
PLASTİK SANATLAR DEĞERLENDİRMELERİ

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Yunus KAYA

Plastik Sanatlar Değerlendirmeleri

Editör

Dr.Öğr.Üyesi Yunus KAYA

yaz
yayınları

2025

Plastik Sanatlar Değerlendirmeleri

Editör: Dr.Öğr.Üyesi Yunus KAYA

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-5838-74-2

Ekim 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

DÜŞLERİN RESİMSEL YORUMU2

Sema ÖCAL ÇAĞLAYAN, Mesut YAŞAR

Resimde Mekân ve Tek Nesne Etkileşimi Üzerine Bir İnceleme12

Yunus KAYA

İran Sanatında Kadın Olmak: 1979 Devrimi Öncesi ve Sonrasındaki Mücadele Hikayeleri.....29

Sara ÇEBİ

Hazırlık Aracından Bağımsız Sanat Pratiğine: Desenin Güncel Sanattaki Konumu47

Filiz PİYALE ONAT

Soyutlama ve Kavramsal Sanat: Modern ve Günümüz Sanatında Görünmeyenin İfadesi.....58

Şevket Cem ONAT

Yeni Medya Sanatının Doğuşu: 1960’lar ve 1970’lerde Dijital Sanat.....75

Zafer Ali AKŞİT

Alberto Burri ve Antoni Tàpies’in Eserlerinde Malzeme Estetiği91

Melis SUCUOĞLU DOĞAN

Pablo Picasso’nun Sanatında Dönemsel Dönüşümler ve Tematik İzlekler / Sanatın Kırılma Noktasında Bir Yaratıcılık Haritası106

Nuri Özçelik

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

DÜŞLERİN RESİMSEL YORUMU¹

Sema ÖCAL ÇAĞLAYAN²

Mesut YAŞAR³

1. GİRİŞ

Düş, bilinç ile bilinçdışının görünmez bağlarından doğan, zihnin kıyısında beliren özgün bir düşünce biçimidir. Bazen mantığın katı sınırlarını aşarak bilinmeyen ufuklar açar, bazen de insanın saklı dünyasını su yüzüne çıkarır. Zamanın esneyip mekânın çözülerek genişlediği, figürlerin birbirine dönüşüp kaynaştığı bu düşsel alan hem bireysel deneyimin hem de sanatsal yaratımın derinliklerinde belirleyici bir güç hâline gelir. Bu nedenle düş, yalnızca tek bir bilincin içinde oluşan geçici bir etkinlik değil, aynı zamanda kültürün ve sanatın üretildiği en temel kaynaklardan biridir, denilebilir.

Sanat tarihi, düş ve gerçek arasındaki sınırları çeşitli biçimlerde araştırmıştır. Orta Çağ'da ustalar, dini imgelerle hayali temsiller yaratmıştır. Rönesans döneminde insan merkezli estetik anlayışı, düşlerin sembolik ve alegorik yorumlarla ifade edildiği insan merkezli bir estetik anlayışı getirmiştir. Romantizm, düş ile hayal gücü gibi kavramları sanatsal ifadenin merkezine yerleştirerek bireyin iç dünyasını vurgulamıştır. 19. yüzyılın sonlarında Sembolizm, hayali ve fantastik imgeleri dikkate değer bir estetik yaklaşım haline getirerek modern sanatın temel bir unsurunu oluşturmuştur.

Tarih boyunca sanatsal yaratım süreci, toplumsal koşullar, kültürel etkileşimler ve bireysel bilinçdışı tarafından şekillenmiştir. Coğrafya, iklim, inanç sistemleri, ekonomik yapılar ve göçler insan bilincini etkilemiş, bu bilinç de sanatsal üretimin yönelimlerini belirlemiştir. Dolayısıyla düşsel imgeler hem kişinin bilinçdışının bir ürünü hem de sanat eserlerinde

¹ Bu çalışma, Dr. Öğr. Üyesi Mesut Yaşar danışmanlığında 2011 yılında tamamladığımız “Düşlerin Resimsel Yorumu” başlıklı yüksek lisans tezi esas alınarak hazırlanmıştır (Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, Malatya, Türkiye, 2011).

² Doç. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, semaocal@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6083-204X.

³ Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim.

somutlaşan toplumsal ve kültürel koşulların bir yansıması olarak görülebilir.

20.yy'a gelindiğinde düş, modern sanat akımlarının en önemli bileşenlerinden biri hâline gelmiştir. Dada hareketi, savaşın yarattığı yıkıma karşı anarşist ve yıkıcı tavrıyla düşsel öğeleri bir direniş aracı olarak kullanırken; Gerçeküstücülük, düşü ve bilinçdışını doğrudan sanatsal yaratımın merkezine yerleştirmiştir. Freud'un psikanalitik kuramları, otomatizm, imgelem ve fantazya gibi kavramlar aracılığıyla düş-gerçek ikiliğinin sanatsal üretimin odağına taşınmasına katkıda bulunmuştur. Bu nedenle düş hem toplumsal hem de kişisel bilincin bir bileşeni olarak sanat tarihinde yer almaya devam etmiştir. Düşsel imgelemin sanatçılar için her zaman güçlü bir esin kaynağı olduğu görülmüştür. Bu durum, farklı dönem ve akımlarda çeşitli estetik çerçeveler içinde yorumlanmıştır.

Bu çalışmanın amacı, sanat tarihinde düş kavramının temsillerini incelemek; özellikle Dada ve Gerçeküstücülük bağlamında düş ile gerçek arasındaki etkileşimi araştırmaktır.

2. DÜŞ VE DÜŞSEL YARATIM

Düş sözcüğü şu şekilde tanımlanır:

1. Uykuda zihinde beliren olaylar ve düşünceler bütünü.
2. mec. Gerçek olmayan şey, imge, hayal.
3. mec. Gerçekleşmesi istenen şey, umut. (TDK).

Bu tanımlar, düşün yalnızca bireysel düzeyde gerçekleşen bir olgu olmadığını, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir bağlam içinde vuku bulabilen bir deneyim olduğunu göstermektedir. Bireyin düşü, onun umutları, özlemleri ve hayal gücüyle kurulur ancak bu eğilimler, bireyin yaşadığı toplumun yaşam tarzı, değerleri ve tarihsel koşulları tarafından şekillenir. Sorlin bu bakış açısını somut bir örnekle açıklar: “16. yy. Yunanistan’ında yolculuk düşlerinde at ve araba, 17. yy. İngiltere’inde gemiler, 19. yy.’da trenler, günümüzde ise uçaklar görülür” (2004, s. 181). Bu ifade, teknolojik ve kültürel değişimlere bağlı olarak düşlerin farklı içerikler kazanabildiğini göstermektedir.

Freud’a göre: “Bir düşün içeriği, değişmez bir biçimde, düş görenin kişiliğine, yaşına, cinsiyetine, sınıfına, eğitimine ve yaşam deneyimlerine bağlıdır” (2009, s. 62). Sonuç olarak, düşler, toplumsal bellek ile bireysel

bilinçdışı arasındaki bağlantı noktası olarak görülebilir. Bu açıdan, düşler normal algı biçimlerinden farklıdır çünkü gerçekliği değiştirme ve alternatif gelecekler yaratma yeteneğine sahiptir.

Düşler, anıların, özlemlerin, umutların, korkuların ve arzuların bir karışımıdır, denilebilir. Dolayısıyla uyanırken düşünceler kavramlarla ifade edilirken, düşlerde imgelerle gerçekleşmektedir. İmgeler birleşerek yeni bütünlükler oluşturur; zaman ve mekân kavramları soyutlanır ve farklı bir düzlemde yeniden kurulur.

Jung, düş ile düşlem (fantazi) arasındaki farkı özellikle şu şekilde vurgulamıştır: “Düşler, bilinçdışı ruhun ürünleridir; oysa düşlerde bilinç etkin bir rol oynar.” Sanatsal yaratım, düzenlenmiş düşlerden oluşan fantaziden oluşur (2001, s. 54). Bu yaklaşımla Jung, sanatçının yaratım sürecinde hem bilinçli hem de bilinçdışı seçimlerin rol oynadığını göstermektedir.

Toplumsal dönüşüm dönemlerinde birey, yaşadığı gerçekliğin sınırlarını aşmak için sıklıkla düşleme başvurur. Bu çoğu kez bir kaçış anlamına gelse de yeni bir gerçeklik kurma arzusunu da ifade eder. Bachelard, fantazinin imgelem, ütopya ve kurgu gibi öğeleri içerdiğini ve bireyin bastırılmış arzularını görünür kıldığını savunur (1996, s. 43). Sanatta da doyurulamayan arzular, düşsel imgeler aracılığıyla sanatsal biçimlere dönüşür. Freud bu sürecin amacını şöyle özetler: “Fantazilerin başlıca amacı, bizi gündelik yaşamın yüklerinden arındırmaktır” (2009, s. 61). Dolayısıyla düşsel yaratım, sanatçının kişisel belleği ve duygularından beslendiği kadar kolektif bilinçten de etkilenir. Hançerlioğlu’na göre algı, duyular yoluyla nesnel dünyayı bilince aktarma ve dış dünyanın imgesini bilinçte yeniden kurma sürecidir (2002, s. 114). Bu prosedür, sanatçının gerçekliği düşsel bir dünyaya dönüştürmesine izin verir. Düşsellik, bireysel bilinçdışı ile toplumsal gerçeklik arasında bir bağlantı sağlar.

3. DÜŞ VE TEMSİL: SANATTA DÜŞSELLİĞİN İZLERİ

TDK’ye göre “fantazy, gerçeğin ve olanağın dışında, hayalin serbest işlemeyle meydana getirilen eser”dir. İnsanlar, erişemedikleri arzularını ve bastırılmış isteklerini fantastik imgeler aracılığıyla görünür kılar. Bu eğilim yalnızca resimde değil; edebiyat, tiyatro, sinema ve fotoğraf gibi alanlarda da kendini göstermiştir. Dante’nin İlahi Komedyası, Cervantes’in Don Quixote, Mary Shelley’nin Frankenstein ve Edgar Allan Poe’nun gotik öyküleri,

fantastik öğelerin edebiyatta erken ve güçlü örneklerinden bazıları olarak görülmektedir.

Georges Melies, 19. yüzyılın sonlarında fantastik sinemanın ilk örneklerinden biri olan Aya Yolculuk (1902) filmini çekti ve Oscar Rejlander'ın Hayatın İki Yönü (1857) adlı fotoğrafı, düşsel kurguların fotoğraf aracılığıyla da sergilenebileceğini gösterdi. Bu gibi eserler, gerçekliğin ötesine geçerek ve onu aşarak izleyicinin yazarın düş dünyasına girmesine izin vermiştir.

Orta çağdan itibaren, düşsel öğeler resimlerin çoğunlukla dini hikayeleriyle bağlantılıdır. Rönesans sanatçıları Hieronymus Bosch ve Pieter Brueghel, düşsel gerçekliğin etkileyici örneklerini sunar. Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi'ndeki yarı insan yarı hayvan figürleri ve Brueghel'in Ölümün Zaferi'ndeki iskelet figürleri, düşsel imgeler aracılığıyla dönemin dinsel ve toplumsal sorunlarını yansıtır.

Romantik sanatçılar, Caspar David Friedrich gibi, doğayı ruhsal ve mistik bir kapı olarak görerek insanın düşsel yalnızlığını resmettiler. Sembolizm akımıyla birlikte, 19. yüzyılda Gustave Moreau ve Odilon Redon gibi sanatçılar, düşsel imgelem ve ruhsal deneyimi sanatın merkezine yerleştirdi. Redon'un Cyclops ve Moreau'nun mitolojik-düşsel sahneleri, düş ile sanat arasındaki güçlü ilişkiyi göstermektedir.

Düş, sanat içerisinde 20. yüzyılda Dada ve Sürrealizm tarafından beslenmiştir. Dada, savaşın yarattığı yıkıma tepki olarak ironik ve parçalı bir estetik geliştirdi ve rüyaları ve bilinçdışını yaratıma dahil etti. Dalí ve Magritte'in eserleri rüya ile gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştırırken, Kurt Schwitters'in Merz yapıları gündelik nesnelerin yaratıcı bir araya getirilmesinden ortaya çıkar. Bu tarihsel yörünge, rüya kavramının yalnızca kişisel bilinçdışını yansıtmadığını, aynı zamanda toplumsal ve kültürel etkileşimlerden türeyen yaratıcı bir kaynak olduğunu göstermektedir.

4. DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Dada 1915-1916'da New York'ta, Sürrealizm 1920'lerin başında Zürih'te ortaya çıktı. Dadaistler, I. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımın bir sonucu olarak sanatın ne anlama geldiği ve nasıl kullanılacağı konusunda sorular sordu. Bu sorulara ironik, anarşist ve yıkıcı bir şekilde yanıt verdiler. Bu tavrın görsel karşılıkları olarak Tristan Tzara'nın (1896-1963) şiirsel manifestoları, Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır nesneleri ve Hans Arp'ın (1886-

1966) gelişigüzel kolajları işlev gördü. Ancak sürrealizm, Dada ile kopuş ve iki dünya savaşı arasında görsel sanatları, edebiyatı, müziği ve sinemayı kapsayan bir yaşam tarzı ve felsefe olarak ortaya çıktı.

Dada hareketi, ortaya çıktığı dönemin toplumsal, siyasal ve kültürel olaylarına karşı geliştirdiği anarşist ideolojiyle, sonraki yılların sanatsal perspektiflerini derinden etkilemiştir. Dada, savaşların şiddeti ve anlamsızlığına karşı bir başkaldırı olarak doğmuş; sanatı doğrudan eleştirel ve yıkıcı bir eylem biçimine dönüştürmüştür.

Hasan Bülent Kahraman dönemin ruhunu şöyle özetler: “Gerçeği temellendirmek için I. Dünya Savaşı’nın gergin öncesi ve yıkımlarla dolu sonrası düşünülmelidir... Sanat, yavaş yavaş kapitalist sınıfın kendisini ve parasını aklamak için kullandığı bir araç olmaya doğru sürüklenmektedir... Bunun ardından gelen şeyin, sanatçının egemen sınıflarla ve kurumlarla alay etmesi, onları aşağılaması oluşunu yadırgamamak gerekir” (1991, s. 64).

Dada, yalnızca siyasal ve kültürel yapılara değil, bütün sistem dayatmalarına ve yerleşik sanatsal normlara da tepki göstermiştir. Yıkıcı tavrıyla, “yerine bir şey koyma” kaygısı gütmeksizin reddetmiştir. Bu nedenle Dada için doğaçlama ve mantıktan uzak deneysel eylemler büyük önem taşır. Genç’in ifadesiyle, “Dada insanlığın uygarlık adına parçalanışına isyan eder... bir coşku, bir yigitlek gösterisidir” (1983, s. 48).

Dadacılar sanatın her alanında etkin olmuş; özellikle otomatizmin ilk örnekleriyle deney yaparak daha sonra Gerçeküstücülüğe zemin hazırlamışlardır. Rastlantısallığa dayalı şiirler, anlamsız sözcük dizileri ve fonetik oyunlar, edebiyatta radikal bir kırılma yaratmıştır. Tzara’nın “Rastlantısal Şiir” yöntemi, sözcükleri bağlamlarından ayırarak yeni anlamlar üretmeyi amaçlamış; bu yaklaşım dilin otoritesine meydan okumuştur (Rona, 2008, s. 376). Dadacılar, günlük hayatın olağan nesnelere yeni manalar yükleyerek sanatın sınırlarını genişletmişlerdir. Bu yaklaşımın en etkileyici örneği, Marcel Duchamp’ın Çeşme (1917) adlı eseridir, denilebilir. Sanatçının basit bir pisuvarı galeriye taşıması, sanatın yalnızca estetik bir provokasyon olarak da kullanılabileceğini gösterdi. Kahraman, Duchamp’ın Çeşme’sinden akan suyla Dada ve Gerçeküstücülük dolmuştur... Bununla birlikte, onu hazırlayan koşullar da aynı şekilde önemlidir (1991, s. 64).

Khayati’ye göre dadacılar sözcüklerin masumiyetini bilinçli olarak reddetmiş ve dil kurumların en kötüsü olduğu için yıkılmalıdır (1988, s. 57). Bu dil karşıtı tutum, saldırının sanata ve düşünce sistemlerine yöneldiğini göstermektedir.

Dada'nın yarattığı eleştirel zemin, Gerçeküstücülüğü beslemiştir; ancak Gerçeküstücülük, Dada'nın yıkıcı tutumunu aşarak yeni ve yaratıcı bir dil inşa etmiştir. Paris'te akademik sanatın hâkim örneği İzlenimcilik iken, Dışavurumculuk, Kübizm ve Gelecekçilik akademi dışı güçlü yönelimler olarak öne çıkmakta idi (Yılmaz, 2005, s. 132). Gerçeküstücülük, bilinçdışına yönelişiyle bu arayışlar arasında ayrılmıştır. Mehmet Yılmaz'a göre, “Gerçeküstücülük, burjuva değerlerine ve akademik sanat eğitime saldırdığı için Dadanın doğal devamı olarak görülebilir” (2005, s. 132). Hans Richter ise Dada'yı, Avrupa'da savaşın patlamasıyla ortaya çıkan bir fırtınaya benzetir: “Geçtiğinde arkasında yeni anlatım biçimleri, yeni malzemeler, yeni formlar, yeni düşünceler, yeni yönelimler ve yeni insanlar bırakmıştır. 1922'de dağıldığında sanatçıların çoğu Gerçeküstücülüğü oluşturmuştur” (Rona, 2008, s. 376).

1920–1923 yılları arasında Dada içinde ayrışmalar başlamıştır. Breton, Dada'dan ayrıldıktan kısa süre sonra *La Révolution Surréaliste* dergisini yayımlayarak akımı tanıtmış ve 1924'te *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*'yu kaleme almıştır. Manifestoda Breton, Gerçeküstücülüğü, düşüncenin gerçek işleyişini “saf psişik otomatizm” yoluyla; aklın ve ahlakî yargıların denetiminden bağımsız biçimde ifade etme çabası olarak tanımlar (Smith, 2004, s. 135). Bu yaklaşım, bilinçdışını doğrudan sanatın merkezine yerleştirir.

Sigmund Freud'un düşler ve bilinçdışı üzerine düşünceleri, Gerçeküstücü sanatın önde gelen ismi Breton'u derinden etkilemiştir. Bilinçdışına, mantıksal düzeni askıya alarak erişilebileceğini düşünen sanatçılar, resmi görünenin değil zihnin temsili olarak gördüler. Bu doğrultuda, akıl-dışı yöntemlerle yeni düşsel evrenler kurdular (Rona, 2008, s. 590). Breton, sürreali “düşünce sürecini mantık ve us kurallarıyla sınırlamadan, estetik önyargılardan arındırarak saf psişik otomatizmi aktarmak” olarak tanımladı (2008, s. 590).

Gerçeküstücü resmin temeli ruhsal etkinliktir. Tzara'nın “şiirsel” diye nitelediği bu etkinlik, hayal gücünün aracılık ettiği ruhsal itkilerin işlevidir. Passeron'un ifadesiyle Gerçeküstücülük, “görünen ve görünmeyen dünyaların tartışıldığı bir oyun alanı”dır (Passeron, 2000, s. 21).

1918'de sona eren savaşın yarattığı yıkım, kültürel duyarlığın körelmesi ve propaganda dili, sanatçıları rasyonel kalıpların dışına itmiş; yeni bir özgürleşme estetiği arayışını hızlandırmıştır. Savaş öncesi modernizmin

verimli zemini (Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm; müzikte Stravinski/Schönberg; edebiyatta Apollinaire/Joyce; sahnede Craig/Diaghilev vb.) Gerçeküstücülüğe deneysel ve disiplinlerarası bir arka plan sunmuştur (Passeron, 2000, s. 8). Gerçeküstücüler önce edebiyatta görünür olmuş; *La Révolution Surréaliste* ve *Littérature* dergileri siyasal ve estetik metinlere ev sahipliği yapmıştır. Görüş ayrılıklarının artması üzerine Breton, *İkinci Manifesto*'yu (1929) yayımlamış ve akımın hedefini, karşıtlıkların (yaşam/ölüm, gerçek/düş vb.) tek bir “üst-gerçeklik” noktasında kesişmesini saptamak olarak tanımlamıştır (Passeron, 2000, s. 35).

Zamanla edebi üretimin yanına plastik sanatlar güçlü biçimde eklenmiştir. Dada'dan devralınan dergi kültürü, sürreal söylemin yayılımında belirleyici olmuştur. 1930'larda *Minotaure* dergisi akımı uluslararası ölçekte görünür kılmış; II. Dünya Savaşı'nın baskısıyla pek çok sanatçı göç etmiş; New York merkezli *WWW* gibi yayınlar (Breton, Duchamp, Ernst) daha küçük kadrolarla üretimi sürdürmüştür. Değişen coğrafi ve ekonomik koşullar, sürreal pratiğin biçim ve tema çeşitliliğini artırmıştır.

Gerçeküstücüler, sistem karşıtı bir konumlanışla marjinalleştirilen tüm öznelerle etik bir dayanışma tahayyül etmişlerdir (Passeron, 2000, s. 35). Odak noktaları “insanın özü”dür: savaş ve baskı altında ezilen bireyin iç sesi, değerleri ve özgürleşme imkânıdır. Bu nedenle Gerçeküstücülüğün gerçeklik anlayışı tekil doğruculuktan ziyade şiirsel ve görelî bir gerçekliktir; üretim, geleneksel değerlere karşı bir bilinç yükseltme işlevi görür (Genç, 1983, s. 91).

Gerçeküstücüler, Dada'nın yıkıcı tutumunun yerine otomatizm ve onerizm (düşçülük) gibi yöntemlerle bilinçdışını görünür kılmışlardır. Freud'un düş kuramları, düşlerde yer değiştirme ve yoğunlaştırma mekanizmaları ile bastırılmış arzuların simgesel dili için kuramsal dayanak sağlar. Bu bağlamda Pierre Roy düşlerini tuvale taşır (*Merdivendeki Tehlike*, 1927); Marc Chagall masalsi ve çocuksu atmosferlerle düş etkisini güçlendirir (*Üç Mum*, 1938–40).

Düşler, Gerçeküstücüler için hem sınırsız bir imge kaynağı hem de bir yöntemdir. Onerizm, uykuda ya da uyanık görülen düşlerin rasyonel dizgeyi askıya aldığı; imgelerin duyuşsal etkiler altında örgütlendiği hâlleri kapsar (Passeron, 2000, s. 266). Bu yöntemler kimi zaman “kurgulanmış düş” tartışmalarını doğurmuş; akımın sinemaya yönelimi de buradan beslenmiştir: Dalí & Buñuel'in *Bir Endülüs Köpeği* (1929); Picabia & René Clair'in *Entr'acte* (1924) gibi örnekler, düş mantığını zaman-mekân kırılmalarıyla somutlar.

Gerçeküstücülük akımının anlatısal tarafı düzyazıya, uçucu tarafı şiire benzer. Gerçeküstücü hareketler ve sergiler, normal dünyayı bir oyun alanına dönüştürerek algıyı bozmuştur. Le cadavre exquis, kolektif yazı-çizim oyunu olarak bilinen bir yöntemdir; Eros gibi deneyimsel yerleştirmeler, izleyiciyi ritüel, beden, fetiş ve doğum-yeniden doğuş gibi duysal temalar üzerinden duysal bir yolculuğa davet eder (Azeri, 2000, s. 94-97).

Salvador Dalí (1904–1989), gerçeküstücülüğün en tanınmış temsilcilerinden biri olarak, düşlerin gerçekliğini gerçekçi imgelerle betimleyerek gerçeküstücü bir yaklaşım benimsemiştir. Belleğin Azmi (1931) tablosunun eriyen saatleri, zaman ve mekân algılama yeteneğini gösterir. Rene Magritte (1898-1967), İmgelerin İhaneti (1929) ile nesne-imge ilişkisini sorguladı. Alışılmadık bağlamlarda sıradan nesneleri kullanarak düşsel paradokslar yarattı. Max Ernst (1891–1976) deneysel yaklaşımları kullanarak bilinçdışının imajlarını bulmuştur.

Dalı'nın Belleğin Azmi tablosu, düşsel estetiği en iyi şekilde temsil eder. Kompozisyonadaki eriyen saatler, zamanın bilinçdışı olarak hareket eden ve sabit olmayan bir şey olarak algılandığını göstermektedir. Manzara durağanlığı ile nesnelerin eriyerek biçim değiştirmesi arasındaki karşıtlık, izleyicide rüya gibi bir çelişki uyandırır. Bu, Freud'un “düş, bastırılmış arzuların ve bilinçdışının simgesel dilidir” fikrinin görselleştirilmesini sağlar. Zaman kavramı irrasyonel bir deneyime dönüştüğünde, düş ve gerçek arasındaki sınırlar ortadan kalkar.

Magritte'in İmgelerin İhaneti adlı çalışması, “Bu bir pipo değildir” (Ceci n'est pas une pipe) yazısıyla eşlik edilen bir pipo imgesi üzerinden, sanatın gerçek ile imge arasındaki ilişkiyi nasıl sorguladığını gösterir. Magritte burada görülen ile düşünülen arasındaki uçurumu vurgular: Resimdeki pipo yalnızca bir temsildir; asla nesnenin kendisi değildir. Bu paradoksal yaklaşım, düş mantığını sanat aracılığıyla görünür kılar. Düşlerde de nesneler anlamlarından kopar ve farklı bağlamlarda yeniden kurulur. Magritte'in amacı, izleyiciyi günlük olağan gerçekliği sorgulamaya yöneltmek ve düşünce ile temsil arasındaki boşluğu hissettirmektir.

Bu örnekler, Dada ve Gerçeküstücülüğün yalnızca birer sanat akımı olmadığını onların aynı zamanda estetik deneyimler olduğunu ve düş ile gerçek arasındaki sınırları zorladığını göstermiştir. Sanatta düşsel olanın temsili hem toplumsal gerçeklikten kopuş duygusunu hem de bireysel bilinçdışını göstermiştir.

5. SONUÇ

Bu çalışma, farklı tarihsel dönemlerin akışı içinde düş kavramı ile sanat arasındaki derin bağı çözümlemiştir. Düşün yalnızca bireysel bilinçdışının bir sonucu olmadığını, aynı zamanda kültürel deneyimler ve toplumsal bellek tarafından temsil edildiği de gösterilmiştir. Düşler, sanatçılar tarafından farklı zamanlarda eleştiri, kaçış ve özgürleşme aracı olarak kullanılmıştır. Dada ve Gerçeküstücülük, düşlerin sanatsal yaratımda ortaya çıkmış olan dönüştürücü enerjisini en güçlü biçimde sergilemiştir. Estetik, simgesel ve felsefi boyutlar taşıyan sanat yapıtları, düş ile gerçek arasındaki sınırı çizer. Bu nedenle düşler, sanatçının evrensel ve kişisel düzeyde kendini ifade etmesinin vazgeçilmez araçlarıdır. Düş kavramını yalnızca psikolojik ya da felsefi bir fenomen olarak değil, sanat tarihinde önemli bir yaratıcı unsur olarak yeniden değerlendirmek bu çalışmanın önemli bir parçasıdır.

Düşsel imgelerin farklı mecralarda (resim, fotoğraf, performans ve dijital sanat gibi) incelenmesi, günümüz çağdaş sanatının disiplinlerarası yapısı göz önüne alındığında yeni fırsatlar sunabilir. Sonuç olarak, gelecekteki araştırmalar, düş ile gerçek dünya arasındaki ilişkiyi daha geniş bir bakış açısıyla incelemelidir.

KAYNAKÇA

- Azeri, N. (2000). *Görsel sanatlarda oynunsallık* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası*. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Freud, S. (2009). *Düşlerin yorumu I ve II*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Genç, A. (1983). *Dada* (Yayımlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Hançerlioğlu, O. (2002). *Felsefe terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jung, C. G. (2001). *İnsan ruhuna yöneliş*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kahraman, H. B. (1991). *Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi*. İstanbul: Hürriyet Yayıncılık.
- Khayati, M. (1988). Esir alınmış sözlükler. *Defter Dergisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Passeron, R. (2000). *Sürrealizm sanat ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rona, Z. (2008). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. İstanbul: YEM Yayın.
- Sorlin, P. (2004). *Düş söylemleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2010, 19 Temmuz). *TDK sözlük*. Erişim adresi: <http://www.tdk.gov.tr>
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

RESİMDE MEKÂN VE TEK NESNE ETKİLEŞİMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME⁴

Yunus KAYA⁵

1. GİRİŞ

Sanat, insan varoluşunun temel deneyimlerini görsel dil aracılığıyla anlamlandırma ve ifade etme çabasıdır. Bu süreçte, resimsel yüzeyde mekân ile tek/tekil nesne arasındaki ilişki estetik bir düzenlemenin ötesinde, anlam üretimine yön veren diyalektik bir temel oluşturduğu kabul edilir. Bu etkileşim, temsil, gerçeklik ve algı gibi sanatın merkezi meselelerini yansıtırken izleyiciyi kavramsal bir sorgulama sürecine dahil eder.

Tarihsel olarak, mekân ve nesne temsili sanatın epistemolojik dönüşümleriyle eş zamanlı olarak bir evrim geçirmiştir. Rönesans perspektifi nesneyi rasyonel bir mekâna yerleştirirken, 20. yüzyıl modernizmi bu ilişkiyi biçimsel ve kavramsal düzeyde dönüştürmüştür. Ancak modernliğin ilerleyen dönemlerinde bu ilişki eleştiriye uğramıştır. Merleau-Ponty'ye göre mekân, yalnızca koordinatlar ağı değil, bedensel deneyimle kurulan süreklilik içeren bir yapıdır. Nesne de yalnızca görülen değil, bedeninin dünyayla ilişkisi içinde anlam kazanan bir varlıktır (Merleau-Ponty, 2013).

Bu çalışma, resimsel mekân ile tekil bir nesne arasındaki diyalektik ilişkinin dönüşümünü incelemektedir. Temel odak, bu ilişkinin yalnızca görsel bir düzenleme olmadığı, aynı zamanda toplumsal anlamın ve gerçeklik kurgusunun nasıl şekillendiğine dair derin bir sorgulama yarattığıdır.

Klasik dönemde perspektif ve ışık-gölge teknikleriyle oluşturulan üç boyutlu yanılsama, modernizmle birlikte resmin düzlemsel gerçekliğine yerini bırakmış; Soyut Dışavurumculuk ise derinliği fiziksel olmaktan

⁴ Bu çalışma, Doç. Dr. Yüksel Göğebakan danışmanlığında 08.10.2015 tarihinde tamamlanan “*Resimsel Kompozisyonlar İçerisinde Mekân ve Tek Nesne İlişkisi*” başlıklı yüksek lisans tezi (İnönü Üniversitesi, Malatya–2015) esas alınarak hazırlanmıştır.

⁵ Dr. Öğr. Üyesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, y_kaya@outlook.com, ORCID: 0000-0002-3668-3320.

çıkarak metafizik bir boyuta taşımıştır. Günümüzde dijital teknolojiler, fiziksel gerçekliğe bağlı olmayan sanal mekânlar ve nesneler üretirken, sanatçının öznel algısı da resim yüzeyine yansımaktadır. Bu süreçte mekân, salt fiziksel bir yer olmaktan çıkarak estetik, kültürel, bireysel ve teknolojik araçlar ve yazılımlarla şekillenen çok katmanlı bir kavrama dönüşmüştür.

Aydınlanma sonrası düşünsel dönüşümler, sanatçıları geleneksel temsil biçimlerini kökten sorgulamaya yönlendirmiştir. Bu bağlamda modern sanatta resim yüzeyi, anlamın ve mekânın inşa edildiği düşünsel bir düzlem olarak ele alınır. Yüzeydeki tekil nesne ile mekân arasındaki ilişki, görsel olduğu kadar felsefi ve kavramsal bir sorgulama alanına dönüşmüştür. Bu araştırma, temsil, maddesellik, boşluk ve kavramsallaştırma gibi temalar üzerinden, nesnenin temsilden bağımsızlaşarak salt bir fikir haline geliş sürecini modern dönem örnekleriyle analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Bu metin, resimde mekân-nesne diyalektiğini, modern ve çağdaş sanat pratiğinde bu ilişkinin dönüşümünü kritik derecede örneklendiren şu yapıtlar üzerinden somutlaştırarak çözümlemeyi amaçlamaktadır: Van Gogh'un *A Pair of Shoes* (Ayakkabılar, 1886) yapıtında nesnenin içkin anlamı ve aurası; Maleviç'in *White on White* (Beyaz Üzerine Beyaz Kare, 1918) çalışmasında nesnenin mekân içinde eriyerek metafizik bir boyut kazanması; Rothko'nun *Soyut Renk Alanı: No. 7* (1960) adlı yapıtında duygunun salt bir mekânsallığa dönüşümü; Lucio Fontana'nın *Spatial Concept, Waiting* (Mekânsal Kavram: Bekleyiş, 1958-1968) serisinden örneklerde resimsel yüzeyin ötesindeki mekânın fiziksel olarak maddeselleşmesi; Magritte'in *La Trahison des Images* (İmgelerin İhaneti, 1929) adlı yapıtında temsilin dilsel düzlemde sorgulanması ve nihayet Joseph Kosuth'un *One and Three Chairs* (Bir ve Üç Sandalye, 1965) enstalasyonunda nesne, imge ve dil üçlüsü arasındaki kavramsal ilişkiler. Disiplinlerarası bir perspektifle yapılacak olan bu analizler, sanatın anlam üretme sürecindeki bu kritik ilişkinin merkezî rolünü ortaya koymayı hedeflemektedir.

2. SEÇİLİ YAPITLAR ÜZERİNDEN İNCELEME

Resim yüzeyi, iki boyutlu bir düzlem olmasına rağmen, mekânsal derinlik ve nesnelerin varlığına dair ikna edici bir yanılsama yaratarak çok katmanlı bir görsel alan sunabilir. Bu bağlamda mekân, salt bir optik illüzyon olmanın ötesine geçer; resmin anlamını taşıyan ve şekillendiren temel bir bileşene dönüşür. Tekil nesne ise bu kurgusal mekân içinde somutlaşan ve

resmin anlam odağı haline gelen bir unsurdur. Modern sanat pratiklerinde, resim yüzeyi, mekân ve tekil nesne arasındaki bu ilişki, farklı biçimlerde sorgulanarak hem görsel deneyimi hem de temsilin geleneksel sınırlarını zorlamıştır.

Vincent van Gogh'un *A Pair of Shoes/Ayakkabılar* (1886) çalışması, resimsel mekân ile tekil nesne arasındaki ilişkiyi hem görsel hem de felsefi düzlemde sorgulayan önemli bir yapıt olarak öne çıkar. Sanatçı, gündelik hayatın sıradan bir nesnesi olan ayakkabıyı, minimalist ve soyut ancak karmaşık bir zemin üzerine yerleştirerek, nesnenin mekânsal varlığını ve ontolojik anlamını ön plana çıkarmaktadır (bkz. Görsel 1). Bu yaklaşım, geleneksel kompozisyon anlayışından bilinçli bir sapmayı temsil eder; mekân, salt bir arka plan olmaktan çıkarak nesnenin varlığını tanımlayan ve anlamlandıran dinamik bir bileşene dönüşür. Van Gogh'un ayakkabıları konumlandırma biçimi, klasik perspektif kurallarını askıya alarak nesne-mekân hiyerarşisini bulanıklaştırmakta ve izleyicinin dikkatini nesnenin sosyal gerçekliğine ve yalnızlığına odaklamaktadır.



