

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI

**1960 SONRASI ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA BİÇİM,
İÇERİK VE MALZEME İLİŞKİSİ**

**AYŞE GÜNGÖR Dİ SAVİNO
18724005**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. LÜTFÜ KAPLANOĞLU**

**İSTANBUL
2022**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI
SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI**

1960 SONRASI ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA BİÇİM, İÇERİK VE MALZEME İLİŞKİSİ

**AYŞE GÜNGÖR Dİ SAVİNO
18724005
ORCID NO: 0000-0003-1736-5076**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. LÜTFÜ KAPLANOĞLU**

**İSTANBUL
2022**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI

**1960 SONRASI ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA
BİÇİM, İÇERİK VE MALZEME İLİŞKİSİ**

**AYŞE GÜNGÖR Dİ SAVİNO
18724005**

Tezin Savunulduğu Tarih: 02 Kasım 2022

Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Lütfü Kaplanoğlu	
Jüri Üyeleri	: Prof. Dr. Kader Sürmeli	
	Dr.Öğr. Üyesi Mehmet Nuhoglu	
	Dr. Öğr. Üyesi Aynur Karagöl	
	Dr. Öğr. Üyesi Yeter Beriş	

**İSTANBUL
KASIM 2022**

ÖZ

1960 SONRASI ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA BİÇİM, İÇERİK VE MALZEME İLİŞKİSİ

Ayşe Güngör Di Savino
Kasım, 2022

Postmodern dönem, İkinci Dünya Savaşından (1939-1945) sonra ortaya çıkan sanatsal hareketler ve eğilimler kümesidir. Bu durum pek çok sanat akımının doğuşunu ve yayılışını karakterize ederken, sanat dünyasındaki önemli değişiklikleri beraberinde getirir. Özellikle 1960 sonrası eserlerin içeriği, biçimi, niteliği, malzemesi ve dokusu değişir. Sanatsal coğrafya, tüm dünyayı kapsayacak şekilde genişler. Böylece bugün sanatın dili artık dünyanın dili haline gelir. Çağdaş sanatçılar da küreselleşen dünyanın kültürel koordinatlarını, çelişkilerini, farklı kültürler arasındaki karşılaşmalarını, sosyal ve cinsiyet farklılıklarını, yeni teknolojilerin etkisini, biyopolitik alanları, ekonomik kalkınma modellerini, kentsel organizasyonları ve ekolojik sorunları sanatsal pratiklerinde içerik olarak dile getirir. Biçimleri oluştururken de bu konuları ve duygularını en iyi yansıtabileceği malzemeyi seçer. Bu sanatsal panoramadan çıkarılabilecek yargılar tartışmalı olabilir, ancak bu disiplinleri ilginç yapan şey budur. Çünkü çalışmalar birden fazla perspektifi, farklı yorumları ve alternatif çalışma yöntemlerini bir arada kullanır. Bu nedenle anlatı daha zengin ve dolayısıyla tartışmalı hale gelir. Bu şekilde, olası yaklaşımların zenginliği, izleyicinin kendi bakış açısını benimsemesini ve belirlemesini de gerekli kılar.

Bu çalışmanın amacı; çağdaş resimde içerik, biçim ve malzeme anlayışı açıklanarak Ayşe Güngör Di Savino'nun çalışmalarının da bu anlayış üzerinden değerlendirilmesi ve diğer çağdaş sanatçılar ile benzerliklerinin ya da farklılıklarının ortaya konulmasıdır. Güngör Di Savino çalışmalarında, Physis (Doğa) incelenirken simge ve semboller aracılığı ile insan, sabit bir bileşen olarak konumlandırılır. Araştırmasında, gerçeklikten parçalar sunarak doğayı ve geçmişini yeniden sahiplenme sürecine yaklaşma yolu olan bir geçiş önerir. Onun çalışmalarındaki metodolojik yaklaşım, öznel, teknik ve morfolojik unsurların birleştirilmesidir. Bu sentez, çeşitli kavramsal seçimlerin somutlaştırılarak uygulanmasının yanı sıra farklı formattaki tekniklerin uygulanmasını içerir. Çalışmalarındaki kavramlar doğanın yaşamla ilişkisini sorgular. Bunu da gerçek yaşamdan alınan materyalleri paradoksal olarak biçim ile bir araya getirerek gerçekleştirir. Böylece çalışmalar hayatı taklit eden kurgu olmaktan çıkarak, hayatın gerçek tarafını gösteren çalışmalara dönüşür.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş resimde içerik, Çağdaş resimde biçim, Çağdaş resimde malzeme.

ABSTRACT

THE RELATIONSHIP BETWEEN FORM, CONTENT AND MATERIALS IN CONTEMPORARY PAINTING AFTER 1960

Ayşe Güngör Di Savino
November, 2022

The postmodern period is the set of artistic movements and trends that emerged after the Second World War (1939-1945). While this situation characterizes the birth and spread of many art movements, it brings with it important changes in the art world. Especially after 1960, the content, form, quality, material and texture of the works change. Artistic geography expands to include the entire world. Thus, the language of art today becomes the language of the world. Contemporary artists express the cultural coordinates of the globalizing world, contradictions, encounters between different cultures, social and gender differences, the impact of new technologies, biopolitical areas, economic development models, urban organizations and ecological problems in their artistic practices. While creating the forms, she chooses the material that best reflects these subjects and feelings. The judgments that can be drawn from this artistic panorama may be controversial, but that is what makes these disciplines interesting. Because studies use more than one perspective, different interpretations and alternative working methods. Because of this, the narrative becomes richer and therefore more controversial. In this way, the richness of possible approaches also necessitates the audience to adopt and determine their own point of view.

The aim of this study is to explain the content, form and material understanding in contemporary painting, to evaluate Ayşe Güngör Di Savino's works through this understanding and to reveal their similarities or differences with other contemporary artists. While examining Physis (Nature) in Güngör Di Savino's works, human is positioned as a fixed component through image and symbols. In her research, proposes a transition, a way of approaching the process of reappropriating nature and its past, by presenting fragments of reality. The methodological approach in her work is a combination of subjective, technical and morphological elements. This synthesis

includes the application of various conceptual choices as well as the application of techniques in different formats. The concepts in her work question the relationship of nature with life. She achieves this by paradoxically combining materials taken from real life and joined on the surface with form. Thus, the works cease to be fiction that imitates life and turn into works that show the real side of life.

Key Words: Content in contemporary painting, form in contemporary painting, material in contemporary painting.



ÖN SÖZ

"Çağdaş" terimi, "şimdiki zamanda ne olduğunu" belirten bir sıfattır. Sanat alanında işaret ettiği şey ise birbiriyle ilişkili ancak farklı olan ve tek bir tanımla desteklemeyen farklı türdeki şeyleri temsil eder. Çünkü çağdaş sanatın tek bir konuşma biçimi yoktur, her şekilde her şeyle yapılabilir, yansıtılabilir anlayışı vardır. Yirminci yüzyıldan beri her şeyle yapılan sanatın dili de birçok şeyi kapsayan ifade olanaklarına sahip olur. İnsan yaşamının değerini arttırmayı amaçlayan bu çalışmalar; yaşama, üretme, tüketme ve bilgi alışverişi gibi günümüzün doğal yansımalarını taşır. Diğer yandan sanat tarihteki rolümüzü anlamaya yardımcı olan bilişsel bir araçtır. İnsanları ilgilendiren, toplumsal ve kamusal dokuyu etkileyen konulara karşı da bir bakış sunar. Bu şekilde çalışmada verilmek istenen görüntü, bilinçli bir şekilde sanata çevrilerek çıplak gözün kavrayamadığı gerçeğe dönüştürülür. Güncel görüş, çağdaş sanatın soyutlama ile özdeşleştirme eğiliminde olduğu yönündedir, ancak onun biçimi terk ettiğini düşünmek yanlış olur. Çünkü birçok malzemenin sanat alanına dahil edilmesi kabulü ile biçimler temsil biçiminde değil, kendi çıplaklıklarıyla sunulur. Ayrıca, malzemelerin kendine ait dilleri kullanılır ve kendi aralarında kurulan ilişkilerden de faydalanılır. Tüm bunların içerik ve biçimle ilişkisi eserin anlamına katkı sağlarken izleyici içinde çok yönlü okuma anahtarı sağladığı gözlemlenir.

Bugünün yapıtları incelendiğinde kültürel ayrıntıların bir sonucu olarak çok katmanlı olduğu gözlemlenir. Belirli bir bilgi birikimi gerektirirken aynı zamanda teknik bilgiyi de gerekli kılan bir yapıdadır fakat geleneksel sanatın aksine yalnızca sanatçı becerisini temel almaz. Çünkü sanat artık sadece biçimle değil aynı zamanda zihinsel yorumlama gerektiren içerikle de bağlantılıdır. Bu yüzden çağdaş sanatçılar bir tema seçip üzerinde çalışırken, üslup ve kullanılacak araç türlerinin yanı sıra özellikle içerik üzerinde çok durdukları gözlemlenir.

Bu çalışmada, eser üretiminin temel taşı olan içerik, biçim ve malzeme ile çağdaş resimlerin nasıl gerçekleştirildiği konusunda derinleşmek istenmiştir. Çünkü bu konular farklı çalışmalarda farklı konu başlıkları altında sunulmuştur ancak bu çalışmada sadece resim çalışmaları üzerinde özellikle durularak daha detaylı bir şekilde araştırılmış örneklerle analiz ve sentez yöntemi kullanılarak açıklanmıştır. Son olarak tüm bulgular ışığında Güngör Di Savino'nun çalışmaları da bu bağlamda incelenerek tartışılmış ve değerlendirilmiştir. Ortaya çıkan bu çalışmanın ilgililer ve araştırmacılar için katkı sağlamasını dilerim.

Tartışmaya devam etmeden önce bana tüm çalışmam boyunca destek olan özellikle çalışmanın şekillenmesinde eleştiri ve yorumlarıyla katkı sağlayan danışmanım Prof. Dr. Lütfü Kaplanoglu'na; kütüphanesini kullanmamın yanı sıra ayrıca verdikleri her türlü destek için L'Accademia di Belle Arti di Urbino Üniversitesi'ne ve her zaman yanımda olan aileme sonsuz teşekkür ederim.

İstanbul; Kasım, 2022

Ayşe Güngör Di Savino

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR	xiii
1. GİRİŞ	1
2. 1960 SONRASI RESİM SANATINDAKİ YENİ OLUŞUMLARDA İÇERİK, BİÇİM VE MALZEME.....	4
2.1. Çağdaş Resim Sanatında İçerik.....	8
2.2. Çağdaş Resim Sanatında Biçim	11
2.3. Çağdaş Resim Sanatında Malzeme	17
2.4. Çağdaş Resimde İçerik ve Biçimin Yaratılması (Oluşturulması).....	21
2.5. Çağdaş Resimde İçerik ve Biçimin Diyalektiği.....	27
2.6. Çağdaş Resimde İçerik, Biçim ve Malzeme İlişkisi	33
2.7. Malzeme ve Tekniğin İçerik, Biçim Oluşturmadaki Rollerini.....	41
2.8. Doku Oluşturan Alternatif Malzemelerin İçerik ve Biçime Etkisi	46
2.9. Çağdaş Resimde İçerik, Biçim ve Yüzey İlişkisi.....	48
3. ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA İÇERİK, BİÇİM VE MALZEME İLİŞKİSİNE DAİR ÖRNEKLER.....	54
3.1. Anselm Kiefer	54
3.2. Antoni Tàpies	59
3.3. Alberto Burri	63
3.4. Robert Rauschenberg	68
4. AYŞE GÜNGÖR Dİ SAVİNO'NUN ÇALIŞMALARINDA İÇERİK, BİÇİM VE MALZEME İLİŞKİSİ.....	73

5. SONUÇ.....	130
KAYNAKÇA.....	141



ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1:** Enzo Cucchi, Arthur Rimbaud au Harrar, 1985, T.Ü.Y.B, 270 x 320..... 29
- Şekil 2:** Michelangelo Pistoletto, Self-portrait, 1970, Cilalı paslanmaz çelik ayna üzerine Renkli serigrafi, 100x72,7 31
- Şekil 3:**Damien Hirst, Black Sun, 2004, Tuval üzerine sinekler ve reçine, 3658 36
- Şekil 4:**Kurt Schwitters, En Morn, 1947, Kâğıt Kolaj, 32x26,5..... 37
- Şekil 5:**Antoni Tàpies, 1955, Pintura, T.Ü.K.T, 96 x 145 39
- Şekil 6:**Enzo Cucchi, Sans titre (Roma), 1990, Tuval ve Demir Üzerine Yapıştırıcı, Yağlı boya, Gesso, 20 x 60. 42
- Şekil 7:**Giuseppe Penone, Trappola di luce, 1998, T.Ü.K.T, 230x130 49
- Şekil 8:**Canan Tolon, Alidade, 1993, Çelik çubuklar, Saç, Ahşap, Akrilik, Mum, Tuval üzerine çimen, 165 × 277..... 52
- Şekil 9:**Anselm Kiefer, Margarethe, 1981, Tuval üzerine yağlı boya, akrilik, emülsiyon ve saman, 280 × 400..... 55
- Şekil 10:**Anselm Kiefer, Başlıksız,1984, T.Ü.K.T. (Fotoğraf üzerine yağlı boya, akrilik, emülsiyon, kurşun, karakalem, saman, tuval üzerine monte edilmiş; taş, kurşun ve çelik ilaveli.), Sol Panel; 330.7x 185,4, orta panel; 331.7x184.9, Sağ panel; 330.7x 18..... 58
- Şekil 11:**Antoni Tàpies, Terra i Palla, 2005, T.Ü.K.T. 55 x 46..... 60
- Şekil 12:**Antoni Tàpies, Sóc terra / I am earth, 2004, T.Ü.K.T. 175 x 200..... 62
- Şekil 13:**Alberto Burri, Ferro SP, 1961, Kaynaklı sac, yağ ve ahşap çerçeve üzerine raptiye, 130 x 200..... 64
- Şekil 14:**Alberto Burri, Sacco Rosso, 1954, T.Ü.A.B ve Çuval, 89.3 × 103 × 3.1... 66
- Şekil 15:**Robert Rauschenberg, Combine serisi ‘Yatak’, 1955. Ahşap destekler üzerine yastık, yorgan ve Çarşaf üzerine yağlı boya, kalem, 191.1 x 80 x 20,3. 70

Şekil 16: Robert Rauschenberg, Combine serisi ‘Canyon’, 1959, T. Ü. K. T. 207.6x 177.8x61.....	71
Şekil 17: Anselmo-Giovanni, Çalışmaya Girerken,1971, Tuval üzerine çoğaltılan otomatik zamanlayıcılı fotoğraf, 125x180.	79
Şekil 18: Frans Krajcberg, İsimsiz, 1969 Kontrplak panele yapıştırılmış mineraller, 70.5 × 41 × 3,5.	81
Şekil 19: İtalya’da Puglia bölgesi-Laghetto Cave di Bauxite.....	82
Şekil 20: Ayşe Güngör Di Savino, Öteki Bedenler 1, 2020, T.Ü.K.T. 21x21	84
Şekil 21: Ayşe Güngör Di Savino, Öteki Bedenler 2, 2020, T.Ü.K.T. 21x21	84
Şekil 22: Ayşe Güngör Di Savino, Öteki Bedenler 3, 2020, T.Ü.K.T. 21x21	86
Şekil 23: Ayşe Güngör Di Savino, Öteki Bedenler 4, 2020, T.Ü.K.T. 21x21	86
Şekil 24: Ayşe Güngör Di Savino, Öteki Bedenler 5, 2020, T.Ü.K.T. 21x29	87
Şekil 25: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 1, 2019, K.Ü.K.T. 17x21.....	89
Şekil 26: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 2, 2019, K.Ü.K.T, 17x21.....	89
Şekil 27: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 3, 2019, K.Ü.K.T, 17x21.....	90
Şekil 28: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 4, 2019, K.Ü.K.T, 27x33.....	90
Şekil 29: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 5, 2019, K.Ü.K.T, 27x33.....	91
Şekil 30: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 6, 2019, K.Ü.K.T, 27x33.....	92
Şekil 31: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 7, 2019, K.Ü.K.T, 27x33.....	92
Şekil 32: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 8, 2019, K.Ü.K.T, 27x33.....	93
Şekil 33: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 9, 2019, K.Ü.K.T, 27x33.....	93
Şekil 34: Ayşe Güngör Di Savino, Sınırı Geçmek 1, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7	94
Şekil 35: Ayşe Güngör Di Savino, Sınırı Geçmek 2, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7	94
Şekil 36: Ayşe Güngör Di Savino, Sınırı Geçmek 3, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7	95
Şekil 37: Ayşe Güngör Di Savino, Sınırı Geçmek 4, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7	95
Şekil 38: Ayşe Güngör Di Savino, Sınırı Geçmek 5, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7	96
Şekil 39: Ayşe Güngör Di Savino, Sınırı Geçmek 6, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7	97

Şekil 40: Ayşe Güngör Di Savino, Uyum ve Uyumsuzluk Manzaraları 1, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	99
Şekil 41: Ayşe Güngör Di Savino, Uyum ve Uyumsuzluk Manzaraları 2, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	100
Şekil 42: Ayşe Güngör Di Savino, Uyum ve Uyumsuzluk Manzaraları 3, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	101
Şekil 43: Ayşe Güngör Di Savino, Uyum ve Uyumsuzluk Manzaraları 4, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	101
Şekil 44: Ayşe Güngör Di Savino, Uyum ve Uyumsuzluk Manzaraları 5, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	102
Şekil 45: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 1, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	103
Şekil 46: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 2, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	104
Şekil 47: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 3, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	105
Şekil 48: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 4, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	105
Şekil 49: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 5, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	106
Şekil 50: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 6, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	106
Şekil 51: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 7, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	107
Şekil 52: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 8, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	107
Şekil 53: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 9, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	108
Şekil 54: Ayşe Güngör Di Savino, Döngü 1, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	109
Şekil 55: Ayşe Güngör Di Savino, Döngü 2, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	110
Şekil 56: Ayşe Güngör Di Savino, Döngü 3, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	110
Şekil 57: Ayşe Güngör Di Savino, Döngü 4, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	111
Şekil 58: Ayşe Güngör Di Savino, Döngü 5, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	111
Şekil 59: Ayşe Güngör Di Savino, Döngü 6, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7.....	112
Şekil 60: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 1, 2022, Ç.Ü.K.T. 80x 120.....	113
Şekil 61: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 2, 2022, Ç.Ü.K.T. 80x 120.....	114

Şekil 62: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 3, 2022, Ç.Ü.K.T. 80x 120.....	115
Şekil 63: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 4, 2022, Ç.Ü.K.T. 80x 120.....	116
Şekil 64: LucioFontana.....	117
Şekil 65: Emilio Isgrò, Treccani için Yirmi Ses ve Dünya İçin On Virgöl, 2019, Hahnemuehle Serigrafi.160 x 120.	117
Şekil 66: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 5, 2022, Ç.Ü.K.T. 60x 80.....	118
Şekil 67: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 6, 2022, Ç.Ü.K.T. 60x 80.....	118
Şekil 68: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 7, 2022, Ç.Ü.K.T. 60x 80.....	119
Şekil 69: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 8, 2022, Ç.Ü.K.T. 60x 80.....	120
Şekil 70: Robert Rauschenberg, Growing Painting, 1953, Ahşap çerçevede kir ve bitki örtüsü, 182,9 x 63,5.....	120
Şekil 71: Ayşe Güngör Di Savino, Sembioz 1, 2022, Ç.Ü.K.T, 80x120	122
Şekil 72: Ayşe Güngör Di Savino, Sembioz 2, 2022, Ç.Ü.K.T, 80x120	123
Şekil 73: Ayşe Güngör Di Savino, Sembioz 3, 2022, Ç.Ü.K.T, 120x120	124

KISALTMALAR

T.Ü.A.B.	: Tuval Üzerine Akrilik Boya
T.Ü.Y.B.	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
T.Ü.K.T.	: Tuval Üzerine Karışık Teknik
Ç.Ü.K.T.	: Çelik Üzerine Karışık Teknik
K.Ü.K.T.	: Karton Üzerine Karışık Teknik
Şek.	: Şekil
Bkz.	: Bakınız

1. GİRİŞ

1960’lardan sonra şekillenmeye başlayan çağdaş sanat akımı üretim biçimi açısından sanatçıların farklılık gösterdiği bir dönem olmuştur. Bu dönem sanatı; toplumu sorgulama, betimleme biçimi ya da betimleme dili olarak tanımlayabilir ayrıca bu dilinde toplumlara bağlı olarak değiştiğini söyleyebiliriz. Benzer alanda çalışmalar yapmış sanatçıları ortak platformda buluşturan çağdaş sanat; “‘Doğrudan duyuşsal, zihinsel ve duyuşsal yaşamımızın dinamik formlarıyla uyumlu insan duyuşlarının simgesi olan formların yaratılmasıdır.’ Sanat bir iletişim biçimidir, çünkü Sanat her zaman alınır/görölür/dinlenir ve bu süreçte her zaman bir şeyler iletilir” (Morris, Sayler, 2008,1). Kısaca; içerik, biçim ve malzemenin senteziyle, gerçeğin yansıtılması yani algının ifadesi olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemdeki sanatçı, üslubundan bağımsız olarak üretim sürecinde içinde yaşadıkları dünyaya yanıt vermek için; yaratıcılık, estetik, içerik, biçim, teknik bilgi, malzeme bilgisinin yanı sıra içeriğin beslendiği felsefi düşünce gibi olgularla çalışmalarını tamamlar.

Bu dönemin biçimleri, nesnelerden farklı anlamlara ulaşarak izleyiciye farklı bir vizyon sunar. Böylece gösterilen biçime karşılık spesifik olarak sanatçının deneyimini de deneyimleriz. Çünkü, O, sıradan nesneleri saf biçim olarak değil, yaşadığı deneyimin bir ifadesi olarak bazen başka bir şeye referans olabilecek şekilde de kullanılır. Bu şekilde etrafımızdaki şeylerin görselleştirilmesi, sanat yoluyla düşünebilmeyi ve hatta hissedebilmeyi sağlar. Aynı zamanda dünyayı farklı gözlerle görmemizi etrafımızdaki şeyleri algılamamıza neden olur. Bu bakış açısıyla yeniden bakmak dolayısıyla gördüğümüzü anlamak, yani yeniden düşünmek anlamına gelir. İzleyicide parçası olduğu şeyleri daha iyi anlamak için kendi gerçekliği ile temas olasılıklarını genişletir. Çünkü çağdaş sanat, yaşamla, dünya ile ilişkili olarak, eleştirel düşünmeyi sağlar.

Bunun içinde içerik ve biçim, içinde yaşadığımız şimdiki zamanda üretilen, günümüzün tüm imajlarını ifade eden bir tamamlayıcıdır. Yaşadığımız toplumun ve kültürün endişelerini yansıtırken ortak özelliklere dayalı imajları ve zamanın teknolojilerini de kategorize eder. “Çağdaş sanatı bu kadar tartışmalı hale getiren

şeylerden biri çeşitlilik gösteren biçimi ve geleneksel olarak sanat dediğimiz şeyin ilerisinde oluşudur” (Whitham, Pooke, 2013, 7). Bu bağlamda biçim oluşturmak için kullanılan malzeme ve malzemenin gereklilikleri (malzeme seçimi, malzemenin yapısal ve teknik kullanımı), daha fazla bireysel emeği gerekli kılar ayrıca çalışmaların içerik ve biçimini farklı boyutlara taşır. Malzeme, aslında kendi doğası gereği varlığı doğada madde olarak bulunur, insanlar bulundukları çağın deneyimlerini ve kolektif belleğin yansımalarını malzemenin kullanımına taşır. Çağdaş sanatçı da eser üretiminde malzemeyi düşüncesinin temsiline dayandırarak malzemeye ait olan özü sanatsal dokunuşuyla birlikte evrensel olana evirir.

Bu argümanlar çerçevesinde, 1960 sonrası çağdaş resim sanatında değişen içerik, biçim ve malzeme anlayışının kültürel bağlamının yanı sıra çalışmalarda uygulanan metodolojileri tartışmak için hem monograflardan hem de geniş çapta yerli ve yabancı kaynaklardan literatür taraması yapılmıştır.

Yazı dört bölüme ayrılır. Birinci bölümde, 1960 sonrası ortaya çıkan yeni sanatsal oluşumlarda içerik, biçim ve malzeme kullanımındaki yeni düşünceler açıklanarak geleneksel ve modern sanat anlayışından farklılıkları üzerinde durulmuştur. Ayrıca Çağdaş sanatta içerik, biçim ve malzeme nedir? 1960 sonrasında ne gibi değişiklikler oldu? Çağdaş resimde biçim ve içeriğin yaratılması (oluşturulması) ve bu oluşum sürecinde çağdaş sanatçıların bunlar arasında nasıl bir diyalektik oluşturduğu hakkında bilgi verilmiştir. Yine bu dönemin farklı yönlerinden biri olan malzeme ve tekniğin çeşitlenmesinin içerik, biçim, oluşturulmasındaki rolleri üzerinde durulduktan sonra çalışma sürecinde çağdaş sanatçıların tercih ettiği dokulu yüzeyler için alternatif malzeme kullanımı ve bunun içerik ve biçime etkisi üzerinde durularak bunların birbirleriyle ilişkisi tartışılmıştır.

İkinci bölümde, Anselm Kiefer, Antoni Tapies, Alberto Burri, Robert Rauschenberg gibi sanatçıların çalışmalarına yer verilir. Bu sanatçıların ortak özellikleri, içerik ve biçim oluşturmalarındaki metodolojik benzerlikleridir. İçerik olarak toplumsal konulara yer vermişler ve içeriğe bağlı olarak onu besleyecek şekilde kendi üsluplarında geliştirdikleri biçimleri, organik/inorganik malzeme seçimleriyle çalışmalarını tamamlamışlardır. Bu bağlamda bu sanatçıların iki farklı çalışmalarına yer verilerek içeriksel ve biçimsel analiz yapılmış malzeme ile nasıl bir bağ kurdukları açıklanmıştır.

Birinci ve ikinci bölümlerde verilen tüm bilgiler ışığında Güngör Di Savino'nun çalışmaları içerik, biçim ve malzeme ilişkisi değerlendirilerek, aynı zamanda çağdaşı olan diğer sanatçılar ile benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde durulur. O, çalışmalarında yirmi birinci yüzyılı nasıl deneyimlediğine, sorunlu alanları ve özelliklerini nasıl tanımladığına ilişkin genel bir bakış sunar. Onun yaşamında karşılaştığı doğa- endüstriyel yaşama dair görüntülerden elde ettiği araştırma ve gözlemlerinden yola çıkarak kendi çağdaş biçimlerini oluşturur. Çağdaş sanatta içerik ve biçim üretimlerinin bir sürü tanımı yapılabilir ancak; bunları kendi çalışması ile bağlamsallaştırarak, bir sanat üreticisi olarak pratiğini, yaşadığımız dünyadaki rolümüzün ne olduğunu anlamak aynı zamanda dünyayı algılamamanın/anlamanın bir yolu olarak kullanırken içinde yaşadığı çağın olanaklarından da faydalanır.

Güngör Di Savino seri olarak adlandırdığı çalışmaları; Öteki Bedenler, Dönüşüm, Sınırı Geçmek, Uyum ve Uyumsuzluk Manzaraları, Metamorfoz, Döngü, Geri Dönüşüm ve Sembiyozdur. Tüm seriler içeriğe, biçime ve malzemeye göre yeniden anlam yaratacak biçimde sınıflandırılmıştır. Günümüz pratiğinde, doğa hem tanıdık hem de yabancıdır. O, estetize edilmiş, endüstriyel alanlara ya da şehirlere dönüştürülmüş doğayı yeniden gözden geçirmemizi sağlarken; ayrıca görsel kültürde geleneksel olarak temsil edilen doğayı kendi üslubunda yeniden canlandırır. Kültürel olarak inşa edilmiş doğa, insanlığın yok edilmesini belgelerken aynı zamanda insanların kodladığı, ticarileştirdiği ve endüstriyellettiği manzarayı nasıl deneyimlediklerini de sunar.

Çalışmalarında kullandığı doğa kavramı, insan kavramıyla iç içe geçmiş biçimdedir. Bu nedenle insan, çalışmaların en önemli sembolik özelliğidir ve serilerin isimlerinin de bileşenidir. Doğanın bir parçası olarak tasvir edilsin ya da edilmesin, çalışmaların kavramsal çerçevesini oluşturur. Bu bakımdan, görüntüler, belirli mekanların tasvirlerinden çok, doğa ile karşılaşmaların dışavurumlarıdır diyebiliriz. Belirgin siyasi, jeolojik veya tarihsel çağrışımlar kullanılmadan, tasvir edilen doğanın varlığı, onlara yüklenen anlam ile sağlanır. Bu sayede O gerçekçi bakış açısını sembolik anlamlarla birleştirerek oldukça esnek üslubunu nasıl oluşturduğu, üçüncü bölümde, açıklanır ve tartışılır. Son olarak, birinci, ikinci, üçüncü bölümde verilen tüm bilgilerden elde edilen bulgular sonuç bölümünde değerlendirilir.

2. 1960 SONRASI RESİM SANATINDAKİ YENİ OLUŞUMLARDA İÇERİK, BİÇİM VE MALZEME

1960'lı yıllarda Dünya'da farklı sanat anlayışları ortaya çıkmış ve Postmodernizm terimi ilk kez New York'taki sanatçılar ve eleştirmenler tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Sanat alanındaki bu gelişmeler Pop Art, Kavramsal sanat, Arte povera, Arazi Sanatı, Süreç sanatı, Fluxus, Beden sanatı, Yeni kavramsalılık gibi farklı akım ve grupların ortaya çıkmasını sağlar ayrıca bu akım ve gruplar Postmodernizmin içinde yer alırlar.

Bu dönemde sanatçının görevi, kendisini kültürel bağlamda tanımlayarak, dünyayı kontrol etmeyi veya dönüştürmeyi umarak kendi eserinin sorumluluğunu üstlenmektir. “Sanat eseri” olarak tanımlanan eserlerin içeriği, biçimi ve malzemeleri de son elli yılda, önceki tüm yüzyıllardan daha fazla değiştiği gözlemlenir. Bu şekildeki değişimlerin ortaya çıkmasının nedenlerini sıralarsak:

Birincisi; özellikle II. Dünya Savaşından sonra bilimdeki ilerlemelerin düşünce ve sanat olayları üstündeki etkilerine ilaveten tüketim toplumunun doğuşu gibi sebepler Avrupa ve Amerika'daki sanatçıları geleneksel sanatların dışında çalışmalar yapmaya iter.

İkincisi; Avrupa'daki İkinci sanayi devrimi (1870-1913) ile birlikte birçok yenilik, çalışma dünyasını etkileyerek kitle toplumunu ortaya çıkarır. Fabrikalarda çalışanlar büyük şehirleri doldururlar. Onların, varlığı ve önemi, siyasi ve kültürel olarak daha çok hissedilmeye başlanır. Geleneksel yöntemle çalışmak toplumun içinde bulunduğu sosyal değişimleri anlamlandırmaya ve ifade etmeye yeterli olmadığı için yeni arayışlar ile farklı teknikler ve üsluplar geliştirilir. Özellikle biçim ve içerik açısından farklılık gösteren bu akımların amaçları içerik ve biçime alternatif getirerek var olan önermeleri değiştirirler.

Üçüncüsü; küreselleşme, teknolojik evrim ve bilginin sürekli artışı, sanat ve bilgi arasındaki ilişkiyi giderek daha sorunlu hale getirir.

Dördüncüsü; Modern düşünce yapısını sorgulayan ve eleştiren düşünürlerin ortaya koyduğu eleştiriler sanat tarihindeki bakış açısını etkiler. Çünkü, “Foucault, Baudrillard, Lyotard, Derrida, Lacan, Deleuze, Guattari gibi düşünürlerin açtığı çığır, Batı metafiziğinin bütün temel kavramlarının sorgulanmasının yolunu açar: insan, evren, gerçeklik, akıl, bilgi (güzel, iyi, doğru), zaman...” (Artun, 2010, 64’den aktaran Teker, 2012, 5). tekrar ele alınır.

“1970’lerin sonlarında, Frankfurt Okulu ve post-yapısalcılık gibi Avrupalı teorisyenlerin karşı çıktığı, modernizme özgü sürekli ilerleme fikrine aykırı bir düşünceden etkilenmeye başladı. Susan Sontag, Fredric Jameson ve Rosalind Krauss gibi entelektüeller tarafından ihraç edilen sözde ‘kita felsefesi’ sanat alanında ABD’yi etkiler” (Vettese, 2017, 38).

Bunların yanı sıra bienaller, fuarlar, müzeler ve müzayedelerin de etkisi olduğunu söyleyebiliriz.

Arka arkaya ortaya çıkan bu yeni sanat yaklaşımlarında Andy Warhol, Joseph Beuys, Joseph Kosuth, Robert Rauschenberg gibi sanatçılar eserlerinde kimlik, cinsiyet, dünya düzeni, bellek, çevre, kapitalizm gibi konuları içerik olarak ele alır. Picasso ve Pollock gibi sanatçılar tanımlama ve temsil etme biçimlerini yıkar, Duchamp ve Rauschenberg ise biçimleri geleceği anlatan yaratıcılık ve yıkıcılık eylemleri olarak şekillendirmeye çalışır. Çalışmalarda ifadeyi güçlendirmek için geleneksel malzeme yerine alternatif teknik ve malzemeler kullanılır. Örneğin; Fütürizmde, geleneksel şekiller ve renkler yetersiz ve sınırlayıcı kabul edildiğinden sanatçılar, çalışmalara tam bir ifade vermek için yeni biçimler araştırırlar. Eserde "durmuş bir an"ın görüntüsünü değil, "dinamik bir his" vermek için jest üzerine odaklanırlar. “Genel olarak, Fütüristler eserlerdeki kolajlarla kendisini çok malzemeli eserler oluşturmak üzere işlevsel bir teknik geliştirerek, yeni veya olağandışı malzemelerin kullanımına ilişkin daha geniş bir yelpaze oluşturma eğilimindedir” (Del Puppo, 2000, 175).

Kavramsal çalışmalar yapan S. LeWitt, J. Kosuth, J. Beuys, B. Venet, On Kawara, P. Manzoni’ye ek olarak V. Agnetti, M. Merz, G. Paolini ve E. Prini gibi sanatçılar ise, teorik araştırmalara yöneldikleri için yapıtın tasarımını ve biçimi kavramsallaştırarak malzemeye boyun eğmezler. Yeni sanat biçimleri ortaya koyan Anti-form, Happenings, Performans sanatı, Enstalasyon ve Yeni medya gibi akımlarda bir nevi özerk ve değişmeyen sanat kavramlarına karşı meydan okuduklarını söyleyebiliriz.

1960’ların karakteristik özelliği, sanatın biçimsel özerkliğini savunan Modernizmin teorisyenleri ile daha geniş bir toplumsal gerçeklik alanına yayılmasını savunan çağdaş sanatçılar arasındaki gerilimdir. Bu iki eğilim pop art ve minimalizmle sonuçlanır.

1980’li yıllarda kitle kültürü ile popüler kültür arasındaki ayrımın erimeye başlaması, popüler kültür ve halk kültürünü birbirine bağlar. “Sanat da bu poplaşan kültüre eklenmektedir. Popüler olanın sanatsal olması, gündelik yaşamın her parçasını hammadde olarak kullanıp bir sanat eseri olarak sunmasına, unutulmuş ya da göz ardı edilmiş olanı öne çıkarmasına bağlanabilir.” (Cengiz, 2010, 9). Buna ek olarak 1980’li yıllardaki kitle iletişim araçları sanatçıların bakış açılarını değiştirmiştir.

“İlk olarak post-modernizmin başladığı 1980’li yıllarda pek çok sanatçı kitle iletişim araçlarından yayılan imgeler bombardımanının gizlediği toplumsal düzenin stratejilerini açığa çıkaran yapıtlar üretmiştir. Belgesel, dram, popüler müzik, komedi gibi farklı ifade biçimlerini harmanlayarak gerçeklikle kurgunun iç içe geçtiği kültürel ürünlerin gündelik yaşam üzerindeki etkisini sorgulamışlardır” (Antmen 2010, 279).

Böylece, gündelik hayattan beslenen sanatçıların eserlerinin içeriği günün içinden, hayatın belleğinden gelir. Özellikle Pop Art’ta kitle iletişim araçlarının sağlamış olduğu imgeler bombardımanı, sanatçılara yaşamda neyin gerçek olduğu sorusunu düşündürmeye başlar. Bu imgeler, gerçekte yaşadığımız dünya ile yazılı basında sunulan ya da ekran üzerinde gördüğümüz temsillerin sunumlarının içerik ve biçim olarak ele alınmasını sağlar.

Bunların yanı sıra içerik, biçim ve malzeme açısından farklılık gösteren Arazi sanatı ise, Minimal sanatın soğuk geometrilerine, Pop Art’ın katı biçimselliğine karşıtı tavır olarak doğar ve ekolojik temaları referans alır. Artık doğa, bir sanat eserinin basit içeriği değildir. Bu akımındaki Amerikalı sanatçılar; W. De Maria ve R. Smithson’ı, İngiliz sanatçılar; R. Long ve B. Flanagan’ı, Hollandalı sanatçılar; M. Boezem ve J. Dibbets'dir.

Postmodern dönemi irdelendiğinde karşımıza çıkan diğer bir konu, bireyin öznelliği çözümlenerek Modernizmin aksine geleneksel anlayıştaki gibi içerik ve biçim olarak resme dahil edilir. Bu da resmin gelişmesine ve zenginleşmesine olanak sağlar. Bu yeni sentez, farklı anlatım biçimleri ortaya çıkarırken farklı bir bakış açısı geliştirir. Örneğin; Yeni Kavramsal sanatçılar, Richard Prince, Mike Bidlo, Cindy Sherman, Barbara Kruger ve Sherrie Levine, Postmodernist teorilerle birlikte kavramsal sanatı yeniden gündeme getirerek biçim kullanılmayan Kavramsal sanattan farklı olarak biçimlerini açık bir şekilde ortaya koyar.

Hiperrealizm (1970) ise, gerçekliği sadakatle yeniden üretmeyi amaçlayan Amerika Birleşik Devletleri'nde doğan sanat hareketidir. Domenico Gnoli, Gerhard Richter, Klopchek ve Roland Delcol gibi sanatçılar geleneksel anlayışa nispeten benzeyen yeni

sanat biçimleri üretirler; ancak kullanılan geleneksel araçların yanı sıra kil, grafit, mürekkep, odun kömürü vb. kullanırlar.

Bu dönemdeki sanatçılar, eleştirel yaklaşımla kendisini ve çevresini sorgularken çağın hızla değişen toplumsal olaylarına karşıda kendisini yeniler. “Sanat, insanı her zaman somut olgularla, olaylarla ve duygularla karşı karşıya getirir. Her imge ya gerçek olayların somut tasarımı olarak ya insanın manevi yaşamındaki olayların kesin anlamı olarak, ya da her ikisinin girişik biçimleri olarak kendini gösterir” (Ziss, 1984, 77). Ancak sanatçı buna rağmen yabancılaştığını hissettiği dünyayla yeniden bir araya gelmek, öznel ve nesnel bağları yeniden oluşturmak için gündelik hayattaki bireyselleşmeyi sorgular. Bunların biçime dönüştürülmesi içinde geleneksel sembollerin yerine anlam dönüşümü yaratacak yeni içerik ve biçim anlayışları dener. Bu anlamda eserlerdeki içerik yaşanan yaşamdır ve nesnel gerçekliktir. Aynı zamanda eserler sanatçıların ideolojik ve duygusal yorumu içerir. Ancak, bu yorumlar toplumsal yaşamı uygun biçimde yansıttığında; biçimler, duyguları ve düşünceleri etkili dile getirdiğinde estetik bir düşünceden bahsedebilir. “Postmodernizmde içerik; otobiyografiden yüksek ve popüler kültüre, toplumsal yorumculuktan metafizik spekülasyon, doğa resminden psikolojik doğaya kadar değişik ilgi alanlarını yansıtır” (İskender, 1991, 23). Sonuç olarak içerik yapının imgeleri ile gerçeklik kazanmakta ve ortaya çıktığı gözlemlenir.

Tüm bunlara ek olarak eserlerde kullanılan renkler içeriği destekleyerek duyguları harekete geçirmesi sağlanır. Böylelikle izleyici algısını yönlendirilmekte ve biçimlerin taşıdıkları anlamlar genişletilerek anlam katmanları oluşturulmaktadır. Biçimlerin bu şekilde çok anlamlı hale dönüştürülmesi birçok okuma olanağı da sağladığı gibi bu şekilde göstermek istenilenin doğrudan gösterilene bağlı olmadan farklı okumalar da mümkün olur. “Göstergenin hep bir başka göstergeye götürdüğü, sınırsız ve döngüsel bir süreç olarak her bir gösterge, gösteren ve sonra da gösterilen olarak bir diğerinin yerini alır. Bu yerini alma, yerini tutma (substitution) bir etkinlik olarak, Derrida'nın ‘oyun’ adını verdiği şeydir” (Altuğ, 2001, 224- 225’den aktaran Orman 2015, 78). Bu şekilde sanatsal düşüncenin biçim haline gelmesi ve türetilmesi, göstergebilimsel (semiologique) dizgeyi soru konusu yapar. Çalışmaların bu şekilde algılanması ile beraber fikir ve içerik ortaya koymakta amaç haline gelir. İmgelerle yürütülen sanatsal düşünce göstergebilimsel olarak maddeleştirilerek “biçimle” olgunlaştırılıp alıcıya iletilir. Bununla birlikte sanatçının bilincinde oluşan içeriği kavratmak için eserde

kodlar da sunulur. Bu kodlarla verilen biçim ne kadar anlamlı ise alıcıda da o kadar güçlü bir izlenim uyandırır. Bu nedenle Postmodern sanatçı eserinde düşüncesinin anlatımına en uygun göstergeleri sürekli araştırır. Böylece, kavram ve felsefe bağlamında sanat nesnesi, değer yapılandırmasına ulaşılır ve bilinen anlam ve kimliğinin altında yatan imgesel değerleri keşfetmeye yönelik çözümlemeler ortaya çıkar. Bunun yanı sıra eserlerin biçimi, somutlaşmış anlamın sembolü olarak içeriğe ilişkin ipuçlarını verecek “kurgu” oluşturur. Bu kurgularda biçimlerin işaret ettiği anlamlar imalar aracılığı ile anlatılara dönüşür. Bu sayede eserde oluşturulan biçimlere birçok perspektiften bakılmasını sağlar.

Ayrıca, Postmodern sanatçı algıladığı dünyayı aklında oluşturduğu imgeyi kendi bakış açısıyla (zihinsel öğrenmeleri, belleği, kişisel özellikleri) biçimlendirerek sanat yapısını oluşturur. Bunun için de biçim olanaklarını araştırır. Bu nedenle, bu dönem sanatı her şeyden önce eleştirel bir edim olarak; malzeme üzerine bir hipotez ortaya koyarak estetik niyetin araştırılması olarak ortaya çıkar. Bu durum aynı zamanda yapının özünü, mesajını, kimliğini korumak anlamına gelir. Aşağıdaki bölümlerde çağdaş resimdeki biçim, içerik ve malzeme her biri farklı başlıklar altında değerlendirilerek daha geniş biçimde açıklanır.

2.1. Çağdaş Resim Sanatında İçerik

İçerik, eserdeki ‘mesaj’ anlamına gelmektedir ve iki şekilde oluşmaktadır. Birincil içerik, gerçekte görülenleri eserde gösterme biçimidir. Konu, imge ve eylemlerden oluşmaktadır. İkincil içerik ise, görülenlerin anlamlandırıldığı biçimlerde kendini göstermektedir. Freud ise içeriği “görünür içerik” ve “gizli içerik” olarak ikiye ayırır.

“Görünür içerik; eserin yüzeyinde bilincin ortaya çıkmasıdır. Gizli içerik ise; bilinçsiz olarak yerine getirilmemiş arzuların eserle tatmin duygusu yaşanmasıdır. Dolayısıyla, ona göre asıl olan bir sanat eserinin 'gizli içeriğini' ortaya çıkarmaktır” (Mishra, 2011,160).

Erdinç'e göre içerik: (1998, 21'den aktaran Savaş, 2019,25)

“İçerik; konudan koparılacak ya da konudan esinlenerek bir biçim içinde var edilen boyuttur. İçerik, bir sanatçının, alıcılarına vermek istediği iletidir, onlarda uyandırmak istediği estetik kaygının kaynağıdır. İçerik ne denli özgünleşirse, sanat eseri de o denli özgünleşir, tekleşir. ... Bir içeriğin var edilişi ancak biçimle olabileceğine göre ister biçimden hareket edelim ister içerikten fark etmeksizin önce içerik ele alınmak durumundadır. ...İçerik hem bir sanatçının hem de bir alıcının bir konuyu kavrayışını ve kavradığı o konuyu yorumlayışını, bu yorumlayıştaki ayrıcalığını ifade eder”.

İlk çağlardaki sanat eserlerinde içerik önce büyüünün sonra da dini ritüellerin etkisinde üretilirken dini değerlerin sekülerleşmesi ile içerik dini kutsal kùltten güzellik kùltüne

geçer. Rönesans ile başlayan ve üç yüzyıl boyunca devam eden bu dönem, fotoğrafın ortaya çıkmasına kadar devam eder. Modernizmde önemli hale gelen içerik, çağdaş sanatta da yeteneğe bağlı kalmadan içerik üretilen bir alanlar haline gelir.

Çalışmalardaki içerikler insanları ve olayları belirli bakış açılarından temsil ederken aynı zamanda duygu ve ruh hallerini de ifade etmekte ve izleyicinin algısını öznel olarak dünya temsiline yönlendirmektedir. Bu da izleyiciyi gerçeği hayal gücüyle ortaya çıkarması için teşvik eder. Çağdaş resimde içerik oluşturma sanatçının deneyimlerinin bütününe oluşturmakta ve eserdeki temsil de bu deneyimleri tam anlamıyla yüzeyde gösterme biçimidir. İfade ise; eserde çevredeki tanıdık veya benzer bir duyguyu bulma deneyimlerini gösterir. Çağdaş sanatta ifade, anlamlı jest olarak açıklanır. Jestler, belirli amaçla, etkili araçlarla işaret edilen, ilkeler bütünü ve sanatçının bilgi birikimidir. Çağdaş sanatçının, içeriği etkili bir biçimde aktarmasının en iyi yolu sahip olduğu bilgi ve deneyimi etkili bir şekilde eserine aktarması olarak kabul edilebilir. Ayrıca eserdeki içeriği, izleyicinin duygusal tepkisiyle anlamlandırabilmesi için alanda bırakır. Çünkü, eserde yansıtılması zor olan duyguları göstermek ister.

“Duygu, kendiliğindenlikle ve kendiliğindenliğin kayıt dışılığı (kaygan düşünme yoluyla) ilişkilendirilir. Öte yandan biçim, düzenlemeyi dolayısıyla duygu biçimini çağırıştırır ve (aynı kayganlıkla) duygunun yokluğu, kutupluluğun kavranması ilgi çekici olsa da gerçekten mantıksal bir kargaşaya neden olan bir öngörülemezdir” (Langer, 1953,17).

Sanatçının duygusu eserde zamansallık içermeyen, diğer bir ifadeyle, zamansız bir projeksiyonda gösterilir. İçerik üretirken sadece dünyaya ait öğeleri almak yerine, kendi dünyasına ait öğeleri yanılsama yoluyla içeriğe dahil ederek, bu iki dünya arasındaki gerilimi de sergiler. Ayrıca içerikte yansıttığı düşünceleri kullanarak manipülasyon yoluyla yeni duygu olasılıklarını ortaya koyabilmektedir. Bu yüzden de eserinde içerik, ifade edicidir ve biçim ile eser üzerinde somutlaşır. Diğer bir ifadeyle, dış dünyaya ait deneyim biçim ile formüle edilir. Eser üzerinde biçimlerin bir araya geliş şekilleri içeriği ifade eder. İçerik bütün kompleks bir semboldür. Onu oluşturan biçim kombinasyonları içeriğin çağrışımlarına göre bir araya gelir. Böylece eserde parçalar daha büyük varlık oluşturmak için bir araya gelmekle kalmaz aynı zamanda ayrı bir varoluş ortaya koyar.

Eser üretiminde içeriğin başarılı olması için görüntü şemalarının ön koşulları karşılaması gerekir. Ön bilgiler hem duygusal hem de motor işlev gören kültür, toplum gibi farklı kaynaklardan beslenir. Bilinçaltı işleyişinde bilgi otomatik olarak

etkinleştirildiğinde eylem için uygun hale gelir. Bilinçli alanda, sanatçı algısındaki ‘dünya’ zihinsel bir içeriktir bilinçaltı alanda otomatik kurallarla temsil edilir ve bu içeriklerin temsilleri de bu dünyanın bir parçası olarak kabul edilir.

Çağdaş eserlerde içerik, insan yaşamının imgesidir. Çünkü, “Sanat, çatışan, rahatsız edici ve kararsız duyguları keşfetmemizi sağlarken dünyayı anlamının yeni yolları için bize bakış açıları kazandırır” (Black, 2013, 92). Böylece, insanların anlık görünür tepkilerini ve hayat görünüşünü ifade ederken; tüm uzay-zaman oluşumları, nesneler ve yaşam ritimleri içerik ile eser üzerine yansır. Bu eserlerin içeriğinde geçmiş eylemler (durum) ima edilse de eser geleceğe doğru taahhütler ve sonuçlarla ilgilenir. "Sanatçı her zaman geleceğin ayrıntılı bir tarihini yazmakla meşguldür, çünkü şimdiki zamanın doğasının farkında olan tek kişidir" (McLuhan, 2001,13). Bu bağlamda sanatçı, kültürel ve toplumsal dönüşüm etkisi, toplumda gerçekleşmeden önce toplumda oluşabilecek enkazı önlemek için içerik geliştirir. İçerik üretimleri kendi zamanına ait yeni bilgileri, bilimsel alanları, hümanist eylemleri ve eylemlerin sonuçlarını gösterebilen bütünsel farkındalığa sahiptir. Dolayısıyla eserdeki içerik, yaşam ve gerçekliğin sembolik ifadesidir. Becker göre:(1982, 35) “Sanatçılar, ortak bir anlaşma ile özel bir hediyeye sahip olan, bu nedenle esere benzersiz ve vazgeçilmez bir katkı sağlayan onu sanat haline getiren, dünya katılımcılarının bazı alt gruplarıdır”. Anlaşıyor ki Çağdaş sanatçı değişkenlik gösteren kültürel pratiğin etkisi altında içerik üretirken onun içinde bulunduğu kültür, eserlerdeki kavramların oluşmasında önemli rol oynar. Bu şekilde somutlaşmış olan deneyim evrensel olduğundan kavramsal olarak üretilen içerikler de evrenseldir ve kültürden etkilenir. Aynı zamanda eserinde kendi varoluşunu da yansıtan sanatçı, yaşadığı kültüre karşı da ayna tutar, yani eserler kişisel anlayışın yanı sıra aynı zamanda doğası gereği kültürel içerik de üretir diyebiliriz. İçerikten farklı olarak üretilen “öz” tam olarak bu bağlamı karşılar.

“Öz, bir sanat yapısındaki "idea" olarak tanımlanabilir. Öz ya da idea, sanatçının iç ve dış dünyası ile yaptığı hesaplaşmanın, sorgulamanın, düşüncenin, anlamın sanat eserinde somutlaşmasıdır. Bu hesaplaşmanın, sorgulamanın öğeleri ise insan ve insana bağlı değerler, bugünü algılayış ve yarına bakıştır” (Erinç, 1998, 73’ten aktaran Savaş, 2019,27).

Çağdaş sanatçının çevresinde meydana gelen acı, zevk, mutluluk, hüzn gibi duyguları ilkel yollarla algılayarak eserinde de içeriği farklı duygu tonlarına sahip biçimlerle sunar. Kısacası, eserdeki içerik sanatçının duygularını, olaylar karşısındaki hislerini, ruh halini, yaşam ve kimlik ile ilgili düşüncesinin öznelleşmiş karmaşık bir etkileşimidir. Lakin içerik, sanatçı deneyiminin zamansallığından soyutlanabilse de kendi mantıksal izdüşümünde sunduğu şey zamansal deneyiminin yapısına sadık kalır.

