



**MALZEME/NESNE KULLANIMININ SERÜVENİ
VE
SANATÇI-SANAT EĞİTİMCİSİ GÖRÜŞLERİ**

GÖKÇEN ALKIŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**UYGULAMALI SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MESLEKİ RESİM/İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MAYIS, 2015

TELİF HAKKI ve TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren(.....) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Gökçen

Soyadı : ALKIŞ

Bölümü : Uygulamalı Sanatlar Eğitimi

İmza :

Teslim tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı : Malzeme/Nesne Kullanımının Serüveni ve Sanatçı-Sanat Eğitimcisi Görüşleri

İngilizce Adı : Exploit Of Material/Object Use, and Views Of The Artist-Art Trainer

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı : Gökçen ALKIŞ

İmza :

Jüri Onay Sayfası

Gökçen ALKIŞ tarafından hazırlanan “Malzeme/Nesne Kullanımının Serüveni ve Sanatçı-Sanat Eğitimcisi Görüşleri” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Gazi Üniversitesi Mesleki Resim/İş Eğitimi Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Ayşegül TÜRK

Görsel Sanatlar Bölümü, Gazi Üniversitesi

.....

Başkan: Prof. Atilla İLKİYAZ

Görsel Sanatlar Bölümü, Gazi Üniversitesi

.....

Üye: Doç. K. Özlem ALP

Görsel Sanatlar Bölümü, Gazi Üniversitesi

.....

Tez Savunma Tarihi: 15/05/2015

Bu tezin Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

Prof. Dr. Servet KARABAĞ

.....

TEŞEKKÜR

Başta, önerileri ile yol gösteren danışmanım Doç. Ayşegül TÜRK'e, tezimin konusunu belirleyebilmem için engin bilgisini paylaşarak beni yönlendiren ve araştırmamın görüşme kısmına içtenlikle vakit ayırarak sorularımı yanıtlayan Prof. Atilla İLK YAZ'a ve yine araştırmamın görüşme kısmına içtenlikle vakit ayırarak sorularımı yanıtlayan Prof. Cebrail ÖTGÜN'e ve Prof. Mehmet YILMAZ'a ayrı ayrı teşekkür ederim.

Gökçen ALKIŞ

MALZEME/NESNE KULLANIMININ SERÜVENİ
VE
SANATÇI-SANAT EĞİTİMCİSİ GÖRÜŞLERİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Gökçen Alkış
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Mayıs 2015

ÖZ

Nitel araştırma yöntemi ile yapılan bu çalışma, sanatsal yaratım süreci içerisinde kullanılan malzemenin, sanatın başlangıcından günümüz güncel sanatına kadar geçen süreçte yapısal, tekniksel ve fikişsel anlamda nasıl bir değişim ve dönüşüm geçirdiğini bulgulamak ve günümüz sanatı içerisinde sıklıkla kullanılan alternatif sanat malzemesinin/nesnesinin yerini sorgulamak amacıyla tasarlanmıştır. Yönteme ilişkin veriler, literatür taraması ve görüşme formu ile elde edilmiştir. Araştırmanın literatüre dayalı kısmı “İnsanlık Tarihinden Modern Öncesi Döneme Kadar Resim Sanatında Malzemeye Genel Bir Bakış, Modernizm ve Malzeme Kullanımı, Post-modernizm ve Malzeme Kullanımı, Türk Sanatçılar ve Malzeme Kullanımı” ve “Malzeme/nesne Kullanımının Günümüz Sanat Eğitime Etkileri” olmak üzere beş başlık altında toplanmıştır. Görüşme formu ile elde edilen verilerin analizinde ‘nitel içerik analizi’ yöntemi uygulanmıştır. Sanatçı-sanat eğitimcileri ile yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen bilgiler çözümlenerek, araştırma amacıyla yer alan sorulara ve nitel içerik analiziyle oluşan kod ve temalara göre yorumlanmıştır. Araştırmanın literatür taraması ile elde edilen verilerinden oluşan sonuçlarına bakıldığında, sanatın ilk yaratımsal malzemesi olan boyanın, insan aklının ehil hale gelmesiyle önce tekniksel daha sonra da fikişsel anlamda değiştii ve dönüştüğü saptanmıştır. Bu değişim ve dönüşümle birlikte, zamanla boyanın içerisine karıştırılarak dâhil olan minör malzemelerin varlığı, sanatsal yaratım malzemesini -dolayısıyla anlatım dilini- ve yapıtı farklı bir boyuta taşıyarak zenginleştirmiştir. Sanatçının yüzyıllarca çözümlmek, değiştirmek, dönüştürmek, başkalaştırmak, yeniden oluşturmak ya da bozmak için kullandığı malzeme, sanatın başlangıcından günümüz güncel sanatına kadar geçen süreçte devinimsel olarak evrimine

devam etmiş ve yaşamın içinde varlığını gösteren her şeyin sanatın yaratım malzemesi olmasıyla malzeme, yeni bir anlam ve dil kazanmıştır. Bugün sanat yapıtını oluşturan her türlü malzeme/nesne Dünya’da ve Türkiye’ de sanatçılar tarafından çözümlenmeye devam eden canlı bir aktarıcıdır. Araştırmanın nitel içerik analizi ile elde edilen sonuçlarına bakıldığında mevcut sanat eğitimi uygulamalarının günümüz sanat anlayışını ve tekniklerini karşılar nitelikte olmadığı ve mevcut yetenek sınavı sisteminin bireyi yaratıcılık durumu, performans ve alternatif malzeme/nesne kullanım becerisine ilişkin olarak ölçmediği belirlenmiştir. Sanat eğitimi veren kurumlarda malzeme atölyelerinin olmadığı, teknik ve alt yapı sorunlarının yaşandığı tespit edilmiştir. Günümüz sanatının geleneksel tavidan kurtulmuş olduğu saptanmış, bu tavra uygun atölyelerin oluşturulmasının gerekliliği vurgulanmıştır.

Bilim Kodu : 713

Anahtar Kelimeler: modernizm, post-modernizm, sanatsal malzeme, nesne, hazır- nesne, sanatsal yaratıcılık

Sayfa Adedi : 204

Danışman : Doç. Ayşegül Türk

**EXPLOIT OF MATERIAL/OBJECT USE,
AND
VIEWS OF THE ARTIST-ART TRAINER
(M.S. Thesis)**

**Gökçen Alkış
GAZI UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES
May 2015**

ABSTRACT

Having been conducted with qualitative research method, this study is designed to find out how the material used within the artistic creation process has undergone a change and transformation in terms of structure, technics and idea during the process beginning from the start of art to the contemporary art of today, and to question the place of alternative art material/object used frequently in today's art. Data regarding the method were obtained by literature review and interview forms. Part of the research-based on literature is gathered under five headings "An Overview of the Painting Art Materials Until the Pre-Modern Period in the History of Mankind, Modernism and the Use of the Materials, Post-modernism and the Use of the Materials, Turkish Artists and the Use of the Materials" and "The Effects of the Use of Materials/Objects on Contemporary Art Education". 'Qualitative Content Analysis' method was applied in the analysis of the data obtained by interview forms. The information obtained from interviews with artists and arts educators are analysed, and the questions in the survey were reviewed in accordance with the objectives and themes created by qualitative content analysis code. When considering the results of the study comprising of the data obtained by literature review, it was discovered that the paint, which is the first creational material of the art, changed and transformed in terms of, initially technics, then of intellectual, after the human mind became capable. Thanks to this change and transformation, existence of minor material that has been included by mixing it into paint, enriched the artistic creation material – hence the expression dialect, and the structure by conveying them to a different dimension. The material that the artist used it to analyse, change, transform, alter, re-create or spoil has continued its evolution kinetically during the

process beginning from the start of art to today's contemporary art, and the material has gained a new meaning and a dialect after everything being in life became the creation material of the art. Any kind of materials/objects constituting the structure of art is an alive transmitter which has been continued to be analysed by artists in the world and Turkey. When considering the study results obtained by qualitative analysis of content, it was found that the current practices of art education is not of satisfying the today's understanding and techniques of art, and the current system for aptitude test does not evaluate the person regarding his creativity character, performance and alternative material/object usage ability. The absence of workshop materials in art education institutions was observed and technical and infrastructure problems have been found. Contemporary art has been found to move away from traditional attitudes and the necessity for the establishment of workshops in accordance with this attitude is emphasized.

Science Code : 713

Key Words : modernism, post-modernism, artistic material, object, ready-made, artistic creativity

Number of Page : 204

Supervisor : Doç. Ayşegül Türk

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI ve TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU.....	i
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	ii
Jüri Onay Sayfası.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiv
SİMGE ve KISALTMALAR LİSTESİ.....	xix

BÖLÜM I

GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Amaç.....	4
1.3. Önem.....	4
1.4. Varsayımlar.....	5
1.5. Sınırlılıklar.....	5
1.6. Tanımlar.....	5
1.7. İlgili Araştırmalar.....	7

BÖLÜM II

YÖNTEM.....	9
2.1. Araştırmanın Modeli.....	9
2.2. Çalışma Grubu.....	10

2.3. Veri Toplama Teknikleri.....	10
2.4. Verilerin Analizi.....	11

BÖLÜM III

İNSANLIK TARİHİNDEN MODERN ÖNCESİ DÖNEME

KADAR RESİM SANATINDA MALZEMEYE GENEL BİR

BAKIŞ.....	13
-------------------	-----------

BÖLÜM IV

MODERNİZM ve MALZEME KULLANIMI..... **29** |

4.1. İzlenimcilik (Empresyonizm) ve Malzeme.....	31
4.2. Sentetik (Bireşimsel) Kübizm ve Malzeme.....	33
4.3. Gelecekçilik (Fütürizm) ve Malzeme.....	42
4.4. Yapımcılık (Konstrüktivizm) ve Malzeme.....	45
4.5. Dada ve Malzeme.....	48
4.6. Bauhaus ve Malzeme.....	55
4.7. Gerçeküstücülük (Sürrealizm) ve Malzeme.....	58
4.8. Soyut Dışavurumculuk (Abstract Expressionism) ve Malzeme	63
4.9. Formsuz Sanat (Art Informel) ve Malzeme.....	66
4.10. Ham Sanat (Art Brut) ve Malzeme.....	71
4.11. Yeni-Dada (Neo-Dada) ve Malzeme.....	75

BÖLÜM V

POST-MODERNİZM ve MALZEME KULLANIMI..... **79** |

5.1. Eylem / Süreç Temeline Dayanan Anlayışlar Ve Malzeme

Kullanımı.....	85
5.1.1. Fluxus (Fluksus) ve Malzeme.....	85
5.1.2. Happening (Oluşum) ve Malzeme.....	88
5.1.3. Performans ve Malzeme.....	91
5.1.4. Yoksul Sanat (Arte Povera) ve Malzeme.....	94
5.1.5. Feminist Sanat ve Malzeme.....	97

5.2. Kavram ve Materyal Temeline Dayanan Anlayışlar ve Malzeme

Kullanımı.....	100
5.2.1. Kavramsal Sanat ve Malzeme.....	100
5.2.2. Yerleştirme (Enstalasyon) ve Malzeme.....	102

5.2.3. Arazi Sanatı (Land-Art) ve Malzeme.....	105
5.3. Reklam ve Tüketim Toplumu Temeline Dayanan Anlayış Pop Sanat ve Malzeme Kullanımı	107
5.4. Duygu ve Anlatım Temeline Dayalı Anlayışlar ve Malzeme Kullanımı.....	109
5.4.1. Dehşet Sanatı (Funk Art) ve Malzeme.....	109
5.4.2. Yeni-Dışavurumculuk (Neo-Expresyonizm) ve Malzeme.....	112
5.5. Teknoloji Temeline Dayanan Anlayışlar ve Malzeme Kullanımı.....	116
5.5.1. Fotoğraf Sanatı ve Malzeme	116
5.5.2. Video Sanatı ve Malzeme.....	119

BÖLÜM VI

TÜRK SANATÇILAR ve MALZEME KULLANIMI.....	123
6.1. Türkiye’de Modernizm ve Malzeme.....	123
6.2. Türkiye’de Modernizm’in Ötesi ve Malzeme.....	128

BÖLÜM VII

MALZEME/NESNE KULLANIMININ GÜNÜMÜZ SANAT EĞİTİMİNE ETKİLERİ.....	145
7.1. Sanat ve Sanat Eğitimi.....	145
7.2. Yaratıcılık ve Sanat Eğitimi.....	148
7.3. Malzeme/Nesne Kullanımı ve Sanat Eğitimi.....	150

BÖLÜM VIII

BULGULAR ve YORUMLAR.....	155
8.1. Alt Amaçlara İlişkin Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri.....	155
8.1.1. Modern ve Post-modern Sanatın Türkiye’de Ne Kadar Tanındığı ve Takip Edildiğine İlişkin Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri.....	156
8.1.1.1. Modern ve Post-modern Sanatın Türkiye’de Ne Kadar Tanınabildiği.....	156
8.1.1.2. Modern ve Post-modern Sanat’ın Türkiye’de Tanınmama Sebepleri.....	157
8.1.2. Öğrencilerin Malzeme Kullanımına İlişkin Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri.....	158
8.1.2.1. Öğrencilerin Fakültede Sanat Eğitimi Almaya Geldiğinde Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin	

<i>Bilgi ve Uygulama Düzeyi.....</i>	158
<i>8.1.2.2. Öğrenci Niteliği.....</i>	159
<i>8.1.2.3. Alternatif Malzeme Kullanımına Öğrencilerin Yaklaşımı</i>	160
8.1.3. Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri.....	161
<i>8.1.3.1. Sanatçıların Alternatif Malzeme Kullanımına Neden Yönelmiş Olabileceği.....</i>	161
<i>8.1.3.2. Alternatif Malzeme Kullanımının Neden 20.Yüzyılda Başladığı.....</i>	162
<i>8.1.3.3. Malzeme Kullanımının Esere Katkıları.....</i>	163
<i>8.1.3.4. Malzeme Kullanımının Yaratıcılığa Etkileri.....</i>	164
<i>8.1.3.5. Günümüz Genç Sanatçıları ve Malzeme Kullanımı.....</i>	165
8.1.4. Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Sanat Eğitiminde Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Görüşleri.....	166
<i>8.1.4.1. Yetenek Sınavları ve Yaratıcılığın Bu Sınavlarda Ölçülebilirliği.....</i>	166
<i>8.1.4.2. Malzeme Kullanımının Değerlendirme ve Eleştiri Ölçütleri.....</i>	168
<i>8.1.4.3. Malzeme Kullanımı ve Amaç-Araç İlişkisi.....</i>	168
<i>8.1.4.4. Malzeme Kullanımı ve Estetik-Kiç İlişkisi.....</i>	169
<i>8.1.4.5. Malzeme Atölyesinin Olmayışının Çalışmaları Nasıl Etkilediği.....</i>	170
<i>8.1.4.6. Malzeme Atölyesinin Avantajları.....</i>	171
<i>8.1.4.7. Malzeme Kullanımına İlişkin Eğitimin Nasıl Verilmesi Gerektiği.....</i>	172
<i>8.1.4.8. Malzeme Seçimi ve Kullanımına Nasıl Karar Verileceği.....</i>	172
<i>8.1.4.9. Türkiye’de Malzeme Atölyelerine Gereken Önemin Neden Verilmediği.....</i>	173
8.1.5. Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Malzeme Kullanımına Kendi Yaklaşımlarına İlişkin Görüşleri.....	174
8.1.6. Malzeme Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar, Eleştiri ve Öneriler	175

BÖLÜM IX

SONUÇ ve ÖNERİLER	177
9.1. Sonuç.....	177
9.1.1. Literatür Tarama Verilerine Göre Elde Edilen Sonuçlar.....	177
9.1.2. Nitel İçerik Analizi Verilerine Göre Elde Edilen Sonuçlar.....	183
9.2. Öneriler.....	184
9.2.1. Araştırmaya Yönelik Öneriler.....	184
9.2.2. Uygulamaya Yönelik Öneriler.....	184
KAYNAKLAR.....	185
EKLER.....	193
EK 1. ÖĞRETİM ELEMANI GÖRÜŞME FORMU.....	193
EK 2. GÖRÜŞME METNİ ANALİZİ ÖRNEĞİ.....	195

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. ‘Venüs von Willendorf’, MÖ. 24000-22000 dolayları.....	13
Şekil 2. Mağara resmi, ‘At’, MÖ. 15000-10000 dolayları, Lascaux-Fransa.....	14
Şekil 3. ‘La Tomba Dei Leopardi’, MÖ. 470.....	15
Şekil 4. El-Fayyum Portrelerinden Bir Kadının portresi, MS. 55-70.....	16
Şekil 5. Simone Martini, ‘Mary with Child’, 1321.....	17
Şekil 6. Karl Schmith-Rottluff, ‘Head of a Woman’, 1916.....	18
Şekil 7. Jan Van Eyck, ‘Lucca Madonna’, 1437-38.....	19
Şekil 8. Hans Holbein, ‘Les Ambassadeur’, 1533.....	20
Şekil 9. Leonardo Da Vinci, ‘St. John Baptist’, 1513-16.....	21
Şekil 10. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, ‘Self Portait’, 1660.....	22
Şekil 11. Francisco de Goya, ‘Saturn Devouring One of his Children’, 1819-23.....	25
Şekil 12. Yapan bilinmiyor, ‘Kozo’(çift başlı köpek), 19. yüzyıl sonu.....	26
Şekil 13. Claude Monet, ‘Impression Soleil Levant’, 1872.....	31
Şekil 14. Vincent Van Gogh, ‘The Red Vineyard’, 1888.....	32
Şekil 15. Pablo Picasso, ‘Glass and Bottle of Suze’, 1912-13.....	34
Şekil 16. Carlo Crivelli, ‘The Virgin and Child’, 1480.....	36
Şekil 17. Georges Braque, ‘Compotier et Cartes’, 1913.....	38
Şekil 18. Pablo Picasso, ‘Le Journal’, 1912-13.....	39
Şekil 19. Pablo Picasso, ‘The Guitar’, 1912.....	40
Şekil 20. Pablo Picasso, ‘Head of Bull’, 1948.....	41
Şekil 21. Pablo Picasso, ‘The Goat’, 1950.....	41
Şekil 22. Umberto Boccioni, ‘Fusion of Head and Window, 1912.....	44

Şekil 23. Gino Severini, 'Still Life with Lacerba', 1915.....	44
Şekil 24. Carlo Carrá, 'The Pursuit', 1915.....	45
Şekil 25. Vladimir Tatlin, 'Corner Counter', 1914.....	46
Şekil 26. Naum Gabo, 'The Head of a Woman', 1917.....	46
Şekil 27. Naum Gabo, 'The Head of a Woman', 1917-20.....	47
Şekil 28. Lyubov Popova, 'No: 5', 1920.....	47
Şekil 29. Kasimir Malevich, 'Soldier of the First Division', 1914.....	48
Şekil 30. Marcel Duchamp, 'Fountain' 1917.....	51
Şekil 31. Kurt Schwitters, 'The Hannover Merzbau', 1933.....	52
Şekil 32. Jean Arp, 'Trousse du'n Da', 1920-21.....	53
Şekil 33. Max Ernst, 'Listonosz Cheval', 1932.....	53
Şekil 34. Morton Schamberg, 'The Photo of God', 1917.....	54
Şekil 35. Man Ray, 'The Gift', 1921.....	55
Şekil 36. Marcel Breuer-Gunta Stölzl, 'Beş Ayaklı Sandalye', 1921.....	56
Şekil 37. Paul Klee, 'The Mask of Fear', 1932.....	57
Şekil 38. Moholy-Nagy László, 'Space Modulator L3', 1936.....	57
Şekil 39. André Breton, 'Poemè Objet', 1941.....	58
Şekil 40. Max Ernst, 'Défais Ton Sac', 1929.....	59
Şekil 41. Joan Miró, 'Rope and People I', 1935.....	60
Şekil 42. Joan Miró, 'Collage', 1934.....	61
Şekil 43. André Masson, 'Les Villageois', 1927.....	62
Şekil 44. Man Ray, 'Yesterday, Today, Tomorrow', 1924.....	63
Şekil 45. Jackson Pollock, Stüdyosunda Action Paintig Yaparken, 1951.....	64
Şekil 46. Helen Frankenthaler, 'Orange Underline', 1963.....	65
Şekil 47. Jackson Pollock, 'Autumn Rhythm (Number 30)', 1950.....	65
Şekil 48. Lucio Fontana, 'Concetto Spaziale', 1949.....	67
Şekil 49. Lucio Fontana, 'Concetto Spaziale', 1958.....	67
Şekil 50. Alberto Burri, 'Sacco', 1952.....	68
Şekil 51. Alberto Burri, 'Rosso Plastica', 1963.....	68
Şekil 52. Antoni Tàpies. 'Great Painting', 1958.....	69
Şekil 53. Antoni Tàpies, 'Blanket with Tracks', 2001.....	70
Şekil 54. Antoni Tàpies, 'Palla i Fusta', 1969.....	70

Şekil 55. Jean Dubuffet, 'Place for Awakenins', 1960.....	71
Şekil 56. Jean Dubuffet, 'The Man', 1953.....	72
Şekil 57. Jean Dubuffet, 'Clairvoyant Beard', 1959.....	73
Şekil 58. Jean Dubuffet, 'Landscape with Drunkards', 1949.....	74
Şekil 59. Jean Fautrier, 'Head of a Hostage No: 14', 1944.....	75
Şekil 60. Robert Rauschenberg, 'İsimsiz', 1952-53.....	76
Şekil 61. Robert Rauschenberg, 'The Bed', 1955.....	77
Şekil 62. Yoko Ono, 'Bandaged Orchestra', Fluxus Festivali, 1965.....	86
Şekil 63. Nam June Paik, 'Young'ın Zen İçin Baş Eylemi' 1962.....	86
Şekil 64. Mimmo Rotella, 'İsimsiz', 1958.....	87
Şekil 65. Joseph Beuys, 'How to Explain Pictures to a Dead Hare?', 1965.....	87
Şekil 66. Allan Kaprow, 'Yard', 1967.....	89
Şekil 67. Claes Oldenburg, 'Greenwich Village', 1965.....	89
Şekil 68. Jim Dine, 'Five Feet of Colorful Tools', 1962.....	90
Şekil 69. Lucas Samaras, 'Book 4', 1962.....	90
Şekil 70. Richard Long, 'Mud, Mud, Glorious Mud', 1967.....	91
Şekil 71. Yves Klein, 'Anthropometries of the Blue Period', 1960.....	92
Şekil 72: Yves Klein, 'Anthropometries of the Blue Period', 1960.....	93
Şekil 73. Orlan, 'Omnipresence', 1993.....	93
Şekil 74. Antony Gormley, 'The Bed', 1980-81.....	94
Şekil 75. Giovanni Anselmo, 'Scultura Che Mangia', 1968.....	95
Şekil 76. Pier Paolo Calzolari, 'Senza Titola', 1979.....	95
Şekil 77. Jannis Kounellis, 'İsimsiz', 1998.....	96
Şekil 78. Robert Morris, 'İsimsiz', 1968.....	96
Şekil 79. Judy Chicago, 'The Dinner Party', 1979.....	98
Şekil 80. Magdalena Abakanowics, 'Backs', 1976-80.....	99
Şekil 81. Magdalena Abakanowics, 'Abakan 27', 1967.....	99
Şekil 82. Anish Kapoor, 'Shooting into The Corner', 2008-09.....	101
Şekil 83. Joseph Kosuth, 'Clocks – One and Five', 1965.....	101
Şekil 84. Marcel Duchamp, 'Mile of String', 1938.....	102
Şekil 85. Cristop Büchel, 'İsimsiz', Sınıf Kısmı, 2001.....	103
Şekil 86. Christop Büchel, 'İsimsiz', Mutfak Kısmı, 2001.....	104
Şekil 87. Stephen Taylor Woodrow, 'The Living Paintings', 1988.....	105

Şekil 88. Chiristo ve Jeanne-Claude, 'Wrapped Tees', 1997-98.....	106
Şekil 89. Giuseppe Penone, 'Souffle de Feuilles', 1979.....	106
Şekil 90. Richard Hamilton, 'Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?', 1956.....	107
Şekil 91. Jeff Koons, 'Retrospectif Sergisinden', 2014.....,	108
Şekil 92. Bruce Conner, 'Black Dahlia', 1960.....	110
Şekil 93. William T. Wiley, 'Thank You Hide', 1970.....	111
Şekil 94. Anselm Kiefer, 'Margarethe', 1981.....	113
Şekil 95. Anselm Kiefer, 'Wayland's Song (with Wing)', 1982.....	114
Şekil 96. Julian Schnabel, 'The Patient and the Doctors', 1978.....	115
Şekil 97. Julian Schnabel, 'The Student of Prague', 1983.....	115
Şekil 98. Andres Serrano, 'Semen and Blood III', 1990.....	116
Şekil 99. Michelangelo, 'Pieta', 1499.....	117
Şekil 100. Andres Serrano, 'Pieta', 1985.....	118
Şekil 101: Adam Martinakis, 'Pieta', 2013.....	118
Şekil 102. Nam June Paik, 'Techno Buddha', 1994.....	119
Şekil 103. Fransızka Megert, 'Arachne-Vanitas', 1991.....	121
Şekil 104. Adnan Çoker, 'Ritmik Hüsn-ü Hat', 1955.....	124
Şekil 105. Lütü Günday, 'Paslanmanın Direnişi VII', 1992.....	125
Şekil 106. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, 'İsimsiz', 1964.....	126
Şekil 107. Yüksel Arslan, 'Arture 314- Influences (Brecht)' 1983.....	127
Şekil 108. Altan Gürman, 'Montaj 4', 1967.....	128
Şekil 109. Kuzgun Acar, 'Kafkas Tebeşir Dairesi' 140 Masktan Örnekler, 1975.....	129
Şekil 110. Füsun Onur, 'İsimsiz', 1983.....	131
Şekil 111. Sarkis, 'Retrospektif Sergisinden', 2009.....	132
Şekil 112. Cengiz Çekil, 'Ölü Bir Somyanın Anısına', 1974.....	133
Şekil 113. Nil Yalter, 'Rahime', 1979.....	133
Şekil 114. Bedri Baykam, 'Fahişenin Odası', 1981.....	134
Şekil 115. Gülsün Karamustafa, 'Vatan Doğduğun Değil, Doyduğun Yerdir', 1992.....	135
Şekil 116. Hale Tenger, 'Nezih Ölüm Gardiyanları', 1994.....	136
Şekil 117. Azade Köker, 'Kollektif Beden, 2000.....	137
Şekil 118. Aydan Murtezaoglu, 'Manzara', 1996.....	138
Şekil 119. Bubi, 'Kompozisyon'.....	138

Şekil 120. Cebirail Ötgün, ‘Saman Arabası’, 2000.....	139
Şekil 121. Atilla İlkyaz, ‘Gölgeler’, 2008-10.....	140
Şekil 122. Mehmet Yılmaz, ‘Çekiç ve çikeÇ’, 2012.....	141
Şekil 123. Nezaket Ekici, ‘Performans Gösterisinden’, 2009.....	142
Şekil 124. Pınar Yolaçan, ‘İsimsiz’, 2007.....	143

SİMGE ve KISALTMALAR LİSTESİ

GÜGSF	Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
GÜSTF	Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
HÜGSF	Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
YÖK	Yükseköğretim Kurulu
A.İ.	Prof. Atilla İlkyaz
C.Ö.	Prof. Cebrail Ötgün
M.Y.	Prof. Mehmet Yılmaz

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Sanat için malzeme, bilinç ve bilinçdışının sözcükleri veya simgeleri olarak on binlerce yıl içinde yaşanan ve insanı oluşturan deneyim, duygu, düşünce, korku ve kabullenişleri veya başkaldırıları ifade eden, başlangıçta ihtiyaçlardan ortaya çıkan, ancak; Kübizim ile birlikte çeşitlenen, Dada ile yeni bir boyut kazanan madde ve maddeler bütünüdür. Bu nedenle, disiplinlerarası sanatın temel taşı olan malzeme, gerçeğin başkalaştığı bir düzlem olmasına rağmen, aynı zamanda gerçekliğin sınıandığı ve sunulduğu bir hayat sahnesidir; çünkü malzeme, ölü doğanın canlı aktarıcısıdır. Toplumlari, kültürleri ve fikirleri kuşatırken, kendi içinde yaşadığı toplumu ve kültürü de benimseyerek onun izlerini taşır, yansıtır ya da toplumun gerçeklerine, değer yargılarına, kuramsal çerçeve boyutunda biçimlenen akademik sanat anlayışına katılarak veya karşıt görüşle savunuculuk yapar.

Sözlük anlamı “Gerekli eşya, gereç” (Kuşçu, 1997, s. 262) olan malzeme, günlük hayat içerisinde karşımıza en sık çıkan tanımlardan bir tanesidir (yemek malzemeleri, tamir malzemeleri, resim malzemeleri vb...). Buradan da anlaşılacağı gibi malzeme genel bir kavramdır.

Yaratım ve sanatsal tasarım sürecine dahil olduğu andan itibaren kendini, sulu boya, kök boya, akrilik boya, tempera boya, yağlı boya, yağlı pastel boya, kuru pastel boya, guvaş boya

gibi birçok şekilde gösteren sanat malzemelerine, düşünsel ve yaratımsal yapının değişmesi ile birlikte, zamanla kolaj (kesyap), asamblaj (3 boyutlu nesne parçalama), montaj (birleştirme) gibi kavramlar eklenerek malzeme ile ifade edilen, yapıtı oluşturmak için gerekli olan materyal grupları veya materyal oluşumları olur.

Modernizm ile birlikte, malzemeye bakış açısı değişir, bu dönem içinde yer alan Kübizim ile malzeme anlayışı geleneksel malzemeye alternatif sunar, Dadaizm geleneksel malzemeye bakış açısını yerle bir eder. Böylece günlük hayatta karşımıza çıkan her türlü obje, sanatın malzemesi haline gelir ve Modernizm'in avangart ruhu sanatçının malzeme ile kastettiği oluşumu mutasyona uğratır. Artık, malzeme ile anlatılan sadece yapıtı oluşturan aracı boya değil, yapıtı ifade etmeyi sağlayan, yapıtı anlatan, plastik öğeler ve hazır-yapım ürünleridir. Malzeme harçtır; yapıtın hücreleridir ve Avangart'ın bir parçasıdır.

Bauhaus Okulu ile birlikte sanat eğitiminde köklü değişiklikler olur. Ünlü sanatçı ve tasarımcılardan oluşan eğitmen kadrosu ve onların sanat görüşünü şekillendiren felsefeleri, 'sanatı bir disiplin olarak öğrenme gerçeği'ni ortaya koyar. Bu okulun kullandığı yöntem ve teknikler ile sanatsal üretim ihtiyaçlarını karşılayacak eğitim programı uygulaması sayesinde 'eğitsel anlamda sanatsal atölyeler oluşturma' konusunda bir ilk gerçekleşir.

Modernizm'den Post-Modernizm'e geçme süreci içerisinde, sanat akımlarının yerini, sanatsal oluşumlara bırakması, sanatın daha çabuk kurulan bir düzenleme sistemi içerisinde yer almasını sağlar. Bu çabukluk, alternatif malzemenin de konforuyla sanatçıya istediklerini daha kısa yoldan ve istediği şekilde söyleme imkânı sunar. Post-modernizm'in, içinde her şeyi barındıran tarafı, sanatçının ister geleneksel tavırla, ister avangart tavırla, isterse de hem geleneksel hem avangart tavırla harmanlanmış bir ifade ortamı yaratmasını sağlayarak bütün sanatsal nüveleri içinde barındıran bir dil oluşturmaya olanak verir.

Bugün yaratıcı malzeme, sadece resim, heykel gibi plastik sanatlarda değil, şiir dizelerinde, sinema perdesinde, tiyatro ve opera sahnelerinde de karşımıza çıkarak her yapıtın içerisinde yer alabilecek bir öğe haline gelir. Artık, malzeme disiplinlerarasılıkla birlikte dünyada, evrensel bir boyut kazanmıştır. Düzenlenen bianeller malzeme/nesne kullanımının Avrupa ve Amerika'da geniş yer kapladığını ve Türkiye'deki sanatçılar tarafından da tercih edildiğini gösterir. Malzeme, kendi başına sanatçının anlatım dilinin temel unsuru olabilmektedir.

Umberto Eco, 'Güzelliğin Tarihi' adlı kitabında (2006, s. 401) "Çağdaş sanat, malzemenin değerini ve doğurganlığını anlamıştır." demektedir. Bu söylem, başta boya ile oluşan yeni

karışımlar olmak üzere, yapıta dâhil olan her türlü malzemenin çağdaş sanatçılar tarafından uygulanıp denendiğini, plastik ya da kavramsal anlamda bir değere kavuştuğunu ve malzemenin salt bir ifade aracı olarak kullanılabilecek kadar önemli olduğunu söylemekle kalmaz, malzemenin yeni teknikleri de doğuran bir tarafı olduğunu vurgular. Ayrıca malzeme, sanatçının deneyleri sonucunda teknik uygulamanın da ötesinde bir malzemeden başka bir malzeme de yaratabilir. “Estetik sistemler, malzemenin “içinde”, “üzerinde” ya da malzeme “ile” çalışmanın önemini derinden ve yeniden değerlendirmeye soyunmuşken 20. yüzyıl sanatçıları bu yeniden değerlendirmeye büyük önem vermiş, malzeme artık sadece eserin vücudu değil, amacı ya da yaratıcı söylemin konusu olmuştur” (Eco, 2006, s. 402).

Ülkemizde, lisans düzeyinde sanat eğitimi veren kurumların atölye derslerinin kapsamına bakıldığında, atölye derslerinin kapsamının genel olarak tuval üzerine çeşitli tekniklerle (yağlı boya, akrilik, kolaj vb.) yapılan uygulamalardan oluştuğu, disiplinlerarası denemelere imkan veren bir içeriğin bu kurumların büyük çoğunluğunda yer almadığı, günümüz sanatında yaygın olarak benimsenen ‘enstalasyon, video-art, performans’ ve benzeri uygulamaların yok denecek kadar az olduğu, kurumların ve eğitimcilerin de zaman zaman geleneksel yöntemlerden yararlanmayı tercih ettikleri gözlenmektedir. Ayrıca bu kurumların teknik olanak ve altyapı sorunları da mevcuttur (Oruç, 2009).

Oysaki günümüzde sanat, malzeme deneylerinin yapılmasına ve her disiplinden yararlanmaya açık bir haldedir. Sanatçılar, kendi özgün dillerini oluşturabilmek için malzemenin her türlü imkân ve olanaklarından yararlanırlar. Bu bağlamda bakıldığında, disiplin temelli bir sanat eğitimi olarak sanatçı olma yolunda ilerleyen öğrenciye, malzeme kullanımına yönelik bir atölye programının uygulanması, bir zorunluluktur. Yağlı boya, akrilik boya, sulu boya gibi geleneksel malzemelerin kullanıldığı atölye dersleri ile birlikte, öğrencilerin her türlü malzemeyi özgürce kullanabileceği bir uygulamanın ve malzeme atölyesinin varlığı; öğrencilerin yaratıcılıklarının, sanatsal ifadelerinin ve sanatsal dillerinin gelişmesinde önemli rol oynar. Bu nedenle; sanatsal yaratım süreci içerisinde kullanılan malzemenin, sanatın başlangıcından günümüz güncel sanatına kadar geçen süreçte yapısal, tekniksel ve fikirsel anlamda nasıl bir değişim ve dönüşüm geçirdiği ve günümüz sanatı içerisinde sıklıkla kullanılan alternatif sanat malzemesinin/nesnesinin sanatsal ve eğitimsel boyuttaki yeri, incelenmesi ve araştırılması gereken bir problemidir.

1.2. Amaç

Bu araştırmanın genel amacı; sanatsal yaratım süreci içerisinde kullanılan malzemenin, sanatın başlangıcından günümüz güncel sanatına kadar geçen süreçte yapısal, tekniksel ve fikirsel anlamda nasıl bir değişim ve dönüşüm geçirdiğine yönelik kapsamlı bir literatür çalışma yapmak ve günümüz sanatı içerisinde sıklıkla kullanılan alternatif sanat malzemesinin/nesnesinin sanatsal ve eğitimsel boyuttaki yerini sorgulamak amacıyla sanatçı-sanat eğitimcilerinin görüşlerini bulgulamaktır.

Bu genel amacı gerçekleştirmek için aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. İnsanlık tarihinden Modern öncesi döneme kadar resim sanatında malzemeye bakış açısı nasıldır, malzeme nasıl kullanılmış ve nasıl yorumlanmıştır?
2. Modernizm’de malzemeye bakış açısı nasıldır, malzeme nasıl kullanılmış ve nasıl yorumlanmıştır?
3. Post-modernizm’de malzemeye bakış açısı nasıldır, malzeme nasıl kullanılmış ve nasıl yorumlanmıştır?
4. Türk sanatçıların malzemeye bakış açısı nasıldır, malzemeyi nasıl kullanırlar ve nasıl yorumlarlar?
5. Malzeme/nesne kullanımının günümüz sanat eğitimine etkileri nelerdir?
6. Malzeme/nesne kullanımı ve malzeme/nesne kullanımının günümüz sanatına ve sanat eğitimine etkilerine yönelik sanatçı-sanat eğitimcilerinin görüşleri nelerdir?

1.3. Önem

Sanatlar arası geçişgenlik, düşünce ve anlatım alanlarını geliştirir. Sanatsal anlamda çeşitli kaynaklardan beslenme, estetik bir dil oluşturma dışında, malzeme/nesne bilincini oluşturarak bireyin dünyayı algılama biçimini zenginleştirir. Bu zenginleşmeyi sağlayan sanat yapıtı içerisinde kullanılan malzeme/nesnenin çeşitliliği ve çok yönlülüğü, kendi özgün ifade şeklini arayan sanat öğrencilerinin anlatım dilini oluştururken, ifade biçimlerini de geliştirir. Bu doğrultuda, son yıllarda "sanatta malzeme kullanımı" kavramının gittikçe önem kazandığı görülmektedir.

Bu araştırma, sanatsal yaratım süreci içerisinde kullanılan malzemenin, sanatın başlangıcından günümüz güncel sanatına kadar geçen süreçte yapısal, tekniksel ve fikirsel

anlamda nasıl bir değişim ve dönüşüm geçirdiğine yönelik kapsamlı bir literatür çalışması yaparak sanatsal malzeme/nesne kullanımının evrelerini saptayabilmek ve açıklayabilmek, sanat eğitiminde kullanılan malzemenin/nesnenin, sanat eğitimcileri tarafından nasıl algılandığını ve malzemenin nasıl kullanıldığını ortaya çıkarabilmek, sanatçı-sanat eğitimcilerinin görüşlerini bulgulayabilmek; ayrıca, malzeme atölyelerinin günümüz sanat eğitimi ve sanat disiplinleri için gerekli olduğunu vurgulayabilmek adına önemlidir.

Araştırma sonuçlarının, bu konuda araştırma yapmak isteyenlere kaynak oluşturabileceği ve yol gösterebileceği umulmaktadır.

1.4. Varsayımlar

1. Lisans düzeyinde sanat eğitimi veren kurumların atölye imkânları nedeniyle sanatsal tasarımlarda deneysel malzeme/nesne kullanımına gereken önem verilememektedir.
2. Sanatsal tasarımlarda çok çeşitli malzeme/nesne kullanımı, sanat eğitimini ve yaratıcılığı etkilemektedir.
3. Araştırmaya katılan sanatçı-sanat eğitimcileri kendileriyle yapılan görüşmelerdeki sorulara içtenlikle yanıt vermişlerdir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma, sanatsal yaratım süreci içerisinde kullanılan malzemenin, sanatın başlangıcından günümüz güncel sanatına kadar geçen süreçte yapısal, tekniksel ve fikişsel anlamda nasıl bir değişim ve dönüşüm geçirdiği konusunda kapsamlı bir literatür çalışması ve günümüz sanatı içerisinde sıklıkla kullanılan alternatif sanat malzemesinin/nesnesinin sanatsal ve eğitimsel boyutta yerini sorgulamak amacıyla GÜGSF Resim Bölümü, GÜSTF Görsel Sanatlar Bölümü ve HÜGSF Resim Bölümü sanatçı-sanat eğitimcilerinin görüşleriyle sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

- a. Aquatinta: Bir çeşit baskı kalıbı hazırlama tekniğidir. Bu teknikte metal plaka üzerine reçineyle doku oluşturulur: toz haline getirilmiş reçine, plaka üzerine serpilir. Metal plaka

ısıtılarak reçinenin plakaya tamamen yapışması sağlanır. Plakanın diğer yüzüne selülozik tinerle seyreltilmiş asfalt sürülür, plaka suda seyreltilmiş asit içine atılır. Asit, reçine ve asfalt kapatılan bölgelere ulaşamaz, plakanın reçinesiz bölgelere ulaşır ve bu bölgeleri aşındırarak oyar. Bu dokular baskı aşamasında boyayı tutar. Baskı aşamasında prestan geçirilen nemli kâğıt basınç nedeniyle çukurlara girerek boyayı alır (Keser, 2009, s. 44)

b. Asamblaj: 20. yüzyıl sanatında görülen bir davranış ve sanatsal üretim biçimidir. Yapıt zaten önceden de var olan öğelerin yeni bir dizge içine yerleştirilişiyle yaratılmaktadır. Fotomontaj ve kolaj, aslında birer asamblaj türüdür. Fakat asamblaj çeşitli malzemenin ya da ayrı cinsten nesnelerin bir araya getirildiği üç boyutlu yapıt olarak da tanımlanmaktadır. (Noyan, 2001, s. 15).

c. Bulunmuş Nesne (Objet Trouvé): Sanatçı tarafından bulunmuş ya da seçilmiş ve estetik değere sahip nitelikte görülmüş doğal nesne. Örneğin, doğada kendi kendine biçimlenerek sanatçı tarafından bulunan bir çakıl taşı ya da ağaç parçası objet trouvé kapsamına girer. Sanatçı bunu aynen sergileyebileceği gibi, yapıtı içinde de kullanabilir. Dada akımı tarafından sanat gündemine getirilmiştir. Sanatsal etkinliğin keşfetme, seçme ve değerlendirme süreçlerini de içerdiğini öne süren Dadacı görüşten kaynaklanır. Sanatın tarih öncesinden beri süregelen betimleyici tutumuna karşıt bir yönelimi simgeler (Sözen ve Tanyeli, 2007, s. 175).

d. Dekolaj: Renkli kâğıt, broşür, afiş gibi malzemelerin önce üst üste katmanlar halinde yapıştırılması, sonra da bazı yerlerin kesilip ya da koparılarak çıkarılması anlayışına dayalı bir uygulamadır.

e. Dekolmania (Dekalkomani): Sürrealist bir resim tekniği. Bir çeşit monotip baskı tekniğidir. Boya, düz bir yüzeye boya merdanesiyle verilir ve yüzey üzerine kâğıt yerleştirilir, ardından az ya da çok bastırılarak kâğıdın farklı derecelerde boya alması sağlanır. Kâğıt kaldırıldıktan sonra kâğıt üzerinde ortaya çıkan resim, ya yeni bir resmin başlangıç aşaması ya da tamamlanmamış bir resim olarak kabul edilir (Keser, 2009, s. 90).

f. Disiplinlerarasılık: Diğer disiplin, bilgi, nesne, sorunsal ve kavramların bir bölümünü içeren, onlarla iç içe-dış dışa ilişkilerle gelişen melez olgulardır (Teymur, 2001, s. 271).

g. Disiplinlerarası Sanat: Resim, heykel, seramik, grafik, tasarım, mimarlık, müzik, tiyatro, video, sinema, opera gibi disiplinlerin sanatın içinde gerçekleştirdiği bütünlüksel, alışverişsel, iletişimsel ve geçişgen bağ.

h. Fotomontaj: En az iki ayrı fotoğrafın yeni bir düzen bağı oluşturmaksızın süperpoze edilmesiyle oluşturulan kompozisyon (Sözen ve Tanyeli, 2007, s. 86).

ı. Frotaj: Ovalamak. Kâğıt ya da kumaş pürüzlü bir yüzey üzerine gerilerek yerleştirilir. Kalem, fırça veya başka bir gereç, kâğıdın ya da kumaşın üzerine bastırılarak, alttaki nesnenin dokusunun yüzeye çıkması sağlanır (Keser, 2009, s. 137).

i. Fümaj: Tütsülemek. Yanmakta olan bir mum ya da benzeri, yanma özelliği gösteren bir yüzeye yaklaştırılarak alevden çıkan isin yüzey üzerinde iz bırakması sağlanır (Keser, 2009, s. 138).

j. Hazır-Yapım (Ready-Made): Bir sanat yapıtı olarak benzerleri arasından seçilip değerlendirilmiş, üzerinde bir değişiklik yapılmaksızın kullanılmış ya da üzerindeki değişiklik sadece üretimi sırasındaki rastlantılara bağlı olarak ortaya çıkmış endüstri ürünü obje. İlk kez Dada Akımı'nın ünlü beyni Duchamp tarafından öne sürülmüştür. Gerçekte, bir sanat yapıtı olmaktan çok, sanat alanındaki geleneksel yaratma yöntemlerine bir eleştiri olarak yorumlanabilir (Sözen ve Tanyeli, 2007, s. 199-200).

k. Kiç (Kitcsh): Ucuz beğeni, zevksiz.

l. Malzeme: Gerekli eşya, gereç (Kuşçu, 1997, s. 262).

m. Öncü (Avant-garde/Avangart): Günün onaylanmış ve geçerli sanat anlayışlarını yadsıyan deneyci sanatçıları ve onların yapıtlarını niteler (Sözen ve Tanyeli, 2007, s. 31).

n. Parsemaj: Bir imge oluşturma tekniği. Suyun yüzeyine renkli tebeşir ya da pastel tozu serpilerek bir tasarım oluşturulur. Ardından sert bir kağıt ya da kartonla tasarım suyun yüzeyinden sıyrılarak alınır ve suyun yüzeyindeki tasarım kağıda aktarılır (Keser, 2009, s. 248).

1.7. İlgili Araştırmalar

Funda Oruç'un, 2009'da hazırladığı yüksek lisans tezinde "1945 Sonrası Öncü Sanat Akımlarının Lisans Düzeyinde Sanat Eğitimi Veren Kurumların Programlarıyla (2007) paralelliği" konusu kapsamında nitel içerik analizi modeli kullanılmıştır.

Araştırmamanın çalışma grubunu, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Mesleki Resim öğretmenliği Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği

Anabilim Dalı ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ndeki öğretim elemanları ve öğrencileri oluşturmaktadır.

Görüşme tekniği ile elde edilen veriler kodlanıp, kodlardan temalar oluşturulmuş ve yorumlanmıştır.

Araştırma kapsamında 1945 sonrası sanat akımı/anlayışlarının programlardaki yerine yönelik öğretim elemanı görüşleri program bazında yorumlandığında 'programların çok sık değiştirilmediği, uygulamada dersi işleyen eğitimcinin inisiyatifine göre değişiklikler olabildiği ve istenildiği gibi bir program hazırlamanın önünde YÖK'ün kimi zaman engel olabildiği' şeklinde bulgulanmıştır. Mevcut sanat eğitimi programlarının 1945 sonrasındaki sanatsal değişimleri karşılamakta yetersiz olduğu ve çeşitli düzenlemeler yapmaya ihtiyaç duyulduğu görülmüştür.

Eğitim yöntemi olarak, 'geleneksel yöntemlerin yaygın olarak uygulandığı, çağımız koşullarına uygun model olduğu düşünülen disiplinlerarası anlayışın neredeyse hiç benimsenmediği, sadece GÜGSF'nin disiplinler arası anlayışta eğitim verdiği' sonucu ortaya çıkmıştır.

Eğitimci ve öğrencilerin verdiği bilgiler doğrultusunda, 'atölye derslerinin kapsamının genel olarak tuval üzerine çeşitli tekniklerle (yağlıboya, akrilik, kolaj vb.) yapılan uygulamalardan oluştuğu, disiplinlerarası denemelere imkan veren bir içeriğin fakültelerin çoğunda yer almadığı, günümüz sanatında yaygın olarak benimsenen 'enstalasyon, video-art, performans' ve benzeri uygulamaların yok denecek kadar az olduğu sonucuna varılmıştır.

Öğrenci bazında bakıldığında, öğrencilerin fakültede aldıkları teorik derslerin sonucunda 1945 sonrası sanat anlamında yeterince bilgi sahibi olamadıkları, hatta bazı öğrencilerin Dada'dan sonrasını öğrenmediklerini söyledikleri ve sanat tarihi bilgilerinin de yetersiz olduğu saptanmıştır.

Ayrıca eğitimcilerin niteliğinin ve bakış açısının ve derste kullanılan yöntemlerin sonucu etkilediği, teknik olanak ve alt yapı eksikliklerinin de konuyla ilgili önemli etkenler olduğu saptanmıştır. Öncü akım/anlayışların Türkiye'de yeterince tanınmadığı ve 1945 sonrası sanat anlayışlarının kapsamı ve tanımlamalar konusunda içeriğe hâkim olmayan öğretim elemanlarının da olduğu kanısına varılmıştır.

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

“Bilimsel araştırma, belli amaçlarla ve sistemli süreçler yoluyla veri toplama ve toplanan verilerin analizi (McMillan ve Schumacher, 1984) olarak tanımlanabilir” (aktaran Balcı, 2005, s. 1), yani her araştırmanın kendine özgü bir dili vardır.

Bu araştırma, sanatsal yaratım süreci içerisinde kullanılan malzemenin, sanatın başlangıcından günümüz güncel sanatına kadar geçen süreçte yapısal, tekniksel ve fıkırsel anlamda nasıl bir değişim ve dönüşüm geçirdiğini bulgulamak ve günümüz sanatı içerisinde sıklıkla kullanılan alternatif sanat malzemesinin/nesnesinin sanatsal ve eğitimsel boyuttaki yerini sorgulamak amacıyla tasarlanmıştır.

İnsan davranışı ancak esnek ve bütüncül bir yaklaşımla araştırılabilir ve araştırmaya dâhil olan bireylerin görüş ve deneyimleri büyük önem taşır. Sosyal bir varlık olan insanın davranış şekilleri çok boyutlu ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu yüzden, insan davranışına ilişkin olgular araştırılırken dar ve kapalı sınırları olan yöntemler yerine, keşfetmeye ve anlamaya yönelik bir tavır sergilenmelidir. Nitel yöntemler insan davranışının doğası gereği, insanı en iyi çözümleyen bir yöntem olarak düşünülmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 35-39).

İnsanın doğasına ilişkin net cevaplar verilemeyişi, sanat ve sanatı kapsayan tüm olgu, olay ve durumlar için de geçerlidir, çünkü sanat hem karmaşık boyutlu bir davranış örgüsüne sahip insanın ürünüdür, hem de kendi içinde ifadeleri olan bir anlatma biçimidir. Sanatın bir anlatma biçimi olması, onu sunan ve alımlayan kişinin de insan olduğunu gösterir.

Bu nedenle, araştırmanın yürütülmesinde ‘nitel içerik analizi’ modeli kullanılmıştır. Yönteme ilişkin veriler, literatür taramasıyla birlikte sanatçı-sanat eğitimi veren öğretim üyelerinin görüşlerine dayalı olduğu için bu araştırma betimsel niteliktedir. “Bu yaklaşıma göre, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır” (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 224).

2.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu GÜGSF Resim Bölümü’nden bir, GÜSTF Görsel Sanatlar Bölümü’nden bir, HÜGSF Resim Bölümü’nden bir sanatçı-sanat eğitimcisi olmak üzere toplam üç kişiden oluşmuştur.

Çalışma grubunun dar tutulmasının sebebi, nitel içerik analiziyle toplanan verilerden anlamlı bütünler çıkartılarak yorumlanmasının zamansal anlamdaki zorluğudur. Verilerin kodlanması süreci verilerin araştırmacı tarafından birkaç defa okunmasını ve ortaya çıkan kodlar üzerinden tekrar tekrar çalışmasını gerektirir (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 229).

2.3. Veri Toplama Teknikleri

Veriler, belli bir konudaki gerçeklerin sembolik ifadeleridir ve işlenmemiş kanıtlardır; ekonomik değere henüz dönüşmemiş, işlenmeyi bekleyen, insan davranışı üzerinde etkisi olmayan dayanaklardır (Balcı, 2005, s. 139). Her araştırmanın kendine özgü bir dili, bir modeli olduğu gibi, veri toplama teknikleri de amacına göre başkalaşmaktadır.

Bu çalışmada literatür tarama ile elde edilmesi gereken veriler, konuyla ilgili kaynak kitaplardan, makalelerden, sanat yapıtları ve malzemelerinden yararlanılarak elde edilmiştir. Seçilen kaynak kitaplar kütüphanelerden ve kitapçılardan temin edilmiştir. Türkçe veya İngilizce olan bu kitapların yanı sıra internet taramasıyla elde edilen bilgiler de, araştırmanın literatüre dayalı verileri arasında bulunmaktadır.

Verilerin diğerk kısmını görüşme formu aracılığı ile gönüllülük esasına dayalı olarak elde edilen sanatçı-sanat eğitimcilerinin görüşleri oluşturmaktadır. Günümüzde pek çok sosyal bilim alanında görüşme, etkili bir veri toplama yöntemi olarak yerini almıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 119).

Yöntem olarak yapılandırılmış görüşme tekniğı benimsenmiştir. “Bu görüşmede amaç, görüşülen bireylerin verdikleri bilgiler arasındaki paralelliğı ve farklılığı saptamak ve buna göre saptamalar yapmaktır” (Brannigan’dan aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 120).

Görüşme formu araştırmacı tarafından geliştirilmiştir ve hazırlanan bilgi toplama formunun taslağı, sanat eğitimcilerinden oluşan bir gruba kapsam geçerliliğı oluşturmak için dağıtılmıştır. Bu gruptan, taslaktaki soruları, esas görüşme formunu oluşturmak üzere değerlendirmeleri istenmiştir. Bu yolla toplanan görüşler dikkate alınarak form son halini almış ve yeterli sayıda çoğaltılmıştır.

Görüşme formu, sanatçı-sanat eğitimcileri ile bizzat görüşülerek araştırmacı tarafından uygulanmıştır. Görüşme uygulaması sırasında sanatçı-sanat eğitimcilerinin izinleri dâhilinde ses kayıt cihazı kullanılmış ve görüşmeler kayıt altına alınmıştır.

2.4. Verilerin Analizi

Araştırmada literatür taramasıyla elde edilen veriler, anlamlı bir bütün oluşturacak bir biçimde ve sistemli bir şekilde toplanarak, analiz edilip yorumlanmıştır.

“Literatür taramasının asıl amacı, eldeki problemin kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına yardımcı olacak şekilde araştırma özgeçmişinin okuyucuya aktarılmasıdır” (Balcı, 2005, s. 63).

Nitel araştırma yöntemi, veri toplama tekniğı olan görüşme uygulaması ile elde edilen verilerin analizi için, içerik analizi kullanılmıştır.

“İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır” (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 227). Bu nedenle, öncelikli olarak verilerin oluşturulabilmesi için ses kaydına alınan görüşmeler dinlenip yazıya dökülerek konuşma metinleri, aslına sadık kalınarak oluşturulmuş, yazılı görüşmeler temize çekilmiştir. Temizlenen metinler, görüşmeye katılan çalışma grubuna gönderilerek uygun olup olmadığı sorgulanmıştır.

Oluşturulan metinler satır satır okunarak kodlamalar yapılmıştır. Bu kodlardan benzer özellik gösterenleri gruplandırılarak oluşturulan gruplardan temalara ulaşılmıştır. Analiz süresince her aşamada gerekli görölen noktalarda görüşme metinlerine dönölerek kontroller yapılmıştır.

Bulgular kısmında, elde edilen temalar kullanılmış, açıklamalar ve yorumlar yapılırken, analizi yapılan görüşme kayıtlarından alıntılar yapılmıştır.

BÖLÜM III

İNSANLIK TARİHİNDEN MODERN ÖNCESİ DÖNEME KADAR RESİM SANATINDA MALZEMEYE GENEL BİR BAKIŞ

Yazıya yüzlerce yıl sonra dökülmeye başlayan insanlık tarihinin sesli belgeleri mitler, taşın şekillendirilmesi ve mağara resimleriyle ruh bulunca, insanın doğaya karşı verdiği mücadelede yaratıcı olmak zorunda olduğu önkoşulu, sanatın ifade bulmasına neden olur. Yani; sanatın doğuşu, insanlığın ilk evi olan mağaraların sınırlarında –daha yazı bile yokken– primitif oluşumlu heykeller ve çiziktirilmiş resimlerle hikâyelerin anlatmasını sağlar.

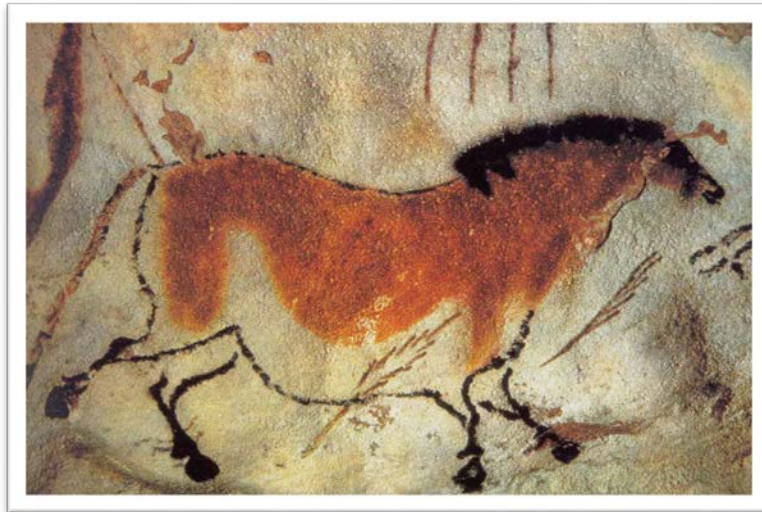


Şekil 1: ‘Venüs von Willendorf’, MÖ. 24000-22000 dolayları
<http://www.nyest.hu/hirek/hatarok?comments>

“İlk insanların sanatsal uğraşları, onların göçebe yaşam biçimlerinin doğal bir sonucu olarak büyük oranda taşınabilir ürünlerden oluşur” (Hollingsworth, 2003, s. 22). Taş, pişmiş toprak, kemik ya da fildişinden yapılan bu ürünler hem insanlığın yarattığı mitlerin taşlaşmış, hem de malzemenin hayat bulup boyut kazanmış şeklidir. İlk tanrısal tasvir olan Willendorf Venüsü, malzeme kullanımı yolculuğunun ilk durağıdır ve malzemenin boyut kazanması heykel sanatının başlangıcı olur. Zamanla, heykellerin yaratım malzemesi içerisinde kıymetli ya da yarı kıymetli madenler de yer alır. Heykellerin gözlerine göz akı olarak deniz hayvanı kabuğu türleri, gözbebeği için de lapis lazuli, akik gibi doğal taşlar kullanılır (Huntürk, 2011, s. 39-72).

Sanatsal yaratımın ve malzeme kullanımının ikinci durağı, kendini mağara duvarlarındaki çizimlerde gösterir. İnsanlığın kaderini anlattığı bu oyuntular ve çizimler, ilk insanın, ilk resimsel tasvirleri ve ilk sanat malzemeleridir. Aşıboyası –demir oksit– insanlığın kullandığı ilk renkli boyadır (Finlay, 2007, s. 40). “Tarih öncesi mağara resimlerinde kullanılan boya maddesi, mağarada dövülerek tuz haline getirilen ve bazı sıvılarla karıştırılan maden cevherleridir. Lascaux’daki örneklerde kullanılan sıvı sudur ve diğer mağara resimlerinde reçineler, yumurta akı ve başka maddeler kullanılmıştır” (Hollingsworth, 2003, s. 24). Bu malzemeler zamanla içerik ve uygulama şekli olarak dönüşüme uğrar.

İlkel insan, o mağaralara resimleri nasıl yaptı?... Boya işini sağlamak için, mağara devri insanları renkli tozu suda, yahut yağlı bir maddede eziyorlardı. Bunlar, maden oksitlerinden ibaret renkleri. Ya sulu, ya da katı olarak sürülüyordu. Siyah boya genelde manganezli, toprak kırmızısı da demir oksitliydi. Zannedildiğine göre bu iki boyayı, vücutlarını boyamak için de kullanıyorlardı. İlk boya parmakla sürülürken, sonradan çeşitli çarelere başvurulmuştu. Ot topaklarından yapılmış tamponlar, taşla ezilmiş dallar gibi (Güvemli, 2005, s. 15).



Şekil 2: Mağara resmi, ‘At’, MÖ. 15000-10000 dolayları, Lascaux-Fransa
<http://www.tr3d.com/dersler/ders/39/>

İnsanlığın yüzeyel anlamda resim yapmak için mağara duvarlarını kullanması, mağaralardan uzaklaşıp yerleşke alanlarının duvarlarına kayınca, denemeler ve deneyimle birlikte, bireyin zamanla duvar yüzeyine hâkim olmasını sağlar. Bu doğrultuda, ‘fresk tekniği’ duvarın daha işlevsel bir betimleme alanı olabilmesi için geliştirilir. Duvara sürülen astar şeklinde kireç, boyayı derinlemesine hapsederek kompozisyonun uygulanılmasını sağlar. Freskin dış hatlarını çizmek için kullanılan en iyi malzeme söğüt ağacından elde edilen kömürdür (Finlay, 2007, s. 84).

Fresko ... Antikite’den bu yana bilinen ve taze kireç sıva üzerine yapılan zor bir duvar resmi tekniğidir. ... titiz ve çabuk bir çalışmayı gerektirir. Fresko ressamı yapılacak resmin boyutunda deseni hazırlarlar. Sonra fresko yapılacak yüzeye sıvanın bir günde boyanabilecek kadarı sıvanır ve üzerine suluboya tekniğinde çalışılır (Turani, 2004, s. 44).



Şekil 3: ‘La Tomba Dei Leopardi’, MÖ. 470, Fresk
(kireç karışım üzerine sulu boya)

http://asso.machiavelli.free.fr/Site_francais/VOYAGE/Voyage_toscane/Fiches_photos_toscane/tarquinia/Tarquinia023.html

Zamanla malzeme, bireyin kendisini en iyi şekilde ifade etmek istemesiyle değişir ve gelişir. Ankostik resim tekniği de bu doğrultuda ortaya çıkar. Renk verici maddelerle sıcak balmumu karıştırılarak elde edilen boyalar, bireyin sanatsal yaratım süreci içerisinde malzemeyi nasıl harmanladığını gözler önüne serer. Tüm renkler bir ahşap panoya sürüldükten sonra, fırça izlerinin eriyip düzgün bir tabaka oluşturacak şekilde birbiriyle kaynaşması için üzerlerinden ısıtılmış bir metal geçirilir, resme doku ve kabarıklık veren

bu yöntem, renklerin daha kalıcı ve canlı olmasını sağlar (Keser, 2009, s. 40). Mısır'daki Roma yerleşkelerinden biri olan Fayyum vahasından kalan cenaze portreleri malzemenin sanatsal yaratım süreci içerisinde nasıl kullanılıp, ne şekilde yorumlandığına örnektir.



Şekil 4: El-Fayyum Portrelerinden Bir Kadının portresi, MS. 55-70, Ankostik (ahşap üstüne sıcak balmumu)

<http://www.britishmuseum.org/pdf/3d%20Proportion%20and%20personality.pdf>

Mağara duvarlarını ve küçük heykelleri renklendiren kök boya, sanatı başlangıçta ritüel olarak hayatına sokan, yerleşik hayatla birlikte, yaşamsal standartları değişen ve fresk tekniği ile yaratımsal ihtiyacını karşılayan insanın, eser üretme çabasının sonucu olarak, malzemeyi tanıması ve yorumlamasıyla, yerini, yeni bir boya türüne bırakır.

Boya tarihinde en olağandışı anlardan biri sekizinci yüzyıl Bizans'ında yaşandı. Önde gelen kilise üyeleri görüntü yapmanın Tanrı'nın öğretisine karşı olduğunu ileri sürünce renkli ikonların hepsi tahrip edildi. İki görüş de tutkuyla tartışıldı ve sonunda bu eserlerin Tanrı'nın doğal armağanını kutlamak olduğu kararlaştırıldı. Yalnız resmettikleriyle değil, malzemeleriyle de –yani, yapımında bitki, taş, böcek ve yumurta kullanılmasıyla, Tanrı sanat eserinin doğrudan kendi malzemesiyle de ululanmış oluyordu. Ortodoks bir ikon ressamının bugün de, o kadar seçeneği varken, içgüdüsel bir kararla olabildiği kadar doğal boya maddelerini seçmesinin nedeni budur (Finlay, 2007, s. 36).

Yumurta sarısı (bazen beyazı), incir sütü, reçine, kazein (kireç ile taze lorun karıştırılması ile elde edilir), tutkal, balmumu gibi malzemelerin bir veya birkaçının madeni boyalara karıştırılmasıyla elde edilen, bu yeni boyaya 'Tempera' adı verilir.



Şekil 5: Simone Martini, 'Mary with Child', 1321

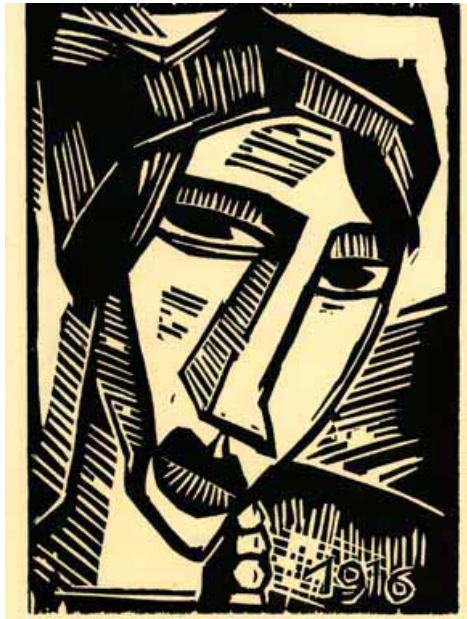
(ahşap panel üzerine tempera)

http://allart.biz/photos/image/Simone_Martini_20_Mary_with_Child.html

15. yüzyıldan 16. yüzyılın sonuna doğru tarihlenen Rönesans döneminde antikiteye duyulan bağlılıkla yeniden uyanan sanatçı, özerkliğini ilan eder ve bir 'zanaat ustası' olarak anılmak yerine 'sanatçı' olarak anılmak için girişimlerde bulunur; böylece 'sanat' ve 'sanatçı' kavramları ortaya çıkar; resim, heykel, mimari birbirinden bağımsız olarak anılan uygulama alanları olur. Orta Çağ'da sanatçının bulunduğu alt konum yükselişe geçer ve "Orta Çağ'da eserlerine imzasını atmayan sanatçı, bu çağda yani Rönesans'ta artık kendi yaratış gücüne inandığı için eserlerinin altına imzasını atar" (Turani, 2003, s. 344). Böylece "Nihayet, sanatçı özgürlüğüne kavuşur" (Gombrich, 2002, s. 288). "Sanatçı bu dönem bohemden ziyade burjuvadır" (Bull'dan aktaran Huntürk, 2011, s. 146). İnsan ve onun çevresi, bilim ve felsefe harmanı ile oluşturulan düşünceler eğitimin gerekliliğini ortaya çıkarır ve bu dönem yapıtları akılcılık, doğanın gözlemlenmesi ve yaratıcılıkla harmanlanmış bilim ve resim kaynaşmasını gözler önüne serer. Estetik beğeni ve perspektif kullanma kaygısı belirginleşir ve yapıtlarda 'sanatın sanat için olduğu' ve

‘güzeli yaratma’ söylemleri hissedilmeye başlar. Bu dönem, sanatın teknik ve malzeme kullanımını anlamında sanatçıların büyük buluşlar yarattıkları bir dönemdir.

15. yüzyılın ortalarında sanatın gelişimine büyük katkı sağlayacak ‘baskı tekniği’ bulunur. Tahtadan oyularak yapılmış bir kalıba, yağ ve kurumdan oluşan matbaa mürekkebi sürülerek çok sayıda baskı almayı sağlayan bu tekniğe ‘tahta baskı’ ya da ‘ağaç baskı’ adı verilir. Sanatçıların daha fazla ayrıntıyı betimlemek isteyişi zamanla daha hassas etkiler yaratabilecekleri bir malzemeye yönelmelerine neden olur ve kalıpta kullanılan tahtanın yerini bakır alır. Madenin yüzeyine tıgkalem denilen sivri uçlu özel bir araçla çizilen çizgiler, üzerine dökülen boyayı veya mürekkebi tutar. Çizikler haricinde boyanın bulaştığı yerler silinir ve çizgilere hapsolan boya kâğıda aktarılır. Teknik ‘bakır oyma tekniği’ olarak adlandırılır (Gombrich, 2002, s. 282-283). Bu gelişim, sanatsal malzemenin dönüşümüne doğru giden süreçte, sanatçının malzemeyi ve dolayısıyla tekniği, kendi ihtiyacı doğrultusunda nasıl değiştirip dönüştürdüğünü gözler önüne serer. Bu teknik, bir resim tekniği olarak, 20. yüzyılda tekrar canlanır. Modernist Alman ekspresyonistler, ağaç baskının kendi resimsel dilleri için en uygun teknik olduğunu düşünerek sıklıkla kullanır.