Görsel 1. Vincent van Gogh, *A Pair of Shoes/Ayakkabılar*, 1886, Tuval üzerine yağlı boya, 38,1×45,3 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

Sanatçının kendine has fırça darbeleri ve zengin renk kullanımı, mekân ile nesne arasındaki karşılıklı tamamlayıcı ilişkiyi güçlendirir. Mekân, boşluk ve soyutlukla tanımlanırken; ayakkabılar bu boşluğun içinde, adeta yıpranmış, zamana ve zorluklara meydan okuyan varlıklar olarak resmedilmiştir. Bu diyalektik gerilim, nesneyi mekânsal bağlamda yalıtarak onu sıradan bir

fiziksel obje olmaktan çıkarır ve insani varoluşun simgesel bir taşıyıcısına dönüştürür.

Sanatçının bu yaklaşımı, gündelik ve sıradan bir nesneye metaforik bir derinlik kazandırarak onu evrensel bir anlatım aracı haline getirmiştir. Tıpkı Martin Heidegger'in (2011, s. 29) belirttiği gibi: "Van Gogh'un resmi hakikatte aracın yani bir çift çiftçi ayakkabısının açılımıdır." Bu ifade, resmin yalnızca bir ayakkabı tasviri değil, onun taşıdığı tüm anlamların, emeğin ve hayatın bir nevi yansıması olduğunu gösterir. Van Gogh'un kişisel deneyimleriyle örtüşen bu yaklaşım, ayakkabıları evrensel bir melankolinin nesnesi haline getirir. Böylece ayakkabılar, sanatçının imgesini ve dünyaya bakışını yansıtan anlamlı öğeler olarak okunabilir. Mekân, pasif bir zemin olmaktan çıkarak, nesnenin anlamını üreten ve görselleştiren aktif bir bileşen işlevi görür. Tekil nesne olan ayakkabılar, resmin yüzeysel gerçekliğiyle etkileşim içindedir. Bu yaklaşım, nesneyi sosyal ve insani bir unsur olarak konumlandırır; izleyicide onun ardındaki yaşanmışlığa dair çağrışımlar uyandırarak, nesnenin fiziksel varlığı ile sembolik anlamı arasında güçlü bir köprü kurar.

Ayrıca çalışma, doğa/kültür ayrımının ötesine geçerek, tekil bir nesne üzerinden kırsal yaşamın toplumsal izdüşümünü sorgular. Sanatçı, ayakkabıları bireysel bir temsil olarak değil, toplumsal bir sınıfın ve kırsal mekânın göstergesi olarak konumlandırır. Kültürel bir nesne olarak Ayakkabılar, hem üretim biçimlerinin hem de insan emeğinin izlerini taşıyarak, tekil nesne aracılığıyla kolektif bir yaşam pratiğine gönderme yapar (lebriz.com, 2015). Bu durum, Jean Baudrillard'ın (2011) nesnelere dair kuramını akla getirir. Baudrillard'a göre eski nesneler, yalnızca işlevsel objeler olmakla kalmaz, aynı zamanda geçmişle, atalarla ve kimlikle kurulan simgesel bağları temsil ederler. İşlevsel nesneler zamanla geçerliliğini yitirirken, eski nesneler çağ dışı kalmış olsalar da sahibinin kimliğinin ayrılmaz bir parçası haline gelir.

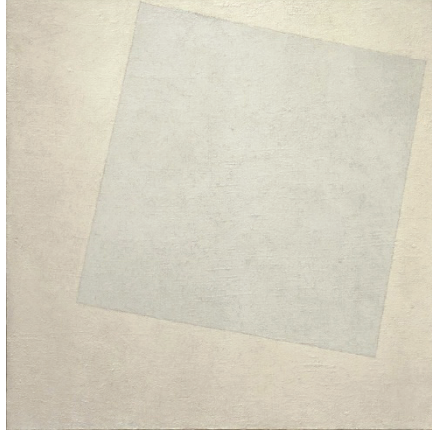
Heidegger'in bu yapıt üzerine yaptığı felsefi çözümleme, bir nesnenin anlamının temsil ettiği dünyayla kurduğu varoluşsal ilişkiyle ortaya çıktığını vurgulayarak destekler. Heidegger'e (2011) göre bu resim, sanatın sadece bir temsil veya estetik bir nesne olmanın ötesinde, varlığın özünü açığa çıkaran bir işleve sahip olduğunun kanıtıdır. Zira bu resimde gerçeklik, nesnelerin "basit" bir tasvirden ziyade; onların taşıdığı tarih, emek, mücadele ve ait oldukları mekânla kurdukları diyalektik ilişki üzerinden kendini gösterir. Nitekim, resimdeki ayakkabıların ait olduğu yer görünmezdir; ne tarla, ne toprak ne de ayakkabıları giyen kişi doğrudan betimlenmiştir. Ancak buna

rağmen ayakkabılar, bu yokluğu duyulur kılacak biçimde var olmaktadır; yıpranmış derileri ve çamur içindeki bağlarıyla, görünmeyen bir dünyanın izlerini üzerlerinde taşımaktadırlar.

Teknik açıdan, resmin yüzeyindeki fırça darbeleri ve renk geçişleri, mekân ile nesne arasındaki sınırları bilinçli olarak muğlaklaştırarak dinamik bir bütünlük oluşturur. Ayakkabıların koyu, yıpranmış dokusu ile çevresindeki nötr boşluk arasındaki kontrast, nesnenin mekânsal izolasyonunu vurgularken aynı zamanda soyutlukla somutluk arasında köprü kurar.

Kısaca, Van Gogh'un *Ayakkabılar* adlı çalışmasında mekân, nesnenin anlamını oluşturan ve dönüştüren aktif bir yapı olarak işlev görürken; nesne ise mekânın soyutluğunu anlamlandıran karşıt bir unsur haline gelmektedir.

Kazimir Maleviç'in *White on White / Beyaz Üzerine Beyaz Kare* (1918) ikonik yapıtı ise, sanatta (tek)nesne-mekân ilişkisini yeniden düşünmemizi sağlayan önemli bir başka çalışmadır. Maleviç, nesne ve mekânın geleneksel temsil biçimlerinden uzaklaşarak bu unsurları en sade ve soyut hallerine indirgemeyi amaçlamıştır. Çalışmada, nesnenin somut biçimini ve mekânın illüzyonistik derinliğini ortadan kaldırarak, onları yalnızca saf geometrik formlar ve renk alanları olarak yeniden tanımlamıştır. Beyaz bir kare, yine beyaz bir zemin üzerinde neredeyse silikleşerek mekânla bütünleşir ve statik, minimalist bir bileşene dönüşür. Nesnenin geleneksel anlamdaki görünürlüğü ve mekânsal etkisi bilinçli olarak minimize edilmiştir. Üst üste binen beyaz kareler, hem tekil nesneler hem de resimsel yüzeyde mekânsal katmanlar olarak işlev görür. Mekân, artık pasif bir arka plan değil, nesnelerin varlığını şekillendiren aktif ve dönüştürücü bir unsurdur. Karelerin hafif açılı konumu ve ton farklılıkları, mekânda derinlik ve dinamik bir hareket algısı yaratırken, nesnelerin mekânla bütünleşmesini sağlar (bkz. Görsel 2).



Görsel 2. Kazimir Malevich, White on White/Beyaz Üzerine Beyaz Kare, 1918, Tuval üzerine yağlı boya, 79.4 x 79.4 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York.

Maleviç'in bu yaklaşımı, nesne ve mekânın figüratif ve anlatısal bağlamdan arındırılması gerektiği felsefesine dayanmaktadır. Sanatçıya göre gerçekte nesne diye bir şey yoktur; insanın tüm tasavvurlarını ve dünyayı tanıma çabalarını bıraktığı noktada gerçekliğin “hiçlik” boyutuna erişilebileceğini savunur (Tunalı, 1992). Bu felsefi arka plan, *Beyaz Üzerine Beyaz Kare*'de somut bir ifade bulur: Kare, varlık ile yokluk arasındaki sınırda konumlanır ve somut olan ile ideal olan arasındaki gerilimi yansıtır.

Sanatçının bu tutumu, izleyicinin doğrudan nesnel çağrışımlar yerine biçim ve renk ilişkilerine odaklanmasını sağlar. Bu düşünce, Minimal sanatın temel prensipleriyle örtüşmekte ve nesne ile mekânın içeriğini en aza indirgeyen yapıtın öznel ifadesini biçimsel sadelikle ortaya koymaktadır (Döl ve Avşar, 2013).

Bu bağlamda, benzer bir yaklaşımın Mark Rothko'nun *Soyut Renk Alanı* resimlerinde de görüldüğü söylenebilir. Rothko'nun *Soyut Renk Alanı* resimleri, geleneksel temsiliyeti reddederek izleyici merkezli bir dil geliştirir. Renk blokları, fiziksel nesneler yerine izleyicinin algı ve duygusal deneyimiyle anlam kazanır. Her bir renk alanı bağımsız bir tekil nesne işlevi görürken, diğerleriyle ilişkisi üzerinden bütünlüklü bir mekân inşa eder.

Sanatçının 1947 ile 1950 yılları arasında olgunlaştırdığı bu özgün üslup, kendine has bir estetik dil kurmasına olanak sağlamıştır. Bu döneme ait yapıtlarında, çoğunlukla zemin üzerine konumlandırılmış iki ya da üç adet yumuşak kenarlı ve geçirgen dokulu dikdörtgen form öne çıkar (Lynton,

2009). Söz konusu resimlerde, alt katmanlardan yüzeye doğru yükselen belirsiz renk geçişleri, dinamik bir hareketlilik ve kozmik bir derinlik hissi yaratır. İç içe geçmiş bu geçirgen renk katmanları, izleyiciyi duygusal ve varoluşsal bir deneyim alanına davet eder. Her bir renk alanı, bu bütünlüklü mekânın içinde kendine özgü bir varlık kazanan bağımsız bir nesneye dönüşür.

Rothko'nun mekân ve nesne kurgusu, Maleviç'in süprematist kompozisyonlarıyla belirgin bir karşıtlık oluşturur. Maleviç nesne ve mekânı maddesellikten arındırarak mutlak soyutlamaya ulaşmayı hedeflerken, Rothko izleyiciyi içine çeken duygusal ve metafizik bir derinlik sunar. Maleviç, nesnenin tümüyle ortadan kaldırılmasını 'sıfır noktası' kavramı üzerinden düşünerek, sanatı maddi dünyanın temsillerinden arındırmaya çalışırken; Rothko'nun renk alanları izleyiciyi duygusal ve metafizik bir etkileşime davet eder (Jones, 2008). Öte yandan, Maleviç'in geometrik formları kesin, statik ve evrensel bir gerçekliği temsil ederken; Rothko'nun renk alanları doğal, dinamik ve izleyicinin öznel deneyimine dayalıdır.

Bu bağlamda sanatçının 1960 tarihli *Soyut Renk Alanı: No. 7* eseri, görsel dilini geometrik biçimlerin düzeni ve boya katmanlarının fizikselliği üzerine inşa eder. yapıttaki dikdörtgen formlar, keskin konturlardan arınık, geçirgen kenarlarıyla geleneksel nesnelerden ziyade boyanın maddesel gerçekliği üzerinden varlık kazanır. Bu biçimler statik öğeler olmaktan çıkarak sürekli bir oluş hâlindeki kozmik alanda varlıklara dönüşür. Her bir renk alanı, diğerleriyle kurduğu ilişki ağıyla mekânın bütünlüklü yapısını inşa eder (bkz. Görsel 3).



Görsel 3. Mark Rothko, *Soyut Renk Alanı: No. 7*, 1960, oil on canvas, 266.7×236.2 cm, Modern Sanat Müzesi, Nagano-shi

Sanatçının şeffaf boya katmanlarıyla oluşturduğu yüzey, optik bir derinlik yanılsamasının ötesine geçerek, fiziksel nesne ile mekânsal algı arasında bir düşünce alanı yaratır. Üst üste binen saydam renk alanları, nesne ile mekân arasındaki ayrımı belirsizleştirir ve izleyiciyi sabit bir bakış açısından kurtararak yüzeyi hem görsel hem de duysal deneyimlenebilir bir mekâna dönüştürür. Bu sayede tekil nesneler, mekânı işgal eden unsurlar olmaktan çıkıp mekânla bütünleşerek onu dönüştürür.

Rothko'nun kıvı, siyah ve turuncu gibi güçlü renkleri, hem evrensel bir sonsuzluk hissi uyandırır hem de boyanın fiziksel dokusunu hissettirir. Sanatçının geleneksel perspektiften uzak “kozmiık mekân” anlayışında, her dikdörtgen form kendi rengi ve dokusuyla bağımsız bir nesneye dönüşerek mekânın duygusal tonunu belirler. Rothko, nesne kavramını boyanın maddeselliğı üzerinden yeniden tanımlar; renk geçişleri ve dokusal farklılıklar bu formlara dinamik bir karakter kazandırır.

Buna karşılık, Lucio Fontana'nın radikal eylemi, Rothko'nun kuşatıcı duygusal mekân anlayışının aksine, mekânı temsil düzleminden somut gerçekliğe taşır. Fontana'nın tuval yüzeyine maket bıçağıyla uyguladığı kesikler ve açtığı delikler, iki boyutlu resim düzlemi ile üç boyutlu fiziksel mekan arasında dinamik bir ilişki kurar. Nitekim, Michael Auping'in (2007) de işaret ettiğı gibi, Fontana'nın bu eylemi, sanat yapıtının ne olduğuna ve nerede var olduğuna dair genel kabulleri altüst eder. Sanatçı bu fiziksel müdahalelerle, izleyiciyle doğrudan ilişki kuran, deneyimlenebilir ve somut bir mekân fikrinin doğmasına katkı sağlamıştır. Böylece mekân, izleyici ile sanat nesnesi arasında kurulan algısal bir ilişkiye dönüşür.

Fontana, sanat kuramında soyut bir sınır olarak tanımlanan çizgi kavramını fiziksel müdahaleyle dönüştürür. Tuvalle attığı kesikler, soyut çizgiler olmayıp dokunulabilir, maddi varlıklardır. Bu müdahale çizgi ve sınır kavramlarını yalnızca yeniden yorumlamakla kalmaz, maddesel gerçeklik temelinde yeniden inşa eder. Kesik, hem kavramsal hem fiziksel bir mekân yaratarak özerk bir nesneye dönüşür ve temsilin aracı olmaktan çıkıp temsilin bizatihi kendisi haline gelir.

Fontana'nın bu girişiminin somut bir ifadesi, *Spatial Concept, Waiting* (Mekânsal Kavram: Bekleyiş, 1958-1968) serisinde açıkça görülür. Bu seri incelendiğinde, tuval yüzeyine yapılan müdahalelerle mekân ve tekil nesne ilişkisinin dönüşümünde önemli bir dönüm noktası ile karşılaşırız. Sanatçının tuval üzerine açtığı yarıklar, yüzeyin fiziksel bütünlüğünü bozarak

onu iki boyutluluktan çıkarıp mekânsal bir varlık haline getirir. Buradaki tekil nesne, kesiklerin kendisidir; ancak bu, betimlenmiş bir nesne değil, doğrudan bir eylemin izi olarak karşımıza çıkar. Mekân, yüzeyin arkasında tahayyül edilen boşlukla genişler ve Fontana'nın müdahalesi yüzeyi temsilin alanı olmaktan çıkarıp mekânın kendisi haline getirir (bkz. Görsel 4).



Görsel 4. Lucio Fontana. Spatial Concept: Waiting/Mekânsal Kavram: Bekleyiş. 1960. Tuval, 93x74 cm, Tate Galerisi, Londra, Birleşik Krallık

Fontana'nın Milano'da "Tagli" (kesikler) olarak anılan bu eserleri, iki boyutlu tuval yüzeyini fiziksel ve kavramsal olarak aşma çabasının sonucudur. Sanatçı 1940'ların sonundan itibaren tuval ve kâğıt yüzeylerini kesmeye başlamış, 1950-60'larda bu eylemi kendine özgü bir sanatsal dile dönüştürmüştür (Howarth, 2000).

Fontana'nın kesikleri, resim sanatının temel bileşenlerini (özellikle nesne ve mekân algısını) kökten sorgulayan bir girişimdir. Geleneksel resimde mekân, ışık-gölge ve perspektifle yanılısma olarak aktarılırken, Fontana tüm bu metotları reddeder. Onun tuvale attığı kesikler, yüzeyi aşarak somut derinlik pencereleri açar ve çizgi kavramını soyut bir sınırdan maddi bir varlığa dönüştürür. Bu müdahale, kesigi temsilin aracı olmaktan çıkarıp temsilin kendisi haline getirir.

Bu dönüşüm, Rosalind Krauss'un "Genişletilmiş Alan" teorisinin de işaret ettiği gibi, resim ve heykel arasındaki geleneksel sınırları çözer (Krauss, 1979). Kesikler hem yüzeyin hem nesnenin göstergesi olarak resme mekânsal derinlik kazandırır ve izleyiciyi eseri mekânsal bir deneyim olarak yaşamaya davet eder. Merleau-Ponty'nin algı felsefesiyle örtüşen bu durum, mekân algısının nesnenin fiziksel varlığıyla iç içe olduğunu gösterir (Merleau-Ponty, 2013). Henri Lefebvre'in (1991) mekânın toplumsal üretimi görüşüne paralel olarak, Fontana'nın kesikleri izleyicinin mekân algısını yeniden üretip dönüştüren aktif unsurlar olarak işlev görür.

Sonuç olarak Fontana'nın bu serisi, mekânı yalnızca temsil edilen değil deneyimlenen bir olguya dönüştürerek modern sanatta felsefi bir kırılma noktası oluşturur. Her bir kesik, hem özerk bir nesne yaratır hem de mekânın sınırlarını sorgulayarak izleyiciyi maddesellik ile sınırsız potansiyel arasındaki gerilim üzerine düşünmeye davet eder.

Fontana'nın kesiklerinde mekânın fiziksel bir şekilde maddeselleşmesini inceledikten sonra, Magritte'in *İmgelerin İhaneti* (1929) adlı yapıtı, nesne-mekân ilişkisini kavramsal ve dilsel düzleme taşımıştır. Yapıt, resimsel yüzeydeki tekil nesne ve mekân ilişkisini temsil, dil ve gerçeklik bağlamında sorunsallaştırarak incelememizi de başka bir noktaya taşır.

Magritte'in La Trahison des Images (İmgelerin İhaneti) (1929) yapıtı, bir pipo betimlemesi olmasına karşın altındaki "Bu bir pipo değildir" (Ceci n'est pas une pipe) yazısıyla, temsilin kırılğan doğasını ve görünen ile anlam arasındaki mesafeyi ortaya koyar (Kaya, 2015). Bu nedenle resimdeki yüzey, salt bir betimleme alanı olmaktan çıkarak, temsili sorgulayan düşünsel bir çatışmanın mekânına dönüşür. Burada nesne, optik düzlemde var olurken kavramsal düzlemde gerçekliğini yitirir; mekân ise optik bir derinlik sunmaktan ziyade, temsilin sınanması işlevi görür. Sanatçının "Bu bir pipo değildir" ifadesiyle altını çizdiği paradoks, tekil nesnenin mekân içindeki dönüşüm ve başkalaşım sürecini görünür kılarak, nesne-mekân ilişkisini optik veya fiziksel bir düzlemden tamamen kavramsal ve dilsel bir düzleme taşımaktadır (bkz. Görsel 5).

Bu bağlamda, resimsel mekân ile tekil nesne arasındaki diyalektiğin doğasını yalın ama güçlü bir şekilde sorgulayan bu çalışmada, gerçekçi bir pipo imgesi ile onu yadsıyan yazı arasındaki çelişki, izleyiciyi bir çelişki ve kafa karışıklığı durumuna sürükler. Lynton'a (2009) göre bu, herhangi bir görsel temsilin betimlediği nesneyle özdeş kabul edilemeyeceğinin bir

kanıtıdır. “Pipo”nun ontolojik statüsü, bireyin zihnindeki kavram tarafından belirlenir; dolayısıyla imgenin anlamlandırılması izleyiciden izleyiciye farklılık gösterebilir.



Görsel 5. René Magritte, *İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir)*, 1929, Tuval üzerine yağlı boya, 62 x 80 cm, Los Angeles Sanat Müzesi (LACMA)

Magritte, gerçeküstücü bir filozof olarak nesne ve imge arasındaki ilişkiyi zıtlıklar ve ikilemlerle irdelemiş, görsel algıya dair kavramsal çözümlemeler sunmuştur. Breton’un vurguladığı gibi, gündelik nesnelerin bağlamlarından koparılarak yeniden kurgulanması gerçeküstücü nesne kavramının temelini oluşturur ve algıyı dönüştürür (Antmen, 2016).

Sanatçının amacı, izleyiciyi bir şeyin görsel temsiline duyduğu güveni sarsmak ve anlamın mutlak olmadığını göstermektir. Lynton’a göre bu paradoksun kaynağı, Magritte için isimlerin görüntülerden daha güvenilir olmasıdır. Herhangi bir görüntü, betimlediği nesneyle kolayca özdeşleştirilebilir ve bu tehlikeli bir yanılsamadır. Oysa bir nesnenin adı sabit değilse, görüntüsüyle kurduğumuz ilişki de kırılıktır. *İmgelerin İhaneti* tam da bu sorunu merkezine alır: Görüntü, nesne değildir; ad ise nesneye dair yalnızca bir uzlaşıdır. Lynton’un belirttiği gibi, isimler kesinlik belirtmeseler de görüntülerden daha fazla güven verir; çünkü görüntüler göründüklerinden ibaret değildir (Lynton, 2009).

Michel Foucault, Magritte’in *İmgelerin İhaneti* eserindeki bu tezat tutumu, “benzerlik temelli temsil geleneğini” yıkan radikal bir meydan okuma olarak değerlendirir. Foucault’ya (2010) göre, geleneksel resim anlayışında imge ile nesne arasındaki doğal benzerlik ilişkisi, dilin araya girmesiyle parçalanır. Nitekim Magritte’in de işaret ettiği gibi, “[...] bir nesnenin adı, bir imgenin

yerine geçebilir; bir sözcük, bir nesnenin yerini alabilir” (akt. Foucault, 2010, s. 38). Bu durum, bir yandan öğelerin birbirinin yerine geçebildiği ortak bir geçmişliliği ortaya koyarken, diğer yandan bu ilişkileri istikrarlı bir şekilde taşıyacak sabit bir anlam alanının yokluğunu gösterir. İşte tam da bu nedenle Foucault (2010), yazının imgenin sessiz masumiyetini bozarak onun dolaysız varlığını sona erdirdiği sonucuna varır. Foucault, temsil ile gerçeklik arasındaki geleneksel bağın bu kopuşuna işaret ederek, dil ve imge arasındaki ilişkinin kaçınılmaz dönüşümünü şu sözlerle betimler: “Bir gün gelecek ve o zaman, [...] görüntünün kendisi, taşıdığı adla birlikte, kimliğini kaybedecektir” (Foucault, 2010, s. 51).

Magritte’in resimsel yüzeyde nesne ile mekân ilişkisini felsefi bir sorgulama düzlemine taşıyan kavramsal sorgulamaları, Joseph Kosuth’un çalışmalarıyla kavramsal sanatta daha sistematik ve felsefi bir boyut kazanmıştır. Bu bağlamda sanatçının *One and Three Chairs/Bir ve Üç Sandalye* (1965) çalışması, fiziksel bir sandalyenin, onun fotoğrafının ve sözlük tanımının yan yana yerleştirilmesiyle oluşan kavramsal bir yerleştirmedir. Bu üçlü düzenek, tekil bir nesnenin farklı temsil düzeylerini karşı karşıya getirerek, nesnenin kendisi ile temsil biçimleri arasındaki ontolojik farkı görünür kılar. Resimsel yüzey, burada yalnızca fotoğraf aracılığıyla değil, aynı zamanda tanımın bulunduğu kâğıt panel ile de uzamsallaşır; fiziksel bir düzlem olmaktan çok, kavramsal bir taşıyıcıya dönüşür. Mekân, nesnenin fiziksel varlığında değil, bu temsiller arasındaki anlamın üretildiği süreçlerde kurulur (bkz. Görsel 6).



Görsel 6. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (Bir ve Üç Sandalye), 1965. Ahşap katlanır sandalye, sandalyenin monte edilmiş fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımının yer aldığı panel. Sandalye: 82 × 37,8 × 53 cm; fotoğraf paneli: 91,5 × 61,1 cm; metin paneli: 61 × 76,2 cm. Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York

Bu bağlamda buradaki tekil nesne, her biri farklı bir temsil sistemine ait olsa da aynı kavramsal varlığa; sandalyeye işaret eden üç ayrı unsurla yapılandırılmış bir düzenlemenin merkezinde yer alır. Bu üç unsur, görünüşte farklı biçimlere sahip olmalarına rağmen aynı nesneye referans vererek temsiliyetin doğasına ilişkin çok katmanlı bir sorgulama alanı açar. Böylelikle nesne, yalnızca fiziksel bir varlık olarak değil, aynı zamanda fotoğrafik ve dilsel düzlemlerde süreklilik arz eden bir kavramsal bütünlük çerçevesinde ele alınır.

Kosuth'un yapıtı, mimesis geleneğine gönderme yaparken dil, temsil ve anlam ilişkisini araştıran kavramsal bir çerçeve sunar. Fotoğraf paneli nesnenin görsel temsiline, sözlük tanımı ise dil içindeki kavramsallaştırılmasına işaret eder. Bu strateji Wittgenstein'in dil oyunları kuramıyla yakınlık gösterir; nesnelerin anlamı kullanıldıkları bağlama göre değişkenlik gösterir (Wittgenstein, 1986). Kosuth da bir sandalyenin anlamının yalnızca fiziksel varlığıyla değil, temsil sistemleri içindeki yeri ve işleviyle belirlendiğini vurgular.

Yapıtın üç temel bileşeni olan fotoğraf, sözlük tanımı ve fiziksel sandalye, temsilin sanat disiplinleri içerisindeki farklı katmanlarını görünür kılar. Daha açık bir ifadeyle, fotoğraf nesneye görsel olarak benzese de onun maddi varlığından yoksundur; sözlük tanımı, nesnenin kavramsal içeriğini sunar fakat görsel ya da fiziksel özelliklerine dair bir bilgi vermez. Fiziksel sandalye ise bu iki temsil biçimi arasında konumlanır; hem onlarla ilişki içindedir hem de onların ötesinde, doğrudan deneyimlenebilen bir varlık olarak onlardan ayırır (Wittgenstein, 1986). Bu bağlamda *Bir ve Üç Sandalye*, dilin sınırlarının aynı zamanda düşüncenin ve gerçekliğin sınırlarını çizdiğini ileri süren Wittgenstein'in görüşleriyle örtüşmektedir.

Kosuth nesnenin bağlamlar içinde nasıl anlam kazandığını sistematik olarak analiz eder. Bu nedenle *Bir ve Üç Sandalye*, salt bir yerleştirme değil, temsil sistemlerinin işleyişini gösteren düşünsel bir modeldir. Kosuth'un bu yaklaşımı, Danto'nun (1974) "sanatın sonu" teziyle örtüşerek, sanatın nesneler aracılığıyla değil düşünceler yoluyla var olduğunu ima eder.

Kısaca *Bir ve Üç Sandalye*, tek bir nesnenin mekânla ilişkisini farklı şekillerde düşünmeye zorlar. Sandalyenin kendisi, fotoğrafı ve sözlük tanımı arasındaki karşılaştırma, bir nesnenin konumunu salt fiziksel varlık olarak değil, farklı temsil biçimlerinin oluşturduğu karmaşık bir ilişkiler ağı olarak görmemizi sağlar.

3. SONUÇ

Sanat tarihi boyunca resimsel yüzeyde mekân ile nesne arasındaki diyalektik ilişki, yalnızca biçimsel ve estetik bir tartışmanın konusu olmamış, aynı zamanda insanın gerçeklik algısını, temsil sistemlerini ve anlam üretme pratiklerini sorgulayan felsefi bir mesele olarak karşımıza çıkmıştır.

Bu çalışmada, Van Gogh'un *Ayakkabılar*'ından Malevich'in *Beyaz Üzerine Beyaz*'ına, Rothko'nun renk alanlarından Fontana'nın kesiklerine, Magritte'in temsil eleştirisinden Kosuth'un kavramsal sorgulamalarına uzanan yapıtlar aracılığıyla, mekân ve nesne arasındaki etkileşimin tarihsel dönüşümü çok katmanlı bir yaklaşımla incelenmiştir. Bu yapıtlar, sanatın mekân ve nesne kavramlarını nasıl dönüştürdüğünü ve bu dönüşümün izleyici deneyimini nasıl şekillendirdiğini ortaya koymuştur.

VanGogh'un *Ayakkabılar*'ı, yalnızca bir çift ayakkabının betimlenmesinden çok daha fazlasını sunar. Bu ayakkabılar, göründüklerinin ötesinde; bir yaşamın izlerini, emeğin dokusunu ve varoluşun yükünü taşırlar. Sosyo-ekonomik açıdan zorlu bir hayat süren (belki de bir köylünün ya da çiftçinin) ayaklarına eşlik etmiş, çamuru, yorgunluğu ve yolu bilen bu ayakkabılar, aynı zamanda sanatçının kendi varlığıyla da özdeşleşir. Van Gogh, onu kendi duygu dünyasının ve belleğinin bir parçası haline getirmiştir. Böylece, ayakkabılar yalnızca birer meta ya da kullanım nesnesi olmaktan çıkar; sanatçının yalnızlığını, arayışını ve hatta trajedisini yansıtan birer aynaya dönüşür. Heidegger'e atıfla, nesne, içinde bulunduğu mekânın tarihini ve insan deneyimini yansıtan bir araçtır. Malevich'in *Beyaz Üzerine Beyaz*'ı ise nesneyi en saf biçimine indirgeyerek mekânla özdeşleştirmiş; böylece resimsel yüzey, fiziksel bir düzlem olmaktan çıkıp metaforik bir sorgulama alanına dönüşmüştür. Rothko'nun renk alanları, mekânı optik bir illüzyon olarak değil, duygusal ve ruhsal bir deneyim olarak kurgularken; Fontana'nın kesikleri, yüzeyin ötesine geçerek mekânı somut bir varlık haline getirmiştir. Magritte'in *İmgelerin İhaneti* ve Kosuth'un *Bir ve Üç Sandalye*'si ise temsilin kırılma doğasını ortaya koyarak, nesnenin anlamının ne görüntüsüne ne de fiziksel varlığına indirgenemeyeceğini göstermiştir.

Sonuç olarak incelenen örnekler, resimde mekân-nesne ilişkisinin yalnızca görsel bir düzenleme meselesi olmadığını, aynı zamanda gerçekliğin temsili, anlamın üretimi ve izleyicinin bu sürece dahil olma biçimleri üzerine derinlemesine bir sorgulama olduğunu göstermiştir. Sanat tarihinin farklı dönemlerinde bu ilişkinin farklı estetik, felsefi ve teknolojik

bağlamlarda yeniden yorumlandığı ve her yeni yaklaşımın sanatın anlam haritasını genişlettiği çözümlemeci bir perspektifle ortaya konmuştur. Bu çalışma, mekân ve nesne arasındaki diyalektiğin sanatın hem biçimsel hem de kavramsal evrimindeki merkezi rolünü belirlemeyi amaçlamış ve sanatın anlam üretme süreçlerine dair disiplinlerarası bir perspektif sunmuştur. Gelecekte bu ilişkinin sanal gerçeklik ve post-dijital pratiklerle nasıl şekilleneceği ise yeni araştırmaların konusu olacaktır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı sanatında akımlar* (7. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Auping, M. (2007). *Declaring space (Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein)*. Modern Art Museum of Fort Worth. 08 Ekim 2024 tarihinde <https://www.themodern.org/exhibition/declaring-space-mark-rothko-barnett-newman-lucio-fontana-yves-klein> adresinden erişildi.
- Baudrillard, J. (2010). *Nesneler sistemi* (O. Adanır ve A. Karamollaoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Danto, A. C. (1974). The transfiguration of the commonplace. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(2), 139–148. <https://doi.org/10.2307/429082>
- Döl, A. ve Avşar, P. (2013). Minimalizm akımı kapsamında nesne anlayışının yeniden değerlendirilmesi. *İdil*, 2(10), 1-18. <https://doi.org/10.7816/idil-02-10-01>
- Foucault, M. (2010). *Bu bir pipo değildir* (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni* (F. Tepebaşı, Çev.; 2. baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Howarth, S. (2000). *Spatial concept, waiting* [Koleksiyon metni]. Tate. 12 Ağustos 2025 tarihinde <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694> adresinden erişildi.
- Jones, J. (2008, 1 Eylül). Ambushed by Rothko. *The Guardian*. 22 Kasım 2014 tarihinde <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/sep/01/art> adresinden erişildi.
- Kaya, Y. (2016). Sanatçı-nesne ilişkisi bağlamında, resim sanatında nesne sürekliliği, zorunluluğu, metamorfozu ve manipülasyonu. *İdil*, 5(20), 115-130. <https://doi.org/10.7816/idil-05-20-09>
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30–44. <https://doi.org/10.2307/778224>

- Lebriz. (2015, 1 Şubat). Van Gogh'un botları ve kültürel nesnenin temsili. 1 Şubat 2015 tarihinde <http://www.lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID> adresinden erişildi.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Çev.). Oxford: Blackwell.
- Lynton, N. (2009). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Merleau-Ponty, M. (2013). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Çev.). Londra: Routledge & Kegan Paul.
- Tunalı, İ. (1992). *Felsefenin ışığında modern resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wittgenstein, L. (1986). *Philosophical investigations* (G. E. M. Anscombe, Çev.; 3. baskı). Oxford: Basil Blackwell.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011v1962>
- Görsel 2: Kaynak: <https://eksiseyler.com/kazimir-malevicin-beyaz-ustune-beyaz-eseri-neler-anlatiyor-olabilir>
- Görsel 3: https://arthive.com/markrothko/works/235931~No_7
- Görsel 4: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694>
- Görsel 5: <https://collections.lacma.org/node/239578>
- Görsel 6: <https://www.moma.org/collection/works/81435>

İRAN SANATINDA KADIN OLMAK: 1979 DEVRİMİ ÖNCESİ VE SONRASINDAKİ MÜCADELE HİKAYELERİ

Sara ÇEBİ⁶

1. GİRİŞ

“Kadınların dans etmesi, şarkı söylemeleri, aşık olmaları, öpüşmeleri ve gülmeleri yasaklandı. Kadınlar kendi kozalarına çekildiler ve yalnızlıktan çokça sanatçı oldular. Sanatlarında vahşice dans ettiler, şarkı söylediler, âşık oldular ve öpüştüler ama gülmediler, sadece ağladılar...!!”

