

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

HEYKELDE HAZIR NESNE ALGISI VE DÖNÜŞTÜRME
ÜSTÜNE UYGULAMALI ARAŞTIRMALAR VE BİR
SERĞİ

Hazırlayan
Derya BARAN

Danışman
Yrd. Doç. Sevgi AVCI

İzmir-2013

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Derya BARAN

Doğum yeri ve yılı: Selçuk, 1973

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2006, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Heykel Anasanat Dalı

Lisans: 1997, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel
Bölümü

Lise: 1991, Selçuk Lisesi

İş Tecrübesi:

1998-2000, Artosfer Sanatevi G. O. P./ANKARA

2000, Öğretim Görevlisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Heykel Bölümü

2001, Araştırma Görevlisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Heykel Bölümü

2002, Araştırma Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yayınları:

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “Heykelde Hazır Nesne Algısı Ve Dönüştürme Üstüne Uygulamalı Araştırmalar Ve Bir Sergi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

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

Derya BARAN

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan Jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre HEYKEL Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Öğrencisi Derya BARAN'ın Heykelde Hazır Nesne Algısı Ve Dönüştürme Üstüne Uygulamalı Araştırmalar Ve Bir Sergi 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 anabilim dallarından Jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

- **Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.**

Tez Yazarının

Soyadı: BARAN

Adı: Derya

Tezin Türkçe Adı: Heykelde Hazır Nesne Algısı Ve Dönüştürme Üstüne Uygulamalı Araştırmalar Ve Bir Sergi

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Applied Studies on The Perception of Readymade and Metamorphosis in Sculpture and an Exhibition

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: D. E. Ü.

Enstitü: G. S. E.

Yıl: 2013

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

☐

Yüksek Lisans:

☐

Doktora:

☐

Tıpta Uzmanlık:

☐

Sanatta Yeterlik:

☒

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı: 113

Referans Sayısı: 123

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç.

Adı: Sevgi

Soyadı: AVCI

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1. Hazır Nesne
2. Nesne
3. Dönüştürme
4. Marcel Duchamp
5. Heykel

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1. Readymade
2. Object
3. Metamorphosis
4. Marcel Duchamp
5. Sculpture

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum:

Evet

☐

Hayır

☒

ÖZET

Bir özne içindeki nesneyi tam anlamıyla betimlemek neredeyse olanak dışıdır. Öznenin alanı nesnenin alanından bütünü farklıdır. Algılama ve bir algılama deneyimi olarak estetik, özne ile nesne arasındaki gerginliği gidermeye yönelik bir tür ilişkidir. Sanat bu ilişkiyi dönüştürmede bir arabulucudur.

Modernizmin Descartes'a uzanan ve öznenin merkeze alınmasıyla sonuçlanan özne ve öznenin tasarımı olarak dünya (nesne) paradigması bilen, düşünen öznenin karşısına mekanik bir gerçeklik olarak doğayı koyar. Böylece öznenin nesneye tahakkümü başlar. İnsanı özne olmaya, düşünmeyi de düzene sokmaya ve tasarıma indirgeyen bu modernist anlayış insanı makineleşmenin, endüstrinin ve teknolojinin ürünü haline getirdi. Elbette ki sanat ve sanat yapısı da bundan nasibini aldı. Hakikatin ve varlığın mutlak özne teknoloji tarafından belirlendiği yerde sanat da dönüştü. Sanat anlayışı, bir yandan, endüstri toplumunun ve teknolojinin malzemesi haline gelirken diğer yandan insanın onlar karşısındaki edilgenliğine bir isyan, bir karşılık olarak bu endüstri ve teknoloji ürünlerini, nesnelerini kendine malzeme olarak seçip, kullanmaya başladı.

Sanatçılar bir yandan bu ürünlerin ve nesnelerin malzeme olarak sanattaki olanaklarını araştırıp, deneyimlerken öte yandan kendi eserini oluşturmada, sıra dışılığı aramada seri üretimin, teknolojinin olanaklarından azami ölçüde yararlandı. Endüstri ürünlerinin, nesnelerinin kendileriyle ve birbirleriyle olan ilişkilerini çözdükçe çok değişik üsluplar, teknikler geliştirdi.

Seri üretim bir endüstri ürününün bizzat kendisini bitmiş bir iş olarak algılayıp ona hiç müdahalede bulunmadan doğrudan sanat eseri statüsüne taşıyan ilk sanatçı Marcel Duchamp oldu. Kendisi yani bir sanatçı tarafından tüm yerleşik estetik kaygılardan arınmış bir şekilde seçilen ve sanat nesnesi olarak atanan bu nesneyi hazır nesne olarak adlandırdı. Sıradan, günlük bir endüstri ürününe tanınan bu olanak kendisine kadar gelen sanat anlayışlarından büyük bir kopuş olduğu kadar kendisinden sonraki sanat anlayışlarına da karşı koyulamaz bir şekilde kaynaklık etti. Sıra dışılığı sıradan

olanda aramadaki ısrarı ve sıradan olanın da sıra dışı olduğuna vurgusu, endüstri ve teknolojinin ürünü haline gelmiş bu öznenin, modern metafiziğin kendisine ve sanata dayattığı elit, kural koyucu ve değiştirilemez katılıktaki estetik anlayış ve algıya küçümseyici ve provokatif bir yanıtıdır.

Hazır nesne kendini gerçekleştirmiş bir sanat nesnesidir. Sanatçının seçimiyle dönüşümü başlamış ve bitmiştir. Sanat eseri statüsü bu seçimle başlar. Seri üretim endüstri ürünü olan her nesne bir malzeme olarak sanatta kullanılabilir ama hazır nesne değildir. Hazır nesne bir malzemenin adı değildir. Statünün adıdır.

Tezin birinci bölümünde tarihsel ve düşünsel arka plan verilerek sanatta özne ve nesne ilişkisinin tarihsel ve düşünsel alanlardaki yolculuğu irdelenmiştir. İkinci bölümde nesneye bakış, hazır nesne algısı ve dönüştürme başlığı altında teknik nesne/estetik nesne ayrımı, bir analiz yöntemi olarak nesne okuma, hazır nesne ve dönüştürme süreçleri ile endüstri ürünü kullanan sanatçılar üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde uygulamalar sunulmuş ve gerçekleştirilen sergideki eserler tanıtılmıştır.

ABSTRACT

It is almost unfeasible to frame properly an object in a subject. The domain of an object is totally different from the domain of a subject. Perception and aesthetics as an experience of perception is some kind of relation between subject and object intended to resolve the tension in the middle. Art is a transforming negotiator of this relation.

The modernist paradigm of the subject and the world (object) as a design of the subject, extending back to Descartes and resulted in pulling the subject to the centre, placed nature as a mechanic reality opposite to the subject. Thus, begins the domination of the object over the subject. This modernist understanding that reduced man to be a subject and the thought to design turned man into a product of mechanization, of industry and of technology. Naturally, art and artwork had their own shares, too. Where truth and being are concerned to be determined by the absolute subject, the technology, so is art. On the one hand art became the material of industrial society and of technology; it began to use the industrial products and objects as its material, on the other.

Artists investigated the possibilities of these products and objects as a material for art, experienced them, and then they took advantages of the possibilities of mass production and technology to the maximum extent in creating their own works of art.

It was Marcel Duchamp, the first artist who elevated an ordinary mass produced industrial object to the status of the work of art having perceived it as a transformed and completed artwork in advance. He named this status of the object as readymade, since it was chosen by an artist, himself, with an indifferent attitude for strongly established aesthetic concerns. This possibility submitted to an ordinary, casual industrial object caused not only a break off the art mentality reached to his time, but also an irresistible source for the artists of next generations. His insistence for searching extraordinary in ordinary and his emphasis that the ordinary is extraordinary is a disparaging

and provocative response, by a subject turned into a product of industry and technology, to the elite, normative and unalterable hardness of aesthetic perception and understanding that modern metaphysics subjugated.

Readymade is a work of art realized itself. Its transformation begins and ends with artist's choice. Its status of being work of art begins with this choice. Any mass produced industrial object may be used in art as a material, yet this usage does not give them the right to be readymade. Readymade is not a name of a material. Readymade is a name of the status.

In the first part of this thesis the relationship between subject and object in art is examined by giving historical and intellectual background. In the second part, under the title of "reading object, the perception of ready made and transformation", the distinction of technical object/ aesthetic object, reading object as an analysis method, ready made and transformation processes are focused on together with the artists using the products of industry. In the third chapter, applications are introduced and the works exhibited are presented.

ÖNSÖZ

“Heykelde Hazır Nesne Algısı Ve Dönüştürme Üstüne Uygulamalı Araştırmalar Ve Bir Sergi” adı altında yapılan bu çalışmada endüstri nesnesinin sanat nesnesine dönüşme, hazır nesne olma yolculuğu incelenmiş ve bu bağlamda kişisel çalışmalarım analiz edilmiştir.

Bu çalışmanın oluşum sürecinde öncelikle her zaman anlayışı ve desteğini hissettiğim tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Sevgi AVCI'ya, Sayın Yrd. Doç. Dr. Ahmet Feyzi KORUR'a, Sayın Yrd. Doç. Oktay ŞAHİNLER'e ve yardımlarını benden esirgemeyen Bölüm Başkanım Sayın Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR'e, Sayın Yrd. Doç. Arzu Atıl'a ve Araştırma Görevlisi arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Derya BARAN

2013, İzmir

İÇİNDEKİLER

HEYKELDE HAZIR NESNE ALGISI VE DÖNÜŞTÜRME ÜSTÜNE UYGULAMALI ARAŞTIRMALAR VE BİR SERGİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	x
KISALTMALAR	xii
RESİM LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

TARİHSEL VE DÜŞÜNSEL ARKA PLAN

1.1. Tarihsel Arka Plan	5
1.2. Düşünsel Arka Plan.....	20

2. BÖLÜM

NESNEYE BAKIŞ, HAZIR NESNE ALGISI VE DÖNÜŞTÜRME

2.1. Nesneye Bakış	33
2.1.1. Teknik Nesne / Estetik Nesne	35
2.1.2. Nesne Okuma	39
2.1.3. Nadire Kabineleri ya da Toplama, Biriktirme, Muhafaza	41
2.2 Hazır Nesne Algısı ve Dönüştürme.....	47
2.2.1. Hazır Nesne ve Duchamp / Buluntu Nesne ve Picasso	50
2.2.2. Dönüştürme	68
2.2.3. Endüstri Ürünü Nesne Kullanan Sanatçılar	76

3. BÖLÜM
UYGULAMALAR

Uygulamalar	87
SONUÇ	103
KAYNAKÇA	105
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

vs. : Vesaire
s. : Sayfa No
Res. : Resim

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907	13
Resim 2. Vladimir Tatlin, Köşe Rölyefi, 1915	16
Resim 3. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917	18
Resim 4. Kurt Schwitters, Figurine, 1921	19
Resim 5. Andy Warhol, Brillo Kutusu, 1964	27
Resim 6. Nadire Kabinesi	42
Resim 7. Kurt Schwitters, Construction for Noble Ladies, 1919	45
Resim 8. Kurt Schwitters, Merzbild 46-A, 1921	49
Resim 9. Marcel Duchamp, Boîte en-valise, 1921	50
Resim 10. Marcel Duchamp, Şişe Askılığı, 1914.....	52
Resim 11. Marcel Duchamp, Kol Kırılması Olasılığına Karşı, 1915	52
Resim 12. Marcel Duchamp. Pulled at 4 pins, 1915	53
Resim 13. Marcel Duchamp, Tarak, 1916.....	53
Resim 14. Marcel Duchamp, Gezginin Katlanan Nesnesi, 1916/1964	54
Resim 15. Marcel Duchamp, (Richard MUTT). Çeşme, 1917.....	55
Resim 16. Marcel Duchamp, Şapka Askılığı, 1914.....	56
Resim 17. Marcel Duchamp, Palto Askılığı, 1917	56
Resim 18. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913	58
Resim 19. Marcel Duchamp, Gizli Gürültü, 1916.....	58
Resim 20. Marcel Duchamp, Belle Haleine, Eau de Violette, 1921	59
Resim 21. Marcel Duchamp, Neden Hapşırıyorsun Rose Sélavy?, 1921	59
Resim 22. Marcel Duchamp, Eczane, 1914.....	60
Resim 23. Marcel Duchamp, Apolinère Enameled., 1916-1917.....	61
Resim 24. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919	62
Resim 25. Marcel Duchamp, Yeşil Kutu, 1934.....	63
Resim 26. Pablo Picasso, Boğa Başı, 1942	66
Resim 27. Pablo Picasso, Maymun ve Çocuk, 1951	67
Resim 28. Derya Baran, Bağdaşma, 2012	70
Resim 29. Derya Baran, ‘Çarpışma’, 2012.....	70

Resim 30. Derya Baran, ‘Uyuşma’, 2012.....	71
Resim 31. Man Ray, Hediye, 1921.....	72
Resim 32. Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1964	74
Resim 33. Claes Oldenburg, Bahçe Hortumu, 1982.....	75
Resim 34. Edgar Degas, On Dört yaşındaki Küçük Dansçı, 1881	77
Resim 35. Vladimir Tatlin, Karşıt Kabartmalar, 1914	78
Resim 36. Kurt Schwitters, Merz Sütunu, 1923	79
Resim 37. Meret Oppenheim, Obje, 1936	80
Resim 38. Joseph Beuys, Sürü, 1969.....	81
Resim 39. Arman, Yığma, 1973	82
Resim 40. Andy Warhol, Zaman Kapsülleri	83
Resim 41. Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967.....	84
Resim 42. Jeff Koons, New Shelton Wet/Dry Triple Decker 1981	85
Resim 43. Derya Baran, Kedi II, 2008	87
Resim 44. Derya Baran, Günce III, 2008	87
Resim 45. Günce III, detay	88
Resim 46. Günce III, detay	89
Resim 47. Derya Baran, Kedi III-1, 2008.....	90
Resim 48. Derya Baran, Kedi III-2, 2008.....	90
Resim 49. Derya Baran, Kedi IV, 2009.....	91
Resim 50. Kedi Maketleri.....	91
Resim 51. Derya Baran, Kedi V, 2009	92
Resim 52. Kedi V, detay	93
Resim 53. Derya Baran, İsimsiz VII, 2007.....	94
Resim 54. Derya Baran, İsimsiz VIII, 2007	94
Resim 55. Derya Baran, İsimsiz IX, 2007	95
Resim 56. Derya Baran, İsimsiz X, 2013	95
Resim 57. Derya Baran, 35. Madde, 2013.....	98
Resim 58. Derya Baran, Amfitiyatro, 2013.....	99
Resim 59. Derya Baran, Bilmemeyi Öğreniyorum, 2013	100
Resim 60. Derya Baran, Gerçek Olmak Nedir?, 2013	101
Resim 61. Derya Baran, Mizojini, 2013	102

GİRİŞ

“İnsan “sanat eseri” olmayan işler üretebilir mi?”

M. Duchamp

Aydınlanma çağı, akli ön plana çıkararak insan merkezli dünyevi bir düzeni, kendisinden önceki tanrı merkezli kutsal düzene tercih etmişti. Modernizm bu düzeni kendi içinde, kendi çıkarları doğrultusunda dönüştürerek sürdürdü. İçinden geçmekte olduğumuz postmodern dünyada ise merkez artık ne tanrı ne de insandır. Artık çok merkezli bir sistem söz konusudur. Özne ve akıl, kurucu, boyun eğdiren, tarihi inşa eden, bütünselci bir özne değil kurulan, sürekli oluş halinde, otoriter ve totaliter pratikleri sorgulayabilen, etkileyen, etkilenen, farklılıkları içeren bir konumdadır. Bu tür merkezsiz bir dünyanın sanatçısı da paranoyak bütünlüklerin yok etmeye çalıştığı şizofrenik bir birey olarak arzusunun devindirici, ateşleyici gücünün sürekli anımsatıcı rolünde başkaldırışını sürdürmektedir. Öte yandan, postmodern süreçte, sanatın çok merkezli (veya merkezsiz), çok dilli, paranoyak bütünlükleri parçalamaya yönelik, çok yönlü yapısı, teknolojik yeniliklerin yol açtığı köklü zaman ve uzam değişimleriyle beraber önermelerini de çok daha karmaşık, eklektik ve parçalı bir yapı içinde sunmayı deniyor, sunuyor.

“1870’lerden II. Dünya Savaşı’na kadar uzanan sürede modernizmin etkilerini içine alan bir sözcük varsa, o sözcük hiç şüphesiz ‘nesne’ sözcüğüdür.”¹

Var olduğu ilk andan itibaren doğada maddi bir varlık olan nesne ile karşılaşan insan, doğal nesneler içinde yaşarken akli ve becerisiyle geliştirdiği yapay nesneler de üretti. Bunlar kendisini yaşama dair güçlü kılmak, yaşam olanaklarını kolaylaştırmak ve sağlamlaştırmak amaçlıydı. Sanayileşme öncesi nesneler olan avcılıkta kullanılan ok, pişmiş kadın heykelcikleri-tanrıçalar, toprak kap-kacaklar, kil tabletler, mühürler, demir zırhlar ve sanayileşmeyle birlikte üretilen teknik nesneler günlük ve toplumsal yaşamda kullanılan maddi-manevi bir varlık haline geldiler. İnsanın tüm yaşama gücünü yasladığı bu nesneler git gide fetişleşerek insanın maneviyatında önemli yer tuttu. Bu anlamlar yüküne sahip olma ve bir değer taşıma özelliği nesneyi sanata taşıdı. Nesnenin, sanat nesnesi olarak algılanışında onun bizden sakladığı bir gizil değerler dizisine, auraya, sahip olduğu inancıyla sanatçılar nesneye estetik değer katmak için onu bir takım anlamlandırma ve dönüştürme süreçlerine tabii tuttular.

¹ William Tucker, **The Language of Sculpture**, Thames & Hudson, London, 2005, 107 s.

Dünyaya bakışını ve algısını yansıtan, kişisel ilgilerini, maddi durumunu, gücünü belgeleyen nesnelere sahip olmak, insan için bir göstergeye dönüştü. Bunun en iyi örneği Rönesans'da bilinen en eski bellek kaydı da diyebileceğimiz, müzenin selefi, 'nadire kabineleri'dir. Sanat eserlerinden deniz kabuklarına kadar nadir ve ilginç bulunan nesneler bir nevi harikalar odası şeklinde tabir edilen bir odaya yerleştirilirdi. Nadire sahibi, yarattığı uyumsuzluğun uyumu, düzensizliğin düzeni ile bir mikrokozmosun içinde hayale daldı. Kişisel algılamayla ve seçimle topladığı nesneleri biriktirme, biriktirirken düzenleme, düzenlerken sınıflandırma ve o nesneye bir anlam yükleyerek hayale dalma arzusu koleksiyon ruhu taşıyanlar kadar, sanatçı kişiliklerde de görülür. Sanatçı zihni keşifsel bir çabayla birbiriyle alakasız çeşitli nesneleri bir arada ya da farklı düzenler içinde düşünebilir ve bir bellek oluşturabilir.

Evreni, yaşadığı dünyayı bilmek ve keşfetmek tutkusu insanı bütün bu oluşumların içinde kendini de bilmeye ve anlamlandırmaya itiyordu. Belki de insan, varoluşundan gelen bir eksikliğin peşinden koşuyordu, daha güvenli bir ruh hali için. Toplama ve biriktirme, koleksiyon oluşturma tutkusu eksik olanı tamamlayıp bütünlemek için insanı arayışlara yönlendirir. Her ne kadar böyle bir arayış ruhu insanın bu dünyadan kaçış isteğiyle örtüşse de bir flâneur olarak sanatçının seçip bir araya getirme dürtüsünden farklıdır diyebiliriz. Koleksiyoner için eksik parçaların olması elzemdir çünkü bu mahrum oluş hem arayışı diri tutar, hem de koleksiyonerin efsunlanmasına mâni olur. Ancak sanatçının nesne ile karşılaşması ve onu anlamlandırmasıyla yaratıcı edim sonucu ortaya çıkan sanat nesnesi çoğunlukla bir tatmin noktasının ürünüdür.

Endüstrileşmeyle birlikte insan nesneye her zamankinden daha çok bağımlı hale geldi. Baudrillard "... *Günümüzde tüm arzular, projeler, istekler, tutkular ve ilişkiler satılabilmek ve tüketilebilmek için soyutlanmak (ya da somutlaşmak), yani göstergeler ve nesnelere benzemek durumundadır*"² diye bahseder.

Yine de insan, dünyasını nesneler üzerinden inşa eder ve yenilerini biçimlendirir. Sanatçının algıladığı dünyada sezgisiyle oluşan sanat eseri de yapay bir nesnedir. 20. yüzyıl sanatçılarının readymade'leri, sürrealist objeleri ve enstalasyonlarında, nesneye kendi ruhlarından bir parça yansıtarak sıradan bir

² Jean Baudrillard, **Nesneler Sistemi**, (İkinci basım), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011, 242 s.

seçimle toplayıp biriktirdiği, anlamlandırdığı ve sergilediği nesneler olarak, nadire kabinelerinin ve sahiplerinin hayalci ruhu ile yeniden karşılaşırız. İllüzyon etkisinden kurtulmak için gerçek (günlük hayatta karşılaştığımız) nesneyi sanat malzemesi yapma fikri Kübistlerde doğdu. Günümüzde de kullanılan kolaj, montaj ve asamblaj gibi tekniklere yol açan bu tavır heykel sanatına yeni olanaklar sağladı. Konstrüktivist heykelin de temeli sayılan bu yaklaşım onları gerçek objeler kullanmaya itti. Nesneyi esaretinden kurtarma düşüncesi ve eylemini o zamana kadar gelen estetik beğenin bir reddi olarak Dada'da görürüz. Maddesel modelden söylemsel modele geçiş ağır olmuştu ama onları takip eden Sürrealistlerde nesneden etkilendiler. İlgi çekici nesneler bulmak, bu yolla bilinçaltına yolculuk yapmak ve onları düş nesnelere dönüştürmek için bitpazarlarını gezdiler.

Dolayısıyla teknoloji ilerledikçe ve nesne, eskisine nazaran daha hızlı bir ivmede çeşitlendikçe sanat ve sanatçının ilgisi bir yandan bu hız yüzünden parçalanırken bir yandan da o hız ve çeşitliliğe yetiştirebilmenin kendince yollarını aramaktadır. Bu süreçte ortaya çıkan sanatçılar ve sanat akımları sanat nesnesine, kendilerine kadar yüceleştirilen, kutsanan, üreten öznenin belirleyip yüklediği tek anlamla yetinen olarak bakmak yerine sürekli yeniden üretilen, çoğaltılan, anlam katmanları barındıran, sanatın “yücelik” kategorisiyle didişen varlık bakımından bakmayı yeğlediler. Sanat nesnesine bakıştaki bu ontolojik dönüşümde, sanata konu olanla, bizatihi kendisi sanatsal bir varlık olanın arasında ayırım yapılarak sıradan, gündelik bir fabrikasyon üretimi nesne, sanat nesnesi seviyesine yükseltildi. Bu türden sanat uygulamalarının ve eğilimlerinin referansında çoğunlukla Marcel Duchamp'a rastlamaktayız. Duchamp'ın kendinden sonraki birçok sanatçı ve sanat hareketini etkileyen sanat nesnesi olarak hazır nesne (readymade) kullanımı sanatın tanımını genişletmiş, sıradan nesnelerin işlev ve statüsüne farklı bakabilme yolunu açmıştır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra Clement Greenberg, Arthur Coleman Danto, George Dickie ve Donald Kuspit gibi Amerikan sanat eleştirmenleri-filozoflarının ve Fransız sosyolog-filozof Jean Baudrillard'ın nesne, sanat, sanatın 'ne'liği, modernizm, avand-garde ve postmodernizm üzerine yazıları, tartışmaları ve kuramlarına da kaynaklık eden bir dönüm noktası başlatmıştır.

Hazır nesneler bir başlarına sanat değildir, onlar hakkındaki tartışmanın kendisi sanattır. İzleyici olmaksızın, hazır nesneler sanat nesneleri olarak var

olamazlar, yeniden bir önceki yaşamlarına işlevsel endüstri nesneleri olarak geri dönerler. Aralarındaki küçük fark çok güçlü bir şekilde izleyicinin zihninde oluşur; zira orası, son tahlilde, bir hazır nesne ile onun “sıradan” emsali arasında bir farkın meydana geldiği yerdir. Bu sadece sanatı zihnin hizmetine sunmak değil aynı zamanda zihni de sanatın hizmetine sunmaktır.³ Sanat ve zihnin, tarihin başlangıcından beri süregelen, bu karşılıklı etkileşiminde çok çeşitli uğraklarla, sanat ve sanatın nesneyle ilişkisi hakkında çok çeşitli tanımlar ve kuramlarla karşılaşmaktayız.

³ Jay D. Russell, “Marcel Duchamp's Readymades: Walking on Infrathin Ice”, <http://bit.ly/147qR2d>

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL VE DÜŞÜNSEL ARKA PLAN

1.1. Tarihsel Arka Plan

"... toplumsal ilişkilerine uygun olarak da, ilkeler düşünceler ve kategoriler üretirler. Bu düşünceler, bu kategoriler, böylece, tıpkı ifade ettikleri ilişkiler gibi, ölümlüdürler. Bunlar tarihsel ve geçici ürünlerdir; Üretici güçlerde sürekli büyüme; toplumsal ilişkilerde, sürekli yok olma; düşüncelerde, sürekli oluşma hareketi vardır; değişmez olan tek şey, hareketin soyutlanmasıdır. —mors immortalis."

Karl Marks, *Felsefenin Sefaleti*

Sanat bir büyü, sanatçı da bir büyücüydü antik Yunan'a kadar. Nietzsche'nin bahsettiği tragedyalarda olduğu gibi bir doğa öykünücüsüydü ya da yaptığı kadın heykeline âşık olan Pygmalion gibi bir yaratıcı. Ortaçağda, Tanrı'nın alegorisi olan Gotik bir kiliseydi, sanatçı da tefekkür içinde bir el yazmacısı ya da bir vitray ustası. Rönesans'da mühendisliğe meraklı bir bilim adamıydı. 17. ve 18. yüzyıllarda Kant'ın bahçe düzenlemelerini sanat alanına dâhil etmesiydi sanat ya da zaman içinde anlaşmaları sağlamlaştırmak için üzerlerine her bir çivinin ayrı ayrı çakıldığı Afrika fetiş heykelleriydi. Romantizm'de isyan ve özgürlüğün yeni adıydı. Rodin'in getirdiği serbest çalışma yöntemiyle, sanat, konuyla ilgisiz, dikkat dağıtıcı her şeyin dışarıda bırakılmasıydı. Ya fotoğraf makinesinin merceği? Doğayla, gözü ve bedeni aynı anda birleşen ilk sanatçı bir empresyonistti. Kübizm'in yarattığı eşsiz kırılmayla, sanatçı aramayan, ama bulandı. Sanat, Fütürizm'de hızla giden bir otomobildi. Dada'yla beraber, Duchamp *R. Mutt* imzalı porselen bir pisuarı sergilediğinde, ilk defa hazır nesnenin kullanılması sanatı bir seçimden ibaret kıldı. Schwitters ile gündelik yaşamın eşsiz bir kaydı haline geldi. Konstrüktivizm'le birlikte sanat artık inşaydı, sanatçı ise bir nevi teknisyen. Zanaatkar ve sanatçı arasındaki bağı yeniden canlandırmak için kurulan Bauhaus'a göre modern dünyanın karmaşasına yeni ve işlevsel bir estetik son verebilirdi. Brancusi'yle heykel ve kaide birbiriyle ilişkilendi. Giacometti ile insan, figürünün değil, gölgesinin heykeliydi. Calder'in mobilleri ile kinetik heykeldi sanat. Rauschenberg yatağını tuvale monte etti. Yves Klein, galeri mekânında bembeyaz bir 'boşluk'u sergiledi. Minimalizm'in 'spesifik nesne'si ne resim ne heykeldi. Kosuth için form değil, fikirdi önemli olan. Herkesin sanatçı olduğunu söyleyen Joseph Beuys, bir galeride üç gün boyunca vahşi

bir kır kurduyla yaşadı. Sanat, Arte Povera’da gelip geçici, sıradan, atık ve doğal malzeme kullanımıyla anti-elitist bir tayırdı. John Cage piyanonun başında 4 dakika 33 saniyelik bir sessizlik sergiledi. Richard Long için doğada uzun bir yürüyüş ve bunun belgelenmesiydi sanat. Christo ve Jeanne-Claude, Alman parlamento binasını paketlemişti. Damien Hirst, yüksek teknoloji ürünü camekânlarda ölü köpekbalığı, inek ve koyunları, Jeff Koons ise günlük yaşamda kullanılan üretim nesnelerini sergiledi, sanat adına. 1964’te ‘gelecekte herkes 15 dakikalığına ünlü olacak’ diyen Andy Warhol’un Brillo kutularının aynısını süpermarkette bulabilirdiniz. *Sanatçının Çeşme Olarak Portresi*’yle, Bruce Nauman ve düzenlediği cerrahi operasyonlarla Orlan, Duchamp vari bir tavırla, sanatçının kendisinin de bir sanat eseri olduğu görüşüyle kendi bedenlerini kullandılar. Yine Damien Hirst’ün izmarit dolu kül tablaları ve başka nesnelerle düzenlediği sergisi, bir temizlik görevlisi tarafından çöpe atıldı. Ron Mueck’in, sergileme boyutları ile aşırı gerçekçi heykelleri şaşırtıcıydı. Sanatçı, Gordon Matta-Clark gibi terk edilmiş evleri kesen ya da Rachel Whiteread gibi gündelik mekânları ve nesneleri kalıplayarak işlevini olumsuzlayandı. İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan 1999 yılında bir enstalasyonunda Milano’lu galericisini duvara bantladı.

Görüldüğü gibi, dünyayı algılamanın ve ifade etmenin bir şekli, bir sınırı yoktur. Öğrenilmeyeni öğrenerek, keşfedilmeyeni keşfederek, denenilmeyeni deneyerek gelişen ve genişleyen bir etkileşim ve iletişim alanıdır sanat. Her zaman için beğeniye hitap etmesi beklenemez; olumsuz, şaşırtmacalı, tiksindirici ve banal yaklaşımları da sunabilir. Günümüzde ise postmodernizmin, ‘her şeyin sanat olabilirliği’ yönlendirmesi sebebiyle kafamız karışık; neyin sanat olup neyin olmadığını sorguluyoruz. Fotoğrafın icadıyla gerçeklik sorgulanmıştı, şimdiyse sanatta dijital ortamlar kullanılıyor. Dönemler, akımlar geride kaldı. Çağımızda yapıt tanımlanırken, örneğin, ‘heykel’ yerine artık ‘iş’ denmekte. ‘Tasarım’ da sanat alanında kullanılan bir terim oldu. Çünkü günümüzde her şey birbiriyle etkileşim halinde; her şeyle olan iletişim çok yönlü; sınır çizgileri kalktı. Sanatta bu etkileşim ağının içinde. Georges Bataille’in ‘Nietzsche Üzerine’ adlı kitabında bahsettiği gibi “eğer yaratmak istiyorsak, kendimize hiç verilmediği kadar büyük bir özgürlük

*vermek zorundayız... Geleceğin mitini bulmak! Umut içinde yaşamak!”*⁴ Sanat tarihi boyunca farklı biçim ve üsluplarıyla karşılaştığımız, sanatta neyin, nasıl, hangi koşullarda ve ne amaçla yapıldığını anlayabilmemiz, bugünkü mevcudiyetimizle çok zor. Çünkü o bağlamın dışındayız. Ancak hem geçmiş hem de bugün için yapabileceğimiz tek şey fark etmeye, anlamaya ve yorumlamaya çalışmak. Bu yüzden, her fiili sanatçı diğerinden farklı bir yorumu hak ediyor. Artık hem izleyen hem yaratan, hem anlayan hem de yorumlayan olarak deneyime açık olmak zorundayız.

