



**SOSYO MATERYAL TEMSİL VE YAPILANDIRMACI
BİR YAKLAŞIM OLARAK ASAMBLAJ SANATI**

Canderen BEKÇİ

Yüksek Lisans Tezi

Resim Anasanat Dalı

2023

(Her hakkı saklıdır.)

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

**SOSYO MATERİYAL TEMSİL VE YAPILANDIRMACI BİR YAKLAŞIM OLARAK
ASAMBLAJ SANATI**

(The Art of Assemblage as a Socio-material Representation and Constructivist Approach)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Canderen BEKÇİ

Danışman: Prof. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU

Erzurum
Kasım 2023



KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Candere BEKÇİ tarafından hazırlanan “SOSYO MATERYAL TEMSİL VE YAPILANDIRMACI BİR YAKLAŞIM OLARAK ASAMBLAJ SANATI” başlıklı çalışması 17/ 11/ 2023 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalı, Resim Sanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı: Dr.Öğr.Üyesi Halil DAŞKESEN
Atatürk Üniversitesi ASLI ISLAK İMZALIDIR

Danışman: Prof.Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU
Atatürk Üniversitesi ASLI ISLAK İMZALIDIR

Jüri Üyesi: Dr.Öğr.Üyesi Müsebbih FINDIK
TÜTÜN
Bitlis Eren Üniversitesi ASLI ISLAK İMZALIDIR

Enstitü Yönetim Kurulunun
.../.../.... tarih ve sayılı
kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr.Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü
ASLI ISLAK İMZALIDIR



ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “SOSYO MATERİYAL TEMSİL VE YAPILANDIRMACI BİR YAKLAŞIM OLARAK ASAMBLAJ SANATI” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

3/11/ 2023

Canderen BEKÇİ

ASLI ISLAK İMZALIDIR

Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun .../.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

Enstitü Yönetim Kurulunun .../.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

ÖN SÖZ

Atölyemdeki obje yığınları arasında en çok dikkatimi çeken cam şişeler oldu; bu farkındalığı bilinçdışına taşıyan, yaşamım süresince daima gözümün önünde olmuş olan ve sıvı taşıma işlevi olan şişeleri bilinçaltıma ittiğimi keşfetmemdi. Cam şişelerle kompozisyonlar oluşturup, her türden tekniği kullanarak resimlediğim uzun bir sürecin ardından, Marcel Duchamp, Raoul Hausmann, Man Ray ve Kurt Schwitters'in çalışmalarını inceledim. Dadaist kolaj ve ready-made kavramını sorgulamaya başladım. Kolajdan asemblaja, resimden heykele yayılan, kendime özgü bir alanı keşfe yöneldim. Cam bira şişesi parçalarından ifade sel el figürleri ortaya çıktı. Plastik pet şişeler ve demir telden oluşan, görsel dinamizme sahip kol ile birleştirildi ve 'beden'i ima eder hale geldi. Bütünlüklü beden inşası, materyal keşfetmenin sonsuzluğundan kuram ile pratiği buluşturma, ruh-beden bütünlüğü sağlama veya sanatsal içerik ile estetik biçim arayışa doğru evrildi.

Çalışma sürecim boyunca, enerjisi ve içtenliğiyle katkılarını eksik etmeyen, tecrübesini, bilgisini, kaynaklarını paylaşarak ufkumu açan, sanatçı adaylarına verdiği değer ölçütünde beni yönlendiren, güçlendiren, saygıdeğer hocam Prof. Fevziye Eyigör Pelikoğlu'na teşekkür ediyorum. Ayrıca bu süreç içerisinde öğrenmekte olduğum her şeye değer veren, dinlemekten keyif alan ve bana inancımı hiç kaybetmeden desteğini hiç eksik etmeyen Babam'a, Annem'e ve Ablam'a teşekkür ediyorum.

Erzurum/2023

Canderen BEKÇİ

ÖZ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
SOSYO MATERYAL TEMSİL VE YAPILANDIRMACI BİR YAKLAŞIM OLARAK
ASAMBLAJ SANATI
Canderen BEKÇİ
Tez Danışmanı: Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU
Kasım 2023, 100 sayfa

Amaç: 20.yüzyılda, sanat eserinin alınıp satılan bir mal oluşuna tepkiselliği ve sanatı tanıtmaya/benimsetme amaçlı performatifliği ile assemblaj sanatının, yalnız sanatçı açısından değil sanat alımlayıcısının duygu ve düşüncesini bükerek sanatın nesnelleşmesinin önünü açmış olması bakımından sosyolojik boyutları ile incelenmesi amaçlanmıştır.

Yöntem: Tez çalışması, ‘betimsel araştırma yöntemi’ ile geliştirilmiştir. Tezin yürütülmesinde veri toplama/ gözleme tekniği kullanılmıştır. Elde edilen verilerin tasarım sürecine dahil edilebilirliği tartışılmış, resim ve/veya heykel disiplinleri ile bağdaşık bir sanatsal uygulama alanı yaratılmıştır.

Bulgular: 1950 sonrası fikir ve sanat akımlarını benimsemiş sanatçıların eserlerinde karşımıza çıkan assemblaj, bir tür yöntem ya da etkinliğin bir parçası halinde sunulan resim-heykel arası sanat formlarıdır. Klasik anlayışta, küteselliği bakımdan gözlemleyeni için düşündürücü bir içeriğe sahip olmadığı iddia edilen heykel ile düz bir zemin üzerinde derinlik algısı yaratıp, ifadeyi güçlendirdiği kanısında olunan resmin anlatım olanaklarını benimseyip-sınayan assemblaj sanatı, modern sanata özgü farklılaşmayı destekleyen sosyal bir fenomen ve davranış biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç: Assemblaj tekniği, 1960 sonrası sanatta doğacak çeşitliliğin habercisi olmuş, felsefik bir kavram haline gelmiştir. Alışılmış kalıplar yerine farklı stilleri deneyen, ifade özgürlüğünü savunan sanatçı kitlesinin dönemin izlerini aktarma ve görünür kılma amacıyla, dışa vurmak istediği duygu ve düşüncelerle bağdaşık sanatsal temsil üretme biçimi olarak belirginleşmiştir.

Anahtar Kelimeler: Assemblaj sanatı, assemblaj tekniği, hazır nesne, temsil, yapısalılık.

ABSTRACT
MASTER DISSERTATION
**THE ART OF ASSEMBLAGE AS A SOCIO-MATERIAL REPRESENTATION AND
CONSTRUCTIVIST APPROACH**

Canderen BEKÇİ

Advisor: Prof. Fevziye Eyigör PELİKOĞLU

Kasım 2023, 100 pages

Purpose: In the 20th century, it is aimed to examine the art of assemblage with its reactivity to the fact that the work of art is a commodity that can be bought and sold and its performativity for the purpose of promoting / adopting art, not only from the point of view of the artist, but also from the point of view of the fact that it has opened the way for the objectification of art by bending the emotions and thoughts of the art buyer, with its sociological dimensions.

Method: The thesis was developed with the 'descriptive research method'. Data collection/observation technique was used in the execution of the thesis. The inclusion of the obtained data in the design process was discussed, and an artistic practice area compatible with painting and/or sculpture disciplines was created.

Findings: Assemblage, which appears in the works of artists who adopted the ideas and art movements after 1950, is an art form between painting and sculpture presented as a part of a method or activity. In the classical understanding, the art of assemblage, which adopts and tests the expression possibilities of the sculpture, which is claimed not to have a thought-provoking content for the observer in terms of mass, and the painting, which is believed to create a perception of depth on a flat ground and strengthen the expression, it emerges as a social phenomenon and behavior that supports the differentiation specific to modern art.

Results: The assemblage technique has become a philosophical concept, heralding the diversity that will emerge in art after 1960. It has become evident as a form of artistic representation that is compatible with the emotions and thoughts that the mass of artists, who try different styles instead of conventional patterns and defend the freedom of expression, in order to convey the traces of the period and make them visible.

Key Words: Art of assemblage, assemblage technique, ready made object, representation, structuralism.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

20.Yüzyıl Sanatında Endüstriyel-Teknolojik Materyallerin Kullanımı.....	4
20. Yüzyılda Endüstriyel-Teknolojik Oluşumlar.....	4
İki Dünya Savaşı Sonrası Sosyo-Kültürel Dinamikler.....	5

İKİNCİ BÖLÜM

Sanat Alanında Sosyo-Materyal Temsil	13
Sanat Dışı Materyal Kullanımı.....	14
Kübist Kolaj	15
Konstrüktif Rölyef	19
Merz Yapısı.....	22
Gerçeküstü Nesne.....	26
Fotomontaj	31
Ready-made.....	33
Kombine Resim.....	37
Junk Heykeli	40
MoMA’da ‘Art of Assemblage’ (1961) Sergisi	43

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Asamblaja Yapılandırmacı Anlayışla Yaklaşan Sanatçılar	48
Daniel Spoerri	49
Sari Dienes	51
Lee Bontecou	52
Antoni Tapies	53
Louise Nevelson.....	55
Eva Hesse.....	56
Jasper Johns.....	58
Banksy.....	60
Wolf Vostell.....	61
Claes Oldenburg.....	63
Jeff Ballard.....	65
Lungiswa Gqunta.....	66
Altan Gürman.....	67
Bubi.....	69
Orhan Pamuk.....	70
Fevziye Eyigör Pelikoğlu.....	71

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Uygulama Raporu	74
Uygulamanın Yapılış Gerekçesi.....	74
İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar	74
Uygulamanın Düşünsel Yönü	83

SONUÇ.....	84
KAYNAKÇA.....	86
ÖZGEÇMİŞ.....	100



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Pablo Picasso “ Guernica”	7
Şekil 2. Pablo Picasso, “Kadın Başı”	8
Şekil 3. Jacob Epstein, “The Rock Drill,/Kaya Matkabı”	8
Şekil 4. Boccioni, “Hızlanan Atın Dinamizmi- Evler”	9
Şekil 5. Joseph Beuys “Yağ Bataryası”	10
Şekil 6. Hannelore Baron “ İsimsiz”	12
Şekil 7. Jean Debuffet “Kelebek-kanat figürü”	15
Şekil 8. Georges Braque, Keman ve Müzik Notaları: "Petit Oiseau"	16
Şekil 9. Pablo, Picasso, “Vieux Marc Şişesi”	17
Şekil 10. Pablo Picasso, “Masada Şişe ve Bardak”	18
Şekil 11. Francis Picabia, “Kibritli Kadın”	19
Şekil 12. Pablo Picasso, “Gitar”	20
Şekil 13. Jean Arp, “Tristan Tzara'nın Portresi”	21
Şekil 14. Tatlin “Kompleks Köşe Rölyefi”	22
Şekil 15. Brague “Kağıt Heykel Konstrüksiyon”	22
Şekil 16. Schwitters “Merzbau”	23
Şekil 17. Schwitters “Merzbau”	23
Şekil 18. Schwitters “Schwitters Sütunu”	24
Şekil 19. Kurt, Schwitters, “Merzbild Kumsal Görünümü”	25
Şekil 20. Kurt Schwitters, “Asamblaj”	25
Şekil 21. Paris'te Galerie Charles Ratton'da sürrealist sergi.	27
Şekil 22. Max Ernst, “Bülbülün Korkuttuğu İki Çocuk”	28
Şekil 23. Joan Miró, “Şiirsel Objeler”	29

Şekil 24. Joseph Cornell, “Planet Set / Gezegen Seti.....	30
Şekil 25. Heartfield, Goebbels, Hitler'i işçi sınıfına hitap ederken Karl Marx sakalı takmaya ikna ediyor	32
Şekil 26. El Lissitzky, “İnşaatçı”.....	33
Şekil 27. Marcel Duchamp, “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Büyük Cam”. 35	
Şekil 28. Marcel Duchamp, “3 Standard Durdurma”.....	36
Şekil 29. Robet Rauschenberg, “Monogram”	37
Şekil 30. Robert Rauschenberg, “Bed (Yatak)”	38
Şekil 31. Robert, Rauschenberg, “Kanyon”	39
Şekil 32. Robet Rauschenberg, “Allegori”.....	40
Şekil 33. Arman, “Meşgul”	41
Şekil 34. César, “Kapsüllerin birikmesi”	42
Şekil 35. The art of Assemblaj sergisi, Marcel Duchamp’ın işleri.	44
Şekil 36. The art of Assemblaj sergisi, gerçeküstü nesnelere.	45
Şekil 37. The art of Assemblaj sergisi, Robert mallary, Cesar ve Robert Rauchenberg’in işleri.	45
Şekil 38. Daniel Spoerri, “Tatlı”	50
Şekil 39. Daniel Spoerri, “Tuzak Tablosu ”.....	50
Şekil 40. Sari Dienes “Şişe Bahçesi”	51
Şekil 41. Sari Dienes, “Şişe Tankı”.....	52
Şekil 42. Lee Bontecou, “İsimsiz”	53
Şekil 43. Lee Bontecou, “İsimsiz”	53
Şekil 44. Antoni, Tapies, “Metal kepenk ve keman”	54
Şekil 45. Antoni, Tapies, “Gardırop,”	54
Şekil 46. Luise Nevelson, “A Mrs N’s Palace”, Nevelson’ın Studio’sundan Bir Görüntü.....	56

Şekil 47. Eva Hesse'nin stüdyosundan görünüm.....	57
Şekil 48. Eva Hesse, “Hang Up/Telefonu Kapat”.....	58
Şekil 49. Jasper Johns, “Aptalın Evi” (Fool’s House)	59
Şekil 50. Banksy, “ This is Pipe/Bu borudur”	60
Şekil 51. Banksy, “ Sokaklarda Sanat, MOCA, Los Angeles”	61
Şekil 52. Wolf Vostell Transmigración I /Hicret I”	62
Şekil 53. Claes Oldenburg, “Yumuşak ankesörlü telefon”	63
Şekil 54. Claes Oldenburg, “Yumuşak ankesörlü telefon” (Hayalet versiyonu)	63
Şekil 55. Claes Oldenburg’un Pace Galerisi’ndeki “Raf Ömrü” sergisinden bir görünüm	64
Şekil 56. Jeff Ballard, “Jet Lag”.....	65
Şekil 57. Jeff Ballard, “Kadeh Kutusu”	66
Şekil 58. Lungiswa Gqunta, “Çimen”	67
Şekil 59. Lungiswa Gqunta, “Acımı Hafifleteyim”	67
Şekil 60. Altan Gürman, “Montaj,4”.....	68
Şekil 61 Altan Gürman, “Montaj,5”.....	68
Şekil 62. Bubi, “Kafes ve Örgüler” Sergisinden görünüm.....	69
Şekil 63. Orhan Pamuk, “Onu Düşünmediğim Dakika Artık Hiç Yoktu”	71
Şekil 64. Fevziye Eyigör Pelikoğlu “At-T.A.”	72
Şekil 64. Canderen Bekçi, “Lal”	75
Şekil 66. Canderen Bekçi, “El, Bira şişeleri parçaları ile biçimlendirme”	76
Şekil 67 Canderen Bekçi, “Hayat Okulu /Tırmanış”.	77
Şekil 68. Canderen Bekçi, ““El ile”	78

Şekil 69. Canderen Bekçi, “Kavrayış ve Patlama”	79
Şekil 70. Canderen Bekçi, “Tırmalama”	80
Şekil 71. Canderen Bekçi, “El-veda”	81
Şekil 72. Canderen Bekçi, “El Ayası”	82



GİRİŞ

Sanatın gelişim evreleri kuşkusuz insanın düşünsel gelişimiyle birlikte ilerlemiştir. İlkel olarak nitelendirilen dönemlerden beri, mağaranın içinde ve dışında yaşananları kuytulara iz olarak kaydetmekle başlayan varlığa görünürlük kazandırma eylemi, binlerce yılda farklılaşsa da ‘insan’ın el-göz-zihin haritasının ortaya koyulmasını sağlamıştır. Antik Yunan’da, Roma’da, Orta Çağ’da, Klasik ve Modern sanatta insanın sahip olduğu maddi koşulların ve manevi bildirimlerin taşıyıcısı olan pek çok sanat eseri ortaya koyulmuştur. Kişisel anlatımın veya toplumsal belleğin inşası olarak da yorumlayabileceğimiz eserler, kendisinden yapıldıkları şeyin olanakları dâhilinde, tarzlar, üsluplar ve formlar çokluğu olarak tarihteki yerini almıştır.

Sanayi sonrası toplumundan bilgi toplumuna ilerleyişte, XIX. yüzyıl ortalarında karşımıza çıkan ‘Realizm’in gerçeği olduğu gibi yansıtma tutkusunun ihmal ediyor gibi görüldüğü ‘güzellik’ ideali, XX. yüzyıl ilk çeyreğinde kübist kolaj, dadaist görüntü ve 1950’lerden sonra asamblaj ile materyalize olmuş sosyal yaşantının, siyasal ideallerin yerini alan paradigmaların gerçekliği hakkında olan nesnelere temsili anlamının ne olduğunun sorgulanması zemini olmuştur.

XX. yüzyıl sanatını, Klasik Sanat düşüncesinin sınırlarını zorlayan, eş deyişle iki boyutlu resmin zaman-mekân algısını üç boyutlu düşünsel kavrayışın gereksindiği dördüncü boyut arayışı ve buna uygun araçların göz önündeki nesnelere arasından bulma/görünür kılma/ temsil gereksinimi duyma hali olarak tanımlarsak, asamblaj tekniği, derinlikli klasik resmin (iki boyutlu) içinden çıkan üç boyutlu düşünceyi 4.boyuta ulaştırmanın hizmetinde 2,5 boyutlu form(lar) olarak büyük bir önem arz eder.

Asamblaj terimi, Kübistlerin kolajlarından ayırmak için 1953’te Jean Dubuffet tarafından kullanılmış, 1961’de Museum of Modern Art’ta (MoMA) açılan ‘Asamblaj Sanatı (Art of Assemblage)’ sergisinin beraberinde yalnızca Jean Dubuffet’in ‘sanat dışı’ materyal kullandığı eserlerinde değil, Junk heykelticiliği yanı sıra, Robert Rauschenberg’in eserlerini de kapsar hale gelmiştir. Bu türden çalışmaların hepsi, önce 1950’lerin savaş sonrası sanatında, sonraları 1960’ların Pop Art sanatçıları tarafından gündelik nesnelere ve sanat arasındaki sınırı bulanıklaştıran bakış açılarının beraberinde geliştirilmiştir. Bilim, teknoloji, toplum araştırmalarının paralelinde ilerleme kaygısı taşıyan sanatçıların tercihlerinde, hem yaratıcı

süreç açısından hem de sanatsal ifadenin kavranmasında asamblaj oldukça etkileyici olmuştur (Fineberg, 2014, ss.178).

Materyalize olmuş toplumsal yaşantının göz önüne alındığı bir tanım daha yapmak gerekirse asamblaj, modern dünyada artan nesnel üretiminin zihinlerde yarattığı tahribata tepkisellikten doğan yeniden-yapılandırmacı bir anlayıştan türemiş stratejik/ teknik/ pratik bir gösterge sistemi olmaktadır. Sanat pratiği olarak asamblaj, yüzyıl başlarında sentetik kübizmin deneysel arayışlarının sonucu veya yüzyılın ikinci yarısında materyalize olmuş dünyayı düşünüş ve kavrayışa en elverişli sanat formu/tekniki olarak benimsenmiştir. Asamblaj türünde eserler ortaya koyan sanatçı(lar), kendilerinin veya ebeveynlerinin ardına iki ‘Dünya savaşı’ yaşamışlıkları neticesinde, ümitsizliğe ve yalnızlığa sürüklenerek eski değerlere olan bağlılığını ve inancını yitirmiş insanın çevresiyle olan ilişkisini tariflemişlerdir. Modern dünyanın yeni biçim diline duyduğu ihtiyaca ilk cevabı veren, gerçeği daha çok çağrıştırmayı için nesnenin görünümünü değil bizzat kendisinin kullanmış olan (sentetik) kübizimde olduğu gibi parçalardan yeni bir bütünsellik ortaya koymuşlardır.

Asamblajın teknik olarak ‘yeni’liği, Dadaizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm uygulamalarında tarif edilen avant-garde nitelikte uyumludur. 1950’lerden sonra, New York merkezli Soyut Dışavurumculuk akımının da temel bileşenlerinden biridir. Materyalize dünyanın ilk avant-garde akımı Kübizmin yeni biçim dili arayışından doğan kolaj tekniğinin düz resim yüzeyinde katmanlaşması; bu katmanlaşmanın artarak tuvalden taşması ile asamblaj tekniğinin belirmesi, taşma/kopma ve kendi başına tekrar tekrar düzenlenebilen formlar çokluğu olarak mekânı işgal eden enstalasyonun XXI. yüzyılda bir sanat formu haline gelişi ile asamblaj konusunun önemini belirginleştirmektedir.

Kolaj ile enstalasyon arasında bir nevi geçiş formu olarak asamblaj, bu tez konusunun odağına yerleştirilmiştir. Sınırları aşan arayışlar alternatif biçimlendirme tavrına yönelimi sağlarken, gözden çıkarılmış olan materyallerle gerçekleştirilen sanattan söz edilir olmuştur. 1950’li yılların sanatı ve 1960’lı yılların sanat kuramı iki uçludur. Bir yanda modernlik deneyimini bir sorun olarak değerlendirenler insani temalara ve malzemelere yönelirken, modernist kültürle özdeşlik kurulabilir sanat biçimi üretme fikrini savunmuşlardır. Öte yanda, modern gelenekten yana olanlar, daha önceki sanatsal nitelik düzeyinin olumlanması gereğini savunmuşlardır. Her durumda ‘sanatçı’nın öncelikli sorumluluğu, seçilen medyumun/aracın taleplerini veya sanat yapıtının kendisinden yapıldığı şeye bağlı özerkliğini sorun etmek anlamına gelmiştir.

Asamblaj, resim ve heykelin yüksek sanatın merkezinde olmasına direnenlerin aksine, sanatın toplumsal ve politik işlevini kaygı edinenler ile örtüşen bir biçim dilidir. Yüzyılın ikinci yarısında, sanat eserinin alınıp satılan bir mal oluşuna tepkiselliği ve sanatı tanıtmaya/benimsetmeye amaçlı performatifliği ile asamblaj sanatı, yalnız sanatçı açısından değil sanat alımlayıcısının duygu ve düşüncesini bükerek sanatın nesnelleşmesinin önünü açmış olması bakımından sosyolojik boyutları incelenmeyi hak eder. Bunu amaç edinmiş olan “Sosyo materyal temsil ve yapılandırmacı bir yaklaşım olarak asamblaj sanatı” isimli tez çalışmamız dört bölüm halinde geliştirilmiştir;

‘XX.yüzyıl Sanatında Endüstriyel-Teknolojik Ürünlerin Kullanımı’ adlı birinci bölüm, XX. yüzyıl sanatının işlevsel kapasitesini belirleyen daha endüstriyel ve daha teknolojik olan dünyayı kavramaya çalışan sanatçının tasarladığı ve tarif ettiği şeylerin (ortaya koyduğu sanat eserinin) ne oldukları ya da ne olmaları için yaratıldıkları meselesini bilinçle kavramak üzere geliştirilmiş temel bir bölümdür.

‘Sanat Alanında Sosyo Materyal Temsil’ adlı ikinci bölümde, sanat yapıtının maddesinden yapıldığı şeye dikkatimizi çeken, bir araya getirilen materyallerin bileşimindeki araçlar ve güçlerle bağlantı kurmamıza olanak sağlayan ‘Kübist Kolaj’, ‘Konstrüktif Rölyef’, ‘Surrealist Fotomontaj’, ‘Ready-made’, ‘Merz Yapısı’, ‘Kombine Resim’, ‘Junk Heykeli’ terimleri arasındaki ilişki incelenmiştir. İlgili oldukları sanat akımları ve akımın temsilcisi sanatçıya özel biçimlerin temsili işlevi incelenmeye çalışılmıştır.

‘Asamblaja Yapılandırmacı Anlayışla Yaklaşan Sanatçılar’ adlı üçüncü bölüm ise modern sanatın kendisini ardı ardına gelişen faaliyet dizisi olarak görmemize neden olan sanatçılar ve eserleri özelinde asamblajın türler bileşkesi oluşunu kavrayabileceğimiz bir bölüm olarak geliştirilmiştir. Asamblaj ile bağlantılı olan modern geleneği ve günümüz sanatının temsilcilerini aynı başlık altında toplayarak, sanat yapıtlarında yapılandırmacı eğilimin önemine, temsilden çok aralarındaki ‘fark’ın neden ve nasıl ortaya çıktığının kavranması gerektiğine vurgu yapılmış, dolayısıyla, sosyal ve kültürel dinamiklere bir kez daha dikkat çekilmiştir.

Dördüncü ve son bölüm ise, tez çalışmasından elde edilmiş verilerin değerlendirildiği sanatsal uygulamalar hakkında geliştirilmiş bir rapor mahiyetindedir. ‘Uygulamanın Yapılış Gerekçesi’, ‘İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar’, ‘Uygulamanın Düşünsel Yönü’ olmak üzere üç ana başlık altında geliştirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

XX.Yüzyıl Sanatında Endüstriyel-Teknolojik Ürünlerin Kullanımı

XX. Yüzyılda Endüstriyel-Teknolojik Oluşumlar

Yüzyıllar boyunca insan, diğerleri ile iletişim kurabilmek, kendi benliklerini etkili bir dil kullanarak ifade edebilmek amacıyla pek çok araç kullanmıştır. Bu ifade araçları yaşam hakkında edinilmiş birikimlerin nesilden nesile aktarılması yoluyla varlığını hep korumuştur. Tarihselci bakış açısıyla şimdiki zamandan geçmişe dönük incelemeler yapıldığında, döneme özgü özellikler ile tarihi belge statüsü kazanan sanat yapıtları arasındaki ilişkileri anlamak ve anlamlandırmak mümkün olmuştur.

Tarih öncesi çağlardan günümüze her sosyal yaşantı, günlük yaşamda kullanılan nesnelerin ne türden malzemeden yapıldığı, üretimlerinde nasıl bir teknik kullanıldığı, ürünün ne işe yaradığı ile ilgili veriler ile tanımlanabilmektedir. İnsanlık tarihini geleneksel yaşam ile modern yaşam olarak iki temel döneme ayırırsak, modern öncesi dönemde, eş deyişle geleneksel yaşamda, temel ihtiyaçları karşılamak üzere artık bırakmayan üretimde bulunulurken, modern ve sonrası dönemlerde yığınsal üretimden arta kalan, yine yığınlar oluşturan endüstriyel artıklar ayırt edici olmaktadır.

Bu belirleme bizi öncelikle ‘modernite’, ‘modernleşme’ ve ‘modernizm’ kavramları ile buluşturur. Modernleşme, modernitenin bir gerçeklik olarak bilince yerleştirilmesini amaçlayan bir ideolojidir; ekonomik, sosyal, kültürel, siyasi, hukuki ve psikolojik değişme süreçlerinin adıdır. Modernleşme, toplumun üst yapısında meydana gelen değişimleri ifade ederken, modernite, gelenekten kopuş anlamında, bireysel, toplumsal ve siyasal yaşantıda dönüşümü içeren bir dünya görüşü olarak tanımlanabilir. Modernizm kültürel bir olgu olarak ele alındığında, düşünsel olarak Aydınlanma Çağı'ndan, siyasal olarak Fransız Devrimi'nden ve ekonomik olarak Sanayi Devrimi'nden ayrı düşünemeyeceğimiz XX. yüzyıla özgü özellikleri değerlendirmeyi gerektirir (Şahin, 2016, ss.78,84). Söz konusu süreçte değişen üretim biçimlerinin üretim koşullarına ve üretim ilişkilerine bağlı olarak geliştiğini, dönemsel farklılıklar içerdiğini kavramak konumuz açısından büyük önem arz eder.

