



**MODERN SANATTA MALZEMENİN
YARATICI SÜREÇLER BAĞLAMINDA
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Gözde Elif ÖZÇAKMAK

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı
Doç. Dr. Ayça Alper AKÇAY
2019
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Gözde Elif ÖZÇAKMAK

**MODERN SANATTA MALZEMENİN YARATICI SÜREÇLER
BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Ayça Alper AKÇAY**

ERZURUM- 2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "MODERN SANATTA MALZEMENİN YARATICI SÜREÇLER BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. *

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

20.09.2019

Gözde Elif ÖZÇAKMAK

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doc. Dr. Ayça ALPER AKÇAY danışmanlığında, Gözde Elif ÖZCAKMAK tarafından hazırlanan bu çalışma 20/09/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK imza : 

Jüri Üyesi : Doc. Dr. Ayça ALPER AKÇAY imza : 

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Fatih KARİP imza : 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir.20 /09/ 2019


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HAZIR NESNE NEDİR?

1.1. NESNE-MALZEME KAVRAMI.....	2
1.2. NESNE VE ESTETİK KAVRAM.....	2
1.3. SANATTA ATIK MALZEME (NESNE) KULLANILIŞI.....	3
1.4. HAZIR NESNENİN BAŞKALAŞIMI	4
1.5. HAZIR NESNENİN PLASTİK SANATLARDA KULLANIMI.....	6

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT AKIMLARI İÇİNDE MALZEME KULLANIMI

2.1. KÜBİZM VE MALZEME KULLANIMI (1907-1914)	9
2.2. FÜTÜRİZM VE MALZEME KULLANIMI	12
2.3. DADAİZM VE MALZEME KULLANIMI	18
2.3.1. Dada Akımı (Sanatçıları).....	21
2.3.1.1. Tristan Tzara (1896 – 1963)	21
2.3.1.2. Marcel Duchamp (1887 – 1968).....	22
2.3.1.2.1. Duchamp ve Ready-Made Nesnelerin Ortaya Çıkışı	26
2.3.1.3. Francis Picabia (1879 – 1953)	30
2.3.1.4. Hugo Ball (1886 – 1927)	32
2.3.1.5. Jean Hans Arp (1886 – 1966)	34
2.3.1.6. Hannah Höch (1889 – 1978).....	35
2.3.1.7. Sophie Taeuber Arp (1889 – 1943)	36
2.3.1.8. Marcel Janco (1895 – 1984)	37
2.3.1.9. Raoul Hausmann (1886 – 1971)	38

2.3.1.10. Kurt Schwitters (1887 – 1948)	40
2.3.1.10.1. Kurt Schwitters ve Merz Yapısı	41
2.3.1.11. Beatrice Wood (1893 – 1998).....	49
2.4. KONSTRÜKTİVİZM VE MALZEME KULLANIMI	50
2.5. SÜRREALİZM (GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) VE MALZEME.....	54
2.6. ART POVERA VE MALZEME KULLANIMI.....	55
2.7. MİNİMALİZM VE MALZEME KULLANIMI	59
2.7.1. Donald Judd.....	59
2.8. KAVRAMSAL SANAT	62
SONUÇ.....	67
KAYNAKÇA	70
ÖZGEÇMİŞ.....	75

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**MODERN SANATTA MALZEMENİN YARATICI SÜREÇLER BAĞLAMINDA
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Gözde Elif ÖZÇAKMAK

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ayça Alper AKÇAY

2019, 74 Sayfa

**Jüri: Doç. Dr. Ayça Alper AKÇAY
Dr. Öğr. Üyesi FatihKARİP
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK**

Sanat tarihi içinde var olan sanat akımları, özellikleri ve tarzları açısından farklılık göstermekte olup daha bir önceki sanat akımlarının izlerini taşımaktadırlar. 20. yüzyıl ile birlikte ise akımlar içinde farklılıklar belirgin bir şekilde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu değişimin asıl nedenleri arasında sanayi alanındaki gelişmeler, siyasi alandaki değişimler ve modern dönemin sosyolojik etkileri sayılabilir.

Ülkelerin ekonomik durumları sanat ve sanatçının değişiklikler göstermesine sebep olmuştur. Modern sanatın doğmasıyla birlikte farklı anlayışlara giren sanatçılar farklı malzemeler kullanarak sanat eseri üretmeye başlamışlardır. Farklı bir malzemenin iki yüzeyde uygulanmasının ilk örneği olarak kolaj kullanımını ele alırsak kübizm ile doğan bu hikaye dadada hazır nesneye ve günümüzde ağırlıklı olarak çağdaş sanat eserlerinin kullanımında kendini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Modern Sanat, Malzeme, Atık Nesne, Buluntu Nesne, Hazır Nesne.

ABSTRACT

MASTER THESIS

**THE EVALUATION OF MATERIALS IN MODERN ART AS PART OF
CREATIVE PROCESS**

Gözde Elif ÖZÇAKMAK

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Ayça Alper AKÇAY

2019, 74 Pages

**Jury: Assos. Assoc. Prof. Dr. Ayça Alper AKÇAY
Assist. Prof. Dr. FatihKARİP
Assist. Prof. Dr. Hüseyin ELİTOK**

Art movements in art history have been different from the art movement in-built with their features and styles and they have carried the traces of the characteristics of previous ones. The differences among the movements have started to appear prominently along with 20th century. The developments in the field of industry, changes in the field of politics, and the sociologic effects of modern period may be the main reasons of this change.

Economic conditions of the countries have caused the art and artist to show an alteration. As soon as the modern art has appeared, the artists having different insights have started to produce artwork by using different materials. If we handle the usage of collage as the prototype of that a different material has been applied double surfaces, this story coming out with Cubism has mainly distinguished in the usage of modern artworks nowadays.

Keywords: Modern Art, Material, Scrap Object, Antique Object, Scripted Object.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Pablo Picasso, Gitar; 1912, tabaka metal ve tel, 77x33x19 cm (Ebru gürbüz, 29.04.2016).	3
Resim 2. George Braque, Glass, Bottle and Journal, 1912.	5
Resim 3. J. Gris 'Le Journal' Kolaj, 1916.	7
Resim 4. Pablo Picasso, "Bambu Sandalyeli Natürmort", tuval üzerine yağlıboya ve muşamba 29x 37 cm, Paris, Picasso Müzesi, 1912.	11
Resim 5. Picasso, Boğa Başı, 1943.	11
Resim 6. Georges Braque, "Still life Bach", kağıt üzerine karakalem, kolaj ve guaj teknikleri, Basel Sanat Müzesi, İsviçre, 1912.	12
Resim 7. Armando Riva, "Pistard" 1976.	14
Resim 8. Umberto Boccioni, ressam, heykeltıraş Sürekliliğin Mekân İçindeki Kendine Özgü Biçimleri.	15
Resim 9. Umberto Boccioni, "Şişenin Mekândaki Gelişimi, 1912". Modern Sanat Müzesi, New York.	15
Resim 10. Giacomo Balla - ahşap, aynalı cam, 1918.	16
Resim 11. Boccioni, 1915, "Hızlanan Atın Dinamizmi- Evler", çeşitli dalgıç malzemelerinden yapılan heykeli.	17
Resim 12. Marcel Duchamp, Çeşme, 1919 (Altaş, 04.04.2013).	23
Resim 13. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913.	24
Resim 14. Marcel Duchamp, 50 cc of Paris Air, 1919.	25
Resim 15. Duchamp, Kırık Kolun Öncesi (Inadvance of a Broken Arm), 1915 (Trivium Art History 2017).	28
Resim 16: Francis Picabia, Femme Aux Allumette' nin Portresi, 1923-1925, 27 x 38 cm, Karışık Teknik.	32
Resim 17. Hugo Ball, Cabaret Voltaire' de Karawane şiirini okurken.	33
Resim 18. Jean Arp, Bir akvaryumdaki kuşlar, 1920.	34
Resim 19. Hannah Höch, Almanya'nın Son Weimar Bira-göbeğinden Dada Mutfak Bıçağı ile Kesim, 1920.	36
Resim 20. Sophie Henriette Gertrud Taeuber, 1920.	37
Resim 21. Marcel Janco: Başlıksız, (1915), Tzara Maskesi, Portresi.	38

Resim 22. Raoul HAUSMANN. Siradan Hayatta Dada (DADA Cino), 1920. Fotomontaj ile Kolaj, 31.7 x 22.5cm.....	39
Resim 23. Kurt Schwitters, Merzbild 1A, The Psychiatrist, 1919.....	41
Resim 24. Kurt Schwitters, <i>Construction for Noble Ladies</i> , Asemblaj, 103 x 83,3 cm, 1919.	42
Resim 25. Kurt Schwitters, <i>Merzbild Rossfet, Horse Fat</i> . Asamblaj, 20,4 x 17,4 cm, 1919.	43
Resim 26. Kurt Schwitters, Picture of Spatial Growths - Picture with Two Small Dogs, Levha üzerine kolaj, 68 x 96,5 cm, 1939.....	44
Resim 27. Kurt Schwitters, Ursonate (Fragment), 1922.....	46
Resim 28. Kurt Switters, Merz dergisinin bazı sayıları.	46
Resim 29. Kurt Schwitters, Hannover Merzbau, Merz-column, 1923.....	47
Resim 30. Kurt Schwitters, Hannover The Merzbau, Hanover, 1933.	48
Resim 31. Kurt Schwitters, MerzSaule, Molde, 1934.	48
Resim 32. Kurt Schwitters, Merz Duvarı, İngiltere, 1947.	49
Resim 33. Beatrice Wood, Parlak Mavi Volkanik Sırlı Vazo, 1960.....	50
Resim 34. Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, 1915.	53
Resim 35. Rodçenko, “Kinoglaz” için afiş, 1924.	54
Resim 36. Installation of Fibonacci numbers by Mario Merz at the Centre forInternational Light Art in Unna, Germany.	57
Resim 37. Venus of the Rags (Paçavraların Venüs'ü), Michelangelo Pistoletto,1967. ..	57
Resim 38. Joseph Beuys, İskemle ile Yağ, 1964 (Džalto.16.08.2017).....	58
Resim 39. Donald Judd, İsimsiz1961, 183 x 121,7 cm.....	60
Resim 40. Donald Judd, “İsimsiz-Raf”-“Başlıksız Yığın”, (1966), 12 Demir Parça.....	60
Resim 41. Carl Andre's Minimalism, Suitable for Walking OnCarl Andre's.	61
Resim 42. Mario Merz, Kıta'dan Kıta'ya, Çelik, Cam, Neon, Kil ve Metal Kablolar, 167.6x342.9x342.9 cm, 1985.	62
Resim 43. Piero Manzoni. 1959.....	63
Resim 44. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.....	64
Resim 45. Joseph Beuys, Sürü, 1969 (Infinite Art Tournament 2017).....	65
Resim 46. Kuzgun Acar, Metal Kaynak Maske, 1967-1968.	65

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında modern sanatta malzemenin yaratıcı süreç oluşumunda meydana getirdiği etkileşimleri ele alırken, sanat akımlarının sıradan nesnelere işlevlerini ve statüsünü değiştirdiğine ve bunun sanatın tanımını genişlettiğine değinilmiştir. Sanat insanlığın şu ana dek kazanmış olduğu kültür birikimini taşıyan ve geliştiren bir kavram olmuştur. Aslında bu kavramın tanımını yapmak oldukça zordur. Gündelik sıradan bir eşyanın kullanımının sanatın nesnesi olarak değerlendirilmeye başlaması, sanat tarihinde aykırı bir tavır ve radikal bir dönüşümü içermektedir.

Hazırlanmış olan bu tezde kaynak ve arşiv taraması yapılarak konu ile ilgili kaynak kitaplar, makaleler ve yüksek lisans tezleri inmiş olup çalışmanın kuramsal boyutları oluşturulmuştur.

Öncelikle tez çalışmasının planlanmasında, araştırılmasında, yürütülmesinde ve oluşumunda ilgi ve desteğini esirgemeyen, engin bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım, yönlendirme ve bilgilendirmeleriyle çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren sayın tez danışmanım Doç. Dr. Ayça Alper Akçay'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tüm eğitim hayatım boyunca benden maddi ve manevi desteklerini bir an olsun esirgemeyen her daim yanımda olan sevgili aileme teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Erzurum, 2019

Gözde Elif ÖZÇAKMAK

GİRİŞ

Malzeme, yaratma sürecinin tüm aşamalarının ardından sanatsal üretimi getirmektedir. Bu üretim bir tuval resmi, heykel, enstalasyon olup somut bir biçim içerebilir veya salt ses, söz, kavram ve düşünceden ibaret olabilir. Ortaya çıkan her bir üretim, yaratma sürecinin evrelerini kaçınılmaz olarak sergileyen bir eserdir. İmgelerini forma ulaştırma ve ifadesini aktarma amacıyla olan sanatçı, yaratım sürecinde deneyimlediklerini aktarabileceği materyale yönelir. Taş, boya, kumaş, metal, kâğıt, kan, atık, çöp, beden, ses olabilen bu materyal, tamamlanmış eserin içinde barındıracağı ve sanatçı tarafından belirlenen ifadeyi en iyi aktaracak olan malzemedir. Bu sebeple, malzemenin eseri ortaya koymadaki rolünün en az fikir kadar önemli olduğu söylenebilir. Malzeme, kavramsal yapıya, fikre, öze vücut kazandıracak olandır.

Sanatçının yaratma sürecinde malzemeye yaklaşımının iki açıdan ele alındığı gözlemlenmiştir. Bunlardan birincisi; malzemenin, özünde yatan anlamları ile sanatçısını sürece çekmesi, ona ilham kaynağı olması, deneyime, gözleme dayalı sunumlara yönlendirmesidir. Malzeme barındırdığı anlamlar ile sanatçıya yol gösterebilmekte, fiziksel özellikleri ile esin verebilmekte ve konusunu destekleyebilmektedir. İkinci yaklaşım ise, esere özel olarak malzeme kullanma yaklaşımıdır. Burada aktarılan; sanatsal yaratım sürecinde konusu, teması ve düşüncesiyle ortaya çıkarmak istediği eser doğrultusunda tüm süreci yöneten sanatçının eserini en iyi taşıyacak olan malzemeyi seçmesi, kullanması, baştan yapması, değiştirip dönüştürmesidir. Bu yönelimde, tasarım ve konu özelinde malzeme seçimi ve malzemenin imgeleme vücut kazandırması anlayışı daha baskın olmaktadır. Her iki durumda da malzemenin yaratma sürecindeki önemi sanatçıların birebir sunduğu görüşlerinde de izlenmektedir.

Çalışmada tüm bu konular incelenmiş, modern sanatta malzeme kullanımının oluşum sürecinde meydana getirdiği etkileşimler değerlendirilmiş ve sanatçı eserlerinin analizleri yapılmıştır. Malzemenin barındırdığı anlamlar, fiziksel özellikler sanatçıya ilham vermiştir. Sanatçılar eserleri üzerinde özel olarak malzeme kullanımı üzerinden eserlerini tasarlayarak sunumlar yapmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

HAZIR NESNE NEDİR?

1.1. NESNE-MALZEME KAVRAMI

Türk dil kurumuna göre, “obje” ya da “şey” belli bir ağırlığı, hacmi ve rengi olan her türlü cansız varlık olarak tanımlanmaktadır. Yine aynı sözlükte objeyi fizik terimlerine göre insanın dışında kalan, görülebilen, dokunulabilen, bir ağırlığı ve kütlesi olan her türlü özdeksel varlık olarak açıklamaktadır (Nesne, Tarih Yok: 1-3. Paragraf).

Bu tanımdan hareketle, sanatsal çalışmalarda kullanılan nesne-malzemenin nesnelere plastik sanata uygun, çoğalabilen, yeniden üretilebilen, bir ifade aracına dönüşebilen, yine sanat eserinde sıkça karşılaştığımız atık nesne terimi ise; sanatsal kurguya olanak tanıyan teknoloji ürünü objelerdir diyebiliriz.

Genel anlamda çöp olarak bilinen, iskarta olmuş, bir kenara atılmış veya göz ardı edilmiş, herhangi bir değere sahip olmayan her şey “atık nesne” olarak açıklanabilir.

Teknolojinin ürettiği “atık” biçimine yüklenen ifade ile soyut bir forma dönüştürülmektedir. Bu nedenle; farklı, yeni, özgün biçimler oluşturmak isteyen sanatçılar, atık nesnelere kayıtsız kalmamışlar, onları gerçek anlamlarının dışında değerlendirilmeye ve kendi sanatsal üretimleri için kullanmaya başlamışlardır. Örneğin Dadacılar, sanat yapıtına malzeme olabilecek imgeleri, ‘işlevsel diyalektik’ in temel ilkeleri doğrultusunda yeniden değerlendirmişlerdir (Manastırlı, 2017: 2).

1.2. NESNE VE ESTETİK KAVRAM

Günlük yaşamda doğrudan ya da dolaylı olarak kullanılan nesnelere çoğunluğu işlevlerine uygun olarak üretilirler. Örneğin; oturduğumuz sandalye, başımıza taktığımız şapka doğrudan kullandığımız ve bir yarar elde ettiğimiz eşyalardır. Fakat su tesisatı içinde yer alan borular, bağlantı elemanları ise dolaylı olarak kullanılan yapay ürünlerdir. Bunların hepsi kullanıma yani yarara yönelik olarak günlük yaşamımızda yer alırlar. Irwin Edman’ın (1997) vurguladığı gibi, insan yaşamını daha fazla yoğunlaştırmak ve anlamlandırmak için günlük kullanım nesnelere de yarar dışında estetik haz alabilir. Günümüzde özellikle tasarım alanlarının bu doğrultuda çalışmalar yaptıkları bilinmektedir. Öyle ise, dolaylı kullanıma yönelik teknoloji ürünlerinin de

sanat objelerine dönüşmeleri için bir sınırlama olmadığı söylenebilir (Manastırlı, 2017: 3).

1.3. SANATTA ATIK MALZEME (NESNE) KULLANILIŞI

Atık malzeme 19.yüzyılın sonlarından günümüze kadar farklı yorum ve tekniklerle ifade yöntemi olarak kullanılmıştır. Endüstri Devriminin etkisiyle dünyada ki teknoloji, kültür ve ekonomik değişimler yaşanırken, sanat alanında da dönüşümler hızla yaşanmaya başlamıştır. Bu devinim neticesinde modern sanatla uğraşan sanatçılarda bu farklılaşma ve yeni arayışlar sayesinde montaj, asamblaj ve fotomontaj sanatına yönelerek farklı imgeleri çeşitli malzeme teknikleri ile atık malzeme kullanımına da geçmişler. Sanat alanında ilk atık malzeme (nesne) kullanımı modern dönemde kolaj ile karşımıza çıkmaktadır. Picasso'nun yapıtlarında görülmekte olan kolaj; örneğin gitar adlı eserinde bir metal tabaka üzerine kullanmış olduğu tel ve gazete sayfaları kolaj kullanımına birer örnek oluşturmuştur (Resim 1).



Resim 1. Pablo Picasso, Gitar; 1912, tabaka metal ve tel, 77x33x19 cm.

Manastırlı, R. (2017). Hazır Nesnelerin sanatsal Formlara Dönüşüm Süreci. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Lefkoşa: Sosyal Bilimler Enstitüsü. 5

Atık malzeme, 20. yüzyılın başlarından günümüze kadar çeşitli anlayış ve yorum farklılıklarıyla sanat alanında alternatif bir ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Güncel sanatta ise nerede ise başrolde olduğu söylenebilir. Endüstri Devriminin etkisi ile dünya ekonomik, kültürel ve politik alanlarında olduğu gibi sanat alanında da hızla değişmiştir. Bu değişim, özellikle Avrupalı sanatçıların yaşananlara tepkilerini

göstermede sınır tanımaz bir arayış içine girmelerine yol açmıştır. Özgünü yeni arayışlar içinde kurmaya çalışan dönem sanatçıları, alışılmadık biçimler kurmaya çalışırken farklı teknik, yöntem ve malzeme olanaklarını sınır tanımaksızın denemişlerdir. Bu çok önemli atılım doğrultusunda atık malzemeler sanat eserlerinde yeniden yaşam bulmuştur (Manastırlı, 2017: 6).

