



**SENTETİK ÜRÜNLERİN SANAT NESNESİ
OLARAK KULLANIMI: ÇAĞDAŞ SANATTA
NESNENİN SINIRSIZLIĞI**

Selcan KALIN

Sanatta Yeterlik Tezi (Eser-Metin)

Resim Ana Sanat Dalı

2023

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

**SENTETİK ÜRÜNLERİN SANAT NESNESİ OLARAK KULLANIMI:
ÇAĞDAŞ SANATTA NESNENİN SINIRSIZLIĞI**

(The Use of Synthetic Products As Objects of Art: The Limitlessness of Objects in
Contemporary Art)

SANATTA YETERLİK TEZİ

Selcan KALIN

Danışman: Doç. Evren KAVUKCU

Erzurum
Mayıs 2023

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Selcan KALIN tarafından hazırlanan “Sentetik Ürünlerin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı: Çağdaş Sanatta Nesnenin Sınırsızlığı” başlıklı çalışması 10/ 05 / 2023 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalı, Resim Sanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof. Yasemin YAROL <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Danışman:	Doç. Evren KAVUKCU <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Ayça ALPER AKÇAY <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Dr. Selma TAŞKESEN <i>Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Dr. Öğr. Üyesi Alpaslan AKPINAR <i>Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

.... / / 202..

Aslı ıslak imzalıdır

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “Sentetik Ürünlerin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı: Çağdaş Sanatta Nesnenin Sınırsızlığı” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

... / ... / 202..

Aslı ıslak imzalıdır

Selcan KALIN

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Sanatta Yeterlik çalışma sürecimde bilgi, tecrübe ve hoşgörüsüyle her daim desteklerini esirgemeyen değerli danışmanım Doç. Evren KAVUKCU'ya, varlığıyla güç veren sevgili aileme, değerli dostlarıma, tüm arkadaşlarıma sonsuz sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

Selcan KALIN



ÖZ

SANATTA YETERLİK TEZİ

SENTETİK ÜRÜNLERİN SANAT NESNESİ OLARAK KULLANIMI: ÇAĞDAŞ SANATTA NESNENİN SINIRSIZLIĞI

Selcan KALIN

Tez Danışmanı: Doç. Evren KAVUKCU

Mayıs 2023, 111 sayfa

Jüri: Prof. Yasemin YAROL

Doç. Evren KAVUKCU

Doç. Ayça ALPER AKÇAY

Doç. Dr. Selma TAŞKESEN

Dr. Öğr. Üyesi Alpaslan AKPINAR

Çalışmada modern ve çağdaş sanat akımlarında sentetik nesnelerin sanat nesnelere dönüşümüyle ilgili incelemelerde bulunulmuştur. Nesnenin sanat tarihi sürecinde, insanlar mağara duvarlarına sembolik resimler çizerek kendilerini ifade etmişlerdir. Gelişen dünya ile birlikte toplumsal yaşam biçimlerinde oluşan farklılıklar nesnenin süreç içerisinde yeni kavramlarla anlam bulmasına sebep olmaktadır. Bununla birlikte devam eden süreci ifade etmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde araştırmanın amacı, önemi, sınırlılıkları ve yöntemine yer verilirken ayrıca terim ve tanımlardan da bahsedilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde nesnenin, sanat nesnesinin, nesne türlerinin ne olduğundan bahsedilmektedir. Modern sanatta ise nesnenin; Empresyonizm, Ekspresyonizm Kübizm, Dadaizm ve Konstrüktivizm sanat anlayışlarındaki, sanatçıların sentetik nesne kullanımlarına nasıl kaynaklık ettiği anlatılmaktadır. Bu anlayışlardan biri olan Dadaizm’de Marcel Duchamp hazır yapımları için belli bir kural tanımaksızın, estetikten yoksun, klasik anlayışı yok sayıp hazır yapımların, işlevinden çıkartıp onlara yeni anlamlar yüklemiştir. Sanat tarihinde Marcel Duchamp, hazır yapımların ya da doğal olmayan malzemelerin sanat nesnesi olabileceğini radikal bir duruşla sergilemiştir. Çağdaş sanatta sentetik nesnenin kullanımı hakkında sanatçıların sınırlı kalmadığı Neo Dada, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Yoksul Sanat, Happening ve Feminist Sanat gibi sanat akımlarından, sanatçılarından ve sanat eserlerinden yola çıkılmıştır. Bu eserlerdeki sentetik nesnelerin sanata dönüşümleri hakkında bilgiler verilip eserlerin analizleri yapılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, çağdaş sanatta sentetik nesne kullanımı ve plastik sanatlardaki sanatçı ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Bu bilgi doğrultusunda sanatçıların eserlerinde nesnelerin yapay olması yönünden, eserlerin felsefesi ve yorumlanması ele alınmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde ise, Selcan Kalın’ın çalışmalarında, sanatsal yaklaşımlarla eserlerin incelemeleri ve çözümlemeleri yapılmaktadır. Bu doğrultuda modern ve çağdaş sanat akımlarında eserlerin ve malzemelerin benzerlik ve farklılıklarının incelemeleri ve analizleri yapıp bir sonuca ulaşmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nesne, Malzeme, Buluntu, Sentetik, Hazır Yapım

ABSTRACT

PROFICIENCY IN ART THESIS

THE USE OF SYNTHETIC PRODUCTS AS THE OBJECTS OF ART: THE LIMITLESSNESS OF OBJECTS IN CONTEMPORARY ART

Selcan KALIN

Advisor: Assoc. Prof. Evren KAVUKCU

May 2023, 111 pages

Jury: Prof. Yasemin YAROL

Assoc. Prof. Evren KAVUKCU

Assoc. Prof. Ayça ALPER AKÇAY

Assoc. Prof. Selma TAŞKESEN

Assist. Prof. Dr. Alpaslan AKPINAR

In the study, examinations were made about transforming synthetic objects into art objects in modern and contemporary art movements. People expressed themselves in the art history of the object by drawing symbolic pictures on the cave walls. The differences in social life styles with the developing world cause the object to find meaning with new concepts. However, it refers to the ongoing process.

In the first part of the study, while the purpose, importance, limitations, and method of the research are given, terms and definitions are also mentioned.

In the second part of the study, it is mentioned what the object, the art object, and the types of objects are. In modern art, the object is; It is explained how the artists' use of synthetic objects in Impressionism, Expressionism, Cubism, Dadaism, and Constructivism art understandings. In Dadaism, which is one of these understandings, Marcel Duchamp ignored the classical understanding, devoid of aesthetics, without giving a certain rule for ready-made productions, and gave new meanings to ready-made productions. In the history of art, Marcel Duchamp has displayed a radical stance that ready-made or unnatural materials can be art objects. The use of synthetic objects in contemporary art is based on art movements, artists, and works of art such as Neo-Dada, Minimalism, Conceptual Art, Poor Art, Happening, and Feminist Art, where artists are not limited. Information about the transformation of synthetic objects in these works into art was given and the works were analyzed.

In the third part of the study, information is given about the use of synthetic objects in contemporary art and the artist and her works in plastic arts. In line with this information, the philosophy and interpretation of the works are discussed in terms of the artificial nature of the objects in the works of the artists.

In the fourth part of the study, Selcan Kalin's works are examined and analyzed with artistic approaches. In this direction, it has been tried to conclude by examining and analyzing the similarities and differences of works and materials in modern and contemporary art movements.

Keywords: Object, Material, Artifact, Synthetic, Ready Made.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ.....	x
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş.....	1
Araştırmanın Amacı	3
Araştırmanın Önemi.....	3
Araştırmanın Sınırlılıkları	3
Terim ve Tanımlar.....	4
Araştırmanın Yöntemi.....	4
İKİNCİ BÖLÜM	5
SANAT-NESNE İLİŞKİSİ	5
Nesne (Obje) Nedir?	5
Sanat eserlerinde kullanılan nesne türleri	7
Sanatsal Bir Kavram Olarak Nesne Nedir?.....	8
Sanat eserinde kullanılan nesnenin önemi	12
Modern Sanatta Nesne Kavramı	14
Dadaizm akımında nesne	19
Marcel Duchamp (1887-1968).....	20
Konstrüktivizm (Yapısalcılık) Akımında Nesne.....	34
Vladimir Tatlin (1885-1953).....	34
Neo Dada Akımında Nesne.....	36
Robert Rauschenberg (1925-2008)	37
Minimalizm Akımında Nesne	41
Robert Morris (1931-2018).....	42
Kavramsal Sanat (Conceptual Art) Akımında Nesne	44
Yoksul Sanat (Arte Povera) Akımında Nesne	47
Jannis Kounellis (1936-2017)	48

Happing Akımında Nesne	49
Joseph Beuys (1921-1986)	50
Feminist Sanat Akımında Nesne	52
Judy Chicago (1939-)	52
Tracey Emin (1963-)	54
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	56
ÇAĞDAŞ SANATTA SENTETİK NESNELERİN KULLANIMI VE ANLAM İLİŞKİSİ ..	56
Bill Culbert (1935-2019)	56
Brian Jungen (1970-)	58
El Anatsui (1944-)	59
Hassan Sharif (1951-2016)	61
Janaina Mello Landini(1974-)	62
Tan Zi Xi (-)	66
Tim Noble (1966-) ve Sue Webster(1967-)	67
Zac Freeman (1972-)	69
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	71
Uygulama Raporu	71
Uygulamanın Yapılış Gerekçesi	71
İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar	71
Uygulamanın Düşünsel Yönü	82
SONUÇ	83
KAYNAKÇA	85
ÖZ GEÇMİŞ	92

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.	Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913, hazır nesne	23
Şekil 2.	Marcel Duchamp, Şişe Kurutucusu, 1914 hazır nesne	24
Şekil 3.	Marcel Duchamp, Tarak, 1916, hazır nesne.	25
Şekil 4.	Marcel Duchamp, Pisuar, 1917, hazır nesne.	26
Şekil 5.	Marcel Duchamp, Kırık Kol Önceden (Orijinal), 1915.	28
Şekil 6.	Marcel Duchamp, Kırık Kol Önceden (Kasım 1915'in kayıp orijinalinden sonra dördüncü sürüm), 1964, hazır nesne.	28
Şekil 7.	Kurt Schwitters, Merz Binası (Hannover'deki Binanın İçi), 1923-1930.....	31
Şekil 8.	Kurt Schwitters, Merzbild Rossfett, 1919, karışık teknik.....	33
Şekil 9.	Pablo Picasso, Gitar, 1912, asamblaj.....	35
Şekil 10.	Vladimir Tatlin Karşıt Köşe Kabartmalar, 1915, rekonstrüksiyon.	36
Şekil 11.	Robert Rauschenberg, Yatak, 1955, karışık teknik.	38
Şekil 12.	Robert Rauschenberg, Rezervuar, 1961, karışık teknik.	39
Şekil 13.	Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959, karışık teknik.	40
Şekil 14.	Robert Morris, Başlıksız, 1968, yerleştirme.	43
Şekil 15.	Joseph Kosuth, Dört Renk Dört Kelime, 1966, yerleştirme.	46
Şekil 16.	Jannis Kounellis, Yoksul Sanat, 2013, yerleştirme.....	48
Şekil 17.	Joseph Beuys, Süpürme, 1972-85, yerleştirme.	51
Şekil 18.	Judy Chicago, Akşam yemeği daveti, 1974-79, karışık teknik.	53
Şekil 19.	Tracey Emin, Yatağım, 1998, yerleştirme.	54
Şekil 20.	Bill Culbert, Bill Culbert Boğazı, 2015, yerleştirme.	57
Şekil 21.	Brian Jungen, Kabuk, 2009–2011, yerleştirme.	58
Şekil 22.	El Anatsui, Durası II, 2007, yerleştirme.....	60
Şekil 23.	Hassan Sharif, Terlik ve Tel, 2016, yerleştirme.	62
Şekil 24.	Janaina Mello Landini, Genişleme, 2019, yerleştirme.....	64
Şekil 25.	Jean Luc Cornec, Sekiz Telefon Koyun, 2018, yerleştirme.	65
Şekil 26.	Tan Zi Xi, Plastik Okyanus, 2016, yerleştirme.	67
Şekil 27.	Tim Noble & Sue Webster, Kirli Beyaz Çöp Martülü, 1998, yerleştirme.	68
Şekil 28.	Zac Freeman, Justin, 2019, yerleştirme.	69
Şekil 29.	Selcan Kalın, Sınır_1, 50X70 cm, karışık teknik, 2018.	73
Şekil 30.	Selcan Kalın, Eskiz, 35x50cm, karışık teknik, 2018.	74
Şekil 31.	Selcan Kalın, Sınır_2, 70x90cm, karışık teknik, 2023.	74

Şekil 32. Selcan Kalın, Eskiz, 18x24cm, karışık teknik, 2019.	75
Şekil 33. Selcan Kalın, Bağlılık_1, 70x100cm, karışık teknik, 2023.	75
Şekil 34. Selcan Kalın, Eskiz, 10x15cm, karışık teknik, 2019.	76
Şekil 35. Selcan Kalın, Bağlılık_3, 70x100cm, karışık teknik, 2023.	76
Şekil 36. Selcan Kalın, Eskiz, 18x24 cm, karışık teknik, 2019.	76
Şekil 37. Selcan Kalın, Umut ve Yaşam, karışık teknik, 2023.	76
Şekil 38. Selcan Kalın, Eskiz, 18x24 cm, karışık teknik, 2019.	77
Şekil 39. Selcan Kalın, Renkli, 50x70cm, karışık teknik, 2023.	77
Şekil 40. Selcan Kalın, Eskiz, 18x24 cm, karışık teknik, 2020	78
Şekil 41. Selcan Kalın, Yaşam, 70x100cm, karışık teknik, 2023.	78
Şekil 42. Selcan Kalın, 18x24 cm, karışık teknik, 2020.	79
Şekil 43. Selcan Kalın, İki Düğüm, 70x100cm, karışık teknik, 2023.	79
Şekil 44. Selcan Kalın, Eskiz, 18x24 cm, karışık teknik, 2020.	80
Şekil 45. Selcan Kalın, İki Yol, 70x90cm, karışık teknik, 2023.	80
Şekil 46. Selcan Kalın, Eskiz, 18x24 cm, karışık teknik, 2020.	80
Şekil 47. Selcan Kalın, Merkez, 70x90 cm, karışık teknik, 2023.	80
Şekil 48. Selcan Kalın, Eskiz, 18x24 cm, karışık teknik, 2020.	81
Şekil 49. Selcan Kalın, Sarılma, 70x100 cm, karışık teknik, 2023.	81

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
ADAS	: Artchiture Design Art Space (Mimari Tasarım Sanat Alanı)
Akt.	: Aktaran
BAE	: Birleşik Arap Emirlikleri
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
E.T.	: Erişim Tarihi
İKSV	: İstanbul Kültür Sanat Vakfı
MOMA	: Museum of Modern Art (Modern Sanat Müzesi)
par.	: Paragraf
s.	: Sayfa No
ss.	: Sayfa Sayısı
t.y.	: Tarih yok
vb.	: Ve benzeri
TDK	: Türk Dil Kurumu
YEM	: Yapı-Endüstri Merkezi
YKY	: Yapı Kredi Yayınları
YÖK	: Yükseköğretim Kurulu
yy.	: Yüzyıl
&	: Ve

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Sanatçılar; yüzyıllar boyunca sanatın tarihinde, gelişiminde ve değişiminde, hem doğadan hem de sentetik malzemelerden esinlenerek sanatsal üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Bu sanatçılar, nesnenin, nesne çeşitlerinin ve sanatta nesnenin ne olduğunu; modern ve çağdaş sanat akımlarında, sentetik nesnelerin kullanımı ve sanata dönüşümleri hakkında incelemelerde bulunmuşlardır. Bu incelemelerle birlikte sanatçılar, nesnelerin sanat nesnesi olarak kullanımında sosyolojik, psikolojik, kültürel, ekonomik ve edebiyat gibi disiplinlerden beslenerek günlük hayatta sanatla bağ kurup çalışmalarını üretmişlerdir.

Nesne, sanat tarihinde mağara resimlerinden günümüze kadarki süreçte, simgesel ve anlamsal olarak yön bulmaktadır. Bu yön, Rönesans'ta toplumun özgürleşmesi sonucu, sanatçıların özgün eserler ortaya koymasıyla bulunmuştur. Barok'ta tuval yüzeyinde süslemeli ve hareketli eserler yapılmıştır. Rokoko, daha çok süsleme ve dekorasyonda görülmektedir. Estetiksel açıdan güzellik ön plandadır. Tema edilen günlük yaşam ve manzara resimlerinde, Aristokratların şaşaalı giyimleriyle betimlenmiştir. Neoklasisizm'de sade bir anlatımla çizgisel forma önem verilmiştir. Neoklasisizm sanatçıları ise çalışmalarında pastel renklerini tercih etmişlerdir. Bu çalışmalarda mimarinin anıtsallığı ile birlikte simetriyi kullanmışlardır (Ateş, 2021, par. 5-7).

Romantizm'de sanatçılar duygularını ve iç dünyalarını çalışmalarına yansıtmışlardır. Bunu da sanatçılar çalışmalarında çizgileri ve renk kütlelerini kullanarak yapmışlardır. Realizm'de ise sanatçılar, nesneyi resmederken nesnenin bütün detaylarını verip gerçekliğini sağlamışlardır (Mant, 2014, ss. 114-116). Görülüyor ki nesnenin kullanımı; dönemsel, yaşantısal, toplumsal, kültürel yönlerden farklılıklar göstermiştir.

Dolayısıyla, modern sanatta ise endüstrinin gelişimiyle birlikte makineleşme artmış ve farklı ürünlerin üretimine başlanmıştır. Bununla birlikte bu üretimlerin sayesinde teknolojik ilerlemeye ve yenileşmeye adım atılmıştır. Bu durum, sanat eserlerinin yeniden üretim ve yaratım süreçlerini etkilemiştir. Bu etkiler yaşanan dönem, kültür ve sanat anlayışlarına ayrı şekilde yansımaktadır (Özakçaoğlu, 2021, s. 58).

Bu yansımalar, Empryonistlerin eserlerinde renk ve ışığı birlikte kullanmalarıyla olmuştur. Ekspresyonistlerde, yüzeydeki formlarla birlikte oluşan keskin hatlı çizgiler ve sanatçıların anlık renkleri seçip kullanmalarıyla birlikte yüzeye, ekspresif bir tavır sergilenmiştir Kübizm’de ise geometrik formlarla buluntu, sentetik, gündelik malzemeler bir araya getirilerek kolaj tekniğinin kullanımına başlanmıştır. Dadaizm’de, hazır nesnelerin kullanımıyla klasik anlayış yok sayılıp bu nesnelerin işlevinden çıkartılıp yeni anlamlar yüklenmiştir. Konstrüktivizm’de ise iki ve üç boyutlu gerçek malzemelerin yüzeyden çıkartılıp mekâna yerleştirilerek sentetik nesnelerin kullanıldığı görülmektedir. Neo Dada, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Yoksul Sanat, Happening ve Feminist Sanat gibi sanat akımlarında, sanatçılar zihinlerinde kurgulayıp tasarladıkları duygu ve düşüncelerle birlikte sınırsız nesne kullanımında eserler yaratmışlardır. Aynı zamanda bu eserler çağdaş sanatın gelişimine katkı sağlamaktadır.

Sanatçılar, eserlerinin üzerinde nesneyi sanat nesnesine dönüştürürken biçimlendirip, evrimleştirerek belli ölçütlerle sanatın temsili ögesini oluşturmuşlardır. Bu oluşumları sanat nesnesi olarak konumlandırırken zihinlerinde, duygusal ve düşünsel eylemlerde bulunmuşlardır. Sanatın nesne oluşumunda; geleneksel kültür, estetik, mekân ve zaman gibi kavramların nesnenin şekillenmesinde ya da kabul görmesinde önemi büyüktür. Modern sanatla başlayan süreçte, sanat nesnesi olarak dönüştürülen sentetik nesneler; ip, boncuk, düğmeler, plastik bidonlar, çeşitli sentetik boyanmış kumaş parçaları, ayakkabılar, taraklar ve demir levhalar gibi çeşitli kategorideki malzemelerle karşımıza çıkmaktadır. Plastik sanatlarda sentetik, buluntu, gibi nesnelerle tasarlanan çalışmalarda özgünlük sonucu ortaya çıkan kompozisyonlar üretilmiştir. Sanat tarihinde modern ve çağdaş anlayıştaki sanatçılar; eserlerinde etkin, avangard ve devingen, biçimleri kesip, biçip, parçalarından ayırarak veya bükerek yığıntılar halinde yerleştirip, deforme edip, referans alarak sanatçılara göndermelerde bulunmuşlardır.

“Sentetik Ürünlerin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı: Çağdaş Sanatta Nesnenin Sınırsızlığı” konulu eser-metin çalışmasında Selcan KALIN, sanat anlayışlarının özelliklerini, buluntu, hazır ve sentetik ürünlerin sanat nesnesine dönüşüm süreçlerini temel esas olarak araştırmıştır. Bununla birlikte bu araştırmada sanatçıların kullandığı nesne, dil, sanat anlayışı, eserin çıkış noktası ya da ilham aldığı kişiler, teknik ve sanat eserlerinin de çözümlemeleri yapılmıştır. Bu çözümlemelerde kendi çalışmalarının oluşum sürecinde etkin, öncü, sanatçıları referans almaktadır. Günümüz sanatında nesneler işlevsel özelliğe sahiplerdir. Nesnenin işlevsel yönünden, özellikle de sentetik nesne olmasından dolayı işlevselliğini

yararlılığa dönüştürür. Nesnenin işlevsel açıdan özgürleştiği anda sanatçı ve yapıtı da özgürleşmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmadaki amaç, sentetik nesnelerin çağdaş sanatta sınır tanımadan kullanımının sanat akımlarında, sanatçıların eserlerinde nesnenin sanata yeniden dönüşümünü sanatsal ve anlamsal olarak ortaya koymaktır.

