



20.YÜZYIL RESİM SANATINDA EKLEKTİK EĞİLİMLER

(Yüksek Lisans Tezi)

Burak YİĞİT

Kütahya – 2018

T.C.
KÜTAHYA DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

20. YÜZYIL RESİM SANATINDA EKLEKTİK EĞİLİMLER

Danışman:

Doç. Dr. Pelin AVŞAR KARABAŞ

Hazırlayan:

Burak YİĞİT

Kütahya – 2018

Kabul ve Onay

Burak YİĞİT'in hazırladığı "20.Yüzyıl Resim Sanatında Eklektik Eğilimler" başlıklı Yüksek Lisans tez çalışması, jüri tarafından lisansüstü yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

..... /..... /2018

Tez Jürisi	İmza	
	Kabul	Red
Doç. Dr. Pelin AVŞAR KARABAŞ (Danışman)		
Doç. Dr. Nurettin GÜLAÇTI		
Dr. Öğr. Üyesi Serpil AKDAĞLI		

Doç. Dr. Ayhan KAHRAMAN

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yemin Metni

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “20.Yüzyıl Resim Sanatında Eklektik Eğilimler” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

10 /12 / 2018

Burak YİĞİT



Özgeçmiş

Burak Yiğit, 1986 yılında Ankara’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Ankara’da tamamladı. 2015 yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden mezun oldu. 2016 yılında Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. Aynı yıl Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’nda öğrenim görmeye başladı.

Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında basılan bildiriler:

1. Avşar Karabaş, P. ve Yiğit, B. (2017). Neo Dada Akımı Kapsamında Robert Rauschenberg ve Kombine Resimleri. IMFARTS 2017 II. Uluslararası Akdeniz’de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Sanat Çalıştayı, Antalya. II. Uluslararası Akdeniz’de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Sanat Çalıştayı Bildiri Kitabı, 360-366.

Ödüller:

1. 14. Şefik Bursalı Resim Yarışması Başarı Ödülü, 2014, Ankara.
2. Genç Sanat: 4. Güncel Sanat Proje Yarışması Mansiyon Ödülü, 2018, Ankara.

Araştırmamın oluşmasında her türlü desteği vererek beni yüreklendiren araştırmamın amacı doğrultusunda ilerlemesini sağlayan değerli hocam Doç. Dr. Pelin AVŞAR KARABAŞ’a, tezimin sonuçlandırılmasında büyük katkıda bulunan jüri üyesi hocalarım; Doç. Dr. Nurettin GÜLAÇTI ve Dr. Öğr. Üyesi Serpil AKDAĞLI’ya yüksek lisans ders ve atölye çalışmalarımda bana emekleriyle katkıda bulunan saygıdeğer hocalarıma, sevgi ve desteğini hep yanımda hissettiğim değerli aileme en içten teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

20. YÜZYIL RESİM SANATINDA EKLEKTİK EĞİLİMLER

YİĞİT, Burak

Yüksek Lisans Tezi, Resim Anasanat Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Pelin AVŞAR KARABAŞ

Aralık, 2018, 128 sayfa

19. yüzyıl sonundaki modern sanat hareketleri sanatta bireyselliği öne çıkarmıştır. Özgürlüğünü kazanan modern sanatçı resimlerinde kendi seçimleri doğrultusunda hareket etmeye başlamıştır. Sanayileşme ve kente göç sonrası kent yaşamındaki değişimlerle birlikte farklı kültürlerden etkilenen sanatçılar, başka kültürlere ait öğeleri ve sanat dışı malzemeleri kolaj, asamblaj ve fotomontaj gibi tekniklerle resimlerinde kullanmışlardır. 20. yüzyıl başındaki eklektik eğilimler, 1950’li yıllarda İkinci Dünya Savaşı sonrası popüler ve tüketim kültürünün de etkisiyle hızla artarak devam etmiştir. Popüler kültürden beslenen Pop Art sanatçıları reklam estetiği, popüler ikonlar ve tüketim nesnelere içinden seçtikleri unsurları resimlerinde farklı biçimlerde kullanmışlardır. Pop art sanatçılarının, afiş görsellerinden seçilen kesitleri yeniden üretmesi, nesnelere resim yüzeyinde farklı malzemelerle birleştirmesi ve tüketim nesnelere görsellerinin çeşitli biçimlerden montajlanması resim sanatına farklı anlatım biçimleri kazandırmıştır. 1970’li yıllarda modern sonrası olarak nitelendirilen postmodern dönemde kavramsal sanatın ortaya çıkardığı etkiler resim sanatını çeşitli boyutlarda değiştirmiştir. Temel unsuru eklektisizm olan postmodern dönemde sanat anlayışı ironik ve çoğulcu bir anlatım üzerine kurulmuştur. Geçmişin çeşitli sanatsal öğelerini sahiplenen ve yeniden yorumlayan sanatçılar resimlerinde farklı kaynaklardan aldıkları görselleri ve diğer unsurları bir arada kullanmışlardır. Görüntüleri üst üste bindirerek, yan yana resmederek kolaj görünümlü resimler yapan sanatçılar sık sık fotoğrafik öğelerden ve boyanın plastik yapısından da yararlanmışlardır. 20. yüzyılın başlangıcından itibaren etkili olan eklektik anlayış günümüzde de resim sanatını çoğulcu, farklı disiplinlerle etkileşime açık bir hale büründürerek etkisini sürdürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Eklektisizm, Eklektik, Modern Resim Sanatı, Postmodern Sanat.

ABSTRACT**ECLECTIC TENDENCIES IN 20TH CENTURY PAINTING****YİĞİT, Burak****M. Sc. Thesis, Painting Mainart Branch****Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Pelin AVŞAR KARABAŞ****December, 2018, 128 pages**

The modern art movements at the end of the 19th century have brought forth individuality in art. The modern artist who gained his freedom started to act in his own choice in his paintings. With the changes in urban life after industrialization and migration to the city, artists affected by different cultures used elements of other cultures and non-art materials in their paintings with techniques such as collage, assembly and photomontage. Eclectic trends at the beginning of the 20th century continued rapidly with the influence of popular and consumer culture in the 1950s after the Second World War. Pop art artists, fed from popular culture, have used the elements of their choice in different ways in their paintings through their advertising aesthetics, popular icons and consumption objects. Re-production of the sections selected from the banner visuals of pop art artists, combining the objects with different materials on the surface of the painting, and assembly of the consumer objects visuals from various forms have brought different forms of expression to the art of painting. The effects of conceptual art in postmodern period, which was described as postmodern in the 1970s, changed painting art in various dimensions. The basic element of eclecticism, postmodern period, art understanding is based on an ironic and pluralistic expression. Artists who had and re-interpreted various artistic elements of the past used the visuals and other elements they received from different sources in their paintings together. The artists who made collage-looking pictures by overlapping the images and painting side by side have often benefited from photographic elements and the plastic structure of the painting. Eclectic understanding, which has been effective since the beginning of the 20th century, continues its effect by making painting art open to pluralistic interaction with different disciplines.

Keywords: Eclecticism, Eclectic, Modern Painting, Postmodern Art

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM MODERN RESİM SANATINDA EKLEKTİK EĞİLİMLER

1.1. KAVRAM OLARAK EKLEKTİK	7
1.2. MODERN RESİM SANATINDA EKLEKTİK EĞİLİMLERİN ORTAYA ÇIKIŞI.....	9
1.2.1. Modern Resim Sanatında Parçalanmış Yüzeyler	20
1.2.1.1. Kolaj.....	25
1.2.1.2. Dadacı Fotomontaj.....	28
1.2.1.3. Farklı Görme Boyutlarında Resim.....	36

İKİNCİ BÖLÜM POP ART AKIMINDA EKLEKTİK EĞİLİMLER

2.1. POP ART'IN ORTAYA ÇIKIŞI VE POP ART'TA EKLEKTİK EĞİLİMLER	45
2.2. YENİDEN ÜRETİM OLARAK RESİM	61

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM POSTMODERN DÖNEM RESMİNDE VE KAVRAMSAL SANATTA EKLEKTİK EĞİLİMLER

3.1. KAVRAMSAL SANATIN RESME ETKİLERİ.....	77
3.2. POSTMODERN DÖNEM RESMİNDE EKLEKTİK EĞİLİMLER	80
3.2.1. Yeni Gerçekçilik	86
3.2.2. Yeni Dışavurumculuk	92
3.3. GÜNÜMÜZ RESİM SANATINDA EKLEKTİK EĞİLİMLER.....	104

SONUÇ.....	113
KAYNAKÇA	117
DİZİN	128



GÖRSELLER LİSTESİ

Sayfa

Görsel 1.1: Joseph Mallord William Turner. “Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour’s Mouth”, TÜYB, 91x121 cm, 1842.....	12
Görsel 1.2: Edouard Manet. “Kırda Öğle Yemeği”, 208x 264.5 cm, TÜYB, 1863.	13
Görsel 1.3: Tiziano Vecellion. “Urbino Venüsü”, TÜYB, 119x165 cm, 1534	14
Görsel 1.4: Edouard Manet. Olympia, TÜYB, 130,5 cm x190 cm, 1863.....	14
Görsel 1.5: Paul Gauguin. “Kafa şeklinde vazo ve Japon Baskılı Natürmort”, TÜYB, 72.4x93.7 cm,1889.....	15
Görsel 1.6: Paul Gauguin. “Sahilde Tahitili Kadınlar” , TÜYB, 69x 91 cm, Musée d’Orsay, Paris, 1891	17
Görsel 1.7: Kesai Eisen. “Paris Illustre Le Japon dergisi kapağı”, Mayıs 1886.....	18
Görsel 1.8: Vincent Van Gogh, “The Courtesan (after Eisen)”, TÜYB, 100.7 cm x 60.7 cm, Van Gog Müzesi, Amsterdam.....	18
Görsel 1.9: Vincent Van Gogh, “Bandajlı Kulak İle Otoportre”, 1889, TÜYB, 60 x 49 cm.....	19
Görsel 1.10: Sato Torakiyo (yayımcı), Manzarada Geyşalar, 1870-80, RAB, 60 x 43 cm, Courtauld Müzesi, Londra	19
Görsel 1.11: Paul Cezanne. “Elmalı ve Şeftalili Natürmort” , TÜYB, 81x100.5 cm, 1905	21
Görsel 1.12: Pablo Picasso. “Avignonlu Kızlar”, TÜYB, 244 x 234 cm, 1907.....	23
Görsel 1.13: Marcel Duchamp. “Merdivenden İnen Çıplak (No.2)”, TÜYB, 151.8 x 93.3 cm.....	24
Görsel 1.14: Georges Braque. “Meyve Tabakası ve Bardak”, MÜKKVVK, 62.9 x 45.7 cm, 1912.....	26
Görsel 1.15: Pablo Picasso. “Sandalye Hasırlı Natürmort”, İİÇTÜMVYB, 29 x 37 cm, 1912, Musée Picasso, Paris.....	27
Görsel 1.16: Raoul Husmann. Sanat Eleştirmeni, Fotomontaj, 31.8 x 25.4 cm, 1919...30	30
Görsel 1.17: John Heartfield. “Üstinsan Adolf: Altın Yutar, Boş Konuşur”, fotomontaj, 1932	31
Görsel 1.18: Hannach Höch, “The Beautiful Girl”, Kolaj, 1920, Özel koleksiyon	33
Görsel 1.19: Kurt Schwitters, “Das Merzbild”, Kolaj, 1918-19	34

Görsel 1.20: Salvador Dali. “Çoşkunun Arzusu”, Fotokolaj, 1933	36
Görsel 1.21: Pablo Picasso, “Gitar”, Metal Levha ve tel, 77, 5x35x 19.3 cm, 1914	37
Görsel 1.22: Max Ernst. “Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk”, TÜKT, 1922, 37	
Görsel 1.23: Marcel Duchamp. “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam)”, İki CPÜYB, Vernik, Kurşun Levha, Kurşun Tel Ve Toz, 277.5x176 cm, Philedelphia, 1915-23	39
Görsel 1.24: Marcel Duchamp. “Green Box”, Eskiz ve Notlar İçeren Kutu, 33 x 28.3 x 2.5 cm, 1934.....	40
Görsel 1.25: Kurt Schwitters. “Merzbau”, 1933, Hannover.	41
Görsel 1.26: Kurt Schwitters. Merzbau, 1933, Hannover	41
Görsel 1.27: Vladimir Tatlin. Karşıt rölyef, 1914-1916, tahta, metal ve deri, 62 X 53 cm.....	42
Görsel 1.28: Vladimir Tatlin. Karşı Rölyef, 1915, Demir, çino ve alüminyum, 78, 5 x 152, 5 x 76 cm.....	43
Görsel 2.1: Richard Hamilton. “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”, kağıt üzerine kolaj, 26x25 cm, 1956.	48
Görsel 2.2: Eduardo Paolozzi. Zevkin Derdine Deva Olması Psikolojik bir Gerçektir, Bunk’tan 10 kolaj, KÜKT, 36.2 x 24.4 cm, 1948.....	49
Görsel 2.3: Sir Eduardo Paolozzi. “Zengin bir Adamın Oyuncağıydım”, Karton Üzerine Kolaj, 35.9 x23.8 cm, 1947, Tate Gallery.....	50
Görsel 2.4: Richard Smith. Hediye Paketi, 1963, TÜYB, 201x 529 x 80 cm	51
Görsel 2.5: Robert Rauschenberg, Yatak, Kombine Resim, 191 x 80 x 16,5 cm, 1955.	52
Görsel 2.6: Robert Rauschenberg, Minutiae (Önemsiz ayrıntılar), Ayaklı Panel Üzerine Karışık Teknik, 214.6 x 205.7 x 77.4 cm, 1954.	53
Görsel 2.7: Robert Rauschenberg, Dylaby, bez üzerine monte, ütü sehпасı, metal objeler, metal coca-cola levhası, 278.1 x 221 x 38.1 cm.....	55
Görsel 2.8: Jasper Johns. “Bayrak”, TÜYB, balmumu ve kolaj. 107.3x153.8 cm, 1954- 55.	56
Görsel 2.9: Jasper Johns. “Neye Göre?” , TÜYB, gazete, sandalye ve kalıp, 223.5 cm x 40.6 cm, 1964.....	58

Görsel 2.10: Tom Wesselmann. “Natürmort No: 20”, Karışık Teknik, 104 x122 x14 cm, 1962.....	59
Görsel 2.11: James Rosenquist, F-111, tuval üzerine alüminyum ve yağlıboya, 3.05 m x 26.21 m, 1965	60
Görsel 2.12: James Rosenquist, F-111, Enstalasyondan Görünüm	61
Görsel 2.13: Pablo Picasso. Las Meninas, 1957, Tuval üzerine yağlıboya 161 x 129 cm.	62
Görsel 2.14: Salvador Dali, “Vermeer’in Dantel Diken Kızı’nın Paranoyak-Kritik Bir Çalışması”, TÜYB, 27.1 x 22.1 cm	63
Görsel 2.15: Robert Rauschenberg, “Persimmon” , TÜYB ve serigrafi , 167.6 x 127 cm, 1964.....	64
Görsel 2.16: Peter Paul Rubens. Aynanın Önünde Venüs, TÜYB, 123x98 cm, 1614-1615.	64
Görsel 2.17: Robert Rauschenberg, Skyway, tuval üzerine serigrafi ve yağlıboya, 548.6 x 487.7 cm, 1964.....	65
Görsel 2.18: Martial Raysse, “Made In Japan” , Fiber Kaplı Levha Üzerine Fotomekanik Reprodüksiyon, Duvar kağıdı, Guaş Boya, 1964.	66
Görsel 2.19: Roy Lichtenstein. “Whaam!”, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 172.6 x 406.4 cm, 1963.....	67
Görsel 2.20: Andy Warhol. “Gümüş Araba Kazası (Çifte Felaket)” , Tuval Üzerine Serigrafi ve Sprey Boya, 267.4 x 417.1 cm, 1964.....	67
Görsel 2.21: Andy Warhol. “Marilyn Diptik”, Tuval Üzerine Akrilik, 205.4 x144.8 cm, 1962.	69
Görsel 3.1: Philip Johnson ve John Burgee, 550 Madison Avenue.	75
Görsel 3.2: Pantheon, Neo Klasik dönemden bir mimari yapı.....	75
Görsel 3.3: Joseph Kosuth. “Bir ve Üç Sandalye”, Bir Sandalye, Sandalyenin Fotoğrafi ve Sandalyenin Sözlük Tanımı, 1965.	78
Görsel 3.4: Nam June Paik, “Family of Robot: Baby”, Tek Kanallı Video Heykel,13 adet monitör, alüminyum, 1986.....	79
Görsel 3.5: On Kawara. “OCT.4,1987”. Tuval üzerine boya ve karton kutu içinde gazete küpürü, 33x43.1 cm, 1987.	82
Görsel 3.6: Cindy Sherman, “Untitled 97”, fotoğraf, 115x76 cm, 1982.....	83

Görsel 3.7: Robert Rauschenberg, “Erase De Kooning”, Kağıt Üzerine Mürekkep Ve Kuruboya, 64.1x 55.2x1.3 cm.....	84
Görsel 3.8: Jasper Johns, “False Start”, tuval üzerine yağlıboya, 170x137 cm, 1959...86	86
Görsel 3.9: Yves Klein, “Antropometri: Prenses Helena”, 198 x 128.2 cm, 1960	87
Görsel 3.10: Yves Klein, Antropometri yapım sırasında	88
Görsel 3.11: Lucio Fontana. “Mekansal kavram: Beklentiler” , bez üzerine polimer boya, 100 x 81.5 cm,1959.....	89
Görsel 3.12: Jacques Villeglé. “Colonne Morris – rue des Écoles”, Tuval üzerine dekolaj, 57.2 × 41 cm, 1958.....	90
Görsel 3.13: Daniel Spoerri. “Kichka’nın Kahvaltısı”, duvara monte edilmiş sandalye üzerine panel ve mutfak aletleri, 6.6 x 69.5 x 65.4 cm, 1960.....	91
Görsel 3.14: Arman. “Arzudaki Yansıma”, Pleksiglas baskı, 1964.....	92
Görsel 3.15: Anselm Kiefer. Athanor, Tuval üzerine Akrilik, yağlıboya, saman, fotoğraf, 1983-1984.	94
Görsel 3.16: Anselm Kiefer “Siegfried's Difficult Way To Brunhilde”, camlı çelik çerçevede fotoğraf ve kurşun, 1988.....	95
Görsel 3.17: Julian Schnabel, “Exile”, tuval üzerine yağlıboya ve geyik boyunuzu, 225 cm x360 cm, 1980.....	97
Görsel 3.18: David Salle. Coming and Going, 1987. Tuval üzerine baskı fotoğraf, akrilik ve yağlıboya, 243.8 x 337.8 cm.....	98
Görsel 3.19: David Salle. Gericault’un Kolu. 1985, Tuval üzerine yağlıboya ve sentetik polimer boya.....	99
Görsel 3.20: Theodore Gericault. “Anatomik Parçalar”, tuval üzerine yağlıboya, 46x37 cm, 1819.....	99
Görsel 3.21: Sigmar Polke, “Can you always believe your eyes?”, kağıt ve tuval üzerine guaj, enamel ve akrilik boya, çinko sülfat, kadmiyum oksit, 207 × 295 cm, 1976.....	100
Görsel 3.22: Jasper Johns, “Korkulu Gece”, TÜKT, 1982.	101
Görsel 3.23: Gerhard Richter, “Ema/Merdivendeki Nü”, tuval üzerine yağlıboya, 200x130 cm, 1966.....	103
Görsel 3.24: John Baldessari. “Hope (Blue) Supported by a Bed of Oranges (Life): Amid a Context of Allusions”, fotokolaj, 1991.....	105

- Görsel 3.25:** David Hockney. “Pearblossom Highway #1”, Fotokolaj, 119x 162.5 cm, 1986. 105
- Görsel 3.26:** Fabian Marcaccio. “Confine Paintant”, metal yapı üstünde vinil üstüne polimerler, toz boya, yağlıboya, silikon, 1x300 metre, 2003. 106
- Görsel 3.27:** Damien Hirst, “Alone Yet Together”, cam, boyanmış mdf, ağaç, akrilik, balık ve formalhedit, 91.4 cmx 121.9 cm x10.2 cm, 1993. 107
- Görsel 3.28:** Damien Hirst, “Biopsy Resimleri”, TÜKT, 457x304 cm, 2007. 108
- Görsel 3.29:** Jeff Koons, “Sandwiches”, tuval üzerine yağlıboya, 304.8 x 426.7 cm, 2000 109
- Görsel 3.30:** Takashi Murakami, “Tan Tan Bo Puking”, TÜA, 2002..... 109
- Görsel 3.31:** Mark Bradford. Hayalet Para, TÜKT ve kolaj, 259 x 365 cm, 2007 110
- Görsel 3.32:** Julie Mehretu. Ampirik Yapı, İstanbul, Tuval üstüne mürekkep ve sentetik polimer boya, 304.8 x 457 x2 cm, 2003, Moma, New York 111
- Görsel 3.33:** Nathan Carter. Williamsburg Brooklyn Yayınevi Projesi, Gizli Swindon Atışması, Karışık Teknik, muhtelif boyutlarda, 2010. 112

KISALTMALAR

CPÜYB	Cam Panel Üzerine Yağlı Boya
KÜKT	Kağıt Üzerine Karışık Teknik
MLT	Metal Levha ve Tel
MÜKKDK	Mukavva Üzerine Kömür Kalem ve Duvar Kağıdı
RAB	Renkli Ağaç Baskı
SV	Seramik Vazo
TÜKT	Tuval Üzerine Karışık Teknik
TÜYB	Tuval Üzerine Yağlı Boya



TEZ METNİ

GİRİŞ

20. yüzyıl resim sanatında eklektizm; modernleşme ile bağıntılı bir şekilde gelişmiştir. Yüzyıllar boyu farklı kültürler, öğretiler ve toplumsal hareketlerle ilişki içinde olan sanat, tarihin farklı dönemlerinde toplumsal ve endüstriyel hareketler sonucu çeşitli kırılma noktalarına sahip olmuştur. En büyük değişimlerinden birisi 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başında gerçekleşen Sanayi Devrimi ve beraberinde gelişen farklı tabanlardaki hareketlerle yaşanmıştır. Sanayileşme (modernleşme) ile birlikte makinelerin üretimde kullanılması yaygınlaşmış, işçi sınıfı oluşmuş ve bu gelişmeler toplumun farklı tabakalarını ve sosyal hayatı olduğu kadar sanatı da etkilemiştir.

Sanayileşme ile kentleşme meydana gelmiş ve böylece kırsaldan kent hayatına geçen topluluklar farklı bir sosyal yapının içine dahil olmuşlardır. Kalabalıklaşan kent merkezi ve sanayileşme ile birlikte farklı sosyal tabakaların bir araya geldiği kent, bir süre sonra kendisine ait bir kent kültürü ve nesnelere dünyası oluşturmuştur. Sanayileşme ile birlikte artan sanayi ve tüketim nesnelere kentin dokusuna yayılmış ve bunun sonucunda da atık nesnelere kentin bir parçası haline gelmiştir.

Sanayi üretimi sonucu ortaya çıkan ve atık haline gelen nesnelere, geleneksel ve eski öğretilerinden uzaklaşmak isteyen ve yenilikçi bir anlatım yolu arayan sanatçılar için yeni sanatsal ifade etme yolları sunmuştur. Atık nesnelere yeni bir ifade yüklenerek resim yüzeyinde kullanılması resim yüzeyinde eklektik bir karakter yaratmıştır. Rönesans'ın "güzellik" arayışından kopan sanatçı, bireysel ifadeyi ön plana çıkartmış ve kendisini en iyi ifade edecek anlatım biçimini bulmaya çalışırken nesnelere kullanma yolunu seçmiştir. Sanatçı ile nesne arasındaki etkileşim dışında sanatçılar çeşitli öğretilerden, farklı disiplinlerden ve kültürlerden de etkilenmiştir. Bu yenilikçi arayışlar resim sanatında modern ve postmodern dönemde çoğulcu ve eklektik bir yapıda resim sanatının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sanatsal olmayan nesnelere resim yüzeyine girmesi modern sanatın yenilikçi özelliğiyle uyumlu olsa da saflığı ilkesiyle çelişmektedir. Kolaj ile başlayan eklektik eğilimler resim yüzeyini farklı nesnelere ve kültürel kavramlarla buluşturmuş ve resmin kimi zaman farklı disiplinlerle ilişkide olmasının yolunu da açmıştır.

II. Dünya Savaşı sonrası değişen dünya düzeni sadece ekonomik, teknolojik ve sosyal alanlarda etkili olmakla kalmamış, sanatta ve sanatçının gerçeklik algısında da

değişiklikler yaratmıştır. Teknolojideki gelişmeler, kıtalararası ulaşımın kolaylaşması, yeni medya araçlarının da artık kültürel yapının bir parçası olmasıyla çoğulcu ve eklektik bir kültür-sanat ortamı oluşmuştur. Kültürlerarası etkileşimler, sinema ve görsel medya, antik dönem kültürü sanatçıları için referans noktaları konumuna gelmiştir. Geçmiş kültürlere, etnografyaya, tarihe ve sanat disiplinlerine ilgi duyan sanatçılar resimlerinde bu alanlardan seçtikleri öğeleri kullanmış ve bu yönde eğilim göstermişlerdir.

Teknolojik gelişmelerin hızı, sanatı etkilemesi ve yönlendirmesiyle farklı coğrafyalar sanatçıları arasındaki kültür ve bilgi alışverişini hızlandırmış ve bir anlamda çok kültürlü bir atmosfer yaratmıştır. Bu kültürel atmosfer saf sanatın erimesine yol açmış yerine melez bir sanat ve kültür alanı yaratmıştır. Bu gelişmeler sanatçıların resim üretimlerini de etkilemiş ve bunun sonucunda değişimlere paralel olarak eklektik ve melez olarak adlandırılacak yapıda resimler yapmışlardır.

Popüler kültür görsellerini ve ikonlarını kullanan Pop Art sanatçıları popüler kültürün renkli ve çok katmanlı, hızlı tüketilir yapısından yararlanarak tuval yüzeyinde farklı okumalara imkan veren heykel-resim özelliklerini taşıyan melez yapıda çalışmalar oluşturmuşlardır. Bu melezleşme, modern resmin yerine artık postmodern kimliğin baskın olduğu eklektik eğilimlerin yoğun bir şekilde kullanıldığı bir resim anlayışı ortaya çıkarmıştır.

Postmodern dönemle birlikte sanatın hayata karışması artık sanatçıların gerçeklik algısını değiştirmiş, sanatçıyı modern dönemden farklı bir noktada konumlandırmıştır. Sanatsal eklektisizm, farklı disiplinlerden nesnelere seçen ve farklı kültürel alıntılar üzerinden resimlerini oluşturan sanatçıyı çok-kimlikli bir karaktere bürümüştür. Postmodern dönemde ortaya çıkan çağdaş sanatçı, sinema, yeni medya, video, edebiyat, heykel gibi farklı disiplinlerden aldığı nesnelere ve kavramları içinde bulunduğu çağın gerçekliğini yakalayarak eklektik bir algı üzerinden sanatsal uygulamalarında buluşturmuştur. Resimde ilk olarak kolaj ile başlayan eklektik eğilimler postmodern dönemde sanatın farklı noktalarına yayılmış, günümüz çağdaş resim sanatının ise temel kavramlarından birisi olmuştur.

Sanatlardaki bu eklektisizm ile birlikte saf pentürün yerine daha karışık ve teknolojik (fotoğraf ve videonun yanında elektronik sanatların da yerleştirmeye

başlanması) malzemelerin devreye girmesiyle birlikte postmodern dönemde post-kavramsal bir bakış meydana gelmeye başlamıştır (Akay, 2013: 16-17).

İlgili Araştırmalar

20. yüzyıl resim sanatında eklektik eğilimlerle ilgili yapılan araştırmalar şöyle sıralanabilir:

Burunsuz (2015) “Plastik Sanatlarda İfadeci Yaklaşımda Beliren Yeni Algılama ve Figüratif Süreçler” isimli makalesinde 1980’li yıllarda ortaya çıkan yeni dışavurumculuk kapsamındaki George Baselitz, Markus Lüpertz, Sigmar Polke, David Salle gibi sanatçıların üslupsal özelliklerini ve algılama biçimlerini incelemiştir. Araştırmanın sonucunda; yeni dışavurumcu sanatçıların din, ırk, modernite, bellek gibi kavramlar üzerinden çeşitli deneysel üretimlerle ve yeni algılama şekilleriyle günümüz sanatında yer aldıkları sonucuna varmıştır.

Şahin (2011) “Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere” isimli sanatta yeterlik tezinde modernizm sanat anlayışı ve postmodern sanata etkilerini incelemiştir. Modernizmle biyolojik postmodernizmin bir bağı olduğunu söyleyen Şahin araştırmasında postmodern sanat nesnesinin oluşum süreci içerisinde etkilerini araştırmış ve postmodern anlayış ve sanatsal ifadelerin olduğu akımları ele almıştır. Araştırmanın sonucunda; postmodern sanatın modernizmin devamı olduğu, sanatta eklektizmin uzun süredir var olduğu ve günümüz postmodern sanat anlayışı içerisinde sanata etki eden faktörlerden biri olduğu sonucuna varmıştır.

Erbay (2015) “1980 -1995 Yılları Arasındaki Postmodern Resimde Figürün Yeri” isimli yüksek lisans tezinde 1980’li yıllarda postmodern sanatın oluşumuna zemin hazırlayan ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel nedenleri ele alarak, bu nedenlerin 1980 -1995 yılları arasındaki postmodern sanatta resme etkilerini sanatsal ve kuramsal olarak incelemiştir. Araştırmanın sonucunda; 1980’li yıllarda ortaya çıkan çoğulcu sanat anlayışının geçmişi günümüze taşıyan eklektik ve figüratif bir yaklaşım benimsediği sonucuna varmıştır.

Şahmaran Can (2017) “Postmodern Süreçte Eklektisizm Olgusu ve David Salle” isimli makalesinde Postmodern sanatın, eklektisizm kavramının ortaya çıkış nedenlerini açıklamış ve Postmodern sanatın Yeni Dışavurumcu sanatçılarından olan David Salle’nin eklektik özellikli resimleri üzerinden eklektisizm kavramının özelliklerini ve önemini

incelemiştir. Araştırmanın sonucunda; Salle'nin resimlerinde, kitle ve tüketim kültürünü, postmodern bir bakış açısıyla çoğulcu ve eklektik bir biçimde yansıtarak toplumsal ve zamansal bir içerik oluşturduğu sonucuna varmıştır.

Cebrailoğlu (2013) "Modernizm-Postmodernizm Kıskaçında Sıradışı Bir Sanatçı; Gerhard Richter" isimli makalesinde Yeni Dışavurumcu sanatçı Gerhard Richter'in modern ve postmodern dönemlerdeki resimlerini ve sanat anlayışını karşılaştırarak incelemiştir. Araştırmanın sonucunda; Richter'in, iki zamansal süreci deneyimlemesi sonucu yakın dönem çalışmalarında eski - yeni kombinasyonları oluşturarak figüratif ve soyut resim dilini eklektik ve üslupsal çeşitlilik içinde kullandığı sonucuna varmıştır.

Selvi ve Koca (2017) "Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde Bir Alıntılama Biçimi Olarak Temellük" isimli makalesinde resim sanatında eklektik biçimlerden birisi kabul edilen temellük yani kendine mal etme yöntemini sanat ve sanatçı yapı üzerinden incelemiştir. Araştırmanın sonucunda; başka sanatçıların sanatsal yapıtlarını sahiplenerek çeşitli yorumlarla ele alan sanatçıların eklektik olarak nitelendirilebilecek resimlerinde geçmişin kültürel yapılardan yararlandığı ve çağa dair yeni söylemler oluşturarak kültürel gelişime katkı sağladığı sonucuna varmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; 20.yüzyıl resim sanatında eklektik eğilimleri, bu eğilimlerin resim sanatına etkisini, resimlerinde eklektik öğeleri kullanan sanatçıları, bu sanatçıların yapıtlarını incelemek ve söz konusu eğilimlerin resim sanatındaki konumu ile birlikte bu yapıtlar üzerindeki etkilerini irdelemektir.

Bu amaçtan hareketle, araştırmada şu sorulara yanıt aranmıştır:

1. Eklektik kavramı nedir?
2. Eklektik kavramının ortaya çıkışı nasıldır?
3. Eklektik eğilimlerin modern ve postmodern resim sanatına etkileri nelerdir?
4. Modern resim sanatında eklektik eğilim gösteren sanatçıların eserlerinde öne çıkan eklektik unsurlar nelerdir?

5. Postmodern resim sanatında eklektik eğilim gösteren sanatçıların eserlerinde öne çıkan eklektik unsurlar nelerdir?

Araştırmanın Önemi

Araştırma günümüzde sanatta farklı disiplinlerde önemli bir yere sahip olan eklektik kavramının, 20.yüzyıl başından itibaren resim sanatı içerisinde hangi akımları ve sanatçıları etkilediğini, bu etkilerin 20. yüzyıl resim sanatındaki değişime yaptığı katkıları incelemiştir. Günümüz sanatında da devam eden eklektik eğilimlerin sanata yaptığı katkıları daha iyi anlamak, eleştirel ve estetik açıdan incelemek amacıyla; araştırmacıların ve yazarların bilimsel yazılarından, sanatçıların sanat yapıtlarından yararlanılmış ve bulgular değerlendirilerek yorumlanmıştır.

Sınırlılıklar

Araştırma, 20. yüzyıl başından itibaren 2000’li yıllara kadar olan süreçte yapılan resim sanatındaki eserler arasından eklektik unsurlar içeren örnekler ve bu örnekleri uygulayan sanatçılar ile sınırlıdır.

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeli ile yapılmıştır. Tarama modelleri geçmişte ve halen varolan bir durumu olduğu gibi betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi çalışılarak, onları herhangi bir biçimde değiştirme ve etkileme çabası göstermeksizin araştırılmaktadır (Karasar, 2012: 77).



BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN RESİM SANATINDA EKLEKTİK EĞİLİMLER

1.1. KAVRAM OLARAK EKLEKTİK

İnsanlık tarihi boyunca, kendi yapılarına özgün niteliklere ve verilere sahip olmalarına rağmen, felsefe ve sanat arasında sıkı ve diyalektik bir ilişki oluşmuştur. Belli kesimleri keşşen bu iki alanın çeşitli öğeleri ve öğretilerinin karşılıklı etkileşim içinde olduğu söylenebilir. Sanatçılar, düşünürler gibi hareket ederek çeşitli düşünceler doğrultusunda doğayı ve evreni sanatsal eylemler üzerinden yorumlamaya, çözümlenmeye çabalamaktadırlar. Felsefe ise insanların evrende neden var olduğuna ve ne yapmak istediğine dair ussal ve duygusal bir arayışın sonucudur. Sanatın farklı dönemlerdeki gelişmelerine tarihsel süreçteki olguların yanı sıra felsefenin de etkisi olduğu söylenebilir. Felsefenin sanatı anlama ve değiştirme çabası sonucu çeşitli felsefi öğretilerin sanatta kuramsal açıdan ve sanatta uygulama biçimlerinde bir değişim getirdiği söylenebilmektedir (Yenişehirlioğlu, 2000: 85 - 88). Bu felsefi akımlardan olan eklektisizm ya da seçmecilik başta resim olmak üzere sanatın bütün alanlarını derinden etkilemiştir.

Eklektik, kökeni Fransızca olan ve kelime anlamı olarak seçmeci anlamına gelen, felsefe, mimari, edebiyat ve sanat alanında kullanılan bir sözcüktür. Farklı öğreti ve kaynaklardan seçilen öğelerin yeni bir dizge (yapı) içerisinde kullanılmasına işaret etmektedir. Cevizci (2000: 837) eklektik kavramının eylem hali olan eklektisizmi “kişinin ya da filozofun dünya görüşünü, sistemini oluştururken, farklı hatta karşıt fikirleri, inançları ve öğretileri sistemsizce bir araya getirmesi tavrı” olarak tanımlamıştır.