1.4. HAZIR NESNENİN BAŞKALAŞIMI

Hazır nesnenin başkalaşımı; insanın gündelik yaşamda kullandığı, tükettiği ve atık hale getirdiği nesnelere yeni biçimsel içerikler ve anlamlar yükleyerek kişisel anlatılar, sanatsal yaratılar oluşturmaktır. Nesne atık olabileceği gibi, kullanılmaya hazır sanayi ürünleri de olabilir. Tüketici nasıl satın alma tercihlerini oluştururken kimi ürünlerin yararlarının yanı sıra sembolik anlamlarından da etkileniyorsa, post- modernizmin temel önerilerinden hareket eden sanatçı da bu sembolik içeriği yeni anlam oluşturmakta kullanabilmektedir (Binay, 2010: 17). Örneğin sandalyenin yalnızca bir makine ya da alet yapımı ürün olmadığını, aynı zamanda simgesel bir değeri olduğuna, tarihsel ve sanatsal önem taşıdığına işaret eder. Bu nedenle post-modern çağda nesne sadece nesne olarak değil, ruhsal ve kültürel yararlanma amaçlı da değerlendirilmektedir; bir sanat eseri olarak yeni bir düzen içinde yeniden kurgulanması ise, onun bilinçli olarak başkalaşımıdır. Bir sanat örgüsü içerisinde, işlevinden aldığı kimliğinden uzaklaşarak farklı anlamlar ve algılar oluşturan nesne artık başkalaşmış olarak kabul edilir (Manastırlı, 2017: 2-3).

Georges Braque 1912 yılında temizlik malzemeleri satan dükkânlardan satın aldığı ahşap taklidi duvar kâğıtları üzerine kömür kalemle desenler çizmeye başlar. Oluşturulan resimler bir anlamda kolaj, bir anlamda da endüstriyel ürünlerin malzeme olarak resim yüzeyine girmesinin ilk adımlarıdır.



Resim 2. George Braque, Glass, Bottle and Journal, 1912.

Manastırlı, R. (2017). Hazır Nesnelerin sanatsal Formlara Dönüşüm Süreci. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Lefkoşa: Sosyal Bilimler Enstitüsü. 6

Çeşitli parçaların kompozisyon, uyum gibi plastik değerler ve estetik kaygılar gözetilerek zemin üzerine yapıştırılması ile oluşturulan kolaj tekniği, materyal zenginliğinin olduğu günümüzde sıkça kullanılmaktadır. Kaptanoğlunun'da vurguladığı gibi kolaj eserler rastlantısal değildir; bilinçli seçimlerin ve artistik tavırların sonucudur. Yapılan, başka amaçlar için üretilmiş malzemelerin sanatsal bir ifade aracına dönüştürülmesidir (Kaptanoğlu, 2008: 97).

Duchamp'tan kısa bir süre önce Picasso ve Braque seri üretim nesnelere olan gazete, hasır, muşamba, duvar kâğıdı kullanarak eserler üretmişlerdir (Manastırlı, 2017:

7). Bu eserlerde uygulanan malzemeler çalışmanın birer parçasıdır. Örneğin, kırmızı renk uygulanmak isteniyorsa oraya kırmızı renk sürmek yerine kırmızı bez veya kumaş parçası uygulanmıştır. Aralarındaki fark; Duchamp'ın atık malzemeleri ifade etmek istediği forma dönüştürmemesi, Picasso'nun ise atıkları ifade etmek istediği forma dönüştürmesidir.

1.5. HAZIR NESNENİN PLASTİK SANATLARDA KULLANIMI

19.yy'da gerçekleşen Sanayi Devrimi, toplumda ve aynı zamanda sanat mecralarında büyük değişimlere yol açmıştır. Endüstri Çağı yalnızca teknik yeniliklerin olduğu bir çağ olmamıştır. İnsanlar makineleşmiş, yapay bir dünyanın içinde nesnenin etrafında dönen bir yaşam tarzına itilmiştir.

Sanayi devrimi ile birlikte toplumda oluşan tüketim kültürü sonucu, işlevini ve gerçek kullanım amacını kaybetmiş atık endüstri nesnelere günlük yaşam görüntüsü içinde yerini almıştır. Sanatçıların bu nesnelere sanat yapıtlarının içine dahil etmesi de yine bu dönemde olmuştur. Picasso'nun endüstrileşme sonucu ortaya çıkan nesnelere, sanat nesnesine dönüştürüp kullanma isteği, diğer sanatçılar içinde farklı bakış açıları oluşturmuştur. Sanat uygulamalarına gerçek nesnenin de eklenmesi Rönesans geleneğinin temsil anlayışına karşı ortaya çıkmıştır. Sanat yapıtı olarak günlük yaşam nesnelere kullanılması ve bu nesnenin sanat yapıtı statüsüne yükselmesinde resme dahil edilen gündelik malzemenin önemi bu sanat anlayışına geçiş açısından büyüktür. Bu dönüşüm sonucunda, var olan objenin imgesi yerine, nesnenin kendisi de sanat alanında özgürce sergilenebilen bir şekilde kendini göstermiştir. Sanat her zaman sanatçının, malzemeyi işleyebilme becerisi ile anlam bulmuştur. Sanatçı ve nesne arasındaki ilişkide, sanat nesnesinin sanatçı tarafından üretilmesi zorunluluğunun ortadan kalkması kavramsal boyuta yeni bir anlam kazandırmıştır.

Kübizm, kendinden sonra gelen dönemler için sanat anlayışını sorgulayan bir tavrı ilk kez ortaya koyan bir akım olmuştur. Kübizm akımı ile sanata giren sanat dışı malzeme, birbirinden farklı malzemelerin bir arada kullanılması ve resme dâhil edilmesi ile ortaya çıkmış, daha sonrasında gelen akımlar nesnenin kullanımını farklı şekillerde ele alarak bu ifade aracını geliştirmiştir. Dönemin önemli sanatçılarından Picasso ve Braque kolaj tekniğini kullanarak resimde tuval ve boya kullanımının dışında bir teknik denemişlerdir.

Hazır nesne (ready made), Marcel Duchamp'ın eserleriyle sanatla buluşmuştur. Kübist sanat çerçevesi içerisinde yapıtlar vermiş olan ve kullandığı hazır nesnelereyle bir nesneyi kendi işlevselliğinden kopararak sanatsal ifadeye dönüştüren Duchamp bu sanatın öncüsü olmuştur. Tuval yüzeyine geleneksel manada kullanılması gereken boyanın yerine, günlük yaşamda kullanılan malzemeleri kapsamaktadır. Hazır nesnelerin kullanımının Picasso ve Braque'ın öncülerinden olduğu Birleşimsel Kübizm akımıyla da karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra akım ve sanatçılara göre farklı yaklaşım ve yöntemler görülmüştür.

Kübist sanatçılar sıradan nesnelere konu alan resimlerinde, nesnelerin kendilerini çizmek yerine kesilmiş duvar kâğıtları, gazete parçaları, kumaş, ip, tahta gibi gerçek nesnelere tuval üzerinde kendi çizdikleri geometrik formlar ile birlikte kullanmaya başlamışlardır. Braque'ın Gazete, şişe ve Sigara Paketi çalışması ile Picasso'nun 'Guitar' çalışması bu türden kolaj çalışmalarına birer örnektir. Böylelikle sanatçıların kullandıkları nesnelere günlük yaşam nesnelere olmasına rağmen, yapıt içerisinde nesneye yeni bir form ve anlam kazandırmışlardır.



Resim 3. J. Gris 'Le Journal' Kolaj, 1916.

<https://www.art.com/products/p10124437-sa-i929263/juan-gris-le-journal-1916.htm>

Erişim Tarihi: 02.03.2018

Juan Gris'in Journal isimli çalışması adını resmin üzerindeki Journal yazısından almıştır. Journal farklı parçalardan oluşan hareketli bir çalışmadır. Plastik görünümünde açık koyu renklerle bir masa üzerinde vazo resmedilmiş. Eserde seçilen yeşil krem renklerle renk perspektifini kullanmış, siyah, gri ve turuncu renk tonlarıyla da ön arka plan ilişkisini kurmuştur. Resimde kompozisyonu geometrik yatay, dikey ve diagonal

formlarla dengeleyerek ve aynı zamanda kübist parçalanmalar geleneksel kompozisyon kurallarındaki yatay dikey açık koyu küçük büyük gibi kompozisyon kurallarına uygun olarak hareketli bir eser yapmıştır. Kübistlerin resimlerinde kolaj kullanması gelecekteki sanat anlayışlarının önünü açmıştır. Konularını seçerken günlük yaşamdan nesnelere ele aldıkları görülmektedir. Seçtikleri malzemelerde sınır tanımamış ve kendilerini ifade edecek bütün malzemeleri kullanmışlardır (Resim 3).

Neyin sanat olup olmadığı ile ilgili kalıplaşmış düşüncelerin hüküm sürdüğü bir dönemde Picasso'nun ve diğer kübistlerin bu yaklaşımı çok büyük bir adım olarak tarihte yerini almıştır. Sanat yapıtını oluşturan malzemeye ilişkin bir sorgulamayı gündeme getiren bu görüş, 20. yüzyılın sonraki dönemlerine ışık tutmaktadır. Bu tavır, Dada kolajlarına ve hazır nesne kullanımının artmasına, Pop kolajlarına ve hatta günümüze kadar uzanan dijital kolajlara ve hazır nesne kullanımına temel oluşturmuştur (Harrison ve Wood, 1992: 760-761).

Sanayi nesnelere sanat alanında kullanılmaları zihinsel bir etkinliktir. Yaratımlar da zihinseldir. Bu etkinlikte bir kısım sanatçı endüstri ürünlerini belirlenmiş görevlerinden arındırmakta, yeni anlamlar yükleyerek sanatsal düzenlemeler yapmaktadır. Diğer sanatçılar ise hazır nesneyi kullanarak ifade etmek istediği forma dönüştürmektedir. Bu durum bize her nesnenin tek bir amaç doğrultusunda var olmadığını, nesnelere farklı ortamlarda farklı açılardan yaklaşılabilirliğini göstermektedir. Sırf biçiminden (görsel niteliğinden) ötürü bir şeye hayran olan, ondan hoşlanan kişi farkında olmaksızın -düşünmeksizin- tartışmayı, akıl yürütmeyi es geçmez. Duchamp'ın hazır yapıtlarla amaçladığı, zihinsel uyum ve el becerisine dayanan sanat nesnelere uyumu zihinleri dürtmek ve uyandırmaktır (Manastırlı, 2017: 10). Zırhlı'nın da ifade ettiği gibi hazır nesnelere yapıtlarında farklı kimlikler barındırabilir (Zırhlı, 2009: 25). Duchamp'ın işlerinin toplumsal işlevleri olduğunu, biryandan gündelik yaşamdaki işlevlerini korurken öte yandan yaratıcı bir bakışla zihinde başkalaştırılarak sanat yapıtlarına dönüştüklerini dile getirir. Öte yandan Rus formalistler 'yabancılaştırmayı' asıl sanat tekniği olarak görürler ve algılayıcının şoka uğratılmasını sanatsal niyetin hakim ilkesi olarak kabul ederler (Manastırlı, 2017: 11).

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT AKIMLARI İÇİNDE MALZEME KULLANIMI

2.1. KÜBİZM VE MALZEME KULLANIMI (1907-1914)

Kübizm 1908'den itibaren Paris'te gelişen yeni bir sanat akımıdır. En önemli temsilcileri İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) ile Fransız ressam Georges Braque' dur (1882-1963). "Kübizm" olarak adlandırılmaya eleştirilen Louis Vauxcelles'in yazdığı bir yazıdan sonra başlanmıştır. Bağımsızlar Salonu'nda 1909'dan itibaren, Sonbahar Salonu'nda sonraki yıllarda da Jean Metzinger (1883-1956), Albert Gleizes (1881-1953) ve Fernand Leger (1881-1955) gibi ressamların bu tarzda resimler sergilemeleriyle yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Antmen, 2010: 45).

Tarih olarak Kübizmin başlangıcı tartışmalı bir konu olsa da genel olarak 1907 yılından sonraki olaylar milat olarak gösterilmektedir. 1907 yılında yani Pablo Picasso'nun Avignonlu Kadınlar tablosu Kübizmin de başlangıcı olarak görülür. Picasso bu resmine kadar hiç büyük boyutlu resimler yapmamıştı. Bu nedenle Avignonlu Kadınlar Picasso'nun bir bakıma kendinden önceki İzlenimci ressam olan Cezanne ve Matisse gibi büyük resim tarzını kullanmaya çalışan kişilere bir göndermeydi (Lynton, 1991: 52).

Dünya üzerinde bulunan her bir şey küreye, silindire ve koniye dayanır. Bu akımın sanatçıları Cezanne'nin, sözünden yola çıkarak çevrelerindeki her şeyi geometrik şekiller olarak görmüşlerdir. Empresyonist anlayışa cevap olarak Kübizmi incelemek yerinde olacaktır. 1907-1914 yılları arasında Paris'te Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından geliştirilen Kübizm, 20. yüzyılın en etkili yenilikçi hareketlerinden biriydi. Picasso ve Braque'ın ilk çalışmaları geleneksel konular olan natüromort, ufak boyutlu manzara ve figüratif resimlerdir. Parçalı ve kesilmiş formları bir arada kullanarak yapboz etkisi veren çalışmalar en önemli yenilikleri olmuştur (Antmen, 2010: 47).

Picasso, 1906 yılında Katalan bölgesindeki Gosol'da belli bir süre yaşamış, bu dönemde İber heykellerini incelemiştir. John Golding, bunlara ek olarak, Gauguin'in elde ettiği başarının ve özellikle El Greco'nun Picasso üzerindeki etkisinin uzatılmış formlarla bu resme yansıdığını iddia etmektedir (Erden, 2016: 161). Öte yandan bu resmin oluşumunu etkileyen unsurlar Cezanne'nin sanatı ve her ne kadar daha sonra Picasso bunu reddetse de Afrika heykelleridir. Özellikle en soldaki kadının ve sağda yer alan iki kadının yüzlerinde Afrika masklarının etkisi göze çarpmaktadır.

Sanatın gelişimi noktasında, isyan bir başkaldırı olarak görülen Kübizm, alışılmış bakış açısına, ışık-gölge kullanımlarına ve sanatı doğanın taklit edilmesi olarak gören kuramlara karşı çıkmış; doğadaki biçim, doku, renk ve mekânları taklit etmek yerine, parçalara ayrılmış nesnelere çeşitli yönlerden aynı anda algılanabilecek biçimde yan yana getirmiş ve yeni bir gerçeklik ortaya koymuştur. Nesnelere zaman boyutu katmayı deneyen kübistler, biçim sorununu ön plana alıp rengi ikinci plana atmışlardır (Antmen, 2008: 45- 48).

1910 yıllarında Kübizm, Fovizm'e bir alternatif olarak ortaya çıktığı zaman, Picasso ve ondan ayrı düşünülmemeyen Georges Braque ile birlikte birçok tanınmış sanatçı da bu harekete katılmıştır. Picasso ve Braque, her ikisi de Kübizm' in ileri aşamasını başlatan isimlerdir. Başlangıçtakinden daha cüretkâr olmuşlardır. Bunun ilk örneğini Picasso'nun 1911-1912 yılları arasında yapmış olduğu Bambu Sandalyeli Natürmort'unda görüyoruz. Picasso bu eserinde pipo, gazete, bardak gibi kübist nesnelere yanı sıra, resmin üçte birlik kısmında desenli muşamba kullanmıştır (Artun, 2014: 34).

Muşambanın etrafı bir ipe çerçevelenmiştir. Bu yeni tür Kübizm' in güzel bir örneğini 1913'te Braque'ın yaptığı Şişe, Gazete ve Tütün Paketi ile Bardak, Şişe ve Gazete adlı eserlerinde görebilmekteyiz. Bu eserde yine ağaç parçaları, tütün paketinden bir parça, gazete parçası ve gazete kâğıdından yapılmış oyun kâğıdı gibi imitasyon parçaları görmekteyiz. Bu şekilde yapma nesnelere bir araya getirilmesi ve yapıştırılması anlamında Kolaj Kübizm'e, "Bireşimsel (Sentetik) Kübizm" de denir (Antmen, 2008: 49). Picasso ve Braque birden boyama ve fırça kullanmak için çöp kutusu gibi objeleri niçin tercih ettiler? Çünkü resimde yeni kavramlarını keşfetmek, ortaya çıkarmak istediler. Bu yüzden de gerçek objeleri kullanma yoluna gittiler.



Resim 4. Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”, tuval üzerine yağlıboya ve muşamba 29x 37 cm, Paris, Picasso Müzesi, 1912.

<https://zhrblc.wordpress.com/2013/05/09/yeni-bir-bicimkubizm/> Erişim Tarihi: 04.03.2018

Picasso'nun “Bambu Sandalyeli Natürmort” isimli kolajında, geleneksel anlamda resim sanatının yüzey boyama sanatı olmasına rağmen, bu resmin üçte biri desenli muşamba ile kaplıdır. 1912-1913 yıllarında yapılan tablolarıda daha somut görünüme sahip yapıştırılmış eşyaları içeren resimler gerçekleştirilmiştir (İsgilip, 2014: 64) (Resim 4).



Resim 5. Picasso, Boğa Başı, 1943.

<https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-41-kubizm-2/> Erişim Tarihi: 04.03.2018

1930'ların ilk yıllarında Picasso nesnelere birbirine dönüştürmeye başladı. Tahta parçalarını insan figürlerine, bir oyuncak arabayı maymun yüzüne dönüştürmüştür. Ayrıca bisiklet ve selesi ile bir boğa başı oluşturmuştur. Yaptığı şey, bunların bir boğa

başı imgesini oluşturabileceğini görmek olmuştur. Picasso Boğa Başı'nda selenin ve gidonun biçimini hiç bozmamıştır. Zaten bu kuşağın gözünde asıl olan sanatçının ne yaptığıdır (Kavrakoğlu, 2014: 8. Paragraf) (Resim 5).



Resim 6. Georges Braque, “Still life Bach”, kağıt üzerine karakalem, kolaj ve guaj teknikleri, Basel Sanat Müzesi, İsviçre, 1912.

<http://www.artchive.com/artchive/B/braque/bach.jpg.html> Erişim Tarihi: 06.03.2018

Georges Braque'ın “Still life Bach”, resminde yüzey halindeki biçimlerin bazıları ahşap görünümünde kâğıt kullanılırken, kâğıt yüzeyler üzerine boyamalar yapılmış ve karakalem kullanarak müzik aleti olduğu anlaşılabilen formlar resmedilmiştir. Resimde formlar yüzey ile pozitif negatif ilişkiyle, mekânla yer değiştirmektedir (İsgilip, 2014: 62) (Resim 6).

2.2. FÜTÜRİZM VE MALZEME KULLANIMI

Fütürizm Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesiyile, İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına kadar, resim, heykel, fotoğraf, şiir, tiyatro, müzik, edebiyat, sinema ve

mimarlık gibi farklı birçok kapsam içerisinde etkisini hissettiren bir sanat hareketidir. Fütürizm, İtalyan şair ve oyun yazarı Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) tarafından yazılmış ve 20 Şubat 1909'da Paris'te yayınlanmış "Le Figaro" gazetesinin ilk sayfasında yer alan "Le Futurisme" adlı bir manifestoyla başlamıştır. 20. Yüzyıl sanat akımları içerisinde önemli bir yere sahip oluşunun sebebi ise Süprematizm, "Constructivism (İnşacılık) ve Vortisizm gibi sanat akımlarından başka Dada hareketlerine kaynaklık eden bir iletişim tekniği ve felsefesi olmasındandır (Fleming ve Honour, 2016: 788).

Yayınlanan yıkıcı manifestosunda Marinetti, İtalya'nın uzun süredir eskici dükkânı olarak kabul edildiğini ve sayısız müzeden, arkeologdan, profesörden ve antikacıdan kurtarmak istediğini söylemiştir. Bu amaçla, genç, güçlü, ateşli, nefret dolu ve hızlı beslenen fütüristler olarak nitelendirdiği gruba, kanalların yolunu değiştirmeleri, gururlu şehirlerin temellerini yıkmaları ve kütüphane raflarını yakmalarını öğütlemiştir. Bir yarış arabasının Samothrace Adası'ndaki Nike heykelinden daha güzel olduğu iddiası modern hayatı, modern yaşamın hızını ve teknolojinin makinelerle modern hayata getirdiği hareketi ve isyanın güzelliğini anlatmıştır. Çünkü Marinetti'ye göre "sanat; acımasızlık, şiddet ve haksızlıktan ibarettir." Sanat tarihçisi ve aynı zamanda sanat eğitimcisi Adnan Turani'nin (d.1925) belirttiği gibi bu manifesto, antik çağın sanat meraklılarını artıran antik Yunan ve Roma sanatının sevenlerine karşı bir protesto niteliğindedir. İtalya'dan dünyaya duyurduğu Marinetti'nin bu manifestosunda şu ifadeler yer almaktadır: Korku ve enerji tanımazlık alışkanlığını, tehlike aşkını, selamlamak istiyoruz (Sadık, 2018: 22).