Tarihsel süreçte özellikle Romantizm ve sonrasında sanat ve onun ‘ne’liği konusunda bu anlama ve yorumlamalarla oluşan akım ve düşüncelerin kaynağında anahtar bir kavram olarak Avangardizm’i görmekteyiz. Avangard, köken olarak bir birliğin öncü kolu anlamına gelen askeri bir terimdi. 1789 Devrimi’nin evrensel ve sınırsız vaatleriyle canlanmış dönemden sonra modern düşünce ortamının hazırlanmasına hizmet etti ve günümüzde de her türden yenilikçi ve öncü sanatsal hareket anlamında kullanılmaya başlandı. ‘Avangard’ terimini ilkin ütopyacı sosyalist Saint-Simon 1830’larda seçkin bilim adamı ve sanayicilere seslenirken, sanata verilen öncü rolü duyurmak için kullandı.⁵

*“... Saint-Simon’un “organik toplum”u, sanat ile sanayinin kaynaştığı bir toplumdur. (...) Saint-Simoncu ütopya, Bauhaus, konstrüktivizm gibi akılcı avangardların ve zamanımızda tasarımın sanat üzerinde kurduğu egemenliğin habercisidir.”*⁶

1848 Devrimi’nin özgürlük ve eşitlik sözleri hüsrarla sonuçlanır ve monarşiye karşı burjuva ve işçileri ayrıştıran devrim, işçiler için bir hayal kırıklığı olur. Bundan sonra sanat, Baudelaire’in uyandırdığı özerkleşme tutkusuna kapılır, kendini gelenekten, çağdaş ahlâk, bilim ve siyaset söylencelerinden ve burjuva kültüründen yalıtır. İyi olan, doğru olan, güzel olan sanatın derdi olmaktan çıkar ve metropolün sahte, kötü, çirkin temsilleri üzerinden bir ‘karşı-estetik’ kurar. Sanat artık doğayı, tanrıyı, hakikati değil yalnızca kendisini temsil etmektedir. Böylelikle sanat hayattan kopar. Akademinin gücü azalır, zamanla kamuya açık hale gelen salon

⁴ Georges Bataille, **Nietzsche Üzerine**, (İkinci Basım), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, 31 s.

⁵ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, (Birinci Basım), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 11 s.

⁶ Ali Artun, **Sanat Manifestoları**, (Birinci Basım), İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, 19-20 s.

sergileri önemini yitirir. Himaye sistemi modern sanat piyasasına, salonlar galerilere, toplu sergiler kişisel sergilere dönüşür. Bu modernist değişim, sanatı olabildiğince kurumsallaştırmıştır.

Buradan yola çıkıldığında, avangard eğilimin en erken 1848 öncesinde Romantizm içinde başladığı görülmektedir. Ancak çoğu düşünüre göre modern avangard yani ikinci evre 1868'de Manet ile başlatılır, çünkü sanatta topluma ve kendine yabancılaşma Manet ve çağdaşları sayılabilecek Baudelaire ve Flaubert'e özgüdür. Tarihsel avangard ve daha sonra neo-avangard olarak iki aşamalı görebileceğimiz bir sonraki evrede tarihsel avangard, Dada ve Sürrealizm'i kapsarken, Pop Art, Op Art, Fluxus, Kavramsal Sanat, Minimalizm, Performanslar, Yoksul Sanat (Arte Povera), Oluşumlar (Happenings), Süreç Sanatı (Process Art) gibi hareketler Neo-avangard içerisinde sayılır. Bunlar tarihsel avangardla bir tutulmazlar, çünkü biçimsel bir tekrardırlar. Dadaist kolajlar, asamblajlar ve hazır-nesneler estetik düzeyde kabul görmüş durumdadır. Bürger, bundan sonraki avangard oluşumların, sadece, avangardın şok etme, şaşırtma ve skandal yaratma tekniklerini kullandığını iddia eder. Böylece aykırılık, sıradan olan haline gelir.

*"Baudrillard, 'sanatın, gündelik hayatın estetikleşmesi içinde çözümlenmesinden' söz eder. Ona göre her şey estetikleşmiş, 'güzel ve çirkin, doğru ve yanlış, iyi ve kötü arasında ayırım yapabilmek imkânsızlaşmıştır.' Buna 'değer salgını veya metastazi' der."*⁷

Tarihsel avangardın, sanatın özerkleşmesi ve kurumsallaşmasına olan karşı tavrı, neo-avangardlar ile tam tersi yöne dönmüştür. Kısaca, neo-avangard, gerçek avangardist amaçları olumsuzlayıp, sanat olarak avangardı kurumsallaştırmıştır. Adorno tarihsel avangard hareketlerin gerçekleştirdiği, gelenekten kopuşu, modern sanatın gelişme ilkesi olarak görür.⁸ Bürger'e göre avangardist hareketlerden sonra farklı teknik ve stil birliktelikleri olduğundan hiçbir sanatsal hareketin diğerinden daha iyi olduğu iddia edilemeyecekti. Yan yanalık ve eklektisizmi içeren postmodernizm ise bu stillerin birbiri içine geçtiği melezleşerek dönüştüğü bir dönemdir.

O halde, sanat ve sanatçıyı tüm bu dönüşümlere iten arka plan neydi?

⁷ Bürger, a.g.e., 25 s.

⁸ y.a.g.e., 123 s.

"... Endüstri Devrimi sürecinde buharlı makineler, balon, vapor gibi yeniliklere 19. yüzyılda buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yüzyılın başında radyo, uçak gibi yeni keşifler eklenmiş, gündelik yaşamı ciddi biçimde etkilemiştir. Bu süreçte Karl Marks (1810-83) ve Friedrich Engels'in (1820-95) "Komünist Manifesto"s'u (1848) ve ardından Marks'ın "Kapital"i (1867) Endüstri Devrimi sonrasında modern toplumların ekonomik altyapısına ilişkin gözlemleri ve öngörülerıyla yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuş, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolunu açmıştır. "Tanrı öldü!" diyen Friedrich Nietzsche (1844-1900) burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla geçmişin kültürel değerlerinin yıkımını hissettirirken, Sigmund Freud'un (1856-1939) bilinçaltı kuramı, insan yaşamının cinsel dürtülerden kaynaklanan bilinmez bir yönüne ışık tutarak, ruhsal yaşamın derinliklerine ilişkin bir pencere açmıştır. İnsanın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kentlerde, tren istasyonlarındaki kalabalıkların, yeni alışveriş merkezlerinin, hazır giyim satan yeni dükkânların, resimli basının, kafelerin, tiyatroların, kısacası yepyeni bir yaşam biçiminin yarattığı yeni sahnede yaşanmıştır. Bu yeni sahnenin yeni sanatçıları, Baudelaire'in dediği gibi birer "hayat arşivcisi" olarak gözlemlerini sanata yansıtmışlardır."⁹

Yeni olanı aramak sanat için bir amaç ise eskiye bağlı kalmadan yaratmak da sanat adına yapılan bir başkaldırıdır. Bu her türlü kurala, düzene ve dayatılana karşı duruş, sanatın anarşist yönüdür. Bu anlamda sanat, 18. ve 19. yüzyıldan günümüze kadar değişen ve değişmekte olan toplumsal, siyasal ve ekonomik tarihselliğin içinde insanın, kendini sürekli bir değişim ve dönüşümle özgürleştirdiği tek alan olmuştur. 18. yüzyılın ikinci yarısında, buhar makinesinin icadı ile başlayan Sanayi Devrimi ve 1789'da yaşanan Fransız Devriminin yarattığı özgürlük ve bireycilik kavramları, toplumsal değişimler kadar sanatsal değişimlerinde kaynağında yer alır. 18. yüzyılda insan "itaat etme, aklet" şeklinde her türlü tarihsel bağdan kurtulmak istemişti. Sonraki yüzyıl ise daha çok özgürlükle birlikte insanı ve işini uzmanlaşmaya zorladı. Bu durum hem bireyi diğeriyle karşılaştırılmaz hale getirdi hem de onu diğeriye bağımlı kıldı. Hızlı nüfus artışı, kente göç, sömürgecilik, kapitalizm, sanayileşmenin getirdiği iş gücü ve kötü çalışma koşulları, Aydınlanma'nın getirdiği akılcılık, bilimsel yöntem ve rasyonel düşünme ilkeleri, yeni kent kültürü ve teknolojinin sağladığı olanaklar, mutsuzluğu da içinde barındıran yeni bir dünya resmi sundu insanlığa. Anılan bu sosyo-ekonomik-politik kaos ve arka planlardan, sanat ve sanatçılar da kendi payına düşeni çeşitli akımlara gebe kalarak ve onları yaşama geçirerek aldı. Bunlara kısaca göz atmak gerekirse:

⁹ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, (Birinci Basım), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, 18 s.

Rönesans'ın bitimiyle 18. yüzyılda yüksek sanat (saray sanatı) yerini orta sınıfın beğenisine, burjuva öznelliğine bıraktı. Artık kent yaşamı da en az saray yaşamı kadar önemliydi. Saray ve aristokrasinin üslubu olan Klasisizm bundan böyle orta sınıfın eğilimlerini yansıtmaya başlamıştı. Bu çöküşle sanat daha alçakgönüllü, yaşamdaki güzellik ve hoşluğu sunarak beğeni kazanmayı amaçlar hale geldi. Yaşanan bir diğer değişimde sanat eserlerinin özel yaşam alanlarında değil sanat müzayedesı, sanat sergileri ve sanat müzeleri gibi sanat kurumlarında sergilenmeye başlanmasıydı. Talebin artmasıyla yazın alanın genişlemesi, sanatsal kamuoyunun oluşması, önceleri aristokratlara ait olan fakat sonrasında geniş ilgi gören gezi deneyimlerinin artması bu değişimin nedenlerinden bazılarıydı.¹⁰

18. yüzyılın sonundan 19. yüzyıl ortalarına kadar süren Romantizm, Klasisizm'e bir tepki olarak ortaya çıktı.

“‘Romantik devrim’ pek çok tarihçiye göre sanatın tarihinin en köklü kırılmasına işaret eder. Bu kırılma, sonradan modernizmle kronikleşecek yeni kırılmaların, altlıkların, hamlelerin yolunu gösterir. Özellikle sanat ile hayat arasındaki yeni bileşimlerin peşine düşen sürrealistler gibi avangardlara da bohem isyankârlığını hatırlatır.”¹¹

Akılcı, görkemli, soylu, yüce, katı ve idealize edilmiş bir anlatıma sahip Klasisizm'in tersine Romantizm, duyguyu, öznelliği, doğallığı ve düş gücünü yanına alarak ilerledi. Bu tavırla sanat, topluma bir ayna olmaktan kurtuldu. Sanatçı ise eserinde iç dünyasını yansıtarak, sanatın görüntüden öte, daha derin bir anlama sahip olabileceğini gösterdi. Bireysel deneyimlerin ifadesi olarak duygularını, yalnızca, kendisi için dile getirmeye başlayan sanatçı, Romantizm'de bir araç değildi artık; *“bazı özellikleriyle diğer insanlardan ayrılan, kendine özgü kişiliğiyle önem kazanan bir üstün adam”¹²* olarak; 'sanatçı' kimliği ön plana çıkıyordu.

Modernite kavramını ilk kez 1863 yılında ortaya atan Baudelaire, *“moderniteyi, hem modern hayatın bir ‘niteliği’ olarak, hem de sanatsal girişimin*

¹⁰ Larry Shiner, **Sanatın İcadı**, (Birinci Basım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 150-154 s.

¹¹ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, (İkinci Basım), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 22 s.

¹² Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi**, (Sekizinci Basım), Cem Yayınevi, İstanbul, 1991, 91 s.

yeni bir hedefi olarak görüyordu."¹³ Açık, anlaşılır, yararlı ve didaktik olan eskiye ait mimetik ifade, modernizmle birlikte yerini, örtük, içrek, karmaşık, içinde çok anlamlılık kadar anlamsızlık ve karşıtlık barındıran ve yorumlanmaya karşı direnen yeni bir ifade diline bıraktı.¹⁴ Bu yeni dilin sahibi, şimdiye ait ve yeni olan, deneyime dayalı fragmanlardan oluşmuş moderniteyi, şehrin kalabalıklarında ve varoşlarında arayan Baudelaire'in bohem, dandy ve flâneur olarak tariflediği yeni sanatçıydı.

Klasik sanattaki tasvir, temsil, taklit, benzetme gibi mimetik kavramların yerini Romantizm'de, görmenin bireyselleşerek demokratikleşmesi sonucu 'ifade' aldı. Sanatçı nesnel dünyaya bakanın/görenin deneyimiyle oluşan öznel bir gözle bakmaya başladı. Bir yorumcu olarak yaşadığı iç sıkıntısıyla andan kaçış fikrini de geliştirerek kendine özgünlüğü, derinliği, duyarlılığı ve genelden farklı yaşamıyla hayranlık uyandıran bir 'dahi/deha' olma yolundaydı.

Akademik kuraldan, sağlam desen ve hatta biçimden yoksun gibi görünen, mitolojik ve tarihsel konular yerine günlük konularla ilgilenen, salt gördüğünü, aldığı izlenimi, parlak ve canlı renklerle aktaran Empresyonizm, yarattığı bitmemişlik duygusuyla akademik geleneklere aykırı alternatif bir arayıştı. Kentli ve mutlu sanatçılar olan Empresyonistler dönemin bilimsel ve teknolojik gelişmeleriyle yakından ilgilidiler. Bu ilişkiyi, dönemin moda olan yaşam tarzını, kalabalıkların toplandığı yerleri, sokakları, kent görünümünü, manzara ve neşeli anları yakalamaya çalıştılar. Geçici ruh hallerini önemsemeleri ve anın içinde yaşama istekleri Empresyonistlerinde burjuva yaşamına itiraz gösterişleriydi. Dönemin kültürünün yarattığı iki tip sanatçıyla karşılaşıyoruz: Halka yakın olan ama yaşam biçimi olarak halktan ayrı bir içgöç yaşamayı tercih eden 'bohem' ile uzak ve yabancı kültürlerle sığınan sanatçılar. "*Bir insan toplumdan kaçıyor, kendini yalnızlığa teslim ediyorsa o kişi doğayı kutsal bir sığınak olarak görmez.*"¹⁵ Döneme isyan düşüncelerinde, giyimlerinde ve yaşam biçimlerindeki aşırılıklarla, 'dandy' olarak had safhadaydı.

¹³ Georg Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, (Birinci Basım), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 9 s.

¹⁴ Baudelaire, **a.g.e.**, 57-58 s.

¹⁵ Richard Sennett, **Gözün Vicdanı**, (Birinci Basım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 136 s.

Empresyonizmde, merkezi perspektifli ve kuralcı olan temsil ve algı modelinin dışına çıkılmış, başka bir görme modeli ile bir kırılma yaşanmıştır. İkinci kırılma ise fotoğraf ve benzeri gelişmelerin ortaya çıkmasıyla oldu. Uzun bir süreç sonucunda, fotoğraf makinesine dönüşen *camera obscura*, insan gözünün makine modelidir ve insan bu modeli üreterek kendi gördüğünün dışına çıkmış, böylece kendisi ve öteki olarak kendi gördüğüne bağımsız bir noktadan bakabilmiştir.

Dönemin en büyük ve sanatçı için en kırılğan icadı fotoğraftı, ancak Empresyonistler bunu bir araç olarak kullanabildiler. Etkilendikleri Fransız ressam Eugène Boudin'in (1824-1898) sözleriyle gördüğünü değil, ideali göstermeyi öğütleyen akademik öğretinin aksine, kendi gözleriyle gördüklerini esas kabul ettiler.¹⁶ Bu vasıta ile da hem sanatın insan elinden çıkmış bir yanılsama olduğuna hem de sanat eserinin kendi gerçekliğine bir vurgu yaptılar. Fotoğrafın enstantaneyi yakalaması gibi nesnel bir gözle dünyaya bakmak istediler. Duyusal izlenimleri nasıl yakalayacaklarını keşfetmek için doğayla doğrudan bağlantı kurarak açık havada çalıştılar. Her şeyin ışık ve renk duyumlarıyla kavrandığını göstermek istediklerinden konunun önemi yoktu, bu yüzden bir baş lahana ile güzel bir kadın başı yapmak arasında da bir fark yoktu¹⁷ onlara göre.

Bu akım nesneyi değil, nesneden gelen ışık ve renk duyumlarını sanatın objesi yapıyordu. Duyular dünyasını yansıttıkları için doğadan kopup soyutlamaya yaklaştılar. Geçmiş sanata dair tüm elemanlar yerini görme duyumuna bıraktığı için optik bir sanat olan Empresyonizm'le sanatta bir pürleşme (saflaşma) hareketi başlar. Böyle bir modernitede dış dünyanın hakikatlerine ve değişmez kimliklerine ihtiyaç yoktu. Dolayısıyla, sanatçı artık karşılaşmalar olasılığı yüksek, bilinmeyen bir dünyada keşfe çıkmak durumundaydı.

*"Doğayı eksiksiz bir şekilde sunan fotoğrafın icadı teknolojinin sanatçılara kendi alanlarında yetişmelerini sağlamış ve imgelerin kitlesel ölçekte röprodüksiyonuna olanak tanıyarak şehrin eşsizliğini, yalnızca -bir- defalık olma "aura"sını bozmuştu."*¹⁸

¹⁶ Antmen, a.g. e., 23 s.

¹⁷ İsmail Tunalı, **Estetik Beğeni**, (İkinci Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, 170 s.

¹⁸ Susan Buck-Morss, **Görmenin Diyalektiği**, (Birinci Basım), Metis Yayınları, İstanbul, 2010, 151 s.

Benjamin’e göre sanat eserinin hakikiliği, özgün yapının ‘şimdi ve burada’lığı ile ilgilidir. *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı ünlü makalesinde, teknik yolla yeniden üretimin yapının hakikilik niteliğini zedelediğinden bahsetmektedir. Bununla birlikte elle gerçekleştirilmeyen böyle bir yeniden üretim, gözün algılama kapasitesi dışına çıkabildiği, yapının, alımlayana her konumda ulaşmasını kolaylaştırdığı ve sergileme olanaklarını arttırdığı için nesnenin otoritesine zarar verir, bir defalık üretilmiş olma mevcudiyeti (biriciklik aurası) kitlesel bir mevcudiyete dönüşür.

“... Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretim süreci, konuşmayla at başı gidebilecek hıza erişti.”¹⁹

Tarihsel süreçlerde varlık ve algılama koşulları değişir. Sanatın teknik olanaklarla yeniden üretilmesi onun geleneğini sarsar, ona bakışı değiştirir. Sanat eserini kült temelinden koparıp özgürleştirir ve düşünömselleştirir.



Resim 1. Pablo Picasso, *Avignonlu Kızlar*, 1907

Kaynak: <http://bit.ly/2oeJdy>

¹⁹ Walter Benjamin, **Pasajlar**, (Dördüncü Basım), YKY, İstanbul, 2002, 53 s.

Empresyonizme kadar kırılmalarla da olsa süren gelenek, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Dadaizm ve Sürrealizmle yeni bir gerçeğe duyudan çok akla hitap eden “tüm gerçekçilik hayallerini terk eden ve bunun yaşam üzerindeki sonucunu doğal nesnelerin deformasyonu ile ifade edene”²⁰, başka bir deyişle ilkin Kübizm’e bırakır.

Kübizm’in başlangıcı Picasso’nun 1907’de *Les Femelles d’Avignon* (Avignonlu Kızlar) adlı tablosunu (Res.1) sergilemesine dayanır. Eser tam anlamıyla kübist bir yapı taşıyorsa da, alışılmışın dışında konu ve üslup tercihiyle hayli şaşırtıcı etki yaratmıştı. Akımın öncüsü olma yolunda Picasso ve Braque, yanlarında iki kılavuzla ilerlediler: Cézanne ve Afrika heykeli. Cézanne’ın doğadaki nesneleri geometrik formlara indirgeyip, çoklu bakış açısıyla tek bir yüzeye yansıttığı resimlerinden, Afrika heykellerinin de geometrik ve sembolik özelliklerinden etkilenmişlerdi.

Empresyonistler için önemli olan duyularla elde edilen geçici anlardı. Kübistler ise aynı anda birden çok bakış açısıyla nesneleri çözümlediler. Henry Bergson, geçmişin, bugünle kaynaşarak geleceğe aktığını ve bu sebeple de insanın nesneleri algılamasının sürekli bir akış halinde olduğundan bahsetmiştir.²¹ İşte bu ‘eşzamanlılık’ teorisinden etkilenen Kübist sanatçılar, tek bakış açılı perspektiften vazgeçerek nesnelerin görünmeyen yüzeylerini de göstermek istediler. Böylece modele olan bağlılıktan kurtularak zihinsel bir algılama yöntemi geliştirdiler. 20. yüzyıl sanatının temelini oluşturan Kübizm, ‘Analitik’ ve ‘Sentetik’ olarak adlandırılan iki döneme ayrılır. Analitik Kübizm’de, nesneleri gözün gördüğünün dışında, zihnin nasıl gördüğü üzerinden bir çözümleme yolunu araştırdılar. Biçim ve optik araştırmaların öncelik olduğu, az renkli ve katışıksız bir anlatım mevcuttu. Sentetik Kübizm’de ise resim dışı malzemenin, resmedilmek yerine doğrudan resim yüzeyine yapıştırılması sanatta yeni tekniklere yol açtı.

Kübistlerin, nesneleri aynı anda sunuş biçiminden ve bu algılama sisteminin mimarı Bergson’un ‘élan vital’ (oluşum halinde olan gerçeklik) teorisinden, Fütüristler de etkilenmişlerdi. Bergson şöyle diyordu:

²⁰ Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, (İkinci Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, 405 s.

²¹ Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat**, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2007, 85 s.

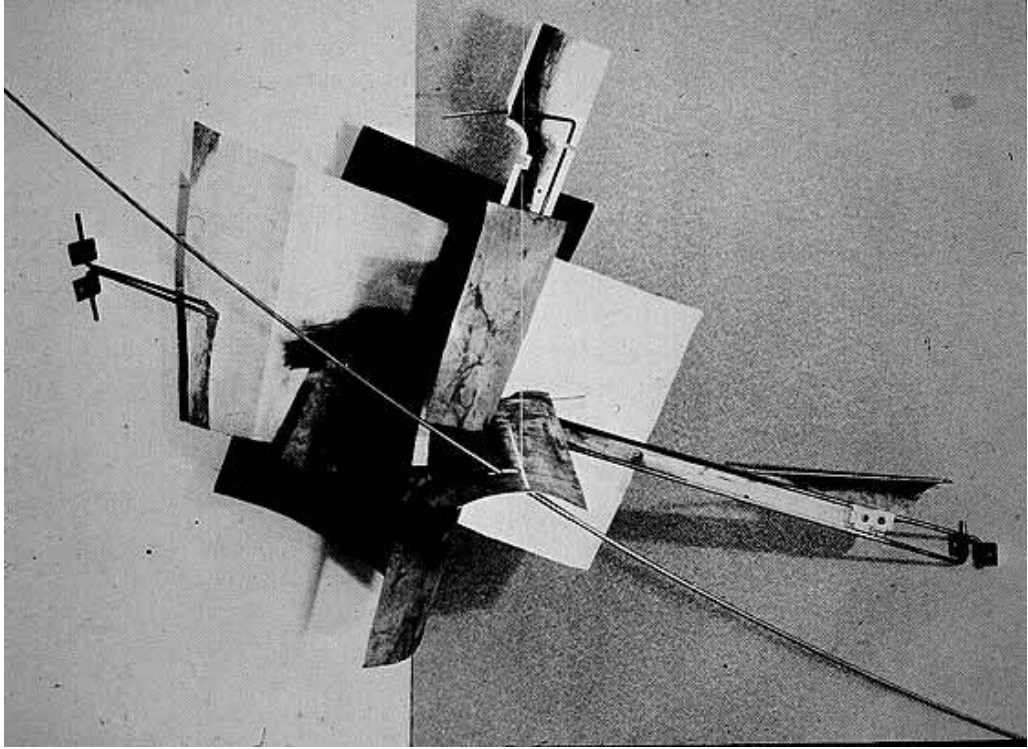
“Bir nesnenin uzaydaki hareketini düşünün. Benim o hareketi algılayışım bakış açıma, hareketli mi olduğuma yoksa bir yerde mi durduğuma, onu gözlemlediğim noktaya göre değişecektir... Mutlak bir hareketten bahsettiğimde o hareketli nesneye bir içsel hayat ve -değiş yerindeyse- zihin halleri atfediyordur.”²²

Fütürizm’in özü hareket (devinim) üzerineydi. Bu algı nesneyi hareket halinde ve birbirini takip eden nesneler dizisi olarak görmelerini sağlamıştı. Avrupa’daki gelişmeleri yakalayamayan İtalya’da, ilkin edebi sonrada tüm disiplinleri kapsayacak bir hareket olarak doğdu. Ortak noktaları modern kentin dinamizmi, hız, güç, makineler, teknoloji ve şehir yaşamının yüceltilmesiydi. Yeni olan için eskiyi yıkmak gerektiğini düşündüler, gelenekselle olan tüm bağlarını kopardılar. Hareket halinde olana ulaşmak için deneysel fotoğraf tekniklerinden (örneğin, insan ve hayvan hareketlerini inceleyen fotoğraflar) yararlandılar. Yeni biçim ve anlatım yolları aramanın yanında yeni malzeme olanaklarını da araştırdılar. Özellikle Boccioni, 1912’de yayınladığı *Fütürist Heykel Teknik Manifestosu*’nda, heykelin, taş ve bronz gibi malzemelerle sınırlı kalmasını eleştirmiş, farklı malzeme önerilerinde bulunmuştu.

Modernizmle birlikte sanat, teknolojinin yarattığı olanaklar doğrultusunda ilerledi. Fotoğraf makinesiyle gerçekliğin temsili sorunu ortadan kalkmıştı zaten. Şimdi sanatçının algısına, artık, daha çok yaratıcılık ve keşif ruhu yön verecekti. Konstrüktivizm de dünyasını, dönemin elverdiği endüstriyel olanaklarla mükemmellik, inşa edilebilirlik ve düzenlenebilirlik üzerine kurdu. ‘Yapımcılık’ da denilen akım, Picasso’nun asamblajları ve Boccioni’nin alternatif malzeme önerilerinden etkilenen Tatlin’in, 1914’de malzemenin taklidi yerine gerçeğini, gerçek mekânda kullanarak ürettiği bir dizi kabartmayla (köşe rölyefleriyle) (Res. 2) literatüre girdi. Estetikten çok maddenin göz önünde olduğu bir yoldu tercihleri. Savundukları yeni sanat modeli o güne kadar kullanılan terminolojiyi de değiştirdi. Modelleme ve biçimleme yerine ‘inşa’ (konstrüksiyon), bu yolun sonunda ortaya çıkan da sanat eseri değil ‘iş’ti. Nesneyle birlikte zaman, mekân, hareket, ışık, renk ve çizgi de kullandıkları malzemelerdendi. Bu yaklaşım, gelecekte, özellikle mekânla kurduğu yeni ilişkiden ötürü, Minimalizm gibi akımlara yol açacaktı.

²² Dempsey, a.g.e., 89 s.

Konstrüktivistler, işlevsel çıkarımlarda bulunmak ve materyallerin doğru kullanımı için ‘Tektonik’, ‘Faktura’ ve ‘Konstrüksiyon’ olmak üzere üç prensip geliştirdiler. Tektonik, ideolojik ve biçimsel dürtüyle endüstriyel malzemenin elverişli biçimde kullanılmasıydı. Faktura, malzemenin uygun kullanımı için seçilerek ve işlenerek dönüşen yeni halini gösteriyordu. Konstrüksiyon ise zihinsel bir tasarıma doğru giden yapılanma sürecini oluşturuyordu. Sanat, bir çeşit deneysel çalışma sayılabilecek kurgusal kaideden ve figürden koparak soyutlamaya doğru giden kompozisyon odaklı bir yaklaşımla günümüzün tasarımcısına zemin hazırlıyordu aslında.



Resim 2. Vladimir Tatlin, *Köşe Rölyefi*, 1915

Kaynak: <http://bit.ly/19aXBpx>

Birinci Dünya Savaşı, yarattığı dehşetle toplumun ahlaki, politik ve estetik inançlarını tahrip etmişti. Bu sebepten Dada, kendisine sadece siyasal ve toplumsal statükoyla değil burjuva sanat düzeniyle de mücadeleyi hedef edindi. İnsanlığı savaşa sürükleyenlere, uygarlığa, geleneksel anlatım yollarına karşı bir protesto, bir bozgunculuktu. Dadaizm savaşın sebep olduğu ve güne ait tüm anlatım yollarına karşı bir protesto ruhuydu. Akla ve mantığa dayalı tüm sistemlerin mutluluk

getirmediğine inandıklarından sanatta; silkelenmeyi, yıkıcı, özgürleştirici bir yaklaşımı savundular. Saygısız ve saldırgandılar. Günün geçerli ve tükenmiş tüm anlatım olanaklarını kaldırmak için temel taktikleri şok yaratmak oldu. Rastlantı, keşif, saçmalık, paradoks Dadacılık'ın diğer öğeleriydi. Kolaj, asamblaj ve montaj tekniklerini onlar da kullandı. Bireysel özgürlüklerine düşkünlüler cinsiyet ve ırk politikalarıyla kurdukları bağlantı bunu gösteriyordu. Sanatı kutsal ve yüksek konumundan kopararak gündelik yaşama ve herkese ait olduğunu göstermeyi tüm avangard sanat gibi Dada'da amaçlıyordu. Şok etkisi yaratan uygulamaları, saygı duyulan olgulara saldırıları bu yüzdendi. Sanatçı estetik hazzın ötesine geçmeli, insanları etkileyerek farklı şekilde görmelerini ve yeni deneyimler edinmelerini sağlamalıydı. Bir metin, bir hazıryapım, bir fotoğraf bile onların fikirleri için tercüman olabilirdi. Fikir olarak sanat ve sanatın her türlü nesne ve kavramla yapılacağına temelleri Dada ile atıldı. Bu sanatın yönünü geri dönülmez şekilde değiştirdi.

“Dada, kabul gören anlamıyla sanatsal hareket değildi; savaşın uluslar üstünde estiği gibi sanat dünyası üstünde esen bir fırtınaydı. Uyarmadan, kesif, kara bulutların kol gezdiği bir gökyüzünden gelmiş, arkasında Dada'nın açığa çıkardığı birikmiş enerjinin yeni formlar, yeni malzemeler, yeni fikirler, yeni doğrultular, yeni insanlarda kanıtlandığı -ve böylece yeni insanlara hitap eden- bir yeni devir bırakmıştı.”²³

Dadaizm, hazır-yapım nesnelerin biçimlerinin çekiciliğini, geleneksel anlatım biçimlerindeki sahteletirmeye tercih eden bir direnme şekliydi. Bu sanat karşıtı tavrın en açık söylemi ‘Anti-sanat’ ifadesiyle Marcel Duchamp'ın hazır nesne'lerinde (readymade) görüldü. Sanatçı 1917'de New York'ta düzenlenen ‘Bağımsızlar Sergisi’ne *Fountain (Çeşme)* (Res. 3) adını verdiği, ters çevrilmiş porselen bir pisuarla katılmıştı. Duchamp yaşamın içinden sıradan bir nesneyi seçmiş ve bunu sanat eseri olarak önermişti. Bu tür bir nesnenin, sanat nesnesi mertebesine yükseltilmesindeki provokatif tavır, sanatın ‘yücelik’ kategorisinin derinden sorgulanmasına neden olmuştu.

²³ Dempsey, a. g. e., 119 s.



Resim 3. Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917

Kaynak: <http://bit.ly/15kbwq0>

Bakış açısı tersine çevrilirse yeni bir evrenin yaratılacağından umutluydular ama Dada ne denli burjuva normlarına bir karşı çıkış olsa da ironik bir şekilde daha sonra bu normları benimsedi. ‘Anlaşılabilmek’ için eğitilmiş ve liberal izleyiciye çekici gelmenin gerekli olduğunu düşündüler.

Yirminci yüzyılda pek çok deneyime cesaret vermiş olan Dada’nın tüm anarşist tavrının bir sanat akımı olarak varlığını Aydınlanma düşünürü Kant’ın şu yorumu yasallaştırıyor: “... sanat, insanın en gelişmiş kabiliyetlerinin ve aklının ürünü olduğu içindir ki bir özgürlük alanına egemendir ve çıkarıcı hiçbir ölçütle sınırlandırılmaz, bağlanamaz.”²⁴

²⁴ Jale Nejdert Erzen, **Çoğul Estetik**, (Birinci Basım), Metis Yayınları, İstanbul, 2011, 157 s.

20. yüzyıl, felaketler ve teknolojik ilerlemelerle insanın farkındalığını radikal bir değişime uğratmış, farklı bir duyarlılık yaratmıştı. “Bu nedenle, modernist duyarlılığı tanımlarken, kuramcı Marshall Berman, zamanın kırılmış yaşam koşullarını yansıtan eş zamanlı bir neşe ve olası bir felaket duygusunu görür.”²⁵ Ayrıca bu yüzyılın sanat akımlarını birbirine bağlayan temel deneyim ruhsal yapının eşdeğerli olmasıydı. Böylelikle, Sürrealizm de, geleneksel sanat biçimlerine, burjuva değer yargılarına, savaşın yıkıcılığına ve endüstrileşmeye karşı duruş paradigmasını Dada’dan miras almış oluyordu. Yeni zihin durumunu yansıtan akımlardan biri olarak Sürrealizm, Paris’te bir grup şair tarafından 1920’lerde yaratıldı. Bilinçaltı, Sürrealizm’in temel ilgi alanıydı. Bu nedenle her türlü mantıksal, ahlaksal ve estetik biçimlenmeden uzak, otomatik sanatı yaratmak amaçlandı.