Felsefe alanında doğruluğa ulaşma yolunda, farklı öğeleri, farklı öğreti ve yerlerden bilinçli bir tercih ve amaç doğrultusunda seçip almak düşünür Victor Cousin tarafından bir öğreti haline getirilmiş ve bu davranış biçimi seçmeci ya da eklektik yöntem olarak adlandırılmıştır. Fransız düşünürü Victor Cousin'e göre seçmecilik ya da eklektisizm, felsefe tarihinde birbiri ardı sıra ortaya çıkan duyunculuk, gizemcilik, idealizm ve kuşkuculuk arasındaki etkileşimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkmış ve çıkacak olan her öğreti ve düşünce, bu öğretilerin sentezi bir anlamda eklektik özellikte olacağından seçmecilik yani eklektisizm felsefe ilerlemeyi sağlayacaktır (Cevizci, 2000: 238).

Felsefede birbirinden ayrı düşünce parçalarını yeni bir düşünce bütününe birleştirme yöntemine eklektisizm ya da seçmecilik denilmiştir. Antik çağda

Aristoculuktan türeyen bir akım bunu benimsemiş ve düşünür Cicero Platonculuk'u Stoacı düşüncelerle birleştirerek onu Roma ruhuna uyarlamaya çalışmıştır. Fransız düşünür Victor Cousin ise (1792-1967) 19. yüzyıl'da seçmeci bir felsefe okulunun kurucusu olarak daha çok tarihçi bir anlayışın ışığında başka öğretilerden aktardığı düşünce parçalarını birbirine ekleme yolunu seçerek yeni bir öğreti kurmayı amaçlamıştır. Eklektisizm 19. yüzyıl'da önem kazanarak bir düşünce biçimi ve sanat yapıtı üretme yöntemi olmuştur. Bir toplumun çağdaş yabancı ya da geçmişteki çeşitli simgelerden, seçmeler, aktarmalar, alıntılar yapmaya kalkışması eklektisizmin özünü oluşturmaktadır (Gülsen, 2008: 446). Kaya'ya (2003: 90) göre eklektikler, hiç bir sistemi mutlaklaştırmaz ve en iyi olduklarına inandıkları öğeleri seçip kullanmaktadırlar. Felsefe tarih birbiri ardına ortaya çıkan idealizm, duyumculuk, kuşkuculuk, gizemcilik vs. arasındaki etkileşimlerin yarattığı anlayış içinde ilerlemektedir.

Baudelaire (2017: 167) eklektisizmin en görünür ve somut sonuçlara sanat alanında yol açtığını söyler, çünkü ona göre sanat, derinleşmek için ancak bir şeyleri feda ederek, özveriyle elde edilen bir sürekli idealizasyon gerektirir. Sıtkı Erinç'e (2004:169) göre eklektisizmin temel ilkesi birlik beraberlikten ve bütünlükten ziyade, çoğulculuk ve çoğulculuğa geçiştir. Bu düşüncenin sanata yansımaları ise bir araya getirme, bu amaçla derleme ve yeniden bütünleştirme olarak ortaya çıkmıştır. Erinç bu yaklaşımın görsel sanatlardaki etkisini "tek bir dünya içindeki çeşitlilik" olarak ifade etmiştir.

Eklektisizm, sanatta tümüyle özgün nitelikte olmayan, başka üslup, akım, çağ, uygarlık ya da kişilerden devşirilmiş biçim öğeleri ya da görüşlerden yeni bir bileşim yaratmayı deneyen davranışları, bu davranışlar doğrultusunda gerçekleştirilmiş yapıtları ve bu anlayışa sahip sanatçıları kapsar (Sözen ve Tanyeli, 2010: 95). Eklektik davranış sergileyen sanatçılar başka sanat yapıtlarına ait öğeleri anlamsal ve biçimsel dönüşüme uğratarak yeni yapıtında kullanabilmektedir. 19.yüzyıl'da toplumdaki düşünce biçiminin, sanatsal eylemlerin yöntemi ve bir davranış biçimi olarak değerlendirilebilecek eklektisizm belirli öğretilere takılıp kalmayan, ilerleme ve derleme özelliği ile çağdaş ya da geçmişteki öğelerden aktarmalar ve alıntılar yapılmasına sebep olmuştur.

Sanat tarihinde eklektizmin farklı dönemlerde, çeşitli üsluplar altında yansımaları söz konusudur. Ortaya çıkan eklektik sanat ürünleri ise sanatçının üslubu, seçtiği öğeler ve malzemelere bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Modern resim

sanatında eklektisizmin çeşitli sanat eserlerinden ve tarihten aktarma ve alıntılama şeklinde olduğu gözlenmektedir. Modern resmin ilk yıllarından primitif sanatçılar Japon baskı sanat eserlerinden etkilenmiş ve bu doğrultuda sanatsal alıntılara başvurarak baskı resimlerinden bilinçli bir şekilde öğeleri seçerek resimlerine katmışlardır. Kübizm, Dada ve Gerçeküstücülük akımları altında kolaj, montaj ve asamblaj modern resimde eklektisizmin en sık kullandığı teknikler arasındadır. Yüzeğe eklenen sanatsal amaç dışındaki öğeler resmin biçimini değiştirmiş ve geleneksel resmin sınırlarını yok etmiştir. Kolaj, montaj gibi tekniklerle farklı buluntu nesnelere, belgeler ve fotoğraf modern resim sanatının eklektik öğeleri olarak kullanılmaya başlanmıştır. Pop art sanatçılarının asamblajlarıyla birlikte resim yüzeyine eklenen üç boyutlu eklektik nesnelere yüzeylerde üç boyutlu resim – heykel arasında gidip gelen etkileşimleri ortaya çıkarmıştır. Yüzeyde elde edilen çoğulcu ve özgür yapı, geleneksel boya resminin farklı bir biçime dönüşmesine yol açmıştır. Pop Art döneminde resim sanatında görülen eklektik eğilimler postmodern dönemin habercisi olmuştur.

Modern sonrası aşamada postmodern olarak adlandırılan dönemde eklektisizm sanatın ana unsurlardan birisi haline gelmiştir. Kavramsal eğilimlerin baskın olduğu dönemde ise farklı sanatsal ve kültürel öğelerin bir araya gelmesi söz konusudur. Fotoğrafın önem kazandığı, resim sanatının yeni arayışlardan oluştuğu, performans sanatı ile bedenine öne çıktığı ve yeryüzü sanatı ile ileri sanatın galeri mekanından doğaya taşıdığı, video gibi yeni medyaların kendini kabul ettirdiği postmodern dönemin temel yapı taşı eklektisizm olarak nitelendirilebilir. Benzer bir durum postmodern sanatta sanatçılar uygulamalarında sıklıkla kullandıkları kolaj, montaj, alıntılama, sahiplenme ve pastiş gibi çeşitli eklektik davranış biçimlerinde de görülebilmektedir.

1.2. MODERN RESİM SANATINDA EKLEKTİK EĞİLİMLERİN ORTAYA ÇIKIŞI

Modern sözcüğü, ilk kez M.S 5. yüzyıl Hristiyan olmak anlamında kullanılan modernus sözcüğünün değişerek günümüze gelmiş halidir. Alman felsefeci Jürgen Habermas'a (1929 -) göre modern sözcüğü bir terim olarak eskiden yeniye bir geçişi tanımlamak adına kullanılmıştır. Öyleyse kendisine göre bir önceki dönemi eski kavramı olarak baz alan modernizm bir yeni olma durumudur (Erinç, 2004: 162).

Modern sıfatıyla zamansal bir değişim, yeni bir düşünce, devrim ve geçmişten kopuş belirtilmektedir. Modern kavramı kendinden önceki düşüncelerden ayrıştırılan yeni gelişme ve dönüşümleri nitelenmek için kullanılmıştır. Bu dönüşüm modernleşme olarak adlandırılırken, dönüşümün ideolojik çerçevesi modernizm olarak adlandırılmaktadır (Çalışkan, 2013: 31). Modernizm resimde 19. yüzyıl sonu ile 2. Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar olan dönemde, çaplı değişimleri tanımlamakta kullanılan bir terim olarak ifade etmektedir (Erden, 2016: 76). 17. ve 18. yüzyıllarda Batı Avrupa'da başlayan aydınlanma projesinin bir parçası olan modernizm düşüncesi sürekli bir ilerleme ve yenilik anlayışı üzerine kuruludur. Bilime ve akıl yürütmeye dayanarak ilerleme düşüncesinde olan aydınlanma projesi kapitalist bir dönüşüm içerisinde modern devlet, doğal hak ve özgürlük arayışı, sanayi devrimi gibi olguları ortaya çıkarmıştır. Geleceği ve sürekli yeniyi hedefleyen aydınlanma dönemi anlayışı sonrası Modernizm ile birlikte yeni üretim teknikleri kültür verilerinin hızla yayılmasına yardımcı olmuştur. Modernizm insan iradesinin ve kişisel özgürlüklerinin önem kazandığı, otoritenin kontrolünün yok sayıldığı bir düşünceyle ortaya çıkmıştır.

1789 Fransız Devrimi ile birlikte toplum yapısında meydana gelen büyük değişiklikler, yeni bir devlet ve toplum düzeni ile beraberinde parlamenter toplum düzenini getirmiştir. Bu yeni düzen bireyin üzerindeki monarşik düzenin ve din kurumlarının baskısını kaldırmış ve bireyin öne çıktığı yeni bir toplumsal ortam oluşmuştur. Adnan Turani'nin (2003: 20) ifadesiyle "bireyin kendi iradesini kazanması olayı, Fransız İhtilali'nin getirdiği en önemli yenilikti ve bu irade, kendi isteğini özgür olarak sanata getirecekti." Devrim sonrasında yayımlanan İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi ise her insanın özgür olduğunu kabul ederken, aydınlanma ve modernlik hareketinin eyleme dönüşmesinin temelini atmıştır. Aydınlanma aklın ve bilginin kesin doğrularına dayanan, ortaçağ görüşünün yerine yeni bir dünya görüşünü koyan, ilerleme idealine dayalı bir süreçtir.

Akademik sanat anlayışından kurtulma özlemi, çağın ruhunu yakalama isteği modernlik düşüncesiyle birleşerek 1800'lerde sanatsal reform hareketlerinin temel hedefi olmuştur. Modernleşme sürecinde 19. yy sanat ortamında ressamın daha az otoriter, daha az merkezîyetçi bir statü istediğini söyleyen Anne Cauquelin (2016: 26) 19.yüzyılın sonunda modernleşme sürecindeki sanat ortamında, yöneticilerin kışkırtılmasıyla, ödüllü sanatçılarla uzlaşmaya varılmasıyla, sanatçıların kariyerlerini geliştirmeleri için

kurulmuş olan Akademi'nin üstünlüğünü yitirdiğine dikkat çekmektedir. Sanat tarihçisi Norbert Lynton'a (2004: 13) bu dönemde klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancının yitirildiğine, tarihsel araştırmalara gösterilen büyük ilgi sonucu geleneğin de aslında bir çelişen örnekler bütünü olduğunun ortaya çıktığına dikkat çekmektedir. Lynton'a göre üslup konusunun giderek ön plana çıkması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirmiştir.

Modern düşüncenin etkileri ve kırılma noktaları sanatsal bağlamda yoğun bir duyarlılık ve içgüdüyle hareket eden sanatçı modeli yaratmıştır. Sanatçı özgür düşünebilen, sanat yapıtı üretme sürecinde kendi duyguları ile hareket eden, kendini aşmaya çalışan yenilikçi bir kimlik kazanmıştır. Dünyayı farklı bir şekilde algılamaya başlayan sanatçı kendi seçimleri ve estetik ölçütleri doğrultusunda dünyayı yeniden kurgulamaya ve eleştirmeye başlamıştır. Atiker'e (1998: 46) göre, modern sanat toplumdaki bireylerin gerçek ihtiyaçlarının bilincine varmalarını amaçlamış ve bunun sonucu olarak toplumun bireyi sistem çıkarlarının nesnesi haline getiren düzeni eleştirip bireye yeni olanaklar göstermiştir.

Modernizm klasisizme yönelik bilinçli bir karşı çıkış yoluyla gelişmiştir; deneyimin, deneyerek yaşamının önemini üstüne basa basa vurgulamış, yüzeydeki görünüşün ardındaki hakikati, içteki doğruluğu bulmayı kendisine amaç edinmiştir (Sarup, 2017: 187). Resimde yüzeyi ve yüzeyin ötesini sorgulayan arayışlar aynı zamanda sanatçıyı, sanatın ve özellikle resmin temel değerlerini sorgular duruma getirmiştir. Resimlerinde "güzel" kavramı peşinde olan Rönesans sanatçısı yerine artık kendi benliğine dönen, sezgilerini sanatın kurallarının önüne koyan ve kendisinin belirlediği kurallar çerçevesinde yenilik peşinde olan bir sanatçı profili oluşmuştur. Fransız İhtilali sonrasında özgürleşen sanatçıların üslup ve malzeme konusunda çeşitli arayışların içine girmesiyle yeni akımlar ortaya çıkarmışlardır.

Sanatın bireysel ifade araçlarından biri olduğu düşüncesinin tohumları 19.yüzyıl sonunda atılmıştır. Çoşku ve duygularını uç noktalarda yaşayan sanatçı kendi iç dünyasına dönmeye başlamış bir anlamda bağlı olduğu kurumlardan ve sınırlardan kurtulmuştur. İç dünyası ve duygularını çoşkulu bir şekilde resimlerinde ortaya koyan J.M. William Turner, Caspar David Friedrich, John Constable gibi sanatçıların doğa

yorumları (Görsel 1.1) izleyiciye, kasvetli ve güçlü etkileriyle sanatçıların dünyasına açılan bir pencere sunmaktadır.

Görsel 1.1: Joseph Mallord William Turner. “Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour’s Mouth”, TÜYB, 91x121 cm, 1842.



Kaynak:<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>, 2017.

Modernist isyan ve öncü olarak adlandırılabilen bu hareketler sanatın ve dünyanın geldiği noktaya karşı güçlü bir karşıtlık duygusundan beslenmektedir. Eski olanı yıkıp yerine yeni olanı koyma, modern resimde avangard hareket olarak adlandırılan yeni bir sanatsal eylemler zincirine işaret etmektedir (Gay, 2017: 170). Avangard hareket eşzamanlı olarak hem kendi döneminin hem de geçmiş dönemlerin sanatsal tekniklerinden yararlanmaktadır. Avangard hareket sonucunda, birbirini tarihsel olarak izleyen teknik ve biçemlerin yerini birbirinden kökten farklı teknik ve biçemlerin aldığı bir sanatsal yaklaşım ortaya çıkmıştır (Sarup, 2017: 202).

Avangard harekete dahil olan çeşitli sanatsal akımdan sanatçılar eklektik bir yaklaşımla hareket ederek geleneksel sanat anlayışını sarsan yapıtlar ortaya koymuşlardır. Kimi sanat tarihçileri modern sanatın Manet’in “Kırda Öğle Yemeği” (Görsel 1.2) ile başladığı ifade etmektedir. 19.yy’ın ikinci yarısında ortaya çıkan Empresyonizm akımı sanatçılarından olan Manet “Kırda Öğle Yemeği” isimli çalışmasında, hem biçimsel hem

de içeriksel anlamda geleneksel resim anlayışından uzaklaşmıştır. Çıplaklığı ilk defa tüm açıklığıyla cinsellik üzerinden modern bir tarzda kurgulayan sanatçı böylece Rönesanstan beri oluşan sanatın estetik ilkelerini ve kurallarını yıkmak için gerekli etkiyi yaratmıştır (Polat, 2017: 61).

Görsel 1.2: Edouard Manet. “Le Déjeuner sur l’herbe”(Kırda Öğle Yemeği), 208x 264.5 cm, TÜYB, 1863.



Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_sur_l'herbe#/media/File:Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg, 2017.

Sanatçının bu yenilikçi ve cesur tavrının aynı yıl resmettiği “Olympia” (Görsel 1.3) adlı resminde Tiziano Vecellion’un (1488-1576) “Urbino Venüsü” (1534) adlı çalışmasını yeniden yorumlaması (Görsel 1.4) ile eklektik bir biçime dönüştüğü görülebilmektedir. Esinlendiği resimdeki Venüs figürünü kendi üslubuyla resmetmiş ve yanına Tiziano’nun resminde olmayan bir figür eklemiştir. Sanatçının seçmeciliğine benzer bir davranış diğer Primitivizm akımı sanatçılarında da görülmektedir.

Görsel 1.3: Tiziano Vecellion. “Venus Of Urbino” (Urbino Venüsü), TÜYB, 119x165 cm, 1534



Kaynak: www.tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Tizian_102.jpg, 2017.

Görsel 1.4: Edouard Manet. Olympia, TÜYB, 130,5 cm x190 cm, 1863



Kaynak: www.wikipedia.org/wiki/Dosya:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg, 2017.

19.yy sonunda işgal edilen Afrika, Asya, Güney Amerika gibi kıtalardan Avrupa'nın çeşitli kentlerine satılmak ve sergilenmek üzere getirilen sanat eserleri Avrupa'nın çeşitli müzelerinde kendine yer bulmuştur. Batı kültürü dışındaki kültürlere merak duyan avangard sanatçılar, Afrika ve Asya gibi bölgelere seyahat etmeye ve yerel kültürleri araştırmaya başlamışlardır. Bu etkileşimlerden en önemlisi 1850'lerin sonunda,

Japonya ve batı ülkeleri arasında yapılan anlaşmalarla ticaret yollarının açılmasıyla birlikte Japon kültürü Avrupa'ya taşınmış ve dolaylı olarak Avrupa sanatında farklı disiplinleri etkilemiştir.

Kentleşmeye ve endüstrileşmeye tepki gösteren pek çok sanatçı modernliğin temsilini kentsel temalar yerine farklı yerel kültürlerde aramış ve Primitivizm olarak adlandırılan bir eğilimi paylaşmışlardır (Antmen, 2014: 35). Japon ağaç baskı sanatı ile ilgilenen Edouard Manet, Van Gogh ve Paul Gauguin gibi Avrupalı Primitif sanatçıların resimlerinde baskı resimlerden çeşitli etkileşimler, alıntılar ve bu bağlamda eklektik bir biçimde kullanılan öğeler dikkat çekmektedir. Akademik kurallardan ve kalıplardan kurtulmak isteyen Manet ve diğer sanatçılar için çıkış noktası oluşturan bu ilgi Antmen'e (2014:36) göre "avangard sanatçılar tarafından burjuvaziye ve burjuva değerlerine yönelik bir tepkinin ifadesi olarak benimsenmiş ve primitif kaynaklar genç sanatçılar için Avrupa sanat akademisinin sanat anlayışına karşı bir alternatif olmuştur" ifadesi ile açıklanmıştır.

Görsel 1.5: Paul Gauguin. "Still Life with Head-Shaped Vase and Japanese Woodcut" (Kafa şeklinde vazo ve Japon Baskılı Natürmort), TÜYB, 72.4x93.7 cm,1889.



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_121.jpg, 2017

Diğer empresyonistlerden etkilenerek Japon baskı sanatı ile ilgilenmeye başlayan Paul Gauguin'in 1889 tarihli "Kafa Şeklinde Vazo ve Japon Baskılı Natürmort" adlı eserinde (Görsel 1.5) Japon sanatına ve kültürüne ait öğeler dikkat çekmektedir. Resmin arka planında dikkat çeken japon karaktere ait portreyi Gauguin, Japon sanatçı Toyohara Kunichika'ya (1835-1900) ait bir ağaç baskı resimden alıntı yaparak kendi resmine aktarmıştır. Resimdeki vazo ise sanatçının kendi yüzünün formunu oluşturduğu 1889 tarihli Asya'ya özgü seramik malzemeleriyle oluşturulan stoneware vazo şeklinde "Yaralı Kafa İle Otopotre" adlı seramik çalışmasıdır. Vazo ve yapraklarla ortaya koyulan dekoratif anlatım, Gauguin'in Japon sanatına olan hayranlığını ve egzotik sanat arayışını desteklemektedir.

1891 yılında Tahiti'ye seyahat eden Gauguin Batı medeniyetinden kaçarak, yerli hayatının primitif (ilkel) ve doğal atmosferine dahil olmuştur. Yerlilerle birlikte yaşayan onların hayatını gözlemleyen sanatçı saf bir sanatsal dürtüyle hareket ederek primitif özellikler taşıyan resimler yapmıştır.

Sanatçının 1891 tarihli "Sahilde Tahiti'li Kadınlar" adlı resminde (Görsel 1.6) sahilde dinlenen iki Tahiti'li kadın figürü dikkat çekmektedir. Japon ağaç baskı resimlerinden etkilendiği dönem de sık sık kullandığı geniş ve düz boya alanlarını bu resminde de kullanan sanatçı figürlerin kıyafetlerindeki dekoratif öğeler ve canlı renklerle yerel dokuyu süslemeci bir dil üzerinden yansıtmıştır. Sanatçının en önemli amacı doğa yerine insanın ruh halini yansıtmaktır. Gauguin'in eklektisizminin, Japon ve Tahiti gibi uzak kültürlerin sanatsal öğelerini imge dünyası içerisinde dönüştürmek ve yorumlayarak üslubuna başarılı bir şekilde ekleyen yenilikçi ve cesur bir eylem olduğu söylenebilir

Görsel 1.6: Paul Gauguin. “Tahitian Women on the Beach” (Sahilde Tahitili Kadınlar), TÜYB, 69x 91 cm, Musée d'Orsay, Paris, 1891



Kaynak: <http://www.gauguin.org/tahitian-women-on-the-beach.jsp>, 2017

Sanatçı kişisel koleksiyonundaki Cava’da Borobudur Tapınağı’ndaki heykelleri, Eski Mısır resimleri, Parthenon frizi gibi eserlerin görsellerini 1891 yılında Güney Pasiki’e götürmüştür. Tahiti’de gördüklerine ek olarak bu koleksiyonundaki fotoğrafik imgelerden de yararlanan sanatçı “Beyaz At” (1898) isimli resminde Parthenon frizinden alınan at figürünü renklendirerek resmine eklemiştir. David Hockney bu durumu “ressamlar her şeyi çalabilir ve renklendirebilir” diyerek açıklamıştır (Hockney ve Gayford, 2017: 285)

Gaugin gibi dönemin post-empresyonist sanatçılarından Vincent Van Gogh’un resimlerinde de Japon sanatına ait eklettik öğeler ve motifler görülebilmektedir. Van Gogh “The Courtesan” adlı eserinde (Görsel 1.8), 1886 tarihli Paris Illustre Le Japon dergisinin kapağında gördüğü ve Japon sanatçı Kesai Eisen’a ait illüstrasyonun ilgisini çeken bir kısmını alıntılıyarak kendi üslubu çerçevesinde değerlendirerek manzara resminin merkezine yerleştirmiştir. Van Gogh, geleneksel geyşa kıyafetleri içerisinde resimlediği Japon kadın figürünü alıntılıyarak kompozisyonuna eklediği figürün üzerinde yoğun boya katmanları kullanmış ve figürü sarı bir çerçeve içine alarak arka planda resmettiği manzara ile başarılı bir bütünlük yakalamıştır.

Görsel 1.7: Kesai Eisen. “Paris Illustre Le Japon dergisi kapağı”, Mayıs 1886



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Title_page_Paris_Illustre_Le_Japon_vol_4_May_1886.jpg, 2017

Görsel 1.8: Vincent Van Gogh, “The Courtesan(after Eisen)” (The Courtesan (Eisen’den sonra)), TÜYB, 100.7 cm x 60.7 cm, Van Gog Müzesi, Amsterdam



Kaynak: <https://www.vincentvangogh.org/japonaiserie-oiran.jsp>, 2017

Van Gogh’un 1889 tarihli “Bandajlı Kulak İle Otoportresi”nde (Görsel 1.9) izleyiciye doğru bakan yüzünün arkasında, bir kısmı görülebilen Japon baskı resmi dikkat çekmektedir. Çağdaşı Gauguin gibi Japon kültürüne ve baskı sanatına ilgi duyan sanatçı Manzarada Geyşalar adlı baskı resimden kompozisyonu dahil etmek için sadece belli bir kısmı almış ve portresinin sağ tarafında tamamlayıcı bir motif olarak kullanmıştır. Japon sanatına ilgisi bu resimde onun kişiliğinin bir parçası ve resmin tamamlayıcı eklettik bir öğesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 1.9: Vincent Van Gogh, “Self-Portrait with a Bandaged Ear” (Bandajlı Kulak İle Otoportre), TÜYB, 60 x 49 cm, 1889.



Kaynak: <http://www.artnews.com/2009/09/01/what-they-see-in-van-goghs-ear/>, 2017.

Görsel 1.10: Sato Torakiyo (yayımcı), Manzarada Geyşalar, , RAB, 60 x 43 cm, 1870-80. Courtauld Müzesi, Londra



Kaynak: <https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/post-impressionism/a/van-gogh-self-portrait-with-bandaged-ear>, 2017.

Post-Empresyonist sanatçıların yenilikçi ve eklektik davranışlarının temelinde akademik öğretilerin yarattığı huzursuzluk ve sınırlayıcı değerleri yıkmaya yönelik coşkulu bir tepki bulunmaktadır. Modern sanat bu hoşnutsuzlukların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

1.2.1. Modern Resim Sanatında Parçalanmış Yüzeyler

Kentleşme ve endüstrileşme 19.yüzyıl başında dünya genelinde ekonomik ve toplumsal düzeyde yeni gelişmelerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sanat alanında Avangard hareketin getirdiği yenilikler ve değişim süreci 19.yy başından itibaren çeşitli modern sanat akımları düzeyinde farklı biçimlerde kendini göstermiştir. Bu başkaldırının, yeni arayışların ve üslup anlayışlarının sonucu olarak modern sanatta eklektik eğilimler gösteren farklı akımlar ortaya çıkmıştır.

19.yüzyıl'ın sonu büyük bir refah ve hoşnutluk dönemi olarak görünse de kendilerini toplumun dışına itilmiş hisseden sanatçı ve yazarlar, toplumun beğendiği sanatın amaç ve yöntemlerine karşı hoşnutsuzluk duymuşlardır. Genç sanatçıların resim konusunda duydukları tedirginlik ve hoşnutsuzluk Modern sanat akımlarının çıkış sebebi olmuştur. Bazı sanat tarihçileri tarafından ilk modern sanatçılar olarak kabul edilen Empresyonistler geleneksel resim kurallarına karşı çıkarak doğayı gördüğü gibi resmetmişlerdir ve onların bu davranışı ile birlikte artık sanatçının gözüne görünen her şey resmin konusu haline gelmiştir (Gombrich, 1999: 535-536).

Tarih boyunca doğa ile etkileşim içinde olan insan, doğayı sanatın bir malzemesi, esin kaynağı ve referans noktası olarak ele almıştır. Sanayi devrimi sonrası Modernizm ile birlikte eşzamanlı gelişmeler sanatçının doğayı algısını değiştirmiş ve geleneksel resim anlayışından uzaklaşan sanatçı klasik resim anlayışı olan doğanın taklidini reddetmiştir. Kendi estetik ve bireysel algısıyla doğayı yorumlamaya yönelen sanatçı uzun gözlemler sonucu doğayı resmederken onu imge dünyasında değiştirmeye ve farklı üsluplar ile resmetmeye başlamıştır.

Doğayı, ışığı ve nesneyi incelemek için doğaya açılan Fransız sanatçı Paul Cezanne (1839 -1906) doğayı nasıl gördüğümüz üzerine, doğaya ve nesnelerin biçimine kuşkucu ve sorgulayıcı bir şekilde yaklaşmıştır. Will Gompertz'e (2015: 81) göre Cezanne, görmenin inanmak olmadığını fark etmiştir. Cezanne'a göre görmek sorgulamaktır ve bu aydınlanma'nın, akıl çağının sonunu yirminci yüzyılın Modernizm çağına bağlayan bir felsefi öngörüdür.

Emile Bernard'a yazdığı 1904 tarihli mektupta "Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde ele almasına dikkat etmeli..." sözleri Cezanne için önemli olanın doğayı algılama biçiminin

temelinde nesnelere geometrik forma indirgemek ve resmin altyapısına önem vermek olduğunu göstermektedir (Antmen, 2014: 28). Cezanne'ın geliştirdiği eşzamanlı bakış açısı, bir nesneye bakarken insanın hareket halinde olduğunu göz önünde bulundurmaktadır ve bundan dolayı Cezanne, artık Rönesans'ta ortaya konan matematiksel perspektifin aksine birden fazla perspektif ile nesnelere farklı açılardan gördüğümüzü öne sürmüştür. Doğayı farklı açı ve perspektif üzerinden geometrik formlar ile ifade ederken renk bloklarını yan yana koyarak yarattığı parçalanmalar Kübizmin temellerini atmıştır.

Görsel 1.11: Paul Cezanne. “Still Life with Apples and Peaches” (Elmalı ve Şeftalili Natürmort) , TÜYB, 81x100.5 cm, 1905



Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/paul-cezanne-still-life-with-apples-and-peaches>, 2017.

Cezanne'ın geleneksel perspektifi genel bir resimsel tasarıma dönüştürmesi, üç boyuta dair illüzyonların görsel bilgiyi maksimize etmek adına bir kenara bırakıldığı binoküler vizyon ile Kübizm'e, Fütürizm'e, Konstrüktivizm'e ve Matisse'in süslemeci anlayış sanatına giden yolu açmıştır (Gompertz, 2015: 83) Modern sanat bu arayışlardan ve avangard hareketlerden doğmuştur. Cezanne'ın çözümü, Fransa'da Kübizmi ortaya çıkarmış; Van Gogh'un çözümü özellikle Almanya'da benimsenen Ekspresyonizme (İfadecilik), Gauguin'inki ise, İlkelciliğin (Primitivizm) çeşitli biçimlerine öncülük etmiştir (Gombrich, 1999: 555).

Avrupa'da 18. ve 19. yüzyıllardaki yeni buluşlarla ve buhar gücüyle çalışan makinelerin üretimiyle birlikte modernleşme yani sanayileşmenin temeli atılmıştır. Sanayileşme ile birlikte köyden kente göç ve ortaya çıkan yeni toplumsal sınıflar yeni bir kent ve tüketim toplumunun oluşmasına sebep olmuştur. Sanayi devrimi sonrası 19.yüzyıl ilk dönemi modern kent ve insan hayatı açısından önemli gelişmelerin yaşandığı bir zaman dilimi olmuştur. Modern kentin kaosu ve parçalanmış yapısı ve endüstri atıkları bu dönemde sanatçıların kendilerini ifade etmesine yardımcı olan öğeler konumuna gelmiştir. Turani'ye (2003, 77-78) göre modern kent yaşantısı yüzünden modern insanın kendine ait zaman ve mekanı kalmamış; aynı zamanda, bu mekansızlık ve zamansızlık anlamına gelen yeni durum modern sanatın dokusunda yer almaktadır.

Bu zamansız ve mekansız, bir anlamda parçalanmış kent yaşamı sanat ve kültür alanında da yeni plastik arayışların tetikleyicisi olmuştur. Doğayı farklı bir şekilde yorumlayan ve sanatta saflığa yönelen Empresyonist ve Primitiflerin ardından Kübistlerin resim sanatında yeni teknik ve yöntemler farklı eğilimlerin ortaya çıkmasında öncü olduğu söylenebilir. Avangard sanat hareketlerinden olan Kübizm, resme yeni tanımlamalar sokmuş, Analitik Kübizm döneminde geleneksel resim yüzeyi parçalanmış ve sentetik kübizm ile yüzeye farklı objeler dahil edilerek yüzey üzerinde kurgular ve birleştirmeler ile yeni arayışlar içine girilmiştir.

Kübistler resimde konuya eskisi kadar önem vermemişler ve kompozisyonu öne çıkarmışlardır. Kübizm ile birlikte doğayı taklit etmeyi bırakan ressam, doğadan gözlemlerin zihnindeki eşdeğer imgesel yansımalarını göstermeye başlamıştır. Nesnelerin anatomik bir analizine girişen kübistler izleyicinin bulunduğu noktadan gördüğü alanların dışında kalan yüzeyleri parçalayıp, arkadan ve önden göstererek, üçüncü boyutun ötesinde bir dördüncü boyutun varlığını aramaya girişmişlerdir. Uzam ve onun ilişkileriyle ilgilenen geometrinin resmin her zaman temel kuralı olduğunu söyleyen Apollinaire, yeni ressamların eski optik yansımalar ve birebir oranlar sanatından uzaklaşarak, uzamda dördüncü boyut ile ilgilendiklerini söylemektedir. Ona göre yeni ressamlar plastik sanatlarda dördüncü boyutu, bilinen üç boyut aracılığıyla üretmişler ve kendilerini insanlıkla sınırlamayıp sonsuz evreni ideal kabul ettiklerinden dolayı duyuşal olmaktan çok beyinsel olan eserler sunmuşlardır (Harrison ve Wood, 2016: 215).

Modern resmin en önemli eserlerinden Pablo Picasso'nun (1881-1973) "Avignonlu Genç Kadınlar" çalışması (Görsel 1.12) yüzeydeki parçalanmalar ve taşıdığı eklettik öğeler bakımından Kübizme giriş niteliğindedir. Resmin ismi Barselona'daki Avignon sokağındaki bir genelevden gelmekte ve resim burada çalışan beş hayat kadını konu almaktadır.

Görsel 1.12: Pablo Picasso. "Les Demoiselles d'Avignon" (Avignonlu Genç Kadınlar), TÜYB, 244 x 234 cm, 1907.



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d%27Avignon, 2017

Mekansal derinlik duygusunun çok az olduğu resimde, beş kadın kağıttan kesilmiş gibi duran bir dizi üçgen ve elmas biçimine iki boyutlu çizilmiştir. Gerçekliğe öykünmesinin görülmediği bu resimde ürkütücü grotesk grubun sağ tarafındaki iki kadının başlarının yerinde birer Afrika maskesi yer almaktadır. En soldaki figür antik Mısır heykeline dönüşmüşken ortadaki iki figür biraz daha stilize resmedilmiştir (Gompertz, 2015: 112). Cepheden, profilden görülebilen yüzeyler ve izleyicinin karşısında olan figürler, geleneksel figür perspektif ilişkisinin yok edildiği bir anlayışla resmedilmiştir. Figürlerin yüzlerinin betimleme şekli Picasso'nun Afrika maskeleri gibi etnografik öğelere duyduğu ilginin ve bunu sonucunda resim yüzeyindeki kültürel odaklı eklettisizmin işaretidir. Kadınlardan birisinin yüzünde Afrika maskesi bulunmakta diğerleri ise gözleri abartılı ve yüz hatları konturlarla vurgulanacak şekilde

resmedilmiştir. Antmen'e (2014: 47) göre Picasso, kendi kültürel ortamında ritüel nesnelere olarak bir işleve sahip olan ve simgesel anlamlar taşıyan etnografik nesnelere üretim sürecine ve bunların özünde simgesel ve kavramsal birer imge oluşuna ilgi duymuştur.