Şekil 6: Karl Schmith-Rottluff, ‘Head of a Woman’, 1916
(kâğıt üzerine ağaç baskı)

<http://suart.syr.edu/wp-content/uploads/2013/02/1981-Personal-Apocalypse-German-Prints-from-the-Syracuse-University-Art-Collection.pdf>

Taşın şekillendirilmesi ile başlayan, mağara duvar resimleri ile devam eden, tempera ile sanatsallaşan malzemenin en güçlü durağı, Jan Van Eyck (yaklaşık 1390-1441)’in

gerçekliği aramak için perspektifi değil, malzeme arayışını önemsemesi olur. “Onun vizyonundaki incelik, onu, zamanla daha esnek bir anlayışa, döneminde çok sevilen suluboya ya da yumurta akıyla yapılan resimlere özgü teknikten daha saydam etkiler yaratacak malzeme arayışına yönlendirir” (Hours, 2001, s. 38). Yağlı boya, resim sanatında ayrıntıların daha kolay ve gerçekçi bir şekilde yansıtılmasını sağlar. Temperanın çabuk kurumasının aksine sanatçıya uzun süre çalışma imkânı tanıyan bu boya ile ayrıntılar özenle aktarılabilir. Bu eşsiz buluşu ile Sanat Tarihi’nin yönünü kuvvetli bir şekilde değiştiren Eyck, malzeme arayışının gerçekliği bulmak için seçilen çok etkili bir yol olduğunu gözler önüne serer ve bu durum, malzeme sayesinde elde edilebilen yeni bir perspektif anlayışının oluşmasına neden olur:

Fakat Kuzey’de,gerçekliğe tam olarak ulaşmayı sağlayan kişi, bir heykeltarihi olmadı. Tamamen yeni bir şeyi betimlemek için devrimci buluşları hemen fark edilen sanatçı Jan van Eyck (1390?-1441) oldu. ... Brunelleschi çevresinin Floransalı ressamı, ... perspektif çizgilerin çatısıyla işe başlıyorlar; anatomi ve perspektif kısaltım yasaları üzerindeki bilgileriyle insan vücudunu kuruyorlardı. Van Eyck bunun tam tersi olan bir yolu seçti. Tüm resmi görünen dünyanın bir aynası oluncaya dek, sabırla ve ayrıntı üzerine ayrıntı ekleyerek doğanın bir hayalini (yanılsamasını) oluşturdu. Kuzey sanatı ile İtalyan sanatı arasındaki bu farklılık uzun yıllar sürdü. ... Tüm ayrıntılarında gerçeğe bir ayna tutma amacını gerçekleştirebilmesi için Van Eyck’ın resim tekniğini geliştirmesi gerekiyordu. Yağlı boyayı bulan odur. ... Onun başardığı şey, boyaların yüzeye sürülmeden önce hazırlanışı için yeni bir reçeteydi (Gombrich, 2002, s. 235-240).



Şekil 7: Jan Van Eyck, ‘Lucca Madonna’, 1437-38
(panel üzerine yağlı boya)

<http://www.artbible.info/art/large/837.html>

Gombrich'in de bahsettiği gibi, yağlı boyanın kimin tarafından ilk kez bulunduğu ve kullanıldığı tartışmalı bir konudur. Ancak, Jan Van Eyck bu boyaya hükmetmeyi başarmış ve boyanın hem opak hem de saydam olabilmesi için bir sırlama tekniği geliştirmiştir. Bu sayede, malzemeyi kendince yorumlayan Eyck, o dönem ressamaları ve sanat tarihçileri tarafından bu boyanın yaratıcısı olarak kabul edilmiştir.

Cennino Elkitabı'nı yazdığında çok önemli bir geçiş süreci yaşanıyordu: sanatçıların yapıştırıcı olarak kullandıkları doğal emülsiyondan (yumurta) yağ (keten tohumu, ceviz yağı, afyon popülerdi) kullanma dönemine geçiş. Daha sonra, Giorgio Vasari bu icadı Johannes (Jan) ve Hubert Van Eyck' a atfedecekti. Elbette, Felemenk kardeşlerin enfes yarısaydam on beşinci yüzyıl yağlı boya yeni ortamın en büyük, en eski reklamcısı olmuştu, fakat yağ onlardan çok daha önce kullanılmıştı. 1300'lerin sonlarında Cennino, örneğin, bir kadife cüppe resminin üst tabakasını boyarken yağ kullanmıştı ve daha altıncı yüzyılda Aetius adlı bir tıp yazarı, ressamların muhtemelen keten tohumu olan 'kurutucu yağ'ı nasıl kullandıklarını anlatmaktaydı (Finlay, 2007, s. 31).

Jan Van Eyck'a atfedilen bu buluş, malzemenin önemini gündeme getirmiş ve bu yeni karışım malzeme, Rönesans, ardılı Maniyerizm ve ardından Barok gibi klasik sanat anlayışlarında zirveye çıkmıştır.

Yağlı boya resmi öbür resim türlerinden ayıran şey, nesnelerin dokunulabilirliği, dokusunu, parlaklığını ve katılığını yansıtabilmedeki üstünlüğüdür. Yağlıboya gerçek nesneleri elimizle dokunabilecekmişiz gibi gösterir bize. Bu tür resimdeki imgelerin iki boyutlu olmasına karşın gözü aldatma etkisi yontunun etkisinden çok daha büyüktür. Çünkü yağlıboya, nesnelerin renklerini, dokularını, sıcaklıklarını yansıtabilir. Nesnelerin bir yeri kapladığını bize imgeleme yoluyla gösterir (Berger, 2008, s. 88-89).

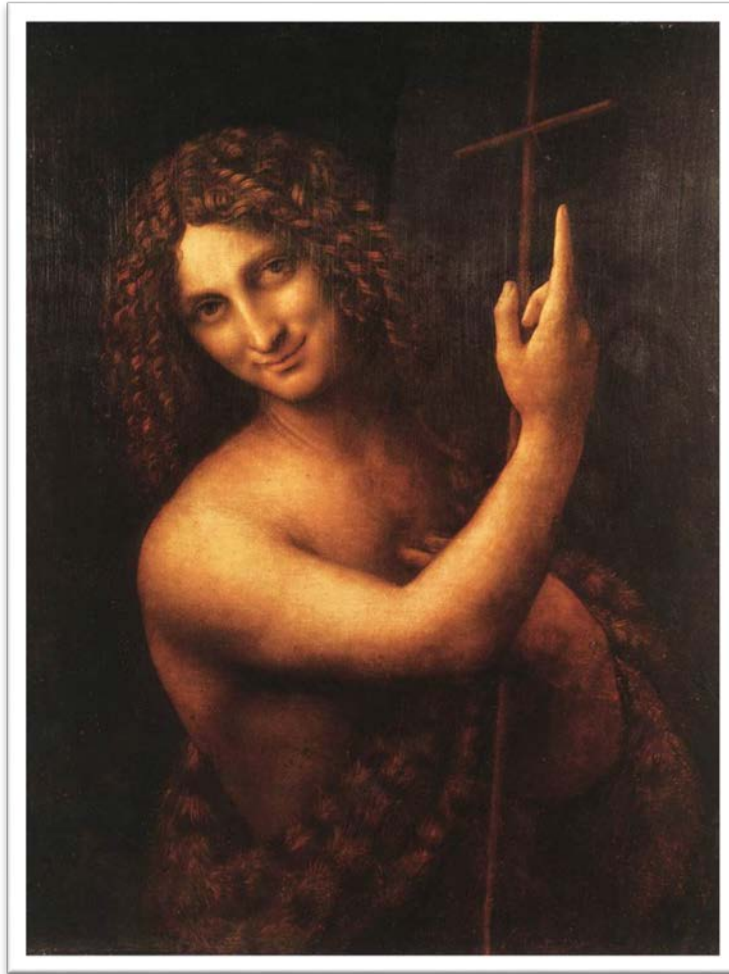


Şekil 8: Hans Holbein, 'Les Ambassadeur', 1533
(yağlı boya)

<http://imgkid.com/hans-holbein-the-ambassadors.shtml>

Yeni bir malzeme, önce uygulama teknikleri deneylerini, daha sonra da teorikleşmiş yeni uygulama tekniklerini beraberinde getirir. Rönesans'ın mükemmele ulaşma çabası doğrultusunda bu –yağlı– yeni malzemeyi en iyi şekilde uygulama isteği, sanatçıların bazı

teknikler geliştirmesine neden olur. Bu kanonik teknikler ‘Cangiante’, ‘Chiaroscuro’, ‘Unione’ ve ‘Sfumato’dur. Cangiante, aynı rengin farklı bir tonuna geçilemediğı ya da tercih edilmediğı durumdaki ani renk değışimini oluşturma tekniğidir. Chiaroscuro, aydınlık ve karanlığın vurgulanarak birbirinden ayrılması, ışık ve gölge arasındaki zıtlığın oluşturulması için kullanılan tekniktir. Unione ve sfumato ise renk ve tonların birbirine karıştırılarak dumanlı ve gizemli bir betimleme yapmağı sağlayan tekniklerdir. Bu iki teknik arasındaki tek fark, unione renklerin yoğun parlaklığının ve koyu renk hatlarının kaybolmasına tam anlamıyla izin vermez; sfumato birbirine kaynamış, birbiri içinde erimiş daha karanlık yüzeyler oluşturmayı sağlar. Bu tekniklerin varlığı, sanatçıların malzemeye hükmetmek için büyük bir özen içinde çalıştıklarını gösterir. Yani Eyck’ın başkalaştırdığı malzeme, onun buluşundan yaklaşık yüzyıl sonra Leonardo Da Vinci tarafından ehil bir hale gelir ve o, tüm bu kaynaştırma işlemleriyle yapıtları sanatçıların fırça izlerinden arındırır.



Şekil 9: Leonardo Da Vinci, ‘St. John Baptist’, 1513-16
(sfumato tekniğı ile yağlı boya)

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/leonardo/04/6stjohn.html>

17. ve 18. yüzyıl Avrupa kültürlerinin Aydınlanma Çağı'dır ve bu çağda, insan aklının kullanımı ile dünya bilgisine ulaşılabilceği görüşü yaygınlaşmaya başlar. Bununla birlikte, sanatta kullanılan salt boya olan malzeme, değişik teknikler denenerek kusursuza ulaşma yolunda ilerlemesine devam eder. Bir Barok dönemi ressamı olan Caravaggio, yüzyıl önce Leonardo Da Vinci ile tanınan tekniklerden biri olan chiaroscuro tekniğini geliştirir. Bu tekniğe 'Tenebrizm' adı verilir. Dramatik gerilimi arttırmak için ışığın yapıt üzerinde tek bir noktaya odaklanması ilkesine dayalı olan bu teknik, sanatçının amacı doğrultusunda malzeme tekniklerini değiştirmesinin önemini gözler önüne serer. Yani sanatçı için malzeme, uçsuz bucaksız bir deneme ortamı sunar.

Sanatçılar, her ne kadar benzer çalışma tekniklerini kullansalar da onların kullandıkları malzemelerin, farklı imgelere yol açtığı görülür; resimlerin içerdiği bu tercihler alımlayanın algısını farklı şekillerde uyararak, onun yeni bilgiler kazanmasını sağlar (Hours, 2001, s. 48). Bu durum, sanatçının, yaşamsal birikiminin de bir sonucudur. Malzeme, teknikten öte sanatçı ile şekillenen bir öğedir.



Şekil 10: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 'Self Portait', 1660
(tuval üzerine yağlı boya)

<http://www.virtualuffizi.com/self-portrait-as-an-old-man.html>

Rembrandt, Barok dönemde malzemeyi kendi yorumuyla harmanlamaya çalışan diğer bir Barok dönemi ressamıdır. Leonardo Da Vinci'nin yapıt üzerinde sanatçının eline özgü kişisel bir dokunuş olmaması fikrinin aksine, o yapıtlarında kendi fırça işaretlerini bırakmaya başlar. Bugüne kadar resmin yüzeyini yalayarak geçen resim malzemesi, bundan sonra, yüzey üzerinde rölyef etkisi yaratacak biçimde kullanılmaya başlar ve boya malzemesinin hamurlaşmış görüntüsü ressamın duyumsal beğenisini açığa vuran bir modelaj olgusuna dönüşür (Hours, 2001, s. 39-40). “Kaba işler ince bir çabayla düzeltilmemiş, olduğu gibi bırakılmış, izler görünür kalmıştır: örneğin boyalar geçişli sürülmemiş, kalın boya tabakaları üst üste sürülerek olduğu gibi kurumuştur” (Krausse, 2005, s. 43).

Bu dönemde Rembrandt, uyguladığı rölyef boya tekniğinden başka, 15. yüzyılda geliştirilen ağaç ve oyma baskı tekniklerinin farklı bir şeklini uygular. Bu yöntem tıgkalem gibi ayrıntıları betimlemeyi sağlayan, ancak ondan daha rahat ve hızlı çalışma imkânı sunan bir yöntemdir. Bu tekniğe ‘asitle indirme (etching)’ denir. Sanatçı, bakır levhanın yüzeyini zahmetle kazımak yerine, levhayı mumla örter ve üstüne bir iğneyle çizimini yapar. İğnenin geçtiği yerlerde mum tabaka kalkarak altındaki bakır açığa çıkar. Levha aside sokulur. Asit üstü mumla kaplı olmayan yerlerdeki bakırı aşındırır, böylece çizim levhaya aktarılmış olur. Bu kalıpla, aynen oyma baskıda olduğu gibi baskı yapılır. Asitle indirme baskıyı oyma baskıdan ayırt etmenin tek yolu, çizgilerin özelliğini incelemektir. Tıgkalemin zahmetli ve uzun süren işçiliğiyle, asit indirmede kullanılan iğnenin özgür ve rahat hareket eden çizgiselliği gözle görülür bir fark yaratır (Gombrich, 2002, s. 424-425).

Sanatçının, boyaya; yani, malzemeye hükmetmesiyle birlikte, girişmiş olduğu deneysel ortam sonucunda boya ve hazırlanışı, büyük bir uğraş alanı haline gelir, sanatçının işini kolaylaştırmak ve sanatçıya zaman kazandırmak adına boya öğütme işini üstlenen yeni bir grup ortaya çıkar.

Renkçiler ilk kez on yedinci yüzyıl ortasında tuval hazırlayarak, boya maddesi temin ederek ve fırça yaparak ortaya çıktılar. Fransa’ da bazıları aslında lüks madde satıcısıydı, kırmızı böceği yanında çikolata ve vanilya gibi egzotik ürünler satıyorlardı, ama çoğunluğu kısa sürede tam zamanlı sanat malzemeleri satıcılarına dönüştüler (Finlay, 2007, s. 30).

Renkçiler olarak anılan bu tüccar grubundan birinin yanında çalışan William Reeves adlı gencin, kendi başına yaptığı deneyler başarılı olur, rendelenen parçalar halinde satılan sulu boyayı metal kalıplara sokmayı başararak ‘boyanın doğaya taşınabilmesi’ dönemi başlar.

Yüzyıllarca ressamılar boyalarını domuz sidik torbasında saklamışlardı. Bu yorucu bir işti: Kendileri veya çırakları, ince deriyi kare biçiminde dikkatle kesiyorlardı. Sonra kaşıkla her karenin üstüne bir miktar ıslak boya koyuyor ve küçük paketleri tepeden bağıyorlardı. Boya yapmak istediklerinde, deriyi ufak bir çiviyle delip boyayı paletlerine süzüp akıtmaları ve küçük deliğı tamir etmeleri gerekiyordu. Bu, özellikle torba patladığında, pis bir işti ve boya çabucak kurduğundan israflıydı da. Sonra, 1841’de, John Goffe Rand adında aranan bir Amerikalı portre ressamı ilk sıkılan tüpü tasarladı. Tüpü tenekeden yapmış ve kerpetenle ağızını kapatmıştı (Finlay, 2007, s. 32-33).

Boyanın doğaya taşınabilmesi kolaylığı sayesinde sanatçı tüp boyanın konforuyla tanışır. Bu tanışma, gerçekliği sorgulamak için doğayı taklit etmek yerine, doğanın gün içerisinde yaşadığı başkalaşımaları gözlemlemek isteyen sanatçıya, sadece malzemeyi özgürce taşıma kolaylığı sağlamaz, aynı zamanda da sanayileşme süreciyle seri üretime giren boyayı kolay elde edilebilir bir hale getirir.

Jean Renoir bir defasında oğluna, tüpteki yağlı boyalar olmasa “Cézanne, Monet, Sisley veya Pissarro olmazdı; daha sonra gazetecilerin Empresyonizm adını verdiği şey de olmazdı” demişti. Empresyonizm, sonuçta, doğayı doğada kaydetmeye dayanan bir akımdı. Dışarıda boya kullanma olanağı olmadan Monet gibi bir sanatçı için ışığın hareketlerinin kendisinde yarattığı izlenimleri resmetmek ve o atmosfer etkilerini yaratmak mümkün olmayacaktı (Finlay, 2007, s. 33).

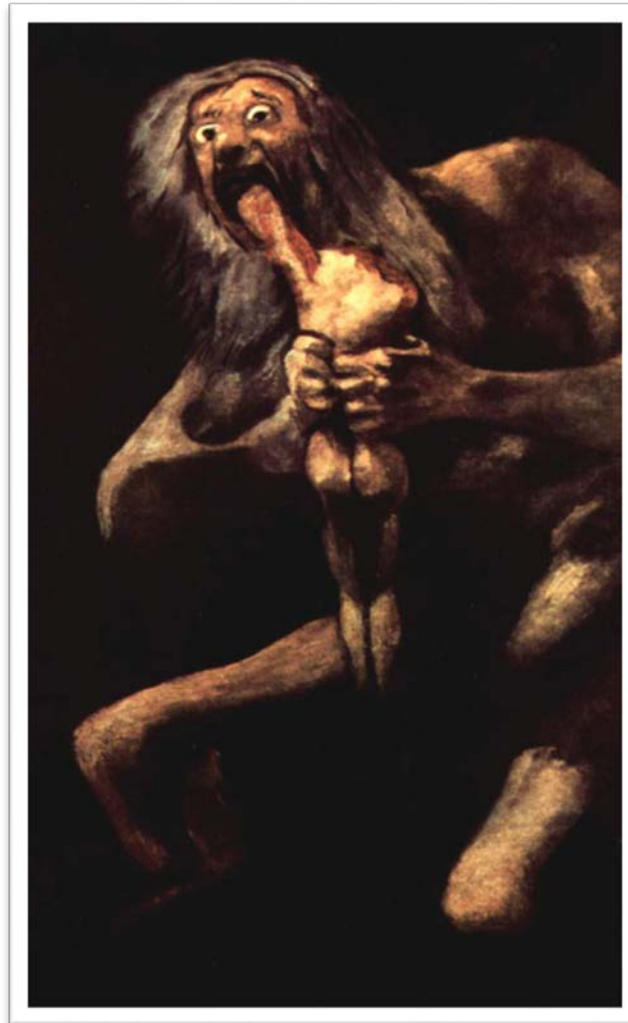
18. yüzyılın ortalarında gerçekleşen ‘Sanayi Devrimi’ ve 1789 ‘Fransız İhtilali’yle birlikte ekonomik, sosyal, bilimsel ve sanatsal anlamda değişim, gelişim ve dönüşümler yaşanır. Sanatçılar, bir Shakespeare sahnesinden, güncel olaylara kadar, gerçekte hayal gücüne seslenen ve ilgi uyandıran, istedikleri her konuyu seçmekte ve ifade etmekte kendilerini özgür hissederler. Dönemin ve dolayısıyla yeni düzenin başarılı sanatçılarının ve başkaldırıp tek başına kalmış sanatçıların tek ortak noktaları bu geleneksel konuları umursamamalarıdır (Gombrich, 2002, s. 481). Sanat giderek toplum için şekillenmeye başlar.

19. yüzyılda Romantizm ile değişmeye başlayan gerçeğı görüş ve gerçeğe yaklaşma tarzı, sanatın zevk vermek amacını altüst eder. Aydınlanmaya, düzene, uyuma, akla, dengeye tepki veren Romantikler’le birlikte özgün ve bireysel deneyimler ortaya çıkar. Duygusallık, heyecan, akıl dışı, imgelem, sezgi, içgüdü ve yurtseverlik gibi özelliklere sahip bu kavram, tıpkı Modern dönemdeki akımlar gibi bir üsluptan çok, bir düşünce durumu olarak kendini gösterir. Sanatçının artık, sipariş almadan çalışıyor oluşu, bu dönemin sipariş üzerine çalışmanın tarihte kaybolmaya başladığı ilk dönem olduğunu gösterir. Bu durum, aynı zamanda sanatçının kendi konularını kendi seçmesini sağlar (Huntürk, 2011, s. 183). Bu dönemde, geçmişin ustalarını eleştiri başlar (Turani, 2006, s. 183).

Klasik geleneğın yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancı yitirilmiş, tarihsel araştırmalara gösterilen büyük ilgi sonucu geleneğinde aslında bir çelişen örnekler bütünü olduğu ortaya çıkmıştı; üslup konusunun giderek ön plana çıkması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu

olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi. ... Bunu ... sanat yapıtının kaynağının herhangi bir dış etken ya da dürtü değil de, bilinçaltı olduğunu anlamasını içeren bir dönem izledi.... Romantizmle birlikte yiten, bu geleneğin kendisi değil, önemi idi. Artık vazgeçilmez bir şey olmaktan çıkmış, birçok seçenektan biri durumuna gelmişti (Lynton, 2004, s. 13-14).

Klasik sanat anlayışının değişmesi, sanatçının kendi yorumuna fırsat verir ve bu doğrultuda yapıt, hem öznel duyguları ortaya çıkaran bir mekân, hem de standart olmayan, serbest fırça darbelerinin bezediği bir alan haline gelmeye başlar. Bu durum, sanatçının güzellik duygusunu terk edip –zamanla kendi yarattığı yüceye doğru– yeni kaygılar yaşamasına neden olur ve bu kaygılar, sanatın ifade biçimini değiştirmenin kapılarını açmak için bir basamak oluşturur. Yani artık sanatçı, söyleyeceklerini ifade etmek için yeni yollar arar ve dener. Goya'nın 1819-23 yılları arasında yaptığı 'Çocuklarını yiyen Satürn' yapıtı, bu durumun somut bir örneğidir. Sanatçı artık, zevk veren estetik kaygıların peşinde değildir ve çirkin olan da bir ifade şekli olarak, sanatçılar tarafından kabul görmektedir.



Şekil 11: Francisco de Goya, 'Saturn Devouring One of his Children', 1819-23
(tuval üzerine yağlı boya)

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_090.jpg

Goya, geçmişin geleneksel alışkanlıklarından bağımsızlığını yalnızca bir ressam olarak ortaya koymaz; tıpkı Rembrandt gibi, çok sayıda asitle indirgeme resmi yapar. Hatta bunların çoğu sadece çizgileri değil, gölgeli alanları da veren ‘akuatinta’ yani ‘leke baskı’ denilen yeni bir teknikle yapılmıştır (Gombrich, 2002, s. 488). Bu durum, sanatçıların –daha iyisini keşfetmek isteğiyle– ifade ve malzeme deneylerinden hiç vazgeçemediklerini, malzemenin yüzyıllarca sanatçının aklını kurcalayan ve tükenmeyen, yeniliklere açık bir alan olduğunu gösterir.

19. ve 20. yüzyıllarda batılı sömürgeciler Hint, Çin, Japon, Amerika’nın eski yerli halkları, Afrika ve Avustralya’da yaşayan ilkelerin sanatlarını keşfeder ve bu ilkel sanatların naif, tuhaf, yalın ve heyecan verici nitelikleri modern döneme doğru giderken –bir süre sonra modernist olacak– sanatçıları cezbeder.

Kabile sanatının kapsamı muazzam geniştir; Paskalya Adası’nın yekpare taştan yapılmış imgeleri ve Kuzey Amerika’nın totem direklerinden Afrika’nın maske ve heykelciklerine kadar çeşitlilik gösteren bu nesnelerin çoğu kasıtlı bir biçimde dehşet uyandırmak amacıyla yapılmıştır.

Nesneler fildişi, pirinç, tahta ve taş olmak üzere çok çeşitli malzemelerden yapılmıştır; bazıları Avrupa heykel geleneğinde pek kullanılmayan çivi, lif ve tüy gibi malzemeleri içermektedir (Hollingsworth, 2003, s. 444).



Şekil 12: Yapan bilinmiyor, ‘Kozo’(çift başlı köpek), 19. yüzyıl sonu (ahşap, demir, büyüsel tıp malzemeleri, reçine, kil)

http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=mm031919.jpg&retpage=15940

20. yüzyıla doğru sanatçı giderek kendi dünyasında yalnız kalır ve bu yeni yüzyılın getirdiği entelektüel ruhun bilinciyle, yeni ve özgün olmak için ya da –bilinçaltında– anonim kalıp tanınmamak için çabalar. Geleneksel kavramlara meydan okuyan bu tavır – belki de– yerli sanatları şekillendiren malzemenin keşfiyle, sanatta malzemenin sorgulanmasına neden olur. Hatta kendi geleneğinden sıyrılmak isteyen sanatçı, kendini hiç ait olmadığı ilkel sanat geleneklerine ekleyerek metamorfik bir hal almak için uğraşır. Her ne kadar Gombrich (2002, s. 589), “İnsan sırf istedi diye ‘ilkel’ olamaz.” dese de, sanatçının bu bilinçli tercihi, onu ilkel olmadan ilkel yapıtları içselleştirerek primitif nüveli yapıtlar yapmaya doğru götürür; bu keşif, bir süre sonra ilkel malzemenin modern us içinde harmanlanmasına ve yeni bir ilkelliğin yaratılmasına neden olur. Sanatın yüzyıllarca başat olarak yerini koruyan malzemesi boya, geleneğin en büyük parçasıdır ve sanatçı geleneğin tabularını yıkabilmek için bu başat malzemeyle önce oynar, sonra onu başkalaştırmaya çalışır ve sonunda ona saldırır. Geçmişten beslenerek geçmişe karşı koyan sanatçı, her şeyi eleştirip sorgular ve daha fazla bilgi edinmekten çok, bilginin nasıl elde edildiğini keşfeder. Bu durum sanatsal anlamda onun, geleneksel anlamda sanat içi ya da geleneksel anlamda sanat dışı olan elindeki her türlü malzemeyi anlamlandırmasını sağlar.

Bu dönem sanatçının malzemedan bir betimle yapmayı hayal ettiği değil, bir betimlemeyi malzemedan yaratmayı tercih ettiği, yani malzemeyi kendi yarattığı bir dönemdir. Gombrich (2002, s. 585) bu durumu, sanatçı “Taştan bir kadın yapmak istemiyor, kadını çağrıştıran bir taş yapmak istiyordu.” şeklinde açıklar.

20. yüzyılın biraz öncesi ve daha sonra 20. yüzyıl, hem insan aklında, hem teknolojiye, hem bilimde, hem de sanatta devrimlerin olduğu bir dönemdir; ancak bu durum kendini anlamlandırmaya çalışan bireyin kimliksel anlamda kaotik bir süreç yaşamasına neden olur. İlerleyen dönemde fotoğrafın ve sinemanın da varlığı ile kitlesel bir üretime geçen sanat, sanatçının yaratma eylemini tekeline alışı ile yeni bir hâl alır ve sanat bilindik normlardan uzaklaşır.

1870- 1914 arası yıllar hem burjuva toplumunun hem de sanatın ve izleyicilerin kimlik bunalımına düştüğü yıllardı. Ardı arkası gelemeyen bir “yenilik” sevdası moda olurken, yüksek kültür, çok önemli bir gelişme ile sarsıldı: Kitle ile teknolojiyi buluşturan sinema. Bu dönemde sanatçı, kendisinin etkileyici kişiliği ve normal dışı davranış biçimleri ile ilgi uyandırmaya başlarken diğer önemli bir nokta ise, eğitimle tanışmış, kültürle ve sanatla ilgili olan geniş kalabalıkların sayısındaki ve maddi zenginliğindeki büyük artışı. Tiyatro sayısı, konser sayısı, kitap sayısı, röprodüksiyon sayısı giderek artmış, sanat eserinin orijinaline dönen paralar daha önce görülmedik miktarlara ulaşmıştı (Çakır Aydın, 2002, s. 163).

Çakır Aydın'ın da bahsettiği gibi bu dönemle birlikte, öncü sanatçılar, hayatı ve sanatı başkalaştırmak için mücadeleye girer, böylece insanlığın yüzyıllarca kafasını kurcalayan sanat olgusu değişmeye başlar. Öncelikli olarak kendi varlığını arayan bireyin ve dolayısıyla da sanatçının ve bu doğrultuda da sanatın kimliksel arayışı, bir süre sonra boyanın içine karıştırılan emülsiyonların boya ve türevi malzemelerden bağımsız, kum, saman, talaş gibi değişik malzemelerin karıştırılarak hazırlanmasına ve sanat malzemesi olarak alternatif malzeme/nesne kullanılmasına zemin hazırlar.

BÖLÜM IV

MODERNİZM ve MALZEME KULLANIMI

Modernizm, Avrupa’da 19. yüzyıl sonlarında ilk kıpırtılarını veren, 20. yüzyıl ile kendini gösteren ve genel olarak 1960’larda Pop sanata kadar varlığını sürdüren akımlar dönemini tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Ancak günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

“Greenberg’e göre modernizm, modern sanat incelemelerinin radikalleşmesidir ve dışa bağlı referansları ardında bırakarak sanata tam bir özerklik vermeye çalışan, hatta modern sanatı belirleyen ... biçimsel soyutlama niteliğini kendisiyle birlikte taşır” (Cauquelin, 2005, s. 18). Yani, bu bağlamda modernizm ve modern sanat, hayat görüşü ve sanat dili açısından bakıldığında yeni ve oldukça sert bir dil şeklidir.

20. yüzyılın başı geçmişle hesaplaşma dönemidir. Doğanın bulgulanmasıyla başlayan, doğa araştırmalarıyla sürdürülen, doğada gizli kalan olanakları sonuna değin deneyen bir kültür gelişmesiyle hesaplaşmaydı bu. Batı kültüründe böylesine kökten bir hesaplaşma, Ortaçağdan Yeniçağa geçilirken de olmuştu. O zaman olduğu gibi, bu kez de, büyük gelenekler temelden sarsılıyor, donmuş kalıplar yıkılıyor, büyük kültür birikimleri tasfiyeye uğruyor. Bu dönemde sanat yaşamı bir kaynaşma içindedir. Çağ değişiminin bunalımı içinde sanatçılar kendilerine bir çıkar yol arıyorlar. Birçok akım ortaya çıkıyor (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009, s. 16).

Sanatın bir taraftan yıkarken diğer taraftan kaynaşmayla toparlayan bu garip tavrı “geleneği deviren avangard sanatçı ve eleştirmenlerin önderlik ettiği devrimin başarısının bir sonucudur” (Keser, 2009, s. 217-218) ve bu başarı sanatın bilinen bütün kurallarını alt üst eder, hatta sadece sanatı altüst etmekle kalmaz, yaşantıyı da değiştirmeye girişir.

... modernistler ve avangard, sanatı topyekün modernleşme projesine karşı bir güç, başlı başına bir siyaset olarak örgütlemeye girişmişlerdir. ... “Sanatın yararsız ve işlevsiz olduğuna ilişkin öldürücü romantik darbe” modernistler tarafından iyice radikalleştirilir: “Sanat adına hayatın

reddedilmesiyle yetinilmez, hayatı yalnızca sanatın meşrulaştırabileceği iddia edilir” (Artun, 2010, s. 25-26).

Modernizm, öncü tavırların sergilendiği tüm düzenin ve kurumsallaşmış bakış açısının yıkımını amaçlar. Bu yıkım o kadar keskin ve sarsıcıdır ki, uyum ve düzene ait her kavramı yok etmek ister.

... avangard herhangi bir uyum yaratma peşinde değildi. Tüm düzenin ve kurumsallaşmış bakış semalarının yıkımını amaçlamaktaydı. Hem bilinçaltının hem de ilkel maddenin gizli kalmış yerlerine ulaşabilme yetisine sahip yeni farkındalık biçimlerini aramaktaydı; hedefiye çağdaş toplumun yabancılaşmasını gözler önüne sermekti (Eco, 2009, s. 378).

Modernizm ile birlikte yüksek sanat anlayışının estetik kaygıları, yerini bireyin kimliksel kaygılarına bırakır. Artık sanat ve sanatçı varlığını ifade etmek için bilinen yoldan gitmek zorunda değildir. İzleyen ile sunan arasındaki sınır oldukça keskindir.

Carl Gustav Jung, (Joyce’un Ulysses’i üzerine yazdığı denemede) günümüzde çirkinliğin gelecekte gerçekleşecek büyük dönüşümlerin bir işareti ve belirtisi olduğunu söyler. İleride büyük sanat eserleri olarak takdir edilecek yaratımlar günümüzde zevksiz olarak değerlendirilebilir, beğeni ise yeni şeyler geldikçe geri kalmaya mahkûmdur. Bu durum tüm dönemlerde geçerliliğini korumuştur, ama özellikle XX. yüzyılın ilk yarısındaki “tarihsel” avangard hareketi diye adlandırılan dönemde yaratılmış eserlere daha uygun düşer. Bu dönemdeki sanatçılar “burjuva sınıfını şaşırtmak için” ellerinden geleni yapmıştır, ama halk, sadece şaşırmakla kalmamış aynı zamanda bu eserlere büyük bir tiksintiyle yaklaşmıştır. ... yaratılıştan gelen çirkinlik, biçimsel çirkinlik ve sanatsal çirkinlik arasındaki ayrımlar yerine oturmuşsa bunu avangard hareketine uygulayabiliriz; bu sanatçıların bazen yaratılıştan gelen çirkinlik ve biçimsel çirkinliği temsil ettiklerini, bazen de imgelerinin sadece biçimlerini bozmakla yetindiğini söyleyebiliriz. Halk ise, bu sanatçıların eserlerini sanatsal çirkinlik olarak değerlendirmiş, bu eserleri çirkin şeylerin güzel betimlemeleri olarak değil, gerçeğin çirkin betimlemeleri olarak kabul etmiştir. Diğer bir deyişle, burjuva sınıfı Picasso’nun resmettiği kadın yüzünün çirkin bir kadının bire bir portresi olarak değil (ki Picasso’nun da resmi yaparkenki amacı bu değildi) bir kadının çirkin bir portresi olarak algıladıklarından bu tabloya tiksintiyle yaklaşmışlardır. ... Nikita Hruşçev, ... avangard resimlerin bir eşeğin kuyruğuyla boyanmış gibi durduğunu söylemiştir (Eco, 2009, s. 365).

Klasikten ve gelenekten ayrılıp yeniyi benimsemeye dayalı olan bu kavram, günümüz çağdaş sanatının da temellerini atar ve o ana kadar yapılmayanı yaparak düşünceyi, hatta gündelik yaşam eşyalarını sanatın içine sokar.

Burlin’ e göre ... sanatçının, karmaşık ve tehlikeli bir dünyayı göğüsleyen saf bir bireyci olması bekleniyordu. ...“Modern sanatçı insanın spekülâtif düşüncelerinin farkında çünkü bu bir dinginlik çağı değil. Duyguları okşayan, anneye-bir-öpücük-ver türünden resimler artık kabul edilemez. Şömine rafının hanım hanımcık dekoru bitti artık” (Guilbaut, 2009, s. 947).

Bu dönem ile birlikte sanatın malzemesi her şeydir, sanatçının dili sonsuzdur ve bu sonsuzluk yapıta her türlü müdahaleyi yapma özgürlüğü verir. “Çuvalın kabalığı, plastiğin parlaklığı ve paslı demirin pütürlülüğü, yepyeni biçimlerde kullanılabilir” (Gombrich, 2002, s. 606). Sanat estetik kaygılardan uzaktır ve hayatın her alanını eleştirmeye yöneliktir. Sanat bu dönemle birlikte kendini, hatta kendi yerini sorgular.

Sanatta açığa çıkan Modernizm, şehirdeki gelişmelerle ilgilidir. Sanat ürünleri çeşitlenir çünkü toplumun doğasını eleştirme ve açıklama ihtiyacı doğar. Yüksek-kültüre yönelenler tümüyle

yeni sanatsal formlar geliştirirler çünkü eski formlar artık dayanılmaz gelmektedir. Modernizm kritik bir noktadadır. Yüzeysel görünümün altındaki hakiki gerçekliği tanımlamak, görüneni aşmak için Gerçekçilik artık yetersiz hale gelmiştir. Yaşamın açık-seçikliği parçalanmıştır. İşte bu noktada modernizm yeni bir düzen ve yeni bir kesinlik yaratmak için teşebbüse geçer (Gombrich'den aktaran Çakır Aydın, 2002, s. 153).

Sanatçı, bu dönemle birlikte sadece sanatın yerini ve malzemesini sorgulamaz, ayrıca bu malzemeleri uygulayacağı tekniklerle de ilgilenir. “Sanatçı ham haldeki malzeme olarak değerlendirilmesi gereken şeyleri yeniden yapmak için gelişmiş teknikleri rastlantısal olarak değil bilerek kullanmaktadır” (Eco, 2006, s. 407). Bu durum, sanatı teknik olarak da sorgulamayı gerektirir.

Sanat artık ne doğal güzelliğin bir görüntüsünü ortaya çıkarmakla ilgilenir ne de uyumlu biçimlerin seyrinden doğacak keyfi sunmayı amaçlar. Tam tersine, avangard akımın hedefi bizlere dünyayı farklı gözlerden yorumlamayı, arkaik veya egzotik modellere, düşlerin evrenine ya da akıl hastalarının fantazilerine, uyuşturucuların neden olduğu halüsinasyonlara, malzemenin yeniden keşfine, gündelik eşyanın imkânsız bağlamlarda şaşırtıcı bir biçimde yeniden sunumuna (Yeni nesne, dada, vb) dönmekten zevk almayı öğretmektir (Eco, 2006, s. 415-417).

Modernizm, sanata yaşantıyı dâhil eden, bunu yaparken de yaşantının tüm nüvelerini içinde barındıran bir deneysellik sürecidir.

4.1. İzlenimcilik (Empresyonizm) ve Malzeme

İzlenimciler'in yaşadığı dönem (1860'lar), fotoğraf makinesinin ve fotoğrafın gelişmesinin yaşandığı yıllara denk gelir. Bu nedenle, İzlenimcilik döneminin alternatif malzeme kullanımına en büyük katkısı fotoğrafın gelişimidir; çünkü bu buluş ve gelişim, gelecekte sanatsal bir araç olarak kullanımı keşfedilen fotoğrafın kendini göstermesini sağlayan bir dönüm noktasıdır. İzlenimciler fotoğrafı önce reddetseler de sonra hızla benimserler, Fotoğrafın yaygınlaşmasına bir tepki olarak, onun yapamayacağı şeyleri araştırarak yeni deneylere girişirler (Çakır Aydın, 2002, s. 157).



Şekil 13: Claude Monet, 'Impression Soleil Levant', 1872

<http://www.linernaute.com/musee/diaporama/1/7314/musee-marmottan-monet/5/34803/impression--soleil-levant/>

Modernizmin başlatıcısı kabul edilen İzlenimci sanatçılar, her ne kadar malzemesi salt boya olan yapıtlar vermiş olsalar da; doğayı gördüğü gibi resmetmeyi bırakıp kendi yorumunu da sanatın içine katarak, doğanın gün içerisinde karşılaştığı renk değişimlerini betimleyerek, boyasını başkalaştırmış, kalınlaştırmış ve fırça darbelerini belirginleştirmiştir. Bu durum, sanat dilinin ve kaygılarının değişmeye başladığının bir işaretidir. Kişiselleştirilmiş betimlemelerle birlikte Ard İzlenimcilik, boyanın gittikçe daha da farklı yorumlanmasını sağlar. “İzlenimcilik, fotoğrafın, resmin elinden alındığı gerçek görüntüyü anlık izlenimlerle anlatarak fotoğrafa karşı bir tepki olarak gelişmiştir” (Çakır Aydın, 2002, s. 290). Bu tepki, bir süre sonra yapıtları yüzey çalışmalarından daha boyutlu rölyef çalışmalarına doğru taşır.

Zamanla fırçanın izlerini, yönünü açığa vuran renklendirilmiş geniş alanın birliği bozulur. Kimi zaman fırça, ışığı kendi içinde eriten resmin ileriye doğru bir adım daha atmasını hazırlayıcı aşamaya kadar vardırı bu gelişmeyi; beyaz renk, artık yüzeyi belirlemekle kalmaz, ışığı yansıtıcı hale gelir ve rölyef etkisi verir. ... Nitekim Titien'den sonra, birçok sanatçı onun bu tekniğini benimseyecektir. Resmin yüzeyini yalayıp geçen resim malzemesi, bundan sonra, yüzey üzerinde rölyef etkisi yaratacak biçimde kullanılacaktır. Böylece sanatçının tuval üzerindeki çalışması, boya malzemesinin hamurlaşmış görüntüsüne ya da ressamın duyumsal beğenisini açığa vuran bir modlaj olgusuna dönüşecektir. ... Ağır ve yoğun boyayla biçimlenen geniş fırça izleri, Van Gogh'ta, iç devinimin yansıması olarak işlektir (Hours, 2004, s. 40-48).

Bu durum malzeme olarak seçilen boyanın başkalaştığını gösterir. Üst üste sürülen boyaların katmanlı dokusu, değişmeye başlayan ifade şeklinin somut bir örneğidir.

... onların eylem ve deneyleri sanatsal geleneklerin yadsınısını ve eleştirinin değer yargılarını temsil ediyordu; gelecekteki avangard hareketler de onların örneğini izleyecek, sanatsal özgürlük ve yenilikten yana saf tutacaklardı. ‘Görüş’ü (görülen şeyi değil, görmenin nasıl bir şey olduğunu) resmederek modernizmin başladığını müjdelemişler, sanatsal nesnenin kavranış ve algılanışını devrimcileştirecek bir sürece ön ayak olmuşlardı. Empresyonizm, modern sanatta özellikle güçlü bir tema olan ve 20. yüzyılın ifade edici renk, ışık, çizgi ve form niteliklerinin irdelenişinin ilk örneğidir. Her halde hepsinden önemlisi, empresyonizm, müzik ve şiir gibi başka sanat formlarınıninkine benzer nitelikte bir yeni dil ve rol yaratmak için, salt betimleyici görevi bırakıp serbest resme geçme mücadelesinin başlangıcı sayılabilir (Dempsey, 2007, s. 18).



Şekil 14: Vincent Van Gogh, ‘The Red Vineyard’, 1888
http://www.kulturpart.hu/kepzo/33705/van_gogh_az_orult_zseni

Bu dönemde fotoğraf makinesinin keşfi, makinenin boyanın yaptığını kopyalaması, hatta önüne geçmesiyle sanatçıya malzeme kullanımında başkalaşmaya gitmesi için büyük bir kapı açar. “Fotoğrafın gelişimi, sanatçıları, yaptıkları araştırma ve deneylerde, ister istemez daha ileriye itecektir” (Gombrich, 2002, s. 524).

4.2. Sentetik (Bireşimsel) Kübizm ve Malzeme

Kübizm, genel olarak bakıldığında, gerçek dünyayı ve gerçek dünyadaki nesneleri yansıtmış gibi yapan bir algı dili oluşturma ve betimlenen nesnenin farklı görüntülerini tek bir imgeymiş gibi ifade etme çabasıdır. Bu nedenle, Kübizm başlangıçta nesnelerin görüntüleriyle oynar, nesneler geometrik parçalara ayrılarak nesnenin yapısı ve hacmi değiştirilir, yeni bir biçimsel dil oluşturulur. Geometrik formlarla ifade edilen bu yaklaşıma “Analitik (çözümsel) Kübizm” adı verilir.

Kübizt ressamlar, nesneleri betimlemek yerine ima eder ve izleyicilerin, nesneyi sadece görerek değil, düşünerek de kurgulamalarını sağlar. Onlara göre parçalamak, nesnelere daha fazla yaklaşmak için uygulanan bir tekniktir. Picasso da, “Biz konularımızı seçerken keşfin keyfini çıkarır, beklenmedik olanın hazzını yaşarız.” diyerek kübizmin düşsel ve yaratıcı yönünü vurgular (Dempsey, 2007, s. 85).

Biçimleri geometrik parçalara indirgeyip üst üste gelen formlar şeklinde algıya sunan Kübiztler, yarattıkları deneysel ortamla birlikte, nesne için yeni bir sunuş şekli daha dener. Nesneleri ve uzamı soyutlamaya indirmek yerine, keyfi yollarla toplanmış gerçek nesnelerle, parçalı soyutlamalardan resimler inşa ederek, bunun sonucunda ortaya, nesnel olan ile öznel olanın hassas bir şekilde dengelendiği ve gerçekçi yaratmanın bir aracı olarak soyutun kullanıldığı yapıtlar ortaya çıkarır (Dempsey, 2007, s. 85). Böylece, değişen sanat ortamı ve algıyla, sanatçılar boyanın kendi gücü ve güzelliğiyle yetinmez, boyanın ilk tabusu 1912 yılında, Sentetik (bireşimsel) Kübizm ile birlikte Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından yıkılır.

Bu iki ressam, ... yanlısamanın koşullarını sorgulamaya yönelmişti. Düz bir tabloya baktığınızda size üç boyutlu bir düzleme baktığınızı düşündüren şey nedir? Picasso ve Braque, son derece tipik bir şekilde Avignonlu Kadınlar’ın sağ üst köşesinin yarattığı etkiyi yaratmaya çalışıyorlardı. Resmin burasında gölgeli bir elmas bulunuyordu ve bu, figüre işaret eden gölgelerden koparılmışsa da bunun bir kadın bağı olduğu görülüyordu (Bell, 2009, s. 381).

Avignonlu Kadınlar resimde gölgeyle ifade edilen kısım, ‘Başka çalışmalarda aynı etkiyi daha farklı nasıl yaratırım?’ düşüncesi doğrultusunda, Sentetik Kübizm ile resim sanatına

dâhil olan alternatif malzeme kullanma zenginliğiyle yeniden denenir. Bu gerçek malzemeler, yalnız resim yüzey yapısını zenginleştirmek için değil, aynı zamanda gerçek materyal ile soyut form arasında bir gerginlik, bir zıtlık, bir gerilim elde etmek için resme sokulurlar (Turani, 2003, s. 583).



Şekil 15: Pablo Picasso, 'Glass and Bottle of Suze', 1912-13, Kolaj
http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=855

Malzemenin en keskin hatlarıyla sanatın içine girdiği, kaynadığı, yapıştığı, resmi bir yüzey boyama sanatı olmaktan başka anlamlara taşıyan bu deneysel ortam ile “ilk defa doğa biçimi ile sanat biçimi, birbirinden kesin olarak ayrılır” (Turani, 2003, s. 585). Bu ayrılışla birlikte, tasvir edilen derinlik ile asıl derinlik arasındaki diyalog çöker, eserlere mimari bir duygu katılarak, sanki nesneler hem planda hem de tepeden görünüyormuş izlenimi oluşturulur. Bu denemeler sayesinde malzeme, sanatın yeni bir ifade dili haline alır. “Eğer sanatçı kompozisyonda bir gazete ya da muşamba imgesi istiyorsa, onun resmini yapmaktansa bizzat gerçeğini koymasında ne sakınca vardı ki? Bu bir çeşit oyun olarak gelişti. Yeni kompozisyonlar, çözümsel kübist resimlere göre, daha bir yüzey resmi haline geldi. Böylece, biçim sorunu halledildi ...” (Yılmaz, 2006, s. 47).

Bu sayede yapıt, sadece boyalardan ibaret olmayan, kâğıt, taş, kum, kumaş, tel parçaları gibi atık veya bulunması kolay malzemelerin de kullanılabileceği bir sanat alanı, bir söz söyleme alanı haline gelir. “Kübistler eskiden nesneleri yeniden biçimlendirmek üzere parçalarken şimdi artık başka malzemelerle de birleştirme özgürlüğünü kendilerinde buluyorlardı. ...

“Sentetik Kübizm”de resimlere entegre edilen günlük nesneler resmin içinde aynı boyanmış yüzeyler gibi bir işlev üstlenmişler ve kompozisyonun eşit ağırlıklı öğeleri olmuşlardır” (Krausse, 2005, s. 94).

Analitik k bizimle sanatçı, gerçek doğa ve nesneden uzaklaşıp düşünsel bir doğa yaratarak yeni bir bi eme (geometriye) ulaşmayı hedeflerken, sentetik k bizimle birlikte doğa ve nesnenin kendisini kullanmaya ba lar, analitik k bizmin aksine soyut düşünceden yola çıkıp doğaya ulaşmayı amaçlar. Böylece nesne, kendi görüntüsünün yerini alır ve asli işlevine yabancıla tırılır. (Turani, 2006, s. 131). Yani malzeme, kendi bedeninde başka bir durumu, kavramı ya da biçimi temsil etmeye ba lar.

Bunu, Werner Haftman’ın açıklaması ile söylersek: “Analitik k bizmin bir  iseden konus biçimi meydana getirmesine karşılık, sentetik k bizim, soyut konus biçiminden bir  i e meydana getirir.    nk , sentetik k bizim için de nesne dünyası ile olan ilgi büsbütün bırakılmaz.” Ne var ki, amaç, doğayı ve nesneleri tüm resim sanatının dışında bırakmaktır. ... artık doğadan soyut-düşünsel biçimlere değil, tersine, soyut-düşünsel biçimlerden doğaya gidilir. ... Doğa, resim yapıtını değil, soyut-düşünsel yapıt doğa biçimlerini belirler (Tunalı, 2008, s. 172).

Aslında oraya ait olmayan bir nesneyi, oraya aitmiş gibi yapmaya çalışan ve iki boyutlu yüzeyi üç boyutlu algılatmak isteyen, sonucunda izleyeni buna inandıran bu teknikle birlikte, yüksek sanat diline, ardıllarını çok güçlü bir şekilde etkileyecek bir kavram yerleşir: ‘Kolâj’

Yalnızca, yüksek sanat açısından yeni bir teknik olan kolâj,  nc  Kübistler tarafından kullanılmaya ba lanınca, sanatın üstündeki gizem perdesi yırtılır, böylece sanat yeniden d nyevile tirme arayışı içerisine girer ve sanatçının do u tan yetenekli olduğu düşüncesi hor görülmeye ba lar. Görsel ve sözel oyunlar için birçok imkân yaratan bu teknik, hem duruma yönelik ironik bir yorum sunması hem de dönemin ruhuna uygunluğu açısından tercih edilir (Lucie-Smith, 2004, s. 84). Bununla birlikte sanatçı, kısa zamanda daha çok şey söyleme konforuyla tanışmış olur. Malzeme sayesinde aynı yapıt, farklı alımlamalar yaratan bir boyut kazanır.

Paris tiyatrolarını rev  tutkusu sarmıştı; siyasal olaylar, eğilimler, modalar, günün dedikoduları üzerine alaycı, hızla yapılan yorumlardan oluşan komik g sterilerdi bunlar. Aynı dönemde, reklamcılık da kent hayat ını, banliyö ortamını derinden etkilemeye ba lamıştı. Rev  yazarları da uyanıklık edip bu durumun farkına varmışlar; oyunlarında markalar ve pazarlama temalarıyla sık sık ilgilenir olmuşlardı. Kübist kolâjlar da benzer biçimde ticari malzeme olarak hayata giren şeyleri, muzip e kullanıyordu. ... marka etiketlerini, gazete man etlerini parçalayıp kullanarak  a da  hayatın yazgısının uyumsuzluk ve değişim olduğunu ileri s rebilmişlerdi. Kolâj tekniğinin hem bu yönü hem de hazır nesnelerin kullanımı, görsel sanatların geleceği açısından son derece önemli geli melerdi (Lucie-Smith, 2004, s. 84).

Kolâj, her ne kadar Modernist dönemle özdeşleşen ve anılan bir tanım olsa da, birçok dönemde uygulanır, ancak Modernizm’de kullanımı, bu dönemlerden ve bu uygulamalardan farklı olarak ifade bulur.

Kolâj, kübizm ile sanat ürünü kabul edilene kadar, Mısır heykellerinin gözlerine yarı değerli taşların yerleştirilmesi; ilkel kavimlerde mask ve heykellerde deniz kabukları ve hayvan dişleri kullanımı; Mısır rölyeflerinde, Bizans, Rus ve benzeri ikonalarda altın ya da madeni kaplamalarının kullanımı; ahşap, mermer, taş, seramik ve kemik gibi alışılmış malzemenin dışında farklı malzemelerin kullanılması kolâjin oluşumunu XX. Yüzyıl başlarından daha eskiye götürmektedir. Doğuda, X. Yüzyıldan sonra Japonya’da metinsel kolajları kullanılırken Avrupa’ya kolâj, daha geç girmiştir. XVIII. Yüzyılda yeni yıl kartlarında kullanılmaya başlanmıştır. Kraliçe Victoria çağında, dergi ve yeni yıl kartlarından kesilmiş parçalarla oda bölmelerine, şömine ve ocak paravanlarına kolâja benzer bir teknikle süsleme yapıldığı bilinmektedir (Oskay, 2003, s. 52).

15. yüzyıl İtalyan ressamı Crivelli bir tablosunun içinde gerçek bir sicim ipi, ipe dizilmiş boncuklar, altın anahtar ve altın varak kullanır, ancak bu uygulama kübistlerin yaptığı gibi deneysel bir yaratım amacı gütmeyiz. Bu nesneler sadece ‘Meryem ve Oğlu’na duyulan saygının yoğunluğunun bir göstergesi olarak tablo içine yerleştirilir. 18. yüzyılda Mary Delany, dekoratif amaçlı çiçek ve yaprak kolajları yapar. Modernist dönem sanatçısının ise amacı farklıdır.

Yapıştırılmış kâğıtlar gereçleri, yapıları, renkleri karşılaştırma olanağı verir, bunlar aykırı eklemelerle yan yana gelirler ve en yaygın objelerin farklı biçimde görülmesine olanak tanırırlar. ... Kübistler basit hatta kaba gereçler kullanırlar ve bu tavır sanatı değerli bulma eğilimine ters düşer: onlarda mücevher, süslü püslü kıyafetler yoktur, kum, kâğıt, ağaç vardır (Franck, 2009, s. 144).



Şekil 16: Carlo Crivelli, ‘The Virgin and Child’, 1480

<http://nnm.me/blogs/Puteec/karlo-krivelli-xve-carlo-crivelli/>

Önceleri sadece primitif oluşumlarda ve Halk Sanatı’nda, amacına uygun olarak, dekoratif maksatlı ya da bir katedralin duvarını süsleyen dini bir motifi yüceliğini daha da üst bir boyuta çıkartmak için kullanılan; cam, boncuk, yaprak ve değerli taş gibi malzemeler,

Modern Sanat'ın emri altına girdiği andan itibaren başkalaşır ve dekoratif boyutlardan sıyrılıp sanatın temel sorunlarından bir tanesi haline gelir.

XIX. yüzyıl; kolâjda pek çok gelişmeye, özellikle de anı olan şeyleri toplayan amatörlerin başarılı çalışmalarına tanıklık etmiştir. Malzeme olarak kullanımı çok yeni olan fotoğraf, anıları belgelemede ve aynı zamanda gerçek anı yakalama özelliğinden dolayı kullanılmaya başlanmıştır. Fotomontajla bir araya getirilen fotoğrafların oluşturdukları yeni düzenlemeler, XX. yüzyıl kolâj uygulamaları için oldukça etkileyici olmuştur. Bu düzenlemeler karışık baskıları, kesip yapıştırılan görüntüleri, fotoğrafik olmayan bir takım araçları içermektedir. Bunların içinde, görüntülerin bütün olarak kesilip, tekrar yeni bir kompozisyon içinde bir araya getirilmesiyle oluşan çalışmalar, aynı zamanda XX. yüzyıl fotomontajını hazırlayan deneyler sayılabilir.

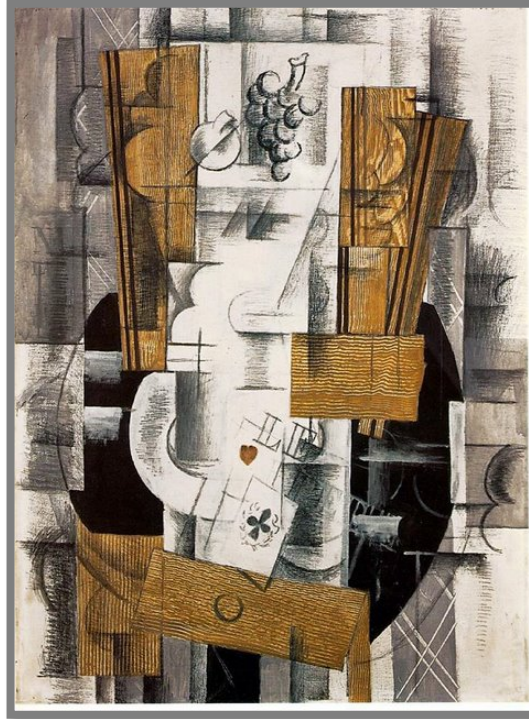
Aynı dönemde Danimarkalı yazar Hans Christian Andersen (1805-1875), bir seri kesilmiş kâğıt parçaları ile çok şaşırtıcı kolajlar yapmıştır. Onun bu işleri de sonraları Max Ernst (1891-1976) ve Joseph Cornell (1903-1972) gibi sanatçıları etkilemiştir. Yüzyılın sonlarında kolâjin asamblaja varan örneklerinden biri de Edgar Degas'nın (1834-1917) bir balerinin mum modelinde kullandığı, 1879-1881 yıllarına ait On Dört Yaşındaki Küçük Balerin adlı heykelidir. Orijinali gerçek bir korse, tutu ve bale ayakkabıları ile gerçekleştirilmiştir. Kurdele ile başlanmış saç örgülü bir peruk ve boynunun etrafında benzer bir kurdele bulunmaktadır (Oskay, 2003, s. 52).

“Kolâj, hem Kûbizmin evrimi açısından hem de bu yüzyıldaki bütün modernist sanatın evrimi açısından büyük bir dönüm noktasıdır” (Greenberg, 1958). Öyle ki, modernizmle sanatın hem bir sorunu haline gelen hem de sorun çözümlemek için alternatif bir aracı olan kolâj, sadece modern sanatın dönüm noktası olmayıp, aynı zamanda post-modern sanatın da öncülüğünü yapabilecek kadar çok yönlü bir araçtır. ‘Kes, yırt, yapıştır’ mantığıyla ortaya çıkan bu teknik, ‘yapıştırma resim’ olarak anılmaya başlar. Başta sadece, bez, pul, gazete ve duvar kâğıdı kullanılır, daha sonra sanatçı, teneke, ahşap, kumaş, dantel, alüminyum folyo gibi, hayal ettiği her objeyi gerçek ortamından ayırıp sanatına dâhil eder. “Kolaj tekniği, bir iç tepkinin veya bir düşüncenin serbest olarak ve doğallıkla ifade edilmesidir” (Brigadier, 1972, s. 9).

Kâğıdın yapıştırılabileceği (papier collé) düşünülene kadar, Braque'ın yüzeyi belirlemek ve ayırt etmek için keşfettiği en önemli şey, kendiliğinden gerçek bir düzlük yaratan taklit basımı denemesi olur. Bu keşifle birlikte, deneysel çalışmalarını daha da büyüten Braque ve Picasso, algıyı desteklemek ve bazen de algının yerini değiştirmek için, uygulanan tipografinin yanında, yapıta boyayla birlikte kum ve diğer yabancı maddeleri karıştırmaya başlar, bu parçacıklı (granüllü) yapı, yüzeyin daha gerçekçi görünmesine ve daha geniş alanlarda etki göstermesine yol açar. Kumla başlayan denemeleri, odun talaşı ve küçük taş parçacıkları izler. Motif yoğunluğu oluşturma kaygısı olmadan büyük bir ustalıkla oluşturulan bu alanlar, gerçek alanları, yeni ve çok daha iyi bir güç ile belirtmeye başlar, bu güç, derinliği kurtaran bir zıtlık oluşturmaya başlar (Greenberg, 1958).

Kolâjda kullanılan gazete kâğıtlarının çabuk sararması, bir süre sonra ortaya çıkacak süreç sanatının temellerini atarken, bu yeni teknik heykeltıraşların da heykeli salt modeli çıkarılmış nesneler değil, inşa edilmiş nesneler olarak görmesini sağlar (Dempsey, 2007, s. 87). Bu durum, sanatın disiplinlerarası bilgi aktarımı niteliğini ifade eder.

Sentetik Kübizm sanatçılarının yapıtlarına bakıldığında yüzey ve seçilen malzeme arasında algının gidip gelmesi ve bütün-parça ilişkisinin sorgulanması istenmektedir. Sanatçılar bazen sadece boya kullanarak boyayı deneysel dokunuşlarla gerçek nesneymiş gibi algılatmaya çalışırlar.



Şekil 17: Georges Braque, 'Compotier et Cartes', 1913

http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_B/braque/braque-V.htm

Braque'ın 'Oyun Kâğıtları' yapıtında yalnızca karakalem ve yağlıboya kullanılır, ancak, ahşap görünümlü yerlerde malzeme kullanılmış gibi bir etki yaratması için boyanın üstü bir tarakla çizilerek damarlı bir etki verilmek istenir. Böylece, neyin gerçek neyin sahte olduğu olgusu, sanatçının hileleriyle yok edilir.

Burada katmerli bir yalanla karşı karşıyayız ve bu bize Platon'un dünyayı çok eskiden uyardığı gibi, resimde de her türlü betimlemenin bir yalan olduğunu anımsatmaktadır. Picasso bu oyunu daha da ileri götürmüştür. Onun Şişe, bardak ve Keman (1912-13) adlı tablosundaki kemanın bir bölümü, bir gazete parçasına ve resmin yüzeyi olan bir kâğıda karakalemle çizilmiş, öbür bölümü ise tahta taklidi bir biçim olarak yapıştırılmıştır. Onun hemen yanında kemanın çizgilerini belirten başka bir gazete parçasının üzerinde de bir bardak işareti vardır. Soldaki şişe ise bir gazeteden kesilmiştir. JOURNAL sözcüğünün harfleri resme yapıştırılmış, fakat gazetenin kendisi sadece kontör çizgileriyle gösterilmiştir. Öyleyse gerçeklik nerededir? Resimdeki her

nesnenin fiziksel varlığı, aşağı yukarı hayattaki belirtilerinin karşıtı bir nitelikte verilmiştir (saydam bardak, tahta keman, katlanmış gazete). Bu nesneler resmin yüzeyine öylesine aralıklı bir biçimde yayılmıştır ki, aralarındaki ilişkinin ne olduğunu bir türlü çıkaramayız (Lynton, 2004, s. 62-63).



Şekil 18: Pablo Picasso, 'Le Journal', 1912-13, Kolaj
<http://www.newyorker.com/culture/susan-orlean/newsprint>

Az tanımla çok betimlemeyi ifade etmeye çalışan kübistler, renk ve ışık sorunsalını yapıtlarına çok katmazken, Gris kolâjlarının içerisine rengi yerleştirmiştir. Gris'in yapıştırma kolâjları, daha çok 'dekoratif yapılmışlık' övgülerini hak etmektedir, ancak onun bu çalışmaları kendi erdemlerine de sahiptir. Bu çalışmaların diğer sentetik kübizm tablolarından daha az karmaşık olması, bunları çekici kılan bir berraklığa sahip olmalarına neden olur. Gris'in esas başarısı, hem analitik hem de sentetik kübizm içinde sayılabilecek yağlı boya kolâjlarıdır (Greenberg, 1958). Sanatçı böylece, geleneksel bir sanat malzemesi olan boyayı da bir alternatif malzeme yorumu olarak kullanır ve onu kendi amaçları doğrultusunda başkalaştırır.

Picasso, bir süre sonra, kolâjın düzlüğünü fazla daraltıcı hisseder ve aniden bütün yolu geri —veya ileri— kat ederek abartısız bir üç boyutluluk yaratmayı dener. O'nun bu yaptığı, tamamiyle abartısız nesneleri kullanarak kolâjı (Kübizmin genelinde) başka bir boyuta taşımak, resmin ön düzlemindeki boşluklara bu abartısız nesneleri bir biçimde yerleştirmektir (Greenberg, 1958). Böylece, bu dönemde karşımıza çıkan diğer bir terim de 'montaj'dır. Teneke, ahşap, kumaş gibi rölyef doku oluşturabilecek malzemelerin üst üste gelerek bir plan

yapı oluşturmasını sağlamak için birleştirilmesi olarak ifade edilebilecek bu sözcük, daha sonraları fotoğrafın kolâj içerisine girmesiyle ‘frotaj’ ve ‘fotomontaj’ olarak karşımıza çıkar.

Kübistler bu alelade gerçek nesneleri işlerinin birer parçası haline getirirken yalnız modern sanatın farklı akımlarına “kolâj”, “fotomontaj” ve “asamblaj” ilham vermekle kalmaz; kübist kolaj aynı zamanda sanat eserinin ulaştığı özerklik derecesine de işaret eder. Bir sanat eseri tümüyle kendi kanunlarına tabi bir varlık olarak gündelik hayatın adi bir unsurunu bile kullanım değerinden arındırarak saf estetik bir nesne haline getirme kuvvetine sahiptir. Gazete parçası resmin kendi bağlamında bambaşka, yeni bir kimliğe kavuşur. Hem gündelik bir nesne hem de estetik obje olarak algılanmaya başlar. Bu nedenle kübist kolâjlar hem çok soyut, hem de gayet gerektirler (Krausse, 2005, s. 94).

Picasso’nun yerli sanatına duyduğu hayranlık, sanatın içine dâhil ettiği alternatif malzemelerle vücut bulunca, yaptığı heykellerde de kendini gösterir. 1912’de tabaka, metal ve telden yaptığı ‘Gitar’ duvara asılmak üzere tasarlanan bir kabartma olsa da, Picasso bu çalışmayı duvardan bağımsız bir halde sunmayı uygun bulur. Bu durum aynı zamanda yapıt ve mekân algısı ilişkisini açığa çıkarır.

Bu işin arkadan ya da yandan çekilmiş başka fotoğraflarının olmadığına bakılırsa, üç boyutlu olsa da, demek ki, kendinin sadece karşıdan izlenmesi gerektiği konusunda ısrar etmiş heykel. Gerçekten de onun bir gitar olarak algılanması için ön taraftan görölmesi gerekir. Gövde, delik, tel ve sapı çağrıştıran birkaç işaret ona gitar denmesine yetiyor. Aslında hiç de doğalcı olmayan bir biçimde sunulan bu nesneye ‘gitar’ dememiz garip değil mi? (Yılmaz, 2006, s. 51).

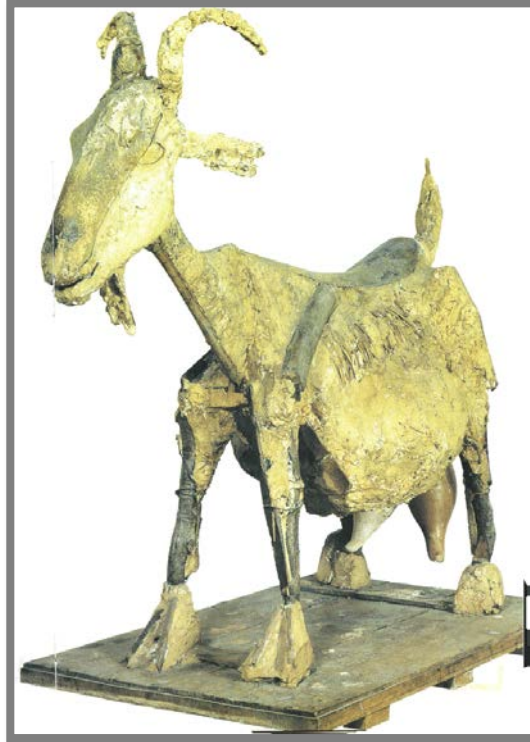


şekil 19: Pablo Picasso, ‘The Guitar’, 1912, Asamblaj
<http://mindonart.com/2013/04/19/k-o-l-a-j/>

Kübizim’ de montaj yapı olarak isimlendirilen ve hiçbir estetik kaygı düşünülmeksizin ortaya çıkarılan bu yapıtlar, 1953 yılından itibaren ‘asamblaj’ (assemblage) olarak anılmaya başlar. Birbiriyle alakasız ve tuhaf nesnelerin bir araya getirilmesine dayanan bu tekniği çok benimseyen Picasso, atıkların yığıldığı alanlardan ve çöplüklerden topladığı nesnelerle yapıtlar oluşturmaya başlar. Bunlardan en önemli iki tanesi bisiklet selesi ve gidonundan yaptığı boğa başı ve palmiye ve konservelerden yaptığı ‘keçi’ dir. Bu uygulamayla birlikte resim ve heykel aynı noktada birleşir.



Şekil 20: Pablo Picasso, ‘Head of Bull’, 1948, Montaj
<https://roncandoenelnostromo.wordpress.com/2011/01/page/7/>



Şekil 21: Pablo Picasso, ‘The Goat’, 1950, Montaj
<http://resimler.manzara.gen.tr/pablo-picasso-58774.html>

Sentetik kübizm, sanat tarihinin dönüm noktasıdır. Alternatif malzemenin kendini göstermiş olduğu bu süreç, nesnenin ne olup ne olmadığı algısıyla birlikte alımlayanı şaşırtmaya başlar. Malzemenin çekiciliği ve başkalaşabilirliği post-modernizmin temellerini atarak günümüz sanatının da çizgilerini belirler.

4.3. Gelecekçilik (Fütürizm) ve Malzeme

Kübizim’le aynı sıralarda İtalya’da ortaya çıkan bu akım sanatçıları, Kübistler gibi, resimsel alanı parçalayıp bölmekte, fakat Kübistler’den farklı olarak, durağanlığı yok etmek için resmin içerisine hareketi, saldırganlığı, kentleşmenin yarattığı kalabalıkları sokmaktadır. “Ressamlar, gözümüzün önünden saniye hızıyla geçmeye başlayan uçucu imajları tuvallerine aktarmak için yanıp tutuşuyordu. Birkaç kez üst üste çekilmiş bir fotoğraf karesindeki gibi görüntüleri üst üste bindirerek birçok izlenimi aynı resme sığdırmak istediler” (Krausse, 2005, s. 95).

Sanayileşmenin şekillendirdiği modern hayat ortamında doğan Gelecekçilik’in amacı, hayatın en belirgin niteliği olan teknolojiyi yüceltmek, hızı, dinamizmi sanata sokarak hayat ve sanat arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmaktır. Bunun için geçmişin sanatını ve kültürünü reddeden bu akım ile sanatta duygunun yerini; makine, çark ve fabrika gürültüleri alır, bu bireşimle birlikte sanat sadece hayatı içeren bir olgu haline gelmez, hayat sanatın —sanat hayatın— kendisidir. “Biz hayata yeniden karışmak istiyoruz. Günümüzün bilimi zamanımızın materyalleriyle ilişki kurmak için geçmişi yadsıyacaktır. Sanat da kendi geçmişini yalanlayacak ve zamanımızın entelektüel gereksinimleriyle ilişki kurmak zorunda kalacaktır” (Stangos, 1994, s. 124).

Edebiyat, resim, sinema ve müzik gibi sanatın hemen her alanında söz söyleyen bu akım, sadece alternatif malzemeyi değil, yapıta kokunun bile girmesi gerektiğini savunur.

Sanat manifestoları yoğun olarak Birinci Dünya Savaşı ertesinde ortaya çıkar. Ancak, manifesto çıkışını açan metnin, Savaş’tan önce, 20 Şubat 1909’da ... yayınlanan “Fütürist Manifesto” olduğu varsayılır. Fütüristlerden önce hareketlerini bir manifestoyla duyuranlar, sembolistlerdir. ... “Sembolist Manifesto” 1886’da yayınlanır. ... “Fütürist Manifesto”nun yazarı Marinetti’nin de başta bir sembolist şair olduğu ve modernist edebiyatın Baudelaire, Flaubert gibi kurucularının sembolizmle olan ilişkileri hatırlanırsa, bu akımın manifesto formuna damgasını vurduğu söylenebilir (Artun, 2010, s. 27).

