

**HEYKEL SANATINDA
HAZIR NESNE KULLANIMI
Yüksek Lisans Tezi**

**Ufuk Güneş TAŞKIN
Eskişehir, 2017**

HEYKEL SANATINDA HAZIR NESNE KULLANIMI

Ufuk Güneş TAŞKIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Heykel Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Aralık, 2017

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ufuk Güneş TAŞKIN'ın "Heykel Sanatında Hazır Nesne Kullanımı" başlıklı tezi 28 Aralık 2017 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Rahmi ATALAY

Üye : Doç. Bülent ÇINAR

Üye : Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ

Prof. Dr. Münevver ÇAKI
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

HEYKEL SANATINDA HAZIR NESNE KULLANIMI

Ufuk Güneş TAŞKIN

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Aralık, 2017

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Heykel sanatı, insanlığın varoluşundan itibaren toplumların yaşam koşullarındaki değişimler doğrultusunda maddesel, biçimsel ve düşünsel dönüşümler geçirmiştir. İnsanlık tarihinde her çağın kendi dinamikleri içerisinde yaşamı oluşturan etkenler vardır. Bu etkenlerin birey üzerinde yarattığı etkiler sanata da kaçınılmaz bir biçimde yansır. 20. Yüzyılın başları hızlı gelişen endüstri, sanayi ve üretim ekonomisi, toplumda yeni bir kültür inşa etmeye başlamıştır. Sanayi ve üretim ekonomisinin yaşamın dinamiklerini belirlediği bu çağda, heykel sanatı da bu dönüşümden etkilenmiş ve tarihindeki en büyük kırılmalardan birini yaşamıştır. Modern çağın insanının sorunlarına yeni malzeme ve teknikler ile cevap verme ihtiyacı gündelik yaşamdan nesnelere heykel sanatına dâhil olmasını gerektirmiştir.

Heykel sanatında hazır nesne kullanımı, 20. Yüzyılın başlarında Dada akımı ile başlamıştır. Marcel Duchamp'ın 1913 yılında ilk kez gündelik bir nesneyi sanat nesnesine dönüştürmesinden günümüze geçen süreçte sanatçılar, seri üretim nesnelere sanattaki olasılıklarını incelemiştir. Endüstri nesnelere düşünsel ve biçimsel bağlamda heykel sanatında kullanılması, yeni malzeme, üslup ve tekniklerin gelişmesini sağlamıştır. Heykel sanatında, sanat nesnesini estetik yargı ve değerler açısından dış biçime dayalı alışılmış retinal bir zevk olmaktan çıkararak hazır nesnelere, sanat yapıtı kavramının içsel olgularını ele alan çalışmalar ortaya konmasında kullanılmıştır.

Bu araştırma kapsamında, hazır nesnenin ortaya çıkmasını sağlayan tarihsel süreç ve heykel sanatında malzeme olarak gündelik nesnelere sanat nesnesine dönüşümü ana hatlarıyla sanatçıların yapıtları üzerinden incelenerek ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Hazır nesne, Nesne, Heykel, Tüketim Toplumu

ABSTRACT

USE OF READY-MADE OBJECTS IN SCULPTURE ART

Ufuk Güneş TAŞKIN

Sculpture Department

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, December, 2017

Supervisor: Prof. Rahmi ATALAY

Sculpture art has gone through materialistic, stylistic and intellectual transformations as the society's living conditions has changed throughout humanity's existence. Over the course of the history of humanity, there are various factors in all ages that cultivate life within their own dynamics. The influence of these factors on the individuals is inevitably reflected on the art as well. Rapidly developing industry and production economy in the early 20th century have begun creating a new culture among the society. In this age, where industry and production economy have determined the dynamics of life, sculpture art is also affected by this transformation and experienced history's one of the greatest divides. The need of providing solutions to people of the modern age with new materials and techniques has required objects of everyday life to be involved in sculpture art.

Use of ready-made objects in sculpture art has begun in the early 20th century with Dada movement. Artists have examined the prospect of mass produced objects in the arts between the time period since Marcel Duchamp first transformed an object of everyday life into an object of art in 1913 and modern-days. Use of industrial objects in sculpture art in an intellectual and stylistic sense has ensured the development of new materials, touch and techniques. Relieving artistic object from the aesthetic judgment and values of the accustomed retinal pleasure based on the outer form, ready-made objects have been used to create works of art that embrace inherent features of the composition concept in sculpture art.

Within the context of this study, the historic process that catered the emergence of ready-made objects and the transformation of objects of everyday life into objects of art as materials for sculpture art are being addressed by examining main features of artists' works.

Keywords: Ready-made object, Object, Sculpture, Consumerist Society

ÖNSÖZ

Tezin birinci bölümünde nesne, nesne çeşitleri ve dönüşümlerinin tanımları yapılmış, 20. Yüzyıl'da gerçekleşen endüstri devriminin topluma ve bireye olan etkileri nesne bağlamında eleştirel biçimde incelenmiştir. İkinci bölümde, hazır nesnenin sanatta ortaya çıkışı ve heykel sanatında kullanımı dönemin öne çıkan sanatçıları ve sanat akımları üzerinden araştırılmış ve anlatılmıştır. Üçüncü bölümde ise heykel sanatında hazır nesne kullanımının dönüşüm ve çeşitleri, tüketim nesnelere konu olarak ele alan sanatçılar üzerinden incelenerek araştırılmıştır.

Tez çalışmam sürecinde her çeşit tecrübesi ve yardımlarıyla yanımda olan danışmanım Prof. Rahmi Atalay hocama, her anımda maddi manevi desteklerini esirgemeyen aileme, araştırmam süresince beni yalnız bırakmayan arkadaşlarım ve heykel bölümü hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Aralık 2017

28.12.2017

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Ufuk Güneş TAŞKIN

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. NESNE VE TÜKETİM TOPLUMU İLİŞKİSİ	2
1.1. Nesne.....	2
1.1.2. Sanayi ürünü kişisel nesne.....	4
1.1.3. İşlevi soyutlanmış nesne.....	5
1.1.4. Hazır nesne.....	5
1.1.5. Kaygı nesneleri	7
1.1.6. Sanayi ürünü nesnelerde işlev değişikliği.....	8
1.2. Tüketim toplumunda birey ve nesne ilişkisi	11

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANAT YAPITI OLARAK HAZIR NESNE.....	18
2.1. Dada ve Hazır nesne.....	18
2.2. Marcel Duchamp ve hazır nesne.....	23
2.2.1 Değiştirilmemiş hazır nesne.....	27
2.2.2. Yardım edilmiş hazır nesne	31
2.2.3 Düzeltilmiş hazır nesne	34
2.2.4 Karşılıklı hazır nesne	34
2.3. Picasso ve buluntu nesne.....	35
2.4. Pop-Art, Andy Warhol ve hazır nesne ilişkisi	40

2.5. Fluxus, Joseph Beuys ve hazır nesne ilişkisi	45
2.6. Kavramsal sanat ve Joseph Kosuth	53
2.7. Robert Rauschenberg.....	55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 1980 SONRASI HEYKEL SANATINDA HAZIR NESNENİN KULLANIM ÇEŞİTLERİ.....	59
3.1. Claes Oldenburg	59
3.2. Jeff Koons.....	63
3.3. Damien Hirst.....	67
4.4. Felix Gonzalez-Torres	69
SONUÇ	71
KAYNAKÇA.....	72
E-KAYNAKÇA.....	73
ÖZGEÇMİŞ	74

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1. Meret Oppenheim, "Kürk ile Kaplı Fincan, Çay Tabacağı ve Kaşık", 1936....	9
Görse 1.2. Claes Oldenburg, "Bahçe Hortumu",1983	10
Görsel 2.1. Raoul Hausmann, "Mekanik Kafa",1920	22
Görsel 2.2. Marcel Duchamp, "Kol Kırılması Olasılığına Karşı", 1915.....	28
Görsel 2.3. Marcel Duchamp, "Şişe Askılığı", 1914	29
Görsel 2.4. Marcel Duchamp, "Tarak", 1916.....	29
Görsel 2.5. Marcel Duchamp, "Gezginin katlanan nesnesi", 1960	30
Görsel 2.6. Marcel Duchamp, "Çeşme", 1917	31
Görsel 2.7. Marcel Duchamp, "Bisiklet Tekerleği", 1913	32
Görsel 2.8. Marcel Duchamp, "Neden Hapşırıyorsun Rose Sélavy?", 1921	33
Görsel 2.9. Marcel Duchamp, "Gizli Gürültü", 1916.....	33
Görsel 2.10. Pablo Picasso, "Boğa Başı", 1942	36
Görsel 2.11. Pablo Picasso, "Kadın Başı", 1931	37
Görsel 2.12. Pablo Picasso, "Bahçedeki Kadın", 1929-1930.....	38
Görsel 2.13. Pablo Picasso, "İp Atlayan Kız", 1950	39
Görsel 2.14. Andy Warhol, "Brillo Kutuları", 1964	42
Görsel 2.15. Andy Warhol, "Coca-Cola Şişeleri", 1962.....	44
Görsel 2.16. Joseph Beuys, "Yağ Bataryası", 1963	48
Görsel 2.17. Joseph Beuys, "Kır Kurdu, Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor", 1974	49
Görsel 2.18. Joseph Beuys, "Kuyruklu Piyano", 1966	50
Görsel 2.19. Joseph Beuys, "Sürü", 1969	51
Görsel 2.20. Joseph Beuys, "Yaranı Göster", 1977	52
Görsel 2.21. Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1964	54
Görsel 2.22. Robert Rauschenberg, "Monogram", 1955-1959	57

Görsel 2.23. Robert Rauschenberg, "Kanyon", 1959.....	57
Görsel 3.1. Claes Oldenburg, "Yumuşak Banyo-Hayalet Versiyonu", 1966.....	60
Görsel 3.2. Claes Oldenburg, "Yer Hamburgeri", 1962.....	61
Görsel 3.3. Claes Oldenburg, "Yer Keki", 1962	62
Görsel 3.4. Claes Oldenburg, "Mandal", 1976.....	63
Görsel 3.5. Jeff Koons, "İki Top 50/50 Tank", 1985	64
Görsel 3.6. Jeff Koons, "New Shelton Wet/Dry Doubledecker", 1981	65
Görsel 3.7. Damien Hirst, "The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living", 1991	67
Görsel 3.8. Damien Hirst, "Home Sweet Home", 1996.....	68
Görsel 3.9. Felix Gonzalez-Torres, "'Untitled" (Portrait of Ross in L.A.)", 1991	70

GİRİŞ

Aydınlanma çağı ile insanı merkez alan aklın ön planda olduğu düşünce, insanlığın yüzünü bilime ve teknolojiye dönmesini sağladı. Artık insan yönetim yapıları, din ve kutsal anlatıların hegemonyasını geride bırakarak yeniyi arayan bir çağa adımını atmıştı. Teknolojinin hız kesmeden gelişmesi ve endüstriyel devrimlerin ardından, kendisini modern çağın içerisinde bulan insan, sanayinin yaşama getirdiği yeni nesnelere yaşam modeline ve kültürüne ayak adapte etmeye çalıştı. Sanayi ve üretimin dur durak bilmeden büyümesi, günlük tüketim nesnelere çeşitli pazarlama stratejileri ile metalaşmasına, zevksiz, kullan-at ürünlere dönüşmesine sebep olmuştur. Makinenin yarattığı nesnelere kalabalığı içerisinde kalan insan akıldan uzaklaşmış ve kendi yarattığı büyük gücün bir parçası haline gelmiş bu güce tebaa etmiştir.

Her geçen gün yeni nesnelere tanışan insan, reklam ve pazarlamacılık aracılığıyla sürekli bir imge kaosu içerisinde bırakılmıştır. Nesnelere işlevselliklerini yitirip, gösteri objelerine dönmeye başlamış, toplumsal ekonomik ya da kültürel farklılıklar arasında sınıf belirler hale gelmiştir. Bir diğer yandan sanat nesnelere de, içinde buldukları dünyada yabancılaşmış, kapital sistemin bir parçası olmaktan dışarı çıkamayıp biçim ve form nitelikleriyle algılanmaya başlanmıştır.

Sanatta bu dönüşümden etkilenmiş ve 20. Yüzyıl'ın başlarında nesne bağlamında insan toplum ve sanat ilişkisini sorgulama ve değiştirme sürecine girmiştir. Yaşamın dış gerçekçiliğinden kopan geleneksel sanat nesnelere işlevlerini sorgulayan akıllar, biçimsel retinal zevkleri bir kenara bırakıp nesnelere gerçek anlamlarının, yalnızca dış görünüşleriyle sınırlı kalmayıp, bilinçaltı ve duyguları ön plana koyan kavramsal çalışmalara yönelmiştir. Üretim-tüketim ekonomisinin şekillendirdiği modern çağda insanın sahip olduğu inanış, kültür, gelenek, estetik, güzellik gibi yargıların otomatlaştığı ve değerlerini kaybettiği gözlemlenmiştir. Sanat, insanın var olduğu andan itibaren bir ayna görevi görmüştür. Sanayi ürünü nesnelere sanatta kendisine yer bulmaya başlaması, endüstri toplumunun bir yansımasıdır.

Bu araştırmada nesne, hazır nesne tanımları ve çeşitleri açıklanıp, tüketim toplumunda insan sorgulanmıştır. Modern dönemde heykel sanatında tüketim nesnelere ve hazır nesnelere sanat objelerine dönüşüm süreci farklı anlatım, biçim, malzeme kullanımları açısından detaylı bir şekilde incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. NESNE VE TÜKETİM TOPLUMU İLİŞKİSİ

1.1. Nesne

“Öznenin dışında bulunan ve onun bilmesine konu olan. İnsan bilincinden bağımsız olarak dış dünyada var bulunan ve bilmenin konusu olan her şey nesne, bunun karşısında bulunan bilinçli insan öznedir” (Hançerlioğlu, 2015, s. 274).

Türk Dil Kurumu nesneyi “Belli bir ağırlığı ve hacmi olan her türlü cansız varlık, şey, obje” olarak tanımlar. Özellikle insanın dış dünyasında kalan, görülebilen, dokunulabilen, evrende bir ağırlığı ve kütlesi olan her çeşit varlık nesnedir, buna karşı bu nesnelere algılayan ve tanımlayan varlık ise öznedir (Türk Dil Kurumu).

Karşımızda bulunan, görüşümüze açık olan. Düşünen özneye karşıt olarak düşünülen şey. Bilgisine ulaşabileceğimiz her gerçeklik. Şeylerin bizim için algılanabilir ve kavranabilir olan yanları, bize açık yüzleri. Nesne düşünemediğimiz her şeydir ya da düşüncemize konu olabilen her şeydir. Biz öznenin karşısında bütün bir dünya nesne olduğu gibi öznenin kendisi de her düşünülür durumda ya da düşünülebilen yanlarıyla nesnedir. Özne dünyayı ve kendini düşünürken, yalnızca şey’leri değil, tüm durumları, konumları, ilişkileri de nesneleştirir. Nesne buna göre kendisini özneye sunan şeydir, aynı zamanda dış dünyanın ya da iç dünyanın ya da bunlarla ilgili herhangi bir şeyin öznedeki sunumudur (Timuçin, 1994, s. 250).

Günümüz medeni dünyasının yaşam akışı içerisinde, insan gündelik ürün ve araçlar ile arasındaki ilişkisini denge ve uyumla sürdürür. İçinde yaşadığı doğanın karmaşa ortamında insan karşılaştığı türleri ve şeyleri sınıflandırmaya yönelik bir edinin sahibi olmuştur. Etrafındaki nesnelere ve şeyleri günlük yaşamında kullanım ve hayata ilişkin olma doğrultusunda sistemli bir biçimde ayırtmış ve tanımlamıştır. Günümüz dünyasında üretimin artması ile günlük nesnelere sayısında muazzam bir çoğalma söz konusudur. Bu sebeple insan hayatında yer alan nesnelere var oluş ve yok oluşlarının çok hızlı yaşandığı gözlenmektedir.

İnsan, dünyasındaki nesnelere çeşitlenmesini ve dönüşümlerinin yarattığı karmaşayı tanımlamaya çalışır. Bu sınıflandırmalar ‘nesnelere nesnel işlevlerine, dönüştürdükleri malzemeye, zorunlu kıldıkları gelenekselleşmiş yapılarına, biçim ve formlarına, kullanım sürelerine, gün içerisinde anlık ihtiyaçlar halinde ortaya çıkış biçimlerine, düzenli ya da çok az düzenli kullanım alanlarına, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde’ kullanılan nesnelere ve şeylere olarak ayırtılabilir.

Dış dünyayı kendi türümün yapısal koşullarına göre algıladığım kesindir. Buna göre bir dünyayı algılama biçimim vardır. “Dünyayı doğru olarak algılayıp algılayamadığımızı sormamalıyız, tersine dünya bizim algıladığımız şeydir diyebilmeliyiz” der Merleau Ponty. Bedenimle dünyaya yerleşirim ve bilincimle, sürekli olmakta olan bilincimle bu dünyada bir açı oluştururum. “Dünyadaki görüş noktası olan bedenimi bu dünyanın bedenlerinden biri olarak belirliyorum.” (Timuçin, 1994, s. 185).

Bir bakıma her nesnenin dönüştürdüğü ve dönüştüğü bir şey vardır, bireysel ya da toplumsal yaşamdaki kullanım derecesine göre devamlı bir yenileme çoğalma yöneliminde olan nesnelere, bütün ayırıştırma yöntemlerine rağmen rastlantısal olma gerçeğinden kaçamazlar.

“Özne dünyayı ve kendini düşünürken, yalnızca şey’leri değil, tüm durumları, konumları, ilişkileri de nesneleştirir. Nesne buna göre kendisini özneye sunan şeydir, aynı zamanda dış dünyanın ya da iç dünyanın ya da bunlarla ilgili herhangi bir şeyin öznedeki sunumudur” (Timuçin, 1994, s. 185).

Buna göre Condillac nesneyi şöyle tanımlar: Duyulara ve ruha kendini sunan her şey. Her cisim duyuların önüne düşen bir nesnedir, sahip olunan her fikir kendini ruha sunan bir nesnedir. M. Dufrenne bu kayganlığı şöyle tanımlar: “Algılanmış nesnenin kaygan bir yapısı vardır: o algıladığım şu nesnedir, çünkü bana sunulmuştur, ama o aynı zamanda başka bir şeydir, algının tüketemediği yabancı gerçekliktir.” Bu bağlamda düşüncemizin tüm içeriğini de dış dünyadan algımıza sunulan tüm şeyleri de nesne diye belirlememiz gerekir. Bu çerçevede özneye nesne bir bütün oluşturur, bilincimizde nesnel dünya öznel dünyaya kavuşur: kendi kendinin bilinci aynı zamanda dünyanın bilincidir ve dünyanın bilinci de aynı zamanda kendi kendinin bilincidir.” (Timuçin, 1994, s. 185).

Bu noktada nesnelere arası işlevsel yapılar ile bütünleşmiş bir vaziyet ile karşılaşan insan aklının günlük yaşamdaki kültürel sosyal ve trans kültürel bağlamda birbirinden çok farklı sitem ve gereksinimler üzerine oturtulmuştur. Esas olan nesne ile somut ilişkiye giren insanı, toplum ile ilişkiye geçiren ihtiyaç, toplumsal işlev, diyalog ve davranışlar sistematığıdır. Bu bağlamda insan gündelik yaşamda nesnelere somut formlarını ön planda tutar, ancak nesnelere kaçınılmaz olan soyut gerçeklikleri de inkâr edilemez. Nesnelere dönüşümü ve yeniyeye olan arayışında başrol oynayan olgu soyutlamanın verdiği güçtür. Nesnelere somut halleri olan teknolojik modellerinin, hayatın bir parçası olurken gerçekliklerinden kurtulması söz konusu değildir. Bu bağlamda nesneyi oluşturan psikolojik ve sosyolojik gerçeklikler nesnelere somut form

ve biçimlerinin ötesine geçer. Kullandığımız tüm nesnelere, yaşamda bağlantılı oldukları yapısal teknik unsurlarını terk etme eğilimine sahiptir. Nesnelere teknoloji ve sanayi sisteminden kurtulup ikinci bir anlamlandırma içerisinde kültürel sisteme geçiş yaparlar.

Littre sözlüğündeki nesne tanımlarından biri de şöyledir: “Bir tutku nedeni ve konusu olan her şey. Somut ve kusursuz biçime sahip olan nesneye sevilen nesne denilmektedir” (Baudrillard, 2015, s. 106).

Söz gelişi günlük yaşamda sahip olduğumuz nesnelere gerçekten de tutkuyla sevdiğimizi, onların yalnızca bize ait olduklarını ve onlara karşı hissettiğimiz tutku dolu duyguların insanlara karşı hissettiklerimizden hiçbir farkı olmadığını, başka hiçbir konuda bu türden duygular hissedilmediğini, nesnelere karşı hissedilen bu duygunun çoğunlukla tüm diğerlerinin önüne geçtiğini varsayalım. Ölçülü, her kesime yayılmış, insanı yola getirici özelliklere sahip olan böyle bir nesnenin kişisel ve kolektif düzeyde dengeli bir yaşam sürdürme konusunda ne kadar önemli olduğunu anlamakta zorlanıyoruz.

Bu anlamda nesnelere sahip oldukları işlevlerin dışında başka anlamlara sahip oldukları, örneğin bir nesnenin sahibiyle çok yakın ilişkiler kurabildiği, yalnızca somut sağlam bir şey değil, aynı zamanda kişinin kurduğu zihinsel dünyaya egemen olmasını sağladığı; nesnenin de kişi sayesinde bir anlama sahip olabildiği, bir mal, bir tutkuyu ifade ettiği söylenebilir (Baudrillard, 2015, s. 106).

1.1.2. Sanayi ürünü kişisel nesne

Seri üretim karşılığı sayesinde modern nesnelere bir karakter ya da statü kazandırılabilir. Sanayi üretimi nesnelere birbirlerine benzemelerinin sebebi üretim yöntemlerinde el becerisine dayalı olmama ve işlevsellik açısından sınırlı özelliklere sahip olmalarıdır.

Üretim ekonomisi ile üretilen gündelik nesnelere seri halde tek bir modelde işlevsel ve herkes tarafından ulaşılabilir nesnelere olarak topluma sunulmaktadır. Üretim sürecinde modellerin toplumun tüm kesiminin ihtiyaçlarına karşılık verebilecek şekilde üretilen nesnelere, gündelik yaşamın vazgeçilmez bir parçası haline gelmişlerdir. Böylelikle toplumun bütün sınıflarını kendisine bağlayan seri üretim ürünleri hiç kesmeden üretilmeye devam etmiştir.

Tüketim toplumunda üretilen nesnelere, pazarlama aşamasında birçok çeşitlilik gösterir. Bu sayede tüketici seçimlerini yaparken yalnızca ihtiyacı olan ile yetinememekte ve satın alma eylemini kişisel bir duruma dönüştürmektedir.

Endüstri üretilen nesne sayısını çoğaltarak tüketiciyi seçim yapmaya yönelir. Bu sayede sanayi ve tüketim ekonomisine risk oluşturabilecek bireysel arzu talebinin önüne geçer. Bu bağlamda Seçme özgürlüğü tanınan toplum farkında olmadan tüketim sisteminin içerisine girmek zorunda kalır.

