

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**İNFORMAL SANAT ANLAYIŞINDA TOPLUMSAL YAPININ MALZEME
KULLANIMINA ETKİLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
YAŞAR BERNA DÜŞÜNCELİ
1741017002

DANIŞMAN
DOÇ. MUSA KÖKSAL

EKİM, 2020
MUĞLA

YEMİN

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**İnformal Sanat Anlayışında Toplumsal Yapının Malzeme Kullanımına Etkileri**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

15.../10/...2020

Yaşar Berna DÜŞÜNCELİ



**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU**

YAZARIN

Soyadı: Düşünceli

Adı : Yaşar Berna

Referans No: 10361213

TEZİN ADI

Türkçe: İnfomal Sanat Anlayışında Toplumsal Yapının Malzeme Kullanımına Etkileri

Y. Dil: Effects of Social Structure on Material Usage in Informal Understanding of Art

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans

Doktora

Sanatta Yeterlilik

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ

Üniversite : Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Fakülte :

Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Tarih :

TEZ YAYINLANMIŞSA

Yayımlayan :

Basım Yeri :

Basım Tarihi :

ISBN :

TEZ YÖNTİCİSİNİN

Soyadı, Adı : Köksal Musa

Unvanı : Doçent

TEZİN YAZILDIĞI DİL: Türkçe

TEZİN SAYFA SAYISI: 111

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

1. Güzel Sanatlar

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER (En az üç en fazla beş adet):

1. İnfomal Sanat
2. Benlik
3. Malzeme
4. Bilinç
5. Sanat

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER:

1. İnfomal Art
2. Ego
3. Material
4. Consciousness
5. Art

- 1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum
- 2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir
- 3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir

Yazarın İmzası :

Yazarın İmzası : 
Yazar Berna DÜXNCEİ

Tarih : 15.../.../2020

İNFORMAL SANAT ANLAYIŞINDA TOPLUMSAL YAPININ MALZEME KULLANIMINA ETKİLERİ

ÖZET

Literatürde sanat için yapılan tanımlara, açıklama ve söylevlere baktığımızda sanatın, söyleme ve aktarmada kullanılan bir çeşit iletişim dili olduğudur. Bu iletişim dili pek çok şeyin farklı şekilde aktarılabilceği bir ifade yöntemidir. Tarihin her döneminde içinde bulunulan sosyal durumlar, bilimsel ve düşünsel gelişmeler bazı dönemlerde dinin, bazı dönemlerde ise duyguların etkisinde üretkenliğini sürdürmüş olan bu ifade dili mutlaka anlatacak şeyler bulmuştur. İnsanın çevresini hissedip algılamaya başlaması ile yaşama dâhil olması ve yaşam biçimiyle oluşturduğu kültür gelecek nesiller için miras niteliği taşımıştır. İnsan edimlerini kendi duygu ve düşüncelerini, kültürünü bir takım semboller ve şekiller ile aktarmak istemiş ve bu aktarım zamanla sanat dünyasını oluşturmuştur. Her sanatsal aktarımın kendine has kuralı vardır; müziğin sesle, resmin renkle olması gibi. Tarihsel süreç içerisinde yirminci yüzyılda yaşanan gelişme ve değişimler sanat alanında da kendisini göstermiştir. Modern dönemin imkânları ve modern resim anlayışı ile birlikte sanatçı yeni arayışlara girerek geleneksel olandan uzaklaşmıştır. Her şeyin hızla geliştiği ve aynı hızda tükendiği bu yüzyılda tıkanma noktasına gelen sanatın yönünü değiştiren bir hareket vardır. Resim alanında yapılabilecek her şeyin yapıldığı düşüncesi özellikle Sürrealizm sonrası sanat dünyasını buhrana sürüklemişken ortaya çıkan İnfomal eğilim tezin inceleme konusudur.

Toplumsal açıdan birçok bilimsel gelişmenin yaşandığı dönem olmakla birlikte bir o kadar da insanı kendisinden uzaklaştıran 20.yüzyıl, savaşlar ve endüstrinin doğurduğu kaosların sonucunda bireyin kendine ve doğaya yabancılaştığı bir dönem olarak değerlendirilebilir. Bu ani değişimler ve olumlu olması beklenen gelişmelerin, insan yaşamında yarattığı olumsuzluklar içerisinde sanat açısından oldukça verimli sonuçları olmuştur. Önceki dönemlerde olduğu gibi belli bir ideolojiye hizmet etme fikrinden uzaklaşan sanat ve sanatçı öznelliğinin ön planda olması biçim ve konunun sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. Tam da bu yüzyılda ortaya çıkan sanat akımları, alışılmışın dışında tarz ile yenilikler getirmiştir. Aykırı malzeme estetiği olarak tanımlanan İnfomal sanatın resme yeni bir soluk getirdiği gözlenir. 1945'lerden

başlayarak 1960'a kadar etkisini sürdüren bu sanat anlayışı devamında action painting, lekecilik, taşizm gibi adlarla yeni ifade yöntemlerine olanak tanımıştır. Bu hareketin oluşumuna zemin hazırlayan dönemin sosyal, bilimsel, teknolojik gelişmeleri ve felsefi düşünceler incelenerek informal sanatı anlamlandırmaya çalışılmıştır.

İnformal sanatın yapısı ve oluşumunda etkili olan iç dünyaya ait rastlantısal fırça darbeleriyle oluşturulan çalışmalar yapılmaktadır. Bu çalışmalar da sonucun değil sürecin önemi vurgulanır. Rengin estetik ve psikolojik etkisini kullanan sanatçı, dönemin onda bıraktığı hisleri malzeme ile zenginleştirerek yüzeye aktarır. Tarihten bu güne neyin anlatılacağı için uğraşan sanatçı artık nasıl anlatılacağına da odaklanmıştır. Yüzeyde malzemeyi dönüştürme ilkesi ile hareket eder ve dönemin yarattığı etkiyi daha iyi ifade edebilmek için informal anlayışta daha çok doğal malzeme kullanılmıştır. Malzeme kullanımında dönemin sosyolojik etkisinde ve sanatçının özel yaşamında anlamlandırdığı malzemeler seçilerek, malzeme, sanatçı ve kavram ilişkisi de incelenmiştir. Bu bağlamda incelenen informal sanatçılar; Alberto Burri, Jean Fautrier, Hans Hartung, Georges Mathieu, Wols, Bram Van Velde, Anselm Kiefer, Antoni Tàpiesdir. Bu araştırma, bilimsel araştırma yöntemi olan literatür tarama yöntemi ile veriler toplanmıştır. Kaynaklar, sanatçıların hayat hikâyeleri, otobiyografiler ve onlar hakkında yazılmış makalelerin analizinden oluşmaktadır. Araştırmanın örneklem modelini, resim, heykel, enstalasyon gibi ifade biçimlerinde malzeme kullanımını meydana getirir. Evren modelini ise malzeme kullanımını hazırlayan koşullar dönemin ve sanatçının yaşamındaki etkiler ile seçilen malzeme oluşturmaktadır. Konu informal sanat anlayışında öne çıkan sanatçıların gerek yüzeyde gerekse yüzeyden taşarak oluşturdukları yaratımlarda kullanılan malzemedir. Malzemenin kullanımına zemin hazırlayan koşullar ve nedenler vardır. Bu koşulların derinlemesine incelenerek bir çıkarım elde edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İnformal Sanat, Benlik, Malzeme, Bilinç, Sanat

EFFECTS OF SOCIAL STRUCTURE ON MATERIAL USAGE IN INFORMAL UNDERSTANDING OF ART

ABSTRACT

When we look at the definitions, explanations and discourses made for art in the literature, it is that art is a kind of communication language used in saying and transmitting. This communication language is an expression method in which many things can be transferred differently. This expression language, which continued its productivity under the influence of religion in some periods, and emotions in other periods, has always found something to tell. The culture created by the way people feel and perceive their environment, their involvement in life, and their lifestyle have been inherited for future generations. Humans wanted to convey their own acquisitions, feelings and thoughts, their culture with a number of symbols and shapes, and this transfer created the world of art over time. Every artistic transfer has its own rule; like music with sound, picture with color. The developments and changes experienced in the twentieth century in the historical process have also manifested itself in the field of art. With the possibilities of the modern era and the understanding of modern painting, the artist started new searches and moved away from the traditional one. There is a movement that changes the direction of the art that comes to the point of occlusion in this century, where everything is rapidly developing and consumed at the same speed. The idea that everything that can be done in the field of painting has been done, especially after the surrealism has dragged the world of art to the crisis, is the subject of the thesis.

Although it is the period in which many scientific developments are experienced in terms of social aspects, the 20th century, which dismisses so many people from itself, can be considered as a period in which the individual is alienated to himself and nature as a result of wars and industry's chaos. These sudden changes and developments that are expected to be positive have had fruitful results in terms of art in the negativities created in human life. The fact that art and artist subjectivity, which diverted from the idea of serving a certain ideology, as in the previous periods, was at the forefront, paved the way for questioning the form and the subject. The art movements that emerged in this century brought innovations with unusual style. It is observed that

informal art, which is defined as an aesthetic of the contrary material, brings a breath of fresh air to the painting. Continuing its influence from the 1945s until the 1960s, this art concept continued to enable new methods of expression with names such as action painting, spotting, and stonework. The social, scientific, technological developments and philosophical thoughts of the period that prepared the ground for the formation of this movement were examined and it was tried to make sense of the informal art.

Studies created by random brush strokes belonging to the inner world, which are effective in the structure and formation of informal art, are carried out. These studies emphasize the importance of the process, not the result. Using the aesthetic and psychological effect of color, the artist enriches the feelings of the period with the material and transfers it to the surface. The artist, who is engaged in what is to be told from history to today, is now focused on how to tell. It acts with the principle of transforming the material on the surface, and in order to better express the effect of the period, more natural materials were used in the informal understanding. In the use of materials, the materials that the artist made sense in the sociological effect of the period and in the private life of the artist were selected, and the relationship between the material, artist and concept was also examined. Informal artists examined in this context; Alberto Burri, Jean Fautrier, Hans Hartung, Georges Mathiou, Wols, Bram Van Velde, Anselm Kiefer, Antoni Tapies. In this research, data were collected by the literature review method, which is a scientific research method. Resources consist of the life stories of the artists, autobiographies and analysis of articles written about them. The sample model of the research creates the use of materials in forms of expression such as painting, sculpture, and installation. The conditions that prepare the model of the universe, the use of materials, and the effects on the life of the artist and the selected material constitute. It is the material used in the creations created by the artists who stand out in the informal art understanding both on the surface and overflowing from the surface. There are conditions and reasons that predispose to the use of the material. It has been tried to derive an inference by examining these conditions in depth.

Keywords: Informal Art, Self, Material, Consciousness, Art

ÖNSÖZ

Biçimsizliğin ifade dili olan informal anlayışta, sanatçının özgürlükçü ve tamamen otomatizme dayalı üretimleri olmuştur. Sanatçılar bu dili oluştururken yaşadıkları dönemin ve iç benliklerinin etkilerini sanatlarında göstermeyi amaçlamışlardır. Eserler her ne kadar spontanite ile üretilmiş olsa da kullanılan malzemelerin sosyal kimlikleri ile anlam olarak daha zenginleştğini görmekteyiz.

Bu malzeme kullanımının ve yüzeyden mekâna taşan biçimsiz formların anlam ve etkilerini incelemek adına, informal sanatın öncü sanatçıları, yaşamları ve eserleri incelenmiştir. Çalışmanın ilk oluşumlarıyla birlikte kişisel yorumlamalar geliştirilmiştir. Ortaya çıkan özgün bir araştırma, sorgulama sonucu kişisel çalışmalara yön vermiştir. Çıkarılan sonuçlar, literatürdeki destekleyici bilgiler ile alıntılanarak savunulmuştur.

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü Yüksek Lisans programı sürecimde akademik desteğini her zaman gördüğüm danışmanım, değerli hocam sayın Doç. Musa Köksal' a teşekkürlerimi sunmak isterim. Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Lisans program sürecimde atölye hocam ve değerli danışman hocam sayın Doç. Dr. Dizar Ercivan Zencirci' ye teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca Isparta Güzel Sanatlar Lisesi Resim Öğretmeni Sayın Erol Kökten' e fikirlerimi ve yolumu aydınlattığı için teşekkür ederim.

Hayatımın her alanında her zaman desteğini şüphesiz bir şekilde hissettiğim biricik aileme yanımda oldukları her an için sonsuz teşekkür ederim.

Yaşar Berna DÜŞÜNCELİ

Ağustos 2020

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER	II
RESİM DİZİNİ	IV
KISALTMALAR	VIII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM İNFORMAL SANAT

1.1. Kavram Olarak İnfomal Sanat	4
1.2. İnfomal Sanatın Oluşumunda Etkili Olan Faktörler	8
1.2.1. Toplumsal ve Düşünce Sistemindeki Değişimler	9
1.2.2. Otomatizm ve Sürrealizmin Etkileri	14
1.2.3. Uzak Doğu Düşüncesi ve Sanatının Etkileri	18
1.2.4. Varoluşçu Felsefenin Etkileri	20
1.3. İnfomal Sanatın Gelişim Süreci	22
1.4. Farklı Malzeme Kullanımını Hazırlayan Koşullar	25
1.5. Sanat Malzemesinin Tinsel Değeri ve Alıcı Üzerindeki Etkileri	36

İKİNCİ BÖLÜM İNFORMAL SANATIN YAPISAL ÖZELLİKLERİ

2.1. İnfomal Sanatın Yüzey Yapılanmasına Genel Bir Bakış	40
2.2. İnfomal Sanatta Renk Yorumu	45
2.3. İnfomal Sanatta Doku Yapılanması	52

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM MALZEMENİN SOSYOLOJİ İLE İLİŞKİSİ

3.1. İnfomal Anlayışta Kullanılan Malzeme ve Kullanıldığı Dönemin Özellikleri....	61
3.2. Malzemenin Sosyolojik Duyumsallığı	66

3.3. Malzeme ve Kavram İlişkisi	74
3.4. Sanat Nesnesi, Sanatçı ve Malzeme Bağlamı	83
3.5. Çalışmalarım Üzerinden Açıklamalar.....	92
SONUÇ	100
KAYNAKÇA	103
RESİM DİZİNİ KAYNAKÇASI	108
ÖZGEÇMİŞ.....	



RESİM DİZİNİ

RESİM 1. HANS NAMUTH, JACKSON POLLOCK ÇALIŞIRKEN 1950, FOTOĞRAF, 19,7 X 24,8 CM.	6
RESİM 2. MARCEL DUCHAMP, “ CADEAU’ (HEDİYE)” 1921, MODERN SANAT MÜZESİ (MOMA), NEW YORK, NY, ABD.....	9
RESİM 3. PAUL KLEE, “CHARACTERS IN YELLOW”, 83,5 X 50,3 CM, 1937, BEYELER FOUNDATION, İSVİÇRE.....	14
RESİM 4. ANDRE MASSON, “OTOMATİK ÇİZİM”, KÂĞIT ÜZERİNE MÜREKKEP, 26.5 X 20.6 CM, 1924, MODERN SANAT MÜZESİ, NEW YORK.....	15
RESİM 5. HANS HARTUNG, “İSİMSİZ” 1955, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 162 X 121 CM.	16
RESİM 6. WOLS, “İSİMSİZ”, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 81 X 81 CM, 1946-47, THE MENİL COLLECTION.....	17
RESİM 7. ÖZDEMİR ALTAN, “SOY AĞACI”, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 180 X 180 CM, 2014.	17
RESİM 8. GEORGES MATHIEU, “COMPOSITION”, KÂĞIT ÜZERİNE SULUBOYA VE MÜREKKEP, 55 X 76 CM, 1963.	19
RESİM 9. CLAUDE MONET, “GARE SAINT-LAZARE”, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 75 X 104 CM, 1877, ORESAY MÜZESİ, FRANSA.....	27
RESİM 10. VİNCENT VANGOGH, “CYPRESSES”, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 93.4 X 74 CM, 1889, THE METROPOLİTAN MUSEUM OF ART, NEW YORK.....	28
RESİM 11. PAUL CEZANNE, “ELMA VE PORTAKAL”, TUVAL ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 74 X 93 CM, 1889, MUSÉE DU LOUVRE, PARİS.....	29
RESİM 12. WASSILY KANDİNSKY, “SMALL DREAM IN RED”, KARTON ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 35,5 X 41,2 CM, 1925, KUNST MUSEUM BERN, İSVİÇRE.	31
RESİM 13. KASİMİR MALEVİCH, “SUPREMUS NO:50”, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 97 X 66 CM, 1915, STEDELİJK MÜZESİ AMSTERDAM, HOLLANDA....	31
RESİM 14. KURT SCHWİTTERS, “RELİEF İN RELİEF”, AHŞAP PANEL ÜZERİNE YAĞ, AHŞAP, ALÇI VE TENKEKE PLAKA, 49.5 X 41.3 X 10.2 CM, 1945, TATE. ...	32
RESİM 15. GEORGES BRAQUE, “CAM SÜRAHİ VE GAZETELER”, TUVAL ÜZERİNE KOLAJ, 62,5 X 28 CM, 1914, ÖZEL KOLEKSİYON.....	34
RESİM 16. PABLO PİCASSO, “MASA ÜZERİNDE BARDAK”, KARTON ÜZERİNE KOLAJ, 21 X 21CM, 1914, ÖZEL KOLEKSİYON.....	34
RESİM 17. JEAN FAUTRIER, “REHİNE BAŞI”, TUVAL ÜZERİNE YAPIŞTIRILMIŞ KÂĞIT VE YAĞLI BOYA, 36 X 28 CM, 1944, ÖZEL KOLEKSİYON.....	35
RESİM 18. ALBERTO BURRİ, “KIRMIZI PLASTİK M2”, TUVAL ÜZERİNE PLASTİK 120 X 160 CM, 1962, GUGGENHEİM MÜZESİ, İSPANYA.	37
RESİM 19. ANTONİ TAPİES, “COS DE MATERIA İ TAQUES TARONGES” (MALZEMENİN BEDENİ VE TURUNCU İŞARETLER), TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 162 X 130 CM, 1968, FUNDACIÓ ANTONİ TAPİES, BARCELONA.	41
RESİM 20. ALBERTO BURRİ, “LEGNO E ROSSO 3”, AHŞAP ÜZERİNE YAKMA VE YAĞLI BOYA, 62 X 34 CM, 1956, HARVARD SANAT MÜZELERİ.	42

RESİM 21. WOLS, “İSİMSİZ”, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 65 X 81 CM, 1951.	42
RESİM 22. ANSELM KIEFER, “NIGREDO”, KURŞUN, ÇELİK, TEL, YAĞ, TUZ, ALÇI, REÇİNE, AKRİLİK, PASTEL, 320 X 160 X 100 CM, 1998, BEN WESTOBY.	44
RESİM 23. ANTONİ TAPİES, “CADİRA İ ROBA (SANDALYE VE GİYSİLER)”, NESNE MONTAJI, 94 X 76 X 63 CM, 1970, FUNDACIÓ ANTONİ TAPİES, BARCELONA.....	44
RESİM 24. ANTONİ TAPİES, “VERD-BLAU PALLA (YEŞİL-MAVİ SAMAN)”, AHŞAP ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 88,9 X 116,84 CM, 1968, FUNDACIÓ ANTONİ TAPİES.	47
RESİM 25. JEAN FAUTRIER, “SYMETRİES IV”, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 54 X 73 CM, 1957, ÖZEL KOLEKSİYON.	48
RESİM 26. GEORGES MATHIEU, “UNTITLED”, KÂĞIT ÜZERİNE SULU BOYA VE MÜREKKEP, 76,8 X 56,5 CM, 1959.	49
RESİM 27. GEORGES MATHIEU, “KOMPOZİSYON”, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 81 X 100 CM, 1984, ALAIN AND MICHÈLE CARLES COLLECTION.	49
RESİM 28. PIERRE SOULAGES, “PEINTURE”, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 97 X 130 CM, 1965, ÖZEL KOLEKSİYON.	50
RESİM 29. ANTONİ TAPİES, “ARQUITECTURA (MİMARİ)”, TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 163 X 163 CM, 1963, GALERİE CAZEAU-BERAUDIÈRE, PARİS.	51
RESİM 30. ANSELM KIEFER, “DAS BALDER-LIED”, SIRLI ELİK ÇERÇEVDE İŞLENMİŞ KURŞUN ÜZERİNDE ORJİNAL FOTOĞRAF VE ÖKSE OTU, 240,3 X 170,18 CM, 1988.	52
RESİM 31. ANTONİ TAPİES, “KOL VE SAMAN”, TUVAL ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 220 X 270 CM, 2000.	54
RESİM 32. JEAN FAUTRIER, “HEAD OF A HOSTAGE NO. 20” (BİR REHİNENİN BAŞI, NO: 20), TUVAL ÜZERİNE YAPIŞTIRILMIŞ KÂĞITLAR, ALÇI VE YAĞLI BOYA, 33 X 23.8 CM, 1944, MODERN SANAT MÜZESİ, PARİS, FRANSA.	55
RESİM 33. PIERRE SOULAGES, “PEINTURE”, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 186 X 143 CM, 1959, ÖZEL KOLEKSİYON.....	56
RESİM 34. WOLS, “VERT STRIE NOİR ROUGE”, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 100.4 X 81.3 CM, 1946-47, SOTHEBY'S.....	57
RESİM 35. ALBERTO BURRİ, “SACCO E ROSSO”, ÇUVAL BEZİ VE TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, 100 X 86 CM, 1956, MAZZOLENİ GALERİSİ, İNGİLTERE.....	57
RESİM 36. ANSELM KIEFER, “JACOB’S DREAM”, ENSTELASYON, KURŞUN MERDİVEN, ELBİSELER, TEL, KIRIK CAM, AHŞAP, 152,4 X 48,2 X 48,2 CM, 1991, CHRISTIE’S NEW YORK.....	58
RESİM 37. ANTONİ TAPİES, “GRAN SMOIER (BÜYÜK YATAK)”, TEL, İPLİK, LEVHA, AHŞAP, 134 X 180,3 X 14,6 CM, 1972.....	59
RESİM 38. MARCEL DUCHAMP, “SIXTEEN MILES OF STRİNG”, ENSTELASYON, 1942, PHİLADELPHİA MUSEUM OF ART, LIBRARY & ARCHİVES, GİFT OF	

JACQUELINE, PAUL AND PETER MATISSE IN MEMORY OF THEIR MOTHER ALEXINA DUCHAMP	60
RESİM 39. YVES KLEIN, “ANTHROPOMETRIE LE BUFFLE (ANT 93) ” , TUVAL ÜZERİNE PİGMENT VE REÇİNE, 178 X 280.4 CM, 1960–1961, ÖZEL KOLEKSİYON.	63
RESİM 40. YVES KLEIN, “LE VIDE” 1958, GALERIE IRIS CLERT, PARİS.....	64
RESİM 41. ALBERTO BURRI, “BIANCO PLASTICA M1”, AHŞAP ÇERÇEVE ÜZERİNE YANMIŞ PLASTİK VE AKRİLİK, 133,3 X 118,1 CM, 1962, ÖZEL KOLEKSİYON.	66
RESİM 42. ANTONİ TAPİES, “GREY OCHER (GRİ HARDAL)”, TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA, EPOKSİ REÇİNE VE MERMER TOZU, 260.3 X 194.3 CM, 1958, TATE BRİTAIN, LONDRA, İNGİLTERE.	69
RESİM 43. ANSELM KİEFER, “NUREMBERG”, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK BOYA, SAMAN, KÜL, EMÜLSİYON, 280 X 380 CM, 1982.....	70
RESİM 44. AZADE KÖKER, “RHİZOM” , ENSTALASYON, 400 X 190 X 190 CM, 2015, ZİLBERMAN GALERİ.....	71
RESİM 45. AZADE KÖKER, “ENTKETTET (ÇÖZÜLÜŞ)”, KÂĞIT ENSTALASYON, 2015, ELGİZ MÜZESİ.	72
RESİM 46. ANSELM KİEFER, “HOJOTOHO, HOJOTOHO, HEİAHA, HEİAHA” , CAM, METAL, KURŞUN, ALÇI VE TUĞLA ENSTALASYON, 281 X 280 X 235 CM, 2016.....	73
RESİM 47. SARKİS ZABUNYAN, “BLACKOUT VII” (KARARTMA VII), SİYAH KAUÇUK, BRONZ PLAKA, 36,5 × 30,5 CM, 1975, ÖZEL KOLEKSİYON.	78
RESİM 48. ANSELM KİEFER, “ZİM ZUM” , AKRİLİK, EMÜLSİYON, MUM BOYA, GOMALAK, KÜLLER VE TUVAL ÜZERİNE KURŞUN, 380,3 X 560,1 CM, 1990.	79
RESİM 49. ANTONİ TAPİES, “IMPRESIÓN DE SILLA” , AHŞAP ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 130 X 130 CM, 1980.	81
RESİM 50. CANAN TOLON, “ALİDAT” , KARIŞIK TEKNİK, 165 X 277 CM, 1993, İSTANBUL MODERN SANATLAR MÜZESİ.....	82
RESİM 51. JOSEPH BEUYS “YAĞ SANDALYESİ” , YAĞ, SANDALYE, 1964, ZWİRNER.....	87
RESİM 52. JOSEPH BEUYS “ WEGWEISER FÜR DEN KHAN” , BOYA, KEÇE VE KÂĞIT ÜZERİNE SIVA, 83,5 X 58,5 CM, 1963.	88
RESİM 53. ADEM GENÇ, “SOYUT KOMPOZİSYON” , TUVAL ÜZERİNE YAĞLI BOYA,.....	90
RESİM 54. İNCİ EVİNER, “EL, AYAK VE GÖZ” , KÂĞIT ÜZERİNE YAĞLIBOYA, 125 X 77 CM, 1991.	91
RESİM 55. BERNA DÜŞÜNCELİ, “İZ” 2018, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK, KARTON, BANT, 80 X 120 CM.....	92
RESİM 56. BERNA DÜŞÜNCELİ, “COĞRAFYA” 2018, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK, KARTON, BANT, 120 X 80 CM.	93
RESİM 57. BERNA DÜŞÜNCELİ, “KİMLİK” 2018, ENSTALASYON, 75 X 65 CM. ..	94
RESİM 58. BERNA DÜŞÜNCELİ, “GİRİŞ” 2018, ENSTALASYON, 190 X 75 CM.	95
RESİM 59. BERNA DÜŞÜNCELİ “DOKUNAMAYAN” 2018, ENSTALASYON, 67X100X165 CM.	96

RESİM 60. BERNA DÜŞÜNCELİ, “YOL” 2017, GRAVÜR BASKI RESİM, 42 X 29CM.	96
RESİM 61. BERNA DÜŞÜNCELİ, “İSİMSİZ” 2017, GRAVÜR BASKI RESİM, 29X42 CM.....	97
RESİM 62. BERNA DÜŞÜNCELİ, “KOPUŞ” 2019, KARTON ÜZERİNE AKRİLİK, DEMİR, AĞ, 100 X 70 CM.....	97
RESİM 63. BERNA DÜŞÜNCELİ, “DENGE” 2020, KARTON ÜZERİNE KARIŞIK TEKNİK, 21X 19 CM.....	98
RESİM 64. BERNA DÜŞÜNCELİ “ TÜKET” 2018, TUVAL ÜZERİNE AKRİLİK, BANT, 140 X 100 CM.....	99



KISALTMALAR

Kisaltmalar	Açıklama
S.	Sayfa
Yy.	Yüzyıl
T.Ü.Y.B.	Tuval Üzerine Yağlı Boya
vb.	ve benzeri
E.T	Erişim Tarihi



GİRİŞ

İnsan çevresini algılamaya başladığı andan itibaren bir kültürün parçası olmuştur. Bu kültürde ve sosyal yapıda pek çok normlar biriktiren insan, yaratım sürecinde kendisini ve çevresini daha iyi anlatabilmek adına çeşitli yöntemler denemiştir. 20. Yüzyıl ile adını duyurmayan başlayan informal sanatın geliştiği dönem ve dönemin sosyo-kültürel yapısı, sanatın şekillenmesinde başrol olmuştur. Endüstriyellemenin ve teknolojinin hızla gelişmesi sonucu kendisinden uzaklaşan insan, böyle bir dönemde bir yanda savaşın yıkıcılığıyla yüzleşmek zorunda kalmıştır ve bunun sonucu kendi içine dönmeyi arzulamıştır. Yüzeyle ifadeyi zenginleştirmek için çeşitli malzeme seçimleri ve boyanın serbest bilinç ile oluşturulan formları yaratmıştır. Bu düşünceler ışığında 1945'lerde ortaya çıkan İnfomal sanat anlayışı, genel yapısı itibariyle rastlantsallığın ve biçimsizliğin ön plana alındığı anlayıştır. Aykırı malzeme estetiği olarak tanımlanan İnfomal sanatın oluşumunda etkili olan Uzak Doğu felsefesi, Varoluşçuluk, spontanite gibi kavram ve felsefi düşüncelerin etkili olduğu gözlenmiştir. Bu düşüncelerin yanında dönemin sosyal yapısı ile sanatçının o sosyal yapıda ki yeri sorgulanmıştır. Bu sorgulama ve bireyselleşmenin etkili bir şekilde ifade edilmesi için sanatçılar, çeşitli malzemeler ile yüzeylerini desteklemiştir. Genel yapısı gereği toplumun sosyal ve ekonomik sorunları sonrası içe dönen sanatçı, iç dünyasının da bir şekilde dışavurumunu süreç yolu ile göstermek istemiştir. İnfomal sanatçı için asıl önemli olan, yaratımın sonucu değil, süreci önemlidir. Sürecin önemini vurgulamak için otomatizmin de etkisiyle trans halinde yapılmış çalışmalar, aklın ve mantığın tamamen ekarte edilmesi ile üretilmiştir. İnsan duygularıyla var olan bir canlıdır ve duygular insani değerleri yönetirler, böylelikle bireyin yaratımı sonucu ortaya çıkan sanat, aklın egemenliğinden kurtulmalıdır. Sanatçı için önemli olan toplumdaki ve toplumun yarattığı trajik sancılardan kurtulmanın yolu olarak içe dönmektir ve gerçeği tinde aramaktır. Otomatizm mantığı dışarda bırakırken mantığın dışarda kalma süresi uzun bir zamana uyarlanamadığı için, serbest fırça vuruşları ile sanatçı bu spontaniteyi kısa sürede elde etmek zorunda kalmıştır. Tüm bu süreçler ve sosyolojik etkiler ikinci bölümde ele alınacaktır. İnfomal sanatı etkileyen faktörler ışığında oluşturulan yüzeyler serbest fırça vuruşları, akıtma, damlatmalar ve malzeme ile birleşmiştir. Geleneksel sanat anlayışında yüzey yapılanmasının reddi ile oluşturulmuş ve sanat dışı nesnenin, malzeme ile bütünlüğü sorgulanmıştır. İnfomal

sanat anlayışı içerisinde oluşturulan yüzey yapılanması, malzeme ile yüzeyin birleşimi tezin üçüncü bölümünü oluşturmaktadır. Sanatçının içinde yaşadığı toplum ve toplumun oluşturduğu sosyal yapı bireyde yaşamsal bir öz ve felsefe oluşturmaktadır. Toplumsal ve bireysel yaşamın etkisi olmadan sanatı anlamlandırmak dayanaksız ve yetersiz olmaktadır. Sanatçıların bireysel yaşamı ve dönemin sosyolojik durumu ele alınarak, malzemenin temeli tezin dördüncü bölümünde ele alınmıştır. Bu anlamda tezde ele alınan konu, görünen yüzey ve malzeme ise görünmeyen ve tinsel bir alan yaratan malzemenin sosyolojik alt temelleri yaratım yapan sanatçıyı ve ürettiği eseri anlamlandırmak için oldukça önemlidir.

İnformal sanat anlayışında malzeme kullanımının nedenlerini ve dönemin toplumsal yapısıyla ilişkisini incelemek tezin hedefidir. Sanat nesnesinin algılanma değeri her dönemde ve toplumsal olaylarla paralellik göstermektedir. Günümüz sanatının da bir sorgulama alanı olan, savaşın yıkıcılığını, sanayinin gelişimini ve endüstrileşmenin yarattığı sorunları, anlatmak için farklı malzemeler kullanılmıştır. Yapılacak olan sosyolojik gözlemler, literatür araştırmaları ve farklı dönemler içerisinde aynı amaç doğrultusunda gerçekleşmiş örnekler ile sanatın bu konudaki işlevselliği, faydaları ve sınırlılıkları analiz edilecektir. Kavramla ilişkilendirdiğimiz geleneksel anlayışın dışında kalan sanat üretimini anlayabilmek için değişen plastik elemanları ve malzemeyi anlamak gerekmektedir. Sanatçı, içinde bulunduğu dönem ve dönemin sosyolojik olaylarıyla bağdaştırdığı nesneyi sanatına dâhil ederken nesnenin alt anlamlarını ve kullanım şeklini bir arada değerlendirmek, eserin çözümlenmesinde önemli rol oynamaktadır. 20. Yüzyıl sanatıyla ortaya çıkan sanat dışı malzeme kullanımının toplumsal yapıyla ilişkili olduğu düşünülmektedir. Bu yüzyılda bireyselleşme ile birlikte geleneksel ifade biçimleri terk edilmiştir ve kendi döneminin dünya görüşüyle biçimlenen sanat kendi anlatım biçimini kendine özgü araçlarla kurmaktadır. Bir kavramı ya da bir temayı anlatmak amacıyla seçilen malzemenin sosyolojik ve toplumla ilişkisi anlamlandırılmalıdır. Özellikle informal kavramının ortaya çıkmasında etkili olan toplumsal, bilim ve düşünce sistemlerindeki değişimler sanatın üretim sürecini ve uygulamada kullanılan plastik elemanlardaki değişimi ile paralellik göstermektedir. Sanatçının toplumsal duyarlılığı dikkate alındığında, yaratıcı süreçte dış etkenlerin kendi anlatım değerleriyle nasıl buluşturulduğu ve sanat yoluyla farkındalık yaratmak için materyal değerlendirmesiyle, sanatın değer

yapılarının çözümlenmesi amaçlanmıştır. Son dönemde hız kazanan kavramsal sanat üretimlerinin temelinde, sanat dışı malzemelerin sanata dâhil edilmesi ve hatta malzemenin sanat eseri niteliği taşıdığı göz önüne alınırsa, sanatçıların bu yeni sanat nesnesini neden ve nasıl seçtikleri önem kazanır. Bu araştırmada dönemin toplumsal ve dünya görüşüyle, malzeme arasındaki ilişki incelenecektir. Bu ilişki, eseri çözümlmek ve anlamak için önemlidir. Aynı zamanda günümüz sanatının değişen anlam ve kavramlarında nasıl bir çözümleme yöntemi ve yönetimi oluşturabileceğini anlamlandırmak, araştırmanın amacı içinde yer almaktadır. Modern resmin başlangıcı ile sanatçı her üretiminde dünyayı kendi algıladığı şekilde anlatmıştır. Öze ulaşma çabasında olsun ya da olmasın her yaratım, alımlayıcı üzerinde bir duygu yoğunluğu yaşatmıştır. İnfomal sanatçıların üretimlerini anlayabilmek adına eserlerin yaratıldığı dönem ve dönem koşullarını incelemek gerekmektedir. Çeşitli sanatçı, eser, malzeme, sosyal yapı örnekleriyle analiz edilerek, bu konuda çalışmalar yapan kişi ve kuruluşlar için düzenli bilimsel bir doküman sağlamak amaçlanmıştır. Sanatçı, nesne bağlamı irdelenerek toplumsal olanla kesişmesi ve bir sanatçı ve ya da alımlayan olarak sanatın ifade araçlarının sınırlılıkları ve faydaları analiz edilecektir.

Çalışma üç ana bölümden ve sonuç kısmından oluşmuştur. Birinci bölümde, infomal sanatı ve malzeme kullanımını oluşturan faktörler değerlendirilmiş, varoluşçuluk, uzak doğu felsefesi, toplumsal yapı, otomatizm gibi kavramların infomal sanat ve sanatçı üzerindeki etkileri aktarılmıştır. İkinci bölümde infomal sanatın yüzey yapılanması hakkında bilgi verilirken renk, doku yapılanması ile ilgili sanatçı ve eserleri incelenmiştir. Üçüncü bölümde malzeme ve sosyoloji arasındaki bağ analiz edilerek sanat nesnesi, sanatçı ve malzeme bağlamı değerlendirilmiştir. Son bölüm olan sonuç bölümünde ise elde edilen verilerin analizi ile malzemenin sosyal kimliği üzerine değerlendirmeler oluşturulmuştur. Sanatsal üretim araçlarının farklılığı çoğu zaman, sanatçının kimliği, kültürü ve yaşadığı dönemin ekonomik, sosyal, toplumsal değerlerini taşıdığı gözlemlenmiştir. Yapılan araştırmalar sonucu özellikle infomal sanat yapıtının ve malzemenin sosyal değeri incelenirken sanatçı ve toplum hakkında ipuçları vererek eserin daha anlamlı hale gelmesi sağlanmıştır. Fakat “her sanatçının üretimlerinde kullandığı malzemeyi içsel bir duyarlılık ve kimlikle ortaya çıkarmaktadır” gibi kesin yargılarda bulunamayız.

