

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**KÜBİZM'DEN VIDEO HEYKELE, ASAMBLAJ
TEKNİĞİNİN HEYKEL SANATINDAKİ KULLANIMI**

Hazırlayan
Makbule ŞANLI YAŞA

Danışman
Dr.Öğr.Üyesi Gökçen ERGÜR

İzmir/2020

YEMİN METNİ

“Yüksek Lisans tezi” olarak sunduğum “Kübizm’den Video Heykele, Asamblaj Tekniğinin Heykel Sanatındaki Kullanımı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Makbule ŞANLI YAŞA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün...../...../..... Tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretimin Yönetmeliği'nin Maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Makbule Şanlı Yaşa'nın "Kübizm'den Video Heykele, Asamblaj Tekniğinin Heykel Sanatındaki Kullanımı" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat :'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Bilim, teknoloji ve endüstri alanındaki gelişmeler, sanatı etkilemiş ve sanatçıların farklı arayışlara yönelmesine neden olmuştur. Üçüncü bir boyut arayışında sanatsal üretim biçimi olarak geliştirilen asamblaj tekniğinde, malzeme konusunda geniş bir yelpazeden yararlanılmıştır. Nesnelerin heykelde sanat nesnesi olarak bir araya getirilmesiyle oluşturulan bu çalışmalar, Duchamp'ın sıradan nesneleri ve Picasso'nun bu nesneleri eserlerinde kullanmasıyla başlamış, ardından gelen sanatçıların asamblaj tekniğinde gerçekleştirdikleri çalışmalarına örnek teşkil etmiştir.

Tercih edilen malzeme, bir nesne üzerinde ya da bir mekân içerisinde birleştirildiğinde, bir bütünün öğeleri haline dönüşürler. Bu birleştirmede tercih edilen uygulamalardan olan asamblaj, Modern Çağa damga vuran bir tekniktir. Teknikte kullanılan malzemeler, endüstriyel, teknolojik, buluntu, günlük kullanım nesneleri olarak yerini alırken, sıradan nesneler olarak da tanımlanırlar. Nesne ve kullanılan malzemeler ile esere yapılan müdahaleler, içeriğin güçlendirilmesi adınadır.

Bu çalışmanın amacı, asamblaj tekniği ve tekniğin Modern Çağda gerçekleşen heykel uygulamalarını incelemeye yöneliktir. Söz konusu amaç doğrultusunda Modernizm olarak tanımlanan dönemin toplum ve sanat üzerinde oluşturduğu değişimler incelenmiş özellikle Kübizm akımından, Video Sanata kadar gerçekleşen sanat akımlarında, heykel çalışmalarında kullanılan asamblaj tekniği araştırılmış ve başlıca sanatçıların eserleri incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Asamblaj, Heykel, Modern Sanat

ABSTRACT

The developments in science, technology and industry have affected the art and caused the artists to seek different searches. A wide range of materials and objects were used in the assemblage technique developed as a form of artistic production in search of a third dimension. These studies on bringing objects together as art objects in sculpture, It started with Duchamp's ordinary objects and Picasso's use of these objects in his works, It has set an example for the works performed by the following artists in the assemblage technique.

When the preferred material is combined on an object or in a space, they become elements of a whole. Assemblage, which is one of the preferred applications in this combination, is a technique that marks the Modern Age. While the materials used in the technique take their place as industrial, technological, find, daily use objects, they are also defined as ordinary objects. The interventions made with the object and the materials used are in the name of strengthening the content.

The purpose of this study is to examine the sculpting technique and the sculpting practices of the technique in the Modern Age. In line with the aim in question, the changes that the period defined as Modernism on society and art were examined, especially from the Cubism movement, Video In art movements that took place until the art, the assemblage technique used in the sculptures was researched and the works of the major artists were examined.

Key words: Assemblage, Sculpture, Modern Art

ÖNSÖZ

Tez çalışmam süresince, akademik olarak beni yönlendiren, sabrı ve hoşgörüsüyle, değerli bilgilerini benimle paylaşan, birikim ve tecrübeleri ile bana yol gösteren değerli tez danışmanım Sayın Dr.Öğr.Üyesi Gökçen ERGÜR'e öncelikle teşekkür ederim. Eğitimim süresince bana Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı'nda yüksek lisans yapmanın büyük bir şans olduğunu hissettiren birbirinden değerli hocalarıma, iyi kötü günlerimizi içtenlikle paylaştığımız ve hem akademik hem de özel yaşamımda her zaman yanımda olan arkadaşlarıma ayrı ayrı teşekkür ederim.

Bu çalışmayı artık aramızda olmayan ancak varlığını daima yanımda hissettiğim babama atfediyorum.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xiii
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

MODERNİZM ÖNCESİ DÖNEMDE ASAMBLAJ ÇALIŞMALARINA

GENEL BAKIŞ

1.1. Asamblaj Tekniği.....	5
1.2. Asamblaj Tekniğinin Modernizm Öncesi Dönemde Tarihsel Süreçteki Yeri.....	7

2. BÖLÜM

MODERN ÇAĞDA 1945 ÖNCESİ HEYKELDE ASAMBLAJ TEKNİĞİ

2.1. Modernizm ve Modern Sanat.....	15
2.2. 1945 Öncesi Heykelde Asamblaj Tekniği.....	18
2.2.1. Kübizm ve Asamblaj.....	18
2.2.2. Fütürizm (Gelecekçilik) ve Asamblaj.....	25
2.2.3. Soyut Sanat-Konstrüktivizm ve Asamblaj.....	29
2.2.4. Dadaizm ve Asamblaj.....	35
2.2.5. Sürrealizm (Gerçeküstücülük) ve Asamblaj.....	46

3.BÖLÜM

MODERN ÇAĞDA 1945 SONRASI HEYKELDE ASAMBLAJ TEKNİĞİ

3.1. 1945 Sonrası Heykelde Asamblaj Tekniği.....	54
3.1.1. Pop Art (Pop Sanatı) ve Asamblaj.....	54
3.1.2. Yeni Gerçekçilik (Neorealizm) ve Asamblaj.....	64
3.1.3. Minimalizm ve Asamblaj.....	72
3.1.4. Kavramsal Sanat ve Asamblaj.....	78
3.1.5. Fluxus (Çokluk) Sanatı ve Asamblaj.....	85
3.1.6. Arte Povera (Yoksul Sanat) ve Asamblaj.....	94

3.1.7. Video Sanatı ve Asamblaj.....	98
SONUÇ.....	105
KAYNAKÇA.....	107
ÖZGEÇMİŞ	



RESİM LİSTESİ

Resim1. Jean Dubuffet, Nez d'Apollo Pap (Apollo Pap'ın Burnu), 1953.....	6
Resim 2. Dans başlığı, 20.yy.....	8
Resim3. DönüşümMaskesi, 19.yy.....	8
Resim 4. Antik Mısır'da kutsal kabul edilen, Kral Tut-anekh-amun tarafından göğüse takılan bokböceği süslemesi,.....	9
Resim5. African Masks (Afrika Maskeleri), Batı Afrika ve Sahra Altı Afrikası,.....	10
Resim 6. Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire (Sainte-Victoire Dağı), 1902-04,	10
Resim 7. Edgar Degas, La Petite Danseuse de Quatorze Ans (14 Yaşındaki Küçük Dansçı),1881,	12
Resim 8. Picasso, Las Chicas de Avignon (Avignonlu Kızlar), 1907,	19
Resim 9. Georges Braque, Fruit Dish and Glass (Meyve Tabakası ve Bardak), 1912,	20
Resim10. George Braque, Paper Sculpture Construction (Kağıt Heykel Konstrüksiyon), 1914.....	21
Resim 11. Pablo Picasso, , Still Life With Bamboo Chair (Bambu Sandalyeli Natürlük), 1912,	22
Resim 12. Pablo Picasso, Guitar (Gitar), 1912,	23
Resim 13. Pablo Picasso, Glass of Absinthe (Absinthe kadehi), 1914.....	23

Resim 14. Pablo Picasso, Baboon and Young (Maymun ve Genç), 1951,.....	24
Resim 15. Pablo Picasso, Head of a Bull (Boğa Başı), 1943,	25
Resim 16. Umberto Boccion, Dynamism of a Speeding Horse-Houses (Koşan Bir Atın Dinamizmi),1914-1915.....	27
Resim 17. Umberto Boccioni, Costruzione dinamica di un galoppo (Dörtmala dinamik yapısı),1914-1915.....	28
Resim18. Wassily Kandinsky, Improvisation 3 (Doğaçlama 3), 1909	31
Resim 19. Kazimir Malevich, Black Square (Siyah Kare), 1915.....	31
Resim 20. Vladimir Tatlin, Kompleks Köşe Rölyefi, 1915.....	33
Resim 21. Naum Gabo, Construction in Space(Boşluktaki İnşaat), 1937 – 1939.....	34
Resim 22. Marcel Duchamp,Pisuvan,1917.....	37
Resim 23. Marcel Duchamp, Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerliği), 1913.....	39
Resim 24. Marcel Duchamp, With Hidden Noise (Gizli Gürültü ile), 1916.....	40
Resim 25. Marcel Duchamp, Why not sneeze Rose Sélavy? (? (Neden Rose Sélavy hapsirmiyor?),1921.....	41
Resim 26. Raoul Hausmann, L' esprit de notre temps 'Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruh)' ,1920.....	42
Resim27. KurtSchwitters,Merzbau,1920-36,.....	43

Resim28. Kurt Schwitters, Leiden (İstirap), 1917.....	44
Resim29. Kurt Schwitters, Merzbau- Erotik Katedral (KdeE), 1928.....	45
Resim 30. Salvador Dali, A Tray of Objects (Six Objects)- Bir Nesne Tablası (Altı Nesne) 1936.....	49
Resim 31. Salvador Dali, Lobster telephone (İstakoz Telefon), 1936.....	49
Resim 32. Meret Oppenheim, "Object" (Kürkle Kaplı Fincan ve Tabağı), 1936.....	50
Resim 33. Meret Oppenheim, "Fur Gloves with Wooden Fingers" (Ahşap Parmaklı Kürk Eldiven), 1936.....	51
Resim 34. Meret Oppenheim, My Nurse 'Benim Efendim (Ma Gouvernante)', 1936.....	51
Resim 35. Robert Rauschenberg, Bed (yatak), 1955.....	56
Resim 36. Robert Rauschenberg, Odalisk, 1955/1958.....	57
Resim37. Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-59.....	58
Resim 38. Allan Kaprow, Rearrangeable Panels (Yeniden Düzenlenebilir Paneller), 1959.....	59
Resim39. Claes Oldenburg, Shelf Life (Raf Ömrü Sayı 6),	60
Resim 40. Claes Oldenburg, Shelf Life (Raf Ömrü Sayı 9)	60

Resim 41.	Claes Oldenburg, Shelf Life (Raf Ömrü),	61
Resim 42.	Claes Oldenburg, Soft typewriter(Yumuşak Daktilo), 1963.....	61
Resim 43.	Claes Oldenburg, Soft Pay-Telephone(Yumuşak Ücretli Telefon),1963.....	62
Resim44.	ClaesOldenburg,SoftToilet(YumuşakTuvalet),1966.....	62
Resim 45.	Pierre Fernandez Arman, “Small Middle-class Waste”(Küçük Orta Sınıf Atıklar), 1960.....	63
Resim 46.	Pierre Fernandez Arman, "Don't call me, I'll call you" (Beni arama, seni arayacağım, 1971.....	66
Resim 47.	Pierre Fernandez Arman, long term parking (uzun vadeli otopark), 1982.....	66
Resim 48.	Pierre Fernandez Arman, Cold Petting (soğuk Sevişme), 1967; Venu\$' Wife (Venu\$'Karısı),1967;Bluebeard'sWife((Bluebeard'ınKarısı)1969.....	67
Resim 49.	Yves Klein, untitled blue sponge sculptre (başlıksız mavi sünger heykel,1962.....	68
Resim50.	CesarBaldaccini,Compression"Ricard"(Sıkıştırma"Ricard"),1962.....	69
Resim 51.	Daniel Spoerri, Prose Poems(Nesir Şiirleri), 1959-1960.....	69
Resim 52.	Daniel Spoerri, Kichka's Breakfast I (Kichka'nın kahvaltısı Ben),1960.....	70
Resim 53.	Daniel Spoerri, Kichka's Breakfast I (Kichka'nın kahvaltısı Ben),1960.....	70

Resim 54. Jean Tinguely, 'Homage to New York' (New York'a Ağıt), 1960.....	71
Resim 55. Frank Stella, Khar-Pidda, 1978.....	73
Resim56. FrankStella, Khar-Pidda, 1978.....	74
Resim 57. Robert Morris, Untitled (Scatter Piece)- Adsız (Dağılım Parçası), 1968–1969.....	75
Resim58. Robert Morris, Box with the Sound of Its Own Making (Kendi Yaptığı Sesle), 1961.....	76
Resim 59. Eva Hesse, No Title, 1969.....	77
Resim 60. Eva Hesse, Right After, 1969.....	78
Resim 61. Joseph Kosuth. One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965.....	81
Resim 62. Joseph Kosuth, Clock - One and Five (Saat- Bir Ve Beş), 1965.....	81
Resim 63. Joseph Kosuth, One and Three Shovels (Bir ve Üç Kürek), 1965.....	81
Resim 64. Joseph Kosuth, Five Words in Orange Neon (Turuncu Neon İçinde Beş Kelime), 1965.....	82
Resim65. Marcel Broodthaers, Valise Vipère (Engerek Valizi), 1974.....	83
Resim 66. Marcel Broodthaers, Boot and Photographic Canvas(Çizme ve Fotoğraf Tuvali),1968.....	83
Resim67. MarcelBroodthaers,pense-bête(Hatırlatma),1964.....	84
Resim68. Marcel Broodthaers ,“Triomphe de Moules I (Moules Casserole)’’(Midye Zaferi I (Midye Güveç), 1965.....	85

Resim69. Joseph Beuys, Bathtub (Banyo Küveti), 1960.....	87
Resim70. Joseph Beuys, Fat Chair (Şişman Sandalye), 1964.....	88
Resim71. Joseph Beuys, Earth Telephone Toprak Telefon, 1968.....	88
Resim72. Joseph Beuys, Terremoto (Deprem), 1981.....	89
Resim 73 George Maciunas, Fluxus 1 (Book), 1964.....	90
Resim74. George Maciunas, Flux Year Box 2 (Flux Yıl Kutusu 2, 1967.....	90
Resim 75. Wolf Vostell, TV Buryin (TV gömme), 1963.....	91
Resim 76. Wolf Vostell, ‘TV Burying (TV. Gömme)-2, 1963.....	92
Resim77. Wolf Vostell, ‘‘Electronic Dé-coll/age, Happening Room’’ (Elektronik Dekorasyon / Yaş, Toplantı Odası), 1968.....	93
Resim78. Wolf Vostell, ‘‘Electronic Dé-coll/age, Happening Room’’ (Elektronik Dekorasyon / Yaş, Toplantı Odası), 1982.....	93
Resim79. Michelangelo Pistoletto, Venere degli Stracci (Paçavraların Venüs’ü), 1967.....	95
Resim 80. Mario Merz, Igloo with tree (Eskimo ağacı), (1968 - 1969),	96
Resim 81. Pino Pascalli, Cavaletto, 1968.....	97
Resim82. Piero Gilardi, Nature-Carpets (Doğa-Halılar), 1967.....	97
Resim 83. Nam June Paik, Family of Robot (Robot Ailesi), 1986.....	100
Resim 84. Nam June Paik, King of Jank-Soo Jang-Soo (King of Jank-Soo), 1998.....	100

Resim 85. Nam June Paik, Robot K-456, 1964.....	101
Resim 86. Nam June Paik, Robot K-456, 1964.....	101
Resim 87. Nam June Paik, TV Buddha, 1974.....	102
Resim 88. Michael Bielicky, The Name (Ad), 1990.....	103
Resim 89. Shigeo Kubota, Berlin Diary: Thanks to My Ancestors (Berlin Günlüğü: Atalarıma Teşekkürler), 1981.....	104



GİRİŞ

‘Kübizm’ den Video Heykele Asamblaj Tekniğinin Heykel Sanatındaki Kullanımı’ konu başlığında hazırlanan tez çalışmasında; ilk olarak asamblajın tanımlanmasıyla başlayan ve tekniğin kullanımında etken olan modern sanat ortamı, sanatçı ve yaklaşımlarıyla bir bütün oluşturacak biçimde incelemeyi gerektirmiştir.

19.yüzyıla kadar heykel, bir kaide üzerinde, kütsel bir hacmi olan, alçı, mermer, ağaç, tunç gibi malzemeler kullanarak döküm ya da yontma gibi geleneksel yöntemler ile oluşturulan bir plastik öge olarak tanımlanmaktaydı. 20.yy başlarına gelindiğinde, batı sanatında gelenekselleşmiş malzeme kullanımı ve form anlayışı, çağı yakalayan malzeme ve form diline dönüşmeye başlamıştır. Bu dönüşüm içerisinde resimsel yüzeyler yapısal ve teknik bakımından heykelimsi formlara yakınlaştırılmış, iki boyutlu yüzeyden üç boyutlu yüzeye geçişte asamblaj gibi tekniklerden yararlanılmıştır.

Geleneksel malzeme kullanımına alternatif olarak sanat dışı malzemeyi sanat eserine doğrudan katıp, sanatsal bir dile dönüştüren asamblaj, heykel sanatı adına yeni bir tekniktir. Çünkü yüzyıllardır heykele hacim kazandırmak için geleneksel yöntemler uygulanmış ancak bu teknikle kalıplaşmış anlayışlar kırılmaya başlamıştır. Önce Duchamp’ın sanatı sorgular nitelikteki hazır-nesnesi, sonra heykel sanatında hazır nesnenin kullanımının yaygınlaşması asamblaj tekniği uygulamasını artırmış, eserde yeni bir form dilinin oluşmasını sağlamıştır. Zamanla sanat eserine biçilen sanatsal ve ekonomik değer tartışılır duruma getirilmiş, eserin biricikliği sorgulanmış, aynı doğrultuda ulaşabilirliği de mümkün kılınmıştır.

Asamblaj tekniğinde esere yapılan müdahale ve eklemeler ile içeriğin kuvvetlendirilmesi amaçlanmış, kullanılan nesne kendi öz biçimini taşısa da eserde anlam değişimine uğraması kaçınılmaz olmuştur. Sanat tarihinde geçmişten günümüze kullanılan tüm yöntem, teknik ve malzeme çeşitliliği ile sanatın anlamı ve tanımı sanatçı tarafından irdelenmiş, tarihi bir belge niteliğinde olan sanat eserleri incelenerek izleyici tarafından da sorgulanması sağlanmıştır. “Bugün her şey sanatın malzemesi olabilir, herhangi bir fikri sunmak amacıyla her tür malzemeden faydalanılabilir. Bu gelişme,

aklındaki fikri ortaya koymak amacıyla sanatçının ruhunun nasıl bir yol izlediğinin kavranması için yorumlama baskısını izleyiciye yüklemiştir'' (Danto, 2013, s. 127).

Asamblaj tekniği eserde, sanatçının kendini ifade etmesinde önemli bir görevi üstlenir. Simgesel işlevi olan nesneler ile aktarılacak istenilen duygu ve mesaj, geleneksel sanat anlayışına hâkim olan malzeme hiyerarşisinin ortadan kaldırılmasıyla zengin bir çeşitliliğe bürünüp izleyiciye sunulur. Modern akımlarda heykelde biçim ve içerikte meydana gelen bu değişim, yeni sanatsal eğilimlerin ifade aracı olarak fazlasıyla tercih edilmiş, özellikle 1960'larda Video Art gibi farklı malzemelerin farklı özelliklerinin bir araya getirildiği sanatsal yaklaşımlarda dikkat çekmiştir. Bu bağlamda teknolojik olguların sanatı yönlendirici katkıları yadsınamaz büyüklüktedir. İlerleyen zaman diliminde gerçekleşen enstalasyon (yerleştirme) uygulamalarında da bir bütünü oluşturan tüm malzemeler kendi kimliklerini koruyarak, asamblaj tekniği ile bir araya getirilmiştir.

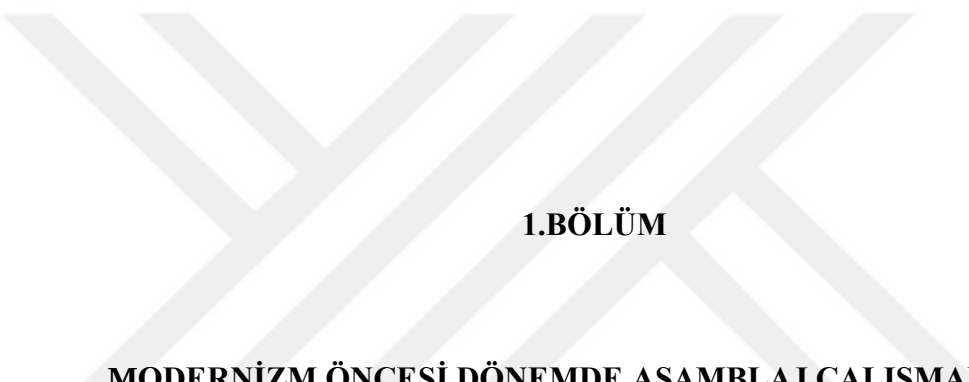
Heykel sanatında asamblaj tekniğine yönelimin nedenlerini anlamak için tarihsel açıdan heykelin malzemesiyle olan ilişkisine de değinmek önem taşımaktadır. Bu malzemeler Picasso'nun kendi bağlamından çıkardığı sanat dışı amaçlar için üretilmiş, buluntu olarak nitelendirilen nesnelerden meydana getirilebileceği gibi; bir makinenin parçalarının birleştirilmesinde görevli, önceden ne amaçla kullanılacağı bilinen malzemelerde de oluşturulmuş olabilir. Bu malzeme ve nesnelerin kullanımıyla, teknoloji ve sanat alanında köklü değişimlerin yaşandığı bilinmektedir. Heykel sanatında modern çağda öne çıkmış akım ve sanatçıların çalışmaları ve bunları oluşturan koşulların incelenmesi ile bu ilişki hakkında genel bir bakış açısı edinebilmek mümkündür.

Tezin birinci bölümünde asamblaj tekniğinin tanımı yapılmış, Modernizm öncesinde yani asamblaj tekniğinin sanatsal üretim biçimi olarak kullanılmadan önce hangi amaçla kullanıldığı hakkında bilgi verilmiştir. Üç boyutlu formlara etkisi üzerinde detaylıca durulmuş, örnekleri görsellerle desteklenmiştir.

İkinci bölümde 1945 öncesi, üçüncü bölümde ise 1945 sonrası Modernizm dönemi olarak tanınan 20. Yüzyıl sanat akımlarından bahsedilmiş, sosyoekonomik, kültürel olayların sanat ortamına özellikle heykel çalışmalarında eser üretimine etkisi üzerinde durulmuştur. Kullanılan malzeme çeşitliliği ile sanatçıların asamblaj

teknikindeki tasarım ve uygulamaları, görsellerle desteklenerek ortaya konulmaya çalışılmıştır.





1.BÖLÜM

MODERNİZM ÖNCESİ DÖNEMDE ASAMBLAJ ÇALIŞMALARINA GENEL BAKIŞ

1.BÖLÜM

MODERNİZM ÖNCESİ DÖNEMDE ASAMBLAJ ÇALIŞMALARINA

GENEL BAKIŞ

1.1. Asamblaj Tekniği

Asamblaj terimi sanatçıların belli bir yüzeyde ya da mekânda bir araya getirdikleri malzemeler için kullanılmaktadır. Üç boyutlu bir kolaj¹ olan asamblaj her şeyden önce bir birleştirme tekniği, nesnelerin genellikle değiştirilmeden sanat eserinin bir parçası haline getirilmesidir. “Asamblaj (...) üç boyutlu kolaj olup sanat dışı gereç kullanımına eğilim gösteren bir heykel tekniğidir. Resmi kültüre karşı tavır alır ve figüratif, soyut, tuhaf, şiirsel, gizemli, tedirgin edici vb. olabilir” (Çakır, 2015, s. 436). Bu teknik sanatçıların farklı malzemeler ile form arayışlarının sonucu olarak ortaya çıkmış, kullanılan malzeme ve yöntemlerle sınırsız bir yaratıcılık ortaya konulmuştur. Malzeme çeşitliliğiyle hiçbir sınırlamaya maruz bırakılmayan asamblaj tekniğinde, sanatçılar tarafından kullanılan doğal veya endüstriyel nesneler ile çalışmalara boyutluluk verilmiş ve bu onu kolaj çalışmalarından farklı kılmıştır. “Eğer resim başka imgelerden (baskılardan) ya da kağıt parçalarından, kumaş kırpıntılarından (...) kesilmiş parçalarla meydana getirilmişse, kolaj adını alır. Sanatçı eğer yüzeye gerçek objeleri yapıştırırsa, böylece bir asamblaj meydana getirmiş olur” (Passeron, 1990, s. 262).

Asamblaj terimi, Peter Selz ve William Seitz’in New York Modern Sanatlar Müzesi’nde (MOMA), 1961’de düzenledikleri ‘Asamblaj sanatı(The Art of Assemblage)’ sergisiyle gerçek tanımını bulmuştur. Öncesinde ilginç bir derinlik ve doku kazandırdığı, dışavurumcu bir anlayışla yaptığı resimleriyle tanınan, Fransız ressam ve heykeltıraş Jean Dubuffet’de bu tarihlerde eserlerinde kolaj tekniği ve buluntu nesneleri

¹ Kolaj: XX. yüzyılın en önemli yeniliklerinden biri olarak kabul edilen, daha önce var olan yapıtlardan, nesnelerden, iletilerden belli sayıda unsuru alıp yeni bir yapıt içerisine sokmaya dayanan kolajın (yapıştırma), çoğunlukla, 1910’lu yılların başında plastik sanatlar (resim) alanında doğduğu söylenir. (Kaynak: Aktulum, K. (2016/7:15,Ocak-Haziran). Kolaj Nedir? Louis Aragon Örneği. Hacettepe Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 5.)

kullanmaya başlamıştır. Asamblaj çalışmalarında, odun kömürü, deniz süngerı gibi buluntularla birlikte kullanacağı nesneyi, hiçbir değışime uğratmadan boya ile birleştirmiştir.

“Asamblaj (Assemblage) terimi, Kübistlerin yapıştirılmış kolajlarının ötesine geçen çalışmaları ifade etmek için 1953’te Jean Dubuffet tarafından uydurulmuştur. 1961’e gelindiğinde Museum of Modern Art’ta açılan “Asamblaj Sanatı (Art of Assemblage)” sergisiyle birlikte terimin sanat dünyasındaki kullanımı yalnızca Dubuffet’nin kelebek kanatları ve endüstriyel atık gibi “sanat dışı” materyaller kullandığı çalışmalarını değil, junk heykeltçiliğı ve Rauschenberg’in kombinelerini de kapsar hale gelmiştir. Bu çalışmaların hepsi de Ellilerin sanat dünyasının daha sonra da Altmışların Pop Art sanatçıları tarafından değışik biçimlerde ele alınmış olan yaygın sanatsal endişeyi yansıtarak, gündelik nesneler ve Yüksek Sanat arasındaki sınırı zorlamıştı” (Fineberg, 2014, s. 178).



Resim 1 Jean Dubuffet, Nez d’Apollo Pap (Apollo Pap’ ın Burnu) , 1953, (kelebek kanatları, boya), Collection Scharf-Gerstenberg (Kaynak: erişim: <https://pixelbits.com/2015/08/07/oh-happy-day/> 27.01.2020)

Asamblaj tekniğinde nesneler, kullanılan bağlamlarından koparılmış, sanat eserine doğrudan monte edilmiştir. Eklenen nesneler her ne kadar maddesel görüntülerini yansıtısa da amaç izleyicinin, bu yansımadan ötesini fark etmesini sağlamaktır. Yani

kullanılan nesneler, sanatçının yaşadığı döneme ait kültürel, siyasi ve ekonomik değerlere ait ipuçlarını yansıtmakta, bu da eserin kavramsal yönünü gözler önüne sermektedir. Asamblaj tekniğinin gücü de bu aşamada izleyiciyi düşünmeye yönlendirmesiyle ortaya çıkmaktadır.

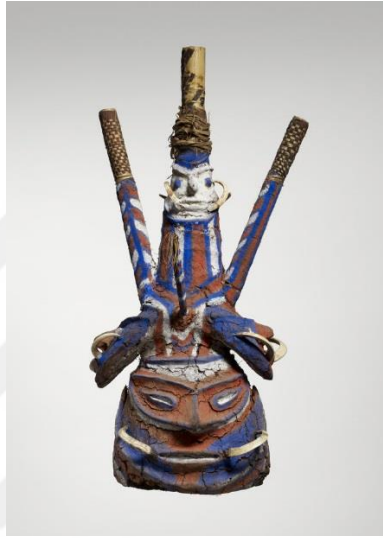
1.2. Asamblaj Tekniğinin Modernizm Öncesi Dönemde Tarihsel Süreçteki Yeri

Bir davranış ve sanatsal üretim biçimi olarak geliştirilen asamblaj tekniği sanatsal amaçla ilk kez Kübizm’de kullanılmaya başlanmıştır. Ancak ilk örneklerine daha eski tarihlerde rastlanılır ve asamblaj tekniğine zemin hazırlamış ön biçimler olarak ele alınır.

“(…) doğaüstü güçler karşısında kendini yetersiz ve korumasız hisseden insan yüce şeyler tasarlamaya yönelmiş ve heykel böylesi bir gereksinimden doğmuştur. Bu nedenle ilk heykeller tümüyle doğaüstü güçleri yansıtan ve simgeleyen varlıklar görünümündedir” (Güllülü, 1994, s. 135-36). Doğaüstü değerlerin anlatılması adına yapılan, büyüsel bir niteliği olduğuna inanılan temsili primitif² heykel ve masklar, “...yüzün korunağıdır. Ancak maske her zaman fiziksel yüzü değil, çoğu zaman ruhu da koruyan bir nesnedir. İlkel toplulukların inançlarına göre koruyucu bir maske takılmadığında tinsel yüz yani ruh tehlikeye girebilir...” (Azizov, 2017, s. 4) Anlaşıldığı üzere, önemli olan bu figürlerin gözle görülmeleri değil aynı zamanda mevcudiyetleridir. Ancak uygulamalar “...bir sanat eseri olarak düşünülmeyip bir görevi karşılamak üzere oluşturulmuşsa da bunlar bir sanat eserinde bulunan estetiksel değerlerede sahiptirler” (Ergür, 1992, s. 3). İlkel kabilelerde çalışmalar, çeşitli malzemelerin birleştirildiği bir yöntemle meydana getirilmiş ve bu kullanılan yöntem ile asamblaj tekniğinden farksız bir uygulama sergilenmiştir. “Maskelerin yapımında malzemelerin (ahşap, deri, pişmiş

² Primitif sanat: (ilkel sanat) İlkel kavimlerin yani okuma yazma devresine gelmemiş olan kavimlerin sanatı. Biz bu sanatları Kuzey ve Güney Amerika, Malaya’da, Pasifik Adalarında, Eski molarda, Afrika kavimlerinde görüyoruz(...)Heykel sanatları ağaç ve kilden yapılmakta idi. Ender olarak taş işçiliğinde görülür. Ata tanrıları, hayvan tasvirleri ifadeyi güçlendiren bir stilizasyon içinde yapılmışlardır. İlkel heykel sanatı bilhassa zencilerde son derece olgun bir ifadeye ulaşır.(...)İlkel kavimlerin eserlerinde doğa görüntüsü yerine, doğa unsurlarının kompozisyonu; yani mantıki düzen hakimdir. (Kaynak: Turani.A. (1975). Sanat Terimleri Sözlüğü, Ankara: Toplum Yayınları).

toprak, hayvan kafatasları, metal levhalar, çeşitli bitkilerin lifleri, kumaş) birkaçı aynı anda kullanılabilir. Etkiyi arttırmak için doğal malzemeler: diş, tırnak, saçlar, kıllar, tüyler, deniz kabuğu, sedef, boncuk, metal ile süslemenin yanı sıra boyamaya da başvurmuşlardır’’ (Avcı, 2003, s. 15).