Bu kadar şanslı olmayan toplumsal tabakalarla (köylüler, işçiler) eski nesnelere hiç ilgilenmeyip yalnızca işlevsel nesnelere odaklandıkları görülmektedir. Oysa iki süreç birbiriyle ilişkilidir, zira “ilkel insanın” yalnızca “Batıda” üretilmiş oldukları için bir kol saati ya da tükenmez kalem üstüne atlamasını saçma bir komik olaya benzetiriz, çünkü nesnenin anlamından bihaber olan bu insanın tek amacı ne yapıp edip onu elde etmek, yani nesneyle çocuksu bir ilişki kurmak ve ona belli güçler atfetmektir. Onun açısından önemli olan nesnenin bir işleve değil, bir erdeme sahip olması, yani bir göstergeye benzemesidir (Baudrillard, 2015, s. 102).

1.1.3. İşlevi soyutlanmış nesne

Nesnelerin somut madde ve form algısının dışında kalarak, objeye karşı hissedilen sahiplik duygusu ile oluşan işlevinden soyutlanmış nesnelere dir. Bu açıdan nesnelerin bu soyutlama süreci içerisinde insan ile kurdukları ilişki düzeyinde, bireyin kendi dünyasının bir parçası haline gelerek nesneye karşı yarattığı algıdır. Bu bağlamda nesnelerin iki işleve sahip olduğunu söyleyebiliriz. İşlevini kaybeden bir nesneye kişisel anlamlar yüklenebilir ve yaşamda esas olan işlevleri ve ikincil olarak insanın zihinsel soyut dünyasında sahip oldukları işlevler.

1.1.4. Hazır nesne

Önceden yapılmış bir eşyanın, sanatçı tarafından başka bir işlev ve anlamda kendi eserine sokularak değerlendirilmesi ve yeni bir biçim oluşturması. (Turani, Sanat Terimleri Sözlüğü, 2015, s. 115).

Bir sanat yapıtı olarak benzerleri arasından seçilip değerlendirilmiş, üzerinde bir değişiklik yapılmaksızın kullanılmış ya da üzerindeki değişiklik sadece üretimi sırasındaki rastlantılara bağlı olarak ortaya çıkmış endüstri ürünü obje. İlk kez Dada akımı'nın ünlü beyni Duchamp tarafından öne sürülmüştür. Gerçekte bir sanat yapıtı olmaktan çok, sanat alanındaki geleneksel yaratma yöntemlerine bir eleştiri olarak yorumlanabilir (Tanyeli ve Sözen, 2016, s. 255).

Hazır yapıtlar dada ve dışavurumculuğun üretimlerinde olduğu gibi karşı-sanat olarak tanımlamak yetersiz kalacaktır. İçeriklerine ilişkin yorumlama olasılıklarının fazlalığı onları plastik sanatlar objesi olmaktan çok eleştirel ve felsefi amaçlar

güttüğünü ortaya kanıtlar niteliktedir. Estetik bir görüş ile hazır yapım objeleri yorumlamak ya da eleştirmek anlamsız olacaktır, çünkü güzellik veya çirkinliğin ilerisinde yapıt olma amacıyla üretilmemişlerdir dahi, onlar yapıtlara karşı bir duruş bir eleştiri soru ve olumsuzluk yansımasıdır.

Hazır yapıt, yeni bir değer üretmez. O değerli bulduğumuz her şeye karşı bir silahtır. Etkin bir eleştiridir: niteleyicilerden oluşmuş kaidesinde oturan sanat yapıtına savrulan sıkı bir tekme. Eleştirel eylem iki aşamada gerçekleşir. İlki hijyen ile ilgili bir entelektüel temizliktir: hazır-yapıt, beğenin eleştirisidir. İkincisi sanat yapıtı kavramına karşı düzenlenen bir saldırıdır (Paz, 2000, s. 142).

Hazır yapım nesnelere kullanımı doğrultusunda yerine göre en ‘saf’ hallerinde günlük birer nesne olma işlevlerini yitirmeksizin karşı-sanat misyonu yüklenebilirler. Bazense kendileri ve sanat yapıtları arasında her türlü karışmayı engelleyecek şekilde düzeltme ve müdahale süreçlerinden geçebilirler. Sanatçılar hazır yapım üretimlerinde, odak nesnesi olan objeyi yüceltmeden, nesnenin ortaya koyduğu anlatının önüne geçmemesini sağlarlar. Bu bağlamda hazır yapım yapıtlar birer imalat değildir, el işçiliğine dayalı estetik kaygıdan yoksun kalıp birer eylemdirler.

Heykel sanatında biçim, anlatımı yansıtan bir anlamlandırma aracıdır. Hazır yapım sanata saldırılarını gerçekleştirirken içerik ve biçimi birbirinden ayırmayı düşünmez. Ancak hazır yapıtlar üreten sanatçılar, biçimin retinasal sanatta anlamlandırmaların bir değeri olmadığını savunur. Hazır yapıt bu değersizliğe ve anlamsızlığa karşıdır. Bu sebepten dolayı hazır yapıt ürünler estetik, güzel, çekici hatta ilginç bile olma lüksüne sahip değildir. Temelinde karşıtlığı amaçlayan obje tüm bu olgulara karşı nötr kalmalıdır. Marcel Duchamp’a göre bir işlemi çok sık tekrar ederseniz, kısa bir süre sonra herhangi bir şeyde çok güzel bir hale gelebilir ve bu yüzden kendisinin hazır yapıtlarının sınırlamak zorunda olduğunu ifade eder (Paz, 2000, s. 143).

Bu bağlamda asli anlamından kopmuş bir hazır nesnede yararlılık, propaganda ya da dekorasyon gibi özellikler görülmeye başlanırsa, anonim kalma ve tarafsızlığını koruyamayan nesne, amaçsız boş ve işlevsiz bir nesneye dönüşüp tüm anlamını yitirir. Hazır nesne kullanılarak oluşturulan yapıtlar ancak, tarafsızlıklarını korudukları takdirde jesti bir yapıta dönüştürebilir, biçimsel ve form üzerine kurulu sanat yapıtlarına dönüşmeden saldırgan, eleştirel tavır kırıcılıklarını koruyabilirler. Eleştirmenlerin ve bilgili izleyicilerin, genellikle anlamını tam olarak kavrayamaları bile, jesti ‘‘anamlı’’ bulmuş olmalarına şaşırılmamalıdır. Nesneye duyulan hayranlıktan jسته duyulan hayranlığa geçiş, ayırımına varılmaz ve anlık bir geçiştir (Paz, 2000, s. 142).

Yaratıcılığın betimleme ilkeleri konusundaki bilgisi ve onları uygulama becerisinin değil de, neyin sanat olması gerektiği konusundaki özgün düşüncelerini, kendi yapıtları bağlamında kabul ettirme ve beğendirme yeteneğinin daha geçerli varsayıldığı bu eşsizlikler düzeninin karşı karşıya olduğu büyük tehlike de tam burada karşımıza çıkmaktadır.

1.1.5. Kaygı nesnelere

Kaygı nesnelere, eleştirmen Harold Rosenberg'ün tanımıyla gerçek bir sanat yapıtı karşısında olup olmadığımız konusunda hissedilen belirsizlikten dolayı modern sanat yapıtlarını tasvir etmek için kullanılan bir terimdir (Gablik, 2000, s. 203). Bu belirsizlik, izleyicinin sanat nesnesinin yarattığı meydan okuması ile arasında kurulan duygular bütünüyle yüzleşme sürecidir. Kaygı nesnelere yarattığı bu belirsizlik ve huzursuzluk durumu, izlediğimiz ve algıladığımız şeylere karşı bilinen kurallar hakkında sorular sorar. Yapıtlara bakış açımızda, kabul edilmiş, alışkanlık edinilmiş hislere ve tepkilere karşı, sorgulayıcı yeni ve daha derin tepkiler arayışına girmemizi sağlar. Birey modern toplumdaki yaşamı boyunca kendine edindiği ya da yapmak zorunda olduğu görevler doğrultusunda, sadece kendini tekrar eden davranış ve alışkanlıklarını değil düşünme tarzını da mekanik otomat bir hale getirir. Birey bu tutum içerisinde karşısında olduğu alışılmış nesnenin derinliğini ve bütünlüğünü göremeyip yüzeysellikten kaçamaz ve anlatım üzerinde, yargı, empati, inceleme ve zevk alma gibi düşünsel becerilerini kullanamaz. Eleştiri yapma becerisi yok olan birey farkına varamayacağı bir tekrarın esareti altına girer. Bu bağlamda tedirgin edici anlaşılması zor özelliklere sahip karşıt-sanat anlayışı, bu tekdüzeliğe karşı bir silah görevi görür. Karşıt sanat, tüm algılama ve anlama tabularını yıkarak, klişeleşmiş ve kabul edilmiş toplumsal gerçekliği yıkmaya gücüne sahiptir. Dolayısıyla Herbert Marcuse'in de belirttiği üzere modern toplumlarda sanat, ancak bir yabancılaştırma yöntemi uygulayarak işlevini yerine getirebilir (Gablik, 2000, s. 203). Ayırıştırıcı ve yadsıyıcı gücünden dolayı sanat modern yaşamda ki mekanikleşme ve sahteciliğin önüne geçebilir. Bu durumda kaygı nesnesini diğer nesnelere ayıran yıkıcı, parçalayıcı özellikleri görebiliriz. Bu nesnelere ortaya koydukları yöntem ve teknikler doğrultusunda sıra dışı ve beklenmedik durumlarda karşımıza çıkar ve kabul edilmiş olanın kuralları ve sınırlarından uzakta bir yere sahip olurlar.

1.1.6. Sanayi ürünü nesnelere işlev değişikliği

İnsan, kendisine yaşadığı çevreyi algılayabilmek, sınıflandırabilmek ve bulunduğu doğa içerisindeki yaşamını kolaylaştırabilmek için çeşitli nesnelere üretir. Kendisini doğa içerisinde “özne” konumuna yerleştiren insan, doğanın sağladığı kaynakları kullanarak ihtiyaçları doğrultusunda nesnelere oluşturur.

Bulduğu coğrafyaya, çağa ve toplumun dinamiklerine göre üretilen nesnelere insanın ihtiyaç ve gereksinimleri doğrultusunda işlevlere sahip olurlar. Her bir nesne “işlevsellik” amacı doğrultusunda üretilir. Bireyler arasında kullanımda değişiklik gösteren nesnelere sosyal yaşamın ihtiyaçlarına cevap verirler. Sanat ise manevi ihtiyaçların karşılanması için nesnelere üretir.

Modern toplumda endüstrinin ürettiği ürünler işlev ve teknik form doğrultusunda tasarlanır. Sanat nesnesi ise konu ile ilişkili yöntemler ve içerik doğrultusunda vücut bulur. Bu bağlamda her iki nesnenin de birey ile belirtici, belirleyici bir ilişkisi vardır. Belirleyici değer ve özellikleri değiştirilmek istenen bir nesnenin, işlevinin değiştirilmesi gerekmektedir. Seri üretim nesnelere sanat eseri olmasına ilişkin, sanayi ürünü nesnenin sanatçının kurgu sürecinden geçerek işlev ve görevlerinin yeniden belirlenmesi sayesinde sanatta hazır yapıtlar haline dönüşürler.

Herhangi bir nesnenin belirleyici özelliklerinin değiştirilebilmesi için üç temel yol izlenebilir.

1.1.6.1 Nesnenin yapısal malzemesini değiştirmek

Her nesne çağdaş toplumun kendisine yüklediği görevleri yerine getirebilmek doğrultusunda, işlevine en uygun olan malzemeden üretilir. Kullanılacağı alanda ihtiyaç gereksinimlerine göre sertlik, esneklik, sağlamlık, kırılabilirlik vs. gibi işlevini yerine getirebilecek materyal nitelikte özelliklere sahip olmalıdır. Nesnenin üretimine farklı bir materyal ile yaklaşıldığında, eski işlevini yerine getirebilme özelliklerini kaybeder. Nesneyi oluşturan malzemenin yeni özellikleri doğrultusunda işlev ve görevler üstlenir.

İnsana keyif vermesi gereken kahve içme eylemi, sanatçının nesnenin materyalini değiştirmesiyle, ıslak bir kürkün insan ile temas ettiğinde yarattığı tiksindirici bir duyguya dönüşmüştür. Sanatçının çalışmasında izleyicinin zevk ve statü anlayışı eleştirilir. Oppenheim’in “Kürk ile Kaplı Fincan, Çay Tabakası ve Kaşık” isimli çalışması, nesnenin yapısal malzemesi değiştirildiğinde yaşanan işlev kaybına ve dönüşüme bir örnektir (Görsel 1.1).



Görsel 1.1. Meret Oppenheim, “Kürk ile Kaplı Fincan, Çay Tabacağı ve Kaşık”, 1936

Kaynak: https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936

(Erişim Tarihi: 21.10.2017)

1.1.6.2 Nesnenin boyutlarını değiştirmek

Tüm nesnelere işlevlerini düzgün bir biçimde gerçekleştirebilecekleri belli bir boyuta sahip olmak zorundadır. İhtiyaç duyuldukları alandaki boyutları deformasyona uğrayan nesnelere işlevleri yerine getiremez ve işlevsiz bir hale gelirler.

Gündelik tüketim nesnelere dev boyutlarda heykellerini yapan Claes Oldenburg, sanayi ürünü nesnelere tüketim toplumu ve insan bağlamında eleştirir. Sanatçının kent içerisine yerleştirilmiş “Bahçe Hortumu” isimli çelik ve poliüretan malzemeden yaptığı çalışması, nesnenin boyutlarının değiştirildiğinde yaşanan işlev kaybı ve dönüşüme örnek olarak gösterilebilir (Görsel 1.2).



Görse 1.2. Claes Oldenburg, "Bahçe Hortumu", 1983

Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gartenschlauch_\(Freiburg\)_2962.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gartenschlauch_(Freiburg)_2962.jpg)

(Erişim Tarihi: 21.10.2017)

1.1.6.3 Nesnenin bağlamını değiştirmek

Nesneler günlük yaşam içerisinde bireyin ihtiyaçları doğrultusunda, yaşamın dinamik ve hareketliliğinde diğer objeler ile uyumlu bir biçimde kurgulanmalıdırlar.

Müze ve galeriler, bir sanat yapıtının yöneltmek istediği anlatıyı en iyi koruyan mekânlar olarak kabul edilir. Süre gelen kabul görmüşlükte, sanat eserinin nihai konumunun müze ve galeriler olduğu doğal bir süreç olarak görülüp kalıplaşmıştır. Bu bağlamda Daniel Buren'in bu konudaki yaklaşımı dikkat çekicidir: "bir sanat yapıtını ekmek fırınına koymak ya da orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama fırında sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştürmez. Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür (Soysal, 2016, s. 61).

Daniel Buren'in altını çizdiği üzere, sanat yapıtı içerisinde bulunduğu galeri ve müzenin ona biçtiği anlamı görmezden gelse dahi, bir mekân herhangi bir nesneye sosyal, mimari ve politik olarak kendi kavramını yansıtabilir. Bu bağlamda nesnenin işlevinin mekân değişikliği ile sağlanabileceği olasıdır. Böylelikle herhangi bir nesne mekânın anlamından faydalanarak bir sanat nesnesi haline dönüşmesi fırsatına sahip olabilir.

Nesnelerin seri üretim ile sınırsız sayıda üretilebilecek imkânlarla sahip olmasına karşın, sanat nesnesinin biriciklik kavramını verdiği önem yerini korumaktadır. Endüstri

devrimi sayesinde malzemeye kolay ulaşım, teknolojinin gelişimi ile fotoğraf, video, baskı gibi tekniklerin gelişmesi yapıtların kopyalarının kolay çoğaltılabilir olmasını sağlamıştır. Bir ürünün varlığının fazla olmasının o ürünün değerini düşürmesi, sanat içinde geçerli bir durumdur. Sanayinin kurduğu pazarda her şeyi fazlaca üretip satma yarışına karşı, sanatın biricik kalma çabası arasındaki paradoxu en iyi eleştiren yapıt ise Marcel Duchamp'ın pisuarıdır. Seri üretim en doğal ihtiyacımızı gidermek için üretilen bir endüstri ürünü, kaidenin üstüne taşınmasıyla sanat nesnesi olmuştur. Nesne artık kullanışlı veya işlevsel bir obje olmaktan çıkmış ve “biricik“ olmuştur.

1.2. Tüketim toplumunda birey ve nesne ilişkisi

Endüstri toplumu ve seri üretime geçiş, Henry Ford'un fabrikaların da üretimi hızlandırmak ve maliyeti düşürmek için kullanılan “Fordist sistem” geçiş ile vücut bulmaya başlamıştır.

Fordizm sistemi kendisinden önceki üretim sistemlerine ek olarak sistemin toplumsal ve siyasal dinamiklerinde yeni düzenlemeler yapmayı hedef almıştır. Bu bağlamda endüstri, büyük şirketlerin doğru stratejileri izlemesi ile yeni bir toplum modelinin inşası doğrultusunda toplumsal siyasal ve politik yeni düzenlemeler formüle etmiştir. Bu sistem çalışan işçiye daha fazla ücret karşılığı daha az çalışma saatleri ve az iş yükü sunar, çalışan işçinin hızla ilerleyen montaj hattı üzerinde daha üretken ve disipline olabilmesi sağlanmıştır. Bu sayede sanayinin üretimi bu denli çoğaltması ile büyük şirketlerin piyasaya sürdükleri ürün yığınının tüketmek için işçilerin hem yeterli gelire hem de boş zamana sahip olmaları sağlanmıştır.

19'uncu ve 20'inci Yüzyıllarda etkisini hissedilmeye başlanmış, yeni toplum modelinin kurulması insanın gündelik yaşamlarını dönüştüren bir güç haline gelmiştir. Üretimin daha fazla ve daha az maliyetli olabilmesi için tasarlanan çalışma biçimleri tüm ekonomi modellerinin yerine almaya, bireyin yaşamı üzerinde tüketimi merkez alan bir yaşam biçimine dönüşmüştür. Bu sayede Sanayileşme, kent imgelerinin yeniden şekillenmesine, toplumların ve bireyin yaşam tarzlarının yeniden inşa edilmesine direk müdahale etmiştir.

Fordizmde kitlesel üretim ve kitlesel tüketim özelliği ön plandadır. Kitlesel üretim kitlesel bir tüketici topluluğuna satılmak üzere planlanan ve uygulanan üretim biçimini ifade etmektedir. Makinanın yaşamda insanın yükünü azaltmasıyla materyalist düşünce 20' inci yüzyılda endüstrinin yarattığı toplum modelinde kendini göstermeye başlar. Bu

dönemde insan makinenin kendine sağladığı refahı daha iyi anlayıp benimsemişti. Bu karşı makineleşmenin girdiği her ortamda insanın becerilerini kullandığı meslekler ve beceriler ortadan kaybolmaya başlıyordu.

Sahip oldukları o kusursuz (aerodinamik görünüm, kullanım rahatlığı, otomatik çalışma özelliği, vs.) biçimleriyle bu gücün altını belirgin bir şekilde çizerken aynı zamanda aramızdaki kopukluğa mantıksal bir açıklama getirmekte; bir bakıma mucizevi işlemlerin gerçekleştirildiği modern bir ritüeli andırmaktadırlar. Bir yandan sahip olduğumuz gücün göstergelerine benzerlerken, diğer yandan kendilerine karşı herhangi bir sorumluluk hissetmememize yol açmaktadırlar. Oysa günümüzde halen sürdürülen kimi iş kollarında insan eli tek geçerli ölçüm aleti olmaya devam etmektedir. Ancak dur durak tanımayan bilimsel (tecne) gelişmenin, bir mimesis olayıyla noktalanıp noktalanmayacağını ve doğal bir dünyanın yerine insan aklının ürünü olan bir dünyanın konulup konulamayacağını kimse garanti edemez. Kusursuz bir simülakr gerçekliği istediği gibi yönlendirebilmektedir. Simülakrın, gerçekliğin yerini aldığı böyle bir ortamda insanında soyut bir varlığa dönüşmesi gerekmezmi? (Baudrillard, 2015, s. 70).

Turani ise makinenin insan yaşamına getirdiği refah ve kolaylığa karşı götürdüğü değerler hakkında, Makine, insanı yapacağı işlerden kurtarıırken, onun özgürlüklerini ve yeteneklerini de birlikte ortadan kaldırdığını belirtir. Bir başka deyişle Turani' ye göre, endüstri insanı yalnız otomatlaştırmıyor aynı zamanda onun fiziksel ve ruhsal tüm yaşamına el koyuyordu. Turani, insanoğlunun monarşik yönetimlerdeki kralın tebası olmak yerine endüstrinin tebası olduğunun altını çizer (Turani, 2014, s. 88).

Günümüz endüstrisi nesnelere arasındaki uyumsuzlukla ilgilenmez, bunun yerine ortaya çıkan yeni gereksinimlere yetişebilmek uğruna yeni nesnelere üretir. Bu bağlamda üretilen her nesne kendisinden önce üretilen aynı işleve sahip nesnelere ile birlikte kendi işlevini yerine getirirken, geri kalan işlevlerini inkâr eder ve hatta kendi işlevini yerine getirirken bu işleve karşı gelebilir. Seri üretim ve üretim fazlalığı sebebiyle tüketici kitle, rahatlıkla bu nesnelere ulaşmaya başlamıştır. Tüketimin bu denli artması tüketicinin yaşantısında yeni alışkanlıklar edinmesine sebep olmuştur. Seri üretim sınırsız sermaye ile üretilen ürünler kolaylıkla insan hayatında yer bulmaya başlamış, birbirinin aynı estetik yoksunu zevksiz objelere haline dönüşmüştür. Teknik gelişmeler ile insanlıkta görülen coşkunun ardından nesne karşısında etkilenen kitle teknolojinin yarattığı kaygıların yanı sıra, ürettikleri bu gücü yalnızca izlemek ve bu duruma karşı duyarsızlaşmaya başlamıştır. Teknolojinin bu denli güçlenmesi karşısında insanın dolaylı bir şekilde onun yanındaki varlığı, bir takım alışkanlık haline gelmiş jestlerin

yararsız ve kendini tekrar eden süreçte sıradanlaşması insan ile nesne arasında bir kopma yaşanmasına sebep olmuştur.

Teknolojik sistem kesintisiz bir devrim süreciyle hiç durmadan kendisinden 'söz eden' bir işlevsel nesnelere düzeni oluşturmuştur, aynı ölçüde olmamakla birlikte bu dilinde içinde bulunduğu bir durumdur. Çünkü bu sistem dünyayı egemenliği altına almak ve gereksinimleri karşılamak gibi somut amaçlara sahiptir; oysa iletişim kurmayı amaçlayan dilin konuşma sürecinde ayrı düşünülebilmesi olanaksızdır. Son olarak, teknolojinin, tamamıyla toplumsal yapının belirlediği teknolojik araştırma koşullarına ve dolayısıyla genel bir üretim ve tüketim düzenine bağımlı olduğu söylenebilir (Baudrillard, 2015, s. 16).