Dada akımına ait eserler üreten sanatçılar içinde buldukları yüzyılda savaş sonrası hissedilen gerilim, psikolojik karmaşanın ve duygusal çöküntünün de etkisiyle avangard hareketin yarattığı başkaldırı eğilimlerini desteklemişlerdir (Avşar ve Taşçı, 2014: 79). Aynı zamanda Dada sanatçıları Kübistlerin modern resme getirdiği yeniliklerden etkilenmişlerdir. Dadacı önemli sanatçılardan olan Marcel Duchamp seri üretim nesnelere üzerinden ürettiği işleri ve fikirleriyle nesne – sanat arası ilişkiyi 20.yy sanatına getiren sanatçılardandır. İlk dönem çalışmalarında Kübist ve Fovist üsluplarda eserler veren sanatçının en önemli kübist işlerinden olan “Nude Descending a Staircase, No. 2” (Merdivenden İnen Çıplak no: 2) (Görsel 1.13) alışıl gelmiş çıplak figür resminin dışında bir yorumdur. Picasso ve Braque'inkine benzer monokrom renk kullanımı ile yeni bir mekan anlayışı getirmek isteyen sanatçı merdivenden inen figürün hareketleri ile “devamlılık” kavramına dikkat çekerken, bir yandan da figürü bir makine devinimi hissi oluşturacak şekilde resmetmiştir. Duchamp'ın bu çalışması zaman – mekan kavramlarını ele alması açısından 20.yüzyılın en önemli resimlerinden birisi olarak değerlendirilebilir.

Görsel 1.13: Marcel Duchamp. “Nude Descending a Staircase, No. 2” (Merdivenden İnen Çıplak No.2), TÜYB, 151.8 x 93.3 cm



Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/wwi-dada/dada1/a/marcel-duchamp-nude-descending-a-staircase-no-2, 2018>

Picasso'nun bu tercihi Rönesans'tan itibaren resimde egemen olan temsil ve mekan sistemini yıkan en büyük akım olmuştur. Picasso ve Braque'ın özellikle 1909 ve 1911 yıllarında yaptıkları resimlerde figürasyona karşı soyutlama sorunu ortaya çıkmıştır. Bu üsluba Analitik (Çözümsel) Kübizm denmiştir (Lynton, 2009: 56). Analitik kübizm ile Rönesans anlayışı doğrultusunda gelişen tek perspektifli algıdan uzaklaşmış, nesnenin görüntüsünü parçalanması ve yeniden düzenlemesi resimde nesneden uzaklaşmanın önünü açmıştır. Biçimleri parçalayan, geometrik formlara dönüştüren kübist sanatçılar soluk renkler kullanmaya başlamıştır. Turani'ye (2003:79) göre Kübistlerin bu davranışları renk duygusallığının yerine akla dayalı bir parçalama için siyah, gri ve kahverengi gibi silik renklerinin bilinçli bir şekilde benimsenmesi ve kullanılması olarak gerçekleşmiştir. Geometrik düzenlemeler bir yapı için değil yüzeyde geometrik parçalama için kullanılmıştır.

Cezanne'ın doğayı resmederken kuşkucu bir şekilde ele alarak başlattığı geometrik biçimler üzerinden temsile dayanan anlayış kübizm ile ileri bir noktaya taşınmış ve doğanın/nesnenin görünmeyen tarafı da zihinsel yansımalar ve geometrik parçalamalar aracılığıyla resmedilmiştir.

1.2.1.1. Kolaj

Kübizmin ilk aşamasında nesnelere parçalayarak resmeden kübist sanatçıların nesneye olan tutkusu, buluntu nesnelere, gazete parçalarını, kısacası sanatsal amaç dışında kullanılan nesnelere resme ekleyecek bir biçime dönüşmüştür. Analitik Kübizm'in devamındaki arayışlar sonucu resim artık sadece bir yüzey boyama ve parçalama sanatı değil, aksine sanatsal amaç dışındaki nesnelere de toplandığı ya da birleştirildiği bir yüzey haline gelmiştir. Picasso ve Braque sanatsal nitelikte olmayan farklı imajları, yazılı kağıtları ve nesnelere yüzeyde kompozit ettikleri, çoğulcu ve eklektik bir yapı sunan çalışmalarla kolajın ilk örneklerini oluşturmuşlardır. Farthing'e (2012: 390) göre Kübizmin sentetik olarak nitelendirilebilecek ikinci aşaması, görme biçimlerinden çok yapı oluşturma ve tasarım süreçlerine odaklanmaktadır.

Çıkışı modern sanat dönemine denk gelse de kolaj tekniği yapısı gereği modernizmin safçılık ilkesiyle çelişir. Kübist sanatçılar gündelik kent hayatının bölük pörçüklüğünü endüstriyel nesnelere üzerinden yeniden kurgulamışlardır. Farklılıkları bir araya getiren ve eklektik yönü öne çıkan kolaj ve montaj modernizmin saflığının

karşısından yer alırken bir yandan da postmodernizmin çoğulcu yapısının habercisi olmuştur. Duyduğu konuşmaları bölük pörçük bir biçimde ve kendine özgü bir yöntemle şiirlerinde kullanan şair Apollinaire de benzer şekilde kolajın, modern bir kent insanının yaşantısını yansıtmada uygun bir teknik olduğu görüşündedir (Lynton, 2004: 65). Modernizm, nesneyi kendi eksenine alarak onu irdeleyen ve ona dokunan bir sistemattir. Modernizmin nesne tutkusu sebebiyle modernizm ekseninde gelişmiş nesnenin tartışmasına yönelik sanatsal ifadelerin başında Kübizm gelmektedir (Kahraman, 2005: 11).

1912 yılında Paris'ten gezi amacıyla ayrılan Kübist sanatçı Braque, Avignon şehrindeki gezisi sırasında bir dükkan vitrininde görüp aldığı ahşap dokulu duvar kağıdını "Meyve Tabağı ve Bardak" (Görsel 1.14) adlı ilk kolaj çalışması için kullanmıştır. Yüze yapıştırdığı bez parçasını, kömür kalem çizimleri ile tamamlamış ve sanatçının bu tavrı, resimde boya ile yaratılan geleneksel yanılısama yönteminden farklı bir tercihe yönelimin başlangıcı olmuştur. İlk izlenimde birbiriyle çelişiyor gibi görünen duvar kağıdı ve kömür kalem ile yüzeyde bir gerçeklik kazandırmıştır. Sanatsal amaçlı olmayan bir malzeme artık sanat eserinin ve üretiminin bir parçası olmuştur. Sanatçı çizimlerinin kenarına karaladığı aforizmalarında kullanılan araçların sınırlarının üslubu belirlediğini ve bunun yeni biçimi tehlikeye düşürerek sanatçıyı yaratmaya zorladığını ifade etmiştir (Harrison ve Wood, 2016: 241-242).

Görsel 1.14: Georges Braque. "Fruit Dish and Glass" (Meyve Tabağı ve Bardak), MÜKKVVK, 62.9 x 45.7 cm, 1912.



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490612>, 2018

Picasso'nun "Sandalye Hasırlı Natürmort" (Görsel 1.15) adlı çalışması tuval yüzeyindeki yetersizliğin ve değişim isteğinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Braque'ın başlattığı arayışı bir ileri düzeye taşıyan sanatçı gerçeklik ve yanılsama üzerine radikal bir yorum getirmiştir. Endüstriyel amaçlı üretilmiş bir hasır desenli bir bezi doğrudan yüzeyde kullanmış, üzerine yaptığı boya müdahaleleri ile yüzey üzerinde farklı bir yanılsama alanı oluşturmuştur. Batur (2009: 327) kolajın görüntünün yeniden yapılanışı ve görme eyleminin daha sentetik bir aşamasına karşılık geldiğini ifade etmektedir. Uzam üzerinde yeni deformasyonlara yol açan kolaj, asamblaja, çevre düzenlemesi, heykel-mimarlık sentezi olan kavramlara ve happening (eylem, gösteri) gibi eylemlere yol açan bir unsur olmuştur.

Görsel 1.15: Pablo Picasso. "Still-Life with Chair Caning" (Sandalye Hasırlı Natürmort), Karışık Teknik, 29 x 37 cm, 1912, Musée Picasso, Paris



Kaynak: <https://www.pablopicasso.org/still-life-with-chair-caning.jsp>, 2018.

Farklı açılardan resmedilmiş nesnelere tek bir düzlem üzerinde sunan Picasso, seyirciyi farklı bir gerçeklik alanı ile buluşturmaktadır. Resmin sağ yüzeyinde limon dilimi ve hemen altında katlanmış bir peçete tasvir edilmiştir. Avignonlu Kızlar'da uyguladığı parçalama yöntemi bu çalışmasından resmin bütün yüzeyine yayılmıştır. Resmin orta bölümünde belli belirsiz bir bardak tasviri yapılmıştır. Sol kısımda boyadığı "Jou" kelimesi ise Fransızca *gazete* anlamına gelen "journal" kelimesini akla getirmektedir. Tüm bu boyamaları altta kullandığı hasır desenli bez ve çerçevenin etrafına

monte ettiği hasır ip ile desteklemektedir. Modern resimdeki bu yeni eğilimler uzamı derinlik vererek aktaran klasik sanatın aksi yöndedir. Uzamın ve zaman boyutunun kırıldığı perspektifsiz modern resim derinliği kaybederek sanatçı ve nesne arasındaki mesafeyi kaldırarak eylemi sanat yapıtına dönüştürmüştür. Bunun sonucunda sanatçı ve nesnenin etkileşimi ve birlikteliği öne çıkmış ve bu bağlamda “nesne ile duygulanma arasındaki hem mekansal hem de zamansal mesafe yok edilmiştir” (Atiker, 1998: 42). Kübistlerin kolajlarını Rönesans’tan itibaren görülen kompozisyonlardan ayıran nokta, sanatçı tarafından işlenmemiş malzemelerin resme dahil edilmesidir. Picasso’nun tuvali üzerine yapıştırdığı bir sepet parçası, içeriği değiştirilmeden resme eklenen bir gerçeklik fragmanı ve eklettik öğedir. Böylelikle sanatçının eklettisizmi, gerçekliği dönüştürerek resme aktarmaya dayanan temsil anlayışını yok etmiştir (Bürger, 2017: 138).

Kübistler kolaja yükledikleri ifadeyi içerik ve yarattıkları yanılsama ile resimdeki temsili değiştirmiş ve seyirciyi, kimi zaman gerçek ve taklit arasında belli-belirsiz bir noktada konumlandırmışlardır. Kolaja sanatsal bir içerik yükleyen Kübistler, kolajın sunduğu eklettik ve çoğulcu yapı içerisinde özgür bir dil ile gerçeğin eşdeğerliklerini gösterme eğilimindedirler. Nesne sanatsal bir bağlamda kullanılmış olsa da hem gündelik nesne durumunu korumaktadır, hem de artık resmin bir parçası olarak “estetik” bir sanat nesnesi olma özelliği kazanmıştır. Eklettik nesnelerin bu özelliğiyle resim ve gerçek arasında bir köprü görevi gördüğü söylenebilir.

Kübistler de kendilerinden önceki sanatçılar gibi doğaya ve gerçekliğe bir yorum getirmişlerdir. Fakat Kübistlerin yorumlarında kolajla birlikte endüstriyel ürünler ve fotoğraflar, gazete küpürleri sanatçının yorumunu büyük ölçüde baskılamakta kullanılan hazır yapımlar resmin boyalı yüzey tanımından sıyrılmasını ve bir taraftandan resimde nesneleşmeyi gündeme getirmiştir. Erden’e (2016: 317) göre Kübist sanatçılar, işledikleri konuları olabildiğince sıradanlaştırarak sokak ile kutsal stüdyo arasındaki ayrımı ortadan kaldırmışlar, gündelik nesnelere, estetik kaygı dışında resme sokarak “hazır yapım” kavramının öncüleri olmuşlardır. Ayrıca modernizm sonrası sanattaki başat malzemelerden olan yazıyı ilk kez epistemolojik özelliği ile kullanmışlardır.

1.2.1.2. Dadacı Fotomontaj

1914 yılında Birinci Dünya Savaşı’nın başlattığı yıkım, sanat çevresinde çeşitli savaş karşıtı ve bunun yanı sıra sanat karşıtı sayılabilecek çeşitli sanatsal eylemlerin

ortaya çıkması sebep olmuştur. Kapitalist toplum düzeninin ve onun bir parçası olan modern sanatın bu yıkımda büyük bir payı olduğunu düşünen genç sanatçılar bu karmaşanın içinde öncü sayılabilecek bir hareketi başlatmışlardır.

Savaş karşıtı olan bu kişiler, Hugo Ball önderliğinde Şubat 1916'da açılan Cabaret Voltaire adlı gece kulübünde bir araya gelerek Dada hareketini başlatacak sanatsal eylemlerini tanıtmışlar ve düzenledikleri gösterilerde çeşitli şarkılar ve seçilmiş okuma parçalarını okumuşlardır. Bu gecelerde söylenen basit ve anlamsız şarkılar ve şiirler bulunduğu dönem için ilerici ve alaycı olmuşlardır. Düşünceleri sözler üzerinden Züriç, Berlin, New York gibi yerlerde yayımlanan dergiler aracılığıyla paylaşan Dadacılar dergilerinde çeşitli resimlerden yararlanmışlardır. Bir eserin sanat olup olmadığını içeriğinin ve biçiminin değil onu yapan sanatçının yüklediği anlam üzerinden değerlendiren Dadacılar, yaptıkları eserlerle ve canlı gösterileriyle sanata, sanat nesnesine ve uygarlığa saldırmışlardır. Giderer (2003: 61) Dada hareketinin kapitalist toplumun insanı yok eden, aşağılayan, aptal durumuna düşüren savaşları karşısında umutsuzluğa düşmüş, her şeyden şüphe duyan sanatçıların isyanı olduğunu ifade etmektedir.

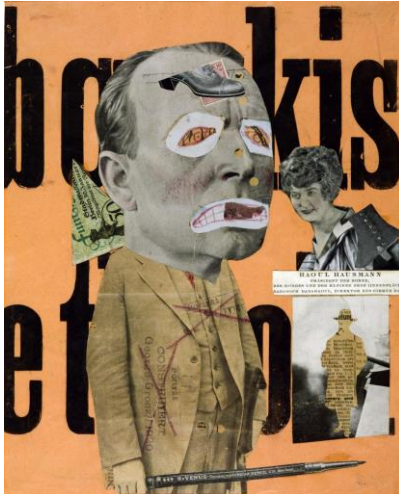
Dadacılar Birinci Dünya Savaşı ve devamındaki çöküşün sorumlusu olarak burjuva düzenini ve statükoyu görmekteydiler. Kendilerini burjuva sanatının ve düzeninin karşısında konumlandıran Dadacılar Fütürizme, Sembolizme ve Ekspresyonizme saldırmış, Tristan Tzara gibi Dadacılar rastgele seçtikleri sözcükleri anlamsız hecelerle montajlamış ve ortaya tanımsız şiirler çıkartmışlardır. Bütün bu denemeler, çeşitliliği ön plana çıkaran Dadacıların ortak yönünün avangard olduğunu göstermektedir.

Montaj, avangard hareketin temel unsuru olarak ele alınabilir. Sanatçı montaj ile görünen bütünlüğü kırıp parçalayarak gerçekliğin parçalardan oluştuğuna ve bölük – pörçüklüğüne dikkat çekmiştir. Bu parçalar avangard yapıtın insan elinden çıkan yapay bir inşa olduğunu açık bir biçimde göstermektedir. (Sarup, 2017: 209). Dada hareketinin sanatçıları çeşitli alanlardan aldıkları fotoğrafları birbine ekleyerek *montaj* kavramını sanat tarihine kazandırmışlardır. Endüstride birbirinden farklı fakat ilişkili olan parçaların birleştirilmesiyle oluşan montaj, sanatta nesnelere parçalanışından elde edilen öğelerin yeni bir kompozisyonda gerçek fonksiyonlarını yitirerek kullanılması olarak yer almıştır. Dadacı sanatçılar dergilerden ve gazetelerden elde ettikleri fotoğrafları montaj tekniği ile

kurgulamış ve fotomontaj tekniğini bulmuşlardır. Dadaistler’le birlikte, plastik sanatlarda nesnelerin montaj ile kesilip biçilerek sanat ögesi haline getirilmesi tahta, ip, cam parçaları, fotoğraf gibi şeyleri sanata yeni öğeler olarak sokmuş ve Dadaistler bu davranışlarıyla tasvir sorununu plastik sanatlardan uzaklaştırmışlardır. Görüntü gerçeğinden ilk uzaklaşan Kübistlerden sonra Dadaistler tasvir sanatını inkar etmişlerdir (Turani, 2003: 112,114). Dada sanat-hayat ilişkisini farklı bir pencereden yakalamaya çalışan, sanatta düşünceyi plastik değerlerin önüne koyan ve edebiyatı da en az resim heykel gibi sanat dalları kadar önemseyen tavrıyla diğer “izm”lerden farklı bir konumdadır.

İronik anlatımı etkili bir şekilde kullanan Raoul Hausmann “Sanat Eleştirmeni” adlı fotomontaj çalışmasında modern dönemin yazarlarını ve sanat eleştirmenlerini alaycı bir tavırla resmetmiştir. Figürün başındaki ağzı ve yüzü başka fotoğraflardan kesilerek eklenmiş parçalar kendi düşüncelerini değil başkalarının fikirlerini dile getiren eleştirmenleri hedeflemektedir. Eline kalem tutuşturulmuş figürün arkasına yerleştirilmiş katlanmış para ile sanat eleştirmenleri ve sermaye-iktidar ilişkisine de gönderme yaparak dönemin medya atmosferini sert bir dille eleştirmiştir.

Görsel 1.16: Raoul Hausmann. “The Art Critic” (Sanat Eleştirmeni), Fotomontaj, 31.8 x 25.4 cm, 1919



Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>, 2018.

Genellikle genç sanatçıların oluşturduğu Dada topluluğu Avrupa’da yükselmekte olan Nazizm’i ve beraberinde getirdiği düşünce sistemini yargılamış ve Almanya’nın farklı bir siyasi yapıya ihtiyacı olduğunu vurgulamıştır (Avşar Karabaş ve Umay, 2018: 45). Berlin Dada grubunun sol kanadını oluşturan sanatçılardan George Grosz ve John Heartfield savaşta yer almışlar ve bu tecrübe sonrası savaş karşıtı işler yapmışlardır. Heartfield elde ettiği savaş fotoğraflarını propaganda amaçlı olarak kullanmış ve Dadacı fotomontajın ilk örneklerini vermişlerdir. Çalışmalarında doğrudan kullandığı çeşitli metinler ve sloganlar üzerinden politik mesaj verme kaygısı içerisinde olduğu dikkat çekmektedir. Nazi rejiminin elinde bulundurduğu gücü ve bunu dikta amaçlı kullanmasını eleştiren işlere imza atmıştır.

Görsel 1.17: John Heartfield. “Adolf der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech” (Üstinsan Adolf: Altın Yutar, Boş Konuşur), fotomontaj, 1932



Kaynak: <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/helmut-herzfeld-john-heartfield/artist-john-heartfield-biography>, 2018.

1932 tarihli “Üstinsan Adolf: Altın Yutar, Boş Konuşur” (Görsel 1.17) adlı çalışmasında, farklı fotoğrafların birleştirilmesi sonucu Adolf Hitler üst vücudu transparan görünür bir şekilde yer almaktadır. Kalbinin yerinde bir Gamalı haç yer alan

Hitler boğazından aşağıya doğru inen altınlar şeklinde betimlenen altın madenleriyle beslenmektedir. Sanatçının savaş tüccarları ve politikacılar arasındaki ilişkileri ve bu ilişkilerden beslenen, savaş propagandalarıyla kitleleri savaşa yönlendiren politikacıların iç yüzünü tüm çıplaklığıyla izleyiciye gösterdiği söylenebilir.

Açık siyasal mesajın ve anti-estetik unsurun Heartfield'in montajlarının karakteristik özelliği olduğunu söyleyen Bürger'a (2017: 135-136) göre, Heartfield'in fotomontajlarının birincil özelliği estetik nesne değil, okunacak imgeler olmalarıdır. Heartfield eski amblem tekniğine başvurmuş, bu tekniği siyasal göndermeler amacıyla kullanmıştır. Amblem bir imge ile iki değişik metin parçasını bir araya getirir. Metinlerden biri bir başlık (incriptio), diğeri de daha uzun bir açıklamayı (subscriptio) içermektedir. Bu Heartfield'in "Üstinsan Adolf: Altın yutan ve çöp saçan" adlı çalışmasında başlık (inscriptio): "Üst-insan Adolf", açıklama (subscriptio) ise "altın yutar,boş konuşur" olmaktadır.

Fotomontajı kullanan bir diğerk Dada sanatçısı olan Hannah Höch (1889-1978) eserlerinde sıklıkla kolaj tekniğine başvurmuş ve moda ikonu kadın görsellerini tercih etmiştir. Çeşitli dergi ve gazetelerden aldığı kadın görsellerine fotomontaj ile çeşitli kültürel unsurları da ekleyerek Afrika mask ve heykellerini andıran yeni yüzler kazandırmıştır.(Avşar ve Taşçı, 2014: 79) Fotomontajlarında metaforik bir anlatım sunan sanatçının diğerk Dada sanatçıları ile karşılaştırıldığında daha az metin kullandığı söylenebilir.

Görsel 1.18: Hannach Höch, “The Beautiful Girl” (Güzel Kadın), Fotomontaj, 1920, Özel Koleksiyon



Kaynak: www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-das-schone-madchen-the-beautiful-girl, 2018.

1920 tarihli “The Beautiful Girl” (Görsel 1.18) adlı fotomontajında Almanya’nın ünlü otomobil üreticisi BMW’ye ait logoları, otomobil parçalarını ve dergilerden kesilmiş kadın saç ve figürlerine ait fotoğrafları bir araya getirmiştir. Yüzeyle tekrarlanan BMW logoları dönemin Almanya endüstrisinin en önemli kalkınma atağını oluşturan otomotiv sektörünün önemine vurgu yapmaktadır. Sol taraftaki yüzden ayrılmış saç, başı yerine bir ampül monte edilmiş kadın figürü ve sağ taraftaki yüzden gözleri çıkartılmış yüz ile Almanya’da modern toplum düzeni içinde kadına verilen yeni modern kadın imajına gönderme yaptığı söylenebilir. Fotomontajlarında kullandığı figürlerin yüzlerinde değişiklik yapan ve sık sık gözleri yüzden ayıran Höch, bu sayede izleyen ile fotomontajdaki figür arasında bir belirsizlik ve mesafe koymaktadır. Hannah Höch (Duranay, 2014: 126) fotomontaj tekniği hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirmektedir:

“Aslında biz, fikri Prusya ordusunun resmi fotoğrafçısının başvurduğu bir hileden aldık. Renkli litograf monteleri özenle alıp, bir grup üniformalı askeri bir kışla ve arkalarında bir manzarayla göstermek için kullanıyorlardı ancak yüzleri olmadan; bu montelere, fotoğrafçı müşterilerinin yüz portrelerini ekliyordu, genellikle daha sonra elle renklendiriyordu. Fakat estetik amaçla, bu ilkel fotomontaj tekniği gerçeği idealize edebilir

mi, halbuki Dada foto-montajı gerçekten fotoğraflanmış gerçek görünen bir şeyi bütünüyle gerçek dışı kılmak için yola koyuldu. Bizim tüm amacımız, makinelerin ve endüstrinin dünyasındaki objeleri, sanatın dünyasına entegre etmek. Bizim tipografik kolajlarımız ya da montajlarımız bu amaç doğrultusunda, sadece elle üretilebilecek olanı , bütünüyle makinelerin oluşturduğu şeylerin görüntüsüne empoze etmek; hayali bir kompozisyon yaratmak- kitaplardan, gazetelerden, posterlerden ya da broşürlerden aldığımız parçaları, henüz hiçbir makinenin yapamayacağı bir düzenlemeyle meydana getirmek”.

1. Dünya Savaşı sonrası yenilik arayışı içinde olan bir diğer Dada sanatçısı Kurt Schwitters (1887 - 1948) atık malzemeleri biriktirme merakından dolayı kolajlarında teneke, bilet, renkli kağıtlar, tahta parçaları ve tel örgü gibi çeşitli nesnelere kullanmıştır. Bir çalışmasındaki Almanca “Kommerzbank und privatbank” yazılı kağıt şeridini yapıştırdığı çalışmasına “Das Merzbild” (Görsel 1.19) adını vermiş ve Merz sözcüğünü seçerek uzun yıllar devam eden Merz adlı kolaj, asamblaj ve mekan üzerine yapılan yerleştirmeler içeren serisine hayat vermiştir.

Görsel 1.19: Kurt Schwitters, “Das Merzbild” (Merzbild), Kolaj, 1918-19



Kaynak: <http://tmlarts.com/kurt-schwitters/>, 2018.

Schwitters kolajlarında, günlük yaşamın izlerini taşıyan bir köşeye atılmış ilan sayfalarını, yolculuktan kalan otobüs biletlerini, parçalanmış konserve kapağını resmin

özündeki anlamı önemseyen, estetik değeri ikinci plana atan bir biçimde kullanmıştır. Bu çok katmanlı kolajlar barındırdığı ifadesellik, modern yaşam izleri ve heterojen yapısı sebebiyle sanatçıyı bulunduğu dönemin iyi bir tanığı konumuna yerleştirmektedir. Batur'a (2009: 325) göre Schwitters'in kolajlarında anlamın malzemeye üstün gelmesiyle birlikte, kolaj bir biçim, renk ve im oyunu olmaktan çıkarak modern ontolojik boyutta yer kazanmıştır.

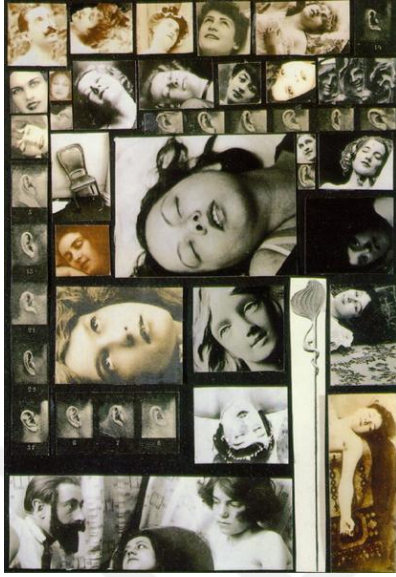
Montaj ile nesnelere parçalanması ve yüzeyde kurgulanması, fonksiyonlarını yitirmiş nesnelere artık dış görünüşlerinin değil özündeki enerjisi ve görünmeyen anlamının resmin bir ögesi olmasının zeminini hazırlamıştır. Kurt Schwitters Merz'den adlı manifestosunda Merz'in çıkış noktasını şöyle açıklamaktadır;

“Malzemenin ne olduğu asli değildir, ben kendim nasıl asli değilsem öyle. Asli olan yalnızca biçim vermedir. Malzeme önemsiz olduğundan, resim hangi malzemeyi gerektirirse onu kullanırım. Farklı türden malzemeleri kendi aralarında uyumlu kılarak, sırf yağlıboya ile resim yapmaya göre daha üstün bir durum elde ederim; zira renk üzerine renk uygulamanın yanı sıra, çizgi üzerine çizgi, biçim üzerine biçim vs. hatta malzeme üzerine malzeme uygulayım – örneğin çuvalbezi üzerine ahşap. Bu sanatsal yaratma tarzını doğuran dünya görüşüne “Merz” adını veriyorum” (Artun, 2015: 157).

1920'lerin başında Paris'te doğan Sürrealist akım, hayal gücünü, gerçeğin ötesindeki arayışları, halüsinasyonları ve bilinçaltının dış dünyaya yansımalarını sanatın merkezine çekmiştir. Sürrealist sanatçıların da eserlerinde geçmiş dönemden çeşitli öğeleri ve formları eklektik bir biçimde kullandıkları görülebilmektedir.

Sürrealist sanatçı Salvador Dali (1904-1989), 1933 yılında yaptığı “The Phenomenon of Ecstasy” (Görsel 1.20) adlı çalışmasında, birbirinden farklı yüz ifadelerini içeren irili ufaklı erkek ve kadın figür fotoğrafların montajıyla bilinçaltındaki arzulara, rüya kavramlarına olan ilgisini ortaya çıkaran bir fotokolaj oluşturmuştur.

Görsel 1.20: Salvador Dali. “The Phenomenon of Ecstasy” (Çoşkunun Arzusu),
Fotokolaj, 1933



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-phenomenon-of-ecstasy>, 2018.

Erkek ve kadın arasındaki arzulara ve ilişkiye dikkat çekmiş olabileceği söylenebilecek bu çalışmada birbirini takip eden karelerdeki kadın figürler her zaman odak noktasındadır. Dali farklı kaynaklardan aldığı fotoğraflarla fotoğraf belge olma tarafından yararlanarak farklı figürlerin arzuyu ifade ediş biçimlerini çok katmanlı bir fotomontaj içerisinde sunmuştur.

1.2.1.3. Farklı Görme Boyutlarında Resim

Modern resim sanatında eklektik biçimlerden biri olan asamblaj farklı alanlardan seçilen malzemelerin bir araya getirildiği üç boyutlu çalışmalardır. Picasso 1914 tarihli “Guitar” (Görsel 1.21) adlı asamblajında, daha önce kağıtlarla yaptığı gitar kolaj çalışmasını üç boyuta aktarmış ve geleneksel heykel sanatı malzemelerinin dışına çıkarak metal levha kesitleri ve teli bir araya getirerek üç boyutlu bir biçim oluşturmuştur. Gitarın gövdesindeki parçalı yapıda ve biraraya getiriliş yönteminde Picasso’nun Kübizm anlayışının etkileri dikkat çekmektedir.

Görsel 1.21: Pablo Picasso, “Guitar” (Gitar), Metal Levha ve tel, 77, 5x35x 19.3 cm, 1914



Kaynak: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/100>, 2018.

Önemli bir Dada ve Sürrealizm temsilcisi olan sanatçı Max Ernst ise fotoğraf, nesne ve resim kullanarak yeni bir gerçeklik düzlemi oluşturan Sürrealist kolajı bulmuştur. Ernst’in eklektisizmi birbiriyle alakası olmayan öğeleri ait oldukları gerçeklikten kopararak farklı bir düzlemde gerçeküstü bir dünya yorumu içerisinde birleştirmiştir. Ernst sürrealist kolajı “görünüşte ilişkisiz iki gerçekliğin, hiç olmadık bir düzlemde eşleşmesi” olarak açıklamaktadır (Artun, 2014).

Görsel 1.22: Max Ernst. “Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk”, TÜKT, 1922,



Kaynak: <http://www.max-ernst.com/two-children-are-threatened-by-a-nightingale.jsp>, 2018.

Max Ernst'in "Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk" (Görsel 1.22) adlı çalışmasında Rönesans resimlerini anımsatan boya resmi üzerine bir oyuncaktan parçalanmış olabilecek ahşap ev, tahtadan yapılmış bahçe kapısı ve mavi-kırmızı renkli düğme ekleyerek malzemenin hacmine vurgu yapan "rölyef resim" olarak adlandırılabilen bir yapıt ortaya çıkmıştır. Sanatçının bu eklektik davranışı rüya ve gerçek karşıtlığını yaratacak bir his uyandırarak kullanılan malzemenin de etkisiyle yüzey üzerinde bir derinlik yaratmıştır. Resmin sol alt tarafındaki kırmızı tahta kapı açılmış şekilde yerleştirilerek izleyeni farklı pastörel bir dünyaya davet etmektedir. İzleyeni bir rüyadan fırlamışçasına yüzeye dağıtılmış birbiriyle alakasız olan bülbül, bıçak taşıyan çocuk ve çatıya yerleştirilmiş çocuk taşıyan figür karşılaşmaktadır. Ernst'in düz yüzey, alakasız nesnelere ve bu nesnelere hacimleriyle yarattığı "karşıtlık" kolaj tekniğinin irrasyonel yönünü öne çıkarırken kolajın plastik sınırlarını da genişletmektedir.

Devam eden yıllarda farklı deneysel resimlerde bulunan Duchamp bir yaratım aşamasındaki düşünceyi, kontrolü ve süreci resminin merkezine koyma çabasıdır. 1915 yılında başladığı ve 1923 yılında bitirdiği "Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin" (Büyük Cam) (Görsel 1.23) Duchamp'ın tuval yüzeyinde vazgeçtiği ve materyallerini iki cam arasına yerleştirdiği yeni bir eklektik davranış örneğidir. Resim malzemesi olarak kurşun tel, kurşun folyo ve evinden topladığı tozları kullanarak içinde bulunduğumuz dünyadan tamamen soyutlanmış, geleneksel tuvalin yüzeyinin yerini cam panelin aldığı bir görüntü oluşturmuştur. Resmin üst bölümünde Gelin ve alt bölümünde ise Bekarlar olarak adlandırılmıştır. Kadın ve erkek dünyası arasında ilişkiye ve arzuya dair eleştiri, yüzeydeki bir kaza sonucu oluşan cam kırıkları ve sanatçının açtığı delikler ile bir ironi ile desteklenmiştir.

Görsel 1.23: Marcel Duchamp. “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam)”, İki CPÜYB, Vernik, Kurşun Levha, Kurşun Tel Ve Toz, 277.5x176 cm, Philadelphia, 1915-23.



Kaynak: http://www.tate.org.uk/sites/default/files/images/fig1_duchampbridestripped_bare19151923.jpg, 2018.

Çalışmanın düşünsel temelini oluşturan eskizleri, ve notları “green box” adını verdiği yeşil bir kutu kitap içerisinde sırası karışık şekilde sunan sanatçı eserin kuramsal altyapısına ait farklı anlam okumalarına imkan veren bir yol izlemiştir. Yapımı Modern Dünya’nın en şiddetli savaşı olan Birinci Dünya Savaşı’na denk gelen bu çalışmasında tuvali ve boyaları üretim sürecinin dışına atan sanatçının eklektisizmi, onun sanat dünyasını ve sanat piyasasını modern dünyadaki savaşın bir parçası ve sorumlusu olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. İlk bakışta anlamsız olarak değerlendirilebilecek cam içindeki öğeler aslında sanatçının öznel dünyasını yansıtacak biçimde seçtiği elemanlardır. Fırça ve boyanın yerini artık sanatçının hazır nesneye ve düzenlemelere aktardığı anlam almaktadır. Kaplanoğlu (2010: 102) bu eklektisizmi, “Her bir sanat eseri sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder” şeklinde açıklamaktadır.

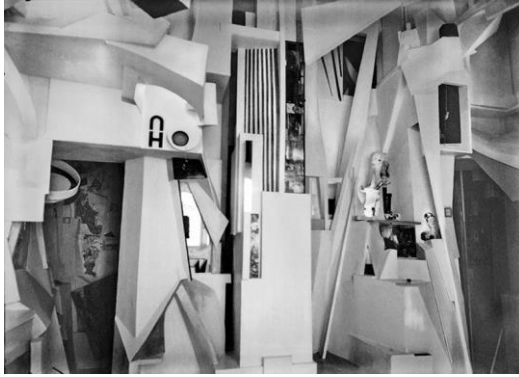
Görsel 1.24: Marcel Duchamp. “Green Box”, Eskiz ve Notlar İçeren Kutu, 33 x 28.3 x 2.5 cm, 1934.



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2002.42a-vvvv/>, 2018.

Merz adını verdiği eklektik yapıtlarındaki yarattığı çöp estetiğini apartman mekanına taşıyan Schwitters'ın Hannover'daki dairesinde sekiz odaya dağıttığı Merzbau'da (Merz Binası) (Görsel 1.25) mekan üzerindeki düzenlemesi ile resim yüzeyindeki soyut uzamdan sıyrılarak döküntü malzeme ve çeşitli nesnelere gerçek bir uzam üzerinde kendine yer bulmuştur. Merzbau ahşap, mukavva, hurda demir levhalar, kırık mobilya parçaları, tablo çerçeveleri gibi atıkların oluşturduğu bir asambledir. Merzbau'nun en tepesinde ölen oğlu Gerd'in ölüm maskesi bulunmaktadır. Yedi yılda sütunların sayısını ona çıkaran sanatçı “büyük sütun” olarak andığı heykele Erotik İstirap Katedrali adını vermiştir. Yapının sütunlar dışındaki diğer elemanları rölyef havasındaki kolajlardır. Schwitters parçalar arasındaki gizemli ilişkilere işaret etmek amacıyla ipler kullanmıştır. (Artun, 2012: www.e-skop.com/skopbulten/erotizm-erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/951). (29.05.2018)

Görsel 1.25: Kurt Schwitters. “Merzbau”, 1933, Hannover.



