



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

ALTERNATİF MALZEMENİN DÜŞSEL VE GÖRSEL DİLİ

Eren Çağdaş KARASU

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

ALTERNATİF MALZEMENİN DÜŞSEL VE GÖRSEL DİLİ

Eren Çağdaş KARASU

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

ALTERNATİF MALZEMENİN DÜŞSEL VE GÖRSEL DİLİ

Danışman: Prof. Dr. CEBRAİL ÖTGÜN

Yazar: Eren Çağdaş Karasu

ÖZ

Sanatçı kişi, düşselini sanat eserine aktarmayı her zaman anlatısının aracı olan malzemeye ve ona dokunuşa ihtiyaç duymuştur. Sanatçının anlatısında sanat eseri aracı olmakta, malzeme ise bu anlatıda yardımcı rol üstlenmektedir. Bu tezde, geleneksel malzeme kullanımının hangi aşamalardan geçtiği, sınırlarının nasıl yok olmaya başladığı incelenmiştir. Düşselini herhangi bir sınır olmaksızın malzeme ile bir ifadeye dönüştüren sanatçı, biçimi her türlü aracın yani malzemenin mesaja dönüştüğü şekilde oluşturan sanatçı olanakları doğrultusunda anlatısını ifade edebilecek her türlü malzemeyi kendine ve düşseline mal etmeye başlamıştır.

İnsan var olduğu andan itibaren çevresi ile etkileşime geçerken malzemeyi ve kullanım çeşitliliklerini geliştirmiş ve değiştirmiştir. Sanatsal üretimde insandan ayrı düşünülmeyen malzeme bu bilgiler ışığında tezin ana dayanağını oluşturmaktadır. Geçmişte yapılan ilk anlatı olarak kabul edilen mağara sanatından günümüz güncel anlatısına kadar olan malzemenin değişim süreci bu tezde incelenmiştir. Malzemenin evrim süreci gözlemlenmiş olup eserler üzerinden incelenmeleri yapılmıştır. Malzeme nedir, sanat eseri nedir gibi sorulara yer verilmiş, bu soruların cevapları tezde sorgulanmıştır. Sanat tarihinde hangi noktalarda malzemenin hangi düşüncelerle değiştiği, evrildiği gözlemlenip analiz edilmiştir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte insanlık tarihine, sanat tarihine kısaca geçmişine daha kolay ulaşım sağlayabilen sanatçı, geleneksel tarzda usta-çırak ve atölye ilişkisinden kopup belgelenebilen arşivlerle yeni şeyleri öğrenimine farklı imkanlar bularak sağlamıştır. Bununla birlikte sanatçı özgürleşip, özgün üretimler yaratabilme peşine düşmüştür. Yeni, önceden eşi veya benzeri olmayan anlatımlar doğmuş, karşıt düşüncelerini doğurmuş, sanata ve esere olan bakış genişlemiş ve değişim göstermeye başlamıştır. Günümüz sanatına gelindiğinde ise hangi etmenler sanatın değişimine etki etmektedir incelenip, güncel sanat eserleri üzerinden bu gözlem sorgulanmıştır.

Günümüzde, geçmişten öğrendiklerimizle ve edinilmiş bilgilerimizle, sanatçının yararlandığı bütün imkanlarla anlatı, farklı olanı yakalamaya yönelmemizi daha önce yapılmamış keşfetmeye yönelik düşünmemizi sağlamaktadır. Tezde bütün bu süreçler açıklanıp, örnekler üzerinden irdelenmiştir.

Bu bağlamda konu ile ilgili yapılan uygulama çalışmaları tekdüzelik içermeyen, konu ve malzeme bakımından birbirinden farklılık gösterecek şekilde düşünülüp uygulanmıştır. Her bir çalışmanın ayrı düşünseli, ayrı hikayesi, ayrı bir meselesi vardır. Anlatılarda hem düşünsel fikir değişiklik gösterilirken hem de malzeme kullanımı düşseli en iyi ifade edecek şekilde seçilip uygulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Alternatif malzeme. Çağdaş sanat. Sanat-Malzeme ilişkisi. Düşsel anlatı. Anlatım olanakları.

IMAGINATIVE AND VISUAL LANGUAGE OF ALTERNATIVE MATERIAL

Supervisor: Prof. Dr. Cebrail ÖTGÜN

Author: Eren Çağdaş KARASU

ABSTRACT

While transferring one's imagination to the work of art, the artist most of the time required the material that serves as the mediator of one's art and the touch to it. The work of art is a tool in the artist's narrative, and the material serves as an aid in this narrative. The stages of the use of traditional materials and how their boundaries began to vanish were studied in this thesis. The artist has begun to take all types of materials that can communicate oneself narrative in line, who builds the form in such a way that any instrument, that is, the material, becomes into a message, to oneself and to one's imagination.

Humanity has developed materials and a range of purposes when interacting with one environment since the beginning of time. The fundamental basis of the thesis is the material, which is not considered separately from the human in artistic expression. This thesis investigated the material's transition from cave art, which is known as the first narrative in the past, to today's narrative. On the artifacts, the material's evolution process has been observed and evaluated. The thesis contained questions such as "what is a material?" and "what is a work of art?" and the solutions to these questions were questioned. It has been studied and evaluated when and how the material changed and evolved with what concepts throughout the history of art. With the development of technology, the artist, who was able to provide easier access to the history of humanity, to the history of art, in short, to his past, provided one's with different opportunities to learn new things with archives that could be documented by breaking away from the traditional master-apprentice relationship. In addition, the artist desired to be free and create original works. New, distinctive expressions evolved, giving birth to opposing ideas, and perspectives on art and work shifted. When it comes to today's art, the variables that influence its evolution have been investigated, and this insight has been questioned through modern works of art.

Today, we can focus on catching the different with all the opportunities that the person

creates, and think about discovering what hasn't been done before, thanks to what we've learned in the past and what we've learned. In the thesis, all these processes are explained and examined through examples.

In this framework, the topic's application studies were thought of and implemented in a way that avoided uniformity and differed from one another in terms of subject and material. Each work has its own personality, story, and issue. Both the intellectual concept and the resources used to represent the dream were changed in the narratives.

Keywords: Alternative material. Contemporary art. Art-Material relationship. Imaginary narrative. Expression opportunities.

TEŐEKKÖRLER

Bu sűreçte deęerli öneri ve yorumlarını esirgemeyen tez danışmanım Prof. Cebrail ÖTGÜN'e, jűri űyeleri Prof. Atilla İLKYZAZ ve Dr. Öğr. Üyesi Engin ESEN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	iii
TEŞEKKÜRLER	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vi
GÖRSEL DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: SANAT-MALZEME KAVRAMI	3
1.1. Sanat Eseri, Malzeme İlişkisi	5
1.2. Malzemenin Dönüşümü	8
BÖLÜM 2: MODERNİZM'LE BİRLİKTE ALTERNATİF MALZEME	14
2.1. Malzemenin Başkalaşımı	15
2.1.1 Kolaj, Asamblaj, Montaj	18
2.2. Özgürleşen Sanat değişen düşünce: Disiplinlerarasılık	30
2.3. Çağdaş Sanatta Malzemenin Bağlamı	38
BÖLÜM 3: MALZEMEDE DÜŞÜNSEL, BİÇİMSEL, BAĞLAMSAL İLİŞKİLER	52
SONUÇ	65
KAYNAKLAR	68
ETİK BEYANI	70
ORJİNALLİK RAPORU	71
ORIGINALITY REPORT	72
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	73

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1:** Lascaux bir mağara, Fransa, M.Ö. 15.000-10.000 dolayları
- Görsel 2:** Son Akşam Yemeği, Leonardo Da Vinci, 460x880cm, 1495-1498
- Görsel 3:** Otoportre, Rembrandt, 86x70.5cm, 1669
- Görsel 4:** Gündoğumu İzlenimi, Claude Monet, 48x63cm, 1872
- Görsel 5:** On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı, Edgar Degas, 98.9x34.7x35.2 cm, 1881
- Görsel 6:** Pablo Picasso, 'Le Journal', 1912-13, Kolaj
- Görsel 7:** Raoul Hausmann, Mechanischer Kopf, 1919
- Görsel 8:** Laszlo Moholy-Nagy, Light-Space Modulator, 1930
- Görsel 9:** Kurt Schwitters, MERZDRAWING 85 ZIG-ZAG RED, 1920
- Görsel 10:** Richard Hamilton, Just What is it That Makes Today's Homes so Different so Appealing, 1956
- Görsel 11:** Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959
- Görsel 12:** Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965
- Görsel 13:** Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970
- Görsel 14:** Marina Abramovic Rythm 0, 1974
- Görsel 15:** Nam June Paik, Tv Buddha, 1992
- Görsel 16:** Refik Anadol, *Arşiv Rüyası*, 2017
- Görsel 17:** Anselm Kiefer, 2019, mulsion, oil, acrylic, shellac and wood on canvas, 660 x 665cm
- Görsel 18:** Alexa Meade, Mekan İçerisinde Kompozisyon, 2011
- Görsel 19:** Alexa Meade, Mekan İçerisinde Kompozisyon, 2011
- Görsel 20:** İrfan Önürmen, Sarkaç/Pendulum, 2016
- Görsel 21:** Cueva de las Manos, Arjantin, 13.000-9.000 dolayları
- Görsel 22:** Brian Eno, 77 Milyon Resim, 2006
- Görsel 23:** Doris Salcedo, Hafıza Durakları, 2003
- Görsel 24:** Server Demirtaş, Evvel Zaman Makinesi, 2015
- Görsel 25:** Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı, 1991
- Görsel 26:** Eren Çağdaş Karasu, Simulakr, Metal Konstrüksiyon Üzerine Sarılmış 0,70mm Kalınlığında Misina, 70x50 cm, 2019

- Görsel 27:** Eren Çağdaş Karasu, Simulakr, Metal Konstrüksiyon Üzerine Sarılmış 0,70mm Kalınlığında Misina, 70x50 cm, 2019
- Görsel 28:** Eren Çağdaş Karasu, Anonymous, Metal Konstrüksiyon Üzerine Sarılmış 0,70mm Kalınlığında Misina, 75x75 cm, 2020
- Görsel 29:** Eren Çağdaş Karasu, Anonymous, Metal Konstrüksiyon Üzerine Sarılmış 0,70mm Kalınlığında Misina, 75x75 cm, 2020
- Görsel 30:** Eren Çağdaş KARASU, Manipülasyon, 37 Ekran Televizyon (Televizyon Tüpüne Yatay ve Dikey olarak 2 Kat Sarılmış 1mm Kalınlığında Misina) 2018
- Görsel 31:** Eren Çağdaş KARASU, Manipülasyon, 37 Ekran Televizyon (Televizyon Tüpüne Yatay ve Dikey olarak 2 Kat Sarılmış 1mm Kalınlığında Misina) 2018
- Görsel 32:** Eren Çağdaş Karasu, "A Ordinary Day", Metal Konstrüksiyon Üzerine Sarılmış 0,70mm Kalınlığında Misina, 75x55 cm, 2021
- Görsel 33:** Eren Çağdaş Karasu, "A Ordinary Day", Metal Konstrüksiyon Üzerine Sarılmış 0,70mm Kalınlığında Misina, 75x55 cm, 2021
- Görsel 34:** Eren Çağdaş Karasu, Karadüzen, 2020, Kullanılmış Ayakkabılar İçerisine Yerleştirilmiş Alçı Ayaklar
- Görsel 35:** Eren Çağdaş Karasu, Karadüzen, 2020, Kullanılmış Ayakkabılar İçerisine Yerleştirilmiş Alçı Ayaklar
- Görsel 36:** Eren Çağdaş Karasu, "Hor", Ayakkabılar İçerisinde Yerleştirilmiş Alçı Kalıp Ayaklar, 2021
- Görsel 37:** Eren Çağdaş Karasu, "Hor", Ayakkabılar İçerisinde Yerleştirilmiş Alçı Kalıp Ayaklar, 2021
- Görsel 38:** Eren Çağdaş Karasu, "Nothing", 55 Ekran Televizyon Üzeri Toz, 2019
- Görsel 39:** Eren Çağdaş Karasu, "Nothing", 55 Ekran Televizyon Üzeri Toz, 2019
- Görsel 40:** Eren Çağdaş Karasu, "Lullaby of the World", 2021
- Görsel 41:** Eren Çağdaş Karasu, "Lullaby of the World", 2021

GİRİŞ

Sanat, sanat yapıtı ve anlatı sadece düşsel olarak varlık gösterebilirken, hiçbir şeye ihtiyaç duymadan kendini var edebilmektedir. Bunun yanı sıra ontolojik açıdan zihinde tasarlanmış şekliyle gerçekliğe dönüşen düşsel, sanatçının malzemeye müdahalesiyle sanat eseri olarak da yansıyabilmektedir. Bu düşünceden hareketle yola çıkıldığında, günümüz sanatında ister pentür ister video isterse enstalasyon olsun hangi teknikle yapıldığına bakılmaksızın sanat; daima sanatçının kendini, düşüncesini, anlatısını herhangi bir şekilde ifade ediş biçimi olmuştur. Bu ifade ediş biçimini ilk kez yüzyıllar önce bir mağarada gerçekleştirdiği bilinen ilkel insan, şu ana dek en eski sanat eserini o günün şartlarında kendi anlatısını, kendi imkanlarıyla duvarlara aktarmıştır. Sonrasında yüzyıllar boyunca sanatçı, kendini adeta kullandığı malzemeye ve tekniklere hapsolmuş gibi sadece geleneksel yöntemlerle anlatımını sürdürmüştür ve anlatısını gerçekleştirmek için boyayı duvara ya da tuvale fırçayla uygulamak, heykeli çamur, ahşap ya da kilden oluşturmak gibi geleneksel tarzda uygulanan eserler örnek olarak verilebilir. Bu tezde, geleneksel malzeme kullanımının sınırlarının nasıl yok olmaya başladığı incelenecektir. Alternatif malzemenin düşüncüyü, biçimi, kişinin kendini ifade edişini herhangi bir sınır olmaksızın ifade edebileceği her türlü aracın mesaja dönüştüğü düşünce biçimi incelenecektir.

Tarihin akışında insanlık için önemli olan bazı kırılma anları yaşanmıştır, elbette bu kırılma anları sanatın da akışını etkilemiştir. Bu kritik noktalar sanatı, sanatçıyı hatta sanatçının düşünme pratiğini etkileyip her şeyiyle tarihi olduğu gibi sanat tarihini de değişime uğratmıştır. Bütün bu tarihsel süreçte düşselini aktarma yöntemlerinin belki de yeterli olmadığı, yeni arayışların ve insanlığın yaşadığı her türlü olayla beraber (savaşlar, sanayi devrimi vb.) sanat eseri, alternatif herhangi malzeme ile düşselini görsel bir dile geliştirmeye ihtiyaç duymuştur ve değişmiştir.

Bu araştırma, gözlem ve uygulama çalışmalarını kapsamaktadır. Yazınsal kısmında bu doğrultuda çalışan sanatçılar ve eserleri incelenmiştir. Farklı disiplinlerde çalışmalara yer verilip, araştırma ve uygulama birbirine paralel olarak yürütülmüştür. Plastik sanatlar alanında kaynak tarama, inceleme ve veri toplama işlemi yapılmıştır. Sanatçıların benzer konulara yaklaşımları incelenmiştir ve pratikte konu ile ilgili bir dizi uygulama yapılmıştır.

Birinci bölümde, malzeme sözcüğünün gerek sözlükte gerek insan zihninde gerekse sanattaki karşılığı ele alınıp incelenmiştir. İlkel insanın sanat üretiminden, sanat tarihindeki ilk örneklerde kullanılan malzemedan, geleneksel malzeme kullanımının yön değiştirdiği ana kadar olan süreç irdelenmiştir.

İkinci bölümde, sanatta kullanılan malzemelerin artık çeşitlendiği sanata ve sanat eserine bakışın farklılaşmaya başladığı ilk dönemler ve gelişmeleri hakkında örnekler üzerinden incelemeler yapılmıştır. Alternatif malzemenin sanat eseri üretimine dahil olmasıyla üretilen eserlerinin düşünsel yönleri ve içerikleri incelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise içerik ve malzeme açısından sınırların neredeyse yok olduğu günümüz sanatından çağdaş yapıtlar incelenmiştir. Güncel sanat eserleri ve artık alternatif malzemenin sanat eserinde kullanımının ne kadar değiştiği hangi etmenlerin bu noktada öncü olduğu incelenip, örnekler üzerinden açıklamaları yapılmıştır.

Sonuç bölümde ise araştırmanın tartışması yapılmış ve çalışmalar hakkında bilgiler verilmiştir.

BÖLÜM 1: SANAT-MALZEME KAVRAMI

“Bilinen görüşlere göre, eser sanatçının faaliyetinden ve bu faaliyeti sayesinde doğar. Sanatçı nereden ve nasıl oluşur? Elbette eser sayesinde ortaya çıkar. Zira eser ustasını över, yani eser sanatçıyı sanatçı olarak ortaya çıkarır. Sanatçı, kendi eserinin kaynağıdır. Eser, sanatçının kaynağıdır. Biri olmadan diğeri olamaz. Tek başına biri diğerinin yerine geçemez. Eser ve sanatçı, üçüncü bir unsur sayesinde hem kendi içlerinde ve hem de karşılıklı ilişki içerisinde bulunurlar. Üçüncü unsur dediğimiz bu temel unsur sanatçıya ve esere adını verir, bu ise sanattır.”

Martin Heidegger

Sanat kelimesinin karşılığı zihnimizde ancak, sanat yapıtıyla karşılaşarak deneyimlenerek kavranabilmektedir. Eser, sanatçının üretimiyle ve gerçekliğe, doğaya, var olana müdahalesiyle var olmaktadır. Sanatçının düşseli nesneye müdahale edip, fikrini anlatacak şekilde malzemeyi yoğurmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Doğada kendi başına var olan nesne, insan müdahalesiyle günlük yaşantıda olan nesne ya da herhangi bir amaç için üretilen nesne, kendi kimliğini kaybedip sanatçı aracılığıyla yeni kimliğine bürünüp sanat eseri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı kimliğin yaratıcılığı, düşselini aktarmada çoğu zaman bir nesneye, kendisini anlatacak ontolojik bir maddeye ihtiyaç duymaktadır. Yaratımda kullanılan nesnelere ise sanat tarihinde zaman içerisinde sürekli olarak değişim göstermiştir.

Malzeme, kimi zaman sanatçı tarafından anlatısını kuvvetlendirecek, vurgulayacak, destekleyecek şekilde özenle seçilip yeni şekli verilerek sunulmaktadır, kimi zaman ise gününün düşünce tarzına tezat bir şekilde seçilen malzeme olduğu gibi doğrudan, müdahale edilmeden kullanılıp sanat eseri olarak vücut bulmuştur. Malzemeye bu yeni şeklini veren sanatçı, yaratıcılık uzmanı ve psikoterapist olan Landau tarafından şöyle tanımlanmaktadır; daha önce düşünsel olarak hiç kurulmamış ilişkiler arasındaki ilişkileri kurabilme, böylece yeni bir düşünce şeması içinde yeni yaşantılar, yeni deneyimler, yeni fikirler ve yeni ürünler ortaya çıkarabilme yetisi olan kişidir (San, 1985, s.10). Bu söylemden hareketle sadece tuval, yüzey, boya ilişkisi açısından baksak bile aynı geleneksel malzemeye üretilen eserler, farklı yorumlarla, anlatılarla, düşüncelerle üretildiği için sanatçı düşsel olarak ele aldığı konularıyla kendini var etmektedir.