Bu durum eserin organik görünmesini sağlar. Normal de eserler gerçekte yaşayan bir organizma değildir, ancak, sanatçı tarafından ortaya konan ‘gerçek’ bir duygudur. Bu durumda eseri yaşayan bir organizma haline getirir. “Langer'ın tarif ettiği gibi içsel duygu yaşamı olduğu ve sanat eserlerinin bir şekilde onu yansıttığı kabul edilebilirse, ele alınması gereken konu, bu ikisinin, duygu yaşantısının ve sanatsal üretimin nasıl ilişkili olduğudur” (Yob,1993, 20). Bu bakış açısı ile değerlendirdiğimizde karşımıza farklı bir durum çıkabilir. Eserin içeriğinde gizlenen -sanatçının hissettiği- duygu ile izleyicinin hissettiği duygudan farklı olabilmektedir. Bu durumda estetik duygu olarak adlandırılır. Aşağıdaki bölümde daha detaylı olarak biçim ve malzeme anlayışları değerlendirilmiştir.

2.2. Çağdaş Resim Sanatında Biçim

Biçim, bir nesnenin doğal yapısıdır. Eserde ise sanatçının özgün bir ifadesi olarak nesneyi temsil etmek için gerçeklikten¹ ya da sanatçı fantezisinden alınan görüntülerle sunulur ve birtakım kurallar, deneyimler kompleksi ile detaylandırılarak ancak bir nesnenin tanımına sanat eserinde ulaşılır. Biçimsel öğeler, kendi başına anlamsal önemi olmayan (kelimeler gibi anlam taşımayan) birincil özellikler içerir, bunlar arasında renk, çizgi, kütle, şekil, boyut, boşluk, doku gibi değerler yer alır. İkincil özellikler ise; birincil özelliklerde yer alan unsurların birbirleriyle olan ilişkileridir. Bunlar arasında; denge, karşıtlık, kompozisyon, uyum, hareket, ritim, oran, benzerlik ve çeşitlilik yer alır. “Biçim ise; içeriği ve özü hem konudan koparan hem de bu ikisine varlık kazandıran olarak tanımlanabilir. Biçim, önceden var olan kalıp, form değildir; yalnızca o sanat yapıtıyla birlikte varlık kazanan ve sanatçısına özgü olan, özgün olan, yeni olan anlamı taşır” (Erinç, 1998, 20’den aktaran Savaş, 2019, 29).

Biçimler kendi anlamlarından bağımsız olarak sanat eserinin kurucu unsuru olarak kabul edilir. Bunun yanı sıra her çalışmada değişen, tüm öğeleri kontrol eden, sentezleyen, şekillendiren duygusal bir güçtür. Tüm bileşenlerin güzel ve etkili bir bütün halinde sunulmasını sağlar. Sanatçı biçimini, coğrafya, kültür ve tarihle bağlantılı faktörlerle oluşturur ve bu farklı faktörlerin kompleks etkileşimi sonucunda kompozisyonlarını ortaya koyar. Bunların hepsi yani eserdeki “içerik ve teknik” sanatsal bir bütünü oluşturmak için “biçimi üretmek” için bir araya gelir.

¹ Gerçeklik, fiilen ve somut olarak var olanın niteliği ve durumudur.

Diğer bir bakış açısıyla, sanatçının varoluşunu kanıtladığı ve icra ettiği eylem alanıdır. Çünkü, öznelere belirli biçimler olarak görmek, aktif ve uzun süreli iş birliği gerektirir. Eser üzerindeki biçimler, desenler ve dokular görsel ilişkiler sonucunda tam bir görüntü oluşturur. Bu kompozisyon unsurlarının kendi arasındaki ilişkileri -çizgilerin yönü ve dağılımı- eser üzerindeki gerilimi ya da uyumu işaret eder. Bunun yanı sıra sanatçının seçmiş olduğu renk, malzeme, teknik ve tüm yüzey organizasyonları (pürüzsüz ve dokulu gibi) sanatçının kontrolünde biçime hizmet eder. Biçimlerin ‘biçimsel benzerlik’ işlevinden yararlanılarak yeni görünüm kazandırılabilir. Bu şekilde normal görünümünden özgür kılınarak kendi başlarına tanınabilmesinin yanı sıra kendi çıkarları doğrultusunda hareket etmesi de sağlanır. Çünkü, “Özgür bir estetik deneyimi canlandıran ise formdur. Dolayısıyla, ‘güzellik muhakkak ki formdur...’Ancak form aynı zamanda hayattır çünkü onu duyumsarız” (Artun, 2018, 21). Öyleyse biçimler, sanatçıların içinde bulunduğu duygusal deneyim ve etkileşimi de sergiler. Her bir biçim, onun duysal karakterinin yanı sıra eser üzerindeki karmaşık bütün içindeki işlevinden etkilenir.

Bu argümanlar doğrultusunda irdediğimizde karşımıza çıkan diğer bir durum ise; sanat tarihi boyunca sanatçılar, izleyicinin dikkatini çekmek, kışkırtmak ve şaşırtmak için biçimler ile ilgilenmişlerdir. Normalde biçimin gerçekte ortaya koyduğu şey, sanatçının benliği ve varlık alanının birbiriyle bağlantılı parçalarıdır. Ancak biçimin izlenim olarak ortaya konması yani “temsili” algılayıcının zihninde sanat eserinin ötesindeki bir nesneye ya da eyleme de yönlendirebilir. Bu zihinsel temsiller, görüntü şemalarıyla biçim olarak eser yüzeyinde somutlaşır. İmge şemaları, duysal ve bilinçaltı biçimlerini oluşturur. Zihinsel imgelerden çok daha soyut olduğu için analogik biçimde temsil edilirler. İmge şemaları fiziksel dünya ile sanatçı deneyimlerinden türetilse de eser üzerinde farklı biçimlerde yeniden yapılandırılır.

Biçim tarihsel olarak değerlendirildiğinde, ilk olarak; Antik çağda mimetik (taklitçi) doğaya yakın bir şekilde tasvir edilen biçimler resimlerde düz şekilde temsil edilirken Rönesans ile birlikte üç boyutlu temsillere evrildiği görülür. Daha sonra Modernizm ile birlikte soyutlamaya doğru evrilir. Orta çağda, dinin etkisiyle mimari biçimler ön plandayken Rönesans'ta ise geleneksel sanat biçimleri kullanılır, perspektifin keşfi ile de gerçekçi biçim yanılsamaları yapılmaya başlanır. Romantizme gelindiğinde gerçek ve ideali özdeşleştiren biçimler ortaya konur.

Caravaggio (1571-1610) gibi Barok sanatçıları, biçimlerinde ışık ve karanlık arasındaki güçlü karşıtlıkları kullanırken, Modern dönemde ise, bilim ve teknikteki ilerleme sonucunda sanat biçimleri çeşitlenerek, sentetik biçimler ve teknikler kullanılmaya başlanır. Bu da sanatçıların daha soyut biçimler ortaya koymasını sağlar. 1910 yılında ilk kez Soyut sanat olgusu Vasili Kandinski'nin yaptığı non-figüratif resim ile ortaya çıkar ve böylece soyut sanatçıların çalışmalarında daha arı ve duru, iç dünyasını yansıtan resimler yapar. Bu şekilde biçimin ortadan kaldırılmasıyla gerçekliğin mimetik işlevi sona erer. Bu dönem; “Doğa izleniminin bulunmadığı soyut resmin yapısında yeni bir düzen, yeni bir boya gerçeği ve değerlendirmesi söz konusuydu. Soyutlama biçiminde sunulan simgeler önemli bir yer tutmaktaydı” (Yaşar, 2019, 2). Soyutlamada, eserde temsil edilmek istenen içerik ve biçimin özerkliğinin kökeni felsefeye dayandırılarak sunulur. Örneğin Picasso “Kübizm” ile uzay ve zamanı ima eden biçimi oluşturur. Böylece yirminci yüzyıl sanatının en önemli yeniliklerinden biri olan biçim kavramının evrimi gerçekleşir.

19. yüzyıla gelindiğinde ise; kesin sınırlandırıcı olan ve somut bir şey olarak anlaşılan biçim, Empresyonizmde yeniden biçimlendirilir. Bu durumun ortaya çıkmasının nedeni o dönemde geliştirilen sanat-bilim ve sanat-yeni kuramlar arasındaki ilişkilerden kaynaklanır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında avangard sanatçıları, biçimler üzerine devrimci bir düşünce ortaya koyar. 1950’li ve 1960’lı yıllarda hızla ortaya çıkan yeni sanatsal gruplar deneyim ve biçimi ön plana çıkarır. Kavramsal sanat ve sonrasında, mevcut görüntü ve biçimler üzerinde çalışmalar yapılırken ayrıca teknolojik araçlar ile (bilgisayar gibi) biçimler modifiye edilir. Ancak "zanaatkarlık" boyutu, geleneksele göre değişse de tamamen ortadan kalkmaz; doğal ve yapay malzemelerle, canlı organizmalarla, sanal gerçekliklere dayanan bir el becerisi haline gelir. Ayrıca, Hegelci ve romantik sanat anlayışı kendisini kitle iletişim zincirine ve endüstriyel-kültürel sektöre aşılacak için kaidesinden iner.

21. yüz yılda artık eserlerdeki biçim, eserin ait olduğu dönemin doğa, din, güzellik anlayışının yanı sıra gerçeklik anlayışını, üretim anlayışını, kültür anlayışını, sanat ve sanatçı anlayışını da gösterir. O halde her dönem değişen biçimler aynı zamanda kavramların da farklı dönemlerde nasıl biçimlendiği ve zaman içinde ne şekilde değişime uğradığını da gösterir.

Çağdaş resmin biçim anlayışına gelindiğinde ise düşünsel arka planını oluşturan iki temel öge bulunur. Bunlardan birincisi yenilik, ikincisi ise şimdide var olmaktır. Bu

dönemde geleneksel sanatın kapalı biçimleri yıkılarak, yeni ifade biçimleri araştırılır. Bu dönemde ortaya çıkan önyargılardan biri çağdaş sanatın figürü terk ettiği yönündedir. Aksine, aslında soyut anlamda da çalışma özgürlüğüne izin verirken diğer yandan sanatçılar rahatsız edici gerçekçiliğin resimlerini ve heykellerini yaratmak için gelenek dışı malzemeleride sıklıkla kullanarak gerçekçiliği sanatın anayollarından biri haline getirirler. Örneğin; Otto Dix'in canlandırdığı huysuz gazeteci, Antonio Donghi ve Ubaldo Oppi'nin çizdiği kadınlardaki büyülu gerçekçilik, Edward Hopper'un Amerikan gerçekçiliği, Grant Wood'nun mükemmel figürlerindeki gerçekçi duruşlarının yanı sıra gündelik kıyafetleri kullanımıyla onları gerçekliğin içine yerleştirir. Chuck Close'nun bütünü görmeyi engelleyen özel hastalığı nedeniyle çalışmaları uzaktan bir fotoğraf gibi görünür, ancak yakından bakıldığında renkli parçaların oluşturduğu karmaşık soyut kompozisyonlardır. John De Andrea aşık çiftlerin çökmüş bedenlerini neredeyse bir röntgencilik duygusu yaratacak kadar gerçekçi bir şekilde yeniden üretir. Çalışmalarında saç, tırnak, kırışıklık, saç, kumaş kıvrımları gibi en küçük detaylara bile yer verir. Bu noktada dikkate alınması gereken, çalışmalarda figür kullanılmıştır fakat figür idealleştirilmiştir.

Bu dönemdeki diğer bir önemli hususta sanat eseri artık sadece bakılmak için seyirlik amaçlı olmadığı gibi aynı zamanda sanat gözlemcisi de basit bir izleyici olmaktan çıkarak icraya katılan ve sanat yapıtı ile kurulan ilişkide daha aktif bir rol alan kişi olur. Bu nedenle de çağdaş sanatta çok çeşitli kavramlar ve biçimler üretir. Böylece nesnelerin biçimleri sadece görülebilir değil, aynı zamanda düşünülebilir hale gelir. Bu durum aslında içinde yaşadığımız çağdaki paradoksun dışına çıkma çabası olarak düşünülebilir.

Sanatçının duysal dünyası “biçimler” vasıtasıyla anlaşılır ve açıklanır ancak duysal dünyadaki nesneler, biçimler aracılığı ile eser üzerinde yansısını oluştururken gerçek manada kendi kimliğinin dışında eserde kendi gerçekliğini de sunabilir bu nedenle eser yüzeyine aktarılırken biçimde değişimde olabilir. Bu değişim yeni anlatım biçimleri oluşturabildiği gibi biçimin vermiş olduğu anlam ve anlatma biçimi ile yeni bir üslupta sunulur.

Bu durumda biçimler, sanatçının duygularını açığa çıkaran izleyicide hisler uyandıran bir uyarıcı durumuna geldiğini söyleyebiliriz. Sanatçının duygusunun ifadesi olarak; gelenek, savaş, şiddet ve barışı yani genel anlamda insanları temsil eder. Bir başka

deyişle toplumun yaşamını ifade eder. Bu tür ifadeler üretmekte eserdeki biçimin işlevidir.

“Georges Didi Huberman, 1992 tarihli The Game of Evidence adlı makalesinde, ‘Gördüklerimizin geçerli olduğunu ve gözlerimizde yalnızca bizi ilgilendiren şeylerle ilgilendiğini’ hatırlatır. Formların ayrıca, kavramları, duyguları, gerçekliği bulan veya yitiren kolektif anlam dalgalarını somutlaştırdıkları için döngülerden ve geri dönüşlerden oluşan kendi tarihleri vardır.” (Vettese, 2017,71-72)

Çünkü kavramların ifade edilmesi ancak onu biçimlerle fark ettiğimizde anlaşılır olur. Öyleyse görsel, duygusal, olgusal ve işitsel olan kavramlar biçim ile birlikte görünür olurlar. Çağdaş sanatçının çevresinde gördüğü ve hissettiği şey aynı zamanda hayal gücünün ve duygularının biçimidir. “Bu, sanatın gerçekliğe derinlik, doku ve renk katarak, yeni duygusal varoluşsal bakış açıları açma potansiyelini ifade eder” (Lomas, 2016,7). Böylece sanat yaşamın derinliklerine nüfuz ederek insan doğasını ifade etmekte yani biçimlendirmektedir.

Çağdaş eserlerde ortaya konan biçimler genelde gerçekte var olan herhangi bir nesneye dayandırılır ve bu biçimler dünyanın gerçek nesneleriyle karşılaştırılır veya bu nesnelere karşı çıkar. Aslında görsel deneyimimizden bağımsız olarak, dış dünyadaki nesnelerin kendine ait özellikleri vardır ve sanatçıda dış dünyadaki nesnelerin veya olayların iç temsilini/ modelini biçim olarak yaratır. Ancak, bu biçimler dünyadaki nesnelerden farklı da oluşabilir. Diğer yandan gerçek dünyanın doğru bir şekilde temsil edilmesi veya modellenmesi için nesneler hakkında doğru bilgiye sahip olunması gerekir. Böylece, sanatçı algısı, çevredeki gerçek nesneler ve eser arasında tutarlılık sağlanabilir. Eser üzerindeki biçimler, renk, doku, boyut gibi özelliklerle algılandığından, nesnelerin ima edildiği sembol ve biçimlerde onun anlatım dilini yani üslubunu oluşturur.

Diğer yandan çağdaş sanatçı yaşadığı toplumun önündedir ve geleceğin içinde yaşamaları, Onların kullandığı biçimlerinde geleceğe atıfta bulunmasını sağlar. “Sanat, bilinçdışı düzeylerinden gelen iletişim sonucu oluştuğundan, sanatçılar bize hassaslaşmış bilinci sayesinde toplumunun ön kulvarlarında yer alan, bir ayağı gelecekteymişçesine yaşayan bir insan resmi sunar” (May, 2010, 20). Yani çağdaş sanatçıların biçim anlayışları şimdiden kurtularak geçmişten geleceğe doğru “oluş” sunar. Bir anlamda geçmişle geleceği birleştirerek onları kendi içinde eriterek birbirlerini tamamlayan ve etkileyen biçimlerle şimdide var olurlar.

“Nasıl tanımlamak isterseniz ya da istemeseniz de sanat denen nesneler dizisi zamanın ve tarihin ötesinde soyut bir varlık değildir. İçinde yaşadığımız kültüre ve etik değerlere yapılan bir

göndermeler kompleksini ortaya koymaktadır. Ve aynı zamanda bir dünya üreticisidir, çünkü bugünü okuma ve geçmişle başa çıkma yeteneği sayesinde sanatçı hipotezler, senaryolar, olasılıklar formüle eder.” (Vettese, 2017, 72)

Böylece olayların gelecek ve geçmiş etkileri ile neden ve sonuçları sanatçıya özgü biçimler aracılığı ile yüzeyde sonuçlandırılır. Çünkü bu biçimler, sanatçının yaşamı boyunca kodladığı bellekten alınmakta ve otomatik olarak sanatçının bilinçaltında işlenmektedir. Kodlanan bu bilgiler ile eserinde, insanları toplumu etkileyen şeyleri kayıt altına alarak ölümsüzleştirirken yaşamla sanat arasında sıkı bir bağ oluşturur. Onların oluşturdukları biçimler böylece yaşamda olumsuz olarak görülen durumlara karşı direnç oluşturması mümkün olur. Bu bağlamda çağdaş resimde biçimin içeriksel olarak ifadesinin genişletilmesi toplumsal ilerlemenin önünü açabilecek yapıya doğru evrilmesini sağlar.

Bu düşüncenin tam tersini savunan biçimci kuramcılar ise sanatla yaşam arasındaki bağ koparmadan gerçek sanata ulaşamayacağını ileri sürmektedir.

“Biçimci sanat kuramı ise, sanatın özünü, sanat yapıtının başka şeylerle (dış dünya, sanatçı, alımlayıcı) ilişkisinde değil de doğrudan doğruya yapıtın kendisinde, sanat yapıtının kendine özgü yapısında arayan kuramdır. Biçimci kurama göre sanatın özü, yapıtın dışında değil, yapıtın içinde, kendisindedir. Bu nedenle incelenmesi, araştırılması gereken şey yapıtın özgün yapısı, biçimidir ve sanatın ne olduğuna, anlamına ilişkin sorunun yanıtı da yapıtta, yapıtın biçiminde aranmalıdır” (Moran, 1994,10).

Biçimci sanatta her şey biçim dili üzerine temellendirilerek nesnelerin fiziksel çözümlemesi yapılır ve sanat eserinin özü biçimde aranır. Bu doğrultuda önemli olan söylenen değil nasıl söylendiğidir. Ancak çağdaş eserler, sanatla çağdaş yaşam arasındaki ilişki aracılığıyla sanatçının dünyasında türetilmekte ve biçimlendirilmektedir. Biçim sanatçı deneyimden oluşur. Bu deneyim de sanatçının belleğinde kaydedilmiş olandır. Sanat kültürel miras olarak değerlendirildiğinde milletlere ve çağa ait kayıtlardır, toplumun belleği niteliğindedir. Yani biçim artık günümüzde bu anlamda çok daha karmaşık bir şeyi ifade etmektedir. Diğer bir ifadeyle, biçim yalnızca tanıdık ilişkileri değil aynı zamanda öğelerin birbiriyle olan tüm ilişkilerini, benzerliklerini ve farklılıklarını içermektedir. Biçimlerin anlaşılabilir olması ve duygunun eserde daha etkili yansıtılabilmesi için günümüz biçim anlayışının değişmesini gerekli kılar. Anlaşıyor ki biçimin eser üzerinde özgürce kullanılması, çağdaş sanatçıyı engelleyen entelektüel önyargılar ve yanlış kavramlardan arındırmasına bağlı olarak değişmektedir.

Öyleyse biçimde kullanılan dil hem analiz aracı hem de sentezdir. Bu diyalektik olarak eser üzerinde birleştirmek, sanatın sınırlarını koymak ya da sınırların ötesine

geçmektir. Bu durumu tersine çevirmek sanatçıya bağlıdır. Ayrıca eserde dışa vurulan biçimdir, işaret edilen ise örtük olan içeriktir ve biçimlerin işlevi içeriği görünür kılmaktır. “Bell, biçimin estetik duyguyu teşvik etmekten sorumlu olduğunu ve yanıtın ‘belirli bir yolla ilişkili biçimler tarafından derinden hareket ettirilmesini’ içerebileceğini belirtir” (Konečni, 2015, 308).

Çağdaş eserlerdeki biçimlerin diğer bir özelliği incelendiğinde, biçimlerin sezgisel olduğunu ifade etmek mümkündür. Sezgisel bilgi, ifade edici bilgidir ve bu bilgi; ilişki, farklılık, uygunluk, kontrast ve sentez ile doğrudan iç görüyle elde edilmektedir. Biçimlerin kavranması ise; algı ve sezgiyle kendiliğinden oluştuğundan ortaya çıkan bazı biçimlerin mecazi ve diğer anlam olasılıklarının bilinmesi ile biçimlerin bu doğrultuda algılanması izleyici yorumu gerektirir. “Genel bir tabirle, sezgi sanatçıların çeşitli derecelerde sahip oldukları neredeyse doğaüstü bir yeteneğidir. Sezgi: kolayca aktarılan mevcut becerileri kullanır” (Raskin, 1994, 17). Yaratım sürecinde sezgisel etkileşim iki şekilde oluşur; birincisi, eser yüzeyindeki fiziksel eşleştirmeleri somutlaştırmak için kullanılır, ikincisi ise, görüntü biçimlerinin metaforik anlamları için kullanılır.

Özetle, çağdaş sanatçılar sanatsal biçimleri elde etmek için anlatımsal, tasarımsal ve teknik araçlar kullanırlar aynı zamanda sanat gereçlerini de çalışmalarını plastik özelliklerini dikkate alarak oluştururlar. Eserde biçimi oluştururken kullanılan malzemelerde çalışmanın içeriğini etkilemekte ve farklı anlamlar kazanmasını sağlamaktadır. Resmin yapımında kullanılan malzemelerin kendine has yapısı, kendine has biçim olanakları sunmaktadır.

2.3. Çağdaş Resim Sanatında Malzeme

İfadesini, duygusunu ve deneyimlerini çalışmalarına aktarmak isteyen çağdaş sanatçı, materyale yönelir. Bunu da madde ve malzemeye atıfta bulunarak aynı zamanda maddenin kendine ait anlamını ve işlevini eserlere dahil ederek yapar. 1950'lerin başında başlayan bu eğilimde geleneksel renklerin yerine, farklı malzemeler (tahta, yanmış plastik maddeler, çuval ve çeşitli yırtık bezler, yapıştırılmış katmanlı kağıtlar, kalın renk katmanları, taş, toprak, kabuklar, kireçli karışımlar vb.) ile sanatçı ifadesini esere aktarır.

Çağdaş resimde malzemenin kullanım yöntemi ve tekniği eserin özgünlüğünü beraberinde getirirken, eser üzerinde tanımlanan bu kombinasyon eserin taşıdığı çağrışım ve algılardan büyük ölçüde etkilenir. Bu bağlamda, eserdeki biçim ve içeriğe karşı gösterilen tepki eserin yaratıldığı malzemeye ilişkili hale gelir. Farklı malzemeler, yüzey üzerinde farklı özellikler oluşturduğu için sanatçı da eserin doğasına göre malzemelerinin seçimine karar verir. Yirminci yüzyılın ortalarında resim yağı ve tempera gibi geleneksel yöntemle çalışmalar yapmaktan uzaklaşan sanatçılar, endüstriyel malzemeler, akrilik reçineler ve akrilik emülsiyon boyalarla deneyler yapmaya başlar. 1930'lardan günümüze resimde boya ile birlikte çeşitli kimyasal bileşenlerin karışımı kullanılır. Bu bağlamda örnek olarak Edvard Munch'ın eserlerinde kullandığı pigment ve boya bağlayıcılarında; balmumu ile kalınlaştırılmış yağlıboya, Japon mumu içeren yağlı boya kalemeleri, kazein pastelleri, parafin mum, yumurta tempera ve Arap zamlı boya içerdiği gözlemlenir. Sanatçı yapıştırıcı ve tebeşirle hazırladığı zemin üzerinde ceviz yağı, keten tohumu yağı, haşhaş tohumu yağı ve çam reçinesi karıştırarak birkaç tabaka boya uygular. Willem de Kooning, çalışmalarına doku vermek için kum ve alçı gibi malzemeler eklerken, Jean-Paul Riopelle ise çalışmalarında sprej, zanaat boyaları ve floresan boyaları kullanır ve bunlara ayrıca metal tozları ilave eder.

Yirminci yüzyılın başlarında gerçeğin çöküşü sanat alanında da kuralların terkine neden olur, bu durumda, sanat dilinin dönüm noktasını oluşturur. Modernite'nin ortaya çıkmasıyla birlikte Batı dünyası sosyo-kültürel alanda önemli bir dönüşüm yaşanır. Bu durum sanatsal alanda da ilk tarihsel avangardlardan başlayarak sanatın dilinde hızlı değişim gerçekleşmesine neden olur. Ayrıca bu dönemde geleneksel anlayışın bazı kuralları değişmekte ya da tamamen ortadan kaldırılmaktadır. Temsilde taklit ilkesinden vazgeçilerek klasik malzeme kullanımı yerine yeni teknolojilerle üretilen boyalar ile birlikte çalışmalara yeni malzemeler dahil edilir.

1912'de Picasso ve Braque kolajlarından sonra kâğıt ve ahşap gibi diğer malzemeler de sanat eserine dahil edilir. İlk olarak Sürrealistler daha sonra Nesne Sanatı ve Duchamp'ın hazır yapım eserlerinden sonra endüstriyel üretimin onaylanması ile sanatçılar artık manzaralarını temsil eden malzemelerin ve nesnelerin estetik niteliklerine ilgi duymaya başlar. Eserlerinde farklı malzemeleri geleneksel ve yeni teknik yöntemlerle bir arada kullanır buna bağlı olarak teknikte daha önemli hale gelir. Bu durumda sanatçı sadece içerikle değil, aynı zamanda malzemelerle de çalışır.

Özellikle 60'lı ve 70'li yıllarda Fluxus, Arte Povera, Süreç sanatı (process art) ve Pop Art'ta yeni malzeme kullanımında patlama yaşanır ve buna ek olarak gündelik eşyaların da kullanılması ile yeni antimuseum hareketi başlar. Yaratıcılık ve özgürlük önemli hale geldiği için çöp, yemek, gazete kupürleri, sigara gibi yeni malzemelerle sanat üretmenin farklı yolları denenir. Geleneksel “asil” sanat malzemelerinden koparak, giderek karmaşılaşan geleneksel olmayan malzemeler kullanılır. Özellikle 1960'lı yıllardan sonra artık malzemenin karakteristik dili araştırılarak çalışmalar artık resim dilinin algılanmasına ve anlaşılmasına dönüşür. Çağdaş sanatçılar resim dilini, pigment ya da materyaller aracılığı ile içinde bulundukları mevcut durumu kaydetmek, yansıtmak, iletmek ve fikirleri ifade etmek amacıyla sanatsal imge oluşturarak kullanırlar. Oluşturulan biçim; görsel sembol, görsel işaret ve görsel dildir. Farklı malzemelerden (plastik, kumaş, kâğıt, ahşap, bambu, kabuk, kurşun, deri, çimento vb.) elde edilen yüzeyler de üzerine farklı türde resim yapmak için kullanılır. Malzemenin kendisi ve anlam olasılıklarının yanı sıra renk ve yüzeyler de çağdaş sanatçı için ilham kaynağı olur. Eserde malzemeyle; yanısama, gerçeklik, sembol ve metafor kombinasyonlarından orijinal imge içeriği elde edilir. İzleyici de yaratımdaki algıya katılarak, eserlerin kavram ve anlamını genişletir.

Bu sanatsal modellemede biçimde içeriğe daha fazla vurgu yapılır ve eserler nesne olarak değil, bir süreç olarak da görüldüğü söylenebilir. Bu dönemde sanatçı, kişiliğini ve fikirlerini eserlerinde vurgulamak için yaratıcı süreçte yenilikçi unsurların kullanımına daha çok odaklanır. Malzemeler, sanatsal dilin arkasındaki düşüncüyü ön plana çıkarmaya ve çağdaş resimlerin ontolojik dili haline gelmeye başlar. Bu durum sanatsal ifade alanını genişletirken benzersiz dil özellikleri kazanmalarını sağlar.

20. yüzyılda avangardın ortaya çıkışından günümüze kadar Joseph Beuys, Chris Drury, Eva Hesse, Gary Kuehn, Barry Le Va gibi sanatçılardan bazıları malzemelerin çürüme, yaşlanma ve yıpranma özelliklerini kullanarak, günümüzde hala büyük ölçüde bilinmeyen yeni teknik ve malzemeleri benimsemişlerdir. Bu kullanım biçimi yalnızca teknik malzeme bilgisi değil, aynı zamanda sanatçının entelektüel bilgisine ilişkin daha fazla farkındalık gerektirir. Malzemelerin alan dinamiğindeki ilişkisi, çalışmalardaki sınırları nasıl oluşturduğunun da önem kazanmasını sağlar. Bu nedenle sanatçı, doğal malzemelerin ılık, sıcaklık ve nem etkisiyle şekil değiştirme ve bozulma süreçlerini eserinde kontrol altına alır. Bu süreci takip edebilmesi için sanatçının malzemelerin teknik özellikleri hakkında bilgi sahibi olması gerekir. Malzemenin

bozulma ve yaşlanma nedeniyle fiziksel özelliklerindeki değişikliklerine ve eserdeki etkisine sanatçı karar verir fakat çevresel faktörlerle yapılan bu modifikasyon uygulama yöntemleri eserlerde bozulma sorununa da yol açar.

Sanatçılar; eserin teknik ve biçimsel olasılıklarını yenilikçi “çağdaş” bir dil aracılığıyla ifade etmek için geri dönüştürülen malzemelerle geleneksel malzemeleri bir arada kullanır. Bu şekilde malzemelerin estetik kullanımları daha sofistike görünüm sağlar. Günümüz tüketim toplumunda sanatçı üretici rolündedir ve onların eser yaratma süreçleri, malzeme kullanımı sanatçı kimliğinin göstergesidir. Ancak günümüzdeki çalışmalarda malzemelerin şematığını her zaman görsel algıyla anlamlandırmak mümkün değildir. Sanatçıya özgü üslubun ve yaratım sürecinin de bilinmesi gerekir. Bu nedenle sanatçıların sanatsal yaklaşımları, teknik ve malzeme seçimleri açısından eserleri özel bir konuma sahip olur.

Bunların sonucu olarak ta malzemeler, biçimleri giderek daha fazla etkilemektedir. Bu eğilime yönlendiren iki görüş bulunur; birincisi, daha yüksek niteliklere ulaşmak için çeşitli malzeme kombinasyonlarından oluşan yüksek performanslı malzemelerdir. İkincisi ise moleküler yapılarını değiştirme yeteneğine sahip malzemelerdir. Antonelli (1995, 9)’nın da belirttiği gibi, “...malzemeler ve teknolojileri yeni bir malzeme kültürü ortaya çıkardı- bu durum karmaşık sürekli bir değişim ve adaptasyon durumundadır. Bu kültür küreseldir...”. Bu yaklaşım ile çalışan sanatçılar, eserlerinin biçim ve içeriğine uygun fiziki ve ruhsal kimlik arayışındadır. Bu arayış imgenin/nesnenin ruhsallığından rol kapma arayışıdır.

Bu durumu, Jean Baudrillard ve Jacques Derrida gibi Fransız post yapısalci filozofların dekonstrüktivist teorilerinin özellikle entelektüel çevrelerde yayılması sağlamıştır. Çağdaş materyaller işlevsel ve yapısal olduğu için biçimlerin üretiminde deneysel bir yaklaşım sergilenir. Ancak, yeni ve alışılmadık malzemelerle, deney yapabilmek için geleneksel kurallara ilişkin temel bilgi de gerekmektedir. Bu şekilde eserlerde başka anlamlar da ortaya çıkabilmektedir. Geleneksel yaklaşımla sanatçılar daha hızlı kararlar alabildikleri için basit bir yol olarak geleneksele de başvurabildiklerinden, çağdaş yaklaşımlar, sanatçıların sınırlarını aşmasına yardımcı olan karşılıklı tamamlayıcı ilişki içinde olmuştur. Bu tür farklı yaklaşımlar çağdaş sanatta birçok bağlamda bulanıklaştığından, geleneksel uygulamalar da yeniden değerlendirilmiştir.

Özetle, eserdeki ifade “öznellik” olarak, malzeme de “dokunulabilirlik” özelliği olarak, düşünülebilir. Bu fiziksel ve öznel bileşenler, yaratıcı süreçte bağımsız olarak değil, daha çok iç içe geçerek işlevsel olur. Bileşenlerin olasılıklar çerçevesinde esere dahil edilmesi, çalışmanın sorunsalını oluşturur. Bu durum eserin biçimini, içeriğini ve aynı zamanda tekniğini de etkiler. Yeni malzemelerin kullanımına (geliştirilmesi ve bulunabilirliği dahil) bağlı olarak birçok sanat akımı ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda sanat yeniden şekillendirilmiştir. Sanat malzemelerinin kullanımında sınırlı ve sınırları olduğunda, sanatçıların yaratıcı fikirlerinin engellediğini ve çalışmasını zorlaştırdığını söyleyebiliriz.

2.4. Çağdaş Resimde İçerik ve Biçimin Yaratılması (Oluşturulması)

Çağdaş sanat İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra başlar. Bu dönemle sanat eserinin dilinde dönüşüm ve devrimler ortaya çıkar. Bu durum 1960'lı yıllardan günümüze kadar kendini sürekli yenileyerek devam eder. Bu bağlamda çağdaş sanat türüne özgü yeni teknikler oluşturur ya da başka bir türün teknikleri ile iç içe geçer. Başka bir ifade ile disiplinler arası çalışmaların sonucunda sanata ait olan tanımlar, anlamlar, biçimler ve içerikler değişir. Bu durumun ortaya çıkmasının diğer bir nedeni, tüm sanat disiplinleri arasındaki sınırların erimesidir. Çağdaş sanatta sanatçı, özgün fikrini istediği gibi ortaya koyabildiği için bu durumda içeriğin zenginleşmesini sağlar. Bu dönemde içeriğin oluşturma biçiminin değişmesiyle birlikte biçim de içeriği ifade edebilmek için değişir. İçerik artık sanatçının düşüncesini yani felsefesini ifade eder, biçim ise eserin dış görünümünü oluşturur.

“Heidegger’e göre yaratıcı sanat yapıtını oluşturan, mücadelenin kışkırtıcısıdır (Anstifter). Yaratımın anlamı dünya ile yeryüzünün çatışmasına destek olmaya (ertagen), katlanmaya (aushalten) ve tıpkı Husserl’in epokhesinde olduğu gibi yeni hakikatin alışılmadık alanı içinde kalmaya (innestehen) dayanır. İkinci yaklaşıma göre ise sanat yapıtıyla temel ilişki hazza değil bilgiye yöneliktir. Sanat yapıtıyla temel ilişki, bir haz, bir heyecan değil, fakat tüm göndermeleri içinde sanat yapıtında tesis edilmiş olan hakikatin bilgisidir” (Şan, 2016, 58).

Çağdaş resmin kökenine inildiğinde ise biçim ve içerik kavramlarına ulaşılır. “Heidegger sanat eserinin kökenini yine sanatı tanımlayacak bir ana mefhumda arıyorken, Deleuze bu köken sorunsalını bambaşka bir düzleme, kendi sevdiği değim yerindeyse, bir ‘içkinlik düzlemine’ taşıyarak ‘köken’ problemini zamandaş bir öncelik olarak belirlemeye çalışır. (Deleuze, 2003,8) Biçim, dışa vurulan, işaret edilen ve dolaşıma sokulandır. Buna göre de farklı yüzeyde, yüzeyin sonuçlarıyla birlikte ifade dili ortaya çıkar. Onların içinde sakladığı derinliği ve birbirine etkisi sonucu

taşıdığı anlamları, izleyici başka bir derinlikte yaşayabilir. Bu da estetik bir önermenin içinde kavramların ele alınışını ifade eder.

“Sanat yapıtı ancak tanınması ve benimsenmesi durumunda bir değerle donanmış sembolik bir nesne biçiminde var olduğundan, bir başka deyişle sanat yaptını bir sanat yapıtı olarak tanımak ve benimsemek için gereken estetik yetenek ve yetilere sahip izleyicilerce toplumsal bakımdan sanat yapıtı olarak nitelendirildiğinden, yalnızca yapıtın özdeksel üretimi değil, aynı zamanda yapıtın değerinin ya da yapıtın değerine duyulan inancın (bu da aynı anlama gelir) üretimi de yapıtlar biliminin konusunu oluşturur” (Bourdieu, 2006, 352).

Bu dönem sanatçıları anlatım aracı olarak birçok anlatım biçimi kullanarak içerik oluşturmaya başlarlar ancak sanat algısının en temel birimi olan biçimi izleyicinin algılaması kişiliğine, düşüncesine, uyarılmasına, birikimine ve belleğine bağlı olarak değişkenlik gösterir.

Sanatçı, dış dünyasında karşılaştığı olayları algımlarken sanatçının görme edimi hem aktif hem de pasiftir ve bu durumun görme edimin de bir etki yaratması gerekir. Çünkü bu etki ile edinimde bulunur. Bilinçli hale gelen bu etki ile içerik, çağdaş sanatçının damgasını taşımakta ve ona özgü olmaktadır. Bu sayede de sanatçı algısını biçime dönüştürür. Tabi ki geçmiş deneyimlerini de ekleyerek göstergenin ne olduğunu tanımlamakta ve sınıflandırmaktadır. “Peirce göstergiyi üç-parçalı bir bağıntı olarak görür: Gösterim diye adlandırılan usa ideayı taşıyan bir araç; yorumlayan diye adlandırılan göstergiyi yorumlayan başka bir idea; bir de göstergenin karşılıklı geldiği nesne” (Gottdiener, 2005, 23). Sanatçının ideasında ürettiği ya da değiştirdiği nesnenin eser içerisinde biçim olarak yer alması gerekir. Kendi biçimini üreten çağdaş sanatçının biçimleri, onun yorumunu içerir ve bu biçimlerin anlam çözümlemesi yapıldığında göstergenin ikili doğası olduğunu gözlemleyebiliriz. Çünkü bu göstergeler yorumlamayı da içerdiğinden çağdaş sanatçı bilincinin bir ögesi olarak özel bir alan içinde var olur. “Bir yaratıcı mutlaka ihtiyaç duyduğu şeyi yaratandır.” (Deleuze, 2003, 25) Bu bağlamda değerlendirdiğimizde çağdaş sanatçıda gerçekte var olan şeylerin biçimini ihtiyaç duyduğunda değiştirip yorumlayabilir. Bunu düşüncesinin özünü içeren ve en iyi ortaya koyabileceği biçimleri seçerek yapar diğer yandan ona başka öğeler de ekleyerek anlamı kuvvetlendirir. Ayrıca eserlerinde deneysel temelli işlediği çevresini, biçimlerle kodlayarak işaretlerin anlaşılmasına da olanak sağlar. İçeriğin çözülmesinde bu kodların işlevi oldukça büyüktür ve bu şekilde göstergelerde anlam yoluyla üretilir. Eserdeki ‘kodlar’ alıcısında (izleyicisinde) uygun tepki uyandırdığında ancak başarılı olur. Bu da ancak sanatçının üslubu ile ortaya konabilir.

O halde ortaya çıkan sonuç biçimin bireyselleşmesidir ancak hiçbir gerçeklik ifade etmeyen bireyselleşme sentetik bir biçimi ifade eder. Diğer yandan sanatçı tarafından oluşturulan anlamın tarafsız olmasının yanı sıra özgün biçimin yüzey üzerinde örgütlenmesi ile izleyiciye bir bakış açısı sunar. Çünkü yüzey, aşkınsal alanın kendisi ve içeriğin ifade edildiği yerdir. Aynı zamanda yüzeyde çağdaş sanatçı evrensel biçiminin gerçekliğini ortaya koyar. Bunu yaparken de içeriği (ideasını) doğal olanla ya da rasyonel olduğu varsayılan ideal modellerle kıyaslar. Aynı zamanda içeriğe uygun olarak biçim dili inşa ederek, yüzey üzerinde diyalektik bir bütünlük oluşturur.

İçerik ise, imlem² ile yüzey örgütlenmesine girerek anlam kazanır. Bu aşkınsal alanda kişisel bilincin biçimini vermek ve korumak oldukça zordur. “Bir anlam taşımak yükümlülüğünden kurtulan ‘katıksız resim’, sanatçının benzersiz duyarlılığının ve yaratımdaki özgünlüğünün bir anlatımı, kısacası, ünlü deyişe göre ‘bir mizaç aracılığıyla ele alınan yaratım kesintisidir’” (Bourdieu, 2006, 223). Buna göre çalışmalarda içeriğin aşkınsal alanı, kişisellik biçimi (dışa vurulan), genellik biçimi (imlenen nesnel olanın özelliklerini) ve bireysellik biçimi (bireyselleştirici öznel görüşe gönderme yapan) olarak gruplandırılabilir. “...içsel uzayda bulunan tüm canlı madde kütlesi canlının sınırı üzerinde etkin olarak dış dünyada mevcuttur. İçsellik ortamının parçası olmak yalnızca içeride olmak değil sınırın iç tarafında olmak demektir. Kutuplaşmış çeper düzeyinde, içsel geçmiş ve dışsal gelecek karşı karşıya gelir” (Deleuze, 2015, 126).

Bu nedenle çağdaş resimde, toplum ve toplumsal yapı ile arasında devamlı bir diyalektik bulunur, içerikte bir ifade aracı olarak bu anlayış içinde oluşur. Toplumda değişen düşünce kalıplarıyla birlikte içerik ve biçimler de bu düşünce kalıplarına göre değişir. “Marksist estetsiyen Fredric Jameson, Post-Marksistler ve Post-Yapısalcılar usta anlatıların ve ana kodların olasılığına ve arzu edilirliğine karşı tartışırken, kapsamlı, ‘bütünleştirici’ bir kültür anlayışı aramaya devam etti” (Arkaraprasertkul, 2009, 86). Çağdaş resimde içerik gerçekliğin mutlak temsilini yaratma hedefindedir. Bu bağlamda eserler, gerçeği hatırlatan işaretler taşır. Gerçekliğin kalıntıları olan temsillerin işaretler yoluyla harekete geçirilmesi amaçlanır. Bu şekilde kalıntılar geçmişin ifadesi olarak eserlerin içeriği aracılığıyla çerçevelenir. Bu yeniden çerçeveleme çağdaş sanatçıların temsil etmeye çalıştıkları olayları çağdaş biçimde

² İnsanın varlıklara verdiği ya da varlıklarda bulduğu anlam.

farklı bir anlamda bağlamsallaştırır. Örneğin; Gerhard Richter eserlerindeki biçimlerin bulanıklığı tarihi gizlemektedir. Ancak, bulanıklık Richter'in resimlerini gerçeğe yaklaştırmaktadır. Fotoğrafların ve resimlerin mutlak gerçek bir anı yakalamalarındaki yetersizliği Richter'in eserlerinde manipüle edilerek temsilin imkânsızlığı ile gerçeğin temsiline dönüşür. Eserler aracılığıyla tarihin durumunu, biçimler aracılığı ile tarihin etkilerini ele alan bir tartışma başlatılır. Sanatçının ele aldığı bu problemler, eserlerinde bir problemi çözmeye yönelik değildir. Bu problemler biçimlendirilmiş bir soru için gerekli olan içerimleri en uç noktaya kadar geliştirmeye yöneliktir. Bu şekilde eserlerdeki biçimler kavramlar aracılığı ile soru haline getirilir. Başka bir deyişle bu durum izleyiciyi soruya tabi tutmak anlamına gelir. Bu şekilde biçimlerle içeriği aktarmak amacıyla sorular bir araya getirilerek eser üzerinde dizgileştirilir.

May (2016, 134), “yeni bir biçim bulunması ile ilgili gösterilen çabanın nedenlerini ‘Yeni bir biçim için duyduğumuz tutku, dünyayı gereksinim ve arzularımıza elverir kılma özlemimizi ve daha önemlisi, kendimizi önem taşıyor olarak yaşama özlemimizi ifade eder’”. şeklinde açıklar. Bunun yanında içerik, yüzeyde oluşturulan biçimin tamamını kuşatması sağlanarak renklerle ve kullanılan malzeme yardımıyla (madde-biçim ilişkisi ile) hissedilebilecek hale getirilir. Bu aslında düşüncenin malzemeye işlenmesidir. Eser üzerindeki biçimler, bir nesnenin öbürüne yaptığı çıkarım ve neden-sonuç ilişkisi ile birbirine bağlanırlar. Sanatçılar ise onları yönlendirme gücüne sahip olan kişidir. Deleuze (2008, 24) göre; “Nesneleri ideleri içinde ele alırsak bütün bu nesnelerin ‘birbirlerinin sebebi ya da sonucu haline gelmesi’ mümkündür, çünkü nedensel ilişki onların niteliklerinden biri değildir: Mantıksal olarak herhangi bir şey herhangi bir şeyin sebebi olabilir”.

Çağdaş resimlerde içeriğin derinliği kavramlar ile kavranır ve bu derinlik çoğu zaman gürültücü olarak kabul edilebilir. Bu gürültü sanatçının seçimleriyle biçime dönüştüğünde tek veya çok anlamlılığa evrilir. Bu durumda eser üzerinde; dilin düzenlenmesi, biçimlendirmesi, işaret edilmesi ve dışı vurumunun gerçekleşmesi yani imlerin kavramlarca tamamlanması ile tam bir statik oluşum söz konusudur.

Çağdaş resme biçim ve içerik ilişkisi açısından bakılırsa, eserlerdeki içerik, gözlem ve deneyim sonucunda ortaya çıkan sentezle imgelemde birleşerek neden sonuç ilişkisi ile birbirine bağlanır. Bu durumda biçimi ortaya çıkarmak ise; akıl yürütmeyi, deneyimin ötesine geçmeyi, geçmiş ve şimdiyi geleceğe aktarmayı gerektirir. Biçim ancak geçmiş deneyime uygun olarak belirlenir, çünkü, doğası gereği geçmiş

deneyimler yoluyla öğrenilerek saklı doğalarının etkileri bu yolla keşfedilir. Ortaya çıkan bu duygulanım, çevredeki olaylar ve tutkunun birbirine göre konumlandırılışı çağrışım ideleri aracılığıyla biçimle ilişkilendirilir. Tutkuda bu ilişkilere yön vererek biçime yönelim kazandırır ancak sanatçının tutkusu idelerin çağrışımına ihtiyaç duyar. Elde edilen bu veriler ile bir şeyin varoluşu için çıkarsama da bulunurken ayrıca yargıda bulunmasını yani sanatçının kendini özne olarak ortaya koymasını sağlar. İdea ile biçim arasında kurulan bu ilişki içeriğe hizmet etmek içindir.

Biçimin iyi bir şekilde temellendirilmesi sanatçının dış dünya ile kurmuş olduğu ilişkiye bağlıdır. Ancak bu ilişkiyi dışsal benzerlik olarak algılanmaması gerekir çünkü kastedilen çağdaş sanatçının ideası ile biçimi arasında ilişki içsel-zihinsel- benzerlik olup olmadığı sorgulanır. Çünkü, biçim içsel ya da türemiş benzerliğe dayandırılmak istenir. Doğada var olan çeşitliliği üretimin ilkesi olarak düşünürsek çağdaş sanatçıda kendi biçiminin öğelerini bütünleştirerek toplar. Bu şekilde yaşadığı toplum ve onun doğasına uygun şekilde içsel ve dışsal olarak karşılıklı etkileşim sonucunda eserinin biçim ve içeriğini meydana getirir. Kısacası, kendi bakış açısıyla topluma gönderme yapmak için düşüncesini biçime dönüştürür. Ortaya çıkan biçimler çağdaş sanatçının yaratıcı düşüncesini ifade etmektedir. “Bu yaratılan şey, sanat yapıtıdır. Sanat yapıtı, apayrı bir dünya, apayrı bir düzen gösterir” (Tunalı, 2007, 50). O halde çağdaş sanatçının toplum hakkında fikir sahibi olması ve iletişim alanına girmesi biçim ve içerik üretme açısından önemlidir. Bu iletişim için öncelikle bilgiler enformasyon (bilgilendirme) alanına aktarılır daha sonra sanatçı bilincinde karşı enformasyon üretilir. Karşı enformasyon doğası gereği direnme eylemi olarak ortaya çıktığından daha etkili ve gizemli bir bağ kurulabilir. Belirli koşullar altında üretilmiş olan enformasyonlardan yola çıkarak zamana (döneme) özel biçimler üretilir. Lakin toplumun farklı katmanlarında farklı bilgiler biriktiğinden farklı şekilde biçimlenir.

Çağdaş sanatçının duyumlar ile belirlediği izlenimlerle eseri üzerinde biçimsel çıkarsama da bulunur. Bu duyguların, biçimde birleşmesi ya da biçimden uzaklaşması sanatçının tutkularına bağlıdır. Sanatçı tutkuları iyiyi de kötüyü de üretebilmektedir. Örneğin Damien Hirst, Jake ve Dinos Chapman gibi sanatçıların eserlerinde güzelin yerini gerilim ve şok almış güzel/çirkin ve iyi/ kötü hakkında yargıda bulunmak zorlaşmıştır. Yasumasa Morimura, Cindy Sherman ve Chris Ofili biçimlerini görünüm ve benzerlik üzerinden dolaşıma sokarak gerçekleştirir. Ayrıca eserlerinde içerik olarak kullandığı ironi dili ile gerçekliğin bütününe olduğu gibi vermek yerine

izleyiciye sezdirmeyi tercih etmektedir. Buna örnek olarak Vandy Rattana'nın çalışmaları verilebilir. "Bombs Lake" serisinde Amerikan ordusunun Vietnam Savaşı'nda bombalayarak oluşturduğu çukurlar zaman içinde su ile dolarak göletler haline gelir. Sanatçının eserlerine biçimsel olarak bakıldığında manzaranın güzelliği ile savaşın yıkımı tezatlıkla gösterilir. İçerik olarak değerlendirildiğinde ise savaşa karşı yaşamın dirençli formunu sunar. Bu açıdan değerlendirildiğinde çağdaş resmin ne olduğunun ötesinde, etkisi ve ne ürettiği önem taşır. İroni dilini kullanan Yue Minjun, Zeng Fanzhi ve Jeff Koons gibi sanatçıların içerikte ironik dil ile birlikte farklı ifade türleri olan sanat, sermaye, çevre sorunları, kültür politikaları ve politik eleştirel söylem dili kullandıkları da gözlemlenir.

Grayson Perry, Anselm Kiefer ve Antoni Tàpies gibi çağdaş sanatçıların içerikleri bastırılmış bilinçte korunmuş olan toplumsal olayları aşkınsal alanda ortaya koyarlar. Bastırılmış bilinç, eserde boyut değiştirerek edindiği yeni değerlerle bağımsızlığını ve radikal farkını ortaya koyar. Bu bağlamda sanat yapısındaki biçim, içerik, değerler ve renkler düzeneği bir arınma sürecinin sonucudur diyebiliriz. Bunların eser üzerindeki diyalektiği sanatçının egemenliğini ileri sürmesini sağlar.

Çağdaş resimde biçim ve içerik oluşturmada bir diğer önemli kavram da kurgudur. Kurgular, toplum yapısı tarafından üretilen temalar etrafında oluşturulan hakikat bağlamında inşa edilen mitik kurgulardan oluşur. Bu kurgular eserlerde göstergelerle gösterilmeyene de gönderme yapar. Görünür olan ile görünür olmayan ve soyut olan ile somut olan arasında münazaralı-gerilimli bir ilişki ortaya konulur. İmajların biçim ve içerikle deşifre edilmesi ve çözümlenmesi ise, semiyotik (göstergebilim) ve psikanalitik tekniklere dayandırılır. Eserdeki işaretler ve motifler aracılığıyla derin gizli anlamlar açığa çıkartılır. Ayrıca izleyicinin yorumlayabileceği bir alanda oluşturulur. "Sanat nesnesini anlamlandırmak için, genellikle esere içkin nitelikler (biçim ve kompozisyon unsurları) ile eserin dışında yer alan etmenler (üretim tarzları ve kültürel algı) merceğe altına alınır" (Toffletti, 2014, 50). Aynı zamanda eserlerin anlamlandırması saf olaylara dayandırılır. Bu saf olayların neticesinde biçimlerin derinliği izleyici ile ilişkisi sonucunda ortaya çıkar. Çünkü bu yorumlama biçimi; yüzeyleri belirlemek, kesip çıkarmak, onları yönlendirmek, çoğaltmak, yüzeyde beliren biçimlerin izini sürmektir. Biçimler sınırlı olan "şimdide" gerçekleşirken sanatçı, hakikati saf olay olarak kavrar. "Yaşamın bütün olayları, ben onları kendimin kılmadan önce de yerli yerinde duruyordu, onları yaşamak ise onların dengi olma

hevesine kapılmaktı, onlardaki en iyi, en kusursuz yan sadece benden kaynaklanmak zorundaymış gibi” (Deleuze, 2015, 168). Çağdaş sanatçı olayları ortaya çıkarmak, onları anlamlandırmak ve kendi olaylarının içinde var olmak ister. Bu da gerçekleşme ve karşı gerçekleşme ile biçim tamamlanıp var olur. Karşı gerçekleşmede de olaylar birbiriyle bağdaşabilmekte ve birbirlerini ifade edebilmektedirler. Bu durum Çağdaş sanatçının kendi dünyasındaki biçimin anlatımını aşp evrensel bir iletişim sağlar.