İtalya'nın sanat ve bilimdeki durgunluğu, ekonomik ve teknolojik olarak ilerleyememesi, bağımsızlığının önündeki engellerin üstesinden gelememesi ve politikalarındaki çalkantı, fütüristlerin isyancı duruşunda önemli bir etkendi. Sanat tarihçisi ve ressam Adem Genç (d.1944) bir çalışmasında, Fütürizm hareketini oluşturan İtalya'nın o dönemdeki durumu aşağıdaki şu cümlelerle belirtilmiştir. 1900 yılında, İtalya bir tarım ülkesiydi. Romalılar ve Rönesans uygarlıklarının geri kalmışlığı arasında tabanca zıtlık vardı. Monarşinin hüküm sürdüğü ülke, Avrupa'nın en muhafazakâr ve depresif ülkelerinden biriydi. Feodal sosyal düzenden sanayi topluma geçiş acısı içindeydi. İtalyanlar sanatsal gelişmelerden ve diğer Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan sanat hareketlerinden habersizlerdi. Rokoko'dan bu yana, Toskana gibi

bölgesel bir gruptan başka bir gelişme yoktu. İzlenimcilik sonrası ve sembolizm gibi eğilimlerin yurtdışında keşfedilmesi gerekiyordu. Sanayileşmiş ülkelerin yenilikçi sanatçıları gibi kozmopolit bir ortamda yaşamıyorlardı. İtalyanların haksızlıklara karşı düşmanlığı, fütürizmin aşırı milliyetçiliğini veya şovenizmini açıklamaya yeter konuma gelmiştir. Çözümün kendi ülkelerindeki insanlara ve sosyal değişime bağlı olduğunu savunan genç İtalyanlar, en ileri teknolojiyi hedefleyen güçlü bir İtalya oluşturmak istemektedirler. Askeri açıdan dinamik, ekonomik olarak kendi kendine yeterli ve etkili olan ikinci bir İtalyan Rönesans'ına ihtiyaç vardı (Göktaş, 2015: 17-19).

Öte yandan, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında otomobil ve elektrikli tramvayların çoğalması, yollarda elektrikli aydınlatma kullanımı, İngiliz kanalının Fransız pilot tarafından geçilmesi vb. Bütün dünyayı etkileyen teknolojik gelişmeler, insanların yaşamlarını ve dünyayı algılama biçimlerini değiştirdi. Uzun mesafeleri kısaltan hızlı yolculuklar ve gecenin karanlığını aydınlatan yapay ışıklar, insanların teknolojiye ve dolayısıyla geleceğe olan ilgisini arttırdı. “Gelecekçilik” anlamına gelen Fütürizm, 1909 yılına kadar Mukaddes Kitabın öngördüğü olayların olacağı inancını içeren bir teoloji kavramı olarak kullanılmıştır. Marinetti'nin manifestosu ile birlikte kültürel ve sanatsal bir hareketi ifade eden bu konsept, sanatta ve tasarımda kamusal alanda tanıtılan her şeyin ifadesi haline geldi (Antmen, 2008: 50).



Resim 7. Armando Riva, “Pistard”1976.

<http://www.montagnepaesi.com/mp/index.php/notizie/3934-bergamo-accoglie-il-giro-anche-con-una-scultura-pistard-di-armando-riva> Erişim Tarihi: 08.03.2018



Resim 8. Umberto Boccioni, ressam, heykeltıraş Sürekliliğin Mekân İçindeki Kendine Özgü Biçimleri.
<https://www.tarihlisanat.com/umberto-boccioni-futurizm/> Erişim Tarihi: 08.03.2018

Boccioni'in en önemli eserlerinden biri, 1913 yılında ortaya koyduğu 'Uzayda Sürekliliğin Eşsiz Formu' isimli çalışmasıdır. Sanatçı eserinde hareketi başka şekillerle ortaya koymayı tercih etmiştir. Sanatçının felsefesine göre 'Dinamizm merkezli nesne ve onun çevre ile ilişkisi' işlenmiştir. Burada eser hız kazanıyor gibi inşa edilmiş. Bunu eserin üzerindeki kısa ve dalgalı hatlardan anlıyoruz (Resim 8.).



Resim 9. Umberto Boccioni, "Şişenin Mekândaki Gelişimi, 1912", Modern Sanat Müzesi, New York.
<http://evvel.org/umberto-boccioni-kimdir> Erişim Tarihi: 10.03.2018

“Şişenin Mekândaki Gelişimi” ve “Mekânda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri” adındaki eserleri en bilinen eserlerindedir. Boccioni;1912’de heykelde ahşap, çimento, cam, elektrik lambaları ve kumaş gibi birçok çeşitteki malzemelerin kullanılmasını savunan Gelecekçi Heykel Bildirisini hazırladı ve heykellerin parçalarını hareket ettirebilmek içinde çevreleriyle estetik bütünlük içinde olabilecekleri ortamların yaratılmasını, elektrik motoru kullanılmasını ısrarla savundu (Erden, 1016: 65) (Resim 9).



Resim 10. Giacomo Balla-ahşap, aynalı cam, 1918.

<https://www.phillips.com/detail/giacomo-balla/UK050217/236> Erişim Tarihi: 20.03.2018

Giacomo Balla ve Fortunato Depero, İtalyan kültürünü yeniden canlandırmaya çalıştıkları, “Evrenin Fütüristinün Yeniden Yapılandırılması” başlıklı ana manifestoyu yayınladı. Kıyafet, tekstil ve mobilyalardan mimarlık ve oyunlara kadar toplumun her yönü için yeni bir görünüm arayan opera d'arte totale (toplam sanat eseri) adlı Fütürist anlayışı, gözlemciyi tamamen Fütürist bir ortama taşıyarak yaratıldı. Fikirlerini

pazarlamak ve sanatçılar tasarlamak için sanatçılar davayı açtılar (sanat evleri) ve Balla eserlerini sergilemek için Roma evini değiştirdi; konutun neredeyse tüm içeriğini, dolap kulplarından ve şemsiyeliklerden yorganlara ve mobilyalara kadar tasarlayan iç mekân, hesaplanmış bir Fütürist eseriydi (Artun 2017: 12) (Resim 10). Sanatçının eserlerinde saf soyutlamaya doğru fütürist biçimsel devinimin etkisini görmek mümkündür. Sanatçı mobilya malzemesini değişik renk ve konseptlerde kullanarak maziye ait bir estetiği geleceğe taşıma adına işler yaratmıştır. Renklerin kalın ve parlak hallerini bir araya getirerek nostaljik bir görüntüyü geleceğe ait kılma arayışını görmek mümkündür.



Resim 11. Boccioni, 1915, “Hızlanan Atın Dinamizmi- Evler”, çeşitli dalgıç malzemelerinden yapılan heykeli.

<https://www.guggenheim.org/artwork/580> Erişim Tarihi: 22.03.2018

Boccioni, Hızlanan Atın Dinamizmi-Evler adlı çalışmasında, mesafeyi görememek, onu algılayamamak anlamına gelen araçlara göre fikrini temsil etmeyi amaçlamaktadır. Sonuç olarak, dönen bir at ve arka plandaki bazı evler gözlemciye tek bir dinamik birlik olarak bakar (Resim 11). Bu eserde dalgıç kıyafet ve malzemeleri kullanılmıştır. Bir bakıma sanatçı hazır-nesne kullanımının habercisi olma yolunda bir eser ortaya koymuştur denilebilir. Eserin temel kavramsal çerçevesinde hız olgusunu yerleştirir. Bu üslup sanatçının genel olarak estetik kaygısının da merkezindedir. Umberto Boccioni, fütürist heykel teknik kuralları konusundaki manifestosunu yayınladıktan sonra Hızlanan Atın Dinamizmi- Evler çalışmasını değerlendirdi. Bu

belgede, sanatçı çeşitli ve farklı materyallerin kullanılmasını, konu ile arka plan arasında iç içe geçme fikrini ve kapalı formların reddedilmesini teşvik eder.

2.3. DADAİZM VE MALZEME KULLANIMI

1916'dan bu tarafa etkisini devam ettiren bir çağdaş sanat akımı Dada, Dadaizm veya Dadacılık gibi adlandırılan bu dönemi çeşitli isimlerle kullanıldığı gibi akım, I. Dünya Savaşı döneminde çıkmış olup sanatsal, kültürel, edebi, bilimsel bir akım olmuştur. Dada Dünya Savaşının zalimliğine, barbarlığına, bilimdeki gelişmemişliğine, sanat dünyasındaki ve gündelik yaşamdaki entelektüel katılığa karşı gelip bir protestonun dili olmuştur. Var olan sanatsal anlayışının reddedilmesi ve mantıksızlık Dada'nın temel karakteridir (Piscator, 1985: 65).

Rönesans'tan bu yana hâkim olan Natüralizm'den kavram ressamlığına evrilmiş süreci XIX. yüzyılda Empresyonizm (izlenimcilik) ile başlamaktadır. Empresyonizm'le Kübizm arasındaki zamanda baş gösteren sanat akımlarında natüralist sanat anlayışı geleneği değişime uğrasa da devam ettiği görülmektedir. Kübizm farklı olarak, tek bakış noktası yerine yüzlerce yıllık natüralist sanat anlayışını yıkmaya çalışarak yeni bir form dili yaratmaya odaklanmıştır. Geleneksel ürün ve nesnelerin dışına ilk olarak Kübizmle çıktığı görülmektedir. Günlük hayatta kullanılan sıradan malzemeler, birer sanat maddesine dönüşmüştür. Nesnelerin manalarından sıyrılarak yeni anlamlar barındırması ve kavramsal bir yapıya taşınması, yıkıcılık olarak tanımlanan Dada Hareketiyle beraber çok daha çarpıcı bir duruma gelmektedir.

Bazı sanatçıları, yeni teknikler ve tarzlar geliştirmek yerine, var olan üslup ve yöntemlere yeni ifadeler katmışlardır. Bunun için de Dada Hareketinin bir sanat akımı olmadığı söylenebilir. Bunu Kübizm, sonrasında Devrim öncesi Rus Sanatı ile Fütürizm hazırlamış olsa da bu bakış kendini Dada Hareketi ile birlikte net bir biçimde ortaya koymuştur. Dada, resim, heykel, tiyatro, sinema ve edebiyat alanları gibi birçok alana yayılmıştır. Dadaizm, heykelde ve resim betimlemeleri gerçek dünyadaki alakalarına göre değerlendirmeye almaz. Tam aksine bunlar sıra dışı kompozisyon kapsamında sunulurlar. Bazen, betimlemelerdeki bir bir ele alındıklarında bütünüyle reel bir teknikle yansıttıkları görülür. Bu durumda, ortaya koydukları yapının işlevselliğini gerekli kılan şey, yalnızca kompozisyonun olası bir dünyayı yansıtmaması olacaktır.

Janco, Hulsenbeck, Arp ve Tristan Tzara Voltaire’de bir toplantı sırasında Tzara’nın sözlükten rastgele bulduğu “Dada” sözcüğünü harekete isim olarak belirlediler (Sürmeli, 2012: 337-345).

Dadaistler, ortalarda dönüp dolaşan hiçbir şeyin gerçekliğine ve varlığına inanmayan Romantizmin de sınırlarını geçerek, mantığın ve aklın bir değeri olmadığını yalnızca görünenin olduğunu savunmuşlardır. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra sıradanlaşmış hayatın, değeri olmayan toplumların, gerek görülmeyen bilginin, yaşamın bir anlam taşımadığını belirtmişlerdir. Bilhassa edebiyat sanatçılarının ışıklı çabalarını gülmeceyle boşa saymaları bütün yazınsal akımlara gülüp sanat mantığındaki farklı tutumları, çabaları anlamsız bulmaları, psikolojik dengesizliği, birçok şeye karşı koymayı bir uğraş haline getirmeleri bir diğer çarpıcı gerçek olmuştur. Böyle bir düzende Dadaistler, sanatta kalıplaşmış anlayışlara karşı çıkmış ve bulunan dil, estetik, gelenek ve alışa gelmiş yasalarını kaldırmayı hedeflemişlerdir. Aklı destek alan her şeye savaş başlatarak kuralsızlığı ve daimi değişmeyi savunmuşlardır. Kuralsızlığa kural, düzensizliğe düzen olacak bir üslup oluşturmuşlardır.

Tristan Tzara, Richard Hülsen Beck, Jean Arp, Emmy Hennings ve Marcel Janco’un içlerinde bulunduğu genç sanatçı grubu ve savaş muhalifi 1916 yılında Hugo Ball’ in Zürih’te açtığı kafede toplanmışlardır. Manifestosu da burada açıklanmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1991: 98-99).

Dada akımı, geleneklerin dışına çıkıp sanat elemanlarını kuralını yıkmayı prensip edinmiştir. Zürih, Paris, New York, Köln, Berlin ve Hannover’de hemen hemen aynı zamanda başlamıştır. Yıkılan dünyaya ve umudunu kaybetmiş topluma zenginlerin anlayışından apayrı modernizmin köleliğinden kurtaran radikal bir şekilde yepyeni bir pencere açmayı felsefe edinmiştir. Dünyanın, umutsuzluğa kapılmış insanların, hiçbir şeyin güvenilir ve sürekli olduğuna kanaat getirmeyen bir felsefi anlayıştan etkilenmiştir. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra gelen buhranın, çöküntünün ve dengesizliğin akımıdır.

Kabare Voltaire’ de harekete geçen ve hızla diğer ülkelere yayılan Dada-kargaşalığından, daha sonradan Bertold Brecht’ in çok duyulacak olan bir sözüyle ‘yabancılaştırma etkisi’ canlandırmak için yararlanmıştır. Bu istikametten çevremizi, burada yaşananları, alışkanlıklarımızdan koparak yeni bir gözle bakmamız

istenmektedir. Sokak afişleri, İlanlar, fotomontaj, bildiriler, kabare, güldürü dergileri, karikatür, manifestolar, dans ve müzik yürüyüşler, bütün bunlar, Dadacıların yabancılaştırma tesiri uyandırabilecek olan ortamı oluşturabilmek için başvurdukları çareler olmuştur. Kabare ile birlikte yazın geceleri düzenlendiği, yanı sıra Dada müziği çalındığı, Dada dansları (Dadatrott) yapıldığı, Dada şiirleri okunduğu görülmektedir. Şaka, alaya alma, saçmalama, eğlence, eleştiri ciddi oyun birçoğu birbirine karışmaktadır.

Dadacıların yorumlamada ve doğaçlamada çok usta oldukları görülmektedir. Beklenmedik anlarda tahmin edilemez oluşturmalar ve buluşlarla karşılaşanlar, alışmış oldukları dünyayı tersine dönmüş sanmakta ve neye uğradıklarını anlayamamaktadırlar. İstenilen de bu olabilir. Sarsılmaz zannedilen değerleri, sahte yönetimleri ve otoriteleri, kokuşmuş kurumları gülünç düşürerek halkı bilinçlendirip toplumun gözünü açmaktadır. Dadanın yıkıcı yapısından ne sanat ne dil, hiçbir şey kurtulamamaktadır. Dada, zengin, züppe, burjuva toplumunda kök salmış bulunan değişmez kültür öğelerinin dokunulmazlığı anlayışını yıkmak istemektedir. Müzeleri sanat mabedi gibi algılayan, buradaki eserleri bir simge gibi, İlah verisi olarak huşu içinde izleyenleri sallamak için elinden geleni yapmaktadır. Büyük sanat eserlerinin üzerinde oynanmakta, çocuksu çizimler ve yazılarla yapıtlar maskara edilmeye uğraşmaktadır. Tam aksine gündelik yaşamda kullanılan telefon, ütü gibi eşyalar ortamından koparılmakta, yeni bir ad verip yeni bir anlam katıp ve bunu sanat eseri olarak sunulmaktadır. Dadacılar Hazır eşya üzerinde yaptıkları bu oynamalarla ‘ready-made’ (hazır-yapım) diye isimlendirdikleri bir sanat türü geliştirmektedir. Bugüne kadar süregelen bu türün ilk çalışmalarını Marcel Duchamp ve Man Ray vermektedir (İpşiroğlu, 1991: 98-99).

Kolaj ve asamblaj ve benzeri tekniklere yer veren, ifadede doğaçlamayı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin ‘primitif’ ifadelerine ilgi duyan Dadacıların en büyük niteliği, sanat ile hayat arasındaki çizgileri ortadan kaldırma arzusu ve bununla ilişkili olarak gelişen sanat karşıtı tavidir. Dada’yı öteki akımlardan farklı kılan da esas olarak bu niteliğidir. Kolajı Kübizmle, doğaçlama performansları Fütürizmle, ket vurulmamış doğrudan ifadeye yönelik ilgiyi Dışavurumculuk’la ilişkilendirmek olanaklıdır fakat bu akımların hiçbirinde Dada’nın radikal sanat karşıtlığına rastlanmaz (Antmen, 2009: 124). “Ben” diyen Dışavurumculuk’lara karşı

“Biz” diyen, çünkü ortak bir bilinç meydana getirmek isteyen Dadacıların bu ‘biz’inde ortak bir üslup değil, ortak bir ruh hali vardır.

Sanatı doğrudan politik bir tavrın dışavurumu olarak kullanan Fütüristler gibi sanatı değiştirmek değil yok etmek isteyen Dada’nın reddeden tavrı, esasında dünyanın gidişatına dair derin bir çığlığın yansımasıdır. Dada’nın bu sanat karşıtı duruşunun en net ifadesi, ‘anti-sanat’ kavramını ilk kez kullanan Marcel Duchamp’ın (1887-1968) hazır-nesnelidir. Dada’nın geniş kesimlere yayıldığı yıllarda New York’ta fotoğrafçı Alfred Stieglitz’in (1864-1946) kurduğu 291 adlı galeri çevresindeki sanatçılardan biri olan Marcel Duchamp hazır-nesne kullandığı ilk eserlerine 1913 yılından itibaren “Bisiklet Tekerleği” ile başlamış, daha sonra “Şişelik” (1914) ve 20. yüzyılın en çok tartışılan “Çeşme” (1917) adlı eserleri gelmiştir (Demirkol, 2008: 45).

2.3.1. Dada Akımı (Sanatçıları)

2.3.1.1. Tristan Tzara (1896 – 1963)

Yahudi kökenli bir Romen ailesinden gelen Tristan Tzara 1896 yılında Romanya’nın Moineşti kentinde doğmuştur (Tristan Tzara, Tarih Yok: 2. Paragraf). 1915’te felsefe okumak için devrimci fikirlerin yoğunlaştığı Zürihe’ye gitti (Sürmeli, 2012: 345).

Tzara, *Dada*’yı tanıtmak için çok çabaladığı görülmektedir, Dada hareketini dünya genelinde kataloglamak için planlanan *Dadaglobe* projesini formüle ettiği bilinir. Kariyeri boyunca, burjuva toplumunun kötülükleri olduğunu algıladıkları şeylerin üstesinden gelmek ve kendi yerlerinde, tarihsel önceliğin ayrı bir eksikliğine dayanan bir çözüm önerisi bulmaya çalıştığı görülür.

Tzara, görsel eserleri için de edebi eserleri için de “cut-up” olarak adlandırdığı özel bir tarz kullandığı bilinir. Bu yöntemde ya bir resim ya da bir metin birimler halinde kesilmiş ve sonra yeniden toparlanmıştır. Son iş, şans ve yan yana bir sonucuydu. Daha önceki düşünceleri, rüya gibi durumların, saklı gerçekliklerin ve bilinçdışının etkisinin araştırılmasını destekleyen yeni uygulamaların genişletmesini sağladığı görülür.

Tristan Tzara’ya göre Dada, “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada,

özgürlüktür. Çarpışan renklerin, karşıtların birliğinin, grotesk nesnelere, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir” (Artun, 2011: 117). Dada sanatçıları sanatı, bazı tepkilerin söylem haline getirildiği bir özgürlük alanı olarak görmüşlerdir. Böylesine bir özgürlük alanını belirleyen kuraldan çok, kuralsızlıktır ve öncelikli hedef, Dadaizm’in o ana kadar gelişen tüm sanat akımlarından farklı olduğunu, farklı kaygılarla meydana geldiğini ortaya koyabilmektir. 1918 tarihli Dada manifestosunda, “Yeterince Kübist ve Fütürist akademilerimiz var! Zaten bunlar biçimsel düşünce laboratuvarlarından başka bir şey değil” (Antmen, 2009: 123) diyen Tzara’nın ifadelerinden de anlaşılacağı gibi, Dada sanatçıları daha radikal bir estetik tavırdan yanadır. Tzara’nın kaleme aldığı metinlerde kullandığı kırık dökük dilbilgisi, alışılmamış söz dizini ve anlaşılması zor sözcükler, kuralları ters yüz eden özelliği bakımından yeni sanatsal kavrayışlara yönelik bir ipucu olarak görülebilir.