Freud'a göre; bilinçaltında yaşanan içtepeler, serbestçe tatmin edemediği isteklerini imgelem yoluyla gerçekleştiren ve bilinçaltında yatan hislerini açığa vuramayıp düşüncesini yücelterek ifadesini maddeye aktaran, sanat eserine dönüştüren kişidir sanatçı (May, 1987, s.21). Freud, dürtülerimiz sonucunda yaratma isteğimizin oluştuğunu ve sanatçıyı var eden şeyin içgüdüsel olduğunu düşünmektedir. Bu düşünceyle örtüşerek San; yaratıcı kişiliğin, "Ben'in" (egonun) denetimini gevşetebileceğini ve bilinçdışı tepileri sanatta yeni, buluş dolu mecazlara dönüştürebileceğini düşünmektedir. Yaratıcı olan sanatçı, kendi iç çatışmalarını da yeni keşifleriyle ve hazla çözmüş olduğunu düşünmektedir. Sanatsal yaratımı, Freud'un Aristoteles'ten aldığı terimle 'boşalma (catharsis)' olarak kabul etmenin bir başka biçimi olarak görmektedir (San, 1979, s.26).

Yaratma edimi isimli söyleminde Velioğlu; insan, inorganik olanla tinsel olanın, gerçek olanla olmayanın, akılsal olanla duygusal olanın, bilinçli olanla bilinç dışı olanın, arkaik ya da geleneksel olanla çağdaş olanın, yöresel olanla evrensel olanın uyumlu bir birliğe ve bütünlüğe kavuştuğunu söylemektedir. Bu bütünleşmeden ortaya çıkan değerli ve özgün nihai ürün, bir süreç olan yaratıcılığın sonucu olarak sanat eserini doğurmaktadır (Velioğlu, 2000, s.206).

McLuhan'a göre ise malzeme, sanatçının düşüncesini analiz edip sanat eserine dönüştürmesindeki bir araçtır. Sanat eseri sanatçının kendisiyle karşılaşmasıdır, eseri anlatısını gerçekleştireceği malzeme aracılığıyla duygularını aktarmada kullandığı bir araçtır (McLuhan, 2019, s.17).

Tüm bu bakış açılarından hareketle; Ölü malzeme sanatçı eliyle, sanat eserini oluşturma amacıyla yeni formuna kavuşarak hayat bulduğu söylenebilmektedir. Malzeme, kavramsal düşünceye, fikre, duygulara, bir anlatıma dönüşerek bazen zihinde varlığını sürdürmekte bazen ise özüne yani maddesel vücuduna kavuşmakta ve izleyicisiyle buluşabilmektedir.

1.1 Sanat Eseri, Malzeme İlişkisi

Sanatta malzeme kullanımının hiçbir sınırı olmadığı günümüzde her türlü malzeme ile üretilen pratik, sanat eseri olarak kabul görmektedir. Düşünsel ve uygulama anlamında, her türlü sınırın artık yok denebileceği kadar geniş bu dünyada, sanatın ve sanat eserinin doğru okunması anlatıyı anlamak açısından kritik bir öneme sahiptir. Malzeme kelimesinin anlamını kavramak, eserin düşselden gerçekliğe aktarılmasının nasıl gerçekleştiğini tam anlamıyla kavrayabilmeyi sağlayacaktır. Malzeme kelimesinin sözlükteki karşılığı Kuşçu tarafından “Gerekli eşya, gereç” (Kuşçu, 1997, s.262) olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımdan hareketle, yemek yerken kullanılan çataldan, yazı yazarken işlevini yerine getiren kalem, su içtiğimiz bardağa kadar, günlük hayatımızda kullanılan nesnelere malzeme/nesne olarak adlandırılmaktadır. Bir amaca hizmet etmek üzere üretilen nesne ile kendi başına doğada cansız olarak duran nesne tanım olarak malzeme sözcüğünün karşılığı olsa da varlığında veya işlevinde zihnimizde farklı şekillerde yer edinmişlerdir. Nesne sözcüğünün ne ve neyi işaret ettiği, kastettiği veya içerdiği şeyin bilinmesi, onun anlaşılabilmesi için son derece önemlidir. Bilincimizdeki nesne tanımının çeşitli anlamlarıyla birlikte zihnimizdeki tam karşılığını bulması, kastedilenin ne olduğu doğru şekilde anlamamız için gerekmektedir.

Masanın üzerinde duran kağıt ve hemen yanında olan kalem birer nesnedir. Sandalye bir nesnedir. Masanın kendisi de bir nesnedir. Kafamızı çevirdiğimiz zaman görüş açımızdan kaybolan bu nesnelere varlığını sürdürmeye ve hala var olmaya devam etmektedirler. Maddesel olarak var olan bu şeylere nesne tanımı tanımlanıyorsa diğer şeylere ne denmesi gerektiğini Heidegger şu şekilde tanımlamaktadır; “İsim olarak bir nesneye karşılık olsalar da gerçekte var olmayanlar bile, bunların hepsi genellikle nesne olarak adlandırılırlar. Gözükmeyen bu tür şeyler, yani “kendinde şeyler” Kant’a göre dünyanın bütünüdür. Kendinde nesnelere, gözükene nesnelere, var olan bütün var-olanlar felsefe dilinde bir şeydir.” (Heidegger, 2007, s.15)

Heidegger’in bu tanımına göre; canlı veya cansız var olan ve bizimle diyaloga giren tüm varlıklar birer nesnedirler. Nesne olarak tanımladığımız her şeyin kendi nitelikleri zaten kendinde mevcuttur. Bir bardağa bardak denilmesini sağlayan tanım bardağı diğer tüm nesnelere ayırt eder. Ayırt edici özellikleri; şekli, tasarımı, üretim amacı gibi ona

yüklediğimiz anlamlardan bilincimizdeki karşılığını almaktadır. Bardağın sözlükteki tanımı, üretiliş amacı bellidir ve zaten hali hazır bir şekilde zihnimize yer edinmiştir. Bu bardağı amacı dışında kullanmak ise sadece zihnimize kalmıştır. Herhangi bir işimize yardımcı olacak şekilde kullanmak ya da hoşumuza gidecek şekilde dizayn etmek gibi bardağı üretim işlevinden koparmak tamamen bilincimizin malzemeye alternatif bir kullanım şeklini getirmesiyle mümkün olur. Zihnimizin malzemeye getirdiği bu yeni alternatif bakış açısıyla artık bilincimizde yeni bir malzeme oluşur. Somut olarak karşımızda olmasa da ona dokunamasak da bilincimizin tasarladığı malzemenin bu yeni şekli, düşselimizde artık yeni bir nesne olarak yer edinmiştir.

“Nesne, öznenin karşıt kutbunda bulunan, özelliklerin taşıyıcısı olan varlığı tanımlar. Nesne terimi her ne kadar daha ziyade dış dünyada bulunan fiziki varlıkları gösterse de farklı nesne türlerinden söz etmek mümkündür. Buna göre fiziki nesne, zaman ve mekan içinde bir yer kaplayan, zihinden bağımsız, somut ve gerçek nesnedir. Metafizik ya da varlık felsefesinde temel tikeller olarak fiziki nesnelere dışında, gerçek olmayan hayali nesnelere de vardır. Zaman ve mekan içinde var olmayan soyut nesnelere yanında, bir de zihin hallerinin konusu olan yönelimsel nesnelere de söz edilmektedir” (Cevizci, 2012, s. 316).

Gerçeklikte maddesel olarak var olan sanat eseri, aslında sadece bir nesneden ibarettir. Eseri gerçeklikte var eden şey nesnedir. Eser, sanatçının düşünselini pratiğe dönüştürdüğü noktada aslında sadece malzemelerden meydana gelen bir nesne olduğu anlaşılmaktadır. Zihninde var olan düşsel, sanatçının nesneye kimi zaman bir dokunuşuyla kimi zaman ise nesneye farklı bir bakış açısıyla müdahalesiyle sanat eserine dönüşmektedir. Malzeme, ister sanat eseri için üretilmiş bir malzeme olsun isterse de kullanım amacının tamamen dışında üretilmiş bir nesne olsun artık sanatçının düşüncesi o malzemeye geçmiş ve nesne, var oluşundaki son noktaya evrilmiştir.

Düşüncenin, sanatçı eliyle sanat eserine dönüştüğü malzeme ve eseri doğru okuyabilmemiz için öncelikle malzemenin serüvenine hakim olmamız gerekmektedir. Aslında sanat eserinin özünde sadece bir malzeme olduğunu kabul edersek, eseri var-eden asıl şeyin sanatçının düşüncesini kendi bakış açısıyla seçip kullandığı malzemeyle eseri, düşselindeki görüntüden pratiğe dönüştürdüğü şey olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Aynı zamanda eserde kullanılan nesnelere, çoğu zaman üretim amacı dışına çıkıp sanatçı müdahalesiyle sunulan ona yüklediğimiz yeni anlamlarla sanat eserine dönüşen nesnelere, artık sadece nesne olmayan başka bir şeye dönüşen şeyler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Malzeme, ne şekilde olursa olsun geçmişte de var olduğu gibi günümüz anlatısında da sanatçının aktarımında, işlevini

sınırsız denebilecek kadar çok şekle girerek yerine getirmektedir. Tabii ki nesne, anlatıyı aktarmada sadece bir araç olarak amaca hizmet etmektedir. Asıl anlatıyı, malzemeyi doğru şekilde kullanarak aktarabilen sanatçı, imgelemine gerçeklikte yani eserde var eder.

Sanatçı, eser ve izleyici etkileşimi tam bu noktada devreye girmektedir. Malzemeye müdahalede bulunarak üretimlerini gerçekleştiren sanatçı, düşünsel anlamda salt biçimiyle karşımızdaki nesneye yaklaşma biçimimize müdahalede bulunarak anlatısını gerçekleştirir. İzleyici de bilinçaltındaki düşüncelerle ve yaşamış olduğu deneyimlerle, kendi bakış açısıyla düşsel olarak esere kendi yorumlarıyla zihinsel olarak müdahale ederek sanat eseri var olur.

Sanat yapıtı kendi içinde hem düşünsel kısmında var oluşunda hem de pratiğe dönüşündeki malzeme kullanımında evrilme ve kırılma noktaları olduğu bilinmektedir. Bu sürece bazen dönemin şartları etmen olurken, bazen ise o dönemin sanat anlayışına karşı, anti-tez olarak ortaya çıkan yeni sanat akımları da bu aşamalara çok büyük ölçüde etki eden etmenlerdendir. Düşünsel ve görsel açıdan ortaya çıkan bu eğilimler sanatın, sanatçının ve izleyicinin farklı düşünme biçimleri ve yeniyen olan ilgilerini de göstermiştir.

Bütün bu süreçte en az kavram kadar malzemenin kendisi de kullanılış biçimi de büyük değişimler göstermiştir. Sanatçıyı var eden eser, sanat tarihi boyunca akımlara göre, sanatçının üslubuna göre, dönemin şartlarına göre de değişiklik göstermiştir. Düşünsel ve görsel açıdan farklılaşan yeni eğilimler, sanatçının malzemeyi kullanımında büyük değişimler kat edilmesini sağlamıştır.

Mağaralarda vücut bularak doğduğu kabul edilen resim sanatı, zaman içerisinde farklılaşan bakış açıları ve alışılmışın dışında malzeme kullanımıyla günümüzde adeta sınırsız bir çeşitlilikte varlığını sürdürmektedir.

1.2 Malzemenin Dönüşümü

“İlk insanların sanatsal uğraşları, onların göçebe yaşam biçimlerinin doğal bir sonucu olarak büyük oranda taşınabilir ürünlerden oluşur” (Hollingsworth, 2003, s. 22). XIX. yüzyılda İspanya’da ve güney Fransa’da mağara duvarlarında ve kayalarında bulunan, ilk defa karşılaşılan, adeta canlı gibi duran ve gerçeğe çok benzeyen hayvan resimlerinin, buzul çağı döneminde yaşayan insanlarca yapılmış olabileceğine inanılıyordu ancak, yapılan araştırmalarda, bu bölgelerde bulunan kemik ve taştan yapılmış olan kaba araç-gereçler ile (bizon, mamut ve ren geyiği gibi hayvanlardan oluşan malzemeler) bu hayvan resimlerini yapanların, onları avlayan insanlar olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu, elbette yaşadığı dönemin şartları gereği ilkel insanın çok gelişmiş bir gözlem yeteneği olduğunu göstermektedir. O gün o resmi yapan insan, şaşılacak derecede bir desen ve renk ustalığına sahipti. Fakat tüm bunlar resmedilen hayvanın veya sahnenin bir sanat eseri kaygısı güderek yapma yerine doğaya karşı bir anlatı olduğu fikrini destekler niteliktedir. Bu anlatı biçimi dönem insanının av öncesi büyüsel bir güç, bir ritüel, doğaya karşı insanın mücadelesinin resmedilişi ya da av sahnesini çizmesi, doğaya karşı verilen bir çaba olarak yorumlanmaktadır.

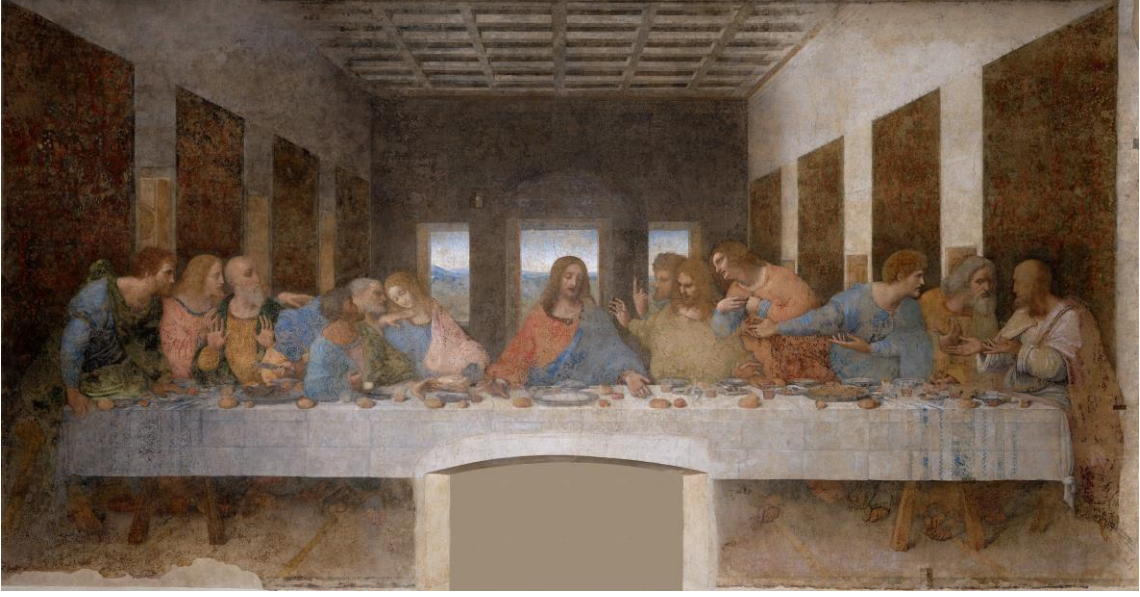
“İlkel insan, o mağaralara resimleri nasıl yaptı?... Boya işini sağlamak için, mağara devri insanları renkli tozu suda, yahut yağlı bir maddede eziyorlardı. Bunlar, maden oksitlerinden ibaret renklerdi. Ya sulu, ya da katı olarak sürülüyordu. Siyah boya genelde manganezli, toprak kırmızısı da demir oksitliydi.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



Görsel 1: Lascaux bir mağara, Fransa, M.Ö. 15.000-10.000 dolayları
<https://www.tarihli-sanat.com/wp-content/uploads/2017/12/mağara-resimleri-lascaux-mağarası.jpg>

Mağara yaşamının getirisiyle birlikte insanlık, zamanın şartlarına göre resimlerini o anki yerleşke alanlarına yani mağara duvarlarına yapmışlardır (Görsel 1). Zamanla, yerleşim alanları mağaralardan yerleşke hayatına geçen insanlık yeni yaşam alanlarına yani ördükleri duvarlara resimlerini uygulamaya devam etmişlerdir. Yerleşik hayata geçen insanla beraber (üretim gereksinimlerinin farklılığıyla) mağara resimleri, yerini minyatür heykeller, freskler, çömlekler gibi ve benzeri olan nesnelere üretilişiyle devamlılığını çeşitlendirerek sürdürmüştür. Bununla beraber resimleri yapan sanatçılar, gerek araç-gereç anlamında olsun gerekse malzeme kullanımının çeşitlenmesiyle olsun deneme yanılma yöntemiyle duvar yüzeyine hakim bir şekilde resim yapmayı öğrenmiştir. Duvar yüzeyine geçilmesiyle fresk tekniği gelişir ve anlatımda mağara duvarlarına göre büyük kolaylık sağlanmıştır.

Turani'ye göre, fresk, taze kireç sıva üzerine yapılan zor bir duvar resmi tekniğidir (Görsel 2). Titiz ve çabuk bir çalışmayı gerektirir. Yapılacak resmin boyutunda desenin hazırlanması gerekir sonra fresk yapılacak yüzeye sıvanın bir günde boyanabilecek kadarı sıvanır ve üzerine suluboya tekniğinde çalışılır (Turani, 2004, s. 44).



