

HEYKEL VE READY MADE

Adil GEYİK

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Anasanat Dalı
Doç. Dr. Ali Murat AKTEMUR
2015
Her Hakkı Saklıdır**

T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

Adil GEYİK

HEYKEL VE READY MADE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Ali Murat AKTEMUR

ERZURUM-2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

09.06.2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "**HEYKEL VE READY MADE**" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Adil GEYİK



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dok. Dr. Alimnaz AKTAMUR danışmanlığında, Adil GEYİK tarafından hazırlanan
bu çalışma 09 / 06 / 2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Heykel
Anasız
~~Anabilim Dalı~~'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dok. Dr. Alimnaz AKTAMUR İmza: [Signature]
Jüri Üyesi : Dok. Dr. Melih APA İmza: [Signature]
Jüri Üyesi : Prof. Dr. Mustafa Bucat İmza: [Signature]

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	III
RESİMLER DİZİNİ	IV
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKELİN TARİHÇESİ.....	2
-------------------------	---

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT DIŞI MALZEMENİN SANATA GİRİŞİ.....	8
2.1. XX. YÜZYIL HEYKELİNDE HAZIR NESNE “READY MADE”	15
2.2. XX. YY BAŞLARI “READY MADE” VE MARCEL DUCHAMP	24
2.3. “HAZIR NESNE” VE NESNEDEKİ ANLAM DEĞİŞİKLİĞİ	29
2.4. DOĞRUDAN KULLANILAN HAZIR MALZEME	32
2.5. DÖNÜŞTÜRÜLEBİLEN VE YOĞRULABİLEN HAZIR MALZEME	36

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DADA HAZIR NESNE KULLANIMI VE READY MADE SANATÇILARI.....	43
3.1. GERÇEKÜSTÜCÜ SANATTA HAZIR NESNE KULLANIMI.....	52
3.2. POP ART’TA (POPÜLER SANAT) HAZIR VE ATIK NESNENİN KULLANILMASI	59
3.3. FLUXUS SANAT AKIMINDA HAZIR VE ATIK NESNE KULLANIMI..	63
3.4. ANDY WARHOL’UN ÇALIŞMALARINDA HAZIR VE ATIK NESNELER	69
3.5. MARCEL DUCHAMP	74
3.6. READY-MADE SANATÇILARI	76
3.6.1. Pablo Picasso	76

3.6.2. Man Ray.....	77
3.6.3. Salvador Dali	77

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

READY MADE ALANINDA YAPILAN HEYKELLER.....	79
---	-----------

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÇALIŞMALARIM.....	90
SONUÇ.....	90
KAYNAKÇA.....	102
ÖZGEÇMİŞ.....	105

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TAMAMLAMA TEZİ****“HEYKEL ve READY-MADE”****ADİL GEYİK****Tez Danışmanı: Doç.Dr.Ali Murat AKTEMUR****2015, 115 sayfa****Jüri: Doç.Dr.Ali Murat AKTEMUR (Danışman)****Prof. Dr. Mustafa BULAT****Doç. Dr. Melih APA**

Bu tez, çağdaş sanat içinde heykelin geçirdiği evreleri, bu süreçteki bazı kırılma noktalarının ışığında anlatmaktadır. Heykel, modernizmle Rodin’in açtığı çığırla beraber özerkleşir; anıt mantığından ve kaidesinden kurtulmuş olur. Duchamp’ın seçtiğı, sıradan ve seri üretim nesnesi, Ready Made, heykel kavramına yeni bir yaklaşım getirir. Hazır nesne, estetik ve el işçiliğine dayalı sanatın eleştirisidir. Duchamp’ın bu Dadaist ve minimal tavrı, yarım yüzyıl sonra gerçekleşecek olan Yeni Gerçekçilik, Minimal Sanat, Pop Sanat ve Kavramsal Sanat’a esin verecektir.

Nesnenin serüveni ‘ready-made’ den sonra ‘object trouve’(bulunmuş nesne), montaj, asamblaj, sürrealist obje ve kinetik heykel ile yoluna devam etmiştir. Ardından Joseph Beuys, savaş sırası ve sonrasında edindiğı yoğun varoluşsal deneyimlerle, heykele Sosyal Heykel kavramını getirmiştir. Duchamp’ın sanat anlayışında her nesne sanat eseri olabilirken, Beuys’un sanat anlayışında her insan heykeldir ve sanatçıdır.

Gilbert ve George, ‘Şarkı Söyleyen Heykel’ performansları ile sanat ile hayat arasında hiçbir sınır olmadığını, gündelik etkinliklerin her birinin, dolayısıyla tüm hayatların heykel sayılabileceğini göstererek, heykelin kabul gören yerleşik tanımını genişletmişlerdir.

Bu devrimsel gelişmelerin ışığında sanat, tavır alan, eleştiren, gündelik gerçeklikle ve sokakla bütünleşen çağdaş sanata evrilmiş oldu. Bu çerçevede heykel artık yeni malzemeler, yeni araçlar ve mekânlar kullanmaya başladı. serüveninden giderek sürece, kavrama, yaklaşım ve duruma yönelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Hazır malzeme, Modern sanat

ABSTRACT**MATER THESIS****SCULPTURE AND READY MADE****Adil GEYİK****Advisor: Assist. Prof. Dr. Ali Murat AKTEMUR****2015, page: 115****Jury: Assist. Prof. Dr. Ali Murat AKTEMUR (Danışman)****Prof. Dr. Mustafa BULAT****Assoc. Prof. Dr. Melih APA**

In this dissertation, the stages of the sculpture in contemporary art, in light of the breaking point in this process describes some. Sculpture, Rodin started modernism together with of autonomy; logic and would be freed from the base of the monument. Duchamp's chosen, and mass production of ordinary objects, ready-made, sculpture brings a new approach to the concept. Ready object, aesthetics and criticism of art is based on manual labor. Duchamp and the Dadaists minimal attitude, half century, which will take place after the New Realism, Minimal Art, Pop Art and Conceptual Art to be inspired.

Object adventure Ready Made after 'object trouve' (found objects), installation, assembly, surrealist objects and kinetic sculpture has continued on its path. Then Joseph Beuys, during and after the war with the acquired experience intense existential, sculpture introduces the concept of Social Sculpture. Duchamp's art may be a work of art in the sense that every object, every person in the understanding of Beuys' art and sculpture artist.

Gilbert and George, 'Singing Sculpture' performance with no boundaries between art and life, whether in the daily activities of each of there fore all of life could be considered sculpture, showing the statue of the accepted definition of resident have expanded.

Keywords: Sculpture, Ready Made, Modern Art

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1	“Fildişi Kadın Başı” M.Ö 40.000.....
Resim 1.2	“Lesneque Venüs” M.Ö 30.000.....
Resim 1.3	“Willendorf Venüs” M.Ö 25.000.....
Resim 1.4	“San Pablo Kilisesi”.....
Resim 1.5	“Musa Heykeli” Michalangelo.....
Resim 2.1	“Gitar” Picasso.....
Resim 2.2	“Boğa Başı” Picasso.....
Resim 2.3	“Cycle Whell” Marcel Duchamp.....
Resim 2.4	“M. Duchamp, Kol Kırılması Olasılığına Karşı”.....
Resim 2.5	“ Çeşme” Marcel Duchamap.....
Resim 2.6	“Hediye” Man Ray.....
Resim 2.7	“ Bir Kadının Büstü” Salvador Dali.....
Resim 2.8	“Büyük Piyano için Sızma” Josephs Beuys.....
Resim 2.9	“Şişe Rafı” Marcel Duchamp.....
Resim 2.10	“ Büyük Cam” Marcel Duchamp.....
Resim 2.11	“ L.H.O.O.Q” Marcel Duchamp.....
Resim 2.12	“ Hannover Merz Yapıtı” Kurt Schwitters.....
Resim 2.13	“Keçi” Picasso.....
Resim 2.14	“Köşe Kabartması” Vladimir Tatlin.....
Resim 2.15	“Başlıksız” Kiefer.....
Resim 3.1	“Karavane” Hugo Ball.....
Resim 3.2	“Çağımızın Ruhu”, Raoul Hausmann, 19XX.....
Resim 3.3	“ABCD”, Raoul Hausmann, 1923.....
Resim 3.4	“Kolaj”, Raoul Hausmann, 1916.....
Resim 3.5	Dadaistlerin hazır nesne ile yapılmış çalışmalarından bir örnek.....
Resim 3.6	“Merzbild Rossfett”, Kurt Schwitters, 1919.....
Resim 3.7	“Bebek”,Hans Bellmer, 1934 36.....

Resim 3.8	“Rainy Taxi”, Salvador Dali, 1938.....
Resim 3.9	“Kurt Masa”, Victor Brauner, 1939, 1947.....
Resim3.10	“Kürkle kaplı fincan”, M. Openheim, 1936.....
Resim3.11	Günümüzün evlerini bu denli çekici kılan nedir Richard Hamilton,1956.....
Resim3.12	“Monogram”, Robert Rauschenberg, 1950.....
Resim3.13	“Pompidou Merkezi”, Arman, 1962.....
Resim3.14	“Tableau-piège”, Daniel Spoerri, 1965.....
Resim3.15	“Flux Year Box 2”, George Maciunas, 1960.....
Resim3.16	“False Food Selection”, Claes Oldenburg, 1966.....
Resim3.17	“Campbel kutuları”, Andy Warhol, 1968.....
Resim3.18	“Coca-Cola Şişeleri”, Andy Warhol, 1962.....
Resim 4.1	“Mandolin” Pablo Picasso
Resim 4.2	“ Au Naturel” Sarah Lucas
Resim 4.3	“Mechanic Head” Raoul Hausman
Resim 4.4	“Fruit Of a Long Experiance” Max Ersnt.....
Resim 4.5	“Cross” Bruce Conner.....
Resim 4.6	“Bedia’s Steering Whell” Jİmmie Durhan
Resim 4.7	“Yok Edilecek Obje” Man Ray.....
Resim 4.8	“Comperssion” Cesar.....
Resim 4.9	“Untiled” Rubset Moris
Resim 4.10	“The Dİance” Goorge Sogal
Resim 4.11	“Fat Chair” Josephs Beuys.....
Resim 4.12	“İleştim”
Resim 5.1	“İktidar”
Resim 5.2	“Yemek Masası”
Resim 5.3	“Şişeler”
Resim 5.4	“Zamanın Anahtarları”
Resim 5.5	“İsimsiz”
Resim 5.6	“Boğa Başı”
Resim 5.7	“Hediye”
Resim 5.8	“Beyefendi”

Resim 5.9	“Çanta”
------------------	---------------

ÖNSÖZ

Bu araştırma, çağdaş heykel sanatının, özellikle Batı’da geçirdiği evrelerin ışığında Batı’daki ve ülkemizdeki gelişimini inceler. Heykel, modernizmle birlikte kaidesinden kurtularak ,özerkleşir; anıt mantığından kurtularak, kavramlar doğrultusunda genişleyen yeni bir tanım kazanır. Tezde Ready Made, Sosyal Heykel, Pop Sanat, Minimal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Arte Povera, Hiper Gerçekçi Heykel, Feminist Sanat, Video Sanatı, Kavram Sanatı, Mimarî Heykel ve Enstalasyon Sanatı izleğinde içeriğe uygun olarak seçilen örneklerle, neredeyse yüzyıllık zaman dilimi içerisinde, fakat özellikle çağdaş sanatın ortaya çıktığı 1960’lardan itibaren, geleneksel heykel kavramının nasıl dönüştüğü ve farklı açılımlar kazandığı irdelendi.

Ayrıca bu çalışmada, modernizmin nesne anlayışı yerine postmodernizmin nesne-özne yer değiştirmesi olgusu ve globalleşmeyle meydana gelen çoğulcu ortamda sosyokültürel ve ekonomik etmenlerin etkisiyle içinde yaşadığı çağa, sanatı aracılığıyla yorum getirmeye çalışan çağdaş sanatçılar, çağdaş sanat ve heykel sanatı üzerindeki etkilerine değinilmeye çalışıldı.

Tez hazırlanırken örnek olarak seçilen yapıtların, heykel sanatındaki dönüşüme hizmet eden yapıtlar arasından seçilmesine dikkat edilmesinin yanı sıra Türk sanatının çağdaşlaşma süreci de incelendi. Çağdaş Türk Sanatı hakkında araştırma yapılırken, kaynak kitap eksikliği nedeniyle sergi ve bienal kataloglarından, daha önceki tarihlerde gerçekleştirilmiş tez çalışmalardan yararlanıldı.

Bu çalışmada yardımlarını esirgemeyen Tez Danışmanım Doç.Dr.Ali Murat AKTEMUR’a Heykel Bölüm Başkanımız Prof.Dr. Mustafa BULAT’a, Arş.Gör. Serap BULAT’a, İlhan KAYA ve Halil DAŞKESEN’e yardımlarından dolayı teşekkürlerimi bir borç bilirim.

GİRİŞ

Heykel, insanoğlunun mağaradan çıkıp toprağa yerleşmesiyle var olmaya başladı, insanla birlikte evrimleşti ve değişmelere uğradı. İnsanoğlu: duygu, düşünce ve zekâ bilgisini ortaya koydu ve onları etkiledi. Heykel coşkuyu, sevinçleri, sevgiyi, nefreti, yüceltme ve başkaldırıcıyı, bilgiyi, tekniği doğrudan ya da dolaylı olarak insanlığa biçim yoluyla ilettiler. İnsanlığın bütün zevklerini ortaya koymasına yardım etti. Toplumların yaşadıkları uygarlıklara tanıklık etti ve bize aktarmada önemli bir misyonu üstlendi.

Heykel çağlardan beri kültürlerin, toplumların ve tüm insanlığın medeniyet seviyelerini belirleyen ve ileriki toplumlara taşıyan bir iletişim aracı oldu. Eski, yeni ve bütün çağlarda teknik zorlukları ve uzun zamanda oluşumu heykeli kolay elde edilemeyen bir sanat türü yaptı.

Heykeltıraşlar eserlerini oluştururken diğer sanat dallarından hiçbir sanatçının karşılaşmadığı zorluklarla karşılaşmışlardır. Fakat sanatçıların gösterdikleri sabır onları her zaman başarının doruk noktasına ulaştırmıştır.

Tarih öncesi çağlarda taş, ahşap ve bronzla başlayan heykel sanatı gelişimini ve değişimini tarihin uzun sürecine bırakarak günümüze kadar plastik, cam, atık, kumaş v.b gibi malzemeleri, doğal olan ve olmayan rengi, ışığı ve sesi de alarak, diğer sanat dalları olan resim, mimarlık, tiyatro, müzik, sinema gibi alanlarla da ilişki kurmaya başlamış ve ufkunu daha da genişleterek modern çağın kimliğine uygun yeniliklerle kendisini sonsuza dek götürecek insanlığa eşlik etmeye devam etmiştir.

XIX. Yüzyıl ve XX. yüzyılın başlarında politik ve sosyal alandaki aristokrasinin burjuvaziye yenilişi ve savaşlar sanatçıları yalnız bırakmıştır. Yalnız kalan sanatçılar, yeni arayış ve yöntemlere yönelip bu değişime ayak uydurmuşlardır. Kendi duygu ve düşüncelerini ve anlatım biçimlerini bireysel yaklaşımla ele alarak klasik anlayıştan ayrılmış, yeni teknik ve konulara yönelmişlerdir.

Modern heykelin başlangıcı için: sanat eleştirmen ve tarihçileri heykel alanında modern çağın sanatçısı olarak Rodin'i gösterirler. Rodin'le başlayan bu yeni etkileşim klasik figür anlayışından ayrılarak, Giacometti, Henry Moore, Brancusi gibi sanatçılarla devam ederek modern heykelin başlangıcındaki yapıtları üreten sanatçılar oldular.

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKELİN TARİHÇESİ

M.Ö 40.000' li yıllardan başlayarak insanlar ürettikleri ilkel aletlerle taş, ahşap ve fildişi gibi malzemeleri oyarak heykel yapmışlardır. Bu da sanat duygusunun her uygarlıkta var olduğunun kanıtıdır.

İnsan kemiklerinin, kaba taştan aletlerin bulunduğu mağara devrinden kalma ilk eserler küçük heykellerdir. Denilebilir ki sanat tarihi heykelle başlar. Alet fikrini bulacak kadar zekâsı gelişen ilk insan elindeki malzemeyi kullanmayı, o malzemeyle kendini tekrar kullanmayı da akıl etti. Bunların en eskisi Garanne Irmağı (Fransa) vadisinde Brossempouy'da bulunan fildişi kadın başıdır (Resim 1). Mamut dişinden oyulmuş olan bu baş 4 santim kadardır. Saçları yüzüne dökülmüş olarak oyulmuştur ve tahminen bundan 40.000 sene öncesinden kalmaz. 1894'te bulunan Brossempouy başından sonra Lesnuque Venüs'ü gelir (Resim 2).

“Bu da 1922' de Garonne ' de bir mağarada bulunmuştur. Şimdi Paris'te 'İnsan Müzesi'nde bulunan bu kadın heykeli de mamut dişinden yapılmıştır. On beş santim boyunda ve otuz bin yıl evveline aittir”.¹

¹ GÜVEMLİ, Zahir, *Sanat Tarihi*, İstanbul 1960, s.13.

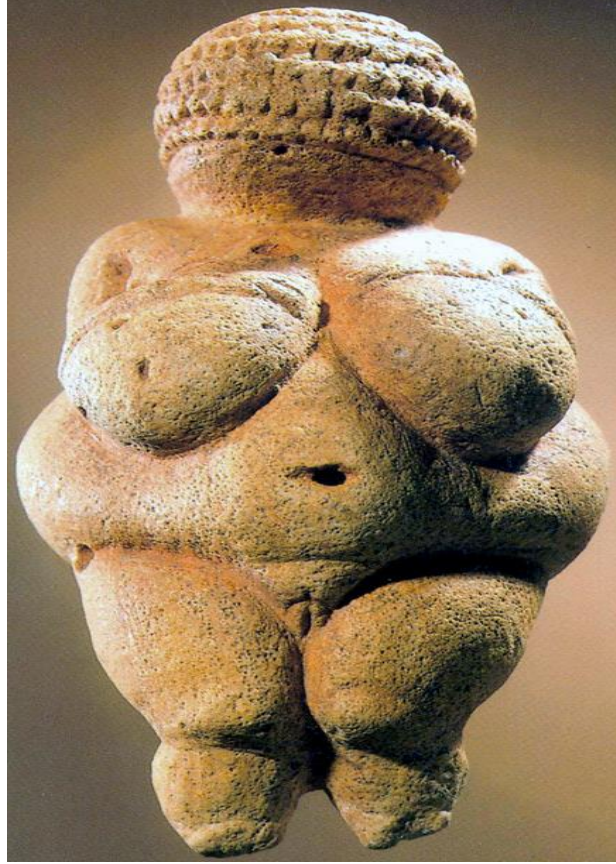


Resim 1.1 Garonne Irmağı, (Fransa) Vadisinde, Bromssemppouy’da bulunan “Fildisi Kadın Başı”, M.Ö 40.000 www.moma.org 2015.



Resim 1.2 Garonne’ de bir mağarada bulunan, “Lesnuque Venüs”, M.Ö 30.000 (www.the-artists.org).2015.

“Daha sonraları artık tapınma amacıyla yapılan heykeller karşımıza çıkmaktadır.Viyana – Naturhistorisches Museum’da bulunan ve yaklaşık M.Ö 25.000 yıllarında kireç taşından oyularak yapılmış on santimetre yüksekliğindeki “*Willendorf Venüs*” ü, ilk idol örneği olarak edinilebilmektedir.”² (Resim 3).



Resim 1.3 Willendorf “*Venüs*”, M.Ö 25.000 (www.tate.org.uk).2015.

Yapılan heykeller sayesinde zaman geçtikçe duygu ve düşüncelerinde değiştiğinin farkına varırız. Yaşam ilişkilerini, arayış içinde oluşları, var oluşları, biçimlendirilmesini ve daha sonralarında ölümü konulaştırmışlardır ve bu sayede sanatın artık mekânla özdeşleşmesini sağlamışlardır.

“Tarih boyunca ne kadar geriye gidersek sanatın hizmet ettiğine inanılan amaçlar o kadar belirgin, ama aynı zamanda garip görülmektedir.”³

Artık bu uygarlıkların çoğunluğunda heykeller devasallaştırmayla birlikte mezar taşları olarak yapılmaya başlanmıştır.

² Temel Britannica (Temel Eğitim ve Kültür Ansiklopedisi) 14. Baskı, İstanbul 1988, s.141.

³ Gombrich, E.H ; *Sanatın Öyküsü*, İstanbul 1999, s.15.

“M.Ö. 5000 yıllarında Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında yaşayanlar, heykel sanatında çok ileri seviyedeydiler. Mısırlılar ölülerinin öteki dünyada yalnız kalmaması için mezarlarına insan ve hayvan heykelcikleri koymuşlar mezar duvarlarını heykeller ve kabartmalarla süslemişlerdir.”⁴ Aynı şekilde Yunanistan ' da da bulunmaktadır. Mısır ' da malzemelerin çokluğundan dolayı seri 3000 yıllık Mısır Sanatın eski, orta, yeni imparatorluk heykelleriyle Batı Sanatını etkilemişlerdir.

“Bundan sonraki dönemin sanatından, genellikle Yunan Sanatı olarak değil de Helenistik sanat diye söz edilir, çünkü Büyük İskender 'in doğuda ki kalelerini kurdukları imparatorluklara genellikle bu ad verilir.”⁵

“Helenistik dönemde heykel ve yüksek kabartmalarda inandırıcı bir anlatım yoğunluk kazanmıştır. Hareket kazanmış, düzenlemelerde yoğun bir ritim zenginliği belirginleşmiştir.”⁶ Pompe'nin Helenistik sanatında yansımalarla birlikte Helen'nin üzerinde imparatorluğunu kurmasıyla sanatta büyük değişimler olmuştur. Roma dünyanın en güçlü uygarlığı olunca sanatta değişiklikler ortaya çıkmıştır.

“Roma Heykel Sanatı , M.Ö. IV. Yy'dan itibaren başlar ve yoğun olarak portre unsurlarının görüldüğü rölyeflere geçiş yapılmaktadır. Roma Sanatı belirli be üslup göstermemiştir. Heykel ve resimde, Antiki'nin değerli bulunduğu sanat anlayışını benimsemekten çekinmemiştir, Ortaçağ Avrupa'sında Hristiyanlığın, sanatı dinsel kalıplar içinde görmesi, heykelde Roma döneminin anlatım biçimlerinden uzaklaşmasına neden olmuştur ve bu dinsel yaklaşım Roma ve Gotik üslupların oluşumuna zemin hazırlamıştır.”⁷

“Gotik Sanatı Latin sanatına bir tepki olmakla birlikte Orta Çağı kapatan Rönesans'ı başlatan akım olmuştur. Gotik Sanatının en belirgin özelliği, sivri oluşudur. Heykeller genellikle kilise duvarlarında yer bulunmuştur (Resim 4). Gotik dönemde heykel, dinsel konuludur ve simgesellik işlenmiştir, aynı zamanda didaktiktir. 13. Yy'dan başlayarak Gotik heykel ve kabartma sanatı, figürlerin hareketlerinde doğalcılık anlayışı işlenmiş doğalcılık, denge olarak sonuçlanmıştır.”⁸

⁴ Şahin Tahir, *Sanat Tarihi*, İstanbul 1993, s.10.

⁵ Gomrich E.H; a.g.e, s.108.

⁶ Turani, Adnan; *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul 1992,s.56.

⁷ Turani, Adnan; a.g.e, s.213.

⁸ Turani, Adnan; a.g.e, s.245-246.



Resim 1.4 San Pablo Kilisesi, (www.arthistory.about.com).2015.

Orta Çağda kültür ve sanatın önemli birikimiyle birlikte sanatkârları, bilim adamlarının, kültür ve sanatı himaye eden kişiler ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte 14. Yy sonralarında İtalya’da Rönesans dönemi başlamış ve Rönesans sanatının en önemli özellikleri ölçü, sadelik ve tabilik olmuştur.

“Rönesans terimi yeniden doğuş ve yeniden diriliş anlamına gelir, bu şekildeki bir yeniden doğuş düşüncesi İtalya’da Giotto zamanında başlayarak yeşermeye devam etmişti. O çağda halk, bir şairi ya da bir sanatçıyı övmek istediği zaman yapıtının, Antik Çağın yapıtlarından hiç de aşağı olmadığını belirtilmiştir. Giotto’ da sanatın dirilişini sağlayan bir usta olarak bu şekilde göklere çıkartılırken halk onun sanatının Yunan ve Roma antikite yazarlarının övdüğü ünlü ustalarla eş değerde olduğunu söylemek istiyordu ve bu düşüncenin İtalya’da benimsenmiş olması hiç de şaşırtmamalı insanı.”⁹

Bu dönemde yapılan heykellerde bağımsız olarak yapılmıştır. Rönesans döneminin heykel dalında en ünlü sanatçısı Michalangelo'dur. En önemli eseri ise hiç şüphesiz “*Musa heykeli*”dir (Resim 5).

⁹ Gomrich, E.H; a.g.e, s.223.



Resim 1.5 Michalangelo, ”Musa”, 1513-16, Mermer, (www.metmuseum.org).2015.

Michalangelo’nun Mermerden yapıtı bu eserde anatomisi birebir damarlarına kadar işlenmiş ve çalışmanın yüksekliği 4.34 cm’dir.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT DIŞI MALZEMENİN SANATA GİRİŞİ

Sanat dışı malzeme XX. yüzyılın başından bugüne kadar birçok farklı görüş ve anlatımlarla sanat alanında kullanılmıştır. Modern dönemde ortaya çıkan Kübizm akımı ile sanata giriş yapan sanat dışı malzeme, akımın bileşimsel kolunda kolaj tekniği ile kendini göstermiştir . Kullanılan bu teknik ile sıradan malzemeler sanat objesi haline dönüştürülmüştür. Birbirinden farklı öğeleri bir araya getirerek eser ortaya koyma tekniği olan kolaj, sanatta yeni bir ifade aracı olmuş ve sonucunda doku kopukluğunu yadırgamama özelliği, şu ya da bu biçimde daha sonraki bütün sanat akımlarında görülmüştür. Bireşimsel Kübizm’de tuvalin yüzeyine gazete parçaları, afişler, kumaşlar, metal parçaları, oyun kartları ve hattâ ayna parçaları yapıştırılarak çeşitli sanat eserleri yapılmıştır. Gerçek nesneler yalnız resmin yüzeyini zenginleştirmek amacıyla değil, aynı zamanda gerçek materyal ile soyut form arasında bir gerginlik elde etmek için resme sokulmuşlardır. Kübistler, bunların dışında resim yüzeyine canlılık vermek için, kumla karıştırılmış renklerden de yararlanmışlardır.

Picasso ve Braque’ın 1912’den itibaren Kübizm’e yapısal (dokusal) farklılıklar katması akıma yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu sanatçılar, geleneksel resmin ‘var olan gerçeğin taklidi’ yerine, onun kendisini ifade eden malzemeyi kullanmayı tercih etmişlerdir. Örneğin Picasso, “*Gitar*” adlı resminde, duvar kağıdı ve gazete parçaları ile çeşitli renkli kağıtları tuvaline yapıştırmış, bunların üzerini karakalem, kurşunkalem ya da suluboya ile boyamıştır. Bunun sonucunda nesne belirli parçalara ayrılmış, aynı zamanda gerçek yaşamdan alınan hazır malzemelerle birleştirilip bir bütün oluşturularak betimlenmiştir. Sonuç olarak aynı resim içinde birbiri ile çatışan iki farklı görüş bir çalışmada kullanılarak sunulmuştur. Basılı gazete kağıdı hem gerçek bir gazeteyi göstermekte hem de gitarın ses boşluğunu oluşturmaktadır. “*Gitar*”, belli başlı özellikleriyle ifade edilmiştir. Gövdesi ile sapı dağınık bir biçimde tasarlanmış gösterilmesine rağmen, gerçek bir gitarla benzerlik taşımaktadır (Resim 6).



Resim 2.1 Pablo Picasso, “Gitar”, 1913, duvar kağıdı, gazete, renkli kağıt, karakalem, suluboya, 66,3x49,5 cm 1913,(www.the-artists.org).2015.