2.3.1.2. Marcel Duchamp (1887 – 1968)

Marcel Duchamp, 28 Temmuz 1887’de Fransa’nın Blainville şehrinde doğdu. Yirminci yüzyıl Avangard sanatının en etkili isimlerinden biriydi. O 2 Ekim 1968’de Fransa’da Neuilly-Sur-Seine’deki evinde öldü (Erzen, 1993: 35).

Bir kısım sanatçılar, Marcel Duchamp’ın yaptığı gibi sanat tarihinin akışını değiştirdikleri görülür. Sanatın ne olduğuna dair anlayışa meydan okuyarak, ilk "hazır nesnelere", bugün hala hissedilebilecek sanat dünyasına şok dalgaları gönderdiği yadsınamaz. Duchamp’ın tutku ve insan cinsellik mekanizmaları ile devam eden meşguliyeti ve kelime oyunlarına olan arzusu, gerçekte herhangi bir sanatsal harekete bağlı kalmayı reddetmesine rağmen eserlerin Surrealistlerle aynı hizaya getirmektedir. Sanatın her şeyden daha önce fikirleri temel alması gerektiği ısrarında olduğu bilinir.

Duchamp’ın hazır-nesnelere, salt sanatçının tercih etmesi sebebiyle sanat eserine dönüşen sıradan mamul eşyalardır. Duchamp bunları “sanat” olarak düşünülmesi için sunmaktan farklı bir şey yapmamıştır. Birçok açıdan bir sanatçının girişmiş olduğu en ikona kırıcı hareketi ifade etmekte, yerleşik sanat kurallarına karşı tam bir isyan ve reddiye hareketini temsil etmektedirler. Çünkü yaratıcı sanatı sıradan bir “hazır- nesne” tercihine indirgemek suretiyle sanat eseri ile birlikte onun geleneksel olarak bünyesinde barındırdığı zevk, zanaatkarlık, beceri gibi unsurlar da itibarsızlaştırılmaktadır.

Duchamp özellikle Őu unsuru vurgulamıŐtır: “Bu hazır-nesnelerin seğimini hiğbir zaman herhangi bir estetik, zevk belirlememiŐtir. Seęim gorsel kayıtsızlık tepkisine, aynı zamanda iyi veya kottu zevkin mutlak eksikliğine, geręekten de tam bir duygusuzluk haline dayalı olmuŐtur” (Copeland, 2000: 188). Bunun yanı sıra bu turlu protestolarında çok ileri gittiği dűŐunulebilir. Hazır-nesneleri ister istemez belirli bir seğkinliğe ve gorsel çekiciliğe sahiptir.

Duchamp, kendisine asla Dadaist dememiŐ ve tamamlanmıŐ eserleri biręok kiŐi tarafından Dadaist nesnelere olarak kabul edilmiŐtir. Dada'nın tahtı Sűrrealizm tarafından ele geęirildięinde tamamlanmıŐ eserleri geręekűstű nesnelere haline gelmiŐtir. Duchamp geręekűstűcülerinin de biręok faaliyetten etkilendięi gűrűlmektedir. Daha sonra resim yapmayı bıraktıęı bilinmektedir.



Resim 12. Marcel Duchamp, eŐme, 1919.

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever>

Erişim Tarihi: 26.03.2018

Duchamp'ın en eski hazır-nesnesi, mutfak kűrsűsűne oturtulmuŐ bir bisiklet tekerleği (1913); en sansasyonel eseri ise “eŐme” adlı ters konulmuŐ ve “R. Mutt” imzası atılmıŐ bir umumi tuvalet pisuarıdır (Resim 12), Eser New York Independents tarafından 1917’de reddedildiğinde, aŐaęıdaki Őekilde (ismi bilinmeyen ancak Duchamp olduğu tahmin edilen birisi tarafından) savunulmuŐtur. “eŐmeyi Bay Mutt’un kendi elleriyle yapıp yapmadığının herhangi bir onemi yok, onu seęmiŐtir. Sıradan bir gűndelik eŐya almıŐ, faydası kaybolacak Őekilde yeni bir baŐlıkla ve bakıŐ ağısıyla

yerleştirmiştir. Bu nesne için yeni bir dünya yaratmıştır” (Fleming ve Honour, 2016: 801). Başka bir deyişle, hazır-nesnelerin “sanat” olarak önemi, onlarda keşfedilmesi mümkün olan veya olmayan estetik niteliklerinde değil, insanı düşünmeye zorlayan estetik sorularındadır.

Duchamp nesnelerin var olan biçimlerine müdahale etmeden işlevlerinden uzaklaştırır. Örneğin, mutfak taburesi üzerine bir bisiklet tekerleği yerleştirerek onları sanat nesnesine dönüştürür. Aynı tavır çok bilinen ve modern sanat ikonu olarak kabul edilebilecek ‘ters çevrilmiş pisuarda da izlenir. ‘eşme’ adını verdiği ve R. Mutt diye imzaladığı pisuar üretildiği hali ile, yani biçimsel olarak müdahale olmaksızın ama işlevinden tamamen soyutlanarak sergilenir. Gündelik kullanım nesnesine bu şekilde sanat yapıtı muamelesi yapılması salt geleneksel heykel anlayışı açısından değil, modern sanat yaklaşımları açısından da oldukça sıra dışı ve uzlaşımsız bir düşünce olmuştur (Manastırlı, 2017: 7) (Resim 12).



Resim 13. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-buluntu-nesnede-islevsel-kodların-deęisimi-ve-yorumlanması/1488>

Erişim Tarihi: 28.03.2018

Yine Duchamp’dan farklı olarak, Beuys’un enerjisi sanatsal etkiye yoğunlaşmıştır. Duchamp nesnelere kendi bağlam ve işlevlerinden uzaklaştırarak,

onların sanat eseri olup olmamasına yol açan nedenleri sorguluyordu. Beuys ise nesnelere kendi bağlamlarından tamamen uzaklaştırarak doğal özelliklerinden (oldukları gibi) yararlanmış; yabancılaşmak yerine onu tanımaya çaba göstermiştir. En önemlisi de ‘sonuç’tan çok (ya da en az sonuç kadar) ‘süreç’ üzerinde kafa yormuştur. Yani Beuys ‘da ‘ürün, süreçtir’. Duchamp ‘ta her nesne sanat eseri; Beuys’da her insan sanatçıdır (Manastırlı, 2017: 13) (Resim 13).

Marcel Duchamp insan yapısı herhangi bir nesneyi (onlara “ready made”, yani hazır yapıt diyordu) yalnızca alıp imzalayarak şöhret el etti. Ondan daha genç olan sanatçı Joseph Beuys (1921-1984), Almanya’da onu takip etti ve “Sanat” kavramını genişlettiğini ya da açtığını öne sürdü (Gombrich, 1997: 601). Duchamp, sanatın ne ifade ettiğine dair alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme kriterlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni kıstaslarının nasıl belirlendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür.



Resim 14. Marcel Duchamp, 50 cc of Paris Air, 1919.
<https://theo-westenberger.tumblr.com/post/160745262024/art-air-and-glass>
 Erişim Tarihi: 01.04.2018

Orijinal Paris havasıyla dolu bir cam şişe olan bu Hazır Ürün, Duchamp'ın aslında arkadaşı Walter Arensberg'e verdiği bir tür taşınabilir hediyelik eşyadır. Duchamp, başlangıçta serum içeren ampülü boşaltıp havasını almış, orijinal içeriğini değiştirdikten sonra tekrar kapatmıştır. Üzerinde “Serum Physiologique” (Fizyolojik Serum) yazan bir etiket yapıştırılmıştır. Aşırı derecede kırılıgandır (Copeland, 2000: 188) (Resim 14). Bu çalışmanın malzemesi geleneksel sanat anlayışın dışında olan tipik bir örneği ifade etmektedir. Ürün olarak hediyelik eşya görünümüne sahip olan eser, aynı zamanda kavramsal bir bağlamı içerdiği için Duchamp'ın yenilemek istediği anlayışı ifade etmektedir. Cam ve havanın malzeme olarak kullanılması sanatta bir yeniliği göstermektedir. Özellikle havanın bir malzeme olarak kullanımı bu örnekte ilk kez karşılaşılan bir durumdur.

2.3.1.2.1. Duchamp ve Ready-Made Nesnelerin Ortaya Çıkışı

Sanat dışı malzeme 20. yüzyılın başından günümüze kadar çeşitli anlayış ve yorumlarla sanat alanında kullanılmaya başlanmıştır. Modern dönemde Kübizm akımı ile sanata giren sanat dışı malzeme Birleşimsel Kübizm ile birlikte kolaj tekniği ile kendini göstermeye başlamıştır. Birbirinden farklı malzemelerin bir arada kullanılmasıyla yeni bir ifade aracı oluşmuş ve daha sonra ortaya çıkan birçok akım bu tekniği ileri boyuta taşımıştır. Birleşimsel Kübizm' de tuvalin yüzeyine gazete parçaları, afişler, kumaşlar, metal parçalar yapıştırılarak yeni düzenlemeler oluşturulmuştur. Gerçek nesnelere resmin yüzeyini zenginleştirmiştir. Özellikle bu dönemde Picasso ve Braque'ın Kübizm'e yapısal değişimler katmasıyla akım yeni bir boyut kazanmıştır. Bu sanatçılar geleneksel anlayışın, yani var olan gerçeğin taklidi yerine, onun kendisini ifade eden malzemeyi kullanmayı tercih etmişlerdir.

Kübist sanatçıların bu denemelerinin kendi içinde modern olmalarının Berger'e göre iki nedeni vardır.

“Bu nedenlerden biri, sanatı paha biçilmez gören burjuva sanat kavramına bütünüyle meydan okumaları diğeri, herhangi bir hırdavatçı dükkânında bulunabilecek her türlü nesneden yapılmış olmalarıdır” (Berger, 1999: 66).

20. yy' da Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm ve Dadaizm gibi sanat akımları teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak doğmuştur. Bu akımlara bağlı olan sanatçılar

yeni bir plastik dil oluşturmayı başarmış, bunu yaparken de yaşanan teknolojik çağın bütün imkânlarından yararlanmışır.

İnşacı sanatçılardan Vladimir Tatlin, Picasso'nun Birleşimsel Kübist tarzda yapmış olduğu üç boyutlu heykellerinden etkilenmiş bu yönde işler üretmeye başlamıştır. Bu işlere bakıldığında biçim olarak Birleşimsel Kübizm anlayışını çağrıştırdığı görülmektedir. Fütürizm akımından sonra ortaya çıkan Konstrüktivizm akımı, içerisinde modern heykel sanatında köklü değişiklikler yaşandığı görülmektedir. Konstrüktivistler heykel sanatında modle etmek, yontmak gibi geleneksel biçimlendirme yöntemleri yerine, inşa etmeye dayalı bir yapım tarzını benimsemişlerdir. Bu akımın öncü sanatçılarından biri olan Tatlin'e göre; "Sanat, nesnelerin illüzyona dayanan bir imgesidir, yanlısamasıdır, yalandır. Hayat ve teknoloji bu tür sanatın yerini almalıdır" (Lynton, 1982: 104).

1914 yılına kadar Duchamp, kübist sanat sınırları içinde eser üretti ve Ready-Made hareketin öncüsü oldu. Bir nesneyi kendi bağlamından sanat bağlamına bölmek, Duchamp'ın icat ettiği bir şey değildir. Bu, belirli bir amaç ve işlev için yapılan günlük kullanım nesnelerinin işlevlerinden ayrılıp başka bir içeriğe aktarılabilmesi anlamına gelmektedir. Duchamp ve Picasso'nun çalışmaları arasında özgünlük ve biriciklik konularında da farklılıklar vardır. Picasso'nun ilk kolajlarından 'Bambu Sandalyeli Ölü doğa' hem özgündür hem biricik. Aynı malzemeler kullanılarak yapılmış bir kopyası yoktur. Duchamp'ın 'Bisiklet Tekerleği' ya da 'Çeşme'si için durum böyle değildir; her iki işin de orijinalleri kayıp olduğundan, müzelere kopyaları konulmuştur. Duchamp'a göre; hazır-yapıt bağlamında, kopya ve özgün işi arasında hiçbir fark yoktur, kendimize kolayca bir Duchamp işi edinebiliriz.

Hazır nesne kullanarak yapıt üreten bir diğer önemli sanatçı Josep Beuys' dur. Beuys, Duchamp'ın yaptığından farklı olarak seçtiği malzemeyi belli bir iletiyi en iyi taşıyabilecek simgesel anlamı nedeniyle seçmektedir ve çalışmalarında nesnelerin içinden çıkan kışkırtıcı güç, geleneksel düşüncedeki güzel fikrine uygun düşmemektedir. Bu yüzden Onun keçe yığınlarını, yağ köselerini, bakır levhalarını, metal borularını, elektrotlarını, ölü hayvanlarını ve aksiyon artıklarını 'güzel' kavramı içerisinde değerlendirmemek gerekir (Manastırlı, 2017: 09-11).



Resim 15. Duchamp, Kırık Kolun Öncesi (Inadvance of a Broken Arm), 1915.
<https://www.moma.org/collection/works/105050> Erişim Tarihi: 05.04.2018

Teknolojik gelişmeye paralel olarak geçmişin ve günün sanat değerlerine karşı çıkan, sanata yeni bir bakış açısıyla yaklaşan bir diğer akım da Dadaizm olmuştur. Kübist, sanatçıların başlatmış olduğu bu yeni hareketler, Dadaizm akımıyla birlikte daha da geliştirilmiş ve başlı başına yeni bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Kuşkusuz Dada akımının hazır nesnelerin sanat nesnesine dönüştürülmesinde önemli bir yeri vardır. Hatta hazır nesne denildiğinde ilk akla gelen Dada akımı ve onunu öncü sanatçısı olan Marcel Duchamp'tır.

Duchamp'ın hazır nesnelere Kübist sanatçıların hazır nesnelere dönüştürülmesinde önemli bir yeri vardır. Kübist sanatçıların birbirinden bağımsız, farklı malzemeleri bir arada kullanmışlar, ancak Duchamp endüstri üretimi olan bir nesneyi, hazır halde üzerinde hiçbir değişiklik yapmadan sadece işlevini değiştirerek sanat yapıtı olarak sunmuştur. Nesnenin fiziksel özelliği korunmuş sadece kimliği değiştirilmiştir.

Sanatın güzel olanla ilgilendiği göz önünde tutulduğunda, Antik Yunan'dan itibaren Rönesans'ta estetik kavramının anlamı sıradan olmayana karşılık gelmektedir. Ancak Duchamp, "estetik haz kaçınılması gereken bir tehlikedir." diyerek buna bir darbe vurmuş, sıradan ve estetik değeri olmayan her şeyi sanat nesnesine dönüştürmüştür. Kullandığı nesnelere ve ready-madelerde duygu ve sanatçının yeteneği yadsımaktadır. Duchamp, işlerine estetiği karıştırmaktan özellikle kaçınmıştır (Schneckenburger, 2000: 462).

Duchamp'ın sanat dünyasında bir kırılma noktası oluşturan hazır nesnelere, bugünün sanatına yön verecek olan kavramsal düşüncenin de temelini oluşturmuştur. Geleneksel sanatın kendine özgün bütün niteliklerini, özgünlüğünü, teklifini ve bir şeyleri temsilini reddeden Duchamp, 'ready made'leriyle sanatın yön değiştirmesinde etkin bir rol oynamış, kendisinden sonra birçok akıma, gruba ve sanatçıya da öncülük etmiştir. Yeni bir üretim biçimi olarak ortaya çıkan hazır nesnelere, Kübizm, Sürrealizm, Dada, Pop Art, Arte Povera, Fluxus ve Kavramsal Sanat gibi akımlarda da sıkça kullanılan bir araç olmuştur. En çok Dada akımı içerisinde boy gösteren hazır nesne, sanat karşıtı bir eylem olarak kendini göstermiştir. Sürrealizm'de bilinçaltını yansıtan objelere dönüşmüş, Pop Art'ta tüketim nesnelere ilişkin çoğaltılmış örnekleri olarak karşımıza çıkmıştır. Kavramsal Sanat'ta ise düşüncenin üç boyutlu izlenimi olmuştur. 20. yüzyıl sanatında önemli etkiler yaratan Dadaizm, nihilist yaklaşımları ve sanat geleneklerine karşı geliştirdiği tavrıyla Sürrealizm, Popart, Fluxus ve daha sonrasında pek çok sanat akımının hazır nesne kullanımına kaynaklık etmiştir. Hazır nesnelere ilişkin teknikleri ve anlayışları, akım ve sanatçılara göre farklılık göstermiştir (Bourriaud, 2004: 41).

Nesneyi temsili bir çevreden çıkararak yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlayan Duchamp, alışlagelmiş üretim ve beceri eyleminden uzaklaşmıştır. Artık eserin biricikliği söz konusu değildir.

Duchamp'la başlayan ve günümüze kadar uzanan süreçte yer alan belli başlı akımların kullandığı bir üretim şekline dönüşen hazır nesne, bugünün sanatçılarına da bitmez, tükenmez bir kaynak oluşturmaktadır. Güncel sanat uygulamalarına bakıldığında Marcel Duchamp'ın etkileri yoğun bir biçimde hissedilmektedir. Hatta Duchamp ve birçok sanatçının işleri günümüz sanatçıları tarafından yeniden üretilerek,

izleyicilere sunulmaktadır. Değişen geleneksel anlayışlarla birlikte sanat, kavrayıcı ve zihinsel bir hüküm sürmektedir. Sanat daha önce var olan resim ve heykelden başka biyolojik, teknolojik ve psikolojik bilimlerini de kapsar hale gelmiştir.

Sanat alanında hazır nesne kullanımı rastgele olmamıştır. Belli tarihsel koşulların ve birikimin sonucu olarak, 20. yüzyılda dünyada egemenlik kuran tüketim toplumunun yarattığı endişe ile ortaya çıkmıştır. Duchamp' tan sonra Andy Warhol, Richard Hamilton, Tom Wesselman, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys gibi sanatçıları da harekete geçirmiş ve yeni işlerinde malzeme kullanmayı tercih etmişlerdir (Antmen, 2012: 56).

Modernizm ve postmodernizm diye tanımlanan 19.yy'dan günümüze kadar olan dönemde, Kübizm, Soyut sanat, Konstruktivizm, Dada, Fütürizm, Sürrealizm, PopArt, Op Art, Art Nouveau, Hiper Realizm, Çevre Sanatı, Kinetik Sanat, Minimalizm, Kavramsal Sanat gibi birçok akımın sanat tarihinde yerlerini aldıkları görülmektedir. Kübizm' den başlayarak günümüze değin gelişen bu sanat akımlarında, endüstri ürünleri ve atıklarının kullanımı yani hazır nesnelerin kullanımı geleneksel anlayışın değişmesinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Günümüzde teknolojik gelişmelerin ve endüstriyel üretimin sanatı ve sanatçıyı özgürleştirdiği görülmektedir. Artık yaşadığımız çağda her türlü nesnenin, farklı mekânlarda veya ortamlarda sanat nesnesi niteliği kazanması mümkündür. İşte bu yüzden Duchamp'ın başlattığı bu çizgi sanatçının özgürleşmesi bağlamında birçok sanatçıyı etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir.

Her türlü hazır nesnenin kullanıldığı sanat alanında, bir dönüştürme olgusu göze çarpmaktadır. Nesnelere sanatçının seçimiyle birlikte sanat alanına girmekte ve üretilme amaçlarından uzaklaşarak farklı bağlamlara dönüştürülmektedir.

2.3.1.3. Francis Picabia (1879 – 1953)

Sürrealizm'in ve Dadaizm'in en önemli temsilcilerinden birisi olan Fransız Francis Picabia, heykeltıraş, ressam, grafik sanatçısı ve aynı zamanda yazardır. 1879-1953 yılları arasında yaşamıştır (Türk ve Güney, 2017: 263-298). Sanat hayatının ilk yıllarında Puantilizm ve Empresyonizm ile bir müddet çalıştıktan sonra, ileri derece soyut kompozisyonları renkli ve zıtlıklar açısından zengin eserleriyle Dada hareketinin önde gelen sanatçısı olduğu görülür (Antmen, 2010: 58).

Paris ve New York'ta Dada'yı tanımlamak amacıyla çok uğraştığı görülür. Dadaizm'in önemli isimlerinden biri olarak ününü korumuştur. Ama belki de onun kalbindeki hareket onun anarşik ruhu ve soyut modern sanatın geleneksel haline başkaldırışı, onun en büyük servetini ortaya çıkaran güç olmuştur (Velimirovic, 2013: 1. Paragraf).