Simin Behbahani

İran sanat tarihi boyunca kadınlar çoğunlukla görünmez kılınmış, sanat dünyasında daha çok el sanatlarıyla sınırlı bir yetkinlik atfedilmiş ve resimde genellikle yalnızca birer model olarak yer almışlardır. Kadınların sanatçı kimliği uzun süre göz ardı edilmiş, sanat üretimi erkek egemen paradigmaların gölgesinde şekillenmiştir. 20. yüzyıla ve kadın özgürlük hareketlerinin ortaya çıkışına kadar, kadınların sanat tarihindeki konumu büyük ölçüde erkeklerin kenarında ve gölgesinde kalmıştır. İran’da sanata dair belgeler, kadınların sistematik biçimde dışlandığını ve sabit, ikincil bir kimliğe indirgendiklerini ortaya koymaktadır. (Nochlin, 1992: 25-29). Geçmiş ressamların durumunu anlatan metinlerde, bu paradigmanın izlerine rastlanabilir. Ancak İran’ın farklı hükümetleri ve Safevi dönemine kadar olan tarihsel süreçlerle birlikte, toplumsal özgürlüklerin az da olsa artmasıyla birlikte, sanat kavramı da sarayın sıkı kontrolünden kurtulmuştur (Ekhtiar, 1998). Sonrasında ise Qacar dönemi ve halk isyanları döneminde, bu süreç önemli değişikliklere uğramaktaydı. Farklı siyasi, ekonomik ve kültürel faktörlerin toplumsal rolleri etkilemesiyle birlikte, İran sanat sahnesinde kadın ressamların konumu değişti. Dolayısıyla, bu değişim ve

⁶ Doç. Dr, Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, saracebi@trabzon.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3566-0717.

dönüşümleri anlamak ve İran sanat sahnesindeki kadın ressamların yerini yeniden kazanmak için bu araştırmaya odaklanıldı (Afary, 2005: 36-57). İran'ın erken dönemlerinden itibaren kadınlar toplumsal ve ekonomik yaşamda etkin roller üstlenmiş, ancak sanattaki temsilleri çoğunlukla sınırlı ve stereotipik kalmıştır. Ahameniş ve Sasani dönemlerinde siyasi ve toplumsal rolleri artsa da, kadın figürleri daha çok yüzeysel imgelerle görünür olmuştur. İslam sonrası dönemde haklarda kısmi iyileşmeler yaşanmış, ancak uygulamadaki kısıtlamalar kadınların sanat ve toplumdaki varlığını daraltmıştır (Chameni Moghadam, Muhammed Nabi ve Mirza, 2021). Safevi döneminde minyatür sanatının yaygınlaşmasıyla kadınların görünürlüğü artmış, Kaçar döneminde kız okullarının açılmasıyla birlikte kadın sanatçıların sayısı yükselmiştir. Mukaddes Meşrutiyet döneminde kadınlar örgütlenerek toplumsal dönüşümde etkin bir rol oynamış, böylece İran'ın kültürel ve sanatsal mirasında kadınların katkısı belirgin biçimde güçlenmiştir (Bamdad, 1968: 78). Pehlevi dönemi, İran'da kadınların eğitim, siyaset, edebiyat ve sanat alanlarında daha görünür hale geldiği bir dönem olmuştur. Kadınların üniversiteye kabul edilmesiyle toplumsal cinsiyet rollerinde değişim yaşanmış, Perveen E'tesami, Simin Behbahani, Forough Farrokhzad ve Simin Daneshvar gibi isimler ön plana çıkmıştır. Modernizmin etkisiyle kadın sanatçıların eserlerinde toplumsal sorunlara, kadın haklarına ve değişen kimliklere odaklanmıştır. İslam Devrimi sonrasında ise kültürel ve sanatsal alanlarda dönüşüm ve çeşitlenme görülmüş, toplumsal gerçekliklere farklı bakış açıları geliştirilmiştir. Böylece Pehlevi döneminde başlayan kadınların sanatsal ve toplumsal görünürlüğü, devrim sonrası farklı formlarda sürerek günümüz İranlı kadınlarının daha etkin roller üstlenmesine zemin hazırlamıştır (Daftari, Diba, 2013). İslam Devrimi ve Savunma Savaşı dönemlerinde kadınların toplumsal statülerindeki yükseliş, sanatsal üretimde çeşitliliği artırmış ve hak taleplerini beraberinde getirmiştir. Kadınların sanat ve kültürel faaliyetlere geniş katılımı, İran'da sanat grupları ve bienallerin gelişmesini sağlamıştır. Özellikle 1990'lardaki resim bienalinde 70'ten fazla kadın ressamın yer alması, kadınların resme olan ilgisinin ve sanattaki yükselişinin güçlü bir göstergesi olmuştur. Bu süreç, kadınların profesyonel konumlarını pekiştirirken, akademik eğitimin de bu gelişimde önemli bir rol oynadığı ortaya çıkmıştır (Dizaji, 2022). Kadınların akademik hayata katılımı ve sanat eğitimi, İranlı kadın ressamların gelişiminde belirleyici olmuştur. Son yıllarda kültürel ve siyasi dönüşümlerle birlikte kadın sanatçıların uluslararası sahnede görünürlük kazanmış, eserleri hem sergilenmiş hem de müzayede evlerinde alıcı bulmuştur. Çağdaş İranlı kadın sanatçıların, toplumsal değişimle

paralel olarak başarılarını ortaya koyarak dikkat çekmiş; despotik bakışların dışında sanat aracılığıyla toplumsal dönüşümlerde etkin rol üstlenmişlerdir. Yeni kuşak kadın sanatçıların yükselişi ise, İranlı kadınların sanat dünyasında ana akıma ulaşma ve hak ettikleri yeri geri kazanma çabalarının somut bir göstergesi olmuştur (Agbarahamian, 2010: 45-59).

Günümüzde yurt dışında yaşayan pek çok İranlı kadın sanatçı ve aktivist bulunmaktadır. Ancak bu çalışmanın özgünlüğü, İran'daki farklı dönemlerde sanat hayatına katılan kadın sanatçılar üzerine odaklanmasında yatmaktadır. Bu makalede, İranlı kadın sanatçıları üzerinde bir araştırma yapılmış ve özellikle İran İslam Devrimi öncesi ve sonrasında yurt dışında eğitim alıp, İran'da çalışmalarına devam eden ve toplumsal mücadelelerine sanat yoluyla katkı sağlayan sanatçılar seçilerek incelenmiştir. Özellikle, bu iki dönemin etkilerini deneyimleyen ve İslam şeriatının kısıtlamalarına rağmen sanatlarını geliştirip sürdürmeyi başaran kadınlar üzerinde durulmaktadır. İran'daki toplumsal ve kültürel değişimlerin etkisi altında, kadın sanatçılar hem kendi iç dünyalarını hem de toplumsal gerçeklikleri sanatlarında farklı biçimlerde yansıtmışlardır. Ayrıca, günümüzde küresel bir düzeyde seslerini duyurmayı başaran, bu zorlu süreçlerde azim ve kararlılık göstererek uluslararası arenada tanınan kadın sanatçıların eserleri seçilmiş ve incelenmiştir. Bu çalışma, İranlı kadın sanatçıların mücadele dolu sanat yolculuklarını ve bu yolculukta karşılaştıkları engelleri aşma biçimlerini sanatlarının gelişimi bağlamında ele almayı amaçlamaktadır. Bu çalışma, "Kadın ressamlar ne zaman ve nasıl İran sanat tarihinde yer aldılar ve bugüne kadar bu konumları nasıl değiştirdi?" sorusuna cevap aramak ve onların varlığını belgelemek ve İran resim sanatı sahnesindeki kadın ressamların toplumsal gelişimini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Sanatçı çalışmaları bölümünde, seçilen sanatçıların kısa hayatları ve genel çalışmalarına dair bilgiler sunulmuş, aynı zamanda eserlerinin ne ifade ettiği üzerinde durulmuştur.

2. SANATÇILAR VE ÇALIŞMALARININ ANALİZİ

Monir Shahroudy Farmanfarmaian (1922–2019), İran'ın en önemli çağdaş sanatçılarından biri olarak çocuklukta başlayan sanatsal ilgilerini eğitimle geliştirmiş, Cornell Üniversitesi ve Parsons'ta öğrenim görmüş, New York'ta Andy Warhol gibi sanatçılarla yakın dostluklar kurmuştur. 1957'de İran'a döndüğünde geleneksel Aine-kari (ayna işleme) tekniğini keşfederek İslami geometriyle harmanlamış ve özgün ayna mozaikleri üretmiştir. Çalışmalarıyla

1958 Venedik Bienali'nde altın madalya kazanmış, ilerleyen yıllarda cam, ayna, ahşap ve metal kullanarak yarattığı kaleydoskopik kompozisyonlarla uluslararası tanınırlık elde etmiş, eserleri Metropolitan Museum of Art ve Tahran Museum of Contemporary Art gibi önemli koleksiyonlarda yer almıştır. Guggenheim'da kişisel sergi açan ilk kadın sanatçı olan Monir, 1966'da Şiraz'daki Şah Çerağ Camii'nden aldığı ilhamla ayna mozaiklerinde ışık ve yansımanın metafiziğini işleyerek sanatında bir dönüm noktası yaşamış; 2014'te Bahman Kiarostami'nin yönettiği *Monir* belgeseline konu olmuş ve 2017'de Tahran'da adına açılan Monir Müzesi ile onurlandırılmıştır. (Fathalizadeh Alamdari, 2021).



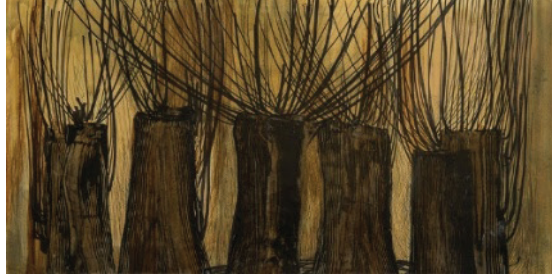
Şekil 1. Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Ayna Topu, Ahşap Üzerine Ayna, Ters Cam Boyama Ve Alç, 25 X 25 X 25 cm, 2010 (Issa, 2001: 112).



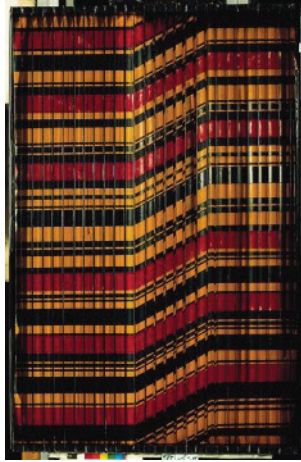
Şekil 2. Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Neda İçin Aydınlatma, Alüminyum Çerçevesi Ahşap Üzerine Ayna Mozaik, Ters Cam Boyama Ve Alçı, 200x600cm, 2009 (Issa, 2001: 109).

Behjat Sadr (1924–2009), İran'ın öncü soyut ressamlarından biridir. 1954'te Tahran Üniversitesi'nden birincilikle mezun olduktan sonra Roma

Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüş, 1956'da ödül kazanarak bir eserini 28. Venedik Bienali'nde sergilemiştir. İtalya'da tanıştığı soyut sanat, onun üslubunu belirlemiş; dairesel kompozisyonlar, renk lekeleri ve kalın siyah çizgilerle kendine özgü bir tarz geliştirmiştir. Zamanla tuvali yere alarak spatula ile boya uygulamış, ahşap ve alüminyum yüzeylerde farklı teknikler denemiştir. Kinetik ve optik sanata da yönelen Sadr, panjur üzerine yaptığı soyut kompozisyonlarla eserlerine hareket katmıştır. Renkleri tekrar tekrar işleyerek özgün bir doku yaratmış, bu yaklaşım onun sanatında ayırt edici bir özellik olmuştur. Hastalığı nedeniyle büyük tuvalere devam edemediğinde küçük ölçekli çalışmalar, fotomontaj ve fotoğraf denemelerine yönelmiş; kendi çektiği fotoğrafları renklerle bütünleştirmiştir. Böylece, Sadr'ın sanatı, yaşamı boyunca deneysel arayışlara açık, sınır tanımayan ve her zaman yenilikçi bir çizgi izlemiştir (Ağbarahamian, 2010, 156-178).



Şekil 3. Behjat Sadr, Fiber Panel Üzerine Karton Üzerine Yağlıboya, 100x69 cm, 1970.



Şekil 4. Behjat Sadr, Kolaj ve Montaj, 132 x86 cm, 1967.

İran Darudi (1936–2021), Meşhed’de doğmuş ve sanat eğitimi Paris, Brüksel ve Amerika’da sürdürerek uluslararası bir kimlik kazanmıştır. İran’ın en tanınmış ressamlarından biri olan Darudi, eserlerini hem İran’da hem de dünyanın farklı ülkelerinde sergilemiş, Andre Malraux, Jean Cocteau ve Salvador Dalí gibi sanatçılardan övgü almıştır. Işığı resimlerinin temel unsuru haline getirmesi nedeniyle “Işık, Kristal ve Ayna Kadını” olarak anılmıştır. Sanatında sürrealizm ve sembolizm etkileri görülse de, eleştirmenler onun kalıplara bağlı kalmayıp “Darudizm” olarak adlandırılan kendine özgü bir üslup geliştirdiğini belirtir. Çiçekler ve parlak manzaralarla kültürel köklerini, zihinsel imgelerini ve hayallerini resmeden sanatçı, eserlerine derin bir atmosfer kazandırmıştır. Tablolarında sıkça yer alan inciler, inci işleyicisi olan kız kardeşine bir göndermedir. Salvador Dalí’nin doğrudan öğrencisi olan tek Doğulu kadın ressam olarak da ayrı bir öneme sahip olan Darudi, kalıplara sığmayan özgün yaklaşımıyla İran sanatında kalıcı bir iz bırakmıştır (Grigor, 2014: 146).



Şekil 5. İran Darudi, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73x60 cm, 1974
(Ahmadzadeh Bayani & Alipour, 2023: 7).



Şekil 6. İran Darudi, Eshgh Khamush Shodeh, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x81 cm, 1990 (Ahmadzadeh Bayani & Alipour, 2023: 7).

Faride Lashayi (1944–2013), çocuk yaşta sanata ilgi duymuş, eğitimini Avrupa’da sürdürmüş ve kristal ile porselen tasarımlarından resme yönelmiştir. Çin Kültür Devrimi’nin Avrupa’daki etkileri, onun sanatsal yaklaşımına yansımış; 1988’deki sergisinde doğa ve anaerkil sembollere odaklanan soyut kompozisyonları öne çıkmıştır. Eserlerinde 17. yüzyıl Kuzey Avrupa resminden izler taşıyan melankolik doğa temaları belirgindir. Lashayi, doğayı birebir yansıtmak yerine, şiirsel ve metafizik bir boyutta hayali manzaralar yaratmış; ağaç, toprak ve bitki gibi unsurları zamanın yıpratıcı etkisi altında cansızlaştırarak insanın içsel çatışmalarıyla ilişkilendirmiştir. Cézanne’dan beri süregelen rengin maddeselliği vurgusunu taşıırken, Uzak Doğu resim geleneğinin akışkanlığıyla birleşen üslubu, modern ve yenilikçi bir doğa algısı sunar. Lashayi’nin resimleri, geçici formların belirdiği ve kaybolduğu, göçebe ruhlu, sembolik ve şiirsel bir atmosferle izleyiciye estetik bir deneyim aktarmaktadır. (Naraghi, 2007: 45-49).



Şekil 7. Faride Lashayi, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 32x24 cm, 1995
(Keshmirshekan, 2011: 56).



Şekil 8. Faride Lashayi, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 60x44 cm, 1988 2005
(Keshmirshekan, 2011: 56).

Pariyoush Ganji (1945), Tebriz doğumlu bir kumaş tasarımcısı ve akademisyen olup eğitimini İran, İngiltere, Fransa ve Almanya’da sürdürmüştür. Kumaş tasarımı ve baskı alanında uzmanlaşan Ganji, UNESCO bursuyla Japon kimonolarındaki Sasani motiflerini incelemiş ve bu etkileri

sanatına taşımıştır. Sanatında lirik soyutlama ve doğa temelli formalist kompozisyonlar ön plandadır; çoğunlukla tek bir rengin hâkim olduğu kırmızı, mor, beyaz ve mavi tonlarını siyahla ilişkilendirerek kullanır. Japon resim ve suluboya tekniklerinden de etkilenen sanatçı, fırça darbelerinin enerjisini eserin bir parçası hâline getiren dinamik bir üslup geliştirmiştir. Resimleri, bireysel bir fantezi dünyasından çok toplumsal kaygı ve endişelere karşı entelektüel bir tepkiyi yansıtır. Son dönem “Su” serisinde siyah zemin üzerinde mavi fırça darbeleriyle dalga, yaprak veya fırtına çağrışımları yaratan dinamik ve aksiyoner kompozisyonlar üretmiştir. Ganji’nin çalışmaları, İran çağdaş sanatında doğu-batı etkileşimini, minimalizmle birleşen şiirsel soyutlamaları ve toplumsal dönüşümlerin estetik bir yansımasını temsil etmektedir. (Amirsadeghi, 2009: 267-269).



Şekil 9. Pariyoush Ganji, Tuval Üzerşne Yağlı Boya, 150.8x80 cm, 1999 (Rafati, Danesh & Khiabanian, 2019: 88).



Şekil 10. Pariyoush Ganji, Tuval Üzerşne Yağlı Boya, 150.8x80 cm, 1999 (Rafati, Danesh & Khiabanian, 2019: 80).

Mina Vosoughi Noori (1951), Tahran doğumlu ressam, gravür sanatçısı ve sanat eğitmenidir. Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde lisans eğitimi almış, ardından Torino ve Urbino'da baskı teknikleri üzerine uzmanlaşmıştır. İran'a döndükten sonra üniversitelerde ders vermiş, 1971'de Qandriz Galerisi'nde açtığı sergiyle sanat hayatına adım atmıştır. İlk dönemlerinde soyut resimle ilgilenen Noori, devrim sonrası toplumsal temalara yönelmiş ve “Şehit Annesi” gibi figüratif eserler üretmiştir. 1980'lerden itibaren kompozisyonlarında “ip” motifini kullanarak gerçekçi ve soyut öğeler arasındaki tezatı irdelemiştir. 2009'da kaligrafi tekniğiyle ürettiği portrelerinde yakın çevresinden insanları resmetmiş; bu portrelerde dostluk, sevgi ve insani bağların ortak duygusal yönünü öne çıkarmıştır. Sanatı, soyut ile figüratif arasındaki gerilimden beslenmiş; eserlerinde toplumsal psikolojiye, insani ilişkilere ve duygusal derinliğe odaklanmıştır. (Babazadeh, Bayhan, ve Özışık, 2017).



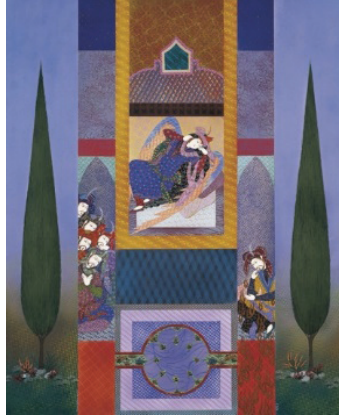
Şekil 11. Mina Vosoughi Noori, Kağı Üzerine Serigrafi, 28.5x18.5 cm, 2018 (Keshmirshekan, 2007: 358).



Şekil 12. Mina Vosoughi Noori, Kağı Üzerine Serigrafi, 31.5x26.5 cm, 2005 (Keshmirshekan, 2007: 347).

Farah Ossouli (1953), Zencan doğumlu bir ressam olup çalışmalarını İran minyatür geleneği ile modern resim arasında özgün bir köprü kurarak geliştirmiştir. Eğitimini Kız Güzel Sanatlar Lisesi ve Güzel Sanatlar Fakültesi'nde tamamlayan sanatçı, minyatür sanatının renkli ve detaylı atmosferini yeniden yorumlayarak yenilikçi bir yaklaşım ortaya koymuştur. Eserlerinde büyük figürlerle birlikte geniş renkli boş alanlar kullanarak şiirsel bir anlatım yaratmış, Şahname-i Baysonghori, Zafername, Bostan-ı Sadi ve Şirin ile Ferhad gibi klasik metinlerden karakterleri kompozisyonlarına dâhil

etmiştir. Kompozisyonları, kilim, gabbe ve fayans desenlerinden esinlenen sağlam kenarlıklarla çerçevelenmiştir. Ossouli'nin yaklaşımı, geleneksel minyatürlerin kalıplaşmış yöntemlerinden uzaklaşarak, modern sanatın anlatı gücünü İran'ın kültürel mirasıyla birleştirmektedir. Onun eserleri, hem çağdaş İran minyatürünün yeniden canlandırılmasına dair dinamik ve toplumsal bir bakış sunmakta hem de genel beğeniye hitap ederek sanatın halkla bağlantısını güçlendirmektedir. Bu yönüyle Ossouli, minyatürü modern bir dil ve yenilikçi bir düşünceyle buluşturan seçkin bir sanatçı olarak öne çıkmaktadır. (Pirhanç, Goudarzi, 2020: 59-62).



Şekil 13. Farah Ossouli, Hafız Serisinden, Karton Üzerine Goaj, 70x50 cm, 1996
(Khosravi Jolodar ve Zandi Ravan., 2019: 52)



Şekil 14. Farah Ossouli, Siavash Serisinden, Karton Üzerine Goaj, 73x146 cm, 2009
(Khosravi Jolodar ve Zandi Ravan., 2019: 53)

Shirin Neshat (1957), 1979 İslam Devrimi'nden sonra ülkesine dönememiş ve 1990'daki ziyaretiyle sanatında köklü bir dönüşüm yaşamıştır. Bu deneyim, kadınların kamusal görünürlüğü'nün İslami kurallar çerçevesinde sınırlandırıldığını fark etmesiyle derinleşmiş ve onu 1993–1997 yılları arasında ürettiği *Women of Allah* serisine yöneltmiştir. Sanatçı, kendi bedenini kullanarak siyah çarşafli kadın figürlerini fotoğraflamış, eller, gözler ve ayaklar gibi detaylara odaklanmış, figürlerin üzerine Forough Farrokhzad'ın şiirlerinden alıntılar yazmıştır. Bu görsel-yazınsal bütünlük, hem geleneksel kına yazma geleneğine göndermede bulunur hem de kadın bedenini politik bir ifade yüzeyi hâline getirir. Kadınların elindeki silah imgeleri, kahramanlık sembolü gibi görünse de aslında devrim sonrası kadınlara dayatılan zorunlu rollerin ironik bir eleştirisidir. Neshat, kadınları pasif mağdurlar değil; direnç gösteren, aktif özneler olarak sunmuş; böylece kadın bedenini hem bireysel hem de toplumsal direnişin simgesi hâline getirmiştir. *Women of Allah* serisi, İslami rejimin kadına dayattığı sessizliği, şiirsel ve görsel bir karşı duruşa dönüştüren güçlü bir manifestodur (Sheybani, 1999).



Şekil 15. Shirin Neshat, "Rebellious," from the series *Women of Allah*, Ink on photograph, 1996, 29.5x22.5 cm (Navab, 2007: 62).



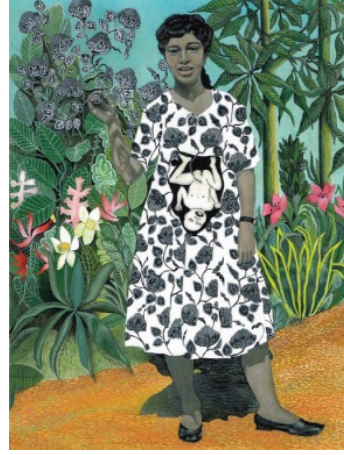
Şekil 16. Shirin Neshat, "Untitled," from the series *Women of Allah*, Ink on photograph, 1996, 121.6 x 85.7 cm (Darznik, 2010: 110).

Soheila Sokhanvari (1964), Şiraz doğumlu olup 1978'de Birleşik Krallık'a yerleşmiş ve Cambridge Üniversitesi'nde biyokimya, ardından sanat tarihi ve güzel sanatlar eğitimi almıştır. Sanat yaşamına ham petrol temalı eserlerle başlayan Sokhanvari, zamanla aile fotoğrafları ve devrim öncesi İran'a ait imgelerden esinlenmiştir. Geleneksel Pers minyatür tekniğini çağdaş

konularla birleştirerek kadife üzerine sincap kılı fırçalarla yumurta tempera kullanmış; özellikle 1979 sonrası susturulan kadın sanatçıları resmetmiştir. En bilinen sergisi *Rebel Rebel* (2022, Barbican Centre, Londra), İranlı kadın aktris, şarkıcı ve sanatçıların dramatik ya da gündelik pozlarla renk ve desenlerle çevrelenmiş portrelerini sunarak büyük ilgi görmüştür. Eserlerinde Batı ile Doğu kültürlerinin çatışmasını, kişisel hafızasını ve kadınların görünmez kılınmış varlıklarını işler. Bu çalışmalar, hem unutulmuş kadınlara bir saygı duruşu hem de sanatsal bir direniş niteliği taşır. Sokhanvari, sanatı aracılığıyla kadınların sesini yeniden görünür kılarak, İran'ın geleceği için umutlu bir perspektif sunmaktadır. (Sokhanvari & Vasickova, 2024).



Şekil 17. Soheila Sokhanvari, Conquest of the garden, Egg tempera on vellum, 2016, 20 x 15 cm (<https://kristinhjellegjerde.com/artists/50-soheila-sokhanvari/works/1411/>).



Şekil 18. Soheila Sokhanvari, In the garden, Egg tempera on vellum, 2015, 20.5 x 15 cm (<https://kristinhjellegjerde.com/artists/50-soheila-sokhanvari/works/816/>).

İranlı kadın sanatçılar, sanatta gösterdikleri çığır açıcı başarılar ile hem sanat dünyasına hem de İran toplumuna önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bu sanatçıların her biri, İran'daki toplumsal ve politik zorluklar içerisinde kadın olarak sanat üretmenin ötesine geçip, sanatı bir mücadele ve ifade aracı olarak kullanmışlardır. Bu sanatçılar, İran'da kadın olarak toplumsal ve kültürel engelleri aşmış, sanatı bir direnç ve ifade aracı olarak kullanmışlardır. Hem yerel hem de uluslararası sanat dünyasında tanınmaları, İran'daki kadın sanatçılar için yeni ufuklar açmış ve sanatsal mücadelelerini başarıyla sürdürmüşlerdir.

3. SONUÇ

İranlı kadın sanatçıların tarih boyunca sanat sahnesindeki yeri ve etkisi oldukça önemlidir. Özellikle son yüzyılda, kadınlar sanatın farklı alanlarında önemli eserler üretmişler ve toplumsal değişimde etkin bir rol oynamışlardır. Bu çalışmadaki sanatçılar, farklı tarzları ve eserleriyle İranlı kadın sanatçıların çeşitliliğini ve derinliğini temsil etmektedir. Monir Shahroudy Farmanfarmaian, İslami geometriye dayalı kompozisyonlarında ayna mozaiklerini kullanarak kaleydoskopik etkiler yaratmıştır. Bu eserleri, İranlı kadın sanatçıların sanattaki çeşitliliğini ve yaratıcılığını güçlü bir biçimde temsil etmektedir. Behjat Sadr, kalın siyah çizgiler, dairesel kompozisyonlar ve renk lekeleriyle soyut sanatta kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Soyut sanatın İran'daki öncülerinden biri olarak, geleneksel kalıpları aşarak kadın sanatçıların küresel sanat dünyasında var olabileceğini göstermiştir. İran Darudi'nin eserleri, özellikle ışık ve renk kullanımıyla dikkat çekmektedir. Kendine özgü tarzı ve sembolizmi, onu sürrealizm ve sembolizm arasında bir yerde konumlandırmaktadır. Faride Lashayi, doğayı ve insanın iç dünyasını yansıtan modern üslubuyla İran sanatında öne çıkan bir isim olmuştur. Pariyoush Ganji, Japon sanatıyla İran motiflerini birleştirerek lirik soyutlamalar yapmıştır. Eserleri, İran toplumunun duygusal gerilimlerini yansıtarak çağdaş sanata evrensel bir bakış kazandırmıştır. Mina Vosoughi Noori, devrim sonrası figüratif ve toplumsal temalara yönelmiş, sanat eğitimiyle de genç sanatçılara ilham vermiştir. Farah Ossouli ise geleneksel minyatür sanatına yenilikçi bir yaklaşım getirmiş ve eserlerinde renkli boş alanlarla çalışarak İran minyatür geleneğini modernizmle buluşturmuştur. Leyli Metin Deftari'nin çalışmaları, basit formları ve düz renkleri kullanarak minimalist bir tarza sahiptir. Özellikle ev eşyaları gibi basit konuları resmetme tarzı, erken dönem feminist ressamların izlerini taşımaktadır. Shirin Neshat, kadın bedenini estetik ve politik bir ifade alanı hâline getirerek, İran'daki İslami rejimin kadınlara dayattığı kimlik ve sessizlik politikalarına karşı güçlü bir görsel direniş geliştirmiş, kadınları bilinçli ve direnen özneler olarak temsil etmiştir. Soheila Sokhanvari, İran Devrimi sonrası susturulan kadınları, geleneksel Pers minyatür teknikleriyle modern bir şekilde yeniden canlandırmıştır.

Bu sanatçılar, geleneksel ve modern unsurları birleştirerek sanatta özgürlük için mücadele etmiş; zorlu koşullara rağmen eğitim ve üretimlerini sürdürüp İran kültürüyle bağlarını koruyarak uluslararası sanat sahnesine taşımışlardır. İslami hukuk ve toplumsal normların baskısına karşı gösterdikleri direnç,

çağdaş İran sanatında kadınların güçlü rolünü görünür kılmış; böylece kadınların sanattan dışlanmasına dair algıyı değiştirerek hem İran’da hem de dünyada kadın sanatçıların varlığını güçlendirmiş ve gelecek kuşaklara ilham vermişlerdir.

KAYNAKÇA

- Afary, J. (2005). İran'da Kadın Hareketleri: Kaçar Dönemi. Çeviri: Cevad Yusufiyan, Tahran: Naşr-i Banu Yayınları.
- Agbarahamian, Y. (2010). İran Modern Tarihi, çev. Mohammad Ebrahim Fatahi, Tahran: Nashr-e Ney Yayınları.
- Ahmadzadeh Bayani, B., & Alipour, R. (2023). A Comparative Study of Power in The Paintings of Iran Darudi and the Plays of Heiner Muller. *Paykareh*, 11(30), 48-59.
- Alimadadi, M., & Moridi, M. R. (2017). The absent history of Iranian women painters A sociological study of women painters from constitutional revolution till Islamic revolution. *Sociology of Art and Literature*, 9(1), 79-107.
- Alamdari, S. F. (2021). İran Çağdaş Sanatında Monir Shahroudy Farmanfarmanian Ve Ayna Kavramı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 10(83), 1067-1078.
- Amirsadeghi, H. (2009). *Different Sames: New Perspectives in Contemporary Iranian Art*. Londra: Thames Hudson Yayınları. ISBN 978-0500976975.
- Babazadeh, H., Bayhan, A. A., & Özışık, C. D. (2017). Çağdaş Dönem İran Görsel Sanatı ve Sanatçıları Üzerine Bir Değerlendirme, *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 12/13, 31-70. ISSN: 1308-2140, Ankara-Turkey.
- Bamdad, B.M. (1968). *İranlı Kadın: Meşrutiyet Devriminden Beyaz Devrime*. Tahran: İbn-i Sina Yayınları.
- Chameni Moghadam, S, Muhammed Nabi, H, & Mirza, M. (2021). Milliyetçilik ve Kadın Hareketi İran'da (1285-1342 H.Ş.). İran ve İslam Tarihi Araştırmaları Dergisi, 15(29), 214-239. میلس، مقدم ینمچ، رد نانز شبنج و یی ارگ یلم. (2021). دمحم ازریم & ینسح، یبندمحم، مالسا و نارای یخیرات یاهش موژپ هی رشن. (ش. ه. 1285-1342) نارای، 15(29)، 214-239.†
- Daftari, F., ve Diba, L. S. (2013). *Iran Modern. Asia Society*. ISBN 978-0300197365.

- Darznik, J. (2010). Forough goes west: The legacy of Forough Farrokhzad in Iranian diasporic art and literature. *Journal of Middle East Women's Studies*, 6(1), 103-116.
- Dizaji, P. G. (2022). Investigation of woman identity in Iran contemporary portrait art. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(68), 55-67.
- Ekhtiar, M. (1998). "From Workshop and Bazaar to Academy, Royal Persian Paintings, the Qajar Epoch-1785-1925". Edited by Lila Diba. Brooklyn Museum of Art in association with I.B. Tauris Publishers.
- Grigor, T. (2014). *Contemporary Iranian art: from the street to the studio*. Londra: Reaktion Books Publisher.
- Issa, R. (2001). *Iranian Contemporary Art*. Booth-Clibborn. Londra: Booth-Clibborn Editions Yayınları, ISBN 978-1861542069.
- Keshmirshekan, H. (2007). Contemporary Iranian art: The emergence of New Artistic Discourses. *Iranian Studies*, 40(3), 335-366.
- Keshmirshekan, H. (2011). Contemporary or Specific: The Dichotomous Desires in The Art of Early Twenty-First Century Iran. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 4(1), 44-71.
- Korsmeyer, C. (2004). *Gender and Aesthetics: An Introduction* (Volume in series, Understanding Feminist Philosophy, general editor linda alcoff). Londra: Routledge Publisher.
- Khosravi Jolodar, & Zandi Ravan. (2019). Nisbat Sanji-ye Tarikhi-ye Khalaqiyat-e Modern ba Aasar-e Honarmandan-e Mo'aser-e Iran (Motale'e-ye Mored-e Aasar-e Farah Osouli, Kourosh Shishegaran, Mohsen Vaziri Moghadam). *Rahpooye Honar/Honarhaye Tajassomi*, 2(2), 4. 2(2), 47-58.
- Naraghi, S. (2007). "Feminist Aesthetics". In: *Women's Monthly*. Londra: Routledge Publisher.
- Navab, A. D. (2007). Unsaying life Stories: The Self-Representational Art of Shirin Neshat and Ghazel. *Journal of Aesthetic Education*, 41(2), 39-66.
- Nochlin, L. (1992). *Women, Art, and Power, Visual Theory*. Edited by Bryson. Cambridge: Polity Print.

- Pakbaz, R ve Emdadyan, Y. (2001), *İran Modern sanat Öncüleri*. Tahran: Çağdaş Sanat Müzesi ve Görsel Sanatlar Enstitüsü Yayınları.
- Pirhanç, N., Goudarzi, H, (2020). *Farah Ossouli'nin Eserlerinin Eleştirisi: Kate Millett'in Bakış Açısından*, Tahran: Ordue Surreh Yayınları.
- Rafati, N., Danesh, P., ve Khiabanian, S. (2019). Study the position of woman in the works of three contemporary Iranian painters with a feminist approach. *Arts and Design Studies*, 73, 73-94.
- Sheybani, S. (1999). Women of Allah: A Conversation with Shirin Neshat. *Michigan Quarterly Review*, 38(2), 204.
- Sokhanvari, S., & Vasickova, M. (2024). An Interview with Sohelia Sokhanvari.

HAZIRLIK ARACINDAN BAĞIMSIZ SANAT PRATİĞİNE: DESENİN GÜNCEL SANATTAKİ KONUMU

Filiz PİYALE ONAT⁷

1. GİRİŞ

Güncel sanat pratiklerinde desen, yalnızca teknik bir ifade aracı değil; aynı zamanda düşünsel, kavramsal ve eleştirel boyutlarıyla öne çıkan bir üretim biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çizgi, sanatçının öznel jestlerini en doğrudan şekilde görünür kılarken; toplumsal, kültürel ve politik bağlamlarla da ilişki kurabilmektedir. Bu nedenle desen, günümüzde hazırlık aşamasının ötesine geçerek bağımsız ve özerk bir sanat pratiği olarak değerlendirilmektedir.

Bu çalışmanın amacı, desenin güncel sanattaki konumunu incelemek ve onun hazırlık aracından bağımsız bir üretim pratiğine dönüşümünü ortaya koymaktır. Bu bağlamda desenin kavramsal açımları ele alınacak, güncel sanatçılar üzerinden görsel ve kavramsal analizler yapılacaktır. Çalışmada özellikle desenin disiplinlerarası kullanımları, güncel sanat pratikleriyle kurduğu ilişkiler tartışmaya açılacaktır.

2. DESENİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Desen, sanat tarihinde uzun yıllar boyunca bir hazırlık aracı, yani asıl eserin öncesinde düşüncenin ilk izi olarak konumlanmıştır. Rönesans'tan modernizme uzanan süreçte çoğunlukla eskiz, taslak ya da kompozisyon planı olarak kullanılan desen, sanatçının zihnindeki fikri en yalın biçimiyle görünür kılan işlevsel bir aşama niteliği taşımıştır.