Kaynak:<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>, 2018.

Sanatın her şeyden olabileceği inancıyla hareket eden sanatçı seçmeciliğini koruyarak mekanın çeşitli yüzeylerine eklediği ve istiflediği döküntülerle kendisi için güven duyabileceği yeni bir yaşam alanı denilebilecek, sığınak benzeri bir yapı elde etmiştir. Günümüzdeki enstalasyonun ilk örneklerinden Merzbau’yu Will Gompertz “her yerden ve herkesten (kimi zaman fark ettirmeden) toplanmış ganimetlerle doldurulmuş bir hurda yığınının bozma mağara olarak tanımlamaktadır (Gompertz, 2012: 199).

Görsel 1.26: Kurt Schwitters. Merzbau, 1933, Hannover



Kaynak:<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>, 2018.

Rus konstrüktivizmin önemli sanatçılarından Vladimir Tatlin'in (1885-1953) resimleri rölyef etkisi taşıyan yapılarıyla öne çıkmaktadır. Gündelik hayattaki maddelerden, malzemelerden etkilenen sanatçı bu maddelerin geometrik yapısıyla ilgilenmektedir. Artun (2016: 59) Tatlin'in Maleviç gibi kavramların ikonografisiyle uğraştığına, onun kültürünün pentür kültürü değil malzeme kültürü olduğuna vurgu yapmaktadır.

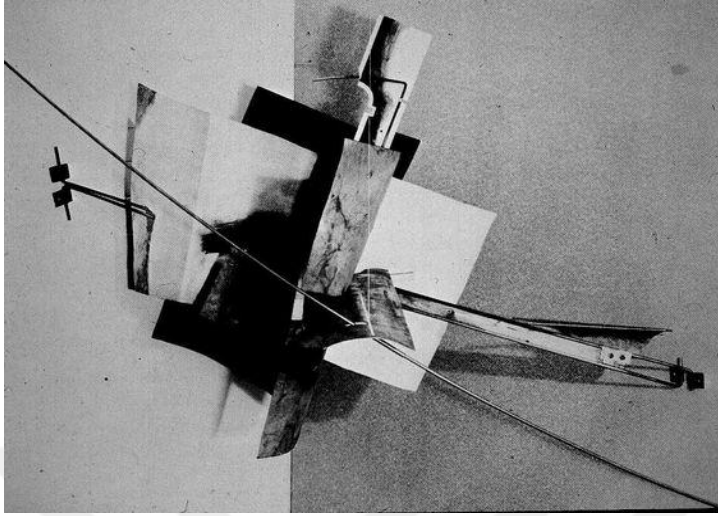
Görsel 1.27: Vladimir Tatlin. Karşıt rölyef, Tahta, metal ve deri, 62 x 53 cm, 1914-1916



Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/vladimir-tatlin-painterly-relief>, 2018.

Resim rölyef adlı çalışmalarında Picasso'nun kolaj ile yüzeye yaptığı ve saf resim geleneğini yıkan devrimin etkisinde kaldığı söylenebilir. Yakın dönemde çöp malzemelerle kolajlar ve rölyef etkisi taşıyan Kurt Schwitters ile benzer bir anlayış içerisinde olduğu da dikkat çekmektedir. Schwitters gibi Tatlin'de yüzeyde kullandığı malzemeleri mekanın duvarlarına taşımış ve 1915 tarihli "Köşe Karşıt-rölyef" (Görsel 1.28) adlı rölyef-resim çalışmasını gerçekleştirmiştir. Resimsel niteliğini kaybetmeyen bu düzenleme, duvarın düzleminden yararlanarak sergi alanında iki duvar arasına çerçevesiz bir biçimde yerleştirilerek malzemelerin gerçekliği ve yarattığı gerilimle, Antmen'in de (2014: 108) belirttiği gibi konstrüktivizmin ana ilkelerinden biri olan gerçek malzeme ve gerçek mekan anlayışının öncülüğünü yapmıştır.

Görsel 1.28: Vladimir Tatlin. Karşı Rölyef, 1915, Demir, çino ve alüminyum, 78, 5 x 152, 5 x 76 cm



Kaynak: <https://www.pinterest.co.uk/pin/257620041155617242/>, 2018.

Soyutlamayla daha saf bir sanata yönelmeyi amaçlayan soyut dışavurumcuların aksine, 1950'lere kadar devam eden bu avangard hareketlerin getirdiği radikal değişimler 20. yüzyılın ilk yarısında resim sanatında parçalı yüzeylerin öne çıktığı, farklı kültürel öğelerin, sanat dışı malzemelerin ve hazır nesnelerin resim sanatında kullanıldığı bir anlayışı ortaya çıkarmıştır. Ayrıca bu radikal değişimler 1950 sonrasında estetik çoğulculuğa sahip çeşitli tarzların ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur.



İKİNCİ BÖLÜM

POP ART AKIMINDA EKLEKTİK EĞİLİMLER

2.1. POP ART'IN ORTAYA ÇIKIŞI VE POP ART'TA EKLEKTİK EĞİLİMLER

II. Dünya savaşından sonra Batılı toplumların yaşadığı değişimler Toplum kuramcıları tarafından “medya toplumu”, “gösteri toplumu”, “tüketim toplumu”, şeklindeki ifadelerle tanımlanmıştır. II. Dünya savaşı sonrası dönemde endüstriyel ve teknolojik gelişmelere, kapitalist düzenin getirdiği refaha bağlı olarak ekonomik değişimler bireysel özgürlüğünü tüketerek ve tüketim nesnelere yüklediği anlam üzerinden kazandığını düşünen bir tüketim toplumu yaratmıştır. Kent insanı tüketim nesnelere ve reklam dünyasının görsel atmosferiyle kuşatılmış bir durumdadır (Sarup, 2017: 189).

Bu kuşatmanın yarattığı yeni kültür popüler olandan beslenmektedir. 1960'larda ortaya çıkan Pop kültür kolay algılanması, kitle tüketimi ve gündelik hayatla kurduğu kuvvetli ilişkiler sayesinde kendini burjuva kültüründen uzaklaştırmayı ve toplumun yeni kültürü olarak kendini kabul ettirmeyi başardığı söylenebilir (Kahraman, 2007a: 306). 1960'larda piyasaya sürülen tüketim ürünleri ve popüler kişilerin imgelerin toplumsal yansıması yeni gereksinimleri ve bunun yanında bir yandan da bu gereksinimlerin kolayca giderilebileceğine dair çeşitli ürünlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu süreçte baskı ve çoğaltım teknolojisindeki gelişmeler başta kentler olmak üzere yaşanan her mekanın görünümünü baştan aşağı değiştirmiştir. (Yılmaz, 2013a: 247). Kent mekanı, dükkan vitrinlerini süsleyen hazır giyim eşyaları, mağaza önleri istiflenmiş nesnelere, billboardlara yansıyan dönemin popüler kültür görselleriyle kuşatılmıştır. Geçmiş uygarlıklar nesnelere uzakken 20.yüzyılda toplumlar nesnelere doğmasına, gelişmesine ve ölmesine tanıklık etmektedir (Baudrillard, 2017: 16).

Baudrillard'a göre tüketim nesnelere reklamlara kodlanarak bir sınıflandırma dizgesi içine yerleştirilir. Tüketildiğinde anlamını tüketiciye aktaran ve ona özgürlük duygusu yaşatan bu nesnelere göstergeler dünyasının parçaları haline gelmiştir. Bulunduğu düzen içerisinde yerini nesnelere aracılığıyla arayan her insan satışa sunulmuş tüketim ürünlerini sadece kendi kişisel ihtiyaçları için değil toplumsal düzenle bir ilişki kurma ihtiyacı sebebiyle tüketmektedir (Sarup, 2017: 227-228). Bu nesnelere çağında, farklı biçimdeki tüketim nesnelere sanatçı, fotoğraf imgelerini ve buluntu nesnelere tuval yüzeyine montajlayarak, serigrafi yöntemiyle imgeleri çoğaltarak gündelik hayatın gerçekliğini ve tüketim kültürünü ele almışlardır. 1950'lerin

başında kolajın ve montajın etkisiyle resim sanatının asamblaja doğru şekillendiği ve bu yönde eğilimlerin arttığı dikkat çekmektedir. Modernist resimde yüzeyinde farklı malzemeleri, nesnelere ve kültürel etkileşimleri öne çıkaran eklektik eğilimler ve montaj sanatı ile önem kazanan birleştirmeler Fransa'dan Avrupa'nın diğer ülkelerine ve Kuzey Amerika'ya sıçramıştır. Dadacıların nesneyi hazır-yapım olarak ele alışı ve ona yükledikleri sanatsal anlam nesnelere gündelik hayatın sanatın birer unsuru olmasını hızlandırmıştır. Gündelik hayatın sanatın içine sinmesi olayı belli bir sınıfa ait olan yüksek kültürü günlük hayattan seçilen imgeler ve nesnelere yıkmıştır. Gündelik hayatın nesnelere ve eklektik öğelerin sanatın içine karışması sanatçıları içinde bulunduğu çağın gerçekleriyle yüz yüze getirmiştir. Bu dönemde tüketim nesnelere ve imgeleri sanatta eklektisizmin bir parçası olmuş ve bunun sonucunda montaj sanatının önem kazanmasının yolunu açmıştır. Turani'ye (2003: 108) göre üretimde ve araştırmada elektronik araçlar, İkinci Dünya Savaşı sonrası yaygınlaşmıştır. Toplum yaşamı, makineden moda, mimariden diğer plastik sanatlara, bir montaj anlayışına gereksinim duymuştur. Böylece, çağdaş dünyanın bireyi kendisini, nasıl yapıldığını anlayamadığı bir montajlar kaosu içinde bulmuştur. İllüstrasyon dergileri, televizyon, radyo, günlük gazeteler vb. gibi medya araçları, bireyin yaşamına her gün bir yığın görüntü, bilgi, haber ve düşünce karmaşası sokmuştur.

Bu karmaşanın ortasındaki sanatçının kitle kültüründen ve bilgi ve nesne yığınının uzak durması imkansızdır. Gündelik yaşamın bir parçası olan tüketim nesnelere, kitle iletişim araçları, reklam dünyasının imgeleri kamusal alandan sıçrayıp sanatın alanının içine girmiştir. Böylelikle sanat ve hayat ilişkisi bir adım ileriye taşınmıştır. Popüler olandan kaçamayan ve etkileşim içinde olan sanatçı, reklam dünyasındaki estetik biçimden, modern kent hayatının gündelik nesnelere yararlanmış. Böylelikle tüketim dünyası montaj ile sanatın içine katılmıştır. “‘Yaygın’, ‘herkesçe bilinen ve sevilen’ anlamına gelen ‘popüler’ sözcüğünün kısaltılmışı olan pop, 1960’larda Amerikalı eleştirmenlerin de kullanmaya başlanmasıyla” bu dönemde çıkan sanatsal hareketlerin ismi olmuştur (Yılmaz, 2013a: 249).

İpşiroğlu'na (2009: 95) göre görsel sanatların 1950 sonrası yükselişi reklamcılık, moda tekstil gibi alanlarda etkili olmuştur. Reklamcılık, yeni bir resim ve yazın dilinin doğmasına yol açmıştır. Pop Art, Op Art, Happening vb. adlar altında geniş çevrelerin ilgisini çekecek yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Bu akımların kalıcı bir sanat yapıtı

yaratmaktan çok görenleri belli bir davranış ve tutuma zorlayan çalışmalar olduğuna dikkat çeken İpşiroğlu bu akımlarla oluşturulan yapıtların esin kaynağının Schwitters olduğunu vurgulamaktadır.

Pop Sanatın tamamıyla modern sanat karşıtı bir hareket olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Kolaj ve montajın yoğun bir şekilde kullanıldığı “1950’lerden sonra ortaya çıkan pop-art, resmi, başlangıçta yapıştırılmış kağıt parçalarından, sonraları çevremizdeki gündelik eşya parçalarından, giderek de sanayi atıklarından meydana getirilmiş kompozisyonlar olarak anlar” (Tunalı, 2007:23). Pop sanatçıları kendinden önceki modern sanat hareketlerinden kübist kolajın tüketim nesnelere ve basılı malzemeleri kullanmasından ayrıca Dada’nın her şeyi sanatın içine katan, buluntu nesnelere özgür bir şekilde sanatsal bağlamda değerlendiren eklektik eğilimlerinden yararlanmışlardır. Bu etkileşimler ortaya seçmeci, reklam dünyasından izler taşıyan, gündelik gerçeklikten kopartılmış ve yüzeyde kendine yer edinmiş nesnelere yığının ve bunlarla birlikte yeni bir figürasyonu resmin yüzeyine ekleyerek sokağın dilini resmin içine sokmuştur.

Adnan Turani (2003: 109) Çağdaş Sanat Felsefesi adlı kitabında II. Dünya Savaşı sonrası modern dünyada “...bireyin her günü, endüstri ürünleri standart fikir pazarının reklamları içinde geçmektedir. Öyle ki, birey, katı, duygusuz ve yalnız çıkara dayanan bir toplum ortamının bir parçası haline gelmiştir” sözleriyle modern insanın çevrelediği tüketim kuşatmasına dikkat çekmiştir. Pop Artın büyük bir ivme kazanmasında TV yayınlarının yaygınlaşmasının ve büyük kitlelere kolayca ulaşabilmesinin etkili olduğu söylenebilir. Günün büyük bir bölümünde TV önünde zaman geçiren kitleler ekranda gördükleri sporcular, artistler, reklam ürünleri ile arzularını ve beğenilerini şekillendirmektedirler.

Kitle iletişim imgelerine dayanan sanatsal etkinlikleri kapsayan ‘pop’ sözcüğünün tutmasının nedeni televizyon, radyo, gazete, gibi kitle iletişim araçlarına ilgi çekmesidir (Lynton, 2004: 289). Popüler kültür yazılı, basılı ve kalıcı bir kültürdür ve bundan dolayı tarihsel süreç içinde kendine ait bir bellek ve birikim yaratmıştır (Kahraman, 2007a: 307). Afişler, dergiler, popüler ikonların medya görselleri, reklam panoları, tüketim ürünü ambalajları çok kapsamlı bu kültürün örnekleri olarak gösterilebilir. Pop sanatçıları ifade olanaklarının sınırsız olduğu bu kültürün içinden

konserve kutusu, kola kutusu, gazete fotoğrafları, çizgi roman, TV yayın kareleri gibi nesnelere seçerek ve yapıtlarına montajlayarak kolaj, asamblaj gibi eklektik biçimlerde kullanmışlardır. Pop Sanat ABD’de ve İngiltere’de birbirinden bağımsız olarak eşzamanlı ortaya çıkmıştır.

1950’lerde İngiltere’de Pop Art sanatçılarının eklektik eğilimleri, Amerikan popüler kültürünü, reklam görsellerini ve çizgi romanları referans olarak kullanmayı seçerek kendi sanatsal geleneklerine ve “geleneksel görsel kültürü yöneten” imgeler hiyerarşisine meydan okumak şeklinde kendini göstermiştir (Richards, 2014: 75). 1956 yılında Londra’da Whitechapel Galerisi’nde açılan Richard Hamilton (1922 -2011), Eduardo Pallozi (1924-2005), Nigel Henderson (1917-1985) gibi sanatçıların bir araya geldiği “Bağımsız Grup” adlı sanatçı topluluğuna ait “İşte Yarın” sergisinin afişi için Richard Hamilton tarafından hazırlanan “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” (Görsel 2.1) isimli kolajı Pop Art’ın ilk örneklerindedir. Hamilton kolajında sanat dışı kaynaklardan seçtiği sporcu erkek, çıplak kadın model, elektrikli ev aletleri, film afişi ve oturma odası fotoğraflarını kullanmıştır. Belirli görselleri seçen sanatçı bu görsellere herhangi bir müdahalede bulunmadan, görselleri kurgusunda dikkatli ve planlı bir şekilde kurgulamıştır. Sporcu erkek figürün elinde tuttuğu lolipop üzerinde “pop” sözcüğü dikkat çekmektedir. ABD’deki insanların gündelik hayatından bir kesit sunan bu kolaj insan ve teknoloji arasındaki ilişkiye dikkat çekerken Batı dünyası insanının döneme dair arzularının da bir belgesi niteliğindedir.

Görsel 2.1: Richard Hamilton. “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”, Kağıt Üzerine Kolaj, 26x25 cm, 1956.



Kaynak: <http://en.buypopart.com/BuyPopArt.nsf/A?Open&A=AE3NG9>, 2018.

Çeşitli göndermeleri içeren kolaj, sanatçının savaş sonrası toplum yapısındaki değişime ve arzulara getirdiği ironik bakışının somutlaşmış halidir. Hamilton'un bu kolajını “popüler medyadan alınmış ticari grafik tasarım tekniklerini ve görüntüleri kullanarak görsel göstergelerin dil yetisinin sofistike bir araştırmasına girişmiştir” şeklinde açıklayan Fineberg (2014: 233-234), sanatçının sinematografik görüntülerle konuşmaları senkronize eden ilk film olan Caz Şarkıcısı'nın (The Jazz Singer) filmine ait olan afişi kullanmasının kolajdaki bütün bu göstergebilimsel uğraş için bir metafor sağladığını ifade etmektedir. Hamilton'ın kolajlarında İtalyan göçmen bir ailenin çocuğu olan Eduardo Paolozzi'nin kolajlarının etkisinin de olduğu söylenebilir. Paolozzi 1950 öncesi yaptığı kolajlarında dergilerden alınma ev eşyası reklamları, poster kızlar görsellerini kullanmıştır.

Görsel 2.2: Eduardo Paolozzi. Zevkin Derdine Deva Olması Psikolojik bir Gerçektir, Bunk'tan 10 Kolaj, KÜKT, 36.2 x 24.4 cm, 1948.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-its-a-psychological-fact-pleasure-helps-your-disposition-t01463>, 2018.

Paolozzi'nin kolajlarında kullandığı kadın figürleri dönemin insanının tatmin duygusunu medya üzerinden sağlaması ve buna bağlı olarak kadın vücudunu nasıl algıladığına gönderme yapmaktadır. “I was a Rich Man'a Plaything” (Zengin bir Adamın Oyuncağıydım) (Görsel 2.2) adlı kolajı cinsel imalarla örülü bir kolajdır. “Intimate Confession” (Samimi İtiraflar) yazılı dergi sayfasının üzerinde modern dünyaya ait bir

bir kadın vücudunun cinselliği vurgulanmış görseli , “real gold” (gerçek altın) yazılı kağıt parçası, silah tutan el görseli ve silahın namlusundaki pop yazısı, Amerikan bombardıman uçağını yücelten bir kartpostal ve ABD tüketim kültürünün simgesi Coca-cola şişesiyle Pop kültürünün heyecan, hayranlık ve cinselliği kullanarak tüketimi nasıl yücelttiğini göstermektedir.

Görsel 2.3: Sir Eduardo Paolozzi. “Zengin bir Adamın Oyuncağıydım”, Karton Üzerine Kolaj, 35.9 x23.8 cm, 1947, Tate Gallery.



Kaynak: www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-i-was-a-rich-mans-plaything-t01462, 2018.

Pop sanatçısının kitlelerin kültürüne saygı duyan ve yirminci yüzyıl kent yaşamında sanatçının kaçınılmaz olarak kitle kültürü tüketicisi ve ona katkı sağlayan olduğunu söyleyen Hamilton Pop sanatı temelde toplumun değişen değerlerine yönelik inancın açıklanmasıdır şeklinde tanımlamıştır (Harrison, Wood, 2016: 786).

İngiliz sanatçı Richard Smith, Pop Sanat hareketlerinden etkilenmiş ve biçimsel dili Pop sanatçılara benzeyen, reklam dünyasının ve tüketim ürünlerinin toplumdaki yansımalarına dikkat çeken resimler yapmıştır. Resim yüzeyini deneysel bir biçimde ele alan sanatçı resimlerinde yüzeye üç boyutlu, karton kutularına benzer şekiller eklemiştir.

“Gift Wrap” (Hediye Paketi) (Görsel 2.4) adlı çalışmasında reklam panosunu andıran renkli yüzeyden fırlıyor gibi duran kutu benzeri iki dörtgen çalışmayı heykel-resim arası bir noktaya çekmektedir. Kutu şeklinde yapıların üzerindeki boyamalar dönemin meşhur markası Philip Morris sigara paketleriyle benzer motifler taşımaktadır.

Görsel 2.4: Richard Smith. Hediye Paketi, 1963, TÜYB, 201x 529 x 80 cm



Kaynak: www.tate.org.uk/art/artworks/smith-gift-wrap-t02004, 2018.

Hamilton ve diğer İngiliz Pop sanatçılarının bu yaklaşımlarının aksine A.B.D’de Pop sanatçıları kitle kültürünü eleştiren anlayışla işler üretmişlerdir. 1950’li yıllarda ABD’de New York merkezli sanat ortamında Soyut dışavurumculuk sonrası bu akıma tepki olarak yeni arayışlar ortaya çıkmıştır. 1920’li yıllarda başlayan yenilikçi sanat arayışlarının ve hazır nesneyi sanata dahil eden anlayışın devamı olarak sayılabilecek ABD temelli Pop Sanatı olarak adlandırılan bu hareket malzemesini ve konusunu gündelik hayatın ve kentsel çevre öğelerinden almaktadır. Günlük yaşam kültürünün eklektik öğeleri sadece resmin malzemesi haline gelmekle kalmamış, 1950 sonrası resmin biçimindeki radikal değişimlere zemin hazırlamıştır.

Pop Sanat hareketinin önemli sanatçılarından Robert Rauschenberg geleneksel boya ile gündelik yaşamdaki nesnelere ve imgeleri buluşturarak “Kombine Resimler” adını verdiği seriyi oluşturmuştur. Buluntu nesne ve boyalarla yaptığı düzenlemelerden oluşan “Kombine Resimler”de nesnelere olduğu gibi temsil edilmiş ve bir anlamda hayatın tuval yüzeyindeki izdüşümü olarak görülmüştür. Kullandığı kağıt, kumaş, gazete ve baskılı reproduksiyonlar, ahşap, vitray, elektrik lambaları, plastik ve metal gibi

malzemeler sanatçının çalışmalarındaki biçimsel zenginliğin kaynağı olmuştur (Avşar Karabaş ve Yiğit, 2017: 362). 1955 tarihli çalışması “Yatak” sanatçının sanat ve hayat arasındaki boşluğu yok etme çabalarının ilk örneklerindedir. Gündelik hayatın yansımalarını temsil eden yorgan ve bez gibi nesnelere monte edildiği yüzey Soyut Dışavurumcu sanatçı Pollock’un resimlerinden ödünç alınmış gibi duran boya damlatmaları ile desteklenmiştir.

Görsel 2.5: Robert Rauschenberg, Yatak, Kombine Resim, 191 x 80 x 16,5 cm, 1955.



Kaynak: https://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-rauschenberg-bed-1955, 2018.

Rauschenberg kullandığı eklettik nesnelere ve asamblajlarıyla resimde üç boyutu öne çıkartırken nesnelere bağlı olan bu üç boyutluluk, resim ile heykel sanatını aynı noktaya getirmiş gibi durmaktadır (Turani, 2003;114). 1954 tarihli “Minutiae” (Önemsiz ayrıntılar) (Görsel 2.6) ve İsimli adlı kombine resimleri biçimleri açısından geleneksel resimden uzak resim – heykel arası bir yapıdadır. Panel üzerinde çeşitli renklere boyanmış bez parçaları kolaj resim görünümünde birleştirilmiş, buluntu nesnelere eklenerek çoğulcu bir yüzey elde edilmiş ve bağlantı ve destek kısımları ise tahta ve eski

mobilyalardan alınmış parçalarla desteklenmiştir. Rauschenberg geleneksel manzara resmindeki gibi doğayı betimlemek yerine nesneyi ve doğayı sanat malzemesi yapmış, içerik ve anlam arasındaki ilişkiyi farklı bir boyuta taşıyarak yeni bir resim estetiği oluşturmuştur. Rauschenberg'in yenilikçi karakteri sürekli bir yaratma eylemini ve geleneksel olana karşı yeniliği ortaya koymuştur. Turani'ye (2007: 24) göre bu sürekli yaratma süreci, yeni sanatın sürekli bir eylem ve sürekli bir devrim içinde bulunması ve böylelikle bir anlamda, insan bilincinin sürekli olarak kendini dışlaştırması, sürekli olan nesnelere öznelleştirmesi anlamına gelmektedir.

Görsel 2.6: Robert Rauschenberg, Minutiae (Önemsiz ayrıntılar), Ayaklı Panel Üzerine Karışık Teknik, 214.6 x 205.7 x 77.4 cm, 1954.



Kaynak: <https://www.thoughtco.com/robert-rauschenberg-combines-4123111>, 2018.

Uyumsuz ve birbiriyle alakalı olmayan nesnelere birlikteliği, çoğulcu ve biçim karşıtı bir anlayışın sonucunu ortaya koyarken Rauschenberg'ün eklektik tavrı, içinde bilinmezliği ve değişimi ön plana çıkaran bir estetik anlayışı doğurmuştur. Yapıtın bütünü üstündeki ustalığı kurgularını ilgi çekici kılmaktadır. Kurguya dahil edilen nesne, doğasını hazırlanan ve bilinçli bir şekilde kurulan bir bütünlük içerisinde yitirmektedir (Batur, 1997: 327). Eklektik öğelerin resme iliştilmesiyle resim sadece duvara asılan bir yüzey olmaktan çıkmış heykelleşen bir yönde eğilim göstermeye başlamıştır. Polat'a göre

(2017:130) Rauschenberg'ün bu radikal tutum değişikliği kapitalist sanat piyasasının oluştuğu yıllarda Amerikan sanatını mistisizmden uzaklaştırarak sekülerizme ve materyalizme yaklaşmasını sağlamış ve böylece Pop Sanat hareketinin ilk somut örnekleri olmuştur.

Rauschenberg eski fotoğraflar, teneke kutuları, doldurulmuş hayvanlar, mobilya parçaları gibi nesnelere yaptığı çağrışımlarla ve göndermelerle gerçek dünya ile arasında bir bağ kurmuştur. Kombine resimleri yaşamın birer yansıması olan Rauschenberg resimlerinde kimliğini ve benliğini şekillendiren çevreyi ve dış dünyayı yansıtmaya çalışmıştır. Yaşamındaki iniş çıkışlara paralel olarak gelişen resimler sanatçının önceki resimlerindeki biçimleri yıkan tahmin edilemez eğilimdedirler. Fotoğraf montajları ve alıntıları, yüzey üzerinde yaptığı boya müdahaleleri, boşluklar ve görsel alıntılar resimlerinin herhangi bir odak noktasına sahip olmadığını işaretleridir. Rauschenberg çalışmalarında benzer olmayan öğelerin montajı ile çağrışımlara açık bir anlatım oluşturmuş ve rastlantısallığı vurgularken, izleyeni her defasında farklı okumalara yöneltten bir yol seçmiştir. Sanatçı bu tavrını 1965 yılında yaptığı röportajda “Çalışmanızı bilindik niceliklerle yaparsanız, kelime oyunları ya da materyalinizle sembolik biçimde uğraşarak, bence çalışmanız daha ortaya çıkmadan onun ömrünü kısaltıyorsunuz demektir” ifadeleriyle açıklamıştır (Seckler, 1965).

Pop Sanat kentsel çevreyle kurulan ilişkilerin bilince çıkarılarak düşünülmesi ve böylece sanatçının iç evreninde çıkarak dış çevreye yönelmesi durumudur. Rauschenberg'in yaşadığı kenti ve kent yaşamının getirdiği öğeleri bir görsel ve düşünsel depo olarak gördüğü dikkat çekmektedir. Sanatçı konularını kentlerin barındırdığı yaşam biçimlerinden, kentin farklı kültürlerinin birbiriyle olan ilişkisinden ve tüketim nesnelere yığınınından almıştır (Şahiner, 2013: 125).

Rauschenberg'in çalışmaları, nesne ile izleyici arasına mesafe koyan klasik sanatın aksine toplumsal gerçekleri ve kentin öğelerini izleyicinin önüne getirirken izleyici – nesne yaklaşmasını sağlar, aynı zamanda kombine resimlerindeki eklektik nesnelere farklı bir düzlemde kullanılmaları sırasında çeşitli boya ve malzemelerle manipüle edilmelerine rağmen değerlerini kendi içinde değişmeden korumaktadırlar. Çalışmalarında kent mekanlarını ve kentteki atık görsellerini sık sık kullanan, birleştirmelerinde seçtiği nesnelere çok katmanlı, çoksesli, kaotik ve eklektik bir dünya

yaratan sanatçı kente ve dış dünyaya olan ilgisini; “Resmin görüntülerinin, materyalinin ve anlamının nerede olabileceğine ilişkin yollar bulmaya çalışıyordum, benim arzumun görsel bir tanımının değil, daha çok gözlemlerimin önyargısız bir belgesi, gözlemlerden kastettiğim kentte bir gökdelenin yanında bulabileceğiniz tahta bir kulübenin bende yarattığı heyecan” sözleriyle açıklamaktadır (Seckler, 1965: 3).

Görsel 2.7: Robert Rauschenberg, Dylaby, Bez Üzerine Monte, Ütü Sehпасı, Metal Objeler, Metal Coca-Cola Levhası, 278.1 x 221 x 38.1 cm



Kaynak: www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/dylab, 2018.

Rauschenberg’in farklı nesnelere resmine eklemesine rağmen fırça ve boya kullanımından vazgeçmeyerek resimsel uygulamayı koruduğu dikkat çekmektedir. Lynton’a (2004: 289) göre Pop Art sanatçıları uluslararası bir yaklaşım içinde, geleneksel halk sanatı ile tılt makinelerini, resimli dergileri usta bir fırça kullanımıyla ve karmaşık bir üslupla birleştirerek kullanmışlardır. Sanatçının eklektik eğilimleri, benzer olmayan öğeleri yüzeyde ayrışık bir şekilde dağıtması ve rastlantısallığı merkez alan anlatımının izleyenin çalışmalarını farklı ve özgür şekillerde okumasına olanak sağladığı söylenebilir. Rauschenberg’ün yapıtlarındaki çokseslilik, ayrışıklık sanatçının yaşam öyküsüyle açıklanabilir. Rauschenberg, resim dışında sanat tarihi, beste, heykel, müzik, anatomi, moda, dans fotoğraf gibi alanlarda eğitim almıştır. Yapıtlarındaki çoksesli ve çokbiçimli bir görünümün altında bu nedenler yatmaktadır (Aktulum, 2016: 202).

Pop sanatçıları yazı, harf, metin gibi göstergeleri sıklıkla kullanmışlar, nesne-anlam ikilemi üzerinden çeşitli düşünsel resimler ortaya koymuşlardır. Pop Art'ın temsil kavramını ortadan kaldırırken, tüketim toplumunun karakteristiklerini gündelik nesnelere olduğu gibi resmederek çözümlendiği söylenebilir. Nesnenin imgesi, çizgi filmlerde, televizyonda, dergilerde ve gazetelerde verildiği gibi kullanılmıştır (Şahiner, 2013;126-128).

Rauschenberg gibi ABD kültürüne ve gerçekliğine hayran olan bir diğer sanatçı Jasper Johns medyanın sunduğu hazır şeyleri alarak yeniden üretim sürecine sokmuştur. “Jasper Johns, resimde; anlamlı biçimde iç gözleme dayalı olmadan sanat objesinin karmaşık semiyotiğini vurgulayan (diğer bir deyişle ifade ettiği şeyi nasıl ifade ettiği) bir stil formüle” etmiştir (Fineberg, 2014:194). “Bayrak” (Görsel 2.8) adlı çalışma serisinde A.B.D bayrağını farklı malzemelerle resmeden sanatçı güçlü bir resimsel dil oluşturmuştur. İzleyicinin karşısında duran resimsel dile ve gerçeklik algısına dokunan ve bir bayrak olarak kabul edilebilecek bir yandan da resimsel dilini koruyan nesnelere. Toplum tarafından kutsal kabul edilebilecek bir ulusal bir simgeyi gösterge olarak ele alan Johns Amerika’da sanat ortamıyla alay eden bir tavır sergilediği görülmektedir.

Görsel 2.8: Jasper Johns. “Bayrak”, TÜYB, Balmumu ve Kolaj. 107.3x153.8 cm, 1954-55.



Kaynak: www.artnews.com/2014/11/11/36-m-flag-sets-jasper-johns-record-at-sothebys-343-7-m-contemporary-art-auction/ , 2018.

Johns'un bu çabası ve katmanlı tuvaleri resimlerini heykele yakınlaştırmıştır. Sanatçı çeşitli sınıflandırma işaretleri, haritalar, skalalar, rakam gibi göstergeleri kullanarak eklektik resimlerine başlangıç noktası oluşturmuştur. "Neye Göre ?" (Görsel 2.9) adlı çalışmasının ismi sanatçının günümüz sanat dünyasının düzeninin değerlendirme ve seçme kriterlerine yapılan bir göndermeyi içermektedir. Sol alt köşeye ters bir şekilde iliştilmiş olan tuvalde "Neye göre" yazısı ve sanatçının imzası dikkat çekmektedir. 6 parça tuvalin kombinasyonundan oluşan çalışma yüzeyde çeşitli yazılar, renk skalası, gazete sayfaları ve bu düz yüzeye hacim katacak şekilde eklenmiş bir sandalye ve bacak-kalça kalıbını içermektedir. Herhangi bir odak noktası olmayan çalışmada yüzey farklı açılardan değişen anlamlarla okunabilir durumdadır. Tuvallerinde geleneksel boya sürme biçimlerini kullanan Johns, buna kendine özgü yenilikçi tavrının bir sonucu olarak ters çevrilmiş kalıp bacak-sandalye tuval gibi nesnelere montajlayarak farklı açılardan gelen ışığın nesnelere ile oluşturacağı gölgelerin olasılığından yararlanmıştır. Bu seçimini 1971 (J.Coplans, görüşme, 1971, 118) tarihli röportajında "Gölgeler resmin etrafında ne olup bittiğine göre değişmektedir. Her şey ona göre değişir. Her şey bir şeye göre değişir ve şeylerin değişmesine olanak tanıyan bir durum yaratmak istedim" diyerek açıklamıştır. Johns'un resimlerindeki eklektik nesnelere belirsiz, alt metinleri ilk bakışta anlaşılmasın öğeler olarak dikkat çekmektedir. Johns bu bilinçli tercihini "Kendi payıma, resmi "uzak durulan açıklama" halinde tutmayı yeğlerim, böylece insan kişisel olarak istediği deneyimi yapabileceği gerçeğiyle karşı karşıya kalıyor; yani ilgiyi bir yönde odaklamıyor..." şeklinde açıklamıştır (Harrison, 2015: 785). Bu eleştirel kurgusuyla sanat dünyasının neyin sanat olup olmadığına karar verme mekanizmalarını, değerlerini sorgulamayı ve bu noktaya dikkat çekmeyi amaçlamıştır.

Görsel 2.9: Jasper Johns. “Neve Göre?” , TÜYB, Gazete, Sandalye ve Kalıp, 223.5 cm x 40.6 cm, 1964.



Kaynak: www.artnet.com/magazineus/features/cone/cone2-16-07_detail.asp?picnum=14, 2018.