BİRİNCİ BÖLÜM

İNFORMAL SANAT

1.1. Kavram Olarak İnfomal Sanat

İnsan çevresini duygu ve düşünceleriyle algılamaya başlamasıyla birlikte yaşama dâhil olmuştur. Yaşam şekli ile bir kültür oluşturur ve kendisinden sonra gelecek nesillere bu kültürü aktarır. Devinim halinde ki bu kültürel birikim toplumsal olan her şeyde ve sanatta da devamlılık esasıyla gelişmeye devam eder. Birey hayatı algılayış biçimi ile duygularını ve düşüncelerini çeşitli sembollerle şekillendirmeye ve sanatın içinde yer almaya başlamıştır. İlk mağara resimlerinden bu yana insan kendisini ifade etme araçları olarak boya, çamur, müzik gibi araçlarla yaratım oluştururken modernite ile birlikte başlayan dönem ve sonrasında kendini ifade etmek için yeni arayışlar gündeme gelmiştir. Geleneksel ifade araçlarını çeşitlendirerek malzeme alanını genişletmek istemiş ve olabildiğince deneysel ifadelere yer vermiştir. Soyut dışavurumculuk, Taşizm, Lekecilik, Lirik Soyut gibi ifade biçimlerini içine alan İnfomal Art kavramıyla ifade edilen anlayış 1945li yıllarda etkin olmaya başlamıştır. Özgün bir anlatım dili hedefinde olan “İnfomal Sanat” farklı isimlerle tanımlanması kavram karmaşasına sebebiyet veriyor olsa da özünde sanatta tek bir ifade biçimini karşılar. 1950’de Fransız Sanat yazarı Michel Seughor, yaratım sürecinde Sürrealist sanat ifadesinin otomatizm’ini kullanan ve Expresyonizm’in soyuta yönelmiş anlayışına ‘Lekecilik’, adını verir. Ayşe Antmen bu konuda şunu söyler;

“Sanatın ilgi odağının Paris'ten New York'a kaydığı yıllarda Paris'teki sanat ortamının egemen üslubu da Soyut Dışavurumculuk'tan farklı olmayan, ancak bazen 'Taşizm' (Fransızca anlamı ‘lekecilik’; 19. yüzyılda ‘Taşist’ sözcüğü İzlenimciler için de kullanılmıştır), bazen ‘Art Enformel’ olarak adlandırılan, Kübizm akımının geometrik soyutlamacılığından ayrılan bir tür lirik soyutçuluktur. 1952’de Fransız eleştirmen Michel Tapie'nin (1909-87) ‘Un Art autre’ (Başka Bir Sanat) adlı kitabında Avrupa resminde başlı başına yeni bir eğilim olarak gündeme gelen bu anlayış, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının Avrupa’daki karşılığı olarak da görülmüştür. İlk kez Fransız eleştirmenler Charles Estienne ve Pierre Gueguen tarafından kullanıldığı sanılan ‘Taşizm’ adı altında değerlendirilebilecek sanatçılar arasında, Jean Fautrier (1898-1964), Georges Mathieu (1921-), Pierre Soulages (1919-); ayrıca Fransa’da yaşayan Alman ressam Hans Hartung (1904-89) ve Wols (1913-51) bulunur. Taşizmin bazen eşanlamlısı, bazen dâhil olduğu daha geniş bir eğilim olarak nitelenen Art Enformel kapsamında ise, bu sanatçılara ek olarak İtalyan ressam Alberto Burri (1915-95), Rus asıllı Fransız Nicolas de Stael (1914-55), İspanyol Antoni Tâpies (1923-) ve Hollandalı Bram Van Velde (1895-1981) gibi isimler anılır” (ANTMEN, 2013, s. 151).

İlk olarak Michel Tapiés tarafından 1952’de kullanılan ‘‘İnformal’’ kelimesi resim sanatında figürsüz, formsuz anlamıyla kullanılmıştır. Bu nedenle informal kelimesinin kapsamı ve anlamı farklı kaynaklara göre değişiklik göstermekle birlikte genellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, sanat alanında etkili olan, aksiyon resmi, lirik soyutlama, taşızım gibi resim terimleri ile birlikte ele alınmaktadır. Metin Sözen ve Uğur Tanyeli informal sanatı şu şekilde tanımlar;

‘‘Kullandığı teknik ‘‘ruhsal doğaçlama’’ olarak da nitelenmiştir. Sanatı bu teknikte çalışırken bir biçim yaratma çabasından tümüyle uzaklaşıp bilinçdışı bir üretime girer. Çoğunlukla, resim sanatında uygulanan bu yöntemde, sanatçı eylemini özellikle aklın denetiminde tutmaktan kaçınır’’ (Sözen & Tanyeli, s. 113).

Türkçe’de ‘‘biçim, şekil’’, Latince’de ‘‘forma’’ anlamına gelen ‘‘morphe’’ sözcüğünün kökü Yunancaya dayanır. İngilizce’ de sözcüğün başına gelen ‘in’ eki ile sözcük olumsuzlaştırılır, fakat İnformal sanatta biçimin ve resimsel elemanın serbest kullanımı söz konusu olması nedeniyle ‘biçimsizlik’ tanımı yerine ‘serbest biçim’ ifadesini kullanmak yerinde olacaktır. 1950’lerde soyut dışavurumculuk akımının Avrupa yansıması olan informal sanat, soyut dışavurumculukta olduğu gibi kendilerinden önceki sanatçıların tanıdık biçimlerini kullanmadan imgeler yaratmanın yeni bir yolunu aradılar. Rastlantısallık ve doğaçlamayla yeni şekiller ve yöntemler geliştirdiler. Yapıtlar çok çeşitlilik göstermekle birlikte, genellikle yapıtlarda kullanılan serbest fırça vuruşları ve kalın boya tabakaları dikkat çeker. Bu dönemdeki sanat anlayışı farklı anlatım biçim arayışlarının sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu akımla birlikte, Avrupa sanatının geçmişinde yer alan figüratif anlayış bir kenara itilerek amorf biçimler yaratma çabası ortaya çıkmıştır. İnformal sanat ile aynı dönemdeki Soyut Dışavurumculuk akımını ayıran nokta ise informal anlayışın belirli bir geleneğe sahip olmasıdır. İnformal sanatçılar tamamen kendi bilinçaltılarını kontrolsüz bırakmayıp, resmin plastik elemanları olan renk, biçim, kompozisyon kavramlarıyla bir nevi yarı kontrollü ilerlemişlerdir. İnformal Sanatı, Avrupa’da yaygın hale getiren ve bu anlayışta çalışan başlıca sanatçılar şöyledir;

Başta kurucusu sayılan Wols (A.O. Wolfgang Schulze) (1913-1951) ile birlikte, Hans Hartung (1904-1989), Alfred Manessier (1911-1993), George Mathieu (1921-), Henri Michaux (1899-1984), Serge Poliakoff (1900-1969), Jean-Paul Riopelle (1923-2002), Antoni Tàpies (1923- 2012).

Otomatizm ve kendiliğindenlikle yaratılan çalışma alanında, biçim ve renk lekeleri Jackson Pollock çalışmalarında olduğu gibi, yer yer akıtılarak kullanılan boya etkisine dayanır. İnfomal Sanat'ın Amerika temsilcisi Jackson Pollock'un tuvalinde her nokta aynı derecede öneme sahiptir. Sadece yüzey alanı olan tuvalde hiçbir natürel kompozisyon kaygısı güdülmeden sadece boyanın otomatizm sonucu akıtılıp, damlatılması şeklinde kullanılmıştır. Herhangi bir taslak ve ön hazırlık süreci oluşturmadan rastlantısallık ile yapılan eser, eserin bitmiş halinden ziyade oluşum süreci ve zaman kavramı önem kazanmaktadır. Pollock'un yere sererek kullandığı büyük tuvale gelişi güzel akıtmalar ve rastlantısal formlar oluşturması resim yapma eylemi ve bu eylemin yapıldığı süreci ele almaktadır. Bu çalışma sürecini Resim 1'de görmekteyiz. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde (1997) belirtildiği gibi;

“Yapıtlar, bir ön tasarım olmaksızın, çağrışımların oluşturduğu düşüncelerle biçim bulmaktaydı. Bu nedenle de resmin bitmiş durumundan çok, oluşum süreci önem kazanmakta; örneğin Pollock'un yere yaydığı tuvale gelişi güzel boya akıtması ya da çeşitli araçlarla boyayı tuvale yayarak rastlantısal biçimler oluşturması, De Kooning'inse çağrışımlardan kaynaklanarak içgüdüsel ve anlık duygularla tuvali hareketli fırça vuruşlarıyla renklendirmesi gibi, sanatçıların uyguladıkları teknikler resim yapma eylemini ve resmin oluşumunu öne çıkarmaktaydı” (Ansiklopedisi, C.2, 1997, s. 757).

Resim 1. Hans Namuth, Jackson Pollock Çalışırken 1950, Fotoğraf, 19,7 x 24,8 cm.



<https://tr.pinterest.com/pin/557742735093062750/?lp=true> (Erişim Tarihi: 26.08.2019).

Bir tavır olarak bakıldığında İnfomal Sanat, doğa biçimlerinin yerini, insanın iç coşkusunu anlatan soyut resim anlayışına bıraktığını görebiliriz. Çalışma yöntem ve

biçimi itibariyle sanatçının üretimi karşısında ki geleneksel konumu değişme girmiş ve iç dünya yansıması olan amorf lekeler kendiliğindenlik ve otomatizm etkisinde kalmıştır. Nesnelere dünyasından duygular dünyasına giren sanatçı, bilinçaltısının keşfine başlar. Merak ve coşkuyu tetikleyen bu bilinçaltı informal anlayışın çalışma alanını oluşturmuştur. Kültürel bir açıdan bakıldığında ise, informal anlayış açık yapının genel özelliklerini paylaşmaktadır. Burada da formlar, yaygın bir kuramsal bilincin (özel bir kuramdan çok, edinilmiş bir kültürel bakış açısının) epistemolojik eğretilmeleri, yapısal çözümleri olarak ortaya çıkarlar: Form verme etkinliği sırasında, belirsizlik kategorilerinin onaylanması ve doğal olayların yorumlanmasına öncülük eden istatistiksel dağılımlar gibi çağdaş bilimsel yöntemlerle edinilen kimi düşüncelerin sanatta yansımasını temsil eder. “Böylelikle informal sanat da, kendine özgü araçlarla, nedensellik ilkesini, iki-değerli mantıkları, tek yönlü (anlamlı) ilişkileri, çelişki ilkesini tartışmaya açmaktadır” (Eco, 2001, s. 135-136).

İnformal sanatçı bilinçaltısının hastalıklı tarafını kullanarak değil, sanatsal yaratım sürecini çeşitlendirip güçlendirmeyi ve zengin bir kaynak olma özelliğini kullanmıştır. Her yasak ve toplumsal tabudan ve dış dünya gerçeklerinden uzaklaşarak duygu, düşünce ve davranışların yer aldığı bu çalışma alanının insanın bir anlamda kendisi olduğu yerdir. Bu nedenden bilinçaltı, insanın ruhu ve bedenini rahatlatıp dinlendirecek ve sığınacak bir yer olma özelliği vardır. Tinsel yaşantısına öncelik kazandıran sanatçı, kendisini sıkan ve kendisi olmaktan alıkoyan normlar ve dış dünya gerçeğinden yönünü iç yaşantısına çevirir. Adnan Turani bu konuda şunu söyler;

“Sanatçı için ön planda onun ruhsal gerçeği yer almaktadır. Bu dönemde sanatçı, kendi bilinçaltısının derinliklerini rüya yorumları ve anımsamalarla keşfetti ve ruhsal dünyasına özgü bir dilde kendiyi bir konuşma yaptı. Bu yoldan giderek hiç tanımadığı kendi bilinçaltısını görülebilir hale getirdi. XIX. yüzyılın son çeyreğinden bu yana süratle gelişen endüstri, bireyi baskı altına almış ve ondan kendine hizmet edecek bir robot yaratma yoluna gitmiştir. Aklın yapıtı olan endüstriden bir kaçış yeri olarak değerlendirilebilecek olan bu bilinçaltı, bireyin yeni sığınağıdır. İşte sanatçı, endüstriyel ortamda yitirdiği huzurunu, kendine ait olduğunu sandığı bu yeni keşfettiği iç dünyasında arayacaktır” (Turani, 1999, s. 61).

Bu sebeple kendi keşfini yapan sanatçı, birikimleri ile hislerinin yönlendirmesini kabul eder ve kendiliğindenlik açığa çıkmış olur. Sezgi, Croce’ e göre;

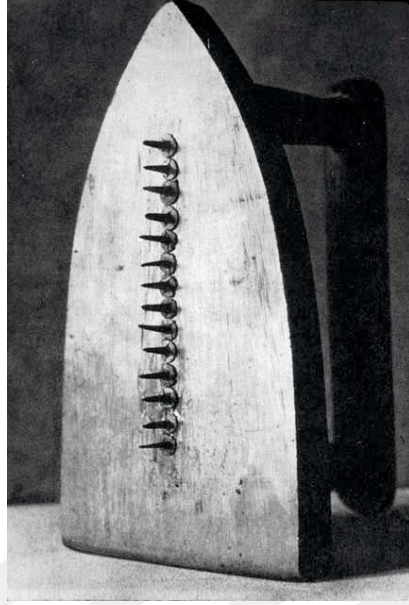
“zihnin, pratik yaşamın dürtülerinden, arzularından ya da duygusal isteklerinden doğar; sanatçının bilincini yönlendiren sezgiler. Bir yandan duygunun öte yandan imgelerin ürünüdürler(..)ancak bir duygu sayesinde bir imge, bir sezgi olabilir. İşte bu açıdan da sanat duygunun bir simgesi olup çıkar” (Bozkurt, 1995, s. 52).

Yaratım sürecinin önemli elamanlarından bu sezgisel etkiler özgün bir teknikle ancak kendisini yüzeyde gösterebilir. Bu yüzeyde oluşan yapıt tamamen sanatçının iç yansımaları olduğu için her türlü yapmacılıktan uzak samimiyet ve içtenlik söz konusudur. İzleyici ile arasındaki sınırları aşan ve estetik haz verme amacına ulaşmış olur. Çağlar boyunca sanatı ifade aracı olarak seçen sanatçı yine sanatın araçlarıyla bu iletişimi kurar. Heykel hacimle, resim pentürle, müziğinse sesle tamamlandığı bu ifade ve yaratım sürecinde modern dünya ile değişerek gelişime uğramıştır. 20.yy. sanatında önemli yer tutan informal sanat ile sanatçı ifadesini malzeme ile çeşitlendirmiş ve kuvvetlendirmiştir.

1.2.İnformal Sanatın Oluşumunda Etkili Olan Faktörler

Modern çağın sanat görüşü bazı tarihi süreçler sonrasında ortaya çıkmıştır. Dürtü ile oluşturulan bir biçimlendirme uğraşı ya da serbest biçimlendirme çabası içerisinde olan informal sanata zemin hazırlayan koşullar ve bu koşulların toplum, sanat ve sanatçı arasında ki bağı incelenmelidir. İlk mağara resimlerinden bu yana sanatçı toplumun bir parçasıdır ve onun üretimi olan sanat yapıtı da toplumla iç içedir. Her dönemin ve toplumsal gelişim ve değişim süreçlerinin bireyde, bireyin yaşantısında farklı izleri ve etkileri olmaktadır. Dönem olarak bakıldığında 20.yy da kübizmin resmi ve nesneyi parçalamasıyla başlayan ardından soyut akımların oluşması ve Duchamp ile başlayan hazır nesne kullanımı informal anlayışa zemin hazırlanmıştır Resim 2’de görülen Duchamp’ın “Cadeau (Hediye) isimli çalışması nesnenin bağlamından koparılıp sanat nesnesi olarak sunulmasına bir örnektir.

Resim 2. Marcel Duchamp, ‘‘ Cadeau’ (Hediye)’’ 1921, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, NY, ABD.



<https://www.wikiart.org/en/man-ray/the-gift-1921> (Erişim Tarihi: 15.02.2019)

Endüstri çağı, bütün çağı etkisine alan oldukça geniş bir kavram olmakla birlikte informal eğilimlerin böyle bir süreç içerisinde ortaya çıkmasına neden olan etkenler arasındadır. İnfomal sanatı anlamlandırabilmek için toplumsal olay ve dönemin içinde bulunduğu sosyokültürel duruma odaklanmak gerekir. Sanatçıların hem toplumsal hem içsel yaşantısının yansıması üretilen eserdir. Sanatçının ifade aracı olarak neden informal eğilimde olduğu, hangi malzemeyi neden seçtiği gibi cevapları bulmak için yapılan bu inceleme konuyu daha net hale getirecektir.

1.2.1. Toplumsal ve Düşünce Sistemindeki Değişimler

Sanat, her dönemde olduğu gibi toplumların yapısı ve düşünce biçimiyle şekillenmektedir. İnsanlık tarihinden bu yana her gelişmeyle birlikte sanatta kendisini yenilemek durumunda kalmıştır. Özellikle 19.yy sonları itibariyle endüstri devrimi ve artan teknolojik gelişmeler manevi olanı değil, işine yarayan ve hızı getirir. Bu dönemde sanatçı artık tek başnadır ve geleneksel olanın reddiyle birlikte yeni ifade yolları aramaya başlar. Yeni olanı arama çabası beraberinde hızla değişen sanatsal anlatım yollarını getirmiştir. Bu anlatım yolları sanatta alışılmış olanın tüm sınırlarını zorlamaya başlar.

Bugün yaşadığımız dünyanın tüm konfor ve olanakları dünyanın küreselleşmesi ve neredeyse her görsel, sözel, sayısal enformasyon ağı 20. yüzyıldaki gelişmeler sayesinde. Atomun fiziği, seri üretim, ulaşım ve iletişim teknolojisinin yenilenmesi, görsel yayınların gündelik yaşamda ki yeri, tıp, felsefe gibi daha birçok alanda şaşırtıcı buluşlar olmuştur. Dinamik ve hızlı şekilde süren bu gelişmeler bir yandan olumlu ve bir yandan da olumsuz sonuçlara neden olmuştur. Bilginin kolay ulaşılabilir olması, ulaşım araçları sayesinde zamandan tasarruf, tıp alanındaki gelişmeler sayesinde tedavilerin yapılması gibi çok alanda faydalı olmuştur. Bu konuda Cem Özal'ın söylemi şu yöndedir;

“Bu bağlamda yirminci yüzyıl teknolojik gelişmeler ile tüm insanlık için büyük umutlarla ve ideallerle başlamış fakat kısa süre içinde hem gelişme anlamında hem de yaşamsal standartlarda değişme bağlamında sorunlar oluşmaya başlamıştır. Bir yandan büyük adımlar, atılımlar sergilenirken diğer taraftan bu atılımlar, tıpkı bir ilaç gibi insanlık üzerinde yan etkilerini de göstermeye başlamıştır” (Özal, 2006, s. 15).

Tüm bu gelişmeler kırsaldan kente göçlerin yaşanmasına, piyasalaşma ile oluşan ekonomik çıkarlar, reklam sektörünün doğurduğu giderek artan tüketim çılgınlığı ve ülkeler arasındaki giderek gerilen ipler savaflara sebep olmuştur. Çiçekli'ye göre Birey ise uğruna köklerini bırakıp geldiği büyük kentler kendisinden oldukça büyük, hızlı ve devingendir.¹ Tüm bu olumlu, olumsuz terazide dengeyi kurmayı sağlayan sanatçı ve sanat yapıtı olmuştur. İşte tam da bu yüzyıldaki sanatçılar bir yandan çok daha özgür bir yandan da bir o kadar da yalnızdırlar.

20. Yüzyılın ilk yarısında yaşanan İkinci Dünya Savaşı ile etnik, sınıfsal ve ulusal savaşlar, bireyi topluma yabancılaştırmış, insanı doğadan ayırmış, açlık ve işsizlik gibi kavramları ortaya çıkarmıştır. Endüstri ile birlikte endüstri kentlerinin oluşumu, sanayi, hızla ilerleyen teknolojik gelişmeler beraberinde materyalizmi getirmiştir. Materyalizm de insanda devamlı bir endişe ve huzursuzluğa neden olmuştur. Bu huzursuzluk ve karışıklık ortamında bir sosyal yaşantı ortaya çıkmıştır ve bu yaşantı bu dönemin en önemli olgusu haline gelmiştir. İlerlemenin ve yükselen grafiğin sembolü sayılan dikey hareket hayatın her alanında bir silüet halini almıştır. Yatay yapılanmadan çok katlı binalara geçilmeye başlanmıştır. Çünkü artık yaşanılacak yer

¹ Pınar Çiçekli, 20.Yüzyıl Sanatında Teknolojinin Yeri, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

değil endüstrinin bu yeri nasıl kullandığı önemli hale gelmiştir. Hızla değişen bu dünyada insan değerleri yavaş ve sindirilerek değil çok ani şekilde kayba uğramaktadır. Bireyin üretim içerisindeki kendi beceri ve çözümleri ya da özgünlüğü artık önemsiz bulunmaktadır ve ihtiyaç duyulmamaktadır. Birey artık üretimde üreten kişi konumundan ziyade üretimin yapılması için araç konuma gelmiş ve ne ürettiği değil kaç adet ürettiği, ondan istenen günlük üretimi yapıp yapamadığı öncelik konumuna gelmiştir. Üretimde yaşanan sorunlarda bile bireyin ona çözüm bulması ve yeteneklerini kullanması beklenmez, ondan beklenen şey bir sorun karşısında ilgili birimler çağrılıp birimlerin sorunu çözmesini beklemektedir. Önceleri yaşanan çevrede oluşan sosyal iletişim ağı zayıflayıp bitme noktasına gelmiştir. Artık tanışılmayan ve tanışmak için zaman bulunmayan diğer bireylerle aynı apartmanı ve işyerini paylaşmak mecburiyetinde kalmıştır. Bu mecburiyet insani bir dürtü olan iletişimi terk ederek bir hayvan gibi yaşama, barınma ve üreme güdülerini tatmin etmesine olanak tanımıştır. Aslında insan sosyal bir varlıktır ve bu tip değişimler insanın psikolojisini olumsuz etkilemektedir.

Psikoloji üzerinde ki bu yıpranma ve olumsuz etkiler nedeniyle psikoloji bilimi ortaya çıkmıştır. Kendisini her yönden sıkışmış hisseden insanın kurtuluşu için ya sistemi eleştirecek ya da sisteme dâhil olarak mutluymuş gibi yapan sosyal yapının bir parçası olmaktır. Yaşanan tüm bu sosyal yapıdaki olumsuzluklar yine insanın yaratımı sonucu olduğu gibi insanı tutsak olan bir yapı haline gelmiştir. Bu savaş yılları sürecinde sanat alanında sistemle barışık olma çabaları görülmektedir. Sistem hızla ve tüketerek ilerlemektedir. Sanat alanında, gitgide büyük bir hızla kopan birey, toplum arasındaki bağları korumaya çalışmıştır. Fütüristlerin hızı ve teknolojiyi içselleştirip eşzamanlı kavrayışlarla oluşturdukları resimler ya da Bauhaus endüstriyel ürünlerle seri üretim mantığında işlevsel ürünler üreterek yaşama dâhil olmaya çalışmış ve hız, teknoloji, endüstri gibi kavramlar yüceltilmiştir. “... Çağımız bireyi bu durumda ya pragmatist olacak ve yaratılan bu ortamda yaşayacak ya da başkaldırmakta devam edecektir”²

İlk başkaldırma denemelerinden kübizm ile geometrik şekilde, fotoğraf makinelerinin yapacağı etkileri nesnelere parçalayarak yapıyordu, oysa savaşla birlikte sistem yeniden sorgulanması gereken bir noktaya evriliyor yaşamda insanı insana, ülkeleri

² Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitapevi, 2009

ülkelere karşı karşıya getirmeye başlıyordu. Bireyin yapması gereken aslında uyum yolları aramak yerine sistemin insanı getirdiği noktayı yeniden gözden geçirip eleştirel bakmaktı. Bu eleştirel bakışı ekspresyonist, dadaist ve sürrealist sanatçılar gerçekleştirdiler.

Bu anlayışın sanatçıları sisteme ve sistemin yarattığı insan profiline, yaşam koşullarına muhalif bir tepki olarak ele alınabilir. Dolayısıyla informal anlayışa zemin hazırlayan bu sanatsal eğilimler ve toplumsal yapıdaki değişimler bir savaş ortamını doğurmuştur.

İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında ABD savaş ortamından halkını toplumsal olaylardan uzak tutmak, ilgisiz kalmalarını sağlamak ve tepkisizleştirmek için her alanda büyük çabalar harcamıştır.³ Avrupa düşünce sisteminin temellerinden rasyonalist düşüncenin doğurmuş olduğu bu sonuçlar bireyin yeniden sorgulama aşamasına girmesine sebebiyet verdi. Bu sorgulama aşamasına giren birey tepkili olduğu bu rasyonel kültürden sıyrılarak daha naif ve ilkel olana yöneldi ve yeniden keşfetti. Lynton ve Özal'a göre;

“Bu nedenle Avrupa'nın ussal karakterli, bilgiye dayalı rasyonalist kültürüne yabancı olan Uzak Doğu kültürü, primitif halk kültürleri, çocuk ve akıl hastalarının resimleri informal resim yapan sanatçıların ilgi alanını oluşturdu” (Özal, 2006, s. 17).

“Artık korku yasalarının egemenliğinden kurtulmuş olan hayal gücü, görüş biçimi ile aynı anlama gelmeye başladı. Gerçek ve mutlak olan eylem bu hayal gücünün anlamı ve tutkuların taşıyıcısı oldu” (Lynton, 2015, s. 243).

İnformal resim anlayışının doğmasında etkili olduğu görülen zaman, uzam, madde, enerji kavramları birçok anlayışı da etkilemiştir. Zaman kavramı ve evreni kavrama şeklinin düzenli bir akış içerisinde olan geçmiş, şimdi ve geleceğin Newton'un da belirttiği gibi belli bir kurallar ve yasalar üzerinden hareket eden düzenler bütünü olduğu kabul edilir. Fakat eldeki veriler sonucu dönemsel evren kavrayışının düzenli ve kurallı olduğu değil tam aksine düzensizlik ve karışıklık ortamı içerisinde birçok olasılığın olduğu bir yapıda olduğu görülmüştür. Hız her şeyi kısalttığı gibi zamanın da kısalmasına neden olmuştur. Geçmiş, gelecek ve şimdinin merkezindedir ve kaybolur. Her şey eş zamanlı ilerler. Dada ve sürrealistlerin kuralları yıkma isteği bu rastlantı ve olasılıklar haliyle kaosu uygulanma alanını oluşturur. Aynı dönemde psikanaliz de devreye girmektedir. Tanrı merkezli insan, merkezine artık kendisini ve

³ Ülku Ahmetoğlu, Salih Denli, Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı ve Türk Resmine Yansımaları, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2013

kendi aklını almıştır ve kendi sorunlarını çözmek istemeye başlamıştır. Psikanalizle birlikte bilinçaltı araştırmalarını tetiklemiştir ve sanatçılar bu alana ilgi duymuşlardır. Sigmund Freud(1856 – 1939)'un bilinçaltını keşfi, Carl Gustav Jung(1875 – 1961)'un kolektif bilinçaltı kuramları insanla iç dünyası arasında yeni arayışlar içermesi İnfomal eğilimdeki sanatçıların çalışma alanlarında yer edinmiştir. Kolektif bilinçaltı çalışmaları ilkel toplulukların davranışlarından, uzak doğu kültürlerinden yararlanmış ve bu anlamda informal sanatçıya kaynaklık etmiştir. “Bilinç ve bilinçdışının bütünlüğünü savunan Jung’a göre bilinç ya da bilinçdışının her hangi biri öteki tarafından baskı altına alınırsa bütünlüğün bozulacağıdır” (Frieda, 1996, s. 99).

Bilinçaltı birikimleri bilinç kontrolünde yaratıcı eyleme dönüşmezse yıkıcı yanları ortaya çıkar ve bilinçaltının ortaya çıkışında bilincin sınırlarından kurtulmak gereklidir. Bu sınırları aşmak kimi insanlarda bilinçaltının zenginliğini, kimi insanlarda bilinçaltının hasta yönleri ortaya çıkar. İşte bilincin sınırlarının aşılması ile bilinçaltına ulaşan informal sanatçının anlatısı izleyende anlamlanır. Düşünsel açıdan döneme ve informal sanatçıya etki eden isimlerden olan filozof Henri Bergson’cu düşünce yaşamın akışının içine dalmaya, onunla özdeşleşmeye yönelmektedir. Vasili Kandinsky'nin(1886–1944) içsel zorunluluk ilkesi ile Bergson'un bu düşünceleri arasındaki benzerlik bulunmaktadır. Kandinsky'e göre; “İçsel yönden dolu dolu yaşayan resim iyi yapılmış resimdir. İyi çizimde sadece içsel hayatı bozulmaksızın üzerinde hiç bir şeyin değiştirilemeyeceği çizimdir” (Kandinsky, 1993, s. 96).

Kandinsky’de ilk kez gördüğümüz bilinç dışılık, kendiliğindenlik informal sanatçıyı etkileyen içsel zorunluluk ilkesinin bir özelliğidir. İçsel zorunluluk ilkesine göre sanatta her şey duygu ile başlar ve sadece duygu ile yapılan etkilidir ve ancak sezgi ile kavranabilir. Sanatın 1930’lardan sonra girdiği buhran, informal eğilimler ile yeni bir yön kazanmıştır. Yine Kandinsky gibi bu dönemi etkileyen bir diğer isim Paul Klee(1879 – 1940) ise, “biçim, hiçbir zaman ve hiçbir yerde noksansız sonuç, noksansız bitirme, noksansız son değildir. Onu oluş (tekevvün) olarak devinim olarak düşünmek gerekir” (Klee, 1986, s. 50).

Resim 3. Paul Klee, “Characters In Yellow”, 83,5 x 50,3 cm, 1937, Beyeler Foundation, İsviçre



<https://www.wikiart.org/en/paul-klee/characters-in-yellow-1937> (Erişim Tarihi: 29.08.2019)

Klee, Resim 3’te görülen çalışmasında da olduğu gibi geleneksel olanı reddetmiştir. Sanatın bir sonuç değil süreç işi olduğunu söylemek ister ve onun bu düşüncesi Bergson’un düşünceleriyle paralellik göstermektedir. Klee’nin süreç odaklı sanat anlayışı informal sanatta yapılan hızlı hareketler, damlatma, fırlatma gibi hareket olgusunun bir sonucudur. İnfomal sanatçı inanılmaz bir yoğunlukta ve kısmen trans halindedir. Doğal olarak yapıtlar saf olarak ortaya çıkmaktadır.

1.2.2. Otomatizm ve Sürrealizm Etkileri

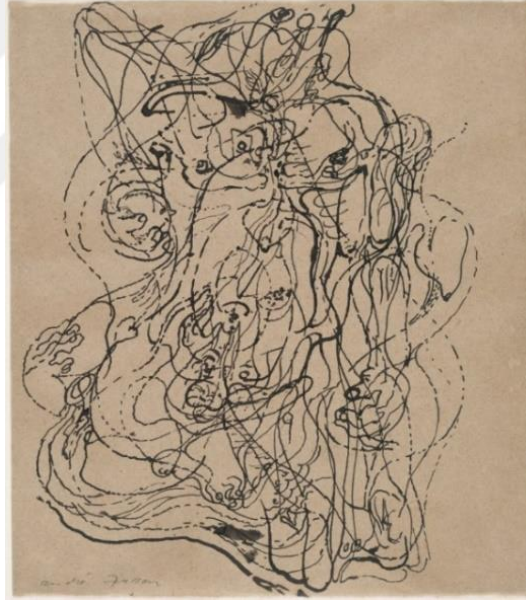
Dada ve sürrealizm hareketlerinde sanatçıların sıklıkla kullandığı otomatizm yöntemi informal anlayışı da etkileyip bu anlayışta ki sanatçıların da kullandığı bir yöntem olmuştur. Özellikle sürrealist ressam André Masson tarafından kullanılan otomatizm yöntemi iradeden bağımsız bilinç dışında gerçekleşen, kendiliğindenlik, doğaçlama diye tanımlanabilir. Akıl hastalarının da resim ve yazılarında otomatizm etkisi kendisini göstermektedir. Sözen ve Uğur’a göre; “Hiçbir estetik önyargı, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen bilinçsizce otomatik biçimde yapılan çalışma” (Sözen & Uğur, 2016, s. 180).

Çoğunlukla bilinçaltınının yansıması olan rüyaların tuvale aktarılması gibi bir kaynaktan beslenen sürrealist sanatçıların başvurduğu bir yöntemdir. Doğrudan ve saf

samimiyetle oluşturulan bu etkide, ne düşüncenin ne de bilginin akışı engellemediği bir kendiliğindenlik (spontanite) söz konusudur. Üretim ve uygulamada kontrolü reddederek bilinçaltının özgürce kullanımı ile yaratıcı yeni şekiller elde edilmiş olur. Otomatizm yoğun bir yoğunlaşma süreci gerektirir ve insanın tinsel yaşantısının da denge kurmayı amaçlayan kendiliğindenlik özgürce kullanılan araçlarla uygulanmıştır. Fakat sonraları sürrealizmin nesnel yaklaşımından uzaklaşarak kendine özgü dil geliştirmiştir. Antmen bu konuda şunu aktarır;

“İlk Gerçeküstücülük Manifestosu’unda Andre Breton’un Gerçeküstücü sanatçılar için önerdiği ifade biçimi ‘ruhsal otomatizm’ psikanalitik tedavide kullanılan serbest çağrışım yönteminin etkisini taşır. Breton’a göre, 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, 2013, s. 135-136).

Resim 4. Andre Masson, “Otomatik Çizim”, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 26.5 x 20.6 cm, 1924, Modern Sanat Müzesi, New York



https://tr.qwe.wiki/wiki/Surrealist_automatism (Erişim Tarihi: 03.09.2019)

Passeron’un bu konudaki fikrini şöyledir;

“Ressamın eli gerçekten onunla (A.Masson) birlikte uçmaktadır; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değil; gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem dışı biçimleri tanımlar. Deneylerin sağladığı bu biçimler, yeniden kendilerine dönmek zorundadırlar. Sürrealizm’in temel keşfi, herhangi bir peşin yargıdan sıyrılmış olarak ya da çizmekten yorulan kalemin sonsuz değere sahip bir şey yaratmasıdır. Bu şey belki o an için geçerli değildir; fakat en azından şairin içinde yaşayan her türlü duyguyu kendisinde taşır” (Passeron, 1982, s. 39).

Masson, istem dışı oluşan figürlerin yaratım sürecini açıklarken, her şeyden arındırılmış berrak bir yüzeyden bahseder. Çizime bu arındırılmış alandan başlanması gerektiğini ve içsel karmaşasına kulak verip hızla, bilinçsizce belirlenmesi gerektiğine odaklanır. Resim 4’de görüldüğü gibi Masson, ellerin serbestçe hareket etmesi ve vücudun el ile ritmik hareketleri yüzeyde rastlantısal kaligrafik etkiler oluşturmuştur. Bu kaligrafik etkilerde bilinçaltı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Sürrealist sanatçılara göre sanatta ki gerçek akla karşı olandır ve bilinçaltında olandır. Bu bilinçaltının keşfi ile insanın gerçekliğine ulaşmak için rüya halidir. Bu rüya halini elde etmenin tek yolu ise hipnotizmadır.

Resim 5. Hans Hartung, “İsimsiz” 1955, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 162 x 121 cm.



<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/t1955-23> (Erişim Tarihi: 03.09.2019)

Otomatizm ve informal sanatın bir arada düşünülmesinin diğer sebebi de II. dünya savaşıdır. Savaş ortamındaki sanatçılar ve düşünürler sığınma duygusu ile Amerika’ya gitmişlerdir ve orada sürrealistlerin yaratıcılığa ve bastırılmış ingelere ulaşmanın aracı gördükleri otomatizm yöntemi, genç Amerikan ressamı üzerinde inanılmaz bir etki bırakmıştır. İnfomal sanatın Amerika’daki en önemli temsilcilerinden biri olan Hartung’un Resim 5’de ve Wols’un Resim 6’da görülen eserinde de olduğu gibi ve diğer informal sanatçılar, Jackson Pollock, Michaux, Mathieu ve Dubuffet çalışmalarında bu yöntemi sıkça kullanır.