Resim 2 Dans Başlığı, 20.yy, (ağaç, bitkisel macun, bambu, bitkisel lifler, pigmentler, domuz dişi), 80*38*62 cm, Musée du quai Branly-Jacques Chirac(Kaynak: <http://www.quaibranly.fr/en/list-of-themed-tours/view-a-parcours/parcours-type/Parcours/parcours-action/show/parcours/masques/> erişim:27.01.2020)



Resim 3 Dönüşüm Maskesi, 19.yy, (boyalı ahşap, ip), 230 cm. Musée du quai Branly-Jacques Chirac (Kaynak: : <http://www.quaibranly.fr/en/list-of-themed-tours/view-a-parcours/parcours-type/Parcours/parcours-action/show/parcours/masques/> erişim:27.01.2020)

Afrika heykel ve maskları, sanatçıların ifade güçleri ile nesnelerin görülenden ziyade hayal edilen yönlerini yansıtmalarına olanak sağlarken; geniş, yontulmamış, törpülenmemiş etkisini yansıtan kaba ve düz planları ile özellikle Kübizm sanatçılarını etkilemiştir. Picasso ve Braque'ın eserlerinde Afrika sanatının izlerine rastlamak kaçınılmazdır. “İlk büyük uygarlıklarla ilkel kavimlerin basit, doğal malzemeleri nasıl değerlendirdiklerini anlayan Batılı sanatçılar, biçimlemeyi yetkinleştirme özentisinin sanatsal anlatıma ne denli aykırı olduğunun farkına vardılar. Sahte parlaklığın, rutin işçiliğin, gösterişin sanatta önemi ve yeri olmadığını da yine bu ilkel biçimlemeli işlerden anladılar” (Turani, 2017, s. 79). “(...)böylelikle biçim ve malzeme ile rahatlıkla oynayabiliyorlardı. Sanat eserinde kendisine yük olmaya başlayan doğal gerçekliğe bağlı kalma zorunluluğundan kurtuluyor, izleyiciyi farklı gerçeklik düzeylerine çıkmaya kışkırtıyordu” (Ergür, 1995, s. 35).

Mısırlılar ise heykelleri, sadece dinsel amaçlar için değil estetiksel olarak da değerlendirmeye başlamış, heykel ve günlük kullanım nesnelerinin değerini ve etkisini arttırmak için, değerli taşlarla farklı malzemeleri bir araya getirmişlerdir. Oyulan ağaç yüzeylere taş, kemik, deniz kabuğu yapıştırarak süslemişler, estetiksel bir görünümün yanında onları anlamlandırmak içinde çaba sarf etmişlerdir. Bu açıdan meydana getirilen eserlerin tekniği ile asamblaj tekniği arasında da bir bağ kurulabilir. Görseldeki süsleme, Tanrı Ra'nın güneşi gökyüzüne bir bokböceği ile yuvarladığı inanışıyla ve eski Mısır'ın yeniden doğuş fikri ile de bağlantılı olarak modellenmiştir.



Resim 4 Antik Mısır'da kutsal kabul edilen, Kral Tut-ankh-amun tarafından göğüse takılan bokböceği süslemesi (Kaynak: <http://pennystockjournal.blogspot.com/2015/01/jewels-of-ancient-egypt.html> erişim:27.01.2020)

Kübizm’de, geometrik ve sembolik özellikleri bakımından değerlendirilen Afrika heykellerinden başka ele alınan diğer önemli konu Cezanne’nın çalışmalarıdır. Cezanne’nın resimlerinin çoklu bakış açısıyla tek bir yüzeye aktarılmış olması, yani bir yüzeyde derinlik duygusunu betimleme çabası, dönemin sanatçılara kaynak oluşturmuştur.



Resim 5 African Masks (Afrika Maskeleri), Batı Afrika ve Sahra Altı Afrikası (Kaynak: <https://yenidenbaslasin.tumblr.com/post/97802091749/afrika-sanat%C4%B1-geleneksel-maskeler> erişim:28.01.2020)



Resim 6 Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire (Sainte-Victoire Dağı), 1902-04, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 91.9 cm, Philadelphia Sanat Müzesi (Kaynak <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/czanne-mont-sainte-victoire> erişim:28.01.2020)

İkinci boyuttan üçüncü boyuta, tek kaçış noktalı perspektif anlayışı yerine oluşturulan ton farklılıkları ile ulaşılabileceğini ifade eden Paul Cezanne, doğayı geometrik biçimler ile ifade etmenin yollarını araştırmıştır. Kendi resimleri

incelendiğinde, kübik, silindir ya da yuvarlak formların kullanımına rastlanılmayan Cezanne, hacmin yapısını ararken yine de doğada her şeyin kübik, yuvarlak ve silindir şekle dönüştüğünü belirtmiş; gerçek biçimlerin ortadan kaldırılıp, geometrik şekillere dönüştüğü bir soyutlama yöntemini seçerek, nesnelerin kavramını sorgulamıştır. Doğanın, görünen dünyadan öte düşünülen bir doğa haline getirilmesi gerekliliğini ifade etmiş ve bu doğrultuda eserlerinde görüntülerin taklidi terk edilmeye başlanmış, temsil ikinci plana atılmıştır. Çalışmalarında birbiri üzerine binmiş renk tabakalarının yoğunluk ve hafiflik etkisini üçüncü boyut olarak yansıtip, geleneksel renk kullanımına da karşı çıkmıştır. Hacmi yakalayabilmek adına gerçekleştirdiği çalışmalarında, durağanlık sorunsalını irdelediği anlaşılmaktadır.

“1 Nisan 1904’te Emile Bernard’a yazılmış meşhur mektuptan; L.Guerry gibi biz de bu açıklamanın Cezanne’ın “yapıcı” dönemindeki tekniğini, estetik anlayışını, düşüncesini ve Gardenne tablolarını yansıttığını düşünebiliriz. Bundan başka sanatçının son yıllarındaki sanatsal ve ruhsal durumunu da dile getirmiş ünlü cümle, sadece uzaysal yapı endişesine değinmektedir: “Doğayı; bir nesnenin, bir düzeyin her kenarı, merkezi bir noktaya yönelircesine, perspektif içerisine yerleştirilmiş silindir, yuvarlak, koni, aracılığıyla işleyin...” (“Correspondence”, John Rewald, Paris 1937)” (Brion, 1980, s. 72).

Sanatta nesne kullanımı denildiğinde ilk Kübizm akımı akla gelse de, öncesinde sanatçı Edgar Degas, üzerinde gerçek bir tütü, bale papuçları, saç kurdelesı ve başında at kılından yapılmış bir peruk bulunan, farklı malzemelerin bir arada kullanıldığı “On Dört Yaşındaki Küçük Balerin” adlı heykelini, 1879-1881 tarihinde yapmıştır. Heykel, izleyicinin o güne kadar sanatla ilgili tüm yorumlamalarına meydan okuyacak nitelikte ve dönemin sanat standartlarının çok dışındadır.

“Fransız sanatçı Edgar Degas (1834-1917). Dansçı figürleriyle ilgi çekmiştir ve resimlerine bir ön hazırlık olması için heykel yapmıştır. 1881’de altıncı Bağımsızlar Sergisine katıldığı On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı adlı bronz heykel tipik bir balerin figürünü gösterir; eller arkada, kollar gergin ve bir ayak öndedir, fakat en çarpıcı tarafı gerçek bir tütü giymesidir. Aslında 1880’deki sergi için düşündüğü heykeli, Degas hazır olmadığı düşüncesiyle sergilenmemiş ve içi boş bir camekân ile o yılki sergiye katılmıştır. Heykelin ilk hali balmumundan yapılmıştı, korsajı ve teni renkliydi, gerçek saçları, eteği ve kurdeleleri vardı” (Baran, 2013, s. 77).



Resim 7 Edgar Degas La Petite Danseuse de Quatorze Ans (14 Yaşındaki Küçük Dansçı), 1881, (Çeşitli renklerde patinelenmiş bronz heykel, tül tütü, pembe saten saç kurdelesini, ahşap kaide), Musée d'Orsay, Paris (kaynak: https://m.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/commentaire_id/zoom/petite-danseuse-de-14-ans-171.html erişim:30.01.2020)

Sergilendiği dönemde fazlaca dikkat çekmesinin en büyük nedeni, o dönemin sanat eserlerinin bronz ya da mermerden yapılmasına karşın, bu heykelin malzemesinin balmumundan tercih edilmesi ve üzerinde gerçek kostümlerin olmasıdır. Heykel üzerinde gerçekleştirilen bu birleştirme, sonraki dönemlerde Kübizm başta olmak üzere birçok akımı etkilemiştir.

Modernizmle birlikte, George Braque ve Pablo Picasso'nun resim çalışmalarına çeşitli malzeme ve nesneleri eklemesiyle resim yüzeyi boyut kazanmaya başlamış ve ardından gelen birçok sanatçı için yeni bir biçim dili olan kolaj ve asamblaj tekniğinde, resim ve heykel üretimi söz konusu olmuştur. Bu bağlamda özellikle Picasso'nun asamblaj çalışmaları nc sayılmaktadır.

Kübizm sonrası asamblaj tekniğinin Fütürizm, Konstrüktivizm, Dada, Sürrealizm, Pop Sanat, Video Art ve 1960 sonrası birçok avangart akımda da yaygın olarak kullanımını sürdürülmüştür.





2. BÖLÜM

MODERN ÇAĞDA HEYKELDE ASAMBLAJ TEKNİĞİ

2. BÖLÜM

MODERN ÇAĞDA 1945 ÖNCESİ HEYKELDE ASAMBLAJ TEKNİĞİ

2.1. Modernizm ve Modern Sanat

“Kültürel bağlamda modernizm, 19. yüzyılda geleneksel anlamdaki edebi, sanatsal, sosyal organizasyon ve gündelik yaşamın geçerliliğini yitirdiği fikriyle ortaya çıkmıştır. Sanat tarihi açısından özel bir adlandırma olan modernist hareketin 19. yüzyıl ortasında Fransa’da ortaya çıktığı kabul edilir... Temelde dayandığı fikir, geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ve günlük yaşamın artık zamanını doldurduğu ve bu yüzden bunların bir kenara bırakılıp yeni bir kültür icat edilmesi gerektiğidir. Modernizm ticaretten felsefeye her şeyin sorgulanmasının gerekliliğini savunur... Modernizm tanınmış gelenekleri kıran bir stil anlatmak için kullanılmıştır” (Yürüç, 2019).

Modernizm, Avrupa’da ilk olarak 17. yüzyılda ortaya çıkmışsa da tam anlamıyla sanata yansması ancak 20. yüzyıla gelindiğinde mümkün olmuştur. Rönesans’ın değerlerini, savunduğu düşüncelerini bertaraf eden, birbirine zıt görüşlerle aynı ortamlarda birçok sanat akımı gündeme gelmiş ve sanayideki gelişmeyle orantılı birbirine karışarak yeni “izmler” ortaya çıkarmıştır. “Bu dönemde sanat yaşamı bir kaynaşma içindedir. Çağ değişiminin bunalımı içinde sanatçılar kendilerine bir çıkar yol arıyorlar. Birçok akım ortaya çıkıyor” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1991, s. 16). Modern dönemde birbiri ardına gerçekleşen her eğilim ve akımla ilgili, aslında farklı disiplinlerden de yararlandığı, güncel olan genel sanat anlayışına bir derece karşı çıkarak var olduğu söylenilebilir. Bu eğilimler arasında görülen biçimsel tutarlık, süreklilik izlenimini yansıtmaktadır. Oysa modernizm sanatın saflığı ile sanat türünün yalnızca kendinden ibaret olmasını, farklı disiplinlerle ilişkisinin olmaması gerektiğini ifade etmektedir. Bu bir müddet sonra sanatçılar arasında kendini tekrar etme sorunsalını gündeme getiren bir yargıyı oluşturmuştur.

Gelenekselleşmiş sanatı sert bir biçimde eleştiren ve bu sanatın yeni endüstriyel dünyaya ayak uyduramadığını dile getiren modernizm, geleneklerden sıyrılmaya başlayan kapitalizmin sanayi sonrası yükselişiyle hızlı bir ivme kazanmıştır. Öncesinde modern toplum var olmuş, ardından modern toplum sanat ve sanatçıyı biçimlendirmiştir. Ayrıca burada yeni endüstri dünyasını şekillendirecek, yeni sanat dillerinin ardı ardına

var oluşu da söz konusudur. Böyle bir ortamda çoğu sanatçı, temeli geleneklerin reddi olan modern sanatın özgür düşüncesi içerisinde, özgün olma adına farklı sanatsal tavır, teknik ve biçimlere yönelmiştir. Bu yönelmenin nedenleri arasında, Sanayi Devrimi sonrası gelişen teknoloji ile malzeme çeşitliliği ve bunlara ulaşılabilirliğin kolaylaşması da eklenmelidir. Heykel sanatında, hem ekonomik açıdan hem de zaman açısından büyük kayıplara neden olan mermer, bronz gibi geleneksel yöntem ve malzemelerin kullanıldığı dönemden sonra yaşanan endüstriyel ve teknolojik gelişmeler sanata; cam, çelik, alüminyum, polyester, plastik, fiberglas, poliüretan gibi ucuz malzeme çeşitliliğini kazandırmış ve bu da sanata getirilen büyük bir yenilik olmuştur. Modern sanat bu gibi yeni malzemeler ile düşünsel, biçimsel ve sanatsal anlamda yeni teknikler elde edebilmiştir.

Asamblaj tekniğinin, modern sanatın önemli tekniklerinden biri haline gelebilmesi, sanatsal anlamda 1910'lu yıllarda ilk kez bireşimsel (sentetik) kübizm ile Braque ve Picasso'nun uygulamaya başladığı, farklı amaçlar için üretilmiş, birbirine yabancı nesnelerin sanata dahil edilmesiyle mümkün olmuştur. Bu modernizmin saf sanat anlayışına karşı çıkan bir teknik olmasına rağmen, heykel sanatında bu dönemde birbirinden farklı malzeme ve formların bir arada kullanımına sıklıkla rastlanılmaktadır. Ancak kullanılan bu malzemelerin başlangıçta sanat nesnesi olarak değil, farklı amaç ve kullanım gereksinimlerinden dolayı üretildiğini belirtmek gerekir. Heykeltıraşlar yeni form arayışlarında, asamblaj gibi uygulan teknikler ile modernizmin saf sanat anlayışına yani sanat dışı şeylerin sanattan kovulmasına bir karşı duruş sergileyebilmiş, geleneksel malzeme ve yontucu kimliklerinden sıyrılabilmişlerdir.

Sanatçılarda daha az detaya başvurdıkları bir soyutlamaya yöneliş, bir form kaygısının oluşmaya başladığı dönemde I. Dünya Savaşı başlamıştır. Bu yıkıcı savaş, sanatçıların modern batı uygarlığının direttiği yaşam biçimi ve değerleri sorguladıkları bir dönem olmuş, yaşam ve sanat arasındaki bu kopuşa tepkiler artmıştır. Sanatın nitelik ve niceliklerinin geliştiği bir dönemde savaşın başlaması, toplumun psikolojisini etkilemiş ve bu etkiler sanata da yansımıştır. Ekonominin aldığı darbe toplumu ve sanatçıları derinden yaralamış, savaşın sonlarında endüstriyel sorunlar ortaya çıkmıştır. .II. Dünya Savaşı sonrasında ise insanlarda savaşın vahşetini unutmak için yeniden

başlama arzusu oluşmuştur. Her iki savaşında ardından daha yalnız daha şüpheli bir tutum sergileyen sanatçı, modernist düşünce ve yaklaşımlarını değiştirmeye başlamıştır. Sanat aracılığıyla dünyayı değiştirebileceğine, yaşamla sanatı bir araya getirebileceğine inanmış, biçim kaygısından sıyrılmaya başlamıştır. Bu arada Avrupa ülkelerinde sanatçılar üzerinde oluşan siyasal baskılar, yıkıcı tutumlar birçoğunun ABD'ye göç etmesine neden olmuştur. ABD'nin sanata ve sanatçıya sağladığı destek, birçok sanat okulu ve galeriyi açması bu göçün önemli nedenlerindendir ve onu dünya sanatında önemli bir konuma yerleştirmiştir. Artık yeni sanatın merkezi Amerika'dır. Bu göçmen sanatçılar nedeniyle öncesinde figüratif eser verilen, kurumsal bir zemin oluşturulmaya çalışılan Amerika'da 1945'lerden itibaren soyut ve dışavurumcu akımlar etkili olmuştur. Taş yontma, kille biçimlendirme gibi teknikler dışında yeni teknikler deneyen sanatçılar kolayca ulaşılabilen her türlü malzeme ile çalışmalar yapmaya başlamıştır. Öte yanda, toplumun ve onu oluşturan bireylerin yaşadığı çağda gereksinimleri sürekli değişime uğramış, modernizm öncesi sanatsal yapı, bu gibi gereksinimler neticesinde kendini dönüştürmek durumda kalmıştır. Gereksinimler karşılanırken de yine önceki sanat deneyimlerine başvurulmuştur.

“Böylece, her tarihsel çağda sanat, hem sanat olarak kalmış, hem de dönüşüme uğratmıştır. Her seferinde yeni gereksinimleri karşılamaya yönelmiş, ama bunu yaparken de önceden biriken sanatsal deneyimlerden yola çıkmıştır. Sanatın özelliği, içinde bulunduğu biçimler, öbür toplumsal bilinç biçimleriyle olan ilişkileri, zihinsel üretim sistemi içinde yeri, bunlar hep değişmiş, ama sanat hep sanat olarak kalmıştır; yeryüzünde insanlar, toplum ve kültür olduğu sürece de hep sanat olarak kalacaktır” (Kagan, 1993, s. 239).

Kısaca, 19. yüzyılda yaşanan siyasi, ekonomik, teknolojik gelişmeler, toplumun öngördüğü yargıları değişikliğe uğratarak, 20. yüzyılın yeni sanat ortamına zemin hazırlamıştır. Sanatçıların, dünyayı gördükleri gibi temsil etmeyi bırakmaları da bu değerler değişiminde etkili olmuştur. Modernist sanat yenilikçi bir bakış açısıyla gelenekselleşmiş, klasik olan her şeyi reddetmiş, daima yeni ve farklı olanın arayışını sürdürmüştür. 20.yüzyılla birlikte önemli olan çağın yakalanmasıdır. Sanat bir amaç olmaktan çıkıp araç konumuna sahip olmuş, yaşam ile sanat arasına bir sınır çekilebilmiş, sanat için sanat sloganı dile getirilmiştir. Modern sanat, eskiden yeniyi doğru yönelişinde, geleneksel yapıdan uzaklaşarak aklı, teknolojiyi ve bilimi dikkate alan ve onu

tamamlayan toplumsal bir yapı olarak tarihteki yerini almıştır. Hayal gücüne ve soyut düşünceye verdiği özgürlük ile estetik anlayışını değiştirmesi açısından da önemli bir yere sahiptir.

“Kısaca Modernizm dönemde ortaya çıkan modern sanat rasyonel aklın oluşturduğu iktidarların dünya toplumlarına yaşattığı atılımlara ve acılara ortaklık etmiştir” (Uca, 2017, s. 26). Sanat toplumun çeşitli gereksinimlerini karşılayan bir rol üstlenirken, sanatçı toplum içerisinde ortaklık ettiği bu değişimleri aktarmadaki yeteneğini kullanmıştır. Sanatçı, doğası gereği bu değişimler içerisindeki duygularını biçimlendirerek farklı sanatsal ifadelere ulaşmıştır. Modern dönemde birbiri ardına var olan her akım ve sanatçısında da bu böyle devam etmiştir. Bu devrim içerisinde değişimleri aktaran sanatçıyı tek bir akım içerisinde değerlendirmek de doğru olmayacaktır. Sanatçı bir kuram içerisinde yer aldığı akımda, gerçekleştirdiği uygulamalar ile o kuramın sahip olduğu yargıdan uzaklaşmış, başka bir kuramda yeniden kendini bulup yer edinmiş olabilmektedir. Farklı arayışlar içerisinde birbirinden farklı sanatsal ifadelere ulaşan sanatçının, kendini yenileyebilmek adına, farkında olarak ya da olmayarak, bir akımdan diğerine ya da birkaçına birlikte yönelmesi bu nedenle mümkündür. Bu bağlamda modern dönemde birbiri ardına gerçekleşen kuramlarda asamblaj tekniğinin varlığını, kendini yenileyen toplumun değişen değerleri üzerine geliştirerek sürdürmesi kaçınılmaz olmuştur.

2.2. 1945 Öncesi Heykelde Asamblaj Tekniği

2.2.1.Kübizm ve Asamblaj

Natüralist sanat geleneğini yıkarak yeni bir biçim arayışında oluşan Kübizm, 20.yüzyılın başlarında Fransa’da ortaya çıkmıştır. Doğadaki her şeyin geometrik bir biçimde ifade edilebileceği fikrinden yola çıkan Cezanne, doğal biçimleri olduğu gibi gözün algıladığı biçimde değil, yüzey parçalanmalarına sahipmişçesine düşünüp, tuval üzerine aktarmıştır. Doğada duyular ile kavranılması mümkün olmayan öze ancak geometrik biçimler ile ulaşmanın mümkün olduğunu dile getirmiştir. Onun sanatını kendilerine çıkış noktası olarak gören kübist sanatçılar nesnelerin kavramlarını, gerçeklik etkisi azalsa da doğa ile nesne ilişkisinin tamamen yitirilmemiş olması sebebiyle

yansıtmaya devam etmişlerdir. Görünen nesnenin direkt tasvirini değil, nesnenin birçok açıdan ele alınan parçalarının bir araya getirilmesiyle oluşan bütünü eserlerine yansıtmaya çalışmışlardır. Yani nesnenin görüldüğü anki biçimini dışlayarak, o nesne için geçerli bulunan değişik köşeler, yüzeyler ve bölümlerin gerçekçi algılamadan uzaklaşarak mantık yoluyla geometrik formlar halinde, yeni bir bütün teşkil edecek şekilde oluşumunu sağlamış ve bu şekilde eserler meydana getirmişlerdir. Böylece “(...) gerçek bir maddeyi (tahta, mermer, gazete) taklit edilen kesilmiş parçalarla, sanatçının değerlendirdiği veya keşfettiği çizgiler ya da biçimler halinde oluşturulan basit bir plastik çözüme ulaşırlar” (Passeron, 1990, s. 54). Doğa biçimlerinin olduğu gibi yansıtılması yerine onun plastik bir olgu olarak görülmesi gerektiğini öne süren, nesneleri geometrik formlara indirgeyerek, o ana kadar bilinen ve alışlagelmiş kuralları değiştiren, hacim arayışlarına sahip olan bir biçim diline sahiptirler.

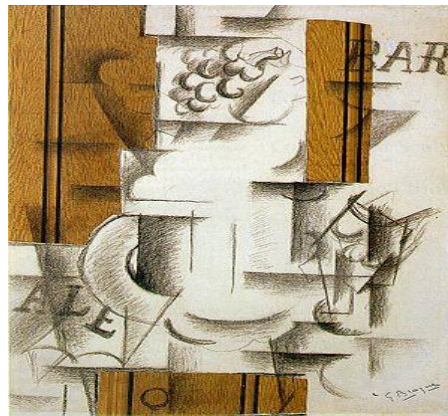
Kübizm’de renk oyunları yerine nesnelerin geometrik yapısı ön plana çıkarılmıştır. Nesnelerin boşlukta kapladığı yeri belli etmek amacı ile bunlar parçalanarak, çeşitli cephelerden görünüşleri ile birlikte tekrar ele alınmıştır. Sanatçılar çalışmalarında geleneksel perspektif kurallarını reddetmişler, iki boyutlu düzlem üzerinde üç boyut yansımasını yansıtmak yerine, iki boyutlu düzlemin bir derinliği olmadığı görüşünü vurgulamaya çalışmışlardır.

Picasso’nun ‘Avignonlu Kızlar’ resmi bu anlamda örnek verilebilecek ilk eserlerdendir ve Kübizm serüveninin başlangıcı olarak nitelendirilebilir. Resimde bütün parçalanmış, parçalar farklı açılardan yorumlanıp tekrar birleştirilmiş, geometrik formlara indirgenmiş ve bu şekilde Kübizm akımı için önemli bir ayrıntıya dönüştürülmüştür.



Resim 8 Picasso, Las Chicas de Avignon (Avignonlu Kızlar), 1907, Tuval üzerine yağlı boya, 243.9 x 233.7 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD. (Kaynak: <https://www.pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar> erişim:28.01.2020)

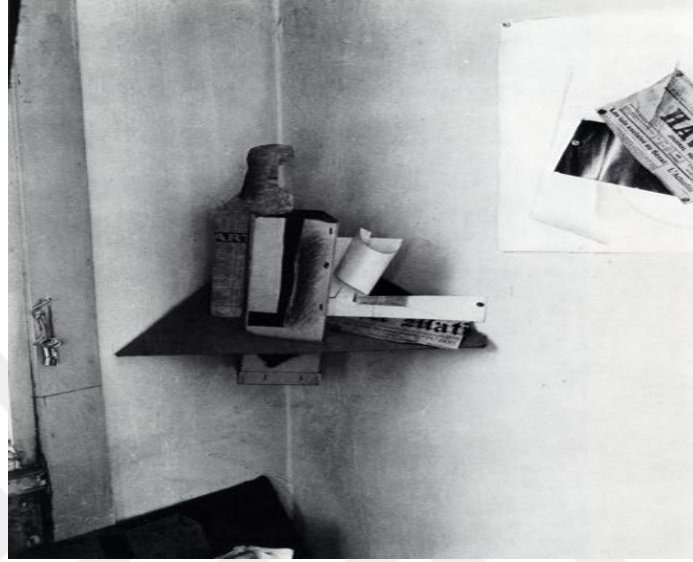
Kübizm analitik ve sentetik kübizm olarak iki bölümde ele alınmaktadır. Monokrom yüzeylerin desene neredeyse hakim olduğu bir tarza sahip olan, doğa biçimlerinin analizine dayanan analitik kübizmde sanatçılar figürü tamamen kaldırmak yerine yeniden kurmayı amaç edinmişlerdir. Gündelik hayatta karşılaşılan nesneler resme konu olmuş, sanat dışı şeyler sanattan kovulmuş ve sanat saflaştırılmıştır. Sentetik Kübizm’de ise kolaj ve asamblajın doğuşuna neden olacak, başka amaçlar için üretilmiş birbirine yabancı nesneler, yeni formlar yaratmak üzere bir araya getirilip, sentezlenmiştir. Gündelik hayatta kullanılan sanat dışı nesnelerin kendisi sanat malzemesi olmaya başlamış, sanatın işlevi alabildiğine farklılaşmıştır. Kübizm serüvenin başlangıcını oluşturan bir diğer resim ‘L’Estaque’da Evler’1908 ismi ile Georges Braque’a aittir. Braque’ da 20.yüzyıl başlarında geleneksel sanat malzemesi dışında malzeme arayışına giren sanatçılar arasında yerini almıştır. Picasso gibi 1912 yılından itibaren asamblaj çalışmalarından önce kolaj tekniğini kullanmaya başlamış ve öncelikle ‘Papier Colle’ olarak adlandırdığı, kesik kağıt parçalarını resim yüzeyine yapıştırarak meydana getirdiği kolaj çalışmalarını oluşturmuştur. “(...) ahşap kaplama gibi görünen bir duvar kâğıdını Meyve Tabağı ve Bardak (Fruit Dish and Glass, yine 1912) resmine yapıştırarak Picasso’nun izinden gitmiştir” (Hotge, 2018, s. 216). Resimlerine boyut kazandırmak, ilginç dokular oluşturmak için kum ve talaşı boyayla karıştırıp tuval yüzeyine uygulamış, resme elle dokunulurluk ve maddesel bir özellik kazandırmıştır.



Resim 9 Georges Braque, Fruit Dish and Glass (Meyve Tabağı ve Bardak), 1912, (odun kömürü, duvar kağıdı, guaj, kağıt, karton), Metropolitan Sanat Müzesi, ABD (Kaynak:

<http://www.georgesbraque.net/fruit-dish-and-glass/> erişim:28.01.2020)

1914 tarihli ‘kâğıt heykel konstrüksiyonu’³ Braque’ un çalışmalarını üç boyutlu formlara taşıdığı eseridir ve bu bağlamda Kübizm’de yer alan önemli asamblaj örnekleri arasında yerini almıştır.



Resim 10 George Braque, Paper Sculpture Construction (Kâğıt Heykel Konstrüksiyon), 1914 (Kaynak: <https://subscribe.ru/group/pole-chudes/5182152/> erişim:29.01.2020)

Picasso’da, benzer biçimde önce tuval üzerinde çalışmalar yapmıştır. ‘Bambu Sandalyeli Natürmort’ adlı yağlı boya resim çalışmasında, oval tuvalin üst kısmında nesneleri kübik formda resmetmiş, alt kısımda bulunan sandalyeyi ise gerçek bir müşamba yapıştırarak ifade etmiştir. Tuvalin çevresini, bir halat ile çerçeveleyerek resmi tamamlamıştır. İki boyutlu tuval yüzeyini üç boyutlu nesnelerle yansıtmayı, sanat yapıtını gerçek hayatın formuna yaklaştırma çabasının sonucudur.

³ Konstrüksiyon: **1.** Bir yapıda taşıyıcı nitelikte olan ya da olmayan bütün imalatlar. Bir inşa etme eylemi sonucunda ortaya çıkan ve bir araya gelerek yapıyı oluşturan öğeler bütünü. **2.** İnşa etme etkinliği, Yapım. (Kaynak: Sözen,M./Tanyeli,U. (2010). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi).



Resim 11 Pablo Picasso, Still Life With Bamboo Chair (Bambu Sandalyeli Natürmort), 1912, kolaj, Paris Ulusal Müze (Kaynak: <http://www.sonrakolektif.com/2019/01/21/resim-yuzeyinin-sinirlarini-zorlayan-uygulamalara-tarihsel-bir-bakis-manet-velasquez-ve-estetik-modernizm/> erişim:29.01.2020)

Tuval yüzeyinde doğa ile ilgisini koparmış biçimlerle oluşturulan bu kübist birleşimlerden sonra yaptığı ‘Gitar’ adlı çalışma, Picasso’nun ilk asamblaj çalışması olarak tanımlanmıştır. Çalışmasını ilk olarak 1912 yılında karton, kâğıt ve tel ile gerçekleştirmiş, 1914 yılında heykelin kâğıt yapısını daha dayanıklı olan metal formunda yineleyerek tekrarlamıştır.

“...Picasso resmin aynı zamanda resmedilmeyen de olduğunu ve heterojen nesnelerin bir araya getirilmesinin (asamblaj) gerçekliği ifade etmenin bir başka yolunu oluşturabileceğini ve tablonunkinden tamamen farklı yeni bir uzam yaratabileceğini keşfeder. Bunu ortaya koyabilmek için Sacdan Gitar o zamana kadar kapalı kaldığı tuvalden çıkar” (Cabanne P. , 1982, s. 58).

Eserde üç boyutlu bir form oluşturmak adına tel, metal, plaka gibi malzemeler kullanılmıştır. Kompozisyonu oluşturmak için tüm malzemeleri bir araya getirmiş, onları gerçek bağlamından çıkarmıştır. Bu asamblajı, sanat tarihinde heykel sanatı adına bir kırılma meydana getirmiştir.