1916'da hazırladığı "mekanistik kompozisyon" eserleri ve hazırladığı alaycı konuları ima eden bir seri imal edilmiş sanat objesi konularının sanatsal analizini ihtiva eden makaleler Barcelona'da yayımlanan 391 adli bir sanat dergisinde ele alındı. Bu analizi yapılan Picabia tarafından hazırlanan eserlerin Dadaizm akımının başlangıç eserleri olduğu birçok eleştirmen tarafından kabul edilmektedir.

Picabia 1918 zaman birlikte olduğu kız arkadaşı olan "Germaine Everling" ile birlikte Lozan ve Zürih'e gitti. 1918'de Dadaizm'in doğuş merkezi olan Zürih'e bu grubun teoretisyenlerinden olan Tristan Tzara ile yakın ilişkiler kurdu ve onun radikal düşünce ve fikirlerinin gayet büyük etkisi altında kaldı. Sonra Picabia Paris'e geçti. Bu şehirde Dadaizm akımlı edebiyat sanatı öncüleri olan André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon ve Philippe Soupault'la Paris'in Opera semtinde "Certa" adlı bir sanat sevenlerin müdavim olduğu Basklı bir patrona ait olan bir barda Dadaizm akımının başında olarak bu akımı geliştirdiler. Picabia bu grubun resim alanında baş temsilcisi idi ve o günlerde gayet koyu ve bu akımdan olmayanları provoke eden bir "Dadaist" olarak isim yaptı. Fakat Picabia bu akımdan çok geçmeden soğumaya başladı. 1921'de Dadaizm akımında tamamen ayrılmıştı ve bu sanat akımı telin eden yazılar yazmaya başladı. 1924'te son sayısı çıkan Dadaizm dergisi olan 391 de bu akımın başında olan Andre Breton' un Dadaizm fikirlerine yazı ile hücum ederek onu şiddetle tenkit etti (Antmen, 2010: 68).



Resim 16: Francis Picabia, *Femme Aux Allumette*' nin Portresi, 1923-1925, 27 x 38 cm, Karışık Teknik.
<https://www.pinterest.cl/pin/219339444322018321/?autologin=true> Erişim Tarihi: 23.04.2018

Francis Picabia, yaratıcı imgelem gücünü, sıra dışı fikirleriyle birleştirerek, farklı nesnelere yüklediği anlamlarla portre çalışmaları yapmıştır. Cansız nesnelere yüklediği esprili anlamlar; kıvrak zekâsı ve durağan olmayan kişiliğinin de etkisiyle, farklı alanlarda sanatsal etkinliklerini geliştirmesi; Picabia'yı farklı kılmıştır (Ernur, 2008: 118-119) (Resim 16).

2.3.1.4. Hugo Ball (1886 – 1927)

Cabaret Voltaire, Dada akımının filizlenmeye başladığı yer olarak kabul edilmiş ve 1916 yılında Hugo Ball tarafından İsviçre'de açılmıştır. Onun, ilk müdavimleri arasında Fransız asıllı Alman ressam ve heykeltıraş Hans Arp (1886-1966) Rumen ressam Marcel Janco (1895-1984), Rumen şair Tristan Tzara (1896-1963) gibi isimlerin de bulunduğu yeni fikirlerin ilgi odağı olduğu, bir çeşit sanatsal alternatif hareketi anlattığını fark etmekte geç kalmamıştır (Antmen, 2012: 121).

Kurucu ortağı, Tristan Tzara, Cabaret Voltaire ve Zürih'teki Dada hareketi ile tanınmaktadır. İlk olarak, bir Ekspresyonist oyun yazarı ve dramatize olarak Münih'te ve Birinci Dünya Savaşı'na giden yıllarda Berlin'de bir gazeteci ve edebiyat eleştirmeni olarak aktif olan Ball, 1915 yılında arkadaşı ve gelecekteki eşi Emmy Hennings ile Almanya'yı terk etti. Geri kalanlar için İsviçre'de kaldılar. Hayatlarının 1916 ve 1917'deki Dada aktiviteleri döneminden sonra, Ball üç yıl boyunca merkez sol gazetesi için gazeteci idi. Çocukluğunun Katolik inancına dönüşen Top, hayatının geri kalanını Ticino' da göreceli olarak inzivaya ayırdı; burada bir dizi dini kitap yazdı ve günlüklerini yayınlanmak üzere gözden geçirdi (Erzen, 1993: 45).



Resim 17. Hugo Ball, Cabaret Voltaire' de Karawane şiirini okurken.

<http://www.leblebitozu.com/dadaizm-sanatciları-ve-eserleri/> Erişim Tarihi: 23.04.2018

Gündelik malzemeden üretilmiş bir kostümü yapmış olup boya ve kumaşı kullanarak kartonlara şekil vererek bacaklarını ve vücudunu mukavva tüplerde tutturuyor aynı zamanda boynunun etrafındaki ağır görünen yakalığa kostüm düzeneği verdiği görülüyor. İstakoz pençesi, kollarındaki tüplerden dışarı çıkmış el gibi göstermektedir. Dada'nın saçma sapan doğasını yansıttığı da söylenebilir. 1920'e

gelindiğinde, Ball ilk yaşamının Katolikliğine girdiği ve Ortaçağ Hıristiyan azizlerinin mistisizmine daldığı bilinir (Resim 17).

2.3.1.5. Jean Hans Arp (1886 – 1966)

Alman bir babanın ve Fransız bir annenin çocuğu olan Jean Hans Arp, 1871 yılında Fransa'nın Alsace-Lorraine'i Prusya'ya vermek zorunda kaldığı savaştan sonra doğduğundan 1886 yılından önce Hans ismini alır; Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Fransa'ya Alsace geri verilince, yetkililer isminin Jean olması kararını alırlar. Arp da Fransızca konuştuğu zaman Jean ismini, Almanca konuştuğu zaman Hans ismini kullanır. Enternasyonal bir kimliğe sahip olan ressam, heykeltıraş ve şair Jean Hans Arp da Dadacıların arasında bulunmaktadır (Antmen, 2010: 76).

Hans Arp, objeleri rastlantısallık kanunlarına göre düzenleyerek ve muhtelif renkli kağıtları birbirlerine yapıştırarak resimler yapıyordu. Tristan Tzara da şapkasının içine attığı, içinde sözcükler yazılı kağıtları çekerek şiirler derliyordu. Bu iki tarz çalışma, yani "Papiers Colles" ve objeleri tesadüflere göre düzenleme, Dünya Savaşı'nda insanlığı kitle cinayetlerine sürükleyen, dünyanın akılcı ve idealist şarlatanlıklarına karşı bir protestodan ileri geliyordu (Turanî, 1979: 525). Renklendirilmiş, birbirleri üzerine tutturulan tahtalardan yapılan biçimlerle meydana getirilmiş rölyeflerinde, Arp 1917'de heykel sanatına yaklaşıyordu. Bu yöntem, Kübizm'e ve Pop Sanat'ın güncel ikonlara karşı hayranlığına da ilham verecektir.



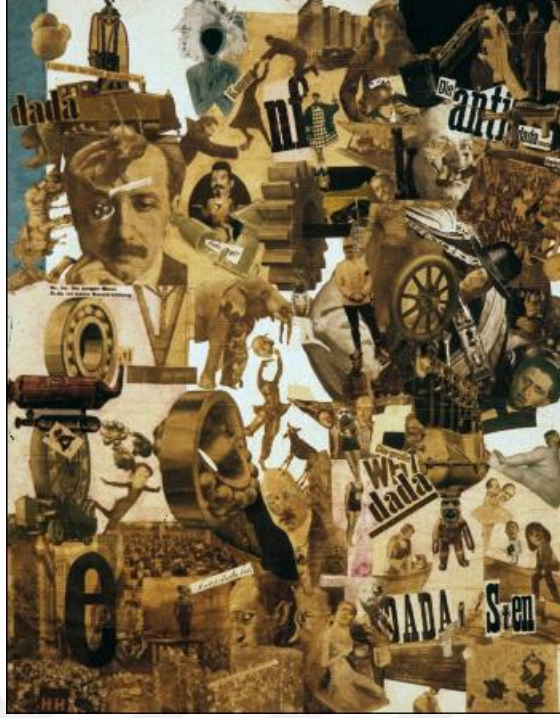
Resim 18. Jean Arp, Bir akvaryumdaki kuşlar, 1920.

<https://www.moma.org/collection/works/81181> Erişim Tarihi: 23.04.2018

Arp, Zürih'e yol almadan önce Paris'teki öncü çevre içinde Duchamp'la yakınlığı bilinir. Kolajı rastlantısal kompozisyon ve hazır-nesne gibi tekniklerle birleştirmiştir. Dadacılar arasında zorlukla öne çıkmış kadınlardan biri olan Hannah Höch ise, tanıdığı erkek sanatçılar içinde bir kadını meslektaşısı olarak muhatap alan ender kişilerden biri olarak yâd ettiği bilinir (Resim 18).

2.3.1.6. Hannah Höch (1889 – 1978)

Bugün fotomontaj tekniğinin öncülerinden bir olarak tanınan Alman sanatçı Hannah Höch, Gotha' da doğmuş ve Berlin'de eğitim almıştır. Bir firmada 1916-26 yılları arasında tasarımcı yayımcı olarak çalışmıştı. Burada çalıştığı zamanın büyük bir bölümünü Raoul Hausmann ile birlikte geçirmiş ve Raoul Hausmann gibi Berlin Dada'nın içinde o da yer almıştı. Gerçek bir kolaj ve fotomontaj sanatçısıydı. Yaratıcı bir alet olarak makası, yüzyılımızın sanatıyla tanıştıranlardan biriydi. Bütün bir resimden parçalar kesip, bu parçaları farklı, yeni ve yabancı bir bütünlük oluşturmak için yeniden bir araya getirme yöntemiydi Fotomontaj. O, çalışmalarında çağının karmaşasını ve şiddetini yansıtmıştır. Kesmek, Höch'ün sanatında olduğu kadar yaşamında da önemli bir eylemdi. Mesafeyi daraltmak isteyen herhangi bir kişiyi kendinden uzaklaştırabilir, yaşamından kesip atabilirdi. Erkeklere olan yaklaşımı biraz şüpheci ve ironikti. Militan bir feminist değildi, kadın ve erkek arasında var olan hem uyumu hem de uyumsuzlukları göstermeye çalıştı. Kadını organik Erkeği ise teknik dünya ile özdeşleştirerek, geleneksel rolleri benimseyip, deneyimler topladı, sorular sordu, ünlemler koydu ve onları sanatında yansıttı. Ruhunun derinliklerini çalışmalarına açtı. Onun sanatının temelini kişisel deneyimleri ile yüzleşmek, oluşturuyordu. Teknoloji, kentleşme, hız ve sanayileşmenin deneyimlerini aktarmış, en çok da modern kadının kimliğini sorgulamıştır. Hausmann ile olan ilişkisi, feminist teorilerine ve seks ihtilali çağrılarına rağmen, ruhsal ve bedensel açıdan vahşi unsurlar (İşman, 2007: 57) (Resim 19).



Resim 19. Hannah Höch, Almanya'nın Son Weimar Bira-göbeğinden Dada Mutfak Bıçağı ile Kesim, 1920.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-bir-dada-kadini-hannah-hoch/2981>

Erişim Tarihi: 24.04.2018

2.3.1.7. Sophie Taeuber Arp (1889 – 1943)

20. yüzyılın başlarındaki Avrupa Dada hareketi dada erkeklerinin eşleri, kız arkadaşları ya da kız kardeşleri ile de anılmaktadır. Özellikle bu alanda önemli etkisi görülen beş Avrupalı kadından biri de Hans Arp'ın eşi Sophie Taeuber-Arp'tır (Antmen, 2010: 34).

“Sophie Henriette Gertrud Taeuber, bir Alman baba ve İsviçreli annesine dünyaya geldi ve daha sonra Zürih Dada aktivitelerinde tek İsviçreli katılımcılardan biri oldu. 1906'da başlayarak Saint Gall Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda çizim, dekoratif resim ve tasarım eğitimi aldı. 1910 sonbaharında Münih'e gitti ve burada Wilhelm von Debschitz tarafından yönetilen bir deney atölyesinin tekstil atölyesinde çalıştı. Hamburg'daki Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda bir yıl sonra, kız kardeşinin bir dairesi olduğu Zürih'e taşınana kadar tekrar Debschitz stüdyosuna geri döndü (Erzen, 1993: 34).



Resim 20. Sophie Henriette Gertrud Taeuber, 1920.

<https://www.pinterest.co.uk/amp/pin/397231629626739660/> Erişim Tarihi: 26.04.2018

Bunun gibi çalışmalarda, Zürih Dada rasyonellik ve niyete karşı şüpheli bir tavır sergiledi, soyutlamayı keşfetmek için stratejiler buldu ve sanatçının elini (yani, “aura”nın temeli olan sanat eseriyle doğrudan bağlantıyı değiştirdi) Benjamin müzelerde ve galerilerde geleneksel sanat eserleri ile ilişkili). Yağlı boya ve mermer gibi uzmanlaşmış güzel sanatlar malzemeleri yerine, bu sanatçılar kitle iletişim araçlarını ve kâğıt gibi günlük ticari malzemeleri tercih ettiler. Modern sanayileşmenin-fabrika işçiliği, seri üretim ve hızlı kentleşmenin-topluma yüklediği etkileri eleştirmek için sanatı ve hayatı daha yakından bütünleştirmeye çalıştılar. Bu endüstriyel gelişmeler birçok insanın yaşam standardını yükseltti (Sophie Taeuber Arp, Tarih Yok: 1-22. Paragraf) (Resim 20).

2.3.1.8. Marcel Janco (1895 – 1984)

Marcel Janco 1895 yılında Bükreş'te doğdu. İsviçre'nin Zürih kentinde 1915 yılında mimarlık alanında çalışmalarına başladığı sıralarda Tristan Tzara ve Hans Arp

ile tanıştı. Marcel Janco'nun 1917 yılı itibariyle Dada hareketinin ilk üyelerinden biri olduğu görülmektedir (Marcel Janco, Tarih Yok: 1-2. Paragraf).



Resim 21. Marcel Janco: Başlıksız, (1915), Tzara Maskesi, Portresi.

<https://eterart.com/art/0x8d3bec53baf974589fcd5814bb538c776d788209/untitled-mask-portrait-of-tzara-1919/>

Erişim Tarihi: 28.04.2018

Dada hareketinin öncülerinden birisidir Marcel Janco. O, bir mimar ve ressam olarak ün kazanmıştır. Birçok sergi ve performansına Erken Dadaistlerden biri olarak, katıldığı görülür. Janco sonrasında Dada'yı terk ettiği, bakış açısını biraz olumsuz bulduğu ve Konstrüktivizmi benimsediği görülür. Bu tarzı incelemek, sonunda kentsel planlama ve mimarlık alanlarına geçerek, Bükreş'in merkezine çağdaş bir güzellik anlayışının girmesiyle sonuçlanmaktadır. Ülkesi Bükreş'te modern yapılar tasarlar ve mimarlık alanında çalışmıştır (Resim 21).

2.3.1.9. Raoul Hausmann (1886 – 1971)

Raoul Hausmann 1886 yılında Avusturya'nın Viyana kentinde doğup 1971 yılında Fransa'da öldü. Berlin Dada hareketinin kilit kurucularından biriydi (Antmen, 2010: 67).

Mimar, ressam olan Johannes Baader ve Richard Huelsenbeck ile Berlin Dada Kulübü'nü kurmasıyla tanınmaktadır. Raoul Hausmann ayrıca Dada Dergisi'nin yayıncısı olarak da bilinmektedir. Gazetelerden alıntılacağı görsel imgeleri, gazetelerden kestiği kelime ve ifadelerle birleştirir ve politik hiciv, sosyal yorum ve eleştiri içeren sentezler yapmaktadır (Erzen, 1993: 45). Raoul Hausmann, çalışmalarında çeşitli tipografi ve gazeteleri bir araya getirerek, Dada hareketinin bir isyan olduğunu ortaya koyarak yeni anlamlar yaratmaya çalışmıştır.

2.3.1.10. Kurt Schwitters (1887 – 1948)

Kurt Hermann Eduard Karl Julius Schwitters 1887 yılında Almanya'nın Hannover kentinde doğmuş bir Alman sanatçısıydı (Yılmaz, 2013: 34). Schwitters şiirden sese, resimden heykele birçok sanat ile ilgilenmiş, *Merz Pictures* adı verilen kolajları ile ünlü bir sanatçısıdır.

1919'da Kurt Schwitters tarafından yazılmış ve yayınlanmış bir aşk şiiri olan Anna Blume, Dada şiirinin güzel bir örneğidir (Oktay ve Şahinoğlu, 2017: 128-139). Kelimelere bakarsanız, birbiri ardına listelenir, ancak bütünü bir anlam ifade etmez. Kelimeler bir araya geldiklerinde anlamsız hale gelir ve çevrilemezler.

Sanat kariyerine çelik işleriyle çalışarak başladı. İlk yıllarda yapılandırmacı kalıplar çizip, ardından montaj ve kolajlar yapmaya başlamıştır. Sanat tarihinde adını bir kolaj sanatçısı olarak yazdırmayı başarmıştır. Dada'nın öncü düşüncesinin genişlemesine katkıda bulunmuştur. Schwitters kolajları, tuval yüzeyine hâkim olan hurda ve işe yaramaz malzemelerden meydana getirmekteydi. Tahta parçaları, biletler, etiketler gibi atık malzemelerden kolajlar ürettiği bilinmektedir. Daha sonra, tuval ile yetinmedi, kolajı üç boyutlu malzemelere icra etmeye başlamıştı. Schwitters, Merz adını verdiği Hannover'de bir Dada hareketi yaratmasıyla karakterize edilmektedir (Resim 23).



Resim 23. Kurt Schwitters, Merzbild 1A, The Psychiatrist, 1919.
<https://www.artsy.net/artwork/kurt-schwitters-merzbild-1-a-the-mental-doctor>
 Erişim Tarihi: 10.05.2018

2.3.1.10.1. Kurt Schwitters ve Merz Yapısı

Kurt Schwitters hem ressam hem de aynı zamanda şairdir. Mekan düzenlemeleri ile tanınmış olan Schwitters, bu düzenlemeleri yaparken kolaj ve birleştirme kullanmış ve güzel sanatlar okulunu Hannover’de bitirdikten sonra Berlin ve Dresden ’de eğitim almış, Birinci Dünya Savaşı’na katıldı ve 1919’da yer aldığı Hannover’de Merz adında yeni bir sanat anlayışı geliştirdi. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1624). Yeni malzeme, içerik ve yöntem yaklaşımını tanımlamak için Kommerz’in kısaltması olan, “Merz” terimini ortaya atan sanatçı, ürettiği terim kolajlar, konstrüksiyonlar, şiirler, müzikler ve enstalasyonlar gibi her üretimi uygulamaya başlamıştır. Kurt Schwitters, 1923 yılında “Merz” dergisini çıkarmaya başlamış ve 1932’ye kadar belirli bir düzeni olmaksızın yayınlamıştır (Thompson, 2014: 166).



Resim 24. Kurt Schwitters, *Construction for Noble Ladies*, Asemblaj, 103 x 83,3 cm, 1919.
Alper Akçay, A. (2016). "Dışavurumdan Yapısalcılığa Merz Yapısı". *Sobider*, 6, 187.