Resim 6. Wols, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 x 81 cm, 1946-47, The Menil Collection.



<https://www.wikiart.org/en/wols/it-s-all-over-the-city-1947> (Erişim Tarihi 04.09.2019)

Yine informal anlayış içerisinde değerlendirilecek Özdemir Altan (1931-) Resim 7’de “Soy Ağacı” isimli çalışmasında görüldüğü gibi rastlantısallığı ve malzemeye dayalı çalışma pratiğiyle, Uzakdoğu sanatından etkilenmiştir. Daha sonraları kolaj ve montaj çalışmalarına yönelmiştir.

Resim 7. Özdemir Altan, “Soy Ağacı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180 x 180 cm, 2014.



<https://sanatkaravani.com/cagdas-turk-resim-tarihi/> (Erişim Tarihi: 04.09.2019)

“Özdemir Altan, yine 1984'ten sonra “sanat birbirinden farklı kavram, köken, yapı ve mantıklardan oluşur” savına dayanarak, birbirinden bağımsız olarak yapılan çalışmalarını büyük boyutta gerçekleştirdiği bir soyağacı üzerinde bir rastlantı yöntemiyle birleştirdi. Sonucu, “olmaması gerektiği için olması gerekir” şeklinde tanımlamaktadır. Aynı zamanda “tek sanatsal gerçeğin rastlantı olduğunu, sanatını uygulamakta olan her sanatçının bilinç yardımıyla rastlantıyı yakalayabilmek için çalıştığını” ifade etmektedir” (Sanatevi, 2018).

1.2.3. Uzak Doğu Düşüncesi ve Sanatının Etkileri

Savaşın ve ekonominin yarattığı sıkıntılı yıllarda doğan informal sanatta, sanatçının sanatsal motivasyonunu kuvvetlendiren Uzak doğu düşüncesi ve sanatının etkileri görülmektedir. “Uzakdoğu kültürünün temel kaynağını oluşturan Taoizm, Budizm, Zen Budizm’i gibi inanç ya da düşünce sistemleri insan ruhunun ve bedeninin, doğayla uyumlu bir düzenini amaçlamaktadır” (Özal, 2006, s. 83).

Bu dönemde birey, topluma yabancılaşmış ve kendi iç benliğine yaklaşabilmek için doğaya yönelmiş, evrenin dengesini, kendi iç dengesiyle buluşturmaya çalışmıştır. Sanatçıların pek çoğu toplumsal düzendeki değişimler neticesinde uzak doğu düşüncesinden faydalanarak bir anlamda kendi içsel keşfine çıkmak istemiştir. Sanatçının bu yönelimine şaşırılmamalıdır. Özal;

“Düzen” anlamına gelen Tao, doğanın uyumlu işleyişini örnek almaktadır(...) Aşırı ve hızlı kentleşmenin, yaşanan sosyal ve ekonomik bunalımların savaşların zora soktuğu batılı sanatçıların böyle anlayışlara ilgi duymasına şaşırılmamalıdır. Doğadaki denge ve düzeni kendisine ilke edinen Taoizm’de insanın kendi iç dünyasının da bu denge ve düzene uygunluk göstermesi amaçlanıyordu. Huzursuz batılı sanatçı için yararlanılan bir Uzakdoğu inancı da Budizm ve onun bir başka kolu olan Zen Budizm’dir” (Özal, 2006, s. 92).

Buda inancında ‘Aydınlanmış’ anlamına gelen öğretide dünyevi olandan vazgeçildiği zaman acıların son bulacağı, madde ve ruhta olan her şeyin geçici olduğu düşüncesidir. Budizm’in bir kolu olan Zen Budizm’de ise Orhan Hançerlioğlu’na göre;

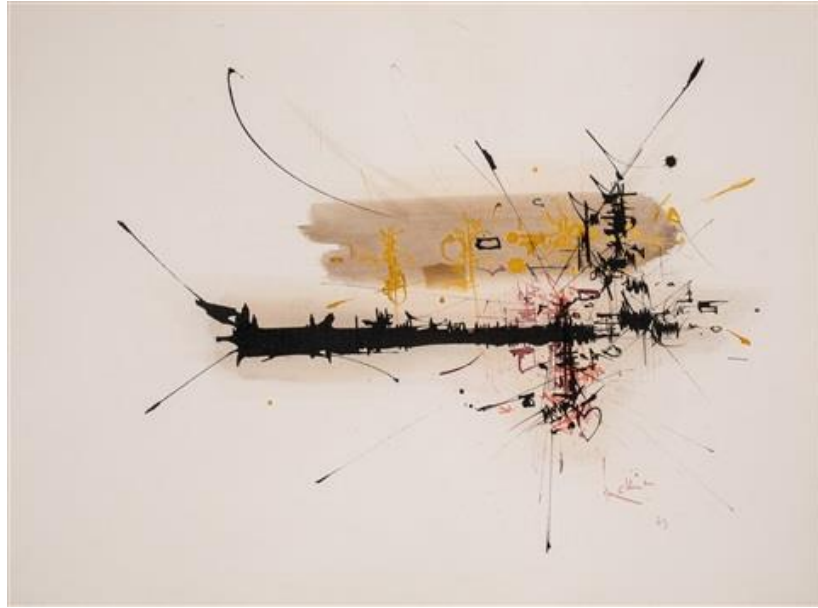
“bütün metafizik kavramlar usun ürünü sayılır ve insan usu din yaşamına en büyük engel olarak görülür. Bundan ötürü Zen Budizm’inde içsel denetimle kavramları aşmak ve dinsel gerçeğe ulaşmak amaçlanmıştır... Yaşam acısız kılınmayınca, acı yaşamsızlıkla giderilecektir” (Hançerlioğlu, 1970, s. 365).

Metafizik olandan daha ziyade tinsel alana yönelmek için, Nirvana yoluyla acıdan kurtulmayı öğütlemektedir. Gelip geçici olan gerçeklik yalan bir benle yalan bir yaşam yaratmış olabilir ve asıl olan özü oluşturan şeydir. Buda’nın bu gerçeklik anlayışı varoluşçu felsefeyle alakalıdır ve bir varoluş sorunlarını içerir. Jung’un da varoluşçu felsefeye ve uzak doğu kültürüne olan ilgisi bilinmektedir. Jung’a göre Çin felsefesi

“evren ve insanın son çözümlemede ortak yasalara bağı oldukları görüşü üzerine kurulmuştur” (Frieda, 1996, s. 106).

Bilim hayatın en iyi aracı olsa dahi insanın tinsel tedavisi beden üzerinde de etkilidir. Bedenin ruhsal yaşantı için önemini vurgulayan Jung’a göre , “evren ve insanın son çözümlemede ortak yasalara bağı oldukları görüşü üzerine kurulmuştur” “evren ve insanın son çözümlemede ortak yasalara bağı oldukları görüşü üzerine kurulmuştur” Bilincin yeri beyindir. Fakat bilinç ruhun tamamı demek değildir, ruh temelde vücudun her yanına yayılmış sinir sistemimizin bir işlevidir” (Jung, 1996, s. 69). Uzak doğu kültüründe, yoğun motivasyonla ulaşılan ve trans halinde ve beden disiplini sağlayan yoga gibi aktiviteler bilinci rahatlatarak, bilinçaltının açığa çıkmasını sağlar. Tam da endüstrinin yarattığı sosyokültürel açıdan insan yaşamındaki değişimler dönemi olan savaş ve sonrasında doğu kültürü ve Budizm tüm bu olumsuzluklardan kurtulmaya çalışan insanın aradığı kaynak haline gelmiştir. Bilinçaltının ortaya çıkması informal sanatçının ilgi alanındadır. Bu nedenle, “Art Enformel bağlamında Georges Mathieu, Pierre Soulages ve Hans Hartung gibi ressamlarınsa Doğu sanatının mistisizmine ilgi duyarak kaligrafiye yöneldikleri görülür” (Antmen, 2013, s. 152). Resim 8’de görüldüğü gibi Mathieu, kaligrafik etkiler ile yüzeyde leke yapılanmaları sağlamıştır.

Resim 8. Georges Mathieu, “Composition”, Kâğıt Üzerine Suluboya ve Mürekkep, 55 x 76 cm, 1963.



<https://www.mutualart.com/Artwork/COMPOSITION/DA66F179A7A168F0?login=1> (Erişim Tarihi: 17. 02. 2020)

İlkelliğe, kabile yaşamına, uzak doğunun öğretilerine artan ilgi daha sonraları göçler ve ziyaretlere dönüşmüştür. Zenginliklerle dolu kültürünü daha da yakından tanımak için uzak doğuya giden informal sanatçılar olduğu gibi uzak doğulu sanatçılar da batıya gelmeye başlamıştır.

“İnformel eğilimler içerisinde adı geçen Zao Wou-Ki, Japonya’da benzer çalışmalar yaparken 1947’de Paris’e gelerek çalışmalarına burada devam etmiştir. Kendisi de Batı kültüründen etkilenmiş fakat getirdiği kültür de etrafında izler bırakmıştır. Yine Mark Tobey(1890–1976) de Çin ve Japonya’ya giderek incelemelerde bulunan sanatçılardandır. Bir başka örnek André Masson’dur. O da Batıdan Doğuya gitmiştir. Masson’la yakın dönemlerde Henri Michaux(1930–1931) da bir Asya yolculuğundadır. Ve özellikle Çin yazısı, karakterleri inceler. Bu konuyla ilgili olarak yazdığı metinler yine informal sanatçılar için bir esin kaynağıdır. Hatta kendisi de bu karakterlerden yola çıkarak “Kıpırdanma” adında çalışmalar yapmıştır. “Çince nesneye olduğu gibi gönderme yapsa da belli bir süre sonra bu göstergeyi yine saptırır ve yalınlaştırır” diye not alır. Çin yazısının ideografik incelemelerinde, örneğin “fil” göstergesi yüzyıllar boyunca sekiz farklı biçim almıştır. Önceleri filin bir hortumu vardır. Birkaç yüzyıl sonra yine vardır. Ama bu kez hayvan bir insan gibi tasarlanır. Bir süre sonra gözünü ve kafasını, sonra da bedenini kaybeder ve geriye yalnızca ayakları, omurgası ve omuzları kalır...” (Özal, 2006, s. 93).

Batı dünyasında ülkemizde inanılan genel düşüncenin aksine soyutlamanın başlangıç noktası Doğu kültürüdür. Uzak doğuda olduğu gibi İslam dünyasında da inancın resim ve heykel alanına koyduğu yasaklar bezeme şeklinde oluşturulan geometrik formlar, soyutlamalar olarak sanata yansımıştır. İslam sanatında yapılan bu soyutlamalar batı sanatına ancak 19.yy sonlarında girmiştir. 20. Yüzyıl akımları içerisinde Doğu kültür ve sanatından etkilenmeyen bir eğilim bulunmamaktadır.

“Matisse’in yalın renk duyarlığı, Piet Mondrian’ın(1872 – 1944) Non-Figüratif perfeksiyonizmi, Kasimir Malevitch’in(1878 – 1935) süprematist sonsuzluğu, Pollock’un kesintisiz aksiyonları, Doğu mitolojisi ve Doğu düşüncesiyle açıklanmaktadır” (Özal, 2006, s. 29).

Özellikle ruhsal açıdan pek çok sorundan kurtulmanın kaynağı uzak doğu kültürleridir. Tıpkı informal sanatçıların üretimlerinde içe dönüşleri, bilinçaltını arayışları gibi nedenlerle doğunun sanat anlayışının etkisi oldukça fazladır. Bu içe dönüş ve bilinçaltının etkisinde üretilen çalışmalarda sanatçılar anlatımlarını güçlendirmek, biçimsizliği görüntü anlamında daha etkin bir şekilde sunabilmek adına ve sosyoloji ile ilişkilendirdikleri malzemeleri önce yüzeyde daha sonra mekânda kullanmışlardır.

1.2.4. Varoluşçu Felsefenin Etkileri

Materyalizmin yarattığı olumsuz sonuçlar ile benliğini ve değer yargılarını yitiren insanın, bireyselliğe ve manevi olana yönelmesinde varoluşçuluk felsefesinin de etkisi

yeterince fazla olan düşünce sistemlerinden birisidir. Varoluşçuluk felsefesi ile insanın gerçekte var olma, özgürleşme sürecinde yaratıcılık yeniden yorumlanmaktadır. Leyla Varlık Şentürk şöyle ifade eder;

“Eski Yunan'dan beri felsefe, gerçeğin nesnelere özünde olduğunu araştırmıştır. Varoluşçular ise; var olandan hareketle var oluşun önce geldiğini, özün ondan sonra oluştuğunu, nesnel düşüncede kişisel tutkuların ve içten olan her şeyin öldüğünü, öznel düşüncede ise; bireyin kendi gerçek varoluşunu tamamen ortaya koyabildiğini savunmuşlardır” (Şentürk, 1999, s. 161).

Varoluşçuluk kelimesi ilk kez 1929'da yeni Kantçı F. Heineman tarafından kullanılmış olmasına rağmen varoluşçuluk Soren Kierkegaard ile başladığı kabul edilir. Özellikle 20. yüzyıla J. Paul Sartre, K. Jaspers, M. Heidegger gibi düşünürler tarafından savunulmuş olan insanın varoluşunun sorgulaması yapılan bir çağdaş sanat felsefe akımıdır. Birçok kavramı içinde barındırmasına rağmen tam bir tanımla yapılmayarak daha bireysel tanımlar yapılmıştır.

“Varoluşçuluk tanımları kişilere göre farklılıklar gösterir. Weil'e göre varoluşçuluk bir bunalmış, Mounier'ye göre umutsuzluk, Hameline'e göre bunaltı, Banfi'ye göre kötümserlik, Wahl'a göre başkaldırı, Marcel'e göre özgürlük, Lukacs'ya göre idealizm, Benda'ya göre usdışıcılık, Foulquie'ye göre saçmalık felsefesidir” (Sartre, 1993, s. 7).

II. Dünya savaşı sonrasında farklı anlayışlara yol açarak güncellenen bu felsefi düşünce gerçeği ve gerçek olanı açıklamak istemektedir. Çıkış noktaları ünlü felsefi düşünür Descartes'in “düşünüyorum öyle varım!” sözünden ve düşünme eyleminin öneminden gelmektedir. İnsanın varoluşu ile yaşamın şekillenmesi bakış açısıyla 20.yy sanatıyla fazlaca bir bağ içerisindedir. Bu felsefenin ışığında sanatsal üretimin yapılış sürecinde “yalnızlık, özgürlük, yabancılaşma, acı ve hiçlik” gibi kavramlar gün yüzüne çıkmaktadır.

“Varoluşun belli bir özü olmadığı, insanın baştan verili bir doğası bulunmadığı yönünde ortaya koyduğu düşüncelerle, 20. yüzyılın ikinci yarısında özellikle de Fransa'da büyük yankılar uyandırmış çağdaş felsefe anlayışı; bireylerin evrensel olduğu varsayılan soyut tümel kategoriler altında toplanıp bütün özgürlüklerinin ve ayrılıklarının göz ardı edilerek anlaşılmasına karşı hem tek tek insanların hem de yaşadıkları deneyimlerin biricikliğine yönelik savunularıyla II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından giderek artan bir ivmeyle gözde bir konuma yükselerek, “bireysel kurtuluş”, “seçme özgürlüğü”, “hiçlik”, “bilinçdışılık”, “kaygı”, “saçma” türünde yaşam deneyimlerini hep öne çıkararak felsefe yapma tutumu” (Güçlü, Uzun, Uzun, & Hüsrev Ümit, 2003, s. 1521-1522).

Kendi varoluşunu gerçekleştirebilmek için özgür olmak gerektiği savunulur ve bu da yine yalnızca insana özgü bir özelliktir. İnsan bu felsefe doğrultusunda sınırsız bir öznellik, özgürlükle birlikte dış dünya gerçeklerine ve nesnelliğe karşı koyup, kendi

çine inerek kendi varoluşunu ve mutluluğunu gerçekleştirmeyi amaçlamıştır. Varoluşçu felsefe içerisinde önemli bir isim olan Jean Paul Sartre'm düşünceleri informal sanat ile içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Sartre ile varoluş içerisinde en önemli değer özgürlük olduğu ve özgürlüğün yine özgürlük uğruna seçildiği düşüncesi vardır. İnsan kendi değerlerini yaratır ve kendisi bunu başardığı için özgür ve aynı zamanda sorumludur da. 20.yy da yaşanan sanayileşme, teknolojik gelişmeler ve yaşamda ki olumsuz koşullar insanı derinden yaralayan savaş ve çaresizlik, hiçlik duygularından kurtulmak için varoluşçu anlayış ve informal eğilimler bireyin kaçış ve tedavi yolları olarak seçtiğini söylemek yanlış olmaz. Varoluşçuluk ve informal sanat arasında ki bağ insanın varoluşun amacını sorgulaması, özgürlük ve eylem bağlamında benzer yaklaşımlar barındırır. Çünkü informal anlayışı da varoluşçu felsefeyi de ortaya çıkararak aynı kültürdür. Ağırlıklı olarak içgüdüleriyle hareket den informal sanatçılar özgür ve özgün olmak adına gelenekten kopmuşlardır. Tıpkı varoluşçulukla ki gibi duygularını ve hissettiklerini bireysel şekilde ifade etmeyi amaçlamışlardır. Tuvalin ve pentürün sınırlarını aşarak malzemenin sunduğu tüm olanakları değerlendiren bu sanatçılar ifadeyi zenginleştirmişlerdir. Ve böylece sanatçılarda varoluşçu felsefe özgürlük bilinci yaratmış, bireysel özgürlük ile bağımsız bir şekilde üretimler gerçekleştirmişlerdir.

1.3. İnfomal Sanatın Gelişim Süreci

Ortaçağ ve Rönesans sanatında ifade aracı yaygın olarak sözsel yapılmaktaydı. Dinsel konular, şiirler, efsaneler genellikle sözsel yollarla aktarılıyordu. Matbaanın icadı ile gelişen süreçte yazınsal ve edebi ifade ön plana geçti. 20.yüzyıla gelindiğinde ise Ragon'un da söylediği gibi görüntü çağı diyerek özetlemiştir. Görsel anlatımın çeşitlendirildiği yeni ifade yöntemlerinin denendiği bu yüzyılda sanatta farklı bir soluk olmuştur. Daha önceleri doğanın temsilini yapan sanatçı artık temsilden kurtularak duyuşsal olanı görünür kılmak istemiştir. Görünür olanın yani, nesnenin yer almadığı, sadece plastik unsurları içeren soyut resim ortaya çıkmıştır. İnfomal sanatın önce ki basamağı soyut resimdir. Oldukça geniş zamanda uygulanan, dolayısıyla da geniş yelpazesi olan soyut resmin ve infomal sanat anlayışının arasında ki ayrımları iyi bilmek gerekir. Mondrian gibi soyut sanatçıların benimsediği rasyonel yaklaşımlı sanat, genellikle soyutlamaya dayanan anlatım yapmak istememektedir. Fakat sanatçı ne kadar mesaj kaygısı gütmese de Malevich'in "Siyah Kare" isimli eseri, bile bir

anlatıma sahiptir. Hatta Dada'nın ve Sürrealizm'in otomatizm ile yarattığı üretimlerde bile manifesto ile anlamlandırma çabası görmekteyiz. Manifestolar bu anlatma kaygısının en önemli kanıtı olmuştur. Mantığın bir kenara bırakılarak birbiriyle alakası olmayan nesne ve şekillerin bir araya gelmesi ile oluşan yapıtlar da bile bu mantıksızlığın açıklaması yapılmaya çalışılmıştır. Fakat 20.yüzyıl sanatı olan informal sanat anlayışında sanatçı, herhangi bir denetimden uzak, rasyonel akli yaratımdan çıkartarak yapıtlarını oluşturmuşlardır. İnformal anlayışı bu noktaya taşıyan zaten yine aklın bir ürünü olan savaş, yıkımlar ve kargaşa ortamıdır. Sanatçı artık sadece yaratım sürecine odaklanmıştır. Otomatizm etkisiyle, spontan yapılan çalışmalarda başlangıç ve bitiş arasındaki geçen süredir önemli olan. Sanat ve yaşamın bağlarını güçlendirmek gibi amaçları yoktur. Sadece içsel olanı aktarma çabasıdır.

“Eser kendi varlığını sürdürebilir ya da sürdüremez. Yaratım sürecinden sonrası sanatçının amacı dışındadır. Dolayısıyla biçimsel olarak gördüğümüz benzerlik, salt bu noktada kalmalıdır. Evet, her ikisi de soyuttur. Daha spesifik yaklaşımlar sonucu alt yapı ile ilgili farklar kendini gösterir “ (Özal, 2006, s. 30).

Geleneksel olanın parçalanması ile gerek dalga geçerek gerek eleştirerek sorgulayan dada sanatı düşünsel bir hareket haline gelmiştir. Yine de tüm bunlara rağmen rasyonel bir yapıdadır. Fikir olarak rasyonalizmi bozan sürrealist sanat da biçimsel olarak plastik elemanlarda geleneksel olandan kopamamıştır. Fakat informal resimde bu gelenekten kopuşu görmekteyiz. Empresyonizmle başlayan plastik elemanların, boyanın kullanımı, rengin etkileri ve oluşturulan dokular informal resimde de görülmektedir. Özellikle Monet'in ışığı yakalama çabalarındaki heyecanı ve coşkusu informal sanatçılarda da gözlemlenen duygu yoğunluğuyla benzer. Fovistlerin çarpıcı renkleri, kübistlerin biçimi parçalaması ve resme sanat dışı malzemenin girmesi, informal sanat için önemli gelişmeler olarak düşünülür.

1933'lerde Nasyonal Sosyalistlerin Almanya'da yönetimi ele geçirmesiyle artan baskı yönetimi II. Dünya Savaşı'nın başlamasına neden olmuş, savaş tüm dünyada özellikle de Avrupa'da sosyal, sanatsal, ekonomik, kültürel vb. alanlarda büyük tahribatlar sebep olmuştur.

II. Dünya Savaşına kadar Avrupa egemenliğinde ve sanatın merkezi olma halinde olan Paris, savaş sonrası bu özelliklerini Amerika'ya devretmiştir. Bu da şunu göstermiştir ki artık ABD uluslararası alanda Paris'in yerini almıştır. Soyut Dışavurumculuk

akımının içinde "Action Painting" hareketi Amerikalı sanatçıların yeni ifade yöntemleri olarak kabul edilmiştir. Adnan Turani şu şekilde ifade eder;

"Bu durumun kabul görmesinde de J. Pollock, A. Gorky"ın de katkıları büyüktür. Gerçeküstücülerden etkilenen soyut dışavurumcular, gerçeküstücüler gibi bilinçaltına dayanan deneyimlere tıpatıp bağlı kalmayıp, o yöntemlerden de esinlenerek doğaçlama-spontan bir eylem içinde resim çabasına girişmişlerdir" (Turani, 1999, s. 296).

II. Dünya Savaşı, rasyonel düzenlere olan şüphe, yaşam rutinlerinin sarsılması ve bireysel özgürlüğe olan istek, 1960'lı yılların ortalarına kadar süren bu resim anlayışının temelini oluşturmuştur. Savaştan bıkan ve çok çeken toplumlar, savaşın yol açtığı yıkım ve felaketleri konu alan yapıtlardansa, hafif ve soyut resimler görmeyi tercih etmişlerdir. Savaş yıllarında faşizm ve komünizmin soyut sanatı yasaklamasına rağmen bu sanatçılar, yeni bir anlayışla savaş öncesinin bütün sosyal, kültürel, sanatsal yaşam değerlerine tepki gösteriyor, bu değerlerle ilgili yeni öneriler geliştiriyorlardı. Bu öneriler genel olarak yoğun bir devinim duygusu içeriyor ve bu devinim mekanik bir hareketlilikten çok organik karakterli bir devinimdi. Tüm bu olan biten sonucu savaşın kalıntılarından, tahribatından ve yaralarından yine acı dolu bir sanat doğmuş oldu. 1940'ların sanatı, savaşların tümüyle altüst ettiği bireylerin yaşamlarının devam niteliği taşıyarak, birbirini izleyen yenilikleri ve değişim arayışlarını getirmiştir.

"II. Dünya Savaşı öncesinde de aynı bunalımlar söz konusudur. Köklü değişim dönemleri, sanatçı duyarlılığını ve heyecanını büyük ölçüde artırmış; Avrupa sanatını verimli toprağı haline gelmiş ve savaş öncesi en güçlü kazanım bu 'kıyamet ve trajediden' çıkmıştır" (Çakır, 2002, s. 186).

Sanatçılar üretimlerinde, içsel olanı ortaya koymaları ve her birinin özgün üslubu ile ortaya çıkmalarına neden olmuştur. Bu yeni bireysel ifade arayışları ile Taşizm, İnfomal sanat ve Action Painting (Eylem Resmi) gibi birçok değişik akım ortaya çıkmıştır. (Cançat, 2016). Alberto Burri, Antoni Tàpies ve daha pek çok dönem sanatçısı gibi Jean Fautrier'ın da üretimleri ve üslubu doğrudan dünyada yaşananlarla ilintilidir. İnfomal sanatçıları Alberto Burri ve Antonio Tapies gibi sanatçılar da savaşın tahribatını anlatmak için kaba, ilkel doku anlayışıyla içgüdüsel üsluba yönelmişlerdir.

Amerika merkezli informal sanatın Türkiye'ye yansması da hemen hemen aynı döneme denk gelmiştir. 1950 sonrası artan teknolojik gelişmelerle birlikte eş zamanlı olarak benimsenen informal sanat anlayışı uygulama pratiğine alan sanatçılar arasında; Zeki Faik İzer, Zafer Gençaydın, Ömer Uluç, Hasan Pekmezci, Güngör Taner,

Mehmet Gün, Özdemir Altan, Mübin Orhon, Asım İşler gibi sanatçılardır. 1980'den sonra Türkiye'nin sosyokültürel ve siyasi yapısındaki gelişmeler 1970'lerde yaşanan ekonomik çöküntüler, şiddet ve kaos ortamı ardından 1980'de gerçekleşen askeri darbe ortamında sivil siyasetinde son bulması ile baskıcı bir politika hakim olmuştur. Siyasetin dışında bilim, sanat, edebiyat gibi disiplinlerde baskı altında kalmıştır.

“Çağdaş Türk sanatının gelişim evreleri, Batı'da olduğu gibi kaotik bir akımlar karmaşasına hiçbir zaman dönüşmemiş olmasına karşın, etkili bir yorum düzeyinin elde edilmevisi. Türkiye'nin her alanda gerçekleştirdiği çağdaş gelişmelerin yoğun sorunsallarla dolu bulunmasına bağlıdır (Tansuğ, 2012, s. 363).

Darbe sonrası süreçte bir tarafta laik pozitivist (aydınlanmacı) diğer taraftan da muhafazakâr milliyetçi-maneviyatçı bir kesim olarak toplumsal ideoloji ayrımları yaşanmıştır. Entelektüel kesimin içine sızan alt kültürle birlikte bazı sanatçılar sanatlarını bu sentezle beslemişler bazıları ise oldukça karşı çıkmışlardır. Siyaset dışında, bilinçaltının keşfi ve toplum merkezli fakat oldukça bireysel bir ifade dili geliştirmişlerdir. Altan Gürman'ın nesne kullanımı ile daha çok malzeme odaklı bir sanatçılar iktidarın denetleyici ve sınırlayıcı etkisini birey- iktidar ilişkisi ele alarak malzemenin imkânlarından yararlanmışlardır.

1.4. Farklı Malzeme Kullanımı Hazırlayan Koşullar

Yaşanılan dünyayı algılama ve anlamlandırma ile şekillenen inanç, yaşam biçimi, düşünce sanatçının benliğini oluşturduğu gibi bir yandan da sanatçının ve sanatın beslendiği yegâne kaynağı oluşturmaktadır. Toplumla iç içe olan sanatçı mağara resimlerinden bu yana içinde bulunduğu dönemin değer yargıları, gelişimler ve toplumsal olaylarla paralel çalışmalarını sürdürdü. Modern çağ ile başlayan informal anlayışı hazırlayan koşullar, bu çağı etkisi altına alan ve oldukça geniş olan endüstri kavramı ile paralellik göstermektedir. Endüstri, toplumsal yapıyı, insanın yaşama bakış açısını ve politikaları etkileyen en büyük etkenlerden sayılabilir. Nesnel olana dayalı yanlısamacı sanat anlayışı ile şekillenen resim yüzeyi teknoloji ve bilimin hızına ayak uydurarak gerek malzemedeki ve yüzey üzerinde gerekse sanatçının yenilikçi düşünce sisteminde değişime uğramıştır. Dolayısıyla sanatçının da böyle bir ortamdan, endüstriden etkilenmemesi düşünülemez. Bir süre sonra endüstri insanda da değişikliklere, psikolojik olarak oldukça fazla etkilerde bulunmuştur. Endüstri, insanı iç huzursuzluklara götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur.

Materyalizmin doğurmuş olduğu bu durum, insanları sürekli olarak endişeli ve huzursuz hale soktuğundan sanatçılar bu duruma tepki göstermeye başlamışlardır. Tepkilerini eserlerinde eşyanın gerçek görünüşünü parçalamakla göstermiştir. Turani bu durumu şöyle açıklar; “Eşyanın bu şekilde dış görünüşünün anlatım konusu olmasının reddedilmesiyle materyalizme olan düşmanlık soyut akımların ortaya çıkması olarak gerçekleşmiştir” (Turani, 1999, s. 550).

Batı sanatı tüm süreçleri içerisinde dine, siyasi otoriteye ve aristokrasiye hitap ederken, Fransız İhtilali'nin sonrasını izleyen yıllarda sanatta burjuvanın egemenliği başlar. 19.yyda kapitalizmin yıkıcı gücünün doğrudan hissedilmesi ile resim sanatında sınırlar aşmaya başlanmıştır. Bu sınırları aşmaya ve eleştirel gerçekliği başlatması ile çağdaş resim sanatına büyük katkısı olan Goya içsel yaşantısını, düşsel yaratıklarını ve bilinçaltının karmaşık yanlarını konu edinmiştir. Yaşadığımız dünyanın kendi renk ve formunu kullanarak oluşturulan resim sanatı anlayışının tam tersini benimseyen ilk izler, Empresyonizm ile başlamıştır. Empresyonizmle birlikte köklenen bu görüş, beş yüz yıllık sanat geleneğini yıkan devrimleri doğurmuştur. “Bununla birlikte; endüstriyel devrimler, buhar ve elektriğin keşfi ve buluşlar insan düşüncesinde yeni çığırılar açmış, bu değişim rüzgârları sanatsal anlamda da yankılarını bulmuştur” (Bavay & Ayteş, 2011, s. 37).

“Renk, resimde biçimi arka plana atmış, resimlerin ana karakterini bizzat rengin kendisi oluşturmaya başlamıştır. Yine Barbizon sanatçıları ve izlenimcilerle beraber sanatta taslak geleneğinin terk edildiği bilinen gerçeklerdendir. Empresyonistlere göre taslak yapmak hayal gücünü ve çalışmalarını sınırlamaktaydı bu nedenle empresyonistler ve daha sonra gelenlerde taslağı tamamen terk etmişlerdir. Geleneğin parçalanmasında değişen toplumsal yapılar ve bu yapıların değişimini etkileyen pozitif bilimlerin kurulması, bilimsel buluşların teknolojik ürünlere yansması sanatçılara ve onların üretimlerine yansımıştır” (Sebahat, 2012, s. 3).

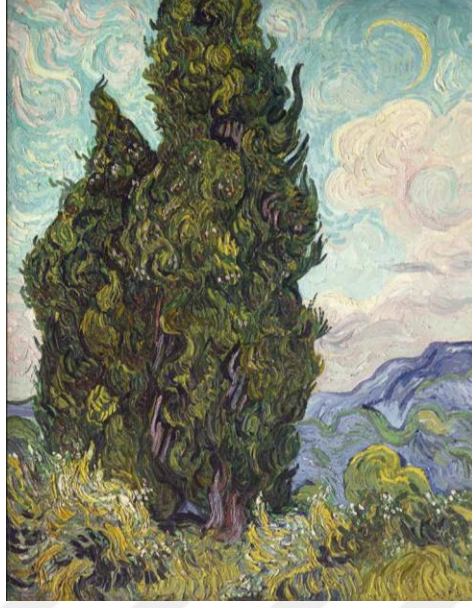
Resim 9. Claude Monet, “Gare Saint-Lazare”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75 x 104 cm, 1877, Oresay Müzesi, Fransa.



https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Gare_Saint-Lazare_-_Claude_Monet.jpg
(Erişim Tarihi: 06.09.2019)

Resim 9’da Monet’in “Gare Saint-Lazare” isimli eserinde görüldüğü üzere, Empresyonist sanatçılar incelendiğinde özelliğın ilk ipuçlarını da görülmüş olur. Yine, post-empresyonistlerden Van Gogh’un Resim 10’da görülen eserinde, ritmik ve coşkulu fırça vuruşları ve boyanın yoğun kullanımı ile oluşturduğu eserlerde gündelik yaşam görüntülerini, peyzaj ve oto portreyi konu edinmiştir. Bireyselliğın yoğun hissedildiği bu sanatçı kendine özgü tekniklerle adından söz ettirdiği gibi 20.yy sanatında da Van Gogh’un izlerini görmek kaçınılmazdır.

Resim 10. Vincent Vangogh, ‘‘Cypresses’’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93.4 x 74 cm, 1889, The Metropolitan Museum of Art, New York.



<https://www.1st-art-gallery.com/Vincent-Van-Gogh/Cypresses.html> (Erişim Tarihi: 06.09.2019)

‘‘20.Yüzyıl başına gelindiğinde artık natüralizm sınırları içinde tüm denenecekler tükenmiş, tüm idealler gerçekleşmiş ve bilimdeki hep daha ileriye amaçlayan anlayış artık sanatta da yeni ve farklı olanı bulmaya yönelmiştir. Bu arayışlar içinde resim kendine mal edebileceği, kendini zenginleştireceği elemanları keşfetmiş ve kullanmıştır’’ (Bavay & Ayteş, 2011, s. 37).

20. Yüzyılın başında sanatçı renkçi anlayışla birlikte resimde önce perspektifi yıkarak derinliği yok etmiş ve form anlayışı renk ile sağlanmıştır. Giotto’dan bu yana süregelen tek bakış noktasını aşarak maddeyi parçalayan ve Kübizm akımının şekillenmesine zemin hazırlayan Paul Cezanne’ın sanatını görmezden gelemeyiz. Renk üzerine yoğunlaşarak yüzeyi sorun edinen sanatçı 20.yy sanatının bakış açısında öncü isimlerden biridir. Resim 11’ de görüldüğü gibi, monarşik dönemlerin tümünde renk resim için bir araçken, bu yüzyılda nesnenin asil biçiminin resimden atılmasıyla rengin feda edilmediği bir renk çağı başlamıştır.

Resim 11. Paul Cezanne, ‘‘Elma ve Portakal’’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74 x 93 cm, 1889, Musée du Louvre, Paris.



<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-c/cezanne-paul/paul-cezanne-elma-ve-portakalli-naturmort-120/> (Erişim Tarihi: 08.09.2019)

Sanat, doğa değildir; sanat, doğanın, biçim veren tinle işlenmesidir. Sanat, renkli biçimlerin düzenli yapısının yardımı ile göze görünen dünyayı insan tininde gerçeklik kazanan bir dünya haline getirir. Doğanın, nesnelerin küplere, silindir ve konilere göre ele alınması da, doğanın, görünen bir dünya, duysal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünölen bir doğa haline getirilmesini ifade eder. Burada, Cezanne'in bir çağın tüm düşünsel etkinliğine kılavuzluk edecek şu anıtsal sözünü anımsamalıyız: ‘‘sanat, doğaya koşut olan bir harmonidir. Bu harmoni, her şeyden önce, bir renkli biçimler organizmasıdır, doğanın aktarıldığı renkli biçimler’’ (Topdemir, 2014, s. 12). Bundan dolaydır ki, onun resminin temelinde, doğanın bir resim organizmasına dönüştürölmesi bulunur.

Tüketim çağı ile özgür yaratımların yaşandığı ve bu yaratımlar ile yaşamın yükünün ağırlaştığı, parçalayıp yok etme düşünöncesinin hâkim olduğu toplumsal yapıda direnen sanat nefes alınabilen bir alan haline geldi. Değişen düşünce yapısıyla, ‘‘Tüm eski değerlere olan inancını yitiren sanatçı, geleneği tümünden reddederek, Kübizm, Konstrüktivizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Soyut ekspresyonizmle, plastik sanatları yeni tanımlamalara götürmüştür’’ (Bavay & Ayteş, 2011, s. 37).