Onlar için sanatın yapılma biçimi neredeyse önemsizdi fakat sunduğu zihinsel gerçeklik her şeyden önemliydi.



Resim 4. Kurt Schwitters, *Figurine*, 1923

Kaynak: <http://bit.ly/17BN4X4>

²⁵ David Hopkins, **Dada ve Gerçeküstücülük**, (Birinci Basım), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004, 17 s.

Zihnin ürettiği ifadeleri algılamak için uyuşturucu madde ve alkol alımı, ruh çağırma seansları, hipnoz ve transa geçme gibi deneysel girişimlerde bulunuyorlardı. Gizli kalmış çağrışımları ortaya çıkarmak amaçlı 'otomatik yazım' tekniğini kullandılar. Bununla birlikte, rüyalarını yazdılar ve tinsellik, Freudyen psikanaliz ve Marksizmle ilgilendiler. Düşlerden edindikleri deneyimleri gerçek hayatla buluşturdular, böylece birbiri içinde karışık bir tarzda var olan iki farklı düzey duygusunu ortaya çıkarmış oluyorlardı. Onlara göre, insan üç temel tepii ile güdümleniyordu: cinsellik, şiddet ve ölüm. Biçim bozmadan buluntu nesneye, kolajdan frotajⁱ ve gratajaⁱⁱ otomatik desenden dekalkomani'yeⁱⁱⁱ kadar tümüyle rastlantısallığa dayanan yöntemleri benimsemişlerdi.²⁶

1.2. Düşünsel Arka Plan

“Bugüne kadarki estetiğimiz sadece sanatın alıcılarının ‘güzel nedir?’ sorusuna dair deneyimlerini belirttikleri oranda kadın estetiği olmuştur. Bütün felsefelerde bugüne kadar sanatçılar eksikti.”

F. Nietzsche, *Güç İstenci*

Platon da güzellik öznedir. Görünüş ve ses yanıltıcı olduğundan güzellik duyu deneyimi dünyasını aşar, ondan üstündür ancak zihinsel olarak deneyimlenebilir. Mimesis Kuramı'nda (Imitation Theory) odak sanat eserinin nesnel

²⁶ Antmen, **a.g.e.**, 136 s.

i “Frotaj: 1925'te Max Ernst tarafından “keşfolunmuş”tur. Bunun için kâğıt ya da kumaş pürüzlü bir yüzey üzerine gerilerek yerleştirilir. Kalem, fırça ya da başka uygun bir gereç, kâğıdın üzerinde sürtmeyle gezdirilerek alttaki obje üzerindeki düzensizliklerin ve pürüzlerin kâğıt üzerine çıkması sağlanır.” René Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, (Üçüncü Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, 264 s.

ii Grataj: Max Ernst ve Joan Miró'nun uyguladıkları bu teknik, tuvalden kurumuş boyanın kazınmasıyla yapılır. <http://bit.ly/15t8DJv>

iii Dekalkomani: 1935'lerde Oscar Domínguez kullandığı monotip tekniğine dekalkomani adını verdi. Boya düz bir yüzeye uygulanıyor, bunun üzerine ikinci bir tabaka yayılıyor, az ya da çok bastırıldıktan hemen sonra kaldırılıyordu. Böylece meydana gelen ürün yeni bir yorumun başlangıç noktası olabileceği gibi, olduğu gibi de bırakılabiliyordu.” René Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, (Üçüncü Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, 263 s

özellikleri üzerindedir, nesne merkezlidir. Platon'un, sanatın gerçeklikten iki kez uzaklaştırdığı (imitation of an imitation), bilginin verimsiz bir kaynağı olduğu ve ahlaki anlamda potansiyel suç barındırdığı gibi negatif değerlendirmeleri de bu yüzdendir.

“Platon ve Aristoteles sanatı... ideal, mutlak, zorunlu ve evrensel bir güzellik içinde ele almışlardır. Platon'a göre sanat, fikirlere katılım ile önceden öğrenilmiş bilgilerin anımsanarak keşfedilmesidir. Aristoteles içinse; sanat tam aksine, yeni formların yaratılarak üretilmesidir.”²⁷

15. yüzyıl'da, Leon Battista Alberti (1404-1472), Leonardo da Vinci (1452-1519), Albrecht Durer (1471-1528) gibi Rönesans sanatçı-bilim adamları anatomi ve perspektif çalışıp doğadaki güzelin yapısını konu edindiler.

Estetik tarihi açısından 18.yüzyıl önemlidir. Estetiğin modern formlarının temeli bu yüzyılda atılmıştır. Bu yüzyılın ortalarında, Alman filozof Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) “estetik” terimini ortaya atar. Bu çağ zaten davranışsal ve zihinsel olguların, zihnin ayrı ve belirli birer yetisiyle ilişkilendirilerek açıklanmaya çalışıldığı bir çağdır. Örneğin hareket yetisi hareketi, rasyonel yeti zihinsel davranışı, duyum yetileri algıyı, imgelemi açıklar vs. 18. yüzyıla kadar güzellik şeylerin nesnel özelliği olarak kabul ediliyordu. 18. yüzyılda güzellik kavramı yerini beğeni kavramına bıraktı. Dolayısıyla alımlayıcının öznel yetileri ön plana çıkarıldı. Felsefe ve sanat felsefesi de öznelleştirildi. Filozoflar dikkatleri özneye çevirdiler ve öznenin zihin durumlarını araştırmaya başladılar.

İngiliz empiristlerden (görgücü) filozof ve tarihçi David Hume (1711-1776) bilgi deneyimden türediği için herhangi bir şeyin bilgisi hakkında emin olamayız diyerek beğeniyi deneye ve gözlem sonucuna bağladı. Hume'a göre güzellik ve onu yöneten kurallar akıl yoluyla sezilemez; güzeli belirleyecek olan şeye insan beğenisinin kapsamlı deneysel bir incelemesiyle ulaşılır. Hume beğeni felsefesini, bizi insan doğası hakkında psikolojik bir genellemeye götürebilecek, nesneye doğru deneysel bir sorgulamayla kurmaya çalışır. Güzellik nesnede değil algıdadır. Bu algılar insani yaradılışımızın doğasıyla nesnedeki belirli niteliklere bağlanır. Beğeni yetisi bazı insanlarda daha rafine ve gelişmiş olabilir, yaşa ve mizaca göre

²⁷ Denis Huisman, **Estetik**, (Birinci Basım), İletişim Yayınları, İstanbul 1992, 2 s.

değişebilir. Dolayısıyla güzellik hakkında nesnel yargılar ancak normal öznel arasında evrensel bir uzlaşma olursa söz konusu olur.²⁸

Hume'un aksine, Alman filozof Immanuel Kant (1724-1804) kesin olan bilgiye nasıl sahip olunacağını göstermeye çalışır. Beğeni felsefesini, güzellik yargısının neden evrensel ve zorunlu olduğunu göstererek bilginin apriori (deneyden önce olan, rasyonel) temellerine doğru bir sorgu olarak kurar. Kant'a göre tüm estetik yargının odağında "haz" (pleasure) vardır.²⁹ Bu da nesnel değil deneyimseldir, öznel. Lakin güzellik yargısı öznel olsa bile evrensel ve sabittir. Diğer hazlar gibi değildir, örneğin çikolata yerken alınan haz gibi değildir. Kant'ın beğeni yargısı ve güzellik algısı öznel olmakla yaşam-duyusunu (hayatta, canlı, sağ olma duygusu), evrensel olmakla sağduyuyu (sensus communis) işaret eden bir zihinsel yetidir.³⁰ Kant neyin sanat olduğuyla değil sanatı yargılama, yorumlama zeminini oluşturmakla ilgiliydi. Yeni bir felsefi alan olan estetik alanında çalışarak sanatın epistemolojisini kurmaya yönelmiştir; başka bir deyişle, sanata yaklaşımı onu bireysel eserlerle örnekleyip, incelemekten ziyade bir bilgi metodu içinde olmuştur.

Kant'ın görüşleri 18. ve 19. yüzyıl beğeni kuramlarını birbirine bağlar. 19. yüzyıl estetik beğeni kuramları da öznelleştirilmiştir. Bir diğer Alman filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) ile birlikte estetik sanatın güzelliğini ve sanatın anlamını araştıran bir disiplin haline gelir. Hegel, Kant'ın aksine, olası tek estetiğin alımlayıcı bakımından değil yaratıcı bakımından kurulması gerektiğini öne sürmüştür.

"Kant için sanat yapıtından duyulan estetik haz saf, arı bir haz değildir. Çünkü sanat yapıtı üzerine bulunduğumuz yargıda -kaçınılmaz olarak- bu yapıtın üretilmesinde güdülen niyetli amaçsallığın göz önüne alınması, söz konusudur. Yani Kant için sanat yapıtının kusuru, onda sanatçıyı -onun kişiliğinin, niyetlerinin izlerini- görmemizdir. Hegel için ise tersine, sanat yapıtının kusuru, üretenin etkinliği ile bir seyirci olarak ben'in etkinliği arasında bir "ekran" rolü oynaması, yapımında kullanılan emeği gizlemesidir. Hegel, Kant'ın tersine, sanatın, varoluşun hakikatini (varoluşu görünüşe dönüştürme yoluyla) verebildiğini düşünmektedir. Bu nedenle de Kant'ta doğa güzelliği sanat güzelliğine üstün tutulurken Hegel'de estetik 'temsiliyet' (representation) doğal olanın hakikatini oluşturmaktadır. Yine Hegel, sanat nesnelerinin, Kant'ın ileri sürdüğü gibi çok doğal oldukları için değil, çok doğal şeyler olarak yapıldıkları için hoşumuza gittiklerini söyler; bununla estetik alanında asıl önemli olanın

²⁸ David Hume, "Of the Standard of Taste" <http://bit.ly/ej8nHL>

²⁹ Immanuel Kant, **Critique of the Power of Judgment**, (1. Paperback Edition), Cambridge University Press, 2001, 103 s.

³⁰ **y.a.g.e.**, 122-123 s.

sanat yapısından çok sanatsal etkinlik olduğunu belirtmektedir. Salt varoluşun hakikati, onu görünüşe dönüştüren, seçen, yeniden biçimlendiren resimdedir. Sanat yapısı, varoluşu idealleştirerek onun hakikatini açığa vurmaktadır. Bu idealleştirme salt varoluşu, özne için veri olan, onu edilgen (salt alıcı, duyumlayıcı) kılan varoluşu yadsıyıcı bir etkinliktir.”³¹

“Sanatın ölümü” derken “Hegel ‘sanat formu ruhun yüce ihtiyacı olmayı sona erdirmiştir’ iddiasında bulunur. Çünkü ruhun bir evrim aracı olarak sanat artık kendi yükünü taşımada yeterli değildir, bu görev şimdi salt düşüncenin ve felsefenin yükü ve hakkıdır.” görüşünü kastetmektedir.³²

Böylece 18. yüzyıldan önce merkezi kavram olan güzellik, bu yüzyılda beğeni kavramıyla yer değiştirdi ve yüzyılın sonuna doğru yeni kavram estetik oldu. 19. yüzyıl estetik çalışmaları başlangıçta Platon ve Aristoteles’deki Mimesis Kuramı’nı yeniden sorgulamaya başladı. Bu yüzyılda sanatın, sanatçının duyumunun anlatımı olduğu görüşü ağır bastı. Ekspresyonizm köklerini Kant’ın bilgi kuramında buluyordu. Yaşamsal ve önemli olduğu düşünülen bir şeyin sıradan bilgisini sunan duyu perdesinin ardına ulaşmak amaçlıydı ve bilginin tek kaynağı deney ve duyumdur diyen Empirist felsefeye karşı bir tepkiydi. 19. yüzyılda sosyal, politik, ekonomik alanlardaki gelişmeler ve Marks, Darwin, Freud, Nietzsche gibi yüzyılı ve sonrasını derinden etkileyen figürlerden sanat ve estetik alanındaki çalışmalar da nasibini aldı ve 20. yüzyıla karmaşa içinde girildi.

Hegel’in, diyalektik mantık içerisinde, başlangıçları olan süreçlerin bir son beklentisinin de bulunmasının kaçınılmaz olduğunu öne sürerek, sanatın görevini tamamlayacağı, artık hiçbir şey söyleyemeyeceği mutlak doğruya ulaştığında ölümünü ilan etmişti. Bu ölüm anı artık tüm tereddütleri, yanılgıları, belirsizlikleri geride bırakan ve artık o ana kadar bildiğimizi, yetkin olduğumuzu sandığımız insan, doğa, tarih, bilim, sanat alanında ne varsa bunların ötesine geçebilme, onları yeniden keşfetme, onlara yeniden bakabilme fırsatını da barındırıyordu. Nietzsche, Hegel’in bu mutlak doğrusunu tanrısal bularak o da tanrının ölümünü ilan ederek; bizi üst-insanı oluşturmaya davet etti. Bu bir şeylerin sonu ve ölümü düşüncesi, geride bıraktığımız 20. yüzyıl’ı etkiledi ve içinde bulunduğumuz 21. yüzyılın bu ilk

³¹ Tülin Bumin, “Hegel’de Sanatın Ölümü Üzerine Bir Deneme”, **Yazko Felsefe Yazıları**, Yazko Yayın, İstanbul, 1981, Sayı: 04, 157s.

³² Leon Rosenstein, “The End of Art Theory”, **Humanitas**, Volume XV, No.1 Retrieved August, 2002, 33 s. <http://bit.ly/gd8fqq>

çeyreğini de halen etkisi altına almış gözükmektedir. İnancın ölümünden, edebiyatın, yazarın ölümüne, modernizmin sonundan, tarihin sonuna, sanatın sonundan, sanatın sonundan sonrasına ve sonların zamanında yaşamaya kadar içerisinde bazı olguların ölümü ve sonu geçen başlıklar ve içeriklerle dolu farklı alanlardan çok sayıda düşünce gerek makale gerekse kitap olarak yayınlandı, yayınlanıyor. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, Marcel Duchamp ve onun hazır nesne kullanımı, o ana kadar getirilen sanat ve estetik anlayışlarının temel izleğinde büyük bir kırılmaya neden oldu. Onun, gerçek, sıradan bir nesneyi sanat nesnesi statüsüne çıkaran provokatif eyleminin yarattığı deprem (bir şeylerin sonu bağlamında kıyamet) ve onun ardıl sarsıntıları (Warhol gibi) devam etti, etmektedir. Sanat ve estetik kuram açısından, bu deprem ve ardılları üzerine, bu uğrakları (Duchamp, Warhol vb.) bir son ve yeni bir şeylerin başlangıcı olarak düşünüp, yazan Lyotard, Jameson, Foucault, Deleuze, Baudrillard, Derrida, Zizek, Badiou vs. çok çeşitli ve etkili figürler bulunmaktadır. Burada, sanatla ve estetikle, özellikle, doğrudan ilgilenen ve günümüzü de etkisi altına alan beş temel figür üzerinde kısaca durmaya çalışacağız; bunlar sırasıyla Greenberg, Danto, Dickie, Kuspit ve Baudrillard olacak.

Kant'tan 200 yıl sonra, Kant'ın formalizminden etkilenen Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg (1909-1994) modernizmi Kant'a kadar uzatıp Aydınlanmanın belirleyici başka bir kavramı olan "ilerleme" (progress) kavramını alarak Kant'ın metodolojisiyle sanat üzerine yazmaya başladı. Sanat tarihi ve dolayısıyla modern sanat zaman içinde soyutlama yönünde hep ileriye doğru hareket etmişti. Temsilden giderek uzaklaşıp soyutlamaya, saflığa, basit formlara doğru ilerleyen bir süreklilikti bu tarih. Aydınlanma metodolojisinde eleştiri bir metot olarak dışarıdan, akılcı düşünme ve muhakeme ile yapılmaktaydı. Greenberg'e göre, Kant için durum böyle değil, kendilik eleştirisi şeklindeydi. Modernizm eleştiriye içeriden, incelenen nesnenin içinden yapmaktadır ve dışarıdan, dış kriterlere göre yargılayıp yorumlamaya karşıdır. Bir nesneyi ona içkin nitelik ve amaçlarla analiz etmek için ona, kendisine içkin olmayan, temelinde, özünde bulunmayan, dışsal kriterleri önleyerek bakmak gerekir. Tıpkı Kant'ın mantığın çerçevesini çizmek için mantığı kullanması gibi; bu yüzden de Greenberg'e göre ilk modernist Kant'tı. Dışarıdan herhangi bir araçtan ödünç alınan tüm etkiler yok edilmeli ve resim 'saf' formuna indirgenmelidir. Modernde estetik deneyim sanat eserine nasıl bakıldığının

alanındadır.³³ Avangard sanatın ‘nitelik ve bağımsızlık garantisi’ ‘saflık’ olmalıdır. Resimde akıl yürütme, gerçekçilik, öykü anlatıcılığı, yanılsamacılıktan uzak durulmalıdır; bunlar zaten fotoğraf, film ve tiyatro ile yapılmaktadır. Sanat, sanata dikkat çekmek için kullanılmalıdır. Sanat, sanat içindir. Sanat, başka herhangi bir kaynaktan elde edilemeyecek bir deneyimi temin ettiğini göstererek kendisini eğlence olarak algılanmaktan ya da kitsch olmaktan korumalıdır.³⁴ Greenberg *Avant-Garde and Kitsch* adlı 1939 tarihli ses getiren makalesinde, Dwight Macdonald’ın Rusya’daki kitsch resim üzerine görüşlerinde kullandığı “Rusya’da resmi ideolojiden dolayı kitsch baskın kültürdür. Neden ‘cahil köylüler’in Repin’i Picasso’ya tercih etmeleri gerekiyor, hâlbuki Picasso’nun soyut tekniği en azından onların primitif halk sanatıyla Repin’in realist üslubundan daha ilişkilidir?” sorusunu eğitim eksiliğiyle açıklar ve ‘bize eski ustalara saygı göstermemiz söylendi kitsche değil’ diye belirtir.³⁵

Sanat üzerine düşünme ve yazma konusunda zemin artık onun bir yorum ve yargı aracı olduğu iddiasından çıkmış bir tür sanat evrim teorisi kurma haline gelmişti. Hegel’e göre, kendi adlandırmasıyla romantik dönem, sanatın görevini artık yerine getirdiğini, evrimini tamamladığını, artık ne imgeye, ne sembole ne de sanata ihtiyacın olmadığını söylediği dönemdir. Greenberg’in çağdaşı olan, Amerikalı filozof ve sanat eleştirmeni Arthur Coleman Danto (1924-), *Sanatın Sonundan Sonra* başlıklı 1997 yılında kaleme aldığı eserinde, Hegel’in romantik dediği dönemi modernizm, ya da kendi tabiriyle ‘Manifestolar Çağı’ olarak görür. Yapıtında da bu yüzden tarih sonrası çağda sanatı sorgular.

“... Sanat tarihinin Batı’da başlayan ama sona gelindiğinde salt Batı ile sınırlı kalmayan hâkim anlatısı, taklit çağının ardından bir ideoloji çağının ve onun ardından da geçerli bir anlamda, her şeyin mubah olduğu tarih sonrası çağımızın geldiği yolundadır. Bu dönemlerin her biri farklı bir sanat eleştirisi yapısıyla vasıflandırılır. Geleneksel ya da mimetik dönemde sanat eleştirisi görsel hakikat üzerine temelleniyordu. İdeoloji çağındaki sanat eleştirisinin yapısı benim kendime ayırmaya çabalamış olduğum yapıdır: Başlıca niteliği, sanatın ne olduğuna dair kendi felsefi düşüncesini, kabul ettiği sanat (hakiki olan) ile gerçek anlamda sanat saymadığı tüm diğer şeyler arasındaki dışlayıcı ayırım üzerine oturtmaktır. Tarih sonrası sanatın göze çarpan özelliğiyse felsefeyle sanatın yollarının ayrılmasıdır; bu da tarih sonrası dönemde sanat eleştirisinin bizi tarih sonrası sanat kadar çoğulcu olmak zorunda olması demektir. ... Benimkisi, Heidegger’in tabiriyle ‘sanat eserinin kökeni’ üzerine

³³ Clement Greenberg, “Modernist Painting”, <http://bit.ly/6aS13S>

³⁴ Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, <http://bit.ly/6dzG6>

³⁵ y. a. g. e.

değil, zaman içerisinde sanat yapıtlarının içlerinde düzenlendiği tarihsel yapılar, tabir yerindeyse, anlatı şablonları üzerine bir kuram.”³⁶

Bu yapıtıdan daha önce, 1964 yılında yazdığı *Sanat Dünyası (Artworld)* adlı makalesinde, bu çağda sanat nesneleri ile gerçek nesneler arasındaki farkın artık görünemez hale geldiğini belirtir. “bir şeyin sanat olarak görülmesi için sanat tarihi bilgisi, sanat kuramı, sanat atmosferi ve bunların toplamından oluşan “sanat dünyası” (artworld) gibi gözüne keşfedemeyeceği (algılayamayacağı) bir şeylerin de gerekli olduğu” nu öne sürer.³⁷ Bu yüzden sanat dünyası bir çoğulculuk çağındadır, artık filozoflara ihtiyacı vardır; dolayısıyla eleştirilerin de bu çoğulculuğa paralel olarak her şeyin sanat olabileceğini görmeye gönüllü olan çoğulcu bir boyut alması gerekir. “Sanat dünyası” (Artworld) kavramı daha sonra George Dickie’nin “Kurumsal Sanat Teorisi” düşüncesine de temel olacaktır. Danto, Andy Warhol’un *Brillo Kutuları* (Res. 32) işi üzerine kaleme aldığı bu makalede bu eseri kendi sanat görüşünün felsefi dayanağını oluşturacak bir soruyla sorgular:

“Son tahlilde, bir Brillo kutusuyla, bir Brillo kutusundan meydana gelen bir sanat eseri (Res. 5) arasındaki farkı sağlayan şey belirli bir sanat kuramıdır. Onu sanat dünyası içerisine sokan ve onu (sanatsal kimliğiyle elde ettiğinden başka bir anlamda) neyse o olduğu gerçek nesne olma durumuna düşmekten alıkoyan kuramdır. Elbette ki, kuram olmaksızın, onun sanat olarak görülmesi mümkün değildir ve onu sanat dünyasının bir parçası olarak görmek için epey bir sanatsal kuram ve hatırı sayılır ölçüde son dönem New York resmi çalışılmış olması lazım. (Warhol’un) Brillo Kutuları elli yıl önce sanat olmayabilirdi... Her zaman olduğu gibi bugünlerde de, bir sanatı, sanat dünyasını mümkün kılan şey sanat kuramlarının rolüdür. Bu, sanırım, neolitik esteticiler olmadıktan ötürü duvarlar üzerine sanat üreten Lascaux ressamlarının aklına hiç gelmemiştir.”³⁸

Danto, bir nesnenin, ancak sanat dünyası olarak bilinen bir kurum bağlamında sanat olabileceğini iddia eder. Bu sanat dünyasının sanatçıları kadar izleyicilerinden de sanat bakımından donanım bekler ve Greenberg’in “cahil köylü” tabirine “Testadura” tabiriyle karşılık vermeye çalışır.

“Greenberg’in (1939), Picasso’nun soyut biçimsel niteliklerini anlamak konusunda yeterli bir eğitim eksikliği yüzünden Repin’in resimlerini Picasso’nun yüksek sanatına tercih eden “cahil köylüsü”, Danto’nun (1964), ‘Testadura’sı -İtalyancada ‘dik başlı’- ile yer değiştirir. Testadura, sanat tarihi

³⁶ Arthur C. Danto, **Sanatın Sonundan Sonra** (Birinci Basım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, 72-73 s.

³⁷ Arthur C. Danto, "The Artworld", **Journal of Philosophy**, Vol. 61, No. 19, 1964, 581 s., <http://bit.ly/15kDWAj>

³⁸ y.a. g. e.

ve kuramı konusunda geniş bilgisi olmaması yüzünden -tıpkı Zeuxis'un üzümlerini gagalayan kuşlar gibi- sanatı gerçeklikten ayıramaz. Bu yüzden de bir galeride sergilenen Rauchenberg'in ya da Oldenberg'in yatağı veya Warhol'un Brillo Kutuları'nın sadece gerçek objeler olmadığını aynı zamanda sanat eserleri olduğunu keşfeden cahilliğin ve zevksizliğin meşhur ve su katılmamış sözcüsüdür. 'Buna göre Greenberg'in Rus cahil köylüsünün durumu daha iyi bir sanat anlayışına ulaşmada daha şanslıdır, zira bu bir beğeni -ya da yetenek- meselesidir ve alışık olunmayana bir zaman maruz bırakılmakla gelişebilir. Ancak Danto'nun Testadura'sı felsefenin temel ilkelerinden, metafizikten epistemolojiye, ontolojiye kadar bir felsefi sorguyla alakalıdır ve çok derin bir sanat tarihi bilgisi de gerektirir.”³⁹



Resim 5. Andy Warhol, *Brillo Kutusu*, 1964

Kaynak: <http://bit.ly/15roOqE>

Danto'dan etkilenen George Dickie (1926), Danto'nun “sanat dünyası” (Artworld) tanımı içinde bahsettiği “gözle keşfedilemeyecek” unsurlar olarak bir sanat eserinin sergilenmesi esnasında orada sergilenmeyen, gösterilmeyen özelliklerin (sanat tarihi, sanat kuramı bilgisi, sanat atmosferinin bileşenleri - koleksiyonerler, küratörler, müze yöneticileri, galericiler, pazarlamacılar, eleştirmenler vs.) bir şeyin sanat olarak oluşturulmasında büyük önem taşıdığını

³⁹ Ahmet Feyzi Korur, “Art vs Theory”, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 2(1), 2008, 76 s. <http://bit.ly/1acV5Ue>

onaylayarak Danto'nun bununla sanatın kurumsal doğasını gösterdiğini ileri sürer ve kendisinin de bu terimi, içinde sanat eserlerinin kendilerine yer bulduğu daha kapsamlı bir sosyal kuruma gönderme yapan anlamda kullanacağını söyler.⁴⁰

Dickie'nin Kurumsal Sanat Teorisi, bir nesneyi sanat eseri yapan şeyin ne olduğu üzerine kurulmuştur ve kısaca belirtmek gerekirse herhangi bir şeyin, sanat dünyası içinde işgal ettiği yerinden ötürü sanat olduğunu iddia eder. Bu teori, Duchamp'ın *Çeşme*'si gibi hazır nesneleri, Duchamp'ın bir seçimi ve o günkü sanat anlayışına bir tepki, bir başkaldırısı olarak değerlendirmenin yanı sıra bir pisuarın kendine has biçimsel özellikleri, materyal olarak içeriğinin vs. de değerlendirilmesini ister. Tüm sanat eserleri insan eliyle yapılmış, insan elinden çıkmıştır; ancak, seçilen, doğru bağlamda öne sürülen ve sanatsal bir (aktarım) aracı, bir materyal olarak kullanılan herhangi bir parça da bu insan elinden çıkma durumunu (artefact) elde edebilir. İnsan elinden çıkma durumu sanatın zorunlu koşuludur. Bu teori daireseldir; bir sanatçı anlama ve kavrama ile sanat eseri üreten bir kişidir. Bir sanat eseri, sanat dünyası bileşenlerine (sanat dünyası kamuoyuna) sunulacak insan elinden çıkmış işlerdir (artefact). Bu kamuoyu, bir dereceye kadar kendilerine sunulan bu nesneleri anlamada hazırlıklı, donanımlı bir kişiler takımıdır. Böylece sanat dünyası sanatçı, izleyici ve bahsedilen bu kişiler takımıyla bir sanat dünyası sistemi haline gelir. Sonuç olarak bu sanat dünyası sistemi, bir sanat eserinin bir sanatçı tarafından bir sanat dünyası kamuoyuna sunulmasına yarayan bir çerçevedir. Bu teori iyi ve kötü sanat arasındaki farkı gösterebilme hakkında değildir; sadece sanat olanı sanat olmayandan ayırt etme hakkında konuşabilmektir.⁴¹

Amerikalı sanat eleştirmeni, sanat tarihçisi ve filozof Donald Kuspit (1935) Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Kuram geleneğinden gelmesine ve Adorno'nun öğrencisi olmasına rağmen kendi sanat ve sanat eleştirisine yaklaşımlarında fenomenolojik yöntemi benimsemiştir. Sanatın modernizmden postmodernizme geçiş durumunu artık imgelerden çok kodlamaları kendine zemin edinmiş bir geçiş olarak görür.

“... imgeler, yaratıcılığın birincil taşıyıcısına dönüşen soyut kodlamanın ikincil gösterenleri (a material epiphenomen) haline gelir. Önceleri, maddi imgeler yaratmak görsel sanatın birincil amacıydı ve sürece rehberlik eden

⁴⁰ George Dickie, “What is Art? An Institutional Analysis”, 429 s., <http://bit.ly/17gNpZa>

⁴¹ y. a. g. e. 429 s.

maddi olmayan kodlama ikincil olarak görülürdü. Şimdi, kodlama –daha açık olarak söylersek, kavram- yaratma birincil yaratıcı eylem haline geldi. İmge artık kendi hakkı için orada değildir, şimdi, maddi aktarıcı (aracı) ne olursa olsun yalnızca görünmez bir kodlamayı görünür kılmak için ordadır. Onun artık iki ya da üç boyutlu imge olarak görünüp görünmemesi kodlama açısından bir şeyi değiştirmemektedir.”⁴²

Kuspit, Duchamp’a kadar uzanan sanattaki bu soyut kodlamaların birincil duruma gelmesine karşıdır. Sanattaki yaratıcı yetenek veya deha ve yüksek kültür unsurlarını ön plana çıkarır. Postmodernizmde her şeyin bir deneyimi kodlamaktan çok bir kavram bulup onu resimlemekten (illustration) ibaret olduğunu ileri sürerek, Greenberg gibi, “sanat eski ustalardan öğrenilir” diye belirtir. Bir fikrin, kavramın resimlenmesi peşinde koşan sanatçıları, eski ustalar gibi sanatta üretirken “trans veya esrime” (altered state) hallerine giremedikleri, bilinçaltının karanlıklarına doğru yola çıkmaktan, orayı bilmediklerinden ötürü, korktukları için bu tür bir kolaylığa kaçmakla suçlamaktadır.⁴³

Kariyerinin başlangıcında sıkı bir Marksist olan Fransız sosyolog ve filozof Jean Baudrillard (1929-2007), *Nesneler Sistemi* (System of Objects, 1968) adlı yapıtında maddi üretim biçimlerine odaklı yapısal Marksizm’e katkıda bulunmaya ve onu değiştirmeye yeltenir. Kitabında, kullanım değeri (use-value: eşya-meta, nesnenin yaptığı şey) ve değiş-tokuş değeri (exchange-value: bir başka eşya-meta, nesneye karşılaştırmalı olarak ne kadar eder) kavramlarıyla yapısal Marksizm’in eşya-metaya (nesneye) bakışının eleştirel analizine girer. Sonuçta yapısal Marksizm’in eleştirel analizini bu iki kavramla çok sınırlı bulur ve ona “gösterge-değeri” (sign-value) diye bir üçüncü kavram ekler. Gösterge değeriyle kastettiği bir eşya-metanın, nesnenin işaret ettiği, simgelediği veya temsil ettiği şeyin, onun ne kadara mal olduğundan veya ne kadar yüksek kalitede üretildiğinden daha önemli oluşudur.