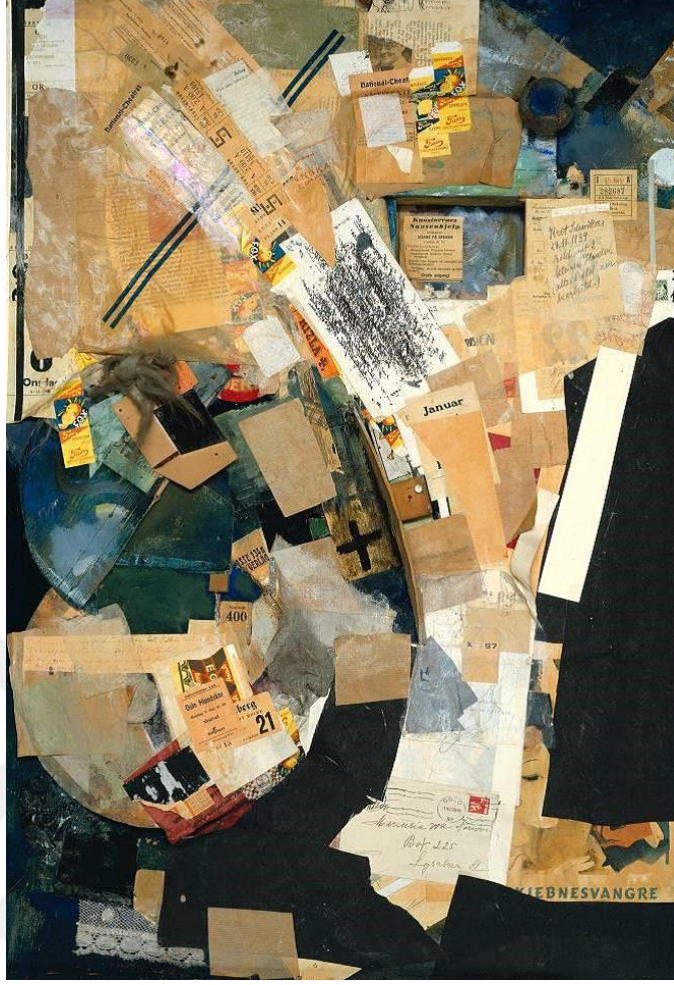
İlk kolajını 1918'de ortaya koyan Schwitters biletler, şişe kapakları (mantarlar) ve eski ayakkabılar gibi sanatsal değeri olmayan ve genel olarak işe yaramayan nesnelere toplayarak çalışmaya başlamıştır. 1919'dan kalma Noble Ladies adlı eseri, Schwitters'in mükemmel eserlerinden biridir. Kırk tekerlekli, huni, bilet ve düzeltilmiş metal oyuncak tren ile montaj tekniği kullanarak asil bir kadının portresi yapmıştır. Bu çalışmasında sanatçı asil bir kadınla hurda parçalarını birleştirerek bir ironi yaratmayı hedeflemiştir. Bazı kolajlarında şiirin en güzel örneklerinin inceliklerini görebilmekteyiz. Bunun yanı sıra basılı kâğıt parçaları gibi farklı nesnelere özelliklerini görebilmek mümkündür (Resim 24).



Resim 25. Kurt Schwitters, *Merzbild Rossfett, Horse Fat*. Asamblaj, 20,4 x 17,4 cm, 1919.
Alper Akçay, A. (2016). “Dışavurumdan Yapısalcılığa Merz Yapısı”. *Sobider*, 6, 188.

Schwitters, Merz adını vermiş olduğu yapıtlarını çöpten ve atık nesnelere oluşturmuş, Merzbilder adını bu Merz resimlerine vermiştir. Bu resimlerine metal, tahta ve plastik parçacıkları çakarak, yapıştırarak veyahut bağlayarak tutturmuştur (Resim 25).

Savaş sonrası 1915-1916 döneminde Zürih’te meydana gelen Dada akımı, savaşın oluşturduğu depresyon hali, hiçbir şeyin anlamının olmadığı, her şeyin gereksiz ve bir hiç uğruna yapıldığını savunan bir anlayışa sahiptir. Dada anlayışı ile Schwitters’in ortaya attığı görüş, sanatı gerici düşünceden uzak tutup toplumdaki geleneksel sanat algısını değiştirmek istemesiydi. Fakat onu Dada mantığından uzak tutan şey çalışmalarını bilinçli bir yolda sürdürmesi olmuştur. “Aslında Hans Arp gibi Kurt Schwitters politika dışı bulunan soyut resimler yapıyordu. Berlin Dadası’na kabul edilmeme sebebi de budur. Onun yapıtlarında bilinçli olarak seçtiği bir yol olan anlamsızlık ya da anlam karşılığı bir biçim Dada anlayışına paralellik göstermektedir” (Demirkol, 2008: 70-72).

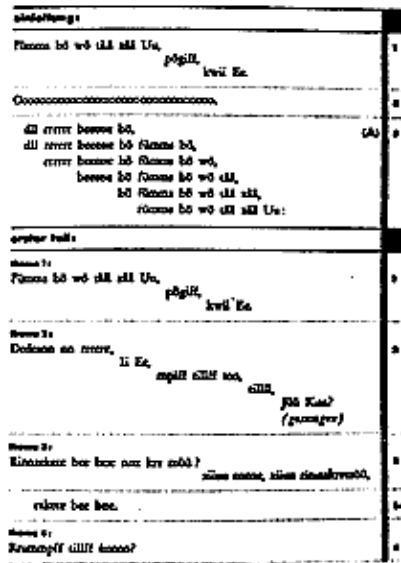


Resim 26. Kurt Schwitters, Picture of Spatial Growths-Picture with Two Small Dogs, Levha üzerine kolaj, 68 x 96,5 cm, 1939.

Alper Akçay, A. (2016). "Dışavurumdan Yapısalcılığa Merz Yapısı". *Sobider*, 6, 189.

Sanatçı 1920'de atık madde ve basılı kâğıtların montajı ile çalışmalarına Almanya'da başlamasına rağmen, Norveç'te materyal katmanları ekleyerek çalışmalarına yeni bir boyut kazandırmıştır. Birçok tahta ve metal materyalin bir araya gelerek oluşturduğu kompozisyonlar, sanatçının yaratıcı aklının birer ürünüdür. Bozulmuş makine parçaları, kırılmış aletler, parçalanmış gazete, tel, tahta, kâğıt vb. malzemelerin bulunduğu yapıtlar, sanatsal bir yaklaşımın ürünleri olarak izleyiciye sunulmaktadır. Birim tekrarları ve sanatın temel elemanları kullanılarak yakalanan estetik görseller; aynı zamanda ilkel bir yaklaşımla oluşturduğu kompozisyonlarla, şiirsel bir dizilim gibi gösterilerek ve kırık dökük algısı oluşturan malzemeler yinelenerek yapılması ile Dadaist anlayışın güçlü bir şekilde ifade edildiği düşünülebilmektedir (Resim 26).

Schwitters, Merz kalıplarını evinin üç katındaki odalarda Hannover ve daha sonra Norveç ve İngiltere'de yarattı. Bu örneklerde, atıklardan ve her türlü malzemedan faydalanmıştır. Örneğin, bu amaç için alçı, odun parçaları veya konuyla ilgili ya da ilgisiz eşya kullanmıştır. Merz adı sanatçının bir lirist olduğu gerçeğiyle ilgilidir. Schwitters harfleri kırarak anlamsız sözler yaratarak eserler ortaya koymaktaydı. Schwitters'in çeşitli anlamsız şiir türlerini oluşturan çalışmaları arasında, URSONATE yani başka bir deyişle ilkel sonat vardır. Sayılardan, önemsiz sözlerden, tutarsız aralıklı cümle ve münferit harflerden oluşan yıllarca süren şiir çalışmaları sonucunda insan seslerinin gelişmesiyle yaratılan en iyi bilinen yapıttır. Schwitters tarafından eserlerinin çoğuna verilen Merz adı kurgusal bir kelime değildir. Bu, Schwitters'in bir kolaj üzerinde çalıştığı esnada, Kommerbank kelimesinin görünür kısmını bir gazete üzerinde görmüş ve bu kelimenin Fransızca "merde" yani 'bok' anlamına geldiği için ve Alman onuruyla zıt olduğu gerçeği hoşuna giderek kullanmayı tercih etmiştir. Schwitters, şiir ve sanat dilini gerçeklikten, tasvirlerden ve anlamlardan uzaklaştırırken, onları parçalarken, dilbilgisini ve sözdizimini kırıp yeniden yaratım yapmaya çalışmıştır. Ek olarak, André Breton Schwitters Manifestosunda bu yeni rastgele kompozisyonun kendiliğinden ve aniden bulunabileceğini, gerçeküstücülüğün ilk ilkesinin otomatizm olduğunu ve dilin ağzına yoğrulduğuna inandığını açıkladı. Schwitters Merz'in sanatı, sesleri ve nesnelere, ezildiğinde ve öğütüldüklerinde orijinal biçimlerine, medeniyet öncesi, ön anlama, metafizik, sihir, gizemli önemsizlik, amaçsızlık haline getirmekle ilgilidir (Artun, 2012: 65).



Resim 27. Kurt Schwitters, Ursonate (Fragment), 1922.

Alper Akçay, A. (2016). "Dışavurumdan Yapısalcılığa Merz Yapısı". *Sobider*, 6, 190.

Aynı zamanda yazar olarak da bilinen Kurt Schwitters, sanatın bir anlatı olduğunu ve her sanat alanının kendine has manevi anlamlarla dolu olduğunu savunmuştur. 1923-1932 yılları arasında düzensiz yayınlamış olduğu Merz dergisinde, sanatın işlevsel amaçlarını ve doğasının tekrarını reddetmiştir (Resim 27).



Resim 28. Kurt Switters, Merz dergisinin bazı sayıları.

Alper Akçay, A. (2016). "Dışavurumdan Yapısalcılığa Merz Yapısı". *Sobider*, 6, 191.

Sanatçının kolaj hareketini kullanarak yarattığı üç boyutlu çalışmalar mekansal enstalasyona doğru ilerlemiştir. Merz yapıları olarak bilinen eserler, Hannover, Norveç ve İngiltere'de nesnelere bir araya gelmesiyle icra edilmiştir. Bu mekansal uygulamalar savaşlar yüzünden bir kısmı yok olmuştur. Sadece bir kısmı yani İngiltere de meydana getirdiği eserler günümüze ulaşmıştır. Kurt Schwitters, Hannover'de toplanan materyallerle sanat dilini yaratmaya yönelik mekânsal Merz eserlerinin ilkidir. Küçük heykelleri Merzbau'yu atık malzemelerden meydana getirmiştir (Yılmaz, 2005: 114) (Resim 28).



Resim 29. Kurt Schwitters, Hannover Merzbau, Merz-column, 1923.
Alper Akçay, A. (2016). "Dışavurumdan Yapısalcılığa Merz Yapısı". *Sobider*, 6, 191.

Merzbau'nun merkezini meydana getiren eser *Istırap* (Leiden, 1917) adlı çalışma, ahşap, karton, hurda demir parçaları, kırık mobilya parçaları, tablo çerçeveleri gibi çöplerin bir tezahürüdür. En üstteki henüz çok küçük yaşta vefat eden oğlu Gerd'in ölüm maskesi bulunan eserinin yedi yılda sütunlarının sayısı 10'a çıkmış, "büyük sütun" olarak bahsettiği heykele de "Erotik İstırap Katedrali" ismini vermiştir. Sanatçının kullandığı kırık parçalar içindeki evlat acısını evlat özlemini dışavurum şekli olduğu düşünülmektedir (Akçay, 2016: 193) (Resim 29).



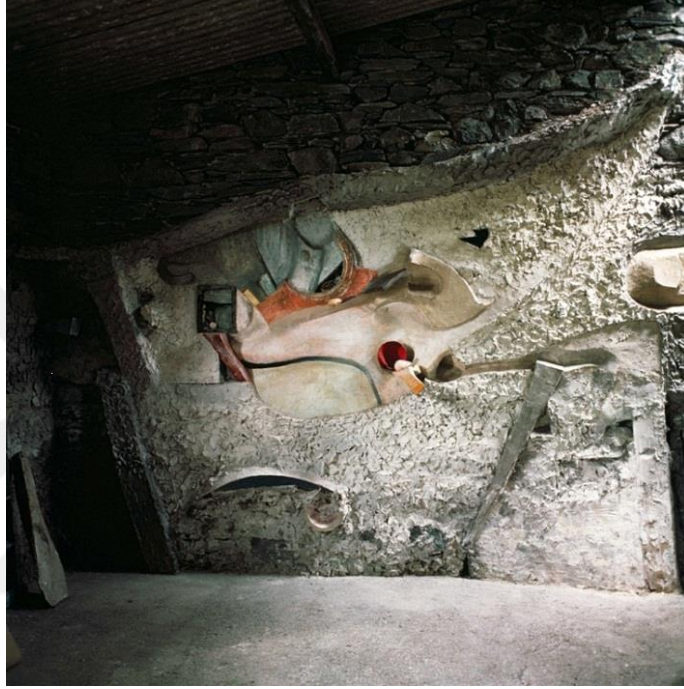
Resim 30. Kurt Schwitters, Hannover The Merzbau, Hannover, 1933.
Alper Akçay, A. (2016). “Dışavurumdan Yapısalcılığa Merz Yapısı”. *Sobider*, 6, 192.

Schwitters'ın, en önemli projesi olan “Merzbau”lar üzerinde yaşamı boyunca çalıştığı eserlerinden birisidir. Mimari, heykeltıraşlık ve performansın bir arada olduğu bu projede her türlü malzemeden faydalanılmıştır. Üç yerde gerçekleştirdiği yapıtların ilki Hannover’de, ikincisi Norveç’te ve üçüncüsü ise İngiltere’dedir. Bunlardan sadece, İngiltere’deki tamamlanmamıştır. Merzbaular’ı oluşturan fikir; kaotik düzenden yeni bir düzen yaratmak, savaş nedeniyle çöküntü yaşayan toplumun kalıntılarından yeni bir oluşum ortaya çıkarmaktır (Sürmeli, 2012: 340) (Resim 30).



Resim 31. Kurt Schwitters, MerzSaule, Molde, 1934.
Alper Akçay, A. (2016). “Dışavurumdan Yapısalcılığa Merz Yapısı”. *Sobider*, 6, 193.

Sanatçının bu çalışması, Oslo yakınlarındaki Lysaker'daki kiralık dairenin bahçesinde yapıldığı bilinmektedir. Bu eserden günümüze sanatçının çizimleri dışında somut kalıntılar kalmamıştır. Schwitters'in Hannover'deki Merzbau'ya çok benzer olduğu ve 1951'de yıkıldığı bilinmektedir. Norveç yakınlarındaki Hijerto adasında karısı ve oğluyla tatildayken soyut heykeller yarattığı bilinmektedir. Bunlardan en önemlisi Merz Saule'dir (Akçay, 2016: 195) (Resim 31).



Resim 32. Kurt Schwitters, Merz Duvarı, İngiltere, 1947.

Alper Akçay, A. (2016). "Dışavurumdan Yapısalcılığa Merz Yapısı". *Sobider*, 6, 193.

1941'den sonra, savaşın sonuna kadar Londra'da yaşadığı mülteci kampından çıkıp çalışmalarına devam eden sanatçı, baskı resim alanında verdiği eserler de Dadaist etki sezilmektedir. Eserlerinde doku, ritim, renk, denge, uyum, ahenk gibi temel sanat kavramlarını barındıran Schwitters ve resimsel estetik görüntüyü yakalamıştır (Resim 32).

2.3.1.11. Beatrice Wood (1893 – 1998)

Özellikle suluboya çalışmaları ile dikkat çeken Beatrice Wood'un göz önünde bulunan ince motifleri yayınlarında bolca kullanmıştır (Avşar ve Taşçı, 2014: 9-11). Sanatçı daha çok seramik alanında yapmış olduğu eserler ile adından söz ettirmiştir (Dickerman, 2005, s. 489). Çağdaş sanattan örnekler gösteren oval ve yassı seramik

formlar hem çağdaş hem de dekoratif. Dadaist bir yaklaşımla üretilen eserlerde, bedenin farklı temsillerini içeren bir dizi öykünün ifade edildiği söylenebilir. Özellikle kadın özgürlüğüne yönelik kullandığı sembollerle erkeklerin kadınlara olan bakışına odaklandığı belirtilmektedir (Camfield, 1998: 111) (Resim 33).



Resim 33. Beatrice Wood, Parlak Mavi Volkanik Sırlı Vazo, 1960.

https://www.liveauctioneers.com/item/26994086_beatrice-wood-vase Erişim Tarihi: 18.05.2018

2.4. KONSTRÜKTİVİZM VE MALZEME KULLANIMI

Bu akımın kurucularından Vladimir Tatlin'in sanatsal yaşamına bakarsak, bu oluşumun nasıl olduğunu görebiliriz (doğ.1885 Kharkov- öl.1953 Moskova). Moskova Güzel Sanatlar Akademisinde kısa süreli bir öğrenimden sonra, 1911'de Gençlik Birliği ile birlikte St. Petersburg'da yapıtlarını sergiledi. Aynı kentteki ve Moskova'daki diğer yenilikçilerin sergilerine katıldı. Tatlin, Goncharova'nın etkisiyle ikon resmini keşfeder. 1913'de Moskova'da açılmış olan "Eski Rus İkonları" sergisinde Romanov dönemi ikonlarının etkisinde kalır. Bu dönemde yaptığı resimlerinde çıplak kompozisyonlarının dekoratif yüzeylerinde, renklerinde ve eğik çizgiler içinde gotik kemerleri

anımsatan kulplarla oluşturulmuş mekânında bu ikon etkileri açıkça görülür. Tatlin bu anlatımın üç boyutlu özelliklerini ve örneklerini tiyatro dekorlarında kullanacaktır. İlk dönemlerinde Tatlin, resimsel boşluktan çok, gerçek boşlukla ilgilenmekteydi. Gerçek boşluk sorunu, en önemli sanatsal sorun olarak ele alınıyordu. 1913'te Berlin üzerinden Paris'e geçti. Picasso'nun atölyesini gezdi ve kübist konstrüksiyonlarını gördü. Fütürist ve kübist etkiler altında yetişen Tatlin, Picasso ziyaretinden sonra 1913 kışında Vesnin'in stüdyosunda çalışmalarını sergiler. “Rölyef Resim” adlı sergi kökten bir tutum gösterir. Üç boyutlu biçim anlayışında, kapalı, heykelsi kütleden açık, dinamik, boşluğu boyutlandıran konstrüksiyonlarında, biz resimsel bir öge olarak gerçek boşluğu kavrarız. Rölyef resimde ilk kez değişik gereçler arasındaki ilişkileri sunar. 1914'te de tahta, teneke, demir, tel, cam ve alçı gibi pürüzlü, fiziksel özellikleriyle dikkate aldığı gereçler seçmeye başlar (Yılmaz, 2013: 67). Madde kültürünü geliştirmek üzere madenler, ağaç parçaları ve bulunmuş nesnelere oluşan bir dizi soyut yapı tasarımına yöneldi.

1915-16'larda ise en köktenci yaklaşımlarını uygulamaya başlar. Metal konstrüksiyonlarını sergiler. Yapıtını çerçeveden ve geri plandan koparmak ve gerçek boşlukta oluşturmak için kuramını geliştirmeye başlar. Yapıtı çerçevelemek, gerçek boşluktan ayırmaktır. Bu tutum, yapıtı idealleştirmek, mükemmelleştirmek, dahası özel bir anlam katıp sonsuz kılmaktır. Yaşamın gerçekliğinden, sanatın gerçekliğini soyutlamaktır. 1917'de Yakulov ile Moskova'daki “Café Pittoresque”i dekore etti. 1919-20'de III. Enternasyonal'e ait Anıt 11 (Tatlin Kulesi) yapıtı planladı ve modelini hazırladı. Bu anıt için Tatlin şöyle der: Arı yaratıcı biçimle, yararlığın birleşimi. Yalnızca bölümlerinin dengesiyle bir üçgen, Rönesansın en iyi anlatımıdır. Ruhumuzun en iyi ifadesi de spiraldir. Değişik gereçleri deneyen sanatçı, yeni ilişkilerin yardımıyla teknik sorunları çözmeyi görev bilecektir. Yeni ve karışık biçimleri bulmaya çalışacaktır. Doğal olarak il daha ileri ki aşamalarında teknik ayrıntılarında ustalık kazanmış olacaktır. Sanatçı çalışmasında teknolojinin karşısında gereçlerin biçimleri arasında olduğu kadar, plastik ve konstrüksiyon ilişkilerinde üstesinden gelebilmelidir. Kuşkusuz ki, onun yaratıcı yöntemi nitelik olarak bir mühendisinkinden farklıdır. 1920'de Moskova'da heykeltıraş olan Anton ve Naum (GABO) Pevsner kardeşler “Gerçekçi Manifesto”yu yayımlayarak, batıda konstrüktivizmin heykel sanatına yönelik, tümüyle soyut, toplumsal ve siyasal boyutu olmayan bir biçimini geliştirdiler.

Konstrüktivist uygulamanın ortaya konmasında Tatlin'in "Karşıt Kabartmaların" (1914) büyük etkisi oldu. Sehpa resmi artık, sanatı mekân ve yaşam içinde gerçekleştirmeye yönelik bir ön çalışmadan başka bir şey değildi. Ressam, toplumsal görevi dünyanın değiştirilmesinde katkıda bulunmak olan bir yapımcı-mühendis haline geldi. Rus konstrüktivizmi temel eksellere indirgenmiş (V. ve G.Stenerg, Medunetski) ya da asılı bir mobil olarak düşünölen (Rochenko) heykel sanatında, giyim, ev eşyaları, ev veya sahne düzenlemeleri dizaynında (Varvara Stepanova, Lyubov Popova, Alexander Vesnin, Rodchenko) çarpıcı bir biçimde ortaya çıktı. Yalın çizgi yararına duygululuğu, estetiği ve süsleme eğilimini yadsıyan konstrüktivizm, kübizmin, süprematizmin ve iç mekân kurma deneylerinin katkılarını maddeciliğin en aşırı sınırlarına götürdü (Tairov oda tiyatrosunda A. Exter, 1916-17; Moskova'daki Café Pittoresque'nin kurucusu Yalov, 1917). 1920'li yıllarda önde gelen akımlardan olan konstrüktivizm Avrupa'da çeşitli yerlerde faaliyet gösterir (Antmen, 2010: 134).