Görsel 2: Son Akşam Yemeği, Leonardo Da Vinci, 460x880cm, 1495-1498
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/The_Last_Supper_-_Leonardo_Da_Vinci_High_Resolution_32x16.jpg

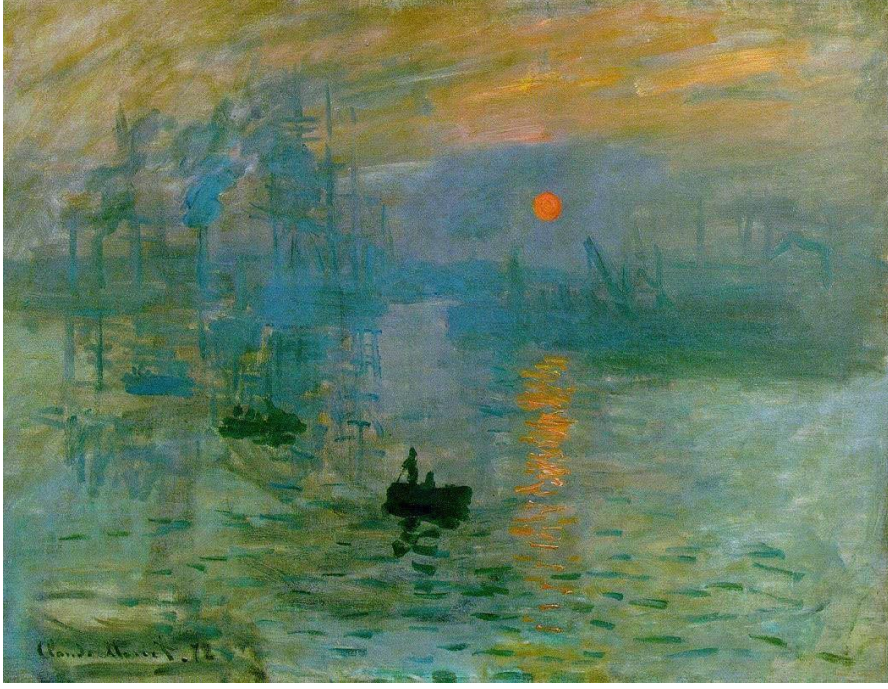
Rönesans döneminde sanat ve sanatçı kavramları sorgulanmaya başlanmıştır. Sanatçı kişi kendini zanaat ustasının yaptığı işten ayrı tutmak istemiştir. Bununlar birlikte resim, heykel, mimari gibi disiplinler birbirinden ayrılmaya başlamış ve farklı alanlar oldukları kabul edilmeye başlanmıştır. Rönesans'tan önce eserlerine imzasını atamayan sadece zanaat ustası gözüyle bakılan sanatçı artık eserlerine kendine atfedilen sanatçı konumuyla imzasını atmaya başlamıştır. "Orta Çağ'da eserlerine imzasını atmayan sanatçı, bu çağda yani Rönesans'ta artık kendi yaratış gücüne inandığı için eserlerinin altına imzasını atar" (Turani, 2003, s. 344). Bununla beraber Gombrich'in de vurguladığı üzere "Nihayet, sanatçı özgürlüğüne kavuşur." (Gombrich, 2002, s. 288).



Görsel 3: Otoportre, Rembrandt, 86x70.5cm, 1669

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Rembrandt%2C_Self_Portrait_at_the_Age_of_63.jpg

Rembrandt (Görsel 3), Barok dönemde malzeme kullanımını kendine özgü bir biçimde farklı bir yöntemle kullanan bir sanatçıdır. Da Vinci'nin freskleri pürüzsüz, fırça darbesiz, adeta bir örtü gibi sanatçının hiçbir izini taşımayan eserlerken, Rembrandt dokunuşlar yerine kalın fırça darbeleriyle sanatçının yüzey üzerinde kalıntıları denilebilecek şekilde boyayı yüzeye uygulamaktadır (Görsel 3). Bu fırça darbeleri rölyef etkisi yaratabilecek şekilde kullanılıp, ressamın duygularını yüzey üzerinde hissetmemize neden olmaktadır. "Kaba işler ince bir çabayla düzeltilmemiş, olduğu gibi bırakılmış, izler görünür kalmıştır: örneğin boyalar geçişli sürülmemiş, kalın boya tabakaları üst üste sürülerek olduğu gibi kurumuştur" (Krausse, 2005, s. 43). Artık yüzeyde boya kullanımı, yüzeyi yalayan, tek düze boya kullanım şekli sanatçının dokunuşuyla farklı bir boyut kazanmıştır. Boyanın bu kullanım şeklinin değişmesi bile, anlatımı bir noktadan bambaşka bir noktaya taşımıştır. Anlatının içine artık işçilik değil, bırakılan izlerin sanatçıda uyandırdığı duygu durumları izleyici de esere dahil etmeye zorlamıştır.



Görsel 4: Gündoğumu İzlenimi, Claude Monet, 48x63cm, 1872

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Claude_Monet%2C_Impression%2C_soleil_levant.jpg

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

Tuval resmi ile artık sanatçı herhangi bir atölyeye bağımlı olarak çalışmaktan kopmuştur. Üretimlerini atölyeler dışına taşıyıp, daha özgür bir şekilde çalışıp uygulama olanağını bulmuştur. Bu özgürlük, sanatçı üretimini farklı bir noktaya taşımada çok önemli bir gelişme olmuştur.

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

Bu sayede hem malzemenin kullanımı kolaylaşmış hem de sanatçı artık atölyesine hapsolmaktan kurtulmuştu. Üretim olanakları artan sanatçı, artık atölyesinde kurguladığı kompozisyonu anlatı haline getirmek yerine, canlı olanı, gün içerisinde gün ışığıyla

değişikliğe maruz kalan doğayı ve izlenimini aktarma imkanı buldu. Bununla beraber düşünce tarzı da başka bir yöne evrildi (Görsel-4).

Mağara resminden yerleşik hayata geçen hayatla değişen ve gelişen alet edevatlar ile beraber, çamuru ve kili şekillendirerek tanrı tasvirleri, dini ritüeller, masklar gibi anlatım biçimlerinin farklılaşması ve gelişmesi sanatın kollarını çeşitlendirmeye devam etmiştir. Küçük kil tanrı tasvirlerinden, Antik Yunan dönemine, Rönesans'a ve hatta Monalisa'dan günümüz sanatına değin sanat tarihinde insanlıkla paralel bir şekilde değişiklik gösteren sanat ve sanat eserindeki malzeme kullanımı da daima değişime uğramıştır.

BÖLÜM 2: MODERNİZM'LE BİRLİKTE ALTERNATİF MALZEME

Sanatın, sanat eseri olmadan var olamayacağı düşünöldüğü gibi sanatçı da eseri olmadan var olamayacaktır. Sanatçının anlatısı yani sanatı, ürettiğı maddesel olan sanat eseriyle kendisini var etmektedir. Sanatçının varlığını kanıtlayan yegâne şey sanatçının üretimidir yani sanat eseridir ve gerçekliğimizde var olmak gerekmektedir. Bu gerçeklikte, sanatçının anlatısına yüklediğı anlam ve sanat eserinin yapıtaşı olan malzeme ise ilk sanat eserinin üretildiğı andan itibaren günümüze kadar fikirsel ve kullanım biçimi açısından daima değişime uğramıştır. Bir kömür parçasının mağara duvarlarına sürtölmesiyle başlayan bu serüven hala son bulmuş değildir. Anlatı, kimi zaman bir yüzeye sürölen boyayla kimi zaman büyük kalıpların yontulmasıyla kimi zaman ise ışığın anlık hapsedilmesiyle yani fotoğrafla vücut bulmuştur. Günümüzde bu örnekler uçsuz bucaksız, sonu olmayan bir yığılıma dönüşmüşlerdir. Bütün bu süreçte ise Rönesans'a kadar sanatçı, anlatımını geleneksel malzeme sınırları içerisinde kendini adeta hapsetmiştir. Anlatımın sınırlarını bazen din, bazen savaşlar, bazen ise kendi koymuştur.

Sanatçılar, yüzyıllar boyunca anlatımında kullandığı malzemeyi değiştirme, evriltme fikri yerine düşselini anlatımını başka bir şekilde asla anlatamazmış gibi geleneksel malzemeyi kullanarak sınırlandırmışlardır. Fikirsel olarak zaman içerisinde işlenen konu değişiklik gösterse de malzeme kullanımı büyük değişiklikler gösterememiştir. Fakat Rönesans'la beraber hem düşünce yapısıyla hem de anlatım biçimleri daha da özgürleşen sanatçılar özgünleşmeye başlamışlardır. Buradaki özgünlük hem düşsel olarak hem de anlatımda kullanılan malzemeyle kendini göstermiş ve değişim hem fikirsel olarak hem de gerçeklikte üretilen eserlerde farklı dillerde var olmaya devam etmiştir.

2.1. Malzemenin Başkalaşımı

1881’de Edgar Degas küçük bir balerinin balmumundan heykelinde atkıdan peruk, gazlı bezden balerin eteği ve ipek ayakkabılar kullanarak bu kuralı bozduğunda, Parisliler sıradan nesnelere sanat objesinin bu alışılmadık birleşimine akıl erdiremediler (Bird, 2016, s.127). Degas alışlagelmiş üretim şeklini bu eserinde çok farklı bir noktaya taşımıştır. Genellikle iki boyutlu yüzeye uyguladığı boya ile tanınan sanatçı bu eserinde, üretimini geleneksel malzemelerinde sınırlandırmak yerine üç boyutlu bir heykel ve sanat eserinde yeri olmayan malzemelerle anlatımını farklı bir noktaya taşımıştır.



Görsel 5: On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı, Edgar Degas, 98.9x34.7x35.2 cm, 1881

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Degas_La_Petite_Danseuse_de_Quatorze_Ans_cast_in_1997.jpg

Yapıtta kullanılan atkıdan yapma olan peruk heykelin gerçekçiliğini ve samimiyetini artırmıştır. Gazlı bezden yapılan etek ve ipek ayakkabılar sıradan nesnelere sanat eserine dönüştüğü ilk malzemeler olarak 1881’de Degas’ın anlatımı ile hayat bulmuştur. İlk başta

“Parisliler sıradan nesnelere sanat objesinin bu alışılmadık birleşimine akıl erdiremediler (Bird, 2016, s.127).”

Sanatçı eserinde (Görsel-5), alışlagelmişin dışında malzeme kullanımıyla çağının sanat anlayışının yabancı olduğu malzemeleri bu heykelinde sanatçının söz konusu bu eserinde alışlagelmişin dışında malzeme seçimi, Bird’in de ifade ettiği gibi “Degas’ın On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı heykelinin gerçekçi görünümü 1881’deki İzlenimcilik sergisinin ziyaretçileri için aşırıydı. Yorgun, itaatkar yüzünün ‘kötü niyetli bir karakter’i ifade ettiği söylenmişti (Bird, 2016, s.126).” tepkiler almıştır. Eserinde malzeme kullanımının farklılığı o ana kadar karşılaşılmış bir şey değildir. O güne kadar sanat eseri üretiminde malzeme kullanımının bir çerçevesi olduğu düşünülmektedir ve anlatım, bu çerçeve içerisinde gerçekleştirilirdi. Degas’ın malzemeyi farklı bir bakış açısıyla kullanması izleyici tarafından tepki çekerken aynı zamanda uzun vadede sanat eseri üretimine farklı bakış açlarına evrilmeye de yol açan bir eser olduğu da aşikardır.

Her ne kadar 1881’de geleneksel malzeme dışında gündelik hayattan veya üretim amacı farklı olan malzemeler bu esere dahil olsalar da asıl geleneksel malzeme kullanımından kopuş 1940’ların avangard hareketiyle başlamıştır. Alternatif arayışlar, sanat üretiminin pratiği açısından değişim yaşatıp sanat eserine yaklaşımı ve izleyim deneyimi değişime uğramıştır.

Umbert Eco’ya göre, Avangard sanatın Güzellik diye bir sorunu yoktur.” Bu Avangard tutumla beraber sanat artık ne doğal güzelliğin bir görüntüsünü ortaya çıkarmakla ilgilenir ne de uyumlu biçimlerin seyrinden doğacak keyfi sunmayı amaçlar. Avangard akımın hedefi bizlere dünyayı farklı gözlerden, yeniyile yorumlamayı, bakmayı amaçlar.” (Eco, 2006, s. 415-417)

Güzellik kavramı, 1907’de “Avignonlu Kızlar” resmiyle Pablo Picasso’nun anlatısıyla sorgulanmaya başlamıştır. Antmen’e göre bu resmin en büyük özelliği, estetik güzelliğin ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş kalıpları yıkması, güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımları yok etmesi ve hatta deyim yerindeyse o güne kadar yapılmamış bir şey olarak resmin kendi kurallarını kendi koyan bir tavır taşıması bu resmi hala konuşmamıza sebep olmuştur. Bu

resmin en özel yanı, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunun olduğunu ilk gösteren resim olmasıdır. İki boyut üzerinde anlatımı sağlayan resim artık, Kübizm sayesinde üçüncü bir boyuta bakabilmeyi imkanı hale getirmiştir. Picasso, resmindeki her bir figürün tek başına birer heykel gibi düşünülebileceğini söylerken izleyicinin optik olarak tek yüzeyde -yani resim yüzeyinin kendisinde- algıladığı nesnelere ve figürleri üç boyutlulukları içinde kavramış ve yansıtmıştır. (Antmen, 2016, s.47)

Tüm bunlarla beraber sanatçı artık, iki boyutlu yüzey içerisinde farklı arayışlara, keşiflere çıkmıştır ve yaratımına farklı bakış açılarıyla yaklaşmaya başlamıştır. Boya sürülen yüzey artık anlatımını geleneksel malzemeleri kullanarak sınırlandırmanın ötesine taşınmıştır. Sanat eseri üretimi için kullanılan malzemenin geleneksel olarak tanımlanan sınırı erimeye başlamış, gerek gündelik yaşamdan olan nesnelere ve üretim amacından koparılıp esere dahil olan nesnelere artık “sanat” olarak adlandırılmaya ve “sanat eserinin” birer parçası olarak hayatımıza girmeye başlamış ve kabul görmüştür.

“Resimsel yüzeyde üç boyutluluk yansıması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eş zamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19.yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır.” (Antmen, 2016, s.46)

Alternatif malzemenin sanat eserine dahil oluşu ilk olarak 1881’de Degas ile sanat tarihine dahil olmuş olsa da yaygın olarak Picasso, Braque ve Kübizm ile anılmaktadır. Endüstri devrimiyle beraber, bütün dünyada yaşanan değişimler sanatta da açık bir şekilde gözlemlenmektedir. Değişen dünyada sanatın akışı ve sanatçıların anlatımlarında da yansımalarını bulmuştur. Teknolojiyle beraber fotoğraf, montaj, asamblaj gibi yeni tekniklerde sanata dahil olmuş ve farklı malzeme ile yeni bakış açıları kazandırmışlardır.

2.1.1 Kolaj, Asamblaj, Montaj

Antmen'e göre; önce Braque, ardından Picasso'nun resimlerinde şablon harfler kullanmaya başlaması ve resimsel dokuyu zenginleştirmek için boyaya kum, talaş gibi malzemeler katılmasıyla yeni tekniklerin ortaya çıkması anlatımı farklı bir noktaya taşımıştır. (Antmen, 2016, s.48) Picasso ve Braque Kübizmle beraber yüzey üretimlerini direk boya ile anlatımlarını aktarmaktan ileri gitmiş, resimlerine kağıtlar, gazete parçaları, muşambalar ya da kumaşlar gibi gündelik yaşamdan olan nesnelere eserlerinin bir parçası haline getirmişlerdir. Degas'ın malzemeyi "On Dört Yaşındaki Küçük Kız" heykelinde gerçekçi bir şekilde kullanımındansa Braque ve Picasso, alışılmış anlatımının içerisine yani geleneksel bir anlatım aracı olan tuvale malzemelerini yapıştırarak ve boyayla müdahale ederek uyguladıkları teknikler ile izleyiciye adeta yavaşça ve korkutmadan alternatif malzemeyi empoze etmişlerdir. Bu malzemeler eserin, kompozisyonun, anlatımının bir parçası olup kimi zaman yapıştırılan malzemelerin üzerine boya ile müdahale edilerek karşımıza çıkmaktadırlar.

Picasso ve Braque zamanının yaygın afiş, gazete, kartpostal gibi nesnelere eserlerine dahil ederek tek kaygılarının biçimsel olmadığını aynı zamanda kültürel açıdan da söylem geliştirdiklerini eserleri üzerinden söylenebilmektedir. Yeni bir biçimsel anlatımla izleyici karşısına çıkan eserler, taşıdıkları tanıdık olan nesnelere (gazete kütürü, baskılı kumaş gibi) izleyicide kaygıdan ziyade düşünsel olarak farklı ve yeni bir bakış açısıyla yaklaşmaya yöneltmişlerdir.

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



Görsel 6: Pablo Picasso, 'Le Journal', 1912-13, Kolaj

<http://www.newyorker.com/culture/susan-orlean/newsprint>

Burada katmerli bir yalanla karşı karşıyayız ve bu bize Platon'un dünyayı çok eskiden uyardığı gibi, resimde de her türlü betimlemenin bir yalan olduğunu anımsatmaktadır. Picasso bu oyunu daha da ileri götürmüştür. Onun Şişe, bardak ve Keman (1912-13) adlı tablosundaki kemanın bir bölümü, bir gazete parçasına ve resmin yüzeyi olan bir kâğıda karakalemle çizilmiş, öbür bölümü ise tahta taklidi bir biçim olarak yapıştırılmıştır. Onun hemen yanında kemanın çizgilerini belirten başka bir gazete parçasının üzerinde de bir bardak işareti vardır. Soldaki şişe ise bir gazeteden kesilmiştir. JOURNAL sözcüğünün harfleri resme yapıştırılmış, fakat gazetenin kendisi sadece kontör çizgileriyle gösterilmiştir. Öyleyse gerçeklik nerededir? Resimdeki her nesnenin fiziksel varlığı, aşağı yukarı hayattaki belirtilerinin karşıtı bir nitelikte verilmiştir (saydam bardak, tahta keman, katlanmış gazete). Bu nesnelere yüzeyine öylesine aralıklı bir biçimde yayılmıştır ki, aralarındaki ilişkinin ne olduğunu bir türlü çıkaramayız (Lynton, 2009, s. 63-64).

Picasso ve Braque'un bu yenilikçi tarzda olan resimleri ve malzemeyi kullanım şekilleri hem sanatçı hem de izleyicide yeni bir heyecan uyandırmıştır. Sanat eserine ve alternatif malzemeye farklı bakış açısı getiren bu yeni yönelim, neyin sanat olacağı neyin sanat olmayacağına dair yeni soruları beraberinde getirmiştir. Bu sanatçılar tarafından boya, salt şeklinde değil içerisine kum, talaş gibi malzemeler dahil edilip tuval üzerindeki yerini alarak daha dokulu ve vurucu şekilde izleyiciye sunulurken diğer yandan da gazete kütürleri, kumaşlar, hazır nesnelere gibi gündelik eşyalar sanat eserinin bir parçası haline gelmişlerdir (Görsel-6).

Anlatımın olanakları değişmiş, yüzeye yansıtılmak istenen düşünce sadece boya ile temsil edilmenin ötesine gitmiştir. Üretim ve kullanım amaçları farklı olan malzemeler, tek

başlarına hiçbir sanatsal anlam taşımayan nesnelere, yüzey içerisine dahil edilerek sanatsal açıdan anlam kazanmaya başlamışlardır. Gündelik yaşamdan seçilen malzemeler eser üretimini kolaylaştırıp, deneysel olmayı, daha hızlı ve kolay tecrübe edinmenin önünü açmıştır. Kolaj, hazır olan her türlü malzemeyi içerisine alarak farklı bir algı ile yüzeyde düzenlenerek ve yüzeye yapıştırılan malzemelerle karşımıza çıkmaktadır.

Çeşitli malzemeleri anlatımlarına dahil eden Kübistler nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde parçalayarak ve bölerek betimlerler. Nesneyi olduğu gibi resmedebilecekken, tuvalde temsilini boyayla aktarılmış halini görmek yerine izleyiciye temsil kavramını yeniden keşfettirmişlerdir. Yeniden keşif deneyimleri sırasında resmedilen nesne esere dahil edilip, doku ile ön plana çıkan yüzey artık gerçekliğe mi yoksa temsili olan resmine mi bakıyoruz sorusuyla esere yaklaşmamızı sağlamıştır. Nesnelere olduğu gibi yüzeye yapıştırılıp boya ile müdahale edilerek kullanılan malzemeler de bir süre sonra yüzeyden kurtulup, heykelin bir alternatifi olarak asamblaj olarak karşımıza çıkmışlardır.

