

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SANAT YAPITINDA GÜNDELİK NESNENİN
KULLANIMI VE DEĞER SORUNU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Büşra BAŞOĞLU

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

Tez Danışmanı: Prof. Füsun ÇAĞLAYAN

MAYIS - 2019

JÜRI ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Doç. Prof. Fuat GAZİLATYAN	Basarılıdır.	
Dr. Öğr. Üyesi A. UMMUR BENİZ	Basarılıdır	
Dr. Öğr. Üyesi Şahin YILMAZ	Basarılı	



T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	BÜŞRA BAŞOĞLU
Öğrenci Numarası	:	Y146017003
Enstitü Anabilim Dalı	:	SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Enstitü Bilim Dalı	:	RESİM ANASANAT DALI
Programı	:	☒ YÜKSEK LİSANS ☐ DOKTORA
Tezin Başlığı	:	SANAT YAPITINDA GÜNDELİK NESNENİN KULLANIMI VE DEĞER SORUNU
Benzerlik Oranı	:	%14

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

☐ Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

01.07.2019
Öğrenci İmza

☐ Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

01.07.2019
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. Füsun Çağlayan

Tarih: 01.07.2019

İmza:

☐ KABUL EDİLMİŞTİR

☐ REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
RESİMLER LİSTESİ.....	iii
ÖZET.....	vi
SUMMARY	vii

GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: TARİHSEL SÜREÇTE NESNE SANAT İLİŞKİSİ	8
1.1. Nesnenin Tanımı	8
1.2. İlk Yerleşik Toplumlarda El Yapımı Nesneleri	9
1.3. Dini Ritüel Aracı Olarak El Yapımı Nesneleri	11
1.4. Klasik Dönem Zanaat/Sanat Ürünü Olarak Nesne.....	13
1.5. Fotoğraf Makinesinin İcadı ve Temsilin Sonu.....	14
1.6. Modern Dönemde Sanat Yapıtı Olarak Endüstriyel Nesne – Hazır Nesne	17

BÖLÜM 2: SANAT YAPITI OLARAK GÜNDELİK NESNE KULLANIMININ TARİHÇESİ	20
2.1. Dada Hareketi ve Hazır Nesne (Ready Made).....	20
2.1.1. Duchamp'ın Pisuar Olayı ve Sanat Yapıtında Değer Sorunu.....	24
2.2. Pop Art ve Gündelik Nesneleri	30
2.2.1. Andy Warhol.....	33
2.2.2. Robert Rauschenberg, Jasper Johns.....	37
2.2.3. Claes Oldenburg - Buluntu Nesnenin Cazibesi.....	42
2.2.4. Jeff Koons (kitsch).....	44
2.2.5. Haim Steinbach.....	47
2.3. Kavramsal Sanatta Gündelik Nesne Kullanımı	50
2.3.1. Joseph Kosuth.....	50
2.4. Land Art ve Doğal Nesne.....	52
2.4.1. Michael Heizer.....	53
2.5. Yoksul Sanat – Arte Povera	54
2.6. Fluxus'ta Gündelik Nesne Kullanımı.....	57
2.6.1. George Maciunas	60

2.6.2. Joseph Beuys.....	62
BÖLÜM 3: DEĞER SORUNU	66
3.1. Hazır Nesnelerin Müzelerinde/Galerilerdeki Duruşu	66
3.2. Sherrie Levine	73
3.3. Damien Hirst- Evim Evim Güzel Evim	75
BÖLÜM 4: BÜŞRA BAŞOĞLU “DERLEME” PROJE ANALİZİ.....	77
SONUÇ.....	86
KAYNAKÇA	88
ÖZGEÇMİŞ.....	92

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1 :** Bir Maori kabile reisinin evinden tahta oyma, 32x82cm, Musem of Mankind Londra, XIX. Yy. başları..... 11
- Resim 2 :** Tören Maskesi, Yeni Gine’de, Papua Körfezi bölgesinden, Ağaç, Ağaç Kabuğu ve Bitkisel Lif, 152.4cm, Musem of Mankind Londra, 1880 dolayları..... 12
- Resim 3 :** Raoul Hausman, “Mekanik Kafa” (Zamanımızın Ruhı)”, buluntu nesnelerle asamblaj, 32.5x21 x20 cm, Musée National d’Art Moderne, Centre Pompidou, Paris,1919 22
- Resim 4 :** Marcel Duchamp, “Bicycle Wheel”, New York,1951 (third version after lost original of 1913)..... 25
- Resim 5 :** Marcel Duchamp, “Kar Küreği”, In Advance of the Broken Arm, 1915 25
- Resim 6 :** Marcel Duchamp, “Fountain”, 1917, replica 1964 26
- Resim 7 :** Marcel Duchamp, Boite-envalise”, 1941, Minyatür kopyalar, fotoğraflar, Duchamp'ın eserlerinin reproduksiyonları ve bir "orijinal" çizim içeren deri valiz, 19 x 23.5 cm 29
- Resim 8 :** Marcel Duchamp, Boite-envalise”, Minyatür kopyalar, fotoğraflar, Duchamp'ın eserlerinin reproduksiyonları ve bir "orijinal" çizim içeren deri valiz, 19 x 23.5 cm, 1941 29
- Resim 9 :** Andy Warhol, “Marilyn Diptych”, 1962, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek Baskı, İki Panel, 34
- Resim 10:** Andy Warhol, “Campbell's Soup”, 1968 36
- Resim 11:** Robert Rauschenberg, “Arazi”, 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Serigrafi Mürekkebi, Philadelphia Sanat Müzesi..... 38
- Resim 12:** Robert Rauschenberg, “Kuru Pil”, 1963, 38,1 x 30,5 x 39,1 cm , Metal katlama askısı, tel, ses vericisi, devre kartı ve metal katlanır kamp taburesinde akülü motor ile pleksiglas üzerine mürekkep ve yağ, Robert Rauschenberg Vakfı 39
- Resim 13:** Robert Rauschenberg, “Yatak”, 1955, 191,1 x 80 x 20,3 cm, yastık, yorgan ve ahşap desteklerin üzerine yağlıboya ve kurşun kalem 40
- Resim 14:** Jasper Johns, “Boyalı Bronz Ale Kutuları”, 1960’lar 41
- Resim 15:** Claes Oldenburg, “Fare Müzesi”, 1965-1977, Ahşap ve oluklu alüminyum, pleksiglas 385 objeli yerleştirme, Modern Sanat Müzesi, New York..... 42

Resim 16: : Claes Oldenburg, “Fare Müzesi”, 1965-1977, Ahşap ve oluklu alüminyum, pleksiglas 385 objeli yerleştirme, Modern Sanat Müzesi, New York.....	43
Resim 17: Claes Oldenburg, “Fare Müzesi”, 1965-1977, Ahşap ve oluklu alüminyum, pleksiglas 385 objeli yerleştirme, Modern Sanat Müzesi, New York.....	43
Resim 18: Claes Oldenburg, “Ray Gun Wing”, 1969–77, Ahşap ve oluklu alüminyum ve pleksiglaslar 258 nesneli yerleştirme, 1981'den bu yana Avusturya Ludwig Vakfi'ndan ödünç verildi.....	44
Resim 19: Jeff Koons, “New Hoover Convertibles”, 1981, 2510 x 1370 x 715 mm, 4 elektrikli süpürge, Perspex ve floresan lambalar, Tate ve İskoçya Ulusal Galerileri.....	46
Resim 20: Haim Steinbch, “Display#7”, 1979, enstalasyon, Serpantin Galerisi	47
Resim 21: Haim Steinbch, “Display#7”, 1979, enstalasyon, Serpantin Galerisi	47
Resim 22: Jeff Koons, “New Hoover Convertibles”, 1981, 2510 x 1370 x 715 mm, 4 elektrikli süpürge, Perspex ve floresan lambalar, Tate ve İskoçya Ulusal Galerileri.....	48
Resim 23: Haim Steinbach, “Related and Different”,1985.....	49
Resim 24: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965, Sandalye: 32 3/8 x 14 7/8 x 20 7/8" (82 x 37.8 x 53 cm), photographic panel 36 x 24 1/8" (91.5 x 61.1 cm), text panel 24 x 30" (61 x 76.2 cm).....	51
Resim 25: Micheal Heizer, Replaced, Displayed/Replaced (Mass1/3),1969.....	53
Resim 26: Micheal Heizer, Displaced/Replaced Mass (3), 1994.....	54
Resim 27: Mario Merz, “Giap İgloo’su”, 1968, 120 cm Çap: 200 cm,.....	55
Resim 28: Mario Merz, “İgloo”, 1977, Do We Go Around Houses, or Do Houses Go Around Us?, Çelik, kayrak, cam, macun ve lightbox.	56
Resim 29: Wolf Vostel, “Coca Cola”, 1961.....	60
Resim 30: George Maciunas, “Flux Cabinet”, 1975-1977, 122.5 x 36.8 x 38 cm, Çeşitli ortamlarda nesneler içeren yirmi çekmeceli ahşap dolap, Various Artists, George Maciunas, John Lennon, Jean Dupuy, George Brecht, Ben Vautier, Robert Watts, Geoffrey Hendricks, Takako Saito, Mieko Shiomi, Larry Miller, Ay-O, Claes Oldenburg, Joe Jones.....	61
Resim 31: George Maciunas, “Flux-I” ,1964, 19.1 × 21 × 5.5 cm, Ahşap kutusunda, çeşitli ortamlarda nesneler içeren kitap. Various Artists with George Brecht, Stanley Brouwn, Congo (a Chimpanzee), Dick Higgins, Joe Jones, Alison Knowles, Takehisa Kosugi, Shigeko Kubota, György Sándor Ligeti, George	

Maciunas, Jackson Mac Low, Benjamin Patterson, Takako Saito, Mieko Shiomii, Ben Vautier, Robert Watts, Emmett Williams, La Monte Young..	62
Resim 32: Joseph Beuys, “Auschwitz-Gösteri”, 1956-64, © VG Bild-Kunst, Bonn	63
Resim 33: Joseph Beuys, Beuys Bloğu, 2. Oda, 1956-64, © VG Bild-Kunst, Bonn,....	64
Resim 34: Joseph Beuys, Fat Chairs,1964, balmumu, yağ, bakır teli, sandalye, 94,5 x 41,6 cm	64
Resim 35: Ferrante Imperato’nun Nadire Kabinesi, 1599, Napoli.....	67
Resim 36 : Kurt Schwitters, Hannover Merzbau: Mavi Pencereyi Görünüm,1923.....	68
Resim 37: Joseph Cornell, Museum, 1945-1948, Ahşap sandık, cam şişe, bez, kordon, mantar, kağıt ve bulunan nesneler.....	69
Resim 38: Micheal Asher, Chicago Sanat Enstitüsü, 219. Galeri, yerleştirme, 1979	72
Resim 39: Sol: Walker Evans, Alabama Kiracı Çiftçi Karısı, 1936, jelatin gümüş baskı, 20.9 x 14.4 cm, Metropolitan Sanat Müzesi Sağ: Sherrie Levine, Walker Evans'dan sonra, 1981, jelatin gümüş baskı, 12.8 x 9.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi..	73
Resim 40: Sherry Levine, “Marcel Duchamp’tan Sonra”, Bronz, 1991	74
Resim 41: Sherry Levine, “Buddha”, Bronz Heykel, Marry Boone Galeri, 1996	75
Resim 42: Damien Hirst, Evim Evim Güzel Evim, 1996, Porselen üzerine renkli baskı, 21,82 genişlik.	76
Resim 43: Büşra Başoğlu, Eser No:1, 2018, tuval üzerine karışık teknik, 31x34cm.....	78
Resim 44: Büşra Başoğlu, Eser No:2, 2018, tuval üzerine karışık teknik, 32.5x35cm..	79
Resim 45: Büşra Başoğlu, Eser No:3, 2018, tuval üzerine karışık teknik, 86x170cm...	80
Resim 46: Büşra Başoğlu, Eser No:4, 2018, tuval üzerine karışık teknik, 70x35cm.....	81
Resim 47: Büşra Başoğlu, Eser No:5, 2018, tuval üzerine karışık teknik, 14x17cm.....	81
Resim 48: Büşra Başoğlu, Eser No:6 Erzak Müzesi, 2018, yerleştirme, 75x50x21cm .	82
Resim 49: Büşra Başoğlu, Eser No:7 Tek Nesnelik Müze, 2018, ahşap kutu içine yerleştirme, 24x35cm	82
Resim 50: Büşra Başoğlu, Eser No:8, 2016, tuval üzerine karışık teknik, 40x40cm.....	83
Resim 51: Büşra Başoğlu, Eser No:9, 2016, tuval üzerine karışık teknik, 30x25cm.....	83
Resim 52: Büşra Başoğlu, Eser No:10, 2014, tuval üzerine karışık teknik, 105x170cm.	84
Resim 53: Büşra Başoğlu, Eser No:11, 2018, tuval üzerine karışık teknik, 40x40cm...	85
Resim 54: Büşra Başoğlu, Eser No:12, 2016, fotoğraf, 20.5x14cm	85

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	Doktora
Tezin Başlığı: Gündelik Nesnenin Sanat Yapıtında Kullanımı ve Değer Sorunu	
Tezin Yazarı: Büşra Başoğlu	Danışman: Prof. Füsun ÇAĞLAYAN
Kabul Tarihi: 29.06.2019	Sayfa Sayısı: vii (ön kısım) + 90 (tez)
Anasanat Dalı: Resim	
Sanat yapıtının, sanatın kurumlaşmış değerleri içerisindeki kapsamı, açıklanışı Dada ve Duchamp sonrası gündelik nesnenin kullanımı ile yapıtın sınırlarını öylesine genişletir ki pratik hayat ve sanat üretimi iç içedir. Ve kurumsallıklar içinde sanat yapıtının kullanımı, tanımı ve değerlendirilişi yeni açılımlar alır. Bu tezde Duchamp ve Dada ile başlayan, Pop Sanat ve günümüze kadar örnekleri ile tüm çağdaş sanatı etkileyecek olan “hazır nesne” kullanımının getirdiği etkiler incelenecektir. Gündelik nesnenin sanat yapıtı olarak kullanılışı sanat üretiminin güzellik ve zanaata dayalı klasik estetik ölçütlerinin ve geleneksel malzemenin kullanımının değişmesine yol açtığı gibi topyekun üretim süreçlerini ve algılamayı da belirlemiştir. Fikre dayalı sanat üretimi sanatçı öznenin bir düşünür sanatçı olarak yaratım süreçlerini ve yapıtın sunumu, sergilenme mekanı ile ilişkisi ve algılanması süreçlerini de değiştirmiştir. Sanat yapıtının müzelerde ve galeri mekanlarında sergilenmesi bilinen anlamda yüksek ve değerli, biricik sanat eserlerinin saklanması, korunması belgelenmesi veya satışa sunulması işlevini görürken, hazır nesne ile bu yaklaşım bertaraf edilmekte ve tüm tanımlarda tamamen düşünsel ilişkilere dayalı bir plastik anlatım dilinin oluşturulduğu yeni bir dizin kullanılması gerekmektedir. Bu durum yapıtın klasik anlamdaki değer algısını ve bağlamını değiştirmektedir. Bu tezde bu problemlere dayalı bir araştırma çalışması yaparak, sanat tarihinde nesnenin farklı kullanım biçimleri incelenmiştir. İlk yerleşik toplumlardaki el yapımı nesnelerden, klasik dönem zanaat sanat ürünü nesnelere gündelik kullanım nesneleri incelenerek modern dönemle birlikte sanat tarihine sanat eseri olarak endüstriyel nesnenin-hazır nesne başlığıyla girişi ve sanat eserinin değer konusunu hangi bağlamda değiştirdiği sorgulanmıştır. Tezimin araştırma konusu paralelinde sonuç olarak ürettiğim çalışmalar ve proje konum ile gündelik nesnenin kullanımı ve değer sorunu ilişkilendirilmiş ve değer konusunun sanat üretimindeki asıl problemin düşünce ve bağlam konusu olduğuna vurgu yapılmıştır.	
Anahtar Kelimeler: Gündelik nesne, hazır nesne, sanat yapıtının değeri	

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	Ph.D.	
Title of Thesis: Use Of Everyday Objects and Value Problem In Art Work		
Author of Thesis: Büşra Başoğlu		Supervisor: Professor Füsun ÇAĞLAYAN
Accepted Date: 29.06.2019		Number of Pages: vii (pre text) + 90 (main body)
Department: Picture		
The scope and the explanation of the artwork within the institutionalized values of art and use of everyday objects after Dada and Duchamp has expand the border of the art so wide that daily life and art production is nested. Within the institutionalisms; the use, definition and the evaluation of the artwork has taken new expansions. In this thesis, it is going to be examined that the effects of using readymade objects which has started with Duchamp and Dada and affected Pop art and the whole contemporary art with its samples till today. The use of everyday objects as artworks has led to changes in the esthetic criteria based on beauty and craftsmanship and in the using of traditional materials. It has also determined the all production processes and perceptions. The idea-based art production has also changed the creation process of an artist subject as artist- thinker; presentation of a work and its connection between exhibition place and perception process. The exhibition of an art work in museums and art galleries serves the purpose of storing, protecting, documenting or selling the high and valuable unique artwork in a conventional way. However; readymades dismiss this approach. The new index in which a novel plastic narrative language based on intellectual relations needs to be used in all definitions. This situation changes the value perception and context of the artwork in classical sense. In this thesis, usage forms of an object in art history are studied by researching these problems. From hand-made objects of first settled communities to crafted artwork objects of classical-era and everyday objects has been examined. It has been questioned that with the modern era, the introduction of industrial objects with the title of ‘readymade’ as an artwork in the art history and in what context it changed value of artworks. As a result, the studies and the project I have made in parallel with my topic associate location, usage of everyday objects and value problems. It also emphasizes that the real problem in art production is ideology and context.		
Keywords: Everyday objects, readymade objects, the value of artwork		

GİRİŞ

Tez çalışmamın başlığı olan ‘Sanat Yapıtında Gündelik Nesnenin Kullanımı ve Değer Sorunu’ konusu, lisans eğitimimi yaptığım dönemlerde üretmiş olduğum kolaj asamblaj ve enstalasyon çalışmalarımı bağlantılıdır. Kendi çalışmalarında kullandığım hazır nesneleri sanayi artığı parçalar ve boyalar, gazete dergi sayfaları, teller ve benzeri malzemeler oluşturmuştur. Bu çerçevede işleri üretirken fotoğraf, gazete, dergi, endüstriyel ürünlerden ve malzeme atıklarından, sanayi boyalarından, teknolojik aletlerden, tahta, tel, çivi vb. ürünlerden yararlanmışım.

Lisans projemin konusu olan “Bağlam Sorunu” ile de nesnenin sanat değerinin nerede başlayıp bittiğini, nesnelerin mekanlarla kurduğu ilişkileri ve nesnenin yer değiştirmeleri ile birlikte anlamlarının da değişime uğrayışını sorgulamışım. Hurda eşyalar içerisinden seçtiğim ağırlık birimleri, metal parçalar, eski bir küçük televizyon, paslı çiviler, testere gibi hırdavat parçalarını fotoğraflarla belgeleyerek ve sonrasında atıl, kullanılmış bu nesneleri yeniden düzenleyerek sergileme mekanına taşıdım. Böylece bu nesnelerin eski fonksiyonlarından bağımsız bir hale gelmesini ve sergileme mekanına gelişi ile birlikte anlam değiştirişlerini problemin kendisi olarak sundum.

“Bağlam Sorunu” projemle birlikte, kullandığım bu buluntu nesnelerin bilinen işlevleri ve anlamlarından kopararak, yeni bir bağlamda “sanat nesnesi” konumuna ulaşmaları ve nesnenin taşıdığı anlam olarak değeri veya maddi değeri değersizliği gibi sorular projemin ve işlerimin temel problemi olmuştur.

Tez konumda da ‘*sanat nesnesinin değeri*’ sorunsalını, gündelik nesnenin kullanımı ile sanat tarihsel süreç içerisinde değişen estetik değerler ve ölçütler açısından incelemek istedim.

Gündelik nesne kullanımı, sanat üretiminde hangi değerleri sorgulamaktadır ve nasıl bir dönüşümü işaretler? Gündelik nesnenin, sanatın gündelik yaşamın içinde olmayı hedeflediği bir rotada hayatın bir parçası olarak algımızı değiştirmeyi dönüştürmeyi hedefleyen politik bir nosyonu mu vardır? Tez kapsamında yaptığım çalışmalarında sanat yapıtında gündelik nesne kullanımı problemine değinmek için tarihsel süreçte gündelik nesnenin sanatla ilişkisini araştırdım.

Tezimde nesnenin, tarih öncesi dönemlerden itibaren başlayıp, klasik dönem ve sonrasındaki algılanışı ile birlikte nesnenin süreç içerisindeki değişimi ve sanat olarak

algılanışı, nesnenin tarihine bakarak sanat nesnesi olarak hangi koşullarda kabul edildiğini inceledim. Birinci bölümde nesnenin kelime kökenini ve tanımını araştırarak kullanım nesnesi ve sanat ilişkisini ele aldım. Nesne kelimesinin kökenini ve sanat tarihi kapsamındaki değerini araştırırken, arkeolojik çalışmalar sonucu ilkel toplumların günlük hayatta kullandıkları el yapımı nesneleri inceledim. Bu el yapımı nesneler genellikle dini ritüel amaçlı üretilmiş oldukları sonucuna vardım ve arkeoloji müzelerinde muhafaza edilen gündelik kullanım nesneleri kolektif sanatın ürünleri olarak arkeolojik eser niteliğinde izleyiciye sunulduğunu gözlemledim.

Larry Shiner, kolektif sanat ürünleri olarak arkeolojik eser niteliğinde sergilenen nesnelerin üretildiği bu dönemlerde yani İlk Çağ ve Orta Çağ'da sanat kavramının tam olarak oluşmadığı dönemler olduğunu söylemiştir. 18. yy'dan sonra sanat kelimesinin sanat ve zanaat olarak ikiye ayrıldığını söyleyen Shinner, zanaatçılar için ayakkabıcılık, nakkaşlık gibi el emeği ile üretim yapan faydacı ve eğlenceli şeyler üreten kişiler olduğunu, sanatçılar için ise ressamlar, heykeltıraşlar, bestekarlar olarak ayrıldığını ifade etmiştir. Nimet Keser 19.yy sonları ve 20.yy başlarında beliren ve Modern sanatın ilk akımı olarak kabul gördüğü Kübizm'le birlikte hazır nesne sanata dahil olurken; ilk örneklerini Picasso ve Braque'ın çalışmalarıyla gündelik nesne kompozisyona dahil olmaya başlamıştır. Modern dönemden sonra taklide dayalı resim anlayışı son bulmuş, bu noktadan sonra nesnenin kendisi de sanatçının malzemesi olmuş, kolaj ve asamblaj gibi yeni yöntemler denenmeye başlamıştır.

Makineleşmeyle birlikte fotoğraf makinesinin icadı da sanat tarihinde önemli bir kırılma oluşturmuştur. Temsil anlamında resmin yerini almaya çalışan fotoğraf makinesi 19. yy'dan itibaren resim ve heykelin temsile dayalı klasik sanat anlayışının son bulmasına ve farklı arayışların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Benjamin'in de söz ettiği gibi benzeri olmayan biricik eserin gerçeklik ölçütü değişmiş teknolojinin de etkisiyle bir görüntünün sınırsızca çoğaltılabilir olması eserin daha kolay ulaşılabilir bir hal almasına sebep olmuştur. Benjamin'e göre bu durum sanat yapıtının tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilbildiği yöntemler eserin gerçekliğini yansıtmadığıdır. Orijinal sanat eserinin ve biricik olanın sorgulanışı, sanat tarihinde önemli ölçüde hazır nesnenin kullanımının yolunu açmış olmaktadır.

Toplumsal olaylardan etkilenen sanat 1. Dünya Savaşıyla birlikte gelişen Dada Akımı sanatın tarihinde ve hazır nesnenin konumu açısından büyük bir dönüm noktası

olmuştur. Dada'ya göre artık günlük yaşamda olan her şey sanatçının dilini oluşturan malzeme olabilir. Hopkins Dadacıların burjuva etkisindeki yüksek sanat olgusunu yok etmek istediklerini ve bu yüzden kullandıkları malzemeyi değiştirdiklerini söylemiştir. Daha çok kolaj ve asamblaj tekniklerini kullanan Dadacıların amacı yeni teknikleriyle sanat ve yaşam arasındaki mesafeyi ortadan kaldırarak sanat karşıtı bir tutum sergilemektir. Dadanın en önemli sanatçılarından Marcel Duchamp 1917 yılında sergilediği Çeşme (Pisuar) adlı işi sanatı, tüm görsel estetik kurallardan uzaklaştırarak fikirlerin kavramların düşüncelerin önemsendiği yeni bir sanat anlayışının oluşumuna sebep olmuştur.

Duchamp bu hareketiyle sanat yapıtının hem değerini sorgulamakta hem de mekanla ilişkisini sorgulamaktaydı. Peki, gerçekten de sanat galerisinde bulunan sanat yapıtları, resimler, heykeller bulundukları mekandan koparılıp başka bir mekana yerleştirildiklerinde sanat yapıtı kimliklerini kaybettikleri anlamına mı gelir? Ya da bir hurdalıktan, çöplükten alınmış nesne, veya gündelik hayatta kullandığımız nesneler galeri mekanına yerleştirilmeleriyle sanat yapıtı kimliğine mi ulaşırlar? Bunun cevabı aslında Dada hareketinin manifestosu olan sanatın artık biçimsel problemlerden sıyrılarak fikir, düşünce temellerine dayalı bir kavram ve eylem olmaya başlamasıdır. Bu noktadan sonra artık belli bir amacı ve işlevi olan nesne kendi işlevinden sıyrılarak başka bir bağlama geçebilir. Kuspit hazır nesnenin iki farklı anlamı olduğunu yani nesne hem sanat olma hem de sanat olmama durumu ile sabit bir kimliği olmadığını söylemiştir.

Sanatın yönünün tamamen değiştiren Dada hareketi, her şeyin sanat malzemesi olabileceği düşüncesi ile bir düşüncenin sanat olarak sunumu, sanatın rotasını biçimden düşünceye çevirmiştir.

Dada hareketi kapsamında Pisuar, sanat tarihinde radikal anlamda bir karşı çıkış olmuştur. Galerileri ve yüksek sanat algısını alaşağı etmeyi hedefler. Bu radikal değişim Modern sonrası ve günümüz sanatına etki etmiş ve Duchamp sonrası dönemde daha çok gündelik nesne kullanımına yönelinmiş malzeme olarak hazır nesne, buluntu nesne kullanımıyla kolaj ve asamblaj tekniklerinin bir parçası haline gelmiştir. Bu yeni ifade ediş biçimi kısa zamanda günlük sanat pratikleri arasında olağan bir hal almıştır.