Eleştirmen Greenberg'e göre modernizme egemen olan resim kendine sahip olma, kendini yönetme noktasına gelmiştir ve iki boyutluluğu – saflığı ile varolur. Üç boyutlu dünyadan alınan nesnelere modernist resim yüzeyinin saflığıyla çelişmektedir (Connor, 2015: 127). Bu tanımın aksine Rauschenberg'in ve Johns'un eklettik nesnelere ise safçı resim yüzeyine üçüncü boyutu sokmuştur. Greenberg'ün resim tanımının tam karşısında duran bu eğilimlerin modernizm sonrası resmin radikal değişimin öncüsü olduğu söylenebilir. 1950'li yılların artan nüfus ve yaşam standartları sonucunda kişilerin toplumdaki yeri ne kadar özgür olduğuna göre değil, sahip olduğu eşyalar üzerinden tanımlanır duruma gelmiştir. Gazete ve dergi reklamları insanları televizyon, sinema, müzik gibi medyaları daha fazla tüketmeye yönlendirmiş, bunun sonucunda da birçok alanda tüketim artmıştır. Reklam sektörü tarafından yaratılan tükettikçe mutlu olunabileceği algısı insanları tüketime yöneltmiştir.

Tüketim toplumunda, montaj sanatının önemli örneklerini veren bir diğer sanatçı Tom Wesselmann gerçek ev ve tüketim eşyalarını resim yüzeylerine montajlayarak çeşitli assemblajlar gerçekleştirmiştir. Wesselmann'ın assemblajlarında gerçekliğinden ayrılarak yeni bir yapay yüzeyde yanyana getirilmiş nesnelere yarattığı belirsizlik ve

anlaşılmazlık, gündelik çevrenin gerçekliği ile bir bağı olmayan, sıradan bir mutfağın üst gerçekliğinden söz etmektedir (Baudrillard, 2017;147).

Görsel 2.10: Tom Wesselmann. “Natürmort No: 20”, Karışık Teknik, 104 x122 x14 cm, 1962.



Kaynak: www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/16/mapping-the-field-lawrence-alloway-art-criticism-as-information, 2018.

1962 tarihli ve “Natürmort No: 20” (Görsel 2.10) isimli çalışmasında resim, fotoğraf ve hazır nesnelere dayanarak yapılmıştır. Wesselmann Mondrian’a ait bir eserin kopyasını sağ üst köşeye dekoratif bir şekilde iliştiirmiş, hemen altına ise meyve ve şişe illüstrasyonları ekleyerek ortaya eklettik bir kompozisyon koymuştur. Sol alt köşede gerçek bir lavabo paneli, musluk ve floresan lamba bulunmaktadır. Sanatçı bu assemblajında fotoğraf, hazır-nesne ve resim gibi farklı disiplinlerin arasındaki ilişkiyi kullanarak izleyicinin aklında soru işaretleri yaratan bir yanılsama hissi ve gerilim sunmaktadır. Honnif (2006; 94) bu çalışmadaki yiyecek görsellerinin özellikle cinsel göndermeler yapmak için seçildiğine dikkat çekmektedir. Ona göre muz ve elma, erkek ve kadın cinsel organlarını simgelemektedir. Cinsel takıntılarının saygın Amerikan yaşamının içinden tereyağının yağlı kağıttan akıp geçmesine benzetmektedir.

1950’li yıllarda modern resim II. Dünya Savaşı’nın sonuçlarından etkilenmiş, Avrupa’dan Amerika’ya kaymasının da bir sonucu olarak politik ve psikolojik unsurların

ağır bastığı, dönemin siyasi ortamı ve A.B.D tüketim kültürü ve politikalarını eleştiren bir kimliğe bürünmüştür. Pop Art sanatçılarının hayatı estetikleştirerek sanat ile bütünleştirmeleri onların politikaya katılmadığı anlamına gelmemektedir. Pop Art sanatçıları tüketim toplumunu yücelten işlerin dışında tüketim toplumuna ve kitle kültürüne eleştiren bakış açısıyla işler de üretmişlerdir (Mccarthy, 2006: 74). Reklam dünyasının renkli, gösterişli görsellerini kullanan ve dönemin siyasi ve kültürel ortamına eleştiriler getiren sanatçılardan birisi James Rosenquist'tir. Yaşadığı dönemin, sanatı üzerindeki etkisini “imgelerin bize itilme şeklinden hayrete düşmüş, heyecanlanmış ve büyülenmiş durumdayım” diye açıklamaktadır (www.artnews.com/2017/04/03/from-the-archives-james-rosenquist-defines-pop-art-in-1964/, 2018).

Görsel 2.11: James Rosenquist, F-111, Tuval Üzerine Alüminyum ve Yağlıboya, 3.05 m x 26.21 m, 1965.



Kaynak: images.jamesrosenquiststudio.com/www_jamesrosenquiststudio_com/65_ 01 _digital_image_for_website_new_edited0.jpg, 2018.

1964 yılında başladığı resmi “F-111” (Görsel 2.11), ABD tarafından geliştirilen F-111 adlı savaş uçağını ve Vietnam savaşı hazırlığını konu edinmiştir. Uçak ile ilgili bilgileri ve fotoğrafları kullanan sanatçı, reklam ve afiş dilini kullanan bir anlatımla, izleyeni atmosferiyle çevreleyen ve geniş bir görüş açısının içinde karşılayan 23 parçanın birleşiminden oluşan eklektik bir anlayışla oluşturulmuş bir resim ortaya koymuştur. Sergilendiği mekanın duvarlarını boydan boya kaplayan çalışma için özellikle alüminyum paneller seçen sanatçının uçak gövdesinin metalik ve soğuk yapısı üzerinden savaşın acımasız ve soğuk yüzüne göndermede bulunduğu söylenebilir. Yüzeyin tamamı boyunca uzanan uçak profil resminin üzerine yerleştirilmiş plaj şemsiye altında nükleer patlamalar, saç kurutucusu başlığı altında bir kız çocuğu, kek parçası ve lastikten kesit görselleri arasında reklam panolarına benzer geçişler oluşturarak A.B.D'deki kitle kültürünü, kaotik ortamın savaş öncesi hazırlıklarını yansıtmıştır. Savaş karşıtlığının ve

politik bir duruşun öne çıktığı bu çalışmada sanatçı, farklı görseller ve alıntılar arasında geçişlerin olduğu bir dönem kolajı oluşturmuştur.

Görsel 2.12: James Rosenquist, F-111, Enstalasyondan Görünüm



Kaynak: <https://s2-ssl.dmcndn.net/NJd54/x720-ef1.jpg>, 2018.

Sanat ve gündelik hayatın arasındaki ayrımların yok olmasıyla birlikte göstergelerle dolup taşan bir toplumsallaşma gerçekleşmiştir. Bunun sonucunda Pop Art uygulamaları ile nesnelere ve sıradan tüketim ürünleri estetikleştirilerek, nesnenin kendi imgesiyle sanatsal üretimde yer edinmesi gerçekleşmiştir (Şahiner, 2013: 87).

2.2. YENİDEN ÜRETİM OLARAK RESİM

Modern resmin sınırlarının ve değerlerinin yıkılmaya başlanması ve kapitalist düzendeki değişimler, makineleşme ile gelişen üretim teknikleri bu dönemde geçmişin sanatta ele alınmasının önünü açmıştır. İmgelerin kolaylıkla çoğaltılabilmesi, imgelerin hayatın her köşesinde karşımıza çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu imgeler dünyasından etkilenen sanatçılar serigrafi gibi tekniklerle geçmişe ya da yaşadığı döneme ait sanatsal şeyleri yeniden üreterek ve kopyalayarak eklektik bir biçimde sanatsal üretimlerine dahil etmişlerdir. Resimde alıntılama, çoğaltma ve kopyalama, üretilmiş eserlerin yeniden üretimi ve seri üretim sanat eserinin üretilme sürecine yeni bir bakış açısı getirmiştir.

1950'lerde klasik resimleri yeniden üretme eğilimi tekrar gündeme gelmiş ve Modern resim sanatında birçok sanatçı başka sanatçıların eserlerini sahiplenerek kendi üslupları kapsamında resmetmişlerdir. Bu eğilimler kapsamında Kübizm'in öncüsü

Picasso'nun, Velasquez'in "Nedimeler" isimli resmini kübist bir anlayışla resmettiği seride görülebilmektedir.

Görsel 2.13: Pablo Picasso. Las Meninas, Tuval Üzerine Yağlıboya, 161 x 129 cm, 1957.

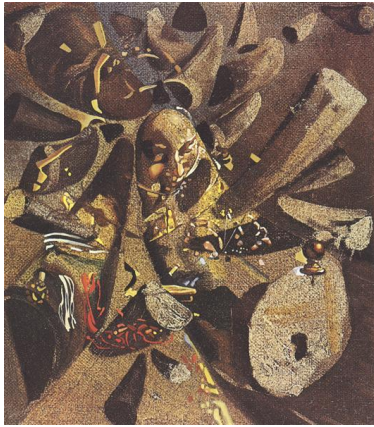


Kaynak: blogmuseupicassobcn.org/wp-content/uploads/2015/07/MPB-070.465.jpg,

2018

Figürlerin ve mekanın ele alınışı Picasso'nun ilk dönem kübist çalışmalarından geometrik biçimlendirme yöntemini koruduğunu göstermektedir. Sürrealizm akımının sanatçılarında Dali Rönesans sanatçısı Vermeer'in Dantel Diken Kız isimli resmini kopyalayarak ve bunu bilinçaltındaki süzgeçten geçirerek özgünlük kaygısı taşımadan resmetmiştir. Nur Artun (2014: 13) sürrealistlerin sıradan hayatı ele alma biçimini "Önlerine çıkan herhangi bir nesnenin biçiminde, işlevin açıklamaya yetmediği, belki de onu üretenlerin bilinçaltından çıkan irrasyonel fazlalığın iç dünyalarında saklı duran bir şeye karşılık geldiğini fark ettiler" diyerek açıklamıştır. Geriye zar zor seçilen yüzü kalmış parçalanmış bir şekilde resmedilen figür etrafında birtakım yapılar yüzeye dağılmıştır. Sürreal boyama tekniğinin ve biçimlerin başarılı bir şekilde korunduğu bu çalışmanın Dali'nin gerçeküstü dünyası ve Rönesans sanatının başarılı bir birleşimi olduğu söylenebilir.

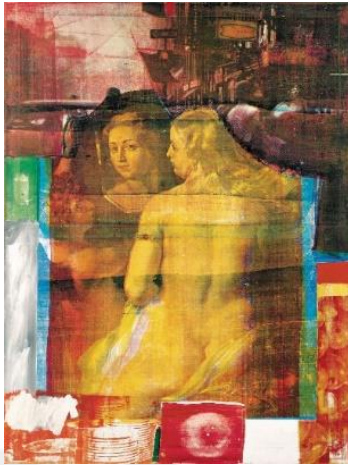
Görsel 2.14: Salvador Dali, “Vermeer’in Dantel Diken Kızı’nın Paranoyak-Kritik Bir Çalışması”, TÜYB, 27.1 x 22.1 cm.



Kaynak: www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-paranoiac-critical-study-of-vermeer-s-lacemaker-1955, 2018.

Çoğulcu anlayışını “Combine Paintings” (Kombine Resimler) sonrasında da devam ettiren Robert Rauschenberg fotoğrafın serigrafî tekniği ile çoğaltılabilme özelliğinden yararlanarak dergilerden, gazetelerden ve buluntu fotoğraflardan aldığı görsel verilerle fotoğrafik röprodüksiyonlar oluşturmuştur. Sanat tarihinden alıntıladığı görsellerle kombine resim sonrası nesne estetiğinden uzaklaşarak klasik resim anlayışına göndermeler yapmıştır. 1964 tarihli “Persimmon” adlı çalışmasında kent mekanı görselleri ile çevrili yüzeyin ortasında Peter Paul Rubens’e ait 1614 tarihli “Venüs Ayna Karşısında” adlı klasik resimden bir kesiti alıntılıyarak kullanmıştır. Rauschenberg’ün eklektisizmi geçmişe ait sanatsal bir öge ile çağın popüler kültürünün yansıması olan kentin öğelerini bir araya getirmiştir.

Görsel 2.15: Robert Rauschenberg, “Persimmon”, TÜYB ve Serigrafi, 167.6 x 127 cm, 1964.



Kaynak: <http://www.nybooks.com/articles/2017/05/11/robert-rauschenberg-confidence-man-american-art/>, 2018.

Görsel 2.16: Peter Paul Rubens. Aynanın Önünde Venüs, TÜYB, 123x98 cm, 1614-1615.



Kaynak: http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&sid=87294&oid=W-1472004121953420224, 2018.

1964 tarihli “Skyway” adlı resminde de aynı yöntemi izlediği dikkat çekmektedir. Çeşitli görselleri kullanarak kolaj estetiği ile oluşturduğu Skyway’de aynı venüs görselini iki defa tekrarlamıştır. Aynı görüntüleri farklı resimlerinde mekanik bir yolla çoğaltarak çeşitli varyasyonlar yaratma yolunu seçen Rauschenberg, tekrarladığı alıntılarla, eklektik dünyasının parçalarını oluşturan farklı resimleri arasında anlamsal bir bütünlük ve ilişki yakalamak istediğini göstermektedir. Farklı teknik ve görselleri bir araya getiren postmodern yönelimli yapıtlar, yalnızca modernist özellikli yapıtların birçoğunun altını oymakla kalmazlar, aynı zamanda özgünlük ile otantiklik(sahicilik) kavramlarıyla ilişkili pek çok önemli soruyu da gündeme taşımışlardır (Sarup, 2017: 243).

Görsel 2.17: Robert Rauschenberg, Skyway, Tuval Üzerine Serigrafi ve Yağlıboya, 548.6 x 487.7 cm, 1964.



Kaynak: www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/skyway-0, 2018.

Sanat tarihinin klasik eserlerini yeniden üretme, Pop Art sanatçıları arasında tercih edilen üretim yöntemlerinden birisi olmuştur. Fransız sanatçı Martial Raysse’nin de (1936-) Rauschenberg’e benzer bir tavırda sanat tarihinin önemli isimlerinden Ingres’in klasik eserini fotomekanik üretim yöntemiyle yeniden ürettiği dikkat çekmektedir.

Görsel 2.18: Martial Raysse, “Made In Japan” , Fiber Kaplı Levha Üzerine Fotomekanik Reprodüksiyon, Duvar kağıdı, Guaş Boya, 1964.



Kaynak: www.hirshhorn.tumblr.com/post/114696574044/martial-raysse-made-in-japan-1964

1960’larda ABD’de Pop Art sanatçıları İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan toplumsal değişim ve fakirlik konuların odaklanmışlardır. Bunların yanı sıra popüler medya tarafından baskılanan Amerikan kültürü ile ilgili çeşitli eleştiriler getirmek ve sorular sormak amacıyla çizgi romanları kullanmışlardır (Richards, 2014: 76). Çizgi roman ve reklam görüntüleriyle ilgilenen sanatçı Roy Lichtenstein (1923 -97) bu kaynaklardan aldığı figürleri yapay bir anlayışla yorumlamış ve sıradan görselleri yalınlaştırarak “Ben Day” noktaları şeklinde büyütme suretiyle yeniden üretim sürecine sokmuştur (Avşar Karabaş, 2017: 36). Çizgi roman karelerinin ve renk yüzeylerinin artık tuval yüzeyinin eklektik nesnelere haline geldiği söylenebilir. Krause’e (2005: 115) göre Lichtenstein tuvale aktardığı çizgi roman karakterlerine yücelik kazandırmış ancak resimlerine imzasını atmayarak onların kitlesel ve anonim karakterini de ön planda tutmuştur.

Görsel 2.19: Roy Lichtenstein. “Whaam!”, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Akrilik, 172.6 x 406.4 cm, 1963.



Kaynak: www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-whaam-t00897, 2018.

Robert Rauschenberg gibi sanatında alıntıya başvuran, sanat tarihinden eserleri, popüler kültür ikonlarını, gazete sayfalarını ve yaşadığı dönemin ölüm haberlerini tuvaline taşıyan Andy Warhol kapitalizmin kültürel mantığını eleştiren resimler yapmıştır. Grafik tasarımcı kimliği sebebiyle yapıtlarında alıntılamaı güdüleyen bir yaklaşım dikkat çekmektedir (Aktulum, 2016: 205). Gazete, dergi sayfalarından aldığı Hollywood yıldızlarının görselleri, gazetelerden alınmış kaza fotoğrafları ve çorba kutusu, Coca Cola şişesi gibi tüketim nesnelerinin taklitlerini yüzeyde defalarca çoğaltarak görsellerin küçük farklar içeren tekrarlarını oluşturmuştur.

Görsel 2.20: Andy Warhol. “Gümüş Araba Kazası (Çifte Felaket)”, Tuval Üzerine Serigrafi ve Sprey Boya, 267.4 x 417.1 cm, 1964.



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/andy-warhol/silver-car-crash-double-disaster-in-2-parts-wh4ChWJI4WAfHOCihjzeyw2>, 2018.

“Gümüş Araba Kazası” (Çifte Felaket) (Görsel 2.20) adlı çalışmasında medyadan alınan bir kaza görseli endüstriyel serigrafi tekniği ile çoğaltılmıştır. Warhol’un bu üretimi fotoğrafın orijinalinden çoğaltılma özelliğinden yararlanmakta ve temsile dayalı resimden uzaklaşmaktadır. Defalarca tekrarlanan görsel sıradanlaşmakta ve bir yandan da anlam yitimine uğramaktadır. Godfrey (2016: 334), Warhol’un resimlerinin şöhretin, ölümün ve tüketici hayallerin resmi ve sanatçının el becerisini gösterme ihtiyacının belirgin bir reddi olduğunu ifade etmektedir.

Warhol kaza resimlerinde tüketim kültürünün ABD toplumundaki yıkımını, toplumun büyük hayallerinin beraberinde getirdiği hayal kırıklıklarına ve ölümlere dikkat çekmektedir. Defalarca tekrarlanarak çoğaltılan kaza görüntüleri küçük farklarla orijinalinin etkisinden uzaklaşmış, bundan dolayı tuvalerde içleri boşaltılmış görüntüler sebebiyle artık temsil etmeyen resimler durumuna dönüşmüşlerdir (Giderer, 2003: 141-142). Sanatçı boyayı kontrolsüzce uygulayarak her tekrarda ardında lekeler bırakarak orijinalindeki etkileyciliğinden uzaklaşmaktadır. Sanatçının geriye bıraktığı sonuç yarım kalmışlığı, mekanik bir soğukluğu, belirsizliği ve ölümlülüğü çağrıştırmaktadır.

1950’lerin sonundaki kültürel kargaşayı çözümleyen sanatçı ünlü ikonların, tüketim nesnelere ilişkin imajlarını alaysı bir dille, saplantılı tekrarlar şeklinde kullanarak, kitlelere içerisinde yaşadığı fakat göremediği kültürel şeyleri ve onların rollerini ezberletmektedir. Serigrafi yöntemiyle elde ettiği tekrarlar sırasında grafiksel bir dilin yanı sıra Fov akımı sanatçıların renkli dünyasını çağrıştıran çarpıcı renkler kullanmıştır (Şahiner, 2013: 17-23). Yeniden üretim sürecinde her tekrarda ortaya çıkan ufak hatalar görselin biricikliğini ve aurasını ortadan kaldırır. Böylelikle sanatçı bir mekanik üretim içerisinde makinenin yerini almış olur ve “el becerisi” kavramı önemsizleşir. Yeniden üretimin anlamı sanatçının benimsediği endüstriyel üretim sürecinden gelmektedir. bu sürece hakim olan, sanatçının seçtiği konulara karşı tutkulu mekanik bir umursamazlık içinde olduğu dikkat çekmektedir (Bourriaud, 2005: 68). Çoğaltılan görsellerle orijinallik kaybolmuş ve imajın içeriği artık sıradanlaşmıştır. Baudrillard’a (2017: 148) göre Warhol gerçekliği bulunduğu çevreden çekip doğrudan tuvale aktararak resim sanatının icrasındaki kuramsal çelişkileri vurgulamaktadır.

Görsel 2.21: Andy Warhol. “Marilyn Diptik”, Tuval Üzerine Akrilik, 205.4 x 144.8 cm, 1962.



Kaynak: tr.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-20th-century-art/modernism-ap/a/warhol-marilyn-diptych

Pop sanatçıları kentteki gündelik yaşam kesitlerini oluşturan öğelerden beslenerek sıradan ve tüketim nesnelere sanatın merkezine koymuşlardır. Bağlamından kopan nesne sanatsal düzeyde yeniden üretilmekte, dönüştürülmekte ve kurgulanmaktadır. Bu eğilimler sonucunda Pop Art'ın modernizm ötesi bir yaklaşımda olduğu ifade edilebilmektedir (Kahraman, 2005: 11). Modern resmin pürist (safçı) ve tekçi yapısına karşı çıkan bu eğilimler resme çoğulcu bir anlayışı getirerek disiplinlerarası yaklaşımları ortaya çıkarmıştır. Warhol'un tekrarları ve üretim farklılıkları, Rauschenberg'in eklektik assemblajları, Rosenquist ve Wesselmann'ın tüketim kültürüne ve kültür endüstrisine getirdiği eleştiriler resimde yeni bir dönemin öncü örnekleri olarak modernist resmin çözülme sürecini başlatmıştır.

Pop Art ile birlikte assemblaj estetiğinin ön plana çıkmasıyla resim kendi saf alanından çıkarak heykel, fotoğraf gibi farklı disiplinlerle etkileşime girmiş ve bu alanlardan seçtiği/seçilen öğeleri kendi yapısına katmıştır. Pop Art'ın en önde gelen özelliği, klasik ya da modern sanattan farklı olarak konu ve mesaj ile ilgilenmemesi, günlük yaşamdaki sıradan her şeyi, herhangi bir mesajı ya da yorumu bünyesine katmasıdır (Şaylan, 2016: 115). 1960'lı yıllarda sinema ve rock müziğin ve yeni kültür

biçimlerinin revaçta olduğu dönemde Pop Art sanatçıları farklı medyumlardan, kültürel öğelerden ve tüketim nesnelere beslenen bir estetik dil oluşturmuşlardır. Bu dönem sanat ile hayatın ayrılması görünüşe dayanan modernist duyarlılığın karşısında duran bir sanatsal eğilimler dönemi olarak değerlendirilebilir. Modern sonrası (postmodern) dönemin sanatı için gerekli koşulların habercisi olan bu eğilimler modern sonrası resmin eklektik, karmaşık, çoğulcu bir biçime bürünmesinin yolunu açmıştır.





ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

**POSTMODERN DÖNEM RESMİNDE VE KAVRAMSAL SANATTA
EKLEKTİK EĞİLİMLER**

Batı'da 1960'lı yıllarda başlayan ve sonrasında devam eden toplumsal, politik hareketler, yeni düşünme ve kültür biçimleri, ayaklanmalar önceki toplumsal düzenden kopuşu hızlandırmıştır. Modernitenin hedeflediği özgürlük, evrensel eşitlik ideallerinin olmayacağı bilincinde olan, emperyalist sömürgeleşme sonucu ortaya çıkan katliamlara birer tepki olan bu hareketler modern sonrası yeni bir düzen kurulmasına neden olmuştur.

Kapitalizm ve modernizmin bir sonucu olarak ortaya çıkan küreselleşme medya ve iletişim sistemleri sayesinde yaygınlaşarak iktidarların savaş tekniklerini makro düzeylerden bütün hayatı kuşatacak mikro düzeylere çekmesine sebep olmuştur. Bunun bir sonucu olarak merkeziyetçi bir anlayışın yerine alternatif arayışlar ve çokluk politikaları gelmiştir. 1968 Bahar'ında ilk oluşumları görülen ve "68 Olayları" diye adlandırılan bu dönem sonrasında sosyolojide, felsefede, edebiyatta, mimaride ve plastik sanatlarda kendini gösteren değişimler sanatçıyı ve sanatı artık çözülmesi daha da karmaşık bir hale gelen "insan"ı aktarmanın farklı arayışlarına yöneltmiştir (Pelvanoğlu, 2016: 94 ve Dastarlı, 2006: 13).

Modern dönem sonrası süreç için kimi düşünürler postmodern terimini kullanmışlardır. Postmodern teriminin, farklı anlamlara gelen ve çok çeşitli unsurlardan beslenen bir düşünceler evrenini içerdiği söylemek mümkündür.

Postmodern sözcüğünü ilk kez 19.yüzyılda kullanan İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapmans, post-empresyonizm kapsamında değerlendirilen Cezanne, Seurat, Signac, Van Gogh, ve Gauguin gibi sanatçıların biçemlerine topluca postmodern demiştir. Ardından, J. M. Thompson, 1914'te din felsefesi bağlamında kaleme aldığı bir makalede, davranış ve inançlardaki değişimleri tanımlamak için, Bernard Iddings Bell ise sanat ve müzikteki yeni biçimlere dikkat çekmek için postmodernizm kavramını kullanmıştır (Yılmaz, 2013a: 203). Benzer bir yaklaşımda İngiliz Tarihçi Arnold Toynbee'nin 1929 tarihli "A Study of History" isimli eserinde görülmektedir. Toynbee kavrama tarihsel açıdan yaklaşarak modern dönemin Birinci Dünya Savaşı ile bittiğini ve savaş sonrasında postmodern dönem olarak adlandırılması gerektiğini söylemektedir (Erinç, 2004: 161). Postmodern ve postmodernizm kavramları 1950'lerde ve 1960'larda farklı alanlarda dile getirilse de yaygın bir biçimde kullanımı 1980'lerde gerçekleşmiştir.

Modern sonrası yeni toplumsal ve kültürel düzen ve tarihsel süreç çeşitli düşünürler tarafından “postmodern” olarak adlandırılmıştır.

İnsanlık tarihi hayal kırıklıkları ile doludur. Modern dönemde nükleer cepheleşme tehlikesi ve askeri alandaki çekişmeler 20. yüzyıla iki dünya savaşı sokmuş ve bu yüzyılda 100 milyondan fazla insan ölmüştür. Modernliğin ortaya çıkışı ve ilerlemeye olan inanç bu dünya savaşları ile yok olurken modernitenin anlatılarının da sonu gelmiştir. Postmodernizmde, modernizmin savunduğu evrensel dünya görüşleri ve üst-anlatıların yerini yerel anlatılar almıştır. Postmodernistler entellektüeller kentli hayat tarzı yerine köylülerin rutin kır hayatını, geleneksel ve akıldışı olanı tercih ederler. Postmodern kişi geçmişi hatırlar ve anar, yeni olanın özel bir değeri olmadığını iddia eder ve büyü, mistik, şiddet, metafizik vb. kavramlarla ilgilenir (Giddens, 2016: 17 ve Rosenau, 2004: 24). Postmodernitenin, modernitenin yadsıdığı toplumsal, kültürel ve tarihi olguları ön plana çıkardığı, modernitenin hatalarını ve sonuçlarını eleştiren bir bakış açısı getirdiği söylenebilir.

Lyotard modern dönemdeki evrensel anlayışın ve büyük anlatıların sonuna geldiğini dile getirmektedir. Günümüzde toplumun bireyci, bölük pörçük bir toplum olduğunu savunur. Evrensel bütünlüğü reddeden Lyotard ve diğer postmodernler dil oyunlarının, zamanın, öznenin, toplumun bölük pörçüklüğünün üzerinde durmaktadırlar (Sarup, 2017: 209). Postmodernizm, modernist düşüncenin kabul ettiği evrenselliği ve bütünlülüğü yok sayar ve bunları kabul edilmesi imkansız olan “büyük anlatılar” olarak reddeder. Komünizm ve kapitalizm gibi büyük anlatıların reddi, yeni dünya düzeni ve bilgi bilimler ve teknolojiye gelişmeler, modernliğin sonunu hazırlayan unsurlar olmuştur. Aynı zamanda modern sonrası kültürel karmaşanın yarattığı çoğulculuk ve eklektisizmin postmodern toplumun kodlarını oluşturduğu söylenebilir.

Postmodern terimi 1960’lı yıllarda sanat ve kültürdeki evrensel değişimleri tanımlamaya çalışan düşünürler tarafından farklı şekillerde tanımlanmıştır. “Kelime Amerika’da sosyologlar ve eleştirmenler arasında kullanılmakta ve 19. yüzyılın sonundan bu yana, edebiyat, güzel sanatlar ve bilimdeki oyun kurallarını değiştiren dönüşümleri izleyen kültürümüzün konumunu belirlemektedir” (Lyotard, 2000: 11). Modernliğin çözülmesine sebep olan süreci ve modernliğin daha iyi bir tanımını yapmak için gereken incelemeyi yapan sosyolog Anthony Giddens’a (2016: 50) göre

postmodernizmin bir anlamı varsa, bunu en iyi biçimde, edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlarda görmek mümkündür. Mike Featherstone ise (2013: 240) postmodernizmi sanat ve mimari modernizmi aşmış olan bir hareket; sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinmesini içeren yeni bir kültürel duyarlılıklar hareketi ve temelcilik karşıtı bir yaklaşım olarak tanımlamıştır.

Matematik ussallığı aşarak modernist metafiziğin getirdiği düzene saldıran postmodernist yapıt sıradan, olağan etrafında oluşur ve saf, arınmış, steril gibi kavramların tam karşısında yer alır. Bu nedenle eklektisizm, postmodern yapıtın bir kurucu ögesidir (Kahraman, 2007: 17). Sanatın kitleselleşmesini kucaklayan postmodernizm, modern sanattaki biriciklik ve tekdüze üslup unsurlarının yerine sanatta ifade çeşitliliğini ve farklılıkları savunmuştur.

Postmodernitenin en önemli özelliklerinden olan pastiş (süsleme), arka planında. hem zaman hem de gerçeklik düzeyinde farklı üslupların bir arada olduğu eklektik anlayış üzerine kuruludur ve en önce mimarlıkta görülmüştür (Kahraman, 2007: 235). Modern mimari amacı ve işlevi olan, insana en iyi şekilde hizmet verebilecek, sadeliği temel alan bir anlayışı benimsemiştir. Modern mimari işlevselliğe, geçmişle olan bağlarını koparmaya dayalı bir anlayış üzerine kuruluyken, postmodern mimari ise kitle beğenisi dikkate alınarak mimari formlar oluşturma anlayışını benimsemiştir. Postmodern mimar geçmiş yüzyıllardaki mimari formlardan belirli öğeleri alıp bunları kitle beğenisine hitap edecek şekilde kullanabilmektedir. Steven Connor (2015: 117) modernist ve postmodernist mimari arasındaki farkı; “modernist mimari her türden arkaizmi kuvvetle reddederek geçmişten mutlak kopuşunu kutlarken, postmodernizm geçmiş üslup ve teknikleri yeniden ele geçirmeye isteklidir” ifadesiyle açıklamıştır. Geçmişe yapılan göndermeler ve süslemeler çoğulculuk ve eklektisizm barındırır. Yapımına 1980’de başlanan ve 1984’te tamamlanan New York’taki 550 Madison Avenue Binası (Görsel 3.1) postmodern mimarinin örnekleri arasında gösterilebilir. 197 metre yüksekliğindeki binanın tepesinde Neo Klasik ve Barok dönemi mimarisine özgü açık alınlık yapı dikkat çekmektedir.

Görsel 3.1: Philip Johnson ve John Burgee, 550 Madison Avenue.



Kaynak: www.en.wikipedia.org/wiki/550_Madison_Avenue, 2018.

Görsel 3.2: Pantheon, Neo Klasik Dönemden Bir Mimari Yapı



Kaynak: www.en.wikipedia.org/wiki/Panthéon, 2018.

Postmodernizmin etkileri sadece mimariyle sınırlı kalmamış, farklı sanat disiplinleri ve sanat akımlarını etkilemiştir. Modernizmin sanat ve yaşam arasında çektiği sınırı aşan “1960’lı yıllarda doğan ve hızla büyük bir popülerite kazanan Pop Art, modernizme ya da modernist estetik anlayışına karşı postmodern tepki olarak tanımlanabilmektedir” (Şaylan, 2016: 114). Postmodernistler geçmişteki hareketlerden ve fikirlerden seçtikleri “en iyi” parçalarla hareket ederek sanatta tarihsel göndermelere ve pop kültür imgelerine yer veren bir görsel üretim anlayışı oluşturmuşlardır (Gompertz, 2015:295).

Hem eklektik hem de kaotik görünümlere imkan veren postmodern sanat sayesinde sanatçı, özgün olma kaygısı taşımadan akademinin ve müzelerin sınırlarını zorlayarak araziyi, sokakları, ayrıca fotoğraf ve televizyon gibi medyaların dilini kullanmaya başlamıştır (Akdağlı, 2017: 71). Postmodernizm, eklektik bir anlayış içinde, çoğulculuğu benimseyen ve ‘her şey olur’ parolasıyla kendini ortaya koyan bir akım olmakla birlikte onun ‘ya öyle- ya böyle’ değil, ‘hem öyle, hem böyle’ düşüncesi postmodernizmin çoğulcu, ve çok yönlü bir akım olduğunu göstermektedir (Erinç, 2004: 165). Pop Art’ta filizlenen modern sanat ve özgünlük karşıtı hareketlerle birlikte gündelik hayatın nesnelere, medya görsellerinin sanata dahil edilmesiyle postmodern dönemin anlayışına eklektik bir bakış yerleşmiştir. Eklektik ve popülist bir estetik üzerine kurulu olan postmodernist sanat anlayışı eklektisizmi, tutarsızlığı, montajı, kitschi, kuşkuyu, pastiş ve karışıklığı vurgularken farklılıkları ve üslup çeşitliliğini savunmaktadır. Postmodern sanatçıların eklektik eğilimleri farklı imgeleri ve geçmişin öğeleri çoğulcu bir üslupla gelişigüzel kullanırken içerikten çok kurgu ve sanat yapıtlarında bölük-pörçüklük öne çıkmıştır.

Modern sanat hareketi içinde, Primitif ressamların Japon sanatından yaptığı alıntılar, Kübistlerin sanat dışı malzemeleri kullandığı kolajlar, Dadacıların fotomontajları ve Pop Art sanatçılarının tüketim nesnelere resme dahil ederken dikkat çeken nokta estetik bir bütünselliğin göz önüne alınması olmuştur. Postmodern dönemde ise eklektisizmin yansımasının bundan farklı olduğuna dikkat çeken Sadak’a (1991: 17) göre eklektik öğelerin yan yana eklenerek bulunduğu yere göre ait “olmazlık” durumunu korumaktadır. Modernist bir yapıtta alıntılanan şey bir tarihsel düzlemde diğer bir tarihsel düzlemde geçerken yeni bir tarihsel değer yüklenmektedir. Postmodern

yapıtta ise eklektik bir bütünde öğeler tarihselliğinden arındırılarak doğal bir konuma geçmekte ve yeni bir anlam yüklenmemektedir.

3.1. KAVRAMSAL SANATIN RESME ETKİLERİ

Yüzyıllardır karşılıklı etkileşim içinde olan felsefe ve sanat Modern dönemde Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere sanatsal bağlamda ele almasıyla 20. yüzyıl sanatını büyük ölçüde etkilemiştir. Sanatta düşünsel eylemlerin öne çıkmasıyla sanatta nesnenin gereksinimi konusu sanat tartışmalarının merkezine yerleşmiştir.

Modern sanatın arka planını hazırladığı felsefe-sanat ilişkisi postmodern dönemde mimariden resme, edebiyattan müziğe kadar çeşitli sanat alanlarında üretimi felsefi anlayışları somutlaştırma çabası olarak görülmektedir (Kahraman, 2015: 54). 1960'lı yıllarda sanat ortamında sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışıldığı ve sanat pratiklerinde düşüncenin öne çıktığı eğilimler ve kavramsalcilik "Kavramsal Sanat" olarak adlandırılmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan "Happening" (Oluşum), bedenin kullanıldığı Performans Sanatı, Arte Povera, resim ve heykel sanatından öğeler taşıyan Enstalasyon, galeri ve müze karşıtı düşüncenin oluşturduğu Arazi Sanatı ve Video Sanatı gibi hareketlerin kavramsalci düşüncenin farklı yansıma biçimleri olduğu söylenebilir.