Baudrillard'a göre işlevsel tutarsızlığa biçimsel ve yan anlamlarda eklendiğinde, toplumsal yaşamda veya bilinçaltında üretilen, kültürel ya da işlevsel bütün bir gereksinimler sistemi, yani tamamen anlamsız bir sistemin anlamlı bir teknik düzen üzerine oturan nesnelere nesnel konumunun bozulduğunu gözlemlenir (Baudrillard, 2015, s. 14).

Üretimde fabrikaların yarattığı endüstri atıklarının doğaya ve yaşam ortamına karşı tehdit boyutuna ulaşması, nesne algısının tek kullanımlık hale gelmesi değersizleşmesi yalnızca bu üretim ürünleri üzerinde değil insanın hayatında hızlı yaşam ve bir kullan-at kültürünün doğmasına sebep olmuştur. İnsan hayatı git gide basitleşmiş tüketimin kültürü ve iletişim araçları aracılığı ile tamamen tüketmeye hissizleşmeye odaklanmış materyalist ve pozitivist bir psikolojiye bürünmüştür.

Nesneler giderek daha karmaşık bir yapıya sahip olurken insanın bu nesnelere yararlanma biçiminde fazla bir değişiklik olmamıştır. Nesne sayısı her geçen gün artarken jest sayısı giderek azalmaktadır. Bu durumu başka bir şekilde de ifade edebiliriz. Örneğin, nesnelere, artık belli sayıda jestin gerçekleştirilmesini zorunlu kılan şeyler değillerdir; sahip oldukları işlevler öylesine gelişmiş ve genelleşmiştir ki günümüz insanı neredeyse bu süreci izlemekten başka bir şey yapamaz hale gelmiştir (Baudrillard, 2015, s. 71).

Ayrıca, aynen primitif halklarda olduğu gibi, ondada bir kolektif bilinç doğmuştur. Her gördüğüne saldıran, her gördüğüne sahip olmak isteyen bir çocuk psikolojisi oluşmuştur onda. Ayrıca bilinçsiz bir moda düşkünlüğünü, kolektif inançlar gibi paylaşmaktadır. Karakteriz ve maymun iştahlıdır. Karar verme gücü yoktur (Turani, 2014, s. 89).

Endüstrinin gelişim sürecinde attığı her adım, insanı biraz daha kendi mutluluğundan uzaklaştırıp yalnızlaştırıyordu. Makinelerin iş gücünü devralarak insanın sosyal yaşamında kendine ayırabileceği, yaratıcı olabileceği değerli zaman aralıkları yaratmayı vaat etmişti. Buna rağmen birey içinde olduğu hızlı yaşamın akışına kapılmış

ve makinelerin ona sağladığı boş zamanı değerlendiremez halde kendisine üretken bir çalışma ortamı sağlayamamıştır. Endüstrinin ona kolaylıkla sağladıklarına kapılan insanı, yeni bir şeyler üretmeye ihtiyaç duymayan ve bunun verdiği tatmin duygusunu ne endüstri ürünlerinde nede kendi içinde hissedemez hale gelmiştir. İnsan ne yapacağını bilmeyen şaşkın kayıp bir durumdadır. Çağımız bireyinde kendine vaat edilenlere sahip olamaması endüstrinin çalışma ortamında makinanın bir parçası haline gelirken, ruhsal bir karşı tepki olarak sınırsız ve özgür biçimde yaşama eğilimine yönelmiştir. Toplum Disiplininden uzak, prensipleri olmayan, yasaklara karşı, inanç ve değerlerini inkâr eden, zevk düşkünü anını yaşayan bir birey haline dönüşmeye başlamıştır.

Bu bağlamda makinanın ürettiği varsayım olmaktan çıkmış yaşanan bir gerçekliğe dönüşmüştür. Endüstrinin ürettiği nesnelerin zorunlu kıldığı davranış ve yaşam biçimlerinin bir devamlılığı yoktur, Kendini tekrar eden, sürekliliği olmayan, değişkenlik gösteren, çok sınırlı jestler haline dönüşmüştür.

Ürettiği kusursuz makine onu farklı görünüme bürünmeye, yani makineye benzemeye itmiştir. Yapısal görünümdeki tutarlılık insanı tutarsız olmaya iter gibidir. İşlevsel nesne karşısında disfonksiyonel, irrasyonel ve özne bir varlık, içi boş bir biçime dönüşen insan sonunda sanki işlevsel masallar ve kendisini şaşkına çeviren sonuçlar elde edebilen bir dünyanın ürettiği hayallere boyun eğmektedir (Baudrillard, 2015, s. 72).

Özetlenirse, makinenin her meslek alanına el attığı çağımızda birey, özgürlüğü arttığı oranda kararsız, beceriksiz, ilkel, sadist, maymun iştahlı, isyankâr, inançsız, kayıtsız, egoist; heyecanlı olduğu oranda duygusuz ve materyalist bir mahlûk olmuştur (Turani, 2014, s. 93).

Bu bağlamda insan, endüstri ve bilimin şart koştuğu çalışma yoğunluğunda ve yeni yaşam koşullarında bezgin, güçsüz, bunalmış hissine iyice kapılmış. Yaşam ortamındaki ve kendi iç dünyasındaki çatışmalardan kaçabilmek uğruna emin olduğu kendi iç dünyasına sığınmaya çalışmıştır. Ancak aradığını orada da bulamayan birey adım adım yalnızlığına gömülmüştür. Bu bağlamda kendine bir amaç belirleyemeyen insan çatışmalarından kaçmak uğruna gününü gün etme, geleceği düşünmeden yaşama, bir eğlence kültürü içerisinde felsefesizliğe kapıldı.

Endüstri çağının bireyi karşılaştığı sorunlar yığınının içerisinde, bunların üzerinde çözümler üretmekten uzak sorunları tespit dahi edemez hale gelmiştir. Kent yaşamında endüstrinin yarattığı sorunlar ağır basmaya başlamış, bireyin okuma alışkanlığı gazete ve dergilerde onun sakin olmasını engelleyen haberler ve fikir çatışmalarıdır. Tüketim

ürünlerinin pazarlanmasında uygulanan strateji ve propagandalar, sıradan düşünceleri bile önemli hale getirmiştir. Bireyin gündelik yaşamı ürün pazarı ve reklamlar arasında geçer hale gelmiştir.

Böyle huzursuz bir ortamda yaşayan birey hangi gelecek için disipline girmek isteyecektir? Bu yarından emin olamama yüzünden endişe ve tereddütte düşen toplumun, nasıl gününü gün etmek ve geleceği düşünmeden yaşamak isteyebileceği kestirilebilir. Buna paralel olarak, bireyin de gününü gün etme düşüncesi içinde disiplinden uzak yaşamak istediğini, her gün zaten yığın örneği ile görüyoruz. Dolayısıyla yasakları kırma, geleneklere başkaldırma gibi davranışlar çağın bireyinde belli başlı bir özellik olmuştur (Turani, 2014, s. 134).

Endüstri, tüketim toplumunda bireyi hedeflediği üzere her şeyi anında tüketilmeye hazır bir vaziyette isteyen insan modeline çevirmeyi başarmıştır. Bu yaşam ortamında insan kırıcı huzursuz, geçimsiz, hırslı, yıkıcı, egoist, materyalist bir yapıda biçimlenmiştir.

Oysa günümüzde halen sürdürülen kimi iş kollarında insan eli tek geçerli ölçüm aleti olmaya devam etmektedir. Ancak dur durak tanımayan bilimsel (tecne) gelişmenin, bir mimesis olayıyla noktalanıp noktalanmayacağını ve doğal bir dünyanın yerine insan aklının ürünü aklının ürünü olan bir dünyanın konulup konulamayacağını kimse garanti edemez. Kusursuz bir simülakr gerçekliği istediği gibi yönlendirebilmektedir. Simülakrın, gerçekliğin yerini aldığı böyle bir ortamda insanında soyut bir varlığa dönüşmesi gerekmez mi? (Baudrillard, 2015, s. 112).

Bilim ve endüstrideki hızlı gelişmeler, toplumu ve bireyi geleceğini kestiremeyen, belirsiz endişeli gözlerle bakan bir ruh haline sokmaktadır. Doğa ve sınırlı olan yaşam alanından uzaklaşan bireyin yaşamı bir anda fazlasıyla genişlemiş, içinde boğulduğu makineler, düşünceler, arzular, ürünler pazarına dönmüştür. Bireyin hızlı bir biçimde kontrolsüzce sahip olduğu özgürlük, analiz ve öngöründen uzak, çözümlene yapararak içinden çıkamadığı sonuçlarını düşünüp değerlendiremediği eylemler ve düşünceler karanlığına sokmuştur.

Üretici olmayan ve aşırı tüketimci olan bu çifte görevini hakkıyla ifa edebilmek için burjuva, yalnızca ılımlı küçük hazlarını kaybetmekle kalmadı, üstelik iki yüzyıl önceki zorlu çalışma alışkanlıklarını yitirdi ve kendini ölçsüz bir lükse, aksırıp tıksırıncaya kadar yemelere, frengili sefahat alemlerine bıraktı. Dahası, kendine yardım etmeleri için çok büyük sayıda insanı da üretici çalışmadan çekip aldı (Lafargue, 2015, s. 49).

...Günümüzde tüm arzular, projeler, istekler, tutkular ve ilişkiler satılabilmek ve tüketilebilmek için soyutlanmak (ya da somutlaşmak), yani göstergeler ve nesnelere benzemek durumundadır (Baudrillard, 2015, s. 242).

Teknik gelişmeler ile insanlıkta görülen coşkunun ardından nesne karşısında etkilenen kitle teknolojinin yarattığı kaygıların yanı sıra, ürettikleri bu gücü yalnızca izlemek ve bu duruma karşı duyarsızlaşmaya başlamıştır. Teknolojinin bu denli güçlenmesi karşısında insanın dolaylı bir şekilde onun yanındaki varlığı, bir takım alışkanlık haline gelmiş jestlerin yararsız ve kendini tekrar eden süreçte sıradanlaşması insan ile nesne arasında bir kopma yaşanmasına sebep olmuştur.

İnsanın bilinç ve akıldan adeta kaçarcasına uzaklaşması, kendi benliğini hiçe sayma gereksinimi onun yaşadığı otomat ortamdan uzaklaşma çabalarının yansımalarıydı. Materyalizm ile gelen rahat yaşama imkânlarına rağmen, yaşanan kötü sonuçlar önceki toplumlarda yaşanmamış ilk kez karşılaşılan cevabı bilinmeyen yeni problemler karşısında birey iç dünyasında huzur ve güvenli ortam yaratmaya çalışmıştır. Endüstri daha önce eşi görülmemiş bir güç ile toplumu dizayn ederken, yaşamın akışına muazzam bir hız getirdi. Endüstrinin iddia ettiği insan hayatını kolaylaştırmak, bireye kaliteli zaman aralığı yaratmak, mutlu insan modeli vaatleri, üretim fazlalığı ve daha fazla tüketim gereksinimlerinden dolayı amacından sapmış, yoğun bir çalışma temposu yaratmıştır. Bu durum insanın kendi içine kapandığı iç dünyasında aradığı güvenli ortamı bulamamasıyla birlikte hayatta ve sanatta yeni arayışlar ihtiyaçlar duymasına sebep olmuştur.

Heykel sanatında geleneksel anlayışların terk edilmesi, endüstri teknolojileriyle üretilmiş nesnelere sanat yapıtlarına dönüşmesi kullanılan malzeme farklılıklarıdır. Heykel yapımında kullanılan kil, taş, metal gibi malzemelerin yerini endüstri üretimi maddeler, doğadan alınmış organik maddeler, sesler, görüntüler, videolar, gıda ürünleri, ambalaj ve paketleme ürünleri gibi sınırı ya da kuralı olmayan birçok malzeme almıştır. Geleneksel heykel anlayışının sanatçılar tarafından sınır ve kurallarının kasıtlı bir biçimde ortadan kaldırılması söz konusudur. Özellikle sanatçıların üretiminde kişiye özgü biçimlemeyle yaratılan üsluptan uzaklaşarak değersiz nesnelere yönelim gözlenmektedir. Bu eserlere yüklenen en güçlü karakteristik özellik olarak 'kişiliksizlik' göze çarpar. Marcel Duchamp'ın 1913'te sanatsız sanat yapma arayışlarına girmesi gibi, heykel sanatında bu duruma varış, süre gelen zamanın endüstrinin gelişmesi, makinenin büyümesi ile üretim-tüketim toplumunda insan ve kent yaşamının değersizleşmesiyle ilişkilendirilebilir.

Sanat üretiminde sanat nesnelere salt dış biçim ve özellikleri, nesnelere taşıdıkları anlam bütünlüğü içeriğindeki anlatımı tam anlamıyla yansıtmakta yeterli

olmamaktadır. Bu sebeple nesnelerin değerlendirilmesinde sadece dış biçim olarak gösterilmesi nemsizleřmiřtir. Bu durum heykel sanatında biçim ve dış görüntünün yeterli bulunamayıp, sanatçıların nesnelere olduğu gibi kompozisyon ve tasarımlarında kullanma gereksinimini doğurmuştur. Hazır nesne yapım eserlerde, ürünlerin asli fonksiyonlarını yok etmeleri ve seri üretim nesnelerin sanat nesnelere çevrilmesiyle, nesne biçimi ve görüntüsü amaç olmaktan çıkarılmıştır.

Demek ki, artık nesnelerin sanat ögesi olmaları için onların asli fonksiyonlarını yitirmek gerekmektedir. Kaldı ki, çağımızda nesnelerin dış biçimleri, onların etki yapan ögelerinin bilimsel yönden tanınması sonunda önemlerini yitirmişlerdir. Nesnelerin bünyesinde bulunup görünmeyen yeni ögeler enerji dolaşım ve hızdır (Turani, 2014, s. 138).

Sanat artık makine çağının yetiştirdiği yeni aydın sınıfının yaratıcılığın ne olduğunu sorgulayan ve arayan sanatçısı tarafından, din kurumları ve soyluların asalet dağıtma tekelinden çıkıyordu.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANAT YAPITI OLARAK HAZIR NESNE

2.1. Dada ve Hazır nesne

1915-16 yıllarında ilk olarak New York ve Zürich'te eş zamanlarda ortaya çıkan dada, Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı karamsarlık, umutsuzluk ortamının insan ve sanatçılar üzerindeki yansımasıdır.

Dada hareketi Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünyanın yeni çıkarımlar uğruna sınıflara ayrılan toplumunda yaşanan karamsarlık, bunalımın, vahşet ve öfke içerisinde inanılan tüm değerlerin anlamsız ve değersizleştiğini iddia eden ve doğru olarak kabul görmüş tüm değerleri yıkmayı hedefleyen bir sanat hareketidir.

Dada hareketi sanatın geleneksel tavrına karşı çıkararak bir şok etkisi yaratmayı ve sanatta kabul gören tüm değerleri yıkmayı hedefler. Akım sanatta süre gelen geleneksel anlatım yollarını inkâr ederek yeni bir karşı sanat eğilimi arayışını başlatır. Dada, insanın dünyayı çıkarları uğruna sonuçlarını düşünmeksizin içine soktuğu savaşın yıkımını, anarşik, saldırgan bir tutumla eleştirir ve sosyal yaşamda kurulu bütün düzenleri, sorgulamadan kabul gören tüm değerleri yadsır. Birinci dünya savaşı ile başlayan bunalım ve çaresizlik ortamı, toplumun her kesiminden insanının ahlaki, geleneksel ve sosyal yaşamındaki dinamiklerini olumsuz yönde etkilemiştir. Dadacılar, insanın içine girdiği anlamsız savaşın, sahip olduğu değerlerin, din ve kültür anlayışlarının artık yozlaştığı fikrini ortaya atıyordu. Dada bu ortamda kendisinden önceki modern sanat hareketlerinin getirdikleri yenilikler ile birlikte, sanatta yeni protest bir duruşun ilk adımlarını atmıştır.

Dadacılar insanlara sataşıyor, sanatın ortadan kalkmasını öneriyor, özellikle burjuvaya korkusuzca saldırıyordu. Bir yandan alışılmış sanat değerlerine hücum ederken, bir yandan da şansın sanattaki yerini arayan ve bulan, skandallarla, sürekli yayınlarla, kendi içlerindeki kavgalarla gündemde kalmayı bilen, aykırı bir gruptu (Baykam, 1994, s. 226).

Dadaizm'le 1916 yılında geleneksel sanatın yıkılmaz ve değiştirilemez olarak kabul gören katı kuralları yıkılmaya başlamıştır. Sanatın bir önemi olmadığına inanan Dadacılar mantık yerine anlık duyguların yakalanmasına önem verir, üretimlerinde sanat yapmadıklarını iddia ederek kaos ve düzensizliği kendilerine amaç edinmişlerdir. Dada sanatçıları bu yıkıcı tutumu ifade edebilmek için rastgeleliğe ve doğaçlamaya yönelik arayışlara girmiş, farklı malzeme, üslup ve tekniklere önem vermiştir. Sanatta

insanın yaratıcılığını sınırlayan her türlü kabul görmüş akılcılığa karşı, aklın tükenmişliğini anlatan Dadacılar geleneksel sanatın tüm yöntemlerine karşı akıl karşıtı eylemler düzenlemiştir.

İlk kurucularından kabul edilen ve dada manifestosunu kaleme alan Tristan Tzara'ya göre dada:

Bilimin yaralarına olan zaafımızı güzelce kullanan, akıllı akımlardan bıktık. Şimdi bize gereken şey, doğaçlamadır. Sanat, yaşamın en değerli göstergesi değildir. Yaşam çok daha ilginçtir. Dada, sanata verilmesi gereken gerçek değeri bilir; sanatı günlük yaşama sokar. Dada her şeyi, gün geçtikçe basitleşen bir izafiyete (göreliliğe) götürür. Kaprislerini yaratının kaotik rüzgârı ve vahşi kabilelerin barbar danslarıyla karıştırır. Mantığı en aza indirgemeye çalışır. Dada'yı modern bir akım olarak görmeyin, hatta bu günkü akımlara bir tepki olarak bile görmeyin. Dada'yı bir ruh hali durumu olarak kabul edin (Baykam, 1994, s. 228).

Dada hareketi anlatım ve yöntem olarak kendinden önceki akımlar ile benzerliklere sahiptir. Bu durum performanslar aracılığıyla Fütürizm' de ve kolaj ve asamblajlar ile kübizmde olduğu gibi önüne engel konulmaksızın özgür yaratıcı bir Dışavurumculukla da ilişkilendirilebilir. Ancak bu akımların hiçbiri bünyesinde dadanın sahip olduğu radikal bir sanat karşıtlığına sahip değildir. Dışavurumculuğun "Ben" söylemine karşı Dada "Biz" anlayışını kolektif bir bilinç haline getirmeyi hedefler. Dada'nın farklı bir ayırıcı niteliğini Hans Richter şöyle anlatır:

Dada bildiğimiz anlamda bir sanat akımı değildi; sanat dünyasını altüst eden bir fırtınaydı; ulusları yok eden bir savaş gibi. Hiçbir uyarı işareti vermeden, ağır, iç karartıcı bir gökyüzünde ansızın patladı ve ardında da yeni bir gün bıraktı; Dada'nın özgür bıraktığı birikmiş enerji kendini yeni biçimler, yeni malzemeler, yeni düşünceler, yeni yönler, yeni insanlarla dışavurdu ve bütün bu yenilikler yeni insanlara ulaştı (Baykam, 1994, s. 227).

Dada hareketi 1916'da oluşumundan sonra hızla yayılmış, 1920 de Avrupa'nın birçok şehrinde kendisini gösterir olmuştur. Dada hareketi düzenli ve kurallı bir yapıya sahip değildir belli bir programa uymaksızın yayılmıştır. Kendinden önceki sanat akımlarının sanatı değiştirmek ya da sanatı politik bir durumun dışavurumu olarak kullanmamıştır.

"Sanatı değiştirmek değil de yok etmek isteyen Dada'nın yadsımacı tavrı, aslında dünyanın gidişatına ilişkin bir karşı duruşu ifade etmektedir. Dada'nın bu sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi "anti-sanat" terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere (Antmen, 2013, s. 124).

Sanat karşıtı söylemleri, bilinen tüm kural kült ve değişmez kabul edilenlere karşı olan tavrı ile toplumda ve dolayısıyla sanatta Dada avangardın tanımını yeniden yapmış, 20. Yüzyılın kendisinden sonra gelen ve 1960 sonrası sanatına öncülük etmiştir. Bilinen düzenin aksine yeni bir toplumsal yapı önermiş, insan, yaşam ve sanat ilişkisi arasındaki sınırları ortadan kaldırmıştır.

Dadaistlere göre yapıtı sanat yapan, sanatçının ortaya koyduğu nesnenin sanat olduğunu bilmesidir. Yapıtın forma dayalı yapısı, içeriği, biçimi, sahip olduğu işçilik ve ustalığın bir öneminin olmadığı görüşünü savunmuşlardır. Sanatta kökenleri alt üst etme mantığını kendine benimseyen dada bilinçli betimleme yöntemleri yerine yapıtlarında rastlantıya, akılcı yöntemlere karşı insanı doğal mantıksız kurgusuna yeniden kavuşturmayı hedeflemiştir. İnsanın özgürleşmesi gerektiğini savunan Dadacılar, eski olan her şeye karşı yeni anlatım yöntemleri ve kullandıkları malzemelerle kendilerini dışa vurarak yeni bir insana ulaşmaya hedefliyorlardı. Dadanın geleneksel sanat yöntemlerini hiçe sayması farklı anlatım yöntemleri ve yeni tekniklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu yeni teknik arayışları, edebiyat ve şiirde yeni ifade biçimleri, plastik sanatlarda kolaj, fotomontaj, fotoğraflar, gazeteler, mektuplar, bildiriler gibi hazır nesnelere bir araya getirilerek yeni anlatım biçimlerini ortaya çıkarmıştır.

Dada hareketinin ilk kendini göstermesi soyut akımın dünya sanatında en güçlü olduğu döneme denk gelmiştir. Yapıtlarında şans ve rastlantısallığı kullanan Hans Arp dada hareketinin önemli sanatçılarından birisiydi. Sanatçı objeleri tesadüflere göre kurgulayarak, renkli kağıtları birbirine yapıştırıp resimler, birbirinin üzerine monte ettiği tahtalar ile rölyefler yapmıştır. Arp'a göre bütün materyaller ve teknikler, dışa vurumculuk için birer araçtır. Arp beğenmediği bir desenini parçalayıp havaya saçarak parçaların rastgele oluşturduğu biçimi birleştirip şans eseri çalışmalar yaratmıştır. Böylelikle Dada'nın her şeye karşı meydan okuyan, kışkırtıcı tavrına eklenmiş oldu.

Dada'nın en önemli isimlerinden Max Ernst, kadife kumaşlardan, resimli dergilerden, eşya kataloglarından mantık dışı formlar oluşturur. Sanatçı doğada bir arada bulunması olanaksız nesnelere, insan aklının algı, akıl ve mantığını zorlamak uğruna sanata dair unsurlar kullanmadan bir araya getirir.