Nesnenin modern ve çağdaş sanat akımlarında; dönemsel farklılıklarda, kaynaklık edip sanat yapıtlarının hem kavramsal hem de anlamsal yönden, eser analizlerinin yapılması ve değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Sanatçıların eserlerini ortaya koyarken eserlerinde kavramsal ve imgesel olarak yer alan nesnelerin sanata dönüşümleri hakkında eser çözümlemeleri yapıp incelemelerde ve saptamalarda bulunulmuştur.

Araştırmanın Önemi

Yapılan bu araştırmada; nesnenin geçmişten günümüze kadar, dönemlere, toplumlara, bölgelere, kültürlere ve sanat akımlarına nazaran nasıl biçim değiştirdiğine değinilerek, yer alan eserlerin incelenmesi ve nesnenin inorganik olması açısından önemine vurgu yapılmıştır. ‘Sanatçı-nesne-sanat eseri’ üçlüsü arasındaki bağlantı dikkate alınarak nesne kullanımının yapay olması açısından nesnenin sanata dönüşümünün üzerinde durulmaktadır.

Araştırmanın uygulama bölümünde, sanatçı ürettiği özgün çalışmalarında bireysel açıdan incelemelerde bulunmaktadır. Nesnenin sentetik olması açısından ele alınmaktadır. Bu çalışmaların araştırma ve incelemelerinin yapılması noktasında nesnelerin sanata yeniden dönüşümünün önemi üzerinde durulmaktadır.

Nihayetinde nesnelerin yapay olması bakımından eserlerdeki çözümlemelerde benzerlik ve farklılıkların değerlendirilmesi yapıp önemine vurgu yapılmıştır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışmada, batı sanatındaki çağdaş anlayışta, sanatçıların kullandıkları sentetik nesnenin kavramsal ve anlamsal açıdan eserlerin çözümlemeleri yapılmıştır. Çağdaş sanatta nesnenin evrimleşmesi, yeniden sanata dönüşümü ve yapay olması yönünden sınırlı tutulmuştur.

Terim ve Tanımlar

Nesne (Obje): Zihinsel olarak algılanan elle tutulup gözle görülen hacmi ve kütlesi olan bütün maddeler nesne olarak kabul edilmektedir (Türk Dil Kurumu [TDK], 2005, s. 2660).

Sentetik: Tabiattaki durumuna benzetilerek yapılmış, yapma, sun'i olarak tanımlanmaktadır (Ayverdi, 2016, s. 3366).

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada; araştırmanın yöntemi, nitel araştırma ve tarama modeli kullanılıp araştırma ve incelemelerde bulunulmuştur. Yayınlanmış kitap, tez, makale, dergi, internet ortamındaki görsel araçlar, e-dergi, ansiklopedi, sözlük, Yükseköğretim Kurulu (YÖK) ulusal tez merkezi gibi çeşitli yerli ve yabancı kaynaklardan yararlanılmıştır.

Elde edilen bilgiler doğrultusunda, sentetik nesnelerin sanat nesnesine dönüşümü esas alınarak, modern ve çağdaş sanat akımlarında çözümlemeleri yapılan eserlerin, sentetik nesne açısından incelenmesi yapılmıştır. Ayrıca uygulama bölümünde yer alan çalışmalarda ip, tergal ve kumaş gibi sentetik malzemeler kullanılıp üretilen çalışmaların analizleri yapılmıştır. Üretilen bu çalışmalarda, teknik olarak karışık teknik uygulanmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT-NESNE İLİŞKİSİ

Nesne (Obje) Nedir?

Zihinsel olarak algılanan elle tutulup gözle görülen hacmi ve kütlesi olan bütün maddeler, nesne olarak kabul edilmektedir (Türk Dil Kurumu [TDK], 2005, s. 2660). Nesnenin çeşitli bilim dallarında ve günlük hayatta kullanımı uzunca bir tarihsel geçmişe dayanmaktadır. İlk çağ filozoflarından Platon; duygularla, düşüncelerle veya kavramsal bir ifade ile varlık bulabilen insanların anlamlandırabildiği her şeyi nesne olarak tanımlamaktadır. Nesne, insanların belleğinde var olan ya da oluşturulan herhangi bir fikri savunarak meydana gelen olgusal ifadeleri aktarmada rol üstlenmektedir. Nesne, kavramsallaştırılan ya da zihinde oluşturulan, algılanılabilen somut ifadelere yer vermektedir. Aynı zamanda nesnenin nesne olabilmesi için nesnenin nitelikleri içerisinde nesnenin rengi, nesnenin neyden yapıldığı, fiziksel...vb. gibi özellikleri nesneyi belirgin kılmaktadır. Örneğin; kalem, nesne olarak hem kavramsal hem de somut ifade evrensel bir anlam taşımaktadır (Ünay, 2015, s. 3). Kalem, somutta elle tutulup gözle görülen bir nesneyi ifade ederken kavramsal anlamda yazı yazmak için kullanılan nesneye atıfta bulunur. Kalemin, kurşundan yapılmış olması, onun diğer kalemlerin niteliklerinden ayrı olduğunu gösterir. Tahta (doğal) ve grafit tozunun (doğal olmayan) birleşimi sonucu ortaya çıkan kurşun kalem, sentetik nesne olmaktadır. Burada kalem nesnesinin tahtadan olması şekli, rengi, sertliği...vb. fiziksel nitelikleri ve özellikleri onu diğer kalemlerin özelliklerinden ayırtmaktadır. Dolayısıyla bu örnekte görüldüğü gibi nesnenin doğal ve doğal olmayışı açısından bakıldığında nesnenin çeşitliliğine göre, nesnenin özellikleri belirlenebilmektedir.

Bu bakımdan nesnenin tarihsel sürecinde ünlü düşünürler veya sanat kuramcıları tarafından nesnenin ne olduğuna dair görüşlerini dile getirmişlerdir. Platon, idealar dünyasındaki nesneden bahsederken nesnenin kişi tarafından belli bir konu üzerinde düşünülünerek, araştırılarak ve incelenerek belli bir sonuca ulaşmada anlam kazandığını belirtmektedir. Aynı zamanda nesnenin bu sonuçtaki dokunulmazlığına, mutlaklığına ve kişinin bireysel çözümselliğine değinmektedir. Bununla birlikte nesnenin bir imge olduğunu ve bu imgenin yerini alacağı anlayışına vurgu yapmaktadır. Bu anlayışta, nesnenin imge olarak dokunulabilirliğine, çözünürlüğüne, parçalanabilirliğine, değişkenliğine, gerçekliğine ve dönüştürülebilir olacağına dikkat çektiği görülmektedir (Kahraman, 2005, ss. 9-10). İmge,

nesne-imge ilişkisinde nesnenin dili olarak bir bağ oluşturmaktadır. Bu bağ, imge açısından bazen bir yazı bazen de gerçek bir nesne görüntüsü olarak söylenmek istenilen ifade biçiminin yerini tutmaktadır. Böyledir ki nesne ve imge ilişkisinde bazı sanat kuramcıları bu ifade biçiminin felsefini şu şekilde açıklamaktadırlar:

Boris Groys, nesne ve imge üzerine bir yazısında “Aynı imge üzerine estetik tefekküre geri dönmek, sadece aynı nesneye değil aynı tefekkür bağlamında da geri dönmek anlamına gelir: Özellikle çağımızda, sanat eserinin kendi bağlamına bağımlı olduğunun çok daha fazla farkındayız” (Groys, 2017, Akt., Şahiner, 2015). Groys, düşünce yönünden özdeş nesnelerin bir araya getirildiğinde, imge olarak da nesnenin kendisini ortaya koyduğunu söylemektedir.

Baudrillard ise nesneyi, “geleneksel anlatımlarda sadece insana bağlı bir gerçeklik olarak mevcuttu” (Baudrillard, 1983, Akt., Kahraman, 2005) sözleriyle açıklamaktadır. Nesne, toplumsal değerlerde insana dair sosyolojik, psikolojik, sosyo-kültürel vb. gibi birçok alanda insana bağlı olarak kendini göstermiştir. Zamanla bu insana bağlılık, kendini şekillendirip insanın gölgesinden çıkartılıp ve nesneye belli bir boyutluluk kazandırılıp toplumsal bağlamda nesnenin spontane duruşuna bir nitelik kazandırmaktadır.

Nitekim doğadaki canlı ve cansız her türlü varlık nesnedir. Bu nedenle nesnelere yüklenen anlam ve değerler başka olup insanlar yönünden çeşitli duygu ve düşünceler kazandırılarak aktarılır (Tolun, 2018, s. 4). İnsanların duygu ve düşüncelerinde canlanan herhangi bir somut maddeye yansıtılan kavramsal ifadenin diğer bireyler tarafından algılanması sağlanır. Böylece somut herhangi bir oluşum, nesnede vücut bularak yeni bir nitelik kazanır. Bu oluşum, nesnenin gerçekliğine, gerçek nesne ile somutsal olarak anlam kazandırmaktadır. Gerçek nesneler, somut olarak var olan nesnelerdir. Fiziksel olarak elle tutup gözle gördüğümüz nesneler, gerçek nesneler olarak evrende gerçekliğini ortaya koymaktadır.

Danto (2012) taklit ve gerçek nesne için; “...Taklitlerin yalancı bir nesne olmasının yanı sıra gerçek nesneleri temsil etmek gibi daha önemli görevleri de vardır”. Danto, kopyanın gerçeğinin dışında kaldığını ve sadece gerçeğin temsili olabileceğine dikkat çekmektedir (Akt., Alioğlu & Bayrak, 2019, s. 19). Bundan dolayı Danto’nun gerçek nesnenin önemliliğine vurgu yaptığı görülmektedir.

Günlük hayatta, nesnenin birçok alanda varlığı ve algılanışı farklılaşabilmektedir. Nesne hakkında yapılmış farklı tanımlar ve toplumsal koşullar tarafından yüklenen anlam, nesneye yönelik algının şekillenmesinde etkili olmaktadır. Nesneye yüklenen anlam, varlığı kabul etme biçimine göre değişime uğramaktadır. Yaşamın getirdiği sosyal, siyasi ve

ekonomik değişiklikler de nesnenin zaman içerisinde farklı algılanmasına neden olmaktadır. Nesneler her zaman belli bir anlam taşır. Ancak zaman içerisinde günlük anlamını aşan bir kullanıma erişebilmektedir (Tolun, 2018, s. 5). Nesnenin, temel kabul görmüş anlamı, toplumsal gelişmelerden etkilenerak farklılaşabilmektedir. Aynı zamanda nesnenin her bireyde uyandırdığı etki, psikolojik etmenlerden kaynaklı olarak anlam genişlemesine uğrayabilir. Bu da nesneye yüklenen anlamın alımlayıcılar tarafından ayrı bir kavramsallaştırmayla karşılanmasına neden olabilmektedir.

Sanat eserlerinde kullanılan nesne türleri

Nesneler, doğada saf halde bulunan ve insanlar tarafından işlenerek belli bir biçime sokulmuş halde olmak üzere iki temel türden oluşmaktadır. İnsanların hayatta kalmak için işlevsel olan her türlü nesneyi kullanmaya başlaması nesnenin kullanımının ilk örnekleridir. Doğal nesne, doğada hazır halde bulunan ve insanlar tarafından işlenmemiş tüm maddelerdir. Yapay veya sentetik nesne ise, insanların işlediğı çeşitli süreçlerden geçerek belli bir form kazandırıldığı nesnelerdir.

Doğal nesne

Doğal nesne, insan eline bağı olmaksızın doğada kendiliğinden oluşan her şeydir. Doğada bulunan nesnelerin tamamı doğal nesnedir. Sanatçılar, doğal nesneyi sanatlarında kullanırken, modern ve çağdaş sanat akımlarından Arazi Sanatı (Land art), Toprak ve Ekolojik sanatlarında doğal nesneleri sanat nesnesine dönüştürdükleri görülmektedir.

Sentetik (yapay) nesne

Sentetik (yapay) sözcüğünün kelime anlamı, doğal bir şekilde meydana gelmeyen, beşerî faktörlerin etkisiyle oluşan anlamına gelmektedir. Sentetik (yapay) kelimesi TDK'ye göre gerçek ve yan anlam olarak iki anlam taşımaktadır. Bu kelime gerçek anlamda “en az iki farklı birleşimin karışımıyla oluşan” yan anlamda ise; “kendi kendine mevcut olmayan, sonradan üretilen” (“Sentetik ne demek?”, 2021, par. 2-7) olarak ifade edilmektedir. Sentetik sözcüğü Ayverdi'ye göre; tabiattaki durumuna benzetilerek yapılmış, yapma, sun'i olarak tanımlanmaktadır (Ayverdi, 2016, s. 3366).

Artun, yapay (sentetik) sözcüğünü şu şekilde ifade etmektedir:

“...Arapça'da sanayi sözcüğü, “yapma”, “eser”, “sanat” demek olan sun' kökünden türüyor. Yapay anlamına gelen sun'i sözcüğü ile “düzme”, “tertiple”, “hileler”, “tuzaklar” anlamına sanâi sözcüğü de sun' kökünde” (Artun, 2018, s. 78).

Artun, yukarıdaki ifadede olduğu gibi “yapay” “sözcüğünün “sun” yani “sentetik” olarak kelimesini açıklamaktadır. Dolayısıyla günlük hayatta kullandığımız her şey yapay (sentetik) obje olarak yaşamımızın bir parçası haline geldiği belirtilmektedir. Bundan ötürü doğada organik olmayan her şey sentetik (yapay) nesnedir. Sentetik nesneler, günlük hayatta kullanılan iki farklı inorganik malzemelerin sentezi sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu sentez, sonucunda işlenen çeşitli sentetik ürünler her türlü sektör içerisinde kullanılmaktadır. Bu sentetik ürünlerde; plastikler, naylonlar, iplikler, kumaşlar, kauçuk, boya, karbon fiber kumaşları, çelik gibi malzemeler yer almaktadır (“Sentetik ne demek? TDK’ya...”, 2020, par. 4). Nesnenin sentetik veya yapay malzeme kullanımı yönünden sanatçıların çalışmalarının analizleri yapılırken belirtilmektedir.

Sanat kuramcılarının bazıları sentetik nesnenin yapay olmasını sanatın belirleyici bir özelliği olarak görmektedir. Aynı zamanda sanatı ayrı kılan bir başka özellik de toplumsal olmasıdır. Yani sanat eserinin, topluma kaynaklık etmesi, toplumdan beslenmesi ya da toplumla ilgili olması gerekmektedir. Danto 1964’te bunu şu sözleriyle açıklamaktadır: “Tanımlayıcı anlamda sanat yapıtının insan yapımı olduğunu, bu insan yapımı nesneye bir topluluk (ya da bir topluluğun alt grubu) tarafından takdire değer aday statüsünü bağışlayan bir “sanat dünyası” olduğunu ifade eder” (Akt., Alioğlu & Bayrak, 2019, s. 33). Danto, bu sözleriyle, sanatçının, sanat eserinde kullandığı sentetik nesnelere ve bu nesnelerin toplumsal yapısına vurgu yapmıştır. Esasen konu edinilen şeyin, toplumun bir parçası olduğu ve sanat dünyasında da yansımaları açıklanmaktadır.

Sanat akımlarından bazı sanatçılar, sentetik nesneleri kullanarak sanat eserlerine dönüştürmüşlerdir. Kullanılan sentetik nesneler; Dadaizm, Konstrüktivizm, Popart, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Yoksul Sanat gibi sanat akımlarında savundukları görüşleri, aracı olarak kullanıp görüşlerini ifade etmeye çalışmışlardır. Zaten modern sanatın estetik ve görsel ziyafetinden ziyade, ifade ettiği anlamı belirtmektedirler.

Sanatsal Bir Kavram Olarak Nesne Nedir?

Nesnenin ne olduğuna ilişkin yapılan açıklamalarda nesnenin zihinsel algısı ile ilgili maddi gerçekliğine dayalı, en genel ifade ile yapılmış tanımlar bulunmaktadır. Ancak bu başlık altında nesnenin sanat alanında kullanımına bağlı olarak sanatta nesneye yüklenen kavramsallaştırma incelenmiştir. Nesnenin sanatta ifade ettiği şey, sanatçının nesneye yüklediği anlamlara göre, oldukça geniş bir yelpazede incelenebilir. Dolayısıyla sanatta nesne, sanatçının ilgili nesneye yüklediği şeydir. Sanatta, insana dair olan ve onunla ilişki içerisindeki her şey nesne olabilmektedir.

Barrett’ın bir nesneyi, sanat eseri olarak değerlendiren sanat olarak adlandırdığı ve ayrıca estetik açısından da değerlendirdiği görülmektedir. Barrett, bir nesneyi sanat eseri olarak görüyorsa onun iyi bir sanat eseri olduğunu düşünmüştür. (Barrett, 2008/2015). Aynı zamanda sanatçı bir nesnenin, iyi bir sanat eseri olup olmadığını sorgularken bunu belirleyen toplumun nesneyi nasıl gördüğüyle ve nesneyi sanat olarak nasıl kabul ettiğiyle ilgilenir. Bu kabulü, sanat eleştirmeni George Dickie ve Robert Stecker tarafından sanat eserlerinin belirlenmesinde daha net ve belirleyici rol almaktadır. Bu ifadeler sırasıyla şöyle sıralanmaktadır:

1. Sanatçı/ressam, sanat eseri üretme anlayışında olan kişidir.
2. Sanat eseri, sanat dünyasındaki bir kitleye sunulmak üzere yaratılmış yapıttır.
- 3.Kitle, kendilerine sunulan bir nesneyi anlayacak düzeyde hazırlanmış üyelerden oluşan bir gruptur.
4. Sanat dünyası, sanat sisteminin bütünüdür.
- 5.Sanat sistemi, sanatçının yaptığı eserin sanat dünyasına sunulması için çizilmiş bir çerçevedir (Barrett, 2008/2015).

George Dickie ve Robert Stecker, yukarıdaki açıklamalarında nesnenin sanatla arasındaki bağlantıyı sistemleştirmişlerdir. Bundan ötürü, sanatçılar sanat eserini tasarlarlarken kitleye sunulan nesneyi anlamak için sanat dünyasının, sanat sisteminden ve birbirleriyle olan bağlantısından bahsetmektedir. Bu bağlantının ve bütünlüğünün hepsinin sanatla ilişkili olduğunun göstergesi olarak kabul edilmektedir. Bunun devamında The New Yorker eleştirmenlerinden Peter Schjeldahl, galeri mekânında nesneye yaklaşım açısından şu soruyu sormaktadır:

“Galeride, bir eleştirmen olarak ne yaparım? Sorusuna şu yanıtı vermektedir: “Öğrenirim. Nesnelere yaklaşıp, etraflarında dolaşıp, cesaretim varsa onlara dokunurum, bu arada kafamda sorular sorar ve bu sorulara yanıtlar bulmaya çalışırım ta ki akıl ve duygular kabaca uzlaşana kadar ya da yoluna kadar” (Barrett, 2008/2015).

Schjeldahl, galerideki tavrını, bir sanat eseri olarak nesnelere yaklaşımlarını, nesnenin sanatseverler üzerinde yarattığı etkiden bahseder. Bu etkinin zihninde oluşturduğu duygu ve düşünceleri bulmaya çalıştığı görülür. Diğer sanat eleştirmenlerinden biri olan Dave Hickey, nesne hakkındaki görüşlerini, sanat eleştiri yazılarında şöyle belirtmektedir: “Nesneye bakarım. Baktığımı görüntüye tercüme ederim. Görüntüyü de dile dönüştürür ve duruma uygun bulduğum tahlilleri, özel iddialarımı eklerim” (Barrett, 2008/2015). Hickey, nesneyi önce gözlemleyip sonrasında algılamıştır. Daha sonra da zihninde canlandırdığı görüntüyü anlamlandırıp imge dilini kullanır. Bu sanat eleştirmenlerinin, nesne hakkında eleştirilerini yazarken nesneye karşı bakış açılarının farklılıkları veya nesnelerin onlar üzerinde uyandırdığı etkilerinin mutlak temsilini oluşturmuştur.

Sanatta nesne, gündelik hayatta kullanılan nesneden farklıdır. Sanatta nesne kavramı, sanatçının eserini oluşum sürecinde ödünç aldığı, birleştirdiği ya da tümüyle kendi yaratımı olan kreasyonun bir parçasını veya tamamını oluşturan öge veya ögeler bütünüdür. Eseri izleyenler üzerinde etki yaratır. Belli bir konu ile ilgili görüş ileri sürmek, sorgulamak, doğrulamak veya eleştirmek gibi amaçlar güden nesne, eseri anlamlı kılar (Arıklı, 1986, s.8606). Sanatçı, nesneler üzerinden çeşitli duygu aktarımı yapmaktadır. Nesne kullanımı akımlar içinde sanatçılar içinde farklı anlamlar taşımaktadır. Akımın ve sanatçının felsefesi doğrultusunda nesnenin anlamı değişmektedir.

Nesnenin, sanat nesnesine dönüşümü için günlük hayatta kullanılan nesnenin oluşumu için Lefebvre bunu şöyle açıklamaktadır: “gündelik olguları, mobilyaları ve nesneler dünyasını, zamanın kullanımını, çeşitli olguları, gazetede ki ilanları, bilinmeyene layık olmayanı küçümsediklerini” (Lefebvre, 1968/2007). Bu sözden yeniden gruplama yaparak gündelik hayattaki nesnelerin gerçekliğini ve görünürlüğünü ortaya koymaktadır. Bu olguların keyfi olarak değil de kavramların teoriksel açıdan sınıflandırıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda, gündelik hayatta nesnelerin kavramları imge olarak harf, yazı ya da gösterge vb. gibi ifadelerin hem anlamsal hem de dilsel yönden anlaşılmasına dikkat çekmektedir. Dolayısıyla Lefebvre, gündelik nesnelerin olgular açısından sanatsal formlara dönüşebileceğini belirtmektedir.