Marinetti’nin öncülüğünde ortaya çıkan Fütürist Manifesto, yeni güç kaynağı olan elektrik ve petrolün, otomobilin, kimya sanayinin ürettiği sentetik malzemelerin —boya, tiner, elyaf, plastik— doğduğu bir dönemde geleneğe karşı gelişin en önemli savunucusudur (Şimşek,

2009, s. 26). Tüm bu teknolojik yenilikler, bu dönemde sanatta kullanılan malzemenin de değişmesini sağlar ve boyaya karşı alternatif olarak geliştirilen kolâj ve montaj tekniği Gelecekçi sanatçılar tarafından da kullanılır. “Kolâj, kübizmden fütürizme, Marinetti'nin İtalyan öğrencilerinin Paris avant-garde'ını keşfetmeleriyle geçti, ama daha 1912'de, Braque ilk kolâjlarını gerçekleştirirken, Boccioni, "Fütürist Heykel Manifestosu"nda sanatçılara, modern malzeme kullanımını öğütüyordu” (Cabanne, 2007, s. 325).

Gelecekçiler tek bir malzemenin özel kullanımını reddeder. Hatta “arşivlenebilecek tek bir işlerinde bile resimsel duyguya ulaşmak için yirmi farklı malzeme kullanılabileceğini düşünürler. Cam, ahşap, tahta, demir, çimento, at kılı, deri, kumaş, ayna, ampul... ..” (Walter, 2000, s. 434). Böylece, sentetik kübizmle başlayan malzeme mutasyonu, gelecekçilerle birlikte hız kazanır. Bu hız, şehirleşmenin de etkisiyle son sürat devam eder.

Malzeme, cisimdir, maddedir. Bu hammaddeyi şu ya da bu duruma geçmesi, yine de bize ilk durumunu hatırlatmaktan geri kalmaz ve bir başka duruma hemen dönüştürülebileceğini duyurur.

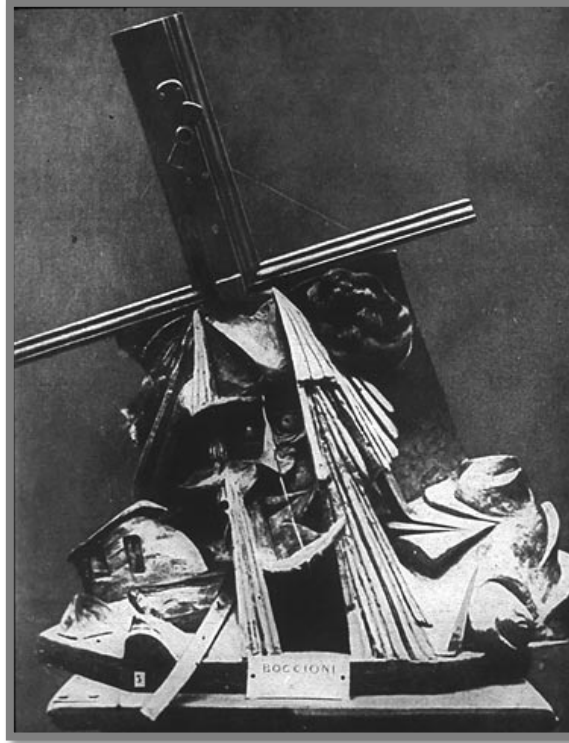
Bu maddeyi dönüştürdüğümüz ve işlediğimiz ölçüde, yapımı gerçekleştirmiş oluruz. Buradan yola çıkarak ikinci yöntemi açıklayabiliriz: Yapım, inşa hareketini durdurmadan ve tektoniği sınırlandırmadan bilinçli bir biçimde ele alınan ve akılsal olarak kullanılan malzemedir (Gan, 2007, s. 190).

Gelecekçiler, çoğunlukla bir nesneyi diğerine ve mekânı nesneye üstün kılmayı yeğleyerek, yapıtlarında hız ve devinimi hissettirecek uygulamalar yapmayı tercih ederler. Mekânsal algının gündeme gelmesi daha sonraları ortaya çıkacak hareket ve oluşumların — yerleştirme (enstalasyon) sanatı gibi— temelini oluşturur.

Carlo Carra'nın yapıtlarında, genelde düşsel bir şehir ve onunla bütünleşen bir yalınlık ve çıplaklık göze çarpar. Carra, evrensel dinamizde duyduğu hayranlığı şu şekilde dile getirmektedir: “Bütünsel resmi yapabilmek için, sarhoşların şarkı söylediği ve kustuğu gibi, sesleri, gürültüleri ve kokuları resmetmek gerekir” (Şimşek, 2009, s. 27).

Stangos'a göre gelecekçilerin en yetenekli sanatçısı Boccioni'dir. O'na göre Boccioni Duchamp'ın hazır-nesnelerinin mimarıdır.

Boccioni'nin akımın içinde en yetenekli ve yaratıcı sanatçılardan biri olduğu açıktır. Çünkü o hem heykelin yeni sorunlarıyla akımın söylemini birleştirmekte ısrar ediyor, hem de kinetik heykelin ve ilk asamblajların yapımcısı olarak heykel disiplini daha ötelere taşımak istiyordu. Onun hazır-yapımların öncüsü olan "a head and window" adlı yapıtı, Fütürist sanat söylemindeki atılganlığa uyumlu işlerden biridir (Stangos, 1994, s. 124).



Şekil 22: Umberto Boccioni, 'Fusion of Head and Window, 1912,
Asamblaj

<http://appuntidistoriadellarte.blogspot.com.tr/2013/06/datazione-stilistica-o-documentaria-il.html>

Kolâj tekniği, hızı ve devinimi amaca tercih eden gelecekçiler için önemli bir buluştur; çünkü bu tekniğin üst üste gelebilirliği, bu sanatçıların amacı olan devinim unsurunu kolayca yakalamalarını sağlar.



Şekil 23: Gino Severini, 'Still Life with Lacerba', 1915, Kolaj

<http://prologue.blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=designmecca&logNo=120148113249&parentCategoryNo=&categoryNo=&viewDate=&isShowPopularPosts=false&from=postView>



Şekil 24: Carlo Carrá, 'The Pursuit', 1915, Kolaj
<http://www.thegroundmag.com/all-roads-lead-to-pop-art-3/>

4.4. Yapımcılık (Konstrüktivizm) ve Malzeme

İlk kez 1912’de Rus sanatçılar tarafından kullanılan Yapımcılık, her ne kadar Picasso’dan esinlenerek bir başlangıç yapmışsa da ideolojik olarak —Gelecekçiler gibi— kinetik, teknoloji, toplumsal yarar ve toplumsal ilerleme gibi kavramları benimser.

Picasso’nun taşı ya da ağacı yontma, çamur ya da alçıyla çalışıp daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesi —resimde de resimle ilgisi olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutum— günümüze kadar sürüp gelen Konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır (Lynton, 2004, s. 102).

Sanat ve endüstri alanını birleştirmek için, sanatı ‘imalat’ gibi gören bu grup öteki avangartların aksine özneliliği ortadan kaldırıp —gelecekçiler gibi— ve sanatı tinsel duygulardan arındırarak toplumsal gelişmen hizmetine sunar.

Bu dönem sanatçıların en önemli özelliklerinden bir tanesi, sanatı halka sunulan bir hizmet olarak görmeleridir. Sanatı bir hizmet alanına çeviren bu akım sanatçıları, yapıtlarını bir sinema ya da tiyatro dekoruna dönüştürüp kostüm tasarımlarıyla da ilgilenir.

“Konstrüktivistler “süs”ü elden geldiğince uzağa iterlerken, Tatlin’in öncülüğünde son derece çarpıcı mobilyalar ve mutfak eşyaları ürettirler” (Gan, 1922-2007, s.195). Hatta sanatı o kadar hayatın içine soktular ki, “Tatlin’in yaptıkları arasında kışlık giysi tasarımları ve bir soba da vardır” (Çakır Aydın, 2002, s. 167). Bu durum, sanatın toplumsal ihtiyaçlara dönük olduğunu gösterir.

Tatlin’in kendi yaptığı ilk kabartmalar, değişik malzemelerin bir araya getirilmesiyle gerçekleştirilmişti. Bunlar cansız doğa yapıtlarını andırırlardı. 1915 yılına vardığında Tatlin, bazıları odaların köşelerine, duvarlara ya da tavana asılan ve genel olarak boşlukta sallanır duygusu veren tümüyle soyut, metal heykeller yapıyordu. Bunların biçimleri Bireşimsel Kübizmi çağrıştırıyor, oysa ne doğa motiflerinin ne de herhangi bir şeyi tanımlamaya yönelik bir amacın izlerini taşıyordu (Lynton, 2004, s. 102-103).



Şekil 25: Vladimir Tatlin, 'Corner Counter', 1914, Asamblaj
(demir,bakır,tahta,yay)

<https://www.studyblue.com/notes/n/art-history-midterm-study-pictures/deck/10148107>

Yapımcılar, “malzemeyi taklit etmek yerine malzemenin kendisini, resimsel mekân yerine de gerçek mekânı kullanır.” Ürünün dış görünümünden çok nasıl oluştuğu sürecin önemli olduğunu savunan bu grup, malzeme deneylerini gerçekleştirirken, özellikle strüktür yapının oluşumuyla ilgilenir. Öğelerin estetik kurallar çerçevesinde biraraya getirilmesi yerine, kullanılan malzeme önem kazanır. Yapımcı sanatçılar için, teknik ustalık ve malzeme düzenlemesi önemlidir (Eczacıbaşı, 1997, s. 1924).

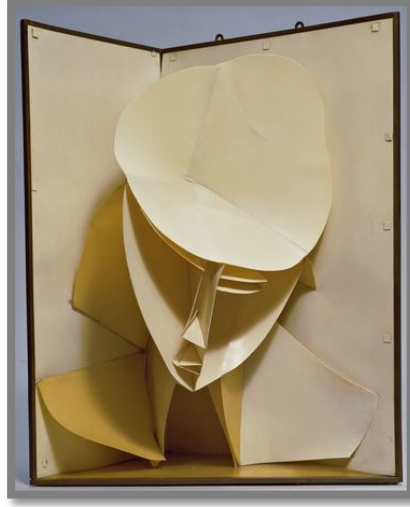
Yapımcılar'ın atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtların en önemli özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekânda, gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır. Bu yaklaşım mekânla yetinmek istemeyen Minimalizm'in yolunu açmıştır. (Antmen, 2009, s. 106).



Şekil 26: Naum Gabo, 'The Head of a Woman', 1917, Asamblaj
(parşömen)

http://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/artravel/escenarios/escenarios_1.html

Gabo'nun hemen hemen aynı yıllarda farklı malzemelerle yaptığı 'baş' çalışması, malzemenin süreci nasıl etkileyeceğinin örneklerindendir.



Şekil 27: Naum Gabo, 'The Head of a Woman', 1917-20, Asamblaj
(selüloz, metal)

<https://www.flickr.com/photos/inspirationpoint58/>

Bu dönemde, resim ve heykel gibi geleneksel sanat yapıtları oldukça az üretilir, Gelecekçiler'le ve Yapımcılar'la hızlanan malzeme denemelerinin ustalıkla buluşması Bauhaus'un temellerinde oldukça etkilidir.

Bu dönem, sanatçının, tekstil tasarımında da söz söylediği bir dönemdir. Popova, tasarım eskizlerini gerçekleştirirken kolâjdan yararlanır.

... Popova, figür ve nesneleri kübist eğilimlerle deforme etmeyi yeterli görmeyerek kendine özgü sayılabilecek bir "çevresellik" boyutu içinde çalıştı. İtalyan fütürizmi, Rus halkının naif kökleri bu hiç durmadan çalışan genç sanatçının kendi söylemini oluştururken ele aldığı diğer kaynaklarındandır (Sönmez, 2006, s. 64).



Şekil 28: Lyubov Popova, 'No: 5', 1920
<http://www.rugusavay.com/lyubov-popova-paintings/>

Erken yapıtlarında yapımcılığın izlerini taşıyan Maleviç, malzeme deneyleri yaparak daha sonraki dönemde soyutlamaya yönelerek günümüzde kendi adıyla birlikte anılmaya başlayan Süprematizm’in kurucusu olur. “Sanat, kendi kendine belirlemiş olduğu bir sona, yaratımın sonuna, doğanın biçimlerinin egemenliğinin sonuna doğru yürüyor” diyen Maleviç, zamanla saf sanata doğru yol alır ve alternatif malzeme denemelerinden uzaklaşır (Lucie-Smith, 2004, s. 96). Bu uzaklaşış alternatif malzeme deneylerinin bir sanatçının dilini oluşturmak ve kendi anlatım şeklini bulmak konusunda ne kadar gerekli olduğunu gözler önüne serer. “Pratik meseleler” denen o meselelerin terk edilmesiyle tuval yüzeyindeki plastik duygunun mekâna taşınmasının yolunu açan Süprematizm yaratıcı sanat için yeni olanaklar doğurmuştur. Sanatçı (ressam) artık tuval yüzeyine (resimsel mekân) bağımlı değildir ve kompozisyonlarını tuvalden mekâna taşıyabilir (Antmen, 2009, s. 94).



Şekil 29: Kasimir Malevich, ‘Soldier of the First Division’, 1914,
Boya ve Kolaj (termometre, posta pulu, basılı kağıt)
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/malevich/>

Süprematizm de, —Gelecekçilik ve Yapımcılık gibi— post-modern dönemin mekânsal algısının önünü açan bir öncüdür.

4.5. Dada ve Malzeme

1915-16 yılında Zürich’de doğan Dada, Modernizm tarihi açısından şok etkisi yaratan ve sarsıcı bir oluşumdur. Bir sanat grubu olarak kurulan Dada, sanatın tam ortasına vurulan bir ket, bir baş kaldırı hareketidir. Alışılmış sanat üsluplarını ve toplumun ahlaki değerlerini yok

sayan bu oluşumun temelleri, eserler üzerine değil, olaylar ve eylemler üzerine kuruludur. Bu nedenle, “Dada bir sanat akımı değildir” (Lynton, 2004, s. 126). “Dadacı sanat diye bir şeyden söz etmek, aslında dadacılara hakaret sayılabilir. Zira onlar, burjuvazinin icat ettiği ve şunun şurası iki asrı bile bulmayan bir geçmişi olan ‘sanat’a da karşıydı. ... Onların derdi, sanatçının ortaya koyduğu sanat yapıtı değil, takındığı tavidir” (Yılmaz, 2006, s. 110). Bu nedenle, yapılan hiçbir yapıt sanat eseri üretme kaygısıyla oluşturulmaz, bu kaygının olmayışı da her nesnenin sanat eseri olarak sunulmasına imkân tanır.

... Dada, tarafsız İsviçre’nin Zürih kentinde, dünyanın yeni paylaşımlar adına saflara bölünmesini anlamsız bulan ve bu anlamsızlığa karşı uluslar arası bir dayanışmaya giren sanatçıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Dada’nın kısa ama şiddetli etkisini kolektif kolaj üretimleri ile taçlandıran ise sürrealizm olmuştur. Özellikle üstad Miro’nun çeşitli zamanlarda Eluard, Desnos, Prevert ile kolektif üretimlerinden çıkan kolajlar; metin, şiir, resim, yapıştırma kâğıdı lirik bir uyumla yan yana getiriyordu. Eğer sanatçı kompozisyonda bir gazete ya da muşamba imgesi istiyorsa, onun resmini yapmaktansa bizzat gerçeğini koymasında ne sakınca vardı ki? Bu bir çeşit oyun olarak gelişti. Yeni kompozisyonlar, çözümsel kübist resimlere göre, daha bir yüzey resmi haline geldi. Böylece, biçim sorunu halledildi... (Antmen, 2009, s. 123).

Dada’yla birlikte sanata ilk kez yıkıcı bir anarşizm girer, hatta bu anarşizm öyle üst boyutlardadır ki, birey, yeni olanakları talep etse de kendini bile reddetmeye başlar: “Dada resimde yeni malzemelerin kullanımını talep eder. ... Sözde ve resimde çok yaşa Dadaizm! Dünyadaki Dada olayları çok yaşa! Bu manifestoya karşı olmak Dadaist olmak demektir” (1918 Dada Manifestosu’ndan aktaran Çaydamlı, 2008, s. 32-33).

Kendilerini kültürel sabotajcılar olarak gören Dadacıları bir araya getiren sanatın profesyonelleşmesine karşı duydukları nefrettir, fakat reddettikleri tek başına sanat değildir; tersine mutlak bir insan doğası kavramına hizmet eden bir sanatı savunurlar (Hopkins, 2006, s. 25). “Dada, bir hareket olarak hayat tarzı olmasının yanı sıra bir düşünce halini de yansıtan bir uluslararası, çok disiplinli fenomendir” (Dempsey, 2007, s. 115).

1916 yılında, müzisyen ve deneysel yazar olan Hugo Ball’ın açmış olduğu “Cabaret Voltaire” adı verilen lokalde, burjuvaziyi sarsmak ve şaşırtmak adına gösteriler düzenlenir ve hayatın bir sanat olarak varlık göstermesi sağlanmaya çalışılır. Bu lokalle birlikte Dada, kamuya açık bir ortam sunmayı başarır (Çamdaylı, 2008, s. 5). Bu durum, yaşamında bir sanat yapıtı malzemesi olduğu gösterir. Burada gerçekleşmekte olan gösterileri Hans Arp şu şekilde anlatır:

Neşeli, karmaşık, son derece kalabalık tavernanın sahnesinde Tzara, Janco, Ball, Hulsenbeck ve naçizane kulunuzu temsil eden bir takım acayip, tuhaf figürler var. Tam bir kargaşa hüküm sürmekte. Çevremizdeki insanlar bağıyor, gülüyor, el kol hareketleri yapıyorlar. Bizler de aşk dolu iç çekişlerle, peş peşe hıçkırıklarla, şiirlerle, böğürtülerle, Ortaçağ’lı Bruitist’lerin miyavlamalarıyla karşılık veriyoruz onlara. Tzara, bir oryantal dansözün göbeğini salladığı gibi

poposunu sallıyor. Janco görünmez bir kemanı çalıyor, görünmez yayını hırsla savuruyor. Madam Hennings (bir şarkıcı ve Ball'un metresi) o Madonna yüzüyle, bir bacağı önde, diğeri arkada yere oturuyor. Hulsenbeck hiç durmadan büyük bir davulu gümbürdetiyor, tebeşir suratlı bir hortlak kadar solgun görünen Ball'da ona piyanoda eşlik ediyor (aktaran Lucia-Smith, 2004, s. 101).

Resim, heykel, tiyatro, müzik, grafik gibi birçok alanı etkisi altına alan Dadaizm'in hareketine ressam, yazar, tiyatrocu, sinemacı gibi çeşitli sanat çevresinden birçok isim katılır. "Bilerek öfkeli taktiklere başvuran bu sanatçılar düzenledikleri gösteriler, şiir okumaları, gürültü konserleri, sergiler ve manifestolarında yerleşik sanat, felsefe ve edebiyat geleneklerine şiddetle saldırmaktaydılar" (Dempsey, 2007, s. 115).

İsviçre'de başlayan bu hareket, zamanla Almanya ve New York'da da kendini gösterir ve Dada büyük bir hızla yayılımını sürdürür.

Bu oluşumla birlikte sadece resim ve heykel sanatı başkalaşmaz. Bu dönem, Dada'nın adından da anlaşılabilirliği gibi, sözcüklerin de sorgulandığı bir dönemdir. Dadaistler, manifestolarında 'Dada'nın sözlük anlamının ulusal olduğunu belirtirken —Fransızca'da 'sallanan at', Almanca'da 'hoşça kal', Romanca'da 'evet' anlamındadır— şiirin de ruhunun rastlantısal olduğunu dile getirir. Onlar'a göre şiir yazmak için, gerekli olan tek şey, bir gazete ve bir makastır. Bu gazeteden kesilen sözcükleri bir kaptaki biriktirdikten sonra rastlantısal çekilen her kâğıt, yazıya aktarıldığı an da bir şiir olmaktadır (1918 Dada Manifestosu'ndan aktaran Çaydamlı, 2008, s. 115). Bu uygulama, şiirde de kolâj devrini başlatır; artık şiir de, başlı başına bir malzemedir.

Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan Dadacı (yıkıcı) yaklaşımla sadece sanat ve dil sorgulanmaz, malzeme, yeni bir boyut kazanır. Duchamp'ın amacı doğrultusunda kullanılmayan pisuvarı yapıt olarak sergilemesi 'Hazır-Yapım (ready-made)' ve 'Bulunmuş Nesne (objet trouvé)' tanımlarının sanat tarihi sayfalarında yer almasına neden olur.

Ready-made yani hazır-yapımlar, Duchamp'ın sanat dünyasına indirdiği kavramsal bir "darbe" olur. El becerisi, resimsel tarz ve sanatçı tarafından oluşturulan bir nesne olmaksızın bir sanat yapıtının gerçekleştirebileceği, tüm geleneksel sanat sınıflarının dışında, önünde ve üstünde yaratıcı düşüncenin olduğu görüşü; izleyicinin, kendisine belletilmiş bir yoldan ve pasif alımlayıcı konumundan çıkması dileği onu hazır-yapımlarına götürür. ... "Yalnızca değişik zaman geçirme", "ilgi alanının dışına çıkma arzusudur" onu hazır-yapım yapmaya yönelten. Başta aklında böyle bir niteleme de yoktur üstelik. Tek istediği "bir şaşırtmaca"dır (Dastarlı, 2004, s. 57).

Böylece, Romantikler'den beri süre gelen "sanat eserinin özgün olması" savına karşılık yeni ve yıkıcı bir tavır ortaya çıkar, bu tavrın mimarı Duchamp, malzemenin en dehşet vericilerini seçerek izleyiciyi hayretler içerisinde bırakmayı başarır.

Sanatın ne'liği, anlamı üzerindeki tartışmaların, Marcel Duchamp'ın "Pisuar"ıyla başladığı bilinmektedir. Bu dekonstrüktivist yaklaşım, sanatın sorularına yeni açılımlar getirmiştir. Alışlagelen estetik kategorilerin dışına çıkma isteği, giderek düşüncenin yapıta dönüşmesinin yolunu açmıştır. İşin içine düşüncenin girmiş olması izleyicinin karşısına katmanlı bir yapı çıkarmıştır. Böylece izleyici aynı zamanda bir okuyucu konumuna taşınmıştır (Bunulday, 2008, s. 11).

Daha 1913'te bisiklet tekerleğini mutfak taburesiyle, 1914'te şişe kılıfını yazıyla buluşturan bu çılgın adam, 1915'te bir küreği "kol kırılması olasılığına karşı" savunucu bir rolle bütünleştirmiş ve tüm bu garip uygulamaların sonunda da Mutt imzalı pisuvarı sergiye göndermeye karar verir. Bu eylem, sanat tarihinin en can alıcı noktasıdır. "Bu devrim nesneye yeni bir ad vererek ve imza atarak onu amaçlarından saptırma eylemidir" (Breton, 2007, s. 342). Böylece sanatın bütün duvarları ve kuralları gözle görülür bir şekilde yıkılır. Bu yıkım o kadar keskindir ki, sanatın dili artık ne isterse söyleyebilir.



Şekil 30: Marcel Duchamp, 'Fountain' 1917, Hazır Malzeme
<http://www.stephenhicks.org/2012/01/29/marcel-duchamp-fountain-1917/>

Bu seçimlerin altında bir tahrik, bir provokasyon olduğu kesindir, ama gözden kaçırılmaması gereken diğer bir amaç da, en basiti de olsa, her nesnenin genellikle hiç dikkat etmediğimiz yanları olduğunu göstermektir. Bu yanlar ortaya çıkarılır, odak noktasına yerleştirilir ve dikkatimize sunulur sunulmaz nesneler de, sanki bir sanatçının eliyle değişime uğramış gibi, estetik bir anlam kazanır (Eco, 2006, s. 406).

Bu nesneleri, estetik nitelikli herhangi bir zevkin dürtüsüyle seçmediğini belirten Duchamp yeni sanat anlayışının içine yerleştirdiği ready-made'leri için şu açıklamaları yapar:

Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made'in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu. Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere süreklemeye yöneliktir. Kimi zaman da sunuşla ilgili grafik nitelikli bir ayrıntı ekliyordum: Bunu da, ses yinelenmelerine olan düşkünlüğümü karşılamak için "ready-made aided" olarak adlandırıyordum.

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

Bu anlatım biçimini ayırım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi çok erken farketmiştim, bu yüzden ready-made'lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim.

O dönemde, sanatçıdan daha çok izleyici için, sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu farketmiştim, ready-made'lerimi de bu tür bir bulaşmaya karşı korumak istiyordum.

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

Egomanyak nitelikli bu konuşmayı bitirirken son bir açıklama daha yapmak istiyorum: Sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvallerin de ready-mades aided olduğunu söylemek gerekir (Duchamp, 2007, s. 322-323).

Dadaistler, —bildiğimiz anlamda: özgün, biricik— sanat eseri üretmek yerine düşünce üretir; ancak Hans Arp ve Kurt Schwitters gibi bazı dadaist sanatçılar, yapıtsal anlamda sanat eserleri üretmeye de devam eder.

Alternatif malzeme deneyleri bu dönemde büyük bir hız kazanır. Schwitters'in 'Merzbau' isimli çalışmaları daha sonra gündeme gelecek Yerleştirme Sanatı (Enstalasyon)'nın köklerini oluşturur.



Şekil 31: Kurt Schwitters, 'The Hannover Merzbau', 1933, Enstalasyon

<http://www.dadart.com/dadaism/dada/038-Schwitters.html>

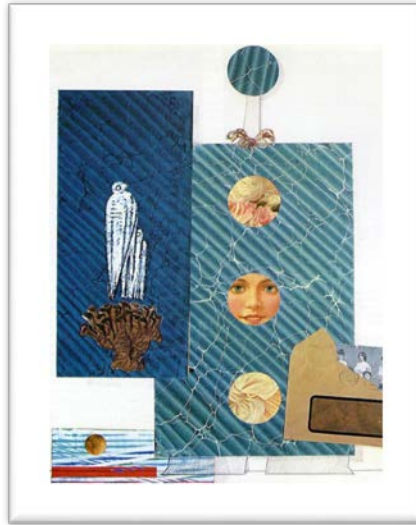
Parlak kariyerine, boyalı ahşap rölyeflerle başlayan Arp, genel olarak bu rölyeflere verdiği biçimleri tesadüfî yöntemlerle geliştirir. Oluşturduğu formlar kimi zaman yırtılıp gelişi güzel yere atılmış kâğıt parçacıklarının eseridir (Lucie-smith, 2004, s. 101-102). “Arp, kâğıttan sonradan yapıştırdığı belli formları keserek yeni bir teknik yaratmıştır; yapıştırılmış kâğıt artık ilk kübist tablolarında olduğu gibi, eşlik eden bir motif değil ama yapıtın kendisiydi” (Cabanne, 2007, s. 325).



Şekil 32: Jean Arp, ‘Trousse du’n Da’, 1920-21, Asamblaj
(ahşap üzerine ahşap ve çivi)

<http://hdelarteyrurtiaquinto.blogspot.com.tr/2012/11/clase-1-imagenes-de-dada.html>

Dadaist sanatçılar, kübist sanatçıların aksine kolajla sağlanan soyut doğa algısını tercih etmek yerine hayatın ya da zihnin bilinen tüm imgelerini sanatlarına dâhil ederler. Bu durum görünen gerçek ile düşünsel zıtlığı ön plana çıkarır.



Şekil 33: Max Ernst, ‘Listonosz Cheval’, 1932, Kolaj

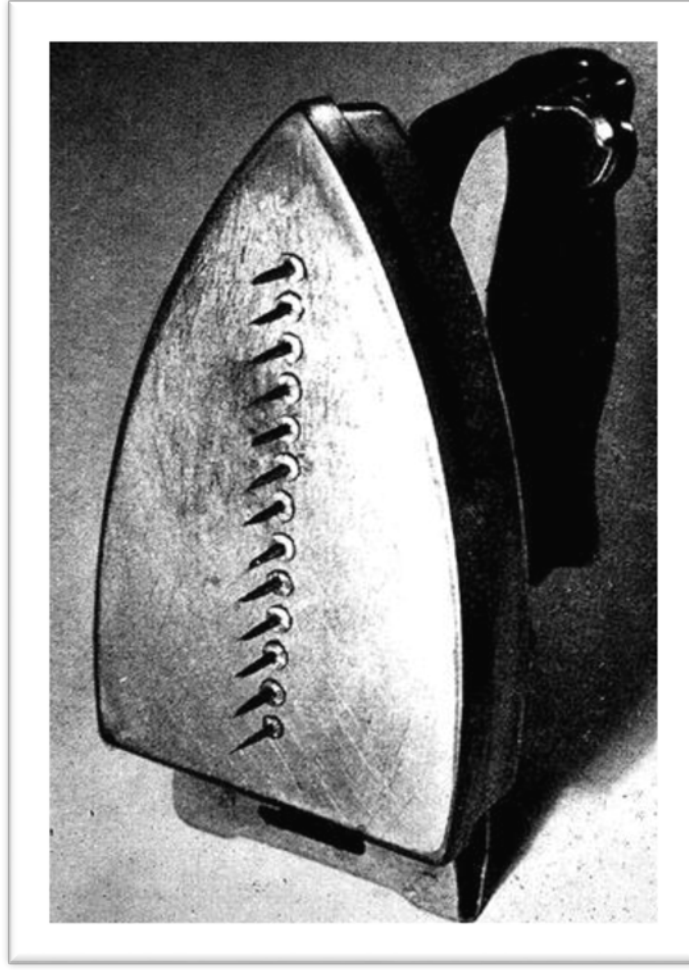
<http://collageclearinghouse.blogspot.com.tr/2007/10/what-is-mechanism-of-collage.html>

Ernst'in Dada kolajlarının önemi neydi? O devirde kolaj zaten avangard bir teknik olarak yeterince biliniyordu. Muşamba parçaları ve duvar kâğıdı gibi nesneler, Kübizmin 'Sentetik' evresinde (1912-14 civarı) Picasso ve Braque tarafından resme dâhil edilmişti; bu evre, büyük ölçüde, gerçek dünyaya özgü esprili anıştırmaları Kübist ressamların giderek soyutlaşan resimlerine yeniden soktu. Bununla birlikte, Ernst, kolajlarını tanınabilir imge fragmanlarından oluşturdu; ansiklopedik bilgiler, ticari kataloglar, bilimsel anatomi incelemeleri ve fotoğrafları yan yana kullanılırken rahatsız edici zıt gerçeklikler üretmeyi amaçlıyordu. Örneğin, 1921 tarihli *Santa Conversazione*'de, kuş ilüstrasyonları ve anatomi diyagramlarından alınma parçalarla yarı hayali bir resimsel uzamdaki fotoğraflar birlikte kullanılır (Hopkins, 2006, s. 107-109).

Fotoğrafın gerçekliği ve kurgunun sunduğu sahte dünya arasındaki erime Dadaist sanatçıların sıklıkla deneyimlediği sınırsız bir alandır. Bu deneyler sanatçıya kısa zamanda çok söz söyleme fırsatıyla birlikte, daha seri işler yaratma imkânı sağlar. "Dadacıların fotomontajı, sanatı bildik malzemelerden arındırma ve endüstrileşmiş seri üretim dünyasına malzeme anlamında katılma girişimidir" (Hopkins, 2006, s. 122). Paradokstan zevk almak ve görsel öğelerle sözsöz öğelerin bu şekilde karıştırılması, Dada fikrinin temelinde yatan saldırganlık, humor ve hürmetsizliği yansıtan Schamberg'in bir kutu üstünde bir gönye ve borunun olduğu *God*'ı (1917 civarı) ile Man Ray'in ünlü *Gift*'inin (1921) ayrılmaz özellikleridir (Dempsey, 2007, s. 118).



Şekil 34: Morton Schamberg, 'The Photo of God', 1917
http://greg.org/archive/2015/01/19/in_the_beginning.html



Şekil 35: Man Ray, ‘The Gift’, 1921, Hazır Malzemeye Montaj
<http://www.wikiart.org/en/man-ray/the-gift-1921#supersized-artistPaintings-210900>

Dada hem bireye, hem topluma, hem sanata, hem düşünceye, hem de malzemeye kararlı bir şekilde saldırır; bu saldırı, içinde güncel sanatı da barındıran Post-modern sürecin ilham kaynağıdır.

Günümüzde Dadaya bir ölüm tarihi çizmek mümkün olduğu kadar değildir de: Dada, John Cage’in rastlantısal müziğinde, Sex Pistols’ın performanslarında, Allan Kaprow’un happeninglerinde, 68 hareketinde, Fluxus’ta kendini bir şekilde var kıldı, ama bu bir var kılma çabası değildi kesinlikle. Sürrealizmin içinde erimeye başlayarak yaşamını diğer alanlara nüfuz ederek sürdürmüştür (Çaydamlı, 2008, s. 18).

4.6. Bauhaus ve Malzeme

Bir eğitim modeli olarak 1919’da kurulan Bauhaus Okulu’nun hedefi, ‘geleceği kurmak’tır. Bu nedenle, Gelecekçiler’in ve Yapımcılar’ın izinden giden bu okulun amacı, “yeni malzemelerin kullanım biçimlerini araştırmak ve toplumsal düzeyde işlevi olabilecek alanlara aktarmak” ve bunu yaparken de “bireyin, yaratıcı bir kişilik olarak kendi kendini

keşfetmesi” ni sağlamaktır. Sanat yapıtı gibi sergilenen, ama sanat yapıtı olmayan üç boyutlu” ürünler üretmeyi öğreten bu okul, sanatla zanaati buluşturmayı ve dönüştürmeyi dener (Antmen, 2009, s. 105-107).

Bauhaus’un eğitim programının temelini, her öğrencinin alması gereken zorunlu genel hazırlık dersleri oluştuyordu. Bu derslerde güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasında bir ayrım yapılmıyor, öğrenciye olabildiğince fazla aracın deneyimini kazandırmak amaçlanıyordu. Öğrenciler, ellerine geçen bütün malzemeleri kullanarak hem iki boyutlu hem de üç boyutlu çalışmalar yapmaya ... özendiriliyordu (Lucie-Smith, 2004, s. 126).

Tiyatro dekoru tasarımından mobilyaya, iç mimarlıktan üniforma tasarımına —üretimine— kadar geniş bir alanda üretimi ve bu üretimin eğitimi vermeyi benimseyen Bauhaus Okulu’nda malzemenin tüm imkânları denenir ve sanatçı endüstriyel üretimin bir parçası haline gelir.



Şekil 36: Marcel Breuer-Gunta Stölzl, ‘Beş Ayaklı Sandalye’, 1921

(ahşap ve örgü dokuma)

<http://www.mimdap.org/?p=33281>

Marangozluk, vitray, dokuma ve metal atölyesi gibi birçok atölyeyle bireyi çeşitli alanlara yönlendiren bu eğitim modelinde, “öğrencilerden hazır biçimleri taklit etmeleri değil, yeni yaşama uyacak yeni biçimler oluşturmaları bekleniyordu. Bu yüzden Kandinsky, Klee,

Moholy-Nagy gibi yaratıcı sanatçılar atölyelerin başına getirilmişti” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009, s. 80).

Malzemenin her alanıyla uğraşan ve öğrencilerinin de uğraşmasını sağlayan bu okul sanatçıları, yüzey resimlerinin uygulama alanlarını da malzeme deneylerine dâhil eder, böylece yüzeyi, tuval bezi ve kâğıttan başka dokuların da oluşturabileceği fikri ortaya çıkar. Klee’nin çuval bezi, Moholy-Nagy’ nin delikli çinko üzerine yaptığı çalışmalar, bu yüzey denemelerinin örnekleridir.



Şekil 37: Paul Klee, ‘The Mask of Fear’, 1932
(çuval üzerine boya)
<http://www.paulklee.net/mask-of-fear.jsp>



Şekil 38: Moholy-Nagy László, ‘Space Modulator L3’, 1936
(delikli çinko üzerine boya, cam başlı delikli iğneler)
<http://www.theoldhand.com/2014/04/17/moholy-nagy-laszlo/>

Klee, bazı yapıtlarının yıpranmış eski bir malzeme etkisi bırakması için, resim zeminini yer yer lekeleyerek kirletir ve kenarlarını yırtarak resmi bütünden koparılmış bir parça haline getirmektedir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2010, s. 184).

4.7. Gerçeküstücülük (Sürrealizm) ve Malzeme

1920’li yılların başında Fransa’da ortaya çıkan Gerçeküstücülük, kapitalist toplumun buhranının karakteristik bir ifadesi olarak kendini gösteren —bir anlamda Dada’nın küllerinden doğan (Antmen, 2008, s. 133)— felsefi bir akımdır. Sanatın hiçbir zaman uyanık aklın ürünü olamayacağını ileri süren ve akıldışının eserlerini yaratan bu akım, insan zihninin ürettiği her türlü fikre karşılık gelen çözümler yaratır ve bu çözümleri yaratırken de sadece aklın değil, insanın da sınırlarını zorlar.

Sürrealistlerin amacı, insanların düşünme tarzlarını toptan değiştirmekten başka bir şey değildi. İnsanların iç ve dış dünyaları arasındaki engelleri yıkarak ve gerçeği algılama biçimlerini değiştirerek bilinçaltını özgürleştirecek, onu bilinçle uyumlulaştıracak ve insanlığı, o ana değin savaştan ve tahakkümden başka bir sonuç doğurmamış olan mantığın veaklın prangalarından kurtaracaklardı (Dempsey, 2007, s. 153).

1924 yılında, Gerçeküstücülük’ün ilk manifestosunu hazırlayan Fransız şair André Breton, Sürrealizm kelimesinin sahtekârlarca yanlış kullanıldığını belirterek gerçek anlamının ne olduğunu şu şekilde açıklar:

... sözcüğü ilk ve son defa tanımlıyorum: SÜRREALİZM, (İSİM). Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhengi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm. (felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem (Breton, 1924-2009, s. 31).



Şekil 39: André Breton, ‘Poème Objet’, 1941, Montaj Kolaj
<http://1910-again.tumblr.com/page/54>

Bu dönemde “Sanatçı, bilinçaltında bastırılmış olan hayalleri ortaya çıkarma, önündeki tüm kısıtlamaları kaldırıp zihni özgürleştirme, zihnin imgeler ile fikirlerin tüm çağrışımları içinde özgürce dolaşmasını sağlama görevini üstlenmiştir” (Eco, 2009, s. 369). Bu üstlendiği görevi yerine getirirken gerçek anlamda sanat malzemesi olmayan hayat nesnelerini, sanki sanatın gerçek bir malzemesiymiş gibi kullanıldığı işler yapar.

Gerçeküstücülüğün yumuşak ve organik olana dair dili, sert ve geometrik olana bir tepki olur (Bell, 2009, s. 398) ve bu akımın —Dadaistler’le başlayan— tüm akıl oyunlarını kabul eden tavrı, gelecekte disiplinlerin kaynaşmasına giden yolu açar. Bu dönem, sadece usun oyunlarının zirveleştiği değil, malzemenin de us ötesine taşındığı bir dönemdir. Breton’un otomatizm olarak adlandırdığı ‘kendiliğindenlik’ sayesinde ortaya ‘şans’ eseri keşifler çıkmış ve bu keşifler, yeni tekniklerin bulunmasını sağlar.

Gerçeküstücü ressamların kullandığı, akıma ait teknikler şunlardır: Frotaj, fümaj, dekolmania, raklaj, parsemaj ve cadavre exquise (leziz ceset) dir. (Keser, 2009, s. 330). Gerçek nesne, fotoğraf, sözcük ve akıl oyunları bu tekniklerin yapı taşlarıdır.

Sürrealistler, “leziz ceset” gibi oyunlar yaratmışlardır. Bu oyunda her oyuncu bir kâğıt parçasına bir kelime yazar ya da bir figür çizer, kâğıdı katlayıp sıradaki oyuncuya verir; bu oyuncu kendi cümlesini yazar ya da bir figür çizerdi, bu oyun hem görsel, hem de sözel açıdan alışılmadık sıralamalara sahne olmuştur. Bu akla Lautréamont’un şu ünlü sözünü getirir: “Bir teşrih masası üzerinde bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin beklenmedik karşılaşması kadar güzel.” (Eco, 2009, s. 369).



Şekil 40: Max Ernst, ‘Défais Ton Sac’, 1929
(gravür üzerine kolaj)

<https://strangeflowers.wordpress.com/2012/11/11/max-ernst-une-semaine-de-bonte/>

“Eski Dadaist Max Ernst, geri dönüştürülmüş 19. yüzyıl gravürlerini kolajlayarak, ahşap ve çuval bezinin üzerine kâğıt yapıştırarak şaşırtıcı imgeler yaratmıştır.” (Bell, 2009, s. 398). Ernst, Victorya dönemine ait ahşap baskı gravürleri parçalamış ve hayali anlatılar ortaya çıkarmak amacıyla bunları yeniden düzenlemiştir. 1929’da ‘hazır gerçeklikler’ olarak adlandırdığı bu kolâjlarından oluşan, bir roman hazırlamıştır (Lucie-Smith, 2004, s. 137). Bu uygulama eski ile yeniyi, alt kültür ile üst kültürü, geleneksel ile avangardı buluşturur.

Dada’nın kısa ama şiddetli etkisini kolektif kolâj üretimleri ile taçlandıran ise sürrealizm olmuştur. Özellikle üstad Miro’nun çeşitli zamanlarda Eluard, Desnos, Prevert ile kolektif üretimlerinden çıkan kolâjlar; metin, şiir, resim, yapıştırma kâğıdı lirik bir uyumla yan yana getiriyordu. ... Bu bir çeşit oyun olarak gelişti. Yeni kompozisyonlar, çözümsel kübist resimlere göre, daha bir yüzey resmi haline geldi. Böylece, biçim sorunu halledildi. ... (Arslan, 2010, s. 24).

Breton’un “hepimizden daha Gerçeküstücü” dediği Joan Miró kendini, kendisini yaratanın arkasında yatanı yaratmaya adan (Bell, 2009, s. 398). Bu nedenle, sayısız yöntem ve biçimle uğraşan Miró, dönemin alternatif malzemeyle en fazla haşır neşir olan isimlerinden biridir. 1928 yılı başında, fırçayı bırakır ve hepsi orada burada bulunmuş, bile isteye alelacele toplanmış, hoyratça yırtılmış ya da hiç sakınılmadan kesilmiş, ucuz, alçak gönüllü malzemeler kullanmaya başlar. Daha sonra bu malzemelere, çakıllı kum, katran gibi toz halindeki malzemeleri ekler. (Beaumelle, 2008, s. 32-37). Karton, ip, tel, çivi, kumaş ve çeşitli nesnelerin artık parçaları deneylerini sürdürdüğü diğer malzemeleridir.



Şekil 41: Joan Miró, ‘Rope and People I’, 1935, Kolaj
http://www.wikigallery.org/wiki/painting_196739/Joaquin-Miro/Rope-and-People-I

“Bildiğim tek şey yıkmak istediğim, resimde var olan her şeyi yıkmak. Resmi hor görüyorum; beni ilgilendiren tek şey ruh; vurduğum darbelerden emin olayım diye ressamların geleneksel aletlerini kullanmıyorum – fırça, tuval, boya” (aktaran Beaumelle, 2008, s. 33) diyen Miró, tuvaleri yakar ve zımpara kâğıtlarını yüzey olarak kullanmayı deneyerek malzemenin çeşitliliğinden yararlanıp geleneksel resim yüzeyini de sorgular.



Şekil 42: Joan Miró, ‘Collage’, 1934
(oluklu karton, keçe, guvaş ve zımpara üzerinde kalem)
<http://www.joan-miro.info/collage.php>

Bu dönemde alternatif malzemeler kullanan diğer bir isim André Masson’dur. Masson, bilinçaltının ve resmin yaşanmışlıkların etkisinde olduğunu hissettirerek malzeme seçimini buna göre yapar.

Belirsizliği insanın düşüncesi ile eylemi, algısı ile davranışı arasında bir uyum eksikliği olarak değerlendirir ve bu bağlantısız, ilintisiz kavramları resme uygularsak, Masson’un yapıtlarınıniki ayrı düzeyde yorumlanabileceği ortaya çıkar. Bir yanda Masson’un resimleri, özel dokusal nitelikleriyle duyguları ve belirli bir atmosferi aktarır. Öte yanda, soyut görünümlü, ama tanınabilir figürler ve nesneler içeren, çizgisel bir resim çıkar karşımıza. ... Resimleri hep kendisini bekleyen yazgıdan habersiz, yaşamın dalgaları karşısında savunmasız, içgüdülerine güvenerek sürüklenip giden figürlerle doludur. Köylüler’deki (Les villageois) kişiler içinde geçerlidir bu. Kumlu zemine çizilmiş bir çizgi tüm dünyalarını belirliyor. Ortadaki kabataslak figürün gözünden başlayan çizgi, bu dünyadan gelişi güzel seçilmiş kimi öğeleri de kucaklıyor: bir yavru horoz, bir kuş kafası, ölümü ve şiddeti akla getiren gölgesiyle taraklı bir ayak... Topraksı renkler ve kumun oluşturduğu doku da köy yaşamını simgeliyor. Köylüler, onları biçimlendiren doğal dünyanın —tuvale kum sıvayarak yaşamlarının bir imgesini tuvale aktaran sanatçının yarattığı ortamın— parçasıdır (Klingsöhr-Leroy, 2006, s. 70).

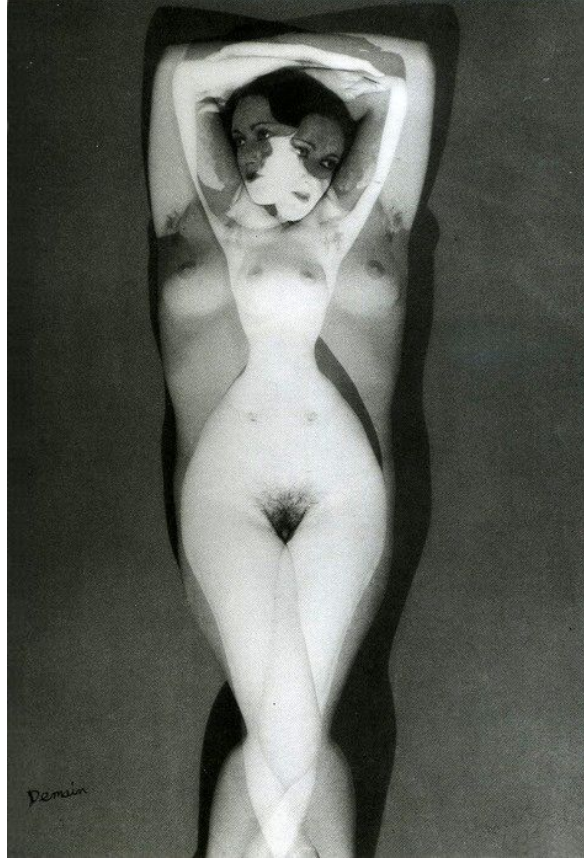


Şekil 43: André Masson, 'Les Villageois', 1927, Kolaaj
http://discovmaggsie.blogspot.com.tr/2013_11_08_archive.html

Fotoğraf gibi malzemelerin belge ya da kanıt gibi kullanıldığı 'yavan' bir sunuş tarzını benimsemekle, Gerçeküstücüler, 'gerçeklik ilkesi' karşısında insanın yazgısını sorgulayan sistematik bir girişime, bir araştırma projesine olan bağlılıklarını ilan ederler (Hopkins, 2006, s. 77). Yani, onlara göre sanatta kullanılan gerçek malzeme, ne boya, ne tahta, ne atıklardır, sadece insan ve onun çevresini kuşatan her şeydir. Artık sanatçı bir bilim insanı gibi, yaratımını oluşturma koşullarını dener ve deneyimler. Bu durum, fotoğrafın sanatsallaştığını gösterir. Fotoğrafçılık, karanlık oda oynamaları, yakın çekimler ve beklenmedik yan yana getirmelerle dünyada var olan sürreel imgeleri ayırmakta son derece uygun bir araç olduğunu kanıtlamıştır (Dempsey, 2007, s. 154).

Fotoğraf mekanik bir araç, 'mütevazı bir kayıt cihazı' dır (Hopkins, 2004-2006, s.119). Kamera, bildik bir şeyin tuhaflığının farkına varmamızı sağlarken, çoğunlukla —ve tamamen rastlantısal bir şekilde— tekinsiz ayrıntıları toplar. Gerçeküstücülerin

yararlandıkları kesinlikle budur (Hopkins, 2006, s. 120). Bu rastlantısallık kolaj ve montaj işlerinde olduğu gibi sınırlar ortadan kalkar.



Şekil 44: Man Ray, 'Yesterday, Today, Tomorrow', 1924
<http://pictify.com/361694/yesterday-today-tomorrow-28505-1924-man-ray>

Tüm bu gelişmeler, alternatif malzeme kullanımı konusunda sanatçının bulunduğu yeri ve konumunu açığa çıkarır. Artık sanat tüm bu uygulamalarla birlikte malzeme kullanma üstü bir boyut kazanmıştır ve sanatçı amacı doğrultusunda istediği her şeyi kullanır. Schwitters ile birlikte kolâj, anlamlı amacın ilk kez kullanılan malzemeye duyulan meraka üstün geldiği bir dile dönüşerek, bir biçim, renk ve im oyunu olmaktan çıkar. (Cabanne, 2007, s. 325). Bu çıkış, alternatif malzemenin bir dil, bir üslup, bir tavır olarak benimsenmesini sağlar.

4.8. Soyut Dışavurumculuk (Abstract Expressionism) ve Malzeme

II. Dünya Savaşı sonrası sanatçı, elindeki fırça ile dünyayı değiştirebileceği inancını hızla yitirir ve bu umutsuzluk, sanatın gerçek dünyayı tasvir etme işlevini ortadan kaldırarak sanatçıyı yeni arayışlar içerisine sokar. Bu arayışlar doğrultusunda Soyut Dışavurumcu bir

tavırla ortaya çıkan Eylem sanatı (action painting), ilk kez 1947 yılında, Jackson Pollock'un boyaları damlalar halinde tuvale akıtmasıyla gerçekleştirdiği resimlerinde kendini gösterir.

Pollock bütün konularda eski ustalardan feyiz almayı reddeder. Geleneksel resmi kelimenin tam anlamıyla darmadağın etmiştir. Sehpada çalışacağına tuvalerini yere yayardı. Boyalarını kalın fırçalardan veya dibini deldiği konserve kutularından akıttığında; boyayı vahşi hareketlerle tuvale fırlatırken, püskürtürken ve kendisi de küçük bir derviş gibi durmadan resminin etrafında dönerken, bu eyleme alışlagelmiş anlamda "resim yapmak" adını vermek artık oldukça zordu (Krausse, 2005, s. 109).

Eylem sanatının en önemli özelliği, sanatçının bir davranış olarak sanatın içinde yer alması ve rastlantısal sonuçların önceden tasarlanamaz oluşudur. Yani Eylem sanatında malzeme, rastlantının kendisidir.

... bu resimlerle Pollock adeta 'buzları eritmişti', bu resimler ve bunları ortaya çıkartan resim yapma eylemi, insanların yeni sanatı algılama biçimine egemen olmuştu. Bunlar, ressamın yere serilen geniş tualler üzerine bir teneke kutudan ya da bir ölçekten boyayı damlatarak, dökerek yaptığı resimlerdi. Tual üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tual yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu. Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbiriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde 'temsil eden şey' olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın 'izleri'yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştu. Dünyanın her yerindeki eleştirmenler, bu sanatı şok edici olarak nitelediler (Lynton, 2004, s. 230)

Sonucun ne olduğunu bilmeden, beden ve hareketleri sanata dâhil eden bu uygulama alanında "Greenberg, action paintig sanatçılarının çalışmalarını onların varoluşsal mücadelesi olarak değerlendirmiştir" (Keser, 2009, s. 23). Artık beden, bir sanat malzemesi olarak, anlatıcının kullandığı her hangi bir nesnedir.



Şekil 45: Jackson Pollock, Stüdyosunda Action Paintig Yaparken, 1951

<http://yalebooksblog.co.uk/2012/01/20/the-discovery-of-an-american-icon-extract-from-jackson-pollock-by-evelyn-toynton/>

Soyut Dışavurumcuların “Aksiyon Resmi” kanadında dışavurumcu ham bir enerjiyle deforme ettiği “Kadın” serisi ve diğer resimleriyle Willem de Kooning, 1950’li yıllardaki resimleriyle Philip Guston, yine aynı tarihlerde Lee Krasner ve Joan Mitchell, “Patlamalar” serisiyle Adolph Gottlieb, siyah beyaz imgeleriyle Franz Kline, astarsız tuval kullanarak boyanın akışkanlığını görünür kılan Helen Frankenthaler gibi ressamlar akla gelir (Antmen, 2009, s. 150).



Şekil 46: Helen Frankenthaler, ‘Orange Underline’, 1963
(astarsız tuval üzerine boya)

<http://cheznamastendency.blogspot.com.tr/2010/04/helen-at-berggruen.html>

Soyut Dışavurumculuğun içinde varlık gösteren bu yaklaşımla birlikte malzeme, artık sadece bulunan —ölü— olarak değil, eyleme katılan insan —canlı, aktif— şeklinde kendini gösterir. Sanatçının bu keşfi, tuvalin ruh, beden ve düşünce ile buluşmasını sağlar.

Sonuçları her ne kadar rastlantısal olsa da Pollock, bu teknikte her şeyin tamamen kasıtlı olduğunu vurgular ve sanatta tesadüf diye bir şey olmadığını ekler (Farthing, 2012, s.458). Bu söylem, rastlantının da kasıtlı yapıldığını gösterir.



Şekil 47: Jackson Pollock, ‘Autumn Rhythm (Number 30)’, 1950
(lake boya)

<http://www.jackson-pollock.org/autumn-rhythm.jsp#prettyPhoto>

Soyut resim, herhangi bir var olan nesneye doğrudan gönderme yapabilen ama onu yansılamayan bir yeni anlatım şeklidir. Bu nedenle yalnız yeni bir resimsel dil oluşturmakla kalmaz, dil kavramına da yeni bir boyut getirir. Bu nokta gerçekten de yaşamsaldır; çünkü dilin belirlediği anlatım düzeyi somuttur (Kahraman, 2005, s. 98). Bu açıdan bakıldığında, Soyut resmin getirdiği yeniliğe karşılık Eylem sanatı canlılığı, hareketi malzeme olarak sunar.

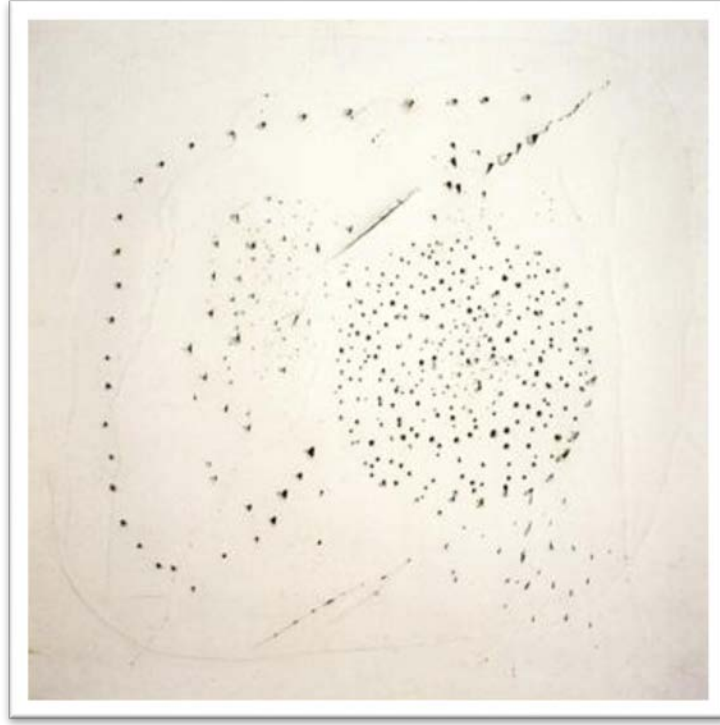
Yapıt sonsuza doğru giden bir biçimdedir ve bireyin her incelediğinde yeni anlamsal çıkarımlarda bulunmasına müsaittir. Sınırların çerçevesel boya katmanlarıyla belirginleştirilmemiş olması yapıtın çevreden yalıtılmış olmasını önlemekte ve adeta doğal mekânın bir parçası olmasını sağlamaktadır. Sanatçı, resimden betimlemeyi çıkararak, yapıta alımlayanın çağrışımlarını dâhil eder; artık izleyici sanatçının ne anlattığını kendi keşfetmek zorundadır.

4.9. Formsuz Sanat (Art Informel) ve Malzeme

II. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda Avrupa'da geometrik olmayan soyut sanat, Fransız eleştirmen Michel Tapie tarafından 'Formsuz Sanat' olarak adlandırılır. Soyut ile somut, gerçek ile hayal, içerik ile formlaşma arasında güçlü bir bağ kuran bu yaklaşım, sanatçının malzeme ve tuval ile hesaplaşmasına büyük fırsat verir.

Malzemesi salt boya olan tuvaler kesilerek, delinerek, çizilerek resim yüzeyinin anlamsal boyutu sorgulanır. Resim, sadece formsuzlaşarak başkalaşmakla kalmaz; aynı zamanda yüzeyi hırpalanarak bilinen tuval yüzeyi anlayışını terk eder. Boya ve kesici bir aletten başka hiçbir şeye ihtiyaç olmayan bu tavrın yanında, bir başka deney boyutunda sanatçılar bir tencere içinde boya, sıva, kum, tutkal ve zifti kaynatarak koyu kıvamlı macunlar hazırlarlar (Bell, 2009, s. 419). Bu karışım boyanın yeni reçetelerini oluşturur.

Lucio Fontana, yapıtlarını oluştururken üzerinde kendinden bir işaret taşıyacak hiçbir fırça darbesi olmayacak şekilde, lekesizce boyar. Bu durum, eserlerinin 'monokrom' olarak anılmasına neden olur; ancak onun yapıtlarını monokrom diğer eserlerden ayıran en belirgin özellik, kasıtlı ve planlı bir şekilde tuval yüzeyinin kesilerek ya da delinerek yarıklar, delikler açılmış olmasıdır. Hayali değil, gerçek bir uzam ve derinlik katmak amacıyla tuvale saldıran bu yaklaşım Lynton'a göre (2004, s. 262), tuvale saldırı ya da gerçek derinlik oluşturma arzusu olarak iki şekilde yorumlanabilir.



Şekil 48: Lucio Fontana, 'Concetto Spaziale', 1949
<http://www.medienkunstnetz.de/>



Şekil 49: Lucio Fontana, 'Concetto Spaziale', 1958
http://www.milanoofree.it/milano/personaggi/lucio_fontana_un_taglio_con_il_passato.html

Alberto Burri, geleneksel olmayan malzemeler kullanarak dikkat çeker. Çuval bezleri, paçavralar, katran ve yaptığı yapıtlara rengini veren küfler O'nun malzeme deneylerinin bir parçasıdır. Yapıtlarını genellikle 'çuha' olarak adlandırılan küflü buğday çuvallarıyla yapar ve çuval bezlerini bir tuval gibi gerer. Bu bezler eski, yamalı, yırtık ve yıpranmıştır. Birbirlerine dikilerek eklenmiş bezlerin üstündeki yazılar, onların buğday çuvalı olduğunu gösterir. Zamanla amacı doğrultusunda her çeşit çuvalı ve plastik poşeti eriterek, yakarak, dikerek ve yıpratarak kullanır.



Şekil 50: Alberto Burri, 'Sacco', 1952
(çuval bezi ve yağlı boya)
<http://www.miandn.com/artists/alberto-burri/works/1/>



Şekil 51: Alberto Burri, 'Rosso Plastica', 1963
(eritilmiş plastik)
<http://artmarketalks.com/2014/02/12/uk-contemporary-art-sales-day-3-gerhard-richter-and-lucien-freud-sothebys-13-february-2014/>

Burri, betimleme yapmaktan kaçınarak tuvalin fiziksel gerçekliğini vurgular. “Burri’nin çuhayı ‘adi’ bir resim malzemesi olarak kullanmaktaki amacı, dikkatleri nesnelerin temsili üzerinde değil, nesnelerin kendisi üzerinde odaklamaktır” (Lucie-Smith, 2004, s. 239). Bu durum, yapıtı oluştururken malzeme seçiminde gereken düşünsel boyutu gün yüzüne çıkarır. Bu bağlamda, malzemenin kendisi yapıtın odak noktasını oluşturur.



Şekil 52: Antoni Tàpies. ‘Great Painting’, 1958
(kum, boya, paçavra bez)

<http://www.wikiart.org/en/search/Antoni%20Tapias#supersized-search-292057>

Antoni Tàpies’de Burri gibi nesnelerin kendisi üzerinde odaklanmayı sağlayacak yapıtlar oluşturur. Yapıtlarında lateks boya, mermer tozu, tabakalaşmış boya kütleleri, çuval bezleri, paçavra ve yün keçe karışımı kumaşlar, oluklu karton, kum ve talaş gibi malzemeleri harmanlamayı tercih eder. “Genellikle ‘adi’ ya da hurdaya çıkarılmış malzemeleri kullanarak özenle dokunmuş çalışmalar yapar ve İspanyol el sanatları geleneğini, Alman Dadacı Kurt Schwitters’tan aldığı düşüncelerle birleştirir” (Lucie-Smith, 2004, s. 238).

Modern dönemde, dönemin ruhuyla eş değerde yapıtlar ortaya koyan Burri ve Tàpies, günümüzü kapsayan post-modern süreçte de kendi oluşturduğu dille yapıtlar ortaya koymaya vefat edene kadar devam ederler.



Şekil 53: Antoni Tàpies, 'Blanket with Tracks', 2001
(ahşap üzerine battaniye ve boya)

<http://www.wikiart.org/en/antoni-tapies/blanket-with-tracks-2001>

Tàpies ve Burri'yi ilginç kılan özelliklerin ilki, bu sanatçıların ürettikleri çalışmaların özenle tasarlanmış, zengin biçimde işlenmiş niteliğidir; eserlerinin bu niteliği, Soyut Ekspresyonistlerin doğallığından çok farklı bir yöne işaret etmektedir. İkincisi, bu çalışmalarda aynı dönemde Amerikan resminde rastlanmayan örtülü bir siyasi altmetnin bulunmasıdır (Lucie-Smith, 2004, s. 238).



Şekil 54: Antoni Tàpies, 'Palla i Fusta', 1969
(kasık kılı, saman, gübre, boya, bez, tahta)

<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article2983>

4.10. Ham Sanat (Art Brut) ve Malzeme

Ham sanat, sanatın akademiler altında ezildiğini ve eğitimin gerçek duygular oluşturma konusunda yardımcı olamayacağını söyler. Bu sanat algısına göre gerçek duygu sadece içten gelebilir ve içten geleni anlatabilmek için yeteneğe gerek yoktur. Bu durum, akademik kaygısı olmayan sanatçının, istediği malzemeye kolayca yönelmesini sağlar. Bu doğrultuda bu sanatçıların “amacı; kendi kendini yetiştirenlerin, meşhur olmayanların, mahpusların ve ruh hastalarının ürünlerini ortaya çıkarmaktır” (Keser, 2009, s. 48). Yani, ham sanat sanatçıları kendi öz ihtiyaçlarını sorgularken, aynı zamanda da başkalarının öz ihtiyaçlarını keşfetmeyi hedeflerler. Ham sanat kavramını ilk kez kullanan Jean Dubuffet, gerçek yaratıcılığın “bir gözünü halka dikerek çalışan aydınlarda olmadığını söyler” (Bell, 2009, s. 419).

Ham sanatın kendini gösterdiği dönem, tıpkı Dada’ da olduğu gibi savaş dönemine denk gelir. “II. Dünya Savaşı yeni sona ermiştir ve Avrupa’nın büyük kısmı enkaz halindedir. Gelenekler ve değerler, en az şehirler ve kasabalar kadar moloz yığınına dönmüş, sanatçılar da başka herkes gibi her şeye baştan başlama halindedir” (Dempsey, 2007, s. 174). Bu yıkım ve sonrasında gereken yeniden kurum, Ham Sanat sanatçılarının benimsediği akademi karşıtlığıyla birleşince; yapıtlar, teknik beğeniden çok, içten gelen beğeniyle ortaya çıkar. Çuvallar, teller, cam kırıkları, alçı, toprak gibi gereçlerle resim yüzeyi kabartılarak yapıtlara dokusal bir gerçeklik kazandırılır.



Şekil 55: Jean Dubuffet, ‘Place for Awakenings’, 1960
(çakıl, kum, plastik macun)

<https://www.moma.org/m/arts/80632?locale=en>

Jean Dubuffet' nin yapıtlarına bakıldığında, uygunsuz ve tuhaf malzemelerle çalıştığı görülür. Kelebek kanatları, sünger parçaları, kömür, kum, çakıl, kurumuş otlar, ağaç kabukları, tutkal ve bükülmüş alüminyum folyolar O'nun naif ve sert arasında kurmaya çalıştığı dilini temsil eder. Dubuffet' nin "özellikle hayranlık duyduğu şey, ham sanatın yalın gücü ve dizginlenmemiş anlatımcılığıdır" (Dempsey, 2007, s. 174) ve bu anlatımcılığı oluştururken kullandığı malzeme zenginliği sanatın boya ötesi bir hal aldığına göstergesidir.

Dubuffet' nin başına kakılan, resimlerini yapış biçimidir, Van Eyck' in yağlı boyasını terk ederek, yerine üstübeç ile blanc de Meudon (saf kalsiyum karbonat) karışımı, sıvı macun, kum, küçük çakıllar, katran camekân verniği, alçı, kömür tozu, cam kırıkları, parlak mine boyası kullanarak işlediği büyük günahıdır. Üstüne üstlük Dubuffet, bu kabartma üzerine okuldaki tahta sıraya resim yaparcasına, bir kazıyıcıyla ya da kaşıkla, hatta parmaklarıyla desen çizdiğinden... Dubuffet, tekniğe büyük ilgi duyan bir ressamdı. Yüksek Macunlar adlı tablolarının birkaçı koleksiyoncuların kaloriferleri üzerinde erimeye başladığında çok eğlendi ve bu olguyu "Su aygırlarının terlemesi" diye adlandırdı. Bitmiş tablosunun hala canlı bir varlık gibi davranması hoşuna gidiyordu.

"Bu macun türlerinin cansız olduklarını düşünenler büyük yanılgıya düşer. Şekilsiz, cansız demek, değil. Arada büyük fark var. Malzemelerimle aramdaki ilişki, dansçıyı eşine, biniciyi atına, kâhini iskambil kâğıtlarına bağlayan ilişkidir. Yeni bir sıva bulduğumda nasıl bir coşku duyduğum, onu nasıl bir açgözlülükle denediğim böyle anlaşılabilir." diye yazıyordu (Ragon, 2009, s. 52-55).



Şekil 56: Jean Dubuffet, 'The Man', 1953, Kolaj
(kelebek kanatları)

<http://20buckspin.tumblr.com/post/3721838937/jean-dubuffet-butterfly-wing-collage-1953-via>

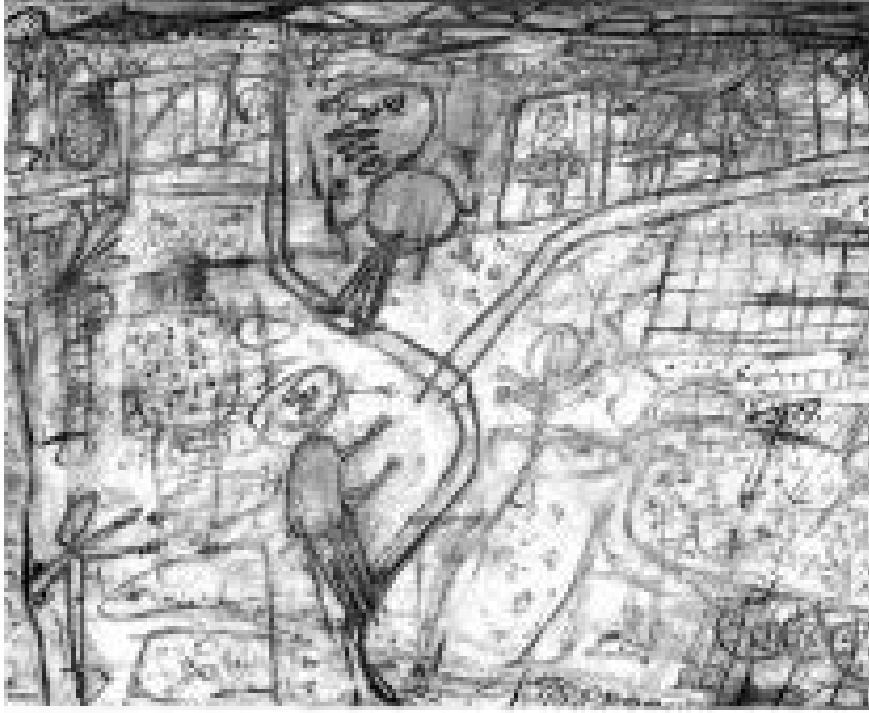
“Dubuffet sanatın, sanatçı ile onun araçları arasındaki bedensel bir mücadeleden doğduğuna inanmaktadır” (Dempsey, 2007, s. 175). Yani, O’ na göre sanat, bir mücadele sürecidir ve bu sürecin kazananı, her ne teknikle ya da malzemeyle olursa olsun ortaya çıkan yapıttır.