Sanatçılar, yapıtlarında her zaman yeni ve denenmemiş olanının arayışı içerisinde. Bu yeniye olan arayış içerisinde yalnızca biçimsel form arayışlarının yanı sıra yeni malzeme ve teknik arayışlar gözlemlenir. Farklı materyallerin kullanımı ile

yaratılacak yeni olasılıkların arayışı, özellikle dada sanatçılarının heykel ve rölyeflerinde gözlemlenir.

Avusturyalı sanatçı Raoul Hausmann, 1917 yılında kurulan Berlin Dada'nın bir üyesiydi. Dada eylemi altında pek çok dergi ve yayında yer almıştır. Çalışmalarında eleştirel provake bir tavır edinen sanatçı yapıtlarında kolaj, asamblaj, fotomontaj ve benzeri farklı teknikler uygulamıştır. 1920'de yaptığı "Mekanik Kafa" isimli çalışmasında, sanatta materyal olarak kullanılan geleneksel malzemelerin, bir zorunluluk olmadığını anlatır. Kuaförlerde kullanılan model başı, cep saati, kamera parçalarını şerit metre ve diğer malzemeleri birlikte kurgular. Hausmann'ın "Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu)" hazır nesnelere kullanarak yaptığı asamblajı, uygar ve modern toplum adı altında insanın makineleşmesini ve saldırgan açgözlü bir canlı haline dönüştüğünün altını çizer (Görsel 2.1). Yapıt Dada'nın söylemlerinin temel dayanağı olan insan "aklının iflası" söyleminin en önemli örneklerinden biri olarak günümüze gelmiştir.



Görsel 2.1 Raoul Hausmann, "Mekanik Kafa", 1920

Kaynak: <https://curiator.com/art/raoul-hausmann/mechanical-head-the-spirit-of-our-time>
(Erişim Tarihi: 12.10.2017)

Hausmann'ın "Mekanik Kafası", Dadacıların aklın iflası olarak görüldüğü savaş ve saldırganlık ruhunun bir tür simgesidir. Berberinde peruk takmak için kullandığı tahta kafanın üzerindeki mezura rasyonel akla göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı savaşı çağrıştırmaktadır. Bir kulağında baskı rulosu, diğer kameranın vidalarını taşıyan tahta kafanın ensesinde bir cüzdan durmaktadır. Bütün bu buluntu nesnelere Hausmann "önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini" gözler önüne sermek amacıyla bir araya getirmiştir (Antmen, 2013, s. 120).

Sanata yapılan bu ilk saldırı sayesinde Dadaizm ve ardından gelen avangard akımlar sanatta tüm değer, doğru ve anlayışları reddederek, yaratıcılığı engelleyebilecek tüm sanatsal yaklaşımlarında yıkılmasında öncülük etmişlerdir.

2.2. Marcel Duchamp ve hazır nesne

Dada hareketiyle oluşan sanat karşısı ‘anti-sanat’ teriminin en çarpıcı biçimde ele alınışı Marcel Duchamp’ın ilk olarak 1913’ de ürettiği hazır nesnelere olmuştur. Sanatçı kendisinin hazır nesne olarak isimlendirdiği yapıtları, kübizimde kullanılan kolaj tekniğini devam ettirir ancak sanatçı gündelik yaşamdan alınan bir nesneyi sanat nesnesinin bünyesine dahil etmeden, gündelik nesneyi direkt bir sanat yapıtı olarak öne sürmüştür. Marcel Duchamp sanatın tanımını yapan kabul görmüş alışlagelen tüm estetik değer ve ölçütleri hiçe saymış, sanatın bir üretim, sunum, değerlendirme sürecine dönüştüğü, retinal zevke odaklı kalıplaşmış bir yapı olmasını sorgulamıştır. Sanat üretiminde yapıtlarda aranan teknik, beceri, yetenek olgularının yerine, sanatı bir düşünme eylemine haline getirmiştir.

Duchamp hazır nesnelere toplumsal açıdan işlevselliği olan, hem gündelik bir eşya hem de sanat nesnesi olmak gibi çifte bir kimliğe sahip olmasını istiyordu. Yapıtlarda nesnelere, gündelik yaşamdaki işlevlerini korur ancak Duchamp’ın jesti sayesinde hazır-nesneye dönüşür, eylemsiz madde olmanın yanı sıra biricikliğe ve estetik bir değere sahip olurlar. Duchamp’ın hazır nesnelere, sanat olan şeyle olmayan arasındaki sınırı yaratıcılık ve düşünsel güç ile saydamlaştırır ve sanatta estetik idealleştirmenin önüne geçer.

Duchamp estetik edimin her zaman toplumsal bir eylem olduğunu belirtir. Sanatçı yaratıcı eylem kurgusuyla ironik bir ilişki sürdürür. Duchamp’ın sanat nesnesini, yaratıcı bir eylem olarak hazır yapıtlar eserlere dönüştürmesi bir küçümseme ve alay niteliğindedir, bu bağlamda estetik ise duyguların inkârı için tasarlanmıştır. 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. Yüksekte olan şey aşağıya indirilmekte, olağanüstü olan olağanlaştırılmakta, farklı olan aynılaştırılmaktadır. Bu durumda hazır nesneye sanat değeri biçildiğinde estetik duygu yaratılmış olur böylelikle değer ve ilkelerin alt üst edilmesi sağlanır. Bu bağlamda hazır nesne iki farklı anlama sahiptir. Aynı anda hem sanat nesnesi olması ve olmaması söz konusudur. Bir bakıma hazır nesnenin kesin sınırları belirli bir kimliği olamaz. Hazır nesne sanat olarak kabul edildiğinde sanat olmaktan çıkar ve sıradanlaşır. Hazır nesne ancak sıradan bir nesne olarak görülebildiğinde sanat eseri olabilir.

Duchamp sanatta en önemli ilkelerden biri kabul edilen ‘yetenek’ kavramının, bir düşünme yeteneği olduğunu ortaya koymuştur. Duchamp’a göre sanat bir izlenim

değerlendirmesi içerisinde değil, düşünsel bir süreç içerisinde değerlendirilmeliydi. Duchamp'ın çalışmalarının kavramsal iletişim gücü sayesinde, klasik dönemler için geçerli olan bu sanat nesnesi algısı rafa kaldırılmıştır.

Duchamp'ı izleyen sanatçılar sanat eserleri ve sıradan nesnelere arasındaki sınırı belirsizleştirirler. Daha önce asil olmayan sıradan insanların heykellerinin yapılması nasıl heyecan verici olmuşsa, sıradan nesnelere sanat eseri olmaya hak kazanması heyecan verici olur. Tüm insanlardan sonra tüm nesnelere demokrasi geldi denilebilir (Huntürk, 2011, s. 261).

Sanatta, kontrolden vazgeçilmesi Duchamp'ın birçok yapıtının temel dayanağıdır. 1913 yılında birer metre uzunluğunda 3 adet ipi bir metre yükseklikten tuval üstüne bırakarak, bu iplikleri rastgele düzensiz bir biçimde düştükleri noktalarda sabitledi. Duchamp "Standart Stopaj" ismini verdiği bu yapıtı, rastlantı sonucunda ortaya çıkan biçimleri tespit etmek ve korumak için yapmıştır. Daha sonraları 1914 yılında bitmemiş bir çalışması olan "Büyük Cam"ın ilk eskizlerinin bulunduğu bir tuvali kullanarak "Stopaj Ağı" tablosunu yapmıştır. Böylelikle rastlantı sonucu oluşturulan öğelerin denemelerini araştırmış, bir sonraki yapıtlarında kontrolsüz sanatın yapılabilişini formüle etmiştir.

Duchamp'ın amaçladığı daha önemli bir değişiklik sanatçı/sanat-Objesi/halk ilişkileriydi. Sanatçı, dış ya da içgüdüsüne dayanarak belli bir objeyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir obje seçiyordu—hem de, Duchamp gibi rastgele bir biçimde seçiyordu (Lynton, 2009, s. 131).

Kontrolü bırakma eğilimini daha ileri taşımak isteyen sanatçı, günlük hayatta var olan sıradan objeleri sanat nesnelere olarak kurgulayarak, yeni ve bir benzeri daha olmayan objeler yaratmaktansa, kendisinin 'görsel aldırılmazlık' olarak adlandırdığı tavır ile sıradan seri üretim objeleri kullandığı çalışmaları ele almaya başlamıştır. Duchamp'ın çalışmaları, aslında yaşamda tüketilmiş olan nesnelere, farklı amaçlar doğrultusunda yaşamsal ve anlamsal devamlılığının altını çizmektedir.

Sanat eseri tamamen ticarileştiğinde, yani meta kimliği estetik kimliğe karşı tam bir üstünlük elde edip onu kendi içinde erittiğinde ve böylece pahalı bir yapıta eleştirilmeden uzak bir biçimde estetik önem ve hatta manevi değer bahşedildiğinde, sanat eserleri gündelik el ürünleri haline gelerek Duchamp'a göre "yaratıcı edim" in özünü oluşturan "estetik ozmos" u tersine çevirmektedirler (Kuspit, 2010, s. 30).

Duchamp estetik yargının kaçınılmazlığı karşısında her zaman ondan kurtulmak istemektedir. Çünkü estetik kaygının güdümünde olan yapıtlar, yaratıcılığın öznel konumundan uzaktadırlar. Bir eseri toplumsal olgulara göre kurgulamak, nesnenin bilinç doğrultusunda geleneksel ilkelere uygun biçimde davranmak gerektirir. Bu bağlamda Duchamp gündelik yaşamda her türlü estetik girişimi terk etmiş ve duyguları izleyicinin estetik eleştirisine sunarken beğeni ve estetik yargıya karşı tamamen kayıtsız kalmıştır. Sanat eseri zevkli olmaktan kaçınıp estetik kaygıdan arındırıldığında geriye kalan ham düşünce geleneğin dışında kalacaktır ve yeni olasılıkların kapısını aralayacaktır.

Bir sanat eserine ancak yargılayıcı olmadan yaklaşıldığı takdirde sanatçının kişiliği, yaratıcılığı ve bu ikisinin ilişkisi ortaya çıkmaya başlar. Duchamp daha da ileri gider: sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır. Sanatçı gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına kendini kısıtlamamalıdır. Zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk daima değişir. İyi olmaya da çalışmamalıdır yalnızca var olmaya çalışmalıdır. Malzemesini oluşturan tutkuları ve acıları mümkün olduğunca iyi bir şekilde aktarmaya çalışmalı, sonrada her şeyi kendi akışına bırakmalıdır (Kuspit, 2010, s. 36).

Duchamp'a göre sanatçı yaratıcı bir eylem sürecinde duygularını malzeme aracılığı ile dışa vurur ve böylelikle malzeme izleyici ile sanatçı arasında diyalogu kuran bir araç haline gelir. Anlatı, malzemenin ya da nesnenin sanat haline dönüşmesini sağlayan en temel ögedir. Bu durumda yaratılan sanat eserini var oluş süreci sanatçıda son bulmaz, izleyici eserin içsel niteliklerini bulup ortaya çıkarıp, sanat eserinin toplumla olan bağlantısını kurmakla yükümlüdür. Bu sayede sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici ilişkisi, sanat eserinin yaratıcı sürecinde işlevsel bir biçimde çalışır. İzleyici, sanata ilişkin nihai bir yargıda bulunamaz, ancak daha sonra yeni bir eleştirel tepki vererek, yeni yaratıcı transferde bulunabilir. Duchamp'ın belirttiği yapıtı ortaya koyan izleyicidir. Kavramların yer değiştirmesi, yapıların alt üst edilmesi bağlamında hazır nesnelerin sanatta kullanılması izleyici olarak üretici olgusunu da beraberinde getirir.

Gözlemci gözlemlediği sistemin bir parçasıdır; gözleyerek gözlemin koşullarını ortaya koyar ve izlenen nesneyi dönüştürür. Görülüyor ki, potansiyel olarak var olan tüketiciden sanatçının ayırt edilmesi olanaklı değildir, fakat onlar aynı üretim sürecinde bir araya getirilebilirler. Sanat bir yandan üreticiyle diğer yandan gözlemciyle özdeşleşerek kendini bulur (Cauquelin, 2016, s. 80).

Sanatçının özgünlüğünü savunan, çağın dinamiklerine karşı beklentileri karşılayan davranış modeli ile Marcel Duchamp kendisinden sonra ve günümüzde birçok sanatçıya referans olmaktadır. Marcel Duchamp'ı önemli kılan bir sanat eserinin estetik içerik olarak değerlendirilmesinin yerine, sanat algısının ne olmasına yönelik yürüttüğü akıl ve uyguladığı yöntemler ile insan ve sanat arasında bir bağ kurmayı imgelemesidir.

Duchamp'ın yapmaya çalıştığı sanatın estetik ve bireysel yetenek olmaktan çıkarıp, sanatçıyı işaretleri üreten bir göstericiye dönüştürmektir. Bu sayede sanatta rollerin farklılığı tekrar gözden geçirilebilirdi. Sanatçı artık ürettiği bir nesneyi ortaya koyup sergileyen ya da onu yerleştirendi ancak üretilen bu nesnede sanatçının müdahalesi çok azdır ortaya konan hazır nesne ise işareti gösterir. Bu sayede eseri sergileyen düşünce ile sergilenen sanat nesnesinin yer değiştirilmesi sağlanır. Biçim ve formların aşılmasında tüm ilke ve kurallar reddedilir. Sanatçı sadece maddeyi kullanır, yeniden yaratmaz yeteneği veya estetiği sergileyemez. Sanat yapıtının ilk üreticisi endüstridir, sanatçı ise üretilen bu nesneyi kullanmayı tercih eder. Endüstriyel üretim sanatçı bu bağlamda özdeşleşir, sanatçı toplumun ihtiyaç ve kaygıları doğrultusunda üretilmiş nesneye sanatsal bir değer ekler.

Marcel Duchamp hazır yapım nesnelerin seçimine nasıl karar verdiğini şu şekilde açıklamaktadır: bu tamamen objeye bağlıydı. Genel olarak görünüşüne dikkat ediyordum. Herhangi bir nesneyi seçmek çok zor, çünkü 15 günün sonunda ya onu sevmeye başlıyorsunuz, ya da ondan nefret ediyorsunuz. Bir şeye kayıtsızca, hiç bir estetik duygulanıma kapılmadan yaklaşmak zorundasınız. Hazır-yapımların seçimi her seferinde görsel bir kayıtsızlığa, aynı zamanda da iyi ya da kötü zevki tam anlamıyla dışlayan bir tavra dayanıyor (Baykam, 1994, s. 237)

Duchamp galerilere ve müzelere saldırırken, sanatın ne olması gerektiği tanımını yapan kurallaşan ve kurumsallaşan her tavıra her düşünceye karşı bir yıkıcılık sergiledi. Bu saldırılarını hazır-yapımların yarattığı zekice jest ve fikirler ile doğallığı elden bırakmadan ağır eleştiriler haline dönüştürmeyi başarmıştır. Bu bağlamda Duchamp sanata karşı olan saldırılarında, kendini eserlerinden uzak tutmak ve hazır-yapıtların sanat yapıtı olmamasını sağlamak konusunda başarılı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Heykel sanatında biçim, anlatımı yansıtan bir anlamlandırma aracıdır. Hazır yapım sanata saldırılarını gerçekleştirirken içerik ve biçimi birbirinden ayırmayı düşünmez. Ancak hazır yapıt üreten sanatçılar, biçimin retinasal sanatta anlamlandırmaların bir değeri olmadığını savunur. Hazır yapıt bu değersizliğe ve anlamsızlığa karşıdır. Bu

sebepden dolayı hazır yapıt ürünler estetik, güzel, çekici hatta ilginç bile olma lüksüne sahip değillerdir. Temelinde karşılıklı amaçlayan obje tüm bu olgulara karşı nötr kalmalıdır. Marcel Duchamp'a göre bir işlemi çok sık tekrar ederseniz, kısa bir süre sonra herhangi bir şeyde çok güzel bir hale gelebilir ve bu yüzden kendisinin hazır yapıtlarını sınırlamak zorunda olduğunu ifade eder. (Paz, 2000, s. 143)

Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere her ne kadar günlük nesnelere herhangi sanatsal bir etkiye maruz bırakılmadan kullanılması yani değiştirilmemiş hazır nesnelere olarak bilirse de, dört ayrı kategoride incelenir.

2.2.1 Değiştirilmemiş hazır nesne

Geleneksel sanat anlayışının dışında kalarak, sanatçının tercihi doğrultusunda seçilmiş, sanatçı tarafından herhangi bir fiziksel müdahaleye uğramadan, estetik, üslup, yetenek, kompozisyon, beğeni, güzellik gibi değer kavramlarına karşı kayıtsız kalan hazır nesnelere. Marcel Duchamp'ın çalışmalarında değiştirilmemiş hazır nesnelere şu şekilde örneklendirebiliriz:

“Kol Kırılması Olasılığına Karşı”, 1915, New York. Gündelik yaşamdan seçilmiş ve herhangi bir müdahaleye uğramadan sergilenmiş hazır nesne. Kullanılan obje bir adet kar küreğidir (Görsel 2.2).

“1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de “kol kırılması olasılığına karşı” diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için hazır nesne sözcüğünü kullanmak işte o sırada geldi aklıma” (Batur, 2015, s. 378).



Görsel 2.2. Marcel Duchamp, "Kol Kırılması Olasılığına Karşı", 1915

Kaynak: <http://pictify.saatchigallery.com/97222/marcel-duchamp-in-advance-of-the-broken-arm-1915-1964> (Erişim Tarihi: 10.11.2017)

“Şişe Askılığı”, 1914, Paris. Gündelik yaşamdan seçilmiş ve herhangi bir müdahaleye uğramadan sergilenmiş hazır nesne. Kullanılan obje bir adet şişe askılığı (Görsel 2.3).

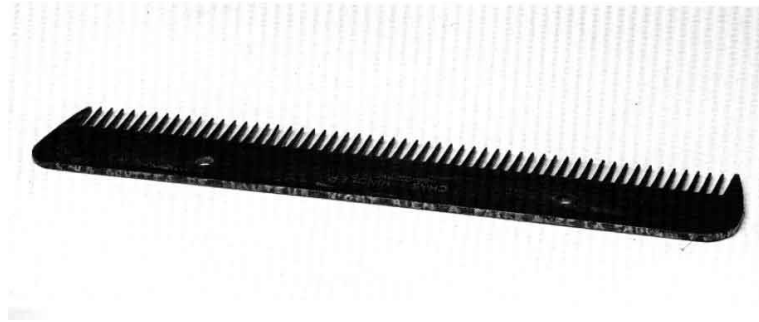
“Artık işlevini (şişe taşıma) yerine getirmeyen, kimsenin bakmaya dahi gönül indirmedığı bir nesneye dönüşen, ama var olduğu bilinen, başımızı çevirerek baktığımız ve var olmasına bir gün benim yaptığım bir jest sonucu karar verilen şişe kurutucusu” (Paz, 2000, s. 144).



Görsel 2.3. Marcel Duchamp, "Şişe Askılığı", 1914

Kaynak: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/the-collection/research/>
(Erişim Tarihi: 10.11.2017)

"Tarak", 1916, New York. Gündelik yaşamdan seçilmiş ve herhangi bir müdahaleye uğramadan sergilenmiş hazır nesne. Kullanılan obje bir adet tarak (Görsel 2.4).



Görsel 2.4. Marcel Duchamp, "Tarak", 1916

Kaynak: http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Comb.html (Erişim Tarihi: 10.11.2017)

"Gezginin Katlanan Nesnesi", 1916, New York. Gündelik yaşamdan seçilmiş ve herhangi bir müdahaleye uğramadan sergilenmiş hazır nesne. Kullanılan obje bir adet daktilo örtüsü (Görsel 2.5).



Görsel 2.5. Marcel Duchamp, "Gezginin katlanan nesnesi", 1960

Kaynak: http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Traveller's%20Folding%20Item.html

(Erişim Tarihi: 10.11.2017)

“Çeşme” 1917, New York. Gündelik yaşamdan seçilmiş ve herhangi bir müdahaleye uğramadan sergilenmiş hazır nesne (Görsel 2.6). Kullanılan obje bir adet pisuar. Hiç şüphesiz Marcel Duchamp’ın en meşhur çalışması “Çeşme”dir. Duchamp’ın 1917 yılında “Çeşme” olarak isimlendirdiği seri üretim bir pisuarı Richard Mutt takma adını kullanarak Bağımsızlar sergisine gönderir. Sonucunda sergiye kabul edilmeyen pisuar, beraberinde bir benzeri daha olmayan, biricik bir hazır nesne sanat eseri olabilir mi? Nesnenin altında yatan kavram ve eylemin kendisi sanat eseri olamaz mı? Ve benzeri birçok soruyu sanata yöneltirken, Duchamp farklı bir soru sormayı tercih eder: “insan, sanat yapıtı olmayan bir yapıt yapabilir mi?” Duchamp’ın bu cesur hareketi, yaşamda her an karşımıza çıkabilecek bir nesne olan pisuarın kendisi değildi, altında yatan sorgulayıcı eleştirel düşünceye yapılan atıf sayesinde dönüşüm geçirmeyi başaran bir fikirdi.

Her zaman düşünceleri felsefi ahlaki ve estetik sınırlarına kadar götürmeye eğilimli olan ve bir şeyi “sanat yapıtı” kılan unsurun tam olarak ne olduğunu bulma çabasına giren Duchamp, özellikle estetik niteliklerden yoksunluğu nedeniyle seçilmiş sıradan, bildik bir nesneyi - seri halde üretilen bir sanayi ürününü, bir pisuarı almış ve bunu sanat olarak sergilemiştir. Bu gelecekte olacakların nasıl bir yön izleyeceğini kalın çizgileriyle gösteren bir eylemdi: sanat asla eskisi gibi olmayacaktı (Gablik, 2000, s. 203).



Görsel 2.6. Marcel Duchamp, "Çeşme", 1917

Kaynak: <http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/may/26/the-fascinating-tale-of-marcel-duchamps-fountain/> (Erişim Tarihi: 10.11.2017)

2.2.2. Yardım edilmiş hazır nesne

Yardım alınmış hazır nesnelere iki veya daha fazla eşyanın bir araya getirilmesi ile oluşturulur. Nesnelerin kendi başlarına asli işlevleri yok edilir ancak iki nesnenin yeni bir biçim ve işlev oluşturmasını sağlar. Marcel Duchamp'ın çalışmalarında yardım edilmiş hazır nesnelere şu şekilde örneklendirebiliriz:

"Bisiklet Tekerleği", Marcel Duchamp'ın 1913 yılında ilk kez hazır nesnelere kullanarak ürettiği çalışma olan "Bisiklet Tekerleği" bir tabure ve bisiklet tekerleğinin birleştirilmesi ile ortaya çıkmıştır (Görsel 2.7). Duchamp geleneksel sanat anlayışının aksine sanatçı tarafından kurgulanan hazır nesnelere kavramsal gücünü ortaya çıkarmayı hedeflemiştir.