Dada ve Duchamp ile başlayan hazır nesnenin sanat yapıtı olarak sanat tarihine dahil oluşu, 'sanat eyleminin ve sanat üretimi' aracılığıyla sanat eyleminin oyunsal alanında

düşünce ve fikir üreten, öneren, soru soran sanatçının düşünce ve fikir insanı olarak modern dönemde kimlik oluşturmalarının zeminini oluşturmaktadır.

Tezimin ikinci bölümünde 20.yüzyıl Modern sanat tarihi içinde Dada Hareketi, Pop Sanat, Kavramsal Sanat, Fluxus ve Arte Povera akımı başlıklarında gündelik nesnenin sanat üretiminde kullanımı ile ilgili çalışmalar ve sanatçı örnekleri ile konunun getirdiği yaklaşımlar ve problemler değerlendirilmiştir. Amerikan Pop sanatı ve Andy Warhol'un tüketim nesnelerini galeriye taşıyışı sıradan Amerikan hayatının prototipi niteliğindeki imgelerin ve objelerin sanat arenasını bir çeşit işgali niteliğindedir. Bu durum burjuva yüksek sanat algısına karşı derin bir darbe niteliğinde görünür. Aynı zamanda pop sanatla birlikte gündelik olanın ve sıradan hayatın mitleştirilmesi süreci de tamamlanmıştır; Warhol sonrası. Pop sanattaki sıradan hayatın ikonik bir yaklaşım halini almasıyla, tüketim kültürü ile beslenen ve büyüyen kapitalist mantığın ruhu ile birebir örtüşür. Böylece reklam ve pazarlama endüstrisi ile sanatın günümüze kadar kol kola birlikte ilerleyen macerası başlar. Raushenberg'in asamblajları ve Jasper Johns'un flama serisi Amerikan kapitalizminin ve siyasetinin, ulus kimliği problemlerinin işaretlerini verse de Pop sanatın genel akışı kapitalist sistemin sanat ortamını ve sanat eylemini nasıl manipüle edebileceğinin ilk işaretlerini sunmaktadır.

1960'lı yıllara gelindiğinde Kosuth'un da söylemiyle kavramın “sanat temelini irdelemeli” sözü sanat tamamen biçimsel problemlerden sıyrılarak düşünsel eylemlere yöneltmiştir. Günümüze kadar etkisini kaybetmeyen Duchamp ve sonrasında Kavramsal Sanat bu tarihten sonra sanat tarihi kapsamında ciddi açılımlar sağlamıştır. Sanatçı kavramlar ve düşünceler için çalışmalarını üretirken kullanacağı malzeme sınırsız bir hal almıştır. O güne kadar galeri ve müzelerde resim ve heykel görmeye alışkın olan izleyici artık bu mekanlarda şaşırtıcı nitelikte olan gündelik nesneler görmeye başlamıştı. Dada ve Kavramsal Sanat kapsamındaki sanatçıların amacı sanat ve hayat arasındaki duvarı ortan kaldırmaktı. Tam da bu hedefte doğrultusunda sanat hayatın bir parçası olmaya başlamıştır. Aynı dönemlerde George Maciunas'la birlikte fluxus terimi ortaya atılmıştır. Başta Almanya olmak üzere Avrupa ve Amerika'da ortak bir akım haline gelmiştir. Fluxus manifestosuna göre dünya burjuva yaşamından sıyrılmalıydı. Fluxus birbirinden farklı görüşleri ve ulusları bir araya getirmek istiyordu. Sanatın herkes tarafından anlaşılabilir bir hal almasını ve disiplinler arası tüm sanat çalışmalarının bir arada yürütülmesini istiyordu. Bu yüzden yaşam içerisinde

gerçekleşen performanslara ek olarak, malzeme konusunda olabildiğince sade ve yalın nesneler tercih ediyor, yeniden üretilen değil etraflarından edindiği nesneleri kullanarak deneysel türde diyebileceğimiz çalışmalar gerçekleştiriyorlardı.

İtalya’da 1967 yılında Arte Povera veya Yoksul sanat kavramları Cleamen tarafından ilk olarak kullanılmaya başlamıştır. Yayımladığı kitabıyla beraber Arte Povera akımı İtalya’yı aşarak herkes tarafından duyulmaya başlamış. Arte Povera’ya göre atık nesneler ve gelip geçici diyebileceğimiz her şey sanatçının malzemesi olabilirdi. Buna göre sebzeler, meyveler ve ya hayvanlar sanat kapsamında yerini almalıydı. Cleament hayatın kendisinin bir sanat olduğunu savunmaktaydı ve önemli olanın tabiata sahip olmak değil tabiatla beraber yaşamak olduğunu vurgulamıştır. Bu doğrultuda Arte Povera sanatçıları geleneksel malzemeye, endüstriyel üretim nesnelere, Modenite’ye ve teknolojiye karşı çıkmışlardı.

Tezin üçüncü bölümünde sanat yapıtı olarak kullanılan gündelik nesnenin galeri ve müzelerdeki duruşuyla kazandığı değeri üzerine belirli referans sanatçılar ele alınarak örnekler verilmiştir. Modern Dönem sonrasında sanat ve hayatın içe içe geçmesiyle günlük işlevselliğinin dışında kullanılan nesne sanat yapıtı olarak kullanımıyla yeni bir anlam ve değer kazanmış bulunmaktadır. Kendi çalışmalarımı da bağlantı kurarak tezimin altyapısını oluşturan, nesnenin ait olduğu mekanların değişimiyle onlara yüklenen anlamları ve kazandığı değeri sorgulamak istedim. Bu doğrultuda gündelik nesne-sanat ilişkisi açısından geçtiğimiz 20. ve 21.yy’da yaşanan sanat kapsamındaki tüm değişimler ışığında gerekli kitap makale ve internet kaynakları ile yeniden gözden geçirildi.

Çalışmanın Amacı

Araştırmamın hedefi, sanat üretiminde geleneksel malzemenin terk edildiği ve fikir odaklı sanat üretiminin temel alındığı günümüz sanatında gündelik nesnenin sanat üretimine dahil edilmesi ve getirdiği estetik ve etik açılımları incelemektir. Araştırmalar hazır nesne ve gündelik nesnenin plastik sanatlarda hangi amaçlarla kullanıldığı ve düşünsel açıdan sanat alanında hangi problemleri ortaya çıkardığı veya açılımları sağladığı yönündedir. Sıradan nesne, bir sanat galerisine taşındığında nasıl ve ne şekilde sanat yapıtına dönüşür? Nesnenin farklı mekanlardaki kullanımı ile işlevsel yönden değişime uğraması ve sanat galerileri, müzeler gibi sanat kurumlarına taşınan sanatçının

seçtiği hazır nesnenin anlam olarak dönüşümü ve düşünsel referanslarının incelenmesi hedeflenmiştir.

Çalışmanın Önemi

20. Yüzyılın sanat açısından önemli bir dönemeç olan ve Dada ile başlayan gündelik sıradan kullanım nesnesinin sanat nesnesi olarak sunulmaya başlanması, sanat tarihinde aykırı bir tavrı ve radikal bir dönüşümü gündeme getirmiştir.

Bu tez çalışmasında öncelikli olarak atık ve hazır nesnelerin sanat nesnesine dönüşümü ele alınırken, Dada, Pop-Art ve Fluxus gibi avangart sanat hareketlerinin sıradan nesnelerin işlevini ve statüsünü değiştirmesi ve bu durumun sanat tarihindeki etkileri; sanat nesnesi kavramının ve algısının değişimine değinilmiştir. Bu çalışmanın temelleri lisans eğitimimi yaptığım dönemlerde üretmiş olduğum kolaj, asamblaj ve enstalasyon çalışmalarına dayanmaktadır. Araştırmalarım, deneyimlerim ve düşüncelerimi de katarak farklı yaklaşımlar getirmiş, sanatsal literatüre katkı sağlamak amacıyla gündelik olan sıradan nesneyi sanat bağlamında kullanarak nesneye yüklenen ve ya onlara atfedilen değerini sorgulamak üzerine bu tez çalışması yapılmıştır.

Bu çerçevede işleri üretirken fotoğraf, gazete, dergi, endüstriyel ürünlerden ve malzeme atıklarından, sanayi boyalarından, teknolojik aletlerden, tahta, tel, çivi vb. ürünlerden yararlanmak istedim. Kendi çalışmalarımda kullandığım hazır nesneleri sanayi artığı parçalar ve boyalar, gazete dergi sayfaları, teller ve benzeri malzemeler oluşturmuştur. Bu malzemeler eşliğinde, eski fonksiyonlarından bağımsız bir hale gerek bambaşka bir duruma ve objeye dönüşmektedir.

Çalışmanın Yöntemi

Tez çalışmamda Klasik Dönem günlük kullanım nesneleri ve Modern Dönem sonrası 20. ve 21 yy tarihsel süreci içerisinde sanat yapıtına dahil olan hazır-nesne, gündelik nesne kullanım yöntemleri incelemeye alınmıştır. Araştırma süreci içerisinde yararlandığım yazılı kaynaklar içinde konu ile ilgili basılı akademik makaleler, süreli yayınlar incelenmiş ve karşılaştırmalar yapılmıştır. Sanat tarihi konusunda çoğunlukla Türkçe çevrili kitaplardan yararlanmakla birlikte yabancı sanat basınları ve internet kaynaklarındaki görsel ve yazılı metinlerden faydalanılmıştır. “Gündelik Nesnenin Sanat Yapıtında Kullanımı ile Değer sorunu” konulu tez başlığımla ilgili kronolojik sıra dikkate alınarak modern dönem 20.yüzyıl sanat akımları ve sanatçı işleri, özellikle 1960

sonrası sanatındaki gelişmeler konu üzerinden incelenerek, seçilmiş sanatçılar ve çalışmaları değerlendirilmiştir. Tezin son bölümünde yer alan kişisel çalışmalar, seçilen tez konusu ile bağlantıları saptanmış ve sanat üretiminde düşünsel ve plastik açılardan bir yol haritası belirlememe katkı sağlamıştır.

Konu

Dada Akımı ile başlayan gündelik nesnenin sanat yapıtına dahil olmasıyla sanat tarihinde önemli bir kırılma olmuştur. Bu noktadan sonra geleneksel malzemenin bir kenara bırakıldığı fikire dayalı sanat ortamının oluşmasıyla gündelik sıradan nesne sanatçının malzemesini oluşturmaya başlamıştır. Bu tezin araştırmasına kaynaklık eden düşünce olarak kendi işlevinin ve bağlamının dışında kullanılan nesne sanat ortamında kullanıldığında ne türden değişime uğradığı konusunda araştırmalar yapılarak referans sanatçılar üzerinden kurulan bağlatılar ile nesnenin düşünsel olarak dönüşümü ve onlara yüklenilen değer üzerine araştırmalar yapılmıştır.

BÖLÜM 1: TARİHSEL SÜREÇTE NESNE SANAT İLİŞKİSİ

1.1. Nesnenin Tanımı

Nesne kelimesinin sözlük tanımı “belli bir hacmi, ağırlığı, biçimi olan cansız şey’dir” (TDK, Güncel Türkçe Sözlük, Erişim: 17.03.2018.) Dilbilgisi açısından nesne, öznenin eyleminden doğrudan etkilenen ögedir. Felsefe sözlüğünde ise nesne şu şekilde tanımlanmaktadır:

“1- Genel olarak, modern felsefenin tam ortadan ikiye bölünmüş olduğu dünyada, özne kutbunun karşısında bulunan varlık. 2- Duyulardan biri ya da birkaçıyla algılanabilir olan elle tutulabilen gözle görülebilen yani zaman ve mekan içinde var olan şey. Kendisinden söz edilebilen kendisine isim verilen, dış dünyada tözsel bir varoluşu olan şey olarak nesne, belirli bir hacmi olan yer kaplayan her türlü cansız varlığı gösterir.” (Cevizci,2002:744).

İlerleyen bölümlerde detaylı bir şekilde inceleyeceğimiz sanat bağlamında nesnenin tarih içinde geçirdiği süreci gözlemleyeceğiz. İşlevsel nitelikte günlük hayatın ihtiyaçlarını kolaylaştırmak amacıyla üretilen, el yapımı günlük kullanım nesneleri, endüstriyel hazır yapım nesneleri zamanla kendi bağamlarının dışında kullanılarak sanatçının kattığı yorumla sanatçının malzemesi haline gelmiştir.

İlkel toplumların ürettiği el yapımı ürünler olarak kap kacaklar, avlanma amacıyla ürettikleri silahlar, dini seremoniler amacıyla yaptıkları maskeler, heykeller, anıtlar o zamanlarda yaşayan toplulukların ihtiyaçlarını karşılama amacıyla üretilmiş olsa da arkeolojik çalışmalar sonucu ele geçirilerek şuan dünyanın birçok müzesinde korunmakta ve sergilenmektedir.

Jean Baudrillard, ‘Nesneler Sistemi’ kitabında bir nesnenin iki farklı işlevi olduğunu söyler; biri fayda sağlayan iş gören nesne, diğeri şahsa ait bir mal olan nesne olarak ikiye ayırır. Birincisi kişinin “nesneler aracılığıyla” kurduğu fonksiyonu olan dünya, ikincisi şahsın zihinsel yöntemlerle oluşturduğu soyut olan bir diğer dünya. Tamamen işlevini yitirmiş olan “halı, masa, pusula, ya da biblo” bir koleksiyoncu sayesinde kişisel bir değer kazanabileceğini söyleyen Baudrillard bu nesnelerin kendi özelliklerini kaybederek farklı bir “nesneye dönüşmektedir” diye bahsetmiştir (Baudrillard,2014:107).

Modern çağa gelene kadar üretilmiş nesnelerin daha çok işlevselliği ön planda tutulmuş ve üretilen nesnelerin birbiriyle benzerlik göstermediği gözlemlenmiştir. Çünkü modern dönem öncesi üretim şeklinin el becerisine bağlı, modern dönem sonrası ise sanayileşmeden kaynaklı makineleşmeyle beraber birbirinin aynısı şeklinde üretilmeye başlanmıştır. Baudrillard bu durumu şu şekilde örneklendirmiştir; Şu anda evlerimizde bulundurduğumuz çiftlik yaşamının bir parçası olarak kendini yansıtan eski tip masaların bizler için kültürel anlamda bir değeri vardır. Ancak bundan 30 yıl öncesine kadar bu masalar sadece işlevsel anlamda bir değere sahipti.

Gündelik nesne, tarihsel süreç içerisinde birçok değişime uğramıştır. Kullanım amaçlı üretilen ve ihtiyaç karşılayan nesne daha sonra arkeolojik çalışmalar sonucunda tarihsel kalıntılar olarak müzelerde sergilenmektedir. Tarihin görgü tanığı niteliğinde olan bu nesnelerin aynı zamanda bize geçmiş yüzyıllarda yaşayan toplumların hayatlarıyla ilgili ipuçları vermektedir.

1.2. İlk Yerleşik Toplumlarda El Yapımı Nesneler

İlk çağlardan günümüze kadar gelen ve şuan müzelerde muhafaza edilen buluntular bir zamanlar insanlar tarafından ihtiyaçları, inançları veya iletişim gereksinimlerinden dolayı üretilmiştir. Sanat kavramının henüz oluşmadığı o dönemlerde üretilen bu nesneler gündelik ihtiyaçları karşılama amaçlı yapılıyordu.

Gombrich Sanatın Öyküsü kitabında sanat diye bir şeyin olmadığını sadece sanatçıların olduğu konusu üzerinde durmuştur. Tarih öncesi dönemlerde toprağın rengini kullanarak mağaralara resimler çizildiğini, bugün ise marketlerden satın aldıkları boyalar ile duvar resimleri yapıldığından bahsetmiştir. Ona göre bu gibi örnekler sanat olarak adlandırılabilir ancak Gombrich'in değinmek istediği esas mesele şudur; sanat kelimesinin kullanıldığı zamana ve yerine göre farklı anlamlara gelebileceğinin unutulmaması gerektiğini vurgulamaktadır (Gombrich,2011:15).

Sanatçı için yaşadığı toplumun kültürü her zaman beslendiği bir kaynak haline gelmiş ve o dönemlerden şuna kadar bizlere ulaşan bu tür nesneler gösteriyor ki; aslında sanat hayatın merkezinde yer alıyordu, ancak kültürel yapı bunun bilincinde değildi. Avcılık ve toplayıcılıkla yaşayan kabileler bulunduğu bölgede hammadde olarak kullanabilecekleri ağaç, taş, pişirilmiş toprak gibi malzemelerle araç gereçlerini

üretmişlerdir. Sonrasında yerleşik düzene geçen toplulukların ürettiği el yapımı nesneler ve mimari yapılar malzeme ve biçim açısından değişiklik göstermiştir.

Günümüze kadar gelen bu eserler, o dönemlerde yaşayan insan topluluklarının avcılık-toplayıcılık yaşamından imparatorluk tarihine kadar nasıl yaşadıklarıyla ilgili bizlere deliller sunmaktadır. Örneğin köy yaşamından site yaşamına geçen toplumlarda sanatçının anıtsal eserler üretmeye başladığı ve arkaik sanat üslubunun bu dönemlerde geliştiği gözlemlenmiştir. (Turani,2007:9). Bu eserler şimdi dünyanın birçok yerinde müzelerde seyirciyle buluşmaktadır.

“Müze sözcüğü ilham perilerinin (Muses) düşünme yeri ya da tapınağı anlamındaki Yunanca “mouseion” sözcüğünden türemiştir. Romalılar bu sözcüğü felsefi tartışma yerlerini belirtmek için kullandılar.” (Bekir,2011:20).

Resim ve heykel üreten toplumlar şuan bizim sanat eseri olarak gördüğümüz bu nesneleri o zamanlar yaparken sanatsal bir kaygı ile değil bir tapınma nesnesi, büyüsel kaygılar, korunma nesnesi ya da dini seremonilerde kullanma amacıyla yapılmışlardır.

Yaşam türüne göre değişiklik gösteren bu tür nesneler yerleşik toplumlarda anıtsal büyüklükteyken göçebe toplumlarda taşınabilir daha hafif ürünler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yerleşik toplumlar tarımla uğraşmaktaydı ve tohum ekilen, her yıl hasat yapılan toprak kutsal sayılmaktaydı. Bu toplumlardan günümüze kalan en eski kalıntılar “ölüler için yapılan anıtlar, mezarlar, kadın idolleri, geometrik motiflerle bezeli çömlekler” dir. Hayvancılıkla uğraşan göçebe toplumlarda ise “balta, mızrak, koşum takımı, kase, kupa, kemer tokası gibi taşınabilir nesnelerdir. Üzerlerinde kabartma ve oymacılık tekniği kullanılan bu ürünler sanatın gelişmekte olduğunu bize göstermekteydi (İpşiroğlu,2010:19).

İhtiyaçları doğrultusunda üretimlerini gerçekleştiren toplumların ne şekilde yaşadıklarına dair bilgi veren buluntulara göre nesnelerin taşınabilir olup olamaması onların yerleşik ya da göçebe bir toplum olduğuna dair kanıt göstermekteydi. Aslında hayatlarının içinde olan sanatı, ürettikleri her türlü nesne üzerinde kullanmaktaydılar. Şu anda müzelerde korunmakta olan buluntular üzerindeki süslemeler, desenler ve motifler üreten kişiler tarafından estetik bir haz uyandıracak şekilde yapıldığı gözlemlenmektedir.

1.3. Dini Ritüel Aracı Olarak El Yapımı Nesneler

Nesnelere yüklenen ve onların değerine kaynaklık eden sebepler sanat tarihi süresi kapsamında değişikliğe uğramıştır. Döneminde ihtiyaçlar, inanışlar doğrultusunda değeri olan nesneler süreç içerisinde sanatçının bakışıyla, fikriyle ve onu sunuş şekliyle değişikliğe uğramıştır.

Orta Asya'ya kadar genişleyen “büyük sanat geleneklerine” kaynak olan Buddhizm ve Maniheizm inanışından dolayı insanlar tarafından üretilmiş birçok heykel vardır. Bilgeliliğin sembolü olan Buddha yalnızca güzel değil aynı zamanda soyut bir simgedir (İpşiroğlu,2010;29-31). İpşiroğlu Buddha başını şu şekilde betimlemiştir: “Huzura kavuşmuş sakin duruşu, maske gibi tek bir çizginin kıpırdamadığı yüzü, ağırlaşmış göz kapakları altında içe dönük bakışı ve hafif gülümsemesiyle dünyayı yenmiş olan Buddha'dır bu. İnsanların mutluluğa götürecek tek yolun meditasyon olduğunu öğreten Buddha'nın hareketsizliği, ölümün donmuşluğu değil ölümsüzlüğe kavuşmayı ifade eder” demiştir (İpşiroğlu,2010:31).

Bu nesnelerin ne tür aletlerle üretildiği düşünüldüğünde yeteneklerinin ve zanaatkarlıklarının ne kadar ileri seviyede olduğunu görürüz. Örneğin; Yeni Zelanda da yaşayan Maoriler tahta oymacılık konusunda çok iyi eserler çıkarmışlardır. Şuanda Museum Of Mankind Londra'da sergilenen tahta oymanın, bir kabile reisinin evinde bulunduğu düşünülüyor.

Resim 1: Bir Maori kabile reisinin evinden tahta oyma, 32x82cm, Museum of Mankind Londra, XIX. Yy. başları



Kaynak: Gombrich, E.H. (2011), Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi s:44.

Yeni Gine'de Papua Körfezi bölgesinde bulunmuş bir diğer maske ise kadınları ve çocukları korkuttukları seremoniler için üretilmiştir. Şuanda Museum Of Mankind Londra'da sergilenen maske ağaç, ağaç kabuğu ve bitkisel liften yapılmıştır (Gombrich,2011:46).

Resim 2: Tören Maskesi, Yeni Gine’de, Papua Körfezi bölgesinden, Ağaç, Ağaç Kabuğu ve Bitkisel Lif, 152.4cm, Museum of Mankind Londra, 1880 dolayları



Kaynak: Gombrich, E.H. (2011), Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi s:46.

Mısır’a gelindiğinde ise Orta Asya ve Afrika sanatından farklı olarak çıkarılan ürünler daha profesyonelce olduğu gözlemlenmektedir. Çok fazla dini ritüelleri olan Mısırlıların ölümden sonra yaşama olan inancından dolayı daha kalıcı eserler çıkardığı gözlemlenmiştir.

Gombrich’in Sanatın Öyküsü kitabında “Sonrasızlığın Sanatı” başlığı altında geçen Mısır Sanatı için daha önce bahsettiğimiz yerlilerin yapmış olduğu maskelerden farklı olarak eserlerinin ilkel olmadığı görülmektedir. Örnek olarak şuan Viyana Kunsthistorisches’de sergilenen ve piramitler çağının dördüncü sülalesine ait olan büst M.Ö. 2551-2528 yıllarında yapıldığı düşünülmektedir. Kahire yakınlarında Mısır’ın kenti olan Gize’de bir mezarın içinde bulunan büstün malzemesi kireç taşıdır ve Mısır Sanatına ait en üstün eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Teknik olarak tüm detaylardan arındırılmış, yalın, gerçekliği yansıtmaya çabası olmadan ve gösterişten uzak bir şekilde, bir insan başının esas ilkelerine sadık kalınarak yapılmıştır. Gombrich, Mısırlılar için ölümden sonraki yaşama olan inançlarından dolayı bedenlerini muhafaza ettiklerinden bahsetmiştir. İnanışlarına göre bedenlerinin her yerini mumyalatıyorlar ve sadece bununla kalmayıp “dış görünüşlerini” de koruyarak sonsuza kadar yaşayacaklarına inandıklarını söylemiştir. Örneğin uzun süre dayanıklı olmasını istedikleri için granit malzemesinden krala ait bir portre sipariş ediyorlardı.

Bu şekilde dış görünümlerinde her hangi bir deformasyon olmayacak ve uzun yıllar genç bir görünüme sahip olacaklardı.

Bu heykel “ruh o imgede ve imge sayesinde yaşamasını sürdürsün diye” ölen kişi ile birlikte mezarın içine başkalarının göremeyeceği bir şekilde yerleştiriliyordu. Koruma amacıyla yapılmış olan bu yapıtlar insanlar beğensin diye değil “yaşamı korusun” amacıyla üretilmiştir. O zamanlarda heykelticilere “yaşamı sürdüren” kişi denmekteydi. (Gombrich,2011:58).

İlk çağlardan günümüze kadar gelen bu tür nesneler insanlar için tarihin görgü tanığı olarak belgesel niteliği taşıyan önemli eserlerdir. Çünkü bu ürünler o toplumun hangi zaman diliminde yaşadığına, nerede yaşadığına, neye inandığı, nelerden korktuğuna ve hangi kabileye ait olduğuna dair üzerinde bilgiler taşır.

Bir zamanlar tapınma nesnesi olarak ya da kendilerini korumaları amacıyla üretilen bu tür eserler günümüze kadar kapsamı genişleyen içine “sanat galerilerini, bilim ve keşif merkezlerini içine alan” müzelerde sergilenmektedir (Onur,2011:20).

1.4. Klasik Dönem Zanaat/Sanat Ürünü Olarak Nesne

İlk Çağ’da ve Orta Çağ’da sadece sanat vardı ve bununla beraber yetenekli, hayal gücü kuvvetli, gelenekselci olduğu kadar aynı zamanda yeniliğe açık zanaatçı/sanatçı vardı (Shiner,2010:42). 18. yüzyıla kadar zanaatçı/sanatçı kavramları aynı anlama gelmekteydi, sanatçı sözcüğü bugünkü anlamı ile sadece “ressamlar ve besteciler için değil ayakkabı tamircileri, at arabası tekerleği yapımcısı veya simyacılar” içinde kullanılan bir kelimeydi. Shiner, 18.yüzyıla kadar yetenek ve zarafetle üretilen tamamen el emeği ürünleri tanımlamasında kullanılan sanat kelimesini 18. yüzyıldan sonra sanat ve zanaat olarak ikiye bölündüğünü söylemiştir (Shiner,2010:22). Bir yanda sanat eserlerinin üreticisi sanatçı diğer yanda faydalı ve eğlenceli şeyler üreten zanaatçı.

İki bölüme ayrılan sanat kelimesinin bir tarafı, içinde şiir, resim, heykelticilik mimarlık müzik gibi alanlarını kapsamaktadır. Diğer taraftan zanaatlar olarak faydalı ve eğlenceli şeyler üreten zanaatçı ayakkabıcılık, nakkaşlık, hikaye anlatıcılığı yapan, popüler şarkılar üreten kişiydi...“Zanaat yalnızca ustalık ve tekniğe (roman zanaatı) değil aynı zamanda da çeşitli statülerdeki nesne ve pratik kategorilerine, örneğin atölye zanaatlarına (seramikçilik), inşaat zanaatlarına (marangozluk), ev zanaatlarına (dikiş) ve hobi zanaatlarına işaret eder.” (Shiner,2010:22,32).