Sanatta formsal dönüşümler; sanatçıların ürettiği düşünceler ve tasarladığı eserler üzerinde sadece düşünce olarak kalmayıp, aynı zamanda tasarım aşamasında da uygulamaya devam edilmiştir. Bu düşünceler anlam kazandığında, estetik açıdan bir bütünlük sağlanmıştır. Sanatçının nesne hakkında düşünceleri semboller, harfler, matematiksel işlemler, geometrik şekiller gibi nicel ve nitel düşünceler nesnenin imgesi olabilmektedir. Bu da düşüncelerin doğrudan nesneye birincil nitelik olarak anlam kazandırdığı için nesneye daha yakın olmaktadır (Dewey, 1934/2021). Sanatçı, edindiği sanatsal deneyimini ortaya koyduğunda, her bir sanat eseri için kullandığı nesnenin dili olmaktadır. Dolayısıyla, sanatçının her başladığı yeni bir sanat eseri için, kullandığı nesneler, estetik açıdan esere yeni boyutlar ve nitelikler kazandırmaktadır.

Danto, sanat ve estetiğin özünde birbirine bağlı olmadığını şöyle açıklamaktadır: “İki farklı görüşlü nesne, biri sanat yapıtı, öteki sanat yapıtı değilse estetik farklılık ve ontolojik farklılık önceden var sayılır” (Alioğlu & Bayrak, 2019, s. 49). Danto, farklı görünen nesnenin estetik açıdan farklılıklar gösterdiğine vurgu yapmaktadır. Bu farklılıklar, sanat eserinde ayrı ayrı farklı nesnenin temsili olabilmektedir. Danto, nesnenin sanat eserine dönüşümünde, eserin karakterini belirtmektedir. (Alioğlu & Bayrak, 2019, s. 49). Bunun sonucunda sanatçı,

eserini sergilediğinde üretiminin ilk aşamasından son aşamasına kadar, eserine birçok özellik ekleyip çıkarabilmektedir.

Sanatta nesnenin kullanılmasında temel bir kriter vardır; o da nesne ile bir bağlantı oluşturabilmektir. Sanatçı, eserini oluşturma sürecinde kullanmak üzere olduğu nesneleri yorumlayarak duygu dünyasına hitap eden objeleri özenle seçmektedir. Nesnenin sanatçıyla bağ kurabilmesi, sanatçının nesne üzerinde duygusal bir bağ oluşturmaya ve nesneye özel bir anlam yüklemesine yol açmaktadır. Sanatçının çevresinden ve toplumsal hayattan topladığı malzemeleri, kendi dünyasında harmanlayarak oluşum sürecine dahil ettiği görülmektedir. Bu süreçte, kendisine seslenmekte olan nesneleri seçmiş olduğu objeye yansıtarak sanat eserine dönüştürmektedir (Mant, 2014, s. 113). Sanatçı, eserini tasarlarken rastgele bir nesne seçmediğini kendi duygu dünyası içerisinde özenle seçtiği nesneleri eserine yansıttığı söylenebilir. Dolayısıyla her bir sanatçının eserini oluşturma sürecinde, nesnelerini özenle seçerek sanata dönüştürdüğü görülmektedir.

Sanatçı, çevresini algılama ve yorumlamada, soyut olan düşüncesini somutlaştırmak için nesnelerden yararlanır. Bu durum, sanatçının üslup tarzına göre değişiklik gösterir. Soyut anlayıştaki bir sanatçı için nesne soyuttur. Sürrealist tavrı olan bir sanatçı için görünen nesnenin görünmeyen yönünü de vermektedir. Bu da sanat nesnesi için sanatçıların sanat anlayışlarındaki farklılıkları ortaya koyduklarını göstermektedir.

Nesnenin, sanat eserinde kullanılması, XX. yüzyılın sonları itibariyle yoğunlaşmaya başlamıştır. Nesnenin, sanat üretiminde yer alması, sanatın ontolojik yapısını değiştirirken sanatın tanımlanmasına ilişkin tartışmaları da hareketlendirmiştir. Sanatta nesne kullanımı, temel sanatsal kabullerinin sorgulanmasına da neden olmuştur. Sanata nesne kavramının girmesi ve nesnenin sanat eserlerinde kullanılmaya başlanması, XXI. yüzyıl sanat anlayışını derinden etkilemiş, değişimi de beraberinde getirmiştir.

XXI. yüzyılda değişen toplumsal ve teknolojik konularının sanata yansması, birlikte düşünüldüğünde ‘sanat-nesne-sanatçı’ diyalogunun kompleks bir hal aldığı söylenilebilmektedir (İrgin, 2016, s.13). Sanayileşmenin artışına paralel olarak sanat eserlerinde kabul görmüş değerler sorgulanmıştır. Sanat eserinde kusursuzluk anlayışı değişime uğrayarak artık göze hitap eden mantıksal olarak anlamlı hale gelen her türlü eser, sanat alanında yer edinmeye başlamıştır. Sanatsal anlayış daha çok zihinsel algıya yönelmiştir. Bununla birlikte sanatta nesne, daha çok ön plana çıkarak çeşitli mesajların iletiminde sanat eserlerinde yer edinmiştir.

Herhangi bir sanat eseri için, sanatçının yüklediği anlam izleyicide uyandırdığı etki ile farklı olabilmektedir. Sanat eserinde izleyicinin algısı, sanat eserinin estetik obje haline gelebilmesi için önemli bir unsurdur. Nesnelerin anlamlı birer obje haline gelmesi, izleyicinin algı dünyasına hitap etmesine bağlıdır. İzleyicinin sanat eserini, anlamlı ya da bütünsel düşünmesi, sempatik veya antipatik obje olarak kavraması, herhangi bir nesnenin esere dönüşmesini sağlamaktadır (Tunalı, 1984, Akt., Uz, 2002). Bir nesnenin sanatta kullanılması, sanat eserinin algılanmasına bağlıdır. İzleyici üzerinde olumlu-olumsuz herhangi bir etki oluşturmayı başarabilen nesne, sanatsal olarak anlamlı hale gelmektedir. Böylece alımlayıcı, sanat eserinde yer alan nesnelerden yola çıkarak eserin dönemini, toplumsal yapısını, toplum arasındaki sosyolojik ve psikolojik bağ daha iyi görebilmektedir.

Özellikle bu bağ, XVIII ve XIX. yüzyılda Avrupa’da aydınlanma hareketleri etkili olarak pozitif bilimin, aklın ve nesnel araştırmaların popüleritesini artırmıştır. Din etkisinde kalarak dogmatik düşüncelerle ve akla dayanmayan toplumsal düzen anlayışı değişerek, aklın ve pozitif bilimlerin etkisinde gelişmelerin yaşanmasına neden olmuştur. Pozitif bilimlerin etkisinin topluma yayılmasıyla birlikte yeni buluşlar artmış, özellikle buhar gücüyle çalışan makinelerin üretimde kullanılması, seri üretimin ve sanayileşmenin artmasına neden olmuştur. XX. yüzyılın başından itibaren endüstri ve teknolojinin gelişmesine paralel olarak seri üretim artmış, dolayısıyla toplumsal hayatın pek çok alanında dönüşümler yaşanmıştır. İnsanın yaşantısını sürdürdüğü çevreyi daha çok kuşatmaya başlayan günlük kullanım nesneleri, sanat alanında da sanatçıların, çalışmalarında yoğunluklu olarak konu ve malzeme haline gelmeye başlamıştır (Arıg, 2019, s. 1). Sanat eserinde kullanılmaya başlanan nesne, endüstriyel ilerlemelere bağlı olarak XX. yüzyıl sanayileşme döneminde yaygınlık kazanmıştır. Özellikle sanayi devrimi, toplumsal pek çok alanda etkili olduğu gibi sanat alanında da bir etki uyandırmıştır. Sanatta görselliğin ön planda olduğu dönem kapanmış ve estetik değerler ikinci plana itilerek sanat eserinde kullanılan nesneler sanatsal değere ulaşmıştır. Zaman içerisinde nesne, sanat eseriyle bütünleşerek izleyici üzerinde algı oluşturma ve sanatçının içsel dünyasına tercüman olma görevi üstlenmiştir.

Sanat eserinde kullanılan nesnenin önemi

Günlük hayatta tüm insanlar, kendisini çevreleyen dünyanın sundukları ile olağan bir yaşam sürdürmektedirler. İnsanlar çevrede bulunan nesneler, sesler, renkler, kokular gibi duylara hitap eden tüm varlıklar tarafından etkilenmektedirler. Bazı etkenler, insanların dikkatini oldukça cezbederken bazıları hiç etkilemez. Bu etkili olup olmama durumu, insanların kişisel özelliklerinin farklılığından kaynaklanmaktadır. Kişilerin dikkatlerini bir noktada toplayan kendisine özel ilgi oluşturan sanat eserlerinde bulunan her ayrıntı, her nesne

kişi ile bütönlöşme sürecine girmiştir. Bu noktadan sonra nesne, izleyici ile konuşarak canlı bir etkileşim oluşturmuştur (Uz, 2002, s. 53). Evrensel olarak sanatçı seçicidir. Bunun nedeni ise sanatçının eserini iafde etmek için duygularını kullanmasıdır. Duygular, soyut olduğundan insanlar davranışlarıyla somutlaştırırlar. Bu davranışlar bazen ya bir üzüntünün parçalanışıdır ya da bir mutluluğun ortaya çıkışıdır. Bundan ötürü, duygular, bir dizi edimle hareket ettiğinde, nicel ya da nitel yönden malzeme seçimlerindeki nesnenin duygular üzerindeki rolünün büyük olduğunu ifade etmektedir. Bu rolün büyüklüğü, nesnenin evrenselliğini yansıtmaktadır (Dewey, 1934/2021).

Duyguların, sanat eserinin oluşumunda rehberlik etmesi ve bir düzen oluşturmasıyla, bunların tavra yansıdığı görölr. Eserin farklı yönlerini ortaya koyarak duygu parçalarını birbirine kaynaştırıp fikirlerini öne sürmektedir. Sanatçıların düşöncelerinin oluşumunda, izleyicide uyandırdığı duygu ve anlam içeriği birbiriyle, bağlantılıdır. Bu bağlantının sonucunda, ortaya çıkan nesneye yansıması hem nitelik hem de işlev yönünden gerekli kılınmaktadır. Bu bağlantının, ortaya çıkan nesneye yansıması, hem nitelik hem de işlev yönünden gerekli kılınmaktadır.

Sanat nesnesinin neden önemli olduğu sorusu, izleyici ve sanatçının nesne ile olan etkileşiminde gizlenmiştir. Sanatçı, nesneyi özenle seçerek izleyiciye gönderdiği mesajın aracılığını yaparak ona bir değer yüklemiştir. Bu yüklenilen değeri, sanat eleştirmeni Morris Weitz bir sanat eserinin izleyici tarafından yorumlarını yaparken şu sözleri ile açıklamaktadır: “Bir sanat eserini yorumlamak onu anlamlandırmaktır. Yorumlamak bir şeyin “bir şeyi temsil ya da ifade etmesi; belirli bir geleneğe ait olması ya da bazı biçimsel özelliklerin sunulması ve benzeri’dir” (Barrett, 2008/2015). Weitz, sanat eserini yorumlarken kullanılan nesne için ne olduğunu, anlam olarak neyi ifade ettiğini, neyi temsil ettiğini, niçin kullanıldığını, kaynağını nereden aldığını, alımlayıcıda uyandırdığı mesajın ne olduğunu sorarak nesnenin sanatçı-sanat, eser-izleyici üçlemesi hakkındaki soruları, soru-sorma yöntemiyle açığa çıkarmak istediği görölmektedir (Barrett, 2008/2015). Bu soruları soran Weitz, bir sanat eserinin eleştirisini yaparken sanatçıların sanat eserinin oluşum sürecini, nesnenin neyi çağrıştırdığını ve neye göndermeler yaptığının cevaplarını aramaktadır.

Sanatçılar, eserlerinde kullanmayı düşöndükleri nesneleri, düşöncelere aktararak sanat eserinin bir parçası haline getirmektedirler. Bu şekilde nesneye özel bir anlam yüklenerek sanatçıya ait olması sağlanmaktadır. Sanatçının sosyal çevresi, yaşadığı kültürel karakteristikler, ekonomik ve siyasi çevresi sanatçının sanat eserini yaratım sürecinde etkili olan etmenlerdir. Bu etmenler, içerisinden kendi kurgu dünyasına seslenen nesneleri anlamlandırarak sanat eserini oluşturmaktadır. Bir nesnenin sanatçıya aktardığı duygu ve

sanatçının etkilenme düzeyi nesnenin sanatçıyla olan ilişki düzeyini belirlemektedir. Eğer sanatçı, nesneden derin bir şekilde etkilenirse, sanat eserine estetik hazzı yansıtarak izleyiciyle buluşmak üzere eserini sergilemektedir. Aynı şekilde izleyicinin de sanat nesnesine yüklediği anlam, ne kadar yüksek olursa sanat eserinden çıkardığı anlam da aynı düzeyde yüksek olmaktadır. Sanatçının eserini yaratım aşamasında etkilendiği ögeler, sanatçının yaşadığı dönem, etkilendiği sanat akımı, sanatçının yaşadığı kültür ve coğrafi bölge gibi özellikler hakkında ipuçları verebilmektedir. Bu da alımlayıcının sanat eseri ile ilgili yorum yapabilmesine olanak sağlamaktadır (Mant, 2014, s. 113). Sanat tarihinin değişimi ile birlikte sanatçıların nesne kavramları da değişmektedir.

Baudrillard, sanat nesnesinin değişimini estetik açıdan ortadan kaldırıldığını şu şekilde açıklamaktadır: “Sanat eylemi, nesneyi bir sanat nesnesine dönüştürmekten ibarettir. O zaman sanat, neredeyse sadece bir büyü işlemi olur. Nesne bayalığıyla, dünyanın tamamını bir hazır nesneye dönüştüren bir estetiğe aktarılır” (Baudrillard, 2005/2014). Dolayısıyla sanattaki eylem, hem duygusal hem de düşünsel bir eylemdir. Bu eylem, nesneyi her yönden sanat nesnesine dönüştürebilmektedir. Bu da nesne için eski anlamını kaybederek yeni anlam kazanmasına aracı olmuştur.

Sanatçının kullanmış olduğu nesne, sanat eserinin tamamını veya bir parçasını teşkil eden sanatın bir objesidir. Sanatçının seçtiği nesnenin, sanat eserinde bir değeri, bir vasfı bulunmaktadır. Bu nedenle sanat eseri, nesne veya nesneler ile sanat eserine dönüşmektedir. Sanatçının duygu dünyasının ifade aracı olarak seçtiği her bir aktarımın doğru bir şekilde yapılması önem kazanmaktadır. Sanatçı, kendisine seslenen nesneyle bütünleşerek zihninde yaşananları ona yükler.

Sanat eserini izleyenler, sanatçının aktarmak istediklerini, nesneler bütününden oluşan esere bakarak farklı veya sanatçının ifadeleştirdiği şekli ile algılar. Sanatçının ifade etmek istediği ile sanatseverlerin anladığı aynı olmayabilir. Zira insan, psikolojik ve sosyolojik bir varlık olması nedeniyle çok farklı anlam dünyasına sahiptir. Ancak sanat eserinde bulunan nesneler, sanatçının aktarmak istediklerine yol gösterir. Sanatçı için bazen çizgi, renk, kompozisyon bunların hepsi nesne olabilmektedir. Modern sanatla birlikte nesnenin özü değişmektedir. Bunun sonucu olarak kolaj, asamblaj, fotomontaj, buluntu nesne ve hazır nesnenin sanata dönüşümü söz konusudur.

Modern Sanatta Nesne Kavramı

Modern sanat, 1880’lerden 1970’lere kadar devam eden sanatın temel görmüş değerlerini değiştirerek yepyeni bir anlayışın kabul edilmesidir. Gombrich (1992), modern

sanatı şu şekilde ifade etmektedir: “Geçmişin geleneklerin tüm bağlarını koparmış ve o andaki hiçbir sanatçının yapmayı bile düşünmediği şeyler yapmaya çalışan bir sanat olarak düşünür” (Akt., Şahin, 2016). Gombrich, yeni fikirlerin gerçekleşmesini sağlamaktadır.

Modern sanat, sadece toplumsal yönünü yansıtmamış, aynı zamanda teknik ve endüstriyel açıdan da kavramsal ve düşüncelerin yeniliklerin aktarıldığı bir dönem olmuştur. (Şahin, 2016, s. 84). Modern sanat anlayışı, sanatın mevcut sınırlarını yıkarak yepyeni bir pencere açmıştır. Bu da modern sanatın oluşumundaki sanat akımları için farklılık katmıştır. Sanatçıların, sanat eserlerinde teknik ve malzeme bütünlüğünün yanı sıra dil bütünlüğünü de sağlayarak eserlerinden her sanat akımında ayrı ayrı yansımaların olduğu görülmektedir.

Modern sanata göre, aynı açıdan bir manzaraya bakan iki sanatçı özgün eserler ortaya çıkarmışlardır. Modern sanat aynı zamanda eşyanın görünen yüzünün ardında bulunan duygusal durumu anlatmak amacıyla sanatçıya geniş olanaklar tanımıştır. Örneğin, modern sanattaki bir yaprak üçgen biçiminde resmedilmiş, dış dünyadaki realiteden bağı koparılmış yepyeni bir amaca hizmet eder olmuştur. Bu da modern sanatın nesnelere soyut bir izlenim oluşturarak sonsuz bir anlam dünyası kazandırmaktadır. Bundan ötürü modern sanat, hiçbir kural tanımadan hiçbir nesneye bağlı olmadan sanatın sınırsız bir dünya olduğunu açıklama çabası içerisindeydi. Anlaşılmaktadır ki modern sanat, çok geniş bir doğal gerçekliğin sonsuz nesne ile hiçbir kurala bağlı kalmadan seslenebilmesidir. Modern sanat, eserleri oluşturma ve izleyiciye aktarma biçimleri bakımından farklı algılanmıştır (Mant, 2014, s. 113).

Her bir sanatçının sanat nesnesinde kullandığı dil, farklı olmasından dolayı alımlıyıcıda uyandırdığı etki de farklıdır. ‘Sanatçı-eser-izleyici’ üçlüsü arasında iletişim olarak ayrı bir bağ oluşturmaktadır. Özellikle sanatçı, sanat eserini üretirken kendi benliğine ait nesneyi malzeme olarak seçer ve sanat nesnesine dönüştürür. Bu dönüşüm sayesinde nesnenin estetik yönünden izleyicinin eleştirisini ortaya koymaktadır. Ayrıca bu değerlendirme her dönemde farklılık göstermektedir.

Bu farklılıklar, XX. yüzyıl toplumunu ahlaki, sosyal ve psiko-sosyal yönden etkilemiştir. Toplumda bu değişimlerin etkileri görülmüştür. Böylece insanlar kendilerini aşarak uygulanan baskı ve silüetlerden kurtulmuşlardır. Bu bağlamda sanatçılar, nesne kullanımında sanatlarında farklı yaklaşımları izlerler. Bu izlenimde Baudrillard nesneyi, Kübizm’deki boşluk (espas) çözümlenmesinde önemli değilken, anlam ve ifade biçiminde önemlilik kazandırmıştır. Diğer taraftan soyutlama da nesneyi parçalamıştır. Dadaizm de nesnenin yeniden canlanmasına olanak vermiştir (Baudrillard, 1983, Akt., Kahraman, 2005). Modern sanat, kendi içerisinde Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Dadaizm...vb. gibi

çeşitli sanat akımları ve sanatçılar tarafından yorumlanmıştır. Bu sanat akımları aşağıda kısaca açıklanmaktadır.

Empresyonizm, İngilizce “Impressionism” kelime kökeninden üretilmiş sanat dünyasında kullanılan bir kavramdır. “Impressionism” kelimesi izlemek anlamına gelmektedir. Sanatçı, doğada gördüğü nesnel gerçekliği kendi iç dünyasındaki anlayışına göre yorumlayıp ve kendi duygularını da katarak nesne ile bağlantılı bir anlam yükler. Dolayısıyla Empresyonizm, nesnel gerçeğin sanatçıda uyandırdığı soyut anlama dönüştürme biçimini ifade eden bir akımdır.

Turani, Empresyonizm’i şu şekilde ifade etmektedir: “Güneş renklerin çözümlenmesi ve resmin bu akımın değil akımın prensiplerine uyarak objeyi değil, obje üzerindeki ışığı prizma renkleriyle biçimlendirmeye gidip doğaya biçimden uzaklaşması ve perspektifin kaybolmaya başlaması” (Turani, 1992, s. 561). Turani, Empresyonistlerin bazen nesneleri belli bir düzene göre değil de kendi düzenlerine göre resmetmeye karar verdiklerini belirtmektedir. Bununla birlikte Empresyonistler sanatta kullanılan nesnenin bulunduğu ortamdaki ışık, gölge ve değişen çevresel şartlara göre sanatçıda oluşturduğu anlık etkiye bağlı olmaktadır.

Empresyonizm, doğal gerçeğin birebir ifadesi değil, bu gerçeğin çeşitli nesneler üzerinde izleyiciye aktarımı yöntemidir. Modern sanat, herbir izleyici için farklı algı oluşturmaktadır. Böylece bu sanat, sanatı sınırsız bir alan haline getiren izleyicinin yeni bir anlam çıkarmasını sağlayan bir özelliğini oluşturmaktadır. Modern sanatın bir akımı olan Empresyonizm, farklı birçok akım tarafından sanatın sonsuz anlam dünyasına kavuşturulmasıdır.