Marcel Duchamp ilk defa hazır nesne kullanımını ve hazır nesne fikrinin nasıl ortaya çıktığını şu şekilde anlatır:

1913'te bir bisiklet tekerleğini bir mutfak pedestale bağlayıp dönüşümünü seyretmeyi akıl ettim. Bunu bir gün sanata dönüştürmeyi falan düşünmüyordum. Hazır-yapım sözcüğü 1915yani birleşik devletlere gittiğim yıla kadar hiç kullanılmadı. Evet, ilginç bir deneyimdi ama bisiklet tekerleğini pedestale koyduğum zaman, aklıma hazır-yapım bir nesne yaratma fikri falan yoktu. Yalnızca değişik zaman geçirme, ilgi alanım dışına çıkma arzusuuydu. Bir şaşırtmacaydı. Ne belli bir amacım vardı, ne de o şeyi sergilemeye niyetim; bir şeyler falan anlatmaya çalışmıyordum (Baykam, 1994, s. 234).



Görsel 2.7. Marcel Duchamp, "Bisiklet Tekerleği", 1913

Kaynak: <https://tyler.temple.edu/events/simon-shaw-miller-question-and-few-remarks-art-music-bicycles-kandinsky-marcel-duchamp> (Erişim Tarihi: 12.11.2017)

“Neden Hapşırıyorsun Rose Sélavy?”, 1921 Yapıtta kuş kafesi, küp mermerler, termometre ve köpekbalığı kemiği kullanılmıştır (Görsel 2.8). Kafesin alt kısmında, siyah kağıt-bant mektuplarında, eserin başlığı ve tarihi eklenmiş olup, her kelime ayrı bir satıra yerleştirilmiştir.



Görsel 2.8. Marcel Duchamp, "Neden Hapşırıyorsun Rose Sélavy?", 1921

Kaynak: <http://artfcity.com/2014/07/28/thanks-wikipedia-happy-birthday-marcel-duchamp/> (Erişim Tarihi: 12.11.2017)

“Gizli Gürültü”, 1916, New York (Görsel 2.9). Yardım edilmiş hazır nesne yapıtta kullanılan malzemeler iki adet bakır plaka arasında yerleştirilmiş sicim topu ve dört adet uzun vidadır.



Görsel 2.9. Marcel Duchamp, "Gizli Gürültü", 1916

Kaynak: http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Multimedia/Shearer/popup_18b.html (Erişim Tarihi: 12.11.2017)

2.2.3 Düzeltilmiş hazır nesne

Düzeltilmiş hazır nesne, zaten birer sanat eseri olan nesnelere bir işaret ya da bir değişiklik yaparak elde edilir. Bu hazır nesnelere, sanat eseri olarak kabul edilmiş bir yapının, sanatçısından başka bir amaç için üretilen başka bir nesneye dönüştürülmesi olarak da tanımlanabilir. Düzeltilmiş hazır nesnelere amaç, hazır nesnenin ötesinde geçmek ve sanat eseri kavramının sınırlarının daha ilerisini test etmektir.

“Eczane” 1914, Duchamp’ın düzeltilmiş hazır nesne kategorisine giren bir diğer çalışmasıdır. Sanatçı hazır nesneyi, var olan bir yapıya renkler ekleyerek oluşturmuştur. Resmi tekrardan aklın hizmetine sokmak isteyen Duchamp, izleyiciyi şaşırtmak ve eğlendirmek istiyordu. “Bir kış gecesini betimleyen bir manzara resminin ucuz kopyasını aldım ve ufkuna biri sarı, biri kırmızı iki nokta koyduktan sonra “Eczane” adını verdim” (Baykam, 1994, s. 234).

Leonardo da Vinci’nin meşhur tablosu olan Mona Lisa reproduksiyon bir kopyası üzerine kurşun kalem kullanarak bıyık ve sakal çizen Duchamp, resmin altına L.H.O.O.Q. harflerini yazar. Bu harfler sıralaması Fransızca telaffuz edildiğinde müstehcen bir anlama gelmektedir. Fransızca “Elle a Chaud Au Cul” olan bu kelimenin İngilizce anlamı “She Has a Hot Ass” anlamına gelmekte, Türkçe karşılığı olarak ise “Sıkı Bir Kalçası Var” anlamını vermektedir. Duchamp’ın bu çalışmada yaptığı şey metalaşmış, kutsal kabul edilen, fetişleşmiş bir sanat eserini, anti-sanat hareketiyle sanatta karşı çıktığı tüm değer yargılarını eleştirmesidir. Resim, yapılan müdahale sonucu üst nesne algısına sahip yok edilemez sanatsal değerler taşıyan bir yapıt iken, saygınlığını yitirerek hem müstehcen hem de gülünç bir hale gelir.

2.2.4 Karşılıklı hazır nesne

Karşılıklı hazır nesnelere sanat ile yaşamı birlikte ele almak üzere tasarlanmış, obje kullanımlı somut nesnelere olmaksızın notlar ve yazılı fikirler biçiminde karşımıza çıkar. Sanatta kutsallığı yıkmayı hedef alan bu hazır nesnelere ile ortaya konan fikirler genellikle büyük sanatçıları hedef alır.

2.3. Picasso ve buluntu nesne

Buluntu nesne, (Fransızca'da *Objet Trouve*) bir sanat bağlamına yerleştirilen ve bir sanat eserinin parçası haline getirilen sanat dışı işlevlere sahip aslen sanat olarak amaçlanmamış nesnelere veya ürünlerin yüksek bir statüye yükseltilerek sanat nesnelere haline dönüşmesidir.

Sanatçı tarafından bulunmuş ya da seçilmiş ve estetik değere sahip nitelikte görülmüş doğal nesne. Doğada kendi kendine biçimlenerek sanatçı tarafından bulunan bir çakıl taşı ya da ağaç parçası *objet trouve* kapsamına girer. Sanatçı bunu aynen sergileyebileceği gibi, yapıtın içindedeki kullanabilir. Dada akımı tarafından sanat gündemine getirilmiştir. Sanatsal etkinliğin keşfetme, seçme ve değerlendirme süreçlerini de içerdiğini öne süren dadacı görüşten kaynaklanır. Sanatın tarih öncesinden beri süre gelen betimleyici tutumuna karşıt bir yönelimi simgeler (Tanyeli ve Sözen, 2016, s. 226).

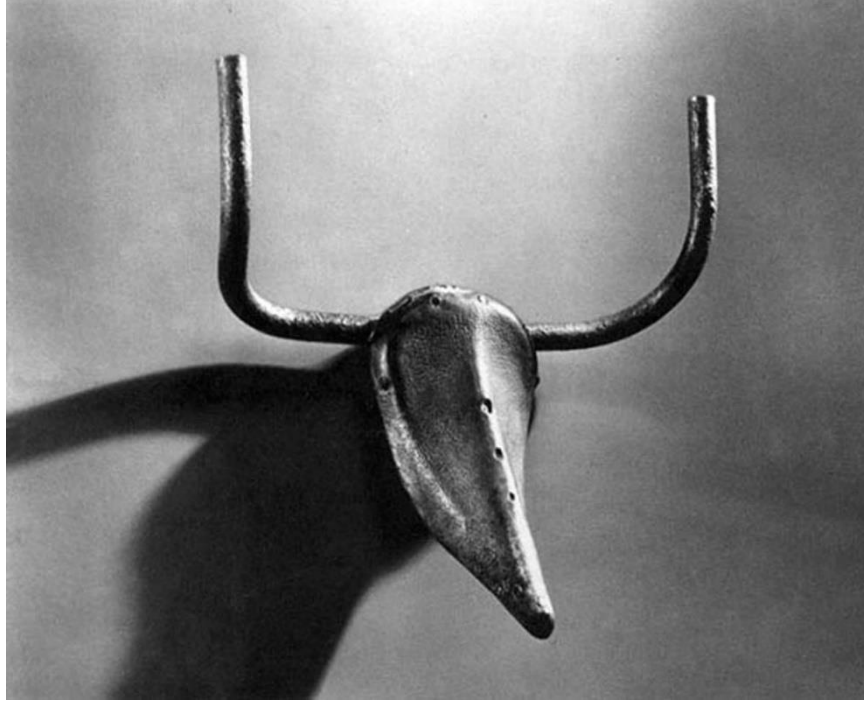
Dönemin pek çok sanatçısı gibi Picasso'da geleneksel benzetme yeteneklerini bırakmak, heykeli bir zanaat bilgisi olmaktan çıkartmak istiyordu. Bu bağlamda kübizm sanatçıya büyük olanaklar sağlıyordu. Daha önce kullanılmamış malzemeleri ve her türlü nesneyi, istenilen birbirinden bağımsız teknikler ile kullanılmaya başlayan Picasso için yöntemin bir önemi yoktu. O'nun için anlatı, anlatım dili, sonuç ve sonucun izleyici üzerinde yarattığı etki önemliydi.

1942' de bir bisiklet gidonu ve selesiyle "Boğa Başı" assemblajını yaratır (Görsel 2.10). Picasso buluntu nesnelere kullanarak yarattığı çalışmalarında amaçladığı yalnızca olasılıkları gözlemlemek değil aynı zamanda gerçekliğe karşı bir arayış içindedir. Picasso buluntu heykellerinde Kübizm' de uyguladığı figüratif imgeleri soyutlaştırmanın tersine, somut nesnelere bir araya getirerek kendi içlerinde bir varoluş yaratmaya çalışır.

Bir gün bisiklet gidonu ve selesi aldım. Onları birbirine tutturdum ve bir boğa başı yaptım. Harika bir şey. Ama hemen ardından yapmam gereken şey, bu boğa başını fırlatıp atmaktı; sokağa nereye nereye olursa. Sonra oradan geçen bir işçi bunu bulacak ve bu boğa başından bir bisiklet selesi ve gidonu yapabileceğini düşünecekti. ... İşte bu muhteşem olurdu. Başkalaşımın gücüdür bu (Quinn, 2002, s. 182).

Picasso'nun eski bir parfüm atölyesinde yaptığı heykeller aynı cinsten, çok türlü malzemeleri bir araya getirerek oluşturulan nesnelere dir. Yedek parçalar, döküntüler, hurda yığınları, tencere ve tavalar, kovalar sanatçının heykel yapımındaki malzemeleri olmuştur. 1928-1944 yılları arasında sanatçı, farklı nesnelere şekillendirilen birbirine

monte edilen, dökümü yapılan birçok heykel yapmıştır. Modellenmiş heykellerden uzak duran Picasso, tekniğe ya da biçime önem vermeden yarattığı çalışmalarında, biçimi yeniden keşfetmeye çalışır. Bu arayışlarında geleneksel heykel sanatına hiç uygun olmayan sıradan atık ve gündelik nesnelere kullanır ve insanın zekâ açısından ne olacağını değil biçim açısından ne olacağını göstermeye çalışır.



Görsel 2.10. Pablo Picasso, "Boğa Başı", 1942

Kaynak: http://everypainterpaintshimself.com/article_images_new/PicassoBullsHead.jpg
(Erişim Tarihi: 15.11.2017)

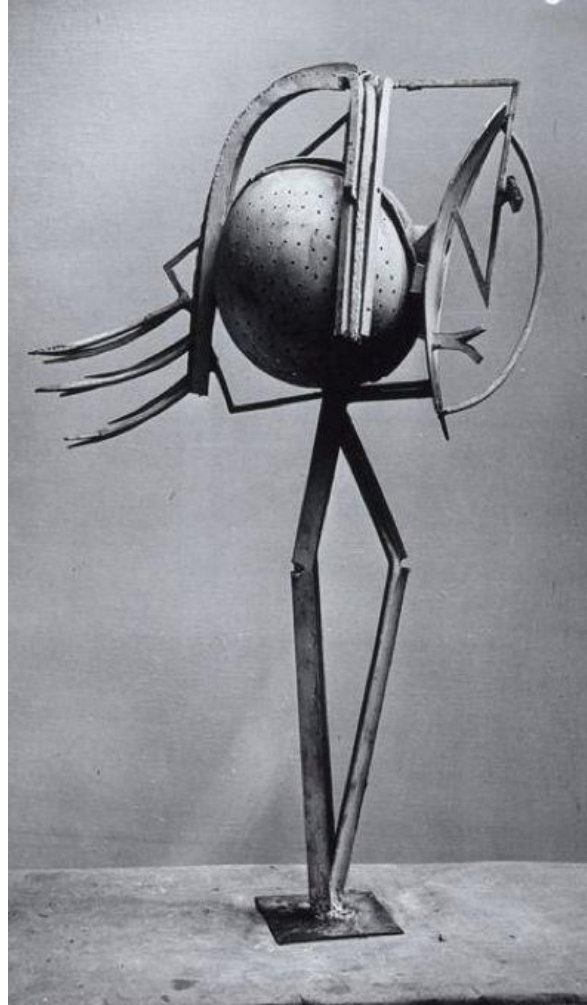
Picasso'ya göre sanat "güzellik kurallarının uygulanması değildir; aksine, içgüdünün ve aklın, herhangi bir kuralın ötesinde kavrayabileceği şeydir" (Bilge, 2002, s. 174). Bu söylemde sanatçı geleneksel sanat ve heykel anlayışının kurallarının büyük sapmalar ile kırılabilirliğini savunmuştur. İzleyicinin sanat yapıtının üzerinde herhangi bir sorgulama yapmadan beğeni göstermesi ve kabul etmesini istemeyen sanatçı, heykellerinde geleneklerin öne sürdüğü kuralların tam tersini uygulamaya başlamış ve kuralları kendisinin belirlediği bir dizayn ortaya koymuştur.

Buluntu nesnelere montaj ve doğaçlamayla bir araya getirilmesi makine çağının duygusuzluğuna bir karşıt sanat söylemi içindedir. Atık malzemelerin ya da değersiz eşyaların, barındırdığı yüksek biçim ve anlatım özellikleri fizyonomik açıdan

yaratıcılığı ve zekâyı ortaya çıkarmakta büyük katkıda bulunmaktadır. Picasso yüzü batıya dönük heykel anlayışına karşı belli bir sanat akımına bağlı kalmaksızın, tüm yenilik ve olasılıklara kendisini açık tutuyor, yapıtlarında kendisini kısıtlamadan çağdaş veya eski kurallardan yararlanmamak gibi sınırların içerisine girmemiştir.

Picasso buluntu nesnelere ile oluşturduğu heykellerinde hazır nesnenin aksine form ve kompozisyon bilgisi yeteneklerinden faydalıyor, heykellerin oluşturulmasında fiziksel güç, çaba gibi etkenleri de dahil ediyordu.

Picasso'nun 1931 yılında yaptığı "Kadın Başı" büstü, kevgir, metal çatallar, boyanmış demir ve metal parçaların birbirine leylimle monte edilmiştir (Görsel 2.11). Cinsel kimliği kasıtlı olarak belirsizleştirilmiş eser, bir başın üçlü hali ya da bir erkek ve kadının çok katlı beraber portresi olarak görülebilir.



Görsel 2.11. Pablo Picasso, "Kadın Başı", 1931

Kaynak: <https://theartstack.com/artist/pablo-picasso/untitled-1943-sculptur> (Erişim Tarihi: 17.11.2017)

“Bahçedeki Kadın” Picasso yalnızca soyut heykeller yaratmak arayışı içerisinde değildi, hurda yığımlarına yüklediği duygu ile oluşturduğu formlarda insanı canlandırma eğiliminde olmuştur (Görsel 2.12). Sanatçını “Bahçedeki Kadın” isimli heykelinde, kadın ağzı açık, çivilerden oluşan göz bebekleri ve havada uçuşur gibi gözükten saçlarıyla izleyicide bir çığlık hissiyatı uyandırır. Heykelin sarmaşıklar arasında çığlık atan metal bir kadını simgelediği söylenebilir.



Görsel 2.12. Pablo Picasso, "Bahçedeki Kadın", 1929-1930

Kaynak: <https://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1428-1429-1434-view-cubism-1-profile-picasso-pablo-2.html> (Erişim Tarihi: 16.11.2017)

Picasso 1950-1952 yılları arasında “İp Atlayan Küçük Kız” heykelini yaptı (Görsel 2.13). Havada asılıymış algısına sahip bu heykeli sokakta gördüğü ip atlayan bir kızın hareketinden esinlenerek yapmıştır. Heykelde tahta içerisine yerleştirilmiş dikdörtgen bir temel, hasır sepet, alçı, çikolata kutusu, düğüm, ayakkabı ve demirden

bir yarı çember kullanılmıştır. Picasso'nun birbirinden çok farklı nesnelere bir araya getirerek oluşturduğu tuhaf heykelleri, izleyicinin aklını karıştırmak ve olasılıkların önünü açmaktadır.

Bu biçimde çalışmamın mükemmel bir nedeni var. Çalıştığım malzeme kendine özgü biçimi ve hatta yüzeyi, bana eksiksiz heykelin anahtarını veriyor. Örneğin turna: bana heykel düşüncesini veren, turnanın kuyruk tüylerine benzeyen bir kürekti. Yapılmış hazır nesnelere gerek duymuyorum; gerçekliğe eğretilmeyle ulaşabilirim heykellerim plastik eğretilmelerdir. Geleneksel yöntemleri kullanmak daha kolay olurdu, ama kendi tarzımda çalışarak izleyicinin aklını çalıştırıyor, onu aklına gelmeyecek bir yöne gönderiyorum ve böylece unuttuğu şeyleri yeniden keşfetmesini sağlıyorum (Quinn, 2002, s. 184).



Görsel 2.13. Pablo Picasso, "İp Atlayan Kız", 1950

Kaynak: <https://richedwardsimagery.wordpress.com/tag/pablo-picasso/> (Erişim Tarihi: 16.11.2017)

Picasso'ya göre tuhaf nesnelere atık ya da eski malzemeleri kullanarak çalışmak, materyalin kendine has karakteristik özelliklerinin form ile birleştiğinde yarattığı yeni metafor ve anlatımın oluşmasını sağlıyordu.

İstenilen bağlamda her türlü materyal birbiriyle ilişkilendiriliyor bu çeşitli nesnelere beraberliği alışıla gelmiş teknik ve araçlara yeni bir özgürlük tanınıyordu.

Picasso buluntu nesnelere dair olan düşüncesini 1946 yılında şu şekilde açıklar: "Yapmam gereken şey, nesnelere bana düşündürdüğü fikirlerden elimden geldiğince iyi yararlanmak. İçimde oluşturdukları gölgeleri kendi yöntemimle birleştirmek, kaynaştırmak ya da renklendirmek, onları içlerinden aydınlatmak (Bilge, 2002, s. 174).

2.4. Pop-Art, Andy Warhol ve hazır nesne ilişkisi

Pop-Art'ın en çok ses getiren sanatçısı olan Andy Warhol, gündelik sıradan nesnelere kullanarak sanat yapmak ve sanatı bir çelişkiler ağı içerisinde kişisiz ve önemsiz bir olguya dönüştürmeyi hedeflemiştir. Warhol popüler kültürün abartılı öğelerini ve imgelerini ele alıp, tüketim toplumu nesnelere dikkat çeken canlı sanat eserlerine dönüştürmüştür. Tüketim toplumunun yakaladığı gücün ve başarının karşısında insanın ürünlere ve nesnelere karşı olan bağımlılığının farkında olan Warhol, bu durumu usta bir pazarlamacı tavrı ile sanat piyasasında uygulamıştır. Sanatın sıradanlaşması gerektiğini savunan Warhol, çizgi film karakterlerini, reklamları, çizgi roman karelerini, popüler kültürün parçaları olan imajları ve nesnelere uyguladığı farklı teknikler ile resimler ve hazır yapıtlara çevirir. Bu bağlamda yapıttan tüm izleri silmek için mekanik bir yöntem olarak serigrafi tekniğini seçer. Bu teknikle Marilyn Monroe, Elvis Presley, Liz Taylor, John F. Kennedy, Marlon Brando gibi idol olmuş popüler kişiliklerin sayısız kopya resimlerini üretmiş. Campbell's ve Brillo çorba kutuları, deterjan kutuları, Coca-Cola şişeleri vs. gibi markaları olan hazır nesnelere yaşamda var olan imaj ve imgelerini müze ve galeriye taşıyarak sanat nesnelere evrilmesini izlemiş, aynı zamanda toplum ve sanat eleştirmenlerinin sanat algısını ve gündelik nesnelere izleyici aklındaki imgelerini dönüştürmüştür (Görsel 2.14).

Warhol'u dönemin avangard sanatçılarından ayıran özelliği, yaşamdaki sorunlar ile mücadele eden soyut dışavurumcuların aksine, içinde bulunduğu sistemin bir parçası olmayı tercih etmesiydi. Warhol sanatta özgün olma arayışını reddetmiş ve popüler kültürün bir parçası olan yapıtlarında bunu kanıtlamıştır. Warhol 1960'lı yıllardan itibaren medyayı, tarzları, modayı, kiçi ve pop nesneyi kendine malzeme olarak seçmiş ve yıkıcı eleştirel bir tavrıla çağdaş toplumun değerlerini sanat nesnesi yapmıştır.

Sanatçı modern çağda her tarz metanın, markanın ve şöhretin özünde sığ ve anlamsız olduğunu söyler. Ancak aynı zamanda bir marka ve stile dönüşen Warhol isminin yarattığı karakter ile yüzeyselliğini koruyarak eleştirdiği sistemin tam ortasında yer alarak çelişkiler yaratır. Warhol, medyada reklamlar tarafından teşvik edilen seçici olmamanın estetiğini oluşturmuştur. Warhol’ un “medyayla ilgili yeni tutumunu, Henry Geldzahler seçici olmayan, yalnız her şeyi aynı anda içeri alan” şeklinde nitelendirmiştir (Fineberg, 2014, s. 242). Warhol yapıtlarında soyut dışavurumcu entelektüellerinin var güçleriyle eleştirdiği kitle kültürünün aynılığını övüyordu. Warhol Amerikan tüketim toplumu hakkında görüşlerini şu şekilde ifade eder:

Bu ülkeyle ilgili harika olan şey, en zengin tüketicilerin temelde fakir tüketicilerle aynı şeyleri satın alması geleneğini Amerika’nın başlatmış olmasıdır. TV izliyor olabilirsiniz ve Coca-Cola’yı görürsünüz ve bilirsiniz ki Başkan kola içiyor, Liz Taylor kola içiyor ve düşünün bir siz de kola içebilirsiniz... Tüm kolalar aynıdır ve tüm kolalar güzeldir (Fineberg, 2014, s. 242).

Elde yapılan herhangi bir nesne belirli bir sosyal kurumdaki (sanat dünyası) kişilerin taktirine adaysa sanattır. Bu durumda Brillo Kutuları gibi nesnelere eğer müzeler, galeriler tarafından kabul ediliyorsa, sanat koleksiyoncuları satın alıyorsa sanattır (Huntürk, 2011, s. 296).