“Baudrillard, Bauhaus’un mobilya tasarım anlayışının artık bir tarz, moda (style) haline gelmiş olan “işlevselciliği”nin göstergeye dönüştüğünü belirterek, gösterge değeri dolaşımının değiş-tokuş değerini oluşturduğu bir ekonomi kuramlaştırdı: böylece eşya-meta fetişizmi bir illüzyon olmayı bırakmış artık bir gerçeklik haline gelmişti. Baudrillard değiş-tokuş değerinin “eşdeğerlilik” ve gösterge değerinin “farklılık” üzerine temellendiğini yani artık gösterge değerinin, değiş-tokuş değerini belirlediğini öne sürer: A Markası ile B

⁴² Donald Kuspit, “The Matrix of Sensations”, <http://bit.ly/ElaR3>

⁴³ Emmet Cole, Interviews Donald Kuspit (D. Kuspit’in 2004 te çıkan kitabı **The End of Art** üzerine yazarla yapılan bir söyleşi), 2004, <http://bit.ly/17tMBnX>

*Markası arasındaki farklılık değiş-tokuş kurallarına göre dolayısıyla "eşdeğerlilik" kurallarına göre fiyatlanır. Etken bir fail olarak eşya-meta fetişizmi gösterge-nesnelerin kendi tarihlerinin ve yörüngelerinin çoğu izlerini baskı altına alıp ortadan kaldırılmasıyla sonuçlanır. Nesneler yaşamlarını artık salt bir semboller alanında sürdürürler."*⁴⁴

Dolayısıyla eşyanın gösterge değeri üzerine özellikle 60'lı yıllardan beri süregelen bu ilgi bize artık üretim biçimleri üzerine değil tüketim modelleri üzerine odaklanmak zorunda olduğumuzu söyler. *Nesneler Sistemi* kitabında Baudrillard "simülasyon" (simülasyon: bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi⁴⁵) kavramını, ona sonradan verdiği anlamlarında kullanmaz. Nesnelerin seri üretimi ve servetin genel dolaşımının simülasyonu mümkün hale getirdiğini, alt sınıftan giderek daha çok insanın üst sınıflardaki insanlar gibi yaşamayı simüle ettiğini (simüle etmek: gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak⁴⁶) söyler. Baudrillard sonraki yıllarda iki temel konuyu izleyerek simülasyon üzerinde çalışmaya devam etti: birincisi, yeni bir medya türü olan televizyonun kopyayı hızlandırdığı ve yapay, suni şeyleri gerçekmiş gibi gösterdiği düşüncesidir. İkincisi, tüm teorik modellerin, Marksizm gibi, işlevsel olarak eleştirel simülasyonlar oldukları, sürekli yapay, suni anlamları sanki onlar gerçek anlamlarmış gibi gösterdikleri, ne zaman, gerçeklikte, kavrayış, idrak, sezgi üreten bir model oluştursalar kavrayışı, idraki, sezgiyi keşfedip ortaya çıkarmış gibi davrandıkları, bu yüzden de yeni herhangi bir şey üretmek yerine daha çok bir kavrayış, bir idrak, bir sezgi simülasyonu ürettikleri düşüncesidir.⁴⁷ Tüketim toplumunda "temsil teorileri hakkında "artık imajlarımızın (imge) deneyimimize ne kadar iyi benzediğine ilişkin değerlendirme yapamayacağız; deneyimimizin imajlarımıza ne kadar benzediğine ilişkin değerlendirme yapacağız."⁴⁸

⁴⁴ Sven Lütticken, "Art and Thingness, Part I: Breton's Ball and Duchamp's Carrot", <http://bit.ly/1aMHZpQ>

⁴⁵ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon** (Altıncı Basım), Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2011,

⁴⁶ y. a. g. e.

⁴⁷ Mark Poster (ed.), **Jean Baudrillard Selected Writings**, Stanford University Press, 1998, 10-25 s.

⁴⁸ Kirk Vernadoc, **High/Low: Modern Art, Popular Culture**, New York: Museum of Modern Art, 1990, 391 s.

Baudrillard “simülasyon” kavramını *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (Symbolic Exchange and Death, 1976) adlı kitabında “üç simülasyon düzeni” başlığıyla oluşturduğu bölümde daha geniş bir açıdan açıklar. Birincisi, simülasyonun gerçekliğin yerine geçtiği, onun anlamına geldiği ve taklidi, sahtesi olduğu düzendir. “*Bu düzenin simülakrları (simülakr: bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm⁴⁹) değer in doğal ilkesini istismar eder. Rönesans’tan endüstri devrimine kadar “klasik” dönemde taklit egemen bir düzendir*”⁵⁰, aslının yerine geçer. İkincisi, simülasyonun gerçekliğin yokluğunu gizlediği, örttüğü düzendir. “*Bu düzenin simülakrları değer in eşya ilkesini istismar eder. Üretim endüstri döneminde egemen bir düzendir*”⁵¹, para her türlü değişimin aracı olduğundan üretilen eşyanın değiş-tokuş değeri değiş-tokuş aracı olarak göz ardı edilir. Üçüncüsü, simülasyonun kendine ait gerçekliği ürettiği, gerçekliğin adeta kendi gerçekliğinin üretimini mümkün kılan modelinin bir eseri olduğu düzendir. “*Bu düzen değer in yapısal ilkesini istismar eder.*”⁵² Baudrillard sonraki yıllarda *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği* adlı kitabında simülasyon hiyerarşisine dördüncü bir aşama ekler; kendisinin önceleri simülakranın bulaşıcı ve yok edici (parçalayıcı) aşaması dediği ve sonunda "bütünsel gerçeklik" (integral reality) diye adlandırmaya karar verdiği aşamayı. Bütünsel Gerçeklik, içinde her şeyin realize edildiği sınırları bulunmayan ve ne olursa olsun herhangi bir ilkeye veya nihai bir amaca göndermede bulunmaksızın teknik olarak cisimleştirilen gerçekliktir. “*Böylelikle ilke ve kavram olarak gerçeklik aşamasından gerçeğin teknoloji yoluyla gerçekleştirilme ve sürdürülme aşamasına geçilmiştir.*”⁵³ Bütünsel Gerçeklikte simülasyon her yerdedir ve hatta artık aynı anda hiçbir şey ve her şey anlamına gelecek denli yaygın olduğundan modellere de ihtiyacı yoktur. “*Oysa mevcut gerçekliği somut olarak ortaya koyacak kanıtlar yoktur ve asla da olmayacaktır –Tanrının varlığını kanıtlayabilmenin mümkün olmaması gibi. Gerçeklik bir inanç nesnesidir, tıpkı Tanrı gibi.*”⁵⁴ Nesnel gerçekliğin giderek ortadan kaybolmasının yol açtığı Bütünsel Gerçeklikte illüzyonun yok olduğunu ve

⁴⁹ Baudrillard, a.g.e,

⁵⁰ Poster, a. g. e., 135 s.

⁵¹ y .a. g. e., 135 s.

⁵² y.a. g. e., 135 s.

⁵³ Jean Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, (Birinci Basım) Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2005, 15 s.

⁵⁴ Baudrillard, a.g. e., 15 s.

illüzyonun olmadığı yerde de nesnel gerçeklikten bahsedilemeyeceğini ileri sürer ve nesnenin kendi üzerine kapanması anlamında gerçekliğin gerçeklikle (bir inanç nesnesi olarak gerçeklik) temsilinin söz konusu olduğunu söyler.

“Nietzsche’nin dediği gibi gerçek dünyayla birlikte görünümün dünyasını da yitirdiğiniz zaman içinde yaşadığınız evren olgusal, olumlu ve bu haliyle de gerçek olmasına gerek kalmamış bir evrendir. Bu ready-made türünden bir evrendir. Duchamp’ın ‘çeşme’si içinde yaşamakta olduğumuz modern hipergerçekliğin (gerçeğin, işlemsel bir şeye dönüşüp, bir kökene ihtiyaç duymamasıyla birlikte modeller aracılığıyla türetilmesi) bir amblemi, saf gerçeklikten yola çıkan her türlü illüzyonun çarpıcı bir karşı-transferi sonucu gibidir. Burada her türlü olası metaforla bağlantısını kopararak kendi kendinin yerini almış bir nesne vardır.”⁵⁵

Artık teorinin pratiğe galibiyetinin konuşulduğu, hatta onun yerine geçtiği gibi algılanan bir dönem söz konusudur lakin Baudrillard bizi uyarır:

“Baudrillard’a göre, sanat düşüncesinin (teori) sanatın kendisinin (pratik) üzerindeki galibiyeti ve ready-made ile nesne düşüncesinin (kavram) nesnenin kendisi (yaşam) üzerindeki galibiyeti medya bağlamında anlaşılmalıdır. Medya, olgusalın yanı sıra görsel bir evren de yaratan, uçsuz bucaksız, dairesel imge besleme süreçleriyle tüm olayların ve imgelerin sürekli ve değişmez bir şekilde yeniden kullanıma sokulduğu bir alandır. Medyanın bu karakteri bizim entelektüel ve politik yaşamımızı, eylemlerimizi ve düşüncelerimizi etkiler ve her şeyi kendi üzerine odaklanmaya, kendisini önceden kopyalamaya ikna ederek, kandırır. Bu yüzden de temsil, sembolleştirme, metaforlaştırma ve hatta kavramlaştırmayı kısa tutar.”⁵⁶

Baudrillard kendi metodolojisi ve düşünceleri doğrultusunda artık çıkar bir yolun bulunmadığını, yeni bir şeyin mümkün olmadığını, teorilerin, düşüncelerin, görüşlerin dahi simülasyon haline geldiği çağımızda her şeyi, hatta kendi söylediklerini bile unutmamızı, peşinden gitmememizi salık verir.

“Medya egemenliğindeki Postmodern çağda; televizyonda, filmde ve internette, doğru ya da yanlış kopya fikri yıkıma uğramıştır. Simulakra olarak imajlar (imge) kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmazlar diye iddia eder. Baudrillard bu teoriyi, ileri kapitalizmin koşulları altında pazar güçlerinin toplumumuzu artık hakkında konuşulacak bir gerçekliğin olmadığı, orijinal olanla onun kopyası veya temsili arasında bir farkın artık bulunmadığı bir dereceye kadar doyurduğu kitlesel iletişim araçları babında savunmaya çalışır. Sanatçıyı özgür, bağımsız bir yaratıcı olarak gören romantik görüş materyalist üretim, tüketim ve mülkiyet bağlamında alabora olmuştur. Baudrillardcı ideoloji sanatçıyı yeni bir gelişmenin mümkün olmadığına ikna etmek üzere tasarlanmış gibidir.”⁵⁷

⁵⁵ y.a.g. e., 23 s.

⁵⁶ Korur, a.g. e., 88 s.

⁵⁷ Vernadoe, a. g. e., 393 s.

2. BÖLÜM:

NESNEYE BAKIŞ, HAZIR NESNE ALGISI VE DÖNÜŞTÜRME

2.1. Nesneye Bakış

“... Gördüklerimizi ne kadar anlatırsak anlatalım, görünen hiçbir zaman kelimelerin içine sığmaz. [Aynı şekilde] sözle ifade bulan fikir ve duygularımız teşbih ve kıyasla “görsel” hale getirilse bile, bunların anlam ile buluştuğu yer göz değil dildir ancak...”

Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*

Sanatçının dış dünyaya yönelişinde değiştirici-dönüştürücü bir güç vardır. Dışa yönelmek sanatçı açısından onun kendine, kendi öznelliğine, kendi öznelliğinin biçimlerini, anlamlarını taşıyacak bir nesneye yönelmek demektir.

Görme Biçimleri adlı kitabında John Berger görme sözcüklerden önce gelmiştir⁵⁸ der. İlk andan itibaren dünyaya önce gözlerimizle hâkim oluruz. Bu dünyayı, yani gördüklerimizi sözcüklerle anlatırız. Görme eylemini yalnızca retinal bir durum olarak açıklayamayız. Düşüncelerimiz, inançlarımız ve formasyonumuz nesneleri görüşümüzü etkiler. “Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir. ... Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. ... Her imgede bir görme biçimi yatar.”⁵⁹ Her imgedeki görme biçimi o imgeyi algılayışımız biçimimize bağlıdır. “Nesnelerle ilişkimiz mesafeli değildir, her nesne vücudumuza ve yaşamımıza seslenir, insan özelliklerine bürünür (uysal olur, tatlı olur, düşmanca olur, bize karşı koyar ...); tersi de geçerlidir, bu nesneler sevdiğimiz ya da nefret ettiğimiz davranışların simgeleri gibi yaşarlar içimizde. İnsan şeylere yatırım yapar, şeyler insana.”⁶⁰

Bir imgeler topluluğu olan nesnenin doğa ve kültür içindeki tanımı çeşitli alt ayrımlara başvuru olarak yapılmaktadır. Nesneye bakışımızı daha kavrayıcı bir hale getirecek olan bu tanımlara geçmeden önce doğa ve kültür ayrımına kısaca göz atmamız gerekmektedir. Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre doğa, “İnsan yarattığı

⁵⁸ John Berger, *Görme Biçimleri*, (Sekizinci Basım), Metis Yayınları, İstanbul, 2002; 7 s.

⁵⁹ y. a. g. e., 8-10 s.

⁶⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, (Birinci Basım), Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 31 s.

kültürün dışında kalan, içinde insanın da bulunduğu tüm canlılarla, cansız nesneler, dünya, evren ve bunlarla ilgili olaylardan oluşan düzen”⁶¹ şeklinde tanımlanır. Evreni bir bütün olarak kavrayabilen, çevresini değiştirebilen, biçimlendirebilen insan, devinen, kendini sürekli yeniden üreten dönüştüren ve akan bir doğada kendi yarattığı bir çevre içinde yaşar. İnsan bu çevreyi akıllı ve yaratıcı düşünme yeteneğiyle doğada keşfederek, öğrenerek, ihtiyaçlarına, içgüdülerine, duyumlarına, sezgilerine göre deneyim kazanarak, kendisini ve yaşam olanaklarını geliştirerek yaratmıştır. İnsanın doğa karşısındaki bu mücadelesi deneysel, bilimsel ve teknolojik olanaklarla büyür, gelişir ve her insanda algı ve bellek biçimini alarak toplumsal hayata gerçeklik olarak yansır. Bundan ötürü, kültür de “doğa’nın yarattıklarına karşılık, İnsanoğlu’nun yarattığı her şeydir”⁶² tanımıyla açıklanır.

İnsan ve doğa arasındaki bu savaş özne-nesne ilişkisi sorunsalında felsefenin de kadim ilgi alanlarından biri olagelmıştır. Platon’da iki nesne evreni söz konusudur. Biri gerçek nesne ya da *idea* dediği ideler evreni diğeri ise fiziki nesneler evrenidir. Türk Dil Kurumu’nun “*belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje*”⁶³ diye tanımladığı, bugün nesne dediğimizde ilk aklımıza gelen şey bu fiziki nesneler evrenine aittir. Platon, fiziki nesneler hakkında tam bir bilgiye ve kavrayışa hiçbir surette ulaşamayacağımızı, onların ele geçirilemeyeceğini, onlar hakkında ancak bir kanı ya da yaklaşık bilgi sahibi olabileceğimizi söyler. Daha sonra modern felsefenin tüm amacı, Platon’un bu düşüncesinin tersine, nesneyi bütünüyle kavrayan bir düşünceye ulaşmak oldu. Kant felsefesinde, bilgiyi kurucu temel olarak görev yapan akıl, diğer zihinsel yetileri (algı, sezgi, imgelem gibi) nesnenin bütünüyle ele geçirilmesi için harekete geçirdi. Giderek temelde bilen ve bilinmesi gereken olarak ayrıştırılan özne ve nesne ilişkisinde nesne hakkındaki bilgi, kimi zaman nesneyi yok edercesine, öznenin duyumuna kimi zaman ikisinin özdeşliğine bağlandı. Özne ile nesne arasındaki ilişkide yeni hesaplaşmalar, 1900’lü yılların ilk çeyreğinden itibaren, özellikle sözcük ve kavramların da nesneleşme eğilimi ile günümüze kadar devam etti.⁶⁴

⁶¹ T.D.K. **Büyük Türkçe Sözlük**, <http://bit.ly/17xT0fS>

⁶² Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, (Beşinci Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, 96 s

⁶³ T.D.K., **y.a.g.e.**, <http://bit.ly/17xT92Y>

⁶⁴ Mehmet Ergüven, “Çıplak Nesne,” **Sanat Dünyamız**., sayı: 75, Bahar 2000, İstanbul 125 s.

Doğaya hükmetme gayretindeki insan bilmek, keşfetmek ve anlamlandırmak dürtüleriyle doğada beraber yaşadığı nesnelerle ilişki içindedir diye belirtmiştik. Bu ilişki insanın, nesneleri gerek doğal halleriyle kullanmak gerekse onları değiştirerek, dönüştürerek, geliştirerek, yeniden üreterek, icat ederek ve yaratarak kendi hizmetine sunabilmek doğrultusunda başladı ve gelişti. Dolayısıyla, nesneye bakışımızda burada karşımıza ilkin ‘doğal’ nesne ve ‘yapay (üretilmiş)’ nesne ayrımı çıkmaktadır. Doğal nesne, insanın bilinci dışında, insan eliyle yapılmamış, doğanın kendi düzeni içinde kendiliğinden oluşmuş nesnelerdir. Buna karşılık yapay nesne ise insanın kendi bilinci doğrultusunda bir amaç için insan eliyle yapılmış ya da doğal nesnelerden değiştirilip, dönüştürülerek üretilmiş nesnelerdir. En ilkel aletlerden en modernine, makineden sanayiye, bilgisayardan en gelişmiş teknolojilere ve sanat eserlerine kadar aklımıza gelebilecek her tür üretim, insanın değiştirme ve dönüştürme becerisi sonucu ortaya çıkmış yapay nesnelerdir. Yapay nesnelerin doğası gereği nesneye bakışımızda karşımıza teknik nesne/estetik nesne ayrımı çıkmaktadır.

2.1.1. Teknik Nesne / Estetik Nesne

Kökeni Yunanca *techne* sözcüğünden gelen ‘yapabilme gücü’ anlamındaki ‘teknik’ ile insan doğada bulunmayan nesneler üretebilmiştir. Teknik düşünce ile insan dünyanın düzenini değiştirmiş, kendine yararlı düzenlerden oluşan ikinci bir dünya yaratmıştır. *“Teknik düşünce, dünyayı ortaya çıkaran yapıları parçalara ayırır ve bunların yalnızca yararlı özelliklerini korur: “Nesneyi araca ya da aygıta dönüştürür. Yani dünyadan kopuk, nerede ve hangi koşullarda olursa olsun, noktası noktasına, kendisini yönetenin niyetine bağlı olarak ve insan ne zaman isterse o anda etkili biçimde işleyecek bir parça haline getirir.”*⁶⁵ Tekniğin ilerlemesiyle el üretimi yerini makine üretimine bırakmış, bu sayede biçimlendirme olanakları genişlemiştir. Fakat nesnenin biricikliği kaybolmuş, zanaatçı veya sanatçı elin dokunuşu yerini makinenin değişmez, el değmemiş ve mükemmel standart biçimlerine bırakmıştır.

Doğadaki yapay nesneleri teknik nesne (endüstri ürünü) ve estetik nesne (sanat eseri) olarak ikiye ayırırız. Bu iki nesne türü birbirinden farklıdır ama yapay nesne kategorisinde bulunmalarından ötürüde benzer varlıklardır. Çünkü her ikisi de

⁶⁵ Béatrice Lenoir, **Sanat Yapıtı**, (Birinci Basım), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2003, 144 s.

bir tasarım varlığıdır. “*Şu farkla ki, sanat yapıtının estetik bir tasarım varlığı olmasına karşılık, teknik ürün aynı zamanda bir işlevsel tasarım varlığıdır.*”⁶⁶ Bir tasarım varlığı olarak teknik nesne ve estetik nesne, hem reel hem de irreel varlıklardır. Reel alanda bulunan nesne hayal gücünün yardımıyla bir yaratma alanında biçimlenir. Bu anlamda doğa gerçeğini aşarlar. Değiştirilmiş maddi bir varlık alanını bünyelerinde taşıdıklarından doğada benzerleri yoktur. “*Tinsel biçim kazanmış, tasarım varlığı dediğimiz bu empirik nesneler arasında, örneğin bir tabak ile bir heykel, bir buzdolabı ile bir giysi arasında bir tasarım varlığı olma bakımından hiçbir fark yoktur.*”⁶⁷

Her tasarım varlığı estetik ve güzel olabilir. Ancak şartlar göz önüne alındığında teknik ve estetik nesne farklılıklar arz eder. Kagan’ın deyişiyle “... *nesnelerin güzelliği, onların kendi ereklarine uygunluklarıyla sıkı sıkıya bağıntılıdır.*”⁶⁸ Teknik nesnede, işlevsellik onun ana ereğidir, ama bu onun hoş gitmeyecek bir biçimde olacağını göstermez. Estetik, işlevsellikten sonra gelir. “*“Her endüstri ürünü, duysal olarak algılanabilir olan bir görünüşü ifade eder. Bu görünüş, form, renk ve yüzeysellik gibi biçim elementleriyle belirlenir. Her endüstri ürününün, buna göre, estetik bir işlevselliği bulunur.” Bu estetik işlevsellik, ürünün hoş gitmesi olayıdır.*”⁶⁹ Sanat nesnesi ise estetik bir nesnedir, böyle olması onun özü gereğidir, “...*insan yapması “bir şey olarak” güzel’i meydana getirmekle, sanat eseri, (...) insanda belli bir duygu durumuna yol açar ve bu duygu durumunu estetik olarak belirler.*”⁷⁰

Teknik nesneyi de estetik nesneyi de içine alan tasarım bir yaratım alanıdır. Yaratım, insanın manevi duygusunu maddi olana aktarmasıyla ortaya çıkar. Estetik nesne, sanatçının tinselliğinin maddi biçime transferi sonucu bir form kazanmış halidir, dolayısıyla tinsel bir varlıktır. Sanatçının yaratıcı ediminden doğmuştur ve bu anlamda sanatın özü sanatçının yaratıcı etkinliğinde bulunmaktadır. Buna karşılık teknik nesnede tinsellik mevcut değildir. Teknik vasıtasıyla insan hayatını

⁶⁶ İsmail Tunalı, **Tasarım Felsefesine Giriş**, (İkinci Basım), Yapı Yayın, İstanbul, 2004, 21 s.

⁶⁷ **y. a. g. e.**, 72 s.

⁶⁸ Moissej Kagan, **Estetik ve Sanat Dersleri**, (İkinci Basım), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1993, 139 s.

⁶⁹ Tunalı, **a. g. e.**, 74 s.

⁷⁰ Taylan Altuğ, **Son Bakışta Sanat**, (Birinci Basım), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2012, 211 s.

kolaylaştıran araç ve gerece dönüşen teknik nesneler, adına sanayi dediğimiz büyük bir sistemin içinde, her birinin birbirine bağımlı, zorunlu bir yeri ve işlevi olan bir alan aracılığıyla üretilirler. *“Bu zorunlu ilgi, istenildiği zaman istenildiği kadar tekrarlanabilir ve bu seri bir üretim anlamına gelir.”*⁷¹ Kısaca teknik nesne zorunluluktan kaynaklanan bir ilkeyle meydana gelir. Buna karşın estetik nesnenin tek ilkesi yalnız ve yalnızca özgürlüktür. Biçim yapısına dışarıdan müdahale edilemeyen, bir zorunluluğa tabi tutulamayan, özerk bir alan içerisinde, işlevsel bir amaç taşımadan, özgür ve bağımsız bir estetik varlık olarak vücut bulur.

Biçim sanat eserinin varlık tarzıdır, sanatçı tin’inin biçimlenmiş halidir. Teknik nesnede biçim ise işlevi şartlarına uygun düşen bir şekillenme olarak karşımıza çıkar. *“O, teknik nesne gibi bir başka şey için biçim almış bir şey değildir. (...) sanat eseri (estetik nesne) “bir biçime sahip değildir, o biçimdir.”*⁷² Estetik nesnede öznellik, yaratıcı edimle duygu olarak ortaya çıkar, estetik deneyimle genele iletilir ve sanatçı öznelliğinden kopar. Öte yandan teknik nesne özne ve öznelliğe hiçbir gönderimde bulunmaz, kendisini tasarımıyan hakkında hiç bir şey söylemez. Tasarımcı soyut bir fikrin nesnede gerçekleşmesinin soyut bir aracı olur yalnızca.⁷³ Bu yüzden endüstri ürünü nesne değiştirilemez bir biçim değildir, ancak estetik nesnede küçük bir değişiklikte bile anlam değişeceği için bu imkânsızdır. Estetik nesne sanatçı tarafından bir defalık yaratılmış olandır, bu bağlamda özgündür, alımlayan her bir öznde ayrı ayrı kendisini ortaya çıkarır. Teknik nesne ise tasarımcı tarafından tasarlanan seri üretim ürünüdür, ortak beğeniye ulaşmak amaçlandığından bireysellik ve öznellik önemli değildir. Yani çok sayıda farklı farklı kullanıcının ilgisini kazanan teknik nesne, estetik bir değer kazanmış olur. Buna estetik norm adı verilir. *“Ürün tasarımının estetik normları, ilkin girişimciler ve onların üretim politikası, endüstri tasarımcısı ve onun tasarım etkinliği ve sonra da kullanıcı ve onun satın alma tavrı ve ürünün kullanılma tarzıyla belirlenir.”*⁷⁴ Tabii bu normlar ekonominin ve endüstrinin ilerleyişine, moda kültüre, yeni tercihlere bağlı olarak değişim gösterebilir.

⁷¹ Tunalı, a. g. e., 28 s.

⁷² Altuğ, a. g. e., 226 s.

⁷³ y. a. g. e., 231 s.

⁷⁴ Tunalı, a. g. e., 89s.

Estetik nesne özgünlük ve özgürlük taşır, bireysel bir yaratım ürünüdür, biriciktir, bir defalığına burada ve şimdi var olması onun aurasına işaret eder. Teknik nesne ise tinsellikten yoksun fabrikasyon bir üründür. Defalarca üretilebilmeye uygundur, talep doğrultusunda ve işlevi önceden düşünülerek oluşturulur. Ancak Bauhaus ile başlayan estetik olan ile işlevsel olanın birlikteliği anlayışı faydalı ve güzel olanı sunacak olan endüstri tasarımı hareketidir. *“Buna göre, yüzyıllar boyu ayrı tutulmuş olan işlevsel ve estetik değerler, şimdi endüstri tasarımıyla tekrar birleşmiş oluyorlar.”*⁷⁵

Yaratma edimiyle tinsel olan somut bir varlığa, nesneye, biçime dönüşen estetik nesne ontolojik yapısında bir ikilik taşır. Maddi bir varlıktır; hacmi, ağırlığı, malzemesi ile mekânda yer kaplar. Yani duyu organlarımızla algıladığımız somut bir yapıya sahiptir, reel alandadır. Diğer yandan irreal alandadır, somut bir yapı içinde bir görünüşdür, gerçek doğa değildir. Tinsel bir yapı taşır, duygularımıza, sezgilerimize hitap eder. *“... Eser, bir yandan ifadesel boyutu içinde, şekillenmiş duysal olarak yalnızca kendisini gösterir ve o kendisi-için varlık olur; ama öte yandan temsil edici boyutu içinde, eser kendisi olmayan bir şeyi gösterir ve bundan ötürü kendisi-için-varlık olmanın ötesine geçer.”*⁷⁶

Sıradan bir algı ile estetik nesne günlük yaşamdaki diğer nesnelerden farksız, maddesel varlığı ile algıladığımız bir şeydir. Örneğin duvara astığımız bir nesnedir, bir resimdir... Fakat estetik nesne ancak talep ettiği estetik algı içerisinde kendisi olur. Onu alımlayanın estetikleştiren algısı ile sanat eserine dönüşür. *“O halde sanat eseri, ancak estetik zihin durumu ile ilişkisi içinde estetik nesne olarak görünüşe çıkabilir. (...) Estetik deneyimde görünüşe çıktığı şekliyle sanat eseri, ne salt bir real nesnedir (yani yalnızca şey-varlığından ibarettir) ne de salt bir ideal nesnedir (yani bilincin kurduğu öznel bir tasarımıdır); fakat fenomenal varoluşa sahip duysal bir nesnedir.”*⁷⁷ Yani adına özdeşleyim dediğimiz, ikinci bir algılamayla birlikte estetik bir değer kazanır. Kendi duygularımızı bir nesneye aktarma, kendimizi başka bir varlığın içinde duyma özdeşleyimdir. Onlara yüklediğimiz tüm nitelikler bize, kendimize ait niteliklerdir ve böylece kendimizi onlarla özdeşleştirmiş oluruz. *“Bu*

⁷⁵ y. a. g. e., 73 s.

⁷⁶ Altuğ, a. g. e., 242 s.

⁷⁷ Altuğ, a. g. e., 217 s.

*özdeşleştirmeyi biz hem doğada, hem de tasarımsal varlıklarda uyguluyoruz. Hatta diyebiliriz ki, biz, doğayı ve tasarımsal varlıkları çoğunlukla salt bir algılamayla değil de, özdeşleyim etkinliğiyle kavrarız.”*⁷⁸

Bir nesneyi estetik hale getiren bizim bakışımızdır, algımızdır. Onun karşısında estetik haz duymamız, kendimizden duyduğumuz hazdır, o nesnede yaşamamızdır. Nesne ile kurulan böyle bir ruhsal birlik aynı zamanda bizi teknik bir nesne ile de bütünleşmeye götürür. Dolayısıyla günlük hayatımız yapay nesneler arasında, onlara egemenliğimiz altında geçer. Sahip olmak istediğimiz nesneyle ancak kişisel özelliklerimiz sayesinde ilişki kurabiliriz. Mutlaka kendi beğenimizi yansıtacak, kendi anlamlandırmalarımızı yükleyeceğimiz, onu kullanmaktan, seyretmekten zevk alacağımız, hayatımızı kolaylaştıran, işlevi olan nesneleri kendi dünyamıza dâhil ederiz. Çünkü bu anlamda sahip olduğumuz her nesne bizi karşı tarafa anlatır, tanımlar, gösterir. Yaşamımıza dâhil ettiğimiz her nesne, kendi işlevselliği dışında, yaratmaya çalıştığımız, yarattığımız bize ait bir dünyayı da bizim dışımıza göstermekle yükümlüdür. *“Estetik nesne ilk biçimlerinde, bazen sonraki biçimlerinde de, doğrudan doğruya esinin oluşturduğu duygusal-düşünsel temel üzerine kurulur.”*⁷⁹ Yapıt değişik gelişim ve dönüşüm süreçleri geçirir. Fikir baştaki gibi kalmaz, değişime uğrar. Estetik nesne ilk haliyle bir taslaktır, sezgiselin biçime dönüşmüş halidir. Estetik nesnenin bu ilk hali sanat yapıtına karşılık gelmez, sanat yapıtını oluşturan onun dönüşmüş biçimleridir. *“Yaratmak; düşünmek ve eylemde bulunmaktadır.”*⁸⁰ Demek ki estetik nesne görünür olana kapatılmış değildir, en geniş çerçeveli, en yetkin olasılıklarla bizimle karşılaşır ve bizimle birlikte değişmeye hazırdır. Sonsuz olasılıklardan gelmiş bir nesne olarak sanat eseri biz onu dönüştürürken o da bizi dönüştürür, her bakışımızda bizi değişikliğe uğratar. Sanata yönelen algı dönüştüren algıdır.

2.1.2. Nesne Okuma

Sanat, doğada ve dünyada bulunan ve şimdiye kadar konuşamayan, konuşmak istemeyen şeylere, nesnelere bir dil kazandırır; sanat aracılığıyla onlar bize ilk kez seslenir hale gelirler, bizimle konuşurlar. Seslenmenin, konuşmanın

⁷⁸ Tunali, a. g. e., 71-92 s.

⁷⁹ Afşar Timuçin, **Estetik**, (Altıncı Basım), Bulut yayınları, İstanbul, 2003, 204 s.

⁸⁰ y. a. g. e., 206 s.

olduğu yerde bir dil söz konusudur ve dilin söz konusu olduğu yerde gösteren ve gösterilen ilişkisi içerisinde anlam üreten bir göstergeler sistemi söz konusu olur. Dolayısıyla, bir gösterge taşıyıcısı olan nesneler bir imgeler topluluğudur ve algı süreciyle gösterge haline gelip anlam taşıyıcısı olurlar. “İnsan olarak bizler *Homo significans* yani anlam üreticileriyizdir. Anlamları yarattığımız ve yorumladığımız göstergelerden üretiriz. ‘Yalnızca göstergeler içinde düşünürüz’. Göstergeler sözcük, imge, ses, koku, hareket, nesne formlarını alabilir. ‘Bir gösterge olarak yorumlanmadıkça hiçbir şey gösterge değildir’⁸¹. Bir nesneyi kullanmak veya ona bakmak eylemin doğası gereği onu gösterge olarak yorumlamayı gerektirir; yorumlama nesnenin kendiliğinde bulunan kodları ya da kendisine dışarıdan, müdahaleyle yüklenilen kodlamaları çözme uğraşıdır. Bu uğraşı okumak edimidir.

