



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

**DOĞA VE NESNELERİ ARASI YENİ
DÜZEN**

YALDA JAFARİ YAGHİN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2017

**DOĞA VE NESNELERİ
ARASI YENİ DÜZEN**

YALDA JAFARİ YAGHİN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

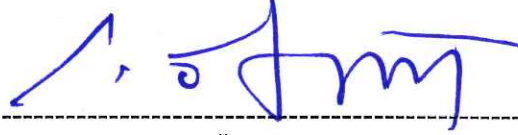
Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2017

KABUL VE ONAY

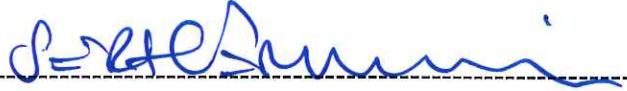
Yalda Jafari Yaghin tarafından hazırlanan "Doğa ve Nesnelere Arası Yeni Düzen" başlıklı bu çalışma, 10.01.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksel Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



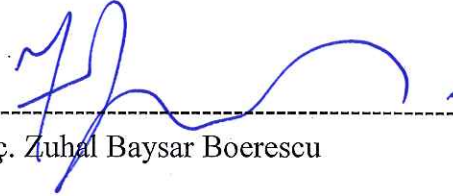
-- Prof. Cebrail Ötgün (Başkan)



-- Prof. Hüsnü Dokak (Danışman)



Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu



-- Doç. Zühal Baysar Boerescu



-- Prof. Mehmet Yılmaz

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

10.01.2017

Yalda Jafari Yaghin

10.01.2017



YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

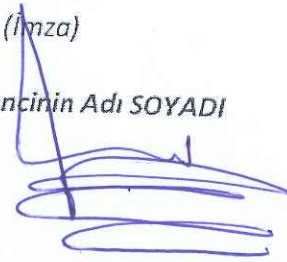
Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahipleri: inden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.
(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)
- Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.
(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)
- Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.
- Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

..6/01/2017

(İmza)

Öğrencinin Adı SOYADI



ÖZET

Yalda Jafari Yaghin, "*Doğa ve Nesnelere Arası Yeni Düzen*", Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2017.

Resim sanatı, üç boyuta sahip doğayı, iki boyutlu yüzeye yeniden üç boyutlu olarak aktarma anlamına geliyordu. Aslında ressamın hedefi izleyiciyi gerçek dünyayla yüz yüze getirmektir. İzleyici de boyalarla kaplanmış tuvali bir eser olarak görme yerine, kişiyi, nesneyi veya gerçek bir görünür doğayı manzara şeklinde görmeye alışmıştı.

Hem Picasso hem Braque, derinlik duygusu vermede diagonal çizgileri , nesnenin kütlesini göstermek için ise eğri çizgileri kullanarak üçüncü boyut sorununu çözdüler. Bu noktada mantık ve düşünce gücü devreye giriyordu ve bu yöntemle nesnelere daha kolay bir yolla tanımlanıyordu. Bu özellik , kübizmi kültür ve mantık çerçevesinde oturtuyor, sanatta başlayan nesnelere arası yeni ilişkiye işaret ediyordu.

Çevresel sanatı (Land Art) 1960'lı yıllarda yeni bir akım olarak sanatın yeni form – biçim, içerik ve kuram arayışları sırasında şekillendi. Sanatçının iç dünyası gereği elde etmeye çalıştığı kişiliğini doğada bulma arayışına yöneldi.

Sanat tüm insanların ortak meselesidir. Her kişi bir türlü sanatla ilişki kurmaktadır. Bazı insanlar sanatı yaratırlar ve bazıları da sadece sanatın muhatabı olurlar. Öyle ki birçok kişi sanatı bir kitle iletişim araçları olarak tanımlamış ve sanatı geniş kitlelerde kavranabilir hale getirmeye çabasıdadır. Bir başka kişiler ise, sanatı sadece sanat için, her türlü gelenek – göreneklerden ve ideolojilerden uzak tutarak yalnızca bir nesne olarak ele almıştır.

Bu çalışmada, sanatın bir nesne olması yanı sıra bireyler arası iletişim aracı olarak kullanımı benimsenmiş; doğanın nesnelere arsında yeni ilişkiler arayışı ile yeni kompozisyonlar arama esas alınmıştır. Eserler, nesnelere arasında kurulan yeni ilişkilerini doku, leke, renk ve biçim vb. gibi sanatın temel kavramları göz ardı edilmeksizin

yaratıldılar. Doğanın nesnesini sanatın nesnesine dönüştürmek bu tezin hedefleri arasında olmuştur. Diğeri ise, tez kapsamında yaratılan eserlere yansıtmak olmuştur.

Anahtar Sözcükler: Doğa, Nesne, Sanat, Nesneler Arası Yeni İlişkiler.

ABSTRACT

Yalda Jafari Yaghin, "*The New Order Between Natural Object And Art*", Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2017.

Painting meant transferring the natural which has three dimension into two-dimensional surface as a three dimensional. Actually, the painter's aim was to confront viewer with the real world. Instead of considering toile covered by colors as a work of art, viewers used to consider a person, a thing or a real natural as a view. Both Picasso and Braque solved the third dimension problem by using diagonal lines to provide sense of depth and curved lines to show mass of object. At this point, logic and idea power became a part of an activity and objects were described easily in that way.

This feature framed cubism as part of culture and logic and referred to a new relation which started in art.

Land Art was shaped as a new current by 1960s during the searching of a new of form, content and hypothesis of the art. Artist set off on a quest for finding his personality that he tried to obtain for his inner world.

The Art is the common problem of humanity. Everyone gets in contact with an art. some creates art and some only becomes the object of art. Many people described art as a mass medium and made an effort to make the art comprehensible in large mass. Some others in consideration of "art for art's sake" described the art only as a pleasure object by keeping it away from any custom and tradition and ideology. In this study, besides its being pleasure object, art's utilization was adopted as a mass medium among people; a new searching of nature among objects and searching compositions were built on a solid ground. Works were created without ignoring art's basic concepts like tissue, stain, color, form.

Transforming object of nature into object of art has been among the aims of this thesis. Another one is to reflect the inner feelings of artist to the works created withing the concept of the thesis.

Keywords: Nature, Object, The New Order Between Natural Objects and Nature, Order.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1

BÖLÜM 1

1.1. SANATTA DOĞA ARAŞTIRMALARI	4
---------------------------------------	---

BÖLÜM 2

2.1. SANATTA YENİ DÜZEN ARAYIŞLARI	13
2.2. LAND ART	14
2.2.1. DOĞADA SANAT İÇİN “YENİ DÜZEN” ARAYAN SANATÇILAR	16
2.2.2. RICHARD LONG	17
2.2.3. ART POVERA	25
2.2.4. JANNIS KOUNELLIS	27
2.3. DOĞADA DOĞAÇLAMA	29
2.3.1. DERVİŞKHAN	30
2.3.2. GIUSEPPE PENONE	33

BÖLÜM 3

3.1. UYGULAMA ÇALIŞMALARI ÜZERİNDE.....	35
SONUÇ.....	54

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Raphael, "Atina Okulu", fresko, 550 x 700 cm, 1509 -1511.

Resim 2: Pablo Picasso "Avinion Kızları", tuval üzerinde yağlı boya, 243.9 x 233.7 cm, 1907.

Resim 3: Pablo Picasso "Fruit Dishes, Meyve Tabakları", tuval üzerinde yağlı boya, 236 x 180 cm,1909.

Resim 4: Georges Braque "Still Life, Natürmort ", tuval üzerinde yağlı boya, 30 x 73 cm, 1935

Resim 5: Eduard Manet "Emil Zola Portresi", tuval üzerinde yağlı boya, 146.5 x 114 cm, 1868.

Resim 6: Richard Long, "Karoo Line", 2004.

Resim 7: Richard Long, "Yürüyüş ile Yapılmış Çizgi ", 1967.

Resim 8: Richard Long, "İskoçya'da bir Çizgi", 1981

Resim 9: Richard Long, "Half Moon, Yarım Ay", 200 x 200 x 30 cm, 2015.

Resim 10: Richard Long, "Berlin Circle, Berlin Yuvarlağı", taş, 400 x 400 x 10 cm, 1996.

Resim 11: Richard Long.

Resim 12: Michelangelo Pistoletto, "Venus of the Rags, Paçavralar İçinde Venüs", yerleştirme, 1967, 1974.

Resim 13: Jannis Kounelis, "Atlar", yerleştirme, 1969.

Resim 14: Dervişhan, "Taş Bağı", 2010.

Resim 15: Dervişhan, "Taş Bağı", 2010.

Resim 16: Dervişhan, "Taş Bağı", 2010.

Resim 17: Giuseppe Penone, "Triplíce, Triple", bronz ve nehir taşı, 900 x 700 x 400 cm, 2011.

Resim 18: Giuseppe Penone, "İdee di pietra, Taş Fikri", bronz, nehir taşı, 1000 x 520 x 540 cm, 2010.

Resim 19:Yalda Jafari, "Doğa", ahşap üzerinde karışık teknik, 25 x 25 cm, 2012.

Resim 20:Yalda Jafari, "Doğa", ahşap üzerinde karışık teknik, 40 x 30 cm, 2012.

Resim 21:Yalda Jafari, "Doğa", ahşap üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.

Resim 22:Yalda Jafari, "Doğa", ahşap üzerinde karışık teknik, 30 x 30 cm, 2012.

Resim 23: Yalda Jafari, “Ağaç”, tuval üzerinde fügen, 180 x 120 cm, 2015.

Resim 24: Paul Cezanne, “The Saint-Victoire Mountain”, tuval üzerinde yağlı boya, 92 x 72.8 cm, 1898.

Resim 25: Paul Cezanne, “The Saint-Victoire Mountain”, tuval üzerinde yağlı boya, 65 x 81 cm, 1906.

Resim 26: Hanri Matisse, “Studio”, tuval üzerinde yağlı boya, 181 x 219 cm, 1911.

Resim 27: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 100 x 100cm, 2014.

Resim 28: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 20 x 25 cm, 2014.

Resim 29: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 100 x 70cm, 2010.

Resim 30: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 20 x 25 cm, 2013.

Resim 31: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde fügen, 120 x 180 cm, 2014.

Resim 32: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 60 x 60 cm, 2015.

Resim 33: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 60 x 60 cm, 2015.

Resim 34: Hüsnu Dokak, tuval üzerinde yağlı boya, 100 x 70cm, 2015.

Resim 35: Hüsnu Dokak, Kağıt üzerinde , karışık Teknik, 60 x 60cm, 2012.

Resim 36: Hüsnu Dokak, Kağıt üzerinde , karışık Teknik, 60 x 60cm, 2011.

Resim 37: Hüsnu Dokak, Kağıt üzerinde , karışık Teknik, 60 x 60cm, 2009.

Resim 38: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 60 x 60 cm, 2015.

Resim 39: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 90 x 90 cm, 2015.

Resim 40: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 40x 40cm, 2014.

Resim 41: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 40x 40cm, 2014.

Resim 42: Wassily Kandinsky “Composition IV”, tuval üzerinde yağlı boya, 159..5 x 250.5 cm, 1911.

Resim 43: Paul Klee, “Kuşlar Bağı”, tuval üzerinde yağlı boya, 20 x 25 cm, 1923.

GİRİŞ

Sanat, yaşam gibi değişim ve dönüşüm içindedir. Tarihin bazı dönemlerinde sanatsal dönüşümler öylesine derin ve köklüdür ki bazen devrim sözcüğüyle açıklanmaktadır. Ama sanat alanında devrim başka alanlarda gerçekleşen devrimler gibi belirli bir zemine ve temellere dayanarak vuku bulmaktadır. Yaratılış özelliklerinin estetiksel gereksinimleri, formlar ve sanatsal eğilimler dönüşerek sonunda yeni sanatsal üslup ve stillerde kendini ortaya koymaktadır. Bu sanatsal dönüşümlere rağmen toplumun başka dönüşümleriyle de derin ve karmaşık bir ilişki içindedir.

Sanat ve toplum birbirine karşılıklı ihtiyaçta bulunmaktadır. Bu karşılıklı ihtiyaç her zaman karşılıklı kabul anlamına gelmez. Sanatçı kendi toplumunun kabul gören değerleri veya en azından o değerlerin bir kısmını kendi sanat eserinde yansıttığı dönemlerde, sanat ve toplum birbirine yakınlık gösterirler. Yeni yüzyılı yaşamın tüm alanlarında kökten değişimlerin gerçekleştiği bir dönem olarak biliyoruz ve başlangıcı da Avrupa'nın siyasal ve sanayi devrimlerinin başlamasıyla eş zamanlıdır. Resim sanat dönüşümün genel görünümü şöyledir; 18. Yüzyılın sonlarından başlayarak bazı Avrupalı ressamların dünya görüşü ve sanat yöntemleriyle ilgili bir takım değişiklik ortaya çıkmakta ve bu değişimler resim sanatının gelecekteki dönüşümlerine ışık tutacak bir giriş olmuştur.

Ama ben bu sürecin sonucu peşindeydim; resmi açıklayan malzemeler yani, renk ve biçim şimdiye kadar konuyla ilgili güçlü değişkenleri ortaya koyduğu çok açıktır. Şimdi resim karşısında iki yoldan birini seçmek zorundadır; birinci her tür anlamı ayımsız bir kenara koymalıdır ya da serbest bırakılmış malzemeleri yeni kavramların açıklamasında kullanmalıdır.

Neredeyse yeni fizikte süreklilik- zaman kavramının yeni yorumunun ortaya çıkışıyla eş zamanlı olarak resimde de alanın geleneksel anlamı tamamen değişmiştir. Sanat ve bilimin

20. Yüzyılın başında kendi özel sorunlarına yönelik doğası itibarıyla verdikleri benzer yanıtlardan, bu ikisi arasında belirli bir ilişki ve dayanışmanın olduğu kanaatine varmaktayız. Ancak bu ilişkinin yönü hiçbir zaman doğrusal, basit ve tek yönü olmamıştır. Aslında bilim, sanat, teknoloji ve sanayide gerçekleşen gelişme sanatçının zaman ve mekanın geleneksel anlamına olan algı, duygu ve düşüncesini değiştirmektedir.