Sanatçı bazen malzemeyi serbest bırakır, tuvale, metale ya da çuval bezine özgürce saçılmış renkleri ön plana çıkarır, böylelikle rastlantısal ve beklenmedik bir parçalanmanın doğrudan dile gelmesini sağlar; tuvalin ya da yontunun, deniz suyunun kum üzerinde çizdiği şekiller ya da yağmur damlalarının çamurda bıraktığı izler gibi neredeyse doğal bir şeye, talihin bir armağanına dönüştürmesine izin vermek için, sanki sanat eseri tüm biçimsel iddialara tövbe eder. ... Kurallara bağlı olmayan bazı ressamlar eserlerine, herhangi bir sanatsal müdahalede bulunmadan önce, hammaddeyi anımsatan adlar verdiler: makadam, asfalt, kaldırım, moloz, kalıp, izler, alüvyonlar, toz, dokular, baskınlar, pas, kırpıntı, artık... Yine de sanatçıların, bizi (yazılı bir mesajla, mesela) sadece kaldırım taşlarını ve pası, asfalt ve tavanarasında unutulmuş çuvalları izlemeye davet etmekle yetinmedikleri gerçeğini göz ardı edemeyiz. Sanatçılar böylesi malzemeyi bir sanat eseri yaratmak için kullanmakta ve bu süreçte, seçerek, altını çizerek, böylelikle de biçimi olmayanlara biçim vererek üzerlerine üsluplarının damgasını vurmaktadırlar. Gerçekten rasgele lekeleri, molozun doğal biçimini ya da yıpranmış, güve yemiş bazı kumaşlardaki kıvrımları daha duyarlı bir gözle araştırmamız için, kurallara bağlı olmayan bir sanat eseri görmüş olmamız gerekir. Böylelikle, malzemenin araştırılması ya da olgunlaştırması, bizi onların gizli güzelliğini keşfe yöneltir (Eco, 2006, s. 405).

Ham sanat, malzemeyi içten gelen dürtülerle seçer. Onu şekillendirirken yine içten gelen dürtülerini kullanır ve “konunun tanınması konusunda algısal engeller yaratmak için bilerek yeni teknikler ve materyallerden yararlanır” (Fineberg, 2014, s. 129). İçsel yolculuğun ortaya çıkardığı malzemeler, sanatçılar tarafından en salt, en minör halleriyle kullanılırlar. Yapıtlar tıpkı bir çocuğun elinden çıkmış gibidir.



Şekil 57: Jean Dubuffet, ‘Clairvoyant Beard’, 1959, Kolaj ve Mürekkep
<http://arttattler.com/archivekaspercollection.html>



Şekil 58: Jean Dubuffet, 'Landscape with Drunkards', 1949
(yağlı boya, kum, tanecikli dolgu)

<http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph228067/m1/32/>

Ham sanat sanatçıları, resmin fiziksel özellikleriyle özellikle ilgilenirler ve materyalin kendisinin anlatım gücüne sahip olduğuna ve somutluğu nedeniyle kelimelerden daha samimi, doğrudan ve tam bir dil oluşturduğuna inanırlar (Fineberg, 2014, s. 126). Yani, Onlara malzeme maddi olarak varlığı olan her hangi bir nesneyle aynı değerdedir ve bir malzeme, diğer bir malzeme arasında daima geçiş sağlar. Dubuffet bu durumu şu şekilde ifade eder:

“Yaydığım macun ile bir kedi, alabalık ya da boğa arasında büyük bir fark görmüyorum (metafizik olarak elbette). Benim macunum da tıpkı onlar gibi bir varlıktır. Kuşkusuz, daha az sınırlandırılmış ve daha çok emülsifiye edilmiş... son derece sınırlı, biçimsizlikyen son derece uzak (ya da, en azından olduğumuzu düşündüğümüz kadarıyla) ve biz insanlara yabancı.” (Dubuffet'den aktaran Fineberg, 2014, s. 126).

Jean Fautrier; çimento, kum, kil, boya öbekleri ve alçı gibi yoğurulmaya müsait malzemeleri tercih eder ve malzemeyi etkisiz bir eleman ya da yerinde sayan, durağan bir araç olarak görmek yerine, işbirliği yaptığı bir araç ve gerçeklik olarak görür. O'nun yapıtlarında materyalin fizikselliği, resmin varoluşsal deneyimini daha gerçek bir hale getirir. Katmanlı ve çentikli yüzeyler oluşturarak malzemelerle oynaması, kesilmiş, budanmış, başkalaşmış uzuvlarıyla bozulmuş beden görüntüleri ortaya çıkarır. Bu kendine has teknik, dokuların amorf alanlar oluşturarak yüzeye yerleşmesini sağlar.



Şekil 59: Jean Fautrier, 'Head of a Hostage No: 14', 1944
(alçı, yağlı boya öbekleri, kuru pastel boya)

<http://sites.moca.org/thecurve/2012/10/10/the-void-as-a-space-for-potentiality-paul-schimmel-on-destroy-the-picture/>

Fautrier, 1930'a doğru tuval resmini tümüyle terk etmişti; Rouault gibi kâğıt üzerinde çalışıyordu. Tuvali dayanak olarak kullanıyor, kâğıdını onun üzerine yapıştırıp marufle ediyordu. Tuvali masaya yatırıp sonra resim kâğıdı üzerine bir kat yapışkan sıvı sürüyordu. Primitiflerinki gibi zamklı boyadan oluşan bu fon düz değil, kalınca yayılmıştı. Fautrier, bazen kabartı gibi kalın ve resmin gövdesi sayılan hamurun üzerine mürekkep, suluboya ya da guvaşla hafif bir desen konduruyordu. Bu grafizm, malzemenin ifadeciliğini ortaya çıkarıyor, yüzün, çıplak kadının ya da nesnenin çevre çizgilerini balçıktan çekip alıyordu. Nihayet resmin üzerine, sıcaklığına sürülmüş sıvıya karışan pastel boya kıymıkları serpiyordu (Ragon, 2009, s. 47).

Fautrier'in benimsediği varoluşçu felsefe ve dolayısıyla benimsediği varoluşçu estetik, Onun kendi durumunu algılaması, kavraması ve anlaması boyutunda bilinçli bir çaba olarak kendini gösterir. "Temsil edilen özneyi resmetmek için kullanılan yoğun kalıplı boya, varoluşçuluğun vurgusunun, bireyin dış gerçekliğe ilişkin öznel deneyimine kaymasıyla ilgilidir. Fautrier'in resmi, bir konu üzerine tarafsız bir görsel rapor değildir; deneyimin duyusal, işlenmemiş, duygusal içeriğini ifade eder" (Fineberg, 2014, s. 127).

4.11. Yeni-Dada (Neo-Dada) ve Malzeme

Kurt Schwitters'in gündelik çer çöpten oluşturduğu kolajları, Duchamp'ın hazır-yapımları ve soyut dışavurumculuğun rastlantısallığı temeliyle şekillenen bu yaklaşım, sanatla yaşam

arasındaki sınırları sorgularken önce resmin ve tuvalin, daha sonra da yapıt alanının dışına taşar. Bu taşma, sanatçıların hayat içerisinde kullanılan dış macunu, tırnak cilası gibi her türlü ilginç malzemeyi ve resim yapma alanı olarak da yatak, yorgan, yastık gibi günlük yüzeyleri tercih etmesine neden olur.



Şekil 60: Robert Rauschenberg, 'İsimsiz', 1952-53
(gazete kâğıtları üzerine boya)

http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/27110/research_materials/document/BPPF_PGPF98.466_042

Robert Rauschenberg, 1952 yılında yapıtlarını, yırtık ve buruşuk gazete kâğıtlarını yüzey olarak kullanıp üzerlerini boyayarak yapar. Rauschenberg bu çalışmalarını, çok fazla şeyi açık etmeden, karmaşıklığı elde etme isteği olarak açıklar ve resmin ilk fırça darbesinin bile gri bir kelimeler haritasının üzerinde pozisyon alacağını söyler (aktaran Fineberg, 2014, s. 169). Zamanla bu çalışmalarına kentsel çöpleri de dâhil eder.

Fotoğraflar, parçalanmış kumaşlar, düğmeler, ayna parçaları, mukavva kutular, boya tüpleri, doldurulmuş hayvanlar, kravatlar, yün, elektrikli saatler, elektrikli ışık fikstürleri, kurutulmuş çimen Onun yapıtlarını oluşturan ana malzemelerdir. Rauschenberg, oluşturduğu kompozisyonlarla gerçekliği başka boyutlara taşıyarak içerik, tema, anlam ve dil etkileşimi içerisinde yapıtlara yeni bir estetik boyut kazandırır.



Şekil 61: Robert Rauschenberg, 'The Bed', 1955
(ahşap destek üzerine yastık, yorgan ve çarşafların üzerine yağlı boya ve kalem)
http://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-rauschenberg-bed-1955

Robert Rauschenberg yapmaya çalıştığı eylemi, “Resim hem sanatla, hem de hayatla ilintilidir. Sanat da hayat da yapılamaz şeylerdir. Ben ikisi arasındaki uçurumda rol yapmaya çalışıyordum.” şeklinde açıklar (aktaran Dempsey, 2007, s. 205). Onun bu ifadesi doğrultusunda yüzey olarak kullandığı yatak, bireyin temel ihtiyaçlarından biri olan uykuyla ilişkilendirilir; yani sanat da uyku gibi temel bir ihtiyaçtır ve yaşantıya yaklaşması gerekir.

Yatak’taki yorgan ve yastık ... gibi objelerle Rauschenberg, gerçek şeylere bağlı çağrışımların canlılığını sömürerek aksiyon ressamının spontan resim yapma eylemiyle, kendini gerçekleştirmeye yaptığı vurguyu genişletti. Çünkü insan, kendini resmetme sürecinde keşfetmek yerine, dünyayla çarpışmalara ayak uydurma sürecinde kendini kalıcı olarak yeniden kurar (Fineberg, 2014, s. 168).

Onun malzemelerinin izleyicide oluşturduğu çağrışımların çokluğu, unsurların aynı anda çok farklı şekillerde okunmasına neden olur. Bu durum, hem alımlayanın bakış açısını ortaya çıkarır hem de sanat ile hayat arasındaki ince çizgiyi bulanıklaştırır

BÖLÜM V

POST-MODERNİZM ve MALZEME KULLANIMI

Sanatı biçimlendiren ve yön veren dönemleri kesin çizgilerle ayırmaya çalışmak hiçbir dönem için mümkün olmadığı gibi, Post-modernizm için de mümkün olmamıştır. Yirminci yüzyıl, sanatın iki farklı ruhunu barındıran bir zaman kavramıdır. 1960’lar da tıpkı 1910’lar gibi sanat için bir geçiş dönemidir ve bu dönem Modernizm’in de nüvelerini barındıran bir sınırları aşma eylemine dönüşür.

Post-modernizm, her ne kadar 1960’lı yıllarda —Pop sanatla birlikte— yeni bir sanat dönemi olarak anılmaya ve yorumlanmaya başlamışsa da terim olarak ilk kez 1917 yılında Rudolf Pannwitz tarafından —Avrupa Kültürünün Bunalımı adlı kitabında— kullanılır. Bu tarihten sonra, 1930’larda ve 50’lerde yeniden dile getirilen post-modernizm, 1960 yılında bugünkü kullanım şekli olan geleneği de kabul eden ama gelenek dışı bir ironi olarak metaforik bir döngü biçiminde sanat içindeki yerini alır. Asıl tartışma, 1979 yılında Lyotard’ın ‘Postmodern Durum’ adlı kitabıyla başlar.

1960’lı yıllar pop sanat, film kültürü, happeningler, multi-medya eğlencelik gösteriler ve rock konserleri ve öbür yeni kültür biçimlerinin revaçta olduğu bir dönemdi. ... Birçok alanda farklı sanatçılar, medyaları birbiriyle harmanlayarak kistch ve popüler kültürü kendi estetiklerine katmaya başlamışlardı. Bunun sonucu olarak yeni duyarlılık, modernizmden daha fazla çoğulcu, daha az ciddi ve daha az ahlakçıydı (Best ve Kellner, 2011, s. 24).

Yüksek sanat ve alçak (popüler) sanat arasındaki uçurumu yok sayan post-modernizm, durgun ve durağan bir hayatı öngörür ve modernizmin değiştirme ve dönüştürme dürtüsüne karşılık, sanatın hayatı ve kişiyi sorgulama gibi bir hakkının olmadığını söyler.

Modernizmin her şeyi reddetmesinin aksine, bütünü bünyesinde barındırmak istemiyle karşılık veren bu eylem, gelenekseli de kabulün bir göstergesi olarak, figüre ve tarihe, hattâ mitolojiye geri dönüş yapar, bu dönüşü yaparken modernizmin deneyselliğini reddeder, ama buna rağmen deneyden ve modernizmden de vazgeçmez. Ancak bu deney modernizmdeki gibi avangart bir tavırda değildir. Lyotard’a göre post-modernizmin amacı üstanlatıyı değil, çeşitliliği ön plana çıkartmaktır:

Modernizm, yirminci yüzyılın büyük bölümündeki sanatsal etkinliğin ve estetik kuramın üstanlatısı olarak görülebilir ve gerçekte bu dönem boyunca sanat üretiminde hak iddia etmiştir. ... sanat dünyasında kendi döneminin sanatçılarınca ciddiye alınmak için çoğu yirminci yüzyıl sanatçısı, resimlerinde gerçekçi bir üslup yerine modernist üslubu kullanmak ve geleneksel ifade biçimlerini geliştirmeyi sürdürmek yerine deneysel olmak zorunda kalmıştır. Post-modernizm böyle bir norma uyma zorunluluğuna karşıdır; amacı üstün sayılan bir üstanlatıya bağlı kalmak yerine bütün söylem alanlarında ifade çeşitliliğini teşvik etmektir. Başka bir deyişle, post-modernistler farklılık davalarının savunucularıdır (aktaran Murray, 2009, s. 221-222).

Post-modernizm hakkında rastlantısal ve anarşik bir yapıya sahip olduğu, katılıma dayanan, yüzeyle ilgilenen, ideoloji karşıtı, bileşimci, çok biçimli/çok yüzölçümlü, öteki olmayı başaran, masalsı ve oyuncu, kişisel tarihle ilgili, yapı bozumcu ve şizofrenik, ironik ve mutasyona uğramış bir duruma işaret ettiği gibi bir grup tanımlayıcı özellik sıralanmıştır (Harvey, 2006, s. 59). Bu nedenle, post-modern olanda yenilik yaratımcısı avangarttan söz etmek mümkün değildir.

Post-modernizm, avand garde’ın deneyciliğini nesneleşmeye açık bir oyuna çevirmiştir. Pastij ve ironi, post-modern şiir tarlasının korkuluklarıdır. Ruhsallıktan soyutlanmış bir post-avand garde uğraşı, avand garde’ın simülasyonu olmaktan öte parodisidir. Post-modern hâkim kültür; Dada’nın bıraktığı izler etrafında sürekli gezmekte ve modernist geleneği yağmalanacak bir imge deposu olarak görmektedir (Arslan, 2010, s. 112).

Bu bağlamda bakıldığında post-modernizmin gizli mimarı, Duchamp —her ne kadar Duchamp bunu post-modernizm için yapmamışsa da— yani pisuvarı imzalayan ‘Mutt’ tur. Feyerabend’de bu görüşü destekleyen açıklamalar yapar:

Yasa ve düzen gözetken bir bilim bile ancak, arada sırada anarşist hareketlerin oluşmasına izin verirse başarılı olacaktır. (...) Tarihin sağladığı zengin malzemeye bakan ve onu aşağılık içgüdülerini tatmin etmek ve şiddetli entelektüel güvenlik nöbetlerini açıklık, keskinlik, ‘nesnellik’, ‘gerçek’ gibi terimler altında fakirleştirmeye yeminli olmayan herkes sonunda görecektir ki, tüm şartlar altında ve insani gelişmenin tüm evrelerinde savunulabilecek tek bir ilke vardır: Ne olsa uyar (aktaran Yılmaz, 2006, s. 346).

Yeni, denenmemiş ve öncünün post-modernizm içindeki değişimi “yeni”den “tekrar”a ve “yineleme”ye geçiş şeklinde olur, böylece; yeni, eski ve tekrarlananın hep bir arada olduğu, aynı zamanda ve aynı mekânda yer aldığı, birbiriyle kaynaşan, yan yana, iç içe bir durum yaratılır. Sonuçta ortaya çıkan ürün değil, ürüne dair rol modelleridir (Arslan, 2010, s. 112). Bu modellerin girift yapısı günümüz sanatının da anlatımın dilini oluşturur.

Postmodern süreçte sanatın çok yönlü, çok dilli yapısı; deneyimi öne alan ve seri üretim nesneleri üzerinden Post-Duchampyen bir ‘yapmama kültürü’nü benimseyen uygulamaların, dahası nesneyle sonuçlanmak zorunda olmayan, dilsel, performatik ve kavramsal önermelerin, teknolojik yeniliklerle uzam ve zaman algısında köklü değişimler sunan sofistike düzeneklerin tümünü birden içeren parçalı, karmaşık ve eklemli bir yapılaşmayı görünür kılıyor (Şahiner, 2008, s. 12).

Birçok sanat tarihçi, eleştirmen ve felsefeciye göre post-modernizm, mutasyona uğramış bir modernizmdir.

Helen Gardner’a göre modernist ideoloji, katı bir doktrin içerisinde hem eleştirel hem de artistik yöntem üzerinde ciddi bir kontrol uygulamıştır. Modernizme karşı post-modernizm kesin olmayan bir isyan gibi görünmektedir. Çünkü post-modernizm, modernizme özgü olan herşeyi reddetmemiştir. Örneğin post-modernizm, modernizmin ana ilkelerinden biri olan soyutlamayı da kullanmıştır. İçeriğin ve anlamın önemi yeniden doğrulanmış ve geleneksel konu ile yeniden tanışılmıştır (Keser, 2009, s. 261).

Lyotard’a göre “modernizm ile post-modernizm döngüsel hareketler gibi anlaşılmalıdır: Modernizm ve post-modernizm geçmişte de vardı ve gelecekte de olacaktır” (aktaran Murray, 2009, s. 225). O’na göre, “bir yapıt ancak önce post-modernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında post-modernlik, nihayete ermiş modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder” (aktaran Yılmaz, 2006, s. 346). Yani modernizm ve post-modernizm birbirinden ayıramayacak kadar iç içe geçmiş iki kavramdır.

Lyotard şöyle diyor “Moderniteyi Yeniden Yazmak” adlı makalede, “Postmodernite yeni bir çağ değil, Modernliğin öne çıkardığı bazı çizgileri yeniden yazmanın kendisi”. Bu da, zaten modernliğin içinden yapılmaya başlanan bir şey. Yani başından beri, Modernite’nin öncesinden yani felsefenin ortaya çıktığı zamandan beri, sorunsal olan şey bu öncelik sonralık arasındaki zamansal çizgi. Ki bu, 21. yy’a girdiğimiz tarihlerde, belki de özellikle 20. yy. kübizminden Picasso’dan, Duchamp’dan başlayan yahut da Schwitters ile Beuys ile devam eden çizgide bütün bir zamansallığı, sözün, söz diziminin düzenini, kelimelerin anlamlarındaki sabitlikleri bozan ve bozduğu oranda da geçmişi, yani taklit edileni; temellük edip saptıran eylemin kendisi, postmodernizmdir (Akay, 2005. s. 33-34).

Greenberg’in “modernizm, modern sanat incelemelerinin radikalleşmesidir” (Cauquelin, 2005, s. 18) söylemine, post-modernizmin en kısa tanımı olarak Şaylan “post-modernizm, modernizmin toptan radikal eleştirisidir” der (Şaylan, 2009, s. 141) ve bu eleştiri aslında kabul edişi de içinde barındırır. Post-modern durum, “yanlış bilinçten kurtulmuş modernliktir” (Kumar, 1999, s. 168). Bu durum içinde tüm sanat kavramlarını barındıran bir sürecin olduğunu gösterir.

Postmodernizm, Baudelaire’in modernite anlayışının yarısını oluşturan gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimser. Ama bu gerçekliği çok özgül bir biçimde karşılar. Ne onu aşmaya, ne ona karşı durmaya, hatta ne de içinde bulunabilecek olan “sonsuz ve değişmez” unsurları tanımlamaya çaba gösterir. Postmodernizm, sanki dünyada başka hiçbir şey yokmuşçasına, değişimin parçalanmış ve kaotik akıntıları içinde yüzer, hayır, daha da ötede, çamur içinde debelenir. ... Dolayısıyla, postmodernizm geçmiş referans yoluyla kendini meşrulaştırmaya çalıştığı ölçüde, modern yaşamın derin kaosunu ve akılcı düşünme tarafından yola getirilemeyecek karakterini vurgulayan düşünce akımına, özellikle de Nietzsche’ye döner. Ne var ki, bu, postmodernizmin basit bir biçimde modernizmin bir versiyonu olduğu anlamına gelmez ... (Harvey, 1996, s. 60).

Bu dönemle birlikte, sanatın bir kavram olarak var olduğu gerçeği gün yüzüne çıkar ve malzemenin mekânla anılan bir gerçeklik olduğu fikri benimsenmeye başlar. Yapımcıların eserin bulunduğu yer anlayışıyla birlikte değerlendirilmeye başlayan mekân olgusu, post-modern dönemde insanın kendi yarattığı bir evren haline gelir. Bu evren günümüz galerilerinde sanatçının kendi yarattığı bir dünya olarak kendini gösterirken, aynı zamanda da sanatçının dış dünyada yani kamusal alanda varlığını kanıtlamasını sağlar.

Postmodernizm Lyotard'ın da söylediği gibi düne ait bütün kazanımlara şüphe ile yaklaşması fikrinden hız alır. Bu da sanat dediğimiz şeye yeni bir halka eklemekten öte, gösterilene tanıklık eden, araştırmacı, denemeye açık bir sanat fikri oluşturur: “Cézanne hangi uzama meydan okudu? İzlenimcilerin uzamına. Picasso ve Braque hangi nesneye saldırdılar? Cézanne'ın nesnesine. Duchamp, 1912'de hangi savdan koptu? Resim yapılacaksa kübist olmalı savından. Daniel Buren'de Duchamp'ın yapıta dokunulmamış olarak kaldığına inandığı diğer savı sorguluyor: Yapıtın sunulduğu yer (Çalıkoğlu, 2010, s. 261).

“Bir bilinç olarak söz edilen mekân, insanın yapıp etmelerini toparlayan, insanı dağılmaktan kurtaran ve ona zeminle birlikte belli bir bakış açısı sunan aktif bir kategoridir. ... Mekân, insana bir yol-yordam belirleyerek onun yönsüz ve yolsuz olmasına engel olmaktadır” (Alver, 2008, s. 557). Post-modernizmin mitsel boyutu, yapıta sadece düşüncenin değil, mekânın da giydirilmesini sağlar ki bu durum günümüz sanatında mekânın da artık bir malzeme olduğu gerçeğini gösterir.

Postmodernizmle birlikte galeri mekânı “nötr” bir mekân olmaktan çıkmıştır. Duvar, estetik ve ticari değerlerin geçimsel bir biçimde yer değiştirdiği bir zar halini almıştır. Beyaz duvarlardaki bu moleküler ürperti algılanabilir olduğunda, bağlam iyice içerikleşir. Duvarlar özümser; sanat dışarı atar. Sanat, onu kapsayan bağlam olmadan ne kadar anlaşılabilir? Bu, galerinin mitleştirilmesi derecesini artırır. Beyaz duvar, sanat yapıtının olabildiğince aranmış içeriğinin ne kadarının yerini tutabilir? Geç modern ve postmodern sanatın içeriğini büyük ölçüde sağlayan unsur, bağlamdır. Yetmişli yılların hem güçlü hem zayıf tarafı işte budur ve o yılların sanatının ana meselesini oluşturur (O'Doherty, 2010, s. 100).

Günümüzde, modernizm ile post-modernizmin ne olduğu ve neleri kapsayıp kapsamadığından çok sanatın ve resmin sonunun geldiği söylemi üzerinde durulmaktadır.

Gündelik yaşam malzemesinin, estetik bir kaygı gütmeksizin sanat eseri olarak sanatın içerisine girmesini sağlayan modernizm öncülerinin, post-modernizmin yolunu açmasıyla deneysel olanın, arnarşist olana dönüşmesi sonucunda ortaya çıkan bu olgu, günümüz toplumundaki artan tüketimin etkisi altında sanatın çabuk biten bir estetik anlayışa dönüşmesini sağlar.

Resmin sonu sorunu, sanatın sonu sorunuyla iç içedir. Eleştirmenler, sanat tarihçileri, felsefeciler, sanatın sonu sorunuyla boğuşurken resmin sonu veya ölümü konusuyla en çok ilgilenenler, yine sanatçılar ve ressam olmuştur. Çünkü özgürlüğe ve soluk almaya en çok onların gereksinim duyduğu bir gerçektir.

Sanatın sonu bir dönemin kapanması anlamında da kullanılmıştır. Çağımız sanatının, modernizmin en belirgin özelliği olan özeleştirisi, zaman zaman bir intihar düşüncesine de eşlik

etmiştir. Dozu yükselen özeleştir, sanatla ilgili veya resimle ilgili tüm değerleri silmeye çalışmıştır. Silmek, aynı zamanda resim yapmakla ilgili bir eylemdir; ama amaç, silinenin yerine bir şey çizmemekse resim için bir tehlike oluşturmaktadır. Silmek, pislemek, yakmak, etini kemiğinden ayırmak (şasi tahtasını bezden ayırmak) yani onu oluşturan malzemeleri birbirinden ayırmak ya da ayrı ayrı kullanmak, onu bir hiçe indirmek veya başka bir şeye dönüştürmek; tüm bunlar resmin başına gelmiştir. Resim, yalnızca ölmemiş zaman zaman da saldırıya uğramış pek çok sonlandırma girişimi ile karşı karşıya kalmıştır.

Resmin sonu daha çok uygulamada ortaya çıkan bir sorundur. Resmin türü, resmin içeriği, resmin malzemesi, yaratma süreci ve nedenleri, diğer sanatlar içindeki statüsü, sergi mekânı, ressam, resim izleyicisi, resim ticareti, yani resim ve çevresindeki her şey ameliyat masasına yatırılmıştır. Önemli sorunlardan biri de resmin neyi anlatacağı konusudur (Giderer, 2003, s. 14-15).

Hayat değişmektedir. Danto'ya göre, resim değişmektedir ve değişmesi de normaldir. Baudrillard'a göre sanat, gerçek ile hakikat arasındaki çizgidir ve geleneksel anlamdaki sanat ölmüştür. Greenberg ise, parçalanan dünyanın sanatı da parçaladığını düşünmektedir (aktaran Giderer, 2003, s. 30-34-47). “Sanatın sonunu yaşamakta olduğumuzu söylemiyorum: Modern sanat fikrinin sonunu yaşıyoruz” (Paz, 1996, s. 141) diyen Octavio Paz, günümüz anlayışına en yakın söylemi dile getirmiştir.

Bu tartışmalar, alternatif malzemenin sanata girmesi ve boyaya saldırması sonucunda ortaya çıkan bir sürecin ürünüdür. Bu sürecin sonuçları, her ne kadar tükenmişlik, hiçlik, bitmişlik olarak görünse de günümüzde, sanat da resim de varlığını sürdürmektedir. Günümüz sanatı için, boya ile alternatif malzeme arasında bir hiyerarşi olmadığını söylemek mümkündür. Artık boya da alternatif malzeme de —koşulsuz olarak— sanatçının anlatım tercihlerinden birisidir.

Sanatsal düşüncenin maddileştirilmesi —ürünleştirilmesi— süreci uzun ve karmaşık bir dönemdir ve alternatif malzemenin varlığıyla birlikte, sanatçının seçenekleri çoğalmıştır.

Biçimin görece bağımsızlığı ile içerik karşısındaki etkinliği. Sanatsal biçimin bu nitelikleri, sanatçının herhangi bir yaratıcı edimde kendisine ne gibi somut bir malzeme seçtiğiyle belli olur. Çünkü malzeme seçimi olanakları her zaman için çok geniştir. Bir heykel traş, taş ya da metal, mermer ya da granit; bir ressam, yağlıboya, tempera, guaş, sulu boya ya da mumlu boya kullanabilir; bir besteci, insan sesinden yararlanabileceği gibi, herhangi bir çalgının piyano ya da kemanın, vs. tınısından da yararlanabilir; bir oyun yazarı, sahneye oyuncu ya da kukla çıkarabilir. Malzeme seçimi, her durumda, dile getirilecek içeriğin kendi öz niteliğiyle gösterdiği uygunlukla belirlenir; burada en önemli olan şey, sanatçının bu uygunluk derecesini elden geldiğince tam olarak kestirebilmesidir. ... Gerçekten de, sanatta kullanılan herhangi bir malzemenin fiziksel özellikleri, bir sanat yaratımına, belirli bir biçim oluşturma olanakları getirdiği kadar, bir bakıma sınırlamalar da getirir (Kagan, 2008, s. 388).

Malzemenin zenginliği ve çeşitliliğinin getirdiği en önemli durum, post-modernizmin ruhunda olan disiplinlerarasılıktır. Hammaddenin fazlalığı, teknik fazlalığını doğurmuş ve bu doğum sanatlar ve meslekler arası geçişe neden olmuştur. Artık sanatçı tek bir alanda kendini anlatmak zorunda değildir. İsteddiği an, resim yapma eylemini bir performans

gösterisine dönüştürebilir. Yapıtını gerçekleştirirken bir mühendisten yardım alabilir, hatta bütün işi başkasına da yaptırabilir; çünkü bu dönem el işçiliğinin mükemmelliğini değil, düşüncenin orijinalliğini kabul eder.

Yeni açılımlar sanatçının mühendislerle ve teknik insanlarla ilişkiye girmelerini zorunlu kıldı ve giderek disiplinler arası yakınlaşma ve işbirliğine zemin oluştu. Sanatçılar çevre, mekân, kamu alanı gibi kavramlarla ilgili yeni ilişkiler içine girdi. Sanat yapıtının bir nesne değil, tıpkı bir sistem analizinde olduğu gibi, birbirleriyle ilişkili parçalardan kurulu bir bütün olduğu düşüncesi egemen oldu. Gerçeği tekillikten çıkarıp ilişkiler içinde kavrama düşüncesi yaygınlaştı.

Bu bağlamda 1967’de mühendis Billy Klüver ve Fred Waldhauer ile sanatçı Robert Rausenberg ve Robert Whitman tarafından kurulan Experiments in Arts and Technology (E.A.T.) sanatçılar ve teknik insanlar arasında işbirliğini destekleyen ilk kurumdur (Ödekan, 2010, s. 82).

Günümüzün en büyük sorunlardan bir tanesi, modernizm ile post-modernizm arasındaki anlam karmaşasıdır. Bireyin neyin modern, neyin post-modern olduğuna karar verememesi durumu karşısında bocalaması, yapıtı değerlendirme sorununu da gündeme getirir.

Her postmodernizm tartışması zorunlu olarak modernizmin tartışmasını da içeriyor. Bu ‘literatür’ sonunda modernizm-postmodernizm kavramlarının karşılaşmasında bir anlam bulanıklığı da yaratmıştır. Sonuçta postmodernizm biraz da bu yaklaşımın etkisiyle modernizmin içerisinden okunması ya da modernizmin karşıtı bir tavır ve düşünce dizgeselliği gibi algılanmaya başlamıştır (Kahraman, 2005, s. 133).

Bu karmaşaya, bir de alternatif malzemenin girmesi eserin estetik değer ölçütlerini değiştirerek bu değişim sonucunda yapıtın düşünsel değerinin sorgulanması gündeme gelir. Böylece, estetik değer ölçütleri içerisinde anlamsal çıkarımlar da yerini alır.

Bu araştırma da post-modernizm evrimleşmiş bir modernizm olarak ele alındığı için dönem olarak modernizm içerisinde olan bazı hareketlerin —post-modernizmin kabul gördüğü rastlantısal sonuçları barındırması nedeniyle— post-modernizm içerisinde anlatılması daha uygun görülmüştür.

Günümüzde varlığını sürdüren yaklaşımları, birbirinden ayırmak mümkün değildir; çünkü eylem olarak ortaya konmuş bir olgu aynı zamanda beden sanatı içine dâhil olabilir, hatta bir videoya çekilerek video sanatı olarak da anılabilir. Günümüz sanatının kesin sınırları yoktur.

Bununla birlikte bazı akım ve anlayışlar —modernizmde de olduğu gibi— bir sonraki anlayışın doğuşuna sebep olabilmektedir. Bazen bu yeni yaklaşımlar da kendi içinde birbirlerini barındırır.

Bu dönem sanatın yeniden sorgulandığı ve sınırların kaldırıldığı bir dönemdir. Sanatçı, malzeme ve teknik anlamda her türlü olanaktan yararlanır, anlatım dilini oluşturmak için sanat içinden ya da dışından (tıp, eczacılık, mühendislik gibi) istediği her disiplini kullanır.

Bu dönem bütün teknik ve uygulamaların iç içe geçtiği, kaynaştığı, bütünleştiği girift bir dönemdir. Her eylem ve durum, her sanat yapısı ve görüşü kasıtlı ya da kasıtlı olmayarak birbirini kapsar.

5.1. Eylem / Süreç Temeline Dayanan Anlayışlar Ve Malzeme Kullanımı

Eylem/süreç temeline dayalı anlayışlar, bedenin ve canlı organizmanın sanat nesnesi olarak kullanılmasını kapsar ve bu kapsayışın önemi sonuçtan çok süreçte kendini gösterir; yani, eylemsel sanatların sonucundan —üründen— çok bu sonuca ulaşmada kat edilen yol önemlidir.

Temeli 1947 yılında Jackson Pollock tarafından atılan Eylem sanatı hemen hemen bütün günümüz sanat anlayışları içerisinde varlığını sürdürmektedir.

Bu kategoriye giren anlayışlar şunlardır:

5.1.1. Fluxus (Fluksus) ve Malzeme

Soyut sanatın, Almanya’da 2. Dünya Savaşı’ndan sonra yasaklanması ve savaşın getirdiği buhran —tıpkı Dada’da olduğu gibi— sanatçının karşı tavır almasına neden olur ve takındığı bu tavır kendini anlatmak için seçtiği yolları çeşitlendirmesine neden olur. “İlk kez 1961’de üzerinde çalışılmaya başlanmışsa da 1962 yılı Eylül’ünde ‘resmen’ kimlik kazanan Fluxus belki bugün bir akım olarak nitelendirilir ama başlangıçta kesinlikle bir ‘hareket’ olarak doğmuştur” (Kahraman, 2005, s. 166).

Tesadüfler üzerine kurulu olan ve önceden kararlaştırılmayan bu eylemler, metalaştırılabilecek ürünler ortaya çıkartmak yerine spontan sonuçları tercih eder. O anlık durumlar ve o durumların sonuçları söz konusudur. “Dönüştürmek ve yaratmak üzerine kurulu olan bu akım, yapıcı bir tavra sahiptir” (Keser, 2009, s. 132).

O sıra yakılan, o sıra kesilen, o sıra parçalanan işlerin birleştirilmesinden oluşan yapıtlar ya da o sırada doğaçlama olarak bestelenen müzik eserlerinin oluşma şekli bu hareketin malzemeye biçim verme şeklidir. Gündelik hayatın atık malzemeleri, şişeler, konserve kutuları, kasetler, plaklar, sandalyeler, keçe, kumaş ve kâğıt parçaları, ipler kullanılır. Bandajlar mekân ve bireye dolanır. Yapıtın bir anda ve doğaçlama olarak oluşuyor olması sanatçının yapıtı oluştururken sonuç kaygısı değil, süreç kaygısı yaşadığını gösterir.



Şekil 62: Yoko Ono, 'Bandaged Orchestra', Fluxus Festivali, 1965
<http://wgfluxus.tumblr.com/>

Eski bir sanat galerisi sahibi olan George Maciunas, Fluxus sanatçılarının hazır-nesne'yi hazır eylem'e dönüştürdüklerini söyler. Bu sanatçılar sanat eserinin alınıp satılan bir meta olmadığına inanmaktadırlar (Antmen, 2009, s. 204). Bu inanış onların bir sanatçıdan çok sanat eylemcisi olduklarının düşünülmesini sağlar. 1962'de düzenlenen ilk Fluxus şenliğinde, La Monte Young'ın Zen İçin Baş eyleminde, Nam June Paik başını bir tas domates suyu ve mürekkebe batırır ve yere serili rulo kâğıda sürer. Sanatçının bir eyleme bir gösteriyle katılıyor oluşu, onun aktivist yanının bir göstergesidir.



Şekil 63: Nam June Paik, 'Young'ın Zen İçin Baş Eylemi' 1962
<http://www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-head/>

Bu sanatçılar, düzenlenen şenliklerde ayrıca afişleri yırtıp üst üste katmanlar oluşturarak, yapıştırdıkları yüzeyleri yakıp, söküp değiştirerek kolajlar yaparlar, bu kolajlara ‘dekolaj’ adı verilir.



Şekil 64: Mimmo Rotella, ‘İsimsiz’, 1958, Dekolaj
<http://www.artslife.com/2014/06/19/mimmo-rotella-a-milano-decollages-e-retro-daffiches-a-palazzo-reale/>

Joseph Beuys, ‘Ölü Bir Yabani Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır?’ isimli eylemsel gösterisinde başına bal sürerek yüzünü yaldızlı yapraklarla kaplar, bir ayakkabısının altına demir plaka, diğerine keçe yerleştirir ve kucağına aldığı ölü yabani tavşana iki saat boyunca galeride yürüyerek sanatı ve sanat eserlerini anlatır.



Şekil 65: Joseph Beuys, ‘How to Explain Pictures to a Dead Hare?’,
1965

<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/03/why-joseph-beuys-and-his-dead-hare-live-on/>

Beuys zeytinyağı, keçe, demir gibi sıradan malzemelere simgesel anlamlar yükler ve bu sıradan malzemeler zaman içerisinde kimyasal tepkimelere girerek renk, koku gibi fiziksel değişikliklere uğrar. Bu değişiklikler, daha sonra Onun Süreç sanatının öncüsü olmasını sağlar. Kullandığı malzemelerin niteliklerine bakıldığında keçenin geçirgen, yağın akışkan ve demirin eskiyen (paslanan) bir yapıda olduğu görülür; yani bu üç malzeme de yitici malzemelerdir; bir başka şekilde söylemek gerekirse zamana yenik düşen özelliktedirler. Bu nedenle, şimdiki zamanın öğeleridirler ve değişip dönüşerek varlıkları devam eder.

5.1.2. Happening (Oluşum) ve Malzeme

Happening 1950’ler de Japonya, A.B.D. ve Avrupa’da sanatlar ve eylemler arası bir uygulama olarak ortaya çıkar. Disiplinlerarası bir tavırla o sırada aynı sahneyi paylaşamayacak bütün sanat olaylarını ya da yaşam karelerini aynı sahnede buluşturur. “Happening, şiddetin, sanatçının doğal refleksi ile oluşan bir anti-tiyatro biçimidir” (Çakır Aydın, 2009, s. 200). Fluxus’da olduğu gibi “Belli bir öyküden yola çıkmaksızın, küçük tiyatro oyunlarına benzeyen, doğaçlama ve birbirinden bağımsız hareketlerdir” (Eroğlu, 2003, s. 75). Bu durum, aynı anda birden fazla sanatsal sürecin yine aynı anda ifade edilmesi anlamına gelir.

Sanat dışı malzemeyi, hurda, döküntü, sokakta bulunan nesneleri içine kattıkları ve dönüştürdükleri biçimler; resim, mimari ve heykeli —hattâ bazen tiyatro ve dansı— bir araya getiren, gerçek yaşamın (genellikle dışavurumcu bir şekilde) çarpıtılmış ama hâlâ tanınabilen temsillerini yaratan ve sokağın kendiliğinden, açık yaşamını sanata dâhil etmek ve zenginleştirmek üzere eyleme girişmek için stüdyo ve galerilerinden fırlayıp sokağa dökülen “happenins” deneyleri... (Berman, 2010, s. 424).

Böylece, dışarı taşan sanat hareketleri, kamusal alanla sanatı buluşturur ve bu durum, kamu alanlarının da dikkat çekici bir galeriye dönüşebileceğini gösterir. Sanat artık her yerdedir, herkes içindir ve kurallara bağlı değildir.

Belirli “happening” artık sadece vücudun bir bölümünün kesilmesi, kaybolması ya da bir engelin iticiliğini sergilemekle kalmaz, sanatçılar da sık sık kendi bedenlerini kanlı bir bozulmaya tabi tutar. Bu gibi durumlarda sanatçılar içinde bulunduğumuz zamanlardaki birçok gaddarlığı açığa vurmak istediklerini açıklarken, bu eser ve gösterileri görmeye giden sanatseverler bu durumu oldukça mutlu ve eğlenceli bir tavırla karşılar (Eco, 2009, s. 423).

Happening, fluxusun eylemsel anlamda büyümüş hali olarak kabul edilebilir. İçinde sesi ve müziği, gösteriyi ve dansı, devinimi barındıran bu oluşum süreçlerinde, sanatçılar bilinen alışkanlıkları bir kenara iterek sanatı hayat içerisinde bulanıklaştırırlar.



Şekil 66: Allan Kaprow, 'Yard', 1967
http://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html?_r=0

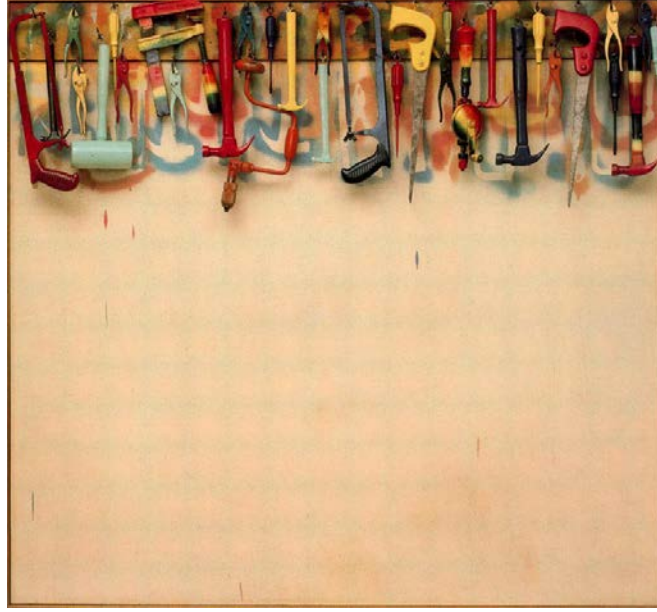
Allen Kaprow bu çalışmasında izleyiciyi araba lastiklerinden oluşan dev bir yığın üzerinde bırakır ve onların kendi deneyimlerini oluşturmasını ister, ne algılayıp ne yapacağı tamamen izleyiciye bağlıdır, izleyen sürecin bir parçasıdır. Bu spontanlık bir aktör kurgusu ve oyunculuğundan uzaktır.



Şekil 67: Claes Oldenburg, 'Greenwich Village', 1965, Happening
<http://www.artnetweb.com/oldenburg/happen.html>

Happening eylemlerine katılan sanatçılar, eylemlerini yalnızca gösterileriyle sunmazlar. Jim Dine ve Lucas Samaras bu sanatçılara iki örnektir. Bu iki sanatçı modernizmin getirdiği asamblaj ve montaj teknikleriyle kendi ifade şekillerini buluştururlar.

Dine resimlerine gerçek giyim eşyaları yerleştirmeye başlar, bir süre sonra tuvallerine hırdavat malzemeleri yerleştirir.



Şekil 68: Jim Dine, 'Five Feet of Colorful Tools', 1962
<http://www.paintingsalley.com/jim-dine-painting-19727.htm>

Diğer bir asamblaj sanatçısı Samaras, kırık camları, çivileri, iğneleri, jiletleri ve aynaları kullanarak kendi simgesel malzemeleriyle kutular yapar.



Şekil 69: Lucas Samaras, 'Book 4', 1962
(kitap, çivi, bıçak, jilet, makas, alüminyum folyo)
<http://www.atelier-rc.com/Atelier.RC/ArtistBase-S1.html>

Bu durum, bu dönemde, sanatçının kendini ifade etmek için eylem ya da malzeme olarak her unsuru özgürce kullandığını göstermektedir.

5.1.3. Performans ve Malzeme

Belirli bir kavramı önceden planlayarak sunma temeline dayalı olan Performans Sanatı ham malzeme olarak bedeni benimsemekle beraber, bu ifade şekline kendini ve derdini anlatmayı sağlayacak her türlü güncel hayat malzemesini ekler. Artık sanatçı, bu eklemeyle birlikte sınırsız bir malzeme koleksiyonuna sahiptir. Oluşturulan simülasyon ortamıyla izleyici ikna edilmeye çalışılmakta hatta sürece dâhil edilmektedir.

Genel anlamda bakıldığında performans bütün sanat ürünlerinin üretilmesi ya da oluşturulması süreci için kullanılabilir, bu bağlamda bakıldığında ayrıca bir tekniktir; ancak bir gösteri unsuru olarak kullanılmaya başlanmasıyla birlikte “Performans yalnızca bir an için var olur” (Germaner, 1997, s. 60). Bu durum, performans sanatının tekrarlanamaz olduğunu gösterir, aksi halde ortaya çıkan durum kurgunun kurgusunu temsil edecektir.

Richard Long, doğada bulduğu taş, ağaç parçaları ve çamur gibi doğal malzemeleri sergi salonlarına taşır. 1967 yılında sergilediği ‘çamur atma’ performansı bir sergi salonunun duvarlarında rastlantısal izler oluşturur. Bu çalışma sadece tek bir kez sergilenecek bir performanstır, çünkü tekrarlandığında oluşan izlerin aynı olması mümkün değildir.



Şekil 70: Richard Long, ‘Mud, Mud, Glorious Mud’, 1967
<https://www.pinterest.com/maurosambo2/richard-long/>

Performans sanatı, sanatçıya elindeki malzemeyi sınırsızca kullanarak istediğini aktif bir şekilde dile getirme konforu sunar, ayrıca elindeki bu sınırsızlık daha farklı olma dürtüsüyle yaratıcı olma güdüsü aşılar.

Sanatçının geleneksel sanat ürünlerine ihtiyaç duymaksızın ortaya koyduğu işler, günümüz sanat ve sanatçısının teknik bir yeteneğe belki de hiç ihtiyacı olmadığını gösterir. Performans sanatçısı Joan Jonas'ın sözleri bu durumu kanıtlar niteliktedir: “Beni performansa çeken etken, ses, hareket ve görüntüyü karıştırma imkânıydı; hepsi de birbirinden farklı olan bu öğelerle karmaşık bir sonuca varabiliyordunuz. Zaten kendimin iyi olmadığı şey de, bir heykel gibi tek ve basit bir eser ortaya koymaktı” (Dempsey, 2007, s. 225). Yani, günümüz sanatçısının ihtiyacı olan şey salt yetenek değil, ayrıca yaratıcılığını nasıl kullandığıdır. Yves Klein'in ‘Mavi Dönemin Antropomentleri’ gösterisi bu durumu betimler niteliktedir. Müzik eşliğinde mavi boyaya bulanmış iki çıplak kadın zemine serili tuvalerde yuvarlanarak rastlantısal boyamalar yapmaktadır, bu gösteri Klein'in yeteneğinin değil, yaratıcı zekâsının eseridir, çünkü sanatçı bu boyamalar sırasında eline fırça bile almamıştır.



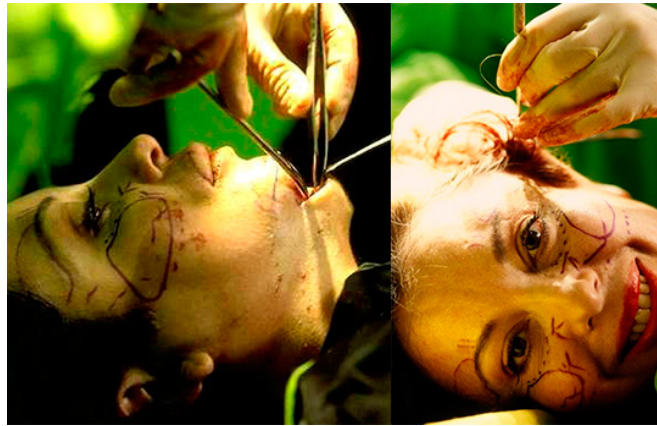
Şekil 71: Yves Klein, Anthropometries of the Blue Period', 1960

http://www.dansersavie.blogspot.com.tr/2011_11_01_archive.html



Şekil 72: Yves Klein, 'Anthropometries of the Blue Period', 1960
<https://ditzynn.wordpress.com/2012/11/14/yves-klein/>

Fransız performans sanatçısı Orlan, belirli koreografiler doğrultusunda oluşturduğu estetik operasyonları ile günümüz güzel anlayışını eleştirirken, bu eylemi kamuya açık olarak sunar. Burada malzeme Orlan'ın kendi bedenidir, ancak oluşturulan ameliyathane ortamı tasarladığı bir kurgu olmasına rağmen gerçektir, bir ameliyathanede olabilecek tüm unsur ve nesneler bu sahnede yer alır. Bu durum gerçek malzemenin, gerçek bir ameliyata sahte bir şekilde yerleştirilmesinden çok daha ötededir. Orlan'ın bedeni tıpkı bir kolaj yapar gibi kesilip biçilmekte, sonra da dikilmektedir. Yani, artık sanatçı sadece alternatif malzemeyle değil, kendi bedeniyle de hesaplaşmaktadır. Saehrendt ve Kittl (2012, s. 188), küratörlerin yakın dönemlerde Orlan'ı sergi açılışlarına pek davet etmek istemediklerini, çünkü ameliyat masasından hiç kalkmayan Orlan'ın dış görünüşünün parti konuklarını ürkütüp kaçırmamasından korktuklarını söylerler. Bu durum, sanatçının malzeme seçiminde sınırları ne kadar zorlayabildiğini gösterir.



Şekil 73: Orlan, 'Omnipresence', 1993
<http://www.kienyke.com/tendencias/la-loca-del-arte/>

5.1.4. Yoksul Sanat (Arte Povera) ve Malzeme

Bütün kültür klişelerinden ve simgesel eklemlerinden arınmayı savunan Yoksul Sanat, bilinçli olarak ‘ucuz’ malzemeler kullanmayı öngörür, ancak bunu yaparken istediği an bir zıtlık unsuru olarak ucuz olmayan, aksine pahalı olan (kürk gibi), endüstri ve tüketim çağının malzemelerini de kullanır. Bu anlayış, bir sanat eleştirmeni olan Germano Celant tarafından şu şekilde ifade eder:

Arte Povera, sanata karşı temelde ticari olmayan, biçimsel olmayan, kararsız, banal, aslen ortaya çıkan ürünün fiziksel özellikleriyle ve malzemelerin değişebilirliğiyle ilgilenen bir yaklaşımı ifade eder. Önemi ise sanatçıların gerçek malzemelerle, bütün bir gerçeklikle uğraşmasında, bu gerçekliği anlaşılması güç de olsa, örtülü, kolayca açıklanamaz, özel, yoğun bir biçimde yorumlama çabalarında yatar (aktaran Lucie-Smith, 2004, s. 321).

Yaşamın doğal seyrini ve zamanın akıcılığının izlerini, dönüşüm sürecine dâhil eden bu anlayışla birlikte malzeme, yeni bir boyut kazanır. Sanatçılar sıklıkla değişime uğrayan malzemeler kullanırlar ve sonuçlar rastlantısal olarak oluşur. Bu durum malzemenin canlı bir doğanın çürüyen organizması olduğunu kanıtlar.

Organik ve organik olmayan, doğal ve doğal olmayan, yaşayan ve ölü, diri ve çürümüş, katı ve sıvı, sıvı ve gaz, yeni ve eski arasında bir geçiş sağlayan bu sanat sadece sürecin değil, aynı zamanda da doğal varoluşun peşindedir. Yapıtlar zaman içerisinde bozulabilir, değişip dönüşebilir.



Şekil 74: Antony Gormley, 'The Bed', 1980-81
(pişirilmiş hamur)

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/gormley-bed-t06984>



Şekil 75: Giovanni Anselmo, 'Scultura Che Mangia', 1968
(kütle taş, ip, marul)

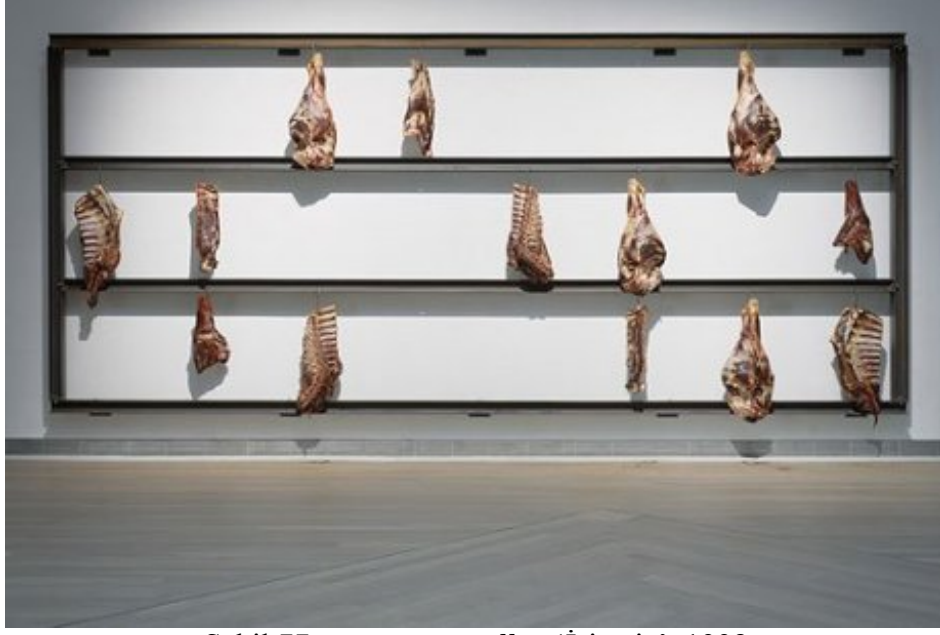
<http://www.scultura-italiana.com/Biografie/Anselmo.htm>

Pamuk, demir, çelik, balmumu, plastik, kahve, peluş, saman, duman, buz, tütün, naylon, kömür, bitki ve canlı hayvan, sebze ve meyve gibi doğaya ait tüm malzemeleri kullanan sanatçılar, ayrıca sürecin etkilerini ölçmek için; ısı, nem gibi malzemeyi başkalaştıran doğasal olayları kullanırlar.



Şekil 76: Pier Paolo Calzolari, 'Senza Titolo', 1979
(mum, ip, balon, metal, alçı)

<http://www.tribune.com/2013/05/bianco-era-e-bello-pier-paolo-calzolari/>



Şekil 77: Jannis Kounellis, 'İsimsiz', 1998
(metal raf, kanca, halat, et)

<http://www.abc.net.au/radionational/programs/artworks/jannis-kounellis/2989990>

Yoksul sanatla birlikte kullanılan malzemelerin yapısı gereği zaman içerisinde başkalaşması bu sanatı Süreç sanatı içerisine dâhil eder. İkisinin de malzemesi değişimi, dönüşümü, bozulmayı, fakat bunlara rağmen var olmayı başarmak üzerine kuruludur. Malzeme birbiri içinde kaybolan, eriyen homojen bir haldedir.



Şekil 78: Robert Morris, 'İsimsiz', 1968
(kumaş artıkları, aynalar, zift, alüminyum, kurşun, keçe, bakır, çelik)

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81515

Morris'e göre eğer bir sanatçı bir nesne yaparsa, sanat süreci görünmez, ancak O, yapıtı değerli kılanın süreç olduğunu söyler; çünkü bu durum gerekli malzemeleri ve araçları yeniden değerlendirmek ve gözden imkânı sunar (Atakan, 2008, s. 76).

Yoksul sanat sanatçıları yapıtlarını oluştururken kimi zaman zanaat-sanat ilişkilerinden yararlanırlar.

5.1.5. Feminist Sanat ve Malzeme

Aydınlanma döneminin en etkili ismi Fransız filozof Jean Jacques Rousseau (1712-1778)'nin "Doğal durumdaki insanın yararlarıyla, uygar durumdaki insanın yararlarını yaklaştırabilecek bir düzen olası mı?" öğretisinin toplumsallık üzerine olması, genel hatlarıyla insan yaşamı üzerinde bir takım değişikliklere yol açar. Bu değişiklikler 1789 yılında Fransız Devrimi'yle gerçeklik kazanır ve bu ihtilalle birlikte insana ait bütün özlük hakları gün yüzüne çıkar. Ancak, gün yüzüne çıkması, uygulanabildiği anlamına gelmez; sanayileşme ve kapitalizm ile birlikte sömürülen insan için bir takım eylemsel girişimler ortaya çıkmaya başlar.

... kapitalizm, feodal toplumun temel üretim biçimi doğal ekonomiyi çözüp parçalarken, toplumsal ilişkileri de her alandan çözdü, değişime zorladı. Bu değişim kadınların konumlarında da farklılıklar yarattı. Kadınların yaşam koşullarındaki değişim kadın bilincine yansıdı, farklılaşmaya yol açtı. Kadınların mücadelesinde dikkate değer çıkışlar da bu dönemden itibaren baş gösterdi (Coşar, 2013, s. 55).

Feminizmi genel olarak, kadın-erkek ayrımcılığına karşı çıkararak, cinsler arasında siyasal, ekonomik ve toplumsal eşitliği savunan görüş olarak tanımlamak mümkündür. Ancak derinlemesine bakıldığında kadınlar ve öteki olarak adlandırılan (eşcinseller, zenciler, etnik gruplar, Yahudiler... vb.) grupların haklarının savunuculuğunu üstlendiği görülmektedir.

İnsanlık tarihinin en eski evrelerinden itibaren kadına yüklenen ev sorumluluğu, annelik ve çocuk bakımı; kadını ev merkezli ve erkek odaklı bir mekanizma haline getirmiştir. Bu durum kadını sadece evde üreten bir konuma sürükler.

Sanatsal bağlamda feminizme bakıldığında, 1971 yılında Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesi, erkek egemen bir sanat tarihi geçmişini gözler önüne serer ve feministler kadın sanatçıları tanınır hale getirmek için mücadelelerine başlar. Nochlin'e göre kadın sanatçıların gün yüzüne çıkamayışının tek nedeni erkek hegemonyası, kurumlar ve eğitim sistemini oluşturan her şeydir (Nochlin, 2008, s. 126).

Bu makaleden sonra, hem kadın sanatçıların tanıtılması çabası devreye girer, hem de feminist kadın sanatçıların yapıt üretimleri hız kazanır. Kadınlar, mesajlarını en hızlı ve anlaşılır şekilde iletebilmek için -erkek düşüncesiyle şekillenen- kendi cinsel kimliklerini kasıtlı bir şekilde kullanırlar.

Schor, kadınların erkek-sanatçı-deha mitini yıkmaya girişirken bunu kendilerine has bir yöntemle yaptıklarını ve çıkış noktası olarak da en kolay erişilen neyse onu seçtiklerini söylüyor: kendi-çoğu kez çıplak bedenleri- ve dişi cinsellikleri. Başlıca yöntemleri de özel olanı halka açmak ve kişisel olanı politik hale getirmektir (www.bianet.com, 2008).

Feminist sanatçıların yapıtlarına bakıldığında, daha çok kadının ev içi üretkenliğini temsil eden işlerin yapıtlaştırılması eylemi göze çarpar ve alternatif malzeme odaklı oldukları görülür. Feminist eleştirmenler, sanat eseri üretiminde geleneksel malzemelerden uzaklaşmanın sebebini, bu malzemelerin uzun zamandır ataerkil sistemle bağlantılı olması dolayısıyla sisteme karşı gelen kadınsal bir tercih olarak açıklar (Lucie-Smith, 2004, s. 325).



Şekil 79: Judy Chicago, 'The Dinner Party', 1979
(çini boyama, iğne işi)

http://www.huffingtonpost.com/2012/07/20/happy-birthday-judy-chica_n_1687704.html

Judy Chicago, 1979 yılında 'Akşam Yemeği Partisi' isimli çalışmasında, kadın vücudunun mahremiyetinin kadınsı bir temsiliyle, pornografide ve yüksek sanatta erkeklerin kadın tasvirlerine bir karşılık vermeye çalışır. Yapıt, üçgen bir masanın çevresinde 39 farklı kadın sanatçı için ayrı ayrı hazırlanmış yerlerden oluşmaktadır ve her bir yer için özel olarak tasarlanmış kadın cinsel organına benzeyen bir tabak, bir kadeh ve peçete vardır. Masa, üçgenin her kenarına on üç yer düşecek şekilde düzenlenmiş ve birçok sıradan kadının da adının yazılı olduğu fayans yüzeye yerleştirilmiştir.

Judy Chicaco, bu çalışmayı, ilk olarak 1970'lerin başında, o dönemlerde erkeklerden çok kadınlar tarafından uygulanan minör bir el sanatı olarak görülen seramik boyama çalışmaları sonrasında tasarlamıştı. Boyadığı tabaklar, bu tabakları bir masa düzenlemesinin parçası olarak sunma düşüncesini, ardından genellikle 'kadınsı' olarak düşünülen başka bir becerinin –süsleme becerisinin- sergilendiği farklı masa düzenlemeleri geliştirme düşüncesini doğurmuştu (Lucie-Smith, 2004, s. 324).



Şekil 80: Magdalena Abakanowics, 'Backs', 1976-80
(insan bedeni kalıpları üzerine reçine ile sabitlenmiş kenevir dokuma)
<http://www.art-days.com/magdalena-abakanowicz>

Magdalena Abakanowicz, geleneksel olarak kadınlarla ilişkilendiren örgü ve dokuma gibi tekniklerle çalışır. Kullandığı temel malzemeler ip, yün, keçe, keten, kenevir, pamuk gibi kolay bulunabilir ve ucuz malzemelerdir. "Abakanowicz, kendisiyle söyleşi yapan bir Amerikalıya, Polonya'nın Baltık Denizi kıyısındaki limanlarında sisal kenevirinden yapılmış halatlar topladığını, onları çözüp boyadıktan sonra çalışmalarında kullandığını anlatmıştır" (Brenson'dan aktaran Lucie-Smith, 2004, s. 325). Seçtiği malzemeler, tıpkı süreç sanatında olduğu gibi başkalaşmaya hazır minör malzemelerdir.



Şekil 81: Magdalena Abakanowics, 'Abakan 27', 1967
(güderi, iplik, patiska kumaş)

<http://ragata.tumblr.com/post/12477172636/magdalena-abakanowicz-abakan-27-1967>

Joano Vasconcelos, 'A Noiva (Gelin)' isimli çalışmasında 25.000 adet tamponu muazzam bir düzenle, çelik halkalar üzerine yerleştirerek kristal avizelere benzeyen bir yapıt oluşturur. Bu tercih, feminist sanatçılar tarafından kullanılan malzemelerin, geleneksel sanatlardan bağımsız olarak, geleneksel olana –avizeye–, modern olanla –tamponla– bir gönderme yapmak için de kullanıldığını göstermektedir.

Feminist sanatçılar, zamanla kadına özgü malzemeleri kullanmanın yanı sıra, teknolojinin sağladığı malzeme olan video cihazını sanatlarına dâhil ederler. Post-modern dönemin getirdiği cinsiyetsiz olma durumu, videoyu –yeni bir keşif olması nedeniyle– ataerkil düzenin bir parçası olmaktan kurtarır.

Video sanatı, belki de yeni aracın esnekliğinden ve sağladığı mahremiyetin kadın kimliğinin sorunlarının işlenmesine yaramasından dolayı çok sayıda kadını kendine çekti: Dara Birnbaum (1946 doğumlu), Ana Mendieta (1948-1986), Andrian Piper (1948 doğumlu), Ulrike Rosenbach (1949 doğumlu) ve Hannah Wilke (1940-1993). ... İranlı Şirin Neshat (1957 doğumlu) Turbulent adlı çalışmasında, kendi ülkesinde erkeklerle kadınlara tanınan farklı statüye dokunaklı bir tanıklıkta bulunuyordu (Dempsey, 2007, s. 259).

Böylece, sanat tarihi içerisinde kendine yer bulmakta zorlanan kadın, video aracılığı ile, erkek düzenle aynı anda yapıtlar sunar.

5.2. Kavram ve Materyal Temeline Dayanan Anlayışlar ve Malzeme Kullanımı

5.2.1. Kavramsal Sanat (Conceptual Art) ve Malzeme

Kavramsal Sanat sınırların çatladığı ve aşıldığı ilk adımdır ve bu çatlak sonradan tüm sanat alanlarına yayılır. Daha önce göz önüne alınmayan, kenara bırakılan, zanaat, tasarım, halk sanatı, dış sanat ve başka kültürlerin sanatı gibi birçok alanı da içine alır (Robert, 2003, s. 33). Kavramsal sanatla birlikte sanatçı her şeyi sorgulamaya başlar, ancak sanatın realist mi, fovist mi, izlenimci mi olduğuyla ya da hangi malzemeyle yapıldığıyla ilgilenmez, içinde taşıdığı anlamla ilgilenir. Sanatçı ile izleyici arasındaki ayrım, yani estetik deneyim bilgisi ile gerçek yaşantı deneyim bilgisi arasındaki kopuş bu sanat görüşüyle birlikte yeniden tanımlanır, çünkü onun amacı alımlayana akılsal mesajlar sunmaktır. Seyircinin beklediği duygusal katılıma karşılık, akla seslenen kavramlar, yapıtın gerçekte var olan maddi bir varlık olarak ortadan kaybolmasına neden olur (Germaner, 1997, s. 48). Bu durum, sanatı üründen öte söz söyleyen bir boyuta taşır.

Yetmişler sonrasında sorun sanatın toplumla ilişkisi değil, sanatın toplumsal bağlamı üzerine yoğunlaşacaktır. Gerçekliğin "nasıl" elde edilişi değil, neyin sanat olup olmadığı sorgulanacaktır.

Kosuth'un "Felsefe Sonrası Sanat" önermesi, sanatçının bugüne kadar onu uğraştırmış olan "nasıl" sorusu yerine, felsefenin varoluşsal sorusu olan "nedir"i gündeme taşıyordu. Bu sorun kavramsal sanatçılar tarafından sanatın bütün bağlamları içinde ele alınacaktır. Gerçekliğin ele geçiriliş serüveninde geline yer imgenin, nesnenin değil, ideanın/düşünün gerçekliği idi. İşte tam bu dönemde, sanatın krizinden söz edilmekteydi ve "sanat öldü", bundan nasıl çıkılır diye tartışılmaktaydı. Çünkü kavramsal sanat ilk kez sanatın market ilişkilerini de sorgulayıp, zorlamaktaydı (Beykal, 2000, s. 109)

Beykal'ın söylediği gibi sanatın bağlamsal olarak ele alınması, onun kullanılan malzeme/nesne ötesine geçmesini sağlar. Sanatçı istediklerini söylerken sınırsız olarak malzemeden yararlanır, ancak söz söylemek için malzemeye ihtiyacı olmadığını ya da başka bir deyişle kullanılan malzemenin ne olduğunun bir önemi olmadığını, asıl önemli olanın dil ve dilin çağrıştırdıklarının olduğunu vurgular.



Şekil 82: Anish Kapoor, 'Shooting into The Corner', 2008-09
<http://titomolinablog.com/2015/01/12/anish-kapoor/>

Bir sandalye, bir yatak, kesip öylesine atılmış izlenimi veren bir kumaş parçası, şişeler, floresan lambalar, saatler, pleksiglasslar, pvcler, oyuncaklar ve dahası hayata ait olan her şey ön görülen felsefe doğrultusunda kullanılır. Sözcükler, bir düşüncüyü kavramsallaştırmak için yeterlidir.



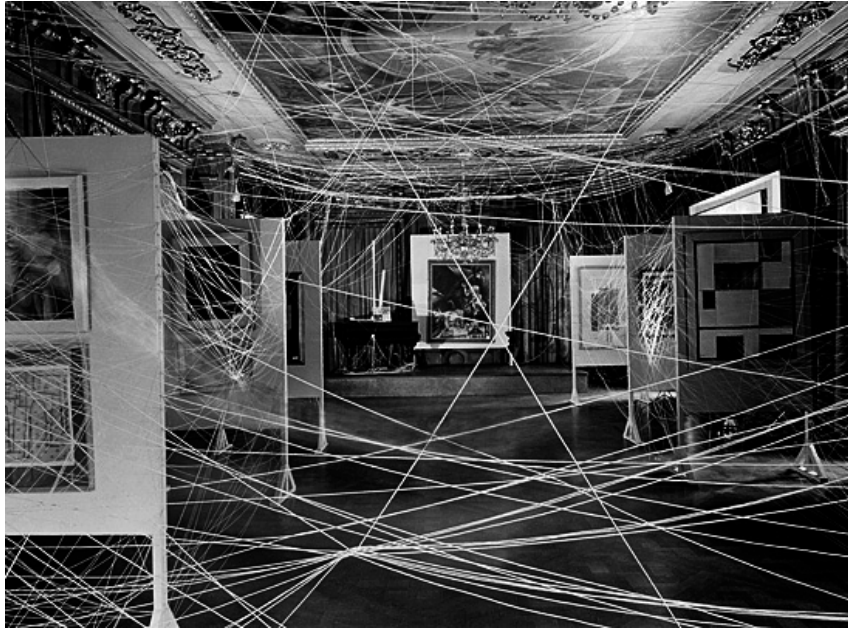
Şekil 83: Joseph Kosuth, 'Clocks – One and Five', 1965
<http://www.venice-exhibitions.org/index.php?page=54&lang=en&item=26&n=0>

Video kayıtları, fotoğraflar, performans gösterileri bu sanatın amacına hizmet eder. Günümüzde oluşturulan bütün sanat yapıtlarının kavramsal bir temele dayandırıldığı bir gerçektir.

5.2.2. Yerleştirme (Enstalasyon) ve Malzeme

1958 yılında, Le Vida (Boşluk) adıyla boş bir galeri mekânını izleyiciyle buluşturan Yves Klein'in ardından, iki yıl sonra Arman, aynı galeriyi çöp yığınlarıyla doldurarak çalışmasını Le Plein (Dolu) adıyla adlandırır. Bu durum, boşluk kavramına karşılık doluluk kavramı, yokluk kavramına karşılık varlık kavramı gibi olgularla birlikte, sanatçıların sergi mekânlarını birbirlerine cevap verir nitelikte kullandıklarını ve sorguladıklarını gösterir.

1960'lı yıllarda, aslında sanatçıya tamamen yabancı olmayan yerleştirme kaygısı Modern dönemle birlikte, zaten sanatçının hayatının içerisinde. Judith Collins 'Sculpture Today' kitabında galeri mekânını dönüştüren ilk sanatçının Duchamp olduğunu söylemektedir (aktaran Huntürk, 2011, s. 317).