Picasso resimlere kağıt parçalarını yapıştırarak resmin iki boyutluluk kavramını yıkmayı amaçlamıştır. Kullandığı karton, teneke, tahta, ip, tel gibi hazır malzemelerle resimlerini kabartmaya yaklaştırıp iki boyutu aşmaya çalışmıştır. Bu, sanatçının eserlerinde uyguladıklarının mantıksal bir sonucudur. Bu gelişimin başlangıcını Picasso’nun karton, teneke, tel, boyanmış tahta ve çeşitli metal parçaları ile yaptığı müzik aletleri dizisi olan yapımlar oluşturmaktadır. 1915’te yaptığı “Keman” buna iyi bir örnektir. Üç boyutluluğa doğru gelişimin yanı sıra biçimlerin parçalanması birkaç aşamada gerçekleşmiştir. Sonunda 1915-16’da renkli tahta parçaları, çivi, ip kullanarak yaptığı “Masadaki Keman” ve “Şişe” isimli çalışmasına ulaşmıştır. Picasso’nun bu çalışmaları, 1950’li yıllardan sonra özellikle A.B.D.’de yaygın olarak uygulanan üç boyutlu kolaj olarak nitelendirilen Asamblaj tekniğinin kökenini oluşturmaktadır. Picasso’nun hazır nesne kullanarak yaptığı müzik aletleri, heykel sanatı içinde Bireşimsel Kübizm’i doruk noktasına çıkaran yapıtlar olmuşlardır. 1928’de tel yapımlarını üretmeye başlamıştır. Bunları, yakın dostu Guillaume Apollinaire’in onuruna yapacağı bir anıt için hazırlamıştır. Bu çalışmaların sonuncusu olan “Tel Yapımdır”.

Picasso, “Keman”, 1915, karton, teneke, tel, boyanmış tahta, metal parçalar, 100x63,7x18cm (Resim 4). Picasso, “Tel Yapım”, 1928, tel çubuklar, 50,5x40,8x 18,5 cm sallanan bir kadın figürünün betimlenmesidir. Sallanma anı tam yükselme ile alçalma arasında bir yerde yakalanmıştır. Bu yapıt, seçici kurul tarafından “aşırı köktenci” gerekçesi ile geri çevrilmiş kabul görmemiştir. Ama Picasso’nun boşluğu kullanan saydam yapımları dönemin heykeltıraşları tarafından ilgi görmüş ve önemli esin kaynağı olmuştur.

“1943 yılında Picasso, çevreden topladığı metal parçalarından yapımlar üretmeye devam etmiştir. Üstün bir zeka ürünü olan bu yapıtlara “Çiçek Açan Sulama Kovası” ve “Boğa Başı” en iyi örneklerdir. Picasso “Boğa Başı” (Resim 7) yapıtı için parçaları nasıl bir araya getirdiğini *“Bir gün hurdalığın arasında eski bir bisiklet selesi buldum, hemen yanında da paslanmış gidonu duruyordu... Bu iki parçayı anında birleştirdim, zihnimde... kendiliğinden oldu bu ... Benim tek yapmam gereken ,aklıma gelen bu düşünce doğrultusunda iki parçayı kaynakla birleştirmektir. Bronz heykellerin en güzel yanı en olmadık nesnelerle bile bir bütünlük sağlaması, değişik nesnelerin birbirinden ayırt edilememesidir ifadeleriyle anlatmaktadır”*.¹⁰



Resim 2.2 Pablo Picasso, “Boğa Başı”, Bisiklet gidonu ve selesi, 33,5x43,5x19 cm,1943,(www.moma.org).2015.

¹⁰ (İ. F. Walther, 1997, s.47).

Picasso XX. yüzyılın resim ve heykel sanatında devrim sayılan kimi yeniliklerin öncülüğünü yapmış sanatta o zamana dek kullanılan kalıplaşmış yöntem ve malzemelerin dışına çıkarak sıradan, hazır nesneleri kullanarak onları birçok karmaşık düzenlemeler içinde biraraya getirerek eserlerini oluşturmuştur.

Kübizm akımının önemli isimlerinden Braque da kolaj tekniğinin esere maddesel bir özellik kazandırma konusuna, *“Bir objenin kullanılma sınırı son bulup çöp tenekesine atılması gerektiğinde onu resmime alıyorum”* ifadeleriyle açıklık getirmektedir.

Kübist sanatçıların bu denemelerinin kendi içinde modern olmalarının Berger’e göre belirgin iki nedeni vardır. Bu nedenlerden biri, sanatı paha biçilmez gören burjuva sanat kavramına bütünüyle meydan okumaları diğeri, herhangi bir hırdavatçı dükkanında bulunabilecek her türlü nesneden yapılmış olmalarıdır.

Modern dönemde görülen yenilikler ve değişimler, gelişmeler, sanatçıları köklü farklılıklara neden olmuştur. Bilim ve teknolojinin ilerlemesi, sosyo-ekonomik ve kültürel yapının değişimi, Sanayi Devrimi ile başlayan endüstrileşme, kentleşme Batı uygarlığının toplumsal yapısında değişimlere sebep olmuş ve bireyin etrafında yabancılaşmasını getiren bu yenilikler sanatçıda da özgün ifade yolları arayışı getirmiştir. Sanat faaliyetinde disiplinlerin sınırlarını zorlayan ifadeye ilişkin bu farklı yaklaşımlar modern sanatta yol ayrımına neden olmuştur. Bu yol ayrımında, sanatta sanat dışı malzeme kullanma hareketi, sanatı saflaştırma (pürizm) eğilimine karşı doğmuştur.

“Safçılık, Rönesans’tan beri sanat ve estetik anlayışın, görünür gerçekliğin temsili üzerine kurulmasını yadsıyan modern sanat anlayışının doruk noktasıdır. Modern süreçte, soyut sanatta kendini ifade eden bu safçılığın aradığı şey, Tunalı’ya göre, *“Duyusal doğanın arkasında değişmeyen mutlak bir temel varlık düşünmek, bunu aramak ve buna biçim vermektir”*. Bu düşüncelerin eşliğinde, doğayı taklit etmeye dayalı tüm sanat görüşleri böyle bir sanat belirlemesinin dışında kalmaktadır. Bu anlayışın daha sonra Amerika’daki öncülerinden olan Greenberg, ana akımın soyut sanat olduğunu söylemiştir. Yüksek sanat olan soyut sanat yazara göre, iki boyutluluğa ve yalnızca renge vurgu yapan, renge yaslanan, her türlü özüne yabancı elemandan arındırılan, saflaştırılmış resimdir. Resim, özerkliğini korumak için her şeyden önce

kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır. Mondrian, Maleviç gibi sanat için sanat anlayışını benimseyen sanatçılar saf sanat eğilimindedirler. Kendi içlerinde özgün görüşlere sahip olan bu sanatçılar, soyut sanat içerisinde ifade edilmektedirler. Örneğin Maleviç, resme yabancı olan her şeyin resmin dışına atılması gerektiğine inanmış ve kendine özgü bir sanat anlayışı oluşturmuştur. Bu anlayışa Süprematizm adını vermiştir. Latince en üst, en yukarı anlamına gelen bu deyim, sanat için yeni bir alana işaret etmiştir. Bu alan, salt geometrik ve soyut elemanlarla oluşan bir alandır.”¹¹

Sanatı her türlü yabancı elemandan arındırma eğilimine köklü tepki, Kübizm’de kullanılan sanat dışı malzeme anlayışından farklı olarak Dada hareketinden gelmiştir. Dada, XX. yüzyılın seyrini değiştiren öncü hareketlerin başında gelmektedir. Bu hareket saf sanata tepkisinin yanında sanatın ne olması konusundaki yerleşmiş tüm görüşlere karşı çıkmıştır. Hareketin önemli temsilcisi Marcel Duchamp, başta Kavramsal Sanat ve Pop Sanat olmak üzere pek çok sanat hareketine ve sanatçıya öncülük etmiştir.

Duchamp, 1913 yılında “*Bisiklet Tekerleği*” işini sıradan bir mutfak taburesinin üzerine taktığı bir bisiklet tekerleği ile yapmıştır (Resim 8). 1915 yılında hırdavatçı dükkanından bulduğu bir kar küreği almış ve bu nesneyi “*Kol Kırılması Olasılığına Karşı*” adını vermiştir (Resim 9). Sanatçı bu türden sunuş biçimini adlandırmak için hazır yapıt Ready Made kavramını kullanmıştır.

¹¹ (İ. Tunalı, 1992, s.182).



Resim 2.3 Marcel Duchamp, “*Bisiklet Tekerleği*”, Hazır Malzeme, 1913, (www.tate.org.uk).2015.



Resim 2.4 M. Duchamp, “*Kol Kırılması Olasılığına Karşı*”, Hazır Malzeme, 1915
(www.metmuseum.org).2015.

“Hazır yapıt kavramının sanat alanında sıkça kullanılmaya başlaması 1917’deki bir sergiden sonradır. Duchamp New York’ta Mutt Works firmasının ürettiği bir porselen pisuarı ters çevirerek, bir kaidenin üzerine oturtmuştur. Çeşme adını verdiği bu nesneyi “R. Mutt” diye imzalamış ve bir sergiye göndermiştir. Sanatçıya göre, “Bu nesneyi Bay Mutt’un kendi elleri ile yapıp yapmamasının hiç bir önemi yok. Bay Mutt o nesneyi seçti. Mutt günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı.”¹²

Sanatçı, belirli bir nesneyi ele alıp, ona herhangi bir anlam vererek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece rasgele bir nesne seçmiştir. Bu nesne yeni ve benzeri olmayan bir nesne değil, sıradan, seri yapım sonucu bir ürün olmuştur. Bu nesne için tek yenilik, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam farkıdır.

¹² (M. Yılmaz, 2001, s.64).

Sanatın sadece doğa ve temsille yetinmeyerek, topluma ve sanatın kendisine karşı olmasının gerekliliği; yalnızca estetik kaygılara ve kurallara göre hareket eden sanatçının, sanatsal özgürlük bakımından sınırlandırılmış olduğu gerçeği Duchamp'ı hazır-yapıtlarına ulaştırmıştır. Aynı zamanda resim değerlendirmelerinin ve estetiğin son derece öznel tartılar kullanmakta olduğu eleştirisi; el becerisi, resimsel tarz ve sanatçının oluşturduğu bir nesne olmadan bir sanat yapıtının gerçekleştirilebileceği ve tüm geleneksel sanat sınıflamalarının dışında yaratıcı düşüncenin olduğu görüşü, izleyicinin kendisine alıştırılmış bir yoldan ve pasif alımlayıcı konumundan çıkması dileği de hazır yapıtları için temel düşünceler oluşturmuştur.

Sanat dışı malzeme, görüldüğü üzere, Kübizm Sanat Akımı ile sanata girmiş ve Dada hareketi ile daha ileri bir noktaya ulaşmıştır. Modern sanat sürecinde, Kübizm ve Dada'dan sonra çeşitli akım ve sanatçıların temel aldığı sanat dışı malzeme kullanımı, postmodern sanat anlayışının çoğulculuk, eklektisizm vb. birçok özelliğinin temelini oluşturmuştur. Sanat dışı nesnelerin kullanılma teknikleri ve anlayışları, akım ve sanatçılara göre farklılıklar göstermiştir.

2.1. XX. YÜZYIL HEYKELİNDE HAZIR NESNE READY MADE

Görsel sanatlar yüzyıllar boyunca insanoğlunun geçirdiği sosyal evrimlere bağlı olarak sürekli değişip gelişerek kendi döneminin ve çağının doğrultusunda toplumsal yaşamın görüntülerle temsil edicisi olmuştur. Süreç içinde hem biçimsel, hem de düşünsel olarak görsel sanatlarda aşamalı bir gelişim yaşanmıştır. Bu gelişim uygarlıkların sosyoekonomik yaşam standartları ve coğrafyasına paralel olarak, günümüzdeki çok anlamlı disiplinler arası konumuna ulaşmıştır.

Zekâsını ve fizyonomisini kullanarak alet yapma yetisine sahip insanoğlu önceleri gereksinimlerinden doğan biçimlendirmelerle, bilinmezliklere yanıt arama mücadelesindeydi. İnsanoğlu bu biçimlendirme çabasını doğayı değiştirerek başlamıştır. Doğa karşısında güçsüz olan insan, girdiği bu mücadelede doğayı taklit edip doğa üzerinde egemenlik kurmaya çalışarak, ilk sanat ürünlerini yaratmıştır. Bu taklit, sembolleştirme ve simgesel çağrışımlar yaparak yeniden biçimlendirme eylemidir. Stilize edilen bu doğa formları insanoğlunun düşünce dünyasının sembolleştirilmiş yansımalarıdır. Bu gelişim, özellikle heykel sanatında açıkça görülmektedir. Egemen olan doğa karşısında, heykel mutlak var olan somut bir varlığın heykeliydi. Yapılan

heykel temsil ettiği nesneye bir şekilde benzemek durumundaydı. Herhangi fiziksel bir gerçek gücü, kudreti ya da doğayı temsil etmek zorundaydı.

Toplumsal yaşam sürekli bir değişim içindedir. Bu değişimi ortaya çıkaran olgu elbette ki insanların gereksinimleridir. Bu değişim, toplumların iç dinamiklerinin sonucunda oluşmuştur. Toplumsal değişimler dönemin gereksinimlerine göre biçimler dünyasını oluşturur. Buna karşılık sanatçı beslendiği doğa ve toplumsal ortamlarla yetinmeyip bulunduğu dönemin psikolojik ve fiziksel yapısı içinde sürekli üreterek yeni biçimler aramıştır. “Toplumsal bir varlık olarak sürekli yeni kavramlarla tanışıp, deney ve gözlemleriyle iletişim alanını da genişleten insanoğlu, çabaları sonucu bir şeyi diğerinden ayırmayı da öğrendi. Giderek yaptığı birtakım araçların diğerlerinden daha yararlı olduğunu, daha çok işe yaradığını ve bu nesnelerin bazılarında daha çok hoşlandığını fark etti. Bu hoşlanma duygusu ona, yararlı olmanın ötesinde, farklı düşünce ve duygulanımlarını ifade edebileceği biçimler üretebileceğini de gösterdi. “Sanat”ın öyküsü böylece başlamış oldu.”¹³ Bu arayış XX. yüzyılla birlikte tamamen farklı bir boyut kazanmıştır. Bunun en tipik yansıması heykel sanatında izlenebilmektedir.

XIX. yüzyılın sonlarıyla birlikte teknolojik atılım dünyayı, ekonomik, siyasal ve kültürel yönden süratli ve köklü bir değişime uğratmıştır. Endüstri çağı olarak bilinen XX.yy bilimde yeni buluşların yapıldığı teknolojinin hızla geliştiği, düşünsel alanlarda fikirlerin çoğalıp çarpıştığı, iletişim alanında yeni buluşlarla mesafelerin kısalarak, dünyanın küçüldüğü bir dönem olmuştur. XX. Yy’la başlayan kapitalizmin gücü, hızlı küreselleşmeye koşut sanatında bu çağa kadar geçerli olan var oluş ve anlam durumlarına ilişkin bakış açısının ve değer yargılarının yeniden ele alındığı bir dönem olmuştur. “XX.yy tarihin bütün çağlarından farklı olarak, günden güne değişip, gelişen teknoloji ve güncel biçimde yaşamın her alanına yayılmış; sıradan insanı, tüm iletişim olanaklarını anında kullanabilen, geçmişteki tüm zamanlara oranla, çok hızlı bilgilenen, üreten ve tüketen, zaman ve mekân kavramını diğer tüm eski çağlardan farklı yaşayan, uzay-bilim gerçeğine ilişkin sırların çoğunu çözmüş, artık istese de istemese de doğuştan “bilge insan” konumuna getirmiştir.”¹⁴

¹³ H. Ertuğ Atlı, *Hint Heykellerindeki Sembollerin Yapıtlarına Yansımaları*, Sanatta Yeterlik Eser Metni , İstanbul 2002, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, s.56.

¹⁴ H. Ertuğ Atlı, *Hint Heykellerindeki Sembollerin Yapıtlarına Yansımaları*, Sanatta Yeterlik Eser Metni , İstanbul 2002, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, s.88.

İnsanoğlu ilk çağlardan itibaren ürettikleri nesnelerle yaşam standartlarını daha anlamlı ve işlevsel bir boyuta taşımıştır. Nesne, insanoğlunun dünyaya bakışı, açılımı ve dünya üzerindeki egemenlik sürecinde çok önemli bir ögedir. Başka bir deyişle nesneler insanoğlunun algılama , kavrama, tasarlama gibi edimleri yoluyla kendisine yönelerek bağ kurduğu değerler düzeni olmuştur. Nesneler insanla birlikte yaşamı kolaylaştıran, yaşama dair anlamsal bir araç olarak varlık değeri kazanmıştır. Nesneler sadece ürettikleri sanayi toplumunda değil, diğer uygarlıklar arasında da kültürel alışverişin ve tarihsel evrimin gelişiminde önemli bir rol üstlenmiştir. Ama XX. yy ile birlikte, nesne insan ilişkisi, klasik yapısını kaybetmiştir. XX.yy ile birlikte yaşanan değişim sürecinde anlamlarda değişim göstermiştir. Sürekli üreten ve bunun karşısında kaçınılmaz bir tüketim toplumuna dönüşen sosyal yaşamda “sanatçı-birey” kendini yapay bir doyum sürecinde bulmuştur. Üretim tüketim hesaplaşmasında sorgulanan toplumsal gerçeklik nesne gerçeğinin de sorgulanmasına neden olmuştur. Sanatçı bu süreçte tüketim nesnesi ve sanat nesnesi arasında felsefi ve diyalektik bir ilişki kurmuştur. Bu sürecin en somut yansımalarını, yine heykel sanatında bulmak mümkündür.

Endüstri ve sanayileşme insanı nesneye daha bağımlı bir hale getirmiştir. Bu bağımlılık sanatçıyı tepkisel bir boyuta taşımıştır. Bunun sonucunda modernleşme aşamasında olan sanat, pek çok akımla endüstriyel nesneleri sanat nesnesi olarak ele alarak, bu tepkisel enerjiyi sanatsal ifadeye çevirmiştir. Bu akım ve sanatçılarla, eklemecilikle başka bir yapıya dönüşen hazır nesne, XX. Yy’da sanatın en önemli araçlarından biri olmuştur. Nesnelerin kendisi bir metafor ve imge olmuştur. Artık XX. Yy doğanın taklitçisi değil, kendi imgelem gücünün mimari haline gelmiştir. Teknolojiyi ve onun olanaklarını sonuna kadar kullanmayı yeğleyen yüzyılımızın sanatçıları, bunu yaparken teknolojiyi, geleneksel estetik kavramları birtakım yeni biçimlere aktarmak için değil; çağın gerçekleriyle organik bağlar kurarak, yeni bir estetiğin temelini atmak için kullanmıştır. Hiçte kolay olmayan bu sanatsal olgunluğa ulaşabilmekte zorlandıkları söylenemez. “Henry Moore’ un “*Sanat teknoloji değil, bir insan ifadesidir*” derken işaret etmek istediği de bu husus olmalıdır.”¹⁵

Kübizm akımıyla başlayan kolaj ve asamblaj tekniği sonrasında Dada, Gerçek Üstüçülük ve Pop sanat anlayışlarının hazır nesne kullanımı, akım niteliği taşıyan

¹⁵ Nurettin, Bektaş XX. Yüzyıl Heykelinde Malzeme ve Estetik İlişki , Sanatta Yeterlik Eser Metni, İstanbul 1996, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, s.44.

Ready Made'in doğuşuna neden olmuştur. "Hazır nesne, seri üretim mallarından herhangi birinin çevresinden soyutlanarak tek başına bir kaide üstünde 'sanat yapıtı' olarak sergilenmesidir. Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevinden arındırılıyor ve biraz fetiş bir nitelikle yeni bir varoluşçu kimlik ve kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanıyordu."¹⁶

Hazır nesne'yi sanat nesnesi gibi ele alma eylemi sanatsal bir eylemden çok felsefi ya da protest bir yaklaşımdır. Hazır nesneler, sanatçının onu seçme eylemiyle sanat yapıtına dönüşen anonim nesnelerdir. "Sanat nesnesi kimliği sanatçı tarafından belirlenir. Bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir."¹⁷ Bu görüş doğrultusunda sanat nesnesi sanatçı iradesinden çıkıp rastlantısal yaklaşımlarla anlık bir durum kazanmıştır. Bu da sanat nesnesine verilen fiziksel emek yerine, sezgisel bir kavrayışa dayalı kimlik kazandırmadır. Hazır nesne biçimden çok düşünceyle varlık değeri üstlenmektedir. Hazır nesne pek çok akımı ve sanatçıyı etkilemiş ve 1900 sonrası yeni bir söylem haline gelmiştir. Bu söylemin en önemli temsilcileri Picasso, Marcel Duchamp, Man Ray, Salvador Dali, Joseph Beuys'tur.

Nesnenin görünen özünü "gözün gördüğünden farklı" olarak sorgulayan Kübizmle birlikte, Picasso kolaj ve asamblaj tekniğini kullanarak pek çok heykel yapmıştır. Bunlara en iyi örnek 'Bisiklet gidonu ve selesiyle' oluşturduğu 'Boğa Başdır' dır (Bkz Res.7). Hazır nesnenin sanatçı müdahalesiyle, plastik bir dille ele alınıp heykel nesnesine dönüştüğü bu örnek, her ne kadar rastlantısal görünse de, sezgisel bir kavrayış söz konusudur. Bir diğeri de "Gitar" (Bkz. Res. 6) isimli çalışmasıdır. "Picasso bu iki çalışmasında da gerçek dünyalarında işlevsel değerini kaybeden ve atıl pozisyona düşen nesneleri düşünsel bir boyuta taşıyarak, heykel nesnesi olarak dönüşüme uğratmıştır. "Aramak bir şey ifade etmez. Önemli olan bulmaktır. Gözleri sürekli yerde, talihin insafına kalmış bir cüzdan arayarak yaşamını harcayan bir insanla ilgilenmez hiç kimse. Şu ya da bu kişi mutlaka bir şey bulur; hatta niyeti onu bulmak olmasa bile..." Sanatta niyetler yeterli değildir. İspanyolca da dendiği gibi, aşk nedenlerle değil gerçeklerle kanıtlanmalıdır... Bu örnekler pek çok

¹⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, Cilt 2, s.773.

¹⁷ Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş) İstanbul, Remzi Yayınevi, 1991, s.130.

sanatçıya esin kaynağı olmuş hazır nesne ile kurgulanmış yaratıcı ve değıştirici bir eylemdir.”¹⁸

Picasso ve Duchamp yapıtlarıyla, nesnenin yeniden varlık kazanmasını sorgulayarak Dada hareketinin esin kaynaklarından birisi olmuştur. Dada’nın kuruluşunda en etkin rolü Duchamp 1915’te bir pisuarı işlevsel ortamından çıkararak ters yerleştirmiş ve R. Mutt imzasıyla “Çeşme” adını vererek sergilemiştir (Resim 10).

Duchamp bu çalışmayla ile sanatta üretim çalışma ile sanatta üretim mantığını kesinlikle reddederek, estetik değeri yargılarını ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Sanat ile yaşam arasındaki bağı kaldıran Duchamp, sanatçının sanat nesnesi yapmama durumunu yapmamış olmasıyla “yapmaktır” şeklinde savunmuştur. Başkaldırısına her türlü hizmet eden nesneyi, sanat nesnesi olarak sergileyerek artık nesnelerin günlük yaşamdaki eleştirel bağlamını sorgulamıştır. Ready Made adı altında ortaya çıkan bu yapıtlarda Duchamp’ ın bu tutumu kendinden önceki tüm sanat tarihine net bir baş kaldırı niteliğini taşımaktadır. Bu protest tavrını şu sözleriyle desteklemektedir. “Sanatçının zihinsel etkinliği, yani düşünsel anlatım gücü, yaratılan nesneden daha önemlidir.” Yani sanat nesnesini reddederek kavram olgusunu ön plana çıkarmıştır.

¹⁸ Ashton , Dora, *Picasso Konuşuyor*, (Çev. Mehmet Nabide Yılmaz) , Ankara, Ütopya Yayınevi, 2001, s.27.



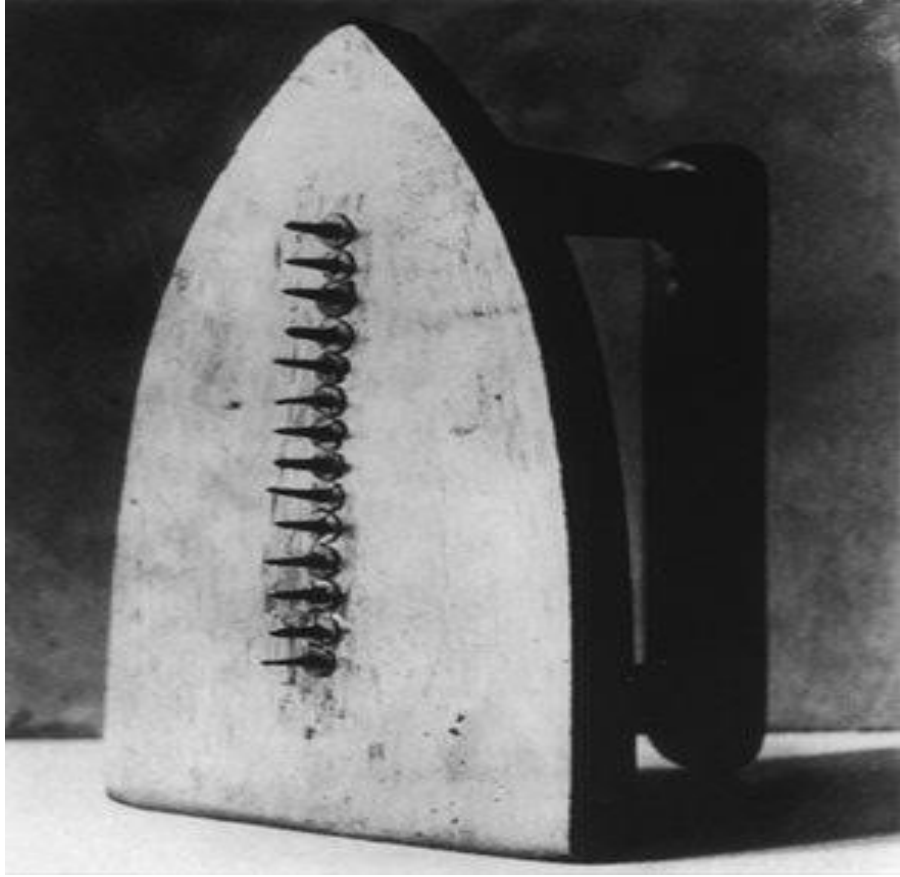
Resim 2.5 Marcell Duchamp, “Çeşme”, Hazır Malzeme, 1917, (www.moma.org). 2015.

Duchamp’a kadar sanat nesnesi sanatçının elinden çıkan estetik ve plastik değerleri olan biçim ve anlamıyla varlık değeri kazanan bir konumdadır. Duchamp’ la birlikte sanatçı yapımı olmayan, kavramsal sezinlemeler doğrultusunda anlamsız gibi görünen, deneysel ve rastgele kurgulanan hazır nesnelerle başkaldırı niteliğinde bir dönüşüm yaşanmıştır. “Duchamp bu dönüşümü şu sözleriyle açıklamıştır. “*Şunu özellikle belirtmek isterim ki, Ready Made çalışmalarında estetik bir duygulanım söz konusu değildir. Seçmenler, tekdüze görünümlere bir tepki temeline dayanır; bu seçimler, güzellik ya da çirkinlik gibi şeylerin var olmadığı bir çeşit duyum yitimi varsayımına göre yapılmıştır*”. Ready Made’lerin önemli bir yanı da onlara eklediğim kısa ve özlü sözcüklerdir. Bu sözcüklerle nesnelerin ne olduklarını anlatmak değil, izleyicilerin düşüncelerini değişik yerlere değişik kavramlara yöneltmeyi amaçlamak esastır.”¹⁹ Sanat nesnesi Duchamp’la birlikte sanatçı tarafından seçilen bir şey konumuna gelmiştir.