Yirminci yüzyılda sanat, kurulacak olan ideal toplum düzeninin mimarları tarafından toplumun geneli adına aldıkları kararların kitlelere aktarılması

⁷ Dr. Öğr. Üyesi Filiz Piyale Onat, Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar ve Resim Bölümü, filiz.piyale@yeditepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0053-1384.

için bir araç olarak görülmeye başlar. Modern dönem avangartları sanatı, ideal toplumun kurulması için elzem, devrimci ve dönüştürücü bir katalizör olarak yeniden yapılandırır (Akşit, 2025, s. 397). Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatın kavramsal, deneysel ve disiplinler arası bir yönelime girmesiyle birlikte desen bu ikincil konumdan sıyrılarak özerk bir sanat pratiğine dönüşmüştür. Güncel sanat bağlamında desen, artık yalnızca bir ön hazırlık değil, bağımsız bir ifade biçimi ve kavramsal araştırma zemini olarak değerlendirilmektedir. Çizgi, sanatçının öznel jestlerini en doğrudan biçimde görünür kılmasının yanı sıra, politik ve toplumsal tartışmalara da aracılık eden bir dil hâline gelmiştir. Video, performans, yerleştirme ve dijital medya gibi farklı disiplinlerle birleştğinde ise desen hem fiziksel hem de düşünsel düzeyde genişleyen bir potansiyel sunmaktadır.

3. ÇİZGİNİN DÜŞÜNSEL BOYUTLARI

Desenin güncel sanattaki dönüşümünü anlamak için, çizgiyi yalnızca teknik bir araç olarak değil; düşünsel, kavramsal ve kültürel boyutlarıyla ele almak gerekir. Çizgi, sanat tarihinde her zaman düşüncenin ilk izi olarak varlık göstermiştir; ancak günümüzde, estetik bir ifade aracı olmanın ötesinde, kavramsal ve eleştirel işlevler yüklenmiştir. Desenin güncel sanattaki konumunu tartışabilmek için çizgiyi yalnızca teknik bir unsur değil, aynı zamanda düşünsel ve kavramsal bir araç olarak ele almak gerekmektedir. Çizgi, sanatçının zihinsel süreçlerini görünür kılar; aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik bağlamlarda eleştirel bir ifade biçimine dönüşmektedir.

Gilles Deleuze ve Félix Guattari (1987), *A Thousand Plateaus* adlı eserde çizmeyi bir yaratma eylemi olarak tanımlar. Çizilen şey, çizim eyleminden önce var olmaz. Fransızca «tracer» kelimesi bunu daha iyi özetler: İngilizcedeki “to draw” ifadesinin tüm grafik çağrışımlarını taşır, ancak aynı zamanda bir iz bırakmak veya bir yol açmak anlamına da gelebilir. “İz sürmek” (decalquer), ise bir şeyi bir modelden kopyalamaktır (Deleuze ve Guattari, 1987). Çizgi yalnızca görsel bir form değildir, aynı zamanda “hat” ve “kaçış çizgisi” kavramlarıyla ilişkilendirilerek düşüncenin ve varoluşun temel dinamiklerinden biri olarak tanımlanır. Bu yaklaşım, çizgiyi sanatçının pratiğinde yeni mekânsal ve kavramsal açılımlar sağlayan bir düşünme biçimi olarak konumlandırır.

W. J. T. Mitchell, görsel kültür kuramı çerçevesinde imgelerin yalnızca temsil etmediğini, aynı zamanda toplumsal ilişkiler ve kültürel anlamlar ürettiğini ileri sürer (Mitchell, 2005, s. 82). Bu bağlamda desen, sanatçının kişisel jestlerinin ötesine geçerek politik ve toplumsal içeriklerin de taşıyıcısı hâline gelir. Çizgisel izler, bireysel bir üretim olmaktan çıkıp kolektif belleğin ve kültürel hafızanın parçası hâline dönüşür.

Susan Downs, *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art* adlı çalışmasında güncel sanatçı örnekleri üzerinden çizimin disiplinlerarası karakterini vurgular. Downs, deseni “performatif” olarak tanımlar. Çizimde şu anda neyin değerli olabileceğini incelerken desenin, geleneksel malzemelerin uygulanması açısından yalınlığı ve takıntılı doğası; postmodern sahiplenme, parçalanma ve belirsizlik kaygılarını yansıtırma eğilimi; jest ve alegori yoluyla zıt formlarla ifade etme kapasitesi ve estetik olarak kabul edilebilecek şeylere meydan okuma potansiyeli üzerinde durur (Downs, 2007, s. ix).

Bu kuramsal yaklaşımlar, deseni yalnızca görsel bir hazırlık aracı olmaktan çıkararak özerk bir sanat pratiği olarak değerlendirmeyi mümkün kılar. Çizgi, hem sanatçının öznel düşüncesinin en yalın izi hem de toplumsal ve kültürel bağlamlarla ilişki kuran bir ifade alanıdır. Böylece desen, güncel sanatta estetik olduğu kadar kavramsal ve eleştirel boyutlarıyla da merkezi bir rol üstlenmektedir.

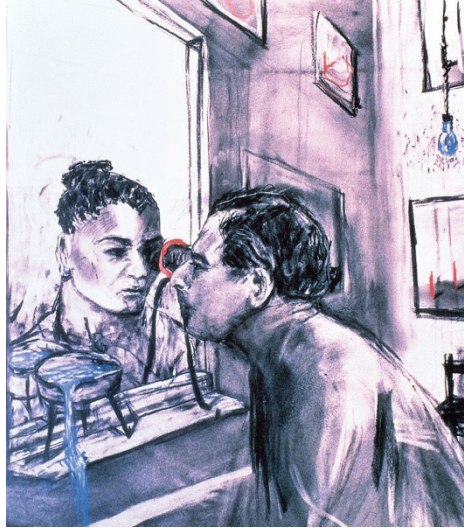
4. GÜNCEL SANATTA DESEN UYGULAMALARI

4.1. William Kentridge

Güney Afrikalı sanatçı William Kentridge (d. 1955), güncel sanatta desenin özerk bir ifade alanı olarak yeniden konumlanmasında öncü isimlerden biridir. Johannesburg’da doğup büyüyen Kentridge, Apartheid rejiminin yarattığı toplumsal gerilimleri ve bu dönemin izlerini sanatsal üretiminin merkezine taşımıştır. Onun pratiği, yalnızca görsel imgeler üretmekle sınırlı değildir; aynı zamanda toplumsal hafıza, travma ve kimlik üzerine eleştirel bir düşünme biçimidir.

William Kentridge, kömür kalemyle çizim, baskı, animasyon, film yapımcılığı, tiyatro yönetmenliği, prodüksiyon tasarımı ve kinetik heykel alanındaki çalışmalarıyla tanınmaktadır (Bosch, 2012, s. 3). Kentridge’in en belirgin özelliği, deseni hem bağımsız bir sanat eseri hem de süreç temelli

bir araştırma alanı olarak kullanmasıdır. Sanatçının malzeme tercihleri bu yaklaşımı güçlendirir. Özellikle kömür ve pastel ile çalışması, hem dramatik kontrastlar yaratmasına hem de silme ve yeniden çizme imkânı sayesinde süreci görünür kılmasına olanak tanır. Kömürün silinebilirliği, onun için yalnızca teknik bir tercih değil; bellek, unutma ve yeniden hatırlama gibi kavramların görsel karşılığıdır. Çizim yüzeyinde kalan gölgeler, izler ve lekeler, zamanın geçişini ve geçmişin kalıcı izlerini simgeler.



Şekil 1. *Felix in Exile*, William Kentridge, 1994, Renkli video, 35 mm filminden aktarma, sesli, 8 dk. 43 sn, <https://www.guggenheim.org/artwork/9422>

Kentridge’in imza tekniği, her sahneyi tek bir büyük beyaz kağıda kömürle çizerek ve her kare için temiz bir sayfa kullanmak yerine görüntüyü kısmen silerek ve düzenleyerek senaryosuz stop-motion animasyon filmleri geliştirmektir. Bu teknik, ekranın her yerinde lekeler bırakır ve değişen çizimin izini taşır. Kentridge, bir sergi açılışında yaptığı konuşmada, “İlk başta bunun için özür diledim” der. “Silme işlemi için kendimi sınıfta bırakmak istedim.” Ancak, başkalarının onu cesaretlendirdiğini ve bunun işin bir parçası olduğunu görmesine yardımcı olduğunu ekler (Stromberg, 2011, para. 2). Bir figürün defalarca silinip yeniden çizilmesi, hem görsel bir ritim hem de tarihsel bir metafor olarak işlev görür. Böylece çizgi, yalnızca statik bir form değil, sürekli değişen, dönüşen ve kaybolup yeniden beliren bir süreçtir. Bu yaklaşım, özellikle “Felix in Exile” (1994) gibi işlerinde belirgindir. Bu animasyonda kömürle yapılmış figürler ve mekânlar, silindikçe bellekten kaybolur; yeniden çizildikçe geçmişle hesaplaşmanın bir yolu hâline gelir.

Sanatçının desenle kurduğu ilişki, salt estetik bir tercih değil, aynı zamanda politik bir jesttir. Güney Afrika'nın Apartheid sonrası döneminde travmalar, kayıplar ve belirsizlikler, onun çizgilerinde yeniden hayat bulur. Kentridge'in çalışmaları, çizginin güncel sanatta bağımsız bir sanat pratiği olarak nasıl kavramsal ve eleştirel bir boyut kazandığını göstermesi bakımından çarpıcıdır.

4.2. Julie Mehretu

Etiyopya'lı sanatçı Julie Mehretu (d. 1970), güncel sanatın en etkili isimlerinden biri olarak desenin ve çizgisel anlatımın kavramsal boyutlarını öne çıkarır. Ailesiyle küçük yaşta Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eden sanatçı, eğitimini Rhode Island School of Design'da tamamladıktan sonra New York'ta üretimlerine devam etmiştir. Mehretu'nun sanatı, çizgiyi yalnızca görsel bir öğe olarak değil, aynı zamanda tarihsel, politik ve kültürel süreçleri görünür kılan bir araç olarak konumlandırır.



Şekil 2. *Stadia II*, Julie Mehretu, 2004, Tuval üzerine mürekkep ve akrilik, 272 × 355 cm., Carnegie Museum of Art, ABD, [Pittsburghhttps://nightingaledvs.com/review-julie-mehretu-new-museum-of-american-art/](https://nightingaledvs.com/review-julie-mehretu-new-museum-of-american-art/)

Onun eserlerinde mimari planlar, haritalar, şemalar ve coğrafi işaretler, ince mürekkep çizgilerle üst üste binerek dinamik kompozisyonlara dönüşür.

Çizgi, bu yapıda hem hareketin hem de toplumsal akışın metaforu hâline gelir. Mehretu, tuvaleri üzerinde yarattığı katmanlı yapı ile bireysel jestleri, küresel güç ilişkileriyle ilişkilendirir. Mürekkep, akrilik boya ve dijital baskıyı bir arada kullanarak ürettiği hibrit görsel dil, deseni disiplinlerarası bir boyuta taşır.

2004 tarihli “Stadia II” eseri, Mehretu’nun muhtemel başyapıtıdır. Eser, arenaların, kongrelerin, oyunların ve stadyumların renklerle dolup taşıdığı ve toplumsal birlik içinde döndüğü çok boyutlu bir görünüm sunar. Yuvarlak formdaki geniş iç mekân, mimari motiflerden alınan özellikler temel alınarak soyut bir kompozisyona dönüştürülmüştür. Kompozisyonda loca koltuklarının düzeni, pistin oval formu, flama sıraları, ulusal bayrakların temel renkleri, dönüp duran çizgisel formlar, konfeti benzeri uçuşan öğeler ve floresan ışık kümeleri iç içe geçerek izleyicinin bakışını mekânın farklı katmanlarında yönlendirmektedir. Mehretu, izleyiciyi tuvalin alt kısmındaki birleşen çizgilerle içine çekerken, sarı, turuncu ve kırmızı baklava dilimleri, dikdörtgenler ve daireler sporun ve ideallerin iyimserliğini yansıtır (Forest, 2021, para. 5). Bu çalışma ulus-devlet, kitle kültürü ve küresel kutlamaların görsel dinamiklerini stadyum formunda yeniden kurgular. Bu eserde çizgi, hem bireysel hem de kolektif hafızanın izlerini katmanlar hâlinde ortaya koyar.

Mehretu’nun pratiği, deseni hazırlık aşamasından öteye taşıyarak, bağımsız bir düşünsel ve eleştirel alan hâline getirir. Onun eserlerinde çizgi; hareket, katman ve tarih arasında kurulan çok yönlü bir anlatımın merkezindedir. Bu nedenle Julie Mehretu, çağdaş sanatta desenin kavramsal ve estetik dönüşümünü en iyi temsil eden sanatçılardan biri olarak kabul edilmektedir.

4.3. Kara Walker

Kara Walker (d. 1969), güncel sanatın en güçlü ve tartışmalı isimlerinden biridir. Sanatçı özellikle ırk, cinsiyet, kimlik, şiddet ve tarih konularını ele alan çalışmalarıyla tanınır. Walker’ın en karakteristik üslubu, keskin konturlarla oluşturduğu siyah-beyaz silüetlerdir. Bu silüetler, Amerikan tarihindeki kölelik dönemine, ırksal eşitsizliklere ve toplumsal travmalara göndermeler yapar. Çoğunlukla kâğıt kesme tekniğiyle üretilen bu figürler, mekânın duvarlarına büyük boyutlarda uygulanır ve izleyiciyi bir sahnenin içine dâhil eder. Walker’ın görsel dili basitmiş gibi görünse de, içerdiği anlatılar oldukça çarpıcı, rahatsız edici ve düşündürücüdür. Çalışmalarında özellikle kölelik dönemi temsillerini ironik, grotesk ve çarpıtılmış bir biçimde

yeniden kurgular; böylece Amerika'nın toplumsal hafızasındaki travmaları gün yüzüne çıkarır. Kara Walker'ın sanatı, deseni yalnızca görsel bir ifade aracı değil, aynı zamanda tarihsel eleştiri ve politik yüzleşme için kullanılan güçlü bir kavramsal dil olarak konumlandırır.



Şekil 3. *U.S.A. Idioms*, Kara Walker, 2017, Sumi mürekkebi ve grafit, kesilmiş gazete kâğıtlarının alçı astarlı beyaz kâğıt üzerine kolajı., 355,9 × 448,9 cm, Harvard Art Museum, Cambridre, <https://hvard.art/o/359890>

2017 yazında Virginia, Charlottesville'de beyaz milliyetçiler, üstünlükçüler ve karşı protestocuların da katıldığı şiddetli protestoların ardından yaratılan “USA Idioms”, Afro-Amerikan figürleri ve baskıcıları tasvir eden bir dizi figür aracılığıyla aynı konuları hedef alır. Eserde, bedenlerin bir kısmı ölü bir ağacın dalları arasında örülmüş; diğerleri bir kütüğün tepesine tünemiştir. Bir dalda yırtık bir Konfederasyon bayrağı dalgalanırken diğer dalda ise beyaz bayrak gibi görünen bir şey asılı durur. Houghton Galerisi Yardımcı Küratörü Mary Schneider Enriquez, Walker'ın eserinin “çok hayati, çok eleştirel ve çok ilgi çekici bir şekilde” şimdiki ana seslendiğini söylerken Walker'ın önceki silüetleri için yarattığı görsellere benzer şekilde, USA Idioms'daki figürlerin de geçmişimizden gelen ve hepimizin görüp hafife aldığı tanınmış klişeler olduğundan bahseder. Enriquez'e göre eserdeki figürler herkes tarafından bir

şekilde tanınsa da ne kadar uzun süre bakılırsa çizim o kadar hem tanıdık hem de tamamen rahatsız edici ve tuhaf hale gelir (Walsh, 2019, para. 3).

4.4. İnci Eviner

İnci Eviner (d. 1956) güncel Türk sanatının önde gelen isimlerinden biri olarak desenin kavramsal ve disiplinlerarası açılımlarını sanat pratiğinin merkezine yerleştirmiştir. Sanatçının üretimleri, çizgiyi yalnızca estetik bir form değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik söylemleri sorgulayan bir araç olarak ele alır. Eviner'in çizimleri genellikle akışkan, çoğul ve parçalı bir dil kurar; figürler sürekli dönüşen, çoğalan ya da eksilen bedensel fragmanlar şeklinde izleyiciye sunulur. Bu yaklaşım, deseni durağan bir temsil olmaktan çıkararak hareket, dönüşüm ve belirsizlik kavramlarıyla ilişkilendirir.

Sanatçının özellikle kadınlık, beden politikaları, göç, kimlik ve toplumsal cinsiyet gibi temaları ele aldığı çalışmaları, çizimin performatif ve kavramsal boyutunu ortaya koyar. Eviner'in 2009 tarihli "Harem" adlı video çalışması, bu yaklaşımın en bilinen örneklerinden biridir. Antoine Ignace Melling'in 1800'lü yıllarda gerçekleşen İstanbul ziyaretinde çalıştığı gravür albümüne konu olan Osmanlı harem imgelerini çağdaş bağlamda yeniden ele alan bu çalışmada, çizimler dijital animasyon aracılığıyla canlandırılır; figürlerin sürekli devinim hâlinde olması, iktidar ilişkilerinin sürekliliğini ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretimini simgeler. Böylece desen, yalnızca görsel bir kayıt değil, aynı zamanda politik bir jest olarak işlev görür.



Şekil 4. *Harem*, 2009, İnci Eviner, tek kanallı HD video, surround ses, 3' döngü , İstanbul Modern Koleksiyonu, <https://incieviner.net/work/harem/>

Oryantalizm, haremde cinsellik, çıplaklık, sapkınlık ve aşırı zevk arar. Melling'in haremde ise bunlar nadirdir. Ancak Eviner, Batı'ya deyim yerindeyse istediğini vererek onlara hizmet eder. "Keyfini çıkar! Eğer yapabilirsen" der gibi. Harem'de, Batı fantezilerinin saplantı haline getirdiği beden, cinsiyet ve cinsellik imgeleri krize itilir. Karşımıza çıkan, itaatkâr ve şehvetli bedenlerin sürekli ve sorunsuz bir şekilde seviştiği cinselleştirilmiş bir alan değil, isyankâr öznelerin deliliğin sınırında olduğu, her şeyden çok, hatta kendini yok etme biçiminde bile olsa, kaçıışı arzuladığı bir kamptır. Haremde yaşanan şiddeti, ölümü ve direnişi açığa çıkarmak, Batı bakışına karşı çıkan bir tepkiyi ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda fantezisini kurduğu zevkle ilgili bir engel de oluşturur. Oryentalist beklentilerle oynayan Eviner, arzulanan şeyin aslında bir delilik, şiddet ve ölüm hali olduğunu gösterir (Diken, 2019, s. 683).

Eviner'in pratiğinde çizgi, bireysel jestlerin ötesine geçerek kolektif hafızayla ilişki kurar. Çizimler, farklı disiplinlerle (video, yerleştirme, performans ve dijital medya) bir araya gelerek çok katmanlı bir anlatı inşa eder. Sanatçının desenleri, aynı zamanda feminist kuramla kesişen bir eleştirel söylem üretir. Bu bağlamda Eviner, deseni güncel sanatta bağımsız bir sanat pratiği hâline getiren ve ona güçlü bir kavramsal derinlik kazandıran sanatçılar arasında önemli bir yere sahiptir.

5. SONUÇ

Tarihsel süreçte eskiz, taslak ve kompozisyon planı gibi işlevlerle sınırlı görülen desen, günümüzde hem biçimsel hem de kavramsal boyutlarıyla farklı disiplinlerin kesişiminde yeniden tanımlanmaktadır. Çizgi, yalnızca sanatçının öznel jestlerini görünür kılmakla ötesinde, toplumsal, kültürel ve politik bağlamlarla ilişki kuran eleştirel bir dil hâline gelmiştir. Kuramsal tartışmalar, çizgiyi düşünsel bir yol açma, bir jest ve eylem olarak ele alırken; güncel sanat pratikleri de bu yaklaşımı doğrular niteliktedir. William Kentridge'in bellek ve travmayı kömür çizimleriyle işleyen animasyonlarından Julie Mehretu'nun küresel güç ilişkilerini haritalayan katmanlı kompozisyonlarına; Kara Walker'ın ırk ve kimlik politikalarını ironiyle açığa çıkaran silüetlerinden İnci Eviner'in feminist perspektifle toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan eserlerine kadar farklı coğrafyalardan sanatçılar, deseni hem estetik hem de kavramsal açıdan dönüştürmektedir.

Sonuç olarak, desen güncel sanatta yalnızca bir teknik ifade biçimi değil, disiplinlerarası ilişkiler kuran, politik ve toplumsal eleştiriler geliştiren, belleği ve kimliği sorgulayan özerk bir sanat pratiği olarak varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda desen, çağdaş sanatın eleştirel ve deneysel doğasını görünür kılarken, sanatçılar için de hem düşünsel hem de üretimsel bir araştırma alanı işlevi görmektedir.

KAYNAKÇA

- Akşit, Z. A. (2024). Ütopya Kavramı ve Görsel Sanatlar: Klasik Dönemden Postmodern Döneme Bir Kesişim Alanı. *Tykhē Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(17), 377-399. <https://doi.org/10.55004/tykhe.1536967>
- Bosch, D. (2012). William Kentridge ve Şüphenin Faydaları. *Berfrois*. Erişim adresi (2 Eylül 2025): https://www.academia.edu/6255523/William_Kentridge_and_the_Benefits_of_Doubt
- Deleuze, G., ve Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Çev.). University of Minnesota Press.
- Diken, B. (2019). From Melling's Harem to Eviner's Harem. *Third Text*, 33(5–6), 657–672. <https://doi.org/10.1080/09528822.2019.1667622>
- Downs, S. T. (2007). Giriş. S. T. Downs, A. Selby, P. Sawdon, J. Tormey ve R. Marshall (Ed.), *Drawing now: Between the lines of contemporary art* (s. 1–12) içinde. I.B. Tauris.
- Forrest, J. (2021). İnceleme: Julie Mehretu, New Museum of American Art. *Berfrois*. Erişim adresi (25 Eylül 2025): <https://nightingaledvs.com/review-julie-mehretu-new-museum-of-american-art/>
- Mitchell, W. J. T. (1996). What do pictures really want? *October*, 77(Summer), 71–82.
- Stromberg, D. (2011, Mart). William Kentridge ile söyleşi. *Los Angeles Review of Books*. Erişim adresi (10 Eylül 2025): https://www.academia.edu/24702942/Interview_with_William_Kentridge_Mar_2011
- Walsh, C. (2019). At art museums, a new Kara Walker work. *The Harvard Gazette*. Erişim adresi (22 Eylül 2025): <https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/03/harvard-art-museums-kara-walker-work-on-view/>

SOYUTLAMA VE KAVRAMSAL SANAT: MODERN VE GÜNÜMÜZ SANATINDA GÖRÜNMEYENİN İFADESİ

Şevket Cem ONAT⁸

1. GİRİŞ

Öncelikle, ‘modern’ teriminin, sanat alanıyla sınırlı olmayıp, bilim ve meslek dallarının ilgilendikleri konularla bağlantılı geniş kavramsal bir anlamı olduğunu belirtmekte yarar var. Buradan hareketle, ‘modernizm’, insan etkinliklerine ve ürünlerine yansıyan, zaman ve mekân değişkenlerine bağlı olarak ortaya çıkan özelliklerin yaygınlaşması biçiminde tanımlanmaktadır. Modernizm’in en temel özelliğinin ise geçmişten kopuş olduğu değerlendirilmesi yapılmaktadır.

Modernizmin temellendirilmesinde, Öztürk’ün (2024, s. 182) tarihsel saptamasından yola çıkılabilir.

İnsanlık tarihinin ilk devrimi olarak kabul edilen tarım devrimi, insanoğlunun toprağın ekilip işlenebilirliğini kavraması ile ortaya çıkar. Toprağın ekilip işlenebilir oluşu, insanın yerleşik hayata geçmesine olanak tanır, çünkü artık av peşinde koşma zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Bunun sonucunda şehirler kurulmaya başlar. Toprak artık ‘edilgendir’.

Bu değişiklik, 1900’lerde modern sanatın doğmasının ve ilerlemesinin yolunu açmıştır. Sanayi devriminin temeli olarak görülebilecek olan ‘edilgen toprak’, insanın doğa karşındaki konumunu tamamen değiştirmiş; bağımlılık ilişkisi, yararlanmaya evrilmiştir. Bu kökten değişimin doğal yansıması, yeni sanatsal perspektiflerin oluşmasında gözlenmektedir.

20. yüzyıl sanatı, temsil kavramı etrafında köklü bir kırılma yaşamıştır. Sanatın, dışsal dünyayı betimlemekten uzaklaşıp soyutlama, minimalizm ve kavramsal yönelimler aracılığıyla kendi doğasını sorgulamaya başlaması, bu dönemin en belirleyici özellikleri olarak sayılabilir. Bu süreç, yalnızca estetik biçimlerin değişimi değil, aynı zamanda sanatın ontolojik ve epistemolojik temellerinin yeniden tanımlanması anlamına gelir.

⁸ Doçent, Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü, cem.onat@yeditepe.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8005-3329.

Bu çalışma, modern sanatta “görünmeyenin ifadesi” kavramını merkeze alarak, yukarıda sayılan soyutlama, minimalizm ve kavramsal sanat arasındaki ilişkileri incelemeyi amaçlamaktadır. **Vasily Kandinsky**, **Donald Judd** ve **Joseph Kosuth**’un yapıtları üzerinden yürütülecek çözümlemeler, sanatın farklı düzlemlerde görünmeyi nasıl görünür kıldığına odaklanacaktır: Kandinsky’de ruhsal olan, Judd’da nesnenin saf varlığı, Kosuth’ta kavramların mantıksal yapısı.

Artun’un Charles Baudelaire’in Modern Hayatın Ressamı (2021, s. 45) kitabının sunuş bölümündeki “Modernite’yle kastettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır.” altıntısı, bu çalışmayı oluşturan düşüncenin temelini oluşturmaktadır.

Çalışma, Kandinsky, Judd ve Kosuth’un seçilmiş eserleri üzerinden, üç aşamalı bir analiz yaklaşısıyla yürütülecektir.

1. Biçimsel düzeyde, sanat eserlerinin renk, form, malzeme ve kompozisyon özellikleri incelenecektir.

2. Kavramsal düzeyde, sanatın içerdiği düşünsel yönelimler ve temsil anlayışları ele alınacaktır.

3. Felsefi düzeyde ise, eserlerin sanatın doğasına ilişkin sundukları ontolojik ve epistemolojik öneriler tartışılacaktır.

2. VASILY KANDINSKY VE COMPOSITION VIII

2.1. Hayatı

Kandinsky, çocukluk yıllarını Odessa’da geçirmiş; 1886–1893 yılları arasında, Moskova’da ekonomi, etnografi ve hukuk alanlarında eğitim almıştır. Bu süreçte, işçilerin ücretlerinin hukuki meşruiyetine ilişkin bir tez kaleme almıştır.

1896’da Kandinsky, sanatla ilgilenmeye karar vererek Münih’e gitmiştir. 1896–1898 yılları arasında Anton Azbe’nin sanat okulunda aldığı eğitim sırasında Rus asıllı dışavurumcu ressamlardan Alexei Jawlensky ve Marianne von Werefkin ile tanışmıştır. Ardından, 1900 yılında Alman ekspresyonist ve sembolist ressam Franz von Stuck’un yanında Akademie’de öğrenim görmüştür.

Kandinsky'nin erken dönem eserleri, figür çalışmaları, şövalye ve atlı sahneleri, romantik masalsı konular ve Rusya'ya dair hayali anılardan oluşmaktaydı.

Kandinsky'nin manzara resminden soyutlamaya yönelişi, eserlerinin başlıklarının karakterindeki değişimle de paralellik göstermektedir. 1909'da ilk *Improvisation*'ını, ertesi yıl ilk *Composition*'ını ve 1911'de ise *Impressions* serisini resmetmiştir.

Kandinsky, *Improvisation*'ları 'büyük ölçüde bilinçdışı, içsel karakterin ve maddi olmayan doğanın kendiliğinden ifadesi' olarak tanımlamış; *Impression*'ları ise 'doğrudan doğanın izleniminin, bütünüyle resimsel bir biçimde dışavurumu' olarak nitelendirmiştir. Bu eserler arasında *Composition*'ları en önemlileri olarak görmüş ve onları, 'yavaş yavaş biçimlenen, defalarca sınanmış ve neredeyse titizlikle işlenmiş bir içsel duygunun bilinçli ifadeleri' olarak açıklamıştır.

Sanatta Ruhsallık Üzerine adlı kitabında, sanatın manevi temelleri ile sanatsal yaratımın doğasını tartışmaya açmakta; buna ek olarak, renk, form, sanat yapıtındaki nesnenin rolü ve soyutlama sorunsalı üzerine analiz yapmaktadır. Kandinsky, sanatın iletişimsel işlevine -ifadenin aracı olma niteliğine- duyduğu inanç nedeniyle temsili imgelerden bütünüyle vazgeçmeye yanaşmamıştır. Sembolistler gibi o da rengin etkilerini vurgulamış; belirli renklerin çağrışımsal özelliklerini ve kimi tonlarla müzik enstrümanlarının sesleri arasındaki benzerlikleri tartışmıştır (Barnett, 2003, s. 1-2).

Akşit'in (2024, s.105), "Modern sanat, sanatın dönüştürücü potansiyalini özgünlük ve otonomi kavramları aracılığı ile yalnızca sanatsal dönüşüme ve ilerlemeye kanalize eder." saptaması, Kandinsky'nin ilerlemeci perspektifinin, modern sanatın soyutlama alanındaki öncü yaklaşımını açıklar niteliktedir.

Kandinsky, sanat yaşamı boyunca müzik, renk ve ruhsal deneyim arasındaki bağı araştırmış, sanatı duyular ötesi bir iletişim aracı olarak görmüştür. 1923 yılına gelindiğinde Kandinsky, yeni imgeler ve resimsel öğeleri düzenlemenin farklı bir yolunu geliştirmiştir. *Composition VIII*, bu farklılığı en iyi anlatan eserlerinden biridir.

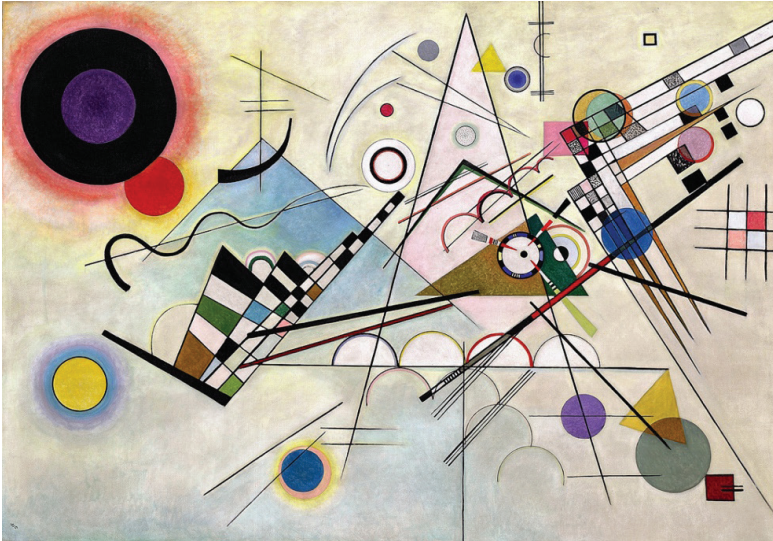
2.2. Biçimsel Özellikler

Composition VIII de büyük boyutlu tuval üzerine serpiştirilmiş kesin çizgiler ve basit geometrik biçimleri -daireler, yarım daireler, üçgenler, kareler, eğri

çizgiler ve keskin açılar- herhangi bir merkeze odaklamadan, mekânsal birlik oluşturmaksızın yerleştirilmiştir. Sol üst köşede, pembe bir aura ile çevrelenmiş büyük bir siyah daire, kompozisyona hâkimdir. Kandinsky için daire, en temel biçim olmakla birlikte, aynı zamanda kozmik ve simgesel bir anlam taşır: Daire en büyük karşıtlıkların sentezidir. Tek bir form içinde eşmerkezli (concentric) ve dışmerkezli (excentric) unsurları bir araya getirerek dengeler. Kandinsky, renk ve biçimleri yalnızca öge olarak değil, duygusal titreşimler yaratacak unsurlar olarak da kullanmıştır. Örneğin, daire ruhsal bütünlüğü, üçgen dinamik yükselişi, düz çizgi ise entelektüel gerilimi temsil eder.

Bauhaus döneminde Kandinsky, daire, kare, üçgen, zikzak, dama tahtası ve ok biçimlerini, soyut görsel sözlüğünün temel bileşenleri olarak kullanmıştır. Bu biçimler, sanatçının daha önceki döneminde kule, at, tekne ve kürekçi imgelerinin taşıdığı çağrışımlar kadar anlamlı resimsel öğeler hâline gelmiştir. Sanatçı 1929'da bu tercihinin nedenini şöyle açıklamıştır:

Son yıllarda daireye böylesine sık ve güçlü bir şekilde başvurmanın nedeni, dairenin geometrik formu ya da sayısız varyasyonu değildir. Daireyi bugün, eskiden mesela atı sevdiğim gibi seviyorum -hatta belki daha fazla; çünkü dairede daha fazla içsel olasılık buluyorum ve bu nedenle daire, atın yerini almıştır (Barnett, age, s. 3-8).



Vasily Kandinsky, *Composition VIII*, 1923, 140x201 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Solomon R.

Guggenheim Museum, New York (<https://www.guggenheim.org/artwork/1924>)

2.3. Kavramsal ve Felsefi Yönelim

Modern soyutlamanın mistik, entelektüel ve armonik kökleri, Kandinsky'nin *Composition VIII* eserinden bulunabilir. Bir başka deyişle, kavramsal ve felsefi açılardan zengin içeriğe sahip eser, derinlemesine analizlerin yapılması ihtiyacını doğurmaktadır.

Composition VIII'de, dışsal bir gerçekliği betimlemek değil, içsel bir ruhsal deneyimi görünür kılmak amaçlanmaktadır. Böylece temsil, nesnel dünyadan koparak öznel-duygusal bir alan yaratır. Kandinsky'nin soyutlama anlayışı, modernizmin sanat ile duygu ve düşünce arasında kurduğu ilişkiyi sembolize etmektedir.

Kandinsky'nin Platoncu ideallardan beslendiği söylenebilir. Görünür dünyanın ardında “asıl gerçeklik” olduğuna inanır ve sanatı bu görünmeyeni ifade etmenin yolu olarak görür. Rudolf Steiner'in ortaya attığı “antropozofi” felsefesi bağlamında da Kandinsky'nin eserleri incelenebilir. Biçimsel olarak fizikî dünyada ol(a)mayan formları ezoterik bir bakış açısıyla resmediyor oluşu bunu kanıtlar niteliktedir.

Composition VIII, bu bağlamda duyularla değil, sezgiyle kavranabilen ideal formların görsel ifadesi hâline gelirken, her renk ve biçim belirli duygulara karşılık gelir. Kandinsky sözü edilen bu karşılığı, geometrik soyutlamayla açıklamaya çalışmaktadır. Bu yaklaşım, aynı zamanda, modern soyutlamanın, yalnızca estetik değil, aynı zamanda ontolojik ve metafizik bir arayış olduğunu göstermektedir.

Kandinsky ile birlikte müzik ve edebiyatın görsel temsilinin, renkler ve biçimler olarak ortaya çıktığı görüşünü Umur'un, (2024, s. 316) “görsel anlatımda sözcüklerin yerini renkler; biçimler, simgeler almaktadır” ifadesi desteklenmektedir. Kandinsky'deki bu simgesel bağlamlar, izleyiciye doğrudan bir “mesaj” olarak verilme de, eğitilmiş gözler ve zihinler, sözü edilen temsil ilişkisini kurabileceklerdir.