Şekil 84: Marcel Duchamp, 'Mile of String', 1938

<https://proyectandoleyendo.wordpress.com/2011/01/24/ersilia-italo-cavino/>

Mekânda herhangi bir malzemenin varlık olarak algılanmasını sağlayan bu sanat tavrı, aynı zamanda bir tekniktir. Bu nedenle, izleyiciye sunulacak her yapının 'nasıl, nerede ve ne şekilde' olacağı ve sunulacağı soruları her sanatçının ortak sorunudur. "Enstalasyondaki yerleştirme olgusu kesinlikle tesadüfi veya baştan savma değildir. Bütün nesneler aralarında

düzensiz gibi görülen düzenle, çağrışımı ve düşünce sistemini harekete geçirir ve hazır eşya olgusuna farklı bir anlam katar” (Madra, 1991, s. 8)

Mekân-eşya-nesne olgusu üzerine kurulu olan bu tekniğin en belirgin özelliği özne ve nesnenin sürekli yer değiştirmesidir. Bu özelliğiyle yerleştirme sanatı bir tiyatro sahnesi gibi algılanabilir, izleyici hem çok içinde, hem de çok dışındadır. 1999 yılında Storr bir makalesinde bu durumu “Sahnesiz, aktörsüz, ama tiyatro” şeklinde özetler. Enstalasyonlar seyirciyi içine hapsedmek için özel olarak kurgulanır” (aktaran Oliverira ve diğerleri, 2005, s. 17-35). Yerleştirme tekniği ile sanat pratik bir boyut kazanır. Ürünün seyyar oluşu sanatçıya istediği anda istediği değişikliği yapma imkânı sunar. Ancak bu durum, sanatçının, proje bazında çalışmadığı anlamına gelmemelidir; çünkü bir yapıtı oluşturma süreci ve sunma biçimi bir tercih meselesidir. Sanatçı istediği anda koyduğu bir ürünü bir daha almamacasına orada bırakabilir.



Şekil 85: Cristop Büchel, ‘İsimsiz’, Sınıf Kısmı, 2001
<http://www.ok-centrum.at/?q=content/presse/christoph-b-chel>



Şekil 86: Christop Büchel, 'İsimsiz', Mutfak Kısmı, 2001
<http://www.ok-centrum.at/?q=content/presse/christoph-b-chel>

Christoph Büchel, 2001 yılında New York'taki, Maccarone Inc.'in sergi açılışı için 200 metrekarelik galeri mekanının tümünü kapsayan bir enstalasyon yapar. Bir bekleme odası, mutfak, bomba sığınağı, derslik ve hapisane hücrelerini kapsayan ve ziyaretçilerin deneyimlemek için emeklemek zorunda kaldığı bir odalar labirenti yaratır.

Yerleştirme günümüz sanatına bakıldığında bütün sanat yapıtlarının sergilenmesini kapsayan bir kavramdır; ancak daha çok kurgusal mekânlar oluşturmak için kullanıldığı söylenebilir.



Şekil 87: Stephen Taylor Woodrow, 'The Living Paintings', 1988

<http://www.robinurton.com/history/postmodern.htm>

Stephen Taylor Woodrow ve arkadaşlarının 'yaşayan resimler' serisinde sanatçılar kendilerini boyayarak resim gibi dururlar, böylece mekâna bir tablo gibi yerleştirilen canlı tuvalle birlikte yerleştirme performansına dönüşür.

5.2.3. Arazi Sanatı (Land-Art) ve Malzeme

Doğadaki boş araziler ve yeryüzünün tüm şekilleri (kurgulanıp tekrar bozulmaya elverişli olması açısından) Arazi sanatçıları için vazgeçilmez bir malzeme kaynağıdır, ancak bu sanatçıların sadece doğada işler yaptığı söylenemez, çünkü onlar doğada var olan ve şekillendirilebilen her parçayı sanatlarına dâhil ederler.

Bir sanat yapıtına giren nesnel malzemenin doğasına ilişkin sorun ve onu işleyiş biçimi birbirinden ayıramaz. ... (malzeme) kendi varlığı açısından ne denli bireysel olursa olsun, yeryüzündeki her şey ... gizilgüçsel olarak ortaktır; çünkü salt çevrenin bir parçası olduğu için, her canlı varlıkla etkileşebilen bir şeydir bu; fakat her şeyden çok, sanat yapıtları aracılığıyla bilinçli, genel bir edinime dönüşür ya da paylaşılır (Dewey, 2009, s. 65-66).

Sanatçı arazi sanatı ile sanatsal formları, doğal doğa formlarına dönüştürürken yeryüzünü sanatsal imgenin kendisi olarak estetize eder ve onu bu amaç altında dönüştürmeyi hedefler.

Arazinin ekilip biçilmesi, şekillendirilmesi, adaların kaplanması, yapay ada oluşturma ya da dağların paketlenmesi gibi işler yaparak doğaya kendi fikrinin imzasını atan sanatçı, yapıtlarını artık galerilerde sergilemeye ihtiyaç duymaz; ancak bu sanatın icra edildiği yerler uzak olduğu için sanatçıya izleyenle buluşmak için, kayıt altına alma sorumluluğu yükler.



Şekil 88: Christo ve Jeanne-Claude, 'Wrapped Trees', 1997-98
(polyester kumaş, halat)

<http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-trees#.VW9EgZWJjwo>

Yeryüzü sanatının önemli bir kısmının kavramsal ve geçici niteliği onların belgelerle takip edilmesini gerektirir, işlerin inşa edildiği yerlerin uzak olması ve sonradan bakılır olamaması işlerin, zaman zaman kalıcılığını yitirmesine ve varlığını sadece fotoğraflarda sürdürmesine neden olur (Dempsey, 2007, s. 262). Ayrıca bu alanları yaratmak için harcanan maddi boyut göz önünde bulundurulduğunda sanatı 'kapitalist arazi' tanımına soktuğu söylenebilir. Zamanla doğanın kapital bir meta olmasından rahatsız olan sanatçı doğa formlarını izleyiciye kolay sunulabilir hale getirerek şehir yaşantısı içerisinde sergilenmeyi denener hale getirir.



Şekil 89: Giuseppe Penone, 'Souffle de Feuilles', 1979
(yaprak öbeği üzerine beden izi çıkarma)

<http://art-breath.com/manzoni-torres-penone/>

5.3. Reklam ve Tüketim Toplumu Temeline Dayanan Anlayış Pop Sanat (Pop-Art) ve Malzeme Kullanımı

Tüketim toplumunun ve kapitalizmin bir sonucu olarak ortaya çıkan Pop Sanat, sanatın belki de o döneme kadar kullanmadığı en görkemli malzemeleri kullanır. “Popüler sanatın amacı, kitlesel iletişim tekniklerinden yararlanarak kültür ve sanat tüketicisine sanat ürünü yetiştirmektir. Post- moderniste göre tüketici de artık üretici olmuştur. Daha doğrusu, kendi tükettiğini kendi üretir hale gelmiştir” (aktaran Turani, 2006, s. 193). Bu durum aynı zamanda kendi ürettiğini de kendi tüketir. Bu nedenle, bu sanatın görkemli ve albenisi yüksek malzemeler kullanması tesadüf değildir. Pop sanatçılara göre sanatın kaygısı satılır olmaktır ve bunu sağlamak için yüksek beğeniye değil, alt beğeniye hitap etmesi gerekir.

Andy Warhol’a göre, sanatçı için özgün olmanın gereği ve hatta anlamı yoktur. ... Yani Andy Warhol, sanatın bir misyonu olmasını anlamsız bulmaktadır. Ona göre sanatın temel işlevi, yapıtta yaşamın yansımadır. Post-modern anlayışa göre misyonlar, yaşamı yansıtmaktan uzaktırlar. Yalnız onun konu olarak benimsediği husus, günlük yaşamdaki sıradan olan şeylerin sanat yapıtında yansımadır. Pop-art sanatçısı da, izleyici üzerinde bir etki bırakmak istemiyordu (Turani, 2006, s. 192-193).

Bir etki bırakmaksızın ticari bir meta olarak üretilen ürünler, tüketici toplumun kabul gördüğü her şey olabilir. Pop sanatçılara göre ‘tüketilen her şey sanattır’. Andy Warhol için “sanatın büyüklüğü bir anlamda Gerçek Sanat ile Reklam Sanatı arasındaki çizgiyi bulundurmasından ileri gelir” (Şahiner, 2008, s. 18). Bu söylem, bu sanat anlayışında satılabilirliğin önemini vurgular.



Şekil 90: Richard Hamilton, 'Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?', 1956, Kolaj

<https://www.pinterest.com/pin/497929302524203444/>

Sanatçı, çepeçevre etrafımızı saran sanayileşmiş dünyaya karşı bir tür alaycı polemik başlatır, günbegün eriyen çağdaş bir dünyanın arkeolojik kalıntılarını gösterir, her gün gördüğümüz, ama işlevlerinin gözümüzde birer fetiş gibi olduğunun farkına varamadığımız nesneleri kendi alaycı müzesinde dondurur. Ne var ki sanatçı bütün bunları yaparken, polemiği ne denli alaycı ya da insafsız olursa olsun, sanayi dünyasının bile estetik heyecan yaratacak bazı “formlara” sahip olduğunu hatırlatarak, bize bu nesneleri sevmeyi öğretir.

Bu nesneler tüketim malı olarak devirlerini tamamlayıp, artık son derece de yararsız olduklarında, sanki şakaymış gibi yararsızlıklarından, “yoksulluklarından” hatta perişanlıklarından arınıp, hiç beklenmedik bir güzellik yansıtır (Eco, 2006, s. 409).

Pop sanatın malzemeleri-nesneleri gerçek nesnelerdir, ancak bu nesneler asıl gerçekliklerini kitle iletişim araçlarına ulaştıklarında ilan ederler. Süslü püslü balonlar, anıtsal boyuttaki heykeller, gösterişli kolajlar ile buluşan malzeme pazarlama tekniklerini de içinde barındırır.

Pop sanatla birlikte ortaya çıkan ‘çabuk tüketilir sanat’ anlayışı kiç (kitsch), Romantizm-modernizm geleneği ve avangart felsefesi ile uzlaşmaz ve bağdaşmaz. Kiç ancak, orta sınıf beğenisini temsil ettiği günümüzde kendisini tüketir ve “etkili bir sanat” haline gelir (Calinescu, 1987, s. 247). Bu dönemin kolajlarına bakıldığında ‘toplum algısına göre güzel’in var olduğu görülür, sanatçılar, popüler kültürün bütün çekici unsurlarını ürünlerine dâhil eder. “Pop sanatın nesneyi kendi imgesiyle bütünleştirerek meta estetiğine dönüştürmesi ve bunu normalleştirilmesi, Jeff Koons gibi sanatçıların kiç ve banal olarak niteleneni sergilemesinin önünü açar” (Şahiner, 2008, s. 214). Bu durum, sanatı ticarileşme ve daha iyi pazarlanma boyutuna taşıyarak popüler olanın meşrulaşmasına neden olur.



Şekil 91: Jeff Koons, ‘Retrospectif Sergisinden’, 2014

http://www.huffingtonpost.com/2014/06/27/jeff-koons-a-retrospective_n_5538103.html

Pop sanatçı Oldenburg'un pop nesneleri en başta fluxsus performanslarında kullanılan sahne donatıları olarak hazırlar (Lucie-Smith, 2004, s. 287). Bu nesnelerin daha sonra pop sanat içinde yer alması, post-modern dönemin geçişgen ve her şeyi kabul eden yanını gösterir. Satılamayan, satma amacı da zaten olmayan yapıttan, satılabilir nesneye kolaylıkla geçilebilir.

5.4. Duygu ve Anlatım Temeline Dayalı Anlayışlar ve Malzeme Kullanımı

5.4.1. Dehşet Sanatı (Funk Art) ve Malzeme

Dehşet sanatı, toplum tarafından genellikle görmezlikten gelinen kürtaj, şiddet, ölüm cezası, akıl hastalığı, hastalık korkusu, yaşlanma ve ölüm, adaletsizlik, 'savaş durumu'nun olağanlaşması, nükleer savaş korkusu ve kadınların kurbanlaştırılması gibi sansasyonel konuları ön plana çıkarmaya çalışır. Böylece bu tavır, "haksızlıklara karşı ahlaki bir duruş boyutu kazanır" (Lucie-Smith, 2004, s. 287).

Yırtık kumaşlar, kırık dökük mobilyalar, parçalanmış biblolar, çürümüş telefon telleri ve hurdalarla kir pas içinde boyutlandırılmış hikâyeler, devrin sosyo-politik sorunlarını hiddetle gün yüzüne çıkarır. Dehşet sanatı sanatçılarının çoğu, yüksek sanat ile zanaatı kaynaştırıp seramikle çalışır, görsel ve sözel oyunlara başvururlar (Dempsey, 2007, s. 209). İlkel, derin ve dünyevi olan her şey, sanatı yaşamdan ayırmadan birleştirilir.

Bruce Corner'ın yapıtları, elde olan malzemeye doğaçlama yapmanın önceliğini görselleştirerek toplumsal olguların duygu boyutunda hissedilen acısını somutlaştırır. O'nun yapıtı oluşturan süreçteki sezgisel duygu durumu, yapıtın bitmiş halinden çok daha önemlidir ve bu tavır, alımlayana anı yaşatma isteğine vurgu yapar. Yapıtlar, alımlayanın kendi duygusuyla tamamlamasını sağlamak istercesine, kasıtlı bir biçimde yarım bırakılmış gibidir.

Conner'ın 1960 yılında yaptığı 'Black Dahlia' isimli yapıtı, " 'Black Dahlia' takma isimli aktris Elizabeth Short'un 1947'de esrarı çözilemeyen ve sansasyonel bir cinayete kurban gitmesine duyulan dikizci ilginin yorumudur" (Dempsey, 2007, s. 208). Pornografik fotoğraflar, naylon kadın çorapları, tüyler, payet pullar, bezeme kordonları gibi fetişist malzemeler; çivi, urgan, tahta gibi maskülen malzemelerle birleştirilmiş ve şiddet, yapıtın formu dışına taşarak izleyiciyi durumun sosyal boyutu ile içine çekmeye çalışmıştır.



Şekil 92: Bruce Conner, 'Black Dahlia', 1960
(fotoğraf, payet pul, tüy, çivi, bezeme kordonları, naylon çoraplar)
<http://www.slowmuse.com/tag/bruce-conner/>

William T. Wiley, yapıtlarında, günlük hayatı içerisinde çevresini kuşatan basit ve anlamsız gibi görünen nesneleri bir arada kullanır ve onları ikonografik çözümlemesi gayet açık bir biçimde sunar.

Wiley derinin kendisine paslı bir çivi, kırık bir şişe, bir ok başı, oğlunun koleksiyonundan bir iguana derisi ve dalgalı desenleri olan taşlaşmış bir tahta parçası tutturdu. On yedinci yüzyıl şairi John Donne'un ünlü "Hiç kimse bir ada değildir" dizesiyle bir kelime oyunu yaparak derinin üzerine "Göçebe bir adadır" yazdı. Üzerindeki rafa şişeler, çatallaşmış dallar, "Taze Yem" olarak etiketlenmiş bir kavanoz ve 'İyinin ve Kötünün Ötesinde (Nietzsche)'nin bir nüshasını koydu. Bir olta kamışı rafın üzerinden ve etrafından kavislenerek yerde duran bir kazmaya uzanıyordu. Wiley'nin estetiği serbest, deneysel bir bitleştirme içinde kişinin, karşılaştığı her objeye çağrışımın cisimleşmesi olarak açık olmayı kapsar. Wiley kelime oyunları ve her bir objeyi seçişi ve konumlandırışı bakımından son derece entelektüeldir ve hem materyallerin kullanımında hem de başka sanatçılara yapılan göndermelerde serbest biçimde eklektiktir (Fineberg, 20014, s. 270).



Şekil 93: William T. Wiley, 'Thank You Hide', 1970
(ahşap, kösele deri, mürekkep, karakalem, sığır derisi, kazma, buluntu nesneler)

<http://216.81.182.170:8080/emuseum/view/objects/asitem/601/303/primaryMakerAlpha-asc/title-asc?t:state:flow=94a0aae8-b67c-4d4c-8962-9126d8de1aaf>

Sığır derisi, tüketmek isteyen insanın bir başka canlı üzerinden kendine sağladığı sözde yararları temsil eder. Yine olta ve ucundaki balık, bu temsili durumu ince bir çizgiyle vurgular. Kazma, gün yüzüne çıkarılmayı bekleyen madenlerin doğadan sökülüp alınması ve tabiatın sömürülmesi olarak yorumlanır.

Wiley'nin bu yapıtında görülüşü gibi, dehşet sanatçıları yapıtlarına aktarımlarını yaparken görsel olarak saldırgan olmak zorunda değildiler. Onlar'ın saldırganlıkları ustaca seçtikleri malzemelerde gizlidir.

5.4.2. Yeni-Dışavurumculuk (Neo-Expressionism) ve Malzeme

Modern resimdeki soyutlamanın egemenliğine karşı bir başkaldırı olarak yükselen Yeni-Dışavurumculuk, kabul edilen bazı heykeller olmasına rağmen, genel olarak resim ve yüzey ile bağlantılandırılır. Kaba, primitif, kabataslak, figüratif ve duygusal nüveler barındıran bu yaklaşımı benimseme eğilimi Philip Guston tarafından “Bütün bu saflıktan hasta ve bitap düştüm, ben hikâye anlatmak istiyordum.” şeklinde açıklanır (aktaran Dempsey, 2007, s. 276).

Yoğun ve şiddetli duygu temalarının işlendiği, genelde büyük tuvalerde, sanatçıların kasıtlı olarak boyayı üstünkörü ve gelişigüzel bir şekilde hızla sürdüğü bir boyama şekliyle 1970’lerde resim sanatı yeniden yükselişe geçer.

‘Ölü’ sanat denen resmi benimsemekte olan neo-ekspresyonistler, bu hareketlerin saf soyutlamayı tercih etmelerinin yanı sıra soğuk ve akli bir yaklaşıma sahip olmalarını hiçe sayıyorlar ve gözden düşürülmüş olan her şeyi (figürasyon, sübjektiflik, duyguların belli edilmesi, otobiyografi, hafıza, psikoloji, sembolizm, cinsellik, edebiyat ve anlatı) göstere göstere öne çıkarıyorlardı (Dempsey, 2007, s. 276).

Bir insanın ruhunun bir başkasının ruhunu gölgeleyecek ve karşısındakini şaşırtacak biçimde nasıl açıklanacağı ve bunun nasıl sunulacak olduğu, bu dönemde sanatçıların kafalarını karıştırmaya ve kurcalamaya başlar (Lynton, 2004, s. 345). Şair Arthur Rimbaud’nun “Ben bir başkasıdır.” ifadesi ile şekillenen bu durum, benliğin doğal anlamından koparak sanatçıların yapıtlarını farklı anlamlar yükleyebileceği bir form olarak sembolik bir işlev gördüğü temel bir yabancılaşmaya doğru götürür. Sanatçılar, boya ile birlikte Marcel Duchamp’ın önünü açtığı hazır-yapımları da simgesel ifadeleri için kullanırlar (Fineberg, 2014, s. 406).

Anselm Kiefer, boya ve kolaj dışında, hasır, kum, kurşun ve daha başka metaller gibi pek çok minör malzemeden yararlanır. Bu değişik malzemelerin hepsini kullanırken simgesel bir estetik amaç güder, “O’nun malzemeleri kültür ve bilgi yüklü malzemelerdir” (Lynton, 2004, s. 348).

Sanatçının resimlerinin çoğu, insanı ezen, saman, talaş ve boyadan oluşan oldukça kalın bir harçla yapılmış büyük boyutlu işlerdir. Kolajla başlayan farklı malzemenin kullanılış serüveni, daha sonra hazır malzemeye, hazır malzemeden dönüştürülebilir, yoğrulabilir, üç boyutlu ve rölyef yüzey oluşturulmalarıyla malzemenin (nesnenin) bağlamlarına gönderme yapan kavramsal bir boyuta varan bir süreçtir (Ötgün, 2008, s. 99)

Kiefer’in Alman tarihine ilişkin görüşleri ve savaşın izleri, tuvallerinde travmatik siyasal ve tarihsel hesaplaşmalar olarak açığa çıkar. Seçtiği malzemelerin kırılganlığı ve boyaya bulanıp karanlık ve karışık sunulmaları, izleyende ölüm ve yanma hissi uyandırır. Seçtiği

malzemeler, tıpkı Beuys'un ve yoksul sanat sanatçıların kullandıkları gibi naif, değişime uğramaya hazır ve doğaldır; ancak O, yoksul sanatçılardan farklı olarak malzemelerini seçerken maddesel varlıkları ve sembolleri ile ilişkilendirip seçer.



Şekil 94: Anselm Kiefer, 'Margarethe', 1981
(yağlı boya ve saman desteleri)

http://www.saatchigallery.com/aipe/anselm_kiefer.htm

Tinsel teoriler, antik mitlerin yanı sıra İncil, doğaüstü, soykırım ve savaşın tüm izleri, sanatçının sembolleriyle birlikte tuvallerinin üzerinde yerini alır. Malzeme ve öykü arasındaki uyum ve zıtlık oldukça keskindir. Yapıtları, boya ile sonsuza kadar var olma halindeyken, kullanılan samanlar ile hemen yok olup gitmek ister gibidir. Bu durum, anlatılmak istenileni vurgulamak için seçilen malzemenin ne kadar önemli olduğunu gösterir.

Malzeme bir anlamda kavramlarla düşünmenin sınırlarını aşmada önemli bir araçtır. Malzemenin kendisini ham, kaba haliyle kullanmak yapıtın içeriği ile birlikte, aynı zamanda malzemenin bağlamına da gönderme yapmaktır. Malzeme serttir, yıkıcıdır, dolayısıyla da şiddettir. Malzeme iticidir, inciticidir, estetik hazı engeller, araya mesafe koyar, bu yönüyle de gerilim yaratır izleyicinin üzerinde. Malzeme hem beyne hem dokunsallığa hitap eder. Malzeme yapıtta, kendi anarşist yapısıyla estetik değil; yeni bir estetik, yeni bir bakış, yeni bir düşünsel-dokunsal alan açar. Nesneyi boyamak yerine, nesnenin kendisini kullanmak geleneksel olanın dışında yeni bir gerçeklik arayışının sonucudur (Ötgün, 2008, s. 100).

Kiefer'in malzemeleri sonsuza kadar var olmakla, hemen yok olmak arasındadır. Kullandığı metaller sağlamlığı ve kalıcılığı temsil eder, saman ve kamışlar ise bir süre sonra değişime

uğrayarak fiziksel olarak aşınacaktır. Bu bağlamda bakıldığında, yapıtın izleyeni ezen ve içine alan kısmı tercih edilen malzemeler arasındaki gerilimdir.



Şekil 95: Anselm Kiefer, 'Wayland's Song (with Wing)', 1982
(fotoğraf üzerine yağlı boya, emülsiyon, saman ve kamış, kurşun)
http://www.saatchigallery.com/aipse/anselm_kiefer.htm

Julian Schnabel, büyük, ağır ve kabaca resmedilmiş yapıtlarında boyayı masonit zeminlere –kaporta işinde kullanılan yapıştırıcılarla– paramparça çanak çömlek parçalarını yapıştırarak harmanlar. Kabaca çizilmiş figürlerin karmaşıklığı ve parçalanmış yüzeyler arasında sağladığı geçişlerle, kabartma tekniğini de kullanarak anıtsal imgeler yaratır. “Schnabel’in sanatı eğlendiricilikle ağırbaşlılık arasında kılpayı bir denge sağlar (Lynton, 2004, s. 347). Bu denge, O’nun en az uyumlu şeyle, en çok uyumu yakalama gayreti olarak yorumlanabilir.

Plastik bir dolgu maddesi olan bondo, irili ufaklı kırılmış fayanslar, porselen tabak ve fincan parçaları ve boya, öylesine karmaşık bir yüzey yaratır ki, alımlayan ile yapıt arasında devamlılığı sabit bir geçiş oluşturur. Bu geçiş, alımlayanın kendi dünyası içinde, kendi dramatik hikâyesini oluşturmasını sağlar. Seçilen malzemeler yaşamın içindendir, ama kırılarak gerçek anlamda yaşamdan uzaklaştırılmışlardır. Zaten yapıtın içerisine dâhil oldukları andan itibaren gerçek görevlerinden koparılan nesneler, kırılarak benliklerini de terk ederler.



Şekil 96: Julian Schnabel, 'The Patient and the Doctors', 1978
(masonit üzerine alçı, yağlı boya, plakalar, porselen tabaklar ve ağaç üzerine bondo)
<http://artmatters.ca/wp/2010/11/julian-schnabels-the-patients-and-the-doctors/>



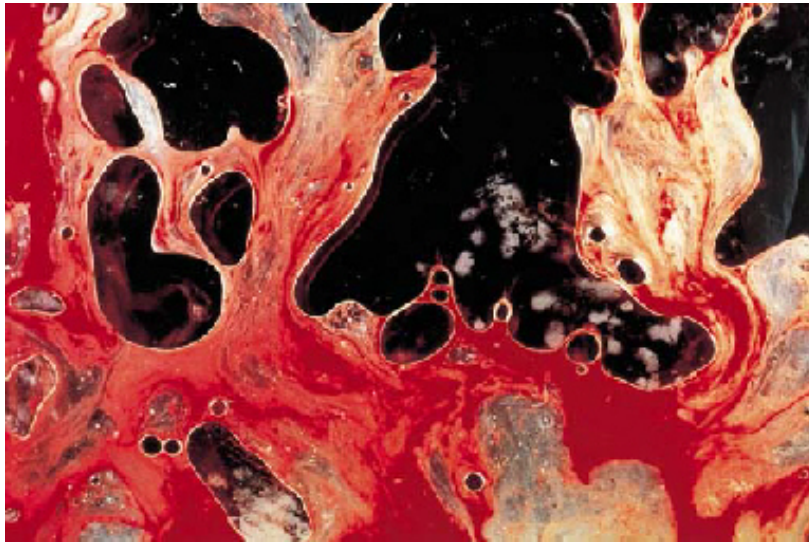
Şekil 97: Julian Schnabel, 'The Student of Prague', 1983
(ahşap üzerine yağlı boya, baskı, porselen tabaklar, bondo)
<http://www.julianschnabel.com/paintings/plate-paintings/plate-paintings-group-2/the-student-of-prague>

5.5. Teknoloji Temeline Dayanan Anlayışlar ve Malzeme Kullanımı

5.5.1. Fotoğraf Sanatı ve Malzeme

Fotoğrafın devrimiyle birlikte 1839 yılında “Bugünden itibaren resim ölmüştür!” diyen ressam Paul Delarouche ile gündeme gelen ‘sanatın nereye doğru gittiği’ sorunsalı, bir adım sonra Dada ile birlikte ‘sanatın öldüğü’ yorumlarına dönüşür. Günümüzde resmin ve sanatın öldüğü tartışmalarına fotoğrafın da öldüğü söylemi yerleşir. Nazif Topçuoğlu (Topçuoğlu, 2010), bu söylemi “Fotoğraf ölmedi ama tuhaf kokuyor” kitabında, fotoğrafın ölmediği ama değiştiği şeklinde açıklar.

Fotoğraf her şeyden önce bir kanıt unsurudur, “yalnızca bir imge (yağlı boya resmin olduğu anlamda bir imge), gerçeğin taklidi değildir; aynı zamanda bir belgedir; ayak izi ya da ölünün yüzünden alınan maske gibi gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir şeydir” (Berger, 2009, s. 71). Ancak fotoğraf sanatına bakıldığında, fotoğrafın Dada ile birlikte çoktan bir kanıt unsuru olmaktan çıktığı görülmektedir. Artık günümüz sanatçısının fotoğraf bağlamındaki yaratımsal derdi değiştirip, dönüştürüp, tahrip ederek hatta bozarak fotoğrafı bilinen anlamlarından ve alanlarından uzaklaştırarak ya da kurtararak fotoğrafın özerkliğini ilan etmektir. Fotoğraf sanatçısı görünür olandan çok onun ardındaki anlamı arar ve kullanır. Bu bağlamda bakıldığında sanatçı, foto kurgularına bir takım kendi gizli anlamlarını yerleştirir. Bu anlamların oluşturulmasında kullanılan simgeler sanatçının malzemeleridir.



Şekil 98: Andres Serrano, ‘Semen and Blood III’, 1990
(iki plegsiglas arasında sıkıştırılmış sperm ve inek kanı)

<http://www.christies.com/lotfinder/lot/andres-serrano-semen-and-blood-iii-1827217-details.aspx?intObjectID=1827217>

Andres Serrano' nun yapıtlarına bakıldığında simgesel anlam öğeleri hemen göze çarpar. Foto kurgusallarının hepsinde gizli simgesel anlamların yüklü olduğu malzemeler/nesneler ve bu malzemelerin/nesnelerin mesajları vardır. Hastane morglarından yararlanarak oluşturduğu serisinde yanmış, yaralanmış, otopsi sonucu yarılmış ceset fotoğrafları yer alır ve bu seri o kadar sarsıcıdır ki, izleyende bakamama hissi uyandırmaktadır. Bu seride aynı zamanda, tıpkı performans sanatında olduğu gibi bedensel bir teşhir kullanılır, ancak ondan farklı olarak sunulan başkasının bedeninin temsilidir; üstelik performans sanatında yaşayan ve hayattan olan canlı temsilin aksine, kontrol edilebilir, tükenmiş ve durağan bir sahne sergilenmektedir. Bu durum fotoğrafın tekrarlanabilir ve müdahale edilebilir sahneler sunabildiğini gözler önüne serer ve tekrarlanabilirlik 'temsilin temsili' kavramına denk gelir. Ayrıca Serrano' nun diğer yapıtlarına bakıldığında, malzeme seçiminde, kurgunun kimyasal yapısını zorlayarak kan, sperm, idrar, dışkı, gözyaşı ve anne sütü kullanmaktan çekinmediği göze çarpar. Tüm bunları yaparken de günümüz sanat malzemesinin teknik olarak bütün imkânlarından yararlanır. Onun, insan sıvılarını kullanarak oluşturduğu yapıtları önce malzemenin kavramsal bir yapıt olarak hazırlanıp daha sonra fotoğraflanarak alımlayana sunulduğu, gerçeğin fotoğrafa hapsedildiği bir görsel düzlemdir.

Fotoğraf sanatçılarının alternatif malzemelere simgesel anlamlar yükleyip karelemelerinden başka günümüzde uyguladığı bir diğer yaklaşım da bir sanat yapıtını yorumlayarak yeniden oluşturmaktır. Sanatçıların, bu anlamda sıklıkla yorumlamayı deneyimlediği yapıt Michelangelo'nun başyapıtı 'Pieta'dır. Böylece fotoğraf, sanatçıların hem kurgusu olurken, hem de malzemesi olmaktadır. Bu kurgular oluşturulurken alternatif malzemelerden de yararlanılmaktadır.



Şekil 99: Michelangelo, 'Pieta', 1499
<http://gardenofpraise.com/art50.htm>



Şekil 100: Andres Serrano, 'Pieta', 1985
(kumaş, balık)

<http://www.paulajuan.com/blog/?p=6472>



Şekil 101: Adam Martinakis, 'Pieta', 2013
(3D dijital heykel)

<https://www.behance.net/gallery/7190557/The-inevitability-of-time-Pieta>

Bugün fotoğraf bunların yanında, sanatçıya el işiyle yaptığı kolajları, el değmeden, malzeme olarak sadece fotoğrafa ihtiyaç duyarak –hatta fotoğrafa bile ihtiyaç duymayarak-, dijital ortamda foto-montaj, fotoşop (photoshop) gibi dijital teknikler sayesinde yüzlerce olasılıkla

Çalışma imkânı sunar. Gelişen ve değişen teknoloji sonucunda ‘Analog’ fotoğrafçılıktan ‘Sayısal (dijital)’ fotoğrafçılığa geçilmesi fotoğraf sanatçısına teknik anlamda da birçok kolaylık sağlar. Analog fotoğrafta film veya fotoğraf üzerine yapılan rötuş için kullanılan kalemlerin, boyaların, rötuş bıçaklarının yerini, sayısal fotoğrafçılıkla birlikte değişik görüntü işleme programlarının alması, sanatçının kendi sanal sanat laboratuvarını kurmasını mümkün kılar. Böylece fotoğrafın kimyası dışarıdan hiçbir müdahaleye ihtiyaç duymaksızın değiştirilebilir; yani ‘fotoğrafın teknolojisi’ kendi yaratımsal malzemesini uygulanan teknikle beraber kendi sistemi içerisinde bulundurabilmektedir. . Artık malzeme de nesne de, fotoğrafın içindedir. Sanatçının kompozisyonunda ihtiyaç duyduğu bardak için bardak çizmesine gerek yoktur, gerçek bir bardak almasına da gerek yoktur, var olan bardağın görüntüsü yeterlidir.

5.5.2. Video Sanatı ve Malzeme

Video tekniğini bir sanat yapıtı oluşturmak için deneysel bir üslupla ilk kez kullanan sanatçı Nam June Paik, bu denemesiyle sanatta yeni bir dönüm noktası yaratır. Fotoğrafla anlık görüntüler alan sanatçı, kolaj ve fotomontajlarıyla binlerce kare elde ederken, videonun sanata dahil olmasıyla, gerçekliği sabit bir anlık kareden sunmak yerine akan bir hayat sahnesine dönüştürür.



şekil 102: Nam June Paik, ‘Techno Buddha’, 1994
(Buddha heykeli, monitör, klavye, kamera, telefon, teknik tesisat)
<http://www.robinurton.com/history/postmodern.htm>

Teknolojinin gelişmesiyle yeni bir boyut kazanan sanat anlayışı, mobil telefonlar sayesinde kolay ulaşılır bir ifade aracı haline gelir. “Günümüzün gelişmiş elektronik teknikleri malzemenin derinliklerinde beklenmedik biçim özellikleri bulmamızı sağlar. Bütün bunlar el becerisi de sanayi ürünü de olmayan, doğanın gözle görülmeyen derin özelliklerinin yeni bir ready-made biçiminin doğuşunu belirler. Buna “fraktallerin estetiği” diyebiliriz” (Eco, 2006, s. 409).

Günümüzde sıklıkla kullanılan bir teknik olan video, görüntü ve film deneyleri sonrası, kendine özgü bir disipline dönüşür. Bu anlamda video sanatı, sanatçıya bir kayıt aracı sunarken, aynı zamanda işleyebileceği yüzlerce görüntü kümesi hazırlar.

Video, sanatçının bilim ve teknolojiyle yüzleştiği ve onlardan esinlendiği bir alan yaratabilir. Video, tekniklerinin seçenekli bir biçimde insan estetik duygularına direndiği ve boyun eğdiği, ayrıldığı ve uyum sağladığı bir sistemde insan algısının ve düş gücünün yaratıcı bir biçimde kendilerini ifade edebileceği bir ortam yaratabilir. Video ile nasıl oynayacağımızı, çalışacağımızı öğrenmeli ve video araçlarını, doğasından gelen özelliklerini onu sınırladığı bir teknik olarak değil farklı sanat tasarımlarını gerçekleştirmek için bir araç olarak görmeliyiz. (Turim,1995, s. 106).

Videonun kaydetme özelliği, sanatçıya sunduğu performansı kayıt altına alma konforu sağlar, bu sayede sanatçı görüntülerine müdahale etme şansı bularak performans görüntülerini –isteye bağlı olarak– tekrar tekrar biçimlendirip, yorumlar. Bu durum tamamen sanatçının videoyu nasıl anlamlandırdığıyla ilişkilidir. Beuys’a göre video, enformasyon ileticisinden başka bir şey değildir ve onun için sadece performansları sırasında gerçekleştirdiği eylem önemlidir; yani video bir kayıt cihazından başka bir şey değildir. Videoyu bir kayıt cihazından daha ötede gören video sanatı sanatçıları içinse (Woody Vasulka, Gary Hill gibi), kamera, insan gözünden daha fazla şeyi taşır (Bozkurt, 2005, s. 139-153). Bu bağlamda bakıldığında, kameranın her ayrıntıyı alımlayan kişiden daha fazla yakalıyor olması, izleyicinin her izleme sonrasında farklı ayrıntıları görebilmesini sağlar.

Video sayesinde her yere taşınması mümkün olmayan yerleştirme yapıtları ya da tekrarı olmayan sanatsal eylemler kayıt altına alınarak hem uçsuz bucaksız, hem değiştirilebilir, hem de eklenip çıkarılabilir bir sergileme alanı bulur. Videonun teknolojik bir araç olması teknoloji çağının bir ürünü olan elektronik görüntüler üzerinde denemeler yapma imkânı verir. “Canlı aksiyon çekimi yapan video sanatçıları, ilk olarak malzemeyi bilgisayarda sayısallaştırır” (Wands, 2006, s. 143). Videoda iç ışığın yönlendirmesi kameranın önündeki nesnenin fiziksel yapısını değiştirmektedir ve bu durum ortaya yeni bir nesnenin çıkmasına neden olur. Dış ışık, nesnenin boyutunu yönlendirir; iç ışık ise, nesneyi bütün olarak başkalaştırır; yani yeni bir nesne yaratır. Bu yönüyle her nesne, her kayıt edilmiş görüntü video için yeniden üretilecek bir malzemedir (Kılıç, 2003, s. 24).

Günümüz sanatçısı, video ile çekilen görüntünün izleyiciye aktarılması için gereken aygıtları (TV, LED, bilgisayar) da bir sanat eserine dönüştürmektedir. Bu aygıtlar, sanatçının heykelleridir.

Video görüntü, bir mekana monitör ya da projeksiyon aracılığı ile yerleştirildiğinde bu durum, heykelin üç boyutlu gerçekliğine karşılık gelmese de heykelin dokunulabilen alçaklık-yükseklik- genişlik ilişkisine “görünen-dokunulamayan” yeni bir boyut ekler ki, sözünü ettiğimiz boyut, sadece yüzeyde uygulanan bir geometrik çözümlemeye karşılık değil, yeni bir karşılaşmayı örnekler. Bu tür enstalasyonların özelliği, anlamı güçlendirici farklı nesnelere gereksinim duymamasıdır. Sadece monitörün formu-görüntü ilişkisi ile elde edilen (minimalize edilmiş) sonuç enstalasyonu heykele yaklaştırmaktadır. Ancak, izleyicinin ekranın tek yönlü karşısında bulunma zorunluluğu bir bakıma hane içi tv izleme ortamını burada farklı olan oluşturmaktadır (Bozkurt, 2005, s. 99).



Şekil 103: Fransızka Megert, ‘Arachne-Vanitas’, 1991, Video Enstalasyon
http://www.duesseldorf.de/kuenstlerleben/index.php?p=suche/kuenstlerleben/bilden_de_kuenstler/popup&id=418&bild=4

Video sanatı, genel olarak bakıldığında, malzeme olarak sadece görüntü kümelerini kullanmak zorunda değildir. Ses ve ışık kümeleri de işlenebilir video malzemeleri arasındadır. Sanatçı, bu malzemeleri kullanırken ve sunarken istediği açıyı kullanmakta özgürdür.

Video sanatçısı ekranı kullanırken, bir ressamın tuvalini kullanırken duyduğu kaygıların aynısını duyar. Video sanatı, içinde hem nesnel, hem de öznel zamanın nüvelerini barındıran akışkan bir algı yaratır. Video sanatçıları tek ekranı yıkmaya yönelik bir çaba içerisinde; tek ekranın ortaya koyduğu enerji, daha fazla ekranın ortaya koyduğu enerjiyle aynı değildir ve izleyici bu parçalanma sayesinde kübist bir esere bakan konumundadır. (Kılıç, 2003, s. 85-86).

Günümüz sanat etkinlikleri, Venedik ve Kassel Documenta Bienalleri'ne bakıldığında videonun sanatçı tarafından sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu durum sanatçının videoyu sadece kayıt tutan bir araç ve teknik olarak değil, işlenebilir bir malzeme olarak algıladığını, bir sanat malzemesi olarak benimsediğini göstermektedir.

BÖLÜM VI

TÜRK SANATÇILAR ve MALZEME KULLANIMI

6.1. Türkiye’de Modernizm ve Malzeme

Türkiye’ de Modern sanat, Tanzimat’tan sonra Batılılaşma’nın, Batı’ya yetişme çabasının işareti, aracı ve aynası olarak başlar ve 1950’lere kadar çoğu zaman bir gecikme ya da geri kalma sancısıyla birlikte sürer. Bu sancının sebebi, Türk sanatçısının Batı’ya karşı duyduğu geç kalmışlık ve yetişememe endişesidir (Koçak, 2009, s. 11-12).

Türk Sanatı Tarihi’ne bakıldığında Cumhuriyet dönemiyle birlikte, sanatçının yavaş yavaş özgüveninin yerine geldiği, özgürleşmeyi denediği ve endişelerinden sıyrılıp kendini tanımaya başladığı görülür.

Başlıca ölçütlerini geçmişle hesaplaşmanın ve eleştirinin oluşturduğu modernizm, aynı zamanda değişen bir yaşam biçiminin de göstergesidir. Batı’da olduğu gibi Türkiye’de de modernizm çok geniş anlamıyla “geçmiş”in sanat değerlerine karşı çıkışıyla başlar. Ancak Türkiye için bu “geçmiş” Batı ile karşılaştırıldığında çok kısadır. Türk sanatçısının karşı çıkacağı, ne sanat dünyasına hükmeden salon jürileri, ne kalıplaşmış beğeni düzeyiyle sanat ortamını etkileyen bir burjuva sınıfı, ne de yaratıcılığı körelten bir sanat eğitimi vardır. Bunların tam tersine 1873-1927 arasında Türkiye’de sanatçı yalnızca Batı anlayışında resim yaptığı için “modern” sayılır. ... 1920-1930 arası Batı modernizmi Türk sanatçısının modernleşme arzu ve gereksinimine denk düşer ve benimsenir (Germaner, 2008, s. 3).

1927 yılında 11. Galatasaray Sergisi’nde ilk modern desenlerin sergilenmesiyle başlayan “Türk Modern Resmi”, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin Münih’de Hoffman’ın atölyesinde çalışmalarının ürünü olsa da, bu yeni tarzın yaygınlaşması 1928’den sonra Müstakiller Grubu’yla kendini gösterir.

“Cezanne” etkili çalışmalar yapan bu grubun Modern Türk Sanatı’na katkıları, 1933 yılında “d grubu” nun oluşturulmasıyla hız kazanır. “d” Grubu’nun hocası olan André Lhote’nin kübizm kuramcısı olarak verdiği konferanslar —teorik olarak— bu grup içinde de benimsenmeye başlayınca, Türk sanatında ilk kez kuramsal ilişkiye dayalı yapıtlardan söz edilmeye başlanır.

1933-1951 yılları arasında etken olmuş d Grubu ... üyelerinin çoğu Paris’te çeşitli atölyelerde çalışmış, özellikle André Lhote’un ‘kübist’ ve ‘yapısalcı’, Fernand Léger’in ‘sentetik kübist’ biçim anlayışını, ‘yaşayan sanat’ söylemiyle Türk sanat ortamına sokmuş, ... d Grubu üyeleri ‘yenici’, ‘ilerici’ ve ‘yaptırımcı’ tutumuyla bugün hâlâ sürekli tartışılan bir yerin de sahibi olmuştur (YKY, 2006, s. 7-9).

Her ne kadar, bu çabalar ve çalışmalar Türk modern sanatı için önemli adım ve atılımlar olsa da, Türk sanatının evrensel köklerinin henüz yeni oluşması sebebiyle Batı’daki gibi bir modernizmin yaşanması pek mümkün olmaz.

Batı trendleri Türkiye’de hiçbir zaman birbirine etki tepki şeklinde ele alınmadı, bu yüzden yerel tepkilerin sonucu olan yerel trendler oluşması yerine sadece batı etkili yerel yorumlar oluştu. Sanatçılar; Empresyonizm’den sıkıldıklarında Kübizm’e, Fovizm’e ya da Ekspresyonizm’e dönüyorlardı. Aynı şekilde d Grubu’nun ve Bağımsızlar’ın yaklaşımı 1945 yılını izleyen on yıl içerisinde bir tükenme noktasına geldi. Oysa ki Kübizm, Fovizm ya da Ekspresyonizm söz konusu olduğunda ne Braque ya da Picasso’nun anladığı anlamda sentetik ya da analitik bir kübizm söz konusuydu ne de Ekspresyonistler’in psikolojik kargaşayı yansıtmak için yoğun bir renk patlamasını kullanmaları... Hatta Türkiye’de; Sentetik Kübizm’de kolâj kullanılarak objelerin işlendiği bilinmesine rağmen, o dönemde bunlar Türk Resmi’nde hiçbir olumlu tepkiye yol açmamıştı. Sadece Kübist teknikte aynı nesneye ait iki imgenin üst üste bindirilmesine duyulan ufak bir sempati vardı hepsi bu (Turani, 2006, s. 258).

Turani’nin de bahsettiği gibi, kolâj ve alternatif malzemenin Türk resmi içerisinde yerini alması epey zaman alır ve anca 1950’lerde soyut sanatla birlikte kendini göstermeye başlar. 1953 yılında ‘Orijinal Sergi Öncesi’ başlıklı sergide Adnan Çoker ve Lütfü Günay’la küçük kıpırtılar vererek başlayan kolâj uygulamaları, kısa bir süre sonra Cemal Bingöl ve Cemil Eren tarafından da denenir.



Şekil 104: Adnan Çoker, ‘Ritmik Hüsn-ü Hat’, 1955, Kolaj

(kâğıt üzerine çini mürekkebi ve renkli kalemle boyanmış karton yapıştırma)

<http://www.adnancoker.com/pPages/pArtist.aspx?paID=483§ion=130&lang=TR&periodID=405&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1>

Başlangıçta daha çok kendi renklendirdiği kâğıtları kullanıp yalın ve az renkli denemeler yapan Çoker, zamanla kolâjlarına Picasso ve Braque gibi gazete kâğıtlarını ve yazı metinlerini, Gris gibi de rengi ekleyerek, soyut denemeler gerçekleştirir.

Adnan Çoker gibi hem soyut, hem de kolâj çalışan Lütfü Günay'da, başlangıçta daha yalın denemeler yapar, daha sonra paslı teneke, kum, kâğıt hamuru, çuval, kül, talaş, naylon gibi hayatın içinden malzemeleri seçerek daha deneysel ve daha boyutlu işler ortaya çıkarır. Seçtiği malzemeler tıpkı Beuys' un malzemeleri gibi yalın ve çabuk başkalaşmaya müsait minör malzemelerdir. Onun oluşturduğu yatay ve dikey yüzeyler arasındaki plastik değerlerin ilişkileri, lekelerle bütünleşerek şekillenir; seçtiği nesneler organik biçimleri ve çizgilerinden sıyrılarak renkler ve lekeler olarak yeniden var olur (Ersoy, 2004, s. 250).



Şekil 105: Lütfü Günay, 'Paslanmanın Direnişi VII', 1992, Kolaj (paslı demir, boya)

ERSOY, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı*. (s. 250). İstanbul: Altın Kitaplar

Yaptığı kolâjlarında daha çok, teneke ve kumaşla çalıştığını belirten Günay, paslanma hissinden ayrı bir tat aldığını belirterek, bazen boyanın kendine yetmediğini, duygu yoğunluğunu yakalayabilmek için bez, kâğıt, naylon, kum ve hatta tuvalin arka yüzünü kullanmaktan keyif aldığını söyler (Özsezgin, 2001, s. 197).

Bu dönemin malzeme kullanan diğer bir önemli ismiyse Bedri Rahmi Eyüpoğlu'dur. Pollock'un akıtma boyalarını, Alberto Burri'nin yapıştırma bezlerini ve Tapies'nin kum karışımlarını tek bir çalışma da sentezleyen Bedri Rahmi, ayrıca, asamblajlarıyla birlikte Türk Modern Sanatı'nda malzeme kullanımının önemli örneklerini verir. Onun yapıtlarının naifliği halk sanatı ve çağdaş sanatın bir sentezi olarak gün yüzüne çıkar. Oymabaskı

(gravür), mozaik ve seramik çalışmaları da yapan Eyüpoğlu, yazdığı şiirleri sanatın birçok alanını yaratımsal sürecine dâhil eder.



Şekil 106: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, ‘İsimsiz’,1964
(boya ve karışım macun)

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=96

Yine bu dönemin önemli bir diğer ismi de Zeki Faik İzer’dir. İzer caz müziğine olan hayranlığını renkli kolâjlarıyla ifade ederken, çalışmaları bir renkçi olarak etkilendiği Matisse’ten de izler taşır.

Yüksel Arslan, 1950’lerin ortasında kâğıt üstünde ot, kiremit, kömür, yağ, sabun, çiçek, taş, benzin, bal, yumurta akı, idrar, kan gibi malzemelerden yararlanarak deneysel çalışmalar yapar, kendi malzeme formülünü hazırlayan Arslan, bu çalışmalarına “arture” adını verir.

Özdoğan’a göre, Arslan, bu teknikle karmaşıklıktan kaçınarak, genel geçer sanat kuramları karşısında kaskatı durarak ve yapay olan her şeyin karşısına ilkelliği koyarak ustalaşmıştır (Özdoğan, 2010, s. 67).

“Ressam olmadan da ressam olunabileceğini” ve “ressamdan çok okur olduğunu” savunan Arslan, Nietzsche ve Marx gibi düşünürlerden etkilenmiştir. Resimsel hesaplaşmalarını yazın ortamına da dökerek iç dünyasını hem resimleri hem de yazılarıyla gözler önüne serer. Bu durum onun disiplinlerarası çalışan sanat dehasının bir ürünüdür.



Şekil 107: Yüksel Arslan, 'Arture 314- Influences (Brecht)' 1983
(kan, idrar, kömür tozu karışımı boya)

<http://www.galerinev.com/en/sanatcilar/detay/33/yuksel-arslan>

Bu dönemde değişik malzemelerin olanaklarını deneyen diğer bir isim de Erol Akyavaş'tır. Madra'ya göre, daha çok islami motifleri uzlaştırma çabası çerçevesinde sunan Akyavaş, simgeleri sert ve katı ideolojilerin karşılığı olarak değil, tinsel zenginliğin ifadesi olarak kullanır (aktaran Koçak, 2009, s. 111). Boncuk, kemik, metal gibi malzemeleri bir mücevher ustası gibi resim sanatıyla birleştirir. Farklı kaynaklardan aldığı suratları, nesne ve şekilleri yarattığı kompozisyonlarla tuval üzerine yapıştırır. Tüm yüzeyi kaplayan farklı renk ve boyutlardaki sayısız boncuk ve renkli taş, Akyavaş'ın malzemeyle oluşturduğu süslemeci ve bezemeci tutumuna örnektir.

6.2. Türkiye’de Modernizm’in Ötesi ve Malzeme

1960’larda Batı’da etkisini gösteren ‘Pop Sanat’, Türkiye’de, diğer akımların aksine Batılı çağdaş sanatçılarla eş zamanlı olarak kendini gösterir. Özdemir Altan, Burhan Doğançay ve Altan Gürman gibi kolâj denemeleri yapan sanatçıların çalışmaları, Türk sanatının dönüm noktasının habercisi olur. Altan, genellikle rastlantısal çözümlemeler yakalamak için kesip yapıştırırken, Doğançay bir çeşit yakma tekniği olan “fümaj”la farklı duvarlardan sökülen afişleri bir araya getirmeyi dener.

Özellikle, 1967 yılı Türk sanatının dönüm noktasıdır. Bu tarihte Altan Gürman “Montajlar” dizisiyle birlikte, hazır nesneleri (ready-made) Türk sanatına ilk sokan isimdir.

Sanat tarihçisi Canan Beykal, ... “Montaj” dizisi için şöyle diyordu: “M4, M5 ve M6 ise bütün yapıtları içinde olduğu kadar, Montaj dizisinin de en görkemli yapıtlarıdır kuşkusuz. Bunlar bütün yalnlıklarıyla, nesnenin tehlikeli ilişkileriyle ve doğrudan söze girişlerindeki yüreklilikle öylesine çarpıcı yapıtlardır ki, bugün bile bu şaşırtıcılıklarına eş başkaca bir yapıt bulamayız” (Koçak, 2009, s. 153).



Şekil 108: Altan Gürman, ‘Montaj 4’, 1967
(selüloz boya, dikenli tel)

<http://transit.berkeley.edu/2011/wolbert/>

1964 yılında Amerikan Pop sanatını tanıyan Altan Gürman, önceleri temel gıda maddelerini ve günlük kullanım eşyalarını çizer (bu ilk denemelerinin adı ‘İstatistikler’dir). Daha sonra sıradan nesneleri önemsemeye başlayınca, o güne kadar yaptığı nesnelerden vazgeçmeye karar verir.

Dostu Bilge Alkor’a yazdığı bir mektupta bugüne dek yaptıklarından vazgeçip, yeni ve başka şeyler yapmaya karar verdiğini bildirir. Resim yapmanın başka yollarını araştırırken bütün el alışkanlıklarından da kurtulmak, öğrendiklerini unutmak ister. Gürman böylece boya, fırça ve tuval gibi geleneksel resim malzemelerini bırakarak yeni bir yönelime girer. ... Bu nesneler Pop-Art sanatçılarının kullandıkları gibi “tüketim nesneleri” değil yaşamsal öneme sahip nesnelerdir (Dastarlı, 2005, s. 54).

Dikenli teller, çiviler, anti-militarist asker betimlemeli kesilmiş kâğıtlar ve tahta gibi malzemeleri kullanan Gürman, “yeni boşluk sorunlarını perspektifin yanılsamacılığını aşarak çözmeye çalışır. Keser, yapıştırır, kabartır... Dekupajlarını ve montajlarını da böyle oluşturur” (Dastarlı, 2005, s. 54). Boya ve fırçadan uzaklaşıp günlük hayatın getirdiği malzemelerle hesaplaşmayı göze alabilecek kadar cesur olan Gürman, bir cesaret örneği daha göstererek yapıtlarını imzalamaz. Bu tavır, malzemenin anonim bir tavırla işlendiğini gösterir.

Tablosu ile ressamı arasındaki ilişkiyi sorgular bu tavrı. İmza yerine kullandığı lastik mühürler ... her yerde bulunabilecek olması ile çeşitlilik gösterir, herkesin kullanabileceği türdendir. Beykal’a göre “Gürman, ne yapmak istediğini başından beri biliyordu, imzayla da, sanat nesnesinin tecimsel boyutuyla da, sanatçının ürettiğinin ederiyle de ilgilenmiyor, bütün bu konuları sorguluyordu yeniden” (Dastarlı, 2005, s. 54).

Bu dönemde malzemeye yeni bir yorum getiren diğer bir isim, bir heykel sanatçısıdır. İlhan Koman dışavurumcu tavrını, eski radyatör parçaları gibi hurdaları kullanarak yansıtır ve konstrüktivist eserler inşa eder.

Kuzgun Acar, yaptığı heykellerinde kafes telleri, demir çiviler ve atık malzemeler kullanmayı tercih eder, zamanla bu malzemelere çatal ve kaşık gibi günlük hayatın gereçlerini ekler. Acar, 1975 yılında Paris’te Mehmet Ulusoy tarafından sahnelenen Kafkas Tebeşir Dairesi adlı oyun için yaptığı maskları gerçeküstücü bir tavırla betimler. Heykel yapımında kullandığı malzemelerin sıradanlığını desteklercesine, yapımının da sıradan olduğunu ve sıradanlıkların işe yarar olduğu an da değerli olduğunu şu şekilde ifade eder:

Heykel öyle de yapsan olur böyle de. Taştan, mermerden oyarsın, çividen demirden dökersin, çanak çömlekten bükersin. Hepsi de olur... Tepe noktaya bir yere koyarsın, süs olur; fırlatır atarsın, çöp olur... Ama bir işe de yaradı mı, o zaman öpülesiye, okşanasıya güzel olur, doğru olur (www.kuzgunacar.com).



Şekil 109: Kuzgun Acar, ‘Kafkas Tebeşir Dairesi’ 140 Masktan Örnekler, 1975
<http://lcivelekoglu.blogspot.com.tr/2013/08/tarihten-bugune-dusen-notlar-14-agustos.html>

Altan Gürman’la değişip yön değiştirmeye başlayan Türk Sanat Tarihi, ‘sil baştan’ tavrı benimseyen ve ‘yapı-bozum’a giden diğer sanatçıların da varlığıyla, ‘Çağdaş Türk Sanatı Tarihi’ne doğru yol almaya başlar, böylece Türk sanatı, Lyotard’ın bir devinim olarak kabul ettiği ve ‘doğum halindeki modernizm’ olarak ifade ettiği ‘Post-modernizm’in kapılarını aralar. Çağdaş Türk sanatçılarının bu tavrı modern ile post-modern arasında bir yere yerleşir.

1980’ler 1960’ların sonu ve 1970’lerin başında ilk kıpırtılarını gördüğümüz ‘çağdaş sanat’ın varlık göstermeye başladığı belirleyici bir dönemdir. Ayrıca, ilki 1987’de gerçekleşen Uluslar arası İstanbul Bienali’yle birlikte uluslar arası diyalogun başladığı ve iletişim ağının kurulduğu 1980’ler, 1990’lardaki büyük sıçramayı hazırlayan sarmal gelişmelerin yaşandığı bir kuluçka dönemi olarak da görülebilir (Erdemci, 2008, s. 255).

Artık, bu dönemle birlikte, Türk sanatçısının Dünya’da sözü dinlenmeye başlanır, henüz Türkiye’de algılanamayan bu işler yurtdışında hak ettiği yere ve üne kavuşur.

1970’li yıllarda bazı sanatçılar, sanatın üretim, sunum, dolaşım, iletişim ve dağıtım yöntemlerini, yani sanat kurumunun ta kendisini sorgulayarak kendi sanatsal pratiklerinin konusuna dönüştürdüler; kurumun (o dönem özelinde daha ziyade müzenin) büyümesini bozmaya ve kurumsal çerçevenin sınırlarını kırmaya çalışıp, sanatçı-sanat yapısı-izleyici-müze eksenlerindeki ilişkileri ve sanat kurumunun ideolojik ve toplumsal fonksiyonlarını yapıbozuma uğratan stratejiler geliştirip, bu doğrultuda işler ürettirler (Baykal, 2010, s. 12).

Bu dönemde, sanat alanlarını genişletmeye başlayan —yani Brian O’Doherty’nin (1976) bahsettiği “beyaz küp” ün dışına taşan— ve hazır-nesneleri ustalıkla melezleştirmeyi başaran en önemli yorumcularından bir tanesi Füsun Onur’dur. Onur, Gürman’a oranla daha da sıradan nesneleri tercih eder, kumaş, tül, mobilya, ev eşyaları, boncuklar, sandalyeler ve oyuncaklar gibi çocukluğundan itibaren yaşamını besleyen ve etkileyen hikâyeleri yapıtlarına ekler. Amacı, gerçek dünya ve us arasındaki engelleri kaldırırken, post-modern dönemin çok boyutlu sınırlarını aşmak, böylece, günlük yaşamın sıradanlığının ardında yatan gerçekliği meşrulaştırmaktır.

Lefebvre, gündelik yaşamın açık banallığının arkasında gizlenmiş bir güçten, önemsizliğinin altındaki bir derinlikten, sıradanlığın içindeki sıradışılıktan söz eder ve gerçeğe ulaşmanın ancak, gündelik yaşamdan sonsuz bir biçimde yeniden ve yeniden doğan ve gündelik yaşamın en derin ya da en yüce anlamlarını maskeleyen perdenin yırtılmasıyla mümkün olduğunu ileri sürer (aktaran Erdemci, 2008, s. 266).

Tül, dantel, boncuk, kasnak ve örgü yumakları gibi daha çok kadınlığı simgeleyecek zarif ve narin nesneleri kullansa da, bunları kadınlık anlamında sosyal bir mesaj için değil, bir anlatım dili oluşturmak için kullanır. Nesne ile mekân arasında anlamlı bütünlükler oluşturmadığı gibi kendi kimliğine de kadınlığı giydirmez, bir cinsel kimlikle değil, sadece bir anlatımcı olarak kendini yapıtın içerisine dâhil eder.

“Onur, disiplinlerarası denemelerinden 1983 tarihli ‘resim’lerinde, tuval üzerinde üçüncü boyut yanılsaması yaratmak yerine, tuvale teyp bandı, atkuyruğunu anımsatan iplikten

örgüler gibi alışılmışın dışında hazır-nesneler ekleyerek, tuvali üçüncü boyuta açmıştır”(Erdemci,2008, s. 266).



Şekil 110: Füsun Onur, ‘İsimsiz’, 1983
(tuval, ip, boncuklu toka, tel)

Brehm, M. (2007). *Gören Gözler İçin* (B. Tut, Çev). (s.85) İstanbul: Yapı Kredi.

Hayatın her türlü malzemesini deneyerek yerleştirmeler yapan Onur, yalıtım malzemelerinden yararlanarak yaptığı “Bankta Dinlenmek İster Misiniz?” çalışmasında olduğu gibi gerçek ve yalan arasındaki ince bir çizgide yer alır, yeşil zemine yerleştirdiği, minicik kırmızı bir bankla izleyiciyi kendi düşsel dünyasına davet eder. Bu tavır Onur’un malzeme seçimindeki ustalığını gözler önüne serer.

Füsun Onur ... “bazen” der, “çıkış noktasını oluşturan öykülerdir, bazen bir malzeme, bulunmuş bir nesne, bir sözcük ya da mekândır — son yıllarda müzik yapıtları oluşturma arzusu çalışmalarımı biçimlendirmiştir”. Füsun Onur “yapıyorum” demez, “biçimlenir” der. Olmaya bırakmak, sezgisel olanın karşısındaki açıklık, en ince ayrıntısına dek tasarlanan ve hiç durmaksızın gerçekleştiren sanatsal yerleştirmeye yansıtılan sonucun gerilimli dengesini oluşturur (Brehm, 2007, s. 9).

Sandalyeleri paketleyen, kendi kıyafeti içine post dolduran, yıkan, bozan, birleştiren, ayıran, eşyaların da bir düş kurabileceğini gözler önüne seren Onur, hem Çağdaş Türk Sanatı’nın, hem de kavramsal sanatın önemli bir temsilcisidir.

Bu dönemin diğer bir önemli ismi İstanbul doğumlu, Ermeni asıllı Sarkis'tir. Çalışmalarında Joseph Beuys'un mitolojik tavrını benimseyen Sarkis için ışık, hikâyeleri olan bir kavramdır ve yapıtlarında yapay ve gerçek ışığın hesaplaşmaları vardır. Bu ışıklar yardımıyla sözcükleri de sanatının içine alan Sarkis, ışıklı hikâyeler anlatır.



Şekil 111: Sarkis, 'Retrospektif Sergisinden', 2009
(ışıklandırılmış florasan, heykel)

<http://ozgenyildirim.blogspot.com.tr/2009/11/bir-sarkis-retrospektifi-site.html>

İçsel sesinin sesli dönüşümleri olarak dışa çıkan yapıtları, bazen kavramsal, bazen minimal sanat menşei taşısa da Sarkis'in genel anlamda bir deneyci olduğunu söylemek mümkündür. Yerleştirmelerini gerçekleştirirken sulu boyadan hiç kopmaz ve disiplinlerarası bir tutumla bu işlerini de yerleştirmelerine dâhil eder. Ses kayıt cihazlarını, teyp bantlarını, kıyafetleri, çuval bezlerini, ahşap kutuları, yöresel kilimleri, bibloları, film şeritlerini kullanırken “bence her sanatçı şu ya da bu şekilde kendi mitolojisini oluşturur” demektedir (Zabunyan, 2010, s. 35).

1976'dan günümüze Kriegsschatz (Savaş Ganimeti) kavramını çalışmalarında kullanan sanatçı, sanat eserlerinin dondurulmuş bir biçimde sunulmasını, müzelerin ve sanat kurumlarının işlev/işlevsizliğini bu kavram bağlamında eleştirmiştir. Dolayısıyla Sarkis'in yerleştirmeleri her gittiği yerde değişir, dönüşür, nesneler kendi yaşam ortamlarından beslenir ve sergilendikleri ortamların durağanlığına karşı çıkararak mekânın yaşayan bir parçası haline gelir. Sarkis, kırmızı ve yeşilin egemen olduğu yapay ışık ile ses unsurunu da mekân algısını farklılaştırmak amacıyla kullanır (Yıldız, 2008, s. 320).

Kendini alternatif malzemeye yakın gören bir başka isim olan, Cengiz Çekil, tahta blok, bez, ip, kâğıt, pil, demir yolu traversleri, kola şişeleri, somya ve ışık kaynağı gibi her türlü malzemeyi ve malzemenin her türlü imkânını kullanır.



Şekil 112: Cengiz Çekil, 'Ölü Bir Somyanın Anısına', 1974
(çarşaf, somya)

http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/cengiz-cekil/#works_in_exhibition_1797

Birçok işinde ölüm, mezar, fanilik gibi kavramları irdeleyen Çekil —cesedin toprağa hapsolması gibi— izleyeni de heybetli taşlar arasına hapsetmeyi başarır. Bu aynı zamanda seçilen nesnenin başarısıdır.



Şekil 113: Nil Yalter, 'Rahime', 1979, Duvar Yerleştirme
(fotoğraf, yazı, kumaş şerit)

<http://www.nilyalter.com/works/24/rahime-kurdish-woman-from-turkey-by-nil-yalter-nicole-croiset 1979.html>

Bu dönemde alternatif malzemeler kullanan diğer bir isim Nil Yalter'dir. Daha çok kadının toplumdaki statüsü gibi etnolojik ve antropolojik çalışmalar yapan Yalter, zamanla videonun ve fotoğrafın da olanaklarını, malzemeyle harmanlayarak denemeler yapar ve böylece gizlice ve yalnız yarattığı mekânların anlattıklarını izleyiciyle büyümlü bir biçimde buluşturur.

Bedri Baykam, kolajlarında alternatif malzemeyi boya ile buluşturarak eklektik bir kimlik olarak kullanmayı tercih eder. Gazete kâğıtları ve haber kupürleri, afiş parçaları, kırılmış aynalar onun boya ile harmanladığı kolajlarının temel unsurlarıdır. 'Fahişenin Odası' adlı yapıtına bakıldığında Julian Schnabel'in yapıtlarında kullandığı kırık seramik parçalara bir gönderme yapar gibi kullanılan kırık ayna parçaları göze çarpar. Ancak Schnabel'in görevlerinden koparılarak kendi benliklerini kaybeden kırık nesneleri yerine Baykam, aynanın 'olanı gösterme' görevini yok etmez. Bir insan silüetini kaplayarak sunulan kırık ayna parçaları bireyin dış görünüşünden çok ona kendi iç dünyasını göstermek için orada bulunuyor gibidir.



Şekil 114: Bedri Baykam, 'Fahişenin Odası', 1981
(boya, kırık ayna parçaları)

http://www.bedribaykam.com/bb/donemler_erken_california.html

Baykam, zaman zaman malzemeyi kavramsal boyutta oluşturduğu kurgusal enstalasyonları ve performans çalışmaları ile buluşturur. 'Demokrasi Kutusu', 'İşkence Kutusu' ve 'Günah Kutusu' adlarını taşıyan enstalasyon çalışmalarında da günlük yaşamın anlamını taşıyan, okunarak fikir edinilen gazete kupürlerini, yazıyı ve fotoğrafı kullanır. "Sanatçının amacı, izleyeni tahrik etmek, sadece görme duyusunu değil, diğer tüm duygularını harekete geçirerek onu sarsmak, düşündürmek ve sürprizlerle şaşırtmaktır. Sanatı edilgenlikten kurtarıp aktif ve yaşayan bir sanata dönüştürmektir" (Ersoy, 2004, s. 99). Bu durum, onun

açık bir şekilde politik ve sosyal olaylardan beslenerek yapıtlar oluşturduğunu göstermektedir.

1990'lı yıllar Türkiye'de postmodernizm tartışmalarının sık sık gündeme getirildiği yıllardır. Postmodernizmin çok kültürlülük söyleminin özellikle bienal gibi uluslararası etkinliklerde neredeyse ana eksen olduğu görülür. Bienallerin odağında ana söylem olarak İstanbul üzerinden çok kültürlülük, çok kültürlülük üzerinden İstanbul yer almakta ve bu söylemler etrafında bienaller inşa edilmektedir. Dolayısıyla etnik, cinsel, kültürel kimlik ve melez kültür gibi olgular gündeme gelmeye başladığı görülür. Bienaller gibi uluslararası sergiler yoluyla uluslararası sanat ortamıyla tanışma imkânı bulan Türkiyeli sanatçılar (özellikle yabancı dil bilenler) 1990'ların ikinci yarısından itibaren Batı sanat ortamıyla geçmişe oranla daha yakın ilişkiler kurabilmiştir. Artık çeşitli malzeme ve tekniklerin çeşitlilik içinde kullanıldığı çalışmalar yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli sergiler yoluyla varlığını göstermeye başlamıştır. Ancak, burada kavramsal veya düşünsel boyuttan öte politik yönü olan çalışmalar öne çıkmaktadır (Bunulday, 2008).

Malzemeyi her yönüyle kullanmayı tercih etmiş isimlerden bir tanesi de Gülsün Karamustafa'dır. Başlangıçta kumaşları birbirine dikerek 'kasıtlı kıç' ler oluşturmayı tercih eden Karamustafa, bu kumaş kolâjlarına popüler kültürün fenomenlerini de ekleyerek endüstrileşmenin kültür üzerindeki etkilerini sorgular.

Bütün bu çalışmalarda bir şeyin yerine başka şey koyma yönünde sanatsal bir uygulama gözlenmekteydi; kullanılan gündelik yaşam nesnelerinin işlevi, yapıtları önceleyen ama bu yapıtlarla tam olarak örtüşmeyen anlam taşıyıcılarının yinelenmesinden ibaretti. Kitsch unsurların entegrasyonu sanat-dışı bir gerçekliği alıntılanmaktaydı ve yüksek kültürün, bütünselliğin ya da tarihsel kimliğin yitimine dair uyarılarda bulunmak gibi bir amaç taşımıyordu. Geçiş sürecine özgün durumları görselleştirmek, geleneksel ve modern olanın ilişkisi dâhilinde oluşan aradalıkları betimlemek ve bu aradalık hallerine dair eleştirel-ironik "anıt"lar ithaf etmekte öncelikli olarak amaçlanan (Heinrich, 2007, s. 50).

Sepetlerin içerisine kumaş topakları dolduran, günlük hayatın nesnelerini alaycı bir tavırla yapıtlarına yerleştiren Karamustafa'nın işleri, genel olarak izleyicide bir bitmemişlik hissi yaratır. Kumaşlara polyester doldurarak diktiği elbiselerinden de anlaşılacağı gibi kendi hikâyelerinin kahramanlarını kendi yaratmayı tercih eden sanatçı, vatan-hayat sorgulaması içine girerek, yıkılamayacak tabu olan 'ikonlar'ı da sorgulayacak kadar cesur davranır.