Resim 12 Pablo Picasso, Guitar (Gitar), 1912, (karton,kâğıt,tel), Museum of Modern Art New York (Kaynak: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1088> erişim:26.04.2020)

“Picasso’nun yaptığı diğer bir kübist heykel ise 1914 tarihli Absent Kadehi adlı eserdir. Sanat taciri Daniel Kahnweiler ‘in siparişi üzerine sanatçı bazıları çok renkli bazılarının dokusu farklı olmak üzere heykelin altı tane kopyasını yaptı. Bronz malzemeli kadehin üzerinde gerçek bir kaşık yer almaktadır, delikli kaşığın üzerinde de bronzdan yapılmış bir kesme şeker konulmuştur. Picasso, şişenin tek tarafını açık olarak şekillendirerek, kadehin iç hacmini görünür kılmış, böylece kadehe saydamlık katmıştır. Absent Kadehi, ilk defa sanatçı Jean Dubuffet’nin (1901-1985) 1953 yılında kullandığı asamblaj terimine uygun bir heykeldir. Dubuffet, bu terimi üzerinde gerçek nesnelerin veya maddelerin yer aldığı üç boyutlu yapıtları tanımlamak için kullanmıştır” (Erden, 2016, s. 170).



Resim 13 Pablo Picasso, Glass of Absinthe (Absinthe kadehi), 1914, Bronz heykel ile gümüş kaşık, 21.5 x 16.5 cm, Paris (Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81307> erişim:30.01.2020)

‘Picasso 1912 yılında tahta, karton, sac, ip gibi şeylerden birçok asamblaj gerçekleştirecektir. Bunlar, madde ve uzam içinde, kübist tabloların bu uzantısını kusursuzca aydınlatacaklardır; nesneyi yepyeni bir görünümde sunarken yeniden oluştururlar’’ (Cabanne P. , 1982, s. 86).

Heykel çalışmalarına yeni malzemeler ekleyen Picasso, birçok hurda malzemeyle de asamblaj çalışmaları yapmayı sürdürmüştür. Çalışmalarında, hurdalıkta bulunduğu nesneleri asamblaj tekniği ile başkalaştırıp üç boyutlu formlar oluşturmuş, malzeme ve teknik bağlamında heykelin ele alınışında ciddi bir değişim yaratmıştır. Bu heykellerinde, farklı kullanımlara sahip olursa da açığa çıkarılan ve doğa ile bağlarını kesmeyen bir nesne kullanımı söz konusudur. Nesneler hem kendi kimliklerini korurlar hem de dönüştürerek başka bir şeye benzerler.

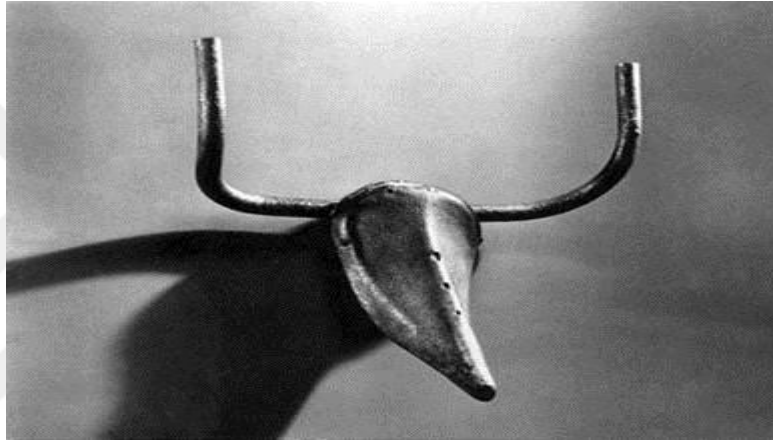
‘Babun ve Genç (Baboon and Young)’1951 adlı geç dönem çalışmasında maymunun, biri düz biri ters duran iki adet araba yüzünü, bardak kulpları kulaklarını, kulpları omuzlarını oluşturmuş olan büyük bir vazo gövdesini, araba yayı kuyruğunu meydana getirmiştir. Buluntu ve işlevsel nesnelerin bir arada kullandığı bu asamblaj çalışmasını, yüz bölgesindeki arabalar dışarıdan fark edilecek biçimde, bronz döküm ile kaplamıştır.



Resim 14 Pablo Picasso, Baboon and Young (Maymun ve Genç), 1951, Modern Sanat Müzesi, NewYork
(Kaynak: <https://frenchsculpture.org/en/sculpture/1454-baboon-and-young/> erişim:30.01.2020)

“Picasso nesneleri birbirine dönüştürme oyununa 1930'ların ilk yıllarında başladı ve bunu günümüze dek aralıklarla sürdürdü. Bir nesneyi alıp bir canlı varlığa çeviriyordu. Bir bisiklet selesiyle gidonlarını boğa başına çevirmiştir. Bir oyuncak arabayı maymun yüzüne, tahta parçalarını insan figürlerine çevirmiştir vb.

Boğa Başı'nda Picasso selenin ve gidonun biçimini hiç değiştirmemiştir. Bunlara neredeyse elini bile sürmemiştir. Yaptığı şey, bunların bir boğa başı imgesini oluşturabileceğini görmek olmuştur. Görünce de, onları bir arada kullanmıştır. Bu olanağı yakalaması, bir tür adlandırmadır. Picasso kendi kendisine "Bir boğa başı olsun bu," demiş olabilir. Bu, Afrika büyüüne çok yakın bir şeydir” (Berger, 1999, s. 81).



Resim 15 Pablo Picasso, Head of a Bull (Boğa Başı), 1943, bisiklet sele ve gidon-bronz döküm, Musée Picasso, Paris (Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Pablo-Picasso-Head-of-a-Bull-1943_fig3_329715355 erişim: 02.02.2020)

Birinci Dünya Savaşı ile gelişimini tamamlayan Kübizm’de, Picasso ve Braque öncülüğünde hazır ve atık nesne kullanımı ile önce resim nesneye dönüşmüş, sonra bu malzemelerle yapılan birleştirmeler (asamblaj) heykelin yapım geleneğine büyük yenilik kazandırmış, Modernizm’in saf sanat anlayışını yıkıp, kendinden sonraki sanat hareketleri için de öncü olmuştur.

2.2.2. Fütürizm (Gelecekçilik) ve Asamblaj

Bilim ve fizikten oldukça etkilenen Fütürizm, 19.yy Avrupa’sında sanat alanında yaşanan tüm gelişmelere ve endüstrinin getirdiği yeniliklere sessiz ve ilgisiz kaldıklarını düşündüğü İtalyan sanatçıları örgütlemek adına, İtalyan şair Filippo

Tommaso Marinetti'nin 'Fütürizm Manifestosuyla' başlattığı (1909) sanat akımıdır. Ona göre "Makine, geleceğe dair en önemli simgedir. Hızın üstünlüğünü fark etmek gerekir. Bir yarış otomobili bir Yunan heykelinden daha güzeldir" (Kavrakoğlu, 2014). Fütürizm üzerine sanat çalışmalarıyla tanınan küratör ve sanat tarihçisi "Enrico Crispolti'ye göre Fütürizm, evrenin yeniden inşasıdır. Bu evren içinde nesnelerde oluşum halindedir. Her şey zaman ve hıza bağlı olarak oluşum, değişim içindedir, durağanlık görülmez" (Huntürk, 2016, s. 235). Akım İtalya'da Fütürizm olarak nitelendirilirken, benzer bir yaklaşımla İngiltere'de Vortisizm, Almanya'da ise 'Ders Blaue Reiter' grupları ile ilişkilendirilmiştir. Yeni bir çağ ve sanat oluşumunun başlayacağı izlenimde olan sanatçılar, ortak bir düşünceyi dile getirmişler, çağın getirdiği teknik ve bilim karşısında sanatın kayıtsız kalamayacağı görüşüyle, birlikte hareket etme kararı almışlardır.

Tek bakış noktasını yıkan Kübizmden sonra kendilerine özgü bir biçim dili yaratan Fütürizm'de ilerleme, eserlerin yapısal anlamda biçimiyle değil konularına ekledikleri endüstriyel, teknolojik, fiziksel ve kentsel temalarla mümkün olmuştur. Oysa Kübist sanatçıları ilgilendiren konu değil, biçim olmuş ve sanatçıları yeni biçim dili arayışında bulunmuşlardı. Fütüristler tek bir bakış açısıyla hareketi birçok kez üst üste bindirerek, aynı figürün birden çok hareketini aynı kareye sığdırmaya çalışmışlardır. Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Filippo Tommaso Marinetti, Antonio Sant'Elia, Carlo Carrà, Bruno Munari, Benedetta Cappa, Luigi Russolo, Gino Severini gibi sanatçılar, yeni sanat akımının önemli temsilcileri arasında gösterilmişlerdir. Heykel çalışmalarının geneline bakıldığında, uzay-zaman kavramının dondurulmuş; hareket, dinamizm, hız kavramlarının ise nesnelere işlenmiş duygusunu yansıttığı görülür.

Teknik dünya ve onun getirdiği dinamizmde, dönemin ressam ve fotoğraf sanatçılarının da yakalamaya çalıştığı hareket ve hız duygusunu, makinelere olan tutkularını, Kübizm akımından aldığı biçim ayrıştırma yöntemiyle ve asamblaj tekniğini oluşturan çeşitli malzeme kullanımıyla heykellerine taşıyan sanatçı Boccioni'dir.

"1912'de kaleme aldığı "Fütürist Heykel Teknik Manifestosu"nda antik Yunan ve Roma geleneğine ve Rönesans sanatına baş kaldıran Boccioni, heykel sanatının yalnızca taş ve bronz gibi malzemelerle sınırlı kalmasını eleştirmiş, cam, ahşap, karton, demir, beton, at tüyü, deri, bez, ayna, elektrik, ışık gibi öğelerin yer alacağı zengin bir malzeme dağarcığı önermiştir. Heykellere hareket

kazandırmaktan da söz eden Boccioni'nin bu manifestosunu, heykel sanatının geleceğine ilişkin bir öngörü olarak okumak mümkündür'' (Antmen, 2013, s. 68).

Çağın ve bilimin getirdiği tüm teknik ve yeniliklere uyulması gerektiği kanısıyla, “çağın duyarlılığına yansıtmak için, bu güne kadar bir tablonun ya da bir heykelin oluşumunda etkin olan geleneksel değer ve yöntemleri bırakmak gerektiği” (Savaş, 1988, s. 170). Bu sebeple Fütürist sanatçılar geleneksel malzeme kullanımı ile sınırlı kalmamış, Boccioni'nin yayımlanan ‘heykelde cam, ahşap, çimento, kumaş, elektrik lambası gibi çeşitli malzeme kullanımı’ nı öneren, gelecekçi heykel bildirisi ile eserlerinde, asamblaj tekniğini kullanarak malzeme çeşitliliğini arttırmışlardır. Geçmişte kullanılan temalar yerine makine ve yenilikler ön planda tutulsa da Boccioni için, endüstri ürünlerinin konu alınması yanında insan figürleri, evler ve at temaları hala eserlerinde yer verdiği, süregelen temalar olarak bulunmaya devam etmiştir. Endüstri, ses ve gürültüyü, bu temalarla harmanlamıştır.

1915'te oluşturduğu ‘Dynamism Of a Speeding Horse-House (Dört Nala At-Evlerin Dinamizmi)’ adlı çeşitli malzemelerin bir arada kullanıldığı boyalı asamblajı, fütürist heykellerine örnek olarak gösterilir. Heykelde guaj boya, ahşap, karton gibi malzemeler ile bakır ve demirden oluşturulan bir iskelet üzerinde biçim oluşturulmuş, atın hareket anı betimlenirken, ev ile birlikte tek bir formda yansıtılmıştır.



Resim 16 Umberto Boccion, Dynamism of a Speeding Horse-Houses (Koşan Bir Atın Dinamizmi), 1914-1915, (guaj, kağıt kolaj, ahşap, karton, bakır ve boyalı demir), Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik (Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/580> erişim:02.02.2020)

Sanatçıların manifestolarında aktardığı, 20.yüzyıla başlayan yeniçağın, yeni bir sanat dili ile tanımlanması gerektiği ifadesi ile sanatta değişkenliği savunmaları, ilerlemeye duydukları ilgileri, Kübizm akımından ne denli etkilendiklerini gözler önüne sermektedir. Biçim ayrıştırma yönteminde esere Kübik, geometrik bakış açısını yansıtmayı Fütüristler, hareketleri yansımalar şeklinde betimleyerek vermişlerdir. Örneğin koşan bir atın bacakları, koşarken alabileceği her şekilde, açık koyu tonlamalar ile tek bir bakış açısında verilmeye ya da hareket aynı kareye sığdırılmaya çalışılmıştır. “Hareket halindeki varlıkların gözde bıraktıkları etki algılanıncaya kadar hareket yeniden değişir (...) Çok çabuk hareket eden bir insan veya cisim, çizgilerini hava içinde eritir. Bu yüzden gözlerimiz, onun yapısını fark etmez. Çok çabuk hareket eden cisim sanki parçalanmış moleküller halindedir. Bu bilimsel gerçek Fütüristlerin sanat görüşü olmuştur” (Süzen, 2018). Boccioni’nin Kübik bakış açısını yansıttığı diğer çalışması şekil ve malzeme zenginliğiyle, Dörtnala Dinamik Yapısı (Costruzione dinamica di un galoppo) 1914-15’ dır. Heykelde ahşap, kalay, bakır, karton gibi malzemeleri asamblaj tekniğinde bir araya getirmiş, iç içe geçen, birbirini iten, zorlayan, aşan, konik, içbükey ya da üçgen benzeri şekiller oluşturmuştur. Heykel incelendiğinde, zeminden yukarıda bir yarış varmış izlenimini yaratmakta, farklı bakış açılarından bakıldığında farklı yüzeyler algılanabilmektedir.



Resim 17 Umberto Boccioni, Costruzione dinamica di un galoppo (Dörtnala Dinamik Yapısı), 1914-15, Collezione privata, Roma (Kaynak: <http://appuntidistoriadellarte.blogspot.com/2012/08/maurizio-calvesi-ha-ritrovato-un.html> erişim:10.02.2020)

Birbiri ardına gerçekleşen akımlarda tek bir akıma bağlı hareket etmeyen sanatçılar, görüşlerine yakın buldukları bir başka akımda çalışmalarını sürdürebilmekteydi. Bu bağlamda asamblaj tekniği, etkilendikleri Kübizm akımını izlenimleyen Fütürist sanatçılar için de, yeniçağın getirdiği yeni bir teknik olarak kabul görmüştür. 20.yüzyılın başında ortaya çıkan diğer tüm akımlar gibi kısa ömürlü olan Fütürizm 1914'te etkisini yitirmeye başlamış, ardından Konstrüktivizm (Yapısalcılık), Sürrealizm, Dada gibi akımlar üzerinde etkisini büyük oranda sürdürmeye devam etmiştir.

2.2.3. Soyut Sanat

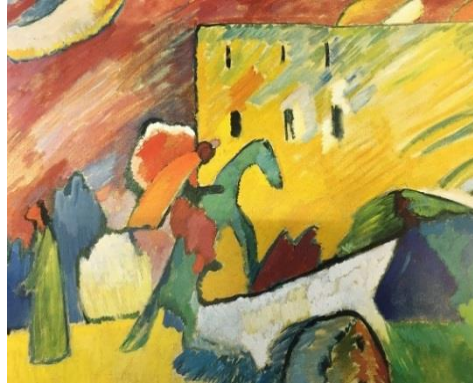
Konstrüktivizm ve Asamblaj

Soyutlama, aklın eleme yetisiyle Kübizmde ilk var olmuş, nesnenin anlamını kuvvetlendirmek adına yapılan sadeleştirilmelerle, nesnenin gerçeklik etkisinin yok olmaya başladığı gözlemlenmiştir. Maleviç ve Mondrain'le de soyutlama, bir yok etme eylemine dönüşmüştür. Kübizm ve Fütürizm'de olduğu gibi soyutlama eylemi yani görünür gerçeklikten uzaklaşma çabaları soyut sanata kadar var olan bir anlayıştır. Ancak bu çabalar nesnenin varlığını her zaman korumuştur. Ancak 20.yüzyılda soyut sanat ile sanatçının iç dünyasını dile getiren sanatçılar, soyutlama eyleminden öte soyutun arayışına girebilmişlerdir. “Empresyonistler, duyular dünyasını yansıtmışlardı, Kübistler nesnelerin kavramlarını; şimdi nesne kavramı da eleniyor ve salt kavram-ressamlığı olarak nesnesiz, soyut sanat ortaya çıkıyor” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1991, s. 47). Soyuta olan eğilimin görülmeye başlanmasının en önemli nedeni ise fotoğraf ve fotoğraf makinesinin icadı olmuştur. Bu icat ile resmin yansıttığı birçok konu yansıtılabiliyor olmuş, gerçeği yansıtırma konusunda resim ve heykelin yerine tercih edilir hale gelmiştir. Modern sanatta 1910-1920 tarihleri arasında Fransa, Almanya, Avusturya, Hollanda, Rusya'da kullanılan soyut üslup ile de gerçekliği temsil etmenin reddi söz konusu olmuştur.

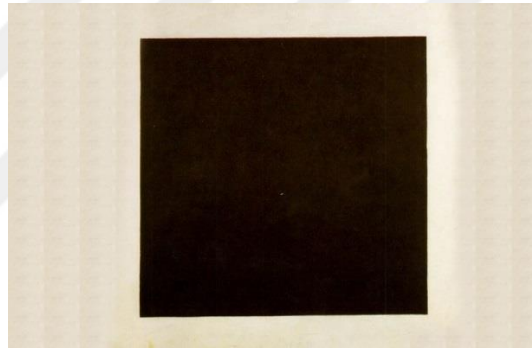
“Sanattaki biçim elemanlarının belli sayı ve ölçü kanunları ile açıklanabileceğini Yunanlılar hatta belki onlardan önce Mısırlılar bile biliyordu ve Eflatun doğanın doğrudan doğruya taklidinden çok, bu gibi kurallara dayanan bir sanatı daha uygun buluyordu. Sanat tarihinin birçok döneminde sanatçılar

aynen gösterme gerçekliliğini bir yana bırakmışlardır, bunu belki dünya ile çok fazla iç içe olduklarını sandıkları için (Yeni Taş devri veya Viking devrinde olabileceği gibi) veya belki de Tanrı'nın yarattıklarını taklit etmekle ona karşı saygısızlık yapacaklarını sandıklarından (İslam ve Arap uygarlıklarında olduğu gibi) istememişlerdir. Ancak modern devirde apayrı ve başlı başına bir üslup olarak benzetmeye dayanmayan bir sanat tipi ortaya çıktı ve diğer çağdaş üsluplarla mücadele edebildi (realizm, empresyonizm, ekspresyonizm, sürrealizm...) Bu yeni akım genel olarak “soyut” sanat diye tanınır, bununla tabiattan çıkmış veya ondan ayrılmış bir sanat, somut parçalardan saf ve gerekli biçimlerin soyutlaştırıldığı bir sanat anlaşılır” (Read, 2017, s. 148).

Görüldüğü gibi, soyut sanat ile somut parçalar soyutlaştırılmış, nesne kavramı ise tamamen ortadan kaldırılmıştır. Soyut sanatın ilk örneklerini Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kasimir Malevich soyut olarak nitelendirilebilecek çalışmaları ile oluşturmuşlardır. Kandinsky'e göre soyut sanat, sanatçının iç dünyasını yansıtması, renk ve çizgi gibi öğeleri, sanat yoluyla özümseyip biçimlendirmesidir. İnsanı var eden duygulardan arınıp özgürlüğe kavuşmak ve bunun sonucu renk ve biçimin sanatta yeniden yorumlanması esastır. Mondrian için soyut sanat, bireysel değil evrensel bir biçim dilidir. Açık ve sadedir. Bireysel olarak algılanan biçim ve renk tekrarı, yeni soyutlanmış bir biçim dili olarak sunulmalıdır. Düşüncede doğa yok edilmeli, hacme bağlı kalınmamalı soyutlayıcı değil, eşitliğin soyut denge ve uyumu kurulmalıdır. Onun eserlerinde bu dengeyi çizgi ve renk kullanımında yavaş yavaş çizgiyi de yok etmeye çalışmasıyla birlikte sadece renk kullanımıyla, simetri ve eşitlik kavramlarından kaçınarak yeni biçim oluşturma çabasıyla görebiliriz. Maleviç'e göre ise, sanat geçmişle tüm bağlarını koparmış olarak sıfırdan başlamalı, eskinin tüm izleri, gelenekleri yıkılmalı, nesneler ve doğa tamamen yok olmalıdır. Maleviç' in sıfır biçim olarak tanımladığı eserleri bu görüşü sergilemektedir. Nesneler ve onların uyandırabileceği tüm duygular sıfırlanmış, renkten uzaklaşmıştır.



Resim 18 Wassily Kandinsky, Improvisation 3(Doğaçlama 3), 1909, Tuval üzerine yağlıboya, 77,5 × 100,0 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih (Kaynak: <http://paftamag.com/soyut-sanatin-radikal-lideri-wassily-kandinsky-ve-fovizm/> erişim:03.02.2020)



Resim 19 Kazimir Malevich, Black Square (Siyah Kare), 1915, tuval üzerine yağlıboya, 80 cm x 80 cm, Rus Devlet Müzesi, St.Petersburg (Kaynak: <https://www.wannart.com/avangart-suprematist-sanatci-kazimir-malevich/> erişim:03.02.2020)

“Barr’a göre soyut sanat, biri Kazimir Maleviç’e, diğeri Wassily Kandinsky’ye dayandırılabilir. İki koldan gelişmiş; birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğesinde iç güdüsel ve duygusal, dekoratif ve biomorfik bir eğilim ağır basmıştır. Birini belli ilkelere bağlı ve rasyonel, diğelerini mistik yönelişlere açık, doğaçlamacı, ve irrasyonel olarak değerlendiren Barr, bu ayrımlardan yola çıkarak soyut sanatı ‘Klasikçi’ ve ‘Romantik olmak üzere iki farklı eğilim üzerine temellendirmiştir. Bu ayırım üzerinden bakıldığında soyut sanatın yapısal/geometrik kanadında Cezanne-Kübizm-Maleviç-Mondrian arasında; daha organik biçimlerin egemen olduğu dışavurumcu/geometrik olmayan kanadında Gauguin – Matisse - Kandinsky arasında köprüler kurulabilir” (Antmen, 2013, s. 80).

Her biri soyutlama sanatının öncüsü olan bu sanatçılar, doğaya bağlılığın, maddesel varlığın yok edilmesi ile sanatçının özgürlüğüne kavuşabileceğini, soyutlama

eylemine bağlamışlardır. Bundan sonra sanatın işlevi yeniden sorgulanmaya başlanmıştır. Sanatın toplumsal olan işlevi, doğa ve insan arasına giren endüstrinin yeniden tasarlanması ve sanatın yaşama karışması olmuştur.

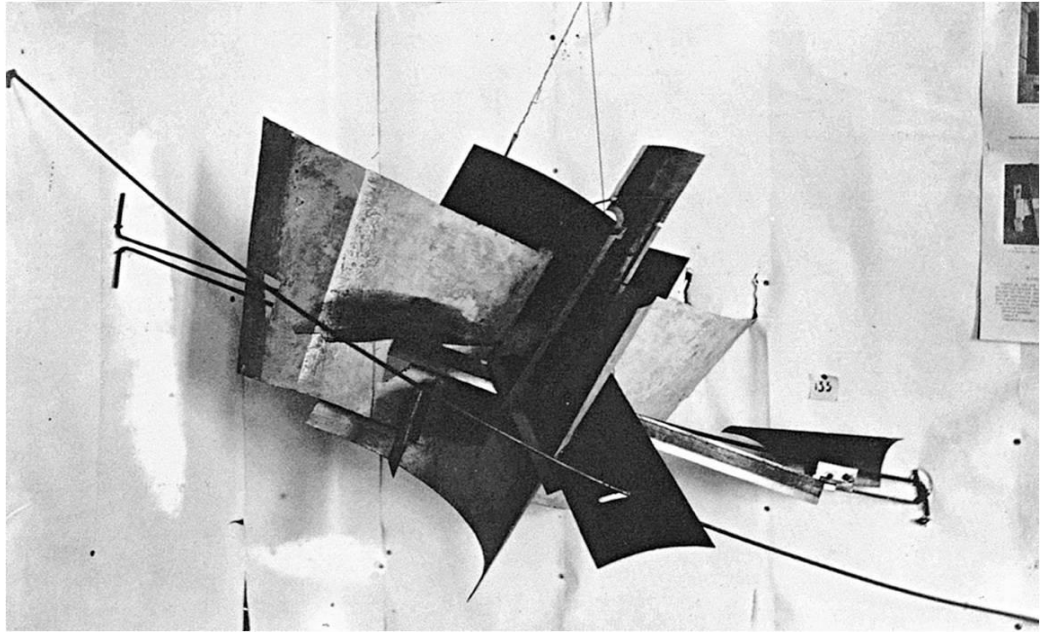
Soyutlama eylemi heykelde yeni bir biçimsel dil arayışı sonucu özellikle Rusya’da Konstrüktivist çalışmalarda kendini göstermiştir. Maleviç ve Tatlin önderliğindeki sanatçılar Rus Konstrüktivistleri olarak adlandırılmışlardır. Sanatın taklit etmesi değil gerçeği yansıtmasına çalışılmış, gelenekselden uzaklaşma çabaları dikkat çekmiştir. Malzemenin taklidi yerine aslını, mekânın da bizzat kendisini kullanmışlardır. Geometrik biçimler, endüstriyel malzemeler ve mimari unsurlar bir araya getirilerek, Konstrüktivizm akımının birer ögesi haline dönüştürülmüşlerdir. Endüstriyellemeye bağlı olarak seri üretim ya da yararlı yapılar inşa etmek sanatı teknolojiyle birleştirmiş, yalın, pratik, ekonomik ve süslemeden uzak eserler üretilmeye başlanmıştır. 1915’te Konstrüktivizm tabiat ile bağıntılı her türlü biçimi reddetmiş, sanatçıları tümüyle soyut bir anlayış sergilemiş ve temsili olmayan geometrik biçimler çalışmışlardır. ‘Uluslararası bir akım olarak Konstrüktivizm, sanatın sınırları içerisinde kalan bir gelişmeydi. Konstrüktivizm, genellikle yalın geometrik biçimler ve endüstriyel malzemeden yararlanan heykelciliğin bir kolu sayılır...1920’de ve 30’larda yayılmıştır’’ (Lynton, 1991, s. 112).

Kübizmden sonra asamblajın yeni bir teknik olarak yeni malzemelerle ilerlemesi Konstrüktivizm ile mümkün olmuştur. Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodchenko, Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy, Lissitzky gibi sanatçılar konstrüktivist çalışmalarında, insanların dikkatini burjuvaya hizmet etmeyen yeni bir sanata çekmek için taş, metal, ahşap gibi geleneksel heykel teknikleri yerine endüstriyel malzeme kullanımına yönelmişler, bu ve çeşitli atık malzemelerle asamblaj tekniğinde tasarımlar oluşturmuşlardır. Oluşturdukları eserler, işlevsel nesnelere bir alt yapı niteliğindedir. Bu sebeple sanatçıların çoğu ‘toplum için sanat’ görüşüyle çalışmalar yapmışlardır.

Endüstriyel malzemelerin kullanıldığı, yeni makine çağından ilham alan Konstrüktivizm, asamblaj gibi çağdaş teknikler ile kompozisyonlarını oluşturmayı tercih etmiştir. İşlevsellğe önem veren, soyut, geometrik ve malzemenin olanaklarını gözetten

bir anlayışla üretilen tüm çalışmalarda asamblaj tekniğinin etkileri, özellikle Tatlin'in eserlerinde görülmektedir. Bu eserler sadece bir duvar süslemesi olarak nitelendirilmezler. Tatlin, kütsel form anlayışı ve geleneksel konular dışında çeşitli malzemeler ile heykeli yeni bir forma, çağdaş bir dile kavuşturmak için çalışmıştır. “(...) Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtlarının en önemli özelliği, heykel sanatının kütselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekânda, gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır” (Antmen, 2013, s. 106).

Tatlin'in 1914-1915 yılında gerçekleştirdiği 'Köşe Rölyefleri' adlı soyut çalışmaları, Picasso ve Braque'un asamblajlarını anımsatmaktadır. Bu üç boyutlu çalışmalarda Tatlin, hiçbir işlevselliği olmayan metal, tel, ağaç, karton, cam, tutkal gibi çeşitli malzemeleri birlikte kullanmıştır. Tüm bu seçtiği malzemeler hiçbir şeyi temsil etmeyen, çizgisel karakterleri ya da hacmi değil zamanı vurgulayan, boşlukta asılı duran malzemelerdir. Dördüncü boyut olarak konstrüksiyonlarına zaman kavramını da eklemiştir.



Resim 20 Vladimir Tatlin, Köşe Rölyefi, 1915, (demir, çinko, alüminyum), 78 x 152 x 76cm, Annely Juda Fine Art, Londra (Kaynak: http://jeff-carter.net/html/wp-content/uploads/2015/10/Tatlin_Counter-Corner-Relief-1915.jpg erişim:05.02.2020)

“Tatlin’in kendi yaptığı ilk kabartmalar değişik malzemelerin bir araya getirilmesiyle gerçekleştirilmişti. Bunlar cansız doğa yapıtlarını andırıyordu. 1915 yılına vardığında Tatlin, bazıları odaların köşelerine, duvarlara ya da tavana asılan ve genel olarak boşlukta sallanır duygusu veren tümüyle soyut, metal heykeller yapıyordu. Bunların biçimleri Bireşimsel Kübizmi çağrıştırıyor, fakat ne cansız doğa motiflerinin ne de tanımlamaya yönelik bir amacın izlerini taşıyordu (...) Tatlin kullandığı malzemenin ve bir süreç olarak Konstrüktivizmin gerçekliğine önem vermişti. Alçak kabartmaların resimsel niteliğinden çerçevesiz yüksek kabartmalara, daha sonra varlığını boşlukta duyuran ve metal levha, çubuk ve tel gibi malzemeyle yapılan Karşıt Kabartmalar’a (Counter Relief) geçmişti” (Lynton, 1991, s. 104-105).

Konstrüktivist sanatçı Naum Gabo ise basit, saf, geometrik olarak tanımlanan ilk konstrüksiyonlarını 1915 yılında gerçekleştirmiştir. “(...) lastik maddelere, naylona, cama, çeliğe ve alüminyuma başvurur. Kullanılan malzemeyle geometrik şekillerin düzenlenişi, endüstriyle de ilişki içinde olduklarını gösterir (...) ışığın rolü fazladır. Malzemelerin mekanik kalitesiyle lirik güzelliğin birleştiği bu tasarımlar, evrenin ve onu yaratan güçlerin bir örneği gibidirler. Bir gerçeklik de oluştururlar” (Yılmaz N. , 2010). Selüloz asetat karışımı malzeme ile ahşap ve tel ile hazırladığı 'Boşluktaki İnşaat' anlamına gelen asamblaj çalışması, yeni teknolojik dünyanın makine biçimindeki tasarımlarına bir göndermede bulunmaktadır. Bu çalışmasının zemin üzerinde ya da asılı biçimde birden fazla versiyonunu da gerçekleştirmiş, çalıştığı naylon ipleri hazırladığı düzlem üzerine sararak yeni üç boyutlu formlar oluşturmuştur.