Eski dünyaya ait sanatçı/zanaatçı ya atfedilen tüm zevk, zarafet, hayal gücü gibi özellikler 18. Yüzyıldan sonra sadece sanatçı için kullanılırken zanaatçı için sadece yetenekli, klasik kurallara bağlı ve çalışmasını maddi kaygılarla üreten kişi olduğu söylenmekteydi. 16. ve 17. Yüzyıllarda birçok zanaatçı/sanatçı sipariş üzerine çalışmaktaydı. Müşteriler sipariş ettikleri resimleri sözleşmede tüm detaylarıyla belirtirdi. Sözleşmede sipariş edilen resmin hangi mekanda ne için kullanılmasından resmin tekniğine kadar bilgiler yer almaktaydı. Örneğin Leonardo Da Vinci resmettiği “Kayalıktaki Meryem” için anlaştığı sözleşmede Meryem’in üzerindeki kıyafetin rengine çalışmanın müşteriye teslim edeceği tarihe kadar her şey detaylı bir şekilde yazıyor ayrıca ileride resmin başına gelebilecek olumsuz ihtimallere karşı onarım güvencesi de veriyordu (Shiner,2010:24).

Shiner o dönemlerde sanat olarak anılan herhangi bir faaliyeti, şu anda bizim “bilim” olarak kabul ettiğimiz bir anlama sahip olduğunu söylemiştir. Hipokrat ve Çiçero gibi yazarlar sanatı, üretim ve performans sanatı olarak ikiye ayırmışlardır. Üretim sanatı olarak “gemicilik ve heykeltçilik gibi bir imalatçının tatminkar bir ürünü garanti edebileceği üretim sanatları” olduğunu söyleyen Shiner performans sanatı olarak “tıp yada retorik” (söz sanatı) örneğini vermiş şuanda yaptığımız sanat veya zanaat ayırımına benzer bir tanım olmadığını söylemiştir (Shiner,2010:49).

1.5. Fotoğraf Makinesinin İcadı ve Temsilin Sonu

Tam tarihi belirlenememekle beraber 17. yy. da ilkel makine üretimiyle başlayan Sanayi Devrimi 18.yy ve 19.yy kadar devam etmiştir. Devrim sadece İngiltere’de değil tüm Avrupa ülkeleri, ABD, Japonya ve Kanada’ya kadar etkisini göstermiştir. Tüm dünyaya yayılan devrimle beraber değişen sosyo-ekonomik durum, gelişen teknoloji ve yaşam koşulları; ayrıca makineleşmenin getirmiş olduğu çoğaltım tekniği ve seri üretim imkanları sanata ve sanatçının kullandığı malzemeye etkisi olmuştur.

19.yüzyılın başlarında çok kişi tarafından icat edilmeye çalışılan fotoğraf makinası Niépce ve Daguerre beş yıl kadar üzerinde çalışarak bu icadı kamuya sunmuşlardır. İlk olarak kartpostallarda kullanılan fotoğraf makinesi daha sonraları yağlı boya ve fırçanın yerini almaya çalışmıştır. Daha çok minyatür portrelerde kullanılan fotoğraf makinesi 1840’lı yıllardan sonra birçok minyatür ressamı başlarda yan uğraş olarak fotoğraf çekse de ilerleyen zamanlarda bu işi profesyonelliğe dökmüştür (Benjamin,2013:16).

Mehmet Yılmaz değişen resim tekniklerinin yanında 20.yüzyılın başlarında yeni yöntemler olarak “fotoğraf, film ve baskı teknolojisi” nin de kendisini geliştirdiğini söylemiştir. Gelişmiş modern yöntemlerle üretilen imajlar doğanın mekanik bir yansımısını üretirken aynı zamanda sınırsız adetlerde çoğaltıldığı için “nesnenin özü ya da anlamına ulaşmak için nesne görüntüsünün aradan çekilmesine birçok sanatçı için kabul edilebilir bir şey olmadığını” belirten Yılmaz görüntü teknolojisinin görme biçimlerimizi etkilediğini savunmuştur. Eskiden sanatçılar boya ve fırça kullanarak düşünürken modern döneme gelindiğinde artık fotoğraf makinesi gibi dijital malzemelerin eklendiğini söylemiştir (Yılmaz,2006:24).

19. yüzyıldan itibaren resim ve heykelin temsile dayalı klasik sanat anlayışının son bulmasına neden olan fotoğraf makinesinin icadıyla sanatta farklı arayışlar ortaya çıkmıştır. Sanatçılar artık malzeme değişikliğine gitmiş ve sanat tarihinde Modern dönem dediğimiz sürecin içine girilmiştir. Modern dönem sonrası akımlarla beraber taklide dayalı sanat anlayışı son bulmuş ve Kübizmden sonra farklı yorumlar ve çözümlemeler içine girilmiştir. Bu tarihten sonra nesnenin kendisi de sanatçının malzemesi olmuş, kolaj-asamblaj gibi sanatta yeni yöntemler denenmeye başlamıştır.

Klasik dönem anlayışına göre bir sanatçının elinden çıkmış her eser tektir, ve her ne kadar aynısı tekrardan resmedilse dahi hiç birisi orijinalinin yerine geçemez anlayışı hakimdir. Örneğin orijinal Mona Lisa tablosunu görmek istiyorsak Paris’e, eserin sergilendiği müzeye gitmeniz gerekmektedir. Benjamin’e göre Mona Lisa’nın üretilmiş diğer kopyaları sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği yöntemlerle eserin gerçekliğini yansıtmadığıdır (Yılmaz,2006:29).

Modern dönem öncesi bir eserin değeri dinsel öğelere dayanmaktaydı, daha sonra bu değerin referansı eser sahibi “yüce ve benzersiz insan” olarak belirlendi ve bunun sonucunda eser “benzersiz biricik bir varlık” oldu. Modern dönemle birlikte sanayileşme ve teknolojinin hayata dahil oluşu ve matbaa ve baskı tekniklerinin kullanılması ile birlikte makinenin sağlamış olduğu görüntülere ulaşmak daha kolay olmuştur. Baskı teknikleri aracılığı ile bir görüntüden sınırsızca çoğaltılabilir bir hal almıştır. Benjamin’inde bahsettiği gibi biriciklik yok olmuş ve gerçeklik ölçütü değişmiştir. Bu konuda sanat tarihçiler Duchamp’tan sonra gerçekliğin artık “o görüntünün ortaya çıkmasına kaynaklık eden düşünce” olduğunu söylemekte ve gerçekliğin ne kadar orijinal olduğuyla ilgilenmektedirler (Yılmaz,2006:31).

“Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. (...) Yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden üretilmiş çoğaltarak onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir (...) Bu gelenek sarsıntısı şu andaki bunalımın öte yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir” (Yılmaz,2005:29).

Benjamin’in bu sözlerini Marksizm’den etkilenecek yazdığını düşünen Mehmet Yılmaz, burjuvaziye küçük görmesinin onu burjuvaziye tanınmasına sebep olduğunu söylemiştir. Yılmaz, Karl Marks-Friedrich Engels’in Manifestosunda “bugüne dek üstün değer verilen ve sofuca bir ürküntüyle bakılan ne kadar eylem varsa, burjuvazi bunların hepsinin üstündeki kutsallık örtüsünü çekip atmıştır. Doktoru da, hukukçuyu da, rahibi de, şairi de, iktisatçıyı da kendi ücretli emekçisi haline getirmiştir” sözlerinin yer aldığını söylemiştir. Buna göre Yılmaz, Benjamin’in tekniğin olanaklarıyla yeniden üretim çağının getirmiş olduğu fotoğraf makinesi ve kameranın sanat alanında yeni bir çağa adım atmasının Marks’ın teknolojiyle gelişen üretim yöntemlerinin ve üretim malzemelerinin niteliğini yönlendirmiş olduğu düşüncesinin birbiriyle örtüştüğünü söylemiştir. Karl Marks-Friedrich Engels burjuvazinin sahip olduğu “modern üretim araçlarını devrimci ve ilerici” olarak nitelerken, Benjamin’de sanat ortamında yeni bir hal alan bu durumu “insanlığın yenilenişi” olarak nitelendirmiştir (Yılmaz,2006:29).

Sanat tarihinde ve sanatçıların yöntemlerini geliştirme yönündeki değişimin kaynağı fotoğraf makinesi ve sanayi devrimiyle birlikte üretim şeklinin değişmeye başlaması olmuştur. Birbirinin aynı şekilde üretilen nesneleri kendine malzeme edinen sanatçılar olduğu gibi (Andy Warholl), sanat yapıtında orijinalliğin sorgulamasını yapan bu duruma eleştirel yaklaşımda bulunan sanatçılarda vardır (Sherry Levine).

Resimde geleneksel değerlerin değişime uğramasına neden olan fotoğraf makinesinin icat edilmesi ilk olarak Empresyonizm akımıyla modern döneminin başlangıcına neden olmuştur. Daha sonra Alman Ekspresyonistler ile baskı teknolojisinin gelişimi 1950’li yıllarda Andy Warholl’un üretim yöntemiyle sanat yeni bir anlam kazanmıştır. Bu dönemlerde gelişim gösteren baskı teknolojisiyle sanat eseri aynı anda birçok yerde görünebilir bir hal alarak sanat eserinin “biriciklik ve teklik” anlayışının tamamen değişime uğramasına sebep olmuştur (Sevim, Boz,2011:122).

Fotoğraf makinesinin icadından etkilenen empresyonist ressamlar 16. Yüzyılda “mercek ve karanlık kutu, görüntülerin tuval yüzeyine aktarılması ve büyütülmesi için” bu yeni yöntemi denemeye başlamışlardır. Fotoğraf makinesinin anı durdurması veya hareket esnasında gözden kaçan detayların görünürlüğünü sağlamasıyla ressamların görüntüyü olduğu gibi kopya etmesinin yanı sıra resimlerini yaparken fotoğraf makinesini bir araç olarak kullanmaya yöneltmiştir (Ayaydın,2015:93).

19. yüzyılda oluşan Empresyonizm akımı için Amy Dempsey ressamlar tarafından çoğunlukla Paris’in şehir görüntüsünü resmetmekte olduğunu söylemiştir. Dönemin “sanatsal, edebi ve toplumsal” tartışmalarının en önemli unsurunun dönüşüme uğrayan topluluk içinde sanatın ne şekilde rol aldığını vurgulayan Dempsey, yenilik adına yöntemlerini çeşitlendirmek için “en bilinçli” hareket edenlerin empresyonistler olduğundan bahsetmiştir (Dempsey,2007:14).

Nesnenin ya da doğanın görünen gerçeğinin bire bir kopyası değil kişide bıraktığı izlenimlerini tuvale aktararak resimlerine yeni bir perspektif geliştirmişlerdir.

Buna göre; Edouard Manet’in kuralcı bir eser üretmekten çok “kendiliğinden ortaya çıkmış” hissi uyandıran, “modern yaşamın gelip geçici anları” üzerine yaptığı çalışmaları empresyonist ressamlar tarafından benimsenen bir teknik haline gelmiştir (Dempsey,2007:14).

1.6. Modern Dönemde Sanat Yapıtı Olarak Endüstriyel Nesne – Hazır Nesne

19.yy da beliren ve modern sanat akımı olarak görülen Gerçeklik akımından daha önce Keser, modern sanatın başlangıcını 20. yy. başları 1905 yılında ortaya çıkan Kübizm akımının olduğunu savunmuştur. Kübizm akımı Avrupa’da Rönesans’tan sonra sanatta hakim olan, sanatçıda görülene sadık kalma kaygısına karşı gelen ilk modern sanat akımı olduğunu söylemiştir (Keser,2005).

Sanayi devriminin ardından seri halde üretilen endüstri nesneleri belirli fonksiyonları olan ve günlük hayatı kolaylaştırma amacıyla üretilmiş nesnelerdir. 19. yy. dan sonra nesne, sanatçının yeniden yorumlamasıyla bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu dönüşüm sanatçının seçtiği nesneye kattığı yorumla onları kendi işlevlerinden uzaklaştırarak nesnenin içeriğini ve işlevselliğinin yeniden tasarlamasına neden olmuştur. Farklı bir sürece girerek yeniden anlam kazanmaya başlayan nesne ilerleyen süreç içerisinde

kolaj, asamblaj, enstalasyon gibi farklı tekniklere dada akımı, pop sanat, fluxus ve kavramsal sanat gibi akımlara malzeme olmuştur.

Yirminci yüzyılın başlarında Kübizmin Rönesans geleneğinin temsil anlayışını sorun edinmesiyle sanat uygulamalarında değişimler yaşanmıştır. Akımının öncülerinden olan Picasso ve Braque 1912'den itibaren geleneksel malzeme olan boya tuvalden vazgeçerek yeni bir dil oluşturmuşlardır. Bu oluşuma göre günlük yaşamda kullandığımız hazır nesneleri, geleneksel malzeme olan tuval yüzeyi üzerinde kullanmışlar; boya ile nesnenin aynısını resmetmek yerine kolaj tekniği dediğimiz tuval üzerine üç boyutlu nesnelerinin kendisini kullanmaya başlamışlardır. Böylelikle günlük kullanım nesnelerinin sanat nesnesi olması anlamında dönüşüm süreci başlamıştır.

Sanat tarihinde dönüm noktası haline gelen Marcel Duchamp'la beraber ready-made (hazır yapım) kelimesi ilk kez kullanılmıştı. Bu kelimeyi ilk olarak “bisiklet tekerleği” ve bir kar küreğinin altına not düştüğü “in advance of the broken arm” işinde kullanmıştır. Ardından hakkında çok fazla konuşulan Çeşme adını verdiği pisuarıyla sanatta devrim yaratmış galeri salonlarına göndermede bulunmuştur.

Mehmet Yılmaz Modernizmden Postmodernizme sanat kitabındaki ifadesine göre Picasso ve Braque'ın ilk kolaj deneyimlemelerinde “gazete, hasır, muşamba” gibi hazır yapım nesne kullandıklarını, nesneleri kendi işlevlerinden uzaklaşarak sanat nesnesi bağlamında kullandıklarından bahseder. Duchamptan farklı olarak Picasso ve Braque nesneleri kompozisyona dahil eder ve resmin bir parçası olarak kullanır. Yani kompozisyonda kırmızı renge ihtiyaç duyuluyorsa onu resmetmek yerine kırmızı bir kumaş parçası ile rengin uygulanması gerektiği yere monte eder. Picasso'nun hazır nesneleri kendi kimliklerini korumakla beraber aynı zamanda başka bir şeye dönüşürler. Buna karşılık Duchamp'ta ise nesnelerin kendi bağlamından uzaklaşarak konum ve işlev değiştirdiğini söyleyen Mehmet Yılmaz bu şekilde nesnelerin hazır yapım (ready-made) haline geldiğini savunur. Örnek olarak Duchamp bir röportajında pisuarın ters çevrilmesi halinde neye benzediği sorulduğunda “Çeşme” yanıtını vermiştir. Duchamp'ın bu yanıtına göre üzerinde R.Mutt imzası olan nesneye ters çevrilmiş haldeyken su döküldüğünde çeşme işlevinde su akıtacaktır yorumunu yapan Yılmaz bu şekilde nesne kendi işlevinden koparak farklı bir işleve sahip olmuş ve sanat yapıtı halini almıştır der (Yılmaz, 2006:119).

Kübizm akımından sonra hazır nesnenin sanat yapıtına dahil olmasıyla sanatçılar çalışmalarında eser metini, kavramlar ve çözümlemeler üretmeye başlamışlardır. Bu şekilde sanatçı, eseri aracılığı ile seyirciyi eserleri anlamlandırmaya ve kendi deneyimleriyle çözümlemelerini sağlamaktadır. Bu noktadan sonra sanat için estetik kaygı geride kalmış ve sanatın değiştirilemez unsurlarının inkar edilmesi karşıt bir tavır olarak değerlendirilmez hal almıştır (Köksal,2012 :126).

Tezin bu bölümüne kadar günümüz sanat pratiği içerisinde kullanılmaya başlayan gündelik nesnenin tarihsel sürecine kaynaklık eden hareketler incelenmiştir. Bir sonraki bölümde Çağdaş Sanat akımlarının temellerini oluşturan Kübizm ve Dada ile yeni yöntem biçimi olarak kolaj asamblajın gelişim süreci incelenecektir. Ardından Duchmap'ın mirası Çeşme ile değişim sürecine giren ve gündelik yaşama ait olan nesnenin bizlere kavramsal yaklaşımlar sunması ve nesnenin dönüşümü saptanarak günümüz çağdaş sanatına olan etkisi incelenecektir.

BÖLÜM 2: SANAT YAPITI OLARAK GÜNDELİK NESNE KULLANIMININ TARİHÇESİ

2.1. Dada Hareketi ve Hazır Nesne (Ready Made)

Sanatın yönünü her anlamda değiştiren Dada Hareketi her şeyin bir sanat malzemesi olabileceği düşüncesi ve en önemlisi bir düşüncenin sanat olarak sunumu ile sanatın yönünü biçimden çok düşünceye çevirmiştir. Dada hareketinden sonra özellikle 1960 sonrası sanat tanımlamalarında birçok farklılıklara sebep olmuş ve günümüz sanat eğilimlerine öncülük sağlamıştır.

20. yüzyılın başlarında modern tarihin en yıkıcı savaşı olan ve insanlık tarihi üzerinde derin etkiler bırakan 1. Dünya Savaşı, 1914-1918 yılları arasında önce Avrupa’da başlayarak tüm dünyaya yayılmıştır. Savaş ülke içindeki tüm yaşamı etkilediği gibi insana ait bir faaliyet olan sanatı ve sanatçıyı da etkilemiştir.

Bu ortamda olgunlaşan ve tamamen savaş karşıtı bir manifestosu olan Dada akımı Kübizm’den sonra, 1915 ve 1922 yılları arasında oluşan kübizmin “kağıt yapıştırma” yönteminden etkilenecek Avrupa’da Zürih ve Paris, Amerika’da ise New York’ta aşağı yukarı aynı zamanlarda başlamıştır (Turani: 602). 1916’da Marcel Duchamp, Francis Picabia, Tristan Tzara, Hans Arp, Kurt Schwitters ve Raoul Haousman gibi sanatçıların bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Birinci Dünya Savaşının etkilerinin devam ettiği diğer ülkelere karşılık Zürih’in yansız durumu sanatçıların bu şehirde toplanmasının en önemli sebebiydi (Hopkins,2004:25). Zürih’in merkezinde kurdukları “Cabaret Voltaire” de toplanan Alman Hans Arp ve Romanyalı Tristan Tzara ve Marcel Janco bu akıma dada adını verdiler.”Tahta at” anlamına gelen Dada kelimesi Hugo Ball ve Richard Huelsenbeck tarafından Fransızca bir kelimedenden esinlenerek türetilmiştir (Turani: 602).

Esas dayanak noktası “yıkarak ve şok etmek” olan Dada Hareketi düşünce temeline dayalı bir harekettir. Güzellik gibi insanda iyi duygular barındıran tüm olguları reddetmişler ve estetiğin tamamen karşısında durmuşlardır. Sanat bu noktadan sonra artık biçimsel problemler değil düşünsel bir problemle karşı karşıyadır.

Müzeleri bir ‘sanat tapınağı’ olarak gören, buradaki yapıtları ikon gibi seyreden izleyiciyi sarsmak için ellerinden geleni yapmaktaydılar. Bunun için büyük sanat yapıtları üzerinde oynuyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla eserleri maskara etmeye

çalışıyorlardı. Ya da tam tersine günlük yaşamda kullanılan ütü, telefon, ayakkabı gibi eşya bulundukları yerden koparılıyor, yeni bir ad verilerek yeni bir anlam kazandırılıyor ve sanat yapıtı olarak sunuluyordu. Hazır eşyalar üzerinde yapılan oynamalarla ‘ready made’ (hazır-yapım) diye adlandırdıkları bir sanat türü geliştirmiş günümüze kadar süren bu türün ilk örneklerini Marcel Duchamp, Man Ray(189-1976) ve Francis Picabia (1879-1959) vermiştir (Sürmeli,2012:338).

Hopkins, sanatçıların devam eden savaşın yanında, bununla aynı etkide gördükleri durum olarak değerlendirdikleri geleneksel malzemelerle oluşturulmuş sanat eserlerinin (yağlı boya resim, bronz heykel) yüksek bir kesime ait kişilerin evini süslemesiyle aynı anlama gelmesinin onları rahatsız ettiğini söylemiştir. Aynı zamanda dadacıların burjuva etkisindeki yüksek sanat olgusunu yok etmek istediklerine değinen Hopkins, bu sebepten sanatçıların malzeme değişikliğine gittiğini (Hopkins,2004:11) parçalanmış kağıt kesikleri veya nesneleri bir araya getirerek yeni bir dil oluşturmaya başladıklarından söz etmiştir (Hopkins,2004:25).

Amerikalı yazar Ernest Hemingway’in bu süreci, Avrupa’da karmaşaya neden olan “Dünyada yaşanmış en büyük ve en ölümcül, en kötü idare edilmiş toplu kıyım” olarak nitelendirdiği Birinci Dünya Savaşının etkilerinin ve burjuvazinin usulsüzlüğünün bir göstergesi olarak nitelendirmiştir. Ahu Antmen Dadacıların “sanata yaklaşımları” ndaki ifade ediş biçimlerinin bu karşıt tavrı iletildiğini söylemiştir. Tzara’nın düşüncesine göre “bir zamanlar “onur, ülke, ahlak, aile, sanat, din, özgürlük kardeşlik” gibi kavramlar insanların gereksinimlerine karşılık vermekteydi. Ama artık bu tür kavramların içi boşalmış değerlerden geriye anlamsız bir kurallar silsilesi kalmıştır” yorumunu getirmiştir. Dadacılar, sanatlarını bu tarzda reaksiyonları ifade edebildikleri bir alan yaratmışlardır. Beslendikleri bu sosyolojik meseleleri aktardıkları sanatlarında kendilerine bir “özgürlük alanı” oluşturmuşlardır. Bu alanda tamamen kuralsızlık hakimdi ve amaçları diğer sanat akımlarından ayrı olarak farklı kaygılarla, radikal bir tutumdan yanaydılar (Antmen,2014:123).

O güne kadar sanat tanımlamalarının tamamen karşısında olan Dadacılar tam bir radikal tutum sergilemek istiyorlardı. Amaçları tamamen malzeme konusunda özgürlüktü. Sanatçı dilini oluştururken veya kendini ifade etmek isterken kullanacağı malzemenin hiçbir sınırlamasını olmasını istemiyorlardı. Göze güzel gelen estetik olarak nitelendirdiğimiz her şeye karşıydılar. Aynı zamanda burjuvaziye karşı duruşları onları

malzeme kullanımında geniş bir yelpazeye sahip olmalarına sebep olmuştu. Artık çöpten alınmış bir eşya veya evde kullandığımız herhangi bir araç gereç sanat bağlamında kullanılabilecekti.

Dadacılar yok edip yıkmaya ve her şeye karşı inkar ediş tavrındaki tutumlarını sanat alanında “rastlantısallık ve doğaçlama” gibi yöntemlerle kendilerini ifade etmeye çalışmışlardır. Ahu Antmen bu durumu şu şekilde yorumlamıştır; “ Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek adına rasyonel aklın tam karşısına, denetimsiz bir akıl-dışı’na öncelik veren Dadacılar, kendi absürt eylemlerinde aklın tükenmişliğini yansıtmak istemiştir.” (Antmen,2014:125).

Dada manifestosunun kaynağı haline gelen ve “aklın iflası” teriminin sembolü olan Hausman’ın “Mekanik Kafa” (zamanımızın ruhu) isimli asamblaj çalışmasıdır.

Resim 3: Raoul Hausman, “Mekanik Kafa” (Zamanımızın Ruhu)”, buluntu nesnelerle asamblaj, 32.5x21 x20 cm, Musée National d’Art Moderne, Centre Pompidou, Paris,1919



Kaynak: https://arthive.com/artists/1659~Raul_Hausmann/works/497694~The_spirit_of_our_time

Hausman bu çalışmasında malzeme olarak “berberlerin peruk takmak için kullandığı tahta bir kafa üzerine mezura ile rasyonel akla göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı ile savaşı çağrıştırmaktadır. Bir kulağında baskı rulosu, diğer kulağında bir kameranın vidalarını taşıyan tahta kafanın ensesinde bir cüzdan

durmaktadır. Bütün bu buluntu nesneleri Hausman, “önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini” gözler önüne sermektedir.” (Antmen,2014:120).

Birbirinden farklı malzemeleri bir araya getirerek kurduğu kompozisyonla düşüncelerini ifade eden sanatçı yaptığı bu çalışmayla modern dönem öncesi sanat dışı olarak tabir edilen nesneleri kullanarak sanat bağlamında sergilemiştir.

Daha çok kolaj ve asamblaj gibi yöntemlerle kendilerini ifade eden Dadacıların en büyük özelliği sanat ve yaşamın birbirleri arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmak ve bununla ilişkili olarak “sanat karşıtı” tutumlarıdır. Bu tutumun en belirgin özelliğini Marcel Duchamp’ın kullandığı “anti-sanat” kavramıyla görmekteyiz (Antmen,2014:123).

Dada hareketinden sonra kendini gösteren “Anti-Sanat” kapsamında yapılan çalışmalarda Duchamp’ın söylemiyle “retinal sanat”a karşı takındığı tavır kendini yeni bir sanat anlayışına, görsel estetik kaygısının bir kenara bırakılıp daha çok fikrin, kavramların, düşüncelerin önemsendiği yeni bir sanat anlayışının oluşmasına sebep olmuştur (Köksal,2012 :126).

Duchamp’a göre sanatçı eserini oluşturma süreci içerisinde her hangi estetik kurala bağlı kalmadan çalışmasını üretmelidir. Çünkü kural karşıtı bir manifestosu olan Dadacıların en büyük özelliği buydu.

Kuspitin, Sanatın Sonu kitabında sanatın gelmiş olduğu bu durum için eserler tüm görsel estetik geleneklerinden sıyrılmalı demiştir. Hatta Duchamp’ın söylemine göre: Sanatçı eserini oluşturma sürecinde klasik estetik kurallara bağlı kalarak izleyicide beğeni ve güzellik hissi uyandıran eserler üretmeye çalışmamalı. Sadece eserini var etme kaygısı içinde olmalıdır demiştir (Kuspit, 2010:26).

Dada hareketinin en etkin sanatçısı olan Marcel Duchamp, endüstriyel bir nesne olan Pisuarı galeri mekanında kullanarak hazır nesne kavramını sanat tarihine dahil etmiştir. Duchamp’ın bu eylemi gerçekleştirmesinin nedeni yüksek kültür olarak kabul edilen burjuva etkisindeki sanatı ve galeri mekanındaki eser sergileme geleneğini protesto etmektir. O zaman sergilemeye kabul görülmeyen Çeşme, sanattaki tüm görsel estetik kurallarına karşı bir hareketti.