Böylelikle resim kendi özel alanında yeni anlam kazanmaktadır. Şimdi görünür dünya insan zihni nezdinde farklı bir gerçeklik kazanarak başka bir dünyaya dönüşmüştür.

Eşzamanlılıkla ilgili söz etmişim ki bu konuyu, araştırmalarımda iki boyutlu ve üç boyutlu boşluğu birleştirmekle elde ettim. Bu başarıya 18. yy'dan beri olan doğadan faydalanma sürecini araştırmakla ulaştım. Eşzamanlılıkla ilgili sadece konusu doğayla olan araştırmalarımda değil, bütün araştırmalarımda özellikle cansız doğayla olan araştırmalarda birkaç not olarak bahsetmişimdir. Bu eşzamanlılık etmeni, doğadaki düzen ve düzensizliği kompozisyonlarımda kullanırken, kendi kişisel ifademim gelişmesinde çok yardımcı oldu.

Sanatçıların doğanın canlı ve cansız nesnelere olan ilgisi insanlık tarihi boyunca hep olmuş; nesnelere doğanın kendi kuralı içinde yorumlayarak sanat için nasıl yeni adımlar attıkları bilinmektedir. Perspektifin keşfi ile sanatçılar, doğadaki benzerine uygun olsun diye görüntüyü iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutlu olarak göstermeyi başardılar. Daha açık bir söylemle, manzara öğeleri ile insanı iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutlu olarak göstermeyi vazgeçilmez bir yöntem olarak benimsemiş oldu. Sanatçıların, doğaya olan bakış açılarını değiştirip yaratıcılıklarını ifade etmeye daha fazla cesaret bulabilmeleri takriben bu dönemden sonra gerçekleşmiştir. Ama bu değişimlerin hepsinin, doğadan kopyalama yoluyla, yâni, doğaya yaslanarak yapıldığı belirtilmelidir. Yıllar geçince sanatçılar kendilerini daha çok doğaya yakın bulup doğadan kopyalamak ve taklidin yanında duygu ve eşzamanlılık etkenini

de eklemeye çalıştılar. Eş zamanlılık etkeni kübistler döneminde icat edilip doğa etkenine yaslanarak şekillendi.

Bildiğiniz gibi 20. yy'da sanatçılar, galerilerin ortamından bıkip doğayı taklit ederek kopyalarını galerilerde sunmak yerine, bir yandan doğanın kendi nesnelere olduğu gibi galerilere taşımaya çalışırken diğer yandan da, sanata ait düşüncelerini araziye çıkararak gerçekleştirme yöntemini tercih ettiler. Bu tercih, sanatçıların 20. YY'ın ikinci yarısından itibaren başlattıkları nesnelere arasında olması gereken yeni bir 'düzen' arayışından başka bir şey değildi. Böyle bir bakış açısı hem doğa tahribine bir çeşit protesto oluyordu hem de doğa karşısında bir çeşit saygıydı. Sanatçıların bazıları bu dönemde doğanın öğelerini hiçbir değişim olmadan galerilerde sergilediler ve çoğu durumda sanatçılar kendi düşüncelerinin ayak izini yeğleyerek görüntülediler.

Doğa ve nesnelere hakkındaki kişisel görüşlerim, günümüz sanatının biçim ve içeriğine uygun olarak nesnelere arası yeni ilişki ve yeni düzen arayışları ile şekillenmiştir. Kısacası, doğadan edindiğim sanatsal deneyimlerimle, doğada bulunan nesnelere arasında var olan düzen ve düzensizlikler üzerine eserler ürettim. Farklı ve anlamlı bir yeni ilişki kurmam sanatsal anlatım dilimin zenginleşmesine katkı sağlayan bir çıkış noktası olmuştur.

BÖLÜM 1

1.1. SANATTA DOĞA ARAŞTIRMALARI

Resim sanatı, üç boyuta sahip doğayı , iki boyutlu yüzeye yeniden üç boyutlu olarak aktarma anlamına geliyordu. Aslında ressamın hedefi izleyiciyi gerçek dünyayla yüzyüze getirmektir. İzleyici de boyalarla kaplanmış tuvali bir eser olarak görme yerine, kişiyi, nesneyi veya gerçek bir görünür doğayı manzara şeklinde görmeye alışmıştı. Avrupalı sanatçılar Rönesans döneminden itibaren ana hedef olarak bu yöntemi benimsemişti; Gerçi bu fikrin kökeni Ortaçağ dönemine kadar uzanıyor. (Bu bakış yöntemi), Katolik Hıristiyanlarının bakış açısıyla insanların dikkatini dünyaya-evrene çekmeye çalışan “geç ortaçağı” dönemi sanatçılarına kadar inebilir ama Avrupalılar beş yüzyılı aşkın bir süre, doğayı kopyalayan bir sanat devam ettirdiler. Sanatçı, doğayı bazen kusursuz bir şekilde temsili ve bazen de “gerçek olanı” görüldüğü gibi yansıttı.

Rönesans dönemi sanatçıları aynı zamanda, Yunan Klasik kültürü ile de bir bağ kurmuşlardı. Bu yüzden Rönesans döneminin yeni sanat türü olarak öne çıkardığı tarz Naturalizmin ilkelerini taşıyordu. O dönemin sanatçısının çabası, doğayı kusursuz ve tam bir düzenle izleyiciye sunmaktır.

Üç boyutlu dünyayı iki boyutlu yüzeyin üstüne aktarmak isteyen ressam ilk başta doğanın temel elemanını yani boşluğu göstermek için bir yol bulmalıydı. Daha önce görsel tecrübeler ve gözlemlerle bazı yöntem ve matematik ilkeleriyle belirli formüller elde etmişti; Ressam bir bakış açısını seçerek gördüğü tüm dikey veyatay çizgileri kaçış noktasına bağlayarak perspektif yolu ile boşluğu yaratıyordu. Bu resimlerde kişilerin ve nesnelerin büyüklüğü, ressamın gözünden uzaklığı ile belirleniyordu. Bu tarz perspektif yaratma, tek noktalı perspektif olarak bilinir, bu perspektif kurallarının ilk adımı olarak gerçek dünyayı tekrar yaratmakta yıllarca hüküm sürecektir.



Resim 1: Raphael, "Atina Okulu", fresko, 550 x 700 cm, 1509 -1511.

Raphael'ın "Atina Okulu" isimli resmi, Rönesansın temel aldığı klasik Yunan medeniyetinin en ünlü filozof ve bilim adamlarını bir araya toplamaktadır. Fakat geri plan olarak klasik Yunan mimarisinden çok Roma dönemi mimari elemanlarını içeren bir bina resm edilmiştir. Resimde ustaca kullanılan perspektif öğeleri ardı ardına birbirini takip eden üç kemer, merdivenler, ön planlarda yerdeki geometrik desen, pir teleskop etkisi yaratarak seyircinin dikkatini tam olarak iki temel figüre çekmektedir. (Resim 1).

Hiç şüphesiz, yenedünyada, gerçekçiliğin boyutları çok daha genişlemiş ve gerçeğin algısı çok daha karmaşık olmuştur. Günümüzde gerçekçilik kelimesini sadece nesnel ve görünen olaylar için kullanmıyoruz. Atomun çok küçük parçaları ve evrenin kozmik büyüklüğü günlük hayatın bakışına ve tecrübelerine sığmıyor; ama evrenin özelliklerinin tanınması, yapısı ve hareketi insanoğlunu daha önce hiç düşünmediği gerçeklerle yüzleştiriyor. Toplumsal ilişkiler günümüz dünyasında hergün daha da karmaşık hale geliyor ve toplumsal olayların sebep sonuç ilişkisi önceki nesillerin daha derin tanınmasını gerektiriyor. Şimdilerde, insanın ruh hali toplumsal- doğal dünya yansımalarında çok daha derin bir konu olarak biliniyor.

19. yüzyılda, gerçek anlamda, sanatın bağımsızlığı ve özgürlüğüyle karşı karşıyayız. Dış dünyanın gerçekleri sanatçının iç dünyasından dolayı değişime uğruyor, daha sonra sanatçı

doğayı kopyalamayı tamamen reddediyor ve böylece kendi özgür tanımlarını keşf etmeye başladı. Artık sanatçının formları evrenin bilinen formlarının yerini tutuyor. Böylece sanatçının çalışmaları düşünceleri gibi kişiselleşiyordu. Sanatçı renk, çizgi ve şekillerin görsellik ve imgelerle uygunluğunu gözden çıkardığı için onları kendi ruh haline göre semboller gibi dünyayla bağdaştırıp kullanıyor. Sanatçının çalışmalarının anlaşılmaması onun simgelerinin bilinen anlamları dışında farklı şekillerde de kullandığı içindir.

Bu değişim İzlenimci ressamlarını yeni yollara ve yöntemlere götürüyor. Empresyonist resim tarzındaki başarılı bakış açısını bir kaç cümlede özetleyebiliriz.

Sanat, doğa değil, sanat, doğanın sanatçı bakışıyla değişime uğramış bir olgu olduğunu kabul edebiliriz.

Düzenli ve renkli şekiller yardımı ile görünür dünya, insan beyninde farklı bir gerçeğe dönüşüyor.

İnsanın iç dünyasını ve dünya genelinin bir yansıması bu rengarenk sanal şekiller, dış dünyayı tekrar yaratmak anlamına geliyordu ve bu sembolik özellik. Bu yenilikçi bakış açısı geleneksel bakış açısından tamamen ayrılmıştır. Çünkü sanatçı artık doğayı bir ayna gibi yansıtmak peşinde değil, gerçeklikten düşünceye akan yepyeni bir yöntem keşfetmiştir. Daha önce de sanatçı az çok kendi düşüncelerinden yardım alıyordu ama onun dünyaya bakışı doğa yapısıyla her zaman aynıydı. Rönesans'tan sonra Avrupalı sanatçı ilk defa doğadan tamamen bağımsız bir yapı yaratmaya çalıştı. Ama yine de, doğanın görünümünü tamamen bir kenara bırakmıyordu. Ressam artık çevresindeki hayatla daha dikkatli bir şekilde ilgileniyordu. Onun hedefi sadece kopyalama olmayıp form diliyle kendi ve nesnelere arasındaki ilişkiyi tuvale aktarmaktı.

Bu yeni bakış açısını bazı yenilikçi eserlerde bulabiliriz; sanatçı doğayla ilişkisini kesmiyor, aksine doğada daha derin anlamlar arıyor. Bu konuda nesnelerin dış görünümü sanatçının tecrübelerine ve hassasiyetine dayanamıyor, nesneler ve görsel özellikleri yeni ve bilinmeyen elemanları açığa vuruyor, nesneler yeni konuları sunuyor ve artık fiziksel özellikleri bilinen gerçekler olarak bilinmiyor. Örnek olarak, ağaç artık görünümü gereği sanatçı için herhangi bir çekiciliği olmuyor. Buna rağmen gelişim ve tamamlama sürecini ona gösteriyor olabilir. Yenilikçi ressam, geleneksel resamlara göre nesnelerin görünümüne daha zor inanıyor.

Doğayı dolaysız yoldan resimle yorumlamak ve daha sonra bu kavramı doğada kullanmak Cezanne'ın ana prensibiydi. O bilinen sözünü bu temele dayalı söylemişti: doğayı, geometri şekiller gibi-küp, koni- görmemiz gerekiyor. Bu basit cümle Cezanne'ın cümlesiydi ve daha sonra Bernard da aynı şeyi söyledi. Sanki Cezanne daha karmaşık biriydi. Onun hedefi doğadaki hissedilen düzeni arasındaki diyalogdan oluşuyor veya başka bir söylemle, form, nesnelerin Analizi ve ayırışmasının sonucudur. Mesela Picasso (Avingnon Kızlar) tablosunda eski sembollerin eseri olmuş görünüyordu. (Resim 2).



Resim 2: Pablo Picasso "Avingnon Kızları", tuval üzerinde yağlı boya, 243.9 x 233.7 cm, 1907.

Artık yeni sanat tanımında, eski kalıplardan ve bilinmiş yöresel elemanlardan kurtulmanın ve özgürleşmenin zamanı gelmişti. Bu gereklilik, Picasso ve Braque için eş zamanlı olarak Cezanne'nın düşüncelerini geliştirerek yeni bir yaratmalarına sebep oldu.

Geleneksel üç boyutlu çalışmalar ve yeni resim alanları üzerinde kıyaslamalı analizler yapan Cezanne, belirtilen çözüm yolunu yetersiz buldu; Çünkü böyle çözümde, tekrarlanan renkli yüzeylerin birliği yok olduğuna inanıyordu ve bu yüzden yüzeyleri birbirine örmeye çalışıp, farklı şekillerde birbirinin üstüne koymaya çalıştı. Analiz ve ayırışmada örülü yüzeylerden yardım alarak nesnelere temel geometri şeklini korumaya çalıştı.

Görüldüğü üzere günümüzde görsel ilgi, ağaca, çiçeğe vb. büyüme ve gelişme gibi hareketli fiillere yöneliyor ve bu bakış değişimi gerçekçilikle ilgili olduğunun belirtisi. Nesnelere olan yenilikçi bakış açısına soyut realizm adı veriliyor. Mesela Dadaizm ve Gerçeküstüçülük bu tecrübeleri doruk noktasına ulaştırmak adına nesnelere normal çevrelerinden tamamen farklı bir ortama sokuyorlar. Bu alışılmadık yeni yapı gizem yaratıyor ve onların hayali özelliklerini en zor yerlerde gösteriyor, bu vesileyle nesne o alışılmadık, yabancı ve sihirli çelişkiyle bir bağ kuruyor.