Tanıdık nesneleri kendi bağlamları dışında sunmak, sanat yapıtıyla ilgili yeni bir

¹⁹ Kiraz, Serhat “XX. Yüzyılın Başına Marcel Duchamp’ dan İlgimize”. *Sanat Dünyamız*, 75, 2000, s.137.

yöntem haline gelmiştir. Artık sanat eseri sanatçı tarafından seçilen rastlantısal bir görünümdür. Bu yöntemin temsilcilerinden bir diğeri de Man Ray'dır. Sanatçının “*Hediye*” adlı çalışması tipik bir örnektir (Resim 11). Ready Made çerçevesinde yapmış olduğu bu çalışma, dönemin burjuvasının kullanmış olduğu bir tüketim malzemesi ve zenginlik göstergelerinden olan ütü çok az müdahaleyle, eleştirel bir bakış açısıyla yeniden sorgulanır hale getirmiştir. Ütü artık kendi bağlamı dışında, yeni bir protest söylemin varlığı olmuştur. O artık burjuvazinin kullandığı bir nesne konumunda değil, dönemin eleştirisi olan bir sanat nesnesi durumuna gelmiştir. Endüstrileşmenin ve makinenin fiziksel temsilcisiyken, kendi ortamı dışına çıkarılarak, kapitalizmin ve bunun doğrultusunda kirlenmenin bir izdüşümü olarak başka bir anlam kazanmıştır. Man Ray, Duchamp'dan farklı olarak, karşı olan bir estetik değer varlığına dönüştürmek için, hazır nesneleri kullanmıştır.



Resim 2.6 Man Ray, “*Hediye*”, Hazır Malzeme, 1921, (www.moma.org). 2015.

Hazır nesne kullanımı, Gerçeküstücülük akımını da etkilemiştir. Bu akımın temsilcilerinden Salvador Dali yapmış olduğu bazı çalışmalarıyla Ready Made'in bir

uzantısı olmuştur. Her ne kadar Dada'yla Sürrealizm'in arasında büyük farklar olsa da, Dali düş ve imgelemin üst gerçekliğini aşarak, bilinçaltı dünyasına ulaşma yolunda yaptığı bazı çalışmalarında, Hazır Nesneleri yapıtlarının içinde kullanmıştır (Resim 12). Onda hazır nesne düş üstü anlamların varlıklaşmasında araç olmuştur.



Resim 2.7 Salvador Dali, “Bir Kadının Büstü”, Hazır Malzeme, 1960, (www.moma.org).2015.

Hazır nesneyle yeni söylemlerde bulunan bir diğer sanatçıda, “Herkes sanatçıdır.” diyen Joseph Beuys’tur. Beuys yaşama dair nesnelerin yeniden anlamlandırılarak sanatsal bağlamda yeniden yaşama döndürüleceği düşüncesindedir. Bu hareket doğrultusunda sosyal heykel adı altında 1960’larda büyüyen ekolojik duyarlılığın temsilcisi olmuştur (Resim 13). Düşüncenin ve konuşmanın plastik olduğunu savunan Beuys, heykel üzerine düşüncelerini, “ Benim nesnelerim , heykel düşüncesinin ya da genel olarak sanatın dönüştürülmesi için birer uyarıcı olarak görülmelidir. Onlar heykelin ne olabileceği ve heykel yapma kavramının nasıl herkesin kullandığı görülmez malzemelere kadar yaygınlaştılabileceği konusunda düşünceleri tahrik etmelidir. Düşünen formlar düşüncelerimizi nasıl biçimlendirdiğimizdir. Veya konuşan formlar düşüncelerimizi nasıl sözcükler olarak şekillendirdiğimizdir. Veya sosyal heykel yaşadığımız dünyayı nasıl biçimlendirdiğimiz ve şekillendirdiğimizdir. Bir

*evrimsel süreç olarak heykel, herkes sanatçıdır. Bu nedenle heykellerimin doğası kesin ve bitmiş değildir. Birçoğunda işlemler sürmektedir; kimyasal reaksiyonlar, mayalanmalar, renk değiştirmeleri, çürüme, kuruma. Her şey değişim halindedir. Heykel kumdaki bir ayak izi kadar sade olmalıdır. Artık estetik bir sanat yapısı yapmak istemiyorum, kendimi bir fetiş yapıyorum görüşüyle konuya açıklık getirmektedir”.*²⁰

Beuys için, yalınlık ve kavramsal değer, Duchamp’ın aksine önemli ve belirleyicidir. Ama Beuys, bu etkinliğine, ince eleyip sık dokuyarak seçtiği hazır nesnelerle ulaşmaya çalışmıştır. Bu tutumu ile de, geleneksel ifade araçlarına karşı olmaktadır. Bu ise, daha özel, kendine özgü bir estetiği, modern çağın “aşırı tüketimin ve tüketimi azdıran tüketim çeşitliliğinin” estetiğidir. “ Hazır eşyalardan Dadaizme, Op Art’dan Pop’a kadar hep “karşı oluş ve başkaldırı” iddiaları ile ortaya ekonominin sanat ve estetik anlayışını yansıtmaktadırlar. Estetik dışlıkları, temsil ettikleri modernizmin estetiğinin içinde oluşları ile sunuşlarıdır.”²¹ Hazır nesneye dayalı heykel sanatın bu dilinde; yalınlık, aykırılık, rastlantısallık, sezgisellik, düşsellik ve kavramsallık olarak modernizmin değerlerini kazandırmıştır.



Resim 2.8 Joseph Beuys, “Büyük Piyano İçin Sızma”, Hazır Malzeme, 1966, (www.arthistory.about.com). 2015.

Bişim her türlü değeri ile her dönem sosyal hayatın beklentilerine ve gelişimine ayak uydurup, devamlı kendini yenilemek durumunda olmuştur. XX. yüzyıl ile ortaya çıkan tüketim toplumu, hızlı üretim ve engellenemez boyutlara varan tüketim daha çok makineleşmeyi ve fabrikasyon üretimi etkilemiştir. Bu makineleşme içinde gelişmekte

²⁰ Art of the 20th Century, Beuys, Sura & Sculpture, s.553.

²¹ Atalayer, Faruk, Güzel sanatlar-1 ‘Estetik’. E.M.Y.O, Yay. Erzincan, 1992.

olan toplum, tüm değeriyle, bu kargaşanın bir parçası olmaktan kurtulamamıştır. Bu kargaşa insanların ortak kültür ve estetik değerlerini de temelinden sarsmıştır. İnsanın ikinci plana itildiği, makinelerin ön plana çıktığı bu maddi dünyada, sanatta bu makine uygarlığının insan düşüncesine geçen izdüşümünden başka bir şey değildir.

Heykel XX. Yy'la kadar metaforlar kullanan ve bir şeyin temsili olan bir yapıya sahipken, XX. Yy'da hazır nesne kullanımıyla başlayan kökten değişimle kendisi metafor haline gelmiştir. Artık heykel bir şeyi temsil etmek yerine kendisi bir şey olmuştur. Bu kendinde şey ise; bir gereksinim için üretilmiş ve tüketiciliğin fetişi durumuna gelmiş nesnelerin anlam, yer, görev, işlev ve yapı değişimlerine dayanmaktadır. Böylece bir karşı oluş protestoyu içinde taşıyan, hazır nesneye dayalı heykel üretimleri, bir açıdan da dolaylı tüketim nesnesi durumundadır. Bu karşı olunana paralel düşmektir. Hazır nesne üretimleri hem kavramsal, hem de kurumsal olarak kapitalizmin aşırı benimsenmiş olduğunu göstermektedir.

İnsan emeğinin, bilgi ile doğal veya yapay malzemede yaptığı her değiştirme, dönemine ilişkin estetiği daima yansıtır. Sanata, kurallarına, estetiğe ve sanat nesnesi varlığına karşı yapılacak her üretim, bu bağlamda daima bir estetiği yansıtacaktır. Bu kapsamda, hazır nesneye dayalı heykel plastiği, pek çok üretime kaynaklık edecek potansiyeli hala içinde taşımaktadır.

2.2. XX. YY BAŞLARI READY MADE VE MARCEL DUCHAMP

Bu Sanat'ın, kavramlarına ve ortaya çıkışından günümüze kadar ait ifadelere bir uyanış çağrısıdır. Nietzsche'nin düşüncelerini günümüzde de ifade alanında büyük etkiler uyandırmaktadır. Postmodern görüşlerin her alanda olduğu kadar, sanatta da önemli değişimlere ve başlangıçlarına etkisi olmuştur.

Sanatta değişimin en belirgin olarak ortaya çıktığı dönem, XX. Yy'ın başlarında bir grup sanatçının akıl birliği ile birleşerek tavırlarını konu alan Dadaizm akımının öncesi ve başlangıcıdır. Bu dönemde yapılan eserler büyük biçimsel değişiklikler göstermemişlerdir. Sanatçıların eserlerinin sadece göze hitap eden olması, bazı düşünce özelliklerinin sanata girmesi gerekliliğinin de getirmiştir. En başta Ready Made'ler Marcel Duchamp'ın 1913'den itibaren "*Bisiklet Tekerliği*" ile ortaya çıkmaya başlamıştır (Bkz. Res. 8). Sanatın estetikle birleşerek beğeniye hitap eden, değerlere sahip olan biçim ve klasik yaklaşım, artık yerini ileride kavramsal olarak geliştirerek

tanımlandırılacak bir döneme geçiş yapılmıştır.

Duchamp, geleneksel estetik anlayışı ve sanatsal tavırları ironi ve yergi kullanarak yıkma amacı gütmüştür. Marcel Duchamp fikir olarak yenilikçi düşünen bir eylem adamıdır. Yirminci yüzyılda Avrupa ve Kuzey Amerika'nın en önemli sanatçılarından olmuş, II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da pop sanatı ve kavramsal sanat akımlarının temellerinin atılmasında öncülük etmiştir. Marcel Duchamp Dadaist ve Sürrealist hareketlerde ön planda bulunmuştur. I. Dünya Savaşı'nın çıkması Duchamp'ın sanat görüşlerini etkilediği kadar, batı sanat dünyasında etkileri görülmüştür. Bu dönemde Duchamp, Peggy Guggenheim ve döneminin tanınmış isimlerine batı sanatının gelişimi için tavsiyelerde bulunmuştur. Duchamp'ın ilk çalışmaları post-izlenimci üslubunda olmuş fakat daha sonra en etkili Dada sanatçısı olmuştur. Académie Julian okulundan gelip kendisini geliştirerek çağdaş sanat akımında önemli bir rol üstelenerek günümüze kadar gelmiştir. Duchamp'ı siyasal görüş olarak bireyci anarşist olarak tanımlayabiliriz, I. Dünya Savaşı'na karşı çıkarak ABD'ye yerleşmiştir. Max Stirner'in görüşlerinden etkilenmiş, bu fikirleri kendi hayatı boyunca feslefe edinenek sanatsal ve bireysel gelişimi için birer dönüm noktası olarak kabul etmiştir. Marcel Duchamp etkili olmayı sevmiş fakat yapıtlarının etkilerinin nötr olması gerekliliğini istemiş ve hep bunu savunmuştur. Yaptığı eserleri hiç bir zaman sanat eseri diye adlandırmamış hazır nesne tanımını kullanmayı tercih etmiştir. Hazır nesne diye adlandırdığı en önemli çalışması “Çeşme” adını verdiği pisuvardır (Bkz. Res. 10). Duchamp'ın R.Mutt rumuzuyla imzaladığı hazır nesnesi, sergilendiği 1917 yılında büyük tartışmalara yol açmıştır.

“Marcel Duchamp, Rouen'deki Corneille Lycee'de Felsefe, Tarih, Belagat, Aritmetik, Fen, İngilizce, Almanca, Latince ve Yunanca içeren ağır ve yoğun, akademik bir eğitim almıştır. Bu yıllarda Empresyonizm, simya (alkemi), gizemli bilimler (okültizm) ile ilgilenmiştir. Birçok alanda uğraşının nedenleri dil ve fen alanlarına olan ilgisi ve merakından kaynaklanmaktadır. Ready Made'ler XX. yy'da bir çok akımın ortak benzerlikler taşımıştır. Duchamp'ın sanatı Dadaizm'den Sürrealizm'e, Kavramsal Sanat'tan Pop Art'a kadar etkili olduğu gibi günümüzde de bu etkileri halen göstermektedir.”²² (Resim 14).

²² 12 Calvin Tompkins, Duchamp: A Biography (USA, Tompkins 1996) Duchamp maddesi.



Resim 2.9 Marcel Duchamp, “Şişe Rafı”, Hazır Malzeme , 1917, (www.tate.org.uk).2015

Duchamp hazır nesneleri ile aynı dönemde cinsel temalı konuları da işlemiştir. “*Büyük Cam, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyunan Gelin*” adlı cam üzerine yağlı boya ve kurşun tel kullanarak oluşturduğu yapıtta açıkça görülmektedir (Resim 15).

Makine imgelerini insan davranışlarını belirtmek için kullanan sanatçı bu çalışmasında, sanatın yerleşmiş değerlerine sahip çıkarak bir tutumla sarılır, bu yapıt Boticelli’nin “*Venüs’ün Doğuşu*”, Tiziano’nun “*Meryem’in Göğe Yükselişi*” geleneğinde bir eserdir. Bu eserdeki bekar delikanlılar bir tür kakao öğütücüsü, su değirmeni ya da boruya benzer şekillerle simgelenmekte ve bunlar gelin için mimari bir temel oluşturmaktadır. Brücke sanatçılarının tam aksine, ilkel insan mitolojisini ve antik dönem inançlarını modern sanat hareketlerinin faydasına sunarken plastik sanatlara derin bir yaklaşım getiren Duchamp bu yapıtında, köklü bir merak ve zekayla bekaretin kutsanması gibi yüceltici geleneklerle alay eder.



Resim 2.10 Marcel Duchamp, “Büyük Cam”,Hazır Malzeme, 1912-1934, (www.arthistory.about.com).2015.

“Duchamp kendi döneminde sanat tarihi ile de yakından ilgi göstermiştir. Eserlerinde estetiğe eleştirel olarak yaklaşmıştır fakat bunun yanı sıra estetiğin klasik tanımını hakkında da bilgi sahibidir.”²³

Duchamp sanatla haşır neşir olmuş bir aileden gelen, engin bir kültüre sahip, özgün bir düşündürdür. Sanatın yerleşmiş değerlerine, köktenci bir tutumla sarılırken sanat tarihinin ne olduğunu da bilmektedir. Kendisi putları bilen bir put düşmanıdır. Duchamp’ın yüceltici bir geleneğin örneği olan bu resmi hem hüznü, hem de anlamı gizli bir yapıttır. “Duchamp kendi Hazır Nesnelerini “1913 yılına kadar gerilere giden eski bir tarihte, bir bisiklet tekerleğini mutfak taburesine monte ederek bu tekerleğin dönüşünü izlemek düşüncesi geldi aklıma.. Birkaç ay sonra bir kış akşamı manzarasını gösteren ucuz bir repröduksiyon aldım. Ufuk çizgisi üzerine kırmızı ve sarı iki nokta ekledikten sonra bu çalışmaya “Eczane” adını verdim. New York’ta bir hırdavatçıdan satın aldığım kar küreğine “Kırık Kolun Önü” adını verdim. Aşağı yukarı bu sıralarda bu tür bir anlatım biçimini ifade etmek için “Ready Mades” sözcüklerini keşfettim. Şunu

²³ 13 Norbert Lynton, , Çev. Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, *Modern Sanatın Öyküsü*,(İstanbul: Remzi Kitapevi,1982), s.136.

özellikle belirtmek isterim ki, *Ready Mades* çalışmalarında estetik bir duygulanım söz konusu değildir. Seçmeler, tekdüze görünümlere bir tepki temeline dayanır; bu seçimler güzellik ya da çirkinlik gibi şeylerin var olmadığı bir çeşit duyum yitimi varsayımına göre yapılmıştır. *Ready Made*’lerin önemli bir yanı da, onlara eklediğim kısa ve özlü sözcüklerdir. Bu sözcüklerle nesnelerin ne olduklarını anlatmak değil, izleyicilerin düşüncelerini değişik yerlere, değişik kavramlara yöneltmeyi amaçlamak esastır. Bazen küçük bir ayrıntıyı, bir grafiksel öğeyi eklemek ve bu yolla içindeki bir şeyi yeniden üretme istencini doyurmak isterim. Bu türlerine, yani hazır yapılmış eşya üzerinde birtakım değişiklikler ve eklemeler yaptığım çalışmalara “tamamlanmış hazır eşya” denilebilir. Bazen de sanat ve *Ready Made* arasındaki temel karşıtlığı vurgulamak için, birbirlerinin yerine geçen *Ready Made*’ler tasarlarım: Bir Rembrandt’ı ütü tahtası olarak kullanırım. Bu çalışmalara başladıktan kısa bir süre sonra bu tür bir anlatım yolunun tekrarlanması tehlikesini görerek yılda sadece birkaç *Ready Made* yapmaya ve çalışmalarımı sınırlı tutmaya karar verdim. O sırada sanatın, izleyiciler ve sanatçılar için, alışkanlık yaratan bir hap olduğunu biliyordum, bu nedenle çalışmalarımı bu tür bir hastalığı bulaştıran bir nesne olmaktan korumak istedim. *Ready Made* türlerinin bir diğer özelliği bütünlükten yoksun oluşudur. Bir *Ready Made*’in kopyası aynı içeriği taşıyıcıları ileri sürmektedir.”²⁴

“Gerçekte hemen hemen tüm *Ready Made* çalışmaları özgün değil, kopyadılar (geleneksel ya da alışlagelmiş anlamda). Son olarak sanatçının kullandığı yağlıboya tüpünün *Ready Made* olduğu gerekçesiyle, yani bir çeşit hazır yapılmış ürün olması itibarıyla, yeryüzünde var olan tüm tabloları *Ready Made* kapsamına almamız gerekir.”²⁵

“Duchamp hazır nesneleri sanat objeleri olarak kullanmadan önce resim sanatı ile klasik anlamda ilgilenmiş, resimde plastik ve düşünsel biçimini geliştirmiştir. Duchamp çalışmalarıyla ilgili olarak, “Hareket halinde olan bir başı yalın çizgilere indirgemek düşüncesi bana akla yatkın, savlı bir düşünce olarak görünüyordu. Uzamda hareket eden, boşluk içinde gelip geçen bir nesne bir çizgi oluşturabilir ve nesne hareket ettikçe çizgi de hareket edip başka bir çizgiye dönüşür. Bu durum sürüp gider.

²⁴ Norbert Lynton, a.g.e., s.136 .

²⁵ Adem Genç. ‘Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması’, (İzmir : Doktora Tezi, 1983) s.89-90.

Bu nedenle, figürleri, iskeletlerine dönüştürmenin daha doğru olacağını düşündüm. İndirgeme benim düşüncemdi, fakat aynı zamanda benim amacım, dış görünüme değil, içe yönelmekti. Daha sonraları bu görüşü izleyerek sanatçının her şeyi kullanabileceği kanısı oluştu bende. Bir çizgi bir nokta, alışlagelmiş ya da hiç alışılmamış bir simge mesajı iletebilirdi. “Merdivenden İnen Çıplak” bu anlayış doğrultusunda, daha sonraki çalışmalarına yönelik önemli bir atılımdı. “Büyük Cam” ve “Kral ve Kraliçe”de anatomiye belirleyen hiçbir şey, yani herhangi bir insan formu yoktur. Ancak biçimlerin nasıl yer değiştirdiği (formların plastik öğelere dönüşümü) sezilebilmektedir ve tüm bu indirgemelere dayalı olarak onlara asla soyut demiyorum ifadelerini ileri sürmektedir”. Duchamp hazır nesneleri sanat objeleri olarak kullanmadan önce resim sanatı ile klasik anlamda ilgilenmiş, resimde plastik ve düşünsel biçimini geliştirmiştir.”²⁶

2.3. HAZIR NESNE VE NESNEDEKİ ANLAM DEĞİŞİKLİĞİ

Günümüzde galeri ve müzeleri dolduran nesnelerin sanata girişi, sanatsal sürecin en önemli olayları arasında yer almaktadır. Sanatın dokunulmazlığına müdahale ederek akış yönünü değiştirmek isteyen Duchamp, imgeyi reddetmiştir. Günlük yaşantının sıradan nesnelerinin mekânlarını ve bağlamlarını değiştirerek yaşama gerçekliği yerine gerçeğin kendisini sunmuştur.

Duchamp 1914’te var olan bazı eşyayı sanat yapıtıymış gibi ele alan çalışmalara girişti. Kendi deyimiyle “görsel aldırma” anlayışından yola çıkarak Paris’ten aldığı yuvarlak bir şişe kılıfının üzerine yazı yazmakla yetindi. 1915’te de bir kar küreği bularak buna “*Kırık Kolun Önü*” adını verdi (Bkz. Res. 9). Yine New York’ta 1917’de “*Mottt Works*” firmasının yaptı bir porselen idrar kabını “*R. Mutt*” imzasıyla bir sergiye gönderdi. Bu sergi herkese açık olmakla birlikte, düzenleme kurulu bu parçayı sergilemeyi göze alamadı, bu hazır-yapıt nesne sergi yerinde korunduğu halde, halka gösterilmedi. Bu parçanın varlığını, Duchamp’ın arkadaşı fotoğrafçı ve galeri sahibi Alfred Stieglitz’in çekmiş olduğu bir fotoğraftan biliyoruz.

Bu nesneye verilen yeni isimden, “*Çeşme*” ve konumundan, bu parçanın amacından değiştirilmiş olduğunu anlıyoruz. Duchamp’ın amaçladığı daha önemli bir değişiklik sanatçı, sanat nesnesi, halk ilişkileriydi. Sanatçı, dış ya da içgüdüsüne

²⁶ 16 Marcel Duchamp, çev: Herschel B. Chipp, ‘Painting’...at the service of mind; (New York: Bulletin of the museum of modern art13 no:4-5, 1946) s.393.

dayanarak belli bir nesneyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir nesne seçiyordu hem de, Duchamp'ın vurguladığı gibi rastgele bir biçimde seçiyordu. Bu nesne yeni ve benzeri olmayan bir eşya olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucu bir ürün oluyordu (Bkz. Res. 10).

Böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve değişimin getirdiği anlam değişikliğiydi. “Sanatçının imzası ya da herhangi bir ekleme de buna bir katkıda bulunabilirdi; örneğin fırçasıyla ressamca yazılmış R. Mutt imzası bu sıradan soğuk parçaya belirli bir özellik kazandırıştı.”²⁷

Marcel Duchamp hazır nesneyi sanat nesnesine dönüştüren bu tavrı artık nesnenin anlam ve kimlik değişimi gerçeğini de ortaya çıkarmış oluyordu. Marcel Duchamp bu değişimi, “*Önemli bir özelliği vardı. Yeni geldiğinde Ready Made'in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu. Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dinsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir. Kimi zaman da sunuşla ilgili grafik nitelikli bir ayrıntı ekliyordum: Bunu da, ses yinelemelerine olan düşkünlüğümü karşılamak için “Ready-Made Aided” olarak adlandırıyordum ifadeleriyle açıklamaktadır.*”²⁸

Yine Duchamp 1961 yılında “A Propos of Ready Made” (bir hazır nesne önerisi) Başlıklı yazısında hazır nesne ile ilgili olarak, “*Şunu özellikle belirtmek isterim ki, “Ready-Made” çalışmalarım estetik bir duygularım söz konusu değildir. Seçmenler (seçimler), tekdüze görünümlere (visual idifference) bir tepki temeline dayanır; bu seçimler, güzellik ya da çirkinlik gibi şeylerin var olmadığı bir çeşit duyum yitimi varsayımına göre yapılmıştır. Ready Made'lerin önemli bir yanı da onlara eklediğim kısa ve özlü sözcüklerdir. Bu sözcüklerle nesnelerin ne olduklarını anlatmak değil izleyicilerin düşüncelerini değişik yerlere değişik kavramlara yöneltmeyi amaçlamak esastır görüşlerini ileri sürmektedir.*

Ready Made türlerinin diğer bir özelliği bütünlükten yoksun oluşudur. Bir ready made in kopyası aynı içeriği taşır, gerçekte, hemen hemen tüm Ready Made çalışmaları özgün değil, kopyadırlar. Geleneksel ya da alışlagelmiş anlamda.”²⁹(Bkz. Res. 8).

²⁷ Lynton , N. , *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul,1982, s.133.

²⁸ Duchamp, M. , Marcel Duchamp ve Ready Made İstanbul 1997, s.322.

²⁹ Genç-Dada, İzmir, 1983, s.81.

“Duchamp’ın yaptığı aslında tüketilmiş olanın farklı bir anlamda yaşamsal ve anlamsal sürekliliğine dikkat çekmekti. Düşüncenin sürekliliği içinde nesnelerin yerini alması, aynı düşüncenin ve aynı biçimlerin tekrarlanarak nasırlaşmasına karşı çıkma anlamını taşıyordu. Düşüncede ilerlemeyi hedeflemeyen, sadece biçimsel ve hesapsızca gerçekleştirilen çoğaltmalar, aynı zamanda doğanın da gereksiz yere kullanılmasına ve tüketilmesine neden olur.”³⁰

Duchamp hazır nesnelerini sınıflandırır. Ve bunları ayrı ayrı değerlendirilmelerinin gereklilikliğini savunur. İki yanlı Ready-Made, katkıda bulunulmuş Ready Made, düzeltilmiş Ready Made, mutsuz Ready Made gibi.

1919’da “*L.H.O.O.Q*” başlığında bir Mona Lisa Röprodüksiyonuna sakal ve bıyık takması onun katkıda bulunulmuş Ready Made’ine örnek gösterilebilir (Resim 16).



Resim 2.11 Marcel Duchamp, “*L.H.O.O.Q*” ,Yağlı Boya,1919, (www.metmuseum.org).2015.

³⁰ Kiraz-Sanat Dünyamız 75. Sayı, 2000, s.13.

2.4. DOĞRUDAN KULLANILAN HAZIR MALZEME

Duchamp nesneyi, herhangi bir şeye benzetme kaygısı olmadan doğrudan kullanan sanatçıların ilkidir.

Paz'a göre, *“Duchamp da hazır yapıtlar bazen saf haldedirler. Günlük nesne konumlarını değiştirmeden karşı sanat yapıtı konumundadırlar. Doğrudan kullanılan bu hazır nesneler dışında kimi zaman da hazır yapıtlar ironik bir konumda ve kendileri ile sanat yapıtları arasında herhangi bir karıştırmayı engelleyecek şekilde düzeltme ve değiştirme aşamasından geçmektedirler”*. Duchamp bunlara yardım edilmiş hazır yapıt adını vermektedir. Örneğin, Mona Lisa'nın baskısına kurşun kalem ile bir bıyık eklemiştir. Öte yandan kavram olarak hazır yapıtları ters yüz ettiği de olmuştur. Bir Rembrandt resmini alıp ütü masası olarak kullanmayı önermiştir. Bu kez seyirciye, hazır bir nesneye sanat eseri olarak bakmak yerine, bir sanat eserini alıp günlük eşya olarak kullanılması önerilmiştir. Duchamp'ın ilginç yaklaşımlarından biri de her boya tüpünü kimya sanayisinin ürettiği, hazır yapıt bir mal olduğu dikkate alınırsa, dünyadaki bütün resimlerin de *“yardım edilmiş hazır yapıtlar”* olarak görülmesi mümkündür.”³¹

Duchamp, nesneyi doğrudan kullanarak yaptığı hazır yapıtları, modern sanat estetiğinin özgünlük, sergi, galeri, müze, tarih, eleştiri, değer, norm gibi sorunsalları ve onun kavram ve kurumlarını yadsımaktadır. *“Çeşme”* işinde, gündelik hayata ait bir nesneyi öyle bir şekilde sunmuştur ki, onun yararlılık bakımından taşıdığı önem, edindiği yeni unvan ve getirdiği yeni bakış açısı tarafından silinmektedir.”³²

Duchamp daha önce değinilen bu çalışmasında, *“R.Muut”* imzası ile bireysel üretimin yüceltilmesini olumsuzlamıştır. Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan bu imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen seri üretim nesnesi üzerine atılmıştır. Geleneksel ve özellikle sanatı saflaştırma eğilimli modern sanat anlayışına ters olan Duchamp'ın bu eylemi, imzanın, eserin niteliğinden daha önemli görüldüğü sanat piyasasını yadsımakla kalmamış, bireyi sanat üreticisi kabul eden ilkesini de köklü bir şekilde sorgulamıştır.

³¹ (B. Baykam, 1994, s.237).

³² (P. Bürger, 2003, s.20).

“Modern Sanat anlayışının biricik birey kavramını yadsılamakla, Jameson’ın “Öznenin Ölümü” olarak nitelendirdiği Postmodernizm’in özelliklerinden birinin temelini atmıştır.”³³

Dada akımı içerisinde değerlendirilen Kurt Schwitters de çalışmalarında alışılacelmiş boyaları ve tuvaleri kullanmayı reddeden sanatçılardan bir diğeridir. Modern dünyaya duyduğu güvensizlik Schwitters’in sanat anlayışında, anlam parçalarına ve parçaların anlamına önem vermesini getirmiştir. Sanat dışı malzeme, yağlı boya resme karşılık yeni bir seçenek olarak kullanılmıştır.