Okumak, “bir yazıyı meydana getiren harf ve işaretlere bakıp bunları çözümlemek veya seslendirmek; bir şeyin anlamını çözmek; bazı belirtilerle bir anlamı, gizli bir duyguyu anlamak, kavramak; değerlendirmek” olarak tanımlanmaktadır.⁸² Bu tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere okumak eylemi, son tahlilde, bir metne bakarak onu çözümlemek, deşifre etmek, anlamak ve değerlendirmek uğraşıdır. Bir metin söz konusudur. Bu metnin, göstergebilim ve özellikle yapısalcılık sonrası artık harflerden oluşan ve çeşitli dil yapılarının söz diziminde yazılı olan bir metin olması zorunlu değildir. Her şeye bir metin olarak bakılabilmektedir. Görüntünün, müziğin, doğanın bir anlatım yöntemi olarak yazılı olmayan bir metni olduğu kabulünden yola çıkılarak okuma eyleminin doğaya, nesneye, filme, fotoğrafa da uygulanabileceği iddia edilmektedir. “*Görsel sanatlar estetiği, yazın göstergebiliminin etkisiyle sanat ürünü ve anlam arasındaki ilişkiye yönelmiştir.*”⁸³

Günlük dilin kendi olanakları içinde halihazırda gömülü olan anlam üreten mekanizmalar metonim (düz değişmece; parçanın bütünü anlatması ya da tersi) ve metafor (eğretileme, mecaz; benzemeyen iki şey arasında özdeşlik kurma) sanatçının nesne ile olan ilişkisinde ona bakmasında ve okumasında da zorunlu olarak bulunmaktadır. Metonim ve metafor günlük dilde konuşur, yazar ve okurken harf

⁸¹ Daniel Chandler, "Semiotics for Beginners", <http://bit.ly/15ktMzv>

⁸² T.D.K. **Güncel Türkçe Sözlük**, <http://bit.ly/1723lBO>

⁸³ Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, (Birinci Basım) Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, 34 s.

sembollerinin kodlarını çözmenin yanı sıra muhayyile olarak da algıyı kolaylaştırmak ya da zorlaştırmak amaçlı kendiliğinden oluşturmaya çalıştığımız imgesel anlam taşıyıcılarıdır. Sanat dilin bu anlam taşıyıcılarını nesneyi algılamada ve kendi anlam üretme süreçlerinde kullanır. Nesneyi okuma böylelikle bir çözümleme metodu olarak işlev görür, “... bir gösterge ve algı süreci, “bir estetik algıyı temellendirir.” Bu gösterge olma ve algı süreci, aynı zamanda bir anlam kazanma sürecidir. Çünkü bu sürecin sonunda “gösterge-taşıyıcısı”, bir şey ifade etme işlevini tamamlar ve bir gösterge, bize göre, bir estetik obje haline gelir. Bu estetik obje, bu gösterge, bir anlam varlığıdır. Böyle bir süreci, böyle bir anlam varlığını bir bilim inceler. Bu bilim, semantik’tir. Semantik, sanat ürününün bu anlam varlığı olma sürecini ele alır.”⁸⁴

Duchamp’dan itibaren sanatçının durumu artık, bir nesne yapmak değil var olanlar arasından seçmek, onu özgün bir niyete göre kullanmak, değişiklik yapmak kısacası kendine mal etmek olmuştur.

Sanat eseri mevcut varlığının dışında başka bir şeyi de gösterendir, bir anlam varlığıdır. Bu nedenle yoruma açıktır, ona bakan göz sayısı kadar yorumlama yapılabilir. Duchamp’dan sonra sanatın zihni bir temsil haline gelmesi bu anlamda günlük kullanım nesnelerinin sanat alanında kullanılması, geleneksel temsil iddiasından kurtulan sanatın ona bakan her kişi için kişisel algı ve yoruma daha açık hale gelmesini sağlamıştır. Bu bağlamda yeni ve denenmemiş olanakların tercihi kadar sanatın ne olduğu ya da her şeyin sanat olduğu çıkarsamalarıyla modernizm sonrası sanat sorunsalını hala koruyor. Bu çıkmaz yapana, alımlayana ve sergileyene, küratöre ve müzelere kadar tüm sanat kurumları için sanata bakmak, okumak, algılamak ve yorumlamak adına aşılabılır bir durumdur artık.

2.1.3 Nadire Kabineleri ya da Toplama, Biriktirme, Muhafaza

Bilmek, keşfetmek, sahip olmanın yanı sıra belki de bu dünyadan kaçış dürtüsünün insanı toplama, biriktirme ve koleksiyon oluşturma tutkusuna yönelttiği söylenebilir. Haz, tatmin ve eksiklik, arzu ve yaratıcılık, bilmek, öğrenmek ve keşfetmek, düşünmek ve hayal etmek, nesne ile ilişki kurmak ve anlamlandırmak

⁸⁴ Tunalı, a. g. e., 87 s.

gibi birçok tetikleyicisi bulunan koleksiyoner tüm bunlarla bütünleşerek kişiliğini/kişiselliğini kurar. Bu bağlamda da bir koleksiyon sadece sahibine ve ilgileri benzer kişilere hitap edebilir ya da bir başkasına anlamsız gelebilir.

Kapitalist sistemle beraber üretim mekanikleşmiş dolayısıyla insan da mekanikleşmiştir. Bununla birlikte kendine yabancılaşan insan karşısında nesne de kendisine yabancılaştırılmış, tüketim nesnesine dönüşmüştür. Bir zamanlar insanın hayata karşı kuvvet aldığı, eliyle ürettiği nesne modern dönemde insanın yine yanındadır fakat eskisi gibi masum değildir. Tüketilmeye ve tüketmeye hükmettirilmiş, masumluğunu yitirmiş, elde edilmek için fazla çaba gerektirmeyen bir durumdadır. Kişiye özel her koleksiyon bir soyutlamadır, soyut bir dünya yaratmaktır. Kişiliğimizin bir göstergesi olarak nesne toplayıp onlarla zihinsel bir süreç yaşarız. Ancak sanayi devrimiyle ‘ürün’ ve ‘mal’ statüsünde görülen nesne koleksiyoneri (ya da onu kullanan sanatçı) tarafından anlamlandırılırsa özgün bir şeye dönüşebilir, değer kazanabilir.



Resim 6. Nadire Kabinesi

Kaynak: Artun, Sanat Müzeleri 1, İletişim Yayınları, 2006, 26 s.

Koleksiyoner, nesneler arasında hem bu dünyada olmak hem de şimdiden kaçıp geçmişe ait bir zamana gitme isteğini yaşar. Koleksiyon bir nevi yalnızlıktır, ancak bu nesnelerin birliğinin belki aynı duyguda bir başkasına da ulaşabileceği varsayılabilir. Ayrıca gerçek bir koleksiyonu etkili kılan tamamlanamayacağı korkusu, eksik parçalar bulunana değin süren bir arayış, serüven, yolda olma durumu ve meşguliyet hissidir. Sanatçının seçip kullanma, istifleme durumu farklıdır çünkü onun koleksiyonculuğu özel bir koleksiyonculuktur.

14. ve 17. yüzyıllar arasında, Avrupa’da düzensiz şekilde dolaplara, raflara, odalara yerleştirilen, her çeşit nesnenin sunduğu bir evren sahnesi denebilecek birçok nadire kabinesine (Res. 6) rastlamak mümkündü. Bunlar makro kozmosun küçük ve kişisel bir örneği, bir dünya görüşü, anlam dolu bir hazine ve sınırsız bir toplama, seçme, biriktirme ve muhafaza etme tutkusunun ilk örneklerindendi. Nadireler ‘naturalia’ (tabiat nesneleri), ‘artificialia’ (sanat ürünleri ve yapay nesneler), ‘scientifica’ (denizciliğe ait bilimsel aletler), ‘exotica’ (uzak kültürle ait nesneler), ‘automata’ (hareketli heykelcikler), ‘mirabilia’ (her türden garabet ve ucubeler) ve ‘bibliotheca’ (kitaplar) gibi gruplardan oluşabilirdi. Kabinelerde mercanlardan, devekuşu yumurtalarına, hayvanlardan, bitkilere, pusulalara, resimlere, heykellere, antikalara, madalyalara, kitaplara, haritalara, ceninlere, ölümlerden alınmış masklara kadar akla gelebilecek her çeşit nesnenin bulunma hakkı vardı. Aristokrattan burjuvaya her statüden ve meslekten insanın kurduğu bu kabineler sahiplerinin mizacına göre şekillenirlerdi ve bu mizacın ayrıca da mevkiin en güçlü göstereniydiler. Tabii en kapsamlı koleksiyonlar imparator koleksiyonlarıydı.

Genel olarak bakıldığında birbirini tamamlamayan nesnelerin sadece bir arada duruşlarıyla oluşan iletişim; karmaşık, giz dolu, okumaya ve anlamlandırmaya dayalı, almak, toplamak, ayıklamak ve muhafaza etmek gibi dürtülerle yeni bir evren yaratma isteğinin alegorisi olarak, nadire sahibini bu dünyadan kaçırır, özel ve başka bir dünyanın hayallerini kuran sanatçı hafızasına yaklaştırırdı. Bir *flâneur* gezginciliğinde⁸⁵ hayal dünyasında yolculuğa çıkan kabine sahibi sadece kendi okuyabileceği, kişisel, bu nedenle dışa kapalı mahrem (gizli) bir dili sınıflandırma, hiyerarşi, kıyas, düzen oluşturmada kurardı.

⁸⁵ Ali Artun, **Sanat Müzeleri 1**, (Birinci Basım), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 147 s.

Aydınlanmayla birlikte nadireler yerini sıralama, sınıflandırma ve disiplinle düzenlenen müzelere bıraktı. Bu bağlamda düzensizliğin düzeni harikalar odası değersizleşti, sıradanlaştı, gizemli nesneler bilgi alanından koparıldı, insanlar bilgiyi kitaplardan öğrenmeye başladı. Ansiklopedik bilginin keşfi sonucu nadir statüsündeki nesnelerin yerine formlarına yani görünür özelliklerine göre sınıflandırılan nesneler aldı. Bir bellek oluşturarak bilgiye ulaşma yani okuma artık görevini göz'e bırakmıştı. *“Sonuçta nadire kabinelerindeki ‘okuma’ eyleminin yerini, 19. yüzyılda hakikat üzerinde egemenliğini kuran ‘görme’ alır. Dünya, önceki gibi bir metin olarak değil de, bir resim olarak kavranır. Heidegger’e göre, “dünyanın resme, insanın özneye dönüşmesi, modern çağ için belirleyicidir.”*⁸⁶ Bakmak ve görmek, bakanın ve görenin deneyimiyle bireyselleşip, özgürleşince, göz bakılanın ve görülenin temsilinden kurtulur. *“Görme artık hakiki ya da doğru olan dışsal bir imgeye tabi değildir. Göz artık “gerçek bir dünyayı” teyit etmemektedir.”*⁸⁷ Bu değişimle birlikte birçok optik alet ve teknik geliştirilerek ilerleyen görme arsızlığı kültür ve eğlence dünyasını da mekanikleştiren (görselleştiren) fantazmagorik bir metropol hayatını doğurur. *“metropolde her türlü ayırım kaybolduğuna göre, sanat yapıtıyla nesne-mal arasındaki ayırım da kaybolur ve “yaygın bir estetikleşme ortaya çıkar, [buna göre] [“insanlık sonrası yaşam”] gittikçe daha çok bir filme benzer, [ve orada] metropol nesneleri, estetikleşme yönünde yaygın bir kullanılabilirlik içinde olmak üzere, salt araçlar olmaya son verirler.”*⁸⁸

Bu çılgın görme arzusu metropolü aşip başka yerleri görme arzusuna kadar uzandı. Farklı orijinlere ait nesnelerin dışa kapalı bir mekânda içselleştirilmesi bundan sonra, hayalini kurduğu o nesnenin gerçek mekânını ve kültürünü görmeye, keşfetmeye dönüşür. Nesne ile hayal kurmayı nadirelerden öğrenen insan, Artun'un deyimiyle görülmeyi bekleyen bütün dünya: bir sergi olarak dünyadan⁸⁹ yola çıkarak tüm dünyanın hazır eşya olarak nitelendirileceği bir zamana doğru akıyordu belki de.

⁸⁶ Ali Artun, "Müzede Modernliğin Kurulması ve Bozulması", <http://bit.ly/1acO4CY>

⁸⁷ Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri**, (Birinci Basım), Metis Yayınları, İstanbul, 2004, 150 s

⁸⁸ Ernesto L. Francalanci, **Nesnelerin Estetiği**, (Birinci Basım), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2012, 13 s.

⁸⁹ Artun, **a. g. e.**, 153 s.



Resim 7. Kurt Schwitters, *Construction for Noble Ladies*, 1919

Kaynak: <http://bit.ly/14c13C8>

Toplama ve muhafaza etme dürtüsüyle sanatçının nesne biriktirmesi, tam olarak ne işe yarayacağı kestirilemeyen, yani tam bir belirsizlikle seçilmiş nesnelerin toplanması faaliyeti sanatsal koleksiyonculuğu sıradan koleksiyonculuktan ayırmaktadır. Sanatsal koleksiyonculuk mantığıyla toplanan nesneler sanatçının söz konusu nesneleri başka türlü okuma çabalarından, onları başka türlü kullanma güdülerinden ve seçme ediminden kaynaklanarak estetik nesneye dönüştürülür.

Çok eski bir geleneğin, simyacıların maddenin ruhunu kendi meditasyonlarının objesi durumuna yükseltmelerinin bilinçdışı etkisi, İspanyol ressam Joan Miró'nun rutin kumsal yürüyüşleri sonucu ceplerine doldurup atölyesine taşıdığı nesneler ile ilişkisinde olduğu kadar Picasso, Braque, Ernst ve Schwitters'in çöplerden topladıkları ve gazete kupürlerinden kesip bir araya getirdikleri nesnelerle olan ilişkilerinde de görülebilir. *“Sanatçıların olduğu kadar simyacıların da bilmediği, maddeye ya da eşyaya kendi ruhlarından bir parçayı yansıttıkları gerçeği idi. Bunların hatta çöplerin bile büyüleyici etkisi, aldıkları yüksek değer, o “gizemli canlanış” bundandı. Kendi karanlıklarını, dünyevi gölgelerini, kendilerinin ve zamanlarının yitirdiği psişik içeriği ona yansıtıyorlardı.”*⁹⁰ Maddeye sıkışmış olan ruhu kurtarıp serbest bırakmak eski bir simya kavramıdır ve bilincin bilme ediminin sona ulaştığı ve kavranamayacak olanın başladığı noktada kolektif bilinçdışından bu tarz yaklaşımlar ortaya çıkar.

Duchamp; readymade ile aura'yı ve tekil nesnenin kutsiyetini yok etmeyi amaçlamıştı. Ayrıca bir Rembrandt resmini ele alıp bunu bir ütü masası olarak sunarak da, bir sanat eserinin günlük olarak kullanımını öneriyordu. *Valise'*inde, (Res. 9) nesneye değer biçme, bağlamından ve işlevinden soyutlama, soyutlanmış anlamının dağılmasına karşı koruma gibi sanatın birincil dilini kültürün ikincil diline dönüştüren müzenin tüm işlevlerini küçük boyutlu bir teknik röprodüksiyon olarak sunar. Böylece sanatçının yaratıcılık rolü yerine koleksiyonculuk ve müzecilik rolünü geçirir. Sanatçının rolünün koleksiyoncununkiyle değiştirilmesi, sanatçının bir flâneur olarak Baudelaire'inkinden farklı tanımlamasıyla da bağdaşır: *“Teknik röprodüksiyonun ürünü olan onca nesne arasından, adeta ilahî bir çıkarsızlıkla, rastgele bir jestle bazı nesneleri seçip “hazır nesne” olarak ayıran kişi.”*⁹¹

Günümüz müzelerinde nesneler, sınıflı, düzenli, teşhire yönelik, herkese seslenir şekilde sergilenir. Bizler de neyin ne olduğuna dair sunulmuş bir bilgi düzeneği ile o nesnelere bakıyor ve görüyoruz yalnızca. Oysa nadire kabinesinin oluşturulma prensipleri bir bilinmezlikten bilme, anlama, ilişkilendirme, yorumlama ve tahayyülün en gerçek, en yalın ilişkisini sunduğu söylenebilir. Nadirelerin bu

⁹⁰ Carl Gustav Jung, **İnsan ve Semboller**, (İkinci Basım), Okuyan Us Yayınları, 2007, 254 s.

⁹¹ Benjamin Buchloh, *“Sanatçılar ve Müzeleri: El-Lissitski, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers,” Sanatçı Müzeleri*, Ed: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, 110 s.

duygusuyla artık ya kolaj, montaj ve asamblajla sanatta başlayan gerçek nesnelere ev sahipliği yapılan dönemden itibaren ya da sanatçının dünyasını beslemek için hayattan topladığı nesnelerle doldurduğu atölyesinde karşılaşırız. (Res. 7) Bu süreç endüstri ürünü nesneyi eserlerinde kullanan Konstrüktivistler sonrasında ise hazır nesne Marcel Duchamp’la birlikte vurucu bir şekilde doruğuna ulaştı. Sürrealistlerse nadire mantığını devam ettirmiş, nesneleri birbiri içinde kullanmışlar, sınıflandırmaya olan tepkilerini böyle göstermişleridir. Koleksiyonculuk, Benjamin’in koleksiyonculuğun belleğin bir biçimi olduğu tanımından yola çıkarsak, aynı zamanda bir kendini ifade etme biçimidir. İnsan kendini dış dünyaya sunarken bir takım simgelerden, nesnelerden, sözcüklerden yararlanır. 20. yüzyılda sanatçılar nadire kabinesine benzer şekilde hem eklektik hem de kişisel olabilen, bellek ve imgelemlerle alakalı, seçicilik yerine biriktirmeye dayalı koleksiyonlar oluşturdular. Örneğin; Schwitters’in Merzbau’yu oluştururken birçok nesneyi ve bunları sergilemek için de kendi evini kullanması gibi. Toplama ve biriktirme içgüdüleriyle, birbiriyle hiç alakası olmayan nesneleri değişik düzenler içine sokan, onların kendi kendileriyle ve birbirleriyle olan ilişkilerini başka türlü okumalara tabi tutan bir zihne sahip olan sanatçılar, hazır nesneler de dahil olmak üzere farklı nesneleri bir arada çeşitli tekniklerle düzenleyerek imgesel manipülasyon ve dönüştürme aracılığıyla doğal ve yapay nesne arasındaki durumları keşfe çıkan bir tür koleksiyoncu haline geldiler.

2.2 Hazır Nesne Algısı ve Dönüştürme

“Estetik uyumun ‘kurbanı’ olan bir sanatçının durumu, âşık olmuş bir adamın ya da inançlı birinin çok şey isteyen egosunu istemsiz olarak terk edip boyun eğmesi durumu ile karşılaştırabilir.”

M. Duchamp

Modernizm nesneye yeni bir bakışı gerekli kılmıştı. *“Nesnelerin bünyesinde bulunup görünmeyen yeni öğeler, enerji, dolaşım ve hızdır. Bu yeni keşfedilen özellikler, nesnelerin katı, değişmez görünümünün yerini almaktadırlar. ... İşte maddenin enerjiye dayanan içeriğinin tasarımı, nesnenin yalnız dış biçim olarak*

*gösterilmesini önemsiz hale getirmiştir.”*⁹² Nesnenin görüntüsünden ziyade gerçeğini kullanma eğilimi nesneyi irdelemek, açmak, çözümlemek suretiyle onun muhteviyatına inmek ve ifade çeşitliliği yaratmak adına bir karşı çıkıştan doğmuştu. Daha öncede bahsettiğimiz gibi nesne insan hayatında hep vardı; işlevsel özellikleri yanında simgesel anlamlarla dolu olarak. Deniz kabukları, hayvan dişleri, değerli taşlar ve metaller, parşömen, kâğıt, kumaş, deri, keçe, madeni kaplamalar ve benzeri gereçler süslemek, korumak ve değerli kılmak amaçlı başka materyallerin, yüzeylerin, objelerin ve heykellerin üzerine yapıştırılmış veya kaplanmıştı. Anlaşıldığı üzere kolaj bir yapıştırma tekniği olarak çok eski bir gelenektir ancak Kübistlerin 1912’lerde nesnenin kendisini kullanmasıyla bir sanat tekniğine dönüşmüştür. *“Daha önceleri Braque “testi ve keman” adlı bir tablosunda 1910’larda, boya ile elde ettiği bir çiviye kullanmıştı. Bu çivi tablonun üstünde gerçek bir çivi etkisi uyandırıyor. 1912’lerde, bu çiviye yapmaktansa daha realistçe bir tutumla, objenin kendisini kullanmayı yeğ gördüler.”*⁹³

Atölyelerde toplanan ve biriktirilen nesneler ilk önceleri birer natürmort unsuru olarak kullanılmaktaydı ancak 20. yüzyıl ile birlikte sanatçılar topladıkları bu nesneleri eserlerinde kullanmaya başladılar. *“İlk dönem modernistlerle birlikte, sanatçıların koleksiyonlarının dolaysız uzantısı haline gelen kolaj ortaya çıktı: Kesilmiş resimler, kullanılmış biletler, hatta küçük bulunmuş nesneler, doğrudan tuvallin üzerine yerleştirildi. Max Ernst baskı resimleri, Kurt Schwitters kullanılmış tramvay biletlerini kullanırken, Hannah Höch fotoğraflardan assemblajlar yaptı.”*⁹⁴ Adına ‘birleştirme’de dediğimiz asamblaj çeşitli üç boyutlu nesnelerin bir arada kullanılmasıdır. Kullanılan nesnenin ve konunun önemli olmadığını, sanat eserini oluşturanın form olduğunu söyleyen Schwitters asamblajı kullanarak Merz’lerini oluşturur. (Res. 8) Kelime olarak takma anlamına gelen montaj ise nesnenin parçalanmış bölümlerinden oluşturulan bir kompozisyonudur, birbiriyle ilişkisiz nesnelerin kendi fonksiyonlarından kurtulup sürpriz bir eklektik yapı oluşturmalarıdır. Montaj bir birleştirmedir. Dadacıların fotoğrafları kolaj mantığında üst üste ve yan

⁹² Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, (Dördüncü Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, 112-113 s.

⁹³ Altan Adalı, “Kolaj’ın Tarihsel Oluşumu,” **ToplumBilim** Plastik Sanatlar Özel Sayısı, sayı: 4, Haziran 1996, İstanbul, 68 s.

⁹⁴ James Putnam, “Kutuyu Aç,” **Sanatçı Müzeleri**, Ed: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, 16 s.

yana getirmeleri fotomontaj yöntemini doğurmuştur. Fotomontajda farklı olarak politik slogan ve belge fotoğraflar, renk ve grafik öğelerle birleştirilerek sunulur. Anti-estetiklerdir çünkü politik içerik önceliklidir. Böyle oluşumlarda her nesnenin kimliği ve taşıdığı anlam değişir, bütünün bir parçası olmak halleriyle yeniden ve başka bir biçimde anlamlandırılmak durumu bütünde gerçekleşene devrolur.



Resim 8. Kurt Schwitters, *Merzbild 46-A*, 1921

Kaynak: <http://bit.ly/1ft4TGH>

İki boyutlu yapıştırmadan üçboyutlu nesnenin kullanımı, kolaj, montaj, fotomontaj, asamblaj gibi tekniklerle Kübizm'den başlayıp Dada'da genişleyerek, Sürrealizm'de, Pop Art'ta popüler kültür motiflerinin kullanılmasıyla, Yeni Gerçekçilikte (Nouveau Réalisme) ve günümüzde de devam eder. Yeni malzemelerin ve tekniklerin kullanımıyla görüntü yerini gerçeğine bırakmış, farklı malzeme ve ifade çeşitliliği sanatın alanını genişletmiş, yeni olanaklar yaratmış, en çokta resim ve heykeli yakınlaştırmıştır.

2.2.1. Hazır Nesne ve Duchamp / Buluntu Nesne ve Picasso

Değişen dünya, özne ve nesne ilişkisini değiştirmiş, özne ve nesne arasında içsel bağlar kopmuş, dolayısıyla aralarındaki mesafe artmıştır. Nesnenin Kübizmle parçalanmaya başlayan süreci Duchamp'ın entelektüel bir seçimle, geleneksel plastik değerleri alt üst ettiği hazır nesneleriyle sürmüştür.

Nesnelerden bizzat kendisinin tek başına veya birkaçının bir arada kullanılması (hazır nesne) veya bu nesnelerden herhangi birinin sadece bir ya da birkaç parçasının (buluntu nesne) kullanılmasına dönük sanat eseri yaratma faaliyetinden bahsederken önce hazır nesnenin tanımına bir göz atalım.

Hazır Nesne (Readymade): Seçilmiş ve bir sanat eseri olarak atanmış günlük, sıradan seri üretim nesneleridir.⁹⁵ Terim ilk kez Marcel Duchamp (1887-1968) tarafından dolaşıma sokulmuştur. Hazır nesne seri üretim mallarından herhangi birinin, çevresinden ve işlevinden soyutlanarak 'sanat yapıtı' olarak sergilenmesi⁹⁶ diye de tanımlanır.



Resim 9. Marcel Duchamp, *Boîte en-valise*, 1921

Kaynak: <http://bit.ly/15kaHh2>

⁹⁵ **Encyclopædia Britannica Online** Academic Edition, <http://bit.ly/Kdewhs>

⁹⁶ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 2, Yem Yayın, İstanbul, 1997, 773 s.

Duchamp'ın hazır nesneleri, her ne kadar yalnızca 'Değiştirilmemiş Hazır Nesneler' (Unaltered Readymades) kategorisinde olanlar asıl hazır nesne olarak ileri sürülüp diğerlerinin öyle kabul edilemeyeceği tartışmaları sürse de, genel olarak dört kategori içinde incelenmektedir.⁹⁷

1- Değiştirilmemiş Hazır Nesne (Unaltered Readymades):

Geleneksel nitelikler olarak bir sanat eserinin kompozisyon, tavır, hüner, üslup, ifade, beğeni, güzellik vb. gibi niteliklerine ansızın ilgisiz kalacak ve fiziksel olarak herhangi bir yardıma, katkıya, düzeltmeye maruz kalmadan neyse o olarak yalnızca sanatçının seçimiyle belirlenen hazır nesne. Duchamp'ın bu kategoride kullandığı hazır nesneler ve onlardan oluşturduğu eserleri şöyle sıralanabilir:

- **Bottlerack** (*Şişe Askılığı*), 1914, Paris. (Res. 10) Kullanılan nesne bir şişe askılığı. Duchamp'a göre yaratıcı edim sırasında duyguların aktarıldığı malzeme bir aracı rolü üstlenir. Boya, piyano ya da mermer gibi eylemsiz bir madde sanatçıdan izleyiciye doğru bir aktarım faaliyetinde bulunur. Duchamp buna estetik ozmos demektedir. Nesnenin sanat eseri olarak adlandırılmasıyla sonuçlanan bu aktarım faaliyeti esnasında ham durumdaki sanatı, sanatçının kişisel sanat kaygısı biçimlendirir. Bu tür nesneler yaratıcı edim sonucu sanat eserine dönüşen işlevsel ürünlerdir, fakat bu işlevlerini korurlarken önce yaratıcı bir gözün bakışıyla sonra yaratıcı bir zihnin okumasıyla hazır-nesneye dönüşürler. Kısaca bir taraftan eylemsiz bir maddedirler bir taraftan da estetik ozmosa sahiptirler.⁹⁸ Marcel Duchamp 1966'da Belçikalı yönetmen Jean Antoine ile yaptığı söyleşide de nesne ile ilgili olarak şöyle söylemektedir: "*Nesne*" sözcüğünün kendisi bile beni heyecanlandırmaya yetiyor, çünkü 18. yüzyıl boyunca kimse nesnelerden bahsetmiyordu. Sonra "*nesne*" sözcüğü öyle bir yorumlandı ki, ... buluntu nesne, şu nesne, bu nesne ... üç boyutluydu. Oldukça eşsiz bir niteliğe sahip olduğu aşikâr ve kesinlikle bu yüzyılın en ayırt edici yönlerinden biri."⁹⁹

⁹⁷ Hector Obalk, "The Unfindable Readymade", <http://bit.ly/14IXphp>

⁹⁸ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, (Birinci Basım), Metis Yayınları, İstanbul, 2006, 30-31 s.

⁹⁹ Jean Antoine, "Marcel Duchamp ile Bir Söyleşi", <http://bit.ly/10zy84o>



Resim 10. Marcel Duchamp, *Şişe Askılığı*, 1914

Kaynak: <http://bit.ly/uUpdGS>

- *In advance of the broken arm* (*Kol Kırılması Olasılığına Karşı*), 1915, New York. (Res. 11) Kullanılan nesne bir kar küreğidir.



Resim 11. Marcel Duchamp, *Kol Kırılması Olasılığına Karşı*, 1915

Kaynak: <http://bit.ly/14jHHpw>

- *Pulled at 4 pins*, 1915, New York. (Res. 12) Kullanılan nesne bir baca şapkasıdır.



Resim 12: Marcel Duchamp. *Pulled at 4 pins*, New York, 1915

Kaynak: <http://bit.ly/uUpdGS>

- *Comb* (Tarak,) 1916, New York. (Res. 13) Kullanılan nesne bir taraktır.



Resim 13. Marcel Duchamp, *Tarak*, 1916

Kaynak: <http://bit.ly/17xI1Di>

- ***Traveller's Folding Item*** (*Gezginin Katlanan Nesnesi*), 1916, New York. (Res. 14) Kullanılan nesne bir daktilo örtüsüdür.



Resim 14. Marcel Duchamp, *Gezginin Katlanan Nesnesi*, 1916/1964

Kaynak: <http://bit.ly/19ZfeJR>

- ***Fountain, by Richard Mutt*** (*Çeşme*) 1917, New York. (Res. 3 ve 15) Kullanılan nesne bir pisuardır. Duchamp en çok sözü edilen ve en tanınmış işidir. 1917 yılında Richard Mutt takma adıyla Bağımsızlar Sergisine ters çevrilmiş porselen bir pisuarla katılır. Mutt adını “Mott Works” isimli büyük bir sağlık araçları satan kurum ile tanınmış çizgi roman karakteri “Mutt and Jef” den türetmiştir.¹⁰⁰ Bilindiği üzere kaba, estetikten yoksun, aşırılmış, seri üretilmiş bir sanayi ürününün, bu tesisat malzemesinin sergilenmesi mümkün

¹⁰⁰ Nazlı Damlacı, “Duchamp’ın Sanatı,” **Marcel Duchamp**, Yayıma Hazırlayan: Şükrü Aysan, Sanat Tanımı Topluluğu Yayımı, İstanbul, 1984, 86 s.

olmamıştı. Ama Duchamp'ın bu seçimi bir nesneyi, bir şeyi sanat eseri yapan koşul ya da koşulların ne olduğu sorgulamasıyla anti-estetik, sıradan, işlevsel bir nesnenin idealize edilerek sanat statüsü kazanmasına neden olmuştu. *“Duchamp'ın gösterdiği, sanatın herhangi bir şeyle yapılabileceğiydi. Bir nesnede herhangi bir şeyi sanat yapıtına dönüştüren herhangi bir yön –özel herhangi bir özellik ya da işlev- yoktur; herhangi bir şeyi sanat kılan, bizim ona yönelik tutumumuz, onu sanat olarak kabul etme isteğimizdir.”*¹⁰¹



Resim 15 Marcel Duchamp, (Richard MUTT), Çeşme, New York, 1917

Kaynak: <http://abt.cm/a5QuHn>

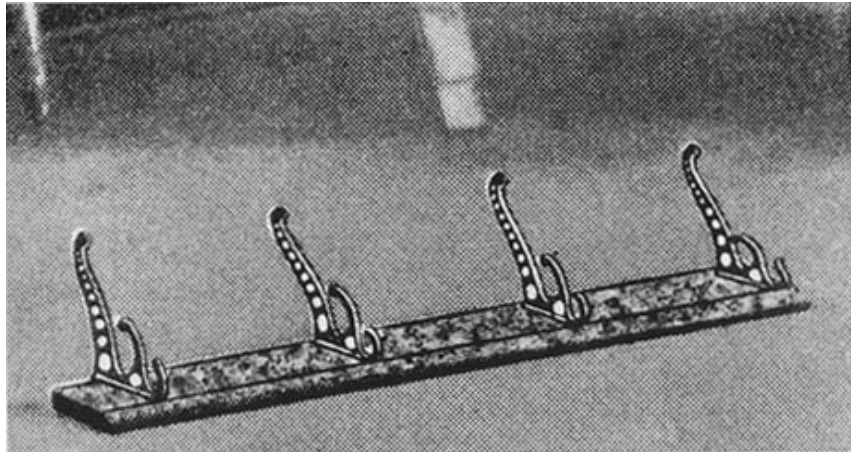
¹⁰¹ Suzi Gablik, “Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları,” **Sanat Dünyamız**, sayı: 75, Bahar 2000, İstanbul 202 s.