Ekspreyonizm ise, modern sanatı farklı şekilde yorumlayan ve dönem olarak 19. yüzyılın başlarında Fransa’da ortaya çıkmış bir akımdır. “Expressionism” kelimesinin kavramsallaştırılması şu şekilde olmuştur. Ekspreyonizm, Türkçe kavramıyla dışavurumculuk, doğanın olduğu gibi yansıtılması yerine sanatçının dış dünyasında cereyan eden çeşitli nesneleri kullanarak dışavurmasıdır. Dışavurumculuk, sanatçının duygularını ve ifade etmek istediklerini, sanat eserlerinde çeşitli renkler, çizgiler ve ellerinde bulunan farklı nesneler yardımıyla aktarmalarıdır. Sanatçı, zihninde tasarladığı duygularını ve düşüncelerini en iyi ifade etme aracı olarak seçtiği nesnelerle kendini ifade etmektedir. Modern sanatın anlam genişliği bir kez daha kendini göstererek sanatçının hayal dünyasındaki zenginliklerle karşılık bularak çeşitli nesnelerle ifade edilmektedir. Sanatçının seçmiş olduğu nesneler, çeşitli formlarda olup sanatçının aktarmak istediği gerçek nesne ile sanatçı arasında bağlantı kurabilen çeşitli objelerden meydana gelebilmektedir.

Genellikle soyut sanatçılar resim çalışmalarını bazen canlı bir organizmayı andıran hücreyi ya da derinlik hissini yansıtan uzay görüntülerini anımsatmaktadır. Özellikle soyut çalışmalarda sanatçı çalışmalarını tasarlarken doğadan esinlenerek üretimlerini yapmıştır (Turani, 1992, s. 557). Sanatçılar, Avrupa’da endüstrinin başlaması ve gelişimiyle birlikte toplumsal yaşamı da derinden etkilemiştir. Makine ve icatların ortaya çıkışıyla sanatçılarda bu değişimden etkilendikleri için soyut dili seçerek kendilerini ifade etmişlerdir. Bunu da parça-bütün ilişkisini göz önüne alarak biçimleri parçalayıp nesnenin gerçek görünüşünü deforme eden içgüdülerini dışavuran bir tavırla sergilemişlerdir.

Soyut sanatın, fikir oluşumu ortaya çıkmadan ya da soyut resimlerin üretimi gerçekleşmeden önce, Wilhelm Worringer 1906 yılında *Abstraktion und Einfühlung* (*Soyutlama ve Özdeşim*) adlı kitaplaştırdığı doktora tezinde soyut sanattan bahsetmektedir. Worringer *Soyutlama ve Özdeşim* ile ilgili içtepinin estetik anlayışını şöyle açıklamaktadır: “Estetik haz, bir (duyulur) obje’de kendi kendimizde duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir objede kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir” (Worringer, 1985, Akt., Yılmaz, 2006). Worringer, içtepiyi estetik açıdan kişinin hazzının nesneyle olan bağlantısının kendisiyle ilgili olduğunu belirtmektedir.

Soyut sanatçılardan biri olan Delaunay, sanat anlayışındaki nesne kullanımı için söylemi şöyledir: “Renk yalnız başına biçim ve objedir ve resim kendini objeden kurtaramadığı müddetçe tasvir ve edebiyattır” (Turani, 1992, s. 561). Sanatçı, soyut sanat için “rengin” nesneyi ifade ettiğini vurgulamaktadır. Bir diğer soyut sanatçılardan biri olan Edward Munch, “Çığlık” tablosu, Ekspresyonist bir sanat eserini yorumlarken kullanmış olduğu renklerin, çizgilerin gerçeklikten kopuk ancak sanatçının duygularını anlatan en önemli bir dışavurum örneklerindendir. Dışavurumcu ressam, genellikle resmin kişide uyandırdığı duygu, düşünce ve sezgilerin gerçekliklerini anlatarak ekspresif bir tavır sergilemişlerdir. Sanatçılar sergiledikleri bu tavrı, tuval yüzeyinde iletişim kurdukları nesneyi ya da nesneleri ifade etmek için görünen gerçeği doğrudan aktararak renkleri ve simgeleri sınır tanımadan özgürce kullanmışlardır.

Modern sanat, soyut sanatın dışavurumcu yönünü ele aldığı anda, bellekteki duygu ve düşüncelerin nesneye yeni ve özgün bir yorum kattığı görülmektedir. Modern sanatta yer alan diğer akım ise Kübizm’dir. Kübizm, geleneksel sanat anlayışını alt üst eden ve aynı zamanda modern sanatın yenilikleri için yeni bir pencere açmıştır.

Kübizm, 1907-1914 yılları arasında Pablo Picasso, George Braque, Juan Gris, Fernando Leger...vb. gibi sanatçıların modern sanat anlayışına aykırı bir perspektif kazandıran bir akımıdır. Aykırı olmasının nedeni, sanatın daha önce görülmemiş bir anlayışla

yorumlamasından kaynaklanmaktadır. Her ne kadar Kübizm akımı, uzun soluklu olmamış ve geniş kitleler tarafından desteklenmemiş olsa bile, yine de kazandırmış olduğu yeni perspektif nedeniyle oldukça önem kazanmaktadır.

Galerici Daniel-Hery Kahnweiler Kübismi şu şekilde açıklamaktadır: “Nesnelerin biçimselliklerinin ve mekân ilişkilerinin resim yüzeyinde yeniden yapılanmasını ve kapalı form anlayışından geçildiğini” (Kavukcu, 2013, s.18). Kahnweiler, nesnelerin biçimselliğinin mekân ile resmin yüzeyinde betimlenen gerçekliğin, perpektifi açısından yeniden anlam bulmasını ifade etmektedir.

Kübizm, sanat eserinde her şeyden önce mekân anlayışını yıkmıştır. Evrene bir gözlemci gibi, dışardan açılan bir pencereden bakmamızı ve bu pencereden baktığımızda bir derinlik algısı oluşturmaktadır. Bu algı sonucunda, oluşan bütünsel bir bilinç içinde yansıtılması temel amaçtır. Kübizm, dünyanın görünmeyen yanlarını görünenlerle birlikte resmedildiğini görmeye ve göstermeye çalışmasıyla kökten ilgilidir (Haşlakoğlu, 2015, ss. 111-112).

Kübizm’de, sanatçılar daha çok modern kentteki günlük yaşamdan konuları ele almaktadırlar. Bu konular, genellikle yapılarla insan elinin değdiği şeylerle ilgiliydi. Sanatçılar çoğunlukla kahve masaları, gazeteler, şarap sürahileri, ucuz sandalyeler, mektuplar...vb. gibi nesneleri seçip günlük hayattaki sıradanlığı, bu nesneleri kullanarak aktarmışlardır. Bu sıradanlık durumuna gelmektedir; çünkü bu ucuz kitle üretiminin yansımasıydı. Bu da demek oluyor ki, göze çekici gelmeyen ve pahalı olmayan nesnelerin kullanımı söz konusu olmuştur. Dolayısıyla Kübistler; tuval yüzeyinde kâğıt, gazete parçalarını, mürekkep, muşamba, karton, teneke parçaları...vb. gibi sıradan nesneleri yüzeyde kullanarak yeni teknikler ortaya koydukları görülmektedir (Berger, 1965/1999). Bu yeni tekniklerden biri de kolaj tekniği olmuştur. Kübistler, kolaj tekniğini kullanırken farklı nesneleri bir araya getirerek yatay, dikey, diyagonal bir şekilde kompozisyon oluşturmuşlar ve bunları parçalar halinde yapıştırmışlardır.

Kübist sanatçılardan Pablo Picasso’nun, Kübist anlayışına göre vermiş olduğu eserler, modern sanatın sınırlarını zorlamıştır. Ünlü sanatçı, evrenin görünmeyen yanlarını göstermek amacıyla nesnelerin görünmeyen yanlarını bularak çeşitli geometrik şekiller kullanmıştır. Dolayısıyla nesneler, olduğundan farklı bir şekle bürünerek belli bir teknik ile duyguların ifade edilmesini sağlamıştır. Örneğin, 1937 yılında yapmış olduğu “*Ağlayan Kadın*” tablosu; sivri çizgiler, dairesel şekiller, üçgen ve dikdörtgen gibi geometrik motiflerle kadının yüzüne benzeyen bir nesne resmetmiştir. Sanatçı, burada gerçek bir kadın yüzünü çizmeyip gerçekliğin ötesine geçerek kadının içsel dünyasını kadın nesnesinin arkasındaki görülmeyen,

yalnızca algılanabilen çeşitli şekiller resmetmiştir. Böylece sanatçı, izleyiciye kadın nesnesi gibi görünen nesnenin ötesinde çizgiler sunarak onlara hayal dünyalarındaki anlamsallık ile bu sanat eserini yorumlamalarını istemekteydi.

Bundan ötürü Kübizm’de asıl olan nesne, yüzeylerin ardına bakarak konuya değişik algılar kazandırabilmektedir. Dolayısıyla Kübist sanatçılar, evrendeki nesnelerin görünmeyen yanlarını ortaya koyarak eserlerindeki nesneleri, alımlayıcının yorumlamasına bırakmışlardır. Kübistler, nesneleri olduğu gibi yansıtmak yerine farklı bakış açılardan görünüşlerini aynı anda çizmişlerdir. Bu nedenle yüzeydeki nesneler; Kübist olduğundan daha büyük, daha küçük, kare, yuvarlak, sivri uçlu gibi farklı geometrik şekillerle oluşmaktadır.

Kübist sanatçılar, gerçeği tamamen özgün bir şekilde resmetmeyip farklı nesneler de kullanmışlardır. Örneğin, bir portre resmedilirken gazete kağıtları, kibrit çöpleri, poşet, kumaş parçaları, iplik gibi nesneleri kullanarak tabloya yapıştırarak eserlerini meydana getirmişlerdir. Böylece Kübist sanatçılar, resmettiği nesneyi çeşitli objelerle tasarlamışlardır. Kübizm, nesnenin arkasındaki gerçekliğini izleyiciye göstermek amacıyla esas kılınan bir tekniktir. Modern sanatın bir akımı olan Kübizm, ayrı ayrı nesnel gerçekliğin aynı zaman diliminde olduğunu izleyiciye aktarabilmek amacıyla bu yöntemi seçmektedir. Bu yöntem, modern sanatın sınırlı olmayan anlam dünyasına sahip olduğunu göstermektedir. Başka bir sanat akımı olan Dadaizm, modern sanatın başka bir akımıdır. Benzer şekilde, sanatın sınırsızlığı Dadaizm’de de görülecektir.

Günlük yaşamda, hazır nesneleri genel kabul görmüş anlamlarından sıyrılarak yeni anlamlar kazanmış ve kavramsal bir boyuta taşınmıştır. Dadaizm, modern sanatın getirdiği radikal değişimlere karşı çıkmıştır. Dadacılar, yeni yöntem ve üslup getirmek yerine mevcut biçimlere yeni anlam kazandırmışlar. Dolayısıyla Dadaizm, bir sanat akımı olarak bazı araştırmacılar tarafından kabul edilmemektedir. Dadaizm’in en temel kabul görmüş söylemleri “sanatçının tükürdüğü her şey sanattır” ifadesinde vücut bulmaktadır. Sanatı sanat yapan biçimi, konusu, türü ve estetik görüntüsü değildir. Sanatçının bir eseri sanat eseri olarak değerlendirmesi yeterlidir (Sürmeli, 2012, s. 1).

Dadaizm akımında nesne

Dadaizm, sanatın geleneksel değerlerini yok saymış sanatın geldiği noktayı kıyasıya eleştirmiştir. Dadaizm, sanatın her şey ile olabileceğini ispatlamak istemiştir. Her şeyin sanat nesnesi olarak kullanılabileceğini kabul eden Dadaizm, I. Dünya savaşının vahşetinin yaşanmasına izin veren dünyayı protesto eden bir sanat hareketidir. Bu hareket, sanatın kabul görmüş değerlerini reddederek yepyeni kurallar geliştirmiştir (Erdem, 2019, s. 127). Dada

hareketi, anlamsız bir kelime olan “Dada” ile özetlenmektedir. “Dada” kelimesi hiçbir anlama gelmemektedir. Dada, hiçlik ve yokluk ile ilişkilendirilmiştir. Savaşa duyulan nefreti, toplumun değersizleştirilmesi, yıkıcı etkilere sahip bilimsel ilerlemelere karşı durmuştur. Dadaizm, aynı zamanda toplumun gelmiş olduğu noktada eleştiriler getirmiştir. Dadaizm, öncelikli olarak nesnelerin gerçek anlamlarının dışında kullanılmasına ve sanatçıların bu gerçekliklerin gerçek olarak anlamlandırılmalarına karşı çıkmıştır. Bunu eleştirmek için Duchamp, porselen bir pisuvarı sanat eseri olarak sergilemiş, Kurt Schwitters kırık tahta parçalarını, biletler...vb. gibi atık malzemeleri kolaj ve konstrüksiyonları “Merz” adı altında sanat eseri olarak sunmaktadır. Bu ve benzeri örnekler göstermektedir ki günlük hayatta kullanılan hemen her şey sanatın nesnesi haline gelebilir. Dolayısıyla endüstriyel faaliyet ürünü, günlük hayatın bir parçası olan katı, atık haline gelebilen her türlü madde sanatsal değer taşıyabilme potansiyeline sahiptir. Bahsedilen bu malzemeler, sanat alanında hazır nesne olarak bilinmektedir (Manastırlı, 2017, s. 3). Sanat algısını tersine çeviren anti-sanat hareketi olan Dadaizm’de nesne, sıradan bir anlayışa sahip olup hazır nesnelerin yeniden sanat nesnesine dönüşmektedir.

Hazır nesne, sanat üretiminde kullanılmak üzere geleneksel ham maddenin dışında günlük hayatın içerisinde kullanılan herhangi bir objeye denilmektedir. Dadaistler, sanattan anlaşılanı eleştirmek, sanata hâkim olan şüursuzluğu protesto etmek gibi amaçlarla sanatı yıkarak üzerine anti sanatı getirmişlerdir. Dadaistlerin temel amacı, sanatsal bir değeri olmayan hazır nesnelerin sanat eserine dönüştürülmesidir. Bu şekilde hazır nesneleri kullanarak sanattaki estetik kaygı yerini kavramsal anlayışa bırakmıştır. Bu anlayışta Duchamp, 1913 yılında “Bisiklet Tekerleği” (Şekil 1) adlı çalışmasını, izleyiciye sunarak ilk hazır nesne çalışmasını yapmıştır. Sanatçının, hazır nesneyi sanat eserine dönüştürmesi, klasik sanat anlayışına hâkim olan görselliği reddedilerek kavramsal sanatın getirilmesine neden olmuştur (Alparslan-Kuzu, 2019, s. 455). Dadacılar için sanat nesnesi, genel geçer önermeleri reddeder. Bundan dolayı dadacılar; nesnede farklılıkların olması, çeşitliliğin vurgulanması, eleştirel olmaları yönünden hazır nesneye yönelmişlerdir.

Marcel Duchamp (1887-1968)

Fransız ressam, heykeltıraş ve yazar olan Marcel Duchamp, 1887’de Fransa Blain-Bille’de dünyaya gelmiştir. Paris’teki Jullian akademisinde eğitim görmüştür. Duchamp, farklı sanat akımlarının etkisinde kalmış, nihayetinde XX. yüzyıla damgasını vuran Dadaizm akımının öncülerinden birisi olarak kabul görmüştür. XX. yüzyılın en büyük avangard sanatçılarından biri olarak anılan Dadaizm ve Kavramsal Sanatlara dönük eserler vermiştir. 15 yaşındayken ilk çalışması “Blenewille’de Manzara” isimli eser C. Monet etkisiyle yapılsada

izlenimciliğin etkisi sezilmektedir. İzlenimci bakış açısı, geleneksel sanatın iktidarına karşı olmasıyla açıklanabilir. 1912 yılında “Merdivenden İnen Çıplak” isimli çıplak tablosu ve “Satranç Oyuncuların Portresi (1911)” Kübist akımın etkisiyle yapılan eserlerdir. Bu eserler, Duchamp’ın hayal gücünün uç noktaları olarak tanımlanmış ve devinim halindeki insan figürü ise Kübist bir çizginin yaratımıdır. Duchamp, ilerleyen yıllarda Francis Picabia ile tanışması avangard düşüncesinin gelişimini sağlayarak Dadaist tarza yönelmesinde etkili olmuştur (Yıldız, 2016, s. 136).

Duchamp, aileden gelen avantajları nedeniyle sanata ilgi duymuş kardeşleri de kendisi gibi sanat camiasından önemli insanlardandır. Duchamp, eğitim hayatı boyunca çeşitli sanat akımlarını inceleme imkânına kavuşmuştur. İlk başlarda izlenimciliğin etkisinde kalan Duchamp, sonra Dadaizm akımından daha çok etkilenecek bu akımın etkili isimlerinden birisi haline gelmiştir. I. Dünya Savaşı’nın çıktığı dönemde ABD’ye yerleşen Duchamp, sanatın yeniden zihinsel bir olgu olduğunu tekrarlamış ve geleneksel sanat akımlarına karşı bir duruş sergilemiştir. 1912 yılı Duchamp’ın sanatının merkezinde yer alacak “Ready Made” sanat anlayışının önem kazandığı bir yıl olmuştur. Hazır nesne, günlük hayatta kullanılan malzemelerin normal kullanım amacından uzaklaştırılarak, sanatın ana malzeme haline getirilmesiyle oluşmakta ve adına “Ready Made” denmektedir. Bu aslında sanatçının direkt *“kendi sanat eserini kendisi geliştirmelidir”* anlayışına karşı bir çıkıştır. Dadaizm’e göre, gündelik hayatta kullanılan her nesneyi işlevsel özelliğinden arındırılarak yeni bir anlam kazandırıp sanat eserine dönüştürmesidir. Çünkü sanat eserinin yaratım sürecinde önemli olan kullanılan malzeme ya da estetik görüntü değil eserde yer alan nesnelere anlam katan duygu, düşünce ve ideolojidir (Cenk, 2020, par. 2).

Hazır nesneler, sanatçının kendi seçmiş olduğu günlük, sıradan sanat yapıtlarına dönüşen anonim nesneler olmaktadır. Bu seçim sonucunda, sanatçı nesneyi sanat nesnesine dönüştürüp sanata karşı anti sanat tavrını ortaya koymaktadır. Hazır nesneler, estetik açıdan güzel mi çirkin mi tartışmalarının ötesindedirler. Bu hazır nesneler, sanat eserlerini sanata değer katmaktan ziyade sanat eserlerinin yanında sergileyerek olumsuzluklara kötü sebep olmuştur. Bu eleştiriler iki aşamayla belirlenmektedir. Birinci aşamada hijyen, entelektüel temizlik yani hazır yapıtların haz (zevk) kavramına duyulan anti tavır olarak ortaya çıkar. İkinci aşamasında ise sanat eserine yapılan bir saldırı söz konusu olmaktadır: Bu aşamaların birincirisinde; eserin dış görünüşünün güzel mi? çirkin mi? Tartışmaları yoklayarak sanat eserinin tarzını, yapısını, rengini, nasıl bir malzemeden yapıldığını, insan eliyle mi, modern mi, çağdaş mı, duygusal mı, düşünsel bir eylem mi...vb. gibi sorular ortaya koyulmaktadır (Paz, 1989/2017).

Hazır nesnenin “retinal” göze estetik açıdan hitap etmesini eleştirerek yani hazır olana karşı bir tavır almaktaydı. Duchamp için, retinal sanat göze hitap eden değil, kişinin belleğinde uyandırdığı kavramları ifade etmektedir. Bu yüzden Duchamp, hazır nesneyi zevkine uygun seçerek nesnenin işçiliğinin önemli olmadığını onun için bu nesneler bir eylemi belirlemektedir. İkinci aşamada ise hazır nesnelerin zevkten öteye yani sanat eserine yapılan eleştiriye gidilmekteydi. Bu aşamada, sanat eserinin gerçek anlamının verdiği mesaj değil biçimsel anlamıdır. Sanatçı, burada biçimi ortaya koyarak hazır nesnenin biçimselliğine anlam üretmektedir. Yani “retinal” sanatın ikinci aşamada, anlam üretmediğini ve bu anlamın karşısında gerçek anlamdan anlamsızlaşıp nötr durumuna gelmesiydi. Bununla birlikte sanat eserinde aynı olanın tekrar edilmesi, estetik açıdan hoş olmayacak ve sürekliliğinin aynı şekilde tekrar edilmesi deformasyona sebep olmaktadır. Dolayısıyla hazır nesneler birinci aşamada zevkle nesnenin estetik durumu, ikinci aşamada ise retinal sanattan çok eserin biçimsel anlamı büyük önem kazanmaktadır. Bu bağlamda iki aşamada yer alan sanat eserinin özelliklerinin anlamını yitirip insanlar tarafından manipüle edilmesi yeniden anlam yükleme eğilimine girilmiştir. Marcel Duchamp’ta seçtiği hazır nesneleri manipüle ederek sanata karşı edimselliğini belirtmektedir (Paz, 1989/2017). Duchamp, sanatçının sergilediği yaratım sürecinde bellekte yer alan eyleme döktüğü “edimselliğinin” rolü ve öneminin yapıtlarında görülmektedir.