XVIII. yüzyıldan günümüze endüstriyel anlamda dört büyük devrim yaşanmıştır. İlki XVIII. yüzyılın sonunda ilk mekanik üretim tezgâhlarını olanaklı kılan, önce buharın sonra motorun kullanılmaya başlanması; ikincisi XIX.yüzyıl sonunda elektrik enerjisinin kullanılmasıyla seri üretime geçilmesi; üçüncüsü, 1970’li yıllarda elektronik ve bilgi

teknolojileri yardımıyla otomasyona geçilmesi; dördüncüsü ise 2000’li yıllarda dijitalleşen teknolojilerin egemenliğinde yeni üretim biçimlerinin gelişmesidir (Güvenol, B., Gündüz, Z. & Güler, M. E. 2021, ss.207,224)

Modern dönemin beraberinde üretilenler, sanatsal alanda yeni ifade biçimlerine olanak sağlamıştır. Sanatçıların zaman içerisinde benimsediği, sıradan bir nesne, kullanım amacı dışında kullanılmış, araçsallaştırılmıştır. Endüstriyel gelişmelerin toplumsal yapı üzerinde yarattığı değişkenlikler, teknolojinin de katkısı ile sanat alanında o güne değin görülmemiş sıra dışı biçim dilinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sanat eseri, artık alışıldık malzemelerin birleşimi sonucu gelişen bir nesne değil, yaşam içerisinde gerçekte var olan nesnelerin sanatçı tarafından seçilip, dönüştürüldüğü nesne konumuna gelmiştir.

İki Dünya Savaşı Sonrası Toplumsal ve Kültürel Dinamikler

XX. yüzyıl sanatını anlamlandırabilmek için endüstriyel-teknolojik gelişmelerin ekonomik etkisini ve modernizmin sonucu olarak görülen Dünya savaşlarının önce Avrupa’da sonrasında tüm dünya coğrafyasında toplumsal ve kültürel dönüşümlere sebep oluşunu bilinçle kavramak gerekir (Küçükkalay, 1997, ss. 51,68).

Sanat ile yaşamın bütünlüklü yapısı ve karşılıklı etkileşimleri, sanatçı açısından iki temel olguyu harekete geçirmiştir. Bunlardan ilki bireysel ve toplumsal olanın nesnelliği, diğeri ise dış dünyanın farklı şekillerde algılanmasını sağlayan ve böylece sanata farklı bakış açıları getirip, onu geliştiren dinamikleri karşılayacak yeni biçim diline duyulan ihtiyaçtır. Yaşantısı dolayısıyla sanatçı amacına uygun materyal seçiminin arayışı içerisinde iken, el altındaki nesnelere sosyo-ekonomik değişikliği temsil etme potansiyelinin kavranmasına olanak sağlamıştır.

Derinlikli resim anlayışından uzaklaşma, nesnelerin taklit görünüşleriyle değil anlamını ve yapısını inceleyen çalışmalar üreten Kübizmle başlamıştır. Kübistler, pozitivist dünya görüşünün etkisindedir. Gerçeği yansıtması için nesnelerin doğrudan kendisini kullanmaya yöneldikleri ‘kolaj tekniği’ ile alışılmışın dışında biçimler ortaya koymuşlardır. Bu biçim dili savaş karşıtı duruş sergileyen Dadaistlerce de benimsemiştir. Savaşın getirdiği bunalımlara karşı ayaklanmacı tavırları ile Dada, sanata ayrı bir boyut getirme çabasında olunmadığı iddialarına rağmen, kolajdan asamblaja geçişi hızlandırmışlardır. Endüstri ürünlerinin ‘sanat objesi’ olarak seçilmesi, yapılandırılması aşamasına gelinmiştir.

Gelenek zincirinin kopuşu zeminine oturan, gözü resim düzleminin arkasına doğru çekmek yerine, zeminden dışarı doğru çıkıntı yapan veya aşağı doğru sarkan asamblajın

hacimselliği sayesinde, Dadaist Marcel Duchamp'ın 'Ready-made/hazır yapım nesne' yaklaşımı, resim düzleminden kopuşu gündeme getirmiştir. Ready-made'in kolaj ya da kolajın devamı olmadığını, endüstriyel nesneye çok az bir müdahale ile 'sanat objesi'ne dönüştürüp sergilendiğini belirtmek gerekir. Kolaj tekniği ile başlayan, asamblaja evrilen ve bunlara eklenen Ready-made ile birlikte sanat, özgür ve sınırsız bir oluşum haline gelmiştir.

Kolaj tekniğinin ilk uygulayıcılarından Pablo Picasso'nun (1881-1973) 20.yüzyılın başyapıtı, en çarpıcı politik söylemi olduğu söylenen Guernica'sının yalnızca siyah beyaz ve gri astar kullanılarak aslında resim iç mekânda mı yoksa dış mekânda mı, dış mekânda ise gece mi gündüz mü olduğunun anlaşılmasını zorlaştırdığı eseri, kolajdan enstelasyona uzanan yolun en etkileyici örneği olmuştur.

John Berger'a göre, Guernica, modern savaşa karşı bir protestodur ve içe dönük bir eser olarak nitelendirilir. Siyah beyaz gri tonlarında kübik biçimlendirmeye özelde Faşizmin genelde modern savaşın acımasızlığının karşısında durmaktadır. Simgeselliği ve çok anlamlılık içeren anlatımıyla Guernica, masum insanların katledilmesine karşı bir haykırıştır. Aynı zamanda, Picasso'nun kendi kişisel dehşetinin ifadesidir. Savaşın bir insanın iç benliği üzerindeki etkisinin dış dünya algısını bir anda değiştirdiğini kanıtlamaktadır (Berger,1989).

Guernica resmine konu olan kasaba İspanya'nın kuzeyinde Bask bölgesindedir. 1937 yılının 26 Nisan Günü yoğun bir hava bombardımanı altında yok olan şehir binlerce kişinin yaralanması ve yaklaşık 1600 kişinin hayatını kaybetmesi ile Picasso'ya acı bir ilham kaynağı olur. Bu saldırı nedeniyle İspanyol ressam ve ailesi derin sarsıntı duymuş 15 gün içerisinde İspanyol hükümetinin sipariş ettiği 8 metreye 3,5 metre ebatlarındaki resmi bitirmiştir. Geçen zaman sürecinde Guernica savaşın insan ve dünya üzerinde yarattığı bütün yıkımın anlatıcısı ve hatırlatıcısı olmuş, dünya barışını destekleyen ve savaşa karşı çıkan bir sembol olarak görülmeye başlanmıştır. Resimde anlatılmak istenen tüm bu savaş acıları bir odanın içerisinde resmedilmiştir. Resmin sol tarafında kafasını gökyüzüne doğru kaldırıp feryat eden kadın, kucağındaki ölmüş çocuğuna ağlamaktadır. Kadın imgesinin hemen üzerinde ise tarihte karşımıza gücün temsili olarak çıkan boğanın ön tarafı tasvir edilmiştir. Merkezine yakın bulunan atın hemen sağında korku dolu gözlerle vahşi sahnelere tanıklık eden kadın elindeki gaz lambası ile içeri girmektedir (Akgün,2013,ss.62).

Şekil 1

Picasso, Guernica, 1937.



(Picasso,1937)

Sanatçının biçim dili, savaşın etkilerinin ortak bilince taşınmasında, yerini yeni politik anlamlara bırakmasına, barışın evrensel bir değer olarak benimsenmesinde ve parçalardan yeni bir bütün oluşturmanın önemine dikkat çekmiştir. The Guardian gazetesinde yer alan bir makalede; işgal altındaki Paris'te Picasso'nun evine giren bir Gestapo subayı Guernica adlı duvar resminin bir fotoğrafını göstererek “Bunu siz mi yaptınız” sorusuna Picasso'nun “Hayır, siz yaptınız” cevabını verdiği aktarılmıştır. Picasso'nun cevabı eserin politik gücünü ortaya koymuş, barış çağrısına ve politik bir manifestoya dönüşmesine olanak sağlamıştır.

Picasso'nun heykellerinde de günümüze ışık tutacak değişimi ve bugünün gelişimini çarpıcı şekilde bize ifade edecek plastik öğeleri görmek mümkündür. Sürekli bir farkındalık arayışı içinde olmuş olan sanatçı, klasik yığma ve yontma heykel tekniğine alternatif olacak yeni bir inşa tekniği olarak asamblaj ve montaj denemeleri yapmıştır. Bu denemelerden bir örnek, konumuz açısından dikkat çekicidir (Şekil 2). Sanatçının birçok eserinde görülen, vazgeçemediği temaya sahip ‘Kadın Başı’ eseri, duygusuz makine çağının zıt kutbunu inşa etme çabası olarak belirlemiştir. Metal süzgeç, yaba çatalı gibi vazgeçilmiş atık durumuna gelmiş metal nesnelere kaynak yardımı ile monte edilmiş, modern heykelin temelini oluşturmuştur.

XX. yüzyılda, heykel sanatında görülen teknik ve malzeme çeşitliliğinin sebebi, endüstri devrimleri ile hızla üretilen ve hızla tüketilen nesnelere kuşatılan yaşantıdan kaynaklıdır. Sanatçılar, işlevini yitirmiş nesnelere yeni bir bütün oluşturmak, kolaj, montaj ve asamblaj vb. tekniklerine yönelmek durumundadırlar. Picasso'nun her türlü endüstriyel atık malzemeyi kullanarak heykel yapma düşüncesi, yalnızca malzeme ve teknik açısından değil, dil ve üslup yönünden de değişimin önünü açmıştır.

Şekil 2

Pablo Picasso, "Kadın Başı", 1931.



(Picasso,1931)

Yüzyılın üslup değişiminin Amerikalı-İngiliz öncüsü Jacop Epstein'in (1880-1959) 1914 yılında bir kez sergilenmiş "The Rock Drill/Kaya Matkabı" isimli eseri hali hazırda endüstriyel matkaptan oluşan ana gövdeye eklenen bir şaft üzerinde duran kafası organik olsa da birbiriyle uyumsuz makine parçalarından oluşmuş bir yaratık gibiydi. Eser savaş atmosferinin ve dehşetengiz düzeninin bitmeyeceğinden korkan bir kesimin temsili ve eleştirmenlerin olumsuz tepkilerinin hedefi olmuştur.

Şekil 3

Jacob Epstein, "The Rock Drill/Kaya Matkabı", 1914/1916.



(Epstein,1914/16)

Eleştirmenlerin düşmanca tepkisine karşılık heykelini parçalama kararı alan sanatçı, 1916 yılında yeni bir versiyonunu sergilemiştir. Bu defa, matkabı çıkarmış, üstteki figürü, bacaksız, tek kollu tunçtan bir gövdeye indirgemiştir. Tehditkar yaratık, bir kurbanı dönüşmüştür (Şekil 3) Erden'e göre, heykel, insanın tasarım nesnesi olduğu distopik bir yüzyıl teknolojisinin ürünüdür Acımasız diktatör iktidarlarına benzemektedir zira bir sanat eserinde yer alan ilk robot betimlemesidir. Epstein'in eseri ile ilgili olarak 'İşte bugünün ve yarının silahlı, acımasız figürü. İnsanlık değil, var olan sadece kendi kendimizi dönüştürdüğümüz korkunç Frankenstein'in canavarı' diyerek, insanlığa, kendisinden bağımsız bir canavarın olmadığını ve yaşanan durumlara kendisinin sebep olduğunu açıkça göstermiştir (Erden, 2012, ss. 41).

Şekil 4

Umberto Boccioni, 1915, "Hızlanan Atın Dinamizmi- Evler", çeşitli dalgıç malzemelerinden yapılan heykeli.



(Boccioni,1915)

Dünyanın geleceğinin modernlik olacağını savunan ve makineleşmeyi yücelten İtalyan fütürizminin en önemli temsilcilerinden Umberto Boccioni'nin (1882-1916), "Hızlanan Atın Dinamizmi-Evler" adlı çalışmasında, dönen bir at ile arka planda evden oluşan bütünlüklü ve dinamik bir yapı sunulmuştur. Sanatçının bu eseri, I.Dünya savaşında, askere gönüllü yazılması ve Ağustos 1912'de attan düşerek yaşamını çok genç yaşta kaybetmesinden çok kısa süre önce yapmış olması düşündürücüdür. Fütürizmin devinim ve hız tutkusunu yansıttığı eserinde sanatçı, mesafeyi görememe, onu algılayamama durumundaki fikrini görünür kılmıştır. Dalgıç kıyafet ve malzemeleri kullanılarak biçimlendirilmiş eser, hazır-nesne kullanımının erken örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Muhtemelen, eser, Boccioni fütürist heykel manifestosunu yayınladıktan sonra

yapılmıştır. Çeşitli ve farklı materyallerin kullanılmasını, konu ile arka plan arasında iç içe geçme fikrini ve kapalı formların reddedilmesini teşvik etmiştir

Bu önerme, II. Dünya Savaşının ertesinde, Soyut Dışavurumcuların eserlerinde, savaşın yol açtığı yıkımı onarabilme amacıyla, bilinçaltında oluşan kozmik simgeleri yeniden bilince getirme çabası olarak karşılık bulmuştur. Pek çok gelişimin beraberinde teknolojinin sürekli ve dinamik oluşu, geleneksel beğeni anlayışının yıkımı, duyguların yerine akıl ve düşünce gücünü daha önemli kılmıştır. Böylelikle, sıradan nesnelerin sanatsal değer kazanmasına zemin hazırlayan ve yeni gerçeklik anlayışının gelişiminde etkili olan göstergesel niteliğe önem verilmiştir.

Alman sanatçı Joseph Beuys (1921-1986), İkinci Dünya Savaşı döneminde Alman Hava Kuvvetlerinde pilot olarak görev almış, 1943 yılında uçağının Kırım'a düşmesinin ardından onu donarak ölmek üzereyken Tatar göçebeleri bulmuştur. Tatarlar Beuys'un vücut ısısını arttırabilmek için, onu yağ ve keçe ile sararak hayatını kurtarmışlardır. Sanatçının hayatında bir dönüm noktası oluşturan bu durum, ilerleyen yıllarda sanat çalışmalarında malzeme arayışında keçe ve yağ benzeri malzemeleri tercih etmesine sebep olmuştur.

Şekil 5

Joseph Beuys, Yağ Bataryası, 1963.



(Beuys, 1963)

Sanatçının “Yağ Bataryası” isimli çalışması (Şekil 5), bir pilin şeklini ve işlevini tanıtmak için bir araya getirilen çeşitli yağ ve keçe elementlerinden oluşur. Bu çalışmada Beuys enerjinin üretimi ve depolanması konusundaki kaygısını yansıtmak istemiştir. Beuys'un yaşadığı dönemlerde önemle karşı düşüncede olduğu durumlardan birisi, politik ekonomik sistemin oluşturduğu kitle kültürü olmuştur. Sanatçının insanın üretici ve dönüştürücü potansiyelini açığa çıkartmaya çalışmasındaki temel fikir, büyük şirketlerin

baskıcı gücü ve yönetim biçimlerinin kitleyi kontrol eden yapısına karşı durabilecek yaratıcı güçlü birey arayışıdır. Beuys, insanı tüketim toplumu içinde sıkışan materyalist ve maddiyatçı bir yapıdan çıkartmak ve kapitalist sisteme karşı diyaloga dayalı etkileşimi kurmak amacıyla Bağımsız Uluslararası Üniversitesini kurmuştur.

Joseph Beuys'un çağdaşı Alman kökenli Amerikalı kadın sanatçı Hannelore Baron (1926-1987), Hitler dönemindeki Almanya'yı en yakın ve ağır şekilde deneyimlemiştir. Bu deneyimlerinden derin hasarlar almış ve yaşantısı boyunca izlerini hissetmeye ve taşımaya devam etmiş olan sanatçı, yaşanılanlar her ne kadar sarsıcı etkiye sahip olsa da sanatla olan bağımlı asla koparmamış aksine güçlendirmiştir.

Adolf Hitler'in 1933 yılında iktidara geldiği sıralarda Hannelore ve kardeşi kasabanın Yahudi okulunda eğitim görmüşlerdir. Tarihler 9 Kasım 1938'i gösterdiğinde Naziler Yahudilere karşı "Kristallnacht/Kristal gece" isimli saldırıyı başlatmıştır. Dillingen kasabasında sakin bir hayat sürmekte olan kardeşlerin hayatları politik gelişmeler nedeniyle sarsılmaya başlamış, hayatının tamamen değişmesi 1941 yılında ailesi ile birlikte Amerika'ya göç etmiştir. Hannelore Baron'un sanatçı kimliğinin oluşumunda, tesadüfen gezdiği bir sergi, büyük bir rol oynamıştır. Robert Motherwell, Mark Rothko, Gorki ve gibi sanatçıların soyut eserleri Hannelore'da büyük bir tutku yaratmış, resim, kolaj, çizim ve heykel gibi sanatsal uygulamalar arasında bağlantılar oluşabileceğini fark etmiştir. Babasının mesleğinin ve tekstil üzerine almış olduğu eğitimin etkileri nedeniyle tekstil ve kumaş ürünleriyle bağlantısı olan Baron'un farklı teknik denemeleri ve üretimlerine yönelmesi kaçınılmaz olmuştur. Böylelikle soyut bir tutum üzerinden biçimlendirdiği karışık teknik asamblaj ve kolajlarını üretmeye başlamıştır.

Geçmişteki çarpıcı deneyimlerini ve gündelik hayatını etkileyen hastalıkları iki boyutlu ve üç boyutlu yüzeylerde anlatmaya çalışmıştır; iki çocuğunun bakımı ve psikolojik rahatsızlıklarına rağmen 1969 yılında Ulster County Community College'da ilk kişisel sergisini gerçekleştirmiştir (Gómez, 2016). Sergi içeriğinde iki boyutlu yüzey kolajlarının beraberinde birbiriyle bağlanmış, çivilenmiş ve yıpranmış ahşap/metal yapı değişiklikleri ön planda olmuştur. Her biri kendi içinde soyut bir ifade olanağı ve algıya sahip olan bu asamblaj çalışmaları, sanatçının geçmişte deneyimlediği yıkıcı sarsıntıların tanığı gibi olmuştur (Şekil 6).

Şekil 6

Baron, İsimsiz, Buluntu Nesne/ Karışık Teknik Asamblaj, 1981-1984.



(Baron, 1981-1984)

XX. yüzyıl sanatını anlamlandırmada etkili olmuş, etkileyici ürünler ortaya koymuş ve iki savaştan en az birini yaşamış sanatçılar üzerinden toplumsal ve kültürel dinamikler hakkında genel bir fikir edinilmiştir; siyasal düşünüşte ve sanatsal anlayışta köklü değişimler, sanat ile hayat arasındaki ilişkinin ne'liğinin sorgulanmasına, biçim dili benzeşen ancak birbirinden farklı düşünceleri barındıran pek çok hareket ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Anlaşılan o ki, el altındaki nesneyi bağlamından koparmaları ortaklığında Kübizm, Dadaizm, Fütürizm, Sürrealizm gibi avangard hareketler ve Fluxus gibi neo avangard hareketler ortaya çıkmıştır. I. Dünya savaşının insanlara, doğaya getirdiği tahribatın izleri silinmeden patlak veren II.Dünya savaşının yarattığı vahşet, sanatçı bireylerin içe dönük ve şüpheli tavırlardan vazgeçmesine, dünyayı sanatla değiştirebileceği inancına sahip olarak biçim kaygısından sıyrılmaya doğru girdikleri anlaşılmıştır. Pek çok Avrupa ülkesinden sanatçı kitlesi, ABD'ye göç etmiş, sanatın merkezi Paris'ten NewYork'a taşınmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

Sanatta Sosyo Materyal Temsil

Bilimselliğin sonucu olan teknolojik faaliyetlerin toplumsal izdüşümleri sosyo-materyal yaklaşımı beraberinde getirir. İnsanın akli ve emeği ile ürettiği araçlar, basit bir teknik içersin ya da karmaşık bir teknolojik alet olsun bir toplumsal süreç aracılığıyla işlev kazanmaktadır. Bu karmaşık süreçleri inceleyen, bilim-teknoloji-toplum araştırmaları, üretilmiş araçların insan hayatı gibi kendi hayatları varmışçasına incelemekte, bunun için sosyo-materyal bakış açısı edinilmesi gerekmektedir. Bu durumda, insanın kullandığı araç, ait olduğu toplumun kültürel göstergesi olarak ele alınmakta, eşyanın hayatı ile insanın hayatındaki kesişim noktaları anlam üretimine olanak sağlamaktadır (Özmen, 2019).

Sosyo materyal bakış açısıyla hareket eden bir bilim adamı, ya da konumuz bağlamında bir sanatçı, seçtiği, kullandığı, dönüştürdüğü bir eşyanın hangi sosyal ilişkiler sonucunda üretildiğini bilerek ve ne türden ilişkiler üretileceğini öngörerek biçimlendirdiği sanat pratiğini sanat alımlayıcılarına sunarak toplumsal bütünleşmeye katkı sağlamaktadır. Yaşanılan dönem itibarıyla, insan ve insan olmayan bileşenin sosyo-materyal bütünleşmesi sonucunda, sanatsal üretimler ve onlara atfedilen değer üzerinde bir uzlaşmaya varılması mümkün olabilmektedir.

Sanatçı, toplumlar arası bilgi gelişimine öncülük etmesine rağmen toplumsal olaylardan da en çok etkilenen olmuştur. Toplumu yönlendiren ve zaman zaman tek düzey değer yargılarıyla karşılaşan sanatçı, insan yaşamını tehdit eden sosyo/materyal temelli pek çok olay karşısında ürettiği sanat yapıtları, düşünceleri ve özel davranışlarıyla eleştirel tutum sergileyerek, tarihsel süreç içerisinde toplumun bilinçlenmesi yönünde büyük bir rol oynamıştır. Elbetteki toplumdaki bu değişimler, gelişmeler sonucunda sanatın içeriksel ve biçimsel yapısında da farklılıklar kaçınılmaz olmuştur.

Sanatçılar, bir dizi ayrışma ya da birleşimi nedenselliğe bağlama arayışları içerisindeyler. Tarihsel gelişimleri göz önünde bulundurarak tıpkı yaşamın bir önceki ya da bir sonraki güne olan dokunuşları gibi sanat da 'anlam' üretiminde zamana bağımlı oluşunu kabullenmiştir. Üretim ilişkilerine ve üretici güçlere bağlı sosyo-materyal, algılama ve alımlamayı mümkün kılmış, anlam inşasına girişilmiştir.

Sanat Dışı Materyal Kullanımı

XX. yüzyıl ilk çeyreğinde, Kübizm, Fütürizm, Dada, Konstrüktivizm ve Gerçeküstücülük gibi öncü sanat akımlarından ilk izlenimleri edinen modern dünya, üretilen metal, tahta, makine parçaları, plastik gibi teknolojik malzemeleri içeren endüstriyel nesneyi sanat nesnesi olarak kullanılmasına şahit olmuştur. Sıradanmış gibi görünen nesnenin sanat değeri, üretildiği zamana ve mekâna işaret ettiğinden, sosyo-materyal temsil hakkında önemli ipuçları içermiştir. Bilimsel dünya görüşünün, rasyonel aklın, eş deyişle modernizmin insanlığı çöküşe götürdüğü üzerine eleştirel yaklaşım içerisindeki sanatçılar, sanatsal tavırlarını ortaya koyarken çağın elverdiği kolaj, fotomontaj, hazır nesne, asamblaj vb. teknikleri kullanmışlardır.

Kâğıt veya tuval gibi klasik resim düzlemi üzerine boyarmaddelerden oluşan sanat malzemeleri yerine el altında bulunan her türden malzeme ile biçimlendirilen, daha önce kullanılmamış, şaşırtıcı, tuhaf, tedirgin edici teknik-teknolojik ‘sanat dışı materyal kullanımı’nın türevlerinden olan ‘Asamblaj’ terimi, Fransız ressam ve heykeltıraş Jean Dubuffet (1901-1985) tarafından literatüre kazandırılmıştır.

Dubuffet,, fotomontajlardan mekân düzenlemelerine kadar geniş bir yelpazede yer alan sanat eserlerinin kapsamını yaratan bir isim oluşu, onun sanat dışı materyal kullanımına gösterdiği eğilim nedeniyledir. Karışık tekniklerde biçimlendirdiği birçok işi olmasına rağmen asamblaj tekniğinde hatırlı sayıda işi bulunmamaktadır. Yine de doğal malzemelerden ve atık malzemelerden oluşturduğu kompozisyonlarına asamblaj tekniği olarak yaklaştığı da görülmektedir (Batur, 1995, ss. 33).

Jean Dubuffet, 1953’te gazete kâğıtlarından kesilerek ve yapıştırılarak oluşturulan iki boyutlu yapılanmaların bir kısmını tanımlamak için asamblaj tekniğini kullanılmıştır. Dubuffet daha sonra, ahşap ve hurda gibi malzemelerden yapılan küçük heykelleri de içermesi için “asamblaj” kelimesinin anlamını genişleterek, üç boyutlu buluntu materyaller için de kullanılmaya başlanmıştır. (Oskay, 2003, ss.51,56).

Jean Dubuffet, asamblaj sanatının resmen tanıtıldığı 1950'lere kadar eserlerini yaratmaya başlamamış bir asamblaj sanatçısı olarak, bir dizi kelebek kanadı kolajı yaratmıştır (Şekil 7). Resim ve heykel arasında gidip gelen bu ifade biçimi, kendi tanımını oluşturmak zorunda kalmış, hurda artıklardan kağıda, tahtaya, taşta, her türlü buluntu malzeme ve nesneyi bir araya getirme yoluyla sanatsal kompozisyonlar yapma sanatı olarak asamblajı görünür kılmıştır.

Şekil 7

Debuffet, Kelebek-Kanat Figürü, 1953, Karton üzerine kelebek kanatları ve guaş.



(Debuffet, 1953)

Aslında asamblajın, montaj tekniği ile kolaj tekniği arasındaki bir mecrada yer aldığı söylenebilir. Genel anlamıyla asamblaj, fotomontajlardan mekân düzenlemelerine kadar geniş bir yelpazede yer alan sanat eserlerini kapsamaktadır. Asamblaj, bir teknik olarak, geleneksellikten farklı sanat dışı gereç kullanımına gösterdiği eğilim nedeniyle rahatsız edici, bazen de etkileyici bir ifade taşımıştır.

Kübist kolaj.

Kolaj terimi "yapıştırıcı" anlamına gelen Fransızca "coller" kelimesinden türemiştir. Görsel sanatlarda, yeni bir bütünlük oluşturmak üzere kullanılan parçaların montajlanması ile geliştirilen sanat üretim tekniği olarak tanımlanır. Kâğıt veya tuvale yapıştırılmış gazete kupürleri, hazır ya da el yapımı renkli kâğıt parçaları, yazılı metinlerin bölümleri, fotoğraflar vb. kâğıt, karton, muşamba, ahşap, metal, plastik içeren gündelik nesnelere sanat malzemesi olarak kullanılırlar.