Kelimenin tam anlamıyla sanatın özüne dair bir başkaldırı niteliğinde olan ready-made kavramı ve sanatın kurumsallaşmasına karşı bir başkaldırı olan sergi; sanatçıları, izleyicileri, filozofları ve sanat eleştirmenlerini yıllar boyunca sanatın anlamı üzerine düşünmeye davet etmiştir ve şuanda da günümüz sanatsal üretim sürecinde yansımalarını sürdürmektedir (Atalan,2012:24).

Endüstri çağıyla beraber malzeme değişikliğine giren sanatçıların yaratıcılıkta son derece özgür bir sürece girmiştir. Dada hareketinden sonra geleneksel sanat değerlerini reddeden sanatçılar, sanatın yönünün değişimine sebep olduğu ve disiplinler arası ayrımın ortadan kalktığı gözlemlenmiştir. Bu noktadan sonra gazete, afiş, yazı, atık nesneler, posta pulu ve ya günlük yaşamda sıradan olan her türlü malzeme sanat bağlamında kullanılmaya başlamıştır. Marcel Duchamp'tan sonra nesneler bağlamından ve ya işlevinden kopararak kavramsal nitelikte anlamlar taşımaya başlamıştır. Bu noktadan sonra sanat yapıtı denilen şeyin görsel estetik kurallardan uzak, nesne için temelinde fikrin ön planda tutulduğu sürece girilmiştir.

Hazır nesne kullanımından sonra sanatın sınırları genişlemiş ve 20. Yy. ikinci yarısından itibaren yeni akımlar oluşmaya başlamıştır. Bu akımların referansı çoğunlukla Dada hareketi ve Marcel Duchamp'a dayanmaktadır. İlerleyen bölümlerde hazır nesne kullanımıyla ortaya atılan yeni düşüncelere ve akımlara örnekler verilecektir. Dada sonrasında Pop Art, Fluxus, Arte Povera ve kavramsal sanat gibi yeni akımlar oluşmuş ve günümüz sanatına kadar etkisini sürdürdüğü gözlemlenmiştir.

Bu tezin araştırılmasına kaynaklık eden sanat yapıtı olarak kullanılan gündelik nesne klasik dönem ve modern dönem sonrası olarak iki aşamada incelenmiştir. Klasik dönemde ve M.Ö. dönemlerde üretilen el yapımı nesnelerin her zaman bir işlev sahibi olması göz önünde bulundurulmasına karşın modern dönem sonrası nesnenin sanat kapsamı içerisinde kullanıldığı takdirde işlevi ya da bağlamı göz önünde bulundurulmaksızın galeri mekanlarında veya sanatçının malzemesi olmaya başlamıştır.

2.1.1. Duchamp'ın Pisuar Olayı ve Sanat Yapıtında Değer Sorunu

Duchamp'ın sanatında ve sanat tarihinde dönüm noktası olan 1913 yılında hazırladığı mutfak taburesi üzerine bisiklet tekerini monte ederek onun dönüşünü seyrettiği *Bisiklet Tekerleği* adlı eseriyle ready-made kelimesinin ilk ortaya çıkış yılıdır.

Resim 4: Marcel Duchamp, “Bicycle Wheel”, New York, 1951 (third version after lost original of 1913)



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81631>

Resim 5: Marcel Duchamp, “Kar Küreği”, In Advance of the Broken Arm, 1915



Kaynak: <https://www.dailyserving.com/2010/11/a-shovel-a-roulette-wheel-and-a-check-walk-into-a-bar/brokenarm/>

Ardından 1915 yılında New York’tan satın aldığı bir kar küreğinin altına “in advance of the broken arm” yazarak sergilemiştir. 1917 yılında R. Mutt imzasıyla porselen bir pisruvarı ters çevirerek *Çeşme* adını verdiği New York Bağımsızlar Salonu sergisine göndererek hazır yapım nesnelerine ne tepki geleceğini beklemeye başladı. Aralarında kendinin de bulunduğu sergi olayını şöyle anlatmaktadır.

“Bu çalışmayı benim yaptığımı bilmiyorlardı. Ama belki de dedikodudan duymuşlardı. Bağımsızlar Salonu’nda bir çalışmayı reddetmek mümkün değildi. Ama yapıt örtbas edildi. Sergi süresince bir panonun arkasına koydular ve öylece

bıraktılar. Sergi sonrası onu yine ben buldum ve aldım götürdüm”
(Özayten,1992:35).

Resim 6: Marcel Duchamp, "Fountain", 1917, replica 1964



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Duchamp 1961’de “A Propos of Ready Made” başlıklı bir yazısında bu hazır yapımlarla ilgili görüşlerini açıklar:

“Ready-made’lerin seçilişi estetik zevkle asla yönetilmeyen bazı unsurları kurmak istememdendir. Bu seçiş, iyi ve kötü zevkin tamamıyla yok oluşu ve görsel kayıtsızlığın tepkisi üzerine kurulmuştur. Gerçekte –tümüyle uyuşturma- (complete anaesthesia) üzerine.

En önemli özelliklerden biri, ready-made’leri adlandırmak için ara sıra kullandığım kısa cümlelerde yatar. Bu tip cümleleri objenin tarifî için konulmuş isim yerine, seyircinin düşüncesini, diğer sözsel alanlara götürme aracıdır. Bazen tekerleme – alliteration- zevkimi tatmin etmek için grafik bir parça ekliyordum. Buna yardım edilmiş ready-made diyordum.

Bir başka zaman, sanat ve ready-made arasındaki başlıca uyuşmazlığı ortaya koymak istediğimden bir ütü tahtası olarak Rembrandt’ın (bir röprodiksiyonunu) kullanarak karşılıklı/iki yanlı ready-made’i yarattım.

Bu anlatım biçiminin körü körüne tekrarının tehlikelerini çok çabuk kavradım ve ready-made ürünleri, yılda bir sayıyla sınırlamaya karar verdim. Bu sırada farkına vardım ki, sanatçı için olduğundan daha çok seyirci için sanat: uyuşturucu gibi bir alışkanlıktı ve ready-made'lerimi bu gibi lekelere karşı korumak istedim.

Ready-made'lerin bir başka yönü de teklikten yoksun oluşudur. Ready-made'in (herhangi bir) kopyası da aynı bildiriye iletir. Gerçekte, aşağı yukarı bugün var olan bütün ready-made'lerin hiçbirisi geleneksel anlamda orijinal değildir.” (Özayten,1992:35).

Bu konuşmanın kısır döngüsüne bir uyarı olarak, madem ki sanatçının kullanageldiği boya tüplerinin tümü endüstriyel ve hazır yapım ürünüdür, o halde dünyanın bütün tabloları da made read-made'dir (hazır yapılmış-yapım) sonucunu çıkarabiliriz (Özayten,1992:35).

Duchamp için sanatı estetik kurallardan sıyrılmış bir şekilde ifade etmek o eseri galeride izleyiciye sunmadan önceki haline çevirmek anlamına gelmekteydi. Nesnelerin iki farklı anlamı olduğunu söyleyen Duchamp bunlarında biri kendi işlevini koruyan nesne diğeri ise sanatçının seçimi ile estetik bir görünüme kavuşan nesnedir. Bu yüzden Duchamp'ın hazır nesneleri belirsiz ve tuhaftır.

Çeşme isimli çalışmasını sergilendiği zaman ziyaretçilerin bu nesneyi estetik anlamda güzel olarak yorumlanmasından rahatsız olan sanatçı için, ziyaretçilerin bu çalışmayı estetik bir bakış açısıyla değerlendirmeye çalışmasının o işi yanlış anlamasından kaynaklı olduğunu söylemiştir.

Güzellik anlayışının ve zevkin moda gibi döneme göre değişileceğini savunan Duchamp, sanatçılar için zevkli olmak ya da estetik bir zarafet içerisinde işlerini izleyici ile buluşturma kaygısı içinde olmamalıdır demiştir. Çünkü Duchamp'ın ready made'leri “onun ruhunun yaratıcı edimi sonucu” sanat eserlerine dönüşür ve gündelik yaşamda da işlevsel ürünlerdir (Kuspit,2010:36,38).

Estetiğin ve güzellik anlayışının tamamen karşısında duran sanatçı sayesinde modern dönem sonrası akımları ve sanatçıları da Duchamp'ı referans alarak hazır nesne kullanımını devam ettirmişlerdir.

Duchamp pisuar ya da bir şişe süzgülü gibi nesneleri imzalayarak sanat galerilerine sergilemeye gönderdiğinde aslında “bireysel üretim kategorisinin” karşısında durmaktaydı. Eserin bireyselliğini kanıtlayan imza, tüm “bireysel yaratıcılık” savlarını tamamen rastlantısallığın göstergesi olan nesneye yüklenir. Duchamp’ın provoke edici bu hareketi “sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular.” (Bürger,2017:102).

Dada hareketi bağlamında Pisuar daha radikal bir karşı çıkış içerir. Galeriye ve yüksek sanat algısını alaşağı etmeyi hedefler. Oysa daha sonra gündelik nesne kullanımına gidildiği görülür. Duchamp sonrası dönemde gündelik nesne kullanımı daha olağan bir hale gelir ve farklı anlatım biçimlerinin bir parçası olur. Hazır nesne, buluntu nesne, kolaj ve asamblaj mantığının devamı niteliğinde koleksiyon yaparak bir araya getirme biçimi sanat için yeni bir ifade ediş şekli haline gelir. Hazır nesne kullanımı günlük sanat pratikleri içinde olağan bir sanat yöntemi haline gelmiş olur.

Bu duruma göre Peter Bürger, kişinin sanat üretiminin öznesi olduğu düşüncesine karşı gelindiğini söylemektedir. Üzerinde imza olan bir “şişe süzgülü” müzede “sergilenmeye değer” kabul ediliyorsa bunun bir provokasyon olmadığını bu durumun onaylandığı anlamına geldiğini söylemiştir. Örnek olarak; günümüz sanatında “soba borusunu” imzalayarak sanat galerilerine sunan sanatçı için sanatın hal aldığı bu duruma uyumluluk göstermekte olduğunu söyler (Bürger,2017:103).

Duchamp’ın amacı yüceltilen sanat nesnesini eleştirmektir. Oysa pisuar vakası, hazır nesnenin Duchamp aracılığıyla yeniden yüceltilmesine sebep olmuştur. Bu Duchamp’ın bir paradoksudur. Duchamp’ın açtığı bu ikilemli yolda hazır nesneyi kullanan birçok sanatçı hazır nesne ile yeni bir plastik dil yaratmıştır.

1960 sonrası sanata büyük oranda etkisi bulunan Duchamp’ın *Boite-en-valise* adlı işi Fluxus sanatçıları tarafından önem taşıyan bir eser olmuştur.

Bir Retrospektif düşüncesi olan sanatçının tüm resimlerinin ve hazır nesnelerinin olduğu bu “seyyar müzenin” içinde çalışmalarının tamamının temsili olarak minyatür halleri bulunuyordu. 1935-40 seneleri arasında *edution de luxe* yaptı ve oluşturduğu deri kaplı seyyar müzesinin içine yirmi adet kutu yerleştirdi. İçlerinde Duchamp’ın eserlerinin fotoğrafları, baskıları ya da küçültülmüş maketleri” vardı ancak orijinalleri

arasında ufak tefek farklılıklar bulunmaktaydı. 1950 ve 1960 yıllara kadar “arşiv kutusu” mantığında altı adet edisyon oluşturdu. Buna göre kutudan çekince içinden çıkan eserler çerçeve ile sergileniyordu. Bu şekilde düzeneğe müdahale edilebildiği için sanatçı ve koleksiyoncu da bu seyyar müzenin küratörlüğünü yapabiliyordu (Artun,2005:32).

Resim 7: Marcel Duchamp, “Boite-envalise”, Minyatür kopyalar, fotoğraflar, Duchamp'ın eserlerinin reproduksiyonları ve bir "orijinal" çizim içeren deri valiz, 19 x 23.5 cm, 1941



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/80890>

Resim 8: Marcel Duchamp, Boite-envalise”, Minyatür kopyalar, fotoğraflar, Duchamp'ın eserlerinin reproduksiyonları ve bir "orijinal" çizim içeren deri valiz, 19 x 23.5 cm, 1941



Boite-en-valise işi George Maciunas gibi sanatçıların referansı haline gelmiştir. Fluxus bölümünde Maciunas'ın “Fluxus Müzeleri”ni ve “Fluxcabinet”ini inceleyeceğiz.

Bu tezin esas problemini oluşturan problem hazır nesnelerin, sabit bir kimliğinin olmayışı ve bununla beraber bir yandan gündelik yaşamdaki işlevini korurken sanatçının bakışıyla sanat yapıtı kimliğine bürünebiliyor olmasıdır. Diğer bölümlerde vereceğim örnekler gibi evinin her hangi bir köşesinde bulunan biblo, binanın girişinde bulunan bir heykel ve ya günlük yaşamda kullandığımız bir spor ayakkabı nasıl oluyor da galeri mekanında bir sanat yapıtına dönüşebiliyor? Bunun cevabı Dada hareketinin manifestosunda da ifade ettiğim gibi sanatın artık klasik estetik kuralların dışına çıkarak daha çok kavramsal alt yapılara ve düşünce temellerine dayanıyor olmasıydı. Sanatçılar artık bir düşünceyi eleştirmek ve ya savunmak için klasik dönemde olduğu gibi sadece fırça, boya ve tuvale ihtiyaç duymuyor, bunun dışında sanat malzemesi olarak üretilmemiş olan sıradan, gündelik nesneyi, atık nesneyi ve doğadan elde ettiği nesneleri kendi dilini oluşturmak için kullanabiliyordu.

2.2. Pop Art ve Gündelik Nesneleri

Pop Art Amerika’da New York, İngiltere’de ise Londra’da bir grup genç sanatçıların bir araya gelmesiyle oluşturulmuş bir sanat akımıdır. İngiltere’de ki Pop Art ICA (Institute of Contemporary Arts), 1952-1953 senelerinde arasında ‘Independent Group’(Bağımsız Grup) olarak Pop Art sanat akımını oluşturmuşlardır. Yakın zamanlarda beliren Amerikan Pop sanatı ise New York’taki bağımsız sanatçılar tarafından oluşturulmuştur. Amerikan toplumunun kültüründen etkilenen İngiliz Pop Art’ının ilk olarak “insan ve iletişim araçlarından” etkilenmişlerdir. Eğlenceli, olabildiğince renkli, esprili ve insanda neşe hissi uyandıran bir yaklaşımları vardır. Amerikan Pop Sanatı’nda ise İngiliz Pop Sanatıyla karşılaştırıldığında duygudan yoksun çalışmalar vardır. Seri üretim yöntemini kullanmışlar ve komik olmayan, topluma göndermelerde bulunan çalışmalar üretmişlerdir. Objektif ve gelişigüzel olarak ele aldıkları “ popüler kültür imajları” çoğunlukla sanatçıların kim olduğu bilinmeyen anonim diyebileceğimiz türde çalışmalardır. İngiliz Pop Art’ı da Amerikan Pop Art’ı gibi sıradan olan nesneleri Dada akımının hazır nesnelerinden oldukça etkilenecek tekrardan sergilemişlerdir (Hiçyılmaz,Uz,2017:366).

Londra’da 1950’lerden sonra içlerinde ressam “Richard Hamilton ve Peter Blake, heykeltıraş Eduardo Paolozzi, mimar John Voelcker ve yazar Lawrence Alloway”in bulunduğu bir toplantıda insanların ilgisini çeken resimli film ve reklamlarda kullanılan

imgeler üzerine düşünürler (Yılmaz,2006:181). Sözcük olarak Pop ilk defa 1965 senesinde Lawrence Alloway tarafından kullanılmıştır (Antmen,2016:160).

Birçok sanat akımında olduğu gibi Pop sanat akımını tetikleyen sosyolojik olay 2. Dünya savaşı ve savaş sonrasının ülkeler üzerinde bıraktığı etkilerdir.

Antmen, 19. yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen 2.Dünya Savaşı'nın ardından gelişim sağlayan ve ekonominin bir tür getirisi haline gelen “tüketim kültürü ve zihniyeti” Amerikan tarzına sahip olan Pop Sanatın, Amerikan Dışavurumculuğunun hakim olduğu ülkede ki sanat ortamında rekabet etmek durumunda kaldığını söylemiştir. Pop sanatının bir tür “reklam estetiği” olduğunu iddia eden Harold Rauschenberg, bu akımın beğenilmesinin “kolay anlaşılır” olmasına bağlamıştır (Antmen,2016:162).

Günlük yaşamda herkesin kullandığı nesneleri olabildiğince renkli ve göz alıcı bir şekilde yüzeyde kullanan sanatçılar reklam mantığından yola çıkarak çalışmalarını üretmektedirler. İfade etmek istediklerini direkt olarak izleyiciye veriyor ve bunu yaparken de reklam estetiğinden yola çıkan sanatçılar olabildiğince kolay anlaşılabilir ve dikkat çekici olmaya çalışıyorlardı.

Ürün tanıtımı sebebiyle kullanılan imgeler aslında günlük yaşamda herkesin karşısına çıkan bilindik görüntülerden oluşmaktaydı. Ancak sanat üretmek amacıyla tasarlanmadığı için kimse farkında değildi. Çalışmaların tamamlanması amacıyla tasarım yapan herkes yapılan imgelerin dikkat çekici olabilmesi için uğraşıyorlardı. Ucuz olması şartıyla, elle hazırlanan imajlar veya fotoğraf aracılığıyla yaratılan görüntülerin algılanması olabildiğince basit; görsel olarak da görkemli ve güzel olmalıydı (Yılmaz,2006:181).

Pop'un “tüketim kültürü ve reklamı” resmen yücelttiğini söyleyen Antmen, imgeleri ele alırken “yüksek kültür/alt kültür” farkını gözetmediğini söylemiştir. Ancak Amerika'nın sanat ortamında birçok eleştiriye maruz kalan Pop Akımı kısa zaman sonra 1960'lı yılların esas akımı haline gelerek döneme damgasını vurmuş ayrıca da “galerilerin, sanat piyasasının ve müzelerin onayını almıştır.” (Antmen,2016:162).

Pop Art sanatçıları insanların günlük hayatlarının birer parçası haline gelen imgeleri iki boyutlu yüzeyde kullanarak yüksek kültür ile/alt kültür arasındaki farkı ortadan kaldırmıştır. Günlük yaşamın bir parçası dediğimiz; Coca Cola şişeleri, konserve kutuları, sigara paketleri, hamburgerler ve türlü yiyecek içecek malzemeleri kullanılmış

ve günlük yaşama ait bu tür nesneler sanat bağlamında tekrardan yorumlanarak nesnelere yeni anlamlar yüklenmiştir (Antmen,2016:162).

Çoğunlukla Amerikan kültürüne ait alışkanlıklar üzerine çalışmalar yapan sanatçılar aslında Amerikalıların hazır yiyecek ve fast food alışkanlıklarına karşı da bir eleştiride bulunmaktaydılar.

Arthur Danto Yirminci yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Pop Sanatın izleyici üzerindeki tutumundan şu şekilde bahsetmiştir: Müzelerde görmeye alıştığımız, yüce hissi uyandıran tuval resimlerine oranla, günlük hayatın sıradan, hazır nesnelere karşı oluşan temel yargıyı bir kenara bırakmayı öneriyordu. Buna örnek olarak Pop Sanatçısının “bant çizgi romanları, konserve çorbalari, sevkiyat kutuları ve çizburger” gibi günlük hayata ilişkin herkesin bildiği türden olan nesneleri tekrardan imal ederek “üst sanat” durumuna gelmesini sağladığını söylemiştir (Danto, 2016:16).

Fransız toplumbilimci Baudrillard, Duchamp ve Andy Warhol’u sanatı hükümsüzleştirdikleri için saygıyla karşılayarak, sanatın statüsünü, hatta varlığını sorgulamanın mümkün olduğunu söylemiştir.

Baudrillard, sanat nesnesinin değişiminin estetiği ortadan kaldırdığını şöyle ifade eder.

“Sanat eylemi, nesneyi bir sanat nesnesine dönüştürmekten ibarettir. O zaman sanat, neredeyse sadece bir büyü işlemi olur. Nesne, bayağılığıyla, 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” (Köksal,2012: 126).

Pop’un “imzalı tüketim” nesne olarak nesne-sanat konumunu sorgulayan ve bunu keşfeden olma konusunda ilk olma özelliğine sahip olduğunu söyleyen Baudrillard marka haline gelmiş nesneleri ve “besin maddelerinin” bu denli sınırsızca kullanımının ticari anlamda bir başarı sağladığını söylemiştir (Baudrillard,2015:146).

Geleneksel sanatta simgesel ve bir rol atfedilen nesne kübizm ve soyut sanattan sonra parçalara bölünüp yok edilmiştir. Pop Art akımından sonra nesneler imgeleriyle yeni bir konum kazanmıştır.

2.2.1. Andy Warhol

1960'lı yıllarda Amerika'da gündemde olan çizgi roman resimleri, afişler ve ticari ürünlerin resimlerini yapan Warhol bir süre sonra reklam sektörünü ve illüstratif çalışmalarını bir kenara bırakıp Pop imgelerini üzerinde çalışmaya başlamıştır. Şahiner Warhol'un sanatı için en büyük özelliğinin “Gerçek Sanat ile Reklam Sanatı” arasındaki ilişkiyi bulanıklaştırması olduğunu söylemiştir (Şahiner,2008:18).

O dönemlerde var olan Soyut Dışavrumcuların “kültürel balayı” larını bitirerek “yüksek kültür”e sahip olan Amerika'nın Pop imgelerini eleştirel bir yaklaşım ile şahsına mal etmiştir. Tüm dikkati seri halde tekrarı olan nesneler evrenine çekmiş, Kapitalizm'in mantığına yönelik eleştirel bir tutum sergilemiştir (Şahiner,2008:18).

Şahiner Warhol'un Özellikle kullandığı canlı, parlak ve nazik renklerle Ortodoks kiliselerinde bulunan geçmiş zamanlarda yapılmış dinsel ikonları (Meryem ve Aziz) hatırlattığını ve “Marilyn Monroe, Liz Taylor ve Mona Lisa” nın da yaldızlı ve ışıltılı renklerle yapıldığını söylemiştir. Warhol'un kutsal sayılan dini figürlerden etkilenerek onlardan beslendiğini söyleyen Şahiner çocukluğunda sürekli gittiği kiliselerdeki vitraylar, onlardan içeri yansıyan ışık ve ikonografik figürler onun bilinçaltında yer alan en belirgin kaynak olduğunu söylemiştir (Şahiner,2008:20).

Çalışmalarında serigrafi baskı (ipek baskı) yöntemini kullanan Andy Warhol 17. Yüzyıldan beri süregelen tuval geleneğini altüst etmiş ve radikal bir çıkış yapmıştır.

Andy Warholun 100 Marilyn olarak veya Marilyn diptiği serisini anlayabilmemiz için “ikon sanatı” tam olarak kavramamız gerektiğini söyleyen Şahiner Ortaçağ döneminin gizemli tasfirleri ve İncil'de bulunan bazı hikayelerinin tuvale aktarılması olan “ikonografi” düşüncesini kendisine mal ederek yeni bir resim tekniği geliştirmiştir. Ortaçağ boyunca dinsel öğelerin ve kutsal figürlerin yüceliğini ifade edebilmek için renk en önemli aracıydı. Bu çalışmalarda renk henüz simge görevinde olduğu için her zaman nesneden ayrı düşünülmüştür. Şahiner Warhol'un 100 Marilyn serisinin zemininde kullandığı altın sarısının diğer dünya inanışına ilişkin ışığı ifade ettiğini söylemiştir (Şahiner,2008:33).

Resim 9: Andy Warhol, “Marilyn Diptych”, Tuval Üzerine Akrilik ve İpek Baskı, İki Panel, 1962



Kaynak: https://www.saatchigallery.com/aip/andy_warhol.htm

Tuval üzerine akrilik boya ve serigrafi baskı yöntemiyle yaptığı 100 Marilyn isimli çalışması iki ayrı panelden oluşmaktaydı. 50 tanesi beyaz üzerine siyah portreden oluşmakta ve yer yer siyahın çok olduğu yer yeryüzünün silik görüldüğü yüzeylerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş ve gazetenin üzerine yapılmış bir baskı etkisi görünmekteydi. 50 tanesi baskın renklerinden dolayı göz alıcı ışıltılı bir görünüme sahip olan Marilyn bir portrenin “kayıt mantığı”nda görünmekteydi.

İmgeleri seri halde onlarca baskısını alarak sıradanlaştırmakta ve aynı zamanda kapitalist sistemin seri üretim mantığına da eleştirel bir yaklaşımda bulunmaktadır. Çalışmalarında felsefik bir alt yapı olduğunu söyleyen Warhol eserlerin ilk bakışta yorumlanamayacağını söylemiştir.

Andy Warhol bir sanat eserinin onun sanat eseri olup olmadığını sadece esere bakan göz ile algılanamayacağını savunmaktaydı. Warhol’a göre bir eserin görünüşünün bağlı olduğu kesin bir doğru yoktu. Bunun üzerine Arthur Danto “sanatla sanat dışı ya da sanat eseriyle sıradan gerçek şeyler” olarak nitelendirilenlerin arasında bir fark olmadığı konusunda yanılığa düşülmemesi gerektiğini söylemiştir. Warhol sanat olarak kabul edilen ve sanat dışı olanın sadece göz ile anlamaya yeterli olmadığını, sanat eseri denilen şeyin altında felsefi bir anlam olduğunu söylemektedir (Danto,2016:16).

Andy Warhol kendisini tanımak isteyenler için şu sözleri söylemiştir;

“Yüzeyde gördüğünüze bakmanız yeterli; resimlerimdeki, filmlerimdeki yüzeylere bakın, işte ben oradayım. Yüzeyin gerisinde boşuna bir şey aramayın. (...) Benim için her şey öyle yüzeyde ki bir tür zihinsel körler alfabesi okur gibiyim. Elim, her şeyin yüzeyinde gezdiriyorum. (...) Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir tür makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, makineleşmiş bir halde

yapıyorum ve yapmak istediğim de zaten bu. (...) Sıkıcı şeyler hoşuma gidiyor. Her şeyin hep aynı olması hoşuma gidiyor. (...) Sık sık dile getiriliyor; ben sıkıcı şeylerden hoşlanıyormuşum. Evet öyle, zaten bunu ben söyledim. Ama bu sıkılmadığım anlamına gelmez. Ama benim sıkıcı bulduğum şeylerle başka insanların sıkıcı bulduğu şeyler arasında farklar olabilir. Örneğin be televizyonda hep aynı konuları, aynı çekimleri, aynı sahneleri usanmadan gösteren o aksiyon filmlerini asla izleyemem. Oysa çoğu insan, detaylar biraz farklı olunca hep aynı şeyi seyretmeye bayılıyor. Bense tam tersiyim: Eğer bir gece önce seyrettiğim şeyi yeniden seyredeceksem, o zaman onun bir benzerini değil, tıpkısı olmasını tercih ederim. Neden? Çünkü aynı şeye ne kadar çok bakarsan anlamdan o kadar sıyrılır, o kadar iyi o kadar boş hissedersin.” (Antmen,2014:166).