Resim 21: Naum Gabo, Construction in Space(Boşluktaki İnşaat), 1937 – 1939, Tate
(Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-construction-in-space-crystal-t06978>
erişim:23.04.2020)

2.2.4. Dadaizm ve Asamblaj

Dadaizm'e kadar tüm akımlar endüstri çağı sanatları olarak ele alınmış, birbirinden farklı olsalar da ortak bir sanatsal tavırla, geleneksel estetik anlayışa karşıt bir tavır sergilemişlerdir. Sanat ise günlük hayatın içerisine karışmış, yalnızca toplumun üst kesiminin değil, tüm halkın parçası olmuştur. Buraya kadar akımlar, kuramlarını oluşturup ilk kez toplumla paylaştıklarında bunu benimsetmek, toplumu yeniden değiştirip, düzenlemek amacı taşımışlar, o ana kadar var olanı eleştirmemiş, empoze edilmek istenileni aktarmışlardır. Ancak Dada, geçmiş tüm sanat akımlarının oluşturduğu kuralları hiçe sayıp, alaya almıştır. Yeni bir şey dayatmak yerine, insanı düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirmiş, anarşist yapısı sebebiyle yeni bir düzen getirip onun tanıtımı yapmak ya da benimsetmek amacı taşımamıştır. Toplumun sanat anlayışını sert biçimde eleştirmiş ve onu tüm değerlere karşı isyan etmeye kışkırtmıştır. Bu sebeple Dada, sanatta teknik ve konu bakımından birçok yeniliğin öncüsü olurken, eskiyi tamamen ortadan kaldırıp yeni bir düzen yaratma çabası sarf etmeyi sürdürmüştür.

Hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan, kuralsızlığı kural olarak benimseyen bir felsefi yapıdan etkilenen Dadaizm 1916'da 1.Dünya Savaşı döneminde İsviçre'de ortaya çıkmış, sonrasında Almanya'ya yayılmıştır. Savaş ile baş gösteren karışıklık ve karamsarlık, toplumun inançlarının sarsılmasına, değer yargılarının alt üst olmasına sebep olmuş; derin bir umutsuzluğa kapılan, her şeyi kuşkuyla karşılayan insanları toplumda ve sanatta alışılmış her şeyi inkâr etmeye ve yıkmaya yöneltmiştir. Savaş sonrası ise bir protesto sanatına dönüşmüştür. Dadaistler, akılcı düşünceye, akılcı olan her şeye de karşıdır çünkü insan akli sadece savaşı çıkarmaya yaramıştır, savaşı bitirmek için yetersizdir. Dadaistlere göre bu akıl yetersiz bir akıldır.

“Dadaisme; dünyanın, insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan kimselerin ruhsal durumunun sonucuydu. Tristan Tzara iki hecesinin anlamsızlığı yüzünden dostlarını coşturan bu kelimeyi (Dada), 1916 yılında Zürih'de bir kahvede ortaya koymuştu. Dadacılar savaşın ardından gelen boğuntu ve dengesizliği derinden derine duymuşlar, ortaya attıkları akımı yaşamak için yeni bir formül aramağa yönelmişlerdi. Yalnız eserleri değil, hayatları da Dada'ydı onların. Yani hayatları, sanata karşı olduğu gibi topluma ve ahlaka karşı da sürekli bir başkaldırıydı (...) Bu akım özü gereğince, ortak estetik nitelemelerin dışına

çıkıyordu. Çünkü Dadacılar dünyasal şeylerin boşunalığını derinden derine duyuyorlardı. Hayatın sınırlayışlarını aşabilmek için, hangi düzenle ilgili olursa olsun, bütün geleneksel buyrukları çiğnemek istiyorlardı” (Hilâv, Ertem ve Kutlar, 1962, s. 60-61).

Dadaizm aynı zamanda felsefi ve edebi bir akımdır. Bu akımın önemli sanatçıları arasında Marcel Duchamp, Raoul Hausmann, Andre Breton, Kurt Schwitters, Hugo Ball, Hans Arp, Hannah Höch, Johannes Baader, George Grosz, John Heartfield, Man Ray, Beatrice Wood, Hans Richter, Max Ernst ve Franz Picabia gibi sanatçılar gösterilmiştir. Bu sanatçılar sanatı politikaya hizmet eden bir aracı olarak gördüklerinden, sanata ve her şeye karşı çıkmışlardır. Savaşlara, kapitalizme, insani değerlere tepki vermek için en saçma ifade biçimlerini seçen, 1.Dünya Savaşı’nı burjuvazimin bir sonucu olarak gören Dadacılar, sanatı ele alışlarında anarşist ve eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir.

Burjuvazinin görmeye alışık olduğu eşsiz sanat eserlerini değersiz malzemelerle onlara sunmak ve şaşırtmak için; atık nesnelerle oluşturdukları asamblaj çalışmalarıyla eşsiz yapıtları da değersizleştirip, sanatın anlamını izleyiciye sorgulatmışlardır. Dada manifestoları da bunu desteklemiş geleneksel sanat anlayışına savaş açıp, halkı kışkırtan bir tavır sergilemiştir.

“Dada sanatçıları, sanatsal beceriye ilişkin geleneksel fikirlere güçlü bir şekilde meydan okudular. Resimsel estetiğe verilen önemi ve sanat eserinde var olduğu düşünülen kutsallığı küçümsediler. Dadaistler, estetik olmayan mantık dışı, kendisini yanlışlayan ve çöp niteliğindeki her şeyi sanat eseri olarak tanımlayabilirlerdi” (Farthing, 2012, s. 410).

Marcel Duchamp, kullandığı hazır nesneler ile batı sanatının estetik anlayışını sorgulamış, bu sorgulama sonucunda da yeni bir sanat dilinin temelini atmıştır. 1917 yılında Anti-sanat⁴ terimini ilk dile getiren Duchamp, hazır nesne olan bir pisuarı Richard Mutt adıyla imzalayıp New York’ta Grand Central Gallery’de açılan bir sergiye yollamış ve o dönem bir sansasyona neden olmuş, burjuva estetik değerlerini yapıtından atmaya

⁴ Anti-Sanat: “(...) sanatsal kariyer fikrine sanatçının kültürel ya da doğa ayrıcalıklarına (beceri, deha) saldıran, sanat çalışmalarının oluşmasında kullanılan teknik ve harcanan çabanın değerini küçümseyen, hattâ sanat çalışması kavramını bile reddeden bu anti-sanat görüşüdür. Bu görüş yaygın bir yaratıcılığın, herkeste var olduğunu ileri sürer (...)” (Kaynak: Passeron, R. (1990). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Remzi Kitabevi).

çalışmıştır. Sıradan bir nesne olan pisuvar, rastgele seçilmiş bir üründür. Tek farklılığı Duchamp'ın ona yüklediği yeni konumu ve bu konumun getirdiği anlam değişikliğidir.



Resim 22 Marcel Duchamp-Pisuvar,1917 (Kaynak: <https://www.nkfu.com/marcel-duchamp-kimdir-marcel-duchamp-sanati-hakkinda-bilgi/> erişim:07.02.2020)

“Bu tür nesnelere iki açıdan bakılabilir mi, aynı anda hem gündelik ürünler hem de şık birer sanat eseri olarak görülebilirler mi? İşte Duchamp bizim onun hazır-nesnelerini tam da bu şekilde görmemizi istiyordu. Hazır nesnelerin çifte kimliği vardır. Hazır nesneler Duchamp'ın ruhunun yaratıcı edinimi sonucu yüce sanat şaheserlerine dönüşen, toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Ama gündelik hayattaki işlevlerini korumakta, yaratıcı bir gözün bakışıyla ya da zihinde hazır nesneye dönüşmektedirler. Kısacası bir yandan eylemsiz nesne olarak kalırken bir yandan da estetik ozmosa sahiptirler. Olabildiğince belirsiz, bir o kadar da tuhaftırlar; yani sanat olan şey ile olmayan arasındaki farkı, çoğunlukla modern yaratıcılığın özü olarak görülen farksızlaştırma edimiyle bulanıklaştırırlar. Erişildikçe erişilmez bir belirsizlik olan hazır-nesne estetik idealleştirmeyi engeller” (Kuspit D. , 2010, s. 38).

Kübizm’de hazır nesne sanatsal amaçla kullanılırken, Duchamp eserlerinde hazır nesneyi gelenekselleşen sanat üretimlerini küçümsemek, sanat eserinin sergilediği ulaşılamaz etiketini reddetmek ve eser oluşumunda düşüncenin önemine vurgu yapmak için kullanmıştır. “Daha genel olarak “sanatsal” işin reddi, giderek genişleyen kamunun estetik taleplerini karşılamak amacıyla piyasa ve koleksiyoncular için üretmeyi reddetmek demektir. Onların değerlendirme kıstaslarına, “nitelik” ve “nicelik” taleplerine teslim olmayı reddetmek demektir” (Lazarato, 2017, s. 21).

Endüstriyel olarak üretilmiş işlevsel olan hazır nesneler, pisuvar örneğinde olduğu gibi kendi işlevlerinden uzaklaştırılarak ve tamamen kimliksizleştirilerek birer sanat nesnesine dönüştürülmüşlerdir. ‘Duchamp hazır-yapıt’la retinasal ve el işçiliğine dayalı sanatı eleştirir. Sanatçı bir imalatçı değil, bir eylemcidir onun için. Hazır-yapıt güzel, çirkin, hoş, ilginç değil, nötr olmalıdır (...) Sanatçı tüm nesnelere eşit uzaklıktadır. Hiç biri diğerinden üstün, çirkin ya da anlamsız değildir’’ (Çakır, 2015, s. 399-400).

İki boyutlu eserler için, “(...) ‘Hazır-nesneler Hakkında’ adlı konuşmasında (...) ‘sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi, dünyadaki bütün tuvalerin de hazır-nesne destekli olduğunu ve hepsinin birer asamblaj olduğunu söylemek gerekir’ (...)” (Danto, 2014, s. 140), diyen Duchamp’ın, eserlerinde asamblaj tekniğinden faydalandığı gibi; Man Ray, Hans Arp, Max Ernst, Raoul Hausmann, vb. diğer Dadaist sanatçılar da bu ifade tekniğini çokça kullanmışlardır. “Kolaj ve asamblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede rastlantısallığı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin ‘primitif’ ifadelerine ilgi duyan Dadacıların en büyük özelliği, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantılı olarak gelişen sanat karşıtı tavrıdır’’ (Antmen, 2013, s. 124).

Hazır nesnenin formunu bazen biraz değiştirip bazen de hiç değiştirmeden bir kaçını bir araya getirip, Kübizmin getirdiği eserde nesne kullanımı çok ileri bir seviyeye taşıyan Dadaizm kendisini, “(...)‘birleştirme’ (Assemblage) dünyasında; kutular, nesneler, çeşitli malzemeler ortasında, günlük yaşamın sanatla birleştiği noktada bulmuştur’’ (Bozkurt, 1995, s. 64).

Duchamp’ın elişçiliğine dayalı sanatı ve sanat yapıtını eleştiren, hazır nesne kullanımıyla oluşturduğu ilk eseri 1913 tarihli ‘Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel)’ adlı asamblajıdır. Bu asamblajı ile sanatsal yeteneğin karşıt görüşü olan bir yaratıcı sürece girmiştir. Eserde kullandığı nesneler bir tabure ve bir bisiklet tekerleğidir. Bisiklet tekerini tahta bir tabureye, bisiklet çatalı ilavesiyle monte etmiş, geleneksel heykel ve kaide fikrini de yok etmiştir. ‘Duchamp, nesneleri sanatın hiyerarşisinden azat ederken, aynı zamanda onları ironik bir şekilde yeniden estetize eder. (...) gerçek nesnelerin

yontulmuş formların yerine geçen bu kullanımı, geleneğe kesinlikle topyekün bir meydan okumayı temsil eder’’ (Hopkins, 2006, s. 122).



Resim 23 Marcel Duchamp, Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerliği), 1913, ready-made, Israel Museum.

(Kaynak: <https://anetteinselberg.com/2018/06/26/hazir-yapim-sanat-eserleri-marcel-duchamp/>
erişim:09.02.2020)

“Gündelik nesneleri sanatta kullanan ilk kişi Duchamp değildi: Kolajlarında kübistlerde aynı şeyi yaptı ama eşyaları temsili ya da estetik değerlerinden ötürü seçtiler. Asli bir anlamı ya da güzelliği olmayan seri üretim iki nesneyi seçmekle Duchamp, sanatın tanımlanma şekline meydan okudu ve zanaat ile görsel çekiciliğin ilgisiz olduğunu ilan etti. Önemli olan sanatçının sıradan bir şeyi seçmesi, yararlı anlamından tamamen soyması ve bir ad vererek, onun için yeni bir düşünce yaratmış olmasıydı” (Kolektif, 2017, s. 308).

Diğer bir asamblaj çalışması ‘Gizli Gürültü (With Hidden Noise)’ 1916’da iki adet bakır plaka arasına yerleştirdiği bir adet sicim yumağı ve 4 adet civatadan meydana gelmiştir. Eser aslında bir eylem için tasarlanmıştır. Sicim yumağının içerisine konan küçük bir nesnenin, heykel sarsıldığında çıkardığı ses ile izleyicinin sesin kaynağını neyin oluşturduğunu tahmin etmesi beklenmiştir.



Resim 24 Marcel Duchamp, With Hidden Noise (Gizli Gürültü ile), 1916, ready-made, 12,9 x 13 cm, Philadelphia Museum of Art, US. (Kaynak <https://collections.lacma.org/node/206896> erişim:09.02.2020)

‘Neden Hapşırıyorsun Rose Sêlavy? (Why Not Sneeze, Rose Sêlavy?)’ adlı, çoğu buluntu nesnelerden oluşan asambajını ise 1921’de tamamlamıştır. Çalışmada, kesme şeker şeklinde yüz elli iki adet mermer küp, bir adet termometre, mürekkepbalığı kemiği ve bir küçük kuş kafesini kullanmıştır. Kafesin alt tarafına çalışmanın adını ve tarihini yapıştırmıştır. Eserin adını oluşturan Rose Sêlavy ile hayali bir kimlik yaratmıştır. Termometre ile mermerin sıcaklığını ölçmek, mermer küplerle ise küçük bir kafesin ondan beklenilmeyen ağırlığa sahip olmasını istemiştir. Küplerin şekermişçesine görüntüsüyle hafif oldukları algısını yaratıp, kaldırıldığında hissedilecek ağırlığıyla ise insanları şaşırtmayı amaçlamıştır. Mürekkep balığı kemiğini de bunun bir kuş kafesi olduğu gerçeğini vurgulamak için kullanmıştır. Kullandığı her nesne eserde yeni bir anlama dönüşmüş gibidir. Asambajında nesneler rastgele seçilmiş, bu basit nesneler bir araya getirilip bir bütünü oluşturmuşlardır.



Resim 25 Marcel Duchamp, Why not sneeze Rose Sélavy? (Neden Rose Sélavy hapşırmıyor?), 1921, (Kuş kafesinde termometre ve mürekkepbalığı kemiği ile şeker küpleri şeklinde 152 mermer küp), 12 x 21,6 x 16 cm, North and Central America. (Kaynak:<http://www.artnet.com/artists/marcel-duchamp/why-not-sneeze-rose-s%C3%A9lavy-iA2yBNlnSCkNPK9yHA4COA2> erişim:10.02.2020)

Uygarlık adı altında insanlığın git gide yobazlaştığını dile getiren Dadaistler ve Duchamp'tan sonra sanatçılar, ortak bir ruh haliyle nesneyi sıfırdan yaratmak yerine, var olan o nesneyi kendilerine mal etmeyi tercih etmişlerdir. Eserlerini oluştururken bu görüşten yararlanan, genel olarak çalışmalarında burjuva toplumunun gelenek ve değerlerine karşı çıkan bir tavır sergileyen Dada'ya yaptığı sanatsal katkıları ile sanatçı Hausmann olmuştur. Hausmann çalışmalarında asamblaj tekniğini uygularken, kullandığı nesnelerin yapısını değiştirmemeye dikkat etmiştir.

“(...) Hausmann'ın buluntu nesnelerle (*objets trouvés*) gerçekleştirdiği ‘‘Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhı)’’adlı asamblajı, Dada'nın tepkiselliğinin kaynağı olan ‘aklın iflası’na yönelik en simgesel yapıtlardan biri olarak günümüze kalmıştır’’ (Antmen, 2013, s. 126). Çalışma, Dadaist bakış açısının heykele yönelik en iyi asamblaj örneklerinden biridir. Modern yaşamın içerisinde makineleşen insan konusunun işlendiği heykel, ahşap kafa maketine monte edilmiş çeşitli nesnelerden oluşturulmuştur. Bu nesneler, bir adet mezura, cüzdan, metal asker bardağı, baskı rulosu ve vidalardır. Her türlü burjuvai zevke karşı çıkan, zevk dışı bir yapıdadır.



Resim 26 Raoul Hausmann, L' esprit de notre temps 'Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruh)', 1920, 32,5 × 21 × 20 cm, asamblaj. (Kaynak:<https://journals.openedition.org/contextes/5636?lang=en> erişim:15.02.2020)

“Özellikle Dadaistler’le birlikte, plastik sanatlarda nesnelerin kesilip biçilerek sanat ögesi haline getirildiğini biliyoruz. Tahta, ip, cam parçaları, aletler, gazeteler, fotoğraf ve kumaş parçaları gibi şeyler 1915 yıllarından bu yana sanata yeni öğeler olarak girmişlerdir” (Turani, 2017, s. 140-141).

Kurt Schwitters ise atık nesneleri toplamayı seven bir sanatçıydı. O güne kadar Dadaist bir tavırla estetik işler yapan sanatçılardan farklı olarak Schwitters, çeşitli nesnelerle üretilen çalışmalara yeni bir düzen getirilmesi gerekliliğini dile getirmiştir. “Schwitters, kendi etkinliklerini tasarlamak adına,1920’lerin ortalarında, ‘Merzbau’ olarak bilinen ve evin odaları arasında organik olarak geliştirilmiş muazzam bir ilk yerleştirmenin yaratımına kadar genişletilmiş kolajlarından biri olan ‘Commerzbank’ sözcüğünden soyutlanmış ‘Merz’ nitelemesini benimsedi” (Hopkins, 2006, s. 32). Schwitters Almanca ‘Ticaret Bankası’ anlamına gelen ‘Merz’ harflerini, ‘Commerzbank’ kelimesinden tamamen rastgele seçmiştir.

Günümüze varlığını fotoğraflarıyla aktaran, Hannover’de bulunan üç katlı Merzbau evi; ilk olarak tek tek çöp ve buluntu nesneleri asamblaj tekniğiyle birleştirdiği heykellerin bir araya getirilmesi ve zaman içerisinde bir araya getirişlerin evin içerisinde çoğalması ve rölyef şeklinde biçimlendirilmiş kolajlardan oluşturulmuştur. Bu şekliyle zamanla bir oda ya da binaya benzemekten öte, kendisi sanat eserine dönüşmüştür. Çünkü Merz binasındaki asamblaj tekniği ile bir araya getirilen tüm tekerlekler, dallar, plastik parçaları, teneke kutular vb. atıklar, Merzbau’ya monte edilsin ya da edilmesin onun bir parçası olmuş, büyük bir eseri oluşturmuşlardır.



Resim 27 Kurt Schwitters, Merzbau, 1920-36, Hannover. (Kaynak: https://www.merzbaureconstruction.com/merzbau_e.htm erişim:15.02.2020)

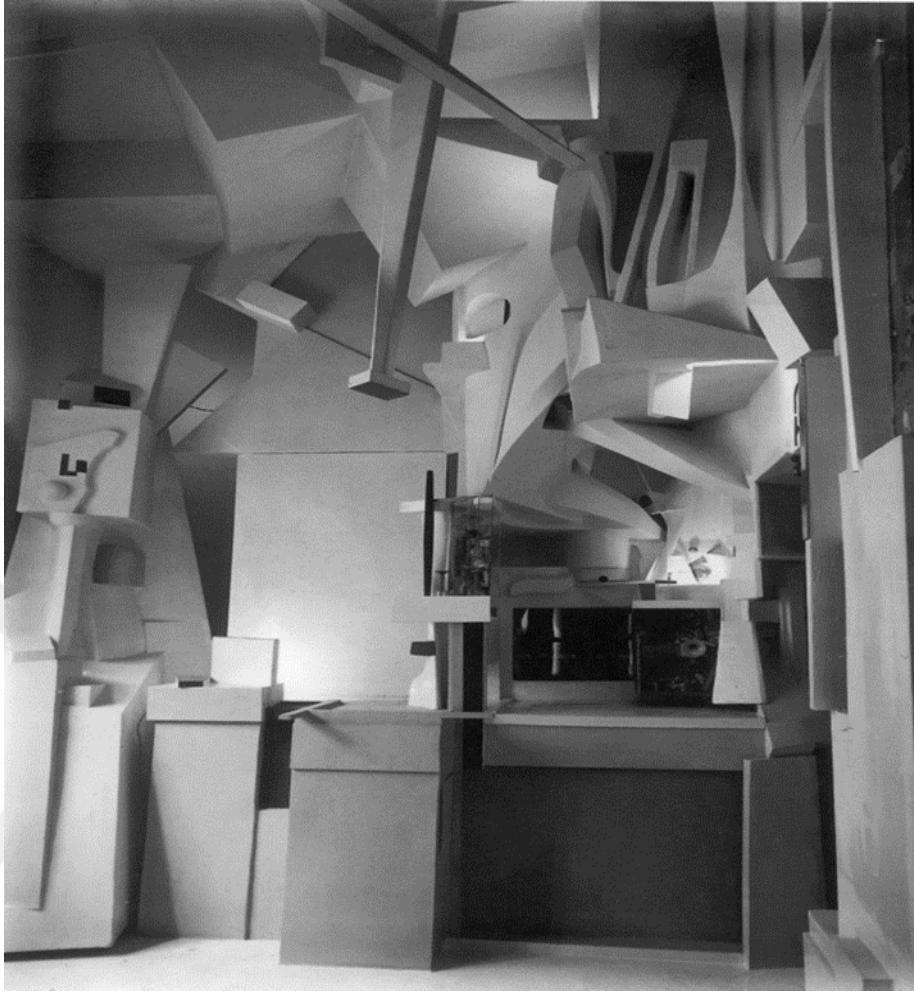
İlk sütunu oluşturan heykeli ‘İstirap (Leiden)’, 1917’de yaptığı asamblajdır. Tepesinde önce eşi Helma’nın bir büstü daha sonraki bir zaman diliminde ise ölen oğlu Gerd’in ölüm maskesi bulunmuştur. Anlaşıldığı üzere Schwitters, çalışmalarına hiçbir zaman tamamlanmış gözüyle bakmamış, üzerine yaptığı eklemeler ve çıkarımlarla sürekli bir değişim içerisinde olmalarını sağlamıştır.

“Merzbau’nun çekirdeğini oluşturan heykellerden ilki sayılan İstirap (Leiden, 1917) adlı çalışma, ahşap, mukavva, hurda demir levhalar, kırık mobilya parçaları, tablo çerçeveleri gibi atıkların bir asamblajıdır. En tepede daha küçücükken ölen oğlu Gerd’in ölüm maskesi bulunan çalışmanın yedi yılda sütunlarının sayısı 10’a çıkmış, “büyük sütun” olarak andığı heykele de sanatçı “Erotik İstirap Katedrali” adını vermiştir” (Akçay, 2016, s. 192).



Resim 28 Leiden (Istirap), 1917, Hannover. (Kaynak: <http://www.aliartun.com/yazilar/erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/> erişim:18.02.2020)

‘Istirap’ adlı sütun biçimindeki asamblaj çalışması gibi yaklaşık on adet daha çalışma yapmış, bu çalışmaların bütününe de ‘Erotik Istirap Ketadrali (KdeE)’ adını vermiştir. Sonuçta tüm sütun ve rölyefler Merzbau’u oluşturmuştur. Shcwitter’ın sınıfsal kimliğinin Dada ile çeliştiğini düşünen, kendisini fazla burjuvazi ve estetik işler yapmakla itham eden diğer Dadaist sanatçılara bir cevap niteliğinde başladığı Merz sütunu ve sonrasında Merzbau çalışması, sanatla hayatı birbirine bağlamak tanımına tamamen uymuştur.



Resim 29 Kurt Schwitters, Merzbau - Erotik Katedral(KdeE), 1928, Hannover. (Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-mimarligi-erotik-katedral/3092> erişim:18.02.2020)

Schwitters, sanatın farklı alanlarında oluşturduğu çalışmalarına, ‘Merz sahnesi’ ‘Merz resmi’, ‘Merz şiiri’ gibi isimler vermeye devam etmiş özellikle Merzbau, yerleştirme sanatında uygulanan asamblaj tekniğinin en tanınmış örnekleri arasında yerini almıştır.

Sanatta bir kırılma meydana getiren Dadaizm, daha sonra özellikle Sürrealizm ve Pop Art gibi akımlar üzerinde etkisini sürdürmeye devam etmiştir.

2.2.5. Sürrealizm (Gerçeküstücülük) ve Asamblaj

Sürrealizm, Dada'nın savunduğu tüm görüşleri, elle tutulur hale getirmek amacıyla, 1920'li yıllarda Avrupa'da doğmuş olan çok geniş bir hareket ve sanat akımıdır. Dadanın sanat karşısı sergilediği tavrıdan yola çıkarak kendi görüş açılarını ortaya koyan Sürrealistler, tüm sanat dalları ve akımlarını 20.yy boyunca etkilemiştir. Dadaizmde olduğu gibi Sürrealizmde de sanat, yıkıcı bir tavır sergilenerek ortaya konulmuştur. Şair ve yazar Andre Breton 1924'te 'Gerçeküstücü Bildiri' ile akımın temel amaç ve ilkelerini tanımlamış, gerçeküstücü hareketi de başlatmıştır. Manifesto da akımın tanımını şöyle yapmıştır:

“SÜRREALİZM, (isim). Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm.(felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem.

ANSİKLOPEDİ. Felsefe. Sürrealizm, daha önceleri ihmal edilmiş birtakım çağrışım biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı esas alır. Diğer tüm ruhsal mekanizmaları ilk ve son olarak yıkma ve hayatın temel sorunlarını çözümlemek adına bunların yerine kendisini koyma eğilimindedir” (Breton, 2009, s. 22).

“Ona göre, kendisini heyecanlandıran yegâne sözcük ‘özgürlük’tü. İnsan, zihnini korkusuzca çalıştırmalı ve hata yapmaktan korkmamalıydı. Asıl yaratıcılık zihnin bilinmeyen bölgelerine yapılan keşifle mümkün olurdu. Ayrıca, sanrı ve yanılsamalar hiç de önemsiz şeyler değildi. Gerçeküstü kavramı, ona göre, din ve mistisizmdeki ‘doğaüstü’ ya da ‘öte dünya’ denen şeyi değil, ‘gerçek’ ve ‘düş’ün bir ve aynı şey olduğunu ifade ediyordu. Bu birliğe ulaşmak içinse her türlü ahlaksal, mantıksal ve estetik yargının kad çemberi yıkılmalı; Freud’un önerdiği gibi, hazine değeri taşıyan düşler, çocukluk döneminde kalan ve üstü örtülen deneyimler açığa çıkarılmalıydı. Düşünsel eylemin temelinde yer alan ruhsal özdevinim (otomatizm) gerçeküstücülüğün en saf anlatımıydı” (Yılmaz M. , 2013, s. 174).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında insan aklı maddi refahını yükseltip, bilim ve teknoloji alanlarını iyileştirip ilerlerken aynı başarıyı manevi dünyasını düzeltip, güçlendirmekte gösterememiştir. Sanatçılar oluşan bu manevi boşluğu bilinçaltı ile doldurmak istemişler ve sanatı aklın boyundurluğundan çıkarmanın metodlarını aramışlardır. Benzer şekilde Sürrealist sanatçılar da Dadaistler gibi burjuvanın savunduğu

yerleşik tüm değerlere, kurallara karşı çıkmışlardır. Onlara göre savaşın getirdiği duyguları, yeni oluşan toplum ve baskı ortamını her şeyi bırakıp en başa yani kuralların, aklın, mantığın olmadığı benliğin köklerine çekilmek en doğrusuydu. “Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir” (Antmen, 2013, s. 135).

“(…) Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden bu yana hızla gelişen endüstri, bireyi baskı altına almış ve ondan kendine hizmet edecek bir robot yaratma yoluna gitmiştir. Aklın eseri olan endüstriden bir kaçış yeri olarak değerlendirilebilecek olan bu bilinçaltı, bireyin yeni sığınağıdır. İnsan, yine kendi bulduğu psikanaliz yoluyla, bilinçaltı denilen yeni bir evreni araştırmaktadır. İşte sanatçı, endüstriyel ortamda yitirdiği huzurunu kendine ait olduğunu sandığı bu yeni keşfettiği iç dünyada arayacaktır” (Turani, 2017, s. 73).

Salvador Dali, Max Ernst, Giorgio de Chirico, René Magritte, Marc Chagall, Kay Sage, Carlo Carrà, Yves TanGuy, Man Ray, Joan Miro, Hans Arp gibi sürrealist sanatçılar; aklı reddeden bir tavır içerisinde, bilinçaltı, rüyalar, uyuşturucu madde kullanımı, alkol tüketimi, hipnoz ve transa geçme çalışmalarını içeren deneysel bir tutum içerisine girmişlerdir. Sanatın geleneksel biçimlerine karşıdır. Bu sebeple gerçeküstücü nesne olarak adlandırılan çalışmalarını birbirinden farklı kılarak, aklın denetimi olmaksızın, hiçbir müdahalede bulunulmadan, içinden geldiği gibi uygulamışlardır. “Bunun için olaylar ve nesneler arasındaki ilişkileri bilinçli bir şekilde çarpıtarak, düşsel imgeler yaratıyorlardı” (Yılmaz M. , 2013, s. 179). Özgürlük, eşitlik arayışında insanı cinsel bağımsızlık ile özgürleştirip, tüm toplumsal tabulardan kurtaracak olan sistemin arayışında bulunmuşlardır.

“Bugün anlaşıldığı üzere, dadacılığın peşi sıra doğan gerçeküstücülük sahiden bir devrimdi: Modernizmin saf-soyut-nesnesiz sanat idealini delen, hatta geçersiz kılan; buna karşın ısrarla sanatın dışına itilen figür, nesne, öykü, düş, ahlâk, cinsellik ve daha ne varsa hepsini içeri alan bir devrim. Ayrıca bu devrim, Avrupa egemenliğinin sonu ve Amerikan egemenliğinin başlangıcının, özetle postmodern durumun işaretiydi” (Yılmaz M. , 2013, s. 202).

Gerçeküstücülük akımı için gerçeğe ulaşmak, maddeten değil manen mümkündür. Bu sebeple doğadan çalışmak yerine zihinden çalışarak eserlerini oluşturan yani model yerine ezberi temel alan Sürrealistlere konu teşkil eden malzemeler de akli değildir ve Sürrealist anlatımların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dadaizm’de hazır nesne kullanımıyla Dadaist anlatımın ortaya çıkması gibi Sürrealizm’de de Sürrealist Nesne olarak tanımlanan nesnelerin bir araya getirilmesi ile Sürrealist bir anlatım açığa çıkarılmıştır. Bu anlatımda kullandığı asamblaj tekniğiyle tanınan sanatçılardan biri Salvador Dali’dır. Psikolojik bozukluklar, gizemli nesneler, kâbuslar, sayıklamalar ve ruhsal yıkımlar, güneşin sıcaklığıyla eğrilip bükülmüş saatler, yarı açık çekmeceler Dali’nin çalışmalarının temelini oluşturmuştur. Çalışmalarında görevi, bilinç dışını, rüyalarını, kendi içinde ne görüyorsa koparıp dışarı çıkarmaktır.

“1931’de, Devrimin Hizmetinde Sürrealizm’de yayımlanan bir makalesiyle sürrealist heykel yapma fikrini tartışmaya açtı. Dali’nin heykelleri üç boyutlu kolaj çalışmalarına benziyordu; Marcel Duchamp’ın, üzerinde pek bir değişiklik yapmadan sanat eseri olarak değerlendirdiği sıradan nesnelere benzeyen yapıtlar üretiyordu ama bu nesneleri başka objelerle de birleştiriyordu” (Farthing, 2012, s. 429).