Andy Warhol yapıtlarını ticari pazarlama işleyiş formlarından arındırmadan, kurgular. Bu sayede çağdaş sanatın değerlendirilmesinde tamamen farklı bir bakış açısı yaratır. Üretim ve reklam araçları, tüketimi sağlar. Bu döngü içerisinde özne ve özneye yüklenen tüm imajlar her zaman tüketim toplumu besler. Tüketim toplumu temelinde başarısını ürünlerinin pazarlama ve reklam üzerine inşa etmesinden alır. Sanat da ürün piyasasının temellerinde olan kuralları kendisine baz alır. Ve bu söylemde sanatta bu piyasanın bir çarkı olmaktan kurtulamaz. Andy Warhol’un çalışmalarında bu sistemin çok da uzağında olmadığı söylenebilir. Warhol’un yapıtlarında yaptığı saptamalar sanat camiasını bir çıkmaza sokmuştur. Warhol’un sanatının iki yanlılığı, sanatçı olarak tanımlanan kimliği ile ürettiği yapıtları piyasanın bir parçası olurken buna karşılık piyasa sitemine yapılan yıkıcı ağır eleştiriler olmasıdır. Warhol modern sanat eleştirmen ve yorumcularının rahatsız olduğu problemleri ortaya atmaktan çekinmez ve modern sanat piyasasını yapıtlarında eleştirir. Ancak bunu yaparken piyasanın vazgeçilmez bir parçası olmaktan geri kalmaz.

Bir makineyle özdeşleşen Warhol’un isteğinden, Amerikan yaşamının kaçınılmaz gerçekliğinden, kötü yeteneğinden, bayağı olduğu ilan edilmiş bir gerçekçilikten

makineden, aynı dizinin tekrarlandığı diziden, toplumsal boşluk gerçeğini açıklayan, karşı karşıya konmuş iki aynadan bahsedecektir: “iki ayna karşı karşıya olduğunda, gerçeklik hangisindedir.” Sanatçı geleneksel imgeyi birleştirmeye çalışır, güç ve paranın ardındaki iş adamlarını ve toplumu eleştirir. Niyetini derinlemesine açıklarken, sanatsal güce sahip olan şey kurtarılır. (ve böylece, bu, sanatçı Warhol’un sanatı olur.) (Cauquelin, 2016, s. 86)

Sanatı bir misillemeye çeviren Warhol, eylemlerini gerçekleştirirken içerisine yerleştiği piyasa ortamı ile sanat arasında çelişkili davranışlar sergiliyor, bazen oluşturduğu çelişler birçok farklı Warhol karakterinin ortaya çıkmasını sağlıyordu.

Warhol’un pop sanatı, yıkıcı eleştirel gücünün yanında, kendi fikir ve tüketim toplumu arasında ahlaki bir ayrıştırma yapmaksızın izleyiciye bir ayna tutar. Yapıtlarını içinde bulunduğu toplum sisteminin kural ve düzenine karşı kırıcı bir silah olarak kullanmaktansa toplum ile diyalogu sayılabileceği bir iletim aracına dönüştürmeyi tercih eder.



Görsel 2.14. Andy Warhol, "Brillo Kutuları", 1964

Kaynak: <http://vertical.com/W/daily-2/andy-warholbrillo-boxes/> (Erişim Tarihi: 18.11.2017)

Andy Warhol’da Dadacıların ve Duchamp’ın yaptığı gibi estetik yargıyı, tasarımı, yeteneği ve ustalığı bir kenara bırakır. Yalnızca estetik ve yetenekten ayrılmayan sanatını özgün sorunlardan da ayrıştırır ve gündelik sıradan tüketim nesnelere döner. Bayağı, sıradan, zevksiz ve hatta küçük olan hazır nesnelere yapıtlarında kullanmaya

başlayan Warhol, kişiliksizleştirme ile kişiselleşme arasında bir çelişki yaratır. Warhol serigrafı baskı ile kopyalarını ürettiği yapıtları için şunu söyler: “Şaşırtıcı olan, insanların, serigrafı tekniğinin kullanılıp kullanılmadığını, resmin gerçekten bana mı, yoksa bir başkasına mı ait olduğunu bilmemesidir.” Yani bütün resimler ona ait olabilirdi... (Cauquelin, 2016, s. 91).

Yapıt üretmekte kullanılan araç, yöntem, beceriden uzak duran Warhol, kendi varlığını da yapıt üzerinden çekerek ortaya çıkan eserler ile salt bir iletişim ağı kurmaya çalışmıştır. Böylelikle modern sanattaki kişiliksizleşmiş nesne sanatçının ismini yapıta yazmasıyla kişiselleşen bir çelişkiye dönüşmüştür.

Warhol yapıtlarında sıradan herkesin bildiği gündelik yaşamda kullanılan nesnelere seçer. Kamusallaşmış sıradan nesnelere, bir marka ve reklam haline gelmiş kendi ismi ile birlikte kullanarak, günlük nesnelere “Warhol” ismi ile birlikte ilişkilendirildiğinde oluşan yeni imajlarının yeniden tanınıp bilinmesini sağlar. Warhol 1950’li yıllara ait kurabiye kavanozlarını biricik özgün birer sanat eserleriymiş gibi sergiler, buda en sıradan nesnelere bile modern sanatın içerisinde kendisine bir yer bulup sanat nesnesi olabileceğini ve Warhol markasının ve pazarlama gücünün kanıtı niteliğindedir.

Kuspit’e göre, “Bernd Schmitt’in yazdığı gibi deneyim pazarlaması, (nesnelere işlevselliğini ve retro şıklığını vurgulayan) “ geleneksel ‘özellik ve yarar’ pazarlamasından uzaklaşarak müşteriler için... Deneyimler yaratmayı” içerir; Warhol için söz konusu deneyim sanat deneyimidir. Warhol’ un sıradan eşyaları müzede sergilediğinde, Bernd Schmitt’ in mükemmel ifadesini kullanacak olursak, “Stratejik Deneyimsel Modüller” haline geldiler. Duygusal deneyimler (DUYU); etkili deneyimler ve tüm yaşam tarzları (HAREKET ETME) ve referans grubu ya da kültürle bağdaştırmaktan kaynaklanan toplumsal kimlik deneyimleri (BAĞDAŞTIRMA) halini aldılar, bunların hepsi tek nesne üzerinde gerçekleşti (Kuspit, 2010, s. 92).

Warhol deneyim pazarlaması olarak adlandırılmaya başlanan konunun uzmanıydı. Warhol’un kendisi de ürünlerini temsil ettiği markalar, yani Campbell Çorapları ve Coca-Cola gibi bir marka olmuştu (Görsel 2.15). Aslında bu ürünleri ürettikleri biçimde, yani mekanik olarak yeniden ürettiyordu. Modern pazarlamanın seri üretim ve dağıtım yöntemlerine öykünen bir seri yeniden üretimdi onun yaptığı (Kuspit, 2010, s. 90).



Görsel 2.15. Andy Warhol, "Coca-Cola Şişeleri", 1962

Kaynak: <https://www.dailyartfixx.com/2016/08/06/andy-warhol-1928-1987-2/bottles-of-coca-cola-andy-warhol-1962-2/> (Erişim Tarihi: 18.11.2017)

Duchamp kendini sürekli olarak yineleme fikrinden uzak tutarken, Andy Warhol açısından bunun tam tersi bir durum söz konusu olmuştur. Warhol'da kesin olarak tekrar aynı şeyi yapma fikri bir saplantı halini almıştır. Warhol ilk olarak 1962 yılında Campbell's çorba konserveleri dizi resimlerini yapmaya başlamıştır. Bunlar sıradan ahlaksal açıdan ağırlığı olmayan imgelerdir, ama resim hakkındaki görüşlerimizi büyük bir ustalıkla altüst edebilmiştir. Warhol, fabrikasındaki bir montaj hattında renkleri doldurup tuvaleri yayan, sayıları bazen on beşi bulan ekibiyle ipek baskı resimlerini seri halde üreterek el yapımı "özgün" sanat yapıtı görüşünü bozguna uğratmıştır. Warhol'un çalışmalarında herhangi bir özgün yapıt yoktur, yalnızca röprodüksiyonlar vardır, biricik yapıtın yerine çok sayıda kopyayı geçirmiştir. Warhol, sahici olan ile yapma olan arasında ayırım gözetmeyerek, yapıtın kimin tarafından yapıldığını bile kuşku hale getirmiştir (Gablik, 2000, s. 204).

Tüm bunlara rağmen Warhol konularını rastgele seçmezdi. Warhol sanat nesnelerinde sanatçının dokunuşunu yok etmek ister. 1962 yılında her biri aynı boyda olan Campbell's Çorba konservelerini Los Angeles Ferus Gallery' de sergileyen sanatçı her zaman popüler kültürün en son markası en son trendi olan objeleri yakalar. "Çorba kutuları kontrol edilemez biçimde oldukları şeylerdir; çorba konserveleri değil,

göstereni gösterilenden muhtemelen o zamana kadar herhangi bir resmin yaptığından daha radikal bir biçimde ayıran imajdır.” (Fineberg, 2014, s. 243).

Warhol yapıtlarında nesneyi dekoratif olmaya zorlar ve bir makine edasıyla tüketim nesnesi içine gömülmüş insan arasında uyumsuz bir ilişki yaratır. Sığ ve zevksiz olmasına karşın durdurulamaz bir cazibeye sahip olan seri üretim nesnesine karşı çaresiz bir şekilde izleyen insanı koymuştur. Warhol sahip olduğu şöhreti, bir tüketim nesnesiyle eş değerde görür

2.5. Fluxus, Joseph Beuys ve hazır nesne ilişkisi

1950 yılların sonraları 1960’ların başlarında sanatta kendisini göstermeye başlayan Fluxus dünyanın var olan düzenini değiştirmek için öncelikle insanın değişmesi gerektiğini öne sunmuştur. Sanata alternatif yollar ve yeni anlatım biçimleri bulmaya çalışan Fluxus, ilk dönemlerinde müzik etkinlikleriyle vücut bulmuş, ancak zamanla performanslara ağırlık vererek, şiir, dans, tiyatro arasında kanallar kurmuştur. Akımın sanatçıları, şenlikler, yayınlar, gösteriler ve Happening’lerin dâhil olduğu bir takım sanatsal faaliyetlerle dönemlerinde yeni bir bakış açısı yaratmışlardır. Fluxus sanatçıları sanatta estetik düşünceden önce toplumsal sorunları ve insanlığın kaygılarıyla ilgilenir. Estetiğin önemsizlenmesi bağlamında Fluxus ve Dada benzerlikler gösterir. Tıpkı Dada’ da olduğu gibi sanatın akademik düzeyde güçlenmesini engelleyecek söylemlerde bulunur ve küçümser. Fluxus, doğa ve insan hayatının devamlı döngüyü, yeniye olan değişimi, aynılığı karşı olan inkârı ifade eder. Böylelikle sürekli yeniyi ve dönüşümü arayan akım sanat eserini de hiçbir zaman tamamlanmış bir algı içerisinde görmez, sanat sürekli gelişen değişen yenilenen bir süreç olmalıdır. Akım toplumun yaşam içerisinde sahip olduğu değer ve nesnelere geçiciliğinin altını çizerek, hayat akışını eleştirir.

Huntürk Fluxus sözcüğünün Latince anlamı ‘Akmak’ anlamında olduğunu belirtir ve İngilizce anlamının ise dışa doğru akmak/ taşmak olduğunu ekler. Amaçlarının sanatta devrimci bir su taşkını, gelgit olayı yaratmak olduğunu söylediğinin altını çizer (Huntürk, 2011, s. 321).

Baykam Fluxus fikrini ilk ortaya atanların, Osaka’daki Gutai Grubu olduğunun altını çizer. İlk adımlarıysa Eylem-resmini (action-painting) eylem tualine (action-canvas) dönüştürmeleri olduğunu belirtir. Alan Kaprow’un 1961 ve 1962’ de, New York ve Wiesbaden’de gerçekleştirdiği ilk Happening’lerin ardından, George Maciunas

ilk Fluxus eylemini başlattığının altını çizer. “Amaç, sanatı onu boğan resmi kurumların ve ticaretin elinden almak, müziği ağır, hantal akademiden kurtarmaktı. Ana fikir, görsel sanatlarla şiir, dans ve tiyatro arasında yeni kanallar, yeni akıntılar oluşturmaktı” (Baykam, 1994, s. 254).

John Cage'den sesin ya da sessizliğin konserleri, Tinguely'den işe yaramaz bozuk makineler, Nam Jun Paik' in video oyunları ve müzikal eylemleri, Philip Corner, Yves Klein'in oynadığı Boşluğun Tiyatrosu 60'lı yılları düşünüldüğünde ilk akla gelenler. Fluxus' un başrol oyuncusu ve prima donası arada bir değişiyordu: tuale basit, komik ve saldırgan sözcükler yazan Ben Vauiter; konserve kutularını dışkıyla doldurduktan sonra ağızlarını kapatan üzerine Sanatçı Boku yazan Piero Manzoni; müziğin ritmine uymayan, soyut danslarıyla Merce Cunningham. Fluxus bir bakıma 60'lı yıllarda Dada'nın rolünü üstlenmişti. Malzeme ya da araç olarak bazen gazeteleri, bazen el izlerini, saçma sapan şeylerle doldurmuş bir kutuyu, bazen de bir haritayı kullanıyorlardı (Baykam, 1994, s. 255).

Fluxus popüler kültürün metalarını övmez. Sanatın yepyeni bir kültür ve toplum modeli yaratmasını ister. Sanat yapıtının satın alınabilen ticari bir nesne olmadığını ve sanatçılarında ayrıcalıklı özel insanlar olmadıklarının göstermeye çalışır. Sergi ve galerilerde alınıp satılabilir ticari eserler üretmektense, akılda iz bırakan duygusal bağlamda toplumsal ya da insanın sorunlarını ele alan anlatıları tercih eder.

Karşıt sanat söylemini kendisine karakter edinen Fluxus Happening'ler aracılığıyla birbirini desteklemeyen çelişkili tutarsız eylemlerde bulunur, ancak bu tutarsızlık yıkımı tetikleyecek ve insanı bilince doğru bir arayışa iten yapıtların ortamını hazırlayacaktır. Yaratıcı süreçte Rastlantısallığa önem veren akım eylem ve anlatılarını yaparken önceden planlanmamış bir şekilde hayata geçirir. Kendilerini sanatçı olarak tanımlamayan Fluxus sanatçıları, yapıtlarının sanat olmadığını ifade eder.

Fluxus sanatçıları çalışmalarını üretirken malzeme, yöntem ve teknik gibi kavramların kısıtlayıcı sınırlamalarını ortadan kaldırmak için alışıla gelmiş malzeme ve teknikleri kullanmaktan uzak durur. Fluxus sanatçıları Düşüncelerin ve hayatın kesitlerinin, içsel anlatılarını ortaya koymak için videolar, sesler, günlük hayatta kullanılan hazır ve atık nesnelere çalışmıştır.

Toplumun tüm kesimini sanat eseri ve her bireyi sanatçı olarak gören avangard heykeltıraş ve performans sanatçısı olan Joseph Beuys, “sosyal heykel” kavramının kurucusudur. Sanatı geniş bir yetenekler ağı olarak ele alan sanatçı tüm çalışmalarında bir sanat yapıtının oluşturulmasında faydalanılan yöntemler ve malzemeler gibi, tüm insanları bir araya getirerek yeni bir toplumsal sistem kurmaya çalışmıştır. Beuys

toplumdaki her bireyin yaratıcı bir yeteneğe ve içgüdüye sahip olduğunu ve bu sebepten dolayı herkesin birer sanatçı olduğunu söyler. Tıpkı bir heykeltıraşın yarattığı yapıtı yaratıcı bir tavır ile biçim ve kurgu sürecinden geçirdiği gibi, her bireyin içerisinde bulunduğu kültürel ve sosyal çevresini yaratıcı bir tavır ile kurgulayıp dönüştürmesi gerektiğine inanır. İnsanların sahip oldukları yaratıcı gücün ancak sınırların zorlanmasıyla keşfedilebileceğini savunan sanatçı geleneksel, kısıtlayıcı ya da sınır ve kural belirleyen her türlü sanat anlayışını eleştirir.

Huntürk'ün yorumuna göre: Beuys heykel kavramını herkesin kullandığı fakat kullanmadığımız malzemeler ile genişletir. Örneğin düşünceler şekillendirilerek düşünce biçimleri yaratılır, sözcükler şekillendirilerek konuşma biçimleri yaratılır, yaşadığımız dünya şekillendirilerek sosyal heykel yaratılır (Huntürk, 2011, s. 231).

Beuys'un önemle karşı çıktığı durumlardan biriside politik ekonomik sistemin yarattığı kitle kültürü olmuştur. Sanatçının insanın yaratıcı ve dönüştürücü potansiyelini dışa çıkartmaya çalışmasındaki temel fikir, büyük şirketlerin yaptırım gücü ve yönetim biçimlerinin kitleyi kontrol eden yapısına karşı durabilecek yaratıcı güçlü birey arayışıdır. Beuys, insanı tüketim toplumu içinde sıkışan materyalist ve maddiyatçı bir yapıdan çıkartmak ve kapitalist sisteme karşı diyaloga dayalı etkileşimi kurmak amacıyla Bağımsız Uluslararası Üniversiteyi kurmuştur.

İnsanın yaratıcı yeteneğini, heykel sanatının sağladığı olasılık ve imkânlar ile arayan sanatçı bürokratik ve toplumsal problemlerini sanatsal eylemler halinde gerçekleştirirken Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere gücünden faydalanmıştır. Beuys'a göre heykel kavramı herkesin yaşamında kullandığı materyaller ile güçlendirilebilir. Bu bağlamda yaşamda var olan her şeyin sanat nesnesi olabileceğinin altını çizen sanatçı kendi vücudunu da bir sanat nesnesi olarak çalışmalarında ve eylemlerinde kullanır.

1963 yılında yaptığı "Yağ İskemlesi" isimli çalışmasında sanatçı gündelik birer hazır nesne olan bir adet iskemle ve katı bir yağı bir arada kullanmıştır.

İskemlenin, arkılığı ile oturma yerinin köşesine yerleştirdiği katı yağ, insan bedeninde, cinsel sindirim ve boşaltım işlevlerinin kimyasal süreçlerinin olduğu bölgeye dikkat çekmektedir. Beuys'a göre bedenin bu bölgesi, psikolojik açıdan irade ile ilişkilendirilebilir. Beuys'un yaşamsal önemi olan bir parça katı yağ kullanmasının nedeni, yağın ısı değişikliklerine olan duyarlı tepkisidir. Beuys'a göre yağın düzgün olmayan kaba dokulu kesiti, bu maddenin kaotik yapısını göstermektedir. Sanatçı, izleyicilerin, bu

biçimde sergilenen yağ parçasını, içgüdüsel olarak çalkantılı içsel süreçler ve duygularla ilişkilendireceğini düşünmüştü (Atakan, 2015, s. 35).

Sanatçının “Yağ Bataryası” isimli çalışması, bir pilin şeklini ve işlevini önermek için bir araya getirilen çeşitli yağ ve keçe elementlerinden oluşur (Görsel 2.16). Bu çalışmada Beuys enerjinin üretimi ve depolanması konusundaki endişesini yansıtmak istemiştir.



Görsel 2.16. Joseph Beuys, “Yağ Bataryası”, 1963

Kaynak: <https://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1428-1430-1437-view-abstract-1-profile-beuys-joseph-1.html> (Erişim Tarihi: 20.11.2017)

Sanatçı İkinci Dünya Savaşı döneminde alman hava kuvvetlerinde görev almaktadır. 1943 yılında uçağı Kırım’ a düşer ve onu donarak ölmek üzereyken Tatar göçebeleri bulur. Tatarlar Beuys’un vücut ısısını yükseltebilmek için, onu yağ ve keçe ile sararak hayatını kurtarırlar. Sanatçının hayatında önemli yeri olan bu durum, ilerleyen yıllarda sanat çalışmalarında malzeme olarak keçe ve yağ benzeri malzemeleri kullanmasına sebep olmuştur.

“Kır Kurdu, Amerika’yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor” isimli eyleminde Amerikan yerlilerinin sorunlarına dikkatleri toplamak istemiştir (Görsel 2.17). Beuys çelik bir kafes içerisinde bir kır kurdu 5 gün boyunca yaşayacağı galeriye giderken ve geri dönerken bir ambulansa biner. Performansın sergileneceği galeride sembolik anlamlara sahip eldivenler, keçe paspas, el feneri, saman yığınları gibi çeşitli günlük

nesnelere bulunmaktadır. Atakan gündelik nesnelere yüklenen bu sembolleri şu şekilde tanımlar:

Üçgen bilinci simgelerken, türbin sesi, teknolojinin sınır tanımayan enerjisini, eldivenler ise Beuys'un ellerinin serbest hareketini ve ellerinin çok değişik araç-gereçleri kullanabilme yeteneğini simgeliyordu. El feneri depolanan enerjinin süreçte azalmasını, borsa haber bülteni ise, bütünüyle satılabilir malların üretimine dayanan gücüyle paraya dayalı Amerikan ekonomisinin acımasızlığını simgeliyordu (Atakan, 2015, s. 36).



Görsel 2.17. Joseph Beuys, "Kır Kurdu, Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor", 1974

Kaynak: <https://potd.pdnonline.com/2009/02/423/> (Erişim Tarihi: 20.11.2017)

“Keçe Takım Elbise” Beuys keçeden yaptığı bu eserinde açık bir biçimde malzemeyi vurgular ve bunun bir takım elbise olduğunun altını çizer. Sanatçı gündelik yaşamda pratik bir işleve sahip olan bir nesneyi yaratıcılık faktörü ile bir sanat nesnesine dönüştürmüştür. Fonksiyonel bir nesne olarak işlev görebilecek bu nesnenin sergilenmesi, sanat nesnesi ile ev eşyası algısı arasındaki geleneksel ayrımı sorgulamıştır. Ayrıca sanatçı, yaratıcı düşünce sayesinde sanatında günlük nesnelere kullanarak ortaya koyduğu dönüşüm gibi aynı şekilde insanlara yaşamlarında günlük işlerini yaparken ne gibi farklılıklar yaratabilecekleri konusunda örnek olmaya çalışmıştır. Beuys insanın bir yaratıcı olması gerektiğini ve birçok yönüyle yaşamda nasıl verimli olunabileceğinin altını çizmiştir

Beuys'un yağlı sandalye isimli yapıtında, yağ ısının hafif değişimleriyle sert dönüşümler sağlar ve kaosu gösterir. Beuys'a göre "her şey değişim halindedir ve ortaya çıkan sonuçlar kaosu sağaltıcı bir özelliği olabilir." (Fineberg, 2014, s. 219) sandalye üzerinde oturan yağın dönüşümleri, insanın psikolojik hallerinin gösterdiği değişkenlikleri, ruhsal aşkınlık potansiyelini hatırlatır biçimde bir halden diğerine geçer.

Beuys 1966 yılında "Kuyruklu Piyano" isimli yapıtı yapmıştır (Görsel 2.18). Bir piyanonun içini keçe ile kaplayan sanatçı piyanonun sesini içerisine sıkıştırmak istemiştir, kırmızı haçlar acil durumun altını çizer, yağ diğer tüm malzemelerin içine sızarken her şeyi emer, yağı, kiri, suyu ve sesi. Beuys için, keçe tarafından sembolik olarak piyanonun içinde tutulan ses, 1950'li yıllarda hamile kadınların mide bulantılarını durdurmak için kullanılan ilaç yüzünden sakat doğan çocukların seslerine dikkat çekmek isteyen bir anlatıya sahipti. Bu bağlamda keçe ile kaplanan nesnelere sessizliği çağırırken, dış dünyadan gelecek olan tüm etkenlerden korunma çabasını ve izolasyonu sağlar. Hazır nesnelere kullanılarak üretilen bu yapıt, olay döngüsü içerisinde iletişim kurmanın imkânsızlığını gözler önüne serer.