Andy Warhol’un teknik olarak diğer Pop Art sanatçılarına göre daha radikal bir yöntemi olduğunu söyleyen Baudrillard Warhol’un Pop’un gerçek nesnesini “düşünme zorluklarını” en iyi şekilde ifade eden kişi olduğunu söylemiştir. Baudrillard, Andy Warhol’un şu sözünden bahsetmiştir; “Tuval, bir sandalye ya da ofisle aynı nedenle mutlak olarak gündelik bir nesnedir.” İlave olarak Warhol “Gerçekliğin aracıya ihtiyacı olmadığını, gerçekliği çevreden ayırıp tuvale taşımak gerektiğini” söyler. Baudrillard bunun üzerine tüm problemin burada olduğunu söylemiştir: “Çünkü bu sandalyenin (ya da her hangi bir hamburgerin, oto kaportasının ya da kapak resim yapılan bir kadının yüzünün) gündelikliği tam da onun bağlamı ve özellikle birbirine benzeyen ya da benzemezlikleri küçük olan vb. tüm sandalyelerin dizinsel bağlamıdır.” (Baudrillard,2015:148).

Warhol “Sandalyeyi tuvalde yalıtarak tüm gündelikliğinden kurtarıyorum ve bu arada tuvalin gündelik nesne niteliğini de tamamıyla ortadan kaldırıyorum” demiştir.

Baudrillard bu durumu Tüketim Toplumu kitabında “Ne sanat gündeliğin içine soğrulabilir (tuval=sandalye), ne de sanat olduğu haliyle gündeliği kavrayabilir. (tuvalden yalıtılmış sandalye=gerçek sandalye)” şeklinde yorumlamıştır (Baudrillard,2015:148).

“Pop Art, baştan, ‘yüksek sanat’a ve kurumlarına karşı avangardist bir saldırı gibi karşılanır. Andy Warhol’un reklam imgelerini sindirdiği pop işleri, sanatın tüketim kültürüne kaymasına bir protesto, bir kapitalizm yergisi gibi karşılanır. Ama aynı türden

işlerin biteviye tekrarı, sonunda Warhol'un suretini çıkardığı görsel alemini eleştirmek bir yana, estetize ettiği, işlerine alıntılacağı metaları ikonlaştırdığı kanaatini uyandırır.

“Warhol'un Campbell Çorbası, bizi güzel ve çirkin arasında, gerçek ve gerçek dışı arasında bir seçim yapmaktan kurtarıyor...ikonlar gibi: Varlığını sorgulamaksızın bizi sanata inanmaya çağırıyor. Dolayısıyla belki de bütün günümüz sanatını bir dizi ritüel olarak kabul edebiliriz...ilkel toplumlarda olduğu gibi” (Bürger,2003:25).

Resim 10: Andy Warhol, “Campbell's Soup”, 1968



Kaynak: <https://www.masterworksfineart.com/artists/andy-warhol/campbells-soup>

Andy Warhol tüketim nesnesi olarak günlük hayatta kullanılan alışlagelmiş nesneyi ele alırken “tüketim kültürünün metotları”nı alaya aldığı görülmektedir. Andy Warhol bu çalışması için şunları demiştir :

“Campbell çorba kutularını tuvalde sıra halinde yapmıştım ve sonra kutuların üzerine yapılmış kutular elde ettim... Fakat gerçekçi olmadıklarından dolayı gülünç görünüyorlardı. Sadece boyanmış oldukları düşüncesini uyandırıyor, kahve rengi ve basit birer kutu olarak görünüyorlardı, bu yüzden sadece sıradan bir kutu yapmanın harika olabileceğini düşündüm” (Öğüt, 2008:89).

2.2.2. Robert Rauschenberg, Jasper Johns

“Resim hem sanat hem yaşamla ilgilidir. Ancak ne birine ne diğerine ulaşılabilir. (Ben ikisinin arasındaki boşlukta hareket etmeye çalışıyorum.)” (Foster,2017:46).

Robert Rauschenberg

Hal Foster bu sözleri sanat ve yaşam arasındaki ilişkiyi uzlaştırmak için değil bu durumun yarattığı gerilimi yaşatmak için söylediğini savunmaktadır.

1958 yılında Leo Catelli Galerisinde eserlerini sergileyen Rauschenberg izleyicinin büyük şaşkınlığına uğradığını söyleyen Micheal Ragon izleyicinin Picasso ve Braque gibi sanatçıların kolajlarının biraz daha ötesinde olduğunu ama asıl izleyicileri bu denli şaşkınlığa kapılmasına neden olan şeyin Rauschenberg’in kolajlarında kullandığı nesneler olduğunu söylemiştir. Çalışmalarının içinde gerçekten de içi samanla doldurulmuş tavuklar, telefon rehberleri, şemsiyeler, tabela parçaları, kravatlar, iskemleler gibi matrak nesneler dahil ediyordu.

Bu gibi nesnelerle oldukça dikkat çekmiş olan ve Jasper Johns ile yakın arkadaş Rauschenberg’in karşısına Schiwwitters’i çıkarmış olsalarda Ragon’a göre o zamana kadar dada ile kimse ilgilenmemekteydi. Schwitters ve Marcel Duchamp’ın bu denli saygınlığa kavuşmasının Amerika’da Jasper Johns ve Robert Rauschenberg’e Fransa’da ise Tinguely ve Arman’a borçlu olduklarını söylemiş ve “öğrencileri öncüleri diriltmiştir” iddiasında bulunmuştur (Ragon,2009:169).

Resim 11: Robert Rauschenberg, “Arazi”, 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Serigrafi Mürekkebi, Philadelphia Sanat Müzesi

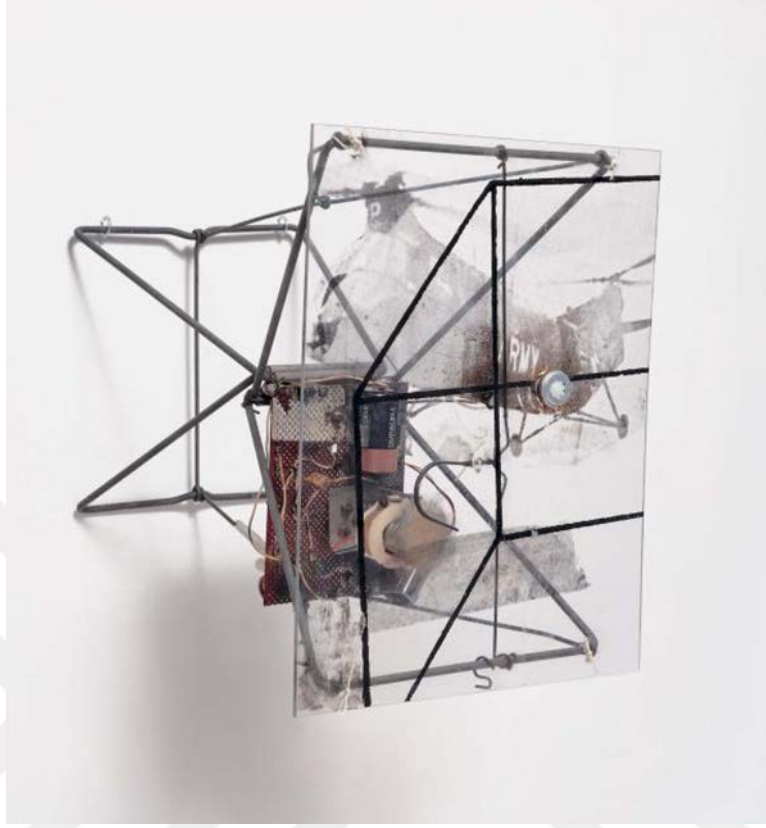


Kaynak: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/estate>

Soyut Dışavurumculukla benzerlik gösteren ve adını kendi verdiği “Combine Painting”lerini 1954-1961 yılları arasında pentür çalışmaları üzerine yapmıştır. Şahiner bu durumu “içsel olanla, her yerde bulunan sıradan nesneleri aynı yüzeyde buluşturarak içsel ve dışsal olanın göstergesel çekişmesini sağlamıştır yapıtlarında” olarak ifade etmiştir (Şahiner, 2008:136).

Çalışmalarında boya, heykel ve çeşitli baskı teknikleri bir arada kullanan Rauschenberg disiplinler arasındaki ayrımı ortadan kaldırmış, kolaj asamblaj yöntemlerini kullanarak çalışmalarına dahil ettiği gündelik yaşama ait nesnelerle eser izleyici arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmıştır.

Resim 12: Robert Rauschenberg, “Kuru Pil”, 38,1 x 30,5 x 39,1 cm, 1963, Metal katlama askısı, tel, ses vericisi, devre kartı ve metal katlanır kamp taburesinde akülü motor ile pleksiglas üzerine mürekkep ve yağ, Robert Rauschenberg Vakfı



Kaynak: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/dry-cell>

Enis Batur, Kurt Schwitters'ten sonra kolaj tekniğinin yeniden sorgulanmaya başladığını söylemiştir. Batur, Rauschenberg'in kullandığı “Combine Painting” çalışmalarına, mizahi ve alışmamış nesneleri, çöpü, Coco-Cola şişelerini, doldurulmuş kuşları ve diğer birçok maddeye ait parçaları kullanarak nesnelerin bir araya geliş biçimindeki kurgusallığının ilgi çekici bir tutarlılıkta olduğunu söylemiştir. Bu şekilde kurgulanan nesne “kendi doğasını” kaybeder yorumunda bulunmuştur (Batur,2009:327).

Rauschenberg, Jasper Johns'un bayrak çalışmaları ile aynı tarihte çıkardığı “Combine Resimlerinden” Yatak (Bed)1955, isimli çalışması o dönemde Amerika'da izleyici büyük oranda şaşırtmayı başarmıştır. Sadece bir yatak olarak duvarda asılı durmasıyla değil materyal olarak da ilgi çekiciydi. Duvarda ahşap aksamı ile asılı duran yatak, yastık, yorgan ve çarşafın üzerinde yoğun bir şekilde boya darbeleri vardır. Şok edici etkisi, gündelik nesnelerin bir araya gelerek anti-sanat algısı oluşturması değil, bir figürün olması gerektiği yerde vahşice boya izlerinin bulunmasıydı.

Resim 13: Robert Rauschenberg, “Yatak”, 1955, 191,1 x 80 x 20,3 cm, yastık, yorgan ve ahşap desteklerin üzerine yağlıboya ve kurşun kalem



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/78712>

Sanat ile hayat arasındaki çizgiyi ortadan kaldırmak isteyen sanatçının amacı resmi hayatın içine katmaktır. Eski dönem çalışmalarıyla son dönem çalışmaları karşılaştırıldığında sanatçının resimden tamamen kopmadığı, boya fırça kalem izlerini çalışmalarında da kullanmış.

Bu durumu Giderer “sanat ile yaşam arasındaki uçurumu kapatma” düşüncesi kapsamında bakıldığında yaşam içerisindeki türlü değişiklikleri ifade etmek istemiş olabilir şeklinde yorumlamıştır. İçi doldurulmuş hayvanlar, gerçek nesneler, gerçek

mekan duygusu veren girinti çıkıntı ve düzenlemeleri” birlikte kullanılmasının sebebinin bu olabileceğini söylemiştir. (Giderer,2003:130)

Ressam, heykeltıraş ve baskı sanatlarıyla ilgilenen Jasper Johns Pop Art’çıların arasında yer aldığı gibi Neo Dadacılarla birlikte de adı duyulmaktadır.

Bir dönem Rauschenberg ile çalışan Jasper Johns ürettiği çalışmalar tartışmalara neden olmuştu. Bir seri bayrak üzerine çalışan Johns izleyiciler tarafından eleştiriye maruz kalmıştı. İnsanlar Amerikan soyut dışavurumculuğu Amerika tarafından uluslararası bir başarı olarak kabul edilirken bu basit çalışmalarda nereden çıktı dercesine Jasper Johns’a karşı cephe aldı (Yılmaz,2006:185).

İnsanların tepki vermelerini en önemli sebebi Johns’un amacının bayrağı yüceltmek mi olduğu veya onunla dalga mı geçtiğini anlayamamalarıydı. Johns’un işlerinin çoğu hazır nesnelerden oluşmaktaydı, örneğin; “bira şişesi, bayrak, hedef tahtası, rakam ya da harf” gibi nesneleri yeniden üretiyordu. Mehmet Yılmaz Johns’un bu yöntemini “sanat dışı kalmış nesneleri almış ve onları sanat dünyasına sokmuş” olarak yorumlamıştır. Marcel Duchamp’tan etkilendiği apaçık ortada olan Jasper Johns’un Duchmap’tan farklı olarak resim ve heykel de üretmeye devam etmesiydi (Yılmaz,2006:185).

Resim 14: Jasper Johns, “Boyalı Bronz Ale Kutuları”, 1960’lar



Kaynak: <https://beachpackagingdesign.com/boxvox/painted-bronze-ale-cans>

Bronz yaptığı iki adet Ballentine markalı bira kutusuyla nesnenin estetik değeri ile sergi değeri arasında bir kuşku olduğunu söyleyen Foster kutuların sergileniş biçiminden çok kullanılan bronz malzemesi ile nesnenin değerinin garanti altına alındığını söylemiştir.

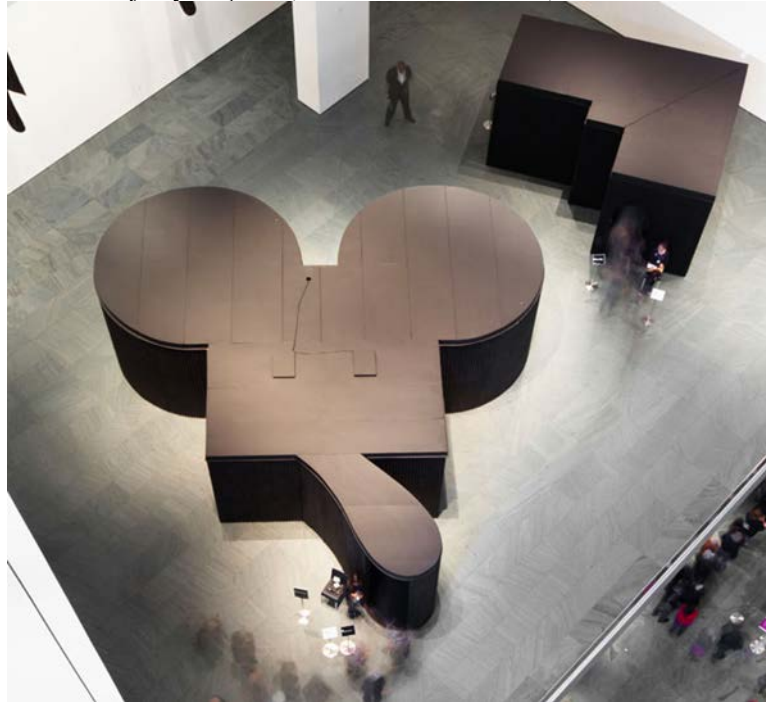
Böylece nesnenin hangi amaca hizmet ettiği nesnenin estetik bir değeri olmasının karşısında geride kalır.

2.2.3. Cleas Oldenberg - Buluntu Nesnenin Cazibesi

“Müzelerde kışının üzerinde keyif çatismaktan başka şeyler de yapabilen bir sanatın taraftarıyım. Sanat olduğunun bilincinde dahi olmayan, yarışa sıfır çizgisinden başlama fırsatı verilmiş bir sanatın yanındayım. Gündelik ıvır zıvırla haşır neşir olabilen ve buna rağmen günün sonunda galip çıkabilen sanatın yanındayım.” (Danto,2016:174). Cleas Oldenburg.

Oldenburg 1965-1977 yılları arasında Amerikan yaşamına ve kültürüne karşı eleştirel bir bakış açısı getirerek “Fare Müzesi” isimli bir çalışma yapmıştır. Binanın içinde oluşturduğu bina bir çizgi film karakterinden esinlenilerek yapılmış. İçerisinde 385 adet minyatür halinde tüketim nesnesi ve oyuncaklar bir çizgi üzerinde sıralanarak dizilmiştir. Aralarında, buluntu nesneler ya da satın alınmış olan nesnelerin maketleri bulunmaktadır ve sıralamada herhangi bir hiyerarşi gözetilmeden yerleştirilmiştir. Hiçbirisi yeni yapılmış değil aksine oldukları gibi sergilenmiştir ve bu da Oldenburg’un diğer işlerine göre farklı bir yöntemi olduğunu göstermekteydi.

Resim 15: Claes Oldenburg, “Fare Müzesi”, 1965-1977, Ahşap ve oluklu alüminyum, pleksiglas 385 objeli yerleştirme, Modern Sanat Müzesi, New York



Kaynak: https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/05/24/dramaturgy-and-gut-inside-claes-oldenburgs-mouse-museum/

Resim 16: Claes Oldenburg, “Fare Müzesi”, 1965-1977, Ahşap ve oluklu alüminyum, pleksiglas 385
objeli yerleştirme, Modern Sanat Müzesi, New York



Resim 17: Claes Oldenburg, “Fare Müzesi”, 1965-1977, Ahşap ve oluklu alüminyum, pleksiglas 385
objeli yerleştirme, Modern Sanat Müzesi, New York



Kaynak: https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/05/24/dramaturgy-and-gut-inside-claes-oldenburgs-mouse-museum/

Oldenburg'un bu yerleştirmesi, akla Marcel Duchamp'ın Boite-en-valise adlı işini getiriyordu. Bu alışma 1977 yılında son haliyle Chicago'da, iki yıl sonrada Köln ve Otterlo'da sergilenmiştir. V.Doucmenta sergisinden sonra Oldenburg Fare Müzesi'ne bir kanat eklemiş ve buna Işın Kanadı demiş. Formu içindeki nesnelerle benzerlik taşımaktadır. Çoğunlukla tüfek formuna benzer nitelikte nesneler bulunmaktaydı (Artun,2005:34).

Resim 18: Claes Oldenburg, “Ray Gun Wing”, 1969–77, Ahşap ve oluklu alüminyum ve pleksiglaslar 258 nesneli yerleştirme, 1981'den bu yana Avusturya Ludwig Vakfı'ndan ödünç verildi



Kaynak: <http://oldenburg.guggenheim-bilbao.eus/en/works/ray-gun-wing/>

Oldenburg’un müzesi tamamen gündelik nesneler, buluntu nesneler ve oyuncakların bir araya getirilip koleksiyon şeklinde sunularak sergilenmiştir. Ali Artun, Oldenburg’un nesnelerini vitrin kullanarak teşhir etmesini aynı zamanlarda Darmstadt Müzesinde gerçekleşen Joseph Beuys’un vitrinlerini gördükten sonra yaptığını söylemiştir (Artun,2005:38).

2.2.4. Jeff Koons (kitsch)

İkinci Dünya Savaşı sırasında kendini gösteren Amerikan sanatı hakkında tartışmalar çerçevesinde olgunlaşan ve tamamen göreceli tabiri olan kitsch ve pop terimi adı duyulup yayılmaya başladıkça yapay bir evrensellelikle birlikte hızlı bir şekilde klişeleşmiştir. Artun, bu şekilde herkesin beğenisine hitap eden ve tam olarak neye işaret gösterdiklerinin de bulanıklaşmaya başladığını söylemiştir.

Benjamin’ e göre kitsch terimi;

“kitleler nezdinde sanatın yeri tüketim nesneleri arasındadır. Kitleler sanat eserinden içlerini ısıtan bir şeyler beklerler...Ne var ki, sanatın ısıtı onların yüreklerini ferahlatmadan diner. ‘Yürek ferahlatma tüketim için sanatı niteler. İşte kitsch yüz de yüz tüketime dönük sanattan öte başka bir şey değildir; anında ve mutlak tüketime dönük. Bu nedenle ifadenin kutsanmış formları çerçevesinde kitsch ile sanat tamamıyla karşıttır” şeklinde yorumlamıştır (Artun,2012:28).

Greenberg'e göre kitsch "sentetik bir sanattır". Modaya göre değişim gösteren, yaşantımızdaki tüm sahteliklerin zirvesi olan, yanıltıcı ve yapay duygulardır. Aynı zamanda ona göre avangard ile kitsch "kronolojik ve coğrafı" olarak Avrupa'da "bilimsel devrimci düşünce" yapısının gelişimi ile aynı zamana denk geldiğini ve ikisinin de Batı burjuva topluluğuna ait olduğunu söyler.

Jeff Koons Jean Baudrillard'ın simulakr ve simülasyon kavramlarına örnek gösterilen sanatçılardan biri olarak değerlendirilir. Hal Foster simülasyon ve simülakrum (smülacrum) kavramları için şunları söylemiştir:

Simülasyon ileri kapitalist toplumda meta ve imgelerin seri üretim biçiminde çok önemli olan betimlemenin yerini alacak bir unsur olarak görülebilir. Peki simülasyon tam olarak nedir? Gilles Deleuze simülakrum ile kopyayı iki şekilde birbirinden ayırır: Kopya "doğuştan benzerken", simülakrumun buna ihtiyacı yoktur; kopya modelini özgün hale getirirken, simülakrum "kopya ve model düşüncesini sorgular" Bu tanımlama savaş sonrası sanat konusundaki temel düşüncelerimizi de yenilemeye götürür. Örneğin Pop Art, soyut dışavurumculuktan betimlemeye bir geri dönüş olarak değilde, simülasyona – bırakın göndergelerine olan benzerliklerini, özgünleriyle bağlantıları bile değersizleşen imgelerin (özellikle Andy Warhol'un çalışmalarında) seri üretimine- bir yönelme olarak ele alınabilir. (Foster,2017:144).

Jeff Koons'un çalışmaları belirli bir biçem içinde yorumlanamaz. Ancak belirli üsluplar karışımının bir arada olmasından söz etmenin daha doğru olduğundan bahseden Şahiner, Jeff Koons'un "tüketim piyasasına ilişkin her türlü nesneyi kullanması "kiç ve banal"e olan ilgisi, "cinsellik ve pornografi"yi etkili bir şekilde kullandığı fotoğraflarıyla geride bıraktığımız yirmi yılın en çok bahsi geçen sanatçılardan olduğunu söylemiştir. Jeff Koons'un çalışmalarını simülakr kavramıyla ilişkili bulan Şahiner bu durumu Baudrillard'ın "Her şey ağırlığını yitirdi, artık devasa bir simülakr'dan başka bir şey yok...Bu artık göndermesi ya da referansı olmayan ve gerçeksi varlık alanına asla geri götürülemeyecek olan, gerçekdışı bir simülakr'dan başka bir şey değildir" sözleriyle bağdaştırmıştır (Şahiner,2008:111).

Resim 19: Jeff Koons, “New Hoover Convertibles”, 1981, 2510 x 1370 x 715 mm, 4 elektrikli süpürge, Perspex ve floresan lambalar, Tate ve İskoçya Ulusal Galerileri



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/koons-new-hoover-convertibles-green-red-brown-new-shelton-wet-dry-10-gallon-displaced-ar00077>

Bir pleksiglass kutu içine yerleştirilen elektrikli süpürgeler sanki hiç insan eli değmemiş izlenimi verilerek kusursuz bir şekilde sergilenmiş ve kullanıldığına dair hiçbir parmak izi, toz gibi işaret bulunmamaktadır. Bu elektrikli süpürgelerin artık, her şeyin birbiriyle benzerlik gösterdiği ve şeylerin çoğaltılmaya itildiği bir evrende olduklarını söyleyen Şahiner, Jeff Koons’un bu çalışmasıyla batı kültürünün temelinde yatan “yapay doğasını” bizlere sunduğunu ifade etmektedir. Aynı zamanda bu sergileniş biçiminin “yoğun bir simülakr deneyimi” olduğunu söyleyen Şahiner süpürgelerin artık gerçek olmadığını ve gerçek olamayacak kadar seri bir şekilde sunularak onların artık hiper gerçek olduğunu ifade etmiştir. Tamamen pürüzsüzlerdir ve artık orijinal yoktur (Şahiner,2008:112).

Gündelik kullanım nesnelerini sanat adı altında pazarlayan sanatçılar arasında en iyi örneklerden biri olduğunu söyleyen Kuspit, Jeff Koons’un sanat yapmadan önce borsa simsarı olduğunu belirtmiştir. Bu yüzden de paranın yerini çok iyi bildiğini pazarlamadan da çok iyi anladığını söylemiştir (Kuspit,2004:98).

“Tüketim Nesnesi Sanatı” denilen yeni yönelimlerin ilk örneklerini vererek öncülük yapan Koons “Pembe Panter, Micheal Jakson” gibi popüleritesi olan imgelerin tekrardan üretimini sağlayıp yeni form ve boyut vererek sergilemesi, heykelin güncel

örneklerini vermesine neden olmuştur. Kiç kavramının üzerinde duran sanatçı küçük bibloları dev boyutlarda yapmış, balonlar geleneksel malzeme olan bronz ile kaplayarak onların kalıcı bir hal almasını sağlamış bu şekilde yaptığı çalışmalarla sanatın yapıtı olarak kabul edinilenin değerini ayrıca da otoritesini “hangi temellerde aramamız gerektiğine dair” sorular sormuştur.

2.2.5. Haim Steinbach

1979 yılında Display #3 isimli sergiyle adı duyulmaya başlayan Steinbach hazır yapım nesnelerle çalışmıştır. Bu sergide birbirinden farklı renkte ve desende duvar kağıdıyla kaplanmış duvarlar, duvara monte edilmiş raflar, üzerinde ise muntazam bir şekilde yerleştirilmiş hazır nesneler bulunmaktaydı.

Resim 20: Haim Steinbach, “Display#7”, 1979, enstalasyon, Serpantin Galerisi



Kaynak: <https://www.theupcoming.co.uk/2014/03/06/haim-steinbach-once-again-the-world-is-flat-and-martino-gamper-design-is-a-state-of-mind-at-the-serpentine-sackler-gallery-exhibition-review/>

Resim 21: Haim Steinbach, “Display#7”, 1979, enstalasyon, Serpantin Galerisi



Kaynak : <https://www.theupcoming.co.uk/2014/03/06/haim-steinbach-once-again-the-world-is-flat-and-martino-gamper-design-is-a-state-of-mind-at-the-serpentine-sackler-gallery-exhibition-review/>

Jeff Koons gibi Steinbach'ta yüksek oranda kiç özelliğine sahip nesneler seçmekteydi ve sanat galerisi ile mağaza arasındaki ayrımı sorgulamaktaydı. Ancak Steinbach tüketim nesneleri ile sanat nesneleri arasındaki farkı sadece fiyatlarla veriyordu.