Bazı yenilikçi ressamlar kendi eserleri ve nesnelere arasındaki bağa çok fazla vurgu yapıyorlar, örnek olarak, metafizik eserler, Picasso ve Beckmann eserleri bu konunun ispatıdır.

Her ne kadar yenilikçi sanatın öncüleri bu Avrupalı olmayan sanat anlatımına veya görsel yönlerine ilgi gösterebilirler bile, onu kendi dillerini zenginleştirmek için kullanmışlardır. Bu ilkel ve eski sanat, Rönesans sanatına çok yabancı kalsa bile, daha zengin sonuçlar elde ediyordu, çünkü daha yeni ve orijinal değerleri canlandırıyor, ama birçok konuda da bu ilkellik gerçekçilikten kaçmak için bahane oluyordu. Bu yüzden sanatçı uygarlığın dolambaçlı yolundan romantik bir kaçışla şekilci olarak ortaya çıktı.

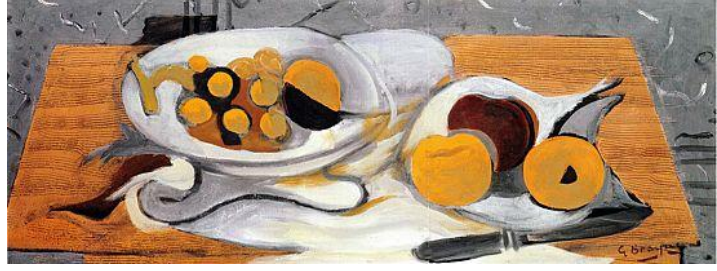
Gauguin, pasifik peysaj ve figürlerini kendi renklendirme (geniş yüzeyleri tonlama yapmaksızın tek renk ile boyama)yöntemi ile birleştirerek, yep yeni empresyonist eserler ortaya koydu.Doğa ve nesnelere arasındaki ilişkiyi renklere sağlamaya çalıştı, Saf renklerin ilişkisinden faydalanarak iki boyutlu tabloda derinlik yarattı.Gauguin tarzı daha sonra Fovizm ile özellikle de Matisse ile gelişme gösterdi katetti. Matisse, renklerle yaratılmış öne gelme ve geri gitme özelliklerine manevi alan adını veriyordu.

Picasso ve Braque aynı zamanda formu (yani dünyayı) üç boyutlu göstermek isteyen, Avrupa'nın geleneksel resim sanatından farklı hilelerle aktarmaya çalışan sanatçılardı. Ama bunun dışında,tamamen yeni bir sonuca ulaştılar Dördüncü boyutu sanat eserine ekleyerek zaman kavramı böylece sanata eklenmiş oldu. (Resim 3 ve Resim 4).

Hem Picasso hem Braque, derinlik duygusu vermede, diagonal çizgileri, nesnenin kütlesini göstermek için ise eğri çizgileri , kullanarak üçüncü boyut sorununu çözdüler. Bu noktada mantık ve düşünce gücü devreye giriyordu ve bu yöntemle nesnelere daha kolay bir yolla tanımlanıyordu. Bu özellik , Descartes teorisini kübizm hakkında anlatıyor ve onu Fransız kültür ve mantık çerçevesinde betimliyordu. Bu konu insan bedeni, portresi yanısıra meyve tabak gibi nesnelere de kullanılıyordu. Farklı bir deyişle, biz ölçülebilen maddelere verdiğimiz değeri üçüncü boyutta veriyoruz. Biz ilk başta tabağı oval olarak görüyoruz ama daha sonra gözümüze yuvarlak geliyor,sanki ya tabağın yerini değiştirmişiz ya da farklı bakış açılarından tabağı bakmışız gibi. Bu ilişkide, aslında mantıklı olarak bir nesneye aynı zamanda iki farklı yerde sahip olmayacağımızı unutmamalıyız, ama beyin gerçekçiliği ile bizim beynimizde yer alan gerçek olarak kabul ettiğimiz bir nesne farklı şekillerde,farklı mekanlarda olması mümkün olabilir.



Resim 3: Pablo Picasso "Fruit Dishes, Meyve Tabakları", tuval üzerinde yağlı boya, 236 x 180 cm,1909.



Resim 4: Georges Braque "Still Life, Natürmort", tuval üzerinde yağlı boya, 30 x 73 cm, 1935.

Bu iki sanatçı yeni tecrübelerinde, şekil forma, yani sanatsal biçim yaratmaya odaklandılar. Renk elemanı daha önemsiz hale geldi, renkler gri ve bejin açık ve koyu tonlarıyla kısıtlandı. Onlar aynı zamanda, alanların konusunu çözmeye çalıştılar veya farklı bir şekilde söylemek istersek: formu üç boyutlu gösterecek farklı bir araç bulmaya çalıştılar. Şimdiye kadar gördüğümüz üzere, geleneksel resim alanı, birçok yenilikçi sanatçının düşüncelerini meşgul etmiş. Mesela Coubert, Manet'in resimlerini kağıt oynuna benzetiyor ve böylece, onun iki boyutlu tablo alanını eleştiriyor. Ama Manet'in boşluktan anlayışı, eserlerinde özellikle Emile Zola portresinde, gerçekleşmiş, bu eylem, resmin boşluk yapısı için perspektif olmadan ve bağımsız bir resim olarak bir başlangıç sayılırdı. Manet farklı renklerle derinlik yaratma tekniğinden yararlanarak bu konuyu çözmeye çalıştı, o aydınlık açısından birbirinden farklı yüzeyleri yanyana kullanarak özel bir atmosfer elde etmeye çalıştı. (Resim 5).



Resim 5: Eduard Manet "Emil Zola Portresi", tuval üzerinde yağlı boya, 146.5 x 114 cm, 1868.

Özellikle Emil Zola portresinde,gerçekleşmiş, bu eylem, resmin boşluk yapısı için perspektif olmadan ve bağımsız bir resim olarak bir başlangıç sayılırdı. Monet farklı renklerle derinlik yaratma tekniğinden yararlanarak bu konuyu çözmeye çalıştı, o aydınlık açısından birbirinden farklı yüzeyleri yanyana kullanarak özel bir atmosfer elde etmeye çalıştı.

Resimde boşluğun geleneksel anlamı, zaman- mekan kavramlarının devreye girmesiyle değişime uğradı. Yirminci yüzyılda sanat ve bilimdeki bazı konuları çözmek adına, öne sürülen bazı benzer cevapları temel alarak, ikisi arasındaki düşünce bağıllığını algılayabiliriz. Ama bu ilişki hiçbir zaman tek taraflı, dolaysız ve sade bir ilişki olmadı. Aslında bilim ve teknoloji, sanayi ve yeni sanatın gelişmesi ile birlikte, batı insanının düşünceleri, duyguları ve zaman- mekan geleneksel anlamları tamamen değişime uğradı. Bu değişimlerin benzerini Einstein'nin fizik dünyasında, Picasso ve Braque'ın görsel dünyalarında da görebiliriz. Sanat

tarihi kitaplarını, sanat eleştirisi kitaplarını ve yenilikçi sanatçıların eserlerini incelediğimde, tecrübelerime doğadan artırmak için gözlemler yaparak başlamaya karar verdim. Ama sanatın, gerçek dünyayı kopyalamayı reddettiğine bakılırsa, doğanın yine de görsel araştırmalardan silinmediğini anlıyoruz, tam aksine, doğayı farklı bir yerden tecrübe etmeye karar verdim, yani görsel nesnelere ve elemanları salt bir resim olarak algılanması adına resmettim. Doğa karşısında bulunduğumda, kendi bakış açımı seçerek, doğayla tamamen sadık bir iletişim kurmaya çalıştım. Doğadaki elemanları, ağaç, dağ vs. ritim, çizgiler, lekeler ve gölgelerle tablomda uyguladım. Ama plan, lekeler, çizgiler ve gölge etkenlerini doğaya sadık bir şekilde aynen uygulamaya çalıştım.

Hepimizin bildiği üzere Picasso ve Braque gibi kübist sanatçılar, formları üç boyutlu göstermek adına farklı hilelere ve Avrupa geleneksel sanatına ters olan oyunlara başvurdular.

Kompozisyonlarımda, zaman hep çok önemli bir eleman olmuştur. Bakış açısı eş zamanlılığı, yani bir nesneyi farklı açılardan incelemek ve onların tüm tablo ile ilişkisi, daha önce belirttiğim çalışmalarımındaki perspektif etkenini kullanarak, benim yeni kompozisyonlara ulaşmak için asıl hedeflediğim konulardandı. Kısacası her koşulda model veya manzara ile uzaklık açısından doğaya hep sadık davranmak istedim. Cezanne'nın, doğayı her zaman silindir, küp veya koni gibi geometri şekiller olarak görmeliyiz cümlesi her daim aklımdaydı. Onun amacı, yani doğadaki düzen, benim resimlerimi özellikle de natürmort çalışmalarımı geliştirmemde çok etkili olup nesnelere form ve şekline odaklanmamı sağladı. Eğri ve düz çizgiler arasındaki ve aynı zamanda ışık ve gölge arasındaki ilişki ve bunların tablomun tümü ile ilişkisi ve Cezanne gibi nesnelere geometri formunu korumamı da göz önünde bulundurursam ben hep doğaya sadık kaldım.

BÖLÜM 2

2.1. SANATTA YENİ DÜZEN ARAYIŞLARI

Bilim ve mekanizasyonun gelişimi, doğayı daha doğru bir şekilde algılamamıza sebep oldu ve çok geçmeden estetikten farklı anlamlar çıkarmaya hız veren nitelikli ve nicelikli motifler kullanımı yaygın oldu. Ama ister istemez bizim düşüncemiz her daim ideal romantik inanç, yani dokunulmamış doğanın etkisi altında kalmıştır. Tarih boyunca, doğa her zaman, konu farklılıklarından oluşan karmaşık anlamlar içeren bir olguya dönüşmüştür. Birleşik zıt kutuplar, daha çözülmemiş olmalarına rağmen bir arada yaşamaya devam etmekte. Çok yönlü toplumsal eğilimler çerçevesinde ve karmaşık tarih alt yapısını göz önünde bulundurarak, her birey, doğa hakkında kişisel düşüncesini geliştirmiştir. Böylece, doğanın gerçek ve doğru anlamı, her bireyin kişisel düşüncelerinin tümünü oluşturuyor. Sonuç olarak da doğadan tek ve katı bir anlam elde etmek imkansız görünüyor. Doğa anlamı, önemli ideolojik bir hedef üstlenmekte ve toplumda gelişmek ve gerilemede “Rousseau” için, doğaya dönmeye meyilliliği açıklıyor. Görünürde dokunulamamış doğaya doğru ilerlemek, aslında tamamen gerileme anlamına geliyor. Ama doğadan gelişmeye yönelik bir tanım, davranış felsefesine dayanmakta ve farklılığı önemseyip, bu farklılıklara saygı duymaktır.

Çevresel sanatının kavramsal sanatı, 1960’lı yıllarda yeni bir akım olarak, sanat eğilimleri sırasında şekillendi. Bu bilindik isim, farklı eserler yaratmak arayışında (conceptual) olan sanatçılarda eskiden günümüze kadar doğayla birleşmek için var olmuştur. Bu sanat, sanatçıyı, iç dünyası ve yüce takdiri ile, doğası gereği doğada elde etmeye çalıştığı kişiliğini bulma arayışına yönlendiriyor. Ama birçok çevresel sanat eseri, 70’li yılların başında, doğu ve ilkel ayinlerin sebep olduğu değişimlere maruz kalmıştır. Bu sanat ilk başta Amerika’da ortaya çıktı ve daha sonra, 80’li ve 90’lı yıllarda Avrupa’da da gelişme gösterdi. Bu sanatın özelliği onun, ani ve geçici olmasıydı. Belki de bu özellik, dünyanın geçici ve maddi

olduğunu göstermeye çalışan bir tanımdı. Bu eserlerin kaydı sadece, film veya fotoğraf ile gerçekleşiyordu. Yeryüzünü bir resim tuvali gibi kullanan ve bizi geçmişle çok farklı bir olay ile karşılaştırmaya çalışan bir sanat türüydü ve bu şekilde, sanatın performans alanını geliştiriyordu. Burada artık eskisi kadar renk ve farklı araçlardan eser kalmamıştı, artık sanat eseri, madde sınırlaması ve bağımlılığı yoktu. Bu sanat sadece ve sadece, basit araçlarla anlam, arayışındaydı. Sanatçı için en önemli konu ise, sadece eseri oluşturmaktan değil, eserini yarattığı o mekanı, gerçekleştirmektir. Hiç şüphesiz, eğer böyle bir akım yaygınlaşırsa, en sonunda tüm dünyanın sanat yapısında bir devrime yol açabilir.

Çevresel sanatın oluşumunda birçok neden vardır. Mesela, minimal yorucu formlardan hoşnutsuzluk, müzelerde ve sergilerdeki eserlerin nesneleşmesine karşı çıkmak, doğayla birleşmek, sanayinin gelişimi ve doğanın yok olması ve çevreye ve doğaya zarar vermek bu sanatın oluşumuna yol açan etkenlerden sadece birkaçıdır.

Romantik akımının sonuna kadar, doğa anlayışı, özellikle de doğa güzellikleri anlayışı, Platon felsefesinin etkisi altındaydı, yani, hemen hemen uyum ve birleşme düşüncesiyle ilişkiliydi, aynı zamanda da dünya ve insanlığın ayrılmaz bir parçasıydı.

2.2. LAND ART

Tezimde Land Art akımından söz açtığımın nedeni, ilk başta Land Art sanatçılarının doğaya yeni bir manzaradan bakışları ve bu bakış açısının günümüzde etkili olduğu sebeble çağdaş olmasıdır. İkinci bir neden ise tanıtmaya seçtiğim sanatçıların çalışmaları ve benim resimlerim arasında ortak nesnelere kullanımınıdır. Ayrıca iki boyutluluk ve üç boyutluluk arasındaki ilişkiyi araştırmak her zaman sanatsal dilimi ortaya çıkarmamda etken bir konu olmuştur. Land Art sanatçılarının çalışmaları klasik anlamda ne heykel ve ne iki boyutlu sanat

dallarına dahil sayılabilir. Dolayısıyla bu eserler üç boyutlu sanat dili ile bazen fotoğraf aracılığıyla iki boyutlu sanatta dönüşmektedir.