Özetle, günümüzde toplumsal yaşamın çok kodlu doğası gösterge sistemlerinin çok olmasını sağlar. Bu sayede sanatçılar da bilinçli biçimde çok anlamlı olarak üretilmiş biçimler ortaya koyar. Ayrıca “...eserlerin dışsal özellikleri ve uygulanma biçimlerinden ziyade, iç yapılarının çetrefillğine ve sürekli geçirdikleri başkalaşımlara ağırlık veren; yani yalnızca eserlere değil, bağlamlarına da bakan bir çalışma yöntemin nasıl geliştirileceği sorusudur.” (Lu, [25.06.2022]). Bu şekilde yapının içeriği üzerindeki kuşkuların sürmesi, aşkınsallık ile çok anlamlılığın olanaklarından faydalanmaktadır. Eserlerde biçimler kuşku yarattığında bu kuşkunun kaynağının içerik olduğu açıktır ve içerik ile ilgili sorular sorulmasını sağlar. Bu yaklaşım biçimi ile çağdaş sanatçıların çalışmalarında gündelik yaşama yaklaştıkları gözlemlenir. Sanatçının biçimi tanıdık öğelere dönüştürmesiyle izleyicinin eseri algılama ve değerlendirme süreci kolaylaştırır. Böylece izleyici eser ile kendi dünyası arasında yeni bağlar kurabilir.

2.5. Çağdaş Resimde İçerik ve Biçimin Diyalektiği

Sanatçıların çevrelerindeki canlı ve cansız varlıkları algılamaları sonucu onlarla kurdukları ilişki tarih boyunca değişik biçimlerin ve içeriklerin oluşturulmasını sağlar. Ancak bu biçim ve içerikler sanatçının yaşamış olduğu çağın değerler dizgesine bağlı olarak değişir. Çağımızda, bilim ve teknolojinin sürekli ve hızla gelişimi bilgi birikiminin üst düzeye çıkarırken gelişen ve değişen bilgiler ışığında biçim ve içerikte sürekli devingenlik göstererek yeni kavramlar ve farklı görsel değerler ortaya çıkmasını sağlar. Çağdaş sanatçıların algı düzeyini etkileyen bu durum, sanatsal yaratıyı da değişken hale getirir. Yeni oluşturulan biçimsel oyunlar, içeriğe bağlı kalarak ortaya koyulduklarında bireysel olarak toplumsal alanda yankı bulurken toplumsal olan da kişiselleşir.

Biçimler kurucu unsur olarak doğrudan içeriğin biçimin içine girmesini sağlarken nitel faktörleri içerik sağlar. Daha önceki geleneksel ve akademik düşüncede sanatçının

düşüncesini anlatmak için, önce ‘içerik’ yerine ‘biçim’ düşünülür ve böylece eser biçimlendirilmiş içerik haline gelir. Biçimin içerik ile olan ilişkileri sunulur ve eserde doğal nesnelerin yerine veya hatırlatıcısı olarak hizmet eder.

Postmodernist ve postyapısalcı düşünürler, içeriğin kullanma biçimini ve bağlamsal durumlarını ya direk ya da örtülü biçimde sosyo-kültürel izlerle gösterir. Çağdaş sanatçılar ise; duygularını içerik üreterek ifade eder ve bu içerik üretme dizgisinin kaynağı biçimi oluşturur. Biçimin yorumu da içeriği anlamayı gerekli kılar. Bir sanat yapıtını diğer şeylerden ayıran şey özgünlüğü ve içerik bütünlüğünü oluşturulan biçimlerdir. Çağdaş resimlerin içerik çözümlemesinde önemli rol oynayan anlatı kavramı, göstergeler dünyasında biçimler haline gelir. Ancak bu biçimler izleyiciye bir şeyler ifade etmelidir. “Bir resme bakan, bakarken bu resmin neyi anlattığını biliyorsa ona hoşlanarak bakar. Ama resimdeki nesneyi daha önceden görmemişse ondan hoşlanmaz” (Tunalı, 2007, 176). Diğer yandan izleyici resimdeki biçimleri tam olarak anlaşılmamış ise gördüğü benzer biçimler ile de bağlantı kurabilir. Kurulan bu bağlantı yoluyla, kendi düşsel imgeleri ile eserdeki biçimleri anlamlandırılabilir. Çünkü izleme deneyimi, eserin bir parçasıdır. Ancak bu deneyimin teorik olarak kodlanmış bir izleme olmaması gerekir. Çünkü deneyim içermeyen karşılaşma, içeriğin varlığını belirli bir alanda sınırlandırır.

Diğer yandan "Yaratıcılık; kendiliğindenlik ve sınırlamalar arasındaki gerilimden doğar, sınırlamalar (nehrin kıyıları gibi) kendiliğindenliği sanat ya da şiir eseri için aslanan farklı biçimleri zorlar" (May, 2016, 122). Sınırlar, çelişkiler ve mücadele yaratıcı üretimin kaynağını oluşturur. Çağdaş sanatçı dışarıdan gelen uyarımları zihinsel sürecinden geçirerek içerik olarak dışsallaştırır. Biçim de yapıtın içeriğini anlatması bakımından yaratma sürecinde etkin bir rol oynar. İçeriğin, çağdaş sanatçı tarafından daha derinden kavranmasını da sağlar bazen de biçim içeriğin üzerinde etki yaparak değişmesine de neden olur.

Çağdaş sanatçı, yaşadığı çağın olaylarını inceleyerek sentezler. Biriken gözlemlerini estetik açıdan yorumlayarak sentezlerini içerik ile dile getirir. Bazen bu sentez sonucunda var olanın ötesinde yeni bir gerçeklikle dünyayı etkin biçimde tekrar biçimlendirme kaygısı da taşır. Ancak biçimle somutlaştırması, onun ustalığını ortaya koyması ile mümkün olur. Bu sentezleri sanatçının yapabilmesi için bilgileri kaynağından toplaması ve olayları, alışılmadık bir açıdan hiç görülmedikleri bir biçimde özgün bir biçim diliyle ifade etmesi gerekir. Aslında eser yaratılmadan önce

ilk olarak çağdaş sanatçının bilincinde içerik olgunlaşır ve daha sonra biçime karar verir. “Biçimin kurulmasında amaç, ona dikkatle bakan kişi üzerinde bir etki oluşturmaktır, biçimlerin uyumu, insan ruhuna, amaca uygun biçimde dokunulması ilkesi üzerine kurulu olmasıdır” (Kandinski, 1993, 56). Lakin çağdaş sanatçı güzellikleri bir araya getirmekten çok olayları tartışma eğilimi içindedir. Birçok kişinin bildiği olayları, gördüğü şeyleri, özgün bir dil ile eşsiz hale getirir. Yani yaşamda olan olayları ve halkın yaşantısını eserinde yeniden üreterek yansıtır.



Şekil 1: Enzo Cucchi, Arthur Rimbaud au Harrar, 1985, T.Ü.Y.B, 270 x 320

Cucchi, Enzo. [26.07.2022] Templon
https://www.templon.com/new/artist.php?la=en&artist_id=132.2

Bununla birlikte çağdaş sanat kompleks bir yapıya sahiptir. Çünkü sanatçı eserinin içeriğini anlatmak için farklı yöntemleri bir arada kullanır “... Modern-Çağdaş sanatın birçoğunda tipik alışılmış biçim ve dil sorunundan kurtulmayı amaçlamış fakat Deleuze-Guattari’nin çözümü bunu karşılamamıştır” (Carboni, 2005, 54). Bunun içinde çağdaş sanatçı biçim ve içerik arasında yeni diyalektikler araştırır. Bunlardan birincisi; eserlerin sergileme biçimini değiştirilerek alışılmışın dışına çıkılır. Çünkü bu sergileme biçimleri ile eserler arasında kurulan yeni bir içerik inşası başlar. Bu yaklaşım, içeriğin dilini oluşturabilmek için ideal biçim ve özgün anlatım dili oluşturduğunu söyleyebiliriz. Örneğin; “Svetlov, şiirinin içeriğini dile getirmek için

ideal bir biçim oluşturmuştur, çünkü uyaklar ayırımına varılmaksızın geçip gitmektedirler.” (Ziss,1984, 148) İkincisi ise; Çağdaş sanatçı eseri için ideal biçimi oluştururken doğal görünimleri ve göstergeleri tamamen değiştirmeden yeni/farklı biçimler elde eder. Bu yeni ve farklı biçim, duyuşsal ifadeler ile başka yola içeriği iten/ileten yeni öznel bir yaklaşım meydana getirir. Onlar öze dönük yaşamlarını ve deneyimlerini yansıtırken dış dünyayı ve toplumsal yapıyı da öznel yorumlarıyla özgürce anlatırlar. Bu oluşumlarla birlikte çağdaş sanatçıların getirmiş oldukları biçimsel yenilikler, içeriği daha iyi dile getirebilir ve yansıtabilir hale gelen bir araç haline getirir. Georg Baseli, Francesco Clemente, Enzo Cucchi (Şek:1) ve Anselm Kiefer gibi sanatçılar kendilerine özgü üsluplarıyla tarihsel ya da kültürel yaşamı cesaretli, serbest fırça darbeleriyle, yoğun boya efektleri ya da geleneksel malzeme dışındaki malzeme kullanımlarıyla oluşturur. Figüratif ifade biçimi ya da farklı anlatım yolu seçen sanatçılar, anlam katmanlarıyla da anlatımsal gücü yüksek eserler üretirler. Genel olarak eserlerde içerik, biçimde kök salarak buradan beslenir ve gizlenir. “Bu anlamlı çağrışımın kabullenilmesi, konu tam olarak biçimlendiği zaman onunla açıkça köklü ilişki içine giren eklemler önerebilir.” (Klee, 2007, 32) Ayrıca içerik için oluşturulan kavramlar neden, sonuç, etki ve amaçlar zinciri oluştururken aynı zamanda kavram büyük bir alana yayılabilir. Küçük bir biçim zengin bir anlama denk gelebilir çünkü kavram içeriğin oluşturucu ögesidir. İçeriği çözümlemek için kavramların adlandırması ve biçimle bağlantı kurmasının sağlanması gerekir. Böylece biçim ve biçimin öğeleri arasında yakınlık bağlantıları kurulur. Ancak biçimin varoluşu uzamsaldır, içeriğin öğeleri ise çağrışımsal bağlantılar ile bağlanır ve varoluş biçimi ise belleksel olarak oluşur.

“Hiçbir zaman anlam ile biçim arasında çelişki, anlaşmazlık, kopma yoktur. Aynı noktada bulunmazlar hiçbir zaman. Aynı biçimde, otomobildeysen, camdan görünüme bakıyorsam, gözümü dilediğim gibi görünüme ya da cama uydurabilirim: kimi zaman camın varlığını ve görünümünü uzaklığını kavrarım; kimi zaman da tersine, camın saydamlığını ve görünüm derinliğini; ama bu alışım bağıntısı değişmez kalır: cam benim için aynı zamanda hem hazır hem boş, görünüm aynı zamanda hem gerçek-dışı, hem dolu olacaktır. (Barthes, 1990, 165)

Kısaca, oluşturulan içeriğin anlamı başka anlamları da içerisinde barındırabilir ancak biçim ve içeriği birbirinden farklı olarak kendi içinde çözümlemek kendi aralarındaki devinimi engelleyebilir ve bu durum eser üzerinde çelişki yaratabilir. Örneğin; Michelangelo Pistoletto, (Şek:2) ayna üzerine kendi portresini yaparak kendine bakmak ve kimliğini görmek istemiştir. Aynalar üzerinde ortaya koyduğu gerçeklik ve temsil arasında tedirgin edici gerçeklik ortaya çıkar. Böylece Sanatçı, kendi sınırlarını

belirlemek için uç nokta ile yüzleşir. “Çünkü imge yüce bir konuyu, değeri yüksek bir içeriği dile getirdiği zaman, (başarısı, anlatım gücü ölçüsünde) bu konunun, bu içeriğin değerini eksilmeyecek, artıracaktır.” (Aragon, 1966, 63) Diğer yandan içerik aynı zamanda konunun eser içinde işlenmeden aldığı durumdur. Konu, sanatçı tarafından işlenerek içeriğe dahil edilmesi aynı zamanda biçime yoğrulmasını da sağlar. Çalışmaların maddesel varlığı (tuval, boya ve tercih edilen diğer malzemeler) ve kullanılan dil (renkler ve bunların düzeni ilişkilendirmesi) ile eserin biçimsel varlığı oluşturulur. Bir yapıtın maddesel varlığı ve sanatçının öznel seçimleri ile yapıtın anlamına odaklanan her şey yapıtın içeriğini meydana getirir. Artistik olarak işlenen duyguların aurası çağdaş sanatçıların savundukları perspektiften eleştirileri barındırır. Ayrıca onların yapıtlarında ortaya koyduğu eleştiri, sanatsal yönteminin yaratıcı özellikleri ve malzemenin seçimi sanatçının üslubunu (biçemi) belirlemektedir.



Şekil 2: Michelangelo Pistoletto, Self-portrait, 1970, Cilalı paslanmaz çelik ayna üzerine Renkli serigrafi, 100x72,7

Pistoletto, Michelangelo [02.07.2022] Phillips. <https://www.phillips.com/detail/michelangelo-pistoletto/NY030013/100>.

Çağdaş sanatçı, biçim ile kendi estetik düşüncesini taşıyan eser ortaya koyar. O, eserine biçim olarak eklediği ya da çıkardığı şeylerle içeriksel anlamını geliştirir. Onun yaratıcı etkinliği, gerçeği ve onun konfigürasyonlarını (yapılandırma) kavrama duygusunu gerektirir. Sanat eserini yaratırken, üretim aracı olan gerçek ve onun konfigürasyonlarından ayrılmadan gerçeğin içine girerek bunu eserde gösterir. Sanatçı, insanı ilgilendiren konu ve içerikleri belleğinde sentezleyerek genele yayar,

Çünkü Onun yapıtı, sadece düşünce biçiminde değil aynı zamanda sezgi ve duygu alanıyla da bağlantı kurdurarak şekillenmesini sağlar.

Çağdaş resimde, sanatsal farklılaşma ve bireyselleşmenin ortaya çıkması içerik olarak toplumsal yüzleşmeyi de beraberinde getirir. Örneğin; Gustav Metzger, nükleer silahlanma ve silah üretimine tepki göstermek için naylondan oluşturduğu tuvallerine asit püskürterek bu duruma tepki göstermektedir. Bu şekilde çağdaş sanatçılar kendi gerçekliğini aşarak kendine ait gerçekliği yaratırlar. Yaratım sürecinde içerik olarak gerçekle hesaplaşan sanatçı, bazen gerçeği gördüğü gibi biçimlendirirken, bazen de ideal olan gerçekliğe ulaşmaya çalışır ya da kendi gerçekliğini biçimlendirir. Bu anlamda çağdaş sanatçıların gerçekliği yansıtırma biçimi her zaman farklılık gösterir. Çünkü yaşadığı toplumun yapısı, yaşantısı, yönelimleri ve algılayış biçimi sanatçı üzerinde etkili olur. O, içerik olarak gerçekten yola çıkarak eserde gerçeği yeniden kurgular. Eserlerde Onun yarattığı öznel tekil biçimler bulunur ve bunların birbirleriyle olan ilişkileriyle yapıtın bütünsel biçimi oluşur. Biçim, sanatçı özgünlüğünün en belirgin göstergesi ve içeriğin zihinsel varlığının dışı vurmasıdır. Bu bağlamda kendine özgü biçim yaratma, benzersiz olma isteğini savunan çağdaş resim anlayışı, çalışma tekniği üzerinden de tartışma başlatır.

Yapıtlarda içerik oluşturulurken sanatçının yaratım sürecinde yaşadığı çelişkilerle içerik geliştirilir. Gelişen içerik süreç içinde biçimsel değişikliklere sebep olur. Çünkü biçim ile içeriğin görüntüsü elde edilirken, içerik de biçimin gerçeğini oluşturur. Sanatçı tarafından elde edilen biçim, içeriğe uygunsa içeriğin gelişimini hızlandırır. Bu durum biçimin içeriğe göre daha yavaş deviniminden kaynaklanır. “İçeriğin bütün yaratıcı süreç boyunca kendi içinde hareket halinde oluşu, içeriğin ortadaki biçimden her an sıyrılıp, belli ölçüde ‘kaçıp gitmesine’ yol açar” (Kagan,1993, 418). Ayrıca içeriğin sürekli devinim halinde olması biçim ile çatışmasına ve biçimin sınırlarını yıkarak değişmesine neden olduğunu söyleyebiliriz.

Bununla birlikte çağdaş sanatçı, düşüncesi olgunlaşmaya başladığında eserin biçiminde içerik önem taşır. İçeriğin yaratıcı süreç boyunca aktifliği, çağdaş sanatçının biçim ile içerik arasındaki ilişkisi kendi istediği hale gelene kadar devam eder. “Biçim eserde yer alan bütün öğelerin birbirine bağlanıp örülerek meydana getirdikleri düzendir” (Moran, 2003, 146). Bitmiş bir eserde görünenden çok içeriğin anlaşılması için biçim yardımcı bir rol oynar. İçerik, biçimin alt elemanlarından değildir. Ancak biçim içeriğin altında konumlanır. Öyleyse eserlerde içerik ortaya konulduğunda

biçim de ortaya konulur, içerik ne kadar derin anlam içeriyorsa etkili bir biçimle de dile getirilir. “Tümüyle kendi başına ve derinleşmiş bir içerik gereklidir; ama, bu içeriği bütün zenginliği ve güzelliğiyle dile getirebilecek, denk bir biçim de gereklidir” (Ziss,1984, 145). İçerik, yapıtlarda baş rol oynar ve biçim içeriği dile getirmek için araçtır, bu ereklede var olmaktadır. Eserde yapı kavramı sadece biçimi değil aynı zamanda yapılandırılmış bir içeriği de gösterir.

Bazı çağdaş sanatçılar, biçime içerikten daha fazla ağırlık verir. Örneğin; Ron Mueck, Duane Hanson ve Nur Koçak gibi Hiperrealist sanatçıların biçime daha fazla odaklanması içeriğin vermek istediği mesajı engelleyebileceği gibi ayrıca izleyicinin, eserin tamamıyla ilgilenmesini de engelleyebilir. Oysa biçim içeriğin aktarıcısı olarak izleyicinin dikkatini toplayarak işlevini yerine getirmesi gerekir.

“Çağdaş sanat kendine ait bir dil kullanmaya devam ederken, diğer yandan izleyiciye onu artık yabancı bir cisim olarak değil, onu anlayabileceği bir tanıklık olarak değerlendirmesini sağlayabilir: Onun sanat olduğunu ve bazı insanların sadece anlayabildiğini bilmeden insanların isteyerek girdiği alan olur” (Vettese,1998, 66).

Çağdaş resimlerde biçim içerik ilişkisini genel olarak değerlendirildiğinde sanatçılar, biçime içerik olarak bakmaktadırlar. “Kant’a göre: ‘içerik’ içermeyen ‘biçim’ boştur; ‘içerik’ olmadan ‘biçim’ kördür” (Mishra, 2011, 157). Özetle biçim ve içerik ilişkisi eserde neden ve sonucun göstergesidir. Eserde, nedeni içerik, etkiyi ise biçim göstermektedir. Biçim, içeriğin yan ürünüdür. İçeriğin biçimi olmadığı sürece hiçbir değer taşımamaktadır. Çünkü sanat yapıtının yaratımında, biçimi oluşturan öğeleri sanatçı çoğu kez malzeme çağrışımı ile birlikte, bazen de malzeme belirlemeden önce belirginleştirmektedir. Biçim, gösterge olarak iletişim işleviyle gerçekliğin canlandırılması (modellendirilmesi) olmaktadır. Sanatçı, hissettiklerini açığa vurmak için içeriğe uygun materyalleri seçerek anlatımla örtüşmesini sağlamaktadır.

2.6. Çağdaş Resimde İçerik, Biçim ve Malzeme İlişkisi

Sanat tarihi boyunca biçim, içerik ve malzeme ilişkisi sürekli tartışılmıştır. Eser yaratımında içerik, biçim ve malzeme birbirinden ayrılmaz parçalarıdır. Biçim, eserin dış görünümünü sunarken, içerik, sanat eserindeki düşünceyi oluşturur, malzeme ise sanat eserinde kullanılan unsurları ifade eder. Bu bölümde çağdaş resimde biçim, içerik ve malzeme ilişkisi ele alınmıştır.

II. Dünya Savaşından sonra değişen ekonomi ve politika tüm Dünya düzeninin yeni baştan şekillenmesine zemin hazırlar. 1960’ta ortaya çıkan yeni sanat yaklaşımları,

toplumsal sorunlara ve insanlar arasındaki ilişki problemlerine dikkat çekmek istemişlerdir. Bu yüzden bu dönemden sonra sanatçıların kendini ifade etme biçimleri de değişkenlik göstermiştir.

“Tunali, sanat yapıtında ruhsal olanın malzeme ile ortaya çıktığını belirtmektedir. ‘Sanat yapıtı, B. Croce’nin anladığı anlamda da bu böyledir, tinsel olan şeyin, ifadenin doğal elemanlarda dışlaşmasıdır.’ diyerek tinsel (ruhsal) olanın sanatsal biçimlere dönüşmesi olarak yorumlamaktadır” (Atalay, 2019, 181).

Malzeme seçimiyle sanatçılar, yaşadıkları dönemin yerleşik düşünce kalıplarına karşı koyarak yeni oluşumlarla ilgilenirler. Disiplinlerarası sanat anlayışının ilk başlangıç noktası olan kübizm ile farklı disiplinlere ait malzeme kullanımı başlar. Tuvallere kâğıt, ağaç, bez kumaş, toprak, gazete vb. yapıştırarak başlayan akım, Braque’ın gerçek nesneleri kullanımı ile devam eder. Minimal Sanat, Kinetik Sanat, Op Sanat’da; cam, plastik, metal gibi endüstriyel malzemeler kullanan sanatçılar, eserlerinde sınırları ortadan kaldırarak kişisel dışavurumların biçimselliğine vurgu yaparlar.

1970’lerin başında, Arte Povera akımında İtalyan sanatçılar, çalışmalarında geleneksel malzeme olan yağlı boya, mermer ve bronz yerine ‘günlük’ malzemelerin yanı sıra dallar, toprak, paçavralar ve diğer 'atılabilir' malzemeleri de kullanırlar. Sanatçılar; geleneksel malzemeler ve uygulamalarla sınırlı kalmadan, sanatı biçimlendirme fikriyle ilgilendiğinden gerçek malzemeleri oldukları gibi sunarlar. Genel anlamda baktığımızda bundan sonraki sanatçılar, malzeme kullanma biçimlerini de yıllar içinde sürekli değiştirdiği gözlemlenir. Bu durum yalnızca sanat biçimini değil, aynı zamanda uygulanan tekniği de etkiler. Çünkü sanatçının kendisine ait teknik geliştirmesinde malzemelerin rolü önemli hale gelir. Örneğin; İtalyan sanatçı Michelangelo Pistoletto’nun “Venus of the Rags” (Paçavraların Venüs’ü) eserinde heykeli doğrudan paçavra yığınının önüne yerleştirilmesi geleneksel sanat malzemelerinin sıradan malzemelerle bir tutulması anlamına gelir. Ayrıca, bu tarz eserlerde aynı zamanda “renk ve teknik” malzemelerin önemli yönünü vurgular. Bu bakımdan irdelediğimizde renkli malzemelerin, sanat eserinin duygusunu ve anlamını değiştirdiğini gözlemleriz. Diğer çağdaş sanatçı Beuys eserlerinde zımbayla delinmiş, yırtık ya da daha önce kullanılmış olduğunu gösteren izler taşıyan malzeme kullanması farklı bağlantılar oluşturur. Sanatçı geleneksel boyalara ahşap boyası, tuz, bakır, demir klorür ekleyerek izleyiciye içerik ve biçimdeki dönüşüm sürecini gösterir. Çünkü çağdaş resimde içerik ve malzeme ilişkisi geleneksel anlayıştan kopar. Temelde boş bir gösterge olan malzeme, biçimle kurmuş olduğu yeni ilişki ile çağdaşlık bağlamında dönüşümün başladığı nokta olur. Bu dönemin en temel özelliklerinden biri sanatçının kendini ifade

etmek için kullandığı malzemelerdir. Çağdaş sanatçıların sanat eseri yaratırken kullandıkları malzemeler, eserin hem biçimini hem de içeriğini etkiler. Aynı zamanda eserdeki harekete de ilham verir.

Geleneksel olanı eleştiren ve sorgulayan çağdaş sanatçı düşüncesini özgür kılacak olan anlatım dilini malzeme üzerinden gerçekleştirir. Bu sanatçılara sınırsız bir hareket alanı sağlayan bu düşünce, resim sanatının dönüşümünde de ivme kazandırır. Anlaşıyor ki malzemenin rolü ve tanımının genişlemesi sanatta ait yeni kodların oluşmasını sağlarken aynı zamanda sanatın anlam katmanlarını, geleneksel malzemenin dışında tutarak, sanatın gösterimine elverişli olan melez bir malzeme çeşitliliği oluşturulur.

Sanatçının deneyimleri önemlidir, “Sanatçıların yaşamları süreçlerinde düşünsel ve deneysel gelişimleri ile yapıtlar oluşturmaktadır. Sanatçılar imgeleri tanıyıp duyumsadıkça düşünsel süreçle imgeler yerini tümleşik ve sentezlenmiş imgelem almaktadır” (Tapiés, 2014, 42’den aktaran, Atalay, 2019, 196). Böylece sanatçının ‘mucizevi’ bir yaratı gerçekleştirmesini sağlar. Bu süreçlerde malzemenin ve içeriğin birbirini tamamlayarak aynı amaca hizmet etmesi önemlidir ve gerçekleştiğinde sanatsal ifade kuvvetli bir şekilde konuşmaya başlayacaktır.

Bu bağlamda Damien Hirst’in “Black Sun” (Şek:3) çalışması irdelendiğinde ölüm ve yaşam arasındaki ilişkiyi ve çelişkiyi ölü sinekler kullanarak izleyiciye düşünsel anlamda farklı kodlar sunar. Çünkü Çağdaş resim malzemenin gücünden de beslenir, bunu düşüncenin görselleşmesine aracılık ederek ve sistemi kendi içinde kurarak kendine özgü bir alan oluşturur. Bu şekilde çağdaş sanatçıların yapıtlarını oluştururken ne tür bir malzeme kullandığı, nasıl kullandığı, eserin kavramsal boyutu, ne anlattığı, nasıl anlattığı ve izleyene ne hissettirdiği de önem kazanır. Bir anlamda eser üzerinde sunulan şey izleyicinin yeniden dünyayı deneyimleyerek tanımlamasına olanak sağlamaktır. Bu türden sanat gösterimleri algılanma süreçlerini değiştirerek malzemenin farklı boyutlara evrilmesini sağlar. Çalışmaların seyirlik konumu yıkılarak eserin düşüncesinin sorgulanmasının yanı sıra geleneksel anlayış kalıbı kırılarak malzemeyle yeniden anlam üretmesine dönüşür.



Şekil 3: Damien Hirst, Black Sun, 2004, Tuval üzerine sinekler ve reçine, 3658

Hirst, Damien. [02.07.2022] Damien, Hirst. <https://www.qa.damienhirst.com/black-sun>

Baldaccini César, Jean Tinguely ve Alberto Burri gibi çağdaş sanatçılar, eserlerinin içerik olarak gizlenmiş düşüncelerini nesnel düzlemde kabul edilebilirliğini sorgularken, sanatın düşünceyle bağını katmanlaştırırlar. Eserlerinde geleneksel kuralların dışında, teknik ve malzeme gibi önceliklerin belirlendiği estetik alışkanlıkları zorlayacak biçimde farklı tanımlar geliştirir. Çünkü bu dönemde artık “Sanat eserinin özü estetik arayıştan ontolojiye kaymıştır” (Del Puppo, 2013, 8). Böylece, yeni plastik biçimlemelerle sınır tanımayan üretim çeşitliliği başlar. Bu yeni malzeme estetiğinin ortaya çıkmasının nedeni, insanların psikolojisini ve bedenini etkileyen kent hayatı, endüstrileşme ve dünya savaşlarıdır. Endüstri ve savaş makineleri insanların hayatını, mekânını değiştirmiş ve parçalamıştır. Sanatçılarda insan yaşamından kalan parça ve kalıntıları tekrar yaşayan organizma (eser) haline getirirler.

“Sanatçı kullandığı malzemenin ruhunu esere aktarırken aynı zamanda yaşadıkları zamanın içeriğini kodlarını da yansıtır. Örneğin, Alman ressam Kurt Schwitters çivi, paket kağıtları, yırtık eski gazete parçaları, tren biletleri ve kumaş artıkları gibi malzemelerle çalışır ve bu malzemeleri bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirir.” (Jung, 2009, 253).

Schwitters, (Şek:4) resimleri birbirlerine çivileyerek geleneksel tuvalerin güncel resim sanatı ile bağını nasıl kurduğunu ve bu bağlamdan nasıl uzaklaştığının yanı sıra eski geleneğin bilinç dışında da olsa devam ettiğini gösterir. “Dolayısıyla

Schwitters'ın çöpten fragmanları başlangıçlarla, yaratılışa ilişkin hafızalarla yüklüdür. Bir de çağdaş bir hafızları bulunur. Bu da sanatçının bir paçavracı (chiffonnier) gibi sürekli toplayıp biriktirdiği süprüntü de saklı olan metropolün hayatının hafızasıdır” (Artun,2012, 49).



Şekil 4:Kurt Schwitters, En Morn, 1947, Kâğıt Kolaj, 32x26,5

Schwitters, Kurt. [02.07.2022] Art Review

<https://londonist.com/2013/02/art-review-schwitters-in-britain-tate-britain>

Günlük patiklerde kullanılan malzemelerin işlevsel değerlerinden farklı olarak çağdaş sanatçıların bu nesneleri kullanma isteği, gerçekler dünyasındaki kontrolü sağlama eğiliminden kaynaklanır. Bu anlamda çağdaş resimdeki paradigma arayışlarının malzeme üzerinden gerçekleştiği söylenebilir. Eserlerde, her türlü malzemenin direk sanat üretiminde kullanılması, sanatın ontolojik (varlık) yapısını değiştirirken sanatın ne olduğuna dair tartışmaları da beraberinde getirir.

Bunun yanı sıra yeni kavramsal anlamların keşfedilmesi ve teknoloji ile birlikte malzeme kullanımları, teknikleri ve uygulamaları da değişir ve süreç içinde kendilerine özgü değer ve anlamlar kazanır.

“Sanatın gayri-maddi doğasının anlaşılmasında, kavramsal sanat hareketleri, felsefe ve sanat teorisinin yanı sıra teknoloji de önemli bir rol oynamıştır. Bu, yalnızca gelişen teknolojinin ortaya çıkardığı yeni araç ve gereçlerin sağladığı birtakım pratik kolaylıklardan kaynaklanmamaktadır” (Bayraktar, 2017, 36).

Daha önceden beceri gerektiren tekniklerin yerine, günümüzde teknolojiyi de içinde barındıran çalışmalar yapılır. Bu durum biçimlerin değişimini ve dönüşümünü sağlar. Bu değişim ve dönüşüm, araç ve gereçlerin sağladığı olanaklar ile ilişkilidir. Bu yeni süreçte çağdaş sanatçılar sadece yetenekli insanlar değil, aynı zamanda fikir üreten yeni biçimler geliştiren, aklı ön plana yapan kişi olur. Günümüzde her şey artık hızla değişip geliştiği için çalışmalarda üretim aşamasında toplumsal yaşamın dinamikleri gibi hıza dayalı yapılır. Bu duruma bağlı olarak sanatçılar, yeni üslup arayışlarını malzemelere, bilim ve teknoloji alanlarındaki gelişmelere uygun olarak yeni tekniklerle birleştirdikleri gözlemlenir. “Kreasyon (yaratım) yerine malzemenin ve yaşanılan anın olanak ve imkânı, icad (invention) geçmektedir. Her türlü malzemenin her istenilen şekilde kullanılması sonucu çok değişik formlarda eserler meydana getirilebilmektedir” (Kınay, 1993, 283).

Ayrıca, toplumsal yaşamı yansıtan temalar çağdaş resimdeki içeriğin bir katmanı olarak kendini gösterirken, konu da sanatsal biçimin diğer bir katmanı olur ve konu imgesel olarak somutlaşır. Eserdeki konunun yorumlanması sanatçının yaşamdan üretmiş olduğu soruyu oluşturur. Sanatsal imgeler, yaşamın sanata yansımalarının özgün biçimi olarak görülebilir, çünkü gerçek yaşamdaki olaylar karşısında en çok etkilenen sanatçılardır. Ayrıca çağdaş sanatçıların yaşamı kavrayışı, ortaya koyduğu tavrı yapıtın içeriği ile organik bütünlük kurarken günlük yaşamın yanı sıra içsel yaşamını da nesnelleştirir. Wilde’ye göre (2008, 14) “sanat sentetik değil, organik benlik gelişimi için model sağlamaktadır. Bu durum ise modern hayatın bir boyutu olarak ele alınabilmektedir”.

Çağdaş resminde içeriği sanatçının duyuşsal ve düşünsel yorumu olarak düşündüğümüzde çalışmalardaki içerik, kullanılan malzemeler ve biçim ile dolaşıma sokulur. Ancak eserde malzemelerin gerçek varlığı ve anlamının ötesinde çağdaş sanatçıda bırakmış olduğu çağrışım ve duygu farklı olabilir. Bu durum da nesnenin anlamının/yorumunun her sanat yapıtında farklı şekilde yansır ve anlatım çeşitliliği oluşturur. Sanatçıda anlatım çeşitliliği ve anlatım gücü en yüksek malzemenin yanısıra duyuşsal gücü en iyi aktarabilecek malzemeleri tasarımına uygun olarak kullanır. Tasarlanan eserde çok farklı türde malzemeler kullanılabilir fakat kullanılan her malzemeye göre biçim farklılaşır. Bu sayede de değişik malzemeler ile değişik sanatsal imgeler yaratılarak anlatım dili zenginleşip çeşitlenir.

Sanatçının kullandığı “(...) malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendini analiz etme süreci haline gelecektir. Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder” (Kuspit, 2010, 31).

Bu bağlamda çağdaş sanatçının görsel dünyayı algılaması, deneyim ve önyargılarla oluşur ancak çevresindeki nesnelerin nitelikleri gibi birçok faktör de etki eder. Örneğin Antoni Tàpies’in eserleri incelendiğinde Tàpies’in tuvalde boya, vernik, kum ve toz mermeri bir arada kullandığı görülür. Onun amacı bu malzemelerle bir röylef etkisi oluşturmaktır. Bunun için de yüzeyi kazır yada oyarak biçimlendirir. “Çalışmalarına fırça ve ütü tahtası gibi gerçek malzemeleri de dahil ederek tuval yüzeyini ready-made olarak göstermektedir” (Bayav, Ayteş, 2011, 49). Tàpies (Şek:5) ayrıca yoğun, macunumsu ve neredeyse monokrom yüzeylerde, günlük yaşamdan alınan ve resimde birleşen nesneleri veya görüntüleri kullanır. Bu şekilde eserlerinde içerik olarak kolektif tarihsel deneyimin işaretlerini ve izlerini gösterir böylece gerçekliğin nesnel tanımının ötesine geçmeyi hedefler.



Şekil 5:Antoni Tàpies, 1955, Pintura, T.Ü.K.T, 96 x 145

Tàpies, Antoni. [02.07.2022] Exresando Abstract.
<https://expresandoabstract.wordpress.com/tag/pintura/page/2/>

Kavramsal sanatçılar çalışmalarında malzemelere anlam yükleyerek anlam sorununa yönelir. Bu yaklaşım da sanatı biçimcilikten çok yaşayış haline getirir. Bu bağlamda malzeme kullanımı biçimleri de önemli oranda değiştirdiğini söyleyebiliriz. Buren, Haacke, Kawara ve Hirst gibi sanatçılar resim ile birlikte heykel, enstalasyon ve video artlardan oluşan geniş yelpazede yapıtları vardır. Bu da kullanılan malzemeleri daha da çeşitlendirir. Süreç sanatçıları ise yağ, ahşap, ot, talaş, buz ve kauçuk gibi organik malzemeler kullanılır. Onlar malzemeleri biçimlendirmek veya belli bir biçime

dönüştürmek için zamanı, yerçekimini ve ısı gibi faktörleri kullanırlar. Örneğin; Morris, Haacke ve Hesse malzemeleri doğal halleriyle kullandığı için sanat nesnelerinden uzaklaşarak rastlantısal olarak heterojen malzemelerden eserlerini oluştururlar.

Özetle, çağdaş sanatçılar, yapıtlarındaki içeriğin anlatımsal, yaratımsal yöntemlerini daha rahat aktarabilmek için malzemelerini ve tekniklerini sürekli geliştirir, çünkü kullanılan farklı malzemeler farklı teknikler kullanılmasını da gerekli kılar. Teknik, sanatçının anlatımsal ve tasarımsal yöntemlerinin olanaklarını belirler. Eserde kullanılan malzemenin biçimsel dönüşüm sürecinde daha önce hangi sosyal mekanizmaların içinde yer aldığı, eserin inşası ve işleyişinde önemli rol oynar. Eserler, bu anlamda üretildiği zaman diliminin düşünce biçimini ortaya koyarak kendine özgü hafızası vardır. Bir anlamda göstergeye dönüşen çağdaş resim, insan ve onun tarafından üretilmiş her şeye atıfta bulunurken, aynı zamanda uzam ve zamanın özelliklerini taşıyan eser ortaya çıkar. Ancak bu şekilde zaman içinde sürekli olarak değişime uğrar.

Bu yeni yaklaşımla birlikte sanatçılar düşüncelerini ifade etmek için geleneksel sanat malzemelerinin dışında doğal, teknolojik, hazır yapım ürünleri kullanır. Normalde insanların temel ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik varlığını sürdüren malzemeler, yeni anlayışla sanat alanında anlam kazanır. Günlük hayatımızda kullandığımız malzemeler taşıdıkları anlamlarından koparılıp yeni anlamlar yüklenerek sanatın içine dahil edilir. Bu anlayışla birlikte, yeni varlıkları ve kimlikleriyle sanat ögesine dönüşerek sanatsal ifadeleri güçlendirir. Ernst, Ray ve Hausmann gibi gerçeküstü çalışmalar yapan sanatçılar birbiriyle ilişkisiz buluntu nesneleri resimlerine yapıştırarak, bağlayarak, çivileyerek birleştirmeyi sanat tavrı olarak geliştirir. Pop Art'ta Oldenburg, Hamilton, Oppenheim, Warhol ve Raysse gibi sanatçılar kolaj, asamblaj vb. farklı teknikleri bir araya getirir. Tuval üzerinde plastik fiber folyo, kola, sentetik polimer boyama, serigrafi gibi malzemeler kullanır. Bu dönemde oldukça çok kullanılan fotoğraf, sanatçının yorumu ile birlikte tuval üzerinde sanatçının teknik açıdan mesajını görselleştirir. Buna ek olarak sanatçılar bu şekilde araç ve malzemelerin sınırlarını sorgularken aynı zamanda izleyici üzerindeki etkisini de ölçmektedir. Aşağıdaki bölümlerde resim unsurlarından olan malzeme, tekniğin ve doku oluşturan alternatif malzemelerin biçim ve içerik oluşturmadaki rolleri incelenecektir.

2.7. Malzeme ve Tekniğin İçerik, Biçim Oluşturmadaki Roller

Sanat tarihinde, sanat yapıtlarının içerik, biçim ve renklerin düzenlenmesi suretiyle yüzey organizasyonu yapıldığı gözlenir. Yüzey organizasyonu, sanatsal malzeme olanaklarının artmasıyla Endüstri Devrimi sonrasında daha fazla gözlemlenir. Bu süreçte üretilen sanatsal malzemeler ucuzladığından yeni ve farklı malzemeler ortaya çıkar. 1960'ta ortaya çıkan Postmodern düşünceyle geleneksel kural ve ilkelerden farklı, bağımsız tavır gösteren eserler üreilmeye başlanır. Bu dönemde taklidin yerine gerçeği ifade eden malzemeler kullanılır. Ayrıca, geleneksel malzemelerin kullanımında teknikler değiştirilerek yeni malzemeler kullanıma açılmıştır. Söz konusu dönemde malzemenin enerjisi ile ilgilenen çağdaş sanatçılar, bu enerjinin dışa vurumu ile resim strüktür (yapı) gerilimi oluşmasında neden olur.

“1960'ların sanatçıları estetik bir çözüm gerçekleştirmek için her türlü anlamı kullanmalıydı. Ustalar ve öğrenciler yeni metotların yaratımcı olasılıklarını ve fiziksel olanaklarını birleştirerek uzaya ve forma farklı yönelimler kazandırabilmek için çeşitli malzemeler ve teknikler denediler. Parçalar uçabilir, yüzebilir, havada asılı durabilir, koku yayabilir. Sanatçının sınırları kendisidir” (Atakan, 2013, 10).

Günümüzde ise geleneksel resim, teknolojik gelişmelerden bağımsız geçmişte kaldığından günümüzü temsil edemez. Çünkü günümüzde sadece resmin biçimi ile ilgilenilmez aynı zamanda resimdeki içerik de ön plandadır. Bu kapsamda çağdaş sanatçı anlatmak istediği ile malzeme yapısı arasında ilişki kurulması gerekir. Ancak bu sayede eserin biçimle ifade edilmesi mümkün olabilir. Çalışmalar biçimle ifade edilirken sanatsal tekniklerde kullanılır ve bu teknikler sanatçısının hayal gücünü yansıtmasının yanı sıra malzemenin teknik yönlerini de gösterir.

Çağdaş sanat eserlerinde içerik temel belirleyicidir ve biçimlerle işaret edilmektedir. Biçim yaratmayı amaçlayan çağdaş resimler, içerikle bağlantılarını ortaya çıkarmak için ilişkili oldukları kavramları işaret ederler. Bu ilişkili kavramların irdelenmesi, çalışmanın okunmasını sağlarken aynı zamanda kullanılan malzemenin hangi amaçla kullanıldığının da ortaya çıkarılmasını sağlar. Bu durum ise farkındalığa, gizli olanın keşfine, anlamın katmanlaşmasına işaret eder.

“Evrende her olgu ve olay, iç nedenlerinin (ya da ilişkilerinin) etkisiyle zorunlu olarak oluşur. Ama evrendeki her olgu ve olay, aynı zamanda dış nedenlerden (ya da ilişkilerden) etkilenir. İşte bu iç nedenlerin etkisine raslantı deriz. Çünkü dış nedenler, iç nedenler gibi temel ve belirleyici değildir” (Hançerlioğlu, 1996, 343).

Geleneksel anlayışta eserin biçim olarak her parçasının bütüne ait olduğu tasarımlar yapılır. Çağdaş resimle ortaya çıkan yeni anlayışta ise; bütünleyici ve kapalı düzen oluşturma fikri yerine, farklı elemanların belirli ilkeler doğrultusunda bir araya

getirildikleri görülür. Ayrıca “Malzeme, sanatsal biçimlendirme için alan ve temeldir” (Yavuz, 2020, 26) Eserlerdeki yüzeyin biçimi, boyutu ve kullanılan malzemeler, sanatçının bunlardan yararlanma, düzenleme şekli, biçiminin temelini oluşturur. Çağdaş resimlerin malzeme, teknik, anlam bakımından sınırları genişletilirken, aynı zamanda evrensel bir boyut kazanmasının da önü açılmış olur. Bu noktada sanatçının kullandığı malzeme ve malzemenin işlenişi (kullanılan teknik) içeriğe ne derece hizmet ettiğini çözümlemek gerekmektedir. Ünlü filozof Susanne Langer (1957) göre: “Sanat zanaatkarlıktır, ancak özel amaçla: görsel olarak ifade edici formların yaratılması... algılanan sanatsal formlar yaratımda insanın beceriyi uygulaması gerektiği noktasında insan hissinin doğasını belirleyendir” (Lancaster, 1973, 40). Sanatçının düşüncesi, diğer bir ifadeyle eserdeki içeriğin, taşıyıcısı olan malzeme ile kurduğu ilişki aynı zamanda eserin döneminin özelliklerini de yansıtır. Çağdaş sanat pratiklerinde, malzemeyle anlatı dili eylem alanında araçsallaştırılan yapıtlar görülür. Malzeme ve tekniğin, biçim ve içerik oluşturmadaki rolleri en iyi Eksistansiyalist (dışavurumcu) görüşte görülür. Eksistansiyalist görüşe göre sanatçı, sanatı tecrübe etmeli aynı zamanda rahatsız edici olan iç hesaplaşmayı da ortaya çıkarmalıdır. Bu anlayışla eserlerde yeni malzemeler ile farklı deneysel çalışmalar yapılır. Bu durum da malzeme ve tekniğin önemine işaret eder. “Değişen malzeme ve malzeme kurgusu, bu bağlamda dönüşmeye başlayan sanat düşüncesi, birey, eylem, dil, anlatı gibi birbirine bağlı tüm olgular, düşüncede başlayan dönüşümün sanat pratiğine yansımalarının kavramsallaştığı yer olur” (Karaçalı, 2018, 30).



Şekil 6: Enzo Cucchi, Sans titre (Roma), 1990, Tuval ve Demir Üzerine Yapıştırıcı, Yağlı boya, Gesso, 20 x 60.

Cucchi, Enzo. [02.07.2022] Templon. https://www.templon.com/new/artist.php?la=en&artist_id=132

Bunun yanında, her malzemenin kendine ait özelliklerinin olması, malzemenin eser üzerinde kendi dilini oluşturmaya yol açar (Şek: 6) ve bu malzemenin dil ilişkisini

biçimle doğrudan kurabildiği gibi, dolaylı olarak da kurabilir. Bunu yaparken malzemenin imkanlarını sonuna kadar kullanmakta hatta çoğu zamanda bunu aşmaktadır, çünkü çağdaş sanat zorlayıcıdır; sanatçı da malzemeyi zorlayarak malzemenin sınırlarını aşmaya çalışır. Onlar malzeme olarak ham, yarı işlenmiş veya işlenmiş malzeme kullanır. Kullanılan bu malzemeler, plastik yapının sınırlarını zorlayarak sanatçı üslubunun sanat eserinde var olmasını sağlar. Ortaya çıkan bu yeni üslup denemeleri, malzemenin kendine özgü yapısına bağlı olarak sanatçının aykırı biçimler yaratma çabası olarak ifade edilir. Çağdaş sanatçı, eserlerinde kullandığı malzemeyle içeriği vurgulamak ya da içeriği saklayıp merak uyandırmak ister. Bu durum Onun tekniğine ve üslubuna göre değişiklik gösterir. Çünkü eserlerinde malzeme ile sanatçı kimliğini oluşturarak tanımlamak ve bir karaktere büründürmek ister. Bunun için eser üretiminde içerik olarak hem kültürel hem de ideolojik malzeme atıklarının kullandığı görülür, çünkü çağdaş dönem kültürel değişimlerin ve dinamiklerin görselleştirildiği bir dönemdir. Örneğin; Geli Korzhev, Diego Rivera, Kathe Kollwitz, Halil Altındere gibi çağdaş sanatçılar, kültürü kendi ideolojisinde var ederken yeni potansiyel oluşumlardan beslenir ve içerik olarak yeni yaratım sistemlerini kullanırlar. Christian Boltanski, Luc Tuymans, Rachel Whiteread, Doris Salcedo gibi birçok çağdaş sanatçı içerik olarak travma ve belleğin görsel temsil ilişkileriyle ilgilenir ve toplumun/kişilerin travmalarını hatırlatacak malzemeleri kullanırlar.

Malzeme ve tekniğin, biçim ve içerik oluşturmadaki rollerine ayrıca örnek olarak Altan Gürman'ın çalışmaları verilebilir. Altan Gürman'ın 1963 yılında katalogları kullanarak yaptığı çalışmada, biçimlere malzemelerle yeni anlam yüklemektedir.

“Gürman da değişik biçim ve biçem arayışlarının uzantısı olarak estetik çözümlemelerde, geleneksel pentüre dayalı resim dili yerine materyalin ağırlık kazandığı bir dilin izini sürer. Bu yüzden resmedilecek nesne sadece boya-fırça- tuval birlikteliği ile oluşturulan gereçler ile değil aynı zamanda karışık araç ve gereç kullanımına dayalı materyal ölçeği ile biçimlendirilecektir” (Umay, 2009, 100).

Gürman desenli muşamba malzemesini tuval olarak kullanarak bazı müdahalelerle resimleştirir. Çalışmalarında kesilmiş mukavva, barikat, çivi, dikenli tel, tahta gibi malzemelerle farklı anlam boyutları oluşturmaya çalışır. Montaj adlı çalışmasında ise geleneksel yöntemler ile elde edilmiş olan yüzeyin üzerine dikenli teller, kırmızı-beyaz boyanmış barikatlar, bazen asker figürünü andıran kartondan kesilmiş silüetler kullanır. Eserleri izleyiciye yalnızlık ve yaşamaktan kaçınılan geleceğin tasvirini

sunmaktadır. Resimlerde militarizm ve bürokrasi kavramlarını keskin, sivri, yasaklayıcı görünümle sunar.

Malzeme ve tekniğin, biçim ve içerik oluşturmadaki rollerine bir diğer örnek de Jean Dubuffet'in çalışmalarıdır. Jean Dubuffet, eserlerinde biçim ve içerik olarak akıl hastalarının ve mahkumların yapmış olduğu çalışmalardan ilham almakta ve bu sayede geleneksel resim anlayışından uzaklaşmaya çalışır. Sanatçı, geleneksel kalıpların dışında kalarak deneyselliği içinde barındıran çalışmalar yapar. Eserlerinde taş, gazete parçaları, çeşitli atıklar, yanmış kömür parçaları gibi insan ve doğanın biçimini değiştirdiği maddeleri kullanır. Diğer bir ifadeyle sanatçı, öğretilmiş olan her şeye karşı şüphe geliştiren muğlak biçimler ile alışılmışın dışında malzemeler kullanır.

Malzeme ve tekniğin, biçim ve içerik oluşturmada malzemenin fonksiyonelliği de önemli yer tutar. Çünkü çağdaş sanatçılar seçilen malzemelerle estetik bir görünüm için her türlü anlam ve anlatım dili kullanılır. Diğer bir ifadeyle, malzemenin fonksiyonelliği yanında çalışmaların görselliği de ön planda tutulur. Yüzeylerde oluşturulan hareket, boyut ve biçim yeni bir görsel boyut yakalanır ve bu farklılaşmış yüzey ile yüzeyin fenomenolojik özelliğinin de iki kat arttığını söyleyebiliriz. Ayrıca eserde yüzey özelliklerinin görsel olarak farkına varılmasıyla içeri görme gerçekleşir. Eserlerdeki içerik saydam bir unsur olarak ele alınırsa, çalışmalardaki belirli özelliklerin devreye girmesini sağlayan mekanizma olarak da düşünülebilir.