Steinbach 2003 yılındaki bir röportajında;

“Çalışmalarım başarılı olmaya başladığında her parçaya -nesne dolu raflara- bir sanat eserine koyduğunuz şekilde fiyat biçiliyordu: İşte bu sanat eseri, işte bu da onun fiyatı. Elbette bu sorun oluyor. Çünkü benim eserim 12 bin dolara gittiğinde, 30 bin dolar değerinde bir gurup nesne ile karşılaştığınızda ne düşünürsünüz? Onu hala sanat değerine satar mısınız? Bu yüzden kendim, eserin fiyatını (artı nesnelerin fiyatını) belirleyecek bir formül geliştirdim. Diyelim bir hafta üç mısır gevreği kutusu ve onun üzerinde altı seramik hayalet olsun. Seramik hayaletler parça başına 10 dolar ediyorsa, toplamı 60 dolardır; her biri 2 dolar olan kutular da 6 dolar yapar, toplamda etti mi 66 dolar. Öyleyse belirli bir eserin fiyatı 12bin dolarsa, bu da 12,066 dolar olacaktır.” Demiştir (Heartney, Press,2008:41).

Resim 22: Jeff Koons, “New Hoover Convertibles”, 1981, 2510 x 1370 x 715 mm, 4 elektrikli süpürge, Perspex ve floresan lambalar, Tate ve İskoçya Ulusal Galerileri



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/koons-new-hoover-convertibles-green-red-brown-new-shelton-wet-dry-10-gallon-displaced-ar00077>

Resim 23: Haim Steinbach, “Related and Different”,1985



Kaynak : <https://www.gelderlander.nl/uit-met/haim-steinbach-ontregelt-de-werkelijkheid~a718ea01/>

Hal Foster bu durumu şöyle bir karşılaştırma yaparak anlatmıştır;

Jeff Koons’un pleksiglas içine yerleştirdiği ve florasanla aydınlattığı New Shelton Wet/Dry Double Decker (Yeni İki Katlı/Isalak Kuru Shelton) işiyle Haim Steinbach’ın raf üzerine yerleştirilmiş kutsal kupa görünümünde beş adet plastik malzemeden kadeh ve yanında Air Jordans spor ayakkabıları sergilediği related and different (alakalı ve farklı) çalışmasını ele almış. Bu noktada sanat eseri açık şekilde metalaştırılarak bir “gösterge fetişisti” olarak konumlandırılmış. Çeşme’den sonra bir çok hazır nesne kullanan sanatçının Duchamp’tan referans aldığını söylemiştik. Pekala bu hazır yapıtların Duchamp ve Johns’un birbirine bağdaştırılmasıyla ne gibi bir bağlantısı vardır? (Foster,2009:151).

Duchamp’ın hazır yapıtlarının bir çoğu, günlük hayatta kullanılan nesnelerin estetik ya da sergileme değeri olan nesnelerin yerini alabileceğini savunmaktaydı. Örneğin; “heykelin yerine geçen şişe askısı ve ya ütü masası olarak kullanılan Rembrandt”. Oysa Steinbach ve Koons’un hazır nesneleri bunun tam tersini savunur. Sanat galerilerine aldıkları nesneleri kendi işlevlerinin kaybedecek şekilde sergilerler. “Paslanmaz çelik tren takımındaki viski sürahileri, eğlence dünyasının ünlü kişilerin porselen heykelleri” gibi hem süslü olan hemde kitsch olan zanaat ürünü nesneler sipariş verirken Steinbach ise”mobilya biçiminde kullanılan egzotik hayvan parçaları gibi” hem çok pahalı hemde zevksiz tüketim ürünü olan nesneleri seçmektedir. Bu şekilde imrenilen “arzu nesneleri” ile “lüks metalar arasında” “üstünlük gösterme aracı” olarak her nesnenin birbirinden farklı kimlikleri olduğunu vurgulamaktadırlar. Ancak ortak noktaları olduğu gibi birbirinden ayrılan özelliklerine de değinen Foster, Koons’un meta olarak göstergenin

fetiş yönüyle yada yapaylığı ile alakalıyken, Steinbach nesnenin farkına ve kodlanmış yanlarına odaklanır (Foster,2009:155).

2.3. Kavramsal Sanatta Gündelik Nesne Kullanımı

2.3.1. Joseph Kosuth

1960'lı yıllardan sonra Joseph Kosuth gibi birçok kavramsal sanatçının sanat yapıtı olarak kullandığı sanat nesnesinin durumu imge ve dil arasındaki bir hesaplaşma sürecine girmiştir. "İmgenin kelime anlamı bir yanda dş ya da hayal olarak, öbür yandan da genel görünüş olarak tanımlanır. İşaret anlamına gelen "im" sözcüğünden türeyen imge kelimesi, bir uyaran ile birlikte ya da uyaran olmaksızın bilinçte beliren nesne, olay, imaj anlamına gelir. Sözlük anlamının birinci maddesindeki anlam zihinsel imge, üçüncü maddesindeki anlam ise duyumsal imge olarak tanımlanabilir" (Bayav,2009:107).

Atakan, Kosuth'un kavramsal sanat tanımlamasını en katıksız şekilde, kavramın "sanat temelini irdelemeli" şeklinde yaptığından söz etmiştir. Aynı zamanda Atakan'ın kitabında Kosuth'un sanatı, sanatçının düşüncesinin ihmal edilmeden yorumlanması gerektiğini eğilim veya üslup olarak görülmemesi gerektiğini söylemiştir. Atakan, Kosuth'un kavramsal sanat üzerine düşüncelerini estetik ile sanatın birbirinden ayrılmaması gerektiği şeklinde olduğunu söylemiş ve Kosuth'un biimbilimi'ne hiç önem vermediğini söylemiştir. Sanatçı olmanın sanatın doğasına karşı bir sorgulama olduğunu söylemiş ve hazır-nesneleri ile sanatın doğasını sorgulayan ilk kişinin Marcel-Duchamp olduğunu söylemiştir. Hazır-nesne kullanımının sanatın yönünü biçimsel problemlerden söylenene, vurgudan biimbilimine doğru yönlendiren sanatçının kendini ifade edebilmesi için yeni bir dil olmuştur.

Başka sanatları etkisi altına sanatın asla ölmeyeceğini söyleyen Kosuth'a göre müzelerde saklanan sanat eserlerinin antikalardan bir farkı olmadığını söylemiştir (Atakan,2015:56).

Resim 24: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965, Sandalye: 32 3/8 x 14 7/8 x 20 7/8" (82 x 37.8 x 53 cm), photographic panel 36 x 24 1/8" (91.5 x 61.1 cm), text panel 24 x 30" (61 x 76.2 cm)



Kaynak: https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965

Bir ve Üç Sandalye, alışlagelmiş estetik değerlere göre değil düşünce, fikir ve kavram temellerine dayanan, belirli kalıpları yıkan bir çalışmadır.

Çalışma nesne, nesnenin fotoğrafı ve aynı nesnenin sözlük tanımını içeren bir yazıyı içermektedir. Ortada duyu organlarımız ile algılayabildiğimiz, gördüğümüz, dokunabildiğimiz ve belirli bir işleve sahip olan ahşap bir sandalye bulunmaktadır. İlk bakışta bunun bir kopya olduğunu kimse düşünmez ancak Yılmaz bu sandalyenin kendisinden bir önceki, oda kendisinden bir öncekinin... kopyası yada taklidi olduğunu söylemektedir. Tıpkı Platonun idealar dünyasındaki, sandalye ideası kopyası gibi.

Sol tarafta ise ortada duran aynı ahşap sandalyenin iki boyutlu fotoğrafı, ölçü olarak gerçeğiyle aynı oranda büyültülmüş izleyicide ilk bakışta yanılsama oluşturan, aynı sandalyeden bir tane daha olduğu yanılgısını yaratan, ancak taklidi olduğu sandalyeden farklı bir varlığı olan sandalye fotoğrafı. Gerçek bir sandalye kadar gerçek fotoğraf bulunmaktadır.

En sağ tarafta duran metinde ise sandalyenin sözlük anlamın yer aldığı bir sandalyeye dair genel bir tanımlama bulunmaktadır. Bu tanımlamayı okuyan tüm izleyicilerin zihninde bildiği bir sandalye oluşacaktır. Yani “sandalyenin zihindeki resmi”dir zihinde canlanan şey. Mehmet Yılmaz, sözlükte geçen cümleleri bilmeyen, hiç sandalye görmemiş, görmüşse bile oturmamış yani ona sandalye dendiğini bilmeyen kişi içinde

bu tanımlamayı okuduğunda zihninde canlanan aynı görüntü olur muydu? diye bir soru sormuş (Yılmaz,2006:228).

Kelimelerin ifade etmeye çalıştığı şeyin zihinde canlanabilmesi için ön bilgi olması gerekmektedir. Sözcükler ve dilin çok iyi durumda olması gerekmektedir bu şekilde anlam, hiçbir karmaşıklığa izin vermesin ve eksiksiz olarak, zihinde resim oluşsun.

Tür ve form olarak Kosuth'un bu çalışması ne bir heykel olabilir ne de bir resim olabilir. Yalnızca kavramsal sanat kapsamında yorumlanabilecek bir çalışmadır. Boya dokusundan, renklerden, fırça darbelerinden uzak duran sanatçı belirli bir kompozisyon ve form olarak düzene en uygun şekilde yerleştirmesini yapmıştır. Gerçek ahşap sandalye ile aynı ölçüde büyütülmüş fotoğrafı ve onunla aynı hizada olan sandalyenin sözlük anlamı... Gerçek sandalye kompozisyonun tam olarak ortasına yerleştirilerek dengeli bir kompozisyon kurmuştur (Yılmaz,2006:228).

Her ne kadar sanatçı resim ya da heykel çalışması yapmasa da resimsel olarak belirli kurallara uymuş ve düzenleme konusunda estetik görüntüye biçimsel anlamda ve düzenleme olarak sadık kalmıştır.

Kosuth'un bu eserine göre sanatın tüm anlamı alt üst olmuş, başlı başına gündelik nesne sanatçı açısından ele alınan temel bir problem haline gelmiştir. Sanatçı nesnenin tüm "anlam ve değeriyle oynayarak ironi yaratır ve karşılıklı etkileşimler oluşturur." Artık hazır yapımlardan sonra esas problem işlevsellik sorunu olmuş ve odak noktası görsellikten çok anlama kaymıştır (Köksal,2012:126).

2.4. Land Art ve Doğal Nesne

Land Art bir diğer adıyla Arazi Sanatı/Yeryüzü Sanatı, Kavramsal Sanat, Video Sanatı ve ya Performans sanatında olduğu gibi sanatçılar bir düşünceyi iletme amacıyla zaman zaman fotoğrafları, nesneleri, insan bedenini ve ya doğadan nesneleri malzeme olarak kullanmışlardır. Ancak Özyayten bu göstergelerin ilzeyici tarafından sanat yapıtı olarak algılanmaması gerektiğini önermiştir. Çünkü bu sanat akımları kapsamında oluşturulan yapıtlar, sanatçıların izleyiciye iletme istediği düşünce için bir araç haline gelmiştir. Bu noktada sanatçının aktarmak istediği şey sadece kavramın kendisidir. Bunun için sanatçılar fetiş haline gelmiş her hangi bir nesneye ihtiyaç duymamaktır. Bunun temelleri 1950-70'ler arasında Kosuth ve çevresi tarafından Kavram Sanatı olarak atılmıştır (Özyayten,1992:171).

İlk temsilcisi ABD’li sanatçı Robert Smitson, 1966 yılında yayınladığı bir denemesinde Arazi Sanatı’ndan bahsetmiştir. Bu denemede “parçalara ayrılan anıtların neden en geçerli sanat biçimleri olduğunu anlatıyordu.” (Atakan,2015:62)

Antmen, bir çok sanat akımında olduğu gibi Amerika’da yaşanan gelişmelerden etkilenen Land Art Sanatçıların “ sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenin dinamiklerinden beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuş, alternatif mekan arayışlarına yönelmiştir” demiştir. Antmen, sanatçıların daha çok doğaya yönelmelerinin yanı sıra binalar ve sokaklarda çalışmalar ürettiklerini söylemiş ve sanatçıların doğaya yönelmesinin sebeplerinden birinin de “sanat piyasası” na karşı olduklarını ve “antikapitalist” bir tavırları olduğunu söylemiştir.

Kavramsal Sanat ile yakınlığı olan Arazi Sanatının Kavramsal Sanattan farkı doğa içinde çok büyük alanlarda mekanda gerçekleştiriliyor olmasıdır. Aynı zamanda doğaya karşı iyileştirci nitelikte örnekleri de olan ve “Ekoloji Sanatı” denilen “taş, kum, toprak “ gibi doğaya ait nesnelerin kullanılmasıyla “Toprak Sanatı” olarak adlandırılır (Antmen,2104:254).

2.4.1. Micheal Heizer

Resim 25: Micheal Heizer, *Replaced, Displayed/Replaced* (Mass1/3),1969



Kaynak: <https://gagosian.com/artists/michael-heizer/>

Jeolog ve Arkeolog bir ailede büyüyen Heizer’ın doğaya karşı özel bir ilgisi vardı. 1969 yılında yaptığı Displayed/Replaced Mass (3) isimli çalışmasında üç adet granit kaya taşlarını Sierra Dağ’ından alarak yüz kilometre ilerisindeki Nevada Çölü’ne taşıyarak zeminde açarak oluşturduğu beton sıvadan oluşturulmuş bir çukura yerleştirmiştir. Bu çalışmasıyla doğa üstü güçlerinin imkanlarını sorgulamak smsciyla aynı zamanda geçmişte yaşayan uygarlıklara göndermede bulunmuş ve büyük boyutta taş, kaya kütlelerini bulundukları yerden başka yerlere taşımıştır.

Resim 26: Micheal Heizer, Displaced/Replaced Mass (3), 1994



Kaynak: <https://gagosian.com/artists/michael-heizer/>

Modern mimari yapılar içerisine doğal amorf kütleler yerleştirerek doğal yapıya karşı kurgulanmış işlenmiş mimari yüzeylerin karşıtlığını kullandığı gibi aynı zamanda teknolojiyle beraber gelişen endüstrileşmenin doğaya verdiği zarara farkındalık yaratmak ve teknoloji modernite karşısında doğayı yüceltmeyi hedef almaktadır.

2.5. Yoksul Sanat – Arte Povera

1960’lardan sonra İtalya’da ortaya çıkan esas dayanağı özgürlük olan bu akımın en belirgin özelliği atık ve gelip geçici nitelikte olan nesneleri kullanılmasıydı. Arte Povera akımı sanatçıları sanatın ticari bir nesne unsuru haline gelmesine karşı çıkmışlardır.

1967 senesinde küratör Germano Cleament tarafından kullanılmaya başlanmış olan Arte Povera kavramı ilk olarak Polonya’da yaşayan ve tiyatro yönetmenliği yapan Jerzy Grotowski’den ödünç olarak aldığı bu kelime zamanla İtalyanlara özgü bir terim haline gelmiş ve Cleament’in 1969 yılında çıkardığı “Arte Povera: Kavramsal Hakiki ya da

İmkansız Sanat?” adındaki kitabının yayımlanmasıyla Arte Povera kavramı İtalya sınırlarını da aşmıştır.

Cleament’in Arte Povera ile ilgili olarak “Hayvanlar, sebzeler ve mineraller sanat dünyasındaki yerini almaktadır” demiş ve insanların bu nesneler üzerinde zaman içerisindeki kimyasal veya biyolojik değişimleri görmelerini istemiştir. Cleament, sanatçıların ise gündelik nesnenin değişimini sağlayan simyacılar olduğunu düşünmekteydi (Antmen,2016:213).

Hayatın kendisinin bir sanat olduğunu söyleyen Celament önemli olanın doğaya sahip olmak değil doğayla beraber yaşamı sürdürmek olduğunu söylemiştir. Doğa hayatını önemseyen ve Arte Povera grubunu oluşturan sanatçılar Mario Merz, Giovanni Anselmo, Janis Kounellis, Michelangelo Pistoletto ve Gilberto Zoria isimlerinden oluşmaktaydı. Mario Merz 1968 yılında yaptığı kubbeyi anımsatan İglu isimli çalışmalarıyla Arte Povera kapsamında en bilinen sanatçı olmuştur.

Resim 27: Mario Merz, “Giap İglu’su”, 1968, 120 cm Çap: 200 cm



Kaynak : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ck4KEEG/rEbMBog>

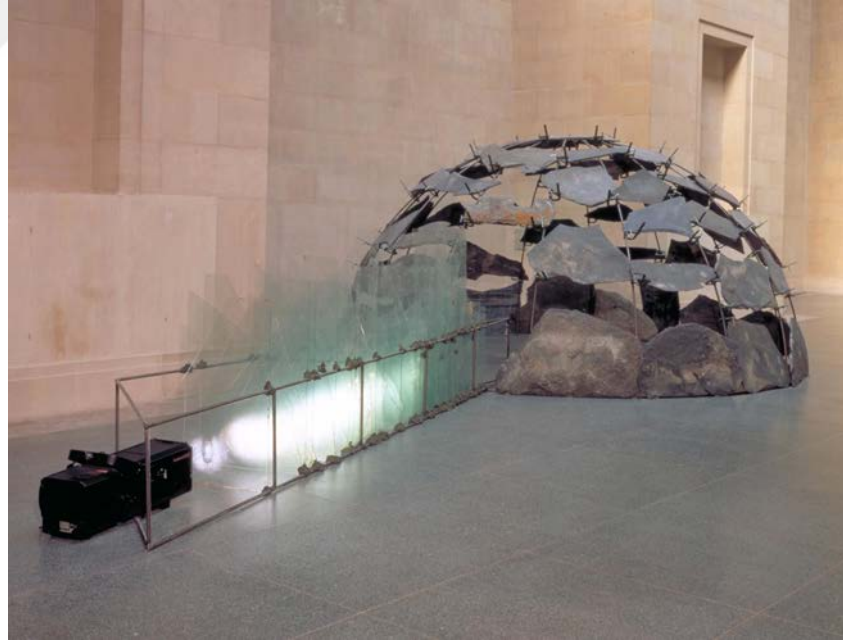
Mario Merz İglu’larını üretirken İtalya’da Ortaçağ Döneminde yaşayan matematikçi Fibonacci’den öğrendiği sarmal bir şekilde sayı dizisinden yararlanarak tasarlamıştır. Belirli bir başlangıç noktası olan sarmal sonsuza kadar büyüeyebilen bir diziden oluşur. Aynı zamanda sonsuzluğu temsil ederken mekanın da sembolü haline gelir. Asimetrik

bir şekli olan bu sarmal sayıların dizilimi “doğanın kendini üretmesinin, çoğaltmasının sırrıdır.” (Yılmaz,2006:250).

Mario Merz’e göre İgloo’ları üç boyut şeklinde bir spiraldir. “Bir çadır, ev, şemsiye ya da kubbeye” benzemelerinden dolayı “zaman ve mekanın birliğinin” sembolüdür ve doğal bir varlıktır. İgloo’larını üretirken, kendi yuvalarını yapmak için canlıların etrafından topladığı malzemelerden yararlandığı gibi sanatçı da kendi çevresinden topladığı malzemeleri kullanmıştır. Örneğin Vietnam Savaşı zamanında ürettiği Giap İgloo’sunda “boru, kümes teli, toprak ve şerit neon ışıkları” gibi malzemeler kullanmıştır. Budizm ile ilişkili ürettiği Giap İgloo’sunun üzerinde neon harflerle “Düşman toplanırsa toprak, dağılırsa güç yitirir” sözleri yer almaktadır (Yılmaz,2006:250).

Üzerinde bulunan neon ışıklı yazı biçim olarak Fibonacci’den öğrendiği sarmal sistemde yerleştirilmiştir (Atakan,2015:41).

Resim 28: Mario Merz, “İgloo”, 1977, Do We Go Around Houses, or Do Houses Go Around Us?, Çelik, kayrak, cam, macun ve lightbox.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/merz-igloo-do-we-go-around-houses-or-do-houses-go-around-us-t05755>

Cesar ve Arman gibi sanatçılar Fransa’da seri halde üretilmiş nesneleri kullanılırken, İtalya’da yoksul sanat adı kullanılan Arte Povera sanatçıları geleneksel malzemeye, teknolojiye, Modernite’ye ve meta kültürünün dayatmalarına karşı gelmişlerdir.

Hazır nesnenin kullanıldığı diğer akımlarla karşılaştırma yapmak gerekirse; Pop sanatta gündelik nesnelerin yeniden üretilmesi sağlanıyor ya da nesneyi direkt olarak gösteriyorlardı. Yoksul sanatta ise nesneyi bazen kendi halinde bazen de değiştirerek kullanılıyordu ya da direk malzemeleri bir araya getirerek çalışmalarını üretiyorlardı. (<https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-189-arte-povera/>) Mario Merz New York'ta yapmış olduğu bir İgloo'da malzeme olarak gazete kullanmasından dolayı Dada hareketine benzetilmiş ancak Mario Merz buna karşı gelerek Dada hareketindeki düzensizliğin aksine kendisinin bağlı olduğu bir düzen sistemi olduğunu söylemiştir. Onun işleri olabildiğince yalın bir iskelet sistemine bağlıdır. Sanatsal olduğu gibi aynı zamanda belirli işlevleri de vardır (Yılmaz,2006:250).

Yoksul Sanat ve ya Arte Povera sanatçının malzeme açısından zenginleşmesini sağlayan bir akım olmuştur. Taş, kum, endüstriyel atıklar, gazete kağıdı, halılar, cam, ayna, kıyafet, sebze, meyveler ve bir çok canlı hayvanlar vs. gibi normalde sanat nesnesi olmayan bir çok nesne sanatçıların malzemesi haline gelmiş ve malzemelerin hepsiyle deneysel anlamda çalışmalarını üretmişlerdir. Sanatın meta kültürünü reddetmelerinden dolayı doğada bulunan veya atık halde olan nesneleri tercih etmişlerdir. İtalya'da bulunan Arte Povera grubuna ait sanatçılar malzemenin süreç içerisindeki değişimini de gözlemleyerek sanatın kapsamını daha da genişletmişlerdir.

2.6. Fluxus'ta Gündelik Nesne Kullanımı

Fluxus kelimesi terim olarak ilk kez 1961 yılında George Maciunas'la birlikte kullanıldığı düşünülmektedir. Akış anlamında kullanılan fluxus terimi ortak bir tavır olmaktan ziyade Almanya'da oluşmuş daha sonra Avrupa'ya ve New York'a doğru akışı sağlanan ve bu akışa kapılmakta olan sanatçılardaki ortak bir tutum olarak değerlendirilmektedir. O sırada Maciunas'un New York'taki bir gazetede yayınlayacağı konferans dizisine ait bir başlık olarak kullandığı bu terim, kısa zaman içerisinde çoğunluğu Maciunas'un sanatla ilişkili karşıt görüşlerini destekleyen sanatçılar tarafından kullanılmaya başlamıştır. Aynı zamanlarda çıkardığı dergiye Fluxus ismini vererek bu terimin duyulmasına ve süreç içerisindeki ABD ve Avrupa seyahatlerinde yaptığı konuşmalarla Fluxus adını duyurarak bu düşüncenin yayılmasına sebep olmuştur.

1960 ve 1970 yılları arasında Fluxus akımıyla ilişkilendirilen sanatçılar arasında besteci John Cage, Alman sanatçı Joseph Beuys, Koreli Nam June Paik, İsviçreli Daniel

Soppieri gibi birbirinden farklı alanlarda çalışmalar üreten sanatçılar Fluxus adı altında toplanmıştır. Antmen, John Cage'in Fluxus temsilciliğinden daha çok akımının öncüsü olarak kabul edilebileceğini söylemiştir.

Maciunas John Cage'in New York'ta bir okulda "deneysel kompozisyon derslerine" katılımda bulunmuş ve bunun üzerine;

"Somutluk ve gürültü fikrini, Fütürizm ve Russolo'dan aldık. Hazır-nesne fikrini Marcel Duchmap'dan. Kolaj fikrini Dadacılardan. Bunların hepsi, John Cage ile sonuçlandı."olarak yorumlamıştır. (Antmen,2014:204).

John Cage'in fikri olan hazır- nesneyi hazır-ses şeklinde geliştirdiğini, Fluxus sanatçılarının da hazır-nesne fikrini hazır-eylem şeklinde geliştirdiğini söylemiştir (Antmen,2014:204).

Şahiner Maciunas'ın yayınladığı bir bildiride Fluxus'un Dünya'daki burjuva yaşamından sıyrılması gerektiğinden bahsettiğini söylemiştir. Estetik dışı bu karşı duruşun I. Dünya Savaşı ardından oluşan Dada'yı hatırlattığını söyleyen Şahiner, I. Dünya Savaşı ardından yaşanan sanattaki devrim niteliğindeki Dada hareketi ne ise II. Dünya Savaşı ardından burjuva karşıtı ve kuralsız bir tavrı olan Fluxus'ta odur şeklinde ifadede bulunmuştur. Bu durumda da Beuys, Duchamp'ın yerini almıştır demiştir (Şahiner,2008:52).

Bir çok akımda olduğu gibi Fluxus akımında da toplumsal sosyolojik meselelerden etkilenme durumu söz konusudur. II. Dünya Savaşının ardından adını duyuran akım Dada hareketini andıran nitelikler taşımaktadır.

Sanatsal anlamda estetik değerlerden çok etiğe yoğunlaşan sanatçılar "sanatta keşfi ve toplumsal-siyasi eylemciliğe" olan yönelimleri açısından Dada hareketiyle benzerlik göstermektedir. Fluxus'a göre de sanatçının ürettiği işten daha çok ne uyguladığı ve ya ne düşünerek yaptığı önemsenmişti buna bağlı olarak sanatçı üretim sürecinde sanatsal kuramlara bağlı kalmadan, estetik değerleri bir kenara bırakarak karışık yöntemlerle çalışmalarını üretmektedirler (Artun,2005:32).

Fluxus sanatçıları tüm sınırlamaların karşısındaydılar malzeme olarak her hangi bir belirleme olmaksızın en sıradan olan nesneyi bile ele alabiliyorlardı. Çünkü manifestolarına göre sanatçının ne düşündüğü kullandığı malzemeden daha önemliydi.

Geleneksel kuralları olan resim ya da heykelin sert kurallarına karşı, malzemenin hareketliliği, çeşitliliği ve sınırsız olması düşünsel anlamda çok geniş bir yelpazeye sahip olduklarını göstermekteydi. Dada'da olduğu gibi burjuvaya karşı sert tutumları olan Fluxus sanatçıları, olabildiğince sade anlatım yöntemleriyle sanat ve hayat arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmak istemişlerdir.