Asamblaj, diğer bir ifade ile 'birleştirme', yapısal ve düşsel yönden benzerlik/farklılık içeren materyallerin bir bütünlük oluşturulmasıyla biçimlendirilen üç boyutlu sanat yapıtı anlamına gelmektedir. Asamblaj tekniği kolajda olduğu gibi sanatçıların farklı ifade arayışlarının etkisinde uygulanmaya başlanmıştır. Geleneksel sanat eserinin meydana getirilmesinde uygulanan boyama, çizme resmetme ve yontma gibi eylemleri reddederek,

sanat dışında farklı amaçlarla üretilen sanayi ürünleri veya doğal malzemelerin çoğunlukla değiştirmeden yeni bir düzen içerisinde değerlendirilmesiyle asamblaj oluşturulmuştur.

Modern sanatın en önemli özelliklerinden biri yenilik ve özgünlük arayışının sürdürülmesi tutkusudur. Teknik ve ifadede yenilik modern dönemdeki sanat akımlarının ortaya çıkmasını sağlayan arayış, özgünlük ve tepkisellikle donatılmıştır. Diğer yenilikler gibi kolajın sanatsal bir ifade aracı olarak ortaya çıktığı dönemin özellikleri aşağı yukarı bu şekildedir. Kolaj türündeki çalışmalara bakıldığında birkaç farklı zamanın çalıştığı bir eser görülmektedir. İlk zaman katmanı, eserin yapıldığı zamandır. İkinci zaman katmanı ise esere yapıştırılan nesnenin (bu bir fotoğraf parçası, gazete parçası, bir metin ya da yapıştırılabilir başka nesnelere olabilir) üretildiği ya da işaret ettiği zamanı göstermektedir.

Kolaj tekniği gibi asamblaj tekniğinin de örneklerine tarih boyunca rastlanmaktadır. İlkel kabileler kültürlerinde törenler için yapılan heykeller ve masklar; kemik, boncuk, kumaş gibi çeşitli malzemelerle süslenmesi asamblaj tekniğinin eski çağlardaki karşılığıdır (Güneş, 2013, ss. 10-11). Temeli yüzyıllar öncesine M.Ö. 200'lü yıllara Çin'e dayansa da kolajın bir sanat formu olarak kullanımı ilk kez Pablo Picasso ve George Braque'ın eserlerinde karşımıza çıkmıştır. Zamanla modern sanatın kendine özgü bir parçası olarak kabul edilmiştir.

Şekil 8

Braque, Keman ve Müzik Notaları: Petit Oiseau, 1913, kolaj.



(Braque, 1913)

Braque'ın "Keman ve Müzik Notaları" adlı çalışması (Şekil 8) kâğıt üzerine yapıştırılmış ahşap dokulu muşamba ve müzik notası yapıştırılmış kompozisyonu belirgin bir

kolaj karaktere sahiptir. Burada Peter Bürger'in dediği gibi kolaja yapıştırılan hazır nesnelere birer gerçeklik fragmanı olarak ele alınmıştır (Bürger, 2004, ss. 142).

George Braque, kolajın resimlerine maddesel bir nitelik kazandırdığını belirterek sanat anlayışını şöyle dile getirmiştir:

Başlayacağım resmin ne olacağını önceden kesinlikle bilemem. Her seferinde bu iş bir serüvendir. Gerçekte bir başlangıç düşüncesi vardır. Fakat bu yalnız bir hareket noktası olarak işe yarar. Bu başlangıç noktasından geriye olabildiğince az şey kalmalıdır. Tüm resim için bence önemli olan yeni olanakları verimli yapmaktır. Kendimi ne zaman tutkularıma kaptırırsam, ancak o zaman en iyi buluşlar aklıma gelir. Ben bir objenin kullanılma sınırı son bulup çöp tenekesine atılması gerektiğinde onu resmime alıyorum. Gerçekte resimde renk yoktur, salt ilişkiler vardır (Erkul, 1997, ss. 10)

Picasso'ya neden hazır nesne kullandığı sorulduğunda ise şöyle cevap vermiştir: “Benim heykellerim plastik metaforlardır. Bu resimdekiyle aynı ilkedir.” Demiştir (Bulut Kılıç & Altıntaş, 2016, ss. 20).

Şekil 9

Picasso, Vieux Marc Şişesi, Kadeh, Gitar ve Gazete, 1913, Kâğıt üzerine mürekkep ve baskılı kağıtlar.



(Picasso, 1913)

Pablo Picasso'nun 1913'te üretmiş olduğu “Vieux Marc Şişesi, Kadeh, Gitar ve Gazete” isimli kolajı, bir masanın üzerinde kümelenmiş nesnelere beyaz, gri ve siyah renkli kâğıtlardan kesilmiş gitar, bir bardak ve bir şişe şarabın soyutluk içeren görümleridir. (Şekil 9).

Şişenin boynuna el yazısıyla yazılmış 'Vieux' kelimesi, siyah formlar tarafından kısmen gölgelenmiş ve üst üste binmiştir. Le Figaro gazetesinden kesilmiş iki parça da merkeze doğru dik açılarla yapıştırılmıştır.

Her iki sanatçı da eserlerini birebir benzetme tavrıyla değil nesne dili çözümlmeleri ve kendi tarzlarında özgün çalışmalar ortaya koyma kaygısı taşıdıklarını, kompozisyonları için eserin konusu dâhil birçok şeyden vazgeçtiklerini göstermişlerdir. Yaklaşımları, nesne enerjisini alımlama yönünde ve algıda düşündürücü olma tavrı ile sonuçlanmıştır.

Şekil 10

Picasso, Masada Şişe ve Bardak, 1912, Kolaj.



(Picasso, 1912)

Picasso'nun 1912 yılı sonlarında yapmış olduğu "Masada Şişe ve Bardak" isimli çalışması (Şekil 10), aynı yıl içinde yapmış olduğu 30 kâğıt kolâjından biridir ve bu 3 Aralık 1912 tarihli "Le Journal" gazetesinden kesilmiş bir gazete kâğıdı parçası üzerinde şablon harflerle "OLD, JA, R" yazısı görülmektedir. Eserin günümüzde bulunduğu İskoçya Ulusal galerisindeki eser bilgisine göre, bu kısaltmalar bir markanın çağrışımsal bir tür kısaltmasıdır. Muhtemelen sanatçının eserine konu olan şişenin markası sanatçı tarafından gazete kâğıdı kolajına şablon harflerle yazılmıştır.

Portre ve manzara resmi türündeki eserlerine hazır malzemeler ekleyen Dadaist sanatçı Francis Picabia'nın (1879-1953) kibrit çöpleri, düğme ve tel saç tokası yapıştırarak yaptığı "Kibritli Kadın" adlı kolajı, kızıl saçlı bir kadının yürek yakıcı güzelliği tariflenirken, üst metin olarak hayatın ayrılmaz parçaları haline gelen makinelerin artık insan ruhunu tamamen ele geçirdiğinin ifadesi olarak dikkat çekmektedir (Şekil 11).

Şekil 11

Picabia, "Kibritli Kadın", 1920.



(Picabia, 2018)

Bu ve bunun gibi sentetik kübizm mantığı ile biçimlendirilmiş kolaj eserlerde, gerçek nesnelere ve düşünsel imgelere geometrik biçimler halinde parçalanıp yeni bir yapı oluşturmuşlardır. Yapıtı oluşturan, örgüyü meydana getiren imgelerin niteliği düşünsel olmuş, ortaya çıkan yapı çağrışımsal imgelerin karmaşık bir biresimi niteliğinde olduğu görülmüştür (Lynton,91, ss.102).

Konstrüktif rölyef.

Geçmiş dönem medeniyetlerde tarihi olay ve olguların görsel kayıtları gibi işlev görmüş olan rölyef heykeller, bağlı bulunduğu düzlemin altında ya da üstünde, resim ve serbest heykel arasındaki derinlik alanında varlık gösteren yani iki boyut (düzlem) ve üç boyut (hacim) içerisinde tartışılan, gelişmiş resim, az gelişmiş heykel ya da bunların bir karışımı gibi görülmemesi gereken bir sanat formu olarak tanımlanmaktadır (Atıl, 2015, s.2).

Konstrüktif rölyef, modern sanata özgü, soyutlama düzeyi yüksek rölyef heykel bağlamı yaratır. Zemine bağlı olma zorunluluğu olmayan, sanatçıya yüzey modelleme, hacim duygusu verme, yanılmalı alan yaratma, form geliştirme deneyimi sağlayan düzenlemeler olarak karşımıza çıkar. Picasso'nun döküntü teneke ve telle biçimlendirdiği "Gitar" eseri, modern rölyefin ilk örneklerinden biri olarak gözlemlenir (Şekil 12).

Şekil 12

Picasso, Gitar, 1912, Rölyef.



(Picasso,2018)

Eser, sanatçının seçtiği materyallerin kimlik bütünlüğünü koruduğu fakat kendi bağlamlarından koparıp bir sanat eseri yaratma gayesi ile biçimlendirildiği bir yaklaşımı hissettirmektedir. Asamblaj tekniğinin gelişimine katkı sağlayan rölyefleri ile kendinden sonra pek çok sanatçıya öncülük etmiş olan Picasso'nun heykelde kullanılan geleneksel malzemenin dışında bir fark yaratmasının yanında, heykelin fiziksel yapısında çok büyük bir değişim getirmemiş olduğunu da söylemek gerekir. Çünkü heykeli taşıyan duvar, geleneksel rölyefin de kullandığı bir mekândır ve mekân kullanımında bir değişiklik sergilenmez yani duvardaki heykelin konumu aynıdır. Üstelik bu malzemeler yine doğadaki bir nesneyi yansıtmak gibi bir kaygıyla kompoze edilmişlerdir.

Sanatçının algıda farkındalık yaratan çalışmalarının alımlayıcıyı sorgulamaya yönelten bir yapı değişimi içerisinde olduğunu da kabul etmek gerekir; kolaj, rölyef ve asamblaj dizgesi, farklı materyaller kullanma, haliyle yeni tarzlar geliştirme olanağı sağlamıştır. Dadaist sanatçı Jean Hans Arp'ın (1886-1966) "Tristian Tzara'nın Portresi" adlı 1916 tarihli ahşap rölyef eseri, Kübist izleri içinde barındıran bir Dada yapıtı olarak karşımıza çıkar. Biyomorfik soyutlama olarak yorumlanabilen hayvan kafa yapısına benzerlik gösteren eserde,

boyanmış doğal ahşap parçalarla stilize edilmiş ve vidalarla bütünlüğü sağlanmış geometrik formların rastlantısal yapısının Dadaizm mantığının izlerini taşıdığı gözlenebilir. Eser bir başka açıdan, sergilenen yaklaşım ve materyal seçimi ile konstrüktivist etki verir.

Şekil 13

Arp, Tristan Tzara'nın Portresi, 1916, Boyanmış ahşap rölyef.



(Arp,1916)

Arp'ın savaş karşıtı tavrını kelimelerle vurguladığı şiirlerinin görsel karşılığı sayılabilecek yapıtlarından biri olan “Tristian Tzara'nın Portresi” isimli çalışması, sanatçının Dadaizm öncülerinden olan şair Tzara ile kurdukları iyi arkadaşlığın temsilidir. Portredeki tahta biçimler, üst üste yapıştirılmakta, aynı zamanda da hem zeminden yukarıya hem de kendi çevrelerine doğru büyüyen bir yapı izlenimi vermektedir. Avrupa'da dada ve Fütürizm ile yaratıcılığın geçirdiği değişim Rusya'da Konstrüktivizm ile Modern yenedünyayı inşa etme tasarısı olarak biçimlenmiştir. Konstrüktivizm akımının sözcüsü Vilademir Tatlin (1885-1953), akımın temsilcilerine metodolojik alt yapı sağlamıştır. Onun, ‘malzeme kültürü’ adını verdiği sav, “malzeme ve çalışma, tekniği öncelemeli” olarak ifadelendirilmiştir. Bu sonraları, sanatçı ile teknisyenin eşitlendiği modern tasarım olgusuna dönüşmüştür (Batur, 1998, ss.194).

Tatlin'in 1915 tarihli “Kompleks Köşe Rölyefi” isimli çalışmasını (Şekil 14), Braque'ın 1914 tarihli Kâğıt Heykel Konstrüksiyonu (Şekil 15) ile yan yana getirdiğimizde, asamblaj tekniğinin rölyefin yüzeyle olan sınırlı ilişkisinde belirgin bir özgürleşme ve enstelasyona varacak olan genişleme hali olarak karşımıza çıktığı kolayca söylenilmektedir (Eygör&Fındık, 2016,ss.29).

Şekil 14

Tatlin, Kompleks köşe rölyefi, 1915



(Eyigör&Fındık,2016)

Şekil 15

Braque, Kâğıt Heykel Konstrüksiyon, 1914.



(Eyigör&Fındık,2016)

Tatlin ve Braque'ın heykel ve mekân ile ilgili özgül değerler üzerinde düşünme ve bu değerleri başka bir şeye dönüştürme çabası içinde oldukları anlaşıldığında, her iki sanatçının da fetişleşen nesne tutkusunu görünür kıldıkları söylenebilmektedir. Duvardan koparılan, kaidesinden ayrılan heykel, kütsel olmaktan kurtulmuş, değişim sürecine sokulmuştur.

Merz yapısı.

Kolajdan enstelasyona genişleyen form arayışına en iyi örnek, modern sanatın en önemli sanat eserlerinden ve mitlerinden biri, birçok enstalasyon sanatçısına ilham kaynağı olan Kurt Schwitters'ın (1887–1948), 1927 yılında yapmaya başladığı ve Merzbau Hannover'de 5 Waldhausenstraße adresindeki evinde toplam sekiz odadan oluşan 'Merzbau' adını verdiği, Ekim 1943'te Hannover'de bir İngiliz hava saldırısında imha edilen eser(ler)idir (Orchard, 2007).

Günümüze 1933 yılında çekilmiş üç fotoğrafı kalmış olan bu eser, assemblaja anıtsal bir boyut kazandırmaktadır (Şekil 16, Şekil 17).

Şekil 16

Schwitters, Merzbau, 1933.



(Redemann, 1933)

Şekil 17

Schwitters, Merzbau, 1933.



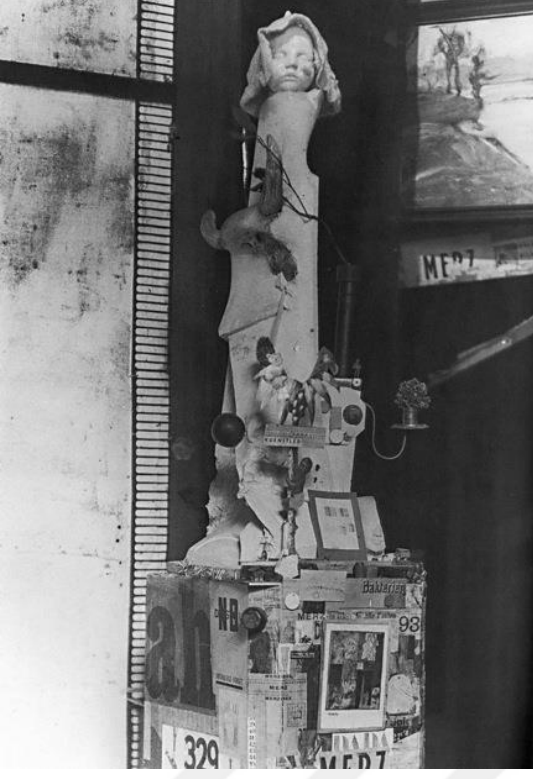
(Redemann, 1933)

Dada'nın Hanover temsilcisi Kurt Schwitters'dir (1887-1948). Schwitters, Dresden Akademisinde okudu. Bir süre Kandinski'nin etkisinde kalan sanatçı daha sonraları Dadacılara katıldı. 1920'de "Merz" sloganıyla bir dizi etkinlikler düzenledi. Daha sonraları aynı adla bir dergi çıkardı. Yağlı boya çalışmalarının yanında yapıştırımaca (kolaj) tekniğiyle ve artık malzeme ile tamamladığı dadacı yapıtlarına "Merzbau" adını koydu. Schwitters çok güçlü bir tasarımcı ve reklam sanatçısı idi. Almanya'da "Günter Wagner"ın reklamlarını yapıyor ve bu arada bir çok dadacı sanatçının yapıtlarını pazarlıyordu. Davetiye, posta kartı, pankart ve her türlü propaganda afişlerini basıyor ve bunları Merz ekleri olarak yayınlıyordu. 1923 yılında Akademi'de öğrenciyken yaptığı bir çalışmasına yapıştırımaca türünden eklemeler yaparak posta kartı olarak düzenlemiş ve üzerine "Ich liebe dich, Anna (seviyorum seni, Anna) yazarak yayınlamıştı. Bu posta kartlarının birinde ayrıca şu yazıları okunmaktadır. "Baumaster ve Moholy (Moholy nagy) buradaydı. Blummer şimdi Hanover'de, Yours merzially. Kurt Schwitters"

Ona kaynaklık eden ilkeler bir çeşit "Gesamkunstwerk" (ta, bütün sanat-Total Work of Art) okulunu yaratmayı (Kandinski ve Ball'da olduğu gibi) yani tüm sanatların geçici bir entegrasyonunu (birbirlerini bütünleme değil), çeşitli sanatlar arasındaki sınırı belirsizleştirip en sonunda onları bütünlemeyi amaçlıyordu. İnsan özü'nün soyut bir ögesi olarak makina dahil her şeyi sanatla bütünleştirmekten yanaydı. "Schwitters- Saule" (Schwitters Sütun'u) adını verdiği üç boyutlu bir çalışması bir tür iç mekân düzenlemesi'ni anımsatır; odasının duvar ve tavanlarına monte edilmiş çeşitli malzemelerden oluşan bu heykel ya da yüksek kabartma sanatçının 1918-1938 yılları arasında yaptığı en ilginç yapıtları arasında yer alır. (Genç, 1983,ss.99,100)

Şekil 18

Schwitters, Schwitters Sütunu, 1923.



(e-skop,2016)

Literatüre Asamblaj terimi henüz dâhil olmamışken Schwitters'in merzbaular yapmış olması ve merz hakkında, "Sıkı bir sanatsal çalışma sonucu ortaya çıkmış disiplindir. Sanatsal yaratıcılıkla tüm zorluklardan kurtulmayı hedefleyen bir çalışma şeklidir" diye açıklama yapmış olması, yaşadığı çevre koşullarına bağlı yaratma kaygısına işaret etmektedir (Thompson, 2014, ss. 167). Schwitters'in tanımlamasıyla; savaş sırasında her şey altüst olmuştu. Akademide öğrendiklerim bir işe yaramıyordu ve yeni fikirler henüz hazır değildi... Derken muhteşem devrim patlak verdi... Kendimi özgür hissettim, coşkumu bütün dünyaya haykırmalıydım. Tutumlu olmak zorunluluğundan ne bulduysam topladım çünkü şimdi çok fakir bir ülkeydik. İnsan çöple de bağırabilirdi. Ve ben de bunu yaptım, çöpleri birbirlerine çiviledim ve yapıştırdım. Buna da Merz dedim. Merz, savaşın sonunda barışla sonuçlanmasına bir şükrandı. Her şey paramparça olmuştu ve yenilerinin bu parçalardan, fragmanlardan yapılması gerekiyordu: İşte Merz buydu. Devrimin benim içimdeki imgesi gibiydi; olduğu gibi değil de olması gerektiği gibi (Dietrich, 1930, ss.159).

Şekil 19

*Schwitters, Merzbild kumsal görünümü, 1923,
karton üzerine yağlıboya, kalem ve ahşap asamblaj.*



(Schwitters, 1923)

Şekil 20

Schwitters, Asamblaj, 1920.



(Schwitters, 1920)

Kurt Schwitters'in Merz adını verdiği çalışmaları, aslında aralarında mutlak bir sınır olmayan asamblaj, rastgele objelerin sanat malzemesi olarak kullanılmasını tanımlamak için kullanılan terim olan akümülyasyon ve montaj yöntemleri için birer örnek olarak görülebilir. Modern dönemde ortaya çıkan sanat üretim biçimlerinden akümülyasyon ve montaj tekniklerine bakıldığında ise bunların, asamblaj, kolâj ve afiş, resim ya da basılı kâğıtların, üst üste katmanlar halinde yerleştirilip bazı bölümlerin kesilip çıkarılmasıyla oluşturulan dekolaj

tekniklerinden farklı olarak, tamamen üç boyutlu eserlerde kullanılan teknikler olduğu görülmektedir. Bu tekniklerde atık nesnenin doğrudan ya da dönüştürülerek yapıt haline getirilmesi söz konusudur. "Merz" sözcüğü tesadüfen Schwitters'in bir kolajına giren Kommerzbank (ticaret bankası) sözcüğünden türetilmiştir. Kommerz aynı zamanda, parçalamak, yok etmek anlamına gelen ausmerzen sözcüğünü de çağrıştırır. Avangardın can düşmanı piyasayla alay etmek için uydurulmuş olmalı. Ama aslında şiirlerindeki gibi belirsiz, hurda bir sözcük. Schwitters, sanatının anlamını anlamsızlık üzerine kuruyor: "Ben anlamı anlamsızlık üzerine uyguluyorum... 'Merz' sözcüğünü uydurduğumda bir anlamı yoktu. Şimdiyse... onu kullanmaya devam edenlerin kavrayışıyla değişiyor." Demiştir (Artun, 2010, ss.157,158).

Gerçeküstü nesne.

Tarih süresince ortaya çıkan sanat faaliyetlerinde nedenselliğe bağlı yeniliklerden biri "nesne" kavramıdır. Öncesinde işlevsel bir yapı arz eden nesneden sonrasında sanatın /sanatçının yöneldiği 'sanat objesi' olması, Duchamp ile birlikte 'ready-made' yani hazır nesnede farklı ifade olanakları aranmıştır. Sanatsal uygulama yönünde kullanılan nesne, biçimlendirilmeye uygun, sayısız üretilebilen bir olgu durumundan ifade olanakları gelişmiş, kurguya yönelik güçlü bir obje halini almıştır.

Resim sanatı açısından gerçeküstü nesne, yaratıcılığı destekleyici ve kavramsal bir altyapıya sahip oluşa karşılık gelir. Heykel sanatı açısından (klasik anlayışa özgü) yerinden alışı edilmedir. Gerçeküstü nesne, duygu ve düşüncelerin benzetme yoluyla somutlaşması yönünde bir tutuma fırsat vermiş, 'eşyalar' durgun varlıklarken, yaratıcı sanatçının sanatsal bildirim taşıyan dinamik yapıya sahip olmuşlardır. Nesne böylelikle hem yapısal hem düşünsel olanın simgesel ileticisi olarak sosyo-materyal bir unsura dönüşmüştür.

1936 yılında Charles Ratton Galeride açılan Sürrealist sergide sanat nesnesi olarak karşımıza çıkan eserler, gerçeküstü nesnenin ne olduğu hakkında açıklayıcı niteliktedirler. Sergide yer alan nesnelere arasında; Duchamp'ın şişe kurutucusu, Magritte'in içinde peynir dilimi resmi bulunan cam fanusu, Miro ve Dali'nin asamblajları, Oppenheim'in kürkle kaplı fincan takımı, Giacometti'nin asılı topu ve Picasso'nun gitar konstrüksiyonu ile sıradan ev eşyalarından oluşan natüremort'u bulunmaktadır.

Şekil 21

Paris'te Galerie Charles Ratton'da sürrealist sergi.1936.



(Charles Ratton Galeri,1936)

Gerçeküstücülerin kuramcısı Andre Breton'a (1896-1966) göre, gerçeklik algısıyla oynayan bu gerçeküstü nesnelere, akıldışı rolleriyle mevcut anlamların ve değerlerin yitimine olanak tanımaktadır. Onlar aracılığıyla algılanan dünya eleştirilmektedir;

Mayıs 1936'daki gerçeküstücü sergi çerçevesi içinde yer alan nesnelere, her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağırmanın bunaltıcı yinelenmesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır. Ne pahasına olursa olsun, insanların gereksinimden çok alışkanlık gereği kullandıkları şeylerin, duygularla algılanan dünyayı işgal etmesine karşı kullanılacak savunma araçlarını güçlendirmek çok önemlidir(...) Bu araçlar vardır: Mantık ancak somut nesnelere dünyasını oluşturabilir, onun üstünde de o berbat egemenliği temellenir. (...) Şairler, sanatçılar, bilginlerle, iki farklı görüntünün birbirine yaklaştırılarak, insanın kafasında yarattığı şu "güç alanları"nın ortasında karşılaşırlar. İki görüntüyü birbirine yaklaştırma yeteneği, onların, nesnenin görünen yaşamına ilişkin değerlendirmenin üstünde yükselmelerini sağlar; bu da genellikle önemli bir noktayı oluşturur. Onların gözünde, tersine, eksiksiz olmasına karşın bu nesne kendisine özgü olmayan ve dönüşümünü gerektiren bir dizi kesintisiz gizliliğe döner yeniden. Bu nesnenin kabul edilmiş değeri onlara göre tasarım değerinin ardında yitip gider; bu değer onları nesnenin dikkat çekici yanını, esin verici gücünü vurgulamaya sürükler (Breton, 1997, s. 341-342).

İngenin oluşumunun tesadüften doğmasından yana olan gerçeküstücü sanatçı Max Ernst'in (1891-1976) gerçekçi betimlemeler ile kurguladığı hayali görüntüleri çocukluğunun atmosferini yansıtmak arzusu ile biçimlendirmiştir. Kullandığı kalemle ovalama (frotaj) ve

ıslak boyayı kazıma (grotaj) teknikleri ile birbirinden kopuk imge arayışının detaylı sonuçlar vermesi şaşırtıcı olmuştur. Yapıtının hem üreticisi hem izleyeni olan sanatçı, Picasso ve Braqua'tan öğrendiği kolaj tekniği ile ürettiği imgelerini enteresan fotoğraflardan ve anatomi kitaplarından edinerek hayal gücünü desteklemiş, ayrıca üç boyutlu hazır nesnelere de kullanarak resmin sınırlarını zorlamıştır.

Şekil 22

Ernst, "Bülbülün Korkuttuğu İki Çocuk", 1924.



(Ernest, 1924)

Sanatçının 1924'te yapmış olduğu "Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk" adlı rölyefinin (Şekil 22)resim bölümünde, anlaşılmazlık ve düşsellik ile birlikte geçmişin (Rönesans) izleri de görülmektedir. Büyük bir gökyüzüne sahip olan manzara ve sağ tarafta ise kuş yuvası (hazır yapım nesne) görülmektedir. Figürün bastığı nokta ile dokunduğu nokta arası (ön-arka ilişkisi bakımında) perspektif kuralına aykırıdır. Sanatçı böylece çerçeveyi yapıta dahil etmektedir. Sol tarafta ise oldukça kalın profilli bir çerçeveye iliştirilen oyuncak bahçe kapısı yine resmin iç çerçevesinde yazılan başlıkla birlikte değerleri yıkan bir şaşırtmacaya yol açmaktadır. Resmin arka planında boya kullanan sanatçı, üç boyutlu hazır nesnelere de kullanarak, asamblaj tekniği ile resmi aynı çerçevede buluşturmuştur. Sağ tarafta kulübeye benzer bir nesne ile sol tarafına dışa doğru açılan bir bahçe kapısı tutturmuştur. Resmin kalın bir çerçeve içine oturtulması ve diğer nesnelerin konumu sayesinde çerçevenin resme katılması mümkün olmuştur.