Dali’nin üzerinde en çok çalıştığı konuyu Sürrealist nesneler oluşturmaktır. Asamblaj çalışmalarından ‘Sürrealist Nesne (Objet surréaliste)’, farklı anlamlara sahip çeşitli nesnelerin bir araya getirilmesiyle 1936’da oluşturduğu çalışmasıdır. Karton, konik şekilli bir obje, bir tavuk, çikolata, eldiven, tek ayakkabı, kibrit kutusu, alçı bir ayak ve ayak dökümü kalıbı, içerisinde kireç taşı bulunan bir kutudan oluşan çalışmada, kaide üzerinde nesneler bir araya getirilmiştir. Dali heykelde erotizmi, yenilebilir ya da çağrıştıırılabilir birbirinden farklı nesneleri kullanarak vurgulamıştır. Bu nesnelerin her biri simgesel işlevi olan, hayal ve gerçeğin harmanlandığı niteliktedirler.



Resim 30 Salvador Dali, A Tray of Objects(Six Objects) ‘Bir Nesne Tablası (Altı Nesne)’, 1936, (Karton kutu, taş, polikrom kil, cam, deri, çikolata, alüminyum folyo, kibrit kutusu), 31 x 60 x 11 cm, Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (kaynak: <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-sculpture/obra/63eab9bd42ece411947100155d647f0b/a-tray-of-objects> erişim:20.02.2020)

Günlük hayatta kullanılan nesnelerin gerçek işlevlerinden soyutlanıp, Sürrealist öğeler ile sunulduğu bir diğer çalışması ve en ünlüsü ‘‘İstakoz Telefonu (Lobster Telephone)1938’’ adlı asamblajıdır. Alçıdan yapılmış bir istakoz heykeli ve gerçek bir telefon kullanmıştır. Çelik, alçı, kauçuk, reçine ve kâğıt içeren malzemelerden üretilen çalışmada, yiyecekler ve cinselliğin ilişkisi ifade edilmiştir. Ahizeyi kulağına koyan bir kişinin ağzı istakozun cinsel organına paralel durmaktadır.



Resim 31 Salvador Dali, Lobster telephone (İstakoz Telefon), 1936, Asamblage, Tate Modern (Kaynak: <https://gramho.com/media/2241052506669802055> erişim:20.02.2020)

1936'da, beyaz bir çay fincanı, fincan tabağını ve kaşığını kürkle sardığı 'Tüylü Kahvaltı'sı, Meret Oppenheim'in hayal gücüyle farklı nesneleri bir arada kullandığı, Sürrealist çalışmalarındandır. Eserde keyif veren kahve içme eylemi fincandaki kürkün dudağa değmesiyle tiksindirici denilebilecek bir duyguya dönüştürülmüştür. Aynı zamanda kürk kullanımı ve onu tercih eden kesime de eleştiride bulunmuştur.



Resim 32 Meret Oppenheim, "Object"(Kürkle Kaplı Fincan ve Tabağı), 1936, Museum of Modern Arts New York. (Kaynak: <https://ahmetrustem.blogspot.com/2014/02/zamannn-otesindekiler-no2-meret.html> erişim:20.02.2020)

Benzer çalışması 'Fur Gloves with Wooden Fingers' da, kırmızı ojeli parmakları açıkta kalan ahşap malzemeli bir el heykelini tüyle kaplayarak sunmuş ve o itici, tiksindirici duyguyu izleyiciye yansıtmıştır. "Sanatçı, bu işiyle hem Duchampvari bir tavırla sıradan bir nesneyi sanat yapıtına çevirmiş, hem de bir kadından beklenen hizmete hayır demiş oluyordu" (Yılmaz M. , 2013, s. 200). Hem kadın hem de Sürrealist bir sanatçı olarak çalışmalarında sıkça kullandığı kadın temasıyla, toplum içerisinde kadın bedeninin seyirlik bir nesne olarak algılanmasını eleştirmiş, bu eleştirilerini asamblaj tekniği ile ürettiği işlerine yansıtmıştır. "(...) gerçeküstücülük orta sınıfın evlilik, aile hayatı ve annelik gibi dayatmalarından kurtulmanın bir yoluydu. Bu kadınlar, kendi sanatlarını kullanarak daha özerk ya da bağımsız öz-temsiller yaratabileceklerine de inanıyorlardı" (Grzymkowski, 2017, s. 152).



Resim 33 Meret Oppenheim, Fur Gloves with Wooden Fingers (Ahşap Parmaklı Kürk Eldiven), 1936, Museum of Modern Arts New York. (Kaynak: <https://ahmetrustem.blogspot.com/2014/02/zamannn-otesindekiler-no2-meret.html> erişim:20.02.2020)

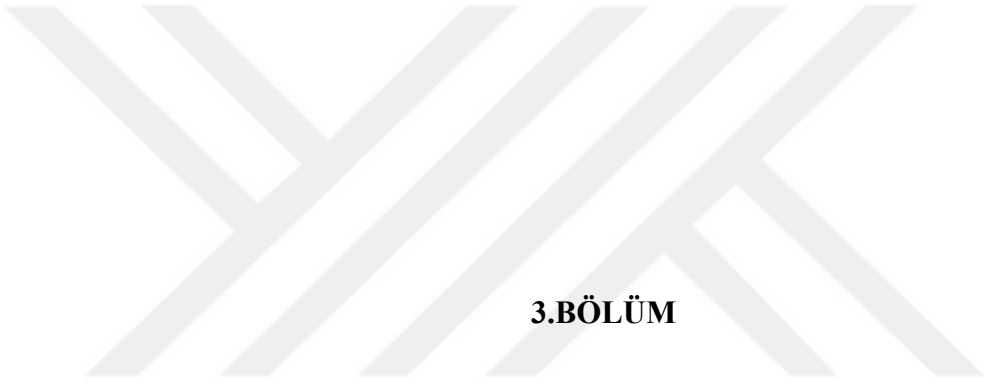
Gümüş bir tepsi içerisinde ters konulan bir çift yüksek topuklu ayakkabıdan ve cinsel simgelerden oluşan asamblaj çalışması ‘Benim Efendim (My Nurse)’ 1936 ise erkeğin arzu nesnesine dönüştürdüğü kadın kimliğiyle bütünleştirdiği nesnelere, eleştirel bir yaklaşımda bulunduğu eseridir. Dişiliği yansıtan ayakkabının topukları bir kümes hayvanın bacaklarıymış gibi sunulmuş, kâğıtla sarılmış ve iple bağlanmış itici bir durumdadır. Servis tabağı içerisinde sunulan ayakkabıları “sanatçının kendisi için oluşturduğu bir kölelik fantezisi gibi düşünebiliriz” (Hopkins, 2006, s. 126).



Resim 34 Meret Oppenheim, My Nurse (Ma Gouvernante)-Benim Efendim, 1936, (Metal servis tabağı, ayakkabılar, ip, kâğıt), 14 x 33 x 21 cm, Moderna Museet - Stockholm, İsveç. (Kaynak: [https://sis.modernamuseet.se/view/objects/asitem/items\\$0040:1330](https://sis.modernamuseet.se/view/objects/asitem/items$0040:1330) erişim:20.02.2020)

1950’lerde Pop Art oluşana kadar Sürrealizm akımı Amerika’da gerçekleşmiş en önemli ve büyük akımlardan biri olarak varlığını sürdürmüştür.





3.BÖLÜM

MODERN ÇAĞDA 1945 SONRASI HEYKELDE ASAMBLAJ TEKNİĞİ

3.1. 1945 Sonrası Heykelde Asamblaj Tekniği

3.1.1 Pop Art (Pop Sanatı) ve Asamblaj

Dadaizm'den oldukça etkilenen Pop-art sanatçıları hazır ve buluntu nesneler dahil, sanatın her türlü malzeme ile yapılabileceği fikrini benimsemiş ve geliştirmiştir.

2.Dünya Savaşı sona erdiğinde insanlar, savaşın bıraktığı kötü izleri silmek ve her şeye yeniden başlamak düşüncesiyle hareket etmiştir. Almanya ve İtalya'nın baskıcı siyasal anlayışlarını sanata ve sanatçıya olan bakış açılarına yansıtımları ile birçok sanatçı, savaşın izlerini en çabuk silen güçlü durumdaki ülkelerden ABD'ye göç etmiştir. ABD savaş sonrası ekonomisini en hızlı düzelten ülke olarak, kendisine sığınan sanatçıları sahiplenmiş, sanat ve sanatçıyı 'New York Modern Sanat Müzesi' gibi yeni sanat okulları ve sanat galerilerini açarak desteklemiştir. Sanatın merkezi, dünyanın tek sanat merkezi konumunda bulunan Paris'ten, ABD'ye doğru kaymıştır. Gelişen ve değışen bu olaylar toplumsal, ekonomik, siyasal ve sanatsal sonuçlar oluşturduğundan, yeni bir toplum modeli olarak "popüler kültür" kavramı doğmuştur.

“ Bu durum dönemin sanatsal faaliyetleri üzerinde etki eder. Sanatta bağımsız disiplin ve literatürün gelişmesi, ekonomide iletişim araçlarının etkili ve yoğun kullanımı ile tüketim kültürüne geçiş; yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki sanatı algılama farkının da belirsizleştirilmesini ortaya çıkarır. Bu belirsizleşmeye en büyük tepkiyi yüksek kültür savunucuları verir. 1960 yıllarında ise yüksek kültürün yükselen tepkisi, pop sanatın oluşumuna zemin hazırlayan karşıt kültürel kopuşa sebep olur” (Toptaş, 2017, s. 433).

Dünyada tüm bu gelişmeler yaşanırken Pop sanatı, önce İngiltere ve daha sonra ABD'de, tüketim dünyasını yine tüketim malzemeleri aracılığıyla eleştiren, yeni bir akım olarak ortaya çıkmıştır. “Pop, sanatta kabul görmüş kategorileri cesurca birbirine karıştırıyordu (...) özgünlük ile kopyayı, sosyal meselelerle ilgilenen sanat ile sanat için sanatı-ve dolayısıyla, sanatın doğasını tanımlamak ve kaderini tahmin etmek için girişilen ve zaten zorlayıcı çabaları büyük ölçüde faydasız hale getiriyordu” (Gay , 2017, s. 500). ‘Pop’ nitelendirilmesi ilk defa ‘popüler kültür’ imgelerini tanımlamak için kullanılmıştır. Bu imgeler toplumda tanınan, popüler olan kişiler ve nesnelerdir. Pop sanatında, üretilen ve çoğaltılan eserlerin büyük bir kısmında, popüler kültür nesnelerinden olduğu gibi

yararlanılmıştır. Bu nesneler, ABD tarzı yaşamın dünyayı dayattığı markalar ve onların kola, hamburger, kot, deterjan, konserve, araba, fotomodeller, pop müzik, film yıldızları, erkek ve kadın cinsiyet kimlikleri vb. popüler ve tüketim imge ve objeleridir. Bu sıradan imgeler, sanatsal birer nesneye dönüştürülmüştür ve gündelik kültürün nesneleri ile sanat arasındaki sınır ortadan kaldırılmıştır. Kitle iletişim araçları olan televizyon, dergi, radyo, gazeteler; eğlenceli bir yanı olan Pop-art'ın çok çabuk benimsenmesine neden olmuştur. "Ama Pop Art'ın gelişmesi, popüler kültüre özgü otomobil, moda resimleri ya da reklam temaları gibi öğelerin, "nesnel" bir biçimde çoğaltılmasına bağlı kalmadı. 1957'ye doğru Amerikan soyut sanatının etkisiyle, aralarında Richard Smith'in de bulunduğu bazı İngiliz Pop Art sanatçıları, soyut sanata doğru evrim geçirdiler" (İletir, 2018, s. 21).

"Mantıksal olarak Pop'un yıkıcı, saldırgan mizahla, gerçeküstü nesnelerin iç içe geçmesiyle neredeyse hiçbir ilgisi yoktur. Tam olarak söz konusu olan artık nesnelere işlevleri içinde kısa devre yaptırmak değil, ama nesnelerdeki ilişkileri çözümlemek için onları yan yana koymaktır. Bu uğraş terörist" değildir, daha çok kültürel tedirginliği andıran etkiler içerir" (Baudrillard, 2013, s. 139).

Tom Wesselmann, Jasper Johns, Andy Warhol, Jim Dine, Richard Hamilton, Claes Oldenburg, Robyn Denny, Robert Indiana, Peter Blake, George Segal, Mel Ramos, David Hockney, Joe Goode ve Roy Lichtenstein gibi Pop-Art sanatçıları, sıradan nesneleri ve imgeleri sanat eseri gibi yüceltirken, ciddiye alınmak ya da kalıcı olmak gibi amaçlar gütmemiştir. "Bu akım sanatçıları, endüstri ürünü artıklardan gazete parçalarına, insan ile diğer canlı ve eşyalardan alınmış mulajlardan, hazır doğa nesnelere değin ne bulunursa, bunları giderek kompoze etmeğe gereksinme bile duymadan sanat yapıtı olarak sunmada bir sakınca görmezler" (Turani, 1975, s. 105). Bu nesneleri yüceltirken az da olsa onları benimseyen tüketim toplumunu küçümsemek için de kullanmışlardır. "Tek bir süreç, yöntem ya da ortak bir tarza bağlı kalmamış olan Pop Art, genellikle güzel sanatlara yabancı olan malzemeler kullanılarak ortaya çıkarılan teksir, baskı, resim, fotoğraf, kolaj ve üç boyutlu yapıtlar gibi uygulamalar içeriyordu" (Hodge, 2018, s. 171). Bu farklı malzemelerin içeriğini oluşturan gerçek ve popüler nesnelerle üç boyutlu çalışmalar oluştururken sanatçılar, asamblaj tekniğinden oldukça faydalanmışlardır.

Pop sanatının, 1960'lı yılların başında ABD'de adı geçen sanatçılarından biri Robert Rauschenberg'dir. Amerika Birleşik Devletleri'nde, Soyut Ekspresyonizm' den

Pop-Art'a geçildiğinde, heykel çalışmalarında bu teknikle eserler üreterek, tüketim toplumunun sembollerini kullanmıştır. Rauschenberg, Pop-Artın yolunu açan, birbirine yabancı nesneler ile kompozisyon oluşturmayı sağlayan Dada akımında, çeşitli nesne ve materyalleri tuval yüzeyiyle birleştirerek 'kombineler' adını verdiği şaşırtıcı kompozisyonlar yapmış ve bunları da dönemin Amerikan sanatına, asamblaj tekniğinde gerçekleşen Pop-Art eserleri olarak sokmayı başarmıştır. Araba tekerleği, bisiklet lastiği, tenis topu, şemsiye, metal, ahşap gibi sıradan nesneler ve atık materyalleri bir değişikliğe uğratmadan, boyayla bütünleştirip, bir düzlem üzerinde birleştirmeler yapmıştır.

1955'te 'Yatak' adlı çalışması bu tekniği kullandığı eseridir. Resim ve heykel arasındaki çizginin kaldırıldığı bu ilk çalışmada, İçinden yeni kalkmış izlemini veren yatak, yastık ve yorgan kullanılmış ve bir tuval yüzeyi gibi görülüp üzerinde boya sıçratmalarıyla çalışılmış, duvara asılıp sergilemiştir. "Rauschenberg kendi malzemesini sokaktan bulmuştur" (Kuspit D. , 2010, s. 153). Kullanılan nesneler, önceki dönemlerde seçilen estetik nesnelerden değil, gündelik hayatta kullanılan, hatta çöpten bulunmuş, her biri kendine ait hikâyesi olan nesnelerdir ve bu nesneler asamblaj tekniğiyle birleştirilmiştir. Oluşturulan katmanlar ile aynı zamanda rölyef etkisi elde edilmiştir.



Resim 35 Robert Rauschenberg, Bed (Yatak), 1955, (oil and pencil on pillow, quilt, and sheet on wood supports), 191.1 x 80 x 20.3 cm, The Museum of Modern Art. (Kaynak:

<https://zoomoncontemporaryart.com/2018/02/13/robert-rauschenberg-bed-1955/> erişim:21.02.2020)

“Gördüğümüz kadarıyla kompozisyona dâhil ettiği nesneler ne kadar sıradan ve eski püskü olursa olsun, sanatçı onları yine de belli bir düzene göre yan yana getirmiş, açık/koyu değerleri ve renk bütünlüğünü gözetmiş, bu da ortaya çıkan işe belli bir estetik görünüm vermiş. Tesadüfen bulunmuş ve yapıştırılmış izlenimi veren şeyler, sonucun önceden kestirilemediği birleştirme sürecinde, yine de belli bir kompozisyon endişesiyle bir araya getirilmişler” (Yılmaz M. , 2013, s. 253).

1955-58’te ‘Odalisk’ adlı asamblaj çalışması, içi doldurulmuş bir horoz, yastık, kâğıt-kumaş-fotoğraf ve baskı resimler ile kaplanmış, iki tarafı açık bir karton kutu, kutunun içerisinde yanıp sönen elektrik ampulleri, ahşap tekerlekli kaide ve üzerine monte edilmiş beyaz ahşap bir direk kullanılarak oluşturulmuştur. Yastık ise ahşap direk ve tasarladığı kaide arasına yerleştirilmiştir.



Resim 36 Robert Rauschenberg, Odalisk, 1955/1958, (yağ, suluboya, kalem, pastel boya, kâğıt, kumaş, fotoğraflar, gazete, metal, bardak, kurutulmuş ot, yastık, ahşap kaide, elektrik ışıkları ve dört tekerleğe monte edilmiş ahşap yapı üzerinde horoz), 210.8x64.1x63.8cm, Museum Ludwig.

(Kaynak: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/odalisk> erişim:22.02.2020)

1955-59 ‘‘Monogram’’ adlı çalışması ise n yüzü yukarıya gelmiş, zemine konumlandırılmış izlenimi vermektedir. Bu çalışmasıyla duvar yüzeyi yerine, kaide yüzeyini kullanmayı tercih etmiştir. Eserde hurda bir otomobil lastiği ve samanla doldurulmuş Angora keçisi gibi farklı iki nesne birbiriyle ilişkilendirmiştir. Keçi, kullandığı boya, keçinin bedenine konumlandığı lastik ve kullandığı yapıştırma kâğıtları gibi birbiri ile alakasız objeleri, bir zemin üzerinde bir araya getirmiştir. Rauschenberg çalışmasında, nesnelerin önceden belirlenmiş bir anlamının olmadığını, tktim kültürünün doğaya olan etkisine vurgu yaptığını dile getirmiş ve izleyicinin nesneler ile görüntüler üzerinde kendi anlamlandırmalarını yapmalarına olanak sağlamıştır.



Resim 37 Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-59, Atık malzeme(doldurulmuş keçi, lastik lastik ve tenis topu) , 42 x 63 x 65 cm, Moderna Museet, Stockholm. (Kaynak: <https://www.are.na/block/1899> erişim:22.02.2020)

Amerikan Pop-art sanatçısı Allen Kaprow ise ilk dönem eserlerinde buluntu nesneler ile asamblaj tekniğini kullanıp, bunların mekân içerisindeki etkisini deneyimlemek adına 1957-59'de 9 adet panelden oluşan 'Yeniden Düzenlenebilir Paneller (Rearrangeable Panels)' adlı asamblajını gerçekleştirmiştir. Çalışmada kullandığı panellerini, ahşap, ayna, boya, meşe yaprakları, eski tablolar, balmumu elmalar, alüminyum, tekstil, yumurta kabukları, elektrik lambaları gibi nesneler ile kaplamıştır. Daha sonraki yıllarda happening'e yönelen sanatçı, buluntu nesneler ile çalışmalar yapmayı sürdürmüş, eserlerini sanat galerileri yerine sınıf, spor salonu gibi mekânları kullanıp, izleyicinin de katılımını sağlayarak sergilemiştir.



Resim 38 Allan Kaprow, Rearrangeable Panels (Yeniden Düzenlenebilir Paneller), 1959, Ahşap, ayna, boya, meşe yaprağı, alüminyum, tekstil, bitüm, elektrik lambaları, 243 x 150 x 149 cm, Musée national d'art moderne (Kaynak: <http://gayelasher.blogspot.com/2013/11/november-29-2013-more-from-pompidou-all.html> erişim: 22.02.2020)

Gündelik ve popüler kültür nesnelerinin anıtsal kopyalarından özellikle hamburger, patates kızartması ve dondurma gibi yiyeceklerin heykellerini, köpük, kauçuk, karton kutular, akrilik boya gibi malzemelerle oluşturan ünlü Pop-art sanatçısı Claes Oldenburg'dır. Çıkış noktası Amerika Birleşik Devletleri olan ve dünyada çokça tüketilen bu gıdalar, onun gözünden çalışmalara yansımış ve bu dayatılan düzene eleştirel bir yaklaşımda bulunulmuştur. Oldenburg, doğadan biriktirdiği ve rastgele bir araya

getirilmiş izlenimini yansıtan obje ve nesnelerle oluşturduğu ‘Raf Ömrü’ adında bir dizi asamblajı gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarda objeler, aynı biçimde tasarlanmış ve ölçeklendirilmiş olan raflar üzerine dizilmiş, son halini alıncaya kadar da defalarca konumları değiştirilmiştir. Bu asamblajlar onun sanat hayatına giren tüm nesne ve fikirlerinin bir özetini, izleyiciye sunmasına olanak sağlamıştır.



Resim 39 Claes Oldenburg, Shelf Life (Raf Ömrü Sayı 6), Karışık teknik, (50,6 cm x 73 cm x 31 cm), Pace Gallery, New York. (kaynak:<https://www.widewalls.ch/claes-oldenburg-art-pace-gallery/> erişim:25.03.2020)



Resim 40 Claes Oldenburg, Shelf Life (Raf Ömrü Sayı 9), Karışık teknik, (50,6 cm x 73 cm x 31 cm), Pace Gallery, New York. (kaynak: <https://www.widewalls.ch/claes-oldenburg-art-pace-gallery/> erişim:25.03.2020)



Resim 41 Claes Oldenburg, Shelf Life (Raf Ömrü), Karışık teknik, (50,6 cm x 73 cm x 31 cm), Pace Gallery, New York. (kaynak: <https://www.artsy.net/show/pace-gallery-claes-oldenburg-shelf-life> erişim:25.03.2020)

Yumuşak yapıdaki soft heykellerini ise ‘Soft Typewriter (Yumuşak Daktilo)1963’, ‘Soft Pay Telephone (Yumuşak ankesörlü Telefon)1963’, ‘Soft Viola’, ‘Soft Toilet’ gibi isimlerle adlandırmıştır. Çalışmalar izleyiciye popüler kültüre ait tüketim nesnelerini sorgulatmayı amaçlamaktadır. Bu asamblaj çalışmalarında, ipek pamuğu ile buluntu nesneleri vinille kaplamış, farklı yumuşak bir form elde etmiştir. ‘Soft Typewriter’ adlı çalışmasını ipek pamuğu, pleksiglas ve naylon kablo ile doldurulmuş vinilden oluşturmuştur. “(...) Soft Pay Telephone (Yumuşak Ankesörlü Telefon), vinil ile kaplanmış ipek pamuğundan oluşan ve ahşap bir panelin üzerine monte edilmiş bir karışımdır; (...) işin aslı yumuşak bir ankesörlü telefonun gerçek boyutlarındaki bir taklidi gibi gözükmetedir” (Gay, 2017, s. 504-505).



Resim 42 Claes Oldenburg, Soft typewriter (Yumuşak Daktilo), 1963,(kapok, pleksiglas ve naylon kordla doldurulmuş vinil), 71 x 76,2 x 20,2 cm. (Kaynak: <https://longstreet.typepad.com/thesciencebookstore/2008/04/typewriter-and.html> erişim:23.02.2020)



Resim 43 Claes Oldenburg, Soft-Pay Telephone (Yumuşak Ücretli Telefon), 1963, (Vinil kapok ile doldurulmuş, boyalı ahşap panele monte edilmiştir), 118,2 x 48,3 x 22,8 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. (Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/3319> erişim:23.02.2020)



Resim 44 Claes Oldenburg, Soft Toilet (Yumuşak Tuvalet), 1966, (Metal stant ve boyalı ahşap taban üzerinde ahşap, vinil, kapok elyaf, tel ve pleksiglas). (Kaynak: https://twokitties.typepad.com/my_weblog/2009/11/claes-oldenburg.html erişim:24.02.2020)

20.yy’ın ikinci yarısından itibaren Pop-Art, üretim, tüketim ve atık döngüsünün sıklıkla tartışılır ve işlenir konularına sahip olmuştur. Atık durumdaki çöplerin tarihsel bir role sahip olduğuna inanan, bu çöplerin yaşanılan döneme ait ürünlerin adları ve etiketleriyle, sosyal statü hakkında açık belge niteliği taşıyıp, gerçeğin bir parçası olduğuna inanan Arman, bu yığınlarını asamblaj çalışmalarında sıklıkla kullanmıştır. Sanatsal malzeme olarak seçtiği atıklar, estetik anlayışını yıkan sanatsal bir tavrın sonucudur. Hem tüketim toplumuna hem de seçkin sanat statüsüne karşı eleştirel bir tutum söz konusudur. Kendisine ait çöplerini biriktirerek oluşturduğu ‘Small Middle-class Waste(Küçük Orta Sınıf Atıklar)’ 1960, bu bağlamda değerlendirilebilir. Asamblaj; konserve kutuluları, şişeler, ambalaj atıkları, yıpranmış kıyafet parçaları gibi dönemin popüler sayılabilecek ürün ve kullanım malzemelerinden geriye kalan ancak üzerindeki etiket ve yazılardan yaşanılan dönem hakkında tahmin yürütmeyi sağlayacak bir dizi objeyi, şeffaf bir kutu içerisinde sergilemesi ile tamamlanmıştır.



Resim 45 Pierre Fernandez Arman, “‘Small Middle-class Waste’”(Küçük Orta Sınıf Atıklar), 1960, ev çöpü. (kaynak: <https://apcostebelle.blogspot.com/2014/09/fiche-2-100-years-later-ou-archeologie.html> erişim:21.03.2020)

Pop-Art'ın diğer akımlara kıyasla vermek istediği mesajı daha kısa ve basit tutup, daha anlaşılır biçimde sunması, toplumda edinmek istediği yere gelmesini hızlandırmış, 1960'lı yılların sanayi toplumunda da seri üretim ve beraberinde getirdiği tüketim algısıyla büyük bir üne kavuşmasını sağlamıştır. Özellikle varlığını 1950'lerden itibaren oldukça yoğun hissettiren Pop-Art, bilişim sektörünün ilerleyişiyle günümüz reklam sektörü tarafından kullanımını sürdürmektedir. Pop sanatı içinde çalışmalarda bulunan Arman, Yves Klein, Jean Tinguely, Daniel Spoerri gibi sanatçılar, bir müddet sonra soyut çalışmalara ağırlık veren akımdan, sanat ile gerçeklik kavramının tekrar birlikte ele alınması gerektiği fikrinden yola çıkarak ayrılmış, Yeni Gerçekçilik adında yeni bir akımın kuramını oluşturmuşlardır.

3.1.2. Yeni Gerçekçilik (Neorealizm) ve Asamblaj

“Fransa'da 1955 yılından itibaren sanatta yeni anlayış yaratma eğilimi başgöstermiştir. Bu, gerçeğin araştırılması hareketidir. Yeni sanatçılar dünyayı reel bir tablo, kendilerini bu tablonun gerçek birer ögesi gibi görmeye başlamışlardır. Gerçek, bütün insanların uğraşı alanlarının ortak düşünsel özelliğidir. XX. yüzyılın teknolojik ve endüstriyel gelişimi, kent yaşamının koşulları bu gerçekçiliğe dayanmaktadır. İnsan üzerine kurulu yeni bir anthropocentrique natüralizme dönüş egemendir. Yeni bir realizm sosyolojik ve sanatsal bir zorunluluk hâline gelmiştir” (Kınay, 1993, s. 332).

Gerçeklik olgusuyla sanatçılar, sürrealizmin biçime ve duyguya aşırı bağlılığına tepki olarak, günlük yaşamın gerçeklerini, işsizlik, barınma sorununu, savaş sonrası toparlanma çabalarını irdeleyip, sunmayı zorunlu görmüşlerdir. Savaşın getirdiği karmaşanın, özgür düşünce ortamına olanak vermemesi ile gerçekleri örtme çabasına ve yaşadıkları çağın sanatına karşı çıkmışlardır.

Modern çağda gerçeklik olgusunun öneminin yeniden vurgulanması gerektiği düşüncesiyle oluşturulan, “Hayatla sanat arasındaki sınırları yok etmek üzere yola çıkan bu neo-Dadacı akımlardan biri de Fransa'da 1960 yılında bir eleştirmenin öncülüğünde, bir grup genç sanatçının oluşturduğu Yeni Gerçekçilik'tir (Antmen, 2013, s. 175).

Sanattaki ana konusu günlük yaşamı kullanması, terim anlamıyla gerçeğin algılanmasında yeni yaklaşımlar, anlamına gelen Yeni Gerçekçiliğin kurucusu Pierre Restany, sanatçıları ise; Yves Klein, Armand Pierre Fernandez, Martial Raysse, Pierre

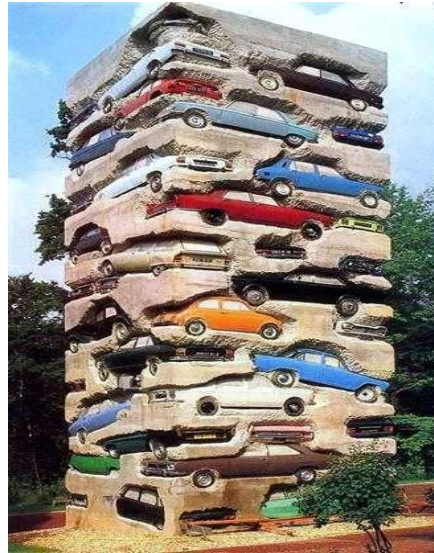
Restany, Jean Tinguely, Reymond Hains, Jacques de la Villegle, Cesar Baldaccini, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Christo Javacheff, Daniel Spoerri'dir. Bir dönem gurup olarak hareket etmeleri sebebiyle diğerlerinden farklı olan bu sanatçılar, Pop sanatçıları gibi çağdaş dünyanın önemini kabul etmiş, ancak onlar gibi popüler tüketim nesnelerini konu edinerek bunu vurgulamamışlardır. Ele aldıkları konular, yaşanan çağa bakış açısı ve karşı çıkış, gelip geçiciliğin vurgulanması, endüstri çağında çağın gereği olarak teknolojiden yararlanma gibi tamamen varoluş ile ilişkilendirilen konulardır. Eserler herhangi bir mesaj vermez, estetik bir kaygı ve anlamsızlık taşımazlar.

“Özellikle 1950-60 yılları sonrası geleneksel heykel tanımlarının dışında ama heykele dair özellikleri fazlasıyla taşıyan pratiklerin dönemidir. Hazır ve buluntu nesne, asamblaj kavramlarının ciddi katkıları olan oluşumlardır” (Karacan, 2013, s. 27). Gerçeğin bir değişime uğramadan, olduğu gibi izlenmesi görüşünü savunan, yeni atılımları destekleyen ve tüketim kültürüne karşı tepkili olan Yeni Gerçekçiler, buluntu nesneleri gerçeğin bir parçası hatta belgesi olarak eserlerinde kullanmış ve yaşanan çağın gereği olarak çalışmalarında hazır nesne kullanımını da gerekli görmüşlerdir. Bu çalışmaların büyük bir kısmında da asamblaj tekniğinden faydalanmışlardır.

Yeni Gerçekçi akımı sanatçılarından, akümülyasyonları (yığılma tekniği) ile tanınan Arman, günlük kullanım nesnelerinin gerçek bağlamından çıkarıldığı sıra dışı asamblaj çalışmalarını yapmıştır. Endüstri ve sanayi dünyasına göndermelerde bulunduğu, aynı nesnenin tekrarına dayanan çalışması ‘Don't Call Me, I'll Call You’ adlı eserini, telefon ahizeleri ve beton kullanarak oluşturmuştur. Biriktirdiği atıkları birbirine kaynaştırmakta polyester, pleksiglas ya da betondan faydalanıp, nesneye kendi ifadesini katmayı denemiştir. Endüstri çağının hızla çoğalan endüstriyel atıklarından biri olan telefon ahizeleri, beton bir küp içine serpiştirilmiş biçimde sunulmuştur. Yine aynı düşünce temelinde birçok eser yapmayı sürdürmüştür. ‘Uzun Vadeli Otopark’ adlı çalışması, beş düzüne otomobil ve birleştirmede beton kullandığı çalışmasıdır.