19.yüzyılda sanayileşme ve endüstrileşme ile birlikte baş gösteren, 20.yüzyılda da gittikçe derinleşen, bireyde iç huzursuzlukların yaşandığı, kendisine çevresine yabancılaştığı toplumsal yapıda sanatçının da benzer duygularla hareket ettiği görülmektedir. Sanatçının ve sanatın toplumdaki ve toplumsal olandan etkilenmemesi düşünülemez. Sanatta ki ilkel kavramına olan özlem ve ilkel kültürün saflığının arandığı bu yüzyılda resim yüzeyinde çeşitli değişimler yaşanmış, resim alanında da yeni değerler oluşmaya başlamıştır. Asi ve isyankâr bir ruhla yaratımlarını oluşturan sanatçı, nesnenin parçalanmasıyla biçimi ekarte eder. Bu oluşumun belirmesinde; ilkel kültürün, doğu sanatların soyut ifadelerinin bezeme etkisinin, oldukça önemli etkisi vardır. Teknolojik gelişmenin kaçınılmaz ürünü olan ve anı yakalayan fotoğraf makinesinin icadı ile nesnel gerçekliği fotoğraf üstlenir. Resim alanında anlamsızlaşan geleneksel biçimlendirme yöntemleri nesnel çağrışımlı ya da hiçbir nesnel çağrışımı olmayan bir yapıya bırakır.⁴ Fakat soyut kavramı da ve soyut sanat da tartışılır bir tanımlamadır, çünkü soyut kavramı sadece algıdadır ve elle tutulabilir bir yanı yoktur. Bu anlamda sanattaki soyut kavramı malzeme ile ifade edilirken soyutun somutlaştırılması halini alır. Jean Dubuffet bir söyleşisinde; “Hiçbir şey soyut değildir. Bu yanlış ve kolaycı bir sözcük (...) Yapılan, her zaman bir çağrışımdır” (Ragon, 2009). Demidir. Soyut sanatın önce gelen isimlerinden Kandinsky’nin Resim 12’de görülen “Small Dream In Red”, Malevich’in Resim 13’de ki “Supremus No:50” isimli eserlerinde kullandıkları ifade dili ile, 20.yy sanatında oldukça etkili olmuştur. Özellikle Kandinsky’nin serbest renkçi anlayışta ki çalışmalarını Şentürk Şu şekilde ifade eder;

“Biçimlerin karakterlerinde gerçek bir yabancılaşmaya gidilirken, yapıtın büyük bir hızla gerçekleşmesine bağlı olarak spontan bir teknik benimsenmiş ve içsel olanı ifade etme görevi yalnızca renge verilmişti. Taşizm, soyut ekspresyonizm ve action-painting eğilimleri, çağın bunalan insanının, yaşam içerisindeki her şeyin saçmalardan ibaret olduğunu kabul ettikleri Freud psikolojisi ve Varoluşçuluk düşüncesiyle bütünleşmişti” (Şentürk, 1999, s. 158).

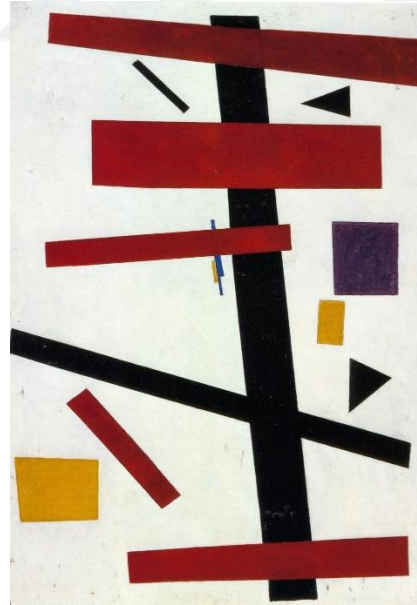
⁴ Saadet Güraslan, AYKIRI MALZEME ESTETİĞİ VE İNFORMAL ART, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2015, s.11

Resim 12. Wassily Kandinsky, “Small Dream In Red”, Karton Üzerine Yağlı Boya, 35,5 x 41,2 cm, 1925, Kunst Museum Bern, İsviçre.



<https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/small-dream-in-red-1925> (Erişim Tarihi: 09.09.2019)

Resim 13. Kasimir Malevich, “Supremus No:50”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97 x 66 cm, 1915, Stedelijk Müzesi Amsterdam, Hollanda.



<https://arthistoryproject.com/artists/kazimir-malevich/supremus-no.50/> (Erişim Tarihi: 10.09.2019)

Bu dönemde ilgi çeken Freud ve Jung'un düşünceleri ile ilkel olana özlem, bilinçaltının keşfi ile farklılaşan sanatsal tavrın gelişmesinde önemli rol oynadığından bahsetmiştik.

Resim sanatında Kübizmle başlayan monotip anlatım biçimlerinden sıyrılarak daha deneysel ve araştırmacı bir tavır sergileyen sanatçılar daha sonraları bilinçaltının dışavurumunu resmetmek üzerinde durmuşlardır.

20. yy. resminde soyut anlayışın yanı sıra sanatta başka bir yön daha oluşmuştur. O yönde sanat dışı malzemenin sanata dâhil olması olarak özetleyebiliriz. Özellikle Dadaizmle birlikte sanat dünyasına giren hazır nesne kullanımı informal sanatın malzeme kullanımı ve seçimine yön vermiştir. Hazır nesne sanat yapıtının kendisi olduğu gibi diğer yandan da özellikle kübizmle başlayan assemblaj örnekleri ile yüzey üzerinde kullanımı anlatım dilini zenginleştirmiştir. Sanatçının seçtiği malzemenin tinsel değeri ve alımlayıcı üzerindeki etkisi de oldukça önemli hale gelmiştir. Kurt Schwitters'in Resim 14'de görülen "Relief in Relief" isimli eserinde ahşap yüzeyde malzemenin çeşitlendirilerek kullanıldığını görmekteyiz. Kullanılan malzemenin organik dokusu ve formu sayesinde yüzeyden mekana geçişin ilk adımları atılmıştır.

Resim 14. Kurt Schwitters, "Relief in Relief", Ahşap Panel Üzerine Yağ, ahşap, alçı ve teneke plaka, 49.5 × 41.3 × 10.2 cm, 1945, Tate.



<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwittersreliefinrelief01259#:~:text=Kurt%20Schwitters%201887%2D1948,49.2%20x%2041.3%20x%2010.2> (Erişim Tarihi: 15.02.2020)

Sanatta meydana gelen bu yeni açılım ve değişmeler disiplinler arası çalışmalar ve yüzey üzerinde doku ile oluşturulan boyut arayışları olarak ortaya çıkmıştır. Bu boyut arayışları ve malzemenin etkisi anlatımı zenginleştiren bir etkisi olmuştur. Bu yenilikleri kullanan sanatçı ne hayat görüşü ne de gerçeklik algısı kendisinden önceki dönemlerle aynıdır. Artık hiçbir şey aynı değildir. Bu sanat dışı malzemenin kullanımının ilk somut örnekleri kübizm içerisinde bir çalışma yöntemi olan sentetik kübizimde görülür. Kolaj ve assemblaj yöntemi ile yaratılan çalışmalarda birbiriyle ilgisiz nesnelere yüzeyde bir araya getirilir. Kâğıt, gazete, karton, toprak, cam, naylon gibi malzemeler yapıştırılıp üzerlerine boya ile müdahale edilmiştir. Kasıtlı olarak bir aykırılık yaratma çabasından mı yoksa yüzey üzerinde estetik görseller bütünü yaratma derdi mi olduğu bilinmez fakat 20.yy sanatında etkin bir rol oynadığı aşikârdır. Doğal malzemeyi resim alanına dâhil ederek yoğun bir doku etkisi elde eden kübist sanatçılar, 19.yüzyılın önemli buluşlarından olan fotoğraf makinesinin icadı ile gördüğünü temsil etme gücüne sahip olan sanatçının artık görüneni olduğu gibi resmetme anlayışı sarsılır. Görüntünün ve resmin biricikliğini yitirmesine neden olsa da fotoğrafı da sanat malzemesi olarak kullanmışlardır. Bu anlayış alternatif gerçeklik arayışı olarak adlandırılabilir. Artık sanat yapıtı görünen dünyanın gerçekliğini resmetmek yerine kendi kurmaca bütünlüğünü yaratmaya başlamıştır. Yüzey üzerinde bir araya gelen gerçekliğin başka yönlerinin arayışı başlar.

“Önce Braque, ardından Picasso'nun resimlerinde şablon harfler kullanmaya başlaması ve resimsel dokuyu zenginleştirmek için boyaya kum, talaş gibi malzemeler katılmasıyla, "Sentetik Kübizm" olarak adlandırılan yeni bir evreye geçilmiştir. 1912-1914 arasına tarihlenen bu sürecin en önemli yeniliği, önce Picasso'nun, ardından Braque'ın kullanmaya başladığı kolaj tekniğidir” (Antmen, 2013, s.48).

Braque ile birlikte Picasso gibi bazı kübist sanatçılar malzeme kullanımının kapılarını aralamış ve öncü bir rol oynamışlardır. Braque'ın Resim 15'de görülen “Cam Sürahi ve Gazeteler” isimli eseri ile Picasso'nun Resim 16'da ki “Masa Üzerinde Bardak” isimli eseri malzeme kullanımına bir örnektir. Malzemeyi yüzeyde kolaj ve assemblaj yöntemiyle kullanan Kübist sanatçılar, iki boyutlu düzlemde, malzemenin pentürel ve doku değerlerinden yararlanarak anlatım dilini zenginleştirmişlerdir.

Resim 15. Georges Braque, “Cam Sürahi ve Gazeteler”, Tuval Üzerine Kolaj, 62,5 x 28 cm, 1914, Özel Koleksiyon.



istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braquebardakkaraf-ve-gazete-1427/ (Erişim Tarihi: 15.09.2019)

Resim 16. Pablo Picasso, “Masa Üzerinde Bardak”, Karton Üzerine Kolaj, 21 x 21cm, 1914, Özel Koleksiyon.



<https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/glass-on-a-table-1914> (Erişim Tarihi: 15.09.2019)

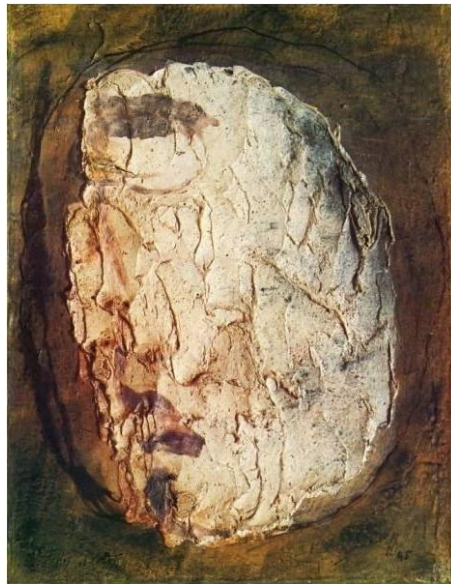
Soyut akımların ortaya çıkması başlayan bu süreç deneysel çalışmalar ve geleneksel malzemenin alternatifi olan doğal malzeme yüzeyde yerini alır. Önceleri kübizmle başlayan ve sonrasında informal anlayışta devam eden bu çeşitlilik bireyselliğin ve

özgünlüğün doğal bir sonucu olmaktadır. Sanatçılar, sanatsal yaratım sürecinde, resmin yapı sorunlarını ele alış biçimleri, materyale karşı duyarlılıkları, geleneksel anlamda resmi temel ifade aracı olan rengin pentürel ve boya özelliklerini kullanmanın yanında; deri, kıl, yün, ip, tahta, ot, kumaş, çuval, alçı, kil, talaş, vb. farklı malzemeleri kullanarak resimlerinde armoniyi yakalamayı başarmışlardır. 20. Yüzyılda sanatçı malzemenin dışında tuval yüzeyinin sınırlarını bile aşmaya başlayacaktır. Yüzey görüntüsü artık başlı başına bir nesne halini almıştır.

“Yüzyılımız tuvale karşı girişilen hamlelerle doludur. Tuvalin içeriğinin boşaltılması, tuvalin çerçevesinin bile resim yapılarak boyanması, tuvalin parçalarına ayrılması, üzerine basılarak, boyalar damlatılıp fişkirtılması, tuval gövdesinin bir bıçakla yarılması, çöplerle ve atıklarla bir tutulması, sıradan bir tüketim nesnesine dönüştürülmesi, bir tuvalet kapısı gibi yazılıp çizilmesi, hırpalanması, sanatçısının özneliğinden koparılması, küfürlü, pomografik yazılar ve resimlerle doldurulması onu yalnızca gözden düşürmek değil, kadavra gibi üzerinde çalışmış gibi bir tutumla araştırmasıyla ilişkilidir” (Giderer, 2003, s. 123-124).

İnformal eğilimler içerisinde malzeme kullanımı da oldukça yaygındır. Malzemenin resmin yerini alması halinde devam eden informal eğilimde malzeme ile soyutlama tarzını yüzeyde birleştirmişlerdir. Resim 17’de Fautrier’ in çalışmasında malzemenin soyutlanarak ele alınmasını görmekteyiz. Beuys’un keçe ve don yağı gibi malzemeleri kullanarak oluşturduğu yaşam ve ölüm kavramlarını, Fautrier de kullandığı impasto tekniği sayesinde kâğıdın kabartılması ile oluşan rölyef etkisini, yaşam veren bir materyal olarak ele almıştır.

Resim 17. Jean Fautrier, “Rehine Başı”, Tuval Üzerine Yapıştırılmış Kâğıt ve Yağlı Boya, 36 x 28 cm, 1944, Özel Koleksiyon.



<https://www.pinterest.es/pin/475552041877344481/> (Erişim Tarihi: 18.09.2019)

1.5. Sanat Malzemesinin Tinsel Değeri ve Alıcı Üzerinde ki Etkileri

Sanat üreticisi yani sanatçı ve alımlayıcı tinsel varlıklardır. Sanatçı eserinde bir şey iletmek istesin ya da istemesin üretilen eserin tinsel bir değeri oluşur. Bu değer kimi zaman sanat nesnesinin biricikliğini yüceltirken kimi zamanda o biricikliğı yıkmak adına çeşitli ifade dilleri olarak alıcıya yansımıştır.

“Sanat antik çağdan bu yana kimi zaman çağrışımlarla büyüleyen yanı, kimi zaman ussal ve aydınlatıcı yanı, kimi zaman sezgi, kimi zamansa yargı gücünü geliştiren yanı ile her zaman insanı, bütünlüğü içinde heyecanlandırarak kendisini bir başkasının yaşamı ile bir görebilmesini ve başkalarında kendisinin olabilecek yaşantıları benimsemesini sağlamıştır” (Fischer, 2012, s. 29).

Sanata felsefi açıdan baktığımızda dört önemli öge görülmektedir. Sanat üreticisi; özne, sanat eseri, alımlayıcı; süje ve süjenin yapıt karşısında aldığı hazdır. Yine felsefi alanda baktığımızda güzelliğın alımlayıcısına estetik özne ve estetik öznenin nesneye karşı aldığı tavra estetik tavrı denilmektedir. Bazı çağdaş estetik kuramcılarına göre çağımızda sanatın belirleyicisi güzel kavramı değildir. Trajik, iğneleyici veya dehşet verici kavramları da sanatın belirleyici haline gelmiştir. Arslan bu konuyu şu şekilde açıklar;

“Sanat, sanatçının dünyasını, onun gerçeğini bize anlatır. Bu gerçek bilim ve felsefede alışlagelen anlamda nesnel ve evrensel bir gerçek değil, öznel ve kişisel bir gerçektir. Sanatçının asıl amacı bize bir şeyler söylemek değil, özel bir dilde bir şey telkin etmek veya bizde bir şey, özellikle bir duygu, bir heyecan uyandırmaktır” (Arslan, 2005, s. 29).

Sanat yapıtı özel duygularla üretilir. Sanatın asıl özelliğı, belirli bir estetik nesne üretmeyi amaçlayan, bir tasarım ya da kurmaca sonucu ortaya çıkan bir etkinlik olmasının yanında, sanatçının yaratıcı gücüne bağlı bulunmasıdır (Bozkurt, 1995, s. 31). Sanat üretimine izleyici olarak gösterilen tepkiler her birey için değişken olabilir. Çünkü her insan kendi değer yargıları ve duygularıyla bir yargıya ulaşır. Bu yargılar olumlu ya da olumsuz olabileği gibi tamamıyla öznel bir alandır. Marks’ın belirttiğii gibi, “süjesiz obje olamayacağı gibi objesiz süje de olamaz.” Yapıtı algılanabilir olduğı sürece algılayanda mutlaka olacaktır. Yapıtı özel anlamları olan bir algılamadır ve onu algılamak için yapıtın anlamlarına dâhil olmak gerekir. Aslında yapıtın anlamı süjenin onda aradığı ya da bulduğı şeylerle ilişkilidir. “Bu teorilerden yola çıkarak demek ki yapıttan algılanan psikolojik algılamalar, yapıttan etkilenen bireyde soyut kavramlara dönüşmüş olarak ifade bulmaktadır. Dış dünyada olmayışları ise tamamen içsel yaşantıya bağlı olmasındandır” (Düz, 2017, s. 31).

İzleyici, gelenekleri, bilgisi, kültürü, toplumsal alışkanlıklarıyla oluşmuş bir bütün olarak sanat yapıtının karşısına gelir. Eserden etkilenme derecesi, kendisini oluşturan duygu, bilgi, içinde bulunduğu toplum normları ve değer yargıları eserle başarılı bir kesişme sağlamasıyla doğru orantılıdır. Eğer bu kesişmeyi sağlayamazsa yapıt ne kadar ihtişamlı ya da başarılı olursa olsun izleyici onu içselleştiremez. İnfomal sanatın önemli isimlerinden olan Alberto Burri' nin Resim 18'de görülen, savaşın tahribatını, atom bombasının trajedik yanını ve ölüm kavramını plastiğin eriyen dokusu ve rengi sayesinde anlattığı eserlerinde, savaşın yaşamamış bir birey izlerken yaşamış bir izleyici kadar etkilenemez.

Resim 18. Alberto Burri, “Kırmızı Plastik M 2”, Tuval Üzerine Plastik 120 x 160 cm, 1962, Guggenheim Müzesi, İspanya.



<https://www.guggenheim.org/audio/track/alberto-burri-rosso-plastica-m-2-redplastic-m-2-1962> (Erişim Tarihi: 12.10.2019)

Bu durumda her toplumun kendi kültürü ile iç içe geçmiş yapıtlar algılandığı ve anlamlandırıldığı kadar değerli olmaktadır. Sanatçıda ki bu biçimin değişmesi arzusu, sanatçının tinsel yanının olması ve sanatsal nesne ile kendi varoluşunu aramaktır. Bu nesnenin belirlenmesinde hiçbir koşul olmadığı gibi yaratıcı bir deney söz konusudur. Sanatçı uygun gördüğü nesneyi seçer, yaratıcılığıyla birlikte nesnede ki özellikleri açığa çıkartıp kendisine göre yeniden kurgular. Bu nesne ve sanatçı arasındaki tinsel bağ eserin oluşmasıyla izleyiciye de aktarılır. Bacon'ın; “Sanat doğaya katılmış insandır” sözü bize bu bütünleşmeyi duyurur” (Timuçin, 2008, s. 153) Sanatsal alana

giren her nesne manevi bir değere ulaşmıştır, toplumsal bir değer olarak varlığını sürdürür. Nesnenin tinsel olarak kavranması ve sanatçı tarafından yeniden yorumlanarak yaratılması özdeşleyim olayını doğurur. Özdeşleyim öznenin nesnelere kavraması ve yaşaması olarak adlandırılabilir. Özdeşleyim ile yaşanan şey nesnenin kendisi değil özne tarafından nesneye yüklenmiş anlam yaşanır haldedir.

“Örneğin yıkık bir sütun karşısında duyduğumuz eziklik, sütuna değil, kendimize ait bir duygudur. Yine ulu bir çınar ağacı karşısında duyduğumuz yücelik duygusal, bize ait bir duygudur, ama bu duyguyu biz kendimizde değil, çınar ağacına yaşarız. Köpük köpük dalgalı bir deniz karşısında duyduğumuz coşkunluk duygusunu biz yine kendimizde değil o dalgalı denizde yaşarız” (Tunalı, 2008, s. 41).

Özdeşleyim ile oluşturulan nesne aracılığıyla ereksel nesne ortaya çıkar. Nesne artık sanatçının kendinden yaratılmış bir nesnesi halindedir. Yaratıcı özne gibi alımlayıcı özne de bu tinsel deneyimin içinde varlığını sürdürür ve herhangi bir çıkarı olmaksızın nesnenin tinsel değerini içselleştirerek eseri izler. İzlediği yapıt karşısında herhangi bir duyguyu yaşaması bu deneyimi yaşamış olmasından kaynaklanır.

İzleyici yani sanat alımlayıcı olarak en yalın en basit kavranan natüralist resimlerdir. İzleyici eseri ne kadar yalın algılsa eserle arasındaki bağ güçlenmiş olur, fakat nesne karşısında pasif kalmıştır. Çünkü nesnede izleyiciyi harekete geçirecek, görünenin ötesini sorgulatacak bir şey yoktur. Oysa yirminci yüzyıl sanatında izleyicinin pasifliği sona ermektedir. İzleyici ve nesne arasında ki bağ zayıflamıştır ve bu bağ zayıfladıkça izleyicinin nesne karşısındaki pasifliği de aktifleşerek devam etmiştir.

“modernleşmenin arka planında yatan aydınlanma, akla duyduğu sonsuz güvenden dolayı bilim aracılığı ile insanlığın her sorununu çözmeyi vaat etmiş olsa da, her iki büyük savaş bu modernist projenin başarısızlığını göstermiş, akla, bilime ve uygarlığa güvensizliği getirmiştir. Bu durumun meydana getirdiği sosyal ve ruhsal problemler karşısında sanatçı da doğaya karşı tavrı değiştirip, izleyicinin göz zevkine hitap edecek eserler üretmekten çok, düşünce üretip, içinde yaşadığı çağın problemlerine dikkat çekmek ve sorgulamak istemiştir. Sanatçıların sosyal meselelerle bu denli ilgilenmeleri, eserlerinin biçimlenişine de yansımıştır” (Oğuz, 2015, s. 70).

Varoluşçuluğun savunduğu insan dünyada acı çekerek, yalnız hissederek yabancılaşarak kendi kendini tamamlayıp belirler, özünü kazanır, oluş özden önce gelmektedir. Nesnelere ise bunun tam tersi söz konusudur. “Varoluşçular kişinin özünü yaratmasının bilincinde olmasını, baskılardan kurtulmasını isterler. Bunun için de özgürlükçü bir felsefe ve sanat anlayışı getirirler” (Turgutlu, 1993, s. 68). Varoluşçu sanata göre nesnelere tek başlarına anlamlandırılıp çözümlenemezler, bireyle olan ilişkileri ile çözümlenmelidir. İşte böyle bir dönemde dolayısıyla sanatçı ve nesne

ile özdeşleşir. İzleyiciyi düşünmeye iterek sanatsal sürecin içine sokan yirminci yüzyıl sanatında artık sanatçı-izleyici kavramları arasında ki tinsel bağ ile sağlanır. İnfomal sanatın içinde yer alan sanatçılara baktığımızda yaşadıkları dönemin sosyal sorunlarını daha net anlatabilmek adına yüzey üzerinde sanat dışı birçok malzemenin kullanıldığını görürüz. Seçtikleri bu malzemeler öylesine ya da göze estetik olarak hitap etmeleri için değil malzemenin tinsel olarak anlamlandırılmış olmasından kaynaklandığını bilmekteyiz. Sanatçının malzeme seçiminde ki bu bağ, izleyene de bir şekilde geçmektedir. Asıl olan malzemenin kendisi değil kullanıldığı yüzey ve ona yüklenmiş anlamdır. Yanmış ahşaplar, çuval bezleri, saman, erimiş plastik gibi malzemelerle oluşturulan ve hatta yüzeyden mekâna taşan bu malzemeler izleyiciye doğrudan ulaşmaktadır. Malzemenin ham ve kaba oluşu, yapının içeriğiyle doğru orantıda ilerler, malzeme serttir ve şiddeti, kaosu simgeler ve estetik hazzı sınırlayarak izleyen üzerinde gerilim yaratmaktadır ve nesne anlam kazanmaya başlar. Nesnelere salt maddesel değerleriyle ele alınmamalıdır çünkü maddesel değer de doğruluğu tartışmaya açıktır. Bu açıdan bakıldığında eserdeki malzemenin de elbette izleyen üzerinde tinsel bir etkisi vardır demek yanlış olmaz.

İKİNCİ BÖLÜM

İNFORMAL SANATIN YAPISAL ÖZELLİKLERİ

2.1. İnfomal Sanatın Yüzey Yapılanmasına Genel Bir Bakış

Yansıtmacı resim anlayışının, nesnel gerçekliği temel aldığı, duyuyla algılanabilen gerçekliği izleyene vermeye dayalı biçim ve içerik bütünlüğü oluşturmaya önem verdiğini bilmekteyiz. Eserin malzemesi her ne olursa olsun gerçeklik olgusunu yaratmaya ve izleyenle paylaşmaya yönelmiştir. 20. yy başlarına kadar süren bu anlayış ile eserdeki kurmaca bütünlük bozulmadan her türlü homojen birleşme ve uyum eserin içerisinde yer almıştır. Nesnel gerçekliği sorgulatan hiçbir içerik ve biçim resme dâhil edilmemiştir. Fakat 20. yüzyıla gelindiğinde resim anlayışındaki tüm dengeler sarsılmış, resim yüzeyinde parçalanmalar ve sanat dışı nesnenin yüzeye dâhil olması ile tüm kurallar alt üst edilmiştir. İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında kendi benliğini sorgulayarak kendi içine yönelen sanatçı biçimsel olanı reddeder. İçsel duyarlılıkla oluşturulmuş spontan lekeler, akıtma ve kazımlar yüzeyde öne çıkmıştır. Her sanat eseri, sanatçının kendisiyle yüzleşmesi, malzeme ile duygularının yeniden yaşayarak düzenlediği analitik bir seans haline gelmektedir. Kuspit için; “Her ne kadar sonuçta ortaya çıkacak şey sanat kılıfı altında kendini ifade etmekten, kendine ayna tutmaktan (yoksa kendi kendini taklit etmekten mi?) ibaret kalabilecek de olsa, atölye, sanatçının kendi kendini tedavi etmeye çalıştığı bir kliniğe dönüşür” (Kuspit, 2006, s. 31).

Soyut resmin içerisinde bir ifade dili olarak gelişen infomal sanat anlayışında resmin ifade araçları terk edilmemiştir. Renk ve leke en güçlü ifade aracı olarak kullanılmaya devam edildi. Oluşturulan bu yeni yüzeyde çizgi, renk, leke, doku gibi etkiler boyanın sunduklarının dışında kalarak ot, deri, kıl, keçe, ip, alçı, çuval gibi birbirinden bağımsız pek çok nesne resim yüzeyinde renk ve doku etkileri oluşturmaya başladı. Bu anlayışta oluşan bireysel hareketler, yeni ve özgün ifade arayışlarını beraberinde getirmektedir. Yeni ve özgün biçimsel arayışların peşinde olan sanatçı, deneysel çalışmalara yönelmiş ve iki boyutlu yüzeyde üçüncü boyut arayışları başlamıştır. Geleneksel resim anlayışının terki ile başlayan bu süreç özgün, yaratıcı ve zengin bir ifade biçimi olarak evrilmiştir. Bu anlayış dönemin en öncü ve baskın tavrı haline gelmiştir. İnfomal sanatta resim yüzeyinin yapılandırılmasında genellikle fırça

kullanılmadan oluşturulan doku, renk, çizgi, biçim, ritim ve hareket gibi resmin plastik unsurları nesnel olanı yansıtmaya kaygısı gütmeyen ortaya çıkan otomatizm ile oluşturulan amorf imgelerin oluşturulması ile karşımıza çıkmaktadır.

“Art Enformel” kapsamında gündeme gelen ressamların ortak özelliği, sanatta form’dan (biçimden) yana olmamaları değil, Kübizmin soyut-geometrik formelliğini (biçimselliğini) reddetmeleri, daha lirik, dürtüsel, dışavurumcu bir soyut anlayış benimsemeleridir” (Antmen, 2013, s. 152).

Resim 19. Antoni Tapies, “Cos de Materia i Taques Taronges” (Malzemenin Bedeni ve Turuncu İşaretler), Tuval Üzerine Karışık Teknik, 162 x 130 cm, 1968, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.



<https://tr.pinterest.com/pin/143270831865707174/?lp=true> (Erişim Tarihi: 25.09.2019)

Özgünlük ve bireysellik sonucu üretilen eserler, düşüncenin bir aşamasıdır. Resim yüzeyinde malzeme yerini almış olsa bile resmi yapılandıran biçimsel elemanlar; çizgi, renk, leke gibi ifade araçları kullanılmıştır ve yüzeyde yine önemli bir yer tutmaktadır. Estetik öğelerden olan ritim, armoni, denge ile boşluk doluluk, açık koyu, ışık gölge, düzlem derinlik, doku gibi görsel öğeler de anlatımı zenginleştirmeye devam etmiştir. Resim 19’da görülen Tapies’in “Cos de Materia i Taques Taronges” isimli eseri yüzeyde, plastik unsurların ve malzemenin kullanımına güzel bir örnektir. Değişen tek şey aslında geleneksel resim anlayışının reddettiği sanat dışı malzemenin estetik kaygılar güdülmeyen yüzeyde kullanılmasıdır. Özellikle toz, mermer gibi malzemeler ile yüzeyde doku etkisini artıran sanatçının yüzeyleri birer savaş yıkıntısı, enkazı hissi yaratır. 1947 yılında Paris’te soyut dışavurumculuğa paralel olarak gelişen bu anlayışta ressamın psikolojik yaklaşımlarının da yüzeyde nasıl yer aldığını görmek mümkündür.

Özellikle Alberto Burri çalışmalarında oluşturduğu yüzey yapılanmasında psikolojik etkileri ve malzemenin informal değerlerini kullandığını Resim 20’de görmekteyiz. Resim 21’ de olduğu gibi Wols’un yüzeyleri ise pentürel değerler, oldukça spontan bir şekilde kullanılmıştır.

Resim 20. Alberto Burri, “Legno e Rosso 3” , Ahşap Üzerine Yakma ve Yağlı Boya, 62 x 34 cm, 1956, Harvard Sanat Müzeleri.



<https://www.harvardartmuseums.org/art/228218> (Erişim Tarihi: 25.09.2019)

Resim 21. Wols, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65 x 81 cm, 1951.



[https://uploads0.wikiart.org/images/wols/unknown-title\(1\).jpg](https://uploads0.wikiart.org/images/wols/unknown-title(1).jpg) (Erişim Tarihi: 26.09.2019)

İnformal anlayış içinde oluşturulan çalışmalar, sanatçının pentür değerlerini ve malzemeyi özgürce bir araya getirmesi ile oluşmuştur. Bu durumu Burunsuz, şu şekilde açıklar;

“Özellikle aksiyon sanatına yakın duran isimler, malzemelerine dayalı tüm agresiviteyi dışavurarak, olağanca özgürlüğüyle doğal davranabilmişlerdir. Sürme, püskürtme, akıtma, leke atma, boya değdirme vb. yaklaşımlar içine girerek, bütünüyle sanatlarına içselliklerini yansıtmışlardır” (Burunsuz, 2019, s. 547).

İnformal sanatçıların tümünde görülen bu durum malzemenin kullanılması şartıyla oluşturdukları her resimde özgür isteme bağlı çalışmalar ortaya koymuşlardır. Yüzey artık alışıl gelmiş formundan çıkarak zengin bir ifade dili ile yeniden yaratılmıştır. İnformal anlayış sadece yüzey resmi olarak algılamak çok doğru bir tercih olmaz. Zamanla sanatçılar yüzey üzerinde malzeme ile oluşturdukları anlatımlarını, yüzeyden mekâna taşımışlardır. Biçimsizlik olarak düşünülebilen bu anlayış mekâna yerleştirme ve mekân kullanımı ile de oluşturulmuştur. Yüzeyden ayrılan malzeme, pentürle yaratılan etki verilmesi açısından yine seçilen malzemenin rengi doğal olarak o etkiyi sağlamıştır. Kiefer’in Resim 22’de görülen “Nigredo” ve Tapies’in Resim 23’de ki “Cadira i roba (Sandalye ve Giysiler)” isimli eserlerinde bu etkiyi görmekteyiz. Kiefer, tarihin vurgusunu eserinde kullandığı kitaplar ile ele almış ve yıkım ve deneyselliği bir arada izleyene aktarmıştır. Sanatçı bu anısal boyutlarda ki çalışmasında, sürekli yenilenmeyi ve toplumsal trajediyi malzemenin duyumsallığı ile yakalamıştır. Kurşun ağırdır ve kitap imgeleri kurşun ile sağlanmıştır böylelikle imge bellek metaforuna dönüşür.

Resim 22. Anselm Kiefer, “Nigredo”, Kurşun, Çelik, Tel, Yağ, Tuz, Alçı, Reçine, Akrilik, Pastel, 320 x 160 x 100 cm, 1998, Ben Westoby.



<https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-nigredo-morgenthau> (Erişim Tarihi: 12.10.2019)

Resim 23. Antoni Tàpies, “Cadira i roba (Sandalye ve Giysiler)”, Nesne montajı, 94 x 76 x 63 cm, 1970, Fundació Antoni Tàpies, Barselona.



<https://www.flickr.com/photos/hugotte/26087023673> (Erişim Tarihi: 13.10.2019)

Tàpies, Resim 23’de görülen çalışmasında ise, sandalye gibi oldukça gündelik bir nesneyi mekânda kullanarak, malzemenin işlev ve bağlamının aslında tek bir anlam içermediğini vurgulamıştır. Özellikle Kiefer ve Tàpies’in yüzeyden mekâna geçiş

yaptığı çalışmaları oldukça fazladır. Malzemenin mekân içerisinde kullanımı izleyici üzerinde oldukça etkili olmuştur. İki boyutlu yüzeyde malzeme ile başlayan üçüncü boyut arayışları bu çalışmaları ile tamamen özgürleşmiş hissi vermiştir.

2.2. İnfomal Sanatta Renk Yorumu

Tarihten bugüne resim sanatının başlıca ifade araçlarından biri olan renk, en basit anlamıyla ışığın yansıma biçimidir. Titreşimler halinde beyne ulaşan dalga boyları, ışıktan gelir ve nesnelere üzerinden yansıyarak göz retinasından geçer. Beynin rengi algılaması bu şekilde başladığı gibi her renkte insan psikolojisi üzerinde ki etkisi de dalga boyu ve titreşimlerle ilgilidir. Geçmişten geleceğe simgesel ve yapısal etkisi olan renkler, değişimler gösterse de etkisini her daim sürdürmektedir. Simgeler dünyasında olumlu ve olumsuz anlamlar yüklenen tek simge renklerdir. Kültürel, coğrafi, toplumsal ve sosyolojik farkların göstergesi olabildiği gibi aynı zamanda çevremizi anlamlandırmamız için kullanılan önemli bir iletişim aracıdır. Renkler ile kurulan iletişimde renklere sembolik ve kültürel anlamlar yüklenmektedir. Renk, böylelikle tasvir amaçlı kullanıldığı için sembolik ve kültürel izler taşımaktadır. Işığın çözümlenmesiyle birlikte başlayan süreçte pek çok sanatsal tavrın ortaya çıkmasına neden olan renk kullanımı, rengin kendi içindeki bağımsız etkilerine dayanan soyut resim anlayışına kadar ilerlemiştir.

Aynı zamanda renk duyguların ifadesinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Psikolojik açıldığından bakıldığında her rengin insan üzerinde bir etkisi olmaktadır. Duyular üzerinde etkili olan renk, her zaman aynı etkiyi bırakmayıp kimi zaman çarpıcılıktan çıkarak gözü yorabilir. “Bir süre sonra da bu renk bilinçaltını etkileyip iç tepkisel (psişik) bir etki yapar. Bu yüzden renk psikolojisi çok karışık bir sistemi barındırır ” (Işingör, Eti, & Asher , 1986). Beynimizde algılanan ve uyaran duyum konumunda olan renk, insanlar üzerinde kuvvetli psikolojik etkilerde bulunabilir. Renkten etkilenme derecesi kişilerin duyarlılık derecesiyle ilgili olabilir.

Binlerce yıl hacmin oluşumu, üç boyutlu görünüm ve formun biçimlenmesi için araç olarak renk kullanılmıştır. Doğa gözlemine dayalı geleneksel resim tavrına dayalı renk algısı, bağımsız renk algısına dönüşene dek kendisine uygulama alanı bulmuştur.