Bir başka Sürrealist sanatçı Joan Miró'nun (1893-1983) perspektif kurallarıyla ilgilenmeyerek; bir çeşit resimsel-yazı stilinde, konu olarak tarih öncesinin fresk resimleri ve halk sanatı resimleriyle benzerlik içerisinde olan düzlemsel resimler oluşturmuştur. Basit renk

planları, organik formlar, fantastik arayış izleri içeren bu resimleri yaşamı süresince devam ettiren sanatçı, 1930 yıllarında asamblaj ve kolaj tekniklerinde çeşitli eserler üreterek resmin sınırlarını zorlamıştır. Sanatçı bir süre kâğıt yüzeyi üzerine kartpostallar yapıştırarak "Çizim-Kolâjlar" ismini verdiği son derece hassas kolajlar yapmıştır. Bu kolajlarında; çeşitli renklerdeki kâğıt üzerine, reklam afişlerinden kesilmiş resimler, kartpostallar, zımpara kağıdı, oyulmuş taş baskı ve gravür parçalarını sabitleyerek aynı düzlem üzerinde birleştiren sanatçı, karakalem etkisinden faydalanarak da Sürrealistlerin çalışmalarında kullanmış olduğu otomatik yazıyı andıran çizgiler çizerek resimler arasında ilişki kurmuştur. Sanatçı bu sayede, "Eşsiz" şekilde inşa ettiği bir dünya ile izleyiciyi aynı kare içinde sunduğu Çizim-Kolajlarının her birinde genel olarak kitle kültürünün etkin kullanımını gözler önüne sermiştir.

Şekil 23

Miró, "Şiirsel Obje", Asamblaj, 1936.



(Miró.1936)

Sanatçının "Şiirsel Obje" isimli asamblajı (Şekil 23) boş bir tahta çerçeve üzerine konumlandırılmış, doldurulmuş bir papağan ve çerçevenin içine yine içi doldurulmuş, kâğıt ayakkabı ve çamaşır giydirilmiş bir kadın çorabı asmıştır. Miró, bu asamblajını melon şapka üzerine inşa ederek kaideyi Duchamp'ın "Bisiklet Tekerleği"nde yapmış olduğu gibi asamblajın bir parçası haline getirmiştir.

Doğal veya insan üretimi her türlü materyali bir kompozisyon halinde birleştiren asamblaj sanatının öncü isimlerinden Amerikalı sanatçı Joseph Cornell'in (1903-1977) de çalışmalarında Gerçeküstücü izler bulunmaktadır. Ancak sanatçı hiçbir zaman gerçeküstücü olduğunu söylememiş, onlardan farklı olarak karamsarlıkla değil iyimserlikle inşa ettiği 'beyaz' kutularını New York'un kitapçılarına ve ikinci el mağazalarına yaptığı gezilerde bulduğu, bir zamanlar güzel ve değerli nesnelere, fotoğraf parçalarını izleyici ile etkileşimli olacak biçimde tasarlamıştır.

Şekil 24

Cornell, Planet Set / Gezegen Seti – 1950.



(Cornell,1950)

Hayatının büyük bir kısmını engelli kardeşi ve annesine bakmak için evde geçirmek zorunda olsa da bulunmuş nesnelere oluşturduğu montajlar, onun diğer çağdaş sanatçılardan haberdar ve onlarla iletişim halinde olduğunu ispatlar. Konstrüktivist sadeliğe ve Sürrealist fanteziye eklenen eserlerinden , 1950 yılında yapmış olduğu "Planet Set - Gezegen Seti" adlı çalışması (Şekil 24) , esrarengiz kutu içinde, gizemli ve şiirsel, buluntu nesnelere topluluğu içermektedir. Bu eser 19.yy. İtalyan opera sanatçısı Giuditta Pasta'ya atfedilmiştir. Cornell, romantik çağın idealleri için kendisini ortaya koyan bale ve operanın neredeyse unutulmuş birkaç yıldızını idolleştirmiştir. Kutuda astronomik çizelgeler ve çubuklarla dengelenmiş iki top bulunur; bu da güneşin etrafında dönen gezegenlere işaret etmektedir. Bu astronomik tema, sanatçının geçmişte gece gökyüzünün gizeminden etkilenmesi sonucu ortaya çıkmıştır.

Freud'un düşüncelerinden faydalanan gerçeküstücüler, bilinçaltının sanatsal yaratımın ve yaşamın gerçek kaynağı olduğu düşüncesinde olduklarından doğaçlamaya olanak tanıyan rastlantısallığa dayalı yöntemleri tercih etmişler ve geliştirmişlerdir. Otomatik yazı, otomatik çizim, rüya analizi, biçim bozma, bulunmuş nesne, mantık dışı dizilimler, kolaj, frotaj gibi teknikleri kullanmışlardır. İzleyicinin sağduyulu bir yorum yapmasını engelleyerek anlam arayışına girmesini sağlamak ve imgelemine harekete geçirmek amacını gütmüşlerdir. Böylece rasyonalist düzenin kısıtlamalarından kurtulacak olan izleyicinin bilinçaltı açığa çıkacaktır (Lynton, 1991, ss.172).

Tıp eğitimi almış olan André Breton, 1924 yılında yayınladığı Gerçeküstücü Manifesto'da bir sanatsal ifade biçimi olarak önerdiği ruhsal otomatizm tanımını pek çok şeye açıklık getirir; "Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır" (Antmen, 2008, ss.136).

Fotomontaj.

Kolajın üç boyutlu hali olarak tanımlayabildiğimiz asamblaj tekniği, kuşkusuz modern dönemle birlikte ortaya çıkmış yapıt oluşturma yöntemlerinden biridir. Asamblajı, montaj tekniği ile kolaj tekniği arasındaki bir mecra olarak da görmek mümkündür.

Fotoğrafın icadından önce fotografik görüntülerin oluşturulması, birçok sanatçı ve bilim adamı tarafından irdelenmiştir. Fotoğrafın bulunuşu ile birlikte fotografik görüntüler üzerine birçok teknik denenmiş ve bunların altyapısı araştırılmıştır. Erken dönem fotoğrafçılar bu süreçte fotomontajı keşfederek ilk örnekleri yaşama geçirmişlerdir. Fotoğrafın bulunuşu ile birlikte resim ve fotoğraf sanatı birbirlerinden etkilenmiş, bu etkileşim sonucunda farklı sanat akımları ortaya çıkmıştır.

Fotomontajın erken dönem çalışmalarında, William Henry Fox Talbot'un (1800-1877) fotografik çizimleri öncü fotoğraf örneklerinden biri sayılmış ve birbirini takip eden fotomontaj çalışmaları ile, fotomontaj kendini ortaya koymuştur.

I. Dünya Savaşı'nın hemen ardından ortaya çıkan Dadaizm hareketi, fotomontaj, fotokolaj ve birçok özgün çalışma ile dikkat çekmiştir.

Berlin Dadacılar'ından John Heartfield (1891-1968), Hannah Höch(1889-1978), George Grosz (1893-1958), Raoul Hausmann (1886-1971) fotomontaj ve fotokolaj tekniği ile biçimlendirdiği propaganda amaçlı çalışmaları toplumun sosyal ihtiyaçlarına cevaben yapılmışlardır.

Şekil 25

Heartfield, Goebbels, Hitler'i işçi sınıfına hitap ederken Karl Marx sakalı takmaya ikna ediyor, Fotomontaj, 1930

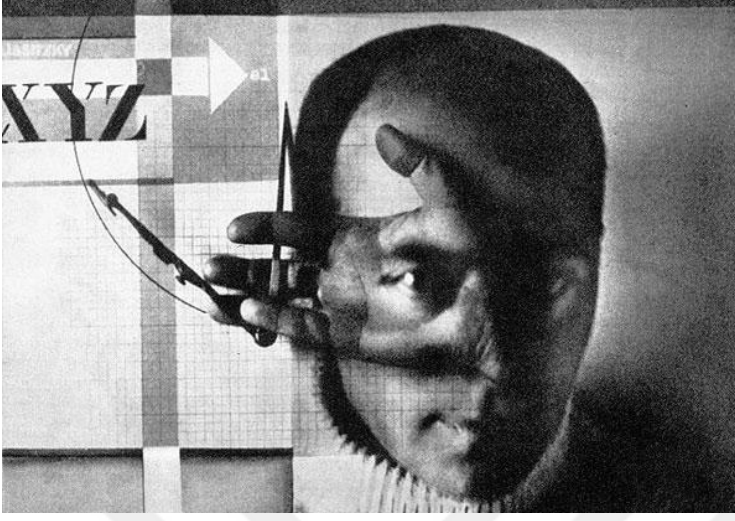


(Heartfield, 1930)

Rus fotoğrafçı, tasarımcı, mimar ve tipograf El Lissitzky (1890-1941), fotogramlar üzerinde çalışırken yaptığı fotomontaj denemelerinde şeffaflık etkilerinden yararlanmak için çeşitli baskı pozlarını kullanarak canlı kompozisyonlar elde etmeyi başarmış, bu denemeleri bir çok reklamda kullanmıştır. “Constructor/İnşaatçı fotogramı, Lissitzky'nin 1920'lerdeki unutulmaz fotoğraflarıydı. Karmaşık fotoğraf katmanları kullanılarak yapılmış bir otoportreydi. Kendini elinde bir pusula olan mühendis gibi tarif etmiştir (Şekil 26).

Şekil 26

Lissitzky, İnşaatçı, otoportre, fotogram, 7,7x8,8cm, Lydia Winston Malbin Koleksiyonu, 1924



(Lissitzky,1924)

Olağanüstü imajlar yaratma ve normal dünyayı algılayışımızı zedelemesi açısından fotomontaj, Sürrealist akımında da çok farklı alanlarda kullanılmıştır. Öte yandan; Avrupa avangardının önemli merkezlerinden Bauhaus Okulu, fotoğrafıta, montaj, kolaj, fotogram gibi teknikleri denemişler, fotoğrafa farklı bir bakış açısı getirerek, tanıtım ve endüstriyel fotoğraflarında temellerini atmışlardır.

1960'larda Pop-Art' in yaygınlaşması ile birlikte fotomontaj tekrar güncelliğini korumuş ve akımın sanatçıları tarafından basılı yayınlarla (gazete, dergi, mecmua, vb.) birlikte, sanatın içine tekrar sokmuşlardır.

Fotomontajda oluşan tüm görsel imajlar, metinler, çizgiler, vb. fotografik imgeler, görme işlevimizin yerine getirilmesi ve görmeye ait deneyimlerimizle gerçekleşmektedir. Fotografik görüntülerin anlamı fotoğrafların yüzeylerinde okunmaktadır.

Ready-made.

Sanatta ready-made yani hazır nesne, işlevselliğiyle günlük hayatın içerisindeki yerinden edilerek ve pek bir değişime uğratılmaksızın bambaşka bağlamda kullanılan nesnedir. Sıradanlığı nesneyi sosyo-materyal temsil formu haline getirir. Dadaist sanatçı Marcel Duchamp'ın literatüre kazandırdığı ready-made kavramı sanat olmayanı sanat yapmak gayesine hizmet etmiştir. Onun, 1914 tarihli pisuarı, steril bir idrar kabı oluşundan, sanatçısı tarafından seçilmiş olmakla biricikleşmesine, sergiye mecburi dahilinden, sergi salonundan kayboluşuna, orijinali kayıp bir sanat formu olarak kabulüne değin sanatın

kurumsallığını hicvetme öyküsü, yeniden üretimleri ile müzelerde yer alışıyla çok katmanlı anlam üretimine olanak sağlamıştır. Eser, geçirdiği her aşamada sosyal göndermelerinin oluşuyla modernizmin en büyük yapılarından biri olarak görülmüştür. Değerlendirme etkinliği olarak pisuar, farklı arayışların benimsenmesi; neyin gerçek, neyin doğru olduğunun tartışılması; dönüşümün yaşama aktarılması; eleştiriye açık olma, yüzleşme, güven inceleme, yorumlama yoluyla gerçekliğin kavranılması; sıkışık kalmış zaman ve mekânın ifadelerini kullanmak yerine bağımsızlığın benimsenmesi vb. olasılıkları akla getirmiştir.

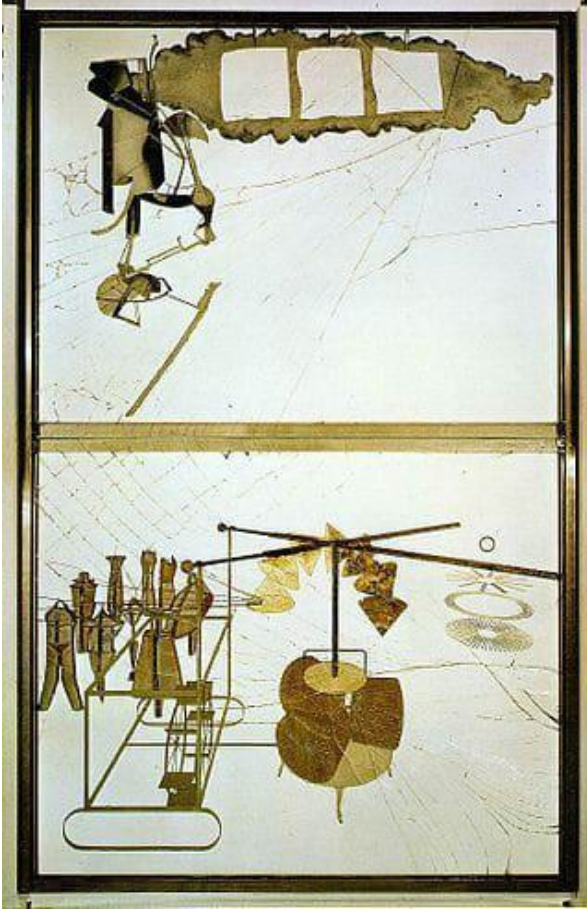
.Sanatçının 1913 yılında yapmış olduğu ilk Ready-made çalışması, “Bisiklet Tekerleği” ise, sıradan bir nesnenin sanat eseri olabilirliliğinin, alışılmış düşünce kalıplarının yıkılmasına, farkındalıkların yarattığı değer toplum-birey ilişkisi üzerinden geliştirilip çoğaltılmasına olanak sağlamıştır.

Duchamp, seçtiği nesneye sağlamış olduğu anlam değişikliği ve yeni konumu sayesinde modern sanatın yeni bir doğrultu belirliyor, bunun için ironiye başvurmuş oluyordu. Duchamp, 1961 Dada Manifestoları adlı yayında yaptığı açıklamada, “bu hazır yapılmış nesnelere asla estetik haz vermez. Tam tersine dikkati çekmek istediği nokta görsel umursamazlık ve aynı zamanda iyi ya da kötü nesneden yoksunluktur.” Demiştir.

Duchamp kendi sanatsal amacına en uygun malzeme arayışında çok boyutlu sürdürülebilir ifade biçimlerini anlık bir biçimde saptamaya olanak veren iki boyutlu bir taşıyıcı düzlem olarak cama karar verdiği, “Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin” eserinde (Şekil 27) çok anlamlı ifadeyi yakalamaya yönelik önemli bir hamle ile karşımıza çıkar. ‘Büyük Cam’ olarak da bilinen eser, sergilendiği ortama ait görüntüleri de resim içine dâhil ederken, ortama bağlı olarak resme eklenen ışık dâhilinde kırılmalardan oluşan uzam, aynı anda izleyicinin gözlemlediği açıya bağlı olarak her bakışta farklılaşan bir çerçeve yapı olmuştur. Malzeme seçimiyle sağlanan bu yapılanma, üst ve alt olarak iki katmanlı oluşuyla hiçbir zaman bir araya gelemeyecek iki ayrı dünyayı tanımlar gibidir. Üst bölümde yer alan Gelin’in alanı güçlü bir bütünlük ve kusursuzluk sergilerken, Bekâr’a ait alt bölüm ise “erotizmin dürtülendiği” bekârlığa özgü karmaşık yapılanmasıyla, bir türlü edinim sağlayamadığı “bütünlük” arzusu uyandırır. Dönemin düşünce yapısının karmaşasına ve anlam arayışına denk düşen bir problematik ile karşı karşıya kalınmaktadır.

Şekil 27

Duchamp, Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Büyük Cam, (The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass), 1915, yağ, kurşun, toz, cam üzerine vernik, 2775x1759 cm, Philadelphia Sanat Müzesi.



(Duchamp, 1915)

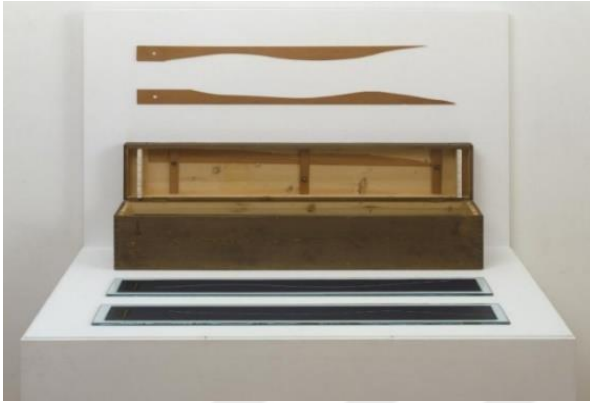
Duchamp, *Büyük Camı* kurgularken organik ve mekanik olan ikili formları, değişken, üretken, dinamik, uzamsal bir hareketin isteğe bağlı bir nedenselliği oluşunu ispatlama arzusunu uyandırmak istemiştir (Clair, 2000, ss. 82). Eserle ilgili olarak Paz, Bekarların tüm etkinliğine, Gelin'in yaydığı enerjinin neden olduğunu ve bunun Gelin tarafından yönlendirilen bir “yanılsama etkinliğinden başka bir şey olmadığını” söylemiştir. “Aşağısı bekarlara ait, kayarganın yinelemelerinin de ortaya koyduğu gibi, tekdüze bir cehennemdir. Yukarısı, bekarların tüm sızlanmalarına ve saldırılarına kulak asmayan bakirenin ıssız uzamıdır.” Üst bölümde “enerji ve kararlılık” hüküm sürerken, altta tam anlamıyla bir “edilgenlik” söz konusudur” demiştir (Paz, 2000, ss. 146).

Sanatçının, 1913-14 yıllarında yapılandığı “3 Standard Stoppages/Standard Durdurma” isimli eseri, alışılmış sanat anlayışından ve kalıplaştırıcı düşünceden

uzaklaştığının kanıtıdır. Sanatçının “konserve edilmiş şans” olarak adlandırdığı çalışması, resim ya da heykel olarak tanımlanamamaktadır. Eserini deneysel kaygı içerisinde iken biçimlendirdiğini söyleyen sanatçı; uzunluğu bir metre olan üç teli, birbiri ardına, bir metre yükseklikten, yatay bir düzleme bırakarak “kendi deformasyonlarını” oluşturmalarına olanak tanımıştır.

Şekil 28

Duchamp, 3 Stoppages Étalon (kutusunda), 1913, Şansa bağlı kurulan asamblaj, The Museum of Modern Art, NY.



(Duchamp, 1913)

Janis Mink, 3 Standart Durdurma'yı; bir kutunun içinde sunulan bir “düşünce”, bu “düşüncenin uygulaması” ve bu uygulamadan doğan bir “kural” olarak tanımlarken, Fransa'nın Sévres kentindeki Bureau International des Poids et Mesures, BIPM / Ağırlıklar ve Ölçüler Uluslararası Bürosu'nda saklanan standart platin metre ile karşılaştırır (Mink, 2006, ss. 44). 1875'te kurulan BIPM, 1889 tarihli Birinci Ağırlıklar ve Ölçüler Genel Konferansı'nda belirlenen koşullar doğrultusunda, uluslararası metre prototipi olarak, yüzde doksan platin, yüzde on iridyum alaşımından yapılmış, bir metrelik kalıbı koruma altına alır. 1983 yılında Onyedinci Ağırlıklar ve Ölçüler Genel Konferansı'nda metrenin tanımı, “ışığın boşlukta 1/299.792.458 saniyede aldığı mesafe” olarak değiştirilmekle birlikte, 1889 tarihli “platin metre” prototipi BIPM'de, bir müze nesnesi olarak, halen saklanmaktadır.

Sanatçı kendine özgü ölçüm standardını, 1914 tarihli Network of Stoppages / Durdurmalar Ağı ve Büyük Cam (1913-1925) gibi başka işlerinde ölçme ve çizgi belirleme aracı olarak kullanır. 3 Standart Durdurma 1953 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi, MOMA'da sergilenirken, Duchamp'ın isteği üzerine, yapıta üzerinde “1 Metre” yazan iki adet geleneksel metre eklenir. Böylelikle Duchamp, konvansiyonel ölçüm standartlarıyla, kendine

özgü ölçme standartları arasındaki farkı görselleştirirken; kayıtsız şartsız kabul ettiğimiz şeylerin, aslında büyük ölçüde keyfi varsayımlar oluşunu sorgular.

Kombine Resim.

Soyut Dışavurumcu, Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg (1925-2008) resim, heykel, baskı resim ve fotoğraf alanında çalışmalar yapmış, tüm bu araçların bir arada kullanımı mahiyetindeki kombinelemlerini (birleşik) üretmiştir. Kaba ve planlanmamış bir tavrın yansımaları olarak değerlendirilebileceğimiz eserlerde, sanatçının form öncelikli yaklaşımı açıkça hissedilir. Hayatın içindeki rastlantısallık ve öngörülemezlik sahiplenilmiş, yapısal ve düşünsel anlatıma olanak sağlanmıştır. Sanatçının eserlerinde yer verdiği nesnelliğin geniş kapsamı “Monogram” adlı çalışmasında (Resim 29) gözlemlenir; taşıyla ulaşımın vazgeçilmez otomobil lastiği ve nesli tükenmekte olan Angora keçisi bir araya getirilmiş, iki farklı dünya birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Keçisinin yüzüne sürülen boya ve belini çevreleyen lastik, gerçeküstü bir izlenim yaratır. Fiziksel ve zihinsel anlamda bütünlük içeren sanat nesnesi, sahip olduğu eşzamanlı yapının açık uçlu etkilerine tabi kılınmıştır (Cima, 1986, ss. 68).

Şekil 29

Rauschenberg, Monogram, 1955-59, Karışık Teknik, 161,29x163,83 cm.



(Rauschenberg, 1955-59)

Robert Rauschenberg'in en bilinen eserlerinden “Bed/Yatak” isimli çalışması (Şekil 30) alışılmışın dışında gerçek bir yatak, yastık, yorgan gibi parçalardan oluşmaktadır. Hepsine birden tuval yüzeyi yaklaşımıyla boyama yapılmıştır. Artur Danto'ya göre eser, sanat ve gerçeklik (hayat) arasındaki uçurumu kapatmaya ve sınırları yok etmeye çalışır; yatağı sanat yapan nedir? Sorusunu akla getirir (Danto, 2010, s. 158). Konumuz kapsamında

Danto'ya verebileceğimiz cevap; insan hayatı ile sanatı buluşturan temsili bir nesneye plastik değer yüklenmiş, yatay konumdan dikey konuma getirilerek yatılabilir değil bakılabilir bir nesne olmuştur.

Şekil 30

Rauschenberg, Bed (Yatak), 1955, yastık, yorgan, çarşaf, ahşap destekler üzerine yağlıboya ve kurşun kalem.



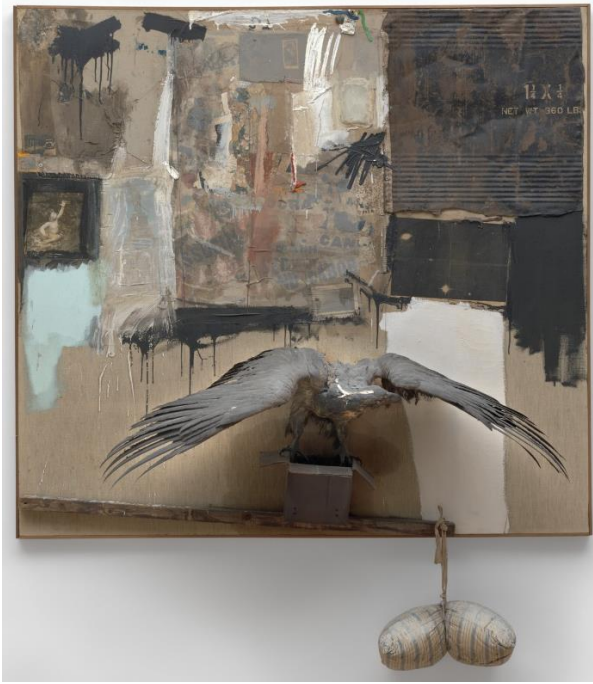
(Rauschenberg,1955)

R. Rauschenberg'in Kombine Serisi'nde öne çıkan eserlerinden "Kanyon" (Şekil 31) ; (Rauschenberg'in oğlu Christopher'ın bir fotoğrafı ; Özgürlük Anıtı'nın bir kartpostalı; kesilmiş ve açılmış beyaz bir erkek gömleği; buruşuk bir boya tüpü; basılı kelimelerin parçaları; endüstriyel bir metal tambur, doldurulmuş kartal, tuvalden sarkan ipe bağlı yastıktan oluşur) Nesne kombinasyonlarının alışılmadık düzeni hakkında, Ileana Sonnabend şöyle bir ifadede bulunmuştur; R. Rauschenberg, New York şehir merkezinde dolaşırken meraklı gözlerle sokağa ve sokaktaki eşyalara sık sık göz gezdirir ve daha sonra onları sanatsal üretimlerinde farklı bir amaçta kullanılıp kullanılmayacağını sorgulardı. Bir gün

Kanyon'un merkezinde, Carnegie Hall Stüdyo binasının koridorunda, atılmış eşya yığını arasında doldurulmuş kel kartal bulan sanatçı arkadaşı Sari Dienes (1898-1992) kartalı R. Rauschenberg'e vermiş, sanatçı da bu malzemeyi kendine özgü üslup anlayışı ile tuval resmi sınırlarının dışına çıkarak kullanmıştır (Hannah, 2014).

Şekil 31

Rauschenberg, Kanyon, 1959, Kombine Resim, Asamblaj, Tuval üzerine karışık teknik, 205,74x177,8x60,96cm.



(Rauschenberg, 1959)

Rauschenberg'in Kombine resimlerine bir diğer örnek "Alegori" isimli eseridir (Şekil 32). Birçok nesnenin bir arada sunulduğu, ancak nesnelere arasında bir bağlamın yaratılmadığı, dolayısıyla bütüncül bir düşünce oluşturamadığı gözlemlenir. Sanat eserlerinde barındığı varsayılan anlama bir direniş söz konusudur. Herhangi bir şeyin ifadesi değil, nesne -oluş ve anlam ve dil arasındaki kopukluğun gösterge dizgelerine yer verilmiş, izleyici geçmişten gelen anlamı kavramaya değil şimdiye hapsedilme durumuna tabi olmuştur.

Şekil 32

Rauschenberg, *Alegori*, 1959–60. *Kombine resim; tuval ve metal üzerine yağ, kağıt, kumaş, baskılı kağıt, ahşap ve şemsiye, aynalı panel üzerinde kum ve yapıştırıcı, (182,9 x 304,8 x 29,8 cm) Ludwig Müzesi, Köln.*



(Rauschenberg, 1959–60)

Anlamaya, geleneksel bağlamda anlam-üretmeye karşı olan bu güvensizlik postmodernist sanatın anlama karşı sıklıkla ilişkili olan tavırlarının tipik bir örneğidir ve pozitif içeriğin vurgusunu azaltırken metinsel belirsizliği ve metnin içsel çelişkisini ortaya çıkaran okuma alışkanlıklarını doğurmaktadır. Diğer bir ifadeyle, alegori üstüne çağdaş yorum, alegorinin anlamı nasıl ilettiğini yok sayarken veya bunun önemini azaltırken; alegorinin anlamı nasıl problematize ettiği üstüne odaklanma eğilimindedir.” (Petrolle, 2008, ss. 10,13)

Şu anın içinde sanatçının kullanmış olduğu materyaller dünyası bulunur. Ancak herhangi bir ideal öz bulunmaz. Neden ve sonuçların yokluğu yapıtı çarpıcı kılmakta, böylece hiçbir şeyin gerçekliği yoktur sonucuna varılmaktadır.