Şekil 115: Gülsün Karamustafa, 'Vatan Doğduğun Değil, Doyduğun Yerdir', 1992
(sargı bezi, kaşık)

<http://genizsamanlar.net/2013/09/10/vadedilmis-bir-sergi/>

Hale Tenger, genel olarak yapıtlarında kadın-erkek ilişkilerini, insanlar arası iletişimsizliği, ev içi- ev dışı durumlarını sorgular, bu sorguyu yaparken de alternatif malzemeyi büyük bir hassaslıkla kullanır.

“Anlam yitimi ve özgürlük yitimi; bu iki hal, ilk yapıtlarından itibaren insanın kültürel evriminin sonuçlarıyla ilgilenen Tenger’in 1990’larda gerçekleştirdiği çoğu enstalasyonunda ortak tematik temelini oluşturdu” (Antmen, 2007, s. 49).

Plastik çöp kutusu kapağını dünyaya dönüştüren, halatlardan kadın saçı yapan, bu saçlara dikenler ekleyen, yastıklara çiviler yerleştiren, başkalarının anılarını kavanozlayan Tenger, izleyeni huzursuz etmek için elinden geleni yapar, bir ev ortamında olabilecek koltuktan halıya, yemek masasından yatağa her türlü nesneyi aynı anda yerleştirmelerine sokarak iç mekân algısını bilinçli bir şekilde oluşturur.



Şekil 116: Hale Tenger, ‘Nezih Ölüm Gardiyanları’, 1994
(kavanoz, fotoğraf)

<http://izlekler.com/gunumuz-sanatinda-olum-temasi/>

Yine bu dönemde, Fatoş Beykal yerleştirme şeklinde gerçekleştirdiği çalışmalarında sıradanlıklarını bozmadan çuvallar kullanır, bu çuvalların doğal ve özensiz hali günümüz sanatının sorgulanmasını da sağlar.

Azade Köker, pvc, silikon ve plegsiglas kullanarak, kadın bedenini yarı saydam, hayalet formlara dönüştürür. Kolajlarının ve “büyük boyutlu yapıtlarının yanı sıra, küçük boyutlu figürler ile üstüne kum, tel, kemik, tüy, taş gibi eski uygarlıkları çağrıştıran toprak üstü buluntuları yapıştırdığı seramik panoları anımsatan kabartmalar da yapar” (Pelvanoğlu, 2008, s. 248).



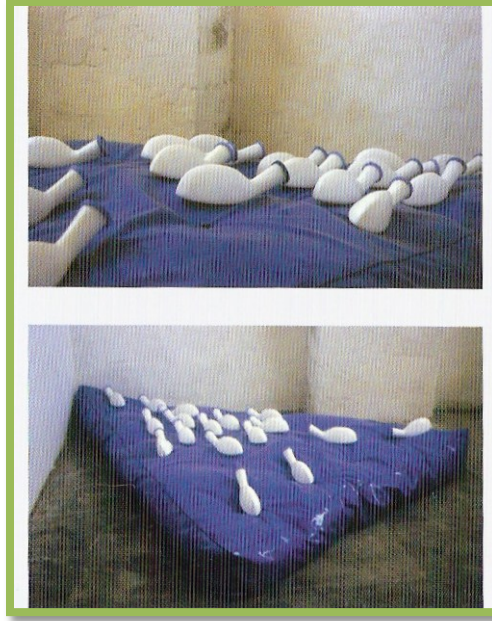
Şekil 117: Azade Köker, 'Kollektif Beden', 2000
(pvc)

<http://www.galleryapel.com/go.php?page=sergi&sergiid=50>

Aydan Murtezaoğlu'nun alternatif malzemeyle yapılan en dikkat çekici işlerinden bir tanesi 'Manzara'dır. Ayağa kalkamayan hastaların idrar ihtiyaçlarını karşılamak için kullanılan kaplar —ördekler— mavi şişme bir yatak üzerinde göç eden yaban ördekleri olarak betimlenir.

... en başta biçimsel bir taşıma pratiği olarak görülen enstalasyon, bu taşıma sürecine eşlik eden bir anlam kaymasını içeriyor ve göç etmek ile olduğu yere çakılmak, hareketlilik ile yatay vaziyete geçmek arasında anlamsal bir gerilim ağı kuruyor (Kosova, 2009, s. 55).

Genel olarak Murtezaoğlu'nun yapıtlarına bakıldığında enstalasyonlarını oluştururken fotoğraf, serigrafik baskı ve dia projeksiyon tekniklerinden sıklıkla yararlandığı görülmektedir. Sanatçının; aile, kimlik, iletişim, ait olma, yalnızlık ve mesafe konularını irdelerken ve bu sorgulamaları ifade ederken kullandığı teknikler her ne kadar çağdaş sanatın dijital malzemeleri olsa da o gelenekselden de beslendiğini fikirsel boyutta oluşturduğu çalışmalarında göstermektedir.



Şekil 118: Aydan Murtezaoglu, 'Manzara', 1996
(muşamba yatak, hasta idrar kapları)

Kosova, E. (2009). *Aydan Murtezaoglu, Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken*. (s. 55). İstanbul: Yapı Kredi.

Kesilmiş-boyanmış bez parçalarını, ipleri, plastik şeritleri, boruları ve elektrik tellerini örgü ve dokuma tekniklerini kullanarak kafesler oluşturan Bubi, yüzey-derinlik sorgulamasına girerek, bezlerin arasına ya da içine doldurduğu kâğıt ve karton parçalarıyla rölyef dokular oluşturmayı dener. Yatay ve dikey çizgiler şeklinde oluşturduğu yapıtlarına bakıldığında anlamı kendi içinde saklı, örtük ve derinlik içeren bezemeci bir tavırla yapılmış işler olduğu göze çarpar. Yapıtlarını yakarak, tahrip ederek ve zımparalayarak deneysel bir teknikle çalışan sanatçı, altın kaplama, gümüş ve pası aynı yapıt içerisinde harmanlayarak 'değer' kavramını da sorgular.



Şekil 119: Bubi, 'Kompozisyon'
(boyanmış kumaş, ip, tel, sunta üzerine montaj)

<http://www.ozbilenlermuzayede.com/muzayedeler-detay-alt.aspx?ID=1545>

Cebrail Ötgün, tuval resimlerinin içerisine malzemenin tüm olanaklarını yerleştirmeyi başarak; kâğıt hamuru, saman, talaş, kumaş, keçe, üzüm çekirdeği, krom madeni, telis gibi malzemeleri boyayla harmanlar. Malzemenin gizemli dünyası onu içine alır ve malzeme bir araç olarak sanatsal üretimlerinin merkezine yerleşir. Ötgün, salt boya yerine harmanlanmış alternatif malzemeli bir karışımı neden tercih ettiğini şu şekilde açıklar:

Boyasal etkinin dışında yeni olanaklar sunduğu için seçiyorum farklı malzemeleri. Rastlantısal etkiler verdiği için, denemeye açık olduğu için, risk yarattığı için seçiyorum malzemeyi. Biraz da özlem, geçmişimi anımsattığı için olsa gerek. Bana göre malzeme, bir anlamda kavramlarla düşünmenin sınırlarını aşmada önemli bir araçtır. ... Malzeme serttir, yıkıcıdır, dolayısıyla da şiddet içerir. Malzeme iticidir, inciticidir, estetik hazzı engeller, araya mesafe koyar, bu yönüyle de gerilim yaratır izleyicinin üzerinde. Malzeme hem beyne hem dokunsallığa hitap eder (aktaran Yılmaz, 2009, s. 268).



Şekil 120: Cebrail Ötgün, 'Saman Arabası', 2000
(boya, talaştan hazırlanan macun, kâğıt hamuru)
<http://websitem.gazi.edu.tr/site/otgun/pictures7>

Ötgün'ün yapıtları emülsiyon karışımların oluşturduğu gizem ve naifliklerle doludur. Onun hazırladığı macunların kalın, pütürlü ve kıvamlı dokusu yapıta sadece biçimsel anlamda değil, düşünsel anlamda da bir boyut kazandırır. Seçtiği malzemeler zamanla dönüşüp değişecek hatta yok olacak minör malzemelerdir.

Atilla İlkyaz, modernizme birçok kez gönderme yaparak koyun postunu bir tuval gibi kullanır ve onu renklendirir, duvara gerer, yemek masasına oturtur, pencereden baktırır; böylece bu cansız malzemeye yaşayan bir anlam yükler. Onun ‘Şimdi Haberler’ serisine bakıldığında, avangart bir ruhla günümüz sanatının karşılığı olan çok kimlikli bir üslup kullandığı görülür. Bu durum, onun modernist bir tavırla güncel sanatı harmanladığını ve bu harmanlamayı yaparken de malzemenin hem teknik hem de fikir bağlamında bütün imkânlarından yararlandığını gösterir.

Atilla İlkyaz “... Şimdi Haberler” serisinde gazete küpürlerini kendi hayal dünyası ile buluşturuyor. İlkyaz gazete küpürlerini modern bir çoğaltma tekniği olan fotokopi ile alıılmış boyutlarının dışında büyütür, üzerlerine transparan bir katmanla kendi figürlerini bindiriyor. Kullanılan malzemenin gazete küpürleri ve aydınlar gibi gündelik hayata dair malzemeler olması ve yapıtların fotokopi ile çoğaltılmış olması İlkyaz’ın sergisi ile yirminci yüzyılın öncü akımları arasında paralellikler kuruyor. Fakat İlkyaz her ne kadar erken yirminci yüzyıl sanatının tekniklerini kullansa da İlkyaz’ın üst üste bindirmeleri konularını günümüz dünyasından ve özellikle de gündelik hayattan alıyor; dolayısıyla izleyici güncel ve popüler olanla bir diyaloga davet ediyor. Gazete küpürlerinin gerçekliği ile İlkyaz’ın hayal dünyasının çakışması izleyiciye bu farklı dünyalar arasında seçim yapma ve kendi izleklerini oluşturma şansı veriyor (Soyöz, 2008, s.138).



Şekil 121: Atilla İlkyaz, ‘Gölgeler’, 2008-10
(dc-fix)

<http://www.atillaalkyaz.com/tr/index.html>

Son dönem işlerinde keşfettiği yapışkanlı kâğıtlar sayesinde gittiği her ülkeye sanatından bir parça armağan eden İlkyaz, kamusal alana sızmasını sağlayan bu kâğıtlara kendi biçimlerini verir. Onun kendi biçimlerini, bulunduğu yerin atmosferine ve dokularına iliştiirmesi yapıtının sadece kamusal alana dâhil olmasını sağlamaz, aynı zamanda alanın da yapıta

eklenmesine neden olur. Böylece hem yapıt hem mekân –dolaylı olarak- hem de sanatçı aynı düzlem içerisinde eriyerek bir yanılsama oluşturur; bu durum neyin gerçek, neyin kurgu, neyin mekân, neyin yapıt olduğunu unutturarak alımlayana bütünsel bir gerçek hayat sahnesi sunar.

Mehmet Yılmaz, yapıtlarında dijital dünyanın imkânları ile salt boyanın imkânlarını bir araya getirir. Kavramsal sanatla birlikte nesnenin kendisi ve fotoğrafı paradoksu, onun yapıtlarında nesnenin görüntüsü ve görüntünün boyasal replikası şeklini alır. Foto-gerçeklikten çok resmin anlamı ve neliği üzerine düşünerek yapıtlarını oluşturan Yılmaz, zaman zaman boya ile oluşturduğu kısımları yarım bırakarak tamamlamayı alımlayanın düşünsel gücüne bırakır. Ayrıca onun, yapıtlarını canlandırdığı tuval yüzeyleri farklı şekillerde oluşturulan dizaynlarıyla yapıtın temel bir ögesi haline gelir. Onun tuvaleri mekânı çepeçevre saran, mekâna uyum sağlayan ve mekâna özgürce yerleşen somut yapısıyla yaratımsal ve deneysel malzemenin, yapıtı temsil eden tüm nüvelerini içerir.

Mehmet Yılmaz’ın İkizler dizisi, boyasal resmin ve bir baskıresim türü olarak fotoğrafın estetik, biçimsel ve kavramsal karakterlerini sorguluyor. Ona göre, fotoğrafik imgeler ve foto-gerçekçi boyanmış olanlar aynı kategoridedir [her iki grup da resim kapsamındadır] –ve bu düşüncesi onun sanatsal sorgulamasını sıradışı kılmaktadır (Graf, 2013).



Şekil 122: Mehmet Yılmaz, 'Çekiç ve çikeÇ', 2012
(sol, tuvale dijital baskı; sağ, tuvale yağlı boya,
katlanır tuval üzerine)

<http://mehmetyilmazmehmet.com/calismalar-works/xii-ikizler-fotograf-resimdir-twins-photography-is-painting/#jp-carousel-346>

Malzeme deneyleri yapan diğerk bir isim Nezaket Ekici'dir. Ekici, malzemeyi bir tuval ya da yerleştirmede kullanmak yerine daha çok performanslarla boyutlandırmayı tercih eder ve metamorfik hikâyelerle, kimlik-kişilik sorgulamaları yapar. Kapalı alanlara balonlar doldurup patlatma eylemlerine girişen, hapishanede mahkûm olan kadınlarla özdeşleşip onları hissedebilmek için kendini saçlarından tavana bağlatan ve böylece kendini mekâna hapseden, serum ve sondalardan bedenine çeşmeler yapan, alçıdan bir beden içerisine hapsolup kabuğundan sıyrılmaya çalışan Ekici, bu performanslarıyla Çağdaş Türk Sanatı'na yön veren isimlerden birisidir. Daha çok kendi içsel hesaplaşmalarını kadın kimliği çerçevesinde çözümlemeye çalışan Ekici, kendi bedenini temel alarak yine kendi sınırlarını zorlar.



Şekil 123: Nezaket Ekici, 'Performans Gösterisinden', 2009, Performans (alçı)

<http://www.potz.blitz.szpilman.de/archives/938>

Malzemenin en kışkırtıcı ve değişik yaklaşımını deneyen isim Pınar Yolaçan'dır. Lüks kumaşlarla birlikte hayvanların derilerini, etlerini, gözlerini, plasentalarını kullanan Yolaçan, bu malzemeleri önce bir heykeltıraş gibi yontar, bu malzemelerden bir terzi gibi dönem kostümleri diker ve daha sonra bunları fotoğraflayarak izleyiciye sunar. Ortaya çıkan

ürünleri, ürün ile özdeşleşen bedenlere giydirmeyi tercih ederek, yapıtı ürün ve beden anlamında kaynaştırmayı ve birbirinden ayrılması mümkün olmayan tek bir parçaymış gibi göstermeyi dener.



Şekil 124: Pınar Yolaçan, 'İsimsiz', 2007
(sakatat, kadife kumaş)

http://pinaryolacan.blogspot.com.tr/2009_10_01_archive.html

Plasentanın, sadece hamile dişilerin içinde olmasının ilgisini çeken bir durum olduğunu söyleyen Pınar Yolaçan, yapıtlarının ironik olduğunu belirterek, etlerle ıllıllığı vurgularken, kumaşlarla asilleri ifade ettiğini söyler (Haydaroglu, 2008, s. 14). Bu söylemle yüksek sanat anlayışını ve –sözde– alt kültürü bir araya getiren Yolaçan, kadın bedenini bir başka bedenın uzuvlarına –üstelik ölü ve soğuk bir bedenın uzuvlarına– dolayarak ortaya çıkan gerilimin anlık yansımalarını gözler önüne serer.

Misina ile dikilmiş, süslenmiş işkembeler, bağırsaklar, kaslar, organlar, deri ve tavuk kafaları, grotesk bir biçimde, İngiliz ve Amerikalı kadınların kendi deri renklerini ve sarkık etlerini taklit ediyor. Modellerin yapışan soğuk ete karşı fiziksel tiksinişleri objektif tarafından yakalanıyor ve dahası bu modeller kendi fiziki durumlarının hiper-farkındalığına vardıkları bir süreçte oldukları izlenimini bırakıyorlar (Honigman, 2007, s. 9)

Çağdaş Türk sanatçılar arasında alternatif malzeme kullanan diğer isimlerden bazıları; Ayşe Erkmen, Selim Birsell, Serhat Kiraz, Handan Börtüçene, İrfan Önürmen, Kutluğ Ataman, İnci Eviner, Halil Altındere ve Ferhat Özgür'dür. Bu isimlerin çokluğu güncel Türk Sanatı ve Türk sanatçılarının alternatif malzeme kullanmaya karşı olan bakış açılarını gözler önüne serer. Bu sanatçılar malzemeyi sadece bir nesne olarak yorumlamaz, aynı zamanda bir dil olarak kullanır.

Günümüzde Türkiye'de birçok sanatçı tarihsel tabakalanma kavramını irdeliyor ve sanırım etkileyici bir tarihsel geçmişe bağlılık ve sorumluluk duyuyor. Aynı zamanda sanatçı, Rönesans resmi ve heykeli ya da Batı sanatının geleneklerine sahip olmadan, kendini yeni bir sanata uyarlamak zorunluğunu duyuyor. Çünkü ortaçağ sanat kavramından, 20. Yüzyıl sanat kavramına çok kısa zamanda geçmek zorunda kaldı. Sanırım bu ayrıcalıklı durum yakın bir gelecekte ilginç bir sonuç doğuracak (Madra, 2003, s. 25).

Sonuç olarak bakıldığında, Türk Sanatı, her ne kadar Batı temelli bir sanat kökenine sahip olmasa da, günümüz Türk sanatçısı, aradaki uçurumu kapatır ve Post-modern dönemde alternatif malzemelerden harmanladığı yapıtlarıyla dünyayla kıyaslanacak boyutta işler başarır.

BÖLÜM VII

MALZEME/NESNE KULLANIMININ GÜNÜMÜZ SANAT EĞİTİMİNE ETKİLERİ

7.1. Sanat ve Sanat Eğitimi

“Sanat etkinliği en geniş anlamıyla benliğin kişiliğe dönüştürülmesi eylemi olup, dışımızdaki dünyalara duyulan ilgi ve bilinmeyenlerin çekiciliği de bu eylemimizi besleyen ana damarlardır. Var olanla var olmayan arasında bir yerlerde bulunan sanatsal süreç, bu iki alanı bir araya getirmeye çalışır” (Bozkurt, 2004, s. 9). Bu bir araya gelme sürecini ise sağlayan sanatsal alt yapı ve dili oluşturan malzemelerdir. Yani sanat, bir denge sürecidir; varlıkla yokluk arasında bir köprü kurarken, sanatta güzeli, bilimde doğruyu arayan insan ruhu ve zekâsı, aslında kendini aramaktadır. Bu durum “Sanatta değişmez değerlerin bulunmadığı gerçeğini” ortaya çıkarır (Turani, 2006, s. 12).

İnsan değiştikçe, sanat devreye girer. İnsan kendini arar, sanat değişir. İnsan yenilenir, sanat yenilenir. İnsan kendini aradıkça anlatır, ifade eder ve farkına varır. Bu farkına varış insanın kendini ifade etme şeklini, kısmen ya da tümünden değiştirmesini sağlar.

Kendini aşmak istiyor insan. Tüm insan olmak istiyor. Ayrı bir birey olmakla yetinmiyor; bireysel yaşamının kopmuşluğundan kurtulmaya, bireyciliğinin bütün sınırlılığı ile onu yoksun bıraktığı, ama onun gene de sezip özlediği, bir doluluğa, daha doğru, daha anlamlı bir dünyaya geçmek için çabalıyor. Kişiliğinin geçici, rast gele sınırları, yaşayışının kapanıklılığı içinde kendini tüketmek zorunluluğuna başkaldırıyor. İstiyor ki benliğinden ötede, kendi dışında ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun (Fischer, 2005, s. 10).

Nietzshce, Dostoyevski için ‘O, bana ruh bilimde bir şeyler öğreten tek kişi oldu’ derken, sanat yapabilen bir insanın yalnızca dünyayı değil, kendini, yani insanı doğru olarak algıladığını ve bunu doğru olarak anlatabildiğini vurgular. Bunu büyük bir felsefe adamının söylemesi tesadüf değildir.

“Ünlü sanat tarihçisi Herbert Read’e göre sanatın en basit ve kullanılan tanımı, hoşça giden biçimler yaratma çabasıdır” (Buyurgan ve Buyurgan, 2007, s. 16). Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi sanat, bir yaratma ve üretim sürecidir. “Sanat, bireye sorunları birçok şekilde çözebileceğini öğretmektedir” (Striker, 2005, s. 11). Bu ifade ayrıca günümüz sanatında ki çok yönlülüğe denk gelir.

Sanatı başlı başına bir dünya olarak görmek insanı bilgilendirir, aydınlatır. Birey sanatı dünyayı anlamak ve değiştirmek olarak algıladığında çevresine, içinde yaşadığı topluma eleştirel bir gözle bakar, güzelliklerden mutlu olur, çirkinlikleri, olumsuzlukları değiştirme çabası içine girer (Kırıçoğlu, 2009, s. 174).

20. yüzyılın başından bu yana sanat eğitimi kavramı, kapsamsal ve genel anlamda, sanatların tüm alanlarını ve biçimlerini içine alan, okul içi ve okul dışı yaratıcı sanatsal eğitimi ifade eder. Dar anlamda sanat eğitimi okullardaki resim-iş derslerini tanımlar. Yetişkin eğitiminden çok, yetişmekte olanların genel eğitim süreci içinde ele alınır (San, 2003, s. 17). Oysaki sanat eğitimi tanımı, okullarımızda çocukların kendilerini farklı şekillerde anlatabilecekleri ifade tarzlarının tümünü (resim, müzik, drama, tiyatro) karşılamalıdır (Buyurgan ve Buyurgan, 2002, s.16). Günümüzde sanat, her malzemenin kullanılabileceği, her disiplinden yararlanılabilen disiplinlerarası geçirgenliği olan bir alandır.

Özel tarafların ağır bastığı, bilimdeki gibi kesin kuralları olmayan bir alan olmasına karşın sanat, deneme, bulma, yargılama, eleştirme ve sonuçlandırma gibi bilimsel araştırma yöntemlerini de kullanan süreçlere sahiptir. Sanat, “duygu ve düşünce arasındaki karşılıklı ve içiçe geçmiş bağlantıyı vurgular. İnsanın bu iki yönünün uyumunun sağlanması bir anlamda eğitimin de temel amaçlarındandır” (San, 1971:1) (aktaran Yılmaz, 2007, s. 17).

Disiplinlerarası bir bütünlük olan sanat eğitimi, insan ruhunun yüceltilmesini amaçlayan tinsel ve estetik gerçekliğe süreçsel bir ifade, düşünsel bir boyut, ifadeyi anlamlandırma ve aktarma sağlar. Bu cümleden de anlaşılacağı gibi, sanat eğitimi sadece bir gruba, bir kesime ya da bir zekâ alanına yönelik bir eğitim değildir. Kendini gerçekleştirecek her bireyin, yetenek koşulu aranmaksızın ya da gerekmeksizin alması gereken bir ‘zorunlu eğitim’dir.

Teknoloji ve makine devrini yaşadığımız çağımızda belki tüm çağlardan daha fazla estetik bir eğitime “Sanat Eğitimi” ihtiyaç duyuyoruz. Endüstri çağı bize yeni bir düşünme sistemini öğretir. Çağ dışı kalmamak için, bireylerin topluma karşı sorumluluk duyan, toplumdan gücünü alan, oluşturucu ve yapıcı düşünmeyi benimsemeleri gerekir. Yoksa endüstri çağını, yalnız teknik bir olgu gibi görür, çağdaş bir düşünme sistemi kurulmazsa, ülkede, insanca çağdaş bir yaşam yaşanılmayacağı gibi, taklitten öte de gidilemez (aktaran Buyurgan ve Buyurgan, 2007, s. 24).

Çocuk veya genç, sanat eğitimi yoluyla bakmak yerine görmeyi, duymak yerine işitmeyi, dokunduğunu hissetmeyi kısacası farkında olmayı, algılamayı öğrenir. Sanat eğitimi bir “duyarlılık” eğitimidir (Yılmaz, 2007, s. 18). Sanat eğitimi, bireyin kendi kendini disiplin altına almasını sağlar.

Bugün Türk Eğitim Sistemi’nin önündeki sorun, cumhuriyetin başlangıcında (20. yy. için) ortaya konan eğitim hedeflerini 21. yy. için yenileme sorunudur. Dolayısıyla, eğitim sistemindeki temel sorun, sistemin başlangıçta amaçlanan görevleri yerine getirmemesi değil, yeni gereksinimleri karşılayacak yapı ve işleyişlerin oluşturulmasıdır. Sistem, okur-yazar nüfusu arttırmak üzerine kurulmuş ve amaç gerçekleşmiştir. Sistemin bugünkü amacı okur-yazar yetiştirmek değil; yaratıcı, girişken, küresel düşünüp, yerel hareket edebilen girişimciler yetiştirmektir. Okullara düşen yeni görev, değişimin dinamiğini kavramış ve yeni durumlara kolayca uyum sağlayabilen, hatta değişimin önderliğini üstlenebilecek kapasitede gençler yetiştirmektir (Özden, 2010, s. 4).

Günümüzde post-modernizm sadece sanat, kültür ve felsefe anlamında başkalaşım yararmaz, eğitimde de değişikliklere gidilmesine neden olur.

Modernizm ve akılcılığa tepki ve onların tutarsızlık ve yanlışlıklarına karşı gelişen postmodern paradigmalar, bilginin doğasına ilişkin yeni bir epistemolojinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Postmodern anlayışta bilgi mutlak kabul edilmemektedir. Bu tartışmaların önemli bir kısmı bilgi, bilginin doğası ve kaynağı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Temelde farklılıkları öne çıkaran postmodern felsefede büyük söylemler ve büyük kuramlar yerine, çeşitli yerel, kültürel ve etnik söylemler bir arada ve doğru kabul edilmektedir. Böyle bir anlayışta bilimsel bilginin, öğrenciye evrenin değişmez yasaları gibi ezberletilmesinin bir anlamı yoktur. Aksine, öğrenci bu doğrular arasında kendi doğrusunu bulmayı öğrenmelidir. ... eğitim, bilginin aktarılması yerine, bilgi üretmeye yönelik olarak düzenlenmelidir. ... bilgi, bilen kavrayışına bağlıdır (Özden, 2010, s. 57).

Bu yaklaşım, eğitimin amacını, zihinde bilgi depolama eğilimden kurtararak geleneksel anlayışa alternatifler sunarak değiştirir. “Yeni anlayış öğrencinin bilgilenmesine değil, bilgi üretme kapasitesine ulaşmasını vurgulamaktadır. Öğrencinin aldığı bilgiyi kendince yorumlaması, anlamlandırması beklenmektedir. Sınıf, başkalarının keşfedilen bilgilerin aktarıldığı bir ortam değil, öğrencileri aralarında ve öğretmenleriyle etkileşimleri sonucu yeni bilgi ürettikleri bir ortam olmalıdır” (Özden, 2010, s. 58).

Bu doğrultuda sanat eğitimi, tüm bu değişimin sağlanması açısından gereklidir. Öğrencinin bağımsız ve yaratıcı düşünmesini sağlamak için, nasıl ki bir kimya dersi laboratuvar ortamında yapılıyorsa, sanat eğitiminin de yaratım koşullarının gerçekleştirileceği atölyelerde yapılması gerekir. Bu atölyeler amacına uygun araç-gereçler ile donatılmalıdır ve sanat eğitimi atölyeleri amaca uygun donanıma sahip olmalıdır.

Ülkemizde sanat eğitiminde yaratıcılık konusu, üzerinde çok durulan bir konu olmasına karşın, bu konu atölye ortamlarının yetersizliği nedeniyle bir takım aksaklıklara maruz kalır. Bu aksaklıklar sadece, ilk ve ortaöğretim kurumlarında değil, sanat eğitimi veren üniversitelerimizin de temel sorunlarından bir tanesidir.

Görsel sanatlar eğitimi doğrudan araç ve gerece dayalı bir eğitimidir. Sanat çalışmalarında yalnız kalem, kâğıt, boya yeterli değildir. Kil, ağaç, alçı, karton, kumaş parçaları ve benzeri doğal, yapay, artık her türlü gereç bu derslerde kullanılır. Alıştırma gereçleri niteliğinde olanlar yanında görsel-işitsel öğretim araçları da sanatın öğretim araçları içinde yer almalıdır. Ancak okullarımızda araç ve gereç sağlanmasında, saklanması ve kullanılmasında başta parasal olmak üzere pek çok sorunla karşılaşılır. Bu sorunların başında yöneticilerin parasal kaynaklarını önemine inanmadıkları bir alan için kullanmamaları gelir. Öğrenci kâğıdını, boyasını her ders kendisi okula getirse bile bunlar dışında kil, alçı, ağaç gibi gereçlerin tek tek öğrenci tarafından sağlanması olanaksızdır (Kırıçoğlu, 2005, s. 9).

7.2. Yaratıcılık ve Sanat Eğitimi

Yaratıcılık, süreçten çok sonuçla ilgili bir kavram olmakla birlikte çok boyutlu düşünen bir ürün ürünüdür (Kırıçoğlu, 2005, s. 167). Yani yaratıcılık, farklı düşünebilme ve farklı sonuçlara ulaşabilme durumudur. Bu sonuçlara ulaşırken değişik yollar deneyebilme cesaretidir.

Yaratıcılık, sanat eğitiminde, diğer alanlardan çok daha önemlidir. Çünkü sanat, “bir gerçeğin” ya da “düşüncenin” edilgen durumu ile yetinemez; özünde az ya da çok ama kesin var olan bir değişimi ve yeniliği ortaya çıkarır. Ancak, her davranışta bir yepyenilik de beklenmemelidir. Üstün sanatçılar arasında öyleleri seyrek de olsa çıksa bile, sanatsal öğrenmede temel davranış estetik düzenin yakalanmasıdır (Kırıçoğlu, 2005, s. 171-172)

Yaratıcılık hayal gücünün bir parçasıdır, “Hayal gücü bilgidен önemlidir” (Albert Einstein). Bu nedenle her insan kendine özgüdür, kendini kendi seçtiği bir yola ifade etmek istemesi de en doğal hakkıdır. Sanat eğitimi sadece fikir vermez, yeni fikirlere ortam hazırlar. Kendini ifade etmek isteyen her duygu, buluş ya da yaratı, bu eğitimle, artık gizlenmek zorunda değildir.

İçsel zekâ dışsal iletişimi her zaman kendiliğinden açığa vurmadığı ve kişisel sorunlarla yakın bir işbirliği içinde olduğu için, okullarda genellikle resmi olarak yer almaz (Özsoy, 2007, s. 103). Ancak, bu zekâ türü yaratıcılığı da içinde barındırmaktadır. Yaratıcılık geliştirilebilen bir eylem türüdür. Bir anlamda, yaratıcılık iç ve dış dünya ile iletişim, iç ve dış dünya ile sürekli temas halinde olma demektir (San, 2004, s.18).

‘Zevk İçin Sanat’ adlı kitabın yazarı Peggy Davison Jenkins’a göre (s. 70): “Yaratıcılık, bir yetenekten çok bir davranış biçimidir” (Jenkins’ten aktaran Striker, 2005, s. 12-13) ve bir

eylemin davranış olabilmesi için çok kez tekrar edilmesi gerekir. Tekrar ise sadece uygun durum ve koşullarda gerçekleşebilir.

Sanatçılar için yaratıcılık, estetik öğeler içeren özgün bir bütünlük yaratmaktır. Matisse “Her gerçek yaratma içten gelir, bunu dışardan bir takım malzeme ile besleriz. Bu, sanatçının yalnız kendisinin yer aldığı ve yavaş yavaş dış dünyayı içine sindirdiği bir süreçtir. Bu süreç resmi yapılan obje kendisinin bir parçası oluncaya kadar sürer” der (Matisse, 1953). Burada yaratıcılık içsel duyumsama ile dış etmenlerin birleşip dışa vurulduğu bir süreç olarak ele alınır. Sonuç ise sanat yapıtıdır. Picasso “Ben aramıyorum, buluyorum” derken, us imgelerine uygun düşen biçimler arasındaki bağlaşıma belirtir. Burada yaratıcılık; seçme ve seçilenler arasında yeni ilişkiler kurma davranışı olarak görülmektedir (Kırısoğlu, 2005, s. 167).

Görsel sanatlarla ilgili uzmanlar, yaratıcılığın çok çalışma ve hatta zaman zaman hayal kırıklığını da içeren pek çok bileşeni kapsadığını kabul ederler. ABD’li görsel sanatlar eğitimcisi Elliot Eisner dört yaratıcılık türünden söz eder. Bunlar: 1) *Sınırları zorlama*; Duchamp’ın “*Hazır Nesneleri*”nde olduğu gibi, 2) *Sınırları kırma*; Picasso’nun başta *Kübizm* olduğu gibi yeni akımlardaki öncülüğü, 3) *İcat etme*; Leonardo’nun “*makinelere*”. 4) *Estetik düzenleme*; bir resimde bütünlüğü sağlama (Özsoy, 2007, s. 158).

Kırısoğlu (2005, s. 172) bu basamakları şu şekilde ifade eder:

1- Sınırları Zorlayan Yaratıcı Davranış

“Bu tür davranışta, nesnelerin, içinde bulunduğu kültürce benimsenmiş, alışılmış konumlarından başka bir konuma getirilmesi belirgindir. Değneği at, yastığı bebek yapan çocuktaki davranış, yalnız bir simgesel eş bulma olayı değil, aynı zamanda bu tür yaratıcılığın da bir örneğidir.” Picasso’nun, bisiklet gidonu ve selesini boğa başına, atık malzemeleri bir keçiye, Duchamp’ın pisuvarı bir çeşmeye dönüştürmesi gibi...

2- Sınırları Kırarak Yaratıcı Davranış

“Bu tür bir davranışta, yoğun zihinsel bir süreç gerekir. Kabul edilmiş durumlar ve varsayımlar dışlanır, yeni sorunlar yaratılır ve duruma bu yeni sorunlar çerçevesinde yaklaşılır. Yüksek derecede düş gücü, bu tip yaratıcılığın en vazgeçilmez bileşenidir. Önceden kabul görmüş açıklamalardaki boşlukları görme, bu boşlukları kapatacak yeni düşünceler üretme, yeni bir düzen kurulmasında en önemli etmendir.”

3- Buluş Yapan Yaratıcı Davranış

“Bu tür yaratıcılıkta, yeni bir nesne ya da nesne grubunun yaratılması söz konusudur. İki ayrı durum, iki ayrı alan gibi görünen nesnelerin ya da durumların, bir arada yeni bir durum ya da nesne olarak ortaya çıkarılmasıdır. Ortaya çıkan yeni nesnenin artık ötekilere benzerliği yoktur. Sanatta yeni bir akım yaratanlar bu tip davranışı sergileyenlerdir.”

4- Estetik Olarak Düzenleyen Yaratıcı Davranış

“Bu tür bir yaratıcılıkta da, özellikle sanat eserlerinde uyum ve bütünlük sergilemek önemlidir. Estetik düzeni arayan kişi, bu düzeni ve birliği gereç üzerinde araştırır. Sanatsal değerleri, yine sanatsal ilkeleri uygulayarak düzenler. Sanatçıların, karmaşa içinde denge ve birlik kurmadaki başarıları bu tip bir yaratıcı davranış sonucudur. Estetik düzen kurabilen kişiler, aynı zamanda çevrelerinde ve sanat eserlerinde estetik değerleri gören kişilerdir. Bu yaratıcı davranışa sahip kişiler, her zaman yenilik peşinde değillerdir. Sonuçta elde edilen yüksek düzeydeki bütünlük, sanatçının temel hedefidir.”

Bu dört kategoriden de anlaşılabileceği gibi yaratıcılık bir eylem ve bu eylem sonucunda ortaya çıkan bir tavidir. Yaratıcı davranış bir nesneye başka anlamlar yükleyebilir, olan nesneyi reddedebilir, yeni bir nesne ya da nesne grubu yaratabilir ve nesneleri estetik kaygılar içerisinde yeniden düzenleyebilir.

7.3. Malzeme/Nesne Kullanımı ve Sanat Eğitimi

Sanatta malzeme olarak ifade edilen kavram her ne kadar, ilk olarak boya ve türevleri gibi geleneksel malzemeleri hatırlatsa da sanat tarihi sürecine bakıldığında, malzemenin *‘alternatif olarak bulunanlar’* anlamına geldiği anlaşılar. Bu nedenle, araştırmanın sanatsal süreci aktaran kavramsal boyutunda da anlatıldığı gibi malzeme, bir betimleme kaygısı olmaksızın, ilk kez Kübizm akımı içerisinde ele alınır ve bu dönemden itibaren de günümüze kadar gelir. Bu demek oluyor ki, sanatçı, malzemenin olanaklarını, yaklaşık olarak yüz yıldır kullanarak, ortaya çıkacak olan sonuçlarıyla birlikte denemeye devam etmektedir.

Bilindiği gibi, sanatsal yaratım süreci, deneysel bir durumdur. Her ne kadar doğuştan gelen yeteneğin önemi olsa da, çalışmanın bu yeteneği pekiştirdiği bilinmekte ve hatta bazen yeteneğin önüne bile geçtiği düşünülmektedir. Yani bir eyleme ayrılan zaman, eylemi destekleyecek pratik ve çeşitleme ne kadar çok olursa, sanatsal yaratım süreci de o kadar amacına ulaşmış olur. Öyleyse, bir süreç olarak kabul edilen sanatsal yaratımın okullardaki uygulaması, özellikle, çeşitleme olarak adlandırılabilir farklı çalışmaları kapsamalıdır ki birey, bu farklı uygulama türleriyle kendini ifade etmeyi öğrenebilsin.

Eyüboğlu (1977); “Resmi malzemenin kısır yasalarından kurtaran büyük ustalara selam olsun” demektedir (Eyüboğlu’ndan aktaran Kırıçoğlu, 2005, s.126). Bu cümleden pek çok anlam çıkarmak mümkündür. Bunlardan bir tanesi; boyayı klasik sanat anlayışında olduğu gibi, katı kurallar çerçevesinde değil, daha radikal çözümlemelerle kullanmayı öneren öncüler sayesinde malzemenin özgürleştiği, bir diğeri de resme sokulan alternatif malzemeleri kullanmayı öneren öncüler sayesinde resmin boyanın esaretinden kurtularak yeniliklere kavuştuğu anlamıdır.

Günümüz sanatına bakıldığında, artık sanatın sorunlarının kavramsal olduğu, hesaplaşmalar üzerine kurulduğu ve alan yerleştirmeleri ya da malzemenin çözümlemesi üzerinde yoğunlaşmış olduğu görülmektedir; ancak bundan boyanın dışlandığı sonucu

çıkartılmamalıdır. Boya ve alternatif malzeme arasında herhangi bir üstünlük sırası yoktur. Her ikisi de bireyin gelişimi için gerekli ve önemlidir; fakat bazen alternatif malzeme kullanımı bazı eğitimciler tarafından es geçilebilmektedir. Tahta, bez, kâğıt, tel gibi malzemeler ile çalışmaya öğrencinin başlangıçta çizim ve boyamadan daha az alaka duyduğu eğitimci tarafından bilinmeli ve bireyin teşvik edilmesi sağlanmalıdır (Gökaydın, 2010, s. 37).

Çocukların kil, hamur gibi çeşitli yoğurma malzemeleri, sağlıklı atık malzemeler, kâğıt, karton ve plastik maddelerle oynamalarına izin verilmeli, çeşitli derslerle ilgili araç-gereç yapımında ve sanatsal düzenlemelerde kullanmaları teşvik edilmelidir (Özsoy, 2007, s. 154). “Öğretmenin alternatif malzemelerle yapılan sanatı ve bunu tercih eden sanatçıyı çocuğa sevdirep tanıtması çağ içi bir eğitim gereğidir” (Kehnemuyi, 2004, s. 45).

Endüstri çağı ile birlikte, sanat ve araç biçimlerinin bir değişim hareketine sahne olması, biçimsel çelişkiler ve krizlere neden olur. Bu nedenle, eğitimci, ders malzemelerini ne kadar iyi bir şekilde sunar ve paylaşırsa, o oranda derste başarı sağlanır. Malzemenin çeşitliliği öğrencinin heyecanını artırır, sunulan farklı malzemeler farklı uygulama tekniklerini beraberinde getirir. Bu çeşitlilik sayesinde, öğrenci doğru hareketi beyin ile algılar ve buna bağlı olarak motor kasları çalışır. Bu tecrübeyi kazanması için de belli bir olgunluğa erişmesi gereken çocuk, malzemeyi kendine göre yorumlayarak ve kullanarak öğrenme sürecini anlamlandırır (Erbay, 1997, s. 52-53).

Resim (heykel), insanın kendini ifade etme şekli; yeni düşünceler ve malzemelerle çalışmasıdır; eldeki malzemelerle bireyin kendine ait bir şeyler yapması yepyeni anlamlar geliştirmesini sağlar (Striker, 2005, s. 129). Bu nedenle, ister boyayla yapılsın, ister alternatif malzemeyle yapılsın, resmin amacı bireyi geliştirmektir. Bazı eğitimciler, alternatif malzeme ve bu sayede devreye giren üç boyutluluğun bireyi daha fazla eğittiğini savunurlar:

Üç boyutlu uygulamalar genellikle uğraşı alanı olarak yüzeysel bir çalışmadan daha fazla öğreticidir. Bu nedenle, bir problemin çözümü ve anlatımında üç boyutlu çalışmalara yer vererek tüm olanakların irdelenmesi, kullanılan yöntemlerin en önemlisidir. Bu sistematikte, kâğıt, kil gibi kullanılması kolay ve ekonomik malzemelerle deneyler ortamında çalışılır. Bu malzemeleri keserek, katlayarak ve ekleyerek basitten karmaşığa kadar belirlenebilen bir dizi içerisinde çalışılacaktır. Zaten çağımızın eğitim sistemi deneyseldir (Gökaydın, 2010, s. 37).

Sanat eğitiminde, malzemenin en basit haliyle kullanılabileceği uygulama şekli kolâjdır. Kolâj, iki boyut ile üç boyut arasındaki geçiş sürecidir. Düz zeminlerdeki resim ve boyama çalışmalarıyla üç boyutlu heykel çalışmaları arasında, asambalajla birlikte köprü görevi

görür (Striker, 2005, s. 132-141). Bu köprü, günümüz sanat anlayışının beklentilerini karşılamak için sağlanması gereken zorunlu bir yapıdır.

Malzeme, bireyin kendini keşfetmesini sağlayan ve yaratıcılığını tetikleyen bir kavramdır. Her yerde sanat malzemesi bulabileceğini hissetmek (bilmek) insanın ruhunu ve fikirlerini özgürleştirir.

Artık materyaller; masraf gerektirmeyen, ekonomik malzemelerdir. Biçimler hazır olduğu için zamandan kazanç sağlar ve çalışmayı kolaylaştırır. Hazır biçimlerin çeşitliliği ve bolluğu bireyi çok yönlü düşündürmeye ve denemeye, malzemenin olanakları ise araştırmaya sevk eder ve yaratıcılığı körükler. Bireyin malzemeyi tekniğe uygun kullanma yeteneği ve el becerisini geliştirir. Artık materyaller, grup çalışmalarına imkân tanıdığı için paylaşma, işbirliği ve özgüven duygusunun gelişmesine yardımcı olur. Artık materyallerle yapılan gerek üç boyutlu çalışmalar, gerekse kolâj çalışmaları doku, şekil, ağırlık, genişlik, mekân gibi kavramlar ile görsel ve dokusal (nesnel) algının gelişimini destekler (Aral ve diğerleri, 2002) (aktaran Yılmaz, 2007, s. 55).

Alternatif malzeme kullanımı görsel anlatım dilini ve sorgulama gücünü geliştirmektedir. Alternatif malzeme sanat ile kurulan soyut dünyanın somutlaşmasını sağlamakta, nesneyi yeniden tanımlama yetisi kazandırmaktadır.

- Hazır gereçlerle çalışmak öğrencinin gereçle doğrudan ilişkisini sağlar. Bu tür çalışmada öğrenci ile birlikte öğretmenin de çalışmaya katılımı söz konusudur.
- Hazır gereçlerle çalışma da ortaya çıkan anlık durumlar ve bu durumların hemen değerlendirilmesi ders içinde öğrenme sürecine işlerlik kazandırır.
- Geleneksel gereçler alışılmış biçimlere olanak verirken yeni gereçler yeni düşüncelerin, yeni biçimlerin doğmasına olanak verir. Bu, yaratıcılığın gelişmesine ve sanatsal sorunların yeni düşünme ortamlarında çözülmesine yardımcı olur. (Kırıçoğlu, 2005, s. 126-127).

Alternatif malzeme kullanmak hata yaptığı ya da çalışmayı beğenmediği anda öğrenciye yeniden düzenleme şansı verir. “Malzemenin gerçek (fizik) dokusunu yapıştırmak, kesmek, parçalamak öğretici olduğu kadar zevkli sonuçlar da doğurmaktadır” (Gökaydın, 2010, s. 113). Gerçek malzeme dokunma duygusunu ve bireyin biçimsel algısını geliştirir. Kullanılan malzemenin dokusunun, yoğunluğunun, kıvamının biçimi etkileyeceğini bilmek yaratıcı çözümler üretmeyi sağlar.

Gereçlerin çeşitliliği ve bolluğu elbette, gereç üzerinde düşünmeye, denemeler yapmaya ve bunun sonucunda da yaratıcı bir davranışla ürün vermeye yardımcı olur. Ne var ki, amacı ve bu doğrultudaki seçimi iyi yapılmamış gereç bolluğu içinde öğrenciyi karşı karşıya bırakmak, öğrenmeyi kısıtlayıcı bir sonucu doğuracaktır. Bir sanatçı, bu çeşitli gereçler içinden, yaptığı çalışmaya en uygun gereci seçebilme ve amacına en uygun biçimde kullanabilme becerisini gösterebilir. Oysa çocukların bu konudaki tecrübeleri, kendi çalışmalarına uygun gereci seçmede yeterli değildir. O halde, yapılacak şey, sınıfta ya da atölyede birçok gereci bulundurmak ve seçiminde, çalışmaya en uygun olanını öğrenciye önermek olacaktır (Yolcu, 2009, s. 116).

Günümüz sanatçısı, kendi malzemeleri ile tekniklerini bulma ve bu uğraşısını genişletme üzerine kurulu bir dünyada yaşamaktadır. Buradan da anlaşılabileceği gibi, alternatif

malzeme kullanımı, seçtiğin malzemeye göre bireyi, bu malzemeyi uygulayabilmek için yeni teknikler üretmeye mecbur edebilmektedir.

Alternatif malzemeli eğitim, sadece anaokulu, ilk ve orta kademeli okul eğitiminde değil, sanat eğitimi veren fakülteler içinde gerekli bir durumdur. Günümüz sanatını, adına ister güncel sanat denilsin, ister çağdaş sanat denilsin, öğrencinin –koşut olarak bireyin– anlayabilmesi, kavrayabilmesi ve yorumlayabilmesi için malzemeyi tanınması ve deneyimlemesi bir ön koşuldur. Bu koşulun yerine getirilmesi, günümüz sanatının yaratımsal ihtiyaçlarını karşılayacak bilgi ve tekniğe sahip, donanımlı, deneyen, sorgulayan, araştıran ve disiplinlerarası çalışma yetisine sahip bireyler yetiştirmeyi sağlar.

BÖLÜM VIII

BULGULAR ve YORUMLAR

Bu bölümde, sanatçı-sanat eğitimcileri ile yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen bilgiler, nitel içerik analizi yöntemiyle çözümlenerek, araştırma amacında yer alan sorulara ve nitel içerik analiziyle oluşan kod ve temalara göre yorumlanmıştır (EK 2).

8.1. Alt Amaçlara İlişkin Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri

Sanatçı-sanat eğitimcileriyle yapılan görüşmeler “Modern ve Post-modern sanatın Türkiye’de Ne Kadar Tanındığı ve Takip Edildiğine İlişkin Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri, Öğrencilerin Malzeme Kullanımına İlişkin Bilgi ve İlgi Düzeyine İlişkin Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri, Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri, Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Sanat Eğitiminde Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Görüşleri, Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Malzeme Kullanımına Kendi Yaklaşımlarına İlişkin Görüşleri, Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Malzeme Kullanımına Kendi Yaklaşımlarına İlişkin Görüşleri ve Malzeme Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar, Eleştiri ve Öneriler” olmak üzere altı başlık altında değerlendirilmiştir.

8.1.1. Modern ve Post-modern Sanatın Türkiye’de Ne Kadar Tanındığı ve Takip Edildiğine İlişkin Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri

Bu ana başlık “Modern ve Post-modern Sanatın Türkiye’de Ne Kadar Tanınabildiği ve Modern ve Post-modern Sanat’ın Türkiye’de Tanınmama Sebepleri” olmak üzere iki alt başlık altında değerlendirilmiştir.

8.1.1.1. Modern ve Post-modern Sanatın Türkiye’de Ne Kadar Tanınabildiği

Sanatçı-sanat eğitimcileri, genel olarak, Modern ve Post-modern sanatın Türkiye’de çok fazla tanınmadığını düşünmektedirler ve bu durumu hem birey, hem eğitim sistemi, hem de kurumlar bazında ele alırlar.

Mehmet Yılmaz, ne kadar tanındığına yönelik şu açıklamaları yapar:

Bu konuda istatistiklere dayanan bir bilgim yok. Bir izleyici bir sergiye gidip bir yapıtla karşılaştığında, onun modern ya da postmodern olup olmadığını bilmeyebilir. Daha doğrusu izleyicilerin çoğunun, yapıtı incelerken onun modern mi yoksa postmodern mi olduğunu pek düşünmediğini sanıyorum. Belki daha sonra, gördüklerini kavramsallaştırmak (bir yere oturtmak) istediğinde, o yapıt postmodern mi, modern mi ya da her ikisinden de bir takım şeyler barındırıyordu gibi öngörülerde bulunabilir. Bu, izleyicinin bilgi birikimi ve ilgisiyle alakalıdır. Ama, *modern* ya da *postmodern* sanatın tanınıp tanınmadığına gelirse, maalesef pek tanınmıyor, bilinmiyor. (M.Y.)

Fazla tanınmadığını ifade eden Yılmaz, Modern ve Post-modern sanata ilişkin bir karmaşıklığın olduğundan söz eder ve Post-modernliğin ne olduğuna dair bilgiler de verir:

Daha doğrusu benim gördüğüm kadarıyla modern ve postmodern sanatın ne olup olmadığı konusunda insanların kafası karışık. Örneğin, bir Picasso resmi tamamen modern sınırlar içinde midir, yoksa postmodern nüveleri de barındırmakta mıdır? Eğer postmodern sanatı, en belirgin özelliklerinden bir tanesi *kesyap* (*kolâj*) ise, Braque ve Picasso 1910’lardan itibaren bunu kullanmıştı, biliyorsunuz. Bu bir asırlık bir zaman dilimidir. “Postmodernlik, nihayete ermiş modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder” diyor Lyotard. Lyton ise *Modern Sanatın Öyküsü*’nde, modernizmin hâlâ devam ettiğini; çünkü sanat dünyasında yenilik içgüdüsünün halen önemli olduğunu belirtiyor. Bu da bize “modernizm şurada bitti; ardından postmodern dönem başladı” demenin olanaksız olduğunu gösteriyor. Bence de postmodernizm dediğimiz şey, modernizmin ta kendisidir; ama bu, *başkalaşım geçirmiş bir modernizm*’dir. (M.Y.)

Sanat çevresini sanat eğitimi veren kurumlar ve sanat alanları olarak iki’ ye ayıran Cebrail Ötgün, kurumlar bazında sıkıntılar olduğunu söylerken, sanatçı bazında Modern ya da Post-modern olarak ayırmadan sanat için iyi gelişmelerin olduğunu vurgular:

Burada, aslında benim aklıma iki farklı kitle ve iki farklı algılama şekli geliyor: Biri eğitim kurumları ve bunun eğitim kurumlarında nasıl algılandığı; biri de sanat alanları dediğimiz müzesiyle, piyasasıyla, koleksiyonuyla, galerisiyle, küratörüyle oluşan ortam ve orada nasıl algılandığı. İlk kitleye bakarsak, sanat dünyasındaki yeni gelişmeler, sanat eğitimi kurumlarında biraz geriden takip ediliyor ve eğitim kurumları, özellikle Post-modern

eğilimlere, Post-modern yaklaşımlara ve yeni diyebileceğimiz önermelere çok açık bir alan değil diyebiliriz. Ancak bunu, Modern ya da Post-modern diye ayırmadan, sanatçı bazında ele alırsak, özellikle 90'lardan başlayarak günümüze kadar geldiğimizde, Türk sanat ortamında düşünce olarak oldukça geniş, deneysel alana açık, bu alanda kendisini ortaya koyan ve ciddi anlamda da Dünya sanat ortamıyla yarışan sanatçılarımız var. Sonuç olarak şöyle diyebiliriz, kurumlar bazında tutucu bir sistem hâkimken, ortam bazına baktığımızda düzenlenen müzayedeler, yapılan büyük projeli ve büyük kapsamlı sergilerden anlıyoruz ki Türkiye ile Dünya arasında aslında o kadar da uçurum olmayan örnekler var. (C.Ö.)

Atilla İlkyaz da, Yılmaz ve Ötgün gibi tanınmadığını vurgulularken derinlemesine bilinmediğinin altını çizer:

Bizim Türkiye'den anladığımız sanat çevreleriye, sadece sanat okullarıysa buralarda muhakkak Modern Dönem'in de, Post-modern Dönem'in de tanınması gerekir; çünkü sanat tarihi ve sanat kuramlarıyla ilişkili dersler var. Tanımak sözcüğünü açmak gerekir. Yüzeysel tanımak farklı bir şeydir, derinlemesine tanımak farklı bir şey... Derinleme deyince felsefi boyutla, sosyolojik boyutla tanınmayı düşünmek gerekir. Burada şuna gelebiliriz: "Türkiye'deki sanat çevrelerinde, Dünya'da Modernizm ve Post-modernizm ile ilişkili sanatsal tartışmalar ne kadar yankı buluyor? Bu tartışmalar ile ilişkili Türkiye'de ne kadar çeviri kitap var?" Bu açıdan baktığımızda yüzeysel olduğunu görürüz; yani sorunun asıl cevabı derinlemesine bilinmediği... (A.İ.)

Sanatçı-sanat eğitimcilerinin tamamı, Türkiye'de sanat alanında bilgi birikiminin yeterli olmadığını önemle altını çizer.

8.1.1.2. Modern ve Post-modern Sanat'ın Türkiye'de Tanınmama Sebepleri

Modern ve Post-modern sanatın Türkiye'de tanınmaması durumu için Yılmaz önce bireyin kendi umursamazlığına dikkat çeker, daha sonra da teknolojik imkânların aldatıcı yanına yönelimin gerçek bilgidен daha çekici olduğunu vurgular:

Günümüz öğrenci profiline dönersek, ben öğrencinin kayıtsızlığını biraz da insanın aklını kitaplardan çeldiren sistemlere bağlıyorum. TV dizileri, dedikodu haberleri, internet... Bu sistemler insanı yüzeysel olarak düşünmeye itiyor, internet bilgileri yüzeysel, ama çekici... (M.Y.)

Yılmaz daha çok bireyi ve teknolojiyi eleştirirken; Ötgün, eğitim sistemi ve kurumların geleneksel yapısının yeni olana karşı tutumunu sorumlu tutar:

Tabi kurumlar özü gereği, sınırları belli olmayan yeni karşısında her zaman bir önyargıya sahiptir. Özellikle eğitim kurumları, eğitiminde özelliğinden dolayı, tam anlamıyla tarihe mâl olmazsa, sınırları belirlenemezse onu alıp da bir eğitim amacı ya da aracı olarak kullanmak istemezler. Eğitim kurumlarımızın geleneksel yapısından da kaynaklı bir şey bu; hem yeni olana uzak, hem malzemeyi denetmeye ya da ona ilişkin dersler koymaya uzak bir anlayış var. Türkiye'de genel anlamda sanat eğitimi, kültür, entelektüel yapı, dünya kavrayışına ilişkin eksikler mevcut. (C.Ö.)

Türkiye'de Modernizm'in ve Post-modernizm'in yüzeysel anlaşıldığına dikkat çeken İlkyaz, Dünya'da sanatın çok hızlı değiştiğini vurgularken, sanatın başlıca sorunlarından bir tanesinin çeviri kitapların olmayışı ve yabancı dil bilmeme olarak ifade eder, bu yüzden

Türk ustaların bile kendi dönemlerinde durumu yanlış anladıklarını söyler. Yılmaz gibi teknoloji ve bireyi, Ötügen gibi eğitim sistemi ve eğitim kurumlarını eleştirir:

Biz, Modernizm ve Post-modernizm'i yüzeysel olarak tanıdık. Bir kaç örnek vereyim Modernizm ile ilişkili: Yurtdışına gönderilen ilk grup sanatçılar; *İbrahim Çallı*, *Ali Avni Çelebi*'nin olduğu kuşak... Bu grup yurtdışına gittiğinde Modernizm'in ruhunu, felsefesini, yapmak istediklerini yeterince anlamadığı için İzlenimcilik vb. sanat akımlarının, bir anlamda ikinci elden kopyalarını yapmış, böylece işin özünü anlamamış, buna rağmen Türk Modern sanatının Öncüsü olmuştur. *Nurullah Berk Matisse*'ten etkilenmiştir, ama işlerine baktığımızda, sadece yüzeysel dekoratif bir taklit olduğu, işin özünü anlamadığı ortadadır. Matisse'in baktığı minyatürler, dekoratif sanatlar Doğu'da var. Onun Doğu'ya, kendi kültürüne, kendi gözüyle bakmak yerine Matisse'in gözüyle bakmayı tercih etmesi işlerini ister istemez başarısız hale getirmiştir. Peki, bu kader Post-modernizm'de değişmiş midir? Sonradan takip etme mantığının çok fazla değişmediğini görüyoruz; yani Post-modern olarak anılan dönemin, Avrupa'da 1960'larda tartışılmaya başlandığını varsayarsak, bu tartışmaların Türkiye'de karşılığının 1980'lere denk geldiğini görürüz. Bugünün sanatçısı, bir anlamda geçmiştekine oranla daha şanslı... İnternet, televizyon gibi çeşitli araçlar nedeniyle hızlı bir şekilde nerede ne olup bittiğini görebiliyor. Ama Dünya'da sanat o kadar hızlı değişiyor ki, yüzeysel bilgi yetmiyor. Ben bunu biraz da çeviri ve yabancı dil sorununa bağlıyorum, sanatçı dile hâkimse ve yabancı kaynakları okuyabiliyorsa işte o zaman bu tartışmaların içerisinde olabilir diye düşünüyorum.

Bu kavramları öğrenciler liselerdeki sınırlı sanat tarihi ve resim dersleriyle öğrenemezler zaten, sorun bu. Liselerde genel anlamda sanatın sorunları tartışılrsa, ayrıntılarına girilmeden Çağdaş Sanat üzerine bir takım tartışmalar yapılsa, görseller üzerinden öğrenciler bilgilendirilse, eminim üniversiteye gelen bir öğrencinin üniversite eğitimi sonunda kat ettiği yol başka olacaktır. Bizdeki sanat eğitimi ya da genel eğitim bu tür kaygılardan uzak olduğu için gelen öğrenci değil modern, post-modern, ben daha da uç bir şey söyleyeyim, şair ismi söylemekten yoksun bir donanımla geliyor. Zayıf zemin üzerine bina çıkmak da zor oluyor haliyle. (A.İ.)

8.1.2. Öğrencilerin Malzeme Kullanımına İlişkin Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri

Bu ana başlık "Öğrencilerin Fakültede Sanat Eğitimi Almaya Geldiğinde Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Bilgi ve Uygulama Düzeyi, Öğrenci Niteliği ve Alternatif Malzeme Kullanımına Öğrencilerin Yaklaşımı" olmak üzere üç alt başlık altında toplanarak değerlendirilmiştir.

8.1.2.1. Öğrencilerin Fakültede Sanat Eğitimi Almaya Geldiğinde Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Bilgi ve Uygulama Düzeyi

Bir sanat okulunu kazanan öğrencilerin sadece başlangıçta değil, mezun olurken de istenilen sanat bilincine sahip olmadığını vurgulayan Yılmaz, lisansüstü seviyede bile sıkıntılar olduğunu altını çizerek:

Öğrencilerin çok büyük bir kısmı sıfır bilinçle geliyor. Hatta dört yıllık lisans eğitiminden sonra da çoğunun istenen düzeye gelmediğini gözlemliyorum. Daha da ileri gideyim: Yüksek lisans dersleri, lisans derslerinin daha derinleştirilmiş hali olmasına rağmen, sorduğunuz

konularda durumun pek parlak olmadığını söyleyebilirim. Bu yıl farklı bir yöntem uygulamaya karar verdim. Aynı akımları daha derinlemesine anlatmaktan vazgeçtim ve öğrenciyi “siz kimsiniz, sanatınız, sanatçı kişiliğiniz, dünyaya bakış açınız, dünya görüşünüz, diğer sanatçıların yapıtlarıyla ilişkiniz nedir?” diye deşmek istedim; maalesef, hüsrarla karşılaştım. Öğrencilerin çok büyük bir çoğunluğu yüksek lisans aşamasında olmasına rağmen ne yaptığını bilmiyor – siz bir de lisanstakileri düşünün. (M.Y.)

Ötgün, yine kurumları ve eğitim sistemini eleştirirken, sanat öğretmenlerinin de aslında sanattan ve kavramlarından uzak olduklarını söyler:

Maalesef, fakülteye yeni giren bir öğrenci bu kavramların çoğuna yabancı olarak geliyor. Aslında Güzel Sanatlar Liseleri, öğrenciler bu tür kavramlara aşina olsun, belli alt yapıları oluşsun ve öyle gelsin niyetiyle kurulmuş olsa da, Türkiye’de, bu sistemin oturması sağlanamamıştır. Bu liselerde daha çok çizim ve güzel boyama alışkanlığına yönelik bir eğitim veriliyor. Bu kurumlar, hem kuramsal hem de uygulama olarak ne yaratıcılığa, ne şaşırtıcılığa, ne yeni malzemelere, ne yeni olanaklara, ne de yeni kavramlara ne yazık ki açık durumda değil. Buradan Güzel Sanatlar Liseleri’ndeki öğretmenlerin de, sanattan çok uzak oldukları sonucuna ulaşıyoruz. (C.Ö.)

İlkyaz ise, sanatsal süreç hakkında kulak dolgunluğu bile oluşmadan sanat eğitimine geldiğini ifade eder:

20 yıldır hocalık yapıyorum, birinci sınıfta bütün bu kavramlara tam anlamıyla hâkim olarak gelen tek bir öğrencim olmadı. Öğrencinin öğrenmiş olarak gelebilecek olma olasılığı var mıdır, bundan da emin değilim, hatta Avrupa’daki bir sanat okuluna giren üniversite öğrencisinin de bu konulara hâkim olduğunu sanmıyorum; aradaki fark belki fikir olabilir. Bizdeki öğrencinin bu konularla ilişkili herhangi bir literatüre, kulak dolgunluğu dediğimiz o duruma bile sahip olmadığını söyleyebiliriz. (A.İ.)

Sanatçı-sanat eğitimcilerinin tamamı, öğrencilerin sanatsal bilgi ve uygulama düzeyinin istenilen boyutta olmadığını söyler.

8.1.2.2. Öğrenci Niteliği

Sanat eğitimi almaya gelen öğrencilerin genel olarak bilinçsiz geldiğini vurgulayan Yılmaz, alan dışı öğrencilerin bile bazen daha bilinçli olduğunu söyler:

“Resim okumak iyidir, keyiflidir; daha yüksek yerlere puanım yetmedi” diyerek geliyor öğrenci sanat okumaya. Çok azı, özellikle Güzel Sanatlar Liseleri’nden gelenler, gerçekten sanat eğitimi almak için geliyor, ama onlar da biraz irdelediğinde meselenin özünü kavramaktan uzak durumdalar. Tabii, yarın durum ne olur bilemem. Ben Ortadoğu Teknik Üniversitesi’nde de sanat derslerine giriyorum. Çoğu mühendislik öğrencisi... Onların da çoğu sıfır bilgiyle geliyor; ama bazıları kendi bölümlerini bırakıp sanat okumaya karar veriyor. Bazen konuya bizim kendi öğrencilerimizden daha fazla hâkim olduklarına şahit oluyorum. (M.Y.)

Sanat öğrencisi olmanın daha bilinçli bir hareket olması gerektiğini kendi öğrencilik yıllarına dönerek aktarır:

Kendi öğrenciliğimi düşünüyorum, sanki ben öğrencilik yıllarımda biraz daha bilinçliydim. 12 Eylül 1980 öncesi biçimlenmiş bir kimliğim vardı benim. Lisede edebiyat akımlarıyla ilgili öğrendiklerimden yola çıkarak “acaba benim sanatım hangi akıma girer?” diye sorguluyordum kendimi. Dünya görüşü, madde, ruh, bilinç – bunları tartışıyor, felsefeyle ilgileniyordum.

Durduğum yer doğru mudur, yanlış mıdır, bu bir yana; sadece, “sanatımın altında yatan, düşünce nedir?” gibi bir sorgulama içinde olduğumu söylüyorum. Bu açıdan, evet, ben sanat okumaya başladığımda bazı şeylerin farkındaydım, diyebilirim. Ama kendime göre kalıplarım da vardı. Hocalar bu kalıpları yıkmak için çok uğraştılar. Kalıplı, önyargılı olmak da kötü bir şeydir... (M.Y.)

Ötgün, Türkiye’de sanat eğitiminin bireyler tarafından “kolay bölüm” olarak algılandığını söyler:

Tabi Türkiye’de bir de şöyle bir sıkıntı var: Ülkemizde sanat eğitimi, bir bölüm kazanamayan öğrencilerin “Hiç değilse bir üniversite mezunu olayım.” düşüncesiyle seçtiği bir alan olabiliyor ve böyle olunca hiçbir şey bilmeyen öğrencilerin olması kaçınılmaz bir durum. (C.Ö.)

İlkyaz ise, popüler kültürün öğrenci niteliğini olumsuz yönde etkilediğini vurgular:

Kiç bir beyin içerisinde yetişiyor öğrenci. Popüler kültürün içinde, Amerikan filmlerine, Hollywood filmlerine hayran olarak yetişiyor. Hiç unutmuyorum öğrencimin bir tanesi, derste *Tarkovski*’nin *Stalker* filminin bir bölümünü izlettirdiğimde “Hocam, biraz daha eğlenceli olamaz mıydı bu film?” demişti. Sanat yapıtının eğlenceli olmayacağını düşünemiyor öğrenci. (A.İ.)

8.1.2.3. Alternatif Malzeme Kullanımına Öğrencilerin Yaklaşımı

Yılmaz, öğrencilerin aktarım yapamadığı için yeniliklerle uğraşmaktan kaçındığını, ancak yardımcı olunca kafa yorulan işler çıktığını söyler:

Denemeyi seviyor öğrenci, ama aktarım yapmakta zorlanıyor. Çoğu, estetik dersindeki bilgileri sanat tarihinde ya da sanat tarihinde öğrendiklerini atölyede kullanamıyor. Arada hatırlatmasan, yüzeyden başka şey çalışmıyor resim öğrencisi, ama hatırlattığınız anda da mutlu oluyor, uğraşıyor, kafa yoruyor. (M.Y.)

Ötgün, öğrencinin malzemeye çok meraklı olduğunu ifade eder:

Öğrenci malzemeye haşır neşir olmak istiyor. Bunu bazen yaptığımız, küçük çaplı çalıştaylarda da hissedebiliyoruz. (C.Ö.)

İlkyaz ise, öğrencilerin malzeme kullanmayı sevdiğini aktarır ve kullanırken heyecanlandıklarını vurgular:

Ben öğrencilerin malzeme kullanımına çok açık olduklarını düşünüyorum. Öğrencilere ne zaman alternatif malzeme kullanma eğilimi olabilecek bir konu versem, farklı malzemelerle işler üretmelerini istesem öğrenciler heyecanlanıyor. (A.İ.)

Ayrıca İlkyaz, geleneksel çalışmanın gerekliliğiyle birlikte malzeme kullanımının öğrenciyi sıkıntıdan kurtaracağını ekler:

Maalesef, genel bir sanat eğitimimiz var; sürekli yağlı boya, sürekli akrilik, aynı konular, desen, natüremort... Öğrenci, sürekli boyayla haşır neşir boyayı çözmesi, doğasal formu boyasal forma dönüştürmesi lazım, tabi bu da gerekli, ama böyle olunca da öğrenci bir noktadan sonra sıkılıyor. (A.İ.)

Sanatçı-sanat eğitimcilerinin tamamı, öğrencilerin alternatif malzemeye olan ilgisinin çok olduğunu, malzeme ile yapılan işlerin öğrencileri heyecanlandırıldığını ve tercih ettiğini söyler.

8.1.3. Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri

Bu ana başlık “Sanatçıların Alternatif Malzeme Kullanımına Neden Yönelmiş Olabileceği, Alternatif Malzeme Kullanımının Neden 20. Yüzyılda Başladığı, Malzeme Kullanımının Esere Katkıları, Malzeme Kullanımının Yaratıcılığa Etkileri ve Günümüz Genç Sanatçıları ve Malzeme Kullanımı” olmak üzere beş alt başlık altında toplanarak değerlendirilmiştir.

8.1.3.1. Sanatçıların Alternatif Malzeme Kullanımına Neden Yönelmiş Olabileceği

Malzeme seçimini bir düşünme süreci olarak değerlendiren Yılmaz, malzemenin amaca göre tanımlanan bir kavram olduğunu söyler:

Bir resmi, yağlı boyayla değil de sulu boyayla, guvajla yapınca etkisi farklı oluyor. Bu bir düşünme sürecidir; sonucu iyi de olabilir, kötü de. Yapıtın ilk izleyicisi, sanatçının kendisidir, yani sanatçı malzemeye kendisi için, kendini tatmin etmek için, farklı olmak için yönelmiştir. Evet, örneğin, *sentetik kübizmden* önce de boyanın yanı sıra resimde farklı malzemeler denendi. Bir şey daha iyi betimlemek için, gerçekçi yapmak için kullandı sanatçı malzemeyi. Ama kübistler bunu geleneksel anlamdaki gerçekçi anlatımdan kurtulmak için denediler. Dönemin ruhu buna yol açmıştır. (M.Y.)