“Yanılsama ve benzeri tüm fazlalıklardan arındırılmaya çalışılır. Yalnızca tuvalin düzlüğü ya da boyanın varlığı gibi resmin kendine özgü nitelikleri sorgulanır. Yanılsamaya dayanmayan bir yüzey resmi hedeflenir ve çoğu kez herhangi bir şeye

gönderme yapılmaz. Rengin katıksız görseelliği ile ilgilenir” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 242).

Hiçbir nesnel referans taşımayan rengin, formdan bağımsız düşünülmesi soyut sanatın doğmasına zemin hazırlamış. Üretilen eserde görülen dünyaya ait hiçbir imgenin olmaması hazzın doğrudan plastik değerlerle ilgilenmesine neden olmuştur. Böylelikle resim sanatında ki bu değişim sanatçının içselliğiyle ilgilendiği gibi izleyicinin de iç dünyasına hitap etmeye başlamıştır. Mehmet Ergüven yorumunda şöyle der:

“Uygurlık tarihinde rengin bağımsız bir anlatım aracına dönüşmesi, bireyin kendini keşfetmesiyle mümkün olmuştur. Gerçi Rönesans”la birlikte bu konuda önemli bir adım atılmıştır, ama yine de bunun resim dilindeki karşılığını bulmak bir hayli zorlamıştır insanoğlunu; çünkü rengin ait olduğu nesneden soyutlanması sürecinde, daima farklı bir bilinç niteliği söz konusudur. Bunun önkoşulu ise, figürden çok öznel duyarlılığı algılamaya yönelik bir ihtiyacın gündeme gelmiş olmasıdır” (Ergüven, 1992, s. 74).

Renkle ilgili 19. yüzyıla kadar gelen buluş ve yenilikler renge yeni yaklaşımlar sağlamıştır. Işık-gölge anlayışından, ışık-renk anlayışına geçen empresyonist sanatçılar ile yüzeyde renk kullanımını gerçek anlamda keşfetmişlerdir. 20.yy da kübizme başlayan nesneye ait değer algısından çıkarak özgürleşen renk, tinsel olanın ifadesine yönelmektedir. Rengin bu şekilde kullanımı rengin psikolojik ve fizyolojik özelliklerini kullanmayı gerektirir. Rengin nesneden uzaklaşması ile yüzeyde biçimsel öğelerin kullanımında değişik malzemeler ve yöntemler geliştirmesine zemin hazırlamıştır. Bu arayışlar sonucu rengin etkisini kuvvetlendirmek için dokulu yapısını da kullanmak isteyen sanatçı, özellikle informal anlayışta boyanın yoğun dokusunu kullanarak rölyef etkisi yaratmıştır. Tapies, Resim 24’de görülen “Verd-blau Palla (Yeşil- Mavi Saman)” isimli çalışmasında boyanın dokulu yapısının malzeme ile iç içe geçerek yüzeyde bir rölyef etkisi yakaladığını görmekteyiz. İnformal sanatçının renk algısı da tıpkı malzeme zenginliği gibi geleneksel anlayışla sınırlı kalmamıştır. Resim sanatında yeni ve zengin bir ifade dili geliştirilen bu anlayışta, rengin bağımsız etkisini kullanan sanatçı, yüzeyde ki rengi elde etmek için sadece boya ile sınırlı kalmadan kullandığı doğal malzemelerin de renk özelliğini yüzeyde kullanmıştır.

Resim 24. Antoni Tapies, “Verd-blau Palla (Yeşil-Mavi Saman)”, Ahşap Üzerine Karışık teknik, 88,9 x 116,84 cm, 1968, Fundació Antoni Tàpies.



<https://www.soylentidergi.com/antoni-tapies-hayati-ve-eserleri/> (Erişim Tarihi: 05.11.2019)

Böylelikle renk, boyanın sınırlarını aşan daha yaratıcı ve deneysel arayışlarla kendi çeşitliliğini oluşturmuştur. İnfomal sanat anlayışında boyanın kullanımı da oldukça önemlidir. Boyanın serbest ve spontanite ile sürülmesi infomal sanatçı için bir araç halini almıştır. Mesela Jean Fautrier’in Resim 25’de görülen eserinde, soyut jest ve biçimlerle oluşturulmuş olduğunu görmekteyiz. Oluşturduğu leke yapılanması, primitif duvar resimlerini çağırıştırır. Boyanın ve malzemenin katmanlı yapısı yoğun şekilde hissedilir. Özellikle malzeme ile daha yoğun bir söylem dili oluşmuştur. Daha lekeci, dışavurumcu, lirik soyut eserler her türlü malzeme kullanımına elverişlidir. Organik ve deneysel biçimler, saf tonların karşı ilişkileri ile zenginleşir.

Resim 25. Jean Fautrier, “Symetries IV”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54 x 73 cm, 1957, Özel Koleksiyon.



<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-day-sale-pf1935/lot.203.html> (Erişim Tarihi: 10.10.2019)

Hızın yoğun hissedildiği sanatçı Mathieu, Resim 26’da ki gibi eserlerinde kendinden geçen zihin ve o zihne eşlik eden lekeler, akıtma ve damlatmalar uzak doğu efektlerine benzeyen çizgileri kullanır. Siyahın vurgulu bir şekilde kullanıldığı resimlerinde eğer zemin canlı renklerden oluşuyorsa çizgi ve lekeler siyahken (Resim 28), zemin eğer gri ise üzerindeki çizgi ve lekeler bu kez sıcak renkler (Resim 27) kullanmıştır. Zemin canlı renklerden oluşuyorsa desende siyah tercih edilebiliyorken, zemin gri tonlarından oluşuyorsa renk tercihi daha sıcak sarı, turuncu ve kırmızılar olabiliyor.

Resim 26. Georges Mathieu, “Untitled”, Kâğıt Üzerine Sulu Boya ve Mürekkep, 76,8 x 56,5 cm, 1959.



<https://www.mutualart.com/Artwork/UNTITLED/4DB12AC931F7A68F> (Erişim Tarihi: 14.10.2019)

Resim 27. Georges Mathieu, “Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 x 100 cm, 1984, Alain and Michèle Carles collection.



<https://www.artcurial.com/en/lot-georges-mathieu-1921-2012-composition-1984-huile-sur-toile-3969-54> (Erişim Tarihi: 15.10.2019)

Pierre Soulages, Siyah rengin hâkim olduğu resimlerinde beklenmedik bir şekilde, toprak rengini, kırmızıyı, maviyi spontan hareketlerle kullanarak, “karanlık evrenine gökyüzüne açılmış pencereler kazandırır” (Ragon, 2009, s. 92). Şeffaf boya değerleriyle oluşan kalın boya katmanlarında eski fırçalarla, deri lastiklerle katmanları biçimlendirerek hareketli organik bir yapı oluşturur. Saulages Resim 28’de görüldüğü gibi farklı derinlikteki fırça hareketleri zaman zaman ceviz boyası ve katranla kahvenin açık-orta ve koyu rengini açığa çıkarır.

Resim 28. Pierre Soulages, “Peinture”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97 x 130 cm, 1965, Özel Koleksiyon.



<https://www.artcurial.com/fr/lot-pierre-soulages-ne-en-1919-peinture-97-x-130-cm-29-mai-1965-1965-huile-sur-toile-3316-209> (Erişim Tarihi: 06.11.2019)

Ayrıca soyut ekspresyonist ve informal anlayışta spontan ve özgür fırça vuruşları ile rengin etkisi ve enerjisi daha da artırılmıştır. Hızı, dinamizmi ve aksiyonu hissedebilmek için kullanılan renkler genelde zıt renklerde, dalga boyu yüksek olan renklerle sağlanmıştır. Kırmızı, sarı, turuncu yoğun kullanılan renkler arasındadır. Özellikle malzeme ile oluşturulan yüzeylerde doğal malzemenin rengine yakın ya da tam tersi tamamen zıt renklerle oluşturulan kompozisyonlar aksiyonu direkt alıcıya iletmektedir.

İnformal sanatta yoğun bir şekilde kullanılan boya ve özellikle çarpıcı renkler ile birleşen malzeme, anlatımı daha da derinleştirdiği gibi hissedilen duygusunda daha yoğun yaşanmasına neden olur. Özellikle fazlaca kullanılan kırmızı renginin zaten

psikolojik etkisi iç dünyanın dışavurumunu temsil etmektedir. Siyah ise iktidar ve gücü ya da tam tersi bilgeligi temsil ettiği düşünülmektedir. İnfomal sanatta renk başlı başına bir form, biçim olarak kullanılmıştır. Tüm bu dominant özellikler infomal sanatın renk anlayışında bir araya gelmiştir.

İnfomal sanatın önemli temsilcilerinden Antonie Tapies, malzemeyle oluşturduğu soyutlama resimlerinde kendi işaret bütünlüğünü, sembollerini kullanmıştır. Resim 29’da görüldüğü gibi genellikle kahverengi, bej, siyah renklerini ve bu renklerle kontrast oluşturacak renkleri seçer. Savaşın yarattığı travmaları sembolize eden doğal oluşumları rastlantısal hareketlerden çok malzemenin kendi yönlendirmesiyle doğru ifadeyi ortaya koyduğu görülmektedir.

Resim 29. Antoni Tapies, “Arquitectura (Mimarî)”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 163 x 163 cm, 1963, Galerie Cazeau-Beraudiere, Paris.



<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/antoni-tapies-1923-2012-arquitectura-architecture-6100723-details.aspx> (Erişim Tarihi: 17.10.2019)

Yine soyut dışavurumculuk adı altında anılan Anselm Kiefer, anlayış olarak tamamen spontan hareket etmese de yüzey üzerinde ki kompozisyonları ve malzeme kullanımını ile infomal anlayışta çalışmalar yapmış bir sanatçıdır. Kiefer de geleneksel resim tavrını terk ederek boyayı çok kalın bir tabaka şeklinde kullanmıştır (Resim 30). Büyük lekeler halinde spatula yardımıyla oluşturulan yüzeyde genelde renk seçimi monokrom ve soğuk renkler hâkimdir. Tıpkı diğer infomal sanatçılar gibi rengin leke etkisinin yanında malzemenin kendi rengini yüzeyde kullanmıştır.

Resim 30. Anselm Kiefer, “Das Balder-Lied”, Sırlı elik çerçevede işlenmiş kurşun üzerinde orijinal fotoğraf ve ökse otu, 240,3 x 170,18 cm, 1988.



<https://www.thebroad.org/art/anselm-kiefer/das-balder-lied> (Erişim Tarihi: 17.10.2019)

Kiefer renk ile yaratacağı etkinin büyük bir kısmını malzemenin saf rengini kullanarak yaratmıştır. Görsel ifade ve anlatımı oldukça yüksek olan bu resimlerde, sarı rengini doğrudan boyayarak elde etmek yerine yüzeye direk olarak saman yapıştırılmayı tercih etmiştir. Hem lekesele etki hem de resmin içeriği ile ilgili malzeme kullanımı söz konusudur. Kiefer’in sanatında hiç bir şey tesadüf kavramı yapılmamıştır.

2.3 İnfomal Sanatta Resim Yüzeyinin Doku Yapılanması

Doku, resim sanatında görüntü ve boyutlu olmak üzere kullanılan ve anlatımı derinleştiren bir araçtır. Doku yüzeylerin gözle görülen ve hatta elle hissedilebilen dokunsal değerdir. Doku özünde benzer biçimlerin sistemli ya da sistemsiz bir işleyişle yan yana gelerek dış yüzeyi oluşturur.

“her malzeme (organik-inorganik) bütünü örgütleyen iç yapı maddesi, kendini dış yüzeylerle, kabukla, “doku” ile kendini “görünür” kılar. Doku mekânı, hacmi, formu, “yüzeyleri” örgütleyen malzemenin, iç yapı maddesinin, “plastik görünüşüdür”. Aynı zamanda, içi sınırlayan bir dış yüzey örgüsüdür. Mekân, yüzey, derinlik elemanlarının “vizüel (dış görünüm)” algısı da dokudur. Bir başka deyişle doku; yüzey, renk, ton gibi iki boyut etkisi yapan öğeleri, üçüncü boyuta götüren bir öğedir. Formu, biçimi, yüzeyi karakterize eden öğedir” (Atalayer, 1994, s. 194).

Temelde doğal ya da yapay objelerin dış yüzeyinde formun, biçimin karakterini vermekle birlikte hacim etkisi yaratmaktadır. Önder Tüzcet’in doku tanımlaması şu şekildedir;

“İki boyutlu plastik değerlerden (çizgi, biçim, ton, renk) üçüncü boyuta (Form’a) geçerken, bir ara elemanı olarak doku kavramı karşımıza çıkar. Doku, çevremizi zengin bir şekilde saran, tabiat ve insan yapısı bütün yüzey ve formları kuvvetle karakterize eden önemli bir eleman olarak karşımıza çıkar” (Tüzcet, 1967, s. 1).

Sanat alanında dokunun önemli olmasının sebeplerinden biri hem görsel hem dokunsal olan tek sanat elemanıdır. Tam bu noktada doku, plastik ve grafik etkisi olan bir elemandır. Cansız ya da canlı tüm varlıklar dokunsal bir düzene sahiptir ve bu düzen bize objenin ne olduğuyla ilgili fikir verir, sosyal ve kültürel anlamlar barındırır, metafora açıktır. Doku ister görsel ister dokunsal olsun resmin derinliğini ve anlamı yükselten bir öğedir. Doku, ifadeyi güçlendirir, görsel algının dikkat çekici unsuru olmaktadır. Renk ve doku ile zenginleşen yüzey plastik öğeler açısından yeterince ilginç bir hal almaya başlar. Organik ya da inorganik olsun maddeye has bir özellik olan doku aslında, maddenin niteliklerini taşımaktadır.

“Görsel sanatlar için, resimsel elemanlarla malzeme ve materyal ile gelişen, duyuları tatmin eden, görüntünün hassasiyetini artıran strüktürel bir varlıktır. Doku bir efekt olarak ister resim ister grafik sanat yapıtlarında olsun, sanatçının üzerinde durduğu bir değerdir” (Bigalı,1999, s.272; Aktaran: Akçay, 2015, s. 59).

Akçay, dokunun resim sanatındaki önemi hakkında şu ifadeleri kullanır; “Bu tanımlamalardan yola çıkarak dokunun, insanın daha önceki edinmiş olduğu bilginin doğrultusunda beyinde nesne üzerinde çağrışım yaptırın bir durum olduğu görüşüne ulaşmak mümkündür” (Akçay, 2015, s. 59) . Dolayısıyla doku görsel algıyı bütünleyen bir olgu olmakla birlikte yüzeyde boyut ve form oluşturan önemli bir sanat elemanıdır.

20. yy sanatında ise renk kadar önemli bir diğer konu da dokudur. Yüzeyde malzeme yardımıyla oluşan doku yapılanmasıdır. İnfomal sanatçının yaratım sürecinde yeniliğe ve deneyselliğe açık resim yüzeyinde, doku arayışları yeni tekniklerin gelişmesine de neden olmuştur. Önce boyanın sanki bir çimento gibi yoğun bir şekilde kullanımıyla oluşturulan katmanlar zamanla sanatçı için yeterli bir ifade dili ile doku kaynağı olmaktan çıkmıştır. Özellikle 20. Yüzyıl sonrasında sadece boyanın doku yapısıyla yetinmeyen sanatçı, dokunsal doku arayışlarına girmiştir. Kübizmle birlikte başlayan yüzey üzerinde sanat dışı malzemenin kullanılması durumu bu dönemde ve infomal anlayışta da oldukça sık ve yoğun kullanımı olan bir yaratım sürecini doğurmuştur. Boyutlu ve formu olan bir görünümü boyayarak elde etmek yerine sanatçılar istedikleri dokuları direkt yüzeye monte etmişlerdir. Bu aşamada monte

edilen malzemenin kullanımı anlam ve bütünsellik açısından yüzeyi zenginleştirmiştir. Bu bağlamda Resim 31’de Görülen Tapies’in çalışmasında doku, malzemenin yüzeyde kullanılması ile sağlanmış olmakla birlikte, malzeme ile sağlanan bu doku yapılanması adeta yüzeyden taşarak izleyene ulaşmaktadır.

Resim 31. Antoni Tapies, “Kol ve Saman”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 220 x 270 cm, 2000.

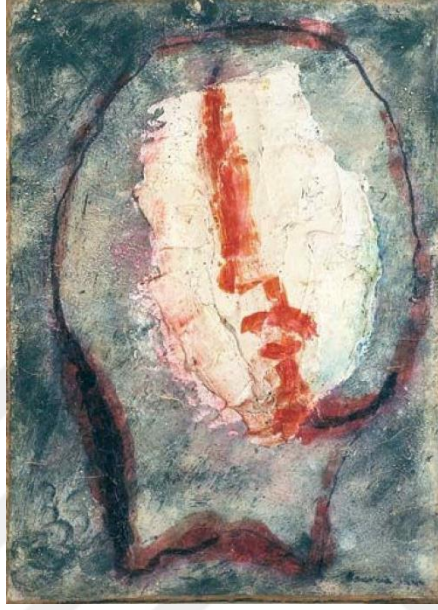


<https://www.waddingtoncustot.com/exhibitions/80/works/> (Erişim Tarihi: 26.10.2019)

Sanat tarihten bu yana sanatçı içselleştirdiği her konuyu öze uygun aktarabilmek için çok çeşitli söylemler ve yöntemler geliştirmiştir. II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileri ile endüstri toplumunun yarattığı toplumsal ve siyasal her türlü zorluk sanatçının konusu haline gelmiştir. Objenin resmini yapmak yerine yaşamın dinamikleriyle beslenen ve içsel dilin ifade aracı olan malzeme kullanımı ön plana geçmiştir. Sanatçılar, II. Dünya Savaşının neden olduğu zorlu geçen yıllarda üretimlerinde dokunsal etkiyi ve malzemeyi yüzeye taşıyarak hem anlatım dilini zenginleştirmiştir hem de yaşadığı çağın izlerini malzeme yardımıyla izleyene iletmiştir. Yaratma içtepisini harekete geçiren, üretimi heyecanlı hale getiren ve farklı malzemelerle oluşturulan üçüncü boyut arayışları ile yüzey güçlü ve çarpıcı bir hal alır. Özellikle tam bu dönemde Fautrier tarafından bulunarak uygulanan “İmpasto” tekniği kullanılmıştır. İtalyanca olan impasto kelimesi, “hamur” anlamına gelmektedir. Aysun Cançat, impasto tekniği ile ilgili şöyle bir belirtme yapmıştır;

“Fautrier, sanat kariyeri boyunca üretimlerde yeni metot ve teknikler araştırmış, geliştirmiştir. Bu tekniklerden biri de “yüksek hamur” olarak da tabir edilen “impasto” tekniğidir. Sanatçı, impasto tekniğini hem resim hem de heykel olarak adlandırmıştır. O, çeşitli malzemelerin olanaklarından yararlandığı bu kalın boya tekniğinin önemli bir ismi olmuştur” (Cançat, 2016, s. 688).

Resim 32. Jean Fautrier, “Head of a Hostage No. 20” (Bir Rehinenin Başı, No: 20), Tuval Üzerine Yapıştırılmış Kâğıtlar, Alçı ve Yağlı Boya, 33 x 23.8 cm, 1944, Modern Sanat Müzesi, Paris, Fransa.



<https://publikart.net/exposition-jean-fautrier-musee-dart-moderne-de-ville-de-paris/> (Erişim Tarihi: 29.10.2019)

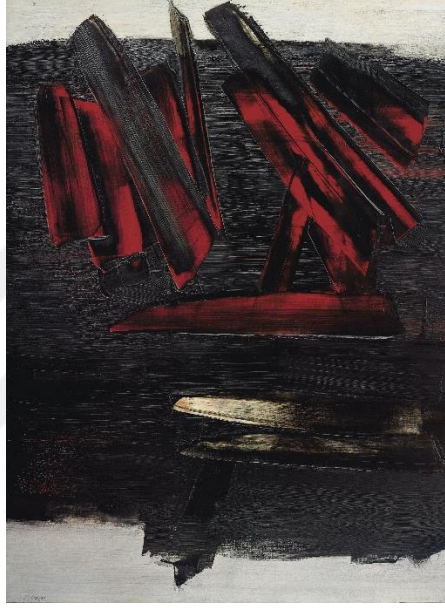
Fautrier, 1930’larda tuval yüzeyini terk ederek, kâğıt üzerinde çalışmalarını oluşturmaya başlamıştır. Tuval üzerine kâğıt yapıştırarak, yani bir kat yapıştırıcı sürerek kâğıdı yüzeye yapıştırır, zamlı boya da kalınca bir şekilde yüzeye sürülür. Bu yüzeyde rölyef etkisi oluşturacak şekilde kâğıt, hamur haline gelmiş ve kabarmıştır. Resim 32’de görülen çalışmasında olduğu gibi, bu hamurlaşan kâğıt üzerinde guvaj, sulu boya ve mürekkeple renklendirmeye başlamıştır. Bu şekilde malzemenin anlamı derinleşmiştir. Ragon Fautrier’in çalışmalarını şu şekilde açıklar;

“Bu grafizm, malzemenin ifadeciliğini ortaya çıkarıyor, yüzün, çıplak kadının ya da nesnenin çevre çizgilerini balçıktan çekip alıyordu. ‘Nihayet resmin üzerine, sığağı sığağına sürülmüş sıvıya karışan pastel boya kıymıkları serpiyordu” (Ragon, 2009, s. 47; Aktaran: Burunsuz, 2019).

“Fautrier, kıvrımlı kâğıtlar, kutular, pasta kalıpları, kese kâğıtları, masuralar, kibrit kutuları, meyve sandıkları ve kapaklar gibi her gün kullanılan gariban, anonim nesnelere, nesne serilerini yapmayı seçerken, onları kendi üslubunun kalıbından geçirip onlara başka bir boyut getiriyordu. Bu çıplak nesnelere gündelik yaşantımızın rehineleri oluveriyordu” (Ragon, 2009, s. 50; Aktaran: Burunsuz, 2019).

Soulages, Resim 33’de olduğu gibi, üretimlerinde boyanın doku etkini kullanan sanatçılardandır. Geniş fırçalar hatta marangoz, nakışçılık aletleriyle sürer. Boyanın doku etkisini seven sanatçı, Ragon’un aktarmıyla kendisini şu şekilde ifade eder; “Değişen maddeleri severim, maddelerin tuzağa düşürdüğü zamanı...”der (Ragon, 2009, s. 91; Aktaran: Burunsuz, 2019). Fırça darbeleriyle oluşan doku etkisi yer yer kazımlar ile yatay ve dikey organik formlara evrilir.

Resim 33. Pierre Soulages, “Peinture”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 186 x 143 cm, 1959, Özel Koleksiyon.



http://www.artnet.com/artists/pierresoulages/peinture186x143cm23d%C3%A9cembre-1959-XcJQICK_BFeQvqQ70Vnr7A2 (Erişim Tarihi: 01.03.2020)

Wols ise, sanat anlayışı ile informal resme ve lirik soyut anlayışa tıpkı Pollock’un spontan hareketleri ile yaklaşmış ve yüzeyde doku yapılanmasını boyanın serbest kullanımıyla sağlamıştır. Resim 34’de görüldüğü gibi, spontanitenin sonucunda oluşan bu yüzeyler sanatçı için kıymetli ve özel bir deneyselliğin başlangıç aşamasıdır. Özal, Wols’un çalışmalarını ifade ederken;

“boyanın tuval üzerine sıratılması ve damlatılması ile serbest olarak akmasını; inceltmiş boyaları çeşitli tabakalarca birbiri üzerine aktarak yoğunlaşmalarını sağlamış ve birbirine karışmış dokular meydana getirmiştir, daha sonra boyayı bir fırça ya da keskin bir araç ile kazımış ve altındakinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır” (Özal, 2006, s. 69).

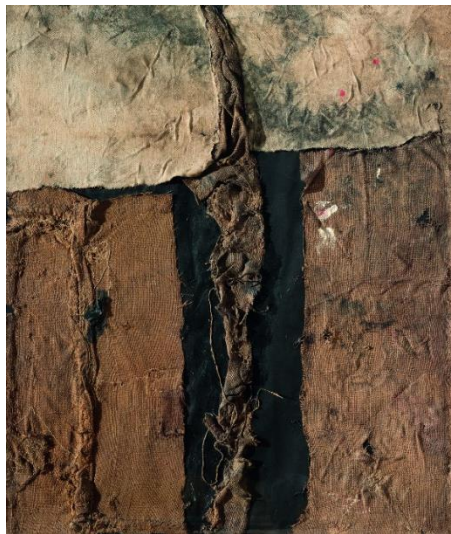
Resim 34. Wols, “Vert Strie Noir Rouge”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100.4 x 81.3 cm, 1946-47, Sotheby's.



http://www.artnet.com/artists/wols/vert-stri%C3%A9-noir-rouge-green-stripe-black-red-SkR_vge41FKQhhHs1E28tA2 (Erişim Tarihi: 09.11.2019)

Burri, Fautrier, Tapis ve Kiefer gibi sanatçılar çuval, yanık ahşaplar, yüzeyde kalınca kullanılan boya uygulamaları ve organik ve inorganik yapılarla yüzeyde kullanarak dönemin gerçeği olan savaşın olumsuz etkilerini izleyene aktarmışlardır. Pentürle spontan şekilde oluşturulan ilk aşamanın üzerine direkt malzemenin kendisi eklenmiş ve kabartmadan daha etkili olan bir boyut ve doku yapılanması ortaya çıkmıştır. Resim 35’de görülen Burri’nin çalışması, bu boyut anlayışına bir örnektir.

Resim 35. Alberto Burri, “Sacco e Rosso”, Çuval Bezi ve Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 86 cm, 1956, Mazzoleni Galerisi, İngiltere.



<https://wsimag.com/mazzoleni-art-gallery/artworks/75424> (Erişim Tarihi: 03.11.2019)

Ayrıca sanatçıları sadece yüzeyde doku yapılanmalarını inceleyerek anlamak sınırlı kalacağından, yüzeyden taşan boyutlu çalışmalarının doku tavrını da değerlendirmek gerekir. Şu ana kadar incelenen doku yapılanmasını yüzeyin asla iki boyutlu olarak kalmaması için kullanılan malzeme ile ilgili iken, mekân içerisinde heykelmiş gibi yerleştirilen biçimsiz, formsuz sanatı değerlendirmek gerekir. Tuval, kâğıt, karton gibi yüzeylerde boya ile birlikte kullanılan malzemenin direkt yüzeyden ayrılarak yine belki pentürel düzenlemelerle yoğun bir anlatım diline hâkim olduğunu görmekteyiz.

Kiefer'in tuvalerinde sıklıkla kullandığı soğuk renkler, malzeme yerleştirmelerinde de göze çarpmaktadır. Malzemenin kendisi yüzey haline gelmiş ve başka malzemeler ile desteklenmiştir (Resim 36).

Resim 36. Anselm Kiefer, “Jacob’s Dream”, Enstelasyon, Kurşun Merdiven, Elbiseler, Tel, Kırık Cam, Ahşap, 152,4 x 48,2 x 48,2 cm, 1991, Christie’s New York.



<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-jacobs-dream-5559584-details.aspx> (Erişim Tarihi: 15.11.2019)

Tapies de tıpkı Kiefer gibi yüzeyde oluşturduğu dokunsal dokuyu direkt olarak mekâna yerleştirerek malzemesini tıpkı bir tuval zemini gibi düşünüp o malzemenin de üzerine başka dokunsal malzemeler ekleyerek anlatımını güçlendirmiş ve sanat nesnesinin etkisini oldukça artırmıştır. Tapies'in Resim 37'de görülen “Gran Smoier (Büyük Yatak)” isimli çalışması malzeme yüzeyden kurtararak direkt mekâna taşımış ve biçimsiz bir düzenleme oluşturmuştur. Mekân, malzemenin yüzeyi konumuna girmiş ve izleyen ile arasında ki sınırlar erimiştir.

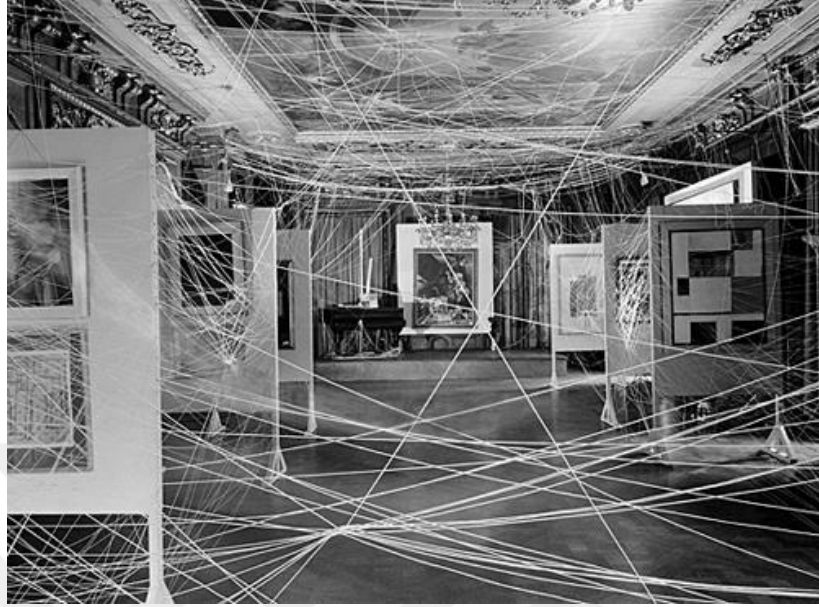
Resim 37. Antoni Tapies, “Gran Smoier (Büyük Yatak)”, Tel, İplik, Levha, Ahşap, 134 x 180,3 x 14,6 cm, 1972.



<https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-artic-les/35-artists/586-antoni-tapies-biography-works-and-exhibitions> (Erişim Tarihi: 15.11.2019)

Dadaizm ile hazır nesne kullanımını sanata sokan Duchamp, 1942’de New York’ta iki hafta ara ile bir sergiye katılmıştır. “Andre Breton tarafından düzenlenen Sürrealizm’in İlk Evrakları (First Papers of Sürrealism) isimli ilk sergide Duchamp, eserler arasına gerdiği ipliklerle labirent benzeri bir enstalasyon sergilemiştir” (Özkendirdi, s. 213). Biçimsizliğe daha geniş perspektifle bakarsak eğer, Duchamp’ın Resim 38’de görülen, sanat galerisini iplerle doldurarak oluşturduğu formsuz yapı ve kavramsal olarak ele alınan bu çalışma, aslında yine informal sanat içinde değerlendirilebilir. Sergilenecek eserlerle dolu bir mekânda tıpkı bir örümcek ağını andıran ipliklerin dokunsal değeri ve mekân içerisinde malzemenin kullanımına farklı bir örnek olabilir.

Resim 38. Marcel Duchamp, “Sixteen Miles of String”, Enstelasyon, 1942, Philadelphia Museum of Art, Library & Archives, Gift of Jacqueline, Paul and Peter Matisse in memory of their mother Alexina Duchamp



<https://www.eskop.com/skopdergi/duchampinlabirentifirstpapersofsurrealism1942/1939>(Erişim Tarihi: 15.11.2019)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MALZEMENİN SOSYOLOJİ İLE İLİŞKİSİ

3.1. İnfomal Sanat Anlayışında Malzeme ve Kullanıldığı Dönemin Özellikleri

Gerçek malzemenin bir yüzey üzerinde bir bütünlük içinde kullanılması izleyeni etkilediği gibi estetik olanın sorgulanmasına yol açmaktadır. 20.yy. sanatı olan, İnfomal sanatı sadece yüzey estetiği olarak algılamak ve sorgulamak doğru olmayacaktır. Eserin üretildiği çağın gerekliliği, sanatçının yaşamı, politik, sosyal, ekonomik açıdan toplumun ve bireyin anlaşılması gerekmektedir. Sanatçı toplumsal olaylarla, teknoloji ve bilimle orantılı olarak sorgular, araştırır, yorum yapar ve cevap bulabilmek adına eserlerini üretir.

Sanat tarihine şöyle bir baktığımızda sanatçı söylem dilini güçlendirmek ve zenginleştirmek için çeşitli yöntem ve yollar denemiştir. Arayışlar neticesinde sanat elamanlarının değişmesi ve çeşitlilik oluşturması ile devam etmektedir. Bu çeşitliliklerden biri de malzeme kullanımınıdır. En ilkel malzemeden en teknolojik ve endüstriyel malzemeye kadar birçok sanat dışı nesne, sanat nesnesi olmuş hatta malzeme tek başına sanat eseri haline gelmiştir. Pınar Önal, malzemenin kullanım süreci hakkında şöyle söyler; “İlkel toplum sanatçılarının malzemeye biçim vermede izlediği tutumu ve gösterdiği çabayı, en uç çağdaş örnekte hazır nesne kullanımında ve nesneye yüklenen işlevde de görebiliriz” (Önal, 2018, s. 15)

Modern sanatın başlaması ile sanat ortamında sanatın resim ve heykel gibi tek unsurlardan ve resim sanatının da tuval ve boyadan oluşmadığını gösteren çeşitlilik söz konusudur. Sanat elamanı olarak kullanılan malzemede biçim ve içerik bütünleşerek, malzemenin değeri ve taşıdığı anlamlı hale gelmiştir. Modern sanata kadar nesnenin ve dönemin paralellğine kısaca değinmek gerekirse; Rönesans ve öncesinde üretilen sanat eserlerinde nesnelere, dini konular ve semboller çevresinden seçilerek form ve hacmi olan görüntüler olarak yüzeye resmedilmiştir. Daha sonraki dönemlerde toplumsal gerçeklik ile yüzleşen sanatçı konusunu ve nesnesini yine dönemin sosyal, politik gibi koşullarıyla paralellik gösterecek şekilde seçmiştir. Tuval yüzeyinde önce karton, duvar kağıdı gibi daha iki boyutlu malzemeler kolaj yöntemi ile eklenmiştir. Önceki bölümlerde bahsedildiği gibi kübizm ile başlayan kolaj tekniği zamanla daha boyutlu malzemelerin yüzeye eklenmesi ile devam etmiştir. Resmin

yeniden yapılanma süreci bu şekilde başlayarak 20.yy akımlarında da malzeme ile yeni arayışlar eklenmiş ve sanat eserinin klasik üslubu yıkılmıştır. Kübizm, ardından dada hareketiyle gelen malzemenin direkt sanat nesnesi haline gelmiş, konstrüktivist sanatçıların işlevsellik kavramı ile bütünleştirdikleri teknolojik malzemeleri, sanata dâhil etmişlerdir. Tüm bu malzeme arayışları dışında mekân da sanat elamanı haline gelmiş ve malzeme olmuştur. Mekânın fizyolojik ve psikolojik yanı temel alınarak yapılan yerleştirme sanatında, eserin anlamlandırılmasında büyük rol oynayan mekân, sanatçının malzemesi olmuştur. Mekân artık sanat eserinin sergilendiği pasif bir olgu olmaktan çıkarak sanat eserinin etkisini bütünleyen bir sanat nesnesi haline almıştır. Sanat malzemesinin yalnızca tuval, boya, metal gibi nesnelere oluşmadığını savunan anlayıştaki sanatçılar yaşamdaki her şeyin sanatsal yaratımda yeri olacağını düşünmüşlerdir. Performans sanatçısı, bedenini, yeryüzü sanatı organik malzemeleri ile düzenlemelerini sanat nesnesi haline getirmiştir.

İnformal sanat eğilimi içinde yer almasa da, avangard sanatın önemli isimlerinden olan Yves Klein “yeni gerçekçilere dâhil olmasına rağmen akımın genel ilkelerinin dışına çıkarak grubun en yenilikçi ve önemli sanatçısı, öncü tavrıyla sonraki gelişmelere ışık tutan ve kavramsal çalışmalar da yapan bir sanatçıdır.” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 1629). Resim 39’da görülen, oluşturduğu “Antropometri (Beden Ölçüsü)” serisi ile sanat malzemesi olarak, “Canlı Fırça” olarak adlandırdığı, kadın bedenini tıpkı bir fırça gibi kullanmıştır. Bedeni mavi renge boyanan kadınlar spontan hareketler ile yüzey üzerinde baskılarını oluşturmuşlardır. İnformal bir sanatçı gibi o da uzak doğu sanatından oldukça etkilenmiştir. Anlayış ve söylem olarak informal sanattan ayrılrsa da biçimsel özellikler olarak ele alındığında oluşan formlardaki biçimsizlik ve o formların oluşma esnasında ki rastlantısallık informal sanatın etkilerini taşımaktadır. Tıpkı Pollock gibi sıçratmalar, spontan leke oluşumları ile sonuca değil sürece odaklanan sanatçı, eserin oluşumunda malzemenin etkisi ve yaratım sürecini izleyene aktarmak istemiştir.