Kavramsal sanatçılar dil ve felsefeyle ilgilenmişlerdir. 1960'ların ortasından itibaren Joseph Kosuth ve Sol Lewitt gibi sanatçılar buluntu nesnelere, video, haritalar, metinler gibi her türlü nesne ve imgeyi kullanmışlardır. Kavramsal sanat nesnenin önemsizliğini vurgulayan, keyfilikten uzak ve planlı bir düşüncenin ürünüdür. Somut sanat yapıtının yerini artık "kavram" almıştır. Kavramın öne çıkması biçimi geri plana atmıştır. Öyleki 1954 yılında müzisyen John Cage'in bestelediği "4'33" isimli dört dakika otuzüç saniye süren müziksiz beste bile sessizlik içinde vurguladığı kavramlarla öne çıkan notasız bir eser olmuştur. Kosuth'a göre (Yılmaz, 2013b: 194) resim ve heykel gibi biçimci sanatlar alanı kısıtlı olmakla birlikte sanatla ilgi olmaktan ziyade saf estetik denemeler olarak değerlendirilmelidir.

Kavramsal sanatın başlangıçta resim sanatının geleneksel form ve malzeme anlayışına karşı çıktığını dile getiren Polat'a (2017:152) göre sanatçılar sadece resim ve heykel yaparak fikirlerini ve duygularını ifade etmek zorunda değildir. Resim ve heykel dışında gündelik nesnelere, fotoğraflar, haritalar, videolar, yazılar ve günümüz

teknolojisinin sunduğu internet ve dijital medyumları kullanabilmektedirler. Benzer bir sanatsal yaklaşımla oluşturulmuş Marcel Duchamp'ın hazır-nesneleri kavramsal sanatın ilk örnekleri olarak ifade edilebilmektedir.

1917 tarihli “Pisuvan” adlı çalışmasıyla olay yaratan sanatçı Marcel Duchamp'ın hazır-nesneleri kullanarak modern resimden uzaklaşarak düşünce temelli resme zemin hazırladığı söylenebilir. Benzer girişimler 20.yüzyılın başında kübist sanatçı Picasso, ve devam eden yıllarda Robert Rauschenberg, Jasper Johns gibi Pop Art sanatçılarının temsili terk etmesiyle büyük bir ivme kazanmıştır. Soyut Dışavurumculuk ve Pop Artta temsil anlayışının terk edilmesiyle, sanat düşünsel temelli, kültürel eklektisizmin öne çıktığı, buluntu nesnelerin montajının ve göstergelerin hakim olduğu bir yönde güncellenmiştir. Bu girişimlerin sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekmeye yönelik olduğu söylenebilir. Düşüncenin öne çıktığı ve sanat nesnesinin yerine düşüncenin geçtiği postmodern sanatta artık nesnesizleşen sanatın düşünsel bir zemin üzerinde var olduğu söylenebilir. Sanatta nesne kullanımını kaldırarak dilin kullanımını ön plana çeken kişi olan” Kosuth'un en önemli çalışmalarından “Bir ve Üç Sandalye”, mekanda gerçek bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve bunların yanından sandalyenin sözlük tanımının yazılı olduğu bir baskıdan oluşmaktadır. Sanatçı ele aldığı nesne, nesnenin tanımı ve nesnenin görüntüsü ile insanların algılama biçimlerini tekrar gündeme getirmiştir. İzleyiciyi nesne görüntü ve tanım arasında düşünmeye zorlayan Kosuth biçimsel olarak hem resim hem heykel sanatından yararlanarak ortaya eklektik özellikler taşıyan bir yapıt çıkarmıştır.

Görsel 3.3: Joseph Kosuth. “Bir ve Üç Sandalye”, Bir Sandalye, Sandalyenin Fotoğrafı ve Sandalyenin Sözlük Tanımı, 1965.



Kaynak: www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965, 2018.

Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" (Görsel 3.3) isimli eseri, izleyiciyi "nesne mi kavramın?, yoksa kavram mı nesnenin taklididir?" sorusunu cevaplamaya yöneltmektedir. Çalışmanın aynı zamanda dilin zihnimizde bir resim oluşturma özelliğine vurgu yaptığı da düşünülebilir (Yılmaz, 2013a: 295). Burada sanatçının somut bir sanat nesnesi yaratmak yerine felsefe üzerine kafa yoran bir kimliğe büründüğü söylenebilir. Kavramsal Sanat çerçevesinde değerlendirilen eserde imgeler yerine metinler ikâme edilmekte, bu durum ise görsellikten daha fazla felsefeye vurgu yapılmasına sebep olmaktadır (Oskay, 2018: 806). Muhalif tavrı dikkat çeken edebiyatçıların, müzisyenlerin, ressamların, performans sanatçılarının bir araya gelerek Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı George Macianus (1931-78) öncülüğünde oluşturduğu Fluxus hareketi, disiplinlerarası yapısı ile sanatta kullanılan malzeme ve yöntemlerin çeşitliliğini vurgulamıştır. Dada ile benzer bir çıkış noktasına sahip olan Fluxus sanatçıları, savaşın yarattığı travmadan ancak burjuva sanatının ve estetiğinin sorgulanmasıyla kurtulmanın mümkün olacağına inanmışlardır. Hareketin önemli sanatçılarından Video sanatının kurucusu Nam June Paik, çeşitli kaynaklardan elde ettiği elektronik imajları video heykelleri (Görsel 3.4) ile çok sayıda monitör üzerinden yansıtmıştır. Aynı anda farklı monitörler üzerinden akan seçilmiş görüntüler eklektik bir biçim sunmaktadır. Şahiner'e (2013: 58) göre Paik monitörlerle yarattığı heykellerine, görsel ve fonetik özellikler de katarak farklı disiplinlerin iç içe geçtiği çoklu bir sunum elde etmiştir.

Görsel 3.4: Nam June Paik, "Family of Robot: Baby" (Robot Ailesi: Bebek), Tek Kanallı Video Heykel,13 Adet Monitör, Alüminyum, 1986.



Kaynak: www.artic.edu/aic/collections/artwork/117190, 2018.

Paik gibi malzeme konusunda sınır tanımayan bir diğer Fluxus sanatçısı da Wolf Vostell (1932 - 98) olmuştur. Vostell kamusal alana yerleştirdiği araba formuyla elde edilmiş beton kütleler ve fotoğraf üzerine yerleştirdiği beton kalıplarla dikkat çekmektedir. Fotoğrafları kent mekanından kesitler sunan sanatçının betonu kullanım şekli, savaş sonrası kent ve kentsel yenileşme durumlarına dikkat çekmektedir.

3.2. POSTMODERN DÖNEM RESMİNDE EKLEKTİK EĞİLİMLER

Kavramsal sanatın öne çıktığı dönemde eleştirmen Douglas Crimp Kavramsal Sanat'tan sonra resim yapılamayacağını ve resmin öldüğünü dile getirmiştir. Crimp'e göre resmi diriltmeye çalışanlar gericidir. Eleştirmen Thomas Lawson ise kavramsal sanat sonrası resmin devam ettiğini ancak postmodern resmin geçmiş stilleri taklit etmesinin, tuvallerin karmaşık ruhunun, sık sık ironiye başvurusunun eleştirilecek şeyler olduğunu vurgulamaktadır (Giderer, 2003:78-79). Bu unsurların sanatçıların kavramsal sanatın yükselişine karşı resimde yeni arayışların peşine düşmelerinin bir sonucu olduğu söylenebilir. Eklektisizme ve popülizme dayanan postmodern sanat anlayışı alaycılık ve çoğulculuk sergilerken, tutarsız ve kuşku merkezli hareket eden postmodern sanatçıların “ne olsa uyar” düşüncesiyle hareket ettiği ve farklı olasılıkları deneme yolunu seçtiği görülmektedir. Sarup (2017; 188) postmodernizmin özelliklerini “sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların silinişi; seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; biçimsel derlemeciliğin (seçmeciliğin) yükselişi, kodların karışarak kırmalaşması” olarak sıralamaktadır.

Fransız teorisyen Jean Baudrillard 1980'lerde postmodern toplumda gerçekliğin yerini göstergelerin ve imajların aldığını belirtmektedir. Baudrillard'ın hiper-gerçeklik olarak adlandırdığı bu yeni durum, gerçeklerin ve eylemlerin yerine geçen simülasyonlar tarafından ele geçirilmiştir (Heartney, 2008: 21). Postmodern simülasyon çağı yeni dönemin kültür, toplum ve teknolojik biçimleriyle oluşturulan enformasyon ve göstergeler çağıdır. Postmodern çağda enformasyon, politika ve imaj arasında sınırlar erimiştir. Hiper-gerçeklik gerçekten daha gerçek hale gelmiş, çerçevelenmiş ve öyle sunulmuştur (Best ve Kellner, 2016: 171-173). Simülasyonların ve göstergelerin ele geçirdiği bu görsel alan gerçeklik duygumuzu dönüştürürken sanatçılar bu alanı yeniden keşfetmiştir.

Postmodern deneyim imajlar kolajından oluşur, karmaşıktır ve bu bölük-pörçüklük onun karakteridir. Kendi imajlarını kurmak için geçmişe saldırır ve onu yağmalar. Geçmişten unsurları tarihsel anlamından ayırır ve bunu kendi imajlarını kurmak için kullanmaktadır. Yaşamımızın her alanını düzenleyen medya pratikleri ve görsel bombardıman postmodern sanatçı için bir kaynak bankası olmuştur (Sarup, 2017: 233). Resim postmodern dönemde daha ironik bir dile kavuşmuş, sinema, ulusal tarih, fotoğraf, etniksellik, cinsellik ve yerel kültür gibi farklı alanlardan eklektik öğeleri yapısına katmıştır. Postmodern dönemde disiplinlerarası etkileşimler, sanatın dönüşümü ve yeni yaklaşımlar, resim sanatında eklektik bir bakışın yerleşmesinin çoğulcu ve karmaşık anlatımların önem kazanmasının yolunu açmıştır.

1980’lerde gelişen teknolojiyle kapitalist üretim ilişkileri ve tüketim kültürü yeni görsel yaklaşımları ortaya çıkarmıştır. Sanat kendi içindeki öğelerden uzaklaşırken, dışındaki düşünce arayışlarına yönelmiş ve bellek, zaman, kimlik, aidiyet gibi olguların bütünleşmesi yepyeni bir görsellik dili yaratmıştır (Kahraman, 2015: 53). Kavramsal sanat ile metnin giderek önem kazanmasıyla, metin ile sanat arasında yeni bir ilişki ortaya çıkmıştır. Günümüz sanatçısının yazı ile yeniden üretim, fotoğrafik belgelemecilik gibi yöntemlere yönelmesi onun sosyal ve filozof kimliğinin özellikleri hakkında ipuçları olarak değerlendirilebilir (Şahiner, 2013: 147-148). Postmodern dönemde sanatçılar fotoğraf, arşiv belgeleri kullanarak belge – resim – metin arasındaki ilişkileri sorgulayan dizinsel resimler oluşturmuşlardır. Bu eğilime örnek olarak gösterilebilecek sanatçılardan biri olan On Kawara (1933-2014) içinde bulunduğu zamanı ve tarihi belgeleme yolunu seçerek “Bugün Serisi/Tarih Resimleri” (Görsel 3.5) olarak adlandırılan dizinsel resimler yapmıştır. Küçük siyah tuvalerin üzerine yapıldığı tarihi harf ve sayılarla resmetmiş ve bu resmedildiği tarihte bitirilen çalışmaların yanı sıra resmin yapıldığı tarihe ait yerel gazetelerin kopyalarını kutular içine yerleştirerek sergilemiştir.

Görsel 3.5: On Kawara. “OCT.4,1987”. Tuval Üzerine Boya ve Karton Kutu İçinde Gazete Küpürü, 33x43.1 cm, 1987.



Kaynak: www.artnet.com/WebServices/images/11004851ldTy9GFgUNECfDrCWvaHB
OcykaE/on-kawara-oct.-4.jpg, 2018.

Görsel olarak çarpıcı demenin zor olduğu bu kavramsal resimler, zamanın kişisel ve kültürel tecrübelerle, bakış açılarıyla şekillendiğine, her insanın zamanı deneyimleme biçiminin farklı olduğunu dikkat çeken, zamanı dönüştürme ve somutlaştırma girişimleri olarak yorumlanabilir. Richards’a (2014: 110) göre sanata kendimizden neleri yansıttığımızı ifşa eden Kawara’nın çalışmalarında sanatçının duyguları, düşünceleri ve politik görüşü hakkında hiçbir şey bulunamamaktadır.

1980’lerde Kavramsal sanat karşıtı hareketler ve sanat pratikleri Yeni Kavramsalcilik adı altında toplanmıştır. Yeni Kavramsalcilik, nesneden çok “...toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların” işleriyle dikkat çekmiştir (Antmen, 2014: 277). Geçmişin sanatsal formlarını ve öğelerini sentezleyen postmodern

sanatın eklektik biçimlerinden birisi olan kendine mal etme (temellük), Yeni Kavramsalcuların kullandığı bir yöntem olmuştur.

İngilizce’de ‘appropriation’ sözcüğünün karşılığı olan temellük, Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre ‘kendine mal etme’ anlamına gelmektedir. Geçmişten günümüze kadar çeşitli sanat yapıtlarında görülebilen kendine mal etme eylemi başlı başına sanat olarak değerlendirilebilmekle birlikte, modernliğin orijinalite takıntısına karşı geçmişin sanatsal formlarını sentezleyen postmodern sanatın eklektik tavrı ile özdeş olduğu kabul edilebilmektedir (Koca ve Selvi, 2017: 32). Sanatta başkalarının eserlerini kendine mal etme Sherry Levine, Cindy Sherman gibi sanatçıların çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır. Sherry Levine Walker Evans’ın fotoğraflarını orijinalinden ayırt edilemeyecek kusursuzlukta yeniden fotoğraflayarak sahiplenmiştir.

Görsel 3.6: Cindy Sherman, “Untitled 97”, fotoğraf, 115x76 cm, 1982.



Kaynak: www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-97-p77728, 2018.

Sherman ise medya ve filmlerdeki temsilleri yeniden canlandırmış, farklı kimliklere bürünerek ve bunları fotoğraflayarak “İsimsiz Film Kareleri” serisini (Görsel 3.6) oluşturmuştur. Sherman’ın kavramsal sanatı ve performans sanatını kaynaştırdığı söylenebilir. İzleyiciye kim olduğu konusunda herhangi bir ipucu vermeyen sanatçı, Gompertz’e (2015: 298) göre tüm görüntülerdeki yıldızdır ama aslında orada değildir. Bu

özelliğın postmodernistlerin hayran olduğu varoluşsal bir çelişkiye işaret ettiği düşünülebilir.

Sanatta temsilin, özgünlüğün kodlarına yapılan bu eleştirel çalışmaların altında sanatta ve tüketim kültüründeki cinsiyet ayrımcılığına karşı anlamlı ve bilinçli bir tepkinin bulunduğu söylenebilir. Aynı zamanda bu çalışmalar fotoğrafın postmodern sanatın en önemli tekniklerinden birisi olduğuna da vurgu yapmaktadır.

Robert Rauschenberg'in "Silinmiş De Kooning Çizimi" (Görsel 3.7) adlı eseri ünlü soyut dışavurumcu sanat Willem de Kooning'in bir desenini değiştirerek kendine mal etmesi ile benzer bir anlayışın ürünüdür. Bilindik anlamda sanat eserinin oluşma süreci bu yapıtta tersine işlemiştir. Rauschenberg resim oluşturma sürecini çizerek ya da boyayarak gerçekleştirmek yerine silerek, örterek, dahası sanatçının kişisel ekspresyonlarından arındırarak var olana değil yitip gidene, yok olana odaklanmak şeklinde ele almıştır. (Şahiner, 2015: 50). Aynı zamanda sanatta özgünlük ve sanatın ne olduğuna üzerine yeni bir tartışmayı başlatan bu çalışma, başka bir sanatçının eseri üzerinden yapılan yıkım ve sahiplenme ile yeni bir eser yapılabileceğini göstermektedir.

Görsel 3.7: Robert Rauschenberg, "Erase De Kooning", Kağıt Üzerine Mürekkep ve Kuruboya, 64.1x 55.2x1.3 cm



Kaynak: www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/erased-de-kooning-drawing, 2018.

Bir sanat yapıtının yapısını bozarak elde edilen bu çalışma, postmodern dönemdeki yapıbozum kavramının sanattaki ilk örneklerinden biri olarak kabul edilebilir. Postmodern sanat anlayışını etkileyen düşünürlerin en önemli isimlerinden birisi Jacques Derrida'nın kullandığı yapıbozum kavramının postmodern dönemin sanatsal eğilimlerinin büyük bir bölümünün çıkış noktasını oluşturduğunu ve günümüz sanatında da önemli bir yer tuttuğunu söylemek mümkündür.

İnsanlık tarihi boyunca kelimelerin hecelenişi yüzyıllar içinde değişime uğrarken, aynı zamanda bu kelimelerin anlamlarının ya da gösterilenin zaman içinde değiştiği de görülebilmektedir. Dil ve dil sayesinde kurulan değerler zamana ve mekana bağlı olarak değişebilmektedir (Richards, 2014: 21). Dilin işleyişi ve oynadığı rollerle ilgilenen Derrida, yapıbozum diye adlandırdığı metin okuma yönteminde metne kendi koyduğu ölçü birimleriyle yaklaşmaktadır. Metnin yapılandığı tanımları kullanarak metindeki özgün ayrımların yapılarını bozacak biçimde değiştirilmesi metnin kendisine uygulanmaktadır (Sarup, 2017: 60). Bu yöntemi Derrida'nın "difference" adını verdiği kavram üzerinden açıklamak mümkündür. Derrida "fark" ya da "ayrılık" anlamına gelen "difference" sözcüğündeki "-e" harfini "-a"ya çevirerek hem erteleme hem ayırım anlamına gelecek "difference" kelimesini yaratmış bu yaklaşımıyla da sözcüğü yapıbozuma uğratmıştır (Çalışkan, 2013: 60).

İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün (1857-1913) çalışmaları göstergeler teorisini incelemektedir. Bir gösterge gösteren ve gösterilen olarak adlandırılan iki parçadan oluşur. Gösteren bir ses ya da kağıttaki harfler gibi bizim algıladığımız parçadır. Diğer parça olan gösterilen ise algıladığımız gösterenle örtüşen anlam olarak tanımlanabilir (Richards, 2014: 20).

Barret'e (2015: 305) göre Postmodern söylemde "kod" işaretlerin nasıl kullanılacağını göstermek üzere kurulan işaretler ve kurallar sistemidir. Bunu bir kavşakta yeşilin "geç" ve kırmızının "dur" anlamına geleceği örneğiyle açıklamaktadır. Postmodern sanatçılar kodların algılarımızı nasıl etkilediğini ve anlamın yapıbozum aracılığıyla değiştirilmesi konusunu ele almışlardır. Böyle bir yaklaşım Jasper Johns'un 1959 tarihli "False Start" (Yanlış Başlangıç) (Görsel 3.8) isimli çalışmasında görülmektedir. Sanatçı boya lekelerini yüzeyde metinlerle birleştirmiştir ve renk lekelerini farklı renk adlarıyla, mavi yerine kırmızı, sarı yerine kırmızı gibi adlandırarak

görünen ve gösterilen arasında riskli ve çelişkili bir anlam ilişkisi ortaya çıkarmıştır. Soyut dışavurumcularınkine benzer bir boya kullanımını tercih eden Johns, boyanın plastik değeri yerine rengin anlamı ve dil arasındaki ilişki ile ilgilenmiştir.

Görsel 3.8: Jasper Johns, “False Start”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x137 cm, 1959.



Kaynak: [en.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYBHJ/\\$File/Jasper-Johns-False-Start.JPG](http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYBHJ/$File/Jasper-Johns-False-Start.JPG), 2018.

3.2.1. Yeni Gerçekçilik

1950’lerde görülen, sanatçıların tuvalin içeriğinin boşaltması, tuvali parçalara ayırması, yüzeye boyalar damlatıp fişkırtması, tuval gövdesini bıçakla yarması, kimi zaman çöplerle ve artıklarla bir tutması ve sıradan bir tüketim nesnesine dönüştürmesi gibi eylemlerle resim yüzeyini deneysel bir alan gibi kullanması devam eden yıllarda farklı akımlar altında da kendini göstermeye devam etmiştir (Giderer, 2003: 123-124). Dadanın hayat ve sanat arasındaki sınırları yıkması Fransa’da bir grup sanatçıyı da etkilemiş ve bu etkileşimler sonucu 1960 yılında “Yeni Gerçekçilik” adında bir hareketi başlatmıştır. Savaş sonrası dönemde yeni dünya düzenini ve insanı sorgulayan bir düşüncenin sonucu olarak ortaya çıkan yeni gerçekçilik arayışları gerçeğe mümkün olduğu kadar yaklaşmaya ve bu bağlamda sanat ve hayat arasındaki sınırı ortadan kaldırmaya çalışan sanatçıların yeni üretim biçimlerinde görülmektedir. Antmen’e (2014: 177) göre Yeni Gerçekçilik bir yandan Pop Sanat’ın öte yandan Kavramsal Sanat’ın çeşitli özelliklerini barındıran genellikle atık ve buluntu nesnelerin kullanıldığı bir akımdır.

26 Ekim 1960'ta Yves Klein ve Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany tarafından kurulan ve daha sonra Jean Tinguely (1925-91), Daniel Spoerri (1930) ve Arman (1928-2005) gibi sanatçıların katıldığı Yeni Gerçekçiler (Nouveaux Realistes) grubu aynı yıl yayınlanan “Yeni Gerçekçilik” manifestosunda geleneksel ifade biçimlerinin yetersiz kaldığını ve tuval resminin miadını doldurduğuna dikkat çeken Pierre Restany Yeni gerçekçilerin gerçeğin kendisini ve gerçeğin tutkusunu önerdiğini söylemektedir. Yeni bir gerçekliğin peşindeki sanatçılardan olan Yves Klein (1928 - 1962) gökyüzü ve denizin renginden esinlenerek mavi renge boyadığı tuvaline aynı renge boyadığı süngerleri monte etmiştir. Mavi rengi sürekli kullanan sanatçı 1960'ların başında bedeni resim yapma sürecine katan Antropometri'leriyle farklı bir anlatım yakalamıştır. İnsan bedenlerinin ölçümü anlamına gelen “antropometri” sözcüğünden yola çıktığı serisinde 9 Mart 1960 tarihli “Mavi Çağ'ın Antropometrileri” adlı halka açık mekanda gerçekleştirdiği performansta, Klein maviye boyanmış kadınları yere serilmiş tuval bezi üzerinde yönlendirerek bedenlerini basturmalarını sağlayarak ve bu sayede çeşitli beden izleri bırakarak alışlageldik resim yapma sürecine müdahale etmeyi ve onu dönüştürmeyi gündeme getirmiştir.

Görsel 3.9: Yves Klein, “Antropometri: Prenses Helena”, 198 x 128.2 cm, 1960



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/80530>, 2018.

Söz konusu beden izlerini ilk olarak 1958'deki "Canlı fırça" adlı performansında keşfeden Klein'a (Fineberg, 2014: 210-211) göre bu deneyim kendisi ve tuvaleri arasında bir uzaklık yaratma arayışının bir sonucudur. Yarattığı yapıyla kendisi arasında belli, bir uzaklığı korumasına olanak sağlayan beden artık canlı bir fırça olarak Klein'ın resim ve performansı birbirine eklemesine imkan tanımıştır. Fırçanın yerini alan beden ile katılım, performans biçimiyle resmin oluşma sürecine vurgu yaptığı söylenebilir. Boyalı ve hareket eden bedenler resim sanatının içine performansı katarak yeni bir gerçeklik arayışının habercisi olmuştur.

Klein'in bu tavrı "postmodernizmin gösterilen yerine göstereni, otoriteye dayanan ve bitmiş bir sanat nesnesinden katılım, performans ve "happening"i, kökler yerine yüzey görünümünü öne çıkaran tavrıyla uyum içindedir"(Harvey, 2012, 70). Boyalı kadın bedenleri devinimleri yüzeyde iz bırakırken bir yandan sanatçının bestelediği Monoton senfonisi adlı bestenin çalınması da resim ve beden etkileşimi ile ortaya çıkan disiplinlerarası yaklaşım eklektik yapıyı kuvvetlendiren bir unsurdur(Avşar Karabaş ve İşleyen, 2016: 342).

Görsel 3.10: Yves Klein, Antropometri Yapım Sırasında



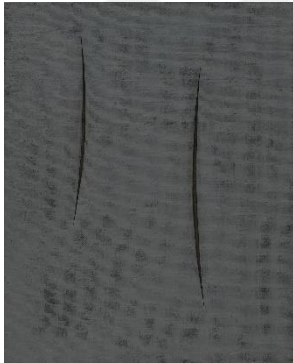
Kaynak:<https://artofbodymotion.wordpress.com/2016/06/23/yves-kleins-anthropometries-series/>, 2018

Resim yüzeyi ile arasında mesafe koyan Klein resim yapma sürecini "uzaklık" üzerinden ele alarak ressamın becerisini resimden çıkarmaya çalışmış ve bu eylem ile düşünsel sanata yaklaşmıştır. Klein nesnesiz bir resmi, resim dışı sanatsal etkinlikler

yaparak, yani resim dışına çıkarak oluşturmuştur. (Giderer, 2003: 128) Krausse (2005: 112) ilkel ve mağara resimlerini çağrıştıran bu resimlerin kendinden başka hiçbir şey göstermediğini ve betimlemediğini; bu resimlerin nesneleşerek bütün resimlerden daha gerçek ve somut bir hal aldığını ifade etmektedir.

1950’li yıllarda büyük tuvaleri tek renkle boyayan Lucio Fontana (1899 - 1968) tuval yüzeyini keserek yarıklar ve delikler oluşturarak oluşturduğu “Concetto Spaziale” (Mekansal Kavram) (Görsel 3.11) adlı serisinde iki boyutlu tuval yüzeylerinde derinlik arayışı içine girmiştir. Bu davranış ilk bakışta resme karşı bir saldırı izlenimi uyandırır da bu çabaların temelinde resmin sınırlarını genişletme ve farklı bir uzama geçme düşüncesi yatmaktadır. Resim yüzeyinde yeni uzamsal arayışların göstergesi olan deliklerin ve yarıkların fırçanın ya da boyanın yerini alan yeni duygu ve kavram aktarma araçları olduğu söylenebilir.

Görsel 3.11: Lucio Fontana. “Mekansal Kavram: Beklentiler” , Bez Üzerine Polimer Boya, 100 x 81.5 cm,1959.



Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/79637?artist_id=1930&locale=en&page=1&sov_referrer=artist, 2018.

Fontana’nın yüzeydeki müdahaleleriyle ilginç fikirler ortaya attığını söyleyen Gompertz, sanatçının yüzeye bir şeyler ekleyerek değil çıkartarak dekolaj yaptığını dikkat çekmektedir. Yüzeyde yapılan kesik aynı zamanda bir yaratım ve sanatsal üretimdir diyen Gompertz’e göre bu müdahale ile sanatsal niteliklerini yüzey olarak niteliklerine borçlu olan ve üzerine boya sürülen iki boyutlu bir malzemenin ya da

nesnenin statüsünü üç boyutlu heykelin statüsüne taşıyarak tuvalin işlevi değiştirilmiştir (Gompertz, 2015: 274).

Raymond Haris, Jacques Villeglé, François Dufrene gibi Yeni Gerçekçi sanatçılar reklam panolarının ve dünyasının estetiğinden yararlanmışlardır. Kullandıkları yöntem seçtikleri çeşitli reklam afişlerinin üst üste yüzeye yapıştırılması ve sonrasında afişlerin farklı bölgelerinden yırtılarak meydana getirilen dekolajdır. Sanatının malzemesini Paris kentinin duvarlarında arayan Jacques Villeglé (1926-) istiflediği eklektik nesnelere değerlendirebilecek poster parçalarıyla politik ve popüler izler taşıyan dekolajlar (Görsel 3.12) oluşturmuştur. Üst üste bindirilmiş posterleri yırtılması sonucu karmaşık görüntülerin ve yazıların oluşturduğu çok katmanlı görsel yapı, dönemin; politik, kültürel ortamını ve atmosferini; kent duvarlarındaki izleri ve sokağın dilini yansıtmaktadır.

Görsel 3.12: Jacques Villeglé. “Colonne Morris – rue des Écoles”, Tuval Üzerine Dekolaj, 57.2 × 41 cm, 1958.



Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/jacques-villegle-rue-du-cotentin>, 2018.

Yeni Gerçekçi sanatçılardan Daniel Spoerri'nin arayışları gündelik hayatın rutin bir parçası olan yemek masası ve üzerindeki nesnelere kapsamında olmuştur. “Tuzak resimler” adını verdiği rölyef etkileri taşıyan seride panele monte edilen tabak, çatal, kaşık gibi nesnelere yanı sıra sandalye ve masanın doğrudan duvara monte edildiği de dikkat çekmektedir. Tuzak resimler ile hayattan çeşitli kesitleri düzenlemelerle sunan sanatçı 1990'da verdiği bir röportajda bu serisinin çıkış noktasını şöyle açıklar:

Sanatçı “Bence sorun aslında memleketle ilgili. Çünkü çocukluktan bu yana, hatta çocukluğum süresince memleketimi kaybettim. Hiç bir zaman bir memleketim olmadı. [...] Romanyalı bir Yahudi, Ortodoks bir ülkede Protestan, aslında gerçekten öldüğü bilinmeyen, babası olmayan biriydim. Size yemin ederim, duvara yapıştırdığım ilk şey, bu duygulardı.” sözleriyle yapıtlarının yapım sürecini açıklamıştır (Hatch, 2003: 4). Yaşam alanına özgü mutfak aletlerini sanatsal bağlamda kullanan sanatçının çocukluğundan beri hissettiği memleket duygusunun eksikliğini bu nesnelere üzerinden taşıdığı ve kendi içindeki bir arayışı da somutlaştırmaya çalıştığı söylenebilir.

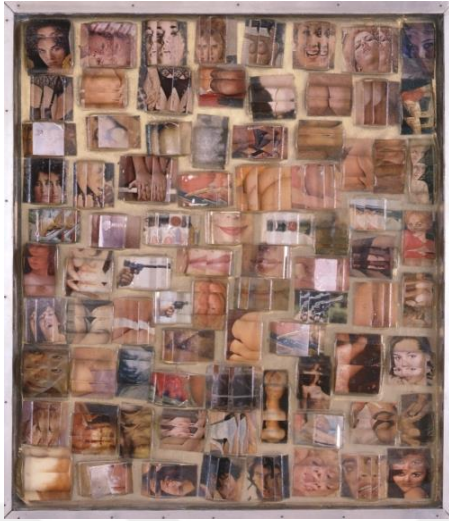
Görsel 3.13: Daniel Spoerri. “Kichka’nın Kahvaltısı”, Duvara Monte Edilmiş Sandalye Üzerine Panel ve Mutfak Aletleri, 6.6 x 69.5 x 65.4 cm, 1960.



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81430>, 2018.

Spoerri gibi yapıtlarına günlük yaşamda kullanılan nesnelere dahil eden bir diğer sanatçı da Arman’dır. Birbirine benzeyen nesnelere cam ve ahşap kutular içinde istifleyerek ya da tuval üzerine sabitleyerek çeşitli seriler oluşturmuştur. Benzer nesnelere bir araya getirip yeniden düzenleyerek seri üretim ve tüketim kültürünün toplumsal yansımalarına vurgu yapmaktadır. Tüketim kültürünün değişimine sanatsal bağlamda dikkat çeken sanatçı, şişe kapakları, mermi kovanları, sigara izmaritleri gibi atık malzemeleri seçerek çeşitli assemblajlar oluşturmuştur.

Görsel 3.14: Arman, “Arzudaki Yansıma”, Pleksiglas Baskı, 1964.



Kaynak: www.armanstudio.com/artworks/accumulations-in-plexiglas?view=slider#4, 2018.

Yeni Gerçekçi sanatçılar farklı malzemelerle oluşturdukları yapıtlarında hayatın gerçekliğini Pop Art sanatçıları gibi çeşitli malzemelerle ve kimi zaman da disiplinlerarası bir yaklaşımla yorumlamışlardır. Yeni Gerçekçilerin nesnelere seçmesi, afişleri yırtması, çöp ve yemek masaları gibi objelerin cazibelerine kapılmaları gibi sanatsal eylemlerinin altında sosyolojik kimliği sürdürme iletişim ve bilincin yardımına koşması yatmaktadır (Antmen, 2014: 179).

3.2.2. Yeni Dışavurumculuk

Postmodern dönem sanatçılarının yeniden boya kullanımına önem verdiği, bunun yanı sıra Kübistler ve Pop Art sanatçıları gibi farklı malzemelerle yeni arayışlar peşinde olduğu dikkat çekmektedir. Postmodern dönemde resim sanatıyla birlikte bireysellikler önem kazanmış, eklektisizm postmodern resmin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Kültürel geçmişten yararlanma, tarihsel ve mitolojik öğelere yapılan göndermeler, geçmiş-eski karşılaştırmaları, montaj ve yapısöküm, sahiplenme, alıntılama, yeniden üretme postmodern dönemde sanatçıların çeşitli eklektik davranış biçimleri olmuştur.

Postmodernizmde televizyon, sinema, fotoğraf gibi medyaların kitleleri ve sanatı düşünsel ve görsel kültür anlamında etkilemede, kültürel ve politik dönüşümlerde önemli bir rolü olduğu söylenebilir. Resim sanatının sinema, fotoğraf gibi alanlardan etkilenmesi resmin biçimsel açıdan eklettik bir hale dönüşmesine yol açmıştır. David Salle, Sigmar Polke, Neo Rauch, Anselm Kiefer, David Hockney gibi sanatçılar resim, fotoğraf ve sinema arasında arasındaki ilişkiyi keşfetmeye imkan tanıyacak anları ortaya çıkarmışlardır (Richards, 2014: 121).

Yeni Dışavurumculuk 1970'lerin başından itibaren kavramsal sanat sonrası resim sanatı etrafında yapılan tartışmalarla ve tepkilerle eşzamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Neo Ekspresyonizm olarak da adlandırılan Yeni Dışavurumculuk Modernizm ilkelerine alaycı ve eleştirel bir biçimde yaklaşan, farklı dönemlerden anlayışları bünyesine katan bir anlatım tarzı olarak tanımlanabilir. Keser'e (2005: 234) göre 1970'li yıllarda hem kavramsal sanatı hem de minimalist sanatı reddeden sanat akımı olarak tanımlanabilecek Yeni Dışavurumculuk, belirli bir görüş üzerinden birleşmeyen her sanatçının kendi farklılığını gösterebildiği, figüratif resme dönüş niteliğindedir. Özellikle Alman ve İtalyan sanatı üzerinde etkili olmuştur.

Yeniden resim, yeniden boya anlayışı etrafında şekillenen Yeni Dışavurumcu resim, modernist resmin ve kavramsal sanatın dışladığı geleneksel öğelere ve resimde figürasyona geri dönüşün yolunu açmıştır. Yeni dışavurumculukta Pop Art'ın ve kavramsal sanatın düşünsel yapısını soyut dışavurumculuğun serbest fırça ve boya kullanımını, naif ve çocuksuluğu ile Dada ve Art Povera'ya yaklaşan malzeme kullanımıyla beraber eklettik ve çoğulcu anlayışları da içinde barındırmaktadır (Burunsuz, 2015: 23). Çerçeve dışına taşan yoğun boya katmanları ve çeşitli malzemelerin yüzeye eklenmesi Rauschenberg'in ve Johns'un malzemeyi kullanma yöntemlerini de çağrıştırmaktadır.

