

**T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**RESİM SANATINDA KOLAJ , ASAMBLAJ
VE TÜRK RESMİNE YANSIMALARI**

NURHAYAT GÜNEŞ

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. DENİZ BAYAV**

EDİRNE 2013

**T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**RESİM SANATINDA KOLAJ , ASAMBLAJ
VE TÜRK RESMİNE YANSIMALARI**

NURHAYAT GÜNEŞ

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. DENİZ BAYAV**

EDİRNE 2013

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

NURHAYAT GÜNEŞ tarafından hazırlanan **RESİM SANATINDA KOLAJ, ASAMBLAJ VE TÜRK RESMİNE YANSIMALARI** Konulu **YÜKSEK LİSANS** Tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 12.-13. maddeleri uyarınca **22.02.2013 Cuma** günü saat **10.00**'da yapılmış olup, tezin Kabul Edilmesine **OYBİRLİĞİ** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
(Tez Danışmanı) Doç.Dr. Deniz BAYAV		
Yrd. Doç. Dr. İbrahim DİNÇELİ		
Yrd. Doç. Dr. Mehtap KODAMAN		

Başlık: Resim Sanatında Kolaj, Asamblaj ve Türk Resmine Yansımaları

Yazar: Nurhayat GÜNEŞ

ÖZET

Çok eski tarihlere dayanan resim sanatı, kimi zaman ihtiyaçtan kimi zaman estetik açıdan düşünülerek yapılmıştır. Endüstrileşme ile birlikte girilen Modern Çağ günlük hayata çok çeşitli malzemeler getirirken sanatçılar da bu çeşitliliği eserlerinde kullanmaktan kendilerini alı koyamamışlardır. İşte bu noktadan yola çıkılarak ilk defa Kübizm'le sanat tarihine giren ve 20. yüzyıla damgasını vuran kolaj ve asamblaj teknikleri bu tezin konusunu oluşturmaktadır.

Daha önce bu konular hakkında yapılan araştırmalarda genellikle kolajın eğitimdeki kullanımına değinildiği, kolaj ve asamblajın resim sanatındaki etkisine ve bu teknikleri kullanan Türk resim sanatçılarına yeteri kadar yer verilmediği görülmüştür. Ayrıca kolaj ve asamblajın etkisiyle giderek mekânın da sanat nesnesine dönüştürülmesi konusunun pek fazla irdelenmediği de anlaşılmıştır.

Amacımız bu tekniklerin dünyada nasıl ele alındığı, Türk resim sanatına yansımaları, sanatçılarımızın bunları kullanım şeklini ve bu gün bu tekniklerin geldiği noktayı yeni bir bakış açısıyla açıkça ortaya koymaktır.

Bu bağlamda bu çalışma ile elde edilen veriler resim sanatında yer alan akımlar ve sanatçıların çalışmalarına toplu halde yer verilmesi açısından gelecekte yapılacak çalışmalara da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kolaj, Asamblaj, Yerleştirme, Hazır-yapım.

Title: Collage and Assemblage in Painting Art and Their Reflections on Turkish Painting

Writer(Author): Nurhayat GÜNEŞ

ABSTRACT

Painting art, dating back to very early times, has been made by taking either necessity or aesthetic aspect into account. While entering the Modern Age along with the Industrialization brought wide range of materials into the daily life, the artists could not have prevented utilizing this variety within their art works as well. Based on this point, the techniques of collage and assemblage which entered in the history of art along with Cubism and made its mark on the 20th century, constitute the subject of this thesis.

When investigating the previous researches on these topics, it has been seen that these researches have dealt with the collage usage in education, but the effects of collage and assemblage in art and the Turkish artists who use these techniques in their art works have not been mentioned in these researches. It is also understood that the issue of environment gradually turning into an art object with the influence of collage and assemblage has not been explicated quite much.

Our aim is to clearly put forward how these techniques are held in the world, how they reflect on Turkish art, the ways of how the Turkish artists utilize them and the stage that these techniques reached today with a new aspect.

In this respect, it is considered that the data will be collected within this work will contribute to the future works on art movements and artist works.

Key words: Collage, Assemblage, Installation, Ready-Made.

ÖN SÖZ

Yüksek Lisans Tezinin konusu, resim sanatında kolaj, asamblaj ve Türk resmine yansımalarıdır. Resim sanatına 20. yüzyılda Kübizmle giren kolaj ve asamblaj tekniklerinin çeşitli akımlar içerisinde kullanımının ve gelişiminin incelendiği bu çalışmada aynı zamanda kolaj ve asamblaj tekniklerinin Türk resmine olan etkisini, bu teknikleri kullanan sanatçılar ve onların çalışmaları üzerinde durulmuştur. Ayrıca kolaj ve asamblaj teknikleri ile resim sanatına giren hazır nesnelere bugün geldiği noktada mekânında sanat nesnesi olarak düşünüldüğü düzenlemeler de bu çalışmanın bir parçasını oluşturmuştur.

Çalışmanın amacı kolaj ve asamblaj nedir, tarihsel süreç içerisinde gelişimi nasıl olmuştur, günümüz sanatına etkileri nelerdir, sorularından yola çıkarak resim sanatının bugün geldiği noktaya ışık tutmaktır. Bu noktada resim sanatında yeniliklerin yolunu açarak farklı anlayışların denenmesini sağlayan kolaj ve asamblaj teknikleri ile onları kullanan sanatçıların ve eserlerinin irdelenmesi çalışmanın önemini teşkil etmektedir.

Bu tezi hazırlarken kaynak taramasında resim sanatı üzerine hem yabancı dilden çevrilmiş, hem de Türkçe yazılmış özgün birçok kitap ve makaleyle karşılaştım. Ancak günümüz Türk sanatı üzerine yazılmış mevcut kaynakların oldukça sınırlı olduğu gördüm. Olanların da belli tarihlere kadar ele alınması açıkçası beni biraz zorladı. Bu anlamda Levent Çalikoğlunun "Çağdaş Sanat Konuşmaları", İpek Duben ve Esra Yıldız Editörlüğünde düzenlenen "Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar" ve Nancy Atakan'ın "Sanatta Alternatif Arayışlar" adlı kitapları Türk sanatı açısından benim için oldukça önemli kaynaklar olmuştur.

Tezin Dünya Sanatında Kolaj ve Asamblaj başlıklı 2. Bölümünü oluştururken ise sanat akımlarında kolaj ve asamblajı kullanan akım, sanatçı ve sanat eseri üçgeninin irdelenmesi yapılırken özellikle akımlar üzerine yapılan Türkçe ve yabancı dilden çevirisi yapılmış bolca kaynakla karşılaşmıştır. Örneğin Norbert Lynton "Modern Sanatın Öyküsü" adlı kitabında, akımları ve bu akımlarla tanınan sanatçılar ile onların eserlerini detaylı bir şekilde ele almıştır. Yazarın, sanat çalışmalarının içeriklerine

yönelik objektif yorumları ve bilimsel değerlendirmeleri açısından bu kitap önemli bir kaynak olmuştur. Ahu Antmen'in "20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar" adlı kitabı ise akımların temel noktalarını içeren önemli bir rehberdir. Akımları inceleyen diğer kaynaklar arasında en sık başvurduğularım arasında Enis Batur'un "Modernizmin Serüveni", "Mehmet Yılmaz'ın Modernizmden Post Modernizme Sanat", Semra Germaner'in "1960 Sonrasında Sanat" adlı kitaplar gelmektedir. Özellikle Dada akımında faydalandığım Nazan-Mashar İpşiroğlu'nun "Sanatta Devrim", Mukadder Çakır Aydın'ın "Sanatta Eleştirelilik", David Hopkins'in "Dada ve Gerçeküstücülük" ve İsmail Tunalı'nın "Felsefenin Işığında Modern Resim" adlı kitaplar, yorumları ve çözümlemeleri ile sağlam temellere oturtulmuş kaynaklardır. Kaynakçada adı geçen diğer kaynak kitaplar da tezim için yararlandığım önemli eserlerdir.

Tezin 4. Bölümünde ele aldığım yerleştirme konusunda, Brian O'Doherty'nin makalelerinden derleyerek hazırladığı "Beyaz Küpün İçinde" adlı kitabı, galeri mekânını irdeleyen temel metinlerden biri olarak yararlanılmış önemli bir kaynaktır. Bunun yanında sanatçıları ve eserlerini ayrıntılarıyla irdeleyen pek çok yabancı makalede bu yazıya önemli ölçüde kaynaklık etmiştir. Ayrıca kolaj üzerine yazılmış olan bazı tezler de kaynak olarak ele alınmış ancak bu tezlerin asamblajın resim sanatındaki yerine hiç değinmediği, daha çok kolajın eğitimdeki yerine ve bazılarının da kolajı kullanan az sayıda Türk sanatçısına değindiği görülmüştür.

Bütün zorluklara rağmen bu tez çalışmasının hazırlanmasında ve bu aşamalara gelmesinde bana bilgi ve tecrübesiyle yol göstererek büyük katkısı olan sayın hocam Doç. Dr. Deniz Bayav'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bana tez savunmam esnasında fikirleri ve eleştirileri ile yardımlarını esirgemeyen sayın hocalarım Yrd. Doç. Dr. İbrahim Dinçeli ve Yrd. Doç. Dr. Mehtap Dede Kodaman'a da teşekkürü bir borç bilirim.

Tezimin hazırlanması sırasında beni sabırla maddi ve manevi olarak destekleyen aileme ve manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen çok sevgili arkadaşlarıma da çok teşekkür ederim.

Nurhayat Güneş
Edirne, 2013

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖN SÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	v
RESİMLER LİSTESİ	vii
KISALTMALAR LİSTESİ	xxiii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	3
1.4. Sayıtlılar	3
1.5. Sınırlılıklar	4
1.6. Tanımlar	4
1.7. Araştırma Yöntemi	5
2. BÖLÜM	
DÜNYA SANATINDA KOLAJ VE ASAMBLAJ	7
2.1. Kolaj, Asamblaj ve Dünya Sanatındaki Yeri	7
2.1.1. Kolaj Tekniği	7
2.1.2. Asamblaj Tekniği	10
2.2. Dünya Sanatında Kolaj ve Asamblaj Tekniği	13
2.2.1. Kübizm'de Kolaj ve Asamblaj	13
2.2.2. Soyut Sanatta Kolaj ve Asamblaj	22
2.2.3. Konstrüktivizm'de Kolaj ve Asamblaj	26
2.2.4. Dadaizm'de Kolaj ve Asamblaj	31
2.2.5. Sürrealizm'de Kolaj ve Asamblaj	44
2.2.6. Pop Art'da Kolaj ve Asamblaj	54

2.2.7. 1960'lardan Günümüze Kolaj ve Asamblaj	65
2.2.7.1. Yeni Gerçekçilik	65
2.2.7.2. Minimalizm	73
2.2.7.3. Yoksul Sanat (Art Povera)	77
2.2.7.4. Fluxus	79
2.2.7.5. Video Sanatı	82
2.2.7.6. Arazi Sanatı (Land Art)	85
2.2.7.7. Kavramsal Sanat	88
2.2.7.8. Yeni Dışavurumculuk	91
2.2.7.9. Yeni Kavramsalcılık	93
3. BÖLÜM	
TÜRK RESİM SANATINDA KOLAJ VE ASAMBLAJ	97
3.1. 1960'lı Yıllardan Günümüze Kolaj ve Asamblaj	97
3.2. Günümüz Sanatçılarında Kolaj ve Asamblaj	117
4. BÖLÜM	
KOLAJ VE ASAMBLAJIN SANATTA MEKÂNSAL GERÇEKLİĞE DÖNÜŞMESİ	131
4.1. Kolaj ve Asamblaj ile Sanatta Mekânın İnşa Edilmesi	131
4.1.1. Dünyada Yerleştirme Örnekleri	133
4.1.2. Türkiye'de Yerleştirme Örnekleri	148
SONUÇ	169
KAYNAKÇA/BİBLİYOGRAFYA	172

RESİMLER LİSTESİ**Sayfa**

Resim 1: Noin Ula'da bulunmuş aplike tekniğinde keçe örtü (http://onturk.wordpress.com/2011/03/09/pazirik-kurganlari/)	8
Resim 2: Sedefli Beşik, Osmanlı, İstanbul işi 19. Yüzyıl, kakma tekniğiyle (http://solders.blogcu.com/osmanli-sanatindan-bazi-ornekler/2027046)	8
Resim 3: Meliha Altay, Katı tekniğinde, 1999 (http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/sanat/71cagdas_turk_minyaturu_ve_minyaturculeri.html)	9
Resim 4: Tören maskesi, Ağaç, ağaç kabuğu ve bitkisel lif, 1880 dolayları (Ernst H. Gombrich, <i>Sanatın Öyküsü</i> , 4. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004)	11
Resim 5: Edgar Degas, "14 Yaşındaki Küçük Dansçı", Bronz röprodüksiyon (http://tr.wikipedia.org/wiki/14_Ya%C5%9F%C4%B1ndaki_K%C3%BC%A7%C3%BCk_Dans%C3%A7%C4%B1)	12
Resim 6: Georges Braque, "Keman ve Palet", 92x43 cm.,1909 (http://www.montlouis.org/modules/com_joomap/violin-and-palette-braque-949.html)	15
Resim 7: Pablo Picasso, "Bambu Sandalyeli Natürmort", 29 x 37 cm.,1912 (http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_kubizm.html)	16
Resim 8: Georges Braque, "Meyve Tabacağı ve Bardak", 61 x 44,5 cm., 1912 (http://punsblogkrt.wordpress.com/2011/08/25/college-graduate/)	17
Resim 9: Pablo Picasso, "Şişe, Bardak ve Keman", 42x62 cm.,1912 (http://almirnoyan.files.wordpress.com/2011/11/max500_pi36.jpg)	17
Resim 10: Juan Gris, "Jaluzi", 92x72,5 cm., 1914 (http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Juan_Gris_001.jpg)	18
Resim 11: Henri Matisse, "Salyangoz", 1953 (http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Matisse)	19

Sayfa

Resim 12: Pablo Picasso, "Gitar", 77,5 x 33,5 x 19,5 cm., 1912 (http://www.shafe.co.uk/art/Picasso-_Guitar_(sheet_metal_and_wire)_(1912).asp)	20
Resim 13: Pablo Picasso, "Mandolin ve Klarnet", 1913 (<i>Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi</i> , Cilt 2, İnterpress Basın)	21
Resim 14: Pablo Picasso, "Boğa Başı", 1942 (http://solpinsnaps.blogspot.com/2012/07/picasso-bulls-head.html)	22
Resim 15: Kasimir Malevich, "Askerlerin ilk Bölünmesi", 1914 (http://www.russianpaintings.net/articleimg/malevich/malevich_soldier.jpg)	23
Resim 16: Alberto Burri, "İsimsiz", 1952 (http://www.centroarte.com/images/burri/burri1.jpg)	24
Resim 17: Antoni Tàpies, "Üç Fırça", 2008 (http://www.artlyst.com/events/antoni-tpies-new-work-waddington-galleries)	25
Resim 18: Vladimir Tatlin, "Karşıt Kabartmalar", 1914 (http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2006/Vanguardias/museo/museo_sala2_ing.html)	25
Resim 19: Obmoklu Genç Sanatçılar Grubu sergisi, 1921 (http://www.russianavantgard.com/obmokhu-c-7.html)	27
Resim 20: Vladimir Tatlin, "Karşıt Kabartmalar", 78,5x152,5x76 cm., 1915 (http://www.shafe.co.uk/art/vladimir_tatlin-_corner_relief_(1915)-.asp)	29
Resim 21: Lyubov Popova, poster, kolaj, 1922 (http://www.londontheatreblog.co.uk/wp-content/uploads/2009/02/popova-4.jpg)	30
Resim 22: El Lissitzki, "Proun Odası", 1923 (http://www.avizora.com/publicaciones/biografias/textos/textos_e/0005_el_lissitzky.htm)	30

Sayfa

- Resim 23: Hugo Ball, Cabaret Voltaire "Karavane" adlı şiiri okurken, 1916 32
(http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hugo_Ball_Cabaret_Voltaire.jpg)
- Resim 24: Marcel Duchamp, "Çeşme", Porselen pisuar, 1917 36
(<http://www.sakinkafa.com/images/marcel-duchamp.jpg>)
- Resim 25: Marcel Duchamp, "Üç Standart Stopaj", 28 x 129 x 23 cm., 1913-14 38
(http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78990)
- Resim 26: Hans Arp, "Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dörtgenler", 1916 40
(http://arthistory.about.com/od/dada/ig/DadaatMoMAZurich/dada_zurich_02.htm)
- Resim 27: Man Ray, "Armağan", Buluntu nesnelere asamblaj, 1921 41
(http://www.rodadamoda.com/post.php?id_post=136)
- Resim 28: Francis Picabia, "Kibritli Kadın", 1920 41
(<http://www.bertc.com/subfour/g128/picabia.htm>)
- Resim 29: Raoul Hausmann, "Mekanik Kafa", 1920 42
(<http://oneundertheumbrella.blogspot.com/2010/07/raoul-hausmann.html>)
- Resim 30: George Grosz ve John Heartfield, "Dada-Merika", Kolaj, 1920 43
(<http://www.dekunsten.net/71+.html>)
- Resim 31: Kurt Schwitters, "Merz" yapıtı (detay), 1923 dolaylarında başlamıştır 44
(<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm>)
- Resim 32: Max Ernst, "Santa Conversazione", kolaj, 1921 47
(<http://amare-habeo.tumblr.com/post/7431003055/max-ernst-bruhl-1891-1976-paris-santa>)
- Resim 33: Max Ernst, "Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk", 1924 48
(<http://relax-sophia.blogspot.com/2006/12/max-ernst.html>)

Sayfa

Resim 34: Joan Miró, "Çizim-Kolaj", 108 x 60.4 cm., 1933 (Jordana Mendelson, <i>a.g.m.</i> , s.24-37)	49
Resim 35: Joan Miró, "Şiirsel Obje", Asamblaj, 1936 (http://www.toutfait.com/issues/issue_1/Notes/zoom7.HTM)	50
Resim 36: Hans Bellmer, "İsimsiz", 1934 (http://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/vol_3_no_3/bergvall/nathan-brown-objects-that-matter.html)	51
Resim 37: Joseph Cornell, Gölge Kutuları "Juan Gris İçin Bir Papağan", 1953-4 (http://www.nytimes.com/imagepages/2008/01/13/books/Cohen-t.html)	52
Resim 38: Salvador Dali, "Coşkunun Fenomeni", kolaj, 1933 (Ferah Nur ERDOĞAN. <i>a.g.y.</i>)	53
Resim 39: Meret Oppenheim, "Hasta Bakıcım", 1936 (http://artwlove.com/artwork/-id/1e11facc)	54
Resim 40: Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini Böyle Farklı ve Çekici Hale Getiren Nedir?", 1956 (http://atatural.blogspot.com/2011/09/just-what-is-what-makes-todays-homes-so.html)	56
Resim 41: Robert Rauschenberg "Factum I ve II", 1957 (http://www.portlandart.net/archives/2008/05/amanda_wojick_a.html)	58
Resim 42: Robert Rauschenberg, "Monogram" 1955-1959 (http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-rauschenberg-en/ens-rauschenberg-en.htm)	58
Resim 43: Jasper Johns, "Bayrak" 107,3 x 153,8 cm. 1954-55 (http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78805)	59

Sayfa

- Resim 44: Allan Kaprow, "Yeniden Düzenlenebilir Paneller", 1957-59 61
(<http://www.slash.fr/en/evenements/collections-contemporaines-du-centre-pompidou>)
- Resim 45: Tom Wesselmann, "Banyo-3", 213 x 270 cm., 1963 62
(<http://pictify.com/69205/tom-wesselmann>)
- Resim 46: Ed Kienholz, "Portatif Savaş Anıtı", 290x244x975 cm., 1968 63
(http://noskoff.lib.ru/pina/KIENHOLZ/the_portable_war_memorial_1968.jpg)
- Resim 47: Andy Warhol, "Brillo Kutuları", 20 x 20 x 17 cm., 1969 64
(<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/CCTP738/VisualSystem-AbEx-Pop-Minimal.html>)
- Resim 48: R.B.Kitaj, "Rosa Luxemburg'un Öldürülmesi", 153 x 152 cm., 1960 65
(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/kitaj-the-murder-of-rosa-luxemburg-t03082>)
- Resim 49: Cèsar, "Sıkıştırılmış Sunbeam", 156 x 75 x 62 cm., 1961 67
(http://www.galerie-vallois.com/en/nouveau-realisme/works.html++/image/nr_06_cesar_sunbeam.jpg/)
- Resim 50: Yves Klein, "Boş", 1958 68
(<http://www.theslideprojector.com/art1/art1lecturepresentations/lecture1-11.html>)
- Resim 51: Arman, "Dolu", 1960 68
(<http://search.it.online.fr/covers/?p=1188>)
- Resim 52: Arman, "Madison Ave", 58,4 x 99 x 10,2 cm., 1962 69
(http://dessaignes.artsplastiques.perso.neuf.fr/Galerie/pages/Arman,%20Madison%20Avenue%201962_jpg.htm)
- Resim 53: Jean Tinguely, "New York'a Saygı", 1960 70
(<http://dugumkume.org/tag/sol-lewitt/>)

Sayfa

- Resim 54: Jean Tinguely, "Meta Maxi-Maxi Ütopya", 1987 71
(<http://willemsconsultants.hautetfort.com/archive/2011/02/07/etranges-machines.html>)
- Resim 55: Daniel Spoerri, "Duş", 1962 71
(<http://thebluelantern.blogspot.com/2009/07/unseen-river-daniel-spoerri.html>)
- Resim 56: Daniel Spoerri, asamblaj, 1978 72
(<http://www.artnet.com/artwork/426110379/425933029/daniel-spoerri-tisch-handschirn-hammerausstellung.html>)
- Resim 57: Raymond Hains, "İsimsiz", dekolaj, 200 x 100 cm., 1961 73
(http://www.galerie-vallois.com/en/nouveau-realisme/works.html++/image/nr_13_hains_st_double_tole.jpg/)
- Resim 58: Carl Andre, "Eşdeğer VIII ", tuğla, 12x229x68 cm., 1966 74
(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534/image-280133>)
- Resim 59: Robert Morris, "Adsız", 254 parça keçe, 1967-68 75
(http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/teachers/plans/zoom_e.jsp?mkey=7602&img_type=WI)
- Resim 60: Donald Judd , "İsimsiz", çelikle güçlendirilmiş beton, 1984 75
(http://www.waymarking.com/waymarks/WM8AT3_Untitled_by_Donald_Judd_St_Louis_Missouri)
- Resim 61: Sol LeWitt, boyanmış ahşap, 1991 76
(<http://www.miamiartmuseum.org/exhibitions-current-lewitt.asp>)
- Resim 62: Jannis Kounellis, "Atlar", 1969 78
(<http://korbukalemun.blogspot.com/2012/09/hayvanlar-ve-sanat-i.html>)
- Resim 63: Michelangelo Pistoletto, "Paçavralar İçinde Venüs", 1967 79
(<http://iseeithinkisee.blogspot.com/2011/03/michelangelo-pistoletto-at-philadelphia.html>)

Sayfa

Resim 64: George Maciunas, "Fluxkit", 1964 (http://www.medienkunstnetz.de/works/fluxkit/images/2/)	80
Resim 65: Joseph Beuys, "Sessiz Piyano", 1966 (http://www.forumacil.com/sanaticilar-ve-tanitimplari/376416-joseph-beuys-eserleri.html)	80
Resim 66: Wolf Vostell, İsimsiz, 1971 (http://bigother.com/2011/05/10/art-as-inheritance-part-2-making-new-art-appear-as-old-text-disappears-as-if-by-magic/)	81
Resim 67: Nam June Paik, "Robot K-456", 1964 (John G. Hanhardt, <i>a.g.m.</i> , s. 148-153)	84
Resim 68: Nam June Paik, "Robot Ailesi: Baba ve Robot Ailesi: Anne", 1986 (Fırat Arapoğlu, <i>a.g.m.</i> , s. 245-261)	85
Resim 69: Robert Smithson, "Sarmal Dalgakıran", 1970 (http://www.robertsmithson.com/)	87
Resim 70: Michael Heizer, "Yerinden Edilen -Yerine Konulan Kütle", 1969 (http://seed-s.tumblr.com/post/11233944499/michael-heizer-landart-artist-usa)	87
Resim 71: Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1965 (http://rasitmutlu.scrabbletr.com/?p=27#jp-carousel-31)	90
Resim 72: Julian Schnabel, "Mele", Ahsap Ü.K.T., 1987 (http://gazideilk yaz.editboard.com/t180-yeni-dyavurumcu-sanat)	92
Resim 73: Anselm Kiefer, "Wayland'ın Şarkısı", 110 x 150 cm.,1982 (http://www.saatchi-gallery.co.uk/aife/anselm_kiefer.htm)	93
Resim 74: Sherrie Levine "Çeşme (Marcel Duchamp'ın ardından)", 1991 (http://peterandjoan.blogs.wm.edu/files/2008/10/1991fountain.jpg)	94

Sayfa

- Resim 75: Jeff Koons, "Ünlü Yeni Hoover ve Yeni Hoover Hızlı Süpürge IV", 1980 95
 (http://www.jnomics.com/post/3277431082/jeff-koons-new-hoover-quick-broom-new-hoover)
- Resim 76: Robert Gober, "İsimsiz", 1991 95
 (http://arts-in-company.com/ArtHistorySurvey/content-300/unit-04/mod-10/artists/Gober-robert.htm)
- Resim 77: Damien Hirst, "Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı", 1991 96
 (http://www.businessweek.com/articles/2012-11-21/damien-hirst-jumping-the-shark)
- Resim 78: Burhan Doğançay, "Mavi Senfoni", 1987 100
 (http://fotogaleri.hurriyet.com.tr/GaleriDetay.aspx?cid=28521&rid=2&p=1)
- Resim 79: Burhan Doğançay, "Telefon Kutuları", 1990 100
 (http://ikipano.blogspot.com/2012/07/istanbul-modern-burhan-dogancay.html#!/2012/07/istanbul-modern-burhan-dogancay.html)
- Resim 80: Burhan Doğançay, "Shoe Sale", 1990 101
 (http://ikipano.blogspot.com/2012/07/istanbul-modern-burhan-dogancay.html#!/2012/07/istanbul-modern-burhan-dogancay.html)
- Resim 81: Özdemir Altan, "Kral İnönü", 40x30 cm., 1965 102
 (Deniz Güvensoy, *Türk Resminde Bir İfade Aracı Olarak Kolaj*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Eser Metni), İstanbul 2008)
- Resim 82: Özdemir Altan, "Karşılaşmalar" adlı projeden, 300x400 cm., 1999 102
 (http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/H62SANAT/altan/index.htm)
- Resim 83: Lütfü Günay, "Paslanmanın Direnişi VII", 74x60 cm., 1992 103
 (Ayla Ersoy, *a.g.e.*)

Sayfa

- Resim 84: Lütü Günay, "Kırmızının Rengi", 113x146 cm. 2000 103
(<http://www.forumsohbet.com/showthread.php?70555-quot-Soyut-Resmin-13-Ustas%FDndan-Se%E7meler-quot>)
- Resim 85: Zeki Faik İzer, "Kompozisyon", 42x35 cm., 1975 104
(http://www.beyazart.com/v3/?page=show_mauktion&id=38&page_number=18&a=)
- Resim 86: Altan Gürman, "Montaj 4", 1967 105
(http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_altan_gurman.html)
- Resim 87: Erol Akyavaş, karışık teknik 106
(<http://www.galerinev.com/tr/sergiarsivi/detay/440>)
- Resim 88: Ömer Uluç, "Labirent", 120 x 120 cm., 1996 107
(<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=456§ion=130&lang=TR&periodID=399&pageNo=0&exhID=0>)
- Resim 89: Ömer Uluç, "Yengeç Show", 40 x 50 x 37 cm., 2003 107
(<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=456§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=407&pageNo=0&exhID=0>)
- Resim 90: Ömer Uluç, "Tırmanan Canavar ve Prens", 2002 108
(<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=456§ion=130&lang=TR&periodID=431&pageNo=0&exhID=0>)
- Resim 91: Ergin İnan, "Berlin'den Mektup", 157 x 57 cm., 1987 109
(*İstanbul Modern Sanat Müzesi "Gelenekten Çağdaşa" Sergisi Katalogu, İstanbul 2010*)
- Resim 92: Ergin İnan, "Can Gizemi", Ahşap üzerine kolaj ve yağlıboya, 1993 109
(http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi107/kubilay.akman.2_107.html)

Sayfa

Resim 93: Burhan Uygur, "Kapı", 1987 (http://blog.milliyet.com.tr/yasama-acilan-kapilar/Blog/?BlogNo=234441)	110
Resim 94: Tomur Atagök, "Günceler", 2006 (http://www.tomuratagok.com/tr/gunceler.html)	111
Resim 95: Tomur Atagök, "Doğanın Çağrısı" sergiden detay, 2011 (http://www.issanat.com.tr/tr/nerede-ne-var/nerede-ne-var-sergi/istanbul/kare-sanat-galerisi/tomur-atagok/)	111
Resim 96: Hüsamettin Koçan, "Yüz Göz Resimleri" serisinden , 2009 (http://www.kurumsal.okan.edu.tr/node/127)	112
Resim 97: Hüsamettin Koçan, "Gölge Yüzler" serisinden , 110 x 200 cm., 2009 (http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=586&section=130&lang=TR&periodID=761&pageNo=0&exhID=0)	113
Resim 98: Şenol Yoroğlu, "Uzun Kaftan", 61 x 21 cm., 2000 (http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=514&section=130&lang=TR&periodID=803&pageNo=0&exhID=0)	114
Resim 99: Şenol Yoroğlu, "Osmanlı 2", 260 x 260 cm., 2005 (http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=514&section=130&lang=TR&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0)	114
Resim 100: Can Göknil, "Sığır Yılı", 40x30cm, 1999-2002 (http://www.cangoknil.com/turkce/index.html)	115
Resim 101: İsmet Doğan, İsimsiz, 160 x 210 cm., 2010 (http://www.artsiv.com/sanatcilar/guncel-sanatci-kataloglari/ismetdogan/)	116
Resim 102: İnci Eviner, "Gövde Coğrafyası", 1995 (Levent Çalikoğlu, Çağdaş Sanat Konuşmaları 3.....)	119

Sayfa

Resim 103: İnci Eviner, "Derisiz", 1996 (http://sedatorun.blogspot.com/)	119
Resim 104: Şükrü Aysan, "Urbi et Orbi 9" (1985), 14 (1986), 11 (1985), 146 x 90 cm. (http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/3709.htm)	120
Resim 105: Yusuf Taktak, "Kırmızı Başlıklı Kız", 1999 (http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=363&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=527&pageNo=0&exhID=0)	121
Resim 106: Yusuf Taktak, yerleştirme, 2009 (http://www.sanatmekanzaman.com/galeri/index.php?option=com_content&view=article&id=233:mne-sanat-)	122
Resim 107: Bedri Baykam, "Fahişenin Odası", 120x240 cm., 1981 (http://www.forumgercek.com/showthread.php?t=78199)	123
Resim 108: Bedri Baykam, "Demokrasi Kutusu", 1987 (http://www.bedribaykam.com/bb/bulten_berlin121109.html)	124
Resim 109: Ahmet Güneştekin, "Yüzleşme" adlı sergiden detay, 2012 (http://www.turizmhabercisi.com/ahmet-gunestekin-yuzlesme-sergisi.html)	124
Resim 110: Bubi, "Kafesler" serisinden, 45x50 cm., 1997 (http://www.minesanat.com/cagdas14/bubi.htm)	125
Resim 111: İrfan Önürmen, "Yeni Bağdat Müzesi" sergiden detay, 2007 (http://arkaarkaya.blogspot.com/2009_09_01_archive.html)	126
Resim 112: İrfan Önürmen, "Panik" Sergiden detay, 2009 (http://bianet.org/galeri/irfan-onurmenin-panik-isimli-sergisinden-kareler?page=8)	127

Sayfa

Resim 113: İrfan Önürmen, "BBG Evi" projesinden, 2003 (http://colored-thread.blogspot.com/2009/06/crossing-color-wheel.html)	127
Resim 114: Şevket Sönmez, "Cehennem Kapıları" 2007 (http://www.sevketsonmez.com/works/beyond-the-surface/)	128
Resim 115: Uğur Çalışkan, İsimsiz, 2010 (http://ugurcaliskan.blogspot.com/2010/10/ugur-caliskan-sculptor.html)	129
Resim 116: Ilgım Veryeri, "Suya Karışan Işık", 2008 (http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_6755.jpg)	130
Resim 117: Ilgım Veryeri, "Aydınlık 1", 2008 (http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_6755.jpg)	130
Resim 118: Duchamp, "Bir Mil İp", "Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri" adlı sergiden görüntü, 1942 (http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/hirschhorn/popup_9.html)	132
Resim 119: Daniel Buren, "Buren'in Sütunları", 1986 (http://www.transpositions.co.uk/2010/06/burens-columns/)	135
Resim 120: Michael Asher, Pomona Koleji Sanat Galerisi, 1970 (http://www.pomona.edu/museum/artists/michael-asher.html)	136
Resim 121: Hans Haacke, "Hans Haacke: Düzenler", 1971 (http://dugumkume.org/sanat-urununde-nesneden-sisteme-gecis/)	137
Resim 122: Marcel Broodthaers, "Modern Sanat Müzesi, Kartallar Bölümü", 1972 (http://www.lightgoingon.com/2011/11/365-day-136-marcel-broodthaers/)	138

Sayfa

- Resim 123: Christo Javacheff ve Jeanne-Claude, Reichtag, Berlin Reichtag binası, 1995 139
(<http://www.tumblr.com/tagged/christo%20javacheff>)
- Resim 124: Christo Javacheff ve Jeanne-Claude, "Kapılar", 2005 140
(<http://julianoassociates.blogspot.com/2009/11/jeanne-claude-wife-partner-and.html>)
- Resim 125: Robert Smithson, "Kaya Parçaları ve Kare Ayna II", 1971 141
(<http://nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=14990&ViewID=2&GalID=ALL>)
- Resim 126: Joseph Kosuth, "Bilgi Odası", 1970 141
(http://www.artnews.org/seankelly/?exi=13309&Sean_Kelly&Joseph_Kosuth)
- Resim 127: Bruce Nauman, "Yeşil Işık Koridoru", 1970 142
(<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?object=92.4171&search=&page=&f=Title>)
- Resim 128: Dan Flavin, "Alternatif Pembe ve Altın", 1967 142
(<http://jteelphoto.blogspot.com/2012/06/dan-flavin.html>)
- Resim 129: Robert Irwin, "Işık ve Boşluk III", 2008 143
(<http://www.urbanophile.com/2009/08/26/robert-irwin-light-and-space-iii/>)
- Resim 130: Gianni Colombo, "Esnek Mekân", 1967 144
(<http://eatsomeeggs.wordpress.com/2008/11/>)
- Resim 131: Joseph Beuys, "Sürü", 1969 145
(<http://albanadamsvie.blogspot.com/2009/12/art-fat-felt-joseph-beuys.html>)
- Resim 132: Joseph Beuys, "Kral Sarayı" detay, 1985 146
(<http://www.ipernity.com/doc/ateflower.beate/11291549>)

Sayfa

- Resim 133: Anselm Kiefer, "Nüfus Sayımı", 1991 147
(<http://www.waggish.org/2006/larchive-du-mal/>)
- Resim 134: Tony Oursler, "Sahte-Renk Eylemleri", 2012 148
(http://www.tonyoursler.com/individual_work_slideshow.php?navItem=work&workId=251&startDateStr=Mar.8,2012&subSection=Installations&allTextFlg=false&title=False-ColorActions)
- Resim 135: Serhat Kiraz, "Translation", 1993 150
(<http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/project/1993-1994/>)
- Resim 136: Canan Beykal, "Transformatörler", 1993 151
(<http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/project/1992-1993/>)
- Resim 137: Sarkis, "Çaylak Sokak", 1986 152
(<https://picasaweb.google.com/sekizkilometre/OfsaytAmaGol02#5081397223728404226>)
- Resim 138: Cengiz Çekil, "Tabaklanmış Ceketler", 1994 154
(http://www.photoshopmagazin.com/haberler/cengiz_cekil_en_onemli_isleriyle_rampada.html)
- Resim 139: Cengiz Çekil, "Şeyler", 1998 155
(<http://www.ekavart.tv/Yazi/frieze-masters-da-gorsel-solen>)
- Resim 140: Ahmet Öktem, "Sınırsız Kimlikler", 2001-2002 155
(http://www.lightmillennium.org/summer_fall_01/bmadra_venedik.html)
- Resim 141: Gülsün Karamustafa, "Çifte Hakikat" 1987 156
(<http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/004.htm>)
- Resim 142: Gülsün Karamustafa, "Kuryeler", 1991 157
(<http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/128.htm>)

Sayfa

Resim 143: İpek Duben, "Manuscript 1994", detay, 1994 (http://www.ipekduben.com/tur/p_manuscript.php)	158
Resim 144: İpek Duben, "Aşk Kitabı", 2001 (http://www.kadinmuhendisler.org/bc_HayalveHakikat.aspx)	159
Resim 145: Erdağ Aksel, "Tereddüt Nesneleri" detay, 2002 (http://www.nesneler.com/hesitation/11ter1-2detay_700x450.htm)	159
Resim 146: Balkan Naci İslimyeli, "Medea", 1995 (http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=741&pageNo=0&exhID=0)	160
Resim 147: Balkan Naci İslimyeli, "Küçük Asker", 1995 (http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585&section=130&periodID=741&pageNo=0&exhID=0)	160
Resim 148: Bünyamin Özgültekin, "Fibonacci Merdiveni", 1989 (Ayla Ersoy, <i>a.g.e.</i>)	161
Resim 149: Nancy Atakan, "Büyükannenin Danteli", 2004 (http://www.nancyatakan.com/section/installations)	162
Resim 150: Nancy Atakan, "Bisiklet 1 ve 2" detay, 2011 (http://tugbaesen.tumblr.com/)	163
Resim 151: İsmail Ateş, "Yaşam Prizması 2", 400 x 500 x 190 cm., 1992-93 (http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=34&periodID=132&pageNo=0&exhID=0)	163
Resim 152: Gülçin Aksoy, "Kış Bahçesi", 2011 (http://gulcinaksoy.blogspot.com/?view=magazine#!/2011/11/ks-bahcesi-winter-garden-2011.html)	164

Sayfa

- Resim 153: Genco Gülan, "Kopya", 1999 165
(<http://www.oocities.org/guncelsanat/kopya.htm>)
- Resim 154: Volkan Aslan, "İsim Yazılır", 2011 165
(<http://www.galatagazete.com/o/index.php/etkinlik/soeyle/3569-volkan-aslan-nazl-guerlek-erden-kosava.html>)
- Resim 155: Neriman Polat, "Yaratıcı Odalar", 2009 166
(http://www.nerimanpolat.com/works/2009/2009_06.htm)
- Resim 156: Halil Altındere, "Tabularla Dans", 1997 167
(<http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/147.htm>)
- Resim 157: Şirin İskit, "Plastik", yerleştirme detay, 1990 167
(<http://siriniskit.com/>)
- Resim 158: Şirin İskit, "Çeşitliliğe Ağıt", 2003 168
(<http://siriniskit.com/>)

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e. : Adı geçen eser

a.g.m. : Adı geçen makale

a.g.y. : Adı geçen yayın

Çev. : Çeviren

s. : Sayfa

vb. :Ve benzeri

cm. : Santimetre

Gös. yer. : Gösterilen yer

GİRİŞ

1. BÖLÜM

1.1. Problem

İnsanlık tarihi kadar eskiye dayanan resim sanatı, gerek içerik gerekse biçim olarak en yalın haliyle insanların bir şeyler anlatma çabalarından ortaya çıkarak yaşamın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Resmin ilk çıkışının ardından binlerce yıllık gelişimin sonucunda insanlar, sanatın ne olduğunu da sorgulayarak yeni arayışlara yönelmişler ve klasik resim anlayışlarını yıkmayı amaçlayarak, kullandıkları malzeme ve yöntemlerle sınırları belli olmayan sonsuz bir özgürlüğe kavuşmuşlardır.

İşte bu noktada sanatçıların yaratıcılığını ortaya koyarak yağlı boya dışında başka malzemeler kullanarak parçadan bütünü oluşturma esasına dayanan kolaj ve asamblaj teknikleri ortaya çıkmıştır. Aslında çok eski bir geçmişe sahip olan kolaj ve kolajın üç boyutlu biçimi asamblaj, Orta Asya Türklerinin applike örtülerinde, Mısır heykellerinde ve duvar resimlerinde, Osmanlı'da kağıt oymacılığı olan Katı sanatında, Bizans ikonlarında kumaş, keçe, boncuk gibi malzemelerin yapıştırma ya da dikme yöntemleriyle dekoratif amaçla bir araya getirilmesi olarak karşımıza çıkmasına rağmen sanatsal anlamda yerini 20. yüzyılda bularak pek çok akımın içinde yer almıştır.

İlk olarak 1912 yılında Kübizm'le sanat tarihine giren kolaj tekniği; bir yüzey üzerine, gazete, dergi, fotoğraf gibi her türlü hazır basılı ve yazılı malzemenin yeni bir kompozisyon oluşturacak şekilde yapıştırılmasıyla elde edilen sanat eserlerini tanımlamakta kullanılmıştır. Asamblaj tekniği ise özellikle Marcel Duchamp'ın kullandığı ready-made'lerde, Schiwitters ve Raoul Hausmann'ın çalışmalarında açıkça ortaya çıkmış, sanat terimi olarak çeşitli malzemelerin bir araya getirildiği üç boyutlu yapıtı ifade etmiştir.

Kolaj ve Asamblaj; Batıda Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Dada, Pop Sanat ve 1960 sonrası birçok avangard akımda kendini bir şekilde var etmeyi bilmiştir. Türkiye'de ise 1950'li yıllarda Soyut Sanat'ın yavaş yavaş benimsenmesiyle kullanılmaya başlanan kolaj ve asamblaj teknikleri, 1960'lı ve 70'li yıllarda da kimi sanatçılar tarafından daha gerçekçilikle ele alınmıştır. 80'li yıllara gelindiğinde Türkiye'de o zamana dek pek fazla kullanılmayan kolaj ve asamblaj daha fazla rağbet görmeye başlamış ve günümüz sanatçılarının birçoğu eserlerinde sıklıkla bu teknikleri kullanır olmuştur. Günümüzde disiplinlerarası yaklaşımların büyük bir ivme kazandığı, malzemenin sınırsız olduğu güncel sanat ortamında kolaj ve asamblaj; teknolojinin yardımıyla boyut değiştirse de hala başvurulan bir tekniktir.

Ön Söz'de de değinildiği gibi kolaj ve asamblajın Türk resmine etkisi hakkında yeterli araştırma yapılmamıştır. Özellikle bu tekniklerin 1960 sonrasındaki Türk resmine olan etkileri ile günümüz sanatçılarının bu teknikleri ele alış biçimleri, derli toplu olarak irdelenmemiş olması bir eksiklik olarak görülmüştür. Bu nedenle resim sanatında kolaj ve asamblajın gelişimini ve bu tekniklerin resim sanatının klasik yöntemlerini tamamen değiştirdiği mi yoksa yeni bir boyuta mı geçirdiğini irdeleyen bu çalışma, bu problemin yanı sıra, kolaj ve asamblajın Türk resmine etkisi ve bu teknikte çalışmalar yapan sanatçılar ve çalışmaları üzerinedir.

1.2. Amaç

Kolaj ve asamblajın tanımı ve özellikleri nedir?

Kolaj ve asamblaj tarihsel süreç içerisinde nasıl gelişmiştir?

Kolaj ve asamblajın felsefesi nedir, günümüz sanatının oluşmasına katkıları nelerdir?

Kolaj ve asamblajın resim sanatında nasıl ve hangi sanatçılar tarafından ele alınmıştır?

Kolaj ve asamblajın Türk resmine yansımaları nasıl olmuştur?

Kolaj ve asamblajı kullanan Türk sanatçılar kimlerdir ve ele alış biçimleri nasıldır?

Kolaj ve asamblajın bugün geldiği nokta nedir?

1.3. Önem

Kolaj ve asamblaj resim sanatında kullanılan tekniklerden bazılarıdır. Özellikle günümüz teknolojisiyle kolaj ve asamblajın çok farklı biçimlerde uygulanışı resim sanatının geldiği yer açısından önemlidir. Geçmişte birçok sanatçının kolaj ve asamblajı sıkça kullanması genç sanatçılara yeni ufuklar açmıştır. Çeşitli malzemeleri bir araya getirerek iki ve üç boyutlu çalışmalar üreten sanatçılar gerçek mekânı da devreye sokarak mekânsal gerçekliğe bir adım daha yaklaşmışlardır. Gerçek mekânda biçimlerin çevresiyle olan ilişkileri düzenlenerek mekânın kullanılması sınırsız hale gelmiş ve yerleştirmeye dönüşmüştür. Resim sanatında yeni arayışların yolunu açması ve farklı anlayışlara yöneltmesi açısından tüm olanaklarıyla kolaj ve asamblajı kullanan sanatçıları ve eserlerinin bu bağlamda irdelenmesi, bu tekniklerin tam manasıyla açıklığa kavuşturulması çalışmanın önemini teşkil eder.

1.4. Sayıtlar

Resim sanatında kolaj ve asamblaj ile ilgili tüm yazılı kaynaklara (kitap, dergi, makale, internet vb.) ulaşıldığı düşünülmektedir.

Kolaj ve asamblaj tekniklerini kullanan tüm yabancı sanatçılara ulaşıldığı düşünülmektedir.

Kolaj ve asamblaj tekniklerini kullanan tüm Türk sanatçılara ulaşıldığı varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Hazırlanmış olan bu araştırma, konusuna bağlı olarak resim sanatı içerisinde kolaj ve asamblaj tekniği ve bu teknikle ilgili örneklerle sınırlandırılmıştır. Resim sanatında kolaj ve asamblaj tekniklerine genel bir giriş yapıp, resimde kolaj ve asamblaj tekniklerinin kullanımına yönelmiş yabancı sanatçılar ile Cumhuriyet sonrası batılı anlamda Türk resim sanatında kolaj ve asamblajı kullanan yerli sanatçıların eserlerinden örneklerle sınırlandırılmıştır. Ayrıca resim sanatında kolaj ve asamblaj ile mekânın da devreye sokulduğu yerleştirme sanatına kısaca değinilerek yerleştirme yapan yerli ve yabancı sanatçıların eserlerinden örneklerle sınırlandırılmıştır.

1.6. Tanımlar

Asamblaj: "*Çeşitli malzemelerin veya ayrı cinsten nesnelerin bir araya getirildiği üç boyutlu yapı.*"¹

Avangard: Sanat ve siyaset alanında öncü anlamında kullanılan "avangard" sözcüğü, Fransızca askeri bir terim olan öncü birlik kelimesinden gelmektedir.

Dekalkomani: "*İlk kez 1935 yılında Oscar Dominquez tarafından kullanılan ve adlandırılan bir sürrealist resim tekniği. Bu teknik bir çeşit monotip baskı tekniğidir. Boya, düz bir yüzeye boya merdanesiyle verilir ve yüzey üzerine kağıt yerleştirilir ardından az ya da çok bastırılarak kağıdın farklı derecelerde boya alması sağlanır.*"²

Dekupaj: Herhangi bir şeklin çevresini kesip oyarak çıkarmak ve başka bir düzlem üzerinde oyulan şekli kurgulamaktır.

Fotomontaj: Birkaç fotoğraf ya da fotoğraf parçasının yeniden bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirilmesiyle hazırlanan fotoğraftır.

Frotaj: Kelime anlamı olarak "sürtme" ya da "ovalama" anlamına gelen frotaj,

¹ Özkan Eroğlu, *Resim Sanatı Sözlüğü*, Geliştirilmiş 2. baskı, Nelli Sanatevi, İstanbul 2006, s. 51.

² Nimet Keser, *Sanat Sözlüğü*, 2. baskı, Ütopya Yayınları, Ankara 2005, s. 93.

herhangi bir dokulu yüzey üzerine yerleştirilen kağıda boya sürülerek dokunun kağıda aktarılması tekniğidir. Bu teknik Max Ernst tarafından geliştirilmiştir.

Kolaj: "*Elde bulunan her türlü basılı, çizili ya da fotografik malzemeyi, bir yüzey üzerine yeni bir kompozisyon oluşturacak şekilde yapıştırılmasıyla elde...*"¹ edilen sanat eserleridir.

Metafizik: Yunanca "ötesi" anlamına gelen "meta" ve "doğa bilimi" anlamına gelen "fizik" terimlerinin birleşmesinden meydana gelen bu sözcük, kısaca "fizikötesi" demektir. Metafizik resim ise "*imgeleme, düşe ve bilinçaltı patlamalarına dayanan ve gerçeküstünü amaçlayan resim*"²dir.

Mimesis: Kelime anlamı olarak kısaca taklit, yansıma, kopya anlamına gelen mimesis kavramı sanatta, doğa ve insanın taklide dayanan temsilidir. "Mimesis" kavramını Aristoteles, "*Sanat genel-tabiatın yansıtılmasıdır...*"³ sözü ile sanatın işlevini açıklarken kullanmıştır.

Yerleştirme (Enstelasyon): Belirli bir mekân içinde, mekânın özelliklerini de göz önünde bulundurarak, izleyicinin katılımını kullanıp bir ya da bir kaç nesnenin bir yere konması ya da bir yerde bulunan nesnelere düzenlenmesidir.

1.7. Araştırma Yöntemi

Araştırma alan yazın (literatür) yöntemi ile hazırlanmış olup, kaynak tarama, resim katalogları inceleme ve pratik bilgilerin teoriye dökülmesi yöntemlerini içeren betimsel bir nitelik taşımaktadır. Araştırmada öncelikle; resim sanatı ve Türk resim sanatı ile ilgili veriler toplanmış, toplanan verilerin araştırma konusuna göre ayrımı yapılarak, bir bütünlük oluşturacak şekilde teorik kısmı oluşturulmuş ve teorik kısımları destekleyecek görsel veriler toplanarak araştırma içerisine dahil edilmiştir. Buradan hareketle sorunla ilgili çıkarımlarda bulunulmuş ve elde edilen bu çıkarımlar

¹ Özkan Eroğlu, *a.g.e.*, s. 213.

² Özkan Eroğlu, *a.g.e.*, s. 240.

³ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 5. baskı, Cem Yayınevi, İstanbul 1983, s. 13.

eleştirel ve analitik bir çerçeveye oturtulmuştur. Materyal olarak, konu üzerine literatürdeki bilimsel içerikli kitap ve makaleler, çeşitli kuruluşların yayınları, sergi katalogları, sanatçıların hayat öyküleri, yapılmış olan sanat araştırmaları, internet siteleri ve arşivlerinden faydalanılmıştır. Literatür taramasından sonra elde edilen teorik ve görsel veriler eleştirel ve analitik bir yaklaşımla ele alınarak soruna ilişkin saptamalar doğrultusunda resim sanatının geldiği nokta açıkça ortaya konmuştur.