Kolaj, resmi tek düze yüzey anlatımından kurtarmış, yüzeye yeni bir doku, katman, boyut katmıştır. Yüzey resmine yeni bir soluk gelmişken yüzeye dahil olan nesnelere, üç boyutlu anlatımla heykelle yeni bir alternatif olarak asamblaj tekniğinde vücut bulmuştur. Sanat dışı, gündelik, atık nesnelere yapılan asamblaj yöntemi kolajın heykel versiyonu olarak adlandırılmaktadır.



Görsel 7: Raoul Hausmann, Mechanischer Kopf, 1919

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/49/MechanicalHead-Hausmann.jpg>

Asamblaj “20. yüzyıl sanatında görülen bir davranış ve sanatsal üretim biçimidir. Sanat yapıtını boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemler oluşturmayı yadsıyarak onu sanatsal araçlarla ortaya konmamış doğal ya da endüstriyel nesnelerin veya parçaların yeni bir düzen içinde bir araya getirilişiyile üretmeyi öngörür. Yapıt zaten önceden de var olan öğelerin yeni bir dizge içine yerleştirilişiyile yaratılmaktadır. Fotomontaj ve kolaj, aslında birer asamblaj türüdür. Fakat asamblaj çeşitli malzemenin ya da ayrı cinsten nesnelerin bir araya getirildiği üç boyutlu yapıt olarak da tanımlanmaktadır.” (Noyan, 2001:15).

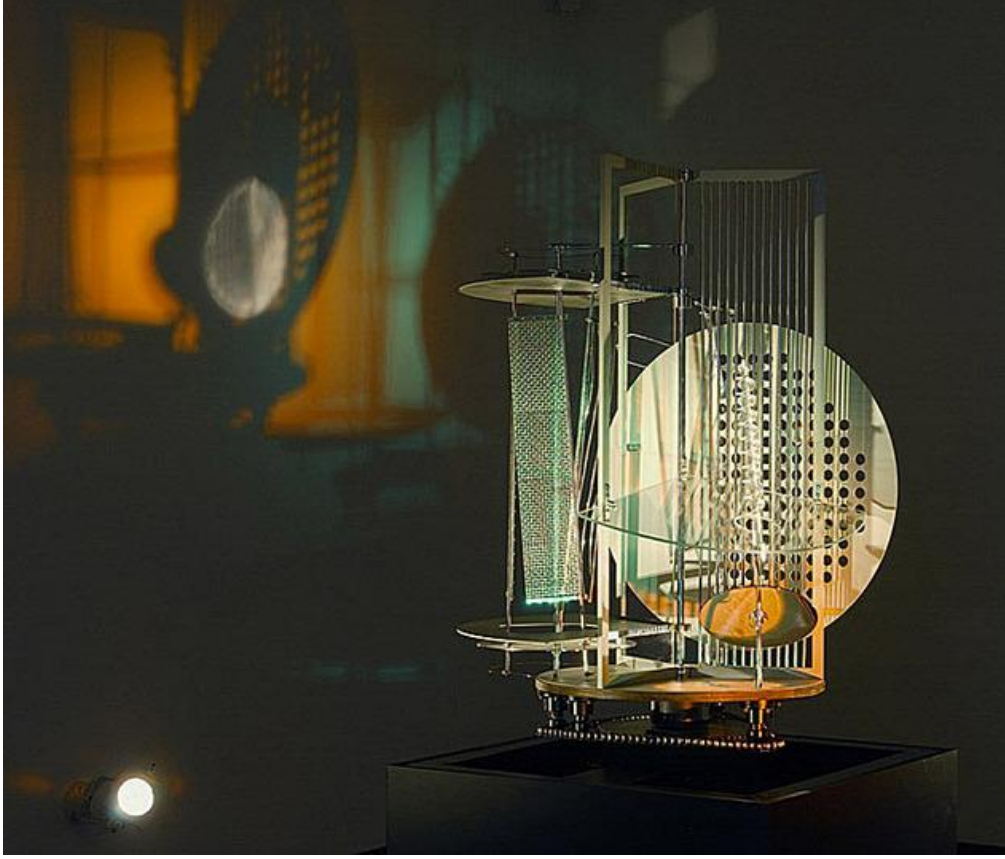
Asamblajla birlikte iki boyutlu kolaj yüzeyi evrilmiş üç boyutlu hale gelmiştir, sanatçı tarafından özenle seçilen buluntu nesnelere, şekli bozulmadan nesneye müdahale etmeden bir araya getirilerek yeni sanatsal formuna kazandırılmaya başlamıştır. “Sanat” ve “Sanat-dışı” nesnelere karşılaştırılması asamblaj tekniğiyle birlikte daha belirgin bir şekilde sorgulanmaya başlanmıştır. Geleneksel olarak taşı ya da ağacı yontma çamur ya da alçı gibi malzemelerle çalışıp daha sonra bronz döküm heykel yapma yerine, asamblajla birlikte sanatçı eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesine girişmiştir. Resimde de resimle ilgisi olmayan araçlarla malzemeye olan yönelim ve değişim asamblaj tekniğinin gelişmesine neden olmuştur (Lynton, 2009, s.102).

Çalışmada kullanılan nesnelere varoluşlarında ve üretim amaçlarında birbirlerinden tamamen kopuk eşyalardır (Görsel-7). Eser Dada hareketinin aklın iflası olarak gördüğü “savaş ve saldırganlık” ruhunun bir tür temsilini barındırmaktadır. Berberlerin peruk takmak için kullandığı ahşap kafa üzerindeki mezura rasyonel olan insan zihnine gönderme yapmaktadır. Kafa üzerindeki Alman askerlerinin kullandığı metal bardak, savaşı çağrıştırmaktadır. Bir kulakta baskı rulosu varken, diğer kulakta bir kameranın vidaları vardır. Hausmann bu nesnelere “önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini” göstermek için bir araya getirmiştir (Antmen, 2016. s.120).

Modern yaşamda insana, hayatını kolaylaştıracak ve değiştirecek her şeye ulaşma imkanı sunulmaktadır. Bu ihtiyaca veya istenilen şeye ulaşma kolaylığı bireyi sürekli yeniyeye, değişime, parçalanmaya ve farklılığa ulaşmayı istemeye hapsedmiştir. Asamblaj burada modern yaşamın gerçek yüzünü gözler önüne sermektedir, parçalanmış hayatları birbirinden bağımsız nesnelere bir araya getirerek modern yaşamdaki gerçekleri bizlere göstermektedir.

“Avangard sanatın doğuşunu başka hiçbir faktör teknoloji kadar etkilemedi-ki teknoloji sadece sanatçıların hayal gücünü ateşlemekle kalmadı (dinamizm, makine kültürü, tekniğin güzelliği, konstrüktivist ve prodüktivist yaklaşımlar) sanat eserinin içine işledi sanat nesnesinin bizzat dokusunun teknoloji ve belki de teknolojik hayal gücü tarafında istilası, kendini en iyi kolaj, asamblaj, montaj ve fotomontaj gibi sanatsal uygulamalarla gösteriyor; teknolojik hayal gücü asıl tatminini fotoğraf ve filmde, yani sadece yeniden üretilemeyen, tamamen mekanik olarak yeniden üretilebilmek için tasarlanmış sanat formlarında buldu.” (Huysen, 1988:62).

Birbirinden bağımsız nesnelere müdahale edilmeden birbirine montelenerek uygulanan asamblaj, montaj yönteminin bir başka formudur. Montaj özünde; bir şeyi kurmak, takmak demektir. Asamblajda bağımsız olan nesnelere bir araya gelmektedir. Montaj ise üretimi sanatsal bir amaca bir hizmete dayanan nesneyi oluşturmak ya da işlevli hale getirebilmek için birbirine hizmet edecek uygun parçaların bir araya getirilmesi durumudur. Endüstrinin gelişimiyle birlikte her insanın hayatına giren montaj sanatta da yerini bulmuştur.



Görsel 8: Laszlo Moholy-Nagy, Light-Space Modulator, 1930

https://www.penccil.com/files/table/U_38_752268107228_moholynagylightspacemodulator1922.jpg

Moholy-Nagy Total Tiyatro isimli bir kavram geliştirdi. Bu kavram, tiyatro sırasında performans yapan sanatçılarla izleyici ve sahne arasındaki engeli ortadan kaldırmayı amaçlıyordu. Geleneksel tarzda izleyiciye performans sunmaktansa izleyicinin sürekli değişiklik gösteren ses ve ışık efektleriyle iç içe olduğu performanslar sunuyordu. “Light-Space Modulator” (Görsel-8) ise bu sürece renk, ışık ve gölgenin oluşturduğu iz ve desenleri adeta bir projeksiyon gibi yansıtan mekanik bir görev görüyordu. Sahne ışığı olarak kullanılan eser, tek başına kinetik bir heykel olarak da sanatsal yönüyle karşımıza çıkmaktadır (Farthing,2017, s.419).



Görsel 9: Kurt Schwitters, MERZDRAWING 85 ZIG-ZAG RED, 1920

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/MERZZEICHNUNG_85_ZICKZACKROT_%28MERZDRAWING_85_ZIG-ZAG_RED%29.PNG

Kurt Schwitters kolajlarında (Görsel-9) tramvay biletleri, tahta, kumaş artıkları, gazete küpürleri gibi gündelik hayatın birer parçası olan malzemeleri yüzey üzerinde bir araya getirerek üretimlerini yapmaktadır. Sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu güderek eserlerini oluşturan Schwitters, eserlerini alışıla gelmiş tarzda resimler üretmek yerinde, geleneksel anlatım yöntemlerine sadık kalıp, iki boyutlu yüzey üzerinde anlatımlarını kolaj tekniğiyle gerçekleştirmektedir. Tual üzerinde yeni konumlarını bulan birey yaşamının birer parçası olan nesnelere, kendilerine özgü anlamlarından koparılıp tual üzerinde yan yana veya üst üste gelerek birbirleriyle girdikleri yeni ilişkileriyle resmin yeni maddeleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bir amaca hizmet etmek için üretilmiş nesnelere birbirlerinden farklı olan işlevlerinden koparılmış, eseri üretimindeki yeni konumlarıyla sanatçıya ve anlatısına hizmet etmektedirler.

“Merzbilder soyut sanat eserleridir. “Merz” sözcüğü, özünde, akla gelebilecek her malzemenin biraraya getirilmesini ifade eder. Teknik olarak da her malzemenin eşit olarak değerlendirilmesi demektir... Sanatçı, malzemeler arasında yaptığı seçim ve bu malzemelerin malzemeliklerine son verilmesi sayesinde yaratır.” (Dickerman, 2005, s.161)

Bazen yüzey üzerinde gündelik hayattaki işlevinden koparılıp sanat eserine dahil edilen nesnelere, bazen ise kinetik olarak karşımıza çıkan sanat eserleri modern insan hayatına gönderme yapmaktadırlar. Gündelik yaşamdan giyime, giyimden mimariye, mimariden eser üretimine kadar montaj kavramı hayatımızın her noktasında yerini almaktadır. Gündelik yaşamdaki görüntü, ses, düşünce gibi bombardımana tutulan insan, kendisine keyif verebilecek her şeyi yaşamına monte etmeye çalışmıştır. Plastik sanatlarda ise işlevini yitiren, üretim amacından kopan nesnelere, esere hizmet etmek için varlıklarını yeni konumlarında bulmuşlardır ve sanat eserine dönüşmüşlerdir. Bütün bu alternatif nesnelere sanata ve sanat eserine dahil olup, anlatımın olanaklarını genişletmeye 1950’lerde yeni yüzüyle Pop-Art söylemiyle karşımıza çıkmaya başlamışlardır.

Kolaj, asamblaj, montaj, fotomontaj gibi anlatımların yöntemlerinin, geleneksel malzeme kullanımından kopup değişmeye başladığı Kübizm, Konstrüktivizm gibi yeni eğilimler malzemeye ve kullanımına farklı bakış açıları sunmuşlardır. Gelişen ve değişen teknoloji, gündelik yaşamda insana sanatta ise sanatçıya ve yaratımına yeni düşünce alanları sunmuştur. Gündelik yaşama nüfuz etmeye başlayan kitle iletişim araçları insanlığa iletişimde ve bilgiye ulaşmada yeni bir kolaylık sağlamıştır. Bu yeni alan sanatta kendini Pop-Art olarak göstermiştir. Pop-Art sanatçıları popüler kültürün, oluşan tüketim toplumunun, yarattığı bütün imgeleri yağmalar tutumunda üretimlerini gerçekleştiriyorlardı. İkinci Dünya Savaşı sonrasında değişen ve yeni şeklini alan toplumsal yapı, toplumun farklılaşan kültürü, televizyon, radyo, gazete veya dergiler gibi kitle iletişim araçlarının aracılığıyla globalleşen dünyaya, Pop-Art sanatını insan ayırt etmeksizin herkese kendini gösterme ve sevdirmeye fırsatını sunmuştur.



Görsel 10: Richard Hamilton, Just What is it That Makes Today's Homes so Different so Appealing, 1956
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/ff/Hamilton-appealing2.jpg>

Lyton'un Modern Sanatın Öyküsü adlı kitabında da bahsettiği gibi 1952-1955 yıllarında Londra'da bir grup sanatçı, tasarımcı ve sanat tarihçisi; sembolizmi ve filmlerdeki, resimli dergilerdeki, reklamlardaki, tüketiciye yönelik desenlerdeki kitle imgelerinin sunuluşunu inceliyorlardı. Sosyolojik açıdan değerlendirilen kitle iletişim araçlarının sosyal hayattaki etkisi sanatta Pop-Art olarak vücut bulmuştur. Kitle iletişim araçlarının sağladığı iletişim ağıyla sanat, daha önce hiçbir zaman erişemediği kadar geniş bir ölçüde insana ulaşmış onlara hitap ediyordu. 1956'da ise 'İşte, Yarın' adlı serginin afişi olarak Hamilton, günümüzde hala konuşulmaya devam eden kolajını yapmıştır. Hamilton eserinde sanat dışı kaynaklardan seçilen hazır yapılmış motifleri kullanıp, Batı dünyasındaki her insanın yaşamını ve düşlerini özetleyecek şekilde anlatısını aktarmıştır (2009, s.284-286).

Hamilton, her yerde bulunabilecek öğelerle tasarımını oluşturmuştur. Eserde televizyon, konserve kutular, kolajda kullanılan çıplak vücut geliştirmiş bir erkek ve adeta poz vermiş kadın fotoğrafı kullanılmıştır (Görsel-10). Figürler tasvir edildikleri ve içerisinde oldukları bu dünyadan kopuk değildir, bu şatafatlı dünyanın birer parçası haline gelmişlerdir. Her an

her yerde karşılaşılabilecek, bilinçaltımıza işlemiş bu imgeler titizlikle kolajın bir parçası haline getirilmiştir.

“Pop’ sözcüğü, sanat etkinliklerinde geniş bir alanı kapsar. Bu, sayısız etkinliklerin paylaştığı ortak yön kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir. ‘Pop’ isminin tutmasının nedeni, televizyon, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçlarına ilgiyi çekmesidir. Kitle iletişim araçları (televizyon, radyo, gazete, dergiler vb.), başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir katılımla, Pop Art adlı bu hareketin gelişmesine destek olmuştur. Çünkü Pop Art, biraz savaştı olduğu kadar eğlendiriciydi de. Üstelik kitle iletişim araçları, Pop Art’ın babası olarak görülüyordu.” (Lynton, 2009, s.289)

Pop-Art sanatında üretilen eserler, sinema artistleri, oyuncular, müzisyenler, ünlü sanatçılar gibi popüler kişileri anlatımları içerisine dahil edip üretiliyordu. Kitle iletişim araçlarının sunduğu imkanlarla izlemenin ve ulaşımın kolaylığı ‘Pop’ isminin tutmasına neden olmuştur. Bu isimle Pop Art, “Amerika’nın gündelik yaşamına dalış yapmış bir sanattır” (Ragon, 1987, s.106).

İkinci Dünya Savaşı, suikastlar, dünya dengelerinin değişimi, değişen ve gelişen teknolojiyle yeni bir düzene evrilen gündelik hayat, Pop-Art ile popüler kültürdeki kimsenin yabancı olmadığı imgelerin seçilerek sanatın gündelik yaşama dahil olduğu bir anlatı haline gelmiştir. Bu noktada “Amerika, hiçbir ayırım yapmaksızın her şeyin, her işin içine pop art katmaya son derece gereksinim duruyordu” (Restany, 2015, s.412). Artık gündelik yaşamın bir parçasına haline gelmiş seri üretim, düşüncenin dayanağı olmuştur.

“‘İşte Yarın’ adlı sergi mimarının ve görsel sanatların ne şekilde bir araya getirilebileceğini gösterme amacı gütmekteydi (Lynton, 2009, s.285).” Bu sergide bir araya gelen bir grup sanatçı, tasarımcı ve sanat tarihçisi olan farklı disiplinlerden kişiler farklı bakış açılarıyla disiplinler arası bir oluşum oluşturmuşlardır. Malzemeye olan yeni yaklaşımlar geleneksel malzeme kullanımından kopmayı ve hem düşsel hem de fikirselle olarak değişen sanat algısı özgün malzemelerle izleyicisiyle buluşmaktaydı. Bu yenilikçi düşünceyle bazen gündelik eşyanın esere dahil edilişi bazen ise hazır nesnenin kullanımıyla karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 11: Robert Rauschenberg, Canyon, 1959

https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Rauschenberg#/media/File:Robert_Rauschenberg's_'Canyon',_1959.jpg

Rauschenberg, anlatılarını; “Resim yapmak için bir çift çorap da en az ahşap, çivi, terebentin, yağlı boya ve tuval bezi kadar uygundur” (Danto, 2015: 33), sözleriyle açıklamaktadır. Gündelik yaşamdan nesnelere seçerek, kullanım amaçlarından kopardığı bu nesnelere, kolaj ve asamblaj gibi alternatif malzemenin anlatıya dahil olduğu yöntemlerle eserlerini üretmektedir (Görsel-11). Anlatılarında, geleneksel düşünce tarzına veya geleneksel malzeme kullanımına, üretimlerine dahil ettiği alternatif nesnelere eşit oranda kullanmaktadır. Nesnelere yüzeye tutturulup veya yapıştırılıp, resmin temeli olan boyayla üzerlerine müdahale edilerek uygulanmaktadır. Rauschenberg’in kolaj ve asamblaj üretimlerinde kullanılan gündelik yaşamdan nesnelere, adeta resimde kullanılan üçüncü bir palet dönüşmüşlerdir. Rauschenberg’in bu üçüncü paletinde gazete, fotoğraf, atıklar, çöpler ve doldurulmuş ölü hayvanlar bile bulunmaktadır. Geleneksel resim anlayışına farklı bir noktaya taşıyan Rauschenberg’in eserleri, resim ve heykel arasındaki belirgin farklı anlatım tarzlarını eritir biçimde üretilmişlerdir.

