

Rus Avangardında Faktura ve Doku ile İlişkisi*

Factura in the Russian Avant-Garde and its Relationship with Texture

Zelfi Buse Yılmaz, Resim Bölümü, *Yalova Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi*, 0000-0001-8002-1175

Gülderen Görenek, Resim Bölümü, *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, 0000-0002-9561-1925

Özet

20. yüzyılın başlarında, resimde Modern sanat yaklaşımı bağlamında, *Doku* ve *Faktura* terimleri, farklı olsalar da ortak özelliklerinden dolayı zaman zaman birbirleriyle karıştırılabilmektedir. *Doku*, dokunma ve görme duyularına hitap ederek, bilinçaltının evrensel deneyimlerine dayanan bir öğedir ve çevredeki her türlü nesnenin yüzey özelliklerini ifade eder. Sanatta ise, farklı amaçlara yönelik olarak gerçek doku, taklit doku gibi çeşitli doku türleri kullanılmıştır. 20. yüzyılın ilerleyen dönemlerinde, resim sanatına, farklı nesnelerin eklenmesiyle birlikte, sanatçılar gerçek dokuyu eserlerinde kullanmaya başlamışlardır. Gerçek doku, *Faktura* ile en fazla ilişkisel olduğu bulunan doku türüdür. *Faktura*, malzemenin veya nesnenin dokusu ve diğer nitelikleri üzerinden eserin özgünlüğünü belirten önemli bir kavramdır. Bir eserin *Faktura*'sından bahsedilirken malzemenin veya nesnenin dokusu ve tüm diğer nitelikleri önem kazanmaktadır. 1910-1923 yılları arasında Rusya'da ortaya çıkan *Faktura* terimi, zaman içinde değişikliklere uğramış ve terimin anlamı üzerine çeşitli eleştiriler getirilmiştir. Bu çalışmada, *Doku* kavramıyla sanat eserine etki eden dış etkenler ve Nikolai Tarabukin'in görüşleri aracılığıyla, yanılsamalıktan kendine yeten bir nesne oluşturma süreçleri açıklanmıştır. Ardından, *Doku* teriminin etimolojik tanımı, teknik özellikleri ve farklı türleri ele alınmıştır. Bunun yanı sıra, *Faktura* teriminin etimolojik tanımı yapılmış ve Maria Gough'un beş an üzerinden irdelediği *Faktura* terimindeki değişiklikler, Vladimir Tatlin'in malzeme kültürü ve Konstrüktivistlerin terminolojisine yapılan atıflar yardımıyla açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak, Rus avangardında 'Faktura' terimi, bir sanat eserinin sadece tamamlanmış olmasına değil, aynı zamanda eserin üretim sürecini tamamladıktan sonra dahi kendi kendine yeten, bir işlevi üstlenerek bunu sürdüren esere atıfta bulunmak amacıyla kullanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Faktura, doku, taklit doku, gerçek doku, kendine yeten nesne.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Güzel sanatlar, resim.

Abstract

In the early 20th century, within the context of the Modern Art movement in painting, the terms Texture and Factura, though distinct, can occasionally be mistaken for one another due to their shared characteristics. Texture is an element rooted in the universal experiences of the subconscious, appealing to the senses of touch and sight, and it signifies the surface properties of all sorts of objects within the environment. In the realm of art, various textures, such as real texture and imitation texture, are employed for different purposes. As the 20th century progressed, artists introduced diverse objects into the realm of painting, leading to the incorporation of actual texture in their works. Real texture stands as the type of texture most strongly correlated with Factura. Factura is a pivotal concept that communicates the uniqueness of a work through the texture and other attributes of the material or object. When discussing a work's Factura, the texture and all other attributes of the material or object assume significant importance. The term Factura, which emerged in Russia between 1910 and 1923, underwent modifications over time and faced various criticisms regarding its meaning. In this study, the processes of crafting a self-contained object free from illusionism were elucidated through the concept of Texture and the insights of Nikolai Tarabukin, focusing on external influences had affected the artwork. Subsequently, the etymological definition, technical characteristics, and different types of the term Texture were addressed. In addition, the etymological definition of the term Factura was made and the changes in the term Factura, which Maria Gough examines over five moments, were clarified to a certain extent with the help of references to Vladimir Tatlin's material culture and Constructivists' terminology.

As a result, it has been seen that in the Russian avant-garde, the term 'Factura' is used to refer to a work of art that is not only completed, but also continues to assume a self-sufficient function even after the work has completed its production process.

Keywords: Factura, texture, imitation texture, real texture, self contained object.

Academical Disciplines/Fields: Fine Arts, painting.

*Bu araştırma makalesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Resim Tezli Yüksel Lisans Programında yapılan *20. Yüzyıl Resminde Farklı Malzeme Kullanımı Üzeyden Çıkışın Temsilleri* adlı tez çalışmasının bir bölümünden üretilmiştir.

- Sorumlu Yazar:** Zelfi Buse Yılmaz, Resim Bölümü, Yalova Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
- Adres:** Yalova Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü, Yalova
- e-posta:** zelfibuse12@gmail.com
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 14.12.2023
- doi:** 10.17484/yedi.1342474

Geliş tarihi: 13.08.2023 / **Kabul tarihi:** 16.11.2023

1. Giriş

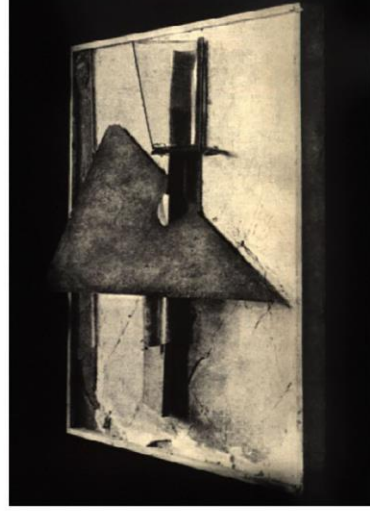
Sanat tarihi bağlamında doku, bir sanat eserinin algılanan yüzey kalitesini veya dokusal hissini ifade etmektedir. Böylelikle hem sanat eserinin gerçek fiziksel özelliğine hem de sanatçının yarattığı doku yanılmasına atıfta bulunmaktadır. *Doku*; derinlik, görsel etki ve duyuşal his ile sanat eserini deneyimlemede önemli bir role sahiptir. Sanatçılar, kullandıkları yüzeye bağlı olarak çeşitli şekillerde doku oluşturabilirler. Resim ve çizim gibi iki boyutlu sanat formlarında, temelde görsel algıyı etkileyen iki ayrı unsur bulunmaktadır: Bunlardan birincisi, resmedilen yüzeyin gerçek dokusu; ikincisi ise resmedilen nesnenin dokusudur.

Bu araştırmada *gerçek doku*, resmedilen nesnenin (fiziksel) yüzey kalitesi, resmedilen yüzey/in kalitesi ve resmederken kullanılan malzemenin yüzey kalitesi olmak üzere temelde üç şeyi ifade etmek için kullanılacaktır. Yüzey kalitesi, yaratılmak istenen etkiye göre tercih edilebilir veya çeşitli astarlama yöntemleri ile istenilen yüzey özelliği elde edilebilir. Düz bir yüzey üzerinde doku yanılması yaratmak için ise fırça darbeleri, tarama, çapraz tarama veya noktalama gibi teknikler kullanılabilir. Aynı şekilde, boya veya vernik gibi kullanılan malzemeler de hedeflenen nesnenin yüzey özelliklerini yansıtacak şekilde düzenlenebilir. Yukarıda bahsedilen bu teknikler vasıtasıyla, resmedilen nesnenin asıl dokusunun sahip olduğu pürüzsüzlük veya düz yüzey gibi özellikleri ya da farklı malzemelerle ilişkili parlaklık gibi niteliklerin görünümünü taklit edebilecek etkiler elde etmek mümkündür.

Heykel gibi üç boyutlu sanat formlarında sanatçılar, farklı yüzey özelliklerine sahip dokuları oluşturmak için malzemeleri manipüle ederek veya istedikleri yüzeye sahip malzemeleri kullanarak oyma, kalıp alma veya montaj gibi yöntemlerle çalışmalarını üretebilirler. Bu süreçte, düzensiz veya düzenli girinti-çukurluklarla oluşan pürüzlü yüzeylerden, cilalı veya cam gibi farklı parlaklık derecelerine sahip pürüzsüz yüzeylere kadar çeşitli doku özellikleri elde edilebilir. Bu nedenle, doku sanatta doğrudan uygulanabilir veya taklit edilebilir bir özelliktir. 20. yüzyılda, iki boyutlu sanat eserlerinde yüzeye boya dışında gerçek dokular da dahil edilmeye başlanmıştır. Bu gelişme, yeni kavramlar ve terimlerin ortaya çıkmasına aynı zamanda bir sanat eserini değerlendirme kriterlerinin çeşitlenmesine neden olmuştur. Bu bağlamda, gerçek dokuların iki boyutlu bir yüzeye uygulanmasıyla resim düzlemi, farklı bir önem kazanmıştır.