- **Porte-chapeau** (*Şapka Askılığı*, 1917, New York. (Res. 16) Kullanılan nesne bir şapka askılığıdır.



Resim 16. Marcel Duchamp, *Şapka Askılığı*, 1917/1964
Kaynak: <http://bit.ly/17BMqJ1>

- **Trap** (*Palto Askılığı*) 1917, New York. (Res.17) Bir palto askılığı zemine monte edilmiştir.



Resim 17. Marcel Duchamp, *Palto Askılığı*, 1917
Kaynak: <http://bit.ly/1ft4sMK>

2- Yardım Edilmiş (Katkıda Bulunulmuş) Hazır Nesne (Assitted Readymades):

Yardım Edilmiş (Katkıda Bulunulmuş) Hazır Nesne’ler iki ya da daha fazla hazır nesnenin bir araya getirilmesi ile oluşturulur. Nesnelerin işlevsel kullanımındaki kendi değerleri ortadan kaldırılır ancak onların bir arada olma amacına eklenir.¹⁰² Duchamp’ın bu kategoride kullandığı hazır nesneler ve onlardan oluşturduğu eserleri şöyle sıralanabilir:

- ***Bicycle Wheel*** (*Bisiklet Tekerleği*), 1913. (Res. 18) Kullanılan nesneler bir tabure ve bir bisiklet tekerleğidir. 1913 tarihli çalışması *Bisiklet Tekerleği*’nin (*Bicycle Wheel*) oluşum sürecinde, Duchamp atölyesinde vakit geçirirken dönüşünü seyretmek için bir bisiklet tekerini tahta bir tabureye monte etmiş ve seyir esnasında durağan yapıt fikrine ve izleyicinin yapıt çevresinde dönüşüne bir panzehir olarak bu çalışmanın ortaya çıktığını söylemiştir.¹⁰³ “*Ready-made’ler, tüm sanat dogmaları ve geleneklerine alaycı bir yaklaşımdır, Duchamp’a göre: «Sanatı tanımlayabilir miyiz?» Herkes buna çalışıyor ve her yıl sanatın ayrı bir tanımı söz konusu. Bu, bütün zamanlar için geçerli bir tanım yoktur anlamına gelir. İşte, şuradaki şeye ben sanat diyorum, onu ben yapmadım bile. Kökenbilimsel olarak sanat «yapmak» demektir, «elle yapmak», oysa ben sanat dediğim bu nesneyi hazır aldım. Sanatın tanımlanmasını yadsımanın bir biçimidir bu.»*¹⁰⁴

¹⁰² Victor Hicks, Erin Spencer, Ashlee Pietila, Reagan Hurley, “Fountain and Other Readymades by Marcel Duchamp”, <http://bit.ly/1fnzwxj>

¹⁰³ Damlacı, **a.g.e.**, 22-87 s.

¹⁰⁴ **y. a. g. e.**, 22 s.



Resim 18. Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, 1913
Kaynak: <http://bit.ly/uUpdGS>

- ***With Hidden Noise* (Gizli Gürültü)**, 1916. (Res. 19) Kullanılan nesneler iki adet bakır plaka, bir adet sicim yumağı, dört adet cıvatadır.



Resim 19. Marcel Duchamp, *Gizli Gürültü*, 1916
Kaynak: <http://bit.ly/15kb4rW>

- *Belle Haleine, Eau de Violette (Beautiful Breath: Veil Water)*, 1921. (Res. 20) Kullanılan nesneler parfüm şişesi ve orijinal kutusudur.



Resim 20. Marcel Duchamp, *Belle Haleine, Eau de Violette, (Beautiful Breath: Veil Water)*, 1921
Kaynak: <http://bit.ly/18w954N>

- *Why Not Sneeze, Rose Sélavy? (Neden Hapşırmıyorsun, Rose Sélavy?)*, 1921. (Res. 21) Kullanılan nesneler kesme şeker biçiminde mermer küpler, bir termometre, mürekkepbalığı kemiği ve küçük bir kuş kafesidir.



Resim 21. Marcel Duchamp, *Neden Hapşırmıyorsun Rose Sélavy?*, 1921
Kaynak: <http://bit.ly/15NH1wa>

3- Düzeltilmiş (Tamamlanmış) Hazır Nesne (Rectified/Corrected Readymades):

Düzeltilmiş (Tamamlanmış) Hazır Nesneler zaten birer sanat eseri olan nesnelere bir işaret koyarak veya kurşun kalem ya da boya ile onları değişikliğe uğratarak elde edilir. Bu kategorideki hazır nesneler ayrıca orijinal bir sanat eserinin sanatçısından başka amaçlarla imal edilmiş bir nesne olarak da tanımlanır.¹⁰⁵ Duchamp'ın bu kategoride kullandığı hazır nesneler ve onlardan oluşturduğu eserleri şöyle sıralanabilir:

- **Pharmacy (Eczane)**, 1914. (Res. 22) Renkli taş baskı üzerine guaşla yapılmış içinde yapraksız ağaçlar ve kıvrımlı bir nehrin olduğu bir kış manzara resminin reproduksiyonu üzerine, bir eczanedeki renkli sıvılar gibi, kırmızı ve yeşil iki suluboya noktası ekleyerek elde etmiştir.



Resim 22. Marcel Duchamp, *Eczane*, 1914

Kaynak: <http://bit.ly/15NH1wa>

¹⁰⁵ Hicks, a. g. e.,

- ***Apolinère Enameled*** (*Apolinère Enameled*), 1916-1917. (Res. 23) Sapolin marka bir boya reklamı resmi üzerine resmin üst kısmındaki Sapolin yazısının ‘S’ harfini yok edip sonuna ‘ÈRE’ harflerini ekleyerek beyaz bırakıp geri kalan üst kısmını siyaha boyar. Amaç resimdeki çerçeve algısını ve perpesktifi kasıtlı olarak çelişkili hale getirip bozmaktır. Perspektife saldırısı anti-estetik tutumundandır.



Resim 23. Marcel Duchamp, *Apolinère Enameled.*, 1916-1917

Kaynak: <http://bit.ly/17thW XO>

- ***L.H.O.O.Q.***, 1919. (Res. 24) Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa* tablosunun reproduksiyonu üzerine kurşun kalemle bir keçi sakal ve bıyık çizerek resmin altına L.H.O.O.Q harflerini ekler. Bu harflerin Fransızca telaffuzu seslendirildiğinde müstehcen bir anlam oluşturmaktadır. Amacı alımlayıcının bakışını daha çok dilsel olana çekmek ve kutsalı, yüceltilmiş, fetişleşmiş sanat yapıtını anti- anlam alanına çekerek ona verilmiş değer ölçütlerini sorgulamaktır. Duchamp'ın Leonardo'nun ünlü eseri *Mona Lisa*'ya bu üç öğeyi eklemesiyle *Mona Lisa*, bir erkeğe benzeyerek tuhaflaşır, komik hale gelir ve kutsallığını yitirerek yeni anlamlar içeren bir imgeye dönüşür. “*Postmodernizmin ünlü düşünürü Jean-François Lyotard'a göre Duchamp'nın en büyük çalışmaları, kelimeleri. Hem yazdığı lâflar hem de söyledikleri. Kelimeleri resmettiği şeylerin önüne veya arkasına koyardı. Duchamp hiçbir şekilde sanatçıların genel olarak*

kendi doktrinlerini izah etmek için kullandıkları kelimelerle ilgili değildi. Hiçbir zaman bir resmin neyi temsil etmesi gerektiğini anlatmadı. Hep muammalarla, cinaslı kelime oyunları ve bir bulmaca şeklinde konuştu ve bütün bunlar bir sihirli büyüyle yeniden bir arada, birleşik bir bütün olarak düzenlenmiş görünümde çıkmış gibi oldular.”¹⁰⁶ Ayrıca Duchamp eserin özgünlüğünü ve sanatçının izini yok edencesine ressamların kullandığı boya tüplerinin de bir sanayi üretimi olmasından dolayı resimlerin yardım edilmiş hazır nesne olduğunu söylüyordu.



Resim 24. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919

Kaynak: <http://bit.ly/19ZeVin>

4. Karşılıklı (İki Yanlı) Hazır Nesne (Reciprocal Readymades):

Karşılıklı (İki Yanlı) Hazır Nesneler sanatı yaşamla harmanlama girişimidir. Somut elle tutulur bir nesneden ziyade notlar ve yazılı fikirler biçimindedir. Sanatın kutsallığını aşındırma niyetli bu hazır nesneler tarafından öne sürülen fikirler çokça

¹⁰⁶ Bedri Baykam, “*Post-Duchamp Krizi*,” **Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji**, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4, İstanbul, 1993, 87 s.

büyük sanatçılara saldırı amaçlıdır. Bu hazır nesneler yalnızca fikirler biçiminde görüldüğünden yok edilemez, ortadan kaldırılamaz.¹⁰⁷ Duchamp'ın bu kategoride kullandığı hazır nesneler ve onlardan oluşturduğu eserleri şöyle sıralanabilir:

- ***The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box)*** (*Bizzat Bekârlar Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Yeşil Kutu*), 1934. (Res. 25) Yeşil mukavva kartondan yapılmış bir kutudur. Duchamp'ın daha önceki işlerinden biri olan *Bizzat Bekârlar Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Yeşil Kutu* işinden bahseden bir kutudur. Kutunun içi Duchamp'ın bu işinin arka plandaki düşüncesini detaylandıran sınıflandırılmış, kendisinin sanatsal üslubunu da ele veren 93 not ve fotoğrafla doludur. Gösterilecek bir şey olmaktan daha çok yazılı düşünceler ve notlardan oluştuğundan ötürü Karşılıklı Hazır Nesne olarak kabul edilmektedir. Duchamp sonraları bu kutunun birçok kopyasını yapmış ve her seferinde kendi el yazısıyla bu notların hepsini yeniden yazmıştır.¹⁰⁸



Resim 25. Marcel Duchamp, *Yeşil Kutu*, 1934

kaynak: <http://bit.ly/tR9Wsr>

¹⁰⁷ Hicks, a. g. e.,

¹⁰⁸ y. a. g. e.,

- **“Use Rembrandt as an Ironing Board”** (“Bir Ütü Masası Olarak Rembrandt Kullan”), 1934. Duchamp’ın Yeşil Kutu’sundan çıkmış bir yazılı bir düşünce notudur. Elit, büyük hürmet gösterilen bir sanat eserini günlük yaşamın içine yerleştirmeyi amaçlamıştır. Hazır nesneyi sanat olarak sunan Duchamp, sanat eserini de günlük kullanım eşyası olarak teklif ediyordu alımlayıcıya. Böylece hazır nesneyle sanat arasındaki paradoksu ortaya çıkarmış oluyordu.¹⁰⁹
- **“Find inscription for the Woolworth building as a readymade.”** (“Bir hazır nesne olarak Woolworth binası için kitabe bul”) 1916. Yazılı bir nottur. New York’ta ikonik mimari bir imge olarak kabul edilen Woolworth binası için bir kitabe düşünülmüştür. Bir ikonik simgeye saldırı söz konusudur. Yalnızca düşünce ve fikirden oluştuğu için bu kategorideki hazır nesnelerin yok edilemez, ortadan kaldırılamazlığına iyi bir örnektir.¹¹⁰

Bir kullanım eşyası sanat alanına taşındığında onun kimliğine müdahale edilmiş demektir ve bundan sonra nesnenin kimlik sorunu başlar. Bir başka deyişle, günlük kullanıma ait nesnenin bir işlevi ve bildiğimiz, tanıdığımız ait olduğu bir ortamı vardır. Bu nesne sanat alanına transfer edildikten sonra asıl işlevinden soyutlanır ve bir sanat nesnesi olma hali ile yeni bir kimlik kazanır. Sanat alanında karşılaştığımız bu sanat nesnesi ile onun ilk kimliği arasında artık kaçınılamayacak bir anımsatma söz konusu olur.¹¹¹ Dolayısıyla bir kullanım nesnesinin sanat olduğunu kabul etmek ancak onun ikinci bir kimlik kazanmasıyla mümkündür.

Duchamp insan elinden çıkma bir nesne yapmak yerine hali hazırda mevcut olanlar arasından seçmiş ve kullanmıştır. *“Bir nesne estetik alana taşındığı anda işlevini yitirmiştir.”*¹¹² Duchamp seçtiği nesnenin kullanım koşullarına müdahale eder, fiziki şartlarını tersine çevirir. Şöyle ki; bisiklet tekerleğini tabureye çatalından tutturur, pisuarı ters çevirir, palto askısı duvar yerine yere monte edilmiştir. Bisiklet tekeri döndürülebilir diğer taraftan da sabittir, kinetik ve statik arasında bir yerde durur. Pisuar orijinal halindedir, ama olası işlevini yerine getiremez. Tescillenmiş bir

¹⁰⁹ y. a. g. e.,

¹¹⁰ y. a. g. e.,

¹¹¹ Ali Akay, **Kıvrımlar**, (Birinci Basım), Bağlam Yayınları, İstanbul, 1996, 201 s.

¹¹² Damlacı, **a.g.e.**, 23 s.

sanat eserini kullanım nesnesi olarak sunar. Duchamp'ın ortaya koyduğu tüm bu dönüşümler bizi gerçek yaşamda gördüğümüz nesne ile sanat alanına taşınmış nesne arasında paradokslarla dolu bir noktaya iter. İlk kez eleştirmen Harold Rosenberg tarafından kullanılan “kaygı nesneleri” olarak, hazır nesneler gerilim ve belirsizlik içinde hapsettiği algımızla oynar.¹¹³ Hazır nesnenin sanat olup olmadığını sorgulanırken, Sanatın ne olduğu da sorgulanır. Sanatın geleneksel yolları ile üretilmemiş, görsel olana, estetik olana kayıtsızlık koşulu ve sanatçı seçimi ile sanat nesnesi olarak önerilen sıradan bir nesne sanat/sanat değil tereddüdü içine alarak bizi bir ironiye davet eder.

Herhangi bir seri üretim ürünü sanatçı tarafından seçilip doğru bir bağlam içinde sunulduğunda sanatçının niyetine elçilik, aracılık eder. Kimilerine göre bu anlamda Duchamp'ın kayıtsızlıkla seçimi bir devrimdir. Ama kimilerine göre de seçilen nesnenin taşıdığı doğa, ruh, maddesel özellikler ve işlevi de bu aracılık etme durumunda kullanılabilir. Tüm bunlar bir iletişimsel özellik sunabilir; nesne, sanatçı ve alımlayıcı üçgeninde. Duchamp'ın hazır nesnelerinden sonra onlara yüklediğimiz tüm anlamlar, yorumlar buna bağlı olarak gelişmiştir. Böylece bir hazır üretim sanatçı tarafından iletişimsel bir alana sevk edildiğinde, algıya açık olma anlamında insan elinden çıkma bir statü kazanabilir. *“Duchamp'ın bir yapıtı, tam olarak, gözler önünde duran değil, ona bakanın anlığında bu göstergenin oluşturduğu iktidar aynı zamanda.”*¹¹⁴

Duchamp hazır nesne üretiminin sınırlı sayıda tutulması gerekliliği üzerinde durur ve onların özgün ürünler olmadıkları için hazır nesnenin bir kopyasının da aynı mesajı aktarabileceğini belirtir.¹¹⁵ Hazır nesne sınırlı sayıda üretilmelidir, zira aşırı üretimleri onların dolaşımını arttıracak ve bu dolaşım kendi değerlerini düşürecek.

Buluntu Nesne (Found Object/Objet Trouvé): Başka bir bütünün parçasıyken terkedilmiş, bütünden uzaklaştırılmış, tek başına bir sanat yapıtı durumuna yükeltelen bir nesnedir. Sıradan, hiçbir özelliği olmayan, estetik değerden yoksun hazır nesneden ‘güzellik’ ya da ‘tek’lik gibi farklı bazı estetik nitelikler taşır.

¹¹³ Gablik, a. g. e., 201 s.

¹¹⁴ Damlacı, a. g. e., 28 s.

¹¹⁵ Marcel Duchamp, “Marcel Duchamp ve Ready-Made,” **Modernizmin Serüveni**, Ed: Enis Batur, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 323 s.

Bu nedenle gerek seçiminde, gerek kullanımında bir beğeni söz konusudur.¹¹⁶ Sürrealistler Duchamp'a aykırı bir şekilde fantazi ve rastlantı yardımıyla estetikleştirdikleri buluntu nesneleri iç dünyalarından gelen sesle günlük hayatın sıradan nesneleriyle birleştirirler. Bitpazarından, şehir mekânlarından, çöplerden toplanan, biriktirilen karışık öğeler tek bir parça olarak biraraya getirildiğinde gerçek kimliklerinden başkalaşır, yeni anlamlar, anımsatmalar yaratarak belleği harekete geçirirler.



Resim 26. Pablo Picasso, *Boğa Başı*, 1942

Kaynak: <http://bit.ly/1e5sxv5>

Picasso (1881-1973) için karşılaştığı herhangi bir nesne her zaman heykelle dönüşebilecek bir malzemeydi, materyalde kendini öne çıkaran mevcut özelliklere karşılık bulmada son derece duyarlıydı.¹¹⁷ Buluntu nesnelerden bir bütün yaratabilmiş, onları yeni biçimler, yeni gerçekler ve yeni çağrışımlar sunmaya taşımıştır. Onun malzeme ve konu seçiminde hiçbir engel tanımayan üretimi heykeli daha özgür bir alana taşımıştır. “Birbirinden bağımsız parçaların serbest bir şekilde, anlamlı bir bütün oluşturmak üzere bir araya gelerek heykeli meydana getirmesi fikri Picasso’ya kadar mümkün olmamıştır.”¹¹⁸

¹¹⁶ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1, Yem Yayın, İstanbul, 1997, 773 s.

¹¹⁷ Tucker, a. g. e., 68 s

¹¹⁸ y. a. g. e., 60 s

Picasso'nun nesneleri kullanmaya başladığı süreç ilkin 1912'de, kesilmiş ve katlanmış kartondan yaptığı 'Guitar (Gitar)' adlı çalışmasıyla başlar. 1928 ve 1944 arasında yaptığı heykellerde ağaç, karton, kâğıt, tel, alçı gibi malzemelerle seramik kaplar, parça demir, cıvata, vida, sepet, oyuncak araba, kevgir, tencere, kova, çatal, kaşık, ağaç dalı gibi akla gelen birçok doğal ve insan yapımı buluntu nesneyi kullanmıştır. "1946'da, bulunmuş nesnelerle olan ilişkisini şöyle anlatır: "Yapmam gereken şey, nesnelerin bana düşündürdüğü fikirlerden elimden geldiğince iyi yararlanmak; İçimde oluşturdıkları gölgeleri kendi yöntemimle birleştirmek, kaynaştırmak ya da renklendirmek, onları içlerinden aydınlatmak."¹¹⁹



Resim 27. Pablo Picasso, *Maymun ve Çocuk*, 1951

Kaynak: <http://bit.ly/utdLaB>

¹¹⁹ Nilgün Bilge, "Özgürlük sanatçının kendi sınırlarını seçmesidir", **Sanat Dünyamız**, sayı: 75, Bahar 2000, İstanbul 174-175 s.

1950 tarihli *Maymun ve Çocuk (Baboon and Young)* heykelinde (Res. 27), maymunun baş kısmını tersli yüzü üst üste yerleştirdiği iki çocuk arabasından, kulaklarını çöplükte bulduğu sürahi sapından, karnını ve omuzlarını ise iki kulpu olan bir toprak çömlektan yapmıştı. 1942 yılında bir çöp yığını içinde bulduğu bisiklet gidonu ve selesinin biçimine müdahale etmeden *Boğa Başı'nı (Head of a Bull)* yaratır. (Res. 26) Bu iki buluntu nesne ile karşılaştığı an Picasso zihninde onları bir boğa başı olarak birleştirmiş, bu iki parça başkalaşarak boğa başına dönüşmüştür. “*Bu yapıta bakan bir insan, eşanlı olarak orada hem bir boğa başı hem de iki bisiklet parçası görmüyorsa, Picasso'ya göre 'heykel ilgi konusunu yitirmiş demektir' ve bu iyi bir şey değildir.*”¹²⁰

Picasso günlük yaşam nesnesini, onda bulunan özellikleri sezerek ve nesneye müdahale etmeden, zeki bir hamle ile yeni bir bağlama taşır. Diğer materyallerle birleştirdiği nesnelerin bazılarında ise nesnenin ilk halini gösteren ipuçları yakalamak mümkündür. İster nesneyi ilk hali ile kullasın ister diğer birçok nesne ve materyalle bir araya getirsin, bu nesneler Picasso'nun heykellerinde yeni bir kimlik kazanarak imgeye dönüşürler.

2.2.2. Dönüştürme

“... Dönüşümle (metamorfoz) ne kastettiğimi açıklamaya çalışacağım. Bence hiçbir nesne gerçekliğin belli bir biçiminin tutsağı değildir. Taş, bir duvar ya da bir yontunun parçası, öldürücü bir silah, kumsalda bir çakıl ya da başka bir şey olabilir, tıpkı elimdeki eğenin bir dönüşüme uğrayıp kullanım işlevine göre ayakkabı çekeceği ya da kaşık olabileceği gibi. Bu olgunun anlamını ilk defa Birinci Dünya Savaşı'nda, bir asker çöp kovasının üzerinde birkaç delik açarak mangal haline getirdiğinde kavradım. ... Her şeyi farklı bir gözle görmeye başladım. Her şey duruma göre dönüşüme uğruyor, işte dönüşümle bunu kastediyorum. Aynı biçimin farklı insanlar tarafından farklı nesneler veya birden çok nesne olarak algılanması, ya da herhangi

¹²⁰ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, (Birinci Baskı), Ütopya Yayınevi, İstanbul, 2006, 52 s.

*bir nesne olarak algılanmaması beni pek ilgilendirmiyor; bu bir rastlantı sonucu olabilir...*¹²¹

Georges Braque *Gizin Gücü* adlı makalesinde dönüştürmeyi yukarıdaki gibi açıklıyor. Buradan hareketle sanatsal yaratım doğanın gereçlerinden yararlanarak özgün bir biçim yaratmaksa, sanatçının yaratışı çeşitli ayrıştırmalar ve birleştirmeler sonucunda bir bileşim kurmaktan öteye gitmez. Dolayısıyla bir başka deyişle dönüştürme, sanatçının nesneye fiziki olarak müdahale etmeden önce, düşünce alanında başlayan bir süreçtir.

İnsan - sanat yapısı - evren üçgeninde sanatçı, sanat yapısı ve evren arasında aracıdır. Değişen, hareket eden evren ile öneren, konuşan, sorun yaratan sanat yapısı arasında sanatçı bir geçiş-transfer fikrini cisimleştirir.¹²² Bu dönüştürmedir. Sanatçının bu arada olma durumu onu kaçınılmaz bir şekilde madde ve biçimi dönüştürmeye sevk eder. Bu durumda gerçeğin birden çok durumlarını okumaya çalışan, araştıran ve bulmaya çalışan sanatçı için dönüştürme, sonsuz olanaklı nesne okuma çeşitliliği sunmaktadır. Kendisi, sanat yapısı ve evren arasında çeşitli oluş varyasyonlarını araştıran, keşfeden sanatçı, bu geçişte rüyadan, fanteziden ve sezgiden yardım alır.

Sanatçıları olduğu kadar biyologları, simyacıları, filozofları, dilbilimcileri de ilgilendiren dönüştürme, edebiyata da vurgu yapar: İyi bildiğimiz Kafka'nın hikâyelerine, Ovidius'un şiirlerine, Platon'a, *Binbir Gece Masallarına*, Lewis Carroll'ın *Alice*'ine, Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi*'ne vs...¹²³ Tüm bu sanat eserlerinden de anlayabileceğimiz gibi metamorfoz anlaşılmaz bir durum değil, bilakis içimizdedir, bizdedir.

Dönüştürmenin ne olduğu üzerine birbirine yakın tanımlar içeren bazı terimleri açıklamak zorunda kalıyoruz:

¹²¹ Nazan İpşiroğlu, **Resimde Müziğin Etkisi**, (Üçüncü Basım), Yirmidört Yayınevi, İstanbul, 2006, 145 s.

¹²² Louise Déry, "*METAMORFOZ, Bin Yıllık Nefes*," Metamorphosis-Metamorfoz, Sergi Kataloğu, Akbank Sanat, İstanbul, 2008, 1 s.,

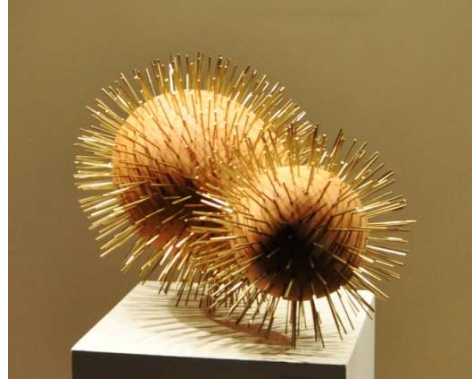
¹²³ **y.a.g.e.**, 1 s.

Metamorfoz: ‘Metamorfoz’ bir durumdan başka bir duruma geçme, dönüşme, dönüşüm, başkalaşma anlamına gelmektedir.¹²⁴ Sanatta biçimler doğadaki biçimlerden farklılaşır, bir başka gerçekliğe gönderme yapar duruma gelir.

Transformasyon: Aynı şekilde dönüşüm, biçim değişimi, yapısal değişim anlamına gelen diğer bir terim de ‘transformasyon’dur.¹²⁵ Sanatsal anlamda ifade edersek bir biçimi başka bir biçime dönüştürmektir. Bize gerçek dünyayı bir süre için de olsa unutturan, sanat yoluyla yaratılmış görüntü, illüzyon, yani yanılsamadır.¹²⁶ Bir heykeltıraşın taş, ahşap, metal ve kili bu şekilde dönüştürmesiyle imge biçim haline gelir. (Res. 28, 29 ve 30) Kilden yapılan bir büst, ahşap veya mermerden sanatçının yorumu ile ortaya çıkan bir formda kullanılan malzeme dönüşür, sanat formu haline gelir. Bu biçimlerle karşılaştığımız ilk anda bizi önce form etkiler, ardından dikkatimiz malzemeye yoğunlaşır. Endüstri ürünü nesneyi sanat nesnesine dönüştüren böyle bir dönüştürme değildir.



Resim 28. Derya Baran, *Bağdaşma*, 2012



Resim 29. Derya Baran, *Çarpışma*, 2012

¹²⁴ T.D.K. **Büyük Türkçe Sözlük**, <http://bit.ly/17xXSBD>

¹²⁵ T.D.K. **y. a. g. e.**, <http://bit.ly/18jUTNm>

¹²⁶ T.D.K. **y. a. g. e.**, <http://bit.ly/19bg9G1>

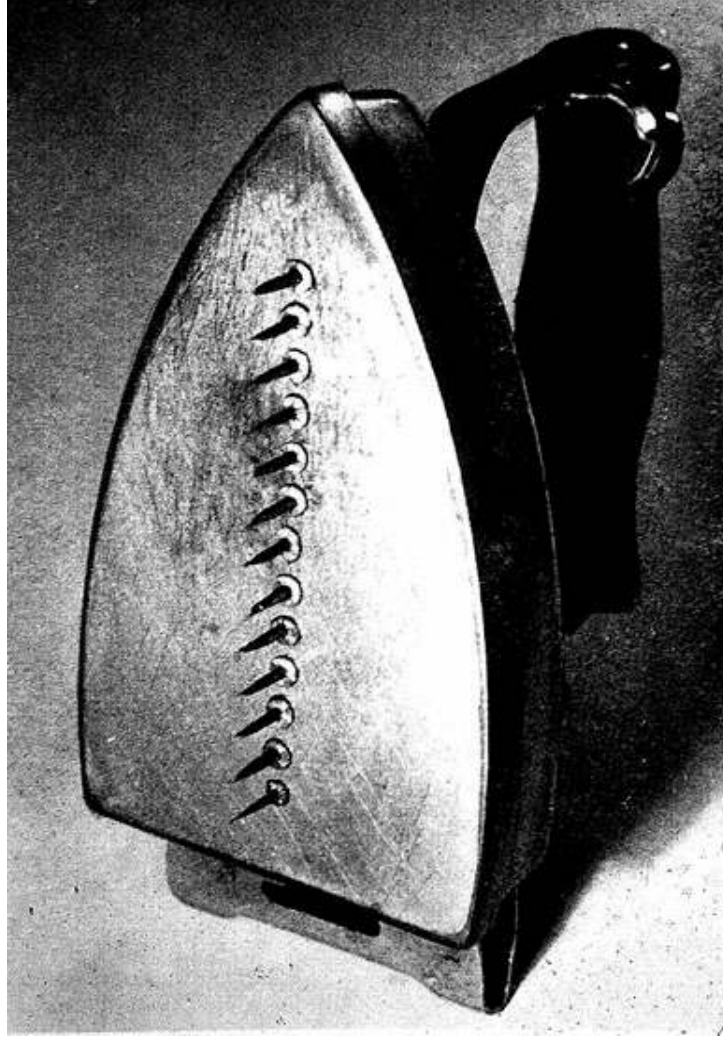


Resim 30. Derya Baran, *Uyuşma*, 2012

Transposizyon: Ancak yapısında dikkate değer bir değişiklik olmadan yer değişimi/yerini değiştirmek anlamına gelen ‘transposizyon’¹²⁷ ile endüstri ürünü bir nesne sanat nesnesine dönüşür. Sanatçı bu dönüştürmeyi zihinde yapar, bu bakımdan sembolik bir eylem olması dolayısıyla da soyuttur. Sanatçı karar alma, seçme, dönüştürme edimleriyle ve kurumsal sanat teorisi ile gelenekselden ayrı yeni bir farkındalık yaratır. “Artık tüm insan yaşantısını sanat eserine dönüştürebilecek olanaklara sahip olduğumuzun farkındayız.”¹²⁸ Bu farkındalığı yaratan ise Duchamp olmuştur.

¹²⁷ **Fransızca Sözlük**, <http://bit.ly/17xYmYB>

¹²⁸ Jean Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, (Birinci Basım) Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2005, 106 s.



Resim 31. Man Ray, *Hediye*, 1921

Kaynak: <http://bit.ly/14jIbvF>

Biçimi olan her varlık gösteren ve gösterilen ilişkisi taşıyan bir gösterge karakterine sahiptir. Gösteren biçim, gösterilen içeriktir. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki, bağlama göre anlam oluşturur.¹²⁹ Dolayısıyla bir gösterge taşıyıcısı olan nesnenin anlam üreten bir gösterge olarak algılanabilmesi için ona çeşitli bağlamlarda bakmak ya da onu okumak gerekir. Örneğin daha önce Duchamp'ın müdahalesi ile yeni anlamlar kazanan *Mona Lisa*, daha sonra Man Ray'in onun bakışını engelleyen bir bant ve "Vacuum oil company" etiketini eklemesiyle başka yeni bir anlam kazanır. Gülümsemesiz *Mona Lisa* artık *Mona Lisa* değildir ve yağlıboya resim fabrikası gibi gösterilen Louvre Müzesi'nde bir reklam işlevi

¹²⁹ **Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, <http://bit.ly/17CgDHY>

kazanarak kutsallığını kaybetmiştir. Andy Warhol ise 1970’lerde yine kutsallığını yıkmak amaçlı bu imgeyi değiştirmeden çoğaltır, yalnız bunu endüstriyel yeniden üretimle sonsuz sayıda çoğaltımın yapıtın özgünlüğünü yitireceği düşüncesiyle gerçekleştirir.¹³⁰

Endüstri ürününün sanat nesnesine dönüşmesi bir takım değişimlere bağlı olarak gerçekleşir. Bu değişimlerde o nesnenin gösterge değeri de değişeceğinden dönüştürülmüş olurlar. Böylece endüstri ürünü bir nesne:

i)-Malzemesi değiştirilirse,

ii)-Boyutu değiştirilirse,

iii)-Bağlamı değiştirilirse ve

iv)-Biçimi çok değiştirilmeden işlevine müdahale ile bunlardan yalnız birinin ya da aynı anda birçoğunun kullanılmasıyla dönüşümünü tamamlamış bir sanat nesnesi haline gelebilir. Bunları kısaca örneklendirmek gerekirse:

Duchamp kullanım nesnesi olan porselen pisuarı 1917’de sergileyerek hem konumunu hem de onu *Çeşme* olarak isimlendirip işlevini değiştirmiştir. Warhol, Duchamp’ın ready-made kavramından etkilenip, 1960’ların sıradan popüler nesnelerinden ready-made mantığında ama seri üretim nesnenin kendisi yerine kopyasını kullanarak, sanat eserinin de bir tüketim nesnesi olduğunu göstermeye çalıştı. Warhol’un *Brillo Kutuları* (Res.32) hazır nesne değildir, ama ölçüleri, yazıları, renkleri dâhil birebir aynı ambalaj tasarımını kullanarak, kontraplaktan yapılmış ve marketteki yığın halinde sunulmuşları gibi 1964 yılında sergilenmiştir. Dolayısıyla malzeme ve konum değişikliği vardır. Claes Oldenburg, endüstri ürünü nesneleri çok büyük boyutlarda heykele dönüştürür. 1982 tarihli *Bahçe Hortumu* (*Garden Hose*) (Res. 33) isimli poliüretan emaye ve boyalı çelikten yaptığı iki parçadan oluşan heykeli malzeme ve boyut değişikliği ile dönüştürmeye verilecek bir örnektir. Man Ray ise 1921’de yaptığı *Hediye* (*Gift*) (Res. 31) adlı işinde zamanın zenginlerinin kullandığı bir nesne olan bir ütünün tabanına raptiye yapıştırmıştı.