Junk Heykeli

1950’lerde Avrupa ve Amerika’da yaygınlaşan bir heykel akımı olan Junk ile sanayi atıklarının toplanıp yeniden işlenmiş gereçlere dönüştürülmesi, assemblajlara dahil edilmesi yoluyla son derece ilginç eserler ortaya çıkmıştır. Kurt Schwitters, Arman, Lee Bontecou, Cesar, John Chamberlain, Eduardo Paolozzi, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz, Jean Tinguely’nin yapıtları Junk olarak tanımlanabilmektedir (Sanat Dünyamız, bahar 1995, ss.40) .

Junk, önemsiz, değersiz, işe yaramaz veya az değerli olduğu düşünülen, artık bir amaca hizmet etmeyen şeyleri içerir. Assemblage tekniğinin araçsallaştığı junk, modern sanayi toplumu ile sanat arasındaki belirgin karşılıklı ilişkiyi gösterir. Kentsel ortamları yeni bir doğa olarak ifade etmek için Junk sanatının atık malzemeleri veya hurdaları sanat dünyasıyla nasıl yapılandırıldığını anlamak ve böylesi bir sanatın özelliklerini araştırarak sanatçıların hangi biçimlendirici özellik arayışında olduğunu anlamak gerekmektedir. Bir fikrin doğuşu, ifade ortamı, yöntem, renk ve yapı gibi bir çok yapılandırıcı özelliği kapsayan böylesi bir sanatın, yöntemlere dayanan bir yaklaşım içinde olması kaçınılmaz olmuştur.

Şekil 33

Arman. "Busy/Meşgul", 1960.



(Arman,1960)

Junk sanatının en önemli figürlerinden Arman'ın (1928-2005), kendi adıyla özdeşleşen akümülyasyonlarından ayrıca bahsetmekte fayda vardır; 1960'ların başından itibaren ilgisini cam ve pleksiglastan biçimlendirilmiş vitrinlere yönelten sanatçı, bir nevi vitrin gibi düzenlediği eserlerinde, kahve bardakları, tirbuşonlar, eski kameralar, yıpranmış ayakkabılar, saatler, fırçalar, telefonlar vb. her türden nesne ile dolup taşan 'nesne yığını' etkisi yaratmaya girişmiştir.

Vitrin camı, nesnelere ile izleyici arasında hem ayrışma hem yakınlık hissi vermektedir. Baudrillard, Nesnelere Sistemi adlı kitabında bu işlevselliği, ticari görüntülere benzeterek: "Camın sanki içindeki göstergeleri görünür kılmaktan başka hiç bir şeye müsaade etmeyen, bir atmosfer tabakası olarak tanımlamaktadır" (Baudrillard, 2014,ss. 42). Arman, 'Yığın'larının vitrinlerin, seri üretimlerin ve çöp yığınlarının nasıl biçimlendiğini ifade etmek

ve gündelik nesnelere toplama yöntemlerini tanımlamak için özellikle arkeolog ve sosyolog görüşlerinden destek alınmıştır.

1950'lerin sonlarından 1980'lerin ortalarına kadar Junk sanatı içinde assemblaj nitelikleri ortaya koyan ve objeleri bir araya getirip biriktiren Louise Nevelson ve Fernandez Arman, çoğunlukla kaynak tekniğini kullanan Richard Stankiewicz ve Jean Tinguely, inşa etme ve baskılama yoluyla eserler üreten John Chamberlain ve Baldaccini Cesar yer almıştır.

Şekil 34

César, Kapsüllerin birikmesi, 1960, Kutuya monte edilmiş şişe kapakları, 61 x 40 cm, Jean Ferrero Koleksiyonu, Nice



(César, 1960)

Junk sanatçının ideolojisi, modern topluma özgü materyaller kullanarak yaptığı ifadelerde, seri üretim ve tüketime dayalı sanayi toplumuna ilişkin hem olumlu hem de olumsuz görüşleri ortaya koyulmaktadır. İfade aracı, başta hırdavat parçaları, atık otomobiller olmak üzere hurda, tahta parçası, plastik, oyuncak bebek, müzik aleti gibi demir dışı malzemeler, su, ateş, ses, duman gibi maddi olmayan şeylerdir.

Nesneleri birleştirme tekniğine gelince; toplama, biriktirme, kaynaklama ve basınçlandırma vardır. Birleştirme tekniği ile geometrik formlar ortaya çıkar. Yatay, dikey ve eğik çizgilerin karmaşık yapısıyla karmaşık bir mekan oluşmuştur. Bir çok sanatçı zamanı ve

mekanı hareketi kullanarak ifade ettiler. Renk konusunda, renklendirme durumunda siyah, beyaz, kırmızı, mavi gibi tek renkler benimsenmiş, renksizlik durumunda ise nesnenin doğal rengi korunmuştur. Junk sanatçıları, günümüz toplumunun maddi dünyasını keşfetmenin bir yolu olarak hurdaları bir araya getirerek sosyal ortamları sanatla birleştirdiler ve sonsuz ifade aracı ve teknik olanakları sağladılar.

MoMA'da 'Art of Assemblage' (1961) Sergisi

4 Ekim-12 Kasım 1961 tarihleri arasında The Museum of Modern Art'ta Resim ve Heykel Yardımcı Küratörü William C. Seitz tarafından seçilmiş 130 sanatçının iki yüz elli eserinin sergilendiği "Asambalaj Sanatı (Art of Assemblage)" sergisi, XX.yüzyılın başlarında büyük sanatçılar tarafından başlatılan bir yöntem olan asamblaj tekniğinin genç sanatçılar tarafından giderek artan bir şekilde uygulanmasına ve sanat dışı materyal kullanımına değin tarihsel öneme sahip bir olay olarak kabul edilmektedir.

1961 sonbaharında The Museum of Modern Art'ta düzenlendikten sonra Dallas Museum of Contemporary Art ve San Francisco Museum of Art'ı da gezen sergi, o dönemde hem Avrupa'da hem de Amerika Birleşik Devletleri'nde eleştirel yorumların çoğu olumlu olsa da, New York basınında etkili olan eleştirmenlerce aşağılanmış, serginin kendisi ve 187 sayfalık sergi kataloğu (MoMA Katalog,1961) uzun bir süre tartışma konusu olmuştur.

Serginin teması, sanata yeni bir yön vermek için değil, yapılmış son çalışmalarını yüzyılın başlarında yapılan çalışmalarla yan yana sunmak üzere tasarlanmış, hatta, kolaj tarihini araştırmak gibi oldukça iddiasız bir fikir olarak doğmuştur. Kolajın iki boyutlu olduğu kadar üç boyutlu çalışmaları kapsamı ve kübizm, dada, sürrealizmin nesneyi şaşırtıcı çeşitlilikte ele alma biçimleri serginin uluslararası, tarihsel bir sergiye dönüşmesine sebep olmuştur.

Serginin basın bildirisinde, her sanat eserinin bir vücut bulma olduğu ifade edilmiştir;

Asemblaj terimi ile madde ve ruh bütünlüğü öne çıkarılmıştır. Zihinde yaratılan bu ikilik sadece belirli bir teknik prosedürü belirtmek için değil, edebi ve müzikal formların yanı sıra plastik sanat formlarının da bir tutum ve fikir kompleksi olduğunu bildirir. Tıpkı 15. yüzyılda Flandre ve İtalya'da yağlı boyanın ortaya çıkışıyla paralellik göstermesi gibi, modern dünyanın bir karakteristiği olarak görünümünü yeniden üretmek için kolaja ve ilgili inşa tarzlarına bir yakınlığı gösterir (MoMA press,1961).

Bir canlının ömrünün olması gibi, döneme özgü olan, akla gelebilecek her türden nesnenin, kirlendiğinde, yırtıldığında, kırıldığında, büküldüğünde, çatladığında,

berelendiğinde, soyulduğunda beliren izlerinin çeşitli çağrışımlara sahip oluşu, sanat nesnesi potansiyeli olarak görülmüştür. Fotoğraflar, kumaşlar, oyuncak bebekler, otomobil parçaları, deniz kabukları, tabak, bıçak, çatal, sandalye, masa.... vd. görünür dünyanın görünümünü yeniden yaratmak için fikir, tutum ve davranışların bileşkesi olarak değerlendirilerek, sanat nesnesi üretim sürecine dahil edilmişlerdir.

En genel anlamı ile "asamblaj", sanat malzemesi olması amaçlanmayan ve genellikle bu şekilde tanınabilen parçaları veya nesnelere birbirine tutturma işiydi. Düz veya üç boyutlu oluşu önem arz etmeyen nesne, metafizik, olağanüstü derece karmaşık ve sorunlu idi. Sergi, Roger Shattuck'ın "yan yana koyma yöntemi" dediği, pek çok avangart şair, romancı ve besteci tarafından kullanılan radikal bir estetik düzenleme tarzıydı (MoMA pres,1961,s.1)

Şekil 35

The art of Assemblaj sergisi, Marcel Duchamp'ın işleri.



(MoMa instalation images,1961)

Sergide, Picasso Giriş ve Braue'nın 1913 ve 1914 kübist kolâjlarından başlayarak, sırasıyla, Fütürist Severini ve Carra'nın tipografik kolâjlarına; Max Ernst'in fotokolajlarına; George Grosz'un gerçek düğmelerin yer aldığı yağlı boya portresine; Marcel Duchamp'ın "Şişe Kurutucusu"nun da yer aldığı 13 adet ready made çalışmasına (Şekil 35); Kurt Schiwitersz'in 55 kolâjına; 20'lerin sonları ve 30'ların estetiğini dramatize eden sürrealist nesnelere olarak Miro'nun aynası, Tanguy'un boyalı ahşap ve doldurulmuş kumaştan oluşan kompozisyonu, Andre Breton imzalı minik boks eldivenleri (Şekil 36) ; ve Amerikalı Joseph Cornell'in on dört eserine yer verdikten sonra genç sanatçılara (Şekil 37)geçiş yapılır. (MoMA pres,1961,ss.2-3)

Şekil 36

The art of Assemblaj sergisi, gerçeküstü nesnelere.



(MoMa instalation images,1961)

Şekil 37

The art of Assemblaj sergisi, Robert mallery, Cesar ve Rober Rauchenberg'in işleri.



(MoMa instalation images,1961)

Sergi, The New York Times'ın kıdemli eleştirmenlerinin hoşnutsuzluğuna rağmen gösteriden büyük bir suçluluk duygusuyla keyif alıyor gibiydi, çünkü aynı zamanda "en iyi nesnelere muhteşem görünüyorlar ve en kötülerini teatral aydınlatmaya o kadar açık ki, insan onları gördüğü gibi kabul etmeye ve sahip oldukları tek değerini yüzü olduğunu unutmaya

neredeysse kandırılıyor” demekten çekinmiyordu. Müzeye yöneltilmiş son suçlama, "bu kadar güçlü bir eğitim gücü olan” müzede ahlaki bir eksikliğin olduğu idi. Adeta, egemen düzen ile ona saldırarak eğlenen güçler arasında düzen karşıtı bir kuruluş belirmiştir. Bir sanatçı veya sanatçılar grubu yerine küratör veya vekilinin "yeni bir yön" icat ettiği ve ardından seçilen bir gruptan eserlerin sipariş edildiği, eleştirilenlerin tanıtım araçlarını kullanarak ve ihtilafları dikkatle körükleyerek, avangardizmin kamusal sembollerini üreten bir sanat hayatı ortaya çıkmıştır.

Kolaj, asamblaj, fotomontaj, ready made, kombine resim ve junk gibi ideal olmayan, iyi ya da kötü, doğruluk ya da yanlışlık için seçilmiş her türden nesneyi alışılmadık bir biçimde sergilemek, o sergiyi düzenleyeninin kesin olarak tanımlanması ve birbiriyle bağdaştırılması zor bir dizi sorumluluğu olduğunu ve bu sorumluluğun kurumun türü ve prestijine, toplam programının doğasına, küratörün sergiyle ilişkisine ve topluluğun atmosferine göre değişeceğini kabul etmek anlamına gelmiştir.

Sanata yönelik içsel inanç, entelektüel dürüstlük, sanatsal duyarlılık olarak biçilmiş sorumluluklar alanı, kendisine karşı sorumluluğunu yerine getiren sanatçı kadar bağımsız düşünebilen, derinlemesine bakabilen ve bizzat kendi sonuçlarına ulaşabilen yani, sanatın hem saldırganları hem de savunucuları arasında pek çok kişinin sahip olmadığı ‘keskin göz’ yetisine ihtiyaç olduğu üzerine inşa edilmiştir: ilk bakışta ve son bakışta sanat, aralarında ne olursa olsun, sezgisel olarak yargılanır. Duyarlılık, sürekli olarak bir dizi entelektüel, etik ve tarihsel kontrol ve denge ile nitelendirilmelidir (Seitz, 1962,ss.21-25).

1950’lerin sanat dünyası, daha sonra da altmışların Pop Art sanatçı kitlesi tarafından değişken formlarda ele alınmış olan yaygın sanatsal endişeyi yansıtarak, gündelik nesnelere ve yüksek sanat arasındaki sınırlar zorlanmıştır. 1950’lerde Amerika’da Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow gibi sanatçılar ile Nam June Paik’in televizyonlarla yaptığı ve Jean Tinguely’nin hareketli asamblaj çalışmaları, bu tekniğin önde gelen eserleridir. 1961 yılına gelindiğinde ise Modern Sanatlar Müzesi’ndeki “The Art of Assamblage” sergisi bir sanat tekniği olarak asamblajın ileri düzeye taşınmasında önemli rol oynamıştır. Fernandez Arman’ın Çöp Kutuları adlı çalışması da akümülyasyon denilen toplama/biriktirme anlamına gelen yöntemle üretilmiş bir eserdir. Sanatçı bu çalışmada dikdörtgen bir camekâna atık çöp nesnelere doldurmuş ve rastgele topladığı bu nesnelere bir ürün olarak sergilemiştir. Jaimey Hamilton’a göre bir katılımcı gözlemci olarak Arman’ın çalışmalarının düşünsel yapısını “savaş sonrası kültürün montaj hattından vitrinlere, oradan mutfak raflarına, oradan çöp kutularına ve nihayet çöp yığınlarına dönüşen nesne döngüsünü edimsel olarak taklit ederek

çağdaş topluma “şahit olmak” veya gözlemek üzere gözler önüne serisinde apaçık bellidir” şeklinde belirtmiştir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Asamblaja Yapılandırmacı Anlayışla Yaklaşan Sanatçılar

Birbirinden biçim ve anlam yönünden ayrılan öğelerinin bir araya getirilmesi, birleştirilmesi yoluyla üç boyutluluğa varabilen yeni bir yapıya dönüştürülmesi, asamblaj terimi ile karşılık bulmaktadır. Asamblaj, geleneksel sanat eserlerinde yapılan boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemler yerine günlük kullanılan doğal ya da hazır malzeme parçalarını veya endüstriyel nesnelere yeni bir düzen içinde sunmayı tercih eden sanatçılar tarafından sahiplenilmiştir. Üç boyutlu kolaj gibi düşünebileceğimiz bu tekniğin kökeni ilkel kabilelerin törenlerde kullandıkları tılsımlı nesnelere kemik, boncuk, kumaş, bitkisel lif gibi çeşitli malzemelerle süslemelere değin uzanır. Resim ve heykel sanatları arasındaki ayrımı yumuşatan ara bir form olarak asamblaj, diğer sanat dalları arasındaki katı sınırları da eritmiştir.

Asamblajın üretim süreci ve yöntemlerini maddeleştirecek olursak;

- 1.Nesne, doğrudan yapıtın bulunduğu platformda bir öğe olarak kullanılabilir.
- 2.Her tür sıradan nesne, sanatın malzemesine dönüşebilir.
- 3.Eserin bütünlüğünü oluşturan her bir nesne, kendi kimliğini kaybetmeksizin var olmaya devam edebilir.
- 4.Birbiriyle ilişkisiz parçalardan yeni bir gerçeklik olgusu yaratılır.
- 5.Asamblaj tekniğinde kullanılan malzeme sanat nesnesine dönüşümü sırasında yaratıcı edimden geçerek, kendine özgü bir dili olan iki boyutlu ya da üç boyutlu sanat nesnesinin bir birimine dönüşür.
- 6.Kullanılan malzemeler sanat nesnesi olmalarıyla birlikte başka bir biçimsel ve anlatımsal yapıyı oluşturur.
- 7.Çeşitli malzemelerin sanatsal ifade yolları kullanılarak biçimlendirilmesi bütünsel bir yapı olan asamblajı oluşturur.
- 8.Asamblajda, kendine özgü kimliği olan parçaların hem kendi başına bir anlamı vardır hem de dâhil olduğu sanat nesnesinin içinde başkaca anlam kazanır.

Afşar Timuçin'in estetik nesne ister bir sanat yapıtı olsun ister henüz yapıta götürülmemiş bir nesne olsun bizden anlaşılmayı bekleyen, ayrıştırılmayı bekleyen,

bilincimizle aydınlatılması gereken bir bütünlük olarak karşımıza çıkar (Timuçin, 2006, ss.161) ifadesi, asamblaj tekniği ile üretilmiş sanat formları için de geçerlidir. Zira beğeni unsuru değil içinde barınan sanatsal bildirimün önemi vardır.

Anlaşılabacağı üzere, bir teknik ve tarz olarak asamblajın aşılamayacak sınırı bulunmamaktadır. XX.yüzyılda üretilmiş, miadını tamamlamış, sanatçı tarafından seçilmiş olma koşuluyla, sanat nesnesi olarak işlev kazanan (anti) estetik nesne, sanatçının iletmek istediği mesajın taşıyıcısı olarak çok anlamlı bir yapıya bürünmektedir.

En yaygın kullanımını XX. yüzyıl ikinci yarısında gözlemlediğimiz Asamblaj sanatı örneklerinin pek çok farklı sanat akımının temsilcisi sanatçılar tarafından üretilmiş olması modernitenin etkisindeki sanatı ardı ardına gelişen faaliyet dizisi olarak kavramamıza olanak sağlamaktadır. Bir nevi türler bileşkesi olan asamblaj ile bağlantılı olan modern geleneğin ve günümüz sanatının temsilcilerinin ‘yapılandırmacı anlayış’ı sahiplendikleri genellemesi yapabilmekteyiz; böylelikle asamblaj, daima, üzerinde düşünülmesi gereken sosyal ve kültürel dinamiklerin taşıyıcısı olmaktadır.

Daniel Spoerri

Geleneksel anlayıştaki sanatın sınırlılıklarına ve sanat-yaşam ayrışmasına karşıt tavrı ile dikkat çeken, Fransız Yeni Gerçekçiliği’nin (Nouveau réalisme) önemli temsilcilerinden Daniel Spoerri’nin (1930-) anti-sanat fikri ile uyumlu eserleri Eat Art olarak anılır. Yemek yeme eylemi sonrası masada kalan tabak, çatal, bıçak kaşık vb. nesnelere, yiyecek kalıntıları ile birlikte sabitler, yatay düzlemdeki masaüstü, rastlantısal bir kompozisyon olarak duvara asılır. Ortaya çıkan görünüm ve teknik asamblajdır.

Öte yandan, yemek yeme eylemi sadece insanlar yediği takdirde süren ve aynı şekilde tekrarı mümkün olmayan performatif bir eylemdir. Yemek sonrası masada yer alan kalıntılar genellikle atık olarak nitelendirilir ve gözden çıkarılan şeyler olsalar da geçmişe duyulan özlemi ve olasılıkla yinelenemeyecek olanı koruma güdüsünün yansımasıdır. "Böylece denilebilir ki, tüketim ediminden geriye kalan atık nesne, insanın içinde bulunduğu kişisel zamanına ait çeşitli izleri barındıran bir koda dönüşmüştür" (Wallace, 2014). Gelip geçici olan eylemin bitişinin kaydı, anlık olanın kutsanması manasında değer kazanmıştır.

Şekil 38

Daniel Spoerri, Tatlı (Seri 2), Asamblaj: Karışık Malzeme, 80.2x160.3x43.5cm, Ludwig Museum, Budapeşte, 1991.



(Spoerri, 1991)

Şekil 39

Daniel Spoerri, Tuzak Tablosu, 1972, Asamblaj, 70.0x70.0x33.5 cm.



(Spoerri, 1972)

Spoerri'nin genellikle 'Tuzak tablo' adını verdiği eserleri paradoks etkisi yaratır; birbirlerine benzerler ama aynı değildirler. Yaşanılmış zamanın sabitlemesi, sonsuzluk fikrini uyandırmaktadır. Tekdüzeymiş gibi görünen günlük yaşamdaki el altındaki nesnelere zamanın gerisinden gelen bir şimdi olarak sanatın konusu olabilmektedir.

Sari Dienes

Macaristan doğumlu Amerikalı sanatçı Sari Dienes (1898-1992) asamblajın öncü sanatçılarından. 1959'da Robert Rauschenberg, Marcel Duchamp, Joseph Cornell ve Kurt Schwitters'la birlikte gezici Amerikan Sanat Federasyonu sergisi 'Art and the Found Object'e (Sanat ve Bulunmuş Nesne) ve Martha Jackson Galerisi'ndeki 'Yeni Medya, Resim ve Heykelde Yeni Formlar' sergisine katılmıştır. 1961'de New York Modern Sanat Müzesi'ndeki 'The Art of Assemblage sergisi'nde de yer almıştır (Bloch, 2023). Daha önce de bahsettiğimiz üzere, Robert Rauschenberg'e Kanyon adlı eserindeki kartalı o bulup getirmiştir.

Altmış yıla yayılan kariyeri boyunca resim, çizim, baskı, heykel, seramik, tekstil tasarımı, tiyatro ve dans için set ve kostüm, ses sanatı enstalasyonları, karma medya ortamları yapmış olan sanatçı; eserlerinde, lastik kaplama, ağ, kömürleşmiş ahşap, ipler, aydınlatma elemanları, zebra derisi, odun parçaları, deniz kabukları, kemikler, tohum kabukları, aynalı cam, teneke kutular, hurda metaller, çiçek yaprakları vb. buluntu malzemeler kullanmıştır.

Şekil 40

Dienes, Şişe Bahçesi, 1956 ayna, cam ve yapıştırıcı.



(Dienes, 1956)

Şekil 41

Sari Dienes, Şişe Tankı, cam şişeler, epoksi, demir tank, 1950, 99x76x33cm.



(Dienes, 1950)

Dienes'in 1956'da yapmaya başladığı ve 'Şişe Bahçeleri' adını verdiği epoksi reçineyle bir araya getirdiği renkli cam şişelerden oluşan asamblajları, şeffaf, parlak, hatta ışıltılı bir dünyayı ima etmiştir (Şekil 40, Şekil 41).

Lee Bontecou

Amerikalı heykeltıraş ve grafiker Lee Bontecou (1931-2022), 1960lardan itibaren New York sanat dünyasının tanıdığı öncü sanatçılardan biriydi. 1960'larda ve 1970'lerde yaptığı soyut heykeller (Şekil 42) ve 1970'lerde vakumla şekillendirilmiş plastik balıklar, bitkiler ve çiçek formları bir tür yapılandırmacı tavırla son derece kişiselleştirilmiş, gizlemlerle izlenim oluşturur (Şekil 43). Duvara asılı heykeller gibi görünen soyut çalışmaları, silaha benzer görünümleriyle kendisine bakını bir boşluk duygusu ile baş başa bırakmaktadır. Sert kabuklu ve kusursuz askeri makinemsi parçalar, tuval dilimlerine dönüşmüş gibidir.

Yapıtların dolaylı da olsa 'zanaat'ı, işaret etmesi, çalışmaların yapım aşamasındaki işçiliği dolayısıyla oldukça kişisel nesnelere okunurlar; inşaatlarda harcanan emeğin zamansızlığına atıfta bulunduğu, cinsiyet temasını taşıdığı da söylenebilmektedir. Zanaat düşüncesi sanatçının çalışmalarının anlamlı bir şekilde okunmasını zorlaştırmakta, tuval yüzeyinden dışarıya fırlayan kabartma etkisi gizem yaratmaktadır. Kabartıları tuval yüzeyinin arkasına uzanan derinlemesine boşluk duygusu yaratmakta, hem mekanik hem biyolojik bir araç haline gelmektedir.

Şekil 42

Bontecou, *İsimsiz*, 1961.



(Bontecou, 1961)

Şekil 43

Bontecou, *İsimsiz*, 2005 - 2011, Kum
havuzunda karışık teknik, 111 x 121x 99 cm..



(Bontecou, 2005-2011)

Mekanik olan ile biyolojik olanın rekabeti, İkinci Dünya savaşından arta kalan duygular için tetikleyici bir etki yaratmış olsa gerektir. Heykellerinin birçoğu savaşa verilen duygusal tepkilerdi. Bontecou, kendi çalışma ları hakkında; "Kızgındım...hepsi, dişleri olanların hepsi, o savaşın bir parçasıydı. "demiştir (Ashton, 2009).

Antoni Tapies

İspanya'da Sürrealist ve Dadaist Hareketlerle bağlantılı Dau al Set olarak bilinen ilk Savaş Sonrası Hareketin (Dau al Set) kuruluşuna katkıda bulunmuş, ressam, heykeltıraş ve kuramcı Antoni Tàpies(1923-2012), çok geçmeden resimlere sanatsal olmayan malzemelerin dahil edildiği pintura matèrica olarak bilinen bir tarzda çalışmaya başlamıştır Antoni Tàpies hayatı boyunca Art Informel ve Haute Pâte/ Matter Painting/Madde resmi gibi bir dizi hareketle ilişkilendirilmiştir. Avrupa'daki savaş sonrası en yaygın sanat tarzı olan Art Informel, Amerika'daki Soyut Dışavurumculuğun eşdeğeridir. Bu hareketin içinde yer alan Madde Resmi kategorisi, tuhaf nesnelerin kullanımına odaklı olunmuştur.

Şekil 44

Şekil 45

*Tàpies, 1956, metal kepenk ve keman,
montaj ve boya, 200x150x13 cm.*



(Tàpies, 1956)

*Tàpies Armari, 1973, Gardırop,
231 x 201 x 156 cm*



(Tàpies, 1973)

Tàpies kendisini sıklıkla çekici olmayan malzeme ve nesnelere sanata dönüştüren bir simyacıya benzetiyordu. 1950'li yıllar boyunca mobilyalar, kırık kartonlar, ortopedik cihazlar ve gözlük gibi ürünleri bünyesine katmaya başladı. Metal Panjur ve Keman da bu eserlerden biri (Şekil 44), bir mağazanın vitrini için yapılmış bir montaj. Gerçek nesnelere (keman ve metal panjur) dahil edilmesi, Duchamp'ın hazır yapımına bariz bir göndermedir; çünkü bu nesnelere bu eserde işe yaramaz hale getirilmiştir. Ayrıca Tàpies, bu kadar farklı iki nesneyi bir araya getirerek, nesnelere tanıdık bağlarından çıkarılıp bir araya getirildiğinde yeni bir anlam düzeni kazandığı Sürrealist yan yana koyma tekniğine başvuruyor. Burada Tàpies, kemanın tatlı sesleri ile günün sonunda kapanan deklanşörün yüksek sesi arasındaki duyuşsal kontrastı kullanıyor. Bu parçada sanatçının elinin izi, sol alt köşedeki siyah boyalı haç, imzasını attığı haç şeklindeki "T"ye indirgenmiştir.