Görsel 2.18. Joseph Beuys, "Kuyruklu Piyano", 1966

Kaynak: <http://wool-felt.blogspot.com.tr/2010/12/joseph-beuys-infiltration-for-piano.html>

(Erişim Tarihi: 20.11.2017)

Sanatçı 1969 yılında Volkswagen marka bir minibüsün arkasından çıkan 20 adet kızıağı sergiler. "Sürü" isimli bu çalışmasında sanatçı hem işgal etmeyi hem de kaçmayı

imgeleyerek aciliyet duygusunu anlatmaya çalışır (Görsel 2.19). Tüm kızaklar sıcaklık için keçe ile sarılmıştır. Beslenmek ihtiyacını simgeleyen yağ ve yolu gösteren ise bir el feneridir. Sanatçının en meşhur çalışmalarından biri olan “Sürü” anlatımı ve görsel gücü ile dönemin en önemli yapıtlarından sayılmaktadır.



Görsel 2.19. Joseph Beuys, "Sürü", 1969

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/the-pack-1969> (Erişim Tarihi: 20.11.2017)

Geçirdiği ölümcül hastalıklardan sonra 1976 yılında Beuys en rahatsız edici enstalasyonlarından biri olan “Yaranı Göster” isimli çalışmasını yapmıştır (Görsel 2.20).

Yaranı Göster, daha önceki bir çalışmayı referans vererek söylediği gibi, “doğum sırasında, dünyanın katı materyal koşullarıyla temas ettiği anda herkesin deneyimlediği yara ya da travmayla”-ya da herhangi bir derin manevi yara dolayısıyla diye de eklenebilir- ilgilidir. Objeler-morg masaları, filtreler ve cam kavanozlar, piller, yağ ve ortamdaki dişlerinin kırılmış olduğu bir çift eski üç dişli dirgen-cehennem benzeri bir ortam yaratır. Her şeyin çiftler halinde sunumu (test tüpünden görünen bir ardıç kuşunun kafatası dışında) ve ima edilen ritüel uygulamasının keskinliği, çalışmanın içe işleyen, mantıksız ve bilinçdışı gerçekçiliğini anlatır (Fineberg, 2014, s. 223).



Görsel 2.20. Joseph Beuys, "Yaranı Göster", 1977

Kaynak: http://www.schellmannart.com/sa/sa_history.php#1(Erişim Tarihi: 21.11.2017)

Joseph Beuys’un sanat yaşamında nesnenin yeri farklılıklar göstermiştir. Kimi zaman performanslar ile kendisini sanat nesnesine dönüştürmüş, kimi zamansa heykellerinde toplum ve sanat nesnesi bağlamını ayırıştırmak yerine bu kavramların anlatılarını birlikte kullanarak “toplumsal heykel” kavramını daha ileri taşıyan çalışmalar yapmıştır.

2.6. Kavramsal sanat ve Joseph Kosuth

Sanat eserinin, görsel veya dokunsal retinasal bir zevk olmasından ziyade, düşünsel bir süreç olması gerektiğini öneren akımdır. Kavramsal sanatçılar, izleyeni odak noktasını, sanat yapıtlarını sıradan objeler halinde sunarak, yapıtın altındaki düşünceyi ön plana çıkartmak için biçimsel özellikleri önemsiz saymıştır.

Ahmet Şişman kavramsal sanatın 1960'lardan sonra bu günkü anlamını kazanan ve ilk sergisini 1970 yılında New York' ta açan akıma göre, gerçek sanat yapıtları somut bir ürün değil, bir kavram ya da düşünce olduğunu söyler. Kavramsal sanatın temelinde, izleyiciye yeni ürünler sunmak yerine, yapıtın oluşum sürecini izleme olanağı vermek, konuşmalar, video bantları ile izleyicinin bu sürece katılmasını sağlamak olduğunun altını çizer (Şişman, 2006, s. 189).

Kavramsal sanat temelinde bir resim ya da heykel yapmaya yönelik geleneksel yöntemler izlemek yerine düşünsel anlatılara uygun farklı araç gereç ve malzemeler kullanmayı hedefler. Yapıtlarında kavramsal çözümlenmeler sunan sanatçılar, sanatın izleyicisini ortaya konan kavramlar üzerinde düşünsel bir sürece sokmayı hedefler. Nesnelere estetik değerlerini yok sayan kavramsal sanat, yapıtların görsel niteliklerini gözlemlemeye alışmış olan tembelle akılların sanatsal bir çabayla tekrar çalışır hale gelmesini sağlar. Kavramsal sanat çağrısını akla yapar. Sanat eseri bundan sonra maddesel bir formda değildir.

Dış gerçeklik, sanatçıyı ilgilendirmeyi ve sanatın konusu olmayı sürdürüyordu; ama artık içsel gerçeklik kadar heyecan verici ve zorlayıcı değildi. İç gerçeklik yaratıcılığı dış gerçeklikten daha çok kamçıyordu-dış gerçeklik yaratıcılığın hızını keserken iç gerçeklik yaratıcılığı yüreklendiriyordu. Dış gerçeklik algısı yaratıcılığı engelliyorken, iç gerçeklik algısı yaratıcılığı ortaya çıkarıyorsa, o zaman iç gerçeklik dış gerçeklikten daha önemliydi. Ayrıca iç gerçeklikle uğraşmak daha zor ve tehlikeliydi, hem sanatsal hem de insani açıdan zorlayıcıydı. İç gerçekliği betimlemek için yeni yöntemlere ihtiyaç duyuluyordu; dış gerçekliği anlatmak için kullanılan geleneksel yöntemler bu görevi tam olarak yerine getiremiyordu (Kuspit, 2010, s. 112).

Joseph Kosuth, 1970'li yıllara doğru gelişim içerisinde olan ve etkilerini günümüz sanatında görmeye devam ettiğimiz bir ana akım olan Kavramsal sanat' ı 1960'lar da ilk ortaya atan sanatçılardandır. Analiz ve incelemelerini somut olmayan kavramlar üzerinde sürdüren Kosuth, "düşünce olarak sanat" fikrini çalışmalarında yansıtmayı tercih etmiştir. Joseph Kosuth "Bir ve üç Sandalye" isimli bir gerçek sandalye, bir adet fotoğraf olarak sandalye ve sandalyenin tanımının yapıldığı bir metin ile üç parçadan

oluşan yapıtı sergiler (Görsel 2.21). Sanatçının amacı nesne bağlamında gerçekte imgelediğimiz şeyi sorgulamaktır. Yaşamımızda kullandığımız gördüğümüz somut bir nesnemi yoksa iletişim kurmamızı sağlamak için veya nesneyi tanımlamak için kullandığımız bir kelimeyi sorusunu sorar ve nesne anlam arasında bir ilişki analizi yapar.



Görsel 2.21. Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1964

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/joseph-kosuth/one-and-three-chairs> (Erişim Tarihi: 22.11.2017)

Kendisini anlam üreten bir sanatçı olarak tanımlayan Kosuth, sanat yapıtı üretmenin yeni biçim ve formlar üretmek değil de, yeni anlamlar üretmek olduğunu ifade eder. Sanatçı yaşamdaki olayların insan hayatında önemli noktalarla ilişkili sözcükleri ifade etmiş olduğunu ve somut bir yöne sahip olduğu için potansiyel olarak her şeyin sanat için malzeme olabileceğini düşünür. Bu bağlamda sanat yapıtlarının resimlenerek ve heykel formlarına dönüştürülerek açıklamasına gerek olmadığını, ancak, sanatın üretildiği toplumla bir bağlantısı olması gerektiğine inanır.

Joseph Kosuth, 1970'li yıllara doğru gelişim içerisinde olan ve etkilerini günümüz sanatında görmeye devam ettiğimiz bir ana akım olan Kavramsal Sanat'ı 1960'lar da ilk

ortaya atan sanatçılardandır. Analiz ve incelemelerini somut olmayan kavramlar üzerinde sürdüren Kosuth, “düşünce olarak sanat” fikrini çalışmalarında yansıtmayı tercih etmiştir.

Sanatçı iletişimin, kimlik ve anlamı ifade etmek için ne kadar tamamlayıcı bir göreve sahip olduğunu araştırır. Yaygın elle tutulabilen katı şeyler ve nesnelere için eşdeğer yazılan, sözcükler ve kullanımıyla ilgili olan kelimeler olması sebebiyle bizim daha çok farkındalığımızı arttırır. Kürek, çekiç, sehpa, testere, saat, kapı, lamba gibi gündelik nesnelere kullanan sanatçı dil üzerinde geliştirdiği analizleri bize malzeme ve sanat nesnesi olarak sunmuştur.

2.7. Robert Rauschenberg

Malzeme ve teknik yöntemlerin uygulanmasında yarattığı köklü harmanlamadan dolayı Robert Rauschenberg kavramsak sanatın en önemli isimlerinden biri kabul edilir. Sanatçı ressam, heykeltıraş, grafiker ve performans ve koreograf sanatçısı olmasının yanı sıra Soyut Dışavurumculuktan Pop-art’ a geçişte önemli bir isimdir. Rauschenberg’ün deneysel çalışmaları kendisinden sonra gelen sanatçıları, sanatın sınırlarının genişletmeye ve farklı anlatım yollarını keşfetmeye yönlendirmiştir. Çalışmaları çoğunlukla soyut dışavurumcuları ve eleştirmenleri rahatsız etse de, Rauschenberg’ün yöntem, teknik ve yapıt bağlamında yeni denemeleri pop-art ve düşünceye dayalı çalışan sanatçılardan oldukça etkilenmiştir. Rauschenberg, sanatın tanımına doğru ilk Dada araştırmasını yeniden ifade eden yeni estetik bilgi sahasına doğru ilerleyebilmek için onların geleneklerini ve örneklerini kelimenin tam anlamıyla yok saydı ve onların tutumlarının çoğu ile aynı fikirde olmadı. Rauschenberg, sanatçının duruşunu ve sanat çalışmasının tanımını sorgulamakla ilgilendi. Fırça darbelerinin gerçek izi ve alışlagelmişin dışında yeni özgün kendine has bir karakter çizen seri üretim nesnelere ve popüler kültürün egemen olduğu çağdaş dünya üzerindeki olumsuz etkilere karşı sanatçının iç dünyasını tanımladığı düşünsel süreci geliştirdi. Bir yandan Geleneksel kültür ve teknikler diğer yandan duvar resminin ortasına yerleştirilmiş atıklar, döküntüler, fotoğraflar, hazır nesnelere yerleştirilerek güzel sanatlar ve zevksiz sıradan popüler sanatı tek bir potada eritti.

Kendi çevresinden sıradan materyalin-sokak tabelaları, muhitinde bulunan yıkım aşamasındaki binalar, bir kutu domates-yanı sıra, astronotların resimlerini de kullandı:

“bazı çok basit görüntülere” gereksinimim vardı... Toplumsal etkileri köreltmek, dış dünyada süre gitmekte olan felaketleri etkisizleştirmek için (Fineberg, 2014, s. 177).

1950' li yılların sonlarında sanatçı buluntu ve hazır nesnelere kullanmaya başlayan sanatçı, dönemin sürrealistlerinin serbest çağrışım ve akıl analizlerinin bir aracı olarak atık ve gündelik nesnelere rastlantısallığını, kullanmak yerine sanatçı hiçbir analiz yapmadan kendi çalışmaları sırasında ortaya çıkan nesnelere ve fikirleri kullanmayı tercih etti. Rauschenberg gündelik yaşam ve sanatı sıradan objeler ile birleştirmeyi hedefler. Bu bağlamda tahta parçaları, tenekeler, tabelalar, sokağa atılan tüm atık malzemeler onun çalışmalarında yer bulmuştur. Sanatçı, sanatta alışılmadık dışındaki kalan malzeme seçimleri ile resim ve heykel tekniğini birleştirir.

“Bileşimler” olarak adlandırdığı eserlerinde günlük hayat objelerini resim ve heykelle kaynaştırdı. 1960'ların başından itibaren Rauschenberg dergi ve gazetelerden kestiği resimlerle dolu, mükemmel baskılar yaratmaya başladı. "Bileşimler" ile beraber bu baskılar avangard sanatın içine günlük hayatı ve betimlemeyi sokmuştur. Kağıda basılmış bir bozuk para yüzü, bir su bardağı içindeki suyun yüzeyinin halkalanması, parmak izleri gibi imajlar doğrudan günlük yaşama gönderme yapmaktadır. Rauschenberg ayrıca baskı sanatına dijital baskı gibi yeni teknikler ve alışılmamış kağıtlara, kartona, kumaşa ve plastiğe basma gibi yenilikler getirmiştir (Özer, 2017).

Rauschenberg “Monogram” isimli çalışmasında doldurulmuş bir keçi, iki adet birbirine yapışık tuval, tenis topu, metal ve ahşap çubuklar, bir adet araba lastiği kullanmıştır (Görsel 2.22). Nesnelere manipülasyonu ile oluşan kaos resmi, heykeli, kolajı birleştiren bir çalışmadır. Sanatçı atık ve hazır nesnelere kültürel farklılıklarını bir araya toplar ve modern toplumun parçalanmasına yönelik kültürel ayrıcalıkların altını çizer.



Görsel 2.22. Robert Rauschenberg, "Monogram", 1955-1959

Kaynak: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/monogram> (Erişim Tarihi: 24.11.2017)

Sanatçı bir diğer denemesi olan "Kanyon" isimli çalışmasında kâğıt, kumaş, metal, karton kutu baskılı bir reproduksiyon, fotoğraf, ahşap, tual üzerine bir adet kartal ve yastık kullanmıştır (Görsel 2.23).



Görsel 2.23. Robert Rauschenberg, "Kanyon", 1959

Kaynak: https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/01/24/diving-into-rauschenbergs-canyon/ (Erişim Tarihi: 24.11.2017)

Teknikler arasındaki diyalog uyumu ile Melez sanat terimini Rauschenberg'ün en büyük başarılarından biri kabul edebiliriz. Bu durum sanatçının, geleneksel sanat malzemeleri ile gündelik nesnelerin arasındaki hiyerarşik uçuruma cesurca meydan okumasıdır.

Rauschenberg'ün görsel sentaksı, geleneksel sanat izleyicinin odaklanmış bakışından çok kent insanının hızlı gözden geçirişine öykünür. Tüm karmaşıklığı içinde “gerçekliği” detayların bir kolajı olarak ele geçirmenin peşine düşer. Çalışmanın estetiği içinde kaybolmalarına izin vermek yerine izleyici orijinal bağlamlarında bırakarak, özgün buluntu nesnelerin kimliklerini ana düşünce olarak muhafaza eder. Bunlar ne metafor ne de semboldür ancak sanatçı için belli çağrışımları olan nesnelere (Fineberg, 2014, s. 175).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 1980 SONRASI HEYKEL SANATINDA HAZIR NESNENİN KULLANIM ÇEŞİTLERİ

3.1. Claes Oldenburg

Pop sanatın önemli sanatçılarından biri olan Claes Oldenburg, mandal, iğne, kaşık, hamburger, dondurma, pasta gibi gıda ürünlerini, mandal telefon, daktilo, iğne, kaşık, mobilya, ruj vs. gibi gündelik hayatın her parçasından seçtiği tüketim nesnelere kullanır. Duchamp ve diğer gündelik nesnelere kullanan sanatçılar ile benzerliği haricinde sanatçı sürrealist bir tavırla hazır-yapım heykel kavramına yaklaşmaktadır. İnsanın gündelik yaşamı içerisinde belleğini oluşturan öğelerin bir nesnelere bütünü olduğunun altını çizen sanatçı özel yaşamda ve sosyal çevrede kullanılan nesnelere farklı boyut ve materyaller ile alır. Günlük yaşamın akışında karşımıza çıkan tüm nesnelere sanat eseri olabilme şansını tanıyan sanatçı heykellerinde sanat eseri statüsüne sahip nesnelere ile sıradan nesnelere arasındaki sınırı saydamlaştırır.

Oldenburg heykellerinde günlük kullanım nesnelere insani özellikler yükler, organik objelere geometrik ya da geometrik sert objelere yumuşak organik versiyonlarını yaparak yapı bozumunu sağlar. Nesnelere farklı olasılıklarla tanımlayan sanatçının yakaladığı anlatı katmanlarını ve çağrışımları mimari ölçeklerde boyutlandırır. Oldenburg nesnelere dış biçimleri yerine içsel potansiyellerini gözlemler. Sanatçının heykellerinde, düşünsel bir sürecin içinden geçen objelere gerçek varoluşsal, maddesel niteliklerini başkalaşır. Sanatında serbest çağrışın yöntemini izleyen sanatçı çalışmaları ve gelişimi hakkında şunları söyler: “ Benim izlediğim yol, basitçe bana anlam ifade eden her şeyi bulmaktı, ama kişisel gelişimim mantığı kendimi, yavaş yavaş çevremdeki şeylerde bulmaktı.” (Fineberg, 2014).

Kişiliğiyle yankı yapan çevresindeki bu objelere karşı duyarlılığı, Oldenburg’ü estetik dönüşüm süreci boyunca belirli anlamlar taşıyan popüler kültür ıvır zıvırı ve sokak döküntülerinin (kokuşmuş eski eldivenler, ezilmiş teneke kutular, tahta parçaları ve ambalaj kâğıtları) ısrarlı bir koleksiyoncusu haline getirdi. Rauschenburg’ün yaptığı bir nesnenin kendi kimliğini ortaya koymak yerine, Oldenburg buluntu objeyi kendi görüntüsünde yeniden tanımladı:” Gördüğüm, şeyin kendisi değil ama onun formundaki, ‘kendim’, dir.” (Fineberg, 2014, s. 187).

Oldenburg, daha önce çeşitli gündelik nesnelere sergilediği galerinin önünü işgal eden park etmiş arabaların boyutlarından çok etkilenmişti. Galeriye de aynı biçimde

doldurmaya karar veren sanatçı, seçtiği gündelik nesnelerin boyutlarını büyütüp, objeleri arabalar ile aynı boyutlara getirdi ve bunu yaparken malzeme olarak mukavva, sünger, yastık pamuğu, branda ya da sentetik kumaş kullanarak ilk yumuşak heykeli yaptı.

“Yumuşak Banyo-Hayalet Versiyonu” çalışmasında sanatçı sert bir nesne olarak bildiğimiz ve kabul ettiğimiz banyo imgesini gerçeküstücü bir tavır ile yumuşak materyalden üreterek nesneye karşı olan sert algımızı kırar (Görsel 3.1).



Görsel 3.1. Claes Oldenburg, "Yumuşak Banyo-Hayalet Versiyonu", 1966

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/claes-oldenburg/soft-bathtub-model-ghost-version-1966>

(Erişim Tarihi: 27.11.2017)

Oldenburg, dış görünüşünü de ele alarak, içinde bulunabilecek eşya ve malzemeyle birlikte New York' un sıradan bir mağazasını taklit eden ve sergi görevi yapacak bir dükkan açmıştır. Böylece bu mağaza, hem sanatçının atölyesinde yapılmış alış veriş malzemelerini sergiliyor, hem de salt Oldenburg'ün yaptıklarına, seyircilerin gösterdiği tepkiyi ölçerek bir sanat ortamı yaratmış oluyordu. 1962 yılında Eylül ayında, New York' ta, Green Galeri' deki sergisinde Oldenburg, yaptığı dev gibi yumuşak nesnelere ilk kez sergilemiştir. Dev Dondurmalar Külü ve yatak kadar büyük bir hamburger. Bunu yumuşak ya da sert, çok renkli ya da siyah beyaz nesnelere, bir daktilo, banyo eşyası, bir otomobil motoru, bir vantilatör, dondurmalar ve başka gıda maddeleri, sigara izmaritleri izler ve hepsi de açık havada sergilenen anıtlar gibi düzenlenmişlerdir. Zekice ve mizah duygusuyla, temelde

gerçeküstü bir büyü etkisi yaratmıştır; bu da normalden aşan boyutlarda nesnelere ve değersiz bir takım gereçler (sigara izmaritleri gibi) kullanılarak sağlanmıştır. Normal büyük boyutlar kullanmayı kutsal ve evrensel anlamı olan simgelerle bağlantılı görürüz. Bu genel kurallara hem meydan okuyarak, hem de onları kullanarak, Oldenburg bizi olağan kabul ettiğimiz ve aslında bizden önce saptanmış kuralları sorgulamaya yöneltir (Lynton, 2009, s. 294).

Sergide 275. cm bir kek, 200 cm. çapında bir hamburger ve 300 cm. den büyük bir dondurma külahı vardı. Gündelik tüketim nesnelere boyutlarındaki bu değişim ve bilinen objelerin yumuşak heykelleri, hayal dünyasının galeride oluşturduğu bir rüya havası yaratmıştır (Görsel 3.2) (Görsel 3.3). Oldenburg'ün "yumuşak heykel" olarak tanımladığı heykellerinde, günlük nesnelere olağan dışı dev boyutlarda, köpük ve vinil gibi yumuşak malzemelerden yaparak nesne dönüşümünü sağlar. Sanatçı böylelikle nesne ve malzemelerin heykel yapımında alışıla gelmiş kullanım algısını bozar.



Görsel 3.2. Claes Oldenburg, "Yer Hamburgeri", 1962

Kaynak: <http://foodoncanvas.eu/claes-oldenburg-floor-burger-1962/> (Erişim Tarihi: 27.11.2017)



Görsel 3.3. Claes Oldenburg, "Yer Keki", 1962

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/claes-oldenburg/floor-cake-1962> (Erişim Tarihi: 27.11.2017)

Soyut anlatımcılığı benimseyen sanatçı 1950'li yıllarda Happening'ler ile sanatsal çalışmalarına başlamıştır. Şehir ikonografisi ve sanatın ticari bir kaygıya dönüşmesinden beslenen sanatçı modern toplumunda insanın modernliğin getirdiği yeni metaları ve imgeleri sorgulamıştır. Nesnelere olağan formları dışında algılayan sanatçı anlam bozumlar yaratarak, sanatı yaşamın gerçekliğinden koparmadan gülünç sayılabilecek bir duruma getirmiştir. Nesnelere boyutları ile oynayan sanatçı, gündelik objelerin işlevlerini değiştirir ve dev anıtlar halinde topluma sunar.

Oldenburg'ün objeleri yumuşak ve insan anatomisinin benzeri beden analogileridir. Sanatçının defterleri bunların görsel serbest çağrışım yoluyla geçirdikleri takıntılı metamorfozun pek çok örneğini belgeler, tıpkı mikserlerin sarkan göğüslerden, iffetli bir giyişinin yakasına, küpelere ve oradan da elektrikli bir mikserin çırpıcısına doğru gelişen düşünceleri gibi. Öyleyse, Yumuşak Dormeyer Mikser ve benzerinin altında yatan çok çeşitli anlamlar vardır, bu insan bedeniyle esprili biçimde erotikleştirilmiş, sıradan bir objenin sıra dışı bir anlık görüntüsüdür. Yumuşak Dormeyer Mikserler, "Hayalet" Versiyonu ise bir penis ve testisleri akla getiren başka bir görsel, anatomik anlam yükler (Fineberg, 2014, s. 190).