Şahiner’e (2015, s. 26) göre, Duchamp’ın “edimselliğini” ya da “estetik edimselliğini” “toplumsal edim” olarak belirtmektedir. Marcel Duchamp, “yaratım edimin” de eserleri parodik bir anlam yükleyip sergilemiştir. Duchamp bu ediminin amacında, sanat eserlerini yorumlayıp toplumsallaşmanın düşünsel bir sürecini, bireyselleştirmeden bu amaç içerisinde uzak ve geçersiz kılmaktadır. Marcel Duchamp, birçok hazır nesneleri sanat nesnesine dönüştürüp gerçek kimliklerini yok saymaktadır. Sanatçının, hazır nesneleri sanatının merkezine yerleştirip sanatsal tavrını ortaya koyduğu görülmektedir.

Marcel Duchamp, 1913 yılında ilk hazır yapımı olan “*Bisiklet Tekerleği*” (Şekil 1) isimli çalışmasından biridir. Sanatçı bu çalışmasında, malzeme olarak bisiklet tekerleği ve mutfak taburesini kullanmıştır. Yılmaz’a (2006, s.118) göre Duchamp, hazır nesne kavramının düşüncesi, tuval resmine devam ederken filizlendirmiştir. Marcel Duchamp, ilk hazır nesne kullanımlarını günlüğündeki sayfalarında şu şekilde kaleme aldığını açıklamaktadır: “Daha 1913’te bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmışım”. Duchamp, ilk hazır nesnesinin fikir oluşumunu, bisiklet tekerleği ile ve bu tekerleğin devingen dönüşüyle hazzını yaşadığını

vurgulamaktadır. Duchamp, bu dönüşü doğal olmayan bir nesne olan bisiklete anlam yüklemektedir.

Sanatçı, günlük malzemeleri sıradanlaştırarak, belli kurala bağlı kalmaksızın, estetik kaygılardan uzak her şeyin sanat eseri olabileceğini kavramsal olarak ortaya koymak istemiştir. Eserde, iskemle üzerine ters olarak monte edilmiş bisiklet tekerleği, bir lunaparktaki dönme dolabını çağrıştırmaktadır. Dönen bisiklet tekerleği, dinamik hareketiyle süreklilik sağlamış Duchamp'ın en etkili ilk üç boyutlu hazır yapımıdır. Duchamp, “*Bisiklet Tekerleği*” (Şekil 1) adlı çalışmasında aslında parodik bir söylemle Eyfel Kulisi'nin bir parodisini yapmaktadır. Bu çalışmada kapitalist düşünceye ikonik anıtsal, sanat eserine ve iktidara karşı bir baş kaldırır.

Şekil 1

Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, 1913, *Hazır Nesne*.



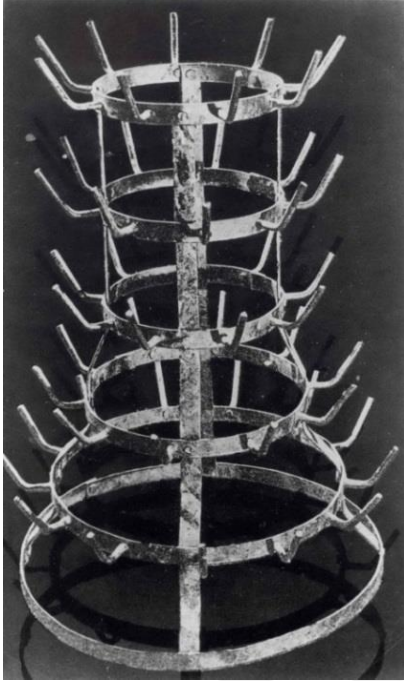
(Duchamp, 1913)

Akay (2017, s. 18) “Sanat Bizi Seviyor” adlı kitabında, 1913 yılında yapılan “*Bisiklet Tekerleği*” (Şekil 1) adlı sanat yapıtı için Duchamp şu sözü söylemektedir: “Tıpkı atölyemde bulunan şöminedeki alevleri seyretmeyi sevdiğim gibi bu tekerleğin dönüp durmasını da seyretmeyi seviyorum”. Duchamp, mutfak taburesi üzerine artık bir insanın değil de tabureye montelenen bisiklet tekerleğinin oturacağını parodik, mizahi bir söylemle yeni anlamlar yüklemektedir. Bu yüklemede Marcel Duchamp, sentetik bir nesneyi, sanat nesnesi olarak işlevinden çıkararak başkalaştırmıştır. Bu çalışmada görüldüğü gibi sanatçının kendi üretmediği nesneleri bir araya getirirerek ilk kinetik çalışması örneği olup sanatta yerini

almaktadır. Sanatçının, bu sentetik nesneyi sanat nesnesi olarak özgürce seçmesi ve onu sıradan bir söylemle sergilemesi söz konusu olmaktadır.

Şekil 2

Marcel Duchamp, Şişe Kurutucusu, 1914, Hazır Nesne.



(Duchamp, 1914).

Duchamp'ın diğer hazır nesnesi ise 1914 yılında sergilediği “Şişe Kurutucusu” (Şekil 2) isimli eseridir. Duchamp, “Şişe Kurutucusu” (Şekil 2) sentetik nesne için herhangi bir müdahalede bulunmamıştır. Sanatçı, sadece fikir ve düşünce eyleminde bulunup retinal sanatı yok sayarak nasıl sanat nesnesine dönüştürebileceği fikrini ortaya koymuştur. Duchamp bu eserde, sarmal bir döngü halinde yukarıdan aşağıya doğru genişleyen, aşağıdan yukarı doğru daralan metal formu izleyiciye sunmaktadır. Sanatçının, bu sanat eserinde kadın formuna göndermede bulunmaktadır.

Kolları dışa doğru açılan metal parçalar, şişeleri asıp kurutmalık için kullanılmıştır. Sanatçı, hazır nesnelere farklı anlamlar yükleyip kavramsallaştırmıştır.

Duchamp, birçok sergilediği hazır nesnelerin işlevinde ya da sunumunda değişiklik yapmıştır. Bu sunum şekli, nesnelerin bazen kaide üzerinde bazen de tavana asılmış bir şekilde sanat nesnesi olarak sergilenmiştir.

Duchamp, Philadelphia Sanat Müzesi'nde sergilenen “Tarak” (Şekil 3) adlı eserinde, ham malzemesi çelik olan sentetik nesneyi kullanmıştır. Dolayısıyla Duchamp, anlam yüklediği hazır yapımlarında bazen yazı kullanmış, bazen de sunum şekillerini değiştirerek izleyiciyi düşünmeye teşvik etmiştir. Duchamp, çelik, ince dişli tarağın üzerine beyaz boyayla

“Üç veya dört damla yüksekliğin yabanılıkla hiçbir ilgisi yoktur” yazılmış ve “M.D” isminin baş harfleriyle “17 Şubat 1916, saat 11” satın alındığı tarih ve saat yazılmıştır” (Kalkan-Erenus, 2012, s. 94).

Şekil 3

Marcel Duchamp, Tarak, 1916, Hazır Nesne.



(Duchamp, 1916)

Sanatçı, hazır yapımları, önce işlevinden çıkartıp, yeni kimlik kazandırmıştır. “*Tarak*” (Şekil 3) adlı çalışmada, kimliğini kaybeden bir nesne haline dönüşmüştür. Duchamp bu çalışmada, estetikten yoksun olduğunu belirtmektedir. Sanatçı, “*Pisuvur*”da (Şekil 4) olduğu gibi bu çalışmasında da anti ifadelerle yer vermektedir.

Duchamp’ın ilk hazır nesnelerinden biri olan “*Pisvuar*” (Şekil 4) isimli eser tüm zamanların en etkileyici eseri olmaktadır. Duchamp, bu eserde izleyicilerin kafalarını karıştırarak alaycı tavrını ortaya koymuştur. Aynı zamanda bu tavır, değersiz görülen yapay nesne için burjuva sınıfına karşı anti-sanat bir duruş olmuştur. “*Pisuvur*” (Şekil 4) sanat için olumsuz bir çağrışımda bulunmuş olsa da galeri mekânında bir kaide üzerine konumlanmış vaziyette sergilenmiştir. Bu eser, hem siyasi hem de estetik açıdan sanatı alt-üst edip izleyicileri düşünmeye sevk etmektedir (Yıldız, 2016, s. 141).

Batur’un (2020) “Modernizmin Serüveni” adlı kitabında, 1917 yılında Paris Bağımsızlar Sergisi’nde Marcel Duchamp’ın pisuvarı sergileme esnasında jürinin tavrına şahit olan Bn. Beatrice Wood, pisuvar olayını şöyle aktarmaktadır:

“Bu yakışsız bir şey!” diye bağırdı. George Bellows dehşet içindeki bakışlarını ters yüz edilerek tahta bir kaide üzerine yerleştirilmiş beyaz fayanstan bir pisuvardan kaçarak.

“Bu bakış açısına bağlı,” karşılığını verdi Arensberg.

“Bunu sergileyemeyiz.”

“Sergilememiz gerekir. Altı dolara göndermiş de ‘sanat’ olarak seçilebilecek her şeyi kabul etmemiz gerektiğini söylüyor.”

Karşılıklı atışmaları kreşendo’ya doğru yükselirken, Bellows dayanamayıp bağırdı:

“Bir sanatçı tuvale yapıştırılmış beygir tezeği gönderdiğinde, bu şeyi de sergilemek zorunda olduğumuzu iddia ediyorsunuz?”

“Korkarım öyle,” karşılığını verdi Arensberg, sevecen bir tonla. “Çünkü eğer güzelliği ifade tarzı buysa, bu seçimine ancak saygı gösterebiliriz. Üstelik, eğer R. Mutt’un bu objesine nesnel bir gözle bakacak olursanız, hatların güzel ve alımlı olduğunu görürsünüz. Öte yandan, bunu ters yüz edilmiş bir şekilde yerleştirmekle formunun açıklığını ortaya çıkarmış ve aynı zamanda da yeni bir şeye dikkatimizi çekmiş oluyor” (Batur, 2020, s. 368).

Şekil 4

Marcel Duchamp, Pisuvan, 1917, Hazır Nesne.



(Duchamp, 1917)

Jüri üyelerinin pisuvar hazır nesnesi için yaptığı eleştiriler: “Bu sanat mıdır?” bir kaide üzerine konulan hazır olan bir nesne “Nasıl sanat olabilir?” gibi soruları sorup birbirlerine cevap vermeye çalışmışlardır. Duchamp, jüri üyelerine sergiye gönderilen her şeyin sergilenebileceği şartını hatırlatmıştır. Duchamp hazır olan bir nesnenin sanat nesnesi olabileceğini anti-sanat tavrıyla göstermiştir.

Pisuvanın, yani hazır nesnesinin bir sanat galerisine bilinmeyen bir kişi tarafından sergiye dâhil edilmesi, izleyicilere farklı düşünceler aralamıştır. New York Bağımsızlar Sergisi’nde yer alan jüri üyeleri, sanatta geleneksel olanı reddetmiştir. Jüri tarafından reddedilen bir şeyin sergi mekânına yerleştirilmesi, sergiye gelen izleyicilerin birtakım sorular

sormasına sebep olmuştur. Bu sorulardan “Hazır yapımın nasıl bir sanat eseri olacağının” sorusu, en sık karşılaşılanlardan biriydi. Pisuvanın yan yatırılıp üzerine “R. Mutt” imzasıyla 1917 yılının yazılmasıyla bu eser için sorulan sorulara cevap aranmıştır.

Gelişigüzel yerleştirilen bu eserin ham malzemesinin porselen oluşu, yüzeyin parlak olması, kıvrımlarının yer alması hazır nesnenin biçimsel olarak her açıdan görünmesine neden oluyordu. Olağanüstü, kural dışı estetikten yoksun olduğu için tartışmalara yol açmıştır. Duchamp, pisuvarı seçerek sanat açısından radikal bir değişimi başlatmıştır.

Duchamp, hırdavatçıdan sentetik bir nesneyi seçip, hiçbir değişime uğratmadan sadece üzerine “R.Mutt” imzasını atmıştır. Pisuar, sanat dünyasının sınırlarını zorlayarak üst kültüre bir karşı duruş olmuştur. Sanatçı, sadece pisuvanın üzerine “R. Mutt” imzasını atarak pisuar nesnesini sanat nesnesine dönüştürmüştür. Duchamp, pisuvarı bir yandan eylemsiz bir nesne konumuna getirirken diğer yandan da estetik açıdan sorgulamıştır (Girgin, 2018, ss. 261-262).

Duchamp, sanatta var olanı sıradanlaştırıp yeniden anlam yüklemektedir. Dolayısıyla Duchamp, bu anlam yükleme sonucunda seçtiği hazır nesneler için ortaya kimlik sorunu çıkmasına neden olmuştur. Yani sanatçı belirli bir işlevi olan nesneyi, işlevinden çıkartarak sanat objesine dönüştürüp sanatsal form haline getirmiştir. Duchamp bu dönüşüm için şöyle demektedir: “bu artık bir sanat objesidir.” Marcel Duchamp, nesnenin yeni kimliğine ve işlevine büründüğünü belirtmektedir (Kıran, 2002, s. 21).

Duchamp, hazır nesneleri sanat nesnesine dönüştürerek nesnenin işlevselliğini reddetmektedir. Sanatçı, pisuvarı galeri mekânına konumlandırıp sergilenmesiyle ilgili sanata eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Duchamp, pisuvanın üzerine “R. Mutt” imzasını atarak pisuvarı üreten “Mott Works” firmanın adından esinlendiği için bu ismi pisuvara vermiştir. Pisuar, kimine göre sergi salonlarını süsleyen ve kimine göre ise beğenilmemiş bir etki oluşturmuştur (Açıkalın-Akgün, 2012, ss. 12-13). Sanat tarihinde ikonik bir eser olan pisuar, sanatın dönüm noktası olmuştur. Duchamp’ın bu eseri, sanatın çıkış noktası olmuştur. Aynı zamanda XX-XXI. yüzyıllarda birçok sanatçının eserlerini üretmesinde kaynaklık etmiştir.

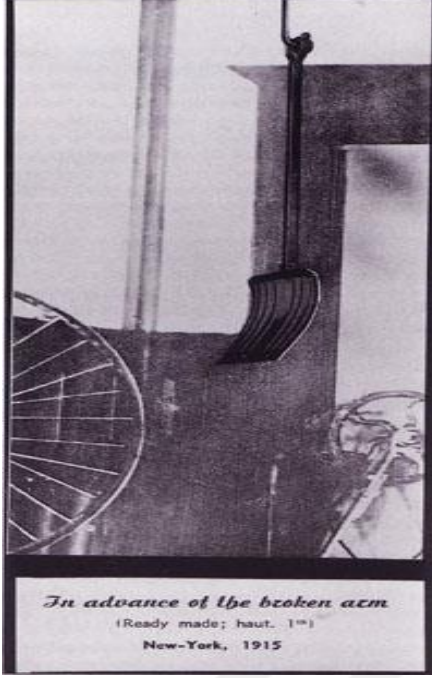
Duchamp, tüm sanat dallarından tek bir kuralı benimseyip uygulama noktasına getirmektedir. Ona göre, bütün hazır nesnelerinde yaratıcı edimini oluştururken vermek istediği asıl şey üst ironide bulunmaktır. Sanatçı, hazır nesnelerin işlevini reddedip nesnenin yeni hali bu ironinin şekli olmuştur. Duchamp hazır nesneleri saf hallerinden çıkartıp bazen nesneye müdahalede bulunmuş bazen de bulunmamıştır (Paz, 1989/2017).

Duchamp, ipi nesneye yardımcı unsur olarak kullanmıştır. Dolayısıyla sanatçı ipi, ya sanat nesnesi olarak ya da bir nesneyi diğer nesneye bağlamak için kullanmıştır. Marcel

Duchamp, “*Kırık Kol Önceden (Orijinal)*” (Şekil 5), “*Kırık Kol Önceden*” (Şekil 6) adlı eserini tavana iple bağlamıştır.

Şekil 5

Marcel Duchamp, Kırık Kol Önceden (Orijinal), 1915.



(Duchamp, 1915)

Şekil 6

Marcel Duchamp, Kırık Kol Önceden (Kasım 1915'in Kayıp Orijinalinden Sonra Dördüncü Sürüm), 1964, Hazır Nesne.



(Duchamp, 1964)

Bir kar küreği yapay nesnesini iple bağlı olmasından dolayı “*Kırık Kol Önceden (Oriijinal)*” (Şekil 5) adını vererek ironik tavrını bu eserinde de ortaya koyduğu görülmektedir.

Duchamp için sanat eserinin ünik (tek) olma özelliğini de yok etmesine neden olmuştur. Sanatçı, sanat eserine verilen değeri alaycı bir tavır sergileyip göstermiştir. Bununla birlikte Duchamp, hazır nesnelerini sergilerken (Şekil 5) ve (Şekil 6) çalışmalarında kürek nesnesini, tavana ip yardımıyla bağlayıp sergilemektedir. Sanatçı, çalışmalarını bazen duvara, tavana bazen de bir kaide üzerinde sergilemiştir. Duchamp, “*Kırık Kol Önceden*” (Şekil 5) adlı eserde ise küreğin sapının üzerine yazı yazıp sergilemiştir.

Marcel Duchamp gündelik hazır nesneleri kural tanımaksızın şlevinden çıkartıp yapay olanı başka bir biçime dönüştürmüştür. Bu dönüşümle doğal olmayan nesne, sanat nesnesi olarak sanatta ve sanat anlayışlarında yerini almıştır. Bu anlayışta Duchamp, birçok sanatçıya hem sanat anlayışıyla hem de hazır nesne kullanımıyla örnek olmaktadır.

Kurt Schwitters (1887-1948).

1887 yılında Almanya Hannover’de doğan Kurt Schwitters, orta sınıflı bir ailenin çocuğudur. Schwitters, 1909-14 yılları arası Kunstgewerbeschule’de eğitim almaya başlayıp daha sonra buradan Dresden’deki Kunsakademie’ye geçmiştir. 1918’de sanatçı, sanat alanında ilk Kübizm denemelerinde bulunmuş daha sonraları malzeme içerikli tekniğe yani kolaja yönelmiştir. Bu yönelme sonucunda yeniliklerin getirdiği malzeme kullanımı, tekniği, dili, içeriği, izlediği yol tamamen değişmiştir. İzlediği bu yol için “*Merz*” kavramını (*Kommerz*’in kısaltması) ortaya atmıştır. Bundan ötürü Schwitters, 1918 yılında Berlin’deki Dada grubuna katılmak istemiştir. Ancak sanatçı bu gruptan aldığı ret cevabından dolayı 1918 yılında Hannover’de “*Merz*” adını verdiği kendi Dada grubunu kurmuştur (Thompson, 2014/2014). Bu grupta “*Merz*” adına dair her sanat dalına ilgi duyulmuştur. Bunlar; resim, heykel, edebiyat, şiir...vb. gibi sanat dallarında gerçekleştirilen sanatsal faaliyetlerdir.

Bundan dolayı Schwitters, arkadaşı Doesburg’la birlikte “*Merz*” adlı dergiyi yayınlamıştır. Schwitters, 1923 yılında bu derginin “*Merz*” adını, “*Kommerz*” bankasının son dört harfini kullanarak dergiye “*Merz*” ismini vermiştir (Kınay, 1993, s. 284).

Sanatçı, eserlerini birbirleriyle bağlı olmayan nesneler arasında ilişkilendirip mizahi, anlamsız, kuraldışı, davranışlarda bulunup alımlayıcıların düşünmesini istemiştir. Aynı zamanda sanatçı edebiyatla ilgilendiği için farklı kelimeleri ve anlamsız sözcükleri bir araya getirip şiirler yazıp “*Merz*” dergisinde çıkartmıştır. “*Merz*”de Dadaizm’in izlerinden çok ayrılmış, yeni bir arayışla kazandırılan sanatın izleri görülmektedir (Uz, 2019, s. 295).

Ayrıca Schwitters; Kübizm, Dadaizm, Konstrüktivizm ve Sürrealizm gibi sanat akımlarından etkilenmiştir. Sanatçı, 1918 yılında yaptığı Kübist eserlerini sona erdirip kolaj tekniğine ilgi duymuştur. Bu ilgi sonucunda sanat tarihinde ismini kolaj sanatçısı olarak duyuran Kurt Schwitters, Dadaizm'in avangard düşünce biçiminin yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır. Schwitters ile modern dönemde ilk kez sentetik nesneye ve kolaja duyulan merakın ve ilginin arttığı görülmektedir. Sanatçının kolajlarında tuval yüzeyinde sokaktan topladığı buluntu nesneleri yer almaktadır. Buluntu nesnesi, gündelik hayatın içinde kullanılmayan atılan her türlü organik, inorganik ya da endüstriyel malzemeler olabilmektedir. Schwitters buluntu nesneler olarak; atılmış karton parçalarını, tahta, tel örgü, kırılmış eşyalar, kâğıt ve gazete parçaları...vb. gibi nesneleri kolaj ve asamblaj çalışmalarında sanat nesnesine dönüştürmüştür. Bu dönüşümle birlikte sanatçının sanat anlayışında yüzeye konumlandığı nesneler, iki ve üç boyutlu nesneleri kapsamaktadır. Böylece sanatçı yaptığı kolaj, asamblaj ve montaj tekniklerindeki çalışmalarına “*Merz*” terimini ekleyip isimlendirmiştir.

Jon Thompson'a göre Schwitters, *Merz* için yüzey üzerindeki buluntu nesnelerini dünyada oldukları halleriyle kullandığını belirtmektedir. Sanatçı, bu nesnelerin form ve biçimlerini “*yeniden şekillendirme yöntemini*” tercih edip sanat anlayışındaki özgürlük alanını oluşturmuştur. Bundan dolayı kolaj, asamblaj ve montaj çalışmalarında çöpten bulduğu sıradan nesneleri kendi içerisinde sınıflandırıp yerleştirmiştir (Thompson, 2014/2014). Sanatçı, *Merz* çalışmalarında yuvarlak ve geometrik formlarla, geçişler sağlayıp montelemiştir. Schwitters, çöpten topladığı nesneleri biriktirip bir sanatçı olarak sanatında bu nesneleri *Merz*, adı altında üretip çalışmalarına yön vermiştir.