Tàpies'in 1952'den sonra yaptığı resimleri de soyut formları içerirken malzemede sınır tanımaz tutumu öne çıkar. Değişik atık malzemeleri tuval üzerinde bir araya getirerek kompozite ettiği kolaj ve asamblaj çalışmaları önem kazanır. Yalnızca tuval üzerine değil duralit, tahta, karton plakalar vb. gibi farklı yüzeyler üzerine de kompozisyonlarını kurar. Ayrıca bu dönemde sanatçının çalışmalarında sosyal mesaj taşıma zorunluluğu esnemiş ve daha özgür anlatım alanı yaratılmıştır. 1960'ların sonlarından 1970'lerin başlarına kadar

Tàpies, Pop Art hareketinden etkilenmeye başlamış, eserlerinde mobilya parçaları gibi daha büyük eşyalar (Şekil 45) kullanmıştır ('Visual Artist Ensiclopedia', t.y.)

Tàpies'in boyalar karıştırdığı mermer tozu ve kili kullanmasının yanı sıra ip, kağıt ve kumaş gibi bulunmuş nesnelere de birleştirmesiyle karakterize edilirler. Kalın boya hamurunu kazıyarak, çizerek veya yırtarak duvar grafitilerini çağrıştıran zengin anlatımlı izler, insanı andıran figürler, sıradan eşya biçimleri, harfler ve işaretler eserlerinde karakterize olmuştur. 70'li yılların başında asamblajlar, kabartmalar veya heykellerinde yer alan nesnenin kaba varlığı iyice belirginleşmiştir. Çeşitli kuramsal metinlerle de desteklediği yapıtları, dünyanın bir trajik görünümü fakat aynı zamanda da bilginin aranişu olarak kendini ortaya koyar (Erođlu, 2015, ss. 279).

Louise Nevelson

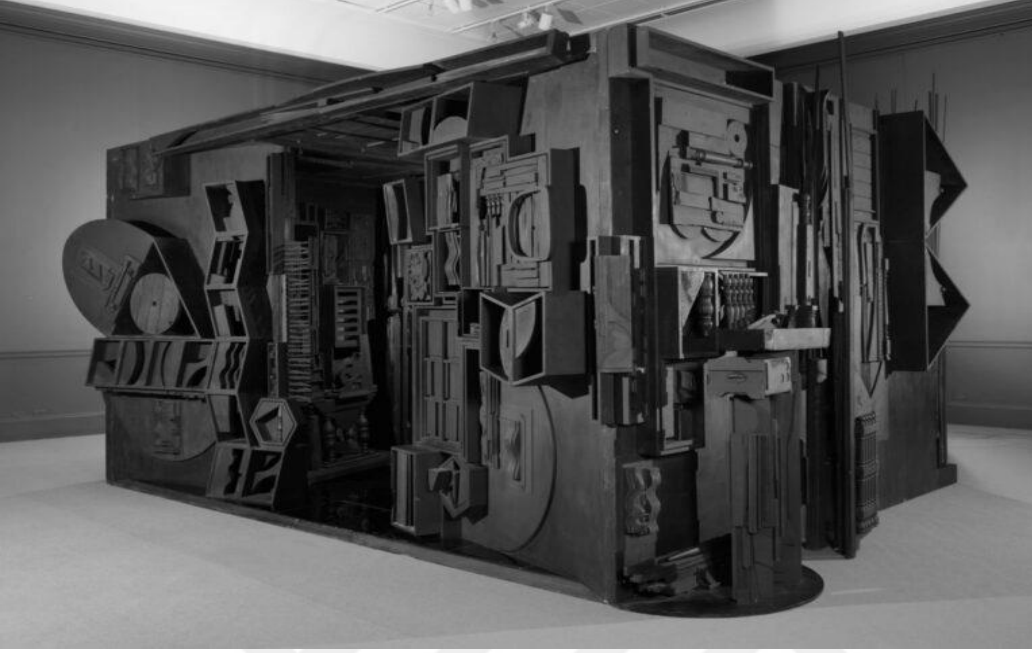
Ukrayna doğumlu Amerikalı heykeltıraş Louise Nevelson (1899-1988), genellikle siyaha ya da beyaza boyanmış, bulmaca benzeri çok sayıda parçalı kasadan oluşan, asamblaj olarak değerlendirilebileceğimiz üç boyutlu duvar heykelleri ile tanınmıştır' ('The Jewish museum',2007)

Sanatçının yapıtlarına yakından bakıldığında içerdiği ev eşyaları dokusal ayırt edici deneyimi hatırlatır ve materyalist yönleri net bir şekilde hissedilmektedir. Eserler, kendisine bakan üzerinde bedenini harekete geçirerek çevresindeki boşluğu doldurma, etrafını çevreleyen alan ile arasındaki engeli ortadan kaldırma fikri uyandırmaktadır. Sanatçının görsellik/dokunsallık ve resim/heykel gibi görünüşte benimsenmiş karşıtlıklara cevap ürettiği anlaşılır. . Sosyal kimlik ve bireysel duygu durumları ortaya çıkarma arzusu ile biçimlenmiş eserler, izleyici ile bağ kurma ve sorgulama biçimini mekânsal bağlantılar yoluyla genişletmektedir. (Michalska, 2022a)

Nevelson için siyah yada beyaz birer renk değildir; bir yaşam deneyimine dönüşen direniş, vurgu öğesi veya bir kod gibidir. Sanatçının parçalardan oluşan bütünsellik olarak yerleştirmelerinin merkez odak noktası olan siyahlık/beyazlık hem anlam hem de biçim üzerinde etkili olmuştur.

Şekil 46

Nevelson, "Bayan N'nin sarayı".1964-1977



(Michalska, 2022b)

Nevelson'ın siyah asamblajlarla kaplı esrarengiz odaları, karanlık alanların ifade olanaklarını niteleyen bir konstrüktif bir yapı olarak hayal edilebilir. Siyahın bu amaçla kullanımı, onun kendini cadı olarak tanımlaması ile sıra dışı gizemli hislerini eserlerine yansıtmasını sağlamıştır. Sanatçı siyahla olan ilişkisini; "Çalışmalarım siyahtı ve hepsi kapalıydı... Siyah kadife kullanır ve kutuları kapatırdım. Başka bir deyişle, bu benim içimde büyük bir gizlilik yeri" (Siegel, 2017) sözleriyle açıklamıştır. Nevelson'ın belirttiği gibi, gizli anlamlar ve sırlar aramaya yönelik yorumlayıcı tavırları, kendi iç dünyasının bir yansıması olarak eserlerinde gözlemlemek mümkün olmuştur.

Eva Hesse

Minimalizmden Postminimalizm, Process Art /(Süreç Sanatı) ve Kavramsal Sanata uzanan , genç yaşta beyin tümöründen ölümüyle sanat hayatı 10 yıla sığmış olan Almanya doğumlu Amerikalı sanatçı Eva Hesse'nin (1936-1970), soyutluklar içeren çizimler ve resim çalışmalarına kullanılmış makine parçalarının açısıl biçimleri ve alet edevat ve malzemeler ilham kaynağı olmuştur. 1965'ten itibaren eserlerinin özelliği hâline gelecek alışılmamış malzemeler lateks, fiberglas ve plastik kullanmaya başlamıştır. Sanatçının Bowery'deki atölyesinden 1965-66 tarihli bir görünümde (Şekil 47) polyester ve lateks çalışmaları bir arada görülüyor. O dönemde yeni kullanılmaya başlamış olan malzemeleri sahiplenen

sanatçı, lateks üreticisinin aklına bile gelmeyecek çeşitlilikte amacına uygun bir şekilde kullanmıştır.

Şekil 47

1965-66 yılları arasında Eva Hesse'nin stüdyosundan görünüm; Soldan sağa: 'Başlık yok', 1965; 'Ennead', 1966; 'Ingeminate', 1965; 'Birkaç', 1965; 'Baş Döndürücü Yol', 1966; 'Başlık yok' 1966; 'Toplam Sıfır', 1966; 'Başlık yok', 1966; 'Uzun Ömür', 1965; 'İsimsiz ya da henüz değil', 1966 adlı lateks eserleri.



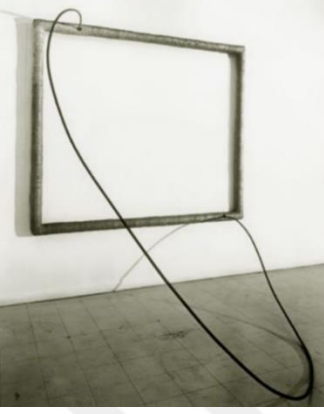
(‘MAP’, 2009a)

1960'ların sonları şiddetli siyasi çalkantıların ve kültürel ayaklanmaların görüldüğü ve küresel bilincin erken biçimlerinin yerleşmeye başladığı bir dönemdi. Hesse'nin bu dönemde yaptığı çalışmaların özdüşünsel olduğu hissedilir. Odak noktası olan stüdyosunun alanını yalnızca fikir ve nesnelerin inşası açısından değil, aynı zamanda sergilemenin bütünlüğü açısından da erken bir test alanı olarak kullandığı dikkati çeker (‘MAP’, 2009b).

1965 yılında tasarladığı “Hang Up/Telefonu kapat” isimli çalışması (Şekil 48) için Hesse, hissettiklerini en iyi şekilde yansıtan, postminimal bir algıyla biçimlenmiş bir fikir parçası olduğunu, üretimi kolay ama hassas bir parça olduğunu söylemiştir. Rahat bir şekilde istenildiği gibi bükülebilen ve ihtiyaç duyulduğunda aynı biçime geri gelebilen ince ve sağlam bir metalden üretilmiş olan çalışmadaki çerçevede tülbent ile sarılmış görünümü elde etmeye çalıştığını eklemiştir.

Şekil 48

Hesse, Hang Up/Telefonu kapat 1966. Ahşap üzerine kumaş üzerine akrilik boya; çelik boru üzerine kordon üzerine akrilik boya. 182,9x213,4x198,1 cm.



(Hesse,1966)

Bu küçük ebatlı çelik nesne aşırı şekilde formunun dışına taşmakta, bir şeyin içinden çıkıyormuş hissi uyandırmakta, ancak herhangi bir şeyle çerçevelenmemektedir. Yaklaşık olarak 3 metre uzunluğunda olan bu nesne için Hesse, üretmiş olduğu en komik çalışma olduğunu söylemiş ve ‘inanılmaz’ olarak tanımlamıştır. Bu düşüncenin eserini gerçek güzelliğe ulaştırdığını söyleri ile de adeta sanat anlayışını özetlemiştir.

Jasper Johns

Robert Rauschenberg ile birlikte pop sanatının öncüsü olarak kabul edilen, çalışmaları Soyut dışavurumculuk, Neo-Dada ve Pop art ile ilişkilendirilen Amerikalı ressam, heykeltıraş, teknik ressam ve grafiker Jasper Johns (1930-), Amerikan bayrağı, hedef tahtası, haritalar, harfler ve sayılar gibi yaygın nesne ve işaretleri kullandığı eserleri ile tanınır. Marcel Duchamp'ın Ready-made'leri,ve Dada geleneğindeki sembolleri kullanmış, ancak, Andy Warhol gibi birçok pop sanatçısının aksine ünlü kültürüyle ilgilenmemiştir.

Sanatçının 1962 tarihli “Aptalın Evi” (Fool’s House) isimli çalışmasında gündelik ev yaşantısına ait seramik kupa, havlu, süpürge gibi sıradan nesnelere kurgulanmıştır. Eserin alt kısmından sarkıtılmış kupa, Amerikalı “trompe-l’oeil” sanatçısı olan John Frederick Peto’nun 1900 tarihinde yapmış olduğu “Hepimizin Uğruna Yarıştığı Kupa 4” (The Cup We All Race 4) adlı resme gönderme yapmaktadır. Johns, Peto’nun illüzyonist etki çabasına, gerçek bir kupayı resmin sağ alt köşesine asarak karşılık vermiştir (Fineberg, 2014, ss. 202).

Şekil 49

Johns, "Aptalın Evi" (Fool's House), t.ü.y ve objeler, 182,9 x 91,4 cm, 1962.



(Johns, 1962)

Kupanın içindeki siyah boya, boya fırçasına benzeyen bir süpürge, boya çaputu olarak bir havlu. Ne kadar dolaylı biçimde sunulursa sunulsun, Jasper Johns'un çalışmalarında illüzyonizmin bir sorun olarak sürüp giden önemi gerçekliğin göreceliğine olan ilgisinden kaynaklanır.

Johns aynı zamanda, tıpkı Belçikalı Sürrealist Rene Magritte'in, örneğin, beyaz yüzeyin üzerine bir pipoyu natüralist bir yorumla sunduğu ve altında kocaman harflerle başlığın yazılı olduğu ünlü resmi Bu bir pipo değildir'de (This is not a pipe), yaptığı gibi görüntüleri isimleriyle yüzleştirerek, bildiğimiz şeyleri gördüğümüz şeylerle karşılaştırdı. Aptalın evi'ne Johns, kelimeyi resmedilen ya da gerçek objenin karşısında belirginleştirerek, elle yazılmış etiketler kattı. Aynı zamanda resmin başlığını, üst kısım boyunca sanki bir silindirden okuyormuşuz gibi yazarak resimsel alanda algısal bir belirsizlik yarattı: USE FOOL'S HO. (Fineberg, 2014, ss. 202).

Banksy

Anonim kimlikli sokak sanatçısı Banksy de 1929 yılında René Magritte'in Fransızca "Bu bir pipo değil" anlamına gelen "Ceci n'est pas une pipe" yazan tütün piposu tasvirine öykünerek yaptığı *This is Pipe* (Bu borudur) asamblajında demir bir çeşme boru ve üzerinde sarı başlıklı bir korna ve altında da 'Bu bir borudur' (This is a pipe) yazısına yer

vermiştir. Magritte'nin 'İmgelerin İhaneti' adını verdiği bu çalışmada görsel temsil, dil ve nesnelik arasındaki varsayılan ilişkiye meydan okunmuş, izleyiciye aslında hiçbir piponun mevcut olmadığını hatırlatılırken, 'pipe'in ikinci anlamı 'pipi' ile Freudiyen fallik bir nesnellik aksettirilmiştir. Banksy ise pipe'in İngilizcedeki boru anlamına görünürlük kazandırmış, Duchamp'ın 'Çeşme'si ile bağıntı kurulması olasılığını değerlendirmiştir.

Şekil 50

Banksy, This is Pipe/Bu borudur 87,6 x 99 cm, Asamblaj, 2011.



(Banksy explained, 2011)

Çıkıntılı borunun ve metnin etrafındaki yaldızlı çerçeve, aşınmış metali yükselterek ve Magritte'in resmine yapılan görsel referansı tamamlayarak çalışmayı bitiriyor. Ancak Banksy'nin metalin ham kenarlarını çerçevenin dışına taşacak şekilde bırakma kararı, eserin kendine özgü doğasını ve mevcut yüzeyler üzerine resim yapan bir sokak sanatçısı olarak kökenlerini hatırlatıyor. Eylem, aynı zamanda Marcel Duchamp'ın çalışmalarına ve bulunmuş nesnelere hazır sanat eserleri olarak kullanma pratiğine de incelikli bir şekilde gönderme yapıyor (Banksy explained, 2011).

Banksy'nin versiyonu, ABD'de düzenlenen grafiti ve sokak sanatına ilişkin ilk büyük müze araştırması olan Art in the Streets kapsamında 2011 yılında Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi'nde sergilenmiştir (Şekil51). Eserin sergilenme biçiminin Jasper Johns'un "Aptalın Evi" resmine (Şekil 49) gönderme yaptığı da açıkça hissediliyor

Şekil 51

Sokaklarda Sanat, MOCA, Los Angeles, 2011



(Banksy explained, 2011)

Bu Bir 'boru'dur konsepti ve uygulaması basit olsa da Banksy'nin sanatının en iyi özelliklerinden birini örnekliyor: gündelik hayata şok, sürpriz ve mizah katma yeteneği. Banksy, basit bir hareket ve birkaç nesneyle yalnızca ünlü bir sanat eserini altüst etmekle kalmıyor, aynı zamanda sanat ve özgünlük konusundaki beklentilerimize de meydan okuyor. Neyin sanat olarak övülmeyi hak ettiği, mülkiyet tanımları ve neye izin verilip verilmediği sorusu olan bu zorluk, Banksy'nin çalışmalarının merkezinde yer alıyor ve Banksy'nin sanatçı, aktivist ve asi olarak uluslararası çekiciliğine katkıda bulunuyor.

Wolf Vostell

Video sanatı ve enstalasyon sanatının ilk uygulayıcılarından biri ve Happenings ve Fluxus'un öncüsü olarak kabul edilen bir Alman ressam ve heykeltıraş Wolf Vostell (1932 - 1998), sanatı yaşam, yaşamı sanat olarak gören anlayışın etkisindedir. Küçük bir çocuk olarak deneyimlediği İkinci Dünya savaşının yarattığı yıkımın her yerde olduğu ve yirminci yüzyıl boyunca devam ettiği fikrine sahiptir. 1954'te posterleri yırtma sürecine atıfta bulunmak ve gerçekliğin hareketli parçalarının kullanımı için Dé-coll/age terimini ortaya atmış ve bunu

çalışma konsepti olarak benimsemiş; eskimiş değerleri yıkan ve bunların yerine medyadan uzak bir işlev olarak düşünmeyi koyan görsel güç üretimine girişmiştir.

1950'lerden itibaren dünyadaki siyasi olayları, İkinci Dünya Savaşı'nı, Holokost'u, Kore Savaşı'nı ve Vietnam Savaşı'nı, John F. Kennedy suikastını ve diğer uluslararası siyasi olaylar, resimlerinin ve derlemelerinin konusu olmuş, ayrıca Federal Cumhuriyetin iç siyasi konularını da temalaştırmıştır. Öğrenci isyanları, ekonomik mucize ve kapitalizmin eleştirisi eserlerinde belgelenmiştir. Soğuk Savaş ve Bosna Savaşı, Berlin Duvarı'nın yıkılışı Vostell'in çalışmalarında vazgeçmediği politik temaları olmuştur. Eserlerinde kullandığı televizyon, otomobil, uçak, radyo, elektrik süpürgesi, radyo vb. nesnelere, dünyayı zevkler bahçesine dönüştüren semboller olarak kullanılmıştır. Betonun kendisi heykel ve enstalasyonlarında, rengi ise çizimlerinde yer almıştır (O'Brien, 2001).

Şekil 52

Vostell. Transmigración I / Hicret I. 1958. Tuval üzerine yağlı boya, ahşap, TV.



(Vostell, 1958)

Sanatçının “Hicret” adlı çalışması (Şekil 52), televizyon ekranını sanatın içine dâhil eden ilk isim olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Tuvalin bir kısmının kesilerek çıkarılmasıyla oluşan yırtık alanı, televizyon ekranından gelen titreyen görüntüyle tamamlamıştır. Vostell'in videodan ziyade resim gibi görülen bu çalışması dekolaj ve asamblaj mantığında biçimlendirilmiştir. Daha sonra bir seri olarak üretilmiş bu türden çalışmalarına devam etmiştir.

Claes Oldenburg

Amerikan Pop Art'ın en önemli isimlerinden İsveç doğumlu Amerikalı heykeltıraş Claes Oldenburg (1929-2022), gündelik nesnelere büyük kopyalarını içeren halka açık sanat enstalasyonlarıyla tanınır. Çalışmalarındaki tematik öğe, gündelik nesnelere 'yumuşak' heykel versiyonlarının üretilmesidir. Günlük kullanımda karşılaşılan, metal, plastik, seramik gibi sert özellikli nesnelere, ipek pamuğu ile vinilin buluşturulduğu yumuşak formlara dönüştürmüştür.

Oldenburg'un 'Soft Typewriter (Yumuşak Daktilo)', 'Soft-Pay Telephone,(Yumuşak ankesörlü Telefon)', 'Soft Viola (Yumuşak keman)', 'Soft Toilet (Yumuşak tuvalet)' gibi isimlerle adlandırdığı yumuşak yapıdaki heykelvari çalışmaların, izleyiciye popüler kültür içerisinde yaşamla birleşmiş olan tüketim nesnelere sorgulaması ve düşündürmesi beklenmiştir.

Şekil 53

Oldenburg, Yumuşak ankesörlü telefon.
1963, Boyalı ahşap panele monte edilmiş,
kapokla doldurulmuş vinil, 118,2 x 48,3 x
22,8 cm.



(Oldenburg, 1963a)

Şekil 54

*Oldenburg, Yumuşak ankesörlü Telefon.(Ha-
yalet versiyonu), 1963, ahşap panel üzerine
dikilmiş muslin, akrilik, grafit 124.5x 55.9x
20.3 cm.*



(Oldenburg, 1963b)

Bunlardan ‘Soft- Pay Telephone’ adlı çalışması (Şekil 53) da pleksiglas, naylon kablo ve ipek pamuğu ile doldurulmuş vinilden yapılmış, ahşap bir panel üzerine gerçek boyutunda biçim kazandırılıp, izleyici çalışma arasında algı yanılgısı yaratabilirliği amaçlanarak üretilmiştir.

Oldenburg'un heykeller olarak enkarnasyonları (ruhun beden alması) insan vücudunun ikameleridir. Biçimlendirilebilir formları ve yer çekiminin etkisinde olmaları sayesinde, belirli anatomik parçaları akla getirirler. Hamburgerler göğüslerdir, bir tüp diş macunu ise penistir, cinselliğe gönderme yaparlar. Gündelik nesnelerin insanın bir uzantısı olduğunu ima ederler. Freud'un rüya yorumuna aşina olan herkesin, Oldenburg'un sanatında evdeki eşyaların insan anatomisinin yerine geçtiği denklemi bulabilmektedir. 1964'ten sonra sanatçı, olağanla olan ilişkisini sürdürmeye ve olağanüstü mizah anlayışını sergilemeye devam ederken, bir yandan da anıtsal kamusal projeleri de kapsayacak şekilde çalışma yelpazesini genişletmiştir. Anıtsal boyutları ile nesnelere (bir külah dondurma, raket, boya fırçası, testere, mühür, mandal, mala vb.), siyasi provokasyon ve eğlencenin yıkıcı bir karışımı olarak buldukları çevreyi hareketlendirmektedir (Spector, t.y.).

Şekil 55

Oldenburg'un Pace Galerisi'ndeki "Raf Ömrü" sergisinden bir görünüm,2017



(Oldenburg,2017)

Bir röportajında, "Çocukken kendi uydurduğum kendi ülkem vardı; fantezinin, İkinci Dünya Savaşı'nın belirsizliğiyle başa çıkmama yardımcı oldu. Bu benim için dünyaya tepki vermenin ve yabancı bir dünyada kendim olabilmenin bir yoluydu" demiş olan sanatçı,

(Loos,2017) “Raf Ömrü” isimli 2017 tarihli sergisinde nispeten küçük boyutlu, karton, alçı, çelik ve ahşaptan yapılmış, kendisi ile özdeşleşmiş nesnelere ürettiği ve gri raflarda sergilediği görülmüştür (Şekil 55).

Jeff Ballard

Amerikalı cam sanatçı Jeff Ballard’ın (1977), Dremscapes (Rüya manzaraları) montaj heykel dizisi, saydam ve berrak rüyaların metodolojisi olarak amacına uygun cam nesnelere ile cam dışı nesnelere camdan yapılarak buluşturma ve bu buluşmayı bilinçaltını harekete geçirmek üzere kullanımıyla dikkat çekerler. Bu seriden 2012 tarihli “Jet lag” isimli asambrajı , rüyada ve uyanık halde olan bedenlerimizi kıyaslamakta, zıtlıktır. Eserde kullanılan, herkes tarafından uykunun ve rahatlığın sembolü olarak bilinen, yumuşak ve rahat görünümlü yastığın gerçek bir yastık değil, sert ve acımasız camdan yapılmış olması şaşırtıcı olmakta, rüyada ve uyanık olma halini tarif etmektedir.

Şekil 56

Jeff Ballard, Jet lag, 2012.



(Ballard,2012)

Jeff Ballard’a göre, eski ve amacına uygun olarak yeniden değerlendirdiği cam şişe ile camdan yaptığı yastıkları malzemeler, rüya temasına uygun olmasından çok, bilinçaltını harekete geçirecek ve hayal etmenin kendine özgü doğasını vurgulamaya yardımcı olacak değerler üzerine yaptığı seçimlerdir (Jeff Ballard Glass.2013)

Şekil 57

Jeff Ballard, kadeh kutusu, 2013 üfleme ve yontulmuş cam, içecek kasası,



(Ballard,2013)

Eserlerini oluştururken sanatçının asıl amacı, kendimizin en çok gözden kaçan ve en çok incelenen yönlerinden biri olan bilinçdışı zihnin ve onun rüya oyun alanının tartışılmasını ve keşfedilmesini desteklemektir. Kişisel deneyimlerden yararlanılarak oluşturulmuş serideki diğer eserler bir arada, şuursuz beyin ve onun oyun alanı olan rüyalar hakkında hatırlama, çürüme, ev ve evsizlik konularının eski objeler ile sıcak cam üfleme tekniği ile üretilen cam objelerin birlikte kullanılması yoluyla görünürlük kazandığı anlaşılmaktadır (Şekil 57).

Lungiswa Gqunta

Güney Afrikalı heykeltıraş ve görsel sanatçı Lungiswa Gqunta'nın (1990-) çalışmaları, kolonyal manzaraları ve bunlardan kaynaklanan mekânsal miraslar hakkındadır. Yapıtlarını Güney Afrika'daki farklı şiddet biçimlerini ve sistemik eşitsizliği ifade etmek için, boş bira şişeleri, dikenli tel, benzin, yırtık çarşaf, şilte ve yıpranmış yatak çerçeveleri gibi kolayca bulunan sıradan malzeme ve eşyalar ile biçimlendirmektedir.

2017 yılında, kavramsal çerçevesi 'İyi bir komşu' olan 15. İstanbul Bienaline katılan sanatçı, Çimen isimli eserinde (Şekil 58) ahşap bir plaka üzerine parçalar halinde yan yana şişe kapağı büyüklüğünde delikler açmış ve bu deliklerin üst kısmına cam şişelerinin tabanı kırılarak yerleştirilmiştir. 3164 adet şişenin içi yeşil bir sıvı renklendirilmiş benzin ile doldurulmuş, kırık şişeler bir "çimenlik" oluşturma kaygısıyla tasarlamıştır. Uzaktan bakıldığında yemyeşil bir halıyı andıran enstalasyon hakkında sanatçı, ayrıcalıklı statülerini vurguluyormuşçasına, yeşil çimlerin yalnızca zengin beyaz ailelerin evlerinin çevresinde bulunabildiği çocukluğunu hatırlattığını söylemiştir. Bu çimleri istenmeyen misafirlere korumak için etrafını saran çitlerin üstlerinin altları kırılmış şişelerle kapatılmasının.

komşular, uluslar, kültürler, dinler arasındaki çitler olarak algılamak mümkün demiştir (Maistere,2017a).

Şekil 58

Gqunta, "Çimen" 2016



(Maistere,2017b).

Şekil 59

Gqunta, "Acımı Hafifleteyim" 2016



(‘Africanagh’, 2018)

Modern hayatın karmaşıklığını politik mesele ve çevre sorunlarıyla etkin olarak ilgilenen Gqunta'nın yapıtlarında kullandığı şişeler, küreselleşmeyi ve kapitalizmi anlatmanın beraberinde, toplumsal mühendislik uygulamalarını, aile ilişkileri, umutsuzluk ve utanç hallerini sorgulamaktadır. Acımı hafifleteyim isimli çalışmada (Şekil 59), yatakların içinde kullanılan çelik yay örgüsünün boşluklarına pembe/mavi/eflatun çarşaf parçaları ile sarılmış şişeler yerleştirilmiş, izleyici, yatağın yerden yükselmesi ve üzerine yatılması olasılıkları ile karşı karşıya bırakılmıştır.