¹³⁰ Halime Yücel, **İmgeden Yorum**, (Birinci Basım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, 135-136 s.



Resim 32. Andy Warhol, *Brillo Kutuları*, 1964

Kaynak: <http://bit.ly/pQ7uJ0> - <http://bit.ly/1ft3EHF>

“Warhol, tüm yapıtlar güzel, seçim yapmama gerek yok, tüm çağdaş yapıtlar birbirine denk, sanat her yeredir, dolayısıyla artık yoktur, herkes bir dâhi, dünya mevcut haliyle, hatta sıradanlığıyla bile harikadır.”¹³¹ dediğinde her şeyin mümkün olduğu bir durum ortaya çıkar. Herhangi bir üsluba dayandırılma zorunluluğundan, güzel ve çirkin ayırımından ve neyin sanat olup neyin olmadığı sorusundan vazgeçildiğinde herhangi bir biçimin sanata dönüşmesi ve herkesin sanatçı olduğu bir ortam gözükmemektedir. Her şeyin sanat yapıtı sayılabilmesi duyusal olandan zihinsel olana geçişle ve buna felsefi bir alan yaratmakla mümkün olabilir. *“Sanat bizi entelektüel düşünceye davet eder; bunu yaparkenki amacı yeniden sanat eseri yaratmak değil sanatın ne olduğunu felsefi açıdan bilmektir.”¹³²*

¹³¹ Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, (Dördüncü Basım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, 27 s.

¹³² Arthur C. Danto, **Sanatın Sonundan Sonra** (Birinci Basım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, 37 s.



Resim 33. Claes Oldenburg, *Bahçe Hortumu*, 1982
Kaynak: <http://bit.ly/AkxQoq>

Dickie sıradan bir nesnenin sanat değeri kazanmasının ancak iki yolla mümkün olacağını belirtir. Bir nesne insan aracılığı veya müdahalesiyle değiştirilmeli ve o nesne sanat dünyasına sunulmalıdır. Örneğin, Duchamp bunun en iyi örneğini, sanatı değerlendirirken tek ölçütün geleneksel anlamda doğa olmadığını, yalnızca güzellik dediğimiz olgunun bunu belirleyemeyeceğini göstermişti bir pisuarı sergileyerek ve seçerek. “*Bunu kim yapmış olursa olsun, bunu yaparken ondaki sanat değerini görmüyordu, ben görüyorum. Bundan dolayı bu benim eserimdir. Ben de alıp bunu müzeye koyuyorum. Onun için, sanatı yaratan en önemli şey, yine insan akli ya da yargısıdır, yargılama gücüdür, onu seçebilme gücüdür.*”¹³³ Entelektüel, düşünsel ve yoruma dayalı bir bakıştır artık gerekli olan. Ancak böyle bir yorum bilgisi için sanat tarihi, bilgi kuramı, felsefe, estetik vs. gibi alanlarla donanım beklenir. “*Bu yapıtlar arasında artık gerçek bir nesne yoktur. Ready-made’de*

¹³³ Jale Nejdert Erzen, *Çoğul Estetik*, (Birinci Basım), Metis Yayınları, İstanbul, 2011, 159 s.

*görülense nesne değil bir nesne fikridir. Kendisinden zevk almamız gereken şey sanatsal nesne değil, sanat düşüncesinin kendisidir. Burada her şey ideolojik boyuta sahiptir.”*¹³⁴ Böylece sıradan bir nesnenin sanat yapıtına dönüşmesi mümkün olur.

Sanat dünyasına sunulan böyle bir nesne maddesel özellikleri nedeniyle benzerleriyle ortak özelliklere ve ortak kimliğe sahiptir. Fakat sanat nesnesine dönüştükten sonra da diğer sanat eserleriyle ortak özelliklere ve ortak kimliğe sahip olacaktır. İki durum arasındaki farkı yorumlama gücümüzde buluruz. Warhol’un kontrplaktan yapılmış olan *Brillo Kutuları* bize artık sanat yapıtının herhangi bir biçimde olabileceğini göstermiştir. Sanat yapıtı Brillo kutusu ya da çorba konservesine, bir pisuara, sandalyeye benzeyebilir. Herhangi bir kullanım nesnesi sanat statüsü talep ediyorsa, bu talep geleneksel düsturlar ve tanımlarla belirlenemez ve bu anlamda geleneksel bir sanat tanımı da artık kabul edilemez. Herhangi bir üslubun diğerine göre daha iyi olduğu kararı anlamsızdır.¹³⁵

Baudrillard postmodern dönemde gerçeğin kaybolduğu, ancak modeli üzerinden gerçeğe ulaştığımız, hatta artık modelin de kaybolduğu bir simülasyon evreninden bahseder. Böyle bir dünyada her nesne sanat nesnesine dönüşebilir. Böylelikle “*nesne, bayalıyla, dünyanın tamamını bir hazır-nesneye dönüştüren bir estetiğe aktarılır. Duchamp’ın eylemi kendi başına çok küçüktür, ama ondan itibaren dünyanın bütün bayağılığı estetiğe geçer ve tersi biçimde, estetiğin tamamı bayağılaşır: Bayağılık ile estetik alanları arasında bir yer değiştirme gerçekleşir, bu da geleneksel anlamda estetiği tam manasıyla sona erdirir.*”¹³⁶

2.2.3. Endüstri Ürünü Nesne Kullanan Sanatçılar

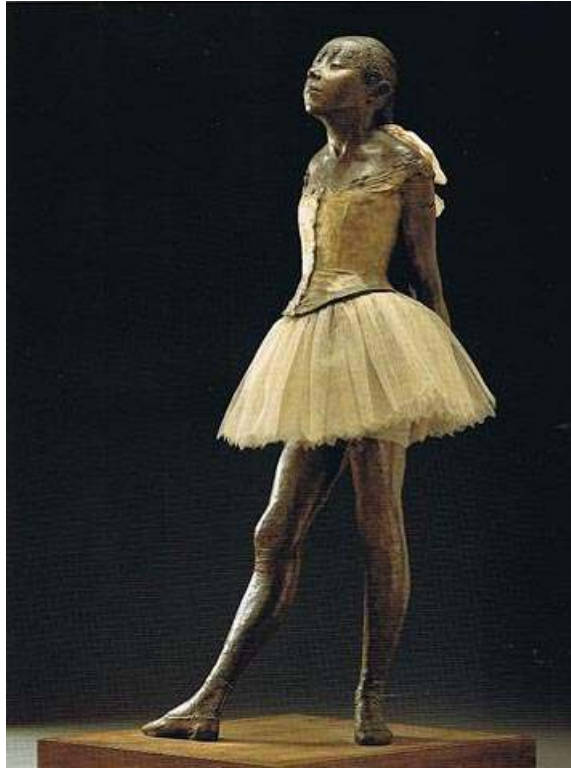
Sanatta ve insan yaşamında payı ve kullanım değeri olan bir nesneyle karşılaşma genel olarak ya Kübist kolajlara ya da Duchamp’ın hazır nesnelere dayandırılır. Oysa tüm bunlardan önce bu karşılaşmayı gerçekleştirmiş bir sanatçıyla karşılaşırız; doğada görülen bir nesnenin sanata doğru olan transformasyonunda hayal gücü ve belleğiyle sanatçının neyden etkileniyorsa onu yapmasının daha doğru

¹³⁴ Baudrillard, **a. g. e.**, 107 s.

¹³⁵ Danto, **a. g. e.**, 60 s.

¹³⁶ Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**, (Birinci Basım), İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, 87 s.

olduğunu söyleyen¹³⁷ 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 (Res. 34) 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. “*Eserin ilk sergilendiği halini zihnimize canlandırmaya çalışınca, Degas’nın yapay ve gerçek arasındaki sınırda bir tür araştırmacı bir çarpışma yarattığını fark ederiz. Daha sonraki gelişmeler hakkında bildiklerimizle, onun, Duchamp’dan sonra genel geçerlik halini alan, sanata dair, öz farkındalığı olan ve kendine gönderme yapan bir bilinci önceden tahmin ettiğini görebiliriz.*”¹³⁸



Resim 34. Edgar Degas, *On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı*, 1881

Kaynak: <http://bit.ly/17xGugB>

¹³⁷ Maurice Sérullaz, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, (Üçüncü Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, 84 s.

¹³⁸ Quentin Blake, “Hayat Başlıyor,” **Başyapıt Budur!**, Hazırlayan: Christopher Dell, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2012, 272-275 s.

Degas'nın yaptığı o dönem için sanatın ne olduğuna dair kışkırtıcı bir denemeydi mutlaka ama sonrasında Kübizmle birlikte Duchamp'da, Sürrealizm'de, yirminci yüzyılda ve günümüzde de gerçek nesnenin daha da kışkırtıcı bir biçimde kullanılmasına bir dayanak oluşturduğunu söylemek sanırız yanlış olmayacaktır.

Vladimir Tatlin (1885-1953) 1913'te Paris dönüşü sonrasında Picasso'nun kolaj ve asamblajlarından etkilenmişti. O zamana kadar hiçbir biçimde heykel malzemesi olarak uygun görülmeyen materyallerin kullanılması, Tatlin'i gerçek nesnenin değerlendirilmesi, araştırılması ve kullanılmasına itmişti. Çelik ve alüminyum levha, ahşap, kablo, tel, sicim, cam gibi çeşitli sanayi malzemelerinin bir araya toplandığı, kabartmalar üretti. Daha sonra bunları tavana, duvar yüzeyi ve köşelerine asılan ya da gerdirilen, estetik kaygının ön planda tutulduğu *Karşıt Kabartmalar* izledi. (Res. 35) Bu rölyefler geleneksel heykelden (malzeme, konu, sergileme) koparılmış, kütleden arındırılmış, dinamik ve boşluğu içine hapseden soyut metal heykellerdi. Gerçek mekânda gerçek nesne karşılaşması Konstrüktivizmi izleyen dönemlerde mekânın farklı yorumlarına götürecek bir ön adımdı.



Resim 35. Vladimir Tatlin, *Karşıt Kabartmalar*, 1914

Kaynak: <http://bit.ly/19aXBpx>

Günlük yaşamın bir kaydı, toplumsal yaşamın bir belleği olarak bakılabilecek ve adına “Merz” (ticaret anlamındaki “kommerz” sözcüğünün ikinci hecesidir) dediği sanatında oluşturduğu kolaj ve asamblajlarıyla savaş sonrası ilk avangardın temsilcilerinden olan Alman sanatçı Kurt Schwitters (1887-1948) yaşamın güncesini tutar gibidir. Her türlü toplama nesne (otobüs bileti, etiket, konserve kutusu kapağı, ilanlar, atık, hurda, çöp) Schwitters’le birlikte yalnız biçim ve renk olarak değil de, kaybettikleri ama özlerinde taşıdıkları ifadeyi, şans eseri yakalanan bir anı, yeniden gösteren bir anlam oyunu olur. Ona göre biçimle sonuçlanacak bir süreçte malzemenin önemi, yoktur. *“Ben yalnızca nasıl sanat yaptığımı bilirim; yalnızca malzemelerimi bilirim, ne içinini bilmem”*¹³⁹ diyen Schwitters’ın nadire mekân düzenlemelerinin ruhunu yaşatan ve günümüzün enstalasyonlarına kılavuzluk eden ‘Merzbau’sunu bir hafıza mekân olarak görmek yanlış olmaz. İlki 1923’te Hanover’deki evinde gerçekleştirilmişti ve sürekli yeni parçaların eklendiği gelişen bir yapıydı. *“Dolayısıyla atölyenin ve evin sanat yapıtına dönüştürülmesi ya da tersi olan Merzbau (Merz yapısı) durumu ortaya çıkar: Schwitters’in içinde yaşamaya karar verdiği sanat yapıtı, kolâjların kolâjı, kolâjlar ve objelerin, fetişlerin, röliklerin, kutuların ve boşlukların ve mağaraların asamblajı, sanat ve yaşamı, yapıt ve projeyi karşı karşıya getiren kültürel düalizmlerin etkin inkârı.”*¹⁴⁰ (Res. 36)



Resim 36. Kurt Schwitters, *Merz Sütunu*, 1923

Kaynak: <http://bit.ly/1dz2xcG>

¹³⁹ Ali Artun (ed.), **Sanat Manifestoları**, (Birinci Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, 157 s.

¹⁴⁰ Jean-Marie Gleize, “Schwitters,” **İsyankâr Yüzyıl**, (Birinci Basım), Yöneten: Emmanuel de Waresqueil, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2004, 556 s.

Kolaj, montaj ve asamblajın kullanılması sanayi, ticaret, sermaye ve kent toplumunun ortaya çıkışına denk düşer. Savaş yıllarının da etkisiyle parçalardan bütünler oluşturmak, parçalı bir ruha sahip olan sanatçı için uyumu yeniden yakalamak adına kaçınılmazdı.



Resim 37. Meret Oppenheim, *Obje*, 1936

Kaynak: <http://bit.ly/cmaQAP>

Sürrealist sanatçı Meret Oppenheim'in (1913-1985) *Obje* (Res. 37) isimli 1936 yılında yapılan kürkle kaplanmış olan fincan, tabak ve kaşıktan oluşan nesnesi sevimlilik ya da sevimsizlik, tikslenme ya da dokunma isteği arasında izleyiciye çekici gelen veya rahatsız eden bir etki bırakır. Picasso'nun deneyleri, Duchamp'ın değerini değiştirdiği nesneleri ve doğada var olan ya da özel olarak yapılmış nesnelere ilkeller gibi doğaüstü güçler kazandırma girişimleri Sürrealist heykelin eğilimini yansıtır.¹⁴¹ Bunun sonucu olarak işlevini kaybetmiş, ilginç hale gelmiş bu nesne kibarlık içeren kadınsı davranışla ilgili bir nesnedir. Günlük bir kullanım nesnesidir, dönüştürülmüştür, ayrıca sert materyal ve dikey biçimleri tercih eden erkek egemen heykele olan bir küçümseme de (kaşığın yatay kullanılması ile) gösterir.

¹⁴¹ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, (İkinci Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, 193 s.



Resim 38. Joseph Beuys, *Sürü*, 1969

Kaynak: <http://bit.ly/1acyuY5>

Her insan sanatçıdır, sanat insanın düşüncesi ve eylemidir diyerek sanatın genişletilmiş tanımını sunan Joseph Beuys (1921-1986) organik nesneler yanı sıra endüstri ürünü nesneler de kullanmıştır. (Res. 38) Yirminci yüzyılın şamanı olarak nitelendirilen sanatçının yaşamında önemli yer tutan yağ-enerji, keçe-yalıtım ve bakır-iletkenlik kullandığı malzemeler olarak ilk akla gelenlerdir. Bunun dışında kablo, fener, radyo, televizyon, minibüs, piyano v.s. gibi teknolojik ürünlerle küvet, sandalye, fırça, tabak, gözlük gibi günlük kullanım nesneleri ayrıca ölü bir tavşan ve canlı bir kurt gibi organik nesnelerde kullandığı malzemeler arasındadır.

Fakat onun nesne kullanımı Duchamp'tan farklıdır. Beuys nesnenin işlevine müdahale etmemiş, nesnenin doğasına sadık kalmış, yaşantısından gelen simgesel yüklemelerle, rastlantıyı göz ardı ederek, belirli bir toplumsal düşünce sistemi içinde, karşıtlıklar kullanarak onları sanat alanına taşımıştır. Çoğunlukla nesneleri kendi

seçtiği mekânda yerleştirme şeklinde sunmuştur. Nesneler arasındaki ilişkinin çözümlenmesini düşünsel alana çektiği izleyiciye bırakmıştır. Belirsizden belirliye, sıcak (kaotik) olandan soğuk (kristalleşmiş) olana, doğaçlamadan (biçimsiz) zihinselleştirilmiş (biçimlenmiş) olana kadar tüm katmanlar bir süreç içine yayılarak Beuys'un sanatını oluşturur.¹⁴²



Resim 39. Arman, *Yığma*, 1973

Kaynak: <http://bit.ly/17BNmNJ>

Asamblajlarında radyo, müzik aletleri, daktilo, saat, araba, kapı tokmağı, balta v.s. her türlü günlük yaşam nesnesinin yanı sıra atık ve kullanılmış nesneler de kullanan Arman'ın da (Armand Fernandez, 1928-2005) dâhil olduğu Yeni Gerçekçiler estetik farklılık dışında Dada gibi sanatın anlamının değişkenliğine vurgu yapar. 1960'larda *Çöp Tenekeleri* (*Poubelles*) çalışmasıyla çöpleri, Klein'in

¹⁴² Yılmaz, a .g. e., 276 s.

boşluğu sergilemesinden sonra Paris sokaklarından topladığı atık nesneleri zeminden tavana kadar tüm galeriye doldurarak doluluğu sergilemiştir. Çeşitli nesneleri saydam reçine içine yerleştirmiş 'Yığılmaları'nda (Accumulation) (Res. 39) aynı tür nesneleri istiflemiştir. Bu tarz akrilik ya da reçineden oluşan muhafazalar kullanılan nesneye bir dış çerçeve yaratıyor, ilgi çekiyor ve estetikleştiriyordu.¹⁴³ Arman'ın gündelik nesneleri kullanması Jeff Koons için yol gösterici olmuştur.

Rauschenberg'in ilk kez 1952'de buluntu nesnelerle yapmaya başladığı *Birleştirilmiş Resimleri*yle (*Combine Paintings*) gündelik kullanım nesnesinin çekiciliği ve estetik olarak işlenmesinin etki alanına, tüketim malları ve gündelik nesneye ilgi duyan Claes Oldenburg'u da (1929) çekecekti. Boyalı alçı ya da içi köpük doldurulmuş moleskinden (bir tür kumaş) yaptığı nesneleri büyük ölçekli ve canlı renkleri olan heykeller olarak sunar.¹⁴⁴ Ayrıca *Sokak* ve *Dükkân* isimli 1960'larda yaptığı yerleştirmelerinde çok sayıda buluntu nesneyi müdahale etmeden sergilemiştir.



Resim 40. Andy Warhol, 'Zaman Kapsülleri'

Kaynak: <http://bit.ly/14jHdzy>

¹⁴³ Putnam, a. g. e., 19 s.

¹⁴⁴ Pierre Restany, "Pop Art," **Modernizmin Serüveni**, Ed: Enis Batur, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 348 s.

1960’larda ortaya çıkan Pop Sanat kitle tüketim kültürünün bir yüceltilmesiydi. Reklam sektörüyle yakından ilgili, popüler kültürü, kitle iletişim araçlarını ve imgelerini kullanan, Pop Sanatın kendisi de bir tüketim nesnesiydi. Andy Warhol (1928-1987)’da popüler kültür imgelerini seri imalat mantığı ile yeniden ürettiyordu. (Res. 41) Ucuz, sıradan ve popüler her türlü nesne ona ilham verebilirdi. Nesneler o derece ilgisini çekiyordu ki eline geçen her türlü nesneyi saklayıp biriktirdiği ‘Zaman Kapsülleri’ (Res. 40) Warhol’un kişisel geçmişi gibiydi. Rhode Island Tasarım Okulu’nun depolarındaki nesneleri düzenleyerek de bir sergi oluşturmuştu. Serigrafi yöntemiyle, daha güçlü reklam etkisi yaratması amacıyla halkın içinden gelmiş, popüler sanatçı ve liderlerin imajlarını tekrarlıyor, çoğaltıyordu. İmgenin gelip geçiciliği ve tüketimini vurguluyordu. Markası olan tüketim nesnesi örneğin; Coca Cola şişeleri, Campbell marka çorba konserveleri ve Brillo kutuları gibi temizlik malzemeleri Warhol’la birlikte ikinci bir marka değeri kazanır. Böylece popüler kültür ürünleri popüler sanata dönüşürler.



Resim 41. Andy Warhol, *Marilyn Monroe*, 1967

Kaynak: <http://bit.ly/15kavhO>

Jeff Koons (1955) her türden tüketim nesnesini bir pazarlamacı edasıyla kullanır. Çalışır durumdaki elektrik süpürgelerini (Res. 42) flüoresan ışıklı pleksiglasdan yapılan modernist raflarda iki ya da üç katlı yerleştirmelerle sunar. Duchamp'la birlikte nesnenin değişen kullanım değeri onun sanat nesnesine dönüşebileceğini göstermişti. Koons'un nesneleri de işlevine herhangi bir müdahalede bulunmadan kimlik değiştirmiştir, hatta piyasa değerinin daha da arttığı bile söylenebilir. Koons'un nesneleri ise sergilenme tarzından dolayı Duchamp'tan farklıdır. Estetik algıdan uzaklaşmak isteyen Duchamp'ın tersine, Koons'un sıradan tüketim nesnelerini müzedeki gibi şeffaf muhafazalar içinde sunması, onlara dokunulmaz ve özel bir değer atfetmesi anlamına gelir. Dolayısıyla kitsch ve banal bir tarzla sunulan nesnenin kendisinden uzaklaşır, sunum şekliyle göstermeye çalıştığı gösterge, marka değerine odaklanırız.



Şekil 42. Jeff Koons, *New Shelton Wet/Dry Triple Decker* 1981

Kaynak: <http://bit.ly/18w9moq>

Kullanım nesnesinin Duchamp'la başlayan anti-estetik serüveni Yeni-Dada ile yeniden estetik alana tersine çevrilir. Bu yıllar eskinin kopyası, tekrarı, parodisi olarak gündelik yaşamı sanatlaştıran çok sayıda örneği barındırır. Postmodern dönemde edebi bir terim olan parodi (pastiche) eskinin konu, teknik ve imge anlamında tarihe referans, eleştiri, mizah, kapsamı inkâr ya da genişletme şeklinde yeniden üretimdir.¹⁴⁵ Parodi ve kendine mal etme (temellük) şeklinde eskiyi tekrarlama, orijinal ve kopya arasındaki sorgulamaları öne çıkarsa da Duchamp'ın çoğaltılabilir seri üretim nesneleri ile yıkmaya çalıştığı, aslında bir anlamda da çoğaltmak istediği, sanat eserinin biricikliğini hem kullandığı materyal hem de ona yüklediği değer ile yeniden kazandırır. Nesnenin gösterge değerine önem veren tüketim kültürünü gözler önüne serer. Artık Pop Sanatla görmeye aşina olduğumuz imge bombardımanının ardından taklit ya da kopyadan söz etmek ve sanatçının gerçek bir yaratıcı olmadığını öne sürmek tamamıyla geçersizdir. Çünkü geleneksel sanatlardaki tekrar ya da ikonografik kullanım gibi taklit, kopya, alıntı ve parodi kullanımı ile de bir iletişim ve anlam geliştirme kanalı oluşturulabilir.¹⁴⁶

*“Şok etkisi yapan her şey zaman içinde benimsenip otorite haline gelebilir: "Haddini aşmış olanın çok kısa sürede evcilleşmesi sanatsal yaşamımızın en tipik karakteri haline gelmiş, yaşanan şok ile takdir arasındaki zaman giderek kısalmıştır. Picasso'nun, Avignonlu Kızlar (1907) resmi, o günün en modern sanatçısı olan Matisse tarafından bile, bir skandal olarak nitelendirilmişti.”*¹⁴⁷ Pop Sanat Dada'yla başlayan değer yitimini son noktasına taşımıştı, fakat sanatın kesin, değişmeyen, dönüştürülemeyen bir şey olmadığını artık biliyorduk.

¹⁴⁵ Jale Nejdert Erzen, "Kopya?", <http://bit.ly/1acSKJ5>

¹⁴⁶ y. a. g. e.,

¹⁴⁷ Erzen, a.g.e., 167 s.

3. BÖLÜM

UYGULAMALAR

Kedi II:



Resim 43. Derya Baran, *Kedi II*, 2008

Küçük boyutlu çalışmalarda ‘kedi’ figürü ilk kez *Kedi II* adlı çalışmada kullanılmıştır. 14x28 cm. ebatlarında, dikdörtgen kesilmiş, kahverengi maket malzemesi üzerine ahşap çubuklardan yapılmış bir merdiven ve tuval bezinden kesilmiş bir kedi figürü yapıştırılmıştır.

Günce III:

Günce III isimli çalışma 20x20 cm. olan üç tuvalden oluşur. Tuvallerin üzerinde farklı şekillerde ‘oturan kedi’ figürleri vardır ve her birinde farklı nesne kullanılmıştır. Kullanılan nesneler sırasıyla fırça teli, toplu iğne ve elbise kopçasıdır. Nesnelerin tuval üzerine tek tek yapıştırılmasıyla yoğun ve kedi formunu biçimleyen yüzeyler oluşturulmuştur. Tuval zeminindeki kara kalem desenlerde genellikle kedi deyince aklımıza gelen, onlarla ilgisini kurabileceğimiz nesneler çizilmiştir.



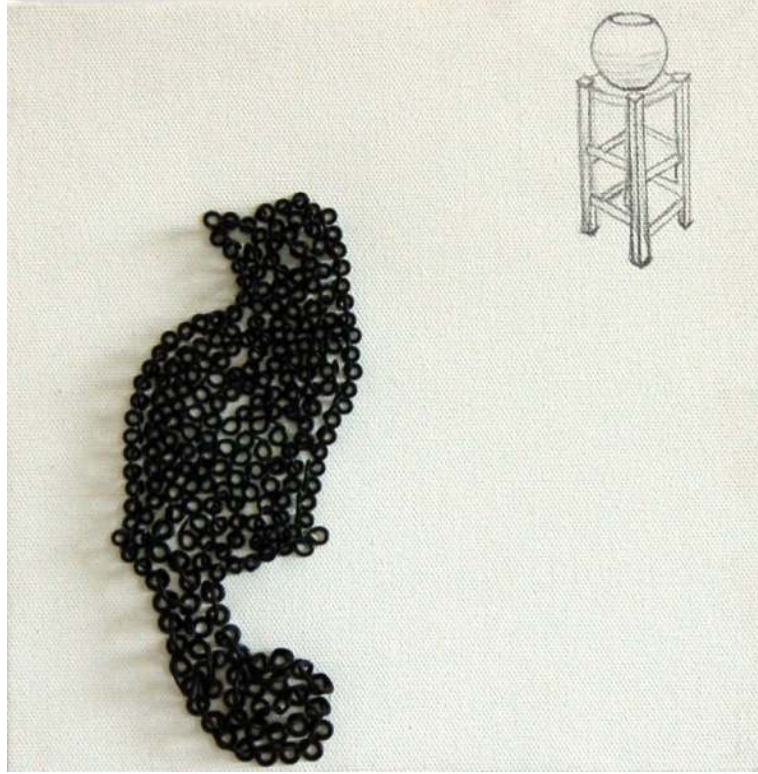
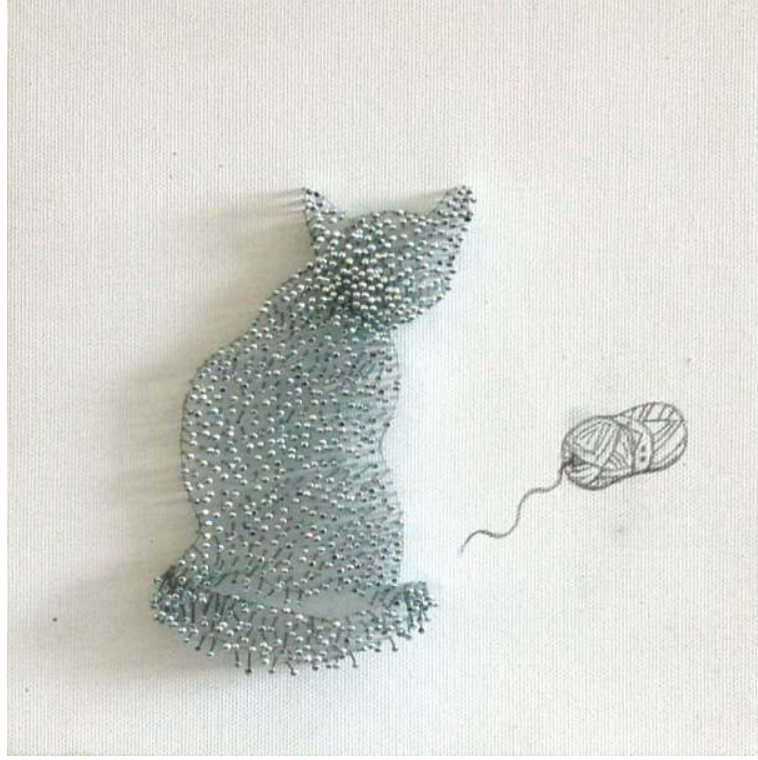
Resim 44. Derya Baran, *Günce III*, 2008

Kendi yüksekliklerine sahip fırça teli, toplu iğne ve kopçanın önde duruşuyla geride bıraktığı alana çizgisel müdahale ile perspektifsel bir alan yaratılmaya çalışılmıştır. Figürlerin oturuş biçimlerine göre kafa, kuyruk, bacak gibi bazı bölümlerinde nispeten ya seyrek, ya daha yoğun ya da nesne parçalanarak kullanılmıştır.

Kolaj, asamblaj ve montaj teknikleriyle sanat hayatına başlayan işlevsel endüstri ürünü nesnelerin gerçek biçimleri değiştirilmemiş, işlevleri değiştirilerek gösterge değerlerine müdahale edilmiş ve çok sayıda kullanılmalarıyla yeni formlar yaratılmıştır. Kendi işlevleri dolayısıyla bir gövdeye eklenmiş olan fırça sapı ya da bizim kumaş vs. üzerine iliştirdiğimiz iğne ve kopçanın, biçimleri nedeniyle bir yüzeyde kullanılmasına karar verilmiştir.



Resim 45. *Günce III*, detay



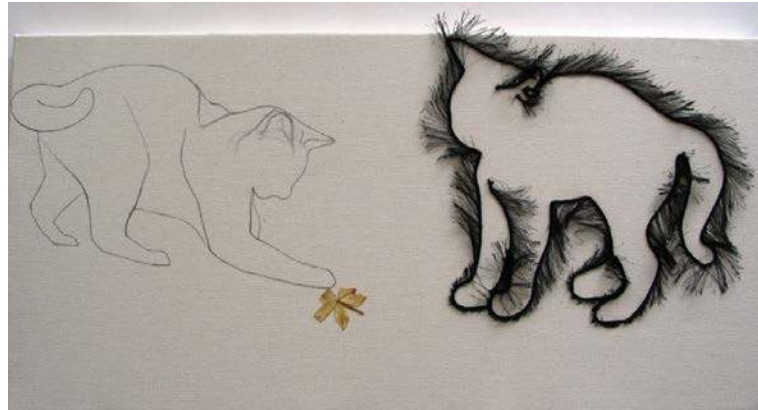
Resim 46. *Günce III*, detay

Kedi III-1 ve Kedi III-2:

Yüzey, düz bir duvar ve sonrasında belki bir tuval, bir anlatım aracı olarak büyük bir evren yaratmıştır mağara devrinden itibaren insanlığa. *Kedi III-1* (45,5x30,5 cm.) ve *Kedi III-2* (50,5x25,5 cm.) adlı çalışmalar tuval üzerine endüstri ürünü nesne olarak başka ne kullanılabilir araştırmasıyla oluşturulmuştur. Uzun tüylü, siyah ve yeşil (açık-koyu) renklerinde örgü ipi kullanılmıştır. İpliğin tüysüz yüzeyi figürün iç alanını belirleyen bir kontur görevi görmüştür. Uzun tüylerin mekâna yayılması ve havada fiksatif malzemeye sabitlenmesi üç boyutlu bir etki vermek amacıyla. Gözün tamamlaması için köpek figürünün yalnızca başı ve *Kedi III-2*'deki kedi figürü kara kalem ile çizilmiş, zemine kuru bir çiçek yapıştırılmıştır. İplikle yaratılan negatif-pozitif ilişkisine, hacim etkisi eklenmiş, oyuncu kedinin öne doğru uzatılmış patisi ve yarım bırakılan figür sayesinde çalışmanın tuval sınırlarından taşması sağlanmak istenmiştir.