Aynı zamanda *Merz* çalışmaları Schwitters'in, projelendirdiği en önemli çalışmaları kapsamaktadır. Sanatçı, bunları “*Merz*” mimari, heykel, resim ve performans... vb. gibi sanat dallarını sınıflandırıp projelendirmektedir. Schwitters'in, bu projelerden en önemlisi ve ilk mimari yapıtı olan *Merzbau*'larıdır, karşılığı ise *Merz Evi*, *Merz Binası* olarak isimlendirilmektedir. Schwitters bunun üzerine *Merz Evi* için Zweeman'ın 8-10. sayısında Spengemann'a şunları söylemektedir:

Merz Ev'inde ben bir katedral görüyorum, daha doğrusu Katedral'i görüyorum. Bir kilise binası değil, hayır, ama bizi sonsuza yükselten şeyin - mutlak sanatın- hakikaten tinsel bir tasarımı olarak binayı görüyorum. Kullanılabilir bir katedral değil bu, iç mekânı tekerleklerle öyle dolup taşmış ki insanlar orada yer bulamıyorlar... Bu, salt sanatsal anlama sahip mutlak bir mimardır (Artun, 2015, s. 160).

Schwitters, *Merz Binası*'nı “*Merz*” çalışmalarından sonra projelendirerek Hannover'deki eski kendi evinin içini, topladığı buluntu malzemelerle bu mimari evin üç boyutlu mekânsal

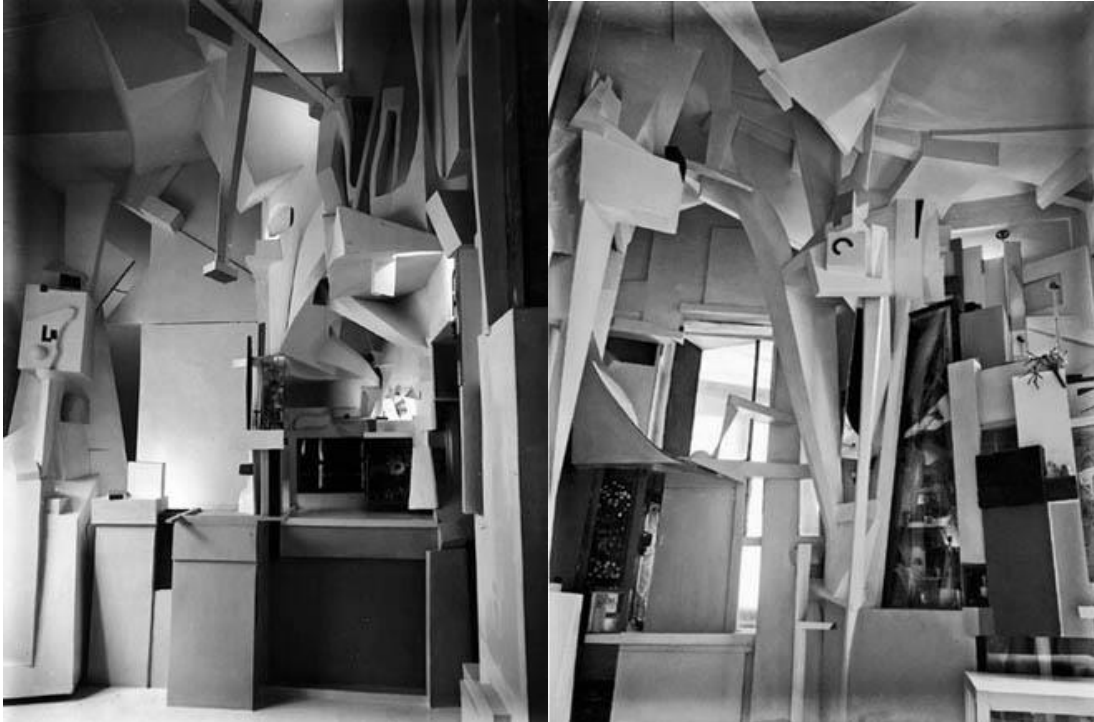
düzenlemelerini yapmaktadır (Tükel, 2005, s. 115). Dolayısıyla Kurt Schwitters, çeşitli sentetik ve buluntu malzemeleri kullanıp binanın duvarlarına, tavanlarına bu nesnelerle monte etmiştir. Bu da binaya üç boyutluluk kazandırmıştır. Sanatçı, buluntu nesnelerini birbirine ekleyip birleştirerek monte etmiştir.

Merzbau'ların yapımı üç yerde gerçekleşmiştir. Bunlardan biri olan “*Merz Binası, Hannover'deki Binanın İçi*” (Şekil 7) adlı eserinde 1923-1930 yılları arasında yapılmıştır. Bu çalışma, o dönemdeki düşman hava saldırılarında hasar görmüştür. Sanatçı, bu eserinde montelenen malzemeleri bazen üst üste bazen de yığıntı şeklinde kesmeler şeklinde yerleştirmiştir. Schwitters, bu kesmeleri kütleler halinde ekleme şeklinde yapmıştır. Sanatçı, eklediği ve çıkarttığı nesnelere “*yığma*” ve “*kalıntı*” adıyla isim vermiştir. Bu eser, tarihte tamamlanmamış bir iş olarak yerini almaktadır (Kaptı, 2005, ss. 25-27).

Buluntu malzemelerden (kalın karton) oluşturulan binanın tavanı, geometrik formlarla üst üste, iç içe geçerek katmanlar halinde duvar ve sütun olarak yerleştirilmiştir. Bu katmanlar tavandan sivri uçlarıyla aşağıya doğru sarkan sarkıtlar gibi görünmektedir. Hannover'deki binanın içerisindeki üçgensiz dik kesitli yığılmış katmanlar kilisenin dik ve keskin yapısını anımsatmaktadır.

Şekil 7

Kurt Schwitters, *Merz Binası (Hannover'deki Binanın İçi)*, 1923-1930.



(Schwitters, 1923-1930)

Schwitters, bu binayı önce kurgulayıp daha sonra tasarım aşamasını yapmıştır. Binanın eşyaları; masa, kitaplık gibi her şeyi yapay ve buluntu malzemelerinden yapıp yerleştirmiştir. Bu malzemeler, içerisinde bulunan kalın karton ve fotoblok gibi hacimli ürünler kâğıdın işlenmesiyle oluşan doğal olmayan malzemeler olarak bilinmektedir. Sanatçı, bu malzemelerle birlikte farklı formlarla şekillendirdiği nesneleri yaşamsal alana dönüştürmeye çalışmıştır.

Schwitters, yaşamsal alanı içerisinde duygu ve düşünceleriyle birlikte bağ kurarak Merz Bina'sını inşa etmiştir. Raslantısallığa dayalı bu binayı, parça bütün ilişkisiyle ilmek ilmek dokumuştur. Sanatçı, binanın her bir yerini kilim dokur gibi kalın kartonları aşağı, yukarı doğru kıvrımlı, bükülmüş, sert şekildeki geometrik formlarla binaya katı bir duruş vermiştir. Schwitters, bu binanın oluşumunda, kent mitosundan esinlenmiştir. Merz Bina'sı hem kolaj hem de galeri mekânını oluşturmaktadır. Schwitters, bu binayı ilk önce kendi atölyesinden başlayarak buluntu ve sentetik malzemelerle binayı kaplamaya başlamaktadır. Daha sonra bu binanın mekânını aşağıdan yukarı doğru katlara çıkarak mekânın alanını genişletir. Sanatçı, mekânın alanını genişletme süresinin yaklaşık 13 yıl sürdüğü bilinmektedir. Bu bina çeşitli konuları, kavramları kapsayan çok sesliliğe hitap eden melez bir yapı konumuna gelmektedir. Schwitters, kurguladığı bu mekânın içerisini malzemelerle kaplarken bir kenti anımsatırcasına sokak ve mahalle ismi verir gibi sınıflandırmıştır. Sanatçı arkadaşları; Gabo, Arp, Modrian ve Richter anısına ithafen otobiyografik bir kenttin mekân içerisinde odalar halinde topoğrafyasını çıkarmış denilebilmektedir. Dolayısıyla sanatçı binanın içerisindeki “morg” odasına (*Seks Cinayeti Mağarası, Erotik Sefalet Katedrali, Aşk Mağası, Katiller Mağarası* gibi) “kültürel geleneklerin korunduğu” oda (*Niebelugen Mağarası, Goethe Mağarası, Michelangelo Sergisi* gibi) “tarihi yeniden gözden geçiren” odaya (*Gözden Düşmüş Kahramanlar Mağarası*) “yeni davranış modelleri” odası (*Kahraman Tapıncı Mağarası*) gibi ironik bir tavırla adlandırdığı mekânı, yaşamla bağdaştırmaktadır (O'doherty, 2010/2013).

Schwitters, Merz olarak adlandırdığı diğer çalışmalarından biri olan “*Merzbild Rossfett*” (Şekil 8) adını verdiği görülmektedir. Sanatçı, bu çalışmasında çöpten bulduğu buluntu ve sentetik malzemeleri (teneke-konserve kapağı, boya ve plastik parçaları) kullanarak, “Merz” resimlerine “*Merzbilder*” ismini vermektedir. Sentetik malzeme olan çelik, boya ve plastik malzemeler; farklı en az iki sentezin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu plastik malzemeler; ısı ve basınç yoluyla oluşan yapay nesnelerdir (“Plastik ne demek?”, 2022, par. 4).

Şekil 8

Kurt Schwitters, *Merzbild Rossfett*, 1919, *Karışık Teknik*.



(Schwitters, 1919)

Çelik, karbon ve demirin birleşimiyle oluşan sentetik bir üründür. (“Çelik nedir?”, 2021, par. 2). Boyalar ise; nesnelere renk veren, onları dış etkenlerden korumak ve kaplamak için kullanılan renkli kimsayal sentetik karışımlardır (“Boyalar ve bileşenleri”, t.y., par. 1). Sanatçı, bu boyalı zemin üzerine doku katmanlarını oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu katmanların yüzeyine at nalı ve çiviler de ekleyerek çalışmasını tamamlamıştır.

Sanatçı, çalışmanın sağ üst köşesinde kalpli iskambil kâğıdı altında “Rossfett” ismini yazarak bu isme mesaj göndermiş olabilir. Sol üst köşede yuvarlak şekilde üst üste teneke, kavanoz kapağı ve hemen onun üstünde at nalı olarak yapay nesneleri yerleştirmektedir. Schwitters, tuval yüzeyini tamamen siyah renkle kaplayıp üzerine nesneleri yerleştirip, bu nesnelerin üzerindeki sağ-sol alt köşeden kırmızı, mavi ve sol üst köşede yeşil renklere boyayıp nesneler arası geçişler sağlamaktadır. Sanatçı üslup, biçim, renk ve kompozisyon bütünlüğünü oluşturarak alışılmışın dışında etkili bir eser yarattığı görülmektedir. Dolayısıyla sanatçı, bu çalışmada yüzeyde bulunan nesnelerin renk geçişlerinin uyumluluğuna dikkat çekmektedir.

Schwitters, sanatta nesne ve konunun herhangi bir anlam ifade etmediğini sanat eserine değer katan şeyin sanatçının bizzat kendisi olduğunu savunmaktadır.

Konstrüktivizm (Yapısalcılık) Akımında Nesne

Konstrüktivizm, 1910'lu yıllarda ortaya çıkmış tüm dünyayı etkisi altına almış bir sanat akımıdır. Konstrüktivizm, İngilizce bir kelime olup “İnşaa etmek” anlamına gelmektedir. Konstrüktivizm akımı, XX. yüzyılın hemen başlarında makine ve insan bilincini sentezlemek amacıyla Rusya’da ortaya çıkmıştır. Akım, I. Dünya Savaşı ve 1917 yılı Rus Devrim’inin etkisiyle oluşmuştur. Rus Devrimi’nde etkisiyle, oldukça geniş bir kitleye ulaşan bu akım, endüstriyel imajlar ile geometrik kompozisyonları bir araya getiren yapıcı çalışmalar üretmeye çalışmıştır. Akım, Rusya’da doğmuş; resim, heykel, fotoğraf, tasarım ve mimarlık gibi alanlarda ulusal sınırları aşarak evrensel düzeyde etkiye kavuşmuştur. Sanatta bilimselliği ve materyalist tavrı savunan Konstrüktivist sanatçılar, 1917 Rus Devrimi sonrasında oldukça popüler hale gelmiştir. Bu akımın sanatçıları, yeni sistemin bilim adamları veya mühendisleri olarak değerlendirilmiştir. Akımın sanatçıları, günlük kullanımda bulunan nesnelerde yeni biçimler, formlar olarak özgün ve soyut kompozisyonlar oluşturmuşlardır. Konstrüktivistler, kullanılabilir ve faydalı nesnelerden yararlanarak çağdaş teknikler, yenilikçi kompozisyonlar yaratmayı hedeflemişlerdir (“Konstrüktivizm akımı” 2020, par. 1-5).

Konstrüktivizm akımını en önemli sanatçılarından ve kurucularından kabul edilen Vladimir Tatlin’dir. Tatlin, endüstriyel, yapay nesneleri çelik, metal ve seramik malzemelerini sanat nesnesi olarak kullanmıştır.

Vladimir Tatlin (1885-1953).

1885 yılında Rusya (Moskova) doğumlu olan Tatlin ressamlık, heykeltıraş ve mimarlık yapmıştır. Sanatçı, Moskova Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim görmüş 1913 yılında akademiden mezun olmuştur. 1914’te Paris’te Pablo Picasso’yu atölyesinde ziyaret etmiştir. Bu ziyaretinde Picasso’nun atölyesinde yapmış olduğu “*Gitar*” adlı çalışmasından çok etkilenmiştir. Tatlin, atölyede Picasso’nun tabaka halinde metal ve telle 1912 yılında yapmış olduğu “*Gitar*” adlı eserinden etkilenmiştir. Tatlin’in, yeni şekiller oluşturmasında Picasso, sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Picasso’nun ‘*Gitar*’ (Şekil 9) adlı çalışması bir kabartma yapıttır. Bu kabartma, Rus Konstrüktivizm’in görsel bir ideolojisi olarak şekillenmesinde ve yapısalcılar için heykelsi geleneğinin başlangıç noktası olmuştur (Lynton, 1980/1991).

Picasso üç boyutlu sert, kaba duruşlu asamblaj çalışmasını bilmece oyununa dönüştürüp izleyicileri düşündürmektedir. Picasso, bu çalışmada karton, metal tel gibi buluntu, sıradan, sentetik malzemelerin kullanımıyla ortaya çıkan bir yapıttır. Sanatçı, bu yapının gövdesini ortadan kaldırmış ama ses deliğini muhafaza etmiştir. Merkeze yerleştirdiği

bu ses deliğinin, çalışmanın dengede durmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda üç boyutlu çalışmanın duvarda asılı durmasından dolayı izleyiciler her açıdan bu boyutluluğu görmektedirler. Sanatçı, gerçek gitar formunu vermek için sentetik nesneyi (metal teli) kullanarak sanat nesnesine dönüştürmüştür (Bell, 2009/2009).

Şekil 9

Pablo Picasso, Gitar, 1912, Asamblaj.



(Picasso, 1912)

Sentetik nesne olan metal TDK'ya göre kelime anlamı; çok yüksek elektrik ve ısı iletkenliği, kendine özgü parlaklığı olan, oksijenli birleşimiyle çoğunlukla bazik oksitlerden oluşan maddedir ("Metal ne demek?", 2021, par. 4).

Tatlin, bir mühendisi andıran çizimleriyle bir çizim ustası olarak yaptığı birçok soyut metal heykel çalışmalarında geleneksel olanını reddedip yeni düzenin duruşunu sergilemiştir. Bu çalışmalardan biri olan "*Karşıt Köşe Kabartmalar*" (Şekil 10) isimli eserinde kullandığı metal çubuk ve tel levhalar yüksek kabartmayı oluşturmaktadır. Heykelsi nitelik taşıyan bu kabartma, gerçek mekân ve nesne algısıyla sergilenir. Sanatçı mekândaki duvarı bir tuvalin yüzeyi olarak görmüştür. Tatlin, duvara montelediği bu çalışmasında, merkeze yerleştirilen diyagonal metal levhanın içerisinden kalın demir halatları geçirir.

Bu demir halatlar, bir ucu duvara bağlanmış bir kısımda sivri ucu tahta çubukla kaplanmıştır. Çarpaz bir şekilde duvara yerleştirilen bu metal halatlar, bir gitarın gövdesindeki

telleri andırmaktadır. Buradan da anlaşılıyor ki Tatlin, rekonstrüksiyon çalışmalarının oluşumunda, Picasso'nun sanat anlayışından etkilenmiştir.

Şekil 10

Vladimir Tatlin Karşıt Köşe Kabartmalar, 1915, Rekonstrüksiyon.



(Tatlin, 1915)

Görülüyor ki Picasso ve Tatlin, çalışmalarında farklı buluntu ve sentetik malzemelerini sanatsal formlara dönüştürmüşlerdir. Her iki sanatçı da endüstriyel ve sentetik malzeme olarak dayanıklı ve sert malzemeleri seçip sanatlarının parçası haline getirmişlerdir. Dolayısıyla bu malzemeler doğrultusunda eserlerini üretmişlerdir. Picasso ve Tatlin demir, çelik levhaları (sentetik nesneleri) eserlerinde kullanmışlardır. Bu nesneleri sanatlarının nesnesi olarak sanata dönüştürmüşlerdir.

Nitekim Tatlin, Konstrüktivizm'in en etkili sanatçılarından biri olarak 1920'de sanat dünyasında kullandığı nesnelerin kullanım amacını sorgulamış ve sorgulatmıştır.

Neo Dada Akımında Nesne

Neo Dada, kavram olarak 1950'de Amerika'da kullanılmaya başlamıştır. Neo Dada, anti sanat olan Dadaizm'in devamlılığını taşımaktadır. Birçok Neo Dada sanatçısı, Dadaizm'de olduğu gibi günlük, sıradan, buluntu, endüstriyel, sentetik nesneleri estetik açıdan yok saymışlardır. Neo Dada'da, Soyut Dışavurumcuğun etkileri kısmen görülmekle birlikte, Soyut Dışavurumcuların renk ve sadelikten yana oldukları görülmektedir. Neo

Dadacılar, ise malzemelerden oluşan açık anlaşılır soyut ve daha çok ironi ve mizahi içerikli çalışmaları yapmışlardır. Neo Dada sanatçıları; Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine, Larry Rivers...vb gibi sanatçılar yer almaktadır. Bu sanatçılar sosyal hayatın medya ile ilgili, sıradan, günlük hayatın gerçekçi olmayan nesneleriyle ve sosyal aktüalitesiyle ilgilenirler. Neo Dada, Pop Art, Minimalizm ve Kavramsal Sanat anlayışlarının yolunu açmaktadır. Neo Dadacılar, Marcel Duchamp'ın hazır nesne kullanımını ve Jackson Pollock'un fırça vuruş darbelerinden etkilenmişlerdir. Bundan dolayı eserlerinde kolaj, asamblaj ve montaj gibi buluntu ve özensiz nesneleri rasgele estetik amacı gütmeyen geleneksel olanı modernle birleştirmişlerdir ("Neo Dada", t.y., par. 1-3). Böylelikle sanatçılar; farklı dili, yöntemi, sanat anlayışını ve tekniği kullanıp nesneleri sanat nesnesine dönüştürmüşlerdir.

Aynı zamanda Neo Dada, modern malzemelerin nesneleri sıradanlaştırıp Dadaizm'in sanat anlayışı ve yöntemiyle ortaya çıkan bir akımdır. Neo Dada sanatçılarından biri olan Larry Rivers, çalışmalarında kolaj tekniğini sosyal yaşamın etkisiyle soyut çalışmalar yapmaktadır. Rivers, Jackson Pollock gibi çalışmalarında fırça darbelerini bol bol kullanmaktadır. Bu çalışmalar; bazen figüratif, bazen de kolaj tekniği ile yerini bulmaktadır.

Diğer Neo Dada sanatçıları Jasper Johns ve Robert Rauschenberg ise, günlük atılan nesneleri birleştirip çalışmalar yapmışlardır. Jasper Johns, daha çok Amerikan kültürüne ait bayrak imge ve işaretlerini iki ve üç boyutlu çalışmalarında kullanmıştır (Hollingworth, 2009/2009). Aynı zamanda Robert Rauschenberg ve Jasper Johns kolaj ve asamblaj çalışmalarında kullandıkları buluntu, endüstri ve sentetik malzemeleri bir araya getirerek sanat ve nesne arasında bağlantı kurmuşlardır. Her iki sanatçı da gerçek nesneleri sanat nesnesine dönüştürüp sosyal yaşam ve sanat arasındaki sanatsal sorgulamalarını yapıp eserlerini üretmişlerdir.

Robert Rauschenberg (1925-2008)

1925'te Texas'ta, Port Arthur şehrinde doğan Robert Rauschenberg, liseden sonra Texas Austin Üniversitesi'nde eczacılık fakültesini bir dönem okuyup geri bırakmıştır. Daha sonra sanat kariyeri için 1948 yılında North Carolina'da Black Mountain College'de Josef Albers'in öğrencisi olarak disiplinli bir şekilde çalışmalarını sürdürmüştür. 1950'li yıllarda Rauschenberg, Amerikan avangardının ekolü olmuştur. Sanatçı, New York'taki sergi galerilerinde ve müzede çeşitli söyleşilere katılıp birçok sanatçıyı tanıma fırsatı bulmuştur. Rauschenberg, çalışmalarında Jackson Pollock'tan etkilenip kullandığı nesnelerin üzerine boyayı püskürterek ya da fırça vuruşlarıyla yapmıştır (Serfiraz, 1992, par. 1-11).