Altan Gürman

Türk kavramsal sanatçı ve ressam Altan Gürman (1935-1976), konu odaklı sorguladığı kavram ve olguları üretimlerine yansıtmak için resmin içine yerleştirdiği nesne ve malzemelerle boyutlandığı özgün plastik dili ile Türk çağdaş sanatında önemli bir yere sahiptir. Amacına uygun teknik ve materyaller seçimindeki çeşitlilik sanatsal ifadeye bağlı bir zorunluluk olarak gözlemlenir. Boyasal resimden uzaklaşma, objeye varma hedefi montaj, kolaj ve dekopaj, doğrultusunda ilerlemiştir.

Gerçek nesnelere kullanmayı denediği montajlarında, dikenli teller, tahta barikatlar, takoz çivileri ve tahta çerçeveler, bir tür ready-made elemanlarıydı.

Pentür resmini yadsıma, resim çerçevesinin kadraj işlevini yok etme arzusu uyandırınca, resminin ortasına iptal etmeyi çağrıştıracak bir düzende kırmızı-beyaz şeritli çerçeveyi çaprazlamasına yerleştirdi (Şekil 60). Böylelikle nesnenin kendisi, toplumsal ve siyasal görüş bildirgesi olarak nesnellik arz eder oldu. Duchamp ve Dadaistlerin etkisi sezilse bile, Gürman'ın gündelik yaşamla doğrudan ilişki kurma yolunu nesnenin kendisinden yana bir tercihle kurguladığı görüldü. Sanatçı, dikenli tellerle örülmüş bir barikat duvarını gösterdiği eserinde (Şekil 58) solunan havayı sıkıştırmış militarist nesnelere doldurmak isteğini belli etti.

Şekil 60

Gürman, "Montaj 4", 1967.



(Gürman,1967)

Şekil 61

Gürman, "Montaj 5"1967.



(Gürman,1967)

Temsil ögesinin iki veya üçü geçmediği, ıssızlaştırılmış insansız bir doğa görünümü sunan bu resimler tuhaf, olağandışı bir durgunluğa sahiptirler. Teknolojik gelişmeler doğayı tahrip ederken elde kalmış bir coğrafyanın kurtarılması için harekete geçen sanatçı, pasif görülmesine karşın çok etkin olabilecek yöntemini geliştirir. Bundan sonra doğa Altan Gürman'ın resimlerinde kendi renkleriyle kendini korumaya alarak, kamuflaj elbisesini bizzat kendi üstünde deneyecektir. Bulutun, ağacın imge kalıbının oyularak ya da kesilerek yapıştırılması sonucunda elde edilen bu biçimler, tıpkı yapboz oyununun parçaları gibi yeniden dağılıp yeniden kurulacak şekilde tasarlanmıştır. Ne rüzgarla yer değiştiren bulutlara ne de ağaçların kıpırtısına yer vardır bu resimlerde çünkü her hareket bir varlığın ve buna karşıt bir yokluğun başlangıcı olacaktır. Belki de bu yüzden her şey yerli yerinde, durağan ve hareketsizdir (Umay,2009, ss.102)

Gürman'ın belirgin bir biçimde hissedilen sorgulama tavrı, savaşın gerekçelerine kavramsal ve görsel bir ayaklanmayı çağrıştırdığından büyük önem arz eder.

Sanatçının 1965-1969 yılları arasında geliştirdiği bu yapıtlar, kavramları öze indirgeyebilme becerisinin tasarımları olarak izleyenlerin alanına dâhil olurlar.

Bubi

Bubi takma adını kullanan çağdaş Türk sanatçı David Hoyan, 1984'ten itibaren, birim ya da birimlerin tekrarından oluşan, tamamıyla soyut 'motif-tuvaler' yapmıştır; Sanatın geleneksel anlamlarından kurtulması gerektiği düşüncesi ile biçimlendirdiği tuvallerini rulo haline getirip renklendirdiği rulolarla örülerek hacim kazandırılmış bir nevi kafeslere dönüştürmüştür. ('Artfulliving',2018)

Şekil 62

Bubi, "Kafes ve Örgüler" Sergisinden görünüm, Olcay Art galeri, 2016-2017.



(Bubi, 2016)

Resimden çok heykele yaklaşan tuval heykelleri kuşkusuz assemblaj kavramını akla getirmektedir. Sanatçı, bilindik tuval yüzeyinin aksine gözden çıkarılmış atık kumaşlardan ipliklere, kemerlere, naylonlardan halatlara atık malzeme tercihini genişletmiştir.

Sanatçıyı bu türden işler üretmeye yönelten, basitlik içeren, geleneksel beceri taşımayan işler üretme kaygısı olmuş, eserlerinde beliren boşluklar, üç boyutlu sanata yönelik tutuma uygun düşmüş, böylece geleneksel resim anlayışını tüketmiş, yüzeyde kendi ritmini ve gerçeklerini düzenlemesi fırsatı yakalamıştır.

Sanatçıda olağan dışavurum söz konusu malzeme ve teknikle adeta birleşmiştir. Tesadüfi gelişen yeni malzeme ipler, daha sonra kalın sarmallara dönüşmüş, kullanılmış kişisel eşyalar malzemelerle oluşan yeni sanat pratiği “Kafesler” le hâkimiyetini ilan etmiştir. Simgesel görme biçimi, “Kafesler” için gözlemcisine karma bir yapı fikri vermiştir.

Orhan Pamuk

Ressam olma arzusu gerçekleşmeyince Nobel ödüllü yazar olmaya evrilen plastik sanatlara olan tutkusunu 2008 yılında yazdığı ‘Masumiyet Müzesi’ isimli aşk romanını gerçekleştirmek için 2012 yılında Masumiyet müzesini açan Orhan Pamuk (1952-) birçok öncü isim gibi gündelik hayatın sıradan nesnelere bağlamlarından koparmış, sanat yapıtlarına dönüştürmüştür. Romanın kahramanı Kemal’in aşk acını dindirmek, teselli bulmak için topladığı nesnelere “şeylerin tesellisi” adını veren yazar, toplanan bu şeyleri müzede sergileyerek felsefi fikirler ürettiğini söylemiştir;

Şeylerin bizi teselli edebilmesi için onlara belirli bir şekilde yaklaşmak, onları duyarlılıkla saklamak ve hatta sergilemek gerekiyor. Masumiyet Müzesi romanını yazarken bir müze fikri vardı aklımda. Romanın sonunda Kemal, topladığı eşyaları bir müzede sergilerken burasının bir çeşit "aşk anıtı" olacağını da sezecekti. Romanı yazarken ben müzeyi de planlıyordum. Kahramanlarımın kullanacağı eşyaları, elbiseleri, ayakkabıları, çantaları, kimlik kartlarını, mutfak eşyalarını ya da saç tokalarını tıpkı Kemal gibi, ben de tek tek biriktiriyor, romanı onlara bakarak yazıyordum. Yani romanı okuyanlar, müzeyi ziyaret ettiklerinde, tasvir edilen kurgusal hikâyenin bir parçası olan nesnelere karşılarında göreceklerdi. Böylece kurgu ile gerçeklikle, eşyalar ile hatırlamak, günlük hayat ile tüketim eşyaları arasındaki ilişkileri kurcalamak, araştırmak istiyordum. Yirmi iki yaşına kadar bir ressam, bir sanatçı olma (hatta Le Corbusier gibi ressam ve mimar olma) düşleri kurmuş olan ben, şimdi bir müzeyi hem bir sanat eseri hem de kurgusal bir hikâyenin uzantısı olarak hayal etmek ve onu gerçekleştirmek, yani İstanbul’un bir sokağında gerçek bir müze kurmak istiyordum. (Pamuk, 2023)

Pamuk, müze kutuları için nesnelere toplarken, bir asamblaj sanatçısına dönüşmüş, romanı için yarattığı düşsel kurgularını gerçeklik düzlemine taşımıştır. Ya da tam tersi. Pamuk kutu kurgularını sadece buluntu nesnelere oluşturmamış, yiyecek malzemelerinin replikaları üretilmiş, sigaralar elle sarılmıştır.

Şekil 63

Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, 29 Numaralı “Onu Düşünmediğim Dakika Artık Hiç Yoktu” isimli Kutu.



(Pamuk,2014)

“Onu Düşünmediğim Dakika Artık Hiç Yoktu” isimli kutuda (Şekil 63) bulunan “kara ışık makinesi” müzedeki en sürreal materyallerden biridir ve tamamen hayal gücüne dayanarak üretilir. Yaşadığı acının “kara bir lamba gibi içini kararttığımı” hissedilen Kemal’in, (Pamuk, 2014: 168) bu ironik tarifi, Pamuk’un söz konusu aleti icat etmesinde ilham kaynağı olmuştur. “Kelimelerin eşya olarak gösterilebileceğini” belirtmek isteyen Pamuk, arkada yine Ahmet Işıkçı adı altında Pamuk’un kendisi tarafından yapılan bir resim yerleştirilmiştir.

Fevziye Eyigör Pelikoğlu

Çağdaş yaşamı anlama ve anlamlandırmak için kuramsal ve uygulamalı çalışmalar yürüten Türk sanatçı Fevziye Eyigör Pelikoğlu (1968-), At-T.A. isimli assemblajında (Şekil 64) kullandığı nesnelere bir araya getirme biçimi ile yaşadığı coğrafyanın sınırları ve bu

sınırları bulanıklaştıran kültürel durum değerlendirmeleri yapmış, asamblaj türünün içeriğinin ne kadar geliştirilebileceği ile ilgili deneysel olduğu kadar tarihselci bir sorgulama tavrı sergilemiştir.

Şekil 64

Fevziye Eyigör Pelikoğlu, At-T.A., Asamblaj, Şekillendirilmiş asetat üzerine permanent kalem, prizmatik asetat kutu, Anthonis Van Dyk'ın I.Charles'ın Binicilik portresi (1637-38) resminin A4 boyutunda renkli fotokopisi, Sultan Ahmet Cami bezemeli dikiş yüzüğü, 30x30x10 cm.lik taşıyıcı ahşap çerçeve, 2021.



(Eyigör, Pelikoğlu, 2021)

Eserin göstergesel niteliğini belirleyen nesnelere ilki boyanmamış ham ahşaptan taşıyıcı çerçevedir; resimsel bir kadraj değil heykelsi bir kaide olarak işlev görmekte, Joseph Cornell'in kutularını, Fluxus kitlerini hatırlatmaktadır. Resimsel nitelik teknolojik yüzey olan şeffaf asetat üzerine yapılmış olan çizimlerdir. Şeffaflık çizimlerin önden ve arkadan izlenmesine olanak tanımaktadır. Söz konusu çizimler 17.yüzyıl Flaman resminin en önemli temsilcisi Anthony Van Dyck'ın" 1637-38 yılına tarihlenen İngiltere kralı I.Charles'ın Binicilik portresinin görsel analizleridir. Portrenin renkli fotokopisi rulo hale getirilmiş, şeffaf asetattan yapılmış kare prizma içine yerleştirilmiştir. İki boyutlu oluştan üç boyutluluğa geçiş hali ile çizimlerin ve asemblajın iktidar formu olmuştur. Asetat üzerine çizimlere önden bakıldığında At ve binicisinin hareketli görüntüsü olarak algılandığı gibi, arkadan bakıldığında Kralın askerleri olarak da algılanabilmektedir. Kral algılanmaksızın, dört atlı figürü, Hristiyan ikonografisinde kıyamet alameti olan 'Mahşerin dört atlısı'nı hatırlatmaktadır.

Bunu bir varsayım olmaktan çıkararak, Hristiyan kilisesinin organize ettiği Haçlı seferlerinin resmi geçidi olarak algılanabilmesi olasılığıdır. Asamblaja önden bakıldığında sol alt köşede Sultan Ahmet Cami bezemeli pirinçten dikiş yüzüğünün Müslüman hacı tarafından Türkiye'ye hediye olarak getirilmiş olmasının ironisi, 4. Haçlı seferinde, bugünkü İstanbul Sultan Ahmet meydanının olduğu yerdeki Hipodromdan yağmalanıp Venedik San Marco Bazilasına yerleştirilen bakırdan dört at heykelinin ikamesi olmasıdır.

Eserin “At-T.A.” olan ismi, Doğu'dan Batı'ya, Batı'dan Doğu'ya, Kuzey'den Güney'e, Güney'den Kuzey'e at sürme eylemini, çocuksu bir kandırmaca ile 'atta gitmek/gezmek çağrışımı yaptığı gibi, Türkçe 'At' kelimesini ve İngilizce 'Transactional Analysis/ İşlem Analizi' kelimelerinin kısaltmasını buluşturarak, 'sanat nesnesi'nin okunabilirliğinin bilgi temeline işaret edilmiştir.

Eserde, biçim tarafından belirlenmiş sanatsal içerik, tesadüfi ve sıradan gibi görünen nesnelerin sadece bir materyal olmaktan çıkıp, sosyo-materyal temsil formuna dönüştüğü, birleştirici etki ile içerisinde birden çok fikrin, bir hayat görüşünün ve hayatın kendisini kapsar hale geldiği görülmüştür.

Bilginin biriktirilmesi, dönüştürülmesi, çağa uygun malzemelerle dile getirilmesi anlamında sanatsal ifade, evrensel bir güzergâh belirleme, dört farklı yönde ilerleme potansiyeli ile sembolize edilmiştir. Ancak asamblajın kendisinde 'çift anlamlılık' hissedilir; İtalyan ressam Agostino Tassi'nin İsa'nın Vaftizinin Manzarası ve Vaftizci Yahya'nın Vaazını içeren çift taraflı manzara resminden Marcel Duchamp'ın 'Büyük Cam'ına uzanan sosyal, siyasal, kültürel ve tarihsel sürece işaret edilmiştir. (Eyigör, Pelikoğlu,2019,ss.70)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Uygulama Raporu

Uygulamanın Yapılış Gerekçesi

Geçmişten günümüze, sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik koşulların yansıması olan sanatsal gelişim ve değişimlerin göstergeleri olarak karşımıza çıkan resim ve heykel sanatı birbirine paraleldir. Bu paralellikleri bütün sanatın tarihi içerisinde bulabilmekteyiz. Her ikisi de kendilerine özgü doğaları elverdiği ölçüde kullandığı araçlar, teknik donanım ve sonuç ürün olarak birbirinden farklı görünse de, uzamsal kavrayış ve algılamayı, üç boyutlu düşünmeyi gerektirdikleri için pek çok ortak noktaları vardır (Eyigör Pelikoğlu, 2004).

Bir kütle sanatı olan heykel ve bir yüzey sanatı olan resim, dün olduğu gibi bugün de plastik sanatların başta gelen iki türüdür. Heykel dendiğinde, mekân içerisinde yer kaplayan, gölgesi yere düşen üç boyutlu nesnelere; resim dendiğindeyse bir takım araçlarla üzerine müdahale edilmiş ve boyanmış iz bırakılmış yüzeyler aklı gelir. Örneğin bu yüzeyler zaman içinde boyanmış, bir takım nesnelere ezilmiş, kesilmiş ya da yakılmıştır. Bu girişimler sayesinde sanatçı tarafından resim yüzeyi yeniden organize edilerek, yüzeyde yer alan ifade biçimi kuvvetlendirilmiş olur. Ne var ki, bu iki alanın sınırlarını çizmek o kadar da kolay değildir.

Yapısı gereği birbirinden uzak görünen resim ve heykel ilişkisi temelinde birbirini destekleyen, gelişim süreci içerisinde karşılıklı katkı sağlayan sanat dalları olarak sanatın içerisinde yer almaktadır. Tarihin her döneminde yüzeyi boyanmış heykeller yapılmıştır. Aynı şekilde, bazı ressamlar da gerek boya hamuruyla gerek başka malzemelerle yüzeyden çıkan biçimler meydana getirmişlerdir. Bu yönlü iletişimler sosyo materyal dâhil birçok alanda zıt/ortak görüşün getirileri ile aşama kat ederek, sanata dair gelişime olanak sağlamıştır.

İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar

Düşsel ve yazınsal olarak ifade edilebilirliğin ışığında “Asamblaj” sanatının ayrışma olmaksızın ifade olanaklarını destekleyen biçimsel ve anlamsal bütünlüğü destekleyici tavrı tanınmıştır. Sosyo materyal bakış açısının birini diğerine karşı öncelikli görmeksizin, toplum-bilim-teknoloji gelişimlerini kapsayıcı yapısı anlamlandırılmıştır. Öncü isimler ve eserleri eşliğinde gözlemi ve anlatımın benimsenmesi amaçlanmıştır.

Şekil 65

Bekçi, Lal, T.ü.y.b. (100x70 cm), 2019



Şekil 66

Bekçi, El, Bira şişeleri parçaları ile biçimlendirme, (20x25x15 cm.), 2019



Şekil 67

Bekçi, Hayat Okulu /Tırmanış, Bira şişeleri parçaları ile biçimlendirme, ip, çivi. Yerleştirme, (25x60x15 cm.), 2020



Şekil 68

Bekçi, El ile t.ü.y.b. (100x70 cm.), 2020.



Şekil 69

Bekçi, Kavrayış ve Patlama, t.ü.y.b. (100x70 cm.), 2020.



Şekil 70

Bekçi, Tırmalama, 2021



Şekil 71

Bekçi, El-veda, 2022.



Şekil 72

Bekçi, El ayası, 2022.



Uygulamanın Düşünsel Yönü

Eller adlı çalışmada gözlem sağlandığı üzere, bir konu/arayış kapsamı dâhilinde sorgulamaya yönelik tavır sergilenmiştir. Materyali tanıma anlamlandırma bilinci içerisinde oluşturulan şişe kompozisyonları, çeşitli çizim teknikleri ile resmedilmiştir. Gelişim süreci içerisinde obje (şişe) yapı değişikliği sağlanarak el şekline, heykele dönüşümüne devam edilmiştir.

Heykelin elle tutulur bir yanı olmasıyla birlikte, çalışmaya aktarılan duygunun her defasında farklı bir boyuta taşınmasında katkı sağlamıştır. Plastik, metal, cam gibi materyalleri bir arada kullanmanın etkisiyle ifade olanakları yönünden alternatif pek çok etkiye olanak sağlamıştır. Resim ve heykel arasında ilişkiyi sağlamış olması, resmedilebilir bir hale gelen obje neden bir çizime, tabloya dönüşmesi fikrine evrilmiştir.

Tuval üzerine aktarılan çalışma aynı zamanda kişiye kendisi üzerinde renk, boyut gibi birçok fırsat ve kolaylık sağlamış olduğunu görebiliriz. Resimden heykele karşılıklı yönelimlerin olması, sanat tarihinde bu yönde gelişen akımları araştırmayı sağlarken düşünsel bağlamda farkındalık içeren fikirlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Öyle ki sanat var olduğu süre içerisinde resim ve heykel birbiri ile baştan sona bağlı ikisi de korunabildiği sürece ölümsüz olmaya devam edecektir.

SONUÇ

İnsan, varoluşundan itibaren istemli ya da istemsiz bir şekilde değişmekte olan bir varlık olmuştur. Öyle ki dönüp bakıldığı zaman süregelen hayatın zaman içerisinde kişileri bilişsel, fiziksel pek çok alanda değişime uğrattığını görmek mümkün olmuştur. Böylesi değişmekte olan canlının elbette ki çevresindeki birçok materyali değişime uğratması kaçınılmaz olmuştur.

XX. yüzyıl ilk çeyreğinde, sanat yapıtlarında sanat dışı materyal kullanımı toplum açısından klasik anlamda sanatsal niteliğin yitirildiği duygusuna yol açarken sanatçılar avangard niteliği savunmaya başlamıştır. XX. yüzyıl ikinci yarısında yeni teknolojilerin artması ile sanatçıların materyal seçimi karmaşıklaşmış, üretim ilişkileri ve üretim biçimlerinin üretici gücünü temsilen sanatın neyi ve kimi temsil ettiği belirsizlik kazanmıştır.

Sanatın üretici gücü, tıpkı yaşamda olduğu gibi materyalize olmuş dünyadır. Endüstriyel, teknik-teknolojik yenilikler, sosyal ve kültürel yaşantıda yer bulan sanatta farklı eğilimlerin doğmasına yol açmıştır. Bu etkiler sanatçıya ve ülkelere göre değişiklik gösterse de sanatçı ile sanat yapıtı arasında iletişim aracı olan sanat yapıtlarının işlevi sorgulanır olmuştur.

Asamblaj tekniği, modernizmin etkisindeki heykel ve resim sanatının tanımlamalarında kullanılan, madde, kütle, nesne, hacim, düzlem, yüzey ve mekân gibi terimleri içeren bütünlüklü yapı kurma eylemi olarak, sanatın içinde bulunduğu karmaşık düzen hakkındaki verilerin toplam değerine işaret ediyor gibidir. İki disiplini birbirine yaklaştırarak, sorgulamacı tavrı belirginleştirerek alınacak/verilecek cevaplara disiplinlerarası bir nitelik kazandırdığı söylenebilmektedir.

XX. yüzyıl ikinci yarısından itibaren ağırlıklı olarak karşımıza çıkan asamblaj tekniği, sanatsal temsillerin üretilmesinde ve sanatsal bildirimlerin anlaşılabilirliğine doğrudan katkı sağlama işlevi üstlenebilecek nesnelere değerlendirilmesinde bağdaştırıcı bir özellik olarak dikkat çekmiştir. Sanat dünyasının yeni bir sanat algısıyla karşı karşıya kalması anlamında ve bunun günümüz sanatında da etkili olan insan olan/olmayan arasındaki ekonomik/dinamik ilişkilerin üretilmesi potansiyelini görünür kılması açısından önemli bir sanat formu olduğu anlaşılmıştır. 1950 sonrası sanat ve fikir akımlarının farklı boyutlarda gelişmesinde öncü isimlerden birisi olarak kabul edilen Robert Rauschenberg'in, "sanat her şeydedir" söylemini karşılayan, alışlagelmiş kalıplar yerine farklı stilleri deneyen, ifade özgürlüğünü ve farklılaşmayı destekleyici tutum sergileyen birçok sanatçının eserlerinde kullandığı asamblaj tekniği sosyal bir fenomen olarak belirlenmiştir. Sanat, sadece göze hoş, güzel gelenin anlamlı

olduğu bir kavram olmaktan ziyade rastlantısal ya da istemli olarak yaratılan eserin, biçimselliğinin içindeki farklarının aslında ne düşündüğünü anlayabilmek ve farkındalıklardan doğan bütünlüğü anlamlandırabilir yeterlilikte olunması gerektiğini kanıtlamıştır.

Serbest çağrışım ya da konu temelli yaklaşım içerisinde ilerleyen çalışmalar yapılandırma düzeyinde sosyo-materyal biçimlendirmeler, ifade olanakları açısından özgünlüğü destekleyici bir tutumu beraberinde getirmiştir. Geçmişten günümüze hayatın içerisinde canlı cansız her şey değişim içerisinde girerken, sanat'ın bir çerçeve ile sınırlandırılıp kalamayacağını böylelikle anlamış bulunmaktayız.

Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, ve pek çok önemli sanatçıların eserlerinde asamblaj sanatının izlerini görmek mümkün olmuştur. Sanatın, sanat yapının, sanatçının sınırları aşan düzeydeki çalışmaları geleneksellikten farklı bir arayışta olmanın sanattan uzaklaşmak olmadığını kanıtlamış durumdadır.

Alternatif biçimlendirme tavrı içerisinde olmanın aslında hiç olmayan şeyleri yaratmaktan değil, var olanı doğrudan ya da değiştirerek çalışmalara dâhil etmekten geçtiğini asamblaj sanatı içerisinde incelemek mümkün olmuştur. Robert Rauschenberg'in "Resim hem sanat hem de yaşamla ilgilidir. Ben ikisi arasındaki bu boşlukta hareket etmeye çalışıyorum" (Seitz, 1961, s. 116) sözüyle anlaşılır ki bir bütünlük söz konusuysen sosyo-materyal temsil destekleyici yönüyle gelişime katkı sağlamaya devam edeceğe benzerdir.

KAYNAKÇA

- 'Africanagh'(2018). Lungiswa Gqunta, *Kendimi iyileştireyim.* [Enstelasyon]
<https://africanah.org/wp-content/uploads/2018/06/Lungiswa-Gqunta-Let-me-ease-the-pain-2016.jpg>
- 'Artfulliving' (2018) Uygarlaşamayacak Olan Bir Acemi.
<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/uygarlaşamayacak-olan-bir-acemi-i-14695>
- Akgün, M.(2013) Barselona ve Picasso'nun Guernica'sı. *Toraks Bülteni*, Aralık 2013. S.61-63.
https://toraks.org.tr/site/sf/books/pre_migration/e83e56b06198a1fc317c42a4240e3029b3fa534664a796af4f50b21602e44f20.pdf
- Akpınar, A. (2022). Sanat Yapıtında Gerçek Nesneden Uzaklaşma Sürecinde Teknolojinin Rolü ve Dijital Sanat Nesnesi. *Art vision (Online)*, 28(48), 101-109.
- Aktan, G. (2018). Dada ve Pop Sanat Arasındaki Teknik ve Felsefi İlişki, *The Journal of Academic Social Science* Yıl:6, Sayı: 86, Aralık 2018, s. 312-321
http://www.asosjournal.com/files/asosjournalmakaleler/1156953616_14545%20G%C3%BCIser%20AKTAN.pdf
- Arman (1960) "Busy/Meşgul",[Asemblaj]<http://www.actuart.org/2016/03/expo-sculpture-contemporaine-arman-accumulations-1960-64.html>
- Ashton, D. (2009, Aralık 10). Oral history interview with Lee Bontecou,
<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-lee-bontecou-15647#transcript>
- Asyalı, N. F. (2008). Sürrealist düşüncenin modernizm bağlamında heykel sanatına yansımaları [Yüksek Lisans tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi- İstanbul] Ulusal tez merkezi Referans no:231755.
- Ballard, J.(2013). Artist Statement. https://jeffballardglass.com/Artist_Statement.html
- Baron, H. (1981-84) İsimli, Buluntu Nesne/ Karışık Teknik Assemblaj,
<https://www.christies.com/en/lot/lot-5817759>
- Başoğlu, B. (2019). *Sanat yapıtında gündelik nesnenin kullanımı ve değer sorunu* [Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi- Sakarya] (Tez no:560599) Ulusal tez merkezi.
- Batur, E. (1998) *Modernizmin serüveni.* (2.baskı). Yapı kredi yayını.