Sanatçıların kendini yenileme çabası içinde olduğunu belirten Ötgün, onların zamanla oluşan sınırların dışına çıkma isteğini araştıran ve yenilik peşinde olan dönem ruhuna bağlar:

Biz sanat tarihini incelerken, sanatçıların sürekli “Kendimi nasıl yenileyebilirim?” çabasında olduğunu görüyoruz. Sanatçı, kendini en iyi nasıl ifade edebileceğini araştırma halindedir, düşüncesini en iyi hangi araçla ifade edebilir bunun peşindedir. Bu yüzden de kimi resim eğitimi alırken, kendini heykelle daha iyi ifade ettiğinin farkına varıp heykel sanatçısı olur. Alternatif malzemeye yönelişi sanatçının tercihi olarak düşünürsek, bunu onun kendini ifade etme şekli olarak adlandırabiliriz. Sanatın her dönemde bir geleneği vardır ve 500 yıldır da yağlı boya tuvalin üzerinde kullanılır. Zamanla fırça izinin bile dışına çıkmak ister sanatçı, çünkü çok denenmiş bir gelenek boyanın serüvenleri... Boyanın bütün serüvenleri, dışavurum şekli, gerçekçi çözümleme şekli, farklı ifade edebilme olanakları, fırçanın sağladığı olanaklar, bunların hepsi 20. yüzyıl boyunca çok denenmiş süreçler. Öyle bir noktaya gelmiş ki, belli tıkanmalar yaşanıyor, ama yaşandıkça kimi sanatçı boyanın fırça iziyle olan olanağını değiştiriyor. Malzemenin de kendince bir dili olmaya başlıyor. Picasso’nun kolaj ve benzeri malzemelere yönelmesi gibi, Jackson Pollock’un boyayı akıtması gibi veya Tapiés’in kuma samana yönelmesi gibi... Yani, bir eylem hali olarak, yine boya ama dökerek, ayağını basarak, bozarak, farklılaştırarak, vücudunu dâhil ederek Allan Kaprow’un yaptığı gibi... Picasso “Bu

tuval üzerinde bir kâğıt, bir kumaş parçası yapıştırılırsa nasıl görünür?” veya “Bisiklet selesinden bir boğa başı nasıl yapılır?” fikriyle yola çıkmış ve Modernizm’in ruhu olan yeniliğe inanmıştır. 20. yüzyılı sürekli araştıran, derinliğinde farklılık arayan sanatçının bir serüveni olarak düşünürsek, yönelme nedeninin yeniliğe karşı ilgiden olduğunu söyleyebiliriz. (C.Ö.)

Ötün açıklamalarına malzemenin geçirdiği dönüşümü de ekler:

Hatta bu dönem öyle bir dönem ki, sadece malzemeye değil düşünceyle de farklılığa ulaşmak istiyor sanatçı. Bu alternatif kolâjla başlamış, daha sonra Marcel Duchamp’ın pisuvarıyla devam etmiş, Kurt Schwitters’in ‘Merz’leriyle başkalaşmış, enstalasyonla boyutlanarak günümüze kadar gelmiştir. (C.Ö.)

Atilla İlkyaz, sanatçının her şeye itiraz ederken boyaya da itirazının şaşırtıcı olmadığını söyler:

Kuşkusuz sanatçı, yeni bir arayış içinde, girilmeyen bölgelere giriyor, mayınlı bölgelere giriyor, riske giriyor... Dönem zaten düşünce bazında bir itiraz halinde... Her şeye itiraz eden sanatçı, niye yağlı boyaya da itiraz etmesin? Oysa yağlı boya ne kadar sanat ifade aracıysa, alternatif malzeme de bir o kadar sanat aracıdır. Sanatçı bu itiraz yüzyılıyla birlikte bunu fark ettiği için alternatif malzemeye yönelmiştir. (A.İ.)

Sanatçı-sanat eğitimcilerinin tamamı, alternatif malzeme arayışının bir kaçınılmaz olduğunu ve bunun da aslında gerekli olduğunu söyler. Onlara göre, boya her zaman istenileni anlatabilmek için yeterli değildir. Sanatçının sorgulayan tavrının malzemeyi de sorguluyor olması doğaldır.

8.1.3.2. Alternatif Malzeme Kullanımının Neden 20. Yüzyılda Başladığı

Sanata alternatif malzemenin girme aşamasını yetkinlik ve ihtiyaçlar doğrultusunda ifade eden Yılmaz, sanatsal olgunlaşma durumunun ne zaman gerçekleşeceğini bilinmezliğini vurgular:

Marx’ın “İnsanlar, ancak çözebilecek oldukları zaman sorunları masaya yatırır.” şeklinde bir sözünü anımsıyorum. Demek ki, sanatçı da, 20. yüzyılda bazı sorunları çözümleyebilecek yetkinlikte gördü kendini. Hiçbir şey bıçak kesiği gibi birden bire olmaz, değişen bir sanatçı profili var modernizme doğru. Kübistler bu kapıyı açan öncüler oldu. Bazı durumların, kavramların ne zaman aklımıza geleceğini, ne zaman olgunlaşacağını bilemeyiz. Her şey, zamanında ortaya çıkmaya mahkûmdur. (M.Y.)

Ötün, zamanın ruhunun yeniliklere açık olmaya hazır olması gerektiğini söyler ve yeniye duyulan özlemin etkili olduğunu ekler:

Türkiye bazında düşünürsek eğer, zamanın ruhu dediğimiz bir şey var, bir şeyler bir araya gelecek, buluşacak ve çakışmalar gerçekleşecek. Öyleyse gecikmelerin nedeni olarak, bu çakışmaların gerçekleşmemesini ya da birinin eksik kalmasını gösterebiliriz. Türk Sanatı, batı referanslı çok genç bir sanat, o yüzden de yeninin önce hazmedilmesi gerekir. Bunu dünya çapında düşünürsek de yine aynı nedenlere geliriz, buluşmalar ve çakışmalar... Sırası geldikçe yenilik ve farklı anlatım yolları istenen bir şey, öncüler bundan dolayı Modernizm’in ruhunda da yenilik var, yeni olacak, farklı olacak... Bir de yeniye duyulan bir özlem var, o yüzden de yenilik arayışı içerisine girince malzeme seçeneği hemen göze çarpmıştır. (C.Ö.)

İlkyaz ise, sürecin olgunluk gerektirdiğini vurgular:

Bu, sanat tarihinin süreciyle ilişkili bir şey... *Rönesans*'ta malzeme kullanılabilir miydi sanmıyorum. İki boyutlu yüzey üzerine üç boyut inandırıcılığı yapmaya çalışıyordu sanatçı, olabildiğince gerçekçi yapmaya çalışıyordu bu dönemde. Sonra fotoğraf makinesi çıktı, düşünce değişmeye başladı, özgürlükler devreye girdi ve *Sentetik Kübizm* dönemi belli ki bu işin tam zamanıydı, demek ki insan aklı özgürlükler konusunda bu dönemde olgunlaştı. (A.İ.)

Sanatçı-sanat eğitimcilerinin tamamı, malzemenin sanata dâhil olabilmesi için önce benimsenmesi, işlenmesi ve sindirilmesi gerektiğini vurgular ve bu durum yalnızca deneyerek mümkün olabilir.

8.1.3.3. Malzeme Kullanımının Esere Katkıları

Mehmet Yılmaz, malzeme kullanımı sayesinde dil çeşitliliğinin arttığını ve sınırları genişlettiğini söyler:

Nietzsche'nin bir cümlesi var: "Dil, kaçmanın olanaksız olduğu bir hapisanedir." Türkçe konuşuyorsan, o dilin verdiği olanaklar içerisinde konuşabilirsin. Aynı şey diğer diller için de geçerlidir. Öyle durumlar gelir ki, dilin sana bazı imkânları vermez, aradığın sözcüğü bulamazsın. Bu sefer yabancı bir sözcüğe başvurursun ya da yeni bir sözcük türetirsin. Bu da yetmezse, dilin sınırlarını genişletirsin ya da farklı bir dilde konuşursun. İşte, kolâj yapmak da, resimsel dilin sınırlarını değiştirmek ve genişletmek demektir. Boyanın yanı sıra, kâğıt, karton, tel resim dilinin sınırlarını genişletir. Ama videoyla çalıştığın zaman dilin sınırlarının dışına çıkar, yeni bir dille konuşmaya başlarsın. Yine, heykel çalışmak da başka bir dille konuşmaya başlamak gibidir. Malzeme, insana dili esnetme, dili bozma, dili yıkma imkânı verir. Boya, gerçek anlamda yetersiz kalmasa da, insanın sanatını ve ruhunu tatmin etmesi için başka nelere ihtiyacı olduğunu denemesi gerekebilir. (M.Y.)

Cebrail Ötğün, malzemenin amaca uygun kullanıldığı takdirde çok etkili olabileceğini ve malzemenin her anlamda bir tercih olduğunu söyler, boyanın bazen yetersiz kalabileceğini vurgular:

Benim her zaman söylediğim bir söz vardır: "Malzeme kimseyi yenilikçi kılmaz." Esere, bu yönüyle bir katkısı yok aslında. Bir eser, ister boyayla yapılsın, ister herhangi bir malzemeyle yapılsın, gerçekten de yaratıcısının özgün veya içsel bir tepkisiyle çıkmamışsa ve bir düşünceye karşılık gelmiyorsa hiçbir şeydir. Malzeme eseri yüceltseydi, biraz kafa yorup yeni bir araç bulurdunuz ve bu Duchamp'ı geçmenizi sağlardı, ama gerçek böyle değil. Peki, boya nerede yetersiz kalır? Boyanın malzeme olarak dile nasıl bir katkısı varsa, geleneksel boya dışı malzemenin de sanatçının diline bir katkısı var, kimseyi yenilikçi kılmaz ama katkı sağlar. Bir kere her şeyden önce seçtiğiniz malzeme, onu kullanma şekliyle otürü bir farklılık yaratıyor, aynı malzemeleri kullanan bir sürü sanatçı varken malzemeyi kullanım şekli sanatçının imzası oluyor. Malzeme bazen düşünceyle çok örtüşen bir yanı olduğundan otürü tercih edilir. Bazı düşünceleri boyayla ifade etmek mümkün olmayabilir. Beuys'un işlerini düşünürsek, onun hikâyesini en iyi yağ ve keçenin anlatacağı gerçeğiyle karşılarız. Yağ ve keçe bir araya gelecektir ve ikisinin sağladığı düşünsel bağlam düşüncüyü, daha açık, daha yalın ifade etmeyi sağlayacaktır. O yüzden de, malzemenin belli temalara, belli konulara ve olası bazı kavramlara karşılık gelen yanları var. Malzeme aynı zamanda düşüncenizi net bir şekilde ortaya koymaya yarayan bir araçtır, bu açıdan da katkıları oluyor. Burada tabi şöyle bir haksızlık yapmayalım, geleneksel malzemeyle uğraşan, boya yapan veya heykel yontan sanatçı da düşüncesini kusursuzca yansıtabilir, malzeme sadece bir tercihtir. Çağımızda reddetmekten çok yan yanalık vardır ve günümüz sanatçısı malzemeyi kullanmıyorsa da anlamak zorundadır.

İlgilendiğiniz alanlar ufkumuzu genişletir, herkes pop müzik dinlerken siz opera dinliyorsanız bu sizin diğerlerinden ayrılmanızı sağlar. (C.Ö.)

Atilla İlkyaz da Ötgün gibi, boyanın bazı durumları anlatırken yetersiz kalacağını ifade eder ve bazı eserlerin sadece malzeme kullanılarak etkili olabileceğini ekler:

Paketlenmiş bir dağ resmimi çok etkilidir, yoksa gerçekten bir dağın kilometrelerce bezle paketlenmesi mi? Kuşkusuz, görkem anlamında baktığımızda paketlenmesi... Bence aralarında bir hiyerarşi yoktur, boya ve malzemenin. Bazen boya daha iyi anlatır, bazen malzeme... Alternatif malzeme bazında bakarsak eğer, *Kiefer*'ı yağlı boyada düşünmüyorum mesela, o etkiyi vermek için fotoğraflara gerek var, o etkiyi vermek için samana ihtiyaç var; çünkü konu bunu gerektiriyor. *Baselitz*'e bakınca da onun malzemeye ihtiyacı olmadığını görüyoruz, boyayla çözümleyip ters çevirmesi yetiyor. Buradan şu sonuca varabiliriz: Boya kişinin hikâyesine, derdine bağlı olarak yetersiz kalabilir. (A.İ.)

Sanatçı-sanat eğitimcilerinin tamamı, malzemede sınır olmayışının sanatçıya sınırsız bir özgürlük alanı sağladığını ve sağlayacağını söyler. Malzeme sayesinde yapılmaz olan yapılabilir, görünmez olan görülebilir bir hal alır. Onlara göre bazı duygu ya da düşünce durumları malzemeden başka bir yolla anlatılamaz. Dil çeşitliliği ve dile hâkimiyet sağlar.

8.1.3.4. Malzeme Kullanımının Yaratıcılığa Etkileri

Yılmaz, malzeme kullanımının zihni uyanık tutan bir tarafı olduğunu, yaratıcılığı beslediğini ve pratik çözümler bulmayı sağladığını söyler:

Öğrenciyi küçümsemek gerek; bazen bir bakarsın umulmadık işler çıkarır. Ben bu boyutta malzemenin de, teknik araçların da öğrenciyi olumlu beslediğini ve onların zihinlerini uyanık tuttuğunu düşünüyorum. Bir de şöyle bir durum var: Elimde bir fotoğraf makinesi yoksa onun teknolojisini bilmezsem, aklıma fotoğrafla ilgili iyi işler gelmeyebilir, ama onunla uğraşırsam bu benim zihnimi zorlar. Malzeme sadece bir problemi çözmeye dönük değildir; kullanılmaya başlandığı andan itibaren zihni yeni problemlerle karşı karşıya getiren hem bir kavram hem de bir olgudur. Malzeme aktiftir; sadece problem çözmez, aklımıza yeni fikirler getirir. Yeni fikirler yaratıcılığın kökenidir. Bilindiği gibi, video Amerika'da Vietnam Savaşı'nda görüntüler çekilebilsin diye icat edildi; ama ne oldu, bir sanatçı (Nam June Paik) işine yarayabileceğini fark etti ve kullandı. Bu yaratıcılığın, iyi örneklerinden biridir. Bir duruma ne kadar kafa yorarsan, o kadar iyi sonuçlar alırsın. Bir malzemeyi de ne kadar denersen, yaratıcılığın o kadar geniş sınırlara ulaşır. Elbette yaratıcılığı besleyen tek şey malzeme değildir; okumak, araştırmak, kuramsal olarak beslenmek de gerekir. (M.Y.)

Ötgün de Yılmaz gibi, yaratıcılığı beslediğini söyler ve sanat bilinci anlamında konsantre sağladığını ekler:

Elbette ki olumlu yönde etkilemektedir. Öğrencinin kendisinin araştırdığı ve kendisinin tespit ettiği, kendisiyle ilişkilendirdiği her tür malzeme öğrencinin yapacaklarına daha fazla konsantre olmasını sağlıyor, heyecanını artırıyor, kendisini keşfetmesine neden oluyor. Hiç beklemediğiniz öğrencilerden değişik işler çıkabiliyor. Tabi sadece malzemenin farklılığından ve ilginçliğinden ötürü de heyecana kapılmamak gerekiyor. (C.Ö.)

İlkyaz ise, malzemeyi kısıtlamadığını, disiplinlerarasılığın farklı bakış açıları sunduğunu ve yaratıcılığı olumlu yönde etkilediğini söyler:

Yaratıcılıklarını çok olumlu etkilediğini düşünüyorum, çünkü öğrenci boya dışında farklı malzemelerle de kendini ifade edebileceğini anlayınca, şaşırtıcı işler çıkartabiliyor. Bu yolu açan Kübistler, *Sentetik Kübizm*'le birlikte bundan yüz yıl önce bu yola açılmışsa madem, açılmış bu yoldan niye öğrenci de yararlanmasın, niye kendisini sadece boyayla sınırlasın? Günümüzde boya, sanatçının, öğrencinin kendisini ifade etmesi için var olan bir sürü seçenekten sadece bir tanesidir. Malzeme farklı olanaklar, farklı bakış açıları sunar. Malzemeden kastım kuşkusuz buluntu malzemeler dışında; fotoğraf, video vs... Hepsini bir araya getirebilme mantığını da kastediyorum, çünkü malzemeyi sınırlamıyorum. (A.İ.)

Sanatçı-sanat eğitimcilerinin tamamı, malzeme kullanımındaki özgürlüğün yaratıcılığı kışkırtıp, zihni uyanık tutacağını ve konsantre sağlayacağını söyler. Bu durum, atölye çalışmalarına ilgiyi artırır.

8.1.3.5. Günümüz Genç Sanatçıları ve Malzeme Kullanımı

Yılmaz, gençlerin malzemeyi tanımadan, hatta bazen gerçek amacından çıkarak kullandıklarını söyler. Bazen istemeden yapılan bir tercihin de harikalar yaratabileceğinin altını çizer:

Moda olduğu için kullanıyor gençler malzemeyi genelde. Bunu doğal karşılamak gerek. Kaytarmak için yapan da var, dikkat çekmek için yapan da... Ama kaytarmak her zaman kötü sonuçlar vermeyebilir. Sanatta tesadüfler her zaman vardır; bir şeye ulaşmak isterken, başka bir sonuçla karşılaşabilirsin. Kaytarmak için yola çıksan da, bazen, önemli bir iş gerçekleştirebilirsin. Olasılıkları göz önünde bulundurmak iyidir. (M.Y.)

Ötğün, gençlerin malzeme kullanırken kaytarmak gibi bir amaçları olduğunu düşünmediğini söyler ve eğitimcilerin yenilikçi ve araştırmaya teşvik eden bir profili olması gerektiğini vurgular:

Genç, her zaman yeni olanla ilişkilidir, moda onun içindir, yenilikler onun içindir; çünkü o, çağını yaşayan, o anı yaşayan, dönemi yaşayan bir sürecin parçasıdır. Alternatif malzemeler ve seçenekler her zaman denenebilecek şeyler, yani ben malzeme kullanmayı kaytarma olarak görmüyorum. Zaten bunu yöntem olarak derslerimizde uyguluyoruz. Tabi niyet okuyamayız kaytarma amaçlı mı, değil mi... Kimi öğrenci, gerçekten seçeneksiz kaldığı için o malzemeye yöneliyor, kimisi gerçekten bilmediği için yanlış malzeme seçiyor. Burada eğitimcilere düşen en önemli görev, öğrenciyi google ödevleri sisteminden kurtarmaktır. Evet, internet çok kolay bir ulaşım alanıdır, ama yüzeyseldir. Öğrenciye, sorumluluk bilincini fark ettirmek gerekir. Eğitimci, okuyarak araştırarak ve kendi isteyerek öğrenmeye yönlendirebilirse öğrenciyi, bu sayede öğrenci hem kendinin farkına varır hem de seçeneklerinin çoğaldığını keşfeder. Zaten sadece, bu bilince ulaşmış öğrencilerin bir şeyler yapabildiklerini görmekteyiz. (C.Ö.)

İlkyaz ise, malzemeyle birlikte sadece tutarlı bir dil kullanıldığı takdirde başarıya ulaşılacağını ifade eder:

Günümüzde çok fazla malzeme kullanıldığı doğrudur, aynı zamanda bu bir tuzaktır. Sizin kendinize ait bir dünyanız yoksa malzemeyi belli bir noktaya kadar kullanırsınız, insanları da etkileyebilirsiniz, sanatçı olarak da gözükebilirsiniz, ama tıkanırsınız. Çok büyük malzemeler, çok farklı malzemeler kullanmanız sizi sanatçı yapmaz. Sizi sanatçı yapacak tek şey, sizin kendinize ait bir dünyanızın olması ve ısrarcı olmanız. *Mondrian*'ı düşünelim, onun yatay ve dikeyleri bulmuş olması ve bunda ısrar etmiş olmasıdır onu büyük sanatçı yapan, bunu malzemelerle de yapabildi, hiçbir önemi yok. Önemli olan bu dünyayı yaratmış olması.

Beuys'u Beuys yapan şey kullandığı ke eleridir mesela, simgesel malzemeler kullanır, Beuys'un bir dünyası vardır, söylediği bir şey de vardır, ona göre herkes sanatçıdır. Günümüz sanatçısı, bu cümleden yola çıkıyor aslında, malzeme insanları etkiler ama unutmayalım malzeme aynı zamanda içinde kusurlar barındırır, çok rahatlıkla anarşist bir malzeme cici sevimli bir hale dönüştürülebilir; önemli olan o malzemenin ruhuna uygun şekilde çalışabilmektedir. (A. .)

Sanatçı-sanat eğitimcilerinin tamamı, genç sanatçıların malzeme kullanımına merakını dile getirir, ancak onların zaman zaman yanlış malzeme tercihleri de yaptıklarını söyler.

8.1.4. Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Sanat Eğitiminde Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Görüşleri

Bu ana başlık “Yetenek Sınavları ve Yaratıcılığın Bu Sınavlarda  l  lebilirliği, Malzeme Kullanımının Değerlendirme ve Eleştiri  l  tleri, Malzeme Kullanımı ve Amaç-Araç İlişkisi, Malzeme Kullanımı ve Estetik-Ki  İlişkisi, Malzeme Atölyesinin Olmayışının  alı maları Nasıl Etkilediği, Malzeme Atölyesinin Avantajları, Malzeme Kullanımına İlişkin Eğitimin Nasıl Verilmesi Gerektiği, Malzeme Seçimi ve Kullanımına Nasıl Karar Verileceği ve Türkiye’de Malzeme Atölyelerine Gereken  nemin Neden Verilmediği” olmak üzere dokuz alt başlık altında değerlendirilmiştir.

8.1.4.1. Yetenek Sınavları ve Yaratıcılığın Bu Sınavlarda  l  lebilirliği

Yılmaz, hem kurum, hem de  ğrenci bazında bakıldığında kolaya kaçan bir tavır sergilendiği için sınavların yaratıcılığı asla ölçmediğini söyler. Batı’daki sistemin farklı olduğunu ekler ve öğrenciyi her yönüyle görmeyi sağlamadığı için kendisinin de aslında sadece çizim yaptırma yöntemini tercih etmek istemediğini, fakat Türkiye’deki eğitim sistemi içerisinde bunun mümkün olmayacağını vurgular.

Sınav sistemimiz yetersiz.  ğrencimizi tanıyamadan alıyoruz. Gerçi Türkiye’de tanıdığın zaman da başka sorunlar çıkıyor ortaya. Örneğin, *torpil* gibi... Ben kendime güveniyorum, ama başkasına güvenmiyorum. Ba kası da kendine güveniyor, ama bana g venemiyor. Karşılıklı bir güvensizlik söz konusu... Yüksek mevkilerden gelen telefonlar, falan... İşte bu yüzden, kurumlar jüri üyesinin üzerindeki baskıyı en aza indirmek için doğrudan çizim sınavını tercih ediyor. Aslına bakarsan, bir saatlik sınavla  ğrenci de kolayına kaçıyor, sanat kurumları da. Peki, bu Batı’da nasıl yapıyor? Öğrenci dosyasını getiriyor; mülakata katılıyor; seçen ve seçilen yüz yüze geliyor... Elbette ben, öğrencinin disiplinlerarası yönünü de ölçmek isterim, malzemeye bakış açısına da, ama Türkiye koşullarında bu çok zor. Batı’da yetenek sınavlarına 1000 ki i müracaat etmez; 20 kişilik kontenjan için 20-30 ki i başvurur. Gerçekten istemeyen ba vurmaz. İsteyen de kendi çalışmalarını içeren dosyasıyla gelir. Bazen  yle durumlar olur ki, öğrencinin çizim yeteneği yoktur, ama yaratıcılığı vardır. Fotoğraf makinesiyle ya da video ile öyle güzel şeyler yapmıştır ki, bizdeki sistem yüzünden bunu göremez ve o öğrenciyi kaçırırız. Türkiye’deki sanat okullarının  u anda a ması gereken, ama a amayacağını düşündüğüm en önemli problemlerinden birisi bu. (M.Y.)

Ötgün de Yılmaz gibi, Batı’da sistemin farklı olduğunu ve aslında olması gereken ölçme sisteminin portfolyo hazırlama ile birlikte malzemenin de kullanıldığı aktif bir ortam olduğunu söyler.

Yetenek sınavlarımız maalesef, ölçme-değerlendirme yapmak için yeterli değil, ancak bazı şeyler hem ülke koşulları açısından hem de teknik olarak mümkün olmuyor. Bir kere, oldukça çok sayıda başvuru oluyor. Böyle olunca da uyguladığımız yetenek sınavları, öğrencilerin sadece görme ve çizim becerilerine dayalı olmaktan öteye gidemiyor. Bu yüzden, biz öğrencinin sadece bir yanını ölçmüş oluyoruz. Bu işin “olması gerekeni nasıldır?” diye düşünersek, İspanya’da bir örneği biliyorum: Orada öğrenci portfolyo hazırlıyor, girmek istediği okula başvurusunu yapıyor. Sınav yapacak kurul, onu davet ediyor, sözlü görüşmeye alıyor. Böylece, sadece salt becerisi değil, düşünce olarak, zekâ olarak ve duygu olarak bu işe ne kadar hazır olduğu da değerlendirilmiş oluyor. Değişik malzemeler sunup öğrencinin yaratıcılığını kışkırtmaya yönelik, farklı malzemeleri bir araya getirdiğinde nasıl etkiler yaratacağını ölçmeye yönelik değerlendirmeler de var. İdeal olan biraz da böyle bir şeydir. Maalesef Türkiye’de bu yapılamıyor. Bir kere sınavlara başvuran öğrenci sayısı çok fazla, bir de tek güne sınırlandırılmış sınav yönetmeliği var, tabi bunlar bu zorunluluğun getirdiği şeyler. Türkiye’de ara ara Marmara Üniversitesi’nde, Hacettepe’de, Gazi’nin belirli dönemlerinde öğrencinin bu yönlerini de ölçebilecek sınav teknikleri denendi, ama öğrenci hiçbir zaman farklı malzemelerle buluşturulmadı. Gönül ister ki, bir öğrenciyle gün boyu iletişim kurulabilecek bir değerlendirme ortamı yaratılsın. (C.Ö.)

İlkyaz da Ötgün ve Yılmaz gibi, ölçme sisteminin aslında ölçmediğini, sanatın artık yetenekten başka şeyler aradığını, farklı bağlantılar kurabilen bireylere ihtiyaç olduğunu ve bu bağlantıları yaratmak için malzeme atölyelerinin gerektiğini söyler, ayrıca sanat kültürünün de ölçülmesi gerektiğini vurgular:

Benim yıllardır hep savunduğum, bugün de hâlâ ısrar ettiğim, tartışmalı konulardan bir tanesi bu. Türkiye’de sanat eğitimi veren fakültelerin yetenek sınavlarında modelden desen çizdirilir; iyi çizenler, doğru görenler kazanır, doğru göremeyenler kaybederler, sistem böyle çalışır. Bu tartışmalı bir sistem, çünkü yaratıcılık eğer sanatın olmazsa olmazıysa, gördüğünü resmetmekle yaratıcılık arasında nasıl bir ilişki kurulabilir ki? Bugün sanatçı olarak kimsenin tartışamayacağı *Nam June Paik*, desen çizemeyen bir isim, öyle bir yeteneği yok, çizemiyor —zaten gerek de yok— ama videoları çok başarılı... Yaratıcılık birbirleriyle ilişkisi olmayan yeni ilişkiler bulma, yeni stratejiler kurmayla, o halde gördüğünü yansıtabilmekle çokta ilişkilendirilemez. Bu nedenle, yetenek sınavlarının yeniden sorgulanması lazım... Öğrencinin farklı nesneleri, farklı objeleri nasıl bir araya getirdiği yaratıcılıkla ilişkilidir. Evet, gördüğünü nasıl çizdiği sanatın içinde bir yerdedir, küçümsemiyorum, önemlidir de, çizilmesin de demiyorum; ama bir dereceye kadar... Bir de bizim sınavlarımızın ikinci bir sözde yetenek ölçüm kısmı var: Hayali çizim. İmgesel denilen bu aşama bence illüstrasyonla ilişkilidir ve grafik alanının işidir. Bugün kendini ispatlamış birçok sanatçı bu sınava girse, hayali resimden başarısız olabilir. Ne yapacağız o zaman? Bu seçme biçimi, sadece doğuştan getirdiği, gördüğünü yansıtmaya yeteneği olan ama hiçbir yaratıcılığı olmayan kişilerin önünü gereksiz yere açarak, ilerinin çok önemli bir sanatçısı olabilecek kişilerin önünü kapatıp, Türk Sanatı’nın önünde büyük bir engel olmaktadır. Bir fırsattır aslında sanat eğitimi almak. İki kişi düşünelim: Bir tanesinin yaratıcılığı çok fazla, çok ilginç ilişkileri bir araya getiriyor, çok hızlı düşünüyor, sanattaki gelişmeleri izliyor; ama gördüğünü yansıtmada konusunda o kadar iyi değil. Biz bu kişinin, çizemedi diye önünü kapatıyoruz. Öbür kişi, çok güzel çiziyor, okuyup yazmıyor, sergilere gitmiyor, sanatsal kültürü yok denecek kadar az; ama rahatlıkla elini kolunu sallayarak fakülteye giriyor. Burada, bir adaletsizlik, bir haksızlık var. Bu haksızlığa en güzel örnek, *Cezanne*’dır bence. Cezanne, bir şişeyi bile çizebilecek yeteneğe sahip değil başlangıçta; ama bugün 20. yüzyıl sanatının önünü açmış birisidir, yani Modernizm’in babasıdır. Nasıl oluyor da yeteneksiz denilen bu adam, bir kapı açıyor, aynı dönemde yaşayan kılı kırk yararcasına ayrıntılı resimler yapan diğerleri bugün müzelerde bile yer alamıyor? Bu yaratıcılığın daha üstün olduğunun kanıtı değil midir? O halde biz niye hâlâ çok iyi desen çizen

insanların peşindeyiz? Özellikle Çağdaş Sanatı, disiplinlerarasılığı düşündüğümüzde öğrenciler kesinlikle, bugün Macaristan'daki, İspanya'daki gibi farklı malzemeleri bir araya nasıl getirdiklerini ölçen sınavlarla alınmalılar. Ayrıca, genel sanat kültürü de mutlaka ve mutlaka ölçülmelidir. (A.İ.)

Sanatçı-sanat eğitimcilerinin tamamı, sanat eğitimi veren kurumların ölçme sisteminden memnun olmadıklarını ve bu sistemin disiplinlerarası yeteneği ölçmediğini söyler, fakat Türkiye'de uygulanabilirliğinin zor olduğunu da vurgularlar.

8.1.4.2. Malzeme Kullanımının Değerlendirme ve Eleştiri Ölçütleri

Her sanat yapıtının kendine ait ölçütleri olması gerektiğini söyleyen Yılmaz, ortaya çıkan ürünün değerlendirilmesi gerektiğini söyler:

Bence, bir sanat yapıtı ister alternatif, ister geleneksel malzemeyle yapılsın, önemli olan, sonuçtur. Bir yapıt, sırf yeni malzemeyle yapıldı diye iyi olamaz. Ya da tersine, geleneksel malzemeyle yapılan her iş de kötü olamaz. Her yapıt, kendi bağlamı içinde değerlendirilmelidir. (M.Y.)

Ötğün, malzeme ile aktarılmak istenen fikrin tutarlı olmasının ölçüt kabul edilebileceğini vurgular ve sanat ölçütlerinin her koşulda geçerli olduğunu ekler:

Malzeme kullanımının hem olumlu hem de olumsuz anlamda ucu çok açık. Düşünceyi açıklayamayan, içerikten yoksun, sadece göz boyayan bir malzeme yığının da dönüşebilir iş. Önemli olan ölçüt, yine sanat ölçütleridir, yine yaratıcılık ölçütleridir. Bu ölçüt, biraz da malzeme ile buluşturulan düşüncenin ne kadar yakalanıp yakalanamadığıyla ilişkilidir. (C.Ö.)

İlkyaz ise, en önemli ölçütün sonuç ve bu sonucun izleyeni ikna edip etmediği olarak ifade eder:

Sanatçının kendine ait dünyası var mıdır, daha önemlisi bu malzemenin kullanılması gerekli midir, buna bakılmalı önce. Gereksizse ortada bir sıkıntı var demektir. Boyayla çözümleyebileceğiniz bir sorunu, zoraki bir malzemeyle çözmeniz bir anlamı yok, bana göre. Bu nedenle de, değerlendirme ölçütünün sonuç ve ikna etme olduğunu düşünüyorum. (A.İ.)

Sanatçı-sanat eğitimcilerinin tamamı, sanatı değerlendirme ölçütünün yapıtın kendisi ve sunduğu mesaj olduğunu söyler.

8.1.4.3. Malzeme Kullanımı ve Amaç-Araç İlişkisi

Sanatçı-sanat eğitimcileri malzemenin denenmesi gereken bir araç olduğu konusunda hem fikirdiler.

Yılmaz, amaca ulaşana kadar kullanılan her türlü malzeme ya da tekniğin araç olduğunu söyler:

Malzeme düşündüğünü, kurguladığını anlatmaya yarayan bir araçtır. Bu yüzden alternatif malzeme de, boya da, fotoğraf makinesi gibi teknik donanımlar da birer araçtır. (M.Y.)

Ötğün, malzemenin düşünceye ulaşma doğrultusunda bir araç olduğunu vurgular:

Malzeme amaç değildir, amaç olmamalıdır da. Sanatçının esas amacı, düşüncesini anlatmaktır. Malzeme, bu doğrultuda sanatçıya düşüncesini anlatma seçenekleri sunar, yani bir araçtır. (C.Ö.)

İlkyaz ise, malzemenin yapıtla nasıl ilişkilendirildiğine vurgu yaparak bir araç olduğunu ifade eder:

Amaç mı, araç mı boyutunda, insanın kendisini ifade etmesini sağlayan bir araç olduğunu düşünüyorum, boyanın da bir araç olduğunu düşündüğüm gibi. (A.İ.)

8.1.4.4. Malzeme Kullanımı ve Estetik-Kiç İlişkisi

Sanatçı-sanat eğitimcileri malzeme kullanımı ve estetik arasındaki ilişkiye benzer cevaplar vererek, bir eserin alternatif malzeme kullanıldı diye kiç olarak değerlendirilemeyeceğini, günümüz sanatının yoruma göre değişeceğini ifade ederler.

Yılmaz, bir yapıtı kiç olarak değerlendirmek için neden yapıldığının önemli olmadığını, işi ayıranın başka bir şey olduğunu söyler:

Kiç olan zaten kiçtir, gören göz bunu anlar. Kiçin kaynağı, tek başına alternatif malzeme değildir; çünkü boyayla da yapılan biri sürü kiç iş var ortalıkta. Son zamanlarda dekoratif-kiç tartışmaları yapılıyor. ‘Dekoratif olan kiçtir’ diye bir genelleme yapmak doğru değildir. Önümde Matisse gibi bir örnek var. İşleri dekoratiftir, ama kiç değildir. Bu örnek önemli... (M.Y.)

Ötğün, sanatın estetik kaygılardan zaten ulaştığını söyleyerek bunun için alternatif malzeme kullanımının suçlanmasının anlamsız olduğunu ifade eder:

Eğer, bugünün referanslarından hareket edersek, estetiğin sanat nesnesinden nasıl uzaklaştırıldığına ve sanat nesnesinin nasıl dışarıda tutulduğuna ilişkin belli vurgularla karşılaşırız. Günümüzde, kiçin estetik bir kategori olarak veya bir sanatsal sorun olarak dile getirildiği örnekler var. Kiç de aslında, sanatçının anlatım ve kendini ifade etme yollarından bir tanesi. Kışkırtmak, uçlarda olmak, toplumun değer yargılarıyla çelişecek örnekler var kiçin. Bana kalırsa, günümüz sanat beğenisi artık kiçin çok daha uç noktalarında. İnsan sınırlarını dışkıdan sidiğe sanata sokan, ahlâk ölçütlerini zorlayan, kendini vurdurtan, Orlan gibi ameliyat olan sanatçılarla dolu bir dünyada yaşıyoruz, artık kiç de desek, estetik de desek olabildiğince sınırları zorlanan bir noktadayız. O yüzden, bu bağlamıyla düşünürsek bu yapıtları değerlendirdiğimizde kiçi bir kategori olarak düşünemeyiz. Sanatçının şaşırtmak için, kışkırtmak için, sizi kiç bir nesneyle buluşturma çabası içerisinde olduğu örnekler de var. Algılama boyutları çeşitlendi, ilişkisel estetik sayesinde sanat kamusal alanla tanıştı ve bunun içerisinde de kiç de var, kiçi bilince dönüştüren sanatçılar da var, Jeff Koons gibi... (C.Ö.)

Atilla İlkyaz ise, malzemenin sıradanlaşması sonucu kiçleşebileceğini vurgular ve kiçin aslında bireyin kendi sanat dünyasıyla ilintili bir durum olduğunu ekler:

Eğer siz etkilemek için gerektiğinden fazla kullanırsanız malzemeyi, o yapıtı kiçe doğru gidiyor olabilir; çünkü malzeme, çok rahatlıkla anarşizminden, içindeki hoyratlıktan sıyrılıp bir anda

cicileşerek, karakersiz bir objeye dönüşebilir. Malzemenin yapıyla nasıl ilişkilendirildiği önemli, bu da sizin kendi sanatsal dünyanızla, anlayışınızla ve gücünüzle alakalı bir durum... (A.İ.)

8.1.4.5. Malzeme Atölyesinin Olmayışının Çalışmaları Nasıl Etkilediği

Sanatçı-sanat eğitimcileri malzeme atölyelerinin olmayışının olumsuz yanlarını hissetmekle birlikte, kendi çözüm yollarını bulmaya çalıştıklarını ifade ederler.

Yılmaz, öğrencilerini kısıtlamadığını söyleyerek, onların kendi imkânları ölçüsünde malzemeler getirip kullandıklarını ekler. Malzeme atölyesini olmasının sanat öğrencisinin sanata bakış açısını ve uygulama bilgisini olumlu etkileyeceğinin altını çizer:

Fakültemizde özel bir ‘malzeme atölyesi’ yok; ama malzeme kısıtlaması da yapmıyoruz. Yani, kum, taş, odun, tel, çer-çöp – işte doğada; isteyen getiriyor. Bilgisayar, kamera, artık defter ve kalem gibi, herkesin elinde... Alternatif çözüm çok. Eğitiminin buna çözüm sunmasına gerek bile kalmıyor; isteyen öğrenci bunu kendi yapıyor. Her şey malzemedir, her şey bir araçtır. Kâğıt, talaş, kum, alçı, vs ucuz malzemeler; tedarik etmek çok da zor değil; ama donanımlı bir atölyenin olması da ayrıca kıskırtıcı olur. Eğer teknik araçlar bazında bakarsak duruma, şöyle bir gerçek var: Okul, her öğrenciye video sağlayamaz. Video ve fotoğraf makinesi ressamın fırçası, kalemi gibi oldu. Onu öğrencinin kendisi alıyor zaten. Cep telefonlarının kameraları var. Zaten herkesin bir şekilde elinin altında bir dizüstü bilgisayarı var. Tabii, malzeme atölyesi dediğimiz şey bu kadarla sınırlı değil; malzemeyi eritecek, dönüştürecek, kıracak, başkalaştıracak bir ortamdır burası. Keşke her sanat fakültesinin kastettiğiniz türde bir imkânı olsa... (M.Y.)

Ötügen, malzeme atölyesinin varlığı ile öğrencinin her türlü sanatsal sürece cevap verebilecek bir yol bulabileceğini söyler. Deneysel sanat kavramlarına karşılık gelen durumların sınanmasında malzeme atölyesi olmayışının olumsuz taraflarından söz eder, bu yoksunluğun disiplinlerarası sanat anlayışı ile uyuşmadığını vurgular:

Bizim fakültemizde atölye çalışmaları ayrı bir kapsamda, malzeme atölyesi diyebileceğimiz deneysel atölye çalışmaları ayrı bir kapsamda bulunuyor, ancak atölye dersleri içerisinde de, her dönem, proje adı altında öğrencilerin isterlerse, daha deneysel, daha farklı malzemelerle buluşmasını sağlayacak bir açık kapımız var. Biz öğrenciye dört yıl boyunca atölyede natürmort da yaptırıyoruz, desen de çizdiriyoruz, boya da... Projedeyse, öğrenciyi serbest bırakıp sadece yönlendiririz, dönüştürülebilir, üç boyutlu hale getirilebilir malzemeleri değil, araçlar diyebileceğimiz fotoğraf makinesinin, kameranın, dijital teknolojilerin sağladığı olanakları kullanıyoruz. Bizim fakültemizde öğrenci ikinci sınıfta dijital sanat ve bilgisayar ortamında tasarım uygulamaları üzerine dersler alıyor; biz bunları da öğrenmesini istiyoruz. İstiyoruz ki, öğrenci farklı seçeneklere ve yeni teknolojik gelişmelere açık olsun. Aslında malzeme olarak düşünersek, seçmeli derslerin hepsi malzeme atölyesi sayılır, çünkü özgün baskı var, kamera sanatları dediğimiz dersler var, heykel var, modelaj var. Hepsini öğrencilerimizin farklı disiplinlerle buluşmasını sağlayan bir amaca yöneliktir, o yüzden de bir tarafla malzeme atölyesi sayılır. Deneysel atölyede hangi teknikle yaparsanız yapın, farklı disiplinleri bir araya getirerek iş üretmeniz beklenir, o nedenle deneysel atölyenin geleneksel bir malzemesi olmaz. Bu Marmara Üniversitesi’nde de serbest malzeme atölyesidir, koca bir mekân vardır. Öğrencilerin kesip biçebilecekleri, dövebilecekleri, ezebilecekleri veya yoğurabilecekleri bir takım teknik altyapılar vardır. Dijital bir çağdayız, bu nedenle teknolojiler çoğaldı, seçenekler çoğaldıkça araç-gereçleri bulundurmamak zorlaşır. Bunun için kurgu odası olması gerekir, tasarım odası olması gerekir... İşte bizim fakültemizde de, Marmara Üniversitesi’ndeki gibi fiziki anlamda, daha kapsamlı bir mekâna sahip olmasak da,

geleneksele alternatifimiz deneysel atölyedir. Deneysel sanat atölyesi hazır yapım, yapı bozum, kiç gibi kavramlara karşılık gelecek çözümler üretir. (C.Ö.)

İlkyaz, malzeme atölyesinin olmayışının öğrenciyi sıktığını ve tekdüzeliğe neden olduğunu söyler:

Ben atölye dersleri veren bir eğitimci olarak, fakültemizde malzeme atölyesi olmayışının çalışmaları olumsuz yönde etkilediğini söyleyebilirim. Bir kere, sürekli natürmort yapmaktan, boyayla boğuşmaktan sıkılıyor öğrenci. Bu nedenle, biz mürekkep de kullanıyoruz, akrilik de, pastel de, yağlı boya da... Sonuç olarak bunlar da, bir malzeme çeşitlemesi... Ama malzemeden kastımız alternatifler olunca, kum, kâğıt, tel gibi çözümü hemen kendi üretiyor öğrenci, topluyor, biriktiriyor... (A.İ.)

8.1.4.6. Malzeme Atölyesinin Avantajları

Sanatçı-sanat eğitimcileri bir malzeme atölyesine sahip olma durumunun yaratıcılığı kışkırtacağı konusunda hem fikirdirler. Öğrenciyi araştırmaya teşvik edeceğini, deneme ortamı yaratacağını ve düşünsel anlamda özgür bırakacağını savunurlar.

Yılmaz, kendi öğrencilik yıllarında malzeme kullanmaya teşvik edilmediği için kendi sanat oluşumu içinde eksikliğini hissettiğini ve bu nedenle öğrencilerini teşvik ettiğini söyler.

Malzeme atölyesinin öğrenciyi boyaya şartlanmış zihninden kurtaracağını altını çizerek:

Tabii, öğrenciye göre durum değişir. Genelde, malzeme atölyesinin yaratıcılığı kışkırtacağını düşünüyorum. Resim bölümünde okuyan öğrenciler genelde hep, resim tuval diye şartlanıyorlar. İşte bu noktada, malzeme atölyesi devreye girerse, öğrenci bu şartlanmadan kurtulabilir. Benim öğrenciliğimde, bizi kolâja ya da bu tarz eğilimlere pek yönlendirmemişlerdi. Bunun eksikliklerini hissettiğim için, şimdilerde öğrencilerimi malzeme kullanmaları konusunda teşvik ediyorum. Zorlamıyorum, ama açık kapı bırakıyorum. (M.Y.)

Ötğün, malzemenin öğrenciyi olumlu olarak teşvik edeceğini söyler, ancak dersi verecek eğitimcinin de yetkin olması gerektiğini vurgular:

Elbette ki, böyle bir atölyenin hem düşünsel, hem de fiziksel olarak varlığı öğrenciyi tetikleyecektir, belki araştırmaya itecektir, belki denemeye zorlayacaktır, belki kışkırtacaktır, belki kafasını yoracaktır... Bu kavramları çeşitlendirmek mümkün, yani sonuç ne olursa olsun öğrenciyi düşünmeye zorlayacağı kesin. Tabi böyle bir dersin karşılığını bulabilmesi için, hem öğrencinin alt yapısının olması hem de bu dersi verecek hocanın yeni gelişmelere açık olması ve öğrencinin önünü açabilecek referanslara sahip olması gerekir. (C.Ö.)

İlkyaz ise, malzeme atölyesinin varlığının öğrenciyi araştırmaya yönlendirmesiyle birlikte, kendini farklı şekillerde ifade etme yollarını keşfetme olanağı vereceğini söyler:

Malzeme atölyesinin olması, öğrenciyi en başta araştırmaya yöneltir. Hızlı bir şekilde, birçok malzemeyi deneme imkânı verir. Öğrencinin zihinsel olarak kendisini özgür hissetmesini ve boya dışında farklı malzemelerle de kendini ifade edebileceğini görmesini sağlar. Şu da var tabi: Malzeme atölyesinden daha önemlisi bana göre, o atölyeye girmeden önce öğrencinin zihinsel durumu, kültürel altyapısı, görsel belleği... Eğer öğrencinin görsel belleğini yeterince dolduysa, Kiefer'in malzemeyi kullanışını özümsemişse, Tapies'in boya dışı malzemelerle neler yaptığını göstermişse, yani malzemeye hazırsa, siz izin vermeseniz de gider evinde yapar.

Öğrenci dar bir zihniyetle, en gelişmiş fotoğraf makinesini de verseniz sanatsal anlamda detay göremeyecektir. (A.İ.)

8.1.4.7. Malzeme Kullanımına İlişkin Eğitimin Nasıl Verilmesi Gerektiği

Sanatçı-sanat eğitimcileri sanat eğitiminin bir bütün olarak verilmesi gerektiğini savunurlar.

Yılmaz, malzeme kullanımına ilişkin eğitimin ‘Bauhaus Modeli’ örnek alınarak verilmesi gerektiğini söyler. Bu modelin her türlü sanat disiplini barındıran, ayrıca sanat icra etmek için gerekli yardımcı tekniklerle donatılmış bir disiplin olması gerektiğini ifade eder:

Ben Gazi Üniversitesi Resim-iş Eğitimi mezunuyum; güzel bir modeldir. İlk sene temel sanat atölyesi vardır, boya, çizim, sulu boya, etütler, desen, buna ilişkin temel bilgiler verilir. Bir de onun yanı sıra *ağaç işleri*, *mukavva işleri*, *metal işleri* ve *modelaj* atölyesi vardı. Kendi dosyamızı, kendi resim defterimizi yapardık mesela. Aslında bu, bir Bauhaus modeli. Tabii, şöyle bir eksikliğimiz vardı (O zaman farkında değildik, şimdi buradan bakınca söyleyebilirim bunu): Yan atölyelerde öğrendiği şeyleri, çoğu öğrenci asıl atölye dersinde devreye sokmuyordu. Sorunlara karşın, *ağaç işleri*, *mukavva işleri*, *metal işleri* ve *modelaj* atölyelerinin varlığı önemlidir. Şimdi, bizim fakültemize gelirse: Maalesef, bu sistem bizim güzel sanatlar fakültelerimizde yok. Malzeme eğitiminin, bu modelden ilhamla, ama mutlaka günümüz koşulları dikkate alınarak verilirse uygun olacağını düşünüyorum. (M.Y.)

Ötügen de benzer bir cevap vererek sanat laboratuvarları kurulması gerektiğini vurgular:

İlk gereklilik, malzemeye, malzemenin düşünsel açımlarına, farklı üretim alanlarına ve teknik yönlerine hâkim olan bir eğitimci; çünkü malzemeye hâkim olmayan bir eğitimci öğrencinin yaratıcılığını yönlendiremez. Biz eğitimi bir laboratuvar gibi görüyoruz, öğrenci bu aşamada deniyor; araştırarak, olumlu-olumsuz taraflarını bulacak ve ondan sonra ortaya iddialı bir iş çıkaracak. Bu süreçte öğrenci, hem teknolojik yeniliklerle hem de çevresinde karşılaştığı, bulduğu, dönüştürebileceği malzemelerle ilişkilendirilmeli, bir de yoğrulabilir, dönüştürülebilir malzemelerle buluşturulmalı; saman, toz, kum gibi... (C.Ö.)

İlkyaz ise, malzeme kullanımı ile teorik bilginin bir bütün olarak aktarılması gerektiğini söyler:

Bana göre öğrenci malzemeye tanıştırılmalı, denemeli, bozmalı, yeniden yapmalı... Öğrenci önce kuramsal olarak buna hazırlanmalı, bol miktarda farklı malzemelerle yapılmış işler görmeli ve sonrasında, gerek iki boyutlu yüzeyde, gerekse üç boyutlu olarak çalışması sağlanmalıdır. (A.İ.)

8.1.4.8. Malzeme Seçimi ve Kullanımına Nasıl Karar Verileceği

Sanatçı-sanat eğitimcilerinin tamamı, malzeme seçimine anlatılmak istenilenle orantılı olarak karar verilmesi gerektiğini söyler.

Yılmaz, malzemeyi sadece seçmenin yeterli olmadığını, kavram depoları da oluşturulması gerektiğini vurgular:

Amaca uygunluk önemli, ulaşmak istediğim sonuca beni ne kadar yaklaştıracığı önemli. Tabii, tekniği de bilmek gerek; sadece seçmek yetmiyor. Farklı perspektiflerden bakmak gerekiyor; roman ve felsefe okumak, beyni zorlamak gerekiyor. Edebiyat ve felsefe dünyası, kavram depolarıdır. (M.Y.)

Ötün, düşünceye uygun malzemeye birlikte, tekniği de bilmek ya da teknik yaratmak gerektiğini söyler:

Düşüncene uygun bir malzeme seçmek, tekniğini bilmek, gerekiyorsa teknik yaratmak, kavramak, sezmek gerekir. Sizin düşüncenize en uygun araç neyse onu seçebilmek önemlidir. Bir örnek vereyim: Özgürlük konulu bir çalışma istedim öğrencilerden. Bir öğrenci özgürlüğü, karanlık bir mekân olarak algıladı ve karanlığı özgürlüğün karşıtı olarak kullandı. Karanlığın üzerine lokal bir ışık yansıtmaya karar verdi, ışığı da o mekânın bir metre dışına koydu ve önünden izleyicilerin geçmesini sağladı; yani her izleyici ışığa değdiğinde özgürlük bitiyordu. “Özgürlük, birine dokunduğun noktada biter.” Burada araçla düşüncenin ne kadar da doğru seçildiğini görüyoruz. Tabi bir de seçim için beslenmek gerekir. Mitoloji biliyorsa öğrenci işte avantajı, kimya biliyorsa işte avantajı, doğayı biliyorsa, insanı biliyorsa, insan olmayı biliyorsa, insanı yalnızca insan olarak değerlendirmeyi biliyorsa; sanatla ilgili söyleyeceği ve yapacağı çok farklı şeyler, seçeceği çok farklı malzemeler olacaktır. (C.Ö.)

İlk yaz ise, malzeme seçimini belirleyen en önemli etmenin samimiyet olduğunu ifade eder:

Samimiyet ve konu çok önemli... Bazı kavramları anlatmak için, ölüm gibi, yağlı boyanın kıvamı kalınlığı yetmez bence, o zaman mecburen kâğıt hamuru kullanılmalı, daha kalın, daha anarşist... Ama yumuşak, romantik bir konu anlatılacaksa, burada kâğıt hamuru neden kullanılsın? Bazen malzeme sanatçılara, az önceki soru da da söylediğim gibi, tesadüfen yeni olanaklar açabilir. Sanatçı olarak kendimden örnek vereyim: Bulduğum bir malzeme, neredeyse 2 yıldır kafamı meşgul ediyor ve işlerimde yer alıyor. Ev kadınlarının mutfak masaları kirlenmesin diye kullandıkları yapışkanlı bir malzeme, dc-fix. Ben bunu, kendi sanatım için kullanabileceğimi keşfetmem sayesinde ‘*Sanat Her Yerde*’ projemi yaptım; tuvaletlerde, yollarda, her yere simgelerini yapıştırıp, sanatımı ‘*Beyaz Küp*’ dediğimiz galeri dışına yayma fırsatım oldu. O malzemeyi keşfetmemiş olsaydım, tek tek boyamak zorunda kalacaktım, bir sürü iş... Oysa bu çok daha pratik geldi bana. ‘*Gölge*’ serisi bu malzeme sayesinde çıktı. (A.İ.)

8.1.4.9. Türkiye’de Malzeme Atölyelerine Gereken Önemin Neden Verilmediği

Sanatçı-sanat eğitimcileri malzeme atölyelerine önem verilmemesinin en önemli nedeni olarak geleneksel yolları benimseyen eğitimcileri ve yine geleneksel metotlarla eğitim sunan sanat eğitimi kurumlarını söylerler.

Yılmaz, bu önemsememe durumunun sebepleri olarak tembellik ve cehalet olarak ifade eder:

Ben bir eğitimci olduğum için, içeriden de yaptığım gözlemler oluyor. Bu gözlemlerden yola çıkarak söyleyebilirim ki, eğitim kurumları geleneksel anlayışa çok fazla saplanıp kalmış durumda. Maalesef sanat fakülteleri, malzeme atölyelerinin bir ihtiyaç olduğunu fark edemeyecek öğretim üyeleriyle dolu... Bunu daha çok cehalet olarak görüyorum – cehalet ve tembellik... (M.Y.)

Ötgün, tüm olumsuzluklara rağmen bazı bölümlerin malzeme çalışmalarını önemsemeye başladığını ve bu anlamda en önemli sorumluluğun eğitimcilere düştüğünü söyler:

Aslında son yıllarda, sanat ve tasarım fakültesi adı altında veya bazı özel kurumlarda, alternatif malzeme kullanımını ve disiplinlerarasılık seçeneklerini destekleyen bölümler açılıyor; Bileşik Sanatlar Bölümü gibi... Ortak disiplin diyebileceğimiz resim, heykel, grafik gibi bireysel alanların bütünleşmesi temeline dayanan bu bölümlerde, öğrencinin bu disiplinlerin hepsine eşit yaklaşabileceği bir alt yapı oluşturuluyor ve buradan da çok farklı bir yapılanma ortaya çıkıyor. Ancak, bu yine de yeterince önem verildiği anlamına gelmesin, önem verilmiyor, verilemiyor. Çünkü bunun için öncelikle iyi bir alt yapı gerekiyor, devletten destek almak, bu bilince ulaşmış olmak, sistemi kurmaya ve oluşturmaya yönelik para, en önemlisi de çağdaş eğitimi benimseyecek çağdaş öğretmenler gerekiyor. Bir sürü şey farklılaşıyor, dünyada sanat farklı noktalara gidiyor, geleneksel olanla beraber yeni olanaklar ortaya çıkıyor, işte en önemlisi bu, farklılığı fark edecek öğretim elemanlarının olması. (C.Ö.)

İlkyaz ise, alışılmış kalıpları yıkmamanın zor olduğunu vurgular:

Türkiye’de malzeme atölyelerine gereken önem verilmemesinin bana göre en önemli nedeni, alışılmış kalıpları kırmamanın hocalar tarafından, üniversiteler tarafından, yönetim tarafından kırılmasının kolay olmaması. (A.İ.)

8.1.5. Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Malzeme Kullanımına Kendi Yaklaşımlarına İlişkin Görüşleri

Bu ana başlıkta “Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Malzeme Kullanımına Kendi Yaklaşımlarına İlişkin Görüşleri” alt başlıklara ayrılmadan, bir bütün olarak değerlendirilmiştir.

Sanatçı-sanat eğitimcilerinin tamamı, günümüz sanatı doğrultusunda bakıldığında alternatif malzeme ve tekniksel araçları kullanmanın bir gereklilik olduğunu söyler.

Yılmaz, alternatif malzemenin kendini kışkırttığını, malzeme ve aracın tüm imkânlarını denediğini vurgular:

Ben alternatif malzemeyi, sanatçıyı kışkırtma aracı olarak görüyorum. Alternatif araçların imkânlarını deniyorum, fotoğraf, dijital baskı, video gibi... Heykellerimde, heykel için geleneksel malzeme sayılabilecek ağaç ve alçıyla birlikte, polyester kullanıyorum. Bazı çalışmalarım da kesyaplar var... Ama ‘ne ile yapıldığı’ daha çok sanatçıyı bağlayan bir durummuş gibi. İzleyici bunu umursamayabilir. (M.Y.)

Ötgün, çok uzun yıllardır alternatif malzemeler kullandığını söyler ve malzemeyi yeni olanaklar sunduğu, rastlantısal olabildiği ve risk almasını sağladığı için tercih ettiğini ifade eder:

Ben 90 yılından beri alternatif malzeme kullanıyorum, hatta abartarak daha da ileri gideyim, öğrenciliğimden beri diyeyim. Ben, Hacettepe Üniversitesi’nde öğrenciyken, özgün baskı atölyesinin baş öğrencilerinden birisiydim, boyanın dışında, sürekli özgün baskı yaptım, onun da avantajlarını çok yaşadım; özgün baskıya hâkim olduğum için fark edildim ve benim akademik hayatım özgün baskı hocası olarak başladı. Bunu bir ders olarak da geçebilirdim, ama içselleştirip üzerine gitmeyi tercih ettim ve ötekilerden farklı oldum. 90’lı yıllardan

itibaren de özellikle, yüzeyde yoğrulabilir, dönüştürülebilir, boyayla karıştırılabilir ve yapıştırılabilir malzemeye ilgilendim. Saman, talaş, kâğıt hamuru... Bir yanıyla kolâj diyebileceğimiz, hatta kolâjdan da öte bir içerik kazanacak malzemeye bir yönelişim var. Boyasal etkinin dışında, yeni olanaklar sunduğu için, rastlantısal etkiler verdiği için, risk yarattığı için, denemeye açık olduğu için seçiyorum farklı malzemeleri. Malzeme sayısız olanak sunar sanatçıya, özgürleştirir. Seçtiğiniz malzeme size izin verdiği ölçüde şekillenir, bu anlamda sanatçıyı zorlar. Benim için malzeme, yalnızca edilgen bir araç değil, aynı zamanda kışkırtan, düşüncelere yönelten ve geleneksele bir alternatiftir. Bence artık günümüz sanatçısının sorunu, malzemenin yanında, kolâjı da aşan kavramsal boyutlarla ve gizemli olanla ilgili olmalıdır. (C.Ö.)

İlk yaz da Yılmaz ve Ötügen gibi, alternatif malzeme kullanımına açık olduğunu, zaten sanatçı olmanın da bunu gerektirdiğini söyler ve bazen boyanın istediği etkiyi veremediğini vurgular:

Ben alternatif malzemeye açık birisiyim, zaten sanatçı denilen kişinin “Kapalıyım.” demesi kabul edilecek bir şey değildir, ama çok kullandığımı söyleyemem; çünkü boya şu ana kadar benim ihtiyaçlarımı giderdi, benim kendimi ifademde yeterli oldu. Malzeme olarak baktığımda daha bundan 19 yıl önce, postu resmetmek yerine —ki resmini epeyce yaptım— malzeme olarak kendisini resim heykel müzesinde sundum. Kâğıt hamuru kullanarak işler yaptım. En son kürekler kullandım, *Nazım Yorum Sergisi*’nde. Nazım’ın beni en çok etkileyen şiirlerinden birisi ‘*Hiroşima’da Bir Kız Çocuğu*’. “Hiroşima’da bir kız çocuğu yanar, saçları tutuşur.” Bu sergiye ne yapacağımı düşündüğüm dönemde, pazarda gezerken pazarcıların zemin olarak kullandıkları bir tahta parçasında, onun üzerindeki dokularda Hiroşima’da saçları yanan kız çocuğunu gördüm bir anda ve hemen adamla pazarlık edip aldım, çalışmanın birinci kısmı tamamlandı. Hiçbir zaman hiçbir tualde ben o etkiyi yakalayamazdım, imkânsız öyle bir şey, işte sana malzemenin gücü. Malzeme orada hazır, beni bekliyor, yontulmayı bekleyen bir taş gibi... Ama bu tahta bana yetmiyor, o çocuk yanıyor, yanma hissi... Yine tesadüf bir fırının önünden geçerken kararmış kürekler görüyorum, onları da alıyorum ve çalışma tamamlanıyor. Zorlama değil, pazar yerine gideyim, bulayım, alayım gibi bir çabam yok. Demek ki, işime geldiği anda kullanıyorum malzemeyi... (A.İ.)

8.1.6. Malzeme Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar, Eleştiri ve Öneriler

Bu ana başlıkta “Malzeme Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar, Eleştiri ve Öneriler” alt başlıklara ayrılmadan, bir bütün olarak değerlendirilmiştir.

Sanatçı-sanat eğitimcileri sanat eğitim sistemi içerisinde malzeme atölyelerinin eksikliğinin sıkıntılarıyla birlikte, eğitimcileri de eleştirmektedir. Günümüz sanatının bulunduğu yerin farklı olduğunu vurgulayarak, eğitimcilerin de artık bu durumu görmeleri gerektiğini ve boya haricinde malzemelere de önem vermeleri gerektiğini söylerler. Sistemi değiştirmenin pek mümkün olmadığını vurgularlar, ancak bireysel çözümleri önemsediklerini söylerler.

Yılmaz, malzeme eğitimi konusunda yaşanan sorunları hem öğrenci odaklı hem de sistem odaklı değerlendirir:

Bir eğitimci olarak, elimden geleni yapmaya gayret ediyorum. İstisnalar hariç, genelde, duyarsız bir gençlik var karşımda – çabuk sıkılan, araştırmayan, anlamak için zora

katlanmayan, sorgulamayan... Böyle olunca hepsinin çağın gereksinimlerine cevap verebilecek düzeyde yetiştiklerini söylemek mümkün olmuyor. Bu bir kumaş meselesidir. Dünyanın her yerinde olduğu gibi, öğrencilerin çoğu sıradan, azı çalışkan, çok azı da yaratıcıdır. Şunu fark ettim: Öğrencide potansiyel ya da istek yoksa hoca ne kadar çabalarsa çabalasın, nafiledir. Ya da tersine, hoca (ya da eğitim sistemi) ne kadar yetersiz (hatta engelleyici) olursa olsun, öğrenci yaratıcı ve gayretliyse, bir yolunu bulup hedefe mutlaka ulaşır. Su bir şekilde yolunu bulur. (M.Y.)

Ötğün, sistem bazında bakıldığında malzeme atölyesi olmadan sanat eğitimin gerçek amacına ulaşmasının zor olduğunu ifade eder:

Güzel Sanatlar Fakülteleri'nde bu tür buluşmaları sağlayacak kuramsal ve uygulamalı dersler olmasına ve atölyelerde deneysel çalışma uygulamaları yapılmasına rağmen, öğrencilerin büyük çoğunluğu çağın gereklerine cevap verebilecek düzeyde değildir. Eğitim sisteminin getirdiği bir takım kısıtlamalardan ötürü, farklı malzemelerle ve farklı malzemelerin kapısını açacak seçeneklerle buluşmanın sağlanması, biz eğitimciler ne kadar bu tarz çalışmalara açık olsak da, sistem bazında oldukça zor bir durum. Bir de şöyle bir gerçek var: Biz öğrencinin, tüm bu aksaklıklara rağmen, o donanıma sahip olduğunu düşündüğümüz için mezun ediyoruz. Tabi bilme düzeyinin kendi içinde boyutları var. Kimisi az donanımlı, kimisi çok donanımlı olarak gider. Bu hocayla ve sistemle ilgili olduğu kadar, öğrenciyle de ilgili biraz. Öğretmen, akademisyen ya da sanatçı olarak varlığını sürdüren mezun öğrencilere şöyle bir baktığımızda, verdiğimiz eğitimin karşılıkları var diyebiliyoruz, ancak büyük çoğunluk için bunu diyebilmemiz imkânsız. Sonuç olarak şöyle diyebiliriz ki, Türkiye koşullarında bu anlamda çok eksiklik vardır, ama bireysel bazdaki başarılar da gözden kaçmayacak kadar çoğunluktadır. (C.Ö.)

İlkyaz ise, her fakültenin kendine ait bir yol izlediğini söyleyerek, bu yol içerisinde maalesef, malzemeye ya da disiplinlerarasılığa pek de yer olmadığını ekler. Bugünün sanatının geldiği noktanın boya bilgisinin çok üstünde olduğunu altını çizer. Geleneksel malzemeyle birlikte alternatif malzeme kullanılmasının gerekliliğini vurgular:

Türkiye'de her fakülte kendine özgü bir yol izliyor. Akademide malzeme atölyesi hiç yok, sadece modelin anatomik yapısı gibi geleneksel problemlerle uğraşılıyor daha çok. Burası böyle bir sistemdir, ne malzemenin, ne video sanatının yeri vardır. Tıpkı *Rönesans* gibi, *Barok* gibi gerçekçi resim ve boyadır olayı. Marmara'ya baktığımızda, tam tersine, öğrenciye daha açık alanlar sunan, malzeme atölyesi veren, onu her türlü denemeye açık bırakan bir okulla karşılarız. Elbette bunun da kendi içinde tehlikeleri olabilir; bu seferde öğrenci kuramsal altyapısı tam oluşmadan önüne gelen malzemeyle küçük işler çıkarabilir. Buna rağmen, akademideki o tutucu tavra tercih ederim küçük işleri. Akademi o kadar kalıpcı ki... Oysa sanatın kalıpla işi yoktur. Bugünün sanatının anatomisiyle ne gibi bir ilişkisi olabilir? Bugünün sanatı daha çok hesaplaşmalar, nesne hesaplaşmaları, sosyal durumların hesaplaşmaları... Eğer *Lucian Freud* gibi resim yapmayacaksanız —öyle bir resim seçecekseniz zaten oturup uğraşacaksınız— anatomi neden gerekli olsun? Bana göre bugünün sanat eğitimi veren fakültelerinin genel sorunlarından birisi; kişilik ve kimliklere sahip olmaması. Hacettepe Üniversitesi'nde eğitim aldığım dönemde, *Adnan Turani* hocamdı, yalnızca boya güzelliğini öğretti —birkaç istisna kolajı saymazsam— boya dışındaki farklı malzemelerle de sanat yapılacağı konusunda herhangi bir deneme yaptırmadı, her şey boyaydı. Fena mı oldu, hayır. Boyayı öğrenmekte zaman ister, ama ben boyanın yanında alternatif malzemelerle de tanışmayı tercih ederdim. Bunun kime ne zararı olabilir, faydası olur, zararı olmaz. O açıdan baktığımızda, özellikle taşradaki üniversitelerinde, öğrencilerin teorik ve uygulamalı olarak çağın gereksinimlerine cevap verebilecek düzeyde yetiştiklerini sanmıyorum. Ankara'daki üniversitelerden söz ettiğimizde, Hacettepe'de yeni yeni kıpırtılar var, Gazi'de iyi bir altyapı sağlandığını düşünüyorum. Tabi, her şeyden önce öğrencinin kendi çabası da gerekli... (A.İ)

BÖLÜM IX

SONUÇ ve ÖNERİLER

9.1. Sonuç

9.1.1. Literatür Tarama Verilerine Göre Elde Edilen Sonuçlar

Bireyin kendini tanıma, anlama ve anlatma ihtiyacıyla ortaya çıkan sanat, zamanla başkalaşıma uğrar. İlkel insanın duvarlara çiziktirmek için kullandığı sivri bir taş ya da kök boya, yerli (primitif) düşüncenin ihtiyacını karşılarsa da, sosyal bir varlık olarak yaşamaya devam eden bireyin yaşantısal birikimlerine zamanla cevap veremez. Toplumların kendilerini ehlileştirme süreci onların doğayla birlikte, kendi akıllarına da hâkim olmalarına neden olur. Aklını keşfeden insan, çamuru yoğurup onu şekillendirecek ve sertleştirecek teknikleri bularak ya da tabiatın sunduğu doğal bir malzemeyi ezerek, karıştırarak, döverek onu sanatsal yaratımının bir parçası yapar; yani doğanın malzemelerini kendi hizmetine sunar.

Gelişen ve değişen insan, döneminin estetik ya da ahlak kaygılarıyla birlikte, kendini ifade etme biçimlerini önce geliştirir, sonra da ihtiyaç duyarsa değiştirmeye başlar. Bu gelişim ve değişim, bir ifade şekli olması –ve belki de sanatçının daha cesur olması– dolayısıyla en çok sanatta kendini gösterir.

Önce birey daha sonra da sanatçı, yüzyıllarca kendini ifade etmenin yollarını aramıştır, bunu yaparken bazen oldukça yıkıcı da olmuştur. Onun bu yıkıcılığı, bir toplum tarafından tabu olarak görülen değerleri de içinde barındırır. Bu bağlamda bakıldığında, sanatsal tabuların başında yer alan boya, yüzyıllarca sanatçıya hizmet eden temel bir plastik sanat malzemesidir; dayanıklıdır, parlaktır, akışkandır, ama ona hükmetmeyi bilmeyi, sınırsız bir el becerisini ve yeteneği gerektirmektedir.

Yaşamsal bir döngünün içinde fikirsel birikimleri insanı, bir başkasından farklı olma isteği ve ihtiyacına götürür. Bu süreç, elbette ki bir anda olabilecek bir durum değildir, ancak insan değişmek için deneyimlerini biriktirmektedir. Teknolojinin ya da basit anlamda tekniğin gelişimiyle birlikte bireyin deneyimlemesi hız kazanır. Böylece pentür deneyimsel bir doygunluğa ulaşır.

Sanatçı ilk isyanında -Romantiklerde de olduğu gibi- boyaya hemen saldıramaz, fakat düşünsel anlamda kendini, teknik anlamda da boyayı başkalaştırır. Bu başkalaşım, dönemin estetik kaygılarına, güzel algısına ve alışılmışı karşı gelerek ilk eylemini gerçekleştirmiş olur.