2. BÖLÜM

DÜNYA SANATINDA KOLAJ VE ASAMBLAJ

2.1. Kolaj, Asamblaj ve Dünya Sanatındaki Yeri

2.1.1. Kolaj Tekniği

Kolaj, "*(Fransızca collage: "yapıştırma"), yapıştırma resim olarak da bilinir, görsel sanatlarda gazete kağıdı, kumaş ve duvar kağıdı gibi buluntu nesnelerin bir pano ya da tuvalde çoğunlukla da boyanmış yüzeylerle birlikte kullanılması"*¹ anlamına gelmektedir.

Resim sanatının başlangıcından beri sanatçılar, çeşitli teknik ve malzeme kullanarak resimler üretmişlerdir. Bunlardan en yaygın olarak kullanılanı elbette yağlı boyadır. Ancak; endüstrileşme, sosyo-ekonomik yapının değişimi, bilim ve teknolojideki gelişmeler gibi zaman içinde değişen koşullar sanatı da etkisi altına almıştır. Sanatçılar bu değişimlerle birlikte yeni arayışlara girerek resimlerine farklılık katmayı amaçlamışlardır. Böylece farklı malzemeler resme dahil edilerek kolaj adı verilen tekniği kullanmaya başlamışlardır.

İlk olarak 20. yüzyılın başlarında Kübizm'le sanat ürünü olarak kullanılmaya başlanan bu teknik, aslında çok eski tarihlerde karşımıza çıkmaktadır. Orta Asya Türk Devletlerinden Hunların, kurgan adı verilen mezar yapılarından çıkarılan örtülerde "aplike" (Resim 1) tekniği denilen; kumaş veya deriden kesilen şekillerin başka kumaş, keçe veya deri üzerine yapıştırılmasıyla üretilen süslemelere rastlanmıştır. El sanatları olarak adlandırılan bu teknik, resim sanatındaki kolaj tekniğinden farksızdır.

¹ Ana Britannica, Cilt 13, Ana Yayıncılık, İstanbul 1993, s.435.



Resim 1: Noin Ula'da bulunmuş applike tekniğinde keçe örtü¹

Ayrıca Mısırlılar da duvar resimlerine ve heykellerin gözlerine yarı değerli taşlar yerleştirerek resme boya dışında hazır bir malzeme eklemişlerdir. Buna benzer bir uygulamayı yine mobilya dekorasyonunda kullanmışlardır. İslam sanatında da çok eskilerden beri mobilya ve ev eşyası süslemelerinde kolaj benzeri bir yöntemle rastlamaktayız. Ağaç süslemeciliği ve kakmacılık denilen bu yöntemle; çeşitli madenler, fildişi, sedef ve kemik gibi malzemeler ağaç üzerinde oyulan yere yapıştırılarak bir eser meydana getirilmektedir (Resim 2). Günümüzde el sanatları olarak halen devam eden bu yöntem farklı malzemelerin bir araya getirilerek bir bütün oluşturulması açısından kolaj tekniği ile bağ oluşturmaktadır.



Resim 2: Sedefli Beşik, Osmanlı, İstanbul işi 19. Yüzyıl, kakma tekniğiyle²

Yine ilkel kavimlerde dini törenler için yapılan mask ve heykellerde deniz kabuğu ve hayvan dişleri gibi malzemeler kullanılmıştır.

"...Bizans, Rus ve benzeri ikonların madeni kaplamalarında dinsel anlamlar kazanan kolaj çeşitleri de mevcuttu. Bu örnekler kolajın basit anlamda çok eskiye dayandığına

¹ <http://onturk.wordpress.com/2011/03/09/pazirik-kurganlari/>, (03.07.2011).

² <http://solders.blogcu.com/osmanli-sanatindan-bazi-ornekler/2027046>, (03.07.2011).

*dair bilgiyi verirler. Bu sanat, yapıştırma kağıtların hazırlanması üzerine koşukların yazıldığı Japonya'da X-XII. Yüzyıllarda da uygulanmıştır; demek ki orada şiirle kolajın bir ilişkisi vardı ve bu tür, günümüzde yeni yıl kutlamaları sırasında hâlâ revaçtadır."*¹

Kolaj benzeri bir başka çalışma ise kökleri Uzak Doğu'ya dayanan, 15. yüzyılda İslam alemine 16. yüzyılda da Osmanlılara gelen kağıt oyma sanatıdır. "Katı" olarak adlandırılan bu ince kağıt oymacılığı, herhangi bir bezeme motif veya yazı karakterinin kağıttan kesilerek oyulması yoluyla yapılan eski Türk süsleme ve kitap sanatlarındandır. Katı'nın bazı kaynaklarda Fransızca karşılığı ise "decoupage"dır. Katı'da hem kesilip çıkartılan kısım hem de oyulmuş kısım başka zeminlere yapıştırılmaktadır.² Bu anlamda kolajın ilk örneklerinden sayılabilecek bu çalışmalar günümüzde de el sanatları olarak hala devam etmektedir (Resim 3).



Resim 3: Meliha Altay, Katı tekniğinde, 1999³

19. yüzyıla gelindiğinde yaşanan teknolojik gelişmeler ile fotoğraf makinesinin icadı, fotoğrafın kağıt üzerine baskısının alınabilmesi ve amatör anlamda fotoğrafların bir araya getirilmesine de olanak tanımıştır. Kesilerek yeniden farklı bir kompozisyon

¹ Lütfü Kaplanoğlu, "Sanatsal Bir Değer Olarak "Kolaj"", *Atatürk Üniversitesi GSF Sanat Dergisi*, Sayı 13, Erzurum 2008, s.97-104.

² Gülbün Mesara, "Türk Sanatında İnce Kağıt Oymacılığı (Katı2)", <http://www.tarihtarih.com/?Bid=1517844>, (16.02.2013).

³ http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/sanat/71cagdas_turk_minyaturu_ve_minyaturculeri.html (16.02.2013).

içinde düzenlenen yani *"Fotomontajla bir araya getirilen fotoğrafların oluşturdukları yeni düzenlemeler, XX. yüzyıl kolaj uygulamaları için oldukça etkileyici olmuştur."*¹

20. yüzyılda Kübist sanatçılardan Pablo Picasso ve George Braque resimlerine kağıt, ip vb. hazır malzemeleri katarak sanatsal anlamda ilk kolajları üretmişlerdir. Böylece süregelen geleneksel resmin malzeme geleneğini kırarak "mimesis" kavramından tamamen kopmadan nesnenin görüntüsünü sadece boyayla değil gerçek nesneyle de verilebilmişlerdir. Örneğin sandalyeyi bir muşamba parçasıyla, şişeyi gazeteden kesilmiş bir kağıtla göstermişlerdir. Peter Bürger'e göre;

*"Sanat eserine gerçeklik fragmanlarının eklenmesi, o eseri derin biçimde değiştirir. Sanatçı yalnızca bir "bütün" şekillendirmeyi reddetmekle kalmaz, resme başka bir statü verir; çünkü resmin parçaları ile gerçeklik arasında, organik sanat eserinde söz konusu olan ilişki yoktur: Artık bu parçalar gerçekliğe işaret eden birer gösterge değil, gerçekliğin kendisidir."*²

2.1.2. Asamblaj Tekniği

Asamblaj, diğer adıyla "birleştirme" *"(Assemblage) (...)Çeşitli öğelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan üç boyutlu sanat yapıtı"*³ anlamına gelmektedir. Bu teknik de tıpkı kolaj gibi sanatçıların farklı malzeme arayışlarının sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Asamblaj, geleneksel sanat yapıtının oluşturulmasında yapılan salt boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemleri yadsıyarak, sanat dışında başka amaçlarla üretilen endüstriyel ya da doğal nesnelere çoğunlukla değiştirmeden yeni bir dizge içine yerleştirilerek oluşturulmaktadır. Terim,

"Günlük kullanılan doğal ya da hazır malzemelerin parçalarından yapılan sanat eserlerini tanımlar. İlk kez Jean Dubuffet tarafından 1953'te kullanılan bu terim,

¹ Alev Oskay, "Kübist Kolajlar", *İstanbul Kültür Üniversitesi Dergisi*, Sayı 3, İstanbul 2003, s.51-56.

² Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, 6. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.148.

³ J.N. Erzen, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1*, Yem Yayın, İstanbul 1997, s.249.

Kübist kolajların uzantısı ile gazete kağıtlarını keserek ve yapıştırarak yaptığı iki boyutlu işlerinin bazılarını tanımlamak için kullanılmıştır. Ancak kısa süre sonra Dubuffet, ahşap ve hurda gibi materyallerden yapılan küçük heykelleri de kapsamı için "asamblaj" kelimesinin anlamını genişletmiştir. Daha sonra bazı eleştirmenler terimin, kolaj için değil sadece üç boyutlu buluntu materyaller için kullanılmasını ileri sürmüştür, fakat genellikle herhangi bir kesinlik ile kullanılmamış ve fotomontajlardan mekân düzenlemelerine kadar diğer sanat alanlarını da kapsamak için kullanılmıştır."¹

Üç boyutlu kolaj anlamına da gelen bu teknik, tıpkı kolaj gibi bilinçli olarak sanatsal amaçla ilk kez Kübizm'de kullanılmaya başlanmıştır. Ancak kolaj tekniği gibi onun örneklerine de daha eski tarihlerde rastlamaktayız. İlkel kabilelerde törenler için yapılan heykeller ve masklar; (Resim 4) kemik, boncuk, kumaş, bitkisel lif gibi çeşitli malzemelerle süslenerek bu anlamda asamblaj tekniğine örnek teşkil etmektedir.



Resim 4: Tören maskesi, Ağaç, ağaç kabuğu ve bitkisel lif, 1880 dolayları²

Asamblaja bir diğer örnek ise sanatsal amaçla yapılmış, "...Edgar Degas'nın (1834-1917) bir balerinin mum modelinde kullandığı, 1879-1881 yıllarına ait On

¹ Ian Chilvers, John Graves-Smith, *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*, New York 2009, <http://books.google.com.tr/books?id=mwf6RVGYLjgC&printsec=frontcover&dq=e-+kitap+the+concise+oxford+Dictionary+of+art+%26+artists&hl=tr&sa=X&ei=4G8bUZT0Do6AhQew2IDIBg&ved=0CDIQwUwAA#v=onepage&q=asamblage&f=false>, (13.02.2013).

² Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 4. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s.47.

Dört Yaşındaki Küçük Balerin adlı heykeldir."¹ (Resim 5) Üzerinde gerçek bir tutu ve bale pabuçları, başında da at kılından yapılmış bir peruk ve saç kurdelesi olan heykelin o döneme kadar rastlanan mermer ya da bronz gibi klasik malzemelerden değil de balmumundan yapılması ve üzerinde gerçek bir kostümün olması oldukça yadırganmıştır. Ancak bugün müzelerde bu heykelin bronzdan kopyaları yer almaktadır.



Resim 5: Edgar Degas, "14 Yaşındaki Küçük Dansçı", Bronz röprodüksiyon²

Kökeni Kübizm'de Picasso'nun yapmış olduğu gitar çalışmasına dayanan asamblaj, 1950'li yıllarda Amerika'da en parlak dönemini yaşamıştır. Rauschenberg, Kaprow, Johns ve Arman gibi sanatçıların tüketim kültürünü yansıtan her türlü nesneyi kullanarak yapmış olduğu asamblajlar, Tinguely'in hareketli asamblajları ve Paik'in teknoloji ürünü televizyonlar ile yaptığı asamblajlar, hepsi bu tekniği günümüze taşıyan önemli örnekler arasında yerini almıştır.

Sanat dışı nesnelere kullanılarak kimi zaman kışkırtıcı, kimi zaman da lirik bir anlatıma ulaşan asamblaj tekniği, aralarında Rauschenberg'in de bulunduğu birçok sanatçının katıldığı, 1961 tarihli Modern Sanatlar Müzesi'ndeki "The Art of Assemblage" adlı sergi ile gerçek tanımına ulaşmıştır. Bu sergi ile sergi organizatörü William Seitz, çağdaş asamblajı; "başkaldırı", "parçalama" ve "altüst etme" terimleriyle özdeşleştirmiştir. Kolajı, yağlıboya resmin şimdiye kadar kabul görmüş

¹ Alev Oskay, *a.g.m.*, s.51-56.

² http://tr.wikipedia.org/wiki/14_Ya%C5%9F%C4%B1ndaki_K%C3%BC%C3%A7%C3%BCk_Dans%C3%A7%C4%B1, (04.07.2011).

malzemeleri için bir tehdit olarak gören¹ Seitz, asamblaj için ise bir yazısında: "...(*eski*) hiyerarşi ve tanımlama sistemleri üzerinde öldürücü bir etki..."² diye yazmıştır.

Kolaj tekniğinin bir sonraki aşaması olarak da değerlendirilen asamblaj, resim ve heykeli aynı noktaya getirerek aralarındaki keskin ayrımı yumuşatan yepyeni bir sanat türüdür. Kolaj ve asamblajdaki denemeler giderek her türlü içeriğin ve tekniğin sanat alanında kullanılabilmesine yol açmış, çeşitli sanat dalları arasındaki katı sınırların yok olmasını sağlamıştır. Sınırların yok olduğu durum kendini farklı biçimlerde göstermiştir.

2.2. Dünya Sanatında Kolaj ve Asamblaj Tekniği

2.2.1. Kübizm'de Kolaj ve Asamblaj

20. yüzyılın başlarında dünya, çok hızlı büyüyen endüstrileşmeyle birlikte birçok teknolojik ve bilimsel gelişmeye sahne olmuştur. Sanatta da yeni arayışların içine girilerek hızlı değişimlerin yaşandığı bu dönemde birçok sanat akımı ortaya çıkmıştır. Ancak bu akımlardan birçoğu renkçi yaklaşımla doğayı betimlerken, bunlardan sadece biri, "...Kübizm kesin olarak geçmiş geleneğini kırdığı için yirminci yüzyılın mihenk taşı oluyor; (...) asamblaj ve diğer "modernist" ilke ve uygulamalara kadar nesnesiz sanata yol açacak olan yeni bir geleneği..."³ başlatıyordu.

Natüralizmi yıkararak yeni bir biçim dili geliştiren Kübizm, 1908 yılında Paris'te İspanyol ressam Pablo Picasso ve Fransız ressam Georges Braque'ın öncülüğünde gelişerek Albert Gleizes, Fernand Lèger, (ancak André Lhote Lèger'i "...kübizmin dışında tutmak gerekiyor, zira o, doğrudan ya da dolaylı olsun, kübistlerin

¹ Jonathan D. Katz, "'Committing the Perfect Crime': Sexuality, Assemblage, and the Postmodern Turn in American Art", *College Art Association*, Cilt 67, Sayı 1, JSTOR 2008, s. 38-53.

² Jonathan D. Katz, *a.g.m.*, s. 38-53.

³ Edward F. Fry, "Picasso, Cubism, and Reflexivity", *Art Journal*, Cilt 47, Sayı 4, JSTOR 1988, s. 296-310.

araştırmalarına katılmamıştır."¹ diye belirtmiştir.), Robert Delaunay, Juan Gris gibi tanınmış birçok sanatçının katılımıyla da yaygınlık kazanmıştır.

"Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden Kübizm,..."² nesnenin iki boyutlu bir düzlem üzerinde üç boyutlu yanılması vermek yerine düzlemin derinliğinin olmadığını kabul etmiştir. Ayrıca nesneyi aynı anda birçok açıdan betimleyen akım dördüncü boyutu yani zamanı da işe koşturmuştur. Böylece;

"Resim sanatında Rönesans'tan beri egemen olan tek noktalı bakış açısının terk edilmesi, dünyaya yeni bir açıdan bakılmasına, dünyanın gözden ziyade zihinle algılanmasına yol açtı. Bu, yeni bir dil, dolayısıyla da yeni bir dünya tasarımı demektir."³

Picasso'nun yaptığı "Avignonlu Kızlar" adlı tablosu, deforme edilmiş vücutlar ve değişik açılardan görüntülerin bir arada resmedilmesi ile bu anlayışın ilk eserlerindenidir. Kübizm serüveninin de başlangıcı olarak nitelendirilen bu eser, "Büyük Çıplak" adlı resmi yapan Braque'a da esin kaynağı olmuştur.

Duyulardan kurtularak kavramsal bir algının benimsendiği, bu anlamda Afrika zenci plastiğinden ve nesnelerin yapısını geometrik biçimlerde arayan Cézanne'dan etkilenen Kübizm'de iki dönem karşımıza çıkmaktadır.

"Bunlardan biri, doğa biçimlerinin analizine dayandığı için, analitik kübizm adını alır. Öbürü de, salt düşünsel elemanların sentezine dayandığı için, sentetik kübizm adını alır."⁴

1907 ile 1911 yılları arasındaki analitik (çözümsel) kübizm döneminde yapılan resimlerde nesnelere artık geometrik parçalara bölünerek tıpkı bir bulmaca gibi kompozisyonun geneline dağıtılmıştır. Ayrıca sayı ve harf gibi resim dışı soyut öğeler

¹ André Lhote, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, 1. baskı, Ankara 2000, s. 173.

² Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 45-46.

³ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, 1. baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 45.

⁴ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 7. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2008, s. 169.

de ilk defa resimlerin içine dahil edilmiştir. George Braque'ın yapmış olduğu "Keman ve Palet" (Resim 6) adlı eserinde, parçalara ayırdığı kemanı farklı açılardan ama bir bütünlük içinde resimleyerek tanınması güç bir hale sokması ve yine Picasso'nun aynı anlayışla yaptığı, "Pipo İçen Adam" adlı eserinde de adamı bulmanın neredeyse çok zor olduğu, oyunu andıran resimler ortaya çıkmıştır. Doğadan yola çıkılarak yapılan nesnelerin güçlükle seçilebildiği bu kompozisyonlarda biçim başat rol oynarken renk ikinci plana itilmiş ancak derinlik etkisinden de tamamen vazgeçilmemiştir.



Resim 6: Georges Braque, "Keman ve Palet", 92x43 cm.,1909¹

1911 ile 1914 yılları arasında ise daha radikal bir değişimin yaşandığı sentetik (bireşimsel) kübizm dönemine geçilmiştir. Kübist sanatçılar bu dönemde doğa biçimlerinden ve ışık-gölgeden vazgeçerek düşünsel soyut geometrik elemanlara yönelmişlerdir. Artık "*Doğa, resim yapıtını değil, soyut-düşünsel yapıt doğa biçimlerini...*"² belirlemektedir.

Bu dönemde geleneksel sanat malzemelerinin dışında farklı arayışlara giren Picasso ve Braque, resim yüzeyinde o güne kadar kullanılmamış gazete, dergi, afiş, etiket, ip ve kumaş gibi günlük malzemeleri kullanmaya başlamışlar hatta boyalarına kum karıştırarak ona da doku kazandırmışlardır. Böylece resmini yapmak istedikleri nesnenin yerine gerçeğini ya da başka bir taklit nesneyi bizzat resim yüzeyine yapıştırarak kolaj adı verilen tekniği kullanmışlardır. Bu sayede sanat dışı imal

¹ http://www.montlouis.org/modules/com_joomap/violin-and-palette-braque-949.html, (04.07.2011).

² İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 172.

edilmiş nesnelere de geleneksel resim malzemelerinin yanında yerlerini almıştır.

*"1912 Eylülünde Braque, ilk yapıştırma kağıtları, desenlerinin, ardından da tablolarının içine soktu. Ve daha sonra, onu Picasso aynı yolda izledi."*¹ Picasso'nun

*"...ilk kolajları, konunun zorlukla tanımlanabildiği geometrik kompozisyonlardır. Bunlarda düzgün, beylik kareler halinde düzenlenmiş yatay ve düşey formlar kümelenmesi içinde coşkulu bir hava yaratan çiçekli kağıt parçaları bulunmaktadır. Diğer yapıtlarındaysa Picasso, tersine zaman zaman bütünden ayrılan ek bir gereç olarak ele alınan renkli kağıtların ifadesel maddiliğine bağlıdır. Kağıt ve kağıdın formu arasındaki ilişki, Braque'ta daha belirgindir; bir gazete kağıdı parçası genellikle bir gazeteyi temsil eder. Ama daha genel anlamda Braque'ta, Picasso'da olduğu gibi, gazeteden kesilen parçalar, paket kağıtları, sigara paketleri, gerçek yaşama ait yansımalarıdır."*²

Picasso, yapmış olduğu "Bambu Sandalyeli Natürmort" (Resim 7) adlı resminin üst kısmında Analitik Kübizm döneminde olduğu gibi anlaşılması güç parçalanmış nesnelere yağlı boya ile betimlenirken resmin alt kısmında sandalyeyi ifade eden gerçek bir muşamba parçası yapıştırmıştır. Sanatçı oval tuvalinin çevresinde ise bir halat kullanmıştır.



Resim 7: Pablo Picasso, "Bambu Sandalyeli Natürmort", 29 x 37 cm.,1912³

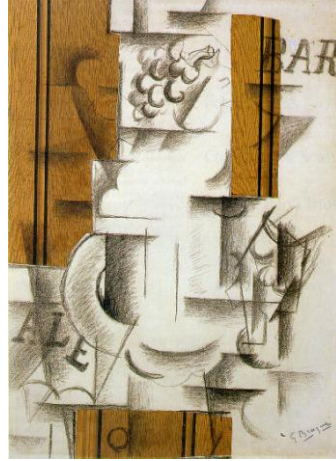
Picasso'nun kullanmış olduğu muşamba gibi Braque'ta, yaptığı "Pipolu Adam" ile "Meyve Tabağı ve Bardak" (Resim 8) isimli resimlerinde kimi nesnelere karakalemle

¹ Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, 1. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 324.

² Enis Batur, *Modernizmin*, s. 324.

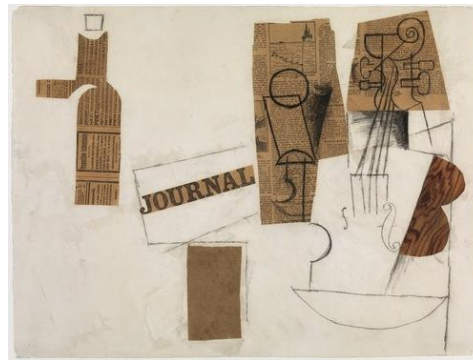
³ http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_kubizm.html, (04.07.2011).

betimlerken arka planda ahşap kaplama izlenimi veren gerçek duvar kağıdı kullanmıştır. Sanatçı bazen de resmine gerçek nesnelere yapıştırmayıp tarakla boyaya damarlı bir görünüm katarak ahşap izlenimi vermiştir.



Resim 8: Georges Braque, "Meyve Tabacağı ve Bardak", 61 x 44,5 cm., 1912¹

Picasso, "Şişe, Bardak ve Keman" (Resim 9) adlı eserinde de yine resmin çeşitli yerlerine gazete parçaları yapıştırmıştır. Bir kısmı gazetenin üzerine bir kısmı da resmin yüzeyine gelecek şekilde karakalemle keman çizerek, kemanın bir bölümüne de tahta taklidi bir biçim yapıştırmıştır. Sanatçı resmin soluna gazeteden şişe biçimi keserken gazetenin kendisini ise sadece kontur çizgileri içinde yer alan "JOURNAL" (gazete) sözcüğünü yapıştırarak ifade etmiştir.



Resim 9: Pablo Picasso, "Şişe, Bardak ve Keman", 42x62 cm., 1912²

Birbirinden kopuk bir şekilde yerleştirilen tüm bu nesnelere arasında bütünlük kurmak oldukça güçtür. *"Picasso'nun sanatında var olan nesnenin ruhuna sahip*

¹ <http://punsblogkrt.wordpress.com/2011/08/25/college-graduate/>, (04.10.2011).

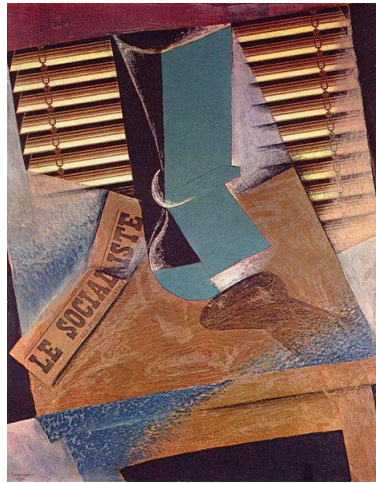
² http://almirnoyan.files.wordpress.com/2011/11/max500_pi36.jpg, (07.12.2012).

olmak için görüntüsüne sahip olma düşüncesine paralel bir varlık gösteren kolaj, dokusuyla, kokusuyla, ya da bütün maddi varlığıyla kübist sanatçının maddi güzelliği veya görüneni yaşatma ve hissettirme düşüncelerini alımlayıcı öznelere..."¹ ulaştırmıştır.

Diğer bir Kübist sanatçı Gris, Picasso ve Braque'ın arka plana ittiği rengi tekrar getirerek,

"...bir kolaj virtüöz olarak ortaya çıktı; yapıştırma kağıtları, her şeyden önce maddilikleriyle kullanarak, çoğunlukla kurşunkalem ya da füzenle belirginleştirdiği ritimli kompozisyonlar gerçekleştirdi. 1914'te planların bileşimiyle oynayarak ve kırık ayna parçalarına dek kullanılarak, plastik açıdan çok zengin bir dizi yapıtı ortaya..."²

koyan Gris ayrıca kolajla oluşturduğu resimlerinde bütünlük sorununa da çözüm aramıştır. Sanatçı, "Jaluzi" (Resim 10) adlı eserinde Picasso ve Braque'ın kolajlarının tersine oldukça canlı renkler kullanmıştır. Yapıştırdığı kağıtları boya ve konunun içinde iyice kaynaştıran sanatçı resimde bütünlüğü sağlamıştır.



Resim 10: Juan Gris, "Jaluzi", 92x72,5 cm., 1914³

Aslında Kübist bir ressam olmamakla birlikte Picasso'ya yakınlığı ile bilinen Henri Matisse, yaptığı bazı çalışmalarında Kübist yapısal değerleri ve düz renk kullanımı ile bu akımdan etkilendiğini açıkça göstermiştir. Savaş sırasında sıkça bir araya geldiği

¹ Lütfü Kaplanoğlu, "Sanatsal Bir Değer Olarak,s.97-104.

² Enis Batur, *Modernizmin.....*, s. 325.

³ http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Juan_Gris_001.jpg, (07.07.2011).

Gris'nin resimlerindeki anlayıştan esinlenen sanatçı eserlerinde son derece parlak ve zıt renkleri kullanımıyla "Fovist " olarak nitelendirilmektedir. Uzun yıllar resim ve heykel yapan Matisse, ilerleyen yaşı ve geçirmiş olduğu bir rahatsızlık nedeniyle çalışmalarına yatağında devam etmek zorunda kalmıştır. Sanatçı bu dönemde kendi el yazmasıyla yazdığı bir metinden ve kesilmiş renkli kağıtlarla yaptığı yirmi adet kolajdan oluşan "Caz" isimli bir kitap hazırlamıştır. Ritim ve doğaçlamadan oluşan bu kolajları diğer kolajlardan ayıran en önemli özellik ise hazır buluntu malzeme yerine sanatçının guajla boyadığı renkli kağıtlardan oluşturmasıdır. Sanatçı kitapta yer alan "Makasla Çizim" adını verdiği bu kolajlar için, *"...Doğrudan doğruya renkli kağıdı kesmek bana taşı oyan heykeltcinin dolaysız eylemini hatırlatıyor."*¹ demiştir. Renk ve çizimdeki ustalığını buradaki kolajlarda da sürdüren Matisse, daha sonra da bu tip resimlere devam etmiştir (Resim 11).



Resim 11: Henri Matisse, "Salyangoz", 1953²

Kübizmin ortaya çıktığı dönemde insanların modern şehir yaşantılarını yansıtmada kolaj tekniğinin çok uygun olduğunu düşünen Şair Apollinaire de

"...1918'de ölünceye kadar, bu yeni sanatın ateşli bir savunucusu oldu; ama onun böyle bir heyecan duyması özel bir durumun belirtisiydi. Bütün sanatlar yeni yöntemler, 'yeni anlatım' yolları arıyorlardı. Geniş anlamda kolaj, yani birbirine hiç benzemeyen öğeleri bir araya getirerek bir yapıtı ortaya koyma tekniği ve bunun sonucundaki doku kopukluğunu yadırgamama özelliği şu ya da bu biçimde bütün

¹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, 4. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009, s. 208-209.

² http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Matisse, (11.12.2012).

sanatlarda görülür. Apollinaire duyduğu konuşmaları bölük pörçük bir biçimde, ama kendine özgü bir yöntemle şiirlerinde yan yana..."¹ getirmiştir.

Kübist sanatçıların sanatta yeni ifade biçimleri arayışı ile buldukları kolaj tekniği, resimde kullanılan malzemelerin çeşitlenmesini sağlamıştır. Eserlerinde her türlü iki boyutlu nesneyi kullanan "*Picasso bu fikri, üç boyutlu nesnelere resme eklenerek yüzeyin genişletilmesini sağlayan asamblaj tekniğini geliştirerek daha da...*"² ilerletmiştir.

Asamblaj tekniğini bir akım içinde sanatsal amaçla ilk kullanan sanatçı, tabaka metal ve tel kullanarak 1912 yılında yaptığı "Gitar" (Resim 12) adlı asamblajı ile Picasso'dur. Konstrüktivist heykelin başlangıcı olarak da görülen bu eser "*...düzlemler, kenarlar ve çizgilerle boşluklardan oluşan ve belli bir nesneyi olağanüstü bir karşı-doğacılıkla betimleyen ve gene de inandırıcı olabilen sert, çarpıcı bir...*"³ kompozisyonudur. Picasso'nun hurdalıktan topladığı teneke ve tel aslında sanatsal amaçlar için üretilmemiştir. Sanatçı onları kendi bağlamından alarak bir sanat eseri oluşturmak için bir araya getirmiş ve bunu yaparken de kullandığı nesnelere kimliklerini kaybetmemiştir.



Resim 12: Pablo Picasso, "Gitar", 77,5 x 33,5 x 19,5 cm., 1912⁴

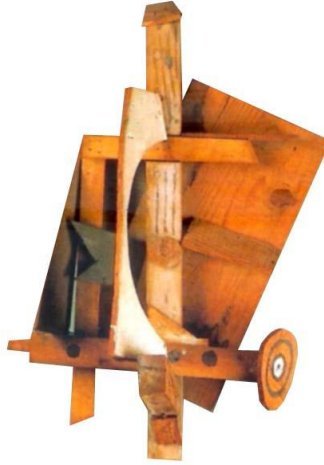
¹ Norbert Lynton, *a.g.e.*, s. 64.

² Elke Linda Buchholz, Beate Zimmermann, *Pablo Picasso*, Literatür Yayıncılık, İtalya 2005, s. 38.

³ Norbert Lynton, *a.g.e.*, s. 102.

⁴ [http://www.shafe.co.uk/art/Picasso-_Guitar_\(sheet_metal_and_wire\)_\(1912\).asp](http://www.shafe.co.uk/art/Picasso-_Guitar_(sheet_metal_and_wire)_(1912).asp), (08.07.2011).

Sanatçı daha sonra da "Mandolin ve Klarnet" (Resim 13) isimli köknar, kalem ve yağlıboya kullandığı asamblajını yapmıştır. Sanatçı bu eserde klasik heykelde yapılan oyarak şekil verme yerine üzerinde ufak değişiklikler yaparak ya da olduğu gibi parçaları birleştirerek meydana getirmiştir. Diğer bir deyişle bilinen nesnelere gerçekliğini tekrar tanımlamıştır.



Resim 13: Pablo Picasso, "Mandolin ve Klarnet", 1913¹

Doğal ya da sanat dışı amaçlar için üretilmiş endüstriyel nesnelere genellikle üzerinde çok fazla değişiklik yapmadan var olan kimliklerini koruyarak doğrudan kompozisyonun bir parçası haline getirildiği asamblaj tekniği ile Picasso, tuvalin iki boyutlu kısıtlayıcı yüzeyinden kurtularak üç boyutluluğa geçiş yapmıştır. Geleneksel heykel sanatının perspektifini bozmaktan ve onlara yeni malzemeler eklemekten büyük zevk alan sanatçı, daha sonra da topladığı her türlü hurda malzemeyle asamblajlar yapmaya devam etmiştir. Örneğin; *"Bir bisiklet selesiyle gidonlarını boğa başına (...)bir oyuncak arabayı maymun yüzüne, tahta parçalarını insan figürüne..."*² dönüştürmüştür. Sanatçı, yaptığı "Boğa Başı" (Resim 14) isimli asamblajının ortaya çıkışını ise şöyle anlatmıştır:

"Bir gün, bir hurda yığını içinde bir bisiklet selesi ve yanında da gidon buldum. Bir anda beynimde çakan şimşekle iki parça birbirine eklendi(...) Bu "boğa başı" fikri,

¹ *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Cilt 2, İnterpress Basın, s. 869.

² John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, 5. baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 109.

işte böyle, bilinçli bir düşünce olmaksızın ortaya çıktı."¹



Resim 14: Pablo Picasso, "Boğa Başı", 1942²

2.2.2. Soyut Sanatta Kolaj ve Asamblaj

Soyutlama eğilimi, 19. yüzyılın sonlarında çatırdamaya başlayan ve Kübizm'le birlikte tamamen kopuş yaşanan natüralizmin ardından gelişerek 20. yüzyılın başlıca ifade biçimi olmuştur. Analitik Kübizm'de; nesnelere parçalanarak soyutlanması ve tanınmaz hale sokulmasına rağmen, salt soyut bir biçime dayandırılmamış, görünen gerçeklikten tamamen uzaklaşmamıştır.

Soyut sanatta ise; nesne kavramı tamamen ortadan kalkmış, dış gerçekliğin ifadesi terk edilerek renk, şekil, çizgi gibi biçimsel öğelere yer verilmiştir. 1910-1920 yılları arasında Fransa, Avusturya, Hollanda, Almanya ve Rusya gibi birçok ülkede görülen akım, Wassily Kandinsky, Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Vladimir Tatlin gibi önde gelen sanatçıların farklı anlayışlarını kapsamaktadır.

Soyut sanatın ilk örneğini veren Kandinsky, resmin dış gerçekliğe ihtiyacı kalmadığını, soyut bir çizgi ve renkle kendi gerçeğini ortaya koyacağını ilere sürerek saf bir resimsel dil yaratmaya çalışmıştır. Sanatçı "non-objektif" olarak adlandırılan bu resimsel ifade ile soyutlama yerine, duyguların doğrudan ortaya konduğu tamamen soyuta dayanan bir resimsel anlayışı benimsemiştir. Soyut sanatın diğer

¹ Elke Linda Buchholz, Beate Zimmermann, *a.g.e.*, s. 80.

² <http://solpinsnaps.blogspot.com/2012/07/picasso-bulls-head.html>, (11.12.2012).

öncü sanatçılarından Malevich ise kısa bir süre, Sentetik Kübizmin etkisinde kalan resimler üretmiştir. Sanatçı, bu dönemde yapmış olduğu resimlerinde kolaj tekniğini kullanmıştır. Hatta yapmış olduğu "Askerlerin İlk Bölünmesi" (Resim 15) adlı resmine hazır basılı nesnelerin yanında bir de termometre yapıştırılmıştır. Malevich bu döneminin ardından bütünüyle soyutu benimseyerek, hiçbir çağrışımsal amaç gütmeyen doğrudan geometrik formlara dayanan resimler üretmiştir. Aynı zamanda "Süprematizm" akımının da yaratıcısı olan sanatçı, koyduğu bu isimle saf duygunun üstünlüğüne vurgu yaparak sanatı nesnenin esaretinden kurtardığını öne sürmüştür.



Resim 15: Kasimir Malevich, "Askerlerin İlk Bölünmesi", 1914¹

İkinci Dünya Savaşı sıralarında aralarında Modrian ve Kandinsky'nin de bulunduğu birçok Avrupalı sanatçı ülkelerini terk ederek Amerika'ya göç etmeleri bir anda sanatın merkezini de değiştirmiştir. Göç eden sanatçılarla zenginleşen Amerika, gelişen ekonomisi ile sanatın ve sanatçının büyük destek bulduğu bir ortama dönüşmüştür.

İşte tam da bu sıralarda "...Amerikalı sanatçıların öncülüğünde dönemin egemen sanat üslubu haline gelecek olan "soyut dışavurumculuk" terimi (...) (ki 1920'lerde Kandinsky'nin resimlerine yönelik bir nitelemedir.)..."² ortaya çıkmıştır. Willem de Kooning, Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Lee Krasner, Franz Kline ve Mark Rothko gibi akımın önde gelen sanatçıları büyük boyutlardaki tuvallerinde resmi, eyleme dönüştürmüşlerdir. Amerika'nın değişen çehresiyle birbiri ardına açılan

¹ http://www.russianpaintings.net/articleimg/malevich/malevich_soldier.jpg, (04.10.2011).

² Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.143.

galerilerde sergiler düzenleyen sanatçılar aynı zamanda konferans ve söyleşiler düzenlenen mekânlarda eleştirmenler, gazeteciler ve küratörlerle de bir araya gelmişlerdir. Böylece Soyut Dışavurumculuk akımı tüm bu etkinliklerle geniş bir katılım ve destek bulmuştur.

Amerika'da sanat ortamı böylesi hareketlenirken Paris'te de Soyut Dışavurumculuktan çok da farklı olmayan "...*Taşizm'* (*Fransızca anlamı 'lekecilik': 19. yüzyılda 'Taşist' sözcüğü İzlenimciler için de kullanılmıştır*), bazen "*Art Enformel*" olarak adlandırılan, *Kübizm akımının geometrik soyutlamacılığından ayrılan bir tür ' lirik' ...*"¹ soyutçuluk egemendir. İçerisinde Alberto Burri, Georges Mathieu, Hans Hartung, Antoni Tàpies ve Pierre Soulages gibi sanatçıların yer aldığı bu eğilim Soyut Dışavurumculukta olduğu gibi İkinci Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu bunalımlara karşı açıkça tepkilidir.

Bu tepkisini yaptığı kolajlarla bariz bir şekilde ortaya koyan Taşist sanatçı Alberto Burri, çoğunlukla siyah ve kırmızı renklerle boyadığı tuvallerin üzerine yırtık pırtık, yanmış çuvallar yapıştırarak bize savaşın yıkımını anlatmıştır (Resim 16). Savaş sırasında doktor olarak çalışan ancak esir düştüğü dönemde resme başlayan sanatçının eserleri, aslında yaşadıklarının bir göstergesi gibidir.



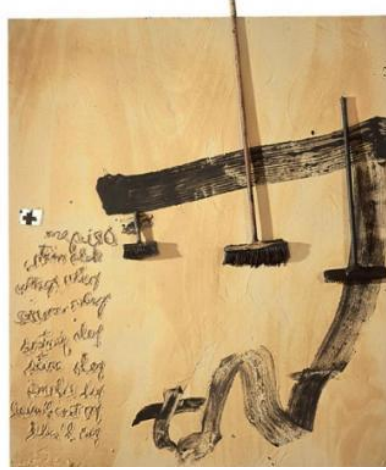
Resim 16: Alberto Burri, "İsimsiz", 1952²

Diğer Taşist sanatçı Antoni Tàpies de eserlerinde çeşitli malzemeler kullanarak duvar resmi etkisi yaratan kolajlar yapmıştır. Kum, saman, mermer tozu gibi doğal malzemelerin yanında kumaş ve ip gibi atık parçaları da kullanan sanatçı böylece bol

¹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 151.

² <http://www.centroarte.com/images/burri/burri1.jpg>, (09.12.2012).

dokulu resimler üretmiştir. Kimi zaman oluşturduğu zeminleri kazıyarak, oyarak çeşitli işaretler ve simgeler oluşturan sanatçı bazen de "Üç Fırça" (Resim 17) adlı eserinde olduğu gibi hazır nesnelere direk resme monte etmiştir.



Resim 17: Antoni Tàpies, "Üç Fırça", 2008¹

Soyutlama, üç boyutlu çalışmalarda da etkisini büyük ölçüde gösterirken özellikle Konstrüktivist üretimlerin bir çoğu bu anlayışı yansıtmaktadır. Vladimir Tatlin'in atık malzemeler kullanarak gerçekleştirdiği "Köşe Rölyefleri" (Resim 18) soyut bir anlayışı ortaya koyarken aynı zamanda konstrüksiyonlarının da ilk adımını oluşturmuştur. Asamblaj niteliğindeki bu çalışmada sanatçı, demir, bakır, ahşap ve tel gibi hurda malzemeler kullanmıştır.



Resim 18: Vladimir Tatlin, "Karşıt Kabartmalar", 1914²

¹ <http://www.artlyst.com/events/antoni-tapias-new-work-waddington-galleries>, (09.12.2012).

² http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2006/Vanguardias/museo/museo_sala2_ing.html, (09.12.2012).

2.2.3. Konstrüktivizm'de Kolaj ve Asamblaj

20. yüzyılın başından itibaren endüstriyel alanda yaşanan devrim, Avrupa'da kültürel ve sosyal açıdan toplumları şekillendirirken sanatsal alanda da yenilikçi birçok akım oluşmaya başlamış ve bu süreç Rusya'da Konstrüktivizm ile yankısını bulmuştur.

"İnşa" anlamına gelen "Konstrüksiyon" sözcüğü I. Dünya Savaşı'nın ardından sıkça rastlanan bir terim olmakla birlikte, Vladimir Tatlin'in yapmış olduğu üretimleri tanımlamak için kullanılmıştır. Bu terimi Richter 1924 yılında şöyle yorumlamıştır:

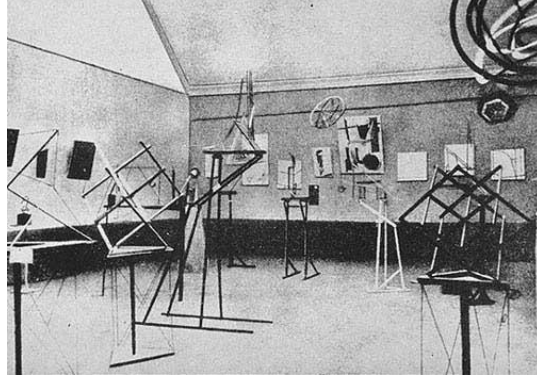
*"Konstrüktivizm' sözcüğü Rusya'da ortaya çıkmıştır. Geleneksel materyallerin yerine modern konstrüksiyon materyallerini kullanan ve yapıcı bir amaç izleyen sanatı tanımlamaktadır. Oldukça geniş bir anlam içeren Konstrüktivizm ismi, Lissitzky ve bana muhalefet olarak Doesburg tarafından 1920 Mayıs'ın Düsseldorf Kongresinde [aslında 1922] verilmiştir. (...)Konstrüktivizm terimi, o günlerde kongrede yer alan bireyci çoğunluğa karşı hem sanatsal ifadelerin meşrulaştırılmasına hem de sanatçıların etkin bir şekilde iletişimi için başvurulan bir slogan olarak ödünç alınmıştır."*¹

Ardından 1921 yılında Moskova'da Obmoklu Genç Sanatçılar Grubu çağdaş sanatsal yaşamı yansıtan ve yeni formların yaratılmasına da hizmet edecek, renkli uzaysal yapılardan oluşan ikinci sergilerini düzenlemişlerdir² (Resim 19). Deneysel Konstrüktivist üretimlerin yer aldığı serginin bildirisinde birde "Konstrüktivizm" terimi kullanılmıştır. Böylece "...Obmoklu'ların 1921'de tartışmalar yaratan (...), "Konstrüktivizm Derneği" olarak kesin bir şekilde etiketlenmesi ile Obmuklu ismi

¹ Edited By: Alexander Graf-Dietrich Scheuneman, *Avant-Garde Film*, New York 2007, <http://books.google.com.tr/books?id=2I2TnCb8PHcC&pg=PA8&lpg=PA8&dq=obmoklu+russian+constructivism&source=bl&ots=QOxP6Cpck&sig=Xb15AVgu4QoCgWHEmj84NM9QDyk&hl=tr&sa=X&ei=9unSUMmIOYvOsgaMq4CYCw&ved=0CD8Q6AEwAw#v=onepage&q=obmoklu&f=false>, (23.01.2013), s. 8.

² "OBMOKhU", <http://www.russianavantgard.com/obmokhu-c-7.html>, (23.01.2013).

geri dönülmez bir şekilde Konstrüktivizmin başlangıç safhalarındaki yerini almıştır."¹



Resim 19: Obmoklu Genç Sanatçılar Grubu sergisi, 1921²

I. Dünya Savaşı'nın yarattığı sarsıntılar, 1917 Devrimi öncesinde, saltanatın hüküm sürdüğü, siyasal alanda özgürlüklerin kısıtlandığı mutlakıyetçi bir tutum ve 1917 Devriminin ardından yaşanan iç ve dış çekişmeler, Rusya'da toplumsal ve sanatsal alanda radikal bir değişime sebep olmuştur. Yeni bir dünya inşa etmeyi zorunluluk olarak gören sanatçılar, ortaya koydukları ürünlerle devrim ilkelerini halka ulaştırmayı görev edinmişlerdir. Burjuvaziye hizmet eden "sanat için sanat" düşüncesini reddetmiş ve sanatın asıl amacının topluma hizmet etmek olduğunu savunarak işlevsel tasarımlara yönelmişlerdir. Ancak bu yaklaşım bir süre sonra sanatçıların kutuplaşmasına sebep olmuştur. Bunlardan; bir grup sanatçı sanatın topluma hizmet etmesi gerektiğini savunarak işlevsel tasarımlar üreten ve kendilerine prodüktivistler adını verenler, ki bu anlayış yazarlar arasında da kendisine birçok taraftar bulmuştur. Örneğin 1922 yılında "Konstrüktivizm" adlı bir kitap yazan genç eleştirmen Aleksei Gan'a göre *"...sanatçılar, sanat için sanat düşüncesinin temel alındığı soyut bir sanat değil, somut ve işlevsel bir sanat yaratmalıydılar."*³

Diğer grup ise Konstrüktivizm sanatını tüm bunlardan bağımsız ayrı bir etkinlik alanı olarak gören sanatçılardı. Bu süreçte Prodüktivistler olarak anılan Vladimir Tatlin, El Lissitzky ve Aleksandr Rodçenko gibi Rus Konstrüktivizminin önde gelen sanatçıları, sanatın geniş kitlelere hizmet etmesini, endüstriyel malzeme ve

¹ Gös. yer.

² <http://www.russianavantgard.com/obmokhu-c-7.html>, (23.01.2013).

³ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme.....*, s.87.

tekniklerin kullanılmasını savunarak yeni kurulan okullarda gençlere yeni sanat öğretilerini bir anlamda "üretim sanat"ını yaymayı amaçlamışlardır. John Berger'in de ifade ettiği gibi;

*"Malevich, Lissitzky, Kandinsky, Tatlin, Pevsner, Rodchenko işlerinde ruh olarak oldukça farklılardır(...) Fakat onların hepsi farklılıklarına rağmen bu dönemde tek bir tutum içerisinde belirgin bir şekilde Rus sanatçısı olarak tanımlanabilir. Hepsi sanatın bireysel ve sosyal gelişmede çok büyük etkisi olduğuna yani sanatın sosyal rolüne inanmışlardır."*¹

Sanatçının bir mimar ya da mühendis gibi çalışarak makine üretimine yönelmesini ve üretilen nesnelere sanat yapıtı olarak değil de işlevsel nesnelere model oluşturduğuna inanan Konstrüktivistler bu bağlamda geleneksel resim ve heykeli dışlayarak demir, çelik, cam, plexiglas gibi endüstriyel malzemeleri ve yöntemleri kullanılmaya başlamıştır.

Rus Konstrüktivizminin önde gelen sanatçılarından olan Tatlin, 1913 yılında *"...Paris'te Picasso ile görüşmüştü. Picasso'nun Tatlin'e neler gösterdiğini bilmiyoruz, fakat (...) Tatlin'in görmüş olabileceği yapıtlar arasında, Picasso'nun belki de 1912'de tabaka metal ve telden yaptığı Gitar da vardı."*² Bu ziyaretinin ardından ilk konstrüksiyonlarını ortaya koyan sanatçı, ahşap, tel, metal, kağıt gibi çeşitli atık malzemeler kullanarak oluşturduğu "Köşe Rölyefleri" (Resim 20) ile Picasso'nun asamblajlarını anımsatmaktadır. Ancak Tatlin'in yapmış olduğu tavana asılı ya da duvarlara tutturulmuş olan bu eserleri, Picasso'nun Sentetik Kübizminde ürettiği tanımlanabilir asamblajlardan farklı olarak herhangi bir şeyi çağrıştırmayan soyut çalışmalardır.

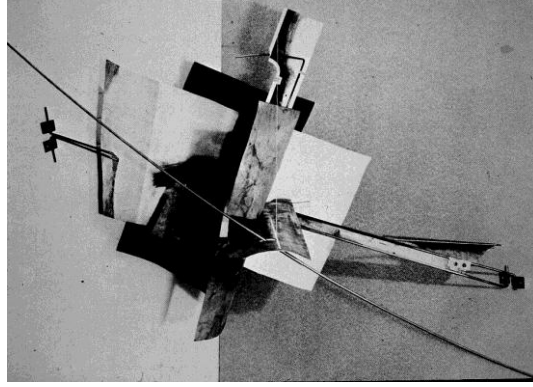
Picasso'nun her türlü atık malzeme kullanarak yapmış olduğu asamblajları,

"...günümüze kadar sürüp gelen Konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır. Rus Konstrüktivizmi -Picasso örneğinde ilk adımın atılmasına yol açan

¹ Alan C. Birnholz, "The Russian Avant-Garde and the Russian Tradition", *College Art Association*, Cilt 32, Sayı 2, JSTOR 1972-1973, s. 146-149.

² Norbert Lynton, *a.g.e.*, s.102.

*bir esin kaynağı olması dışında -apayrı bir olaydır ve kendine özgü bir ideolojinin ürünüdür."*¹



Resim 20: Vladimir Tatlin, "Karşıt Kabartmalar", 78,5 x 152,5 x 76 cm., 1915²

Konstrüktivistler sanatsal üretimlerinde ifade dili olarak Kübist eğilim olan asamblaj tekniğinin yanı sıra kolaj tekniğini de kullanmışlardır. Bir yandan bilimsel ve teknolojik yeniliklerin sanatla buluşması hız kazanırken bir yandan da sanatçıların yaşadığı ekonomik sıkıntılar onları para kazanabileceği üretime yöneltmiştir. Sanatçıların birçoğu afiş, reklam panosu ve tiyatro sahnelerine dekor tasarımı gibi işler yapmaya başlamıştır. Bu sanatçılardan; ilk olarak kübist tarzda eserler veren ve sonrasında Süpramatizm tarzına yönelen Lyubov Popova, kısa bir süre sürdürmüş olduğu resim çalışmalarının ardından burjuvaziye hitap ettiğini düşündüğü tuval resmini reddederek tasarımlara yönelmiştir. Sanatçı; birçok kitap kapağı, kostüm tasarımı ve Konstrüktivist ilkelerini başarıyla kullandığı sahne tasarımları yaparak tasarımda çok önemli bir yer edinmiştir. Sanatçı, Meyerhold tarafından Aktörler Tiyatrosu'nda sahnelenen "Aldatılan Alicenap Erkek" oyunu için hazırladığı sahne dekorunun posterini ise (Resim 21) kolaj tekniğini kullanarak hazırlamıştır.