Yaptığı çalışmalarından biri olan “*Yatak*” (Şekil 11) isimli çalışmasında Rauschenberg, aksiyon sanatçısı gibi sentetik malzeme olan boyayı yatağının üzerindeki beyaz çarşafına, yastık kılıfına ve yamalı, geometrik desenli, sııklı yorganına boyaları dökerek bir tuval gibi dikey şekilde galeri duvarına yerleştirir. Robert Rauschenberg, gerçek bir karyoladaki yatağı bozulmamış hissi vererek duvara monte eder. Bu çalışma, Johns’un Amerika bayrağı resimleri gibi geleneksel sanata meydan okuyan galeri mekânına pisuvarı dik yerleştiren ve üzerlerine boyayla imza ve tarih atarak nesnenin klasik işlevini ortadan kaldıran Duchamp’a dayanmaktadır. Rauschenberg’in “*Yatak*” çalışmasından hareketle ilk “kombine” resimlerinde gerçek objeleri boyayla birlikte kullanmıştır. Kombine ettiği çalışmalarını sonraki çalışmalarında da yapmaya devam etmiştir (Fleming & Honour, 1982/2016). Eserlerinde yüzey üzerine iki ya da üç boyutlu nesneleri yerleştirip gerçek nesneleri sanat nesnesine dönüştürmektedir.

Şekil 11

Robert Rauschenberg, Yatak, 1955, Karışık Teknik.



(Rauschenberg, 1955)

Dolayısıyla bu çalışmada sanatçı, yaşamının izlerine dair göndermelerde bulunmaktadır. Aynı zamanda yaşam ve sanat arasındaki sınırları kaldırıp gündelik nesne olan kendi yatağını sanat nesnesine dönüştürmüştür. Gündelik nesneleri, gerçek yaşamın bir parçası olarak izleyiciye sunar. Bu sunumda Robert Rauschenberg, Jackson Pollock’un Action Painting’de yaptığı gibi yastık, yorgan, ahşap ve çarşaf üzerine yapay boya

pigmentlerini sıçratarak ya da boyayarak sanat anlayışını ortaya koymaktadır. Özellikle beyaz yastık üzerine siyah ve koyu tonları, çarşafı ise kırmızı, sarı, turuncu, kahverengi ve ara ara beyaz renge boyaları serpiştirmektedir.

Yatağın sadece yatılacak bir yer olmadığını, yaşam içerisinde her nesnenin sanatsal forma ya da nesneye dönüşebileceğini betimlediği görülmektedir. Rauschenberg, duygusal, düşünsel, eylemsel ve zamansal olarak her şeyi dışavurmaktadır. Bu nedenle sanatçı, burada kendi yaşam alanına dair gerçek nesneleri, imgeleri ve kendini de dâhil ederek eseri sergilemiştir.

Sanat tarihinde George Braque, Pablo Picasso, Kurt Schwitters gibi sanatçılar buluntu ve yapay nesneleri kullanmışlardır. Robert Rauschenberg'de gündelik, sıradan üç boyutlu nesnelere eserlerinde yer vermiştir. Kullandığı nesnelerle kendini sınırlandırmayan sanatçı, sanat anlayışına farklılık getirmiştir. Robert Rauschenberg “*Yatak*” (Şekil 11) adlı çalışmasında, buluntu ve sentetik malzemelerden sentetik boyayı, Kurt Schwitters “*Merzbild Rossfett*” (Şekil 8) adlı eserde doğal olmayan buluntu nesnelerini yapıtlarında sanat nesnesi olarak kullanmışlardır. Sanatçılar, sanat anlayışlarıyla malzeme, yöntem ve teknik bilgileri yönüyle birçok sanatçılardan esinlenmişlerdir. Eserleri arasında her yönden bağlantı kurup izleyiciye sunmuşlardır.

Şekil 12

Robert Rauschenberg, Rezervuar, 1961, Karışık Teknik.



(Rauschenberg, 1961)

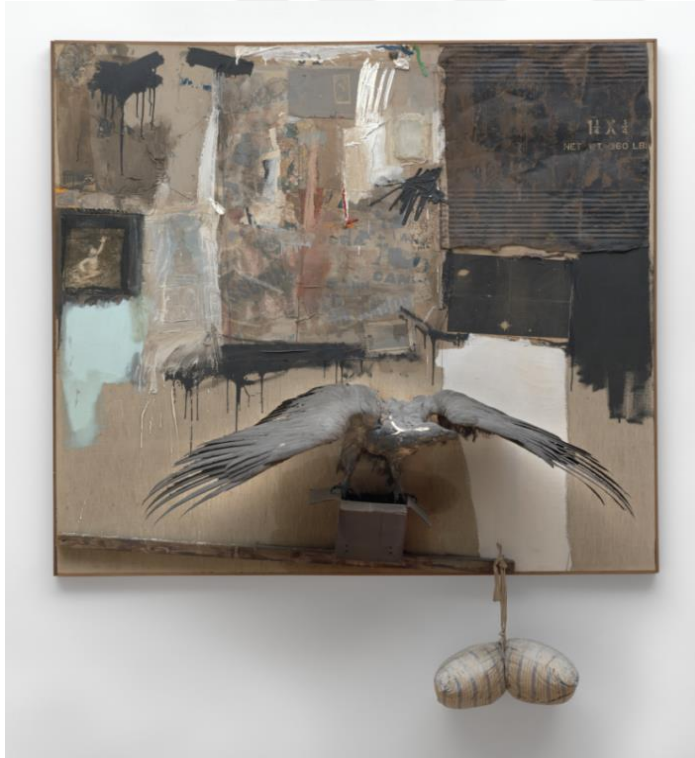
Robert Rauschenberg'in diğerk bir çalışması olan, 1961 “Rezervuar” (şekil 12) adlı yapıtında, tuval üzerine sentetik kumaş, metal ve lastik bisiklet tekerliğı gibi farklı iki ve üç boyutlu malzemeleri bir araya getirerek çalışmayı tamamlamaktadır.

Rauschenberg, sokaktan topladığı günlük nesneleri harmanlayarak kompozisyonuna hareketlilik kattığı görülmektedir. Bu nedenle kompozisyonadaki nesneler yaşam ve zaman arasında bir köprü kurmaktadır. Sanatçı bu köprünün eř zamanlılığını ve zıtlılıklarını bir geçiş olarak anlatmak istemektedir.

Sanatçı, yüzey üzerine sağ st ve alt köşede olmak üzere iki tane saat yerleştirmiştir. Yaşanılan zamana göndermede bulunmaktadır. Üstteki saat 12.30 iken, alttaki saat 10.30’u göstermektedir. Her iki saat dilimi yaşanılan ve yaşanılabak zamanı simgelemektedir. Dolayısıyla Rauschenberg, bu iki saati o andaki zamanı, davranışları, kararları ve süreci ifade ettiğini göstermektedir. Bu ifade, sürecin ne zaman başladığını ve bittiğini göstermektedir.

şekil 13

Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959, Karışık Teknik.



(Rauschenberg, 1959)

Rauschenberg için hayat, sanatın bir parçası olduğundan, çalışmanın yüzeyine monte edilen uzun tahta parçası; alımlayıcı ve sanatçı arasındaki sınırı belirlemektedir. Çalışmadaki yüzey belli bir kurala bağlı kalmaksızın boyanmıştır. Bu boyamadaki geçişler hem renk hem de fırça darbeleri olarak bazen yumuşak bazen de sert olmuştur. Kendi yaşamının bir parçası olarak ilişkilendirdiğı bu çalışmasında çocukluğuna göndermede bulunmaktadır. Sanatçı, st

sol köşede bisiklet tekerleğini kullanmıştır. Mavi rengin huzuru, saflığı bunu ispatlayarak çocukluğuna dair ipucu vermektedir. Rauschenberg, tema olarak kendi yaşamına göndermelerde bulunarak yaşamını anlattığı görülmektedir. Rauschenberg de bu çalışmasında, Kurt Schwitters'ın “*Merz Binası, Hannover'deki Binanın İçi*” (Şekil 7) adlı eserindeki gibi, sentetik ve buluntu nesneleri, sanat nesnesine dönüştürmüştür.

Aynı zamanda 1959 yılında Rauschenberg'in en önemli eserlerinden biri olan “*Kanyon*” (Şekil 13) adlı çalışmasıdır. Rauschenberg'in bu çalışmasında, günlük hayatındaki birçok nesne ile yaşamı arasında bağ kurduğu görülmektedir. Sanatçı çalışması için ne resim ne heykel, ne kolaj ne de asamblaj bunların hepsini içeren bir combine (birleştirme) çalışması olduğunu, nesnelerle ve imgelerle göstermektedir. Rauschenberg, çalışmanın sağ üst köşesinden başlayarak yüzeyde karton ve üzerine sentetik siyah boyayı, Soyut Dışavurumcular gibi serbest fırça vuruşlarıyla kolaj tekniğine uygulamaktadır.

Bunun yanında kendi beyaz gömleğini zemine yerleştirip üzerine gazete parçalarını gri ve siyah renk geçişleriyle zemine boydan ambalaj paketini siyah boyayla boyayıp üç bölme şeklinde kolajları yapmıştır. Gömlek üzerinde yapıştırılan gazete parçalarındaki küpürler; o döneme ait sosyal, siyasal, kitle, medya içerikli gündemle ilgili ipuçları vermektedir. Kanyon'un sağ üst köşesinin hemen altında Rauschenberg'in oğlu Christopher'ın fotoğrafı yer almaktadır. Sanatçı, fotoğrafın etrafını siyah çerçeve şeklinde boyamış ve hemen altında mavi rengi kullanarak fotoğraftaki çocuksu naif ve saflığa gönderme yapmaktadır. Aynı zamanda çalışmanın en altında yer alan kartal ve kartalın ayağına uzun iple bağlanmış yastık bulunmaktadır. Rauschenberg, arkadaşı Sari Dienes'in ölen komşusuna ait hurdalıktan tahnit edilmiş kartalı bulur ve çalışmasına sanat nesnesi olarak monteler (Byron, 2018, par. 1).

Sanatçı, birçok çalışmasında olduğu gibi bu çalışmasında da kendi yaşamına ait izler taşıdığını göstermek için yastığını bir iple bağlayıp, kartalın bir şeyler taşıdığını göstermek istemektedir. Bu çalışmasında organik malzemelerin kullanmasının yanında sentetik malzemeleri de sanata dönüştürdüğü görülmektedir.

Minimalizm Akımında Nesne

Çağdaş sanat akımları arasında yer alan Minimalizm, 1950'lerin sonlarından itibaren popülerleşmiş Soyut Sanat'ı kullanan basit geometrik şekillerle sanatsal çalışmalar yapan bir akımdır. 20. yüzyıl sanat hareketleri içerisinde tüm akımları dışlayarak kendine özgün bir yol izlemektedir. Minimalizm, ilk kez 1961 yılında Richard Wollheim tarafından içeriği en aza indirgenmiş sanat olarak tanımlanmıştır. Başka bir kaynağa göre, Barbara Rose Art in America'nın Ekim 1965 sayısında yayınladığı “ABC Art” (temel sanat) olarak adlandırılan ve

bir çalışma içerisinde "Minimum sözcüğünün ve Minimalizm'in kavramsal açıklanması yapılmıştır (Tizgöl, 2008, s. 49). Fransızca kökenli minimum anlamından gelen sözcükten türemiştir.

1960'lı yılların başlarında ortaya çıkan bu akım, 1964'ten sonra gerçek mekân ve malzeme anlayışıyla çıkış noktasını yapmıştır. Biçimselliği basite indirgeyen bu sanat anlayışı nesnelere önem vermiştir. Sanatçıların çalışmalarında kullandığı; çelik, demir sütunlar, demir levhalar, tuğlalar, floresan lambalar... vb. gibi malzemeler en çok tercih edilen nesneler arasındadır (Beksaç, 2015, s. 139). Minimalizmin malzeme kullanımında, diğer sanat anlayışlardan etkilendiği bir oluşum fikri filizlenmiştir.

1974'e kadar yoğun etkinliği olan Minimal Sanat XX. yüzyıl başlarının soyut sanatından Pürizm, Yapımcılık, De Stil, Geometrik Soyutlama ve Op Sanat akımlarından, sanatın görsel ve biçimsel niteliklerine öncelik veren kavramlarını ele almışlardır. Bu bakımdan Minimalist resim ve heykelde biçimsellik önemsenmeyip düzenle birlikte bütünlülük de önem kazanmıştır (Erzen, 2008, s. 1069).

Bundan dolayı Minimalizm, nesneyi ve duyguyu sembolize etmek için hiçbir amaç gütmeyen bir sanat anlayışıdır. Bu sanat anlayışının sloganı görünenin yalnızca ve yalnızca görünen şeydir. Görünenin arkasında herhangi bir kavramsal değer veya herhangi bir duygu aktarımı aranmaz. Minimalizm sanatında kullanılan her nesne, yalnızca kullanıldığı sanatla sınırlandırılmıştır. Anlamsal kayma veya genişleme amaçlanmaz. Nesnenin sadece nesne olarak kullanımı söz konusudur.

Robert Morris (1931-2018)

Robert Morris, 1931-2018 yılları arasında yaşamış kavramsal sanatçıdır. Sanatçı Minimalist soyut heykel çalışmalarının yanında Süreç ve Arazi sanatları gibi sanat anlayışlarının ekolü haline gelmiştir. Morris'in oldukça çok zengin bir eğitim hayatı bulunmaktadır. 1948-1951 yılları arasında Kansas Kenti Üniversitesi'nde, Oregon'daki Red College'da eğitim hayatına başlamıştır. Daha sonra Amerika Kara Kuvvetleri'nde mühendislik eğitimi almıştır. 1963 yılında "Sanat Yapıtında Estetiğin Kaldırılması Raporu"nu yayımlayan sanatçı, bu raporunda sanatta estetik anlayışın niteliğini, içeriğini ortadan kaldırılarak kavramsal anlayışı ön plana çıkartıp anlatmaktadır. Bu anlayışa göre yapmış olduğu çalışmalar, Minimalist heykel anlayışını özgün çalışmalarla örneklemiştir. Sanatçı, endüstriyel malzeme kullanımı konusunda oldukça başarılıdır. 1966 yılında Hunter College'da master yapıp "Constantin Brancusi" üzerine tez yazmıştır. Bunun üzerine Brancusi'nin, heykellerinden esinlendiği görülür. Brancusi'nin, genellikle heykel

alışmalarını dikey biçimde sergilediğı gör÷lmektedir. Bundan dolayı Morris de parça-b÷t÷n ilişkisiyle dikey boyutlarda çalışmalarını sergi mekânına yerleştirmiştir. Sanatçının eserlerinde kullandığı nesneler; kauçuk, elik, al÷minyum, kontrplak, end÷striyel keçe, çinko, bakır, cam, iplik gibi end÷striyel malzemelerdir. Morris, sanat anlayışını şu şekilde açıklamaktadır: “Benim yapıtlarım böyle herhangi bir yere uyum sağlamaz. Onları içine alan yapı nesnenin soluk almasında kesin bir rol oynar” (Işık, 2015, s. 15).

Morris, yaptığı çalışmaların, sergilendiğı alanla ya da mekânla biribiriyle b÷t÷nlük sağlaması gerektiğini belirtmektedir. Eserleri, belli düzene ve konuya göre biçim olarak sergilenmektedir. Dolayısıyla Morris’in çalışmalarını parça parça kullanmasını Yılmaz (2004) şu şekilde açıklamaktadır: Morris’in ‘birimsel biçimleri’, tek bir şekil dışında alınmaya direnen okyüzlüdür (polyhedrons): Bu geştalt, ‘kalıcı olandır’ yani şekildir. Onun göz÷nde, şeklin kendisi ‘en önemli heykelsel değerdir’ (Yılmaz, 2004/2004).

şekil 14

Robert Morris, Başlıksız, 1968, Yerleştirme.



(Morris, 1968)

Morris’in, nesneyi şekil olarak ele aldığı gör÷lmektedir. Ayrıca sanatçı, nesnenin şekilsel yani gestaltı yön÷yle ilgilenmektedir. Bunun sebebi; izleyicilere, nesnenin biçimsel parçalarının değişik açılardan görüntüs÷nü b÷t÷nlük algısını içinde vermek istemesindendir. Morris, bu algıyı Minimalist anlayışta birçok çalışmalarında uygulamaktadır.

Morris’in bu çalışmalarından birisi olan “*Başlıksız*” (şekil 14) adlı eserinde, sanatçı son derece basit ve sıradan nesneleri kullanmıştır. Sanat çalışmasında kullandığı tüm malzemeler; ayna, bakır boru, elik kablo ve kurşun gibi sentetik malzemelerden

oluşmaktadır. Günlük hayatta sıkça rastlanan bu malzemelerin kullanılması sanatçının Minimalizm'in temel ilkelerine göre çalıştığını göstermektedir. Kullandığı nesnelerle görsellikten ziyade anlamsal bir mesaj vermesi, kavramsal sanatın örnekendirilmesini sağlamıştır. Sanatçı bu eserinde; amorf iplik atığı, tekstil üretimden kalan kalıntılar, bakır ve çelik kablolarla segi mekânına genişçe yayılmaktadır.

Bu yayılma; buluntu, endüstri ve sentetik nesnelerinde sanat nesnesine dönüşümünü göstermektedir. Bu dönüşüm de sanatçının çağdaş sanatta malzeme kullanımında sınırlı kalınmadığına vurgu yapmaktadır. Böylelikle sanatçı, sergide alımlayıcı üzerinde uyandırdığı Neden? Nasıl? sorularını sorarak üzeri kapalı bir şekilde anlatmak istemiştir.

Morris; bakır, aynalar, kurşun, *çelik* ... vb. gibi malzemeleri rastlantısal olarak galeri mekânında yerlere serpiştirmiştir. Bu serpiştirme, Joseph Beuys'un, yoldaki nesneleri süpürüp eylemsel bir çalışma yaptığı, "*Süpürme*" (Şekil 17) adlı eserinde de görülmektedir. Bu eylemde süpürdüğü nesneleri, cam kutuda sergilemiştir. Her iki sanatçı da farklı buluntu ve sentetik nesneleri sanatlarının bir parçası olarak sanata yeniden dönüştürmüşlerdir.

Kavramsal Sanat (Conceptual Art) Akımında Nesne

Kavramsal Sanat, 1960-1970 yılları arasında sanat çevreleri tarafından oldukça kabul görmüş ve nihayetinde bir akım haline gelmiştir. Kavramsal Sanat, estetik sanattan ayrılmış sanatın görsel olmayıp düşünce ile ilgili süreci olduğunu ileri sürmüştür (Dickerson, 2019/2019). Kavramsal Sanat, daha çok nesnenin dilbimsel ve göstergebilim kuramlarından faydalanarak sanatsal çalışmalarda sanat anlayışı olarak yerini almaktadır. Ayrıca bu sanat anlayışında çalışmaların çoğu yazı üzerine olduğu için sanatçılar, İngiltere'de Sanat ve Dil grubu (Art & Language) kurmuşlardır. Bu grubun Amerikalı sanatçısı Joseph Kosuth'tur. Bu grup, daha çok galerilerde müzelerde ya da sergi alanlarında sergilenecek çalışmaları yapmak yerine sanatı kavramsal açıdan ayrıntılarıyla incelemişlerdir. Gruptaki sanatçılar aralarında sanatsal kavramları eleştirip tartışıp fikirlerini beyan etmişlerdir. Bunu bazen sözlü bazen de metne dönüştürüp dergide yayımlamışlardır. Bu metinlerin içeriğinde karışık, alaycı ve alegorik göndermeli bir dili kullanıp alımlayıcıların düşünmesini istemişlerdir. Görülüyor ki Art & Language grubu, yazılı sözcük ve metinleri Kavramsal Sanat'ta sanat nesnesi olarak kullanmışlardır. Sanatçıların dilden yararlanıp sanata ilişkin çalışmalarını yaptıkları görülmektedir (Atakan, 2008/2015).

Bunun yanında Kavramsal Sanat; estetik olgusuna mesafeli durup temel amacın, kavramsal bir üretime yönelik olduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla Kavramsal Sanat, sosyoloji ve felsefe gibi düşünceyi ön plana çıkaran bilim dallarından da yararlanmaktadır.

Postmodern'e tepki olarak adlandırılan Kavramsal Sanat, yeni bir anlayış olarak doğmuş kavramın ve düşüncenin yapıtta üstünlüğünü vurgulamıştır. Kavramsal sanatçılar; sözlü, topografi, matematiksel ya da bilimsel sistemler sunmuşlardır. Aynı zamanda haritalar, filmler, sertifikalar, eskizler, gazete ilanları, telefon, ses kayıtları, planlar, sayıları yazı olarak eserlerinde kullanmışlardır. Kavramsal Sanat; estetik, görsellik ve görsel hazza yönelik sanat anlayışı değildir. Bu sanat anlayışı, akla seslenen kavramsallığı ve algıyı önceleyen bir anlayışa sahiptir (Aydın, 2019, s. 61). Bu sebeple Kavramsal Sanat'ta nesnelerin görsel olarak değil, düşünsel açıdan imge ve yazının birlikteliğindeki eserler ön plana çıkmaktadır. Bir fikri yazılı olarak belirtmenin en açık yolu ve yöntemi olarak görülmektedir (Özpınar, 2009, s. 63).