Schwitters, çalışmalarında birçok sanat dışı hazır malzeme kullanmıştır. Bu malzemeler kimi zaman dönüştürülebilen kimi zaman doğrudan kullanılabilen hazır nesneler olmuştur. Çeşitli nesneleri anlam ve biçim açısından dönüştürerek kolâj ve Asamblaj çalışmaları yapmıştır. Schwitters’e göre bilinçli olarak seçilen anlamsızlık ya da anlam karşıtı bir üslup sanattır. Buna göre anlamsız ile özel anlamı olan parçaları yan yana getirerek sanatını yapmıştır. Kolâjlarında ürkütücü ve çarpıtıcı nesneler kullanmıştır. Atılmış otobüs biletleri, gazete ilanları, paçavralar ve buna benzer malzemeler yer almıştır. Boş makara, düğme, tahta, tel örgü, yosun parçaları ve sanat dışı süprüntüleri Asamblajlarında kullanmıştır. Bu çalışmalar onu “*Merzbau*” yapıtlarına götürmüştür.

Schwitters’in en önemli projesi olan “*Merzbau*”lar çeşitli şekilde sınıflandırılan bir projedir. Hem mimari girişim hem de heykeltıraşlık ve performans içeren “*Merzbau*” sanatçının aralıksız çalışmasını gerektirmektedir (Resim 17). Her türlü malzemedan yararlanmıştır.

Duvarlar ve tavan doğrudan monte edilen nesnelerle üç boyutlu sekiler olarak kaplanmıştır. Schwitters rastgele parçaları birbirine ekleyip yapıştırarak “*Merzbau*” lari oluşturmuştur.

³³ (F.Jameson, 2005, s.17).



Resim 2.12 Kurt Schwitters, "Hanover Merz Yapıtı", Hazır Malzeme, 1923-1937,

(www.the-artists.org).2015.

“Merzbau”lar aşama aşama üç yerde gerçekleşmiştir. İlki Hanover’de (1923-37), ikincisi Norveç’te (1938-40) ve sonuncusu İngiltere’de (1947-48) yapılmıştır. En önemlisi kabul edilen Hanover’daki Merzbau, düşman hava saldırılarında harap olmuştur. Norveç çeşitlemesi yangında yok olmuş sadece sanatçının İngiltere’de tamamlayamadığı çeşitlemesi kalmıştır.”³⁴

Schwitters, Hanover’daki Merz yapıtına Erotik Yoksullugun Katedrali adını vermiştir. Bu yapıt 14 yıl sürmüş ve Schwitters’in evinin 2. ve 3. katındaki odalarda inşa edilmiştir. Norveç’e göçünden kısa bir süre önce balkonun altındaki zemine ve çatının gün ışığı alan bölümüne taşmış ve 8 odada devam etmiştir. İç alanlar, bulunan konulu konusuz çeşitli materyallerin ve heykel çeşitlerinin toplamının mimari yapıya yapıştırılması ile değiştirilmiştir. Sanatçı, montajlanan malzeme yığınlarını bazen azaltmış bazen de yok etmiştir. Mekânda zemin ve tavan arasında kesmeler yaparak, orijinal bina yapısını da değiştirmiştir. Hans Richter, sanatçının bu yapıta ilişkin izlenimlerini, şöyle aktarmıştır:

“Schwitters’e miras kalan bir evin ikinci katında koridorun sonunda orta büyüklükte bir odaya açılan bir kapı. Odanın ortasında soyut bir heykel. 1925’te bu çalışmayı ilk kez gördüğüm zaman odanın yarısını kaplıyor ve neredeyse tavana değiyordu. Bu nesne heykelden de öte bir şeydi; yaşayan ve Schwitters ve arkadaşlarıyla birlikte günden güne değişen bir yapıtı. Bana açıklamalar yaptı ve bu nesnenin bir tür boş mekânların toplamından oluştuğunu gördüm, içbükey ve dışbükey

³⁴ (www.schwitters.org, 10.04.2005).

formların oluşturduğu kapalı ve açık bir yapıdan meydana gelmiş bir heykeldir. Bu özgün biçimlerin her birinin bir anlamı vardı. Mondrian Boşluğundan başka Arp, Gabo, Doesburg, Lissitzky, Malevich. Miles van der Rohe ve Richter boşlukları vardı bu heykelde. Boşluğun biri karısına biri de oğluna aitti. Bu boşlukların her biri ait oldukları kişinin üst düzeyde kişisel ayrıntılarını içeriyordu. Miler Van Der Rohe'nin çizim masasından aşırılmış kalın bir kursun kalem, ait olduğu kaviteye (oyuk-boşluk) yerleştirilmişti. Diğerlerinde, ayakkabı bağı, yarıya kadar içilmiş sigara, tırnak çakısı, bir kravat parçası (Doesburg), kırık bir dolmakalem gibi şeyler yer alıyordu bu mekânlarda: Örneğin üzerinde birkaç dış bulunan protez bir köprü ve hatta üzerinde bağışta bulunan kişinin adı yazılı küçük bir sise dolusu idrar gibi. Bütün bunlar özel bölümlere yerleştirilmişti. Schwitters birkaçımıza birden fazla mekân veriyor ve bu çalışma da buna göre geliyordu. Kendisini üç yıl sonra tekrar ziyarete gittiğim zaman sütun tamamen değişmişti. Küçük bölümler ve daha önce bir takım nesnelerin konulduğu yerler artık görülmüyordu. Sütunun oluşum süreci içinde çeşitli heykel malzemeleriyle kapatılmışlar, yeni renkler, yeni biçimler ve ayrıntılar eklenmişti. Bitmek tükenmek bilmeyen bir gelişmeydi bu. Önceleri aşağı yukarı inşacı bir görünümde olan sütun şimdi daha kavisleştirilmiş bir biçime girmişti. Schwitters bir üst katta aynı işin uzantısını devam ettirmişti ifadeleriyle anlatmaktadır.”³⁵

Merzbau, ya yıkıcı ya da yapıcı amaçlarla üretim ve yıkım yeri olarak nitelendirilmiştir. Schwitters nesnelerin görüntüleri arasındaki bağlantıları sağlamak amacı ile boşlukları arttırarak labirentler ve minyatür tüneller yapmıştır. Aynı zamanda bu boşlukları başka montajlarını ve koleksiyonlarını sergilemek için kullanmıştır. Sanatçı 1930'ların başlarında çalışmalarını, kendi kişisel durumundaki değişimi yansıtan beyaz ve yapışkan oluşumlu bir yığına çevirmiştir. Sürekli değişen bir proje olan Merzbau'da küçük yarıklar daha büyük kütlelere dönüştürülmüş veya başka eklemeler yapılmıştır. Sanatçı doğrudan eklediği ve eksilttiği nesneleri “yığma” ve “kalıntı” diye adlandırmıştır.

“Merzbau” bu yüzden kural olarak tamamlanmamış bir is olarak tarihteki yerini almıştır. Büyümeye devam eder ve sürekli değişmektedir (www.Merzbau.com. 02.06.2015). Schwitters'in çalışmaları yağlı boya, fırça, paletle birlikte göze hitap eden

³⁵ (A. Genç, 1983, s.100-101).

algılanabilir malzemelerin ve var olan tüm gereçlerin kullanımını sağlamıştır.

“Malzemelerin başka bir amaç için üretilmiş olması onun için önemsizdir. Çalışmalarında yer alan bu hazır malzemeleri, bütünün bölünmezliği ve sürekliliği içinde somut bir sanat objesi olarak göstermeye çalışmıştır. Merzbau’larının arkasındaki fikir; sürekli kargaşa içerisinde olan o dönemin düzeninden, yeni bir düzen yaratmaktır. Savaş yüzünden harap olmuş toplumun kalıntılarından yeni bir başlangıç umudu yaratmaktır.”³⁶

XX. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan yeni sanat akımlarının bir kısmının sanat dışı malzeme kullanımına ve bunların montajına eğilimi yönünde gelişme gösterdiği görülmektedir. Sanayi devrimi sonrası gelişen bu sürecin daha sonraki sanatçıların sanatsal üretimleri içinde bir zemin hazırladığı açıktır. Bu dönemdeki sanatçıların dönüştürülebilir veya doğrudan hazır nesne kullanma düşüncesine dayalı kolaj, asamblaj, heykel gibi montaj çalışmaları daha sonra yüzyılın ikinci yarısında yeni yönelimlerin içine girmiştir.

2.5. DÖNÜŞTÜRÜLEBİLEN VE YOĞRULABİLEN HAZIR MALZEME

Hazır malzeme, tuval üzerine geleneksel anlamda sürülmesi gereken boyanın yerine, sanat alanı dışında kabul edilen nesneleri kapsamaktadır. Bu tür nesnelerin kullanımı, daha önce değinildiği üzere, Picasso ve Braque’ın sanat tarihinde ilk örneklerini sergilediği Bireşimsel Kübizm akımı ile gerçekleşmiştir. Daha sonra akım ve sanatçılara göre farklı yaklaşımlar göstermiştir. Kimi yaklaşımlar hazır malzemenin üretilme amacından çok farklı biçimde kullanılmasını gerektirmiştir. Bunu “dönüştürülebilir” veya özelliğine göre “yoğrulabilir” hazır malzeme olarak adlandırmak mümkündür.

Aslında; “*Yoğrumsal Sanatlar*” kavramı, Plastik Sanatların diğer bir adıdır. Kil, boya, alçı, tas ya da bronz gibi malzemeler, sözcüğün tam anlamıyla yoğrulabilir, biçim verilebilir malzemelerdir. Ancak bunlara çağdaş teknolojinin yeni ürünleri olan polyester, plastik muşamba, makine parçaları da dahil edilmiştir. Picasso ve Braque, bu malzemeleri resimlerine sokmuşlardır. Doku elde etmek için toz boyalarına kum, talaş vb karıştırarak çadır bezi üzerine sürmüşlerdir. Bu çalışmalarda elde ettikleri dokular

³⁶ (D. Dietrich, 1993, s.6-7).

ışık gölge ile kabartma etkisi yaratmış ve bu anlatım dili, gelişmiş ve yeni malzemeler kullanımını getirmiştir.

Yoğrulabilen ve her türlü hazır nesnenin kullanıldığı sanatta, bir dönüştürme söz konusudur. Bu nesneler sanatçı tarafından sanat alanına sokulmakta ve üretilme amaçlarından farklı bağlamlara dönüştürülmektedirler. Picasso, sanatın dışındaki alanlara hizmet eden nesneleri bir dönüştürmeye tabi tutarak kesmiş, yırtmış, eğip bükmüş ve yüzeye yapıştırmıştır. Yapıştırdığı kâğıt parçalarının biçimlerini geometrik olarak kullanmakla birlikte, kompozisyonda ifade edeceği nesnenin şeklini kesip çıkarmış ve kestiği yüzeyde kalan boşluğun biçiminde oluşan yeni şekli parçalayarak kompozisyon içinde yan yana, ters, tek parça ya da ayrılmış olarak kullanmıştır. Boşluk ve doluluk kavramlarını tersine kullanmıştır. Sanatçı gazete kâğıtlarını, resmettiği nesnenin yapısal özelliklerine aykırı olmasına rağmen hemen her türlü nesne için kullanmıştır.

Gazete kâğıtlarının içeriğinden de yararlanmışır. Bu yazıları alaycı ve biçimlere zıt etkide oyunlar yaratabilecek şekilde kullanmayı seçmiştir. Kullandığı gerçek kâğıtlarla birlikte yarattığı kelime oyunları izleyiciyi gerçeklik kavramı üzerinde tekrar düşünmeye itmektedir. Kullandığı nota kâğıtlarını çoğunlukla müzik aletleriyle birlikte anlam bütünlüğü olacak şekilde kullanmıştır. Nesnenin yapısal özelliğine uygun olmayan gazete ya da renkli kâğıttan oluşturduğu nesnelere genellikle kendi özelliğine uygun olan çizgisel anlamı eklemiştir. Özellikle her türlü kâğıtla yaptığı kadehlerini saydamlık etkisi verecek olan ışık oyunları ve gölgelendirmeler ile desteklemiştir. Lynton, Picasso'nun bu özelliklere sahip “Şise”, “Bardak” ve “Keman” adlı yapıtını çözümlerken, *“Resimdeki her nesnenin fiziksel varlığı aşağı yukarı hayattaki belirtilerinin karşıtı bir nitelikle verilmiştir. (saydam bardak, tahta keman, katlanmış gazete)bu nesneler resmin yüzeyine öylesine aralıklı bir biçimde yayılmışır ki, aralarındaki ilişkinin ne olduğunu bir türlü çıkaramayız. Öyleyse gerçeklik nerededir?İnsan böyle bir yapıtla karşılaşınca beğenisine göre hoşlanarak ya da kızarak, onun yeniliğı üzerinde durabilir ya da gelenekle arasındaki köklü bağı belirtebilir.*

Sanatın göreneksel dağarcığının dışından ya da daha değersiz sayabileceğimiz bir kesimden malzeme kullanmak; gerçekte daha ülküleştirilmiş bir güzellik elde etmek için değil de, oyun oynamış olmak için oynamak; aynı resimde birbiriyle çelişen bilgiler vermek; yapıştırma tekniği olan kolâjdan yararlanarak her türlü resimsel dili hiçe saymak; resmin yüzeyini, içinden düşsel bir boşluğa bakılan bir pencere olarak kabul eden göreneksel anlayışı tümüyle yadsımak gibi ifadelerini kullanmaktadır.”³⁷

Sanata giren bu malzemelerle gerçeklik kavramı yeniden sorgulanmaya başlamıştır. Braque, yapıştırılmış kâğıtların gerçek hayatın bir parçası olmalarından yola çıkarak bunun resimlerini daha gerçek yapacağını düşünmüştür. Bu gerçeklik, resimlerini kendi içinde yasayan, değişen, kendi basına bir nesne haline getirmiştir. Kendi yapıtlarında yapıştırılmış kâğıtların zaman içinde solarak renk değiştirdiğini, biten bir yapıtın bile zaman içinde kendi basına bir nesne olarak yaşamaya devam ettiğini savunmuştur.

Picasso, Braque ve diğer kübist sanatçı Gris, kolâj çalışmalarında kübist resim anlayışı çerçevesinde, parçaları verilen nesnenin biçimini, izleyicinin zihninde tamamlaması ilkesinden hareket etmişlerdir. Burada biçim farklılığını, kullanılan kâğıt parçalarının şekli, nesneyle olan ilişkideki kullanım özellikleri oluşturmaktadır. Yukarıda değinildiği gibi, Picasso biçimleri oluştururken boşluk-doluluk anlatımını çeşitli tekniklerle tersine çevirerek, bir arada ve karışık kullanmış şaşırtıcı düzenlemeler ile tamamlamayı izleyiciye bırakmıştır. Braque ise, ayrıntıların çizimle oluşturulduğu bir düzen içinde nesnenin yapısal özelliğini veren kâğıtları, formuna uygun kesmeden sadece ipuçları verecek şekilde kullanmış, izleyicinin bütünü birleştirebileceği soyut bir anlatıma gitmiştir. Gris ise önce kafes daha sonra dikey parçalardan oluşan sistemler içine yerleştirdiği nesnelerini farklı durum, görünüş ve ayrıntılarını ayrı ayrı ele alarak oluşturmuştur. İleri geri hareket eden planlar ile izleyici, nesnelerin bu farklı zaman ve konumlarını bütünleştirerek zihinde tamamlamaktadır.

Ukraynalı bir diğer sanatçı Aleksander Arçipenko (1887-1964) Braque, Picasso ve Gris’in bu alandaki uygulamalarını yeniden yorumlayıp güçlendirmiştir. Asamblaja varan malzeme kullanımını heykelsi resim (sculpto-peinture) olarak adlandırmıştır.

³⁷ (N. Lynton, 2004, s.64).

Modern sanat sürecinde bu dönem, kolajla birlikte Picasso, Braque, Rus sanatçı Tatlin (1885-1953) ve İtalyan gelecekçi Boccioni (1882-1916) gibi sanatçılar tarafından yeni birleştirilmiş ve yapılmış heykel sanatının geleneksel olan oyma ve modle etmeye karşı savunulduğu dönemdir. Arçipenko, yeni birleştirilmiş ve yapılmış heykel sanatının kavramlara dayalı yapıtlarında kullandığı farklı malzemeler için, yeni teknikler bulunması gerekliliğinden doğduğunu ifade etmiştir.

Bu üç boyutluluğa gelişi ile Picasso, XX. yüzyıl heykel sanatında devrim sayılan yeniliklerin öncülüğünü yapmıştır. Heykel sanatında da geleneksel yöntemler yerine hazır malzemeleri dönüştürerek çeşitli karmaşık düzenlemeler oluşturmuştur. İnşacılığın yolunu açan heykel sanatındaki bu gelişmeler, Picasso'yu birçok malzemeyle (hurdalarla) ürettiği montaj çalışmalarına getirmiştir. “*Keçi*” çalışması, çeşitli yerlerden bulunduğu hazır nesnelerden montajladığı heykellerinden biridir (Resim 18).



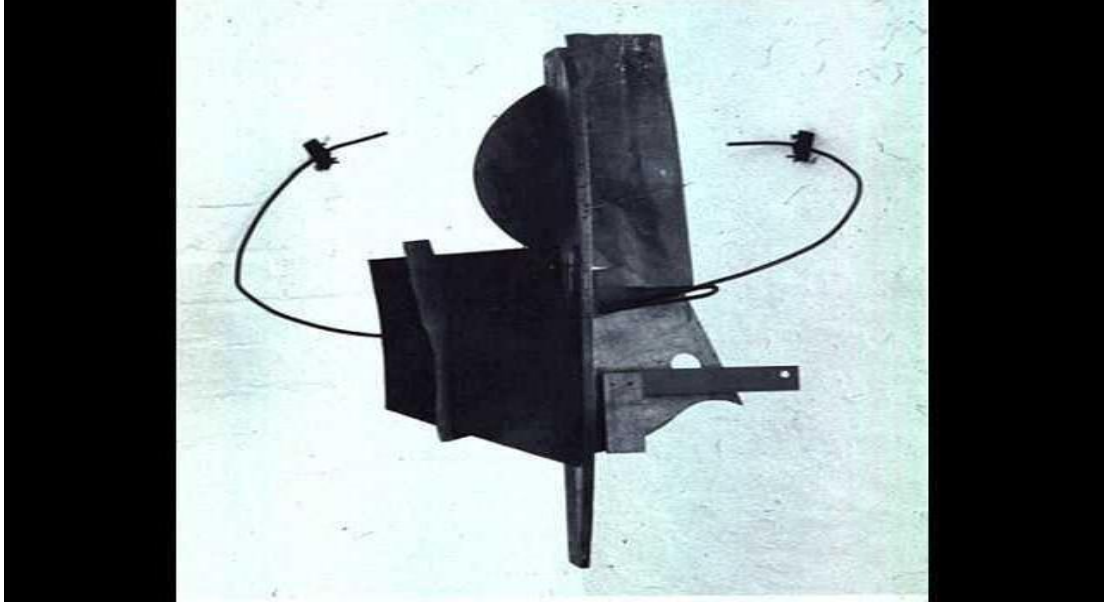
Resim 2.13 Pablo Picasso, “*Keçi*”Teknik Hazır Malzeme,1950,(www.metmuseum.org).2015.

Bu heykel için her gün hurdalığa gitmiş ve yol üzerindeki çöp tenekelerinden hurdaları toplamıştır. Bir palmye keçinin omurgasını, bir sepet şişkin karnını, seramik kavanozlar memelerini ve ikiye katlanmış bir metal kapak da üreme organlarını oluşturmuştur. Birbiri ile ilgisiz sıradan bu nesneler montajla bir araya getirilerek üzeri alçı dökümle kaplanmış heykele dönüştürülmüştür.

“Picasso’nun taşı ya da ağacı yontma, çamur ya da alçı ile çalışıp daha sonra bronz yapma yerine eline geçirdiği her türlü malzeme ile heykel yapma düşüncesi, resimde de resimle ilgisi olmayan hazır malzeme kullanımıyla başlayan bu tutum günümüze kadar gelen İnşacı heykel geleneğinin başlangıcı olmuştur. İnşacılar sanattaki devrimlerin yaşamda devrimler oluşturabileceğine; yaşamla sanatın birbirini değiştirebileceğine inanmışlardır. İnşacıların yapıtları daha çok teknik resim biçimindedir. Çünkü yapıtlarını üç boyutlu biçimde gerçekleştirmek için tasarlamışlardır. Kübizm ile ortaya çıkan resme farklı nesnelerin girmesi, kolajın gelişmesi gibi değişimler resmin yaşama bir nesne olarak yaklaşma isteğini vurgulamaktadır. İnşacılar resim ve heykeli tümüyle terk etmemişler fakat onları endüstriyel ürünlerin ve mimari yapım süreçlerinin bir parçası olarak düşünmüşlerdir.”³⁸

İnşacı sanatçılardan Vladimir Tatlin, Picasso’nun Bireşimsel Kübist tarzda yaptığı üç boyutlu düzenlemelerden etkilenmiş, bu yönde işler üretmeye başlamıştır. Tatlin’in değişik malzemelerin bir araya getirilmesi ile oluşturduğu bu çalışmalar, bazılar odaların köşelerine, duvarlara, bazıları tavana asılan ve genel olarak boşlukta sallanıyor duygusu veren soyut nitelikli metal heykellerdir (Resim 19). Biçimleri Bireşimsel Kübist anlayışını çağrıştıran bu çalışmalarda, ne cansız doğa motiflerinin ne de herhangi bir şeyi tanımlamaya yönelik bir amaç söz konusudur. Tatlin’in bu yapıtları Maleviç’in Suprematist anlayışını tanıttığı dönemde gerçekleştirmiştir. Soyut sanatın, biri sanatın her türlü yabancı elemandan arındırılmasını benimseyen, bir diğeri sıradan, günlük, sanat dışı nesnelerle yapıtını gerçekleştiren iki öncüsü karşı karşıya gelmiştir.

³⁸ (N. Lynton, 2004, s.102).



Resim 2.14 Vladimir Tatlin, “*Köşe Kabartması*”, Hazır Malzeme, 1914-1915,

(www.metmuseum.org).2015

Tatlin “*Rölyef Resim*” adlı sergisini açtığında köktenci bir tutum sergilemiştir. Üç boyutlu biçim anlayışında kapalı, heykelsi kütleden açık, dinamik, boşluğu boyutlandıran konstrüksiyonlarında, resimsel bir öge olarak gerçek boşluğun kavranması mümkündür. Rölyef resimde farklı gereçler arasındaki ilişkileri sınamıştır. Tahta, Teneke, Demir, Tel, Cam ve Alçı gibi pürüzlü endüstri ürünlerini, fiziksel özelliklerini dikkate alarak seçmiştir. Madenler, ağaç parçaları ve bulunmuş hurda nesneleri sanata dönüştürerek soyut yapı tasarımına yönelmiştir. “Yapıtı çerçevelemek Tatlin’e göre gerçek boşluktan ayırdığı için kaldırılmalıdır. Çerçevelemiş ve gerçek boşluktan ayrılmış yapıt, idealleştirilmiş, mükemmelleştirilmiş dahası özel bir anlam katıp sonsuz kılınmıştır. Bu nedenle çerçeveyi yapıtlarından kaldırmış ve yaşamın gerçekliğinden sanatın gerçekliğini soyutlamıştır.”³⁹

İnşacı sanatçılardan Naum Gabo ve kardeşi Antoine Pevsner, özellikle savaş sonrası Rus mimarlığı üzerinde güçlü etkisi olan İnşacılığın temel ilkelerini 1920’de Moskova’da yazdıkları Gerçekçi Manifesto’da ortaya koymuşlardır. Bu sanatçıların ilgilendikleri, mekân içindeki yapılar olmuştur. Fakat öncelikle mimarlık değil, heykel olarak yorumlanmıştır. Tasarımlarında değişik malzemelerin mekânsal konstrüksiyonlar

³⁹ (M.M. Agyar, 1995, s.10).

içinde bir araya gelmesiyle ortaya çıkan dokunsal ve optik çekiciler önemli bir rol oynamaktadır. Bütün bu malzemeler endüstri ürünleridir.

Gabo ve Pevsner'in temel ilkelerinde, üç boyutlu inşada resimsi bir öge ve bezeme unsuru olarak renk kullanımı reddedilmiş, hazır nesnenin resimsi bir öge olarak kullanılması öngörülmüştür. Gabo İtalyan gelecekçilerinin modern hayatın dinamizmi olarak gördükleri çılgın otomobiller, gürültülü demir depoları, birbirine dolaşan teller, gürültülü patırtılı sokaklar karşısındaki heyecanlarını alaya almıştır. Sanatçı, hayatı uzay ve zamanın biçimlendirdiğine inanmış bu düşünce bağlamında geleneksel heykel anlayışının dışında nesneleri hareket kavramıyla dönüştürerek heykellerinde kullanmıştır. 1920'lerde kendine özgü yaptığı heykellerde saydam malzemeden yararlanmıştır. Özellikle ince yapıları olan bu heykeller somut varlıkları ile değil ışığı yansıtışları ile göze çarpmaktadırlar. Savaşın yarattığı mutsuzluk ve yeryüzündeki tüm değerlerin alt üst oluşu farklı bir ütopya yaratmak için çabalayan tüm sanatsal değerlerin de bir anda alt üst olması ile sonuçlanmıştır. Bu modern süreçte, geleneksel anlamdaki tüm sanatsal değerlere saldıran ve kendini sanatın köktenci bir biçimde tasfiyesine adanmış Dada hareketi ortaya çıkmıştır. Bu hareketin temsilcileri o güne kadar kutsal sayılan her şeye saldırmışlar tüm değerlere ve sanatçı kimliğine tavır ve duruşları ile karşı koymuşlardır. Dada hareketinde, kırılıp atılmış nesneler, tahta parçaları, teller, biletler hatta çöpler kübistlerden sonra yeniden sanatın malzemesi olmuştur. Fakat bu malzemeler seri üretilmiş endüstriyel nesnelerdir ve çoğu sanatçı tarafından doğrudan kullanılmışlardır.

Yoğrulabilen malzemelere oldukça farklı yaklaşımı olan sanatçılar arasında Joseph Beuys da önemli bir yer tutmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nda uçağının Kırıma düşmesi ile Tatarlar tarafından keçe ve yağ ile iyileştirilen sanatçı, daha sonra çalışmalarında bu malzemeleri kullanmıştır. Katı yağ sıcaklığın, keçe ise yalıtkanlığın simgesi olarak düşünülmüştür. O güne kadar sanatın hiçbir alanında kullanılmayan bu malzemeler, Beuys'un işlerinde simgesel anlamları bozulmadan yer almışlardır. Yoğrulabilen katı yağ ısındığında amorf ve akışkan bir hal almaktadır. Sıcaktır. Bu haliyle kaotik bir yapı sergilemektedir. Soğukla beraber sabit ve kararlı bir biçim almakta, plastik bir yapıya bürünmektedir.

Günümüz sanatçılarından Kiefer, kendine özgü büyük tablolarında, hasır, kum, kurşun ve daha başka metallere dayanarak yararlanmıştır. Bu değişik malzemeleri kullanırken her zaman simgesel ve estetik amaçlar gütmüştür. Başlıksız (Resim 20) adlı yapıtında merdiven simgesi kurşun ile yapılmıştır ve tuvalde yağlıboya ile birlikte kullanılmıştır.