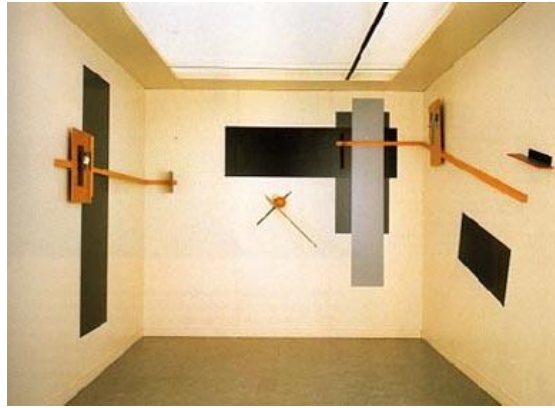
¹ Norbert Lynton, *a.g.e.*, s. 102.

² [http://www.shafe.co.uk/art/vladimir_tatlin-_corner_relief_\(1915\)-.asp](http://www.shafe.co.uk/art/vladimir_tatlin-_corner_relief_(1915)-.asp), (20.08.2011).



Resim 21: Lyubov Popova, poster, kolaj, 1922¹

Diğer Konstrüktivist sanatçı El Lissitzki; yapmış olduğu Proun serisinden biri olan "Proun 19D" adlı eserinde kolaj tekniğini kullanmıştır. Sanatçı hemen ardından da insanların rahatça girebileceği, kare biçiminde, üst kısmından aydınlatılan üç boyutlu bir hücre tasarlamıştır. "Proun Odası" (Resim 22) adını verdiği hücrenin içini, çizimler ve üç boyutlu nesnelerle de zenginleştiren Lissitzki, bu eseri ile "*...daha sonra çağdaş sanatta bol bol denenecek olan yerleştirmelerin bir nevi öncüsü...*"² olmuştur.



Resim 22: El Lissitzki, "Proun Odası", 1923³

¹ <http://www.londontheatreblog.co.uk/wp-content/uploads/2009/02/popova-4.jpg>, (04.10.2011).

² Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme...*, s.93.

³ http://www.avizora.com/publicaciones/biografias/textos/textos_e/0005_el_lissitzky.htm, (04.10.2011).

2.2.4. Dadaizm'de Kolaj ve Asamblaj

1916 yılında İsviçre'de ortaya çıkan Dada, Almanya, Fransa ve Amerika'da kolları görülen; temelinde "başkaldırı" felsefesine dayanan "avangard" bir akımdır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren endüstrileşmeyle birlikte gelişen ticaret, ülkeler arasındaki rekabeti arttırmış ve zenginleşme yarışı başlamıştır. Bu yarış; birçok ülkenin pay sahibi olmak istediği sömürgeciliği de beraberinde getirerek, dünyayı Avrupa merkezli bir savaşa hazırlamıştır. Bu hazırlık birçok kesimden taraftar bulurken, farklı düşünen birçok sanatçı ve filozof savaşın bir yıkım olacağını düşünerek buna karşı çıkmıştır.

1914 yılında I. Dünya savaşının patlak vermesiyle, savaşın ortasında kalan bu sanatçı ve filozoflar ülkelerini terk etmek zorunda kalmış, savaşın bakir bıraktığı tek Avrupa ülkesi olan İsviçre de onlara ev sahipliği yapmıştır. Bunlardan biri olarak 1915 yılında Almanya'dan gelen yazar ve filozof Hugo Ball; kendisi gibi sığınmacı olan çeşitli uluslardan, sanatçı ve filozofları bir arada toplamak istemiştir. Bu amaçla Ball, şarkıcı ve dansçı sevgilisi Emmy Hennings'in desteği ile 1916 yılında İsviçre'nin başkenti Zürih'te, "Cabaret Voltaire"i açmıştır. Kabareye gelen sanatçıların başında; Rumen şair Tristan Tzara, Rumen ressam ve mimar Marcel Janco, Fransız asıllı Alman ressam ve heykeltıraş Jean (Hans) Arp gelmektedir. Çok geçmeden Alman şair ve yazarlardan Walter Serner, Richard Huelsenbeck ile Hans Richter, Viking Eggeling gibi sinemacıların da katılımıyla grup giderek kalabalıklaşmıştır. Harekete,

*"...bir Fransızca-Almanca sözlükten bulunmuş, şarkıcı Madame le Roy için Romanya'da (...) "evet, evet", Fransa'da "sallanan at" ve "hobi at", Almanlar için ise Ball'ın söylediğine göre aptalca saflığın bir şarkısı ..."*¹

anlamına gelen Dada adını verirler.

Görünüşte hiçbir anlam içermeyen bir kelime olmasına karşın Dada, özünde cesaret, kural bozma, küçümseme, özgürlük, tüm yerleşik değerlerin ve burjuvanın

¹ RoseLee Goldberg, *Performance Art*, 2. baskı, World of Art, 1996, s.62.

yıkılması anlamlarını barındırmaktadır. Bir anlamda savaşla hayat bulan Dada, diğer taraftan da her şeye savaş açmaktadır.

I. Dünya savaşının anlamsızlığına ve yıkımına karşı duyulan nefretle kurulan Dada hareketinin başladığı yer olan Kabare Voltaire; kısa süre içinde çeşitli sanatsal eylemlere tanıklık eden bir mekân haline gelmiştir. Bu eylemlerin içinde,

"...yazın- geceleri düzenleniyor, burada Dada müziği çalınıyor, Dada dansları (Dadatrott) yapılıyor, Dada şiirleri okunuyordu. Saçmalama, alaya alma, şaka, ciddi, eğlence, eleştiri, oyun hepsi birbirine karışıyordu."¹

Sanatı, mantığın engellerinden kurtarmaya çalışan Dadacıların yıkımından 'dil' de nasibini almış, parçalanmış ve rastgele seçilen sözcüklerin bir araya getirilerek türetildiği, kolajlardan oluşan yeni şiirler üretilmiştir.

"Ses Şiirler" ya da "Kelimesiz Dize" adlı yeni türler icat eden Ball, Kabare Voltaire'de 23 Haziran 1916'da bu şiirlerden birinin ilk okuması için bir de kostüm dizayn etmiştir.² (Resim 23) Sanat eseri üretme düşüncesine karşı çıkararak Ball'a göre; "...sanatsal tat denen şeyin aşılması ve "dil"in tahrip edilmesi gerekiyordu; ki bu yaklaşımı, Duchamp'inkine çok benziyordu (ancak birbirlerinin düşüncelerinden henüz haberdar değillerdi)."³



KARAWANE
 jolifanto bambla ô falli bambla
 grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
 higo bloiko russula huju
 hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
 blago bung
bossa fataka
 ü üü ü
 schampa wulla wussa ólobo
 hej tatta görem
 eschige zunbada
 wulobu ssubudu uluw ssubudu
 tumba ba- umf
 kusagauma
 ba - umf

Resim 23: Hugo Ball, Cabaret Voltaire "Karavane" adlı şiiri okurken, 1916⁴

¹ Nazan-Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, 4. baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, s. 90.

² RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.60.

³ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme.....*, s.101.

⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hugo_Ball_Cabaret_Voltaire.jpg, (25.10.2011).

Teknolojiye kuşkuyla yaklaşan, anti akademik, ikon kırıcı, anti militarist, kısaca nihilist tavrılarıyla Dadacılar,

*"ilk olarak kiralık bir yer olan Galeri Corray'da "Kübizm", "Sanatın Sunumu" ve "Eski ve Yeni Sanat" üzerine Tzara'nın konuşmaları ve (...) Arp, Van Rees, Janco ve Richter tarafında yapılan işlerin yer aldığı ilk Dada halk sergisi Ocak 1917'de açmıştır. Kısa süre sonra Ball ve Tzara Galeri Corray'ı devralarak Galerie Dada olarak 17 Mart'ta..."*¹

bir sergi ile açılışını yapmıştır. Daha sonrada mekânda, pek çok konferans, şiir günleri ve sergiler düzenlemeye devam edilmiştir. Bu sergilerde Kandinsky, Klee, Ernst, Modigliani, Chirico gibi Dadayla ilgisi olmayan birçok ressamın yapıtları da sergilenmiştir. Yine aynı yıl aynı adla bir de dergi çıkaran Dadacılar, bu girişimleriyle Kabare Voltaire'den çıkmış tüm Orta Avrupa ülkelerine ünlerini yayarak uluslararası bir kimlik kazanmışlardır. Ancak tam da popüleritesinin arttığı bu dönemde Dada, Zürih'te kan kaybetmeye başlamış; *"...Huelsenbeck arkadaşlarının yeteri kadar savaş karşıtı olmadıklarını düşündüğü için Berlin'e (...) Ball ise Tzara'nın sanattan çok saldırganlık duygusuyla hareket ettiğini söyleyerek Bern'e..."*² gitmiştir.

Dada hareketinin başında yalnız kalan Tzara'nın imdadına, o sıralarda Amerika'dan Fransa'ya oradan da Zürih'e gelen ve aynı düşünceleri paylaşan Francis Picabia yetişmiştir. Picabia'nın desteğiyle Tzara önce derginin üçüncü sayısını çıkarmış, sonra da 1918 Dada Bildirisi'ni hazırlamıştır.³

Picabia'nın Paris'e dönmesiyle grupta bir bölünme yaşanmış; bazı sanatçılar Tzara'yla kalmaya devam ederken, bazıları Arp ve Janco'yu takip ederek "Devrimci Sanatçılar Birliği'ne" katılmıştır. Son çıkış olarak Tzara'nın önderliğinde yayımlanan "Zeltweg" adlı dergi de grubun toparlanmasına yetmemiş; savaşın sona ermesi ile birlikte, Zürih mülteciler tarafından çekiciliğini kaybederek Zürih Dada grubu tamamen dağılmıştır.

¹ RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.64.

² Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme.....*, s.101.

³ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme.....*, s.102.

Zürih'teki Dada grubunun dağılmasından sonra, Picabia'nın ardından 1919 yılında Tzara'nın Paris'e gelmesiyle birlikte burada aynı düşünceleri paylaşan; Breton, Aragon ve Soupault gibi edebiyatçıların çıkarmış olduğu sürreal temelli "Litterature" adlı dergi, Dada'nın hizmetine sunulmuştur.¹ Paris'teki Dada oluşumu Tzara'nın ve grupta kısa süre bulunan Fransis Picabia'nın da katılımıyla çok daha hırçın bir tavır sergilemiştir. Paris Dada'sı da temelinde, diğer Dada manifestoları gibi geleneksel sanat anlayışına savaş açarak halkı kıskırtan birçok manifesto gösterileri yapmıştır.

"Dadacılara göre sanat yapının her şeyden önce tek bir istemi, kamunun öfkesini uyandırma istemini karşılaması gerekiyordu. Daha önce insanı çağıran bir görünüm ya da ikna edici bir ton niteliğinde olan sanat yapısı, Dadacılarda bir mermiye..."²

dönüşmüştür.

Ancak Dada'nın Paris ayağı; Breton ve çevresindeki sanatçılarla çok fazla bağ kuramamıştır. Yapılan gösteriler Paris'teki Dada'nın son hamleleri olarak görülerek, burada da yavaş yavaş sona yaklaşmıştır. Breton'un düzenlediği "Congres de Paris'e" çağrılan Tzara,

"...böyle bir hareketin Dada ruhuna aykırı olduğu eleştirisiyle kongreyi kabul etmez. Bunun üzerine Breton ve Fransızlar Dada ile bağlarını..."³

tamamen koparmıştır.

Dada'nın Berlin ayağı ise 1917 yılında Zürich'ten Berlin'e gelen Richard Huelsenbeck önderliğinde kurulmuştur. Ancak; İsviçre'nin tarafsız olmasından dolayı, Zürich Dadacıları ile savaştan büyük bir kayıpla ayrılan Almanya'daki Berlin Dadacıları arasında farklar oluşmuştur. Savaşın verdiği zararlar nedeni ile Berlin Dadacıları sosyal adaletsizliklere vurgu yaparak daha politik bir tavır göstermişlerdir.

Dada-Berlin'in diğer önemli sanatçıları arasında John Heartfield, Georg Grosz, Raoul Hausmann, Johannes Baader ve Hannah Höch yer alırken, bu kişilerin bazıları

¹ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 202.

² Walter Benjamin, *Pasajlar*, 8. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s. 74.

³ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 202.

aynı zamanda Dada'nın gelişmesine ön ayak olan "Neue Jugend" ve "Frei Strasse" adlı dergilerde de çalışmaktaydılar. Bu yayınların dışında 1919 yılında Jedermann sein eigener Fussball, Der blutige Ernst, Der Dada, Der Gegne gibi bir dizi Dadacı dergi çıkarılmıştır. ¹

Berlin'deki Dadacılar Huelsenbeck'in önderliğinde, tıpkı Zürih'teki gibi çeşitli konuların yer aldığı geceler düzenlemişlerdir. Bu gecelerden biri için Huelsenbeck:

*"Ben, henüz yeterince insanın öldürülmediğini anlattığım bir giriş bildirisini okuyordum. Polis konuşmayı engellemek istedi, (...)Her şey karmaşıktı ve dolayısıyla son derece Dadacı bir olay söz konusu idi."*²

Bu olayların hepsinde Dada'nın nihilist tavrı yine ön plandadır. Ancak sonrasında Berlin Dada grubu, iki ayrı kolda gelişme göstermiştir. Bunlardan birincisi,

*"...Walter Mehring, Wieland ve Helmut (John) Heartfield ve George Grosz 'un oluşturduğu grup komünizm sempaticanıydı(...) Raoul Hausmann, Hannah Höch ve Johannes Baader'den oluşan diğer grup ise daha çok anarşizme yatkındı."*³

Her iki grup da sanat karşıtı tavrı benimseyerek geleneksel resimle bağlarını kesmiştir.

Dada, sadece Almanya'nın Berlin şehrinde değil; 1919 yılında Hans Arp ve Max Ernst'in yardımıyla Köln'de de etkisini göstermiştir. Burada diğer yerlerde olduğu gibi sergiler açmışlar, Fütüristlerinkine benzer performanslar düzenlemişlerdir. Ancak bir süre sonra önce Arp, ardından Ernst, Köln'den ayrılıp Paris'e yerleşerek Dada ve Gerçeküstüculük arasındaki geçiş evresinde bulunmuşlardır. *"1922'den 1924'e dek birkaç yıl boyunca, (...) katılımcılarının "mouvement flou" (belirsiz ya da puslu hareket) olarak adlandırdıkları bu evrede, Robert Desnos ve Rene Crevel gibi Litterature çevresine giren yeni isimlerin yanı sıra, Breton, Aragon ve Eluard..."*⁴ gibi sanatçılarla da birtakım deneysel etkinlikler yapmışlardır.

¹ *Dada Manifestoları*, çev. Melis Oflaz, 2. baskı, Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul 2008, s. 16.

² çev. Melis Oflaz, a.g.e., s. 15.

³ David Hopkins, *Dada ve Gerçeküstüculük*, 1. baskı, Dost Kitabevi, Ankara 2006, s. 30-31.

⁴ David Hopkins, a.g.e., s. 37.

Avrupa'da tüm bunlar yaşanırken; Avrupa ile eş zamanlı fakat onlardan bağımsız olarak 1917 yılında New York'ta Grand Central Gallery'de açılan sergide, tartışmalar içinde benzer bir oluşum hayat bulmuştur. Galerideki sergiye "ready made" nesnesi olan pisuarı "Richard Mutt" adıyla imzalayarak gönderen Duchamp, adeta dinamitin fitilini ateşleyen kişi olmuştur. "Anti-art" terimini ilk dile getiren Duchamp, tartışmalara yol açan ve sergiye kabul edilmeyen "Çeşme" (Resim 24) isimli eseri için "Richard Mutt Sorunu" adıyla "The Blind Man" adlı dergide yayımladığı yazıda bu konuya şöyle değinmiştir:

*"Bu nesneyi Bay Mutt'un kendi elleriyle yapıp yapmamasının hiçbir önemi yok. Bay Mutt o nesneyi SEÇTİ. Mutt, günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı."*¹

Hakkı Engin Giderer'e göre: Duchamp'ın pisuarı "...sanatın (sanat yarışmalarının, yarışma seçici kurullarının ve estetik yargılarının) içine işenecek kadar değersiz bir şey olabileceği imasını da taşımaktadır."² Duchamp'ın daha öncesinde yapmış olduğu "Merdivenden İnen Çıplak" ile "Kral ve Kraliçe" adlı eserleri Kübizmin etkisinde yapılmış olup, hazır yapım nesnelere gidişin de adeta habercisi gibidir.



Resim 24: Marcel Duchamp, "Çeşme", Porselen pisuar, 1917³

¹ Mehmet Yılmaz, *Sanatçıları Okumak ya da Post Modern Söyleşiler*, 1. baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2009, s. 70.

² Hakkı Engin Giderer, *Resmin Sonu*, 1. baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2003, s. 112.

³ <http://www.sakinkafa.com/images/marcel-duchamp.jpg>, (07.10.2011).

Duchamp, zanaatı anımsatan el becerisine dayalı sanat yapıtının yerine düşüncenin ön planda tutulması gerektiği inanancıyla; 1913'ten beri sanat nesnesi olarak "hazır yapım" nesnelere seçmeye ve kullanmaya başlamıştır.¹ O, bu seçimiyle

"...\"terebentin zehirlenmesi\" adını verdiği yıkıcı etkilerinden ve tablo tacirlerinin yönettiği tecimsel yolların zorbalığından kurtulma istencini ortaya koyuyordu. Bunun içinde yasalarını belirlediği yeni 'sanat'ı rastlantının emrine bırakıyordu.\"²

Ona göre artık *\"...sanatçı bir imalatçı değil, bir eylemcidir.\"³*

Duchamp'ın ilk hazır yapım nesnelere kullanarak yaptığı eserler arasında "Bisiklet Tekerleği" adlı assemblajı bulunmaktadır. Bir taburenin üzerine ters olarak, bisiklet tekerleği ve çatal çubuk tutturularak yapılan eser hem geleneksel heykele karşı koymuş hem de kaide mitine meydan okumuştur. Duchamp'ın ortaya koyduğu ve isim verdiği hazır yapım nesnelere için *\"Breton, Duchamp'ın sıradan bir nesneyi sanat eseri olarak ilan etmekle o nesneye bir nevi şövalye unvanı vermiş olduğunu, proleter nesneyi aristokrat bir nesneye dönüştürdüğünü, alt sınıftan üst sınıfa (daha doğrusu en üst sınıfa) atlatmış olduğunu...\"⁴* belirtmiştir. Oysa Duchamp; bunlarla el becerisine dayanan tüm alışılmış sanat üretimlerini küçümsemiş, sanat ile hayatı birbirine yaklaştırarak, sanatın ne olduğunu sorgulamıştır. Picabia'nın 1917 yılında yayınlamış olduğu *\"391\"⁵* adlı dergide kullanılan çarpıcı çizimler, kışkırtıcı sözcükler ve küfürlerle de bu tartışmalar doruk noktasına taşınmıştır.

Aslında hazır nesnelere sanatsal amaçla kullanan ilk sanatçının Duchamp olmadığını biliyoruz.

\"...Picasso ve Braque, ilk kolaj denemelerinde gazete, hasır ve muşamba gibi seri üretim nesnelere kullanmış, bu nesnelere kendi bağlamından alıp sanat bağlamına sokmuşlardı (...)Yalnız onların resimlerinde bu malzemeler kompozisyonun birer parçasıydı. Yani, (...)kompozisyonda kırmızı bir renk gerekiyorsa, boyamak yerine

¹ David Hopkins, *a.g.e.*, s. 29.

² Enis Batur, *Modernizmin.....*, s. 311.

³ Mukadder Çakır Aydın, *Sanatta Eleştirelilik*, 1. baskı, Beta Basım, İstanbul 2002, s. 182.

⁴ Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, 3. baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 38-39.

⁵ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme.....*, s.106.

*kırmızı bir bez parçasını devreye sokuyor; ya da tersten giderek, üzerinde yazı ve fotoğraflar olan bir gazete parçasını yeni bir kompozisyonun başlangıcı yapıyorlardı."*¹

Ayrıca; *"Kübitler kolajı, üstün cins olma isteğiyle hiçbir zaman resmi değerden düşürmeye, bozmaya karşı girişilmiş bir şey olarak kullanmamışlardır. Resim malzemeleriyle aşağılanmaktan çok, piktoral (resimsel) kompozisyonun tüm gücünü spiritüel benzetmelerle..."*² canlandırmışlardır.

Duchamp yapmış olduğu "Üç Standart Stopaj" (Resim 25) adlı asamblajında da üç iplik parçasını cam bir panoya monte edilmiş üç tane ince uzun boyalı tuval üzerine rastlantısal biçimde düştüğü şekilde yapıştırmış daha sonra bunların kalıplarını alarak kestiği üç tahta parçasını bir kutuya yerleştirilmiştir. Sanatçı daha sonra da hırdavatçıdan aldığı bir kar küreğinin üzerine "Kol Kırılması Olasılığına Karşı" yazarak sunmuştur. Duchamp'ın bu üretimleri, el becerisine dayanan geleneksel sanat üretimlerine karşı duruşu simgelerken aynı zamanda sanat ve sanat nesnesini de sorgulatmıştır. Sanatçının Dadacı anlayışla yapmış olduğu içinde birçok eserinin kopyası bulunan ve küçük bir müzeyi andıran *"...Yeşil Kutu'su, sanat eserinin klasik duruş ve sunumunu..."*³ da yıkmak istemektedir. Çünkü: Dadacılar için savaş da geçmişin sanatını ve duruşunu üreten zihniyet tarafından üretilmiştir.



Resim 25: Marcel Duchamp, "Üç Standart Stopaj", 28 x 129 x 23 cm., 1913-14⁴

¹ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme.....*, s.119.

² Lütfü Kaplanoğlu, "Sanatsal Bir Değer Olarak", s. 97-104.

³ Lütfü Kaplanoğlu, " Duchamp'ın "Yeşil Kutu"su ve Rönesans'la İlişkisi", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı 14, Erzurum 2008, s. 65-69.

⁴ http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78990, (23.01.2013).

1917 yılının sonlarında Picabia'nın Fransa'ya dönmesiyle New York Dada grubu büyük bir sessizliğe bürünmüştür. Duchamp, sanatla uğraşmaya ara verip, Avrupa'ya gitmiş ve Paris dadacıları ile yakın ilişkiler kurmuştur.¹ Bu döneme rastlayan ünlü "Mona Lisa" tablosunun bir fotoğrafına bıyık ve sakal ekleyerek, "L.H.D.O.Q" ismini verdiği hazır nesne üretimi sayılan eseri ise geçmişin sanat yapıtlarını küçümseyen Dada tavrından başka bir şey değildir.

1920 yılında New York'a dönen Duchamp, Paris Dadacılarından aldığı ilhamla, yakın dostu Man Ray ve Zürih Dadacılarının görüşlerini paylaşan diğer arkadaşları ile birlikte "New York Dada" adlı bir dergi çıkarmaya karar vermiştir.² "Dada" ismini dergide kullanmak için Tristan Tzara'dan izin almış ve derginin ilk sayısında buna şöyle yer vermiştir:

*"Dada herkesindir. Tıpkı Tanrı düşüncesi ya da diş fırçası gibi. Dada olarak doğmuş insanlar vardır, daha fazla Dada olanlar vardır; her yerde ve her bir bireyde Dadalar bulunur."*³

Ne var ki Zürih Dadacılarında olduğu gibi savaşın sona ermesiyle birlikte; sanatçıların bir bir New York'u terk etmesi, New York Dadacılarının da sonunu hazırlamıştır. Man Ray ve Duchamp'ın Paris'e dönmelerinden sonra New York Dada grubu tamamen dağılmıştır.

Dadaistler savaşa sebep olan insan aklını küçümseyerek, tesadüfi ve absürt olanı öne çıkaran, daha çok gösteri biçiminde hazırlanan ve kalıcılığı önemsemeyen bir tavırla yenilikçiliği benimsemiştir. Bunu yaparken de, ifade dili olarak çoğunlukla "kolaj" ve "asamblajları" kullanmışlardır. Bu anlamda kübist kolajların açtığı çığırın bir devamı olarak görülse de Kübizmin aksine; sanat karşıtı Dada, bunu yağlıboya resme karşı bir alternatif olarak görmüş ve kolajı bir adım daha ileriye götürerek, gelişen sanayinin temel üretimleri olan hazır nesneyi bizzat sanat eseri olarak sunmuştur. Elbette bunu yapmalarındaki amaç sadece alternatif sunmak değil; sanatı geleneksel malzemedan kurtarıp, endüstri üretimi hazır nesnelere ile sanat ve hayat

¹ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme.....*, s.106.

² Gös. yer.

³ Enis Batur, *Modernizmin.....*, s. 315.

arasındaki sınırları da tamamen ortadan kaldırmaktır. Bu nedenle Dadaistler, kültüre sabotaj düzenleyecek tarzda eylemler gerçekleştirerek; her türlü yazınsal ve görsel öğeyi parçalayıp, kolajla yeniden bir bütün oluşturmuşlardır.

Hans Arp, Max Ernst ve Raoul Hausmann gibi birçok sanatçı da kolaj ve asamblaj tekniğini kullanmıştır. Bunlardan Arp; kağıt parçalarını tesadüfi olarak serpiştirerek düştüğü yere yapıştırmış, daha sonra da bazı yerleri keserek, kolaj tekniğine farklılık katmıştır. Arp, yapmış olduğu "Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dörtgenler" (Resim 26) adlı yapıtında da yine hazır nesnelere kullanmış, Duchamp'ın "Üç Standart Stopaj" eserinde yaptığı gibi O'da kağıt parçalarını serpiştirerek yerçekimi ve havanın hareketiyle rastlantısal kolajlar üretmiştir. Eserlerinin üretim sürecine doğayı da katan sanatçı, bu bağlamda sanatçının yaratıcılık payının sanıldığı kadar önemli olup olmadığını sorgulamıştır.

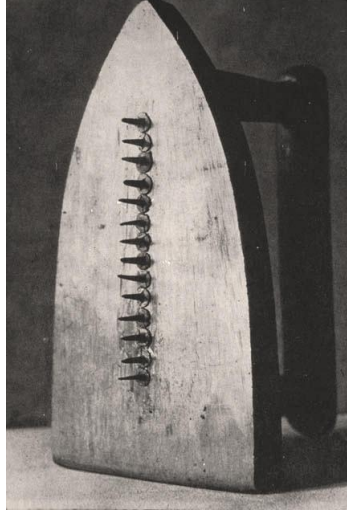


Resim 26: Hans Arp, "Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dörtgenler", 1916¹

Arp'ın yine aynı zamanlara rastlayan, çeşitli şekillerdeki boyalı tahta parçalarıyla kolaj tekniğini kullanarak yapmış olduğu "Tristan Tzara'nın Portresi" adlı eseri, rastlantıdan biraz uzak görünse de geleneksel portrelerle hiçbir ilgisi olmayan bir kabartmadır. Man Ray'ın yapmış olduğu "Armağan" (Resim 27) adlı eseri ise Dadacı anlayışla çalıştığı dönemlere rastlamaktadır. Sanatçı, düz bir demire tabanından bir sıra çivi tutturarak hazır nesnelere oluşturduğu bu asamblaj ile Dada'nın saldırgan

¹ http://arthistory.about.com/od/dada/ig/DadaatMoMAZurich/dada_zurich_02.htm, (02.02.2013).

tavrını da açıkça yansıtmaktadır.



Resim 27: Man Ray, "Armağan", Buluntu nesnelere asamblaj, 1921¹

Dadaist sanatçılardan Picabia da resimlerinde mekanik parçalardan kolajlar yaparak; yaşamın ayrılmaz parçaları haline gelen makinelerin artık insan ruhunu tamamen ele geçirdiğini anlatmak istemiştir. Dada 4-5'in kapağında yer alan "Rêveil Matin" adlı eseri bu anlayışın bir ürünüdür. Sanatçı aynı zamanda portre ve manzara resimlerine hazır malzemeler ekleyerek kolajlar yapmıştır. "Kibritli Kadın" isimli resminde (Resim 28) kibrit, düğme ve tel toka kullanan sanatçı, manzara resimlerinde de tüy, kibrit, makarna vb. hazır nesnelere kullanmıştır.



Resim 28: Francis Picabia, "Kibritli Kadın", 1920²

¹ http://www.rodadamoda.com/post.php?id_post=136, (16.07.2012).

² <http://www.bertc.com/subfour/g128/picabia.htm>, (14.02.2013).

Aynı şekilde Hausmann'ın hazır nesnelere yapmış olduğu "Mekanik Kafa" (Resim 29) adlı assemblajı; modernleşme ile birlikte insanın makineleştiği, ne denli saldırgan ve acımasız olduğuna açık bir gönderme olmuştur. Picabia ve Duchamp'ın Makine ikonografisi de "...1920'lerin başlarında kendine özgü bir "Amerikan" sanatının yaratılmasında bir unsur haline gelecekti ve sözde "Precisionism" eğiliminin bir parçası olarak makineye yönelik çok daha gerçekçi bir tutumun etkisi..."¹ görülecekti.

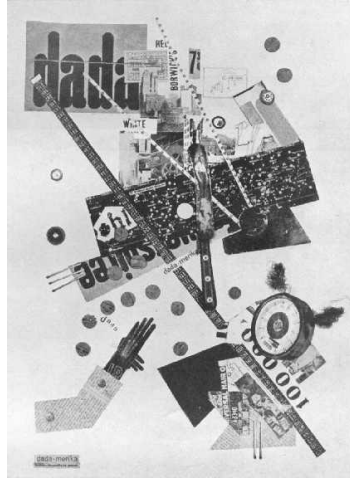


Resim 29: Raoul Hausmann, "Mekanik Kafa", 1920²

Berlin Dada'nın önde gelen sanatçılarından John Heartfield ve George Grosz birbirleriyle tanışmalarının ardından kolaj tekniğini kullanarak zaman zaman ortak üretimlerde bulunmuşlardır (Resim 30). Ayrıca Heartfield ve Grosz; kübist kolajları kullanan diğer Berlin Dada sanatçılarından Hannah Höch ile hazır basılı gazete ve dergilerin yanında teknolojinin nimetlerinden de faydalanarak fotoğrafla yeni biçimler yaratabileceklerini keşfetmişlerdir. Heartfield'ın geliştirdiği, "fotomontaj" tekniği denilen bu yöntemle Dadacılar; kolaj tekniğine benzeyen ancak kesme ve yapıştırma olmaksızın çekilen fotoğrafların tamamını ya da bazı bölümlerini pozlama ile aynı kağıda basarak çok daha saldırgan üretimlerde bulunmuşlardır. Dadacıların yapmış olduğu bu fotomontajlar, Rus Konstrüktivist sanatçı Rodchenko'nun da beğenisini kazanmış ve sonrasında fotoğrafa yönelerek fotomontaj tekniğini kullanmasında etkili olmuştur.

¹ David Hopkins, *a. g. e.*, s. 51.

² <http://oneundertheumbrella.blogspot.com/2010/07/raoul-hausmann.html>, (10.10.2011).



Resim 30: George Grosz ve John Heartfield, "Dada-Merika", Kolaj, 1920¹

Dadaya katılmak isteyen ancak politika dışı ve aşırı burjuva olduğu gerekçesiyle reddedilen, Almanya'nın Hannover şehrinden, Kurt Schwitters da Dada anlayışını paylaşarak, geleneksel sanat kurumlarına karşı çıkmış ve kolaja yönelmiş sanatçılar arasında yer almaktadır. O da tıpkı diğer sanatçılar gibi; düğme, makara, bilet, paçavra, konserve kutusu vb. her türlü atık nesneyi tesadüfen bir araya getirerek bir bütün oluşturmuştur. İşte "Merz sütunu" (Resim 31) bu şekilde ortaya çıkmış, yüzeyden kurtulup üç boyutlu yapıya dönüşmüş bir eserdir. Adını "commerzbank" kelimesinden almış olan "Merz" parçalanmış bir hecedir ve bir anlam içermesi de gerekmemektedir. Schwitters bu yapıyı isimlendirmesini şöyle açıklamıştır:

*"Malzemenin ne olduğu aslî değildir, ben kendim nasıl aslî değilsem öğle. Aslî olan yalnızca biçim vermedir. Malzeme önemsiz olduğundan, resim hangi malzemeyi gerektirirse onu kullanırım. (...) örneğin çuvalbezi üzerine ahşap. Bu sanatsal yaratma tarzını doğuran dünya görüşüne "Merz" adını veriyorum."*²

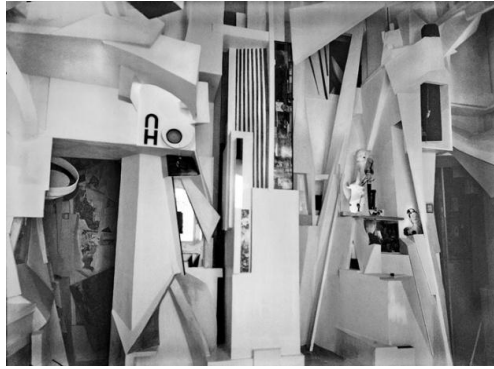
Sanatçı Merz yapılarını açıklarken "...yaşamında rastladığı her şeyin, karşılaştığı, gördüğü, okuduğu, düşündüğü ne varsa, burada somut bir biçim aldığını..."³ belirtmiştir.

¹ <http://www.dekunsten.net/71+.html>, (12.10.2011).

² Ali Artun, *Sanat Manifestoları*, 1. baskı, İletişim Yayınlar, İstanbul 2010, s. 157.

³ Nazan-Mazhar İpşiroğlu, *a.g.e.*, s.77.

Schwitters, evinin bir odasında başlamış olduğu hem kolaj hem de asamblaj tekniğinin harmanlandığı Merz sütununa; sürekli olarak bulduğu atık malzemeleri ekleyerek, eserini giderek evinin diğer odalarına taşın, büyüyen ve değişen bir yapı haline dönüştürmüştür. Sanatçının evinin içerisinde konumlandırarak mekânı devreye sokması ile bu çalışmalar, bir anlamda yerleştirmenin ilk örnekleri olarak düşünülebilir. Sanatçı daha sonra "Merz" sütununa Norveç ve İngiltere'de de devam etmiş, aynı adla bir dergi de çıkarmıştır.



Resim 31: Kurt Schwitters, "Merz" yapıtı (detay), 1923 dolaylarında başlamıştır.¹

Schwitters'in yaptığı kolajlar bunlarla da sınırlı kalmamış, tıpkı Tzara'nın kelimeleri parçalayarak yazdığı şiirler gibi; O da sözcükleri parçalayarak anlamlı söz kolajları üretmiştir. Bunun dışında sanatçı çok çeşitli alanlarda üretimler yapmış, onlara da "Merz-resmi", "Merz-şiiri", "Merz-sahnesi", "Merz-mimarlığı" gibi isimler vermiştir.

2.2.5. Sürrealizm'de Kolaj ve Asamblaj

Dünya toplumları üzerinde egemen olmaya başlayan Endüstri Çağı, endüstri kentlerinin doğmasına ve işçi kesiminin giderek artmasına sebep olmuştur. O zamana dek çiftçi olan ve kendi efendileri sayılan insanlar Endüstri Çağı ile birlikte makinelerin ve o düzenin köleleri haline dönüşmüştür. Ülkelerin uyguladıkları politikalar, insanları mekanikleştirerek acımasız, açgözlü, kibirli, propagandacı olarak

¹ <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm>, (10.10.2011).

biçimlendirmiş ve çarkları içine çekmiştir. Ancak tüm bu gelişmeler toplumda bunalımlara ve endüstri hastalıklarına neden olarak çok sorunlu bir dünya oluşturmuştur. Bunun sonucunda insanlarda giderek kendi hayatını yaşama ve kendi iç dünyasına yönelme arzusu başlamıştır. "*İşte bilinçaltı dünyasının keşfi, Freud'un aklına, bireyin bu kendine dönme gereksinimini duyduğu sırada gelmişti.*"¹

Toplumda yaşanan bunalımlar ve psikolojik dünyanın keşfi güzel sanatlara da yansiyarak Sürrealist anlatımların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. 1922'de Fransız şair-yazar André Breton Freud'u ziyaret ederek onun psikanaliz görüşlerinden etkilenmiş ve bu doğrultuda yeni bir estetik kurmaya girişmiştir. Bu ziyaretin sonucunda Breton'un "*...modern arayışların geleceğini tayin edecek uluslararası bir kongre tasarladığını açıklaması, Gerçeküstücülük akımına giden yolun da ilk adımı olmuştur.*"²

Breton; Louis Aragon ve Philippe Soupault'un yardımıyla "Littérature" adlı bir dergi çıkarmış, Tristan Tzara'nın Paris'e gelmesiyle, dergiyi bir süreliğine Dadanın emrine sunmuştur. Littérature'ün kapanmasının ardından 1924 yılında çıkarılan "La Révolution Surréaliste" adlı derginin ilk sayısında ise Breton, yazmış olduğu "Gerçeküstücü Bildiri"de Sürrealizm akımının müjdesini vermiştir.³ Paris'te Galeri Pierre ise "*ilk gerçeküstücü sergide Chirico'nun yanı sıra Max Ernst, Man Ray, Hans Arp, André Masson, Joan Miro, Picasso, Paul Klee ve Pierre Roy'un...*"⁴ yapıtlarına ev sahipliği yapmıştır.

Fransa'da doğan Sürrealizm daha sonra birçok ülkeye yayılmıştır. Örneğin, Fransa'da Andre Masson, Yves Tanguy, Pierre Roy, Felix Labisse, Alberto Giacometti, Meret Oppenheim, İtalya'da Giorgio Chirico ve Albato Savinio, İspanya'da Salvador Dali, Oscar Dominguez, Joan Miro, Amerika'da Man Ray, Arshile Gorky, Joseph Cornel, Almanya'da Max Ernst, Hans Arp, Paul Klee, Belçika'da Rene Magritte, Paul Delvaux, İngiltere'de Leonora Carrington, Meksika'da Frida Kahlo sayılabilir. Sanatçıların çoğu;

¹ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 3. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 59.

² Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 133.

³ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme.....*, s. 127-128.

⁴ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme.....*, s. 137.

*"...kariyerlerinin bazı noktalarında Sürrealist grupla biçimsel bir bağlantı kurmuştur. (Masson, Miro ve Dali 1934'te faşist eğilimlerinden dolayı kovulana kadar). Picasso asla bir üye değilken, kesinlikle içerikte grupla ilişkili olmuştur."*¹

Sürrealizm, düşünce ve sanat mirasını bir anlamda Dadaizm'den alarak, geleneksel sanat anlayışına ve burjuva değer yargılarına karşı çıkmış, ve O'nun savunduğu görüşleri daha somut üretilere dönüştürmüştür. Marksizm ve Freud'un Psikanalizi ile yakından ilgilenen Sürrealistler,

*"...tamamen uyanık bir aklın, hiçbir zaman sanat üretemeyeceğini öne sürdüler. Onlara göre, akıl bize bilimi verebilirdi, ama sanatı verecek olan, yalnızca akıl dışı bir şey olabilirdi."*²

Bu nedenle Sürrealistler, bilinçten ve mantıktan sıyrılarak bilincin ötesine, arzuların ve kaygıların kaynağına inerek sanatsal yaratılar oluşturmayı amaçlamışlardır. Bilinçaltını mantığın esaretinden kurtarmak için otomatizm yöntemini kullanan sanatçılar, zihni mantığa tamamen kapatarak, karanlık bilinçaltına ve onun imgelerle zengin hazinesine ulaşmanın yolunu rüyalarda bulmuşlardır. Sanatta mantıksal anlamı yok etmeyi amaçlayan, rüyayı düşünce ve sanat eksenine koyan akımın; biçim bozma, farklı nesnelere birlikteliği ve sanattaki hareket özgürlüğü için kolaj çok uygun bir tekniktir ve sanatçılar tarafından hemen benimsenmişti. Dada ve Sürrealistler'de malzeme olarak çok geniş bir repertuara ulaşan kolaj ve asamblajın yanında, Ernst'in keşfettiği ovalamak anlamına gelen "frotaj" ve Oscar Dominquez'in kullandığı "dekalkomani" gibi yine rastlantının ön planda olduğu yeni ifade biçimlerini de denemişlerdir. Bir yapıtın önceden planlanamayacağını düşünen sanatçılar için gerçek dışılık yani absürtlük, resmi kuran diğer önemli elementler arasında gelmektedir.

Sürrealizm ayrıca *"...günlük yaşamda rastlanan gerçek sahnelerin, gerçeküstü bileşimler ve çarpıcı bir renk düzeni ile belirlenmesi..."*³ anlamına gelen magic realizm ile *"İmgeleme, düşe ve bilinçaltı patlamalarına dayanan ve gerçeküstünü"*

¹ Laurie Monahan, "Surrealism and the Spanish Civil War by Robin Adèle Greeley", *College Art Association*, Cilt 90, Sayı 3, JSTOR 2008, s. 493-496.

² Ernst H.Gombrich, *a.g.e.*, s. 592.

³ Özkan Eroğlu, *a.g.e.*, s. 231.

amaçlayan..."¹ metafizik resimden de etkilenmektedir.

Köln Dada grubunun kurucularından olan Max Ernst, ilk kolajlarını 1920 yılında yapmaya başlamış, Arp ve Baargeld ile birlikte "Fatagaga" (Her şey Hala Yüzüyor) adlı dizinini oluşturmuştur. Paris Dadacılarının isteği üzerine "Au Sans Pareil" adlı galeride ağırlıklı olarak kolajların yer aldığı (Resim 32) bir sergi açan Ernst, burada oldukça ilgi görmüş, "*Breton ve Soupault'nun The Magnetic Field'i Gerçeküstücü yazının habercisiyse, bu sergide görsel Gerçeküstücülüğü herkesten önce ve etkili bir biçimde ele...*"² geçirmiştir. Sanatçı serginin ardından da Gerçeküstüçüler arasına katılmıştır. Yaptığı kolajlarla Breton'un dikkatini çeken Ernst, bu dönemlere rastlayan eserlerinin büyük çoğunluğunda kolajın yanı sıra çeşitli yüzeyler üzerine kağıt koyup ovalayarak yüzeyin dokusunu kağıda aktardığı frotaj tekniğini de kullanmıştır. Sanatçının bu bağlamda; boyama, kolaj ve frotaj tekniklerini bir arada kullanarak yapmış olduğu "Loplop" adlı dizisi en önemli eserleri arasında sayılmaktadır.



Resim 32: Max Ernst, "Santa Conversazione", kolaj, 1921³

Dada ruhunun bir sonucu olarak, Ernst'in kolajları Sentetik Kübizm'de Braque ve Picasso'nun yapmış olduğu kolajlardan farklıdır. Çünkü "*...Ernst, kolajlarını tanınabilir imge fragmanlarından oluşturdu; ansiklopedik bilgiler, ticari kataloglar, bilimsel anatomi incelemeleri ve fotoğrafları yan yana kullanırken rahatsız edici zıt*

¹ Özkan Eroğlu, *a.g.e.*, s. 240.

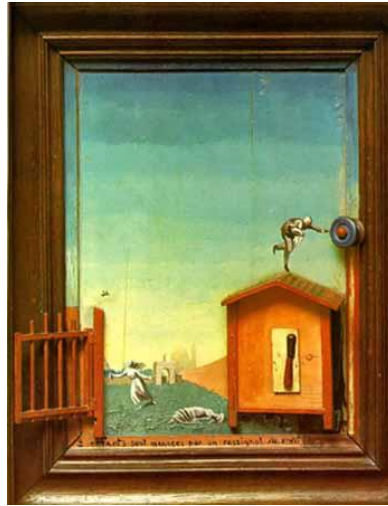
² David Hopkins, *a.g.e.*, s. 107.

³ <http://amare-habeo.tumblr.com/post/7431003055/max-ernst-bruhl-1891-1976-paris-santa>, (13.07.2012).

gerçeklikler üretmeyi amaçlıyordu."¹ Mesens'e göre;

"...öbürleri "gerçek bir maddeyi (tahta, mermer, gazete) taklit eden kesilmiş parçalarla, sanatçının değerlendirdiği veya keşfettiği çizgiler ya da biçimler halinde oluşturulan basit bir plastik çözüme ulaşırlar. Diğer yandan Max Ernst kolajlarında plastik konstrüksiyonlarla ikinci derecede ilgilenmiştir. Amacı bildiğimiz dünyanın öğelerini karşı karşıya getirip düşüncenin ve mantığın geleneksel yasalarını sarsan yapıtlar ortaya çıkarmaktır (...)Bir sanat devrimine ilişkin olgu, Ernst'in bu yaklaşımıyla bir çeşit zihinsel yıkım haline gelmiştir."²

Ernst, yapmış olduğu "Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk" (Resim 33) adlı eserinde boyanın yanında üç boyutlu hazır nesnelere kullanarak asamblaj tekniği ile resmi aynı çerçevede buluşturmuştur. Resmin arka planında boya kullanan sanatçı, sağ tarafta kulübeye benzer bir nesne ile sol tarafına dışa doğru açılan bir bahçe kapısı tutturmuştur. Resmin kalın bir çerçeve içine oturtulması ve diğer nesnelerin konumu sayesinde çerçevenin resme katılması sağlanmıştır. Ernst ayrıca "100 Başlı Kadın", "Bir Karmelit Olmak İsteyen Küçük Kızın Rüyası", "Bir Mutluluk Haftası" ya da "Yedi Kapital Element" gibi kolaj şeklinde romanlar da yapmıştır.



Resim 33: Max Ernst, "Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk", 1924³

¹ David Hopkins, *a.g.e.*, s. 109.

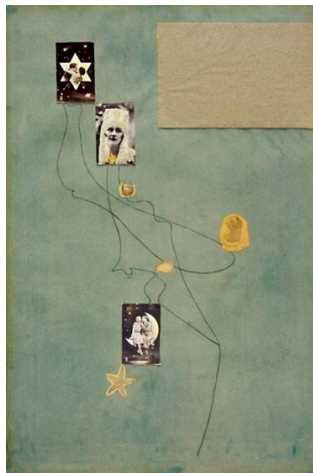
² René Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, 1. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000, s. 54.

³ <http://relax-sophia.blogspot.com/2006/12/max-ernst.html>, (20.10.2011).

Sürrealist sanatçılar arasına katılan Joan Miró ise perspektif kurallarıyla ilgilenmeyerek; Paul Klee'nin çalışmalarına benzeyen bir çeşit resimsel-yazı tarzında, konu olarak tarih öncesinin duvar resimleri ve halk sanatı resimleriyle benzerlik gösteren düzlemsel resimler yapmıştır. Organik formlar, basit renk planları, fantastik ve değişik nitelikteki öğeler içeren bu resimleri yaşamı boyunca kullanan sanatçı, 1930 yıllarında kolaj ve asamblaj tekniklerinde çeşitli eserler vererek resmin sınırlarını zorlamıştır.

Sanatçı bir süre kağıt üzerine kartpostallar yapıştırarak "Çizim-Kolajlar" (Resim 34) adını verdiği son derece naif kolajlar yapmıştır. Bu kolajlarında; beyaz, koyu kahverengi ya da yeşil kağıt üzerine kartpostallar, reklam afişlerinden kesilmiş resimler, zımpara kağıdı, oyulmuş taş baskı ve gravür parçalarını yapıştırarak aynı düzlem üzerinde birleştiren sanatçı, karakaleminden faydalanarak da Sürrealistlerin kullandığı otomatik yazıyı andıran çizgiler çizerek resimler arasında bağlantı kurmuştur. Sanatçı böylece,

*"Benzersiz şekilde inşa ettiği bir dünya ile izleyiciyi aynı çerçeve içinde sunduğu Çizim-Kolajlarının her birinde genel olarak kitle kültürünün etkin kullanımını gözler önüne sermiştir. Onlar hem şiddetli hem eğlencelidir, hem hesaplanmış hem de şans doludur."*¹

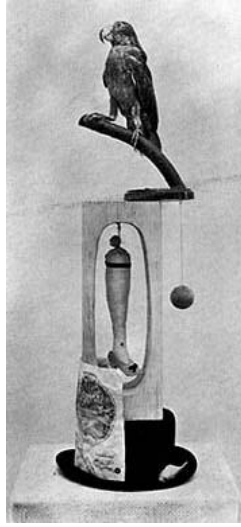


Resim 34: Joan Miró, "Çizim-Kolaj", 108 x 60.4 cm., 1933²

¹ Jordana Mendelson, "Joan Miró's Drawing-Collage, August 8, 1933: The "Intellectual Obscenities" of Postcards", *College Art Association*, Cilt 63, Sayı 1, JSTOR 2004, s. 24-37.

² Jordana Mendelson, *a.g.m.*, s.24-37.

Sanatçı, "Şiirsel Objeler" (Resim 35) adıyla gerçekleştirmiş olduğu asamblajda ise boş bir tahta çerçeve üzerine doldurulmuş bir papağan ve çerçevenin içine yine içi doldurulmuş, kağıt ayakkabı ve jartiyer giydirilmiş bir kadın çorabı asmıştır. Miró, bu asamblajını melon şapka üzerine oturtarak kaideyi Duchamp'ın "Bisiklet Tekerleği"nde yapmış olduğu gibi asamblajın bir parçası haline getirmiştir.



Resim 35: Joan Miró, "Şiirsel Objeler", Asamblaj, 1936¹

Alman sanatçı Hans Bellmer ise 1920'lerde önce Almanya'da daha sonra ise Fransız'da Sürrealistler ile işbirliği içinde yer almıştır. Oyuncak parçalarından oluşan üç boyutlu asamblaj bebekler yapan sanatçı, bebekleri tekrar tekrar parçalayıp alışılmışın dışında deforme ederek farklı kompozisyonlarda sunmuştur. Bebekleri bazen peruk, giysi, metal parçalar gibi hazır malzemelerle bir araya getiren sanatçı, açmış olduğu sergide sürrealistlerin büyük beğenisini kazanmıştır. Çünkü; *"...Bellmer'in yaşamı ve düşüncelerini tanımlayan sapkın dürtülerinin açık bir şekilde görüldüğü fikirleri Dada ve Sürrealizm'in görsel dili olan parçalama ve bozma teknikleri ile şaşırtıcı derecede yakınlık göstermiştir."*² Bellmer aynı zamanda bu çalışmaların bir kısmını, kağıda yapılmış çizimlerin üzerine monte ederek kolajlar oluşturmuştur. Sanatçının yapmış olduğu "İsimsiz" (Resim 36) çalışma, çizim ve üç boyutlu nesnelere birleştirilerek oluşturduğu bu kolajlarına dikkat çekici bir örnektir.

¹ http://www.toutfait.com/issues/issue_1/Notes/zoom7.HTM, (23.01.2013).

² Rachel Baum, " Bellmer Now Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety by Sue Taylor; Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer by Therese Lichtenstein; Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer[Exhibit]", *College Art Association*, Cilt 61, Sayı 2, JSTOR 2002, s. 103-104.