Almanya'da George Baselitz (1938-), Anselm Kiefer (1945-), Sigmar Polke (1941-2010), ABD'de Julian Schnabel (1951-), Eric Fischl (1948-), David Salle (1952-) gibi ressamlar postmodern dönemin çeşitli kültürel ve ulusal kimliklerini yansıtan öznel anlatıların, özgür üslupların ve geçmişe referansların baskın olduğu eklettik bir resimsel dil benimsemişlerdir. Kavramsal ve zihinsel yerine görsel ve duyusal olana ilgi Yeni Dışavurumcu resmin postmodern dönemin önemli akımlarından biri olmasını sağlamıştır

(Antmen, 2014: 263-265). Yeni Dışavurumcular cinsellik, erotizm, otobiyografi, figürasyon, hafıza, ulusal geçmiş, sinema, pornografi gibi çok kapsamlı konuları ele alırken eklektik, pastiş, kültürel/tarihsel resim yöntemlerini kullanmışlardır.

Sahiplenme, yeniden üretme, alıntılama gibi yöntemler yaratan sanatçı modelini değiştirirken, tarihsel sürekliliğin yok olması ve geçmişin verilerinin tekrar ele alınması sanatçıyı geçmişin arkeoloğu konumuna çekmiştir (Harvey, 2012: 72-73). Çalışmalarında savaş, ölüm gibi temaları ve tarihi olayları ele alan Alman sanatçı Anselm Kiefer yaşadığı dönemin ve geçmişin kültürel mirasından yararlanmaktadır. Kiefer'in resimlerinde Nazi Almanya'sında yapılan katliamlar, yıkımlar ve Yahudi soykırımını gibi felaketlerle hesaplaşma içinde olduğu ve toplumun geçmişteki günahlarını tekrar gündeme getirme isteği görülebilmektedir. Şahiner'e (2013: 97) göre Kiefer'in geçmiş ve bugünü karşılaştıran tarih saplantısı ve eklektik anlayışı postmodern dönemde geliştirilen söylemlerle örtüşmektedir.

Görsel 3.15: Anselm Kiefer. Athanor, Tuval Üzerine Akrilik, Yağlıboya, Saman, Fotoğraf, 1983-1984.



Kaynak: artsandculture.google.com/asset/athanor/BQHRxvA0G1xgeA, 2018.

Kiefer'in tarihsel ve kültürel bir zemin üzerinde oluşturduğu resimlerinde, Alman tarihine ve kültürüne ait izlerin, imgelerin hem soyut hem somut bir üslup içinde kullanıldığı dikkat çekmektedir. Resimlerinde savaşları ve tarihsel olayları ele alırken yıkım ve savaş sembolleri, Nazi mimarisi, doğa ve teknolojiye ait öğeler, mitoloji ve dini

referans veren metinler kullanan sanatçı resim yüzeyinde kalın boya tabaklarının yanı sıra saman, kül, toprak, metal parçalar, emülsiyon gibi organik ve endüstriyel malzemeler de kullanmıştır. “Athamor” (Görsel 3.15) adlı eserinde resmettiği mekanda Nazi mimarisinden, toplama kamplarından esinlendiği dikkat çekmektedir. Simyacılara kullandığı fırın anlamına gelen “Athamor”, Kiefer’in resminde toplama kamplarından yakılmak üzere fırınlara götürülen milyonlarca masum insanı hatırlatmaktadır. Soyut etkiler taşıyan boya lekeleri ve farklı malzemelerle çok katmanlı bir biçimde oluşturulan resmin alt yüzeyindeki siyah çizgilerin ise bu masum insanların ölüme yolculuğunun işaretleri olduğu söylenebilir.

İzleyici bu resimlerde kendi tarih bilinci, kendi hafızasını açık bir şekilde görmektedir. Kiefer’in kullandığı görsellerin eskide kalan ve unutulmuş bir tarihe değil, o tarihin bugünkü izlerine gönderme yaptıkları için aynı zamanda çok güncel oldukları kabul edilebilir (Krausse, 2005: 118). Sanatçının malzeme kullanımı bakımından eklektik tavrının onun tarihsel resimlerini güçlendirdiği söylenebilir. Resimlerinde, ele aldığı mimari yapılar, terk edilmiş binalar, toplama kampları gibi mekanların üzerine eklediği saman, kömür tozu, fotoğraf gibi malzemeler ve parçalanmış, deforme edilmiş resim yüzeyi sanatçının günümüzden Nasyonal Sosyalistlerin Almanya’da yarattığı felaketlere sorgulayıcı bakışının izleridir.

Görsel 3.16: Anselm Kiefer Sigfried's Difficult Way To Brunhilde (Siegfried’in Bründhild’e Zorlu Yolculuğu), Camlı Çelik Çerçeve Fotoğraf ve Kurşun, 1988.



Kaynak: www.leninimports.com/anselm_kiefer_gallery_6.jpg, 2018.

Kiefer resimlerinde, konu edindiği eski terk edilmiş mekanları, dehlizleri, tren yollarını, devasa mimari yapıları, tarihi göndermelerle ve eklektik öğelerle destekleyerek yeniden canlandırmıştır. Farklı yerlerdeki tren yollarını fotoğraflayıp kitap haline getirdiği Sigfried's Difficult Way To Brunhilde (Siegfried'in Bründhild'e Zorlu Yolculuğu) (Görsel 3.16) adlı resim serisi, İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi kamplarına giden yolları, bir anlamda geçmişe yapılan hüznü bir yolculuğu ifade etmektedir. Fotoğraf üzerine yerleştirdiği boyalı levhalarla, eklektik bir davranış sergileyen sanatçının resmi, malzeme kullanımının oluşturduğu katmanları ve tarihsel göndermeleriyle bellekteki anılara çağrıda bulunmaktadır. Godfrey'e (2016: 62) göre Alman kültürünü ve sanatın tarihle olan ilişkisini gözden geçirmeye dönük iletileriyle dikkat çeken bu resimler, biçimsel olarak Pollock'un teknikleriyle Beuys'un malzemeye ve konuya olan tutkusunun birleştirebileceğini de kanıtlamaktadır.

Kiefer gibi resim yüzeyini malzeme yığınlarıyla dolduran sanatçı Julian Schnabel (1951-) son derece kafa karıştırıcı ve eklektik verilerle dolu olan resimlerinde birden çok çizim/boyama stilini karıştırırken, tabak parçaları ve geyik boynuzları gibi sanatsal olmayan malzemeleri resim yüzeyine istifleyerek stiller arası geçişi sağlamıştır. "Exile" isimli çalışmasında, Michelangelo Caravaggio'nun "Meyve Sepeti Taşıyan Çocuk" resmini tekrar resmetmiştir. Bu yorumun üzerine eklediği geyik boynuzlarını yüzeydeki farklı stillere ait boyama ve çizimlerle desteklemiştir. Böylelikle rahatsız edici bir anlatım yakalarken resim yüzeyinde her şeyi kullanma ve risk alma potansiyelini de ortaya koymuştur.

Görsel 3.17: Julian Schnabel, “Exile”, TÜYB ve Geyik Boyunuzu, 225 cm x360 cm, 1980.



Kaynak: www.julianschnabel.com/paintings/lost-objects-lost-objects/wood-lost-objects/exile, 2018.

Postmodern resim sanatında geçmişin verilerini kendince yeniden ele alma, alıntılama ve yeni bir bağlam içinde değerlendirme gibi eklektik eğilimler çoğulluğu vurgulayan bir resim anlayışını ortaya koymuştur. Böylece izleyenin kendi bilincinde yeniden biçimlendirebileceği ve anlamlandırabileceği resimlerden söz etmek mümkün olmuştur. Amerika’da Yeni Dışavurumculuk temsilcilerden David Salle’nin (1952-) resimleri sahiplenme yöntemi üzerine kuruludur. Sanatçı kendine mal ettiği ayrışık görünümlü ve birbirinden kopuk gibi görünen ödünç alınmış görüntüleri eklektik bir üslupla bir araya getirmiştir. Figüratif bir resim anlayışını benimseyen sanatçı görsel kültür imgelerini, çeşitli kaynaklardan alınan pornografik görüntüleri, başka sanatçıların çalışmalarını sahiplenerek ve bunları eklektik bir anlayış doğrultusunda geleneksel boyama yönteminden kopmadan birbiri içinde eritmemeye dikkat ederek, resim yüzeyinde farklı yönlerde konumlandırarak ve çarpıştırarak kolaj etkisi yaratacak şekilde resmetmiştir.

Görsel 3.18: David Salle. Coming and Going, 1987. Tuval Üzerine Baskı Fotoğraf, Akrilik ve Yağlıboya, 243.8 x 337.8 cm



Kaynak: www.davidsallestudio.net/plateD04.055.html, 2018.

Fotoğraf ve resim arasındaki sınırları yıkan sanatçının ekran bölme, görüntü içinde görüntü, kırpma gibi sinema kurgu tekniklerini sık sık kullanarak resim yüzeylerinde sinemasal bir dil yakaladığı söylenebilir. Birbiriyle bağdaşmaz görünen ve birbiri üzerine bindirilmiş görüntülerin farklı tekniklerle resmedilmesi postmodern sanatın “parçalılık” özelliğini göstermektedir. Kübistlerin bütünselliği vurgulayan kolajlarının aksine Salle’nin diptik ve triptik tuval resimlerinde kolaj kesitlerinin her biri bağlamından koparılmış, kendi anlamlarını kazanmış ve böylelikle farklı okumalara açık hale gelen Salle’nin resimleri postmodernizmin derinlikten yoksun, merkesiz, temelsiz, özdüşünümsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanat kimliğiyle örtüşmektedir (Eagleton, 2015: 10). Resimlerindeki bölük-pörçüklük, zamansızlık, ruhsuzluk, şizofren görünüm ve alaycı anlatım postmodern çağın yeni kültürel durumunun bir çerçevesini sunmaktadır.

Görsel 3.19: David Salle. “Geriault’s Arm” (Gericault’un Kolu). 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Sentetik Polimer Boya.



Kaynak: www.davidsallestudio.net/plateE16.045.html, 2018.

Görsel 3.20: Theodore Gericault. “Anatomik Parçalar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x37 cm, 1819.



Kaynak: www.wikiart.org/en/theodore-gericault/anatomical-pieces-1819-1, 2018.

Salle'nin eklektisizmi sadece imgeleri sahiplenmekle kalmamış, başka sanatçıların üslup ve tekniklerini de eklektik bir yaklaşımla kendine mal etmiştir. “Geriault’s Arm” (Gericault’un Kolu) (Görsel 3.19) adlı çalışması fotoğraf referans alınarak sağda ve solda monokrom resmedilen iki yarı çıplak kadın figürü, renkli olarak resmedilmiş ve Theodore Gericault’ın “Anatomik Parçalar” adlı resmiden alıntılanmış kol parçası ve yüzeyin ortasında bir çocuk oyuncağından oluşmaktadır. Sık sık kullandığı çıplak kadın figürleri gerilimli, merak uyandırıcı duruşları ve monokrom resmedilme

biçimleriyle Salle'nin boyama tekniğindeki ustalığını göstermektedir. Resim içinde resim anlayışıyla resmettiği çerçevesiz renkli bölüm farklı bir tarzda boyanmış ve pastiş etkisi yaratmıştır. Yılmaz (2013a: 429) Salle'nin bu tavrını izlediğimiz Tv yayını sırasında eşanlı olarak çıkan reklam gibi görüntülerin ekrana yama gibi belirmesine benzetmektedir. Ona göre Salle heterojen bir dünyada yaşadığımızı ve bundan kaçamayacağımızı söylemektedir. Richards'a (2014: 115) göre resim içinde resimler, aynı zamanda hem geçmiş hem şimdi hem de gelecek olan bir anlatımı çerçeveleyen bir anlatım sunmaktadır. Bu yönüyle Salle'nin resimleri herhangi bir zamana ait olmayan, geçmiş ve gelecek arasında gidip gelen görsel bir dünyaya işaret etmektedir.

Salle gibi resim ve fotoğraf ilişkisinden yararlanan Alman sanatçı Sigmar Polke (1941-2010) ortaya montaja dayanan, temsilin farklı yöntem ve tekniklerini birleştiren yeni bir estetik biçim koymuştur. Resim ve çeşitli resim yüzeyini bir deney alanı gibi kullanan Polke'nin imgeleri bağlamından koparılmış ve yabancılaştırılmış gibi bir duruşa sahiptir. Resim yüzeyinde biçimle oynayan sanatçı resimlerinin bazı alanlarında soyut dışavurumcu sanatçılar gibi boyaları akıtırken, bunları ve kolaj estetik anlayışını çizim, serigrafi, kimyasal bileşenler gibi farklı tekniklerle kaynaştırmıştır.

Görsel 3.21: Sigmar Polke, “Can you always believe your eyes?” (Her Zaman Gözlerine İnanabilir misin?), Kağıt ve Tuval Üzerine Guaj, Enamel ve Akrilik Boya, Çinko Sülfat, Kadmiyum Oksit, 207 × 295 cm, 1976.



Kaynak: www.artsy.net/artwork/sigmar-polke-can-you-always-believe-your-eyes, 2018.

“Can you always believe your eyes?” (Her Zaman Gözlerine İnanabilir misin?) (1976) isimli çalışmasında resim yüzeyi farklı malzeme ve tekniklere açık bir deneysel yüzeye dönüşmüştür. Çinko sülfat, kadmiyum oksit gibi kimyasal bileşenleri geleneksel boya ile bir arada kullanan sanatçı çeşitli görsellerden aldığı figürlerin dış hatlarını çizerek ve üst üste bindirerek yüzeye aktarmıştır. Resmin sağ bölümüne eklenen soyut dışavurumcu fırça izleri ise Polke'nin üslup çeşitliliğini ve eklektik karakterini öne çıkarmıştır.

1960'larda Pop Art'a önemli katkıları olan Amerikalı sanatçı Jasper Johns'un 1980'lerde yaptığı resimlerinde Yeni dışavurumcu anlayıştan etkilendiği görülebilmektedir. Yeni dışavurumcular gibi alıntılama yöntemine başvuran Johns'un 1980 sonrası resimlerinde bulduğu objelere, sanat tarihinden alıntılara ve kendi eski çalışmalarına yaptığı göndermelere yer verdiği görülmektedir. İsmi John Cage'in aynı isimli 1945 tarihli bestesinden alan “Perilous Night” (Korkulu Gece) (1982) çalışması bu eğilimlere iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Fineberg'e (2014: 206) göre kollar sağdan sola doğru büyüyerek yetişkin hale gelmektedir. Sırasıyla birinci kol koyu ifadesiz bir zemin üzerinde, ikinci kol John'un ekspresyonist dönemine ait resimlerin yorumu üzerinde yer alırken, üçüncü kol ise “Korkulu Gece”nin nota kağıdı üzerinden sarkmaktadır.

Görsel 3.22: Jasper Johns, “Perilous Night” (Korkulu Gece), TÜKT, 1982.



Kaynak: www.flickr.com/photos/nostri-imago/3137422696, 2018.

Diptik resmin sol yüzeyinde koyu alan üzerinde Matthias Grünewald'ın 16. Yüzyılda yaptığı Isenheim Alterpiece panelinden alıntı bir figür dikkat çekmektedir. Düşen asker figürünün silüeti kalın çizgilerle silik bir biçimde yapılmıştır. Aynı alıntı resmin sağ panelinin köşesinde de farklı renkte bir alan üzerinde tekrarlanmıştır. Önceki resimlerinde de kullandığı beden parçası dökümler ve objeler bu resimde de kendine yer bulmuştur.

Johns'un bu seçmeciliği onun hayatı boyunca etkilendiği ya da öykündüğü çeşitli sanatsal unsurlardan bazılarını açığa çıkarırken, otobiyografik bir anlatım yakalamıştır. Johns'un parçalar halinde gördüğü, resmettiği dünyanın her noktasında izleyici yaşam ve ölüme ait izlerle karşılaşmaktadır. Johns'un eklektisizminin, resmi yorumlamaya çalışan izleyiciyi resmin parçaları arasında bir bağıntı ararken çeşitli algısal karmaşaların içine sürüklediği söylenebilir.

Zamanı donduran fotoğrafın resimle ilişkisini irdeleyen sanatçı Gerhard Richter (1932-) 1980'lerin sonuna doğru yaptığı resimlerinde tutarsızlıklarıyla öne çıkmaktadır. Foto-gerçekçi boyama şeklini tercih eden sanatçı resmin fotoğraftan kopya edildiğini vurgulayacak şekilde flu geçişler ve bulanık alanlar içeren foto-resimlerini oluşturmuştur. Sanatçının bu üslubu ve teknikteki ustalığı fotoğrafın kendine has özelliklerini korumayı önemseydiğini de göstermektedir. Klaus Honnef'e (akt: Yılmaz, 2013a: 420) göre Richter'in yaptığı resimler fotoğrafların gösterdiği dünya hakkında değil, fotoğrafik imgelerin kendisi hakkındadır. Sanatçı fotoğraftaki nesnelere değil, fotoğrafın kendisini resmetmektedir.

Görsel 3.23: Gerhard Richter, "Ema/Nude On a Staircase" (Ema/Merdivendeki Nü), Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x130 cm, 1966.



Kaynak: www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/nudes-16/ema-nude-on-a-staircase-5778, 2018.

Richter aynı dönemde eklettik bir anlayışla hem soyut hem de fotogerçekçi figüratif resmin dilini kullanarak tutarsızlığı bir biçem olarak benimsediğini göstermiştir. Resimlerine kararsızlıklar ve belirsizlikler hakimdir. Sanatçının üslup çeşitliliği modern sanatın en saf hali olan soyut resim ile postmodern sanatın en önemli unsurlarından fotoğrafın imgelerinden beslenerek, geçmişini ve günümüzü, eskiyi ve yeniye buluşturmaktadır. Cebraioğlu'na (2013: 124) göre bunun nedeni sanatçının modernizmi ve postmodernizmi tecrübe etmesidir. Deneysel bir şekilde izleyen sanat çalışmalarında foto resimleri ve renk çözümlenmeleri soyut çalışmalarını beslemektedir. Beslendiği bir diğer alan da kendi geçmişinde izlerini taşıdığı siyasi olaylardır. Sanatçı (akt: Fineberg, 2014: 357) eklettik anlayışını ve resimlerindeki çeşitliliği;

“Hiçbir amacım, hiçbir sistemim, hiçbir eğilimin peşinde koşmam; hiçbir programım, stilim yönüm yok. Beni ustalığa götürecek özelleştirilmiş endişeler, çalışma temaları ya da çeşitlenmeler için hiç vaktim yok. Tanımlamalardan kaçınıyorum. Ne istediğimi bilmem. Ben kararsızım, çekimserim, pasifim; ben kesin olmayana, sınırsızlığı severim; ben sürekli bir belirsizlikten hoşlanırım.” sözleriyle açıklamıştır.

Kuspit'e göre (2006: 69) postmodern sanatın geçmişi ve diğer sanat eserlerini sahiplenmesi sanatın narsist çöküşüne işaret etmekle birlikte sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunmamaktadır. İronik bir dönüştürmeyle eski sanatın yeniden üretiminin anlamı da yok ettiğini iddia eden Kuspit'in düşüncesinin aksine, geçmişin sanatsal öğelerini takdirle karşılayan ve sahiplenilen sanatçıların resimde çoğulcu ve eklektik biçimlerle yeni anlamlar ortaya koyduğunu söylemek mümkün olmuştur.

3.3. GÜNÜMÜZ RESİM SANATINDA EKLEKTİK EĞİLİMLER

1990'lı yılların sanatsal gelişmelerini belirleyen sosyoloji, felsefe gibi alanlar ve postmodern anlayış sanatçıların bakışını değişime uğrattırırken aynı zamanda sanatta disiplinlerarası bir alan açılmıştır. 1980'ler boyunca etkili olan ve tekrar önem kazanan tuval resminin 1990'larda yeni medya sanatı ve fotoğraf gibi günümüz sanatının diğer disiplinleri ile etkileşimi kaçınılmaz olmuştur. Bu etkileşimler yol açtığı yeni arayışlar sonucunda malzemelerin çeşitliliği ve formların çoğalması, resimde eklektik eğilimlerin yanı sıra melez biçimlerin ve anlatım yollarının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Çalışmalarında fotoğraftan yararlanan John Baldessari (1931-) seçtiği kare şeklinde kesilmiş reklam posterlerini kırarak, bazen de boyayarak düzenlemiştir. Pop Art sanatçısı Robert Rauschenburg'ın kombine resimlerinden etkilenen Baldessari birbiriyle ilişkisi olmayan fotoğrafları eklektik bir bağlantıyla ele alarak anlamsal bir bağ kurmaya çalışmıştır (Soylu, 2018: 84). İzleyicinin gözü parçalardan bütüne giderken bölük-pörçük görseller arasında bir ilişki kurma ihtiyacı hissetmektedir.

Görsel 3.24: John Baldessari. “Hope (Blue) Supported by a Bed of Oranges (Life): Amid a Context of Allusions”, Fotokolaj, 1991.



Kaynak: www.baldessari.org/unique/23bsk55f6nv3jrb21mk23dd2yh2gy9, 2018.

İngiliz Pop Art akımının 1960lardaki önemli sanatçılarından David Hockney (1937-) Amerikan ve burjuva yaşam tarzını mekan kavramı üzerinden ele almıştır. 1980’lerin sonuna yaklaşırken ilk dönem resimlerinde kullandığı teknikten farklı olarak fotokolaj tekniğine yönelen sanatçı değişik açılardan çektiği fotoğraflarla mekanı yeniden düzenlemiştir. Resim sanatında mekanı ele alma fikrine güncel bir teknikle yaklaşan sanatçı farklı açılardan ve değişken ışık kaynakları altında çektiği fotoğrafları bir bütün olacak şekilde yapıştırılmıştır. Fotoğraflarla yaptığı parçadan bütüne giden bu eklektik eğilimin Kübistlerin perspektif oyunlarına benzediği söylenebilir.

Görsel 3.25: David Hockney. “Pearblossom Highway #1” (Pearblossom Otobanı 1), Fotokolaj, 119x 162.5 cm, 1986.



Kaynak: www.davidhockney.co/img/gallery/photos/collages/S35-A-LG.jpg, 2018.

Modern sanatta Dadacı sanatçı Schwitters Merzbau'su, 1960larda yeryüzü sanatı (land art) gibi hareketlerle “sanat ürününün içeriği herhangi bir gerçeğe gönderme yapmadan, kendi biçimi içerisinde öylesine eritilip yok edilmiştir ki sanatın el yapımı olmayan doğrudan malzemeye mekanların, yüzeylerin, renklerin ve biçimlerin yaratılmasıyla ve düzenlenmesiyle oluşabileceğine olan inanç artmıştır.” (Bars Ruken, 2017: 55) Mekanın fiziksel özelliklerinden yararlanan ve mekanı deneyimleyen, içinde gezilebilen, dokunulabilen bu sanata yerleştirme (enstalasyon) denilmektedir. 1990larda büyük bir önem kazanan enstalasyon, resim sanatını çeşitli biçimlerde etkilemiştir.

Günümüz sanatçılarının üretimlerinde kışkırtmayı ve izleyiciyi şoke etmeyi hedefleyerek resmin sınırlarını sorgular duruma geldiklerini söylemek mümkün olmuştur. Arjantinli sanatçı Fabian Marcaccio'nun (1963-) fotoğraf temelli resimleri mekanı deneyimleyen ve dijital çağın karmaşık yapısını vurgulayan çalışmalar olarak günümüz sanatında yer edinmiştir. Marcaccio'nun çektiği ve internetten alınmış resimler yoğun boya katmanları, silikon ve diğer malzemelerle saldırgan biçime dönüştürülerek bilgisayardan fırlamış gibi maddeleştirilmiştir (Godfrey, 2016, 215). Paintant (boyanmış) serisine ait “Confine Paintant” (2003), Belçika'nın Gent şehrinde sahil üzerinde toplam 300 metre uzunluk üzerine yerleştirilmiş 9 farklı resim panelinden oluşmaktadır. İzleyici sahil boyunca yürüyüşü sırasında resmi ve mekanı eşzamanlı olarak deneyimlemektedir. Biçimsel özellikleriyle resme bakma eylemini farklı bir noktaya çeken heykel-resim arası gidip gelen çalışma sanatta melezleşmenin göstergesi niteliğindedir.

Görsel 3.26: Fabian Marcaccio. “Confine Paintant”, Metal Yapı Üstünde Vinil Üstüne Polimerler, Toz Boya, Yağlıboya, Silikon, 1x300 metre, 2003.



Kaynak: www. <http://paintantscorporation.com/site/exhibitions/confine-paintant/>, 2018.

Disiplinlerarası yaklaşımlarıyla dikkat çeken Britanyalı sanatçı Damien Hirst (1965-) ölümü konu edindiği çalışmalarında ölü hayvanları cam küpler içine yerleştirerek ölüm kavramını günümüz sanatının gündemine getirmek amacıyla ölmüş hayvan bedenlerini sanki hala yaşıyorlarmış gibi teşhir etmektedir. Böylece sanat piyasasının kutsallaştırdığı sanat yapıtlarının dokunulmaz varlığına göndermeler yapmaktadır (Bulduk, 2014: 40).

Görsel 3.27: Damien Hirst, “Alone Yet Together”, Cam, Boyanmış Mdf, Ağaç, Akrilik, Balık ve Formalhedit, 91.4 cmx 121.9 cm x10.2 cm, 1993.



Kaynak: <http://damienhirst.com/alone-yet-together>, 2018.

Hirst yerleştirme sanatının özelliklerini resme taşıdığı “Alone Yet Together” (Yalnız Fakat Birlikte) (1993) isimli çalışmasında küçük cam küpler içerisinde farklı boyutlardaki ölü balıkları bir tuval resmini andıracak şekilde bir araya getirmiştir. Ölü canlıların artık resmin konusu olmakla kalmadığı ve resmin malzemesi konumuna geldiği söylenebilir. Balıkların belirli bir düzende istiflenmesi Yeni Gerçekçilik sanatçısı Arman’ın kompozisyonlarıyla benzer biçimsel özelliklere sahiptir.

Hirst’ün malzeme kullanımındaki sınır tanımaz üslubu “Biopsy” resimler serisinde de görülmektedir. Sanatçı kanser ve diğer hastalıkları gösteren çeşitli biyopsi fotoğraflarını tuvale dijital baskı yöntemiyle aktararak yüzeyde soyut resimlere benzeyen etkiler elde etmiştir. Sansasyonel yöntemlere yönelen sanatçının, soyut yüzeylere insan

saçı, ameliyat bıçakları ekleyerek izleyiciyi şaşirtma ve rahatsız etme amacıyla olduğu söylenebilir.

Görsel 3.28: Damien Hirst, “Biopsy Resimleri”, TÜKT, 457x304 cm, 2007.



Kaynak: <http://damienhirst.com/p520210-small-intestine-sem>, 2018.

Günümüzün en popüler çağdaş sanatçılarından birisi olan Amerikalı sanatçı Jeff Koons (1955-) popüler imgeleri, sıradan nesne ve olayları psikolojik ve felsefi izlerle birleştirerek ortaya koymaktadır. Kullandığı üslup ve eserlerin ele alınışlarında dikkat çeken zanaatçı dokunuş Koons’u çağdaşlarından ayıran en temel özellik olarak belirginleşmiştir (Avşar Karabaş ve Karabaş ve Soylu, 2017: 101). Farklı ülkelerden edindiği dergilerden seçtiği fotoğrafları kullanma yolunu seçen Koons, asistanları dijital ortamda photoshop tekniği ile kolaj haline getirirken, bu sürecin her aşamasında titiz ve dikkatli bir şekilde asistanlarını yönlendirmektedir. Sanatçının onay verdiği kolaj çıktılarının mükemmel yakın ve titiz bir şekilde asistanları tarafından tuval yüzeyine boyanmasıyla Pop art çalışmalarını anımsatan, ilgi çekici renklerin ve eklektik imgelerin yoğun olduğu resimler ortaya çıkmaktadır. Jab Avkigos Koons’un resimlerini “...insan etinden yiyeceğe, kumsal hayatına, güneşe doğru süzülen büyük bir akışın ,sıçrayışın ve anafurun ortasında kalan bu görsel aşırılıkların zorlayıcı etkileri, derin ve sığ boşlukların baş döndüren kıvrımları...” olarak değerlendirmiştir (Akt: Barret, 2015: 70). Koons’un

resimleri günümüzün popüler imgelerini ve güzel/çirkin, itici/çekici gibi karşıtlıkları bir arada sunmaktadır.

Görsel 3.29: Jeff Koons, “Sandwiches”(Sandviçler), TÜYB, 304.8 x 426.7 cm, 2000.



Kaynak: www.jeffkoons.com/artwork/easyfun-ethereal/sandwiches, 2018.

1960’larda popüler kültüre odaklanan Pop Art sanatçıları Warhol ve Lichtenstein’in yaptığı gibi popüler kültür imgelerini 1990larda etkili bir şekilde kullanan Japon sanatçı Takashi Murakami (1962-) Japon video oyunları, anime ve manga çizgi romanlarını eklettik referanslar olarak ele almış ve bu kaynaklardaki görsel dili devasa boyuttaki resimlerinde kullanmıştır. Resimlerinde abartılı olarak resmedilen çizgi film karakterleri, gülen çiçekler, Japon kültüründen ve Budist ikonografiden çeşitli imgeler kullanarak ilgi çekici ve bir o kadar da anlaşılması zor renkli bir dünya yaratmıştır.

Görsel 3.30: Takashi Murakami, “Tan Tan Bo Puking”, TÛA, 2002.



Kaynak: artnews.com/2017/06/09/from-the-archives-takashi-murakami-on-his-fantastically-colored-world-in-2001/, 2018.

ABD’li sanatçı Mark Bradford’ın (1961-) devasa boyuttaki resimleri biçimsel olarak eklektik yapılarla kurgulanmış çalışmalardır. Sanatçı Yeni Gerçekçilerin yaklaşımına benzer bir şekilde kent meydanından topladığı afişleri, çizgi romanları, dergi sayfaları ve gazeteleri kesip katmanlar halinde yapıştırarak çeşitli kolajlar üretmektedir. Katmanlara kum dökerek, kazıyarak ve ütüleyerek müdahale eden sanatçı emaye boya ve mürekkeple bu katmanları kalınlaştırma yolunu seçerek son derece güçlü estetik değerlere sahip kolajlar elde etmiştir (Wilson, 2015: 72).

Görsel 3.31: Mark Bradford. Hayalet Para, TÜKT ve kolaj, 259 x 365 cm, 2007.



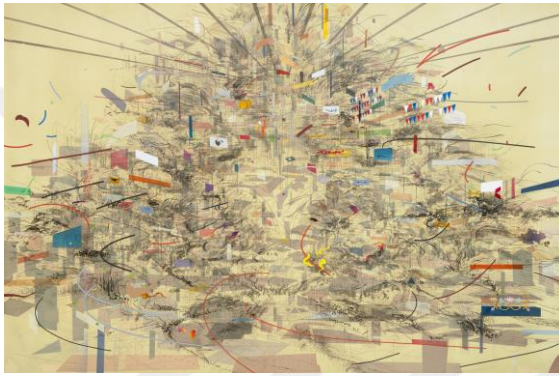
Kaynak: <http://www.michaeljwilson.com/2008ArtforumBradford.htm>, 2018.

“Ghost Money” (Hayalet Para) (Görsel 3.31) isimli çalışması çok sayıda katmandan oluşan ve topoğrafik haritalarını anımsatan şematik yapısıyla metropol hayatının görsel yoğunluğunu seyirciye aktarmaktadır. Boya izleri, afiş ve dergi görselleri, metinlerin yanı sıra çok zengin dokularla desteklenerek yüzeyde bağlantılarla kentleşme ve iletişim ağları kavramlarını gündeme taşıyan sanatçının yaklaşımı günümüz kentlerinin karmaşık yapısını eleştiren bir bakış açısını ortaya koymaktadır.

Resimlerinde kent kavramını ele alan günümüz sanatçılarından Etiyopyalı Julie Mehretu (1970-) aynı zamanda geçmiş sanat akımlarına gönderme yapmaktadır. Resimlerinde bölük pörçük, yarı saydam boyalı alanları ve görüntüleri üst üste bindirerek kentin etkileyici, hareketli karmaşık yapısını yansıtmayı başarmıştır. Boya, tükenmez kalem gibi geleneksel malzemelerle yaptığı resimlerindeki parçalı kompozisyonları

İtalyan Fütürist sanatçıların resimlerindeki hareketli yapıyı çağrıştırmaktadır. Resimlerini katmanlar üzerine kurarak oluşturan sanatçı mimari ve topografik çizimler üzerine renkli geometrik yapıları ekleyerek tuvalin bir ucundan diğer ucuna uzanan dinamik bir görsel yapı elde etmiştir. Bu yaklaşımı kentleşme, kente göç ve nüfus artışı sorunları gibi günümüzün önemli konularını akla getirmektedir.

Görsel 3.32: Julie Mehretu. Ampirik Yapı: İstanbul, Tuval Üstüne Mürekkep ve Sentetik Polimer Boya, 304.8 x 457 x2 cm, 2003, Moma, New York.



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/91778>, 2018.

2003 tarihli “Ampirik Yapı, İstanbul” isimli çalışması Avrupa ve Asya’nın bağlantısı noktası olan İstanbul’un çok kültürlü ve karmaşık düzenini göstermektedir. Kentin geçmişini ve curcunalı halini ele alan çalışma İslami bezeme ve mimarlık unsurlarından türetilen grafik ikonların ve tabela simgelerinin bir arada kullanıldığı eklektik bir yapı sergilemektedir. Kurumsal ve kamusal yerlerin planları üzerine inşa ettiği iç içe geçen çizgilerin, geometrik formların ve yarı saydam görüntülerin yarattığı dinamizm resme üç boyutlu görüntü hissinin yanı sıra derinlik kazandırmıştır. Bu biçimsel yaklaşım yüzyıllardır çeşitli imparatorlukların merkezi olmuş İstanbul’un yoğun tarihsel geçmişine yapılan bir göndermenin işaretidir (Wilson, 2015: 252).

ABD’li sanatçı Nathan Carter’ın (1970-) kent mekanlarında karşısına çıkan nesnelere toplaması ve birleştirmesi Rauschenberg’ün resim sanatına yaklaşımının günümüzde devamı niteliğindedir. Sanat tarihinde soyut anlayışla ilgilenen sanatçının

yapıtlarında pleksiglas, çelik tel, tahta, demir levhalarla oluşturduğu basit ve düz geometrik şekiller resmin iki boyutlu biçimini üç boyutlu yerleştirmelere taşımaktadır.

Görsel 3.33: Nathan Carter. Williamsburg Brooklyn Yayınevi Projesi, Gizli Swindon Atışması, Karışık Teknik, Muhtelif Boyutlarda, 2010.



Kaynak: <http://arthag.typepad.com/arthag/2010/09/nathan-carter-casey-kaplan.html>, 2018.

“Williamsburg Brooklyn Yayınevi Projesi, Gizli Swindon Atışması” (2010) isimli çalışmasında Joan Miro ve Alexander Calder gibi Soyut akımı sanatçılarının eserlerinden alıntılanmış gibi duran bu geometrik renkli formlar sergi mekanı üzerinde birbirinden farklı uzaklıkta olacak şekilde yerleştirilmiştir. Böylece resimleri içinde gezilebilir duruma gelen sanatçı, eski nesil sanatçılardan aldığı etkilere minnet sunarken bir yandan da sanat tarihine hürmet gösteren ifadelerinde tezatlığı ve tesadüfü vurgulamaktadır. Geçmiş sanatsal üslupları takdir etme ve sahiplenme artık günümüz sanatının karakteristik yapısının bir özelliği olmuştur (Wilson, 2015: 86).