Teknolojik, kültürel ve ekonomik gelişimler ve değişimler gibi faktörler, sanatın gidişatına ve yönüne etki etmişlerdir. Endüstri Devriminin de sunduğu yeni imkanlarla günlük hayatlarında da kitlesele iletişim araçlarıyla karşılaşan sanatçılar bütün bu imkanları, anlatılarına dahil etmeye başlamışlardır. Sanat bu yeniliklerle, yeni düşünce tarzına evrilip, düşüncesini, malzemesini, anlatımını ve kendini bile sorgulayan yeni bir döneme girmiştir.

2.2. Özgürleşen Sanat Değişen Düşünce: Disiplinlerarasılık

Alternatif malzemenin sanatta ve düşünce tarzında yeri ve önemi görülmeye başlandıktan sonra, zamanla anlatımın olanakları ve çeşitliliği artmıştır. Artık anlatı ve anlatıyı en iyi şekilde aktaracak malzeme sanatçı tarafından seçilerek izleyici karşısına çıkmaktadır. Resim iki boyutlu, geleneksel anlatım biçimleri gibi katı anlatımından kurtulmuş, heykel ve benzeri geleneksel disiplinler yeni arayışlarla anlatım olanaklarını genişletmişlerdir. Sanat artık geleneksel malzeme seçimi dışında gündelik eşyaları veya atık nesnelere gibi malzemeleri içerisine dahil etmiş, anlatımı kuvvetlendirecek ve izleyiciye en doğru aktarımı yapılacak şekilde her türlü anlatımda yeniyeye dönük malzeme seçimleri yapılmaya başlanmıştır. Malzeme kullanımı değişirken ve çeşitlenirken buna paralel olarak da düşünce tarzı da değişmiş ve şekillenmiştir.

Düşünce, imgeyi sadece boya ile tuvale aktarmak gibi kendini sınırlandırmış çerçeveden sıyrılmaya ve evrilmeye başlamıştır. Bazen nesneyi resmetmek yerine nesnenin kendisi esere dahil olmuştur bazen ise nesne bağlamından tamamen kopartılıp izleyiciye sunulmuştur. Nesne artık üretiliş amacından çıkmış, sanatçının bakış açısıyla ve yüklediği anlamla sanat eseri olarak kabul görmüştür. Kullanım amacı ve zihnimizde kabul görmüş üretim amacı sanatçının dokunuşuyla tüm gerçekliğinden yeni gerçekliğe kavuşmaya başlamıştır.

Bütün bu yeni arayışlar, disiplinler arası ayrımların keskin hatlarını eritmeye başlamışlardır. Yaratıcılık, belli başlı anlatım şekilleriyle değil sınırı olmayan bir şekle girmiştir. Sınırlayıcı yaklaşımlar ve tabular yavaş yavaş yok olmaya başlamış ve özgün anlatımlar çoğalmıştır. Bu düşünce tarzıyla birlikte disiplinler arası etkileşim artmıştır, düşünme biçimi çok yönlü olmaya başlamış ve yeninin peşinden gidilmiştir.

Disiplinler arası etkileşimlerle beraber sanatın doğasını sorgulamaya başlayan sanatçılar, estetik ölçütleri reddetmeye ve izleyici, sanatçı, sanat eseri ilişkisinin üzerinde durup, estetikten ziyade fikri ön plana çıkaracak çalışmalar üretmeye başlamışlardır. Rönesans'tan

beri sanatçının meselesi nesne üretmek olmuştur ve 20. Yüzyılda ortaya çıkan kavramsal sanatla beraber bu olgu nihai sonucuna ulaşmıştır.

Joseph Kosuth kavramsal sanatı tanımlarken; estetik ve sanatı birbirinden ayırmak gerektiğini söylemektedir. Çünkü estetik, genel olarak dünyanın algılanmasıyla ilgilenir. Güzellik, beğeniyle birlikte kaçınılmaz olarak sanatında içinde vardır. Bu sanat ve estetik arasında kavramsal bir bağ olduğu düşüncesini kaçınılmaz kıldı. Kosuth'a göre bu doğru değildi ve sanatçı olmak, sanatın doğasını sorgulamak, incelemek demektir. Eğer bir sanatçı, resim ya da heykeli olduğu gibi kabul ederse, bu sanatla süregelen geleneği de kabul etmiş olur. Ona göre sanatın doğası sanatçılar tarafından sorgulanmalıdır (Yılmaz, 2013, s.193-198).



Görsel 12: Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/2d/Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg

Kosuth kavramlarını şöyle açıklıyordu: “İfade formda değil fikirdedir, formlar yalnızca fikrin hizmetindeki araçlardır.” Kosuth bir nesnenin temsilinin ya da açıklamasının o nesneyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu; bu ilişkilerin nasıl süreçlerden geçtiğini ve bir formun diğerinden daha değerli olup olmadığını sorgular biçimde yapıtlarını izleyiciye sunuyordu (Farthing, 2017, s.502). Sanat yapıtının gerçekte var olan ilişkisini sorgulatmak, gerçeğin

doğada mı, zihnimizde mi, görüngülerde mi yoksa dilde mi sorularına cevap buldurmayı amaçlamaktadır.

Eser (Görsel 12), sıradan gündelik hayatta kullanılan bir sandalye, sandalyenin orijinal boyutlarında baskı fotoğrafı ve sandalyenin sözlükteki açıklamasının baskısını içermektedir. Bu içerikler, gündelik hayattan bir nesnenin hem gerçek halini hem onun temsilini(fotoğrafı) hem de dilsel karşılığını (sözlük anlamı) izleyiciye sunumuyla 'Sanat nedir?' sorusunu akıllara getirmektedir. Buradaki üç farklı sandalye temsili aynı nesnenin karşılığı olsa da aynı zamanda her birinin farklı özellikleri vardır ve bu farklılıklar izleyiciye, baktığı şeye gördüğü gerçekliğe mi, temsili fotoğrafına mı, dilsel karşılığındaki açıklamayla mı zihninde belirlediğini sorgulamaya ve düşündürmeye itmektedir.

Bu sorgulama kimi zaman dille, kimi zaman temsille, kimi zaman sanatın kendisiyle olmuştur. Malzeme sürekli düşünceyle birlikte devinim içerisinde olup, değişim göstermiştir. Bir önceyi, şu anı, geleceği sorgulayan sanat, yeni arayışlarla beraber 1960'ların sonuna doğru 'Arazi Sanat'ıyla sürecine devam etmiştir.

Dönemin getirdiği şartlarla, 'Arazi Sanatı' kimliğini kazanmada yolunu bulmuştur. Kapitalizme karşı duruş, endüstri ve teknolojinin hızlı gelişimi, çevreci hareket gibi etmenler sanatı ve sanatçıyı doğaya itmiştir.



Görsel 13: Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Spiral-jetty-from-rozel-point.png>

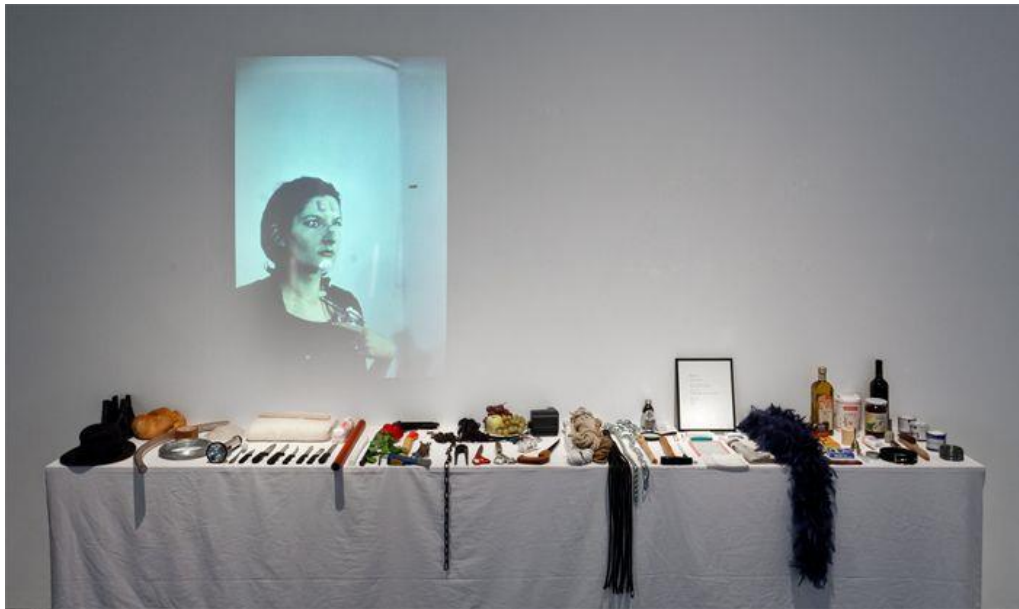
Uygulama ve sergileme yöntemi açısından yeni bir malzeme, disiplin olan 'Arazi Sanatı' 1960'ların sonuna doğru doğmuştur. Sanatçılar hem kullandıkları malzemeleri hem de çalışma alanları açısından, seçtikleri arazinin ve çevresinin sunduğu olanakları yapıtlarında doğanın bir temsilini veya taklidini yapmak yerine doğanın bizzat kendisini kullanıyorlardı (Farthing, 2017, s.532). Smithson'un "Spiral Jetty" (Görsel-13) isimli eserinde seçtiği arazi ise endüstriyel atık alanıdır. Kullandığı mekan, öngörülemez olarak zamanla sular altında kalmıştır. Yapıt 2002'de yaşanan kuraklıkla birlikte suların çekilmesiyle 'Spiral Jetty' tekrar kendini göstermiştir. Bu süreçte aynı amacında olduğu gibi doğa kendini göstermiş ve esere müdahalede bulunmuştur. Eserde kullanılan kaya parçaları zamanla beyaz tuz kristalleriyle kaplanmış ve yapıt doğanın müdahalesine maruz kalmıştır. Bütün bu doğaya olan ilgi, müze ve galeri mekanlarının elitist tavrına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Dönemin çevreci hareketleri sanatçıları doğaya itmiş ve eserleri doğada vücut bulmuştur. Kalıcı olanı üretip, yapıtları mekan duvarlarının içine tıkmak yerine doğayla buluşan sanat kendini özgür kılmıştır.

Sanatçının zihnindeki imgelem, kendini gerçeklikte var etmek için malzemeye uygulanan müdahaleyle sanat eserinde vücudunu bulur. Bütün bu süreçte, anlatı ve malzeme kullanımı daima değişim göstermiştir. Tarihte anlatı tuvalden, enstalasyona doğadan,

öze(insana) gibi ardı arkası kesilmeyen bir serüven haline dönüşmüştür. Öz, bu sorgulamaya devam eden sanat serüveni 'Performans Sanatıyla' anılmaktadır.

Bu sanat akımının asıl kökeni Farthing'e göre; 20. Yüzyıl fütürist, dadaist, sürrealist akım sanatçılarının sahneledikleri tiyatral gösterilere dayanmaktadır ve bu akımların karşılıklı etkileşim yaratarak sanatçı ve izleyici arasındaki sınırı eritmesini sağlayan kavramlardan faydalanır (Farthing, 2017, s.512). Tiyatral olan bu performanslar, müzik ve danstan yararlanarak birbirinden farklı ortamlarda ve farklı zamanlarda tekrar tekrar uygulanabilmektedir.

Malzeme 'Performans Sanatında' beden haline dönüşmüştür. Malzeme olarak tabir ettiğimiz eserde kullanılan şeyler burada çoğu zaman sanatçının kendisi olmaktadır. Anlatıcı, kendisini bir malzemeye dönüştürür ve bu 'performans' ismini alır. İzleyiciyle doğrudan bağlantı kurmayı sağlayan performanslar, ayırt gözetmeksizin herkesle etkileşim haline girmeyi amaçlar. Tabii ki izleyicinin de dahil olduğu performanslar vardır ve izleyicinin dahil olduğu performanslar, izleyiciyi de aktif izlenen haline getirmektedir.



Görsel 14: Marina Abramovic Rythm 0, 1974

<https://saltonline.org/directus/media/thumbnails/1440-jpg-780-5000-false.jpg>

Marina Abramovic "Rythm 0" adlı performansında (Görsel-14) altı saat boyunca hareketsiz duracağı ve izleyiciye kendini bir sanat eseri ya da kendini adeta bir tuval gibi

konumlandığı performansında yetmiş iki farklı nesnenin kullanımına izin vermiştir. Ön görülmüş olmalı ki bu nesnelerin içerisinde şeker, bal, gül gibi nesnelere varken bıçak, makas, bir kurşun ve silah gibi nesnelere de mevcuttu. İzleyicinin tamamen keyfi şekilde kullanabileceği nesnelere seçilerek sunulmuştur. Bu performans sırasında izleyicinin katılımı performansın ve eserin bir parçası haline gelmiştir.

Altı saat süren bu performansta, ilk başta onunla tokalaşan, saçlarını okşayıp, onu öperek tepki vererek başlayan izleyiciler zaman geçtikçe sanatçının hiçbir şeye tepki vermediğini görmüşlerdir. Bundan cesaret almış olacaklar ki izleyicilerden birisi Abramovic'e hafif bir tokat atarak performansın seyrini değiştirmiştir. Az önce sanatçıya gül uzatan ona dokunarak seven izleyiciler, karşılarında savunmasız birinin tepki vermediğini görünce, daha sert bir şekilde eğilimlerine devam etmişlerdir. Masada duran makas, bıçak gibi nesnelere kullanılmaya başlanıp sürekli artan şiddet eğilimi git gide artmıştır.

Bir kısım izleyici, bu gücü kötüye kullanıp bir kısım izleyici de Abramovic'i koruyucu tavırlar sergileyecek davranışlarda bulunmuşlardır. Bir performans sanatından daha çok toplumsal şiddete dönüşen eylem, insanın içinde barındırdığı duygu durumlarının ne kadar farklı olabileceğini açık seçik bir biçimde göstermiştir. İzleyicilerden birinin masadaki silahı doldurup sanatçının silahı kendi boynuna doğrultmasını isteyince çıkan kavgayla sonlanan performans, pasif bir sanat izleyicisi olan insanların içinde saklı olan duygu durumlarını yani hem destekçi hem de koruyucu doğasını doğrudan göstermiştir.

Verilen objelerle gidişatı tercihlerine göre yönlendiren insan ve bilinçaltında barındırdığı duygu durumu bu performansın malzemesi haline gelmiştir. Malzemeden kasıt bir heykelde, sanatçının aktarımında kullandığı malzeme iken, burada tüm bu yaşananlar ve anlık gelişen olaylar bu eserin malzemesi haline gelmiştir. Beden ile gerçekleştirilen tüm bu anlatım anlık olarak gerçekleştirildiği için performansın anlık olan anlatısına sanatçıdan dinlediğimiz o anlara dair konuştuğu röportajları ve fotoğraf kareleri tanıklık edebilmiştir.

Somut olarak izleyici olarak performansa tanıklık edilmiyorsa sadece teknolojik aletlerle (fotoğraf makinesi, kamera gibi) kayıt altına alınarak performansın izleyicisi olunabilir. Tabii

ki bu teknolojik gelişmeler sadece bir tanıklık aracı, anı kaydetme aracı olarak değil sanat eseri olarak da hayatımızda yer edinmişlerdir.

1960'larda portatif hale gelen video cihazlarının, kayıt altına alınan şeyi anında oynatma seçeneğinin ortaya çıkması, sanatçılar üzerinde videoya olan ilgiyi artırmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle artık video çekmede herhangi bir zaman kısıtlamasının olmadığı teknikle, video çalışmaları yapılabilmekteydi. Artık bu malzemeyle çalışmak diğer nesnelere çalışmaktan daha ucuz ve kolaydı. Herhangi bir malzemedense video çekmekte uzmanlaşmak daha kolaydı ve bu onu tanımayı kullanmayı daha cazip hale getirdi. Bu çalışmalar, sessiz, aktörsüz, kurgusuz yani sanatçının istediği gibi tamamen deneysel olabiliyordu.

Zamanının deneysel hareketi olan 'video sanatı' İzlenimcilik, Kübizm, Fütürizm gibi akımlara benzer bir şekilde kendi olanaklarıyla, anın temsili için sanatçılar tarafından kendine özgü formüller geliştirdi. 1960'larda yaygınlaşan sanat hareketi, 1990'lardan itibaren şipşak fotoğraf makineleri gibi hemen yerde rastlanır hale gelmişti.



Görsel 15: Nam June Paik, Tv Buddha, 1992

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/54254/Nam-June-Paik-TV-Buddha>

Paik, bu enstalasyonunda (Görsel-15) Doğunun sembolü denebilecek olan Buda heykelini çağının simgesi olan televizyon önünde meditasyon halini izleyiciye sunmaktadır. Buda heykeli bilinen anlamıyla 'uyanış' olsa da karşısında kendisini görüntüleyen kamera ve yansımalarını izleyen meditasyon halindeki heykel, adeta sonsuz bir döngü içerisine girdiğini izleyiciye düşündürmektedir. Toplumun televizyona olan bağı ve ekrana tutulma hali ironik bir şekilde izleyiciye Paik tarafından sunulmuştur. Buda heykeli burada medya ve teknoloji hipnozu içinde olan toplumu temsil etmektedir. Aynı zamanda kendisini izleyen Buda'yı izleyen seyirciler teknolojinin sağladığı sürekli gözetleme ve gözetlenme halini göstermektedir.

2.3. Çağdaş Sanatta Malzemenin Bağlamı

“Çağdaş sanatçılar interneti yeni bir sanat aracı olarak kullanıyor ve dijital aletlerle teknikleri kendi yaratım süreçlerinin bir parçası olarak benimsiyorlar. Bilgisayar sanatçılara daha önce asla mümkün olmayan türden eserler ve yeni eser/iş türleri yaratma imkanı sunuyor. Bunlara örnek olarak elle yaratılamayan çok karmaşık görüntüleri, bir taşa ya da madene oymak yerine üç boyutlu veri tabanlarında oluşturulan heykelleri, internet aracılığıyla yeryüzünün yapay hayat formlarının içerisinde yaşayıp öldüğü sanal dünyaları gösterebilmektedirler.”(Wands, 2006, s.8)

Günümüzde teknoloji, yaşamın her yerinde, her alanında, en basit ihtiyaçlarımıza bile onlarca farklı seçenek sunabilecek kadar çok gelişmiştir. Evlerimize giren sudan, adım attığımız kaldırımdan, iletişim kurmamızı sağlayan telefona kadar tüm aktiviteler teknolojinin sağladığı imkanlarla hayatlarımızda yer almaktadır. Gündelik yaşamın her köşesine sızan teknoloji, internet teknolojisiyle beraber küreselleşmeyi beraberinde getirmiştir. Günümüzde birey, dünyanın neresinde olursa olsun bilgiye, görsele, geçmişe, merak ettiği, araştıracağı her şeye internet sayesinde kolayca erişebilme imkanına sahiptir. Bu erişim kolaylığı dünyayı ‘Global bir köy’ haline getirmiştir.