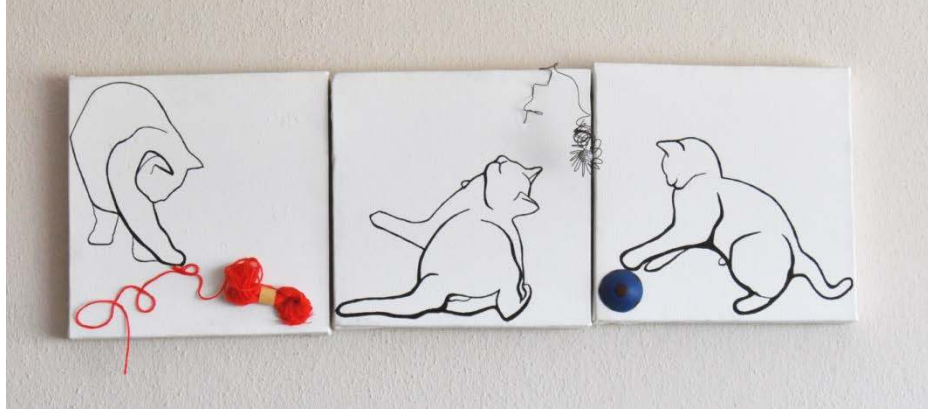


Resim 47. Derya Baran, *Kedi III-1*, 2008



Resim 48. Derya Baran, *Kedi III-2*, 2008

Kedi IV:



Resim 49. Derya Baran, *Kedi IV*, 2009

Kedi IV adlı çalışma yine 20x20 cm.ebatlarındaki üç tuvalin yan yana sergilenmesiyle oluşur. Hepsi bir nesneyle oynayan figürlerin deseni kalın kontur kalemle çizilmiştir. Elle şekillendirilen ipten bir yumak, yarısı kesilmiş plastik bir top yüzeye yapıştırılmış ve içinde bir ağaç tohumu olan helezonik bir tel parçası tuvalin (mekânın) içinden (üsütnden) boşluğa uzatılmıştır.

Uygulamaların devamında üç boyutlu çalışmalara geçmek için denemeler yapılmıştır.



Resim 50. Kedi Maketleri

Kedi V:

Kedi V isimli çalışma 27x30x24 cm., boyutlarındadır. Çalışmada yine endüstri ürünü nesneler kullanılmıştır. Yapay olarak üretilen bu nesne, sünger, mobilyadan günlük yaşama birçok alanda kullanılan bir dolgu ve tüketim malzemesidir. Maketlerle birlikte başlayan süreç sonunda bu çalışma ortaya çıkmıştır.



Resim 51. Derya Baran, *Kedi V*, 2009

İnce sünger kesilmiş, yapıştırılmış ve malzemeyi biçimlemek için çeşitli yöntemler denenmiştir. Kedi figürünün duruşunu tespit için en iyi sonucun toplu iğne olduğu görülmüştür. Dikilmiş dolgulu, kalın bir minder üzerindeki kedinin kulak, boyun, karın kıvrımları toplu iğne ile biçimlendirilmiştir. Figürde kütesellikten öte çizgisel bir biçim yakalanmaya çalışılmıştır. Bu anlamda hacimli bir nesne olan minder ile kedi figürü birbirine tezat bir duruş sergiler.

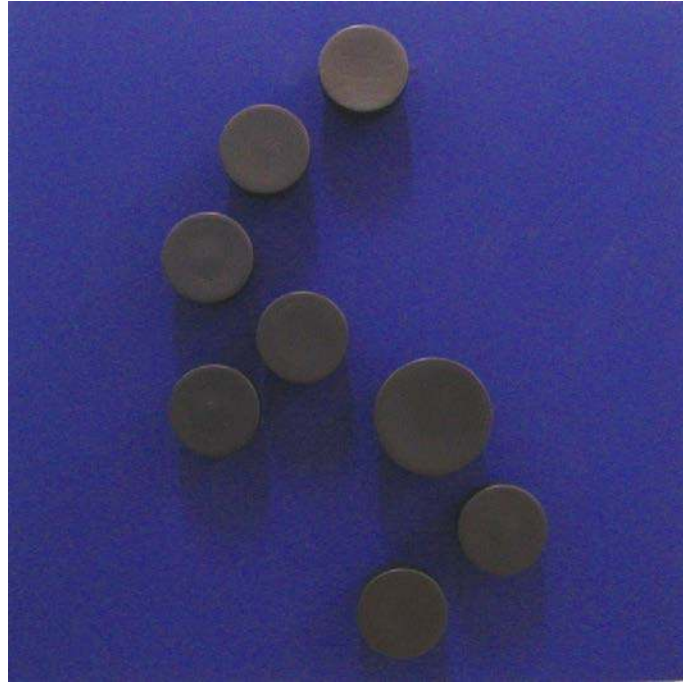


Resim 52. *Kedi V*, detay

İsimsiz VII ve İsimsiz VIII:



Resim 53. Derya Baran, *İsimsiz VII*, 2007



Resim 54. Derya Baran, *İsimsiz VIII*, 2007

İsimsiz IX ve İsimsiz X:



Resim 55. Derya Baran, *İsimsiz IX*, 2007



Resim 56. Derya Baran, *İsimsiz X*, 2013

Uygulamalarda kullanılan diğer malzemeler arasında endüstri ürünü günlük kullanım nesnesi olan plastik kaplar seçilmiştir. Bunlar her türlü insani ve kişisel ihtiyaç için tüketilen nesnelerin dış kapları ya da tüketime sunumları için tasarlandıkları ambalajlarıdır. Plastik kaplarla yapılan çalışmalarda kapların biçimi değişmeden işlevselliği engellenmiştir. *İsimsiz VIII* (12x60x60 cm.) adlı çalışmada maviye boyanmış duralit üzerine, sekiz adet değişik ebatlarda aynı marka ürünün dış kabı siyaha boyanarak yapıştırılmış, yüzey üzerinde bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır.

İsimsiz VII (22x50x50 cm.) ve *İsimsiz IX* (90x90x25 cm.) isimli işlerde yüksek ve alçak boyutlu nesnelerle zeminin bir bütün oluşturması için tüm alan ve nesneler gri renge boyanmıştır. Bazı nesnelerin asıl kullanım şeklinde taban olan yüzeyleri, mavi renk ile halka şeklinde boyanmıştır. Bu çeşit nesnelerin düz bir yüzey üzerindeki konumlarında aralarındaki negatif pozitif ilişki, ebat farkı ve kompozisyonlarından dolayı kabartma etkisi yarattığı görülmüştür. *İsimsiz X* (yarıçap: 27,75 cm., h: 28 cm.) adlı çalışmada ise aynı boyuta sahip nesnelerin dış yüzeyi siyah akrilikle boyanmış ve yarım bir küre yaratacak şekilde sıcak silikonla bir araya getirilmişlerdir.

Kaplarla yapılan düzenlemelerde has malzemesi plastik olan, boyut ve hacim ölçüleri farklı, seri üretim ile günlük tüketime uygun endüstri ürünü nesnelerle çalışılmıştır. Biriktirilen bu malzemelerin biçimine renk değişikliği ve işlev gören iç hacimleri kapatılarak müdahale edilmiş, düz yüzeyler bu malzemelerle kaplanmıştır. Ayrıca aynı boyut ve hacme sahip malzemelerin yine biçimine yalnızca renk değişikliği ile müdahale edilerek üç boyutlu bir form yaratılmıştır. Kedilerle yapılan seride ise genel olarak nesneler orijinalliğini koruyup bağlam değiştirerek, başka malzeme ve biçimleme teknikleriyle bir arada kompozisyona dâhil olurlar. Yalnız biçimsel kaygılarla bazı nesneler kesilerek kullanılmıştır.

Endüstri ürünü malzemenin kullanımında güzel, çirkin, çekici, itici, dekoratif gibi öznel beğeni değerlerine kayıtsız kalmaya çalışarak bir seçim yapılmıştır. Tüm çalışmalarda kullanılan endüstri ürünü malzemenin işlevsel değerinin değiştirilmesiyle gösterge değeri de değişmiş, bu anlamda dönüştürülmüşlerdir. Nesnenin seri üretim endüstri ürünü olması bu seçimde belirleyici ölçüt olarak kullanılmıştır. Bu işlerde kullanılan endüstri ürünü nesneler, bir endüstri ürünü

nesnenin seçilmiş ve sanat nesnesi olarak atanmış hali olarak hazır nesne değildir, çünkü hazır nesne bir sonuçtur, bir sanat eseri olarak kendini gerçekleştirmiş bir nesnedir. Hazır nesne eser tamamlanmadan kullanılacak bir kavram, bir malzeme ismi değildir. Bir başka deyişle herhangi endüstri ürünü bir nesne sanat eserini meydana getiren diğer malzemeler gibi bir malzemedir. Hazır nesnenin sanatta kullanılan herhangi bir endüstri ürünü malzeme ya da nesne gibi değerlendirilmesi yanılgıya neden olur. Çünkü o zaman seri üretim endüstri ürünü olan her nesneyi hazır nesne olarak algılar, bunu bir sanat eseri meydana getirirken kullandığımız malzemelerden sadece biri gibi görürüz. Hâlbuki hazır nesne bu değildir. Hazır nesne kavramı ancak bir sonuç olarak, o endüstri ürünü nesnenin sanat nesnesi olma adıdır. Bir malzeme olarak değil, bitmiş, tamamlanmış bir sanat nesnesi olarak adıdır.

Yukarıda bahsedilen çalışmalarda kullanılan seri üretim endüstri ürünü nesneler işlev, bağlam ve biçimlerine müdahale edilerek gösterge değerleri değiştirilmiş, sanat nesnesine dönüştürülmüşlerdir. İşte bu sanat nesneleri hala teknik, kompozisyon, ifade ve illüzyon değeri taşıdıklarından bir hazır nesne değillerdir. Bundan sonra ele alınan çalışmalar sergideki hazır nesne statüsünde olan çalışmalardır.

Günlük yaşantıda nesnelerle olan ilişkilerimizde alışkanlıklar oluşur. Alışkanlık nesneler ile ilişkimizi sıradan hale getirir ve onları belirli amaçlara yönelik kullanmamız dışında görmemizi engeller. Nesnelerin kendileri olarak ne oldukları unutulur, kaybolur, görünmez olurlar. Sanat bu görünmez olanı açığa çıkarma uğraşdır; nesnelerle kullanım amaçları ve alışkanlıklarımız dışında bizzat onların üzerinde düşünerek bir ilişkiye girme biçimidir.

Sıradan bir endüstri ürünü nesneyi hazır nesne olarak sanat eserine dönüştürmede o nesne ile girdiğimiz ilişki ve etkileşim sonucu ortaya çıkacak olana kendimizi açarız. Arzuladığımız gerçekliği kurabilmek üzere, o nesnenin var olan gerçekliğini yeniden çerçevelemek isteriz. Dönüştürme o nesnenin var olan nesnel gerçekliğinin yeni bir ifade ile öznel yeni bir gerçekliğe aktarılmasıdır. Algıladığımız gerçeklik zihinsel düşüncelerimizin dönüşümü ile gizli olanı açık hale getirir, var olan gerçekliği değiştirir. Başlangıçta var olan gerçeklik, algılanan gerçeklik, dönüştürülen gerçeklik diye karşımızda artık gerçekliğin halleri bulunmaktadır. Gerçeklik bunlardan hangisidir? Ortaya konulan hazır nesne eserin sorusu tam da

budur. Aşağıdaki çalışmalar bu minvalde üretilmiş eserlerdir. Gündelik olanın, sıradan olanın içinde saklı olanı açığa çıkarmak için endüstri ürünü nesneler, kendi var olan nesnel gerçeklikleri yeniden düşünülerek ve yeni öznel bir algılama süreciyle bu gerçekliklerine yeni bir çerçeve inşa etmeye çalışılarak dönüştürülmüştür.

35. Madde:



Resim 57. Derya Baran, *35. Madde*, 2013

35. Madde isimli çalışma 84x33x45 cm. boyutlarındadır. Dört farklı endüstri ürünü nesne olan bir terazi, dört krom kap, iki mıknatıs ve siyah bant bir arada kullanılmıştır.

Amfiteiyatro:



Resim 58. Derya Baran, *Amfiteiyatro*, 2013

Amfiteiyatro'da (30x43x38 cm.) tuşları keçe ile kapatılmış bir daktilo sergilenmiştir.

Bilmemeyi Öğreniyorum:



Resim 59. Derya Baran, *Bilmemeyi Öğreniyorum*, 2013

İki adet çelik jant ve halattan oluşan *Bilmemeyi Öğreniyorum* adlı çalışma 160x28x47 cm. ölçülerinde mekâna yerleştirilerek sunulmuştur.

Gerçek Olmak Nedir?:



Resim 60. Derya Baran, *Gerçek Olmak Nedir?*, 2013

31x25x35 cm. ölçülerindeki *Gerçek Olmak Nedir?* adlı çalışma ısıtma ve soğutma özelliği olan ve herhangi bir müdahaleye tabi tutulmayan bir vantilatörün sergilenmesiyle oluşmuştur.

Mizojini:



Resim 61. Derya Baran, *Mizojini*, 2013

34,5x20x3,5 cm. ölçülerine sahip *Mizojini* isimli çalışmada iki adet bağ bıçağı ahşap kabzalarından birleştirilerek sergilenmiştir.

SONUÇ

Greklerde “techne” kavramı varlığı insandan ileri gelen, insanın meydana getirdiği, ortaya koyduğu şeyleri ortaya koymanın bilmesidir. Bu bilme ifşa edici tarzda açığa vurucu, temsil edici bir bilmedir. Zanaat dediğimiz budur, nesneler böyle üretilir “Poiesis” kavramı ise yapmak, temsil etmek, dünyayı dönüştüren ve sürekliliği sağlayan eylem anlamındadır. Sanat dediğimiz de budur, sanat eserleri böyle üretilir.

Bir ortaya koyma, ifşa etme, temsil etme bilgisiyle insanın gerek el ürünü olarak gerekse gelişimine göre kullandığı teknoloji ve endüstri ürünü olarak ürettiği, ortaya koyduğu nesnelere karşı sanatçıların ilgisi onların bu ortaya koyucu, ifşa edici, temsil edici nitelikleri sebebiyledir. Hâlihazırda zaten bir insan bilmesinin sonucu olan nesneler, yapmak, temsil etmek, dünyayı dönüştürmek ve sürekli kılmak arzusundaki sanatçı açısından sanatında yeni olanaklar aramasına ve yeni teknikler icat etmesine yol açar. Sanatçılar yeni nesneler üretmek yerine var olan nesneleri kullanarak, onları biraya getirerek, birbirleriyle ilişki içine sokarak temsil sorununda nesnelerin kendi niteliklerinden de yararlanır, onların katkısını da işlerler.

Sanatta nesne kullanmak bağlamında kışkırtıcı, ezber bozan bir tutum olarak Duchamp kendi öncesinden sıyrılan ve kendi sonrasındaki sanatın paradigması haline gelen bir figürdür. Sıradan seri üretim bir endüstri nesnesinin, bir nesne olmaklığıyla taşıdığı ortaya koyucu, ifşa edici temsil durumunu onu başka herhangi bir ölçüte başvurmaksızın bizzat nesne olmaklığıyla seçerek doğrudan sanatın temsiline aktaran ve onu sanat nesnesi statüsüne çıkaran bu figürdür.

Hazır nesne bu statünün adıdır. Bir endüstri ürünü, kendi üzerinde üretim aşamalarındaki tasarımında kararlaştırılmış, onaylanmış, beğenilmiş, kabul edilmiş estetik belirlenmişlikler taşır. Son haliyle bir endüstri ürünü olarak üzerindeki bu belirlenmişliklere itiraz noktasında, onun sanatçı tarafından anti-estetik anlayışta seçimiyle kazanılan statüye hazır nesne diyoruz. Sanat eseri haline gelmek için ihtiyaç duyulan dönüşümü bizzat bu seçimdir. Hazır nesnenin sanat eseri statüsüne çıkmakla kazandığı bu ikinci kimlik, daha önceki sıradan bir nesne olma kimliğiyle üst üste biner. Gerçeklikte üst üste binen bu kimlikler zihinsel alanda ait oldukları

alanlar kavranılarak ayırt edilir. Birbirinin aynı nesnelerden, aynı gerçeklikle, biri sanat alanında diğeri sıradan günlük yaşam alanındadır. Hazır nesne, nesnenin sanat alanını işgal eden kimliğinin adıdır. Sanatçı yapmak yerine yapılanı seçmiştir.

KAYNAKÇA

KİTAP-ANSİKLOPEDİ

- AKAY, Ali; **Kıvrımlar**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1996, 284 S.
- ALTUĞ, Taylan; **Son Bakışta Sanat**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2012, 318 S.
- ANTMEN, Ahu; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, 333 S.
- ARTUN, Ali; **Sanat Manifestoları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, 377 S.
- ARTUN, Ali; **Sanat Müzeleri 1**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 348 S.
- ARTUN, Ali; **Sanatçı Müzeleri**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, 251 S.
- AYSAN, Şükrü (Yayıma Hazırlayan); **Marcel Duchamp**, Sanat Tanımı Topluluğu Yayımı, İstanbul, 1984, 115 S.
- BAUDELAIRE, Charles; **Modern Hayatın Ressamı**, Çev: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 251 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2005, 215 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Kötülüğün Şeffaflığı**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, 164 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Sanat Komplosu**, Çev: Elçin Gen, Işık Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, 98 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Nesneler Sistemi**, Çev: Oğuz Adanır-Aslı Karamollaoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011, 247 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon** Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2011, 223 S.
- BATAILLE, Georges; **Nietzsche Üzerine**, Çev: Mukadder Yakupoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, 230 S.
- BATUR, Enis (Ed.); **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 495 S.
- BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2002; 159 S.

- BENJAMIN, Walter; **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2002, 277 S.
- BİLGE, Nilgün; **Modern Ve Soyut Heykelin Doğuşu**, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 2000, 293 S.
- BOURRIAUD, Nicolas; **Postprodüksiyon**, Çev: Nermin Saybaşıllı, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, 148 S.
- BUCK-MORSS, Susan; **Görmenin Diyalektiği**, Çev: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, 524 S.
- BÜRGER, Peter; **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 190 S.
- CLAUDON, Francis; **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, 304 S.
- CRARY, Jonathan; **Gözlemcinin Teknikleri**, Çev: Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, 178 S.
- DANTO, Arthur; **Sanatın Sonundan Sonra**, Çev: Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım, İstanbul 2010, 276 S.
- DANTO, Arthur; **Sıradan Olanın Başkalaşımı**, Çev: Esin Berktaş, Özge Ejder, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım, İstanbul 2012, 235 S.
- DELL, Christopher; **Başyapıt Budur!**, Çev: Münevver Kınalı, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2012, 304 S.
- DEMPSEY, Amy; **Modern Çağda Sanat**, Çev: Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2007, 304 S.
- DÉRY, Louise; **METAMORFOZ, Bin Yıllık Nefes**, Metamorphosis-Metamorfoz, Akbank Sanat, İmak Ofset, İstanbul, 2008, 101 S.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2.-3. Cilt, Yem yayın, İstanbul, 1997
- ERZEN, Jale Nejdett; **Çoğul Estetik**, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, 178 S.
- FARTING, Stephen (ed); **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çev: Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi, Çin, 2012, 576 S.
- FRANCALANCI, Ernesto L.; **Nesnelerin Estetiği**, Çev: Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 229 S.
- FOSTER, Hal; **Zoraki Güzellik**, Çev: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, 255 S.

- FOSTER, Hal; **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, 282 S.
- FREELAND, Cynthia; **Sanat Kuramı**, Çev: Fisun Demir, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008, 195 S.
- GÖKBERK, Macit; **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, 435 S.
- GOMBRICH, Ernst Hans; **Sanat Ve Yanılsama**, Çev: Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 407 S.
- GÜVENÇ, Bozkurt; **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, 398 S.
- HARRISON, Charles ve Paul Wood; **Sanat ve Kuram**, Çev: Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, 1304 s.
- HAUSER, Arnold; **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, 438 S.
- HOPKINS, David; **Dada ve Gerçeküstücülük**, Çev: Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004, 212 S.
- HUISMAN, Denis; **Estetik**, Çev: Cem Muhtaroglu, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, 134 S.
- İPŞİROĞLU, Nazan; **Resimde Müziğin Etkisi**, Yirmidört Yayınevi, İstanbul, 2006, 184 S.
- İPŞİROĞLU, Nazan ve Mazhar İpşiroğlu; **Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi**, Hayalbaz Kitab, İstanbul, 2010, 200 S.
- JUNG, Gustav C.; **İnsan ve Sembolleri**, Çev: Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2007, 320 S.
- KANT, Immanuel; **Critique of the Power of Judgment**, ed.: Paul Guyer, translated: Paul Guyer, Eric Matthews, Cambridge University Press, 2001, 413 S., ISBN: 978-0-521-34892-8
- KAGAN, Moissej; **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çev: Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1993, 666 S.
- KARAMUSTAFA, Gülsün ve Deniz Şengel (Yayına Hazırlayanlar); **Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji**, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4, İstanbul, 1993, 216 S.
- KRAUSSE, Anna-Carola; **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev: Dilek Zaptcıoğlu, Literatür: Yayıncılık, Almanya, 2005, 128 S.

- KUSPIT, Donald; **Sanatın Sonu**, Çev: Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, 222 S.
- LENOIR, Béatrice; **Sanat Yapıtı**, Çev: Aykut Derman, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2003, 222 S.
- LITTLE, Stephen; **... İzmler**, Çev: Derya Nükhet Özer, Yapı Yayın, İstanbul, 2006, 159 S.
- LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, 416 S .
- MERLEAU-PONTY, Maurice; **Algılanan Dünya**, Çev: Ömer Aygün, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 77 S.
- MORAN, Berna; **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1991, 320 S.
- PASSERON, René; **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, 292 S.
- POSTER, Mark, (ed.), **Jean Baudrillard Selected Writings**, Stanford University Press, 1998, 220 S.
- SENNETT, Richard; **Gözün Vicdanı**, Çev: Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 295 S.
- SÉRULLAZ, Maurice; **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, 284 S.
- SHINER, Larry; **Sanatın İcadı**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 496 S.
- SIMMEL, Georg; **Modern Kültürde Çatışma**, Çev: Tanıl Bora-Nazile Kalaycı Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 134 S.
- TİMUÇİN, Afşar; **Estetik**, Bulut yayınları, İstanbul, 2003, 240 S.
- TUCKER, William; **The Language of Sculpture**, Reprinted 2005, Thames & Hudson, London, 2005, 174 S.
- TUNALI, İsmail; **Estetik Beğeni**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, 286 S.
- TUNALI, İsmail; **Tasarım Felsefesine Giriş**, Yapı Yayın, İstanbul, 2004, 111 S.
- TURANİ, Adnan; **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, 126 S.
- VERNADOE, Kirk; **High/Low: Modern Art, Popular Culture**, Museum of Modern Art, New York, 1990, 464 S., ISBN: 0870703544

WARESQUEIL, Emmanuel de (Yöneten); **İsyankâr Yüzyıl**, Çev: İsmail Yerguz, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2004, 673 S.

YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, İstanbul, 2006, 448 S.

YÜCEL, Halime; **İmgeden Yoruma**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, 217 S.

DERGİ

ADALI, Altan; “Kolaj’ın Tarihsel Oluşumu”, **ToplumBilim** Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Sayı: 4, 1996, İstanbul, 176 S.

BEYKAL, Canan; “Konstrüktivizm”, **sanatsanat Dergisi**, Sayı: 03, 2004, 80 s.

BUMİN, Tülin; “Hegel’de Sanatın Ölümü Üzerine Bir Deneme”, **Yazko Edebiyat Dergisi**, Sayı: 04, 1981, 185 S.

ERGÜVEN, Mehmet; “Çıplak Nesne”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 75, 2000, İstanbul 228 s.

GABLIK, Suzi; “Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 75, Bahar 2000, İstanbul 228 s.

TURANİ, Adnan; “Resimde Deformasyon Ve Metamorfoz Olayı”, **Sanat Üzerine**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1985, 104 s.

TEZLER

DEMİRKALP, Mümtaz; “Gündelik Yaşamda Tüketilen Nesne Ve Çevrenin Plastik Kaygılarla Sanatsal Olana Dönüşüm Denemeleri”, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eseri Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993

GENÇ, Adem; “Antropy (Entropy) Ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1983

ÖZAYTEN, Nilgün; “Batı’da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992

İTERNET KAYNAKLARI

ARTUN, Ali; “Müzedede Modernliğin Kurulması ve Bozulması”,
<http://www.aliartun.com/content/detail/19>, erişim tarihi: 05.11.2012

ANTOINE, Jean; “Marcel Duchamp ile Bir Söyleşi”, Çev: Nursu Örgü,
<http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchamp-ile-bir-soylesi/1218>
erişim tarihi: 04.04.2013

ATALAY, Rahmi, “20. Yüzyıl Heykelinde Hazır Nesne, “Ready-Made””, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı: 12, 2007, ISSN: 1302 2938 <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsfed/article/view/3231>
erişim tarihi: 12.09.2012

Britannica Academic Edition, **Encyclopædia Britannica Online Academic Edition**,
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/492875/ready-made>.
erişim tarihi: 15.04.2013

CHANDLER, Daniel; “Semiotics for Beginners”,
<http://users.aber.ac.uk/dgc/Documents/S4B/sem02.html>
erişim tarihi: 18.04.2013

COLE, Emmet; Interviews Donald Kuspit (D. Kuspit’in 2004 te çıkan kitabı *The End of Art* üzerine yazarla yapılan bir söyleşi), 2004,
<http://www.themodernword.com/reviews/kuspit.html>
erişim tarihi: 25.02.2013

DANTO, Arthur C., “The Artworld”, **Journal of Philosophy**, Vol. 61, No. 19, 1964, 571-584 S., <http://www.jstor.org/stable/2022937?seq=1>
erişim tarihi:20.10.2011

DICKIE, George; “What is Art? An Institutional Analysis”, 426-437 S.
<http://www.berniephilosophy.com/files/49779208.pdf>
erişim tarihi: 08.03.2012

Dilbilim Terimleri Sözlüğü, <http://www.dil-bilim.com/dilbilim-terimleri-sozlugu/>
erişim tarihi: 11.06. 2013

ERZEN, Jale Nejdett; The “Ready Made” Avant-Garde,
http://www.sanart.org.tr/publications/aesthetics/erzen_readymade.pdf
erişim tarihi: 16.04.2011

Fransızca Sözlük, <http://www.fransizcasozluk.net/Transposition.htm>
erişim tarihi: 11.06. 2013

GREENBERG, Clement; “Avant-Garde and Kitsch”
<http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>
erişim tarihi: 01.06.2010

GREENBERG, Clement; “Modernist Painting”

<http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>

erişim tarihi: 01.06.2010

GÜRSOYTRAK, Hakan; “AY’DA KI AYAKKABILAR: Kolaj, Montaj ve Yüzyıl Sanatı”

http://www.gursoytrak.com/turkish/elestri_det.php?recordID=10

erişim tarihi: 12.04.2010

“Sanat Ve Çevre”

http://www.gursoytrak.com/turkish/elestri_det.php?recordID=9

erişim tarihi: 12.04.2010

HUME, David; “Of the Standard of Taste” <http://www.bartleby.com/27/15.html>

erişim tarihi: 17.01.2013

KAPLANOĞLU, Lütfü, “20.yy. Başında, Sanatçı, Sanat Eseri ve Sanat Nesnesinin Başkalaşımı” http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_SanatciSanatEseri_SanatNesnesininBaskalasimi.html

erişim tarihi: 08.01.2013

KAVUKÇU, Mehmet, “Resimsel Mekandan Gerçek Mekana Objenin Seyri”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı: 10, 2006, ISSN: 1302-2938

<http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsfed/article/view/3185>

erişim tarihi: 12.09.2012

KORUR, Feyzi A., “Art vs Theory”, **Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 2(1), 2008, 183 S., ISSN: 1307-5063

<http://www.beykent.edu.tr/docs/sos1.pdf?phpMyAdmin=26b1ab37aa748d52c4747d623bec741b>

erişim tarihi: 26.03.2010

KUSPIT, Donald; “The Matrix of Sensations”,

<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-5-05.asp>

erişim tarihi: 19.10.2012

HICKS, Victor; Erin Spencer, Ashlee Pietila, Reagan Hurley, “Fountain and Other Readymades by Marcel Duchamp”, <http://bit.ly/1fnzwx1>

erişim tarihi: 15.04.2013

LUTTICKEN, Sven; “Art and Thingness, Part I: Breton’s Ball and Duchamp’s Carrot”, <http://bit.ly/1aMHZpQ> erişim tarihi: 11.03.2013

ROSENSTEIN, Leon; “The End of Art Theory”

<http://www.nhinet.org/rosenstein15-1.pdf> erişim tarihi: 25.02.2013

RUSSEL, Jay D.; “Marcel Duchamp’s Readymades: Walking on Infrathin Ice”,

<http://bit.ly/147qR2d> erişim tarihi: 15.04.2013

ŞAHİNER, Rıfat, “**Postavangart Ve Hazır Yapım Sanat**”

<http://pangorselkultur.wordpress.com/postavangart-ve-hazir-yapim-sanat/>

erişim tarihi: 26.03.2013

“**Avangard’ın Tarihsel Dönüşümü**”

<http://www.rifatsahiner.com/makaleler/burger.pdf> erişim tarihi: 08.05.2011

OBALK, Hector; “The Unfindable Readymade”, <http://bit.ly/14IXphp>

erişim tarihi: 15.04.2013

ÖZKAN, Devrim, “Modern Sanatta Öznelerarasılık, Refleksivite ve Tamamlanabilirlik”,

http://www.marmarasosyaldergi.org/makale/sayi3_aralik_2012_3.pdf

Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı: 3, 2012, ISSN:2146-6017

erişim tarihi: 15.01.2013

<http://www.all-art.org/> erişim tarihi: 12.07.2013

[http://picasso-](http://picasso-paris.videomuseum.fr/Navigart/slide/slide_main.php?so=oeu_nom_prem&it=2&cc=103&is_sel=0)

[paris.videomuseum.fr/Navigart/slide/slide_main.php?so=oeu_nom_prem&it=2&cc=](http://picasso-paris.videomuseum.fr/Navigart/slide/slide_main.php?so=oeu_nom_prem&it=2&cc=103&is_sel=0)

[103&is_sel=0](http://picasso-paris.videomuseum.fr/Navigart/slide/slide_main.php?so=oeu_nom_prem&it=2&cc=103&is_sel=0) erişim tarihi: 12.05.2010

<http://www.oldenburgvanbruggen.com/> erişim tarihi: 12.07.2013

<http://www.toutfait.com/> erişim tarihi: 12.07.2013

<http://www.warhol.org/> erişim tarihi: 12.07.2013

<http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=7249>

erişim tarihi: 12.07.2013

<http://www.moma.org/> erişim tarihi: 12.07.2013

[http://archives-dada.tumblr.com/post/19129958897/museumuesum-marcel-duchamp-](http://archives-dada.tumblr.com/post/19129958897/museumuesum-marcel-duchamp-comb-1916)
[comb-1916](http://archives-dada.tumblr.com/post/19129958897/museumuesum-marcel-duchamp-comb-1916) erişim tarihi: 12.07.2013

<http://www.saatchigallery.com/> erişim tarihi: 12.07.2013

<http://www.marcel Duchamp.net/index.php> erişim tarihi: 12.05.2010

<http://bit.ly/17xGugB> erişim tarihi: 12.05.2010

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Ger%C3%A7ek%C3%BCst%C3%BCc%C3%BC_teknik](http://tr.wikipedia.org/wiki/Ger%C3%A7ek%C3%BCst%C3%BCc%C3%BC_teknikler)
[ler](http://tr.wikipedia.org/wiki/Ger%C3%A7ek%C3%BCst%C3%BCc%C3%BC_teknikler) erişim tarihi: 20.07.2013

<http://bit.ly/uUpdGS> erişim tarihi: 12.07.2013

<http://abt.cm/a5QuHn> erişim tarihi: 12.07.2013

<http://bit.ly/15NH1wa> erişim tarihi: 12.07.2013

<http://bit.ly/tR9Wsr> erişim tarihi: 12.07.2013