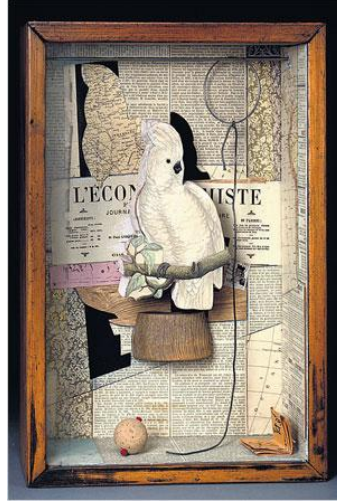
Resim 36: Hans Bellmer, "İsimsiz", 1934¹

Sürrealist grupta yer alan sanatçılar ile sıkı bağları olan ancak etkinliklerine pek fazla katılmayan Joseph Cornell'in odak noktası ise "Gölge Kutuları" (Resim 37) adını verdiği çalışmalarıdır. Sanatçının küçük boyutlu, cam kanlı tahta çerçeveden oluşan bu kutuları, içinde çeşitli kâğıtlar, reproduksiyonlar ve bulunmuş objeleri barındıran kolajlardır. Kutulardan çok sayıda üreten Cornell, bir koleksiyoncu merakıyla çoğunlukla ikinci el dükkânlarda, kütüphanelerde ve doğada dolaşmıştır. Sanatçı buralardan toplamış olduğu deniz kabukları, kelebekler, pullar, oyuncaklar, boş kafesler, gökyüzü haritaları, çalılar gibi birçok nesneyi bir çocuk naifliği ile gölge kutularında bir araya getirmiştir. Bu kutular Myers'in belirttiği gibi;

"...önce beyaz ve sarıya boyanarak, sonra masmavi bir renk kullanılan gece ve gündüz kutularıdır. Cornell'in dünyası üç parçaya ayrılır: a) anında güzelleşen beden dünyası (balerinler, mücevherler, opera, romantik kişilikler), b) doğal dünya (hayvanlar, çiçekler, kuşlar, deniz, dalgalar, jeolojik ya da fosil katmanları, çocuklar), c) sonsuzluk (güneş, ay, gezegenler, takım yıldızları, uçsuz bucaksız gökyüzü).²

¹ http://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/vol_3_no_3/bergvall/nathan-brown-objects-that-matter.html, (08.12.2012).

² John Bernard Myers, "Joseph Cornell and the outside World", *College Art Association*, Cilt 35, Sayı 2, JSTOR 1975-1976, s. 115-117.



Resim 37: Joseph Cornell, Gölge Kutuları "Juan Gris İçin Bir Papağan", 1953-4¹

Sürrealizm denilince akla gelen ilk isimlerden biri olan Salvador Dali, resimlerinde gerçeğe hayalin arasındaki ince çizgide durarak Rönesans sanatçıları anımsatan, ince ve titiz bir el ustalığı ile dikkat çekmiştir. Sanatçı, her ne kadar bilinçaltı mekanizmasının ürünü olan mantık dışı "absürd" çağrışımlarla dolu eserler vermiş olsa da sanatın her türlü modernizme karşı korunması gerektiğini ve eski ustaların yolundan şaşılmaması gerektiğini savunmuştur.

*"...Salvador Dali, fotoğrafla da ilgilenmiştir. Dali fotoğrafı resimlerinin reproduksiyonlarını almak amacı dışında düşünsel anlamda çoğu kere kullanmıştır. Dali "Coşkunun Fenomeni" adlı kolajında başkalarının çektiği fotoğrafları birleştirerek bu coşkuyu belirginleştirmiştir. Bu fotoğraflar çok farklı kontekstlerden alınmış ve farklı bir işlev yüklenmiştir. Her fotoğraf birbiriyle ilişkisi sonucunda farklı manalar taşır."*² (Resim 38)

Dali ayrıca Sürrealizmin bir kolu olarak görülen, günlük yaşamda sıkça kullanılan nesnelerin gündelik işlevlerinden soyutlanarak sürrealist öğelerle desteklendiği "Sürrealist obje"nin de önemli sanatçıları arasındadır. Sanatçı yapmış olduğu "Istakoz Telefon"u adlı eserinde, bir telefonun ahizesinin üzerine istakoz yerleştirmiştir.

¹ <http://www.nytimes.com/imagepages/2008/01/13/books/Cohen-t.html>, (08.12.2012).

² Ferah Nur ERDOĞAN, *İlköğretim Okullarında (6., 7. ve 8., sınıflarda) Kolaj Tekniğinin Eğitime Katkısı*, (Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007, s. 41.



Resim 38: Salvador Dali, "Coşkunun Fenomeni", kolaj, 1933¹

Diğer Sürrealist sanatçı Meret Oppenheim'in, tüy kaplı tabak, bardak ve kaşıktan oluşan "Tüylü Kahvaltı"sı ve yine yapmış olduğu ipe bağlanarak metal servis tabağının içine ters olarak yerleştirilen ve topuklarına kağıt sarılmış bir çift ayakkabıdan oluşan "Hasta Bakıcım" (Resim 39) adlı eseri bu kolun başta gelen eserlerindedir. Hazır nesnelerin oldukları gibi ya da birleştirilerek sanatsal bir kompozisyon içinde sunulduğu, Dada içinde "ready made", Sürrealizm'de "sürrealist obje" adını alan bu assemblajlar birbiriyle kıyaslandığında, "*...Dada hazır-yapımı bizim yorumumuzu sessizce beklerken, Oppenheim'in Gerçeküstücü nesnenin açıkça psikolojik içeriğinde ısrar ettiği...*"² görülmektedir. Bu karşılaştırma aynı zamanda,

*"...Dadacı ve Gerçeküstücü estetik arasındaki net bir bölünmeye işaret eder. Hazır-yapım, sanat ile anti-sanat arasındaki ayrımın çökmesine hizmet eder. Sanatın kendi terimleriyle yarıştırlacak bir şey olduğunu dolaylı olarak kabul eder. Gerçeküstücü nesne, tersine, yeni bir deneysel işlevi yerine getirmek için, sanatın geleneklerine (ne kadar değişebilecek olsalar da) riayet eder."*³

¹ Ferah Nur ERDOĞAN. *a.g.y.*, s. 97.

² David Hopkins, *a.g.e.*, s. 126.

³ David Hopkins, *a.g.e.*, s. 126-127.



Resim 39: Meret Oppenheim, "Hasta Bakıcım", 1936¹

2.2.6. Pop Art'da Kolaj ve Asamblaj

II. Dünya savaşı Avrupa için büyük bir yıkım ve felaket olurken Amerika bu dönemi en ufak bir sıyrık bile almadan atlattı. Hatta savaş sırasında Avrupa'dan birçok bilim adamı ve sanatçının göç etmesiyle ekonominin yanında kültür ve sanat alanında da zenginliğini artırmıştır. Bu göçle birlikte artık sanatın merkezi de Avrupa'dan Amerika'ya kaymıştır.

Endüstriyel gelişime paralel olarak ulusal geliri giderek artan Amerika'da, daha önce alım gücü düşük olan toplumun büyük bir bölümünün kazancının yükselmesiyle istekleri de buna bağlı olarak artmıştır. Değişen koşullarla birlikte endüstri ürünlerinde görülen çeşitlilik arz-talep ilişkisinde hızlı bir büyüme gösterirken, bu hızı tetikleyen en önemli unsurlardan biri de kitle iletişim araçları olmuştur. Bireyleri tüketime yönlendirmek için reklamı yapılan nesnelere baskı, grafik, fotoğraf, video gibi teknikler kullanılarak çok çarpıcı renklerde, kolay anlaşılır ve albenisi yüksek biçimlerde sunulmaktadır. Kitleler üzerinde tüketim çılgınlığına yol açan günlük hayatın bütün bu popüler kültür nesnelere birçok sanatçının da dikkatini çekmiş gerek malzeme gerekse konu olarak bu verileri eserlerinde kullanmaya yönelmişlerdir.

¹ <http://artwelove.com/artwork/-id/1e11facc>, (17.07.2012).

Amerika'da Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, Chuck Close, Jim Dine, Ed Kienholz İngiltere'de Richard Hamilton, David Hockney, Allen Jones, Ronald B. Kitaj, Eduardo Paolozzi gibi sanatçıların yer aldığı "Pop Art" akımı da böylece boy göstermiştir.

Gerçek başlangıcı İngiltere olan Pop Sanat, terim olarak ilk kez İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından telaffuz edilmiştir. Alloway, 1962 Aralığı'nda Listener'daki yazısında İngiliz Pop'unun 1949'dan beri ve çağdaş kullanımının gelişimini büyük ölçüde medya kahramanları, bilim kurgu, reklamlar ve sinema fotoğraflarına dayandırmıştır.¹ Amerikan sanatı olarak bilinen akım her ne kadar Amerika'da Soyut Dışavurumcu resimden uzaklaşma isteği ile sanatçıların popüler kültür ürünlerine yönelmesiyle ortaya çıkmış olsa da "... İngiltere'de pop'un çıkışının, daha erken bir tarihe, 1952-55 yılları arasında Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde (ICA) etkinlik gösteren Bağımsızlar Topluluğu'na dayandığını söylemek yanlış olmaz."² Hatta Londra'da açılan "İşte Yarın" adlı sergide yer alan Richard Hamilton'ın yaptığı "Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı, Bu Kadar Cazip Kılan Nedir?" adlı kolaj çalışması Pop Art'ın ilk örneği olarak gösterilebilir.

Pop Art; Kübizmin başlattığı ve Dada'nın zirveye taşıdığı kolajı anlatımlarında büyük ölçüde kullanmış, yeni bir imge yaratmadan konserve, deterjan, meşrubat kutuları, reklam afişleri, dergiler gibi günlük hayatın sıradan nesnelere sanat eseri olarak yüceltmıştır. Bu bağlamda Richard Hamilton genellikle otomobiller, kadın ve popüler tüketim malzemesi konularını ele alarak kolaj ve fotomontaj teknikleriyle inşa ettiği son derece gerçekçi resimler ortaya koymuştur. Bunlardan en önemlilerinden biri olarak görülen "İşte Yarın" adlı serginin afişi için tasarladığı "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" (Resim 40) isimli kolajdır. Sanatçının, bir mimari mekân içinde televizyon, süpürge, kasetçalar, film afişi gibi dönemin tüketim ürünlerinin resimlerini kitle iletişim araçlarından kesip yapıştırarak oluşturduğu bu çalışma ile tek karede popüler kültür gözler önüne

¹ Edward T. Kelly, "Neo-Dada: A Critique of Pop Art", *College Art Association*, Cilt 23, Sayı 3, JSTOR 1964, s. 192-201.

² Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 160.

serilmiştir. Ayrıca Hamilton, bu çalışmasında, kas geliştirmiş bir erkek ve çıplak bir kadın resmi ile gençlik ve cinsellik temalarına da vurgu yapmıştır. Birbiriyle alakasız birçok pop ürününü salonda titizlikle yerleştiren sanatçı duvarda asılı duran klasik tarzda bir portrenin hemen yanına ise ondan daha büyük boyutta "Yaung Romance" kapağını asmıştır. Böylece sanatçı, pop değerlerin klasiği gölgede bıraktığına ilişkin alaycı bir yaklaşım hissettirmiştir.



Resim 40: Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini Böyle Farklı ve Çekici Hale Getiren Nedir?", 1956¹

İngiltere ile aynı zamanlara rastlayan Amerikan Pop Art hareketi yeni arayışlar içerisine girerek kendini popüler kültürün tam ortasında bulan sanatçılar için bir çıkış noktası olmuştur. Bu sanatçıların başında gelen Robert Rauschenberg'in gerçekleştirmiş olduğu "Combine Paintings"leri, ardından gelen genç kuşaklar için çığır açıcı bir nitelik taşımaktadır. Rauschenberg, "Şunun Bunun Kuvvetli ve Gürültülü Patırtılı Derlemeleri" diye adlandırdığı bu kombine resimler dizisi, boya ile hazır buluntu nesnelere birlikte yer aldığı kolaj ve asamblaj tekniğinde olup, sanatçının rastlantısallığa da vurgu yaptığı çalışmalardır. *"Rauschenberg'e göre geleneksel bir manzara resmi yalnızca doğanın algılanışının resmidir; "kombine (birleşik) resim" ise doğanın ta kendisidir."*²Bu bağlamda kombine resimler içinde üretmiş olduğu, üzeri boyanarak duvara tutturulmuş gerçek yorgan, yastık ve çarşaftan oluşan "Yatak" isimli kombine resim en çarpıcı olanıdır. Sanatçı, sanat ile

¹ <http://atatural.blogspot.com/2011/09/just-what-is-what-makes-todays-homes-so.html>, (20.07.2012).

² Anna-Carola Krause, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, 1. baskı, Literatür Yayıncılık, Almanya 2005, s. 114.

hayat arasındaki çizgiyi kaldırarak birbiriyle kaynaştırma çabası içinde ürettiği bu eserin yanında, dış macunu gibi günlük hayatın vazgeçilmezlerini de resimlerinde boya olarak kullanmıştır.

Rauschenberg'in "Leo Castelli" isimli galeride sergilediği yine malzeme olarak sınır tanımayan eserlerinde; şemsiyeler, telefon rehberleri, iskemleler, araba tekerlekleri, içi samanla doldurulmuş hayvanlar, vantilatörler vb. her türlü sosyal ve popüler kültüre ait imgeye rastlamak mümkündür. *"Ancak bu kez imge ressamca bir tavır, bir resmetme biçimi ile değil de, kolaj bir nesne olarak ve odaksız bir kompozisyon, içeriksizleştirilmiş biçimler, sanki, rastlantı sonucu, bulunmuş gibi yüzeyde yer almaktadır."*¹ Bu anlamda *"...eksiksiz bir Amerikan Çöp Tenekesi..."*² gibi görünen sergi seyircide büyük şaşkınlık yaratmıştır. Çünkü *"galeri izleyicisi, Kübistler'den bu yana kolajlara alışkındı; ama Rauschenberg, bu sanatı Picasso ve Braque'in uslu kolajlarının çok ötesine götürüyordu."*³

Sanatçının galeride yer alan kolajları arasında "Factum I" ve "Factum II" (Resim 41) adlı resimleri Soyut Dışavurumculuğa özgü fırça darbelerinin kullanıldığı imgeleri taşımaktadırlar. Dergi fotoğrafları ve takvim yapraklarının boyayla birleştirildiği bu resimlerde sanatçı, Factum I'de kullandığı işaret ve resimlerin hemen hemen aynısını Factum II'de kullanmıştır. Rauschenberg, bu eserleri için;

*"...biri ve diğerinin duygusal içeriği arasında fark ne olabilirdi. Onları boyadıktan sonra farkı söyleyemem. Duchamp'ın "hazır-yapım"ları gibi bu çift sanat nesnesinin biriciklik fikrini (...) baltalar."*⁴

açıklamasını yapmıştır.

¹ Hakan Gürsoytrak, "AY'DA Kİ AYAKKABILAR: Kolaj, Montaj ve Yüzyıl Sanatı", *Genç Sanat Dergisi*, Sayı 105, Mayıs 2003.

² Michel Ragon, *Modern Sanat*, 1. baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, s. 169.

³ Michel Ragon, *a.g.e.*, s. 169.

⁴ Jonathan Fineberg, "Robert Rauschenberg's "Reservoir" ", *Amerikan Art*, Cilt 12, Sayı 1, JSTOR 1998, s. 84-88.



Resim 41: Robert Rauschenberg "Factum I ve II", 1957¹

Sanatçı, "Coca Cola Plan" adlı asamblajında ise Amerikan pop kültürünün başta gelen ürünlerinden biri olan Coca Cola şişesini kullanmıştır. Eserde üç kola şişesi üç bölmeli bir rafın orta bölümünde yer alırken şişelerin üzerine diğer eserlerde olduğu gibi boya lekeleri sürülmüştür. Şişelerin olduğu bölümün iki yanına eklenen kanatlar ise klasik dönem eserlerini çağrıştırmaktadır. Rauschenberg'in bir diğer asamblajı yine şaşkınlık yaratacak derecede birbiriyle alakasız objelerin bir araya getirilerek oluşturulduğu "Monogram" (Resim 42) adlı eseridir. Burada bedeninde araba lastiği bulunan içi samanla doldurulmuş bir keçi, yapıştırma kağıt ve boyanın kullanıldığı bir düzlem üzerine konumlandırılmıştır.



Resim 42: Robert Rauschenberg, "Monogram", 1955-1959²

Tıpkı Dada'nın arzusu gibi sanatla hayatın iç içe geçmesini isteyen Jasper Johns da Rauschenberg'le bu dönemlere rastlayan tanışmalarıyla birlikte gerek konu,

¹ http://www.portlandart.net/archives/2008/05/amanda_wojick_a.html, (10.12.2012).

² <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-rauschenberg-en/ens-rauschenberg-en.htm>, (20.07.2012).

gerekse malzeme olarak gündelik yaşamdan beslenen eserler ortaya koymuştur. Bayraklar, sayılar, rakamlar ve Amerika haritası gibi daha önce üretilen şeyleri yeniden ele alarak sanat dünyasına sokan Johns seçmiş olduğu bu yüzeysel biçimleri;

*"...''elementler, dış kaynaklı, gerçekçi, kişiselleştirilmemiş, geleneksel, önceden biçimlendirilmiş'' olarak tanımlamıştır. Verilen basit bir yapı içerisinde bir karmaşa yaratmanın mümkün olduğunu gören Johns: dizayn edilmiş Amerikan bayrağını kullanmak benim için büyük bir ilgiydi. (...)Çünkü onu dizayn etmek zorunda değildim (...)Böylece hedef tahtaları gibi(...) zaten zihinde bilinen benzer şeylere devam ettim."*¹

Sanatçı, kolaj tekniğini kullanarak yapmış olduğu "Bayrak" (Resim 43) isimli çalışmasında kontrplağa monte edilmiş tuval üzerine gazete şeritleri yapıştırılmıştır. Daha sonra yüzeyi, eritilmiş balmumu ile boya pigmentlerini karıştırarak Amerikan bayrağı biçiminde boyayan sanatçı, kullandığı balmumu sayesinde altındaki gazete parçalarını yer yer görünür kılmıştır.



Resim 43: Jasper Johns, "Bayrak" 107,3 x 153,8 cm. 1954-55²

Johns bu resimlerinin dışında; fincan, kaşık gibi hayatın içinden parçalar dahil ederek oluşturduğu kolajlarıyla Rauschenberg'den çok da farklı sayılmaz. Bu yaklaşımları nedeniyle Rauschenberg ve Johns'un eserleri "Neo-Dada" olarak adlandırılmış ancak hem bu isim, hem de Pop Sanatın Dada ile ilişkilendirilmesi, başta Duchamp olmak üzere diğer bazı Dadacıları öfkelenmiştir. Duchamp, Pop

¹ Joan Carpenter, "The Infra-Iconography of Jasper Johns", *College Art Association*, Cilt 36, Sayı 3, JSTOR 1977, s. 221-227.

² http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78805, (23.01.2013).

Sanat ile kendisi arasında adeta bir köprü görevi gören Yeni Dadacılığa duyduğu bu öfkesini şöyle dile getirmiştir:

*"Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada'nın kökeni Dada'dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelerimde estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama onlar bunları estetik açıdan övüyorlar."*¹

Neo-Dada ismi her ne kadar Duchamp'ı kızdırmış olsa da sanatın metalaşması, eserlerin geleneksel sergilenme yöntemlerine meydan okumaları, rastlantısallığı kullanarak sanat yapma tutumları ile Dada'dan yoğun bir şekilde etkilendikleri açıktır. Hapgood ve Rittner'e göre;

*"Duchamp'ın "hazır nesne" fikri -fabrika ürünlerinin sanat objesi olarak dizayn edilmesi- ve günlük materyal parçaları ve atıkların bileştirildiği Schwitters'in kolaj tekniği, 1950'lerin genç Amerikalı ve Avrupalı sanatçılarında en güçlü Dada dürtülerini canlandırmıştır. Çalışmaları önemli derecede farklı görünmesine rağmen sanatçıların neredeyse hepsi ya Duchamp'ın ironi ve ince zekaya doğru dönüştürdüğü daha kavramsal yaklaşımı ya da Schwitters'in daha formalist estetik sitiline kesin bir şekilde benzeyen çekimi, Neo Dadaist olarak karakterize edilmiştir."*²

Rauschenberg ve Johns'un dışında Tinguely, Arman, Kaprow ve Kienholz gibi sanatçıların da aralarında olduğu Neo Dadaistler, Duchamp'ın hazır nesnesini, buluntu objeler, buluntu resimler ve döküntülerle çok daha yaygın bir şekilde kullanmışlardır. Ayrıca sanatçılar anti-sanat materyalleri ve radikal metotları ile hem kavramsal hem görsel sanatın ne olması gerektiğine de meydan okumuşlardır.

Neo-Dada sanatçıları arasında yer alan Allan Kaprow, tıpkı Rauschenber gibi günlük atık nesnelere kullanarak kolaj ve assemblaj tekniğinde eserler üretmiştir.

¹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 161.

² Susan Hapgood and Jennifer Rittner, "Neo-Dada: Redefining Art, 1958-1962", *Performing Arts Journal, Inc.*, Cilt 17, Sayı 1, JSTOR 1995, s. 63-70.

İlerleyen yıllarda Happening'e yönelen sanatçı, ilk dönem çalışmalarından biri olan "Yeniden Düzenlenebilir Paneller" (Resim 44) isimli asamblijını yapmıştır. Sanatçının, yumurta kabukları, kırık aynalar, meşe yaprakları, alüminyum, boya, elektrik lambaları ve her türlü kitle üretim nesnesi ve çer çöple üzerini kapladığı paneller, kocaman katlanabilir Japon perdelerini anımsatmaktadır. Çeşitli şekillerde düzenlenebilen bu paneller "...düz bir çizgi halinde kullanıldığında "Duvar", bir dörtgen olarak oturtulduğunda "Kulübe" ve genel olarak ya da zikzak olarak düzenlendiğinde "Yeniden Düzenlenebilir Paneller" gibi farklı isimler almaktadır."¹

Çalışmalarında genel olarak çöpleri kullanmayı tercih eden sanatçı, bunun sebebini ise şöyle açıklamaktadır:

*"Bu çöpler gerçekliğe dönüşümün açıkça bir parçasıydı. Onlar herkese, yüksek sanatın gerçek dünyadan dışlanma tavrından sonra oldukça rahatlatan, sıradan günlük gerçekliğin bir çeşidinde hemen yer alma duygusu verdi."*²



Resim 44: Allan Kaprow, "Yeniden Düzenlenebilir Paneller", 1957-59³

Amerikan Pop sanatçılardan olan Wesselmann ise genel olarak sanat estetiğini popüler kültürün magazin dergilerinde ve kartpostallarında yer alan çıplak kadın modelleri gibi erotik biçemlerle bütünleştirmiştir. İlk çalışmalarına Soyut-Dışavurumcu tarzda başlayan sanatçı daha sonra bu anlayıştan vazgeçerek kolaja

¹ William Kaizen, "Framed Space: Allan Kaprow and the Spread of Painting", *The MIT Press*, Cilt 13, JSTOR 2003, s. 80-107.

² William Kaizen, *a.g.m.*, s. 80-107.

³ <http://www.slash.fr/en/evenements/collections-contemporaines-du-centre-pompidou>, (20.01.2013).

yönelmiştir. İlk kolajlarını gazeteler, kumaşlar, yapraklar ile doku ve renkleri için kullanılmış öğelerden oluşturan sanatçı daha sonra boyayla birlikte gerçek nesnelere devreye sokarak yerleştirmeye varan işler ortaya koymuştur.

Bu bağlamda gerçekleştirmiş olduğu en ünlü eserlerinden biri olan "Banyo-3"de (Resim 45) sanatçı, büyük boyutta bir yağlı boya resmin önüne gerçek bir duş perdesi, çamaşır sepeti, banyo kapısı ve paspas koyarak gerçek mekân yanılsaması yaratmıştır. Sanatçı ayrıca, resimde birebir boyutta derinlik oluşturarak resmettiği banyonun duş bölümü ile duşunu yeni bitirmiş, kurulanan çıplak kadın imgesiyle de bu yanılsamayı desteklemiştir. Sanatçının özenle yerleştirdiği nesnelere, renkleri ile birbirini tamamlarken Modrian'ın kompozisyonlarındaki şekil ve renk ilişkisini anımsatmaktadır.



Resim 45: Tom Wesselmann, "Banyo-3", 213 x 270 cm., 1963¹

Pop Art'ın Amerika kanadında yer alan diğer bir sanatçı Oldenburg, dönemin en popüler yiyecek ürünlerinden olan hamburger, sosis ve külahta dondurmalarının yanında başka gıda maddelerinin yer aldığı devasa boyutlardaki nesnelere New York Green Galeri'de sergilemiştir. Sanatçı buna benzer üç boyutlu işleri Paris'te de "Avrupa Sofrası" ismiyle sergilemiştir. Ancak bu kez yağda yumurta, hardallı balık, şarküteri ürünleri gibi orada popüler olan yiyecekleri ağırlıklı olarak kullanmıştır.

Amerikalı sanatçı Kienholz ise gerçeküstücü ve tiyatro sahnelerini andıran üç boyutlu birçok çalışma gerçekleştirmiştir. Sanatçı, yapmış olduğu "Portatif Savaş

¹ <http://pictify.com/69205/tom-wesselmann>, (25.07.2012).

Anıtı" (Resim 46) adlı eserinde fotoğraf, mezar taşı, alçı, kara tahta, bayrak, restoran mobilyası, Coca-Cola makinesi, ahşap, metal, fiberglas gibi birçok hazır malzemeyi bir araya getirmiştir. Son derece gerçekçi tasarlanan eserde kara tahtanın önünde Kore savaşında zafer kazanan askerleri betimleyen bir fotoğraftan esinlenerek yapılan üç boyutlu figürler sıradan bir kafeteryanın yanına yerleştirilmiştir. Her bir detayına kadar gösterilen kafeteryada Amerika'nın simgesi haline gelen Coca-Cola makinesi de unutulmamıştır.



Resim 46: Ed Kienholz, "Portatif Savaş Anıtı", 290x244x975 cm., 1968¹

Amerika'da Pop Art, daha çok malzeme yığınına dönen üç boyutlu çalışmalarda kendini gösterirken Londra'da bulunan bir grup sanatçı, tüketicinin dikkatini çekmek ve tüketime yöneltmek amaçlı hazırlanan desenlerdeki imgelerin keşfine çıkmışlardır. Böylelikle sanatçıların birçoğu resimli dergi, film ve reklamlardaki imgeleri kullanarak çalışmalar yapmıştır. Bu sanatçılardan en önemlisi bir süre reklam sektöründe çalışan ve tasarımcılık da yapmış olan Andy Warhol'dur.

Warhol; el becerisinin yerine düşüncenin geçmesini amaçlayarak günlük kullanılan endüstriyel malzemelerini sanat eseri olarak sunan Duchamp gibi, yeni bir üretim yapmadan kitle iletişim araçlarında yer alan hazır imgeleri kullanmıştır. Başta Marilyn Monroe, Elvis Presley gibi dönemin popüler sanatçıları ve Mao, Lenin gibi liderlerin fotoğraflarını baskıyla çoğaltan sanatçı, insan imgesini mekanik bir forma sokmuştur. Çoğaltma yöntemi olarak başta ipek baskı tekniğini kullanan sanatçı daha sonra bununla yetinmeyerek bir fabrika kurmuş ve orada yardımcılarıyla birlikte seri biçimde resimler üretmiştir. *"Pop-art'ın reklam estetiğini yeniden üreterek Amerikan*

¹ http://noskoff.lib.ru/pina/KIENHOLZ/the_portable_war_memorial_1968.jpg, (08.12.2012).

tüketim kültürüne yaptığı referans, Duchamp'ın "hazır-nesne"lerindeki fikrinin tekrarı gibi..."¹ yorumlanırken; Warhol'un çoğaltmış olduğu bu fotografik imgelerle kopya resimler üretmesi, tıpkı Dadaist sanatçı Duchamp gibi el becerisine dayanan sanatı ve sanat eserinin yeganeliğini yok etme arzusundan kaynaklanmıştır. "Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum"² diyen Warhol, böylece reklam ve tasarım dünyasında yer alan Coca-Cola, Campbell's Konserveleri, deterjan kutuları vb. sık tüketilen nesnelerin ambalajları gibi her nesneyi sanat dünyasına sokmuştur. Sanatçı kullandığı nesnelerin iki boyutlu görüntüsünün yanı sıra gerçek mekânda üç boyutlu halini de sunmuştur. Bunlardan en önemlilerinden biri suntadan yapılmış ve üzerine ipek baskıyla yazı ve resimlerinin basıldığı üst üste konulmuş Brillo Kutuları'dır (Resim 47). Galeri izleyicisinin gerçek sandığı bu çalışmayı marketlerdeki asıl tüketim ürününden ayıran şey ise sadece malzeme değil Duchamp'ın çeşmesi gibi "...onların bir sanat ortamında sanat yapıtı niyetiyle sergilenmeleridir; ki bu açıdan (kendisi telaffuz etmemiş olsa bile), kavramsal sanatla akrabadır."³ Aslında iyi birer marangozluk eseri olan Warhol'un kutuları, "...insanın artık sanat ile gerçeklik arasındaki farkı salt görsel bağlamda kavrayamayacağını ya da "sanat yapıtı"nın anlamını örnekler aracılığıyla öğretemeyeceğini açık bir biçimde ortaya koyuyordu."⁴



Resim 47: Andy Warhol, "Brillo Kutuları", 20 x 20 x 17 cm., 1969⁵

¹ Peter Bürger, *a.g.e.*, s. 28.

² Norbert Lynton, *a.g.e.*, s. 294.

³ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme.....*, s. 190.

⁴ Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, 1. baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 158.

⁵ <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/CCTP738/VisualSystem-AbEx-Pop-Minimal.html>, (25.07.2012).

Pop Art akımı içinde yer alan ancak pop kültürün konularından ziyade felsefe ve politikadan etkilenen R.B.Kitaj, daha çok tarihi ve eleştirel yanı ağır basan resimler yapmayı tercih etmiştir. Öğrenimi sırasında Hamilton'dan etkilenen sanatçı, çalışmalarında kolaj ve yağlıboya tekniklerini birlikte kullanmıştır. Sanatçının, "Rosa Luxemburg'un Öldürülmesi" adlı eserinde (Resim 48) kolajı, ekspresyonist tarzda fırça vuruşlarıyla birlikte kullanarak politik ve kültürel tartışma konularındaki duygu ve düşüncelerini bu tekniklerin özgürlüğü içinde açıkça ifade etmiştir.



Resim 48: R.B.Kitaj, "Rosa Luxemburg'un Öldürülmesi", 153 x 152 cm., 1960¹

2.2.7. 1960'lardan Günümüze Kolaj ve Asamblaj

2.2.7.1. Yeni Gerçekçilik

Kübizm ile sanat eserine giren hazır üretilmiş nesnelere Dada'da, özellikle Duchamp'ın pisuarı ile bizzat sanat eseri olarak sunulması estetik düşüncelerimize ve sanat nesnesi kavramına yeni bir boyut kazandırırken sanat ile hayat arasındaki sınırları da tamamen eritmiştir. İşlevsel nesnelere kolaj ve asamblaj teknikleri ile estetik değerler yüklendiği bu yaklaşımlar o dönemlerden günümüze birçok akım ve oluşuma büyük ölçüde kaynaklık etmiştir.

¹ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kitaj-the-murder-of-rosa-luxemburg-t03082>, (14.02.2013).

Bu oluşumlardan biri olan "Yeni Gerçekçilik" grubunu, 1960 yılında Fransa'da sanat eleştirmeni Pierre Restany öncülüğünde César, Arman, Yves Klein, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, François Dufrène, Raymond Hains gibi sanatçılar bir araya gelerek kurmuşlardır. Hızla gelişen teknoloji ile Restany, "...teknolojinin insancıl olmayan etkilerine karşı ateş püskürtmek yerine eski alışkanlıkları yeniden örgütlemek Fransız toplumu için çok daha acil olacaktır..."¹ görüşünü belirterek tüketim toplumundan ilham alan sanatçıların en büyük destekçisi olmuştur. Eleştirmen, Avrupa ve Amerika'da açılan Yeni Gerçekçi sanatçıların sergilerinde küratörlük yapmış, onlar hakkında yazılar yazmış ve "Yeni Gerçekçilik" olgusu üzerine teorik metinler yayınlamıştır.

Kendini "*gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımlar*"² olarak tanımlayan Yeni Gerçekçilik grubu, tıpkı Pop Art akımı içinde yer alan Neo Dada hareketinde olduğu gibi eserlerinde büyük ölçüde rastlantısallığa dayanan ve yeni ifadelerin başat ögesi haline gelen atık ve hazır nesnelere kullanmıştır. Hatta Yves, Arman, Hains, Tinguely, César gibi akımın önde gelen sanatçıların yanında yeni isimlerin de katıldığı, 1961 tarihinde Paris'te "J" galerisinde bir sergi açarak sergiye "Dada'nın 40 Derece Üstünde" ismi verilmiştir.³ Böylelikle Duchamp'ın hazır nesnesi daha da anlamlı kılınmış ve bunun sanatta yeni ifadelerin temel yapı taşı olduğu vurgulanmıştır. Ayrıca, "*Dünyaya bakış açısı, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilinci, teknolojiden yararlanma, yaşanan anı sahiplenme, günlük yaşantının şiirselliği, yeni gerçekçi sanatçıların ele aldığı başlıca...*"⁴ konular olmuştur.

II. Dünya Savaşından sonra Fransız endüstrilerinden otomobil endüstrisi büyük bir iyileşme göstererek yeni ve ucuz birçok otomobil piyasaya çıkarmıştır. Fransız insanının yaşamında çok şeyi değiştiren bu otomobiller sanata girmekte de gecikmemiştir. Yeni Gerçekçi sanatçılardan César atıl durumdaki arabaları ve makineleri sıkıştırarak her biri bir ton ağırlığında ezilmiş enkazlardan oluşan asamblajlar yapmıştır (Resim 49). Daha sonra bu asamblajları "Mayıs Salonu"nda

¹ Michèle C. Cone, "Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes", *Yale University Press*, Cilt 98, JSTOR 2000, s. 50-65.

² Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, 1. baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997, s. 18.

³ Michel Ragon, *a.g.e.*, s. 136.

⁴ Semra Germaner, *a.g.e.*, s. 19.

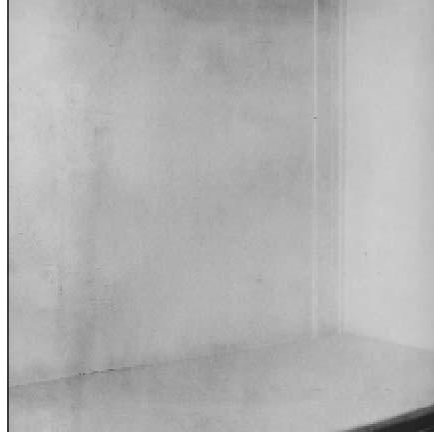
sergileyen sanatçı, Restany'in büyük ilgisi ile karşılaşmış ve eleştirmen, sıkıştırma temeline dayanan bu çalışmalarını gruba da tanıtmıştır.



Resim 49: Cèsar, "Sıkıştırılmış Sunbeam", 156 x 75 x 62 cm., 1961¹

Grubun önde gelen sanatçılarından Yves Klein'da bir sergiye "monokrom" resim yollamış ancak tek renkle resim olamayacağı gerekçesiyle reddedilmiştir. Sonrasında "Uluslararası Klein Mavisi" adıyla geliştirdiği renk serisinin patentini alan sanatçı bu tek renkle resim ve heykeller yapmıştır. Klein, kimi zaman çıplak canlı modelleri fırça yerine kullanarak onların bedenleriyle tuvale baskı tekniği gerçekleştirmiştir. Yaptığı bu çalışmalarla sansasyona yol açan sanatçı, Paris'teki Iris Clert Galerisinde açmış olduğu "Boş" (Resim 50) isimli sergisiyle de herkesi şaşırtmıştır. Seyircinin görebileceği hiçbir şey bulunmayan tamamen boş bir galeriden ibaret sergi aslında gerçekliğin ta kendisidir.

¹ http://www.galerie-vallois.com/en/nouveau-realisme/works.html++/image/nr_06_cesar_sunbeam.jpg/, (26.01.2013).



Resim 50: Yves Klein, "Boş", 1958¹

Yeni Gerçekçi sanatçılardan Arman ise yine Iris Clert galerisini bu defa buluntu nesne ve her türlü çöple doldurarak "Dolu" (Resim 51) ismini verdiği enstalasyonuyla Klein'ın boşluğuna gönderme yapmıştır. Büyük ses getiren bu çalışmada sanatçı galeriyi günlük tüketim ürünleriyle öyle tıka basa doldurmuştur ki içeriye girmek mümkün olamamış ve sergi galeri vitrininden izlenebilmiştir. Sanatçı "Çöp Tenekesi" isimli çalışmasında yine galerideki serginin bir benzerini büyük cam fanus içine atık tüketim nesnelerini ve evde biriktirilmiş çöpleri rastlantısal bir şekilde biriktirerek gerçekleştirmiştir.



Resim 51: Arman, "Dolu", 1960²

¹ <http://www.theslideprojector.com/art1/art1lecturepresentations/lecture1-11.html>, (07.12.2012).

² <http://search.it.online.fr/covers/?p=1188>, (31.07.2012).

Arman, aynı zamanda hem Cèsar'in preslenmiş asamblajlarını hem de Schwitters'in "Merz" yapılarını anımsatan bu çalışmalarına, buluntu nesnelere ve Warhol'un yapmış olduğu gibi bir birimin tekrarından oluşan asamblajları ile devam etmiştir. Örneğin, eski buluntu musluklar, eski oyuncak bebekler ve plastik fırçalar gibi daha birçok tüketim kültürüne ait ürünü ayrı ayrı camekanlarda biriktirmiştir. Sanatçı yapmış olduğu "Madison Ave" (Resim 52) isimli çalışmasında, önu camekanlı ahşap bir kutu içerisinde bu defa kullanılmış ve modası geçmiş, kadın ayakkabılarını biriktirmiştir. Cornell'in Gölge Kutuları'nı anımsatan ancak onun bir müzeyi anımsatan düzenliliğinin aksine bu çalışmalar daha tıka basa ve gelişigüzel görünmektedir. Sanatçı atık nesnelere biriktirerek oluşturduğu bu çalışmalar için,

*"Ben biriktirme ilkesini keşfetmedim o beni keşfetti. (...) toplumun görgü tanığı olarak her zaman yapay ve biyolojik ürünlerin tüketiminde, geri dönüşümünde ve imhasında çok fazla yer aldım. Ve uzun zamandır eski atılmış objeler ve çöpler ile çok çarpıcı materyallerin dünyamızı sele uğratması gerçeği ile acı çekiyorum."*¹

sözlerini dile getirerek tüketim kültürüne olan eleştirisini açıkça ortaya koymuştur.



Resim 52: Arman, "Madison Ave", 58,4 x 99 x 10,2 cm., 1962²

Grubun diğer sanatçılarından Jean Tinguely de atık makine parçalarını kullanarak oluşturduğu asamblajları ile ün salmıştır. Tinguely, toplumsal ve politik problemlere değinerek maddi olamayan sanatı savunmuş ve daima geleneksel değerlerin karşısında olmuştur. Sanatçıya göre,

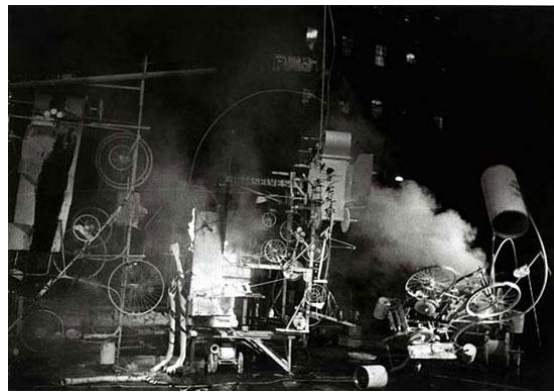
¹ Jaimey Hamilton, "Arman's System of Objects", *College Art Association*, Cilt 67, Sayı 1, JSTOR 2008, s. 54-67.

² http://dessaignes.artsplastiques.perso.neuf.fr/Galerie/pages/Arman,%20Madison%20Avenue%201962_jpg.htm, (19.01.2013).

*"...sanat realiteyi anlayabilmek ve onun ötesine geçebilmektir. Ve amaç ayrı bir duyarlılık yaratabilmektir. Sanat birçok yolla ve belki sadece, ses, ışık, hız gölge gibi unsurlarla ağır gerçekliği hafifletebilirdi. Gerçekliğin düşünce yoluyla yeniden kavranabilir olması, sanatla gerçekleşecekti."*¹

Tinguely, rastlantısallığı çıkış noktası olarak; Hausmann gibi, insanın makineleşmesine gönderme yaptığı "Metamatikler" diğer bir adıyla "Resim Yapan Makineleri" üretmiştir. Yapmış olduğu rölyefler ve assemblajlarına elektrikli motorlar ekleyen sanatçı böylece hareketli çalışmalar üretmiştir. Onun en iyi bilinen işlerinden biri, "New York'a Saygı" (Resim 53) isimli bir hurdalığı anımsatan assemblaj tekniğinde kinetik bir heykeldir. Sekiz metre yüksekliğinde devasa boyuttaki konstrüksiyon eser; tekerlekler, banyo küveti ve makine parçaları gibi her türlü atık malzemenin rastgele bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu mekanik karmaşıklığa Tinguely'in sanatçı arkadaşları da parçalar eklemiştir.

Tinguely'in bu eseri sanat ürününde nesne'den sistem'e geçişi gösteren Schwitters'ın kolaj tekniği ile oluşturduğu "Merz" yapılarını anımsatan eserlerden biridir. Daha sonra sanatçı yapıyı MoMA'nın bahçesinde toplanan seyircilerin önünde büyük bir gürültüyle patlatarak yok etmiştir. Kendi kendini yok eden eserin bugün New York Şehri, Modern Sanatlar Müzesinde sadece bir kısmı bulunmaktadır.



Resim 53: Jean Tinguely, "New York'a Saygı", 1960²

¹ Yahşi Baraz, "Asi Bir Sanatçı Jean Tinguely ", <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=634&bhcp=1>, (20.01.2013), s. 3.

² <http://dugumkume.org/tag/sol-lewitt/>, (05.12.2012).

Tinguely'in, "Meta Maxi-Maxi Ütopya" (Resim 54) isimli çalışması ise oyuncak at, büyük otomobil lastikleri, zincirler, irili ufaklı çarklar gibi daha birçok gündelik yaşama ait çöprü içermektedir. Yine rastlantısal olarak hazırlanmış olan oldukça büyük boyutlardaki bu eser günümüzün tüketim toplumunu gözler önüne sermektedir.



Resim 54: Jean Tinguely, "Meta Maxi-Maxi Ütopya", 1987¹

Bir dönem Yeni Gerçekçilik akımının içinde de yer alan Daniel Spoerri de asamblaj ve kolaj tekniğinde çalışmalar yapmıştır. Bu dönemlerine rastlayan "Duş" (Resim 55) isimli eserinde sanatçı, klasik tarzda bir manzara resminin üzerine duş çeşmesi monte etmiştir. Nesne yüzeye yapıştırıldığından duvara asılması mümkün olan eser, aynı zamanda geleneksel sanat değerlerine karşı bir duruşu simgelemektedir. Fluxus'a yakınlığı ile de bilinen sanatçı daha sonra hem bu yaklaşımı hem de rastlantısallık ve geçiciliği ön planda tutan tavrıyla Dada ile benzeşen "Eat Art" isimli bir eğilim ortaya atmıştır.



Resim 55: Daniel Spoerri, "Duş", 1962²

¹ <http://willemconsultants.hautetfort.com/archive/2011/02/07/etranges-machines.html>, (20.01.2013).

² <http://thebluelantern.blogspot.com/2009/07/unseen-river-daniel-spoerri.html>, (03.12.2012).

Spoerri, Paris'teki galeri "J" de Yeni Gerçekçiler ile birlikte katıldığı sergide, sanat yapıtı olarak her türlü yenilebilen besin maddesinin yanında yenilemeyen yemek artıklarını da sergilemiştir. Bu gösterilerin ardından yemek artıklarını kullanarak birçok gösteri yapan sanatçı, yenen yemeğin sonrasında masada kalan tabak, çatal, kaşık gibi her türlü malzeme ve yemek artıklarını rastlantısal bir şekilde masaya monte ederek asamblajlar üretmiştir (Resim 56). Ancak bu asamblajlar alışık olduğumuz dayanıklı tüketim ürünlerinin yanında çabuk bozulabilen ürünleri de içerdiğinden doğal bir reaksiyon göstererek çürümesi de kaçınılmaz olmuştur. Hem Spoerri'nin rastlantısal ve geçicilik temalı çalışmaları hem de Antoni Mirada ve Dorothee Selz gibi "1969 ve 1973 yılları arasında "renkli" ziyafetler ve akşam yemekleri düzenleyen sanatçılar bu tavırlarıyla sahne düzenlemesi ve performans'a yakınlaşmışlardır."¹



Resim 56: Daniel Spoerri, asamblaj, 1978²

Yeni Gerçekçi sanatçılardan Hains ve Dufrène ise bir dönem reklam panolarına odaklanarak kolaj ve dekolajlar yapmışlardır. Tuval, ahşap ya da metal panolar üzerine posterler yapıştırarak ardından kimi yerlerini söken sanatçılar bu şekilde dekolaj tekniğinde rastlantısal soyut kompozisyonlar oluştururken kimi zaman da yine posterleri kullanarak kolaj tekniğinde çeşitli eserler üretmişlerdir.(Resim 57).

¹ Semra Germaner, *a.g.e.*, s. 25.

² <http://www.artnet.com/artwork/426110379/425933029/daniel-spoerri-tisch-handschirm-hammerausstellung.html>, (03.08.2012).



Resim 57: Raymond Hains, "İsimsiz", dekolaj, 200 x 100 cm., 1961¹

2.2.7.2. Minimalizm

Kübizm ve Dadaizm'den sonra giderek ivme kazanan hazır nesne kullanımı ile Duchamp'ın yetenek ve beceri yerine akli yücelterek ilgiyi kavramsala yönlendirmesi, 1966'da sanat hareketi haline gelen Minimalizm'in de kavramsal temelini oluşturmuştur. Ve yine "...temsile dayalı içeriğin kaybolması, çok basit olan anlamın görülebilir biçime indirgenmesi, eser yaratıcısının eser üzerindeki izinin belirsizleşmesi durumu Duchampçı bir tavrı..."² yansıtmaktadır. Minimalizm terimi ilk kez 1965 yılında Richard Wollheim'in "Art Magazine" de yayımlanan "Minimal Sanat" adlı makalesinde dile getirilmiştir.³ Amerika'da beliren akımın önde gelen sanatçıları arasında Dan Flavin, Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Sol LeWitt ve Frank Stella yer almaktadır.

Sadelik, saf geometrik biçim, simetri, tekrar ve düzenin hakim olduğu, genel olarak üç boyutlu gerçek nesnelerin gerçek mekânda kurgulandığı Minimalizm'de, ortaya konulan ürün ile mekân arasındaki ilişki ayrı bir önem taşımaktadır. Bu

¹ http://www.galerie-vallois.com/en/nouveau-realisme/works.html++/image/nr_13_hains_st_double_tole.jpg/, (26.01.2013)

² Anne Cauquelin, *Çağdaş Sanat*, 1. baskı, Dost Kitabevi, Ankara 2005, s. 115.

³ Semra Germaner, *a.g.e.*, s. 41.

bağlamda Carl Andre'nin bir sanat mekânında 120 adet tuğlayı dizerek oluşturduğu "Eşdeğer VIII" (Resim 58) adlı yapıtı, şüphesiz Minimalizm'in en önemli örneklerinden biridir. Duchamp'ın galeriye sergilenmek üzere gönderdiği pisuarının yol açtığı tartışmanın bir benzeri bu kez Andre'nin tuğlaları üzerinde gerçekleşmiştir. Eserin, Tate Müze'si tarafından satın alınmak istenmesiyle eser, eleştirilerin hedefi olmuştur. *"Oysa Andre'nin tuğlaları,(...)20. yüzyıl sanatının malzeme dağarcığını düşündüğümüzde (insan, canlı ve ölü hayvanlar, yiyecek malzemeleri,...) oldukça sıradandır."*¹



Resim 58: Carl Andre, "Eşdeğer VIII ", tuğla, 12x229x68 cm., 1966²

Diğer Minimalist sanatçılardan Morris, Judd ve Flavin de Andre gibi eserlerini hazır üretilmiş endüstriyel malzemeleri işlemeden ve bir birimin tekrarlarından oluşturmuşlardır. Örneğin Morris, resmin sadece görme duyusunu, heykelin ise hem görme hem dokunma duyusunu harekete geçirdiği düşüncesiyle heykele yönelmiştir. Heykelin mekânla bağ kuran gerçek nesne olmasıyla ilgilenen sanatçı, "L" biçiminde tek renge boyalı kontrplaklar sergilemiştir. Bu formları farklı şekillerde konumlandırarak farklı algılanmasına sebep olan Morris mekân-nesne arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Heykellerinde sanatçının üretim sürecini en aza indirgeyen rengi ikinci plana iten sanatçı yapmış olduğu "Kartoteks" ve "I-Box" isimli çalışmalarında bir kutuya "I" (ing: ben) harfi biçiminde kapı yaparak dili de malzemeleştirmiştir. Morris'in daha sonra sanatı Duchamp'ın "anti-art" düşüncesiyle temellenerek "anti-form"a dönüşmüştür. Sanatçı, değişik ebatlardaki keçeyle yapmış olduğu "Adsız" (Resim 59) adlı çalışmasında rastlantısal olarak malzemeleri gevşek

¹ Brian O'Doherty, *Beyaz Küpün İçinde*, 1. baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 17-18.

² <http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534/image-280133>, (03.12.2012).

bir biçimde üst üste yığılmıştır. Sanatçı estetiği reddeden bu enstalasyonları ile değişen forma vurgu yapmıştır.



Resim 59: Robert Morris, "Adsız", 254 parça keçe, 1967-68¹

Minimalist sanatçı Judd ise ilk çalışmalarında tuval üzerine çeşitli malzemeler yapıştırarak kolaj tekniğinde rölyefler yapmış ancak o da Morris gibi bu yanılsamaları yetersiz bularak heykele yönelmiştir. Çalışmaları Andre'nin tuğlaları gibi bir birimin tekrardan, birbirine eklenmesi ya da ardı sıra dizilmesinden oluşan son derece yalın ve tek renk kutulardır. Ancak Judd bir fabrikaya yaptırdığı bu nesnelere heykel olarak değil "spesifik nesne" olarak tanımlamaktadır. Sanatçı daha sonra Texas'ın Marfa kentine yerleşerek spesifik nesnelere daha büyük boyutta üreterek çölde geniş arazilerde sergilemiştir (Resim 60).