Eser üretiminde *gerçek dokunun* kullanımını üç şekilde sınıflandırmak mümkündür: İlk olarak, resimde boyanın gerçek dokusunun plastik bir eleman olarak uygulanması; ikinci olarak, farklı malzemelerin boyaya karıştırılarak veya doğrudan tuvale uygulanması; üçüncü olarak ise iki boyutlu yüzey üzerine sadece gerçek dokuya sahip malzemelerin uygulanması. Bu uygulama biçimleriyle düzlem, yüzey özerkliği, ışık etmeni, plastik elemanların yüzey niteliği, homojen-heterojen malzeme ve melezleşme gibi konular ön plana çıkmaya başlamaktadır.

Resim yüzeyinin önem kazanması ise yanılmacılıktan kurtulma sürecinde başlamıştır. Nikolai Tarabukin Paul Cézanne'a dayandırdığı bu başlangıcı şu şekilde ifade etmiştir: "...düzlemsel biçimlerin kuruluşundaki her türlü yanılma öğesine karşı açıkça sürdürülen bir mücadele söz konusuydu... Ressamın dikkatini tuvalin maddi ve gerçek yapısı üzerinde, yani renk, yüzey, doku ve malzemesinin kendisi üzerinde yoğunlaştırması Cézanne'la başlar" (2015, s. 147). Yanılmacılıktan gerçekçi kuruculuğa doğru ilerleyen süreç, dış etkenlerden bağımsız olarak kendisini ifade eden Rus resminde de ortak bir yönelimde birleşerek kendini göstermiştir. Bu eğilimler arasında Soyut Kübizm, Süprematizm ve Konstrüktivizm gibi akımlar bulunmaktadır. Nikolai Tarabukin bu durumu, çağdaş estetik bilincin, sanat eserinin konusu olan gerçeklik fikrini, biçime aktarmasıyla gelişen *gerçekçilik*, olarak değerlendirmiş ve resmin yüzeyden ayrılmasını şu şekilde ifade etmiştir: "Klasik eserlerde malzeme (boyalar) ve biçim (iki boyutlu tuval düzlemi) kaçınılmaz olarak uzlaşım ve yapaylık yaratır, yani özgünlüğe değil de biçimlerin izdüşümsel niteliğine yol açar. Dolayısıyla ressamın tuval düzleminde kontra-rölyefe geçmesini sanatta gerçekçi biçimler arayışına dayandırmak tamamen mantıksaldır" (2015, s. 148). Bu nedenle, bir sanatçının tuvalin düzleminde yükselerek kontra-rölyef çalışmalarına yönelmesi, gerçekçilik arayışının mantıklı bir uzantısı olarak görülebilir. Ancak, *Selections of materials* (Görsel 1) gibi kontra-rölyef çalışmalarında uzamsal sorun hala çözülememiştir. Bu durumun temel sebepleri şu şekilde sıralanabilir: İlk olarak, İzleyicinin çalışmaya karşıdan bakması ve tuval üzerinde kullanılan kompozisyon ilkelerinin sürdürülmesi. Ayrıca, *Corner counter-relief* (Görsel 2) gibi köşe kontra-rölyeflerde duvarla olan bağlantının koparılması bu sorunu beraberinde getirmiştir. Ancak orta kontra-rölyefler, bu sorundan daha başarılı bir şekilde sıyrılabilmeyi başarmıştır. Tekrar vurgulamak gerekirse, Tarabukin'e (2015) göre düzlemden yükselmenin amacı, özgün malzemenin oluşturulan, üç boyutlu ve kendi başına var olan gerçek bir nesne yaratmaktır.

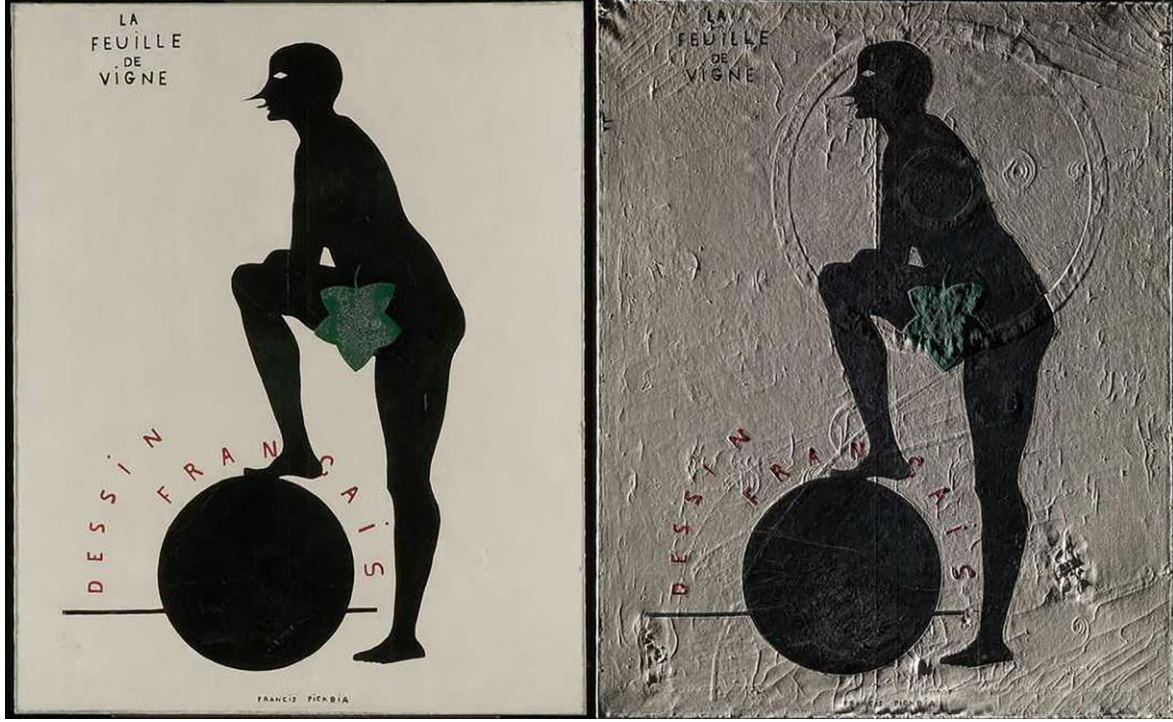


Görsel 1. *Selections of materials*, Vladimir Tatlin, 1914 (Tatlin, 1914).



Görsel 2. *Corner counter-relief*, Vladimir Tatlin, 1914 (Tatlin, 1914).

Işık ise üç uygulama biçiminde sanatçı öngörüsünden bağımsız olmasa bile sanatçı elinden bağımsız dış etken olarak esere müdahale etmektedir. Bu müdahale resmedilen dışında esere ışık-gölge veya parlaklık yönünden etki eder ki; bu da dokunun niteliği olan pürüzlülük ve parlaklık gibi yüzey özelliklerini oluşturur. Francis Picabia'nın *The fig-leaf (incir-yapağı)*¹ (Görsel 3) adlı çalışması hem karşıdan hem de yandan ışık aldığı anda görüntüsünün değişmesi açısından bir örnek olarak gösterilebilir.



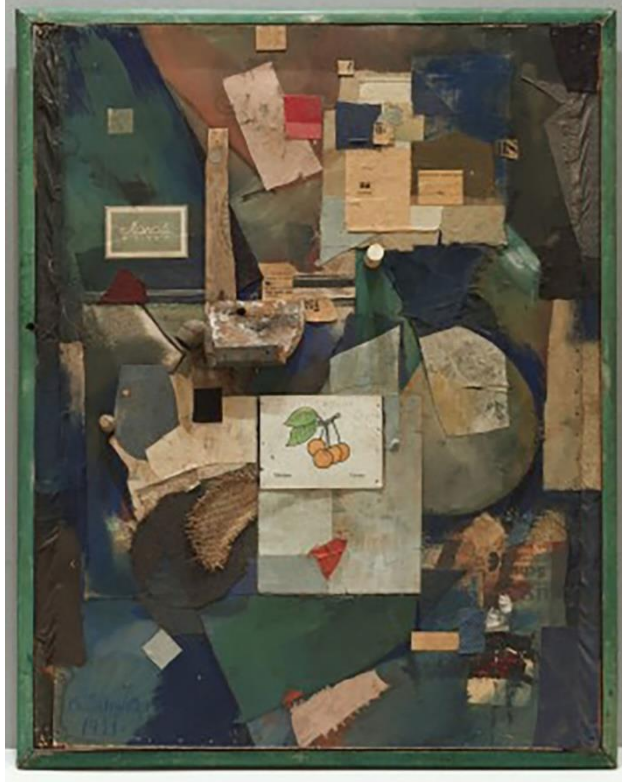
Görsel 3. *The fig-leaf*, Francis Picabia, 1922 (Picabia, 1922).