Moskova ve Petrograd'da sanatsal kültür enstitüsü Inhuk; Almanya'da Bauhaus; Polonya'da Strzeminski ve katarzyna Kobro'nun çalışmaları vs. Malevich'inde katıldığı akım çizgi ve düzlemlerden oluşan heykel ve resimlerle evrenin özünü aktarmaya, Tatlin ve Rodchenko'nun tersine, insanın çevresini dönüştürmeyi amaçlayan maddi uygulamalara yöneldi. 1923'e doğru konstrüktivizmi mimarlık, dekor ve grafik sanatsal uygulama kaygısıyla, Malevich ve El Lissitzky'de Tatlin ve Rodchenko'ya katıldılar. Geniş anlamıyla Konstrüktivizm, batıda gelişen De Stijl ve Bauhaus gibi akımların yanı sıra, geometrik eğilimli soyut heykel ve tasarıma, kinetik sanata kaynaklık etti (Erzen, 1993: 34).

Edebiyat alanında, fütürist sol çevrelerde (LEF) gizli olarak bulunan konstrüktivizm, Konstrüktivist Edebiyat Merkezi (1924-30) adı altında örgütlendi ve eleştirmen Zelinsky ile Selvinsky, Lugosky, Bagritsky, V.İnber gibi şairleri bünyesinde topladı. Sanayileşmeye karşı duyarlılık gösteren, kimi zamanda biçimcilikle suçlanan bu yazarlar estetiğin yerine işlevselliği koydular. Manifestolarında (Gosplan Littéraire 1925; Business 1929) sözcüklerin anlambilimsel yükünü artırarak şiir yazısına bir nitelik kazandırdıklarını savundular (Ernur, 2012: 41).



Resim 34. Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonel Anıtı, 1915.

<http://destinoberlim.com.br/2016/02/02/viaje-na-historia-da-arquitetura-passeando-pela-unter-den-linden/unter3/>

Erişim Tarihi: 23.05.2018

Bu yeniçağda malzemelerin sanat alanına girmeye başlaması, sanatçı-teknoloji etkileşiminin bir sonucudur. Bu yüzyıl yeni malzemelerin, düşünsel, biçimsel ve sanatsal gelişmelerin yanında yeni plastik fikirlerin çağrıştırdığı, heykel sanatında yüzyıllarca süren gerçek mekân içinde kütlenin parçalanıp hafifleyerek, espas modülatörlerine dönüştüğü bir dönem olmuştur. Ama buna karşın maketiyle bile olsa tarihe mal olan “Tatlin’in kulesi” heykel, resim ve mimarinin terkiğini öngören dev bir propaganda merkezi olan tasarımdır. Mekan konstrüksiyonları kurgulayan konstrüktivist sanatçılardan Rodchenko mekanı, içine yerleştirdiği metal konstrüksiyonlarla düşünüyordu. Ama ElLissitzky’nin Proun (Ruşçada nesne) adlandırdığı mekanlar ise çevreyi içine alıyordu. Mekanın belirsizliği ve geometrik biçimler arasındaki gerilim izleyicilere üç boyutlu uzay gemisi izlenimi veriyordu. Daha sonralar bu çalışmalar “Proun Odası” adlandırılarak bir odada gerçek boşlukta yeniden şekillendirildi (Antmen, 2010: 108) (Resim 34).



Resim 35. Rodchenko, “Kinoglaz” için afiş, 1924.

<https://www.e-skop.com/skopdergi/konstruktivizm-fotograf-ve-sinematografi/3508>
Erişim Tarihi: 27.05.2018

Rus Konstrüktivizm sanatçısı Alexander Rodchenko toplumsal fikirlerine dayanarak, bireysel dışı vuruma değil, çoğunluğa-halka sorumluluk yüklemesine inandığından, 1920 yılında tasarıma yönelerek ressamlıktan vazgeçmişti.

O, aynı zamanda montaj, fotoğraf ve tipografik tasarımlar da yapmıştı. Moskova’da açılan 5 sanatçının 5 eserinin olduğu “5x5=25” sergisinde “Son Resim” başlığını kullanarak “soyut sanatın öldüğünü ilan etmiştir” (Bektaş, 1992: 63) (Resim 35).

2.5. SÜRREALİZM (GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) VE MALZEME

Şiir gibi resim de insanın ikinci yaşamına dair bir anlatıdır. Jacques Riviere’ye göre, Chirico'nun büyük mermer bir kadının arka planda demir yolu olan ve konstrüksiyonun renkleriyle boyanmış tahta bir kutuya oturduğu ve estetik bağlamda

hiçbir önemi olmayan bir tuval olduğu, özellikle yeni bir dünya yaratmadığı, özel olduğu bir tuval bulanık bir his verir.

Bir sanat eseri, yalnızca ölümsüzlüğü, sağduyu ve mantığı sınırlarını aşarsa, gerçek ölümsüzlüğünü hak eder. Sürrealistler, birçok sanatçının daha önce aşırı noktalara yönlendirdiği resim anlayışını yönlendirdiler. İzlenimciliği küçümsemiş olsalar da insanlara daha iyi geri dönmek için nesnelere çağrışımlarından yola çıkmışlardır. Aynı şekilde, Andre Lhote'a göre görüşlerini gelecekte de ilan edecek olan Rimbaud ile paylaşılan sürrealist resmin babası Cezanne'den etkilendiler. Bununla birlikte, gerçeküstücüler için asıl ilham, kübizmdi. Kübizm için, kendisini maddi değerlerden arındırılmış, pratik gereklilikleri aşmış ve böylece insanın geleneksel hayattan kurtulmasına katkıda bulunmuştur.

Picasso ilk defa sanatın eri yasadışı ve her zamanki anlamlarının yabancılaşmış nesnelere görünmesine izin vermiştir. Picasso'nun resimleri, dünyanın tüm tazeliğinde görüldüğü, çocukların bakış açılarını yansıtmaya çalışmıştır (Antmen, 2010: 135). Öte yandan, dış gerçekliğin sıradan görünümüne isyan etmiş olsalar da bu görüntülerin tek başına otomatizmin sonucu olduğu kabul etmemişlerdir. Çünkü Picasso için, bütünsel bir bilinçlilik çok önemliydi ve çalışmalarını bu bilinçle şekillendirdi.

2.6. ART POVERA VE MALZEME KULLANIMI

1960'ların sonunda Güney Avrupa'da ortaya çıkan en önemli ve etkili avangard hareketlerden biriydi. En belirgin özelliği, toprak, kaya, giyim, kâğıt ve ip gibi endüstriyel materyallerin kullanılmasıydı, bir düzine İtalyan sanatçının eserlerini içeren dönemdir. Kelimenin tam anlamıyla 'fakir' ya da ucuz materyalleri çalışmalarına uygulayarak eserlerini ortaya koyuyorlardı. Bu uygulamalar, o tarihte İtalya'nın sanayileşmesini ve mekanizasyonunu inceliklerle eleştirmenin yanı sıra, yerleşik değer ve mülkiyet kavramlarına meydan okuyordu.

Çalışmaları, 1950'lerde Avrupa sanatına egemen olan modernist soyut resme, resimden ziyade heykel eserine odaklanarak kendilerini ayıran tepkilere işaret ediyordu. Grup ayrıca Amerikan Minimalizmini ve özellikle de sanat dünyasında teknoloji ve baskınlığın coşkusu olarak algıladıklarını reddetti. Bu bakımdan Arte Povera, 1960'ların Amerikan sanatındaki Modernizm ve teknolojiye karşı olan Minimalist eğilimleri

tekrarlarken, tarih, yerellik ve hafızanın belirgin bir şekilde İtalyan estetiği ve stratejik özellikleriyle ön plana çıkmaktadırlar (Erzen, 1993: 45).

Art Povera, belli bir tarzdan ziyade bir yaşam felsefesidir denilebilir. Kullanılan materyallerin tamamen değersiz ve önemsiz malzemeler olmasından adını alan “Yoksul Sanat” (Arte Povera), insan-doğa-kültür ilişkisini tartışan bir sanat akımı olarak dünyaya yayılmıştır. Bu akımın en belirgin farklılığı ise sanat eserlerinde kullanılan malzemelerle ortaya çıkmaktadır. “Yoksul Sanat”ın amacını ortaya koyar nitelikte olan bu malzemeler gayet basit yapılı, zahmetsiz elde edilebilecek taş, toprak ve bitki gibi doğada kolayca bulunabilir nesnelere olduğu görülür. Öte yandan bu eğilime göre sadece malzemenin “yoksulluğu” değil eserlerin sergileniş biçimi de “yoksul” karmaşadan uzak ve tıpkı doğadaki gibi sade olmalıdır. Eserlerin entelektüel olarak değil, duygusal olarak seyirciye sunulması gerekmektedir. Bu akımın yaratıcılarından ve en önemli temsilcilerinden olan, eserleri Londra’daki Tate Modern Museum ve New York’taki “MOMA” gibi dünyaca ünlü müzelerde de sergilenen Jannis Kounellis’in şimdiye kadarki en ilgi çeken sergisi 1966’daki Roma Attiko Galerisinde 11 canlı atı eşit aralıklarla yan yana yerleştirdiği sergisi olmuştur. Bu sergiyle sanatçı, sanatın veya sanat objesinin doğadaki herhangi bir varlıktan farklı olmadığını vurgulamak istediğini söyleyebiliriz. Ayrıca 2013’te Kounellis iki haftalık bir çalışma ile İstanbul’a özel hazırladığı 12 parçadan oluşan sergisinde ise, Anadolu kültüründen ilham alarak, İznik ve Kütahya çinilerini, eski kilim ve halıları kullanmıştır. Bulunduğu yere ve olanaklarına göre eserlerini hayata geçiren Kounellis’in bu sergisinde en dikkat çeken parça ise metal, yün, çuval, eski dikiş makineleri ve eski paltolar kullanarak oluşturduğu 6 metre boyundaki vagon idi (İrgin, 2017: 15) (Resim 36-37).



Resim 36. Installation of Fibonacci numbers by Mario Merz at the Centre for International Light Art in Unna, Germany.

https://en.wikipedia.org/wiki/Centre_for_International_Light_Art Erişim Tarihi: 04.06.2018



Resim 37. Venus of the Rags (Paçavraların Venüs'ü), Michelangelo Pistoletto, 1967.

http://www.yapi.com.tr/haberler/michelangelo-pistoletto_95687.html

Erişim Tarihi: 04.06.2018



Resim 38. Joseph Beuys, İskemle ile Yağ, 1964.
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/joseph-beuys>
 Erişim Tarihi: 14.06.2018

Beuys nesnelere yüklediği simgesel anlamlarla geniş ilgi alanlarından beslenen performanslar sergilemiştir. Sanatçının atölyesi; keçe, yağ, bal, sargı bezi, kızak, somya, küvet, sandalye, kır kurdu gibi alışılmadık malzeme ve nesnelere değiştirilip dönüştürüldüğü bir laboratuvar ve tiyatro işlevselliğinde olmuştur. Bir şaman tavrıyla gerçekleştirdiği eylemlerinde, nesnelere yayılan enerjiyi kanalize edip, değiştirip dönüştürmek ve onları yeni bir bağlama oturtmak suretiyle bu nesnelere eskisinden farklı bir anlama kavuşturmayı amaçlamıştır (Tıgın, 2014: 49) (Resim 38).

2.7. MİNİMALİZM VE MALZEME KULLANIMI

19. Yüzyılın ikici yarısında ortaya çıkan Minimalizm, Soyut dışavurumculuğun duyguya ve biçime verdiği aşırı öneme karşı bir tepki olarak süslü dekoratif unsurlardan uzaklaştırıp sadeliği savunmuş, sadeliği ile elit bir estetik biçim kavramı geliştirmiş, nesnenin sadece nesne olma özelliğine dikkat çekip geometrik öğelerin tekrarlarını kullanmıştır. Yılmaz “minimum” sözcüğünü şu şekilde tanımlamıştır; “Bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik), matematikteki ifadesi ise, “değişken niceliğin inebildiği en alt basamak, asgari, minimal” (Yılmaz, 2013: 45).

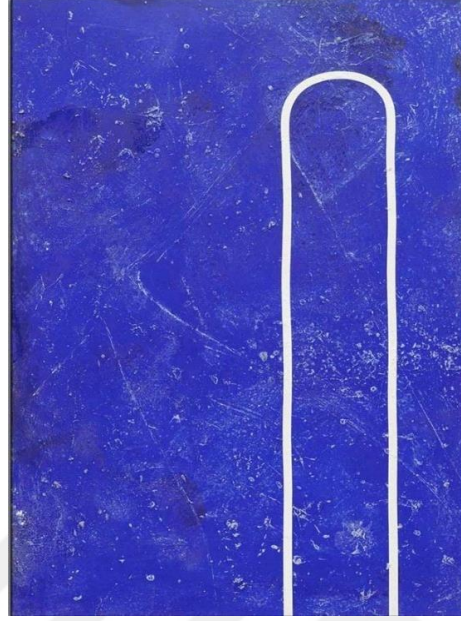
Sanat eserinde var olan biçimleri ve rengi en aza indirgeme düşüncesini temel prensip edinerek, kompozisyonlarda figüratif ve hikâyeleştirilmiş anlatımı reddetmiş, eseri her türlü nesnel çağrışımdan arındırmaya çalışmıştır. Başta heykel ve resim olmak üzere müzik, mimarlık, sinema ve edebiyat gibi pek çok sanat dalında da kendisini hissettirmiş olan minimalizm, tasarımın ön planda tutulması eserlerin bütünüyle ifadesiz ve nesnel olması gerek renk gerekse biçimsel değerlerin en aza indirilerek estetik bir tavır ile ahenkli ve uyumlu olarak bir araya getirilen sınırları keskin bir şekilde geometrik düzenlemelerle meydana getirilmiş kompozisyonlarla oldukça dikkat çekici bir hal almıştır. Performans sanatı, süreç sanatı, arazi sanatı ve enstalasyon sanatı gibi farklı sanat hareketlerinin oluşmasına da minimalizm katkı sağlamıştır. Minimalizm akımının en önemli temsilcileri arasında Richard Serra Carl Andre, Robert Morris, Sol Le Witt, Dan Flavin ve Donald Juddyer almaktadır (Döl ve Avşar, 2013: 2-10).

2.7.1. Donald Judd

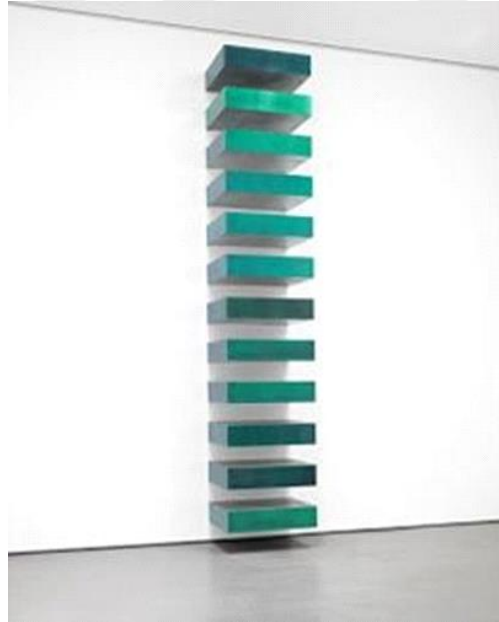
Amerikalı modernist ressam ve mimar Donald Judd 1928’de Excelsior Springs, Missouri’de doğdu. Judd, 1948’den 1953’e kadar New York’taki Sanat Öğrencileri League’de ve daha sonra Columbia Üniversitesi’nde felsefe eğitimi aldı. 1959’dan 1965’e kadar birçok Amerikan sanat dergisine sanat eleştirisi yazdı. Sömürülen Soyut Ekspresyonistlerin ölçeği ve fizikselliği ile ilgilenen Judd, çalışmalarına resim yaparak başladı (Yılmaz, 2013: 45).

Estetiğe hayat boyu sürecek bir ilgisi olmasına rağmen, 1962’de obje çalışması yaptı ve ardından bağımsız çalışmaya yöneldi. Şeffaf plastik ve anotlanmış alüminyum gibi endüstriyel malzemelerle çalıştı ve mükemmel bir sonuç elde etmek için elinden

geleni yaptı. Yapıtlarında, sanat ve el sanatları ile olan tüm ilişkilerini ortadan kaldırmaya çalıştı (Resim 39).



Resim 39. Donald Judd, İsimsiz1961, 183 x 121,7 cm.
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-j/judd-donald/donald-judd-isimsiz/>
Erişim Tarihi: 24.06.2018



Resim 40. Donald Judd, “İsimsiz-Raf”-“Başlıksız Yığın”, (1966), 12 Demir Parça.
<https://www.moma.org/collection/works/81324> Erişim Tarihi: 24.06.2018

İsimsiz (Raf) adlı çalışması New Jersey’deki bir metal atölyesinde işçilere galvanizli demirden yaptırılmış ve yeşil boya ile boyanmış olan birbirinin aynı raflardan

oluşmuştur (Resim 40). Raflardaki düzenli tekrar, geleneksel sanat anlayışındaki her bir fırça darbesinin eşsiz ve biricik olduğu fikrinin artık demode olduğunu söylüyordu. Judd, 12 adet rafın tek bir öge gibi görünmesini sağlamıştı. Her bir raf 22,8 cm derinliğinde araları da 22,8 cm idi. Geleneksel heykelden farklı olarak parçalar arasında hiyerarşik bir ayrım yoktu, en üst raf ile an alt raf aynı değere sahip oldukları gibi aralarında onları bağlayan bir kuvvet vardı. O da 22,8 cm idi (Akgün, 2019: 26).



Resim 41. Carl Andre's Minimalism, Suitable for Walking On Carl Andre's.

<https://www.nytimes.com/2015/11/27/arts/design/carl-andres-minimalism-suitable-for-walking-on.html>
Erişim Tarihi: 29.06.2018

Minimalizm akımı içerisinde Carl Andre, seçtiği tek tip nesnelerin her birini bir araya getirerek sıralamak, dizmek, yan yana-üst üste koymak veya çeşitli yönlerde yerleştirmek yoluyla bütünler elde ederek kaidesi olmayan çeşitli heykeller ve yerleştirme çalışmaları gerçekleştirmiştir. Malzeme olarak çoğunlukla bakır ve çinko plakaları ya da tuğla bloklarını seçen ve eserlerinde kullandığı bu gibi nesnelerin yapılarını bozmadan bir araya getiren sanatçının eserleri, yer düzleminde yatay olarak birleştirilmesi sebebiyle üzerine basılabilirlik veya dolaşılabilirlik özelliğiyle de minimalist anlayışa farklı bir özellik katmıştır (Döl ve Avşar, 2013: 8) (Resim 41).



Resim 42. Mario Merz, Kıta'dan Kıta'ya, Çelik, Cam, Neon, Kil ve Metal Kablolar, 167.6x342.9x342.9 cm, 1985.

<https://i.pinimg.com/originals/06/87/c6/0687c60afcb0f8fcf62fca5d9715def2.jpg>
Erişim Tarihi: 01.07.2018

Kar ile inşa edilen bir tür barınak olan iglo, Mario Merz'in birçok eserlerinde ilham kaynağı olan yapı çeşididir. Tüketim toplumuna karşı çıkan Arte Povera anlayışının da yansımalarından biri olarak sanatçının inşa ettiği bu form, insanlığın temel ihtiyaçlarından belki de en başta gelen barınma temasının ele alındığı ve çevre ile insanlar arasındaki ilişkiyi ön plana çıkaran eserler arasındadır. Sanatçı bir yandan doğa ile kültürü, geçmiş ile bugünü organik malzemelerle ürettiği çalışmalarıyla sorgularken, bir yandan da sanat, malzeme ve süreç bakımından benzersizliklerle dolu özgür bir ifade biçimi ortaya koymuştur (Avşar Karabağ ve Tuğ, 2017: 150) (Resim 42).