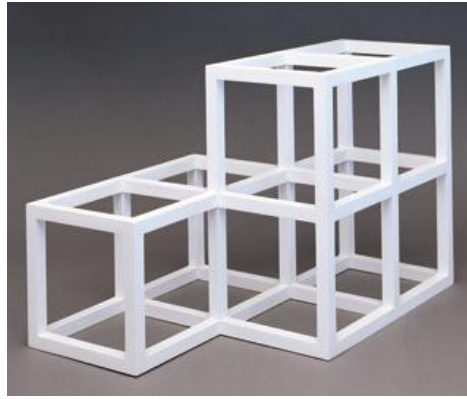
Resim 60: Donald Judd , "İsimsiz", çelikle güçlendirilmiş beton, 1984²

¹ http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/teachers/plans/zoom_e.jsp?mkey=7602&img_type=W1, (06.08.2012).

² http://www.waymarking.com/waymarks/W18AT3_Untitled_by_Donald_Judd_St_Louis_Missouri, (05.12.2012).

Aynı şekilde Dan Flavin da fabrika yapımı floresan tüplerini farklı şekillerde bir araya getirerek yerleştirmeler yapmıştır. Bunların dışında sanatçı, saydam ve yarı saydam malzemeler de kullanmıştır. Bu da eserler üzerinde rastlantısal olarak insan ve çeşitli nesnelerin yansımaları ile ışık oyunlarına sebep olarak ilginç görüntüler meydana getirmiştir.

Amerikalı Sol LeWitt, Judd gibi resimle başlayan sanat hayatına heykelle devam etmiş ve diğer minimalistler gibi dörtgen, küre ve üçgen şekillerinden oluşan nesnelere üzerine yoğunlaşmıştır (Resim 61). Genellikle açık küp modüller kullanan sanatçı, mantıksal bir sistem içerisinde bir birimin tekrarından oluşan yapıları ile bir oyun gibi izleyicinin ruhsal ve görsel esnekliğini test etmiştir.



Resim 61: Sol LeWitt, boyanmış ahşap, 1991¹

Minimalizmde giderek sadeleşen hazır nesne artık Kübizm'de başlayan kolaj tekniğinde olduğu gibi başka bir nesnenin temsili değil genellikle nesnenin bizzat kendisidir. Bazen bu nesnelere daha önce incelemiş olduğumuz assemblaj örneklerinde olduğu gibi bir araya getirilerek monte edilmiş, bazen de Morris'in keçeleri gibi serbest bırakılarak sürekli değişen formlara dönüşmüştür. Rauschenberg'in "Monogram"ı ya da Tinguely'in atık nesnelere yaptığı hareketli assemblajları çok çeşitli malzemelerin birleşiminden oluşurken; Minimalizmde, örneğin Andre ve Judd'da genellikle tek çeşit nesne ele alınarak onun çoğaltılmasından oluşan bir birleştirme söz konusudur.

¹ <http://www.miamiartmuseum.org/exhibitions-current-lewitt.asp>, (05.12.2012).

2.2.7.3. Yoksul Sanat (Arte Povera)

1960'lı yıllarda giderek artan kavramsal temelli sanat hareketleri 60'ların ortalarında İtalya'da görülen "Arte Povera" yani "Yoksul Sanat" hareketinin de merkezini oluşturmuştur. Akım aynı zamanda sanatın ticari bir nesne olarak görülmesine karşı bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Sanat eleştirmeni Germano Celant, akımın uluslararası ortamda etkin bir ilişki kurmasında ve 20. yüzyıl sanat tarihine geçmesinde en etkin rolü oynamıştır. Arte Povera sanatçısı "...sanatçı, entelektüel, ressam ya da yazar rolünü bir kenara bırakarak yeniden algılamayı, duyumsamayı, nefes almayı, yürümeyi, anlamayı ve kendini yeniden yaratmayı öğrenen kişidir"¹ diye tanımlayan Celant, sanatçıyı bir anlamda kaşif olarak nitelendirmiştir. Bu bağlamda enstalasyon ve asamblaj gibi farklı ifade araçları kullanılarak gündelik yaşamdan her türlü hazır nesne sanatın içine dahil edilmiştir. Ancak akım sadece endüstri üretimi hazır nesnelere yetinmemiş bunun yanında; çalı, bitki, toprak gibi doğal malzemeleri hatta daha da ileriye giderek canlı hayvanları da kullanarak Kübizm ve Dada'nın sanata getirmiş olduğu malzeme zenginliğinin sınırlarını iyice genişletmiştir.

Bunun belki de en dikkat çekici örneklerinden birini Yoksul Sanat sanatçılarından Jannis Kounellis, Roma'daki Attiko Galerisinde "Atlar" (Resim 62) isimli yerleştirmesini yaparak gerçekleştirmiştir. Sanatçı galerinin atıl mekânına 12 adet canlı atı eşit aralıklarla bağlayarak saman ve at dışkısı kokusuyla "steril" galeri ortamını ahıra dönüştürmüştür.

Hazır nesne anlayışında olduğu gibi üretim basamağını ve sanatçı müdahalesini ortadan kaldırmayı amaçlayan akımın temsilcileri, doğada var olan kompozisyonları öne çıkarmak istemiştir. İşte bu eserde Kounellis, sanat ile hayatı buluşturarak doğa ile insan arasındaki bağı irdelemiştir. Aynı zamanda sanatçı bu eseri ile doğa ile yapay olan sanat yapıtının zıtlığına da vurgu yapmıştır. Ayrıca sanatçı daha önce görmüş olduğumuz asamblaj örneklerinde olduğu gibi atık nesnelere yerine burada canlı hayvanları sanat nesnesi haline getirmiştir. Picasso'nun sandalyeyi temsilen

¹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 215.

muşamba kullanması, Duchamp'ın pisuvarı temsilen hazır yapım nesnesi gerçek bir pisuvarı galeriye taşınması ve burada doğayı temsilen artık canlı hayvanların galeride sergilenmesi noktasına ulaşmıştır.



Resim 62: Jannis Kounellis, "Atlar", 1969¹

Yoksul Sanat, rastlantısallığa da önem vererek geleneksel tuval resminin terk edilmesini benimsemiş; onun dışında toprak, ağaç, çatı, duvar gibi her türlü yüzeyi kullanmıştır. Kullanılan doğal malzemelerin zaman içinde değişimine tanıklık edebilme imkanı ile de süreç kavramı akımda önemli bir yer edinmiştir.

Diğer Yoksul Sanat sanatçılarından Michelangelo Pistoletto, yapmış olduğu "Paçavralar İçinde Venüs" (Resim 63) adlı asamblajında klasik bir heykelin etrafına paçavraları yığarak tıpkı Duchamp'ın "L.H.D.O.Q." adlı "Mona Lisa" tablosunun fotoğrafına yaptığı eklemelerde olduğu gibi geleneksel sanatı küçümseyen bir tavır sergilemiştir. Bu çalışmada gelişigüzel atılan paçavralar, klasik asamblaj örneklerinden farklı olarak birbirine monte edilmeksizin birleştirilmiştir. Ayrıca çalışmada kullanılan nesnelere özelliğinden dolayı eser, tıpkı Morris'in keçeleri gibi değişen bir forma da sahiptir.

¹ <http://korkukalemun.blogspot.com/2012/09/hayvanlar-ve-sanat-i.html>, (05.12.2012).



Resim 63: Michelangelo Pistoletto, "Paçavralar İçinde Venüs", 1967¹

2.2.7.4. Fluxus

Burjuvaziye ve tüm yerleşik değerlere karşı çıkma anlayışı 20. yüzyıl sanat oluşumlarının bir çoğuna ışık tutmuştur. Bunlardan biri olarak akış anlamına gelen Fluxus hareketi 1961 yılında Almanya'da doğmuş, kısa sürede birçok Avrupa ülkesinde ve Amerika'da birçok sanat disiplinde görülen ortak bir tavır haline gelmiştir. Hareketin başında George Maciunas yer alırken diğer önemli temsilcileri arasında Jackson MacLow, Dick Higgins, Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell, John Cage gibi sanatçılar bulunmaktadır.

Maciunas, Fluxus'un, burjuva ve sanat karşıtlığından söz ederek tıpkı Dada'da olduğu gibi sanatta devrimci bir hareket başlatmayı amaçlamıştır. Bu anlamda,

*"I. Dünya Savaşı'ndan sonra Dada neyse, II. Dünya Savaşı'ndan sonra da Fluxus odur diyebiliriz. İkisi de burjuva sanatına ve kurallara bağlı bir estetiğe kafa tutar."*²

Anti-sanat olarak da değerlendirilen Fluxus, sıradan ve basit olanı yücelterek geleneksel sanat piyasasına da karşı çıkmaktadır. Maciunas'un içinde birçok eşyanın bulunduğu "Fluxus-I" adlı çantası ve daha sonra sergilediği "Fluxkit" (Resim 64) adlı

¹ <http://iseithinkisee.blogspot.com/2011/03/michelangelo-pistoletto-at-philadelphia.html>, (08.08.2012).

² Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, 1. baskı, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008, s. 52.

siyah bavulları; bu bağlamda galeriyi andıran Duchamp'ın "Yeşil Kutu"sunu anımsatırken, özellikle sanatçıların ortak Fluxus ürünlerini içeren bavul, "Fluxkit" bu esere açık bir gönderme niteliğindedir.



Resim 64: George Maciunas, "Fluxkit", 1964¹

Fluxus, çoğunlukla önceden hazırlanmamış, rastlantıya önem veren ve estetik değerleri hiçe sayan sorgulayıcı bir anlayışa sahiptir. Bu anlayışla Beuys'un, gerçekleştirmiş olduğu "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır" adlı performansı, geleneksel sanatın kısıtlayıcı tavrına vurgu yapmaktadır. Beuys performanslarının yanında asamblaj diyebileceğimiz üç boyutlu çalışmalar ve yerleştirmeler de yapmıştır. Sanatçı bu işlerinde, geçirdiği kazada onu hayatta tutan, yaşam, sıcaklık, güven, doğallık gibi kavramlarla da özdeşleştirdiği keçe malzemesini sıkça kullanmıştır. Örneğin "Sessiz Piyano" (Resim 65) adlı asamblajında sanatçı, hazır nesne olan piyanoyu tamamen keçe ile kaplayarak sunmuştur.



Resim 65: Joseph Beuys, "Sessiz Piyano", 1966²

¹ <http://www.medienkunstnetz.de/works/fluxkit/images/2/>, (03.12.2012).

² <http://www.forumacil.com/sanatcilar-ve-tanitimleri/376416-joseph-beuys-eserleri.html>, (09.01.2013).

Fluxus'ta öncü olarak nitelendirilen John Cage; bilincin etkisi altındaki estetik yönelimlerden uzak durmayı kendine ilke edinerek, tıpkı Dadacıların rastgele seçtikleri kelimelerle yani sözsiz kolajlarla oluşturdukları şiirler gibi, O da müziğini öyle oluşturmuştur. Böylece kendine özgü sanat biçimiyle Cage, dansçılar ve müzisyenlerle, rastlantı ve doğaçlamalara dayanan çeşitli performanslar geliştirmiştir. Cage'in verdiği derslerden birine katılan Maciunas,

*"Hazır-nesne fikrini Marcel Duchamp'dan. Kolaj fikrini Dadacılardan. Bunların hepsi, John Cage'le sonuçlandı" diyerek, Cage'in hazır-nesne fikrini hazır-ses kullanarak genişlettiğini, Fluxus sanatçılarınca hazır-nesne'yi hazır-eylem'e dönüştürdüğünü söylemiştir."*¹

Alman Fluxus sanatçısı Wolf Vostell ise reklam panolarındaki yırtık afişleri kolajlarında kullanarak, bunlara "dekolaj" ismini vermiş ve daha sonra bu yöntemle "happening"ler gerçekleştirmiştir (Resim 66).



Resim 66: Wolf Vostell, İsimsiz, 1971²

¹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 204.

² <http://bigother.com/2011/05/10/art-as-inheritance-part-2-making-new-art-appear-as-old-text-disappears-as-if-by-magic/>, (02.02.2013).

2.2.7.5. Video Sanatı

Video sanatı kısaca video teknolojisiyle yapılan sanatsal ürünleri anlatmak için kullanılır. Video sanatı devinimli görüntülere dayalı sanat işlerinin bir alt türüdür. Ortaya çıkan ürünleri, televizyon, bilgisayar ya da perdede izleyebiliriz. Sinema ile arasında birçok benzerlik olmasına rağmen video sanatı sinema değildir. Eğlendirmek gibi bir kaygısı olmayan video; oyuncu, diyalog, senaryo, konu gibi sinemanın dayandığı temellere dayanmaz. Ayrıca izleyici sinemada yalıtılmış gibi salt görüntüyle baş başa kalırken, videoda; görüntünün yanında çoğu zaman monitör ya da beraberinde sergilenen malzemelere kısaca yerleştirilen mekanizmaya da tanıklık eder.

Video sanatının ilk kıvılcımları olarak,

"...1965 yılında Kore asıllı Amerikalı Sanatçı Nam June Paik'in (1932–2006), piyasaya sunulan taşınabilir ilk video kayıt cihazı Sony Portapak model kamerayı satın alıp, yaptığı ilk çekimi New York'ta bir mekanda sunması gösterilmektedir. Video sanatı için bir "milat" olarak bu olay, "tanımlama ve tarihselleştirme" açısından uygun görülmektedir."¹

Video Sanatı, en etkili zamanlarını ise 1960 ve 70'lerde video kasetlerinin ve video kayıt cihazlarının ortaya çıkmasıyla yaşamıştır. Teknolojinin hızla gelişmesi, hazırlanması aşamasında hızlı şekilde dönüt alınabilmesi ve üzerinde istenilen müdahalelerin kolaylıkla yapılabilmesi video sanatına olan ilgiyi giderek arttırmıştır. Böylece günümüzde Bienal ve benzeri sergilerde artık bu sanat dalı daha fazla karşımıza çıkar olmuştur.

Disiplinlerarası bir üretim biçimi olarak Video Sanatı'nda genellikle üç kategoride çalışma yapılmaktadır. Bunlardan biri Performans, konser ya da Happening'lerin kaydedilmesi yani eyleme tanıklık etmesi amacıyla kullanılmasıdır. Bunlardan, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Richard Serra, Rebecca Horn, Carolee Schneeman,

¹ Fırat Arapoğlu, "Heykel Formu Olarak Video: Nam June Paik ve Shigeo Kubota Özelinde Video-Heykel", *II. Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, Afyon 2008, s. 245-261.

Valie Export gibi isimler performanslarını kaydetmek için videoyu etkin olarak kullanan sanatçılardan sadece bir kaçıdır. İkincisi deneysel videodur. Burada elektronik olarak hazırlanan görüntü üzerinde gerek renk gerekse biçim olarak istenilen değişiklik yapılmaktadır. Bu alanda çalışmalar yapan ünlü sanatçılar arasında Judith Barry ve Bill Viola yer almaktadır. Üçüncü olarak, video yerleştirmeleri, video heykelleri ya da asamblajları gelmektedir. Çok sayıda televizyonun başka bir düzenin elemanları ile birlikte kullanılmasından oluşur. Bu kategorinin en önemli temsilcisi ise Nam June Paik'dir.

"Ben elektronik ressam olacağım" diyen Paik, 1950'lerde gelişmekte olan televizyon teknolojisini farklı yerlerde kullanmayı keşfetmeye başlamıştır. Tesadüfen miknatısın televizyon görüntüsünü bozduğunu fark eden sanatçı bununla ilgili bir çok denemeler yapmıştır.

Sanatçı, Almanya Wuppertal'daki Parnass Galerisinde, "Müzik/Elektronik Televizyon Sergisi" adı altında 13 televizyon ekranını bir araya getirerek 13 farklı ve karmaşık görüntü sergilemiştir. Böylece, sanatçı yapmış olduğu bu "elektronik resim" ile video sanatı bağlamında önemli olan etkinliklerden birisini gerçekleştirmiştir. Paik, daha sonra Amerika'ya yerleşmiş ve Harlem'den hurda televizyonlar toplamaya başlamıştır. Aynı zamanda atölye olarak kullandığı evinde topladığı televizyon, tel, pervane gibi bu hazır malzemelerle asamblaj tekniğinde ilk robotunu yapmıştır. (Resim 67) "*Caddelerde ve sahnede performanslarının parçası olan tamamen uzaktan kumanda ile çalışan, Robot K-456 insancillaştırılmış teknolojinin mükemmel bir ifadesidir.*"¹

¹ John G. Hanhardt, "Nam June Paik (1932-2006) Video Art Pioneer", *Amerikan Art*, Cilt 20, Sayı 2, JSTOR 2006, s. 148-153.



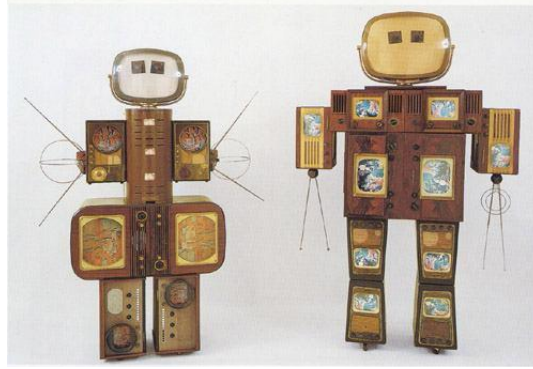
Resim 67: Nam June Paik, "Robot K-456", 1964¹

Paik, aynı dönemlerde viyolonsel sanatçısı Charlotte Moorman ile çalışmalar yaparak video sanatını, klasik müzik performanslarının geleneksel formunu sarsacak nitelikte performanslarla birleştirmiştir. Bunu en iyi örneklerinden bir tanesi "TV CELLO" adlı video sanatı performansıdır. Bu performansta Nam June Paik asamblaj tekniğini kullanarak üç televizyonu üst üste koyup bir viyolonsel yapmıştır ve televizyon ekranları başka viyolonselistlerin viyolonsel çalarkenki görüntülerini göstermektedir. Paik'in, sesleri bozmayı ve enstrümanların kullanım şekillerini değiştirmeyi sevmesi nedeniyle bu viyolonselden çıkan ses klasik viyolonsel sesinden biraz farklılık göstermektedir.

Paik, daha sonra televizyon setleri ile Video Bayrak çalışmalarını oluşturmuştur. Biçimsel olarak bir Fransız bayrağını oluşturduğu çalışmasından sonra sanatçı, Amerikan bayrağını form olarak kullanmıştır. Paik bu çalışmada lazer diskler, on üç inçlik monitörler gibi birçok ileri teknoloji donanımı bir araya getirmiştir. 7 dikey 12 yatay sırada toplam 70 adet monitörden oluşan çalışmada Özgürlük Heykeli görüntüleri ve Amerika başkanlarının görüntüleri saniyelik hızlarla değişmektedir. Jasper Johns'un kolaj tekniğini kullanarak yaptığı bayrak resimlerini andıran bu çalışmalar, Paik'in ellerinde asamblaj tekniğinde üç boyutlu teknolojik nesnelerin bir araya gelmesiyle bu defa elektronik resimlere dönüşmüştür.

¹ John G. Hanhardt, *a.g.m.*, s. 148-153.

Paik, "Robot Ailesi: Baba ve Robot Ailesi: Anne" (Resim 68) isimli çalışmasında asamblaj olarak tanımlayabileceğimiz heykelsi bir form içerisinde monitörler, antenler ve radyo kasalarını insan biçiminde düzenlemiştir. Sanatçı, daha sonra da renkli ve sesli olan "Elektronik Otoban" (Amerika Kıtası) adlı eserini gerçekleştirmiştir. Birleşmiş Devletler haritası şeklinde oluşturulan yapıda 313 monitörlü kapalı devre video montajı ve 49 kanal, neon ve çelik yapı kullanılmıştır.



Resim 68: Nam June Paik, "Robot Ailesi: Baba ve Robot Ailesi: Anne", 1986¹

Paik, televizyonu kendi içeriğinden kopararak farklı bir kılığa sokmuş hatta ekranı bir tuval gibi kullanmıştır. TV ve elektronik aletleri kesmiş, biçmiş, boyamış, onları asamblaja ve mekân yerleştirmelerine dönüştürmüştür. Bu bağlamda günlük hayatın içinde yerleşik olan eşya ve araçlara farklı biçimde bakmamızı sağlamış ve bunların fonksiyonunu sorgulayan Dadaistler gibi davranmıştır. Tüketim, açgözlülük, makam hırsı gibi şeylere sarkastik yaklaşan Paik, alışılmış kalıpları mizahi anlayışı ve zekasıyla yıkmayı başarmıştır.

2.2.7.6. Arazi Sanatı (Land Art)

Sanat ile yaşam arasındaki köprüleri yıkıp, sanatın sınırlarını eriterek müzelerin sanatı başköşeye koyan yaklaşımını yok etme isteği; 1960'lı yıllarda ortaya çıkan pek çok eğilimin ortak görüşü olduğu gibi, 60'lı yılların sonunda önce Amerika'da 70'li yılların başında da Avrupa'da yayılan Arazi Sanatında da bu görüş kendini çok daha

¹ Fırat Arapoğlu, *a.g.m.*, s. 245-261.

yoğun bir şekilde göstermiştir. Bu anlamda sanat karşıtı tavırları ile Christo ve Robert Smithson, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, James Turrell gibi diğer arazi sanatı sanatçıları metalaşan ve sürekliliği olan sanat nesnesini hiçe saymış, geçiciliği sebebiyle kendilerini doğanın kucağına bırakarak eserlerini yeryüzüne yapmışlardır. Tuvaleri yeryüzü, boyaları taş toprak ve fırçaları buldozer olan sanatçılar böylece sadece tuvalin iki boyutlu kısıtlayıcı yüzeyinden değil bir de dört duvardan oluşan mekânın zorlayıcılığından da kurtulmuşlardır. Fakat bu anlayış içinde farklı uygulamaları tercih eden sanatçılar da olmuştur. Örneğin kimi sanatçılar tamamen doğal malzemeleri tercih ederken, kimi sanatçı asfalt ve zambak gibi üretim malzemelerini kullanmıştır.

Arazi Sanatında, eserlerin hem geçiciliği hem de insanların kolaylıkla gidip göremeyeceği yerlerde yapılması nedeniyle ürünün ve sürecin izleyiciye ulaştırılması için fotoğraf ve video kullanılmıştır. Böylece sanatçılar her ne kadar galeri ve müzeleri terk etseler de fotoğraf, video gibi teknoloji ürünleriyle sanat kurumlarındaki yerlerini almaya engel olamamışlardır.

Arazi Sanatında yer alan çalışmalar, sadece sanat eserinin satın alınan bir ürüne dönüştürülmesine yani metalaştırılmasına ya da onun müzelere konularak ulaşılmaz hale sokulmasına başkaldırı niteliği taşımamaktadır. Kimi çalışmalar *"...doğal çevreyle kurulan insani ilişkilerin sadece algıya ve zevke dayanmadığını; özellikle sömürüye, israf etmeye, bozmaya, yok etmeye dayandığına dikkat çekmiştir."*¹

Arazi Sanatının ünlü isimlerinden Robert Smithson'un, Utah'daki Büyük Tuz Gölü'nde yapmış olduğu "Sarmal Dalgakıran" (Resim 69) adlı eseri geçiciliğe dayanan ve insan-doğa ilişkisine dikkat çeken bir anlayışla yapılmıştır. Yaklaşık yedi bin ton toprak kullanılarak on beş buçuk metre genişliğinde ve otuz buçuk metre derinliğinde bir pist olan eser, kısa süre sonra sular altında kalmıştır. 2000'li yılların başında tekrar görünen eser, hava fotoğrafları aracılığı ile Arazi Sanatının en ünlü eserlerinden biri olarak tarihteki yerini almıştır.

¹ Serdar YILMAZ, *Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk*, (Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2008, s. 54.



Resim 69: Robert Smithson, "Sarmal Dalgakıran", 1970¹

Diğer bir Arazi Sanatı sanatçısı ve tam bir doğa tutkunu olan Michael Heizer, aynı zamanda jeolog bir aileden gelmesinin etkilerini eserlerinde büyük ölçüde yansıtmıştır. Sanatçı yapmış olduğu "Yerinden Edilen - Yerine Konulan Kütle" (Resim 70) adlı eserinde, üç büyük granit taşını Nevada çölüne taşıyarak betonla sıvanmış çukurların içine yerleştirmiştir. Doğanın sunmuş olduğu hazır nesnelere yine doğada yerleştiren sanatçı yüzyıllar boyu dayanabilecek nitelikte olan bu eseri ile geçiciliğin birincil rol oynadığı Arazi Sanatı anlayışıyla bir anlamda çelişki doğurmuştur.



Resim 70: Michael Heizer, "Yerinden Edilen -Yerine Konulan Kütle", 1969²

20. yüzyılda sanat tarihine girerek, birçok akımı ve sanatçıyı etkileyen kolaj ve asamblaj tekniği, Arazi Sanatında kendini hazır nesne yerine doğal malzeme, tuval yerine yeryüzünde göstermiştir. Belki bilinen yapıştırma ve monte etme yöntemleri ile bir birleştirme söz konusu değildir. Ancak sanat dışı ve bu defa insan eliyle

¹ <http://www.robertsmithson.com/>, (05.12.2012).

² <http://seed-s.tumblr.com/post/11233944499/michael-heizer-landart-artist-usa>, (05.12.2012).

üretilmeyen nesnelere toprakta, suda ya da taşta bir araya getirilerek bir sanat eseri oluşturulması söz konusudur. Hem Smithson'un tonlarca toprağı adeta bir tuvale yerleştirilmesine gölün üzerine taşıyarak oluşturduğu çalışma, hem de Heizer'in tuval yerine çölde betonla şekillendirdiğı zemine yerleştirdiğı büyük taş kütleleri, her ikisi de tıpkı Picasso'nun tuvalinin kenarına monte ettiği ip gibi, kolajdır. Tek farkı tuval yerine yeryüzünün kullanılmasıdır.

2.2.7.7. Kavramsal Sanat

Duchamp'la başlayan düşüncenin sanat yapıtına olan üstünlüğü ve giderek sanatın metalaştırılmasından kaçınılması, günümüz sanatında adeta çığ gibi büyüyerek pek çok sanat anlayışını etkilemiştir. Özellikle sanatın nesneye ihtiyacı olup olmadığı giderek kafaları kurcalayan bir probleme dönüşmüştür. Aslında sanatın kolaj ve asamblaj ile giderek hazır malzemeye bürünmesi ortaya çıkan ürünün el emeğinden ziyade bir düşüncenin ürünü olduğunu göstermiştir. Şüphesiz bunda en büyük pay sahibi Duchamp'ın sansasyon yaratan pisuarı olmuştur. Elbette temel malzemesi kavram olan 1961 yılında ilk olarak Henry Flynt tarafından dile getirilen "Kavramsal Sanat"¹ da özellikle Duchamp'ın bu hazır nesne olgusundan ve "Çeşme" isimli yapıtının sorgulattıklarından beslenmektedir. Atakan'a göre: *"ABD'de Kavramsal Sanat, (...)Duchamp'ın, Jasper Johns, Rauschenberg, John Cage ve Merce Cunningham'ın çalışmalarıyla yorumladıkları ve yaygınlaştırdıkları düşünceler üzerine kurulmuştur."*²

Ayrıca Minimalist sanatçı Sol Le Witt, işlere en önemli yönü fikir ya da kavramın verdiğini savunmuştur. *"...1967 yılında "Paragraphs on Conceptual Art" ve 1969'da "Sentences on Conceptual Art" adlı yazıları yayınlayan Sol Le Witt, "Düşünceler sanat yapıtları olabilir..."*³ diyerek kavramsallığa vurgu yapmıştır.

¹ Semra Germaner, *a.g.e.*, s. 48-49.

² Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, 1. baskı, Karakalem Kitapevi, İzmir 2008, s. 10.

³ Semra Germaner, *a.g.e.*, s. 48.

"Kavram olarak sanat" anlayışını merkezine alan ve algının başat rol oynadığı sanatsal yaklaşımı benimseyen Kavramsalcular arasında Lawrence Weiner, Robert Barry, Joseph Kosuth, Mel Bochner gibi sanatçılar yer almaktadır. Kavramsal sanatçılar geleneksel sanatın alışılmış ifade biçiminin yanında yazı, fotoğraf, video, harita gibi her türlü materyali kullanmışlardır. Bu bağlamda 1960 sonrası ortaya çıkan pek çok hareketle ilişkilendirilmektedir.

Kavramsal Sanatı ele alan sanatçıların çoğunluğu Amerikalı olmasına karşın hareketin kısa sürede benimsenmesi, uluslararası bir boyut kazanmasını sağlamıştır. Bunda en büyük etki, Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell gibi sanatçıların 1968 yılında İngiltere'de oluşturduğu "Art&Language" (Sanat ve Dil) adlı grubuna aittir. Grup Mayıs 1969'da "Art&Language" adlı derginin ilk sayısını çıkarmıştır.¹ Sanatçılar burada sanat kavramları üzerine tartışmalar yapmıştır.

Kavramsal Sanatın en önemli sanatçılarından biri olan Joseph Kosuth, bir süre Art&Language dergisinin editörlüğünü yapmıştır. Böylece dilin analizi üzerine yoğunlaşan sanatçı, düşünce ve dil temelli çalışmalar yapmıştır. Sanatçı, "Bir ve Üç Sandalye" (Resim 71) ismini verdiği yapıtında, kendi üretmediği hazır nesne olan bir sandalyeyi, sandalyenin fotoğrafı ve sözlükten alınan tanımını ile birlikte sergilemiş; burada dilin altını çizerek, kavrama ve görsel algıya da vurgu yapmıştır. Nesnenin kendisini, resmini ve yazısını yani farklı sembolleri kullanarak objenin kavramını oluşturan sanatçı, kafamızda fiziksel sandalyeyi değil sandalye fikrini oluşturmuştur. Sanatçı daha sonra aynı tarzda değişik objelerle "Bir ve Beş Saat", "Bir ve Üç Masa" gibi yerleştirmeler yapmıştır.

¹ Nancy Atakan, *a.g.e.*, s. 46.



Resim 71: Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1965¹

Çeşitli nesnelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan kolaj ve asamblaj tekniği, Duchap'ın hazır nesne pisuarı ile sanatçının hiç bir emeği olmadan sadece nesneyi seçmesine dayalı eser mantığı ile daha da ileriye taşınmıştır. Bu alt yapı üzerine kurulan Kavramsal Sanat'ta da birçok hazır nesne çoğunlukla işlem yapılmadan sunulmuştur. Örneğin Kosuth'un hazır nesne ürünü olan sandalye, saat ve masayı olduğu şekliyle değiştirmeden sadece yazı ve fotoğraf ekleyerek sergilemesi gibi. Sanatçının bu çalışmaları tıpkı bir şeyi anlatmak için kolaj tekniği kullanarak tuvale yapıştırılan nesnelere gibi, bu defa anlatılmak istenen kavram, duvarın önünde sıralanmış fotoğraf, nesne ve nesnenin tanımı ile bir kolaj oluşturmuştur.

Kolaj ve asamblaj ile hazır nesnenin bombardımanına uğrayan resim sanatı bambaşka bir boyut kazanırken Kosuth, özellikle sanatı Duchamp öncesi ve sonrası olarak ikiye ayırmıştır. Geleneksel sanat anlayışının Duchamp'la birlikte yerle bir olduğuna inanan Kosuth'a göre *"Duchamp'ın hazır-nesnelere sonra, sanatın odak noktası biçimbilim sorunu olmaktan çıkarak işlev sorununa dönüşmüş, bir başka deyişle, vurgu görüntüden kavrama kaymıştır."*²

Kavramsalcular içerisinde yer alan David Bainbridge ise bir sanat okulunda üretip daha sonra çocuk parkına koyduğu "Vinç" isimli çalışması ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Sanatçılar tarafından Duchamp'ın "hazır-nesnenin nesnesi" olarak nitelendirilerek bu eser başka bir tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Duchamp'ın hazır-nesnelere sıradan bir endüstriyel üretimken, ansızın kendisini bir sanat

¹ <http://rasitmutlu.scrabbletr.com/?p=27#jp-carousel-31>, (05.12.2012).

² Nancy Atakan, *a.g.e.*, s. 10.

galerisinin tam ortasında bularak değerli kılınmışken "Vinç" tam tersine; bir sanat kurumunda üretilmiş sanat nesnesi iken sanat dışı bir ortama (oyun parkına) konularak sıradanlaştırılmıştır. Bu anlamda müze ve galerilerin sanat nesnesi üzerindeki etkisine ve nesneyi sanat nesnesi yapan şeyin mekânla arasındaki sıkı ilişki olduğuna, önemle vurgu yapılmıştır.

2.2.7.8. Yeni Dışavurumculuk

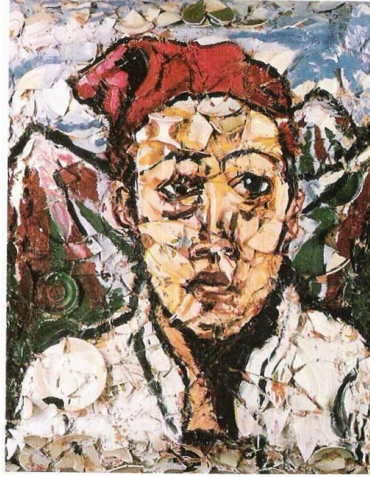
1970'lere gelindiğinde Avrupa ve Amerika'da birçok sanatçı, Kavramsal temelli yaklaşımlara bir tepki olarak geleneksel sanat unsurlarını yeniden su üstüne çıkarmak istemiştir. Farklı resimsel anlayışları benimseyen "*...çoğu Berlin'den olan bir grup ünlü sanatçı 1980'lerin başında tek bir grup olarak fark edildi ve dikkate alındı: Alman modernizminin esas hareketi olan resimsel stratejiye geri dönüşün en yaygın olarak adlandırılması, die neuen Wilden, Yeni Dışavurumcular...*"¹ Bu sanatçılar aynı amaçla yani boya, figür ve tasvirin geri dönmesi amacıyla bir noktada buluşmuşlardır. Akımın en ünlü sanatçıları arasında, George Baselitz, Anselm Kiefer, Helmut Middendorf, Jorg Immendorf, Julian Schnabel, David Salle, Mimmo Paladino, Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi gibi farklı ülkelerden sanatçılar yer almaktadır.

Londra'da Kraliyet Akademisi'nde açılan sergilerde yer alan farklı kuşaktan pek çok sanatçının figüratif yapıtları büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Bu ilgi 1980'li yıllarda figüratif çalışmaların iyiden iyiye artmasına sebep olurken dönemin ekonomik gelişmeleri sayesinde resimler alıcı bularak sanat yatırımlarını da arttırmıştır.

Akımın önde gelen sanatçılarından Julian Schnabel, resimlerini, tuval üzerine yaparak akımın içinde "yeniden resim", "yeniden boya" seslerine kulak veren ancak kırılmış tabak parçaları, keçe gibi hazır nesnelere de vazgeçemeyen isimlerden biri olmuştur. Sanatçı boyanın yanında iki ve üç boyutlu nesnelere tuvaline yapıştırarak

¹ Andreas Huyssen, "Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth", *The MIT Press*, Cilt 48, JSTOR 1989, s. 25-45.

kolaj ve asamblaj tekniğinde eserler vermiştir (Resim 72). Klasik boya geleneğini popüler kültür ürünleriyle harmanlamayı başaran sanatçı, resimlerinde güçlü bir doku elde ederek kabartma etkisi yaratmıştır.



Resim 72: Julian Schnabel, "Mele", Ahsap Ü.K.T., 1987¹

Diğer bir Yeni Dışavurumcu sanatçı Anselm Kiefer, Joseph Beuys'tan sanat dersleri almış, öncelikle kavramsal sanat yaparak başladığı kariyerine geleneksel resim, üç boyutlu çalışmalar ve yerleştirmeler yaparak sürdürmüştür. Ancak O da tıpkı Schnabel gibi sadece boyayla yetinmeyip doğal malzemeleri eserlerine katarak dev boyutlu anıtsal resimler yapmıştır. Nazi Almanya'sının faşist geçmişiyle sürekli bir hesaplaşma halinde olan Alman sanatçı, hem bu tarihi hem de efsaneleri resimlerine taşıyarak karamsar ve çok karanlık çalışmalar yapmıştır. Sanatçı bu çalışmalarda yağlı boya ile birlikte saman, asfalt, paslı demir, toprak, kurşun, hasır, kum, moloz, kül, kan gibi malzemeler ve kendi çektiği fotoğraflarla ağaç baskıları üst üste yığarak kolajlar üretmiştir. Sanatçı, yapmış olduğu "Wayland'ın Şarkısı" (Resim 73) adlı eserinde yoğun boyanın yanında saman, kurşun, gümüş jelatin ve fotoğraf gibi hazır malzemeler kullanarak kolaj yapmıştır.

¹ <http://gazideilk yaz.editboard.com/t180-yeni-dyavurumcu-sanat>, (06.12.2012).



Resim 73: Anselm Kiefer, "Wayland'ın Şarkısı", 110 x 150 cm.,1982¹

2.2.7.9. Yeni Kavramsalcılık

1980'li yıllarda Yeni Kavramsalcılar hareketi, postmodern kuramların giderek yaygınlaşması ve modernizmin getirmiş olduğu temel kavramların sorunsallaştırılması ile ortaya çıkmıştır. Modernizm sonrası ve ötesi anlamına gelen postmodernizm "orijinallik", "özgünlük" gibi modernist yaklaşımları yadsıyarak,

*"...kitle üretiminin mantığını kavrayan, farklı üslupları, dolayısıyla da farklı zamansallıkları üst üste çakıştıran bir anlayıştır. (...)Tekilliğin yerini çoğulluğun aldığı, seçmeciliğin yerini devşirmeciliğe bıraktığı bir üslup olarak görülen..."*²

postmodernizm, diğer bir deyişle tek bir sanat dalının üstünlüğünü benimsememektedir. Onun yerine bağlamını, resim, heykel, enstalasyon gibi disiplinlerarası yeni kavramsal bir anlayış üzerine kurmaktadır.

Postmodern Yeni Kavramsalcılık anlayışı, yapıbozumu benimseyerek yeni bir sanat nesnesi yaratmak yerine var olana yeni anlamlar yüklemeyi ve sorgulamayı tercih etmiştir. Aynı zamanda cinsiyet ve ırk ayrımı gibi toplumsal konuları irdeleyen bu anlayış içinde Sherrie Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Damien Hirst, Richard Prince gibi sanatçılar yer almaktadır.

¹ http://www.saatchi-gallery.co.uk/a/pe/anselm_kiefer.htm, (06.12.2012).

² H.Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*, 3. baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005, s. 196.

Yeni Kavramsal sanatçılardan Sherrie Levine, özellikle erkek sanatçıların yapıtlarını kopyalayarak çoğaltmış ve kendi imzasını atarak eseri sahiplenmesiyle büyük sansasyon yaratmıştır. Cinsiyet ayrımına dikkat çeken sanatçı aynı zamanda sanatın biricikliğine de tepkisini ortaya koymuştur. Levine, "Çeşme (Marcel Duchamp'ın ardından)" (Resim 74) adlı eserinde Duchamp'ın pisuarının bronz kopyasını yaparak sanatçının hazır nesnelere bambaşka bir boyut getirmiştir. Tam da sanat karşıtı Dadaist hareketle örtüşen Levine'nin bu tavrı, Duchamp'ın hazır nesnelere zaman içinde metalaştırılmasına açık bir eleştiri niteliğinde olmuştur.



Resim 74: Sherrie Levine "Çeşme (Marcel Duchamp'ın ardından)", 1991¹

Yeni Kavramsal yaklaşım içinde yer alan Robert Gober, Jeff Koons ve Haim Steinbach gibi sanatçılar da; hazır nesne kullanımına yönelmişlerdir. Örneğin Koons hazır nesne olan bir dizi elektrik süpürgesini (Resim 75) sanatsal alana sokarak orijinalliği ve biricikliği yıkmış, her şeyin bir eşi olduğunu ve kopyalanabildiğini göstermiştir. Duchamp'ın hazır nesnesini imzalamasına karşın sanatçı, süpürgeleri tamamen tozdan arındırarak plexiglass kutularda sergilemiş, hatta kendisinden bile hiçbir iz bırakmamıştır. Koons ayrıca eserlerinde hazır nesnelere görüldükleri anlamı yansıttıklarını, ardında hiç bir ideoloji barındırmadıklarını anlatmak istemiştir.

¹ <http://peterandjoan.blogs.wm.edu/files/2008/10/1991fountain.jpg>, (06.12.2012).



Resim 75: Jeff Koons, "Ünlü Yeni Hoover ve Yeni Hoover Hızlı Süpürge IV", 1980¹

Gober da tıpkı Koons gibi hazır nesne üretimi lavaboları sergilemiştir. Ancak Gober, hazır lavabolara kimi zaman balmumu, ahşap gibi malzemelerden yaptığı insan kol ve bacakları da eklemiştir. Klasik heykel geleneğini farklı biçimde yorumlayan Gober, diğer çalışmalarında insan bedeninin kimi kısımlarını balmumundan yaparak onlara gerçek insan kılı eklemiş ve gerçek kıyafetler giydirmiştir. Sanatçının "İsimsiz" (Resim 76) eseri bu anlayışta yapılmış balmumundan bir erkek figürüdür. Karnı üzerine yatırılmış olan figürün bedeninin diğer yarısı sanki duvara gömülmüş gibidir. Üzerine gerçek pantolon, çorap ve ayakkabı giydirilen heykelin teninde de gerçek insan kılı kullanılmıştır. Goberin yapmış olduğu bu çeşit eserler bize asamblajın ilk örneklerinden sayılabilecek Edgar Degas'nın "14 Yaşındaki Küçük Dansçı" (Resim 5) adlı yapıtını hatırlatmaktadır.

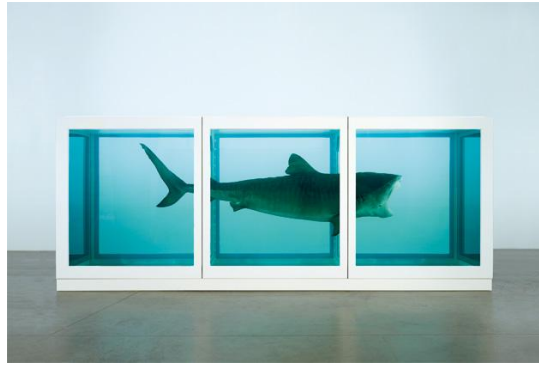


Resim 76: Robert Gober, "İsimsiz", 1991²

¹ <http://www.jnomics.com/post/3277431082/jeff-koons-new-hoover-quick-broom-new-hoover>, (07.12.2012).

² <http://arts-in-company.com/ArtHistorySurvey/content-300/unit-04/mod-10/artists/Gober-robert.htm>, (07.12.2012).

Yeni Kavramsalcılar içinde devasa boyuttaki pahalı işleri ile belki de en dikkat çekici sanatçılardan biri Damien Hirst'tür. Hirst, resim, heykel, enstalasyon ve performans gibi çok çeşitli alanlarda sanatını ifade etmiştir. Genellikle doğa, yaşam ve ölüm temalı çalışmalar üzerinde duran sanatçı, köpekbalığı, inek ve kuzu gibi hayvan ölümlerini formaldehit içine yatırıp pleksiglas kabinler içinde sergilemiştir (Resim 77). Sanatçının yapmış olduğu bu eserler muhtevasıyla nedeniyle sergilendiği mekânı bir galeri ortamından ziyade bilim müzesine dönüştürmüş gibidir. Sanatçı bir dönem tesadüfün başat rol oynadığı "Spin Paintings" adı verilen çalışmalar yapmıştır. Boya, tuval ve dönen bir platform kullanılarak yapılan bu çalışmalarda Hirst, yuvarlak, kalp, kelebek ve kurukafa şekilleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu çalışmalarda da yine yaşam ve ölüm arasındaki ilişkiyi anlatan sanatçı ayrıca, 8601 adet pırlanta kullanarak kolaj tekniğinde bir de kuru kafa imgesi yapmıştır.



Resim 77: Damien Hirst, "Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı",
1991¹

¹ <http://www.businessweek.com/articles/2012-11-21/damien-hirst-jumping-the-shark>, (12.12.2012).

3. BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA KOLAJ VE ASAMBLAJ

3.1. 1960'lı Yıllardan Günümüze Kolaj ve Asamblaj

Türkiye'de batılı anlamda resim anlayışı ilk olarak Osman Hamdi Bey'in 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kurmasıyla başlamıştır. O dönemlerde tuval resminde, ince boya tabakaları ile daha çok manzara, natüremort ve figüratif resim üzerine çalışmalar yapılmıştır. 1914 Kuşluğu sanatçıları da manzara resimlerini Batıdaki İzlenimciler gibi genellikle açık havada ve kalın boya tabakaları kullanarak devam ettirmişlerdir. Ardından Türk resim sanatının, düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulması ve yaygınlaştırılması amacıyla 1929 yılında "Müstakiller" yani Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurulmuştur. Burada yer alan sanatçıların her biri farklı tarzda çalışarak bireysel sanat anlayışları benimsemişlerdir. 1933'den 1950'lere kadar etkinliği devam eden "D Grubu" sanatçıları ise eğitim amacıyla yurt dışına gittikleri dönemlerde Avrupa'da görmüş oldukları Kübizm akımından etkilenerek bu anlayışta eserler vermişlerdir. Ancak "D Grubu" sanatçıları Kübizmin daha çok form anlayışı ile ilgilenmişler, akımının sanat dünyasına en önemli katkısı olarak görülen kolaj ve asamblajı resimsel anlayışları içinde değerlendirememişlerdir.

1946 yılında ise çok partili döneme geçişle birlikte her alanda olduğu gibi resim sanatında da bir takım değişiklikler görülmeye başlamıştır. Geleneksel değerlerin daha çok ön plana çıktığı bu dönemlerde 1941 yılında D Grubunun batıya yakınlığına bir eleştiri olarak "Yeniler Grubu" kurulmuştur. Ardından 1947 yılında "10'lar Grubu" öze yönelişi benimseyerek minyatürler, işlemler gibi Türk motiflerini kullanmıştır. Yine D Grubuna tepki olarak 1959 yılında "Yeni Dal Grubu" ve 1961'de de "Siyah Kalem Grubu" kurulmuştur. Bu üç grup, anlayışlarıyla Yeniler Grubunun devamı niteliğinde olmuştur. 1960'lı yıllarla görülen siyasi değişikliklerle birlikte, insan ve toplum ön plana çıkarak figüratif resimde biçim tekrar ele alınmıştır. Böylece

geleneksel figüratif resme ve biçimsel soyut anlayışa karşıt bir tavırla, 1964'te "Yeni Figürasyon" eğilimi içerisinde bir grup sanatçı özgür arayışlara yönelmişlerdir. 1967 yılında da düşünsel temele dayalı özgün bir sanat anlayışı düşüncesiyle "Akatünvel" hareketi kurulmuştur.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de sosyo-ekonomik yapıda birçok değişimler yaşanmıştır. Artık dünya ile daha fazla iletişime geçilebilmiş, teknolojik yenilikler daha yakından takip edilebilmiştir. Dolayısıyla sanat ve kültür etkileşimleri eskiye göre daha yoğun yaşanmış, buna paralel olarak da yaşam tarzı değişmeye başlamıştır. Bu dönemlerde dünyada hâkim olan soyut resim anlayışı elbette Türkiye'de de kabul görmüş ve 1960 ve 70'li yıllar soyut ve figüratif resmin birbiriyle yarışına sahne olmuştur.

Modernleşme sürecinin hızla yaşandığı bu dönemlerde tüm dünyada tüketim kültürüne dayalı Pop Sanat ve Yeni Gerçekçilik akımı etkisini yoğun bir şekilde hissettirmektedir. Tüketim ve endüstrinin hız kazandığı 60 ve 70'lerde Türk resminde, değişimler sadece soyutlama ile kalmamıştır. Kolaj ve asamblaj tekniğinin ortaya çıkmasının ardından hazır nesnelerin çağdaş resimlerde kullanılmaya başlanması Türk resmini de etkilemiştir. Böylece sanatçılar değişik özelliklerde alanlar oluşturma isteğiyle, kâğıt, kumaş, kum, talaş gibi malzemeleri kullanarak denemeler yapmaya başlamışlardır.

Bu sanatçılardan ilk akla gelenlerden birisi Neşet Günal'dır. Günal, Paris'te "Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts"da görmüş olduğu "Fresk ve Duvar Resmi" uzmanlık öğrenimini tuval resmiyle bütünleştirerek dokulu ve büyük boyutlu yapıtlarında fresk etkisi oluşturmuştur. Bunu da tutkal ve talaş karışımıyla tuval zeminini oluşturarak sağlamıştır. Böylece sanatçı, çok figürlü kompozisyonlarıyla neredeyse heykelleşmiş ya da anıtlamış görüntüler elde etmiştir.

Orta Anadolu yöresinin yaşam özelliklerini tuvaline yansıtan Neşet Günal, resim malzemesi dışında başka bir malzeme kullanarak seyircinin görme duyusunu olduğu kadar dokunma duyusunu da harekete geçirmiştir. Ancak kullandığı malzeme hiçbir zaman desenin önüne geçmemiş, her zaman renk gibi ikinci planda kalmıştır.

Türk resminde kompozisyonunun bir parçası olarak geleneksel malzeme anlayışı dışında farklı malzeme kullanan birçok sanatçı göze çarpmaktadır. Bu isimler; "Sergi Öncesi" isimli sergide soyut resimlerinin yanında kolajlarının da yer aldığı Adnan Çoker ve Lütfü Günay, yine soyut kolajlarıyla dikkat çeken Cemal Bingöl, Cemil Eren, Özdemir Altan, Burhan Doğançay, Zeki Faik İzer, Altan Gürman kolajın ilk örneklerini veren sanatçılar arasında sayılabilir. Bu sanatçıların ardından Erol Akyavaş, Ergin İnan, Tomur Atagök, Hüsamettin Koçan, Ömer Uluç, Şenol Yoroğlu, İsmet Doğan gibi isimler kolaj ve asamblaj tekniklerini kullanarak genç sanatçılara öncülük etmişlerdir.

Kolaj ve asamblaj tekniğini kullanan sanatçılarımızdan Burhan Doğançay, hem eğitimi hem de işi nedeniyle birçok ülkede bulunmuştur. Böylece sanatçı çok çeşitli ülkeler gezerek orada yaşayan halkların sanatlarını, dillerini incelemiş ancak gittiği yerlerde dikkatini en çok duvarlardaki yazı ve resimler çekmiştir. Sanatçı, afişlerden sloganlara, mesaj içerikli gazete kupürlerine kadar zamanla oluşacak her türlü değişime açık olan ve zaten kendileri doğal bir kolaj oluşturan bu yüzeyleri titizlikle incelemiş ve fotoğraflamıştır.

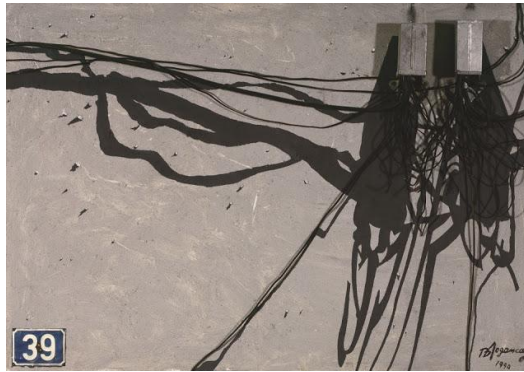
Dünya duvarları aynı zamanda bize buldukları yerin modern kent yaşantısının toplumsal, kültürel ve politik dönüşümünü anlatmaktadır. Doğançay da hem bu verileri araştırmış hem de duvarlarda kendiliğinden ortaya çıkan görsel etkilerinden yola çıkarak çalışmalarını bunun üzerinde temellendirmiştir.