Plastik elemanların dokusu ise resmedilen nesnelere gerçek dokusunun tuvale yansıtılan yüzey özellikleri ve kullanılan gerçek malzemenin yüzey özellikleri olmak üzere iki açıdan değerlendirilebilmektedir. Eğer bir resimde kullanılan malzemenin türü aynı ise, yani sadece boya kullanılmışsa, bu durumda homojenlik söz konusu olmaktadır (Görsel 6). Ancak boyanın içine farklı malzemeler karıştırılmışsa, bu homojen melezliğe işaret etmektedir (Görsel 7). Eğer boya dışında çeşitli malzemeler de tuvale uygulanmışsa, bu durumda ise heterojen melezlik ortaya çıkmaktadır (Görsel 5). Bu uygulamaların izleyiciye yansıma biçimi, Hüseyin Elmas ve Ali Rıza Kanaç tarafından şu şekilde ifade edilmiştir: “Önceleri izleyicinin tuval yüzeyinde karşılaştığı homojen boya karışımları ve imgeler bütünü tinsel olarak zihinde kolektif bir etki yaratırken; Resim yüzeyinde yabancı maddenin varlığı ayrıştırıcı ve karmaşık izole bir deneyim oluşturmuştur” (2020, s. 32). Yine gerçek dokulara sahip gerçek malzemelerin resmedilen yüzeye eklenmesi, boyanması ya da çizilmiş parçaların kombinasyonu olan kolaj uygulamalarını da heterojen melezleşme kapsamında değerlendirmek mümkündür. Ayrıca, melezleşme kavramının sıkça gösterilen örnekleri arasında Robert Rauschenberg'in *Canyon* adlı eseri yer alsa da Kurt Schwitters'in daha önceki dönemde yarattığı *Merz* eserleri de bulunmaktadır. Ancak Schwitters, *Merz*'lerinde sadece malzemelerin fiziksel özelliklerini yansıtmakla kalmamıştır. Sanatçı, malzemenin fiziksel yapısı dışında dilin yapısı ve ifade biçimleriyle de nasıl etkileşime girebileceğini göstermeye çabalamıştır. Bu etkileşimi, biçim, sözdizimi ve metaforlar aracılığıyla gerçekleştirdiği şiir denemeleriyle, örneğin *Anna Blume* adlı eseriyle, resimlerine içeriksel olarak yansıtarak melezleşmeyi açıkça sergilemiştir. Sanatçının görsel ve metin arasındaki değişen ilişkiye dayanan örtülü ve çok katmanlı bir tarzda yaptığı *Merz picture 32 A. the cherry picture* örnek gösterilebilir (Ocvirk vd., 2015; Yılmaz, 2022), (Görsel 5).

¹ Eser üzerinde yer alan *La Feuille de Vigne* yazısı Fransızca asma yapağı anlamına gelmesine karşın Tate Galerisi'nde eser ismi *The Fig-Leaf* olarak geçmektedir. Tate Galerisi, görsel kaynağı oluşturması sebebiyle *The Fig-Leaf*'in Türkçe karşılığı olan *İncir Yapağı* anlamı kullanılmıştır.



Görsel 4. *Fruit dish, bottle and violin*, Pablo Picasso, 1914 (Picasso, 1914)



Görsel 5. *Merz picture 32 A. the cherry picture (Merzbild 32 A. das kirschbild)*, Kurt Schwitters, 1921 (Kurt Schwitters, 1921)

Gerçekliğe giden süreçteki düzlemsel problemi hatırlayarak Rus resminde, farklı malzemelerin kullanıldığı ve bu şekilde üretilen eserlerde, dokunun 20. yüzyılın başlarında önem kazandığı görülmektedir. Bu dönemde sıklıkla *Faktura* terimi kullanılmaya başlanmıştır. Bu terim, resimdeki dokunun vurgulandığı bir anlamda kullanılmıştır. Ancak Maria Gough (1999), bu kullanım biçiminin terimin anlamını daralttığını öne sürmüştür. Gough, 1912 ile 1922 yılları arasında öne çıkan *Faktura*'yı, birinci, ikinci ve beşinci metinsel; üçüncü ve dördüncü heykelsi olarak ele aldığı terimin değişen ifadelerini, beş an'a ayırmıştır. İlk an, Kübofütürist ressam ve şair David Burliuk'un 1912 tarihli makalesine odaklanarak, 1917 Ekim Devrimi'nden önce yayımlanan avangart manifestolarda resim yüzeyinin özerkliğinin modernist bir söylem olarak nasıl ifade edildiğini içermektedir. İkinci an, *Faktura* için Voldemars Matvejs'in yazdığı kitap uzunluğundaki mazeretinin açıklamasını içermektedir. Matvejs'e göre *Faktura*, Fransız modernizminden çok daha eski, Batılı olmayan ve eski Rus sanat yapma biçimlerine ve yöntemlerine dayalı bir mesele olarak ortaya çıkmıştır. *Faktura*'nın üçüncü ve dördüncü an'ları, formun üretiminde, failliğin sanatçıdan malzemeye nasıl aktarıldığına odaklanmaktadır. *Faktura*'nın yeniden anlamlandırılmasının metinsel kanıtı, Matvejs'in kitabında zaten bulunabilirken; bu, sanatsal uygulamada yalnızca *Faktura*'nın üçüncü anı Vladimir Tatlin'in yaklaşık 1914-1917 tarihli kontra-rölyef ve köşe kontra-rölyef çalışmasında açık hale gelmiştir. Dördüncü an, Aleksandr Rodchenko'nun, Devrim'in ardından mekânsal yapılar üretiminde sanat eserinden üretilen özelliğin silinmesi *Faktura*'nın en uç anlamı olarak değerlendirilmiştir. *Faktura*'nın son dönüşümü, 1921'de Moskova'da Konstrüktivist Grup'un açılış bildirgesi taslağının hazırlanması sırasında gerçekleşmiştir. Terim yüzyılın ortalarında Sovyet Bilimler Akademisi'nin devlet onaylı sözlüklerinde kısmen kaybolmuştur; burada ise *Faktura*, herhangi bir malzemenin işleyişinin *doğası, yapısı veya sanat eserlerinde sanatsal tekniğin ayırt edici bir özelliği* olarak tanımlanmıştır (Gough, 1999).

Bu çalışmanın ilk bölümünde, *Doku* teriminin etimolojik tanımı, teknik özellikleri ve farklı türleri ayrıntılı olarak ele alınmıştır. İkinci bölümde ise *Faktura* teriminin etimolojik kökeni incelenmiş ve Maria Gough'un beş an'da sunulan yaklaşımı referans alınarak, terimin 20. yüzyılın başlarında nasıl değişen anlamlara sahip olduğu detaylı bir şekilde incelenmiştir. Sonuç bölümünde ise bu iki bölümde ele alınan bulgular karşılaştırılarak, *Doku* ve *Faktura* terimlerinin ilişkisi açıklanarak söz konusu terimler arasındaki anlam kargaşasının çözülmesi istenmiştir.

2. Sanat Elemanı Olarak Doku Kullanımı ve Türleri

Doku teriminin İngilizce karşılığı olan *texture* kelimesi, *ağ örme, yapı* gibi anlamlara sahiptir. Bu kelime, Latince kökenli *textura* kelimesinden türetilmiştir ve *örmek, ağ, doku* ve *yapı* gibi anlamlara gelir. *Yapısal karakter* anlamı ise 1650 yılında kaydedilmiştir. 1888 yılında ise *doku vermek* ifadesi, pürüzlü veya düz olmayan bir yapıyı ifade etmek için kullanılmıştır (Online Ethimology Dictionary, t.y.). *Dokunun* sanatta kullanımında ise yüzey karakteristiği kastedilse de dokunma duyusuna hitap etmesiyle ilgili ciddi atıflar mevcuttur. *Dokunma* fiilinden ayrı olarak, *Doku* teriminin yüzey özellikleriyle ilişkilendirildiğini ve bu özelliğin duysal deneyime dikkat çektiğini vurgulamak önemlidir. "Doku, görme ve dokunma duyularıyla kavranabilen, homojen bir yüzeysel etki ögesidir" (Sözen ve Tanyeli, 2014, s. 96).