Yılmaz, Fluxus'un ilk duyulmaya başlandığı zamanlar sanat ortamında ve galerilerde fazla önemsenmediğini ancak yine de şanssız olmadıklarını, 1960-70 yıllarında Berlin'de ve New York'ta kendi galerisi olan Rene Block'un Fluxus sanatçıları desteklediğini söylemiştir. Her ne kadar deneysel üretimlerden hoşlanmasa da Rene Block, onlar için Avrupa ve Amerika arasında bir bağlantı oluşturmaktaydı. Sanatın estetik haz veren bir nesne haline gelmemesi gerektiğini düşünen, burjuvaya karşı tepkilerini dile getirmek isteyen Fluxus sanatçıları içinde en çok Beuys, Rene Block'un galerisinde kendine yer edinmiştir. (Rene Block 1942 doğumlu, yaşayan en önemli küratörlerdendir) (Yılmaz,2005:267).

Yılmaz, Fluxus'un amacının farklı millet ve görüşleri bir çatı altında toplamak olduğunu ve disiplinler arası tüm sanatçıları bir araya getirmek olduğunu söylemiştir. Heykel, müzik, resim, edebiyat, şiir, dans gibi sanatların yeniliklere açık bir şekilde bir arada olmasını istiyordu. Sanatın ve sanatçının ayrıcalıklı olan durumunu kabul etmeyerek daha yalın, eğlendirici ve her hangi bir yeteneğe ihtiyaç duyulmayan bir tutumda olunması gerektiğini savunmuşlardır (Yılmaz,2005:268).

Çok geniş kitlelere ulaşma peşinde olan Fluxus sanatçıları, sanatın herkes tarafından anlaşılabilir bir hal almasını istiyorlardı. Bağlı olduğu her hangi bir konu, malzeme ve ya beslendiği güncel bir olay da yoktu. Bu yüzden her türlü malzemeyi kullanabiliyor ve geleneksel malzemeye karşı duruyorlardı.

Fluxus sanatçılarının idealinde yaşamı değiştirme fikri vardı. Bu yüzden sanatçılar gündelik yaşama odaklanmış ve malzemelerinde çeşitliliğe yönelmişlerdir. Bunların arasında “şişeler, konserve kutuları, sandalyeler, çeşitli müzik aletleri, fotoğraflar, atık kağıt parçaları, kasetler, plaklar” bulunmaktaydı. Bu nesnelerle asamblajlarını üreten Fluxus sanatçıları çoğunlukla çalışmalarını küçük boyutlarda üretmişlerdir.

Resim 29: Wolf Vostel, “Coca Cola”, 1961



Kaynak: <http://wolfvostellwerke1960erjahre.blogspot.com/>

1954'ten sonra Alman sanatçı Wolf Vostell yırtılmış afişlerle çalışmıştır. Hatta bu türde yaptığı kolajlarına ilk “*dekolaj*” adını veren de kendisidir. Fluxus'un manifestosunda sanat ve hayat arasındaki çizgiyi ortadan kaldırmak ve sanatla beraber yaşamı değiştirmek vardı. İzleyiciyi de içine alan, günlük yaşamımız içerisinde kullandığı nesneleri ile izleyicinin edilgen durumunu dönüştürerek farklı bir deneyim yaşatmak istemiştir (Antmen,2014:206).

2.6.1. George Maciunas

1960'lı yıllarda sanatsal anlamda en köklü hareketlerden biri olan Fluxus'un manifestosunu yayımlayan Litvanyalı sanatçı George Maciunas bildirisinde şu ifadelerde bulunmuştur;

“sanatı burjuva hastalıklarından kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!” olarak sıralanmaktaydı. (Antmen,2014:203).

Duchamp'ın Boite-en-valise adlı işi Fluxus sanatçıları için örnek teşkil etmiş ve Fluxus akımı hareketinin öncüsü olan George Maciunas “minyatür Fluxus müzeleri” adını verdiği içinde birden çok sanatçıya ait olan nesnelerin bulunduğu bir kabin tasarlamış. Adı Flux Cabine (Fluxcabinet) olan ve içinde on dört farklı fluxus sanatçılarına ait nesnelerin bulunduğu bu ahşap tasarım yirmi adet çekmecedan oluşmaktaydı. George Maciunas ise on ikinci çekmeceye hiyerarşik bir sıralama ile memeliler ile böceklerle ait dışkıları gruplandırmıştı (Artun,2005:33).

Resim 30: George Maciunas, “Flux Cabinet”, 1975-1977, 122.5 x 36.8 x 38 cm, Çeşitli ortamlarda nesneler içeren yirmi çekmeceli ahşap dolap, Various Artists, George Maciunas, John Lennon, Jean Dupuy, George Brecht, Ben Vautier, Robert Watts, Geoffrey Hendricks, Takako Saito, Mieko Shiomi, Larry Miller, Ay-O, Claes Oldenburg, Joe Jones



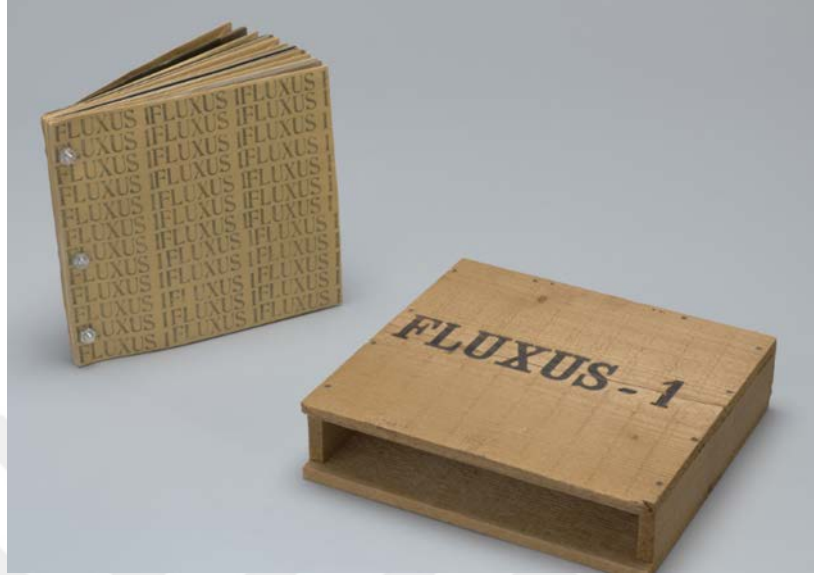
Kaynak : <https://www.moma.org/collection/works/127939>

Fluxus sanatçılarının burjuvaya ve hazır üretime karşı bir tavrı vardı ancak ilerleyen yıllarda George Maciunas Fluxshop adında bir dükkan açmıştır. Bu dükkanda seri üretilen nesneleri mektup ile sipariş alarak cüzi miktarlarda satışını yapmıştır (Yılmaz,2005:267).

İçerisinde kullanılabilecek durumda ufak ve sayılı adetlerde çoğaltılmış nesneler ve yazılar bulunmaktadır (Şahiner,2008:56).

Fluxshoptan yola çıkarak Flux-I çalışması ise içinde değişik ve tuhaf olarak adlandırabileceğimiz bir çok nesneyi barındıran bir çantadır. “Joe Jones, Ay-O, Dick Higgins ve George Brecht gibi kişilerin eşyaları ve o an da bulunması imkansız olan yayınların değişik versiyonları bulunmaktadır (Şahiner,2008:56).

Resim 31: George Maciunas, “Flux-I” ,1964, 19.1 × 21 × 5.5 cm, Ahşap kutusunda, çeşitli ortamlarda nesneler içeren kitap. Various Artists with George Brecht, Stanley Brouwn, Congo (a Chimpanzee), Dick Higgins, Joe Jones, Alison Knowles, Takehisa Kosugi, Shigeko Kubota, György Sándor Ligeti, George Maciunas, Jackson Mac Low, Benjamin Patterson, Takako Saito, Mieko Shiomi, Ben Vautier, Robert Watts, Emmett Williams, La Monte Young



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/127140>

2.6.2. Joseph Beuys

İsmi fluxus eylemleri sırasında duyuran sanatçı kendini tamamen insanlığın iyi yönde gelişmesine, yeryüzünü yararlı bir şekilde iyileşmesine adanmış şaman inancı biçimine sahip bir sanatçıdır (Yılmaz,2006:271).

Bir çok çalışmasını Kavramsal Sanat alt yapısında üretmesine rağmen Fluxus sanat akımına dahil sanatçıdır. 1962 yılında George Maciunas ve Nam June Paik ile bu akıma dahil olmuştur.

Savaş pilotu olarak görevde bulunduğu II. Dünya Savaşı'nda uçağın Kırımı yakın bir bölgeye düşmesiyle son anda hayatta kalan sanatçı beyin travması geçirmiş ve donmak üzereyken o yörede bulunan halk tarafından vücuduna sürülen iç yağ ve keçe ile yaşama döndürülmüştür. Şahiner, savaşın içinde bulunan ve savaş politikasının tüm detaylarına şahitlik yapan Beuys için ölüm ile yaşam arasındaki çizgide “düşünsel bir eylemci olarak kendi kültürünü sağaltma (!) girişiminde bulunacaktır” demiştir (Şahiner,2008:61).

Eserlerinde kendi hayatından bağlantılar kurmuş, kendi yaşamından beslenmiş olan Alman sanatçı aslında herkesin yaratıcı bir gücü olduğunu düşünmektedir ona göre herkes sanatçıdır ve herkes içinde “gizilgüce sahiptir”. Bunu için de herkesin görevi

kültürü oluşturan esas şartları sorgulamak olduğunu düşünmektedir. Bu düşüncesini yazılarında ve konuşmalarında bahsetmiş herkesi bir araya toplayarak “yeni bir toplumsal sistem kurmaya” davet etmiştir (Atakan,2015:34).

Beuys’un çalışmaları arasında en önemli işi, yerleştirmeden oluşan 1960-1970 yılları arasında oluşturduğu ve o yıllarda Eylemlerinde kullandığı nesnelerinin arasından seçilmiş vitrinidir. Kendi hayatından kullandığı anı nesneleri sergiler ve bu nesnelere de “fikirler yumağı” adını vermiştir. Vitrine ve cama olan bağlantısı doğduğunda prematüre olması, bir süre kuv ze kalmasından kaynaklı olduğunu belirten Beuys’un bu işi Beuys Bloğu olarak Hessisches Landesmuseum Darmstadt’da 1970 yılında sergilenmiştir (Artun,2005:25).

Resim 32: Joseph Beuys, “Auschwitz-Gösteri”, 1956-64,   VG Bild-Kunst, Bonn



Kaynak: <https://www.hlmd.de/en/museum/art-and-cultural-history/block-beuys.html>

Elindeki nesneleri kendi düşüncelerini ifade edebilmek adına bir araç olarak kullanan sanatçı, müze içinde yeni bir mekan oluşturmuştur. Vitrinlerin içinde izleyicide merak uyandıran ve sanatçı için kendine özel anlamlar içeren anı nesnelerden bulunmaktadır.

Resim 33: Joseph Beuys, Beuys Bloğu, 2. Oda © VG Bild-Kunst, Bonn, 1956-64



Kaynak: <https://www.hlmd.de/en/museum/art-and-cultural-history/block-beuys.html>

Sanatçı için yağ, depo edilmiş enerji ve irade anlamına geldiği gibi daha karmaşık bir anlamı da vardır. Beuys arıların yaptığı bal mumuyla yağ arasında bir bağlantı kurmuştur. İki malzemenin de belirli bir şekli olmadığı için birbirine benzer bulunmaktadır. Isı farkı ve ya dışarıdan her hangi bir müdahale ile biçim değiştirebilen malzemelerdir. Böylece arı ile kendi sanatı arasında bir ilişki kurar. Ona göre arının ürettiği bal mumu plastik ve geometrik olarak iki farklı türdedir. Geometrik dediği ısıya göre şekil değiştirir çünkü plastiktir ve sürekli olmayan ancak petek gibi kendine özgü bir şekli vardır.

Resim 34: Joseph Beuys, Fat Chairs, 1964, balmumu, yağ, bakır teli, sandalye, 94,5 x 41,6 cm



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/fat-chair-1964-1>

Keçe ise vücuttaki sıcaklığı korur, ısı farkı oluşumunda dengeyi korur ve enerjinin depolanmasını sağlar. Bakır ise iletken bir malzemeydi. Beuys geçirdiği kaza sonrası ameliyatından sonra başında bir bakır tel parça taşımaktaydı. Ayrıca kendine ait olan ve adını Avrasya Bastonu koyduğu bir ucu eğil olan çubuğu bulunmaktaydı. Her şeyin temelinin doğu da olduğuna inanan sanatçı, çubuğun “doğudan batıya giden yönü belirlediğine ve iletişimi sağladığına düşünmekteydi.” U şeklinde olması ise “akımın tekrar eski yerine dönmesi” anlamına gelmekteydi. Baston iletken olan ve kendisini temsil eden bir nesneydi onun için.

Sanatçının Yağ Kalını ve Yağ Sandalyesi isimli işleri onun heykel sanatına getirdiği yorum için çok önemlidir. 1964 yılında Zwinger Galerisi Kolonya’da yaptığı bu işler “belirsiz olandan belirliye, sıcak (kaotik) olandan soğuk (kristalleşmiş) olana, doğaçlama (biçimsiz) olandan zihinselleştirilmiş (biçimlenmiş) olana kadar, onun heykel kuramını anlamamıza yardımcı olur. Beuys’unda dediği gibi bu işin bir süreç işi olduğu, tek bir kademedan oluşmadığıdır (Yılmaz,2006:276).

Yılmaz, Beuys’un Fat Chairs hakkındaki yorumunu şu şekilde ifade etmiştir.

“yağı bir sandalye üzerine yerleştirdim; çünkü burada sandalye, insan anatomisini (sindirim bölgesini, boşaltım sistemini, cinsel organları ve ilginç kimyasal değişimleri, psikolojik açıdan irde gücünü) temsil ediyordu. Almanca’da söz oyunları ile yapılan nükteler vardır; örneğin stubl (sandalye) aynı zamanda bok (stool) demenin daha kibar bir yoludur; ve bu kaotik özelliğe sahip minarelleştirilmiş ve kullanılmış madde, yağın çapraz bölmesinin dokusunda yansıtılmıştır.” (Yılmaz,2006:277).

BÖLÜM 3: DEĞER SORUNU

3.1. Hazır Nesnelerin Müzelerinde/Galerilerdeki Duruşu

Müze ve galerilerde bulunan sanat eserleri bulundukları mekanlardan dolayı sanatın yapay bir statü kazanmasına ve kurumsallaşmasına sebep olmaktadır. Günümüzde ise Dada hareketi ve Fluxus'tan sonra sanat ve hayat içi içe girmiş ve sanat hayatın bir parçası olmayı hedeflemiş. Dada hareketinden sonra bir çok akımda olduğu gibi sanatçıların gündelik nesne kullanımı sanatın gündelik hayata ulaşmak istediğinin göstergesi olmuştur.

Birçok Avrupa ve Asya da açılan müze bir zamanlar kraliyet ailesine ait olan eşyaları koruma ve onları sergileme amacıyla kurulmuştur. “Örneğin; Paris’te Louvre, Madrid’de Prado, Tayvan’da Ulusal Saray Müzesi gibi.” (Freeland,2001:93). Müzelerin birer 19. Yüzyıl icadı olduğunu söyleyen Ali Artun müzelerin topluma ait bir eğitim alanı olarak kendini kurumsallaştırdığını ve sanatın kar gütmeye amacı olan bir işletme gibi olmaması yönünde bu durumun uzağında durduğunu söylemiştir (Artun,2010:167).

Her müzenin içinde muhafaza ettiği eserler birbirinden farklı özellik göstermektedir. Örneğin; Yunanistan’da Olympia ve Delphoi civarlarındaki müzelerde arkeolojik kalıntılar sergilenmektedir. Daha yeni müzelerde ise kendi yöresel üretimlerini yansıtan eserler sergilenmektedir. Örneğin; Lizbon’daki Seramik Müzesi. Bunlardan farklı olarak herhangi bir sınıflandırma yapılamayan müzelerde mevcuttur. Bu tip müzelerde “sanat, bilim ve tıp tarihi” bir arada bulunur; Örneğin İsveç Upsala’daki Gustavanum Müzesi (Freeland,2001:93).

Muhafaza etmekten, sergilemekten bahsederken aslında müzecilik mantığının 16. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa’da oluşan nadire kabinelerine dayandığından söz etmek gerekir. Nadire kabineleri birbirinden farklı nesnelerin bir araya toplanarak belirli sınıflandırma ile estetik bir zevk uyandıracak şekilde ziyaretçilerde merak hissi uyandırması amaçlanmaktaydı.

Çoğunlukla içinde birden fazla bölmesi olan şimdiki vitrin mantığında oluşturulmuş nadire kabineleri izleyicide adeta yücelik hissi veren mekanlardır. İçlerinde “fosiller, mercanlar, insan hayvan karışımı yaratıklar, sürüngenler ve efsanevi yaratıkları vs. koleksiyonların en dikkat çekici nesneleriydi, doğadaki çarpıklıkları yansıtan nesneler ya da geçekliği bozan aynalar ve mercekler gibi görsel harikalardı.” (Artun,2005:10).

Resim 35: Ferrante Imperato'nun Nadire Kabinesi, 1599, Napoli



Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/54849035@N08/5076322699#>

Nadire kabinesi fikrinin temeli “dünyanın tek bir oda ya da kabine içinde saklanabileceği” düşüncesine dayanmaktaydı. Az rastlanan, değerli ve değişik nesneleri toplayarak ziyaretçilerde merak duygusu uyandırarak estetik bir zevk almaları isteniyordu (Artun,2005:10).

1900’lü yıllara gelindiğinde Kurt Schwitters ve Joseph Cornell gibi sanatçıların nadire kabinelerinden etkilenererek “dış dünya”dan bağımsız kendi kişisel mekanlarını oluşturmuşlardır. Örneğin; Kurt Schwitters’ın Hannover’da bulunan evini mekânsal çalışma alanı olarak kullandı ev bir zaman sonra “Schwitters’in sanat pratiğinin mikrokozmosu” şeklini aldı (Artun,2005:13).

Resim 36 : Kurt Schwitters, Hannover Merzbau: Mavi Pencereyi Görünüm,1923



Kaynak: <https://www.arquine.com/merzbau-la-habitacion-acumulativa-kurt-schwitters/>

1920 ile 1936 yılları arasında evindeki odaları herhangi bir benzeri olmayan farklı mekânsal bir dünya oluşturdu. Bu odalar sanatçı için şahsi anlamları olan ve içinde birbirinden farklı nesneleri barındıran, onları muhafaza eden bir işleve sahipti. Merzbau kırk adet yer altı odasından oluşmaktaydı ve konu olarak insanları veya simgesel konuları içermekteydi (Artun,2005:15).

Resim 37: Joseph Cornell, Museum, 1945-1948, Ahşap sandık, cam şişe, bez, kordon, mantar, kağıt ve bulunan nesneler.



Kaynak: <https://www.menil.org/collection/objects/16754-museum>

Joseph Cornell'in 1940'lı yıllarında yapmaya başladığı kutu içerisinde oluşturduğu müzeler, mücevherler için kullanılan kutuları andırmaktadır. Kutunun siyah renkte kadife ile kaplanmış olmasının sebebi içinde bulunan nesnelerin hassasiyetini temsil eder, ve şahsına ait bu nesnelerin tıpkı hazine mantığında muhafaza edilmesini ifade etmektedir.

19. yüzyılda Paris'te gelişim gösteren sanat bağımsızlığını sağlayarak galerilerin oluşmasında etkili olmuştur. Bu sayede sanatçı saraya ve kiliseye olan bağımlılığından kurtulmuş, sipariş alarak çalışmalarını sürdürdüğü bu ortamdan kurtularak özgürlüğüne sahip olmuştur.

Galerilere giren sanat artık bu şekilde kamuya sunulmuştur. Artun sergilerin “özel bir galeri”de olsa dahi bunun bir kamusal faaliyet olduğunu söylemiştir. Galerici bu kamusal faaliyetlerini sadece ziyaretçilerle ya da koleksiyonerlerle değil, “gazete ve dergi yayınlarıyla, tarih ve eleştiri yazarlıklarıyla başka galeri ve müzelerle kurdukları bağlantı yoluyla herkese ulaşmasını sağlamışlardır. Galerici sanatçı üzerinde bir “deha estetiği” oluşumunda etkili olduğunu söyleyen Artun, “kutsallık halesine” dönüşen sanatçının galericiler yardımıyla “para ve piyasaya” bulaşmadığını söylemiştir. Sanatçının bir deha olarak kabul görüldüğü dönemin çoktan son bulduğundan bahseden Artun, klasik estetik kuralların dışına çıkıldığı ve artık sanatın yeni bir biçime

kavuştuğu konusunda göreceli bir nitelik kazandığı çağda “galerilerin sanatı markalandırma” yetkisinin arttığını söylemiştir (Artun,2012:152).

Brian O’Doherty galeri mekanı için, içine aldığı sanat yapıtının dışında izleyicide üzerinde dikkatini dağıtacak her türlü faktörden arındırılmış “biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarımı” olduğunu söylemiştir. Mekanın gücü kendini o kadar hissettirir ki içinde bulunduğu nesneyi alıp dışarı çıkarmak onları eski “seküler statü”lerine düşürebilir. O’Doherty sanatla ilgili nesnelerin fikirlerin merkezi haline gelen galeri mekanına girdikten sonra onların “sanat statüsü”ne yükseldiğini söylemiştir (O’Doherty,2016:30).

Çöplükten aldığı Pisuar’ın üzerine attığı R.Mutt imzasıyla bu hazır nesneyi galeride sergileyen Duchamp’ın hareketinden sonra bu gücün artık galeride olduğunu söylemiştir. Artun, artık R.Mutt galeridir, içine aldığı her türlü nesneyi sanata dönüştüren güç artık galerinin kendisidir demiştir (Artun,2012:154).

Duchamp seçmiş olduğu hazır nesneleri ile müzeyi alaşağı ederken sanat yapıtlarının biricikliğini de sorgulamaktaydı. İkinci Dünya savaşından sonra nesneleri yığınlar şeklinde toplama yönelimi, yüksek oranda artan tüketim ürünlerinden kaynaklanmaktaydı. Bu tür nesneler 1960’ların başlarında bir çok sanatçı için malzeme kaynağı haline gelmiştir (Artun,2005:17).

Bu süreçten sonra sanat nesnesi hayata dahil olmaya başlamış, sanat ve hayatın arasındaki perde ortadan kalkmıştır. Sanat yapıtı meta değeri olmaktan çıkıp düşünsel bir öge halini almaya başlamıştır.

Kuspit, Duchamp’ın sıradan olan nesneye olan yaklaşımlarıyla ilgili şu sözlerinden bahsetmiştir;

“Nesnenin ‘görünüşü’ hakkında dikkatli olmak zorundaydım... Yaklaştığımız şeye, sanki hiçbir estetik duygu beslemiyormuş gibi kayıtsız yaklaşmak zorundasınız. Hazır-nesnelerin seçilmesi her zaman görsel bir kayıtsızlığa, aynı zamanda iyi ya da kötü zevkin tamamen yok olmasına dayanır” (Kuspit,2010:38).

Fransız yazar Andre Breton’un söylemiyle Kuspit hazır nesnede estetik hissinin “sanatın itibarı ve statüsü” eklendiği zaman kaçınılmaz bir etki yarattığını söylemiştir.

Andre Breton hazır-nesnenin bu durumunu biraz daha açarak şu şekilde ifade etmiştir;

“Breton, Duchamp’ın sıradan bir nesneyi sanat eseri olarak ilan etmekle o nesneye bir nevi şövalye unvanı vermiş olduğunu, proleter nesneyi aristokrat bir nesneye dönüştürdüğünü, alt sınıftan üst sınıfa (daha doğrusu, en üst sınıfa) atlamış olduğunu belirtir. Bunun tam tersi de geçerli olabilir. Hazır-nesne, el yapımı daha doğrusu, geleneksel el sanatı ürünü sanat nesnesi ile aynı düzeye getirilmektedir, böylece el yapımı sanat eseri her hangi bir nesneye dönüşür” (Kuspit,2010:38).

Bu durumda çelişkili bir durumun ortaya çıktığını söyleyen Kuspit tüm değerler tam tersi halini almışken hazır-nesne dediğimiz şey sadece zihinsel anlamda bir emekle üretilirken, sanat nesnesi, fiziksel ve zihinsel bir çabayla üretilmektedir demiştir. Duchamp’a göre nesnenin belirli bir kimliği bulunmamakla birlikte olabildiğince belirsiz ve tuhaftır. Bu şekilde geleneksel olan nesne ile hazır nesne aynı seviyeye getirilmektedir. Yani yukarıda olan aşağı çekilmekte, olağan üstü olan normalleşmekte ve farklı olan sıradanlaşmaktadır (Kuspit,2010:39).

Hazır-nesneyi galeri mekanlarında kullanarak aynı zamanda mekana karşı da bir sorgulama içerisinde olan Duchamp bu hareketiyle izleyici yanıltmaktaydı. İzleyici için günlük yaşama ait olan bu nesneler bir anda galeri ve ya müzelerde karşlarına çıkarak şok etkisi yaratıyordu. Bu durumda izleyici estetik bir değerlendirme çabasına giriyor. Ancak sanatçı hazır nesnesini seçerken güzellik ve estetik bir kaygı içinde olmadığı için hazır nesne izleyici yanıltarak yapılan yorumlara üstün gelir ve izleyicideki estetik beklentiyi karşılamaz. Duchamp bu beklentinin o nesneyi yanlış anlaşılmasına sebep olduğunu söylemektedir.

Ali Artun, Daniel Buren’in müzenin sanat yapısı üzerindeki etkisi üzerine düşüncelerini dile getirdiği “Atölyenin İşlevi” isimli makalesinden şu şekilde bahsetmiştir: “Müzenin estetik rolü daha da pekişir, çünkü eserlerin değerlendirilmesine olanak tanıyan tek, biricik (kültürel ve görsel) bakış açısı haline gelmiştir; sanat bu kapalı yerde şekillenir ve onu sunup oluşturan çerçevenin altında ezilip oraya gömülür.” (Artun,2005:54).

Yani Buren için çerçeveyi yapanın kurum olmadığını, aksine bunu sanatçının yaptığını iddia etmektedir. 1970’lerin son dönemleri 80’lerin başında Michael Asher müzenin işleviyle oynamış ve “müzelerin sergi mekanlarına koyduğu incelikli yerleştirmelerle,

sanatın kurumsal olarak çerçeveselendirilmesi üzerine eleştirel düşünceler ortaya attı.” (Artun,2005:54).