Composition VIII, izleyiciye saf estetik bir deneyim şansı sağlar. Gözlerinizi açın, şekillerin ve renklerin dinamik senfonisini ruhunuzda iz bırakmasına izin verin. Bir enstürmantal müzik bestesi gibi, klasik bir Bach eseri, bir Coltrane caz parçası veya güncel elektronik müziğin oluşturduğu bir ses manzarası gibi... *Composition VIII*'in estetiği, sürekli soyut mana ve biçimsel bilgi arayışında olan zihnin sınırlarıyla çakışmadan kalbinize ve ruhunuza dokunmayı amaçlar (Graf, 2023, s. 76).

3. DONALD JUDD VE UNTITLED

3.1. Hayatı

Amerikalı heykeltıraş, ressam ve yazar olan Donald Judd, 1946–1947 yıllarında ABD Ordusunda zorunlu hizmette bulunmuş, ardından 1948–1949’da Williamsburg’daki William and Mary College’da ve aynı yıllarda New York’taki Art Students League’de kısa süreli sanat eğitimi almıştır. Columbia Üniversitesinde 1950–1953 yılları arasında felsefe lisansını tamamlamış, 1958–1960 yıllarında ise sanat tarihi yüksek lisansına başlamış ancak bu eğitimi yarıda bırakmıştır. 1959’dan itibaren ARTnews ve Arts Magazine gibi dergilerde sanat eleştirileri yapmış ve 1960’ların başında sanatçı kimliğinden çok eleştirmen kimliğiyle öne çıkmıştır. İlk kişisel sergisini 1963 yılında gerçekleştirmiştir.

Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris ve Frank Stella ile birlikte, minimalizm akımının en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir. Sanat pratiğinde, ne resim ne de heykel kategorisine uyan, “specific objects” (belirli nesneler) adını verdiği yapıtlar üretmiştir.

Ancak, 1962’de resmin, özünde onarılamaz biçimde illüzyonist olduğuna kanaat getirerek resmi bırakmış ve alüminyum, masonit ve ahşap gibi malzemelerden heykeller -daha doğru deyişle, nesneler- üretmeye başlamıştır. Bu yapıtlarla yalnızca resmi terk etmekle kalmamış, aynı zamanda nesnenin fiziksel varlığı dışında her türlü mekânsallık ve simgeselliği de reddetmiştir. Bu indirgemeci yaklaşım, onu giderek ‘belirli nesneler’ olarak andığı eserlerine yönelmiştir. Pacquement ve Williams’ın (2013, s. 2) “Judd, bu belirli nesneler aracılığıyla, hem resme hem de heykelle içkin olduğunu düşündüğü illüzyonizmi reddetmekte ve resim-heykel kategorilerinden kaçınmaktaydı.” saptaması, Judd’un anlayışını özetlemektedir.

Judd’un 1969 tarihli *Untitled* eseri, “belirli nesneler”e en iyi örnek olarak verilebilir.

3.2. Biçimsel Özellikler

Untitled, bakırdan yapılmış on modülden oluşur. Her bir modül 22.9 x 101.6 x 78.7 cm ölçülerindedir ve 22.9 cm aralıklarla üst üste dizilerek 4.57 metre yüksekliğe ulaşır. Eser, endüstriyel üretim teknikleri ve seri tekrar ilkesine dayanmaktadır.



Donald Judd, *Untitled*, 1969. Bakır, On ünite, her biri 22,9 x 101,6 x 78,7 cm, 22,9 cm aralıklarla; toplam yükseklik: 457,2 cm (<https://www.guggenheim.org/artwork/1741>)

Eserde hiçbir anlatı veya figüratif unsur bulunmaz. On modülün her biri aynı ölçüde, aynı malzemeyle, aynı düzende üretilmiştir. Kompozisyon, matematiksel bir düzen, sadelik ve ritmik tekrar üzerine kuruludur. Judd, yaklaşımının kompozisyonel değil ardışık olduğunu, yani öğelerin birbirleriyle ilişkisine değil, ‘birinin diğerini takip etmesi’ ilkesine dayandığını özellikle vurgulamıştır. Judd’un bu tür eserlerinde birim sayısı, çoğu kez sergilendiği galerinin mekânsal ölçülerine uyum gösterecek şekilde değiştirilebilmiştir (Pacquement ve Williams, age, s. 3).

Untitled’ta bakır yüzeyler endüstriyel bir parlaklık sergilerken, eserin üretimi, sanatçı tarafından değil, fabrikadaki işçiler ya da makineler tarafından gerçekleştirilmiştir. Eser, izleyicinin bakışını belirli bir noktaya

yönlendirmez, her yönden eşit görünürlük sağlar. Böylece, anlam arayışını izleyiciye bırakmış olur.

3.3. Kavramsal ve Felsefi Yönelim

Judd için sanat, temsile veya ifadenin öznel boyutuna dayanmaz. Onun yaklaşımında sanat eseri, yalnızca kendisini ortaya koyan nesnedir. *Untitled*, herhangi bir şeyi temsil etmez; sadece var olan bir formdur. Bu eser, bir imge veya sembol arayışını reddederek kendi maddi varlığını sunan yapısıyla, modern sanata anlam kazandırmıştır.

Judd'ın Mart 1964'te Arts dergisinde yayımlanan 'Black, White, and Gray' başlıklı makalesinde "Var olan şeyler vardır ve her şey onların yanındadır... Her şey eşittir, yalnızca var olarak vardır; sahip oldukları değerler ve ilgiler ise tamamen tesadüfidir." ifadesine yer vermiştir (Judd Foundation). Judd bu saptamasıyla, sanat eserinin varlığını doğrudan ortaya koymakta, diğer tüm etmenleri rastlantısal olarak değerlendirmektedir.

Görüldüğü gibi, Judd'un sanat anlayışı; temsilden arındırılmış, aracısız bir varlık olarak sanat, fikrine dayanır. Bu, ontolojik duruşta sanat, yalnızca kendisini temsil eder ve ancak fiziksel gerçekliğiyle vardır. Bunun yanı sıra, eser, ancak mekân içinde gezinen, onunla fiziksel ilişki kuran izleyici tarafından tamamlanabilir. Bu açıdan bakıldığında, Judd'un eserleri, yalınlığın içinde derin bir felsefi sadelik barındırır ve sanatın epistemolojisini, deneyimin üzerine kurular.

4. JOSEPH KOSUTH VE ONE AND THREE CHAIRS

4.1. Hayatı

Amerikalı kavramsal sanatçı ve yazar. Felsefe ve sosyal bilimlere derin bir ilgi duymuş, sanatı yöneten kurallara ilişkin sistematik ve yöntemli bir araştırma yürütmüştür. Toledo Museum School of Design'da (1955–1962) eğitim görmüş, aynı dönemde özel dersler almış ve 1963–1964 yıllarında Cleveland Art Institute'ta resim eğitimiyle öğrenimini tamamlamıştır. 1965'ten itibaren, dil temelli yapıtlar üretmeye başlamış; bazıları neon ve cam malzemelerle biçimlenmiş, bazıları ise nesneleri, imgeleri ve metinleri yalın ve kendine gönderimde bulunan seriler halinde bir araya getirmiştir.

1960'ların sonlarında İngiltere merkezli Art/Language² dergisinin Amerikan editörü olmuş ve kavramsal sanatın New York'ta sergilendiği ilk mekânlardan biri olan Museum of Normal Art'ı kurmuştur (Ring, 2003, s. 1-3).

Kavramsal sanatın kurucu aktörlerinden biri olan Joseph Kosuth, 1960'ların ortalarından itibaren sanatın özünü, nesnede veya estetikte değil, düşüncede arayan yapıtlar üretmiştir. Bugün, Museum of Modern Art (New York) koleksiyonunda bulunan, 1965 tarihli *One and Three Chairs*, kavramsal sanatın en bilinen örneklerinden biri kabul edilir.

4.2. Biçimsel Özellikler

One and Three Chairs, üç unsurdan oluşur: Bir sandalyenin bire bir ölçekte fotoğrafını, somut bir sandalyeyi ve 'sandalye' sözcüğünün sözlük tanımını yan yana sıralar; böylece her türlü aşkın anlamı reddeden kapalı bir sistem oluşturur.

Yerleştirme, beyaz duvar üzerinde basit ve yalın bir düzenlemeyle sergilenir. Biçimsel açıdan resimde olduğu gibi herhangi bir estetik bütünlük ya da görsel armoni arayışı yoktur; yapıtın görselliği, yalnızca kavramsal sorunsalı görünür kılmak için araç işlevi görür.

Aynı “şey”in üç farklı temsil düzeyinde sunulduğu görülüyor: Somut nesne, fotoğraf (görsel temsil), tanım (dilsel temsil). Hangisi gerçekten “sandalye”dir?

2 Anglo-Amerikan kavramsal sanatçılar grubu. Art & Language, 1968 yılında Coventry'de Terry Atkinson (d. 1939), David Bainbridge (d. 1941), Michael Baldwin (d. 1945) ve Harold Hurrell (d. 1940) tarafından kurulmuştur. Grup adını, sanatsal pratik ile eleştirel söylem arasındaki yerleşik ayrımları ortadan kaldırma yönündeki erken arzularını yansıtacak şekilde seçmiş, 1969'da bu hedef doğrultusunda kuramsal bir dergi olan Art-Language'ı yayımlamaya başlamıştır. Aynı yıl kavramsal sanatçı Joseph Kosuth, derginin Amerikan editörlüğüne davet edilmiş, 1971'de ise sanat tarihçisi ve eleştirmen Charles Harrison (1942–2009) gruba katılarak Studio International dergisindeki editörlük görevinden ayrılmasının ardından editöryal sorumluluğu üstlenmiştir (Williams, 2014, s. 1).



Joseph Kosuth: *One and Three Chairs*, wood folding chair, photograph of chair and photographic enlargement of dictionary definition of chair, chair 378×822×530 mm, photo panel 914×613 mm, text panel 613×522 mm, 1965, New York, Museum of Modern Art (<https://www.moma.org/collection/works/81435>)

4.3. Kavramsal ve Felsefi Yönelim

Kosuth'un, *One and Three Chairs*'te sandalyeyi temsil eden farklı parametreleri -somut nesne, görsel imge, dilsel tanım- yan yana getirmesindeki amacının, estetik bir haz yaratmak değil, sanatın anlamını ve işlevini felsefi bir önermeye dönüştürmek olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, eserin temsil ettiği "şey"nin kendisi, eserin konusuna dönüşmüş olmaktadır.

Kosuth'un bu yaklaşımı, gerek Ludwig Wittgenstein'in 20. yüzyılda, dil felsefesine ilişkin olarak ortaya koyduğu "Dil, düşüncenin sınırıdır." savıyla, gerek Wittgenstein'la aynı dönemde yaşamış Japon filozof Nishida Kitarō'nun "Dil insanı belirler. Dilin sınırı, gerçekliğin sınırıdır."³ saptamasıyla örtüşmektedir.

Eserdeki sandalye, fotoğraf ve tanım arasındaki ilişkinin, yalnızca nesneyi değil, anlamın nasıl üretildiğinin de sorgulanmasına yöneldiği görülmektedir.

Buradan hareketle eserin, sanatın görsel bir deneyim olmaktan çıkıp kavramsal ve epistemolojik bir deneyime dönüşmesinin en güçlü örneklerinden birini oluşturduğu değerlendirilmektedir.

5. KANDINSKY-JUDD-KOSUTH ESERLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ: GÖRÜNMEYENİN KATMANLARI

Kandinsky'nin *Composition VIII*'i, modern soyutlamanın “ruhsal dünyayı” görünür kılma çabasının en belirgin örneklerinden biridir. Eserde geometri ve renk, duyuşal deneyimi aşarak metafizik bir düzleme işaret eder. Görünmeyen, ruhsal olanın ifadesiyle ortaya çıkar.

Donald Judd'un *Untitled* eseri, temsili tamamen reddeder ve sanat eserini yalnızca maddi varlığıyla tanımlar. Görünmeyen, bu kez nesnenin “hiçbir şeyi temsil etmeyen” saf fiziksel varlığında açığa çıkar. Sanatçının hedefi, izleyicinin eseri sezgisel ya da duygusal değil, mekânsal ve deneyimsel olarak algılamasıdır.

Joseph Kosuth'un *One and Three Chairs* eseri, sanatın dilsel ve kavramsal yönünü ön plana çıkarır. Görünmeyen, sandalyenin kendisinde değil, sandalyeyi temsil eden farklı görüntüler arasındaki ilişkide aranır. Böylece görünmeyen, kavramların mantıksal yapısında ve dilin sınırlarında görünür hale gelir. Ele alınan diğer iki esere göre *One and Three Chairs*'in sergilenme biçiminin farklılığına ayrıca değinmekte yarar var. Demirci Bacanakgil'in, (2023, s. 94) “...medyumun kendine has doğasının farkında olarak, teknolojinin olanakları dahilinde, kutunun dışında düşünebilmeyi başarabilmektir.” düşüncesinden hareketle, ele alınan diğer iki esere kıyasla, özellikle sergileme biçimi açısından Kosuth'un “kutunun dışında” olduğu kolaylıkla söylenebilir.

Bu üç eserin karşılaştırması yapılırken, kullanılan teknik, malzeme ve sergileme gibi unsurlardan ziyade sanatın “ne”liği üzerine düşünsel bir sorgulama alanı yaratılmaya çalışılmıştır. Farklı yöntemler kullanmalarına karşın sanatçıların, her üç eser aracılığıyla temsilden uzaklaşarak sanatın doğasına ilişkin soyutlamalara vardıkları görülmektedir.

Kullanılan biçimsel öğelerde, Kandinsky matematiksel kompozisyonlar kurarken, Judd modüler, Kosuth ise kavramsal olanları seçmiştir. Üçü de kurguladıkları hikâyeyi doğrudan anlatmayarak izleyicileriyle edilgen

olmayan bir ilişkiyi gerçekleştirmeyi hedeflemektedir. Kandinsky izleyiciyi sezmeye, Judd mekânda dolaşmaya, Kosuth ise düşünmeye odaklanmaktadır.

5.1. Seçilen Sanatçıların Eserlerinde Öne Çıkan Ortak Temalar

Temsilin Krizi: Kandinsky dışsal temsilden içsel deneyimi, Judd temsili tamamen reddederek nesnenin varlığını, Kosuth ise temsili dil üzerinden tartışmaya açar.

Sanatın Ontolojisi: Kandinsky için ruhsal armoni, Judd için nesnenin varlığı, Kosuth için kavramsal önerme, sanatın doğasını tanımlar.

Görünmeyenin İfadesi: Kandinsky ruhsal görünmeyi, Judd ontolojik görünmeyi, Kosuth kavramsal görünmeyi görünür kılar.

5.2. Seçilen Sanatçıların Eserlerinde Felsefi Yönelim Farklılıkları

Kandinsky'nin fenomenal dünyanın ardındaki asıl gerçekliğe ulaşma hedefini, biçimler aracılığıyla değil sezgiler aracılığıyla algılatma çabası, Platon'un "idea" dünyasına gönderme niteliğindedir.

Judd *Untitled* eserinde, yorum ve temsil yetisinden arınmış nesneyi, salt kendi varlığıyla fenomene dönüştürmüştür. "Nesne" doğrudan deneyimle algılanabilecek ampirik bir zeminde var olmaktadır.

Kosuth'un eseri, tek bir objenin hem nesnesel, hem görsel, hem tanımsal haliyle yan yana dizilmiş varlığını ortaya koymuştur. Yaratılan bu varoluşsal durum ile amaçlanan, gerçeğin ne olduğunun, daha ileri bir deyişle, izleyicinin algısında gerçeğin ne olduğunun sorgulanmasıdır.

Her üç sanatçıda da dialektik bakış açısının var olduğunu görüyoruz. Özellikle izleyicilerine yaptıkları yüklemeler açısından, Piyale Onat'ın (2025, s. 195) "Eğer güzellik karşıtların çatıştığı yerde ortaya çıkıyorsa, o zaman alıcının (izleyicinin) sürekli olarak, her iki tarafın da farkında olması gerekmektedir" ifadesi ile Nagatomo'nun Nishida Kitarō felsefesine de değindiği 2000 yılında kaleme aldığı makalesiyle desteklenmektedir: Nishida'nın belirttiği üzere, eğer sanatçının durumu gündelik bakış açısından onu gözlemleyen üçüncü bir kişi tarafından değerlendirilirse, 'eyleyen-sezgi'de çelişkili bir unsur bulunmaktadır; zira bu bakış açısında şeyleri kavrama biçimini düalizm belirler.

6. SONUÇ

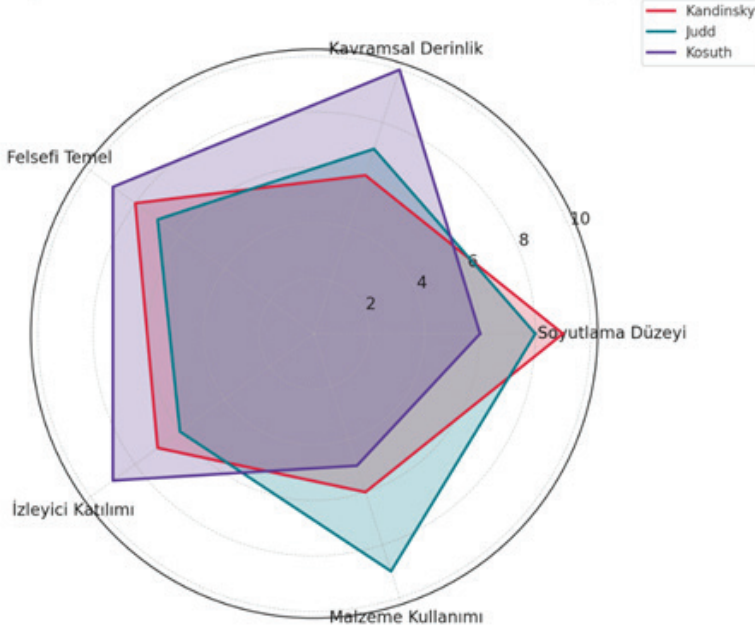
Modern sanatın gelişiminde soyutlama, minimalizm ve kavramsal sanat yalnızca biçimsel yenilikler değil, aynı zamanda sanatın doğasına ilişkin köklü sorgulamalar getirmiştir. Kandinsky, Judd ve Kosuth'un yapıtları, temsilin krizi etrafında şekillenen bu dönüşümün üç ayrı yüzünü ortaya koymaktadır.

Bu üç sanatçının yaklaşımları bir araya getirildiğinde, sanatın görsel temsilden uzaklaşarak daha geniş bir epistemolojik ve ontolojik çerçeveye yöneldiği görülmektedir. Modernizm ile birlikte sanat, yalnızca estetik haz veya duygusal deneyim üretmekten çıkarak varlık, anlam ve bilgi üzerine derin sorgulamalar yapan bir alan haline gelmiştir. Kandinsky, *Composition VIII* ile sanatın görünmeyen ruhsal boyutunu ifade etmeye çalışırken, Judd, *Untitled* yapıtında temsili reddederek sanat eserini yalnızca fiziksel varlığına indirger. Kosuth ise *One and Three Chairs* çalışmasını, nesne üzerinden değil kavram üzerinden üreterek sanata dil felsefi boyutuyla yaklaşmıştır.

“Görünmeyenin ifadesi” başlığı altında toplanabilecek bu ele alışırlar, 20. yüzyıl sanatını yalnızca görsellik üzerinden değil, aynı zamanda felsefi bir deneyim olarak düşünmemizi sağlar. Sanat, böylece duyusal, mekânsal ve kavramsal düzlemleri kapsayan çok katmanlı bir etkinlik olarak yeniden tanımlanır.

Yukarıdaki saptamalar göz önüne alınarak adı geçen üç eserin, kavramsal derinlik, soyutlama düzeyi, felsefi temel, malzeme çeşitliliği ve izleyici ilişkisi başlıklarındaki ağırlıkları, aşağıdaki grafikte gösterilmeye çalışılmıştır.

Soyutlama ve Kavramsal Sanat - Radar Grafiği



Kandinsky, Judd ve Kosuth'un sanat yaklaşımlarını "Soyutlama Düzeyi, Kavramsal Derinlik, Felsefi Temel, İzleyici Katılımı ve Malzeme Kullanımı" kriterleri üzerinden karşılaştırmalı olarak gösteren radar grafiği.

[Grafik, yazarın çalışmasına destek olarak hazırlanmıştır.]

Radar grafiğinde görüldüğü gibi, Kandinsky, Judd ve Kosuth'un sanat anlayışlarının, farklı boyutlarda öne çıktığı görülmektedir.

Kandinsky, soyutlama düzeyi bakımından diğer sanatçılara kıyasla belirgin bir üstünlük göstermektedir. Bu durum, onun sanatının temeline, form ve renk ilişkisine dayalı bir soyutlama anlayışını yerleştirdiğiyle açıklanabilir.

Judd'un sanat anlayışı, özellikle malzeme kullanımı boyutunda en yüksek düzeye ulaşmaktadır. Bu bulgu, minimalist yaklaşımının nesnel, doğrudan ve endüstriyel malzemelere dayalı yapısıyla örtüşmektedir. Ancak, kavramsal derinlik ve felsefi temeller noktasında daha sınırlı bir düzeyde yer alması, Judd'un eserlerinde, nesnenin kendisinin ön plana çıktığını ortaya koymaktadır.

Kosuth ise, kavramsal ve felsefi derinlik alanlarında en yüksek düzeyde yer almaktadır. Bu durum, onun kavramsal sanatın öncüsü olmasını açıklamaktadır. Bununla birlikte, soyutlama düzeyi ve malzeme kullanımında diğer sanatçılara göre daha düşük derecede görünmesi, Kosuth'un sanatsal pratiğinde biçimsel çeşitlilikten çok düşünsel içeriğe öncelik verdiğini göstermektedir.

İzleyici katılımı boyutunda, gerçeğin izleyici tarafından sorgulanmasına odaklanan Kosuth birinci sırada, eserin özünü oluşturan simgesel bağlamların izleyici tarafından algılanmasına yönelik Kandinsky ikinci sırada, izleyicinin eserle aynı ortamda birebir ilişkisini önceleyen Judd üçüncü sırada yerini almaktadır.

20. yüzyıldaki farklı yönelimleri, bütüncül bir anlayışla, seçilmiş sanatçılar ve eserleri üzerinden ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmanın sonunda, günümüz genç sanatçılarına, ancak alegorik bağlamda değerlendirilmeye açık, kendi varoluşları içinde gerçekleştirecekleri soyutlamaların yerine, niceliksel kaygılardan uzak, niteliksel derinliği olan çalışmalara yönelmeleri önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akşit, Z. A. (2024). Sanatta farklı odaklar. In M. Graf (Ed.), *Modern avangart ve sanat'ın liminal potansiyeli* (pp. 103–122). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Yayınevi.
- Demirci Bacanakgil, Ö. (2023). Kutunun dışında düşünmek: Video sanatının sergilenmesi. In M. Graf (Ed.), *Küratörlük: Çağdaş sanat için bir kılavuz* (pp. 75–95). Konya: Loras Yayınları.
- Barnett, V. (2003). Kandinsky, Vasily. In Grove Art Online. Retrieved September 12, 2025, from <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000045642>
- Baudelaire, C. (2021). *Modern hayatın ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Graf, M. (2023). *Modern ve çağdaş sanat kafası*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Judd Foundation. (n.d.). Local history: Don Judd at the Whitney, 1968. Retrieved September 12, 2025, from <https://juddfoundation.org/research/local-history/local-history-don-judd-at-the-whitney-1968/>
- Nagatomo, S. (2000). The logic of the Diamond Sutra: A is not A, therefore it is A. *Asian Philosophy*, 10(3), 213–244. doi:10.1080/09552360020011277
- Umur, G. (2024). Sanatta farklı odaklar. In M. Graf (Ed.), *Çocuklara yönelik gıda ambalaj tasarımlarında grafik tasarımın rolü* (pp. 299–332). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Yayınevi.
- Öztürk, A. (2024). Sanatta farklı odaklar. In M. Graf (Ed.), *Oyunculuk sanatında toplumsal cinsiyet* (pp. 177–208). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Yayınevi.
- Pacquement, A., ve Williams, T. (2013, October 16). Judd, Donald. In Grove Art Online. Retrieved September 12, 2025, from <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000045279>
- Piyale Onat, F. (2025). Caspar David Friedrich'in manzara resimlerinin kavramsal olarak incelenmesi. *idil*, 14(116), 193–200. doi:10.7816/idil-14-116-13

- Ring, N. (2003). Kosuth, Joseph. In Grove Art Online. Retrieved September 15, 2025, from <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000047736>
- Williams, T. (2014, July 28). Art & Language. In *Grove Art Online*. Retrieved September 13, 2025, from <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000004309>

YENİ MEDYA SANATININ DOĞUŞU: 1960'LAR VE 1970'LERDE DİJİTAL SANAT

Zafer Ali AKŞİT¹⁰

1. GİRİŞ

İnsanlığın tarih boyunca ürettiği yeni teknolojiler toplumların ortaya çıkardığı kültürel ve sanatsal üretim üzerinde dolaysız etkiler göstermiş, yeni teknolojilerin getirdiği toplumsal değişimler de her daim sanatın içeriğini ve bağlamını yeniden şekillendirmiştir. Tarih öncesi dönemden günümüze geliştirilen her yeni teknik, beceri ve teknoloji sanatçılara sunduğu yeni mecralar ve imkanlar onlara yeni ufuklar açmıştır. Metal işleme teknolojilerinden özgün baskı tekniklerine, yağlı boyanın icadından fotoğrafın keşfine, her yeni buluş ve teknik ilerleme sanatı biçimsel olarak etkilediği gibi ona bağlamsal olarak da yeni alanlar açmıştır. Yeni Medya Sanatı, İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen bilişim teknolojilerinin getirdiği yeniliklerle dolu bir zaman diliminde ortaya çıkmış, 1960 ve 70'li yıllarda hem sanatın kavramsal sınırlarının genişlemesi hem de bu teknolojilerin yaygınlaşması ile kendi alanını yaratmış ve genişletmiştir. Bugünün sanat pratiğinin, sanat kuramının, sanat kurumlarının ve etkinliklerinin ayrılmaz bir parçası olan Medya Sanatı, günümüzde edindiği gücünü bu iki on yılda yaşanan yenilikçi, deneysel ve cesur bilim insanlarına ve sanatçılara borçludur.

2. FARKLI İSİMLER VE FARKLI TANIMLAR

Yeni Medya Sanatı ismi ilk olarak dijital devrim çağı olarak görülen 1990'lı yıllarda günlük bir terim olarak kullanılmaya başlamış olsa da bilişim teknolojilerinin sunduğu yeni imkanların sanatçılar tarafından kullanılmaya başlaması 1960'lara dayanır. Bu tür eserler, yeni medya sanatı ismi almadan önce, 1960'larda bilgisayar sanatı ve elektronik sanat, 1980'lerde siber sanat, 1990'larda multimedya sanatı, dijital sanat ve medya sanatı gibi isimlerle de anılmıştır. Bugün çoğunluk tarafından kullanılan yeni medya sanatı terimi,

¹⁰ Doktor Öğretim Üyesi, Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı, zafer.aksit@yeditepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5876-7242.

eserlerin kullandığı medyanın ‘yeni’liği tartışması ile yeniden masaya yatırılmakta olsa da sanat ve kültür alanında en çok kullanılan terimdir. Günümüzde dijital sanat ve yeni medya sanatı zaman zaman birbirini yerine kullanılsa da sanat kritiği ve küratör Domenico Quaranta gibi isimler bu iki ismin her zaman aynı tür eserleri tanımlamadıklarını belirtir. “Dijital Sanat ismi eserin mecrasını dijital ortam ile sınırlı tutarken Medya Sanatı ismi bu sanatın mecrasını her türlü medyanın ve dijital ortamın sunduğu, basılı yayım, radyo, faks, telefon, uydu iletişim araçları, video, televizyon, ışık, elektrik, film, fotoğraf, bilgisayar, yazılım, web yayıncılığı ve bilgisayar oyunları gibi tüm medyumlara genişletir” (Quaranta, 2013: 23). Bu terimler karmaşası karşısında Whitney Müzesi yeni medya sanatı küratörü Christine Paul günümüz yeni medya sanatını tek bir tanı altında toplamaya çalışır: “Yeni Medya Sanatını tanımlamak için kullanılabilecek en küçük ortak payda onun bilgisayarlı ve algoritma tabanlı olmasıdır[...] Yeni Medya Sanatı çoğunlukla sürece ve zamana dayalı, dinamik ve eş zamanlı, katılımcı, işbirliğine dayalı ve performatif, modüler, değişken, üretimsel (generatif) ve özelleştirilebilir özellikleri ile karakterize edilir” (Paul, 2008: 3-4). Bu kapsayıcı tanım bugünün yeni medya sanatı pratiklerini başarılı bir şekilde tek bir çatı altında toplasa da bilişim teknolojilerinin yeni yeni ortaya çıkmakta olduğu 1960’larda yapılan üretimleri büyük ölçüde dışlamaktadır. Bu dönemde, henüz bugünkü geniş kullanım alanına ulaşmamış, bugünün şartları ile primitif denebilecek bilgisayarlar sanatçılara eş zamanlı, dinamik ve katılımcı eserler üretmelerine olanak sağlamamaktadır. Quaranta gibi sanat kritiklerinin dijital sanat ve yeni medya sanatı arasında bir ayrım yapılmasını savunmasının temelinde yatan neden de bu olabilir. Beryl Graham ve Sarah Cook, *Rethinking Curating* (Kürasyonu Yeniden Düşünmek) isimli kitaplarında Yeni Medya Sanatı’nı tanımlarken bu durumu göz önünde bulundurarak, olabilecek en geniş hali ile ele alır. Onlar için Yeni Medya Sanatı, “elektronik medya teknolojilerini kullanan ve etkileşim, bağlantılık ve hesaplanabilirlik davranışlarının herhangi biri ya da kombinasyonu kullanılarak üretilen eserlerdir” (Graham, Cook, 2010: 10).

3. DİJİTAL TEKNOLOJİNİN ORTAYA ÇIKIŞI

Bugün bilgisayar olarak adlandırdığımız makineler ve bu makineleri mümkün kılan bilişim teknolojilerinin tarihi pek çok tarihçi tarafından jakar dokuma tezgahına kadar dayandırılrsa da bu alanlarda yaşanan en

büyük ilerlemeler İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan Soğuk Savaş dönemlerinin politik ve ideolojik iklimi neticesinde gözlemlenmiştir. Bu alanda büyük bir kırılma yaratan ilk buluş, İkinci Dünya Savaşı'nda şifreli askeri iletileri çözmek için üretilen, Britanyalı matematikçi ve bilgisayar bilimci Alan Turing ve çalışma arkadaşlarının yarattığı, modern bilgisayarların temellerini atan Otomatik Hesaplama Makinesi olmuştur. Turing çalışmalarının neticesinde, 1950 yılında toplumsal yapı ile yaratıcılığın biçimlenmesinde belirleyici bir rol üstlenen ve alanın seyrini belirleyen *Computing Machinery and Intelligence* (Hesaplama Makineleri ve Zekâ) başlıklı makalesini kaleme almıştır. Dijital gelecek üzerinde önemli etkileri olan tek bilim insanı tabi ki yalnızca Allan Turing değildir. İkinci Dünya Savaşı döneminde, askeri bağlantıları olan A.B.D. Bilimsel Araştırma ve Geliştirme Ofisi'nin (OSRD) yöneticisi olan Amerikan bilim insanı Vannevar Bush 1945 yılında, bilişim ve iletişim teknolojilerine dair öneriler ve varsayımlar kurguladığı *As We May Think* (Düşünebileceğimiz Gibi) başlıklı makalesini kaleme alır. Makale (Bugün The Atlantic ismiyle devam eden) Atlantic Monthly dergisinde yayımlanır. Bu makalesinde Bush, *Memex* adını verdiği bir cihaz kurgular. *Memex*, mikrofilimlerde saklanan verilerin ışıklı bir masaya entegre edilmesi, birbirleri ile bağlantılar kuran veri öbeklerinin saklanması ve bulunup kullanıcıya sunulmasına yarayan bir sistemdir. Yalnızca teorik olarak kurgulanan bu sistem, bugün kullandığımız World Wide Web (Dünya Çapında Ağ) ve Hyperlink bağlantılarının ilk konsepti olarak kayda geçer. 1946 yılında, *Electronic Numerical Integrator and Computer* ENIAC (Elektronik Sayısal Entegratör ve Bilgisayar) ismi verilen ilk bilgisayar Pennsylvania Üniversitesi bünyesinde üretilir. 1951 yılında ise hem rakamsal hem de yazılı metinleri işleme kapasitesine sahip ilk bilgisayar olan UNIVAC ismi verilen bilgisayar ilk defa ticari piyasaya sunulur.

Sovyetler Birliği'nin fırlattığı Sputnik isimli uydunun ilk defa Dünya'nın yörüngesine yerleşmesi ile birlikte Amerika Birleşik Devletleri'nde de dijital teknolojilere olan devlet yatırımı hız kazanır. 1957 yılında A.B.D.'de ARPA ya da *Advanced Research Projects Agency* (İleri Araştırma Projeleri Acentesi) kurulur. A.B.D. Savunma Bakanlığı bünyesinde kurulan bu acente bilişim teknolojilerinin gelişmesinde oldukça büyük bir rol oynayacaktır. ARPA'nın bu alanda oynadığı önemli rollerden biri de 1969 yılında, olası bir nükleer saldırı sonucu oluşabilecek merkezi iletişim sorunlarının önüne geçmek üzere kurulan ve internetin öncü sistemi olarak kabul edilen ARPANET isimli

bilgisayarlar arası iletişim sistemidir. (Paul, 2015: 8-12). Ancak 1950’lerde bilgisayarların tüketici piyasasına sunulması bilgisayarların toplumun geneli tarafından kullanılmaya başladığı anlamına gelmez. 1970 ve 80’lerde Altair, Apple, Commodore, Xerox ve IBM gibi şirketler önderliğinde geliştirilecek olan kişisel bilgisayarların yaygınlaşmasından önce bilgisayarlar, herhangi bir grafik arayüzü olmayan, programları ve komutları delikli kartlar biçiminde kabul eden ve yalnızca uzman kullanıcılar tarafından çalıştırılabilen devasa makinelerdir. Bu nedenle çoğunlukla araştırma ve eğitim kuruluşlarının ve askeri kurumların himayesinde, oldukça sınırlı bir zümrenin ulaşımı olan makineler olarak kalacaklardır. Bilgisayarların bu ulaşılmazlığı ve askeri-endüstriyel kompleks ile yakın ilişkisi, dönemin sanatçılarının bu teknolojileri sanat pratiklerine dahil etmesini göreceli olarak geciktirmiştir. Bu zorluklara rağmen, ileriki bölümlerde tartışılacağı üzere, bu küçük zümreye dahil araştırmacıların, sanat ve bilim insanlarının bilgisayarlar ile sanatı buluşturması 1960’lı yıllarda ilk meyvelerini vermeye başlayacaktır.