Resim 2.15 Kiefer, “Başlıksız”, Yağlı Boya, 1966, (www.arthistory.about.com). 2015

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DADA VE HAZIR NESNE KULLANIMI

Dada 1910’lu yıllarda savaşın etkisi ile şiddetten duyulan öfkeden doğan bir sanat akımıdır. Bu akım sanatta var olan anlayıştan farklılık göstererek şok etkisi yaratmayı ve sanatta tüm yerleşik değerleri eleştirmeyi ve protesto etmeyi amaçlamıştır. Dadacılar, Avrupa toplumunun değerlerini irdelerken, savaşın anlamsızlığını, toplumun gelenek, din ve kültür anlayışının yozlaştığını savunuyorlardı. Birinci Dünya Savaşı ile birlikte başlayan olumsuz ortam yani bunalım umutsuzluk ve çaresizlik, özellikle Avrupa’da toplumun hemen her kesiminde kültürel olsun geleneksel olsun birçok değeri olumsuz yönde etkilemiştir. Bu olumsuzluklar, modern sanat akımlarının getirdiği yeniliklerle birlikte, sanatta farklı bir yeni bakışın ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

I. Dünya Savaşının başlamasıyla can güvenliği gerekçesiyle sanatçıların çoğu avrupanın çeşitli yerlerine kaçmışlardı. Bu sanatçıların birkaçı Zürih’te bir kısmı da New York’ta aynı zaman diliminde Dadaizm sanat hareketini başlatmışlardı. 1915’de I. Dünya Savaşının getirdiği olumsuzluklardan kaçan Marcel Duchamp ve Picabia New

York'taki Dada hareketinin öncüleri olmuşlardır. Dadacı sanatçılar yapıtlarında geleneksel ve sıradan estetik anlayışına karşı çıkarak, burjuva değerlerine karşı çıkmışlardır. Dadacılar görüşlerini öncelikle sözcüklerle ifade ediyor ve bunu Zürih, Berlin, New York, Köln, Moskova ve başka yerlerde yayımlanan dergiler aracılığıyla yayınlıyorlardı. Dadacıların ortak amacı yenilikçi bir anlayış ve sanatın ne olması gerektiği konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkmaları ve yerleşik değerlere eleştirel yönden hesap sormalıdır. Dada, bulunduğu toplumsal ve siyasal süreç içerisinde avangart bir hareket olarak nitelendirilmektedir. Dadacı bildirgeler ve sloganlar, yirminci yüzyılın başlarında burjuva sınıfı ve ideolojisine, ahlaki sanatsal ve üst yapı kurumlarına karşı ayaklanmayı amaçlamışlardır. Dadacılar, sanatçıların toplumsal sorunlara eğilmelerini, toplum içerisinde eylemci olmalarını istiyorlardı. Belli bir sınıfa hizmet eden sanatı ve sanatçıları, onların mekânlarını eleştiriyor, bunlara karşı duruş sergileyerek, sanatla yaşamı bütünleştirmeyi amaçlıyorlardı. Dadacı sanatçılar, burjuva ideolojisi ve propagandalarına karşı çalışan işçi sınıfının yanında yer alıyorlardı. Dada hareketinin ve sanatçılarının özellikleri, Dadanın burjuva sanatına karşı bakış açısı ve insanı değerlendirme biçimi konusunda Baykam şunları ifade etmektedir:

“Dadacılar insanlara sürekli 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, süreli yayınlarla, kendi içlerindeki kavgalarla gündemde kalmayı bilen, aykırı bir gruptu görüşlerini ileri sürmektedir”.⁴⁰

Rihter Dada ile ilgili olarak *“Dada büyük bir kavga, kocaman bir kahkahadır. Hiçbir programı yoktu; tek programı bütün programlara karşı çıkmaktı. Dada sanatı, özgürleşmiş insanın serüveni olarak görmektedir. Dada'nın özgür bıraktığı birikmiş enerji kendini yeni biçimler, yeni malzemeler, yeni düşünceler, yeni yönler, yeni insanlarla dışa vurdu ve bütün bu yenilikler yeni insanlara ulaştı, tıpkı bakterilerle antibiyotiklerin ilişkisinde olduğu gibi, toplum ona verdiğimiz bir mesaja ya da kışkırtmaya alışınca, hemen ondan vazgeçiyor, yenisini aramaya koyuluyorduk ifadelerini kullanmaktadır”*.⁴¹

Dadaizm, 1912-1922 yılları arasında resim, edebiyat, tiyatro ve müziği içine alan

⁴⁰ (Baykam,1994, s.226).

⁴¹ (Hans Richter'den aktaran Baykam,1994, s.227).

sanat dallarına devrimci bir etkiyle yenilikler getirmiştir. Dada'nın klasik sanat kurallarına karşı çıkması, değişik iletişim yöntemleri, yenilikçi teknikler ortaya koymasında öncülük olmuştur. Bunlar şiirde yeni bir anlatım biçimi, resim ve diğer görsel sanatlarda, kolaj ve fotomontaj gibi teknikler olmuştur. Bu tekniklerde, fotoğraflar, gazete parçaları, ilan ve mektuplar, bildiri vb. Read Made (hazır nesneler) bir araya getirilerek farklı anlatım tarzıyla dışavurulmuşlardır (Resim 21).

“Örneğin Tzara'nın 1921'de sahnelediği “*Gazdan Yürek*” adlı yapıtı, her şey ile alay eden, kontrolsüz ve mantık dışı yazılmış, tamamen görselliğe dayanan bir oyundur. Kartondan giysilerle yapılmış boyun, göz, ağız, kulak ve kas, sırayla sahneye gelip, üç perde boyunca hiçbir anlamı olmayan şarkılar söylüyorlardı. Örneğin göz, tekdüze bir sesle “heykeller, mücevherler, kızartmalar” sözlerini üst üste yineliyor, ardından “sigara, sivilce, burun” nakaratına giriyordu. Böylece modernizm’in en önemli nimetleri arasında görülen akılcılık, aydınlanma, entellektüellik gibi kavramlar, avangard akımlar tarafından sorgulanıyor ve reddediliyordu. Hans Arp, objeleri tesadüf kanunlarına göre düzenleyerek ve muhtelif renkli kâğıtları birbirlerine yapıştırarak resimler yapıyordu. Romanyalı şair Tristan Tzara da şapkasının içine attığı, içinde sözcükler yazılı kâğıtları çekerek şiirler derliyordu. Bu iki tarz çalışma, yani “*Popiers Colles*” ve objeleri tesadüflere göre düzenleme, I. Dünya Savaşı'nda insanlığı kitle cinayetlerine sürükleyen, dünyanın akılcı ve ülkücü şarlatanlıklarına karşı bir protestodan ileri geliyordu”.⁴²

⁴² (Atalay, 2008, s.32).



Resim 2.16 Hugo Ball, “Karavane”, Hazır Malzeme, 1916, (www.the-artists.org).2015.

Dada, insanın sanata bakış açısı olan geleneksel düşünceyi, akla uygun yanılmalarını ortadan kaldırmayı ve doğal ve mantıksız düzene yeniden kavuşturmayı amaçlamıştır. Dada, insanın mantıklı anlamsızlıklarını, mantıksız saçmalıklarla değiştirmeyi istemiştir. Dada'nın bir çok şeyi hiçe sayması, yeni ve güçlü iletişim yöntemleri yaratmış; bunlar şiirde yeni biçimlerin kullanılması, görsel iletişimde ise kolaj ve fotomontaj gibi tekniklerin gelişmesine neden olmuştur. Bu tekniklerde, resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflar yeni bir düzenlemeyle yapıştırılmış ve birbiriyle ilgisi olmayan bu resim ve işaret parçalarından, yeni anlamlar yaratan bağlantıların kurulduğu, genellikle kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler oluşmuştur.

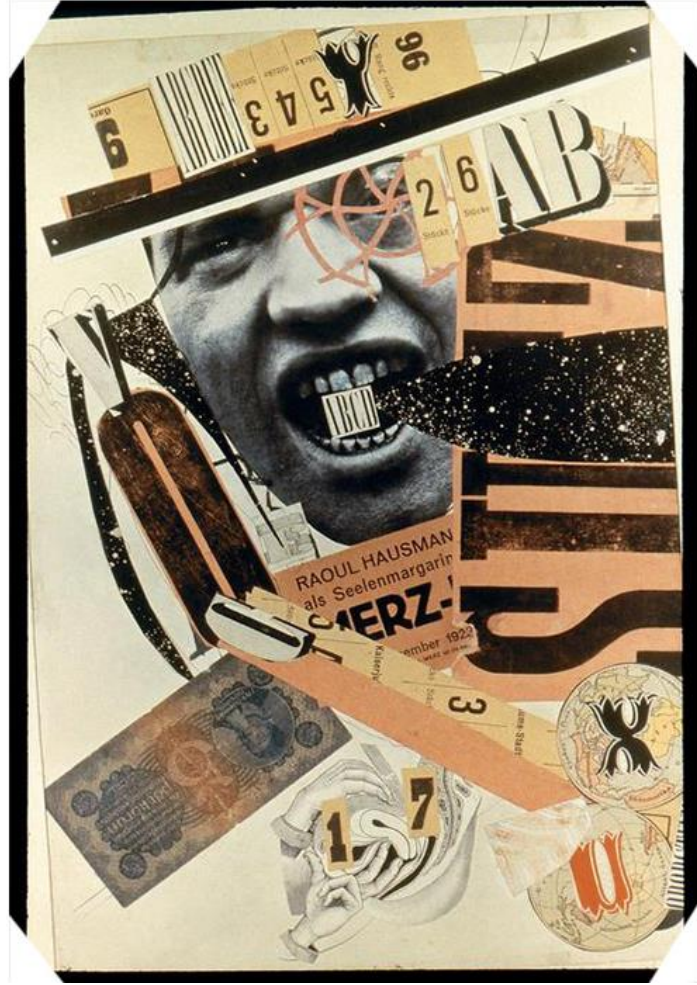


Resim 2.17 Raoul Hausmann, “Çağımızın Ruhu”, Karışık Teknik, 1920, (www.metmuseum.org).2015

Baykam, Dadacıların çalışmalarında kullandıkları şans unsurunun ve rastlantının, düşünce parçacıkları gibi objeleri bir araya getirmesi sürecinin, bilinmeyen yeni bir dünya ve bilinçaltına kapıları açtığını belirtmektedir (Resim 22). Dada isyankâr tavrı ile herkese meydan okumakta, serbest uyum ve ilişki teknikleri bağımsız düşünceler, alışılmadık ve beklenmedik seslerin ve sözcüklerin yan yana gelmesiyle bilinmeyen yeni bir dünyaya bilinç kapılarını açmaktadır.

“Baykam Hans Arpin ile ilgili olarak “Şans unsurunu kullanmaya başlaması da ilginç bir rastlantı ile olmuştur. Bir gün, Arp yaptığı deseni beğenmedi, yırttı, kâğıt parçalarını havaya savurdu. Daha sonra, yere yan yana düşen parçacıkların oluşturduğu yeni biçimler dikkatini çekti. Vermeye çalıştığı ifade sağa sola saçılan kâğıt parçaları sayesinde şans eseri ortaya çıkıvermişti. Şans ögesinin varlığını hemen

kabullenen Arp parçaları topladı, yapıştırdı ve bu tür çalışmalar yapmayı sürdürdü. Böylece şans unsuru Dada'nın ukala, isyankâr, herkese meydan okuyan kanatlanıp uçmaya hazır tavrına eklenmiş oldu. Serbest uyum ve ilişki teknikleri bağımsız düşünce kırıntıları alışılmadık ve beklenmedik seslerin ve sözcüklerin yan yana gelmesi; bütün bunlar bilinmeyen yeni bir dünyanın ve bilinçaltının kapılarını açmıştı görüşlerini ileri sürmektedir.”⁴³ (Resim 23).



Resim 2.18 Raoul Hausmann, “ABCD”,Grafik,1923, (www.metmuseum.org),2015.

Avangart akımların gelişimine öncülük eden Dadanın kökenleri altüst etme mantığına dayanmaktadır. Dadaizm, bilinçli betimleme biçimlerini, reddederek, çalışmalarında rastlantı ve olasılıkları ön plana çıkartıp var olan kültürel değerlerden kurtulmayı ve insanlığın düzenini değiştirmeyi hedeflemiştir. Bunu Hans Arp'ın ve

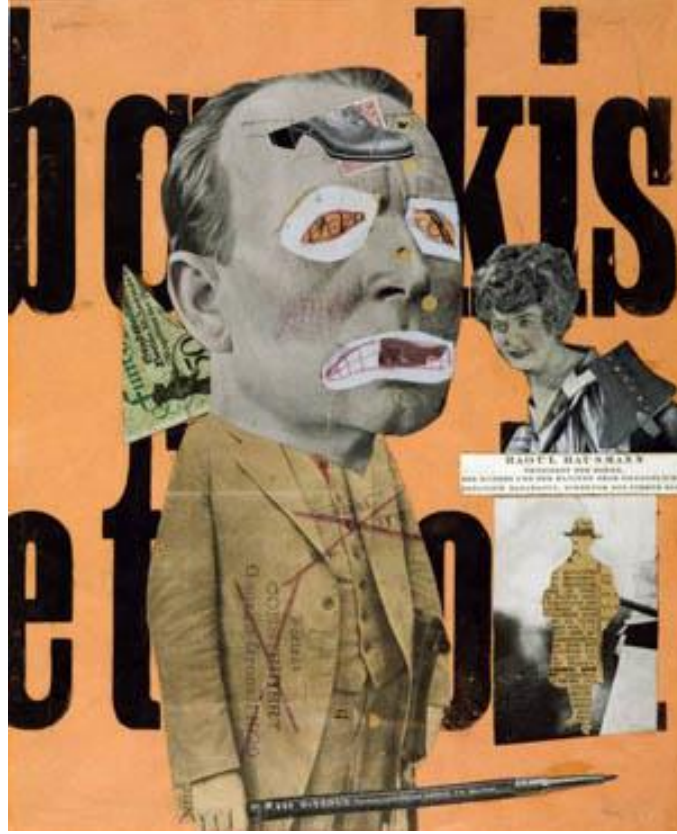
⁴³ (Baykam, 1999, s.226).

Duchamp'ın hazır objelerle ürettikleri çalışmalarında görmemiz mümkündür. Çağdaş sanatın tanıklık ettiği alt üst etme mantığının, köklerini, çağdaş avangart akımların bu denli çoğalmasını mümkün kılan kurucu adımların en önemlisini oluşturan Dadaist zihniyetten aldığına hiç şüphe yoktur. Dadaizm, betimleme biçimlerine bilinçli bir anlam değeri vermeyi reddetmiştir. Son tahlilde, Dadaizm biçimlere, anlaşılabilir bütün boyutların dışında bir anlam vermeye çalışacaktır; mevcut olarak var olan bütün kültürel sistemlere kökten yabancı bir düşünce anlamı vermek isteyecektir. Marcel Duchamp, “*tozları kaldırmaya*” giriştiğini iddia ederken ya da Hans Arp, parçaladığı renkli kâğıtları olasılık yasalarına göre düştükleri yerlere yapıştırırken, bu düşünceyi çok güzel bir biçimde ifade etmektedir. Burada, kültürden kurtulmaya, kendi gölgesinin üstünden atlamaya, zihin yapısını altüst etmeye ve sonluluğundan ve bu sonluluğun getirdiği aşağılanmadan kurtulabilirmiş gibi insanlığın düzenini değiştirmeye yönelik delice bir istek söz konusudur.

Dada sanat hareketinin en önemli özelliklerinin başında döneminde var olan toplumsal sistemdeki sanat dünyasına karşı duruşlarıdır. Dada sanatçıları insanın özgürleşmesini savunuyor, yeni biçim ve kullandıkları malzemelerle kendilerini dışa vurarak yeni bir insana ulaşmaya çabalamaktadır.

“Dada, XX. yüzyıldaki yazınsal ve sanatsal olan diğer avangart akımlardan kökensel olarak ayrı bir yerde durmaktadır (Resim 24). Birinci Dünya savaşının da etkisiyle yazın ve sanatsal alanlarda şimdiye kadar evrensel ölçütlerle kabul edilmiş bütün kavramlara karşı çıkmıştır. Devrim niteliğini içerisinde barındıran bu hareket, aslında bütün yüzyılların ve bütün ülkelerin batılı yazınında var olan özgürleştirici ve nihilist bir protesto duygusunun en aşırı halini temsil etmektedir. Daha önceki dönemlerde, gerek yazın, gerekse sanat içerisindeki bu ayaklanmacı tavırlar, Dada’da en uç noktasına ulaşana kadar doğaları gereği tutucu olan toplumsal kurumların işleyişi içerisinde tutulmuş, çoğunlukla bireysel çabalar olarak ortaya konulmuştur. Yine de Dada’nın o döneme kadarki yapılanların da karşısında durması açısından daha öncekilerle ya da eş zamanlı hareketlerle bağını kurmaya çalışmak yerinde bir karar olmayabilir”.⁴⁴

⁴⁴ (Batur, 2003, s.46).



Resim 2.19 Raoul Hausmann, “Kollaj”,Grafik,1916, (www.tate.org.uk).2015.

“Dadaizme göre, yerleşik bütün değer sistemlerinden kurtulmak gerekir. Dadaizm, toplumsal düzende kuralları reddetmekte ve her türlü ahlaki yapının geçerliliğini yadsımaktadır. Sanat konusunda ise, sanatçı nitelemesini reddeden ve sanatçının etkinliğiyle ortaya çıkan ürünlere sanat eseri statüsünün verilmesine karşı çıkan Dadaizm, yaratmak yerine yok etmek istemiştir. Hoşnutsuzluk ve başkaldırı bildiren hareketlerin bir devamı olan, çağdaş sanat devrimi içerisinde yaşanan temel kurucu dönemlerden biri olarak ortaya çıkan bir yapı bozum öğretisi olan Dadaizm, eski sanatsal düzenin yerine, paradoksal bir biçimde yeni bir sanatsal düzen getirmektedir”.⁴⁵

“Öte yandan Dada’nın diğer akımların içerisinde yer alan kişilerin de genel bir ilgisiyle karşılaştığı gerçeği, Dada’yı bir burkaç konumuna getiriyor.Batur konuya “On yıl kadar bir süre boyunca, çevredeki yenilikçi akımlardan çoğunu kendine çeken sonra da uydulaştıran bir girdap formu edindiği görülür. Sturm, Brücke, orfistler, Blauer Reiter, izlenimciler, kübistler, fovistler, belli süreler boyunca bu hareketin yörüngesinde yer almışlardır. Bu oluşumların tarzları ya da yöntemleri farklı olsa da, dadacı

⁴⁵ (Farago, 2006, s.244).

zihniyetin temel dinamizmini içlerinde barındırdıkları söylenebilir görüşüyle açıklık getirmektedir.” Ama asıl olarak Sürrealizm, Pop-art ve Fluxus gibi akımları, temel olarak hem dil, hem de malzeme kullanımı açısından Dadaizm’in ardılları olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır. Tzara’ya göre; “bilimin yararlarına 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.

Sanatçıyı atölyesinde nesneler biriktirmeye sevk eden itki, insanın toplama ve muhafaza etme yönündeki kadim itkisinin bir parçasıdır. XX. yüzyılda sanatçılar topladıkları nesneleri eserlerinin ayrılmaz bir parçası haline getirebilmişlerdir. İlk dönem modernistlerle birlikte, sanatçıların koleksiyonlarının dolaysız uzantısı haline gelen kolaj ile birlikte kesilmiş resimler, kullanılmış biletler, hatta küçük bulunmuş nesneler doğrudan tuvalin üzerine yerleştirmektedir. “Max Ernst baskı resimler, Kurt Schitters kullanılmış tramvay biletlerini kullanırken, Hannah Höch fotoğraflardan assemblajlar yaptı. Bulunmuş nesneleri sanat eseri içine yedirme yöntemi, elbette ki Marcel Duchamp’la doruğuna ulaştı.”⁴⁶

“Dada hareketi yerleşik değer yargılarını sarsmış, ona yeni ufuklar getirmiştir. Artık sıradışı olan değil, sıradan olan da bir anlam taşımalıdır. Sıradan olan şey de sanatın bir nesnesi olabilirdi. Marcel Duchamp, bunu kanıtlamak için bir pisuarı duvara asmış ve onu sanat yapıtı olarak sunmuştur. Ona ve aynı bağlama yerleşen öteki çalışmalarının tarak, daktilo gibi öğelerine hazır nesneler (Ready Made) adını vermişti. Böylelikle, sanat tarihi çok önemli bir dönemeci almakta ve yeni bir düzeye çıkarmaktadır”.⁴⁷

“Dadaist akım, birbirinden ayrı olan şeyleri birbirine katmak ve yaratıcı bir çalışmanın ürünüymüş gibi görünen şeyleri ise ortadan kaldırmak istemiştir. “Dadaizmin bütün çabası, sanatsal türleri birbirine karıştırmaktan ve sanatı, edebiyatı ve teknikleri birbirinden ayıran sınırları aza indirmekten ibarettir; bu bağlamda, manifesto-tabloları, manifesto-şiiirleri, ses efektleriyle birlikte verilen simultane şiiirleri, kolâjları ve fotomontajları bir araya getirmiş, sanata yabancı kabul edilen bütün

⁴⁶ (Artun, 2005, s.16).

⁴⁷ (Kahraman, 2003, s.42).

materyalleri kullanmış (demir teller, kibritler, sıradan şeyler ve dildeki klişeler, fotoğraflar, gazete sloganları ve endüstriyel objeler) ve sınırsız bir düzenlemeyle bunları harmanlamaya çalışmıştır”.⁴⁸ (Resim 25).



Resim 2.20 Dadaistlerin hazır nesne ile yapılmış çalışmalardan bir örnek, Karışık Teknik ,2004, (www.arthistory.about.com).2015.

3.1. GERÇEKÜSTÜCÜ SANATTA HAZIR NESNE KULLANIMI

Sürrealizm (Gerçeküstücülük) temelde, 1910’ların ortalarında akılcılığı reddederek karşı-sanat anlayışı doğrultusunda çalışan ilk Dadacıların yapıtlarından kaynaklanır. Sürrealistler, geçmişte Avrupa sanatını ve siyasal yaşamını yönlendiren akılcılığı, I. Dünya Savaşı gibi bir felaketle bir yıkıma yol açtığına inanmakta ve bu tür akılcılığa karşı tavır almaktadırlar. 1922’de Dadacı hareketten ayrılan Breton, Paul Eluard, Louis Aragon ve Benjamin Peret, çeşitli otomatik yazı yöntemleri üzerinde deneylerini sürdürdüler ve “gerçeküstü” dünyanın düşsel imgelerini geliştirmeye başladılar. Gerçeküstücülük, yöntemli bir araştırma ile deneyi ön planda tutmakta,

⁴⁸ (Farago, 2006 s.243).

insanın kendi kendisini irdeleyip çözümlemesinde sanatın yol gösterici bir araç olduğunu vurgulamaktadır. 1930’lu yıllarda gerçeküstücü anlayışla resim ve heykel yapan birtakım sanatçılar, hazır üretim malzemelerine daha farklı bir açıdan yaklaştılar. Çalışmalarında malzeme üzerinde anlamsızlık ya da çok anlamlılık arayışlarına girmektedirler. Amaçları biraz da birbiriyle ilgisi olmayan nesneleri yan yana getirerek, bu fiziksel birleşimin ortaya ne çıkaracağını görmektir. “Sürrealistler de Dadacılar gibi, modern sanatla ilgili bütün “izmleri” yapay ve gereksiz çabalar olarak reddedilmektedirler. Sürrealistlerin amacı, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş gücü ve imgelemin üst gerçekliğini aşarak uygarlığın kısıtlı ve düzenli kurallarına karşı koymaktır”.⁴⁹

“Kolaj, ressamın tuvalinin ölçeğine göre uyarlanmış nesnelerin ya da nesne resimlerinin bir araya getirilmiş halidir; gerilimini, birbiriyle tezat oluşturan nesneler kadar, onların montajına borçludur. Max Ernst’in kolajlarında kullandığı XIX. yüzyıl sonuna ait illüstrasyonlar, Kurt Schwitters’in resimleri içine dahil ettiği biletler ve nesneler, Hannah Höch’ün bir araya getirdiği fotoğraflar... Adeta birer hammadde olan bu nesnelerin her biri, tıpkı bir araya getirilme biçimleri gibi, montajı yapan kişinin zihniyetini gözler önüne serer”.⁵⁰

*“Diğer taraftan Kurt Schwitters, yağlıboya resimden daha farklı bir yere giderek, resimdeki malzemenin bir çatışma yaratması gerektiğini savunmuş, farklı malzemeleri sanatına taşıyarak, yağlıboya resme karşı bir alternatif oluşturmaya çalışmıştır. Örneğin, Kurt Schwitters, Merz adlı yapıtından söz ederken, yağlıboya resminden bir adım daha ileri gitmesini, malzemeye karşı malzeme kullanımına, yani onları birbirine düşürmesine borçlu olduğunu söyler.”*⁵¹ (Resim 26).

⁴⁹ (Lynton’dan aktaran Ulutaş, 1982:172).

⁵⁰ (Artun,2005, s.71).

⁵¹ (Elmas, 2006: 291).



Resim 3.1 Kurt Schwitters, “Merzbild Rossfett”, Karışık Teknik, 1919, (www.the-artists.org).2015.

Ulutaş konuya, “Gerçeküstücüler (Sürrealistler) yapıtlarında gerçekte gerçekte olmayana, hayalle düş gücünü, bir arada kullanıyorlar, ölümle hayat, gerçekte düşsel arasındaki çelişkiyi ortadan kaldırmaya çalışıyorlardı. Sürrealist sanatçılardan René Magritte, sanatın bir iletişim aracı olduğu gerçeğinden yola çıkıyor ve çok iyi tanıdığımızı düşündüğümüz nesnelerin betimlemeleri, gerçek varlığı ve tanımı arasındaki ilişkiyi sorguluyordu görüşleriyle yaklaşmaktadır.”⁵²

Gerçeküstücülerin sanat nesnesini seçiş ve kullanışlarındaki farklılık, geleneksel kuralların dışındadır. Sanat nesnesi olarak seçilen nesne sanatçının tinsel yaratımıyla oluşturulmaktadır. Dadaistlerle başlayan sıradan önemsiz nesnelerin sanat objesi olarak yeni anlamlar yüklenmesi, gerçeküstücülerin de kullandığı yöntemlerdendir. Yeni anlam arayışları nesnenin normal hayattaki kullanım ve anlamalarına farklı bir yaklaşım

⁵² (Ulutaş, 1998: 47).

getirir. Seçilen sanat nesnelere yaklaşımları bilindik anlamalardaki mantık otoritesini sarsmaya yöneliktir. Gerçeküstücülerden Hans Bellmer'in "*Bebek*" adlı çalışmasını örnek olarak verebiliriz (Resim 27). Gerçeküstücülerden Salvador Dali'nin "*Rainy Taxi*" adlı çalışmasını hazır malzeme kullanımı ve obje oluşturma çalışmalarına başka bir örnek olarak göstermek mümkündür. Uluslararası gerçeküstücüler sergisinde özellikle, dönüştürülmüş objeler, hazır nesne çalışmaları ve düzenlemeleri görülür. Dönüştürülmüş objelere Dominquez'in 1938'de uluslararası Sürrealizm sergisindeki "*Sessiz Gramofon*" çalışması örnek olarak gösterilebilir.



Resim 3.2 Hans Bellmer, "*Bebek*", Hazır Malzeme, 1934-36, (www.the-artists.org).2015.

Gerçeküstücüler dönüştürülmüş objeleriyle gerçeklik anlayışlarını daha somut bir şekilde ortaya koyarlar. Onların amacı sanatta görünebilir olanı tekrarlamak değil, görünür kılmaktır. Görünür kılınan şey, duyuyla kavranan nesneler değil, onların anlamı, nesnenin soyut düşünsel varlığıdır. Sanat nesnesinin obje olarak seçilmesiyle birlikte kendi gerçekliği içinde anlamlandırma aşamasından sonra estetik obje belli bir estetik değer elde etmiş olacaktır (Resim 28).



Resim 3.3 Salvador Dali, “Rainy Taxi”, Karışık Teknik, 1938, (www.tate.org.uk).2015.

Artun,”Sürrealistler birbirinden çok farklı nesneleri sıra dışı şekillerde bir araya getirmiştir. Andre Breton’un koleksiyonunda, insan biçimindeki bir adamotu kökü, mumyalanmış hayvanlar, kabuklar, Afrika ile Okyanusyadan getirilmiş etnografik nesneler, oyulmuş kemikler ve taşlar, bir de görüntüyü çoğaltan bir ayna yer almaktadır. Sürrealistler, “nadire kabinesi ilkesini” geniş ölçeğe taşımakta farklı nesneleri ve malzemeleri karıştırıp birbiri içine geçirmekteler; bunun nedeni, gerçek dünyada bu nesnelerin özel bir sınıflandırma aracılığıyla birbirinden ayrılmasına direnmek istemeleridir. Çeşit çeşit nesneyi değişik düzenler içine sokan birinin (bricoleur) zihni gibi işlerdi: Birbiriyle bilinen hiçbir ilişkisi olmayan nesnelere karşı beslediği içgüdüsel ve gizemli aşkla hareket ederdi ifadeleriyle açıklamaktadır”.⁵³

Sürrealistlerden Max Ernst, dönemin en önemli şair ve ressamlarıyla beraber olmuş, kolaj, resim, litografi, heykel, sahne dekor ve yazılarında bu etkileri barındırmaktadır. Kendi bulduğu kolaj (karışık teknikle baskı) tekniğiyle sanatını giderek özgün hale getirmiştir. Malzemelerin derinliği ve değişkenliği onu heyecanlandırmış , resimde “resmin ötesini” aramıştır.