Günümüzde eklektik bağlamında resim sanatı diğer çağdaş sanat disiplinleriyle ve geçmişin öğeleriyle etkileşim halinde gelişmektedir. 20.yüzyıl resim sanatı boyunca süregelen eklektik eğilimler ve malzeme kullanımının çeşitliliği resim sanatını farklı açılardan beslemiş, böylelikle görsel ve düşünsel bakımdan çok anlamlı ve zengin anlatım biçimlerinden oluşan günümüz resim sanatı oluşmuştur.

SONUÇ

Kavram olarak eklektik felsefe alanında ortaya çıkmıştır. Birbirinden farklı öğreti ve kaynaklardan seçilen öğelerin yeni bir yapıda bir araya getirilmesidir. Yüzyıllar boyunca sanat ve felsefe arasındaki ilişki çeşitli biçimlerde gerçekleşmiştir. Bunun sonucu olarak felsefede önemli bir yere sahip olan eklektik düşünce sistemi de sanatı ve özellikle 20.yüzyıl resim sanatını derinden etkilemiştir.

19.yüzyılın son yıllarında Modern sanatın ortaya çıkmasıyla bireysel özgürlüklerin önem kazanması ve sanatsal uygulamalarda özgür hareket etmeye başlayan sanatçılarla birlikte avangard sanat hareketleri içinde eklektik eğilimler görülmüştür. Böylelikle özgürleşen sanatçı bireysel seçimlerini sanatına yansıtabilmiştir. Özgürleşme girişimleri sonucunda ortaya çıkan avangard hareketler içerisinde Edouard Manet, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh başta olmak üzere modern sanatçılar resimlerinde başka kültürlerle ait olan ilgilerini resimlerine alıntılama, yeniden yorumlama şeklinde yansıtmıştır. Doğayı özgür bir şekilde yorumlayan Paul Cezanne, geometrik formların öne çıktığı, perspektifi farklı bir algıyla yansıttığı resimleriyle eser yüzeyini farklı algılama yöntemlerine açmıştır.

20.yüzyıl başında eklektik eğilimlerin Kübizm ile başladığı görülmektedir. Sanatta özgürleşme hareketleri sanatta doğayı ve figürü çok çeşitli yöntemlerle ve malzemelerle buluşturmuştur. 20.yüzyıl başında Cezanne'ın ortaya koyduğu yeni perspektif algısı sanatçıları resimde farklı arayışlara yöneltmiştir. Modern hayatın ve sanayileşmenin kent mekanında ve hayatında yarattığı kaos ve parçalanma Pablo Picasso, George Braque başta olmak üzere kimi sanatçıların resimde nesnelere ve figürleri geometrik formlarla parçalayarak resmetmesine yol açmıştır. Kübist bir anlayışla parçalanmış resim yüzeyi farklı malzeme ve tekniklerin kullanıldığı deneysel bir alan olarak görülmeye başlanmıştır. Bu parçalanmaların sonucunda resim yüzeyine farklı gazete ve dergi gibi kaynaklardan alınan sayfalar, sanat dışı malzemeler eklenmesiyle kolaj tekniği ortaya çıkmıştır. Kübistlerin kolaj tekniği ile deneysel çalışmaları 20.yüzyılın başında geleneksel malzemelerin yanı sıra sanatsal amaçlı olmayan malzemelerin de resme dahil olmasıyla eklektik özellikli resimler dikkat çekmiştir.

Kolaj tekniği Kübizm dışında farklı akımlar altında da kullanılmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve buhran, Dada hareketi kapsamında Marcel Duchamp

başta olmak üzere çeşitli sanatçıları sanatın yanı sıra evrensel değerleri eleştirme ve protesto etme amacıyla yapıtlar üretmeye teşvik etmiştir. Dada sanatçılarının Kübistlerin kolaj tekniği anlayışla benzer bir şekilde çeşitli fotoğrafları montajlayarak fotomontaj yapıtları ortaya koyduğu görülmektedir. James Heartfield, Hannach Höch dönemin siyasi ve toplumsal değerlerini eleştiren politik fotomontajlarıyla dikkat çekmiştir. Kurt Schwitters ise farklı kaynaklardan topladığı malzemeleri resim yüzeyinde bir araya getirerek üç boyutlu asambrajlar elde etmiştir. Konstrüktivist sanatçı Vladimir Tatlin'in üç boyutlu nesnelere birleştirilerek mekana yerleştirdiği ve mekanın fiziksel özelliklerinden yararlandığı, Sürrealist sanatçı Max Ernst'ün ise boya resmi üzerine çeşitli objeler monte etmesiyle resimde eklektik özellikler yakaladığı görülmüştür. Bu arayışlar modern resmin içerisinde yeni denemeleri ve eklektik yapıları ortaya çıkarmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası ekonomik ve toplumsal gelişmelerle birlikte ivme kazanan tüketim ve bunun sonucunda popüler kültürün yarattığı dünyanın estetik değerleri resme dahil edilmeye başlamıştır. Reklam afişleri, ürün ambalajları, fotoğraf, çizgi roman ve gazete görselleri gibi popüler kültüre ait ne varsa resmi çoğulcu ve eklektik bir yapıya büründüren unsurlar olarak kullanılmıştır. İngiltere'de Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Richard Smith gibi sanatçılar dergi sayfalarından aldıkları modern hayatı simgeleyen görselleri montajlayarak eklektik öğeler içeren popüler kültür kolajları oluşturmuşlardır. A.B.D'de Robert Rauschenberg "Kombine Resimler"inde boya resimlerle günlük hayattan objeleri bir arada kullanarak üç boyutlu yapısıyla heykel benzeri yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Rauschenberg hem nesnelere kendine ait özelliklerini koruduğu hem de soyut dışavurumcularinkine benzer boya lekelerini kullandığı eklektik arayışlarıyla Pop Art içinde önemli bir yer edinmiştir. Jasper Johns ise farklı gündelik eşyaları kullandığı resimlerinde yoğun boya katmanları kullanarak Amerikan bayrağı gibi kültür simgelerini sık sık kullanmıştır. Tom Wesselmann'ın tüketim kültürünü eleştiren tavrı ve James Rosenquist'in reklam afişlerini andıran kolaj biçimli resimleri tüketim kültürünün renkli dünyasını yansıtmıştır. Rosenquist A.B.D savaş politikalarını eleştiren devasa boyutta ve farklı görsellerin eklektik biçimlerde yan yana resmedildiği kolaj görünümlü resimler ortaya koymuştur.

1960'lı yıllarda değişen toplumsal ve politik hareketler yeni düşünme sistemlerini gündeme getirmiş ve modern sonrası olarak adlandırılan postmodern dönemde sanatta düşüncenin öne çıktığı nesnesiz bir sanat anlayışı gelişmiştir.

Eklektisizm, çoğulculuk, ironi anlayışı üzerine kurulu olan postmodern düşünce resim sanatında önemli eklektik eğilimlere ve kırılmalara neden olmuştur. Geçmiş sanata ait üslupları alıntılaman, sahiplenen postmodernist sanatçılar özgün olma kaygısı olmadan hareket etmişlerdir. Postmodern dönemde resimler bölük pörçük, üslupsal olarak çoğulcu ve eklektik bir anlayışla oluşturulmuştur.

1970'lerde nesnesiz sanat düşüncesi etrafında ortaya çıkan Kavramsal Sanat farklı malzemelere ve arayışlara yol açmış ve böylelikle fotoğraf, hazır nesne, edebi metin gibi malzemeler sanatta sık kullanılır hale gelmiştir. Joseph Kosuth'un metin ve dil üzerine çalışmaları resim dışında farklı anlatım yollarını göstermiştir. Nesnesiz sanat anlayışıyla birlikte düşünce, kimlik ve beden sanatın malzemesi olmuş çoğulcu anlatım yolları sonucu ortaya eklektik yapıtlar çıkmıştır. Yeni Gerçekçiler adı altında hareket eden sanatçılar çeşitli sosyolojik unsurları ve hayatın gerçekliğini farklı malzemeler üzerinden ele alarak yorumlamışlardır. Yves Klein resim oluşturma sürecinde kullandığı kadın figürleriyle insan bedenini resim yapma sürecinin bir parçası haline getirmiş, Lucio Fontana ise resim yüzeyinde yaptığı kesiklerle resmin sınırlarını genişletmiştir. Raymond Haris, Jacques Villeglé ve François Dufrene ise yüzeye yapıştırdıkları afişlerin bazı kısımlarını yırtarak kolaj yapım sürecini tersine çeviren dekolaj tekniğini sık sık kullanmışlardır. Daniel Spoerri ve Arman seri üretim ve tüketim nesnelere yararlanarak malzemenin yapısının öne çıktığı birikinti resim anlayışıyla assemblajlar yapmışlardır.

1980'lerde Kavramsal Sanat karşıtı hareket eden sanatçılar Yeni Dışavurumculuk akımı altında yapıtlar üretmişlerdir. Almanya'da Anselm Kiefer Almanya tarihini sorgulayan, boyanın yanı sıra saman, toprak gibi organik ve metal, tel gibi endüstriyel malzemeleri kullandığı biçimsel yönüyle eklektik özellikler sergileyen resimler ortaya koymuştur. Tarihsel referanslarla dolu resimleriyle yaşadığı çağdan Almanya'nın geçmişine sorgulayıcı bir bakış oluşturmuştur. Sigmar Polke ise farklı kaynaklardan alınan görselleri üst üste bindirmiş ve üzerine çeşitli kimyasallarla müdahale ederek farklı akımlardan izler taşıyan birden fazla üslubu barındıran işler ortaya koymuştur. A.B.D'li Yeni Dışavurumcu sanatçı David Salle parçalı görünümde pastiş ve kolaj etkileri yaratan eklektik resimleriyle farklı bir anlatım yakalamıştır. Sanatçı sık sık fotoğraflardan yararlanarak ve geleneksel boyama yöntemlerini kullanarak resim içinde resim anlayışla karmaşık bir görsel dünya yaratmıştır. Salle gibi fotoğraf ve resim arasındaki sınırları kıran bir diğer sanatçı Gerhard Richter aynı dönemde herhangi bir tarz

benimsemeyen hem fotoğraflık öğeleri araştıran foto-resimler hem de soyut dışavurumcu ozellikle yoğun boya kullanımının dikkat çektiği resimler yapmıştır. Postmodern dönemde sanatçıların fotoğraftan, geğmişin sanatsal öğelerinden, akımlarından faydalandığı ve bu öğeleri özgürce yeniden yorumladığı, Pop sanatçıları gibi sanat dışı malzemeleri resimlerinde kullanmaya devam ettikleri görölmüştür.

1990 sonrası sanatın disiplinlerarası karakteri resim ve heykel arası etkileşimleri ortaya çıkarmıştır. Fabian Marcaccio, Damien Hirst gibi sanatçıları resme getirdikleri yeni bakış açısıyla heykel sanatının biçimsel özelliklerini resme aktararak eklektik bir resim dili yakalamışlardır. Fabian Marcaccio mekanın fiziksel özelliklerini deneyimleme imkanı sunan yerleştirme resimleriyle izleyiciye resmi farklı şekillerde algılama imkanı sunmuştur. Günümüz sanatçılarından Jeff Koons ve Takashi Murakami gibi sanatçıları, Pop Art sanatçıları gibi popüler dünyanın görsellerini sık sık kullanarak, ilgi çekici resimler oluştururken, Mark Bradford ve Nathan Carter ise Pop Art sanatçısı Robert Rauschenberg'in malzeme kullanım biçimlerine benzer olarak kent mekanlarından topladıkları öğeleri ve boyayı resim yüzeyinde çok katmanlı biçimlerde kullanmışlardır.

Geğmişin sanatsal birikimini takdir etme özelliğiyle dikkat çeken günümüz sanatçıları eklektik eğilimleriyle seçimlerini özgür bir şekilde geręekleřtirmekte ve bu doğrultuda sanatsal üretim sürecinde Damien Hirst gibi sanatçıları günümüz teknolojisinden ve malzeme çeşitliliğinden yararlanmaktadırlar. Resim sanatında eklektik eğilimler günümüzde başta resim olmak üzere çeşitli sanatsal disiplinlerde etkisini sürdüren, 20. yüzyıl resim sanatına farklı ve çoğulcu açılımlar getirdiği, günümüz resim sanatını farklı bir noktaya taşımıştır. 20. yüzyılda resim sanatında eklektik eğilimler sonucu ortaya çıkan düşünsel ve görsel sonuçların günümüz sanatına olumlu katkıları olmuştur.

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali, (2013), **Postmodernizmin Abc'si**, Say Yayınları, 2.Baskı, İstanbul.
- AKDAĞLI, Serpil, (2017), "Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi", Sanatta Yeterlik Tezi, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Erzurum.
- AKTULUM, Kubilay, (2016), **Resimsel Alıntı Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar**, Çizgi Kitabevi Yayınları, 1.Baskı, Konya.
- ANTMEN, Ahu, (2014), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 6.Baskı, İstanbul.
- ARTUN, Ali, (2016), **Sanatın İktidarı**, İletişim Yayınları, 2.Baskı, İstanbul.
- ATİKER, Erhan, (1998), **Modernizm ve Kitle Toplumu**, Vadi yayınları, 1.Baskı, Ankara.
- AVŞAR, Pelin ve Yaşar, TAŞÇI, (2014), "Dada Hareketi İçinde Yer Alan Kadın Sanatçılar Ve Eserleri", **Uluslararası Hakemli Beşeri Ve Akademik Bilimler Dergisi**, Cilt 3, Sayı 9, ID:99, K:7, ss.75-83.
- AVŞAR KARABAŞ, Pelin ve Fatih, İŞLEYEN, (2016), "Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları", **5. Uluslararası Bilim Kültür ve Spor Kongresi Bildiri Kitabı**, ss 340-350.
- AVŞAR KARABAŞ, Pelin ve Ozan, KARABAŞ ve Serkan, SOYLU, (2017), "Popüler Kültürün Sanata Yansımada Yenilikçi Yaklaşımları İle Jeff Koons ve Eserleri", **Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl: 4, Sayı: 17, ss. 101-113
- AVŞAR, KARABAŞ, Pelin ve Muzaffer Çağatay, U MAY, (2018), "Dada Akımının Gelişiminde Etkin Rol Oynayan Şehirler Ve Sanatçılar", **Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 20, ss. 37-72.
- AVŞAR KARABAŞ, Pelin ve Burak, YİĞİT, (2017), "Neo Dada Akımı Kapsamında Robert Rauchenberg ve Kombine Resimleri", **II. Uluslararası Akdeniz'de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Çalıştayı Bildiri Kitabı**, 29 Nisan - 1 Mayıs, ss. 360 - 366.
- BARRETT, Terry, (2015), **Neden Bu Sanat?**, çev: Esra Esmert, Hayalperest Yayınevi, 1.Baskı, İstanbul.

- BATUR, Enis, (1997), **Modernizmin Serüveni Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990**, Yapı Kredi Yayınları, 1.baskı, İstanbul.
- BAUDELAIRE, Charles, (2017), **Modern Hayatın Ressamı**, Berkday, Ali (Çevr.), İletişim Yayınları, 9.Baskı, İstanbul.
- BAUDRILLARD, Jean, (2017), **Tüketim Tolumu**, Tural, Nilgün ve Keskin, Ferda (Çevr.), Ayrıntı Yayınları, 9.Baskı, İstanbul.
- BEST, Steven ve Douglas, KELLNER, (2016), **Postmodern Teori**, Küçük, Mehmet (Çevr.), Ayrıntı Yayınları, 3.Baskı, İstanbul.
- BULDUK, Bülent, (2014), “1990’lardan Sonra Yeni Medyada Kimlik Sorunsalı, Şiddet Olgusu Ve Sanat Pratiklerine Etkisi, Sanatta Yeterlik Tezi, **Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**, Kayseri.
- BURUNSUZ, Muteber, (2015), “Plastik Sanatlarda İfadeci Yaklaşımında Beliren Yeni Algılama ve Figüratif Süreçler”, **Ege Eğitim Dergisi**, Cilt 16, Sayı 2, ss 242-253.
- BÜRGER, Peter, (2017), **Avangard Kuramı**, Özbek, Erol ve Öztürk, Şeyda (Çevr.), İletişim Yayınları, 9.Baskı, İstanbul.
- CEBRAİLOĞLU, Orhan, (2013), Modernizm-Postmodernizm Kısacasında Sıradışı Bir Sanatçı; Gerhard Richter, **Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi** Sayı: 32, ss 115-126.
- CEVİZCİ, Ahmet, (2000), **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, 4.Baskı, İstanbul.
- CONNOR, Steven, (2015), **Postmodernist Kültür**, Şahiner, Doğan (Çevr.), Yapı Kredi Yayınları, 3.Baskı, İstanbul.
- ÇALIŞKAN, Merve, (2013), “Post Yapısalcı Düşüncenin Çağdaş Resim Sanatına Yansımaları”, Yüksek Lisans Tezi, **Çanakkale OnSekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Çanakkale.

- DASTARLI, Elif, (2006), “1970-1990 Yılları Arasında Türkiye’de Kavramsal Sanatı Oluşturan Ortam, Koşullar, Tartışmalar ve bir Kavramsal Sanatçı Olarak Füsun Onur’un Bu Süreç İçindeki Yeri ve Önemi”, Yüksek Lisans Tezi, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- EAGLETON, Terry, (2015), **Postmodernizm Yanılsamaları**, Küçük, Mehmet (Çevr.), Ayrıntı Yayınları, 3.Baskı, İstanbul.
- ERBAY, Füsun, (2015), “Postmodern Resimde Figürün Yeri”, Yüksek Lisans Tezi, **Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Kütahya.
- ERDEN, Osman E., (2016), **Modern Sanatın Kısa Tarihi**, Hayalperest Yayınevi, 1.Baskı, İstanbul.
- ERİNÇ, Sıtkı, (2004), **Kültür Sanat Sanat Kültür**, Ütopya Yayınevi, 2.Baskı, Ankara.
- FARTHING, Stephen, (2012), **Sanatın Tüm Öyküsü**, Hayalperest Yayınevi, 1.baskı, Çin
- FINEBERG, Jonathan, (2014), **1940’tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri**, Edt: Arif Ziya Tunç, çev: SimberAtay Eskier, Göral Erinç Yılmaz, Karakalem Kitabevi Yayınları, 1.Baskı, İzmir.
- GAY, Peter, (2017), **Modernizm / Sapkınlığın Cazibesi**, Erduman, Sibel (Çevr.), Everest Yayınları, 1.Baskı, İstanbul
- GIDDENS, Anthony, (2016), **Modernliğin Sonuçları**, Ayrıntı yayınları, 7.Baskı, İstanbul
- GİDERER, Engin Hakkı, (2003), **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınevi, 1.Baskı, Ankara,
- GODFREY, Tony, (2016), **Resim Bugün**, çev: Hasan Bülent Kahraman, Lal Yayınları, 1.Baskı, Hong Kong.
- GOMPERTZ, Will, (2015), **Pardon Neye Bakmıştınız?** , Evren, Süreyya (Çevr.), Yapı Kredi Yayınları, 1.Baskı, İstanbul.
- GOMBRICH, Ernst H., (1999), **Sanatın Öyküsü**, Erduran, Erol ve Erduran, Ömer Remzi Kitabevi, 2.Baskı, Hong Kong.
- GÜLSEN, Ömer, (2008), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, Yem yayın, 2.Baskı, İstanbul.

- HARVEY, David, (2012), Postmodernliğin Durumu, Savran, Sungur (Çevr.), Metis Yayınları, 6.Baskı, İstanbul.
- HEARTNEY, Eleanor, (2008), **Sanat ve Bugün**, Akınhay, Osman (Çevr.), Akbank Kültür ve Sanat, 1.Baskı, İstanbul.
- HOCKNEY, David ve Martin, GAYFORD, (2017), **Resmin Tarihi – Mağaradan Bilgisayar Ekranına**, Yapı Kredi Yayınları, 1.baskı, İstanbul.
- HONNEF, Klaus, (2006), **Pop Art**, Taschen GmbH, 1.baskı, Almanya
- İPŞİROĞLU, Nazan ve Mazhar, İPŞİROĞLU, (2009), **Sanatta Devrim**, Hayalbaz Yayınları, 4.baskı, İstanbul
- KAHRAMAN, Bülent Hasan, (2005), **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, Agora Kitaplığı, 3.Baskı, İstanbul.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, (2007), **Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm**, Agora Kitaplığı, 2.Baskı, İstanbul
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, (2007a), **Kültür Tarihi Affetmez**, Agora Kitaplığı, 2.Baskı, İstanbul
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, (2015), **Bakmak Görmek Bir de Bilmek Çağdaş Sanat Dünyasında Hayatta Kalma Kılavuzu**, Kapı Yayınları, 1.Baskı, İstanbul
- KAPLANOĞLU, Lütfü, (2008), “Sanatsal Bir Değer Olarak "Kolaj"”, **Sanat Dergisi**, cilt:0, sayı:13 s.s: 97-104.
- KARAHAN, Çağatay, İ., (2010), “Dada'dan Yeni-Dada'ya Oluşum Süreçleri ve "Hazır Eşya"”, **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, 0 (9),
- KARASAR, Niyazi, (2012), **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, Nobel Yayıncılık, 23.Baskı, Ankara.
- KAYA, Bayram, (2003), **Felsefi Düşüncenin Kısa Tarihi**, Sorun Yayınları, 1.Baskı, İstanbul.
- KESER, Nimet, (2005), **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınevi, 1.Baskı. Ankara

- KOCA, Selvi ve Yeliz, SELVİ, (2017), “Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde Bir Alıntılama Biçimi Olarak Temellük”, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, Sayı: 18, ss. 31-50.
- KUŞ, Elif, (2007), **Nicel-Nitel Araştırma Teknikleri**, Anı Yayıncılık, 2.baskı, Ankara.
- KRAUSSE, Anna Carola, (2005), **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü** (Geschichte der Malerei), çeviri: Dilek Zaptıoğlu, Literatür yayıncılık, 1.Baskı, Almanya,
- KUSPİT, Donald, (2006), **Sanatın Sonu**, Tezgiden, Yasemin (Çevr.), Metis Yayınları, 2.Baskı, İstanbul.
- LATOURE, Bruno, (2008), **Biz Hiç Modern Olmadık**, Uysal, İnci (Çevr.), Norgunk Yayıncılık, 1.Baskı, İstanbul.
- LYNTON, Norbert, (2009), **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, 4.Baskı, Çin
- MCCARTHY, David, (2006), **Movements in Art Pop Art**, 3.Baskı, Londra
- PELVANOĞLU, Burcu, (2016), “Güncel’e Giden Yol ve Güncel Durum Tespiti”, **Teorik Bakış Dergisi**, Sayı:8, İstanbul, ss. 93-111
- POLAT, Nusret, (2017), **Sınırları Aşındırmak**, Belge Yayınları, 1.Baskı, İstanbul.
- RICHARDS, Malcolm K., (2014), **Yeni Bir Bakışla Derrida**, Çev: Zeynep Talay, Kolektif Kitap, 1.Baskı, İstanbul.
- ROSENAU, Pauline Marie, (2004), **Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri**, Birkan, Tuncay (Çevr.), Bilim ve Sanat Yayınları, 2.Baskı, Ankara.
- RUKEN BARS, Necla, (2017), “Sanatın Mekansallaşması ve Enstalasyon”, Yüksek Lisans Tezi, **Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü**, İstanbul.
- SARUP, Madan, (2017), **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Güçlü, Abdülbaki (Çevr.), Pharmakon Yayınevi, 5. Baskı, Ankara.
- SECKLER, Dorothy, (1965), **Oral History Interview With Robert Rauschenberg**, Smithsonian Archives of American Art.

- SOYLU, Serkan, (2018), “Resim Sanatında Pop Art Akımı ve Güncel Sanata Etkileri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Kütahya.
- SÖZEN, Metin ve Uğur, TANYELİ, (2010), **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, On Yedinci Basım, İstanbul.
- ŞAHİN, Hikmet, (2011), “Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere”, Doktora Tezi, **Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü**, Konya.
- ŞAHİNER, Rıfat, (2013), **Sanatta Postmodern Kırılmalar**, Ütopya Yayınevi, 2.baskı, Ankara.
- ŞAHMARAN CAN, Gökçen, (2017), “Postmodern Süreçte Eklektisizm Olgusu ve David Salle”, **The Journal of Academic Social Science Studies**, Sayı: 56, ss. 239-248
- ŞAYLAN, Gencay, (2016), **Postmodernizm**, İmge Kitabevi Yayınları, 5.Baskı, Ankara.
- TUNALI, İsmail, (2007), “Yeni Sanat Üstüne”, **Artist Dergisi**, Sayı 3/76, İstanbul, ss.22-24.
- TURANİ, Adnan, (2003), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, 4.Basım, İstanbul.
- WILSON, Michael, (2015), “**Çağdaş Sanat Nasıl Okunur**”, Hayalperest Yayınevi, 1.Baskı, İstanbul.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Şahin, (2000), **Felsefe ve Sanat (Birinci Kitap) Düşünce Kozmosu (İkinci Kitap)**, Ümit yayıncılık, 1.Baskı, Ankara.
- YILMAZ, Mehmet, (2013a), **Modernden Postmoderne Sanat**, Ütopya Yayınları, 2.Baskı, Ankara.
- YILMAZ, Mehmet, (2013b), **Sanatçıları Okumak Ya da Postmodern Söyleşiler**, Ütopya Yayınları, 2.Baskı, Ankara.

Elektronik Kaynaklar:

ARTUN, Nur (2014), "Skopdergi: "Sürrealizm ve Mimarlık" / SUNUŞ / Mimarlığı Baştan Çıkartmak", <http://www.e-skop.com/skopbulten/skopderginin-surrealizm-ve-mimarlik-sayisi-yayinlandi-sunus-mimarligi-bastan-cikarmak/1967>, (22.10.2017).

COPLANS, John (1971), "Fragments According to John: An interview with Jasper Johns", <http://www.johncoplanstrust.org/> (22.10.2017).

HATCH, G. John, (2003), **On the Various Trappings of Daniel Spoerri**, <http://www.artmargins.com/index.php/component/content/article?id=259:on-the> (12.06.2018)

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>, (22.10.2017).

https://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%E2%80%99herbe#/media/File:Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg, (22.10.2017).

www.tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Tizian_102.jpg, (23.10.2017).

www.wikipedia.org/wiki/Dosya:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg, (24.10.2017)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_121.jpg, (30.10.2017).

<http://www.gauguin.org/tahitian-women-on-the-beach.jsp>, (05.11.2017).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Title_page_Paris_Illustre_Le_Japon_vol_4_May_1886.jpg, (07.11.2017).

<https://www.vincentvangogh.org/japonaiserie-oiran.jsp>, (10.11.2017).

<http://www.artnews.com/2009/09/01/what-they-see-in-van-goghs-ear/>, (12.11.2017).

<https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/post-impressionism/a/van-gogh-self-portrait-with-bandaged-ear>, (12.11.2017).

<https://www.artsy.net/artwork/paul-cezanne-still-life-with-apples-and-peaches>, (13.11.2017).

- https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d%27Avignon, (14.11.2017).
- <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/wwi-dada/dada1/a/marcel-duchamp-nude-descending-a-staircase-no-2>, (05.01.2018).
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490612>, (05.02.2018).
- <https://www.pablopicasso.org/still-life-with-chair-caning.jsp>, (06.02.2018).
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>, (09.02.2018).
- <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/helmut-herzfeld-john-heartfield/artist-john-heartfield-biography>, (06.03.2018).
- www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-das-schone-madchen-the-beautiful-girl, (15.03.2018).
- <http://tmlarts.com/kurt-schwitters/>, (20.03.2018).
- <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-phenomenon-of-ecstasy>, (24.03.2018).
- <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/100>, (27.03.2018).
- <http://www.max-ernst.com/two-children-are-threatened-by-a-nightingale.jsp>, (04.04.2018).
- <http://www.tate.org.uk/sites/default/files/images/fig1 DuchampBridestrippedBare19151923.jpg>, (14.05.2018).
- <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2002.42a-vvvv/>, (20.05.2018).
- <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbaum>, (24.05.2018).
- <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbaum>, (30.05.2018).
- <https://www.artsy.net/artwork/vladimir-tatlin-painterly-relief>, (05.06.2018).
- <https://www.pinterest.co.uk/pin/257620041155617242/>, (05.06.2018).
- <http://en.buypopart.com/BuyPopArt.nsf/A?Open&A=AE3NG9>, (07.06.2018).
- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-its-a-psychological-fact-pleasure-helps-your-disposition-t01463>, (08.06.2018).

www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-i-was-a-rich-mans-plaything-t01462
(19.06.2018).

www.tate.org.uk/art/artworks/smith-gift-wrap-t02004, (20.06.2018).

https://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-rauschenberg-bed-1955,
(21.06.2018).

<https://www.thoughtco.com/robert-rauschenberg-combines-4123111> , (21.06.2018).

www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/dylab, (21.06.2018).

www.artnews.com/2014/11/11/36-m-flag-sets-jasper-johns-record-at-sothebys-343-7-m-contemporary-art-auction/ , (21.06.2018).

www.artnet.com/magazineus/features/cone/cone2-16-07_detail.asp?picnum=14,
(22.06.2018).

www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/16/mapping-the-field-lawrence-alloway-art-criticism-as-information, (22.06.2018).

images.jamesrosenquiststudio.com/www_jamesrosenquiststudio_com/65_01_digital_image_for_website_new_edited0.jpg, (22.06.2018).

<https://s2-ssl.dmcnd.net/NJd54/x720-ef1.jpg>, (23.06.2018).

blogmuseupicassobcn.org/wp-content/uploads/2015/07/MPB-070.465.jpg,
(24.06.2018).

www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-paranoiac-critical-study-of-vermeer-s-lacemaker-1955, (24.06.2018).

<http://www.nybooks.com/articles/2017/05/11/robert-rauschenberg-confidence-man-american-art/>, (25.06.2018).

http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&sid=87294&oid=W-1472004121953420224, (25.06.2018).

www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/skyway-0, (29.06.2018).

www.hirshhorn.tumblr.com/post/114696574044/martial-raysse-made-in-japan-1964,
(01.07.2018).

www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-waam-t00897, (05.07.2018).

- <http://www.artnet.com/artists/andy-warhol/silver-car-crash-double-disaster-in-2-parts-wh4ChWJI4WAfHOCihjzryw2>, (06.07.2018).
- <tr.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/warhol-marilyn-diptych>, (08.07.2018).
- www.en.wikipedia.org/wiki/550_Madison_Avenue, (20.08.2018).
- www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965, (21.08.2018).
- <www.artic.edu/aic/collections/artwork/117190>, (22.08.2018).
- <www.artnet.com/WebServices/images/ll00485lldTy9GFgUNECfDrCWvaHBOcykaE/on-kawara-oct.-4.jpg>, (23.08.2018).
- <www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-97-p77728>, (24.08.2018).
- [www.rauschenbergfoundat.en.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYBHJ/\\$File/Jasper-Johns-False-Start.JPG,2018.ion.org/art/artwork/erased-de-kooning-drawing](www.rauschenbergfoundat.en.wahooart.com/Art.nsf/O/8XYBHJ/$File/Jasper-Johns-False-Start.JPG,2018.ion.org/art/artwork/erased-de-kooning-drawing), (25.08.2018).
- <https://www.moma.org/collection/works/80530>, (26.08.2018).
- <https://artofbodymotion.wordpress.com/2016/06/23/yves-kleins-anthropometries-series/>, (27.08.2018).
- https://www.moma.org/collection/works/79637?artist_id=1930&locale=en&page=1&ov_referrer=artist, (27.08.2018).
- <https://www.artsy.net/artwork/jacques-villegle-rue-du-cotentin>, (28.08.2018).
- <https://www.moma.org/collection/works/81430>. (28.08.2018).
- <www.armanstudio.com/artworks/accumulations-in-plexiglas?view=slider#4>, (28.08.2018).
- <artsandculture.google.com/asset/athanor/BQHRxvA0G1xgeA>, (29.08.2018).
- www.leninimports.com/anselm_kiefer_gallery_6.jpg, (30.08.2018).
- <www.julianscnabel.com/paintings/lost-objects-lost-objects/wood-lost-objects/exile>, (30.08.2018).

www.davidsallestudio.net/plateD04.055.html, (01.09.2018).

www.davidsallestudio.net/plateE16.045.html, (01.09.2018).

www.wikiart.org/en/theodore-gericault/anatomical-pieces-1819-1, (04.09.2018).

www.artsy.net/artwork/sigmar-polke-can-you-always-believe-your-eyes, (04.09.2018).

www.flickr.com/photos/nostri-imago/3137422696/, (05.09.2018).

www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/nudes-16/ema-nude-on-a-staircase-5778, (06.09.2018).

www.baldessari.org/unique/23bsk55f6nv3jrb21mk23dd2yh2gy9, (07.09.2018).

www.davidhockney.co/img/gallery/photos/collages/S35-A-LG.jpg, (08.09.2018).

[www.http://paintantscorporation.com/site/exhibitions/confine-paintant/](http://www.paintantscorporation.com/site/exhibitions/confine-paintant/), (09.09.2018).

<http://damienhirst.com/alone-yet-together>, (10.09.2018).

<http://damienhirst.com/p520210-small-intestine-sem>, (11.09.2018).

www.jeffkoons.com/artwork/easyfun-ethereal/sandwiches, (12.09.2018).

artnews.com/2017/06/09/from-the-archives-takashi-murakami-on-his-fantastically-colored-world-in-2001/, (12.09.2018).

<http://www.michaeljwilson.com/2008ArtforumBradford.htm>, (13.09.2018).

<https://www.moma.org/collection/works/91778>, (14.09.2018).

<http://arthag.typepad.com/arthag/2010/09/nathan-carter-casey-kaplan.html>,
(20.09.2018).

DİZİN

A

Avangard, 12, 19, 22, 118

B

Braque, ix, 24, 25, 26, 113

Ç

Çoğulcu, 63

D

Duchamp, ix, x, 24, 37, 38, 39, 77, 78,
113

E

Eklektik, 3, 4, v, 3, 4, 7, 8, 28, 53, 76
Eklektisizm, v, 3, 8, 115

F

Fotomontaj, vii, ix, 28, 30

H

Hamilton, x, 48, 49, 50, 51, 114

J

Johns, x, xii, 56, 58, 78, 85, 86, 93, 101,
102, 114, 125

K

Kolaj, vii, ix, x, 1, 9, 25, 28, 32, 34, 47,
50, 113, 120
Koons, xiii, 108, 109, 116, 117

L

Lichtenstein, xi, 66, 67, 109

M

Montaj, 29, 34

N

Nesne, 28

P

Polke, xii, 3, 93, 100, 101, 115

Pop, v, vi, 2, 9, 45, 46, 47, 48, 50, 51,
54, 55, 60, 61, 65, 66, 69, 76, 78, 86,
92, 93, 101, 104, 105, 108, 109, 114,
116, 120, 121

Popüler kültür, v, 2, 47

Postmodern, v, vi, 2, 3, 5, 72, 73, 74,
76, 80, 81, 85, 92, 97, 115, 116, 118,
119, 122

Postmodernizm, 4, 73, 76, 118, 119,
121, 122

R

Rauschenberg, 5, x, xi, xii, 51, 52, 53,
54, 55, 56, 58, 63, 64, 65, 67, 69, 78,
84, 93, 111, 114, 116, 121

Richter, xii, 4, 102, 103, 115, 118

S

Salle, xii, 3, 93, 97, 98, 99, 100, 115

W

Warhol, xi, 67, 68, 69, 109

Wesselmann, xi, 58, 59, 69, 114