Resim 38: Micheal Asher, Chicago Sanat Enstitüsü, 219. Galeri, yerleştirme, 1979



Kaynak: <https://www.artforum.com/print/201304/michael-asher-39886>

Bu işlerinden en bilineni 1979 yılında Chicago Sanat Enstitüsü 73. Amerikan sergisi için Houdon'un eseri olan George Washington heykeli ile yaptığı çalışmadır. Bronz malzeme ile heykelin kopyasını üreten sanatçı normalde bina girişinde bulunan heykeli müze içinde bulunan bir galeriye yerleştirmiştir. Bu yaptığı ile müzede bulunan heykelin sunumunda eserdeki farklı yönleri ifade etmeye çalışıyordu. Anıtsal olarak bir anlam taşıyan heykeli bir anda “sanat tarihi bağlamlarından birinin unsuru haline getirdi”

Mekansal değişikliklerle yaratılmış yeni anlamlar üzerinde duran sanatçının kavramsal olarak ortaya atmak istediği şey, heykelin bina girişindeki konumu ile müzedeki konumunun sunum açısından farklı ölçütlerle değişebildiğini ifade etmek istemekteydi (Artun,2005:54,55).

1960 sonrası sanatçılar mekan-yapıt-izleyici arasında bir çok sorgulamalarda bulunmuş. Sıradan olan nesneyi galeri mekanında sergileyen sanatçı nesneyi yüceltmekte ve ona bir değer atfetmektedir. Gündelik nesne, atık nesne, taş, toprak gibi nesnelerin ait

olduğu yerlerden sanatçı tarafından alınıp galeri mekanında gelmesiyle izleyicinin beklentisini kırılmaktadır.

3.2. Sherrie Levine

ABD’li ve kendine mal etme sanatçısı olarak tanınan Sherrie Levine ilk olarak Walker Evens’in fotoğraflarını kopyalayarak adını duyurmuş ve 1981’li yılların yeni kavramsal sanatına farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. (<https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-181-kavramsal-sanat-5-yeni-kavramsalcilar/>).

Sanat alanında yapısökümüne kalkışan sanatçı bunun için en uygun yöntem olarak öncelikle fotoğrafı tercih etmiştir. Mahiyeti itibariyle çoğaltılmaya ve kopyalanmaya müsait olan bu yöntem yalnızca özgünlüğün (orijinalliğin) yokluğunu göstermektedir. Fotoğrafik bir çoğaltım yönteminin bir sanatçının elinden çıkmış gibi gerçekliğinin yerini tutamayacağını söyleyen Şahiner bu durumun “sadece fotoğrafik obje değil, onun imajı” olduğunu söylemiş ve baskı ile çoğaltılan tekrar üretiminin ilk üretilenin tekrar üretimi olmadığını, yalnızca başlangıçtakine benzeyen ve onun yerini alabilecek başka bir şey olduğunu söyler (Şahiner,2008:123).

Resim 39: Sol: Walker Evans, Alabama Kiracı Çiftçi Karısı, 1936, jelatin gümüş baskı, 20.9 x 14.4 cm, Metropolitan Sanat Müzesi Sağ: Sherrie Levine, Walker Evans'dan sonra, 1981, jelatin gümüş baskı, 12.8 x 9.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi.



Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-united-states/a/the-pictures-generation>

Fotoğraf yöntemini kullanarak özgünlük problemine parmak basan Levine 1936 yılında Walker Evens tarafından çekilen bu fotoğrafı (sol), 1981 yılında siyah beyaz olarak yeniden çekti (sağ). İkisi arasındaki farklı anlaması güç olsa da kaynağa göre Levine’ın

fotoğrafının Evens'in gümüş baskı fotoğrafının üzerinden çoğaltılmadığı belirtilmiştir. Yani Levine Walker Evens'in bir katalogdaki kopyasından çoğaltmış ve kendine mal etmiş fotoğrafik reproduksiyonlarının direk olarak fotoğrafik çoğaltımı çevreleyen tartışmalara el atmıştır. (<https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-united-states/a/the-pictures-generation>).

Sanatçı her ne kadar kendi fotoğraflarının çalıntı olduğuna dair iddialarda bulunsa da, Levine onları yeniden fotoğrafladığında asıllarından farklı olduğunu, onların artık yeni eser olduğunu savunmaktaydı.

Duchamp gibi 20. Yüzyıl sanatçıların eserlerini türlü tekniklerle yeniden üreterek kendine mal eden sanatçı 1991 yılında Duchamp'ın Çeşmesini bronzla boyayarak klasik heykel malzemesini Çeşme ile birleştirmiş, hazır-yapım (ready-made) kavramını Çeşme ile beraber manipüle etmiştir. Levine bu çalışmasıyla geleneksel malzeme olan bronz ile hazır yapımın karşılaşmasını, daha sonra yine Duchamp'ın Çeşme'sine biçimsel olarak bağlı kalınmış bir başka kopyasına 1996 yılında Buddha adını vererek Duchamp'ın pisuarının aynısının bir benzerini sergilemesiyle hem Çeşme'de sağlamış olduğu geleneksel malzeme ile hazır yapım tekniğinin bir arada kullanılmasını sorgular hem de ona Buddha ismini vererek tapınma ikonu nesnesine dönüşmüş olan pisuarı sorgulamaktadır (Koşar,2010:90).

Resim 40: Sherry Levine, "Marcel Duchamp'tan Sonra", 1991,Bronz



Kaynak: <http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit4-20-1.asp>

Resim 41: Sherry Levine, “Buddha”, Bronz Heykel, 1996, Marry Boone Galeri



Kaynak: http://www.artnet.com/artists/sherrie-levine/fountain-after-marcel-duchamp-RR5kE9Oty_TpMR-fU331pg2

Levine Sanat nesnelere yüklenen değeri bir şekilde alaşağı ederek, sanat nesnesi denilen eseri sıradanlaştırmakta ve onların piyasadaki ticari değerine başkaldırmaktadır. Bu çalışmaların çelişkili olan yanı ise aynı zamanda tartışmaya açık bir tarafı varken bir yandan da sınırsızca çoğaltılabildiği için ticari anlamda da değeri artan nitelikleri vardır (Şahiner,2008:130).

3.3. Damien Hirst- Evim Evim Güzel Evim

Alman sanat eleştirmeni Rudolf Arnheim, Damien Hirst'ün ses getiren Evim Evim Güzel Evim adlı işi için şunları demiştir;

Pahalı işleriyle tanınan popüler İngiliz sanatçı Damien Hirst'ün Salı günü bir Mayfair galerisinin vitrininde yerleştirdiği enstelasyon çalışması, aynı gece, eseri çöp sandığını söyleyen bir temizlik görevlisi tarafından kaldırılıp çöpe atıldı.

Yarı dolu kahve fincanları sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, üzerinde boya bulaşığı olan palet, şövale, merdiven, fırçalar, şeker ambalajları ve yere yayılmış gazetelerden oluşan Eyestorm Galerisi'nin sergi açılışı öncesinde düzenlediği V.I.P galasında tanıttığı sınırlı sayıdaki eserin temel parçasıydı...

Bu esere imzasını atan kişi, Genç İngiliz Sanatçılar diye bilinen bir grup kavramsal sanatçının en ünlü üyesi 35 yaşındaki Hirst'ti; galerinin özel projeler başkanı Heidi Reitmaier, bu eserin satış değerini ''altılı hanelerle'' yada ''yüz binlerce dolarla'' ifade etti ve şöyle dedi: '' Bu orijinal bir Damien Hirst. ''

...54 yaşındaki temizlik görevlisi Emmanuel Asare, *The Evening Standard*'a yaptığı açıklamada, "Onu görür görmez bir ah çektim çünkü her şey darmadağınktı. Bu bana pek de sanat eseriymiş gibi gelmedi. Bu yüzden de her şeyi toplayıp attım" dedi.

...Yaşanan karşılıktan üzüntü duymak bir yana Hirst bu habere "aşırı derecede komik", diye tepki verdi. Bayan Reitmaier'in söylediğine göre, "...Hirst, sanatsal çalışmalarında sanatın günlük yaşamla ilişkisi üzerinde durduğu için olaya herkesten çok güldü." (Kuspit,2010:13).

Resim 42: Damien Hirst, *Evim Evim Güzel Evim*, 1996, Porselen üzerine renkli baskı, 21,82 genişlik.



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/100712>

Kuspit'e göre temizlik görevlisi çöp kalıntısı olarak gördüğü çalışmayı en iyi yorumlayan izleyiciydi. Çünkü Hirst'ün bu çalışmasını sanat olarak değil hayatın bir parçası olarak görmüştü. En iyi postsanat örneği olduğunu söyleyen Kuspit çıkarılan bu işin tamamen değersiz olduğunun kanıtı olduğunu söylemiştir. Hirst bu durumda çalışmasının çöp olarak algılanmasından memnundu çünkü sanat ile hayat arasındaki çizgiyi ortadan kaldırdığını ve bunu doğru şekilde ifade ettiğini düşünüyordu (Kuspit,2010:88)

BÖLÜM 4: BÜŞRA BAŞOĞLU “DERLEME” PROJE ANALİZİ

Tez kapsamında oluşturduğum çalışmalarında ‘derleme’ başlığının amacı tıpkı nadire kabinelerindeki nesnelerin bir araya getirilişinden esinle topladığım nesneleri bir mekana taşıma ve sergilemeyle bu nesnelerin gündelik anlam ve bağlamlarını değiştirme gereksiniminden oluşur. Marcel Duchamp ‘ın Boite-en-valise adlı taşınabilir müzesi, George Maciunas’un kutuları gibi benim nesnelerim de sıralı ve simetrik dizilimlerinin yanı sıra geleneksel tuval yüzeyinin üstüne rastlantısal yığınlar halinde derlediğim asamblajlar olarak düzenlenmiştir.

Beyaz boya ile kaplayıp beyaz tuvale monte ettiğim seride hurda nesneler (Resim: 43,44,45,46), kendi işlevlerinden koparılıp estetik ve plastik nesnelere dönüşerek beyaz tuvalin parçası haline getirilmişlerdir. Bu eylem nesnenin işlevsel kullanım nesnesi halini tamamen yok eder. Hatta cisim ve form olma özelliğini dahi gizleyen tek renklilik bir alanda bir araya getirilirler.

Bir çoğunu hurdalık mekandan topladığım nesnelerin, geleneksel malzeme olan tuval üzerine monte ederek onları ait olduğu bağlamlarından koparıp yeni bir mekanda sergileyerek nesneye atfedilen değeri sorgulanmıştır (Resim:47,50,51). Nesneleri gündelik kullanımlarından ayırmak için kullandığım boyama eyleminde, altın sarısı rengi nesnenin maddi ve sanatsal değerine dair soruları anımsatmak için özellikle seçilmiş iddialı bir renktir (Resim:52,53). Altın sarısı erken Rönesans’tan itibaren Avrupa resminde ve kutsal metinleri tasvir eden resimlerin çerçevelerinde ve kiliseler, saraylar gibi resmin alıcısı ve sergileyicisi olan kurumsal mekanlarda kullanılan sanatın dekoratif boyutunu süsleme özelliğini, temsil eden bir maddedir. Aynı zamanda sihyada altına dönüşüm aşkın bir ruhsallığı ve tinsel olarak üst mertebeye ulaşmayı simgeler ve altın aynı zamanda ticari arenada da en değerli madendir.

Altın rengi doğunun minyatür sanatlarında da kullanılan ortaçağ sanatının yaygın bir boyama yöntemidir. Seçtiğim gündelik nesnenin altın rengine bulanması onun işlevselliğini etkisizleştirirken , aynı zamanda maddi değerini de sorgulamaktadır.

Sherry Levine’in Duchamp ‘ın pisuarı sonrası, bronz malzeme ile ürettiği altın renge boyalı pisuar formu sanat dünyasındaki tüm avangard çıkışların sanat sermaye ekseninde nasıl anlam yitirdiğini ve dönüşüm geçirdiğini hatırlatır. Duchamp’ın burjuva galeri sistemine bir karşı çıkış olarak sunduğu pisuar bir bozma ve yıkma

eylemiydi. Oysa Sherry Levine'in bronz pisuar Buda'sı kutsallaştırılan ve ikonlaştırılan tüm nesnelerin sistem tarafından nasıl kapitalist bir nesneye dönüştürüldüğünü ve kullanıldığını orta sınıfın tükettiği tüm popüler küçük kullanım nesnelerini hatırlatır.

Resim:48'te ise yine hurdalık atıl bir şekilde bulunan nesnelerin mevcut işlevsellikleriyle bir değer oluşlarına vurgu yapılmaktadır. Orak, şakul, kerpeten, matkap ucu gibi alet parçaları da değerlidir ve bir sanat nesnesi olabilirler; çünkü gündelik hayatın içindeki tüm eylemler değerlidir. Ayrıca Günlük hayatın kullanım nesneleri ile bir müze oluşturduğumuzda Joseph Beuys Bloğu'ndaki anı nesnelerin hayati oluşlarını referans alır (Resim:49). Cleas Oldenburg müzelerinde olduğu gibi nesneleri bir zemin üzerinde cam kutuda içinde muhafaza edilmiş biçimiyle yerleştirerek ve buluntu nesnelerin belirli bir bakış açısı ile yeniden örgütlenişini sanat bağlamında yeniden bir anlam kazanması hedef alınmıştır.

Resim 43: Büşra Başoğlu, *Eser No:1*, 2018, tuval üzerine karışık teknik, 31x34cm



Resim 44: Büşra Başoğlu, *Eser No:2*, 2018, tuval üzerine karışık teknik, 32.5x35cm



Resim 46: Büşra Başoğlu, *Eser No:4*, 2018, tuval üzerine karışık teknik, 70x35cm



Resim 47: Büşra Başoğlu, *Eser No:5*, 2018, tuval üzerine karışık teknik, 24x17cm



Resim 48: Büşra Başoğlu, *Eser No:6 Erzak Müzesi*, 2018, yerleştirme, 75x50x21cm



Resim 49: Büşra Başoğlu, *Eser No:7 Tek Nesnelik Müze*, 2018, ahşap kutu içine yerleştirme, 24x35cm



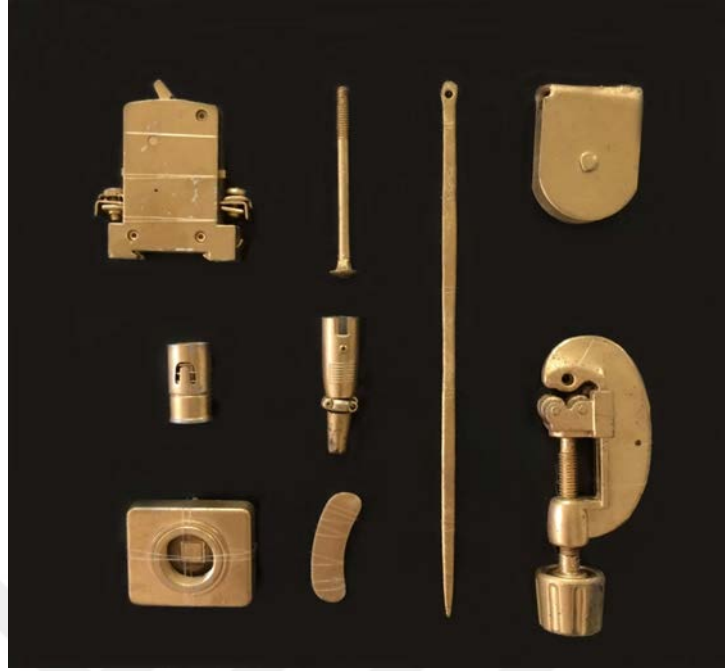
Resim 50: Büşra Başoğlu, *Eser No:8*, 2016, tuval üzerine karışık teknik, 40x40cm



Resim 51: Büşra Başoğlu, *Eser No:9*, 2016, tuval üzerine karışık teknik, 30x25cm



Resim 53: Büşra Başoğlu, *Eser No:11*, 2018, tuval üzerine karışık teknik,40x40cm



Resim 54: Büşra Başoğlu, *Eser No:12*, 2016, fotoğraf,20.5x14cm



SONUÇ

Kübizm akımıyla birlikte Picasso ve George Braque tarafından sanat yapıtında ilk kez kullanılan hazır nesne Dada Hareketi ve Marcel Duchmap'tan sonra sanat yapıtı olarak kabul görülen nesnenin değeri sorgulanmaya başlamış ve aynı zamanda sanatçı, sanat yapıtı-mekan ilişkisi üzerine yeni fikirler ortaya atılmaya başlanmıştır. 1900'lü yıllardan sonra yaşanan bu kırılmalar Modern Dönem, Postmodern Dönem ve günümüz sanatına kadar etkisi sürmüştür.

Dada Hareketi kapsamında başlayan hazır-nesne kullanımı, sanatın klişeleşmiş kurallarının ve geleneksel tavrın dışına çıkılmasına neden olmuş; bu hareketten sonra sanatçı o güne kadar yapılan sanat tanımlamalarının kemikleşmiş geleneksel kurallarının dışına çıkmaya başlamıştır. Sanatın yönü biçimsel özelliklere dayalı kurgulardan, düşünsel olanın temel alındığı bir sanat üretimine çevrilmiştir. Hazır nesne kullanımıyla daha çok kavramların, düşüncelerin ve oluşumların hakim olduğu yeni sanat tanımlaması sanatçı açısından zengin bir malzeme çeşitliliğine sebep olmuştur. Akla gelebilecek her türlü nesnenin kullanılabildiği bu malzeme çeşitliliği günümüz sanatına kadar Pop Art, Kavramsal Sanat, Fluxus ve Yoksul Sanat gibi akımların referansı haline gelmiştir. Kendi anlamından ve işlevinden koparılan nesne artık yeni bağlamlarda yorumlanır bir hal almıştır. Sanatçı tarafından seçilen nesne artık yeni bir statü kazanır hale gelmiştir. Gündelik nesnenin kullanımı, özellikle fluxus hareketi ile birlikte sanatın gündelik hayatın bir parçası olarak kabul edilişi, ayrıcalıklı ve hayattan kopuk bir eylem veya statü değil doğrudan pratik hayata dahil oluşuna vurgu yapar. Sanat üretimi ve sanat eylemi insana toplumsal olana dair problemler, duyumsamalarla ilgili soruların sorulabildiği üretimlerin gerçekleştirildiği bireysel veya kolektif etkinliklerin oluşturulabildiği bir arena haline gelir. Gündelik nesnenin sanat yapıtına dahil oluşu, sanatçının modern dönemdeki deha olarak algılanışı ve sanatınsa yüksek kültüre ait bir kültürel üretim olduğu kabulünü de altüst eden bir süreçtir. Sanat eylemi böylelikle ayrıcalıklı olmayan diğer işler gibi toplumsal rollerin benzeri bir üretim biçimi olarak eşitlenir ve sanatçının eylemi ve üretimine karşı demokratik bir algılama şekline dönüşür.

Teknolojinin ilerlemesiyle beraber seri üretim yöntemleri gelişmiş. Bir nesneden binlerce kopyalarının üretilebildiği çağda günlük kullanım nesnelerinin sanat eserinde kullanılması nesnenin biriciklik olgusunun yıkılmasına sebep olmuştur. Görsel estetik

kuralları bir kenara bırakan sanatçılar için artık önemli olan biçimsellik değil düşünsel olanı ifade ediş yöntemleri olmuştur. Çöpten, hurdalıktan alınmış nesne veya bitkiler, sebzeler gibi sıradan organik malzemenin sanatçının malzemesi haline gelmesi ve bu nesnelerin bulundukları ortamlardan ve işlevselliklerinden uzaklaştırılıp galeri ve müze mekanlarında sergilenmesi sanat yapıtı olarak değer sorununu ortaya çıkarmıştır. Bir zamanlar belirli amaçlar uğrunda üretilmiş olan ütü, ayakkabı, televizyon gibi günlük kullanım nesneleri bağlamlarından koparılmış ve sanat tarihi kapsamında yeniden yorumlanabilir bir hal almıştır.

Fikre dayalı sanat üretimi sanatçı öznenin bir düşünür sanatçı olarak yaratım süreçlerini belirlerken kullandığı malzemenin kişisel maniyerine ve ustalığına dayalı bir zanaat ürünü değil bir düşün nesnesi olarak sıradan bir nesneyi seçebilme özgürlüğünü sağlamıştır. Herhangi bir doğal nesne veya endüstriyel bir kullanım nesnesi sanatçının malzemesi olduğunda yepyeni bir düşünsel bağlamda değerlendirilebilir veya var olan anlamları sorgulanıp o nesne üzerinden politik ve estetik problemler gündeme getirilebilir. Modern sonrası kültürel ve sanatsal üretimler tüm diğer disiplinlerde olduğu gibi sanatta da bir yapı bozum mantığını, her tür algılama, anlamlandırma süreçlerinin yeniden sorgulanması ve düşünülmesi dönemini getirmektedir. Nesnenin bilinen anlamlarının ve işlevlerinin dışında sorgulanması, felsefe, sosyal bilimler ve fen bilimlerdeki bu yapı bozum mantığının ve şimdiye dek bilinen ortak kabullerin ve tanımların dışına çıkma gereksinimlerinin bir yansımasıdır.

Tüm bu yenilenme anlayışı, yapıtın sunumu, sergilenme mekanı ile ilişkisi ve algılanması süreçlerini de değiştirmiştir. Sanat yapıtının müzelerde ve galeri mekanlarında sergilenmesi bilinen anlamda yüksek ve değerli, biricik sanat eserlerinin saklanması, korunması belgelenmesi veya satışa sunulması işlevini görürken, hazır nesne ile bu yaklaşım bertaraf edilmekte ve düşünsel ilişkilere dayalı bir plastik anlatım dilinin oluşturulduğu yeni bir dizin kullanılması gerekmektedir. Bu durum yapıtın klasik anlamdaki değer algısını ve bağlamını değiştirmektedir. Sanat yapıtı veya eylemi ile izleyici arasında da benzer yöntemlerle dil ve bağlam değişmekte yeni sorgulamalara açık iletişim biçimleri önerilmektedir. Böylece gündelik nesnenin sanatta kullanımı ile sanat yapıtının değeri sorusu, ucu açık net bir tanımlamadan uzak, farklı sonuçlara doğru gidebileceğimiz bir etik, estetik problemler serisine doğru bizi yönlendirmektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.yy. Batı Sanatında Akımları*, Sel Yayınları, İstanbul.
- Artun, A. (2017). *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınevi, İstanbul.
- Artun, A. (2016). *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, İletişim Yayınevi, İstanbul.
- Artun, A. (2005). *Sanatçı Müzeleri*, İletişim Yayınevi.
- Artun, A. (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizminin Tasfiyesi*, İletişim Yayınevi, İstanbul.
- Arthur, C.D. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, (Z.Demirsü, Çev.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Arthur, C. D. (2016), *Brillo Kutusu Post- Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*, (C.Kayaş, Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Arthur, C. D.(2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, (E. Berktaş, & Ö. Ejder, Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, (Z. Rona, Çev.), Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.
- Baudrillard, J. (2004). *Nesneler Sistemi*, (O. Adanır, Çev.), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2015). *Tüketim Toplumu*, (F. Keskin, & N. Tural, Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2012). *Sanat Komplosu*, (E. Gen, & I. Ergüden, Çev.) İletişim Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W. (2013), *Fotoğrafın Kısa Tarihi- Teknik Araçlarla Yeniden Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*, (O. Akınbay, Çev.), Agora Kitaplığı, İstanbul.

- Bürger, P. (2017). *Avangard Kuramı*, (E. Özbek & Ş. Öztürk, Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler*, (O. Akınbay, Çev.), Akbank Yayınları.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*, (E.Hoşsucu, Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Freeland, C. (2001). *Sanat Kuramı*, (F. Demir, Çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Gombrich, E. H J. (2011). *Sanatın Öyküsü*, (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hopkins, D. (2004). *Dada ve Gerçeküstücülük*, (S.K. Angı, Çev.), Dost Kitabevi.
- İpşiroğlu, N.M. (2019). *Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi*, Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*, (Y. Tezgiden, Çev.), Metis Yayınevi, İstanbul.
- O'doherty, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi*, (A. Antmen, Çev.), Sel Yayınevi, İstanbul.
- Onur, B. (2011). *Çağdaş Müze Eğitim ve Gelişim Müze Psikolojisine Giriş*, İmge Kitabevi, Ankara.
- Turani, A. (2007). *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar veya Modernini Yapıbozumu*, Yeniinsan Yayınevi, İstanbul.
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizimden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Diğer Yayınlar

Koşar, C. (2010), *Postmodern Sanat Ortamında Yapıtlararası İlişkiler*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

<https://www.ulusaltezmerkezi.net/postmodern-sanat-ortaminda-yapitlararasi-iliskiler/81/>.

Öğüt, Ç.G. (2008), *Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.

<https://www.ulusaltezmerkezi.net/populer-kulturun-toplumsal-etkileri-ve-pop-sanat-popular-cultures-social-effects-and-pop-art/>.

Özayten, N. (1992), *Mütevazi Bir Miras - Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/ Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi.

<https://saltonline.org/media/files/mtevaz-bir-miras-batda-obje-sanat.pdf>.

Doç. UZ, N. Hiçyılmaz, G. (2017), *Cleas Oldenburg'un Heykelleri ve Yumuşaklık Kavramı Bağlamında İzleyici ile İlişkisi*, I. Uluslararası Bilimsel ve Mesleki Çalışmalar Sempozyumu (BILMES 2017) Tam Metin Bildiri Kitabı, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı/ Yüksek Lisans Programı, Eskişehir.

https://www.academia.edu/38360864/CLAES_OLDENBURG_UN_HEYKELLER_VE_YUMU%C5%9EAKLIK_KAVRAMI_BA%C4%9ELAMINDA_%C4%B0ZLEYICI_%C4%B0LE_%C4%B0LI%C5%9EKISI.pdf.

Sürekli Yayınlar

AYAYDIN, A. (2015), *Empresyonizm (İzlenimcilik) Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi*, Sanat Eğitimi Dergisi, Cilt:3, Sayı:2

BAYAV, D. (Aralık 2009), *Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:11, Sayı:2, (105-122)

Yrd.Doç.Dr. KÖKSAL,M. (2012), *Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı*, Sanat Dergisi, Sayı:22

Yrd.Doç. SEVİM, C. BOZ, G. (2011), *Hazır Nesnelerin ve Teknolojinin Sanatta Kullanımı ve Seramik Sanatına Yansıması*, Anadolu Üniversitesi, Sanat & Tasarım Dergisi, Cilt:1, Sayı:1

SÜRMELİ, K. (2012), *Dada Hareketinden Kavramsal Sanata*, İnönü Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Cilt:2, Sayı:6

ÖZGEÇMİŞ

Büşra Başoğlu 1990 yılında doğdu. 2012 yılında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünü bitirdi. 2014 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda yüksek Lisans Eğitimine başlamıştır. Sakarya'da yaşamakta ve çalışmalarını devam ettirmektedir.