⁵³ (Artun,2005, s.15).



Resim 3.4 Victor Brauner, “Kurt Masa”, Hazır Malzeme, 1939, 1947, (www.tate.org.uk).2015.

Gerçeküstücülerin çalışmalarında kullanıp geliştirdikleri bazı yöntem ve teknikler onların en belirgin özelliklerini oluşturur. Bu yöntem ve teknikleri şöyle sıralayabiliriz. Dadanın etkisiyle oluşan Ready Made kullanımı ve “Ötomatizm”, Freud’un çalışmalarına bağlı olarak, bilinçaltı halüsinasyonlar ve Hipnoz kullanımı. Gerçeküstücülerin sanat nesnesini seçiş ve kullanışlarındaki farklılık onların “gerçek” tanımlarındaki gibi geleneksel kuralların dışındadır. Sanat nesnesi olarak seçilen nesne, sanatçının tinsel yaratımıyla oluşur. “Dalbadan’a göre gerçeküstücüler, Dadaistlerin yıkıcı saldırgan tavırları yerine, bilinçaltının sonsuz olanaklarından yararlanarak gerçeği orada arar. Düş, bilinçaltı çağrışımları ve bu doğrultuda yaşanan her şey imge oluşumuna neden olur. Bilinçaltının olanakları, Freud’un geliştirmiş olduğu bilinçaltı

(psikanaliz) çalışmaları ilgi kaynağı olduğu gibi, çalışmaların yönlendirilmesinde de kullanılır.”⁵⁴

“Gerçeküstücülerin nesneye yönelimi ve kullanımları kuşkusuz nesneyi görüş ve algılayış konumuna bağlıdır. Sanat nesnesini seçimi ve sanatçının isteği doğrultusunda anlamlandırma süreci beraberinde, doğal nesne ile sanat nesnesi arasında duyumsama ve algılama farklılığının doğmasına neden olmaktadır. Doğal nesnelerin oluş ve varlık nedeni düz algılandığından dolayı sanat nesnesi ile tam bir farklılık içerisindedir. Sanat nesnesinin seçimi, algılama çeşitliliği ve varoluşu tamamen sanatçıya bağlıdır. Bu farklı gerçeklik anlayışı bir bilinç-altı araştırmasına dönüşür. Rüyalarda görülen imgeler, bazen rüyaların kendisi bu gerçekliğin yakalanıp gün ışığına çıkartıldığı yerlerdir. Gerçeküstücülüğe farklı bir boyut kazandıran ve daha sonra aşkınlığının sınır tanımaması yüzünden gruptan atılan Dali’nin çalışmalarında bilinçaltının farklı kullanımlarını görürüz”.⁵⁵

“Sürrealistlerden Brauner, 1946’da resimlerinde balmumu kullanarak, Dominguez, farklı bir tekniğini 1936’da bulgulayarak, Belmer, 1933’te bebek objeler yaparak, Oppenheim, 1936’da fantastik objeler yaparak, Delvaux, Matta, resimlerinde balçık kullanarak yapıtlarını hazır ve atık malzemelerden ürettiler”.⁵⁶ (Resim 30).



Resim 3.5 M. Oppenheim, “Kürkle Kaplı Fincan”, Hazır Malzeme, 1936, (www.the-artists.org).2015

⁵⁴ (Dalbadan, 2006, s.29).

⁵⁵ (Dalbadan, 2006, s.33).

⁵⁶ (Demirkol, 2008, s.37).

3.2. POP ART'TA (POPÜLER SANAT) HAZIR VE ATIK NESNENİN KULLANILMASI

“Soyut dışavurumcu resme bir karşı çıkış olarak nitelenen Pop Art, tarihsel açıdan ele alındığında, önce 1950’lerde İngiltere’de ortaya çıkmıştır. Richard Hamilton’ın 1956 yılında yaptığı avangard kolaj çalışması, İngiliz Pop-Art’ının ilk örneği olarak gösterilmektedir. Amerikan Pop Art’ın ilk örneği ise Claes Oldenburg’un 1959 tarihli “Sokak” adlı çalışmasıdır. Jasper Johns, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, Peter Blake, Robert Rauschenberg, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg gibi sanatçılar Pop-Art sanat akımının ünlü isimlerinden sadece birkaçıdır. Bu sanatçılar, Popüler kültürü ve kültüre ait öğeleri farklı bir bakış açısıyla çalışmalarına yansıtmaya çalışmışlardır. Pop-Art sanatçıları, sanatı insanların günlük yaşamına geri döndürmek istemişlerdir. İkinci dünya savaşının ardından tüketime yönelen toplum, siyasi değişimler, endüstriyel gelişim ve gündelik yaşama ait basit objeler Pop Art’ın temaları arasında yer almıştır”.⁵⁷ (Resim 31).



Resim 3.6 Richard Hamilton, “Günümüzün evlerini bu denli çekici kılan nedir?”, Karışık Teknik, 1956, (www.metmuseum.org).2015.

Pop sanatı, toplumsal ve kültürel değişim sürecinde yeni bir yaşama biçimi ve kültürünün simgesi olmuştur. II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika Birleşik

⁵⁷ (Eroğlu,2008, s.27).

Devletlerinde endüstriyel toplumun gelişmesiyle birlikte tüketime dayalı bir yaşam biçimi oluşmuştur. Bu toplum biçimi mutluluğu yalnız maddi yaşam koşullarında ararken bireysel özgürlükleri ön plana çıkarmaktadır. Bu gelişmelerin sonucunda, geleneklere sırt çeviren ve toplumun değer yargılarını önemsemeyen, istediği gibi davranan bireyci insan tipi ortaya çıkarmıştır. Bireyci insan modelinin oluşmasındaki bir diğer etmen ise; II. Dünya savaşının oluşturduğu olumsuz koşullar ve bunların yarattığı geleceğe güvensizlik duygusudur. Bireyci özgürlüğün yaygınlaşması sanatı aykırı bir dönemece sokmuştur. Üretim sürecinin topluma getirdiği ekonomik rahatlık, Amerikan toplumunun kültür olaylarından daha çok yararlanmasını sağlarken, sanatın günlük yaşamın bir parçası olmasına yardımcı olmuştur. İnsan doğasına aykırı olsa da, endüstrileşme sonucu oluşan büyük kent yaşamının gereksinimleri, tüketim mal özelliği taşıyan nesnelerin üretimini zorunlu hale getirmiştir. Bunlar kısa ömürlü ve kullanıldıktan sonra atılan nesnelerdir (Resim 32).



Resim 3.7 Robert Rauschenberg, “Monogram”, Hazır Malzeme , 1950, (www.arthistory.about.com).2015.

“Pop Art sanatçıları, gündelik yaşam nesnelerini sanatsal kılmaya uğraş vermişlerdir. Çizgi film, afiş, reklam panoları, moda, gazete illüstrasyonlarından yararlanmaya çalışan Amerikalı Pop Art sanatçıları, kimi zaman kavramsal sanatın açılımlarından da yararlanmışlardır. Kola kutusu, sinema veya müzik starı, conserve kutusu, mandal, bayrak, para vb. popüler kültüre ait herhangi bir nesne popüler sanatla yeniden şekillenmiş, yeni bir anlam kazanmıştır. Sanatçıların Dadaizm ve Kübizmden etkilendiğini söylemek mümkündür. Pop Art sanatçıları genellikle çizgi roman kareleri,

reklamlar ve fotoğraflar üstünde oynama yapmışlardır. İçinde bulunulan dönemin heyecanını yansıtabilmek için akrilik boya kullanmışlardır. Geniş bir alan üstünde mümkün olduğu kadar sade bir çalışma yaparken, tekrarlardan ve parlak renklerden yararlanılmışlardır. Bu sayede dikkati resimdeki objeye çekmek istemişlerdir. Geleneksel yaklaşımların sahip olduğu derinliğin aksine pop sanatı, seri üretimin getirisi olarak yüzeysellik barındırır... XX.yüzyılda da ahlaki ve ruhsal değerlere bağlı kalarak var olmayı aşan pop sanatı, insanın gölgesinden ve boyunduruğundan kurtulmuş oldu. Boşluğun çözümlenmesinden bağımsız, ama olağanüstü önemde bir yer ve etkinlik kazandı. Öte yandan soyutlama da nesneyi parçaladı. Dada ve Gerçeküstücülük nesnenin yeniden canlılık kazanmasına olanak veriyse de, Pop sanat nesneyi gene imgesiyle bütünleşmiş olarak ele aldı... Warhol'un Brillo kutuları, Campbell çorbaları, Beuys'un "*Felt Suit*"(keçe elbise) ve "*Intuition Box*" (sezgi kutusu), Walter de Maria'ya ait "*High Energy Bar*", Felix Gonzales'in ışık lambaları ve saat çiftleri gibi örnekleyebileceğimiz pek çok sanatçı ve yapıt, her eve girebilen tüketim nesneleri gibi aynı seri üretim mantığıyla daha büyük kitlelere ulaşmayı amaçlamışlardır. Ready made ile artık sanat bir biçim sorunu olmaktan çıkıp, işlev sorunu halini almıştır".⁵⁸

Uzun'a göre hazır ve atık nesneler pop sanatının objeler dünyasını tersine çevirdiği bir gerçekliktir. Ancak kendisi de karşı çıktığı bir dünyanın içinde yitip gitmiştir. Ready Made'de nesneye uygulanan sanatsal işlevin tersine bu kez, sanat nesnesine uygulanan bir işlevsellik söz konusu olmuştur. Zamanın sanatçıları bakışlarını satın almaya, bireylerin nesnelere sahip olma istencine, reklamların baskıcı dinamiklerine, yeni ikonografik materyallere ve sonrasında tüm bunların oluşturduğu artık malzemelere çevirmişlerdir.

Duchamp, Huelsenbeck ya da Richter'in birer Dadacı olarak Pop Art'a tepkileri yaklaşımları hiç de şaşırtıcı değil. Gerçeklikten uzak da değil. Evet, pop sanatçıların işleri farklılaştı, genel görüntü değişti, ama yine de bütün bu çalışmalar Dada'nın ve hair yapımların yakın akrabaları. Ancak arada büyük bir fark var: Dada milliyetçiliğe, burjuvaziye, onun davranışlarına, güzel sanatlarındaki tutuculuğuna, sanat pazarına eleştirmenlere vs. yönelik, çılgınca bir saldırdır. Yoluna çıkan her şeyi devirmeye kararlı bir kasırgadır. Pop Art ise tam tersine tüketim toplumuyla kol kola girdi,

⁵⁸ (Uzun, 2008, 4 ve 5. paragraf).

kapitalizmle flört etti, Amerikan yaşam biçiminin bütün olanaklarından ve zenginlerin, ünlülerin ısıltılı, parlak halesinden doyasıya yararlandı. Pop Art'ı bir sanat akımı olarak Dada ile aynı çizgiye oturtmak için harcanan çabalar gereği, kapitalizm ve tüketim piyasası eleştirildi. Ama içten değildi elbette. Pop Art egemen kurumdan mümkün olduğunca çok yararlandı.

Artun'a göre, "Pop Art kitle kültürü ile yüksek kültür arasındaki sınırları bulanıklaştırırken, tam da alaya alma derdinde olduğu ticariliğe yenik düşmüştür. Sonuç olarak sanat "hakiki" değerini yitirme, hiçbir eleştirel düşünüm sunmadan müzelerde biriktirilen basit bir meta ya da süs haline gelme tehlikesi içine girmiştir. "Bu nedenle sanatçılar, avangard icat olarak sanat fikrine meydan okumaya başladı: Hazır nesneler aracılığıyla, bir nesneye sanat statüsü atfeden kişinin sanatçı olduğunu gösteren Marcel Duchamp'ın bu iddiasına rağmen, gerçekte iktidarın hâlâ o nesneyi çerçeveleyen kurumun elinde olduğu yönünde yeni bir bilinç uyanmaya başladı."⁵⁹

Pop Sanatının kökeni, olduğu dönemin atmosferi içerisinde ele alınabilir. Bu atmosfer, John Cage'nin Black Mountain Collage'deki dersleri, denemeleri ve konuşmalarında belirginleşir. Özne deneyleri yansıtan nesnel bir oluşum yoktur. Nesne, sembol değil gerçektir. Her gün kullanılan nesnelerin güzel sanatlar kapsamı içerisine alınmasının yanında, fotoğraf imgelerinin doğrudan resim yüzeyine yapıştırılması, serigrafi ya da litografi yöntemiyle aktarılması sanatçıların çevrelerindeki gerçeği ele alışlarının yöntemi oluyordu. Pop Sanat, tarihsel bakımdan Yeni Dadacılık ile benzer bir düşünme biçimini içerir... Pop Sanat akımının ortaya çıkmasında rol oynayan sosyo-kültürel etmenler oldukça karmaşıktır. Bu etmenlerden bir tanesi Amerikan seri üretim yöntemlerinde ortaya çıkan artıdır. Makineleşme ve gittikçe artan seri üretim, toplumsal yaşamdaki ilişkileri de değiştirmiştir. Ortaya çıkışının Amerika mı yoksa İngiltere mi olduğu üzerinde oldukça tartışılan Pop Sanat için daha belirleyici olan bir diğer etmen de kitle iletişim ve tüm haberleşme teknolojisindeki patlamalardır.

"Türkmenoğlu'na göre; Pop sanat, çıkış noktasını nesnelerin ve dünyamızın gerçeğinden almaktadır. Bu anlamda soyutlamalarında içsel yaklaşımları gördüğümüz Soyut Dışavurumculuk ile karşıtlıklar içermektedir. Soyut Dışavurumculuk bir yorum gerektiren yaklaşıma sahip iken geniş bir izleyici kitlesine yönelen, fotoğraf, televizyon

⁵⁹ (Artun,2005, s.50).

reklamları, bilbord afişleri, karton film imgeleri gibi sıradan nesneler kullanan pop sanatçıların yapıtları büyük ölçüde iletişim araçlarından alınmış imgelerle desteklenmiştir.

Pop sanatın tarihsel kökenleri Marcel Duchamp'ın da bu akım içerisinde değerlendirildiği Dadacıların çalışmalarına kadar uzanmaktadır. Duchamp'ın readymade'leri sıradan nesneleri sanatsal bir unsur olarak ele alırken, Pop Sanat günlük yaşamın sıradan dünyasına yönelmiş ve kitle kültürünün görünümüleri, bir bakıma ondokuzuncu yüzyılın gerçekçi bir sanatçısından çok daha dolaysız bir biçimde pop sanatçıların yapıtlarına yansımıştır".⁶⁰

Pop sanatı, kullandığı sanat gereçlerinin seyirci tarafından kendi kültürünün bir ürünü olarak kabul edilmesinden ileri gelir. O yüzden ne aşkın bir hakikate yönelmiştir, ne de anıtsallık hedefli yapıtlar üretmiştir. Sadece tüketim toplumunun temel karakteristiklerini harmanlar ve çevrelerinin doğasını resmeden bir dizi sanatçının tepkisini barındırır. Sanattan çok soylu sanata bir tepki vardır. "Amerikan kent soylu sanatı" olarak bilinmesine karşın, gerçekte kent soylu sanatını eleştiren "meta" karakterini taşıyan bir gençlik kültür hareketidir.

3.3. FLUXUS SANAT AKIMINDA HAZIR VE ATIK NESNE KULLANIMI

1923'lere doğru etkisini kaybederek yerini yavaş yavaş gerçeküstücülüğe bırakan Dada hareketi, 1958'lerde, Fluxus, yeni Dadacılık gibi avangard ruha sahip akımların ortaya çıkmasıyla yeniden gündeme gelir. Sanatçılar bu sefer, yalnızca savaşa değil, aynı zamanda soyut dışavurumculuğa tepki göstermektedirler. Marcel Duchamp'ın açtığı yoldan farklı pek çok sanatçı yürüdü. Bu akımlardan biri de, farklı bir duruşu, ruhu ve aykırılığıyla farklı bir görüntü veren Fluxus'tur. Fluxus'un Dada'cılarla ortak noktaları olarak genellikle atık ve hazır nesneleri kullanmaları ve mizahi bir anlayışı benimsemeleri gösterilmektedir. Fluxus sanatçıları gerçekleştirdikleri "Happening"ler ve "Performanslar" yoluyla toplumsal yapıda gördükleri yanlışlıklara tepki göstermişlerdir. Oldenburg 1961'de, New York'da kiraladığı bir dükkânda, iki ay boyunca kek dilimleri, alçıdan yapılmış iç çamaşırı vb. nesneler satarak gerçekleştirdiği performansında, burjuvazinin yıkıcı etkisine ve

⁶⁰ (Türkmenoğlu, 2007, s.42).

ticarileşmeye karşı protestosunu dile getirmiştir. Fluxus, nesneler, gelenekler ve değer yargılarına karşı aldığı alaycı, tahrip edici, oyunsu tavrıyla, televizyon aygıtının da etkilerinin reddedilmesini sağlamıştır. Sanatta alternatif bir yaklaşımı oluşturan Fluxus, başlangıçta müzik etkinlikleriyle kendisini göstermesine karşın zamanla diğer sanat alanlarına da yayılmış, etkin bir şekilde 1978'lere kadar devam etmiştir. Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar, gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan bir dizi çalışmalara sanata dönemlerinde alternatif bir yaklaşım getirmişlerdir. Fluxus hareketinde Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Ken Friedman, Dick Higgins, Ray Johnson, Alison Knowles, La Monte Young, Jackson MacLow, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Wolf Vostell, gibi isimler belirleyici bir rol oynamıştır. Fluxus'un amacı sanatta devrimsel bir hareketin oluşmasını sağlamak, yaşayan sanatı ve karşı sanatı yaymak olmuştur. Fluxus sanatçılarında toplumsal kaygılar, estetik düşüncelerden önce gelir. Bu açıdan Fluxus'un, Dada ile bağlantısı kurulabilir. Fluxus tıpkı diğer karşı-sanat akımları olan Dada, Sürrealizm ve Pop Art gibi, akademik sanatı gülünçleştirerek onunla alay etmek istemiştir. Fluxus sanatçıları, sanat yapıtının satın alınabilen bir nesne ve sanatçının ayrıcalıklı bir insan olmadığını kanıtlamaya çalışırlar. Buna bağlı olarak da galerilerde sergilenebilir, alınıp satılabilir, özel koleksiyon ve müzelerde saklanabilir, ticari değeri olan eserler üretmek yerine, bilince doğrudan etki eden ve bellekte iz bırakan deneyimleri tercih ederler.

“Fluxus sanat akımında “*Happening*” sözcüğünü 1959'da ilk kullanan Alan Kaprow, bu kavramı olaylar topluluğu olarak tanımlamıştır. Bu eylem bir sanat olmasına karşın yaşama daha yakındı. Olaylar daha önceden planlanıyor fakat prova ya da tekrarı yapılmıyordu. İzleyiciler sınırlanmış bir obje olmaksızın sanatçıların yanında yapılan şeyleri izleyebiliyor, müdahale edebiliyor, sanat çalışmasının tamamlanmasına tamamen katkıda bulunabiliyordu. Böylece izleyiciler de sanat olayının içine katılıyorlardı. Örneğin, Alan Kaprow'un 1964 yılında gerçekleştirdiği bir Happening'de, Cornell Üniversitesi kampüsünde erkeklerden, bir çöp yığınının üzerine tahtadan bir kule yapmaları, kadınlardan da bir araba üzerine sürülmüş reçeli yalamaları istenmişti”.⁶¹

⁶¹ (Lynton'dan aktaran Ulutaş, 1982: s.49)

Baykam Fluxus fikrini başlatanların Osaka'daki Gutai Grubu olduğunu belirtmektedir. İlk adımlarını ise Eylem-Resmini (action-painting) eylem-tualine (action- canvas) dönüştürmek olarak belirlemekte ve Allan Kaprow'un 1961 ve 1962'de, New York ve Wiesbaden'de gerçekleştirdiği ilk Happening'lerin ardından, George Maciunas'ın ilk Fluxus eylemlerini başlattığını eklemektedir. "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. Akımın adı Maciunas'ın çıkartmaya çalıştığı bir dergiden gelmektedir."⁶²

"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 yıllar 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 sonar ağızlarını kapatan üzerine Sanatçı Boku yazan Piero Manzoni; müziğin ritmine uymayan, soyut danslarıyla Merce Cunningham. Fluxus bir bakıma 60'lı yıllarda Dada'nın rolünü üstlenmiştir. Malzeme ya da araç olarak bazen gazeteleri, bazen el izlerini, saçma sapan şeylerle doldurulmuş bir kutuyu, bazen de bir haritayı kullanmışlardır."⁶³

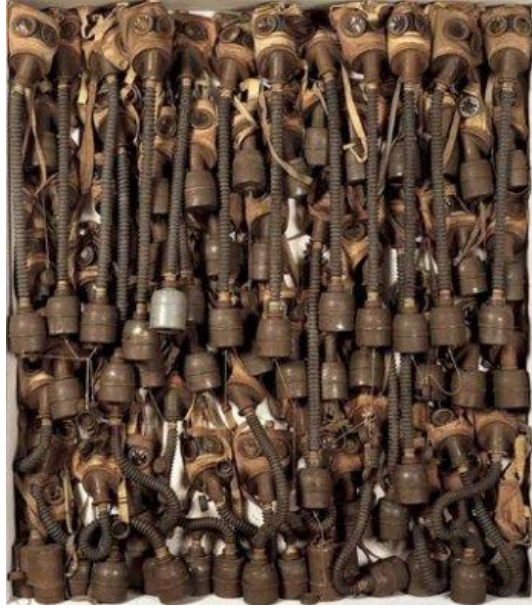
Joseph Beuys, Fluxus'un en önde gelen isimlerinden biriydi. Farklı bir duruşu ve güçlü bir kişiliği ile ön plana çıkan Beuys, çalışmalarını sosyal ve politik eylemlere dönüştürdü. Dada için Duchamp ne ise Fluxus için Joseph Beuys odur. Fluxus sanat hareketinde Marcel Alocco, George Brech, Robert Filliou, Ken Friedman, Geoffrey Hendricks, Philippe Hiquily, Joe Jones, Ban Patterson gibi sanatçılar işlerinde kullandıkları atık ve hazır objelerle etkileyici olabilmektedirler. Fluxus sanatçıları, malzemenin engelleyici sınırlamaları, teknik zorlamalar, rastlantılardan kurtulmak ve düşünceyi doğrudan ifade edebilmek açısından geleneksel sanat nesnesini ortadan kaldırmak istemişlerdir. Geleneksel malzeme ve tekniklerin kullanılmasının yerine; düşünsel ve sanatsal etki yaratmak için, videobantları, sesler, ışık ve günlük yaşamda kullanılan her türlü atık ve hazır malzemeler kullanılarak elde etmeye çalışmışlardır.

⁶² (Baykam, 1999, s.254).

⁶³ (Baykam, 1999, s.255).

Fluxus sanatçılarından Rebecca Horn'un sanat nesneleri gizemli maddelerden oluşur. Horn, Cıva, kükürt, kömür ve altın gibi malzemeleri kullanır. Ürettiği işlerinde mesajlarını şiirsel sembollerle aktarır. Tavus kuşu, tek boynuzlu efsane hayvanı ve yılan, karşıtların birleşmesini ifade eden yumurta, sanatçının simgesel anlatımlarında kullandığı malzemelerden bazılarıdır. Örneğin, “*Duyguların Baygınlığı*” adlı çalışmasında, gümüş renginde iki çekiç, birbirlerine doğru hareket ederler ve temas edecekleri anda aralarında oluşan güçlü bir elektrik akımının kıvılcımlarıyla birlikte geri düşerler. Bu döngü sürekli tekrarlanır. Aynı sergide dürbünler merak içinde daireler çizer ya da bir bavulun kapağı arada bir açılır ve tekrar kapanır. Horn, fırçalardan, bıçaklardan, sivri uçlu tahtalardan, tüfeklerden kendine özgü bir dil geliştirmiştir.

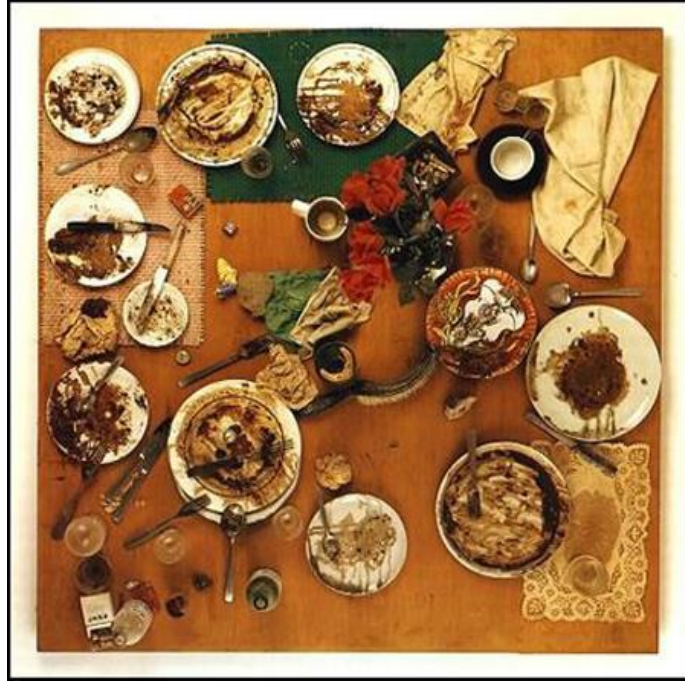
“Fluxus sanatçıları, atık ve hazır nesneleri bir araya toplayıp, assemblaj, happening ve yerleştirme şeklinde sunmuşlardır. Nesnelerin yığınlar halinde biriktirilmesine uygun örneklerden biri Arman'ın “*Dolu*” adlı sergisidir. “Arman çöplerle dolu saydam akrilik muhafazalarda Poubelles'ini (çöp tenekeleri) sergilemişti (Resim 33).



Resim 3.8 Arman, “*Pompidou Merkezi*”, Hazır Malzeme , 1962, (www.the-artists.org).2015

Ayrıca, kapı tokmağından saat parçalarına kadar çeşit çeşit nesneyi saydam reçine içine yerleştirmişti. Muhafazalar, konular için bir tür çerçeve etkisi yaratmakta bakan kişiyi bir kenara atılmış nesnelerin güzelliğini fark etmeye yönelerek, böylece o

nesneler yepyeni bir estetik yapıyla donatılmaktadır”.⁶⁴Artun’un konuya ilişkin gösterdiği bir başka örnek ise Daniel Spoerri’nin masanın yüzeyine yapıştırılıp duvarda dikey olarak teşhir edilen yemek kalıntılarından ve nesnelerinden oluşan “*kapan resimlerinde*” benzer çalışmasıdır (Resim 34).



Resim 3.9 Daniel Spoerri, “*Tableau-piège*”, Karışık Teknik, 1965, (www.metmuseum.org).2015.

“Artun’un incelediği bir diğer örnek de Daniel Spoerri’nin, 1960’ların başından itibaren ürettiği bir dizi “*Tableaux Pièges*” kelime anlamıyla “tuzak ya da kapan resimleridir: Nesneleri belli bir anda rastgele bir şekilde gruplara ayırarak zamanda dondurdu. Çatal bıçaklardan, kap kacaklardan, yemek artıklarından oluşan bu assemblajların her biri bir masa yüzeyinin üzerine sabitlenmiş, bu yüzey de dikey olarak duvarda teşhir edilmişti. Fluxus sanat hareketinde Piero Manzoni ise, kendi seçtiği herhangi bir şeyi, üzerine imzasını atmak suretiyle sanat eseri diye tanımladı ve sanatsal değerle ilgili birçok geleneksel anlayışa meydan okudu. İmzasını attığı, bir insan da olabilirdi, kendi bedeninden çıkan potansiyel olarak değersiz bir şey de. 1959’da yaşayan insanları sanat diye teşhir etmeyi ve insan bedenini saydam plastik içerisine kapatmayı önerdi. Aynı yıl, hepsini de kendi nefesiyle şişirdiği kırk beş “*şişirilmiş heykel*” hazırladı. İki yıl sonra içinde kendi dışkısının bulunduğu doksan hava geçirmez kutu yaptı; kutunun

⁶⁴ (Artun, 2005, s.19).

içindekiler otuz gram ağırlığındaydı ve her kutu imzalanıp numaralanmıştı”.⁶⁵

“1975-1977 yılları arasında George Maciunas, Fluxus antolojilerinin sonuncusu olduğu anlaşılabacak bir asemblaj yaptı: Flux kabinesi [Fluxcabinet]. Bu, on dört Fluxus sanatçısına ait nesneleri barındıran yirmi adet çekmecesine olan bir kabinedir. Maciunas on ikinci çekmeceye, Excreta Fluxorum’unu koymuştu: Evrim içindeki yerleri çerçevesinde hiyerarşik olarak düzenlenmiş böcek ve memelilere ait dışkılarından oluşan bir sınıflandırma sunumudur , bu.”⁶⁶ (Resim 35).