Teknolojinin gelişmesi ve internet ağı, dünyaya ve bireylere her nerede olurlarsa olsunlar her türlü bilgiye erişimi sunmaktadır. Marshall McLuhan’ın da dediği üzere “dünya artık global bir köye dönüşmüştür.” McLuhan’ın Gutenberg Galaksisi adlı kitabında da bahsettiği üzere; insanlık ilk olarak toplu yaşama geçmiştir ve sözlü kültür ile iletişimini kurup, yaşamını sürdürmüştür. Sözlü kültürde; hikayeler, efsaneler gibi anlatılar türemiş, bu anlatılar bir nesilden diğerine sözlü olarak geçerek değişiklik göstermiştir. Bireyler gruplara ayrılıp dağıldıkça anlatıları da kendilerine göre uyarlamışlardır. Yazının icadıyla beraber, sözlü kültür yerini yazıya bırakmıştır. Yazıyla beraber insanlar iletişimleri için ağız ve kulaklarını kullandıkları kadar, gözlerini ve ellerini kullanmaya başlamışlardır. Alfabeyi kullanmaya başlayan insan, matematik, fizik gibi bilim dallarını keşfedip, kültürünün bir parçası haline getirmiştir. Bilimin yazıyla ilerleyişi, değişen düşünce yapısıyla birlikte matbaanın icadına sebep olmuştur. McLuhan’a göre matbaanın icat edilmesiyle artık yazı, kolaylıkla ve seri şekilde çoğaltılmaya başlamıştır. Bu seri üretim, görselliği ön plana çıkarmış, bu icat ile yazının seri üretimi, kitapların çoğaltılmasına olanak sağlamıştır. Bilgi

ihtiyacını önceden karşılıklı diyaloglarla sağlayan birey, ihtiyacı olan her bilgiyi kitaplardan karışılmaya başlamıştır. (McLuhan, 2020, s.25-80).

Bütün bu teknolojik gelişmeler telgrafla birlikte bambaşka bir dönüşüme girmiştir. McLuhan'a göre telgrafın icadıyla insanlık yeni dönemine girmiştir ve iletişimin ve bilgi yayılımının hızlanması, dünyayı global bir köy haline dönüştürmüştür. McLuhan'ın köy kavramı; bilinen köy yerleşkesi değildir, bireylerin kendi yaşam alanlarına, evlerine hapsolüp kendini kapatıp, ekranlar ve iletişim araçları sayesinde dış dünyayla iletişim kurdukları yeni, elektronik ortamda yaşamını sürdürdüğü şeklindedir. Kırsal köy yerleşkeleri küçük olduğu için bilgi hızlı bir şekilde insandan insana hızlı bir şekilde yayılmaktadır. Bu bilgi yayılımını McLuhan; insanın teknoloji sayesinde gelişen iletişim olanakları ve habere anında erişilebilirliğini, dünyanın global bir köye dönüşmüşümü olarak adlandırmaktadır (McLuhan, 2020, s.35-50).

Global bir köye dönüşen dünyada artık birey oturduğu yerden internet aracılığıyla dijital ekranlardan istediği herhangi bir bilgiye ulaşma konforuna kavuşmuştur, geçmişte yapılan ilk mağara resimlerinden, dünyanın öbür ucundaki güncel hava durumunu bile öğrenebilir bir konuma erişmiştir. Birey, internet ve ekran aracılığıyla tüm tarihi, tüm savaşları, etkilerini, tüm sanat akımlarını, dünya tarihi gibi istediği tüm bilgileri okuyup öğrenebilmektedir. Hatta gelişen teknoloji, sanat eserleri yüksek çözünürlükte tarayıp izleyici, araştırmacı veya sanatçıya izleme, inceleme imkanı sunmaktadır. Bu teknoloji bireye veya izleyiciye ekranlar aracılığı ile dünyanın diğer ucunda güncel olarak sergilenmekte olan bir sanat eserini bile deneyimleme olanağı sunmaktadır. İnsanın keşfedebildiği ilk sanat eserinden, tüm sanat akımlarından, üretilen eserlerinden, her türlü bilgiyi içinde barındıran teknoloji, günümüz sanatına ve düşüncesine geçmişte yapılan tüm deneyimlere ulaşma imkanı sağlamaktadır. Böylece zaman kavramı ortadan kalkmaktadır ve geçmiş, günümüze teknoloji sayesinde nüfuz etmiştir.



Görsel 16: Refik Anadol, *Arşiv Rüyası*, 2017

<https://saltonline.org/directus/media/thumbnails/arsiv-ruyas-19042017-012-2-jpg-780-5000-false.jpg>

Geçmiş ile geleceğin iç içe geçtiğini görebileceğimiz en iyi eserlerden birisi, Refik Anadol'un Arşiv Rüyası adlı eserinde (Görsel-16) deneyimlenebilmektedir. Eser, SALT Araştırmanın koleksiyonunda bulundurduğu 1.700.000'den fazla belgenin, yapay zekaya aktarılarak yani gerçek dünyalarından, yapay olan veri dünyasına kopyalanmasıyla üretilmiştir. Yapay zeka sanatçı, ekibi ve onu tasarlayan mühendisler tarafından oluşturulan algoritmasıyla, her bir belgeyi kendi özelliklerine göre sınıflandırıp kategorize etmektedir.

Zemin ve tavanı ayna olan bir oda içerisinde projeksiyon ile yansıtılarak sunulan eser, odadaki aynalar sayesinde sonsuz bir bellek görünümü kazanmıştır. Arşiv belgeleri, gerçekliğini veri olarak yeni alanlarında sanat eseri olarak sunulmuştur. Somut olarak var olan arşiv, veriye dönüştürülmüş ve izleyiciyle buluşturulmuştur. Gündelik hayatımızın her yerinde olan teknoloji, bu eserde izleyicinin müdahalesine olanak sağlanacak şekilde tasarlanmıştır. İzleyicinin müdahalesiyle yönünü bulan eser, geçmişi şimdiyle buluşturup izleyicisine deneyimlendirilmektedir. İzleyicinin müdahalesi olmadığı zamanlar ise oluşturulan yapay zeka, adeta insan gibi rüya görerek belleğindeki belgeleri birbirleriyle

eşleştirip yer değiştirmektedir. Burada arşiv belgesi teknoloji sayesinde olduğu gibi kalmayıp, yapay zeka sayesinde analiz edilip kategorize edilmeye maruz kalmaktadır.

21. yüzyıla beraber tüm insanlık tarihini günümüze internet sayesinde her bireye aktaran teknoloji, geçmişi, güncelde aktif duruma getirmiştir. Anlatı, modern dönemde olduğu gibi bir akım içerisinde kendini var etmekten kopmuş, sanatçılara anlatısını en iyi şekilde hangi malzemeyle gerçekleştirecekse onu araştırıp, dilediği gibi üretme fırsatı sunmuştur. Sanat tarihinin her dönemine erişebilen sanatçı, geleneksel ya da alternatif diye ayırt etmeyip anlatısını gerçekleştirmeye odaklanmıştır.



Görsel 17: Anselm Kiefer, mulsion, oil, acrylic, shellac and wood on canvas, 660 x 665cm, 2019
<https://www.cobosocial.com/dossiers/anselm-kiefer-at-74-a-review-of-the-artists-new-london-exhibition/>

2. Dünya Savaşı'nın bitiminden iki ay önce doğan Kiefer, çocukluğunda ve yaşamında savaşın insanlar ve hayatlarındaki bıraktığı tüm izleri görerek büyümüştür. Anlatılarında doğduğu ülke olan Almanya'nın geçmişinin bir parçası olan savaşlar ve soykırımlarına yönelik anımsatmalar yapan çalışmalarıyla tanınmaktadır. "Almanlar (geçmişi) unutmak ve yeni şeylere başlamak istiyorlar, ama sadece geçmişin içine giderek geleceğe gidebilirsin"

(Kiefer ve Needham, 2011) sözleriyle, anlatılarında hayatından ve izlenimlerinden yola çıktığını anlamaktayız. Adeta anıt denilebilecek büyük ölçülü resimleriyle ve malzemeyi olduğu gibi resim yüzeyine katarak kullandığı eserleri, hayatındaki savaşın ve savaş ortamının yarattığı tüm izleri göstermektedir. Eserlerinde genellikle geniş, ufuk çizgisi bakışın çok uzağında olan manzara, tarla gibi resimlerinde kalın impasto tabakalarıyla çözümlmelerini yapmaktadır. Resimlerinde kullandığı geleneksel malzeme kullanımı dışında olan dallar, saman, talaş, kum gibi malzemeler, yüzeyde hiç saklanmadan hatta resmettiği manzaranın birer parçası olabilecek malzemeleri, izleyiciyi farklı bir gerçeklikle doğrudan o manzaranın içerisinde olmaya itmektedir. Resimlerinde (Görsel-17) kullanmayı tercih ettiği renklerle ve malzemelerle anlatısına hizmet eden her şeyi yoğurarak rölyef tadında diyebileceğimiz resimler yapmaktadır.

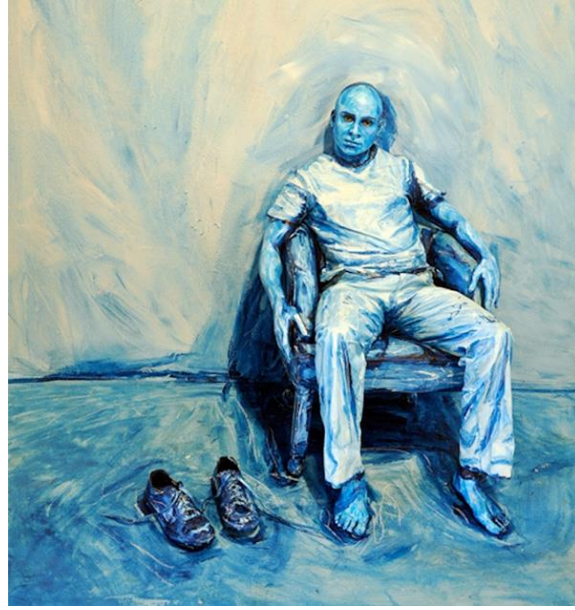


Görsel 18: Alexa Meade, Mekan İçerisinde Kompozisyon, 2011

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Blueprint_Installation-Alexa_Meade.jpg

İki boyutlu resim yüzeyi Meade'in anlatılarında (Görsel 18-19) bambaşka şekilde tasarlanarak uygulanmaktadır. Meade üç boyutlu olarak oluşturduğu kompozisyonlarında televizyon, masa, sandalye, koltuk gibi gerçek nesnelere ve figürlere yer vermektedir. Bakışını ve kompozisyonu istediği gibi tasarlayıp yerleştirmesini yaptığı mekanları adeta taval boyarcasına nesnelere ve figürleri boya ile renklendirerek, üç boyutlu gerçek

mekanlara iki boyutlu tuval yüzeyi görünümü kazandırmaktadır. Boya ile iki boyuta indirgenen mekanlar hem izleyici tarafından resim yüzeyi olarak algılanmaktadır, hem de kompozisyonlar fotoğraflanarak iki boyut kaydedilmektedir. Üç boyutlu çalışmalarını geleneksel malzemeyi yeni ve farklı bir şekilde kullanarak izleyiciyi sorgulatan sanatçı, malzemenin bu alternatif kullanımıyla geleneksel tarza yeni bir bakış açısı sunmuştur.



Görsel 19: Alexa Meade, Mekan İçerisinde Kompozisyon, 2011
<https://visualrhetoric2011.files.wordpress.com/2011/09/alexa-meade-6.jpg>

Boya kullanımının geleneksel tavırdan çıkıp bu bakış açısıyla kullanımı Meade için; gün ışığında nesnelere düşen gölgelerin düştüğü yerleri siyaha boyayarak ortaya çıkmıştır. Bu çıkış noktası nesnelere gün ışığındaki zemine düşen gölgesinden zamanla, kapalı mekandaki inorganik ışığın nesnelere vurarak oluşturduğu gölgeleri boyamaya kaymıştır. Mekanda olan eşyaların gölgeleri zeminden duvarlara, mekandaki diğer eşyaların üzerlerine uzanan gölgelerini boyayarak gelişmiştir ve Meade'in kendi kompozisyonlarını oluşturup mekanları boyama fikrini vermiştir.



Görsel 20: İrfan Önürmen, Sarkaç/Pendulum, 2016

<https://evetbenim.com/wp-content/uploads/2016/03/Galeri-24-sergi5.jpg>

Önürmen geleneksel malzeme kullanımı “pentül” ismini verdiği çalışmalarında malzeme olarak tül kullanarak özgün denilebilecek üretimlerini gerçekleştirmektedir. Bu tarzdaki çalışmalarında gündelik ev yaşamının ve mahremiyetin en önemli parçası olan tülü, farklı biçimlerde ve renklerde keserek ve aralında boşluklar bırakarak, iki boyutlu yüzeyde transparan görünümle üçüncü boyutu izleyiciye sorgulatan eserler üretmektedir (Görsel-20). Kesip biçtiği tüller üzerine boya müdahalesi ile anlatımlarında geleneksel izler taşımaktadır. Önürmen, aldığı geleneksel tarzdaki akademik eğitimin sınırlarını üretimlerinde zorlayıp, kendi tarzında şekillendirmiştir. Boya-tuval ilişkisini başka bir boyuta taşıyıp, alternatif bir bakış açısıyla kimi zaman farklı malzeme kullanımıyla kimi zaman ise mekanı da anlatısına dahil edip, malzemenin zengin dünyasını kullanmaktadır.

Çalışmalarındaki saydam katmanlar, katmanlar arasındaki boşluklar ve iç içe geçmişlik her seferinde yeni mekan ilişkileri yaratmış ve izleyici adeta baktığı eserlerin içine dalacak alanlar bulmuştur. Toplumun panoramik görüntüsünü yansıtan çalışmalar, yaşamın kozmopolit kent hayatını görmemizi sağlamaktadır. Anonim figürler ve malzeme olarak tül tercihi izleyicinin eserde kendine bakmasını, kendini o figür olarak görmesini sağlamaktadır.



Görsel 21: Cueva de las Manos, Arjantin, 13.000-9.000 dolayları
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/SantaCruz-CuevaManos-P2210651b.jpg>

İlkel insan, yüzyıllar önce yaşam alanı olan mağarada kimi zaman parmaklarıyla duvarlara sürdükleri boya ile kimi zaman ise at yelelerinden yapmış oldukları malzeme ile boyayı duvara püskürterek anlattığını gerçekleştirmiştir (Görsel-21). Yaşadığı dönemin zor şartlarından dolayı mağaraların iç kısımlarında barınma sağlayan insanlar, karanlık mağaralar içerisinde yaktıkları ateşlerle görüşlerini sağladıkları bilinmektedir. Karanlık ortamda yakılan ateş ile mağara duvarlarına yansıyan insan veya avladıkları hayvanların silüetleri gibi iz düşümler, günümüze “Video-mapping” olarak yeni şekliyle günümüz insanının yaşadığı ortamlarda yeni karşılığını bulmuştur.



Görsel 22: Brian Eno, 77 Milyon Resim, 2006

<https://images4.fanpop.com/image/photos/23800000/77-Million-Paintings-brian-eno-23800212-550-367.jpg>

Yaşam alanı mağara olan insan, anlatısını yiyip içtiği, uyuduğu, zamanını geçirdiği ortama, duvarlara aktararak eserler üretmiştir. Günümüzde yaşam alanı kente dönüşen insan, devasa yapılar, gökdelenler arasında yaşamaya başlamıştır. Anlatı, günümüzde mağara duvarlarından, devasa yapılara “Video-mapping” (Görsel-22) yöntemiyle yeni, şekliyle karşımıza çıkmaktadır. Projeksiyonlar sayesinde düzenli ya da düzensiz olan yüzeye bilgisayar ortamında müdahale edilerek tek ekran gibi yansıtma yapılan yöntem, yaşam alanlarını oluşturan yapıların duvarlarını sanat eserine dönüştürmektedir.

“Verimli çalıştığım da yaptığım şey tohum üretmek,” diyen Eno: Sonra da bu tohumları bilgisayara ektiğini ve her bir tohumun bir çiçeğe dönüştüğünü söylemektedir. Bu tohumlar, birer bilgisayar yazılımıdır ve her çalıştığında farklı imge ve müzik kombinasyonları yaratmaktadır. Deseni ve ışığı ön plana çıkaran bu soyut tasarımlar, katmanlar şeklindedir ve zamanla birbirleri üstüne kaymaktadırlar. Yapıtın yavaş yavaş, organik bir şekilde değişim göstermesi, evrime gönderme olarak tasarlanmıştır (Wilson, 2015, s.134).



Görsel 23: Doris Salcedo, Hafıza Durakları, 2003

<https://www.gwarlingo.com/wp-content/uploads/2012/01/Salcedo-Chairs-Front-View.jpg>

Wilson'un anlatımına göre; Salcedo 2003'te bu yerleştirmesini İstanbul Bienali için gerçekleştirmiştir. Kentin merkezi denilebilecek konumda bulunan sıradan bir sokakta duran iki bina arasındaki boşluğa 1.550 ahşap sandalye yerleştirilmiş yığın görüntüsü verilmiştir. Eser, dikkat çekici, garip ve nihayetinde hüzünlü şekliyle sunulmuştur. Bu mekana özel yerleştirmesi (Görsel-23) ile hem kendi ülkesinde hem de dünyanın her yerinde "kayboluşu" akla getirmektedir (Wilson, 2015, s.322). Her bir sandalye, unutulan, kaybolan, ölen bireyleri geçmiş olan bu binaların arasında onları temsil etmek için kullanılmıştır.