Eserlerinde genellikle kolaj tekniğini kullanan Doğançay, gazete parçalarını ve afişleri yırtarak ya da formunu bozarak kompozisyonlar oluşturmuştur (Resim 78). Hatta çoğu zaman kolajlarında gerçek duvarlardan alınan kirli afişleri, posterleri ve kağıtları kullanmıştır. Sanatçı genellikle boyanmış tuval üzerine kolajı devreye sokarak kendiliğinden üçüncü boyutu elde etmiştir. Yani resmin gerisinde boyayla verilen üç boyutluluk yanılsamasını bizzat üzerinde oluşturmuştur.



Resim 78: Burhan Doğançay, "Mavi Senfoni", 1987¹

Doğançay, tuvalinin üzerine bükülerek üç boyut kazanmış kâğıt parçalarının yanı sıra gündelik yaşamda kullanılan terlik, mandal, ip, mısır koçanları, araba lastikleri vb. gibi nesnelere de yerleştirerek yüzeyden taşan eserler yani assemblajlar üretmiştir (Resim 79-80). Eserlerinde hem gerçek olan hem de gerçeğin tasviri ile ilgilenen sanatçı, tuval üzerine monte etmiş olduğu gerçek nesnelere gölgelerini ise boyayla betimlemiştir. Sanatçı, bu üretimlerinde günlük hayata ait nesnelere sanatsal bir anlam yükleyerek malzemenin salt görüntüsünü ve sade anlatıcı etkisini ön plana çıkarmıştır.



Resim 79: Burhan Doğançay, "Telefon Kutuları", 1990²

¹ <http://fotogaleri.hurriyet.com.tr/GaleriDetay.aspx?cid=28521&rid=2&p=1>, (17.12.2012).

² <http://ikipano.blogspot.com/2012/07/istanbul-modern-burhan-dogancay.html#!/2012/07/istanbul-modern-burhan-dogancay.html>, (17.12.2012).



Resim 80: Burhan Doğançay, "Shoe Sale", 1990¹

Günümüz Türk resminde soyut sanata yön veren isimlerden biri olan Özdemir Altan ise Schwitters gibi bulduğu birçok nesneyi rastlantısal bir şekilde, kolaj tekniğini kullanarak bir araya getirmiştir. İlk kolajını "Kral İnönü" (Resim 81) isimli çalışmasıyla yapan Altan, sağ alt köşeye üç boyutlu bir ilaç kutusu monte ederek eseri asamblaja dönüştürmüştür. Daha sonra kolaj tekniğine bir süre ara veren sanatçı, 1970'li yıllarda bu tekniğe tekrar geri dönmüştür. "Gerçekçi Dönem" olarak nitelenen bu zaman diliminde Altan, yağlıboya resimlerinin temelini meydana getiren eskizlerini, fotoğraflardan, dergilerden oluşturduğu kolajlarla yapmıştır.

Bu dönemde sadece eskizlerde kullandığı kolaj tekniği, sanatçının takip eden "Kolaj ve Üç Boyutlular" döneminde bizzat resimlerin kendisini oluşturmuştur. Bu dönemde sanatçı her türlü nesneyi eserlerine dâhil ederek malzemede sınır tanımamıştır. Birbiriyle uyumsuz birçok nesneyi boyanın saf dokusunda buluşturan sanatçı, ışık, gölge, derinlik ve renk uygulamalarındaki tüm kurallara karşı tepki göstermiştir. Non-figüratif bir anlayışta resmettiği büyük ebattaki çalışmalarıyla tuvalin üzerindeki malzemelerden oluşan dokuların yanı sıra tuvalin kendi yapısının da resminin bir parçası olduğunu anlatmıştır.

¹ <http://ikipano.blogspot.com/2012/07/istanbul-modern-burhan-dogancay.html#!/2012/07/istanbul-modern-burhan-dogancay.html>, (17.12.2012).



Resim 81: Özdemiir Altan, "Kral İnönü", 40x30 cm., 1965¹

Altan için artık her şey sanattır. Kendi topladığı günlük nesnelere, arkadaşlarından aldığı farklı gereçler, hatta öğrencilerinin çöpe atacağı işler, rastgele oluşturulan kolaj ve assemblajların parçası oluvermiştir. Sanatçı, "Çok Kişiyile Oluşturulan Panolar" adlı çalışmalarında ise başkalarının yaptığı resimleri kendisi bir dizge içerisinde toplayarak kolajlar oluşturmuştur. Sanatçı bu üretimlerinin ilkinde bir panoda birleştirdiği farklı çalışmalarını sanatçılara yaptıırken, daha sonra benzer bir çalışmayı sanatçıların yanında bu defa çocuklar ve resimle ilgisi olmayan insanlara yaptırmıştır. Bu panellerini Almanya'da da "Karşılaşmalar" (Resim 82) projesi ile sürdüren Altan, böylece "her şey sanattır" düşüncesini bir kez daha vurgulamıştır.



Resim 82: Özdemiir Altan, "Karşılaşmalar" adlı projeden, 300x400 cm., 1999²

Türk resminde kolaj tekniğini kullanan ilk sanatçılardan biri olan Lütfü Günay da "1953 yılında ressam Adnan Çoker'le birlikte Ankara Dil Tarih Coğrafya

¹ Deniz Güvensoy, *Türk Resminde Bir İfade Aracı Olarak Kolaj*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Eser Metni), İstanbul 2008, s. 36.

² <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/H62SANAT/altan/index.htm>, (17.12.2012).

Fakültesi'nde "Sergi Öncesi" olarak isimlendirdikleri sergiyle Türkiye'de soyut resmin öncülüğünü yapmıştır."¹ Bu sergide aynı zamanda her iki sanatçının soyut kolajları yer almıştır. Günay, 1969 yılında açmış olduğu "Resim ve Kolaj" isimli kişisel sergisinde de kolaja olan eğilimini bir kez daha vurgulamıştır.

Günay, talaş, kum, kül, afiş, gazete kâğıdı, demir, plastik gibi pek çok farklı malzemeden yararlanarak doğadan soyutlamalar yapmıştır (Resim 83-84). Kullandığı malzemelerle gerçek dokunun olanaklarından faydalanan sanatçı, iki boyutlu soyut resme üçüncü boyutu getirmiştir. Yatay ve dikey yüzeyler arasındaki ilişkiyle resimlerini şekillendiren Günay, kolajla dokunma duyusuna da harekete geçirmiştir.



Resim 83: Lütü Günay, "Paslanmanın Direnişi VII", 74x60 cm., 1992²



Resim 84: Lütü Günay, "Kırmızının Rengi", 113x146 cm. 2000³

¹ Ayla Ersoy, *500 Türk Sanatçısı*, 1. baskı, Altın Kitaplar, İstanbul 2004, s. 250.

² Ayla Ersoy, *a.g.e.*, s. 250.

³ <http://www.forumsohbet.com/showthread.php?70555-quot-Soyut-Resmin-13-Ustas%FDndan-Se%E7meler-quot>, (02.02.2013).

Diğer bir sanatçımız D Grubu'nun kurucularından olan Zeki Faik İzer'in Kübizm'in geometrik formlarıyla başladığı resimlerinde daha sonra renkçi ve dışavurumcu bir tarza rastlamaktayız. Sanatçı, 1975 yılında ise canlı ve tek renkli, pürüzsüz düz yüzeylerle tezat oluşturan çizgisel parçalarla hareketlendirilmiş soyut kolajlar üretmiştir (Resim 85). İzer'in çeşitli renk ve formlarda kestiği kâğıtları üst üste yapıştırarak yapmış olduğu bu kolajlar, Matisse'in boyalı kâğıtları keserek oluşturduğu "Caz" adlı kitabındaki eserleri andırmaktadır.



Resim 85: Zeki Faik İzer, "Kompozisyon", 42x35 cm., 1975¹

Kısa sanat hayatında çeşitli tekniklerde eserler veren Altan Gürman ise resim karşısı bir tavır sergileyerek nesneyi sanatın bir türü olarak görmüştür. *"Dolayısıyla "Marcel Duchamp'ın yüzyılın başlarında sanata getirdiği yorumu ilk kez Gürman Türkiye'de uygulamıştır" denilebilir. Kavramsal sanatın da Türkiye'de ilk kez Gürman tarafından uygulandığını iddia etmek yanlış olmaz."*²

Önceleri yalın peyzajlar çalışan sanatçı, daha sonra kolaja başlamış ardından da dekupaj ve assemblaj tekniğinde eserler vermiştir. Kolajlarında resimsel anlatımı kullanan sanatçı, bunlara buruşturulmuş kâğıtlar ekleyerek kolajlar yapmıştır. Örneğin bulut yerine buruşturulmuş kâğıt parçası kullanmış ve böylece resminde rölyef etkisi oluşturmuştur. Sonrasında kesip oyarak oluşturduğu kalıp imgelerle dekupajlar da yapmıştır. Dikenli teller, kırmızı-beyaz uyarı şeritleri ve askeri desenli çelik levhalar sanatçının başlıca malzemesi olmuştur. Sanatçı, yapmış olduğu "Montaj 4" (Resim

¹ http://www.beyazart.com/v3/?page=show_mauktion&id=38&page_number=18&a=, (17.12.2012).

² *Bilmemiz Gereken 50 Türk Ressamı ve Tablosu*, 1. baskı, Tempo , İstanbul 2010, s. 76.

86) isimli asamblajında gerçek dikenli teller ile önüne kırmızı beyaz renkli şeritleri dörtgen bir tahtanın üzerinde monte etmiştir. Arka planda ise boya kullanarak kara ve gökyüzü tasvir eden sanatçı, geleneksel pentür anlayışından vazgeçmeden derinlik etkisi vermiştir.



Resim 86: Altan Gürman, "Montaj 4", 1967¹

İlk olarak soyut geometrik çalışmalar ile başlayan Erol Akyavaş ise daha sonra Gerçeküstücü tarzda eserler vermeye başlamıştır. Sanatçı Gerçeküstücü üsluba geçtiği bu dönemlerde kolaj tekniğini kullanmıştır. Akyavaş, bu kolajlarda, boncuklar, taşlar gibi çok çeşitli malzemeler kullanmıştır (Resim 87). Kolajlarında daha çok cinsellik konularını irdeleyen sanatçı, genellikle birbiriyle alakasız parçalı görüntüleri aynı düzlem üzerinde betimlemiştir. Bize resimlerinde farklı fragmanlar sunan Akyavaş, bu anlayışı sonraki çalışmalarında da devam ettirmiştir.

Akyavaş; 1970'li yıllarda minyatür sanatından, 1980'li yıllarda da hat sanatından etkilenerek çalışmalarına bu etkileri dâhil etmiştir. Doğu-Batı kültürünü yakından inceleyen sanatçı, minyatür, hat ve ebru gibi geleneksel sanat türlerini Batı resmi ile harmanladığı özgün bir tarz geliştirmiştir. Tasavvufa olan ilgisinin ardından sanatçının resimleri Enis Batur'a göre:

"...son yirmi yılında, geniş ölçüde üzerinde yoğunlaştığı inanç ekseninde yeni bir güzergâh çizmişti. Yalnızca konularının, 'motiflerinin düzleminde bir buluşma değildi yapıtlarının bize getirip sunduğu. İzleklerin ötesinde, estetik perspektifi de, elbette

¹ http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_altan_gurman.html, (17.12.2012).

*geçmişinin kazanımlarından beslenerek, bu yeni güzergâhı biçimlendiren bir değişimden geçmiş, İslam Kültürü'nün derin deposuna yönelmişti."*¹



Resim 87: Erol Akyavaş, karışık teknik²

Diğer bir sanatçımız Ömer Uluç, Amerika'da mühendislik ve resim eğitimi alarak resimlerinde rahat fırça hareketleriyle kendine özgü bir tarzla ip yumaklarını andıran formlar içinde gizli insan figürleri yapmıştır. Bu formları daha sonra kolaj ve asamblajlarında da kullanan sanatçı, genel olarak halat, hortum, boru, zincir gibi hazır nesnelere tercih etmiştir.

Sanatçı, "Labirent" (Resim 88) isimli kolajında tuvali önce başı sonu olmayan helezonik hareketlerle boyamış ardından yine aynı şekillerde boyadığı küçük parçaları tuvale monte etmiştir. Yüzeyden taşan üstü kapalı figürü anımsatan bu parçalar sanatçının daha sonraki işlerinde üç boyutlu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatçı "Yengeç Show" (Resim 89) adını verdiği asamblajında PVC boruları kullanmıştır. Borulardan yaklaşık yarım metre yüksekliğinde dört adet yengeç formu yapan sanatçı, bunları yine kendine özgü tarzda çok net anlaşılmayan şekillerde üretmiştir. Sanatçı aynı zamanda buna benzer üç boyutlu şekilleri tuvallerine de monte etmiştir.

¹ Enis Batur, *İmgeleri Kim Dinler*, 1. baskı, YKY, İstanbul 2004, s. 68.

² <http://www.galerinev.com/tr/sergiarsivi/detay/440>, (18.12.2012).



Resim 88: Ömer Uluç, "Labirent", 120 x 120 cm., 1996¹



Resim 89: Ömer Uluç, "Yengeç Show", 40 x 50 x 37 cm., 2003²

Sanatçı desenle başladığı yumaklara tuval resmi, kolaj, asamblaj ve ardından yerleştirmelerle devam etmiştir. Artık imzası haline gelen bu şekillerden sanatçı, "Tırmanan Canavar ve Prens" (Resim 90) isimli bir de asamblaj yapmıştır. Bu eserde metal tekerlekli bir platform kullanan Uluç, üzerine PVC ve polyester dökümden iki figür koymuştur. Sanatçı burada çocukça imgeler oluşturmuş ve adeta bunları hikâyeleştirmiştir. Bu eser de sanki bu hikâyenin somutlaştırılmış üç boyutlu bir karikatürü gibidir.

¹ <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=456§ion=130&lang=TR&periodID=399&pageNo=0&exhID=0>, (30.12.2012).

² <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=456§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=407&pageNo=0&exhID=0>, (30.12.2012).



Resim 90: Ömer Uluç, "Tırmanan Canavar ve Prens", 2002¹

Doğa ve tüm canlıları resim düzleminde bir araya getiren sanatçımız Ergin İnan, 1969 yılında Salzburg Uluslararası Yaz Akademisinde Prof. Emilio Vedova'nın asistanı olarak çalışmıştır. Daha sonra Türkiye'ye dönen sanatçı böcekleri konu alan birçok resimler yapmaya başlamıştır. Bu temanın, Vedova'ya yazdığı bir mektupla ortaya çıktığını belirten sanatçı, bunu şöyle açıklamaktadır: "*Mektubu yazmaya başladığımda, yazacak bir şey bulamadım, o zaman Almancam ve İngilizcem pek iyi değildi, birkaç sözcük yazdım ve daha sonra da birkaç böcek çizdim. İki sayfalık bu mektup bir başlangıç olmuştur.*"²

Daha sonra yine Almanya'ya dönen sanatçı bu dönemlerde yazmış olduğu mektupları bir tuvale yapıştırarak ilk kolajlarını yapmıştır. Sanatçı ileriki yıllarda da mektup temasını kullanarak bir dizi çalışma gerçekleştirmiştir (Resim 91). İnan'a göre bu mektuplar;

*"...özesnel simgelerle dolu ve tanıdık olmayan anlamlar taşıyan nesnelere. Burada kullanılan katman üzerine katman, saydamlık üzerine saydamlık tekniği, bir yandan eseri aydınlatırken, diğer yandan da evren ve mikrokozmos arasında varlığını sürdüren insanoğlu ile hayranlık uyandıracak şekilde paralellik kurar."*³

¹ <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=456§ion=130&lang=TR&periodID=431&pageNo=0&exhID=0>, (30.12.2012).

² LSD Söyleşi, "Ergin İnan", <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=13§ion=555&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0>, (10.01.2013), s. 3.

³ Willy Van den Bussche, "İz", İstanbul Modern Sanat Müzesi "Gelenekten Çağdaşa" Sergisi Katalogu, İstanbul 2010, s. 153.



Resim 91: Ergin İnan, "Berlin'den Mektup", 157 x 57 cm., 1987¹

Bunun ardından sanatçı, yazıtlara olan ilgisiyle bir koleksiyoncu gibi sahafları dolaşarak oradan topladığı eski el yazmaları ve eski kitap sayfalarını eserlerinde fon olarak kullanmıştır. Böylece kolaj tekniği ile doku olarak esere katılan eski yazılar, sanatçının tasvir ettiği çeşitli simgeler ve böceklerle birlikte, eseri tamamen mistik bir havaya bürümüştür (Resim 92).



Resim 92: Ergin İnan, "Can Gizemi", Ahşap üzerine kolaj ve yağlıboya, 1993²

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde resim eğitimi almış olan Burhan Uygur, hem konu olarak hem de malzeme olarak kendisini asla sınırlamamıştır. Figür

¹ İstanbul Modern Sanat Müzesi "Gelenekten Çağdaşa" Sergisi Katalogu, İstanbul 2010, s. 146.

² http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi107/kubilay.akman.2_107.html, (17.12.2012).

ya da natürmort fark etmeden boyayı her sathihta resme dönüştüren sanatçı, tuval, karton, taş, seramik, kapı ve sandık gibi birçok malzemeyle çalışmıştır.

Bu bağlamda sanatçının en dikkat çekici çalışmalarından birisi, eskiciden aldığı çift kanatlı bir köşk kapısına yaptığı yağlı boya resimdir. "Kapı" (Resim 93) isimli bu eser, kolaj ve asamblaj teknikleri ile resme giren hazır nesnelere sanatçı dönüştürdüğü her malzemenin sanat nesnesi olabileceğinin de bir kez daha kanıtı olmuştur.



Resim 93: Burhan Uygur, "Kapı", 1987¹

Eğitimini yurt dışında tamamlayan Tomur Atagök ise Türkiye'ye döndükten sonra ilk olarak müzecilik üzerine çalışmalar yapmıştır. Hem figüratif hem de soyut resimler yapan sanatçı genel olarak savaş, terör, din, kimlik, kadın ve çocuk gibi toplumsal konuları ele almıştır. Resim yüzeyi olarak genellikle tuval ve metali tercih eden sanatçı, kolaj tekniğini de kullanmıştır. Resimlerinde yazıyı sıklıkla kullanan sanatçı ayrıca eserlerine kâğıt, ağaç dalları, metal, ip ve kumaşlar ekleyerek üç boyutlu çalışmalar üretmiştir.

Eline geçen birçok nesneyi biriktirmeyi seven sanatçı daha sonra bunları çalışmalarında kullanmıştır. Örneğin "Günceler" (Resim 94) isimli çalışmasında sanatçı, tükettiği yiyecek ve içeceklerin ambalajlarını, davetiyeleri, fotoğrafları biriktirerek kolajla boyalı ve boyasız kartlara dönüştürmüştür. Ardından bu kartları yine kolajla bir araya getirerek büyük boyutlu bir resim oluşturmuştur. Böylece anı defterini anımsatan bu çalışmayla sanatçı, tüketimle doğa arasındaki yakın ilişkiye

¹ <http://blog.milliyet.com.tr/yasama-acilan-kapilar/Blog/?BlogNo=234441>, (02.01.2013).

dikkat çekmiştir.



Resim 94: Tomur Atagök, "Günceler", 2006¹

Sanatçı 2011 yılında Kare Sanat Galerisinde gerçekleştirdiği "Doğanın Çağrısı" (Resim 95) isimli sergisinde, yine doğa konusunu ele almıştır. Ormanın içinde geniş bir arazide yaşayan sanatçı, 90'lardan buyana yaşanan kentleşmeyle birlikte çevreye verilen zararlar ormanların ve içinde yaşayan canlıların yok olmasına bir tepki olarak bu sergiyi gerçekleştirmiştir. Sergide, sanatçının o yıllardan günümüze kadar topladığı ağaç dalları, kemikler, ölü hayvanlar, kuş tüyleri, teknoloji atıkları gibi her türlü malzemeyi bir araya getirerek oluşturduğu kolaj, asamblaj ve yerleştirmeler yer almaktadır. Sergide aynı zamanda kadın konulu kolajları da bulunmaktadır.



Resim 95: Tomur Atagök, "Doğanın Çağrısı" sergiden detay, 2011²

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulunu bitiren Hüsametdin Koçan'ın sanat anlayışı da çoğunlukla Anadolu'dan, geleneksel sanatlardan ve onların içinde yer alan temalardan beslenmiştir. Örneğin "Fasikül II Osmanlı" serisinde minyatürü anımsatan resimler yapmış ve orada kullanılan malzemelerden yola çıkarak boyanın yanında

¹ <http://www.tomuratagok.com/tr/gunceler.html>, (30.12.2012).

² <http://www.issanat.com.tr/tr/nerede-ne-var/nerede-ne-var-sergi/istanbul/kare-sanat-galerisi/tomur-atagok/>, (30.12.2012).

altın yıldız kullanmıştır. Halk arasında tılsımı simgeleyen el figüründen esinlenerek "Tılsımlı Eller" serisini üretmiştir. Yine geleneksel el sanatlarından cam altı tekniğini kullanarak camın kırılğan olmasından dolayı "Kırılğan Yüzler" adını verdiği çalışmaları gerçekleştirmiştir.

Sanatçı daha sonra cam altı tekniğini, camın şeffaflığını ama kırılmazlığını sağladığı silikonla bu defa daha büyük boyutlarda çalışmıştır. Bu çalışmalar içerisinde, "Yüz Göz Resimleri" (Resim 96) adlı seri yer almaktadır. Burada kolaj tekniğini kullanan sanatçı, öncelikle koyu renkli büyük figürü kağıttan keserek daha sonra katman katman pullar, yıldızlar kullanarak adeta resmi oya gibi işlemiştir. Sanatçı ayrıca bu çalışmalarla insanların yüz yüze iletişimden gittikçe uzaklaştıklarına dikkat çekmiştir.



Resim 96: Hüsamettin Koçan, "Yüz Göz Resimleri" serisinden , 2009¹

Sanatçı, "Gölge Yüzler" (Resim 97) adlı seride de aynı yöntem ve teknikleri kullanmıştır. Herkesin kendine has yaşam öykülerinin olduğunu ve bunların insanın özünü ve kimliğini oluşturduğunu düşünen sanatçı, hem bu hikâyelere hem de geleneklerimize sahip çıkmamız gerektiğini düşünmektedir. Buradan yola çıkarak gölge yüzleri yapan sanatçı, *"...resimdeki gölge halinin, sürekli ufukta gelişini beklediğim babamın, silüetinden çıktığı yine resimdeki katmanlaşma ve motifleşme halinin zengin Anadolu'nun birikiminden kaynaklandığını düşünürüm"*² diyerek kısaca bu eserlerin nasıl meydana geldiğini açıklamıştır.

¹ <http://www.kurumsal.okan.edu.tr/node/127>, (30.12.2012).

² Nilgün Yüksel, "Öznenin Mitolojisi Hüsamettin Koçan" *Arttack*, İstanbul 2010, s. 42-45.



Resim 97: Hüsamettin Koçan, "Gölge Yüzler" serisinden , 110 x 200 cm., 2009¹

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde resim eğitimi alan Şenol Yorozlu, bir dönem dergilerde karikatür de çizmiştir. Yağlı boya, sulu boya, pastel ve kolaj tekniğini kullanan sanatçı konu olarak genellikle Osmanlı temalarından yola çıkmıştır.

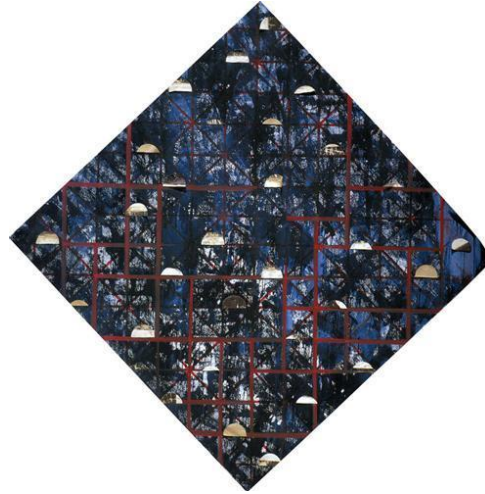
Sanatçı 2000 yılında bir dizi kaftan çalışmıştır. Bu çalışmalarda Osmanlı'nın geleneksel kıyafetlerinden olan kaftan formunu parlak renkli, desenli kâğıtlardan kesen sanatçı, kâğıt ya da tuval üzerine yapıştırarak kolajlar yapmıştır (Resim 98). Bunu yaparken kâğıdın küt formuna rağmen onu kıvrarak ya da buruşturarak kumaşın yerine kullanan sanatçı, çoğunlukla üzerinde yazıların, günlük sıradan nesnelerin ve günümüz tüketim imgelerinin yer aldığı kâğıtları tercih etmiştir. Böylece sanatçı şimdinin tüketim kültürüne vurgu yaparak geçmişin tükenmeyen zengin kültür ve ihtişamına gönderme yapmıştır.

¹ <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=586§ion=130&lang=TR&periodID=761&pageNo=0&exhID=0>, (30.12.2012).



Resim 98: Şenol Yoroğlu, "Uzun Kaftan", 61 x 21 cm., 2000¹

Sanatçı yine Osmanlı temalarından yola çıkarak bu defa kubbeleri ele almıştır. Burada da kolaj tekniğini kullanan sanatçı, bu anlayışla "Osmanlı 2" (Resim 99) adlı eserini yapmıştır. Tuvalin üzerini önce yağlı boya ile boyayan sanatçı daha sonra üzerine yarım daire şeklinde kubbeleri anımsatan kâğıtlar monte etmiştir.



Resim 99: Şenol Yoroğlu, "Osmanlı 2", 260 x 260 cm., 2005²

¹ <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=514§ion=130&lang=TR&periodID=803&pageNo=0&exhID=0>, (31.12.2012).

² <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=514§ion=130&lang=TR&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0>, (31.12.2012).

Eğitimini Amerika'da tamamlayan Can Göknil, resimlerinin konusunu genel olarak Orta Asya Türk kültürü üzerine temellendirmiştir. Sanatçı insanın yaratılışı, Anadolu tanrıları, efsaneler, inançlar gibi birçok mitolojik temayı resimlerinde işlemiştir. Resimlerinde malzeme olarak genellikle tuval ve ahşap üzerine akriliği tercih eden sanatçı ayrıca çok çeşitli malzemeler kullanarak kolaj ve asamblajlar da yapmıştır. Örneğin kitap temasını kullanarak yapmış olduğu kolaj ve asamblajlarda ahşap üzerine üç boyutlu nesnelere ile kağıt, kumaş, ip gibi çeşitli malzemeler yapıştırılmıştır. Sanatçı "Tılsımlar" adlı serisinde, kolaj tekniği ile suluboyayı birlikte kullanmıştır. Sanatçı, "12 Hayvan Takvimi" adlı serisinde (Resim 100) ise ahşap üzerine kolaj tekniğini kullanarak iki kısımdan oluşan resimler yapmıştır. Üst kısma kurşun levhadan mitolojik hayvan figürleri kesip monte eden sanatçı alt kısma ise yukarıda yer alan hayvan figürünün hikayeleştirilmiş resmini yapmıştır.



Resim 100: Can Göknil, "Sığır Yılı", 40x30cm, 1999-2002¹

İsmet Doğan ise geleneksel resim eğitiminin ardından resim, fotoğraf, video gibi çeşitli alanlarda çalışmalar yapmıştır. Fotoğrafları daha sonra resimlerinde de kullanan sanatçı burada kendi bedenini sanat nesnesi olarak kullanmaktan da çekinmemiştir. İnsan bedenini resminin temel sorunsalı yapan sanatçı, beden

¹ <http://www.cangoknil.com/turkce/index.html>, (15.02.2013).

üzerinden iktidarı ve kimliği sorgulamış, bunu yaparken de şiddet ve cinselliği ön plana çıkarmıştır.

Ayrıca sanatçının resimlerinde vazgeçilmez öğelerden biri de aynadır. Dışbükey aynalardan resme pencereler açan sanatçı buradan aynanın yüzleşme kavramına vurgu yapmaktadır. Küratör Nilgün Yüksel'e göre aynalar sayesinde;

*"İzleyici onun yapıtlarını izlemekle kalmaz, yapıtların içine girer. Yapıtta kendini görür, yapıttan kendine bakar. Sanat eserinin bir parçasına dönüşmekten çok duruşa ilişkin bir karşı karşıya gelme olarak yorumlayabiliriz bunu pekala. Ayna imgesiyle sanatçı izleyiciye nerede durduğunu anımsatmıştır."*¹

Sanatçı, aynalar ve fotoğraflar kullanarak yaptığı "Diğerini Yemek" adını verdiği seriye ait isimsiz kolaj çalışmasında, büyük boyutlu renkli bir fotoğrafı tuval üzerine yapıştırarak üzerine akrilik boya ile çalışmıştır (Resim 101). Sanatçı kendi bedenini kullanarak vahşice bir kızı yerken betimlenen görüntüde şiddeti ve cinselliği aynı karede sunmuştur. Eski barok resimleri ve Goya'nın bir dönem karanlığı anlatan üslubuyla çağrışımlar yapan eserde kadının bedeninin içinde yer alan aynadan ise onları izleyen üçüncü bir kişinin görüntüsü ile sanki zaman tüneli gibi bize günümüzden başka bir fragman sunulmaktadır.



Resim 101: İsmet Doğan, İsimsiz, 160 x 210 cm., 2010²

¹ Nilgün Yüksel, "İmgenin Ressamı İsmet Doğan", *Arttack*, İstanbul 2010, s. 46-49.

² <http://www.artsiv.com/sanatcilar/guncel-sanatci-kataloglari/ismetdogan/>, (01.01.2013).

3.2. Günümüz Sanatçılarında Kolaj ve Asamblaj

1960 ve 70'li yıllar Türk sanatında değişimlerin yaşandığı ve kalıpların kırıldığı önemli bir dönemdir. Bu dönemlerde yeni çalışmalarını teşvik etmek için 1977 yılından itibaren Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde sanat bayramları kapsamında iki yılda bir "Yeni Eğilimler" adı altında sergiler düzenlemeye başlanmıştır. Değişimlere destek niteliği taşıyan bu sergilerin temel felsefesini Sezer Tansuğ şöyle açıklamıştır:

*"Yeni Eğilimler sergileri, sanat çevrelerinde sürekli olarak eskinin aşılmaaya çalışıldığı deneysel uğraşları içermek ve ödüllendirmek savındadır. Bu doğrultuda bu güne kadar yapılan değerlendirmeler, geçmiş iki bayram kapsamında açılan Yeni Eğilimler sergilerindeki yapıtlar ve ödüller göz önüne alındığı takdirde, amacına oldukça ulaşmış olarak nitelendirilebilir. Bu değerlendirilmelerde modalaşmaya yüz tutacak ölçüde yaygınlaşmış sanatsal uğraşların, gerçek anlamda aşıldığını kanıtlayan örnekler, ülkenin yaratıcı dinamizminin birer belgesi olarak göz önünde bulundurulmuştur."*¹

1980'li yıllara gelindiğinde, yaşanan politik olaylar, askeri darbeler, devletin sıkı denetimleri, hemen ardından serbest piyasa ile tüketim ekonomisine yönelme ve dünya ile iletişimin gittikçe hız kazanması, sanatçının tüm bunlardan hem konu olarak hem de malzeme olarak daha zengin beslenmesine yol açmıştır. Aynı zamanda 80'lerde galericiliğin bir sektöre dönüşmesiyle sanatçılar daha fazla sergiler açabilme ve izleyiciyle buluşabilme olanağı bulmuşlardır.

1990'lı yıllarda ise sanatçı inisiyatiflerinin ortaya çıkmaya başlamasıyla grup sergilerinin arttığını görmekteyiz. Bunların başında gelen ve uzun soluklularından olan başlangıçta sadece resim ve heykel'in yer aldığı gündelik yaşamdan konuların ele alındığı sergileriyle küçük bir grupla başlayan "Hafriyat Grubu" yer almaktadır. 1996 yılında kurulan grup, daha sonra yerleştirme, video sanatı ve fotoğraf gibi birçok alanı da kapsayarak geniş sanatçı katılımıyla sergiler düzenlemiştir. 2000'li yıllarda da "metalKLİNİK", "Apartman Projesi" ve "Oda Projesi" gibi birçok bağımsız sanat hareketi ortaya çıkmıştır.

¹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 3. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s. 357.

Son dönemlerde ortaya çıkan bu sanatçı inisiyatiflerinin sebebini ise Levent Çalıkoğlu şöyle açıklamaktadır: *"...1950 sonrası devletin kültür sanat işlerinden elini ayağını çekmesi, üç askeri darbenin ardından görsel sanatların toplumsal olanla bağını izler kitle ve anlam sorunsalı olarak yitirmesi, 1980 sonrası sanatın kapital ve popüler kültür ile tanışması ve nihayetinde 1990 başlarında kendi sınırlarını yeni baştan kurmaya çalışan alternatif bir kimlik oluşturması, bu reddediş veya başka yollar üretme arzularını kökensel olarak itelemiş olabilir."*¹

Böylece hem bu oluşumlar hem de bireysel olarak geniş malzeme kullanımı ile kendini daha iyi ifade edebilme olanağı bulan İnci Eviner, İrfan Önürmen, Şevket Sönmez, Yusuf Taktak, Bedri Baykam, Bubi, Ahmet Güneştekin, Ilgım Veryeri, Şükrü Aysan gibi birçok günümüz sanatçısı, Türk resminde malzemeye açılan kapıdan geçerek kolaj ve asamblaj tekniğine yönelmişlerdir.

Bu dönemlerde kolaj ve asamblaj kullanan sanatçılardan biri olan İnci Eviner, sanat hayatına yağlı boya resim yaparak başlamış ve sonrasında birçok malzemeyle denemeler yapmıştır. Sanatçı her şeyden önce boyayı da nesne olarak görmüş ve kalın boya tabakası ile değişik araç gereçler kullanarak resmini zenginleştirmiştir. Deri, asfalt, giysi, bakır gibi malzemeleri kullanan sanatçı, özellikle bakırın renk ve ışığından etkilenerken boyanın yerine geçmesine izin vermiştir. Eviner, yapmış olduğu "Gövde Coğrafyası" (Resim 102) adlı dizisinde farklı malzemelere kapısını sonu dek açmıştır. Boya resimlerinin yanında giysi parçalarını monte ederek kolaj tekniğini kullanan sanatçı, tıpkı Doğançay gibi resimlerinde gerçek üç boyutu yakalamıştır. Sanatçı ayrıca bu çalışmalarında klasik dört köşe tuval formunu kullanmak yerine resmin formuna dönüştürülmüş tahtaları tercih etmiştir. Eviner bu tercihini ise şöyle açıklamıştır:

"Tuval nereye koyarsanız koyun, orada kendi çerçevesini yaratıyor, orada bir yaptırım var. Hâlbuki benim burada uydurduğum formlar, gezgin, köşeden kurtulmuş, dolaşabilen, dayanan, yaslanan resimli yüzeyler, bir arada kendi

¹ Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İniyatifler*, 1. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 10-11.

mekânını oluşturan doğrudan doğruya hiçbirşeyi temsil etmeyen, ama üzerine yapıştırılabileceğiniz her türlü imgeyi taşıyan düzlemler..."¹



Resim 102: İnci Eviner, "Gövde Coğrafyası", 1995²

Bu bağlamda hem kolaj, hem asamblaj hem de yerleştirme sayılabilecek "Gövde Coğrafyası"nda sanatçı, beden ve kimlik konularını sorgulamıştır. Sanatçı, daha sonra, ham ve defolu deriden yapılmış heykelsi nesnelere ile üzeri iç organlarla şekillendirilmiş bakır masalardan oluşan "Derisiz" (Resim 103) isimli yerleştirmesinde kadın bedeni üzerindeki erkek hegemonyasını yansıtmıştır.

Eviner, pek çok disiplini bir arada kullanmayı seven sanatçılardan birisidir. Yağlı boya resimlerle yerleştirmeler, kolajlar ve asamblajlar üretmiş, suluboya ve ebru çalışmasının üzerine kolaj ve fotomontajlar yapmış, hatta bazen resimlerin yanında video gösterileri sunmuştur.



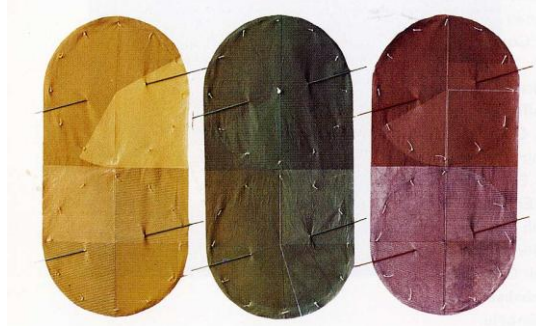
Resim 103: İnci Eviner, "Derisiz", 1996³

¹ Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*, 1. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s. 127.

² Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3.....*, s. 125.

³ <http://sedatorun.blogspot.com/>, (22.12.2012).

Paris'te resim ve serigrafi alanlarında eğitim alan Şükrü Aysan da Minimalizm ve Kavramsal Sanat içerisine giren çalışmalar yapmıştır. Sanatçı daha sonra Sanat Tanıtımı Topluluğu (STT) içerisinde yer almıştır. Topluluk çalışmalarına "...1977 yılında dört sanatçının, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner'in sanata benzer yaklaşımlarından dolayı bir araya gelmeleri ile başlamıştır."¹ Aysan, bu döneme rastlayan çalışmalarında minimal tarzda genellikle non-figüratif, geometrik formların içi içe geçtiği soyut planları tuval üzerine resmetmiştir. Sanatçı daha sonra kavramsal temelli işlere yönelse de tuval resmini bütünüyle terk etmemiş hatta resimli oval tuvaler üzerine üç boyutlu farklı malzemeler kullanarak asamblaj tekniğinde eserler üretmiştir. Sanatçı "Urbi et Orbi" (Kent ve Dünya) (Resim 104) isimli çalışmalarında oval tuvaleri geometrik formlarda boyayarak içinden metal çubuklar ile tuvalerin kenarlarından ipler geçirmiştir. Sanatçı böylece resimsel düzlemi üç boyuta taşımıştır.



Resim 104: Şükrü Aysan, "Urbi et Orbi 9" (1985), 14 (1986), 11 (1985), 146 x 90 cm.²

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde resim eğitimi almış olan Yusuf Taktak, ilk dönem resimlerinde pop ve hiperrealist tarzda eserler yapmıştır. Ardından toplumsal gerçekçi ve soyut resimler yapan sanatçı çalışmalarında genel olarak çadır, dikili taş ve en çok da bisiklet imgelerine yer vermiştir. Bisikleti kullanma sebebini sanatçı;

"Bisiklet de bence düpedüz zamanla bağlantısı olan bir araç. Hem insanı simgeliyor hem de gitmek, sürmek, bir yere varmak açısından da zamanı anlatıyor. Yani bisiklet

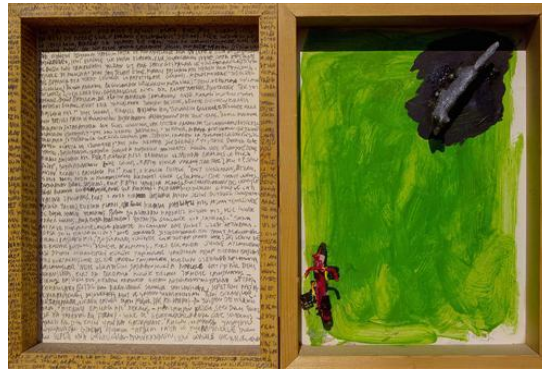
¹ Editörler: İpek Duben-Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, 1. baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008, s. 76.

² <http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/3709.htm>, (21.12.2012).

insan olmaksızın bir anlam ifade etmiyor. Geri dönüş vitesi yok, sürekli ileri gitmek zorundasınız. Enerjiniz tükendiği zaman insan yaşamı gibi yolculuk bitiyor, yere düşüyorsunuz. Bir de çok sevdiğim bir form ve hareketi simgeliyor"¹

sözleriyle açıklamıştır. Daha sonra tıpkı Joseph Cornell'in "Gölge Kutuları" gibi kutular kullanarak kolaj ve asamblajlar yapan sanatçı, bu çalışmalara resimlerinde kullandığı temaları taşımış ve buna yerleştirmelerde de devam etmiştir.

Sanatçı, yapmış olduğu "Kırmızı Başlıklı Kız" (Resim 105) çalışmasında, iki tane ahşap kutuyu yan yana getirmiş ve bunlardan birinde tamamen yazı kullanmıştır. Zeminini yeşile boyadığı diğer kutuda ise köşelere üç boyutlu kurt ve kırmızı başlıklı kız imgesi yerleştirmiştir. Çocukluğumuzun masalını son derece naif bir şekilde asamblaja dönüştüren sanatçı, bu anlayışı ile yine Cornell'in çalışmalarını bize anımsatmaktadır. Sanatçı aynı yıl kutularla asamblajlar yapmaya devam etmiştir. Örneğin "Kırmızı Bisikletli Kutu" adlı diğer bir asamblajında, tek bir kutuyu boyamış ve içine kırmızı oyuncak bir bisiklet yerleştirmiştir.



Resim 105: Yusuf Taktak, "Kırmızı Başlıklı Kız", 1999²

Sanatçı yine kutu ve bisiklet kullanarak aynı zamanda asamblaj olarak da tanımlayabileceğimiz yerleştirmeler yapmıştır. Bunlardan birinde ahşap kutuyu biraz daha büyütürük içine gerçek bisiklet yerleştiren sanatçı kutunun üstünden ve yanlarından bisikletin dışarı taşmasını sağlayan boşluklar açmıştır (Resim 106).

¹ LSD Söyleşi, "Yusuf Taktak", <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=363§ion=555&lang=TR&periodID=&pageNo=0&exhID=0>, (29.12.2012), s. 1.

² <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=363§ion=130&lang=TR&bhccp=1&periodID=527&pageNo=0&exhID=0>, (29.12.2012).

Kutunun altına birde tekerlekler yerleştiren sanatçı böylece onu büyük bir bavula benzetmiştir.



Resim 106: Yusuf Taktak, yerleştirme, 2009¹

Eğitimini yurt dışında ekonomi, oyunculuk, sinema ve resim alanlarında gören Bedri Baykam ise 1987 yılında Türkiye'ye dönmüş ve çok aktif olarak sanatın ve siyasetin içinde yer almıştır. Siyasetle olan yakın ilişkisini çalışmalarına da yansıtan sanatçı kadın ve politikayı eserlerinin başlıca konusu yapmıştır. Daha çok Yeni Dışavurumcu tarzda resimler yapan sanatçı, sanatın kesin sınırları olmadığına inanarak kolaj, asamblaj, yerleştirme, video ve happening gibi pek çok alanda çalışmalar yapmaktadır. Aynı zamanda yazarlık da yapan sanatçı sanatını şöyle açıklamaktadır:

*"... Bedri Baykam; kolaj sanatçısı değildir, her resminde fotoğraf kullanan sanatçı değildir, her resmini kırık aynalarla yapan sanatçı değildir, her resmine yazı yazan adam değildir (...)her resmi politik olan ya da erotik olan adam da değildir, (...)enstalasyon yapar, (...)happening yapar, (...)video yapar, (...)sokakta eylem yapar, (...)fiili siyaset yapar..."*²

Sanatçının 1980'li yıllarda yapmış olduğu çalışmalar batıdaki sanatçılarla ilk defa bir uluslararası sanat akımı; Yeni Dışavurumculuğun paralel ve eşzamanlı olarak Türkiye'de yaşanmasını sağlamıştır. Baykam'ın bu anlayışla 1981 yılında yapmış olduğu en önemli eserlerden "Fahişenin Odası" (Resim 107) adlı kolajı sunta üzerine yağlıboya ve karışık malzemeden oluşmaktadır. Büyük boyutlu tuvallele çalışmayı

¹ http://www.sanatkonzaman.com/galeri/index.php?option=com_content&view=article&id=233:mne-sanat-, (29.12.2012).

² Deniz Güvensoy, *a.g.y.*, s. 72.

seven sanatçı, kolajlarına gazete parçalarından ayna parçalarına kadar üç boyutlu pek çok nesneyi dâhil etmiştir. Büyük boyutlardan oluşturduğu bu resmin sağ tarafına insan formunda kırık aynalar yapıştıran sanatçı, Schnabel'in kullanmış olduğu kırık tabakları bize anımsatmaktadır. Sanatçı, resimde parçalanmış aynalar kullanarak izleyicinin kendisini parçalı görüntülerle de olsa resme dâhil etmesine olanak tanımıştır.



Resim 107: Bedri Baykam, "Fahişenin Odası", 120x240 cm., 1981¹

Sanatçı üç boyutlu işlerinin ilkinin "Demokrasi Kutusu" (Resim 108) isimli çalışmasıyla gerçekleştirmiş, ardından "İşkence Kutusu", "Günah Kutusu" isimli işlerle devam etmiştir. Asamblaj olarak da tanımlayabileceğimiz, sanatçının açık bir şekilde politikaya değindiği "Demokrasi Kutusu", 80'lerin Türkiye'sinde görülen sosyal ve politik olaylardan beslenmektedir. Ana malzeme olarak sunta kullanılan iki metre yüksekliğinde ve bir metrekare alanı kaplayan eserin üzerinde ise sanatçı, hem boya hem de kırık ayna ve gazete kupürleri yapıştırarak kolaj tekniğini uygulamıştır. Sanatçı birçok çalışmasında olduğu gibi burada da yazıya başvurmuştur. Ayla Ersoy'a göre; sanatçının,

"Burada kullandığı grafik düzenlemeler, el yazıları özensiz ve bireyselliği yansıtır. Bu yazılar bir manifesto olmadığı gibi uyarı niteliği de taşımaz ve resim olarak sanatçıyı temsil etmez. Kullanılan işaretler izleyenlere cazip gelmemekle beraber, günlük yaşamın anlamını taşırlar; bunları okur ve fikir ediniriz. Sanatçının amacı, izleyeni tahrik etmek, sadece görme duyusunu değil, diğer tüm duygularını harekete

¹ <http://www.forumgercek.com/showthread.php?t=78199>, (26.12.2012).

*geçirerek onu sarsmak, düşündürmek ve sürprizlerle şaşırtmaktır. Sanatı edilgenlikten kurtarıp aktif ve yaşayan bir sanata dönüştürmektir."*¹



Resim 108: Bedri Baykam, "Demokrasi Kutusu", 1987²

Anadolu ve Mezopotamya'nın tarihinden ve geniş kültüründen yararlanarak büyük boyutlu tuvaler üzerine yağlıboya ile çalışan Ahmet Güneştekin ise daha sonra tuval üzerine tuval ya da ahşap monte ederek konstrüksiyonlar oluşturmuştur. Resimlerini bu konstrüksiyonlar üzerine yapan sanatçı iki boyutlu derinliği olmayan resimlerine böylece hacim katmıştır. Sanatçı mitoloji, dinler, savaşlar gibi konuları ele aldığı son dönem çalışmalarını ise hem boya hem de üç boyutlu materyalleri bir arada kullanarak oluşturmuştur. Sanatçının 2012 yılında "Yüzleşme" (Resim 109) adını verdiği sergide bir araya getirdiği bu eserler, mimari bir yapıyı anımsatmaktadır.



Resim 109: Ahmet Güneştekin, "Yüzleşme" adlı sergiden detay, 2012³

¹ Ayla Ersoy, *a.g.e.*, s. 99.

² http://www.bedribaykam.com/bb/bulten_berlin121109.html, (29.12.2012).

³ <http://www.turizmhabercisi.com/ahmet-gunestekin-yuzlesme-sergisi.html>, (17.01.2013).

Psikoloji eğitimi gören Bubi, resim alanında kendi kendini yetiştirmiş ve 80'li yıllarda "Yeni Eğilimler" sergilerinde boy göstererek farklı çalışmalarıyla adını duyurmuş bir sanatçımızdır. Sanatçı sokaktan topladığı bez parçası, ip, çuval ve kağıt gibi her türlü atık malzemeyi kullanarak hem kolaj hem asamblaj diyebileceğimiz eserler üretmiştir. Sanatçı eserlerindeki bu malzeme seçimini ise şöyle açıklamıştır:

*"Vitrinlerde kullanıma hazır steril, pırıl pırıl sanki hiç el değmemiş gibi duran mallara alışmış gözlere bu malzemeler itici gelebilir. Buna karşın bir kere bu atıl malzemelere başınızı çevirdiniz mi onların cazibesinden kendinizi bir daha kurtaramazsınız."*¹

Bulutlu nesnelere kimi zaman boyayarak işlem den geçiren kimi zamanda olduğu haliyle kullanan sanatçı, onlara adeta yeni bir kimlik kazandırmış ardından yatay, dikey ve çapraz biçimde öreerek bir yapı oluşturmuştur. Sanatçı bunları yaparken bir anlam içermesini düşünmeden bazen rastlantısal olarak parçaları bir araya getirmiştir.

Bu bağlamda sanatçının üretmiş olduğu "Kafesler" (Resim 110) adıyla tanınan eserler geleneksel resim anlayışından kurtularak yepyeni bir form olarak karşımıza çıkmıştır. Sanatçının hem tuvali, hem fırçası haline gelen atık nesnelere, kolajla bir araya gelerek sanki bir sanat eseri değil de bir protesto aracı gibi bu çalışmalarda yeniden hayat bulmuştur.



Resim 110: Bubi, "Kafesler" serisinden, 45x50 cm., 1997²

¹ Nevin Akyol, "Bubi: Yapıtlarımla anneme "Sen Benim İçin Önemlisin," diyorum", *Artist Actual*, Sayı 14, Eylül 2008, s. 16-20.

² <http://www.minesanat.com/cagdas14/bubi.htm>, (29.12.2012).

Sanat hayatına resimle başlayan diğerk bir sanatçı İrfan Önürmen, figüratif bir anlayışı benimseyerek günlük yaşamdan sıradan insanları resmine konu edinmiştir. Sonrasında eserlerinde medyanın insanlara dayattığı tüketime dayalı programlardaki insan tiplerine, savaş, terör, kadın ve cinsellik gibi unsurlara yoğunlaşan sanatçı, bunu da kolaj ve asamblaj tekniğini kullanarak kendine özgü bir yaklaşımla sunmuştur.

2000 yılında Hafriyat Grubu'nun sergilerine katılan sanatçı, 2000'lerin başında artık çalışmalarında klasik tuval yerine ana malzeme olarak gazete ve tülü kullanmaya başlamıştır. Gazeteden yaptığı çalışmalarında sanatçı, gazeteleri üst üste yapıştırıp oyarak onlardan duvar rölyefleri ve üç boyutlu çalışmalar gerçekleştirmiş ve bunlarla yerleştirmeler düzenlemiştir. "Yeni Bağdat Müzesi" (Resim 111) isimli çalışmasında sanatçı, gazeteleri kat kat yapıştırarak onları uçak, mezar ve silah gibi şekillendirerek asamblajlar yapmış ve onları tıpkı müzedeki gibi yerleştirmiştir. Bizim ancak medyadan görüp öğrendiğimiz haberleri sanatçı burada gazete kullanarak somutlaştırmıştır.