Land Art veya manzara denemelerini/peyzajı, modern veya geleneksel anlamda sadece "heykel" ile ilişkilendirmek pek mümkün değildir. 1960'lı yılların karmaşasında hem heykeltıraşlar hem de plastik sanatçıları çalışmalarına yeni bir bakış açısı getirdiler. Land Art bu bakış açısı değişikliğinin ürünü olduğundan ve izleyicinin alışkanlıklarını değiştirdiği için sanatçıların çok daha özgürce doğada, uçsuz bucaksız alanlarda çalışmalarına yol açtı. Bu çalışmalar heykel sanatının çok daha ötesine geçen yapıtlar olmalarına rağmen yine de, tanım ve sanatın sınırları açısından daha kapsamlı heykel kategorisine girmemeleri imkansızdır. Land Art bölümünde bir taraftan modern heykel bölümünün geleneksel yönleri sorgulanıp diğer taraftan yeni bakış açıları ve düşünce olasılıkları öne çıkıyor. Bunların yanı sıra, mekan kavramı, yeni plastik şekillendirme olasılıklarını sonsuzluğa doğru açtığını görmekteyiz. Resim ve heykel sanatının çok daha ilerisine geçip yeni keşifler peşinde olan Land Art sanatçılarına göre, sanatlarını galerilerden, müzelerden ve mekanlardan dışarı çıkarıp gerçekten sonsuzluk kavramı ile uyuşan, tüm dünyayı kullanmaktır. Sonuç olarak, Land Art, mekan sınırları olan bir sanat olmaktan çıkıp isimsiz bir mekan sanatı olmuştur. Land Art sanatçısı evreni mekan olarak görmekte ve düşüncelerini gerçekleştirmek adına her mekanı veya nesneyi hatta dünyayı kullanmaktadır. Bu yüzden, Land Art için, doğayı keşfetme veya doğayı resim ve heykel diliyle kullanma da diyebiliriz.

Land Art, tüm dünyanın varlıklarından faydalanıp onları kullanan, doğanın yaratıcı ruhunu ve doğada zamanla oluşan varlıkları konu alıp anlatan, ilkel insanlar gibi doğa ile bilinçli bir şekilde ilişki kurmaya çalışan ve onunla iç içe olan, doğayı dolaysız yoldan değiştiren ve çalışmalar yaparak "ben de varım" diyen, mekanları sınırlarından, koparan ve dünyada iz bırakmayı hedefleyen bir sanat türüdür. Böyle bir çaba, anıtsal çalışmalar ile bazen insanın

üstünlüğünü gizliden gizliye vurguluyor gibi, bazen de daha sıradan yapıtlar ile çatışarak, ama yine de her tür çalışma ile uyum içinde olan insan ve doğa ilişkisini açıklıyor gibi.

2.2.1 DOĞADA SANAT İÇİN “YENİ DÜZEN” ARAYAN SANATÇILAR

İtalyan sanat tarihçisi ve eleştirmeni Germano Celant, topluluğun sözcüsü ve sergileri organize eden biri olarak, herhangi bir kuruma bağlı olmayan ve bağımsız bir şekilde çalışan sanat ve sanatçıları savunuyordu. Celant, doğadan esinlenen ve doğanın elemanlarını çalışmalarında kullanan veya onları inceleyip değiştirerek eserler yaratan ressam veya heykeltıraşlar yerine, doğanın bir parçası olmayı ve doğayla ilişki kurma gerekliliğini savunuyordu. Celant da John Cage gibi düşünüyor ve hayat sanatını öğrenmek adına, sanatın deneysel bir işlevi olduğuna inanıyordu. Celant’a göre sanatçılar iç dünyalarını, düşüncelerini ve vücutlarını daha iyi tanımak için, bakır, toprak, su, ırmak, kar, ateş, ot, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, yer çekimi, ağırlık, büyümek ve yükseklik gibi canlı şeyleri bir simyacı tarafından düzenlenmiş olması gerektiğine inanıyordu. Bu düşünce tarzını göz önünde bulundurarak, Celant’a göre, sanatçı, bir simyacı gibi bir şeyler yaratabilmesi için doğayı tanıması, hissetmesi, yaşaması, gezmesi, algılaması ve doğayla ilişkiye geçmesi gerekiyordu. Böylece, zorla kabul ettirilmeye çalışılan toplumsal sistemin üstesinden gelebilirdi.

1967 yılında Germano Celant yayınladığı bir bildiriye, insanın ve sanatın özüne dönmek için, insanın kendi içinde yarattığı kültür ile ona hayat alanı hazırlayan doğayı bir araya getirerek, yerinden oynatılmış taşları Arte Povera sanatçıları ile tekrar yerine koymayı öğretmeye çalıştı. Amerika’nın geliştirdiği sanayileşme ve daha sonra da empoze ettiği tüketim kültürüne karşı çıkarak, ilk başta kullanılan malzemelerin niteliğini sanayiden uzaklaştırdı ve daha sonra, eserleri basitleştirmeye yani özüne geri dönme çabasına girdi, bunlar Celant’ın çalışmalarının temeliydi. Ama bu basit ve sade malzemeler, sanatsal dokunuşlarla çok güçlü bir yapıya dönüşebiliyor ve eleştirilerin hedefi oluyordu.

Arte Povera'nın ortaya çıkmasında, sosyo-kültürel ve ekonomik faktörlerin ideolojik kurgulamaları zorladığını ve temelinde “insan” denilen varlığın bu faktörler altında gün geçtikçe daha da güçsüz hale getirildiğini vurgulamalıyız.

Arte Povera 60'lı yıllarda İtalya'nın Torino kentinde ortaya çıktı. Bu akımın daha somut çalışmalarını incelediğimizde, o dönemde Torino'da sosyal çalkantıların ortaya çıktığına şahit olabiliriz. İtalya'nın sanayi bölgesi haline gelen bu kentte, işçiler ve halk “gelişim” ve “üretim” yolunda sağlıklı bir ortamda, özlük haklarından mahrum bir şekilde çaba verdikleri için patlama noktasına gelmeleri kaçınılmazdı. Kapitalizmin “insani” umursamayan halleri bu tarihlerde ortaya çıktığı için sanatçıların da büyük tepkisini çekti. Bu sanatçılar, insanlığın kaybettiği değeri tekrar kazanması gerektiğini vurguluyorlardı ve bu yola insan- sanat ilişkisinden başlayarak, hem insan hem de sanat değerini tekrar kazanmaya çalıştılar.

Land Art sanatçıların neredeyse tamamı doğa ve nesnelere yeni ilişkiler kurmak, kurulan her yeni ilişkilerle de yeni bir düzen kurmayı amaçlamışlardır. Ancak, sanatsal yaratma kaygılarına en yakın bulduğum Richard Long, Michelangelo Pistoletto, Jannis Koulannis örnekleridir.

2.2.2. RICHARD LONG

Richard Long 1945 yılında Bristol'da doğdu, ilk peyzaj çalışmasını henüz öğrencilik döneminde 1967 yılında gerçekleştirdi. Long, hem kullandığı malzeme hem de yer ve zamanın kusursuz uyumunu yakaladığı kısa ömürlü ama önemli çalışmaları ile Land Art sanatının öne çıkan isimlerinden biri olmayı başardı. O, yürümeyi insanlığın kusursuz bir sembolü olarak görüyordu, böylece sanat ona göre bir yolculuk gibiydi ve sanat eseri ise, yürümenin bir parçasıydı. Hiç şüphesiz, yürümek ve dünyada yeni şeyler keşfetmek adına tekrar uzun yollara düşmek, sanatçı için doğayla bütünleşmesi adına bir fırsattı. Land Art,

doğanın malzemelerinden faydalanıp onu olduğu gibi kullanarak, peyzaj yapıtlar yaratıp bu eserleri haritalar, fotoğraflar ve makaleler ile belgelenmesi, doğayla bütünleşmenin görünür halidir. Kalıcı olmayan ve günümüze donuk fotoğraflar ile aktarılan ve varlığını sadece bu şekilde ispatlayabilen Land Art yapıtları aslında “ icrasında başka bir gerçekliğe sahip olmayan” çalışmalardır. Aynı şekilde Long da doğaya benzeyen heykeller yapıyordu. Long yürüyüşlerinde, doğada bulduğu malzemeleri kullanarak kısa ömürlü çalışmalar yapıyordu, bu çalışmalar bir tür doğaya dönüş veya onun karşısında mütevazı bir eylem olarak kabul edilir.



Resim 6: Richard Long, "Karoo Line", 2004.



Resim 7: Richard Long, "Yürüyüş ile Yapılmış Çizgi ", 1967.

Long'un düşüncesine göre doğanın onun üzerinde çok ciddi etkileri vardı ama o, doğayı çok fazla etkileyemezdi. Bu yüzden doğaya karşı saygı duyup, özgürce onu kullanıyordu. "Long doğayı takip ederek çalışma tarzını veyaşamın öz şeklini kavramaya başlamıştı, böylece sanat, onun için doğanın bir olgusu gibi geliyordu" (Tiberghien, 1995, s.72).

Bu eserlerde ilgimi çeken konu, sanatçının çizgi merkezli çalışmasıdır. Ben bu çalışmalarını soyut çalışmalar gibi okuyorum; sanki sanatçı bir manzara önünde tuvalini koyup doğadaki lekeler, çizgiler ve planları çizgiye dönüştürmüştür. Long bazen doğada bulduğu taşlarla düz

Çizgiler yaratıyor, bazen de deniz yosunları ile spiraller yapıyordu ama eğer etrafında taş, yosun, ağaç dalı veya iz bırakacak herhangi bir Şey bulamazsa da, farklı yöntemlerle yeni materyaller kullanarak değişik yapıtlarla yine de doğada izini bırakıyordu. Kısacası, taş bulamazsa eğer, patikanın üstünde yürüyerek çizgiler oluşturuyor, kısa süreli de olsa toprak veya çamurda kendinden bir iz bırakıyordu.



Resim 8: Richard Long, "İskoçya'da bir izgi", 1981.

Long nehir veya gl kıyısında kamp kurup yosunlarla kusursuz ve doğayla uyumlu yapıtlar yaratıyordu. Zaman devamlılığı heykelin var olması için önemli bir faktör olduğuna inanan Long'un bu çalışmaları, deniz ve sahilin bütünleşmesinin bir olgusudur. Yosunlardan yaptığı spiralleri, dalgalar sahile vurduğunda yosunları aynı o Şekilde kıyıya bırakıyor gibi düzenliyordu. Long'da aynen doğanın düzenini takip ederek, yosunlardan spiraller yapıyor ve kaç saat sonra tekrar dalgalar yosunları yıkayıp denize alana kadar sahile bırakıyordu. Dolayısıyla bu çalışmaların ömrü sadece altı saatlikti ama denizin sonsuz hareketliğini anlatıyordu. Long 1972 yılında Bolivya l'nde aynı Şekilde bulduğu kurumuş bitkilerden dik bir dörtgen yapıp onu da rüzgarla bağlamıştı. Çünkü çok güçlü bir rüzgarın çıkması ile çalışma her an yok olabilirdi. Bu çalışmaların en önemli özelliği, çok kırılğan ve geçici

olmalarıydı. Çünkü sadece kısa bir süreliğine varlıklarını koruyor ve doğa şartlarına bağlı yok olup gidiyorlardı.

Long dünyanın dört bir yanında, bazen تنها yerlerde bazen de açık havada, doğada bulduğu her şeyi kullanarak kısa ömürlü çalışmalar yaratmıştır. Long'un çalışmaları düşünce ve duygular açısından ve aynı zamanda boyut açısından şaşırtıcı bir şekilde farklılık göstermektedir. Çalışmaları şekil açısından birbirine çok benziyormuş gibi olsa da, yapılış şekli ve mekan açısından çok farklılık göstermekte. Long'un yapıtlarındaki öne çıkan önemli özellik, çalışmalarının değişikliğinden değil de, onların devamlılığından kaynaklanmakta. Çalışmalarındaki çizgiler, daireleri ve spiraller bu devamlılığın göstergesi ve dış mekandan iç mekana aktarılan bu yapıtların her biri farklı bir hikaye içeriyor. Bu anlamda Long taş ile yaptığı çalışmalarda birçok yöntemi kullanabilirdi. Çünkü dış mekandan iç mekana geçiş yaparken, o mekanın da büyüklüğünü göz önünde bulundurmalıydı. Taşların renk, şekil, tür ve boyut gibi özelliklerini seçerken veya daire, çizgi, spiral veya çarpı işareti gibi simgeleri kullanırken taşları nasıl yerleştireceğine özgürce kendi karar veriyordu. (Resim 9 ve Resim 10).



Resim 9: Richard Long, "Half Moon, Yarım Ay", 200 x 200 x 30 cm, 2015.



Resim 10: Richard Long, "Berlin Circle, Berlin Yuvarlağı", taş, 400 x 400 x 10 cm, 1996.

Long'ın iç mekanlardaki bu tür çalışmalarının yaratılmasında bu ana fikrin olduğu görülmekte. Sonraki sergilerinde yeni düşünceler söz konusu olmasına rağmen, Long, hiçbir zaman doğa yürüyüşlerinde heykel yapmayı tamamen bırakmamıştır. "Zaman geçtikçe sanatını geliştiren Long'a göre yürümek, düşünmek için en uygun yol olmuştur. Yürüyüşlerinin geneli, zor yürüyüşler olmuş ve onları tamamlamak için çok fazla çaba sarf etmiştir. Long yürüyüşlerinde sadece bedenini hareket ettirmiyor, bilgilerini ve aynı zamanda belleğini de tazeliyor" (Erzen 1997, s. 93). Erzen'in de belirttiği gibi "yürümek, hayatın akışını ve değişikliğini yaşamaktır.