2.8. KAVRAMSAL SANAT

Kavramsal sanat terimi, 1960'ların ortalarında kendilerini alışlageldik sanat eseri biçiminde göstermeyen sanat eserleri için kullanılmaya başlanmıştır. Sanatın kuramsal yanını çözümlmeyi, yeniden tanımlamayı amaçlayan kavramsal sanat, mantık ve felsefeyle yakından ilişkilidir. Sanatçı, o güne kadar sanatta bulunan geleneksel malzemelerin ve biçimlerin dışında düşünmeye başlayıp düşüncelerini uygun malzemeler aracılığıyla ifade etmiştir. Kavramsal sanat, sanatın nesnesini fetişleşmiş bir

nesne ya da meta olmaktan kurtarmayı amaçlar ve sanatın düşünsel bir süreç olduğunu göstermeye çalışır. Norbert Lynton'ın ayrıntılı kavramsal sanat düşünceleri şu şekildedir: Kavramsal sanat, müzelerde izlenen eserlere yapılan aşırı övgünün, birkaç saniyelik izleme mümkün olamayacağını; sanatçının ününün, eserden duyulan hazzın yerini aldığını söyler. Kavramsal sanat bu durumu önlemeye çalışır. Sahip olunabilir, sergilenebilir nesneyi devreden çıkartır. Kavramsal sanat sanatın herhangi bir nesneyle ve de mekânla sınırlandırılmayacağı fikrini taşır. En etkili kavramsal sanat eserleri, sıradan şeylerle en uygun düşünceleri bir araya getiren işlerdir. Estetiği dışlayıp, sanatın bir zevk alma aracı olmadığını söylerken, klasik anlamdaki sanattan en belirgin kopuşu yaşar. Bu bir maddesizlik değildir. Çünkü kavram, betimlemenin farklı bir biçimde içinde görünüşüdür. Önemsenen şey bu biçim değil, metinsel içeriktir. Metinsel içeriğin anlaşılmasında biçim bir araçtır (Koca, 2017: 97-98).



Resim 43. Piero Manzoni. 1959.

<http://www.didatticarte.it/Blog/?p=7161> ErişimTarihi: 07.07.2018

Farklı nedenlerden dolayı isimlendirilip kullanılan kavramsal sanat terimi, bu tanımlamalarla geleneksel anlamda bir biçimlendirmeyi işaret etmediğini hissettirmektedir. Kavramsal sanat ismi netleşmeden önce de yapılan işlerde bu geleneksel dışı yaklaşımları görmekteyiz. 1954 yılında Amerikalı besteci John Cage'in "4" "33" isimli sessiz müziği, kavramsal sanatın habercisi olarak nitelendirilmiştir. Kavramsal sanata; 1953 yılında Robert Rauschenberg'in "De Kooning" in desenini silerek kendi yapıtını oluşturmasını, Ad Reinhardt'ın 1954'te başlattığı "ikonografisiz ikonlar, saf, soyut, nesnesiz sanat nesnelere" olarak adlandırdığı aynı ölçülerde ve

birbirinin tekrarı olan siyah resimlerini; Yves Klein'in 1958'de iris Clert galerisinde açtığı "boşluk" sergisini, 1959'da Piero Manzoni'nin farklı uzunluklarda kâğıtlar üzerine mürekkeple düz çizgiler çizip, bunları paketleyerek oluşturduğu sanat nesnelerini örnek gösterebiliriz. Duchamp'ın bu anlamda öncülüğünün sorgulanmasına gerek yoktur (Erden, 2016: 45) (Resim 43).



Resim 44. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.

<http://www.kitaptansanattan.com/kose-yazilari/kavranan-kavramsal-sanat-1-mustafa-gunen-yazdi/>
Erişim Tarihi: 19.07.2018

“Bir ve Üç Sandalye” isimli öne çıkan yapıtı ile ün kazanan Joseph Kosuth, sergi alanında gerçek bir sandalye, solunda aynı sandalyenin fotoğrafı ve sağında da sandalye denen şeyin sözlükteki tanımlarından oluşan dokümanla bir düzenleme gerçekleştirir. Bu çalışması ile Kosuth'ın izleyicilerden beklentisi, nesnenin fotoğrafı ve tanımlar arasındaki ilişki üzerine kafa yormalarıdır (Manastırlı, 2017: 16) (Resim 44).



Resim 45. Joseph Beuys, Sürü, 1969 (Infinite Art Tournament 2017).
<https://tr.pinterest.com/pin/149604018841198500/?lp=true> Erişim Tarihi: 23.07.2018

Beuys'un, Kızak ve Sürü'sünden hareketle, o'nun çoğaltmalarında taşıdığı güç, her bir çoğaltmada tekrardan yayılma olasılıklarını güçlendiren bir ağ gibi olmasıdır. Her uzantının bir kökten doğup gelişip, kendini de kök yaparak yaygınlaşması gibidir. Böylece yatayına gelişen bir dizge oluşmaktadır. Denilebilir ki; Beuys' un çoğaltmalarında tek tek nesnelere, bir ormanın detaylarıdır. Bu nedenle her nesne – çoğaltılmış her nesne Beuys'un sanatının genel karakteri içinde anlaşılmalıdır (Erden, 2016: 65) (Resim 45).



Resim 46. Kuzgun Acar, Metal Kaynak Maske, 1967-1968.
<http://www.leblebitozu.com/kuzgun-acarin-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi: 25.07.2018

Herhangi bir hurdacıda rastlanabilecek demir, çivi, tel, sac vs. sayısız atık ile çalışmalar yapan bir diğer sanatçı, Kuzgun Acar'dır. 1953 yılından itibaren açtığı

sergilerde soyut heykelleriyle yer alan Kuzgun Acar, elindeki malzemelere Rue Monsieur Le Prince’te bulunan bir otelin çatı katında yaşam verir, gaz ocağının üstünde ‘mine’ler yaparak çok etkili sanatsal sonuçlar elde eder (Manastırlı, 2017: 18) (Resim 46).



SONUÇ

Yaratma eyleminin temelinde yatan yaratıcılık kavramını pek çok düşünür, farklı kuramlar üzerinden tanımlayarak yaratıcılığın bir süreç olduğu görüşünde buluşmaktadır. Filozof, sosyolog, kuramcı, psikanalist, yazar ve sanatçıların görüşleri incelendiğinde; yaratıcılığın, bilineni kenara bırakıp yeni olanı araştırma, biline karşı çıkma, problem yaratma ve bu problemlere çözüm üretme davranışlarını kapsadığı görülmektedir. Yaratıcılığın, çok yönlü düşünebilme ve üretmeye yatkınlık, özgünlük tanımlamaları üzerinden açıklandığı ve sonradan geliştirilebilir olduğu gözlenmektedir.

Bu çalışmada sanatta kullanılan nesne-malzeme arasındaki ilişki ele alınmıştır. Sanat, sanatçı ve sanat eserleri arasındaki ilişkilerin bir arada incelenmesi gerekmektedir. Ayrı ayrı incelenen ilişkiler bir önem arz etmemektedir.

Dönemin yönetim şekli, içinde bulunduğu sosyal, kültürel ve bilimsel ilerlemeler vb. birçok şey sanat akımlarının ortaya çıkış sürecini etkilemiştir. Bu sanat akımlarının hepsi bir diğerine tepki olarak doğmuştur. Bu akımları daha iyi anlayabilmek için bulunduğu dönemden nasıl etkilendiğine ve geçmiş dönemlerinde kendisini nelerin etkilediğine bakmak o sanat akımını daha iyi anlamak açısından oldukça önemlidir.

Klasik sanat anlayışından farklı olarak Kübizm' in ortaya çıkmasıyla malzeme kullanımı sanata farklı bir boyut kazandırmıştır. Bu akımda sanatçı, nesnenin kurallar ve yaratıcılık gibi konulardaki fikri ele almaktadır. Kübistlerin resimlerinde kolaj kullanması gelecekteki sanat anlayışlarının önünü açmaktır. Konularını seçerken günlük yaşamdan nesnelere ele aldıkları görülmektedir. Seçtikleri malzemelerde sınır tanımamış ve kendilerini ifade edecek bütün malzemeleri kullanmışlardır.

Geçmişteki dönemlere göre Kübizm' in daha esnek ve çeşitlilik içeren bir formda olduğu görünmektedir. Genel bir ifade ile ise Kübizm akımı, tüm resim şekillerini geometrik şekillere dayandırmaktadır.

Fütürizm sanat akımında ise sanat, hayat ve aksiyon kavramlarının birleşimiyle oluşmuştur. Bu kavramların sonucu olarak ise akımın aslı harekete dayanmaktadır. Bu alandaki en önemli eserlerinden biri, 1913 yılında ortaya koyulmuş olan 'Uzayda Sürekliliğin Eşsiz Formu' isimli çalışmadır. Bu eserde hareketi başka şekillerle ortaya

koymayı tercih edilmiştir. Sanatçının felsefesine göre ‘Dinamizm merkezli nesne ve onun çevre ile ilişkisi’ işlenmiştir. Burada eser hız kazanıyor gibi inşa edilmiştir.

Dadaizm sanat akımı, 1916’ da İsviçre ünlü düşünürü Hugo Ball tarafından ‘Voltaire Cabaret’ adıyla ortaya koyulmuştur. I. Dünya Savaşı’nın kötü etkileri Dadaizm sanat akımını oluşturmaya etken olmuştur. Bu akımın öncüleri Zürih, New York, Paris, Köln ve Berlin’ de küçük gruplarla bir araya gelmişlerdir. Bu akımın aslının sistemi eleştirmek olduğunu söylemek de mümkündür. 1918’ de Dada Manifestosu’nun öncüsü olan Tristan Tzara’ ya göre Dadaizm, bir protesto ve yıkıcı bir eylemdir. Tzara bu akımın mantığın yerle bir edilmesi olduğunu iddia etmektedir ve Dadaizm’ in özgürlük olduğunu savunmaktadır.

1917’ de Rusya’daki devrim sonrasında ortaya çıkan Konstrüktivizm akımı, sanayi alanını destekler nitelikte ve bu alandaki teknikleri yücelten biçimde çalışmalar yapılmıştır. Bu nedenle bu alım çağdaş malzeme anlayışını benimsemiştir. Bu akımın en önemli sanatçılarından ve kurucusu olarak kabul edilen Vladimir Tatlin, ahşap, endüstriyel desen, metal, film ve tiyatro alanlarıyla ilgilenmiştir.

Sürrealizm akımı ise Dadaizm akımının etkisiyle gelişim göstermiştir. Bu akımın öncülerinden Andre Breton ‘Bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur.’ ifadesiyle Sürrealizm akımını açıklamıştır. Bu dönemin çoğu sanatçısı Freud’ a ilgi duymuştur. Bu akım döneminde kolaj, otomatik desen ve yeni arayışları belirten yöntemler benimsenmiştir.

Art Povera, sanat piyasasının ticari çarklarına bir isyan tarzında ortaya çıkan sanat akımıdır. Bu akımın sanatçıları, farklı malzemelerin süreçteki değişimini izlemekte ve sanatsal deneyimin sınırlarını ilerletmektedirler. Ayna, gazete, toprak, atık gibi doğal malzemeleri ele almışlardır. Art Povera, heykeller ve diğer sanat formlarını oluşturmak için toprak, eski giysiler, ip, kaya ve kâğıt gibi geleneksel olmayan materyalleri kullanan bir hareketti. Dallar, paçavralar, toprak ve taşlar gibi günlük malzemeleri kullanan Art Povera sanatçıları modern sanatı reddetti ve onun bireyselleşmesinin ve duyguları ifadenin yetersiz bir kanalı olduğunu ileri sürdü. Ayrıca modern sanatı, konvansiyonel resmin gelenekleri tarafından sınırlandırılmış olarak görüyorlardı. İtalyan sanatçılar gündelik şeylerin ve materyaller dünyasının normal yaşamla daha alakalı olduğunu ve sanat için daha anlamlı olduğunu savundular. Art Povera, akımının

en tipik örneği, tarihsel ve günceli bir araya getirerek ironik yaklaşımlar sergileyen Michelangelo Pistoletto' nun 'Paçavralar İçinde Venüs' adlı çalışmasıdır.

Minimalizm akımı, 'Ne görüyorsan odur; ötesi yoktur.' sözü ile bütünleşmiştir. Eser yalnızca bir resim ya da heykel olmanın dışında tek başına bir nesnedir ve varlığını mekânla ilişkilendirerek sürdürür. Resim ismen vardır fakat bir şeyi temsil etmemektedir. Bu akımda daha çok simetri ve düzen daha önceliklidir. Minimalistlere göre gerçek mekânı kullanmak, başka bir deyişle espasın kendi içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekân yanılsamasından, yani espas duygusundan çok daha heyecan verici hale gelmiştir. Akımın öncülerinden Carl Andre' nin yere tuğlaları simetrik biçimde dizdiği 'Eşdeğer' adlı çalışması bu akıma en iyi örneklerdendir.

Sonuç olarak, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Art Povera ve Minimalizm gibi sanat akımları geçmişten kopamayan ve kendisine ait özellikleriyle sanata ve birbirine yön veren akımlar olarak tanınmaktadır. Sanatta malzemenin yaratıcı süreç oluşumunda akımların tam olarak ele alınabilmesi ve 20. yy. sanatını pozitif-negatif etkileşimleriyle ele almaya imkân tanıyacak alanlarda 'malzeme-nesne' ilişkisi oldukça önem kazanmıştır.

KAYNAKÇA

- Akçay, A. A. (2016). “Dışavurumdan Yapısalcılığa Merz Yapısı”, *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science / Yıl: 3, Sayı:6, Mart, 185-195.*
- Akgün, S. (2019). “Minimal Sanat Bağlamında Donald Judd’un Eserlerinde Biçim ve Anlam İlişkisi”, *The Journal of International Lingual, Social and Educational Sciences, 5 (1).*
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2012). *Sanat Cinsiyet “Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri”*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2012). Erotik Katedral: Kurt Schwitters’in Mimarlığa Oyunu. Arzu Mimarlığı: *Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* içinde. <http://www.aliartun.com/yazilar/erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/> Erişim Tarihi: 01.03.2018
- Artun, A. (2011). *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2014). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi “Estetik Modernizmin Tasfiyesi”*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arzu İzmit İlgilip, (2014), *Pablo Picasso ve George Braque’ In Kübist Dönem Eserlerinde Form-Işık İlişkisi*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Eğitimi Bilim Dalı.
- Atalan, O. (2012). “Ready-Made Kavramı Günümüz Sanatına ve Sanatçısına Etkisi Yedi”, *DEÜ GSF Dergisi, Sayı 7, 23–30.*
- Avşar, K. P. & Taşçı, M. Y. (2018). “Sanatta Temsilin Yalınlık ve Sadelik Kritikleri”, *1. Uluslararası GAP Sosyal Bilimler Kongresi, Şanlıurfa, 1(1), 25.*
- Baudelaire, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*, Sunuş: Ali Artun, Çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik tasarımın Gelişimi*. İstanbul: YKY Yayınları.

- Berger, J. (1999). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. (Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları.
- Binay, A., (2010). "Tüketim Vasıtasıyla Oluşturulan Postmodern Kimlikler". *Global Media Journal Turkish Edition*, 1(1), 17-29.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon: Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor?* (Çev. Nermin Saybaşıllı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Camfield, W. (1987) "Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917." *Dada/Surrealism: A Journal Sponsored by the Association for the Study of Dada and Surrealism*.
- Civelek, Y. (2015). "Manifestoların Perspektifinden: Antonio Sant'Elia Fütürist mi," *Megaron*, 10 (4), 522-535.
- Copeland, D. (2000). 'The Constructivist Challenge to Structural Realism', *International Security*, 187-212.
- Demirkol, C. V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Yayın.
- Dickerman, L., (2005). *Dada*. New York, National Galery of Art Publishing Office, 468-489.
- Döl, A. & Avşar, P. (2013). "Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi". *Sanat ve Dil Dergisi*, 2(10), 2-10.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1997). İstanbul: Yem Yayınları.
- Erden, O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ergün, C. (2012). "Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj-Fotomontaj". *DergiPark*, 3, 5-19.
- Ernur, T. (2012). *20. Yy. Resim Sanatında Portrenin Yeri*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programı, s.118-119.
- Erzen, J.N. (1993). "Mondernizm Sonrası Sanat" *Çağdaş Düşünce ve Sanat* (Aksüğür Duben İpek ve Şengel Deniz. (Unesco/AİAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği), İstanbul.

- Fleming, J. & Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev. Hakan Abacı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Gombrich E.H., (2009). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Göktan, M. Ç. (2015). “Fütürizm Sanat Akımının Oluşumunda Fotoğrafın Önemi”. *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(5), 17-19.
- Harrison, C. & Wood P. (Ed.), (1992). “Artin Theory 1900-1990- An Anthology of Changing Ideas”, *Londra Blackweel Publishing*, 760-761.
- İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu, M. (1991). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- İrgin, S. (2017). “Kültür ve Yoksul Sanat Diyalektiği”. *İdil*, C. 6, S. 33, 1503-1511.
- İsgilip, İ. A. (2014). *Pablo Picasso ve George Braque’ In Kübist Dönem Eserlerinde Form-Işık İlişkisi*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Eğitimi Bilim Dalı 85.
- İşman, S. A. (2007). *20.Yüzyıl Batı Resim Sanatında Aşk Olgusu*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, s. 57.
- Kaptanoğlu, L. (2008). “Sanatsal Bir Değer Olarak Kolaj” *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, X (97),
- Kavrakoğlu, F. (2014). <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-41-kubizm-2/>
Erişim Tarihi: 16.11.2018
- Koca, B. (2017), “Kavramsal Sanat”. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 297-103.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Manastırlı, R. (2017). *Hazır Nesnelere Sanatsal Formlara Dönüşüm Süreci*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Lefkoşa: Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar ve Tasarım Ana sanat Dalı.

- Marcel Janco. <https://www.binethgallery.com/product-category/marcel-janco/> Erişim Tarihi: 14.06.2018
- Nesne. Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 23.04.2018
- Oktay, G. & Şahinoğlu A. (2016). “Yazının Resimde Okunmaz Kullanımı”. *Sanat & Tasarım Dergisi*, Sayı:5, Eskişehir, 128-139.
- Oskay, A. (2003) “Kübist Kolajlar”. *İstanbul Kültür Üniversitesi Dergisi*, Sayı 3, İstanbul.
- Öztuna, H. Y. (2008). “Bauhaus Tasarım Okulu ve Temel Sanat Eğitimi”. *Grafik Tasarım Dergisi*, Ocak, 2008, Sayı:16, 40-44.
- Pelin, A. K., Sena, T. B. (2017). “Yoksul Sanatı Yorumlayan Sanatçılar ve Eserleri”. *SOBİDER*, Yıl: 4, Sayı: 11, Haziran 2017, 146-159.
- Piscator, E. (1985). *Politik Tiyatro*. (Çev: Mustafa Ünlü-Suavi Güney). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sadık, C., (2018). <https://www.tarihlisanat.com/umberto-boccioni-futurizm>. Erişim Tarihi: 17.11.2018
- Schneckenburger, M. (2000). “The Surrealist Object”. *Art of the 20th Century*, Ed: Ingo F. Walter, Köln, Taschen, 462.
- Süleyman, İ. (2017). “Kültür ve Yoksul Sanat Diyalektiği”. *İdil*, 6 (33), 1503-1511.
- Sürmeli, K. (2012). “Dada Hareketinden Kavramsal Sanata”. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Malatya*, 2(6), 337-345.
- Sophie Taeuber Arp. <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/wwi-dada/dada1/a/introduction-to-dada/> Erişim Tarihi: 16.04.2018
- Tasarım Dergisi. *Inonu University Journal of Art and Design*, 2 (6), 337-345.
- Thompson, J. (2014), *Modern Resim Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tığın, Y. (2014). *Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelere Yeniden Okunması*. (Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu) Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana sanat Dalı.
- Tristan Tzara Kimdir. <https://www.biyografi.net.tr/tristan-tzara-kimdir/> Erişim Tarihi: 03.03.2018

- Turanî, A. (1979). *Dünya Sanat Tarihi "Resim-Heykel-Mimari"*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Türk & Güney. (2016). "20.yüzyıl Resim ve Heykellerinin Yunan Mitolojisi ve İkicilik Kavramı Açısından Değerlendirmesine Yönelik Bir Araştırma", *Ulakbilge*, 4(8), 263-298.
- Velimirovic, A. (2013). Francis Picabia. <https://www.widewalls.ch/artist/francispicabia/> Erişim Tarihi: 07.03.2018
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Zırlı, K. (2009). *Atık ve Hazır Nesnelerin Sanat Objesine Dönüşümü*. (Yüksek Lisans Tezi), MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 25.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gözde Elif ÖZÇAKMAK
Doğum Yeri ve Tarihi	Tortum / 1990
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi K.K.E.F. Resim İş Öğretmenliği.
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce.
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Barbaros Hayrettin Paşa Ortaokulu (2015-2016). Haşim İşcan Ortaokulu (2016-2017). Köprüköy Atatürk YBO (2017-2018). Yağan Cumhuriyet Ortaokulu (2018...).
İletişim	
E-Posta Adresi	gozdeelifozcakmak@gmail.com