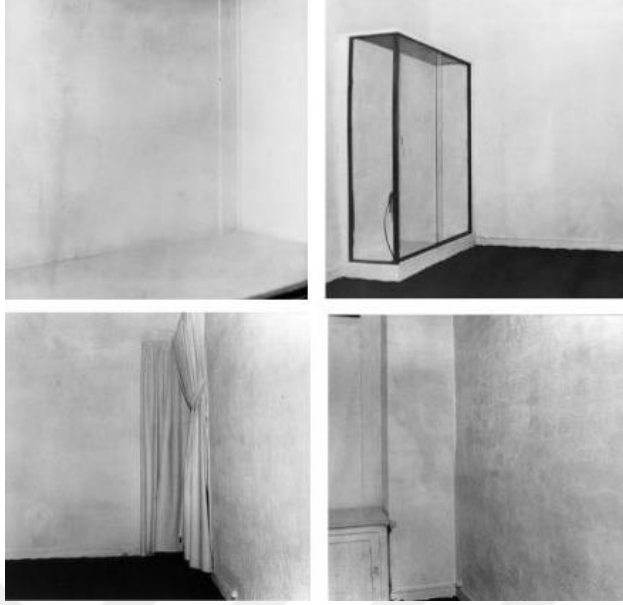
Resim 39. Yves Klein, “Anthropométrie Le buffle (ANT 93) ” , Tuval Üzerine Pigment ve Reçine, 178 x 280.4 cm, 1960–1961, Özel Koleksiyon.



<http://www.artnet.com/artists/yves-klein/anthropom%C3%A9trie-le-buffle-ant-93-XbofgGYNHLzAaYqB59RdOA2> (Erişim Tarihi: 11.02.2020)

Yine deneyselliğe dayalı serilerinden olan “cosmogony” serisi ile tuval yüzeyini mavi renge boyayarak arabasının arkasına asmış ve rüzgârın, yağmurun izlerinin rastlantısal oluşumunu yüzeye yansıtmak istemiştir. Yves Klein’in formsuz sanatın içinde değerlendirilebilecek bir değer çalışması ise, Resim 40’da görülen Iris Clert galerisinde “Le Vide (boş)” sergisidir. Sergi alanında yalnızca bir vitrin ve mavi boyalı pencereler vardır. Görünmez çalışması ile Klein, mekâmı sanat nesnesi olarak sunmuştur.

Resim 40. Yves Klein, ‘‘Le Vide’’1958, Galerie Iris Clert, Paris



<https://tr.pinterest.com/pin/389350330278893702/?lp=true> (Erişim Tarihi: 04.02.2010)

Modern sanatta yaşanan tüm bu erken dönem ve ağdaş rnemleri ele aldığımızda malzemenin sanatsal yaratımdaki çeşitliliğini görmekteyiz. Dolayısıyla her sanat akımı bir sonraki sanat akımını etkilemiş ve akımın içinde bulunduğu döneme eş olacak Şekilde anlatımı gclendiren sanat nesnesi değişime uğramıştır.

19. yy sonlarında artan teknolojik gelişmeler ve endüstri çağının başlaması ile yalnızlaşan birey, kendi içsel özgürlüğünü bulmaya çalışma ve bir buhran dönemi içine girmiştir. 20. yy ilk yarısında özellikle endüstri ile hayatımıza giren tüketim sorunsalı ülkelerin birbirleri ile çıkar savaşlarına sebep olmuş ve II. Dünya Savaşının yaşanması kaçınılmaz olmuştur. Savaşla birlikte hayatımızda ön plana çıkan açlık, işsizlik ve ölüm kavramları ile psikoloji üzerindeki olumsuz etkileri informal sanat ile Şekillenmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısı ve sonrasında batılı kesim, duyuusal kendine dönmek istemişti. Sosyolog Norman Denzin’in söylemiyle; ‘‘... Duygular, insan varoluşunun ontolojisinin tam merkezindedir. İnsanlar duygulardır’’ (Lupton, 2002, s. 17).

‘‘Yüzyılımız tuvale karşı girişilen hamlelerle doludur. Tuvalin içeriğinin boşaltılması, tuvalin çerçevesinin bile resim yapılarak boyanması, tuvalin parçalarına ayrılması, üzerine basılarak, boyalar damlatılıp fişkirtılması, tuval gövdesinin bir bıçakla yarılması, çöplerle ve atıklarla bir tutulması, sıradan bir tüketim nesnesine dnştrlmesi, bir tuvalet kapısı gibi yazılıp çizilmesi, hırpalanması, sanatçının öznelliğinden koparılması, küfürlü, pornografik yazılar ve resimlerle doldurulması onu yalnızca gözden düşürmek için değil kadavra üzerinde çalışılmış gibi bir tutumla araştırılmasıyla ilişkilidir’’ (Giderer, 2003, s. 124).

İşte böyle bir dönemin insanı, duygularını ifade etmek için farklı söylemler ve ifade yolları denemiştir. Kaos teorisi ile öne çıkan rastlantısallık, makrokozmos-mikrokozmos kavramları sanatta da eserin yüzeyinde ve eserin algılanmasında adından bahsettirir. İnformal sanatçı için, rastlantı kavramı bilinçaltının dışavurumu olarak değer kazanmaktaydı. “Biçimsel ve düşünsel olarak sanatçı spontan biçimler oluşturuyor ve malzeme ile bütünselliği sağlıyordu.

20. yy daha önceki bölümlerde bahsedildiği gibi birçok yeniliğin ve keşfin çağıdır. Henry Bergson’un bilginin güvenilir kaynağı olarak gördüğü sezgicilik felsefesi, Carl Gustav Jung’un kolektif bilinç dışı kavramı, Sigmund Freud’un davranış teorisi olan Psikanaliz, varlığı ve bireyselliği bir değer olarak alan Varoluşçuluk gibi kavram ve kuramlar çağın sosyo-kültürel yapısını etkilediği gibi sanatçı üzerinde de oldukça etkili olmuştur. Bunun yanı sıra yaşanan iki büyük savaş, soykırımlar, toplama kampları, Hiroşima ve Nagazaki’ye atılan atom bombaları, savaş dolayısıyla yaşanan ekonomik gerilimler modernizmin vadettiği şeylerin hayal kırıklığına dönüşen kısmıdır. Tüm bu sorgulamalar ve buhranlar içerisinde informal anlayış doğmuştur. Sanatçı üretiminde kendi içsellğine yönelerek söylemini güçlendirmek için sanat dışı her türlü malzemeyi kullanmıştır. Fakat yine de sanatçı malzemesini seçerken, düşünsel olarak tutarlıdır.

“Gözlemeden sezgiye geçişle başlayan bu köklü değişim kısa aralarla birbirini takip edecek izm’lerin habercisidir aynı zamanda (...) Yüzyıllar boyu aklın denetiminde bir takım kurallara uyan resmin hat değiştirerek anbean yaşananı sorgulamaya talip olması, sonunda sanat / yaşamkarşıtlığının sorgulanmasına kadar varacak bir sürecin kaçınılmaz başlangıcıdır ve bundan böyle Oluş’un temsili kendiliğinden en önemli kaygı halini almıştır ”(Ergüven, 1998, s.228).

İnformal sanat içinde yer alan yeni dışavurumculuğun öncü ismi Anselm Kiefer gibi sanatçılar ve informal sanatın dönemsel etkilerinin yoğun hissedildiği sanatçılardan olan Burri ve Fautrier, Tapiés gibi sanatçılar savaşın yıkıcılığını resimlerinde çuval, yanık ahşaplar, katmanlı boya dokuları kullanarak vermeye çalışmışlardır. Kaba doku yapılanmalarıyla primitif yüzeyler oluşturan sanatçılar, malzemenin de boyutsal etkisinden yararlanarak savaş yıkıntılarını ifade etmeyi amaçlamışlardır. Savaşın yarattığı açlık, yoksulluk, ölüm, şiddet gibi kavramları görüntü şeklinde resmetmek yerine kullanılan malzemeler boya ve tuval dışında içerikle bir bütünlük halini almıştır. Malzemeler dönemin toplumsal ve savaş yıkıntıları ile iç içe geçmiştir. Kaba ve ilkel formlarla oluşturulan yüzeylerde malzeme başat rol oynamaktadır. Resim 41’de

görüldüğü gibi savaşın cephe ve ölüm gerçekliği çuval bezleri ile atom bombasının yıkıcı etkisi alçı, reçine, kum gibi malzemelerle, endüstri toplumu metal levhalar, savaşın yıkıcılığı için erimiş yanmış plastikler gibi çeşitli kaba malzeme yapılarıyla desteklenmiştir.

Resim 41. Alberto Burri, “Bianco Plastica M1”, Ahşap Çerçeve Üzerine Yanmış Plastik ve Akrilik, 133,3 x 118,1 cm, 1962, Özel Koleksiyon.



<https://www.mutualart.com/Artwork/Bianco-Plastica-M-1/C6FE2A2CE642AE58> (Erişim Tarihi: 04.02.2020)

Tapies ise özellikle boyanın içerisine kattığı, kil, mermer tozu, kum gibi malzemeler ile yüzeyde bir duvar etkisi oluşturmuştur. Oluşturduğu bu duvar yüzeyi üzerinde ahşap, metal, ip, karton, saman, reçine gibi çeşitli atık malzemeleri eklemiş ve daha donraları figüratif bazı nesnelere ile zenginleştirmiştir. Oluşturduğu yüzeyler sembolik bir dil yaratmıştır. Tapies kendi malzeme kullanımı ile oluşturduğu ve “Duvar” adını verdiği yüzeylerini şu şekilde açıklar; “kendisini evinde hissetmeye alıştığı şehirde, halkın çarmıha gerilişinin, ona uygulanan insanlık-dışı cezanın tanığıdır” (Tapies, 2014, s. 106).

3.2 Malzemenin Sosyolojik Duyumsallığı

İlk mağara resimlerinden bu yana sanat, nesne kullanılmadan üretilmemiştir yani nesneye sanatsal bir değer yüklenerek nesne, sanatın içinde her zaman varlığını sürdürmüştür. Nesneye, çağın ve bireyin deneyimleri ile nesnenin işlevsel olma ya da olmama durumuna göre belli anlamlar yüklenmiştir. Çağın özelliklerine göre işlevsel

olan günlük nesnelere ikonlaşarak anlam ve değer bakımından güçlendirilmiştir. Dolayısıyla nesne dönemseller özelliklere göre farklılaşarak yeniden şekillenmiş ve anlam kazanmıştır. Böylelikle çağın gerektirdiği tinsel ve estetik değerlendirmeler sonucu nesne değişmiştir.

“Sosyoloji yani toplum bilimi; toplum ve insanın etkileşimi üzerinde çalışan bir bilim dalıdır. Toplumsal (sosyolojik) araştırmalar sokakta karşılaşan farklı bireyler arasındaki ilişkilerden küresel sosyal işleyişlere kadar geniş bir alana yayılmıştır. Bu disiplin insanların neden ve nasıl bir toplum içinde düzenli yaşadıkları kadar bireylerin veya birlik, grup ya da kurum üyelerinin nasıl yaşadığına da odaklanmıştır” (Wikipedia, 2020).

Yani sanat bireyin üretimi ile hayat bulmuş ve yine başka bireyler bu eseri anlamlamıştır. Sanat ve sosyoloji her zaman dinamiği yüksek bir bağ olarak kalacaktır. Malzemenin de sosyal açıdan bir değeri ve değerlendirilme şekli olmuştur. Başka bir çağda ya da coğrafyada yaşayan birey için başka bir çağın ya da coğrafyanın üretimini anlamak ve içselleştirmek kolay olmayabilir. Çünkü sanat artık güzelliği bulma ya da görünen nesnelere dünyasını resmetmenin ötesine geçmiştir. Bu konuda Musa Köksal’ın ifadesi şu şekildedir;

“Örneğin; ilkel insanın av için kullandığı mızrak, onun için yaşamsal bir önem taşımış ve bu önem mızrağın nesnel değerinde ve algılamalarında ona çekicilik kazandırmıştır. Bir anlamda artık o nesne büyümlü ve fetiş duruma geçmiştir. Bu büyümlü ve fetiş yanı onu işlevsel amacından ayırarak, ayrı bir değer oluşumuna itmiş; biçimsel ve işlevsel özelliklerini imgelere, göstergelere dönüşmüştür” (Köksal, 2012, s. 124).

Nesnenin çağa uygun konumlanması sonucu özellikle 18.yy. itibariyle sembolizmle birlikte nesne metaforik bir sanat elemanına dönüşmüştür. Nesne artık bir simge, sembol, anlam yüklenen bir şey olarak düşünülür. Sanat eseri ve izleyici arasındaki iletişimi kuvvetlendiren en güçlü bağ ilk buluşmadan sonra öncelikle nesnenin dış görünümüyle ortak değerler üzerinden ilişkiye geçmesidir. Daha sonra nesnenin özünü kavramak için sanatçının o nesneyi neden ve nasıl kullandığı ile ilgilenir. İzleyen hem sanatçının, hem malzemenin hem de kendi değerleriyle üretilen esere bir anlam yükler. Bu anlam yükleme işleminin değeri, yaratım sırasında sanat eserindeki özün ve sanatçının ilişkisinin ne kadar güçlü olduğuyla ilintilidir. İzleyen bu özü hissettiği anda eserin aurasına kendisini teslim etmiştir. Aura, Benjamin’e göre, “sanat yapıtının içinde bulunduğu ortamla ilişkilidir-dış bağlamıyla kurduğu ilişkidir. Bir sanat yapıtının ruhu bedeninde değildir; daha ziyade, sanat yapıtının bedeni aurasında, ruhunda bulunur” (Grays, 2014; Aktaran: Köksal, 2015)

Tin insana özgü bir şeydir insan tinsel bir varlıktır, dolayısıyla insanın ortaya koyduğu üretimlerde nesnenin tinsel varlığından bahsedilir. Aura bu tinselliğin etrafa yaydığı güç olarak ele alınırsa, her sanat üretiminin bir aurası vardır demek yanlış olmaz. Sanat nesnesini üreten kişi kadar izleyende bir tinsel değere sahiptir ve eseri algımlarken eserin yaydığı aura ile bağ kurmaktadır. İzleyen direkt sanatçının vermek istediği bağlamı ve duyguyu alabileceği gibi, eseri kendi değerleriyle de algılayabilir.

“Bir eser okunduğunda yaratma eyleminin sanatçı üzerindeki kaçınılmaz rolü de izlenebilir. Beslendiği elemanlar eserinde renkle, dokuyla, biçimle, hareketle vb. sevgi, kaygı, ilgi, öfke, şiddet, isyan içeren anlatılara dönüşür. Bir eser, yaratmanın kaçınılmaz etkisi içinde ortaya konulduğunda izleyici de kendi algısı ile buna katkıda bulunur. Hatta sanatçı, izleyici ve mekân üçgeninde ancak değer bulup anlam kazanabilir” (Sönmez,2002; Aktaran: Önal, 2018).

1960’lar itibariyle değişen nesne uygulamaları ile izleyici sanat yapıtı arasındaki sınırlar yıkılmıştır ve izleyen aktif role geçmiştir. Bu durumda izleyici ve yapıtı arasında güçlü bir estetik bağ oluşmuştur. Umberto Eco; “sanat denkleminde izleyicinin ya da yorumcunun varlığı olmadan sanatçı da yapıtından haz alamaz.” demiştir. (Eco, 2001, s. 11). Kuspit ise Duchamp’ın izleyici ile ilgili düşüncelerini şu şekilde aktarır;

“sanat eserinin yaratım öyküsünün sonu sanatçı değildir. Sanatçının kişisel sanat ifadesi izleyici tarafından ‘arındırılmalı’dır. İzleyici eserin içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağlantısını sağlar, böylece yaratma edimine katkıda bulunmuş olur... sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayındır” (Kuspit, 2006; Aktaran: Ceber, 2017).

Dolayısıyla sanattaki böyle bir alımlama sürecinde informal sanatta yoğun kullanılan malzemenin duyumsallığı, izleyen- sanatçı ve malzeme bağlamını anlamlandırıcaktır. İzleyenin kendi değer ve yargılarıyla daha anlamlı hale gelen eser artık sadece sanatçının üretimi değil, izleyenin alımlamasıyla anlamlı hale gelmeye başlamıştır. İnformal anlayış ile oluşturduğu çalışmalarında, paçavra, çuval gibi çeşitli bez parçaları kullanan Alberto Burri, aynı zamanda kömürleşmiş tahtalar, yanmış, erimiş plastik parçaları ve metaller ile savaşın ve acının imgesini yaratmıştır. Boyanın içine kattığı küf, katran, toz gibi malzemeler ile yüzeyde doku etkisini sağlamayı amaçlamıştır.

“Yanık plastiklerden ve torbalardan yaptığı soyut malzeme resimlerinde, ateşin fiziksel etkisinin ve kesmenin – dikmenin reel bir edim olarak trajik olanın temsilini üstlenmesi, sanatçıyı durum tercümanlığından alıp hissiyat taşıyıcısı olma konumuna” taşımıştır” (İnatçı, 2012, s.80; Aktaran: Önal, 2018).

Bu doku etkisi ve kullanılan malzemeler adeta tuvalden taşarak izleyene uzanır. Üçüncü boyutun da verdiği güçlü ifade ile izleyeni şaşırır. Birbirine dikilerek eklenen çuval bezleri, bilerek yamalı ve yıpranmış olarak sunulmuştur. Burri betimlemelerden uzaklaşarak hem geleneksel resim tavnı reddetmiş hem de tuvalin sadece fiziksel varlığına odaklanılmasını istemiştir. İlkel çağrışımları olan sıradan malzeme kullanmayı tercih ederek izleyenle eser arasında ki resmiyet böylece yıkılmıştır. Kırmızı zemin üzerinde malzeme ile oluşturduğu siyah renkli artı işareti birçok batılı izleyende haç işareti imgesini çağrıştırmaktadır ve izleyeni dramatik bir şekilde etkilemektedir.

Tapies'in aceleci ve kalın yüzeylerinde kullandığı çizme ve kazıma etkileri ise trajik bir olayın yaşandığına işaret eden bina ve yıkımı çağrıştıır. Özellikle atom bombasının trajik sonundan oldukça etkilenen sanatçı, yine atom bombasının dehşetini ve hüznünü yaşayan izleyende tinsel ve estetik bağı yakalamıştır.

Resim 42. Antoni Tapies, “Grey Ocher (Gri Hardal)”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Epoksi Reçine ve Mermer Tozu, 260.3 x 194.3 cm, 1958, Tate Britain, Londra, İngiltere.



<https://www.wikiart.org/en/antoni-tapies/grey-ochre-1958>(Erişim Tarihi: 19.02.2020)

Tapies, Resim 42’de görülen “Gri Hardal” isimli yapıtında, farklı malzemeleri kompozisyonda bir araya getirerek, doğmuş olduğu İspanya’nın Katalanya bölgesinde, savaş sonrası trajik sahneleri kurgulayarak, yıkıntı halini almış yapılara benzer bir biçim oluşturmuştur. Savaşın yıkıcı tarafını ve savaş sonrası yaşanan baskı ortamını,

dönemin İspanya başkanı olan Franco'nun şiddet rejimini eleştirel bir şekilde malzemeyi kullanarak ele almıştır. Tapiés aynı zamanda çağın endüstriyel değişimlerini konu edinerek tüketim çılgınlığı ile kargaşa içerisinde yaşamını sürdürmeyi kabullenen bireyin, içinde bulunduğu durumlara eleştirel bir dil ile yaklaşır. Bu anlamda sanatçının genel tavrına baktığımızda çağın sosyal sorunlarından beslenen bir sanat anlayışı içerisinde yer almaktadır. Gerçek nesnelere ile oluşturduğu ve hatta malzemenin direkt mekân içerinden kullanılması ile yüzeyden kopartılan çalışmalarında, izleyeni bu nesnelere arasındaki ilişki açısından çelişkiye düşürür, düşünmeye zorlar.

Gerçek ve gündelik malzemelerin bir yüzeyde bir araya gelmesi estetik açıdan bir bütünlük oluştursa bile malzemenin izleyenle bağı ve izleyenin estetik sorgulamalarına yol açar. Bu bağlamda informal sanatçının yapıtları izleyici tarafından değerlendirilirken sadece estetik boyutu düşünmek yetersiz olacaktır. Sanatçının eseri ürettiği çağa, kendi yaşantısına, sosyal, politik, ekonomik, teknolojik açıdan toplum ve birey değerlendirilmelidir. Aynı zamanda özellikle malzemenin bu toplumdaki anlamı ve yerini de düşünmek gerekir. Sanatçı çağın sosyal sorunlarına, birey-toplum karmaşasına kendi eleştirel tavrını ve sunduğu çözümleri kendi sanatı ile ifade ettiği gerçeğini unutmamak gerekir.

Resim 43. Anselm Kiefer, “Nuremberg”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Saman, Kül, Emülsiyon, 280 x 380 cm, 1982.



<http://jwjdartas.blogspot.com/2013/10/anselm-kiefers-nuremberg-analysis.html>
Tarihi: 15.02.2020)

(Erişim

Anselm Kiefer'in ise Resim 43'de ki "Nuremberg Alanı" isimli eserinde malzeme birincil rodedir. Saman ve yanık samanın yanında kül, boya, emülsiyon kullanılmıştır. Malzeme burada kavramla düşünmenin sınırlarını eritip açmak içindir. Malzemenin ham halinin kullanımı, içerikle birlikte malzemenin bağlamanın da sorgulanmasını gerektirmiştir. Eseri Cebrail Ötğün şu şekilde yorumlar;

"Malzeme serttir, yıkıcıdır, dolayısıyla da şiddettir... İticedir, incitcidir, estetik hazı engeller, araya mesafe koyar, bu yönüyle de gerilim yaratır izleyicinin üzerinde... Hem beyne hem dokunsallığa hitap eder. Malzeme yapıtta, kendi anarşist yapısıyla estetik değil; yeni bir estetik, yeni bir bakış, yeni bir düşünsel-dokunsal alan açar... Kiefer, karışık malzemenin içerik ile birlikteliğini yansıtan bir sanatçıdır" (Ötğün, 2008, s. 100-101).

Çalışmalarını malzeme ile oluşturan çağdaş Türk sanatçılardan, Azade Köker(1949-) göç temalı çalışmaları, yaşantısının birer yansıması olarak düşünülebilir. Göçmen ve göç kavramlarının tercihe bağlı olunmadan yaşanan savaşlar sonucu olarak gören sanatçı, kendisinin de bir göçmen olarak yaşadığı Alman toplumunda ürettiği çalışmalar göç kavramını bilen izleyici için tinsel değeri oldukça yüksektir. Köker, malzeme ile oluşturduğu çalışmalarında savaş, halk protestoları, çevre kirliliği, kentleşme, çok kültürlülük, sınırlar gibi çağımızın ortak sorunları üzerinde durmuştur. Resim 44'de ki "Rhizom" adlı çalışmasında kırık bir uzvun paslı gazlı bezlerle sarılmış formuna benzerlik göstermiş ve aynı zamanda sarkan köke benzer yapıların göçmenlik kavramını yansıtmıştır.

Resim 44. Azade Köker, "Rhizom" , Enstalasyon, 400 x 190 x 190 cm, 2015, Zilberman Galeri.



<https://artradarjournal.com/2015/11/27/dissolution-azade-koker-at-elgiz-museum-in-istanbul/>
(Erişim Tarihi: 20.02.2020)

Savaşla birlikte yaşam umuduyla başka yerlere göç eden mülteciler, afet mağdurları, kapital tüketim sorunları sanatçının sorgulama alanındadır. Yine aynı sergide, Resim 45’de ki “Çözülüş” isimli çalışmasında tavandan sarkan ve zeminde bir yığın halinde kalan 16 metrelik beyaz bir zincirdir. Zincirin çevresi bir önceki eserdeki gibi pas lekeleri ile sarılmıştır. Zincir metal olmadığı gibi hassas bir yapıdadır ve bağların çöküşünü simgeler. Kendisi çalışmasını şu şekilde aktarır; “Bazı filozoflar zinciri negatif ve bazıları pozitif olarak görüyor” diyor. “İyi ve kötü arasında bir ikilik var ve ben en çok bununla ilgileniyorum” (Oynar, 2015). Köker’in kullandığı malzemenin duyumsallığı kendi yaşantısı ve sorguladığı konular ile seçilmiş olup sanatçının malzemeye bazı müdahaleleri ile birlikte izleyene ulaşmıştır. Sosyal ve toplumsal açıdan kendi konumu sorgulamak zorunda kalan izleyen, zincirlerle ya da kök görüntüsüyle yaşamı arasındaki benzetimi içselleştirmektedir. Özellikle şeffaf malzeme kullandığı çalışmalarında kullandığı malzemeyi bir hayatta kalma mekanizması olarak görür.

Resim 45. Azade Köker, “Entkettet (Çözülüş)”, Kâğıt Enstalasyon, 2015, Elgiz Müzesi.



<https://www.artsy.net/artist/azade-koker> (Erişim Tarihi: 20.02.2020)

Resim 46. Anselm Kiefer, ‘‘Hojotoho, Hojotoho, Heiaha, Heiaha’’, Cam, Metal, Kurşun, Alçı ve Tuğla Enstalasyon, 281 x 280 x 235 cm, 2016.



<https://in.pinterest.com/pin/39547302964210404/> (Erişim Tarihi: 01.03.2020)

Tapies, Kiefer gibi sanatçıların son dönem çalışmaları tıpkı Köker’de olduğu gibi mekân yerleştirmeleri olarak devam etmiştir. Resim 46’da görüldüğu gibi yine aynı anlayış çevresinde üretilen eserlerin yüzeyden mekâna taşması, anıtsal boyutlar da olan malzemenin yalın halde kullanımı ve kavram ile ilişkisi izleyeni daha çok etkisi altına almıştır. Yine toplumsal konular ile ilgilenen sanatçılar oldukça bireysel bir sosyal duyumsallıkla çalışmalarını üretmiş ve izleyene sunmuşlardır.

İnformal sanat anlayışını benimseyen sanatçıların malzeme seğıimlerine baktığımızda döneminin sosyal ve toplumsal sorunlarının etkilerini hissettirecek malzemeler ile oldukça kaba ve deneysel bir dil geliştirdiklerini görürüz. Malzeme seğıimleri, dönemin sosyal yapısı ve o yapının birey üzerindeki etkileri ile paraleldir. Savaş ve sonrasındaki acıyı hiç görmemiş bir birey, Burri’nin çuvalları, yanmış plastik malzemeleri neden kullandığını, Tapies’in kumlu boyalar ile oluşturduğu duvar dokusunu ya da Kiefer’in samanlarını içselleştirip, eser ve izleyen arasındaki bağı kuramayabilir. Çünkü malzeme, sanatçıyla aynı dönem ve toplumda yaşamış birey için yıkıcılığın dolayısıyla şiddetin, acının ve tüm o kargaşa içerisinde yalnız kalan bireyin metaforudur. İzleyici artık geleneksel eser izlemelerinden uzaklaşarak, sanatçıyı ve malzemeyi merak eder. İzler ve anlamaya çalışır, anlarken içselleştirir. Eseri sadece görüntü olarak algılamak yetersizdir. Spontan ve rastlantısal yüzeylerden taşan malzemenin duyumsallığını

kendi tinsel süzgecinden geçirerek malzemeye anlam yükler ve eserle arasındaki bağı bir arınma ya da haz olarak kendisine mal eder. Dönemin sanatçılara baktığımızda genel bir protest ve eleştirel bir dille toplumsal olanı konu edinmiş olsalar da, ifade biçimleri oldukça bireyseldir. Böyle bir söylem dilinde izleyici ancak malzeme ve sosyoloji arasındaki bağı kendi yaşamıyla sentezlerse açığa çıkarabilecektir.

3.3 Malzeme ve Kavram İlişkisi

Kavram kelimesi anlam olarak, dünyadaki nesnelerin, biçimlerin, olgu, durum ve devinimlerin dile özgü bir genelleme, bir soyutlamasıdır. Yani kelimelerin yarattığı anlamın zihinsel şemasıdır. Farklı birey ve düşünce şekilleriyle var olanı özgün bir şekilde ifade etmek için yapma ve yaratma eylemlerini kapsayan yaratıcılık kavramı, sanat için oldukça önemli bir kavramdır. Yaratma esnasında bu sürecin yönetim biçimi ve malzeme dönem ve sanatçı için değişiklik gösterebileceği gibi malzemenin kavramsal, teknik, tinsel ve sosyolojik önemi yüksektir. Malzeme yaratma sürecinde kompozisyonun vazgeçilmez elmanı ve sürecin önemli bir parçası haline gelmiştir. Aynı zamanda imgeyi aktarmadaki bir araçtır. Malzemenin kullanımında, malzemeye ait özgün değerleri ve sanatçının malzemeye yüklediği anlam ve yaratımın yüzeyin ve kompozisyonun ihtiyacı doğrultusunda seçmek şeklinde iki farklı yönelim olarak kullanılmıştır. İlk yönelimde malzemenin başat rolü üstünden kendi anlam ve tinsel değeri ele alınmıştır. İkinci yönelimde ise sanatçı oluşturduğu yaratımın gerektirdiği malzemeyi kullanmaktadır. Sanatçıyı yaratıcı süreçte yönlendiren yaratma ve malzeme bağlamı, algı, mecaz, ifade, mecaz kavramlarıdır. Metafor oluşturmada ve benzetme yapmada malzemenin önemi büyüktür. İnci San, Conrad'ın sanatta yaratıcılığa dair açıklamalarını şu şekilde aktarmıştır; "Kavram, duygu ve imgelemi içine alan bir yaratıcı arama, araştırma ve bulma sürecinin, algıdan doğmuş duyum ve duygularla çağrışmış, etkili bir mecazın doğuşu sürecine başlangıç olması" şeklinde tanımlamaktadır" (San, 1987).

Hiçbir biçimi olmayan bir şeyin varlık kazanması olarak tanımlanan yaratıcılık, modern sanatla birlikte var olan malzemenin yeni biçimde kullanılması ve malzemenin bağlamının değişmesi ile ortaya çıkmaktadır. Bu yaratma süreci sonunda, yansıtma fikri ile oluşturulan eserde, malzeme ile boyut kazandırılır. Yaratım sürecinde yaratıcı yönünü kullanan sanatçı bilinçaltının keşfi ile düşünceyi biçime dönüştürmek için yeni arayışlar içine girer.

“bilişsel ve biliş öncesi aşamalardan gelen, kökeni alt bilinçte olan imgelerin, yeni düzenlemeler haline dönüşmesi ve bunların dışa vurulabilmesi için en uygun malzemenin bulunmasından sonra, ... Üretici düşünme süreçleri içinde somut biçime yani maddeye aktarılması sürecidir. Önemli olan bu dışa vurmanın, anlatımın, ifadenin biçimidir” (San, 1979; Aktaran: Önal, 2018).

Sanatçının biçim bulma sürecinde, sanatçının değerleri, üslubu, toplumsal değerler ya da çağın sanatsal tavrı ile sınırlı kalmazlar. Yani sanat değerlerinin çağın ve zamanın sınırlarını aşabileceği ve bunun da ancak sanatçının sezgisi sayesinde zamanın ve toplumun şartlarına uygun seçtiği malzeme kullanımı ile gerçekleştirilmektedir. Mağara resimlerinin duvarlara çizilmesi daha sonrasında dinin hizmetinde kilise ve tapınaklara taşınması, burjuvazinin himayesinde üretilen üst sanat anlayışı ile sanat mekânı ve malzemesinin bağlamı değişmiştir. Bu bağlam değişiminde materyal arayışında olan sanatçı ifadesini dışa vurma amacındadır ve bu amaç için materyal araç niteliği taşır. Bu arayışlar sonucu ifadeyi en iyi ve kuvvetli aktaracak şeyin malzeme ile olduğunun düşünen sanatçılar, malzemenin kavramsal yapıya, düşünceye, öze, hitap edeceğini keşfederler. Düşüncenin biçimlenmesinde araç olan malzeme, anlatımda birçok kavramın ortaya çıkmasına, benzetme ve eleştiri yoluyla ortaya çıkmasını sağlar. Sanat tarihine genel olarak baktığımızda, 20. yy bireysellik anlayışında sanat alanlarının sınırları belirsizleşmiştir. 20. yüzyıla kadar olan süreçte toplumsal ve sosyal değişimlerin yansımaları sanat alanında da birçok yenilik ve deneyselliği ortaya çıkarmıştır, bu deneysellik ile sanat malzemesinin sınırları aşılmış, malzemenin bağlamı birçok kere değişmiştir. Bu bağlamda sürecin ve biçimin anlam kazanmasını sağlayan malzemeye çok sayıda anlam ve değer yüklenmiştir.

I. Dünya Savaşı'nın etkilerinin sürdüğü yıllarda Duchamp'ın rastlantı ve buluntu nesnenin sanat malzemesi olması, geleneksel sanat anlayışının yıkımı olarak adlandırılmıştır. Nesnenin bağlamının değişmesi de bu dönemde başlamıştır. Duchamp yaratma ediminde malzemenin önemini şu sözlerle aktarır;

“Sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür. Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir ya da malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir” (Kaplanoğlu, 2018; Aktaran:Önal, 2018).

Duchamp'a göre malzeme, sanatçı aracılığıyla esere dönüşmektedir. Sanatçı kendi seçtiği malzemeye anlam yükleyerek onu bir mekânda sergiler ve eser niteliği yüklerse, malzeme sanat eseri halini alır.

“Her bir sanat eseri sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder... Sanatçı, duygularını katarak ölü malzemeyi sanatsal yaşama döndürür...” (Kaplanoğlu, 2018; Aktaran:Önal, 2018).

Kavramın öne geçtiği akımlarda ise, düşünce ve kavramdan arta kalan tüm elemanlar kavramı aktarmada araç olma niteliği taşımaktadır. Dada’cı görüşü biraz daha ileri seviyeye taşıyan kavramsal sanatın öncü isimlerinden, SolLewitt’in biçimi reddetmesi ve malzemenin kavramı veren bir araç konumuna getirmesi aynı düzlemde dir. Bu anlayışta önemsiz görülen malzeme aslında kimi zaman taş, ahşap, çuval, metal, tuval, hurdayken artık düşüncedir, kavramdır, sözcüktür. Sanat ve sanatçı, üretimini malzemedен izole edemez. Lewitt hazır nesne hakkında şu sözleri söyler;

“Yeni malzemeler konusu çağdaş sanatın büyük talihsizliklerinden biridir... Cafcaflı şeyler arasında, sanatı oradan oraya yuvarlamaktan daha kötü bir şey olamaz. Yeni malzemelerden bir hayli etkilenen tanıdığım sanatçıların çoğu, zihnin bu malzemeleri uygun bir şekilde kullanma yeteneğini ve gizini anlamaktan aciz. Oysa iyi bir sanatçı, yeni malzemeleri yeni bir sanat eseri yapmak üzere kullanır. Ne var ki, çalışırken malzemenin fiziksel önemini abartıp, onun sanat eserinin kendisiymiş gibi algılamak (ki bu bir çeşit dışavurumculuktur), bana sorarsanız, bir tehlikedir” (Yılmaz, 2009, s. 184).

Duchamp’ın etkisi altında olan sanatçılardan Joseph Beuys’un kişisel yaşamı dolayısıyla seçtiği malzeme ve malzemenin temsil ettiği kavram sanatçı için önemlidir ve özü oluşturan bu kavramlardır. Yaşamına yön veren malzemeyi sanat nesnesi haline getirerek yaşamla organik bir bağ kurmuştur. Kullandığı malzemeler simgesel ya da kültürel bir rolden öteye geçerek fiziki bir işleve bürünmüşlerdir.

Düşüncenin form bulmasında tercih edilen en önemli tasarım elemanlardan olan malzeme, modern sanatta bazı dönemlerde değersiz, bazı dönemlerde de oldukça önemli bir eleman olarak sanatçı tarafından kullanılmıştır. Sanatın neredeyse tüm sınırlamalarının eridiği çağdaş sanat uygulamalarında, sanatı alanlarına ayırarak tanımlamak çok doğru olmadığı gibi malzemeye yaklaşım değişmiştir ve sanattaki yansımaları değişmiştir. Malzemenin başat rol oynadığı informal sanatta ise, malzeme, biçim ve sanatçı ayrılmaz bir bütünlük içerisinde dir. Malzeme ifadeyi aktarmada güçlü bir elemandır ve önemlidir. Özü oluşturan biçim ve içeriğin birlikteliğiyle ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla biçime yüklenen anlam ve bu anlamı aktaracak olan malzemedir. Malzeme, sanatçının eyleme dönüştürdüğü düşüncelerini, yaşam değerlerini, bireysel ifadesini görüntü olarak sunar ve alıcı ile iletişimini sağlar ve düşüncenin bedenlenmesine hammadde olur. Sanatçı, malzemeye şekil verir ya da

olduğu şekli ile bırakarak bağlamını değiştirerek, sanatsal bir işlev içerisine sokarken, kişisel yaklaşımı ve eserin estetik değerleri doğrultusunda fiziksel bir boyuta sokar.