Burada sanatçı, yapıtın kendisi oluyor. Sanatçı hem çalışmasının yaratıcı, hem yaratılanı hem de oyuncusudur. Sanatçının sınırları ve aynı zamanda yaşadığı dünyanın sınırlarını yürüyüş ile birleştiriyor. Sanatçının attığı her adım o anı tespit ediyor ve sanatçı o anı belirgin kılan kişi konumuna geliyor" (Erzen, 1997, s. 96).

Richard Long 1968 yılında ilk defa kişisel sergisini Duesseldorf'ta açtı, doğa yürüyüşlerinden biri olan bu sergide, iç mekanlarda belirli ilkeleri göz önünde bulundurarak gösterime giren eserler, Long'un sanat gelişiminde çok önemli yere sahipler. Bu sergide Long, Avon nehri kenarında yetişen ağaçların dallarını toplayıp düz bir çizgi oluşturacak şekilde sergi zeminine

sermiş, ama sergi alanı dikdörtgen olmadığından, çizgilerin şekline galerinin alanı karar vermiş oluyordu. Tek parça şeklinde görünen dalların alanla bütünleşmesi, çalışmanın alanı ve mekanı ile de uyum içindedir. Uyum faktörü, Long'un tüm çalışmalarında görünen temel bir özelliktir. Malzeme, mekan, yer ve zamanın uyumunu temel alan Long'ın çalışmalarında, mekan sahiplenmesi niteliği görünmemekte bu özelliğe açık alandaki çalışmaları da dahildir. Diğer taraftan Long'ın dış mekan çalışmalarından, iç mekana aktardığı nesnelere arasında, heykel yerine, o heykelin malzemesi olması da, Long'ın çalışmalarının önemli özelliklerindedir. Avon nehrinden Düesseldorf'a aktardığı dallar gibi. Avon nehrinden getirilen dallar, Düesseldorf galerisinde oranın şartlarına uygun bir şekilde uyarlanıp heykele dönüşmüştür. Bu çalışmalarda herhangi bir heybet görünmez ama görsellik açısından inanılmaz bir şekilde güçlüdürler.

Richard Long 1970 yılında Düesseldorf sergisinden iki yıl sonra New York'ta Dwan sergisinde yürüyüş çalışmalarından oluşan bir sergi açtı. Bu sergide, açık alan çalışmaları ve galeri çalışmaları arasındaki gizemli ilişki daha da güçlenmişti. Bu sergide, Long çamurlu botlarla, sergi zemininde spiraller çizdi. Avon nehri kenarından, Düesseldorf galerisine getirdiği dallar gibi, Dwan'daki spirallerin uzunluğunu da Long, İngiltere'den getirmişti. Bunun nedeni de, Long yaptığı yürüyüşlerde, çizdiği uzunluk, galeride oluşturduğu uzunluğa eşit olmasıdır. Ama spiral çizgiler yaratmasının sebebi, galerinin şartları, boyutu ve mekana uygun olmasıydı. Başka bir şekilde bu konuya açıklık getirmek istersek, şöyle söylemeliyiz: eğer yeteri kadar uzun bir galeri sağlanabilseydi, o çizgi düz bir çizgi şeklinde olacaktı. Yani bu spiraller Long'ın açık havada yaptığı yürüyüşlerin göstergesi olarak kabul ediliyor. Hem yapılış yöntemi hem de şekil açısından bu çalışmalar onun yürüyüşleri ile açık bir şekilde ilişkilidirler. Çünkü bir yürüme mesafesini, bir galeride sergilemenin en mantıklı ve en basit yolu, spiral çizmektir.

Böylece Long'un yaptığı yürüyüşler, daireler ve spiraller ile sergide tekrar farklı bir şekilde canlandırılmıştır. Long çalışmalarına bu bakış açısı ile yaklaşırsak, çalışmalarını *an*'ın sanatı veya zamanın rafine edilmiş hali olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Long, yürürken, zamanı ve çalışmalarını eş zamanlı olarak kaydetmektedir. Yani, onun sanatı, var olduğu zamanda oluşuyordu. Bu nedenle Long, insan vücudunu bir araç olarak zamanı kaydetmek için kullanıyor.



Resim 11: Richard Long.

Long yaptığı yürüyüşlerde, insanları ağaçlardan, nehirlere veya rüzgara kadar doğanın tüm elemanlarıyla hayatın tüm görünen ve görünmeyen gerçekleri ile yüzleştirmek istercesine – insanların algıladığı zamandan farklı bir zaman akışının da olduğunu fark ettirmek istercesine- farklı zaman dilimlerinde kaydettiği eserleri sunuyordu” (Erzen, 1997, s. 95).

Ama bu yapıtların galeride tekrar canlandırılması, bir şeyin yeniden yapımı olarak değil de, yapıtın doğrudan görülebilme amaçlı olduğunu vurgulamalıyız. Long çalışmalarının ilk yıllarında yürüyüşlerini ve bu yürüyüşlerden esinlenerek yaptığı eserleri sergiliyordu. Ama

1970'li yıllardan itibaren çalışmalarına daha önce belirlediği bir yeri veya o yerin malzemelerini sergilerinde kullanarak veya galeri zemininde farklı çalışmalar yaparak devam etti: örneğin, Avon nehrinden getirdiği dallardan galeri zemininde spiraller, daireler ve çizgiler yaparak birçok eser sergiledi. Long'un çalışmalarındaki amaç, yürüyüşleri sırasında yapılan ve aynı zamanda yürüyüşlerinden bağımsız olan heykellerin yansımalarını tekrar canlandırıp halka sunmaktır. Çünkü onun çalışmaları bazen şehre ve insanlara çok uzak oluyor bazen de insanlara ve kentleşmeye çok yakın olabiliyordu. Ama Long her zaman yürüyüş yollarını ve çalışma yerlerini herkesten gizli tutuyordu. Çünkü o çalışmalar, her zaman yalnızlıkta o mekan ile aralarındaki bağ ile yapılıyordu. Bu yüzden de o yerlerin ruhu seyircilerin etkisi altında kalmaması gerektiğini düşünüyordu. Bu durum aynı zamanda Long için çalışmaların varlığını sürdürmesi veya onların değiştirilmesi veya yok olmalarının önemsiz olduğunu gösteriyor. Çalışmalarındaki biçim uyumu Long'un tüm çalışmalarında görünmekte. Çizgiler, daireler ve spirallerin her biri Long için birer yeni keşifti ve daha sonra onun tarafından açıklanacak olasılıkların araştırması olarak kabul görüyordu. Yani, değişik yerlerde yaptığı yürüyüşlerinde oluşturduğu çizgiler, paralel veya kesişen çizgiler, taşları düzenleyerek veya yerlerinde değişiklik yaparak işaret edilen görünmeyen çizgiler ve çalışmalarındaki tüm elemanların haritaya dönüşmesi gibi olası araştırmaları yapıyordu.

Long birçok kez sanatçı olmasaydı eğer, harita mühendisi olmak istediğini belirtmişti. O, açık hava çalışmaları ile ilgili bilgileri dökümanlar ile insanlara aktarıyordu ve bu şekilde yapıtların varlığını hissettiriyordu. Long fotoğrafların dışında, çalışmalarını yaptığı yol güzergahlarını ve yürüyüş yaptığı zamanları tarihi ile harita üzerinde işaretliyordu, bu, çalışmalarını kaydetmek için bulduğu farklı bir yöntemdi. Geçtiği yolları, işaretlediği haritaları ve patikan fotoğraflarını, gezi günlüğü gibi notlar ile insanlara sunuyordu ve onları seyircisiyle yer referansı ile paylaşıyordu. Bilgi aktarma görevini gören haritalar, aynı zamanda sanatçının yaptığı eserlere dair bir belge veya tanık olarak kabul ediliyor ve

çalışmanın bir parçası oluyordu. Bu haritalar aynı zamanda, bir tür basılı iletişim aracı olarak da kullanılıyordu. Long'ın çalışmalarında, haritaların çok önemli bir yeri vardır çünkü o doğayı keşfetmekten aldığı zevki onlarla beraber sanatta kullanıyor ve ikisi arasında mükemmel bir bağ kurup yeni bir yöntem sergiliyordu.

Long yaptığı tüm yapıtlar ve kullandığı tüm yöntemleri ile sanat dilini ve onun amacını yenilemek ister gibi çalışıyordu. Haritalar, fotoğraflar, gezi notları ve film kayıtları, zaman ve mekanı göz önünde bulundurarak, aynı zamanda bedensel bir tecrübe olarak çalışmalarının en önemli faktörlerinden sadece birkaçıdır. Bu yüzden sanat eserleri kadar onların iletişim araçları da önem taşımakta. Farklı teknikler, malzeme ve araçlar bir taraftan gelecek nesiller için sanat eserlerinin yerini tekrar şekillendirip diğer taraftan da, sanata yeni bakış açısı, yeni yaklaşımlar ve tanımlar kazandırmaktadır. Land Art'ın en önemli özelliklerinden biri, genel olarak toprak ve toprağın önemini vurgulamaktır. Özellikle peyzaj sanatıyla uğraşan Long için toprak çok önemli bir yere sahiptir. Sanatçı için hepsinin ötesinde olan şey, aslında toprağın mecazi ve hayati bir anlam içermesidir. Land Art sanatında, Long'u diğer sanatçılardan ayıran faktör, onun daha önce mevcut olmayan bir şeyi doğayla uyumlu bir biçimde yaratması ve bunu mütevazi bir şekilde yapmasıdır.

2.2.3. ART POVERA

"Doğanın Nesnelere Arasındaki Yeni İlişkiler" başlıklı sanatsal araştırmamın sürecinde insanın, gündelik hayat öğeleriyle sanat arasında kurmak için sarfettiği emek çekicidir. Çünkü tarihin başlangıcından beri gündelik hayat ile sanat arasında tutarsızlık vardır. Çağdaş sanat tarihinde bu ikili ve tutarsız durumu gidermekte bir takım çabalar yapılmıştır. Belki de bu alanda en etkin çaba, vatandaşların tüketim nesnelere sanatsal estetik öğeleri olarak sunan pop art sanatçılarının çabası olmaktadır. Ancak oluşma sürecinde, benim sanatsal dilim, nesnelere daha farklı kullanan bu sanatçılardan çok daha etkin olmuştur. Çünkü Arte Povera stilinde yapıtları olan sanatçılar pop art sanatçılarıyla karşılaştırıldıkları zaman, sanatsal

madde olarak kullandıkları nesnelerin kişisel tarihine bakışları vardır ki bu bakış açısı arazi sanatçılarıyla aynı olmaktadır.

1960'lı yılların sonunda İtalyan sanatçılar, endüstri kurumlarına ve kültür merkezlerine karşı çıkmaları yanı sıra sanatın bireysel varoluşunun bir nedeni olup olmadığını da sorgulamaya başladılar. Bu arada her türlü düşünce ve tasarıma uzak durarak, doğanın ve hayatın temel ilkelerini incelemeği hedeflediler. Aynı zamanda sanat nesnelere yerine, hayat şartlarına önem verip sadece gerçekçiliği algılamak ve onu aktarmak istediler. 1967 yılında, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini ve Gilberto Zorio gibi sanatçıların katıldığı bir sergide *Yoksul Sanat* akımı ilk kez ortaya çıktı.



Resim 12: Michelangelo Pistoletto, “Venus of the Rags, Paçavralar İçinde Venüs”, yerleştirme, 1967, 1974.

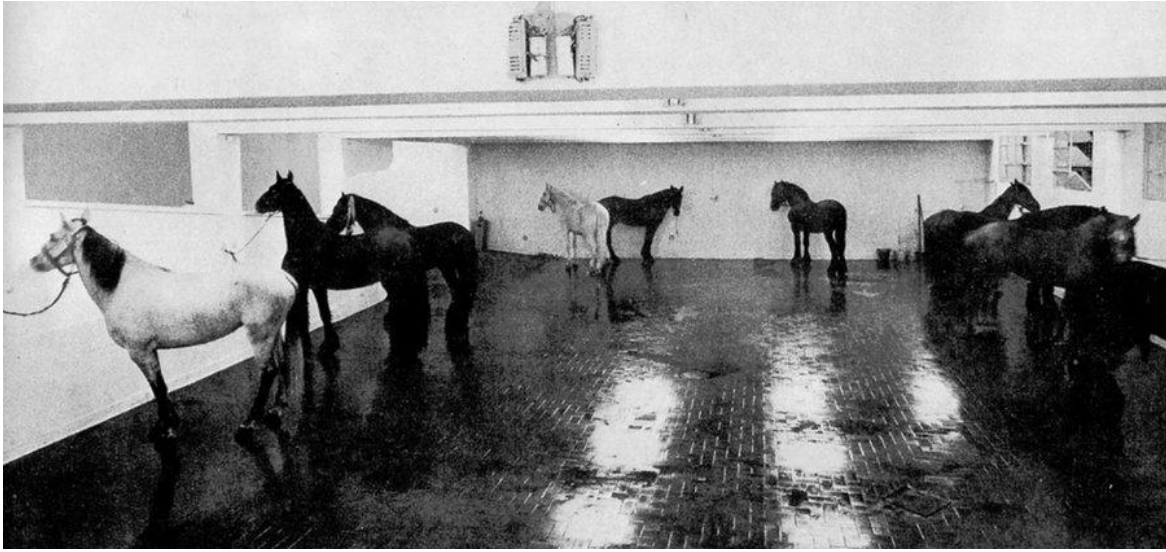
"Diğer Yoksul Sanat sanatçılarından Michelangelo Pistoletto, yapmış olduğu "Paçavralar İçinde Venüs" (Resim 12) adlı asamblajında klasik bir heykelin etrafına paçavraları yığarak tıpkı Duchamp'ın "L.H.D.O.Q." adlı "Mona Lisa" tablosunun fotoğrafına yaptığı eklemelerde olduğu gibi geleneksel sanatı küçümseyen bir tavır sergilemiştir. Bu çalışmada gelişigüzel atılan paçavralar, klasik asamblaj örneklerinden farklı olarak birbirine monte edilmeksizin birleştirilmiştir. Ayrıca çalışmada kullanılan nesnelere özelliğinden dolayı eser, tıpkı Morris'in keçeleri gibi değişen bir forma da sahiptir" (Güneş, 2013, s. 77).