Resim 111: İrfan Önürmen, "Yeni Bağdat Müzesi" sergiden detay, 2007¹

Sanatçı 2009 yılında da "Panik" (Resim 112) adını verdiği üç boyutlu işlerden oluşan bir sergi düzenlemiştir. Günlük hayatta insanların sık sık karşılaştığı ve panik duygusu yaratan çarpık kentleşme, aşırı trafik, bir yerlere yetişememe, işten kovulma, terör, yalnızlık gibi tüm korkulardan yola çıkarak oluşturduğu bu sergide sanatçı, yine medyanın kitle iletişim araçlarından gazeteyi ve orada yer alan görüntüleri kullanmıştır.

¹ http://arkaarkaya.blogspot.com/2009_09_01_archive.html, (27.12.2012).



Resim 112: İrfan Önürmen, "Panik" Sergiden detay, 2009¹

Sanatçı aynı dönemlerde gazetenin dışında tül kullanarak kendine özgü bir yöntemle yaptığı ve adını "Pentül" koyduğu işlerinde yine figüratif çalışmalarına devam etmiştir. Tüle baskısını aldığı görüntüleri üst üste bindirerek espas oluşturduğu bu kolajlarında sanatçı, genel olarak medyayı ele alarak televizyonlarda yer alan eğlencelik, insanın tüketim aracı olarak kullanıldığı programlara yer vermiştir. Örneğin dönemin popüler TV programlarından, bir grup insanın evde geçirdikleri tüm zamanları kameralarla televizyonda gösteren "BBG" adlı programdan yola çıkarak sanatçı özel hayatın deşifre edilmesini ve teşhirciliği kadın üzerinden vurguladığı "BBG Evi" (Resim 113) adlı projesini yapmıştır. Sanatçı burada metal kutular içine kat kat baskılı tüller yerleştirerek televizyon görüntüsüne benzetmiştir.



Resim 113: İrfan Önürmen, "BBG Evi" projesinden, 2003²

Resimlerinde genel olarak suluboya, yağlıboya gibi malzemeler kullanan Şevket Sönmez de konu olarak çoğunlukla orman manzaraları, beden parçaları, insan ve

¹ <http://bianet.org/galeri/irfan-onurmenin-panik-isimli-sergisinden-kareler?page=8>, (28.12.2012).

² <http://colored-thread.blogspot.com/2009/06/crossing-color-wheel.html>, (28.12.2012).

hayvan figürlerini kullanmıştır. Bulgaristan, Sibiryaya gibi çeşitli ülkelerde geçen çocukluğunun anılarını pentür yoluyla resimlerine yansıtan sanatçı, eskizlerini oluşturmada ise kolaj tekniğinden faydalanmıştır. Kolajla hazırladığı eskizlerinde istediği şekilde oynayıp kolaylıkla değişiklik yapan sanatçı, aynı zamanda kolajın tesadüfi etkilerinden de yararlanmaktadır. Sonrasında farklı malzemeler kullanarak yaptığı kolajları resmine de taşıyan sanatçı, "Cehennem Kapıları" (Resim 114) isimli çalışmasında boya dışında farklı malzemeleri resmine katmıştır. Kabartma şeklindeki bu üç boyutlu çalışmada sanatçı, epoksi yapıştırıcısı ile PVC ve pleksiglas nesnelerini resminin temel malzemesi yapmıştır. Hayatımızda yaygın olarak kullanılan ancak bir o kadar da zararları olan bu üç malzemenin kullanılış nedeni belki de eserin adından da anlaşıldığı gibi ölümü simgelemektedir.



Resim 114: Şevket Sönmez, "Cehennem Kapıları" 2007¹

Sanatçı genel olarak betimlemelerini boya ile yaparken farklı malzemelere kapılarını açışını, düzenlemiş olduğu "Pantograf" adlı sergisinde şu sözlerle dile getirmiştir:

"Tayga ormanlarında unutulmuş bir Sovyet uydusunun kalıntılarını resmettim, sonra da babamın her gün işe gittiği yolun manzarasına uzaydan ya da 'geçmişten' bir tomruk indirdim. Vahşet, uygarlık açmazı benim asıl sorunum olabilir mi? Metaller ve ahşabın temsili gücü beni çekiyor bir yandan. Doğrudan ahşap kullandım ilk defa bu sergide. Şimdi malzemeyle ilgili yeni buluşlar peşindeyim.

¹ <http://www.sevketsonmez.com/works/beyond-the-surface/>, (29.12.2012).

Resmin kapalılığını önemsemem de ilüstratif olmaktan ilk defa çekinmeden harekete geçebiliyorum artık..."¹

Eğitimini Gazi Üniversitesinde resim üzerine tamamlayan Uğur Çalışkan da klasik resim çalışmalarının yanında çeşitli nesnelere kullanarak asamblejler yapmıştır. Resimlerinde genellikle hayvan figürlerini kullanan sanatçı bu çalışmalarında yazı ve matematiksel sembollere de bolca yer vermiştir. Asamblejlerinde insan ve hayvan büstleri yapan Çalışkan, bunlarda vitrin mankeni parçaları, su boruları, cıvatalar, maske gibi çeşitli hazır nesnelere kullanmıştır. Sanatçı yapmış olduğu bu asamblejleri daha sonra boyayarak klasik bronz heykel görünümüne sokmuştur (Resim 115).



Resim 115: Uğur Çalışkan, İsimsiz, 2010²

Mimar Sinan Üniversitesinde resim alanında lisans eğitimini tamamladıktan sonra Amerika'ya giden Iğın Veryeri ise burada, özgün baskı resimde uzmanlaşmıştır. Sanatçı daha sonra kolaj tekniğini baskılarında, ebru ve tuval resimlerinde kullanmaya başlamıştır. Ancak sanatçı kolajlarında ağırlıklı olarak kadınların yapmış olduğu dantel ve iğne oyalarını tercih etmiştir.

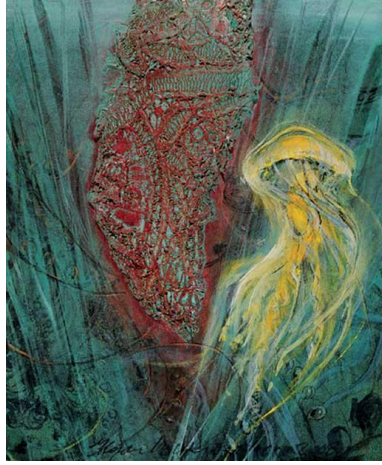
Konu olarak çoğunlukla deniz ve deniz canlılarını kullanan sanatçı, derin karanlık sular içinde şeffaf formlarda aydınlık yaratan mercanları, su çiçeklerini dantellerle

¹ Ayşegül Sönmez, Radikal Kültür Sanat, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=937442>, (29.12.2012).

² <http://ugurcaliskan.blogspot.com/2010/10/ugur-caliskan-sculptor.html>, (15.02.2013).

birleştirmiştir. Sanatçı, TEM Sanat Galerisinde açmış olduğu bir sergide deniz temasını ele aldığı bu çalışmalar (Resim 116-117) için;

"Eserler, hassasiyete, duyarlılığa, evrime bir övgü ve bir özlem. Bu bağlamda, deniz, bir bütünün barındırdığı her şeyi şekillendirmesi ve etkilemesi açısından bir metafor. Deniz ve deniz canlıları vesilesi ile hem güç hem de yumuşaklık irdelenmekte. Işık dolu türkuazların içinde açan saydam su çiçekleri ekolojiye, kaybedilen cennete bir gönderme yaparken, kullanılan formlar içimizde ve denizde tüm yırtıcılığına rağmen saklı pozitif bir güce işaret..."¹ ettiğinden bahsedilmektedir.



Resim 116: Ilgım Veryeri, "Suya Karışan Işık", 2008²



Resim 117: Ilgım Veryeri, "Aydınlık 1", 2008³

¹ <http://www.mimarizm.com/ajanda/Detay.aspx?id=48323>, (29.12.2012).

² http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_6755.jpg, (28.12.2012).

³ http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/work_6755.jpg, (28.12.2012).

4. BÖLÜM

KOLAJ VE ASAMBLAJIN SANATTA MEKÂNSAL

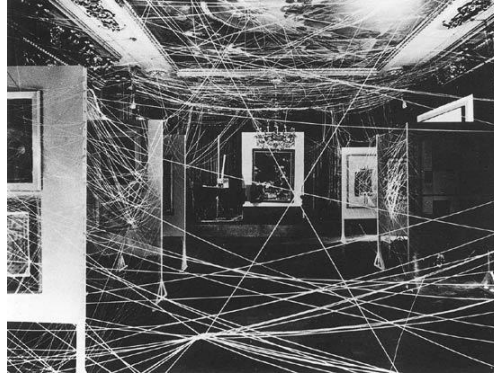
GERÇEKLİĞE DÖNÜŞMESİ

4.1. Kolaj ve Asamblaj ile Sanatta Mekânın İnşa Edilmesi

Geleneksel resimde perspektif kullanılarak yapılan üç boyutluluk yanılsaması, Kübizim ile sanat dünyamıza giren kolaj ve asamblajla gerçek üç boyutlu nesnelerin devreye sokulması, resimde önemli bir kırılma yaşatmıştır. Örneğin Picasso'nun "Bambu Sandalyeli Natürmort"unda boyanın yerine kullandığı gerçek muşamba sandalyeyi, Braque'da gazete kâğıdı şişeyi temsil etmiştir. Yine Picasso'nun "Gitar" asamblajında sanat dışı malzemeler boyanın yerini alarak iki boyutluluktan ve klasik resim düzleminden taşan üç boyutlu gerçekliğe ulaşmada önemli bir basamak olmuştur.

Ardından Konstrüktivizm akımında Tatlin'in "Köşe Rölyefleri" ile mekânın yapısı da gözetilerek köşelere inşa edilen asamblajlar ve El Lissitzki'nin "Proun Odası" mekânın devreye sokulmasına bir adım daha yaklaştıran çalışmalar olmuştur. Dada ve Duchamp'ın el becerisine dayalı geleneksel sanatı yıkma çabalarıyla hazır nesneyi hiç bir işlem yapmadan sanat eseri olarak galeride sunması ise kolaj ve asamblajda hazır nesne kullanımını kavramsal bir boyuta taşımıştır. Duchamp'ın galeride sergilenmek üzere yolladığı hazır nesne ile böylece malzeme ne olursa olsun, sadece sanatçının düşüncesi değil; aynı zamanda sergilendiği mekânın da onu değerli kıldığını görmekteyiz. Duchamp'ın yapmış olduğu 1938 tarihli 1200 "Kömür Çuvalı" ve 1942 tarihli "Bir Mil İp" (Resim 118) adlı çalışmalar da bu anlayışı destekleyen nitelikte işlerdir. Yine Dada'da yer alan Schwitters'in evinde buluntu nesnelere yaptığı "Merz" sütunu, iki boyuttan üç boyuta dönüşmüş hatta evinin odalarından taşarak mekâna göre şekillenmiştir. Bu da mekânla nesnenin, bir bütün olarak düşünülmesi gerektiğini akla getirmektedir. Ancak O'Doherty'ye göre;

"...bazı sıra dışı istisnalar dışında (Duchamp'ın kömür çuvalı ve ipliği belki?) kolajın ötesine yine de tam anlamıyla geçilememiştir. Mekân düzenlemesi halindeki kolaj ile asamblaj, üç boyutlu tablonun başlı başına bir tür olarak ortaya çıkmasıyla netlik kazanmıştır. Üç boyutlu tablolarla birlikte (Segal, Kienholz) geleneksel resmin içindeki yanılısal mekân algısı, bir kutu işlevi gören galerinin içine taşınmıştır."¹



Resim 118: Duchamp, "Bir Mil İp", "Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri" adlı sergiden görüntü, 1942²

1950'li yıllarda tüketim kültürünün çılgınlık boyutuna gelmesi Pop Art gibi dönemin akımlarına da ilham kaynağı olarak kolaj ve asamblaj çalışmaları zirveye taşınmıştır. Burada yapılan kolaj ve asamblaj çalışmaları Kienholz ve Wesselmann'ın üç boyutlu tabloları mekânsal kurgulara dönüşürken eser ve mekân ilişkisini de bir kez daha dile getirmiştir.

Yeni Gerçekçi sanatçılardan Klein'ın "Boş" isimli sergisinde boş bir galeriyi izletmesi ve yine aynı galeriyi Arman'ın "Dolu" isimli sergisinde hurda ve atıklarla tıka basa doldurmasıyla galerinin ancak camekandan izlenebilir hale gelmesi, eserin mekânla kurduğu ilişkiyi kanıtlayan diğer örneklerdir. 1960'larda ortaya çıkan Minimalizm'de ise eser ve mekân arasında algısal bir ilişki kurulmuştur. Minimalist işlerin temel nitelikleri sadelik ve açıklık olduğundan, yalın mekânlar tercih edilmiş ve bu nedenle mekânların özel olarak düzenlenmesine gereksinim duyulmuştur.

¹ Brian O'Doherty, *a.g.e.*, s. 68.

² http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/hirschhorn/popup_9.html, (04.01.2013).

Video Sanatı da disiplinlerarası bir üretim biçimi olarak, sergileme konusunda teknolojik donanımlar kullanarak mekânları bu donanımlara göre dönüştürmekte ve değiştirmektedir. Örneğin, projeksiyonların kullanımı ya da Paik'in elektronik malzemelerle yaptığı asamblajlarını çalıştırmak için mekânsal düzenlemelere gidilmesi gerekmiştir.

1960'lardan bugüne postmodernizmin çoğulcu ve kavramın ön planda olduğu ifade yaklaşımından dolayı sanatçılar malzeme konusunda daha özgür olarak radikal birçok denemelere ve disiplinlerarası çalışmalara imza atmışlardır. Böylece hayatımızın içinde yer alan günlük nesnelere sanat eseri olarak karşımıza çıkarmışlar, hayatla sanat arasındaki sınırları da flulaştırmışlardır.

Günümüzde de bu üretim biçimleri birçok örnekleri ile devam etmektedir. Disiplinlerarası yaklaşım ile sanat alanları arasındaki belirgin ayırım ortadan kalkmış ve bu bağlamda Minimalizm, Fluxus, Kavramsal Sanat, Yoksul Sanat, Arazi Sanatı, Video Sanatı, Yerleştirme gibi birçok yeni sanatsal üretim biçimi birbirlerinin içerisinde barınma olanağı bulmuşlardır.

İşte bu süreçte resme giren hazır nesnelere birbiriyle olan ilişkisinden kolaj ve asamblaja, oradan da bunların sergilendiği mekânı da içine dahil eden ve mekânla birebir ilişkiler kuran üretim biçimine "Yerleştirme Sanatına" dönüşmüştür. Belli bir alan için genellikle geçici olarak kurulan ve geleneksel heykel üretiminden bu yolla ayrılan yerleştirmeler, kimi zaman izleyiciyi de sadece görme duyularıyla değil, tüm duyularıyla aktif olarak işin bir parçası haline getiren kışkırtıcı bir eyleme dönüşmüştür.

4.1.1. Dünyada Yerleştirme Örnekleri

Sözlük anlamı olarak düzenleme, bir yere yerleştirme anlamlarına gelen enstalasyon, Türkçede "yerleştirme" sözcüğü ile karşılık bulmaktadır. Yerleştirmeyi bir ya da bir kaç nesnenin bir yere konması ya da bir yerde bulunan nesnelere düzenlenmesi olarak da tanımlayabiliriz.

Nesne ve mekân arasında bir iletişimin olduğu yerleştirmeler, mekânın konumu, yapısı gibi her türlü özellikleri ile birlikte disiplinlerarası üretimi de içine alan çok yönlü bir yapılaşmadır. Belirli bir mekân için oluşturulan nesne, o mekânın niteliksel özelliklerini kullanmakta ve çoğunlukla izleyicinin katılımını da işe dahil etmektedir. Çevresel izlenimlerini yine çevreyle birleştiren sanatçı böylece bulunduğu mekânla ilişki kuran yerleştirmelerle bütünsel bir algı yaratabilmektedir. Hatta daha da ileri giderek o mekâna ait niteliklerin de biçimselleştirilmesi yoluyla yerleştirmeler yapılarak izleyiciye kavramsal ve algısal bir deneyim sunulabilmektedir.

Bu açıdan bakıldığında mekâna özgü tasarım kavramının da ortaya çıkması kaçınılmazdır. Mekânın özelliklerine göre hazırlanan yerleştirmenin aynı nesnelere aynı düzende farklı bir mekâna yerleştirilirse, şüphesiz anlam farklılaşacaktır. Bundan dolayı hazır-nesnelere kullanımı ile yeni ve hızlı formlar ortaya koyabilen yerleştirmeler, nesnelere yeni anlamlar yükleyerek mekânla bütünleşmektedirler.

Bu bağlamda yerleştirmeye yönelen sanatçılardan Daniel Buren, işlerini öncelikle sokaklarda, parklarda sergilemeyi tercih etmiştir. Onun için her mekân eserin sergilenmesi ya da ortaya çıkması için uygun olmuştur. Bazen sokak duvarları, evler, yollar, reklam panoları sanatçının çalışmalarını yaptığı nesnelere dönüşmüştür. Sanatçı işlerini önceden tasarlamak yerine mekânın kendisini yönlendirmesine izin vermeyi tercih etmektedir. Bu nedenle onun çalışmalarında mekân başat rol oynamaktadır. Zaten önceden tasarlanmış da olsa mekân ve nesne arasında etkileşim olduğunu düşünen sanatçıya göre: "...sanat yapıtı, bir galerinin hem kültürel hem mimari koşullarının yansıttığı rolü görmezlikten gelse önceden tanımlı olmakta dirense de sonuçta her yer, "biçimsel, mimari, sosyolojik ve politik olarak kendi anlamını, içinde gösterilen nesneye (yapıt/yaratı) aşılır."¹

1960 yılında ilk yerleştirmelerinden birinde kapalı bir galeri mekânı sergileyerek mekânı nesneye dönüştüren sanatçı, böylece bu çalışmasında galeri, müze gibi kurumlara eleştirel bir yaklaşım göstermiştir. Sanatçı 1960'dan buyana artık imzası haline gelen 8.7 cm. eninde, beyaz ve mekânın belirlediği renkli dikey şeritlerden oluşan kompozisyonlar yapmıştır. Böylece;

¹ Brian O'Doherty, *a.g.e.*, s. 18.

*"Buren'in bütün çalışmalarını tek bir çalışma olarak algılayabiliriz. Onun çalışmaları da tıpkı Kavramsal sanatçıların çalışmalarında olduğu gibi, sanatın temellerine, özüne inmeyi, sanatı irdelemeyi amaçlar. Buren'in işareti(...), bir şeylerin üzerine çizgi çeker. Bu çizgi çekiş, yok saymaya yönelik de olabilir, var saymaya, ortaya çıkarmaya, vurgulamaya yönelik de... Ortaya çıkarma ya da ortadan kaldırma... Ancak işaret edilen her zaman için sanatın toplumsal yanındır; sanat yapıtıyla mekânın, tarihin, insanın ilişkisidir."*¹

Sanatçının bu anlayışla ortaya koymuş olduğu çalışmalar arasında belki de en ünlülerinden biri Paris'teki Kraliyet Sarayı için yaptığı "Buren'nin Sütunları" (Resim 119) adıyla bilinen siyah-beyaz çeşitli boylardaki kolonlardır. Sarayın avlusunda yapılan bu yerleştirmede seyirci sütunlara istediği gibi dokunabilmekte, oturabilmekte hatta çocuklar oyun oynayabilmektedir. Böylece yerleştirmenin parçasına dönüşen izleyici, sütunların üzerine çıktığında ise klasik mekânın modern kaidelerinde modern heykellere dönüşmektedir. Klasik mekânda modern bir yerleştirme olan bu çalışma, yapıldığı dönemde her ne kadar rahatsız edici bulunarak çok eleştirilse de bugün çok sevilmektedir. Çünkü sanatçı kasvetli yapıya renk ve hareket katarak hayat getirmiştir.



Resim 119: Daniel Buren, "Buren'in Sütunları", 1986²

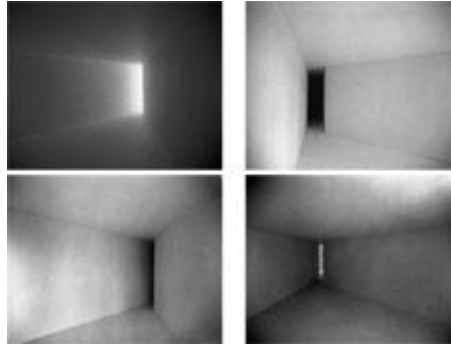
Yerleştirmeye yönelik diğer bir sanatçı, Kavramsal Sanat içinde tanımlanan Michael Asher'dir. Sanatçı yerleştirmelerinde daha çok sanatın bir müze ya da galeri ortamının belirli koşul ve sözleşmelerine göre büyümesine karşılık, kurumsal eleştiri

¹ Melih Apa, "Daniel Buren", *Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 4, Sayı 7, Detay Yayıncılık, Hatay 2007, s. 19-35.

² <http://www.transpositions.co.uk/2010/06/burens-columns/>, (04.01.2013).

üzerinde yoğunlaşmıştır. Nesnesizliğin sınırlarını zorlayan sanatçı, çalışmalarını yeniden inşacı bir yaklaşımla büyük ölçüde mekâna göre şekillendirmiştir.

Sanatçının nesnesiz çalışmalarından biri, Pomona Koleji Sanat Galerisi'nde gerçekleştirmiş olduğu kurumsal eleştiri niteliğinde deneysel bir çalışmadır (Resim 120). Galeri kapılarını kaldıran sanatçı, tüm gün ve gece galeriye dışarıdan seslerin ve ışığın girmesini sağlamıştır. Bu yerleştirmede tıpkı Klein'in yaptığı gibi boş galeriyi sergileyen sanatçı, buna bir de doğal ışık ve gürültüyü ekleyerek hem galeriyi hem de ışık ve sesi nesneleştirmiştir. Sanatçının Los Angeles'da Claire Copley Galerisi'nde gerçekleştirmiş olduğu yerleştirmesi ise kurumsal eleştiri anlayışını açıkça kanıtlar niteliktedir. Sanatçı burada sergi ve ofis alanlarını ayıran duvarları tamamen ortadan kaldırarak masa başındaki galeri çalışanlarını açığa çıkarmıştır. Böylece galeriye gelen izleyici boşluk içinde sadece çalışanları görmüştür.



Resim 120: Michael Asher, Pomona Koleji Sanat Galerisi, 1970¹

Yerleştirme yapan diğer bir sanatçı Hans Haacke de çalışmalarında müze ve galerilere yapılan parasal desteğin asıl sebepleri üzerine yoğunlaşmıştır. Bu desteğin politik, endüstriyel ve finansal yönüne dikkat çeken sanatçı örneğin New York'ta emlakçı Shapolsky'nin yasa dışı işlerini açığa çıkaran fotoğraf ve belgeleri Guggenheim Müzesinde "Hans Haacke: Düzenler" (Resim 121) adıyla gösterime sunacakken müzenin başişçılarının baskısıyla sergi iptal edilmiştir. Böylece şirketlerin sanat kurumları üzerindeki etkisi de açıkça ortaya çıkmıştır.

¹ <http://www.pomona.edu/museum/artists/michael-asher.html>, (05.01.2013).



Resim 121: Hans Haacke, "Hans Haacke: Düzenler", 1971¹

Haacke'ye göre politik ve ekonomik değerler sadece kurumları değil aynı zamanda sanatçıları da etkilemektedir. Atakan'ın bahsettiği gibi,

"Avangard sanat, kendi ortamının belirlediği sınırları zorlamakla birlikte, gene de bu sınırların içinde kalır. Dolayısıyla sanatçılar, kendilerine destek verenlerle birlikte, içinde yaşadıkları toplumun ideolojik yapısını korurlar ve geliştirirler. "Onlar bu çerçeve içinde çalışır, çerçeveyi belirler ve çerçevenirler.""²

Hiçbir zaman sanat piyasası için eser üretmeyen sanatçı, kurum ve sponsor bağlantısına eleştirisini, yapmış olduğu "Germania" adlı yerleştirmesinde Alman Pavyonunun orijinal parke zeminini yerle bir ederek göstermiştir. Gelen ziyaretçiler pavyondaki moloz alanından kırılmamış plakaları topladıkları, çocukların onlarla oyun oynadıkları görülmüştür. Ayrıca toprak ve çim gibi malzemeler kullanarak da yerleştirmeler yapan sanatçı, bu çalışmalarda zaman kavramını da devreye sokmuştur.

Yerleştirme yapan sanatçılardan Marcel Broodthaers de çalışmalarını daha çok müzelere karşı eleştirel yaklaşımıyla şekillendirmiştir. Bu bağlamda, sanatçı Brüksel'de "Modern Sanat Müzesi, Kartallar Bölümü" (Resim 122) adlı müzeyi yaratmıştır. Sanatçı, gerçek müze rehberliğinde oluşturduğu bu kurgusal müzede, kendisine ait hazır nesnelere, yayınlar ve filmlerle bir yerleştirme gerçekleştirmiştir. Müze amblemi olarak yerleştirmede güç ve zaferin simgesi olan kartal imgesini kullanan sanatçı, sergilenen nesnelere de sıkça bu imgeye yer vermiştir. Sanatçı böylece kartal imgesiyle sanat ve toplum arasına giren müze kurumunun işlevine ve

¹ <http://dugumkume.org/sanat-urununde-nesneden-sisteme-gecis/>, (12.01.2013).

² Nancy Atakan, *a.g.e.*, s. 31.

sanat nesnesinin temsilinde kurumun rolüne vurgu yapmıştır. Sanatçı ayrıca sergilenen nesnelerin üzerine, "bu bir sanat yapıtı değildir" yazısı ilişirmiştir.



Resim 122: Marcel Broodthaers, "Modern Sanat Müzesi, Kartallar Bölümü", 1972 ¹

Arazi sanatı içinde yer alan ve yerleştirmeler de yapan sanatçılarından Christo Javacheff ve eşi Jeanne Claude çoğunlukla çalışmalarını birlikte yürütmüşlerdir. İşlerini paketleme üzerine kuran Christo, önce küçük nesnelerle başlayıp daha sonra eşiyle birlikte kumaş, muşamba ve ip kullanarak büyük mekânları paketlemeye başlamıştır.

Christo ve Jeanne Claude birlikte ilk işlerini Cologne Limanı'nda varilleri kaplayarak başlamıştır. Çift daha sonra ise "Paketlenmiş Sahil" adıyla Avustralya'da küçük bir koyun 500 metre uzunluğunda ve 26 metre yüksekliğinde uçurumlarıyla birlikte sahilini kumaş ve iple kaplamıştır. Yine aynı yıl Chicago Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin içini merdivenlerine kadar her yerini kumaşla kaplayan çift: dışını da katranlı muşamba ve iple paketlemiştir.

1995 yılında yine devasa bir çalışmaya imza atan çift bu defa Almanya'nın kötü tarihinin bir sembolü olan Berlin Reichstag (Meclis Binası) yapısını kumaş ve iple paketlemiştir (Resim 123). Böylece yapmış oldukları bu çalışmalarla sadece sanatla ilgili olanların değil sıradan insanların da dikkatini çekmeyi başarmışlardır. Çünkü çiftin yaptığı şey sanat eleştirmeni David Bourden'e göre; "*...gizleme yoluyla açığa çıkarmak...*"² olmuştur.

¹ <http://www.lightsgoingon.com/2011/11/365-day-136-marcel-broodthaers/>, (07.01.2013).

² http://en.wikipedia.org/wiki/Christo_and_Jeanne-Claude, (08.01.2013).



Resim 123: Christo Javacheff ve Jeanne-Claude, Reichtag, Berlin Reichtag binası, 1995¹

Christo ve eşi paketleme dışında, New York Central Park'ta "Kapılar" (Resim 124) isimli yerleştirmelerini yapmışlardır. Tam olarak 7503 adet dörtgen biçimli çelik çerçeve kullanılan çalışmada yarı saydam safran renkli kumaşlar dekoratif bir şekilde çerçevenin üst kısmına tutturulmuştur. Parkta 37 km.lik kıvrımlı bir yürüyüş yoluna monte edilen bu kapılar, üzerlerinde asılı olan kumaşların rüzgârda dalgalanması ile de arkasından belli belirsiz hareketli bir manzara görüntüsü sunmaktadır. Mitchell'e göre, sanatçının bu kapılarla anlatmak istediklerinden biri:

*"Central Park'ın özel karakterine karşı kilit bir nokta olarak dikdörtgen ve kıvrımlılığın biçimsel diyalektiği (...yeşillik ve mimari arasındaki etkileşim, düzenli düzensiz iç yapı ile dikey çerçeve) bu özelliğin üzerine daha derin yansıdığı için bir kışkırtıcıdır(...). Hatta aşırı rastgelelik ve planlılık arasında, doğallık ve yapaylık arasında, hareketli, dinamik ve sabit yapı arasında bu nöbet değişimleri tarafından belirlenen manzara estetiğinin derin geleneğinde Central Park'ın yerleşmişliğine dair bir farkındalık yaratmaktadır."*²

¹ <http://www.tumblr.com/tagged/christo%20javacheff>, (08.01.2013).

² W. J. T. Mitchell, "Christo's Gates and Gilo's Wall", *The University of Chicago Press*, Cilt 32, Sayı 4, JSTOR 2006, s. 587-601.



Resim 124: Christo Javacheff ve Jeanne-Claude, "Kapılar", 2005¹

Yerleştirme sanatıyla yakın ilişkili olan sanatlardan arazi sanatı içinde yer alan bir başka sanatçı Robert Smithson da yerleştirme çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Sanatçı dış mekânlarda yapmış olduğu devasa düzenlemelerin dışında o çalışmalarda kullanılan malzemelerle galeri mekânında da birçok yerleştirme yapmıştır.

Bu bağlamda sanatçı, köşe aynası ve mercanlar kullanarak bir yerleştirme gerçekleştirmiştir. Sanatçı daha sonra "Kaya Parçaları ve Kare Ayna II" (Resim 125) adlı benzer bir çalışmada bu kez aynanın yanında taşlar kullanmıştır. Sanatçının bu yerleştirmeleri, yaptığı çevre düzenlemelerinin birer minyatürü gibidir. Aslında sanatçı,

"Bir galeriye yerleştirilen sanat yapıtı 'yük'ünü ve enerjisini boşaltarak taşınabilir bir nesne ya da dış dünyadan kopuk bir yüzeye dönüşür. Boş, beyaz oda ışıklarıyla, kutupsuzluğa yine de bir bağlanış, boyun eğiştir. Böyle yerlerde görülen sanat yapıtları estetik bağlamında bir tür dinlenme ya da nekahet döneminden geçiyor görünürler."²

diyerek galerileri eleştirmesine rağmen bu mekânlarda çalışmalarını sergilemekte de sakınca görmemiştir.

¹ <http://julianoassociates.blogspot.com/2009/11/jeanne-claude-wife-partner-and.html>, (12.01.2013).

² Mehmet Yılmaz, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, 2. baskı, Ütopya Yayınları, Ankara 2009, s. 316.



Resim 125: Robert Smithson, "Kaya Parçaları ve Kare Ayna II", 1971¹

Kavramsal Sanat içinde ele almış olduğumuz Joseph Kosuth ise daha önce belirtildiği gibi dil temelli çalışmalar üretmektedir. Bu nedenle yerleştirmelerinin hemen hepsinde yazıyı kullanan sanatçı "dil"i, sanatın nesnesine dönüştürmüştür. Bu anlamda, gerçekleştirmiş olduğu "Bilgi Odası" (Resim 126) adlı yerleştirmesi, masada yer alan gazete ve kitaplarla birlikte tam olarak bir kütüphanenin okuma salonunu andırmaktadır. Bu çalışmasıyla sanatçı, galerinin içinde yer alan nesnelere birlikte onu tamamen başka bir havaya sokmuştur. Böylece Broodthaers'in müze dışındaki bir mekânda yapay müze yaratması gibi Kosuth da galeri içinde yapay bir kütüphane oluşturarak galeri kavramına farklı bir eleştiri getirmiştir.



Resim 126: Joseph Kosuth, "Bilgi Odası", 1970²

Resim, heykel, fotoğraf, video ve performans gibi çok çeşitli alanlarda çalışmalar yapan Bruce Nauman, bu çeşitliliğini yerleştirmelere de taşımıştır. Geleneksele meydan okuyan sanatçı çalışmalarında floresan ışık ve neon tabelalar kullanmıştır. Sanatçı bu anlayışla değişik boyutlarda yeşil lambalar, floresan ışık ve boyalı duvar

¹ <http://nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=14990&ViewID=2&GalID=ALL>, (08.01.2013).

² http://www.artnews.org/seankelly/?exi=13309&Sean_Kelly&Joseph_Kosuth, (08.01.2013).

kaplaması kullanarak, "Yeşil Işık Koridoru" (Resim 127) adlı yerleştirmesini yapmıştır. Eser ilk bakışta minimalist bir heykeli anımsatırken eserden yayılan parlak renkte ışıklar mekânı içine dâhil ederek kendisini yerleştirme kategorisine sokmuştur. Tıpkı Dan Flavin'in floresan ışıkla yaptığı çalışmalar gibi.



Resim 127: Bruce Nauman, "Yeşil Işık Koridoru", 1970¹

Minimalizm Akımı içerisinde yer alan Dan Flavin, çalışmalarında hazır nesne olan floresanı benimsemiştir. Sanatçı yapmış olduğu "Alternatif Pembe ve Altın" (Resim 128) isimli çalışmasında, dikey şekilde sistematik olarak yerleştirdiği pembe ve sarı renkte floresanlar, hem mekâna yaydıkları ışıkla hem de zeminde oluşturdukları renkli gölgelerle görsel bir zenginlik yaratmıştır. Aynı etkiyi diğer pek çok işinde gerçekleştiren sanatçı, bir birimin tekrarından oluşan bu yalın yerleştirmeler ile boşluğu ışıkla doldurmuştur.



Resim 128: Dan Flavin, "Alternatif Pembe ve Altın", 1967²

¹ <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?object=92.4171&search=&page=&f=Title>, (08.01.2013).

² <http://jteelphoto.blogspot.com/2012/06/dan-flavin.html>, (08.01.2013).

Resimle başladığı sanat hayatına yerleştirmelerle devam eden Amerikalı sanatçı Robert Irwin de yerleştirmelerinin birçoğunda floresan lambalar kullanmıştır. Ev, müze, park ve bahçe gibi birçok mekânda yerleştirmeler yapan sanatçı, görsel algının temelini oluşturan ışık ve boşluk üzerine yoğunlaşmıştır.

Sanatçı, Modern Sanat Müzesi için yaptığı bir yerleştirmede duvara sadece çelik tellerle bağlanmış ince beyaz keten bez asarak ışık ve boşluğu vurgulamıştır. Ardından başka bir sergisinde dikdörtgen bir galerinin uzun duvarlarından birinin önüne yine ince beyaz keten bez asarak bu defa algımızı zorlamıştır.

Sanatçı, Indianapolis Sanat Müzesi'nin 125. yıldönümü kutlamaları için ise "Işık ve Boşluk III" (Resim 129) isimli yerleştirmesini yapmıştır. Müzenin ana avlusunda yer alan yürüyen merdivenin olduğu duvara beyaz floresan lambaları düzensiz bir şekilde yerleştiren sanatçı, merdivenin önüne ise kenarları çerçeveli ince beyaz keten bez germiştir.



Resim 129: Robert Irwin, "Işık ve Boşluk III", 2008¹

Yerleştirmelerinde teknolojinin nimetlerinden faydalanarak boşluğu yapılaştıran sanatçılardan biri de Gianni Colombo'dur. Kinetik Art akımı içerisinde yer alan sanatçı teknolojinin estetik potansiyelini ortaya çıkarmak ve onu yüceltmek için endüstriyel neon ışıklar, lazer, elektrikli ve manyetik araçlar kullanmayı tercih etmiştir. Fiziğin farklı alanlarını tecrübe eden sanatçı, çalışmalarında kinetik faktörünü incelemeye yol açan görsel hareketli ortamlar tasarlamış ve bu ortamların içine seyirciyi de katmıştır.

¹ <http://www.urbanophile.com/2009/08/26/robert-irwin-light-and-space-iii/>, (08.01.2013).

Sanatçının bu bağlamda tasarlamış olduğu "Esnek Mekân" (Resim 130) adlı yerleştirmesinde uzunluğu 4 metreyi bulan duvarlara elastik ipler gererek bir ağ oluşturmuştur. Bunlara duvarlardan yansıtılan ışığın eşlik etmesiyle, optik hareketler ortaya çıkarak izleyicinin mekânda algısal yanılsamalar yaşamasına yol açmıştır.



Resim 130: Gianni Colombo, "Esnek Mekân", 1967¹

Fluxus hareketi içerisinde ele almış olduğumuz Joseph Beuys da üç boyutlu işleri ve performanslarının yanı sıra birçok yerleştirmeler yapmıştır. Yerleştirmelerinde, geçirmiş olduğu bir kazada sanatçıyı ölümden kurtaran yağ ve keçe büyük yer tutmaktadır. Birçok eserinde bu iki nesneyi sıkça yineleyen sanatçı bu bağlamda 1969 yılında "Sürü" (Resim 131) adlı yerleştirmesini hazırlamıştır.

Beuys burada Volkswagen minibüs ve her biri iç yağı, keçe ve fener taşıyan 20 adet kızak kullanmıştır. Volkswagen minibüs bulunduğu dönemin belki de en teknolojik ürünü olmasına rağmen sanatçı onun bir yere kadar kullanılabilir olduğunu göstermiştir. Yani zor dağ koşullarında maalesef onun işe yaramadığını sanatçıyı kazada kurtaranın daha ilkel bu can kurtaran teçhizatları olduğunu göstermiştir. "Yaşamım sanatımdır" diyen Beuys, günlük, sıradan nesnelerin aynı zamanda yaşamsal izler taşıdıkları için birer düşünsel önerme sunduğunu ve bu nedenle de sanatın bizzat yaşamın kendisi olduğunu vurgulamıştır.

¹ <http://eatsomeeggs.wordpress.com/2008/11/>, (09.01.2013).



Resim 131: Joseph Beuys, "Sürü", 1969¹

Sanatçı "Durum" isimli yerleştirmesinde de yine ana malzeme olarak yaşamı ve sıcaklığı anımsatan keçeyi kullanmıştır. Bir odanın tamamını keçe rulolarla kaplayan sanatçı odanın ortasına da bir piyano yerleştirmiştir. Burada sanatçının piyanoya sanki sıcak ve güvenli bir ortam yaratmak istercesine yerleştirdiği keçeler aynı zamanda sesin dışarı çıkmasını engelleyerek bir yalıtım da oluşturmuştur.

Sanatçı, aynı yıl "Kral Sarayı" (Resim 132) adlı yerleştirmesinde duvarlara pirinç paneller asarak içerisinde çeşitli nesnelere bulduğu iki adet cam kutu sergilemiştir. Bu çalışmayla yine Kırım'da Tatarlar tarafından kurtuluşunun hikâyesine gönderme yapan sanatçı, müzeyi anımsatan bir kurgulama gerçekleştirmiştir.

Cam kutulardan birine sırt çantası, baston, iki elektrik kısılacı, keçe gibi malzemeler yerleştiren sanatçı, diğer cam kutuya ise paslı ve isli demirden yapılmış bir insan başı, onun altına insan bedeni şeklinde tavşan tüyünden yapılmış bir ceket, ayakucuna bir deniz kabuğu ve ön kısmına da bir çift zil koymuştur. Bu kutuda yer alan tüm bu nesnelere kime ait olduğu bilinmeyen ancak önemli bir kişinin tabutunu anımsatırken, zil ise ölümün sesini çağrıştırmaktadır. Thierry de Duve'e göre bu kutular;

"...Beuys'un sanatçı olarak bütün hayatı boyunca yaratmak istediği şeyi anlamada eşit şekilde elzemdirler. Yönetici ve serseri, kral ve soytarı gibi sanatçının iki başlı

¹ <http://albanadamsview.blogspot.com/2009/12/art-fat-felt-joseph-beuys.html>, (04.12.2012).

*simgelerinden öte bir şey değildirler. Bunların birçok örneği daha vardır ki bunlar bir tarafta onun bitmek bilmez evangelizmini, politik savaşçılığını, pedagojik neşesini, devrimsel veya evrimsel iyimserliğini, lider olma arzusunu yansıtırken öbür yandan mistik arkaizmini, komedi ve trajedi arasında daimi kararsızlığındaki yüksek acıma duyusunu, kurbanı oynama eğilimini ve insanlığın tüm kuralsız ve şamar oğlanına dönmüş figürlerine karşı empatisini yansıtır."*¹



Resim 132: Joseph Beuys, "Kral Sarayı" detay, 1985²

Yaşamından ve geçmişinden beslenen bir başka sanatçı Anselm Kiefer, 80'li yıllarda kurşun folyo, yağlı boya, kömür gibi malzemelerin yanında kimi zaman kâğıda fotoğraf yapıştırıp onu asit ve ateşle şekillendirerek taşlaşmış görüntüsünde büyük boyutlu kitaplar üretmiştir. Ürettiği bu kitaplarla düzenlemeler yapan sanatçı bunlarla kütüphaneler oluşturmuştur. Ancak;

*"...bu okumak için bir kütüphane değildir. Bu kitaplar insan bakışı hariç tamamen ağır maddeliklerinde erişilmez kalırlar. Onlar aynı zamanda bilginin gücüne anıt ve ağıttırlar, (...)onlar kurşuna yazılmış bilginin somut yükü, altına dönüşen kaderin temel maddesidir."*³

Sanatçı yine bu tarzda ürettiği kitaplardan bu defa "Nüfus Sayımı" (Resim 133) adlı yerleştirmesini gerçekleştirmiştir. Sanatçı burada, çelik raflara resmi evrak ve fotoğraflar içeren taşlaşmış kitapları sıkı sıkıya istiflemiştir. Şahiner'e göre; Kiefer bu yerleştirmesinde *"...adeta bezelye taneleri sayar gibi insanların sayıldığı nüfus*

¹ Thierry de Duve, "Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians", *The MIT Press*, Cilt 45, JSTOR 1988, s. 47-62.

² <http://www.ipernity.com/doc/ateflower.beate/11291549>, (13.01.2013).

³ Andreas Huyssen, "Kiefer in Berlin", *The MIT Press*, Cilt 62, JSTOR 1992, s. 84-101.

*sayımına gönderme yaparken, bu eylemdeki duygusuzluğu ve bunu akla getiren devletin kendi gücünü vatandaşına yansıtmasına dair bir kızgınlığı ortaya koymaktadır."*¹



Resim 133: Anselm Kiefer, "Nüfus Sayımı", 1991²

Resim, heykel, video, performans ve yerleştirme yapan Tony Oursler, çoğunlukla yerleştirmelerinde bu alanların tümünü birlikte kullanmaktadır. Yerleştirmelerinde kullandığı karakterlerde günlük sosyal etkileşimin karmaşıklığını araştıran sanatçı, burada yer alan büyük renkli resimli karakterler, özenle hazırlanmış cam elementler, video projeksiyonları ve bunların kurgusu ile çok ilginç sahneler oluşturmuştur. Örneğin sanatçının, bir dizi halinde yapmış olduğu "Sahte-Renk Eylemleri" (Resim 134) isimli yerleştirmesi, reçine ile boyanmış heykel ve fotoğraf baskıları, balon gibi şişirilmiş renkli camların bir kombinasyonudur. Çalışmada yer alan kesik donuk formlar, video projeksiyonundan yansıtılan karakterler ve aydınlatmalar ile canlandırılarak benzersiz bir sahne kurgusu oluşturulmuştur.

¹ Rifat Şahiner, *a.g.e.*, s. 100.

² <http://www.waggish.org/2006/larchive-du-mal/>, (09.01.2013).



Resim 134: Tony Oursler, "Sahte-Renk Eylemleri", 2012¹

Yeni Kavramsal sanatçılardan Damien Hirst ise yerleştirmelerinde farklı bir yaklaşım göstererek dikkat çekmektedir. Örneğin 2001 yılında Mayfair Galerisinde yapmış olduğu yerleştirmede sanatçı, sigara izmaritleri ile dolu kül tablası, boş bira şişeleri, kirli kahve fincanları, yiyecek ambalajları, boyalı palet, şövale, fırçalar, yere serilmiş gazeteler gibi yaşam belirtileri gösteren nesnelere yer vererek bir anlamda yaşamı taklit etmiştir. Ancak yerleştirme sergilendiği günün akşamında temizlik görevlisi tarafından çöp sanılarak temizlenmiş ve atılmıştır.

4.1.2. Türkiye'de Yerleştirme Örnekleri

Kolaj ve asamblajla birlikte gerçek nesnelere resme girmesinin ardından mekânın da işe dâhil edilmesiyle Yerleştirme Sanatı ortaya çıkarmıştır. Yerleştirme Sanatı, dünyada 1930'lu yılların sonunda 40'ların başında ilk sinyallerini vermiş sonrasında da bu alanları kullanan birçok yabancı sanatçı ortaya çıkmıştır. Türkiye'de ise postmodern ifadeler 1980'lerde ortaya çıkmaya başlamıştır.

80'li yıllar galerilerin artması ve sanatçıların bu anlamda geniş kitlelere ulaşması, dolayısıyla sanat etkinliklerinde çeşitlilik ve yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. Elbette 1989 yılında İstanbul Bienali'nin başlamasıyla sanatçıların kolaj, asamblaj, yerleştirme, video gibi çağdaş sanat açılımları daha fazla yer bulmuştur.

¹ [http://www.tonyoursler.com/individual_work_slideshow.php?navItem=work&workId=251&startDateStr=Mar. 8, 2012&subSection=Installations&allTextFlg=false&title=False-Color Actions, \(18.01.2013\).](http://www.tonyoursler.com/individual_work_slideshow.php?navItem=work&workId=251&startDateStr=Mar. 8, 2012&subSection=Installations&allTextFlg=false&title=False-Color Actions, (18.01.2013).)

Böylece sanatçıların özgürlük alanları daha da artmış ve 90'lı yıllarda Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği kurulmasıyla da dünyaya açılma girişimleri hız kazanmıştır. Bu nedenle kolaj ve asamblajın ardından yer bulan yerleştirmelerin Türkiye'de ivme kazanması da ancak 1990'lardan bu yana görülmektedir.

Bu bağlamda yeni açılımlar yapan ve geleneksel resmin ardından yerleştirme anlayışını tercih eden birçok sanatçı ortaya çıkmıştır. Bunların arasında; Serhat Kiraz, Canan Beykal, Sarkis, Cengiz Çekil, Ahmet Öktem, Gülsün Karamustafa, İpek Duben, Bünyamin Özgültekin, Balkan Naci İslimyeli, Nancy Atakan, Gülçin Aksoy, Volkan Arslan, Şirin İskit gibi sanatçılar yer almaktadır.

Bu sanatçılardan, Sanat Tanıtımı Topluluğunun kurulmasında etkin rol oynamış olan Serhat Kiraz, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde klasik resim eğitimi almış ancak kısa bir süre sonra hazır yapım nesnelere yerleştirmeler yapmaya yönelmiştir. Sanatçı eserlerini daha çok dinsel, felsefe, matematik ve astroloji üzerine temellendirmiştir. İlk kişisel sergisinde sanatçı, içerisinde hava, su, toprak bulunan üç cam kutu ve bunların fotoğrafları ile kutuların flu görüntülerini mekâna yerleştirmiştir. Böylece sanatçı, gerçeğe yanılmaya çağrışım yapmıştır.

Sanatçının diğer bir dikkat çekici yerleştirmesi ise "Dinlerin Tanrısı Tanrının Dinleri" isimli çalışmasıdır. Duvarda kare formu oluşturacak şekilde dört adet floresan ışığı bir araya getiren Kiraz, bunun önüne beş adet saydam küp şeklinde sütunlar yerleştirmiştir. Bu sütunların üzerine ise dört kutsal kitap olan Kuran, Tevrat, İncil ve Zebur'u koyan sanatçı ortada boş olan sütunda da embriyo imgesi kullanmıştır. Böylece sanatçı bu çalışmada dört büyük dininin işlevlerini sorgulamıştır.

Türk sanatında yerleştirme çalışmalarının gelişmesinde önemli bir paya sahip olan Kiraz, "Translation" (Resim 135) isimli diğer bir yerleştirmesinde ise harita, sac, çelik tel, pusula, floresan ışık ve kum saati gibi hazır nesnelere yer vermiştir. Üçgen, kare, daire gibi geometrik şekilleri kullanan sanatçı duvara bir uzay haritası asmış, yere ise daire üzerine demirden bir Pitagoras üçgeni yerleştirmiştir. Üçgenin içine 10 delik açan sanatçı, bunların dördünün içine toprak, üçünün içine su, ikisinin içine hava, birinin içine de ateş koymuştur. Sanatçının burada astrolojide insan davranışlarını

açıklamada önemli bilgiler veren dört temel elemente gönderme yaptığı sonucu çıkarılabilir. Sergi mekânının diğer bir bölümünde yer alan nişler içerisine ise yönü simgeleyen pusula ve zamanı simgeleyen kum saati yerleştiren sanatçı, ortamda mor ve kırmızı ışıklar kullanarak da mistik bir hava yaratmıştır.



Resim 135: Serhat Kiraz, "Translation", 1993¹

Canan Beykal da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde resim eğitimi almış ancak kolaj üzerine yapmış olduğu sanatta yeterlilik tezinden sonra üslubunu farklı bir çizgide devam ettirmiştir. Sanatçı detaylı kolaj araştırmalarının ardından dönemin hakim olduğu Kavramsal ve Pop Sanat anlayışında yerleştirme çalışmaları üretmeye başlayarak nesne ve mekân konusunu irdelemiştir. *"...Picasso'nun bir kağıt parçası koyup da sonradan gerçek nesnelere gelmesi... demek istediğim resim sanatı çok büyük merhaleler, çok büyük aşamalar geçirmiştir. Bugün enstalasyon dendiği anda artık nesne değildir. Sadece konuşan, nesne; mekânın kendisidir."*² diyen sanatçı, sanatın kolajdan bugüne geldiği noktaya da kısaca açıklık getirmiştir.

Sanatçı ayrıca yazar olarak da faaliyetlerde bulunmuş hatta yazıyı sanatının bir parçası haline getirmiştir. Aynı zamanda galeri ve müzeciliğe eleştirel yaklaşan sanatçı *"...galeri/müze sistemi sanatı kutsallaştırarak korur görünmekle birlikte, para gücüne dayandığı için sanatın gerçek işlevini yok..."*³ ettiğini düşünmektedir.

Bu bağlamda sanatçının yapmış olduğu "8 Parçalık 1 Bütün" isimli çalışması müze kavramına açık bir göndermedir. Sanatçı burada Osman Hamdi Bey'in müzede yer

¹ <http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?project/1993-1994/>, (21.12.2012).