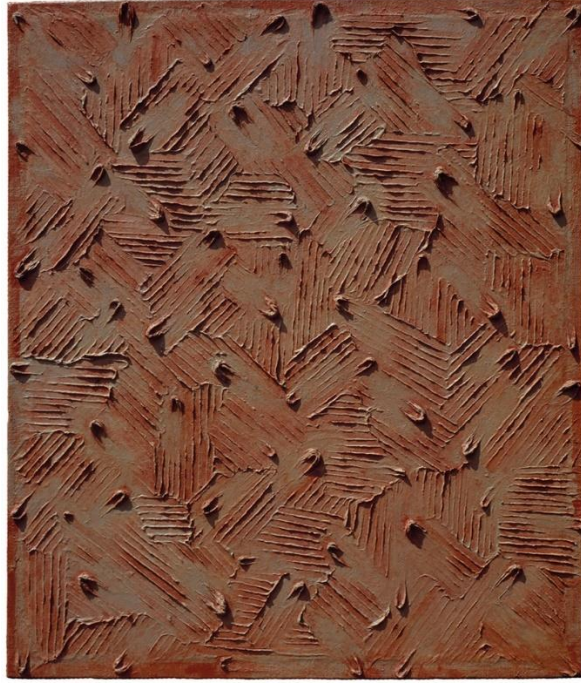
Doku terimi, resimde dokunma hissini yansıtan öğeleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu nedenle hem görsel hem de dokunsal duyulara hitap etme özelliğine sahip olmaktadır. Dokunsal duyuya hitap etme, iki önemli noktayı vurgulamaktadır. İlki, gerçekten dokunulabilir bir yüzeyin varlığıdır, ikincisi ise görsel olarak algılanan dokunun izleyicinin hafızasında oluşturduğu veya geri çağırıldığı dokunma hissidir. *Doku*, bir anlamda yüzeyin özelliğini ifade etmekte ve daha da önemlisi yüzeyin pürüzlülüğünü temsil etmektedir. Ocvirk ve diğerleri, *Doku* terimini şu şekilde ifade etmişlerdir: "Doku genellikle bilinçaltı düzeyinde oluşan evrensel bir deneyimdir" (2015, s. 167). Bu durum, çevrede görülen her türlü nesnenin yüzey özelliklerinin bilinçte nasıl iz bıraktığıyla ve bu özelliklerin evrensel olarak aynı şekilde algılandığıyla ilgilidir. Örneğin, ağaç kabuğunun pürüzlü yüzeyi evrensel bir özelliğe sahiptir. Bir kişi nerede olursa olsun bir ağaç kabuğuna dokunduğunda, aynı hissiyatı (pürüzlü yüzeye dokunmanın bıraktığı hissiyatı) deneyimlemektedir. Benzer şekilde, bir görselde taklit edilmiş bir ağaç kabuğunu gören herkes, bilinçaltından gelen bu hissiyatı hemen veya neredeyse aynı şekilde kavramaktadır. Bu özellikler yumuşak, sert, pürüzlü vb. yüzey özelliklerine sahip nesnelere için de geçerlidir ve dokunmanın algılanmasında veya tanımlanmasında evrensel bir deneyimi temsil etmektedir. Bu durum, farklı yüzey özelliklerinin evrensel olarak paylaşılan bir portfolyo oluşturduğu anlamına gelmektedir.

Sanatçının, sanat eserinde gerek yüzeysel zenginlik sağlamak gerekse ifadeyi veya konuyu güçlendirmek amacıyla gerçek doku, taklit doku, soyut doku, icat edilmiş doku gibi doku türlerini kullanarak bilinçaltı düzeyinde oluşan evrensel deneyimi ortaya çıkartabilmesi mümkündür. Ocvirk ve diğerleri, *Doku* ile ilgili şu ifadeleri kullanmışlardır: “Doku doğal etkilerle ya da sanatsal malzemeye sanatçının müdahalesi ile üretilir” (2015, s. 167). Bu ifadelerin, ayrıntılı açıklamasıyla, doğal etkilerin ve sanatçının malzemeye olan müdahalesinin etkisi altında oluşan dokular iki temel grupta sınıflandırılabilir. İlk olarak, optik yanılsama/göz aldanması (*trompé l'œil*) etkisi yaratan *taklit dokular* bulunur. Bu tür dokular, yüzeyde dokunma hissi yanılsaması yaratmayı amaçlar. *Taklit doku* sanatçının direkt müdahalesiyle hatta müdahaleden de öte, herhangi bir nesneyi gerçekmiş gibi resmetme ve izleyiciyi görüntünün gerçek olduğuna inandırma kabiliyetine dayanmaktadır. Bu durum izleyicide dokunma dürtüsü uyandıracak olsa da yüzey pürüzsüzdür. Yani sanatçı salt görsel bir yolla dokuların görünümünü vererek dokunma hissini uyandırabilmektedir. *Taklit dokunun* zıttı olan *gerçek dokuda* ise dokunma duygusuyla deneyimlenen yüzey, gerçektir. *Gerçek dokunun* tarihsel olarak kullanımına bakıldığında üç boyutlu sanatın doğal bir parçası olduğu görülmektedir. Resim sanatında da kullanılan farklı malzemeler ile *gerçek dokunun* iki boyutluluk sınırını aşır üç boyutluluğa yöneldiği gözlemlenmektedir. Bu, resmin yüzeyinde derinlik ve hacim hissini güçlendiği bir yaklaşımdır. Bu etkinin olanağı olan *impasto* tekniğiyle uygulanan boya, bu üç boyutlu etkiyi yakalama sürecine önemli bir katkı sağlar. *Impasto* tekniğiyle uygulanan boya, kalınlığı ve dokusu sayesinde yüzeyin dokunma hissini değiştirir. Aynı zamanda, boyanın kendi keskin ışık ve gölgelerini oluşturarak yüzeyde farklı bir etki yaratır. Gerçek doku etkisi elde etmek için boyanın kullanıldığı *impasto* tekniğine örnek olarak, Vincent van Gogh'un *The starry night* (*Yıldızlı Gece*) (Görsel 6) adlı eseri ve Park Seo-Bo'nun *Ecriture no.900205* (Görsel 7) adlı eserinde detaylı bir alanın canlandırılması karşılaştırılabilir. Bu eserler, boyanın kalınlığı ve dokusuyla yüzeyde doku ve derinlik hissini nasıl vurgulandığını göstermektedir. Park'ın resminde boya kendi doku örüntüsünü oluşturmaya başlamış, Van Gogh'un resminde ise boya yoğun bir tabaka halinde sürüldüğünde ortaya çıkan izler ile resmin ifadesi/konusu güçlendirilmiştir (Ocvirk vd., 2015). *Impasto* 17. yüzyılda Rubens, Rembrandt, Hals ve Velasquez; 19 yüzyılda ise doku ve derinlik hissini oluşturmak için Manet ve Vincent van Gogh gibi sanatçılar tarafından kullanılmıştır. 20. yüzyılda Cobra² sanatçılarından Constandt ve Karel Appel, *impasto* tekniğini kullanmışlardır (Keser, 2009). Dokunun ilki olan *taklit dokudan* sonra ikinci olarak, gerçek dokuyu veya nesnenin yüzey dokusunu temsil etmekten ziyade farklı bir ifade sunmayı hedefleyen *soyut dokular* yer almaktadır. Bu *soyut dokular*, sanatçının manipülasyonu ile oluşturulmaktadır. Ayrıca, soyut dokular içinde, soyut dokuyla karıştırılabilecek, benzersiz hayal gücüne dayalı icat edilmiş dokular da bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, nesnelere veya doğanın yüzey dokuları gerçek dokular olarak kabul edilmekte ve bunlar, sanatçının malzemeye müdahalesiyle şekillendirilen dokularla birlikte ele alınmaktadır. Bu şekilde, dokuların farklı türleri ve bunların yaratılma amacı ve yöntemleri anlam açısından daha net bir şekilde anlaşılabilir (Ocvirk vd., 2015).



Görsel 7. *The starry night*, Vincent van Gogh, 1889 (van Gogh, 1889).

² Cobra Sanatçıları



Görsel 8. *Ecriture* (描法) no.900205, Park Seo-Bo, 1990 (Seo-Bo, 1990).

Resim sanatında kullanılan dokular incelendiğinde, yüzey, resmedilen nesnenin yüzey dokusu ve kullanılan malzemenin yüzey dokusu olarak ayrı ayrı değerlendirilmelidir. Resmedilen yüzey niteliği, resmin oluşturulmasında teknik ve kullanılan boya çeşidini belirlemede önemli bir rol oynamaktadır. Tarihsel olarak, mağara resimlerinden ahşap panellere, fresklerden tuval resimlerine kadar farklı yüzey dokuları, resmin yapıldığı tekniklere etki etmiştir. Rönesans'tan itibaren kullanılan tuval bezinde ise yüzey pürüzlülüğü o kadar azdır ki; genellikle resmedilen her nesnenin ustalıkla işlenmiş dokusundan yani gerçeğe yakın görüntüsünden söz edilmektedir. Tuval üzerine yapılan resimlerde, Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar, resmedilen yüzey dokusu sanatın temel bir unsuru olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda, boya dokusu, resmetme tekniğinde kullanılan araçlar ve resmedilen nesnelerin dokusu, sanat eserinin yaratımında belirleyici rol oynamıştır. Resmedilen elemanların dokusu, gerçekliğini arttırmak için boyanın ve tekniklerin ustalıkla işlenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte 17. yüzyılda impasto tekniği ile boyanın dokusu resme hareketlilik katmış, Romantizm'de fırça darbeleriyle boyanın gerçek dokusu, ifadenin gücünü arttırmıştır. Empresyonizm'de ise fırça darbeleri yoğun ve leke şeklinde kullanılarak nesnenin gerçek görünümünü yakalamaktan çıkarak, ışığın nesne üzerindeki etkisi vurgulanmıştır. Bu dönemde boyanın yüzey özelliği, yani dokusu daha belirgin hale gelmiştir. Ekspresyonizm ve Puantilizm akımlarında, renk ve boyanın dokusu çalışmaların temelini oluşturmaya başlamıştır. 20. yüzyılda ise kolaj tekniğiyle birlikte yüzey ve yüzey dokusu önem kazanmıştır. Bu dönemde sanatçılar, malzemeleri ve dokuları kullanarak yeni ve dikkat çekici ifade biçimleri oluşturmuşlardır (Seven, 2013). Picasso'nun kolaj tekniğine kadar yağlı boya resminde, *Doku*, nesnenin tasvir edilmesi, resimde plastik öğelerin düzenlenmesi ve boyanın özgün yapısı aracılığıyla oluşturulmuştur. Bu kullanım biçimlerinde *Doku*, homojen bir malzemeden elde edilmektedir.