Malzeme üretme ve yaratma kavramlarının hayata geçmesinde rolü aynı zamanda sanatçının deneyselliğini de ortaya çıkarmıştır. Sanatçı malzemeyi, amacına uygun bir şekle sokmakta ve yoruma açmaktadır. Hazır nesne, elle, endüstriyle yeniden üretilmesiyle geçmişten günümüze birçok sanatçının sanat anlayışını destekleyen bir tavırda kullanılmıştır. Yüzyıllardır var olan sanat kavramının ortaya koyduğu nesne, sanat yapıtıdır ve sadece duyularla algılanan bir nesneden ziyade içinde bireyselliği, toplumu, tarihi, ahlak, kültür ve kısacası insani değerleri barındıran tüm değerleri bünyesinde taşımaktadır.

Bu bağlamda sanatçı, malzeme, kavram üçlemesi incelenmelidir. Bellek kavramı üzerine kurulu çalışmalarıyla Sarkis Zabunyan, malzeme ve kavram bağlamında incelenmesi gereken sanatçılardandır. Ermeni kökenli olan Sarkis, çalışmalarını İstanbul'da yaşadığı çocukluk yılları, savaşa tanıklık etmesi ile şekillendirir ve bazı çalışmalarına isim olarak da verdiği; Blackout (karartma) ve Leidschatz (Istrap Hazinesi) kavramlarını kullanır. Bu kavramları ele alırken malzeme ile güçlü göndermeler yapan sanatçı, dönemin sosyo-politik ortamına da bir eleştiri oluşturmuştur. Tamamı hatırlatma ve bellek temalı bir nevi hatırlatma olan çalışmalardır. Bir nevi belleği imgeleştiren sanatçı, kullandığı malzeme ile kavramı bir araya getirerek oldukça özgün bir metafor yaratıyor. "Karatma" yani "Blackout" Doris Drathen tarafından şu şekilde açıklanır;

"Radyoda Türkiye'nin Kıbrıs harekâtını işittiğinde adanın yeni sınırlarını bir haritada işaretledi; sonra bölgeleri büyüttü, bunları bir tür "anonim ressam" gibi sanayi malzemelerine, zift ve kırmızı tuğlaya aktardı, duvara ya da yere yerleştirdi. Bir anda haritadan Kıbrıs'ın yeni sınırlarını çizmiş, bölgeleri büyütmüş ve daha sonra bunları çeşitli sanayi malzemelerine, duvar veya yerlere yerleştirmişti" (Drathen, 2005; Aktaran: Annepçioğlu & Kurt, 2019).

Resim 47. Sarkis Zabunyan, “Blackout VII” (Karartma VII), Siyah Kauçuk, Bronz Plaka, 36,5 × 30,5 cm, 1975, Özel Koleksiyon.



<https://www.artsy.net/artwork/sarkis-blackout-vii-italian> (Erişim Tarihi:03.03.2020)

Diğer kavram olan “Istrap hazinesi” yani “Leidschatz” kavramı ise Aby Warburg’un

“1928 Nisan’ında toplumsal bellekteki korkunun üstesinden gelinmesinin ürünü ve taşıyıcısı olarak gördüğü sanat eserini “İnsanlığın ıstrap hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor” ifadesinden esinlenerek çalışmalarına yansıtmıştır” (Fleckner, 188; Aktaran: Anneçioğlu & Kurt, 2019).

Sarkis için bellek kişisel ve toplumsal olarak ele alınmıştır. Dinamik ve hayatın içinde bulunduğu bir kavram olarak ele alınan bellek, malzeme, sanatçı ve mekân bağlamında incelenmelidir. Malzeme, kişisel olduğu kadar sosyolojiktir de, kullanıldığı mekânla birlikte bağlamı değişerek izleyene ulaşır.

İnformal anlayışı benimseyen sanatçıların da malzeme kullanımı ile oluşan çalışmaları, malzeme, sanatçı, sosyoloji ve kavram bağlantısında incelenmelidir. Rastlantısallığı ve spontaniteyi benimseyen sanat anlayışında malzemenin bu rastlantısallıkta kullanım şekli ve malzemenin kavramı, eserin izlenmesi ve çözümlenmesinde önemli bir noktadır.

Kiefer’in malzemeleri içinde sıklıkla kendisine yer bulan fotoğraf, kavramsal bir görev taşımaktadır. Bellek ve hatırlama kavramlarının temsili niteliğindedir. Seçtiği malzemeleri sık sık ve dönüştürerek kullanması aslında geçmişle olan bağlarının

sebebindendir. Kiefer'in genel olarak konu edindiği Alman tarihi çalışmalarında malzemenin ve içeriğin kavramı yıkım ve yapılandırma üzerinedir. Resim 48'de olduğu gibi, bu yapıtlarında kullandığı malzeme "kurşun" simgesel bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurşun ağır bir malzemedir, koyu renkli ve parlak yapısıyla ve simyacılık için önemli bir yeri bulunan bu malzeme Kiefer için anlamlı bir nesne halini almıştır. Kiefer kurşunu şu şekilde tanımlar; "İnsanlık tarihinin yükünü taşıyabilecek ağırlıktaki tek madde." ifadesini kullanmıştır.

"...altının temizlenip rafine edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Altın madeninin gerçek değerini kazanmasında kurşun çok önemlidir. Temizlenme ya da arınma kavramları, Alman Toplumunun geçmişteki günahlarından kurtulmasının metaforu gibi durmaktadır. Kiefer'in kullandığı objelerde kurşunu tercih etmesi hatta resimlerinin zemininde de kurşuna neredeyse özel bir yer vermesi, sanatçının çalışmalarının tümüne "Satürniyen Sanat" adının verilmesine neden olmuştur. Kiefer'in çalışmalarındaki temalar, 'felaketler gezegeni Satürn'ü imlemektedir. Ölüm, savaş ve yıkımı içeren tarihin felaketleridir bunlar. Kiefer'in kullandığı renkler siyah ve gridir. Satürn'ün renkleri... ve melankoli gezegeninin... Toprak, saman, kül ve kurşun: bu materyaller Kiefer'in tercih ettiği malzemelerdir ve Satürn'ün sıfatlarıdır" (Şahiner, 2010, s. 102).

Resim 48. Anselm Kiefer, "Zim Zum", Akrilik, Emülsiyon, Mum Boya, Gomalak, Küller ve Tuval Üzerine kurşun, 380,3 x 560,1 cm, 1990.



<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.71599.html> (ErişimTarihi:01.03.2020)

Bir hekim olan Burri, çuvallar ile oluşturulan yüzeylerde dikme işlemi ile bir "patchwork" yani bir yama dokusu yaratmıştır. Savaş- ölüm- yaralanma- dikme kavramlarının sanatçının yaşamı ve dönem bağlamında metafor oluşturacak şekilde oluşturulduğunu görmekteyiz. Burri, savaş sonrası travmayı malzemenin kendi gerçekliği ile geliştirmiştir. Ele aldığı kavramlar, yaşam, ölüm, şiddet ve acının tasviri

niteliğindedir. Daha sonraki çalışmalarında birer savaş yıkıntısını anımsatan görüntüler oluşturmak için, kömürleşen tahta parçaları, yanmış ve erimiş plastikler, tahribata uğramış metal levhalar ile savaşın yıkıcılığı ve acısını bu malzemelerle ele almıştır. Güzellik anlayışını ve geleneksel estetik hazı reddeden sanatçı, maddenin dönüşümünü de ele almış olur.

Tapies'in malzeme ile oluşturduğu yüzeyleri anlamak için sanat tarihçi Henri Focillon'un *Biçimlerin Yaşamı* adlı kitabında konuyu ele alışına değinmek gerekir;

“(…) heykelde kullanılan ahşap ağacın ahşabı değildir artık; yontulan mermer ocaktaki mermer değildir artık; eritilen, çekiçle dövülen altın görülmedik bir metaldir; pişirilen ve bina haline getirilen tuğlanın ocaktan çekilen kille hiçbir ilgisi yoktur artık. Görselliği etkileyen renk, doku ve bütün değerler değişmiştir. Kabuk arkasına saklanan, dağa gömülü olan, çekirdeğe tıklı olan, çamura saplanmış olan yüzeyden yoksun şeyler kaostan ayrılmıştır; bir dış deri sahibi olmuş, mekâna dâhil olmuş, ışık tarafından kabul edilmiş ve bu ışık tarafından işlenmeye başlanmıştır. Uygulanan işlem bölümler arasındaki dengeyi ve doğal ilişkiyi bozmamışsa da maddenin görünürdeki yaşamı başkalaşma uğramıştır” (Focillon, 2015).

Biçim bir araçtır ve sanatçının elinde şekillendiril ve malzeme halini alır ve artık madde malzemeye dönüştüğünde başkalaşım serüvenine girmiştir. Bu durumda malzemeye değer katan mekân değildir, malzeme kendi ihtiyaçları doğrultusunda mekânın olanaklarını kullanır ve mekânı kendi gereksinimleri ile yaratır. Bu durumda asıl olan malzemenin biçimsel yanının dışında kavramsal derinliği sanat eserini oluşturan öz halini almıştır. Malzeme, hayatın ihtiyaçlarına hizmet için değil, kendi aurası ve kavramı olduğu için seçilmiştir.

Tapies'in çalışmalarında kurduğu temalar genellikle, yaşam, evren, ölüm, şiddet, baskı, cinsellik gibi semboller ile ve malzemenin anlamlandırılmasıyla oluşturulmuştur. Duvara benzer yüzeylerinde kullandığı beton ve mermer tozu, bombalarla tahrip olan kent yapısına bir atıftır. Duvar ona göre, “kendisini evinde hissetmeye alıştığı şehirde, halkın çarmıha gerilişinin, ona uygulanan insanlık-dışı cezanın tanığıdır” (Tapies, 2014, s. 106). Tapies'e göre gerçek olan biçimde ve yüzeyde değil izleyenin zihnindedir. Resim 49'da ki gibi, görünenin ardında neyin var olduğunu ve var olan şeyinde malzeme aracılığıyla ortaya çıkarılabileceğini düşünmüştür.

“En sade nesneye bakın. Örneğin eski bir sandalyeyi ele alalım. Hiçbir şeye benzemiyor. Fakat içine aldığı tüm evreni düşünün: yüksek dağlardaki yeşil ormanda bir zamanlar ağaç olan o tahtayı kesen eller, onu meydana getiren uzun süre, onu satın alıran heves, yaşanan üzüntüler ve sevinçler, belki uzun koridorlarda ya da yoksul evlerde. (...)”

bunların hepsi ama hepsi kendi önemine sahiptir. En eski sandalye bile içinde ormandan, topraktan gelen öz suyun gücünü taşır ve kesilip ateşte yandığı gün dahi hala ısı vermek için hizmet eder” (Tapiés, 2014).

Resim 49. Antoni Tapiés, “ Impresión de Silla”, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 130 x 130 cm, 1980.

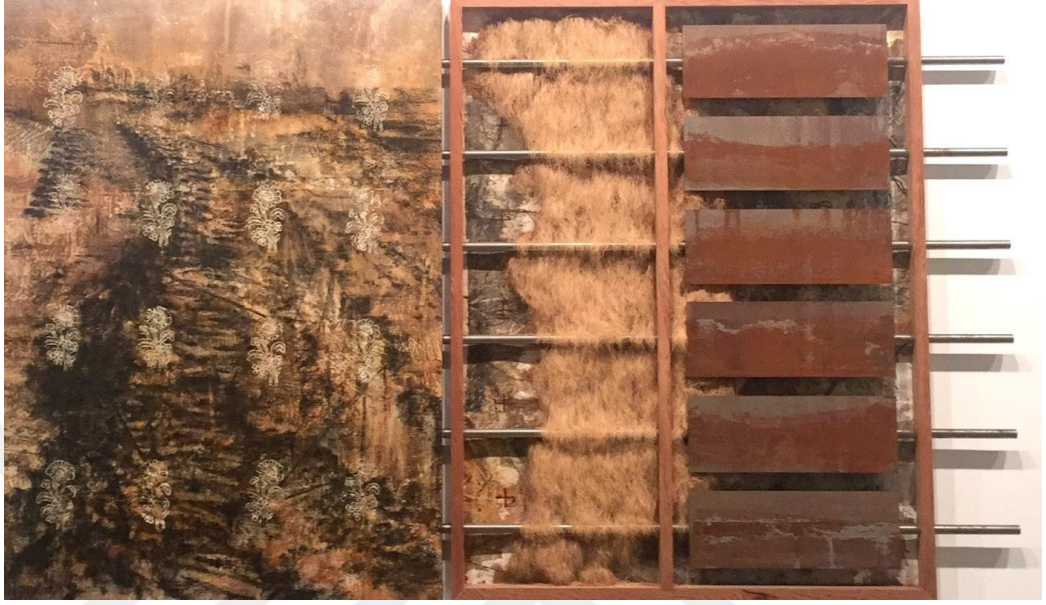


<https://tr.pinterest.com/pin/516858494710934582/> (Erişim Tarihi: 01.03.2020)

Tapiés malzemenin kavramını birçok açıdan anlamlı kılmış, kendi tinsel, duygusal değerleriyle ve sembolleri ile bir bütünlük içerisinde işlemiştir. Genellikle kullandığı haç sembolü ile malzemenin kavramı değişir ve içinde bulunan evreni yansıtır. Üçüncü boyut arayışına girdiği çalışmalarında ise, malzeme daha da önemli bir konuma gelmiştir. Yapıtın yüzey ve biçiminden çok artık içeriği ve kavramı değerli hale gelmiştir. Çürüyen, yok olan malzemeleri sanatsal ortama taşıyarak insanın yaşamdaki rolünü, evrenin ve dünyanın gidişatını, toplumsal bir metaforu ve yaşam-hayat bağlamında gelip geçiciliği sorgulamıştır.

Aslen iç mimar olan Türk sanatçı Canan Tolon, organik malzemenin, süreç içerisinde rastlantısal bir yapı oluşumuna zemin hazırlayan soyut çalışmalarında bellek kavramını ele almıştır. Mimari eğitimin yansıması olarak mekân üretimleri yapan sanatçı, yapmak ve yıkmak eylemlerinin tutarsızlığını kullanmıştır. Yeniden inşa ve rastlantısallık çalışmalarında izleyiciye sunulan kavramlardır.

Resim 50. Canan Tolon, “Alidat”, Karişik Teknik, 165 x 277 cm, 1993, İstanbul Modern Sanatlar Müzesi.



https://www.istanbulmodern.org/pic_lib/bigSize/icerikler/1770/716iks244_1770_4225881.jpg (Erişim Tarihi: 03.03.2020)

Tolon, Resim 50’de ki “Alidat” isimli çalışmasında, sol bölümünde kullandığı organik malzemeler ile yeniden inşa, rastlantısallık ve devamlılık üzerinden bir anlatım ele almıştır. Sağ tarafta bulunan malzemelerde ise, çelik, metal levha, tahta, çimen kullanmıştır. Çim tohumlarının yüzey üzerinde ki kullanımını galeride bulunduğu süre içinde değişime uğramıştır.

“Büyüyen çimenler zamanla sararmış ve yerini rastlantısal dokulara bırakmıştır. Ayrıca kullanılan metal parçalarda paslanmıştır. Bu eklektik peyzaj, bireysel ve kolektif bellek yansımalarına dönüşmüş, değişen postmodern dünyada sanatçıya güvenli bir liman oluşturmuştur. Bireylerin maruz kaldığı kişisel ve toplumsal travmalar, ve üst üste yığılmış imgeler bombardımanı sanatçıyı doğal olana, öze yöneltmiştir” (Annepçioğlu & Kurt, 2019).

Tolon, malzeme ve mekân bağlamında oluşturduğu çalışmalarında, kahve telvesi, çimen, tohum, balmumu gibi malzemelerden yararlanır. Çalışmalarının teması bir üretim ve tüketim döngüsüne benzerlik göstermektedir. Telve gibi malzemelerle kültürel bir bellek gönderimi yapan sanatçı, birey kültür bağlamını ele almış olur. Telve, tohumun, pas lekelerinin yarattığı rastlantısallık ile bellek, dönüşüm, zaman gibi kavramlar malzeme sayesinde ortaya çıkmaktadır.

İnformal sanat anlayışı içerisinde malzemenin başat rol aldığı çalışmalara bakıldığında, malzemenin bağlamının tamamen değişmeden, malzemeyle kavramın sorgulanması ve betimlenmesi şeklinde ortaya çıktığını görmekteyiz. Kavram olarak çağın ve içinde yaşanan dönem ve toplumun sosyolojik kavramlarını ele almışlardır. Malzeme ve kavram bütünleşmiş iç içe geçmiştir.

3.4 Sanat Nesnesi, Sanatçı ve Malzeme Bağlamı

Yaratma ediminin temelinde yatan yaratıcılık ve sanatsal yaratma, daha önce düşünülme-yeni düşünme, yapılmayanı yapma eylemlerini içeren, kimi zaman nevrotik ve genel olarak sürece dayalı bir olgudur. Yaratma sürecini, bu süreçte sanatçı kişinin içinde bulunduğu tinsel durumu, ortaya koyduğu eserler ve sanatçıların görüşlerinden hareketle inceleyen psikanalistlerin, kuramcılarının, filozof ve eleştirmenlerin aktardıklarıyla yönlenen bu çalışmada, sürece malzemenin etkisi pek çok açıdan incelenmiştir. Araştırmalardan hareketle, yaratma süreci, bir takım ruhsal çöküntüler, dışavurumlar içerebilmekte ve mutlaka araştırma, odaklanma, sorgulama, düşünceyi geliştirme, imgeyi somutlaştırma ve eskiz gibi aşamaları içinde barındırmaktadır. Yaratma sürecinin tüm bu aşamaları, ardından yaratımı, yani sanatsal üretimi getirmektedir. Bu üretim bir tuval resmi, heykel, enstalasyon olup somut bir biçim içerebilir veya salt ses, söz, kavram ve düşünceden ibaret olabilir. Ortaya çıkan her bir üretim, yaratma sürecinin evrelerini kaçınılmaz olarak sergileyen bir eserdir. İngesini forma ulaştırma ve ifadesini aktarma amacıyla olan sanatçı, yaratım sürecinde deneyimlediklerini aktarabileceği materyale yönelir. Taş, boya, kumaş, metal, kâğıt, kan, atık, çöp, beden, ses olabilen bu materyal, tamamlanmış eserin içinde barındıracağı ve sanatçı tarafından belirlenen ifadeyi en iyi aktaracak olan malzemedir. Bu sebeple, malzemenin eseri ortaya koymadaki rolünün en az fikir kadar önemli olduğu söylenebilir. Malzeme, kavramsal yapıya, fikre, öze vücut kazandıracak olandır. Bu ifadeden hareketle, yaratma edimini bu denli güç ve acılı kılan; yeni, yapılmamış, farklı ve özgün olana olan özlem ve yaratma süreci sonunda duyacakları haz duygusu olduğu kadar, bu edimin yaratıcı birey (sanatçı) tarafından kaçınılmaz olduğu gerçeğidir. Tüm bu bilgiler ışığında; yeni olanı, yeni ve farklı düşünme şeması ile sunan yaratıcı kişi, üretme durumunu kendisini var eden ve varlığını ölümsüzleştirecek olan gerçek olduğu için değil, bu döngü içinde kaçınılmaz olan bu gerçeği savunmasız bir şekilde yaşadığından kabullenir. Kaçınılmaz olan yaratma

dürtüsüne sahip olarak üretmeye başlayan sanatçı, incelemeyi aktarabileceği fiziksel biçimi oluşturma, form verme arayışına girer. Sanatsal yaratının sanatçı için en önemli aşamalarından olan üretici süreç, malzemenin özünün kavramların özüyle uyumlu bir bütünlüğe ulaştırılmasını kapsar.

Birey duyuşsal olarak dünyayı algılamaya başladığı andan itibaren nesnelere dünyasıyla dolayısıyla nesnelere de tanışmıştır. Birey süje konumuna nesnelere obje konumundadır ve bu konum hayatın her anında devam etmektedir. Birey nesneyi anlamlandırıldığı, işlevselleştirdiği derecede nesnenin önemi vardır. Dolayısıyla nesnesiz bir sanat yapıtı düşünülemez. Tunalı bu konu şü ifadeyi kullanır;“...Her estetik obje, her tek tek sanat yapıtı, bu ister plastik bir figür, isterse bir edebiyat yapıtı, olsun belli bir obje hakkında bir yorumdur. Ve her sanat yapıtı, bir estetik obje olarak yorumlanmış bir varlığı ifade eder” (Tunalı, 2013, s. 11).

Sanatçının nesne ile olan bağı nesneyi önce algılar, tanır, gözlemler ve duyuşsal çağrışımları ile sorgulamaya başlar. Tarih öncesi dönemde mağara resimlerine bakarsak eğer, birey doğaya karşı üstünlük kurma amacı ile nesneyi olduğu gibi kabul edip görünen şekliyle çizmiştir. Zamanla bu anlayış toplumsal ve dönem özellikleriyle bağlantılı gelişerek değişmiştir. Süreyya Su şü şekilde ifade eder; “Platon’un yansıtmacı kuramına göre; dünyadaki her şey asıllarının taklidir, sanat ise, bu taklitlerle ilgili bilgiyi değil, salt görünür olanı yansıtan ikinci el taklitleridir. Taklidin taklidi olan bu yansıtma işlemi insanı asıldan uzaklaştırır” (Su, 2014, s. 136).

Platon’un bu yansıtmacı kuramı modern sanata kadar sürmüştü fakat modern sanatın başlangıcı itibariyle, sanatçı sanat nesnesini görünen ötesinde olan, nesnenin özünde arayarak bulmak istemiştir. Sanatın her ifade biçiminde mutlaka kullanılan nesnenin, dönemin gereği ve sanatçının seçimi doğrultusunda biçim değiştirerek ya da görevi değiştirerek kullanımına devam edilmiştir. Antik çağdan bu yana modernizme ve günümüze değin nesnenin şekli değişse de, sanatçı-nesne ilişkisi devamlılık içerisinde kalmıştır. Sanat nesnesinin değişime uğraması birden bire olmadığı gibi değiştiği zamanda hemen kabul görmemiş ve eleştirilmiştir fakat sanatçı bu süreçte direnişine devam ederek farklı söylem yolları için çeşitli deneyselliklerden vazgeçmemiştir.

19.yy sonlarında nesnenin sorgulanması 20.yy itibariyle en uç noktalara gelerek, bireyselliğini ve öznelliğini nesneye dönüştürmektedir. Bu sorgulamalar neticesinde

ilk kez biçim öze yenik düşmüştür. Sanatçı nesneyi sorgulayarak özü göstermek ister ve bu doğrultuda nesnenin önce biçim bozmalarına başlar, görüneni değil zihindeki biçimi yaratma cesaretidir. Maddesel olan nesne, nesnelere dünyası dışında zihinde biçimlenerek yorumlanır ve sanatçı için bir ifade aracı olmaktadır. Bu durumda nesnenin özünü yansıtan elbette bir özden ibaret olan özne tarafından yapılmıştır. Bahtin şu şekilde ifade eder;

“Nesne ile olan ilişkinin zorunluluktan çıkması ile nesne salt olarak kavranmaya başlar. Bir nesne, günlük yaşamdaki anlamı ve işlevselliği dışında izlendiğinde öncelikle zihni meşgul eden biçimdir. Biçimin kavranışı ile nesnenin kendi sınırları içindeki varlığı kabul edilir” (Bahtin, 2005, s. 1).

Her dönemde olduğu gibi sanatçı yapıtını oluştururken farklı malzemeler seçmiştir. Seçilen malzeme sanatçının elinde öze uygun biçimlendirilerek özgün bir söylem oluşturur. Öyle ki aynı akım içinde değerlendirilen nesnelere bile anlam ve özü aynı olmayabilir. Sanat eseri, sanatçının özgünlüğü ile oluşturulan bir biçimdir. Van Gogh'un fırça vuruşları ve renkleri, Matisse'in çarpıcı renkleri gibi her sanatçının kendi özgünlüğünde oluşturduğu biçimi vardır. Malevich'in nesnesiz sanat yapma çabaları bile aslında nesnenin varlığının ve zihindeki yerinin ispatıdır.

Modernleşme ile sanatçı tarafından, nesne sorgulanmaya devam ederek rolü değişime uğramıştır. Fakat yine de sanatçı nesnesiz bir üretimi denememiştir. Musa Köksal nesne değişimini şöyle ifade eder;

“Braque ve Picasso'nun parçalanmış nesnelere, Kosult'un yazı-mevcut nesne-resim buluşmaları, Duchamp'ın hazır nesnelere, Rene Magritte'in bilinen nesnelere yeni isimler kazandırması gibi birçok sanatçının, farklı önermeleri ve sorgulamaları sanat nesnesinin değişimini, başkalaşımını, metamorfozunu ortaya koyar” (Köksal, 2012, s. 124).

20.yy modernleşmenin, tüm aydınlanma, akla ve bilime uygun çözümler sunma vaatleri, yaşanan savaşlar ve savaşların doğurduğu sonuçlar neticesinde başarısız olmuştur ve güvensizlik ortamı yaratmıştır.

“Bu durumun meydana getirdiği sosyal ve ruhsal problemler karşısında sanatçı da doğaya karşı tavır değiştirip, izleyicinin göz zevkine hitap edecek eserler üretmekten çok, düşünce üretip, içinde yaşadığı çağın problemlerine dikkat çekmek ve sorgulamak istemiştir. Sanatçıların sosyal meselelerle bu denli ilgilenmeleri, eserlerinin biçimlenişine de yansımıştır” (Oğuz, 2015, s. 70).

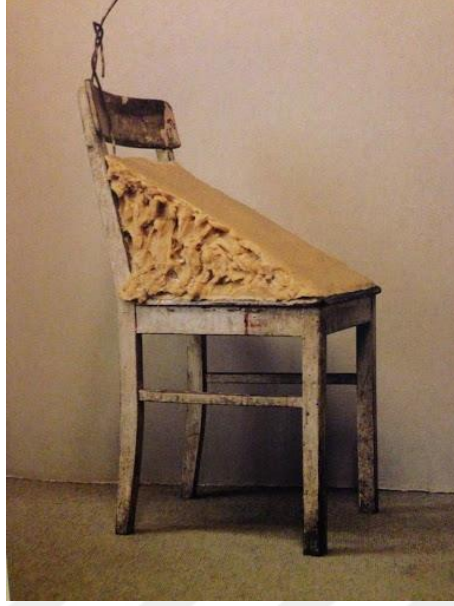
20. yy dönemselleri itibariyle bireyin içine yöneldiği ve daha dışavurumcu bir yöntemle iletişim kurduğu bir dönemdir. İnfomal sanat anlayışında da

varoluşçuluktan etkilenen sanatçı, gündelik nesnelere ve sanatsal nesnelere kendi yüzeyinde bir araya getirerek oldukça etkileyici eserler üretmeye başlamıştır.

Bu dönemde endüstri kentleri ile hızlı bir şekilde artan bireyin yalnızlaşması ile ortaya çıkan yapılarda sanatçının döneme ait duyguları yoğun şekilde hissedilir fakat biçim olarak görülmez. Sanatçının biçim olarak gösterebileceği şey boya katmanları ve dönemin sorunlarını metafor ile anlattığı malzemesidir. Ekspresif tarzda kullanılan boya için dışa yansımadır, kübizmden ve dadanın hazır nesne kullanımından gelen malzeme ise nesnenin kendisi olmaktadır.

20. yy fluxus ve oluşum sanatı arasında kendine has duruşu ile anılan sanatçı Joseph Beuys, malzeme-sanatçı bağlamı olarak en önemli isimlerdendir. Marx'ın düşüncelerinden etkilenen sanatçı, dünyanın iyileştirilmesi gerektiğini sanatında göstermiştir. Beuys sanatın iyileştirici gücünü şu şekilde ifade eder "Ölüm çizgisi boyunca sendelemeye devam eden, mecali kalmamış bir toplumsal sistemin baskıcı etkilerini söküp ortadan kaldırmaya ancak sanatın gücü yeter" (Yılmaz, 2009, s. 165). Kapitalizmin göz boyayan özgürlük kandırımacalarına ve dünyayı acı ve buhrana sürükleyen savaşın etkileri malzemelerinde kendisi göstermektedir. "Acı ve alçının karıştığı yer" olarak bahsettiği doğduğu yer olan Almanya'nın Krefeld şehrinde Katolik bir ailenin çocuğudur. II. Dünya savaşında Nazi Partisi adına gönüllü pilot olması sanatın iyileştirici yönünden bahseden bir insan için fazlaca ironik bir yaşam öyküsü gibi görünmektedir. Gönüllü olduğu uçak Kırım yakınlarında düşürülmüştür ve kendisi enkazdan beyin sarsıntısı geçirmek halde Kırmızı Tatarlar tarafından bulunmuştur. İleriki yıllarda sanatının en önemli malzemelerinden olan keçe ve iç yağ, kurtarıldığı Tatarlar tarafından donmak üzereyken bedenine sürülmüş ve bedeni sarılmış iki malzemedir. 1945 yılına kadar savaş esiri olarak kalıp 1947 yılında Almanya'ya dönmüş ve savaşın getirdiği acıları gördükten sonra, önce tıp okumak isteyip vazgeçmiş ardından sanata yönelmiştir. "Nihayetinde, modern bir doktor olarak değilse bile, bir sanatçı (modern şaman) olarak insanları iyileştirme düşüncesi o yıllarda doğmuş oldu" (Yılmaz, Modernden Postmoderne Sanat, 2013, s. 343).

Resim 51. Joseph Beuys ‘‘Yağ Sandalyesi’’, Yağ, Sandalye, 1964, Zwirner Galerisi.



<http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati> (Erişim Tarihi: 04.04.2020)

Beuys, 1964 yılında Zwirner Galerisi’nde yapmış olduğu Resim 51’de ki ‘‘Yağ Sandalyesi’’ isimli çalışmasında, biçimsizlikten, biçimlenmiş olma kavramlarını taşımıştır. Sandalye insan anatomisini, cinsel organları, sindirim sistemini ve ilginç kimyasal değişimleri ve iradeyi temsil eder. Yağ ise, ısı değişimlerine gösterdiği tepki ile kaotik bir yapıya sahiptir. Yağ yaşam için hayati ama sanatla ilgisi olmayan bir malzemedir. (Yılmaz, Modernden Postmoderne Sanat, 2013, s. 346) Beuys yaşamı ile sanatı arasında bağlamı en çok olan sanatçılardandır. Kullandığı malzeme seçimleri ve o malzemeleri formsuz şekilde bir araya getirmiştir. Malzeme seçimleri konusunda Beuys, Duchamp’tan farklı olarak, malzemenin kendisinin bağlamını tamamen değiştirerek sanat ürünü yapmamıştır. Kullandığı malzemeleri işlevleri ve bağlamına uygun olacak şekilde malzemenin duyumsallığından ve sosyal kimliğinden yararlanmıştır. Resim 52’de ki çalışmasında da malzemeyi, yüzey üzerinde bağlamından kopartmadan ele almıştır.

Resim 52. Joseph Beuys ‘‘ Wegweiser für den Khan’’, Boya, Keçe ve Kâğıt Üzerine Sıva, 83,5 x 58,5 cm, 1963.



<https://www.karlunfaber.de/produkt/wegweiser-fuer-den-khan/> (Erişim Tarihi: 07.04.2020)

Joseph Beuys’un yaşamında oldukça yer alan malzemeleri içselleştirmesi ve sanatında kullanması dönemin sanat anlayışı içerisinde oldukça sansasyonel olup, kabul edilmekte zorlanılsa da pek çok açıdan kendisinden sonraki sanat anlayışını etkilediği bir gerçektir.

İnformal sanatçı Antoni Tapies’in malzeme ve sanatçı bağlamı olarak ele alınacak çalışmalarında ise malzemeyle soyutlamalar yaptığı görölmektedir. Katalan sanatçı için, savaşın ağır etkisi, atom bombasının travmatik sonuçları kendi sanat dili için oldukça önemli noktalardır. Duvar olarak adlandırdığı yüzeylerinde, toz, kum, mermer, boya gibi birçok malzeme kullanmıştır. Malzemenin doğal bir biçimde olan renk, biçim dönüşümünü zamanın geçiciliğini vurgulamak için kullanmıştır. Bu anlayışta çalışmalarını sürdüren sanatçının seçtiği malzeme belirli bir dokuya, renge, biçime ve kıvama sahip olduğu görölmektedir. Malzeme, yüzeyin biçem unsurunu karşılamıştır. Tapies’e göre malzeme sanatçının öz yaşamıyla kendisine mal olur ve deneyimlenerek topluma sunulur. Tapies bu konuyu şöyle açıklar;

‘‘Malzemeler kendi başlarına cansızdır. Bir sanat eserinin sahip olduğu heyecanlandırma yeteneği yalnızca malzemeye bağlı değildir ve sanatçı da yaratısının etkinlik derecesinin, eserin dolaşımda olduğu toplumun psikolojik halinin bir fonksiyonu olduğunu unutmamalıdır’’ (Tapies, 2014, s. 32).

Bu açıklamalar ışığında Tapies'in yaşantısının izleri ile seçtiği malzeme resmin gerçekliğini, izleyenin zihninde oluşan görüntüler ile ortaya çıkarmaktadır. Görünenin ardını, malzeme ile bağdaştırıp izleyenin deneyimine sunmuştur.

Lyton'a göre Tapies'te de Fontana'da görülen kesik tuvaleri ile mekânsallık anlayışına rastlanmıştır. (Lupton, 2002) Malzeme ile oluşturduğu ruhsallık, mistik sembollerle bir araya gelerek malzeme yeniden anımlanmıştır. Yüzeylerde oluşturduğu üçüncü boyut arayışları, heykel çalışmalarında malzemenin renkle birleşimiyle desteklenmiştir. İzleyene görüneni ipuçları ile veren Tapies, malzemenin içeriğine yoğunlaşır. Kendiliğindenlik anlayışını malzemenin giderek çürüyen, yok olan yapısıyla vermek isteyen sanatçı, dönemin sosyolojik yapısı ve malzemenin oluşturduğu metaforu en iyi şekilde kullanmıştır.

Malzeme ve sanatçı bağlamını sorgulatan bir diğer informal sanatçı Alberto Burri, çuval bezlerini oldukça yoğun şekilde kullanmış ve izleyende kendi hayatı ve yaşam felsefesi hakkında merak uyandırmıştır. Önceki bölümlerde bahsedildiği gibi II. Dünya Savaşında Amerika'da esir düşmüş bir cerrah olarak yüzeylerinde dikiş ve kumaşın yara izi etkisi yaratması onun kendi yaşantısıyla bağlantılıdır. Savaş ve savaşın yarattığı trajedinin mesleğinin de vermiş olduğu etkiyle malzeme seçimi şekillenmiştir.

Tıpkı Beuys gibi Burri de malzemeye yaraların sarılması metaforunu yüklemiştir. Kanlı, kirli paçavralar ve çuval bezleri ile malzemeye sanatçının yaşamı eklenmiştir. Bedenin dönüşümünü malzemenin dönüşümüyle incelenmiştir. Sanatçı, cerrah, savaş esiri, asker olan Burri malzeme ile yarattığı dışavurumu pentürle ve birleştirerek biçimsizliğin gereği olan spontaniteyi yakalamıştır.

Türk sanatında informal anlayış, Batılı anlayışla tamamen aynı yapılanmaya sahip olmasa da malzeme kullanımı ve spontan formlar ile biçimsizlik ön planda kullanılmıştır. Türk resim sanatında oluşturduğu soyut dışavurumcu formlar ve malzeme kullanımı Adem Genç, kapital üretimin toplumsal yaşama yansımalarını ve teknolojik gelişmelerin oluşturduğu sorunlarını sanatında konu olarak ele almıştır. Batıda yaşanan savaş, endüstriyelleşme ve teknolojik gelişmelerin olumsuz sonucu aynı yıllarda Türkiye' de de benzer şekilde yaşanmıştır. Dönemin politik ve sosyal değişimleri bireyin yalnızlaşmasına sebep olurken Adem Genç'in de sanatının temel

çıkış noktalarını oluşturmuştur. Genç, içinde yaşadığı toplumun kültürünü sanatında yansıtmıştır. Doğu sanatından etkilenen ve İslam sanatı motiflerini, soyutlayarak yüzeylerinde kullanmıştır. Adem Genç, Sanatını ifade ederken şu açıklamaları yapar;

“Genel olarak, sanat yapıtına bir anlam vermek, onların üretildikleri dönemin toplumsal, ekonomik ve siyasal yaşam özelliklerini ele almakla olasıdır. Önce, yapıtın oluşumuna, yapılışına egemen olan düşünceleri incelemek gerekir. Çünkü sanat yapıtını üreten doğa değil insandır; doğanın estetik ölçütleri sanat yapıtı için geçerli değildir. İnsana özgü bir kültür ürünü olarak sanat yapıtını gerçek anlamda (objektif kriterler nesnel edimsellik içinde) algılamak, bir bakıma onun yaratıcısının amacını deşifre etmektir. Bu da, ürünün kendisiyle birlikte, gelişmesinin, sanat ve uygarlık tarihi içindeki kökenlerinin keşfedilmesiyle olasıdır” (Kare Art Galeri, 2020).