² Hazırlayan: Zeynep Ögel, *Karşıdan Karşıya Geçerken: Sanat*, 1. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s. 164.

³ Nancy Atakan, *a.g.e.*, s. 112.

alan resimlerinin arkasında yer alan müzeye ait envanter numaralarının fotoğrafını çekerek sergilemiştir. Böylece Beykal, sanat eserinin metalaştırılarak ona kurumsal bir kimlik verilmesini sorgulamıştır.

Sanatçının "Transformatörler" (Resim 136) isimli yerleştirmesi bu defa Duchamp ve Beuys'a göndermelerde bulunduğu sembollerden oluşmaktadır. Sanatçı galeri mekânının duvarında yer alan üç nişten başta ve sonda olanına metal çantalar koymuş, birine Beuys'u simgeleyen üzerinde kırmızı haç bulunan bir keçe parçasını, diğerine Duchamp'ı simgeleyen üzeri jilette yıldız biçiminde kazınmış bir su samuru kürkünü yerleştirmiştir. Ortada kırmızı ışık saçan nişle her iki çantayı kablolar aracılığı ile birbirine bağlayan sanatçı, son olarak tüm kabloları yerdeki ampulde birleştirmiştir. Böylece sanatçı ortada yanan ampulle iki sanatçının birleşiminden açığa çıkan enerjiyi bizlere sunmuştur.



Resim 136: Canan Beykal, "Transformatörler", 1993¹

Sarkis ise resim yapmaya olan ilgisi ile sanat hayatına başlamış ancak kısa süre sonra geleneksel anlamda resim yapmayı bırakmıştır. Bir süre kolaj ve boya resmini bir arada kullanan sanatçı daha sonra birçok malzemeyi eserlerine katmıştır. Tel, katran, neon ışıkları, kullanılmış nesnelere ve teyp bantları sanatçının vazgeçilmezleri olmuş ve bunlarla birçok yerleştirmeler yapmıştır.

Sanatçı "II. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" adlı yerleştirmesinde ise galeride teyp bantları ile sarı briketlerden yaklaşık iki metre karelik bir yapı oluşturmuştur. Sanatçı bu eserin ardından Maçka Sanat Galerisinde "Çaylak Sokak" (Resim 137) adlı

¹ <http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?project/1992-1993/>, (23.12.2012).

yerleştirmesini gerçekleştirmiştir.

Geçmişinden izler taşıyan bu yerleştirmesinde sanatçı teyp bantlarına yine bolca yer vermiştir. Galerinin ortasına içi su dolu eski bir çocuk küveti yerleştiren sanatçı, küvetin içine maket bir balıkçı teknesi ve teyp bantlarından yapılmış bir figür koymuştur. Sanatçı geçmişinden kalma dayısına ait eski kunduracı tezgahının ve teyzesinin eski radyosunun üzerlerine yine bantlardan oluşan birer heykel konumlandırarak onları birer kaide gibi kullanmıştır. Sanatçı ayrıca üzerine Kriegsschatz (Savaş Ganimetleri) yazmış olduğu babasına ait bir çift ayakkabı, bir yağlıboya resim ve kendi yaptığı sulu boya resimleri de bu yerleştirmeye dâhil etmiştir. Neredeyse tamamı nostaljik parçalardan oluşan bu yerleştirme, sanatçının çocukluğu ile hesaplaşma ve sanat nesnesine dönüşümünün bir göstergesidir.



Resim 137: Sarkis, "Çaylak Sokak", 1986¹

Sanatçının bu yerleştirmede kullanmış olduğu Kriegsschatz teması;

*"... 1976'da Berlin'de yaşadığı bir olay sonucu ortaya çıkan bir temadır. Berlin'in en büyük müzelerinden birinde Çin, Osmanlı, Hint, Okyanusya, Meksika, Japonya gibi dünyanın dört bir yanından getirilen eserlerin ısı durumu ve kullanılış şekillerindeki özelliklerine bakılmaksızın, aynı ortamda, hepsinin aynı ısıda, aynı ışık altında ve aynı sunuş biçiminde sergilendiğine şahit olan sanatçı, 1976'dan sonraki birçok sergisini bu problematik üzerine kurmuştur."*²

¹ <https://picasaweb.google.com/sekizkilometre/OfsaytAmaGol02#5081397223728404226>, (20.12.2012).

² Editörler: İpek Duben-Esra Yıldız, *a.g.e.*, s. 56.

Sarkis, 1987 yılında birçok sanatçının işlerinden oluşan Haseki Hürrem Sultan Hamamı'nda gerçekleştirilen "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat Sergisi"nde "Mimar Sinan Hamamında Raks" isimli yerleştirmesini sunmuştur. Burada da malzeme geleneğini sürdüren sanatçı üzerinde "Kriegsschatz" yazılı beyaz ipek bir elbise, teyp bantlarına sarılı dörtgen biçimli mermer bir sütun, altın yıldızlı bir davul ve tokmağı kullanmıştır.

Cengiz Çekil de pek çok sanatçı gibi Dadacı anlayış ve Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere etkilenecek geleneksel resimden tamamen uzaklaşmıştır. Aynı zamanda Beuys'dan da etkilenen sanatçı tıpkı onun gibi her şeyin sanat eseri olabileceğini düşünmektedir. Sanatçının bu anlayışla yapmış olduğu çalışmalarında beton bloklar, floresan ve en çokta saflığın, temizliğin hatta ölümün de simgesi olan beyaz bez gibi malzemeler büyük yer tutmaktadır. Yaşam ve ölüm temalarını sıkça kullanan sanatçı için beyaz bez; belki de yeni doğan bir bebeğin sarmalandığı ya da ölen bir kişinin gömülürken sarıldığı kefeni anımsatmaktadır.

1992 yılında gerçekleştirilen "10 Sanatçı 10 İş: C" sergisine "Z Sunağı No:2" adlı yerleştirmesi ile katılan Çekil burada yine yaşam ve ölüm teması üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçı, beyaz bez örtü üzerine iki beton blok ve onun üzerine de kalaslar koyarak küçük bir platform oluşturmuş ve floresanla da bu platformu aydınlatmıştır. Sanatçı birçok eserinde olduğu gibi bu eserinde de çağrışımlar kullanmıştır. Serginin küratörü Beral Madra, sunağı;

*"...tüketim ekonomisi denetimindeki geniş kitlenin yaşam ve ölüm arasında geçirdiği sürecin yarattığı, tüketim ekonomisinin kurban ettiği bütün insanca değerlerin, doğa ve çevrenin yattığı yerdir. Bu çağdaş sunak üstündeki alma-verme eylemi üstünde bir kez daha düşünmek..."*¹ gerekir sözleriyle açıklamıştır.

Sanatçının, yapmış olduğu bir diğer yerleştirme "Tabaklanmış Ceketler" (Resim 138) ismini taşımaktadır. Üç sıra ve her sırada dörder ceket bulunan bu yerleştirmede Çekil, çeşitli renklerdeki ceketlerin iç astarında yine beyaz bez kullanmıştır. Sanatçı ayrıca ceketlerin hepsini kol, yaka ve etek uçlarından duvara çivileyerek hepsinin etek

¹ Beral Madra, *10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi Kataloğu*, İstanbul 1992.

ucuna kendi mührünü vurmuştur. Sanatçının burada ceket ve mühür kullanarak yapmak istediği çağrışımı ise Sosyolog-Yazar Özgen Yıldırım şöyle açıklamıştır:

*"Bürokratik bir nesne olarak kullanılan ceketler bu yaftayı taşıırken sanatçı onlara müdahale ederek estetik bir nesne haline dönüştürmüştür. Her bir ceket sanat nesnesi olmaktan çıkıp içindeki figürü taşımasa da canlı birer imgeymiş gibi durmaktadır. Onlar bir anlamda yaşamın kabukları ya da tortularıdır. Ve her bir mühür onların sanat yapıtı olduğunun kanıtıdır."*¹



Resim 138: Cengiz Çekil, "Tabaklanmış Ceketler", 1994²

Sanatçı daha sonra pek çok işinde olduğu gibi yine bir birimin benzer tekrarlarından oluşan "Şeyler" (Resim 139) isimli yerleştirmesini gerçekleştirmiştir. Toplumsal olaylara karşı duyarlılığını her fırsatta gösteren sanatçının bu yerleştirmede seçtiği nesne ise tüketim toplumunun ve popüler kültürün simgesi haline gelen kola kutusudur. Burada 140 adet atık metal kola kutusunu yakan Çekil onlara demir çubuklardan kaide yaparak bize Duchamp'ın Bisiklet tekerleğindeki sunuş biçimini anımsatmaktadır. Kömürleştirerek hazır nesneye müdahale eden sanatçı tıpkı ceketlerde yaptığı gibi onları sanat nesnesine dönüştürürken bir yandan da tüketim çılgınlığına göndermede bulunmuştur.

¹ Özgen Yıldırım, "Cengiz Çekil Sergisi Üzerine", *Artist Actual*, Sayı: 33, Temmuz-Ağustos 2010, s.27-31.

² http://www.photoshopmagazin.com/haberler/cengiz_cekil_en_onemli_isleriyle_rampada.html, (22.12.2012).



Resim 139: Cengiz Çekil, "Şeyler", 1998¹

Bir süre Sanat Tanıtımı Topluluğu içerisinde yer alan Ahmet Öktem'de Kavramsal Sanata olan ilgisi sebebiyle geleneksel tuval resmini bırakarak farklı malzemelerle yerleştirmeler yapmaya başlamıştır. Sanatçı bu yerleştirmelerinde genel olarak floresan, sac ve fotoğraflar kullanmayı tercih etmiştir.

Sanatçı, yapmış olduğu "Kapalı ve Açık" adlı yerleştirmesinde, sacdan oluşturulmuş 2 dosya dolabı arasına 2 adet dolapların içini gösteren aynı boyda siyah-beyaz fotoğraf koyarak gerçeğin salt görüntüsünü bir çağrışım aracı olarak kullanılmıştır.

Sanatçı "Sınırsız Kimlikler" (Resim 140) isimli yerleştirmesinde ise salonun içerisine konumlandırmış olduğu projeksiyonlar aracılığı ile İstanbul'da yaşamış olan yabancı sanatçı ve bilim adamlarının portrelerinin negatiflerini duvara ve hava boşluğuna yansıtmıştır. İzleyicinin içeri girmesi ile karanlıkta beliren bu görüntüler tedirginlik yaratırken aynı zamanda seyirciyi de yerleştirmeye dâhil etmiştir.



Resim 140: Ahmet Öktem, "Sınırsız Kimlikler", 2001-2002²

¹ <http://www.ekavart.tv/Yazi/frieze-masters-da-gorsel-solen>, (22.12.2012).

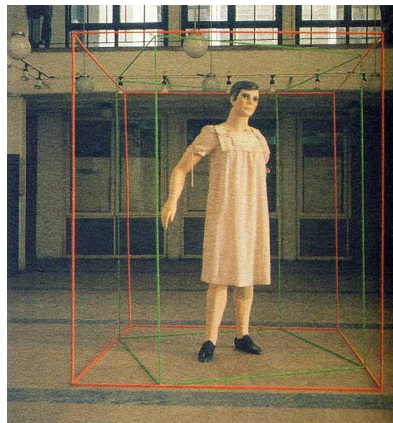
² http://www.lightmillennium.org/summer_fall_01/bmadra_venedik.html, (21.12.2012).

Gülsün Karamustafa ise klasik resim eğitimi aldıktan sonra bir süre geleneksel resme devam etmiş 1985 yılından itibaren de hazır nesnelere yönelmiş ve yerleştirmeler yapmaya başlamıştır. Çalışmalarında genel olarak göç ve kimlik gibi toplumsal konular üzerine yoğunlaşan sanatçı, malzeme olarak boyanın yerine kumaşlar, küçük malzemeler kullanmıştır. Türkiye'de 1980-85 yılları arasında kişinin yaygınlaşmasını ve uzantılarını F. Gonca İlbeyi Demir;

*"...Endüstrileşme çabaları sonucunda, modernleşmenin hızlandırılması, köyden kente göç, Batı kültürü etkileri... gibi nedenler 'yeni kentliler', batı-doğu kültürü arasında sıkıştırmış ve kişinin başka bir uzantısını ortaya çıkarmıştır. Bu, karma ve yeni bir kültür olmuştur: hem Anadolu, hem Batı, hem yeni bir 'Türkiye Oluşumu'."*¹

sözleriyle açıklamıştır. İşte Karamustafa bu yeni oluşumun ortaya çıkardığı ve evlerin vazgeçilmez eşyaları haline gelen duvar halıları, kaplama yorganlar, plastik süs eşyaları gibi karmaşık ev gereçlerini eserlerinin temel malzemesi yapmıştır.

Sanatçının yapmış olduğu "Çifte Hakikat" (Resim 141) isimli yerleştirmesi yapıldığı dönem açısından oldukça dikkat çekicidir. Üzerinde elbise ile sokakta bulunduğu bir kolu çıkık erkek mankeni sergi mekânına taşıyan sanatçı yeşil ve kırmızı renkte ince demir çubuklardan oluşan iki küpün içine yerleştirmiştir. Böylece sanatçı kimlik konusuna açık bir gönderme yapmıştır.



Resim 141: Gülsün Karamustafa, "Çifte Hakikat" 1987²

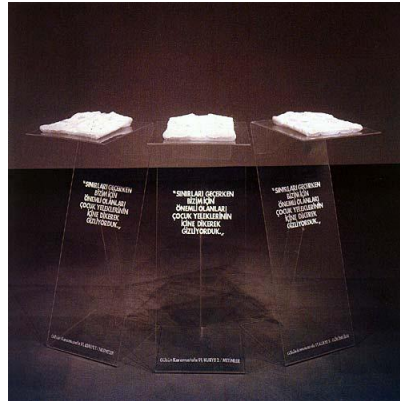
¹ F. Gonca İlbeyi Demir, *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine*, 1. baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2009, s. 28.

² <http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/004.htm>, (24.12.2012).

Sanatçı, göç temalı yapmış olduğu yerleştirmelerden, "Kuryeler" (Resim 142) isimli çalışmasında aynı zamanda kendi belleğindeki bir konuya değinmektedir. Yerleştirme, üzerinde "sınırları geçerken, bizim için önemli olanları çocuk yelekleri içine dikiyorduk" yazılı üç adet saydam kaide üstüne konan üç adet elle dikilmiş çocuk yeleğinden oluşmaktadır. Sanatçı bu yerleştirmenin çıkış noktasını şöyle anlatmaktadır:

*"...anneannemin anlattığı kendi geçmişinden bir hikâyeye dayanıyordu. "Sınırları Geçerken Bizim İçin Önemli Olanları Çocuk Yeleklerinin İçine Dikerek Saklıyorduk."...Bu yelekleri sergilerken buradan yola çıkarak çok uzun bir süre dolaşacağını ve bir çok sınır geçeceğini bilmiyordum."*¹

diyen, sanatçının bu eseri Kanada, Fransa, Almanya ve daha birçok ülkede sergilenmiştir.



Resim 142: Gülsün Karamustafa, "Kuryeler", 1991²

Sanatçı yine göç konusunu ele alarak bu kez "Mistik Nakliye" isimli yerleştirmesini gerçekleştirmiştir. Eser her biri tekerlekli sepetlere konulmuş toplam 20 adet renkli saten kaplama yorgandan oluşmaktadır. Ayrıca izleyici istediği gibi bu sepetleri hareket ettirip yerini değiştirebilmekte yani göçün parçası olabilmektedir. Bu çalışma da tıpkı "Kuryeler" çalışmasında olduğu gibi göç kavramına uygun olarak birçok ülke gezerek galerilerde sergilenmiştir.

Amerika'da siyaset bilimi ve sanat eğitimi alan İpek Duben çalışmalarında genel

¹ Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3*....., s. 63.

² <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/128.htm>, (24.12.2012).

olarak cinsiyet, kimlik ve göç konularına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Özellikle kadının toplumda bir nesne, eğlencelik bir meta olarak görülmesini ve kadının kimliksizleştirmesini sorgulayan sanatçı ilk dönem yağlı boya çalışmalarında bunu açıkça ortaya koymuştur. Daha sonra sanatçı yerleştirmeler yapmaya başlayarak aynı konuları mekân gerçekliği içerisinde de sürdürmüştür.

Sanatçının kadın kimliği temasında gerçekleştirdiği "Manuscript 1994" (Resim 143) isimli yerleştirmesi tekli ve üçlü katlanabilir resimlerden oluşmaktadır. Sanatçı burada tüm kadınları temsilen kendi çıplak bedenini hem sanat nesnesi hem de öznesi olarak kullanmış, önden ve yandan çekilmiş kendi fotoğraflarını etrafını farklı renklerle boyayarak sergilemiştir. Mekânda ise mabedi andıran bir duygu yansıtan sanatçı ortaya cam bir masa yerleştirmiştir. Masanın altına da varaklı ve katlanabilir kapağı bulunan, kimliğini tanımladığı görsel bir metin ve şiirden oluşan el yazması bir sanatçı kitabı yerleştirilmiştir. Kutsal kitabı andıran bu sunum şekli dinde yasaklanan çıplaklık olgusu içerisinde kadının toplumdaki yerini ve kimlik arayışını vurgulamaktadır.



Resim 143: İpek Duben, "Manuscript 1994", detay, 1994¹

Sanatçı 2001 yılında yine kadın kimliği üzerine bir yerleştirme gerçekleştirmiştir. Ancak bu defa toplumsal bir yaraya dönüşen aile içi şiddeti konu olarak seçmiştir. Doğu ve Batıda fark etmeden her toplumda görülen ancak Türkiye'de daha çok kadına yönelik olması ve bunun töre, namus gibi kavramlarla meşrulaştırılmasına tepki olarak sanatçı belgeselci bir yaklaşımla gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden alınmış yazı ve resimleri galeriye taşımıştır. "Aşk Kitabı" (Resim 144) adını verdiği bu yerleştirmede sanatçı galerinin karşılıklı iki duvarına, üzerinde kadına yönelik

¹ http://www.ipekdublen.com/tur/p_manuscript.php, (25.12.2012).

şiddeti gözler önüne seren gazete kupürlerinin yer aldığı çelik plakalar monte etmiş ve her birinin üzerine birer ışık yerleştirmiştir. Tam karşıdaki duvara ise bir ampulün bulunduğu boş bir demir masa ve başka bir köşesine de yine şiddet haberlerinin olduğu "Aşk Kitabı"nı koymuştur.



Resim 144: İpek Duben, "Aşk Kitabı", 2001¹

Amerika'da Güzel Sanatlar eğitimi almış olan Erdağ Aksel, klasik resim ve heykel çalışmalarının yanında yerleştirmeler de yapmaktadır. Sanatçı, yapmış olduğu "Tereddüt Nesneleri" (Resim 145) adlı yerleştirmesinde, katlanabilir metreleri, çakıları, kurşun kalemleri ve saatleri kullanarak cam kavanozlarda zeytin yağı içerisinde konserveler yapmıştır. Bunları heykel turnetleri üzerinde sergileyerek hayatın içinden basit nesnelere sanat nesnesine dönüştüren sanatçı, bu kavanozlarla Arman'ın tüketim nesnelere cam fanuslarda toplayarak yaptığı assemblajlarını anımsatmaktadır.



Resim 145: Erdağ Aksel, "Tereddüt Nesneleri" detay, 2002²

Balkan Naci İslimyeli, yağlı boya resim, kolaj ve son dönem çalışmalarında ise yerleştirmeler yaparak çeşitli biçimlerde sanatsal etkinliklerde bulunmuştur. Örneğin yapmış olduğu "Suç" isimli seride, ahşap, metal, boya ve fotoğraf kullanarak kolajlar

¹ http://www.kadinmuhendisler.org/bc_HayalveHakikat.aspx, (25.12.2012).

² http://www.nesneler.com/hesitation/11ter1-2detay_700x450.htm, (18.01.2013).

üretmiştir. Yine aynı dönemde yaptığı "Çocuk Şarkıları I ve II" adlı serilerinde boyanın yanında yanık kibrit çöpleri ve kuş tüyleri kullanmıştır.

Sanatçı daha sonra genel olarak doğa ve insan arasındaki ilişkiyi sorguladığı yerleştirmeler yapmıştır. Sanatçı hazırlamış olduğu "Medea I, II" adlı yerleştirme serisini (Resim 146) silikon, çamur ve karışık malzeme kullanarak doğada gerçekleştirmiştir. Sanatçı burada silikondan yapılan parçalanmış insan uzuvlarını toprağın üzerine aynı hizada sıralamıştır.



Resim 146: Balkan Naci İslimyeli, "Medea", 1995¹

Sanatçı aynı yıl "Küçük Asker" (Resim 147) isimli yerleştirmesini yine doğada yapmıştır. Kumların üzerinde bir koltuk değneği ile ona yaslanmış iki bastonu akrilikle boyayarak sergileyen sanatçı koltuk değneğinin üzerine ise oyuncak bir asker koymuştur. Sanatçı siyaha boyadığı nesnelere yaptığı bu yerleştirmesinde savaşlar ve katliamların yıkımına vurgu yapmıştır.



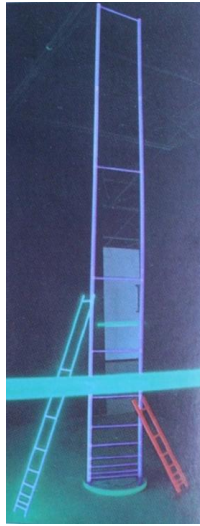
Resim 147: Balkan Naci İslimyeli, "Küçük Asker", 1995²

¹ <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=741&pageNo=0&exhID=0>, (01.01.2013).

² <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585§ion=130&periodID=741&pageNo=0&exhID=0>, (01.01.2013).

Yerleştirme yapan bir diğer sanatçı Bünyamin Özgültekin ise Gazi Eğitim Enstitüsünü bitirdikten sonra eğitimine Almanya'da devam etmiş ardından da 84'te Türkiye'ye dönerek resim çalışmalarını burada sürdürmüştür. Geleneksel resimle başlayarak kavramsal yönde ilerleyen sanatçı, bu anlayışla ahşap üzerine çalıştığı yağlı boya klasik resimlere öncelikle neon ışıkları monte etmiştir. Sanatçı daha sonra bu ve buna benzer pleksiglas, elektrik, mor ötesi ışın gibi teknolojik malzemeleri yerleştirmelerine de taşımıştır.

Elektronik gereçler kullanarak "Fibonacci Merdiveni" (Resim 148) isimli yerleştirmesini gerçekleştiren sanatçı, üç adet farklı renk ve boyutta merdiveni birlikte kurgulamıştır. Sanatçı burada yer alan merdivenleri; doğada bazı oranlar olduğu ve bunların ilk iki sayıyı toplayarak bir sonraki rakamın elde edildiği bir dizi oluşturduğunu keşfeden Fibonacci'nin sayısal sistemine dayanarak hazırlamıştır. Bu sisteme göre merdivenlerin basamak aralığı yukarıya çıkıldıkça artmaktadır. Sanatçı böylece insan büyüdükçe önüne çıkan engellerin de büyüdüğünü ve zorlaştığını vurgulayarak insan yaşamını sorgulamıştır.



Resim 148: Bünyamin Özgültekin, "Fibonacci Merdiveni", 1989¹

Amerika'da Sanat Tarihi ve sanat atölye eğitimi alan Nancy Atakan, Türkiye'de eğitimine devam etmiş yurt içi ve yurt dışında birçok sergiler düzenlemiştir. Yerleştirme, video, fotoğraf gibi çeşitli alanlarda çalışan sanatçı, bazen üç alanı

¹ Ayla Ersoy, *a.g.e.*, s. 388.

birleştirek oluşturduğu işler ortaya koymuştur.

Örneğin "Büyükannenin Danteli" (Resim 149) isimli yerleştirmesinde kapağı açık bir sandıktan çıkarılmış danteli sergileyen sanatçı, sandığın kapağında da bir video sunmuştur. Sanatçı dantel nesnesini daha sonra "Kronik Hastalık" isimli yerleştirmesinde yine kullanmıştır. Bu yerleştirmede üzerine Mcdonald's ve Coca Cola işlenmiş iki dantele yer veren sanatçı geleneksel bir nesnede modernliğin simgeleri haline gelen markaları kullanarak ironi yapmıştır.



Resim 149: Nancy Atakan, "Büyükannenin Danteli", 2004¹

Sanatçı bir diğer yerleştirmesini "Bisiklet 1 ve 2" (Resim 150) ismiyle gerçekleştirmiştir. Sanatçı burada bir fotoğraf, Korint tarzı bir sütun ve bisiklet parçalarından yapılmış bir asamblajı sunmuştur. Terk edilmiş bir binanın penceresinde rastgele düzenlenmiş kimin yaptığı belli olmayan bir heykeli tesadüfen gören ve fotoğrafını çeken sanatçı buradan yola çıkarak yerleştirmesini hazırlamıştır. Fotoğraftakine benzer bir asamblaj yaptırtan sanatçı "*Bir insan da dahil olmak üzere herhangi bir şeyin klonlanabileceği bir çağda yaşıyoruz.*"² diyerek özgünlük kavramını irdelemiştir.

¹ <http://www.nancyatakan.com/section/installations>, (02.01.2013).

² Nancy Atakan, <http://www.nancyatakan.com/works/177/bicycle-1-and-2>, (02.01.2013).



Resim 150: Nancy Atakan, "Bisiklet 1 ve 2" detay, 2011¹

Klasik resim eğitimi alan İsmail Ateş de ilk dönem figür ve natüromort çalışmalarının ardından soyut geometrik kompozisyonlar yapmaya başlamıştır. Resimlerinde canlı ve kontrast renkleri tercih eden sanatçı, sadece tuval resmiyle yetinmemiş bu kompozisyon ve renk anlayışını kolaj ve yerleştirmelerine de yansıtmıştır.

Sanatçı, resimlerinde hakim olan üç ana rengi, yapmış olduğu "Yaşam Prizması" (Resim 151) adlı bir dizi yerleştirmesinde de uygulamıştır. Üç adet dikdörtgen prizmanın içinde aynı ölçülerde pencereler açan sanatçı, buralarda sarı, kırmızı ve mavi ışıklar kullanmıştır.



Resim 151: İsmail Ateş, "Yaşam Prizması 2", 400 x 500 x 190 cm., 1992-93²

Geleneksel resim eğitimi alan Gülçin Aksoy da daha sonra video, performans, yerleştirme gibi çağdaş açılımlara yönelmiştir. Yapmış olduğu "Kış Bahçesi" (Resim

¹ <http://tugbaesen.tumblr.com/>, (02.01.2013).

² <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=34&periodID=132&pageNo=0&exhID=0>, (02.01.2013).

152) adlı yerleştirmesinde tüketim kültürünü yansıtan günlük kullanım eşyalarına yer veren sanatçı, dışarıdan bakıldığında tam bir kafeterya oluşturmuştur. Naylon, kırmızı bant, plastik çiçek, plastik bardak, plastik masa, sandalye, tente, çay bardağı ve daha pek çok nesne, hatta bina ve içinde dolaşan insanlar, hepsi yerleştirmenin bir parçasıdır. Ağırlıklı olarak plastik malzemelerle yapılan bu yerleştirme, değişen dünyaya ve hızlı tüketime bir gönderme niteliğindedir.



Resim 152: Gülçin Aksoy, "Kış Bahçesi", 2011¹

Yerleştirme yapan sanatçılarımızdan Genco Gülan, siyaset ve sanat eğitimi aldıktan sonra Kavramsal Sanat üzerine çalışmalar yapmaya başlamıştır. İşlerinde genel olarak toplumsal ve kültürel olayları irdeleyen sanatçı, yöntem olarak; resim, heykel, performans, yerleştirme gibi çeşitli açılımları tercih etmiştir.

Sanatçı, Aparman Projesine "Kopya" (Resim 153) isimli sergiyle katılarak burada kimlik sorununa farklı bir yaklaşımla değinmiştir. Berberden kesilen saçları toplayıp mekâna getiren sanatçı bunlardan zeminde üç adet dikdörtgen oluşturmuştur. Bu dörtgenlerin tam karşısındaki duvara yine dikdörtgen biçimli büyütülmüş DNA örnekleri asmıştır. Bunların üzerine de 45 derece açıyla üç adet ayna asan sanatçı, seyirciyi esere dahil ederken insan (izleyici), DNA örneği ve saç üçgeniyle kimliği sorgulamıştır.

¹ <http://gulcinaksoy.blogspot.com/?view=magazine#!/2011/11/ks-bahcesi-winter-garden-2011.html>, (02.01.2013).



Resim 153: Genco Gülan, "Kopya", 1999¹

Genç sanatçılarımızdan Volkan Aslan, resim bölümünü bitirdikten sonra resim, heykel, fotoğraf, video gibi çeşitli alanlarda çalışmalar yapmıştır. Yerleştirmeler de yapan sanatçı Maçka Sanat Galerisinde "İsim Yazılır" (Resim 154) adlı çalışmayı gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasında sanatçı galeride kendinden önce sergi yapan tam 239 sanatçının isimlerini 239 adet ucuz sıradan hediyelik eşyaların üzerine yazılı halde sergilemiştir.



Resim 154: Volkan Aslan, "İsim Yazılır", 2011²

Bir işportacı tezgahını andıran bu yerleştirme *"...bir yandan isimlerle yazılan sanat tarihine ve yine isimler üzerinden işleyen sanat sistemine dair bir dizi soruyu akla getirirken, diğer yandan ise, seri imalat nesnelere değerli birer sanat objesine dönüştürerek metayla sanat yapıtı, seri imalatla koleksiyon objesi, sıradan olanla*

¹ <http://www.oocities.org/guncelsanat/kopya.htm>, (02.01.2013).

² <http://www.galatagazete.com/o/index.php/etkinlik/soeyle/3569-volkan-aslan-nazl-guerlek-erden-kosava.html>, (02.01.2013).

sergilenmeye değer olan, gerçeğe sahte arasındaki gerilimlere işaret...¹ etmektedir.

Resim, video ve fotoğraf alanlarında çalışmakta olan Neriman Polat ise bu alanları kullanarak yerleştirmeler yapmıştır. Ekonomi ve doğa arasındaki ilişkiyi farklı açıdan ele alan sanatçı bu bağlamda "Mütevazi Manzara" adı altında "Yaratıcı Odalar" (Resim 155) isimli yerleştirmesini gerçekleştirmiştir. Televizyon ve fotoğraflar kullanarak Venedik'te Certosa otelinin bir odasında hazırladığı bu yerleştirme için sanatçı;

"Bu çalışmayı, en sade, en basit yaşam biçimlerine yönelerek kurguladım. Paranın az kullanıldığı, doğal hayatın önem kazandığı bir yaşamdan yola çıkarak; elektriksiz, suyun dikkatle kullanıldığı, organik sebze ve meyvelerin yetiştirildiği, el yapımı eşyaların çoğunlukta olduğu bir hayata ait fotolardan oluşan bu çalışmayı gerçekleştirdim."²



Resim 155: Neriman Polat, "Yaratıcı Odalar", 2009³

Halil Altındere ise yerleştirmelerinde politik, sosyal ve kültürel alanlara değinen, ilk dönem çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Sanatçı son dönem çalışmalarında yine politik yaklaşımını devam ettirmiş ancak bu kez azınlıklar ve ötekileştirilen kesim üzerinde yoğunlaşmıştır. Yerleştirmelerinde malzeme olarak genellikle gündelik yaşamda kullanılan buluntu nesnelere faydalanan sanatçı, mekân olarak da daha çok sokakları tercih etmiştir. Sanatçının bu anlayışla sokakta gerçekleştirmiş olduğu "Tabularla Dans" (Resim 156) isimli yerleştirme, büyük ebatlarda yapılmış kimlik şeklinde altı adet renkli dijital baskıdan oluşmaktadır. Bu çalışmayla devletin resmi materyallerini teşhir ederek devletin otoriter yapısını eleştiren sanatçı, aynı zamanda

¹ <http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?project/volkan-tr/>, (02.01.2013).

² Neriman Polat, http://www.nerimanpolat.com/works/2009/2009_06.htm, (18.01.2013).

³ http://www.nerimanpolat.com/works/2009/2009_06.htm, (18.01.2013).

kimlik, milliyetçilik, aidiyet konularını da irdelemiştir.



Resim 156: Halil Altındere, "Tabularla Dans", 1997¹

Paris Güzel Sanatlar Akademisinde resim eğitimi almış olan Şirin İskit de resimden yerleştirmeye, moda tasarımından sahne tasarımına kadar pek çok alanda çalışmalar yapmıştır. İlk dönem çalışmalarında geleneksel boya resminin yanında kolajlar da yapan sanatçı daha sonra birçok yerleştirmeye imza atmıştır.

Sanatçı yapmış olduğu "Plastik" (Resim 157) isimli yerleştirmede günlük hayatımızın ayrılmaz parçaları haline gelen hatta çevreye ve kendimize verdiği zararı hiçe sayarak gün geçtikçe artan kullanımı ile plastik eşyalara yer vermiştir. Çocukların plastik oyuncakları ve bebekleri, plastik leğenler, plastik çiçekler ve daha pek çok eşya bir işportacı sergisini andırırçasına ama resimsel kurgu içerisinde tıpkı bir tablo gibi muntazam şekilde yerleştirilmiş olarak karşımıza konulmuştur. Sanatçı daha sonra benzer bir çalışmayı bu defa plastik su borularını kullanarak yapmıştır.



Resim 157: Şirin İskit, "Plastik", yerleştirme detay, 1990²

¹ <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/147.htm>, (18.01.2013).

² <http://siriniskit.com/>, (29.12.2012).

Sanatçı, yerleştirmelerini sadece sergi mekânlarında ya da galerilerde yapmamıştır. Tıpkı Arazi sanatçıları gibi oda, doğada farklı yerleri kendisine mekân olarak seçmiştir. Bu anlayışla, "Çeşitliliğe Ağıt" (Resim 158) isimli yerleştirmesini deniz altında gerçekleştiren sanatçı, burada da yine plastik malzemeye yer vererek aşırı plastik kullanımına vurgu yapmıştır. Videoya kaydedilen görüntüyle izleyebildiğimiz bu yerleştirmede sanatçı, çeşitli ebat ve şekillerdeki plastikleri ağırlıklarla denizin dibine bırakılarak deniz canlılarını anımsatan bir görüntü meydana getirmişlerdir.



Resim 158: Şirin İskit, "Çeşitliliğe Ağıt", 2003¹

¹ <http://siriniskit.com/>, (29.12.2012).

SONUÇ

Çok uzun bir geçmişe sahip olan resim sanatı başlangıcından günümüze dek çok çeşitli gelişmeler yaşamış ve birçok yeniliğe sahne olmuştur. Elbette bu değişimin en önemli ayaklarından biri 20. yüzyılın başlarında dünyada çok hızlı büyüyen endüstrileşmeyle birlikte ortaya çıkan teknolojik ve bilimsel gelişmelerdir. Modern Çağ olarak adlandırılan bu dönemde günlük hayata yansıyan malzeme çeşitliliği kaçınılmaz olarak sanata da yansiyarak sanatta yeni arayışların başlamasına sebep olmuştur. Bu noktada sanatçıların türlü denemeler yaparak tarihi çok eskilere dayanan (örneğin Orta Asya'da Hunların aplike örtüleri, Mısır duvar resimleri, Osmanlı Katı sanatı gibi) ancak resim sanatı içinde ilk kez Kübizmde yer alan kolaj ve asamblaj teknikleri ortaya çıkmıştır. Böylece kolaj ve asamblaj, yüzyıllardır boya ile yapılan resmin, tarihsel süreç içerisinde hiç olmadığı kadar radikal bir dönüşüm sürecine girmesine yol açmıştır.

Kübitlerin günlük sıradan nesnelere parçalayarak resme dahil etmeleri ile doğan kolaj ve asamblaj teknikleri ardından gelen diğer pek çok akıma da ilham kaynağı olmuştur. Örneğin Dadaistler özellikle Duchamp üzerinde değişiklik yapmadan hazır nesne olan pisuarı direkt sanat eseri olarak sunmasıyla bu teknikleri bir adım daha ileriye götürmüştür. Konstrüktivistlerin bunlardan etkilenerek hazır nesne ile ürettikleri asamblajları mekâna göre tasarımları, Minimalist sanatçıların da mekânı bir bütün olarak kavrayan eserler üretmelerine yol açmıştır. Ardından Arazi Sanatında artık mekân boyutunda dört duvarla sınırlı kalmamış yeryüzü tamamen sanatın hizmetinde olmuştur.

Şüphesiz kolaj ve asamblaj ile birlikte değişen sadece malzeme olmamış sanatçının el becerisine dayanan sanat üretmesi yerine kavramın önemi artmıştır. Artık her türlü nesnenin sanat eseri olarak sunulması sanat ile hayat arasındaki sınırları da ortadan kaldırırken resim, heykel, müzik, fotoğraf, video gibi birçok alanın mekân ile birleştiği disiplinlerarası çalışmalar üretilmeye başlanmıştır.

Kübizm, Soyut Sanat, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Dada, Pop Sanat ve 1960 sonrası birçok akımda kendini bir şekilde gösteren kolaj ve asamblaj teknikleri ile

malzemenin sınırsızlaştığı düşüncenin başat rol oynadığı günümüz sanatı elbette Türk resminde de yankısını bulmuş ve birçok sanatçı bu teknikleri kullanmaya yönelmiştir. Türk resminde ancak 1950'li yıllarda Soyut Sanat'ın yavaş yavaş kabul görmesiyle kullanılmaya başlanan bu iki teknik, dünyada yaşanan değişimlerin ülkemizde daha hızlı takip edilir olmaya başladığı 1960'lı ve 70'li yıllarda bazı sanatçılar tarafından daha gerçekçilikle ele alınmıştır. Tezin üçüncü bölümünde kolaj ve asamblaj tekniklerini kullanan Burhan Doğançay, Özdemir Altan, Lütfü Günay, Erol Akyavaş, Ergin İnan, Tomur Atagök, Hüsamettin Koçan, İsmet Doğan, Ömer Uluç, Şenol Yoroğlu, Yusuf Taktak, Bedri Baykam, Ahmet Güneştekin, Bubi gibi dünya çapında çeşitli koleksiyonlarda da eserleri bulunan sanatçılarımızın çalışmalarına geniş bir şekilde yer verilmiştir. 80'li yıllara gelindiğinde bu kullanımların giderek daha da artmaya başladığını ve İnci Eviner, İrfan Önürmen, Şevket Sönmez, Ilgın Veryeri, Şükrü Aysan gibi günümüz sanatçılarından birçoğunun eserlerinde bu teknikleri sıklıkla kullandığını görmüş olduk.

1960'lı yıllarla postmodernizm ile birlikte dünyada çoğulcu ve kavramın ön planda olduğu disiplinlerarası yaklaşımların büyük bir ivme kazandığı görülmüştür. Böylece yeni bir dönüşüm sürecine giren resim o tarihlerde kolaj ve asamblaj tekniklerinin kullanımının yanı sıra, "Minimalist Sanat"ın etkileriyle ortaya çıkan eser mekân algısı ile yapıtın anlamı da değişmiştir. Bu değişim tezin dördüncü bölümünü oluşturarak dünya ve Türkiye'de yapılan yerleştirme çalışmaları, sanatçılar ve eser bazında geniş olarak irdelenmiştir.

Bunun sonucunda da resim sanatında artık malzeme ne olursa olsun altında yatan kavramın önemli olduğu ve sanata düşüncenin yön verdiğini görmüş olmaktadır. Artık malzemenin yönlendirdiği el becerisine dayalı sanat yapmak yerine düşüncenin sanatı evirdiği hatta tuval resminde bile düşünsel alt yapı arandığı bir dönemde yaşamaktayız. Bu dönem aynı zamanda insanın ve onun düşünce yapısının da evrimleştiğinin bir kanıtı belki de bir sonucudur.

Sonuç olarak tarih boyunca yer alan resimsel anlayışın tüm kodlarının yıkılmasına sebep olan kolaj ve asamblaj teknikleri, 1960'lardan günümüze değin kavramın başat rol oynaması ile her ne kadar mekânı da içine alan yerleştirme çalışmalarına doğru

bir boyut değiştirmiş olsa da hala resim sanatında vazgeçilmez teknikler olarak yerini korumaktadır. Ayrıca bu tekniklerin resim sanatına girmesiyle, resmin klasik yöntemlerini tamamen ortadan kaldırmadan ancak hazır nesne kullanımı, teknoloji destekli yaratımlar ve çok alanlı yaklaşımlarla birlikte ona yepyeni kapılar açmıştır.

Böylece kolaj ve asamblaj tekniklerinin, dünya ve Türk resminde var olma süreci ile yerleştirme olgusuna doğru evrilişini ortaya koyan bu tez, resmin sürekli bir değişim içerisinde olduğunu da açıkça göstermektedir. Bu teknikler, resim sanatının tanımını genişleterek disiplinlerarası yaklaşımlara doğru ivme kazandırırken, sadece resim değil, mimari ve heykel çalışmaları içerisinde de ele alınabilecek yeni sorunsallara konu olmaktadır ve olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA/BİBLİYOGRAFYA

Kitaplar

Ana Britannica, C. 13, Ana Yayıncılık, İstanbul 1993

ANTMEN Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (2. baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2009

ARTUN Ali, *Sanat Manifestoları*, (1. baskı), İletişim Yayınlar, İstanbul 2010

ATAKAN Nancy, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, (1. baskı), Karakalem Kitapevi, İzmir 2008

AYDIN M. Çakır, *Sanatta Eleştirelilik*, (1. baskı), Beta Basım, İstanbul 2002

BATUR Enis, *İmgeleri Kim Dinler*, (1. baskı), YKY, İstanbul 2004

BATUR Enis, *Modernizmin Serüveni*, (1. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997

BENJAMİN Walter, *Pasajlar*, (8. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011

BERGER John, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (5. baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2010

Bilmemiz Gereken 50 Türk Ressamı ve Tablosu, (1. baskı), Tempo , İstanbul 2010

BUCHHOLZ Elke Linda, Beate Zimmermann, *Pablo Picasso*, Literatür Yayıncılık, İtalya 2005

BÜRGER Peter, *Avangard Kuramı*, (6. baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2010

CAUQUELİN Anne, *Çağdaş Sanat*, (1. baskı), Dost Kitabevi, Ankara 2005

ÇALIKOĞLU Levent, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler*, (1. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007

ÇALIKOĞLU Levent, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*, (1. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008

Dada Manifestoları, çev. Melis Oflaz, (2. baskı), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 2008

DANTO Arthur C., *Sanatın Sonundan Sonra*, (1. baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010

Editörler: DUBEN İpek-YILDIZ Esra, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, (1. baskı), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008

EROĞLU Özkan, *Resim Sanatı Sözlüğü*, (Geliştirilmiş 2. baskı), Nelli Sanatevi, İstanbul 2006

ERSOY Ayla, *500 Türk Sanatçısı*, (1. baskı), Altın Kitaplar, İstanbul 2004

ERZEN, J.N., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1*, Yem Yayın, İstanbul 1997

GERMANER Semra, *1960 Sonrasında Sanat*, (1. baskı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997

GİDERER H. Engin, *Resmin Sonu*, (1. baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2003

GOLDBERG RoseLee, *Performance Art*, (2. baskı), World of Art, 1996

HOPKİNS David, *Dada ve Gerçeküstücülük*, (1. baskı), Dost Kitabevi, Ankara 2006

İLBEYİ DEMİR F. Gonca, *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine*, (1. baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2009

İPŞİROĞLU Nazan-Mazhar, *Sanatta Devrim*, (4. baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009

KAHRAMAN H.Bülent, *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*, (3. baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul 2005

KESER Nimet, *Sanat Sözlüğü*, (2. baskı), Ütopya Yayınları, Ankara 2005

KRAUSSE Anna-Carola, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (1. baskı), Literatür Yayıncılık, Almanya 2005

KUSPİT Donald, *Sanatın Sonu*, (3. baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2010

LHOTE André, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, (1. baskı), Ankara 2000

LYNTON Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (4. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2009

MORAN Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, (5. baskı), Cem Yayınevi, İstanbul 1983

O'DOHERTY Brian, *Beyaz Küpün İçinde*, (1. baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2010

ÖGEL Zeynep (Hazırlayan), *Karşıdan Karşıya Geçerken: Sanat*, (1. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995

PASSERON René, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, (1. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2000

RAGON Michel, *Modern Sanat*, (1. baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009

ŞAHİNER Rıfat, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, (1. baskı), Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008

TANSUĞ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, (3. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1993

TUNALI İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, (7. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2008

TURANİ Adnan, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, (3. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1999

YILMAZ Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, 1. baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006,

YILMAZ Mehmet, *Sanatçıları Okumak ya da Post Modern Söyleşiler*, (1. baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2009

YILMAZ Mehmet, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, (2. baskı), Ütopya Yayınları, Ankara 2009

Sürelî Yayınlar ve Makaleler

AKYOL Nevin, "Bubi : Yapıtlarımla anneme "Sen Benim İçin Önemlisin," diyorum", *Artist Actual*, Sayı 1, 4 Eylül 2008

APA Melih, "Daniel Buren", *Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 4, Sayı 7, Detay Yayıncılık, Hatay 2007

ARAPOĞLU Fırat, "Heykel Formu Olarak Video: Nam June Paik ve Shigeo Kubota Özelinde Video-Heykel", *II. Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, Afyon 2008

BAUM Rachel, " Bellmer Now Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety by Sue Taylor; Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer by Therese Lichtenstein; Behind Closed Doors: The Art of Hans Bellmer[Exhibit]", *College Art Association*, Cilt 61, Sayı 2, JSTOR 2002

BİRNHOLZ Alan C., "The Russian Avant-Garde and the Russian Tradition", *College Art Association*, Cilt 32, Sayı 2, JSTOR 1972-1973

CARPENTER Joan, "The Infra-Iconography of Jasper Johns", *College Art Association*, Cilt 36, Sayı 3, JSTOR 1977

CONE Michèle C., "Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes", *Yale University Press*, Cilt 98, JSTOR 2000

DUVE Thierry de, "Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians", *The MIT Press*, Cilt 45, JSTOR 1988

FİNEBERG Jonathan, "Robert Rauschenberg's "Reservoir" ", *Amerikan Art*, Cilt 12, Sayı 1, JSTOR 1998

FRY Edward F., "Picasso, Cubism, and Reflexivity", *Art Journal*, Cilt 47, Sayı 4, JSTOR 1988

GÜRSOYTRAK Hakan, "AY'DA Kİ AYAKKABILAR: Kolaj, Montaj ve Yüzyıl Sanatı", *Genç Sanat Dergisi*, Sayı 105, Mayıs 2003

HAMİLTON Jaimey, "Arman's System of Objects", *College Art Association*, Cilt 67, Sayı 1, JSTOR 2008

HANHARDT John G., "Nam June Paik (1932-2006) Video Art Pioneer", *Amerikan Art*, Cilt 20, Sayı 2, JSTOR 2006

HAPGOOD Susan and RİTTNER Jennifer, "Neo-Dada: Redefining Art, 1958-1962", *Performing Arts Journal, Inc.*, Cilt 17, Sayı 1, JSTOR 1995

HUYSEN Andreas, "Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth", *The MIT Press*, Cilt 48, JSTOR 1989

HUYSEN Andreas, "Kiefer in Berlin", *The MIT Press*, Cilt 62, JSTOR 1992

KAİZEN William, "Framed Space: Allan Kaprow and the Spread of Painting", *The MIT Press*, Cilt 13, JSTOR 2003

KAPLANOĞLU Lütfü, "Duchamp'ın "Yeşil Kutu"su ve Rönesans'la İlişkisi", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı 14, Erzurum 2008

KAPLANOĞLU Lütfü, "Sanatsal Bir Değer Olarak "Kolaj"", *Atatürk Üniversitesi GSF Sanat Dergisi*, Sayı 13, Erzurum 2008

KATZ Jonathan D., "'Committing the Perfect Crime': Sexuality, Assemblage, and the Postmodern Turn in American Art", *College Art Association*, Cilt 67, Sayı 1, JSTOR 2008

KELLY Edward T., "Neo-Dada: A Critique of Pop Art", *College Art Association*, Cilt 23, Sayı 3, JSTOR 1964

MENDELSON Jordana, "Joan Miró's Drawing-Collage, August 8, 1933: The 'Intellectual Obscenities' of Postcards", *College Art Association*, Cilt 63, Sayı 1, JSTOR 2004

MİTCHELL W. J. T., "Christo's Gates and Gilo's Wall", *The University of Chicago Press*, Cilt 32, Sayı 4, JSTOR 2006

MONAHAN Laurie, "Surrealism and the Spanish Civil War by Robin Adèle Greeley", *College Art Association*, Cilt 90, Sayı 3, JSTOR 2008

MYERS John Bernard, "Joseph Cornell and the outside World", *College Art Association*, Cilt 35, Sayı 2, JSTOR 1975-1976

OSKAY Alev, "Kübist Kolajlar", *İstanbul Kültür Üniversitesi Dergisi*, Sayı 3, İstanbul 2003

YILDIRIM Özgen, "Cengiz Çekil Sergisi Üzerine", *Artist Actual*, Sayı: 33, Temmuz-Ağustos 201

Tezler

ERDOĞAN Ferah Nur, *İlköğretim Okullarında (6., 7. ve 8.,sınıflarda) Kolaj Tekniğinin Eğitime Katkısı*, (Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007

GÜVENSOY Deniz, *Türk Resminde Bir İfade Aracı Olarak Kolaj*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Eser Metni), İstanbul 2008

YILMAZ Serdar, *Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk*, (Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2008

Sergi Katalogları

BUSSCHE Willy Van den, "İz", *İstanbul Modern Sanat Müzesi "Gelenekten Çağdaşa" Sergisi Katalogu*, İstanbul 2010

MADRA Beral, *10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi Katalogu*, İstanbul 1992.

YÜKSEL Nilgün, "Öznenin Mitolojisi Hüsamettin Koçan" *Arttack*, İstanbul 2010

YÜKSEL Nilgün, "İmgenin Ressamı İsmet Doğan", *Arttack*, İstanbul 2010

Dijital Kitaplar

CHILVERS Ian, GLAVES-SMİTH John, *Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art*, New York 2009

Edited By: GRAF Alexander - SCHEUNEMAN Dietrich, *Avant-Garde Film*, New York 2007

Linkler

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=363§ion=555&lang=TR&periodID=&pageNo=0&exhID=0>

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=937442>

<http://www.mimarizm.com/ajanda/Detay.aspx?id=48323>

http://en.wikipedia.org/wiki/Christo_and_Jeanne-Claude

<http://www.nancyatakan.com/works/177/bicycle-1-and-2>

<http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/project/volkan-tr/>

http://www.nerimanpolat.com/works/2009/2009_06.htm

<http://www.russianavantgard.com/obmokhu-c-7.html>

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=634&bhcp=1>

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=13§ion=555&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0>

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=363§ion=555&lang=TR&periodID=&pageNo=0&exhID=0>

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=937442>

<http://www.mimarizm.com/ajanda/Detay.aspx?id=48323>

<http://www.tarihtarih.com/?Bid=1517844>