Vitray veya mozaik dışında resim sanatında *gerçek doku* kullanımı, ilk olarak boyada ortaya çıkmaktadır. Sanat çalışmalarında kullanılmak üzere üretilen sanat boya türleri, tempera, enkaustik, kuru boya, yağlı boya, sulu boya, pastel boya, guaj, akrilik ve toz boya gibi boyalardır. Sanat boya türleri dışında kalan matbaa boyası, sanayi boyası, zift gibi boya türleri de kullanılmaktadır. Bu boyalarla oluşturulan dokular, resmin karakteristik özellikleri olan boya kalitesi ile zenginleştirilmektedir. Boya kalitesi, kum veya mermer tozu gibi malzemelerin farklı vernikler ve bağlayıcılarla karıştırılmasıyla değiştirilebilir. Bu tür uygulamalarda, boya heterojen bile olsa, eğer yüzeyin tamamında aynı malzeme kullanılıyorsa, sonuçta ortaya çıkan eser Park Seo-Bo'nun *Ecriture no.900205* çalışmasında olduğu gibi homojen bir görünüm sunmaktadır. Kâğıt, karton, zımpara kâğıdı, kumaş, tahta, sert plastik, cam, tuval, duvar ve farklı nesnelere heykeller, hatta insan bedeni bile sanat boya türlerinin uygulandığı yüzeylere dönüşmektedir. Bu yüzeyler, sadece boyanın uygulandığı alanlarla sınırlı kalmayarak, farklı sanatsal uygulamalarda da kullanılmaktadır. Resim sanatında hem boyanın uygulandığı yüzey hem de kullanılan malzemeler, geleneksel sınırları aşarak çeşitli sanat formlarını içermektedir. Ayrıca, doku oluşturmak amacıyla boya dışında da kullanılacak farklı

hazır malzeme seçenekleri mevcuttur. Bu malzemeler, yüzey üzerinde farklı etkiler yaratmaya yönelik hazır vernikler, granit dokusu veya doku pastaları, glazin gibi öğeleri kapsamaktadır (Keser, 2009; Özkan, 2018; Turani 1993).

1908 yılında *gerçek doku*, Pablo Picasso'nun kâğıt kolaj uygulaması ile farklı bir boyuta taşınmıştır (Görsel 4). *Doku* oluşturmak için farklı malzeme kullanımı dışında doku oluşturulan nesne/*gerçek doku*, sadece yüzey özelliğiyle değil diğer nitelikleriyle de yeni bağlamların kurulmasına olanak sağlamıştır. Bunun sebebi kullanılan malzemenin dokusunun yanı sıra kendisinin de içerikle yüklü olmasından kaynaklanmaktadır. Bu tür kâğıt kolajlarda kullanılan malzemeler; gazete parçaları (üzerinde çeşitli içeriklerin olabileceği), menüler, biletler ve afişlerle çeşitlenmiştir. Bu durum, kâğıt dışında gerçek nesnelere kullanıldığı kolaj tekniğine, asamblaj³ tekniğine, kontra-rölyeflere, resim-rölyeflere vs. kadar genişlemiştir. Gerçek nesnelere resme girdiğinde nesnenin dokusu, nesnenin günlük hayattaki işlevi, sanatçının onu diğer elemanlarla bir araya getirmesinde *Doku* ile içeriksel kurduğu ilişki gibi resmi tanımlamada referans seçilebilecek unsurların çeşitlendiğini göstermektedir. Bu sebeple nesnenin kendisinin resimde kullanılmasıyla yeni bağlamların kapısı açılmakla kalmamış 20. yüzyılda bu yönelimle çok sayıda güçlü çalışmalar üretilmiştir (Ocvirk vd., 2015). Kolajlarla birlikte *gerçek doku* olan farklı elemanların resimde uygulanması çalışmanın bütününe bakıldığında heterojen malzeme kullanıldığını göstermektedir.

Doku türlerine ilişkin sayılabilecek birçok tür bulunmaktadır. Fakat *gerçek dokunun* üzerinde özellikle durulmasının sebebi *Faktura* ile yakın bir ilişkiye sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu çalışmada görsel dokuya hitap ederek dokunma duyusunu harekete geçiren dokudan ziyade hem görsel hem de dokunma duyusuna hitap eden dokular üzerinde yoğunlaşmıştır. Bir yöntem olarak *gerçek dokunun* sanat eseri üzerindeki etki alanını belirlemek için, ilgili sanat eserlerinin bütününe dokunun mu, ifadenin mi, yoksa içeriğin mi, hâkim olduğuna bakılmalıdır. Yine *gerçek dokuların* sanatta kullanımında malzemenin homojen mi, yoksa heterojen mi olduğu, ifade veya konunun çalışmadaki etkisi, ışık, yüzey gibi konuların ele alınması gerekmektedir.

3. Faktura Teriminin Kökeni ve Anlamı

Faktura/Factura teriminin kökeni, Proto-Hint-Avrupa $*d^heh_1$ -⁴ kökünden türetilmiş ve daha sonra İtalic dillerindeki Proto-İtalic fakiō kelimesiyle ilişkilendirilmiştir. Etimolojik olarak kökeni hem $*d^heh$ - hem *fakiō* hem de Romence *facio* kelimesinden gelmekle birlikte Latince *facio* kelimesinin anlamı *yapırım* olarak geçmekte ve *yapırım, inşa ederim, üretim, kompoze ederim* gibi örneklerle tanımları yapılmaktadır. *Faktura*, Latince kökleri olmasına rağmen, sanat bağlamındaki spesifik kullanımının farklı diller ve kültürler arasında değişebileceği, tüm dillerde yaygın olarak kullanılmayabileceği veya aynı etimolojik bağlantılara sahip olmayabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır. *Facio* kelimesinin ardından başarı, olgu, eylem, anlamlarına gelen Latince *factum*'dan yapım, imalat, üretilmiş bir şey anlamları taşıyan *Faktura* gelmektedir. *Factura*'nın imalat anlamına gelen İngilizce *manufacture* kelimesi üzerinden izi sürüldüğünde *yapmak* anlamı taşıyan Latince *facere* fiilinden gelen geçmiş zaman ortacının dişil kelime biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Türkçe'de üretim, el işi, imalat anlamlarına gelen *manifatura* aynı anlamlara gelen İtalyanca *manifattura* kelimesinden alıntıdır. Türkçe *Fatura* ise İtalyanca *imalat, yapım, imalatçının yapılan işin ayrıntısını gösterdiği belge* anlamına gelen *fattura* sözcüğünden alıntıdır. *Fattura* kelimesinin kökeni olan Latince *imalat* anlamına gelen *Factura*, Latince *facere*'deki *fact-* *yapmak* fiilinden *+tura* sonekiyle türeyerek evrilmiştir. 1560'ta, Fransız *manufacture*'den (Orta Çağ Latincesinden *el yapımı bir şey*) *manufactura el yapımı* (İtalyanca *manufactura*'nın kaynağı ise İspanyolca *manufactura*), anlamına gelmektedir. Buradaki İngilizce *çalışmak* anlamına gelen *Factura*'nın, Latince kökeni *facere*'nin geçmiş zaman ortacından *icra etmek* (PIE kökü $*d^heh_1$ -den *ayarlamak, koymak*) anlamına gelmektedir. *Manufacture* her çeşit mal veya eşya, ham veya hazır maddelerden el emeği veya makine ile kullanım eşyası üretimi *yapma işlemi* anlayışı olarak 1620'de kaydedilmiştir. Sonrasında 1680'de *malzemeyi kullanıma uygun bir forma dönüştürme* anlayışı, 1755'te birçok el veya makinenin yardımıyla, özellikle önemli miktarlarda veya sayıda *yapmak* veya *imal etmek* anlamı, 1762'de *yapay olarak üretmek, hayali olarak icat etmek, icat veya çaba ile düzenlemek* mecazi anlamı gelmektedir. *Faktura* kelimesiyle ilgili bir diğer husus ise sanat bağlamında Türkiye'de pek kullanılmaması, kullanılanlarda *Faktura* olarak yer almasına karşın diğer dillerde *Faktura*,

3 Asamblaj, "gerçek maddelerin (üç boyutlu nesnelere) bir sergileme içinde gruplanmasını içeren bir teknik bulunmuş veya özel olarak oluşturulmuş öğeler genellikle yerinde sergilenir-diğer bir deyişle, doğal bir konumda veya bir odanın duvarında değil, ortasında" (Ocvirk vd. 2015, s. 167).