- Baudelaire, C. (2003) *Modern Hayatın Ressamı*. (1.baskı). İletişim Yayınevi.
- Bayav D., Ayteş, E. (2011). 20. Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Aşan Arayışlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (8), 35-57.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20659/220395>
- Beuys, (1963)Yağ Bataryası, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-fat-battery-t03919>
- Bitmez, M. H. (2008). Modern Çağda Kolaj, Asamblaj, Montaj Gibi Teknik ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri. [Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi-Hatay]
https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/669880/yokAcikBilim_301678.pdf?sequence=-1&isAllowed=y
- Bloch, M. (2023). A New Book and a Museum Show for Sari Dienes, <https://whitehotmagazine.com/articles/museum-show-for-sari-dienes/5895>.
- Boccioni, U. (1915) *Dynamism of a Speeding Horse + Houses/ Hızlanan Bir Atın Dinamizmi + Evler*. [Heykel] The Solomon R. Guggenheim Foundation Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik. <https://www.guggenheim.org/artwork/580>
- Bontecou, L., (1960) *İsimsiz*. [Asamblaj] <http://plotnickdm.blogspot.com/2010/11/lee-bontecou.html> <https://www.flickr.com/photos/myoplayer/7716941584/>
- Bontecou, L., (2005-2011) *İsimsiz*. [Asamblaj] <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5d56bbf5bdf59100013d1dcf/1568041757816-L6676PPCLVE9CUFNHSFW/Freedman8-21.jpg?format=1500w>
- Bostancıoğlu, B. (2008). İkinci dünya savaşı sonrası batı resminde endüstriyel ürünlerin resim teması olarak ele alınması [Yüksek Lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi- İzmir] Ulusal tez merkezi referans no: 230934.
- Bozlak, B. (2020). *Bilimsel ve Teknolojik Gelişmeler Doğrultusunda Sanat Eğitimi ve Materyallerinin Gelişimi*. [Doktora tezi. Uludağ Üniversitesi-Bursa] (Tez no:653038) Ulusal tez Merkezi.
- Bubi, (2016,21 Kasım). Dünyaca ünlü eserler Türkiye’de. Sözcü Gazetesi. <https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/dunyaca-unlu-eserler-turkiyede/>

- Bubi (2016) “Kafes ve Örgüler” Sergisinden görünüm, Olcay Art galeri.
<https://i.sozcucdn.com/wp-content/uploads/2016/11/bubi1.jpg?w=776&h=436&mode=crop>
- Böyükparmaksız, M.A. (2016). *Güncel Sanatın Öğretilmesine Yönelik Yeni Bir Eğitim Programının Hazırlanması ve Değerlendirilmesi*. [Doktora Tezi. Necmettin Erbakan-Konya].<https://acikerisim.erbakan.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12452/735/10131593.pdf.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Breton, A. (1997). Gerçeküstücü Nesne (Çev: S. Rifat). E. Batur (Editör), *Modernizm serüveni*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bulut, Y. (2008). Fotoğrafik anlatımda sürrealist bakış [Yüksek Lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi- İzmir] Ulusal tez merkezi referans no: 239256.
- Bulut Kılıç, İ. & Altıntaş, O. (2016) Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce". *İdil* 5.20 s: 185-202.
- Burger, P.(2004). *Avangard Kuramı*. (Sunuş:A.Artun). İletişim Yayınevi.
- César, B.(1960) *Kapsüllerin birikmesi*, Şişe kapaklarının mahfazaya montajı ve yapıştırılması 61 x 40 cm, Jean Ferrero Koleksiyonu, Nice. https://www.piasa.fr/fr/products/cesar-cesar-baldaccini-dit-1921-1998-accumulation-de-capsules_5aeb3690e5445
- Cage, J. (2011-2012). On Robert Rauschenberg, Artist and His Work, Metro 1-2, 37, 1961, <http://www.ayearfrommonday.com/2012/01/on-robert-rauschenberg-artist-and-his.html>
- Cima, G, G. (1986). Shifting Perspectives: Combining Shepard and Rauschenberg, *Theatre Journal*,38, March1986. <https://ur.booksc.me/book/27210774/0548ff>
- Clair, J.(2000). *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu Büyük Camın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme*. Yapı Kredi Yayınları.
- Cornel, J. (1950) *Planet Set, Tête Etoilée, Giuditta Pasta (dédicace)/ Gezegen Seti, Yıldızlı Kafa, Giuditta Makarna (özveri)* [Asemblaj] Tate Gallery, Londra, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/cornell-planet-set-tete-etoilee-giuditta-pasta-dedicace-t01846>
- Çakır Atıl, A. (2015). Rölyef Heykel. *Yedi*, (14) , 1-10 . DOI: 10.17484/yedi.30628

- Çarmıklı, B. (2017) Sanatın Devrimcisi Robert Rauschenberg. [Blog notu].
<https://www.banucarmikli.com/sanatin-devrimcisi-robert-rauschenberg/>
- Çelebi, N.N. & Aşkın, H. (2022). İçmekanın bir araç olarak enstelasyon sanatında kullanımı. *Birimden Bütüne İnterdisipliner tasarım Yaklaşımları*. İksad- 74.93
- Çevik, N., Bingöl, M. & Özkul, D. T. (2019). Kamusal Alan Bağlamında Kentsel Mekânlarda Çağdaş Sanat Yansımaları. *Fine Arts*, 14 (4), 284-297.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsafine/issue/49786/590644>
- Çimen, T. (2017). *Endüstriyel Atıkların Plastik Çözümlemeleri*. (Tez no: 477116) [Sanatsal çalışma raporu. Hacettepe Üniversitesi-Ankara] Ulusal Tez merkezi.
- Danto, A. (2013). *Sanat nedir*. Z.Baransel, Çev.), Sel yayıncılık.
- Daşkesen, H. (2023). Siyah rengin ikonografisi: Louis Nevelson Örneği. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 13(2), 348-367.
- Debuffet, J. (1953). Kelebek-Kanat Figürü, 1953, [Asemblaj] Karton üzerine kelebek kanatları ve guaş. <https://www.foxboroughartpass.com/blog/assemblage-sculpture-art>
- Dienes,S.(1956) Şişe Bahçesi, cam şişeler ve yapıştırıcı.<http://saridienes.org/work/52.html>
- Dienes,S.(1950) Şişe Tankı <https://pavelzoubok.com/wp-content/uploads/2015/08/SD-BottleTank-c.1950s.jpg>
- Dikmen, B. (2015). Görsel Sanatlar Bağlamında Gerçeklik ve Yanılsama. *Sanat, Gerçeklik ve Paradoks Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Muğla, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, 279-290.
- Dolmacı, S. (2010). Bubi'nin beş dönemi.
<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=5&articleID=841&bhcp=>
- Duchamp, (1915-23)La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, Mème / The Bride Stripped.
<https://tr.pinterest.com/pin/313140980351846525/>
- Duchamp,(1913) 3 Stoppages Étalon (kutusunda), Şansa bağlı kurulan assemblaj,
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507>

- Epstein, J. (1913-16) *Rock Drill/ Kaya Matkabı*. [Heykel]Garman Ryan Koleksiyonu.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Rock_Drill_\(Jacob_Epstein\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rock_Drill_(Jacob_Epstein))
- Ercan, A. (2021 Eylül). Yoktan Bir Şey Yapmak: Noah Purifoy'un Junk Dada Sergisi ve Buluntu Nesne. *Ulakbilge*, 64. s. 1187–1192. Doi: 10.7816/ulakbilge-09-64-05
- Erden, O., (2012).*Çağdaş Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*.Tempo Dergisi Yayınları.
- Erkul, D. (1997). *Kullanım eşyasının sanat objesine dönüştürülmesi*. [Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi- İstanbul] Ulusal Tez merkezi Referans no:61980.
- Eyigör Pelikoğlu F. (2004) Resim Heykel İlişkisi. https://feyigor-arttick.blogspot.com/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship_4.html
- Eyigör, F. & Fındık, M. (2016). Bir Gösterge Olarak 'Köşe'ye Konumlandırılmış Sanat Yapıtları ve Cezalandırılma Olgusu. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2 (4), 27-44
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/issue/31796/348619>
- Eyigör Pelikoğlu F. (2019). Sürdürülebilir Beklentilere Teamülen Sanat. Akademisyen yayınevi.
- Eyigör Pelikoğlu F. (2021) *At.T.A.* [Asemblaj] <https://esergi.atauni.edu.tr/sergi/detay/tersi-ve-yuzu>
- Ernst, (1924)"Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk",<http://relax-sophia.blogspot.com/2006/12/max-ernst.html>
- Arman (1960). *Busy/ Meşgul* [Asemblaj]
<https://www.mutualart.com/Artwork/Busy/8427813E4E5C5B42>
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan günümüze sanat, (S. Atay Eskier & G. Erinç Yılmaz, Çev., Tunç, A. Z., Ed.), Karakalem. (Çalışmanın orijinali 2011'de yayımlanmıştır.)
- Genç, A. (1983). *Dada, Antropi ve nedensizlik açısından dadacı sanat hareketlerinin çözümlenmesine ilişkin bir yöntem araştırması*. [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir]
- Geylani, B.D. (2019). Çağdaş Cam Sanatına Cam Dışı Malzemelerin Biçim ve Anlam Katkısı.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=cEFLGPFxD4pjcCs3A8A7bQ&no=Slw0b1Pr5DedsE90yQKrtw>

- Gombrich E.H. (1986). *Sanatın Öyküsü*. (1. baskı). Remzi Kitabevi.
- Gürman A. (1967) Montaj 4. <https://artsandculture.google.com/asset/montaj-4/vAFz3DeywGfDSQ?hl=tr>
- Güneş, N. (2013). *Resim sanatında kolaj, asamblaj ve Türk resmine yansımaları*. [Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi- Edirne] <https://dspace.trakya.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/trakya/1547/0109476.pdf?sequence=1>
- Güvenol, B., Gündüz, Z. & Güler, M. E. (2021). Endüstriyel Devrimler ve Toplumsal gelişmelerin ışığında turizm. *Van Yüüncü Yıl Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 6 (12), 204-227. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/vanyuiibfd/issue/65929/1013515>
- Hakan Verdu Martinez, E. & Demiral, A. (2014). 20. ve 21. YY. da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (6), 180-201. DOI: 10.20488/austd.96090
- Hannah, K. (2014). Diving into Rauschenberg's Canyon *MoMA P.S. I*. https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/01/24/diving-into-rauschenbergs-canyon/
- Heartfield, J. (1930). Hitler'i işçi sınıfına hitap ederken Karl Marx sakalı takmaya ikna ediyor, Fotomontaj, <https://hyperallergic.com/66513/organizing-the-world/>
- Hesse, (1965-66), Asılmış (Hang Up). <https://www.artchive.com/artwork/hang-up-eva-hesse-1966/>
- Jafari Yaghin, Y. (2017). *Doğa ve Nesnelere Arası Yeni Düzen*. <https://openaccess.hacettepe.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11655/3134/10137612.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Johns, J. (1962) "Aptalın Evi", <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/jasperjohns>
- Kahraman, D., & Dal, P. (2021). *Parçadan bütüne kırkyamanın seramik sanatında çağdaş yorumlamaları*. [Yüksek Lisans tezi, Anadolu Üniversitesi-Eskişehir]. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/26822>

- Kaptı, H., & Yılmaz, M. Atık Nesnelerin Sanata Yansımaları. [Yüksek Lisans tezi. Mersin Üniversitesi- Mersin]
https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/221196/yokAcikBilim_152991.pdf?sequence=-1&isAllowed=y
- Karasu, E. Ç. (2021). *Alternatif Malzemenin Düşsel ve Görsel Dili*. [Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi-Ankara](Tez no:673481) Ulusal tez merkezi.
- Karlholm, D. (2020). *Reassembling the Artwork: The Relevance of Assemblage Theory for Art Studies*. <https://tahiti.journal.fi/article/view/103177/60215>
- Kayahan, Z. (2019). *Tekniğin Olanaklarıyla Kolaj, Asamblaj ve Yeniden Üretim*. file:///C:/Users/PC/Desktop/2091098517_7-21_ID344.+Kayahan_617-632.pdf
- Kılınç, K. (2019). *2000’li Yıllarda Türkiye’de Kolaj: Sanatçılar ve Uygulamalar* [Doktora tezi, Uludağ Üniversitesi-Bursa]
<http://acikerisim.uludag.edu.tr/jspui/handle/11452/2915>
- Kiefer,A. (1985-89) “Zweistromland - The High Priestess”.
<https://uploads7.wikiart.org/00225/images/anselm-kiefer/the-high-priestess-zweistromland-1985-1989.jpg!Large.jpg>
- Kinam, B. (2020). Sanatta politik bir güç Guernica örneği. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(55), 1605-1616. <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1611007274.pdf>
- Kireçoğlu Y., Şen, Ö. & Şen, E. Picasso’nun Kübik Resimlerindeki Kadın İmgeleri. *Ulakbilge*, 51 (2020 Ağustos): s. 963– 970. doi: 10.7816/ulakbilge-08-51-08
- Küçükkalay, A. (1997). Endüstri Devrimi ve Ekonomik Sonuçlarının Analizi. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 2 (2) ,51-68. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduiibfd/issue/20855/223684>
- Latham J. (2005). *God is Great No:2./Tanrı Büyüktür*. [Heykel].Tate gallery, Londra, <https://www.lissongallery.com/exhibitions/john-latham-god-is-great-and-belief-systems-as-such>
- Lissitzky,E. (1924) *İnşaatçı*. otoportre, [Fotogram] 7,7x8,8cm, Lydia Winston Malbin Koleksiyonu. <https://www.famousphotographers.net/el-lissitzky>
- Loss, T. (2017a). For Claes Oldenburg, a Departure From His Own Tradition. The New York Times.<https://www.nytimes.com/2017/10/27/arts/claes-oldenburg-public-art.html>

- 'Lousie Nevelson' (2023). <https://www.pacegallery.com/exhibitions/louise-nevelson-los-angeles-2023/>
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Cevat Çapan & Sadi Öziş), Remzi Kitabevi.
- Maistere, U. (2017a) Lungiswa Gqunta. Çimen I, [Instalation]. https://artterritory.com/images/main/Lungiswa_Gqunta_Lawn1_2016-17.jpg
- Maistere, U. (2017b) The challenging context of neighbourly relations. https://artterritory.com/en/visual_arts/interviews/20818-the_challenging_context_of_neighbourly_relations/
- 'MAP' (2009a). Eva Hesse'nin stüdyosundan görünüm, https://mapmagazine.co.uk/assets/articles/_entry/74.jpg
- 'MAP' (2009b). Eva Hesse:Present Tense:Isla Leaver-Yap assesses the work of Eva Hesse, finding a sophisticated legacy with fresh resonance. <https://mapmagazine.co.uk/eva-hesse-present-tense>
- Michalska, M.(2022a). How Louise Nevelson Constructed Her Sculptures and Her Past. *Daily Art*. <https://www.dailyartmagazine.com/louise-nevelsons-sculptures/>
- Michalska, M.(2022b). Nevelson, Bayan N'nin Sarayı. [Assamblaj], 2005-2011. <https://www.dailyartmagazine.com/wp-content/uploads/2021/10/NEVELSON-7-768x541.jpg>
- Mink, J.(2006). *Marcel Duchamp, 1887-1968: Art as Anti-art*. Taschen.
- Miró, J. (1936) "Şiirsel Obje", Asamblaj. https://www.toutfait.com/issues/issue_1/Notes/zoom7.HTM
- MoMA (1961) The Art of Assemblage sergisi kataloğu. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf
- MoMA Katalog (1961) https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf?_ga=2.240576515.180688384.1691604420-795585556.1679136722
- MoMA pres (1961) https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326252.pdf?_ga=2.200769710.180688384.1691604420-795585556.1679136722

- MoMA installation images,(1961) <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1880?>
- Muraz, Ö. & Dokak, H. (2019). Çağdaş sanatta sanat nesnesi Olarak Beden. *Fine Arts* , 14 (2), 136-144. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsafine/issue/44639/547745>
- O'Brien, G. (2001)..TV Guide: Wolf Vostell Reconsidered. *Artforum*. <https://www.artforum.com/features/tv-guide-wolf-vostell-reconsidered-162507/>
- Oldenburg, C. (1963a). *Soft Pay-Telephone/ Yumuşak ankesörlü Telefon*. [Heykel] Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. <https://www.guggenheim.org/artwork/3319>
- Oldenburg, C. (1963b). *Soft Pay-Telephone/ Yumuşak ankesörlü Telefon*. (Hayalet versiyonu) [Heykel] <https://www.mutualart.com/Artwork/Soft-Pay-Telephone--Ghost-Version-/3E170E55252031F3>
- Oldenburg, C. (2017). Oldenburg'un Pace Galerisi'ndeki "Raf Ömrü" sergisinden bir görünüm. <https://www.artisabeatingdrum.com/blog/2017/11/3/claes-oldenburg>
- Özkan, Ş.Ç. (2017). Çağdaş Sanatta Bir Üretim Yöntemi Olarak Seramik Malzemenin Tahribatının Araçsallaştırılması. *İdil*. 6 (34), s.1819-1834. DOI: 10.7816/idil-06-34-08
- Özkul, T. (2019). Disiplinlerarası süreç bağlamında çağdaş heykel sanatının plastik bir dil olarak kullanılması ve bireysel söylemler. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi*, 6(2), 73-84. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cesmicihan/issue/51402/648372>
- Özmen, M. (2019). Sosyo-Materyal Bir Yapı Olarak Pazar: Pazarın Bilim-Teknoloji- Toplum İncelemeleri Bakış Açısıyla İncelenmesi. *Pazarlama Teorisi ve Uygulamaları Dergisi*, 5 (2), 303-338. <https://www.betadergi.com/patu/yonetim/icerik/makaleler/68-published.pdf>
- Özkul, D. T. (2020). Heykel sanatına disiplinler arası bir yaklaşım. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 24(4), 1905-1919.
- Öztekin, F. (2020). *Güncel sanatta bir ifade aracı olarak kolaj* (Master's thesis, Namık Kemal Üniversitesi). <https://acikerisim.nku.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.11776/3956/0068604.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Pamuk, O.(2014). *Masumiyet Müzesi*. Yapı Kredi Yayınları.

- Pamuk, O. (2023). *Masumiyet Müzesi'nde hatırlamaya niyet edilir; eşyaların hatırlatma gücüyle bir müze yaratmak...*T24. <https://t24.com.tr/yazarlar/orhan-pamuk/masumiyet-muzesi-nde-hatirlamaya-niyet-edilir-esyalarin-hatirlatma-gucuyle-bir-muze-yaratmak,41840>
- Picasso,P. (1913),Vieux Marc Şişesi, Kadeh, Gitar ve Gazete. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2284674>
- Picasso,P. (1912)"Şişe, Bardak ve Keman". https://almirnoyan.files.wordpress.com/2011/11/max500_pi36.jpg
- Picasso,P. (1914,) "Gitar", <https://i.pinimg.com/736x/b3/95/2a/b3952aaf05f264da0b307bf2b717088d--Picasso-paintings-picasso-art.jpg>
- Picabia,(1920) "Kibritli Kadın". <http://www.bertc.com/subfour/g128/picabia.htm>
- Pazarlıoğlu Bingöl, M. & Çevik, N. (2020). Çağdaş Sanatta bir ifade unsuru olarak Kolaj üzerinde bireysel söylemler. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (36), 599-637. DOI: 10.14520/adyusbd.740055. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1111756>
- Pektaş, H.&Şakir, S. (2020).14. ve 15. İstanbul Bienallerindeki Kolaj ve Asemblaj Uygulamaları.The Journal of Academic Social Science. DOI:10.29228/ASOS.39424
- Picasso, P. (1937). Guernica, [tuval üzerine yağlıboya] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, Spain. <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/guernica-1937>
- Picasso,P. (1931) "Kadın Başı", <https://static1.squarespace.com/static/580f2a72be6594a6e29cc729/>
- Charles Ratton Galeri (1936). *Paris'te Galerie Charles Ratton'da sürrealist sergi*. [Fotoğraf] https://www.toutfait.com/issues/issue_3/News/clair/popup_6.html
- Pamuk, O. (2014) Masumiyet Müzesi, 29 Numaralı "Onu Düşünmediğim Dakika Artık Hiç Yoktu" isimli Kutu, http://www.nytimes.com/2014/03/20/t-magazine/small-museums.html?_r=0

Peto,F. “Hepimizin Uğruna Yarıştığı Kupa 4”. <https://art.famsf.org/john-frederick-peto/cup-we-all>

Ratton,(1936), “Exposition surréaliste d’objets”

[t/58375acb725e25680b8775a8/1480022740664/](https://www.moma.org/artwork/58375acb725e25680b8775a8/1480022740664/)

Rauschenberg, R. (1955) “Yatak”. Robert Rauschenberg. Bed. 1955 | MoMA

Rauschenberg, R. (1959), Kanyon,Combine.<https://www.moma.org/collection/works/165011>

Rauschenberg (1955 -1959) “Monogram”.

<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/monogram>

Rauschenberg, (1959-60) Allegory.

<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/allegory>

Renkçi Taştan, T. (2021). Robert Rauschenberg’in Kombine Serisi’nde (1954-1964) Buluntu Nesnelerin Dönüşümü. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10 (1) , 728-753 . DOI: 10.15869/itobiad.809441

‘Sanat Dünyamız’ (bahar 1995), junk maddesi. *Avant-garde 1945-1995*, Yapı Kredi Yayınları.

Seitz,W.C. (1962) Problems of “New Directions” Exhibitions. *Art Forum*, Eylül 1963,volüme;2 no:3 sf.21-25. <https://www.artforum.com/print/196309/problems-of-new-directions-exhibitions-38079>

Schwitters, (1923),Merzbild Kijkduin. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2284674>

Schwitters, (1920) Asamblaj,<https://tr.pinterest.com/pin/605452743642369523/>

Sırmalı, E. (2019). Çağdaş Sanat'ta Yaratım Süreci Olarak Manipülasyon. [Doktora Tezi- Uludag Üniversitesi-Bursa] <https://www.proquest.com/openview/b22ddcfc13050ffd9384b49155acc813/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y>

Speaks, E. (2010). Recasting sculptural function: use and misuse in the work of Bontecou, Bourgeois and Nevelson. *Sculpture Journal*, 19(2), 187.

Spector, N.(t.y.). Claes Oldenburg: Soft Pay-Telephone. <https://www.guggenheim.org/artwork/3319>

- Spoerri, D. (1991) Tatlı (Seri 2), [Assamblage] 1991.
<https://www.tate.org.uk/search?type=all&q=daniel+spoerri+tatl%C4%B1+asamblaj>
- Spoerri, D. (2020) İsimli.
<https://www.tate.org.uk/search?type=all&q=daniel+spoerri+Ohne+Titel>
- Sucuoğlu, M. (2014). *Fluxus Bağlamında Hazır Nesne Kullanımı ve Joseph Beuys Örneğinde Araştırılması*. [Yüksek lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi-Antalya]
<http://acikerisim.akdeniz.edu.tr:8080/xmlui/handle/123456789/2226>
- Şahin, H. (2016). Modern sanatta geleneğin reddi. *Akademik sanat; sanat, tasarım ve bilim Dergisi*, 1 (1), 76-85.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiksanat/issue/27647/291379>
- Tapiés, (1956), metal kepenk ve keman, nesne montaj ve boya, [Assamblaj]
http://3.bp.blogspot.com/_x16AjSpaTq0/SiKbEP9-ySI/AAAAAAAAA58/PTEh6RDLw_M/s1600-h/arton697.jpg
- Tapiés, (1973) Armari (Gardrop) [Assamblaj] https://fundaciotapiés.org/wp-content/uploads/2020/05/02.armari_web.jpg
- Taşkın, U. G. (2018). *Heykel sanatında hazır nesne kullanımı*. [Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi-Eskişehir] (Tez no:486292) Ulusal Tez Merkezi.
- 'The Jewish museum'.(2007). The Sculpture of Louise Nevelson: Constructing a Legend.
<https://tfaoi.org/aa/7aa/7aa729.htm>.
- Tıgın, Y. (2014). *Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelere Yeniden Okuması*. [Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi.-Ankara] (Tez no: Ulusal Tez merkezi.
- Timuçin, A. (2006), Estetik, İstanbul. Bulut Yayınları.
- Tokdil, E. (2018). Yeni Medya, Temel Bileşenleri ve Sanatın Değişen Estetik Dili. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2022 (47), 167-190.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/ikad/issue/75893/992259>
- Tokdil, E. Çağdaş Sanat, parçalanmış Estetik ve Toplumsal Kırılmalar: Mekan Çözümlemeleri. *Sanat ve İnsan Dergisi*.Özel sayı. ss17-32.
<https://sanatveinsan.com/wp-content/uploads/2022/03/Cagdas-Sanatta-Degisen-Gerceklik-Algisi-ve-Kimlik-Sorgulamalari-Ezgi-Tokdil.pdf>

- Tunç, M. & Yalçın, Ş. (2022). Sıfır Atık Ambalaj yapımının Öğrenci Günlüklerine yansımaları. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi* , 5 (1) , 27-37 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/saktad/issue/69771/1081569>
- Tufan, M. M., & İlden, S. (2020). Postmodern Sanatta Nesnenin Görevi. *Journal of Humanities and Tourism Research*, 10(4), 952-965.
- Turan, T., & Kavut, İ. E. (2022). Gerçeküstü Sanat Akımının Kurgusal Mekânlara ve Metaverse Kavramına Katkısının Norm Bağlamında İncelenmesi. *Journal Of Architectural Sciences and Applications*, 7(1), 346-363. <https://dspace.ewha.ac.kr/handle/2015.oak/198343>
- Türe, H. (2019). Kentsel Atıkların 1950 Sonrası Çağdaş Türk sanatında Kullanımı [Doktora tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi- Konya] Ulusal tez merkezi referans no:568135)
- Umay, Z. (2009). Altan Gürman'ın Sanatında Değer Ve Görünüm . *Sanat ve Tasarım Dergisi* , 1 (4) , 95-105 . <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20663/220433>
- Uz, A. (2020). Yıkımla gelen yeni yaratıcılık: dada hareketi. *Atlas Journal*, 6(36), 1138-1143. DOI: <https://doi.org/10.31568/atlas.574>
- Uz.A. (2019) Çağının İlerici Sanatçısı Kurt Schwitters ve Merz Yapıtlarıyla Gelen Yeni Sanatsal Düşünce Üzerine. *Current Debates on Social Sciences Human Studies* 3, 293. <https://www.bilginyayinevi.com/doc/3>
- ‘Visual Artist Ensiclopedia’ (t.y.) Antoni Tapies maddesi. Visual Artist Ansiklopedisi. Antoni Tapies: Spanish Abstract Painter: Biography, Matter Paintings (visual-arts-cork.com)
- Vostell, W. (1958) Transmigración I / Hicret I. <https://bit.ly/3wuazlt>
- Yıldırım M. (2015). Postmodernizmin eklektik anlayışı ve afiş tasarımlarına etkisi. *Electronic Turkish Studies*, 10(10). <https://www.acarindex.com/pdfler/acarindex-061f6e9a-b44e.pdf>
- Yıldırım Onur, E. (2019). *Estetik bağlamında resim sanatının alımlanmasında özgürlüğün biçimleri*. [Yüksek Lisans tezi, Maltepe Üniversitesi-İstanbul] <https://openaccess.maltepe.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12415/342/10237705.pdf?sequence=1>

Yıldız, B. (2016). Marcel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi ve Ready-made'lerindeki antitopografi. *Art-Sanat Dergisi*, 0 (6), 133-146.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/24947/263342>

Yıldızhan, P. (2022). *Çağdaş Müzecilikte Enstalasyon Sanatı ve Farkındalık*. [Yüksek Lisans tezi. Başkent Üniversitesi- Ankara]
<http://acikerisim.baskent.edu.tr:8080/bitstream/handle/11727/8693/10473838-.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*, (2.baskı), Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, S. R. (2020). *Evsel Atık Nesnelerin Sanat Objelerine Dönüşümü*.
<http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/22355/SADIK%20RAMAZAN%20YILMAZ%20TEZ%202020yeniii.pdf?sequence=4>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel bilgiler	
Adı Soyadı	Canderen BEKÇİ
Doğum Yeri ve Tarihi	-
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	2016-20- Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	2020-23- Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Sanatsal Faaliyetler	-
İş Deneyimi	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	-
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	17.11.2023