4. DİJİTAL DEVRİMDEN ÖNCE YENİ MEDYA SANATI

Dijital sanatın hikayesi 1950’lerin sonu ve 1960’larda bu tür sanatın ortaya çıkabilmesi için gerekli teknik bilgi ve ekipmanların üretilmesi ile başlıyor olsa da bilim, teknoloji ve makinelerin işleyiş prensiplerini sanatın öznesi haline getiren sanat anlayışı üzerine kurulu, yeni medya sanatının öncüleri olarak görülebilecek eserlerin varlığı 19. Yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın başına kadar uzanır. Eadweard Muybridge, atların koşarken sergilediği hareketlerin detaylı incelemesi için çektiği 1878 tarihli *Hareket Halindeki At* serisinde fotoğraf makinası bir araç iken Francis Picabia’nın ‘*Machinogram*’ eserinde fotoğraf makinesini resmin salt öznesi haline getirilmiştir. Étienne-Jules Marey’in insan hareketlerini incelediği ve belgelediği fotoğrafların Marcel Duchamp’ın Merdivenlerden İnen Çıplak eseri ve fütüristlerin benimsediği plastik formlarının üzerindeki etkisi aşikardır. Sanat, bilim ve teknolojinin ilk temasları olan bu örnekler sonrasında bu kavramlar arasındaki ilişki ve birliktelik daha da güçlenmeye başlar. Bu bağlamda, “kavramsal olarak dijital sanatın başlangıcı 20. Yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan avangart akımların içerilerinde barındırdığı ideolojilere dayandırılabilir. Konstrüktivizm, dada [ve fütürizm] gibi akımlar dönemin getirdiği yeni bilimsel keşiflere karşılık vererek [...] materyal, teknik ve işlemlerin ilişkileri üzerinde dururlar” (Arreola, Gardner, Lenz, 2024: 7). Yeni Medya Sanatının temel unsurlarından

olan etkileşim ve zamansallık gibi kavramlar da yeni materyal kullanımı aracılığı ile Marcel Duchamp ve Laszlo Moholy-Nagy gibi sanatçıların eserlerinde irdelenmeye başlanır. “Yeni Medya Sanatının ilk önderlerinden sayılan Laszlo Moholy-Nagy, özellikle 1930 tarihli *Licht-raum-modulator* isimli kinetik heykeli büyüleyici ışık efektleri yaratarak bu ilişkiyi kucaklar” (Quaranta, 2013: 11). Sanatın geleneksel medyumunun terkinin öncülerinden olan Duchamp da hazır nesne kullanımına etkileşim, hareket ve ışığın dahil olduğu eserleri ile devam eder. 1920 tarihli *Rotary Glass Plates (Precision Optics)* eseri etkileşimli sanatın erken bir örneğidir. Eser, dönen cam tabakalar ve bu tabakaları ayakta tutan bir konstrüksiyondan oluşur. Seyirci eseri tam olarak deneyimleyebilmek için cam tabakaları döndüren mekanizmayı başlatması ve tabakalar dönmeye başladıktan sonra eseri belirli bir yerden, tam olarak bir metre uzaktan izlemesi gerekmektedir. Fütürist sanatçılar resim ve heykellerinde zaman kavramını ve hareketin vurgulanmasını sanatlarının en önemli ilkesi olarak seçerler. Dünyaya yavaş yavaş hâkim olmaya başlayan makinelere duydukları hayranlığı makine seslerinden oluşan ‘senfonileri’ ile dışsallaştırırlar. Yeni bir görsellik üretmek isteyen Amerikan matematikçi Ben Laposky ise 1950’lerde osiloskop cihazının ekranının yüksek hızlı fotoğraf tekniği ile belgelediği görseller üretir. Elektrik, ışık gibi mecraların ve zamansallık, etkileşimin gibi kavramların ilk olarak sanatsal bir araç olarak kullanıldığı bu örnekler yeni medya sanatının ilk adımları ve geleceğin dijital sanatının analog öncüleri olarak da görülebilir.

Geleceğin yeni medya sanatının ve dijital sanatın başka bir temel özelliği olan üretimsel (generatif) çalışmaların öncü girişimleri yine Dada ressamaları ve şairlerinin eserlerinde bulunabilir. Jean Arp’ın desenli ve renkli kağıtları kesip rastgele bir yüzey üzerine atması yöntemi ile ürettiği resimleri ve Dada şairlerinin rastgele kelimelerin bir araya gelmesi ile kurguladıkları şiirleri dijital sanatın ilkelerinden olan, rastlantısallığın ve üretimselliğin analog öncüleridir. Bu resim ve şiirlerin ortaya koyduğu olgu, eserin görsel ya da edebi sonucundan ve bitmiş bir eser olan obje ve metinlerden öte, eseri ortaya çıkaran sistemin ve kuralların yaratılması esasıdır. Aynı durum Sol LeWitt, Joseph Kosuth gibi erken dönem kavramsal sanatçıların eserlerinde de görülebilir. LeWitt’in *Duvar Çizimleri* serisi ‘on metre kare kare bir duvar yüzeyine çizilmiş on bin paralel çizgi ve on metre kare kare bir duvar yüzeyine çizilmiş on bin paralel olmayan çizgi’ gibi talimatlardan ibarettir. Eser bir duvara her uygulandığında ortaya çıkan sonuç birbirinden farklıdır. Tristan Tzara’nın dada şiiri metodu da benzer bir talimatlar silsilesi

kullanılır: “Bir gazete al. Bir makas al. Yazmayı planladığın şiir uzunluğunda bir makale seç. Makaleyi kes. Sonra makaleyi oluşturan her bir kelimeyi kesip bir torbaya koy. Torbayı nazıkçe salla. Sonra parçacıkları, torbadan çıktıkları sırayla, birer birer çıkar. Özenle kopyala. Şiir senin gibi olacaktır. Ve işte, sonsuz bir özgünlüğe sahip, zarif ama sıradan insanların kavrayışının ötesinde bir duyarlılıkla donanmış bir yazar oldun” (Tzara, n.d.). Bu gibi eserlerinde asıl olan, eseri ortaya çıkaran sistemin kurgulanması, talimatların ve kuralların oluşturulmasıdır. Eseri üreten kişi sanatçının kendisi de olmak zorunda değildir. Bu talimatlara erişimi olan herkes (LeWitt örneğinde eseri üretmeye izni olan kişi ya da kurumlar) sanatçının eserini üretebilir. Bu tür eserleri üretimsel (generatif) kılan da tam olarak kurulan sistemin, sistemin ortaya çıkardığı üründen önce gelmesidir.

5. DİJİTAL SANATIN DOĞUŞU: 1960’LAR

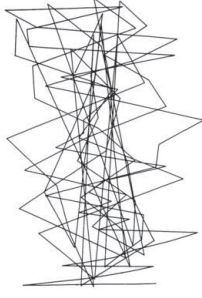
Sol LeWitt’in eserleri dijital olmasa da erken dönem dijital sanatın üretim biçimleri ile benzer esasta işlerler. 1960’larda LeWitt *Duvar Çizimleri* talimatlarını tasarlarken, aynı yıllarda dönemin bilgisayarları ile çalışan sanatçı ve bilim insanları da Sol LeWitt’in yazdığı talimatlara çok benzer yapıda girdiler kullanarak dijital görseller üretmeye başlarlar.

Kurulan bu tür sistemlere genel olarak verilen isim algoritmadır ve “bir sorunun çözümü için, sonlu sayıda adım biçiminde iyice tanımlanmış, sonlu bir kurallar kümesi” (kelimeler.gen.tr, nd) anlamına gelir. Algoritmalar üretilen ilk bilgisayarlardan bugün kullanılan en gelişmiş sistemlere her tür dijital teknolojinin temelini oluşturur. Burada kurulan sistemler arasındaki tek fark, LeWitt’in eserlerinde üretilen talimatlar bir kağıda İngilizce dilinde yazılıp bir insan tarafından hayata geçirilir iken dijital eserlerde belirli programlama dillerinde talimatlar yazılarak bilgisayar destekli donanımlar tarafından hayata geçirilen eserlerin üretilmesidir.

LeWitt 1967 yılında kaleme aldığı ve Artforum dergisinde yayımlanan Paragraphs on Conceptual Art (Kavramsal Sanata Dair Notlar) yazısında aynı on yıl içerisinde ortaya çıkan kavramsal sanat ve dijital sanatın işlemsel benzerliğini dile getirir: “Kavramsal sanatta, kavramın kendisi yapıtın en temel bileşenidir. Sanatçı kavramsal bir sanat formunu benimsediğinde, tüm planlama ve karar süreçleri önceden tamamlanmış olur; icra ise yalnızca ikincil ve biçimsel bir aşamaya indirgenir. Bu bağlamda fikir, adeta sanatı üreten bir makine işlevi görür” (LeWitt, 1967: 79)

Amerikan sanat yazarı ve teorisyeni Jack Burnham da 1968 yılında Artforum dergisinde yayımlanan *Systems Esthetics* (Sistem Estetiği) yazısında gelişen dijital teknolojilerin ve bu teknolojilerin işlemsel temelini oluşturan algoritmaların toplum ve sanata yansımalarını öneminin altını çizmiştir: “Günümüzde nesne-merkezli bir kültürden sistem-merkezli bir kültüre geçiş süreci içerisindeyiz. Bu bağlamda değişim, nesnelerin kendisinden değil, onların gerçekleştirilme biçimlerinden kaynaklanmaktadır [...] Pek çok sanatçı, sezgisel olarak, görece yeni olan bu ayrımları çoktan kavramış durumdadır” (Burnham, 1968: 31).

Görüldüğü gibi, sanatın dijital mecralar ile buluşması için gerekli teoriler, kavramsal temel ve teknolojik imkanlar 1960’lı yıllarda eş zamanlı olarak ortaya çıkar. Ancak bilgisayar ile üretilen görseller ilk olarak sanatçıların değil bilim insanları ve mühendislerin elinden (ya da zihninden) doğar. Metin, müzik ve görüntünün algoritmik üretimine dair ilk çalışmalar, A.B.D.’de dönemin önde gelen araştırma enstitülerinden biri olan Bell Laboratuvarları’nda ortaya çıkar. Elektronik mühendisi A. Michael Noll, 1962 yılında, algoritmalar ve matematiksel fonksiyonlarla üretilen soyut imgelerden oluşan, Piet Mondrian ve Kübizm’den eklinmiş görselleri ile ilk ‘Bilgisayar Sanatı’ eserlerini yaratır. Noll gibi pek çok bilim insanı ulaşımları olan bu yeni teknoloji ile görsel ürünler üreten pek çok deneme yapmaya başladılar. Ürettikleri görseller Noll’un ve onun izinden ilerleyen araştırmacıların sanat tarihinden bihaber olmadığını açıkça gösterse de yeni ortaya çıkan bu medyumun henüz gerçek anlamda, yeni ve özgün çıktılar üretmeye başlaması için biraz daha zamana ihtiyacı olacaktır. Douglas Kahn’ın değimi ile, 1960’ların Bilgisayar Sanatı, “göz alıcı geometrik logolar, dönen tel kafesler, grafik nü betimlemeler, ergenlik çağını andıran bilimkurgu fantezilerinin ve Mona Lisa’nın sonsuz varyasyonları gibi çalışmalardan oluşmaktadır” (Kahn, 2007, 423-424). Noll’un kendi alçakgönüllü beyanatında da görülebileceği gibi bu dönemde mühendis ve araştırmacıların denemeleri sonucunda üretilen görsellerin sanatsal ve estetik değerleri bir sanatçının elinden çıkan eserlere kıyasla oldukça amatör kalmaktadır: “1960’ların başında dijital bilgisayar, sanat için yeni bir araç ve ifade ortamı olarak büyük bir potansiyel vaat ediyordu. Ne var ki, geçen on yıl içerisinde bilgisayar sanatı alanında kayda değer pek az ilerleme sağlanabilmiştir. Kendi çalışmalarım da dahil olmak üzere, mühendisler ve bilim insanları tarafından yapılan bilgisayar sanatının çoğunun bir sanatçının dokunuşundan yarar göreceği sonucuna vardım” (ibid).



Şekil 1. Noll, M. Computer Composition with Lines (1964).



Şekil 2. Noll, M. Gaussian Object (1963).

Michael Noll bilgisayar destekli görsel eserler üretiminin yanı sıra, üretilen bu eserlerin hukuki ve manevi hakları üzerine ve sanatsal bir eser olma durumuna dair, sonuçları bugüne kadar uzanacak tartışmaların da öncülüğünü yapmıştır. “Noll, bilgisayar ile ürettiği Gaussian Quadratic (1962–63) isimli eserin (Bell Laboratuvarı adına) telif hakkını almaya çalışmıştır. A.B.D. Telif Hakkı Ofisi, eserin bir makine tarafından üretilmiş olması nedeniyle bu talebi ilk olarak reddetmiş olsa da Noll, patent ofisini bir makinenin ürettiği görsellerin patentinin alınabileceğine ikna etmeyi başarmıştır” (Arreola, Gardner, Lenz, 2024: 21). Bunun üzerine Noll ve çalışma arkadaşı Bela Julesz dijital ortamda ürettikleri eserleri New York şehrinde Howard Wise Gallery isimli galeride sergilerler ve böylece ticari bir galeride dijital sanat eserleri sergileyen ilk isim olarak tarihe geçerler (ibid).

1960’lı yılların sonlarına doğru dijital üretim teknikleri ve sanatın ilişkisi teknik denemelerin ötesine geçmeye başlayarak sanatsal bir zemin kazanmaya başlamıştır. Bu duruma 1950’lerde alman düşünür Max Bense’in geliştirmeye başladığı Enformasyon Estetiği kuramı büyük katkı sağlamıştır. Bu kuram özellikle 1960’larda estetik kuramcıları, somut sanatçılar, yazarlar ve tasarımcılar arasında popüler olmaya başlamıştır. Enformasyon Estetiği, gelişen bilgisayar teknolojileri ve sanatın kuramsal bağını kurmak amacı güderek estetiğe nesnellik kazandırmak amacıyla, kesin ve bilimsel ölçütler geliştirmeye yönelik disiplinlerarası bir kavram olarak ortaya çıkar. Amacı rasyonaliteyi sanatla ilişkilendirmek, sanatsal ve göstergebilimsel kuramlar konusundaki anlayışı derinleştirmek, sanat ve edebiyatın hem üretimini hem de analizini duygusal bir zeminden rasyonel, bilimsel olarak kanıtlanabilir bir düzleme taşımaktır (compArt Database, n.d.). Bense’in kuramı dijital sanatın yalnızca teknik denemeler ve deneyler olarak değil gerçek anlamda sanat ve estetik alanının meşru bir parçası olarak görülmesinin önünü açmıştır.

Dijital sanatın doğuşunda pek çok bilim insanı, Frieder Nake, Vera Molnar gibi dijital sanatın öncü sanatçılarına bir ilham kaynağı olmuştur. Bense'in öğrencisi olan Alman matematikçi mühendis Georg Nees de Enformasyon Estetiği kavramından ilham almış ve 1965 yılında Stuttgart Üniversitesi'nde *Computergrafik* ismi verdiği bilgisayar ile üretilmiş görseller sergilemiştir. Bu sergisinde sunduğu eserler Enformasyon Estetiği kuramından ilham alarak temelde sanat üretimi için rasyonel bir formül niteliği taşıyan bir yaklaşımdır.

Bense'in fikirlerinin yarattığı meşrulaştırıcı etki göz ardı edilmez olsa da sanatın salt rasyonel bir temel üzerine kurulması fikrinin dijital sanat ve özellikle yeni medya sanatı üzerindeki etkisi sınırlı kalmıştır. 1960'larda dönemin güncel sanatçılarının bilim insanları ile kurduğu iş birlikleri, geleneksel sanat kanonunu ve güncel sanat pratiklerini dijital sanat ve yeni medya sanatı alanlarına taşımaya başlar. Bell Laboratuvarında çalışmakta olan İsveçli mühendis Billy Klüver, bu yıllarda Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, Jesper Johns ve Andy Warhol gibi dönemin bilinen sanatçılarına teknik destek sunarak bu sanatçılarla birlikte eserler üretir. Bu birliktelik 1967 yılında Klüver'in Robert Rauschenberg, Robert Whitman ve Fred Waldhauer ile biraraya gelerek *Experiments in Art and Technology* ya da E.A.T. (Sanat ve Teknoloji Üzerine Deneyler) isimli organizasyonu kurması ile güçlenir ve hız kazanır. E.A.T. yeni medya sanatının yaygınlaşması açısından büyük bir önem taşırken aynı zamanda da sanatçı ve bilim insanlarının birlikteliğini kolaylaştırarak bu alanda üretilen eserleri mühendislik alanının sınırlarından dışarı taşmasını kolaylaştırarak yeni medya sanatının yaratıcı gücünü pekiştirir. Klüver, E.A.T. kapsamında sanatçılar ile birlikte ürettiği çalışmalar için dile getirdiği "Üzerinde çalıştığım tüm projelerin en az bir ortak yönü vardır: bir mühendisin bakış açısından bakıldığında, hepsi bütünüyle anlamsız görünür. Ancak tam da bu 'anlamsızlık' onların asıl değerini oluşturur" (Quaranta, 2013: 53) fikri ile yeni medya sanatının Bense'in rasyonel estetiğinin dışına çıkışının altını çizer.

E.A.T.'nin kurulmasından sonra yeni medya sanatı önemli sanat kurumlarında boy göstermeye başlar. 1968 yılında Londra'da Güncel Sanat Enstitüsü'nde (ICA) *Cybernetic Serendipity*, New York Modern Sanat Müzesi'nde (MoMa) *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, 1969 yılında Zagreb'de *Tendenciya 4* ve Hannover'da *Computerkunst* gibi çeşitli grup sergileri açılır. Bu etkinlikler yeni medya sanatı ve dijital sanata büyük bir alan açar. Bu etkinlikler içinde en ses getireni *Cybernetic Serendipity* (Sibernetik İlham) sergisi olmuştur. Bu sergi yalnızca üretilen

eserlerin gösterildiği bir gösterim alanı olmanın ötesine geçerek bilgi teknolojisinin ve sibernetik kuramının yaşam üzerindeki ve çağdaş yaratıcılıktaki etkilerini araştıran disiplinlerarası bir etkinlik olarak tasarlanmıştır. Sergide bilgisayarlar tarafından üretilen görseller, dijital ortamda üretilen müzik, animasyonlar ve metinlerin yanı sıra bu eserleri üreten sibernetik robotlar ve resim yapma makineleri de sergilenir. Bunlara ek olarak da bilgisayarların toplumsal kullanımları ve sibernetik tarihi sunumları da serginin bir parçası olarak sunulur. Sergiye, Michael Noll, John Whitney, Charles Csuri, Edward Ihnatowicz ve Computer Technique Group gibi dijital sanat üreten isimler, OpArt sanatçısı Bridget Riley, yeni medya medyumunda çalışan Nam June Paik, James Seawright, Jean Tinguely ve Jannis Xenakis, John Cage gibi avangart müzisyenler dahil olur (Quaranta, 2013: 51).

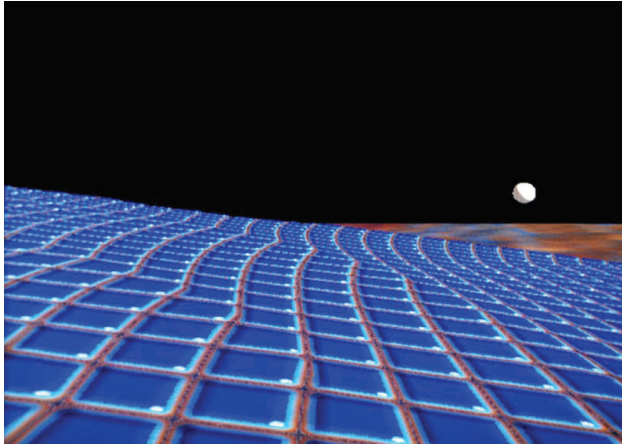
6. YENİ MEDYA SANATININ YÜKSELİŞİ: 1970'LER

Bilim, geliştirilen yeni teknolojiler ve sanatın bir aradılığı 1970'ler boyunca da hızlanarak devam eder. 1970'lerde Grafik Kullanıcı Arayüzü (GUI) teknolojisinin gelişimi, gerçek zamanlı monitör geribildirim, fare gibi yeni araçların yaygın kullanımına başlanması sanatçıların bilgisayar ve yeni medya araçlarını kullanımını kolaylaştırır. Görsellerin ve verilerin işlenmesi için saatler ve günler gerekirken, 1970'lerde verilerin gerçek zamanlı düzenlenebilmeye başlanması ve dijital teknolojilerin yaygınlaşarak görece olarak daha erişilebilir olması sanatçıları dijital teknolojilere daha da yakınlaştırır. Aynı zamanda medya sanatı kendisini bu dönemde yaygınlaşan yeni medya araçlarının ve toplu iletişim imkanlarının toplum üzerindeki etkisini odağına alarak dijital sanat ile daha belirgin bir sınır çizmeye başlar. *Cybernetic Serendipity* sergisinin kurgusundaki çoğulcu ve çok katmanlı kavramsal zemin bu dönemde kendisini daha da belirginleştirir. Dönemin sanatçılarının bazıları, yeni, sanal, dijital ortamın kendi evreni içerisinde teknik ve deneysel üretimlerine devam ederken bazı sanatçılar da bu yeni mecraların meydana getirdiği toplumsal değişimleri, yine aynı medyumun içerisinde, ancak daha sosyal ve toplumsal yönleri ile ele almayı öncelemiştir.

Dijital ortamda görseller üreten sanatçılar bu ortamın güçlü ve kendine has yeni dilini oluşturmaya, plotter baskının estetik olanaklarını araştırmaya başlar. Bu dönem üretilen eserler, kompozisyonlarında renklerin permütasyonu ve katmanlaşmasına yaptığı vurgu nedeniyle daha resimsel bir nitelik taşır. Öte yandan bu işler belirgin biçimde dijitaldir; en açık biçimde, elle tek tek

çizilmesi imkânsız olacak kadar küçük, birbirine eşit boyutlardaki binlerce piksel dijital uzamda bir araya gelir. Daha kavramsal bir düzeyde ise, dijital ortamın tekrarlanabilir kullanım biçimi bilgisayar işlemenin modüler doğasına işaret ederken, boşlukla karşı karşıya gelen yalıtılmış biçimler, ikili kodun soyutlamalarını ve karşıtlıklarını çağırıştırır (Arreola, Gardner, Lenz, 2024: 56).

Ortaya çıkmaya başlayan bu yeni dijital görsel estetik sanat tarihinden ilham alsa da kullandığı medyumun kendine has imkanları, sınırları ve karakteristiği ile geleneksel olanın yeni bir yorumu olarak karşımıza çıkar. Nasıl ki geleneksel resimde peyzaj türü dönemden döneme ve kültürden kültüre birbirinden ayrılan özellikler taşıyorsa üretilen bu yeni uzam da kendine has, daha önce görülmemiş, yeni bir mekan algısı oluşturur. “Batı ve Doğu sanat geleneklerinde manzara resminin gelişim süreci önemli farklılıklar gösterir. Batı’da özellikle Rönesans’la birlikte figüratif kompozisyonlar, perspektif kuralları ve insan merkezli anlatılar ön plana çıkarken; Çin’de doğa temsili, Taoist düşünceyle derin biçimde iç içe geçmiş, insanın doğayla bir bütün olduğu anlayışı etrafında şekillenmiştir. Çin manzara resminde doğa sadece bir tema değil, aynı zamanda felsefi bir düşüncenin taşıyıcısıdır” (Piyale Onat, 2025: 182). Bu anlamda, sanal uzam sanat tarihinin biçimsel ve kavramsal olarak birbirinden farklı peyzaj geleneğine yeni bir sayfa açar. Sanat tarihinin bir uzantısı olduğu halde dönemin popüler bilim kültüründen aldığı ilham kaçınılmaz olarak aşikâr peyzajlar üreten David Em’in görselleri ortaya çıkan bu yeni estetik anlayışının bir örneği olarak verilebilir. Peyzaj geleneğinin geçmişindeki doğu ve batı yaklaşımlarının farkı bu kez dijital ve geleneksel mecranın arasındaki bağı ve farklılıkları gözler önüne serer.



Şekil 3. Em, D. Approach (1979)

Yeni kurulan Bilgisayar Grafikleri Laboratuvarı'nda ilk misafir sanatçı olan Em, *Approach* (Yaklaşma) adlı eserinde dijital bir mavi ızgaranın arkasına yerleştirdiği, uzayın boşluğunda asılı duran, dijital bir gezegen görüntüsü yerleştirerek, teknoloji ile doğayı, soyutlama ile temsili birleştiren yeni bir tür melez manzara yaratır. Bu örnek, dijital mecrada üretim yapan sanatçıların artık bir önceki on yılda, Noll örneğinde görüldüğü gibi, sanat tarihinden esinlenmekle kalmayıp artık sanat tarihi kanonunda yeni sayfalar açmayı amaçladıklarını hissettirir.

Ancak yeni medya sanatına yönelik bu formal yaklaşım dönemin yegâne yönelimi değildir. Televizyon, video ve uygu görüntü teknolojileri gibi toplu iletişim araçlarının yaygınlaşmasının gündelik hayattan politikaya, iş dünyasından kültüre hayatın her alanında yarattığı etki sanatçıların dikkatinden kaçmamıştır. Christiane Paul'un değindiği üzere “Dijital teknolojiler gündelik yaşamın neredeyse tüm alanlarını etkiler hâle geldikçe, sanatçılar bu teknolojileri yalnızca yeni biçimler ve imgesel alanlar yaratmak için değil, aynı zamanda bu teknolojilerin toplumsal, kültürel ve politik etkileriyle eleştirel bir biçimde ilişki kurmak için de kullanmışlardır” (Paul, n.d.).

Bu bağlamda sanatçılar video, televizyon, uygu görüntü sistemleri, faks ve daha pek çok çeşitli veri aktarım ve kayıt sistemleri ile çalışmaya başlayarak hem bu teknolojilerin imkanları hem de potansiyel dönüştürücü gücü üzerine çalışmalar yapmaya başlarlar.

Elektronik görüntü kaydının yaygınlaşmasının ardından, 1970'ler video sanatının hem teknolojik hem de estetik anlamda olgunlaştığı bir dönem haline gelmiş olsa da bu yıllarda video, ticarî galerilerden çok alternatif sanat alanlarında kendine yer bulmuştur. Televizyonun kitle üzerindeki etkisini sorgulayan eleştirel çalışmalar üreten sanatçılar, bu mecranın yeniden anlamlandırılması amaçlamış, bu dönüşüm için de çoğunlukla video sanatı üzerine çalışmalar üretmişlerdir. Televizyon yayıncılığındaki artış, amatör kameraların erişilebilir hale gelmesi ve yerel yayın ağlarının çoğalmasıyla birlikte “gerilla televizyon” olarak anılan alternatif yayın anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım, televizyonu çok katmanlı bir deneyim alanı olarak ele alarak, izleyiciyle kurulan ilişkiyi ters yüz eder. Böylece 1970'ler, video teknolojisinin hem sanatsal ifade biçimi hem de televizyonun tek yönlü yapısına karşı geliştirilen eleştirel bir araç olarak önem kazandığı yıllar olarak karşımıza çıkar (Demirci, 2023, s.24-25).

Video, sanatçılara görsel estetik, performans, zaman ve ses gibi kavramların bir araya getirildiği aynı zamanda da medyanın, kendi medyumunu içerisinde mercek altına alındığı yeni bir alan sunar. Nam June Paik, Vito Acconci, Steina ve Woody Vasulka, Peter Campus, Bruce Naumann, Bill Viola, John Baldesari gibi pek çok sanatçı video teknolojisini erken dönemlerinde benimseyerek çalışmalar üretmeye başladılar. Rosalind Krauss, Manfred Schneckeburger gibi sanat kritikleri ve küratörler de bu medyumda üretilen eserlerin potansiyelini fark ederek yazılarında ve sergilerinde bu tür eserlere yer vermeye başladılar. Uydu görüntü teknolojileri ile çalışan sanatçılar Kit Galloway ve Sherrie Rabinowitz, 1977 yılında, A.B.D.'nin doğu ve batı yakasında bulunan iki NASA merkezini uydu aracılığıyla birbirine bağladıkları Satellite Arts Project '77 adlı projeyi gerçekleştirirler. Bu proje kapsamında, iki farklı merkezdeki dansçıların performansları uydu aktarımı ile tek bir canlı görüntü hâline getirilerek, aralarında fiziksel olarak 3.000 mil mesafe bulunan dansçılar, sanki aynı sahnede birlikte dans ediyorlarmış gibi bir araya getirilirler. Bu gibi etkinlikler yeni medya sanatını geleneksel sanat alanlarında daha görünür olmasının yolunu açarlar.



Şekil 4. Galloway, K. Rabinowitz, S. Satellite Arts Project (1977)

Bu yıllarda yeni medya sanatına büyük bir yer ve önem atfeden başka bir organizasyon ise yine 1977 yılında, Manfred Schneckeburger küratörlüğünde gerçekleştirilen Documenta 6 sergisidir. Sergi büyük ölçüde iletişim araçlarına odaklanarak medya toplumunda sanatın konumunu araştırmaktaydı. Sergide fotoğraf, video ve video yerleştirmeleri yer alıyor; ayrıca Davis, Nam June Paik ve Joseph Beuys'un performanslarının uydu aracılığıyla televizyon yayınıyla aktarılmasıyla televizyon mecrasına da açılıyordu.

7. SONUÇ

Yeni Medya Sanatının kökenleri 20. Yüzyıl avangart akımlarına kadar dayansa da dijital ve kitle iletişim teknolojilerinin gelişimi ile birlikte özellikle 1960 ve 1970’li yıllarda kendi alanını yaratarak sanatsal bir mecra ve medyum olarak kendini göstermeye başlamıştır. Bu yıllar sanat ile teknolojinin kesiştiği eşiklerden biri olarak hem sanatsal düşüncenin hem de üretim biçimlerinin köklü biçimde dönüşüme uğradığı bir dönemi temsil eder. Bu süreçte, bilgisayarın yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda bir düşünme modeli olarak sanatçılara yeni alanlar sunar. Yeni medya sanatı, erken döneminde mühendislerin, bilim insanlarının ve sanatçıların ortak deney alanı olarak şekillenmiş olsa da bu yıllarda sanatçılar ile yapılan iş birlikleri sayesinde hem yeni medya sanatı sanatsal olarak kendisini kanıtlamaya başlamış hem de sanatçılar bu yeni medyum ile kurdukları ilişkiyi güçlendirebilmiştir.

Alan Turing, Vannevar Bush ve Max Bense gibi figürlerin teorik katkıları, dijital çağın düşünsel altyapısını oluştururken; Noll, Nees, Molnar ve Klüver gibi sanatçı-bilim insanları, sanatın bilgisayar ortamında üretilebileceğini ilk kez görünür kılmıştır. Aynı zamanda, E.A.T. gibi inisiyatifler, sanat ile mühendisliğin iş birliğini kalıcı bir diyaloga dönüştürerek yeni medya sanatının kurumsal meşruiyetini sağlamıştır.

1970’lerle birlikte video, uydu ve bilgisayar teknolojilerinin toplumsal alana yayılması, sanatçıların ilgisini yalnızca teknolojinin biçimsel olanaklarına değil, aynı zamanda onun kültürel ve politik etkilerine yöneltmiştir. Böylece yeni medya sanatı, yalnızca dijital araçlarla üretilen işler değil, teknolojinin insan deneyimini nasıl dönüştürdüğünü sorgulayan eleştirel bir alan hâline gelmiştir.

Bu yönüyle 1960 ve 70’ler, dijital sanatın teknik temellerinin atıldığı kadar, çağdaş sanatın kavramsal çerçevesinin de yeniden tanımlandığı bir dönüm noktası olarak sanat tarihindeki yerini almıştır.

KAYNAKÇA

- Burnham, J. (1968). Systems esthetics. *Artforum*, 7 (1), 30–35.
- compArt Database. (n.d.). *Information aesthetics*. University of Bremen. <http://dada.compart-bremen.de/item/article/6> Erişim Tarihi: 29.09.2025
- Demirci, Ö. (2023). *Exhibition Strategies Of Video Works At Istanbul Biennials*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Graham, B., & Cook, S. (2010). *Rethinking curating: Art after new media*. MIT Press.
- Kahn, D. (2007). Between a Bach and a Bard place: Productive constraint in early computer arts. In O. Grau (Ed.), *Media art histories* (pp. 422–451). MIT Press.
- kelimeler.gen.tr. (n.d.). *Algoritma nedir; ne demek?* <https://kelimeler.gen.tr/algoritma-nedir-ne-demek-11327> Erişim Tarihi: 30.09.2025
- LeWitt, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. *Artforum*, 5 (10), 79–84.
- Onat, F. P. (2025). Çin manzara resminde biçimsel ve kavramsal bağlamda transparanlık. *Bodrum Journal of Art and Design*, 4 (2), 179–193. <https://doi.org/10.58850/bodrum.1599836>
- Paul, C. (2008). (Ed.). *New media in the white cube and beyond*. University of California Press.
- Paul, C. (2013). *Digital art*. Thames & Hudson.
- Paul, C. (n.d.). *Histories of the digital now*. Whitney Museum of American Art. <https://whitney.org/essays/histories-of-the-digital-now> Erişim Tarihi: 03.10.2025
- Quaranta, D. (2013). *Beyond new media art*. LINK Editions.
- Tzara, T. (n.d.). *How to make a Dadaist poem (method of Tristan Tzara)*. University of Pennsylvania. <https://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/tzara.html> Erişim Tarihi: 22.09.2025

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Noll, M. Computer Composition With Lines (1964). Erişim adresi: https://digitalartmuseum.org/noll/artworks_03.html Erişim tarihi: 02.10.2025

Şekil 2: Noll, M. *Gaussian Object*, (1963). Erişim adresi: <http://dada.compart-bremen.de/imageUploads/medium/noll4.jpg> Erişim tarihi: 02.10.2025

Şekil 3: Em, D. *Approach*, (1979). Erişim adresi: https://artelectronicmedia.com/wpcontent/uploads/sat_arts_project2.jpg Erişim tarihi: 02.10.2025

Şekil 4: Galloway, K. Rabinowitz, S. *Satellite Arts Project*, (1977) Erişim adresi: https://dam.org/museum/wpcontent/uploads/2020/10/1979_em_approach.jpg Erişim tarihi: 02.10.2025

ALBERTO BURRİ VE ANTONİ TÀPIES'İN ESERLERİNDE MALZEME ESTETİĞİ

Melis SUCUOĞLU DOĞAN¹¹

1. GİRİŞ

20. yüzyılda yaşanan iki Dünya Savaşı sonrasında ülkelerin toplumsal ve siyasi yapıları değişirken sanatın ifade biçimi de köklü bir değişime uğramıştır. Savaşların geride bıraktığı yıkım, toplumsal travmalar ve bellekte kalan ağır yükler, sanatçıların üretimlerine doğrudan yansımış ve malzeme ile kurdukları ilişki daha görünür hale gelmiştir. 20.yüzyılın başlarında kırılmaya başlayan geleneksel resim anlayışı bu savaşların etkisiyle dönüşümünü sürdürmüş, yüzeyde malzeme kullanımı teknik bir araç olmanın yanı sıra savaşın izlerini taşıyan, toplumsal travmaları yansıtan ve belleği gün yüzüne çıkaran bir unsur haline gelmiştir. Bu nedenle sanat, artık sanatçılar için bireysel ifade alanı olmaktan öte tarihin tanığı olarak, toplumsal hafızanın yansıtıldığı bir alan olarak işlev görmeye başlamıştır. Bu bağlamda malzeme kullanımı eserlerinde sıklıkla görülen Alberto Burri ve Antoni Tàpies'in eserleri, bu dönemin en çarpıcı örneklerini oluşturmaktadır. Burri, savaşta esir düşmüş bir hekim olarak eserlerinde çuval, yanık kumaş, demir yüzeyleri gibi malzemeleri tuval yüzeyine taşıyarak savaşın toplumsal ve bedensel yaralarını yansıtmaya çalışmıştır. Tàpies, Franco diktatörlüğünün baskıcı ortamında sanatsal üretimlerini gerçekleştirmiş ve eserlerinde kum, çimento, mermer tozu ile dokulu yüzeyler oluşturmuştur. Seçilen iki sanatçı da farklı coğrafyalarda üretim yapsa da kullandıkları malzemelerle dönemin etkilerini yüzey üzerinde kalıcı hale getirmişlerdir.