Modern dönem, insan aklı ve dehasının ön plana çıktığı ama aynı zamanda hızla yeni bilgiye maruz kaldığı kaotik bir dönemdir. Bu buhrani hal ile birlikte sanat, geleneğe yani boyaya ve yüzey resmine ayrıca biçime saldıracak cesareti kendinde bulur, hatta ‘zevk veren’ ya da ‘eğiten sanattır’ fikriyle oluşan kusursuz heykellere saldırma cesaretini de bulur. Sanatçılar içlerinden geldiği gibi her şeyi kendilerine malzeme olarak seçmeye başlar, aslında orada olmaması gereken ne varsa artık oradadır. Sanatçı, bakanda bir anlam oluşturamayacak kadar saçma sapan nesneleri ustalıkla bir araya getirir, dener, bozar, kırar, yıkar ve ihtiyacı olduğu anda başkalaştırır. Bunu yaparken gerektiğinde başka disiplinlerden, başka uzmanlık alanlarından da yararlanır.

Bir süre sonra bu deneysellik sanatın eylemsel olaylara dönüşmesine neden olur; artık sanatçı bir şey söylemek istediğinde alışılmış sanat yapıtları oluşturmak zorunda değildir; yeteneğe ve sınırsız bir el becerisine de sahip olmak zorunda değildir. İzleyene anlamsız gibi gelen ya da tam tersi içinde kendi anlamını bulduğu bir dans gösterisi, çöple doldurulmuş galeri mekânları, olmayan nesnelerin varmış gibi gösterildiği kurgular, bir gösteri ve dahası gibi her şey sanatın içine dâhil olabilmektedir. Alternatif malzemenin her çeşidi sanat içerisinde kendine yer bulabilmektedir.

Post-modern dönemin her şeyi kabul eden ruhu sanatçıya, ‘sanat tarihi’ olarak adlandırılan tüm süreçler içerisinde istediği seçimleri yaparak yapıtlar oluşturmaya imkân tanır. Yani, sanatçı yapıtını oluştururken istediği tarzı benimseyebilir, bütün tarzları harmanlayabilir, istediği her türlü malzemeyi kullanabilir ve bunu yaparken bir diğer yapıtını oluşturma girişiminde kurduğu tüm durumları terk ederek bir başka şeklini deneyebilir. Bu durum, sanatçıya kendini ifade ederken sınırsız seçenek olasılığı sunar.

Sanatsal değişimin Türkiye’deki boyutuna bakıldığında Türk sanatçıların, çağın sanatsal beklentilerine uyan yapıtlar sunduğu görülmektedir. Her ne kadar Modernizm’in getirdikleri Türkiye’de sonradan takip edilebilmiş olsa da, güncel sanat anlamında bakıldığında Türk sanatçıların Dünya standartlarında yapıtlar sunduğu ve yapıtlarında alternatif malzeme denemelerine ve yorumlanmış karışım emülsiyonlara sıklıkla yer verdikleri görülmektedir. Bu durum, alternatif malzeme/nesne denemelerine Türk sanatçıların da kafa yorduğunu, Dünya’da sanatsal anlamda malzeme kullanımı nasıl algılanıyorsa Türkiye’de de öyle algılandığını ve uygulandığını gösterir.

Post-modern dönem içinde her kavramı barındıran karmaşık ve bir o kadar da özgür bir dönemdir. Bu bağlamda bakıldığında, günümüz sanatını da barındıran bu süreç çok sesli bir dile sahiptir. Bu durum, günümüz eğitim sistemini de etkilemektedir. Bireyin merkezde olduğu, yaşantı ortamları kurabildiği ve aktif bir şekilde kendi öğrenme algısını oluşturduğu modeller denenmektedir. Bu tutum, sanat eğitimi veren kurumların da benimsemesi gereken bir tutumdur; ancak sanat eğitimi veren kurumların program ve teknik olarak alt yapılarına bakıldığında bireyin sanatsal yaratım ihtiyaçlarını karşılayacak ve onu merkez alacak bir sistemin olmadığı görülmektedir.

Sanat eğitimcileri, gerçek bir öğrenme sürecinin oluşabilmesi için uygun ortamın yaratılması gerektiğini söylemiştir. Bireyin her türlü malzemeye ve teknik araca bir atölyeden anında ulaşabiliyor oluşu, ona daha kısa zamanda daha fazla deneme yapma imkânı sağlar. Bir malzeme başka bir malzemeyi çağrıştırabilir, böylece birey malzeme çeşitlemeleri içerisinde kendi sanat dilini oluşturacak ve kendine yakın olacak içsel malzemelerini belirleyebilir. Alternatif malzeme/nesne kullanmak bireyin ifadesel olarak kendini özgür hissetmesini sağlar. Yaratıcı düşünce ve yaratıcı davranışını geliştirir. Bir malzemenin çözümlenebilirliğini denemek, yeni teknikler geliştirmeye yardımcı olur. Değişik malzeme ve tekniklerle çalışmak disiplinlerarası çalışabilme yetisi kazandırır.

Alternatif malzeme kullanımında sanat eğitimcilerinin tutumları büyük bir rol oynar. Sanat eğitimcilerinin bireyi teşvik etmesi ve yüreklendirmesi gerekir. Günümüz sanatının ve eğitim sisteminin geldiği boyut düşünüldüğünde sanat eğitimcilerinin her görüşe açık, disiplinlerarası bir tutumla çalışan, öğrenciyi teşvik eden, deneyen ve denemeye izin veren eğitim üstü kişiler olması gerekmektedir. Boya elbette, çok eğitici bir malzemedir, ancak – sanat dışı olarak– bundan yüz yıl önce ortaya çıkan alternatif malzemeden –ya da daha önceki yüzyıllardan gelen boya ile harmanlanıp başkalaşmış karışım emülsiyonlardan– bireyi yararlandırmamak, mahrum bırakmak, kötülemek ya da boyayı üstün görmek öğrenciye yapılacak büyük bir haksızlıktır.

Kullanılan malzeme ve sanatçı –ya da koşut olarak sanat öğrencisi– arasındaki ilişki hem dışavurumsal hem de varoluşsal bir sürecin ürünüdür ve artık günümüzün sanat sorunsalı sanatın mimetik olup olmadığı kadar basit değildir. Sanatın neliği ve ontolojik anlamda kapladığı yer, ayrıca sanatçının –ya da koşut olarak sanat öğrencisinin– iç ve dışsal anlamda yaşadığı dünya, kapladığı alan ve algısal çevresi bütün varlığıyla düşünen ve mücadele eden bireyin davranışı olarak biçimlenir. Bu bağlamda bakıldığında, yaratımın praksişi diyalektik boyutta bir anlam kazanır.

Sanatın ilk kırılma noktası Jan Van Eyck tarafından boyanın ehlileştirilmesidir, bunu ondan yüzyıl sonra Leonardo Da Vinci'nin 'sfumato tekniğini' geliştirmesi izler. Bir yüzyıl sonra Rembrandt pentürü zirveye taşır, aynı yüzyılda boya sanatçı için bir grup tarafından özel olarak hazırlanan bir karışım haline gelir ve bir süre sonra –ki bu durum sanatın ikinci kırılma noktasıdır– boya doğaya taşınabilecek bir forma kavuşur. Bir yüzyıl sonra Fransız Devrimi sadece sanatı değil, insanlığı değiştiren sarsıcı bir adım atar. Bir yüzyıl sonra Goya, sanatçının kendi yarattığı yüce kavramını sanata dâhil eder. Tüm bu süreçler, yaratımsal boyutta sanatın ve dolayısıyla sanatçının egzistansiyal olarak her dönemde –ki alışkanlıkların değişmesi kolay değildir– aktif bir rol oynadığını ve sanatçının elindeki objeyi süje-obje-bilgi doğrultusunda çözümlemeye çalıştığını ve aslında bilineni terk etmek ya da üstüne eklemek için uğraştığını gösterir.

Modernizm'e doğru sanatçı kendisini kendi geleneğinden bağımsız, yabancı ve naif bir ilkel kültürün içine yerleştirerek eklektik bir kimlik kazanır. Bu kimlikle birlikte yüzyıllarca boyayı çözümlemeye çalışan sanatçı, sonunda kendi kabuğundan sıyrılarak sanatı alışlagelen zarafetinden kurtarır, yani boyaya da kendisi gibi eklektik bir kimlik kazandırır. Bu kurtuluş bir anlamda, sanatçının yeni eklektik kimliğinin temelidir ve bu

saldırıdan bir adım önce fotoğrafın keşfi onun, kadrajda kendi görüntüsünü görmesini sağlamıştır. Sanatçının algısal deneyimleri ve nesilden nesile aktarılan bilginin entelektüel boyuta ulaşması, onun kadrajda kendini görmesiyle –yani fotoğrafın doğayı birebir yansıtan halini görmesiyle– varoluşsal bir tedirginlik içine düşmesine neden olur ve romantik yaklaşımla mimesisi tamamen terk eden sanatçı, bu yeni kimliğinin içinde –kendi yüce varlığıyla– yeni yaratımsal dünyasını kurar.

Boya dışında malzemenin keşfi, sanatçı ve malzeme arasındaki iletişimi kökensel olarak değiştirir. Kimliğini eklektik olarak ilkel dünyadan alan yeni sanatçı, eski geleneği boyayı tamamen reddetmek yerine onu metamorfik bir nesneye çevirir. Böylece boya, dışarıdan eklenen parçalarla birbirinden bağımsız ama bir bütünü temsil eden heterojen bir yapı haline gelir. Sanat dışı bir nesnenin –boyadan bağımsız olarak, montaj ve asamblaj örneklerinde olduğu gibi– sanata dâhil olması da tıpkı boya ve alternatif malzemenin kaynaşması gibidir, yapıt mekâna heterojen bir bütünlük olarak yerleşir. Ancak zamanla hem boyanın hem de her anlamda malzemenin kendi içinde eriyip kaynaştığı, mekânda eriyerek homojenleştiği görülür. Ayrıca, modernist sanatçıların resim yüzeyini ovalayarak, yakarak ya da malzemeyi eriterek uyguladıkları teknikler ile boyanın içine karıştırarak oluşturdukları emülsiyonlar sanatçı ve malzeme arasındaki iletişimin de harmonik bir boyutta olduğunu gösterir; yani bir anlamda başlangıçta boyayı ehlileştirmeye çalışan insan usu, bu dönemde alternatif malzemeyi ehil hale getirme çabasına girer. Böylece bir malzeme kaynağı olan fotoğraf makinesinin gerçeği yansıtmayan, deneysel kısmı da keşfedilir. Sanatçının gerçek malzemesi aklıdır ve yaratım derinden gelen aşkın bir doğurma eylemidir.

Post-modern dönem, sanatın –alımlayanın henüz modernizme bile alışmamış olması dolayısıyla– alımlayan tarafından zor yorumlandığı ve içinde her nüveyi barındıran girift bir dönemdir. Dönemin yapısal olarak zaten var olan kendi karışıklığı sanatçının modern dönemden aldığı tüm deneyselliği geliştirmesine izin verir ve bununla birlikte eski olan her şeye de izin verir. Bu durum, sanatçının eski ya da yeni her nüveden yaralanmasını sağlar. Böylece sanat yapıtı, geleneksel kimliğin ve eklektik kimliğin birleşimiyle ya tamamen kimliksizleşir ya da tam tersi olarak çok kimlikli bir hal alır. Bu mutasyonla birlikte, modern dönemin yapıt –yani gösterilen– odaklı konumu, yapana –yani gösterene– doğru şekillenmeye başlar. Bu kayış, yapıt ile sanatçı arasında bireşimsel ve retorik bir idiyolekt yaratır. Yaratımsal malzeme, artık sanatçının kendisidir.

Sanatçının eylemsel olarak sürecin içerisinde yer alması, sanatın, modernizmin kontrollü ve bilinçli deneyselliğinden uzaklaşarak bir oyuna dönüşmesine ve Pollock'un "kontrollü rastlantısallık" söyleminden koparak gerçek bir bilinmezliğe doğru yol almasına sebep olur, hatta sanatçı bu sürece doğayı ve kendi bedenini dâhil eder. Artık sanatın çok çabuk tüketilebiliyor oluşu ve alt beğenin de devreye girmesiyle sanat düalektik bir boyut kazanır. Sanatçının her şeye rağmen var olmak istemesinin sonucunda sanatçı, anarşist yaratımlarına devam eder.

Post-modern dönem her ne kadar içinde her sanatsal durumu barındırsa da, sanatçının yaratımlarında malzeme deneylerine oldukça fazla yer verdiği görülür, çünkü artık malzeme sanatçı tarafından çözümlenmeyi bekleyen her şeydir ve gizemlidir. Modernizme kadar olan sürece bakıldığında, boyanın ehlileştirilmesi halinin genel kırılma noktalarının her yüzyılda bir, tek bir büyük buluşla çözümlenmeye doğru gittiği fark edilir. Yani plastik sanatın salt malzemesi olan boyanın ilk keşfinden son haline gelme aşamasına kadar geçen süreç aslında sancılı bir süreçtir ve onu çözmeye çalışmak kolay olmamıştır. Bir yapıtı oluşturan tek başına harç değildir, biçim, içerik ve teknik de o yapının çözümsel öğeleridir. Bu nedenle, yaratım malzemesi salt boyayı çözmek sadece karışım ve teknik olarak çözmekten ibaret değildir. Sanatçı ve malzeme arasındaki ilişkiyi sıradan teknik bir olgu olarak anlamlandırmak imkânsızdır.

Boyanın sanatçıyla yüzyıllar boyu süren ilişkisi göz önüne alındığında, alternatif malzemenin ve sanatçı usuyla yaratılmış karışım emülsiyonların sanatsal bir yaratım öğesi olarak kullanılmasının tarihi henüz çok yol kat etmemiştir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte her gün hem dijital dünyanın ürünleri teknik anlamda kendini aşmakta hem de ürünsel anlamda (sanayi ürünleri, yapı malzemeleri, tekstil ürünleri gibi) malzemeler tüm hızla üretilmeye devam etmektedir. Ayrıca gelişen teknoloji, salt boya olarak kullanılan malzemenin de yüzlerce çeşidini yaparak sanatsal yaratımın harcına hizmet etmektedir. Bu üç durum, sanatçıya malzemenin her türünü deneyebileceği yüzlerce varyasyon sunar. Alternatif malzeme –tıpkı boyada olduğu gibi– keşfedilmeyi bekleyen bir sır olarak sanatçı ile kuracağı diyalogu beklemektedir.

Sanatsal yaratımın yapı taşı olan malzemeyi günümüzde boya ve alternatif olan diğerleri şeklinde gruplandırmak mümkün değildir, artık malzeme kullanılan hammaddeyi, nesneyi, tekniği, yaratıcılığı ve kurgulayan zekâyı temsil eden bir bütündür.

9.1.2. Nitel İçerik Analizi Verilerine Göre Elde Edilen Sonuçlar

Yapılan araştırma ile sanata alternatif malzemeyi dâhil eden Modernizm'in ve malzeme kullanımının alanını çeşitlendirerek güncel sanatı da içinde barındıran Post-modernizm'in birey, eğitim sistemi ve sanat kurumları bazında değerlendirildiğinde kapsamlı bir şekilde tanınmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Bu tanınamama halinin sebepleri, kavramsal olarak dönem içeriklerini karıştırılması sonucu oluşan ifade etme zorluğu, eğitimcilerin ve sanat kurumlarının, geleneksel sanat anlayışına yönelik benimsedikleri tutum ve tabularını yıkamaması, bireysel anlamda araştırmaya karşı olan isteksizlik ve teknolojinin sağladığı kolaycı zihniyet, yabancı dil sorunsalı ve bu sorunla birlikte ortaya çıkan literatüre ulaşamama durumu olarak tespit edilmiştir. Bu tespitler doğrultusunda, sanatçı-sanat eğitimcilerinin söylemlerinden sanat eğitiminin disiplinlerarası bir yapıda olması gerektiği ve bireyin sanatsal yaratım ihtiyaçlarını karşılayacak yeni bir sistemin gerekli olduğu gerçeği ortaya çıkar.

Sanat eğitimi alan öğrencilerin alternatif malzeme/nesne kullanımı konusunda çok hevesli oldukları, ancak uygulama düzeyinde yeterliliğe sahip olmadıkları saptanmıştır. Bu durum aynı zamanda sanat öğrencisinin lisans seviyesinde sanat eğitimi almaya ilk başladığında yeterli donanıma sahip olamadan geldiği ile ilişkilidir. Bu ilişki Güzel Sanatlar Lisesi'nden gelen öğrencilerin de yeterli donanıma sahip olmadığını göstermektedir. Bireyin çocukluk döneminden itibaren aldığı sanat eğitimi, nitelik olarak günümüz sanatını anlama ve yaratma ihtiyacını karşılayamamaktadır.

Sanatçı-sanat eğitimcilerinin söylemlerine göre, sanatçının kendini yenileme arzusu ve özgün olma isteğiyle devreye giren alternatif malzeme/nesne sanatçının boya karşısında tüm hünerini sergileyip tükendiği ve entelektüel anlamda olgunlaştığı bir döneme denk gelir. Yani, günümüzde sanat hem biçim, hem üslup, hem de malzeme olarak değişmektedir. Yeni birikim ve deneyimler yenilerini ortaya koymakta ve sanatı, dolayısıyla da bireyi olgunlaştırmaktadır.

Yapılan araştırma ile sanat eğitimi veren kurumlarda uygulanan ölçme sisteminin günümüz sanatı doğrultusunda yapıt oluşturacak sanat öğrencilerinin becerilerini, yaratıcılığını ve bireyin gerçek performansını tam anlamıyla ölçmediği sonucuna ulaşılmıştır. Günümüzde yapıt değerlendirme ölçütleri bile yapıtın kendi içinde değerlendirilirken, bireyi kendi içerisinde değerlendirememek bireye yapılan büyük bir haksızlıktır.

Araştırma kapsamında görüşleri alınan üç sanatçı-sanat eğitimcisi de kendi yapıtlarını oluştururken alternatif malzeme/nesnenin imkânlarından yararlandıklarını söylemektedirler. Bu durum her ne kadar eğitim sistemi ve sanat eğitimi veren kurumlar bazında bakıldığında bir takım aksaklıklar olsa da yeniliğe açık, deneysellikle ilgilenen ve disiplinlerarası bir üslup benimseyen sanat eğitimcilerinin de olduğunu göstermektedir.

Alternatif malzeme/nesne kullanımı eğitiminin tam anlamıyla ve amaca uygun bir şekilde verilebilmesi için uygun atölyelerin olması ön görülmektedir, ancak sadece atölyelerin varlığı sanat eğitimi veren kurumlar ve eğitim programları gerçek anlamda düzenlenmedikçe, bu atölyeler eğitimsel amacına ulaşamaz. Bunun yanında, sanatı salt boya olarak görmeyen, deneysel, disiplinlerarası geçişlere önem veren, yenilikçi eğitimcilerin varlığı önemlidir. Ayrıca sanat öğrencisinin kendini yetiştirmek, güncel sanatı takip etmek, denemek gibi sorumlulukları üstlenmesi gerekmektedir.

9.2. Öneriler

9.2.1. Araştırmaya Yönelik Öneriler

- 1- Benzer konuda, görüşülen eğitimci sayısı daha geniş tutulup öğrenci görüşlerine de yer verilerek nitel ve nicel verilere dayalı araştırmalar yapılabilir.
- 2- Sanat eğitimi programlarının günümüz sanatının yaratım ihtiyaçlarına yönelik şekillendirilebilmesi için araştırmaya sanat eğitimi programları dâhil edilerek kapsam genişletilebilir.
- 3- Avrupa'daki sanat eğitimi kurumlarında malzeme atölyelerinin kapsamı, yaratımsal olarak sanata ve sanat eğitime etkileri araştırılabilir.

9.2.2. Uygulamaya Yönelik Öneriler

Günümüz sanatının disiplinlerarası bir uygulama alanına sahip olması dolayısıyla sanat eğitimi veren fakültelerde farklı disiplinlerin bir araya getirildiği eğitim programları uygulanabilir.

KAYNAKLAR

- ACAR, K. *Kuzgun Acar Biyografî*. 17 Eylül 2014 tarihinde <http://www.kuzguncar.com/sam.htm> sayfasından erişilmiştir.
- AKAY, A. (2005). *Sanatın Durumları*. İstanbul: Bağlam.
- ALVER, K. (2008). Mekân Tartışmaları ve Değişen Mekân Algısı. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*. 16 (138/139/140), 557-570.
- ANTMEN, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.
- ANTMEN, A. (2007). *Hale Tenger, İçerdeki Yabancı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- APOLLONIO, U. (Ed.). (1973). *Futurist Manifestos*. London: Thames & Hudson.
- ARSLAN, R. (2010). *Çağdaş Sanat Manifestoları*. İstanbul: Altıkırkbeş.
- ARTUN, A. (2010). *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim.
- ATAKAN, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Z. Rona, Çev.). İzmir: Karakalem.
- BALCI, A. (2005). *Sosyal Bilimlerde Araştırma*. Ankara: Pegema
- BAYKAL, E. (2010). *İkinci Sergi*. (İ. Baliç, Ed.) . İstanbul: Arter.
- Bianet. (2008). *Erkek Sanata Başkaldırının İzleri*. 11 Kasım 2010 tarihinde <http://www.bianet.org/biamag/kultur/110023-erkek-sanata-baskaldirinin-izleri> istanbul-da sayfasından erişilmiştir.
- BEAUMELLE, A. (2008). “Joan Miró Bir Güzergah” *Joan Miró*. (M. Şeyhun, Çev.). İstanbul: Pera Müzesi.
- BELL, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi* (U. C. Ünlü ve N. İleri - R. Gürtuna, Çev.). İstanbul: NTV.

- BERGER, J. (2008). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis.
- BERGER, J. (2009). *“Fotoğrafın Kullanımları” O Ana Adanmış.* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis.
- BERGER, J. (2007). *Sanat ve Devrim* (B. Berker, Çev.). İstanbul: Agora.
- BERMAN, M. (2010). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim.
- BEST, S. ve KELLNER, D. (2011) *Postmodern Teori* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- BEYKAL, C. (2009). “Sanat ölüyor mu?”. Sanat Dünyamız Y.K.Y, (76), 109
- BREHM, M. (2007). *Gören Gözler İçin* (B. Tut, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- BRETON, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar* (Y. Seber Kafa, A. Günebakanlı, A. Güngör, Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş.
- BRETON, A. (2007). “Gerçeküstücü Nesne” *Modernizmin Serüveni, Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990.* Enis Batur (Haz.). (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Alkım.
- BRIGADIER, A. (1970). *Collage: a Complete Guide for Artists.* New York: Watson-Guption Publications.
- BOZKURT, M. (2005). *Video Sanatı.* İstanbul: Bileşim.
- BOZKURT, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları.* Bursa: Asa.
- BULUNDAY, S. (2008). *1975-2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde “Toplu Sergiler” ve “Kavramsallaştırma”,* Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- BUYURGAN, S. ve BUYURGAN, U. (2007). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi.* Ankara: Pegema.
- CABANNE, P. (2007). “Kolajlar” *Modernizmin Serüveni, Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990.* (324-327).Enis Batur (Haz.). (M. Cansever, Çev.). İstanbul: Alkım.
- CALINESCU, M. (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism.* Durham: Duke University Press.
- CAUQUELIN, A. (2005). *Çağdaş Sanat* (Ö. Avcı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- COŞAR, H. (2013). *Tarihte ve Günümüzde Kadın.* Ankara: Sınırsız.
- ÇAKIR AYDIN, M. (2002). *Sanatta Eleştirelilik.* İstanbul: Beta.

- ÇAKIR AYDIN, M. (Ed.). (2009). *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*. İstanbul: E Yayınları.
- ÇALIKOĞLU, L. (2010). *Uyanmak İçin Henüz Çok Erken, Sanatçılar Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi.
- ÇAYDAMLI, K. (Haz.). (2008). *Dada Manifestoları*. İstanbul: Altıkkırkbeş.
- DASTARLI, E. (2005). Altan Gürman, Kurşun Askerlerin Anti-Militarist Komutanı. *Rh+ Sanat*. (20), 52-57.
- DASTARLI, E. (2004). Uslanmaz Bir Anarşist. *Rh+ Sanat*. (13), 56-61.
- DEMPSEY, A. (2007). *Modern Çağda Sanat, Üsluplar, Ekoller, Hareketler* (O. Akinbay, Çev.). İstanbul: Akbank Kültür Sanat.
- DEWEY, J. (2009). “*Felsefeye Meydan Okuma*” *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Mehmet Yılmaz (Haz.). (N. Özüaydın, Çev.). Ankara: Ütopya.
- DUCHAMP, M. (2007). “*Marcel Duchamp ve Ready-Made*” *Modernizmin Serüveni*. Enis Batur (Haz.). (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Alkım.
- ECO,U. (Haz.). (2009). *Çirkinliğin Tarihi* (A. U. Ergün, Ö. Çelik, A. Uysal, E. N. Akbaş, M. Barsbey, K. K. Akbulut, D. Arslan, B. Yılmazcan, Çev.). İstanbul: Doğan.
- ECO,U. (Haz.). (2006). *Güzelliğin Tarihi* (A. C. Akkoyunlu, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997).
- ERBAY, M. (1997). *Plastik Sanatlar Eğitiminin Gelişimi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- ERDEMCİ, F. (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. Semra Germaner (Haz.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- EROĞLU, Ö. (2003). *Resim Sanatı Sözlüğü*. İstanbul: Öke.
- ERSOY, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı*. İstanbul: Altın Kitaplar
- FARTHING, S. (Ed.). (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü* (G. Aldoğan, F. Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest.
- FINEBERG, J. (2014). *1940’tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. (G. E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi.

- FINLAY, V. (2007). *Renkler, Boya Kutusunda Yolculuklar*. (K. Emiroğlu, Çev.). Ankara: Dost.
- FISCHER, E. (2005). *Sanatın Gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel.
- FRANK, D. (2009). *Bohemler* (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: Sel.
- GAN, A. (2007). “Konstrüktivizm” *Modernizmin Serüveni*. (187-193). Enis Batur (Haz.). (E. Batur, Çev.). İstanbul: Alkım.
- GERMANER, S. (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. Erdemci, F. , Germaner, S. ve Koçak, O. (Yaz.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- GERMANER, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- GİDERER, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya.
- GOMBRICH, E. H. (2002). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi.
- GÖKAYDIN, N. (2010). *Temel Sanat Eğitimi, Sanat Eğitimi Öğretim Sistemi ve Bilgi Kapsamı*. İstanbul: Moss Eğitim.
- GRAF, M. (2013). *Her Şey Yanılsama: Mehmet Yılmaz'ın İkizler Dizisi Hakkında Bazı Düşünceler* (A. N. Yılmaz, Çev.). 19 Ocak 2015 tarihinde <http://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/her-sey-yanilsama-mehmet-yilmazin-ikizler-dizisi-hakkinda-bazi-dusunceler-marcus-graf/> sayfasından erişilmiştir.
- GREENBERG, C. (1958). *Art and Culture Substantially an Article Evised from in Art News, September*, 22 Aralık 2014 tarihinde <http://www.Sharecom.ca/greenberg/collage.html> sayfasından erişilmiştir.
- GUILBAUT, S. (2009). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı* (E. Gökteke, Çev.). İstanbul: Sel.
- GÜVEMLİ, Z. (2005). *Sanat Tarihi*. İstanbul: Varlık.
- HARVEY, D. (2006). *Postmodernliğin Durumu* (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis.
- HAYDAROĞLU, M. (2008). *Pınar Yolaçan, Meryem Maria*. Haydaroğlu, M. (Ed.) İstanbul: Yapı Kredi.

- HEINRICH, B. (2007). *Gülsün Karamustafa, Güllerim Tahayyüllerim* (E. Kosova, Çev.). İstanbul: Yapın Kredi.
- HOLLINGSWORTH, M. (2003). *Dünya Sanat Tarihi* (R. Küçükerdoğan, S. Diker, Çev.). İstanbul: İnkılap
- HONIGMAN, A. F. (2007). *Pınar Yolaçan, Faniler*. Haydaroğlu, M. (Ed.). (N. Polat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- HOPKINS, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük* (S. K. Angı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- HOURS, M. (2001). *Başyapıtların Gizemli Dünyası* (K. Özsezgin, Çev.). Ankara: İmge.
- HUNTÜRK, Ö. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Kitabevi.
- İPŞİROĞLU, N. ve İPŞİROĞLU, M. (2009). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalbaz.
- İPŞİROĞLU, N. ve İPŞİROĞLU, M. (2010). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalbaz.
- KAGAN, S. M. (2008). *Estetik ve Sanat Notları* (A. Çalışlar, Çev.). İzmir: Karakalem.
- KAHRAMAN, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...* İstanbul: Agora.
- KARASAR, N. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel.
- KEHNEMUYİ, Z. (2004). *Çocuğun Görsel Sanat Eğitimi* . İstanbul: Yapı Kredi.
- KESER, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya.
- KILIÇ, L. (2003). *Görüntü Estetiği*. İstanbul: İnkılap.
- KIRIŞOĞLU, O. (2005). *Sanatta Eğitim, Görmek, Öğrenmek, Yaratmak*. Ankara: Pegema.
- KIRIŞOĞLU, O. (2009). *Sanat, Kültür, Yaratıcılık; Görsel Sanatlar ve Kültür Eğitimi-Öğretimi*. Ankara: Pegema.
- KLINGSÖHR-LEROY, C. (2006). *Gerçeküstücülük (sürrealizm)* (M. T. Yalım, Çev.). İstanbul: Taschen ve Remzi Kitabevi (ortak yapım).
- KRAUSSE, A. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü* (D. Zaptıoğlu, Çev.). İstanbul: Literatür.
- KOÇAK, O. (2009). *Modern ve Ötesi, Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

- KOSOVA, E. (2009). *Aydan Murtezaoglu, Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken*. İstanbul: Yapı Kredi.
- KUŞÇU, H. (1997). *Altın Türkçe Sözlük*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- KUMAR, K. (1999). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma, Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları* (M. Küçük, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- LUCIE-SMITH, E. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar* (E. Kılıç, B. Kovulmaz, O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Akbank Kültür Sanat.
- LYNTON, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MADRA, M. (1991). *Mekan-Eşya-Nesne'ye Karşı Yerleştirme: Enstalasyon*, İstanbul: Arkitekt.
- MADRA, B. (2003). *İki Yılda Bir Sanat*. İstanbul: Norgunk.
- MURRAY, C. (1991). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar* (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel.
- NOYAN, Meltem (2001), “Kolaj, Asamblaj, Ready-Made”, Genç Sanat Dergisi. (86), s. 83
- O'DOHERTY, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel.
- OLIVEIRA, N., OXLEY, N., & PETRY, M..(2005). *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*. İstanbul: Akbank.
- ORUÇ, F. (2009). *1945 sonrası öncü sanat akımlarının lisans düzeyinde sanat eğitimi veren kurumların programlarıyla (2007) paralelliği*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, Ankara.
- OSKAY, (2003). *Kübist Kolajlar*. Journal of İstanbul Kültür University 2003/3, s. 51-56
- 21 Kasım 2013 tarihinde
- <http://acikerisim.iki.tr:8080/jspui/bitstream/11413/285/1/IKUGuncesiFenveuh.Bilm.ilt1Sayi3Mart2003A.Oskay.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- ÖDEKAN, A. (2010). “Bilim ve Teknolojinin Sanatın Değişim Değeri Üzerindeki Rolü” *Kırılmalar, Sınırlar, Yolculuklar*. Erkmen, A. , Erek, A. N. , Noyan, N. E. (Ed.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

- ÖTGÜN, C. (2008). *Sanatı Şiddeti ve Sınırları*. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi. (1), 90-103.
- ÖZDEN, Y. (2010). *Eğitimde Yeni Değerler, Eğitimde Dönüşüm*. Ankara: Pegema.
- ÖZDOĞAN, E. (2010). *Yüksel Arslan Üzerine: İnsanlı Günler*. Sanat Dünyamız. (114), 64-69.
- ÖZSEZGİN, K. (2001). *Lütfü Günay*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- ÖZSOY, V. (2007). *Görsel Sanatlar Eğitimi*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- PAZ, O. (1996). *Çamurdan Doğanlar* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Can.
- PELVANOĞLU, B. (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. Erdemci, F. , Germaner, S. ve Koçak, O. (Yaz.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- ROBERT, S. (2003). “Kavramsal sanat” *Güncel Sanat Seçkisi* (33).
- RAGON, M. (2009). *Modern Sanat* (V. Kanetti, Çev.). İstanbul: Hayalbaz.
- SAEHRENDT, C. & STEEN, T.K.. (2012). *Bunu Ben de Yaparım* (Z. A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- SAN, İ. (2004). *Sanat ve Eğitim*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- SAN, İ. (2003). *Sanat Eğitimi Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- SÖNMEZ, N. (2006). *Sanat Hayatı İçerir mi?*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SOYÖZ, U. (2008). *Açık Bir Yapıt “...Şimdi Haberler”*. Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi. (1), 135-141.
- SÖZEN, M. ; TANYELİ, U. (2007). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* . İstanbul: Remzi Kitabevi.
- STANGOS, N. (Ed.). (1994). *The Concepts of Modern Art, from Fauvism to Postmodernism*. London: Thames & Hudson Publications.
- STRIKER, S. (2005). *Çocuklarda Sanat Eğitimi* (A. Akın, Çev.). İstanbul: Epsilon Yayınları.
- ŞAHİNER, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan.
- ŞAYLAN, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.

- ŞİMŞEK, A. (2009). *Hızın ve Devrimin Sanatı Fütürizm* Şimşek, A. (Haz.). Ankara:Kanguru.
- TEYMUR, N. (2001). *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek, Sempozyum Bildirileri Defter ve Toplum ve Bilim Dergileri Ortak Çalışma Grubu*. İstanbul: Metis.
- TOPÇUOĞLU, N. (2000). *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*. İstanbul: Yapı Kredi.
- TUNALI, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern Resimden Avangard Resme*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURANİ, A. (2006). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURANİ, A. (2003). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURANİ, A. (2004). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURIM, M. (1995). *Video Sanatı: Bir Gelecek Kuramı*. (A. Tunç, Çev.). İstanbul: Hill.
- WANDS, B. (2006). *Dijital Çağın Sanatı* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Akbank.
- WALTER, İ. F. (Ed.). (2000). *Art of the 20th Century*. Köln: Taschen.
- Yapı Kredi Yayınları. (2006). *“d” Grubu*. İstanbul: Yapı Kredi.
- YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H. (2008). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin.
- YILDIZ, E. (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. Semra Germaner (Haz.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- YILMAZ, M. (2007). *Görsel Sanatlar Eğitiminde Uygulamalar*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- YILMAZ, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya.
- YILMAZ, M. (2009). *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya.
- YOLCU, E. (2009). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara: Nobel.
- ZABUNYAN, E. (2010). *Sarkis, Ondan Bize* (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

EKLER

EK 1. ÖĞRETİM ELEMANI GÖRÜŞME FORMU

YÖNERGE

Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Anabilim Dalı Mesleki Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans yapmaktayım. Yüksek Lisans tezimde “Post-Modern Dönem’de Sanatta Malzeme/Nesne Kullanımı ve Malzeme/Nesne Kullanımının Günümüz Sanat Eğitimine Etkileri” konusunu araştırmaktayım. Konunun içeriği nedeni ile üniversitelerde ders veren sanatçı-sanat eğitimciler ile görüşmeyi uygun gördüm.

Bir sakıncası yoksa görüşmenin ses kayıt cihazıyla kaydedilmesinin daha avantajlı olduğunu düşünüyorum.

Bu tezin oluşturulmasında soruları cevaplamanızın büyük katkı sağlayacağını belirtmek isterim. Yardımlarınız için teşekkür ederim.

Gökçen ALKIŞ

SORULAR

1- Sizce Modernist ve Post-Modernist sanata yönelik yaklaşımlar Türkiye’de ne kadar tanınıp takip ediliyor? Neden?

- 2- Türkiye’de sanat eğitimi veren bir fakültede sanat eğitimi almaya yeni başlayan bir öğrenci modern, disiplinlerarasılık, avangart, bulunmuş nesne, hazır yapım, yapı bozum, kiç gibi öncü, modern ve post-modern süreci kapsayan tanımları (teoride veya uygulamada) öğrenmiş olarak mı geliyor? Öğrenmiş olarak geliyor ise nereden öğrenmiş olabilir? Öğrenmemiş olarak geliyor ise sebepleri neler olabilir?
- 3- Sizce sanat eğitimi veren fakültelerin yetenek sınavlarında kullanılan ölçme-değerlendirme biçimi yeterli midir? Yeterli değilse, disiplinlerarasılık ve malzeme/nesne kullanımı becerisi bu sınavlara nasıl yansıtılabilir?
- 4- Fakültenizdeki atölye çalışmalarının kapsamı nedir, fakültenizde malzeme atölyesinin olmayışı çalışmaları nasıl etkilemektedir? Alternatif çözümler üretiyor musunuz? Nasıl?
- 5- Malzeme atölyesinin olduğu düşünülürse bu çalışmaları nasıl etkiler?
- 6- Sizce Türkiye’de malzeme atölyelerine gereken önem neden verilmiyor?
- 7- Sizce alternatif malzeme kullanımına öğrencilerin yaklaşımı nasıldır?
- 8- Malzeme kullanımı öğrencilerin yaratıcılıklarını nasıl etkilemektedir?
- 9- Malzeme eğitimi verilmeli mi, yoksa öğrencinin kendi yaratıcılığına mı bırakılmalı? Nasıl verilmeli?
- 10- Sanatçı neden alternatif malzemeye yönelmiş olabilir?
- 11- Malzeme kullanmanın esere katkıları nelerdir? Boya nerede yetersiz kalır?
- 12- Sanatçı alternatif malzemeyi devreye sokmak için neden bu kadar bekledi?
- 13- Günümüz sanatına baktığımız zaman özellikle genç sanatçı adayları (popüler olduğu için belki de)çoğunlukla malzeme kullanıyor, ama sorduğunuzda neden kullandığını bilmiyor. Bunu nasıl değerlendiriyorsunuz?
- 14- Malzeme kullanımının değerlendirme-eleştiri ölçütü ne olmalıdır?
- 15- Alternatif malzeme kullanımına sizin yaklaşımınız nedir?(biçem-malzeme...)
- 16- Alternatif malzemelerin seçimine ve kullanımına nasıl karar verilmeli?
- 17- Malzeme kullanımında amaç-araç, estetik-kiç sorunsalı nasıl dengelenebilir?
- 18- Öğrencilerin malzeme atölyesi eğitimi alarak ve malzeme kullanımı konusunda teorik ve uygulama olarak çağın gereklerine(evrensel) cevap verebilecek düzeyde yetiştirilebildiklerini düşünüyor musunuz? Neden?

EK 2. GÖRÜŞME METNİ ANALİZİ ÖRNEĞİ

Prof. Atilla İLK YAZ (GÜSTF Öğretim Üyesi)

Koyu İtalik: Sorunun doğrudan yanıtı, **Sadece İtalik:** Ek bilgi, **Alt Çizgi:** Kod ve temalar için anahtar kelimeler

VERİLER	KODLAR	TEMALAR
1- Sizce Modern ve Post-modern sanata yönelik yaklaşımlar Türkiye’de ne kadar tanınıp takip ediliyor? Neden? A.İ. : <u>Bizim Türkiye’den anladığımız sanat çevreleriye, sadece sanat okullarıysa buralarda muhakkak Modern Dönem’in de, Post-modern Dönem’in de tanınması gerekir; çünkü sanat tarihi ve sanat kuramlarıyla ilişkili dersler var. Tanımak sözcüğünü açmak gerekir. Yüzeysel tanımak farklı bir şeydir, derinlemesine tanımak farklı bir şey...</u> Derinleme deyince felsefi boyutla, sosyolojik boyutla tanınmayı düşünmek gerekir. Burada şuna gelebiliriz: “Türkiye’deki sanat çevrelerinde, Dünya’da Modernizm ve Post-modernizm ile ilişkili sanatsal tartışmalar ne kadar yankı buluyor? Bu tartışmalar ile ilişkili Türkiye’de ne kadar çeviri kitap var?” <i>Bu açıdan baktığımızda yüzeysel olduğunu görürüz; yani sorunun asıl cevabı derinlemesine bilinmediği...</i> Biz, Modernizm ve Post-modernizm’i yüzeysel olarak tanıdık. Bir kaç örnek vereyim Modernizm ile ilişkili: Yurtdışına gönderilen ilk grup sanatçılar; İbrahim Çallı, Ali Avni Çelebi’nin olduğu kuşak... Bu grup yurtdışına gittiğinde Modernizm’in ruhunu, felsefesini, yapmak istediklerini yeterince anlamadığı için İzlenimcilik vb. sanat akımlarının, bir anlamda ikinci elden kopyalarını yapmış, böylece işin özünü anlamamış, buna rağmen Türk Modern sanatının Öncüsü olmuştur. Nurullah Berk Matisse’ten etkilenmiştir, ama işlerine baktığımızda, sadece yüzeysel dekoratif bir taklit olduğu, işin özünü anlamadığı ortadadır. Matisse’in baktığı minyatürler, dekoratif sanatlar Doğu’da var. Onun Doğu’ya, kendi kültürüne, kendi gözüyle bakmak yerine Matisse’in gözüyle bakmayı tercih etmesi işlerini ister istemez başarısız hale getirmiştir. Peki, bu kader Post-modernizm’de değişmiş midir? Sonradan takip etme mantığının çok fazla değişmediğini görüyoruz; yani Post-modern olarak anılan dönemin, Avrupa’da 1960’larda tartışılmaya başlandığını varsayarsak, bu tartışmaların Türkiye’de karşılığının 1980’lere denk geldiğini görürüz. Bugünün sanatçısı, bir anlamda geçmiştekine oranla daha şanslı... İnternet, televizyon gibi	Modern ve Post-modern Sanat’ın Türkiye’de ne kadar tanındığı Modern ve Post-modern Sanat’ın Türkiye’de Tanınmama Sebepleri	Ne Kadar Tanındığı ve Takip Edildiği Ne Kadar Tanındığı ve Takip Edildiği

<i>çeşitli araçlar nedeniyle hızlı bir şekilde nereden ne olup bittiğini görebiliyor. Ama Dünya’da sanat o kadar hızlı değişiyor ki, yüzeysel bilgi yetmiyor. Ben bunu biraz da çeviri ve yabancı dil sorununa bağlıyorum, sanatçı dile hâkimse ve yabancı kaynakları okuyabiliyorsa işte o zaman bu tartışmaların içerisinde olabilir diye düşünüyorum.</i> 2- Türkiye’de sanat eğitimi veren bir fakültede sanat eğitimi almaya yeni başlayan bir öğrenci modern, disiplinlerarasılık, avangart, bulunmuş nesne, hazır yapım, yapı bozum, kiç gibi öncü, modern ve post-modern süreci kapsayan yaklaşımları (teoride veya uygulamada) öğrenmiş olarak mı geliyor? Öğrenmiş olarak geliyorsa nereden öğrenmiş olabilir? Öğrenmemiş olarak geliyorsa sebepleri neler olabilir? A.İ. : 20 yıldır hocalık yapıyorum, <i>birinci sınıfta bütün bu kavramlara tam anlamıyla hâkim olarak gelen tek bir öğrencim olmadı.</i> Öğrencinin öğrenmiş olarak gelebilecek olma olasılığı var mıdır, bundan da emin değilim, hatta Avrupa’daki bir sanat okuluna giren üniversite öğrencisinin de bu konulara hâkim olduğunu sanmıyorum; aradaki fark belki fikir olabilir. <u>Bizdeki öğrencinin bu konularla ilişkili herhangi bir literatüre, kulak dolgunluğu dediğimiz o duruma bile sahip olmadığını söyleyebiliriz.</u> Bu kavramları öğrenciler liselerdeki sınırlı sanat tarihi ve resim dersleriyle öğrenemezler zaten, sorun bu. Liselerde genel anlamda sanatın sorunları tartışılmalı, ayrıntılarına girilmeden Çağdaş Sanat üzerine bir takım tartışmalar yapılmalı, görseller üzerinden öğrenciler bilgilendirilse, eminim üniversiteye gelen bir öğrencinin üniversite eğitimi sonunda kat ettiği yol başka olacaktır. Bizdeki sanat eğitimi ya da genel eğitim bu tür kaygılardan uzak olduğu için gelen öğrenci değil modern, post-moderni, ben daha da uç bir şey söyleyeyim, şair ismi söylemekten yoksun bir donanımla geliyor. Zayıf zemin üzerine bina çıkmak da zor oluyor haliyle. Daha önemlisi, <u>kiç bir beyin içerisinde yetişiyor öğrenci.</u> Popüler kültürün içinde, Amerikan filmlerine, Hollywood filmlerine hayran olarak yetişiyor. Hiç unutmuyorum öğrencimin bir tanesi, derste Tarkovski’nin Stalker filminin bir bölümünü izlettirdiğimde “Hocam, biraz daha eğlenceli olamaz mıydı bu film?” demişti. <u>Sanat yapının eğlenceli olmayacağını düşünemiyor öğrenci.</u> 3- Sizce sanat eğitimi veren fakültelerin yetenek sınavlarında kullanılan ölçme-değerlendirme biçimi yeterli midir? Yeterli değilse, disiplinlerarasılık ve malzeme/nesne	Öğrencilerin Malzeme Kullanımına İlişkin Bilgi ve Uygulama Düzeyi Öğrenci Niteliği	Öğrencilerin Malzeme Kullanımına İlişkin Görüşler Öğrencilerin Malzeme Kullanımına İlişkin Bilgi ve İlgili Düzeyi
--	--	---

kullanımı becerisi bu sınavlara nasıl yansıtılabilir? A.İ. : Benim yıllardır hep savunduğum, bugün de hâlâ ısrar ettiğim, tartışmalı konulardan bir tanesi bu. <i>Türkiye’de sanat eğitimi veren fakültelerin yetenek sınavlarında modelden desen çizdirilir; iyi çizenler, doğru görenler kazanır, doğru göremeyenler kaybederler, sistem böyle çalışır.</i> Bu tartışmalı bir sistem, çünkü yaratıcılık eğer sanatın olmazsa olmazıysa, <u>gördüğünü resmetmekle yaratıcılık arasında nasıl bir ilişki kurulabilir ki?</u> Bugün sanatçı olarak kimsenin tartışamayacağı <i>Nam June Paik</i>, desen çizemeyen bir isim, öyle bir yeteneği yok, çizemiyor —zaten gerek de yok— ama videoları çok başarılı... Yaratıcılık birbirleriyle ilişkisi olmayan yeni ilişkiler bulma, yeni stratejiler kurmaysa, o halde gördüğünü yansıtabilmekle çokta ilişkilendirilemez. Bu nedenle, yetenek sınavlarının yeniden sorgulanması lazım... Öğrencinin farklı nesneleri, farklı objeleri nasıl bir araya getirdiği yaratıcılıkla ilişkilidir. Evet, <i>gördüğünü nasıl çizdiği sanatın içinde bir yerdedir, küçümsemiyorum, önemlidir de, çizilmesin de demiyorum; ama bir dereceye kadar... Bir de bizim sınavlarımızın ikinci bir sözde yetenek ölçüm kısmı var: Hayali çizim. İmgesel denilen bu aşama bence illüstrasyonla ilişkilidir ve grafik alanının işidir. Bugün kendini ispatlamış birçok sanatçı bu sınava girse, hayali resimden başarısız olabilir. Ne yapacağız o zaman? Bu seçme biçimi, sadece doğuştan getirdiği, gördüğünü yansıtma yeteneği olan ama hiçbir yaratıcılığı olmayan kişilerin önünü gereksiz yere açarak, ilerinin çok önemli bir sanatçısı olabilecek kişilerin önünü kapatıp, Türk Sanatı’nın önünde büyük bir engel olmaktadır.</i> Bir fırsattır aslında sanat eğitimi almak. <u>İki kişi düşünelim: Bir tanesinin yaratıcılığı çok fazla, çok ilginç ilişkileri bir araya getiriyor, çok hızlı düşünüyor, sanattaki gelişmeleri izliyor; ama gördüğünü yansıtma konusunda o kadar iyi değil. Biz bu kişinin, çizemedi diye önünü kapatıyoruz. Öbür kişi, çok güzel çiziyor, okuyup yazmıyor, sergilere gitmiyor, sanatsal kültürü yok denecek kadar az; ama rahatlıkla elini kolunu sallayarak fakülteye giriyor. Burada, bir adaletsizlik, bir haksızlık var. Bu haksızlığa en güzel örnek, Cezanne’dır bence. Cezanne, bir şişeyi bile çizebilecek yeteneğe sahip değil başlangıçta; ama bugün 20. yüzyıl sanatının önünü açmış birisidir, yani Modernizm’in babasıdır. Nasıl oluyor da yeteneksiz denilen bu adam, bir kapı açıyor, aynı dönemde yaşayan kılı kırk yararcasına ayrıntılı resimler yapan diğerleri bugün müzelerde bile yer alamıyor? Bu yaratıcılığın daha üstün olduğunun kanıtı değil midir? O halde biz niye hâlâ çok iyi desen çizen</u>	Yetenek Sınavları ve Yaratıcılığın Bu Sınavlarda Ölçülebilirliği	Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Sanat Eğitiminde Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Görüşleri
--	--	---

insanların peşindeyiz? <i>Özellikle Çağdaş Sanatı, disiplinlerarasılığı düşündüğümüzde öğrenciler kesinlikle, bugün Macaristan'daki, İspanya'daki gibi farklı malzemeleri bir araya nasıl getirdiklerini ölçen sınavlarla alınmalılar.</i> Ayrıca, genel sanat kültürü de mutlaka ve mutlaka ölçülmelidir.		
4- Fakültenizdeki atölye çalışmalarının kapsamı nedir, fakültenizde malzeme atölyesinin olmayışı çalışmaları nasıl etkilemektedir? Alternatif çözümler üretiyor musunuz? Nasıl? A.İ. : Ben atölye dersleri veren bir eğitimci olarak, fakültemizde <u>malzeme atölyesi olmayışının çalışmaları olumsuz yönde etkilediğini söyleyebilirim.</u> <i>Bir kere, sürekli natürmort yapmaktan, boyayla boğuşmaktan sıkılıyor öğrenci. Bu nedenle, biz mürekkep de kullanıyoruz, akrilik de, pastel de, yağlı boya da... Sonuç olarak bunlar da, bir malzeme çeşitlemesi... Ama malzemeden kastımız alternatifler olunca, kum, kâğıt, tel gibi çözümü hemen kendi üretiyor öğrenci, topluyor, biriktiriyor...</i>	Malzeme Olmayışının Nasıl Etkilediği Atölyesinin Çalışmaları	Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Sanat Eğitiminde Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Görüşleri
5- Malzeme atölyesinin olduğu düşünülürse bu çalışmaları nasıl etkiler? A.İ. : <u>Malzeme atölyesinin olması, öğrenciyi en başta araştırmaya yöneltir. Hızlı bir şekilde, birçok malzemeyi deneme imkânı verir. Öğrencinin zihinsel olarak kendisini özgür hissetmesini ve boya dışında farklı malzemelerle de kendini ifade edebileceğini görmesini sağlar.</u> Şu da var tabi: Malzeme atölyesinden daha önemlisi bana göre, o atölyeye girmeden önce öğrencinin zihinsel durumu, kültürel altyapısı, görsel belleği... Eğer öğrencinin görsel belleğini yeterince dolduysa, Kiefer'in malzemeyi kullanışını özümsemişse, Tapies'nin boya dışı malzemelerle neler yaptığını göstermişse, yani malzemeye hazırsa, siz izin vermeseniz de gider evinde yapar. Öğrenci dar bir zihniyetteyse, en gelişmiş fotoğraf makinesini de verseniz sanatsal anlamda detay göremeyecektir.	Malzeme Avantajları Atölyesinin	Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Sanat Eğitiminde Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Görüşleri
6- Sizce Türkiye'de malzeme atölyelerine gereken önem neden verilmiyor? A.İ. : <u>Türkiye'de malzeme atölyelerine gereken önem verilmemesinin bana göre en önemli nedeni, alışılmış kalıpları kırmanın hocalar tarafından, üniversiteler tarafından, yönetim tarafından kırılmasının kolay olmaması.</u> <i>İstanbul Akademisi'ne baktığımızda, adı üstünde akademi, kalıpları öğretir, hocaları onlara ne öğretmişse</i>	Türkiye'de Atölyelerine Önem Neden Verilmediği Malzeme Gereken	Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Sanat Eğitiminde Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Görüşleri

onlar da öğrenciye onu öğretir, öğrenci asistan olunca kendi öğrencilerine aynılarını öğretir. Kısır bir döngü... Bunun bir yerde kırılması lazım, ama bu kırılma kolay bir şey değildir. Sosyolojik bir olgudan söz ediyorum, bir yılda beş yılda olmaz yıllar sürer bir toplumun değişmesi, kendini yenilemesi, kalıplarını atması, tazelenmesi... Siz bir akademiye sürekli kendi mezununuzu alırsanız, o da bildiği kadarını öğretirse, dünyası o kadarsa hep bir şey değişmeden aynı şekilde sürer gider. Yeni kan lazım, yeni bakış açısı lazım, inanmak lazım... <u>Bütün bunlar için iki şeye ihtiyaç var: Bir tanesi geniş düşünebilen hocalar, ikincisi geniş düşünebilen hocalarla çalışabilecek öğrenciler...</u> İkisi bir araya gelince başarılı işler çıkabilir, <u>malzeme atölyesi olması önemlidir. Ama hocanın zihni buna yeterli değilse, sadece sulu boya resmi ve natürmortla kendini sınırlamışsa, bütün olup bitenlere çevresindeki enstalasyonlara, video sanatlarına saçmalık diye bakıyorsa, ilgisini bile çekmiyorsa, ilgilenmiyorsa onun için sanat sadece vazoda çiçeklerse, sıradan kompozisyonlarsa, olumlu sonuçlar alınması beklenemez. Belki profesör ünvanı almıştır; ama istediğiniz kadar malzeme verin, en iyi öğrencileri verin bir yere varamazsınız. Hoca çok donanımlı, malzemede var; ama öğrenci buna uygun değilse, yine sonuç çıkmaz. Donanımlı bir öğrenci, altyapısı hazır, her şeyi hazır; aynı şekilde işleriyle olsun, bakışıyla olsun buna hazır bir hoca ve bir malzeme atölyesi...</u> Her türlü malzeme içinde, her türlü imkân içinde... Öğrenci bir tarafta video çekecek, bir tarafta fotoğraf çekecek, bunları birleştirecek, atık, teneke parçaları, sanayi ürünleri, boya gibi her türlü malzemeyi deneyip işler çıkaracak. Ben böyle bir şey hayal ediyorum; ama Türkiye’de bu maalesef pek yok, çünkü bizim eğitim kurumlarımızda bu vizyon yok.	Alternatif Kullanımına Yaklaşımı Malzeme Öğrencilerin	Öğrencilerin Malzeme Kullanımına Görüşler
7- Sizce alternatif malzeme kullanımına öğrencilerin yaklaşımı nasıldır? A.İ. : Ben öğrencilerin malzeme kullanımına çok açık olduklarını düşünüyorum. Bence, malzeme girdiği anda öğrencinin yaratıcılığı ve heyecanı kamçılanıyor. <u>Öğrencilere ne zaman alternatif malzeme kullanma eğilimi olabilecek bir konu versem, farklı malzemelerle işler üretmelerini istesem öğrenciler heyecanlanıyor.</u> Maalesef, genel bir sanat eğitimimiz var; sürekli yağlı boya, sürekli akrilik, aynı konular, desen, natürmort... Öğrenci, sürekli boyayla haşır neşir boyayı çözmesi, doğasal formu boyasal forma dönüştürmesi lazım, tabi bu da gerekli, ama böyle olunca da öğrenci bir noktadan sonra sıkılıyor. Bu noktada malzeme, öğrenciye rahat nefes alabileceği bir ortam sağlamış oluyor.	Malzeme Kullanımının Yaratıcılığa Etkileri	Öğrencilerin Malzeme Kullanımına İlişkin Görüşler

8- Malzeme kullanımı öğrencilerin yaratıcılıklarını nasıl etkilemektedir? A.İ. : <u>Yaratıcılıklarını çok olumlu etkilediğini düşünüyorum, çünkü öğrenci boya dışında farklı malzemelerle de kendini ifade edebileceğini anlayınca, şaşırtıcı işler çıkartabiliyor.</u> Bu yolu açan Kübistler, <i>Sentetik Kübizm</i>'le birlikte bundan yüz yıl önce bu yola açılmışsa madem, açılmış bu yoldan niye öğrenci de yararlanmasın, niye kendisini sadece boyayla sınırlasın? <i>Günümüzde boya, sanatçının, öğrencinin kendisini ifade etmesi için var olan bir sürü seçenekten sadece bir tanesidir. Malzeme farklı olanaklar, farklı bakış açıları sunar. Malzemedен kastım kuşkusuz buluntu malzemeler dışında; fotoğraf, video vs... Hepsini bir araya getirebilme mantığını da kastediyorum, çünkü malzemeyi sınırlamıyorum.</i>	Malzeme Kullanımına İlişkin Eğitimin Nasıl Verilmesi Gerektiği	Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Sanat Eğitiminde Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Görüşleri
9- Malzeme eğitimi nasıl verilmelidir? A.İ. : <i>Bana göre öğrenci malzemeyle tanıştırılmalı, denemeli, bozmalı, yeniden yapmalı... Öğrenci önce kuramsal olarak buna hazırlanmalı, bol miktarda farklı malzemelerle yapılmış işler görmeli ve sonrasında, gerek iki boyutlu yüzeyde, gerekse üç boyutlu olarak çalışması sağlanmalıdır.</i>	Sanatçıların Alternatif Malzeme Kullanımına Neden Yönelmiş Olabileceği	Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Sanatçı-Eğitimcilerinin Görüşleri
10- Sanatçı neden alternatif malzemeye yönelmiş olabilir? A.İ. : <i>Kuşkusuz sanatçı, yeni bir arayış içinde, girilmeyen bölgelere giriyor, mayınlı bölgelere giriyor, riske giriyor... Dönem zaten düşünce bazında bir itiraz halinde... Her şeye itiraz eden sanatçı, niye yağlı boyaya da itiraz etmesin? Oysa yağlı boya ne kadar sanat ifade aracıysa, alternatif malzeme de bir o kadar sanat aracıdır. Sanatçı bu itiraz yüzüyle birlikte bunu fark ettiği için alternatif malzemeye yönelmiştir.</i>	Malzeme Kullanımının Esere Katkıları	Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Sanatçı-Eğitimcilerinin Görüşleri
11- Malzeme kullanmanın esere katkıları nelerdir? Boya nerede yetersiz kalır? A.İ. : <u>Paketlenmiş bir dağ resmimi çok etkilidir, yoksa gerçekten bir dağın kilometrelerce bezle paketlenmesi mi? Kuşkusuz, görkem anlamında baktığımızda paketlenmesi... Bence aralarında bir hiyerarşi yoktur, boya ve malzemenin. Bazen boya daha iyi anlatır, bazen malzeme... Alternatif malzeme bazında bakarsak eğer, Kiefer'ı yağlı boyada düşünemiyorum mesela, o etkiyi vermek için fotoğraflara gerek var, o etkiyi vermek için samana ihtiyaç var; çünkü konu bunu gerektiriyor. Baselitz'e bakınca da onun</u>	Alternatif Malzeme Kullanımının Neden 20. Yy'da Başladığı	Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Sanatçı-Eğitimcilerinin Görüşleri

malzemeye ihtiyacı olmadığını görüyoruz, boyayla çözümleyip ters çevirmesi yetiyor. Buradan şu sonuca varabiliriz: Boya kişinin hikâyesine, derdine bağlı olarak yetersiz kalabilir. 12- Sanatçı alternatif malzemeyi devreye sokmak için neden bu kadar bekledi? A.İ. : <u>Bu, sanat tarihinin süreciyle ilişkili bir şey... Rönesans'ta malzeme kullanılabilir miydi sanmıyorum. İki boyutlu yüzey üzerine üç boyut inandırıcılığı yapmaya çalışıyordu sanatçı, olabildiğince gerçekçi yapmaya çalışıyordu bu dönemde. Sonra fotoğraf makinesi çıktı, düşünce değişmeye başladı, özgürlükler devreye girdi ve Sentetik Kübizm dönemi belli ki bu işin tam zamanıydı, demek ki insan aklı özgürlükler konusunda bu dönemde olgunlaştı.</u> 13- Günümüz sanatına baktığımız zaman özellikle genç sanatçı adayları (popüler olduğu için belki de) çoğunlukla malzeme kullanıyor, ama sorduğunuzda neden kullandığını bilmiyor. Bunu nasıl değerlendiriyorsunuz? A.İ. : <u>Günümüzde çok fazla malzeme kullanıldığı doğrudur, aynı zamanda bu bir tuzaktır. Sizin kendinize ait bir dünyanız yoksa malzemeyi belli bir noktaya kadar kullanırsınız, insanları da etkileyebilirsiniz, sanatçı olarak da gözükebilirsiniz, ama tıkanırsınız. Çok büyük malzemeler, çok farklı malzemeler kullanmanız sizi sanatçı yapmaz. Sizi sanatçı yapacak tek şey, sizin kendinize ait bir dünyanızın olması ve ısrarcı olmanız. Mondrian'ı düşünelim, onun yatay ve dikeyleri bulmuş olması ve bunda ısrar etmiş olması onu büyük sanatçı yapan, bunu malzemelerle de yapabiliirdi, hiçbir önemi yok. Önemli olan bu dünyayı yaratmış olması. Beuys'u Beuys yapan şey kullandığı keçeleridir mesela, simgesel malzemeler kullanır, Beuys'un bir dünyası vardır, söylediği bir şey de vardır, ona göre herkes sanatçıdır. Günümüz sanatçısı, bu cümleden yola çıkıyor aslında, malzeme insanları etkiler ama unutmayalım malzeme aynı zamanda içinde kusurlar barındırır, çok rahatlıkla anarşist bir malzeme cici sevimli bir hale dönüştürülebilir; önemli olan o malzemenin ruhuna uygun şekilde çalışabilmektir.</u> 14- Malzeme kullanımının değerlendirme-eleştiri ölçütü ne olmalıdır? A.İ. : <u>Sanatçının kendine ait dünyası var mıdır, daha önemlisi bu malzemenin kullanılması gerekli midir, buna bakılmalı önce. Gereksizse ortada bir sıkıntı var demektir. Boyayla</u>	Günümüz Genç Sanatçıları ve Malzeme Kullanımı Malzeme Kullanımının Değerlendirme ve Eleştiri Ölçütleri Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Malzeme Kullanımına Kendi Yaklaşımlarına İlişkin Görüşleri	Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Malzeme Kullanımına Kendi Yaklaşımlarına İlişkin Görüşleri
---	---	--

<i>çözümleyebileceğiniz bir sorunu, zoraki bir malzemeyle çözmenizin bir anlamı yok, bana göre. Bu nedenle de, <u>değerlendirme ölçütünün sonuç ve ikna etme olduğunu düşünüyorum.</u></i>		
15- Alternatif malzeme kullanımına sizin yaklaşımınız nedir?		
A.İ. : <u>Ben alternatif malzemeye açık birisiyim, zaten sanatçı denilen kişinin “Kapalıyım.” demesi kabul edilecek bir şey değildir, ama çok kullandığımı söyleyemem; çünkü boya şu ana kadar benim ihtiyaçlarımı giderdi, benim kendimi ifademde yeterli oldu. Malzeme olarak baktığımda daha bundan 19 yıl önce, postu resmetmek yerine —ki resmini epeyce yaptım— malzeme olarak kendisini resim heykel müzesinde sundum. Kâğıt hamuru kullanarak işler yaptım. En son kürekler kullandım, Nazım Yorum Sergisi’nde. Nazım’ın beni en çok etkileyen şiirlerinden birisi ‘Hiroşima’da Bir Kız Çocuğu’. <i>“Hiroşima’da bir kız çocuğu yanar, saçları tutuşur.” Bu sergiye ne yapacağımı düşündüğüm dönemde, pazarda gezerken pazarcıların zemin olarak kullandıkları bir tahta parçasında, onun üzerindeki dokularda Hiroşima’da saçları yanan kız çocuğunu gördüm bir anda ve hemen adamla pazarlık edip aldım, çalışmanın birinci kısmı tamamlandı. Hiçbir zaman hiçbir tualde ben o etkiyi yakalayamazdım, imkânsız öyle bir şey, işte sana malzemenin gücü. Malzeme orada hazır, beni bekliyor, yontulmayı bekleyen bir taş gibi... Ama bu tahta bana yetmiyor, o çocuk yanıyor, yanma hissi... Yine tesadüf bir fırının önünden geçerken kararmış kürekler görüyorum, onları da alıyorum ve çalışma tamamlanıyor. Zorlama değil, pazar yerine gideyim, bulayım, alayım gibi bir çabam yok. Demek ki, <u>işime geldiği anda kullanıyorum malzemeyi...</u></i></u>	Malzeme Seçimi ve Kullanımına Nasıl Karar Verileceği	Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri
16- Alternatif malzemelerin seçimine ve kullanımına nasıl karar verilmeli?		
A.İ. : <u>Samimiyet ve konu çok önemli... Bazı kavramları anlatmak için, ölüm gibi, yağlı boyanın kıvamı kalınlığı yetmez bence, o zaman mecburen kâğıt hamuru kullanılmalı, daha kalın, daha anarşist... Ama yumuşak, romantik bir konu anlatılacaksa, burada kâğıt hamuru neden kullanılmalı?</u> <i>Bazen malzeme sanatçılara, az önceki soruda da söylediğim gibi, tesadüfen yeni olanaklar açabilir.</i> Sanatçı olarak kendimden örnek vereyim: <i>Bulduğum bir malzeme, neredeyse 2 yıldır kafamı meşgul ediyor ve işlerimde yer alıyor. Ev kadınlarının mutfak masaları kirlenmesin diye kullandıkları yapışkanlı bir malzeme, dc-fix. Ben bunu, kendi sanatım için kullanabileceğimi keşfetmem sayesinde ‘Sanat</i>	Malzeme Kullanımı ve Estetik-Kiç İlişkisi	Alternatif Malzeme Kullanımına İlişkin Sanatçı-Sanat Eğitimcilerinin Görüşleri Alternatif Malzeme

<i>Her Yerde' projemi yaptım; tuvaletlerde, yollarda, her yere simgelerini yapıştırıp, sanatımı 'Beyaz Küp' dediğimiz galeri dışına yayma fırsatım oldu. O malzemeyi keşfetmemiş olsaydım, tek tek boyamak zorunda kalacaktım, bir sürü iş... Oysa bu çok daha pratik geldi bana. 'Gölge' serisi bu malzeme sayesinde çıktı.</i>	Malzeme Kullanımı ve Amaç-Araç İlişkisi	Kullanımına İlişkin Sanatçı-Eğitimcilerinin Görüşleri
17- Malzeme kullanımında amaç-araç, estetik-kiç sorunsalı nasıl dengelenebilir? A.İ. : <u>Eğer siz etkilemek için gerektiğinden fazla kullanırsanız malzemeyi, o yapıt kiçe doğru gidiyor olabilir; çünkü malzeme, çok rahatlıkla anarşizminden, içindeki hoyratlıktan sıyrılıp bir anda cicileşerek, karactersiz bir objeye dönüşebilir.</u> <u>Malzemenin yapıtla nasıl ilişkilendirildiği önemli, bu da sizin kendi sanatsal dünyanızla, anlayışınızla ve gücünüzle alakalı bir durum...</u> Amaç mı, araç mı boyutunda ise, insanın kendisini ifade etmesini sağlayan bir araç olduğunu düşünüyorum, boyanın da bir araç olduğunu düşündüğüm gibi.		
18- Öğrencilerin malzeme atölyesi eğitimi olarak ve malzeme kullanımı konusunda teorik ve uygulamalı olarak çağın gereklerine (evrensel) cevap verebilecek düzeyde yetiştirilebildiklerini düşünüyor musunuz? Neden?	Malzeme Karşılaşılan Eleştiri ve Öneriler Eğitiminde Sorunlar,	Malzeme Karşılaşılan Eleştiri ve Öneriler Eğitiminde Sorunlar,
A.İ. : Türkiye’de her fakülte kendine özgü bir yol izliyor. <u>Akademide malzeme atölyesi hiç yok, sadece modelin anatomik yapısı gibi geleneksel problemlerle uğraşılıyor daha çok. Burası böyle bir sistemdir, ne malzemenin, ne video sanatının yeri vardır.</u> Tıpkı Rönesans gibi, Barok gibi gerçekçi resim ve boyadır olayı. Marmara’ya baktığımızda, tam tersine, öğrenciye daha açık alanlar sunan, malzeme atölyesi veren, onu her türlü denemeye açık bırakan bir okulla karşılarız. <u>Elbette bunun da kendi içinde tehlikeleri olabilir; bu seferde öğrenci kuramsal altyapısı tam oluşmadan önüne gelen malzemeyle kiç işler çıkarabilir. Buna rağmen, akademideki o tutucu tavra tercih ederim kiç işleri. Akademi o kadar kalıpcı ki... Oysa sanatın kalıpla işi yoktur. Bugünün sanatının anatomiyi ne gibi bir ilişkisi olabilir? Bugünün sanatı daha çok hesaplaşmalar, nesne hesaplaşmaları, sosyal durumların hesaplaşmaları... Eğer Lucian Freud gibi resim yapmayacaksanız —öyle bir resim seçecekseniz zaten oturup uğraşacaksınız— anatomi neden gerekli olsun? Bana göre bugünün sanat eğitimi veren fakültelerinin genel sorunlarından birisi; kişilik ve kimliklere sahip olmaması.</u> Hacettepe Üniversitesi’nde eğitim aldığım dönemde, Adnan Turani hocamdı, yalnızca boya güzelliğini öğretti —birkaç istisna		

kolajı saymazsam— boya dışındaki farklı malzemelerle de sanat yapılacağı konusunda herhangi bir deneme yaptırmadı, her şey boyaydı. Fena mı oldu, hayır. <u>Boyayı öğrenmekte zaman ister, ama ben boyanın yanında alternatif malzemelerle de tanışmayı tercih ederdim.</u> Bunun kime ne zararı olabilir, faydası olur, zararı olmaz. O açıdan baktığımızda, <i>özellikle taşradaki üniversitelerinde, öğrencilerin teorik ve uygulamalı olarak çağın gereksinimlerine cevap verebilecek düzeyde yetiştiklerini sanmıyorum. Ankara'daki üniversitelerden söz ettiğimizde, Hacettepe'de yeni yeni kıpırtılar var, Gazi'de iyi bir altyapı sağlandığını düşünüyorum. Tabi, her şeyden önce öğrencinin kendi çabası da gerekli...</i>		
---	--	--



GAZİ GELECEKTİR...