Bunun yanında çağdaş sanatçılar eserlerinde biçimleri oluştururken, malzemelerde fiziksel ve kimyasal değişiklikler yaparak yani onları farklı bir şeye dönüştürerek onlara metaforik anlamlar yükleyebilirler. Özellikle çağdaş resimde çok sık kullanılan metaforik anlatımı tercih etme sebebi Shiff'e göre: (1978, 107)

“Değişen dünyada, metafor deneyimin gerçeğini bilginin gerçeği olarak ortaya koyar, çünkü bu bireysel dolaylılıktan yerleşik bir kamu dünyasına geçmenin bir yoludur; yeninin eskisine bağlı olması ve herhangi bir bireyin tecrübesinin toplumunun tecrübesi ile bağlantılı olması gerekir. Tamamen yeni dünya yaratma olasılığı ve sonuçta tüm kişisel kimliklerin dönüşümü, çalışma alanlarında dramatik atılımlarla, günümüz dünya düzenini ancak güçlü bir metafor aracılığıyla birleştirildiklerinde etkileyebilirler.”

Özetle, sanat eserinde birincil olarak sunulan içeriğin yanında, örtük ya da metaforik içerik kodlarla verilir. Bu kodlar sanatçının vermek istediği mesajı derinleştirirken aynı zamanda gösterge ile biçimlendirilir. Örtük ve metaforik içerik, duyularla aracısız olarak bütünleşen ‘etkileyen-etkilenen’ dilemma (ikilem) durumunun aktarımıdır. Belirlenen uyaranlarla, eserin arkasındaki gerçek içerik iletilir.

Kullanılan biçim malzemeyle birlikte farklı arka plan notları sunarken, birçok soruyu da beraberinde getirebilir. Diğer bir ifadeyle, günlük yaşamda karşılaşılan malzemeler bulunduğu ortam hakkında bilgi verirken, eser üzerinde kullanıldığında şüpheleri ve soruları da içinde barındırır. Bu sayede çağdaş sanat ile bilimin kesişmiş olduğu bu nokta da şüphe ve merak zihni harekete geçirir. Bu bağlamda çağdaş sanatçının da tam olarak ilham aldığı nokta ve vermek istediği mesaj ortaya çıkmış olur. Böylece onlar gerçek malzemelerin yardımıyla eserlerinde gerçeği vurgular. Ayrıca eserlerinde bu gerçekliğin farkına varılması için biçimsel yorumlarını sunarlar. Baudrillard'a göre:(2015, 105) “Dolayısıyla eskimiş, işlevini yitirmiş öyleyse yararsız hale gelmiş her şey bu sayede neredeyse kendiliğinden bir ‘aura’ya sahip olmaktadır.” Dolayısıyla çağdaş sanatçılar bu gerçekliği vurgularken popüler kültür malzemelerini kullanırlar. Bu kapsamda yeni bir dil geliştirmeye çalışan bu sanatçıların malzeme aracılığıyla yaşama bakışı değiştirmek istediklerini söyleyebiliriz. Diğer bir ifadeyle onlar eserlerinde biçimi estetize ederek dışa aktarmak yerine, yaşamı sınırlayan durumlarla izleyiciyi yüzleştirmek isterler. Ayrıca malzeme farklılıklarından oluşabilecek etkileri de araştırır çünkü biçimlerin algılanmasındaki farklılığı, değişik malzemeler yardımıyla çözümlemek isterler. Kullanılan yeni malzemeler, yeni biçimlerin tanımlanmasına olanak sağlarken; sanatsal biçimin özellikleri, sanatçının yaratıcılığı ve seçeceği malzemeyle belli olur. Ancak, eserde kullanılan herhangi bir malzemenin fiziksel özelliği, yaratım sürecinde biçim oluşturulurken sınırlamalar meydana getirebilir. Bunun yanında, önemli bir husus olan içeriğin biçim ve malzeme ile tutarlı olması gerekir. Bunun için de malzemenin olanaklarını, içeriğe uygun hale getirmek ve imgeyi ortaya çıkarmak için de biçimin esnek özelliğinden faydalanmak gerekir. Ancak imgeyi ortaya çıkaracak olan malzemenin dinamik özelliklerine göre bu durum değişkenlik gösterebilir. Bunun için, eserde ilk olarak malzemenin işlevi çözümlenerek daha sonra biçimin gücünü ortaya koyabilmek için içerik ve malzeme arasındaki ilişki belirlenebilir. Bu ilişki, biçimin daha net olarak ortaya konulmasına olanak tanır. Bu yüzden malzeme temelli çalışmalar üreten sanatçılar, biçimsel kaygıları ve malzemenin bu süreçte oluşturmuş olduğu negatif ve pozitif etkileşimlerle dokunsallığı vurgulamak isterler ve eser yüzeyinde doku oluşturacak malzemelere yönelirler.

Biçim ve içerik oluşturulması sürecinde malzeme ve teknik dışında, doku oluşturan alternatif malzemelerin de önemi ve rolü yüksektir. İlerleyen bölümde doku oluşturan alternatif malzemelerin biçim ve içeriğe etkisi incelenmiştir.

2.8. Doku Oluşturan Alternatif Malzemelerin İçerik ve Biçime Etkisi

Görsel sanatlarda en temel anlamıyla doku, gözde oluşmuş olan dokunma etkisi olarak ifade edilebilir. Görsel sanatlarda doku çok önemlidir, çünkü görsel tasarımları zenginleştiren bir unsur olarak kullanılır. Bir yüzey organizasyonu olan doku aracılığı ile resim yüzeyinin algılanması ve yorumlanmasını sağlar. “Göze ilk çarpan, klasik resimde saydam bir pencere işlevi gören tuval yüzeyi ve bu yüzey üzerindeki boyalar, çizgiler ve desenlerdi. Bakış, resmin ‘içine’ yönelmek yerine, düz yüzeyle karşılaşılıyordu” (Koçak, 2009, 24). Geleneksel resimde, üç boyutlu olan nesneler iki boyuta indirgenerek boyadığından yüzeydeki biçimlerin algısı yeteri kadar hissedilmez. Çağdaş sanatçılar bu nedenle eserlerinde daha fazla his uyandırmak için gerçek malzemelerle dokulu yüzey oluşturmaya başlar. Anselm Kiefer, Antoni Tapies, Alberto Burri, Robert Rauschenberg gibi sanatçılar çalışmalarında materyalleri doğal hallerinde sunar. Bu şekilde içsel anlamları dokularla ortaya çıkarırlar. Geleneksel resim dışına çıkarak üretim yapmaya yönelik bir girişim ve sorgulama olarak değerlendirilebilir. Çünkü geleneksel resmin anlayışında eserin yapısal bölümleri ve birbirleriyle ilişkilerinin yanında, resmin bütününe hizmet eden ve bu bütüne göre de kendisini etkin bir yapıya dönüştüren bir sistem söz konusudur. Çağımızda ise; üretimin makineleşmesi sonucunda çalışmaların evrimi de kaçınılmaz hale geldiğinden geleneksel sistem yapısı değişir buna bağlı olarak ta kullanılan malzeme de değişir. Bu durumun sonucu olarak çağdaş sanatçının eserinde biçimi oluşturmaları için yeni yollar bulması zorunluluk haline gelir. Çünkü; “Sanatın alanı, sözcüğün estetik anlamında, sadece biçim mükemmelliği bakımından değil, canlı özü bakımından da güzelliğin alanıyla sınırlı değildir: Sanat, yaşamda insan için ilginç olan her şeyi yeniden yaratır” (Çernişevski, 2018, 11). Çağdaş resimde yeni arayışların ve alternatif malzeme kullanımının diğer bir nedeni çalışmalarda içerik olarak izleyicide farklı hisler yaratmaktır. Çağdaş sanatçı, duyularının katılımı ile biçim ve içeriği kendi düşüncesinde oluşturur ve bu oluşum psikolojik bir süreçtir. Biçimi şekillere ve imgelere dönüştürmesi, sanatçının stilini ortaya koymasıyla gerçekleşir. O, hayal gücünde oluşturmuş olduğu biçimlerin varlığını eser üzerine gösterdiğinde, bu

biçimlerin gerçekliğini de kabul eder. Bu kapsamda da sanatçı dokulara ihtiyaç duyduğundan çalışmaya da en uygun malzemeyi seçerek bunu gerçekleştirir.

Çağdaş sanatçılar, malzemelerin kodlanmış kültürel anlamı ile malzemenin kendi ait olanakları arasındaki alanda çalışmalarını gerçekleştirir. Bu yüzden çalışmada boyayı ve malzemeyi bir arada uygulamak, araştırmak ve keşfetmek dinamik bir süreç haline gelir ve çalışmadaki görüntüde bu sürecin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu şekilde farklı tekniklerin uygulanması ile değişik görüntü varyasyonlarının ortaya çıktığı görülür. Açıkça görülüyor ki, çağdaş çalışmaların pratiğini ifade eden malzemeye özgü kodlar kullanmak, yüzeyin fiziksel özelliğini araştırmak, vurgulamak ve eser üzerinde konumlandırmak önemli hale gelir.

Çağdaş sanatçılar için yapıtın yapım sürecinde kendi düşüncesini, heyecanını, stresini, durağanlığını, psikolojisini yapıta içerik olarak aktarmak önemli olduğundan biçimleri de dokularla hissettirir. İzleyiciye sunulan bu dokusal yüzey ile izleyicinin yapıtı sadece görmesi değil aynı zamanda hissetmesi sağlanmış olur. Wolf-Devine'e göre; (1993, 5'ten aktaran Gözütok, 2018, 6) "Descartes'ın mekanik görme kuramının görmeyi dokunmanın bir formu gibi ele aldığını belirtmek yanlış olmayacaktır". Bu bağlamda yapıtı oluşturan tüm mekanizmalar dokunmayı azaltmak yerine, görme türü olan dokunmanın kendisi olur. Yapım sürecinde kullanılan malzemeler, yüzeyin yapısı ve dokusu yapım aşamasındaki enerjinin varlığını sezinletir. Yüzey üzerinde konumlandırılan plastik değerler, hareket, çizgi, doku gibi teknik etkiler sanatçının manipülatif becerilerini değil işaretleme sürecini gösterir.

Özetle, çağdaş resimde materyallerin kullanımı genellikle işaret etme, yorum ve imayı içerir. Sanatçının kullandığı bu durum bilinçli bir stratejidir ve eserde alternatif bir anlayış için alan yaratılması, farklı niyetlerin kabul edilmesi açısından önemlidir. Böylece, sanatçının düşüncesi hakkında yargıda bulunmak mümkün olabilir. Diğer bir ifadeyle, eserde kullanılan malzeme doğrudan veya entegre edilen diğer malzemeler ile fiziksel reaksiyon oluşturulur.

Buraya kadar biçim ve içerik oluşturulması sürecinde malzemenin, tekniğin ve doku oluşturan alternatif malzemelerin önemi ve rolü üzerinde durulmuştur. Sonraki bölümde ise, çağdaş resimde biçim, içerik ve yüzey ilişkisi hakkında bilgiler verilmiştir.

2.9. Çağdaş Resimde İçerik, Biçim ve Yüzey İlişkisi

Günümüzde iletişim teknolojilerinin gelişmesi kültür ve sanat değerlerini doğrudan etkilediğinden sanatın algılanışı ve buna bağlı olarak sanat değerleri değişir. Bu bağlamda sanat tamamen zihinsel bir boyuta evirildiğinden içerik ve biçim ifadeleri önemli bir konuma yerleşir. Bu dönemde içerik sanatçının düşüncesini ifade ederken, biçim düşüncenin bir amaca ulaşmasında kendisinden yararlanılan bir araç haline dönüşür. Yüzey ise görüntünün oluşturulduğu ve aktarıldığı bir alan haline gelir ve bu özelliği ile hem biçimden hem de içerikten etkilenir. Diğer bir ifadeyle çağdaş resimde biçim, içerik ve yüzey birbiri ile ilişkili kavramlar haline gelir. İlerleyen bölümlerde bu ilişki hakkında bilgiler sunulmuştur.

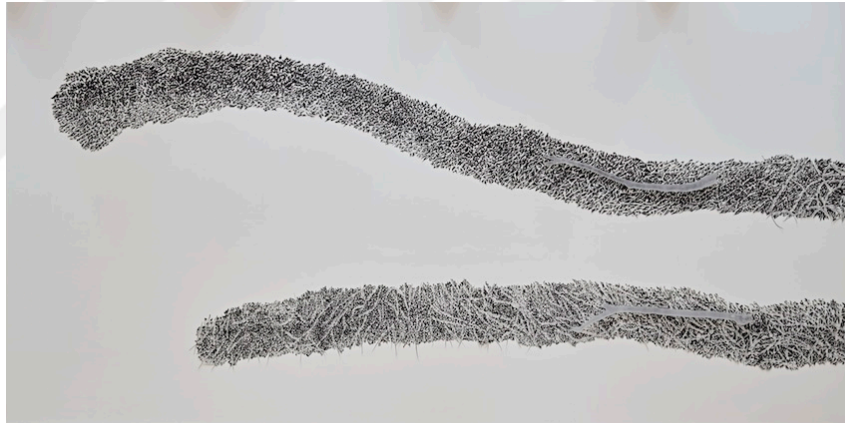
İçeriğin düşünsel aşamasından sonra fiziksel dünyaya ait düşüncelerin aktarımını sağlayan malzemeler ve teknikler, çalışmaların fiziksel olarak başlangıç noktasını oluşturur. Diğer bir ifadeyle, çağdaş sanatçının düşüncelerini aktarması malzemeler aracılığı ile olur. Sanatsal üretimde malzemelerin etkili biçimde kullanılması için çağdaş sanatçının teknik uygulamalara ilişkin doğru kavrayışa sahip olmasını gerektirir. Çağımızda değişen sanat algısı ile teknik sınırlamalar ortadan kalktığı için sanatçılar anlatımlarını farklı teknik ve malzemeyle destekler hale gelir.

Önceden belirlenmiş malzemenin kavramı ve varlığı kompozisyonun ayrılmaz parçası olarak süreçle birlikte ön plana çıkar. Eserin yapım süreci ve yapım tarzı, eserin karakterini değiştirebileceğinden dolayı içeriği de dolaylı olarak katkıda bulunur. Çünkü kompozisyonda kullanılan malzemenin boyutu, şekli ve pozisyonu sürecin başarısını ve anlamlarını etkiler. Ancak çalışmada sanatçı içeriği tam olarak yansıtabildiğin de ortaya çıkacak olan eser görsel olarak değerlendirilebilir. Bu yüzden görsel olarak eser çözümlendiğinde çok sayıda derin anlamının varyasyonları ortaya çıkar. Bu süreç sonucunda birçok anlamı veren imge aslında sanatçı tarafından başlangıçta tasarlanan imgeyi işaret eder. Bunun yanında eser yapım sürecinde ortaya çıkabilecek olası ikincil anlamları tesadüfi olarak keşfedebilir. Bu şekilde öngörülmemiş anlam olasılıkları ortaya çıkarabilir.

Çağdaş sanatçılar süreç içinde yaşadığı karşıt duyguları biçime yansıtır ve bu duyguları eserin üzerinde sezinlemek mümkündür “Biçim, bizim onu algılamamızın ürünü değildir; hayata aittir. Biçimin kavranması, iç dünyamızdaki deneyimin dış dünyadaki gerçeklikle ilişkilendirmenin bir aracıdır” (Wilde, 2008, 15). Bu yüzden de

onlar malzemeye müdahale etmek yerine malzemenin kendi doğasını ortaya koyar çünkü izleyicinin yaşamla ilişki kurabilmesi daha hızlı biçimde olur. Wright göre: (1975, 193) “Her malzemenin kendisine has bir doğası vardır. Sanatçı malzemeye biçim dayatmaması gerekir, malzemenin kendi doğasına uygun biçimlere kavuşturulmalıdır”. Ancak malzeme üzerinde araştırma yaparak onun fiziksel özellikleri keşfederek daha etkili kullanım olasılığı sağlar. Malzemeler de önemli bir değişiklik yapılmaksızın doğal hallerine yakın olarak kullanmak, malzemelerin kendi adına konuşmalarına da olanak tanır. Bu yöntemde sanatçının, malzeme üzerinde müdahalesi toplama ve seçimle sınırlı olur.

Malzemeler hem araç hem de anlam sağlama işini tek başına üstlenir. Malzemeye çok fazla müdahale edilmemesi paradoksal olarak, mutlak bir varlığa yakınlığı sağlar. Kültürel koşullanmaya da izin veren bu durum temel olanla sınırlı prosedürler sunar. Bu şekilde birçok sanatçının eserlerinde tarihsel ve köksel olarak malzemelerin anlamlarını kullandığını görmek mümkün olur.



Şekil 7: Giuseppe Penone, Trappola di luce, 1998, T.Ü.K.T, 230x130

Penone, Giuseppe. [13.07.2022]. Artribune. <https://www.artribune.com/report/2016/04/mostra-giuseppe-penone-scultura-martrovereto/attachment/giuseppe-penone-trappola-di-luce-1998-coll-privata-photo-mart-archivio-fotografico-e-mediateca-carlo-baroni/>

Örneğin, İtalyan sanatçı Giuseppe Penone çalışmalarında insan ve çevre üzerine çalışmalar yapar. Sanatçı “Trappole Di luce” çalışmasında, incir ağacının dokusunu mikroskopik ölçekte çizer. Bu şekilde ağaçların yüzeyleri ile insan derisinin izleri arasındaki benzerliği ortaya koyar. Sanatçı, çizimlerini odun yakarak veya bitki fosilleşmesinden üretilen kömür malzemeyle yapar. Onun doğadan ilham aldığı bu doku izleyicinin görme, dokunma ve merak duygusunu harekete geçirir. Eser yüzeyinde

oluşan pürüzlü, parlak, sert, düz, girinti ve çıkıntılar görsel elemanlar olup, dokunun estetiği olarak ifade edilebilir.

Yüzeyin önemliliğine ilişkin farkındalığın artması, sanatçıyı malzemenin doğasını keşfetmeye iter. Bu durum, çağdaş resim malzemelerinin hem üretimini hem de alımlanmasını etkileyen yeni anlamlar ortaya çıkarırken, içeriğin de hem aracı hem de amacı haline gelir. Yüzeyde oluşturulan dokunsallık, anlamı ve aynı zamanda izleyicinin eseri algılamasını da etkiler, çünkü malzemeler doğaları gereği ifade edicidir insan merkezi sinir sistemine doğrudan etki yapar.

Onların deneysel malzeme kullanımı kavramsal olduğu kadar manipülatif bir süreci de içerir. Bu süreçte malzemelerin görüntüyü oluşturmada oynadığı role büyük değer verilir. Bu durum sanatçıların malzeme kullanımı ve resimdeki işlevi hakkında farklı görüşlerini ortaya çıkarır. Bunun nedeni ise malzemelerin üretim sürecinde içeriği oluşturmak yerine eserlerde âtil olarak görünmelerinden kaynaklanır. Bunun önüne geçmek için çağdaş sanatçı entelektüel titizlikle malzemelerin kendi kimliğine göre okumasını yaparak malzemenin kimliğini keşfeder. Malzemenin bu şekilde eserin ruhuna dahil olması ancak sanatçının eser ile empatik ilişkisi yoluyla da sağlanır.

Çalışmaların bir başka boyutu olan yüzey açısından ele alındığında ise, çağdaş sanatçının geleneksel resimde yüzyıllardır süregelen üç boyutlu yanılısama, sınırlı alan, tek bir açıdan izleme durumu ile yüzeyi sorguladığı görülür. Örneğin, Frank Stella yüzey problematiğine farklı üslupla yaklaşarak duvardan galeri mekanına doğru yayılan ve yüzeyin sınırlarını zorlayan çalışmalar yapar. Lucio Fontana ise çalışmalarında mat, uygun fiyatlı ev boyalarını kullanarak, mütevazı ve göze batmayan yüzeyler hazırlar. Matthew Cusick ise çalışmalarında fırça darbeleri özelliklerine sahip çizgi, renk, leke yoğunluğu ile yüzeylerde haritalar kullanır. Sanatçı, eserlerinde zaman ve uzamı haritaları birleştirerek oluşturur ve bu durum eserdeki biçim olarak yüzeyde kendini gösterir. Böylece biçim yüzeyden ayrılmamış, ancak gerilimin çeşitlendirilmesine neden olmuş olur. Adrian Schiess'in ise, Couches du Soleil (Gün Batımı) ve Mon Jardin (Bahçem) isimindeki çalışmalarında el ve fırça darbeleri ile 'boya' yüzeyde boyut oluşturur. Adrian Schiess böylece penceresinden dışarı bakarak yaptığı resimle görünen dünya ile gerçek dünyayı birbirinden ayırır çünkü çalışmalarında oluşturmuş olduğu yüzeyler, resimden dışarı çıkmış gibidir. Bu sayede, çağdaş sanatta gerçeği taklit etmek yerine gerçekliği başka bir kavrayışta anlamayı sağlayan yeni bir anlayış başlatır. Donald Judd ise, resmin estetik aldatmaca olması

yerine yüzeyin hissedilebilir olması için yağlı boyaya ek olarak çalışmalarında kum, ağaçtan yapılmış kabartmalar ve plastik boru kullanarak bunları tuval üzerine yapıştırır. Onun bu yaklaşımı sonucu eser yapım, montaj ve imalat teknikleriyle birlikte inşa edilir ve bu şekilde yüzey içeriğe hizmet etmeye başlar. Bu inşa ayrıca Donald Judd'ın çalışma biçimini de gösterir. Sanatçının çalışmalarında malzemeler yüzey alanlarını hızlı bir şekilde kaplamak için bir araya getirilir. Bu bağlamda Donald Judd eserini spekülatif süreçle birlikte planlar ve çalışmanın sonucunu öngörür. Onun yaptığı gibi, çağdaş resim pratikliklerinin, çalışmalarda kullanılmasıyla farklı düşünme yolları elde edilebilir. Bu özel nitelikler, eserin yapım sürecinde yüzeyinin keşfedilmesini de sağlar.

Çağdaş sanatçı, öncelikli olarak yüzeyle etkileşime girmeden önce uygulamayı dikkatli bir şekilde planlayarak daha sonrada yüzey düzleminde öğelerin düzenine ve biçimine ayrıca birbirleriyle olan ilişkisine, anlam olasılıklarına karar verir. Bununla birlikte malzemenin yüzeyle bağmlanması ve işlenmesi de doğal olarak farklı teknik bir süreci gerektirir. Yapım süreci eser yüzeyinde zaman unsuruna vurgu yapar.

Genel olarak biçim, içerik ve yüzey ilişkisi incelendiğinde ise, eser üzerindeki renkler ve biçimler gibi görsel belirlenimlerin, yüzey simülakrlarına dayandığı görülür. Eserde oluşturulan dokulu yüzeyin doğrudan ya da dolaylı olarak bedende yarattığı dokunsal ve kinestetik uyarılar aracılığı ile eser bireyde bilişsel olarak anlamlandırılır. Böylelikle her duyu, yüzey verileriyle eserdeki derinliğe ulaşır. Bu durum ise yüzeyle elde edilir. Malzemelerden elde edilen yüzeysel görünüm, anlamlarını önceden gömülü olan katmanlarla elde eder, çünkü bütün malzemelerin, kendi özelliğini gösteren dokusu vardır. Bu durum da yüzey üzerinde oluşturulan doku, parça/ bütün ilişkisini ortaya koyar. Bu bütünleşme bağlantıları ile anlam kazanan yüzey yapısı eser bütünlüğünü oluşturur.

Yüzey simülakrları, diğer bir ifadeyle, yüzeyinin dokusal etkisi, psiko-fizyolojik süreçlerle farklı algılamalar sağlamaktadır. Bu durum da izleyicinin resimle daha fazla ilgilenmesini sağlar. İzleyicinin malzeme ile ilişkili olma durumu varlığını sürdürdüğünde, yüzeyde yakalanan doku, bireyin derinde bulunanı algılanmasını sağlar. Bu durum bir anlamda nesnenin dokunsallığını ve aracısız kavranması ifade eder. Eserdeki yüzey verisi eserin içeriği ile ilişkilendirildiğinde, malzemenin etkisi onaylanır. Dokunsal algı aracılığıyla eser, bilinçaltını tetikleyerek bir takım ruhsal etkiler uyandırabilir. Eserde fiziksel olarak oluşturulan bu görsel dil, tek bir tanımı

ortaya koymak yerine birçok anlam ve belirsizlik ögesi barındırır. İzleyici eser ile doğrudan temas etmese de dokunun etkisi izleyiciye (görsel ve fiziksel etkileşim) daha kompleks bir izlenim sunar.



Şekil 8:Canan Tolon, Alidade, 1993, Çelik çubuklar, Saç, Ahşap, Akrilik, Mum, Tuval üzerine çimen, 165 × 277.

Tolon, Canan. [03.06.2022] Artsy.<https://www.artsy.net/artwork/canan-tolon-alidade>

Çağdaş sanatçılar bu kompleks yapıyı daha da güçlendirmek için ısı, hava, nem, soğuk gibi fiziksel etkilere duyarlı malzemeler kullanarak doğal süreci görünür kılmak ve yaşamla ilişkilendirmek istemiştir. Eserin oluşum sürecinde geçirdiği evreleri göstermeye yönelik bu çalışmalarda, malzemenin organik canlı yönü vurgulanır. Örneğin, (Şek:8) Canan Tolon'un "Alidade" (1993) sergisinde doğa, ölüm, yaşam ve insan arasındaki karmaşanın izleri bulunmaktadır. Bu yüzden eserlerinde metal, boya, pas, tuval, kahve telvesi ve çimi beraber kullanır. Sanatçı, bu şekilde çekişmeyi, hesaplaşmayı süreç boyunca devam ettirir. Sergisinde ahşap zemin üzerinde kullandığı kumaşın bir kısmına boya ve pas ile müdahale ederken, diğer kısmına bitkiler yerleştirir. Sergi boyunca bitkiler büyür aynı zamanda renk ve şekil değiştirerek eserine sürekli yeni anlamlar katar. Sanatçı bu durumu yaşamın devam eden döngüsüne benzetir: "Bir süredir pası malzeme olarak kullanıyorum; kullandığım teknik, tepkimeleri ve çürüme sürecini tuval üzerine taşıyor. Ayrıca ot ve küf gibi geçişi ve kendine ait yaşamları olan malzemeler kullandığım üç boyutlu büyük konstrüksiyonlar yaratıyorum" (Gürlek, 2010, 136).

20. yüzyıldan sonra sanatçıların tuval resminin ve geleneksel anlatımın dışına çıkmayı istemiştir. Zamanla sanatçıların yüzey sınırlarını aşmalarına neden olmuştur, çünkü

yüzey sınırlarını aşan sanatçı, tuvali bir nesne haline getirir. Bu durum ise içeriği ve biçimi etkiler. Aşağıdaki bölümde biçim, içerik ve yüzey ilişkisi çağdaş sanatçıların örnekleri açısından ele alınmış ve incelenmiştir. Bu kapsamda Anselm Kiefer, Antoni Tapies, Alberto Burri ve Robert Rauschenberg'in eserlerindeki biçim, içerik ve yüzey ilişkisi aşağıdaki bölümlerde ele alınır.



3. ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA İÇERİK, BİÇİM VE MALZEME İLİŞKİSİNE DAİR ÖRNEKLER

3.1. Anselm Kiefer

1945 Almanya doğumlu Anselm Kiefer, Yeni Dışavurumcu sanatçıdır. İkinci Dünya Savaşı'nın sonuçlarına tanıklık etmiş ve anavatanının bölünmesinin yanı sıra parçalanmış bir ulusun yeniden inşasını da deneyimlemiştir. 1960'ta Beuys ile tanışır. Onun eserlerinde tarihle ilgilenmesi ve araç olarak kültürel mit, metafor ve sembol kullanması Kiefer'in çalışmalarına ilham verir. Kiefer, eserlerinde Alman mitolojisi ve Alman tarihine Faşizmin etkisini araştırır. Çalışmalarında estetik tabuları yıkar, yüceltilmiş ikonları yeniden ele alır ve resimsel sorunlarla yüzleşir.

Biçimde anlama önem verirken içerikte otobiyografik sorgulama, kültürel bellek, duyguların ifadesi, psikoloji ve cinsellik kavramları üzerinde yoğunlaşmıştır. Ancak asıl yoğunlaştığı konu Almanya'nın tarihsel olaylarını, kültürel değerlerini ya da ulus olarak yaşadıklarıdır. Alman halkının inandığı efsaneler, önderler, Nazi döneminin korkunç olayları eserlerinin simgesel malzemesi olur. Örneğin; eserlerinde kullanmış olduğu palet biçimi farklı eserler de farklı anlamsal içeriklere göndermeler yapar. İçerik olarak palet yeryüzü ve gökyüzü arasındaki yolculuğa gönderme yaparken, başka bir eserde İsa peygamberi sembolize eder. O resimlerinde dini biçimler ve motiflerde kullanarak Almanya'nın içinde bulunduğu durumu aşacağına inanır. Aynı zamanda belleğindeki imgelerin tarihsel yükümlülüğünü hissedilir biçimde çalışmalarına aktarır ve bunu yakılmış fotoğraflar, ahşap baskı izleri, arkeolojik yüzeyler ile dönemini yansıtır.

Biçim açısından ele alındığında yaptığı büyük resimlerde ölümü, kötülüğü ve yanmayı anlatır. Bu anlatım biçimi ile izleyiciyi düşünmeye sevk etmek ister ama aynı zamanda umut da aşılar. Bu da kötülüğün iyiliği de getirdiği yolunda ipuçlarıyla hissettirir. Şiirsel anlatımla sunmuş olduğu çalışmalar titiz bir inceleme ve duyarlılığın yansımasıdır. Anlatım dilini kuvvetlendirmek için boya ve kolaj dışında farklı malzemeler de (toprak, volkanik toprak, kan, saman, kurşun, yaprak, cam parçaları,

kömür, dallar, elbise, fotoğraf, beton parçaları, demir, alçı, hasır, gomalak, emülsiyon, yağ vb.) kullanır. Bunların yanısıra kalın boya tabakalarıyla üçüncü boyut hissi uyandırarak kaotik kompozisyonlar oluşturur. Malzemeyi bu şekilde kullanma biçimi ile batı sanatının en önemli sanat biçimi olan tarihsel resimlere yeni anlamlar kazandırmış olur. Çağdaşlarının kullandığı renkli çalışmaların aksine Kiefer, siyah ve kahverengi renkler kullanır ve yapıtları, dekoratif estetik biçimsellikten uzaktır. O, aklındaki fikirleri aktarabileceği yöntem ve biçimleri kullanır aynı zamanda çalışmalarda yakalamış olduğu yoğun etkilerle de malzeme ve tematik anlamda zenginlik içerir.

Sanatçının eseri Margarethe’de (Şek:9) Alman ve yahudiler arasındaki ilişki ironik bir dille yansıtılır. Esere adını veren Margarethe ve Sulamith yakılan Yahudi kadını temsil eder. Malzeme olarak gerçek saç ve kül kullanması, izleyicileri gerçeklik ve sembollerle karşı karşıya bırakır. Saç toprağın altında vücudun diğer parçalarına göre daha uzun sürede yok olur ve bu süreçte uzamaya devam eder aynı zamanda kişiye ait gen kodlarını taşıması açısından hem yaşayan hem de ölü bir malzemeyi temsil eder. Resimlerde kullanılan kan ve toprakta Alman kültürüne gönderme yapar. Çünkü sanatçıya göre gerçek Almanlık ancak kan ve topraktan gelir. Toprak yer -yurt, vatan anlamına gelir insanlara da ev yurt olur. Bu bağlamda sanatçının çalışmalarında gökyüzüne oranla toprak daha fazla yer kaplar.



Şekil 9:Anselm Kiefer, Margarethe, 1981, Tuval üzerine yağlı boya, akrilik, emülsiyon ve saman, 280 × 400.

Kiefer, Anselm. [06.05.2022]. Sette Muse. https://www.settemuse.it/arte_bio_K/kiefer_anselm.htm.

“Kiefer’in dumanlı ışığı, ne açık bir şekilde adaletin, serbest bırakılan aydınlanmanın, mantığın ışığıdır ne de ebedi ateştir, bununla beraber ölümün benimsenmesinden çok ölümler dünyasını aydınlatmasıyla onların ölümsüzlüğünü akla getirmektedir. Kiefer’in ışığı derinlemesine

karanlık tarafından şekillendirildiği için, karanlık ya da ışığın olup olmadığı hakkında var olan şüphe ve belirsizliklerinin üstesinden geleceğini düşündürür. Işığın inandırıcılığı asla bir saflık değildir, fakat olumsuz olan demıurgık güçler tarafından kirletilmiş bir ışıktır. Bu kaybolan bir idealin son çiçek açışı gibi yükselen alevlerinin kıvılcımları olabilecek bir ışıktır. ‘Meistersinger’ ve ‘Sarı Saçlı Alman Margarete’ tasvir edilen kuru, sarı sap, siyah ölümün tarlasındaki yaşamın ironik bir soluğudur. Bu nokta, şüphesiz bir şekilde “Nuremberg”te aydınlığa kavuşur ki, buradaki kurumuş sap, saman kütlesi, kontrol altında tutulan Nazi mitinglerindeki geçit törenine katılanların hayaletlerini tasvir eder. Onların alın yazısını gerçekleştirmektedir: ölüme saygı ve sadakat yemini” (Kuspit, 2008, 287).

Biçim açısından ele alındığında ise; sanatçı resimlerinde doğal yaşam döngüsünü yansıtan ve kendi kendini yok eden organik materyaller tercih eder. Margarethe’de ve diğer çalışmalarda bitkileri stüdyosunun etrafından veya dünyanın birçok yerinden getirtmiştir. Bu şekilde çalışmalarında bitkileri çizmek yerine, biriktirmiş olduğu bu gerçek bitkileri kullanır ve bu bitkiler eserinde zaman içinde fiziksel ve kimyasal değişimlere uğrayarak bir süre sonra kül gibi görünür. Kül ise karanlık geçmişi ve acıyı çağrıştırır iken ayrıca maddenin değişebilen, dönüşebilen, devinen durumunu da gösterir. Onun çalışmalarında malzemenin yok olması ya da şekil değiştirmesi dinamik nesne olarak izleyiciye farklı duygular vermesini sağlar.

“Kiefer’in tercih ettiği boya malzemelerinden biri de atölyesinde üretmiş olduğu selüloz macunun içine yağlı boya emülsiyon kullanımını içermektedir. Emülsiyon kalın tabakalar halinde yüzeye uygulandıktan sonra bir yıl kurumaya bırakılmaktadır” (Bartolozzi, 2016, 564). Bu uygulama ile sanatçının birçok eserinde rastlanılan kırık görünüm meydana gelir. Elde ettiği bu görünüm savaş, yıkım, soykırım gibi konulara gönderme yapar. Ayrıca kırık yüzeyler tarihin Almanya’da bıraktığı kalıcı izleri ve bilinç katmanlarını gösterir. O, çalışmalarında Almanya’da yapılan şeylerin bağışlanmasına ya da toplumun rehabilitasyonuna odaklandığı için eserlerinde bir çıkış yolu arayan insanın çaresizliğini yansıtır.

Keifer, belleğindeki imgelerle ve kullandığı materyallerle, topluma dolaylı ya da doğrudan mesajlar vermek ister. Malzeme ile çözümlenmiş manzaralar, savaşta bozulmuş ve harap olmuş tedirgin edici perspektiften gösterilir. Eserlerinde yarattığı sonsuzluk duygusu insanın çaresizliğini hissettirirken aynı zamanda toplumun bilinçsizliği ve yıkıcılığın yaratmış olduğu gerilimle anlamlı bir özgürlük talep eder. Bunun yanı sıra yapıtlarında yenilikçi tarzı ve karşıt duyguları anlamlandırır. Bunu da seçmiş olduğu materyalleri yüzeyde birleştirerek yapar. Çünkü sanatçı kendisiyle konuşan materyalleri kullandığını ifade etmiş ve materyallerde mevcut olan ruh ve fikirleri kullanmıştır.

Çalışmalarında duyguyu ifade eden diğer bir unsur da renklerdir. Sıklıkla kullandığı siyah renk kini ifade ederken, kurşunuda melankoli malzemesi olarak kullanılmıştır. Eserlerinin çoğunda kurşunu erittikten sonra tek başına veya farklı biçimlerle çeşitli kombinasyonlar oluşturur. Çalışmalardaki kurşun, sanatın ruhsal ve tinsel göreviyle tarihsel ağırlığı arasındaki gerilimi yansıtır. Çünkü O kurşunu tarihte yapılan hataların yükünü taşıyabilecek madde olarak görmesinden dolayı eserlerinde anlam kazanır.

“Temizleme ya da arınma kavramları, Alman Toplumunun geçmişteki günahlarından kurtulmasının metaforu gibi durmaktadır. Kiefer’in kullandığı objelerde kurşunu tercih etmesi hatta resimlerinin zemininde de kurşuna neredeyse özel yer vermesi (özellikle Dürer’in Melankoli gravürünün çok sayıda versiyonunda), sanatçının çalışmalarının tümüne ‘Satürnien Sanat’ adını vermesine neden olmuştur” (Şahiner, 2010, 102).

Yüzey açısından Kiefer’in çalışmaları ele alındığında yüzeyleri oluşturmak için kolaj ve hazır malzeme kullanır daha sonra bu malzemeleri çeşitli yöntemlerle dönüştürerek rölyef yüzeyler haline getirir. Bu sayede malzemenin kendi bağlamına gönderme yaparak kavramsal işler ortaya koyar. Lakin kullanılan metal malzemeler yıkıcı ve serttir, bu şekilde de izleyici üzerinde gerilim yaratır.

Onun çalışmalarında ön plana çıkan ölüm duygusu, net perspektif kullanımı ve sonsuzluğa uzam oluşturulan “insan-doğa” diyalektiği ile sorgulanır. Böylelikle ölüm duygusu evrensel bir imgeye dönüşür. Peyzaj çalışmalarında kullanmış olduğu kurşun, kitap ve elbiseler “ölümü” hatırlattığı için doğa resmi olmaktan çıkar. İzleyicinin bakışını savaş alanlarına ve savaşların yaratmış olduğu yıkıma çevirir. Kullanmış olduğu bu söz konusu imgeler ile duyumsamayı artırmaktadır. Bunun yanında Keifer çalışmalarda cennet ve cehennemi bir araya getirerek bayağı ile kutsalı eleştirel bir bakış açısıyla izleyiciye sunar.

Çalışmalarda malzeme ile katmanlar oluşturur ve katmanları bazen korozyon (aşındırma) etkisiyle içerik açısından daha güçlü hale getirir. Keifer ayrıca malzemeler ve dokularla anlam katmanları oluşturarak eserlerini kavramsal olarak güçlü hale getirir. Bu durum ise izleyiciyi yüzeyde kullanılmış olan sembolleri sorgulamaya itmektedir.

O çalışmalardaki mekanları farklı yüzeyler üzerinde birleştirilerek yeni mekanlar ortaya çıkarır. Bunlara ilaveten çalışmalarında alan derinliğini çalışmaların sonundaki abartılı gerçeklik hissi veren sisli koyulukların içinde fabrika ve bina gibi nesnelerin yansması ile oluşturur. Bu çok yönlü anlatımın malzeme ile bir araya gelmesi insanlar üzerinde ezici psikolojik bir etki hissettirir. Anlaşıyor ki Keifer, eserlerinde göze hoş

gelen manzaralar yaratmak yerine kaygı uyandıran resimler yapar. Eserlerinde direkt anlatım yerine muğlak anlatım yolunu tercih eder. Bu muğlak anlatımda gizil noktaları keşfetmek ve manzaranın gizlediği gerçeği ortaya çıkarmak için sanatçı devingen yüzeyler oluşturur. Bu gizli anlamları ise Yahudi geleneğine göre oluşturur. Onun yüzeyde kullandığı teknik ise, anlamsal bağlamda savaş travmasını çağrıştıran yeni bir anlatım biçimidir.



Şekil 10:Anselm Kiefer, Başlıksız,1984, T.Ü.K.T. (Fotoğraf üzerine yağlı boya, akrilik, emülsiyon, kurşun, karakalem, saman, tuval üzerine monte edilmiş; taş, kurşun ve çelik ilaveli.), Sol Panel; 330.7x 185.4, orta panel; 331.7x184.9, Sağ panel; 330.7x 18.

Kiefer, Anselm [22.04.2021] Artsdot.<https://en.artsdot.com/@/A2629Q-Anselm-Kiefer-Jerusalem>

Keifer eserlerini genel olarak değerlendirdiğimizde geleneksel olanın dışına çıkarak gerçeklikle ilgilendiği gözlemlenir. Örneğin, (Şek:10) ‘Başlıksız’ (1984) adlı eserde merdiven ve yılan biçimleri gerçek dünyadan kopmanın ve dünyadaki kötülüklerden uzaklaşmanın ifadesidir. Bu resimde merdiven, manzarayı gökyüzüne bağlar, düşmüş bir meleş simgeleyen yılan, kötülüğün yeryüzündeki yaygınlığını ifade eder.

“Merdivenin kurşundan olması sadece Kiefer’in bu işlenmiş metale duyduğu ilginin belirtisidir, ama simyada kurşun ruhu içeren bir kabı simgeler ve beyaz güvercinle ilgili bir metal olarak düşünülür: Yeni bir bilince yükselişin merdivenindeki alt basamağının da kurşundan olduğu söylenir” (Batur, 1997, 48).

Genesis’te ise Patrik Jacob meleklerinin cennetten bir merdivenden inip çıktığına inanılır. Merdiven de dünyevi ve manevi alemler arasında sembolik bir bağlantıdır. Merkezi görüntünün etrafında ise kömürleşmiş boya ve sıçrayan kurşun girdabı görülür. Eserin bazı bölümlerinde kurşun yağıyor gibi betimlenirken, başka bölümünde taş kümesi olarak yeniden materyalize olur. Kiefer bu şekilde izleyiciye büyücü ya da peygamber gibi sonsuz bir yaratılış ve yıkım vizyonu sunar.

Özetle, Sanatçı çalışmalarında ulusal geçmişini ve kültürel coğrafyasını geleneksel bir anlatım olan resim sanatını kullanarak ifade etmiştir. Çeşitli imgeler yoluyla kendi geçmişiyle hesaplaşma yoluna gider. Gerçekleştirilen çalışmalarda teknik olarak dokusal özelliğe sahip ham malzeme kullanmayı tercih eder. Bu şekilde duyguları belirgin biçimde ön plana çıkaran çalışmalar yapar. Keifer'in eserleri geleneksel resim anlayıştan kopuşu ortaya koyar. Yüzeydeki doku ve ham malzemeler 1960 sonrası resim anlayışını karakterize eden önemli bir unsur olarak öne çıkar. Kiefer'in malzemeyi kullanma biçimi, içeriğin tarihsel boyutu ve malzemenin kimyasıyla bütün halindedir. Bu yaklaşım biçimi, resim yapma sürecinin asıl kısmını oluşturmakta, sanatçı ve resim arasındaki iletişimi yansıtmaktadır.

3.2. Antoni Tàpies

İspanyol ressam Antoni Tàpies (1923-2012) heykeltıraş ve sanat kuramcısıdır. Doğayı yorumlayış şekli, gerçek doğanın özünü kapsar. Eserlerinde daha çok malzeme, şekil, renk gibi resimsel unsurların yanı sıra yeni malzemeleri de deneyimler. Genellikle alternatif amaca ve anlama sahip nesneleri, resim yüzeyinde kullanır. Ayrıca eserlerinde maddeyi fiziksel olarak tanınabilir nesnelere ve kavramlara dönüştürür. Örneğin, 1994'te yaptığı Transfiguració adlı çalışmasında, manipüle ettiği çıplak kadın bedenine benzeyen biçimi vernik kullanarak yapar. Malzemeyi benzersiz şekilde ele almasının bir başka örneği de 2004 yılında tamamladığı Soc Terra'da görülür. Bu çalışmada, toprağı insan elini andıran biçimde tanınabilir referanslarla oluşturur. Böylece malzeme içeriğin biçimini alır, aynı zamanda biçimin temel yapısını da oluşturur.

Biçim açısından ele alındığında Tàpies'in resimleri, üretim aracı olarak amacının dışında başka anlamlar da taşımaktadır. Bu durum ise geleneksel olmayan malzemeleri ve postmodern teknikleri kullanmasından kaynaklanır ve böylece çalışmalarında karma görüntü elde eder. "Estetik malzeme olarak endüstriyel ve hayatımızdaki gündelik sıradan malzemeleri sistematik bir şekilde araştırmaktadır, böylece Platon'a karşı gerçekliğin taklidi olarak resim eleştirisini ustaca çeviren görsel sanatçı yüksek derecede yabancı malzemeyi eserine dahil eder." (Wild, 2013, 159) Tàpies'in eserlerinde yağlı boya gibi geleneksel sanat araçlarından uzaklaşmasının nedeni, muhafazakâr Fracoist topluma karşı nefreti olarak yorumlanabilir, çünkü yağlıboya bu toplumda kabul görmüş, kibirli ve klasik bir dünyayı yansıtır.

Tàpies'in resimleri, belirli tarihleri temsil etmeye çalışan işler olarak düşünüldüğünde tarihler referans ve sembolizm kullanılarak temsil edilir. Sanatçının eserleri, Katalan kültürüne ait kişisel vizyonunu temsil etmeyi amaçlayan ve mistik sembolleri muhafaza eden parçalar olarak gösterir. Katalonya'nın karmaşık tarihi, Tàpies'in çalışmalarını etkileyen önemli faktörlerden biri olarak kabul edilebilir. Çalışmalarında Katalan tarihi entelektüellerinin çabalarını gösteren görsel semboller kullanır. Bu anlamda Tàpies'in ilk eserleri, General Francisco Franco'nun (1936-1975) baskıcı yönetimi sırasında üretilmiştir.

Malzeme açısından ele alındığında ise Tàpies eserlerinde (Şekil 11) vernik, sprej boya, ip, kumaş, beton, saman, insan saçı ve toprak gibi maddeler kullanır. İnsan yapımı ya da organik nesneleri kullanmasının nedeni içeriği nesnelerin içine aktarma arzusu olarak yorumlanabilir. Bu malzemeler, aynı zamanda eserde bağımsız yeni işaretlerin kıskırtıcı bir şekilde yaratılmasına neden olur. Bu durum ise, ideali tasvir ettiği gibi eser üzerinde tam bir gerçekliğin temsili amaçlanır. Dolayısıyla, sanatçı eserlerinde bir şeyleri yeniden tanımlamaz. O, gerçekliğin temsilinden ziyade doğrudan izleyiciyi içeriğe yönelterek düşündürür. Malzemenin bu şekilde kullanılması, Tàpies'in resimlerini okuma ve anlaşılma biçimini karmaşıklaştırır ayrıca malzemeyi esere yerleştirirken katmanlarından yararlanması, işlerinin karmaşık önemini daha da artırmaktadır.



Şekil 11:Antoni Tàpies, Terra i Palla, 2005, T.Ü.K.T. 55 x 46.

Tàpies, Antoni [27.04.2021] Artsy.

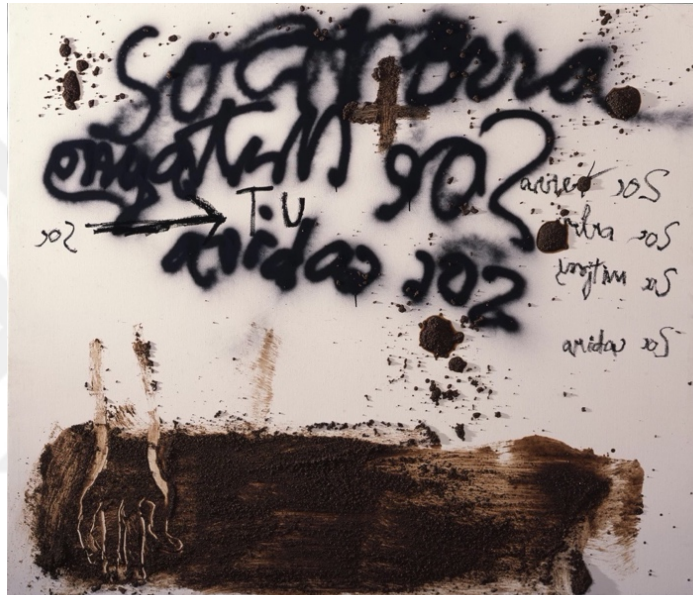
<https://www.artsy.net/artwork/antoni-tapias-terra-i-palla>

Tàpies, eserlerinde özellikle katmanlamaya da önem verir. Katmanlama, malzemenin çeşitli etkiler yaratmak için alternatif yüzeylere yerleştirilmesini ifade eder. Onun çalışmalarında katmanlar ilgi çekici görsel uyaran sunmanın yanı sıra belirli bir referansı da işaret eder. Tàpies tarafından kullanılan her katman, resmin görüntüsüne katılan ayrı bir parçayı oluştururken her bir parça bağımsız varlıklar olarak eserde ayırt edilebilir. Ancak, katmanlar işin bağlamından çıkarıldıklarında eser anlamını yitirir, çünkü katmanlar, parçalanma kavramlarını ve bunların bir bütün olarak inşasına vurgu yapar. Eserin üretimi sırasında her katman veya her parça belirlenen zamanda yerleştirilir ve bazı katmanlar ortaya çıktıkça diğerleri gizlenir. Bu da çalışmanın çok boyutlu temsiline izin verir. Tàpies'in eserlerinde katmanlama doğrudandır. Diğer bir ifadeyle, resimlerinde her öge, jest, renk veya malzeme bir kerede sunulur. Bu sayede eserin yaratılış süreci görülebilmekte ve hangi işaretlerin hangi zamanda üretildiği anlaşılabilmektedir. Katmanlama ve malzeme kullanımıyla, Tàpies'in çalışmaları hafıza ve kimlik kavramlarını somutlaştırır. Eserde sanatsal ve entelektüel çıktılar dikkatle incelendiğinde, biçimleri bellek ve kimlik arasındaki bağlantıyı ortaya çıkarır.

Tàpies ayrıca çalışmalarında bağımsız nesneler kullanır, bu onun kişisel inancından ve toplumsal olayların farkında olmasından kaynaklanır. Bunun yanı sıra gerçekliği belirli zaman diliminde ifade etme yönelimi, dünyanın siyasi ve tarihi gerçeklerini eserlerinde göstermek istemesi de eklenebilir. Tàpies'in son yıllarındaki eserlerine baktığımızda, önceki eserlerinden farklı olarak olayları doğrudan göstermek yerine işaret eder. Eserdeki işaretler, tarihsel olayların mevcut bağlamda anlaşılmaları için yeniden bağlamsallaştırılır. Tàpies kullandığı nesneleri 'atık' gibi bozulma durumunda kullanmaz, çünkü, Tàpies yeni oluşturacağı işaretlerini önceden var olan belirli işaretlerle (hem kişisel hem de toplu) yeniden bağlamsallaştırmayı tercih eder.

Ayrıca Tàpies, eserlerinde açık işaretler kullanma eğilimindedir. Bazen kullandığı işaretleri manipüle ederek, işaretlerin anlamlarını yeniden şekillendirir böylece gerçekliği temsil etmek yerine süreçle doğrudan yüzleşmeye çalışır. Sanatçının yüzleşme biçimi eserlerinde gerçekliğin kendisini nesne haline getirdiğinde ortaya çıkar. Sanatçının eserlerinde kullandığı malzeme bu nedenle hafıza ve kimliği işaret eden şeye dönüşür. Diğer bir ifadeyle, Tàpies sembolün varlığını düşündüren kullanımıyla, temsiliyi gerçek biçiminde tasvir etmez. Tàpies'in malzemeyi manipüle etme şekli, doğrudan ifade edicidir. Eserlerinde üslup ise somut bir şekilde, ham malzemeyle çoğu zaman üç-boyutlu olarak sunulur.

Yüzey açısından ele alındığında ise Tàpies'in genellikle çerçevesiz olan resimleri, beyaz galeri duvarlarında sergilenir. Bu durum, eserlerin parçalı doğasını vurgular ve duvara yapılan göndermeyi güçlendirerek eserin duvarın bir parçası gibi gözükmelerini sağlar. İzleyici, biçim olarak geleneksel figür yerine duygusal olarak figürün yerini alan zeminle karşılaşır. Tàpies'in yüzeyde yaptığı yoğun dokular basit, ilkel ve minimaldir. Resim geleneğinin dışında çalışan sanatçı biçimleri, kazıyarak veya vücut, el ve ayak izlerini basarak elde eder. Ayrıca yağlı boya gibi gizleyici, katmanları yok eden boya yerine sanatçı kazıma ve oyma işlemlerini yapabileceği, istediğinde de orijinal yüzeye geri dönebileceği boya tercih eder.



Şekil 12: Antoni Tàpies, Sóc terra / I am earth, 2004, T.Ü.K.T. 175 x 200.