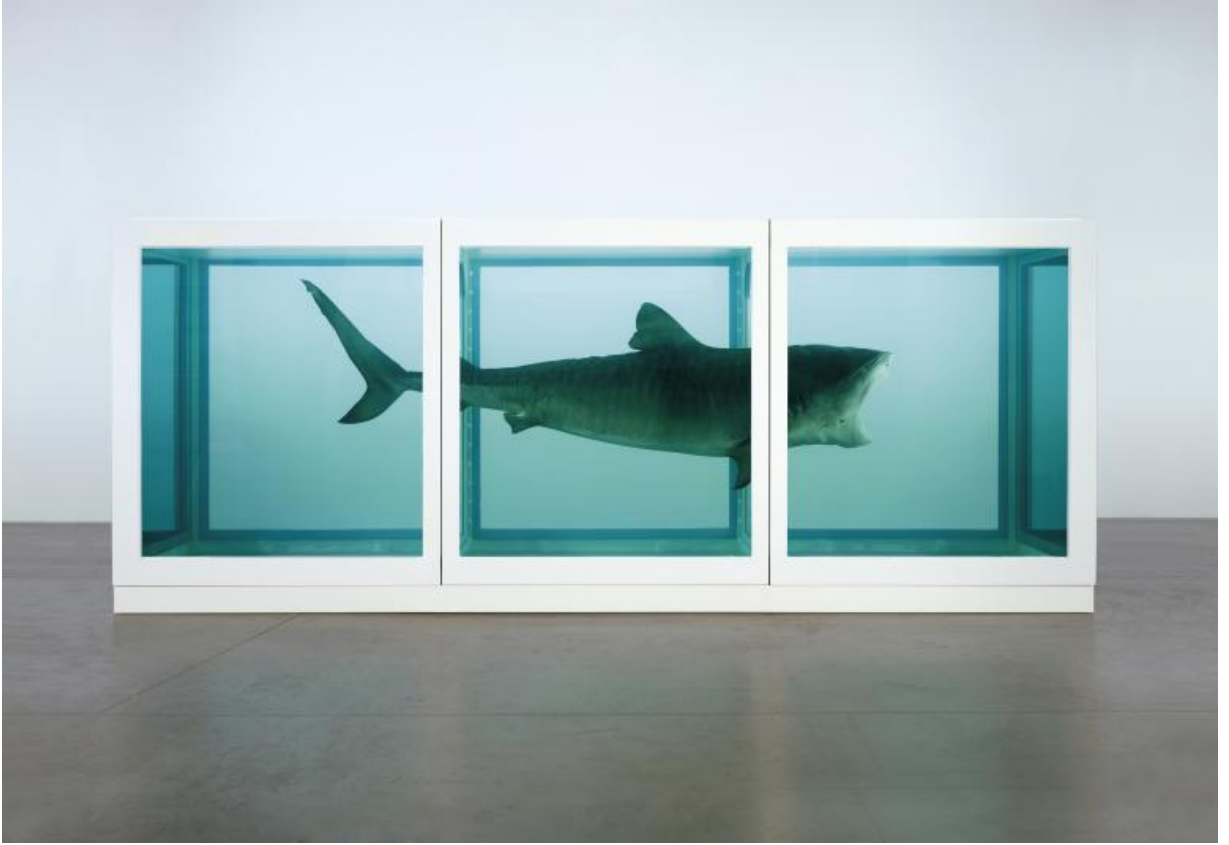
Görsel 24: Server Demirtaş, Evel Zaman Makinesi, 2015
https://farm2.staticflickr.com/1917/44155326594_1595ed9c97_o.jpg

Server Demirtaş, ürettiği hareketli heykelleriyle (Görsel-24) tanınmaktadır. Heykelin donuk, sadece anı aktaran bilindik tanımı, Demirtaş'ın üretimlerinde heykel, bildiğimiz fotoğraf gibi tek bir anı yansıtan şekilden kopup, aktif bir hale getirilip hareketli olacak şekilde tasarlanıp sunulmaktadır. İzleyici karşısında canlı olarak hareket edecek şekilde tasarlanan heykeller, heykelin günümüz formuyla karşılaşmamızı sağlamaktadır. Demirtaş; 'Resim yapmanın, boyutlu işler üretmenin veya çok farklı bir disiplinde çalışmanın aslında aynı şey olduğunu anladım. Yani derdinizi anlatmak için resim şart değildir.' der. Aynı zamanda üretimleri için ise; 'Makinalar, mekanik sistemler ve robotik kurguların tümü, sadece bir küçük duyguyu anlatsın derdindeyim. Elektronik ve yazılım kullanmadan, sadece mekanik düzeneklerle problemlerini çözmeye çalıştığım hareketli heykellerle; basit insan

davranışlarını, makina ve insan işleyişindeki benzerliklerden doğan gerilimi irdelediğimi sanıyorum' diyerek çalışmalarını açıklar (Çarmıklı, 2018, s.146).

Sanatçı, teknoloji ve günümüzde robotlaşmanın insanın her yerine nüfuz edişini ve yaşamla teknolojinin iç içe geçişini sadelikle ve doğrudan anlatmaktadır. Heykeller, bir taş ya da mermerin oyulmasıyla ya da çamura şekil vererek vücut bulmanın ötesine gitmiş, yaşamın her parçasında olan teknolojiyle bir bütünlük kazanarak anlatıma yeni bakış açısı getirmiştir.

Teknolojinin gelişimi sanat eseri üretiminde farklı yollar izlemeye yol açmıştır. Dijital ortamda adeta çamurla oynayarak veya bir mermeri yontarak oluşturulan heykeller veri şeklinde tasarlanacak şekle gelmiştir. Sanatçı, malzemeyle direkt olan ilişkisini dijital ortama taşımış, veriler aracılığıyla anlatısını gerçekleştirmeye başlamıştır. Anlatı, dijital ortamda tasarlanarak, verilerle yapılan işlemler aracılığıyla oluşturulmaktadır. Yeni gerçekliğinde dijital ortamda oyarak, keserek, biçerek tasarlanan eserler 3D yazıcılar aracılığıyla sanatçı gerçeklikte eserine hiç dokunmadan, müdahale etmeden sanat eserini üretecek noktaya gelmiştir. Teknoloji sayesinde anlatısını daha kolay, iş yükü gerektirmeksizin üreten veya bir yazılımcıya tasarlatan sanatçı, daha fazla ve çabuk şekilde eser üretme imkanı bulmuştur.



Görsel 25: Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı, 1991
https://www.damienhirst.com/images/hirstimage/DHS76_771_0.jpg

Oldukça kışkırtıcı yapıtları ve sansayonel eylemleriyle İngiliz çağdaş sanat ortamında adından sıkça söz edilen Damien Hirst bu tavrını yapıtlarındaki malzeme kullanımında da sürdürmektedir. Wilson'un da Çağdaş Sanat Nasıl Okunur adlı kitabında da bahsettiği üzere Hirst, sanatçı ile toplum arasındaki "sınırı" çağdaşlarıyla -ve bir önceki nesille- kıyaslanmayacak kadar fazla "geçmiş" ve her hanede bilinen tanınan bir sanatçıdır. Tema olarak -yaşam ve ölüm; güzellik ve korku- gibi konuları ele alıp, bu evrensel, hayatın içinde olan gerçeği dolaysız ve tartışmalara neden olacak şekilde izleyiciye sunmaktadır. (Wilson, 2015, s.190)

Köpekbalığı (Görsel-25), birçok insanın gündelik hayatının bir parçası olan televizyon, fotoğraf ya da akvaryum gibi araçlarla bilinçaltımızda, belleğimizde görüntü olarak karşılığını bulmuştur. Fakat Hirst sayesinde, doğal yaşamından kopartılarak donmuş ve hareketsiz şekilde formaldehit maddesi ile şekli bozulmadan doğrudan bir akvaryum içinde ağzı açık şekilde bütün vahşiliğiyle izleyiciye sunulan köpekbalığı, güvenli konumunda

potansiyel şiddetinden soyutlanmış şekilde insanın ölüm korkusuyla doğrudan yüzleşmesini sağlamaktadır.

Burada köpek balığı gerçekçi bir şekilde resmedilmek, baskısı alınmak veya projeksiyon aracılığı ile izleyiciyle buluşmasını sağlamak yerine doğrudan sunulmuştur. Sanatçı, fikrini imkanları doğrultusunda elini dahi değmeden gerçekleştirmiştir.

BÖLÜM 3: MALZEMEDE DÜŞÜNSEL, BİÇİMSEL, BAĞLAMSAL İLİŞKİLER

M.Ö. var olan insanın yerleşke alanları mağaralar olmuştur. Bu mağaralarda iletişim alanı sınırlı kalmış olduğundan insan düşünsel olarak kendini geliştirememiştir. Sürekli hareket halinde oldukları yaşam biçiminden sonra yerleşik hayata geçiş yapan insan, yaşam alanların genişlemesiyle ve topluluğun sayıca artmasıyla daha çok iletişim kurmaya başlamıştır. Bu iletişim ağı genişledikçe insanlığın ilerlemesi kaçınılmaz olmuştur ve sanat tarihi de bu gelişim ve değişimlere ayak uydurmuş hatta öncüsü konumunda bulunmuştur. Yerleşik hayata geçen insan, merak etmiş, daha çok iletişim kurmak istemiş ve birbirinden uzak ve farklı kültürlerle tanışmıştır. Bununla beraber yerleşke alanından daha uzağa erişmeye başlayan iletişim ağı bilgi alışverişini mümkün kılmıştır. Alışverişle oluşan yeni iletişim olanağı, kültürlere özgü ürünlerin taşınmasını sağlamış, bu ürünler ile kültürler etkileşime girmiştir. Bu etkileşimler zamanımızda teknoloji sayesinde bambaşka bir seviyeye gelmiştir. Geçmişle ve dünyada yaşanmış tüm olaylar hakkında teknoloji sayesinde bilgi sahibi olabilmekteyiz. Aynı anda internet aracılığıyla dünyanın her yeriyle, aktif olarak her an iletişime geçebilmekteyiz. Tüm bu ağ, sanatçı kişiliğe daha önce yapılan tüm üretimler hakkında bilgi vermektedir, ne yaparak önceki yapılanlardan farklı veya özgün üretimler yapabilmesi konusunda öncü olmuştur.

Bilgiye ulaşımında kolaylık sağlayan bu imkanlar, geçmişte yapılan her türlü esere, bilgiye veya detaya ulaşabilme imkânı sağlamaktadır. Mağarada yapılan hayvan resimleri hakkında bilgiye ulaşan, iletişim ağı sadece yaşadığı ülkeyle sınırlı olan, usta-çırak ilişkisinin anlatıyı ne etmenlerde etkilediğini okuyup öğrenen günümüz insanı, şu an ki enformasyon bombardımanı ile tek bir konuya odaklanmayıp her türlü konuyla, yaklaşımla ya da malzemeyle üretebilme imkânı bulmaktadır. Sınırların kalktığı bu üretim biçimi yazarın çalışma pratiklerini oluşturmaktadır.

Uygulamalarda tek bir anlatıya odaklanılmayıp, düşünsel çerçevede yapıtı en doğru şekilde yansıtabilecek malzemeler tercih edilerek gerçekleştirilmiştir. Söz konusu bu uygulamalar kimi zaman gündelik yaşamdan kimi zaman da içine doğulan kültürün bilinçaltına bıraktığı izlerden yola çıkarak yapılmışlardır. Kimi zaman ise teknoloji sayesinde, ekranlar aracılığıyla, dünyanın diğer ucunda yaşanan bir olaya tanık olunup esinlenilmiş çalışmalar da yapılmıştır.

Günümüzde tek bir konuyu kendiyle bütünleştirmeyen anlatı sahibi, izlenimleri sonucu anlatmak istediği çalışmasını onu en doğru aktarabileceğini düşündüğü malzemeyi seçip sunmaktadır. Bir dil oluşturup onu benimsemek yerine dünya üzerindeki her şey onun konusu, özü, anlatısı haline gelmiştir.



Görsel 26: Eren Çağdaş Karasu, Simulakr, Metal Konstrüksiyon Üzerine Sarılmış 0,70mm Kalınlığında Misina, 70x50 cm, 2019



Görsel 27: Eren Çağdaş Karasu, Simulakr, Metal Konstrüksiyon Üzerine Sarılmış 0,70mm Kalınlığında Misina, 70x50 cm, 2019

'Simulakr' çalışmasında (Görsel 26-27) kullanılan malzeme, üretim amacından tamamen koparılıp yeni gerçekliğiyle çalışmaya dahil edilmiştir. Malzemenin yeni konumunu bulduğu

çalışma ile aktarılmak istenen, misina ardında kalan nesnelere olduğu gibi görebilecekken izlenmesi gerekeni flu hale getirip, izleyiciyi merak ettiren silüetimsi görüntüleriyle 'Simulakr' çalışması gerçekliği sorgulatmaktadır. Metal konstrüksiyon içerisine çeşitli malzemeler yerleştirip üzerine boşluk kalmayacak şekilde misinaların yan yana örülmesi, görüntüleri silüet haline getirip anlatılmak istenilen şeyde gizem yaratılmaktadır.

Misinin altında kalan gerçeklik, malzemenin esere sunduğu olanakla izleyiciyi 'Simulakr' olarak ilan etmektedir. Çalışmada sahte olan yeni gerçeklikle karşılaşan izleyici, bilinçaltındaki imgeler dünyasında ne var ise onu bu yeni gerçeklikte deneyimlemektedir. Simüle edilerek sunulan çalışma (Görsel 26-27) yani flu, silüet görüntülerinde izleyici bir 'Simulakr' olarak kendi hiper gerçekliğini bilinç altından bulmak zorunda kalmaktadır. Baudrillard "Simulakr"ın tanımını: "Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm" olarak açıklamaktadır (Baudrillard, 2017, s.7).

Aynı zamanda sağ alt köşede eserin künyesi de misina sayesinde okunmaz olduğu için eser, sadece her izleyenin bilinçaltı tarafından tamamlanabilmektedir.

İzleyicisine bütün hatlarıyla 'Gerçek nedir?' sorusunu sorduran çalışmalar, (Görsel 26-27-28-29-30-31-32-33) malzeme kullanımı bakımından benzer tekniklerle yapılmıştır. Malzeme kullanımının sağladığı imkan ile çalışmalar flu görüntülerin ardındaki gerçeği aramak, üzerine düşündürmek zorunda bırakmaktadır. İzleyici bu çalışmalarda gördüğü şeyin gerçekliğini, ardındaki görüntünün gerçekliğini, bilinçaltındaki görüntülerin gerçekliğini sorgulatmaktadır. Uygulamalarda 'Simulakr' olarak konumlanan izleyici 'Simüle edilen' görüntüleri izleyip, bir nevi yeni 'Simülasyon' karşısında gerçeği sorgulatmaya yönlendirilmiştir.



Görsel 28: Eren Çağdaş Karasu, Anonymous, Metal Konstrüksiyon Üzerine Sarılmış 0,70mm Kalınlığında Misina, 75x75 cm, 2020



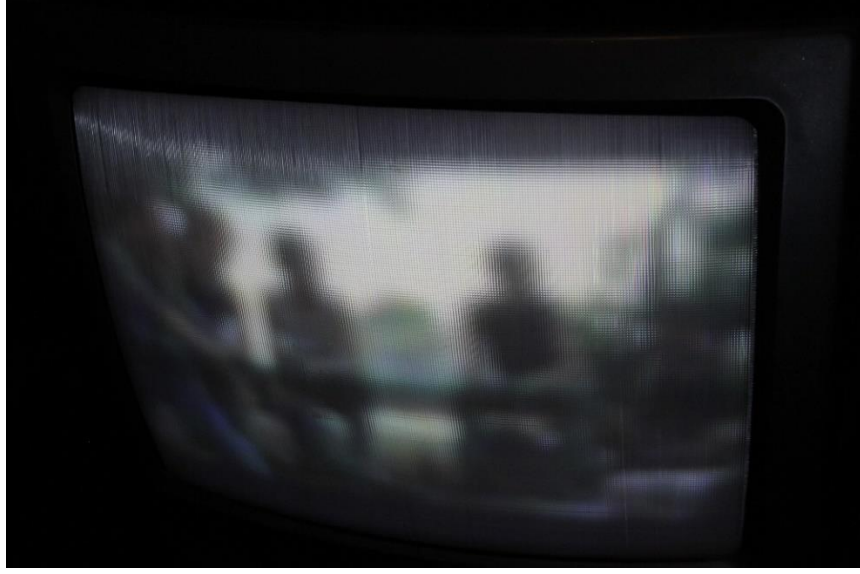
Görsel 29: Eren Çağdaş Karasu, Anonymous, Metal Konstrüksiyon Üzerine Sarılmış 0,70mm Kalınlığında Misina, 75x75 cm, 2020

“Anonymous” adlı çalışmada (Görsel 28-29) kime ait olduğu bilinmeyen bir portre silüeti ve belli belirsiz kompozisyon içerisinde kullanılmış farklı renkler her şeyiyle anonim bir şekilde sunulmuştur. Görüntüyü manipüle eden misina, izleyicinin odağını tamamen gerçeği aramaya mecbur bırakmaktadır. Anlatıda gizem yaratan malzemenin bu kullanım şekli, izleyiciye keşfin hazzını yaşatmak için kendine ve ardındaki gerçeğe odaklanmak zorunda bırakmaktadır.

Çalışmada malzemenin kullanım şekli üretim amacının tamamen dışında kalmaktadır. Görüntünün gerçekliğin dışına çıkıp, ardında hakiki olanı aratma, sorgulatma olacak şekilde malzeme yoğurularak kullanılmıştır. Yaratılan flu görüntüler, izleyiciyi sadece eseri görerek değil aynı zamanda düşünerek ve bilinçaltında yatan duyguları açığa çıkartmasını sağlamak amacıyla kurgulanmıştır.



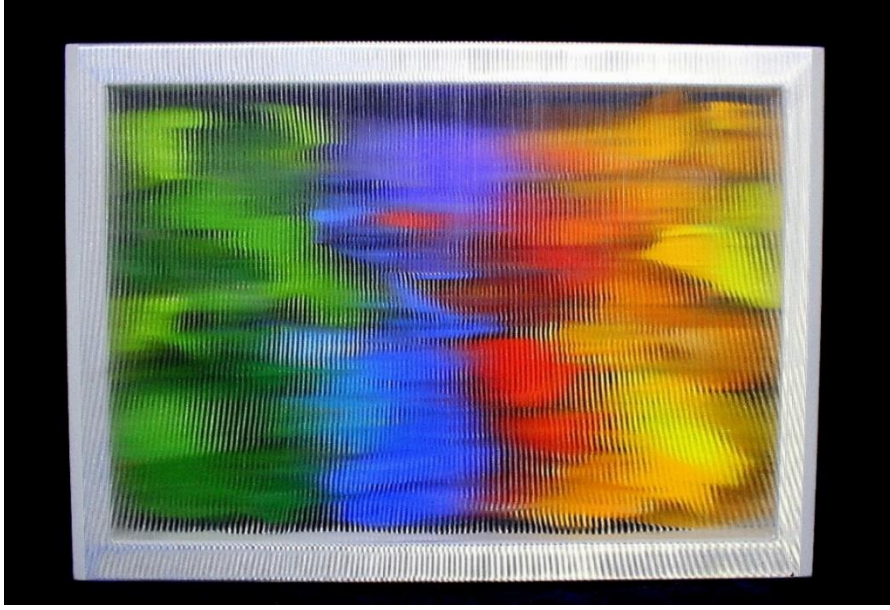
Görsel 30: Eren Çağdaş KARASU, Manipülasyon, 37 Ekran Televizyon (Televizyon Tüpüne Yatay ve Dikey olarak 2 Kat Sarılmış 1mm Kalınlığında Misina) 2018



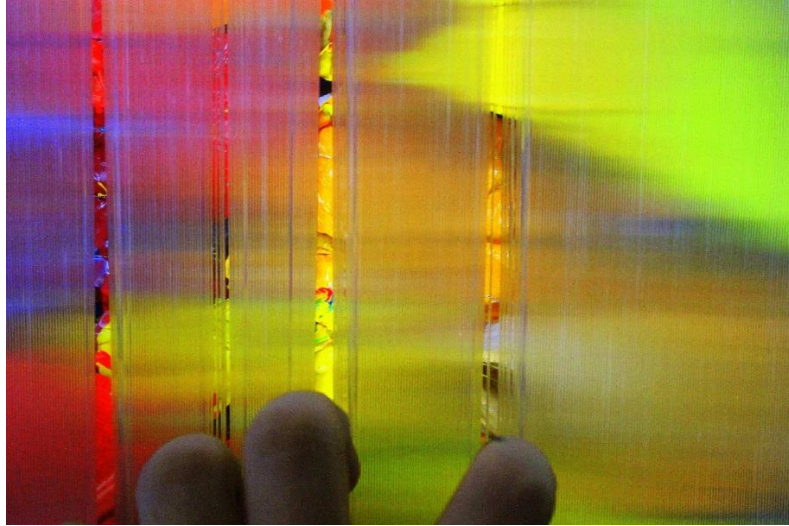
Görsel 31: Eren Çağdaş KARASU, Manipülasyon, 37 Ekran Televizyon (Televizyon Tüpüne Yatay ve Dikey olarak 2 Kat Sarılmış 1mm Kalınlığında Misina) 2018

Teknoloji çağının belki de en önemli kitle iletişim araçlarından biri olan televizyon, her haneye girip her bireye hitap eden ve bir şeyleri izleme, izletme fırsatı, deneyimi sunan bir araçtır. Gelişen teknoloji ile televizyonun sürekli üretimi, bu aracı kolay ulaşılabilir ve ucuz şekilde tasarlayıp her eve girebilmesini kolaylaştırıp, sağlamıştır. Her izleyicinin kendisine hitap eden bir seyir bulması, her kanalın her izleyiciye hitap eden şeyler çekip yayınlaması, bireyi televizyonu izlemeye ve içindekini cazibeli kılmasına sebep olmuştur. Oysaki görüntüleri, güzel ya da işe yarar bir şeymiş gibi sunup, asıl anlatılmak isteneni istediği gibi manipüle edip izleyiciye sunan kanallar, her neyi kitlelere empoze etmek istiyorsa televizyonu bunda en büyük aracı olarak kullanmakta oldukları bilinmektedir.