Bu makale, 20. yüzyıl savaşlarının ve otoriter rejimlerin yarattığı travmaların sonucunda sanatçıların üretimlerinde malzeme seçimlerine nasıl yer verdiklerini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada özellikle Burri ve Tàpies'in üretimlerinde malzemenin ifade biçimleri üzerine yoğunlaşmış

¹¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, melissucugludoğan@ardahan.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6183-2941.

ve seçtikleri gündelik - değersiz malzemelerin savaşın izini yansıtmada ve bu değersiz malzemelerin sanatçıların elinde toplumsal ve tarihsel yaraları yansıtan güçlü bir dile dönüşme süreci irdelenmiştir.

2. 20. YÜZYIL SANATINDA DÖNÜŞEN İFADE BİÇİMLERİ: SAVAŞ, TRAVMA VE MALZEME

Sanat, 20. yüzyılın başlarında, toplumsal ve siyasal değişimlerin etkisiyle yeni ifade biçimleri arayışına girmiştir. Bu arayışın kökenleri Sanayi Devrimi'ne dayanmaktadır ve devrimin etkisiyle birlikte yaşanan teknolojik değişimler, toplumsal olaylar, resim sanatının geleneksel yapısından uzaklaşmasına neden olmuştur. Lynton (1991), bu değişimlerin ilk ayak seslerinin On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Gauguin, Puvis de Chavennes, Rossetti, Seurat ve Cezanne gibi pek çok ressamın perspektifin etkilerini azaltmanın ya da ortadan kaldırmanın yollarını arayarak başlattıklarını belirtmektedir. (Lynton, 1991, s.64). Fakat bu dönüşümlerin en belirgin yansımalarının, 20. yüzyıl başlarında Picasso ve Braque'ın öncülüğünde Kübizm'in Sentetik döneminde başladığı görülmektedir.

Picasso ve Braque, Kübizm'de soyutlamanın doruk noktasına ulaştıkları dönemde şablon harfler, gazete küpürleri, nota kağıtları ve gündelik nesneleri eserlerine dahil ederek imge ve gerçeklik arasında bir bağ kurmuştur. Picasso'nun 1912 tarihli 'Hasır Sandalyeli Natürmort' eseri tablo-nesne anlayışını ortaya çıkarmıştır ve geleneksel boya anlayışına farklı bir açılım getirmiştir. Aynı dönemde heykellerinde ip, tahta gibi sıradan malzemeleri kullanması sanatçının Afrika sanatından etkilenecek ortaya çıkardığı yeni bir üsluba dönüşmüştür. Bu yaklaşım ile sanat üretiminde kökten bir dönüşüm yaşanmış, sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırlar bulanıklaşmıştır (Hollingsworth, 2009, s.448). Braque da aynı dönemde 'papier collé' adını verdiği kesik kâğıt parçaları yüzeye yapıştırarak yapılan özgün bir teknik geliştirmiştir. Kolaj tekniğini 20. yüzyıl başlarında bu kadar öne çıkması kitle kültürüne ait basılı materyallerin yaygınlaşması ile doğrudan bağlantılıdır. İki sanatçı dönemin siyasal ve kültürel atmosferinden etkilendiğini ve sanatsal üretimlerinde kaygılarının yalnızca biçimle ilgili olmadığını göstermeye çalışmıştır (Antmen, 2009, s. 48). "Vladimir Tatlin 1913 senesinde Picasso'nun atölyesini ziyaretten dönüp de çok geçmeden ahşap, metal, cam ve telden üç boyutlu inşalara dönüşecek olan rölyefler yapmaya başladığında genel konstrüktivist duruşa doğru belirleyici bir adım

atmış oluyordu. Resmin büyüğü bozulmuştu ve Aleksander Rodchenko, Vavara Stepanova ve Lyubov Popova gibi sanatçılar için bunun yerini ‘inşa’ almıştı. Bu sanatçılar ‘inşa’yı sosyalist bağlanmayla birleştirerek Birinci Konstruktivistler Çalışma Grubu’nun liderleri oluyorlardı” (Shiner, 2004, s.383). Sanat alanında yaşanan tüm bu öncü kırılmalar Birinci Dünya Savaşının patlak vermesiyle birlikte daha da hız kazanmıştır. “Birinci Dünya Savaşı Avrupa Devletleri için ekonomik, siyasal ve toplumsal açıdan derin bir şok olmuştur. Kin gütme psikolojisiyle hazırlanan Versay Antlaşmasında, Almanya’dan ödeyemeyeceği kadar savaş tazminatı talep edilmiştir. Bunu yüksek enflasyon izlemiş ve sonraki dünya savaşının tohumları ekilmiştir” (Hollingsworth, 2009, s.455).

Bu dönemde sanat ortamında tekrarlar ve kopuşlar yaşanmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrası Kuzey Amerika ve Batı Avrupa yeniler ve sonralar ile doludur. Bu dönemde çeşitli kopmalar ve tekrarlardan bahsetmek mümkündür. Aslında bu geri dönüşler, yüzyılın başında yaşanan devrimlerin gerçekleşmemiş gibi görüldüğü ve uzun süre önce yok olduğu düşünülen oluşumların, yeni bir yaşam belirtisiyle tekrar ortaya çıkmaya başladığı bir döneme işaret etmektedir (Foster, 2009, s. 25). Savaş sonrası sanat ortamında görülen tekrarlar ve kopuşlar, geçmiş sanat ifadelerini yeniden üretmek yerine dönemin koşulları içinde yeniden yorumlamak üzerine yorumlanabilir. Özellikle sanat ve yaşam arasındaki sınırların ortadan kalkması ve gündelik malzemelerin doğrudan bir ifade aracına dönüşmesi önemli bir kırılma noktasıdır.

Birinci Dünya Savaşı sırasında Fütüristler savaşı desteklemiş, İsviçre ve Almanya’da ortaya çıkan Dada hareketi ise savaşın dehşetine doğrudan tepki olarak sanatı kökten sorgulamıştır. Otto Dix’in ‘Der Krieg’ adlı gravür serisi savaşın vahşetini ve yarattığı toplumsal çöküşü gözler önüne seren önemli temsillerden biri olmuştur. Dadaist sanatçılar, 1920 yılında Berlin’de düzenlenen Birinci Uluslararası Dada Fuarı’nda sloganlarla kaplı duvarlar, gazete küpürleriyle yapılmış kolaj resimleriyle savaş ve burjuvazi karşıtı olduklarını en açık şekilde göstermişlerdir. Wieland Herzfelde’nin sergi kataloğunda belirttiği üzere Dada sanatçıları artık bir nesneyi doğrudan resmetmek yerine kesip yapıştırmayı tercih ederek sanatın yöntem ve işlevini önemli bir ölçüde dönüşüme uğratmıştır (Stonard, 2023, s.493). Duchamp’ın Pisuar veya Bisiklet Tekerleği gibi ‘ready made’ işleri sıradan malzemelerin sanat kurumuna meydan okuması gibi görülmüş ve bu noktada malzeme estetik bir öge olmaktan ziyade savaşın yol açtığı anlamsızlıklar karşısında

eleştirel bir tavır olarak yer almıştır. Bu yıkım ortamı kolaj- fotomontaj gibi tekniklerin de yaygınlaşmasını sağlamıştır. George Grosz ve John Heartfield gibi sanatçılar, savaşın politik yıkımlarını aktarmak için gazete kupürlerini, fotoğrafları ve gündelik nesneleri bir arada kullanmıştır. Geleneksel malzemeler ve ideal kabul edilen temsil artık yerini gündelik nesneler, hazır yapıtlara, fotomontajlara bırakmıştır. Malzeme kullanımı bu dönemde savaşın anlamsızlığının temsili haline gelmiş ve toplumsal travmaların ve bellekte yer eden kaostun estetik bir yansıması olmuştur.

Bu dönüşüm, 1939 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle çok daha derin yıkım ve travmalara yol açarak yeni bir boyut kazanmıştır. Dada hareketinin malzemeyi temsil etme biçimi sonraki yıllarda savaş karşıtı sanatçıların üretimlerinde önemli bir yer tutmuştur. Özellikle 1930'larda Heartfield'ın politik fotomontajları, Nazi rejimi ve savaş ideolojisine karşı keskin bir duruş sergilemektedir. Avrupa'da üretim alanları savaş nedeniyle daralmaya başlamış ve pek çok sanatçı Amerika'ya göç etmek zorunda kalmıştır. Bu sebeple New York kısa sürede yeni bir sanat merkezi haline gelmiştir. Soyut Dışavurumculuk, savaşın ardından bireysel özgürlüğün ve içsel ifadenin bir sembolü olarak yükselmeye başlamış ancak 1950'lerin sonlarına doğru bu bireyselci yaklaşım yerini gündelik yaşama ve nesne gerçekliğine yönelen yeni bir anlayışa bırakmıştır. Bu bağlamda, Rauschenberg ve Jasper Johns'un çalışmaları, Dada geleneğinin mirasını yeniden canlandırarak malzeme ve nesne kullanımında yeni bir dönemin başlangıcını temsil etmiştir. "Robert Rauschenberg kompozisyonlarında atılan günlük nesneleri birleştirmiş, Jasper Johns ise Amerikan bayrak imgelerini resmetmiştir; her ikisi de sanatın konumunu sıradan ve bilindik şeyler üzerine oturmuşlardır" (Hollingsworth, 2009, s.472).

Jean Dubuffet de 1950'lerde sanatsal üretimlerini sanatın özgürleşmesini malzemeyle ilişkilendirdiği için eserlerine farklı malzemeleri dahil etmeye başlamıştır. Kelebek kanatları, yapraklar ya da çakıl, macun, kum gibi materyalleri kullanmış; tuvaleri kesip biçerek yeni zeminler oluşturmuş ve kâğıt, gazete kâğıdı üzerine çizdiği figürleri kolaj resimler için kesip çıkararak yeni yüzeyler oluşturmuştur. Odun parçaları, süngerler gibi hiçbir sanat değeri olmayan malzemeleri toplayıp geleneksel olmayan imajları bir araya getirmeyi başarmıştır (Fineberg, 2014, s.129). Gerard Richter de malzeme olarak seçtiği fotoğraf tekniğini yalnızca kopyalama amacıyla kullanmamıştır. Doğu Almanya'daki Sosyalist Gerçekçilik eğitiminin ardından Batı Almanya'ya taşınması, onun farklı teknikler kullanmasına

neden olmuştur. Bu teknikte ıslak pigment üzerine kuru fırça uygulayarak fotoğrafı bulanıklaştırmış, fotoğrafın gerçekliği üzerinde oynamalar yapmıştır. Sanatçının seçtiği fotoğraflar sıradan fotoğraflar değildir ve Batı'daki tüketim kültürünü, yaşam tarzının sıradanlığını vurgular. Ayrıca Nazi görüntülerini ilk defa kullanan bir sanatçı olarak İkinci Dünya Savaşı'nın bastırılmış anılarını gözler önüne sermektedir (Stonard, 2023, s. 517).

Görüldüğü üzere İkinci Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu yıkım sanatçıların üslubu ile birlikte kullandıkları tekniklerde de etkili olmuştur. Bir kısım sanatçı savaşın geride bıraktığı travmaları direk resmetmek yerine kavramsal bir bakış açısıyla malzeme aracılığıyla yüzeyde yeni bir temsil yaratmayı amaçlamışlardır. Tüm bu savaş ve diktatörlük rejimlerinin etkisiyle malzeme, sanatta yıkımın, travmanın ve belleğin yansıtıcısı olarak önem arz etmiştir.

3. BURRİ VE TÀPIES'İN SANATINDA MALZEMENİN YERİ

Sanat, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'daki sanatçıların maruz kaldığı büyük travmaların etkisiyle büyük bir dönüşüm sürecine girmiştir. Savaştan arda kalan fiziki ve manevi yıkımlar bir kısım sanatçının üretim biçiminde malzeme pratiğinin yer almasına neden olmuştur. Tüval üzerinde sadece boyaya yer veren bir yüzey olmanın ötesinde savaşın, yıkımın, yokluğun ve bireyin belleğinde kalan imgelerin malzemeler yardımıyla temsil edilebileceği bir anlayışa sahip olmuştur. “New Yorklu eleştirmenler bu gelişmeyi Amerika’da Soyut Dışavurumculuk olarak adlandırırken, Fransızlar aynı dönemde Avrupa’da gelişen jest temelli resim anlayışını Art Informel olarak tanımladılar. Bu akımın bir çeşidi de Fransızca’da “leke” veya “benek” anlamına gelen tache kelimesinden türeyen Taşizm’di (Blessing, t.y.).

Alberto Burri ve Antoni Tàpies ve yaşanan bu dönüşümü yansıtan önemli sanatçılarıdır. Araştırma için seçilen iki sanatçı, farklı coğrafyalarda ve farklı yıllarda üretim yapmış olsalar da malzeme ve tüval yüzeyini birleştiren ve savaş, yıkım, travma gibi kavramları estetik bir dille ifade eden özgün temsilcilere dönüşmüşlerdir. Sanatçıların malzeme dili biçimsel bir ifade unsuru olsa da varoluşsal bir ifadenin de temsilcisi olmuştur. Seçtikleri malzemelerin yanma, çürüme, yıpranma gibi nitelikleri kum, talaş vb. malzemelerle birleşerek tarihin geride bıraktığı yıkımı etkili bir biçimde gözler önüne sermektedir. Bu sebeple üç sanatçının savaş sonrası Avrupa Sanatında malzeme estetiği kavramını çok güçlü bir şekilde temsil ettikleri düşünülmektedir.

3.1. Alberto Burri

Burri, savaş sonrası dönemde dikkat çeken sanatçılardan biri olarak malzemenin fiziki varlığını kullanarak savaşın geride bıraktığı yıkımı ve insan bedeninde oluşturduğu tahribatı simgesel olarak yüzeye aktarmıştır.

1940 yılında tıp diploması alan sanatçı, II Dünya Savaşında hem asker hem de bir hekim olarak görev yapmıştır. 1943 yılında Tunus’da esir düşmüş, Teksas’taki Hereford kampına gönderilmiş ve bu yıllarda resim yapmaya başlamıştır. Savaş bitiminde hekimliği tamamen bırakan sanatçı 1946’da Roma’da bir stüdyo kurmuş, 1947 yılında da ilk kişisel sergisini açmıştır (Alberto Burri, t.y.). Burri, geleneksel olmayan malzemelerle çalışmıştır. Boyalarına katran, paçavralar ve canlı küfler eklemeyi denemiştir. En çok bilinen çalışmaları arasında çuval bezinden yapılmış ‘Çuvallar’ işleri olmuştur. Burri bu gündelik ve sıradan malzemeleri güçlü bir etkiyle yüzeyde kullanarak resim odağını temsilden çıkarmış ve nesnenin fiziksel gerçekliğini görünür kılmayı başarmıştır (Fineberg, 2014, s.145). Burri, Art Enformel akımın içerisinde tarihlendirilen bir sanatçıdır ve bu akımın ortak özellikleri arasında formdan biçimden yana olmamaları, lirik ve dışavurumcu bir soyut anlayışı sahiplendikleri görülmektedir. Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçılar gibi art enformel sanatçıları da savaş atmosferine tepki veren, kendi iç dünyalarını yansıtan, insanlığın hasar almış ruhuna yönelik karamsar tavırlar benimseyen sanatçılardır. Bu anlamda Burri’nin kanlı bandajları andıran çuvalli eserleri önemli temsillerdendir (Antmen, 2009, s.152). “Tuval artık şeffaf bir yüzey olarak değil, eylemin gerçekleştiği opak bir alan olarak görülmeye başlanmıştır. Bu alanda sanatçının jesti belirli bir imgeye ya da biçime dönüşmeden, kendi izini bırakan bir işaret olarak varlığını sürdürür. Art Informel’in reddettiği şey biçim kavramının kendisi değil, biçimin önceden tasarlanmış bir plan ya da entelektüel kuramdan doğduğu fikridir. Bu nedenle hareket, spontanlığı ve rastlantının rolünü vurgularken, Burri için özellikle önemli olan nokta, sanatçının malzemenin maddeselliğine bütünüyle dalması, yani malzemenin doğasına kendini bırakmasıdır” (Leung).

Sanatçı seçtiği malzemeleri genellikle çevresinden kolaylıkla bulabildiği nesnelerden seçmiştir. Fakat bu seçimlerde malzemenin dokusu, doğası ve taşıdığı anlamlar önemli olmuştur. Erken dönem eserlerinde kullandığı malzemeler sokağın veya fabrikanın atıklarından alınmış, çoğu zaman yıpranmış, kirli ve yoksullukla özdeşleştirilen nesnelerden oluşmuştur. Burri’nin en bilindik malzemesi ‘Sacchi’ yani Çuvallar serisi İtalya’nın

savaş sonrası yoksulluğunu ve yeniden ayağa kalkabilme mücadelesini temsil etmektedir. Gıda yardımı amacıyla kullanılan çuvallar aynı zamanda yoksulların giyimini de çağrıştırmaktadır. Bu sebeple ‘Sacchi’ serisi savaş sonrası sefalet içindeki İtalya’nın günlük yaşamını temsil etmektedir. Çuval bezi Burri’nin askerlik döneminde de sıklıkla kullanılan bir malzemedir. Erzak çuvalları, çadırlar, kum torbaları veya kamuflaj ağlarının örülmesi için kullanılan bir malzemedir. Savaş esiri olduğu dönemde ise çuval bezlerinin tuvaletleri perdelerle ayırmak için kullanıldığına tanık olmuştur. Bazı araştırmacılar sanatçının çuval bezini insan derisine benzettiğini ve çuvalların üzerindeki dikişleri Ordu’da doktor olarak görev yaptığı yara dikme işleriyle bağdaştırdığını savunmaktadır (Braun, Fontanella, & Stringari, 2015).

Burri’nin eserlerinde dokunsal bir deneyim de ön plandadır. Yüzeydeki malzemelerin fiziki varlığı eserle temas kurma arzusu hissettirir. Grande Sacco adlı eserinde atık çuval parçalarını diken sanatçı çuvalın üzerindeki silik ticari harfleri kompozisyona dahil etmiştir. “Söz konusu tuvalerde kullanılan çuvalların üzerinde sıklıkla ticari kökenleriyle ilişkili, şablonla yazılmış harfler olduğu görülür. Bu, savaştan önceki dönemde atık basılı kağıtlardan kolajlar yapan Alman Dadacı Kurt Schwitters’la bazı bağlar kurduğunu akla getirir” (Hopkins, 2023, s.50). Burri bu kısmı bilerek kompozisyonunda bırakmış, hatta kendi baş harflerini bu baskı harflerini andıracak şekilde elle boyamıştır.

Sanatçının en belirgin tekniklerinden biri de dikiştir. Çuvalın püsküllü kenarları ve sicimler eserde görülmektedir. Sanatçı savaşta doktor olarak edinmiş olduğu deneyimleri eserlerinde yansıtmaktadır. Aslında çok gündelik ve o dönemde kadın emeğinin bir simgesi gibi görünen dikiş eylemi, sanatçının elinde insanın fiziki yaralarının simgesel bir aktarımı olmuştur.



Alberto Burri, Grande Sacco (Büyük Çuval), Çuval Bezi, Kumaş, İplik ve Akrilik Boya, Tuval Üzerine, 150 x 250 cm, 1952.

Sanatçının eserlerinde renk seçiminde gençliğini geçirdiği Umbria bölgesinin etkisi vardır. Bu sayede Rönesans sanatından ve fresk resimlerden siyah, mavi, altın, toprak sarısı, kırmızı ve resim yüzeyinin zemin rengi olan beyaz renklerini yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Kullandığı malzemelerde – çuval bezi, demir, plastik – bir rengin baskın olması önemli olmuştur. Sanatçı malzemeyi renk, rengi de malzeme gibi kullanmıştır. Boyayı bazen doğrudan kullanan sanatçı ellerini kullanarak yüzeye dağıtmıştır. Yüzeyde fazla boya kullanımıyla çatlaklar oluşturarak doğal bir yapı oluşturmayı hedeflemiştir (Braun, Fontanella, & Stringari, 2015). Çuvallarda oluşturduğu yırtıklar, yırtıklar, yanıklar metaforik olarak kullandığı kırmızı rengin sadistçe ve bedensel çağrışımları vardır. Geçmişte Burri'nin atölyesini iki kere ziyaret eden Robert Raushenberg'in eserlerinde de (özellikle yatak) etkileşim olduğu görülmektedir. Burri uluslararası boyutta etkileyici sanatçılardan biri olmuştur ve 1953-1955 yıllarında New York'ta çeşitli sergileri açılmıştır (Hopkins, 2023, s.50).

“1950’lerin ortalarında Burri, kâğıt yakma denemelerine başlamıştır. Erken bir deneyinde, bir kâğıt yaprağının köşesini ateşe verip, düşen külü ıslak plastikle kaplı bir yüzeye bırakmıştır. Daha sonra çuval bezi ve ahşabı üfleç (blowtorch) ile yakmıştır. 1950’lerin sonuna gelindiğinde ise, bu üfleci plastik levhalara yönelmiş ve bu malzemenin doğasında var olan niteliklerden ve çağrışımlardan yararlanmıştır” (Braun, Fontanella, & Stringari, 2015).



Alberto Burri, Rosso Plastica (Kırmızı Plastik), Plastik, Akrilik ve Tuval Üzerine Yanma, 59.7x52 cm, 1963.

Burri 1958 tarihinde ‘Combustione Plastica’ (Plastik Yanık) olarak adlandırdığı yeni bir seri işe başlar. Sanatçının daha önceki üretimlerinden farklı olan bu çalışmalar birer deney olarak görülse de zaman içinde sanatçının en yenilikçi dönemine geçtiğini işaret eden eserler olarak kabul görmüştür. Burri, bir üfleç yardımıyla plastiği doğrudan yakarak yüzey üzerinde kraterimsi izler, is lekeleri ve yanıklar sayesinde oluşan deformasyonlar oluşturmuştur. ‘Plastiche’ (Plastikler) serisi, 1960’ların başında olgunlaşır ve sanatçı 3 renk grubuna odaklanır. Kırmızı, siyah ve şeffaf renkler sanatçının tüm üretim sürecinde en çok faydalandığı renklerdir. Sanatçı kırmızı ve siyah plastikleri yakarak, bükerek ve yeniden şekillendirerek yüzeyde katmanlardan oluşan bir doku yaratmıştır. Bazı eserlerinde opak yüzeyler üzerinde şeffaf plastik tabakalar oluşturmuş ve ışığı yansıtan cam benzeri geçirgen dokular oluşturmuştur (Nordland, 1977, s. 56-57).

“Canlı, kömürleşmiş ve içi boşaltılmış topografyasıyla Rosso Plastica, sanat tarihinde bir diyalog kurar: Caravaggio’nun *Saint Jerome in Meditation* (1606) gibi eserlerindeki görkemli kırmızı kumaşlardan, Gustav Metzger’in oto-destrüktif üretimlerine veya Lucio Fontana’nın ikonik *Tagli* (Kesikler) serisindeki şiddetli deliklere kadar uzanan bir çizgide yer alır. Ateşin dönüştürücü doğasını temel aracı olarak kullanan Burri, yıkıcı yaratıcılığın potansiyelini ortaya çıkarmak için adeta alevlerle resim yapar. *Rosso Plastica*’nın ortaya koyduğu üzere, bu isyankâr sanatsal eylem, erimiş kırmızı akriliğin kullanıldığı *Plastiche* serisinde en etkileyici ve kompozisyonel olarak en çarpıcı biçimini bulur” (Sotheby’s, t.y.)

Burri malzemenin doğasına müdahale ederek cansız bir form üzerinde yaşam izi ya da bir acı hissiyatı yaratır. Sanatçının seçtiği plastik malzeme bir beden algısı yaratır. Yüzeylerdeki yarıklar bedenın yaralarını ve kabul bağlama sürecini çağrıştırır. Bu anlamda Sweeney’in (1955) “resim insan etidir, sanatçı ise bir cerrah” benzetmesi Burri’nin sanatsal eylemini ifade eder. Daha önceki mesleğini ve geçirdiği savaş dönemini seçtiği malzemeler üzerinden izleyiciye yansıtır. Eserlerde yıkım, ölüm ve yaşam iç içe geçmiş haldedir.

3.2. Antoni Tàpies

Antoni Tàpies, savaş sonrası Avrupa sanatında malzeme dilini özgün bir biçimde kullanan sanatçılardan biridir. Tàpies, yirmili ve otuzlu yaşlarında İspanyol sanatçılar kuşağının uluslararası izleyici kitlesine ulaşan ilk

temsilcisi olmuştur. 1953 yılında New York'ta ilk kişisel sergisini açmış ve bu dönemde İspanyol sanatçıların artışıyla birlikte eleştirmenler tarafından 'İspanyol ekolu' adı altında değerlendirilmiştir. Bu şekilde yerel bir kimliğe sahip güçlü bir ulusal grup oluşturulmuş ve bu grup soyut sanatın evrensel ve yumuşak akışına karşıt olarak görülmüştür. Bu ulusal imaj 19. yüzyıldan itibaren şekillenen romantik İspanya anlatısının bir uzantısını oluşturmaktadır. Ülke çorak, kuru, kayalık ve kahverengi bir toprak olarak tanımlanmış ve bu nitelikler İspanyol sanatının renk paletine de sirayet etmiştir. İspanyol sanatçıları hem 16. yüzyılda saray modasının siyah renge yönelmesi gibi sade ve ölçülü bir tavır ile hem de boğa güreşlerinin kan ve şiddet dolu duygu dünyası arasında bir yere konumlandırılmışlardır. Bu sebeple bu sanatçıları İspanya'nın sesi olarak nitelendirilmişlerdir. Fakat Tàpies bu genellemenin karşısında durarak daha bireysel bir duruş sergilemiştir. 1950'lerin sonunda Londra'da İspanyol ve Britanya hükümetlerinin ortaklaşa düzenlediği resmi bir sergi aracılığıyla kendisini İspanyol sanatçılardan ayırmış ve ulusal kimlik üzerinden tanımlanmayı reddetmiştir. Sanatçının tavrı, İspanyol sanatçıların sadece ulusal bir temsil aracı olmayıp savaş sonrası sanatın evrensel yapısı içinde özgün bireyler olarak değerlendirilmesi gerektiği ile ilgili bir duruş olmuştur (Alloway, 1962).

Tàpies, Gerçeküstücülükle kurduğu etkileşim sonucunda sanatın dönüştürücülüğüne inanan romantik bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Sanatçı kendisini harekete geçiren temel soruların dünyanın yeni vizyonu ile alakalı olduğunu belirtmiştir. Bu kavrayış, 1940'lar ve 1950'lerin başında, savaş sonrası yılların umutsuz koşullarında varoluşun ve toplumsal yaşamın büyük temalarına karşı derin bir duyarlılık geliştirdiğimiz dönemde beni derinden etkiledi, demiştir" (Deborah, 1991, s.11). Tàpies yüzey üzerindeki araştırmalarında Kübist ve Sürrealist etkilerden yararlanmış fakat bu yaklaşımlar içerisinde kendine özgü bir yön kazanmıştır. Sanatçının erken dönem eserlerinden biri olan 'Box with Strings' adlı eseri mukavva, ip gibi sıradan malzemelerden oluşmuş, savaş sonrası İspanya'nın karamsar atmosferini ve yoksunluğunu temsil etmeye çalışmıştır. Bu çalışmada eserin kendi doğal renkleri dışında hiçbir renk eklenmemiştir. İplerin yüzeyde oluşturduğu gölgelerle eserde üç boyutlu bir etki yakalanmıştır. Sanatçı aynı zamanda Zen felsefesinden etkilenmiş ve bu sayede değerli nesneler yerine atık malzemeler, çekici renkler yerine monokrom yüzeyler ve yüzeyde doku oluşturmak için kaba çizikler, kazımlar gibi yöntemler kullanmıştır (Penrose, 1979). Sanatçının eserlerinde doğrudan bir nesneyi temsil etmek

gibi bir kaygı yoktur. Resim yüzeyleri şehir duvarları, toprak, ya da arkeolojik alanları temsil eden mekânsal bir düzlemde oluşmaktadır. Eserlerinde doğal süreçlerin yansımaları görülmektedir. Onun sanatında resimsel bir düzlemde çok heykeli çağrıştıran madde gerçekliği ön plandadır. Sanatçının bu dönemde yaptığı resimler Madde Resmi olarak adlandırılmıştır. Bu sebeple eserleri madde resmi olarak seçtiği imgelerin özünü yansıtır. Madde Resmi (Matter Painting), 20. yüzyılın başlarında sanatçılardan miras kalan karmaşık biçimsel araçların sadeleştirilmeye başlandığı bir dönemde, sanatın basit ve maddi temeline vurgu yapmıştır. Amerika’da bu sadeleşme eğilimi, teknik olarak resimsel araçların saflığının yeniden doğrulanmasına yönelirken; Avrupa’da kalın boya devrimi, geniş yüzeylerin kullanımı, derinliğin azaltılması ve ağır hareketlerin egemenliğiyle, resim sanatını alçak kabartma (rölyef) heykeline doğru yönlendirmiştir. Bu nedenle, Avrupa sanatında duvar imgesi –hem bir görüntü hem de düz, yıpranmış bir yüzey olarak– tekrarlanan bir temaya dönüşmüştür (Allowey, 1962).

Sanatçının 1958 yılında yaptığı ‘Gran Pintura’ eserinde kum, saman, ip parçaları, kumaş kırpıntıları gibi insan yaşamına ait atık malzemeler bulunmaktadır. Sanatçı bu sıradan ve atık malzemelere dikkat çekerek güzelliğin beklenmedik yerlerde bulunabileceğini göstermek istemiştir. Alışılmadık malzemelerin bir aradalığı, izleyicide gerçekliğe dair sorgulama ve bir farkındalık yaratmaktadır. Eserlerinin çoğunda göze görünen şey zamanın etkisiyle yıpranmış, aşınmış duvarlar ve insan müdahalesidir. Eserde tuval yüzeyinden sarkacak gibi duran bir kara – toprak parçası görülmektedir. Yoğun toprak rengi, dokulu bir yüzey, yüzeydeki oyuklar ve delik izleri şiddeti çağrıştırmaktadır.



Antoni Tàpies, Gran Pintura (Büyük Resim), Tuval Üzerine Mermer Tozu ve Kumlu Yağlı Boya, 200.7 x 262.9 cm, 1958.

Bu işaretler, sanatçının gençlik yıllarında Katalonya'daki duvar yazılarını ve protesto sloganlarını düşündürmektedir. Bu bölge Franco döneminde en çok şiddete maruz kalan bölgelerden biri olmuştur. Büyük resim bu dönemde hayatını kaybedenlere ve hayatta kalmak için direnenlere adanmış bir eserdir (Blessing, t.y.) Sanatçının imgeleri arkeolojik bir yüzey hissiyatı verir. Duvarlar, kapılar, tabletler çoğu zaman geçmişten gelen kazılarla ortaya çıkmış kalıntılar gibi görünmektedir. Sanatçının bu anlayışı New Archaicism (Yeni Arkaizm) olarak tanımlanabilir. Çünkü sanatçı geçmişte insan eliyle oluşturulmuş olan düzeni bugünün tarihi belleğiyle bir araya getirmektedir (Allowey, 1962). Tàpies için yüzey sanki bir duvarmış gibi açık bir alan yaratır. *Superposition de Matière Grise* eserinde daha somut bir şekilde karşımıza çıkan bu ... duvar olarak tuval anlayışını ortaya koymaktadır.



Antoni Tàpies, *Superposition de Matière Grise* (Gri Maddenin Üst Üste Binmesi)
Ahşaba Yapıştırılmış Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Çimento, 197 x 263 cm, 1961

Tuvalin yüzeyinde oluşan duvar etkisi sanki içerisinde mekâna ait hafızayı barındırır gibidir. Bu yönüyle eser “Chateaubriand’ın Poussin’in geç dönem başyapıtı *Le Déluge*’ü (Tufan) seyrederken yazdığı bir ifadeyi akla getirir: “Admirable tremblement du temps” - “Zamanın hayranlık uyandıran titreyişi” (Penrose, 1979). Eserdeki gri tonlar duvarın tozlu, yıpranmış, çatlamış dokusunu belirgin kılar. Tuval yüzeyindeki çimento çatlayan, delinmiş yer yer kırık görüntüsüyle yıkımı çağrıştırır. Belki de duvar imgesi sadece mekânsal bir temsili değil İspanya’daki savaş sonrası toplumsal belleğin bir aktarımı olabilir. Savaş sonrası ruhsal ve fiziki çöküntüyü gözler önüne sermektedir. Bu eserlerde sanatçının seçtiği maddeler düşüncelerinin direk kendisini yansıtmaktadır.

Tàpies'in işleri bize doğayla yeniden bağ kurma ihtiyacını hatırlatır — tıpkı ortaçağ sanatında olduğu gibi. Onun yapıtlarında malzeme, kutsal olanı barındırma kapasitesine sahiptir. Bu kutsallık, tıpkı yaşlı bir ağacın kabuğunda doğal biçimde oluşmuş imgeler gibi, anekdottan arınmış biçimde var olur. Bir zamanlar ihtişamla aydınlatılmış olan o kutsal mihrap panosu, Tàpies'in elinde artık yıkılmış bir evin mütevazı bir parçasında, burjuva bir mobilya kırıntısında ya da geçip gitmiş bir ayağın izinde yankısını bulur (Penrose, 1979).

3. SONUÇ

Bu araştırma 20. yüzyıl savaşları ve otoriter rejimlerin yarattığı yıkımın, 1950 sonrası Avrupa sanatında malzemenin dili haline gelişini iki sanatçı üzerinden yansıtmaktadır. Burri ve Tàpies, boyanın imgeyi temsil eden bir araç olma halinden çıktığını ve nesnelerin tarihi, belleği ve travmaları yansıtmaya aracı olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Böylece resim sanatında yüzey bir düzlem olmaktan öte manevi duyguların yansıtıldığı bir mekâna dönüşmektedir. Burri'nin eserlerinde yakma, yırtma gibi eylemler sanatçının geçmişini, tıp ile bağlantısını göstermektedir. Sacchi'deki çuvallar, Ferri'deki kaynak izleri ve Plastiche'deki erimiş plastik katmanları, yıkımı ve onarımı aynı yüzeyde yan yana temsil etmektedir. Tàpies ise çimento, mermer tozu vb. malzemeler kullanarak duvar imgesi üzerine yoğunlaşmış; çatlama, kazıma, aşındırma gibi eylemlerle malzemenin doğasını yansıtmayı başarmıştır. Bu bulgular savaş sonrası Avrupa resminde malzeme estetiğinin, biçimsel bir yenilik olmakla birlikte toplumun travmalarına yönelik duyarlı bir ifade biçimine de dönüştüğünü göstermektedir. Değersiz görülen gündelik nesneleri sanatlarının merkezine alarak savaşın travmatize yönünü ortaya koymuşlar ve yıkımın estetik bir dil aracılığıyla temsile dönüşebileceğini göstermişlerdir.

KAYNAKÇA

- Allowey, L. (1962). Antoni Tapies, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. Basım). Sel Yayıncılık.
- Blessing, J. (t.y.). Antoni Tàpies: Great Painting. The Solomon R. Guggenheim Museum. Erişim adresi: <https://www.guggenheim.org/artwork/4037>
- Braun, E., Fontanella, M., & Stringari, C. (2015). Alberto Burri: The trauma of painting [Teaching resource unit]. New York, NY: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Deborah, W. (1991). Antoni Tàpies in print. The Museum of Modern Art: Distributed
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat* (Çev. S. Atay-Eskier & G. E. Yılmaz). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard* (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Guggenheim. (t.y.). Alberto Burri, Erişim Adresi: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/alberto-burri>
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi* (Çev. R Küçükerdoğan & B Ergüder). İnkılap Kitabevi.
- Hopkins, D. (2023). *Modern Sanattan Sonra 1945-2017* (Çev. F. C. Erdoğan) (2. Baskı). Hayalperest Yayınevi.
- Leung, A. (t.y.). Alberto Burri: Form and Matter at the Estorick Collection. Erişim Adresi: https://www.theartsection.com/alberto-burri-form-and-matter?utm_source=chatgpt.com
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. C. Çapan & S. Öziş) (2. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nordland, G. (1977). Alberto Burri: A retrospective view, 1948–1977. Los Angeles: Frederick S. Wight Art Gallery, University of California.
- Penrose, R. (1979). Tapies. Rizzoli International Publications
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi* (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sotheby's. (t.y.). Three revolutionary works by Alberto Burri. Erişim adresi:
https://www.sothebys.com/en/articles/three-revolutionary-works-by-alberto-burri?utm_source=chatgpt.com

Stonard, J. P. (2023). *Başlangıçtan Bugüne Sanatın Öyküsü* (Çev: S. Özgün).
İstanbul: Say Yayınları.