Resim 46 Pierre Fernandez Arman, "Don't call me, I'll call you" (Beni arama, seni arayacağım), 1971, (beton içine gömülü telefon alıcıları). (Kaynak: <http://fren361internationalisme.blogspot.com/p/pop-art-et-nouveau-realisme.html> erişim: 24.02.2020)



Resim 47 Pierre Fernandez Arman, long term parking (uzun süreli otopark), 1982, Cartier Müzesi, Fransa. (Kaynak: <http://deaerre.blogspot.com/2010/09/long-term-parking.html> erişim: 24.02.2020)

Pop-Art'ta asamblaj tekniğiyle gerçekleştirdiği çalışmalarını benzer biçimde Yeni Gerçekçilik içerisinde devam ettirmiş, birbiriyle hiç ilgisi olmayan çeşitli atık nesnelerin çerçeveli şeffaf vitrinler içerisinde, ağzına kadar doldurulup sergilenmesiyle; endüstri çağının tüketim toplumuna ironik bir şekilde göndermede bulunmuş, hızla tüketim, tüketim sonucu kullan-at atık oluşumuna dikkat çekmeği amaçlamıştır. Bu bağlamda yığıntı heykellerine, yakaladığı plastik dili eklediği 'Bluebeard's Wife (Bluebeard'ın karısı)' 1969 adlı asamblajında; birçok kullanılmış tıraş fırçasını, polyester reçine olarak dökümü yapılmış bir kadın torsosunun içerisine yerleştirmiştir. Polyester reçine dökümü yapılmış yine kadın torsosu içerisine yerleştirilmiş, kırmızı ojeli tırnaklara sahip vitrin mankeni ellerinin yığıldığı 'Cold Petting (Soğuk Seviye)' 1967 ve birçok kâğıt doların kullanıldığı 'Venu\$' Wife (Venu\$ 'Karısı)' 1967 adlı çalışmaları da bulunmaktadır.



Resim 48 Pierre Fernandez Arman, Cold Petting (soğuk Sevişme), 1967; Venu\$' Wife (Venu \$ 'Karısı), 1967; Bluebeard's Wife (Bluebeard'ın Karısı), 1969, (Şeffaf polyester, çeşitli nesneler). (Kaynak:

<https://believermag.com/logger/2016-08-15-the-role-of-the-copy/> erişim:25.02.2020)

Yeni Gerçekçiliğin diğer bir sanatçısı Yves Klein, ‘Uluslararası Klein Mavis’i’ olarak adlandırdığı mavi rengi kullanarak, asamblaj tekniğinde heykel çalışmaları gerçekleştirmiştir. Çalışmalarında bakır demir gibi metaller, ahşap, doğal taş, doğal sünger, alçı heykeller ve Klein Mavi’sinden faydalanmıştır. Bu heykellerinden ‘Mavi Sünger’ (1960), mermer kaide üzerine monte edilmiş metal çubuklar ve çubuğa iliştilmiş Klein Mavisine boyanmış doğal süngerden yapılmıştır. Benzer biçimde 1962 ‘Mavi Sünger’ heykeli de, doğal bir taşla monte edilmiş demir çubuğa, mavi renge boyanmış süngerin iliştilmesiyle gerçekleştirilmiştir.



Resim 49 Yves Klein, untitled blue sponge sculpture (başlıksız mavi sünger heykel), 1962, (doğal sünger, metal sap, reçine ve alçı kaide üzerine sentetik reçine, boya), 53 x 33 x 27,5 cm, Hara Çağdaş Sanat Müzesi, Tokyo, Japonya . (Kaynak: <https://www.lotsearch.net/lot/yves-klein-1928-1962-25456675> erişim:29.02.2020)

Akımın diğer sanatçısı Cesar Baldaccini, atık makineler özellikle hurda arabalardan ‘Kompozisyon’ adını verdiği asamblajlar yapmıştır. “1960 yılından itibaren, farklı marka, renk ve biçimdeki arabaları ya da endüstriyel atık malzemeleri birlikte preslemiştir. Sarı Buick isimli yapıtı bu çalışmalarından biridir” (Çimen, 2017, s. 20). 1962 tarihli çalışmada, kullanılan araba parçalarını endüstriyel atıklarla birlikte presleyerek renkli bir kompozisyon oluşturmuştur.



Resim 50 Cesar Baldaccini, Compression "Ricard" (Sıkıştırma "Ricard"), 1962, (Sıkıştırılmış lake çelik sac ve endüstriyel atıklar), 153 x 73 x 65 cm, Paris. (Kaynak: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4r97a6/rMRoL6E> erişim:29.02.2020)

Daniel Spoerri ise daha çok kullanılmış yiyecek ve içecek malzemesi atıklarını bir yüzeye yapıştırarak oluşturduğu, resim heykel arası asamblaj çalışmaları ile tanınmaktadır. Eserlerindeki rastlantısallık ve geçicilik ile tüketim toplumuna işaret ederken, aslında o anı sergiler. Bir düzlem üzerine yapıştırılan kullanılmış tabak, çatal, bıçak, yemek artıkları, afişler vs... gibi nesneler, yeni bir gerçekliğin parçası olmuşlardır.



Resim 51 Daniel Spoerri, Prose Poems(Nesir Şiirleri), 1959-1960, asamblaj, Tate Modern. (Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artists/daniel-spoerri-1979> erişim:29.02.2020)

Bu tarzdaki bir diğ er  alışması ‘Kichka'nın Kahvaltısı Ben (Kichka's Breakfast I)’1960’tır. Asamblajda bardak, kaşık, yumurta kabukları, izmarit, teneke kutuları gibi malzemeleri kullanmış, bunları ahşap bir panel üzerine yapıştırıp yine ahşap olan k    k bir sandalye ile birleştirmiş ve duvara asılı biçimde sergilemiştir. Kız arkadaşı Kichka'nın kahvaltısından topladığı artıklarla yaptığı çalışmayı duvarda sanki   nl  bir tabloyu sergiler biçimde izleyiciyle buluşturması, izleyiciyi çok eden ve sanat eserinden beklenilen imajı yıkan tavrı, Dada akımının sanatsal tavrı ile ilişkilendirilebilir.

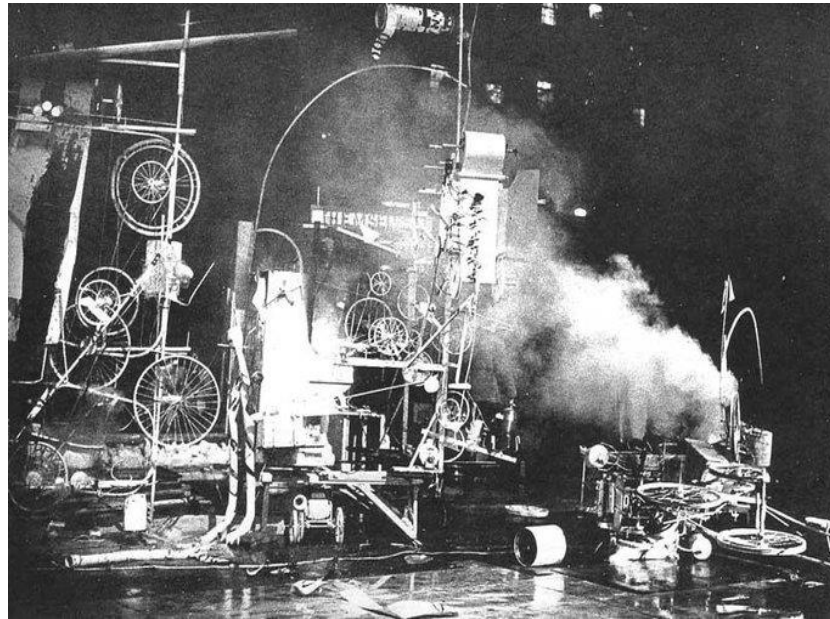


Resim 52 Daniel Spoerri, ‘‘Kichka'nın Kahvaltısı Ben (Kichka's Breakfast I)’’,1960, karışık malzeme, 36,6 x 69,5 x 65,4 cm, MOMA. (kaynak: <https://artpla.co/artistes/p-t/spoerri/> erişim:01.03.2020)



Resim53 Daniel Spoerri, ‘‘Kichka'nın kahvaltısı Ben (Kichka's Breakfast I)’’,1960, karışık malzeme, 36,6 x 69,5 x 65,4 cm, MOMA. (kaynak: <https://artpla.co/artistes/p-t/spoerri/> erişim:01.03.2020)

Dönemin hareketli asamblajları ile tanınan sanatçısı Jean Tinguely ise “(...) modern çağın teknolojiye olan aşırı merakını hicveden heykelleriyle tanınmış, kendi kendini yok eden kinetik heykeller tasarlamıştır” (Antmen, 2013, s. 178). Endüstrinin modern toplum üzerindeki etkilerini araştıran ve teknolojiye olan bağımlılığa dikkat çeken Tinguely, mekanik heykellere hareket olgusunu eklemiş ve bu heykellerin izleyici üzerindeki etkilerini araştırmıştır. Kinetik olarak adlandırılan eserlerinde hurda metal ve buluntu nesneleri kullanarak, sonsuza dek seyredilebilir sanat eserleri yaratmak yerine, bir süre sonrasında kendi kendini imha eden heykeller tasarlamıştır. Asamblaj tekniğinde ürettiği, birçok hurda malzeme ve motorların bir arada kullanımıyla oluşturduğu, kinetik heykelin başyapıtı sayılan ‘Homage to New York (New York’a Ağıt) 1960’ da, çeşitli metal parçalar, makine parçaları, tekerlekler, kendi kendine çalışan motorlar, bebek arabası, küvet, piyano gibi birbiriyle alakasız birçok atık malzeme ve nesne kullanılmıştır. Sekiz metre yüksekliğindeki heykelde tüm nesneler beyaza boyanmış, farklı açılarda zemine yerleştirilmiştir. İzleyici öncelikle hareket eden mekanizmalara sonrasında nesneden sisteme geçişi yansıtacak, yapıyı yok edecek patlamaya tanık olup, hem oluşum hem de yıkım aşamalarında aktif rol oynayarak bu sanatsal deneyimin bir parçası haline gelmiştir.



Resim 54 Jean Tinguely, 'Homage to New York' (New York'a Ağıt), 1960. (Kaynak:

<https://twitter.com/karlremarks/status/641233083367301120> erişim:20.02.2020)

Yeni Gerçekçilik akımı, grup üyelerinin sergiledikleri ortak sanatsal tutum bozulduğunda 1963'te son bulmuştur.

3.1.3. Minimalizm ve Asamblaj

““Minimalizm” terimi, İngiliz filozof Richard Wollheim’in (1923-2003), çevresindeki sanatçıların eserlerini yaparken minimum düzeyde çaba sarfettikleri fikrini öne sürdüğü “Minimalist” başlıklı makaleden türetilmiştir. Wollheim bu terimle Ad Reinhardt’ın (1913-67) renk alanı resimlerini ve Marcel Duchamp’ın hazır nesne heykellerini kastetmesine rağmen minimalist etiketi, 1960’larda New York’ta çalışan Carl Andre (doğumu 1935), Dan Flavin (1933-96), Donald Judd (1928-94), Sol LeWitt (1928-2007) ve Robert Morris (doğumu 1931) için de kullanılmaya başladı. Bu minimalist sanatçılar, temsil veya yanılsama amacı gütmeyen yapıtlarında, alabildiğine yalın olacak şekilde indirgenmiş nesneler kullanıyorlardı” (Farthing, 2012, s. 520).

Ancak bu sanatçılar nesneyi; ne Duchamp’ın sergilediği sanat karşıtı tavrıyla, ne Kavramsal sanatın nesne üzerine düşündürmeye yönlendirme yaklaşımlarıyla, ne Pop-Art’ın kullanılan nesnenin tanındıklığını ve popülerliğini ön plana çıkarma isteğiyle, ne de Yeni Gerçekçilerin görünenin ötesindeki gerçekliği ifade etme amacıyla kullanmamışlardır. Tamamen soyut tarzıyla, Pop-Art ve diğer çağdaş yaklaşımların arasında bir yer edinmiş, düşündürme eylemini ortadan kaldırmıştır. Endüstriyel malzemeyi işlemeden, ham haliyle kullanma tercihleri ise Konstrüktivist kurama doğru eğilimlerini yakınlaştırsa da sanatı işlevsel tasarıma yönelik bir araç gibi görmeyerek bu kuramdan da uzaklaşmıştır. İlkesi kısaca, az sayıda nesne ile basit, kolay anlaşılabilen figürler oluşturmaktır. Minimalizm’de büyük ölçüde yalınlaşan heykel, daha çok birbirini takip eden bir dizim ile aynı tür nesnenin kullanımından oluşturulmuş ve bu haliyle dönemin popüler sanat akımı olan Pop-Art’a göndermede bulunmuştur.

Birbirlerinden farklı tarzlarda ancak ortak bir dil kullanan Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Frank Stella, Sol Le Witt, Robert Morris, Richard Serra ve Anne Truitt gibi minimalist sanatçılar, çalışmalarında geleneksel metotlar yerine gündelik ve endüstriyel malzeme ve yöntemlerden, floresan, tuğla, sunta, çelik, demir, bakır, kontrplak, alüminyum, fiberglas, vb. malzemelerden yararlanmışlardır. Kullanılan objeleri birbirinden çok farklı ve karmaşık yapıda seçmeyerek, ölçülü, ölçekli, yalın, simetrik objelerin tekrarından oluşan, herhangi bir şeyi çağrıştırmayan, üzerinde

benzeştirme yapılmasına olanak vermeyecek nitelikte, anlaşılmayan tamamen non-figüratif eserler çalışmışlardır. Bu çalışmalarının tasarımını yapıp, kurulumu ve çalışmanın ilerleyişini teknik elemanlara tamamlatan minimalistler, işin daha çok tasarım ve kavramsal tarafında bulunmuşlar, işçilik kısmıyla ilgilenmemişlerdir. Seçtikleri seri üretim endüstriyel malzemeler orijinal yapılarını koruyan, gösterişsiz ve sade nesnelerdir. Ancak ‘‘Eva Hesse ve Robert Morris, diğer minimalistlerden farklı olarak daha serbest biçimleri kullanmış, el ile biçimlendirmeyi dışlamamışlardır. Doğal koşulların malzemeyi biçimlendirmesini önemseyen sanatçılar malzeme seçimlerini buna göre yapmışlardır’’ (Tığın, 2014, s. 46).

Minimalist anlayışta yaptığı çalışmalar ve kullandığı parlak renkler ile nesneleri birleştiren Dan Flavin ve Carl Andre gibi rengi, ışığı dikkate alan sanatçılar için, önemli bir yere sahip olan sanatçı Frank Stella’dır. Parlak renkli malzemeler, metal çubuklar kullanarak kaidesiz olarak tasarladığı ya da duvara monte edilebilecek biçimde oluşturduğu bir dizi heykel çalışması gerçekleştiren Stella, görsel olarak karmaşık ancak bütünsel formda çalışmalar ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmalarından ‘Khar-Pidda’ duvara asılı biçimde tel kafes üzerine alüminyum çubuk, metal ve ipleri, parlak renklerle birleştirdiği eseridir.



Resim 55 Frank Stella, Khar-Pidda, 1978, Metal plaka üzerine karışık teknik, 309,9 × 223,5 × 88,9 cm. New York. (kaynak <https://www.artsy.net/artwork/frank-stella-khar-pidda> erişim:25.02.2020)

Boşluğun kendisinin çalışmanın gerçek mekânı haline dönüştüğü, asamblaj tekniğinde eserlerini birbiri ardına gerçekleştirmiştir. Onun çalışmaları izleyiciye başka hiç bir şeyi çağrıştırmayan sadece kendini işaret eden yapıdadır.



Resim 56 Frank Stella, Khar-Pidda, 1978, Metal plaka üzerine karışık teknik, 309,9 × 223,5 × 88,9 cm. New York. (kaynak: <https://www.nytimes.com/2015/10/30/arts/design/tracking-frank-stellas-restless-migrations-from-painting-and-beyond.html> erişim:25.02.2020)

1960 sonlarında performans, arazi ve süreç sanatı olarak adlandırılan sanatsal süreçlerde etkisini sürdüren Minimalist Robert Morris, sanatın sadeleştirilmesinin önemli figürlerinden biri olmuştur. Sanat eserlerinde basit, büyük ve tekrarlanan geometrik formları kullanmış, işin kendisinden çok bulunduğu çevreye dikkat çekmek istemiştir. Bir ifade şekli olarak, sanat eseri üzerinden izleyici etkileşimini önemseyip, izleyicinin formlar üzerinde düzeni ve ölçeği dikkate alarak, eserin bulunduğu mekânla ilişkisine odaklanmasını sağlamıştır. İlk düzenlemelerinde, mekân içerisinde ayrı ayrı konumlandırılmış, birbirinden farklı malzemeleri bir arada sergilemiştir. Bu malzemeler

sergilendikleri mekânla bütünleşmiş, izleyicinin katılım ve yorumuna sunulmuştur. 1970'lere kadar, bu gibi düzenlemelerle mekân içerisinde bir araya getirilen nesne ve malzemeler asamblaj olarak tanımlanırken, bunların mekân içerisinde sergilenme düzeni özellikle dikkate alınmıştır. 1970'lerden sonra bu düzenlemeler, enstalasyon olarak nitelendirilerek, mekânın sanat eserinden ayrı düşünülmemeyeceği kanısıyla, günümüzdeki yapısına kavuşacaktır. Morris'in bu birleştirmelerden faydalanarak oluşturduğu 'Untitled (Scatter Piece)', bakır, kauçuk, çinko, nikel, alüminyum, çelik ve sunta plakların geometrik açılarla sergi mekânının zeminine dik veya yatay olarak konumlandırıldığı çalışmasıdır.



Resim 57 Robert Morris, Untitled (Scatter Piece)- Adsız (Dağılım Parçası), 1968–1969, (Preslenmiş yün keçe, çelik, çinko kaplama çelik, bakır kaplı çelik, kurşun, alüminyum ve pirinç), Boyutlar kuruluma göre değişir; yaklaşık 60 metrekare. (Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/218627/untitled-scatter-piece> erişim:29.02.2020)

1961 tarihli 'Kendi Sesini Çıkaran Kutu (Box with the Sound of Its Own Making)' eserinde, birleştirdiği malzemeler ahşap kutu ve ses kasetleridir. Düzenlemede, gerçekte

izleyicinin evrenin bir parçası olduğu gibi, sanat eserinin de bir parçası haline dönüşmesi fikrini yansıtmıştır. Eserini oluşum süreci ile birleştirerek, ilgiyi birinden diğerine aktarıp, tek bir algıya bağlı kalınmasını engellemek istemiştir. Kullanılan ses kaydı ile de sanat eserinden beklenen gizemli havayı dağıtmıştır.

“Kutular Morris’in heykel çalışmaları içinde önemli bir yeri tutmaktaydı. Morris’in “Kendi Sesini Çıkaran Kutu” adlı işi, küçük, ahşap bir küpten oluşur ve kapağı mühürlenmiş bu kutunun içinde, kutunun yapım esnasında çıkan gürültülerin kaydedildiği bir kaset bulunur. Böylelikle kayıt altına alınmış kısa bir zaman dilimi onu zamansız kılan bireysel bir kimlikle küçük bir kutu içine bir obje olarak hapsedilmiştir. Morris (...) bir iş yaratırken kendi kullanım alanının ötesinde başka bir anlam ihtiva etmeyen nesnelerle ölçme ve anonimlik kavramlarını ele almıştır” (Farago F. , 2017, s. 63).



Resim 58 Robert Morris, Box with the Sound of Its Own Making(Kendi Yaptığı Sesle), 1961. (Kaynak: <https://zopherus.tumblr.com/post/125618070940/robert-morris-box-with-the-sound-of-its-own> erişim:30.02.2020)

Asamblaj, sanat yapıtının geleneksel yöntemler yerine doğal ya da endüstriyel malzemelerle bir aya getirilmesidir. Bu bağlamda, lateks⁵ ve fiberglas⁶ gibi yeni endüstriyel malzemeleri eserlerinde kullanan Amerikalı Minimalist sanatçı Eva Hesse'dir. Cam elyafı, kauçuk, şeffaf plastik, tel, vb. malzemeleri de kullanarak, minimalist heykelin sakin tarzına canlılık kazandırmış, malzemenin yapısının nesnenin yapısını değiştirmesine olanak verip, bu tarzıyla da Post-minimalist sanatçılar arasında gösterilmiştir. Kullandığı malzemelerle oluşturduğu eserler katlanmış, tel veya kumaşla sarılmış, iple bağlanmış, birbirleri ile örtülmüş, boya ile kaplanmış ya da fiberglas ile biçimlendirilmiştir. Bu bağlamda yaptığı çalışmalarından 'No Title' 1969-70'te, fiberglas kordonunu lateks dolu kovalara batırdıktan sonra elbise askılarından kesilmiş kancalara asıp kurumasını sağlamış, kururken de lateksin yapısının malzemenin yapısını değiştirip sarkıtmasına imkân vermiştir.



Resim 59 Eva Hesse, No Title (Başlık Yok), 1969-70, (Lateks, halat, ip ve tel), New York. (Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-transformative-career-eva-hesse> erişim:01.03.2020)

⁵ Lateks: bazı bitki hücrelerinde bulunan ve dokular arasında özel kanallarla tasınan, elastikiyeti ve yapışmayı arttıran, sütsü akışkan sıvı (Kaynak: <https://eksisozluk.com/lateks--40472> erişim:29.02.2020)

⁶ Fiberglas: Sentetik reçineyle birbirine bağlanıp sıkıştırılmış cam elyafından oluşan malzeme günümüzde, özellikle çağdaş mobilya yapımında kullanılır. Biçimlendirme için kalıp kullanımı zorunludur. (Kaynak: Sözen, M./Tanyeli. (2010). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi)



Resim 60 Eva Hesse, Right After, 1969, (Lateks, halat, ip ve tel), New York. (Kaynak: <https://arth207-spring.tumblr.com/post/51066632076> erişim:01.03.2020)

Burjuva sanat anlayışını yıkan “Minimalizm ve Kavramsal Sanat, geleneksel resim ve heykeli, onları yaşatan kurumları ağır bir biçimde eleştirerek, sanat nesnesini (tuval, heykel) ortadan kaldırarak kapitalist sanat piyasasından, bu piyasanın yarattığı değer ve kurallardan kurtulmak istemişlerdir” (Şevki, 2009, s. 472). Bu bağlamda çalışmaların özgürce sürdürüldüğü Minimalizm, asamblaj gibi çağdaş tekniklerden faydalanılarak günümüzde de varlığını sürdürmeye devam ettirmektedir.

3.1.4. Kavramsal Sanat ve Asamblaj

Kavramsal sanatta kavramlar doğrudan ya da dönüştürülerek kullanılsa da sanatçının düşüncesine temel olmuş ve dayanak noktasını oluşturmuştur. Farklı malzemeler bir arada kullanılarak, kavramlar farklı açılardan ifade edilerek, hayatın ve dünyanın sorgulanmaya çalışılması söz konusudur.

Sanatın işlevi, ilk kez sanatçı Marcel Duchamp tarafından gündeme getirilmiş, düşünce temelli sanat söylemi ortaya konulmuştur. Nesnenin görünüşü yerine kavramsal yönüne odaklanılmaya başlanılmış, kavram ve anlam, biçimin önünde yer almaya başlamıştır. “1960’lardan 70’lere uzanan süreçte etkili olan Minimalizm’le bazı bariz ortak noktaları bulunan Kavramsal Sanat, Minimalizmin kolay kolay dile gelmeyen mesafeli ve sistematik yaklaşımına adeta bir içerik kazandırmıştır. Minimalizmin, yapıtı oluşturan birimlerin tekrarına dayalı seri mantığını paylaşan Kavramsalcılar (...)” (Antmen, 2013, s. 196), bir sanat eserini üretirken, tekrarlanan zaman dilimleri içerisinde

gerçekleştirdikleri eylemlerine yazıyı eklemişler, eserin düşünce aşamasını görünür kılmak, eseri desteklemek ve anlatmak için onu bir gösterge olarak kullanmışlardır. “Bu metinlerin işlevi, bütünüyle içeriksiz hale getirilmiş, herhangi bir akılsal hakikat kriterine vurulmaktan menedilmiş eserleri onlarda görünüşe çıkmayan bir akılsallıkla, bir hakikat ölçütüyle donatmaktır. Anlam, sanat eserlerinin kendisinde değil, fakat bu metinlerdeydi. Sanat, anlamdan kopmuştu, fakat hâlâ anlamla desteklenmek ihtiyacındaydı” (Hünler, 1998, s. 339). Kavramsal Sanat, sanat kuramı ile sanat eserini birleştirdiğinden tanımı, üretilen nesne ve yazılı destek dilini kapsayacak şekilde genişletilebilir.

Robert Barry, Mel Bochner, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Harold Hurrell, Terry Atkinson, Marcel Broodthaers, Michael Baldwin gibi kavramsal sanatçılar, sanatın geleneksel bir sanat eseri gibi görünmesinin, fiziksel bir biçim almasının gerekli olmadığını savunmuştur. Sanat yapıtı ile yaratıcısının özdeşleştiği, bedenin bir sanat nesnesi olarak kullanıldığı performans, happening (oluşum)⁷, enstalasyon⁸, genellikle doğada ve geniş arazilerde gerçekleştirilen Land Art (Arazi Sanatı), Arte Povera, Video Sanatı izleyici açısından bir farkındalık yarattığı için kavramsal olarak nitelendirilen akımlar olmuşlardır. Ve aslında hepsinin ortak noktası Duchamp temelli olmaları ve birbirine yakın dönemlerde var olmaları sebebiyle, aralarında hep bir etkileşimin söz konusu olmasıdır. Bu ortak tavırda her biri düşünce temelli olan bu akımların, savundukları ve önerdikleri tekniklerde birbiriyle benzerlikler içerebilmektedir.

Sanatın; organik biçimlerin tüketilmesi sonucunda, kendini ancak bir dil olarak görüp kavramın içinde yer alarak, kendi kendini üretmeyi sürdürebileceğini ifade eden Joseph Kosuth, imge ve temsil ile değil işaret ve dille ilgilenmiştir. Ona göre sanat görsel

⁷ Happening: Önceden tasarlanmamış, anlık dürtülerle yönlendirilen ve bir toplulukça gerçekleştirilen sanatsal eylem. (Kaynak: Sözen, M./Tanyeli. (2010). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.)

⁸ Enstalasyon: “...Dilimizde ‘yerleştirme sanatı’ olarak da kullanılan enstalasyon, açık veya kapalı mekânlarda yapılan ve çoğunlukla izleyicisinin katılımını öngören bir sanat tarzı”. (Kaynak: Oliveira, N.D./ Petry, M./Oxley. N. (Aralık 2005). Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı/ Duyular İmparatorluğu (O.Akinhay, Çev.) (s.5), İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:73.)

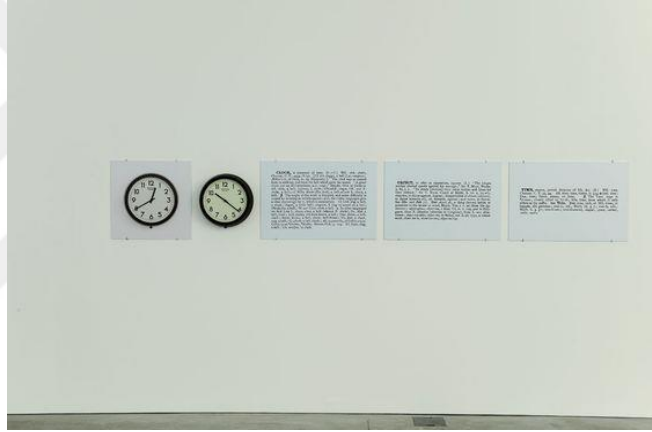
bir kavram değil, düşünsel bir yapıda olmalıdır. “‘En tanınmış kavramsal sanatçılardan biri olan Kosuth, 1960’ların ortalarında ortaya çıkmaya başlayan, kişisel duygu sanatını sıyrıp, neredeyse saf bilgiye veya düşünceye indirgeyen ve sanat nesnesini büyük ölçüde azaltan geniş çapta uluslararası bir kavramsal sanatçı nesline aittir” (Pereira, 2016). Dadaizm’den özellikle Duchamp’dan gelen, sanatçının çalışmasında kullanacağı nesneyi seçip hiçbir müdahalede bulunmadan eserde kullanması durumunu, görsel bir dil ile destekleyip, çalışmalarında sergileyen Kosuth’tur.

“‘Ready-made’in diğer sanat kategorileri içinde ansızın ortaya çıkışı, sanatın görsel bir dil/lisan sistemi olduğu gerçeğinin farkına varmamızı sağlamıştır. Linguistic (dilbilim) biçimini direkt olarak benimsemesiyle (ki, ready-made bu biçimi çok öne çıkarmıştır), Kavramsal sanat, sanat yapıtının varoluşunu ortaya koymak için görsel bir malzemeye gereksinimi ortadan kaldırmaya çalışır; fakat bu, kavramsal biçimi kurumsal çerçeveden tümüyle kurtarmak anlamına gelmez, çünkü öyle olsaydı Kavramsal sanat düzyazı sanatından başka birşey olmazdı” (Özayten, 1992, s. 36)

1966’da New York’da Kavramsal Sanat sergisinde ‘One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye)’ adlı çalışmasını sergilemiş, fotoğraf olarak sandalye, gerçek bir sandalye ve sandalyenin tanımı olmak üzere üç parçayı galeri duvarıyla birleştirip, izleyiciye sunmuştur. “Sunum, ampirik varlığın görsel kaydı, (fotoğraf) ve tanım. Tasvir ortadan kalkmıştır. (...) Burada, “anamlı kılma” belirgin hale getirme ve görülür kılma anlamında, tinin/zihnın aşkın elementer yapılarının estetikleştirilmesi söz konusudur” (Farago F. , 2017, s. 242). Nesne, bu nesneyi tanımlamak için kullanılan dil biçimi ile sergilenmiş, izleyicinin tanık olmadığı eserin üretim sürecine ve belki de daha öncesine dahil olması istenilmiştir. İçerisinde, ‘Bir ve Üç Sandalye’ nin de bulunduğu ‘Fikir Olarak Sanat’ serisinde, ‘Clock - One and Five (Saat- Bir Ve Beş)’ 1965, ‘One and Three Shovels (Bir ve Üç Kürek)’ 1965 gibi çalışmalar da sergilenmiştir. Çalışmalarda kullanılan malzemelerin nesneler ile bir araya getirilip, eserde bir bütünü oluşturması bakımından, kullanılan teknik ile asamblaj tekniği arasında bağ kurulabilir.