Özünde, piksellerden oluşan ve televizyon olarak sunulan ekran “Manipülasyon” adlı çalışmada, üzerine kullandığı misina dikey ve yatay olmak üzere iki kez sarılıp, daha büyük pikseller oluşturulup sunulmuştur (Görsel 30-31). Televizyon ekranı, tekrar piksellere ayrılıp görüntüleri, sunulanı manipüle ederek karşımıza çıkmaktadır. Görüntü devam ederken silüet şeklinde karşımıza çıkan görüntüler, izleyici de izlediğini sorgulamaya yönelik düşündürmek zorunda bırakarak, baktığı şeyin aslında ne olduğunu düşünmesine ve sorgulamasına neden olmaktadır.



Görsel 32: Eren Çağdaş Karasu, “An Ordinary Day”, Metal Konstrüksiyon Üzerine Sarılmış 0,70mm Kalınlığında Misina, 75x55 cm, 2021



Görsel 33: Eren Çağdaş Karasu, “An Ordinary Day”, Metal Konstrüksiyon Üzerine Sarılmış 0,70mm Kalınlığında Misina, 75x55 cm, 2021

“An Ordinary Day” isimli çalışma (Görsel 32-33) sanatçı kişinin sıradan bir gününü temsil etmektedir. Boyayla anlatımını gerçekleştiren sanatçı, düşsel olarak zihninde tasarladığı kompozisyonu çalışmasına özgürce aktararak üretimlerini gerçekleştirir. Çalışmada ise birbirlerine zıt olan renkleri kuru şekilleriyle yan yana koyarak bir kompozisyon oluşturulmuştur. Birbirinden bağımsız renkler kullandığı malzemenin verdiği etki ile birbirleriyle kaynaşıp iç içe geçmiştir. Hayatı da aslında zıt şeylerin birbirine harmanlanması olarak tanımlayan düşünsel renkli arka planıyla aslında her şeyi iyimser bir bakış açısıyla gözler önüne sermektedir. Koyu arka planın canlı renkler ile kayboluşu bunu temsil etmektedir.



Görsel 34: Eren Çağdaş Karasu, Karadüzen, 2020, Kullanılmış Ayakkabılar İçerisine Yerleştirilmiş Alçı Ayaklar



Görsel 35: Eren Çağdaş Karasu, Kara düzen, 2020, Kullanılmış Ayakkabılar İçerisine Yerleştirilmiş Alçı Ayaklar

Özünde, ayağı her türlü dış etkenden korumak için tasarlanan eşya olan ayakkabı, bireyin toplum içerisindeki konumunu gösteren en ayırt edici bir nesnelere biridir. İşlevi korumak olan ayakkabı günümüzde işlevini yerine getirirken aynı zamanda hem konfor hem de gösteriş ürünü olarak tasarlandığı bilinmektedir. 'Kara Düzen' (Görsel 34-35) isimli eserde arka kısmına basılıp topukla ezilen ayakkabılar, olması gerekenden küçük terliğe sığmaya çalışan ayaklar ve büyük terliğe giren küçük ayaklar gibi kullanılan ayakkabılar, aynı toprak üzerinde yaşayan insanların işlevi ayağı korumak olarak tasarlanan nesneyi bulunduğu ve yetiştiği konuma göre ne kadar farklı kullanabileceği gözler önüne serilmektedir.



Görsel 36: Eren Çağdaş Karasu, “Hor”, Ayakkabılar İçerisinde Yerleştirilmiş Alçı Kalıp Ayaklar, 2021



Görsel 37: Eren Çağdaş Karasu, “Hor”, Ayakkabılar İçerisinde Yerleştirilmiş Alçı Kalıp Ayaklar, 2021
Dar gelirli bireyler için ayakkabı, yırtılıp işlevini yerine getiremeyene kadar kullanılmaktadır, onlar için önemli olan işlevdir. Göze veya zevke hitap etmesinden ziyade eşya miadını doldurana kadar kullanılır. Hatta işlevine devam ediyorsa küçülen ayakkabı eşe dosta, bir tanıdığa verilir. Kullanılmış eşyaya ulaşan kişi işlevi sonlanana kadar bu nesneyi kullanıma devam eder. “Hor” isimli (Görsel 36-37) anlatıda ise “yeni” kavramı içine sinmeyen,

hayatında yeri olmayan birey anlatılmaktadır. Konfor alanı sadece işlevini yerine getiren eşyalardan oluşan insan, yeni olanı farklı görüp “siftah” denen ve geleneksel olan tavırla tepkisini göstermektedir. Kültürümüzde pek çok farklı şekilde karşımıza çıkan “siftah” yani olan bir eşyaya zarar vermekle ilişkilidir. Yeni ehliyet alan birinin ehliyetinin köşesini kırmak, ısırp ezmek, yeni araba alan kişinin arabasına yumurta atmak gibi örnekler verilebilirken çalışmada yeni ayakkabı sahibi olan bireye sergilenen tavırla karşılaşmaktayız. Her zaman yeni ayakkabı sahibi olamayan insan, yeniye geleneksel bir tavırla, kendisinde olmayan yeni eşyaya zarar vererek egosunu tatmin etmektedir.

Çalışmada gördüğümüz ayaklar ve ayakkabılar toplumda yer edinmiş bir gelenek olarak bilinen bu tavrı yani “Siftah” olgusunu olduğu gibi sahnelemektedir. Eski ayakkabı içerisinde olan alçı ayakların ten rengi daha koyu olup, eskiyle idare eden insanı aynı “siftah” olgusu gibi toplumda ten renginin tonlarına atfedilmiş düşüncelerle düşsel olarak tasarlanıp sunulmuştur. Yeni, temiz ve beyaz ayakkabıya sahip olan ten rengi daha açık ve temiz olup, varlığa işaret etmektedir. Siftah atan ayaklar hareket halindeymiş gibi sunulup, olayın yeni gerçekleştiğini gösterecek biçimde sunulup izleyiciye anlatıyı aktarmada daha gerçekçi bir tavır izlenmiştir.



Görsel 38: Eren Çağdaş Karasu, “Nothing”, 55 Ekran Televizyon Üzeri Toz, 2019



Görsel 39: Eren Çağdaş Karasu, “Nothing”, 55 Ekran Televizyon Üzeri Dantel Desenli Toz, 2019

“Nothing” isimli televizyon (Görsel 38-39) üzerinde dantel desenleriyle karşımıza çıkan nostajik olan tüplü televizyon, üzerindeki toz ile hepimizin yaşantısında karşımıza çıkması muhtemel geçmişten zihnimizde yer edinmiş bir parçayı yitip gitmişliği izleyiciye aktarmaktadır. Geçmişin vazgeçilmeyen ev eşyaları üzerine örtülen anne emeği olan danteller, zamanımızda çok karşılaşamayacağımız tüplü televizyon üzerindeki toz ile buluşup, geçmişi, hatıralarımızı, bitmişliği gözler önüne sermektedir.

Çalışma, hava sirkülasyonu olmayan ve uzun süre dokunulmadan bekleyen eşyalar üzerinde oluşan ‘toz’ tanelerinin zihnimizdeki eski kavramıyla karşımıza çıkmaktadır. Bir zamanlar moda olan dantel kullanımı eski tüplü televizyonla birlikte, her izleyicinin hatırasında bir yer edinmiş birlikteliğiyle sunulmuştur. Sunumda hafif bir darbeye dağılabilecek olan ‘toz’ yerinden koparılmış dantel deseni ile izleyiciyle buluşmuştur. Dantelin orada olmayışı fakat toz ile izini sürdüğümüz geçmiş hem karşımızda dururken hem de yok denebilecek şekilde karşımıza çıkmasıyla, geçmişi sorgulamamıza neden olmaktadır.



Görsel 40: Eren Çağdaş Karasu, "Lullaby of the World", 2021
<https://vimeo.com/549409401>



Görsel 41: Eren Çağdaş Karasu, "Lullaby of the World", 2021
<https://vimeo.com/549409401>

“Lullaby of the World” evrensel bir ses olarak bilinen siren sesini kendine esas alarak bir anlatıya dönüştürülmüştür. Tanık olma olgusunun karşılığı olarak bilinen ‘Karga’ bir kuşa göre daha uzun olan ömrüyle insan elinin her türlü iyi veya kötü yaşantısını izlemektedir. Zeka seviyesi yüksek olan bu hayvan her hangi bir olguyu taklit ederek, izleyerek veya çözüm üreterek yaşamını sürdürmektedir. Doğadaki sesleri taklit etmesiyle bilinen ‘karga’ organik yaşamından insanın yerleşke alanlarını gasp etmesiyle yeni yaşam alanında hayatına devam etmektedir. Doğasında yaşadığı alanda duyduğu sesleri taklit ederek yaşayan bu hayvan, bu çalışmada (Görsel 40-41) insanın acil durumlar için kullandığı ‘siren’ sesini taklit etmeye başlamışlardır. Organik hayatından koparılıp, insanın inorganik yaşamına adapte olmaya başlayan yeni yaşamlar, yeni taklitleriyle, insanın doğaya veya kendisine aslında ne kadar zarar verdiğini hatırlatır biçimde karşımıza çıkarken, bu anlatı gerçeği doğrudan izleyicisine sunmaktadır.

Uygulamada kullanılan malzemeler, işlenmiş, insana özgü, doğallıktan arındırılmış, tamamen inorganik, sadece insan yaşamına hizmet eden nesnelere dir. Gündelik yaşamda her an her yere konup karşımıza çıkabilen kargalar çalışmada adeta gündelik yaşam olağan akışında devam eder biçimde sunulmuştur. Pratikte bu çalışma; üç boyutlu bilgisayar programlarında, bozuk bir şekilde tasarlanmış bir karga görünümü şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Çalışmada heykelmişçesine hareketsiz bir şekilde durmayan bu kargalar ses çıkartırken alıp verdikleri nefes ise mekanik bir şekilde görülmektedir. Organikliğin yerini tamamen inorganikliğe bıraktığı eser, insanın hem doğaya hem kendine etkisini, evrensel bir şekilde anlatmaktadır.

SONUÇ

Bu tez, gelişen ve değişen yaşam olanaklarının her alanına her aşamasına nüfuz etmiş olan teknolojinin sunduğu imkanlarla beraber artık ülke sınırlarının bir önemi kalmadığını, internet ve ekranlar aracılığıyla dünyanın adeta bir köy haline geldiğini ve bu erişilebilirlikle sanat ve sanat eserine bakış açısının nasıl ve ne noktalarda değiştiğini, kırıldığını, geliştiğini gösteren literatür taraması, eserler üzerinden incelemesi ve uygulama çalışmalarıyla oluşturulmuştur.

Tezin amacı; teknolojinin olanaklarından her dönemde yararlanan sanatçı, her an her yere ve her şeye ulaşabilme imkanı sayesinde, yaratmayı ve düşselini malzemeye aktarımdaki yaklaşımını değiştirmiş, anlatılarını geleneksel çerçeveler içerisinde sınırlandırmak yerine özgürleştirmeye başlamıştır. Bu özgür düşüncenin çıkışı; anlatımı gerçekleştirmede malzemeye erişimin kolaylığı, üretimdeki pratiklik, düşünseli aktarmada geleneksel olanın alternatifi olduğu keşfiyle sanatçı üzerinde etkili olmuştur. Bu faktörler, deneyselliğin artmasına, yeni düşünme biçimlerine ve sanatçıların alternatif malzemeyle olan üretilere merakını arttırmıştır. Aynı zamanda dünya üzerindeki her türlü geçmiş bilgiye veya güncel herhangi bir olaya ekranlar aracılığıyla ulaşmak, insanın yer aldığı coğrafya dışındaki yaşanmışlıklar ve düşünce tarzları hakkında bilgi sahibi olmasını sağlamıştır.

Yeni imkanlarıyla günümüz anlatısında sanatçı, gelenekten kopup alternatif aktarım yöntemleri aramıştır. Bunlardan çıkarla; sanatçı, kendini tek bir düşünce tarzına, fikre ya da malzemeye odaklamak yerine, anlatının her zaman değişebileceğini, bunu aktarmada kullandığı malzemenin tek bir çeşide sabitlenmemesi gerektiğini keşfetmiştir. Anlatımda zamanının bütün şartlarını zorlayıp düşselini aktaran insan, teknoloji sayesinde geçmişin her kısmına ulaşma, bilgi edinme fırsatı yakalamıştır. Bu avantaj sayesinde geçmiş günümüzün her yerine iyisiyle kötüsüyle nüfuz etmiş, anlatıyı her yönden etkilemiştir. Bütün bu kargaşa içinde sanatçı, anlatısını doğru aktarabileceği malzemeyi seçip kendine sınır tanımaksızın düşselini aktaran olmuştur.

Teknolojini sunduğu imkanlarla tüm dünyayı aynı anda naklen okuyabilen, izleyebilen, yaşayan insan, hayatın sadece duyu organlarıyla iletişime geçebildiği kadar sığ olmadığını görmektedir. Bunlardan çıkarımla bu tezde; tek bir yaşanmışlık, tek bir konu, tek bir anlatıya odaklanılmayıp, izlenimlerden yola çıkararak farklı anlatılarla birbirini tekrar etmeyen, tekrarlamayan, aynı malzeme kullanılsa dahi birbirinden anlamsal olarak farklılıklar olan uygulamalar üretilmiştir. Her bir çalışma yeni bir söylem, yeni bir malzeme ve uygulama yöntemini barındırmaktadır.

KAYNAKLAR

BAUDİLLARD, J. (2017) Simülakrlar ve Simülasyon, (Adanır O, Çev.), Doğu Batı Yayınları

BURGER, P. (2003). Avangard Kuramı, (E. Özbek, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

CEVİZCİ, Ahmet. "Felsefe Sözlüğü". Say Yayınları, İstanbul, 2012

DANTO, A. C. (2015). Sanat Nedir. (Çev. Z. Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 2013'te yayımlandı)

DEMPSEY, A. (2007). Modern Çağda Sanat, Üsluplar, Ekoller, Hareketler (O. Akınbay, Çev.). İstanbul: Akbank Kültür Sanat.

DOROTHEA, Dietrich. "Hannover", *Dada* içinde, der. Leak Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005)

ECO, U. (Haz.). (2006). Güzelliğin Tarihi (A. C. Akkoyunlu, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997).

FINLAY, V. (2007). Renkler, Boya Kutusunda Yolculuklar. (K. Emiroğlu, Çev.). Ankara: Dost.

GOMBRICH, E. H. (2002). Sanatın Öyküsü (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi.

GÜVEMLİ, Z. (2005). Sanat Tarihi. İstanbul: Varlık.

HEİDEGGER, M. (2007). Sanat Eserinin Kökeni, (F. Tepebaşılı, Çev.), De Ki Basım Yayım Ltd, Şti.

HUYSEN, Andreas (1988), "Saklı Diyalektik: Avangard–Teknoloji-Kitle Kültürü", (Çev. Serdar Erener), Defter dergisi, Sayı 7, s.62.

HOLLINGSWORTH, M. (2003). Dünya Sanat Tarihi (Çev. R. Küçükerdoğan, S. Diker). İstanbul: İnkılap Yayınevi.

KRAUSSE, A. (2005). Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü (Çev. D. Zaptcıoğlu). İstanbul: Literatür Yayıncılık.

KUŞÇU, H. (1997). Altın Türkçe Sözlük. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

LYNTON, N. (2009). Modern Sanatın Öyküsü. (Çev. C. Çapan, S. Öziş) İstanbul: Remzi Kitabevi.

MAY, Rollo. (1987). Yaratma Cesareti (Çev. Alper Oysal). İstanbul: Metis Yayınevi.

McLuhan, M. (2019). Yaradığımız Medya (Çev. Ü.Oskay) Nora Yayınevi.

McLuhan, M. (2020). Gutenberg Galaksisi (Çev. G. Ç. Güven). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

McLuhan, M. (2020). Global Köy (Çev. B. Ö. Düzgören). Scala Yayıncılık

NEEDHAM, A. (2011). Anselm Kiefer. Art is difficult, it is not entertainment, The Guardian.

NOYAN, Meltem (2001), "Kolaj, Asamblaj, Ready-Made", Genç Sanat Dergisi, Sayı 86.

RAGON, M. (1987). Modern Sanat, (Çev. Vivet Kantetti). İstanbul: Cem Yayınevi.

RESTANY, P. (2015). Pop Art, Enis Batur (Editör). Modernizmin Serüveni- Bir Temel Metinler Seçkisi, İstanbul: Sel Yayıncılık.

SAN, İnci. (1979). Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

SAN, İnci. (1985). Sanat ve Eğitim. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

TURANİ, A. (2003). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURANI, A. (2004). Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul. Remzi Kitabevi.

VELİOĞLU, Süleyman. (2000). İnsan ve Yaratma Edimi. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.21

WANDS, Bruce. (2006) Dijital Çağın Sanatı, İstanbul, Akbank Kültür Yayınları.

WILSON, Michael. (2015) Çağdaş Sanat Nasıl Okunur (F. C. Erdoğan). Hayal Perest Yayınları

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

-] Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
-] görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
-] başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
-] atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
-] kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
-] bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

30.06.2021

Eren Çağdaş KARASU

**Yüksek Lisans
Tezi Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Alternatif Malzemenin Düşsel ve Görsel Dili

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
24.06.2021	49	82112	03.06.2021	6	1611537837

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 30/06/2021)

Eren Çağdaş KARASU

Öğrenci No.: N17138632

Anasanat Dalı: Resim

Program :

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
(Prof. Cebrail ÖTGÜN)

**Master's
Thesis Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : Phenomenological Structure of the Image in Digital Art

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
24.06.2021	49	82112	03.06.2021	6	1611537837

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 30/06/2021)

Eren Çağdaş KARASU

Student No.: N17138632

Department: Painting

Program :

Master's	Proficiency in Art	in	PhD	Joint Phd
x				

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

(Prof. Cebrail ÖTGÜN)

YAYIMLAMA VE FİKRÎ 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 Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

30/06/2021

Eren Çağdaş KARASU

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