2.2.4. JANNİS KOUNELLİS

1936 doğumlu Yunanlı sanatçı Jannis Kounellis, insan ve doğa arasındaki ilişkiyi inceleyerek, sanatsal deneyimlerini daha gerçekçi bir şekilde sunmuştur. Kounellis'in en farklı çalışması 1969 yılında Attiko Galerisinde yapmış olduğu eserdir. Bu yapıtta, Kounellis, on bir canlı atı birbirine eşit mesafe ile bir araya getirmişti. Kounellis bu çalışmasında, sanat eserini doğayla birleştirmiş ve doğa nesnelere ile her hangi bir farkı olmadığını vurgulamıştır. Aynı zamanda insanın yarattığı yapay eserleri, doğanın dokunulmamış hali ile karşılaştırmıştır. Kounellis kültür ve doğa arasındaki uçurumu kapatmak adına, eserlerinde ceza ve arınma metaforundan esinlenerek, ateş gibi günlük hayatta kullanılan sıradan materyalleri kullanmıştır.

Kounellis'in eserlerinde bu akımın etkilerini görmekteyiz. O, kullandığı malzemeler ve bu akımda devamlılığı ile çok önemli sanat eserlerine imza atmıştır. Kounellis, Galeri Artist'te sergilediği eserlerinde Anadolu motiflerini ve oraya özgü materyalleri yapıtlarına dahil etmiş ve adeta kültürler arası bir diyalog hazırlamış gibi görünüyor. Bu diyalogda ilk göze çarpan nesne ise, eski kilim ve halılardan tasarlanmış olan bir yapıttır. Eserin her parçasında, dört kilim ve halı desen uyumluluğu açısından da bir kompozisyon yaratmaktadır. Sanatçı yöresel mozaiklere benzeyen eserinin her bölümünde, hem birbiri ile hem de kendi içinde uyumu yakalamıştır.

"Sanatçı, Roma'daki Attiko Galerisinde "Atlar" (Resim 13) isimli yerleştirmesini yaparak gerçekleştirmiştir. Sanatçı galerinin atıl mekânına 12 adet canlı atı eşit aralıklarla bağlayarak saman ve at dışkısı kokusuyla "steril" galeri ortamını ahıra dönüştürmüştür. Hazır nesne anlayışında olduğu gibi üretim basamağını ve sanatçı müdahalesini ortadan kaldırmayı amaçlayan akımın temsilcileri, doğada var olan kompozisyonları öne çıkarmak istemiştir. İşte bu eserde Kounellis, sanat ile hayatı buluşturarak doğa ile insan arasındaki bağı irdelemiştir. Aynı zamanda sanatçı bu eseri ile doğa ile yapay olan sanat yapıtının zıtlığına da vurgu yapmıştır. Ayrıca sanatçı daha önce görmüş olduğumuz asamblaj örneklerinde olduğu gibi atık nesnelere yerine burada canlı hayvanları sanat nesnesi haline getirmiştir" (Güneş, 2013, s. 77).



Resim 13: Jannis Kounellis, "Atlar", yerleştirme, 1969.

Kounellis farklı bir çalışmasında, galeri alanını çapraz bir şekilde ikiye bölmüştür. Bu eserde, Kounellis, demir raylar üzerine vagonları aralıklı bir şekilde yerleştirmiştir. Bu eserde en dikkat çeken şey vagonların taşıdığı yük oluyor. Vagonlarda, yün, İznik, Kütahya'ya ait seramik parçaları, tuğla taşları, çuval bezi, kömür ve bizi çocukluğumuza götüren eski dikiş makineleri gibi malzemeler görünmektedir. Yapıt, hem parçalarıyla hem de bütünüyle, sanayinin doğuşunu, gelişmesini ve kültürel değerlerle karışmasını inceleyip bizlere sunuyor.

Kounellis, Anadolu kültürüne özgü olan İznik ve Kütahya çinilerini birleştirip tasarladığı eseri dışında, bir de bakır rengi bir fon üzerine ayaklı bir askı ve onun üzerine asılı bir palto ve şapka ekleyerek basit ve sade materyallerden faydalanarak çok şey anlatan bir eser yaratıp galeride sergilemiştir.

Bu akımın sanatçıları, sanayide veyapay sanatta olan üretim kavramını ortadan kaldırmayı hedefliyorlardı. Onlar sanayi ve üretim yerine, doğada var olan şeylerden faydalanıp kompozisyonlar yaratmaya dikkat çekmek istediler. Kounellis bu eserinde sanat ve hayatı bir araya getirerek, insan ve doğa arasındaki ilişkiyi vurgulamıştır. Bunun yanı sıra, sanatçı eserlerinde, doğa veyapay sanatın zıtlığına da dikkat çekmek istemiştir. Aynı zamanda sanatçı, daha önce de gördüğümüz, bir araya getirilmiş elemanlarla yaratılan eserlerde (asemblaj) olduğu gibi, atıkları kullanmak yerine, canlı hayvanları sanatsal dokunuşlar ile sanat eseri haline getirmiştir.

2.3. DOĞADA DOĞAÇLAMA

Sanat tüm insanların ortak meselesidir. Her kişi bir türlü sanatla ilişki kurmaktadır. Bazı insanlar sanatı yaratırlar ve bazıları da sadece sanatın muhatabı olurlar. Öyle ki birçok kişi sanatı bir kitle iletişim araçları olarak tanımlamışlar ve onu halk kitlesine kavranabilir hale getirmeye eğilimlidirler. Bir başka kişiler ise sanatı sadece sanat için ve her tür muhatap, gelenek ve ideolojilerden ayırt etmek için istiyorlar.

İlkel insanlar gibi, onlar doğa hakkında bir tür kutsal inanca sahiptirler ki hatta bazı durumlarda doğanın bazı unsurlarını korku ile tapmışlardır.

Benim her zaman dikkatimi çeken en önemli şey şudur ki, insan dünyaya ayak bastığı andan doğayla uyum sağlamaya çalışmıştır. Her zaman kendini doğayla adapta etmek için çözüm yolları aramaya başvurmuştur. Buna örnek olarak Fransa'da bulunan Lascaux mağarasındaki

resimleri verebiliriz. O dönemin insanları mezhepsel ve ritüel bir yaklaşımla doğaya hakim olmağa çalışmıştır ve bu işi özel ritüel geleneklerle yapmaya kalkışmışlardır.

O dönemde insanlar mağarada yaşamaktaydılar ve doğal olarak yaşamlarını sürdürmek için yemek ve giysi vb. birincil gereksinmelere ihtiyaç duymuşlardır. Böylelikle insanlar ayakta kalmak için özel bir törenle hayvanların resmini çiziyorlardı. İşte hayvanların resmini çizmekle onları kendi egemenliği altına getirmeye çalışmışlardır.

Zaman geçtikçe bilim ilerledikçe insanların doğaya bakışı ve algılayışı değişmiştir. Halihazırda sanatçılar doğaya saygılarından dolayı elde var olan bilgilerden hareketle doğanın ortasına gidip ve doğayı tasvir etmekle onu keşfetmeye ve tanımaya çalışmaktadırlar. Bu bilgi bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde olabilir.

Son zamanlarda insanlar doğanın yok olma tehlikesine karşı farklı biçimlerde itirazlarda bulunmuşlar ve bu itirazları sanatçıların eserlerinde açıkça görmek ve hissetmek mümkündür. Bu husus alan kavramının genişlemesiyle şekillendi yani sanatçı yavaş yavaş galeriden dışarıya açıldılar. Rahatça bu işin yelpazesinin geniş olduğunu söyleyebiliriz. Ama nihayetinde tüm sanatçılar aynı amacı hedeflemişlerdir o da doğanın insan hayatındaki önemidir. Aslında sanatçıların açıklama biçimidir ki her kesin dikkatini kendine çekmiştir. Bu iş için hiçbir teoriyi bilmek gerekmez. Çünkü bazen sıradan bir çiftçinin yeni bir fikirle doğayla ilgili kendi itirazını gösterdiğine tanık oluyoruz.

Bu çalışmanın kapsamı o kadar geniştir ki sanatçıların hedeflerini kolayca ortaya koymak çok zor bir iştir. Ama bu akımın en önemli ve bariz yönü sanatçıların doğaya olan saygılarıdır. Aslında bu insanların ifade biçimidir ki bu çalışmaları bir sanat eserine dönüştürmüştür.

2.3.1. DERVİŞKHAN

Sircan'ın 40 kilometre uzaklığında Sircan caddesi hizasında Belverd isminde ve Miyanzuab isimli bir köy vardır. Bu köyde yüzlerce meyveli ağaç bir altı köşeli bahçede bulunmaktadır. Ama bu bahçe başka bahçelerden farklıdır. Ne suya ihtiyacı var ve ne de güneşe, ağaçları yıllardır dimdik ayakta. Bu ayakta kalmalarını bir sağır dilsiz ihtiyar adama borçludurlar ki onları tüm vücuduyla köylüler ve turistlerin sessizlik ve şaşkınlıklarına rağmen dikti.



Resim 14: Dervişhan, "Taş Bağı", 2010.

Bu bahçenin ağaçları, kurumuş ağaçların gövdeleri ve ağaçların dalları veyapraklarından asılı olan taşlardan oluşmaktadır. Bu bahçenin bir hikayesi vardır; Dervişhan İsfendiyari, Sircan'ın toprak sahiplerinden sayılırdı. 1960'da toprak reformları sonucunda topraklarının önemli bir kısmını kaybetti. Sonunda yıllardır bayındırlıkları için emek verdiği verimli toprakları sulamadan mahrum bırakılınca gözleri önünde kurudu. Dervişhan bu zulümü kendi ve ailesinin omuzunda ağır bir yük olarak gördü ve üzüldü. Sonra çöldeki toprak reformları sonucunda tamamıyla kurumuş bahçelerinin birinin yanında çadır kurdu.

Dervişhan artık hayatını kaybettiğini düşünüyordu, bu yüzden kurumuş ağaçlarının gövdesini topraktan çıkardı ve sonra inşa ettiği bahçeye taşıdı ve sonra köylülerin de ifade ettiği gibi bir metre derinliğinde çukurlar kazdı ve ağaçların gövdelerini oraya dikti. Ama bu arada çok garip bir noktalar var; birinci ağaçlara bağlanan tüm taşlar çok ustaca delinmiştir ve

Dervişhan'ın kendisi tarafından orada bulunan yakın dağdan toplanmıştır. Taşlar kalın teller ve sert ipliklerle dallardan asılmıştı. İşte kurumuş meyveleri andırıyordu ki Dervişhan bu bahçeni kaybettiği gerçek bahçesini hatırlamak için kurdu.



Resim 15: Dervişhan, "Taş Bağı", 2010.



Resim 16: Dervişhan, "Taş Bağı", 2010.

Başka bir husus ise Dervişhan vefat ettikten sonra ağaçların biri yıkılıyor. Bu ağacı tekrar ayakta dikmek için etraf köyden birkaç adam çok zahmetle tekrar bu taşları ağaçtan asmışlar. Bunlara rağmen şunu söylemeliyiz ki Dervişhan bu bahçeyi inşa ederken özel teknikler kullanmıştır ve ölümüyle birlikte o teknikleri mezara götürmüştür.

Başka bir taraftan önemli olan diğer bir husus her biri ağacı dikmek ve taşları dallardan asmak uzun yılları almıştır. Bu mesele Dervişhan için özel bir anlam taşımaktaydı. Öyle ki Dervişhan hayatında karşılaştığı her bir olay için bir ağaç ve taş ihdas ediyordu.

Şaşırtıcı olan şudur ki bazı ağaçların gövdeleri kurumuştur ve onlardan asılı olan ağır ve kocaman taşları bu adam nasıl yapmış belli değildir. Ama kesin olan şudur ki Dervişhan

hiçbir zaman düşüncelerinden kaynaklanan bu bahçenin bir gün turistler ve fotoğrafçıların odak noktasına çevrileceğini hiç düşünmemiştir.

2.3.2. GIUSEPPE PENONE

Giuseppe Penone 1960'lı yılların sonlarından itibaren, bedenimiz ve doğa arasındaki sınırları heykel, montaj ve kağıt üzerinde yaptığı çalışmalarla sorgulamakta olduğu görmekteyiz. Penone landmark çalışmaları ile dikkatleri üzerine çeken ilk sanatçıydı. Radical Arte Povera grubunun üyelerinden biri olan Penone, sanat ve hayat arasındaki ayrılma noktasını alışılmadık çalışmaları ile yok etme arayışındaydı. Her şeyi yansıtan veya etrafındaki manzaraya karartılmış olan yansımaları lensler takarak, kendini eller ve ayaklarını kullanarak ilerlemeye zorlayıp, böylece beden ve dünya arasındaki ilişkinin önemini vurguluyordu. Böyle çalışmalar zamanla heykel ve özellikle de ağaçlara odaklanmasına yol açtı. Hacim, kütle ve boşluğa zarifçe uyum sağlamış olan, Penone'nin ağaç zanaatları, bronz ve tahta gibi malzemeler ile yapılmıştı. Bu çalışmalar, kabuk ve cilt, dallar ve kollar, ağaç gövdesi ve insan gövdesinin arasındaki benzerlikleri uyumlu bir şekilde açıklıyordu.



Resim 17: Giuseppe Penone,
 “Triplíce, Triple”, bronz ve nehir taşı,
 900 x 700 x 400 cm, 2011.