Tàpies, Antoni. [09.08.2021] Pace Gallery. <https://ocula.com/art-galleries/pacegallery/artworks/antoni-tapiés/soc-terra/>

Örneğin Sanatçı bedeninin parçalanması ve yok olmasını temsil eden 'Sóc Terra' (Ben Toprağım) (Şek:12) eserini tuval üzerine toprak, spreyci boya ve kurşun kalem kullanarak yapar. Bu malzemeler sanatçının malzeme kullanma biçimini ve ifade şeklini anlamak açısından önem arz etmektedir. Eserde sanatçı tablonun alt kısmında toprağı kullandığı görülür. Toprak belirli alanlarda belirgin iken bazı alanlarda yarı saydam görünür. Onun, toprağı manipüle ederek oluşturduğu el biçimi insan elinin olumsuz izini yansıtır. Tàpies'in eserinde kasıtlı olarak kullandığı bu unsurlar malzemeyle elde edilir ve izleyiciye artık olmayan şeyi sembolize eden bir kompozisyon sunar. Ayrıca Tàpies'in çalışmalarında bulunan ve yinelenen bir görsel biçim olan haç, topraktan yapılmıştır. Sanat tarihçileri genellikle haç kullanımını, Katalan Katolik Kilisesi'ni anımsatan doğrudan dini sembol olarak görmektedirler.

Sóc Terra’da yazı olarak hiyeroglif semboller kullanılmıştır. Sanatçının bu tekniğe olan ilgisi, çalışma süreçlerinin bir parçası olan otomatik yazma üslubunu kullanmasındandır. Ayrıca, Joan Miró, Andre Breton gibi Dadaist ve Sürrealist ressamların ve entelektüellerin çalışmalarına olan ilgisinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Tuvaldeki yazılarda hiyeroglif sembollerle vurgulanmak istenen şey ise suç işleyen zayıf kimselerdir.

Tàpies’in tuvallerindeki duvar görüntüsü içerik olarak siyasi, dini baskı ve yalnızlık sembolü olarak farklı anlam taşır ve bunlar insan izlerinin işaretleri, kalıntıları olarak değerlendirilebilir. Bu işaretler, yıkıntı, geçmiş ve hatıra görevi görürken aynı zamanda anlamı ve varlığını yitiren, eksik bir nesneyi ve geçmişi ifade ederken diğer yandan tarihin katmanlarına eklenen suç işleyen ve zayıf olan kimseyide işaret etmektedir. Örneğin, Fransa’daki ayrılıkçılığa karşı Barselona duvarlarına yasadışı olarak boyanmış siyasi grafitiler, eser üzerinde orjinal anlamlarını korur. Geçmişin yıkıntılarının, şimdiki zamanda anlaşılabilmesi için sanatçı tarafından yeniden çerçevelendirilir. Sanatçı bunu eski referanslardan yeni anlamlar inşa ederek yapar. Aslında Katalan vatandaşlarının kültürel hafızasında saklanan bu olay, eserle tekrar hatırlanır. Tàpies, bu konuları eserlerinde gündeme getirerek belleği çağdaş bir anlatımla yeniden bağlamsallaştırır.

Özetle, “Anlatı ve denemeye ilişkin unsurlar arasındaki bu göreceli denge, farklı sanatsal tarzlar arasındaki melezleşme arzusunun bir sonucu olarak sık sık ortaya atılmış ve ifadenin zenginleşmesinde bir faktör olarak algılanır” (López-Pampló, 2013, 129) Tàpies eserlerinde manipüle ettiği kimliğin akışkanlığını malzemenin akışkanlığı ile vurgulanmaktadır. Eserlerinde işaretlerin kullanım tarzı ve seçtiği materyali katmanlara ayırma biçimi onun entelektüel birikimini göstermektedir. Siyaseti, sanat aracılığıyla kültürel bir gerçeklikte hafıza ve kimlikle ele almaktadır. Bu kavramlar hem kişisel hem de kolektif düzeyde bireyi ve toplumu sembolik olarak temsil etmektedir. Tàpies’in çalışmalarında ortaya koyduğu anı ve kimlik kalıntıları, salt bir parçayla temsil edilerek bütünün yokluğunu başarıyla iletmektedir.

3.3. Alberto Burri

Alberto Burri, (1915-1995) yılında İtalya’nın Città di Castello (Perugia) şehrinde doğdu. 1940 yılında tıptan mezun olduktan sonra II. Dünya Savaşında tıp doktoru olarak görev yaptı. 1943 yılında Tunus’ta müttefiklere esir düşerek 1944’te Hereford,

Texas'a gönderildi. Savaş esiri kampında sınırlı malzemelerle otodidaktik ve figüratif tarzda, kargaşa ve şiddeti yansıtan çalışmalar yaptı. 1946'da İtalya'ya dönerek Roma'ya yerleşti. 1950 yılında yaptığı çalışmalar İtalya'nın simge yapıtları haline geldi. Bu çalışmalarında malzemeleri ontolojik olarak başka bir ifade biçimine evrilmeden kendi anlamlarında kullanılır. Burri, içerik ve biçim arasındaki ilişkiyi malzeme kullanımıyla ile sentezler ancak izleyiciye malzemenin önceki kullanım şeklini de düşündürür.

İçerik açısından çalışmaları ele alındığında sanatçının çalışmaları canlı beden duygusunu izleyiciye hissettirerek duyumsal-duyusal bir deneyim sunar. Biçim açısından ele alındığında ise sanatçının geometrik eğilimli biçimleri, toplumsal yaşamın dışavurumudur. "1940'ların sonlarında İtalya'da kendini gösteren figüratif, soyut ve soyutlama, sanatsal bakış açılarında, anikonik (tasvirsiz) ifade dilini ortaya çıkarır" (Güngör, Kaplanoğlu, 2021, 506). O, kullanmış olduğu malzemeler ile oluşturduğu biçimler, figüratif temsil ya da Avangart anlayışta değil, gerçek malzemelerle gerçekliği simüle eden yaşama ait kanayan yara ve yanıkları yüzeyin derinliğinde yaşamla vücut sunar.

Burri eserlerini kullandığı malzeme ve renklerine göre adlandırır. Bunlar Muffe (Küfler), Bianchi (Beyazlar), Catrami (Katranlar) ve Sacchi (Çuvallar), Ferri (Demirler), Combustioni Plastiche (Yanan Plastikler), Gobbo (Kambur) şeklindedir. Çalışmalarında dokusal etkiler için öğütülmüş pomza, zift, katran, ağaç dalları, teneke kutuları, sargı bezleri, Polivinil Asetat, çuval kumaşı, ahşap kaplama, sac levha, plastik vb. malzemeler kullanır.



Şekil 13:Alberto Burri, Ferro SP, 1961, Kaynaklı sac, yağ ve ahşap çerçeve üzerine raptiye, 130 x 200.

Burri, Alberto. [15.07.2021] Artsy.<https://www.artsy.net/artwork/alberto-burri-ferro-sp-iron-sp>

Burri'nin çalışmalarını yüzey açısından iki kısma ayırabiliriz. Birincisi, resimlerinin yüzeylerinin düzensiz, pürüzlü ve çıkıntılı olmasından ötürü, farklı malzemelerin (çuval, ahşap, metal ve plastik) (Şek:13) özelliklerini kullanarak pürüzlü yüzeylerin canlılığını ve dokunsallığını vurgular. Örneğin; Bianchi (Beyazlar) serisindeki

“Şehir görüntülerini kaolin kili ve reçineyi farklı şekillerde karıştırarak pişmiş seramik görüntüsü elde eder. Bu görüntüler 70'lilerin başlarındaki Gibellina'da meydana gelen deprem sırasında tahrip olan yerleri temsil eder. Aynı zamanda güçlü fakat kolayca kırılabilir, çatlayabilir ve kırılğan bir madde fikri uyandırır” (Bianchetti, Robiglio, 2017, 4).

İkincisi ise, düzgün ve pürüzsüz yüzeylerde renkleri iç içe geçirerek, yüzeyin olması gereken rolünü üstlenmesini sağlar. Bu sayede de imgelerin dokunsal tarafı varoluşsal gerçeklikle ilişkisini sürdürür ve nesne ile görüntüyü aynı uzamsal boyutta bir araya getirir.

Akçay'a göre (2016, 194) “Burri savaş sonrası dönemde, duygusal ve varoluşçu içerikleri terk etmiş ve yeni bir malzeme gerçekliği ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte resim, heykel ve kabartmayı birarada kullanarak, bunlar arasındaki sınırı ortadan kaldırmıştır. Diğer bir ifadeyle, sanatçı, kalın boya tabakalarının yüzeylerini kazıyarak, resim ile heykel arasındaki ayrım çizgisini bulanıklaştırır.”

Burri savaş ve yıkımı anımsatan renkleri, dokuları, malzemeleri ve biçimleri kullanarak doktor ve asker olarak deneyimlerini izleyicilere eserleri aracılığıyla anlatır.

Burri, yaşamda kullanılan malzemeleri eserlerinde kullanırken izleyicinin bu malzemelerle olan daha önceki bağınıda kullanır. Malzemede böylece düşük değerden yüksek değere ve anlam derecesine geçer. Bu sayede izleyicinin ilgisini, savaşa karşı direncine ve savaş geçmişine yönlendirir. Bu anlamda malzemelerin temsil ettikleri biçimler izleyicilerle gerçeğe dönüşürler. Nesnelerle özel bağ kuran biçimler, estetik sunumlarıyla gerçeklikleri yansıtan duygusal tepkiler haline gelir. İçerikler izleyicinin o zamanı tekrar hatırlamasını sağlarken, hayatın günümüzdede kendisini yıpratıcı durumlarından kurtulamadığını ortaya koyar.

Burri çalışmalarında ortaya koyduğu acıyla bağlantılı anlatımı toplumda var olan felaketlerin temsidir. Bu durumu özellikle Sacci serisinde görmek mümkündür. Bu seride kullandığı çuval bezleri, II. Dünya Savaşı sırasında kullanılan kum torbasını ve kamuflajı simgeler. Bunun yanı sıra Sanatçı İtalya'ya döndüğünde Amerika'nın Marshall planı kapsamında İtalya'ya gönderilen yardım çuvallarını kullanır. Kullandığı bu çuvallarda savaş sonrasında İtalya'nın Amerika'ya olan bağımlılığına da atıfta bulunur. Bu durum İtalya'nın toparlanma döneminin tanığı olarak izleyiciye tekrar hatırlatılır.

Yüzey açısından ele alınacak olursa; sanatçı kullanmış olduğu çuvallara yeni dikişler ekleyerek çuvalın zayıf noktalarını güçlendirir. Bu sayede eser yüzeyi anlamlı bir şekilde tamamlanmış olur. Sanatçı çuvallarda kullandığı dikiş dikme tekniklerini ilk olarak annesinden, daha sonrada aldığı cerrahi eğitim döneminde öğrenmiştir. Çünkü Sacci serisinde kullandığı dikişlerin çoğu deri greftleme de kullanılan teknikle benzerlik gösterir. Dikişlerin bu şekilde kullanımı toplumun gerçekçi yanını ortaya koyarak izleyicilere hissettirir.



Şekil 14:Alberto Burri, Sacco Rosso, 1954, T.Ü.A.B ve Çuval, 89.3 × 103 × 3.1.

Burri, Alberto [15.07.2021]. Ado Analisidellopera. <https://www.analisidellopera.it/sacco-rosso-alberto-burri/#descrizione>

Bu duruma en iyi örnek oluşturabilecek çalışması, Socco Rosso'da (Kırmızı Çuval) (Şek:14) yüzeyde farklı tonlardaki çuval parçalarını kırmızı renkli parçalarla bütünleştirir. Kullanılan çuval parçaları İngilizce yazılmış metinleri içerir. Bu da Amerika'nın İtalyan halkına yardım etmek için sağlanan yardım çuvallarının olduğunu gösterir, anlam olarakta savaş sonrası dönemin hüznünü işaret eder. Buna ek olarak, eser yüzeyinde büyük alan kaplayan iki kırmızı bölüm, kanı ifade eder. Tuvale yapıştırılan çuvallar, düz ve homojen değildir ve yüzeyi yatay olarak keser. Yoğun kumaş dokularına sahip bu malzeme, geleneksel resimde kullanılan renk pigmentinden farklı olarak kendine has özellikler taşır. Eserin kırmızı arka planıyla çuvallar güçlü bir tezat oluşturur. Müdahale sonucu oluşturulan biçimlerle kendi iç dengesine sahip kompozisyon yaratılır.

Burri eserlerinde malzeme ve biçimi ayrı kavramlar olarak değil, birbiriyle örtüşürerek kullanır. Eserdeki delik ve yırtıklar "boşluktur" ve siyah renk ile ifade edilir; aynı zamanda yama, kabartılarla desteklenir. Böylece malzeme, yıllar içinde değişen ve farklı bir görünüm kazanan insan derisi gibi olur. Ayrıca "Çuvallar kendi anlamını taşır, başka bir anlamla zenginleştirilmelerine gerek yoktur" (Santis, Marotta, 2011, 101). Çünkü Burri'nin eserlerinde malzeme aktif bir varlıktır ve anlamlandırmak için yaşamsal gerçeklikle ortaya konur. Sanatçının söylemek istedikleri, tuvalin içindedir ve amacı, yönlendirmiş olduğu izleyicinin hislerini harekete geçirmektir. Sanatçının diğer eserlerinde olduğu gibi Sacco Rosso eserinin temelinde varoluşçuluk felsefesi vardır. Eserdeki Çuvallar, savaşın dehşetini doğrudan deneyimleyen sanatçının kişisel deneyimini varoluşçu felsefeye yapılan göndermeyle birleştirerek şekli bozulmuş insan fotoğrafı sunar.

"Temel yaklaşımı, belirli biçimlerde tanımlanmış, ancak yer değiştirme sonucunda, yeni bir formülasyonda ortaya çıkan, belirsiz kültürel-figüratif alt tabakayı yeniden işleme yeteneğini destekler. Burri'nin her seferinde gösterdiği şey, tarihe aşılanmış eşi benzeri olmayan bir figür, dünyanın ve sanatın etindeki bir yırtıktır" (Modorati, 2007, 246).

Burri'nin malzemelerindeki biçim, insan varoluşunun, iç yolculuğunun biçimidir. Diğer bir ifadeyle, acıyla sınanmış, aşağılanmış, ayağa kalkmaya çalışan ve varoluşun tüm ağırlığını taşıyan insandır. Çuval insan gibi sürekli dramatik bir gerilim içinde yaşar (özellikle henüz yeni aşılmış, ama yine de güçlü bir şekilde hissedilen savaş deneyimidir), parçalanır, savaşın beraberinde getirdiği yaralarını onarmaya çalışır, ama izleri sonsuza kadar kalır. Yüzeydeki kırmızıya boyanmış arka plan savaşın kanlı ve acımasız tarafını gösterir. Aslında yüzey yüzü görülmeyen insanı tasvir eder.

Özetle, Burri'nin çalışmalarında içerik ve varoluşla ilgili keşfettiği derin bir gerçeklik vardır. Burri eserlerinde dikişlerle gerçekçilik elde eder. Dikişlerin şiddeti, farklı doku, kalınlık ve renklerle barok dönemi kompozisyonun karmaşıklığı ve zarafeti gibidir. Eserleri dokunsal olduğu kadar görsel kozmogonidir³. Çalışmaları insan vücudunun ülserasyonunu patolojik olarak somutlaştırır ve aynı zamanda izleyiciyi sorgulamaya çağırır. O, çalışmalarını geleneğin geçmişinden koparır ve geometrik biçimleri, renkli arka planlar aracılığıyla resimsel alanda bir kompozisyonda birleştirir. Ayrıca dişil dikiş hareketini kavramsal olarak yeniden tanımlarken, modernist kolaj uygulamalarını yeniden formüle eder. Sanatçının kullanmış olduğu malzemelerin çağrışım gücü resim ve heykel malzemelerinin orkestrasyonu gibi sanatsal bir ifade

³ Evrenbilim, evreni inceleyen dal.

aracıdır. Çalışmalarında seçtiği malzemeler Kübistlerin katı bir biçimsel düzenini, düzensiz bir şekilde düzenlenmiş ve saf anlamlarıyla birlikte sembolik bir işlev üstlenmeden öne çıkarır.

3.4. Robert Rauschenberg

Robert Rauschenberg, (1925- 2008) Texas Amerikalı bir sanatçıdır. 1950 sonrası sanat gelişiminde önemli yeri olan Rauschenberg, soyut dışavurumculuk, pop art, minimalizm, neo-dada, asamblaj, yerleştirme (enstalasyon), performans, kavramsal sanat vb. birçok akıma dahil olur. Çünkü çalışmalarında her zaman yeni teknikler ve yöntemler geliştirir. Bu yüzden Sanatçı, eserlerinde sanatın limitlerini zorlayarak, gündelik nesneler ile sanat nesneleri arasındaki farklılıkları/ benzerliklerini sorgular. Günlük hayatımızda çevremizde var olan nesnelerle eser üreten Duchamp'ın Ready Made'leri, Rauschenberg'in çıkış noktası olur. Zira Onun amacı çalışmalarında bireysel ve psikolojik süreçleri öne çıkarmaktır. "Kent Kültürünün odağını teşkil ettiği ana anlatım temelleri fotoğraflar, çizimler ve reklamlardan alınan ve sıradan insanın belleğine yer etmiş inceleme biçimlerini kullanmıştır" (Beksaç, 2000, 138).

Biçim açısından ele alındığında Rauschenberg eserlerinde yeni ifade alanlarını deneysel çalışmalarla ortaya koyarak yaşamın devinimini yansıtır. Sanatçı kolektif olarak tesadüflere dayanan çalışmalarında nesnelerin bağlamlarını değiştirerek yeni bir şey haline getirir. Amacı, toplumun çalışmaları aracılığı ile yorumlanarak anlamlandırması için izleyicinin eserle iletişime geçmesini ister.

Yüzey açısından ele alındığında ise; Rauschenberg iki boyutlu tuval yüzeyini kendisini kısıtladığını düşündüğü için yapmış olduğu asamblaj çalışmaları ile yüzey sınırlarını zorlar. Doğa ve insan duyguları eserlerinin konusunu oluşturduğu için günlük yaşamdan ve gazete sayfalarından birçok konu ile karşılaşılır. Sanatçı saptamış olduğu gazetede ki mesajları eserinde tekrar dolaşıma sokar. Örneğin; çoklu panoda sergilediği 'Siyah Resimler' çalışmasında kullandığı gazeteler, eserin bazı yerlerinde algılanırken diğer alanlar boya ile kaplanır. Çalışmalarında zaman, sanat ve hayat arasındaki aralıktaki çalıştığı için farklı olayları farklı zaman aralığında buluşturabilen basın haberlerini resimlerine dahil eder. Çünkü kitle iletişim araçları (internet, televizyon, gazete vb.) ile edinilen bilgilerin inandırıcılığı karmaşık hale geldiğinden, tüm bu karmaşıklığın oluşturduğu yapı, dünyayı algılayış biçiminde kırılma noktası ortaya çıkar. Bu yüzden geçmiş, şimdi ve geleceğin algılanması farklı bir düzeyde

gerçekleşir. Bu şekilde çoklu referanslarla sanatçı birçok mesaj elde eder. Aynı zamanda plastik yapıyı oluşturan farklı biçimsel karşıtlıklar da eserde var olur. Geniş renk alanlarını gazetelerin kalabalık sistemiyle bir araya getirir ancak bunların nasıl okunması gerektiğini izleyiciye bırakır. Diğer bir ifadeyle, eserlerine bütünsel bir yapı kazandırma düşüncesini kuvvetlendirme isteğinden dolayı çalışmalarında zamansallık vurgusuna ağırlık verir.

Alternatif arayışlar içinde olan sanatçı, malzeme ve konu açısından gündelik hayatın kültürel verilerini kullanır. Diğer yandan kendi sanatını sürekli yıkararak tekrar yeni şeyler keşfetmek, deneyimlemek ister. Yaşamla iç içe olması da sanatçının yapıtlarını sokak yaşamının bir parçası haline getirir. Bu da sanat eserini ve sanatçının rolünü sorgulamamızı sağlar. Kendini sanatıyla hayatın içinde gözlemlediği yenilikleri, öngörülemez olanları keşfetmeye çalışan biri olarak tanımlar. Rastlantıya da önem veren sanatçı eserlerini oluştururken malzeme, izleyici, mesaj, nesne, duygu çerçevesinde düşüncelerini açığa çıkarır. Fineberg'e göre (2014, 167) "Rauschenberg'in sanatı, benliğin varoluşçu keşfini, benliğin şeklini ondan aldığı çevrenin keşfi olarak yeniden biçimlendirmiştir".

Rauschenberg'in eserlerindeki biçimler belli anlamlara gönderme yapar ve her bir biçim aynı anda farklı okumalara olanak tanır. Bu okumalar birbirinin peşinden ilerleyerek sanatçının bakış açısını sunar. Bunun yanı sıra Sanatçı yapıtlarını boyama, çizme gibi eylemlerin yerine sanatsal amaçla üretilmemiş olan doğal ve endüstriyel nesneleri yeni bir düzen içinde bir araya getirerek tamamlar. Örneğin 'Kırmızı Resimler' serisinde sanatçı objeler, tahta, çivi, konserve kapağı, etiket, bilet, gazetelerin görsellerini kullanarak resimsel yüzeyler oluşturur. Bu durum, sanatçının kendi iç dünyasının öznel gerçekliğinden, dışarıdaki nesnel dünyaya yönelmesine neden olmuştur. 'Combines' (Bileşik Resimler) serisinde ise; yeni bakış açısı geliştirerek iki boyutlu resme, üçüncü boyutu nesneler ile vererek, sanat yapıtını günlük hayat formlarına yaklaştırır. Çalışmasındaki temel yapıyı geliştirmek için ise yırtık lekeli elbise parçaları ve çeşitli kumaşları uygulayarak gerçekleştirir.

Rauschenberg'in 'Combine' serisi çalışmalarından olan Yatak/Bed (1955) (Şek:15) adlı çalışması en bilinen eserleri arasında yer alır. Eserinde yeni kalkılmış olan yatağın görünüşünü sunar. Bu durum ise insan hayatındaki objelerin sanat nesnesi olabilir mi sorusunu ve cevabını da beraberinde getirir. Sanatçı yatağı tual yüzeyi kadar güzel bir yüzey olarak görür ve izleyiciye de yaşamını, rüyalarını, hayallerini, aşklarını bu yüzey

üzerinde sunar. Ayrıca, “Combine serisindeki yatağın şok edici tarafı sanatta ayrımın gerçekten bir kamusal alanda olan erkeklerin ikili ilişkilerini (heteroseksüel / homoseksüel) bütünleyen ve evsel alan arasında olduğunu belirtmesi ve kamu/özel alanın sınırlarını zorlamasıdır” (Folland, 2010, 351).



Şekil 15: Robert Rauschenberg, Combine serisi ‘Yatak’, 1955. Ahşap destekler üzerine yastık, yorgan ve Çarşaf üzerine yağlı boya, kalem, 191.1 x 80 x 20,3.

Rauschenberg, Robert. [21.04.2021] Fondazione Archivio Storico.

<https://www.fondazionearchiviostorico.it/tecniche/combine-painting/>

Rölyef izlenimi veren bu eserinde yorgan geometrik ama aynı zamanda soyuttur. Kaba ve planlanmamış tavrı ile soyut ekspresyonist ve sürrealist etkiler görülür. Sanatçının bu çalışmasında kullanmış olduğu günlük yaşam nesnelerini inşaatlardan, sokaklardan, evlerden toplamıştır. Ancak bu objelerin yaşanmışlıklarını, hikayelerini ve geçmişlerini geleneksel boya ile buluşturarak yeni fikirler ile bir araya getirir. Diğer bir ifadeyle, Kitsch ve güzel sanat alanlarını bir arada kullanır. Bu şekilde kendi hikayesini oluştururken objelerin özgün kimliklerini de koruyarak yeniden anlamlandırır.

Combine serisinin diğer çalışması olan ‘Canyon’da (Şek:16) biçimsel ve içerik olarak karşıtlıklar bir arada kullanılır. Açık/koyu, siyah/beyaz, sade/yoğun alanlar aynı yüzeyde dinamik bir kurgu oluşturur. Çünkü odak noktası sürekli değişen detayların incelenmesini sağlayan dinamik bir yüzeyde bir araya getirilmiştir. Belirli bir perspektif kullanmadan yapılması eş zamanlı olarak tüm yapıt ile açık uçlu etkileşime girilmesine olanak tanır. Çalışmada figüratif unsurlar kullanmasa da soyut olarak

tanımlanabilecek biçimsel bir yapı oluşturulmuştur. Zıtlıkların bir arada kullanımı aşırı uçlar arasındaki gerilimi yansıtır. Bunun yanı sıra çalışmada kullanılan geometrik biçimler, sıkışmışlık ve çaresizlik hissi yaratarak içeriği kuvvetlendirir. Zıtlıklar ile oluşturmuş olduğu bu kurgular ruhsal açıdan karmaşık bir izlenim verir. Ancak detaylar incelendiğinde eserin içinde karmaşıklıktan çıkmanın sisteminin verilmiş olduğu gözlenir. Yağ, kalem, kâğıt, metal, fotoğraf, kumaş, ahşap, düğmeler, ayna, doldurulmuş kartal, karton, yastık vb. malzemeleri aynı yüzey üzerinde farklı içerik ve anlam üretmesini sağlar.



Şekil 16: Robert Rauschenberg, Combine serisi ‘Canyon’, 1959, T. Ü. K. T. 207.6x 177.8x61.

Rauschenberg, Robert. [25.05.2021] Moma. <https://www.moma.org/collection/works/165011>

Eserin altında bulunan içi doldurulmuş kanatları açık olan kartal, tuvalin sınırları içinde bulunur ve eserde yüzeyi doğrularken modernist yüzey kavramına karşı bir anlayış da geliştirir. Ancak tuvalden dışarı doğru sallanan yastık çaresizlik duygusu verdiğini söyleyebiliriz. Eserin içeriği, gerçek olanın/olmayanın algılaması için izleyiciye ipuçlarını verilerek sezinletilir. Bu şekilde görme biçimi sunulmasının amacı izleyici ile ortak değerlerde bağlantı kurmak yerine zihin karışıklığına sebep olan bir yüzey sunmaktır.

Özetle, sanatçının çalışmaları açık fikir geliştirmeye izin verir. Sürekli daha yakından bakma isteği uyandıran çalışmalar silinip temizlenmiş, izleri düzenlemiş ve sonunda bütün haline getirilmiştir. Bu durum gösterilen ya da gizlenen gerçekleri tutarlı bir şekilde bir araya getirme ya da ilişkilendirmeye ihtiyaç duymamızdan kaynaklanır. Onun resim anlayışında eklektik, ironi içeren öğeler biçimsel olarak somutlaştırırken kullanmış olduğu malzemeler de eserlerin karakterini oluşturur. Nesnelerin form ve dokusunun ayırt edici özellikleri yapıt içinde bir bütünlük ilişkisi içinde görülür. Tuval üzerine iki ve üç boyutlu hazır malzemeleri boya ve çizim tekniği ile birleştirirken fotoğraf ve serigrafiyi de tual yüzeyinde kullansa da resim yapma üslubu olarak yağlı boya kullanmaya devam eder. Bu şekilde desenden vazgeçmemesi renk, leke, çizgi, espas gibi geleneksel yöntemleri bir arada uygulaması, çağdaş oluşumlarda önemli rol oynamıştır.

4. AYŞE GÜNGÖR Dİ SAVİNO’NUN ÇALIŞMALARINDA İÇERİK, BİÇİM VE MALZEME İLİŞKİSİ

Antik çağlardan beri sanat, her zaman doğa, çevre, manzara ile bir ilişki içindedir: Dünyanın keşfi ve kimlik araştırması için (Paleolitik ve Neolitik dönemlerin kaya resimleri), dekoratif amaçlı (Roma duvar resminde) ya da model olarak (hem klasik hem de Rönesans dönemlerinde) kullanıldı; tarihi resimlerde ve portrelerde çoğunlukla arka plan olarak veya sembolik bir unsur olarak karşılaşıırken, manzara resminin doğuşuyla birlikte özerk bir tür haline gelir. On dokuzuncu yüzyılda Romantizm ile birlikte doğa ve manzara resimleri, sonsuzluğun bir tezahürü ve her şeyin başlangıcı olarak algılanırken, İzlenimcilikte ise sanatçılar doğada resim yapmak ve onu hissetmek için atölyesinden çıkar. Daha sonra sanatsal çalışmalar doğa, çevre ve manzara ile ilişki içinde bulunsada yirminci yüzyılda sanatçılar, doğayı gerçeğe yönelik mimetik ve taklitçi yaklaşımdan uzaklaşarak, görüntünün ve sanatsal olanın kaydılaştırılmasına önem verir. Sanat, doğa, çevre ve peyzaj arasındaki ilişki hızla değişerek önce kopuk bir ilişki söz konusu iken sonra kapsayıcı ve deneyimsel hale gelir. 1950’lerde Natürallizm ile birlikte bu birlikteliğin sonunu gelmiş gibi görünse de 1960’lardaki Arte Povera çalışmalarında doğal unsurlar, sanat eserinin nesnesi ve konusu olarak kullanılmaya başlanır. Doğaya ait güzellik anlayışı felsefi olarak yirminci yüzyılın son yirmi yılında da merkezi bir konu haline gelir. Amerika Birleşik Devletleri’nde çevresel estetikten (Environmental Aesthetics) bahsedilmeye başlanır.

Geleneksel manzara anlayışında doğanın güzel, pitoresk veya yüce olması beklenirken ayrıca güzellik, Tanrı, ölümlülük vb. üzerine tefekküre yol açmak için ahlaki açıdan öğretici ve eğitici olmaları amaçlanır. Modernizmde ise; doğa güzel veya barışçıl anlayışla betimlenirken, çağdaş sanatçılar, izleyicinin, doğayı olduğu gibi ya da çok farklı türde algılayabileceği aynı zamanda kavramlar üretebileceği bir görünüm sunar. Daha sonra Avrupa’da özellikle Almanya’da (Böhme, Seel, Zimmermann), ekolojik estetik veya doğa estetiği üzerine çalışılır.

Bu tarz çalışmalar yalnızca ekolojisi değil, aynı zamanda toplumsal ve varoluşsal olan bir dengesizliğin görüntüsü olan manzaranın masumiyetinin kaybını belgeler. 1866’da

Alman bilim adamı Ernst Haeckel'in (1834-1919) “Generelle Morphologie der Organismen” adlı kitabında hayvan ilişkilerini araştırırken bu durumu vurgulamak için “ekoloji” kelimesini kullanılmaya başlandığından beridir bu kelime endüstriyel dünyayı açıklamak için daha çok kullanılır hale gelir.

60'ların 70'lerin çevre hareketleriyle birlikte, bu terim, mevcut kullanımdan, iklim değişiklikleriyle bağlantılı sorunları, kirliliğin neden olduğu yaşam koşullarının bozulmasını, sıcaklıklardaki artışı ve insan faaliyetlerinin sonuçlarına odaklanılır. Bu bakış açısı sadece doğal güzelliğin korunmasını değil, bunun yanı sıra yaşam kalitesinin artırılmasına yöneliktir. Land Art gibi sanat hareketleri çevrenin kendisini kullanarak büyük ölçekli çalışmalar gerçekleştirir. Bu bağlamda, çevre ve manzaraya ilişkin varoluşsal duygu yeniden kazanılır, doğada olmaya ve kendini aşmaya odaklanan çapraz yaklaşımlar geliştirilir.

20. yüzyılın sonundan itibaren sanatçılar çevreci söylemleri yeniden anlamlandırarak yeni bir anlayış geliştirir. Çünkü gelişmiş/gelişmekte olan ülkeler; iklim kaosa, ormanların ve doğal kaynakların tükenmesine, düzensiz sanayileşme-kentleşmeye neden olur. Çevre odaklı sanatçılarda çevre sorunları ile ilgili ülkeleri uyarmaya çalışır. Fakat, çevre üzerinde insan/endüstriyel etkinin giderek artması doğanın kirlenmesi ile ilgili artan endişeler sonucunda 1960'larda çevresel eylemler yenilenir. Sanayileşmiş ülkelerde tabandan gelen sosyal ve politik eylemler yoluyla kültürel değişim benzer zamanlarda gerçekleşir. Ancak bu tarz çevreci söylemler, çoğu zaman sınırlı bir değişim anlayışı sağlar. Çevre ile ilgili olarak su tasarrufu, atıkların geri dönüşümü, daha az enerji tüketimi vb. konularda sanatsal çalışmalar yapılması önemli hale gelir. Sanatsal uygulamalarda organik malzemenin endüstriyel alanda inorganik olana dönüştürülmesi/ kullanılması/ ayrıştırılması, doğa ve kültür arasındaki ilişki ve karşılıklı olarak bu bağlantıları anlamak ve yorumlamak için bir araç olarak kullanılır.

“1960 yılında doğa tarihçisi Marston Bates, İnsan nüfusunun kontrolsüz büyümesi, dünya kaynaklarının azalması daha yapay, daha güvencesiz bir ilişkiye zorlar bu yüzden bencil, insan merkezli ve yapay dünya haline dönüşür ancak ihtiyaçları karşılamak için doğayı yok etmenin kalıcı barış ve neşe getirmeyeceğini yazar” (Walters,1999, 201).

İnsanların çok daha zengin bir yaşam deneyimine sahip olması için doğanın bir parçası olarak kendilerini görmeleri, ayrıca, etik, estetik ve faydacı nedenlerle doğanın güçleri içinde yer alması gerekir.

Ayşe Güngör Di Savino çalışmalarında, dünyanın içinde bulunduğu kapitalist sistemin çevreye yönelik saldırılarını işaret eder. Ayrıca 20. ve 21. yüzyılın toplumsal

dönüşümlerinin izleri de çalışmalarında gözlenir. Çünkü bu dönemdeki dönüşümlerde, insanı merkez olarak kabul etmeyen bir sisteme vurgu yapılmıştır. Bunun etkileri toplumun örgütlenmesinde, üretim yöntemlerinde, hükümetlerin mali politikalarında ve özellikle toplumun sürdürülebilirlikle olan ilişkilerinde görülmektedir. Günümüz çağdaş pratiklerinde ekoloji hakkındaki tartışmalar gittikçe artmıştır, fakat doğal kaynakların tükenmesi ve çevre kirliliği ile ilgili sorunlar hala devam etmektedir. Bunun nedeni kapitalist açgözlülük ve aşırı tüketimin ürünleridir. Bu yüzden ekolojik sistemin bozulması, yıkım ve şiddet gibi konular Onun çalışmalarının konusu ve mottosu olur. Bu bağlamda O, yaşamı iyileştirme çabası olarak toplumsal acılar ile toplumu felç etmek yerine, sanatsal üretim aracılığıyla, acıları hafifletmek için insanlığın savunucusu olur. Onun amacı, doğanın yeniden varlığını kendi alanında sürdürmeye devam ederek, insanlara onun yaşamsal bir gereklilik olduğunu yeniden onaylatmak ister. Bunu doğadan alınan malzemelerle yaparak dünyanın bugünkü krizini yenmek için farkındalık yaratır.

O çalışmalarında çağdaş sanat üretimi bağlamında çevre konusundaki tartışmalara ve daha önceden belirlenmiş kodlara yeni okumalar sunar. Sanat alanının sınırları içinde yarattığı içsel ve etkileyici şekilde birleştirdiği biçim, içerik ve malzemeyi eserlerinde somutlaştırır. Çalışmalar duyarlılaştırma yoluyla deneysel olarak ortaya çıkar.

Güngör Di Savino, içerik olarak küresel temaları tartışmak için yerel sorunlardan yola çıkar. Çalışmalarında, insanın dünyadaki yeri ve doğa ile ilişkisi hakkındaki estetik bir manifesto ile karşılaşılır. Bu yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda insani bir manifestoyu yansıtır. Bu nedenle çalışmalar farklı bakış açısının görünür bir uzantısıdır diyebiliriz. Bunun içinde çalışmalarında malzemelerin fenomenolojik⁴ işlevinden faydalanır; doğanın acı çektiği, aşağılandığını, şiddete maruz kaldığını da bu yolla ortaya koyar. Bunun kanıtı olarak son yıllarda yaşanan doğal afetler ya da insan eylemleri yoluyla gerçekleşen felaketleri örnek olarak gösterir.

Çalışmalar, doğa/kültür ile insan/çevre arasındaki mesafeyi vurgularken aynı zamanda yaşadığımız çağın getirisi olan yapaylıktan uzak, çevre ile doğrudan (yakın temas yoluyla) ilişkiyi önerir ve doğal olanı kurtarmaya çağırır. Bunun yanı sıra verilmek istenen diğer mesajda doğaya saygı duyarak onu yaşamaya davet eder. Çalışmalarda

⁴ Anlamlar yaratarak ve öznel deneyimlerden dünya görüşleri oluşturur ayrıca Fenomenoloji fiziksel dünyanın mutlak ve değişmez bir gerçeklikle tanımlanamayacağını savunur. Fenomenoloji "Öz"e odaklanır.

içerik olarak bu mesajların verilmesinin nedeni; insanı uygarlaştıran fakat doğa fikrinden giderek uzaklaştıran, yaşadığı yerden koparan, çağdaş ve tüketici toplumuna karşı açık bir muhalefet biçimidir. Doğaya tekrar dönüş yapılırsa ancak insanlar kendi doğal varlıklarıyla barışabilir. Andrea Zito'ya (2018, 21) göre: “Çağdaş sanatta doğanın anlamı ne kadar boşaltırsa, insanlar tarafından daha fazla düşünülmesini sağlar.” Güngör Di Savino'nun bakış açısı ise tam tersidir çalışmalarındaki temsiller sessiz değildir, insanların doğa üzerindeki izleri bir tür onların otoportresinin niteliğindedir. Çünkü çalışmalarında bakışı ve algıyı tam olarak dünyada olup bitenlere yönlendirerek dünyayı bu kavrayışta algılamamızı sağlar.

Biçimsel yaklaşımı ise; doğadaki ve insan hayatındaki sürekli olarak yenilenme/değişim, bize durağanlığa karşı koyuşu ifade eder. Bu açıdan çalışmalarda biçim değişim içinde gelişen bir kavram olarak yeni okumalar sağlar. Çalışmalarda geçmişe, günümüz çağdaş yaşamına ve doğaya metaforik göndermeler yapılarak yaşanan gerçek doğa ile ilişkiye geçilir. Bu şekilde bellek harekete geçirilerek, doğaya yönelik duygular ortaya çıkarılır ve yaşamla harmanlanır. Çalışmalarda organik/inorganik malzemelerin zıtlıkları üzerinden biçimler oluşturulur ve bu zıtlıklar yüzey üzerinde bütünleştirilerek, yaşadığımız çağdaki evrimler sorgulanır. Bu şekildeki biçim anlayışı, spiritüel (tinsel) olanın gerçeğe bütünleşmesini sağlar.

Doğaya ait unsurlar, doğanın ritüellerine ve ritimlerine uygun olarak biçimle somutlaştırılır. Çalışmalar, O'nun hem kişisel isyanını hem de doğanın ölümünü protesto eden çılgınlığını ifade eder. Biçimler yalnızca kendi yaşadığı coğrafyanın ya da kendi kişisel tarihinin biçimleri değildir, farklı coğrafyadan izleyicilerinde, çalışmalarda kendilerine yakın tanıdık gelen doğal biçimler ile bağlantı kurmasını sağlar.

Çalışmalardaki biçim ve yüzeyler birebir doğa görüntüleri ile örtüşmez. Onun anlayışına göre; eğer doğa birebir tekrar edilirse yani doğal olursa istenilen hedefe ulaşılmamış olunur. Yaratılmak istenen ikilem sahte/gerçek, umutsuz/kurtarıcı, bağlayıcı/özgürleştirici gibi çelişik ölçütlere sahip olan değiş tokuşlardır. Bu değiş tokuş ile değiştirilen biçim ve yüzeyler benzerlik ölçütleri üzerinden yorumlanır. Böylece gerçekte yani birebir benzetimde değiş tokuş edilemeyen yeri doldurulamayan özdeşlik⁵ ve yoksunluk ile karşı karşıya kalırız.

⁵ Özdeşlik, değişkenlerin bütün değerleri için sağlanan eşitlik.

Diğer yandan çalışmalardaki biçimler ve imgeler kurgu ile düşünceleri bir araya getirir. Yaşadığımız zaman diliminde karşılaştığımız olaylarda çoğu zaman kurgu mu yoksa gerçekle bağlantısı var mı? duygusu uyandırır. Baudrillard'ın simülasyon kavramını açıklarken “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir” (Baudrillard, 2011, 14). Çünkü, insanlar nesneleri ve çevreyi tasarlayarak diğer insanların verili modeller içinde yaşamlarını sürdürmesini ve rollerini gerçekleştirmelerini sağlar. Onların yaşamlarını olanaksız kılan savaşlar, açlık, yoksulluk, doğal afetler, salgın hastalıkların neden olduğu “acılar” gerçek dünyada gerçekleşmektedir. Fakat bu gerçekliğe yabancılaşmak gerçeklik boyutunu algılamamızı engeller.

Çalışmada biçimler karşıtlıklar kullanılarak inşa edilmiş kurgu ve gerçeklik alanında izleyici düşündürölmek istenmiştir. Çalışmalar hem sanatsal ifadelerle kendi meselelerini dile getirir hem de doğanın gerçekliliği/gerçeksizliği ile hesaplaşır. İzleyiciye sunulan bu melez duygu ile tanımlanan farklı bir dünya hayal etmeye davet edilir. Ayrıca yaşadığımız zamana, insanlara, bitkilere, doğaya karşı var olan bakışın ötesinde düşünme ve bakma önerisi sunarken gerçeğin ve bilgilerin yeniden gözden geçirilerek yeni bir perspektiften bakılmasını önerir.

Malzeme açısından değerlendirdiğimizde ise; Batı sanat tarihinin farklı dönemlerinde farklı malzeme kullanılmıştır bu da kullanılan tekniklerinde evrimleşmesine neden olmuştur. Alüminyum ve bakır gibi malzemeler yüzey olarak 16. ve 17. yüzyıldan itibaren kullanıldığı görülür. 18. yüzyılın önemli sanatçılarından Watteau, Chardin, Goya ve Copley çalışmalarında metalin doğal avantajlarından yararlanmıştır. Özellikle 20. yüzyılın başlarında Avrupa'daki Avangart grupların, sanatsal pratiklerinde, geleneksel olmayan malzeme kullanımı ile eserlerin zenginleştiğini ve çeşitlendirdiğini söyleyebiliriz. Çalışmalarda geri dönüştürölmüş, endüstriyel, doğadan çıkarılan ya da insan vücuduna ait birtakım malzemelerde kullanılır. Bunlar, tarihi, ekonomik, kültürel ve toplumsal gelişmeleri yansıtırken aynı zamanda sanat alanındaki gelişmeleri de yansıtmaktadır.

Özellikle 21. yüzyılın ilk yıllarında gerçekleştirilen sanatsal uygulamalarda madde, malzeme ve maddeselliğe yönelik ilgi artmış üretim ve tüketim nesnelere karşı farklı bir yaklaşım sergilenmiştir. Kirlilik, doğa tahribatı, atık miktarının artması sonucu geri dönüşüm, yeniden kullanma ve hatta daha az kullanma gibi stratejiler geliştirilerek sanatsal faaliyetler aracılığı ile izleyicinin maddeselliğe karşı olan tutumu sorgulatılır.

Bu kaygılar yalnızca sempati duyabileceğimiz ya da ilgi duyabileceğimiz sanat pratikleri olarak değil ayrıca izleyiciyi katılmaya ve sorumluluk almaya da çağırır. İzleyiciyi kaçınılmaz olarak maddenin doğası hakkında yeni bir biçimde düşünmeye teşvik eder.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde Güngör Di Savino çalışmalarında kullanmış olduğu malzemelerle, arkeoloji ve antropoloji ile ilgili alanları işaret ederken, aynı zamanda geçmiş ve günümüz kültürünü de yansıtır. Diğer yandan; doğa görüntüleri, kültür, evler, yollarda dahil olmak üzere insanların yaptığı her şeyi içerir ve açıklar. Ayrıca, bunlarla ilişkili algı oluşturacak "izleri" bırakır. Kullanılan tekniklerde görüntünün kurucu süreci ile özdeşir ve malzemenin özü ile uyumlu olarak kullanılır.

Ona göre; toplumlar- algıları ve dünyalarındaki şeyler- geçicidir, kalıcı olan doğadır. Hem toplumsal düzeyde hem de kültür olarak hayatta kalmamız, kimliğimizle gerçekliği anlamamız için dayanıklılık esastır. Bunun için malzeme olarak dirençli olan çelik levha seçilmiştir. Çeliğin yapılması için demir ve karbonun birleşmesi gerekir yani doğada bulunan iki organik malzemenin işlenerek dönüştürülmesi söz konusudur. Böylece, malzemenin konumu, bağlamı, doğası ve değişen paydaş kombinasyonları, içeriği etkiler aynı zamanda anlatımı da katmanlı hale getirir.

O, doğa ve sanat arasındaki ilişki/bağlantıyı da araştıran çalışmaları aracılığıyla hayatın dolaysızlığını ve doğanın sonsuzluğunu ifade ederken aynı zamanda çalışmalarında kullandığı malzemenin doğa ile ilişkisi üzerine bir araştırma yapar. Yapıtlarında malzeme olarak, doğayı ve endüstriyel malzemeleri referans veren malzemeleri kullanır. Bu sayede toplumsal mekanizasyonu yeniden çalıştırılarak insanların duyarlılığını artırmak için malzeme bir araç olarak kullanır. Çünkü çalışmaların amacı, güzellik yaratmaktan çok alışlagelmiş manzaraları değiştirerek yeni bir gerçek ortaya koymak ister.

Çalışmalarda tercih edilen malzemeler, içeriğin taşıyıcısı ve doğanın bütünüleyici parçasıdır. Giovanni Anselmo'nun (Şek:17) çalışmalarındaki gibi zıt değerdeki malzeme ve nesnelerin kombinasyonları (teknolojik/doğal, ağır/ hafif, organik/inorganik) aracılığıyla maddenin doğasında bulunan enerjiyi vurgulama eğilimindedir. Kullanılan endüstriyel/ yapay olan çelik sac özünde doğadan elde edildiğine göre bu şekilde doğadan alınmış olan endüstriyel bir malzemenin yine çalışmalar aracılığıyla doğaya iadesi söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Bu malzeme

aynı zamanda her izleyicide farklı bir etki bırakabilen gizemli bir anlam barındırır. Kullanılan çelik saç anlamsal olarak; güç, gelişim, yıkım, acımasızlık, strüktür ile günümüzde hakimiyeti elinde tutan endüstri malzemesi olduğu için diğer bir tercih nedenidir. Genel olarak değerlendirdiğimizde endüstride kullanılan malzemeler bir yanıyla yaşayan bir varlık, aynı zamanda insanlara bir şeyler veren mekanizmaların parçalarıdır. Çelik malzeme olarak yararlanması zor bir malzemedir ve bu anlamda, günümüzdeki bilgi ve gücün değerini de gösterdiğini söyleyebiliriz.

Bu şekildeki malzeme kullanımı ve üslubundan dolayı resmin geleneksel dilinden uzaklaşırken öte yandan onun sınırları içinde dolaşan Güngör Di Savino, sanatın geleneksel yapısını kullanır aynı zamanda çağdaş sanatın yeni deneysel bakış açısını da çalışmalarında yansıttığını gözlemliyoruz.



Şekil 17:Anselmo-Giovanni, Çalışmaya Girerken,1971, Tuval üzerine çoğaltılan otomatik zamanlayıcılı fotoğraf, 125x180.

Giovanni, Anselmo. [21.04. 2022]. Domus.

https://www.domusweb.it/en/reviews/2016/04/13/the_unarchivable.html

O hem analist hem de bir zanaatkar gibi “malzemenin” zorlukları tanımlamak ve pragmatik çözümlere ulaşmak için bir takım deneysel ve yaratıcı süreçler oluşturur. Bunun için çelik endüstrisinin yüzey işlemlerindeki yaklaşımlarını araştırarak bir dizi hazırlık aşaması gerektiren çalışmalarla, yüzeyleri hazırlar. Bu tarz materyallerin oksitlendirilmesi büyük çaba gerektirir. O, çalışmalarda çeliği, aynı gerçek yaşamda olduğu gibi, uzun vadede problemleri ortaya çıkardığı için kullanır. Uzun süreçte oluşan bu paslı yüzeyler bize zamanı ve kendi ayrışma potansiyeli olduğunu hatırlatır. Bu şekilde çelik levhaları paslandırması, içeriğin anlatılması için araçsal mantık olarak

kullanılır. Çağdaş Amerikalı sanatçılardan David Hammons, Andrea Fraser ve Richard Serra'nın çalışmalarında da rastladığımız bu durum, ıslahın geçici jestleri olarak, paslı çelikleri heykellere dönüştürürler. Duyarlılık ve ayrışma sorunlarını yansıtan, bu çalışmalar, çevreyi reddetmenin imkansızlığını ortaya koyan paslı yüzeylerle karşı karşıya bırakır. Güngör Di Savino'da malzemenin içinde pusuya yatan ve pasa dönüşme potansiyeli olan yumuşak tozlu pulları kademeli bir geçişle malzemede zamanın boyutunu kaydeder. Bize çeliğin bile kendi çözülmesine karşı duyarlı olduğunu hatırlatır.

"Pas" kelimesinin, aylıklıkta yozlaşmayla veya hareketsizlikten zarar görme gibi anlamlarını içinde barındıran kullanım alanları vardır. Argoda, "paslanmış" olmak, işsiz çalışmayan anlamına gelir; yani edinilmiş bir becerinin, kullanılmamasından kaynaklı paslandığından bahsedilir. Çalışmalarda da içeriğin anlatımı için kullanılan bu terimlerin yanı sıra gerçek anlamda ve metaforik anlamda kullanılan terk etme ve çürüme ön planda kullanılır. Bir anlamda yozlaşmış, çürümüş olan yaşadığımız endüstriyel ve kapitalist topluma bir göndermedir.

Diğer yandan çalışmalarda verilmek istenen mesaj doğal kaynakların aşırı tüketimi sonucunda gelecekte bu tür kaynakları bulamayacağımızı bir kez daha hatırlatmak diğer taraftan bu malzemeyi toprak ile tekrar bir arada kullanarak topraktan alınmış olan çelik malzemenin tekrar toprağa geri iadesi söz konusudur.

Onun çalışmalarında pigment dışında kullanmış olduğu diğer bir malzeme ise topraktır. Toprak, mağaralardaki tarih öncesi duvar resimlerinden beri pigment olarak sanat için malzeme olarak kullanılmıştır. 1970 öncesi sanatçılar toprağı malzeme olarak kullanırken aynı zamanda toprağı temsil eden kısımları çalışmalarının merkezi olarak sunarlar. Geçmişten günümüze toprak çalışmalarda içerik olarak farklı anlamları ifade eder; iklimi, topografiyi, jeolojiyi, biyolojiyi (insan faaliyetleri dahil) gibi anlamlarının dışında ölüm, yaşam ve zaman gibi farklı anlamlara da gelir. 1960 sonrası çağdaş resimlerde içeriğe bağlı olarak yüzeylerde farklı şekilde temsil edilmiştir. Toprak ile geleneksel formları yakalamak yerine zaman, mekân algısı vererek duyuşal deneyimin yaşanması istenir. İzleyicinin gerçek anlamda sanat eserinin içine girebilmesi içinde görme, koklama, işitme vb. duyuların aktif katılımını sağlar.

Toprağın bir bağlam içinde üretilmesi ve muhafaza edilmesi, sembolik anlamda da değer alanını ifade eder. Sanatçılar 1960 sonrasında toprak biliminin araştırma alanını genişleterek görsel, kültürel ve sembolik sorgulama biçimlerinin yanı sıra yorumlama ve etkileşimde bulunmanın yeni yolları ararlar. Toprak bilimsel çalışmaların aksine, sanatsal çalışmalarda; çevresel, sosyal ve politik değişim üzerine tartışmaları kışkırtmak ve duygularımıza dokunmak için tasarlanır. Bu bağlamda Güngör Di Savino gibi çalışmalarında direk toprak kullanan; Frans Krajcberg (Şek:18), Richard Long, Alsem Kiefer, Jean Dubuffet ve Antonia Tapies gibi sanatçılar, doğal malzeme üzerinden doğa algısı oluştururlar. Aynı zamanda bu sanatçılar, toprak renklerinin yoğun olduğu çalışmaların yanı sıra dokularında hâkim olduğu çalışmalar yapmışlardır.