Püskürtme ve spontan fırça hareketini kullanan sanatçı, dönemin Türkiye’sinde yaşanan ekonomik ve toplumsal süreçleri yarattığı informal düzlemde yansıtmıştır. Adem Genç’in Resim 53’de ki “Soyut Kompozisyon” isimle eserinde olduğu gibi, sanat nesnesi olarak seçtiği ve ifade dilini yarattığı soyutlamalar içerik olarak toplumsal yapının yansıması niteliği taşımıştır.

Resim 53. Adem Genç, “Soyut Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
174 x 130 cm, 1994.



<http://www.artnet.com/artists/adem-genc/soyut-kompozisyonX7210UlpjLzynfCumWm2yA2>
(Erişim Tarihi: 07.06.2020)

Daha ileri tarihlerde Çağdaş Türk sanatının isimlerinden İnci Eviner, tekniğinin odak noktası olan çizgisel desenler ile spontan hareketlilik sağlayan sanatçı informal sanata yakın bir anlayış içindedir. 1980 yılında mezun olan sanatçı o yıllarda ki Türkiye’nin

kaos ortamını ve politik karmaşada ki kadının yerini çalışmalarında içerik olarak kullanmıştır.

Resim 54. İnci Eviner, ‘‘El, ayak ve göz’’, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 125 x 77 cm, 1991.



<http://www.artnet.com/artists/inci-eviner/hand-foot-and-eyeZazQzG2Nx6YwZfkBBq6qdw2>
(Erişim Tarihi:09.06.2020)

Çalışma pratiğinin başlangıç noktasını çizgiyle oluşturduğu dışavurumlar olarak tanımlanan Eviner, Resim 54’de görüldüğü gibi bastırılmış bilincin yaratıcılığına ulaşarak güncel çalışmalar üretmiştir. Yaşadığı kültürel oluşumu ve özellikle yeni mezun olduğu yıllarda sosyolojik değişimleri sanat nesnesi olarak seçen sanatçının çalışmaları şu şekilde aktarılıyor;

‘‘Kadın olma halini tek bir imgeye sığmayan, sınırsız bir hayal gücünün alanı olarak tanımlayan sanatçı, yapıtlarında kadınlar için uygun görülen temsil biçimlerini ve bu temsilleri var eden yasakları sorgularken, meydan okumayı ihmal etmiyor’’ (İstanbul Modern Sanat, 2020).

Sanatçı toplumun bir parçasıdır dolayısıyla seçtiği malzeme hem kendi yaşantısı, hayat görüşü hem de toplumla iç içedir. Malzeme ya da sanat nesnesi sanat tarihi boyunca her dönem değişiklik gösterdiği gibi informal anlayışta ki sanatçının kendi bilinci ve özüyle birleşerek, bağlamından tamamen kopmadan yüzeyde ya da mekânda kullanılmıştır.

3.5. Çalışmalarım Üzerinden Açıklamalar

İnformal anlayışta süreç odaklı ve spontaniteyle malzemenin ortak zeminde bulunduğu, Resim 55’de ki “İz” isimli çalışma, biçimsel ve geleneksel ifade araçları kullanılmadan, amorf imgelerle oluşturulmuştur. Spontanite ve otomatizmin hakim olduğu yüzeyde karton, ve bant gibi sanat dışı malzemeler ile anlatım desteklenmiştir. Kullanılan renkler zıtlık içinde ve kontrast oluşturmuştur. İlkel stilizasyon ile üstü üste binen dış görünümü, yaşamın ve ölümün bir simgesi olarak çizilmiştir. Resmin genelinde kazıyarak oluşturulan spontan hareketler ve malzeme yüzeyde ki dokusal yapıyı destekler.

Resim 55. Berna Düşünceli, “İz” 2018, Tuval Üzerine Akrilik, Karton, Bant, 8 0x 120 cm.



Resim 56’da görülen “Coğrafya” isimli çalışmada zeminde kullanılan haritanın üzerinde kullanılan ve fonu oluşturan leke yapılanması, tamamen otomatizm ile oluşturulmuştur. Harita kullanımı ile coğrafi kavramlara atıfta bulunulan bu çalışmada, toplumsal kaos, kaosun yarattığı sistematik politikalar temsil edilmiştir.

Resim 56. Berna Düşünceli, “Coğrafya” 2018, Tuval Üzerine Akrilik, Karton, Bant, 120 x 80 cm.



İnformal anlayış içinde yer alan yoğun malzeme kullanımı, Resim 57’de ki “Kimlik” adlı enstalasyon çalışmasında malzeme, üretimin kendisi olmuştur. Duchamp’ın “Tekerlek” isimli eserinde malzeme bir galeride sergilenerek direkt bağlamı değiştirilmiş ve sanat nesnesine dönüşmüştür. Ancak informal sanat içerisinde malzeme bağlamı ve duyumsallığından tamamen koparılmadan kullanılmış ve tinsel bir değer yakalamıştır. “Kimlik” adlı çalışmada da malzeme, bağlamı tamamen değiştirilmeden kullanılmış ve malzeme olarak kullanılan tekerlek ve serum ipleri, birçok toplumda aynı işlevi karşılamaktadır. Öz yaşamla bağdaştırılan malzeme, mekânla bir araya gelerek bir anlatım dili oluşmuştur. Teker yaşamın akıcılığını, serum ipleri ise yaşamın bağlandığı normları simgeler. Birey olmak ile başlayan yaşam sürecinde, topluma, şeylere ve yerlere bağlanma arzusu insanın özünü, manevi kimliğini yani tin alanını oluşturur. Bu özü oluşturan etmenler karar verme yetisini etkileyerek devam eder. Sezgi ve kültür ile oluşturulan bağlar değişimi ve ilerlemeyi yavaşlatan en kemik parçalardandır. Birey içinde yaşadığı coğrafyayı, o coğrafyada ki diğer insanları ve kültürü fiziksel olarak terk edebilir. Fakat bireyin özünü oluştururken, kimliğini, kim olduğunu ve kim olurken oluşturduğu bağları tamamen terk edemez. İçsel olan reddedilmesi en zor olandır ve öz ile bağ içindedir.

Resim 57. Berna Düşünceli, “Kimlik” 2018, Enstalasyon, 75 x 65 cm.



2018 yılında yapılan “Giriş” (Resim 58) isimli çalışmada ise, doğu kültürlerinde ve tasavvuf felsefesinde var olan “insanı insan olduğu için sevmek” düşüncesi dini inanç içerisinde de yer alan bir kavramdır. Tasavvuf ve halk şairi olan Yunus Emre’nin sözü olan “yaratılanı hoş gör yaradandan ötürü” ile tasavvuf felsefesi desteklenmiştir. Bireyler kendilerini tanımlarken ve diğer bireylerle iletişim geçerken doğrudan ya da dolaylı olarak karşı tarafa bu imajı vermeye odaklıdır. Ancak iletişim ilerleyip bireyler birbirlerini, kültürlerini, düşünce sistemlerini öğrenmeye başladıkça, kendilerinden uzak olan düşünceleri, etnik kimlikleri ve ideolojileri reddederek tehlikeli hatta düşmanca görmektedirler. Bu farklılıkların tehlike yarattığı düşüncesi, bireyleri ayrıştırmaya itmiştir. 21. yy. toplumsal sorunlarından biri olan ayrıştırmacı sınıfsal farklar ve kimlik sorunları malzemenin bağlamı ile bir araya getirilmiştir. Malzeme olarak seçilen ahşap ve boncuklu kapı süsü, içinde yaşadığımız coğrafyada sıkça kullanılmış ve kendi işlevinden tamamen kopmadan malzemeler bir araya gelerek kavramı ve üretimi oluşturmuştur. İplerden oluşan silüet, yalnızlaşan insanı simgeler.

Resim 58. Berna Düşünceli, ‘‘Giriş’’ 2018, Enstalasyon, 190 x 75 cm.



Resim 59’da görülen ‘‘Dokunamayan’’ isimli eserde ise, Avrupa ve batı bloğu ülkelerinde devlet desteği haricinde vatandaşın alman sağlık giderleri rakamı, doğu bloğu ülkelere göre oldukça azdır. Çünkü siyasi idare sağlık giderlerinin büyük bir kısmını karşılamaktadır, fakat doğu bloğu ülkelerinde siyasi bir idare var olmasına rağmen yaşanan mali kaynak yetersizliği nedeniyle sağlık sektöründe devlet desteği ne yazık ki çok azdır ya da yoktur. İnsanın en temel haklarından biri olan sağlık, kapitalizm ve sonrasında yaşanan piyasa etkisi ile ilaç endüstrisinin ellerine düşmüştür. Sermayeleşme ile yaşanan sosyal sisteminin artarak bozulması ile hayatta kalmak için her alanda olduğu gibi sağlık alanında da, bu hizmete ne kadar ihtiyacınız olduğu değil ne kadar paranız olduğu önemlidir. Serum torbaları, medikal alanı simgelerken, torbalarla oluşturulan kilim motifi, doğu kültüründe oldukça önemli olmakla birlikte bir ifade dili de olmuştur. Bu üç çalışmanın ortak yanı olan malzeme seçimi ve malzeme kavram bağlantısı kültürle ve içinde yaşanan toplumla iç içedir.

Resim 59. Berna Düşünceli “Dokunamayan” 2018, Enstalasyon, 67x100x165 cm.



Resim 60’da ki “Yol” ve Resim 62’ de ki “İsimsiz” aslı gravür çalışmalarında, informal yüzey yapılanması oluşturulmuştur. Kazıma ile oluşturulan çizgiler spontaniteyi yansıtmaktadır. Kullanılan lacivert ve hardal sarısı toplum ve birey arasında ki kopan bağların sembolü niteliğindedir. Leke yapılanması açık ve koyu pentürel etkiler ile desteklenmiş ve malzeme kullanılmamış olsa da kazıma yöntemi ile gazlı bez dokusu çizilmiştir. Oluşturulan yüzey yapılanması ve dokusal değerler amorf bir düzen içerisinde olan yaşamın ve toplumun biçimsiz yansımasıdır.

Resim 60. Berna Düşünceli, “Yol” 2017, Gravür Baskı Resim, 42 x 29cm.



Resim 61. Berna Düşünceli, “İsimsiz” 2017, Gravür Baskı Resim, 29x42 cm.



Resim 62’de ki “Kopuş” isimli çalışmada pentür ile yakalanan spontan fırça hareketleri, siyah ve beyaz renklerde ki kâğıt parçalarının rastgele yüzeye yapıştırılması ile devam etmiştir. Kullanılan malzeme ağ, paslı demir, bilgisayar parçaları yüzeye biçimsel bir değer katmaktadır. Bu biçimsel değer yanında malzemenin sosyolojik temellerine atıfta bulunulmuştur. Yaşanılan 21. yy. çağında ana kart her bireyin aşına olduğu bir malzeme olmakla birlikte gelişen teknoloji ve teknolojiye ulaşılabilirlik dolayısıyla yaşamsal bir anlam yüklenmiştir. Bir şeyi yakalamak için kullanılan ağ, zamanı, teknolojiyi, teknolojinin getirdiği yalnızlığı yaşayan bireyin, temsilidir.

Resim 62. Berna Düşünceli, “Kopuş” 2019, Karton Üzerine Akrilik, Demir, Ağ, 100 x 70 cm.



Resim 63’de görülen “Denge” isimli çalışma informal sanatta yüzey olarak oldukça fazla kullanılan karton üzerine kontrast leke yapılanmaları ve elin serbest hareketleri sonucu ortaya çıkan çizgisel düzenlemeler ile oluşturulmuştur. Malzeme olarak kâğıt bantlarla yapay bir düzlem görüntüsü elde edilmiş ve yırtma, yapıştırma temasını hatırlatmıştır. Toplumsal kaos içerisinde, bir var olma kavramına değinilmiştir.

Resim 63. Berna Düşünceli, “Denge” 2020, Karton Üzerine Karışık Teknik, 21x 19 cm.



Resim 64’de ki “Tüket” isimli çalışmada, yaşanan çağın en büyük sorunlarından olan tüketim kavramı ironik bir şekilde ele alınmıştır. Bir ambalaj görüntüsünü çağrıştıran yazınsal dizge ve yine informal yapılanları içinde barındıran yüzeyde özellikle amorf ve spontan leke yapılanmaları yazının üzerine çıkarak tüketim kavramını kapatmış ve bir kargaşa oluşturmuştur. Özellikle sol üst köşede yer alan kazıma tekniği ile oluşturulan çizgisel hareketler otomatizm etkisi ile oluşturulmuştur. Yapılan çalışmaların neredeyse tamamında informal bir yüzey anlayışı hâkim olmakla birlikte, aynı zamanda malzemenin de sağladığı sosyolojik metaforlar sayesinde duyumsallık izleyene aktarılmak amaçlanmıştır.

Resim 64. Berna Düşünceli ‘‘ Tüket’’ 2018, Tuval Üzerine Akrilik, Bant, 140 x 100 cm.



SONUÇ

20. yy. birçok gelişmenin ve değişimin yüzyılıdır ve bugün yaşadığımız dünyanın tüm gelişme, değişme ve küreselleşme adımları, 20. yy. da ki buluş ve yaşanan toplumsal olaylar sayesinde. Seri üretim, tıp, teknoloji, sanayi, felsefe ve bilim alanında ki buluşlar, II. Dünya Savaşı, bireysel özgürlükler, otoriteye ve politik olana şüphe, yaşam rutininin kökten değişimine sebep olmuştur. Hızla akan bir çağda sanatın görsel anlatım yolları da bir o kadar hızlı değişmiş ve yeni ifade yöntemleri aranmıştır. Sanat ve sosyoloji her zaman dinamiği yüksek bir bağdır ve özellikle savaşın etkilerinin yoğun bir şekilde hissedildiği bu dönemde, savaşın yıkıcılığı ve tahribatını direkt konu alan eserler değil soyut resim yapılanmaları tercih edilmiştir.

1945’li yıllarda ortaya çıkan informal sanat anlayışı, geleneksel yüzey yapılanmasını reddederek kendi özgün dilini oluşturmuştur. Temelde soyut ekspresyonizmle başlayan anlayış, yansıtmacı, doğa gözlemine dayalı nesnel gerçekliğin tasvirini dışlayarak, otomatizmin de etkisi ile yaratımda bilincin sınırlarını aşmayı amaçlar. Geleneksel anlayışla çatışması, yeni bir ifade dili oluşmasına da zemin hazırlamıştır. 20. yy. endüstriyellemenin, artan teknolojik, bilimsel gelişmelerin ve II. Dünya Savaşı’nın yaşandığı yüzyıl olmakla birlikte bu yüzyılda yaşanan gelişmeler ve değişimler bireyin toplum içinde ki yerini ve varoluşunu olumlu olduğu kadar olumsuz olarak da etkilemiştir. Savaşın travmatik sonuçlarıyla yüzleşen insan, ekonomik ve sosyal açıdan yalnızlaşmış ve kendi iç dünyasına yönelmiştir. Dürtü ile yaratılan serbest biçimlendirme yani informal sanatın oluşumunda toplumsal olaylar ve sosyokültürel yapının yanında uzak doğu düşüncesi ve varoluşçuluk felsefesi de bir o kadar etkili olmuştur. Yaşanan buhran ve hızla değişen yapıdan kurtulmak isteyen sanatçı, bilinçaltına kolayca erişebilmek için Budizm öğretilerinden ve dış dünya nesnelliğinden kurtulmak için özgürce kendi tinsel alanının keşfine başlar, varoluşunu gerçekleştirmeyi amaçlar. Sanatta da ilkel kültürün saflığını arayan sanatçı, kendi tinsel varlığını sorgulayarak, rasyonel aklın denetiminden çıkar ve yaratma içtepisi ile yapıtlarını oluşturur.

İçsel bir duyarlılık ile oluşturulan, spontan leke yapılanmaları, akıtma, püskürtme ve kazıma gibi rastlantısallığa dayalı biçimsizlik resim yüzeyinde yerini alır. Her sanatçı için olmasa da uygulanan sanat alanının yapısına göre sanatçılar için, sonuç önemli değildir. Örneğin, happening gibi eylem sanatları, süreç sanatı olarak

değerlendirdiğimizde yaratımın başlangıç ve bitişi arasında geçen süre önemlidir ve sanatçı, içsel olanı aktarma çabasıdır. Sanatçı rasyonel aklın denetiminden uzaklaşmak isteyerek tinsel alana yönelerek yaptığı yapıtlarında kendi bireyselliğinin yanında toplumla da paralellik göstermektedir çünkü sanatçı bir bireydir ve toplumun bir parçasıdır dolayısıyla yaratımı, bireysellikten ya da toplumsal yapıdan uzak olamaz. İnformal sanatçı, içinde bulunduğu toplumun sosyokültürel özelliklerini kendi bireysel yaşamında da deneyimler ve bu içsellik ile kendi protest ifade dilini yaratır. Bu ifade şeklini oluştururken sadece pentürel yüzey yapılanmasından tatmin olamayan informal sanatçı, 19.yy sonlarında başlayan, sanat nesnesinin sorgulanması 20.yy itibariyle önce biçimsizlik ile nesnenin sorgulama aşamasını tamamlar, ardından zamanla yüzeyde üçüncü boyut arayışlarına girerek malzeme kullanımına yönelir. Seçilen malzeme Dada olduğu gibi kendi bağlamından uzaklaştırılarak bir sanat nesnesi olarak sunulmamıştır, aksine kendi bağlamından koparılmadan, oluşturulan yüzeyin bir parçası olarak kullanılmıştır. Malzeme, yüzeyi biçimsel unsurlar yönünden desteklerken aynı zamanda malzemenin kültürel yapısı, aurası izleyen ile sanat yapıtı arasında ki bağı daha bireysel ve özel bir alan haline getirmiştir. Sanatçı için söylem direkt olarak değil dolaylı yolla yani metafor ile sağlanmıştır. Sanatçı içinde yaşadığı dönemin etkilerini, yüzeye yansıtarken seçtiği malzeme ve sosyoloji arasında ki bağı kendi bireyselliği ile sentezler ve açığa çıkarır. Bu sayede her yapıt sanatçının kendisi ile yüzleşmesi ve malzeme ile duygularını yeniden deneyimlenerek yaşadığı bir seans haline gelmiştir.

Malzeme sosyal açıdan değerlidir ve değerlendirilmelidir. Kendi toplum kültürü içinde çeşitli anlam ve öneme sahip olan malzemeyi anlamlandırmak için malzemenin sosyolojik yapısını ve sanatçının yaşamını derinlemesine incelemek gerekir. Üretimi yapan sanatçı tinsel bir varlıktır dolayısıyla sanat ürününü ve izleyen de bu tinsel alana dâhildir. Sanatçı uygun gördüğü malzemeyi seçer, yaratıcılığıyla birlikte nesnede ki özellikleri açığa çıkartıp kendisine göre yeniden kurgular. Sanatçı ve malzeme arasındaki tinsel bağ izleyene aktarılır ve alımlayıcı malzemeyi, sanatçının vermek istediği duyguyu direkt alabilir ya da kendi değerleriyle yargılayarak bir özdeşleşim yaşayabilir. Yapıtı yalnızca görüntüsel değerlendirmek yetersizdir. İzleyici, malzemenin duyumsallığı sayesinde eserle kendisi arasındaki bağı katarsis ya da haz olarak kendisine mal eder. Böyle bir durumda sanat yapıtı ve yapıtta ki malzeme

anlamlandırıldığı düzeyde değerlidir. Malzeme, sanatçı, kavram, sosyoloji iç içedir ve ayrı düşünülemez.



KAYNAKÇA

- Annepçioğlu, H. K., & Kurt, C. (2019). Bellek ve Sanat İlişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan. *Art Sanat Dergisi*(12), 223-241.
- Ansiklopedisi, E. S. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayıncılık.
- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arslan, A. (2005). *Felsefeye Giriş*. Ankara: Adres Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk*. (C. Çaydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bavay, D., & Ayteş, E. (2011). 20. Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeğin Sınırlarını Aşan Arayışlar. *Sanat ve Tasarım*, 35-57.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Çakır, M. A. (2002). *Sanatta Eleştirelilik*. İstanbul: Beta Basım A.Ş.
- Düz, N. (2017). Sanatta Özne-Nesne İlişkisi ve Yaratıcılık. *MSKU Eğitim Fakültesi Dergisi* , 28-36.
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ergüven, M. (1992). *Yoruma Doğru*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Ergüven, M. (1998). *Görmece*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Fischer, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Focillon, H. (2015). *Biçimlerin Yaşamı*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Frieda, F. (1996). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. (A. Yalçınar, Çev.) Say Yayınevi.
- Giderer, E. H. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütoya Yayınevi.
- Güçlü, A., Uzun , E., Uzun , S., & Hüsrev Ümit, Y. (2003). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1970). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

- Işingör, M., Eti, E., & Asher, M. (1986). *Temel Sanat Eğitimi Resim*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Jung, C. G. (1996). *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi*. (E. Büyükinal, Çev.) Say Yayınları.
- Kandinsky, V. (1993). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. (T. Duran, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Klee, P. (1986). *Çağdaş Sanat Kuramı*. (M. Dünder, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lupton, D. (2002). *Duyusal Yaşantı Sosya-Kültürel Bir İnceleme*. (M. Cemal, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü* (5. b.). (P. D. ÇAPAN, & P. ÖZİŞ, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Passeron, R. (1982). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. (S. Tansuğ, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Ragon, m. (2009). *Modern Sanat*. (V. Kanetti, Çev.) Yorum Sanat Yayınevi.
- San, İ. (1987). *Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Sartre, J. P. (1993). *Varoluşçuluk*. (A. Bezirci, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (tarih yok). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Sözen, M., & Uğur, T. (2016). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Su, S. (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*. İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Şahiner, R. (2010). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tapiés, A. (2014). *Sanat Pratiği*. (İ. Birkan, Çev.) Ankara: Dost Kitapevi.
- Timuçin, A. (2008). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.

- Tunalı. (2013). *İsmail*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tunalı, İ. (2008). *Estetik* (11. b.). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turani, A. (1999). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul : Remzi Kitap Evi.
- Turgutlu, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Akademi Kitapevi.
- Tüzcet, Ö. (1967). *Form ve Doku (Formun Dokusu Üzerine Bir Deneme - Doku ve Mimari İfade)*. İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Koll. Ş.t.
- Yılmaz, M. (2009). *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

İnternet Kaynakları

- Akçay, A. A. (2015). *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırma Dergisi*(5), 58-69, <https://atif.sobiad.com/index.jsp?modul=makale-goruntule&id=AXBR6iqWyZgeuuwfv-a2> (E.T: 26.10.2019)
- Atalayer, F. (1994). *Temel Sanat Öğeleri*. Eskişehir: Anadolu Eskişehir Yayınları;No.769,Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları;No:5., <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1191/249568.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (E.T: 20.10.2019)
- Burunsuz, M. (2019). *İnformal Sanatta Bireysel Yaklaşımlar*. Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi, 545- 554, <http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1569489475.pdf> (E.T: 10.10.2019)
- Cançat, A. K. (2016). *Jean Fautrier ve İmpasto Resim Tekniği*. İdil Dergisi, 5(22), 677-690, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1459111656.pdf> (E.T: 30.10.2019)
- Kare Art Galeri, *Sergi Basın Bülteni*, <http://kareartgallery.com/index.php?cmd=sergiler&page=basin&sid=351&siid=354> (E.T: 21.05.2020)
- Köksal, M. (2012). *Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı*. Erzurum, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi "Sanat" Dergisi(22), 123-133, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2610/33596> (E.T: 14.03.2020)

- Köksal, M. (2015). *Günümüz Sanatında Nesnenin Gücü- Aurası*. 2.Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyum ve Çalıştayı (s. 187-193). Ankara: Başkent Üniversitesi, http://www.mimarlarodasiankara.org/_media/6/5562.pdf (E.T: 07.02.2020)
- İstanbul Modern Sanat. *İstanbul Modern Sanat Vakfı*. İstanbul Modern Web Sitesi: https://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/istanbul-modernde-zengin-imgeler-dunyasiyla-inci-eviner-retrospektifi-icinde-kim-var_1914.html (E.T: 09.06.2020)
- Oğuz, D. (2015). *1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş*. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi(14), 67- 76, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21847/234891> (E.T: 23.01.2020)
- Oynar, H. (2015, 12 09). *Azade Köker Anıtsal Kağıt Çalışmalarında Sosyo-Politik Kırılganlığı Soruyor*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-azade-koker-probes-socio-political-fragility-in-monumental-paper-works> (E.T: 20.02.2020)
- Önal, P. B. (2018). *Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı*. Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Ötgün, C. (2008). *Sanatın Şiddeti ve Sınırları*. Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi, 20-103, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20666/220459> (E.T: 16.11.2019)
- Özkendirdi, B. (2018). *Çağdaş Sanat Malzemesi Olarak İplik*. Sanat & Tasarım Dergisi, 208- 225, <http://static.dergipark.org.tr/article-download/3c99/df20/76a9/5c359f1c6d772.pdf?> (E.T: 27.12.2019)
- Özal, A. C. (2006). *İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyut Yaklaşımıyla Wolfgang Schulze*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Sanatevi, İ. (2018, 05 15). *Özdemir Altan hayatı ve eserleri*. İstanbul Sanatevi, <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/ozdemir-altan-hayati-ve-eserleri/> (E.T: 04.09.2019)

Sebahat, H. (2012). 20. *Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanatı ve Soyut Resmin Öncüsü Vassily Kandinsky*. Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü .

Şentürk, L. V. (1999). *Varoluşçuluk Felsefesi ve Resim Sanatı*. Anadolu Sanat, 157-165, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/947/138577.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (E.T: 29.08.2019)

Topdemir, N. Ü. (2014). *Spontanite ve Soyut*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .

Wikipedia. (2020). *Vikipedi, Özgür Ansiklopedi*. Wikipedia Web Sitesi, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Sosyoloji> (E.T: 13.03.2020)

RESİM DİZİNİ KAYNAKÇASI

- Resim 1.** <https://tr.pinterest.com/pin/557742735093062750/?lp=true> (Erişim Tarihi: 26.08.2019)
- Resim 2.** <https://www.wikiart.org/en/man-ray/the-gift-1921> (Erişim Tarihi: 15.02.2019)
- Resim 3.** <https://www.wikiart.org/en/paul-lee/characters-in-yellow-1937> (Erişim Tarihi: 29.08.2019)
- Resim 4.** https://tr.qwe.wiki/wiki/Surrealist_automatism (Erişim Tarihi: 03.09.2019)
- Resim 5.** <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/t1955-23> (Erişim Tarihi: 03.09.2019)
- Resim 6.** <https://www.wikiart.org/en/wols/it-s-all-over-the-city-1947> (Erişim Tarihi: 04.09.2019)
- Resim 7.** <https://sanatkaravani.com/cagdas-turk-resim-tarihi/> (Erişim Tarihi: 04.09.2019)
- Resim 8.** <https://www.mutualart.com/Artwork/COMPOSITION/DA66F179A7A168F0?login=1> (Erişim Tarihi: 17.02.2020)
- Resim 9.** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Gare_Saint-Lazare_-_Claude_Monet.jpg (Erişim Tarihi: 06.09.2019)
- Resim 10.** <https://www.1st-art-gallery.com/Vincent-Van-Gogh/Cypresses.html> (Erişim Tarihi: 06.09.2019)
- Resim 11.** <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/cezanne-paul/paul-cezanne-elma-ve-portakalli-naturmort-120/> (Erişim Tarihi: 08.09.2019)
- Resim 12.** <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/small-dream-in-red-1925> (Erişim Tarihi: 09.09.2019)
- Resim 13.** <https://arthistoryproject.com/artists/kazimir-malevich/supremus-no.50/> (Erişim Tarihi: 10.09.2019)

Resim14. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwittersreliefinrelief01259#:~:text=Kurt%20Schwitters%201887%2D1948,49.2%20x%2041.3%20x%2010.2> / (Erişim Tarihi: 15.02.2020)

Resim 15. istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braquebardakkaraf-ve-gazete-1427/ (Erişim Tarihi: 15.09.2019)

Resim 16. <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/glass-on-a-table-1914> (Erişim Tarihi: 15.09.2019)

Resim 17. <https://www.pinterest.es/pin/475552041877344481/> (Erişim Tarihi: 18.09.2019)

Resim 18. <https://www.guggenheim.org/audio/track/alberto-burri-rosso-plastica-m-2-redplastic-m-2-1962> (Erişim Tarihi: 12.10.2019)

Resim 19. <https://tr.pinterest.com/pin/143270831865707174/?lp=true> (Erişim Tarihi: 25.09.2019)

Resim 20. <https://www.harvardartmuseums.org/art/228218> (Erişim Tarihi: 25.09.2019)

Resim 21. [https://uploads0.wikiart.org/images/wols/unknown-title\(1\).jpg](https://uploads0.wikiart.org/images/wols/unknown-title(1).jpg) (Erişim Tarihi: 26.09.2019)

Resim 22. <https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-nigredo-morgenthau> (Erişim Tarihi: 12.10.2019)

Resim 23. <https://www.flickr.com/photos/hugotte/26087023673> (Erişim Tarihi: 13.10.2019)

Resim 24. <https://www.soylentidergi.com/antoni-tapies-hayati-ve-eserleri/> (Erişim Tarihi: 05.11.2019)

Resim 25. <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-day-sale-pf1935/lot.203.html> (Erişim Tarihi: 10.10.2019)

Resim 26. <https://www.mutualart.com/Artwork/UNTITLED/4DB12AC931F7A68F> (Erişim Tarihi: 14.10.2019)

Resim 27. <https://www.artcurial.com/en/lot-georges-mathieu-1921-2012-composition-1984-huile-sur-toile-3969-54> (Erişim Tarihi: 15.10.2019)

Resim 28. <https://www.artcurial.com/fr/lot-pierre-soula-ges-ne-en-1919-peinture-97-x-130-cm-29-mai-1965-1965-huile-sur-toile-3316-209> (Erişim Tarihi: 06.11.2019)

Resim 29. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/antoni-tapies-1923-2012-arquitectura-architecture-6100723-details.aspx> (Erişim Tarihi: 17.10.2019)

Resim 30. <https://www.thebroad.org/art/anselm-kiefer/das-balder-lied> (Erişim Tarihi: 17.10.2019)

Resim 31. <https://www.waddingtoncustot.com/exhibitions/80/works/>(Erişim Tarihi: 26.10.2019)

Resim 32. <https://publikart.net/exposition-jean-fautrier-musee-dart-moderne-de-ville-de-paris/> (Erişim Tarihi: 29.10.2019)

Resim 33. http://www.artnet.com/artists/pierresoula-ges/peinture186x143cm23d%C3%A9cembre-1959-XcJQICK_BFeQvqQ70Vnr7A2 (Erişim Tarihi: 01.03.2020)

Resim 34. http://www.artnet.com/artists/wols/vert-stri%C3%A9-noir-rouge-green-stripe-black-red-SkR_vge41FKQhhHs1E28tA2 (Erişim Tarihi: 09.11.2019)

Resim 35. <https://wsimag.com/mazzoleni-art-gallery/artworks/75424> (Erişim Tarihi: 03.11.2019)

Resim 36. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anselm-kiefer-b-1945-jacobs-dream-5559584-details.aspx> (Erişim Tarihi: 15.11.2019)

Resim 37. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/35-artists/586-antoni-tapies-biography-works-and-exhibitions> (Erişim Tarihi: 15.11.2019)

Resim 38. <https://www.eskop.com/skopdergi/duchampinlabirentifirstpapersofsurrealism1942/1939>(Erişim Tarihi: 15.11.2019)

Resim 39. <http://www.artnet.com/artists/yves-klein/anthropom%C3%A9rie-le-buffle-ant-93-XbofgGYNHLzAaYqB59RdOA2>(Erişim Tarihi: 11.02.2020)

Resim 40. <https://tr.pinterest.com/pin/389350330278893702/?lp=true> (Erişim Tarihi: 04.02.2010)

Resim 41. <https://www.mutualart.com/Artwork/Bianco-Plastica-M-1/C6FE2A2CE642AE58> (Erişim Tarihi: 04.02.2020)

Resim 42. <https://www.wikiart.org/en/antoni-tapies/grey-ochre-1958>(Erişim Tarihi: 19.02.2020)

Resim 43. <http://jwjdartas.blogspot.com/2013/10/anselm-kiefers-nuremberg-analysis.html> (Erişim Tarihi: 15.02.2020)

Resim 44. <https://artradarjournal.com/2015/11/27/dissolution-azade-koker-at-elgiz-museum-in-istanbul/> (Erişim Tarihi: 20.02.2020)

Resim 45. <https://www.artsy.net/artist/azade-koker> (Erişim Tarihi: 20.02.2020)

Resim 46. <https://in.pinterest.com/pin/39547302964210404/> (Erişim Tarihi: 01.03.2020)

Resim 47. <https://www.artsy.net/artwork/sarkis-blackout-vii-italian> (Erişim Tarihi:03.03.2020)

Resim 48. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.71599.html> (Erişim Tarihi:01.03.2020)

Resim 49. <https://tr.pinterest.com/pin/516858494710934582/> (Erişim Tarihi: 01.03.2020)

Resim 50. https://www.istanbulmodern.org/pic_lib/bigSize/icerikler/1770/716iks244_1770_4225881.jpg (Erişim Tarihi: 03.03.2020)

Resim 51. <http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati> (Erişim Tarihi: 04.04.2020)

Resim 52. <https://www.karlundfaber.de/produkt/wegweiser-fuer-den-khan/> (Erişim Tarihi: 07.04.2020)

Resim 53. <http://www.artnet.com/artists/adem-genc/soyut-kompozisyonX72l0UlpjLzynfCumWm2yA2> (Erişim Tarihi: 07.06.2020)

Resim 54. <http://www.artnet.com/artists/inci-eviner/hand-foot-and-eyeZazQzG2Nx6YwZfkBBq6qdw2> (Erişim Tarihi:09.06.2020)

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Yaşar Berna Düşünceli

Isparta / 18.05.1995

Bahçelievler Mahallesi 325. Sokak No:18 Kat:2 Daire:4 Üçyol / İZMİR

bernadsnc1232@gmail.com

0533 304 71 08

EĞİTİM BİLGİLERİ

(2013) Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim- İş Öğretmenliği Lisans

(2017) Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans

MESLEKİ BİLGİLER

(2016 – 2017) Kaymakam Özgür Azer Kurak Ortaokulu, Stajyer Öğretmen

(2018 -) İzmir Özel Türk Koleji Görsel Sanatlar Öğretmeni

WORKSHOP VE PROJELER

2017 Bodrum Sağlık Vakfı Sanat Çalıştayı Bodrum / MUĞLA

İzmir 85. Enternasyonal Fuarında Ege Üniversitesi Yaratıcı Çocuk Atölye İZMİR

5. Egeart MiniPrint Çalıştayı İZMİR

BAŞARI BELGESİ, SEMİNERLER

(2020) İTK 18. Ulusal Resim Yarışmasında 2 Eser ile Sergileme

(2018) 8. Bazaart Projesinde Sergileme

(2017) Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Posta Sanatı Yarışmasında Sergileme

(2017) “Dışavurumcu Anlayışta Sanat Dışı Malzeme Kullanımı Semineri”, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, Konferans Salonu – MUĞLA

SERGI

(2020) Halk Eğitimi 8 Mart Dünya Kadınlar Günü “Çini Sergisi” ISPARTA

(2019)Çetin Emeç Sanat Galerisi “Muaf” Resim- Seramik Karma Sergi Konak/ İZMİR

(2018) 8. Bazaart. Nişantaşı/ İSTANBUL.

(2018) Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Özgün Baskı Karma Sergisi Bodrum/ MUĞLA

(2018) Zeynep Galerisi Resim- Seramik Karma Sergi Bodrum/ MUĞLA

(2017) Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Sergi Salonu, Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı Bitirme Proje Sergisi Bornova/ İZMİR.

(2016) Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Sergi Salonu, Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı 3.Sınıf Öğrencileri Yıl Sonu Sergisi Bornova/ İZMİR.

(2015) Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi Binası “Baskı Resim Sergisi”, Bornova/ İZMİR

(2014) Ege Üniversitesi, “Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Yıl Sonu Sergisi”, Bornova/ İZMİR.