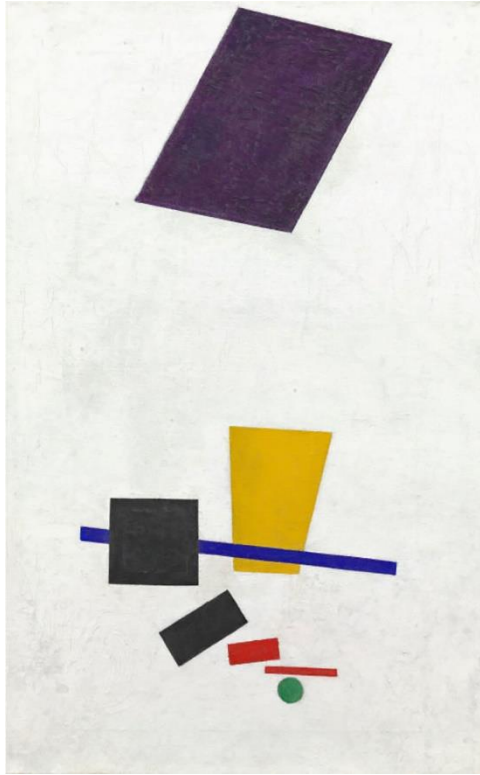
4 Proto-Indo-European kısaltması PIE 1905 yılına kadar Hint-Avrupa ailesinin varsayımsal olarak yeniden oluşturulmuş atalarının dilidir.

facture (İngilizce), *Factura* (İspanyolca) gibi tek harfin değiştiği kelimelere de denk gelmektedir. İngilizce'de herhangi bir şeyi, özellikle edebi, müzikal veya resimli bir üretim yapma eylemi veya tarzı anlamına gelen *facture* kelimesi sözlükte *bir şeyi yapmanın veya yürütmenin yolu ve gerçekleştirme* anlamları taşıyan İspanyolca *Factura* kelimesine karşılık gelmektedir. İngilizce'de sanat ile ilişkili kaynakların çoğunda ise *Faktura* olarak geçmektedir. Fransızca'da ise yapma ve zanaat anlamlarına gelmektedir (Etymologeeek, t.y.; Online Ethimology Dictionary, t.y.; Etimoloji Türkçe. t.y.). 20. yüzyılın başlarında Rusça *Faktura* kelimesinin kökeni *yapmak* anlamı taşıyan Latince *fecere*'den türemiş ve Rusya'daki hem şiir hem de görsel sanat pratiklerini ifade etmek için kullanılmıştır (Gough, 1999). Konstrüktivizm'de kullanılan *Faktura* kelimesinin Türkçe kaynaklara yansımış biçimlerinde ise hem *Faktura* hem de *yapım* olarak kullanımına denk gelmektedir. *Faktura* biçimi ile kullanan Artun ve Batur'un *Modernizmin Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990* kitabında aktarılmış makalede *yapım* biçimindeki çevirisi örnek gösterilebilir (Artun, 2015, s. 84; Batur, 2015, s. 218). *Faktura* teriminin köküne bakıldığında yapmak anlamı ile eylem bildirdiği görülmektedir. Rusça *Faktura* kelimesinin kökeni, *fecere*'den yani fiil-sıfat bir kelimedenden gelmektedir. Eğer Türkçe karşılığı olarak *yapım* kelimesi kullanılacak olursa fiil-isim bir kelime karşılığı bulunmuş olacak ve *Faktura* teriminin anlamını karşıladığı konusu tartışmalı bir hal alacaktır. Bunun dışında Rus avangardında manifestolarının temellerini (özellikle Konstrüktivizm'de) oluşturması ve kelimenin kavramsal bir hal alması sebebiyle kelimenin Türkçe karşılığını sağlayacak herhangi bir kelimeyi kullanmak yerine *Faktura* teriminin bizzat kullanılması daha uygun olacaktır. Bununla birlikte Rus avangardında *Faktura* kelimesi sanat eserinin bitmişliğine değil sanatçının eseri üretim süreci bitse dahi kendi kendine yeten, bir işlevi üstlenerek bunu sürdüren esere atıfta bulunmaktadır.

4. Rus Avangardında Faktura Kavramı ve Anlamı

Rus avangardında, malzeme bileşenlerinin işlenme biçimine ve sanat eseri yapım yöntemlerine atıfta bulunmak amacıyla *Faktura* terimi kullanılmıştır. Bununla birlikte, bu terim teorik spekülasyonun ana konularından biri haline gelmiştir. *Faktura*, avangart sanatın temel bir ilkesi olarak kabul edilirken, Süprematizmin gelişiminde renk ve *Faktura* çalışmaları temel unsurlar arasında yer almıştır. *Faktura*, yaratıcı süreçte kullanılan malzemelerin ve boyama tekniklerinin kombinasyonuna imada bulunarak, sanat eserine bakarken uyandırdığı duyguyu ve bir sanat eserinin maddi kalitesini ifade eder. Bu kavram, yapım aşamasında kullanılan malzemelerin türü, kullanımı, boya katmanlarının özellikleri (opaklık ve şeffaflık) gibi faktörleri içermektedir. Bu kullanım biçimine, Malevich'in *Painterly realism of a football player - color masses in the fourth dimension (Bir Futbolcunun Ressam Gerçekçiliği - Dördüncü Boyutta Renkli Kütleler)* (Görsel 9) adlı çalışması örnek teşkil etmektedir. Burada tuvalin ve renklerin maddiliğinin ön plana çıkartılması ve sistemli bir kombinasyon yapılması *Faktura*'yı işaret eden önemli niteliklerdendir. Kubo-Futurist ve Suprematist sanatçılar ve ardından Fütürist şairler ve Formalist teorisyenler tarafından yaygın olarak kullanılan *Faktura* terimi, Konstrüktivistler tarafından sanatsal üretimde materyalist bir ideolojiyi ve faydacı yönelimi ifade etmek için kullanılmıştır (Kokkora vd., 2016). Gough 1912-1923 tarihleri arasında *Faktura*'nın anlamındaki iki aşamalı dönüşüme dikkat çekmiştir. 1910'ların başlarında *Faktura*, öncelikle bir yüzeyin işleyişini ifade eden maddesellik meselesi olmuştur. David Burliuk, zıt malzeme niteliklerini yan yana koymanın uygunluğunu vurgularken *Faktura*'yı ilk avangart anlamı ile kullanmıştır. Yine de terimin sadece dokuyu veya sadece üslubu temsil etme olasılığı bulunmamaktadır. Voldemars Matvejs ise *Faktura* kavramını Slavofilik bir bakış açısıyla teorileştirerek malzeme heterojenlik ilkesini Rus ikonlarında bulmuştur. Onun için önemli olan şey, sanat eserinin üretimini ortaya çıkarması ve malzeme farklılaşmasıyla kültürel bir değişime izin vermesi olmuştur. *Faktura*'nın üslupla ilişkilendirilmesinin yanlışlığına dikkat çeken Matvejs, terimin Rus Avangardı'ndaki kullanımının eski Batı Avrupa kökeninden farklı olduğunu da belirtmiştir. Matvejs'e göre *Faktura*, heykel ve mimaride kullanılan malzeme veya malzemelerin (pigmentler, sesler, kokular veya ışıklar) algılanabilir bir gürültü ürettiği tüm ortamlara eşit derecede tezahür etmektedir. Ses/gürültü ve dolayısıyla *Faktura*, eserin tek tek maddi unsurlarının özerkliğine dayandırılır; *Faktura* bunların birleştirilmesinde değil, aralarında uyum bulunan titreşimlerinde yatmaktadır. Gough, Matvejs'in sesinin/gürültüsünün, görsel ve diğer göstergelerin iletişimsel işlevini kesintiye uğratan veya engelleyen, böylece kişinin dikkatini nesnenin yüzey veya malzeme özelliklerine çeken veya gerçekten de baştan çıkararak statik girişim olarak değerlendirmiştir. İkonlarda; altın varak, değerli ve yarı değerli taşlar, gümüş kaplamalar, hatta inciler gibi malzemelerin heterojenliği daha zengin bir ses/gürültü yelpazesi sunar; yağlı boya resmin homojenliği malzemenin sesini/gürültüsünü bastırır. Burada görülen karşıtlık, plastik olmak dışında Batı'ya karşı Rusya ve moderne karşı eski karşıtlığını da barındırmasıyla Matvejs'in Batıcılığa karşı Slavofilik bir bakış açısı benimsediğini göstermektedir. 1920'de Viktor Shklovskii, Tatlin'in çalışmalarına atıfta bulunurken, *Faktura*'yı sanatın ontolojik/varlık koşulu, sanatı sanat olmayandan ayıran faktör olarak tanımlamıştır. *Faktura*, tamamına sanat denilen özel olarak inşa edilmiş nesnelere o özel dünyasının ana ayırt edici özelliği olarak

değerlendirilmiştir. Bu ontolojik koşul, çağdaş sanatçının ortamın sembolik işlevine tabi kılındığı, şeffah hale getirildiği bir çalışmanın aksine, aşikâr bir nesne, bir *Faktura* nesnesi yaratma görevi olarak ortaya çıkmaktadır (Gough, 1999; Yılmaz, 2022).