Penone, yaşayan her şeyde olan müşterek yaşam gücünü bilinçli bir şekilde eserlerinde ahenkle dolaştırıyordu. Doğanın iç yüzünü algılamak, boşluğun fiziksel arayışlarıyla elde ediliyordu. İnsan benliği ve dünya arasındaki devamlı değişiklikler, sanat ve doğa ilişkisini – iç ve dış dünya arasındaki etkileşimi- öne çıkaran Penone yöntemlerinde görülebiliyordu. Doğal yaşamdaki büyümenin ağırlık veyavaşlığından esinlenerek, Penone çalışmaları, zaman kavramını günlük hayatımızdaki karşılaştığımız kavramdan daha geniş ve daha kapsamlı bir biçimde olduğunun izlemini veriyor.



Resim 18: Giuseppe Penone, “Idee di pietra, Taş Fikri”, bronz, nehir taşı,
1000 × 520 × 540 cm, 2010.

BÖLÜM 3

3.1. UYGULAMA ÇALIŞMALARI ÜZERİNDE

Bu dönem çalışmalarımın temel kaygısı boşluk oldu. Önceki çalışmalarımda çizgileri, lekeleri ve farklı planları doğaya sadık kalarak tuval üzerine aktarmak adına tablonun her yerini anlamaya ve tanımaya çalıştım. Daha sonra boşlukları kullanarak kendime özel ve yeni kompozisyonlar yaratmayı düşündüm ama eski çalışmalarımın hiç uzaklaşmadım. Natürmort gibi eski çalışmalarımındaki lekeler, gölgeler ve ışıklar arasındaki yapı ilişkisini ve onların birbirine bağlılığını hiç unutmadım.



Resim 19: Yalda Jafari, “Doğa”, ahşap üzerinde karışık teknik, 25 x 25 cm, 2012.



Resim 20:Yalda Jafari, “Doğa”, ahşap üzerinde karışık teknik, 40 x 30 cm, 2012.



Resim 21:Yalda Jafari, “Doğa”, ahşap üzerinde karışık teknik, 40 x 40 cm, 2012.



Resim 22:Yalda Jafari, “Doğa”, ahşap üzerinde karışık teknik, 30 x 30 cm, 2012.

Ama bu dönemde yeni, has ve bana ait kompozisyonlar oluşturmak için bu dönemde tablomun boşluklarını kullanmaya çalıştım. Bu düşünce, beni daha önce de doğa ve natüromort resimlerimde kullandığım ve bu dönemde hedeflediğim karmaşık perspektife yakınlıyordu. Ama bu çalışmalarda bir tür karmaşık perspektif olan boşluğu kullanmak, beni hedefime daha yaklaştıran etken oldu. Bu çalışmalar, ana hedefime ulaşmama yani farklı bir geometri göstermeme yol açtı. Bana, hedefime yakınlığama yardımcı olan başka bir

etken de “gizem”di. Kafamı kurcalayan, bu dönemde hissettiğim duygulardı. Böylece tesadüfen “ağaç” konusunu seçtim, Ama aynı zamanda konuya dikkat ettiğim kadar konudan uzak durmaya da çalıştım ve bunu seyircinin kendisinin algılamasına izin verdim. “Ağaç” konusu ile duygusal anlamda güzel bir iletişim kurduğum için, istediğim soyut etkiye ve kompozisyonlara ulaşabileceğimi düşündüm.



Resim 23: Yalda Jafari, “Ağaç”, tuval üzerinde füzen, 180 x 120 cm, 2015.

Seyirci onu istediği şekilde görebilir, zaten bu yüzden onu bu derece soyut çalıştım. Konuyu öne çıkarmaya hiç gerek duymadım, benim için önemli olan, o anda hissettiğim duygularla ve tablomun boşluklarıyla; bazen üç boyutlu, bazen de iki boyutlu görüntüsünü veren karmaşık perspektif yaratmaktı. Cezanne'nın çalışmalarında, beni cezbeden süreklilik ritim etkeni, ilk aşamalarda bu dönem için benim yardımcım oldu.



Resim 24: Paul Cezanne, "The Saint-Victoire Mountain", tuval üzerinde yağlı boya, 92 x 72.8 cm, 1898.

Resim 25: Paul Cezanne, "The Saint-Victoire Mountain", tuval üzerinde yağlı boya, 65 x 81 cm, 1906.

Cezanne manzaraları hem kalem vuruşları hem de renkleri açısından ve sonraki aşamada kompozisyon açısından beni çok etkiledi. (Resim 21 ve Resim 22). Daha sonra, Matisse benim esin kaynağım oldu. (Resim 23).



Resim 26: Henri Matisse, "Studio", tuval üzerinde yağlı boya, 181 x 219 cm, 1911.

Son dönemdeki çalışmalarında daha çok duygularına ağırlık vermek istedim hatta kompozisyon ve görsel elemanlar yerine sadece duygularımı resimlerime aktardım. İlgimi çeken konuları kullanarak elemanları kendi kompozisyonlarımla birleştirmeye çalıştım. Bence bu çalışmalar, araştırma çalışmaları olmaktan ziyade, hikaye anlatıcı çalışmalar gibi oldu, çünkü benim tek isteğim duygularımı ve beni etkileyen şeyleri, bir takım elemanlarla aktarmaktı. Çalışmalarında çok fazla değişiklik yapmadan ve elemanlara sadık kalarak, kendi ifadem ile bağdaştırarak anlatmaya çalıştım. Çalışmalarımın sonucu benim için çok önemliydi çünkü onları tamamen doğaçlama olarak ve sadece duygu vasıtasıyla yapıyordum. En sonunda elde ettiğim sonuç, duygularımın tablonun üzerinde olmasıydı ve sadık bir şekilde çalıştığım için çalışmamı tamamen etkisi altına almıştı. Göz ve beyin resim sanatında iki belirgin etkidir. Her biri diğerine destek konumundadır. Kanımca her iki öge de sanatçının gelişiminde çok önemlidirler. Göz doğada görsel keşifleriyle araştırma yeteneğine sahip olmalıdır beyin ise mantığı genişletmekle ve sanat deneyimlerine düzen vermekle birlikte güçlenmelidir. Beyin ifade malzemelerini yaratır. Dolayısıyla beyin ve göz karışımıyla ortaya çıkan güç, sadece doğada değil belki kapsamlı bir yaklaşımla resimde yönlendirilmelidir. Tablo genelinde satırları (alanları) bir araya getirmek ve düzen vermek sanki görsel bir organizma gibi konuyu iletir ve sonuç itibarıyla bunların tümü görsel dünyanın bağımsızlığını ifade etmektedir.

Ben bu aşamada tüm bu etkenleri yani göz ve beyin uyumluluğunu kendi çalışmamda dikkate almak gayretindeyim. Bu aşamadaki işlerimde sağlam form, biçim ve nesnelerin karşılıklı ilişkilerini düşünerek ve cansız doğayı olduğu gibi hedeflendi. Bu işi ise; doku, leke, boyalar ve kalem vuruşlarıyla ister renkli işlerimde ister siyah beyaz işlerimde uygulamaya çalıştım. Benim kaygım dış dünyayı sanatın biçim diline dönüştürmekti ama aynı zamanda kendi içsel duygularımın da eserlerime yansımaya önem verdim.



Resim 27:Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 100 x 100cm, 2014.



Resim 28:Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 20 x 25 cm, 2014.

Bir yandan imaj yaratmaya ısrarlıydım ve başka bir yandan ise her birinin açıklaması kendi çapında resimlerimi geliştirmeme yardımcı oldu. Bu aşamadaki işlerim için düşünce, mantık ve duyguyu aynı anda kullanmaya denedim. Çünkü doğayı sadece kopyalamak istemiyordum belki onu yorumlamak amacındaydım ve elde edilen sonucu ise resmin ruhuna tabi tutmak

istedim. Belli olduğu gibi bu dönem işlerimde çoğunlukla; lekeler, farklı çizgiler, küçük ve büyük yüzeylere odaklandım. İşte bunları dikkate almakla istediğim kompozisyona ulaşmaya gayret ettim.



Resim 29: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 100 x 70cm, 2010.

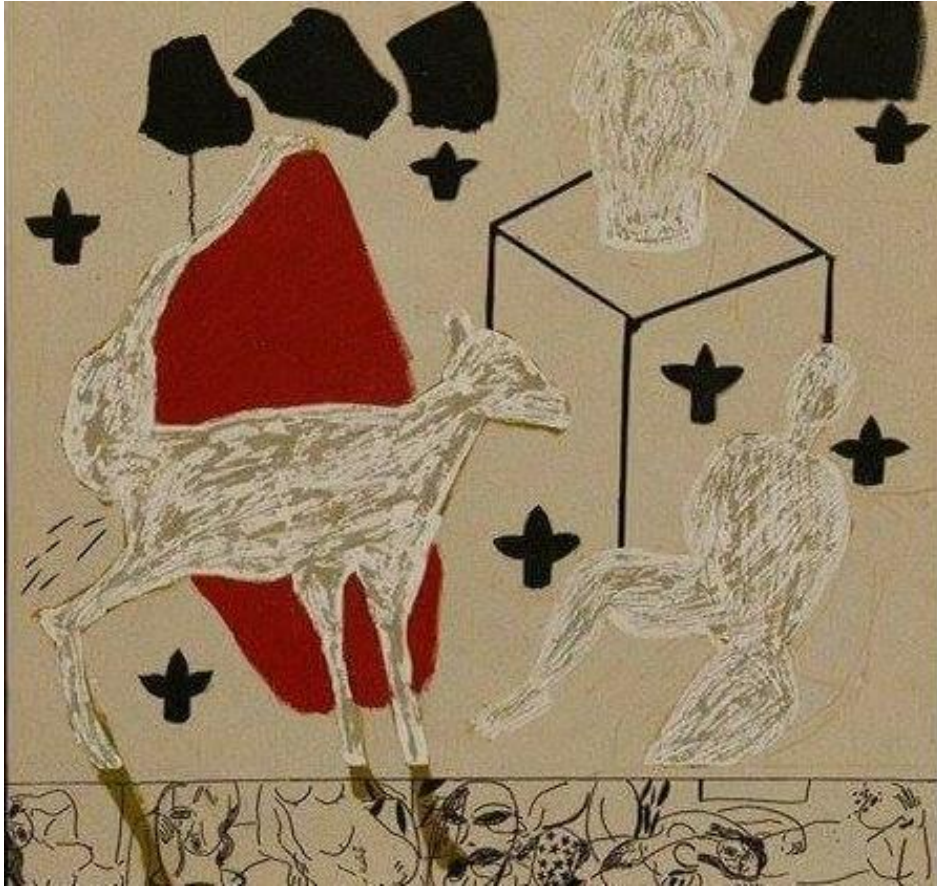


Resim 30: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 20 x 25 cm, 2013.

Ayrıca eklemeliyim ki kompozisyonlarda elde ettiğim uyumluluğu doğaya borçluyum. Çünkü kanımca sanat aynı doğanın uyumluluğu doğrultusunda bir tür uyumluluk demektir.



Resim 31: Yalda Jafari, "İsimsiz", tuval üzerinde fuzen, 120 x 180 cm, 2014.



Resim 32: Yalda Jafari, "İsimsiz", tuval üzerinde yağlı boya, 60 x 60 cm, 2015.



Resim 33: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 60 x 60 cm, 2015.

Biçimlerine ve içeriklerine bakmaksızın günlük yaşamın sıradan akışı içinde kullandığımız tüm nesnelerin sanatımda yer aldığını; bazen de kompozisyonlarımda yaratmaya çalıştığım metaforların daha da zenginleşmesi için nesnelere yeni anlamlar katarak kendimce nesnelere arasında yeni bir düzen ve ilişki kurmaya çalıştığımı rahatlıkla söyleyebilirim.

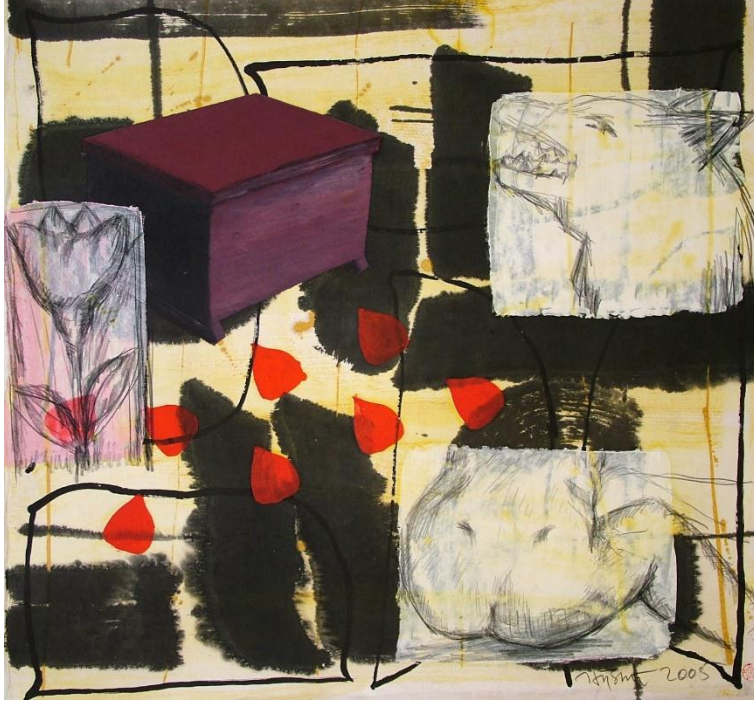
Yine, benzer bir arayışta olduğunu düşündüğüm sanatçıların kendi eserlerinde

kullandıkları nesnelere de alıntılar yaparak eserlerimde yer verdiğimi belirtmeliyim.