Resim 61 Joseph Kosuth. One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye) , 1965, MOMA. (Kaynak: <https://www.moma.org/audio/playlist/1/49> erişim:01.03.2020)

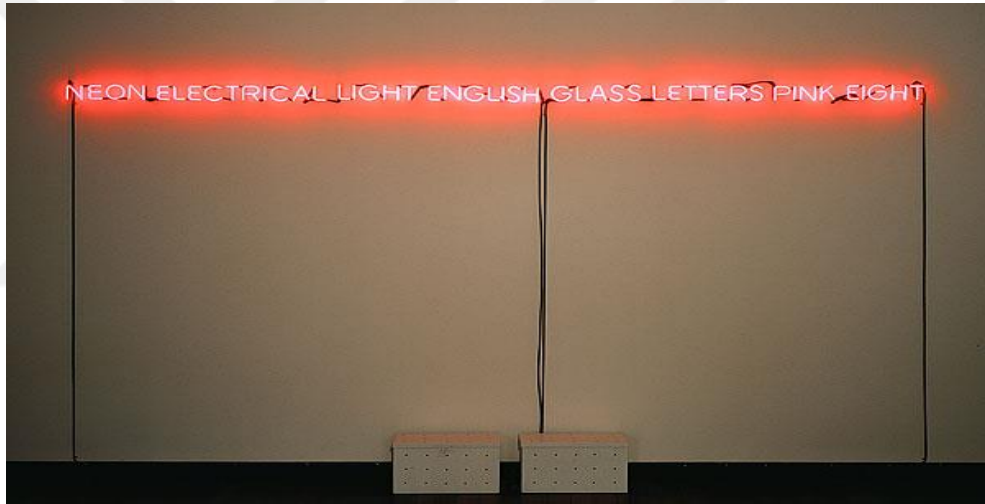


Resim 62 Joseph Kosuth, Clock - One and Five (Saat- Bir Ve Beş), 1965,MOMA. (Kaynak: <https://milliecofanocsvpa.wordpress.com/2017/10/26/joseph-kosuth-conceptual-art/> erişim:01.03.2020)



Resim 63 Joseph Kosuth, One and Three Shovels (Bir ve Üç Kürek), 1965, MOMA. (Kaynak: <https://philamuseum.tumblr.com/post/142469123895/what-is-the-difference-between-reference> erişim:01.03.2020)

‘Five Words in Orange Neon (Turuncu Neon İçinde Beş Kelime)’1965, ‘Self-Described Twice – Cobalt Blue (Kendinden Tanımlı İki Kere-Kobalt Mavisi)’1966, ‘Last Word Pink (Son Söz Pembe)’, ‘Yellow (Sarı)’ vb. gibi eserler, Kosuth’un galeri duvarında, neon ışık ve yazı ile birleştirdiği çalışmalarını oluşturmaktadır. “Örneğin, Five Words in Orange Neon adlı eseri (1965), tam olarak gördüğümüz şeyden bahseder: Turuncu neon içinde beş kelime. Böylelikle Kosuth, biçimciliğe karşıt bir biçimde, “sanatı düşünce olarak” ileri sürer” (Farago F. , 2017, s. 245). Aktarılmak istenen düşünce, metal bir iskelet üzerine asamblaj tekniğinin birleştirme tanımının karşılığı olarak konumlandırılmış, ışık ve harfler ile duvarda bir bütünü oluşturacak biçimde sergilenmiştir.



Resim 64 Joseph Kosuth, Five Words in Orange Neon (Turuncu Neon İçinde Beş Kelime), 1965, neon ve transformatör, 28 x 165 x 22 cm.

(Kaynak: <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XYCMG&titlepainting=One%20and%20eight%20-%20a%20description&artistname=Joseph%20Kosuth> erişim:02.03.2020)

Bir başka Kavramsal dönem sanatçısı Belçikalı Marcel Broodthaers’ dur. Broodthaers, Kosuth’un çalışmalarında kullandığı yazı ve sözcükleri bir cümleinin öznesiymiş gibi biçimlendirip, kendi eserlerini oluşturmuştur. Ancak asamblaj tekniğini, kullandığı nesneyi çalışmasının odağına yerleştirerek gerçekleştirmeyi tercih etmiştir. Bununla kalmayarak sonraki dönemlerde kavramları da sanatının dayanağı olarak temellendirmiştir. Eserlerinin mizahi bir yönü vardır. Onun çalışmaları biraz sürrealist biraz da Pop-Art olarak görülse de, kavramsal yönü ağır basmaktadır.

‘Valise Vipère’ 1974 adlı çalışmasını, bir kaide üzerine konumlandığı valiz ve tuval üzerine yazdığı bir metinden oluşturmuştur. Bu bağlamda çalışma, Kosuth’un nesne ve dil bağlamında ele aldığı çalışmalarıyla benzerlik göstermektedir. Yine sıra dışı bir nesne ve dil ilişkisi ‘Boot and Photographic Canvas’ çalışmasında görülmektedir.



Resim 65 Marcel Broodthaers, Valise Vipère (Engerek valizi), 1974, Valiz: 19 x 51 x 34 cm Tuval: 78,8 x 99,5 cm Kaide: 42 x 60 x 50 cm, Marian Goodman Galerisi, New York, Londra.

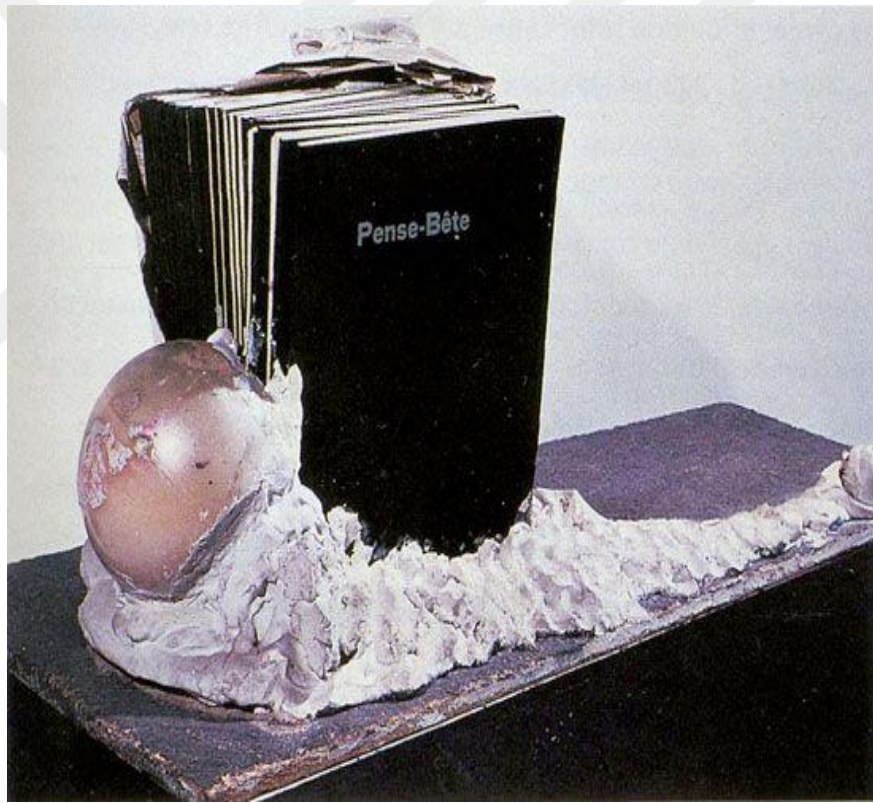
(kaynak:<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/56718/Marcel-Broodthaers-Valise-Vip%C3%A8re>)
erişim:10.02.2020)



Resim 66 Marcel Broodthaers, Boot and Photographic Canvas (Çizme ve Fotoğraf Tuvali), 1968, 49,5 x 28,0 x 18,0 cm, Michael Werner Galerisi.

(Kaynak:<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39829/Marcel-Broodthaers-Boot-and-Photographic-Canvas>) erişim:10.02.2020)

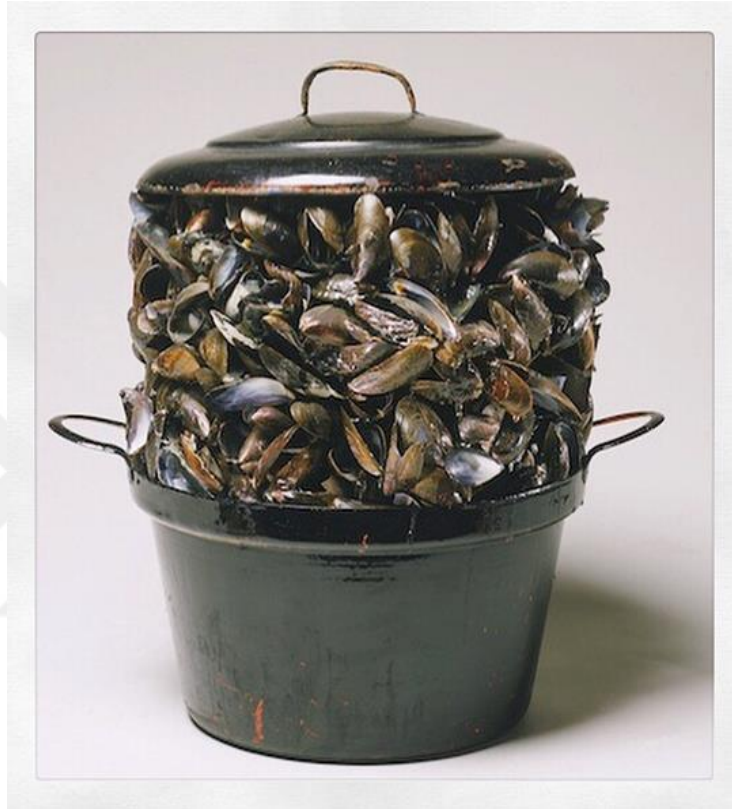
Önceleri şair ve yazar kimliğiyle tanınan Marcel Broodthaers 1964'te sanat yapmaya karar vermiştir. Broodthaers' ın, kavramsal sanata geçişte uyguladığı, sanatsal üretiminin başlangıcı olan eseri, 'Pense-Bête'dir. Çalışmada, kendi şiir kitabının kopyalarını alçı içine gömmüştür. Hedefi, bir nesneyi sanat eseri haline dönüştürmek olmasına rağmen, şiirlerin nesne olabileceği fikrini de sergilemek istemiştir. Dil ile nesne arasındaki ilişki açıkça ortaya konulurken, nesne ve malzemelerin birleşimi asamblaj çalışmasını oluşturmuştur.



Resim 67 Marcel Broodthaers, pense-bête (Hatırlatma), 1964, (kitap, kağıt, alçı ve plastik toplar), 30 × 84,5 × 43 cm, New York. (kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/79235274663689048/> erişim: 20.02.2020)

Çalışmalarında midye ve yumurtayı da sıklıkla kullanmış ve kolay bulunabilen bu malzemelerle gelenekselden tamamen uzak, birçok asamblaj çalışması yapmıştır. Malzemelerin geçici nitelikleri, Kavramsal sanatla ilişkilidir. Midyeler zaman içerisinde

hiç bir müdahaleye gerek kalmadan tamamen doğal yollarla bozulurken, yapısı küf oluşumu gibi değişimlere uğramaktadır. Bunun için gerekli olan şey ise sadece zamandır. ‘Triomphe de Moules I (Moules Casserole)’1965 asamblaj çalışması, bu bağlamda örnek gösterilebilir.



Resim 68 Marcel Broodthaers ,‘Triomphe de Moules I (Moules Casserole)-(Midye Zaferi I (Midye Güveç), 1965, Midye kabukları, boyalı demir tencere, renkli reçine, 14,0 x 18,0 cm, Galerie 1900-2000, Paris. (kaynak: <https://gramho.com/media/2287789393385354231> erişim:24.02.2020)

Kavramsal Sanat için, 1960’lardan günümüze kadar geçen süreçte devam eden bitmemiş bir proje de denilebilir.

3.1.5. Fluxus (Çokluk) Sanatı ve Asamblaj

Manifestosunu yazan George Maciunas, Fluxus kelimesini 1960’ların başında doğa ve yaşamdaki devamlılığı, değişimi ve yenilenmeyi ve bu değişime bağlı olarak,

sanat eserinin tamamlanmış bir çalışma olmayıp, sürekli değişen ve yenilenen bir süreçte var olduğunu ifade etmek için kullanmıştır. Bu yok oluşta, geçici olanı ön plana çıkarıp yaşamın akışına göndermede bulunmaktadır. Bağımsız ve özgür yapısı ile gelenekselliğe karşı çığır açan tavrı, Dada akımı ile kurduğu yakın bağı yansıtmaktadır. Tüketime karşı aldığı tavırla toplumsal kaygılar taşıyan, gelip geçiciliği vurgulayan Wolf Vostell, George Maciunas, Joseph Beuys, Nam June Paik, Robert Watts, Daniel Spoerri gibi Fluxus sanatçıları; akademik ve geleneksel sanata ayrıca sanatsal duygusallığı yaratmaya karşı çıkmış, burjuva sınıfına ve sanat eserinin ulaşılmazlığı görüşü karşında da ortak bir tavır sergilemişlerdir. Kendinden önce ortaya çıkan çoğu akımı harmanlayarak yeniden yorumlayan, eserlerini oluştururken rastlantısallığa önem veren bu sanatçılar, sanatın gerçekte var olmadığını ve kendilerinin de ayrıcalıklı sanatçılar olmadıklarını dile getirip, sanatta ticarete yani sanat eserinin alınıp satılabilen bir ticari meta gibi sunulmasına da tepki göstermişlerdir. Genellikle atık malzemeler ile çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. “Televizyon ekranları, şişeler, konserve kutuları, kâseler, plaklar vb. birçok hazır nesne ile asamblajlar yapmışlardır” (Baştuğ, 2018).

Çeşitli buluntu obje ve atık nesne ile yaptıkları asamblaj tekniğindeki birleştirmeler, enstalasyon ve yerleştirmelerle geçici eserler ortaya koyan, süreci gözler önüne seren sanatçılardan Joseph Beuys, hayvan kılı, keçe, balmumu, canlı-cansız hayvanlar, demir gibi çok çeşitli bir malzeme yelpazesinden yararlanmış, çalışmalarında kullanmıştır. İnsan, erkek, dişi, hayvan, canlı veya cansız her bedenle nitelik olarak kendini eş görmüş, “Beuys kendisini kısmen sihirbaz kısmen de şaman olarak (...)” (Cumming, 2008, s. 453) tanımlayıp, bu yöndeki çalışmalarıyla tanınmıştır. Şamanizm’in insanı fiziksel, ahlaki ve ruhsal olarak iyileştirme gücüne sahip olduğunu, kullandığı doğal malzemelerin hiçbir estetik ve kendinden başka bir şeymiş gibi görünme kaygısı taşımadığını dile getirmiştir. “Çoğulculuk ruhu, sanatçıları Rönesans geleneğine bütünüyle yabancı formlar ve malzemeler bulmaya itmiştir (...) Joseph Beuys malzeme olarak, neredeyse kişisel mührü haline gelen hayvan yağını kullanmaya başlamıştı. Sanatçı için hayvan yağı beslenme ve iyileşmeyi, kullandığı diğer bir malzeme olan keçe ise sıcaklığı simgeliyordu” (C.Danto, 2014, s. 127).

‘Bathtub (Banyo Küveti) 1960’ çalışmasında, gazlı bez, yağ parçaları ve hazır nesne olan bir banyo küvetini kullansa da, bu hazır nesneyi Duchamp’ın hazır nesneleri gibi anti-sanatsal bir tavırla seçmemiştir. Yağın, aradan geçen zaman zarfında buharlaşıp yok olacağı doğal sürecine, izleyiciyi tanık etmek istemiştir. “Sanatçı tarafından bulunup yeniden elden geçirilen, kenarları yağa bulanmış gazlı bezle ve yakıyla kaplanan ve tasın dibinde duran küçük bir yağ parçasıyla donatılan Banyo Küveti, kutsal bir emanet gibi görünür ve özel olarak işlenmesi ona simgesel bir statü verir” (Farago F. , 2017, s. 230). ‘Fat Chair ( ı man Sandalye)’ diğ r adıyla ‘Yağ Sandalyesi’ 1968 asamblajında yine hazır nesne olan bir ağ  sandalyeyi, cam, metal, kumaş, boya, yağ ve termometre gibi nesnelerle birleştirerek kullanmıştır. Yağ ve keçe ile ger ekle tirdiğı birçok birle tirmesinden farklı olarak ‘Earth Telephone (Toprak Telefon)’ 1968 asamblajında ise tahta bir pano üzerinde telefon, toprak, çim ve bağılantı kablosunu bir araya getirip sunmuştur.



Resim 69 Joseph Beuys, 1960, Bathtub (Banyo Küveti), (gazlı bez, yağ parçaları ve banyo küveti)
(Kaynak: <https://somenotessite.wordpress.com/2016/09/19/marcel-duchamp/joseph-beuys-bathtub-1960/>
erişim: 03.03.2020)



Resim 70 Joseph Beuys, Fat Chair (Şişman Sandalye), 1964, (ağaç sandalye, cam, metal, kumaş, boya, yağ ve termometre) (Kaynak: <http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanatierişim:03.03.2020>)



Resim 71 Joseph Beuys, Earth Telephone (Toprak Telefon), 1968, (telefon, kordonlar, ahşap tahta üzerinde çim ile toprak yığını), 20 x 79 x 57 cm. (Kaynak: <https://www.muhka.be/programme/detail/1088--joseph-beuys-greetings-from-the-eurasian/item/15475-erdtelophon-earth-telephone> erişim:03.03.2020)

Geçici olmak felsefi anlayışında gerçekleştirdiği, sadece süreç ve anı gözler önüne serdiği diğer çalışması ‘Terramoto’dur. Yağlanmış bir dizgi makinesi, keçe ile sarılmış olan bir İtalyan bayrağı, dokuz adet tahta ve tebeşir, zeminde bir tahta, küçük bir petrol varili, kaset, gazete, broşür ile kayıt cihazı gibi atık malzemeler, asamblaj tekniğinde bir araya getirilip bütünü oluşturmuş ve varlığı günümüze fotoğraflarla aktarılmış olan eseridir.



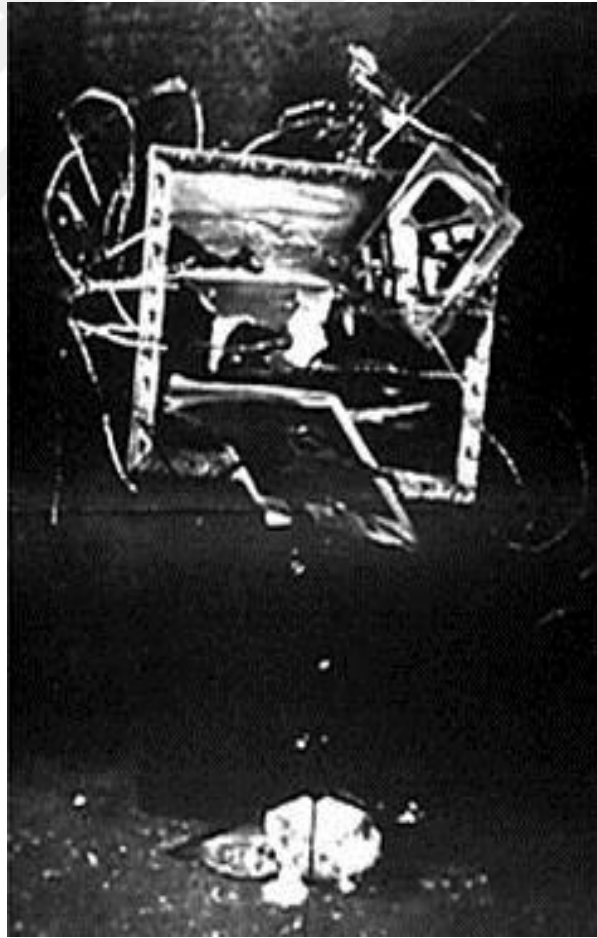
Resim 73 George Maciuna, Fluxus 1 (Book)- Fluxus 1 (Kitap), 1964, Italy. (kaynak: [http://mamm-
mdf.ru/en/exhibitions/fluxus-time-will-tell-](http://mamm-
mdf.ru/en/exhibitions/fluxus-time-will-tell-) erişim:02.03.2020)



Resim 74 George Maciunas, Flux Year Box 2 (Flux Yıl Kutusu 2), 1967, assembled, 20,3 × 20,3 × 8,3 cm, Los Angeles. (Kaynak: <https://neatlyart.wordpress.com/2013/06/12/art-as-games-in-a-box/> erişim:03.03.2020)

Alman Fluxus sanatçısı Wolf Vostell ise 1960'larda yaşadığı her şeyi görsel ve yazılı olarak belgelediği ve kayıt altına aldığı Vostell Arşivi'ni kurmuştur. Hazır nesneleri özellikle araba ve televizyon parçalarını kullanarak yaptığı heykelleri ile savaşın tüm yıkıcılığını ve tüketim kültürünü eleştirmiştir.

“Aynı yıl Vostell, New Brunswick'te dikenli telle çevrilmiş bir televizyonu yere gömer. “YAM Festival”de gerçekleştirilmiş olan gömülme anında ekrandaki yayın hala sürmektedir. Sanatçılar üretimlerinde televizyona karşı olduklarını belirtmelerinin yanı sıra izlenme biçimine de tepki göstermişlerdir. Vostell'in ekranı hindi bifteği ile dekore edip, kremalı pastalar atarak haberleri izlemesi bu tepkilerden biridir. Bunu izleyen süreçte televizyon ekranının önüne konulan üzeri delikli tuval yeni izleme biçimlerinin gerekliliği üzerine katılımcılara öneri olarak sunulmuştur” (Atal, 2008, s. 49-50).

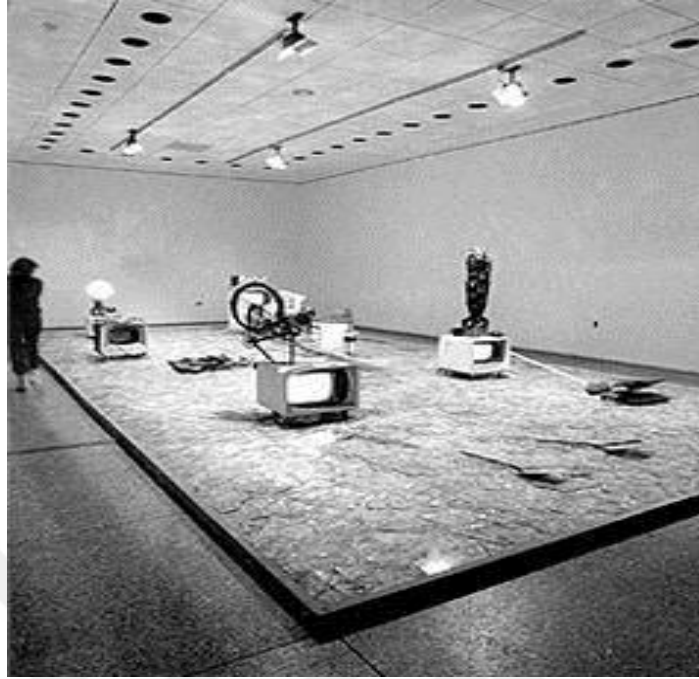


Resim 75 Wolf Vostell, TV Burying (TV gömme), 1963. (Kaynak: <http://www.medienkunstnetz.de/works/tv-burying/> erişim:04.03.2020)



Resim 76 Wolf Vostell, TV Burying (TV gömme), 1963. (Kaynak: <http://www.medienkunstnetz.de/works/tv-burying/images/2/> erişim:04.03.2020)

Zemini cam kırıklarıyla kapladığı ve Vietnam Savaşına göndermede bulunduğu çalışması ‘Electronic Dé-coll/age, Happening Room’ 1968, asamblaj tekniğinden faydalandığı, nesnelerin cam kaplı zemin üzerinde hareket etmesine yardımcı olan elektromotorlarla donatılmış 6 TV setinden oluşmaktadır. İzleyici odada hareket ettikçe, sensörler devreye girmiştir. Vostell'in, önceki eserlerini gösteren slaytlar da ara ara duvarlara yansıtılmıştır. Vostell'e göre, çalışmanın bulunduğu odada çok katmanlı karışık katmanlar ve mobil kolajlar oluşmaktadır.



Resim 77 Wolf Vostell, “Electronic Dé-coll/age, Happening Room”(Elektronik Dekorasyon / Yaş, Toplantı Odası), 1968, (orak, çapa, bozuk tv.ler, elektronik malzemeler).
(kaynak:<http://www.medienkunstnetz.de/works/elektronische-decollage/images/1/> erişim:23.04.2020)



Resim 78 Wolf Vostell, “Electronic Dé-coll/age, Happening Room”(Elektronik Dekorasyon / Yaş, Toplantı Odası), 1982, (orak, çapa, bozuk tv.ler, elektronik malzemeler), Staatliche Museen zu Berlin.
(kaynak: <https://www.flickr.com/photos/301202/8912075901/lightbox/> erişim:23.04.2020)

3.1.6. Arte Povera (Yoksul Sanat) ve Asamblaj

“İtalyan sanat eleştirmeni Germano Celant, yetmişli yılların başında Arte Povera (“Yoksul Sanat”) kavramını ortaya attığında, amacı toprak, keçe, teneke gibi “değersiz” gereçlerin sanat alanında kullanılmasını destekleyerek, sanat eserini “koleksiyonu yapılabilir” bir ürün sayan geleneksel sanat anlayışından kaçınılmasını sağlamak, böylece de sanat dünyasının giderek ticarileşmesinin bir ölçüde önüne geçmektir. Ancak Celant’ın 1970 yılında, Turin’deki “Museo Civico”da düzenlediği “Arte Povera” sergisinin ve bu sergiye katılan sanatçıların bir amaçları daha vardı: Sözü edilen “değersiz” nesnelerin şiirsel bütünlüğünü ve sanatsal düzlemdeki anlatım güçlerini göstermek. Sıradan ve “ucuz” nesneleri sanatın gereğine dönüştürmeye yönelik bu girişim, (...) gereç seçimi bağlamında o zamana değin görülmedik ölçüde bir zenginliğe kavuşuyordu” (Cemal, 2015, s. 32).

Akım sanatta klasik estetiği yıkma amacı güden, biçim karşıtı ve özgürlükçü birçok Amerikan akımıyla aynı düşünceyi paylaşan İtalyan sanat akımıdır. İlk olarak İtalya’da 1967 yılında sanat eleştirmeni Germano Celant tarafından yoksul sanat olarak adlandırılmıştır. “Arte Povera”yla ilgili ilk yazısında, “Hayvanlar, sebzeler ve minareller sanat dünyasındaki yerini almaktadır” diyen Germano Celant, izleyiciyi bu tür malzemelerin geçirdiği fiziksel, kimyasal ya da biyolojik süreçleri izlemeye çağırır, sanatçıları da gündelik malzemeyi dönüştüren birer simyacıya benzetmiştir” (Antmen, 2013, s. 213).

“Hayvanlar, bitkiler ve mineraller sanat dünyasında rol alır. Sanatçı onların fiziksel, kimyasal ve biyolojik imkanlarına bağlanır ve yeniden dünyadaki şeylerden bir şeyler yapma ihtiyacını, sadece canlı varlık olarak değil, büyü ve muhteşem işlerin üreticisi olarak da hissetmeye başlar. Sanatçı-simyacı canlı ve nebati maddeyi büyü şeylere dönüştürür, şeylerin kökünü keşfetmeye çalışır, böylece onları yeniden bulmaya ve övmeye çabalar. Fakat onun eserinin kapsamında, doğanın bir tasviri ya da temsili için, en basit maddi ve doğal öğelerin (bakır, çinko, toprak, su, nehir, kara, kar, ateş, çimen, hava, taş, elektrik, uranyum, gök, ağırlık, yerçekimi, yükseklik, büyüme vb.) kullanımı yoktur. Bunun yerine onun ilgisini çeken şey keşif, ortaya çıkarma, doğal öğelerin büyü ve muhteşem değerinin canlandırılmasıdır. Basit yapısı olan bir organizma gibi, sanatçı kendisini ortamlara karıştırır, kendisini gizler, şeylere açık kapısını genişletir” (Harrison ve Wood, 2016, s. 945).

Yalın maddeye duydukları coşkuyla, çoğu zaman doğayı da sanata katarak çalışmalar yapan, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Giuseppe Michelangelo, Pistoletto Penone, Gilberto Zorio, Marisa Merz, Mario Merz, Jannis Kounellis, Paolo

Calzolari, Gilberto Zorio, Pino Pascali gibi sanatçılar, Arte Povera sanatçıları olarak adlandırılmıştır. Atık malzemeler, kırık cam parçaları, metaller, bakır teller, toprak, su, kömür, çalı çırpı, ağaç yaprakları ve kütükler gibi doğal malzemeler ayrıca canlı hayvanlar ile ayna, gazete, neon ışık, naylon, plastik gibi endüstriyel ve sıradan malzemeler, bu sanatçıların galeri mekânında üstelik birçoğunu birlikte kullandıkları malzemeleri oluşturmuştur. Fuluxus'da olduğu gibi, kullanılan malzemenin süreç içerisindeki değişimi, Minimal ve Kavramsal sanatta olduğu gibi izleyicinin deneyimlemesi adına gözler önüne serilmiştir. Resim, heykel, enstalasyon gibi birbirinden farklı sanatsal ifade biçimleri arasında ayırım yapmamış, sanat eserinin ticari değerini belirleyen, sanat eserinin ulaşılmaz değerini yücelten anlayışa karşı, geçmişle bugünü birleştiren çalışmalarını oluştururken, asamblaj tekniğinden sıklıkla faydalanmıştır.

“Pistoletto, 1964’ten başlayarak farklı malzeme ve anlatım biçimleri deneyerek Giulio Paolini gibi antik heykellerin alçı kopyalarından yararlandı. Sanatçının 1967 yılında “Paçavralar içinde Venüs” adlı çalışması değerli ile değersiz, tarihsel ile günceli bir araya getirerek ironik yaklaşımlar sergileyen Art Povera sanatının tipik bir örneğidir. Tarihsel süreçlerini düşündüren “Paçavralar içinde Venüs “ bir yandan İtalya’nın zengin sanatsal mirası altında ezilen çağdaş sanatçının çıkmazını akla getirir. Tarihsel yapıtların meşrutiyet kazanması süreçlerini irdeleyen Pistoletto, resmin beşiği olan bir ülkede çağdaş sanatla bir jest oluşturur. Sanatçı resmin nasıl meşrutiyet kazandığını göstermeye çalışır bizlere. Bir zamanlar hayranlık uyandıran Venüs, yüzü duvara dönük paçavralar içerisinde. O artık geçmiş bir estetik, bir kalıntı olarak karşımıza çıkar” (Ateş, 2014).



Resim 79 Michelangelo Pistoletto, Venere degli Stracci (Paçavraların Venüs’ü), 1967, (Beton, emaye, paçavralar), Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT. (Kaynak: <http://14b.iksv.org/mobile/works.asp?id=63> erişim:04.03.2020)

Pistoletto'nun sanatın meta değerini sorguladığı, farklı mekânlarda sergilendiğinde bir önceki sergilemenin yığıntısından farklı bir forma dönüşen birleştirmesinde; günlük hayatta kullanılan çok renkli, estetik değeri olmayan, geleneksel sanatın kabul etmediği malzeme ve yöntemlerle birlikte, tek renkli ve estetik değeri olan Venüs heykelinin, yani hareketli ve durgun görüntünün birlikte aktarılması söz konusudur.

Mario Merz'in, cam, ayna, boru, dal, kauçuk, kil ve mengene ile oluşturduğu 'Düşsel Şehir' ve cam, demir, çelik, metal ve ahşap kullandığı 'Rotterdam'ın Merceği' asamblajları, camdan ya da kerpiçten, kuru dalları kullanarak yaptığı büyük Eskimo kulübeleri; Giuseppe Penone' un kuru dal ve ağaç kabukları ya da bronz dökümünü yaptığı, içi altın renkli kaplanan ağaç kütükleri ile birleştirdiği kuru dalları, birçoğu doğal malzemeye dayalı yoksul sanatın, asamblaj tekniğinde verilen en bilinen örneklerindendir. Taş, toprakla kurgulanan bu gibi çalışmalar, insanın sığınma gibi doğa ile bağıntılı gereksinimlerini yansıtmak adına oluşturulmuş ve kullanılan elektrik ile neon ışıklarla da açığa çıkan enerji simgelenmek istenmiştir.