Resim 3.10 George Maciunas, “*Flux Year Box 2*”, Hazır Malzeme , 1960, (www.tate.org.uk).2015.

Fluxus sanatçılarından Claes Oldenburg ise, atık ve hazır nesnelerden imal edilmiş olan bir koleksiyonunu, 1960’ların ortalarında kendi atölyesinde biriktirmeye başlar. Oldenburg’un koleksiyonu, bulunmuş ve değiştirilmiş gündelik nesnelerin ve oyuncakların yer aldığı parçaları içerir. Oldenburg’un atölyesinde biriktirdiği 385 minyatür tüketim nesnesi ve oyuncak, bir vitrinde sergilenir (Resim 36).

⁶⁵ (Artun, 2005, s.20-21).

⁶⁶ (Artun, 2005, s.33).

kendi pratiği içinde bir yanıt vermeye çabalamaktadır. Bu sürecin sonunda sanatın işlediği güzel kavramının gündelik hayatın ötesinde kalan bir gerçeğe tekabül ettiği sonucuna varıldı. Antik Yunan'ın kusursuz güzel arayışı, bu matematiksel orantılarla somutlaştırmaya çalışması ve Rönesans'ın da oradan hareket ederek bu oluşuma mistik bir boyut getirmesi Batı metafiziği içindeki estetik duyusun sıra dışı bir şey olduğu görüşünü büsbütün güçlendirdi.

Kahraman'a göre Pop Sanatın en belirgin yanı gündelik hayatın nesnelerini sanatın da nesnesi yapmasıdır. Bu yanıyla Dada'ya yaklaşılsa da ondan farklıdır. Dada'nın hazır nesnesi de sıradan bir nesnedir ancak Duchamp, ortaya koyduğu nesnenin herhangi bir şey olmadığını, sanatçının kişisel tarihini taşıyan bir şey olduğunu belirtmektedir. Kahraman'a göre Warhol'un kullandığı nesneler gerçek alameda sıradan ve çorba kutuları, deterjan kutuları gibi sanayinin kitle üretim tekniğiyle ürettiği nesnelerdir.”⁶⁷ (Resim 37).



Resim 3.12 Andy Warhol, “Campbel Kutuları”, Hazır Malzeme , 1968, (www.arthistory.about.com).2015.

“Kahraman bu yanıyla Pop Sanatın Dada'ya da radikal bir cevap verdiğini

⁶⁷ (Kahraman, 2003, s.42).

belirtmektedir. Her şeyden önce deterjan ya da çorba kutusunun resmedilmesi belli bir sanat görgüsüne alışmış orta sınıf insanı için çok radikal bir tutumdur. Tuval, bütün öykülerden, kurgulardan arındırılmış bir tek nesneye indirgenmiştir. O da soğuk ve anlamsız bir şeydir. İkincisi, bu nedenden ötürü, Pop Sanat ve Warhol, çok az insanın düşündüğü bir şeyi gerçekleştirmekte ve resmi sekülerleştirmektedir. Onu, bütün (meta) boyutlarından arındırıyor ve sadece kendisi olarak sunuyordu. Ne var ki, aynı tuval bunun tam tersini de gerçekleştiriyordu: hiçbir öykü, kurgu, kurmaca olmadığı için sanat yapıtı büsbütün öte bir anlam kazanmaktadır. Nitekim Pop Sanat sonrası sanat bir bilgi nesnesine dönüşürken bu damardan türemiştir.”⁶⁸

Dada’cılarının yaklaşımları çok etkili olmakla birlikte daha çok tepkisel ve sert bir nitelik taşımaktadır. Hazır nesnelerden yararlanmanın yanı sıra, Dada, sanatçının kendisini de bir nesne olarak sanatsal üretimin içinde istemektedir. Bir alameda sanatçının performansı, aksiyonu da sanatının ayrılmaz bir parçasıdır. Bu, XX. yüzyılın bu adlarla tanınan akımlarına olanak verse bile herkesin yapacağı bir şey değildir. Kahraman’a göre Warhol’un ve Pop Sanatının önemi burada devreye girmektedir.

Diğer önemli isimlerden biri olan Roy Lichtenstein; çizgi romanlarda bulunan romantik, bilim kurgu, askeri imajları kullanarak, onlara yeni anlamlar kazandırmıştır. Lichtenstein’in çalışmalarındaki amaç hisleri ve mimikleri nesnelleştirmektir. Çizgi roman karelerini büyütürken çalışan sanatçı, eklediği konuşma balonları ve ses efektleriyle dönemin klişeleşmiş sözleri ve sloganlarını vurgulamıştır.

Claes Oldenburg ise eline geçen her nesneyi sanatına malzeme olarak kullanan bir Pop-Art sanatçısıdır. Nesnelerin boyutları, fonksiyonları, renkleriyle oynayarak onları neredeyse baştan yaratmıştır. Lolipoplar, külahlar, telefonlar, makaslar vb. Nesneler Oldenburg’un elinde tekrar şekillenmiş ve dev anıtlara dönüşmüştür. Popüler kültürün yarattığı ikonlar, idoller ve klişeler Pop Art sanatçıları tarafından eleştiri malzemesi olarak kullanılmıştır.

“Sartwell, salt kendileri için izlenen süreçlerden geçmeden üretilen sanat eserlerinden söz eder. Örneğin Warhol’un eserlerin üretildiği araçlara karşı ilgisizliğine değinir. Bu eserler genelde mekanik olarak gerçekleştirilen üretimlerdir ve Warhol bu etkinliği bile denetlemeyi reddetmiştir. Sonuçta Sanat olarak sergilenen her şey

⁶⁸ (Kahraman, 2003, s.43).

yaratıcısının içkin olarak değerli gördüğü bir süreçten geçerek üretilmiş değildir. Bu kuram karşısında Ted Cohen bu kuramın hiç bir başarısızlık koşulu getirmediğine, bu kuram temelinde bir sanat eseri yapmaya çalışıp da başarısızlığa uğramanın ya da yanlışlıkla bir şeye sanat eseri payesi biçmenin imkansız olduğuna işaret eder. Sartwell bu söylemleriyle Warhol'un yaratıcı sürecini irdelemektedir. "Warhol'un eserlerinde bizatihi kendi deneyiminin bir yüceltilmesinin izine rastlayamamışsak, bu yine onun ürünlerinin sanat eseri olmadığına dair kanıt oluşturabilir."⁶⁹

Sartwell, yine de kişisel anlamda kısmen de olsa bu yüceltmenin Warhol'un çalışmalarında olabileceğini ve bunun sanat olduğunu düşündüğünü de vurgulayarak olayı tartışma zeminine taşımaktadır. Bu tartışmayı düşündüğümüzde nesnelerin sanat eseri sayılabilmesi için üretim süreci, ve yaşamla olan bağlantısı irdelenmektedir. Sartwell'in daha sonra verdiği şu örnek durumu daha iyi kavramamıza yardımcı olmaktadır. "Warhol ve Lichtenstein gibi sanatçılar, mükemmel bir öz bilinçle, Elvis, Marilyn, çizgi roman gibi popüler kültürün bayağı imgelerini müzelere taşıdılar. Bu, başka şeyler yanında, Güzel Sanatlar gösterilerini alaya alma, bize, sinema salonlarında, gazete bayilerinde vb. Çevremizdeki her yerde zaten sanatın olduğunu gösterme çabasıydı". Sanat eserleriyle salt somut şeyler ayrımını ortadan kaldıran bu çabalar, örnek olarak şişe sıraları, bok ve sidik için ontolojik yüceltmeler ya da heykellerin sadece taş, tabloların da sadece boya olduğunu göstermenin bir yoludur.

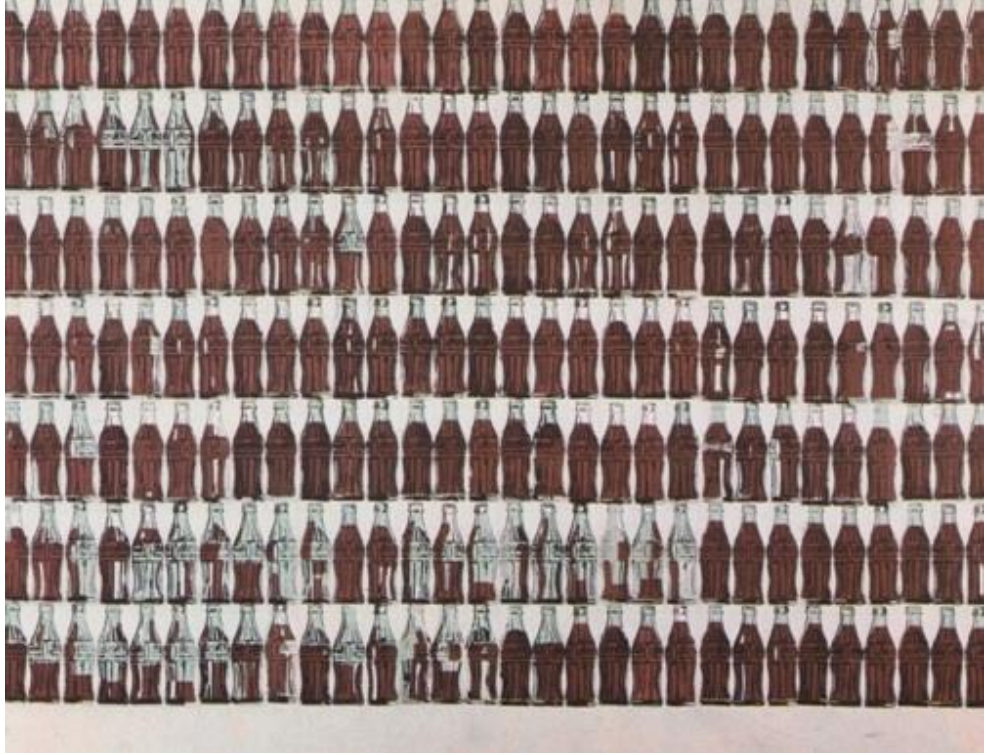
Artun daha sonra yaygınlaşacak olan ve müzelerin sergi küratörlüğünü üstlenmeleri için sanatçıları davet etme uygulamasının ilk örneklerinden biri olarak Warhol örneğini göstermekte ve şunları eklemektedir: "Warhol, müzenin deposundaki nesneler arasından en çok beğendiği ya da "en iyi" parçaları seçmek yerine, nereden geldiklerini ya da ne durumda olduklarına hiç bakmadan, çeşit çeşit nesneden oluşan koleksiyonların tamamını sergilemeyi tercih etti. Sergilenen parçalar arasında ayakkabılar ve şemsiyeler de yer almaktadır."⁷⁰

Baykam'a göre "Warhol'un yaptığı işlerin, özellikle seri çalışmalarının, Duchamp'ın hazır yapımlarının Amerikan imajına ve tüketim toplumuna uyarlanmış hali olduğu söylenebilir. Andy Warhol, kapitalizmin yarattığı Popüler Kültürün benzeşim kalıplarını ve seri üretim mantığını yansıtırken, yaşanan kültüre mal olmuş

⁶⁹ (Sartwell, 2000, s.38).

⁷⁰ (Artun, 2005, s.30).

imajları, bulundukları alandan koparıp bambaşka bir alana, tuvale taşımıştır."⁷¹ Warhol, belli bir konuda tek bir biçimi tuval üzerinde birçok kez yineleyerek, fotoğrafa özgü imgeleri de yapıtlarına taşımıştır. Seçtiği temalar arasında, film yıldızları gibi ünlüler kamuoyunun o dönemde yakından tanıdığı kişiler, suçlular, elektrikli sandalye, otomobil kazaları, endüstri ürünleri vb. pek çok şey bulunmaktadır. Sanatçı, kitlelerin ürettiği bu imgelerin tuval üzerinde tekrar tekrar yinelenmesi ve çoğu durumda az çok bir renk tabakasının da eklenmesiyle ilgi çekici sonuca ulaşmıştır. Böylece bir yandan bu resimlerin monoton ve sıkıcı özelliğini sevmezken, öte yandan insanların her gün gözlerimizin önünde katledilmesini ya da tanınmış kişilerin, bir takım çıkarlar uğruna sömürölmelerini ne kadar kolaylıkla kabulleniverdiğimizi bizlere göstermek ister (Resim 38).



Resim 3.13 Andy Warhol, “Coca-Cola Şişeleri”, Karışık Teknik, 1962, (www.tate.org.uk).2015.

Duchamp ile Warhol’u karşılaştıran Cauquelin, (1992), her ikisinin de estetiği terk ettiğini ve tasarımı bırakıp, el becerisinden ve yetenekten vazgeçerek kendilerini sanata adadıklarını söylemektedir. Warhol’un ilgilendiği nesneler bayağı, kitsch ve zevksizdir. Bunlar Coca Cola şişeleri, gazetelerden yeniden düzenlenen resimler gibi

⁷¹ (Baykam, 2005, s.27).

sıradan tüketimin nesneleridir. Kısacası bunlar çoğaltılmış, Ready Made’lerdir. “Tıpkı Duchamp gibi, söz konusu olan onu daha önce orada gösterebilmektir. Tek ve neredeyse ele geçmez, Duchamp’ın desteğini almış olan Ready Made’i göstermektedir. Warhol, aşırı kişiselleşen bir kişisizleştirme çelişkisini ve imajların doygunluğunu dizi içindeki tekrarını karşılaştırır”⁷²

Warhol, bugün bu özellikleriyle anımsanmıyor. Artık bütünüyle bir toplumsal kimlik olarak tanınıyor. O da, onun daha sonraları ağırlık verdiği ve Amerikan kültürünün ikonlarına dayanan yapıtlarının doğurduğu, ürettiği bir sonuç. Bu olgunun çok önemli iki sonucu vardır: O, Marilyn Monroe’ların, Elvis Presley’lerin, James Dean’lerin, Liz Taylor’ların baskı resimlerini hazırlayarak üstelik onları da seriler, yani bir tür zincirler olarak hazırlamaktadır. Pop kültüre teslim oldu ve onun görsel boyutunu kurmaya girişti. Fakat bir süre sonra, Mao’ları, Leonardo’ları aynı kapsama sokarak onları poplaştırdı. Hele bir de yaşama biçimi ve kaygıları düşünülürse, sonunda Pop kültür ikonu Warhol, sanat tarihinin en önemli yaratıcılarından birisi olan sorunsal Warhol’u yendi. Warhol’a Pop kültürün kurbanı demek hiç de yanlış olmaz.

3.5. MARCEL DUCHAMP

Picasso’dan sonra XX. yy.ın görsel kültürüne radikal bir biçimde yön veren diğer bir sanatçı kuşkusuz Marcel Duchamp’tır. Picasso Rönesans’tan XX. yy. başına kadar devam eden perspektife dayalı görsel bilinci, Kübizmle nasıl yerle bir etmişse; Duchamp da “Ready Made” (Hazır Nesne) kavramı ile burjuva sanat beğenisine ağır bir darbe indirmiştir.

Duchamp’ın yaptığı şey, herhangi, sıradan ve seri yapım sonucu üretilmiş bir nesne seçmek ve ona yeni bir konum kazandırmaktır. 1913’te bisiklet tekerleğini çatalından tutarak baş aşağı çevirip mutfak taburesine geçirmiştir. (Resim 8). 1915’te bir kar küreği bularak, buna “*Kol Kırılması Olasılığına Karşı*” adını verdi. Nihayet 1917 yılında düpedüz bir pisuarı alıp, ters çeviriyor, bir ayağın üstüne oturtup, onu Mutt sahte imzasıyla imzalayıp ve buna “*Çeşme*” demiştir. (Resim 10).

Ready Made kavramı ile Duchamp, heykel kavramına yeni bir yaklaşım

⁷² (Cauquelin, 1992, s.90).

getirmiştir. Heykel denilen olgu, yalnızca yapılan bir şey olmaktan çıkmakta ve yapılmış bir şeye dönüşmektedir. İkinci olarak da sanatçının niyetine bağlı olarak herhangi bir şey, sanat yapıtı olarak tanımlanabilecek konuma gelmektedir ve Sanat yapıtı sanatçısının dışavurumu olmaktan öteye geçmektedir.

Sanat yapıtları Rönesanstan bu yana insanın varoluşsal problemleriyle ilgilenirken, bundan sonra kendi varlık bilimi ile de fazlasıyla içli dışlı olacaktır.

Duchamp'ın sorduğu soru: “*İnsan hiç de ‘sanat’ yapıtı olmayan yapıtlar yaratabilir mi?*”⁷³ *Hazır nesne, estetik ve el işçiliğine dayalı sanatın eleştirisi; Duchamp'ın sanatı zihinseldir. Octavio Paz'ın deyişiyle “Duchamp bize görsel sanatlar da dahil olmak üzere, tüm sanatların görünmez bir uzayda ortaya çıkıp yittiklerini gösterdi.”*⁷⁴

Duchamp, “Nihilizm” (inkârcılık) olarak tanımladığı Dada akımını eleştirelilik ve anarşizm bağlamında en ileri noktaya taşımıştır. Sahte imzasıyla sanatın metalaşması ve Sanat-Kapitalizm ilişkisine katı bir göndermede bulunmuş ve temsiliyet kodları, beğeni ilkeleri, betimleme boyutları ve hatta yaratıcılık kavramının kendisi yok sayılmıştır. Resim ya da Heykel yapmanın yeni olanakları yanında, sanatçı olmanın da yeni bir olanağı sunmaktadır.

“Duchamp eleştirel bir bilinç, şüpheci ve tarafsız bir yaklaşımla 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 biçimde aktarmaya çalışmalı, sonra da her şeyi kendi akışına bırakmalıdır. Sanat, Eliot'un ifadesiyle, zihinsel bir olgunun “nesnel karşılığı” olmalı, böylece hem patavatsız hem de gizemli olmalıdır. Anlatılabildiği gibi yorumu da yapılabilecek, ama kesin bir yorumu olmayan, bu yönüyle sanatçı kişiliğin akıl sır ermeyen karakterini gösterecek kışkırtıcı bir düş olmalıdır. Duchamp, “*Sanatçı da herhangi biri olabilir*” der. Fakat öteki insanlardan farkı olarak sanatçı “Zaman ve mekânın ötesindeki

⁷³ Aktaran: Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1991 (2.Basım), s.327.

⁷⁴ Octavio Paz, Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:75, İstanbul, YKY, 2000, s.140.

lâbirentten çıkmaya çalışan bir medyum gibi davranır.”⁷⁵

Duchamp’ın bu Dadaist ve minimal tavrı, yarım yüzyıl sonra gerçekleşecek olan Yeni Gerçekçilik, Minimal Sanat, Pop Sanat ve Kavramsal Sanata esin verecektir. Sanatsal kabul edilebilirlik sınırları geri dönüşsüz bir biçimde genişlemiştir. Sanat yapıtı geleneksel kategorizasyondan kurtulup işe dönüşmüş, özgürlüğe kavuşmuştur.

3.6. READY-MADE SANATÇILARI

3.6.1. Pablo Picasso

Picasso 25 Ekim 1881'de Malaga, İspanya'da doğmuş ve Babası bir ressam ve resim öğretmenidir. Küçük yaşta resim yapmaya babası tarafından yönlendirilmiştir. Sanatçının resim yeteneği kısa sürede keşfedilmiştir ve 1895'te Barcelona Güzel Sanatlar Okulu'na girmiştir. 1901 yılından itibaren anne soyadı olan Picasso'yu kullanmaya başlamış ve desenleri İspanyol bir dergi olan Juventut'ta yayımlamıştır.

1900'de ilk kez Paris'e gitmiş dönemin yenilikçi sanatçılarının yaşadığı Montmartre semtinde bir süre para içinde yaşamış yaklaşık 1901-04 arasındaki ilk dönem yapıtlarında sıradan insanların, sirk palyaçolarının, akrobatlarının resimlerini yapmıştır. Büyük kentlerdeki yaşam kadar, sirk yaşamı da ilgisini çekmiş ne var ki, tablolarında bu yaşamın hüznü yanını yansıtmış ve Picasso’nun bu dönemi “*Mavi Dönem*” olarak tanımlanmaktadır.

Picasso, Georges Braque ile kübizmin temellerini atmış ve 1907'den 1914'e kadar kübist olarak adlandırılan tarzda tablolar yapmıştır. Kübist tabloların genel özelliği, geometri ve geometrik şekillerin kullanılmasıdır. Resmedilen nesneler geometrik formlar oluşturacak şekilde basitleştirilmiş yahut geometrik şekillere bölünmüştür. Kübizmin bir diğer özelliği de uzaydaki üç boyutlu bir cisim iki boyutlu yüzeye aktarma çabasıdır. Bu amaçla Picasso, şekilleri yanal yüzeylerine bölüştürüp her birini iki boyutlu yüzeyde göstermeye çalışır. Yine bu nedenden portrelerindeki insanların hem profili hem de önden görünüşü görülmektedir.

I. Dünya Savaşı sırasında Picasso, Jean Cocteau ile beraber Roma'da kalır.

⁷⁵ Octavio Paz, Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:75, İstanbul, YKY, 2000, s.141.

Burada sahne dekoratörü olarak çalışırken dansçı Olga Kokhlova'yla tanışır. Picasso ikinci eşi olan Olga Kokhlova ve oğlunun birçok portresini yapmıştır. (Paul en Pierrot, 1925, Picasso Müzesi, Paris)20'li yılların başında sanatçı klasisizme geri döner: *Trois Femmes à la fontaine* (1921, Modern Sanat Müzesi, Paris). Ayrıca mitolojiden de esinlenir: *les Flûtes de Pan* (1923, Picasso Müzesi, Paris).

Picasso tanınan en üretken ve Ready Made işler yapan bir sanatçıdır. Guinness Rekorlar Kitabına göre, toplam resim, 100,000 baskı, 34,000 kitap resmi ve 300 heykel ve birçok seramik ve çizim üretmiştir.

3.6.2. Man Ray

Man Ray kariyerinin büyük bölümünü Fransa'nın başkenti Paris'te geçirmiş Amerikalı bir sanatçıdır. Belki de en iyi biçimde modernist olarak tarif edilebilecek Man Ray gerek Dada gerekse de Sürrealist hareketlere belirgin katkılar da bulunmuş, ancak her iki hareketle de ilişkisi sürekli olmamıştır. Sanat dünyasında en fazla avangart fotoğrafçılığıyla tanınan Ray , farklı araçlar kullanarak büyük işler üretmiş ve kendisini en başta bir ressam olarak görmüştür. Kendisi aynı zamanda, ünlü bir moda ve portre fotoğrafçısıdır.

Man Ray'in moda ve portre fotoğrafçılığı dışındaki çalışmaları hayatta olduğu dönemde özellikle ülkesi ABD'de yeterince takdir görmediyse de , ölümünden sonraki yıllar itibarı giderek artmıştır.

1999 yılında ARTnews dergisi "film, resim, heykel, kolaj, asamblaj ve sonradan performans sanatı ve kavramsal sanat olarak adlandırılacak örnekleri kadar" çığır açan fotoğrafçılığına değinerek ve Man Ray'in "tüm alanlardaki sanatçılara “sanatın keyfini ve özgürlüğünü ararken' yaratıcı bir zeka örneği sunduğunu” belirterek kendisini XX. yüzyılın en etkili 25 sanatçısından biri olarak göstermiştir. “Kendisine rehberlik eden ilkeleri "karşınıza çıkan bütün kapıları açın ve oradan özgürce yürüyün” olmuştur.

3.6.3. Salvador Dali

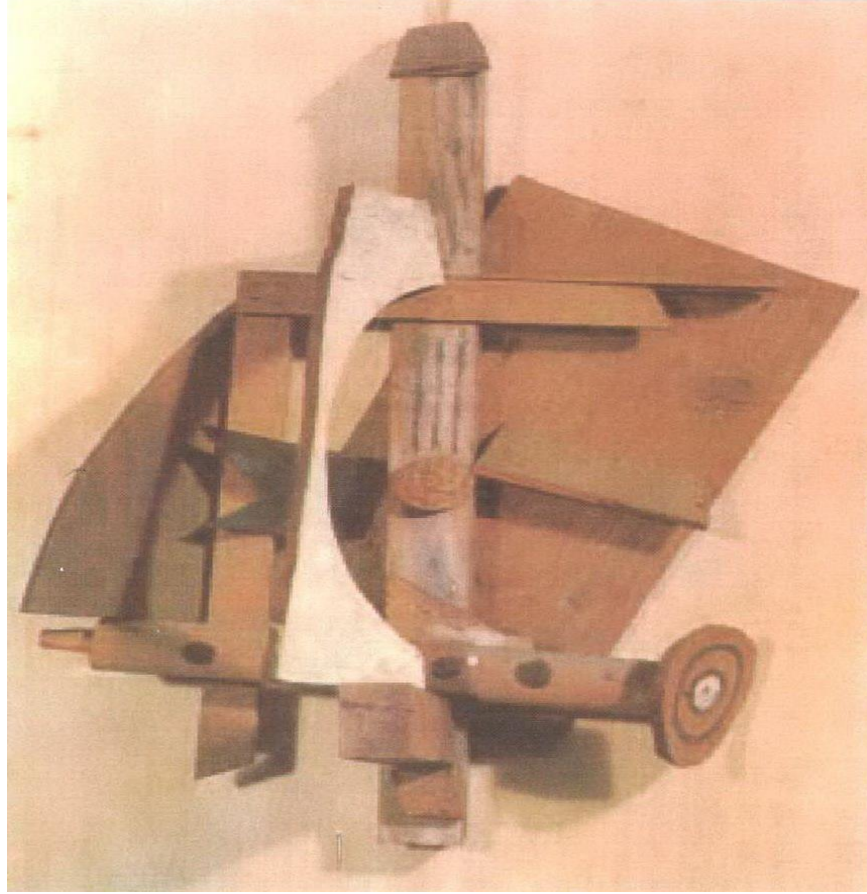
Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí y Domènech, kısaca Salvador Dalí (d. 11 Mayıs 1904–1989), Katalan sürrealist ressam. Gerçeküstü eserlerindeki tuhaf çarpıcı imgelerle ünlenmiştir.En iyi bilinen eseri olan Belleğin Azmi'ni1931'de bitirmiştir.

Dalí, ressamlığın yanısıra heykeltçilik, fotoğrafçılık ve filmcilikle de ilgilenmiş, Amerikalı animasyoncu Walt Disney ile beraber yaptığı "Destino" adlı kısa çizgi film, 2003'te "en iyi kısa animasyon filmi" dalında Oscar adayı olmuştur.

Katalonya doğumlu olan Dalí, 711 yılında İspanya'yı fethetmiş olan Mağribiler'in soyundan geldiğini iddia etmiş, "süslü ve cafcacflı olan her şeye, lüks hayata ve doğu kıyafetlerine olan düşkünlüğünü" de "Arap kökeni"ne bağlamıştır.