Claes Oldenburg sıradan gündelik objeleri büyük boyutlarda anıt heykellermiş gibi üretir ve kamusal alanlarda sergiler. Sanatçının dev boyutlu heykellerinde Anıt

heykellerde anlatılan önemli tarihi kişiler, mitolojik karakterler veya tarihi olayların yerini tüketim eşyaları alır. Bu bağlamda Oldenburg'un heykelleri Huntürk'ün de altını çizdiği "kullandığımız tüketim eşyaları bir zamanların kahramanlarıyla eş değer mi oldu? Bizi artık mandallar-tüketim nesneleri mi yönetiyor?" (Huntürk, 2011, s. 297) gibi soruları akla getirir, sanattaki yüksek nesne statüsü ile tüketim nesnesi arasındaki sınırı ve sanatın niteliğini tekrar sorgulamamızı sağlar (Görsel 3.4).



Görsel 3.4. Claes Oldenburg, "Mandal", 1976

Kaynak: <http://www.associationforpublicart.org/artwork/clothespin/> (Erişim Tarihi: 27.11.2017)

3.2. Jeff Koons

Geçmiş ile bu günün dinamiklerini çalışmalarında harmanlayan Jeff Koons, sıradanlığı ön plana çıkaran "banal sanat" tavrını yapıtlarına yansıtmayı hedefler. Yapıtları kötü taklitler ve ucuz sanat yani birer "kiç" olması en önemli özelliklerindedir. Koons çalışmalarına kavramsal sanat ile başlamış ve daha sonraları elektrik süpürgeleri oyuncaklar, biblolar, cansız mankenler, balonlar ve bitkiler günlük hazır yapım nesneleri sanatına katarak yapıtlar üretmiştir. Sanatçı tüketim nesnelərini bir pazarlamacı gibi kullanır ve heykelden uzaklaşan nesnelərini kavramsal boyutlarıyla ele alır. Hazır-nesne ve tüketim nesnesi sanatı eğiliminin güncel örneklerinden biridir.

Koons, işlerini burjuvayı eğitmek amacıyla gerçekleştirdiğini ifade etmekte ve bu kesimin gelecekteki yeni aristokrasiyi oluşturacağını söylemektedir. Ancak günümüzdeki burjuvazi, yine sanatın seyrini belirlemeye devam etmekte, üstelik astronomik bedeller ödeyerek Koons ve diğer pek çok ismin varlık koşullarını belirlemektedir. Dağıtıcı aygıtlar kapitalizmin belirlediği şebekelerdir. Anlamı ve değeri belirleyen bir dolaşımdır bu nesnelər. Koons'un Equalibrium serisinde Two Ball "50/50 Tank" çalışmasındaki iki yeni

basketbol topu, Duchamp'ın kar küreği ya da şişe süzgüsü gibi rastgele seçilmiş birer nesne değildir. Belirli kültürel olgulara gönderme yapılmak için bilinçli olarak seçilmiş ve fetişist bir tavırla olumlanmış nesnelere (Şahiner, 2013). (Görsel 3.5).



Görsel 3.5. Jeff Koons, "İki Top 50/50 Tank", 1985

Kaynak: <https://www.widewalls.ch/artist/jeff-koons/> (Erişim Tarihi: 29.11.2017)

Jeff Koons'da kendisine Marcel Duchamp'ı referans gösteren hazır-nesnelere farklı yöntem ve anlatılar ile kullanan sanatçılardandır. Hazır-nesnelere sanatta tüm kullanım farklılıklarına rağmen, nesnelere ve sanat tarihinde biçimsel, üslup ya da tavır olarak üretilmelerindeki ana düşünce zamanla maddi ve metasal niteliğe sahip olmaktan kaçmamaktadır. Bu bağlamda hazır-yapımlar zamanla kendini tekrarlayan nesnelere haline gelmekten ve tüketim toplumu içerisinde sanat nesnesinin metasal özelliklerinin altını çizmekten ileriye gidemez hale geliyor. Hazır-yapımların geçmişteki sarsıcılık ve kırıcılık gücünü kaybetmeye başlaması, seri üretim tüketim nesnesinin sanat nesnesi olduğu gerçeğinin sıradanlaşmasıyla gerçekleşiyor. Buna karşın Jeff Koons'un yaşadığı çağın tüketim nesnesi dinamikleri içerisinde nesnelere yaklaşımı hazır-yapıtı farklı bir amaçla sanata dâhil eder. Seçilmiş nesnelere sanata dâhil edilirken gündelik yaşamdaki eski işlevlerini kaybetmeden kendine bir yer bulurlar. Örneğin; sanatçının 1980'li yıllarda yaptığı elektrik süpürgeleri serisinde bu farklılık göze çarpar. Bir cam kaide içerisinde neon ışıklar ile sergilenen elektrik süpürgesi, gerçek işlevini çekici kılmaz iken, dekoratif ve albenili bir nesne olarak görünmektedir. Elektrik süpürgesi "New York New Museum" müzesinde sergilendiğinde müzeyi gezmek için gelen

izleyicilerde bir beyaz eşya mağazasında geziyormuşçasına sergilenen nesneyi satın alıp alamayacaklarını sordurtmuştur (Görsel 3.6). Satın alınabilir bir metaya dönüştürülen sanat nesnesi cam kaidesi içinde teşhire çıkarılmış ve yeni bir statüye yükseltilmiş, özel anlamlar yüklenmiş, dokunulmaz bir seri üretim nesne olmuştur.

Koons'un 'Burjuva Büstü, Jeff ve İllona' isimli çalışmasındaki Jeff ve İllona, kendisi ve manken eşidir. Günümüz sanat anlayışının ne kadar değiştiğine de iyi bir örnek denebilir. Koons "Burjuva Büstü" diye isimlendirdiğine benzeyen ve çoğu izleyicinin beğeneceği tür çalışmaları sürdürse, ismi çağdaş sanat tarihinde iyi veya kötü olarak hiç geçmeyebilirdi (Huntürk, 2011, s. 401).



Görsel 3.6. Jeff Koons, "New Shelton Wet/Dry Doubledecker", 1981

Kaynak: http://www.saatchigallery.com/aipe/jeff_koons.htm (Erişim Tarihi: 29.11.2017)

Duchamp'ın hazır nesnelere biçimsel bir özellik taşımasına nazaran, anlatısında ve temel tavrında izleyiciye estetiğin reddini anlatırken, Koons hazır yapıtlarında banallığa, kiçe ve nesnelere marka değerlerine vurgu yapar. Hem seri üretim nesneyi hem de izleyiciyi estetikleştiren Koons müze kavramına da karşı çıkmaz, onun için müze tıpkı tüketim toplumu sisteminde seri üretim malların sergilendiği benzeri, sanat yapıtın sergileneceği bir vitrin görevi görür.

Koons'un tavrı, daha önceleri Pop Art'ın öncülük ettiği bir durumu çağrıştırmaktadır. Sanatçının objelerindeki yapaylık, izleyeni bu objelerin ardındaki gerçekliğe ve bu gerçekliğin deneyimlenmesine götürmese de, sanat ve toplumdaki soyutlama eğilimlerine de bir karşıtlık oluşturmaktadır.“ (Şahiner, 2013).

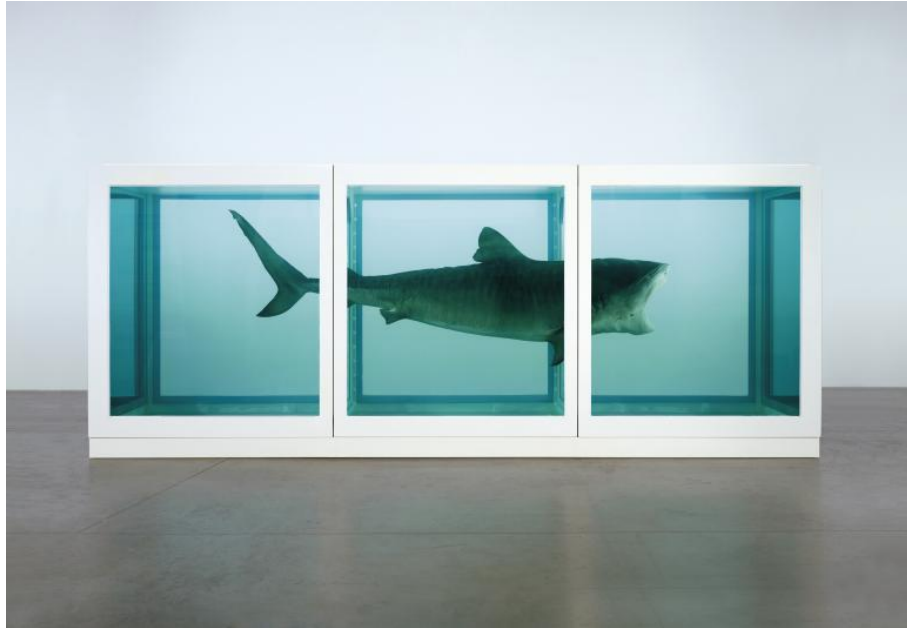
Yaratırken en dipten, tabandan yola çıkarım. İşlerim ne kilden yapılmıştır, ne ahşaptan; onlar kalıba dökülmüş şeyler değil: çeşitli mallar. 'Değiştirilebilir Yeni Elektrikli Süpürge'nin' söylemeye çalıştığı şeyin, her şeyin, bütün açılarının, burada olduğu; buysa gerçekten harika. Benim için en iyi renk, gerçek renktir; tıpkı bir elektrikli süpürge'nin yan tarafındaki rengin gerçek, resimdeki renkten çok daha gerçek olması gerektiği gibi. İki top 50/50 depo toplumsal hareketliliği, sosyal deneyi ve/veya varoluşu ya da hiçliği simgeliyor; o politik bir fikir-bütün depolar gibi. Bu tankın yarısı suyla dolu, yarısı boş; yani ıslak/kuru. Şu elektrikli süpürge'nin yan tarafına bakın; kuru mu? Varoluş ya da hiçlik. Kişisel varoluşumun en uç durumlarının birinden ötekine geçip duruyorum (Baykam, 1994, s. 93).

Geçirgen (transparency) bir konstrüksiyon içinde, dışsal ortamından ayıklanan meta, bir yandan da dışsallığın olumlandığı içsel bir değer olarak vurgulanmaktadır. Bürger'e göre "Avrupa avangardı içerisindeki en radikal hareket olan Dadaizm'in kendinden önceki sanat ekolleri yerine, sanatın kurumsal olarak gelişimine karşı burjuva toplumunda izlediği yola göre şekil almıştır.“ der. Şahiner'e göre bu durum " kurum olarak sanat kavramının, sanat içerisindeki üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, sanatla ilgili olarak belli bir zamanda hâkim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirleri kastetmektedir. Avangart ikisine de karşı çıkar: sanat eserinin bağlı olduğu sanat aygıtına (kurumuna), hem de sanatın burjuva toplumunda özerklik kavramıyla tarif edilen statüsüne.“ (Şahiner, 2013).

3.3. Damien Hirst

Kavramsal ve yerleştirme çalışmalarıyla bilinen İngiliz sanatçı Damien Hirst 1990'lı yılların hazır nesne kullanan önemli sanatçılarından. Sanatçı ölüm, ölümlülük, yeniden doğuş, teknoloji gibi konuları çalışmalarında konu edinir. Özellikle ölü hayvan vücutlarıyla yaptığı çalışmaları dikkat çeken Hirst, doğada hazır bulunan hayvan bedenlerini formaldehit ile doldurulmuş dev boyutlarda cam akvaryumlarda sergileyerek izleyicinin sanat nesnesi algısında farklı bir yaklaşım yaratır (Görsel 3.7).

Damien Hirst bir sanatçı olarak kendi kendisini tanıtan finanse eden bağımsız ve özerk bir yapıya sahiptir. Hirst'in eserleri boyutları, içeriği itibarıyla galerilerden ziyade çok büyük bilim müzeleri veya temalı parklara daha uygun görünmektedir. Seçtiği konularında hastalıklar, yaşam ve ölüm, kaos ve düzen ağırlıktadır. En sık kullandığı “ölümlülük” temasıyla oluşturulan eserleriyle büyük bir popülarite kazanmıştır. Sanatçı ölü hayvanları formaldeid dolu çelik konstrüksiyonlu cam bir tankta sergilemesi çok etkiliydi. Sebebini anlayamadığımız şekilde doğal ortamından koparılmış bu köpek balığının, bu minimalist akvaryum benzeri ortamda, yüzer vaziyette sergilenmesi Hirst'in sonraki pek çok işinde de imza niteliği taşımaktadır (Çakmak, 2010, s. 39)



Görsel 3.7. Damien Hirst, “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living”, 1991

Kaynak: <http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of> (Erişim Tarihi: 29.11.2017)

Sanatçı 2001 yılında boş bira şişeleri ve sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları gibi gündelik yaşamdan alınmış çöp niteliğindeki objeleri yerleştirme sanatı tekniğiyle sanat nesnelere haline dönüştürmüştür (Görsel 3.8). Pop sanatın en iyi örneklerinden

birisi olan Damien Hirst'ün çöpler ile yaptığı bu çalışmanın olay döngüsü, sanatın ne olması gerektiğini konusunu tekrardan sorgulanmasını sağlar.

Pahalı işleriyle tanınan popüler İngiliz sanatçı Damien Hirst'ün Salı günü bir Mayfair galerisinin vitrinine yerleştirdiği enstalasyon 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 eser Eystorm 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'dü; galerinin özel projeler başkanı Heidi Reitmaier, bu eserin satış değerini “altılı hanelerle“ ya da “yüzbinlerce dolara“ 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 darmadağınaktı. Bu bana pek de sanat eseriymiş gibi gelmedi. Bu yüzden de her şeyi toplayıp attım,” dedi...Yaşanan karışıklıktan üzüntü duymak bir yana, Hirst bu habere “aşırı derecede komik“ diye tepki verdi. Bayan Reitmaster'in söylediğine göre, “...Hirst, sanatsal çalışmalarında sanatın günlük yaşamla ilişkisi üzerinde durduğu için olaya herkesten çok güldü.“ (Kuspit, 2010, s. 13,14)



Görsel 3.8. Damien Hirst, "Home Sweet Home", 1996

Kaynak: <https://paddle8.com/work/damien-hirst/102871-home-sweet-home> (Erişim Tarihi: 29.11.2017)

Donald Kuspit'e göre: söz konusu “çöp yığını“nı temizlediğini söyleyen temizlikçi en müthiş katılımcı gözlemci olmuştu, çünkü bu eseri sanatın değil, yaşamın bir parçası olarak algılamıştı. Yani galeri müdürünün söylediği gibi, “orijinal bir Damien Hirst” olarak değil, orijinal olmayan bir çöp ya da kimin olduğu belli olmayan bir çöp yığını olarak görmüştü. Kuspit, Hirst yapıtın çöp sanılmasını memnuniyetle

karşıladığını belirtmiş, bu durum sanatçının yaratımın sanat ile günlük olan arasındaki ilişkiyi anlattığını doğurduğunu belirtmiştir. Günlük yaşamın sanattan daha ilginç olduğu mu? Yoksa sanatın ancak günlük yaşam ile karşılaştırıldığında ilginç olduğu mu? Hâlbuki günlük yaşam ile karıştırılması, salt sanat galerisi olarak adlandırılan bir yerde sergilenmesi ve böylece sanat olarak kurumsallaştırma yoluna girmesi nedeniyle kazandığı sanat kimliğini yitirdiği anlamına gelir. Açıkça görüldüğü üzere temizlikçi gerçek bir eleştirmen olmuştu (Kuspit, 2010, s. 88).

4.4.Felix Gonzalez-Torres

1980'lerin sonu 90'ların başıyla sanat dünyasında ırk, etnik köken, cinsiyet ve cinsel tercihler gibi kavramların özgürce ifade edilmesi ağırlık kazanmıştır. Tüketim ekonomisi ve küreselleşme ile kültürel açıdan önem kazanan çok kültürlülük kavramı sanata da etki etmiştir. Sanatın Sadece batılı, beyaz insanın tekeli olması fikrine karşı öteki olan yabancılaştırılmış kimliklerin kendilerini anlatabilmesi ve varlıklarını gösterebilme imkânı ortaya çıkmıştır.

Felix Gonzalez-Torres, AIDS hastalığı sebebiyle kısa süren sanat yaşamında, saat, ampul, kâğıt desteleri, şeker, kumaş gibi gündelik hayattan nesnelere kullanarak düzenlediği çalışmalarında, duygusal yoğunluğu yüksek aşk ve kayıp konulu çalışmalar yapmıştır. Çalışmalarında nesne yığınlarına yer veren sanatçı izleyici ile nesne yığınları arasında bir diyalog geliştirir. Sanatçı sergiye gelen izleyicileri, selofan kâğıtla kaplı şeker yığını arasından bir şeker almalarını ve yemelerini ister. Böylelikle, bir yandan zamanın ilerleyişini sergilenen nesnelere yavaşça azalması ile göz önüne koyarken, diğer yandan ortaya konan sanat yaratımının geçiciliğini ve tüm diğer nesnelere gibi tüketilebilir olduğunu gösterir (Görsel 3.9).



Görnel 3.9. Felix Gonzalez-Torres, ""Untitled" (Portrait of Ross in L.A.)", 1991

Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-united-states/a/felix-gonzalez-torres-untitled-billboard-of-an-empty-bed> (Erişim Tarihi: 02.12.2017)

SONUÇ

Hazır nesne bir durumun ismidir. İlk üreticisi endüstri olan seri üretim birçok kopyaya sahip gündelik bir eşyanın, endüstrinin ona biçtiği tasarım, görev, işlev tanımlamalarını inkâr ederek, sanatçı tarafından seçilip yaşamdaki işlev ve konumundan alınarak üst yapı algısına sahip biricik ve estetik olan sanat nesnesi ile aynı statüye çıkarılması durumuna hazır nesne denir. Hazır nesnelere, yaşamda birçok kopyasıyla birlikte aynı anda sanatta var olabilen, hem sıradan hem de özel nesnelere. Hem gündelik yaşamın bir parçası olan gerçekliği, hem de sanat nesnesi olması ile hazır nesnelere birçok kimliği bünyesinde barındırır. İzleyici hazır nesnelere dönüşümlerini sahip oldukları düşünsel altyapı sayesinde algılar ve kabullenir.

20. Yüzyılda hızla gelişen teknoloji ve sanayinin güdümünde birey kendisini tüketim nesnelere kalabalığı arasında bulmuş ve nesne insan bağlamında kullan-at bir ilişki oluşturmuştur. Geleneksel sanat modern çağ insanının değişen yaşam koşullarına ve kültürüne yabancılaşmış, sanat insan ve sanat nesnesi arasındaki diyalogun sağlanmasına ket vurur hale gelmiştir. Bu durum sanatta bir karşıt-sanat tavrının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Toplumun yaşam dinamiklerindeki bu değişim ve karşıt-sanat tavrı günlük kullanım nesnelere heykel sanatında malzeme olarak ele alınması gereksinimini doğurur.

Hazır nesnelere sanatta geleneksel yaratıcılık, yöntem, malzeme ve sanat nesnesi algısına karşı bir eleştiri olarak ele alınabilir. Geleneksel heykel sanatı biçim ve anlatımı ön planda tutan anlamlandırmalar yapar. Hazır nesnelere içerik ve biçimi birbirinden ayırmadan, üretim amacı güzellik ya da çirkinlik olmayan odak noktası olan nesneyi yüceltmeksizin, nesnenin ortaya koyduğu anlatımın önüne geçmeyen yapıtlardır. İçeriklerine yönelik yorumlama olasılıklarının sınır tanımaması, hazır nesnelere plastik sanatlar objesi olmaktan çok felsefi ve eleştirel amaçlar taşıdığını kanıtlar niteliktedir. Heykel sanatında hazır nesnelere kullanımı, yetenek, estetik, işçilik, biricik olma gibi kavramların sanat yapıtında belirleyici esas unsurları olmaktan çıkarmıştır. Malzeme kullanımında biçimsel ve düşünsel bir dönüşüm sürecini başlatmıştır.

Hazır nesnelere yeri ve konumu bakımından alışıl gelmişin dışında kalan tavrıyla, temsilci, ifşa eden, ortaya koyan olmuş, herhangi sanatsal bir müdahaleye ihtiyaç duymadan, sanat nesnesinin ne olması gerektiği konusundaki tüm tanımları yıkmayı yalnızca nesne olmakla başarmıştır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkini 1840-1990*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (2015). *Nesneler Sistemi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baykam, B. (1994). *Maymunların Resim Yapma Hakkı*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Bilge, N. (2002). "Özgürlük sanatçının kendi sınırlarını seçmesidir". *Sanat Dünyamız*(83), 171,179.
- Cauquelin, A. (2016). *Çağdaş Sanat*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Çakmak, A. (2010). Damien Hirst' ün 'Çürüten Sanat' ı". *Genç Sanat*(148), 39-41.
- Fineberg, J. (2014). *1940' tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri* (1. baskı b.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayıncılık.
- Gablik, S. (2000). Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları Bir Güzellik Ödülü. *Sanat Dünyamız*(75), 203-219.
- Hançerlioğlu, O. (2015). *Felsefe Sözlüğü* (17. baskı b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Kitabevi.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd.
- Lafargue, P. (2015). *Tembellik Hakkı 1848 "Çalışma Hakkı" nın Çürütülmesi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.
- Paz, O. (2000). Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu. *Sanat Dünyamız*(75), s. 139.
- Quinn, E. (2002). Picasso: Korkunç Koleksiyoncu. *Sanat Dünyamız*(89), 181-191.
- Soysal, Ş. (2016, aralık). Endüstriyel nesne, sanat nesnesine nasıl dönüşür? *Sanat Dünyamız*(155), s. 60.
- Şahiner, R. (2013, 12). *Fütüristika*. Fütüristika: <http://www.futuristika.org/rifat-sahiner-neo-avangardistlerin-hazir-yapimlarina-nasil-bakmali/> adresinden alındı
- Şişman, A. (2006). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş* (1. Baskı b.). İstanbul: Yaz Yayınları.
- Tanyeli ve Sözen, U. M. (2016). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Timuçin, A. (1994). *Felsefe Sözlüğü* (1.baskı b.). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Turani, A. (2014). *Çağdaş Sanatlar Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2015). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

E-KAYNAKÇA

TürkDilKurumu.www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veri1st&ayn1=bas&kelime1=nesne adresinden alındı

(Erişim Tarihi: 11.10.2017)

Tate. (2017,10 23). <http://www.tate.org>. Tate:
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-felt-suit-ar00092> adresinden alındı

(Erişim Tarihi: 23.10.2017)

<http://lebriz.com>:<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=233&bhcp=1> adresinden alındı

(Erişim Tarihi: 29.11.2017)