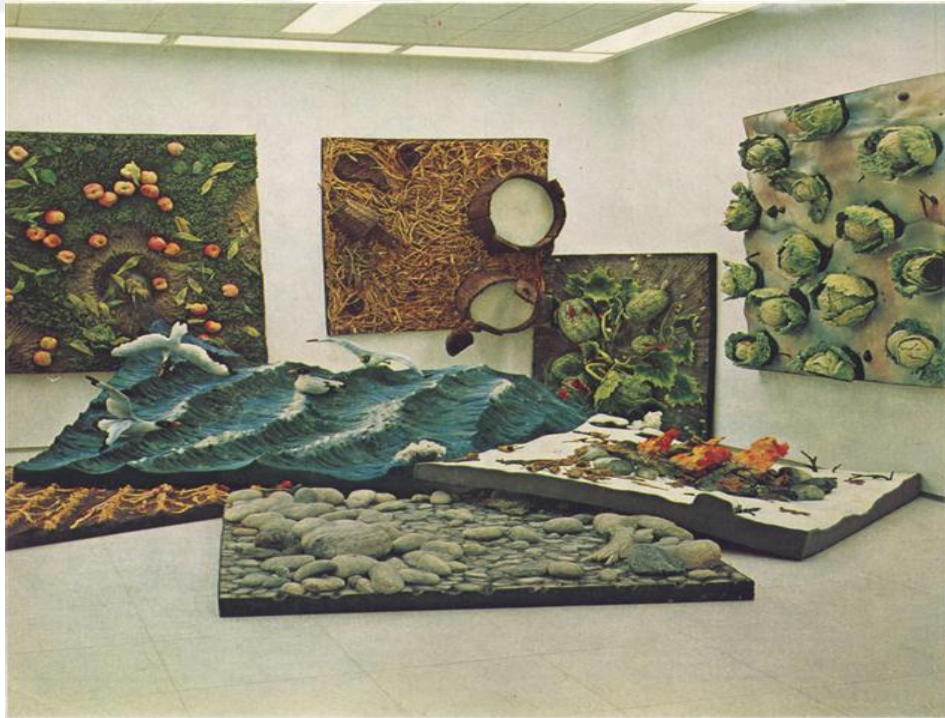
Resim 80 Mario Merz, Igloo with tree (Eskimo ağacı), (1968 - 1969), Museum of Cycladic Art, Athens
(Kaynak: <https://curiator.com/art/mario-merz/igloo-with-tree> erişim:04.03.2020)

Çalışmalarında yün, renkli kürkler, tüyler ve saman gibi malzemelerle asamblajlar gerçekleştiren Pino Pascalli'nin 'Cavaletto'su 1968, saman, ahşap, halat ve ip ile birleştirilmiş; Piero Gilardi'nin 'Doğa-Halılar'ı 1967 ise zemine konumlandırılmış

bir plakanın üzerinde, toprak, dal ve yaprakların oluşturduğu kompozisyonlar şeklinde sergilenmiştir.



Resim 81 Pino Pascali, Cavaletto, 1968, (Ahşap, demir, saman, demir, rafya), Fondamenta delle Zattere Venedik, İtalya. (Kaynak:<https://www.e-flux.com/announcements/269490/pino-pascalifrom-image-to-shape/> erişim:05.03.2020)



Resim 82 Piero Gilardi, Nature-Carpets (Doğa-Halılar), 1967, Collezione Fondazione Gilardi, Roma. (Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/piero-gilardi/nature-carpets-1967> erişim:05.03.2020)

Arte Povera'nın malzeme çeşitliliği ve kullanılan malzemenin yapısı ile aslında doğal malzemelerin ve tarihsel değeri olan eserlerin maruz kaldıkları değişimle, benimsenip benimsenmeme süreçleri de incelemiştir.

3.1.7. Video Sanatı ve Asamblaj

Video Sanatı 1960'ların sonunda, televizyon, medya ve medya toplumuna tepki olarak ortaya çıkmış, 1970'li yıllara kadar en etkili zamanlarını yaşamıştır. Hareketli imgelere dayanan, görüntü veya ses verileri kullanarak oluşturulan, ilk çıktığı tarihte analog videokasetleri ile çoğaltılıp, saklanabilen ve teknolojinin ilerlemesi ile yaygınlaşan bu uygulamanın, Fluxus hareketine bağlı olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Fluxus'un yaşandığı dönemde sanatçılar, daha geniş kitlelere etkinliklerini ve performanslarını ulaştırmakta zorlanmıştır. Bu bağlamda kullanılan kamera, bu sorunu büyük ölçüde gidermiştir. Görüntü araçları ile Video Sanatı, bazen bir performansın yada eyleme dayalı sanatsal işlerin bir alt türü, canlı bir belleği olarak tanık, bazen biçimsel olarak görüntülerin değişimini sağlayan bir araç ve bazen de birden fazla televizyon aygıtıyla farklı araçların asamblaj tekniğinde birleştirildiği, enstalasyon çalışmalarına sahne olmuştur.

“(…) kaydedilen görüntüyü anında oynatma olanağı sunması video sanatının doğmasına neden oldu. Video sanatçıları hareketli görüntü ve ses gibi sinematografik formlarla oynadıkları yapıtlarında sık sık popüler film, video ve televizyon kültürünü eleştirdiler. Herhangi bir kısıtlamanın olmadığı video sanatıyla istenen uzunlukta, aktörsüz, sessiz ve kurgusuz çekimler yapılabilirdi. Bu çalışmalar aynı zamanda bir enstalasyonun parçası da olabiliyordu” (Farthing, 2012, s. 528).

Nam June Paik, Vito Acconci, Paul McCarthy, Rebecca Horn, Bill Viola, Pipolotti Rist, Michael Bielicky, Gary Hill, Valie Export, Peter Weibel, Juan Downey Bruce Nauman vb. sanatçılar, görüntü ve ses verilerinden faydalanan Video Art sanatçılarıdır. Fluxus akımında da adı geçen birçok sanatçı sonrasında çalışmalarını videoyla zenginleştirmiştir.

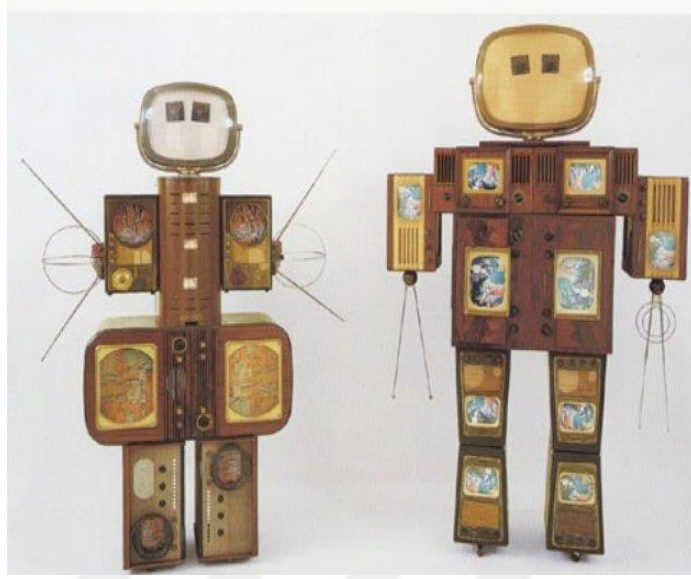
Sanat ortamına farklı bir anlayış getiren bu kavram için, “Video sanatçılarından biri olan Nam June Paik “Video Sanatı doğayı taklit eder. Ancak bu taklit doğayı görme

yeteneğine veya doğa malzemesine dayanmaz, tersine doğanın içsel zamanının yapısına dayanır...” gözlemini yapar” (Baker, 2014, s. 66). Dönemin, televizyonda video görüntülerini içselleştirerek, algıyı ve bilinci değiştirmeye çalışan sanatçılarından farklı olarak Paik videoyu, televizyonu değiştirmek ve başkalaştırmak için kullanmıştır. Videoyu farklı nesnelerle birleştirip gerçek anlamını değiştirmiş, elektronik imgeleri kullanarak, zaman boyutunun başka hiçbir şeyi çağrıştırmayacak biçimde algılanmasına neden olmuştur.

“...Paik, video ve heykel sanatının bileşenlerini (monitör, video kaydedici ve bu iletişimi gerçekleştiren kabloları) bir arada kullanarak kavramsal açıdan sanat ve teknoloji; duygusal açıdan dokunsal ve görsel olan arasındaki sınırlarda salınmaktadır. Bu yaklaşımıyla heykel formlarına ve yerleştirme sanatının biçimsel özelliklerine katkılarda bulunmuştur. Monitörleri bu bağlamda ele alması video ve heykelin birleştirilmesiyle video-heykel türünün çıkışını gösterirken, kitlesel bir üretim olarak “eğlence ya da gösterimsel” amaçlı monitör ya da televizyonun sanatsal bağlam içerisine alınışını da kapsar” (Arapoğlu ve Yavuz, 2016, s. 58).

İlk olarak gerçekleştirdiği performans ve enstalasyon çalışmaları ile video sanatının babası olarak nitelendirilen Paik, video teknolojisini heykelsi formlara taşımış, asamblaj tekniğini farklı bir biçimde uygulamıştır.

“Bu bağlamda sanatçı yaratımında videoyu kimi zaman enstalasyonlarına taşımış, kimi zaman görüntüye mıknaatısla müdahale ettiği monitörleri üst üste ya da yan yana getirerek heykelsi yapılar oluşturmuştur. Sanatçının Robot Ailesi serisi, bu türden işler olup Fluxus hareketinin çoğulcu materyallerle gerçekleştirdiği sanatsal yönelime çok uygun düşen çalışmalardır. Paik, monitörlerle yarattığı heykellerine, görsel ve fonetik özellikler de katarak farklı disiplinlerin iç içe geçtiği çoklu bir sunuma gitmiştir. Böylece video teknolojisinin iki boyutlu görsel yapısına heykelin üçboyutlu fiziksel yapısını katmış, monitörlerdeki iki boyutlu görüntüden faydalandığı gibi monitörlerin yerleştirildiği yeni biçimlerin etkili anlatımından da yararlanmışır” (Görenek Beyaz, 2016, s. 9).



Resim 83 Nam June Paik, Family of Robot (Robot Ailesi), 1986, (video, tv, anten, kablo)
Kaynak: https://www.artspace.com/magazine/art_101/close_look/close-look-nam-june-paik-52522 erişim:05.03.2020)

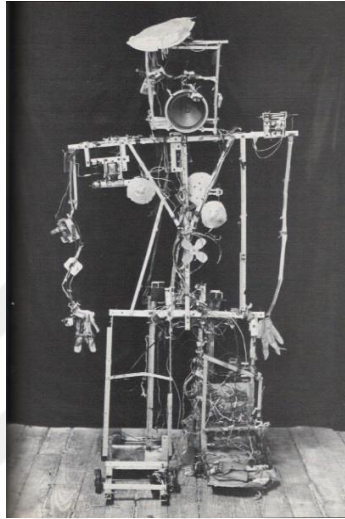
Paik, 'Robot Ailesi (Family of Robot)' serisinden sonra, 'Contact for price' 1998, 'Merce' 1987 ve 'Catherine the Great (Büyük Catherine)' 1993 adında asamblaj tekniğinde ve figüratif tarzda video heykel çalışmaları yapmayı sürdürmüştür



Resim 84 Nam June Paik, King of Jank-Soo (Jang-Soo Kralı), 1998, (video, tv, kablo, ahşap heykel), 73 × 51 × 40 cm, Galerie Bhak, Seul. (Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/nam-june-paik-king-of-jang-soo> erişim:08.03.2020)

'Robot K-456' 1964 adlı asamblajı, elektronik parçalar, çelik, alüminyum, kumaş, teller, köpük malzemesi, tekerlek, kayıt cihazı ve hoparlörlerden oluşturduğu ucuz

ve tek başına bir işlevi olmayan parçaların, teknolojiye bağlı estetik formlara dönüştürüldüğü çalışmasıdır. Paik'in radyo kontrollü oluşturulan bu çalışması, sokak performansları için tasarlanmış olsa da performansa dayalı farklı projelerde de kullanılmıştır.



Resim 85 Nam June Paik, Robot K-456, 1964, asamblaj, Hauser ve Wirth özel koleksiyonu, Zürih. (Kaynak: <http://cyberneticzoo.com/robots-in-art/1964-robot-k-456-nam-june-paik-korean-shuya-abe-japanese/> erişim:08.03.2020)



Resim 86 Nam June Paik, Robot K-456, 1964, asamblaj, Zürih. (Kaynak: <http://cyberneticzoo.com/robots-in-art/1964-robot-k-456-nam-june-paik-korean-shuya-abe-japanese/> erişim:08.03.2020)

‘TV Buda’ 1974, Paik’in en tanınmış eserlerinden biridir. Eser bir Buda heykeli, bir monitör ve kameranın birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Çalışmada tarihsel ve modern, doğu ve batı yan yana getirilmiş, teknolojinin getirdiği bazı temel sorunlara dikkat çekmek istenmiştir. Heykelin hareketsiz yapısı ile medyanın hızını yansıttığı çalışmada, televizyon ve televizyon izleyicisi arasındaki ilişki taklit edilmiştir. İzleyici olarak temsil edilen pirinç döküm Buda heykeli televizyon monitörünün karşısına konumlandırılmış, ekranın arkasında bulunan video kamera ise heykeli kaydedip, aynı zamanda da görüntüyü monitöre yansıtmıştır. Buda öğretisinde, kurtuluş kişinin kendi içerisinde ve Buda kendi içerisine bakarak acıdan kurtulmayı başarmıştır. Modern birey ise televizyon sayesinde dışarıyla ilgilenip, kendi sorunlarını unutmuştur.



Resim 87 Nam June Paik, TV Buddha, 1974, (tv monitörü, kapalı devre kamera, kaide, heykel, ışık), Museo Madre, Napoli. (Kaynak:<http://blackburnarthistory.blogspot.com/2014/09/nam-june-paik-tv-buddha-1974.html> erişim:10.03.2020)

Bir başka Video Art sanatçısı Michael Bielicky, ‘The Name (Ad)’1990 çalışmasında spiral biçimini verdiği metal çubuğu, yedi adet siyah beyaz televizyonla birleştirmiş, spiralin sonundaki zemine iliştiirdiği siyah küreyi, metale iliştirilen siyah beyaz televizyonlara yayın ileten, yayın sistemi ile donatmıştır. Yine aynı tarihte oluşturduğu video heykeli ‘Sefirot Tree (Sefirot Ağacı)’1990 assemblajı, uzaya yayılıyor hissini aktarmaktadır. Çalışmada çelik metal çubuklar, on adet siyah beyaz televizyon ve televizyon antenleri ile bir televizyon vericisi birleştirilmiştir.



Resim 88 Michael Bielicky, The Name (Ad)1990, (siyah küre, çelik çerçeve, CRT'ler, verici), 400x200x250 cm, Prag Ulusal Galerisi. (Kaynak: <http://www.bielicky.net/projects/name-1990> erişim:10.03.2020)

Video Sanatı'nda yer alan sanatçılarından Shigeko Kubota'nın çalışmaları ise yalnızca video heykellerden oluşmaktadır. İlk çalışmalarında adı Fluxus sanat akımıyla anılan, Duchamp'ın sanat fikirlerinden oldukça etkilenen sanatçı, sonrasında videoyla doğal ve günlük nesneleri birleştirerek assemblaj tekniğinde çalışmalar yapmaya devam etmiştir.



Resim 89 Shigeko Kubota, Berlin Diary: Thanks to My Ancestors(Berlin Günlüğü: Atalarıma Teşekkürler), 1981,(televizyon, ip, kâğıt), 23 x 20,2 x 28 cm, Berlin.
(kaynak:<https://www.mutualart.com/Artwork/Berlin-Diary--Thanks-to-My-Ancestors/1C578340F73A8D36> erişim:20.03.2020)

Teknolojideki gelişmeleri kullanan video sanatçıları elde ettikleri olanakları çalışmalarına yansıtmış, televizyon aygıtını kendi bağlamından çıkartıp, asamblaj tekniği ile enstalasyon çalışmalarında kullanmış; mekân, izleyici ve nesneyi birbirleriyle ilişkilendirmeyi başarmışlardır. “...felsefi açıdan, her türlü iletişim aracının kendine özgü bir ‘zaman’ı, bir ‘uzam’ı ve izleyicisiyle kurulan bir ilişkisi vardır ve televizyonunda olduğunu söylemek hiç de yenilik sayılmaz” (Eco, 2001, s. 140).

Video Art sanatçıları, kalıplaşmış televizyon görüntüsünü yıkarak, esere değer biçme tanımını tekrar tartışmaya açmayı başarmışlardır. Tarih boyunca gerçek sanatın ne olduğu, sanatsal biçimin tanımına dair tartışmalar sürmüştür, ortaya çıkan tanımlamalara zaman içinde farklı görüşler eklenmiş ve yeni tanımlamalar oluşturulmuştur. Bugün sanat eserinin ne olduğu, neyin sanat eseri olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı, sanatsal biçimde güzeli neyin belirleyeceği, eserin değer yargısını belirlemede neyin dikkate alınacağı hala tartışma konusudur. “Buna göre, sanatsal bir biçimin güzel olabilmesi için çok iyi düzenlenmiş, yüksek düzeyde örgütlenmiş, ideal biçimde yapılandırılmış, sessel, renksel, plastik, sözsel bir kurulma olması gerekir” (Kagan, 1993, s. 290). Bu gibi, Modernizmle başlayan sanat yapıtının varlığı ve oluşumuyla ilgili tüm tanımlamalarda 1960’lardan itibaren kırılmalar yaşanmıştır. Özellikle 1960’lardan sonra ucuzluğu ve

küçüklüğü ile video sanatı, teknolojik malzeme ve mekânsal düzenlemelerin bir arada kullanılarak, üretilen elektronik eserin sanat mı yoksa sıradan bir iş mi olduğu ve bu oluşturulan düzenlemeye nasıl değer biçileceği yönünde çıkan tartışmalara neden olan bir üretim biçimine sahip olmuştur. “(...) sanat eserlerinin gerçekte ne olduğuna yönelik tartışmalar başladı. Bunu sanatta (...) yeni medya olanaklarını keşfeden geçici performans parçaları şeklinde görüyoruz. Bu tür sanat eserleri bizi sanatın neden yapıldığı ve ne yapması gerektiğine dair beklentilerimiz hakkında düşünmeye teşvik ediyor” (Arnold, 2019, s. 31).

Teknolojinin yeni üretim biçimlerinin yolunu açıp, toplumda yaygınlaşarak gelişimini sürdürüyor olması, yeni sanat yaratımlarında da beraberinde çokça yeni medya ve teknoloji ürününden faydalanılacağına işaretidir. Video tıpkı enstalasyon, eylem, beden, performans sanatsal yaklaşımlarında olduğu gibi, modernist sanat anlayışı dışında varlığını oluşturmuş ve günümüzde de asamblaj gibi tekniklerle, çalışmanın bir parçası olarak kullanımını sürdürmeye devam etmektedir.

SONUÇ

Bu araştırmada, tarih öncesi çağlarda rastlantısal olarak bir araya getirilen, 20. yüzyılın başlarından günümüze kadar heykelde bir sanat tekniği olarak kullanılarak, maddesel açıdan değersiz ancak bir araya getirildiğinde o sanat eserinin öğelerini oluşturan nesneler için tanımlanan asamblaj tekniği incelenmiştir. Geçmişe dair anlamlandırılan nesneler asamblaj ile kendi dönemine sıkışıp kalmaz, bu günün değerlendirilmesinde yeniden yorumlanır.

Heykel sanatında çağlar boyunca birçok yenilik ve gelişme yaşamış, farklı teknikler kullanılmıştır. Özellikle 20. yüzyıl toplumsal, ekonomik, kültürel ve sanatsal bakımdan birçok yeniliğin yaşandığı dönem olmuştur. Çağın başında yaşanan kırılma, sanatsal faaliyetler için çok önemli bir gelişmedir. Bu yüzyılla birlikte birbiri ardına gerçekleşen her sanatsal hareket birbirini reddetmiş, desteklemiş ya da tamamlamış, yaşanan çoğu teknolojik ve bilimsel gelişme, bu değişimlere zemin hazırlamıştır. Sanatçı

bu gelişmeleri sağlayan faktörlerle sıkı bir ilişki ve ileti içerisinde olmuş, özellikle heykel çalışmalarında, malzeme temininde bunlardan oldukça faydalanmıştır.

Canlı cansız, birçok doğal ya da endüstriyel malzeme ve nesnenin birleştirilmesiyle oluşturulan asamblaj, ilk Kübizm ile başlamış ve ardından gelen tüm akımlara örnek teşkil etmiştir. Günlük hayata ve sanata, endüstrileşme ile birlikte yansıyan malzeme çeşitliliği, üç boyutlu formlarda geleneksel malzeme kullanımının dışına çıkılarak, nispeten daha kolay ulaşılan ve ucuz olan malzeme ve nesnelerle eserler oluşturulmasını sağlamıştır. Duchamp, hiçbir müdahalede bulunmadan bir pisuvarı sanat eseri olarak sunmuş, Tatlin mekânı da işin içine katarak tasarladığı asamblajını sergilemiş ve bu gibi değişen malzeme ve sergileme biçimiyle çalışmalar üretilmeye devam etmiştir. Farklı nesnelerin bir arada kullanım tekniği aynı zamanda sanatçıyı özgürleştiren uygulamalar arasındadır. Özellikle sıradan diye tabir edilen nesneler ile oluşturulan asamblaj çalışmaları ile birlikte özgürlüğü eline alan sanatçı, sanat eserinin sosyal tabakaya ait insana ulaşan bir eyleme dönüşmesini sağlamıştır. Bu eylemin kazandırdıklarıyla, eserin kavramsal yönünü izleyiciye sunmuştur. Bu bağlamda her akımda gerçekleşen sanatsal çalışmalar incelendiğinde, asamblaj tekniğinin disiplinler arası bir teknik olarak sıklıkla tercih edildiği ve uygulandığı görülmektedir.

Sonuç olarak sanat, hiçbir dönemde sabit kalmamış, sürekli bir devinim içerisinde gelişmiştir. 20.yüzyıl ile birlikte yaşanan toplumsal modernleşme ve bununla bağlantılı olarak sanatta teknik ve anlamların değişmesi ve dönüşmesi süreci, sürekli hale gelmiştir. Sanatçılar ise modern hayatın getirdiği kavramlardan esinlenmiş, bunu çalışmalarına farklı teknik ve uygulamaları kullanarak yansıtmışlardır. Bu yansımalarından biri olan asamblaj tekniği, Kübizmden Video Sanata oradan günümüze kadar malzeme çeşitliliği ve kavramsal düşünceyi aktarması açısından, heykel sanatında sanatçılar adına bir devinim yaratmıştır. Günümüzde, farklı sanatsal anlayışlarda da bu devinimin sürdürüldüğü görülmektedir.

Kaynakça

- Akçay, A. A. (2016, Mart). Dışavurumdan Yapısalcılığa Merz Yapısı. *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi*(6).
- Antmen, A. (2013). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (5. b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnold, D. (2019). *Sanat Hakkında Kısa Bir Kitap*. (G. Atalay, Çev.) İstanbul: Hayalperest.
- Atal, T. M. (2008). *Günümüz Sanat Formu Olarak Video Art*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Resim Bölümü. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Avcı, S. (2003). *Heykel ve Renk*. Resim Anasanat Dalı. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Azizov, V. (2017). *Tiyatroda Maske Kullanımı: İstanbul Devlet Tiyatrosu Prodüksiyonlarında Son 10 Yılın Örnekleri*. Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü.
- Baker, U. (2014). *Kanaatlerden İmajlara/Duygular Sosyolojisine Doğru* (3. b.). (H. K. Abuşoğlu, Çev.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baran, D. (2013). *Heykelde Hazır Nesne Algısı Ve Dönüştürme Üzerine Uygulamalı Araştırmalar Ve Bir Sergi*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Heykel Anasanat Dalı. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu* (6. b.). (H. Deliceçaylı, & F. Keskin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (1999). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. (Y. Salman, & M. Gürsoy Sökmen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları* (2. b.). İstanbul: Ara Yayıncılık.

- Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. (Y. Seber Kafa, A. Günebakanlı, & A. Güngör, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Brion, M. (1980). Cezanne. *Empresyonistler*. içinde istanbul: başkan.
- C.Danto, A. (2014). *Sanat Nedir*. (Z. Baransel , Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Cabanne, P. (1982). *Kübizm*. (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Cemal, A. (2015). *Sanat Üzerine Denemeler* (3. b.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Cumming, R. (2008). *Sanat*. (A. Işın önl, & A. Çetinkaya, Çev.) İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Çakır, M. (2015). *Sanatta Eleştirelilik*. İstanbul: Doğu Kitabevi Yayınları.
- Çimen, T. (2017). *Endüstriyel Atıkların Plastik Çözümlemeleri*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Danto, A. C. (2013). *Sanat Nedir*. (Z. Baransel, Dü.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt-Deneme*. (P. Savaş, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Erden, E. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ergür, G. (1992). *Heykel Olarak Totem*. Heykel Bölümü. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Ergür, G. (1995). *Çağdaş Sanatta İkelcilik*. Heykel Anasanat Dalı. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Farago , F. (2017). *Sanat* (3. b.). (Ö. Doğan, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Aldoğan, & F. Candil Çulcu, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (S. Atay, & G. E. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Gay, P. (2017). *Modernizm Sapkınlığının Mucizesi/Baudelaire'den Beckett'e ve Ötesine*. (S. Erduman, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Görenek Beyaz, G. (2016, Ocak 29). Nam June Paik ve Onun Tabula Rasa'sı: Video. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 8(1), 9.
- Grzymkowski, E. (2017). *Sanat 101*. (O. Düz, Çev.) İstanbul: Say Yayıncılık.
- Güllülü, S. (1994). *Sanat ve Toplum*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi/Fen Edebiyat Fakültesi/Sosyoloji Bölümü .
- Harrison, C., & Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram / 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (2. b.). (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Hilâv, S., Ertem, E., & Kutlar, O. (1962). *Gerçeküstücülük* (1. b.). İstanbul: De Yayınevi.
- Hodge, S. (2018). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri* (7. b.). (E. Gözgülü, Çev.) İstanbul: Domingo Yayıncılık.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük*. (S. K. Angı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Hotge, S. (2018). *Sanatın Kısa Öyküsü* (2. b.). (D. Öztok, Çev.) İstanbul: Hep Kitap.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel Ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hünler, H. (1998). *Estetik'in Kısa Tarihi / Modern Kültür ve Sanat Üzerine Felsefî Bir Araştırma*. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- İletir, N. (2018, Mart 25). *Popüler Kültürün Reklamcılığa Etkilerinin Tv Sektöründe İncelenmesi*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı. İstanbul: Haliç Üniversitesi.

- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (1991). *SANATTA DEVRİM- Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru* (2. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri* (2. b.). (A. Çalışlar, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Karacan, N. (2013, Haziran 4). “ Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu. *Anadolu Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 27.
- Kınay, C. (1993, Mart 30). *Sanat Tarihi/Rönesans'tan Yüzyılımıza-Geleneksel'den Modern'e*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kolektif. (2017). *Sanat Kitabı*. (A. Fethi, Çev.) İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu* (3. b.). (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lazarato, M. (2017). *Marchel Duchamp ve İşin Reddi*. (S. Çalıcı, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (2. b.). (C. Çapan, & S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özayten, N. (1992). Batı'da Objel Sanatı / Kavramsal Sanat /Post - Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü/Sanat Tarihi Anabilim Dalı. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Passeron, R. (1990). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi* (2. b.). (S. Tansuğ, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Read, H. (2017). *Sanatın Anlamı*. (N. Asgari, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Savaş, D. (1988). Modern Heykel ve Teknoloji. H. Ü. Fakültesi içinde, *Çağdaş Teknoloji ve Sanat* (s. 170). Ankara: Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları-8.
- Şevki, A. (2009). *Edebiyat ve Yorum* (1. b.). Ankara: Havuz Yayınları.

- Tıgın, Y. (2014). *Sanat-Hayat bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması*. Hacettepe Üniversitesi, Heykel Bölümü. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Toptaş, R. (2017, Ağustos). Türkiye'de Pop Sanat ve Resim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(51), 433-444.
- Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü* (3. b.). Ankara: Toplum Yayınevi.
- Turani, A. (2017). *Çağdaş Sanat Felsefesi* (12. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uca, O. (2017, Haziran). Modernlikler, Modern Sanat ve Sanatseverlik. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 02(02).
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat* (2. b.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

İnternet Kaynakça

- Arapoğlu, F. ve Yavuz, S. (2016). Bir Sanatsal Biçim Olarak "Arada Olmak" İntermedya Üzerine Çözümlemeler. *Güzel Sanatlar Fakültesi Makale Koleksiyonu*, 58. https://www.academia.edu/42092484/BİR_SANATSAL_BİCİM_OLARAK_ARADA_OLMAK_%C4%B0NTERMEDYA_%C3%9CZER_%C4%B0NE_%C3%87%C3%96Z_%C3%9CMLEMELELER [03 Mart 2020]
- Ateş, S. (2014, Ağustos 14). Pistoletto ve Yoksul Sanat. <https://sanatkaravani.com/pistoletto-ve-yoksul-sanat/> [27 Aralık 2019]
- Baştuğ, B. (2018, Nisan 15). Fluxus ve Fluxus Sanatçılarının Çalışmaları <https://www.besiktas.com.tr/yazarlar/bugurcan-bastug/fluxus-ve-fluxus-sanatcilarinin-calismalari/24> [22 Mart 2020]
- Kavrakoğlu, F. (2014, Nisan 8). Çağdaş Sanata Varış 42 / futurizm 1. kavrakoglu.com: <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-42-futurizm-1/> [20 Nisan 2020]

- Lauf, C. (tarih yok). Joseph Beuys Terremoto <https://www.guggenheim.org/artwork/389> [24 Nisan 2020]
- Pereira, L. (2016, Ocak 14). Joseph Kosuth Art Pieces Which went for 6 Figures at Auctions. <https://www.widewalls.ch/joseph-kosuth-art-auctions/> [25 Aralık 2019]
- Süzen, H. (2018, Aralık). 20. Yüzyıl Sanat Akımları Nedenleri Niçinleri ve Etkileri https://www.researchgate.net/publication/329802526_20_YUZYIL_SANAT_AKIMLARI_NEDENLERI_NICINLERI_VE_ETKILERI_1 [25 Nisan 2020]
- Yılmaz, N. (2010, Mart 4). “Naum Gabo ve Konstrüktivist Sanat” <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=760&bhcp=1> [20 Nisan 2020]
- Yürüç, Ç. (2019, Ocak 20). Modernizm. <https://cloppe.com/post/2405/modernizm> [24 02 2020]

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Makbule Şanlı Yaşa

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 1981

Yabancı Dil: İngilizce

EĞİTİM

Lisans: 2013- 2017, Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

Lise: 1998, İzmir Kız Lisesi

Katıldığı Sergiler ve Yarışmalar

2016- Kültür ve Turizm Bakanlığı ‘73. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’, Ankara

2017- DEÜ ve EÇEV ‘16. Eçev Heykel Sergisi’, İzmir

2017- ‘3 Boyut’ Kişisel Heykel Sergisi, Güzelyalı Kültür Merkezi, İzmir

2017- ‘3. Genç Sanat Günleri’ Karma Sergi, İzmir

2017- DEÜ. GSE. ‘Deneyisel Tasarım Projeleri Sergisi’, İKSEV, İzmir

2018- Bazaart Sanat Sergisi, İstanbul

2018- DEÜ. GSE. ‘3 Boyutlu Biçimlendirme Heykel Sergisi’, İzmir

2018- DEÜ.GSE. ‘Melankoli Sanat Sergisi’, Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi, İzmir

2018- ‘4. Genç Sanat Günleri’, Karma Sergi, İzmir

2019- DEÜ. GSE. ‘Lisansüstü Öğrenci Sergisi’, İzmir-Türk Amerikan Derneği, İzmir