Görsel 9. *Painterly realism of a football player - color masses in the fourth dimension*, Kasimir S. Malevich, 1915 (Malevich, 1915).

Rusya’da Tatlin ile başlayan ve Konstrüktivistler ile devam eden malzemenin ön planda olduğu üretim biçimlerinde *Faktura* sıklıkla kullanılmıştır. Öncelikle Tatlin’in farklı malzemeleri bir araya getirerek oluşturduğu *Selections of materials* ve *Corner counter-relief* gibi çalışmaları için kullanılmıştır. Nikolai Tarabukin, 1923’te malzemenin işleyişine *Faktura* denildiğini ve artık malzemenin sanatçıya biçimi dikte ettiğini belirtmiştir. Bu duruma Tarabukin’in şu sözleri ile açıklık getirmek mümkündür: “Faktura ile malzemenin işlenmesini kastediyoruz. Malzeme formları belirler, tersini değil. Ahşap, metal, cam vb. gibi malzemeler farklı konstrüksiyonlar uygular. Sonuç olarak, bir nesnenin Konstrüktivist organizasyonu kullanılan malzemelere bağlıdır” (aktaran Yavuz, 2020, s. 112). Burada biçim verme iradesinin malzemenin kendisine aktarılması söz konusudur yani malzemeler biçimin oluşmasında belirleyici bir rol üstlenmektedir. Bu durum Tatlin’in rölyeflerini Kübizm asamblejlarından ayırmaktadır. Picasso’nun kullandığı farklı malzemeler temsil olmasa da biçimi oluşturmak için kullanılırken Tatlin’de biçim malzemelerin kendi niteliklerinden oluşmaktadır. Ali Artun Tatlin’in *malzeme kültürünü* şu şekilde açıklamıştır: “...maddelerin/malzemelerin ve en başta organik maddelerin geometrisinin ve tasarımının incelenmesine dayanıyor” (2015, s. 59). Tatlin, Konstrüktivizmin temelini oluşturan unsurlardan biri olarak, girişimci birey ve kolektif arasındaki organik ilişki ile bireysel ve kolektif sayı arasındaki organik ilişkiyi eşleştirerek bir bağlantı kurmuştur. Tatlin’in bu bağlantıyla ilgili ifadeleri şu şekildedir:

... 1) icatların varlığının onaylanması; 2) bireyin kolektif sayısalla tam bir organik bağlantısı... 1) Bir doğal sayılar dizisinde, bölünmez ve tekrarlamayan asal sayılar, dağınıktır. Bu sayıların her biri beraberinde yeni sayısal dünyasını taşır. Buradan sayılar arasında da icatçılar olduğu anlaşılır. 2) Eğer toplama ilkesini alır ve bin bireye bir tane daha eklersek, bu bireyin gelişi ve gidişi fark edilmez. Eğer çarpma ilkesini alırsak, o zaman binle çarpılan pozitif bir tek sayı bütün bini pozitif yapar. Binle çarpılan negatif bir tek sayı bütün bini negatif yapar. Buradan bireysel ve kolektif sayı arasında tümüyle organik bir bağlantı olduğu anlaşılır. (Harrison ve Wood, 2011, s. 168)

Malzemelerin kullanım şeklinde, organik maddelerin işleyişinin *Faktura* olarak yansıdığı söylenebilir. Nikolai Punin, Tatlin'i kontra-rölyeflerinde Kübizmde hâlâ mevcut olan dünyanın yanıltıcı temsilinden kaçındığı, fakat Picasso'nun malzeme çalışmalarının Tatlin'de, *Faktura*'ların etkileşimine indirgenmiş olduğu yönünde eleştirmiştir. Punin artık genç sanatçıların birinci önceliğinin sanat eserinin saf malzeme elemanlarından kaynaklanan, ancak yalnızca yüzey maddesine indirgenemeyen *Faktura* olduğunu ifade etmiştir (Yılmaz, 2022). Aleksandr Rodchenko, Konstrüktifler Grubu ideolojilerini tarihsel maddecilik kuramına dayanan bilimsel komünizm, deneysel etkinlikten gerçek deneye doğru yönelme ve uygulamalı yapıların yaratılmasındaki üç disiplin olarak üç ideolojik program belirlemişlerdir. Rodchenko'nun uygulamalı yapıların yaratılmasındaki Tektonik, *Faktura* ve Konstrüksiyon olan üç disiplin ile ilgili ifadelerine *Sanat ve Kuram 1920-2000* kitabında şu şekilde yer verilmiştir:

A. Tektonik ya da tektonik üslup, bir yandan komünizmin özelliklerinden, diğer yandan sanayi malzemesinin yerinde kullanımından oluşuyor ve şekilleniyor.

B. *Faktura* çalışan malzemenin organik hali ya da onun organizmasının ortaya çıkan yeni hali. Bu yüzden grup, *Faktura*'nın bilinçli olarak işlenen ve uygun şekilde konstrüksiyona zarar vermeden ya da tektoniği sınırlamadan kullanılan malzeme olduğuna inanıyor.

C. Konstrüksiyon, Konstrüktivizmin örgütleyici işlevi olarak anlaşılmalıdır. Tektonik, uygulamalı tasarıma birlik sağlayan ideolojik ve biçimsel olan arasındaki ilişkiyi içerir ve *Faktura* da malzemedir, o halde konstrüksiyon o yapılandırmanın sürecini ortaya çıkarır. Malzeme. Töz ya da madde olarak malzeme. Onun araştırılması ve sanayi uygulaması nitelikleri ve önemi. Dahası zaman, uzam, hacim, düzlem, renk, çizgi ve ışık da Konstrüktivistler için malzemedir. (Harrison ve Wood, 2011, s. 375-376)

Konstrüktivist sanatçılar bireyci sanatı; tektonik, konstrüksiyon ve *Faktura*'nın birleşimi ile yok etmişlerdir. Bunun sebebi rastlantısallık, malzemenin yapısını çok iyi tanımaları, bir ideoloji doğrultusunda çalışmalar üretmeleri ve organizasyonunu bir sisteme bağlamaları olmuştur. Konstrüktivistler için işlev önemlidir. Rus Sanatında *Faktura* kelimesinin kullanımı 1910-1923 tarihleri arasında bireysel bakış açısı, bireysel yönelim ve ideolojik yönelimlerde değişikliklere uğramıştır. Tarabukin'in terimi açıklama biçimi, kelimenin etimolojik anlamlarıyla daha uygun düşmektedir.

Faktura terimi, çeşitli bağlamlarda sanat ve zanaat dahil olmak üzere kabul görmüş ve kullanılmıştır. Resmin *Faktura*'sı, fırça darbelerinin enerjisi veya suskunluğu, pigmentin katılığı veya akışkanlığı, yüzeyin opaklığı veya şeffaflığı gibi sanatçının malzemeleri, dokuyu, fırça işini, katmanlamayı ve sanat eserinin genel fiziksel görünümünü manipüle etmesinin belirli bir karakterini ifade etmek amacıyla kullanılmıştır.

Bununla birlikte, kelimenin etimolojik anlamı ve genel tanımı dikkate alındığında, *Faktura*'nın bitmiş bir sonuca değil, bu sonucu oluşturan tüm aşamalara, yapım sürecine eyleme ve eylem biçimine atıfta bulunduğunu söylemek mümkündür. Resim sanatında, bu durum özellikle Maleviç'in eserlerinde tuvalin ve resmi oluşturan renk gibi plastik malzemelerin somutluğunu vurgulayarak daha net bir biçimde belirginleşir. Sanat bağlamında *Faktura*, bir sanat eserinin tekniği, maddi özellikleri ve yüzeyle ilgili görünür ve somut niteliklerini ifade eder.