Şekil 18:Frans Krajcberg, İsimlessiz, 1969 Kontrplak panele yapıştırılmış mineraller, 70.5 × 41 × 3,5.

Krajcberg, Frans [30.06.2022]. Artsy.<https://www.artsy.net/artwork/frans-krajcberg-sem-titulo-untitled-2>

Onun çalışmalarında kullandığı toprak kadını simgelemektedir. Toprağın gıda üretimi sağlaması, kadının doğurganlığı ile ilişkilendirilirken, insanları beslemesi ile de bereketi simgelemektedir. Toprağın kadın ile ilişkilendirilmesine ait diğer bir bakış ise; doğum-ölüm karşı hassaslığın çalışmalara aktarılmasıdır. Bir insan olarak ne kadar güçlü ve bir o kadarda güçsüz olduğumuzu anlatır. Aynı zamanda toprağın bellek özelliğini de kullanan Güngör Di Savino, her şeyin topraktan çıktığını ve yine ona geri döndüğünü hatırlatır.

Toprağın kullanılmasındaki diğer bir çıkarım ise; ilk çağlarda kadın doğurabilme/ can verebilme yetkisinden dolayı kutsal bir varlık tanrıça olarak nitelendirilmiştir. Tek tanrılı dinlere geçildiğinde ise kadınlar daha pasif bir konuma getirilir. Modernizm ile

birlikte şehir devletlerinin kurulması tek tanrılı dinlerin etkisi ve yerleşik hayatla birlikte kadınlar geçmişte kendilerine atfedilen yüce değeri daha da kaybetmişlerdir. Daha önce kadınına atfedilen değerler modern dönemde devletlere verilerek yaşama ve öldürme hakkını da tahakküm altına almışlardır. Bu dönemde aynı zamanda doğum- doğurma- kısırlaştırma konuları konuşulmaya -düzenlenmeye- başlanmış ve devletler nüfusun ne kadar? nasıl büyümesi? gerektiğine dair doğum üzerine politikalar geliştirmiştir. 20 yy. dan itibaren kısırlık konuşulmaya başlanır. Günümüzde ise, insan üretkenliği/doğurganlığı, yaşamı, yetenekleri vb. kısırlaştırılmış yine aynı dönemde toprağı da kısırlaştırmak için birtakım çalışmalar yapılmıştır. Bu dönemde ayrıca savaş sanayisi azottan gübre yapımını sağlayan teknikler geliştirilir. Gübrenin tarımda kullanılmasının nedeni bitki gelişimi içindir ve topraktaki tüm kimyasalların süreçle birlikte harekete geçmesini sağlar. Tıpkı savaş anında tüm ülke kaynakları ve insanların harekete geçirilmesi gibi fakat bu durum uzun vadede ülkeleri yorduğı gibi toprağı da gübre yorar ve toprağın içeriğindeki organik maddeleri azaltırken aynı zamanda kuraklaştırır. Bir noktada verimli hale getirmek istediğimiz toprağı daha verimsizleştirmiş oluruz. Tıpkı günümüzde doğaya yapılan suni birtakım önlemler gibi doğaya daha çok zarar verilir. Sonuç olarak baktığımızda dışarıdan yapılan tüm müdahaleler toprağı ve doğaya daha çok zarar verir. Güngör Di Savino'da bu durumu çalışmalarında kullanmış olduğı toprağın içine gübre ekleyerek gerçekleştirir ve ortaya çıkan sonucu da açık biçimde biçimleriyle ortaya koyar.



Şekil 19:İtalya'da Puglia bölgesi-Laghetto Cave di Bauxite.

Çalışmalarında İtalya'nın Puglia bölgesindeki (Şekil 19) Laghetto Cave di Bauxite'deki içinde Boksit⁶ bulunan toprağı kil ile karıştırarak kullanır. Ayrıca bu karışımlara günümüzde doğayı ve toprağı iyi etmek için kullanılan Bakır Sülfat (CuSO₄) ve Demir Sülfat (FeSO₄) da eklemiştir. Bu iki madde geçmişten günümüze hem gübre hem de ilaç olarak kullanılmaya devam eden, diğer tarım ilaçlarına ve göre daha organik aynı zamanda yaygın kullanım alanlarının olması nedeniyle çalışmalarda kullanılır. Bakır Sülfat, fungal ve bakteriyel hastalıklarla mücadelenin yanı sıra haşerelerin uzaklaştırılması içinde kullanılır. Tarımın dışında bu malzeme ısı ve elektrik iletkenliği sağlaması nedeniyle elektrik üretiminde ve birçok endüstriyel alanda da kullanılması diğer bir tercih sebebidir. Demir Sülfat ise; bitkilerin gelişmesi için gerekli olan Demir, Bakır, Kükürt, Çinko ve Mangan gibi besin maddelerini içinde bulundurur. Hastalıklara karşı bitkilerin dirençli olmasını sağlar. Bu bağlamda bakıldığında O'da toprağın ve bitkilerin yeniden iyileştirilmesi için gerekli bu malzemeleri doğayı yeniden iyileştirmek için çalışmalarında metafor olarak kullanır. Bu şekilde, çağdaş yaşamın zamanla içinde yok ettiği doğanın, yok olmasına dikkat çekmektedir. Organik olarak kullanılan toprak aynı zamanda geçmişe özlemi "saygıyı" da sunmaktadır.

Güngör Di Savino, seri olarak gerçekleştirdiği çalışmalarını; Öteki Bedenler, Dönüşüm, Sınırı Geçmek, Uyum ve Uyumsuzluk Manzaraları, Metamorfoz, Döngü, Geri Dönüşüm, Sembioz olarak adlandırır. Her seri içeriğe, biçime ve kullanılan malzemeye uygun olarak başlıklandırılmıştır.

İlk olarak ele alınacak olan Öteki Bedenler serisinde beş çalışma bulunmaktadır. Bu seride üzerinde durulan konu endüstriyel yaşamdır. Çünkü endüstriyel yaşam, farklı algı ve duyuları ortaya çıkarır. Karşılaşılan belirsizlik, bulanıklaşma gibi duyular Öteki Bedenler serisinde "bedenlerimizle doğa arasındaki sınırların çözülmesi" yani yeniden tasarlanmasıdır.

Bu serisindeki çalışmalarında zihinsel ve tinsel katmanlarında arkeolojik çalışmalar yapar. Sürdürmüş olduğumuz yaşamın anlamı olup olmadığı, ölümün katı gerçekliği ve varlığının geçiciliği ile izleyicinin yüzleşmesi sağlanarak, gündelik deneyimlerini tekrar anlamlandırması beklenir. İnsanlar yaşadıkları çevrede güvende hissetmedikleri

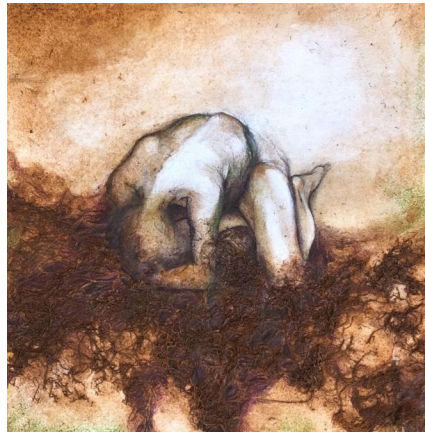
⁶ Boksit başta alüminyum metal üretimi için kullanılan en yaygın ham maddedir. Günümüz endüstrisinde birçok alanda kullanılan ve tükenmek üzere olan doğal kaynaklardanır.

için kendilerini kaos ve kargaşaya sürüklerler. Böyle bir ortamda, onlara dayatılan çağdaş yaşamla sürekli olarak yenilemeye mahkûm olurlar. Bunun sonucu olarak ta kendi doğasına ve yaşadığı çevreye yabancılaşarak yaşadığı dünyayı anlamlandırmaya içselleştirmeye çalışır. Fakat akıl dışı yanıtlarla karşılaşması onu yaşadığı çevreye karşı tekinsiz hissetmesini sağlar.



Şekil 20: Ayşe Güngör Di Savino, Öteki Bedenler 1, 2020, T.Ü.K.T. 21x21

“Sigmund Freud’un bahsettiği ‘tekinsizlik’⁷ hissini yani alışıldık olanın varlığını alışılmadık bir görüntü ile verilir. Tekinsizlik bedeninin varlığı ve yokluğu arasındaki gerilimle hissettirilir” (Kaya Erdem, 2019, 77-97). Çalışmalarda bu durum insan bedeninin ve doğanın içine kapanması ve birbirlerini karşılıklı olarak yeniden üretmesi şeklinde bir aktarım söz konusudur.



Şekil 21: Ayşe Güngör Di Savino, Öteki Bedenler 2, 2020, T.Ü.K.T. 21x21

⁷ “Sigmund Freud, 1919 yılında Imago dergisinde yayınlanan “The Uncanny – Unheimlich” (“Tekinsiz”) başlıklı makalesinde, bu duygunun içeriği ve temelinde yer alan, onu var eden durumlar üzerine düşünür: Almanca bir kelime olan “unheimlich”, “sade, basit, vb.” anlamına gelen “heimlich” ile “yerli, tanıdık, bildik, vb.” anlamına gelen “heimisch” kelimelerinin tam tersini ve dolayısıyla bilinen ve tanıdık olmayan bir olguyu “tekinsiz”i ifade eder. Doğal olarak, yeni ve yabancı olan her şey korkutucu değildir; ilişki tersine çevrilemez. Ancak, yeni olanın kolayca korkutucu ve tekinsiz hale gelebileceğini söyleyebiliriz.

Öteki Bedenler serisindeki çalışmalar çağdaşlık, kontrol ve iktidar mekanizmalarına ilişkin özel konfigürasyonlar kurar. Manipüle edilen beden, varoluş potansiyelini ortadan kaldırır. Görünürde birbirine benzeyen bu insanlar aslında birbirinden farklı kimliklerden meydana gelir. Ayrıca endüstriyel yaşamdaki doğal ve yapay arasındaki ikilik, beden temalarına da nüfuz ederek doğa ve varlığımız arasındaki belirsizliği çağrıştırır.

Onun portrelediği insanlar bir değişimi sentezler. Bu insanların görünmeyen yüzleri onların kırılabilirliğinin temsidir. Panik, korku ve düzensizlik duygusu veren insan bedenleri ile onları daha az etkili bir profilden göstererek daha kavramsal ve daha az proaktif⁸ bir görüntüyle sonuçlanmasını sağlar. Bu bedenler fiziksel bir gerçek olarak sunulur ancak duygunun aktarımı zihinsel ve yapaydır. “Plessner'a göre, ‘insan doğası gereği yapaydır’ bu nedenle, kendini gerçekleştirmek ve bulmak için doğal olmayan, gelişmemiş türden tamamlayıcıya ihtiyacı vardır, bu zorunluluk insanın varoluş biçimi ile temellenir” (Badagliacca, 2015, 292). Çalışmalarda, insanlar, doğallık ve yapaylık ile çevreden ayrı olarak değil, çevreyle komünal (ortaklaşa) bir yaşam içinde algılamasına izin veren bir algı yaratılmak istenir. Bu bağlamda çalışmalar biyolojik, natüralist aynı zamanda toplumsal yapıya da atıfta bulunur.

Küba asıllı Amerikalı sanatçı Ana Mendieta çalışmalarında beden, zaman, boşluk, doğa arasındaki ilişkisel bağları her zaman sanatının ana malzemesi yapmıştır. Güngör Di Savino’da benzer bağlamda çalışmalarında insanlar çağdaş yaşamın getirisi olarak doğadan kopmuş ve kendi doğasını da kontrol altında tutarak kendisine çizilen sınırlara riayet eder biçimde gösterir. İnsanların yeteneklerini, tutkularını, güçlerini yok etmek yani sıradanlaştırmak, bireysel yaşam deneyimlerini kısırlaştırır. Çünkü kendi benliğini sürdürmek isteyen insanlardan endüstriyel yaşamın getirisi olan düşüncelere uyumlu olması beklenir. Fakat çevreye uyum sağlaması beklenen insanlar, kendi benliği ile uyumunu yitirir ve kendi benliğinden uzaklaşarak kurulu düzene ayak uydurur. Sonuç olarak, insanlar, düzenin işleyişinin devamını sağlayan makinalara dönüşür. Çağdaş yaşamda insan varlığını değerli kılmak, kendisinden beklenen şekilde davranmasıyla değil, kendini tanımlayan tutkularıyla yetenekleriyle eylemde bulunmasıyla gerçekleşebilir.

⁸ Proaktif, isteyerek ya da istemeyerek, sonucun olumlu veya olumsuz olması farketmeksizin şu an sahip olunan koşulları değiştirmek amacı ile inisiyatif gösterme.



Şekil 22: Ayşe Güngör Di Savino, Öteki Bedenler 3, 2020, T.Ü.K.T. 21x21

Bu bağlamda insanı yeniden yaratmak ancak insanlara ait parametrelerde dolanmak, insan varlığını olanaklı kılmak ve var olana baş kaldırmakla gerçekleşebilir. O’da çalışmalarında bunu yeni bir biçim, yeni bir tavır, yeni bir dil ile gerçekleştirir. Söylemlerini çağdaş insanlarla bütünleştirerek bilinçli bir itkiyle sanat nesnesine dönüştürür. Bu çerçevede çalışan James Ensor’un resimlerindeki fantastik figürlerler, yaşadığı toplumun yaşam biçimi ve ikiyüzlülüğüne karşı, maske kullanan modern insanın içine düştüğü bunalımı gösterirken hastalıklı toplum yapısını düşman gibi betimler. Otto Dix ise; siyasi ve ahlaki konuları içeren resimlerinde, böceklerle kaplı kafatası çalışmalarında varoluşu ve yok oluşu sergiler. Franz Kafka “Dönüşüm” adlı romanında yabancılaşmayı yaratmış olduğu karakterler üzerinden güçlü ve örtük biçimde anlatır. İnsanların yabancılaşmış olduğu toplumda almış olduğu biçim ile nasıl bir dönüşüme uğradığı metaforik olarak insan dışı bir varlık olan böcek ile betimler. Güngör Di Savino’nun imgeleri ise; sezgisel olarak iç bedeni tanımaya yöneliktir.



Şekil 23: Ayşe Güngör Di Savino, Öteki Bedenler 4, 2020, T.Ü.K.T. 21x21

Onun Öteki Bedenler serisindeki alt başlıklar: İnsan- toplum, insan- tinsellik, insan- doğa arasındaki yaşamın kopuşu ve çok katmanlı yabancılaşma sorunsalı irdelenir.

Yalnızlaşma ve öteki olma durumu, ötekinin belleğinde ve yaşamında var olmaya çalışmaktır. Öteki tarafından duyumsanarak etkileşime geçilmesi biçimler- uyarıcılar aracılığı ile anlamsal çağrışım yapar. Duyusal olarak uyarılan bellekteki imge izleyicinin kültürel altyapısındaki birikiminden yararlanarak başka bir imgelere bağlanır ve bu iletişim sonucunda ikinci bir imge ortaya çıkar, yani hafızada bıraktığı anlamla birleşir. Günümüzde daha belirgin hale gelen makineleşme, insanların bu sürecin bir parçası haline getirerek, nesnelerin insanlar üzerindeki kurmuş olduğu üstünlük gün geçtikçe artarak onları sistemin birer parçası haline getirir. “İşlemsel sürecin her iki tarafında makinenin yer aldığı görülmektedir (makine/makineleşmiş insan)” (Baudrillard, 2015, 75).



Şekil 24: Ayşe Güngör Di Savino, Öteki Bedenler 5, 2020, T.Ü.K.T. 21x29

Onun çalışmasında insan/doğa teriminin yerini insan/teknik alır. Endüstriyel yaşamda maddenin bu kadar yer alması, devinimsiz olması sonucu dinamizminin ancak biçimler yoluyla üretilen bir alan haline gelmesini sağlar. Madde ile özdeşleşmesi ise aslında doğa ve sanat ile bedeninin keşfidir.

Çalışmlarda, organik ve inorganik malzeme kullanımı hem belirlenimin hem de belirsizliğin ifadesidir. Bu iki olasılık hem inorganik biçimlerdeki malzemeyi hem de yaşayan organize maddi bedenleri karakterize eder.

“Maddenin (endüstriyel dünya) içine dalmış ve ondan fışkıran yaşam (insan), kendi yaşam koşullarını yaratan maddeyle sürekli müzakere halindedir: İnsanlar endüstriyi yaratarak bir özgürlük aracı yaratmak ve bu mekanizma ile doğanın determinizmini (felsefede, dünyanın belirli bir andaki durumunun, önceki halinin sonucu ve gelecekteki durumunun sebebi olduğunu kabul eden görüş) ve determinizmin yaydığı ağlardan geçmek için kullanır” (Grosz, 2015, 140-157).

Öteki Bedenler serisindeki diğer bir bakış açısı ise, içerik olarak “toprağın ve beden in tükenişi” dir. Ancak özünde yine içerik olarak insan olan bu çalışmalarda fenomenolojik olarak “toprağın ve doğanın” insanlar gibi acı çektiği, şiddete maruz

kaldığı ortaya koyulur. Bu insan davranışlarının pasif bir yönlendirmesidir. “Nesnelerin insan davranışı üzerindeki etkisi, nesnenin performans özelliklerini ve kullanıcılarının öğrenmiş fiziksel/ davranışsal/ duygusal tepkilerini yansıtır. Nesnelerin, doğal fenomenin ruhlara sahip olmasını insan davranışından etkilenen animizm⁹ ile açıklanabilir.” (VanPool, Newsome, 2012, 243-262) Güngör Di Savino çalışmalarında kullandığı materyallere içsel bir anlam yükler ve kendisi ile eser arasında karşılıklı bir alışveriş başlatır. Çağdaş sanat üretimi de bu anlayış dinamik bir süreci yansıtır.

“Lyotard göre malzeme ile (materiau) mesaj amaçlanmışsa; biçim desteklemeli ve tasarımdaki mesajın özgürleştirmelidir. Bunlar malzemenin direncinin üstesinden gelinmesi sayesinde mümkün olabilir; Matris (kod) çalışmalardaki mesaj ve şifreleri deşifre etmek için belirli bir olgunun (DNA kodu gibi) kökenine dayandırmak gerekir.” (Badagliacca, 2015, 243)

Öteki Bedenler serisinde, günlük yaşamda kullanılan demir malzeme yeniden anlamlandırılarak sanatsal üretimlere dönüştürülmesi amaçlanır. Bunun içinde içeriğin yeterince gerçek biçimde ifade edilebilmesi için gerçek malzemeler kullanılır böylece imgelerin kendine ait gücü izleyiciye geçirilmesi amaçlanır. Bu seride, kadın bedeni toprakla bütünleşmiş biçimde demir malzemeler ile kaplanarak verilmek istenen mesaj; doğa içinde bedenin kaybolmasıdır. Bedenin doğaya dönüşmesi de doğum ve ölüm gibi döngülerde vurgulanır. Onun doğayla kurduğu bu iletişim, kullanılan malzemelerin belli bir tinsel öze sahip olduğuna inanılan Animizm ile örtüşür. Demir malzeme ve toprak sanki vücutların içinden fışkırır gibidir. Kadın bedeni metaforik olarak doğa gibi doğurganlık ve bereketi temsil eder. Bedenlerin kontur ile kalıp gibi tasvir edilmesi çalışmanın objesi olan bedenin çıkarılarak ardında sadece kalıntı ve iz bırakan “dönüştürülen” bir yüzey form haline getirilmesidir. Biçim olarak çalışmalarda kadın bedenin simulakrum ile yansıtılması Keith Haring çalışmalarını hatırlatır. Fakat Güngör Di Savino’nun çalışmalarda insan bedeninin varoluşu, fosilleşmiş bir simülasyon olarak algılanır. Bu durumu dünyadaki insan eyleminin izlerini gösteren bir tür kayıt gibi düşünebiliriz.

İkinci seri olan Dönüşüm serisinde dokuz çalışma bulunmaktadır. Bu serisinde ise; baskın olan içerik, toplumun doğa ile ilgili ilişkisi, hümanist bir bakış açısıyla bir tarihçi bir coğrafyacı gibi haritalandırılır. Çalışmalarda dönüşüm; değişim, yok olma, çürüme ve paslanma gibi ikircikli bakış açısına karşı “koruma” anlayışı geliştirilir. O,

⁹ Animizm ya da Canlandırmacılık: Doğanın bir bütün olarak ve her varlığın teker teker maddi varlığının ötesinde bir de ruha sahip olduğunu kabul eden görüş.

doğa ve doğanın dönüşümlerine odaklanırken, yaşam aracı olarak doğa ve kültürü birbirinden ayrılmayacak şekilde iç içe geçmiş “doğa- kültür” olarak bakmaya teşvik eder.



Şekil 25: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 1, 2019, K.Ü.K.T. 17x21



Şekil 26: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 2, 2019, K.Ü.K.T. 17x21

Dönüşüm serisinde, gerçekte görünenin arkasındaki insan ve doğanın kendi temel dinamikleri çözümlenmektedir. Doğayı olduğu gibi yansıtmak yerine kavramsal anlamlar yüklenerek aktarılırken aynı zamanda imge ve görünümde de indirgemeler yapılır. Doğa daha önce deneyimlenmiş olan gerçekliğinden farklı olarak Onun sunmak istediği içerikle yeni bir algı sistemine taşınır. Ancak çalışmalarda yeni bir gerçeklik algısı yaratılmamış kendi içinde devinen değişen doğa algısı sorgulanmıştır. Doğa ve gerçeklik hakkındaki deneyimler yanılsamalar, izler ve göstergelerle çözümlenerek malzemeyle biçimlere dönüşmüştür. Sanatçılar, “Sanat biçimleri üretilirken, biçimlerin doğada nasıl görüldüğünü göstermek için yeniden üretmek istemezler. Varlığı dolaysız olarak mevcudiyetten farklı görünür biçimde veya kendinde olan anlamlardan yola çıkarak kavramamız gereken şeyler üretir” (Spaemann, 2012, 28). Bu çalışmalarda doğaya ait olan doğal madde ile doğadan elde

edilen insan yapımı yapay madde üst üste bindirilerek malzemelerin tezatlıkları ve gerçeklikleri metaforik anlatımla farklı bir boyutta sorgulanır. Bu bir tür çift kodlamadır.



Şekil 27: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 3, 2019, K.Ü.K.T, 17x21

Başka bir çerçevede ele alırsak insan eliyle üretilen bu çalışmalar, çevremizdeki endüstriyel olarak üretilmiş herhangi bir nesneden farklı değildir. İnsan yapımı yapay sanat dünyası ile doğanın organik dünyası arasındaki karşıtlıkta benzer anlayışta vurgulanır. O, kültür ve doğa arasındaki uçuruma köprü oluşturmak için günlük yaşamda kullanılan endüstriyel bir malzeme olan demiri kullanır. Kültürün hapsettiği, içinde bulunulan durum, dayanıklı metal parçaları arasına hapsedilen toprak ile simgeleştirilir. Çalışmalarda metal malzeme kullanılmadan önce su, tuz ve sirke ile dönüşüme uğratarak (paslandırılarak) organik malzemenin potansiyel gücünde kullanılır.



Şekil 28: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 4, 2019, K.Ü.K.T, 27x33

Dönüşüm serisindeki çalışmaların hepsinde organik malzeme olan toprak kullanılmıştır. Çalışmalarda, toprak, doğanın sembolik anlamını ifade eder. Toprağın, renklerin ve metalin birleştirilmesi ile deneysel çalışmalar elde edilir. Çalışmalardaki

deneysel yaklaşım doğanın keşfedilmesinden ibarettir. Fakat çalışmaların tam oluşması için geleneksel ritüellerde sırasıyla yerine getirilir. Bu anlamda değerlendirildiğinde deneysel çalışmalar yapan sanatçılar ile bilim adamlarının benzer çalışma koşullarında çalıştığını gösterir. Her ikisi de farklı yöntemde kullansalar çalışmalarında deney yapma ve bir şey bulma ilişkisi söz konusudur. Onun bu üslupsal yaklaşımı anlatım dilini oluşturduğunu söyleyebiliriz. “Üslubu oluşturan bu faktörler, özel bir kimliğe bürünürler. Bu yeni birleşme, süzülüp ayıklanma sonunda bir senteze ulaşarak üslup kimliğini kazanır” (Mülayim, 1984, 97-114). Özellikle yaratma sürecinde, kullandığı teknik ile malzemeleri biçimlendirirken deneysel yaklaşımlara ek olarak çağdaş yöntemler ve endüstriyel üretimde kullanılan yolların kullanması da Onun üslubunu gösteren unsurlarındandır.



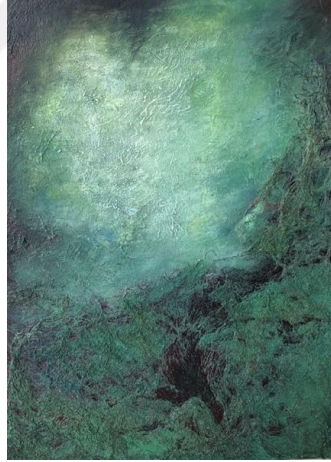
Şekil 29: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 5, 2019, K.Ü.K.T, 27x33

Çalışmalardaki (Şek:27; Şek:28; Şek:29) kömürleşmiş kökler ve yangın varmış hissine sahip kırmızı alanlar uyanıklık ve dikkat durumu aktarırken, diğer yandan yeryüzünün ve içindeki yaşamın ne kadar kırılgan olduğunu hatırlatır. Günümüzde sıkça yaşanan orman yangınları bu durumun göstergesi niteliğindedir. Onun çalışmalarında yanmış ağaç ve bitki görüntüleri metal ve toprak gibi organik/inorganik malzemelerin kullanımı ile oluşturulur. Serinin hepsinde benzer malzemenin kullanılması içeriğin daha çok ortaya çıkmasını sağlarken tüketim toplumuna da gönderme yapmaktadır. Diğer taraftan tüketim toplumu, yani izleyicinin, doğanın kendi özel bahçesi olmadığı, eylemleriyle sürekli olarak yok ettiği ekosisteme baktığının farkına varması sağlanır. Burada içeriksel olarak doğaya yaklaşım bilim adamının ya da botanikçinin metodolojisiyle değil, ahlaki ilkelere sahip insan veya sanatçı metodolojisiyle araştırılır.



Şekil 30: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 6, 2019, K.Ü.K.T, 27x33

Şek:30 ve Şek: 31’de yeşil metaller kullanılarak tasvir edilirken, diğer çalışmalarda ise sarı ve kahverengi tonlarının hâkim olduğu renk tercih edilmiştir. Bu şekilde tasvir edilmesinin nedeni; yeşile/doğaya insanların ihtiyacı vardır ve insanların yeşili ihtiyaç olarak düşünmesinin gerekliliğine dikkat çekilir. Yeşili talep etmek, aslında olası bir alternatifi talep etmek ya da olası bir dünyayı hayal etmek anlamına gelmez. Çünkü doğa, bir şekilde korunacak olan ya da tamamen yeniden hayal etmemiz gereken bir şey değildir. Çalışmalar izleyiciye yapaylaştırılmadan, kaybedilen doğayı yeniden yerine koymayı önerir.



Şekil 31: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 7, 2019, K.Ü.K.T, 27x33

Çalışmalarda kullanılan metal malzeme ile elde edilen hacim görünür kılınarak, yaşamın iki boyutlu değil hacimsel oluşu ile ilgili benzerlik ilişkisi kurulur. Aynı zamanda çalışmalarda, biçim ve içeriğe ilişkin denge, malzeme olanakları ile araştırılmıştır. Yüzey üzerindeki doku ile içeriği keşfetmek, organik ilişkinin dokusunu oluşturur ve izleyiciyi de o alana taşır.

Şek: 33’de saman, toprak gibi organik/ doğal malzemeler kullanılırken, organik olmayan metal parçaları çalışmaya dahil edilerek, doğadaki gerçeklikle yapaylık araştırılmıştır. Diğer yandan zıt materyallerin bu şekilde bir araya gelişi, kültür ve doğa ilişkisini vurgular. Çalışmada sembolik gösterge olarak sıkışmışlık, çaresizlik, yabancılaşma, dönüşüm ve başkalaşma gibi tanımlar birer plastik unsura dönüştürülerek biçimsel olarak Ona ait bir dil ile bir araya getirilir. Bu şekilde içerik olarak yapılan çözümlemelerde istenilen konunun içeriği yansıttığı gözlemlenir.



Şekil 32: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 8, 2019, K.Ü.K.T, 27x33

Çalışmalardaki anlam arayışı; biçimin ötesine geçmeyi, onun aracılığıyla daha ileriye bakmayı içerir. Bu serisindeki biçimsel yaklaşım ise; Onun düşüncesinden hareketle sadece betimlediği biçimiyle değil, malzemenin özelliklerini de içinde barındıracak şekilde kurgular. Bu bağlamda, yüzey, materyal ve içerik ilişkisi yeniden tanımlanır. Duygusal ve varoluşçu içerik anlayışı yerine malzeme gerçekliğini ön plana çıkarılır.



Şekil 33: Ayşe Güngör Di Savino, Dönüşüm 9, 2019, K.Ü.K.T, 27x33

O, malzemenin imkanları sonuna kadar kullanılarak, malzemeyi zorlar, aynı zamanda malzemenin doku (texture) özelliklerini dışa vurarak biçimle doğrudan veya dolaylı olarak ilişki kurar. Malzemelerin yapısına (fiziksel, kimyasal) uygun biçimler yaratır,

içeriğe uygun olarak malzemenin dilini tersine çevirir. Metal parçalar kök veya bitki formunda sunulur. Bu durum sadece malzemenin izin verdiği ölçüde değil Onun belirlediği sınırlar çerçevesinde gelişir.

“Doğayı, nesnel gerçeği, estetik yöntemlerle ele geçirilme çalışması ve bu yoldan elde edilen kazanımların sürekli olarak pratik yaşama aktarılması, günlük yaşamı beslemiş, onu zenginleştirmiştir” (Teber, Serol, 1982, 310). Doğa insanlar için bir manzaraysa, Güngör Di Savino içinde öznelliğin sembolik üretimi, uyarıcısı ve besinidir aynı zamanda toplumların seçimleridir. Dönüşümü, değişimi, yok olmayı, çürümeyi, yabancılaşmayı, ölümü ve sessizliği içeren bu çalışmalar umut ve duyarlılık manifestosunu da sunar.



Şekil 34: Ayşe Güngör Di Savino, Sınırı Geçmek 1, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Üçüncü serisi olan Sınırı Geçmek’te sekiz çalışma sunulur. Doğa ve kültür arasındaki bulanık çizgiye karşılık gelen bu çalışmalar ile anlatılmak istenen; ormanlık alanların kesilerek, endüstriyel ve tarım alanlara dönüştürülmesiyle, günümüzdeki insan faaliyetlerinin doğa üzerindeki tahribatını/etkisini sorgulamayı amaçlar.



Şekil 35: Ayşe Güngör Di Savino, Sınırı Geçmek 2, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Onun Sınırı Geçmek serisindeki Şek:34; Şek:35; Şek:36; Şek:37’de tahrip edilmiş ıssız kent kesitleri gösterilerek, insanların günümüzde toplandıkları endüstriyel şehirlere ait referansları okumaya davet eder. İnsan figürü kullanarak/kullanılmadan yapılan bu çalışmalarla, şiddetin nesnesi olan doğada açığa çıkan şey: Toplumların politikasıdır diyebiliriz.



Şekil 36: Ayşe Güngör Di Savino, Sınırı Geçmek 3, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Doğa üzerindeki insan tahribatı deneyimsel algı yoluyla anlam kazanır: Onun görüntülerde sunduğu tüm tekil unsurlar tanımlanarak, tahribat sonrası insan merkezli oluşturulan alanlara yönelik deneyimini göstermeye çalışır. Bu şekilde, doğa ve hala genişlemeye devam eden şehir-doğa kombinasyonunun ortaya çıkardığı yeni bir yerdir. Bu düzenin kabul edilip korunabilmesi içinde farklı bir şekilde bakış açısı sunar. Güngör Di Savino’nun çalışmaları bu anlamda, içerik olarak ağaçların insan yapımı ortamlara nasıl uyum sağladığını araştıran çalışmalarıyla Zoe Leonard’a ve ağaçların sembolik potansiyelini araştıran Steve Mc Queen’un çalışmalarıyla benzerlik gösterir.



Şekil 37: Ayşe Güngör Di Savino, Sınırı Geçmek 4, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Çalışmalarda, izole edilmiş görüntüden ziyade orijinal doğaya dair yeni bir anlayış getiren daha büyük bir görüntünün parçası olarak düşünülebilir. Bir bütün olarak okunduğunda bu seri deneyimi aktarır. Onun çalışmalarını karakterize eden manzara vizyonu, görüntüler aracılığıyla endişe ve korku hissetmemizi sağlarken geri dönüşü olmayan bir yıkımı aktarır. İçerik olarak aktarılmak istenen mesaj orijinal doğanın korunmasını savunan, doğanın yok edilmesine karşı bir dirençtir. Doğada, sanat aracılığıyla yeni bir bilinçle düzen yaratılmak istenir.



Şekil 38: Ayşe Güngör Di Savino, Sınırı Geçmek 5, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Sınırı Geçmek serisindeki biçimler, diğer çalışmalardan farklı yeni bir anlayışı sunar, daha önce uyumsuz olan yeni düzenin kabulü için örtük olarak yeni bir çözüm getirdiğini söyleyebiliriz. Çalışmaların çoğunda görüntüler insansız olarak sunulur çünkü insanın varlığı kompozisyonunun içeriğinin anlamını azaltabilir. Diğer taraftan bu bakış açısı bir alarmı ifade ederken aynı zamanda büyüyen bir tehlikeden kaçma hareketini ifade eder. Bir unsur olarak kaçan/ saklanan insan tavırlarını ifade etmeye çalışılır. Şek:37 ve Şek: 38’de ise insanlar ve onların faaliyetleri doğrudan işaret edilmeden, doğanın dönüşümünü vurgulanır ancak sunulan manzaralar rahatsız edicidir. Benzer şekilde diğer çalışmalarda da güzellik anlayışı biçimsel güzelliğin yansıtılmasından dolayı ortaya çıkar. Ancak Şek:34; Şek:36;’de biçimsel olarak zorlu topraklarda inşa edilmiş banliyö evleri, solgun gökyüzü, elektrik kabloları bulutlarla çevrili olarak betimlenirken çorak arazideki çok belirgin olmayan araçlara ait ince yollar 1970 Robert Mangold’un ince kalem çizgilerinin Minimalist estetiğini hatırlatır. Peyzajın bir parçası olarak tasvir edilsin ya da edilmesin, yollar, bu çalışmaların kavramsal çerçevesini oluşturur. Çünkü yol olmadan, görüntülen alanların hiçbirine erişim yoktur. Yaşam içinde hareketi kolaylaştıran yol, aynı zamanda hem gerçek hem

de temsili manzarayı bir yara izi gibi keserek insan müdahalesinin sürekli bir hatırlatıcısı olarak işlev görür, yani insanlar tarafından gerçekleştirilen eylemlerin arka planı olarak algılanır.

Doğanın yok edildiği mesajını ortaya koyan bu görüntüler, doğadan kopuk görünen parçalar aracılığıyla dikkat çekilmek istenen asıl gürültüyü temsil eder. Bu durum 1950'den sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan Kara Filmlerdeki görüntüleri hatırlatır. Bu filmlerde metropolde kaybolan insanların kendisini korkutucu bir ortamda bulmasına vurgu yapar. İnsanlığın yaşıyormuş gibi görüldüğü ortam artık insanların kaçamayacakları yeni bir gerçeklikle karşı karşıya kaldıklarını gösterir. Güngör Di Savino tarafından sunulan manzaralarda bu türdendir. O, gerektiği gibi kullanılmayan doğanın dehşetini ortaya koyar. Sınırların olmadığı bu alanlarda insanların doğayla uyumsuzluğundan dolayı doğanın önemi yok gibi görünür. Günümüzdeki karmaşıklık, henüz farkında olmadığımız zenginlikleri fark ederek yeni bir doğa kavramının geliştirilmesi gerektiğini inanmamızı sağlar.



Şekil 39: Ayşe Güngör Di Savino, Sınırı Geçmek 6, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Şek:34; Şek:35; Şek:36; Şek:39; Şek:40; Şek:41' deki insanların belirsizliği, insanların doğada yaptıklarının farkına varması için örtük bir mutasyonu gösterir. Bu bağlamda O, ideal doğayı yeniden şekillendirirken yapılan yanlışlıkları temsil eder. Günümüzdeki endüstrileşmesine ilişkin anlayışı ve kaosu ölümle ifade eder, çünkü tamamen inşaat alanına dönmüş doğa, duman, zehirli yeraltı suyu vb. insanların yaşadıkları toprakları kullanmalarındaki tutarsızlığın en açık kanıtıdır. Günümüzdeki dinamik süreç, geri dönüşü olmayan bir noktadadır ve doğal olanın sınırları kırılmıştır. Bu kırılmada sınırların ötesindeki yollara, şehirlerdeki otoyollara dönüşür. Bu durum günümüzdeki endüstriyel karakterdeki yerleşimlerin sürekli artarak devam ettiği bir

döngüyü temsil eder. Ortaya çıkan bu döngünün sonunda elde edilen sonuç artık kaçmanın imkansızlığıdır. Bu bağlamda yeni bir düzen arayışı yeniden şekillendirilerek doğayı işgal eden metropoller yerine yeni bir oluşum gerekliliği hissettirilir.



Şekil 40: Ayşe Güngör Di Savino, Sınırı Geçmek 7, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Yüzyıllardır sanat pratiğinde, uyumun keşfi, uzlaşma veya kargaşanın altındaki görüntü tanımlanır. Sanat, kötülüğün gerçek olduğunu inkâr etmez, kötülüğü olumlar ancak bunu ima eden bir bağlamda sunar. Güngör Di Savino ise metaforik olarak sunduğu kötülüğün nihai olmadığını öne sürer. Doğayı tanımlayarak onu korumaya ve yeniden şekillendirmeye çalışır ve bunu yaparken de insanlarla doğanın bağlantısını yeniden kurmayı amaçlar.



Şekil 41: Ayşe Güngör Di Savino, Sınırı Geçmek 8, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

O, doğanın yıkımı ve yok oluşunun sıradanlaştırılmasına karşı çıkarak değişen doğanın insanlardan korunması gereken bir gerçeklik olarak sunar. Ancak yıkımın ötesine geçmek ve yeni bir insan doğa birlikteliği için geçerli olacak yeni bir hakikat

gereklidir. Bunun içinde insanlığın artık zayıf olan doğada hayatlarını nasıl devam ettirmesi gerektiğine dair daha iyi anlamasını sağlayacak cevaplar ve bir gerçek sunar. Onun amacı insanları ve doğayı yeniden birbirine bağlamaktır ve bu yeni yan yanalık bir düzen gerektirir. Bu yeni düzende doğa yeni bir forma ve yapıya sahip olur bu nedenle yeni bir umut yeşerir.

Sınırı Geçmek serisindeki çalışmalarında sessiz ve yalnız arazilerle kendine de gönderme yapar. Çünkü kişisel deneyimleriyle sanatsal ve entelektüel kaygılarını yansıtan bir yörüngede çalışmalarını inşa eder. Bu anlamda çalışmalar yaşamın estetikleştirilmesinden çok, deneyimleri yansıtır. İzleyicinin bu farkındalığı yaşaması için yaşadığımız bu hızlı dünyayı askıya aldırır ve başka bir zamana götürür. Bu zaman geçici de olsa izleyiciye dünyayı yeniden tasarlama şansının olduğunu sunar, verilmek istenen mesaj ise, algısal farkındalıkla, doğanın ontolojik yapısının bütünlüğü korunarak uyum içinde yaşanmasıdır.

Güngör Di Savino, Mondrian'ın bakış açısındaki gibi doğal biçimlerin gerçekliğini soyutlar. Ancak Mondrian çalışmalarında ağacın sonsuz olasılıklardan yalnızca birini kullanır, Onun ise; doğayı duygularla yeniden tasvir etmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Genel anlamda bakacak olduğumuzda çalışmalar aynı zamanda ekonomi, antropoloji, coğrafya gibi diğer bilgi alanları da sorgular.



Şekil 40: Ayşe Güngör Di Savino, Uyum ve Uyumsuzluk Manzaraları 1, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Dördüncü serisi olan Uyum ve Uyumsuzluk Manzaraları beş çalışma ile tamamlanır. Bu seride doğanın kültürel inşası ilgili olarak, doğanın değerlendirmesinden çok çevresel ve sanatsal bir ideolojiyi açığa vurduğu söylenebilir. Ayrıca, Uyum ve

Uyumsuzluk Manzaraları ile doğal alanların değişen temsili üzerinden eleştirel okuma söz konusudur.

O, günümüzde giderek artmaya devam eden ev inşaatları ve endüstri sonucunda doğal alanların yıkımı sırasında keşfettiği doğal formun güzelliğini ve aynı zamanda endişesini ortaya koyar. Uyum ve Uyumsuzluk Manzaralarında, hem hızla devam eden çevresel bozulmadaki hızın kanıtı, hem de çevre sorunlarına daha doğrudan bir yaklaşım sergilenmesi sonucunda sanat referanslarına ne kadar riayet edilip edilmeyeceği gibi alt metinlerde sorgulanır. Diğer serilere nazaran bu serideki farklı estetiksel yaklaşımla, ekolojik problemlere müdahale edilmesinin gerekliliği hissettirilerek, vicdan ve sanat arasında anlamlı bir denge kurulmak istenir.



Şekil 41: Ayşe Güngör Di Savino, Uyum ve Uyumsuzluk Manzaraları 2, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Bu seride politikanın, ekonominin ve sosyal olayların ötesinde biçimlerle anlatılmak istenen doğal toprak alanları yok ederek aslında onları sonsuza dek değiştirdiğimizi ifade eder. Bununla birlikte, endüstriye karşı suçlama ve harekete geçme durumu, toprak tonlarının baskın olarak kullanılması ile anlatılır. Gösterilen doğa, rahatsız edicidir ve “uyum ve uyumsuzluğu” özetler. O, bu durum karşısındaki duygu durumunu yatıştırmak için biçim olarak çiçek kullanarak, izleyiciye küçükte olsa bir teselli verir. Diğer yandan çalışmalarındaki bu duygusal bakış açısı, izleyicinin içeriği tam olarak algılamasına izin vermeyebilir. Onun amacı korkunç insan eylemlerini güzel duygu uyandıran çiçek biçiminde sunarak kendiliğinden bir çatışmayı ortaya koyduğunu söylenebilir.

Uyum ve Uyumsuzluk Manzaralarında canlı olup olmadıklarını sorgulayacağımız bakımsız çiçekler aslında arka planında insanlara gönderme yapar. İzleyici çalışmalar

ile ilişkiye girdiğinde insanlığın doğaya verdiği zarara tanıklık ederler. Burada özne doğanın durumu olabilir, ancak mecazi anlamda, güçlü olarak kullanılan metafor insanlığın yok edilmesidir.



Şekil 42: Ayşe Güngör Di Savino, Uyum ve Uyumsuzluk Manzaraları 3, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Bununla birlikte, O "bu dünyadaki güzelliğin hala varlığı" konusunda ısrar eder ve gerçek anlamda doğanın saf güzelliğini görmenin onu korumak için güçlü bir motive edici olabileceğine ve aynı zamanda bu durum karşısında hissedilen acının bu şekilde katlanılabilir kılınacağına inanır. Çünkü toplumsal gerçeklik gittikçe artan ticarileşme ile güzel kavramının da değeri azalır, edinmiş olduğumuz ilkeler doğrultusunda Şek:42; Şek: 43; Şek: 44; Şek: 45; Şek: 46'daki gibi insan, doğa, nesneler ve teknoloji arasındaki ilişki tekrar tanımlanır. Özünde doğaya ait biçimler ve renkler yeniden tanımlanan güzelliği ifade eder, bu şekilde ekolojik bozulmanın nedenleri de eleştirel bir şekilde çalışmaların içine dahil ederek politik alana sokulur.



Şekil 43: Ayşe Güngör Di Savino, Uyum ve Uyumsuzluk Manzaraları 4, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Bütün sanat dallarının asıl amacı, güzelliştir. Ancak Onun çalışmalarında da bu anlayış, biçimler aracılığı ile içerik olarak yansıtılır ve asıl anlatılmak istenen de insan yaşamıdır. Bu güzellik anlayışını, Cézanne ve Matisse ve Hopper gibi sanatçıların resimlerinde gözlemlediğimiz örüntü ile benzerlik gösterir. O'da izleyiciyi en büyük korkusu ile yüzleştirerek, hayatlarının kaos olabileceğine dair ipuçları verirken bunun gerçekleşeceğine inanmalarını sağlar. Çünkü Güngör Di Savino, bize sadece güzellikler hakkında bilgi vermez aynı zamanda hayatın dramlarını da gösterir. Ancak bu dramlarla yüzleşmek ve aynı zamanda duygusal yoğunlukta yeni bir yaşam deneyimine sevk etmek içinde güzelliği kullanır. Çalışmalardaki estetik biçimler, doğayı savunmaya ilişkin fikirleri tartışmak için bir araçtır. Bu bağlamda doğal güzelliği, farklı anlamlarda betimleyerek aslında insan faaliyetleri sonrası ortaya çıkan dönüşümün ironi kullanılmadan belgelemesidir. Normalde geleneksel resim anlayışındaki doğa resimlerinde insanın hegemonyasının etkisine dair işaretlere rastlayamayız daha çok resim yapmanın biçimsel sorunları ve doğal alanın felsefi anlamı üzerinde durulur ya da özel insani kaygılarımız ile dünya arasındaki farka dair bir kavrayışı ifade eden resimler olduğu söylenebilir.



Şekil 44: Ayşe Güngör Di Savino, Uyum ve Uyumsuzluk Manzaraları 5, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

O, bu dünyadaki güzelliklerin insanlar tarafından gölgede bırakılmayacağı konusunda ısrar edici biçimler kullanmıştır. Diğer çalışmalardan farklı olarak narin dallardaki çiçekler ile bir bakış açısı sunulurken, arka planda aslında uyarı etiketleri içerir. Çalışmada kullanılan bitkiler mevsimin belli dönemlerinde yeşil rengini alan bitkilerdir, O ise renk olarak toprak tonları kullanarak kavram olarak geçiciliğe, ölümlülüğe ve zamana vurgu yapar. Ölüm simgesel olarak bir meydan okumadır, tersine çevirerek okuduğumuzda bu durum aslında makineye dönüştürülen biyolojik

bedenin içinde yaşadığı yabancılaşmanın sağladığı ikili yaşamlardır. Bu ikili yaşamda, insanlar birini bırakıp diğerine sığınarak ötekinde var olmayı sürdürmeye çalışır. Varsayımları andıran bu insan yaşamı Onun da yaşam öyküsünü yansıtır. İnsanlar metafor olarak bireysel düzeyde değişerek evirildikleri ölçüde kendi içlerine kıvrılmaktadırlar.

Onun çalışmalarındaki arka planlar bize doğal peyzajın uçsuz bucaksızmış gibi boşluk hissi verir. Buradaki anlam mevcudiyetini dayatmak için hiçbir kural tanımayan bir işgalci gibi davranan uygarlığın tehdidir. Bu durum sürekli bir mücadeleyi gösteren bir diyalektik olarak kabul edilebilir. Çalışmalar aslında normal doğa görüntüsünün dışındadır, ancak, görüntü çağımızda normalleştirdiğimiz bir doğa parçası haline geldiğinden O'da durumu anlatmak için çelişkilerle dolu unsurlar aracılığıyla temsil eder. Bu bağlamda nesnel bir şekilde Edward Ruscha, Robert Adams'nın imgelerinde yaptığı gibi Güngör Di Savino'da yeni doğa düzenini yeniden şekillendirmeye çalışır. Bahsettiğimiz bu yaklaşımlar, toplumsal dönüşüm ve kültürel değişim bağlamında gerçekleşir.

Uyum ve Uyumsuzluk Manzaralarındaki estetik ve ekolojik felaketin huzursuz ittifakı, artık düzeltilemez bir noktaya ulaşmış gibi görüldüğünü söyleyebiliriz. O, sınırsız olan insan refahı karşısında doğanın kaderini simgeleyen poetikalarla aslında insan ihtiyacı ile doğanın sonu arasındaki gerilimi yükseltir. Çünkü günümüzde insanları teselli edecek çevremizde çok az güzellik var. Bu durumu yansıtmak içinde çiçekler olması gerektiği gibi görünmemektedir. Özellikle bu serideki içerik ve kompozisyonlar Onun çalışmalarının kritik öncülleri olarak görülebilir.



Şekil 45: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 1, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Beşinci seri olan Metamorfoz dokuz çalışmayı içerir. Metamorfoz, kelimesinin karşılığı başkalaşma olarak kabul edilmektedir ve simyadan alınmış bir kelimedir. Çalışmalarda bu durum günümüzdeki doğanın ve insanın başkalaşmasıdır, ancak, söylenmek istenen doğanın ve insanların kendi özlerine geri dönmesi gerektiğinin hatırlatılmasıdır.



Şekil 46: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 2, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Metamorfoz serisinde doğa ile toplum arasında ve toplumun gelişim süreci içinde ortaya çıkan kültür öğeleri arasında güçlü bir etkileşim yaratılmak istenir. Toplumların oluşturmuş olduğu kültür ve doğa üst üste gelerek yeni katmanlar yaratır. Bu katmanlar Metamorfoz serisinde yeni/ ikinci bir doğayı işaret eder, ancak, oluşturulan bu doğa insanlaştırılmış, yapaylaştırılmış ve değiştirilmiştir. Bu seride Olafur Eliasson'un çalışmalarındaki gibi doğa doğrudan sunulmaz, ancak yeniden oluşturulur. Genellikle doğanın cazibesine karşı duyarsız olan seyirciye sunulan bu yapaylıkla onun doğaya karşı ilgisini arttırabilmek amaçlanır. Bu anlamda;

“Dikey Orman (Bosco Verticale, Boeri Studio, Milan, 2014) ve Uzaktan Kumandalı Ağaçlar (Revolutions, Céleste Boursier-Mougenot, French Pavilion- Venice Biennale, 2015), Kristal Çan Altında Çiçekler (Venal Muse, Envirico sculpture, Mat Collishaw, 2012) ve Kelebekli Cam Manzaralar (The Dar gate, Jim Hodges, 2018)” (Trincia, [25.06.2022]).

çalışmaları ile de benzerlik görülür. O, çalışmalarda kullandığı malzemelerle vermek istediği anlamları kuvvetlendirilerek eserlerde başka anlamlarda üretmektedir. Örneğin; birçok kutsal dine göre insanlar topraktan yaratılmıştır ve toprak canlı bir varlık olarak nitelendirilir. Çalışmalarda kullanılan toprakla bu anlam pekiştirilir, ancak yüzeyde kullanılan çelik levha ile beraber kullanımı farklı anlamlarda ortaya çıkmasını sağlar.



Şekil 47: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 3, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Çalışmalardaki kütükler ve kökler merkezde yer alır ve başlı başına bir özneyi temsil ederler; bu şekilde içerik direk olarak izleyiciye aktarılır. Bu görüntüler, Amerikalı fotoğrafçı Matthew Brady'nin İç savaş alanında kesilen ağaçların araziye korkunç bir şekilde atılarak çekilmiş fotoğraflarındaki insan cesetlerini hatırlatır.



Şekil 48: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 4, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Onun Metamorfoz serisindeki doğaya ait imajları doğaya benzer biçimde kullanır. Ağaçların kullanımı, sadece biçimsel değerlere dönüştürülmesi için değil, varlığının nitelikleri ile aynı zamanda yaşam kozmosunu¹⁰ içinde barındırması bakımından kullanılmıştır. “Katalan şair ve sanat eleştirmeni Juan Eduardo Cirlot'a (1981) göre, en geniş anlamıyla yaşamın sembolü olan ağaç, yaşamın kozmosunu, yoğunluğunu, büyümesini, çoğalmasını, oluşumunu ve yenilenmesini temsil eder” (Badagliacca, 2014, 155). Çalışmalarda yer alan ağaç biçimleri Güngör Di Savino’nun

¹⁰ Kozmos, sözcük olarak bezeme, süsleme, donatma anlamına gelen kosmos, ilkçağ Yunan felsefesinde “evren” (acun), “evrenin düzeni”, özellikle de fiziksel ya da görünür dünyanın uyumlu birliği anlamında kullanılmıştır.

hayatında ölen isimsiz insanların görsel olarak metaforik bir yeniden doğuşudur, dirilişin simgesi olan nesnelerdir. İnsanlar yerine yeniden hayata döndürülen ağaçlardır.