Sweeney, J. J. (1955). Burri, Rome: L'Obelisco Press.

PABLO PICASSO’NUN SANATINDA DÖNEMSEL DÖNÜŞÜMLER VE TEMATİK İZLEKLER / SANATIN KIRILMA NOKTASINDA BİR YARATICILIK HARİTASI

Nuri Özçelik¹

1. GİRİŞ

20. yüzyıl sanatının dönüşümünde kilit bir figür olan Pablo Picasso, yalnızca biçimsel yenilikleriyle değil, aynı zamanda tematik çeşitliliği ve üretkenliğiyle de modern sanat tarihinin en etkili sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Onun sanatı, klasik temsil sistemlerinin çözülmesini ve yeniden inşa edilmesini içerirken, çağının sosyopolitik çalkantılarına da güçlü bir şekilde yanıt vermiştir. Kübizm’in kurucularından biri olarak tanınan Picasso, biçimsel araştırmalarını, Mavi Dönem’den Pembe Dönem’e, oradan Kübizm’e ve Sürrealist dönemlere kadar sürdürerek sanat pratiğinde benzersiz bir süreklilik ve çeşitlilik sergilemiştir.² Bu makalede, Picasso’nun sanatsal üretimi kronolojik dönemleri bağlamında incelenmekte; özellikle kadın temsili, stilistik geçişler ve politik göndermeler gibi temel izleklere odaklanılmaktadır. Her dönemi temsil eden özgün eserler, görsel çözümleme yöntemiyle değerlendirilerek sanatçının biçimsel dönüşümleri ve tematik eğilimleri anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu çerçevede kullanılan kaynaklar, yalnızca akademik monografilerle sınırlı kalmayıp; müze katalogları, sanat tarihi kitapları ve Picasso’nun kendi yazılı belgelerini de kapsamaktadır.

2. PİCASSO’NUN SANATINDA DÖNEMSEL GELİŞİM

Picasso’nun sanatsal üretimi, kronolojik olarak beş ana dönemde ele alınabilir: Mavi Dönem (1901–1904), Pembe Dönem (1904–1906), Kübist Dönem (1907–1917), Sürrealist Etki Dönemi (1925 sonrası) ve Geç Dönem (1940’lar–1973). Her biri yalnızca biçimsel değil, tematik ve felsefi

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Topkapı Üniversitesi, Gstmf, resim bölümü, nuriozcelik@topkapi.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2399-7363

² Richardson, J. (1991). A Life of Picasso: Volume I–III. Knopf. S:33.

düzlemde de farklılaşmaktadır.³ Mavi Dönem (1901–1904) Bu dönem, sanatçının yakın dostu Carlos Casagemas'ın intiharının ardından yaşadığı psikolojik çöküşün bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Mavi tonların hâkim olduğu bu dönemdeki figürler; yalnızlık, melankoli, fakirlik ve toplumsal dışlanmışlık temalarını taşır.⁴ Uyuyan İçen (1902) adlı eserde görüldüğü gibi, figürlerin içe dönüklüğü ve pastoral izolasyonu, dönemin karakteristik ruh halini yansıtır. Pembe Dönem (1904–1906) Mavi Dönem'in karamsar atmosferinden bir çıkış olarak nitelendirilebilecek Pembe Dönem, daha sıcak tonlar ve sirkte çalışan figürlere yer veren bir dönemdir. Bu dönemdeki eserlerde sanatçının Montmartre çevresindeki yaşamı ve insan ilişkileri etkili olmuştur.⁵ Kübizm (1907–1917) Picasso, Paul Cézanne'ın geç dönem eserlerinden etkilenerek biçimsel bir devrim başlatmış ve Georges Braque ile birlikte Kübizm'in temellerini atmıştır. Avignonlu Kızlar (1907), Afrika sanatı ve arkaik heykellerin etkisiyle figürleri geometrik formlara indirger. Bu dönem ikiye ayrılır: Analitik Kübizm (1907–1912), nesnelerin çoklu perspektiften parçalanması; Sentetik Kübizm (1912–1917), kolaj benzeri öğelerle yeniden bütünleştirme sürecidir.⁶ Sürrealist Etki ve Figüratif Dönüş (1925–1940) 1925 sonrası eserlerinde deformasyon, çarpıtılmış anatomiler ve psişik göndermeler belirginleşir. André Breton'un *La Révolution Surréaliste* dergisindeki tanımıyla "Sürrealizmin öncüsü Picasso" (Breton, 1925, s. 5), bu dönemde rüya, erotizm ve bilinçdışı öğelere sıklıkla başvurmuştur.⁷ Kadın, Heykel ve Vazoda Çiçekler (1929), bu temsilin çarpıcı örneklerinden biridir. Geç Dönem ve Kişisel Miras (1940–1973) II. Dünya Savaşı yıllarından sonra Picasso'nun sanatı daha kişisel, daha spontane hale gelmiştir. Gitarlı Natürmort (1942) gibi eserler savaşın gölgesinde yaratılmıştır. 1960'lardan sonra figüratif temsile geri dönerek, pastoral sahnelerde erotizm ve ölümle yüzleşme temalarını yeniden işler.⁸ Özellikle Kuş ve Flütçüyle Kadın (1967), onun yaşlılık dönemi korku ve arzularının sembolik bir ifadesidir.

³ Chilvers, I. (2004). *The Oxford Dictionary of Art and Artists* (4th ed.). Oxford University Press. & Walther, I. F. (2011). *Picasso*. Taschen. S:140.

⁴ Daix, P. (1993). *Picasso: Life and Art*. IconEditions. S:61

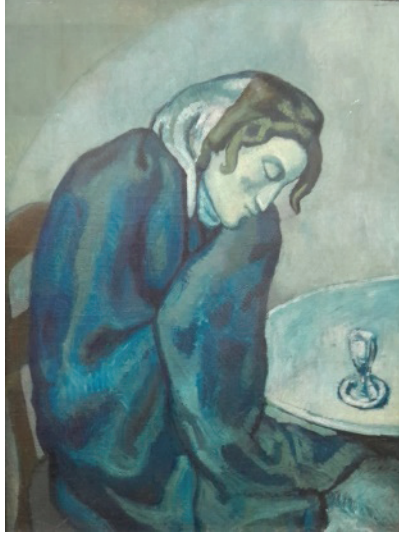
⁵ Penrose, R. (1981). *Picasso: His Life and Work*. University of California Press. S:112

⁶ Golding, J. (1959). *Cubism: A History and an Analysis, 1907–1914*. Belknap Press. S:47. & Chipp, H. B. (Ed.). (1968). *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. University of California Press. S:230.

⁷ Breton, A. (1925). *La Révolution Surréaliste* (1. sayı). Paris. S:5.

⁸ FitzGerald, M. C. (1994). *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*. University of California Press. S:119.

3. PİCASSO’NUN SEÇKİ ESERLERİNDEN ANALİZ



PABLO PİCASSO, Uyuyan içen, 1902, tuval üzerine yağlıboya,
ALBERTİNA, Viyana

Pablo Picasso, “Uyuyan İçen” adlı tablosu, Mavi Dönem’in psikolojik ve görsel temalarını bütünüyle yansıtan erken örneklerden biridir. Kompozisyonun merkezinde yer alan figür, kapalı gözleri ve içe dönük duruşuyla yalnızlık, keder ve içsel çöküntüyü dışa vurur. Bu yapıt yalnızca bir bireyin portresi olmaktan çok, toplumsal dışlanmışlığın evrensel bir temsiline dönüşmüştür. Picasso, bu dönemde sıklıkla Paris’in yoksul kesimlerinden kadınları, fahişeleri, yaşlıları, hastaları, fakirleri, içki içenleri, kimliksiz yabancıları yani toplumun kenarına itilmiş bireyleri model olarak kullanmıştır.⁹ İçkicinin tablosu, mavi monokrom çözüm eğiliminin ötesinde, öznenin duruşunda da ifadesini bulan sessiz, içe dönük ve melankolik bir ruh halini anlatmaktadır. Kompozisyonla birlikte kadının kapalı gözleri ve gizli elleri; yalnızlığın, yoksulluğun ve terkedilmişliğin sembolünü oluşturmaktadır. Bu eserde Picasso gerçek bir kişiye gönderme yapmaktan tamamen vazgeçmemiştir. Belirgin üst dudak ve sivri burun, 1901 yılında hastalıktan dolayı Paris’teki bir kafede intihar eden yakın arkadaşı Carlos Casagemas’ın fizyonomisini anımsatmaktadır. Melankolik atmosfer, sanatçının yakın dostu Carlos Casagemas’ın intiharı sonrası yaşadığı travmanın estetik bir yansımasıdır. Picasso bu travmayı şu sözlerle ifade eder:

⁹ Richardson, J. (1991). A Life of Picasso: Volume I–III. Knopf. S:74.

“Carlos’un öldüğünü öğrendiğimde maviyle boyamaya başladım”.¹⁰ Bu söz, Mavi Dönem’in hem tematik hem de renk skalası olarak doğrudan kişisel bir kaynaktan beslendiğini gösterir. Teknik olarak bakıldığında, monokrom renk düzeni ve figürün somut gerçeklikten soyutlanması, modernist anlatımın öncü bir hareketi olarak yorumlanabilir. John Golding’e göre, sanatçı bu dönem çalışmaları ile geleneksel natüralist anlatımı parçalayarak duygu yüklü form arayışına yönelmiştir.¹¹



PABLO PİCASSO, Kadın başı (fernande oliver), 1909, kağıt üzerine kalem,
ALBERTİNA, Viyana

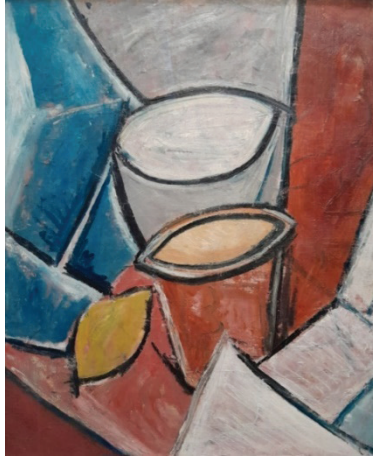
1901-1906 yılları arasındaki Mavi ve Pembe Dönemlerden sonra, Picasso, iki dönem arasında derin bir çalkantı döneminden geçmiştir. 1909 tarihli bu çizim, Picasso’nun Kübizm’e geçiş sürecindeki en önemli yapıtlarından biri olarak kabul edilir. Fernande Olivier’in yüzünün geometrik düzlemler hâlinde parçalanışı, bireysel portre sınırlarının ötesine geçerek biçimsel bir analiz aracına dönüşür. Picasso, 1906 ve 1908 yıllarında kendini Afrika sanatına adanmış ve Cézanne’ın yolundan gitmiştir. Kübizm’in kökeni olarak da okunabilecek 1907 tarihli «Avignonlu Kızlar» eseri, bu etkileşimin doruk noktasına işaret etmektedir. Picasso’nun bu dönemde Paul Cézanne’ın “doğayı silindir, küre ve koni olarak ele alma” anlayışını yakından takip ettiği bilinmektedir.¹² Ayrıca Afrika masklarının stilize estetiği de figüratif

¹⁰ Cabanne, P. (1979). Dialogues with Picasso (D. Parinet, Trans.). Thames and Hudson. S:116.

¹¹ Golding, J. (1959). Cubism: A History and an Analysis, 1907–1914. Belknap Press. S:37

¹² Cooper, D. (1983). Picasso Theatre. Universe Books. S:44

deformasyonları etkileyen önemli bir kaynaktır. Picasso, nesneleri özlerine göre biçimsel olarak biçimlendirmek ve onları çok yönlü hale getirmek için perspektifli olarak görmek için analiz etmeye başlamıştır. Arkadaşı Fernande Olivier'ın çok sayıda portre çalışmasını yaparak geleneksel alt yapının adım adım parçalandığını ortaya koymuştur. Bu süreç ile belli yüzeylerin parçalanışı ile organik formlar yerini geometriye bırakmış bir hale evrilmiştir. Resmi, şekilsel ve anlamsal olarak bireysel alanlara ayırarak hacim ve kütlenin ayakta kalmasını sağlamıştır. Rosalind Krauss'a göre, Fernande Olivier portreleri, Picasso'nun biçimi "görme biçimlerine" göre parçalama çabasıdır.¹³ Eserdeki çizgisel baskınlık ve hacimsel dağılım, figürün geleneksel gerçeklik anlayışından soyutlanarak, çoklu perspektifin ilk örneklerine dönüştüğünü gösterir. Yüz hatları artık sadece tanıma değil, çözümleme işlevi görmektedir.

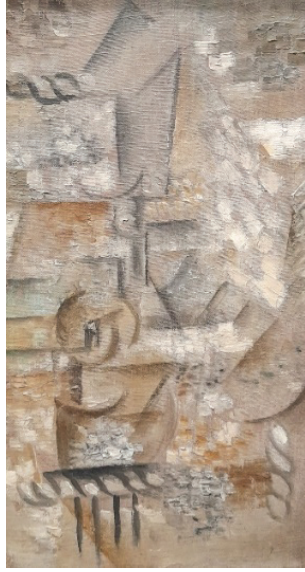


PABLO PİCASSO, bardak ve limon, 1907, tuval üzerine yağlıboya,
ALBERTİNA, Viyana

Picasso için 1906'dan 1908'e kadar olan yıllar bir geçiş aşaması anlamına gelmektedir. Bu yıllarda Sahra Altı Afrika ve Okyanusya sanatını araştırmış ve kapsamlı bir şekilde Cézanne'ın eserlerini incelemiştir. Birkaç ay süren ön çalışmalar tamamlanmış ve sekizyüzden fazla çalışma oluşmuştur. 1907 tarihli bu küçük boyutlu natürmort çalışması, ustalık eseri olarak ortaya çıkacak eserleri için ön kompozisyon tasarımı ve boya katmanları denemesi olmuştur. Bu çalışmadan anlaşılacağı üzere; özel geliştirilen yeni arkaik

¹³ Krauss, R. (1981). The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. MIT Press. S:15.

üslupla, Picasso'nun erken dönem analitik kübizminin örneği olan ve kübizmin başlangıç noktasını belirleyecek olan, 1907 tarihli Avignonlu Kızlar tablosu ile onun meşguliyeti doruğa ulaşmış, Avignonlu Kızlar tablosuna giden süreçte bu eser bir "laboratuvar eskizi" niteliğinde olmuştur. "Bardak ve Limon" çalışması, biçimsel deneme niteliği taşıırken, Picasso'nun geçiş evresindeki görsel kodlarını barındırır. Özellikle Cézanne'ın hacimsel kurulum anlayışından doğrudan etkilenmiştir.¹⁴ Objelerin yüzeyde konumlanması ve perspektifin parçalanışı, Kübizm'in ilk izlerini taşır. Jean Clair'e göre bu tarz natürmortlar, sadece objelerin temsilinden ibaret değildir; aynı zamanda onların maddi varoluşlarını yeniden tarif etme çabasıdır.¹⁵ Limonun kıvrımı ya da bardağın iç formu, gerçekliğin değil, görme biçiminin analizi hâline gelir. Bu eser, analitik bakışın geliştiği, biçimsel ve duysal deneyin iç içe geçtiği bir dönemeçtir. Yalın objeler üzerinden mekânın hacimsel kodları çözülmeye başlanmıştır.



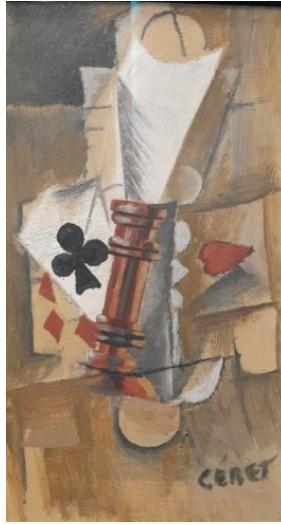
PABLO PİCASSO, cam ve elma, 1911, tuval üzerine yağlıboya,
ALBERTİNA, Viyana

Picasso'nun yirminci yüzyıl sanatı üzerindeki etkisi diğer sanatçılarınkinden çok daha kalıcıdır. Sürekli gelişim paradigmasının aksine, onun üretimi stildeki kalıcı değişikliklerle karakterize edilmektedir, yani yeni bir arayışın öngörüsü sunulurken, aynı zamanda da halihazırdaki yerleşik yaklaşımlara

¹⁴ Green, C. (2001). Picasso: Architecture and Vertigo. Yale University Press. S:51.

¹⁵ Clair, J. (1990). Picasso: Works from the Marina Picasso Collection. Rizzoli. S:22.

geri dönüş söz konusudur. “Cam ve Elma”, tablosu 1911 baharında, Picasso’nun Analitikten Sentetik Kübizme geçmesinden kısa bir süre önce yapılmış Analitik Kübizm’in tipik özelliklerini sergileyen başat eserlerden biridir. “Analitik Kübizm” terimi, sanatçının seçtiği nesnelere farklı bakış açılarından bakması ve onları bölerek formlarını “analiz etmesi” ve ardından perspektiften yoksun geometrik mekanlara kısmi yönleri ile tekrar kaydetmesi fikrini ifade eder. Bu eserde bir bardak ve saçaklı bir bezle kaplı yuvarlak bir masa oldukça soyut ve parçalı bir şekilde ortaya konulmuştur. Nesnelerin ayrıştırılması ve yeniden düzenlenmesi sonucunda, resmedilen motiflerin bakan kişi tarafından anlaşılması çoğunlukla zordur. Objelerin tanınabilirliğini sınırlayan parçalı yapı, izleyiciyi “bir bütün oluşturma” eylemine zorlar. Alfred Barr bu tür çalışmaları “görsel düşünmenin yazıya dökülmüş hâli” olarak tanımlar.¹⁶ Sanatçının amacı, nesneleri algılayış biçimini yeniden tarif etmektir. Cam, masa örtüsü ve elma; ayrıştırılmış, katmanlara bölünmüş, çoklu bakış açılarıyla üst üste bindirilmiştir. Bu tür kompozisyonlarda, uzamsal derinlik yerine yüzeyin karmaşık yapısı öne çıkar. Daniel-Henry Kahnweiler, Picasso’nun bu tarz yapıtlarını “nesnelerin kavramsal soyutlamaları” olarak tanımlar.¹⁷ Ayrıca burada çizgisel yoğunluk ve ton geçişleri ile görsel bir ritim yaratılmakta, figüratif düzlem, neredeyse tipografik bir dokuya dönüşmektedir.



PABLO PÍCASSO, oyun kartları, 1912, tuval üzerine yağlıboya,
ALBERTİNA, Viyana

¹⁶ Barr, A. H. (1936). Cubism and Abstract Art. Museum of Modern Art. S:9.

¹⁷ Kahnweiler, D.-H. (1949). The Rise of Cubism. Wittenborn. S:38.

Picasso, Mayıs 1912'den itibaren uzun yıllardır sevdiği Fernande Olivier'den ayrıldıktan sonra Pireneler'deki küçük bir köy olan Céret'te birkaç hafta geçirmiştir. Oyun kartları eseri bu dönemde oluşmuştur. "Oyun Kartları", Picasso'nun Sentetik Kübizm aşamasına geçişinde kritik bir eşiktir. Her ne kadar bu natürmort Analitik Kübizm ilkelerini yansıtmaya devam etse de büyük ölçüde sanatında yeni bir gelişmeyi duyuran unsurları sergilemektedir. Oyun kartları ve neredeyse bir kolajı andıran şamdan: Picasso'nun Analitik Kübizm'in deneysel döneminin aksine, 1912'de başlayan Sentetik Kübizm aşamasında kalmış, nesneler bazı kısımlarda yüzeylere bölünmüş, çoğu kısımda ise temel biçimleriyle tanınabilir durumda bırakılmıştır. Artık nesneler yalnızca parçalanmakla kalmaz, aynı zamanda yeniden inşa edilir. Kolaj tekniği ve yüzey üzerine yapıştırılmış malzeme yanılması bu dönemin en karakteristik yeniliğidir.¹⁸ Sentetik Kübizm, görsel gerçekliğe yeniden yaklaşma çabasıdır; figürler artık tanınabilir, objeler ise neredeyse "oyuncaklaştırılmış" hâle gelir.¹⁹ Bu eserde oyun kartlarının kompozisyonu ve şamdan figürü, aynı anda hem gerçek hem de soyut nitelik taşır. Edward Fry'a göre bu tür kolaj benzeri yapılar, "görünen ile tasarlanan arasındaki ikiliği görsel düzlemde çözümler".²⁰ Picasso, somut ve soyut unsurları set-piece tarzında birleştirerek bir bütün, bir "sentez" oluştururken, kompozisyonları yapı açısından giderek daha net ve daha belirgin bir şekilde organize etmiştir. Resim artık bir temsil değil, bir düzenleme problemidir. Malzemenin doğası, kompozisyonun içeriği kadar önem kazanır. Bu açıdan bakıldığında, Picasso'nun plastik sanatları kavramsal düzeyde yeniden tarif ettiği bir kırılma noktasıdır.



PABLO PICASSO, yeşil şapkalı kadın, 1947, tuval üzerine yağlıboya,
ALBERTİNA, Viyana

¹⁸ Cooper, D. (1983). Picasso Theatre. Universe Books. S:82

¹⁹ Golding, J. (1959). Cubism: A History and an Analysis, 1907–1914. Belknap Press. S:95

²⁰ Fry, E. F. (1978). Cubism. McGraw-Hill. S:61.

1940’larda Picasso, Kübist aşamasını yeniden ele almış: bu bağlamda onun sanatına deformasyon ve çoklu görüşler hakim olmuştur. 1940’lı yıllarda üretilen “Yeşil Şapkalı Kadın”, Picasso’nun hem klasik Kübizm’e dönüş yaptığı hem de onu psikolojik deformasyonla harmanladığı bir eserdir. Orantısız fizyonomiler; psikolojik olarak yalnızca savaşın, dehşetinin veya sanatçının ilişkilerindeki kişisel krizlerin bir ifadesi olarak yorumlanamaz; aynı zamanda, doğanın her türlü doğrudan taklidine meydan okuyan, kendi bütünlüğü içinde bir gerçeklik algısı olarak da yorumlanabilir. Bu dönem, sanatçının savaş sonrası dünyada estetik kavrayışlarını sorguladığı ve öznel duyarlılığını artırdığı bir süreçtir.²¹ Picasso bu eser için “Burunları çarpıtarak resmettim ki, artık onları sadece burun olarak değil, bir algı olarak göresiniz” der. ²² Picasso bu sözleri ile izleyicinin algısını yönetmeye çalışarak güzel, uyumlu, zarif renkleri arayan gözlere adete “bunu bırakmalısınız” diye söylemde bulunur. Sanatın büyüğü, etkileyiciliği “güzel”, “doğru” gibi tanımlamalarda değil özgünlük üzerine ilerlemelidir. Özgünlüğün yanı sıra eserdeki figüratif deformasyon, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal bir kırılmanın imgesine dönüşür. Picasso, gerçekliği tersyüz ederek hem kadını hem de kadına dair kültürel bakışları dönüştürür. Susan Rubin Suleiman’a göre, bu tür kadın temsilleri “kadının hem iktidar hem kurban olarak sunulduğu” bir ikili yapı içerir.²³ Kadının başı, rengi, ifadesi ve orantısız yüz hatları bu ikilikle doğrudan ilişkilidir.



PABLO PİCASSO, gitarlı natürmort, 1942, tuval üzerine yağlıboya,
ALBERTİNA, Viyana

²¹ Krauss, R. (1981). The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. MIT Press. S:27.

²² Cabanne, P. (1979). Dialogues with Picasso (D. Parinet, Trans.). Thames and Hudson. S:132.

²³ Suleiman, S. R. (1990). Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde. Harvard University Press. S:106.

Her ne kadar II. Dünya Savaşı sırasında Picasso Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmesi için defalarca teşvik edilse de, Almanlar tarafından işgal edilen Paris'te, Paris 1944'te özgürlüğe kavuşana kadar kalmıştır. Motivasyonu hakkında şunları söylemiştir: “Ben tehlike aramıyorum, ama şiddete boyun eğmek de istemiyorum. Buradayım ve burada kalacağım. Beni uzaklaştırabilecek tek güç kendi ayrılma arzumdur.”²⁴ 1942 tarihli “Gitarlı Natürmort” tablosu, II. Dünya Savaşı yıllarında Paris'te kalan Picasso'nun direniş dolu ruh hâlini yansıtır. Gitarlı bir masa düzenlemesi, kılıç sapı ve kırmızı lekelerle metaforik bir şekilde savaşın gerilimini taşır. Bu eserde, geleneksel Kübist form çözümlemeleri, neredeyse alegorik bir semboller dizisine dönüşmüştür.²⁵ Aynadaki hayaletimsi silüet ve koyu renk paleti, sanatçının içinde bulunduğu fiziksel ve ruhsal baskıyı, dönemin içinde bulunduğu kritik durumu ve dehşeti acımasızca yansıtır, ortaya koyar. Picasso, bu dönemde “sanatın bir tür direniş eylemi” olduğunu sıkça vurgulamıştır.²⁶ (Chipp, 1968, s. 488). Günlük yaşam objeleri olan gitar, puro, zeytin ve şarap kadehi; savaşa karşı yaşamı ve zevki savunan birer metafor hâline gelmiştir.



PABLO PÍCASSO, Kuş ve flüt çalan kişi ile çıplak kadın, 1967, tuval üzerine yağlıboya, ALBERTİNA, Viyana

Picasso 1961'de son hayat arkadaşı Jacqueline Roque ile birlikte Mougins'e taşındıktan sonra giderek daha fazla kendi içine çekilmiştir. Etkileyici son dönem çalışmaları, yaşlılığa, korkularına ve erotik fantezilerine karşı

²⁴ Schröder, K. A. (Ed.). (2017). Monet to Picasso: Masterpieces from the Musée d'Orsay. Albertina Museum. S:73.

²⁵ FitzGerald, M. C. (1994). Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art. University of California Press. S:119.

²⁶ Chipp, H. B. (Ed.). (1968). Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics. University of California Press. S:488.

verdiği mücadeleden yola çıkmaktadır. Ölüme karşı resim yapmak onun takıntısı haline gelmiştir. Picasso'nun ileri yaşlarındaki pastoral ve erotik kompozisyonlarından biri olan bu eser, yaşlılık, cinsellik ve ölüm temalarını bir araya getirir. Picasso'nun son yıllarındaki coşkulu resimleri, yeni bir figüratif resim biçiminin öncüleridir. Picasso'nun bu dönem eserlerinde; Giorgione ve Titian'ın sanatında olduğu gibi Venedik Rönesansı'ndan esinle pastoral bir sahne kurulmuş, fakat motifler oldukça özgürleştirilmiş biçimde resmedilmiştir.²⁷ Üretiminin bu geç döneminde Picasso, sıklıkla pastoral veya arkadya sahneleri çizmiştir. Flüt çalan figür, mitolojik anlamda "Pan" figürünü çağrıştırırken, kadın figürü erotik bir imge olarak sahneye yerleştirilir. Aradaki güvercin sembolü ise hem barışı hem de cinsel enerjiyi temsil eder.²⁸ Bu sahne, klasik sanatın erotik betimlemelerinin yeniden yorumlandığı, aynı zamanda yaşlılıkla gelen arzuların bastırılmadığı bir sanatsal özgürlük ifadesidir.



PABLO PİCASSO, kadın kafası, 1963, tuval üzerine yağlıboya, ALBERTİNA, Viyana

Picasso, 1961'den 1973'teki ölümüne kadar süren son döneminde Kadın Başı tablosunu yapmıştır. Sanatçı yıllarda Cannes yakınlarındaki Mougins'de, Jacqueline Roque ile birlikte yaşıyordu. Son dönem çalışmalarından biri olan bu eser, Jacqueline Roque'un hem sevgili hem de ikonik ilham kaynağı olarak yansıtıldığı bir portredir. Kafasındaki tüm parçalanmaya rağmen Picasso'nun son kadını Jacqueline, karakteristik yüz hatlarıyla kolayca tanınabilmektedir.

²⁷ Walther, I. F. (2011). Picasso. Taschen. S:308.

²⁸ Gilot, F., & Lake, C. (1965). Life with Picasso. McGraw-Hill. S:204.

Eserde Picasso başı sadece tek bir açıdan göstermekle kalmamış, profil ile önden görünümü de birleştirmiştir. Yüzdeki parçalanma, Kübizm'in analitik fazına referans olsa da burada figür hem önden hem profilden gösterilerek daha çok içsel bir psikolojik çokluk ifade eder.²⁹ Picasso, Analitik Kübizm aşamasında, 1907'den 1912'ye kadar bu eşzamanlı çoklu bakış yaklaşımına ve motifine, tanımlanabilir ayrı parçalara ayırmayı kullanmıştır. Son dönem çalışmalarında diğer ifade araçlarının yanı sıra bu üslup yöntemine özel bir dil olarak yine başvurmuştur. Bu eser, Picasso'nun kadın imgesine yönelik hem duyarlılığını hem de onu parçalayarak yeniden kurma gücünü temsil eder. Modernizmin erkek merkezli "bakış"ı, Picasso'nun yapıtlarında hem yeniden üretilir hem de çelişkili biçimde eleştirilir.³⁰

4. PİCASSO'DA KADIN TEMSİLİ VE KİMLİK KURGUSU

Picasso'nun sanatında kadın yalnızca bir figür değildir; o, arzunun, parçalanmanın, dönüşümün ve zamanın simgesine dönüşür. Kadın imgesi, hem estetik bir nesne hem de içsel çatışmanın yüzeyidir. Kadınlar kimi zaman sevgi ve ilhamın, kimi zaman da kıskançlık ve kontrolün nesnesi olarak karşımıza çıkar.³¹ Picasso'nun kadınları, Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gilot ve Jacqueline Roque gibi gerçek hayat partnerlerinden izler taşır. Bu bağlamda onun sanatını bir "otobiyografik görsel anlatı" olarak da değerlendirmek mümkündür.³² Özellikle deformasyon, parçalama ve çoklu bakış açıları, kadının sabit bir özne değil, dönüşen bir imge olarak ele alındığını gösterir. Linda Nochlin'in (1971) ifadesiyle, Picasso'nun kadın temsilleri "hem modernliğin hem de ataerkil bilinçdışının estetik kayıdırıdır."³³ Bu temsiller, sadece görsel değil, aynı zamanda ideolojik düzlemde de okunmalıdır.

²⁹ Baldassari, A. (2002). Picasso and Photography: The Dark Mirror. Flammarion. S:167.

³⁰ Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? Art News, 69(9), 22–39. S:25.

³¹ Umland, A., & Varnedoe, K. (1996). Picasso and Portraiture: Representation and Transformation. Museum of Modern Art. S:79.

³² Gilot, F., & Lake, C. (1965). Life with Picasso. McGraw-Hill. S:181

³³ Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? Art News, 69(9), 22–39. S:26

5. SONUÇ

Pablo Picasso'nun sanatı, yalnızca modernizmin biçimsel devrimlerini değil, aynı zamanda 20. yüzyılın sosyo-psikolojik çatışmalarını ve bireysel yaşantıların estetik izdüşümünü içeren çok katmanlı bir anlatıdır. Onun üretimi, kronolojik dönemlere ayrılabilir olsa da, sanatındaki süreklilik ve yeniden dönüşme hâli, onu çağdaşlarından ayıran temel özelliklerden biridir. Mavi Dönem'deki melankolik figürlerden, Kübizm'in radikal biçim çözümlemelerine; Sürrealist etkilerle şekillenen kadın temsillerinden, yaşlılık döneminin pastoral ama gerilimli sahnelerine kadar genişleyen bu estetik harita, hem bireysel hem evrensel temalarla örülüdür. Özellikle kadın imgesi üzerinden yürütülen temsiller, Picasso'nun iç dünyası kadar dönemin ataerkil yapısına, erotizm algısına ve modern bireyin yalnızlığına da ışık tutar. Bu çalışmada analiz edilen her bir eser, Picasso'nun sanatsal yolculuğunda belirli bir kırılma anına ya da içsel yüzleşmeye işaret etmektedir. Sanatçının yaşamındaki ilişkiler, tarihsel bağlamlar ve görsel anlatım dilleri bir araya geldiğinde, onun üretiminin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda varoluşsal bir anlatı sunduğu görülmektedir. Picasso, resim aracılığıyla hem kendini hem de insanı çözümlerken, modern sanat tarihine yön vermiş bir yapıbozumdur.

KAYNAKÇA

- Baldassari, A. (2002). *Picasso and Photography: The Dark Mirror*. Flammarion.
- Barr, A. H. (1936). *Cubism and Abstract Art*. Museum of Modern Art.
- Breton, A. (1925). *La Révolution Surréaliste* (1. sayı). Paris.
- Cabanne, P. (1979). *Dialogues with Picasso* (D. Parinet, Trans.). Thames and Hudson.
- Chipp, H. B. (Ed.). (1968). *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. University of California Press.
- Chilvers, I. (2004). *The Oxford Dictionary of Art and Artists* (4th ed.). Oxford University Press.
- Clair, J. (1990). *Picasso: Works from the Marina Picasso Collection*. Rizzoli.
- Cooper, D. (1983). *Picasso Theatre*. Universe Books.
- Daix, P. (1993). *Picasso: Life and Art*. IconEditions.
- FitzGerald, M. C. (1994). *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*. University of California Press.
- Fry, E. F. (1978). *Cubism*. McGraw-Hill.
- Gilot, F., & Lake, C. (1965). *Life with Picasso*. McGraw-Hill.
- Golding, J. (1959). *Cubism: A History and an Analysis, 1907–1914*. Belknap Press.
- Green, C. (2001). *Picasso: Architecture and Vertigo*. Yale University Press.
- Kahnweiler, D.-H. (1949). *The Rise of Cubism*. Wittenborn.
- Krauss, R. (1981). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press.
- McCully, M. (Ed.). (1997). *Picasso: The Early Years, 1892–1906*. National Gallery of Art.
- Nochlin, L. (1971). *Why Have There Been No Great Women Artists?* Art News, 69(9), 22–39.
- Penrose, R. (1981). *Picasso: His Life and Work*. University of California Press.

- Richardson, J. (1991). *A Life of Picasso: Volume I–III*. Knopf.
- Rubin, W. (1980). *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*. Museum of Modern Art.
- Schröder, K. A. (Ed.). (2017). *Monet to Picasso: Masterpieces from the Musée d'Orsay*. Albertina Museum.
- Spies, W., & Metken, G. (1983). *Picasso, The Classical Period: 1917–1925*. Prestel.
- Stein, G. (1938). *Picasso*. B. T. Batsford.
- Suleiman, S. R. (1990). *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Harvard University Press.
- Umland, A., & Varnedoe, K. (1996). *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*. Museum of Modern Art.
- Vallier, D. (1970). *Picasso: The Cubist Years, 1907–1916*. Little, Brown and Company.
- Walther, I. F. (2011). *Picasso*. Taschen.
- Wertenbaker, L. (1962). *The World of Picasso: 1881–1973*. Time-Life Books.
- Zervos, C. (1932–1978). *Pablo Picasso: Catalogue Raisonné*. Cahiers d'Art.
- Zuffi, S. (2003). *Picasso*. Mondadori Electa.

PLASTİK SANATLAR
DEĞERLENDİRMELERİ

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com