Yüksek lisans çalışmalarımın bir döneminde Hüsni Dokak'ın eserlerinden etkilenerek, eserlerinde kullandığı nesnelere tez kapsamında yapmış olduğum kompozisyonlarımda kullanarak kendi nesnelerele birleştirmeye çalıştım. Bu süreçte hocamın resimlerini incelediğimde, günlük yaşamın ve ya gündemdeki herhangi toplumsal bir olayda kullanılan sıradan nesnelere sanatında kullandığını görüyoruz. 2003 yılında Irak Savaşı üzerine yaptığı 'kesik baş' serisinde kullandığı kalp, çiçek, kesik baş, kutu vb. gibi motifler en çok etkilendiğim ve kendi resimlerimde sıkça kullandığım nesnelere olmuştur.



Resim 34:Hüsni Dokak, tuval üzerinde yağlı boya, 100 x 70cm, 2015.



Resim 35:Hüsni Dokak, Kağıt üzerinde , karışık Teknik, 60 x 60cm, 2012.

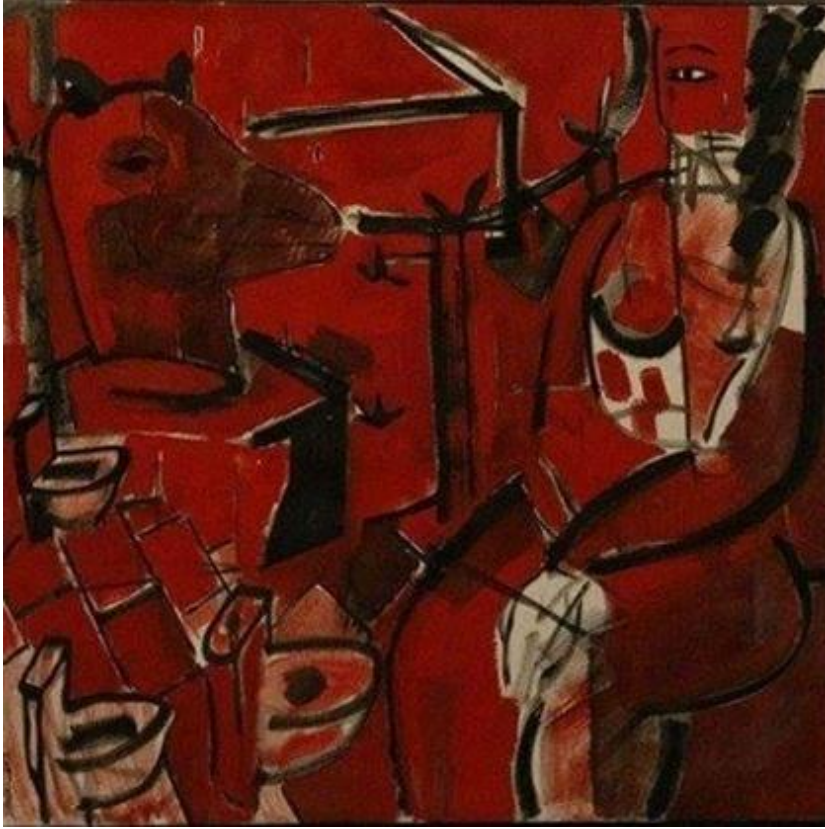


Resim 36:Hüsni Dokak, Kağıt üzerinde , karışık Teknik, 60 x 60cm, 2011.

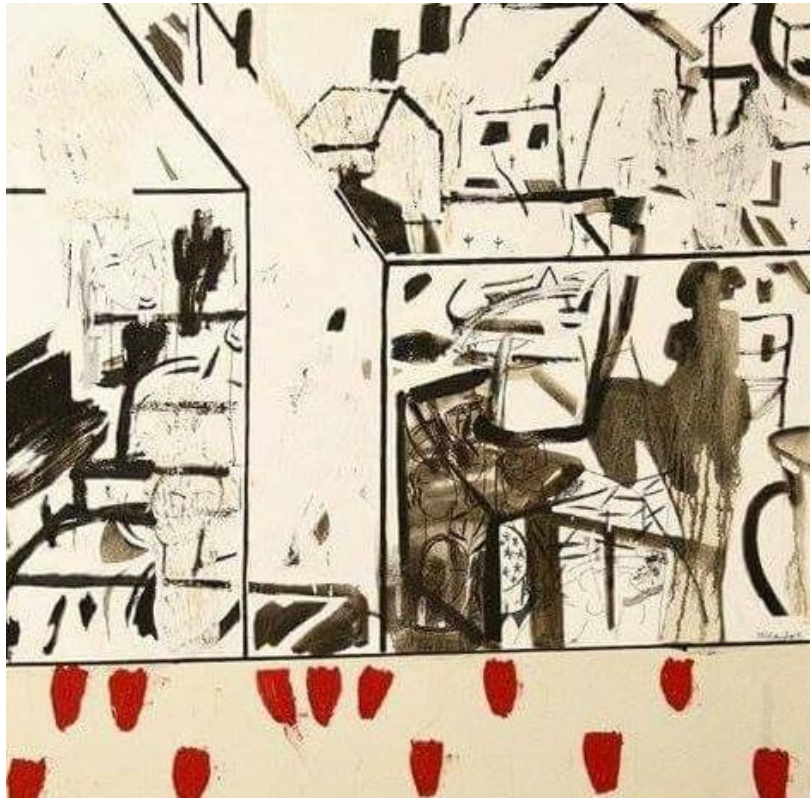


Resim 37:Hüsni Dokak, Kağıt üzerinde , karışık Teknik, 60 x 60cm, 2009.

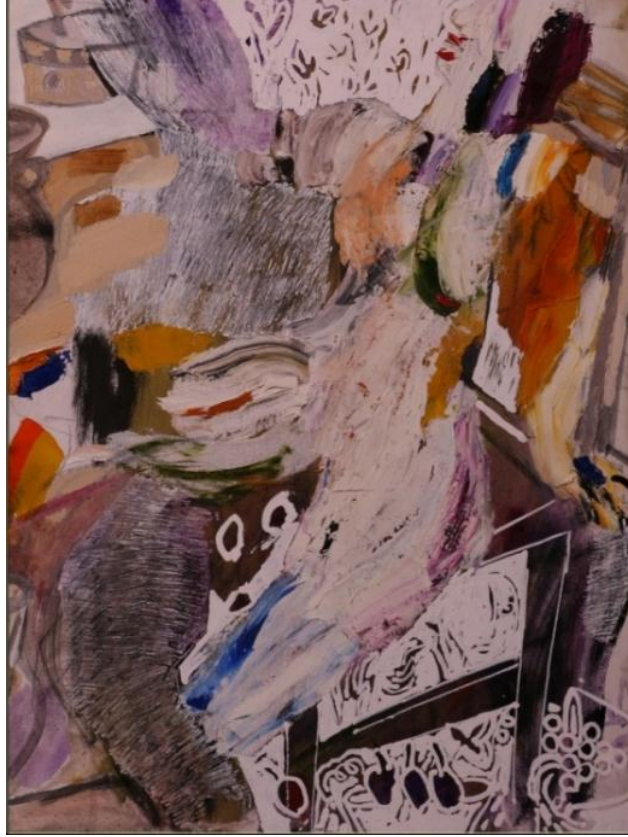
Bu süreçte tek çabam, duygularımı ifade etmektir, bu çalışmaların ne yapısını düşünmüştüm ne de bu çalışmalara hakim olan renkleri. Ben sadece ve sadece resim yaptım ve bilinçli olarak yaptığım tek iş, konu olarak gerçekten etkisi altında kaldığım elemanları ve çalışmalarına getirmek istediklerimi seçmektir, elma, çiçek ve kurt gibi. Bu benim için ilginç bir tecrübe oldu. Kullandığım renkler veya şekiller için herhangi bir açıklamam yok, çünkü sadece duygularıma dayanarak resim yapmak istemiştım.



Resim 38: Yalda Jafari, "İsimsiz", tuval üzerinde yağlı boya, 60 x 60 cm, 2015.



Resim 39: Yalda Jafari, "İsimsiz", tuval üzerinde yağlı boya, 90 x 90 cm, 2015.



Resim 40: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 40x 40cm, 2014.



Resim 41: Yalda Jafari, “İsimsiz”, tuval üzerinde yağlı boya, 40x 40cm, 2014.

Bu tecrübe dışında böyle çalışmakla ilgili daha önce de tecrübelerim vardı ama o dönem sadece renk konusunu özgür bırakmıştım. O dönemde Klee ve Kandinsky'nin etkisi altında çok fazla kaldığımı hatırlıyorum. Renkle ilgili bazı denemeler yaptım ve kendi benliğimi renk ile ortaya çıkarmaya çalıştım, yani rengi ve kendimi birleştirdim.

Ama neden Klee ve Kandinsky diye sorarsanız, çünkü onlar abstr sanatında çok fazla ilerlemelerine rağmen yine de hep doğadan yardım aldılar ve çalışmalarını doğada armaya başladılar.



Resim 42: Wassily Kandinsky
“Composition IV”, tuval üzerinde yağlı
boya, 159..5 x 250.5 cm, 1911.



Resim 43: Paul Klee, “Kuşlar Bağı”, tuval
üzerinde yağlı boya, 20 x 25 cm, 1923.

Onların esinlendiği temel kaynak, doğaydı ve bu benim için de çok önemli bir etkendi. Çünkü çalışmalarımın tüm dönemlerinde doğadan güçlü olduğun yanlarımı öğrendim. Doğada her tür abstreği bulabiliyorum. Doğayı birebir kopyalamaya hiç gerek yok, sadece ondan esinlenip, dikkatli bakıp iyi incelememiz gerekiyor. Bu dönemdeki çalışmalarım amatör ressamların çalışmalarından tamamen farklıdır.

SONUÇ

Bu çalışmada yapmak istediğim şey, doğa faktörü ekseninde yeni bir dil oluşumunun nedenlerini ve görüşlerini izlemektir. Kültürel değişimler sürecinde sanatçının zihni ve dili değişime uğramaktadır. Araştırmalarımda yaşanan bu değişimleri inceledim. Modern dünyada değişime uğramış zihin, sanatsal dilde nasıl bir devrimi meydana getirmesine şahidiz. Bir zamanlar sanatçı doğanın gerçek ve ütopyik güçlerinin olmasına inanmaktaydı. Dolayısıyla cevabı doğanın içinde aramaktaydı veya başka bir zamanda sanat doğanın karşısında durdu. Sanatçı sanat dünyasındaki aktif güçler sayesinde bu meseleye yanıt verdi. Tüm sanatçılar farklı bakış açılarına rağmen ortak dile sahiplerdi çünkü doğayı sanata örnek almışlardı. Benim amacım şu noktayı vurgulamaktır ki artık doğa sanatçılar tarafından mutlak, durağan ve değişmez değildir. Modern dönemde sanatçılar doğayı her türlü taklit etmekten kaçınılmaktadırlar. İşte o dönemden sonra sanat bu cümleyle özetlendi “ insanın üretici aklıyla doğanın dönüşümü”. Sanat kendi özel alanında yeni anlam kazandı. Çünkü artık sanatçı doğayı ayna gibi yansıtmaktan vaz geçti. O zaman objektiften sübjektife doğru bir geçiş sağladı. Ancak sanatçının zihin dünyasının imgesi doğa yapısına benzer bir yapıya sahiptir. Günümüzdeki sanatçı artık sanatçı bilinçli bir şekilde doğadan bağımsız bir yapı oluşturmak gayretindedir. Ama her suretiyle onun bağımsız yapısı bir şekilde doğayla ilişkilidir.

Doğa etmeni her zaman benim için çekici olmuştur. Çünkü bence doğa benim resimlerime en iyi öğretmen olmuştur. Doğa etmenleri arasında düzen ve düzensizlik ve de araştırmalarımda onları kullanmam özellikle cansız doğa araştırmalarımda benim kişisel ifademine oluşmasına neden oldu ki bu kişisel ifade; eşzamanlılık etmeninin yanında form, leke, hatlar ile formların ilişkilerini kullanarak şekillendi.

KAYNAKÇA

Antmen A. (2009). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul. Sel Yayınları.

Erzen J. (1997). *Çoğul Estetik*. İstanbul. Metis Yayınevi.

Gardner H. (2013). *Honar Dar Gozare Zaman*. (Mohammad Taghi Faramarzi Çev.). Tehran. Negah Yayınevi.

Gombrich E. (2011). *The Story of Art*. London. Phaidon.

Güneş N. (2013). *Resim Sanatında Kolaj, Asamblaj ve Türk Resimine Yansımaları*. Edirne. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış. Yüksek Lisans Tezi.

Lynton N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul. Remzi Kitapevi.

Pakbaz R. (2008). *Dar Jostejuye Zabane Noe*. Tehran. Negah Yayınevi.

Tiberghien G. (1995). *Land Art*. Paris. Carre Publishment.

<http://www.richardlong.org/>

<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/karoolin.html> Erişim: 2016.08.14

<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html> Erişim: 2016.08.14

<http://www.artspace.com/>

http://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/history-of-animals-in-art-52574

Erişim: 2016.12.04

<http://dspace.trakya.edu.tr>

<http://dspace.trakya.edu.tr/jspui/bitstream/1/1547/1/0109476.pdf> Erişim: 2016.12.03

<https://www.moma.org/>

<https://www.moma.org/collection/works/78389> Erişim: 2016.12.04

<http://www.mehrnews.com/news>

<http://www.irandeserts.com/content> Erişim: 2016.11.04

<http://karnaval.ir/>

<http://karnaval.ir/darvishkhan-stone-garden-kerman/> Erişim: 2016.12.04

<http://www.whitechapelgallery.org/>

http://www.whitechapelgallery.org/downloads/The_Bloomberg_Commission_Giuseppe_Penone.pdf Erişim: 2016.10.04

<http://www.beirutartcenter.org/>

<http://www.beirutartcenter.org/images/publications/Educational%20Enweb.pdf> Erişim: 2016.10.04

<https://www.gagosian.com/>

<https://www.gagosian.com/artists/giuseppe-penone/artist-press> Erişim: 2016.10.14

<http://www.manet.org/>

<http://www.manet.org/portrait-of-emilie-zola.jsp>