Şekil 49: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 5, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Biçimsel olarak kullanılan ağaçların içerik olarak ifadesi insanın -doğaya karşı tutumu üzerine bir araştırmadır. Ölü ya da bakımsız ağaçların arka planında insanların doğaya verdiği mevcut zarara tanıklık edilir. Buradaki özne, ağaçların durumudur, ancak, mecazi anlamda, verilen mesaj insanlığın yok edilmesidir ve bu güçlü metafor olarak kullanılır. Çalışmalarda izleyicinin de katılımı sağlanarak, doğa ve insan ilişkisindeki, örtük sorunlar hakkında son derece aktif bir bilinç düzeyi sunulur. Yaşamsal olana meydan okumak için çelik zemin kullanılır. Toprak gibi doğal malzeme sert çelik yüzeyi üzerinde farklı şekillerde kullanılarak, doğaya ait biçimlerin kullanılması görsel bir kontrast oluşturur.



Şekil 50: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 6, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7



Şekil 51: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 7, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

İnsanın doğaya dayatmasını hatırlatan çelik malzeme ile ağacın varlığı sorgulanır. İnşaat malzemesi ya da endüstriyel alanlarda kullanılmak için üretilen çeliğin içindeki yaşam bulunmak istenir. Çalışmalardaki ağaç biçimlerinde insan doğanın bir parçası olarak ifade edilir ama diğer taraftan doğa üzerindeki eylemlerine ilişkin eleştiriye de ifade eder. Metafor olarak kullanılan “insan”, seyirci ya da oyuncu değil, sadece doğadır, içsel bir süreci ima eder bu doğa yoluyla biçimlendirilmiş bir süreçtir. Bu bağlamda baktığımızda Alberto Carneiro çalışmalarında kendisini ağaç gibi ham biçimde sunar. Aynı zamanda peyzajın bütünleyici parçasıdır. Güngör Di Savino’da doğanın bir parçasıdır fakat bir insan idolü yaratılması için doğa üzerinde hareket etme biçimi de esastır.



Şekil 52: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 8, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Onun için doğa arınma kendi kendine konuşma halidir. Çalışmalardaki ağaç formundaki biçimleri bozarak doğa üzerinden metafor kurulur. Asıl üzerinde durulan diğer bir konuda sahici benliktir. Şek:52; Şek: 54; Şek:55’te Tüm yaşam coğrafyaları

oluştururken endüstriyel dünya içinde, O, sahici benlik ile nerede olacağımızı nerde duracağımızı belirlediğini söyleyebiliriz. Çalışmalarda içeriğe yoğunlaşarak başka içsel süreçleri de yansıtır, bunu da yüzey üzerinde doğa ait biçimler kullanarak ima eder.

Çelik levha üzerinde birçok malzeme bir arada kullanılır ve ağaç biçimlerine dönüştürülür. Kullanılan malzeme doğa kavramı ile insanların neye ihtiyacı olduğu anlatılır. Metamorfoz serisindeki diğer bir bakış açısı da biçim olarak, ağacın ağaç aracılığıyla hatırlanmasıdır. Totolojik¹¹ olarak sunulan biçimlere yeni anlamlar yükleyerek, yüzey üzerinde beden ve doğa arasındaki ilişki araştırılır. Birey kavramı ağaç biçimiyle ilişkilendirilir. Maddelerin en küçük parçalarında onu bütün yapan bireysellik vardır, derinliği açısından düşünüldüğünde, madde aslında kendisini biçimlerden ayırabilen ilkelere sahiptir. Amaç kıyaslama ya da özümseme den farklı olarak Onun pratiğinde bir araya gelen biçimler “şimdi ve buradadır”. Ağaç biçimi ile şimdinin koşullarında iletişim kurulduğunda, bizi onunla birleştiren şey değerler değildir. Hepimizin sahip olduğu ağaçlarla ilgili anılara yenilerini eklemek istediğimizde onlar için yeniden yaratılacak olan alanlar olacaktır.



Şekil 53: Ayşe Güngör Di Savino, Metamorfoz 9, 2021, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Ağacın geleneksel resim araçları ile temsil edilmesi yerine çelik yüzeyde sunulmasının diğer bir nedeni; doğaya yakın malzemeler etrafında düşünmek yerine, ağacın, çelik yüzey üzerinde biçimsel gösterimi ile elde edilen şey içerik olarak beraberinde farklı anlamların okunmasıdır. Yüzey olarak kullanılan çeliğin enerjisi ile biçim olarak yerleştirilen ağacın enerjisi farklıdır. Ağacın enerjisinde büyüme özelliği ile canlı bir

¹¹ Totoloji, bir bileşik önermenin kendini oluşturan önermelerin her bir değeri için her zaman doğru sonuç vermesi olarak ifade edilebilir.

varlığı ifade eder, çevredeki olaylara ya da değişimlere farklı tepkisi vardır. Her ağaç benzersizdir ve tüm doğayı kendi içinde toplar. Ağaç ister ormanda ister çeliğin üzerinde olsun izleyiciyi kendisine yaklaştırır. Varlık olarak güzelliği ve değeri kabul edilirken- nasıl korunur? Kendini üretmeye adanmış günümüz kültürü, hiçbir şey yapmamanın değerini ya da hiçbir şey yapmamanın bile bir şey yapmak olduğu gerçeğini nasıl öğrenebilir? cevapları aranır.



Şekil 54: Ayşe Güngör Di Savino, Döngü 1, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Onun altıncı seri olan, Döngü altı çalışmadan oluşur. Serideki sembolik ağaç biçimleri ile ormanın yok edilmesi sonucu ortaya çıkan kaosu ifade eder. Çalışmalarda ağaç biçimlerinin yanı sıra kompozisyonlardaki atmosferde dikkat çekici biçimde (Şek:56; Şek:57; Şek: 58; Şek:59; Şek:60; Şek:61) kaosu tamamlar niteliktedir. Ağaç biçimleri gruplar halinde kompozisyona yerleştirilirken alt yüzeydeki toprakta kırmızı renk hakimdir. Onun kurumuş gibi gözüken kan rengini tercih etmesinin nedeni, insan vücuduyla bağlantılı çalışma gerçekleştirmek istemesidir. Kırmızı renginin koyu olması vücudumuzun derinliğindeki gizli insana gönderme yapılıdır. Ayrıca kırmızı renk, canlı bir organizmanın varlığını işaret eder yani bir tür göstergedir. Bu gösterge günümüzde ortaya çıkan ülke içi veya ülkeler arası savaşları, salgın hastalıkları, kapitalizmi ve endüstriyel yaşamının insana olan yansımalarını açıklar. Ama yine de belirli biçimlerin ara yüzlerine yeniden doğuşun tohumlarını işaret eden genç ağaç gövdelerini yerleştirerek umudu ifade eder.

“İçinde bulunulan duruma çözüm ve umut için kaosu arkasındaki düzeni yeniden şekillendirmek gerekir. Ancak, bizi insan yapan şey için umut gereklidir. Umudun acımasızlığı ve uyuşukluğa düşeriz; İnsani değerler –sevgi, akıl ve hayal gücü– nihayetinde umuda bağlıdır. Coğrafyamızın doğanın durumu, gafletimiz nedeniyle kaotik görünüyorsa, ruha yansıyan kısmı, sanatın uzun süredir ele aldığı eski bir sorundur” (Vilches, 2014).

Güngör Di Savino’da çalışmalarında sanki bütün parçaları yeniden inşa ederek, dirilen varlıklara dönüştürür, ama yinede içinde bulunan durumdan dolayı da doğa “acı çekmeye” devam eder. Bu bağlamda geleneksel felsefe anlayışında yer alan ağaç figürüyle bir arketipi hatırlatır.



Şekil 55: Ayşe Güngör Di Savino, Döngü 2, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Döngü serisindeki ağaçlarda kasıtlı olarak dengesizlik, dağınıklık ve düzensizlik vardır. Bu şekilde biçimsel olarak çevresel soykırım mesajıda pekiştirilirken, doğaya karşı insanların olumsuz eylemleri biçim ve içerik olarak ortaya konarak izleyici de çalışmalar karşısında zevke d alamayacağını hisseder. Çünkü çalışmalarda doğa ve insan yaşamını tehdit eden insanlık dışı eylemleri durdurmak için sanatının sosyal yönü kullanılmak istenir.



Şekil 56: Ayşe Güngör Di Savino, Döngü 3, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Çalışmalardaki duygular insan- doğa yaşamında karşılık bulur ve bazı benzerliklere sahiptir. Bu aslında Onun ortaya koyduğu var ettiği benzerliklerdir. Çalışmalarda tam olarak doğaya öykünmeden doğa açılır, üslup olarak ışık, renk ve malzeme ile yeni

bir algılam oluşturacak şekilde düzenlenir. Bu şekilde “doğa ve insan” Döngü serisinde yeni bir biçime kavuşur. Burada ortaya konan şey farklılaşan ve tekrarlarla çoğalan insan- doğanın dinamik yapısıdır. Çalışmalarda ortaya konulmak istenen, tinin ancak kendini doğada gerçekleştirebileceğidir. Fakat günümüzde doğada artık özüne aykırı biçimde kendisine yabancılaşmıştır, yani kendisinden başka bir şey olmuştur, kendi yapısı özü ile çeliştiği bir duruma girmiştir.



Şekil 57: Ayşe Güngör Di Savino, Döngü 4, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Döngü serisinde, toprak, su gibi doğal malzemeler kullanılarak izleyici bu yolla doğayla bağlantı kurmayı teşvik edilir. Ayrıca kullandığı diğer malzemeleri de önemli bir özellik olan ezoterik¹² özelliklerine göre kullanır. Amaç, izleyicinin, evrenin kendi gerçekliğini kabul ederek doğa yasalarına ayak uydurması beklenir, ayrıca yaşama ait gerçeklikler üzerine düşünmesi sağlanır. Diğer bir çıkarım ise, doğanın içinde varlığını devam ettiren insanın, kendi gerçekleri ile yüzleşmesine olanak sağlar.



Şekil 58: Ayşe Güngör Di Savino, Döngü 5, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

¹² Ezoterik/içrek (içe yönelik anlam/ileti), asıl olarak belirli kişilerin içselliği ile sınırlandırılmış felsefi öğretilerdir.

Onun çalışmalarının merkezinde bulunan organik ve inorganik malzemelerin bir arada bulunması ile verilmek istenen mesaj 20. yüzyılda yaşanmış olan yabancılaşma olgusunun 21.yüzyılın gerçekleri arasında yer almasıdır. Döngü olarak devam eden bu durum, özellikle çağımızda oldukça fazla hissettiğimiz sıradanlaşmış, makineleşmiş yaşantı biçiminin sunduğu; samimiyezsiz, hissiz, sevgisiz, duygusuz yaşamdır. Dolayısıyla Onun çalışmalarının psikolojik ve estetik yönü vardır. Çevresel olaylara karşı verdiği tepkiyi estetik biçimlerle şekillendirir ancak onun bazı kişilik özellikleri ve yaşam öyküsünde çalışmalarını şekillendirdiğini söyleyebiliriz.



Şekil 59: Ayşe Güngör Di Savino, Döngü 6, 2022, Ç.Ü.K.T. 21x 29,7

Doğayı ayırıştırma ve yeniden kurgulama süreci, Onun hayal gücünü içerdiğinden, estetik bir üründür, aynı zamanda doğanın bir simülasyonudur. Bu şekilde doğa kurgusu kültür üretir. Doğa, doğal bir olgu olmaktan çıktığı için izleyiciye doğanın artık insanların bir ürünü olduğunu hatırlatır şekilde Döngü serisinde yeniden tasarlanmıştır.

Geri Dönüşüm, yedinci seridir ve sekiz çalışmadan oluşur. Çağdaş toplumlarda, endüstriyel yaşamın kendi yaşam tarzını direktmesi sonucunda ortaya çıkan gerilim içinde bulunan bireylerin, bireyselliğini koruyabilme mevcudiyetini ortadan kalkmıştır. “Marx, insanların doğa ile kurmuş oldukları üretim sürecinde nesnelleşme sürecine girdiklerini ürettiği şeyin parçası olduklarını ve kaybolduklarını belirtmektedir” (Demir, 2018, 63-74) Bireyler doğadan koparak yaşadığı dünyaya ve birbirlerine karşıda yabancılaşırlar. İletişimsizlik ve mekanikleşme sonucunda kendini özdeşleştirmekte zorlanan bireyler ortaya çıkar. Topluma uyum sağlamaya çalışan birey kendi doğasından uzaklaşmasına neden olur. Kendi bireyselliğini korumak

isteyen kişiler bazı savunma mekanizmaları geliştirir ve diğer insanlarla mesafe koyarak kişiliğini güvence altına almak ister.



Şekil 60: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 1, 2022, Ç.Ü.K.T. 80x 120

İnsanın, toplumsal ve kapitalist sistemde yabancılaşması, çevresinde maddesel ve tinsel anlamda egemen olmasını sağlasa da insanın özüne ait değildir. İnsan, doğayla kendini birleştirdiği zaman kişiliğine ulaşır, eğer kendilerini doğadan koparırlarsa acı çekerler. Doğanın bir parçası olan insanlar hayatta kalmak için bağlarını daha güçlü hale getirmesi gerekir. Fakat çağdaş yaşam içinde insanlar nesneleri dönüştürürken kendini de dönüştürür, doğaya biçim verirken kendini de biçimlendirirler.

Onun Geri Dönüşüm serisi çalışmalarını insansız olarak ifade etmesinin nedeni kendine özgü niteliğe bürünme durumu olduğu söylenebilir. Bu ifade biçimi insana daha az benzeyen doğal olanın kopyasından çok belli bir tözü (kök) yapılandırır. Nesnelerin biçimindeki bozulmalar ve daha az biçimin kullanılmasını, doğal ve insani niteliklerin bozulması olarak düşünebiliriz.



Şekil 61: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 2, 2022, Ç.Ü.K.T. 80x 120

Çağdaş yaşam içinde yabancılaşmış olan insan bulunduğu durumu savunmak toplumun oluşturmuş olduğu ağlardan kendini koruyabilmek için kendini güvende hissettiren her türlü aşkınlığa teslim olur. Fakat bu insanlıktan kopma durumu korkutucu bir düzen bozukluğuna da götürebilir. Bu bağlamda çalışmalarda insanların sınırlılıkları, çaresizlikleri, yaşam döngüsü, yalnızlıkları, endüstriyel yaşamıyla aslında doğal yaşamın kayboluşu sorgulanmaktadır. İzleyicinin kendi içinde yolculuğa çıkması sağlanarak sınırlılıkları anlaması bunlarla hesaplaşması/yüzleşmesi beklenir. Hesaplaşma/yüzleşme ile geliştirilen yeni düşünceler çeşitlenerek çoğalırlar ve bunun sonucunda içerik imgelem ve biçimsellik olarak çalışmaların yüzeyinde varlıklarını sürdürür.



Şekil 62: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 3, 2022, Ç.Ü.K.T. 80x 120

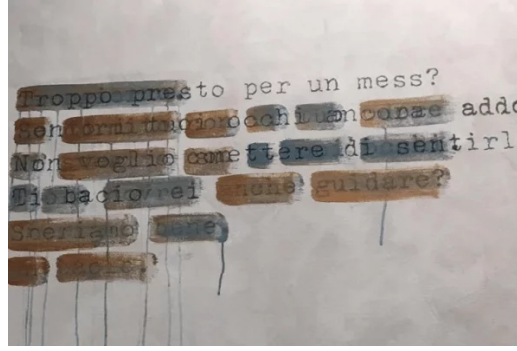
Onun Geri Dönüşüm serisinde kişiselleştirme, kendini tanıma ve duygulanım ile yeni bir bakış açısı getirir. Bu renklerin ve biçimlerin duygusal anlamda algılanışı, yüzey ve yüzeyin boyutları aynı zamanda birbiriyle ilişkisidir. Kendini tanımaya yönelik bu çalışmalar seyircinin de çalışmaları algılamasıyla farklı bir algı ortaya çıkabilir. Bu geleceğe yönelik yorumlamaya açık, yeni bir devinim alanı başlatan, bir varlık olarak ortaya çıkan dünyanın görüntüsüdür.

Onun Geri Dönüşüm serisinde ayrıca doğanın tahribatı, yok oluşu, yeniden doğuşu ve içinde sakladıkları üzerinden bir kurguda sunar. Çalışmalarda somutlaştırılan sorular; boşluk, orantı ve renk armonileri ile kavramsallaştırılır. Çok sayıda küçük ayrıntı mekanizmanın kapsamlı bir şekilde anlaşılmasını sağlar. Yakından incelendiğinde, siyah topografik yüzeyler hem ışığı emer hem de ışığı yansıtır ve parlak noktalar ile genel bir mat yüzey oluşturur.



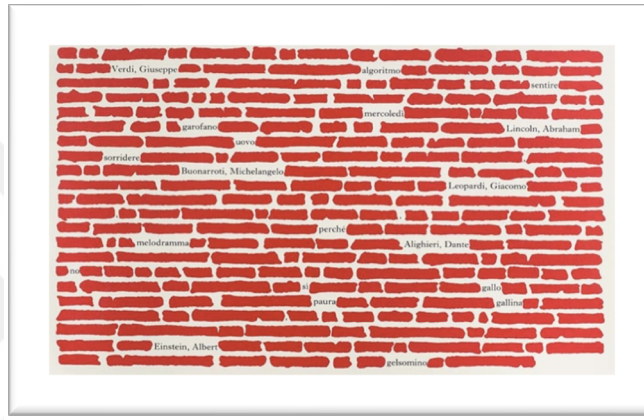
Şekil 63: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 4, 2022, Ç.Ü.K.T. 80x 120

Özellikle Şek:62; Şek:63; Şek:68; Şek:69; Şek:70’de deneysel yolla yüzeyde oluşturulan dokularla endüstriyel dünyaya, yoğun bilgi akışına ve dijitalleşmeye gönderme yapar. Bu çalışmalar Şek:66 ve Şek: 67’deki Lucio Fontana’nın ve Emilio Isgrò’nun çalışması ile kavramsal bağlamda benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz. Sanatçıların çalışmalarda sözcükleri silinmesi, yaratılan, ancak yok edilmeyen bir şeyi hatırlatır yani yansıtmak anlamına gelir. Bu bağlamda sözcükleri yok etmek için değil, ortaya çıkarmak için sildiklerini söyleyebiliriz. Görünürde yıkıcı olan bu eylemle, sözcüğün kendisini ve onun altında yatan düşünceyi sorgulamak, onu yeniden doğrulamak niyetindedirler.



Şekil 64: Lucio Fontana.

Fontana, Lucio. [29.03.2022] Centodieci. <https://www.centodieci.it/arte/venti-da-lucio-fontana-ai-giorni-nostri-aperta-la-mostra-a-bologna/>



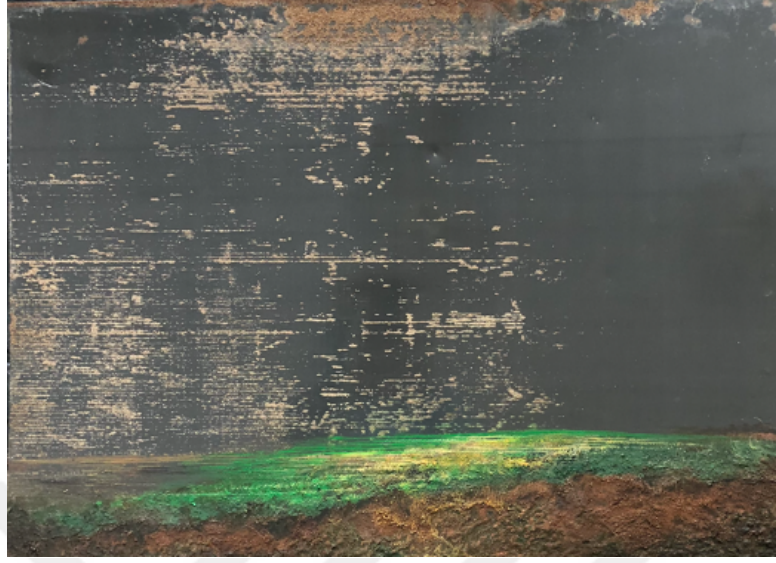
Şekil 65: Emilio Isgrò, Treccani için Yirmi Ses ve Dünya İçin On Virgül, 2019, Hahnemuehle Serigrafi.160 x 120.

Isgrò, Emilio. [24.09.2022]. Segno. <https://www.rivistasegno.eu/lomagGIO-di-treccani-a-emilio-isgro/>

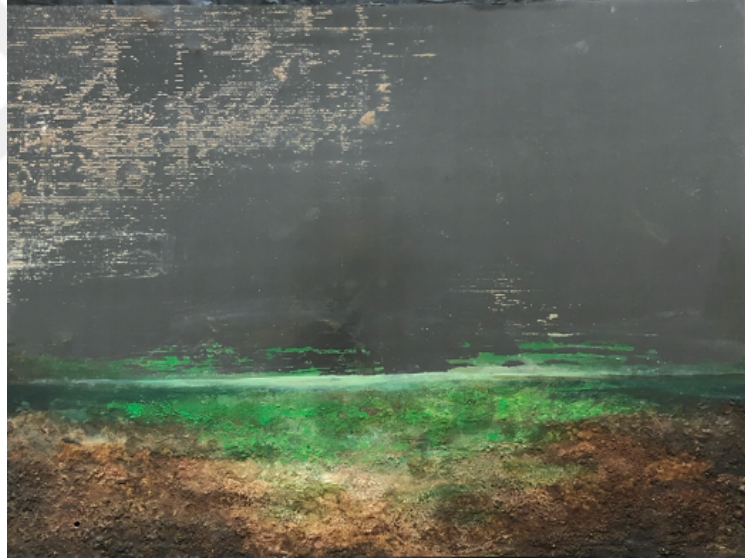
Çalışmalarda, kültür/doğa ve ruh/beden arasındaki bölünmenin izlerini gözlemlerken aynı zamanda zihin ve bedenın Kartezyen¹³ ikililiğini de yansıttığını söylenebilir. Çalışılan organik/inorganik malzemelerle biçim içerik arasında dinamik etkileşim vardır, bu etkileşimle sınırlar zorlanır. Güngör Di Savino kullanmış olduğu bu tür malzeme geçişleri bir dizi perspektifi bir araya getirir. Bunlar; değişen bağlamlar, değişen malzeme, değişen yorumlar ve göstergelerdir. Kullanılan malzemeler canlılıklarına, güçlerine ve değişebilme yeteneklerine bağlı olarak tercih edilir. Çalışmaların yüzeyinde görülen paslı görüntüler ile her şey akış halinde değişime ve bozulmaya tabidir. Yaşamda hiçbir şey sonsuza kadar korunamaz, fanilik ve başkalaşım/yabancılaşma kaçınılmazdır ve bu anlamda yüzey “canlı” hale getirilir.

¹³ Kartezyen felsefe, insanın aklını kullanarak kesin bilgiye ulaşabileceğini ancak bu bilgilerin doğruluğunu da yaşam boyunca eleştirebileceğini savunan bir felsefe görüşü olarak ifade edilmektedir.

Geleneksel anlayışta durağan (hareketsiz) olan malzeme kullanımına karşı bir fikir ortaya atıldığını söyleyebiliriz.



Şekil 66: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 5, 2022, Ç.Ü.K.T. 60x 80



Şekil 67: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 6, 2022, Ç.Ü.K.T. 60x 80

Onun Geri Dönüşüm serisinde kullandığı malzemelerin, bir durumdan diğerine değişen değerleri, imaları ve bu imaların kabulü ile ilgilidir. “Edebiyatçı Paul Eggert, geçmişin malzemeleriyle biçimleriyle etkileşimimizin genel koşullarını ve onların şimdiki zamanda devam eden yaşamlarının doğasını ele alır” (Hölling, Bewer, Amman, 2019, 2) Güngör Di Savino’da kullandığı malzemelerin geçmişinden gelen özelliklerini içerik olarak pasif malzemeye aktarır. Böylece O, malzemenin hafızasıyla yeni bir varlık olan eseri oluşturmak için birlikte çalışır.



Şekil 68: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 7, 2022, Ç.Ü.K.T. 60x 80

Çalışmalarda, malzemenin kendine ait belleğini kullanılması, çalışmaları ilgi çekici hale getirerek içeriği zenginleştirir. Çeliğe karşın doğanın kabul edişini, çeliğin çok dirençli yapısına karşın, doğanın sessiz kalışını gözlemleriz ancak doğanın görünürdeki dinginliğine rağmen kendi içinde devingenlik gösterdiğini söyleyebiliriz. Çelik malzemenin sert dokusu süreç içinde gelişen oksidanlar ile doğal dokusu arasındaki ilişki yer değiştirir. Malzemenin mukavemeti ve renginden dolayı “güçlü ve baskın” olmayı ifade ederken, paslanması ise değişimi/yabancılaşmayı göstermektedir. Geri Dönüşüm serisinde doğanın ve insanın değişimi, pas oluşumunda ortaya çıkan kiremit kırmızısı, sarı, turuncu tonlar ile oluşan ritmik dokusal hareket yansıtılmak istenir.

Endüstriyel olarak üretilen "paslanmaz çelik" pas oluşmasına karşı daha dirençlidir ancak pası tamamen önlemek imkansızdır. Pasın varsayılan davranışı, yüzeyde genişlerken ardından pul pul dökülür ve yeni katmanları daha fazla korozyona maruz bırakır. Pasın bu anlamda içerik ile ilişkisine bakıldığında malzemenin içini kemiren bu etki metafor olarak doğa ve insan ile ilişkilendirilir. Realitede pasa yakalanan bitkilerin gövdeleri ve yaprakları aşınır gibi görünür ve bu mantara yakalanan bitkiler üzerinde hasara yol açarak acı çekmelerine neden olur. Günümüz endüstriyel yaşamının sonucunda da doğa ve insana verilen hasarla doğa ve insanlarda acı çeker ve dönüşmesine/yabancılaşmasına neden olur. Çalışmalarda bu durumu animizim¹⁴ ile ilişkilendirilir.

¹⁴ Animizim, doğanın bir bütün olarak ve her varlığın teker teker maddi varlığının ötesinde bir de ruha sahip olduğunu kabul eden görüş.



Şekil 69: Ayşe Güngör Di Savino, Geri Dönüşüm 8, 2022, Ç.Ü.K.T. 60x 80

Onun çalışmalarındaki zaman, mekân, kültür, olaylar ve konumlar, Robert Rauschenberg'in 1950-1990'lardaki öznel görüntülerden oluşan evrenle dinamik bir değiş- tokuş ve akış içindeki çalışmalarını hatırlatır. Rauschenberg'in Growing Painting (Büyüyen Resim), 1953 adlı çalışmasında her bireyin dünyadaki yaşamdan sorumlu olduğunu vurgularken aynı zamanda rahatsız edici siyasi anlamlarda taşır. Güngör Di Savino'nun çalışmalarının siyasi yönü, kentsel alanların sosyal ve ekonomik çıkarlardan dolayı sürekli olarak genişlemesiyle ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca doğayı çok yönlü sunarak, güçlü önyargılara ve yerleşik anlamlara meydan okumak için aktif bir ilişkiye zorlar, onun bu bakış açısında Rauschenberg ile ilişkilendirilebilir.



Şekil 70: Robert Rauschenberg, Growing Painting, 1953, Ahşap çerçevede kir ve bitki örtüsü, 182,9 x 63,5.

Rauschenberg, Robert. [22.02.2022]. Robert Rauschenberg Foundation.
<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/growing-painting>

Amerikalı sanatçı Julie Mehretu, coğrafyaların ve mekanların belleğini öne çıkaran yeni bir plastik dil ortaya koyar. Yüzeyde spontane izlenimi veren bir tavırla çizgileri üst üste bindirerek oluşturduğu katmanları her seansta silip tekrar yarattığı kaligrafik lekesele etkilerle güçlendirir. Güngör Di Savino’da insanların dünyada yaşama biçimlerini ve yaşamlarını nasıl kurguladıkları irdeleyerek dinamizmin hâkim olduğu kompozisyonlarda kapsamlı bir şekilde katmanlar halinde verir. Doğa ait belleğini de kullanarak doğa ve insanın değişkenliğini/yabancılaşmasını ve kendi iç dinamiklerini yansıtır.

“Sanat eseri, yalnızca insanları bilgilendirmek veya anıları değiş tokuş etmek olan normal söylemin hizmet ettiği amaca hizmet etmekle kalmaz, aynı zamanda bu özel formülasyon- bir şiirde olduğu gibi- kendi içinde anlamlı olan şeydir” (Spaemann, 2012, 41). Onun için biçimlerin dinamik çok yönlü bir paradigmayı temsili yeterli değildir, manzarayı monolitik¹⁵ bir manzaranın temsili olarak ayrıştırır. Göç, ekolojik çöküş, ekonomik koşullar, savaşlardan kaynaklanan nüfus dağılmalarının yer değiştirmesi ve siyasi nedenler gibi güncel meselelerden kaynaklanan sorunlar, "doğal" bir alan yanılması empoze eden, doğa görüntüleriyle kodlanmış manzaralar sunulur. Onun ikna edici bir şekilde gösterdiği manzaralar yeniden anlamlandırılarak kavramsallaştırılır. Yani doğallık somutlaştırılır. Çünkü hayvanlar ve insanlar her zaman hayatta kalmak için kendilerine yeni alanlar açar ve bu yeni topluluklar zorunluluktan dolayı ortaya çıkar. Onun sunduğu perspektif gelecek için açık uçlu bir sürü soru sordurarak mevcut durumu yansıttığını söyleyebiliriz. Çünkü doğa üzerinde bu şekilde egemenlik kurulması denetim altına alınması, insanlar üzerinde de egemenlik kurulmasını izler.

Yaşamla organik bağ oluşturan Güngör Di Savino biçimlerin değerlerini arttırarak yaşama yön veren malzemeleri sanatın nesnesine dönüştürür. Algı dünyasında da organik bütünlük oluşturmaya çalışarak kullanmış olduğu malzemelerin enerjisi ve aurası ile malzeme ve yaşamın bütünleşmesini gösteren çalışmalar yapar. Kullanılan tüm gereçler, kültürel ve simgesel işlevlerinin ötesinde fiziki bir işlev de üstlenir.

¹⁵ Birbiriyle bağlantılı yapı elemanlarının tek parça halinde yapılması.



Şekil 71: Ayşe Güngör Di Savino, Sembiyoz 1, 2022, Ç.Ü.K.T, 80x120

Son olarak Sembiyoz serisi üç çalışmadan oluşur. Bu seride doğa ve kültür ilişkisi ele alınır çünkü bu ilişki binlerce yıldır insanlığın kültürel evrimini etkilemiştir. Her kültür, insan ve doğa arasındaki bu bağlantıyı farklı ifadelerle gösterir. O çalışmalarında, insanların doğaya zıt olarak gerçekleştirdikleri faaliyetleri yansıtırken diğer yandan, insanları doğanın ayrılmaz bir parçası olarak algılamamızı ister. Bu nedenle çalışmalarında doğal unsurlarla doğrudan bir ilişkiye girer ve onlarla birleşir. Ona göre, insanlarda doğadır ve onun bir parçasıdır. Genel bakış açısında İnsan eylemleri tanımlarken sanki insan onun bir parçası değilmiş gibi doğadan ayrı tutulur. Ancak çalışmalarda doğayla ortak yaşam ve onunla özdeşleşme arzusu dile getirilir. Bu nedenle, yapının malzemesi olarak doğayı kullanmaktan çok yapıtı doğanın kendisi gibi göstererek onunla özdeşleşme söz konusudur. Onun çalışmaları bu anlamda Giuseppe Penone ve Alberto Carneiro'nun çalışmalarındaki gibi insanı ve doğayı özdeşleştirme fikri önerir. Bu, insan ve doğa arasındaki ilişki özdeşleşme veya sembiyoz¹⁶ olarak da tanımlanabilir. Güngör Di Savino'nun çalışmalarında bu sanatçılardan farklı olarak doğayı kendine mal etme-manipüle etme söz konusudur ve buna bağlı olarak ta dönüşüm sürecindeki bedenin madde üzerindeki etkisini de sembiyoz serisindeki çalışmalarında da vurgular. Doğayı şekillendirerek onu bir "öteki" doğa olarak yeniden önerir. Malzemelerin iki boyutlu bütünleştirici etkisiyle,

¹⁶ Sembiyoz, iki veya daha fazla türün karşılıklı fayda durumunda olduğu; madde, enerji veya bilgi alışverişinin olduğu doğadaki ilişkisi ile ilişkilendirilir. Endüstriyel simbiyoz, şirketlerin bir arada endüstriyel iş birliği içinde olduğu, birinin atığının diğeri için hammadde olduğu bir aracılık yapısıdır.

yüzeyde yeniden duyular yaratılır. Bu durum insanların kendi kökleriyle yeniden birleşme ihtiyacından kaynaklanan zihinsel sahiplenmedir.



Şekil 72: Ayşe Güngör Di Savino, Sembiyoz 2, 2022, Ç.Ü.K.T, 80x120

Buna göre; evrensel veya yerel olarak geçmişe ait olan kökleri, Güngör Di Savino, onun hayatının bir parçasıymış gibi eserinde konulaştırır ve ana sorunlardan biri olarak eserlerinde gösterir. Doğa ait olayları yani belleğini göstermesi, gerçek ve hayal gücünün iç içe geçmesidir. Bu şekilde yeniden hatırlama yoluyla kavramsal olana doğru yönelmesi fenomenolojik bir yanılsamasıdır diyebiliriz.

Çalışmalarda kullanılan çelik levha üzerinde Bakır Sülfat (CuSO_4), Demir Sülfat (FeSO_4), toprak ve nemin verdiği kimyasal tepkiyle birbirlerini etkileyen bu malzemeler kendi ortamını ve bağlantısallığını esas kılarak, bir malzemenin diğer bir malzemeye etkisi söz konusudur. Bu şekilde çalışmaların başlangıç aşamasında önce çelik yüzeyde fiziksel ve kimyasal değişiklikler anlatılmak istenen içeriği destekler hale getirilir.

O, Şek:73; Şek:74; Şek:75'deki çalışmaların alt yapısını hazırlarken bakmaya, dokunmaya, hissetmeye yönlendirmek istediği için yüzeylerde de bu unsurlar üzerinde çalışır. Çalışmalar böylece duyular ve ondan türeyen mantığa dayandırılır. Aynı zamanda bu durum toprakta biriken insan eylemlerinin izini sürmeyi sağlar. Geleneksel resim anlayışında çalışmaların duyusal algı ile okunması az kullanılan bir yöntemdir. Onun çalışmalarında ise beş duyunun yeniden dengelemesi söz konusudur. Çalışmaların temelindeki "dokunsal bakış" ile doğa bilgisinin temel ve birincil özelliği olan dokunmanın önceliği ifade edilir. Dokunsal bakışın elde edilmesi için

malzemenin yapısı ve formun konformasyonunun¹⁷ belirleyici özellikleri de yüzeyde araştırılır. (Şek:74) Bu şekilde yüzeyde oluşturulan kabuklar insanlaşmış kültürel bir kabuktur ve bunun sonucunda ortaya çıkan deridir. Bizi çevreleyen doğa, böylece içinden geçilebilen, hissedilen, dokunulan bir yer haline gelir. Vücudun yüzeyini kaplayan deri, özünde insan ve dünya arasındaki bir zardır, aynı zamanda insan ve doğa arasındaki ilişkinin ara yüzüdür diyebiliriz.

Dünyayı kaplayan doğada aynı insan vücudundaki gibi deridir, yani yaşayan bir yüzeydir. O, çalışmaları aracılığı ile görülmeyen bu derinliği ve yoğunluğu ortaya çıkarmaya çalışır. Fakat ortaya çıkan gerçek, endüstriyel yaşamdaki insanın bencil ve iki yüzlü doğasının red edilmesidir. Sembioz serisindeki bu bakış açısı ile geleneksel biçimlerin ötesine geçilir. Doğanın yaratıcı ve dönüştürücü özellikleri taklit edilerek resimlere dahil edilir aynı zamanda aslına sadık kalınarak yeniden üretilerek sunulur. Böylece bu durum doğanın taklidi, illüzyonist bir temsil olarak değil, doğal sürecin bir kopyası olarak kavranabilir.



Şekil 73: Ayşe Güngör Di Savino, Sembioz 3, 2022, Ç.Ü.K.T, 120x120

¹⁷ Moleküllerin uzayda doğal olarak sahip oldukları üç boyutlu yapı.

Anlatılmak istenen her şey Onun tarafından ölçüleri belirlenmiş olan yüzeyde olup bitse de çalışmalardaki pas yaşayan bir organizmayı temsil eder ve yaşayan organizma için durum aynı değildir. Organizma durmadan içsel alanda toplanır dışsal alanda (eser yüzeyinde) kendini değiştirerek göstermeye devam eder. Örneğin; Şek:73 ve Şek:75 çelik sac üzerine doğanın biçimlerini -ağaçlar, kayalar, bitkiler- kullanır, ancak bu biçimler, düz bir yüzeyde kontrol edilir. Çalışmadaki hareket, biçimle ilişkilidir. Biçim oluşturulurken “yaşam” gibi hareket oluşturulmak istenmiştir. Hem sürekli değişim içinde olan hem de kalıcı biçimlere yer verilmiştir ancak biçimler arasındaki karşılıklı etkileri de korunmaktadır. Bu da çalışma üzerinde değişiklikler meydana getirir. İnorganik malzemenin basit dönüşüm yasası yerine, canlılar kümülatif (bir araya gelen, birbirine eklenen) bir süreçle var olurlar; çevrelerindeki unsurları asimile ederler. Bu unsurlar, "yaşamın" organik formu olan değişim yasasının kapsamına girmektedir. Başlangıçta bir organizmaya ait olmayan faktörlerin bu şekilde asimilasyonu, onların yaşamına girmeleri, büyüme ilkesini meydana getirmektedir. Burada bahsedilen gerçek bir büyüme değildir. Metabolik etki sonucunda canlı olmayan bir madde asimile edildiğinde yani canlandığında sürekli bir oksidasyon süreci olduğundan, organik modelden ayrılır. Daha sonra tekrar inorganik yapılara ayrılırlar, yani ölürler. Biçimin kalıcılığı, canlı maddenin değişmez amacıdır; çünkü yaşama faaliyetine bağlıdır, ancak yaşam bir süreçtir, sürekli değişim halinde biçimle bütünleşir.

Çalışma üzerinde kullanılan metal paslanmaya devam ederek bireysel ve kolektif belleğin yansımaları yani yaşayan insanları temsil eder. Metalin zaman içinde çürümesi, paslanması ve dönüşümü insan yaşamındaki sürece gönderme yapar. Bu durum insanın varoluşunu temsil ederken, aynı zamanda yok oluşunu da temsil etmektedir. Farklı bir açıdan bakarsak insan dinamik bir varlık olarak doğal süreçte ölen, çürüyen, yok olan organik bir varlıktır. Eserdeki yapay ve doğal malzemeler ile kişisel ve toplumsal travmalar öze yöneltilmektedir. Çalışmalardaki yanılsamalar, katmanlar insan deneyimini anımsamaya da yardımcı olur.

Doğadaki birçok şey insan yapımı haline geldiğinden bu akış içinde de doğanın yaşama çabasını simgelenmektedir. Metalin paslanması insan yapımı şeylerinde doğa karşısında birgün çürüyeceğine doğanın gücüne karşı koyamayacağı göstermektedir. Günlük yaşamda kullanılan metalin insan yaşamına dair birçok şeyi anlatmaktadır.

Çalışmalar hayat ve hayatın varlığını meydana getiren dönüşümle çevrenin bozulması odak noktasını oluşturmaktadır. Kent kültürünün meydana getirdiği gerçek olmayan ve geçici değerler üzerine eleştirel bir tavır hesaplaşma söz konusu olduğu söylenebilir.

Onun eserlerinde kullanmış olduğu organik malzemeleri yavaş ve aşamalı olarak gerçekleştirmektedir. Çalışmalarında sembollerden ziyade kullandığı işaretler ile malzemenin derinliği etkileşime sokulmaktadır. “Dorfles’e göre, sanatçıların seçmiş olduğu organik malzemeler ve kullandığı yapay malzemeler arasındaki kontrastlık aslında özgür hissetmek istediğimiz mekanik evreni hatırlatmaktadır.” (Sola, 2017, 41) Seçilmiş olan malzemelerdeki aşınma etkisi ile çalışma üzerinde gerçekleştirilen eylem ve zaman birbirine benzetmekte düşünce olarak ölüm boyutuna evrilmesini sağlamaktadır. Sistemi de durağan ve biçimsiz olarak göstermek istemektedir. Temsiller figüratif anlamda anlaşılabilir da birçok olasılıklar da sunar. Çalışmalar yüzey üzerinde bilinçaltının iç itimi olmadan bilinç durumunda deforme edilen yüzeylerde gerçekleşmektedir. İnsanlara kabul ettirilmek istenen endüstriyel sistem ve organik dünya arasında aracılık görevi gören doğal öğeler ve kentsel kültürün birleştirmesidir. Sembiyoz serisindeki gri alanlar ile belirsizlik mesele edilmiştir. Çalışmalardaki mekân algısı toplumda olduğu gibi doğa ve coğrafya üzerindeki insan kaynaklı etkileri de irdelenmektedir. Kompleks hale gelen bu koşullar araç olarak kullanılarak mekanik alanlara da gönderme yapılır. Bu çok sesli işaretler iç içe geçirerek tanımlanan/tanımlanmayanın imkânsız olduğu eşikte yapı kurulmaktadır. Yaşamın, coğrafyanın ve tarihinin izlerini işaret ederken aynı zamanda üzerinde düşünmemiz gereken şehrin psikocoğrafyası da sunulmaktadır.

O, deneyimsel olarak belirli bir problemi ortaya koyar. Deneyim- bu deneyime bağlı ilişkileri, özne- veriyi, insan doğasının ilkeleri- doğanın ilkelerini çok çeşitli biçimlerde yansıttığını söyleyebiliriz. Doğanın kendine ait sistemi, imgeleri, renkleri ve dokuları vardır, bunlar sorgulanarak, doğa ve toplum arasındaki ilişkinin dönüşümüyle yeni biçimler oluşturulur. Sembiyoz serisinde insana dair imgeler semboller aracılığı ile izleyiciye aktarılır. Günümüzde yaşanan çelişkiler, açmazlar, ölüm ve doğa karşısında insanın sonlu olmasını temsil eden semboller örgüsü bulunur. Çalışmaların yüzeyleri pürüzlü ve dokuludur. Kullanılan toprak, bitki ve metaller ölü bedenleri hatırlatmakta doğa bütünlüğünü bozan insan etkisine odaklanmaktadır.

İnsana ait izlerin görüldüğü bu alanlar yaşamın giderek kaybolduğu aynı zamanda tekinsiz bir zemine dönüşerek espasın içindeki atmosferde kaybolduğunu gösterir.

Resimlerin yüzeyinde farklı zamanlarda oluşturulmuş olan katmanların yer yer kazınması alttan çıkan diğer renkler ve oluşan dokularla doğanın temsiline yaklaşmak istenmekte insan müdahalesinin doğada yarattığı tahribat gösterilmektedir. İnsan doğanın bir parçasıdır, içinde bulunduğu çevreye yönelik yaklaşımları “ikilemler ve zıtlıklarla” kavramsal çerçevede eyleme dönüşmektedir.

Şekil:73, Şekil:74, Şek:75’ de kullanılan çukur biçimindeki yarıklar, insanın doğadaki yokluğunu/yok olacağını geçmiş olayların oluşturduğu izleri gösterir. O, çağdaş gerçekçiliğin sürekli değişen kültürünü yansıtmaya çalışılırken kendisinin de oluşturduğu karşı kültür özelliklerini de yansıtır. Bunu malzemenin dokusu aracılığıyla güçlü bir metafor oluşturarak yapar.

Onun yapmış olduğu bu çalışmalar; estetik karşıtı, geleneksel yaklaşımdan uzak maddenin dönüşümünü irdelerken aynı zamanda kendi iç dünyasına çekmektedir. Bu bağlamda baktığımızda estetik amaçlı imge ve biçim üretmek yerine eserlerinin özündeki düşünceyi/içeriği vurgulamak istediğini söyleyebiliriz. Materyallerin dışavurumcu manipülasyonu ile vurguyu temsilden fiziksel gerçekliğe yöneltirken aynı zamanda nesnelere içeriden bakmayı, nesnelerle birlikte düşünmeyi önerir. Seçmiş olduğu organik/inorganik malzemeleri bir araya getirerek doğa yaşantısını görünür kılmakta malzemelerin süreç içerisinde değişimlerinin izlenmesini/deneyimlenmesi sağlayarak gerçeğe dikkat çekmeye çalışmaktadır.

Genel anlamda değerlendirdiğimizde, çalışmalarda İzleyici ile aradaki ilişkiyi güçlendirmeye yarayan biçim, yüzey, doku vb. tetikleyici faktörler sunulur.

“Duyusallığın birincil içeriği, özellikleri olan şekil, renk, doku vb. değil, şeyleri algılatan özne ile olan ilişkileridir. Onu bilinçli olarak üreten sanatçıdır. Duyusal olarak hazırladığı çalışmalarda renkler, yüzeyin şekli, çizgiler, düzenlemeler ve biçimler aynı zamanda yönlendirilen fizyonomidir¹⁸” (Di Steano, 2012, 62)

Bu şekilde çalışmalar analitik olarak değerlendirildiğinde, çalışmaları sadece bir duyu ile algılamak yerine birden çok duyu ile algılanmasını ve anlam verilmesini sağlar. Ayrıca çalışmalar aracılığı ile dış dünyayı algıırken diğer algı sistemleri ile desteklenmesi bu bağlantı yollarını sağlamlaştırır. Birden çok duyu ile esere dâhil olan izleyici, çalışmaları çok daha farklı yönlerden deneyimleyerek kurduğu ilişki ile bu

¹⁸ İnsanın beden yapısına bakarak psikolojisinin anlaşılmasıdır.

şeklide çok daha farklı duygular yaşayabilir. Amaç, izleyicinin duygusallığını etki etmek için ona uygun olarak biçimler düzenlenir. Bu nedenle, çalışmaların, duygusal, iletişimsel ve sembolik yönleri de dikkate alınarak duyguyu iletmenin yolu olan dokunmayı aktif hale getirmek için yüzeyde birçok algı duygusu yaratılır.

Çalışmalarda bu şekilde çoklu algı yaratılması daha güçlü bir estetik deneyim ile izleyicinin çalışmalarla duygusal-düşünsel bağlam kurmasına yardım eder. Bu nedenle çalışmalar öznel bir yansımadan çok insanları çevreleyen doğanın yansıtılmasıdır. Ancak sinestetik¹⁹ olarak yani yalnızca görsel olarak değil, aynı zamanda dokunsal ve psikomotor alanlarla "uyumlu alan" (Gestimmter Raum) algısına göre oluşturulur.

“Bu bağlamda bakıldığında Anish Kapoor’un renk pigmentlerinden oluşturduğu düzenlemelerde rengi görsel bir deneyim olarak dokunulması hatta tadılması bir deneyime dönüştürmek istemektedir. İngiliz figüratif sanatının önemli isimlerinden David Hockney ise müzik ile renkler ve biçimler arasında bağ kurar.” (Elibol, Boerescu, 2020, 131-133)

Güngör Di Savino’nun her çalışmalarında fiziksel olarak nesneler olmasa da tanımlanabilirler şekilde belirli doğal unsurları -su, kayalar, çiçekler, ağaçlar, çimenler- veya yapay unsurları -ışık, ses, mimari- yaratır. Kompozisyonlarda yarattığı algı ile nesnelerin kimliklerini çağrıştıran kaynak oluşturur. Bu bağlamdaki doğa yansımaları ile insanın dünyaya müdahalesinin işaretleri olarak değerlendirilen bir bakış açısı sunar. Ayrıca estetiğin de göz ardı edilmediği diğer okuma alanları da oluşturulur. İnsan ve çevre arasındaki karşılıklı etkileşimin bir ön koşulu olarak yıkıcı olan/olmayan ve saygı duyulan/duyulmayan şeylerin öneminin vurgulanması amaçlanır.

Malzemelerin, eser üzerinde konumlanışları ve içerik ile ilişkileri bakımından değerlendirildiğinde duyu alanlarından dokunma ve görme duyularını referans alır aynı zamanda diğer duyu alanları ile de ilişki kurar. “Sanat eseri malzemesinin içinde bir algıyı nesneden koparıp bir duyguyu da öznel duygulanıştan kopartarak eserin içinde algı ve duyguyu duyum bileşiği haline getirip, ortak duyum kavramları üretmektir” (Deleuze, Guattari 1990, 155’den aktaran Altekin 2019, 9). Bu bağlamda eserlerde görüntüler aracılığı ile çoklu katmanlar oluşturulmuş ve biçimler aracılığı ile bir veya birden çok duyuyu örtük veya fiziksel olarak harekete geçirmektedir. Aslında biçimler bu durumda duyumla kurulacak ilişki sonrasında malzemeyle oluşturan bir imaj düşünmedir.

¹⁹ Sinestezi kavramı, en temel anlamıyla çoklu/bütünleşik algı olarak ifade edilebilir.

Kompozisyon düzlemi Onun seçtiği malzemelerle doğayı ve doğanın güçlerine ait referansları kompozisyon düzleminde karşılar. “Deleuzecü açıdan sanat, kişisiz, öznesiz bir doğa ve insan yaşamında ortak duyum kitleleri çıkaran, organik olmayan bir yaşamın sınırlarını keşfetmeye zorlar.” (Deleuze, Guattari 1990, 155’den aktaran Altekin 2019, 9) Çalışmalardaki kurgu ve betimleme bunların düzenlenişi aynı zamanda eserindeki imajlar ve kullanılan malzemenin cinsi her göstergesi birbirine bağlar. Onları uyum halinde birleştiren Güngör Di Savino duyumsadığı dünyayı ve malzemeyi yeniden tanımlayıp değiştirir.



5. SONUÇ

Çağdaş sanat, toplumu çevreleyen renkler ve şekiller arasında izleyiciyi dolaştırırken aynı zamanda toplumsal olayları, zamanın sosyal bağlamını yansıtan durumları çeşitli biçimler aracılığı ile yorumlayabilir hale getirir. Farklı türdeki toplumsal olaylara yaklaşımı ile iktidar ve kültür uygulamaları hakkında bilgi verir. Diğer yandan geleceği de her yönüyle analiz eder, gözlemler ve kurgular diyebiliriz.

Çağdaş sanatçılar, geleneksel ve modern sanatta olduğu gibi, siyasi ve sosyal dönüşümleri stratejik bağlantılar kurarak düşünmek/düşündürmek için sanatı kullanırlar. Bunu da güncel sorunlara yeni bir temsil biçimleri talep ederek yaparlar. Çünkü sanat, insan için temel bir faaliyettir, yaşadığı dünya ile bu şekilde etkileşime girer, ayrıca duyguları ifade ettiği içinde insan ruhunu harekete geçirir. Böylece içinde yaşadığımız dünya ve yaşam tarzı hakkında düşünme işlevini sağlar, çünkü sanat bir bilgidir, çok güçlü bir insan ifadesidir, ruhtan gelen bir çılgıktır.

Bu tarz görüntüleri oluşturmak için biçimler pek çok şeye atıfta bulunabilir: Çalışma alanları, kullanım biçimleri veya izleyicinin bundan elde ettiği deneyime göre de değişkenlik gösterir. Bu şekilde çoklu ifade biçimleri yaratılarak etkileri üzerinde de düşündürürken yansıtıcı etkilerini de görmemizi sağlar. Dolayısıyla biçimler, izleyicinin kişisel bakış açısıyla yorumlaması gereken bir mesaj, ruh hali veya sembolizm taşır. Başka bir deyişle, özerk bir dile sahiptir, anlamlandırma biçimi ise, izleyicinin "estetik duygu" yaşamasına izin verir. Bu anlayışla yaklaşıldığında eserlerin değeri, gerçeğe yakınlık derecesinde ya da benzememesine göre değil, sanatçının göstermek istediği “bir şeyi” gösterebilme yeteneğe ve izleyicinin de “şimdi” hakkında farkında olmasını sağlamasına göre değerlendirilir. Bu da sanatın gerçek anlamını “eleştirel” olarak açıklar.