Dalí hayatı boyunca, sanatıyla olduğu kadar eksantrik giyimi, davranışları ve sözleriyle de dikkat çekmiş, bu durum kimi zaman, onun sanatını takdir edenleri de etmeyenler kadar usandırmıştır. Bu davranışların getirdiği kötü şöhret, Dalí'nin geniş kesimlerce tanınmasını sağlamış ve eserlerine duyulan ilgiyi arttırmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
READY MADE ALANINDA YAPILAN HEYKELLER



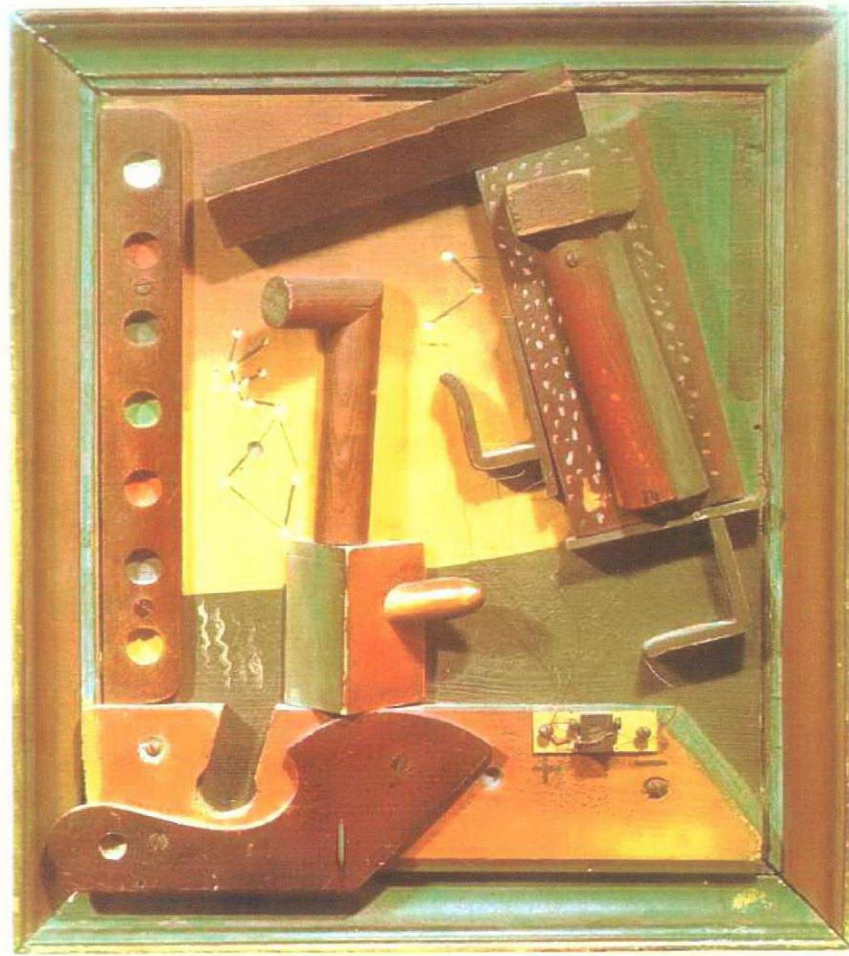
Resim 3.14 Pablo Picasso, “*Mandolin*”, Hazır Malzeme, 1914, (www.arthistory.about.com).2015.



Resim 40 Sarah Lucas, " *Au Naturel*", Hazır Malzeme, 1994, (www.moma.org).2015.



Resim 41 Raoul Hausmann, "*Mechanic Head*", Hazır Malzeme ,1920 (www.metmuseum.org).2015.



Resim 42 Max Ersnt, "*Fruit Of A Long Experiance*", Hazır Malzeme, 1919, (www.arthistory.about.com).2015.



Resim 43 Bruce Conner, "*Cross*", Hazır Malzeme, 1976,

(www.arthistory.about.com).2015.



Resim 44 Jimmie Du, "Bedia's Steering Wheel", Hazır Malzeme, 1985, (www.moma.org).



Resim 45 Man Ray, “Yok Edilecek Obje”, Hazır Malzem, 1941 (www.arthistory.about.com).2015.



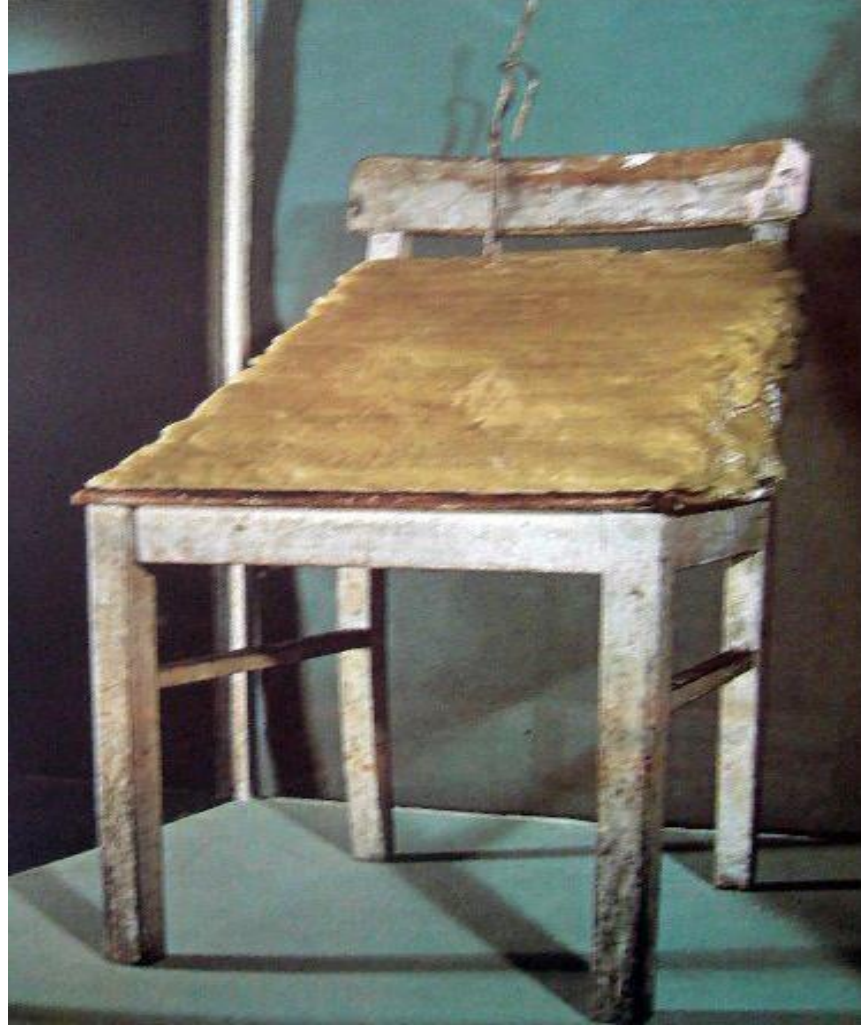
Resim 46 Cesar, “*Comperssion*”, Hazır Malzeme, 1968, (www.moma.org).2015.



Resim 47 Rubset Moris, “*Untitled*”, Hazır Malzeme, 1970, (www.moma.org).2015.



Resim 48 George Sogal, “*The Diance*” Alçı ve Hazır Malzeme , 2004,, (www.tate.org.uk).2015.



Resim 49 Josephs Beuys, “*Fat Chair*”, Hazır Malzeme ,1964, (www.arthistory.about.com)2015.

BEŞİNCİ BÖLÜM ÇALIŞMALARIM



Resim 50 Adil GEYİK , “İletişim” Taş+Hazır Malzeme 2014

Bu çalışmada geçmişle günümüz arasında bir sentezlenemeye gidilerek hazır malzeme plastik telefonla Ready Made Sanat akımına atıfta bulunulmak istenmiştir. Yoğurulup çağdaş sanat akımına atıfta bulunulmuştur. İletişim konulu bu çalışmada taşla geçmişin, plastik hazır malzemeyle ise günümüze vurgu yapılarak birbiriyle olan bağlantısı anlatılmaya çalışılmıştır. Hazır malzeme (ready made) günümüzde ki kullanımı hala sürdürülmüş olduğunu sanattaki etkinliğinin etkisini bu çalışmada ifade edilmeye çalışılmıştır.

XX.Yüzyılın başından itibaren sanat alanında yaşanan teknolojik gelişmeler, sanatçılara çağının malzemelerini ifade alanı olarak kullanma olanağı tanımıştır.



Resim 51 Adil GEYİK , “İktidar”,Hazır Malzeme 2012

Bu çalışmaylabir bireye olarak insanoğlunun hedefleri, egoları, tatmin duyguları hazır malzemeye dönük sandalye kullanılarak anlatılmaya çalışılmıştır. Burada hazır malzeme olarak kullanılan sandelyeyle insanın iktidarı, halat ve elle yükselme çabasını, halatın karmaşıklığıyla ise bu duygu ve düşünce durumunun karışıklığını anlatılmaya çalışılmıştır. Günümüz insanoğlunun ve hayatın bir parçası haline gelen “ben” ego duygusuna hazır malzemenin etkisi ile beraber birleştirilip birlikte “iktidar” kavramına gönderme yapılrak ifade edilmeye çalışılmıştır.



Resim 52 Adil GEYİK , “Yemek Masası”, Hazır Malzeme 2014

Bu kompozisyonda çağımızda yapılan tüketime gönderme yapılmak istenmiştir. Hazır malzeme kullanılarak oluşturulan bu anlayışa günümüzce modern bir şekilde ifade edilmek istenmiştir. XX. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren etikisini gösteren Pop Sanat tüketim toplumunun yaratmış olduğu bir durumdur. Günümüz sanatındada etkileri devam eden bu anlayış doğrultusunda bu kavram anlatılmak istenmiştir.



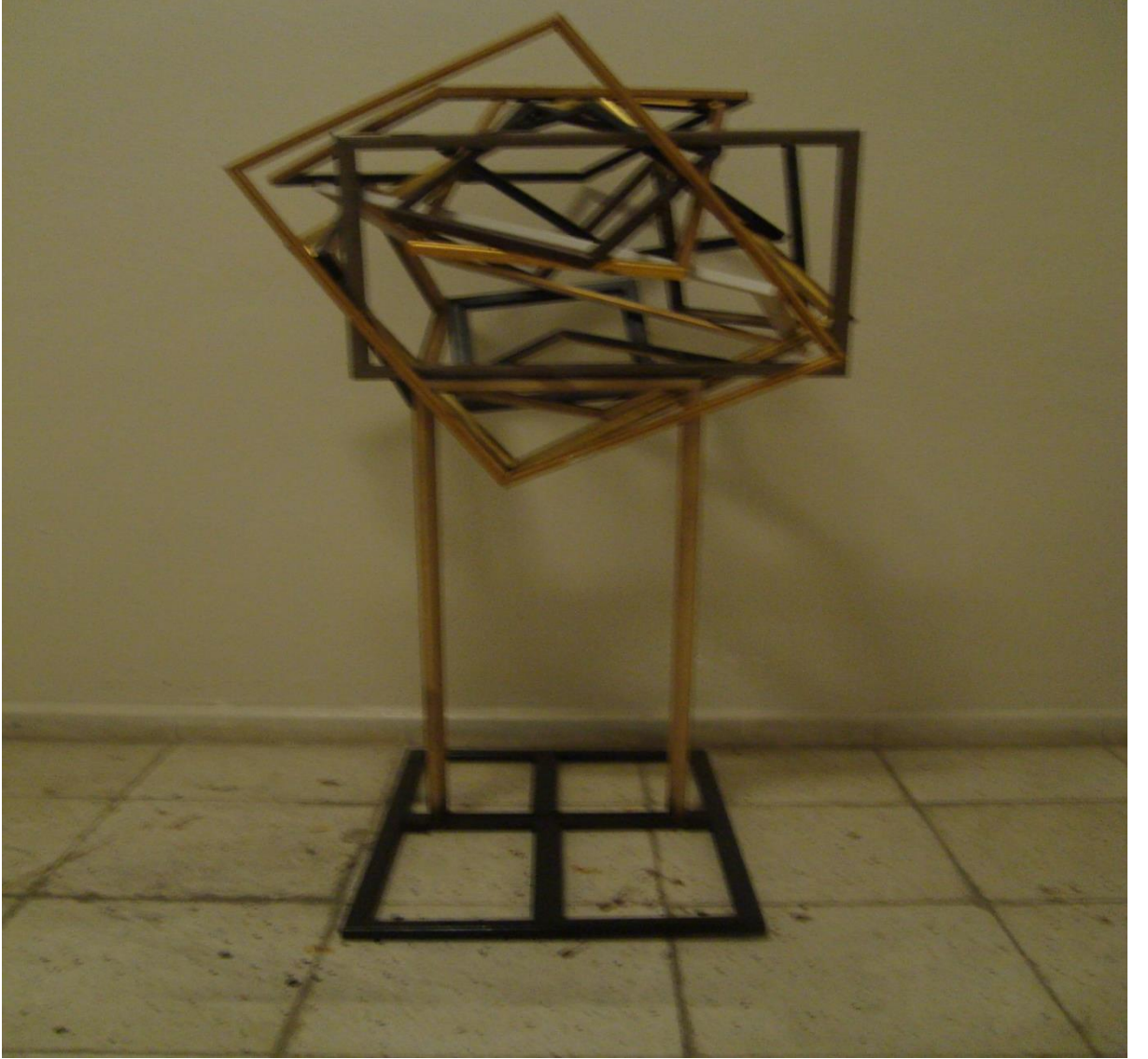
Resim 53 Adil GEYİK , “Şişeler”, Ahşap+Hazır Malzeme 2014

Yine çalışmayla geçmişe günümüz arasında yaşanmış olan ve gelişen teknolojiye vurgu yapılmak istenmiştir. Doğal ahşaptan yontulmuş cam şişe ile hazır malzeme cam şişe ele alınarak kurgulanarak doğal ve yapay ilişkisiyle hayatın değişkenliği sorgulanmaya çalışılmıştır. Bir arada modern akıma uygun olarak tasarlanıp çalışılmıştır.



Resim 54 Adil GEYİK , “Zamanın Anahtarı”,Hazır Malzeme 2013

Bu çalışmada hazır malzeme kullanımıyla Dada Sanat akımına bir gönderme yapılmak istenmiştir.Kompozisyonda hazır malzeme olarak kullanılan çerçevelerle bir kadraj mantığında konuya yaklaşılarak her varlığın bireyin düşünsel boyutları hayata dair durumu ele alınıp sorgulanmaya çalışılmıştır.Temel olarak anlatılmak istenen şey bireylerin bakış açıları ve zaman kavramıdır.



Resim 55 Adil GEYİK , “İsimsiz”, Hazır Malzeme 2014

Kompozisyon plastik bir hazır nesneden faydalanılarak oluşturulmuş ve günümüzde yaşanan karmaşa durumuna vurgu yapılmak istenmiştir. Hazır malzeme kullanımının sanat için ne kadar önemli bir malzeme olduğu geçmişten günümüze kadar süregelen bir gerçektir. Çalışmada insanların dünyaya farklı pencerelerden bakışı ve yine evreni farklı görüş açıları ile değerlendirmeleri ele alınarak global dünyaya gönderme yapılmak istenmiştir.



Resim 56 Adil GEYİK , “Boğa Başı”,Hazır Malzeme,2014

Bu çalışmayla ilkel yaşam ve günümüz arasında sıkı bağlarla bağlı olan hayata dair kavramlar,çeşitli hazır malzemeler bir araya getirilerek bir arada kullanılmış ve hazır nesne (Ready Made) anlayışından yola çıkılarak hazır malzeme ile güç vurgulanmaya çalışılmıştır.



Resim 57 Adil GEYİK , “Hediye”,Hazır Malzeme,2014

Üçlü kompozisyonla insana ait duygusal durum zaafının geçmiş ve günümüzde ki devamlılığı ifade edilmeye çalışılırken Dada sanat akımına gönderme yapılmaya çalışılmıştır.Hazır malzemele olarak çuvalar ve ipler birbirleriyle ele alınarak modern bir anlatım diliyle kompozisyon oluşturulacak biçimde ortaya konulmuştur.



Resim 58 Adil GEYİK , “Beyefendi”,Hazır Malzeme,2015

Bu çalışma Pop sanat akımına kavramsal anlamda yaklaşılarak güncel yaşama dair gerçekliklere göndermede bulunulmak istenmiştir. Pop anlayışı sanatında ki kolaj tekniğiyle üç boyutlu şekilde ele alınarak hazır malzeme olan kravatın konumunu çağdaş yönleri ele alınmaya çalışılmıştır. Günümüz modern çağının etkileri kısmen kolaj gibi teknikleri üç boyutlu şekilde uygulanmış ve hazır malzemenin çok yönlü kullanımına vurgu yapılmak istenilmiştir.



Resim 59 Adil GEYİK , “Çanta”,Hazır Malzeme,2015

Burada hazır malzeme olan çantaya baskı tekniği uyarlanarak kullanılmak istenmiştir.Pop sanattan yola çıkılarak oluşturulan bu düşünce kavramsal boyutta teknolojinin akımından esinlenilmiş ve akıma uygun olarak tasarlanıp hazır malzeme ile uyumu yakalanmaya çalışılmıştır. Minimalist sanatın sadeliği ile bağlantı yapılmış anahtar kavramını çanta ile beraber sorgulayacak şekilde ifade etmeye çalışılmıştır.

SONUÇ

Ülkemizde çağdaş sanatın ilk örnekleri, 1970'lerden bu yana görülebilmektedir. Bu tarihlerden itibaren Batı'daki, kökleri yüzyılın başına kadar uzanan çağdaş sanatla paralel olarak postmodernizm, feminizm, postyapısalcılık, yapısökümcülük, küreselleşme gibi yeni düşünce sistemlerinden etkilenmiştir. Sanat, karmaşık bir estetik, toplumsal, ekonomik, siyasî değişkenler sisteminde yer alan başka bir değişkendir. Modern iletişim sistemlerinin gelişimi sayesinde çağdaş sanat, kültürel alışverişin, oluşan çok kültürlü ortamın aracı pozisyonundadır.

1970'lerden itibaren, ülkemizdeki plastik sanatlar alanındaki üretim, dünyada da olduğu gibi, siyaset, sosyoloji ve felsefe ile iç içe geçmiştir. Ülkemizdeki çağdaş sanat üretimi sırasıyla “Yeni Eğilimler Sergileri”, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri”.

“A, B, C, D Sergileri”, “10 Sanatçı 10 İş Sergileri”, “Genç Etkinlik Sergileri” izleğinde gelişmiş ve “İstanbul Bienalleri” ile de uluslararası arenada etkinlik göstermeye başlamıştır. Türkiye, ikili bir kültürel yapı içinde bir yandan dünyayla bütünleşmeye, bir yandan da kendisine has olan özellikleri korumaya çalışmaktadır.

Sanat, tüm düşünce sistemleri gibi ‘gerçeğin’ peşinde koşmaktadır. Sanatta önceleri imge gerçekliği önemliken, modern çağla beraber nesnenin gerçekliği öne çıkmıştır. Günümüzde de öznenin gerçekliği esastır. Günümüzün gerçeklik anlayışının, kişiden kişiye, durumdan duruma, toplumdan topluma değiştiği saptanmıştır. İnsan, özne sürekli bir oluşum halindedir. İnsan hem sürekli olarak çevresinden etkilenir, hem de çevresini kendi görüşleri doğrultusunda etkiler. Öznel gerçeklikle nesnel gerçekliğin karşılıklı etkileşiminden kaynaklanan ilişkiyi biçimlendirme çabası olan sanat, bir taraftan kendi problemleriyle uğraşırken bir taraftan da sosyokültürel, politik ve ekonomik problemlerle iç içedir.

Geleneksel heykel, anıt mantığı taşır, belli bir yere oturur, bu yerin anlamı ya da kullanım amacını simgesel dille işaret eder; temsil eder. Geleneksel heykel, ağaç, taş gibi doğal malzemenin yontulması, kilin modelaj yöntemiyle biçimlendirilmesi ya da pişirilmesi, metal malzemenin ya da polyesterin döküm esasına ya da sanatçının amacına uygun olarak seçtiği malzemelerin yan yana getirilerek inşa edilmesine dayanmaktaydı. Heykel, kütle, hacim, oran, orantı, kompozisyon, boşluk, doluluk, ışık,

gölge, ritm ve doku gibi öğelerle tanımlanmaktaydı.

Marcel Duchamp'ın sanata kazandırdığı, "Ready Made" kavramı ile sanat yapıtı özgürlüğüne kavuştu; sanat yapıtı, işe dönüştü. Heykelin üç boyutlu, etrafında dönülebilir estetik bir form olan tanımı genişledi. Heykel, sanatçının seçtiği temalar, temaya yaklaşımı, malzeme seçimi, kullandığı ifade araçları değişim sürecine girdi. Heykel disiplini, sonsuz değişken bir kategori durumuna geldi.

Çağdaş sanatta, yüzyılın ikinci yarısından bu yana insan yaşamının ve malzemenin anlamlandırılmasına dayalı, katılım ve çözümleme gerektiren bir yaklaşım gelişmekte, belli bir bağlam içinde sunulan yapıt aracılığıyla kurulan anlam veya aktarılan bilgi, nesnenin kendisinden ve sanatçısından daha çok önem taşımaktadır. Çağdaş sanatta geleneksel anlamda taşınabilir, alınıp satılabilir, bitmiş, tekil (unique) sanat eseri nesnesi anlayışı terk edilmiştir.

Günümüzde artık büyük anlatılar devri kapanmıştır. Özneler, kendi çevrelerini küçük öykülerle tanımaktadırlar. Sanatçı, yapıtıyla bir önerme sunmaktadır. Bütün iş izleyiciye düşmekte; izleyici çaba sarf ederek, sanat yapıtını okumaya çalışmaktadır.

Çağdaş sanattaki bağlam genişlemesiyle birlikte ortaya çıkan disiplinler-arası medium ve araç ortaklıkları ise disiplinler arasındaki tüm sınırların ortadan kalktığını göstermez. Bağlam genişlemesinin getirdiği disiplinler arası bilgi akışı, çağdaş sanatın disiplinler-arası konuma sahip belirsiz bir alan olarak görülmesine yol açmamalıdır. Disiplinler-arasılıkta, karşılıklı değiş tokuş edilen öğe, disiplinlerin kendileri olmasından çok, onların nesneleridir. Çağdaş sanat yapıtı, tarihsel sanat yapıtlarının oluşturduğu tümel biçim, öz ve kavramları yeniden sorgulayan, irdeleyen, gözden geçiren, seçen-ayıklayan, birleştiren ve çözümleyen özellikler taşır. Günümüzde sanat, işaretler, formlar, hareketler ve objelerin yardımıyla dünyayla ilişki kurmak, ilişkiler üretmekten oluşan bir aktivitedir. XX. Yy. sanatı devrimlerin ve dönüşümlerin çağı olmuştur. Bitmeyen bu proje, 21.Yy'da da devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2005). Sanatın durumları. İstanbul: Bağlantı Yayıncılık.
- Altay, A. B. (2008, 30 Mayıs). Dadaizm. Erişim Tarihi: Şubat 2009, [http://](http://Art of the 20 th Century, Fransa, Editions du Chene, 2002)
- Artun, A. (2005). Sanatçı müzeleri. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ashton, Dora, *Picasso Konuşuyor*, (Çev.: Mehmet Nadide Yılmaz), Ütopya Yayınevi, Ankara 2001.
- Atakan, N. (1998). Arayışlar (Resimde ve Heykelde alternatif akımlar). İstanbul: Sel Yayınları.
- Atalayer, Faruk, *Güzel Sanatlar- 1*, “Estetik”, E.M.Y.O Yay., Erzincan 1990.
- Batur, E.(2003). Modernizmin serüveni. İstanbul: YKY Yayınları.
- Baykam, B. (1999). Maymunların resim yapma hakkı ve duchamp sonrası krizi. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Bulat, Mustafa, Bulat Serap, Babayev, Görüş; Heykel Atölye, İstanbul, 2004
- Cauquelin, A. (1992). Çağdaş sanat, Ankara: Dost Yayınları.
- Dadaizm ve Dadacılık. (2008, 10 Haziran). Erişim Tarihi: 24 Şubat 2015, <http://www.msxlabs.org/forum/sanat/163508-dadaizm.html>,
- Daldaban, H. K. (2006). Gerçeküstü resmin oluşumunun nesnenin dönüşümüne bağlı olarak incelenmesi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana bilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi.
- Demirkol, C. V. (2008). Batı Sanatında modernizm ve postmodernizm. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Duchamp, M. , Marcel Duchamp ve Ready Made İstanbul 1997
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem yayınları , İstanbul, Hürriyet Ofset, 1997
- Elmas, H. (2006). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Ondokuzuncu yüzyıldan günümüze özgürlük bağlamında sanat neydi, ne oldu, Sayı 15 281- 298. Erişim Tarihi: 21 Mart 2015).

http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/ makaleler. 103

Eroğlu, Ö. (2008, 19 Nisan). Bir karşı duruş olarak pop-art. Erişim Tarihi: 20 Haziran 2015, <http://sanattarihi.sa.funpic.de/index.php?topic=1589.0>

Farago, F. (2006). Sanat. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Giderer, H. E. (2003). Resmin sonu. Ankara: Ütopya Yayınları.

Grasskamp, W. (2005). Ali Artun (Editör), Sanatçılar ve diğer koleksiyoncular. Sanatçı müzeleri, içinde (ss. 65-101). İstanbul: İletişim Yayınları.

Güvemli, Zahir ; Sanat Tarihi, İstanbul, 1960

H.Eetuğ Atlı, Hitit Heykellerindeki sembollerin Yapıtlanma Yansımaları, Sanatta Yeterlilik Eser Metni, İstanbul, 2002

Kahraman, H.B. (2003).Kitle kültürü kitlelerin afyonu. İstanbul: Agora Yayınları.

Kiraz, Serhat, “ XX. Yüzyılın Başından XXI. Yüzyılın Başına Marcel Duchamp’dan İlgimize”

Kuspit, D. (2006). Sanatın sonu. İstanbul: Metis Yayınları.

Lynton, Norbert, Modern Sanat Öyküsü, Remzi Yayınevi, 1991

Nurettin, Bektaş XX. Yüzyıl Heykelinde Malzeme ve Estetik İlişkisi, Sanatta Yeterlilik Eser Metni

Octavio Paz, Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:75, İstanbul, YKY, 2000

Oktay, A. (2004). Sanat ve siyaset. İstanbul: Everest Yayınları

Sartwell, C. (2000). Yaşama sanatı (Dünya tinsel geleneklerinde gündelik hayatın estetiği). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sönmez, N. (2006). Sanat hayatı içerir mi? İstanbul: Y.K.Y. Yayınları.

Şahin, Tahir, Sanat Tarihi, İstanbul, 1993

Şahiner, R. (2001, 10 Kasım). 1960 Sonrası sanatın görsel kaynakları,.Türkiye’de Sanat Dergisi 56-65,

Şahiner, R. (2005, 21.Temmuz). Avangardın Tarihsel Dönüşümü, Cumhuriyet Gazetesi,

Kitap eki, s.805.

Temel Britannica 14.Baskı , İstanbul, 1998

Turani, A.(2003). Çağdaş sanat felsefesi. İstanbul: Remzi Yayınevi.

Turani, Adnan ; Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, 1992

-Türkmenoğlu, D. (2007). Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Toplumsal ve kültürel değişim sürecinde pop sanatı, Sayı: 23, s. 95-101. Erişim Tarihi: 15 Mart 2015, http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_23/6-%2095-101.%20syf._.pdf

Ulutaş, M. (1998). Kavramsallık bağlamında simgesel heykel denemeleri. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana bilim Dalı. Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. 104

Uzun, Ö. (2008, 20 Ocak). Toplumsal değişimler karşısında gerçeklik sorunu ve sanat yapıtlarına yansıması, Erişim Tarihi: 8 Mart 2015, <http://zlmzn.spaces.live.com/blog/cns!DCF1636A894AF2BA!167.entry>

www.msxlab.org/forum/sanat/163508-dadaizm.html

Yeteneksizliği örtme biçimi olarak deneysel sanat. (2008, 1 Ağustos). Erişim Tarihi: 8 Şubat 2015, <http://www.sanatteorisi.com/Makaleler.asp?Sayfa=Oku&id=347>

Yıldırım, B. (2008, 23 Temmuz). Bugüne Sanatla Bakmak, Erişim Tarihi: 5 Mart 2015, http://kongrekaraburun.org/metinler/C.4_1.pdf,

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Adil GEYİK
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum – 15.08.1988
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Ana Sanat Dalında 2006 2011 yılları arası tamamladı.
Y. Lisans Öğrenimi	2012 2014 yılları arasında, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak, Heykel Ana Sanat Dalında tamamladı.
Bildiği Yabancı Diller	İngilice
Bilimsel Faaliyetleri	-2011-Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Kapsamında Düzenlenen Heykel Yarışması -2010-Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Kapsamında Düzenlenen Heykel Yarışması -2010 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Bünyesinde Workshop Çalışmasına katıldı. -2009- Lösev’e Yardım Kampanyasına katıldı. - 2008-Sarıkamış Şehitlerini Anma II. Kar Heykel Yarışması -2007- 4. Sarıkamış Kar Festivaline

	katıldı. -6.Palandöken Kar Sempozyumu katıldı. -I. Ağrı Dağı Kar Şenlikleri Workshop Çalışması katıldı. -I. Sanatsal Duyarlılık Günlerine katıldı. 2011- VIII.Dönem Heykel Bölümü Mezuniyet Sergisi (ERZURUM) -2010- Erzurum AV.M Karma Heykel Sergisi
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	-
İletişim	
E-Posta Adresi	v.carlione@hotmail.com
Tarih	