5. Sonuç

Faktura ve *Doku*, sanatta birbiriyle ilişkili kavramlar olmasına karşın bir sanat eserinin farklı yönlerini ifade etmektedir. *Doku*, özellikle bir sanat eserinin dokusal kalitesini veya yüzey hissini yani yüzeyin fiziksel veya görsel olarak nasıl görüldüğünü veya hissettirdiğini ifade etmektedir. *Doku*, dokunma yoluyla fiziksel olarak hissedilebildiği yerde gerçek olabilir veya fırça işi, katmanlama ve farklı malzemelerin kullanımı gibi çeşitli tekniklerle görsel olarak yaratıldığı yerde ima edilebilir. *Faktura* ise doku da dahil olmak üzere bir sanat eserinin tekniği, önemliliği ve yüzey nitelikleri ile ilgili daha geniş bir etki alanını kapsamaktadır. *Faktura*, bir sanat eserinin genel uygulamasını ve işçiliğini dikkate alırken, *Doku* görsel olarak hissedilebilen veya algılanabilen yüzey özelliklerine odaklanır. *Faktura*'nın dokuyu barındırdığı aşikardır fakat doku yerine kullanıldığında barındırdığı diğer niteliklerden mahrum kalır ve anlamı daralmış olur. Genel olarak *Faktura*, bir sanat eserinin teknik yönlerini değerlendirmenin sanatçının becerisini ve uygulama kalitesini vurgulamanın bir yolu olarak hizmet etmektedir. Eğer doku oluşturularak biçim verilmeye çalışılıyor ise orada tam anlamıyla *Faktura*'dan söz edilemez. *Faktura*'dan bahsedilirken, kullanılan malzemelerin somutluğuna vurgu yapılması gereklidir. *Faktura*, işlevsel olarak bir gösterge işlevi görebilir, ancak bir şeyin temsili değildir. Öte yandan, *Doku* ise aksine, başka bir şeyin temsil edilmesini ifade etmek amacıyla işlev

görebilir. *Doku* ile *Faktura* birbirinden şu şekilde ayırt edilebilir: 20. yüzyıl öncesi impasto tekniği ile yapılmış resimlerde boya dokusu olsa dahi bir nesne temsil edilmektedir. Bu temsil de bir detay merceğe alındığında boyanın ve yüzeyin yüzey kalitesi kendinden başka bir şeyi temsil etmemeye başlar ki buradaki maddilik *Faktura*'yı ortaya koymaktadır. Bu tür çalışmalarda *Faktura* terimini kullanmak için malzemelerin maddiliğine ve sanatçının uygulama biçimine atıfta bulunuyor olmak gerekir. Bir *Faktura* resminden söz etmek için ise plastik elemanların maddiliğine dikkat çekiyor olmak gerekir ki bu da Malevich'in çalışmalarında görülmektedir. Resme farklı malzemeler dahil edildikten sonra terim dokudan ayrılmış durumdadır. Çeşitli dokulardaki farklı nesnelere yan yana gelmesi ile maddi olandan kasıt daha belirgin hale gelmiştir. Rus Avangardında bu maddi olan nesnelere bir araya getirilerek işlev kazanması yani kendi kendine yeten bir nesne olması durumu *Faktura* ile ilişkilidir. Bu terimin, Rus Avangardı dışındaki benzer sanat anlayışlarında bulunmamasının nedeni, ilk olarak *Faktura*'nın sanat eserindeki plastik unsurların veya nesnelere kendilerini tamamen temsilden soyutlamamış olmasıdır; ikinci olarak ise bu plastik unsurların veya nesnelere ideolojik bir yaklaşımın göstergeleri olarak işlev görmemiş olmasıdır.

Bu çalışmada, *Doku* ve *Faktura* terimleri açıklanmış; bu terimlerin, birbirlerinin yerine kullanılma durumunun ve *Faktura*'nın üslup, doku, hatta akım olarak atıfta bulunulan kullanım biçimlerinin önüne geçilerek *Faktura*'nın, sanat pratiklerinde aslında nasıl kullanılabileceği konusunda fikir oluşturulmasına yardımcı olunacağı düşünülmüştür. Ayrıca, gelişim süreci, ideolojilerin ve dönemlerin terimlere etkisi yani sıra plastik sanatlardaki kullanım çeşitliliği açıklanmış, *Doku* ve *Faktura*'nın uygulanma biçimlerine etki eden faktörler ele alınmıştır. Bu sayede sanat eseri üretiminde anlam, duygu ve derinliğin iletilmesi amacıyla *Faktura* ve *Doku* unsurlarının kasıtlı olarak nasıl kullanılabilceği hakkında derin bir anlayışın oluşmasına katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Artun, A. (2015). *Sanatın iktidarı: 1917 devrimi ve müzecilik*. İletişim Yayınları.
- Batur, E. (Ed.). (2015). *Modernizmin serüveni bir temel metinler seçkisi 1840-1990*. Sel Yayıncılık.
- Elmas, H. ve Kanaç, A. R. (2020). Çağdaş Türk resminde melezleşme. *İdil Dergisi*, 72, s. 1231-1245. 10.7816/idil-09-72-04
- Etimoloji Türkçe. (t.y.). Manifatura. *Etimolojiturkce.com sözlüğü* içinde. Erişim adresi (5 Temmuz 2023): https://www.etimolojiturkce.com/kelime/manifatura#google_vignette
- Etimoloji Türkçe. (t.y.). Fatura. *Etimolojiturkce.com sözlüğü* içinde. Erişim adresi (5 Temmuz 2023): https://www.etimolojiturkce.com/kelime/fatura#google_vignette
- Etmologeek. (t.y.). Factura etymology. *Etmologeek.com dictionary* içinde. Erişim adresi (July 5, 2023): https://etmologeek.com/lat/factura#google_vignette
- Gough, M. (1999). Faktura: The making of the Russian avant-garde. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 36, s. 32-59. <http://www.jstor.org/stable/20167475>
- Harrison, C. ve Wood, P. (Ed.). (2011). *Sanat ve kuram 1920-2000: Değişen fikirler antolojisi* (S. Gürses, Çev.). Küre Yayınları.
- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü*. Ütopya Yayınevi.
- Kokkori, M., D'Alessandro, S., Lister, K. ve Casadio, F. (2016). *Materials and meanings: Analyzing Kazimir Malevich's painterly realism of a football player—color masses in the 4th dimension*. https://www.academia.edu/32483096/Materials_and_Meanings_Analyzing_Kazimir_Malevichs_Painterly_Realism_of_a_Football_Player
- Malevich, K. S. (1915). *Painterly realism of a football player - color masses in the fourth dimension* [Oil on canvas, 70.2 × 44.1 cm]. Art Institute of Chicago, Chicago. <https://www.artic.edu/artworks/207293/painterly-realism-of-a-football-player-color-masses-in-the-4th-dimension>
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O. ve Cayton, D. L. (2015). *Sanatın temelleri teori ve uygulama* (N. Kuru ve A. Kuru, Çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Online Etymology Dictionary. (t.y.). Manufacture. *Etymonline.com dictionary* içinde. Erişim adresi (July 5, 2023): https://www.etymonline.com/word/manufacture#etymonline_v_6833

- Özkan, A. (2018 Aralık). Resim yüzeylerinde teknoloji destekli hazır doku kullanımı. *Sanat Dergisi*, 32, s. 107-116. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/613694>
- Picabia, F. (1922). *The fig-leaf* [Oil on canvas, 200 x 160]. Tate, Bankside, London. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/28/picabia-fig-leaf>
- Picasso, P. (1914). *Fruit dish, bottle and violin* [Oil on canvas, 92 x 73]. The National Gallery, Main Collection, London. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/pablo-picasso-fruit-dish-bottle-and-violin>
- Seo-Bo, P. (1990). *Ecriture(描法) no.900205* [Mixed media with Korean hanji paper on canvas, 53.3 x 46.8]. Private Collection, Suwon Korea. <http://seobo.org/board/view.asp?idx=2099&idx2=2004&no=6&page=4&Year=&keyword=>
- Seven, E. (2013). *20. yüzyıl batı resim sanatında doku kullanımı ve çeşitliliği üzerine bir araştırma* (Tez No. 354599) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Schwitters, K. (1921). *Merz picture 32 A. The cherry picture* (Merzbild 32 A. Das kirschbild) [Collage]. The Museum of Modern Art, New York, NY, United States. <https://www.moma.org/collection/works/33356>
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2014). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Tarabukin, N. (2015). *Sehpadan Makineye*. Batur, E. (Ed.), *Modernizmin serüveni: Bir temel metinler seçkisi 1840-1990* (s. 146-154) içinde. Sel Yayıncılık.
- Tatlin, V. (1914). *Selections of materials* [Photograph of the artist's counter-relief]. Punin family archive, St Petersburg. Beaudouin-Architectes. <http://www.beaudouin-architectes.fr/2015/10/7030/>
- Tatlin, V. (1914). *Corner counter-relief* [Corner counter-relief]. The Virtual Russian Museum, St Petersburg. Beaudouin-Architectes. <http://www.beaudouin-architectes.fr/2015/10/7030/>
- van Gogh, V. (1889). *The starry night* [Painting]. The Museum of Modern Art, New York, NY, United States. https://www.moma.org/collection/works/79802#google_vignette
- Yılmaz, Z. B. (2022). *20. yüzyıl resminde farklı malzeme kullanımı: Yüzeyden çıkışın temsilleri* (Tez No. 772678) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.