Sanat malzemesi olarak sanata özel malzemeler kullanılmasının yanı sıra metal, taş, hava, ışık, ses, kelimeler, insanlar, yemek, endüstriyel ürünler ve diğer birçok şey kullanılır. Çünkü istenilen sadece görme işlevinden ziyade, izleyici sanat eserine baktığında düşünmesi, sorgulaması ve analiz etmesidir. İzleyicinin zihnini bilinçaltına yönlendiren bu çalışmalar, sorular üzerine yeni bir düşünce üretir; elde edilen cevaplar

daha fazla sorudur. Bu şekilde çağdaş sanat döngüsünü tamamlayarak işlevini yerine getirir. Yani, yaşadığımız dünyada özgürce düşünmek ve hareket etmek için sanat bu anlamda alan açarak gerçekliğimizi yansıtmış olur.

Bu da çalışmaların farklı stiller ve tekniklerden oluşmasını sağlar. Çünkü “çeşitlilik” çağdaş sanatın dışavurumcu tavrını tanımlarken diğer yandan görünmez şeyleri de temsil eder, yani dünyadaki görünen şeylerinin altında yatan fiziksel olan/olmayan durumları aktarır. Aslında bir bakıma hassas ve ruhsal boyutları, görünür gerçekliklerle birbirine bağlayarak görüntüler sunar. Bu çalışma biçimi görünmez gerçekliklere yaklaşmanın saf bir yoludur.

İçerik ve biçim üretme anlayışının yanı sıra maddesellik ile ilgilenen Kiefer, Burri, Rauschenberg ve Tàpies gibi daha birçok çağdaş sanatçı sadece göze değil, aynı zamanda duygusal dürtülere de önem verdiğini gösterir. Dokunma duyusunu ön plana çıkaran sanatçıların ve Güngör Di Savino’nun ulaşmak istediği nokta; eğer çalışmalar yoğun bir duyusal ile karakterize edilirse o zaman manevi hisleri çağrıştıracak ve böylece gerçeklikler ortaya çıkarabilir. Bu anlamda da kullandıkları malzemeleride hisleri görünür kılmak için kullandıkları söylenebilir. Nesnellik ve öznellik arasındaki sınırları görece hale getirerek aynı zamanda madde, malzeme ve düşünce ile birlikte yaşamsal bir deneyim sunulur.

Kısacası, güçlü bir duygusallığa ulaşmak ve aynı zamanda izleyicinin manevi bir boyuta geçebilmesi için deneyimlenen bir nitelik sunulur. Çalışmalardaki yaratıcı ve itici güç, duygu kadar yansıtmayı da içerir. Aynı zamanda gerçek ve gerçek olmayan birleştirilerek, yaşanması amaçlanan hayata yönelik imalar görselleştirilirken gerçekler ve duyular ile eser üzerinde izler bırakılır. Bütün bunlar, kozmik bir vizyonu, yani insanı merkez olarak kabul etmeyen bir anlayışı savunur.

Bu bağlamda çağdaş sanatçıların, içerik olarak doğaya ilişkin konuları sıklıkla ele aldıkları gözlemlenir ve bu çalışmalar canlılar dünyası arasındaki ilişkinin, yeni malzeme ve teknolojileriyle yapılan deneysel araştırmalarını içerir. Buna ek olarak şehirlerin büyümesi sonucunda doğası gereği ortaya çıkan ekolojik sorunları da ele alır. Doğaya ilişkin çalışmalar yapılmasının amacı; insanlığın toprağa yönelik zararlı eylemlerini yeniden gözden geçirmeye teşvik etmek içindir. Ancak daha önceki dönemlerde belirli bir alanı korumaya vurgu yapılırken (bu yeşil alanı kurtarın, bu bölgede vahşi doğanın koruduğunu ilan edin vb.) şimdi odak noktaları daha çok dünya

apındaki ekoloji ile ilgilidir; sadece “toprak” ile ilgili değil, kara, deniz, tatlı su, hava, bitkiler, böcekler ve hayvanları içeren, ekolojik bir dengenin korunması için çalışmalar üretilir. İnsan yaşamı ve doğal döngünün bütünleşik yapısını kapsayan daha bütüncül bir görüşe doğru kayan çalışmalarda sert eleştirilerde kullanarak bir orta yol sunulmaya çalışılır.

İçerik olarak doğa ile ilgilenen ağdaş sanatçılar, kendini doğa içinde algılamasının yanı sıra estetik, felsefe, kimya, astronomi, yerbilimleri, fizik, ekolojik veya biyoloji gibi disiplinlerle etkileşime girerek alışılmadık bakış açıları sunabilmek için bir okuma anahtarı hazırlarlar. Bu nedenle, bu tarz çalışmalar, doğanın "ekolojik" estetiğinin ortaya konulmasıdır, yani çevresel ifadeler ile öznel olarak algılanan dünyanın koşulları arasındaki ilişkinin incelenmesidir diyebiliriz. Bu şekilde özneyi yani doğayı hem duygusal hem de fiziksel olarak hissettiklerinden biçimlerin farkındalığı ve çeşitliliği artar. Bu nedenle, çalışmalarda temsil edilen ve başka anlamlarla yüklü olan doğa, uçsuz bucaksız ve karmaşıktır. Aynı zamanda doğum, büyüme ve ölümle nitelenen doğa, yaşam-lm²⁰ arasında, geçmiş-şimdi-gelecek arasında ilişki kurulmasını sağlar.

Varoluşa dair sorgulamalar yöneltilerek Heidegger’in olma, oluşma ve geçicilik kavramları ile eserlerdeki süreç- zaman vurgusu aynı anlayış söz konusudur. Yaşam ve ölüm hatırlatılarak dolayısıyla geçiciliğe yönelterek zaman algısı sorgulanır ancak çalışmalarında spesifik olarak belirli bir zaman ve yere ait referans verilmez. Zaman, imgelerin içindeki zamanda etkinleştirilir. Çünkü, endüstriyel hayat, kendi içinde zamanı ördüğü için, anlamamız gereken imgelerdir.

Bu anlamda insan ve evre arasındaki ilişkinin paradigmasında gerçek bir yansımanın oluşması için çalışmalar i karartıcı sömürü biçimleriyle değil, sosyal yaşam ve doğa ile ilgili zararları onarma taahhüdünde bulunan, değişim ve sürdürülebilirliğe odaklanarak gösterilir.

Bu argümanlar çerçevesinde Onun çalışmalarını değerlendirdiğimizde konu olarak şehirleşme, sanayileşme/endüstrileşme sonucunda doğanın yok edilmesi yoluyla dönüşümü, yani arazileri işgal eden insan topluluklarının doğasına ilişkin bir tartışmadır. Bununla birlikte, Onun doğa ile sanatsal bağlamda etkileşimi, mevcut

²⁰ Ekilmesi gereken toprak canlı bir şeyi temsil ederken, geçmiş, l olan bir şeyle bağlantılıdır.

çağdaş bağlamından daha derine inerek gerçekleştirir. Çalışmaları daha çok güzelliğin hakikatle ilişkisi ve güzelliğin, insan deneyimindeki önemi ile ilgilidir. O güzelliği, yaşamın altında yatan tutarlılıkla ve gerçeğe uygun yansımalarla gerçeklerle yüzleştirerek bir nevi umudu destekleyen şeyi kaydeder. Doğanın restorasyonu olmasa bile kurtuluş olasılığını sunar. Çünkü, çalışmalarında gerçekliği görmeye, düşünmeye ve anlamaya teşvik eder. Doğaya ait kritik durumları ve çatışma alanlarını, geleneksel anlayıştaki temsilden farklı olarak, estetik açıdan çarpıcı bir güzellikten çok etik yansıma uyandıran görüntüler yaratır. Bu anlamda çalışmalarını değerlendirdiğimizde estetik yaklaşımdan çok içerik ve kapsam açısından daha zengindir.

Diğer bir önemli hususta üslup bağlamında tutarlılığıdır. O çalışmalarını görsel süslemelerden arındırarak bir anlamada topografik²¹ bir duruma indirgeyerek görsel bilgi aktarır. Yani içeriğin izleyicinin yorumlanmasından sonra, ortaya çıkabilecek bir sahne üzerine oturtulmuş hissi verilir.

Bu bağlamda Onun çalışmaları ne olduğu ile ilgi olduğundan ziyade ne hakkında olduğu daha önemlidir. O, doğanın doğal güzelliğinin devam etmesi gerektiğini savunan çalışmaları ile bu güzelliğin sömürülmesine karşı gösterdiği bir direniştir. Çalışmaları aracılığı ile kontrol dışı sanayileşme ve her yerin şehre dönüştürülmesi konusundaki endişelerini dile getirir, izleyicilerinde çevreleriyle ilgili sorumlulukları ve bu anlayıştan doğan yükümlülüklerin neler olduğunu sorgulamaya davet eder. Böylece insan ve doğa arasındaki ilişkilerin onarılması kısacası sürdürülebilir olması için bir yaşam arayışı sunar.

Onun biçimleri, sanatsal dili açıkça manevi değerleri hedefler, yapıtlarının her biri açık bir şekilde düşünme niteliğindeki sanatsal deneyimleri aktarır. Çünkü O madde ve düşünceyi bir bütün olarak gördüğü için düşünce, uygulama, yansıma ve eylem arasında yakın bir ilişki oluşturur. Onun için biçimler, evrensel hakikatin ve güzelliğin kabıdır. Çalışmalar gerçeği yani doğayı ve dünyayı daha anlaşılır olarak deneyimlemeyi sağlar; kısaca bilineni daha anlaşılır kılar. Bu şekilde gerçekliğin "sembolizasyonu" oluşturmak bir nevi insanın özgürleşmesini sağlarken aynı zamanda doğayı kendine mal etme sürecinin tasvir biçimidir diyebiliriz.

²¹ Topoğrafya, bir arazi yüzeyinin tabii veya suni ayrıntılarının meydana getirdiği şekildir. Günümüzde çağdaş sanatçıları oluşturmuş olduğu bu “yeni topoğrafyalar ile geleneksel manzara anlayışı red edilerek bir nevi yeni bir tür olan post-endüstriyel deyimsel niteliklere dikkat çekilir” (Higbee, 2011, 6) “Yeni topoğrafya terimi, insan tarafından değiştirilmiş bu manzaraları belirtmek için icat edildi” bkz. (Mercado, 2011, 8).

O, çalışmalarında bazen çelişkili görünen ekolojik yıkımın görüntülerini, iç içe geçmiş dokular ve hassas çizgilerle kompozisyon oluşturarak yoğun bir duygusallık yansıtır. Çalışmalardaki ağaçlar ve doğanın asil durgunluğu insan ile birleştirerek insanlığın dünya üzerindeki etkisini araştırır.

Yaşadığı ülkelerdeki (Türkiye-İtalya) insanların, tüketmeye yönelik olarak şekillendirilen hayatlarının yanı sıra bu tehdit altında yaşayan insanları yansıtır. Bilinen ama görülmek istenmeyen, potansiyel tehlike altındaki insanlar arasındaki görünür bağlarla özellikle ilgilenir. Bu insanların, sükunetinin altında gizlenen, kaçınılmaz olarak onları bir araya getirecek olan bir felaketin fark edilmeyen tehlikesini göstermeye çalışır. Bunun içinde kompozisyonlarının sadeliği kilit noktadır; çünkü içeriğe uygun kompozisyonlar üretir. Ona göre, doğa hiçbir şeyi aşırı yaratmaz olması gerektiği kadardır ama insanlar (tüketim toplumu) olması gerektiğinden daha fazlasını yapar. O’da çalışmalarında doğanın birebir şekliyle biçimleriyle ilgilenmek yerine, O kendi yaşamı içinde oluşturduğu biçimlerden yola çıkarak yeniden keşfetmeye çalıştığı dünyanın -daha büyük düzeni tarafından belirlenmiş olan- biçimlerini kullanır. Onun güzellik anlayışı ve biçimsel yaklaşımı, çalışmaların içeriğinden uzaklaştırmaması için baskın hale getirilmemiştir. Ona göre; biçimler baskın bir şekilde yer alırsa içeriğin izleyici üzerindeki etkisinin azalmasına neden olabilir.

Bu sebeple onun basit, anlaşılır ve bazen soyuta yakın göstergeleri kullanmadaki yaklaşımı kaotik bir durumu sentezleme çabasıdır. Çünkü insanlara doğaya karşı eylemlerini hatırlatmak için güzel bir doğa olarak sunulması, endüstriyel dünyanın doğasında var olan çatışmayı çözmez. İhlal edilen özneyi, tam olarak göstermek yerine biçimsel yaklaşım olarak çizgi / şeklin dengesi ile kompozisyonlarda merkezsizliğe bırakılır. Bir anlamda çerçeve içine alınan bu çalışmalar, “doğal”ın görünümünü verirken, aynı anda kaotik doğa üzerindeki insan kontrolünü de pekiştirir.

Bu yüzdende biçimler, sembolik anlamların doğaya atfedilmesi yoluyla doğanın yorumlanmasıdır. Yaratım sürecinde doğa gibi özdeş bir tekrar yaratmak yerine, daha çok çalışmalar doğaldan yapaya²² doğru bir metafor olarak önerilir. Çünkü bugün Doğa, potansiyel olarak, insanların kötü tüketimi ve doğal halinin bozulmasından dolayı birtakım kitlelerin müdahalelerine tanıklık ettiğimiz yapay alanlara dönüştü.

²² Çağdaş sanatta yapaylık; zamanı genişletmek, mekâna hükmetmek, yaşamı sürdürmek ve ölümün üstesinden gelmek için genellikle kullanılır.

Doğa artık gündelik hayattan uzak, gerçeğe benzer fakat, yeniden üretilmiş yapay bir şey olarak algılanmaktadır. Bunun içinde Doğadaki ağaçlar, çiçekler, otlar ve taşlar bir kavram ve bir metafor olarak kendi içinde yeniden tasarlanır. Doğayı soyut olarak içselleştirdiğimizde yani içimizde temsil ettiği sembolik imgelerle düşündüğümüzde aslında yapay olan insanın doğallığıdır ve çalışmalar onun gerçek doğasının bu olduğu varsayımıyla gerçekleştirilir.

Diğer yandan çalışmalardaki içerik yapay dünya ve malzeme olan "maddeyi" çözme ve ortaya çıkarma görevini üstlenir. Genellikle kullanılan teknik, çalışmalardaki yaratıcı sürece ve eserin zaman içindeki değişikliklerinin kanıtlarına odaklanır. Aynı zamanda, malzemelerin içerikle ilişkileri farkındalık yaratmada rol oynar.

Biçim ve doku ile yüzey harekete geçirilerek, bellek ve duyular ile ilişkilendirilir. Çalışmalarda, geçicilik kavramları ve doğanın sürekli değişen yapısı biçimler ile katmanlaştırılarak pekiştirilir. Bunun içinde dünya ve doğa kavramları dokunsal ve merkezsizdir; burada yaşayan canlılar ve diğer tüm doğal gerçekliklere eşit bir yaklaşım söz konusudur. Bu bağlamda Güngör Di Savino doğa-kent arasındaki görünmeyen ilişkileri, karşılıklı bağımlılıkları ve karşıtlıkları, açığa çıkaran bir tür görsel antropolog (insanbilimci) gibi davranır. Şehirlerin geçmişi ile bugününü, doğa ile kültür arasındaki farklı etkileşim araçlarını kullanarak çarpıştırır.

Çalışmalarda, resim çerçevesinin ötesindeki sonsuz araziye ima eden, geleneksel yatay "manzara" formatı, yerine araziye yani doğayı vurgular şekilde kompozisyonlar oluşturulur. Ayrıca, kompozisyonlarda denge oluşturmak için yeryüzü ve gökyüzü arasındaki ufuk çizgisi, geleneksel olarak yerleştirmek yerine, orta hattın üstüne veya altında yeniden konumlandırılır ya da hiç kullanılmaz, bu da manzarayı bozulmamış ve sonsuzmuş gibi göstermek yerine dağınık, dengesiz hale getirir.

Çalışmalarda çok fazla rengin kullanılmamasının nedeni psikolojik etkinin vurgulu olarak verilmek istenmesinden kaynaklanır. Özellikle kullanılan renkler endüstriyel alanları hatırlatırken, aynı zamanda endüstriyel güç, yok ediş anlamına da gelir. Tüm bu araçlar – renkler, referanslı başlıklar ve çalışmaların seri olarak yan yana gelmeleri – yeniden anlamlandırma stratejisi olarak birlikte çalışır. Yeniden anlamlandırma, göstergelerin yeniden değerlendirildiği ve yeniden bağlamsızlaştırıldığı süreci tanımlar. Ancak çalışmalarda baskın olarak oluşturulan anlamlardan koparak

performatif²³ bir durumda gelişebilir. Bu durum standartlaştırılmış anlamların belirsizliğini yıkıcı bir şekilde açığa çıkarabileceği gibi yeniden anlamlandırma stratejisi olarak Onun tersi bir söylem ortaya koymasına da yardımcı olur.

Çalışmalarda karşılaşılan diğer bir durum ise; doğa ve endüstriyel yaşamın birbirlerine gösterdikleri direnç sonucu ortaya çıkan çelişkiler, gerçek ve yanılsama olarak ikircikliğe iterek yeniden düşünmemizi sağlar. Bu durum endüstriyel malzemelerin manipüle edilmesi ile ortaya konur. Diğer yandan çalışmalar da gündelik ritüellere de gönderme yapılır. Gündelik ritüellerle yansıtılmak istenen şey; yaşadığımız coğrafyayı, doğanın dengesini ve toprağın kimyasını yeniden çelik levhalar üzerinde anlamlandırmaya çalışmaktır. Bu durum kompleks ve girift biçimde birbirine bağlanır. Kullanılan toprak ve toprak pigmentleri ile de yaşama dair hisleri ortaya çıkarması amaçlanır. Deneyisel olarak yapılan bu çalışmalar birçok denemelerin sonucunda elde edilen sonuçlar ile ilerlenmiş, yeniden öğrenme yeniden keşif sonucunda çalışmalarda büyük bir çeşitlilik elde edilmiştir. Dolayısıyla bu uslupsal yaklaşım şekliyle farklı anlamlar ortaya çıkması amaçlanırken aynı zamanda izleyicinin duygusu ile de farklı anlamlara dönüşmesi beklenir.

Bunlara ek olarak yaşadığımız dünyaya ait değişen durumlar pas ile verilerek süreç algımız sorgulanır. Bu şekilde zaman yakalanmak istenir ve bir anlamda çalışmalarda an mühürlenmiş olur. Pas ile zaman ve gücün çalışmalara aktarılması ve algılaması gerçekleşir. Zamanın ruhunu yansıtması bağlamında geçmişin şahitliği yaparken, aynı zamanda pas, canlı yaşayan bir organizmayı işaret eder. Zira bu canlı malzemenin kendine özgü yaşam süreçleri ve değişken doğası vardır. Bu durumu O, çalışmalarının biçimsel ilişkilerini yalnızca statik uyarıcılarla değil, çok daha kapsamlı bir şekilde algılama olasılığı sağlar. Çünkü izleyicinin canlı süreçlere olan ilgisi, cansız maddelere olan ilgisinden çok daha doğrudandır ve bu da çalışmalar ile duygusal yakınlık kurulmasını sağlar. Bunun içinde çalışmalarında duygularını daha iyi ifade etmek için yeni araçlar kullanmayı tercih eder ve böylece sanatsal duygulanım ve kavramlar, bu malzemelerle anlam ilişkisi kurar. Malzemeyle kurulan bu “anlam” ilişkisinde kavramsal sanat anlayışından yararlanır. Bu şekilde eserlerde kullanılan malzemeler ile duyum elde edilir; duyumlar, eserlerdeki içerik ve malzemenin

²³ Performatif edim, John Langshaw Austin tarafından geliştirilen söz edinimleri teorisinin bir parçasıdır. Belirli bir durumu tarif etmeyen, bazı gerçekleri ortaya çıkarmayan, aksine konuşmacının gerçek bir eylemi gerçekleştirmesine izin veren bir iddiadır.

ontolojik yapısıyla anlam ilişkisi kurar. Bu anlam ilişkisi her eserde farklılık gösterebilir. Çünkü Onun malzemeye yüklendiği anlam ilişkileri ile ilgili duygulanımlar ve malzemeye ait olan anlamların farklılık göstermesinden kaynaklanır. Bu bağlamda aynı malzemeler ile farklı anlamlar ortaya çıkar ve bu tezatlıkların da çalışmalardaki içeriği daha etkili hale getirdiğini söyleyebiliriz.

Yeniden inşa, hatırlama, malzemenin belleği, belgeleme ve kişisel bellek Onun çalışmalarında kullandığı öğelerin anlatıcısıdır. Çalışmalarda doğal/yapay, düzen/kaos, yapım/yıkım, varlık/yokluk gibi zıt kavramlardan oluşan bellek yansımaları figürlü/ figürsüz manzaralarla anlatılır. Ayrıca tahrip edilen doğal yaşam, şehir yaşamı, terk edilmiş boş verimsiz araziler, belleğin ve deneyimlerin yansıması olarak düşünülebilir. Diğer yandan çalışmalarda duyuşsal, bilişsel, imgesel süreçte anlam ve değer oluşturmak için kullanılan malzemeler devreye girer. Bu şekilde süreklilik ve rastlantısallık üzerine temsili mekân manzara etkisi yaratılır.

Sonuç olarak, Doğa, somut bir doğal yer²⁴ olarak değil, belirsiz bir doğal alan olarak tasvir edilir ve Güngör Di Savino onun özellikleri ve kültürel çağrışımları ile ilgilenir. Doğa dolayımınmamış bir deneyim olarak değil, dolayımınmamış resimsel bir yapı olarak ele alır.²⁵ O'nun resimsel temsili olan doğa, gözlemlenebilir bir doğal alanın sanatsal bir tasviri olarak yorumlanabilir. Bu da doğanın kendi içinde ikincil dolayımınların uygulandığı bir ortam haline gelir.

Onun çalışma şeklini veren unsurlardan biride önceden betimlenmemiş topraklarda “özgürce” hareket etme kararlılığıdır. Bu bakış açısı ile önceden tasarlanmış/belirlenmiş olan, gerçek manzaraları değil, onları bulmak için çıkmaya hazırlandığı içsel gerçek yolculuğa başlar. Görüntüler, doğa tasvirlerinden daha fazlasını gerçek yaşamdaki karşılaşmaların tezahürleri olarak hizmet eder. Bu nedenle biçimsel dengelerin ve simetrilerin doğal hale geldiğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte, tasvir edilen biçimler aynı zamanda bir metafordur ve bu yüzden başka bir şeye geçiş ya da başka bir şeyin sembolü haline gelebilir. Bu şekilde ele alındığında doğa hem temsil edilen dış gerçekliği hem de iç coğrafyayı temsil eder. Ancak gerçeğe

²⁴ “Yer, özgüllük, tikellik, sonluluk, yakınlık, aşinalık anlamlarına gelir. Buna karşılık uzay, soyutlamayı, genelliği, sonsuzluğu, uzaklığı, tekinsizi ifade eder. M.de Certeau'ya göre "yer" (mahal, mevki) (place) düzendir ve bir sabitlik belirtisi gösterir. Öte yandandan "mekân" birbirleriyle kesişen hareketli öğelerden oluşur. Bir "yer" kullanıldığında "mekân"a dönüşür” bkz. (Işık, 2005, 53).

²⁵ Belirli bir yer, paylaşılan ve şekillendirilen somut bir doğal çevre anlamına gelir. Güngör Di Savino'nun temsili olan manzaraları gözlemlenebilir bir doğal alanın (gerçek bir manzara görünümü) sanatsal bir tasviri olarak yorumlanabilir.

benzerliği ile verilmek istenen yeniden tanımlanarak ve dolayısıyla belirli bir coğrafyanın yeniden icat edilmesidir. Bu nedenle görüntüler, içinde bulunduğumuz ve sorumlu olduğumuz doğa ile ikinci kez bakarak yüzleşmemizi sağlar. Bu tanıdık ama uzak başka bir doğadır. Bu şekilde izleyicide oluşacak olan sorulara kesin cevaplar vermek yerine çağrışım, deneyim, hayal, yansıma, tartışma, farkındalık ve eylem oluşturması için araçlar sunar. Bunlar, dünya hakkında yeni bir düşünme biçimi sunarken dünyanın var olmaya devam etmesinin yollarını da açar. Aynı zamanda O çalışmaları ile, fail olan insanlar, hayvanlar ve diğerleri (insan ve hayvan olmayan) arasındaki bağlantının bir ürünü olarak anlaşılacağı bir çevre etiği talep eder.

Seri olarak adlandırılan çalışmalar, tasvir edilen doğanın belirli alanların temsilcisi olmaktan ziyade insanların orada 'olduğunu' vurguluyor gibi görünür. Çalışmalardaki doğa biçimleri, sadece doğayı değil süreci de karakterize ederek ikili bir işlev görür ve bunun yanı sıra;

1-Metodolojik bir araç kullanılır: Doğayı oluşturmak için operasyonel (işlevsel) teknikleri kolaylaştırır. Bunu doğa tasvirindeki hakimiyetin göstergesi olduğunu söyleyebiliriz.

2-Diğer çağdaş sanatçılarla tematik benzerliklerine rağmen, biçim saflığı, monokrom kullanımı ve soyutlama açısından Modernistlere benzer bir metodolojik yaklaşım söz konusudur. Ancak Modernistler doğadaki biçim arayışlarını “yücelterek” yeni topograflar oluştururlar. O, duruma göre ruhsal veya aşkın olarak gördüğümüz fiziksel çevreye karşı araçsal bir yaklaşımı söz konudur.

3-Ait olmama deneyimi, görüntü doğanın endüstrielleştirilmiş yüzü ile bağlamsallaştırılarak, konumu üzerine ona atfedilen nitelikler, sembolik değerlerle aktarılır.

Bu metodolojik yaklaşım, teknik ve morfolojik unsurları birleştirir, nesnel anlam ile öznel deneyim arasındaki dolayımın en etkili olduğu şekilde yansıtılır. Bazı çalışmalardaki geleneksel yaklaşım (somutlaştırılmış çalışma şekli) ve kavramsal yaklaşımın benimsenmesindeki esneklik, temsillerdeki çeşitliliği artırdığı söylenebilir.

Tasvir edilen doğa önceden belirlenmiş sosyo-politik bir amaç ya da araçsal bir direktif tarafından yönlendirilerek yapılmamıştır. Onun doğa ile karşılaşmaları sonucundaki gözlemlerinden yola çıkarak, temsiller buna göre inşa edilir. Bu şekilde endüstriyel

yaşamın sosyo-politik ve biyopolitik²⁶ yüzü ön plana çıkarılarak onun çerçevesinde açıklanır. Doğanın gündelik yaşamdan geri çekilmesiyle doğa ait her şey kendi içinde özümsemiği ya da çözdüğü bir ilişki kurulur. Tüm serilerde, doğanın farklı bir varlık olarak kavramsallaştırılması, çağdaş yaşamın çeşitli yönlerini sunar: yapaylık kavramı, doğaya yabancılaşmamız, insan müdahalesi ve doğanın değişmesi gibi.

Belirli bir coğrafyaya ait olmayan alanları tasvir etmek, izleyicinin beklenmediği karşılaşmalara, gizli çağrışımlara ve gizli eğilimlere açık olmasını sağlar. Diğer yandan, doğa betimlemelerinde çok fazla ayrıntının olmamaması, izleyicinin hayal gücünü de kullanmasını gerektirir. Böylece hayali düşüncenin yükü tasarlayandan izleyiciye aktarılmış olur. Bunun için, çalışmalardaki doğada her şey çözümlenmemiş halde yansıtılır ama izleyici biçimler tarafından tetiklenecek şekilde- sıradanlığı kesintiye uğratan- zihni yeniden harekete geçiren durum oluşturulur. Metodolojik olarak iki yaklaşım benimsenir; biri uyarılmış hafıza ile yeniden bağlamsallaştırma, diğeri ise gerekli olan sezgidir. Bu şekilde tasvir ettiği doğa ile öznel deneyimini iletilirken aynı zamanda temsiller ile toplumsal önemine odaklanır.

İnsanlara bir şeyler hissettirmenin direk aracı olan acıyı ve trajediyide göstererek izleyenin zihninde soru oluşturur. İnsan yaşamında var olan ve gösterilmek istenen tüm çelişkiler, oluşturulan doğa görüntüleri ile görünür hale gelir. Ayrıca doğanın kültürel inşası ve doğanın doğru bir şekilde değerlendirmesi için çevresel veya sanatsal ideolojiyi de açığa vurur. Bu şekilde doğal alanların değişen temsili üzerinden eleştirel bir okumaya davet eder.

Geleneksel anlayışta sanatsal pratiğin nesnesi hazdır, ancak çağdaş sanat pratiklerinde acıyı yok etmenin ondan kaçmanın yolları aranır. Ona göre toplumsal huzursuzluğu yaratan şey acıdan çok ruhsal huzursuzluktur. Hissedilen bu huzursuzluk ya da iç çatışmalar toplumsal alan içinde uyum ya da uyumsuzluğa neden olur, ancak yaşanan bu çatışmalar toplumsal olarak gerçeğe ulaşmanın da yoludur. Onun çalışmalarda doğa karşı yapılanlar, insanların çıkarları doğrultusunda belirlenmesi ve yorumlanmasına rağmen, göreceliliğin olumsuzlandığı evrensel bir yargı ile biçimlendirir.

Başka bir deyişle, çağdaş sanat eserleri için bir tür yönelimin yaşam ile karakterize edilerek özerk özneler haline getirilmesi ya da anlam üreten insan eyleminin

²⁶ “Biyopolitika kavramı, modernleşen toplumlarda nüfusun yaşam süreçlerine özgü karakteristik fenomenlerin (sağlık, hıfzıssıhha/hijyen, doğum oranı, yaşam süresi, ırk vs.) nasıl rasyonalize edildiğini ifade eder” bkz. (Foucault, 2008, 317’den aktaran Arpacı, 2016, 82).

ürünleridir. Her şeyden önce, çağdaş sanatçı kendini anlatarak ve dolayısıyla dünyayı anlamlandırarak, çalışmalarını toplumsal nesneler haline getirir. Parçası oldukları toplumsal alanların yani yaşadıkları dünyanın sınırları içinde hareket ederek anlam ürettiklerini de ekleyebiliriz. Bu, temsil etme biçimi sembolik olarak işlev görür ve yapıtların, dilleri de genelde temsili-düzanlam veya ifade edici-çağrışımsaldır.



KAYNAKÇA

- Akay, Ali. 2005. Sanatın Dışkı-Atıklarla Başkaldırısı. **Cotigo- Üç Aylık Düşünce Dergisi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.43:181-187.
- Akçay, Ayça. A. 2016. Alberto Burri ve Jean Fautrier'nin Malzeme Kullanımı. **Sobider The Journal of Social Science**. c.3 s.9: 192-200.
- Altuğ, Taylan. 2001. **Dile gelen felsefe**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Aktaran: Fıncı Orman, Türkan. 2015. Jacques Derrida Düşüncesinde "Dil". **Kilikya Felsefe Dergisi** s.1: 61-81).
- Antmen, Ahu. 2010. **20. Yüzyıl Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antonelli, Paola. 1995. **Mutant Materials in Contemporary Design**. New York: The Museum of Modern Art.
- Aragon, Louis. 1966. **Çağımız Sanatı**. çev. Bertan Onaran. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Arkaraprasertkul, Non. 2009. On Fredric Jameson: Marxism, Postmodernism, and Architecture, **Architectural Teory Riview**.s.14.1:79-94.
- Artun, Ali. 2010. **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**. İstanbul: İletişim Yayınları. (Aktaran: Teker, Özlem Ekin. 2012. 1980'den Günümüze Sanatta Postmodern Yönelimler ve Çağdaş Türk Sanatına Etkileri, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi).
- _____. 2012. **Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek**. der. Nur Altınyıldız Artun, Roysi Ojalvo. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____. 2018. Sanatın Sınırları. **12. Ulusal Sanat Sempozyum Değişen Paradigmalar ve Sanatta Sınır Deneyimler Bildiri Kitabı**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları. s. 48
- Atakan, Nancy. 2013. **Sanatta Alternatif Arayışlar**. İzmir: Karakalem Kitapevi.
- Avcı, Nil. 2019. Kant'ın Estetik Kuramının Gadameri Eleştirisi Üzerine Bir Değerlendirme. **Temâşâ Felsefe Dergisi**. s.11: 74-90.
- Badagliacca, Venessa. 2014. When a Tree Becomes Art. Alberto Carneiro and the international artistic context around 1968, **Chronica Mundi, Issue on Nature Issue** s.9: 155-181.

- _____. 2016. *Organic Materiality in the 20th Century Art. Plants and Animals (Human and Non-Human) from Representation to Materialisation*. Tese de Doutoramento em História da Arte.
- Barthes, Roland. 1990. **Çağdaş Söylenler**. çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Batur, Enis. 1997. **Modernizm Serüveni Bir ‘Temel Metinler’ Seçkisi 1840-1990**. İstanbul: YKY Yayınevi.
- Baudrillard, Jean. 2010. **Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu**. çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- _____. 2011. **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- _____. 2015. **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**. çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bayav, Deniz, Ayteş, Esra. 2011. 20.Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Aşan Arayışlar. **Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi** c.1.s.8: 35-57.
- Bayraktar, Kerem Ozan. 2017. Sistem Teorisi Bağlamında Sanat Nesnesi ve Eşleşme, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta yeterlilik Tezi.
- Becker, Howard Saul. 1982. **Art Worlds**, London: University of California Press.
- Bianchetti, Cristina, Robiglio, Matteo. 2017. **La Ville Fragile 2**. Torino: https://issuu.com/territoricondivisione/docs/la_ville_fragile_2_ps.compressed. [09.08.2022].
- Black, Brian C. 2013. Art and Climate Change References. **Climate Change: An Encyclopedia of Science and History**. ed. David M. Hassenzahl, Jennie C. Stephens, Gary Weisel, Nancy Gift. 4 volumes. ABC-CLIO. 91-97
- Bourdieu, Pierre. 2006. **Sanatı Kuralları Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı**. çev. Necmettin Kâmil Sevil, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burri, Alberto. [15.07.2021] Artsy.<https://www.artsy.net/artwork/alberto-burri-ferro-sp-iron-sp>)
- _____. [15.07.2021]. Ado Analisidellopera. <https://www.analisidellopera.it/sacco-rosso-alberto-burri/#descrizione>
- Carboni, Massimo. 2005. **Non Vede Niente Li? Sentieri Tra Arti e Filosofie del Presente**. Roma: Castelvechi.
- Cengiz, Erdal. 2010. Popüler Kültür ve Sanat, **Folklor/Edebiyat**, c.16, s.64: 7-14
- Çernişevski, G. Nikollay.2018. **Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri**. çev. Arif Berberoğlu. İstanbul: Kor Kitap.

- Cucchi, Enzo. [26.07.2022] Templon
https://www.templon.com/new/artist.php?la=en&artist_id=132.2
- _____. [02.07.2022] Templon.
https://www.templon.com/new/artist.php?la=en&artist_id=132
- De Santis, A., Marotta, G. 2011. Cesare Brandi: cronache e recensioni delle attività espositive tra 1932 e 1986. Aspetti e metodologie. **Studi di Memofonte Rivista on-line Semestrale.** 91-120.
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/VI_2011_DESANTIS_MAROTTA.pdf [22.10.2021]
- Del Puppo, Alessandro. 2000. Lacerba 1913-1915 Arte e Critica D'Arte, **Eredi F. T. Marinetti.** Bergamo: Lubrina.
- _____. 2013. **L'arte contemporanea Il secondo Novecento**, Torino: Einaudi.
- Deleuze, G. (1990). **Diyaloglar.** çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam. (Aktaran: Altekin, Mehmet. 2019. Gilles Deleuze'de Sanat ve Sanatın Kavramlarla İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi. Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____. 2003. **İki Konferans Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman.** çev. Ulus Baker. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- _____. 2008. **Ampirik ve Öznellik.** çev. Ece Erbay, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- _____. 2015. **Anlamanın Mantığı.** çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Demir, Zafer. 2018. Karl Marx'ın bakış açısından kapitalist toplumda yabancılaşma ve sonuçları. **Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi.** c.3 s.5: 63-74.
- Di Steano, Elisabetta. 2012. **Iperestetica Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie.** Palermo: Università degli Studi di Palermo.
- Erinç, M. S. 1998. **Sanatın Boyutları.** İstanbul: Çınar Yay. (Aktaran: Elibol, Cankız G., Boerescu, Zuhail. 2020. Sanat ve Tasarımda Sinestezi Etkisi: Çoklu Algı Yaratmak. **Sanat Yazıları.** s.42: 119-140.
- Feller, C. Landa, E. R. Toland, A., G. Wessolek. 2015. Case Studies of Soil in Art. **Soil**, s.1:543-559.
- Fineberg, Jonathan. 2014. **1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri**, çev. S. Atay, G. Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Fontana, Lucio. [29.03.2022] Centodieci. <https://www.centodieci.it/arte/venti-da-lucio-fontana-ai-giorni-nostri-aperta-la-mostra-a-bologna/>
- Folland, Tom. 2010. Robert Rauschenberg's Queer Modernism: The Early Combines and Decoration. **The Art Bulletin.** c. 92. s. 4: 348-365. College Art Association, New York.

- Foucault, Michel. 2008. **The Birth of Biopolitics**. çev. Graham Burchell. New York: Palgrave. (Aktaran: Arpacı, Murat. 2016. Foucault, Biyopolitika ve Biyotarih: Tarihsel Çalışma Alanları Olarak Tıp, Beden ve Nüfus. ViraVerita E-Dergi. s. 3: 80-98).
- Gayer, John R. 1995. Painting on a Photographic Substrate: Notes Regarding Materials and Techniques over the Past 100 Years, Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice. **Preprints of a symposium [held at], 26-29 June 1995**.ed. Arie Wallert, Erma Hermens, and Marja Peek. Netherlands: University of Leiden.
- Gerwen, V. Rob. 2001. **Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as Representation and Expression**. ed. Grewen V. Rob. Cambridge University Press: 71-199.
- Giovanni, Anselmo. [21.04. 2022]. Domus.
https://www.domusweb.it/en/reviews/2016/04/13/the_unarchivable.html
- Giovanni, Bartolozzi, Centeno, Silvia A., Colombini, M. Perla, Di Girolamo Francesca, Duvernois, Marchiafava, Modugno, Francesca, Veronica, La Nasa, Jacopo Picollo, Isabelle M., Rava, Antonio. 2016. Anselm Kiefer: a Study of his Artistic Materials. **Archaeol Anthropol Sciences**. s.8: 563–574.
- Gottdiener, Mark. 2005. **Postmodern Göstergeler**. çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür, Ardahan Nur, Ankara: İmge Kitabevi.
- Gottschaller Pia, Khandekar Narayan, Lee Lynn F., Kirby Daniel P. 2012. The evolution of Lucio Fontana's painting materials. **The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works**.c. 57 s. 2:76-91.
- Grosz, Elisabeth. 2010. Feminism, Materialism, and Freedom. **New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics**. ed. In Diana H. Coole, Smantha Frost.Duke University Press,139-157.
- Groys, Boris. 2014. **Sanatın Gücü**. çev. F. Candil Erdoğan. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Güngör, Ayşe, Kaplanoğlu, Lütfü. 2021 The Relationship Between Form and Content in Alberto Burri's Work. **IBAD Sosyal Bilimler Dergisi**. s.11: 506-522.
- Gürlek, Nazlı. 2010. **Interview with Canan Tolon**. İkinci Sergisi 2/2, Arter, İstanbul.
https://www.galerinevistanbul.com/usr/documents/press/download_url/55/2011_nazli-gurelek.pdf. [11.2. 2021]
- Hançerlioğlu, Orhan.1996. **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- Hanna B. Hölling, Francesca G. Bewer, Katharina Amman. 2019. Material Encounters. **The Explicit Material Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures**. ed. Hanna B. Hölling, Francesca G. Bewer, Katharina Amman. Boston: Brill. s.1-14

Higbee, Lauren. 2011. Reinventing the Genre: New Topographics and the Landscape. **History of Photography**. ed. Dr. Jolles. 1-18.

Hirst, Damien. [02.07.2022] Damien, Hirst. <https://www.qa.damienhirst.com/black-sun>

Isgrò, Emilio. [24.09.2022]. Segno. <https://www.rivistasegno.eu/lomagaggio-di-treccani-a-emilio-isgro/>

Işık, İ. Emre. 2005. Mekânın Toplumsal Kuruluşu. **Mimar.ist Dergisi**. s. 15: 39-41

İsmail Tunalı. 2007. **Estetik**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İskender, Kemal. 1991. Klasizmin Post-Modern Dönemi ve Post-Modernizmin Klasizmi. **Sanat Çevresi**. s.155:20-23.

Selçuk Mülayim. 1984. Plastik Sanatlarda Anlatım Biçimleri ve Üslup. **Arkeoloji, Sanat Tarihi Dergisi**. c.III s.3:97-114.

Kagan, S. Moissej.1993. **Estetik ve Sanat Dersleri**. çev. Aziz Çalışlar. Ankara: İmge Kitabevi.

Kandinsky, Wassily. 1993. **Sanatta Zihinsellik üzerine**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karaçalı, Berna. 2018. Çağdaş Sanat Dili- Malzemenin Sözü. **Sanat- Tasarım Dergisi**. s.9: 29-35

Kara, Devabil. 2011. Sanat Yapıtının Oluşum Süreci. **Art-e Sanat Dergisi**. c.4.s.8 1-5.

Kaya Erdem, Burcu. 2019. Freudyen Teorideki “Tekinsizlik” Olgusunun Türk Modernleşmesinde Darbeleri Mümkün Kılan Obskürantist ve Self-Oryantalist Tutumlarla İlişkiselliği Üzerinden Okunması. **Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi**. Özel Sayı:77-97.

Kayıran, Rüzgar, N. (2013). Bir Sergi Modeli Olarak dOCUMENTA 13. **Sanat Yazıları 25-26**.s.41: 113-127.

Kınay, Cahid. 1993. **Sanat Tarihi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kiefer, Anselm. [06.05.2022]. Sette Muse. https://www.settemuse.it/arte_bio_K/kiefer_anselm.htm.

_____. [22.04.2021] Artsdot.<https://en.artsdot.com/@/A2629Q-Anselm-Kiefer-Jerusalem>

Klee, Paul. 2007. **Modern Sanat Üzerine**. çev. Rahmi G. Ögdül. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Krajcberg, Frans [30.06.2022]. Artsy.<https://www.artsy.net/artwork/frans-krajcberg-sem-titulo-untitled-2>

- Koçak, Orhan. 2009. **Modern ve Ötesi Elli Yılım Sanatında Kenar Notları**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Konečni, Vladimír. 2015. Emotion in Painting and Art Installations. **The American Journal of Psychology**. c. 128. s. 3: 305-322.
- Kortun, Vasıf. 1991. Anı/Bellek I, Salt Araştırma, İstanbul.<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/199694>. [09.02.2021]
- Kuspit, Donald, B. 2008 Art Criticism. **State University**. c.23, s.1/2.
- _____. 2010. **Sanatın Sonu**. çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lancaster, John (1973) Art Education and the Importance of Materials. **Studies in Art Education**. c.15.s.3:40-43.
- Langer, Susanne K.1953. **Feeling and Form a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key**. New York: Charles Scribner's Sons.
- Lomas, Tim. 2016. Positive Art: Artistic Expression and Appreciation as an Exemplary Vehicle for Flourishing, **Review of General Psychology** c.20.s.2:171-182.
- López-Pampló, Goncal, (2013) Estudi de Memòria personal d'Antoni Tàpies des de la perspectiva de l'assaig literari, Zeitschrift für Katalanistik, c: 26: 113-129.
- Lu, Carol Yinghua. 2009. Back to Contemporary: One Contemporary Ambition, Many Worlds. **e- flux Journal**. USA.<https://www.e-flux.com/journal/11/61349/back-to-contemporary-one-contemporary-ambition-many-worlds/> [25.06.2022].
- Jung, Cari, G. 2009. **İnsan ve Sembolleri**. çev. Ali Nahit Babaoğlu. İstanbul: Okuyan us Yayınları.
- May, Roll. 2010. **Aşk ve İrade**. çev. Yuhit Namer. İstanbul: Okyanus Yayınları.
- _____. 2016. **Yaratma cesareti**, çev. Alper Oysal. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- McLuhan, Marshall. 2001. **The Medium is the Massege: an İnventory of Effects**. Corte Madera: Gingko Press İnc.
- Mercado, Frank. 2011. **Three Influential Photographs of the Western Landscape**. University of Colorado Denver, Fine 3630 History of Photography. https://www.academia.edu/17806077/Three_Influential_Photos_of_the_Western_Landscape. [23.04.2022]
- Mishra, Raj Kumar. 2011. A Study of Form and Content. **Journal of English and literature**. c. 2. s.7: 157-160
- Modorati, E. 2007). La “grande narrazione” del vuoto nell’opera di Alberto Burri, **Leitmotiv-4**.245-264 <https://www.ledonline.it/leitmotiv/Allegati/leitmotiv040415.pdf> [03.02.2021]

- Moran, Berna. 2003. **Edebiyat Kuramları ve Eleştirileri**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moreira, Carlota. S. 2019. Cesare Brandi and Contemporary Art: Theory, Aesthetic and Restoration. A Tempestuous Dialectic, **Conversaciones con... Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan**. c. 5. s.7: 249-266.
- Morris Edward, Sayler Susannah. 2008. Ruminations on the role of artists in a world of science. **Journal of Science Communication**. c.7.s.3: 1-3
- Panzer, A. Maria. 2007. La Lettura di un'opera Plastica come colore. **Sommario Left**. Nuova serie.38: 14-20.
- Pistoletto, Michelangelo [02.07.2022] Phillips. <https://www.phillips.com/detail/michelangelo-pistoletto/NY030013/100>
- Penone, Giuseppe. [13.07.2022]. Artribune. <https://www.artribune.com/report/2016/04/mostra-giuseppe-penone-scultura-martovereto/attachment/giuseppe-penone-trappola-di-luce-1998-coll-privata-photo-mart-archivio-fotografico-e-mediateca-carlo-baroni/>
- Raskin, Jef. 1994. Intuitive equals familiar. **Communications of the ACM**. c.37.s.9.
- Rauschenberg, Robert. [21.04.2021] Fondazione Archivio Storico. <https://www.fondazionearchivistorico.it/tecniche/combine-painting/>
- _____. [25.05.2021] Moma. <https://www.moma.org/collection/works/165011>
- _____. [22.02.2022]. Robert Rauschenberg Foundation. <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/growing-painting>
- Sarte, Jean-Paul. 1996. **Varoluşçuluk**. çev. Asım Bezdirmeçi. İstanbul: Say Yayıncılık.
- Erinç, M. S. (1998). **Sanatın Boyutları**. İstanbul: Çınar Yay. (Aktaran: Savaş, Hakan. 2019. Film Eleştirisinde Biçim-İçerik Sorunu. Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi. c. 6. s.17:18-36).
- Schwitters, Kurt. [02.07.2022] Art Review. <https://londonist.com/2013/02/art-review-schwitters-in-britain-tate-britain>.
- Selçuk, Mülayim. 1984. Plastik Sanatlarda Anlatım Biçimleri ve Üslup. **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi**. s. III. s.97-114.
- Shiff, Richard. 1978. Art and Life: A Metaphoric Relationship. **Critical Inquiry**. c.5. s.1: 107-122.
- Sola, Ilaria. 2017. Alberto Burri: dalla Materia alla Serigrafia: Considerazioni da una Dichiarazione Inedita. Tesi di Laurea in Storia dell'Arte Contemporanea, Alma Mater Studiorum Università Di Bologna.

Spaemann, Robert. 2012. Cos'è il naturale: Natura, persona, agire morale. Torino: Scuola di Alta Formazione Filosofia anno di pubblicazione.

Şahiner, Rıfat. 2010. **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Şan, Emre. 2016. Sanat Yapıtının Fenomenolojisi. **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, s. 14:49-63.

Tapies, Antonio. 2014. **Sanat Pratiği**. Ankara: Dost Yayınevi. (Aktaran: Atalay, M. Cevat. 2019. Resim Sanatında İmgelem ve Biçimin Estetik Yapısı. Güzel Sanatlar Alanında Yeni Ufuklar. ed. Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu, Prof. Dr. Salik Akkaş. USA: Gece Akademi Yayınları).

_____. [02.07.2022] Exresando Abstract.

<https://expresandoabstract.wordpress.com/tag/pintura/page/2/>

_____. [27.04.2021] Artsy.<https://www.artsy.net/artwork/antoni-tapies-terra-i-palla>

_____. [09.08.2021] Pace Gallery.

[https://ocula.com/artgalleries/pacegallery/artworks/ antoni-tapies/soc-terra/](https://ocula.com/artgalleries/pacegallery/artworks/antoni-tapies/soc-terra/)

Teber, Serol. 1982. **Doğanın İnsanlaşması**. İstanbul: Öncü Kitabevi Yayınları.

Toffoletti, Kim. 2014. **Yeni Bir Bakışla Baudrillard**. çev. Yetkin Başkavak. İstanbul: Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti.

Tolon, Canan. [03.06.2022] Artsy.<https://www.artsy.net/artwork/canan-tolon-alidade>

Trincia, Daniela. 2018. Artificiosità naturale. Anche ad Artissima. Partendo dalla Storia dell'Arte dei grandi maestri. **Art a Part of Culture**. <https://www.artapartofculture.net/2018/11/25/artificiosita-naturale-anche-ad-artissima/> [25.06.2022]

Umay, Zeki (2009) Altan Gürman'ın Sanatında Değer ve Görünüm, **Sanat ve Tasarım Dergisi**. c. 1. s. 4: 95-105

VanPool, Christine S. and Newsome, Elizabeth. 2012. The Spirit in the Material: A Case Study of Animism in the American Southwest. **American Antiquity**.c. 72. s.2:243-262.

Vettese, Angela. 1998. Non più opera unica, ma epica o luogo collettivo, **Il Sole 24 Ore**. s.66.

_____. 2017. **L'Arte Contemporanea Tra Mercato e Nuovi Linguaggi**. Bologna: il Mulino.

- Vilches, Miguel Guitart. 2014. Reshaping Robert Adams' Landscape, **Zarch**. n.2: 187-196.
file:///Users/agungor/Downloads/DialnetReshapingRobertAdamsLandscape4973734.pdf. [01.02. 2022].
- Walters, Frans. 1999. Krajberg: Art in Defense of the Forest by Roberta Lanese, B.S., M.F.A. A Dissertation In Fine Arts, Texas Tech for the Degree of Doctor of Philosophy.
- Whitham, Graham, Pooke, Grant. 2013. **Çağdaş Sanatı Anlamak**. çev. Tufan Göbekçin. İstanbul: Optimist yayın.
- Wild, Gerhard. 2013. Ent-Setzte Lektüren.Literarische Bildung und ästhetische Individualität in Antoni Tàpies' Memòria personal. **Zeitschrift für Katalanistik**, c. 26:153-200.
- Wilde, Oscar. 2008. **Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil Estetik ve Etik Üzerine**. çev. Esin Soğancılar, Kaya Genç, Fatih Özgüven, Türker Armaner. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wright, F. Lloyd. 1975. **In The Cause of Architecture**. New York: Architectural Records Book.
- Wolf-Devine, Celia (1993). **Descartes on Seeing, Epistemology and Visual Perception**, United States of Amerika: Southern Illinois University Press. (Aktaran: Gözütok, Muhammet. 2018. Descartes'in Görme Kuramı. Felsefe Arkivi. c.1 s.48. 1-20).
- Yaşar, Nedret. 2019. Türk Resim Sanatında Soyut Eğilimler. **Konya Sanat Dergisi**. s. 2: 1-14.
- Yavuz, Ö. Emre. 2020. Heykel sanatında malzemelerin birer söz edimi olarak kuramsallaştırılmasına doğru. **Journal of Arts**.c. 4. s.1:25-38
- Yılmaz, Mehmet. 2013. **Modernden Postmoderne Sanat**. İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Yob, Iris M.1993. The Form of Feeling. Philosophy of Music Education Review. **Retrieved**. c.1.s.1: 18-32.
- Ziss, Avner. 1984. **Estetik ve Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi**. çev. Yakup Şahan. İstanbul: DE Yayınevi.
- Zito, Andrea. 2018. **Fenomenologia del non-luogo Verso un'estetica del paesaggio contemporaneo attraverso le opere di Michael Wolf, Soa Coppola e Luigi Ghirri**. Milano: NABA.