Kavramsal Sanat'ta önemli olan kavramsal olanda istenen fikrin önem kazanması olduğu için sanatçı, üretim sürecinde her türlü nesneyi, yazı ile birlikte aracı kılmaktadır. İzleyiciyi kavrama yönlendirmeyi amaçlayan sanatçı; en basit, sıradan olanı sanat nesnesi olarak her türlü malzemeyi kullanmaktadır. Sanatçının, izleyiciye kavramsal olarak vermek istediği mesaj, düşünsel olanı soyut bir şekilde vermektir (Şan-Aslan, 2010, ss. 49-50).

Joseph Kosuth (1945-)

1945 yılında doğan Joseph Kosuth, sanat eğitimine Toledo Müzesi Tasarım Okulu'nda, sonra Cleveland Sanat Enstitüsü'nde ve daha sonra 1965 yılında New York Görsel Sanatlar Okulu'nu da bitirmiştir. Kosuth, Kavramsal Sanat'ın önemli sanatçılarından olup sanatta kullanılan nesneyi kavramıyla vermektedir. Sanatçı, Kavramsal Sanat anlayışını benimsemiş nesnelerin izleyicide ifade ettiği düşünce dünyasına seslenerek nesnelerin görselleri ile kelimeleri ilişkilendirmiştir. Bu bağlamda sanatçı, nesnelere Duchamp gibi nesneye anlam yükleyip izleyicinin düşünsel bir anlama yönelmesini sağlamaktadır (Antmen, 2010, s. 195). Kosuth, nesnelerin görsel görüntüsüyle değil de işlevinin kavramsallaştırdığı nesneyi yazı ile ifade etmeyi yeğlemektedir. Bununla birlikte yazı, Kosuth için sanatının nesnesi konumuna gelip önemlilik kazanmaktadır.

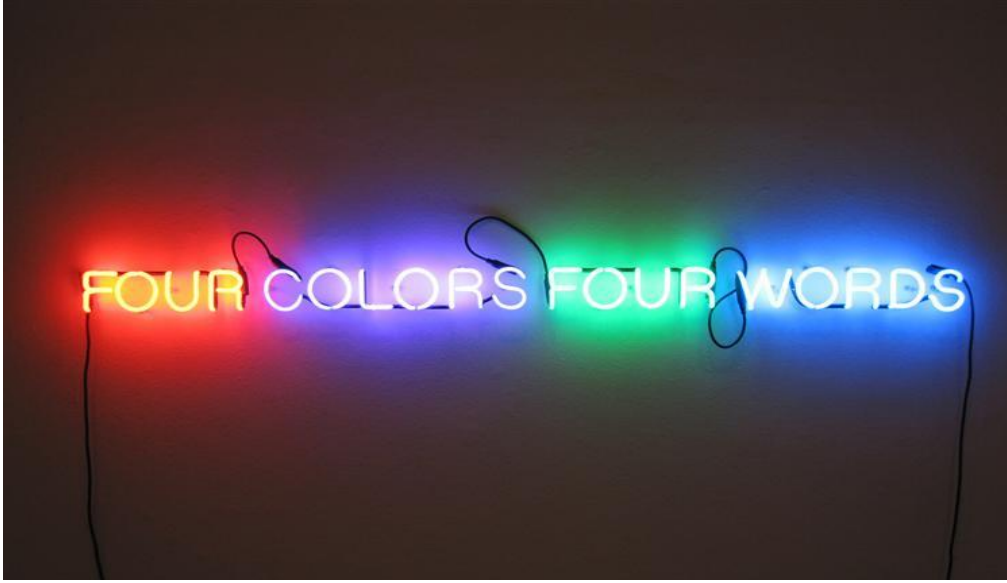
Kosuth'a göre kavram; nesne, nesnenin fotoğrafı, nesnenin sözlük tanımı olmak üzere bu üç ögenin birleşiminde ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, sanat eserinde kullanmaya karar verdiği nesneyi seçerek sanat nesnesi olarak konumlandığı nesnenin günlük dildeki kullanımı ile bütünsel bir bağ kurmaktadır. Bu bağa göre, izleyici, ilk olarak sanat yapıtındaki nesneyi görüp ardından nesne ile fiziksel bağlantısını koparmaktadır. Zihinsel algılama ile nesnenin zihnindeki yansımaları oluşturur. İzleyicinin, nesneye baktığı anda, nesnenin soyut hali ve kavramsal bir düşünce kendisinde belirir. Sanatçının yapıtlarında önem verdiği, nesnenin estetik olmasından ziyade, düşünce ve kavramsal zenginliğiyle ilgilenmektedir

(Kavukcu, 2012, s. 120). Kosuth, sergilenen çalışmalarında; sanat nesnesinin görünüşüne değil, kavramı ön plana çıkartıp nesnenin yazınsal dildeki önemine vurgu yapmaktadır.

Kosuth, hazır nesneye yüklenen anlamın önemli olduğunu vurgulayarak Duchamp’a göndermelerde bulunmaktadır. Aynı zamanda Kosuth, sanat anlayışına yazıyı da dâhil ederek çalışmalarına farklı bir boyut getirmiştir. Şüphesiz ki Duchamp gibi Kosuth da biçimbilimsel değil de nesneye yükledikleri yeni anlama hitap etmektedir.

Şekil 15

Joseph Kosuth, Dört Renk Dört Kelime, 1966, Yerleştirme.



(Kosuth, 1966)

Kosuth, “*Dört Renk Dört Kelime*” (Şekil 15) isimli çalışmasında; nesnenin algılanması, dil özelliği ve kavramsal ifadesini eserine yansıtmaktadır. Kosuth, bu çalışmasında sentetik malzeme olan kabloları kullanarak dört farklı renkte neon ışıkla duvarda dört kelime yazar ve yazıyı farklı boyutta neon ışık kablolarını kullanarak sergiler.

Kosuth, bu yerleştirmesinde herhangi bir estetik kaygı gütmeyerek eserde yalnızca vermek istediği anlam-kavram ilişkisine ve zihinsel süreçlerle ilgili boyutunu dikkate almaktadır. Duvar yazısındaki neonların parlaklığı, ışıkların renkleri, görsel özelliklerini ortaya çıkarmıştır. Eserin en dikkat çekici yönü, neon ışıklarının bir mesaj verecek şekilde tasarlanmış olmasıdır. Dolayısıyla eseri izleyen izleyici; eserdeki nesnelerin biçim, renk ve estetik özelliklerine değil, yazıdaki anlama ve eserin kavramsal mesajına odaklanır. Vurgulanmak istenilen mesaj, renk ve yazıyla bir araya getirilip alımlayıcıya iletilmektedir. Sanatçı, galeri mekânındaki renkli duvar yazısını; sağdan sola doğru, birinci “dört” kelimesi kırmızı, ikinci “renk” kelimesi mor, üçüncü “dört” kelimesi yeşil, son kelimedede ise mavi renkte “kelimeler” yazarak ışıklandırmaktadır.

Aslında sanatçı bu yazısında, kelime oyunu oynayıp izleyicinin de yazıyı tamamlamasını istemektedir. Bu nedenle Kosuth, sanat nesnesi olarak yazıyı seçip sanatsal anlam yüklemektedir. Bu eserinde de neon ışıklarını ve sentetik bir nesne olan kabloyu, sanatının nesnesi olarak seçmiştir. Sentetik kabloyu (metal tel) neon ışıklarla birlikte kullanmaktadır. Bundan ötürü sanatçı, yazıyı farklı nesnelerle kavramsallaştırıp sanat nesnesine dönüştürmüştür.

Yoksul Sanat (Arte Povera) Akımında Nesne

Arte Povera ya da “Yoksul Sanat” akımı Kavramsal Sanat’ın 1960’lı yılların ikinci yarısında İtalya’da ortaya çıkan sanat hareketidir. Sanat piyasasının ticarileştirilmesine bir karşı duruş olan bu akım, Kavramsal Sanat’ın temel kabullerine oldukça benzemektedir. Arte Povera’nın başlıca özelliği; gündelik kullanıma ait nesneleri, atık malzemeleri ve bunların yanında doğal malzemeleri de kullanmasıdır. Örneğin; ayna, neon ışık, cam, gazete gibi yapay nesnelerin yanı sıra ağaç, toprak, çalı gibi doğal nesneler ve hatta çeşitli içi doldurulmuş hayvanları da birer sanat nesnesine dönüşmektedir. XX. yüzyıl sanatı açısından malzeme ve nesne kullanımının çeşitliliği, bu sanat anlayışıyla zenginleşmektedir. Bundan dolayı sanatçılar, malzeme kullanımı yönünden bu sanatın zenginleşmesine katkı sağlamaktadırlar (Antmen, 2010, s. 213). Arte Povera sanatçıları, nesneleri sanat nesnelerine dönüştürmeleri açısından daha geniş malzeme kullanımı anlayışına sahip olmaktadır. Bu sanatta, sanatçıların malzeme yönünden çalışmalarını sınırlandırmadıklarını göstermektedir.

1960’lı yılların sonuna doğru ortaya çıkan Arte Povera’da, kavramsal sanatın bir uzantısı olarak eserler üretilmiştir. Ayrıca galeri sistemi, radikal bir şekilde eleştirmişlerdir. Akımın sanatçıları, teknolojinin doğaya egemenliğini reddedip yalnızca yaşamı kolaylaştırmak için gerekli olduğuna inanarak sanat eserlerini üretmişlerdir (Gültekin & Tokdil, 2017, s. 88). Sanatçıların üretimlerini ortaya koyarken malzeme yönünden farklılıkları görülebilmektedir.

Sanatçılar, malzemeyi ticari olarak değil, en basit ve kolay şekilde eserlerine yansıtmayı amaçlamaktadırlar. Yoksul Sanatın ismi, sanatta kullanılan nesnelerin son derece basit, değersiz ve önemsiz malzemelerden yapılması nedeniyle yoksuldur. Sanat eserinde önemli olan ve iletilmek istenen mesaj, nesneler aracılığıyla verilmektedir. Bu amaç gerçekleştiği takdirde, kullanılan nesne veya sanat eserinin sergilendiği mekân hiçbir şekilde önemli değildir. Yoksul Sanat’ın en önemli sanatçılarından biri olan Mario Merz, “Altın Külçesi” isimli eserinde çalı malzemesini kullanarak ve rastgele bir zemin üzerinde sergileyerek basitliğin, sadeliğin, özensizliğin vücut bulmuş halini bu eserde ortaya

koymaktadır (Açıkalın-Akgün, 2012, ss. 31-32). Nitekim Arte Povera sanatçıları, sıradan nesnelere, kavramsal yönden anlam yükleyip malzeme çeşitliliğiyle eserlerini oluşturmuşlardır.

Jannis Kounellis (1936-2017)

Kounellis, 1936 yılında, Yunanistan'ın Pire kentinde doğmuştur. Sanatçı, Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat kariyerine başlamıştır. Yaşamına ve sanat çalışmalarına Roma'da devam etmektedir. Sanatçı; Malevich, Fontana, Burri ve Manzoni gibi sanatçılardan etkilenerek eserlerini üretmiştir. Arte Povera'nın aktif bir üyesi olarak çalışan sanatçı, yaşamla iç içe olan günlük malzemeleri, mekân algısıyla birlikte sergilemiştir (Eroğlu, 2014, s. 60). Kounellis, genel olarak çalışmalarında; endüstriyel malzemeleri, günlük nesneleri, bazen de doğal (kömür, cam, taş... vb. gibi) nesneleri bir arada kullanmıştır.

Sanatçının çalışmaları, enstalasyona dayalı olsa da aslında, gerçek evrenini tuval olarak görmektedir. Jannis Kounellis, “Yoksul Sanat” anlayışında önemli eserler vermiştir. Genellikle bu eserlerinde kumaş parçacıkları, kömür, çiniler, karyola, pamuk, yün, günlük giysileri vb gibi nesneleri mekânla birlikte kullanmıştır. Çalışmalarında geçmiş-gelecek, geleneksel-çağdaş, yabancılaşma, kitlesel ve tüketim gibi konulara yer vermiştir.

Kounellis, 1969 yılında Roma'daki Atico Sanat Galerisi'nde, 11 tane atı galeri mekânına yerleştirip doğadaki her nesnenin sanata dönüşebileceğine dikkat çekmektedir (Yılmaz, 2013, s. 321). Sanatçı, Duchamp'ın mantığında olduğu gibi, nesneyi (11 atı) doğal koşullarından kopartıp galeri mekânına yerleştirip sanat nesnesine dönüştürmüştür.

Şekil 16

Jannis Kounellis, Yoksul Sanat, 2013, Yerleştirme.



(Kounellis, 2013)

Jannis Kounellis, 2013 yılında İstanbul'da Anadolu'nun kültüründen etkilenerek Galeri Artist'te "*Yoksul Sanat*" (Şekil 16) adlı bir sergi açmıştır. Sanatçı, bu sergide kolektif bir şekilde yerel kültürden yola çıkarak 12 parçadan oluşan çini, kilim ve halı gibi sentetik nesneleri sanat nesnesi olarak kullanmıştır. Kounellis, Anadolu'nun yerel ve kültürel özelliklerini analiz edip İznik ve Kütahya çinisini ve Türk kültürünü yansıtan çeşitli desenlerin yer aldığı kilim ve halıların yer aldığı 6 metrelik bir vagonu izleyiciyle buluşturur. Sanatçı, bu sergide, ağırlıklı olarak sentetik nesne olan metal, çuval, boyalı halılar gibi günlük yaşamda kullanılan nesnelere yer vermiştir. Bu sergideki nesnelerden biri olan halı ve kilim, duvarlara ve yerlere serilen yün ve boyayla sentezlenen nesnelerdir. Halı ve kilimdeki boyalar bazen organik olduğu gibi sentetik olarakta kullanılmaktadır. Burada; çelik, boyalı halı ve kilimler gibi sentetik nesneleri bir arada sergilediği görülmektedir. Bu bağlamda sanatçı, Arte Povera'nın bir gereği olarak, günlük hayattaki nesneleri bir araya getirip bir düzen içerisinde sergilemiştir.

Sanatçı, duvara montelenen demir levha üzerindeki halıların motifinin renk armonisini farklı şekilde yerleştirmiştir. Çapraz bir şekilde 6 metrelik bir vagon içerisindeki İznik ve Kütahya çinilerini parça parça kırıp farklı boyutlarda vagonun içerisine yerleştirmiştir. Kounellis, çelik vagonunun dayanaklılığına ve koruyuculuğuna kavramsal olarak anlam yüklemektedir.

Görülüyor ki Marcel Duchamp "*Pisuvan*" (Şekil 4) adlı hazır yapımını, sanat nesnesine dönüştürdüğü gibi Jannis Kounellis'de "*Yoksul Sanat*" (Şekil 16) adlı çalışmasında sentetik malzeme olarak kilim, halı ve çelik gibi günlük kullanılan çeşitli malzemeleri alımlayıcıya sunmuşlardır. Bununla birlikte, her iki sanatçının da sınır tanımadan nesnelere yeniden anlam yükleyip sanat eserine dönüştürdüğü görülmektedir.

Happing Akımında Nesne

1910'larda ve 1920'lerde Fütürüstler ve Dadaistler tarafından, sanat hareketlerine bir meydan okumayla başlayan olgu, Performans Sanatı ile karşılık bulmuştur. "Happening" ya da "Olay Sanatı" olarak anılan bu hareket, izleyicinin bağımsız gözlemlerinden daha fazlasını içeriyordu. Bu durum, izleyicinin sanat eserine aktif olarak katılımını sağlamıştır. Happening çalışmalar, boyutları ve biçimsel özellikleri bakımından diğer akımların eserlerinden oldukça farklılık göstermektedir. Happening'ler için kesin veya tutarlı bir tarz bulunmaz. Sanatçılar, bu sanatın günlük yaşam alanına etkide bulunmuşlardır. Tüm konuları ve bütün nesneleri bu sanatın içine dâhil edebilecekleri görüşünden hareketle eserlerini oluştururlar. Aynı zamanda Happening'lerde sanatçı-izleyici ikilisi bu sanatın ana bileşimini oluşturmaktadır. Sanatçı,

toplumdan beslenerek toplumsal ya da sosyolojik konulara değinip topluma vermek istedikleri mesajı, eyleme döküp sunmaktadır (“Happeningler”, t.y., par. 1).

Sanatçı, gerçekleştireceği eylemi bir mekân içerisinde, tiyatral davranışlarla sunmaktadır. Bu sanatta, önemli olan mekân ve sanatçının eylemsel tavrıdır. Genellikle bu eylemlerin sergilendiği mekânlar; sanat galerileri, basketbol sahaları, araç park alanları, sokaktaki meydanlar ve hatta yüzme havuzları olarak bu yerlerde yapılabilmektedir. Eylemi gerçekleştirmek için nesne olarak oradaki sandalyeler, masalar ve resimler sanata dâhil edilmekte ve mekân da eylemin bir parçası olmaktadır. Happening Sanatı’nda; hareket, ışık, ses ve koku eylemin temel unsurları olabilmektedir. Sanatçının düşünceleriyle kavramsallaştırdığı bu eylemler; toplumun yaşadığı ekonomik, siyasi, sosyo-kültürel gibi konuların bir eyleme dökülmesidir. Nitekim sanatçı, mekânda bu eylemleri içinden geldiği gibi davranıp sergilemektedir (Artut, 2009, s. 76).

Joseph Beuys (1921-1986)

1921 yılında, Almanya’da doğan Joseph Beuys, tıp okumuş ve aynı zamanda Alman Hava Kuvvetleri’nde görev yapmıştır. Beuys, Kırım’da pilot olarak görevli iken uçağın düşmesi üzerine kaza geçirmiştir. Ama kazadan yaralı olarak kurtulmuştur. Sanatçıyı yaralı olarak bulan Kırım halkı, Beuys’u kurtarmak için sanatçının bütün vücudunu yağ ve keçeyle sarmışlardır. Bu sarma sonucunda, Beuys’un vücudunda oluşan yaralar ve kırıklar iyileşmiştir. Bundan dolayı Kırım halkına büyük şükran duyan Beuys, yağı ve keçeyi kutsal sayıp yaşamının ilacı olarak görmüştür. Bundan dolayı sanatçı, bu malzemelerden etkilenerek sanat çalışmalarının oluşumunu sağlamıştır. Beuys’un, yaralandığı dönemin izlerini taşıyarak çalışmalarında renkleri, nesneleri ve biçimleri kavramsallaştırdığı görülmektedir. Bu nedenle, eserlerinde yağ ve keçe gibi benzer malzemeleri sanat çalışmalarının temel nesnesi olarak kullanmıştır (Huntürk, 2011, s. 331). Beuys, için bu malzemeler önemlidir ve çalışmalarında sürekli bunlara yer vermektedir.

Joseph Beuys, çalışmalarında genellikle buluntu objeler, heykeller ve atıklar gibi sentetik nesneleri bir araya getirerek çalışmalarını oluşturmuştur. Beuys, “*Süpürme*” (Şekil 17) adlı çalışmasını, 1972’de gerçekleştirilen Karl Marx Meydanı’ndaki bir mitingden ilham alarak oluşturmuştur. Bu eylemde, Beuys ve iki öğrencisi, Berlin’deki sol yürüyüşünün ardından geriye kalan tüm çöpleri süpürüp protesto etmişlerdir. Süpürme eyleminin simgesel anlamı, özgürlüğü ifade etmekteydi. Herhangi bir partinin kölesi olmayarak kişinin özgürlüğüne vurgu yapılmaktadır. Sanatçı bu eyleminde, Batı kapitalizminden ve marksizmin dogmalarından oluşan memnuniyetsizliğini yansıtmak istemektedir (Yılmaz, 2006, ss. 277-

278). Kavramsal bir derinliğe sahip olan bu eylemde; sıradan, basit, hatta atık sayılabilen nesneler yer almaktadır.

Şekil 17

Joseph Beuys, Süpürme, 1972-1985, Yerleştirme.



(Beuys, 1972-85)

Eylemde kullandığı süpürgeyle de bunların yeni bir başlangıç için ortadan kaldırılması gerektiğini ifade etmektedir. Beuys, süpürme eyleminin ardından topladığı buluntu ve öplükteki sentetik malzemeleri (naylon ambalajlar) cam bir vitrine yerleştirmektedir. Aslında, süpürme eylemi sonunda ortaya çıkan manzarayı sergilemektedir. Cam vitrinde; bu eylemin bir parçası olarak kırmızı saplı, plastik uçlu bir süpürge ve süpürme eylemine ait çöpler beraber sergilenmiştir. Sentetik nesneler, cam vitrine yerleştirilerek sanata dönüştürülmüştür. Joseph Beuys, süpürme eylemini gerçekleştirip sanatını sınırlandırmamış ve hatta sanatta sınır tanımamıştır. Şüphesiz ki Beuys, mekânı da eylemlerine dâhil ederek alımlayıcıya çeşitli mesajlar vermeyi amaçlamaktadır.

Joseph Beuys, bu eylemindeki malzemeleri kullandığı gibi Robert Rauschenberg'de “Rezervuar”, (Şekil 12) adlı eserinde farklı buluntu ve sentetik malzemeleri boyayla bir araya getirip sergilemiştir. Görülüyor ki her iki sanatçı da sanatlarında kullandıkları atık ve sentetik malzemelerin, sanat nesnesi olabileceğini sözlü ya da eylemsel olarak ifade etmişlerdir.

Feminist Sanat Akımında Nesne

Feminist Sanat, 1960’larda Amerika Birleşik Devletleri ve Britanya’da genel feminist akımının bir parçası olan feminist kavramının sanatsal açıdan incelenmesiyle ortaya çıkmıştır (Hodge, 2022/2022). Bu kavramın ortaya çıkmasıyla birçok kadın sanatçı, sanat eleştirmenleri, sanat tarihçileri ve sanat kuramcılarında oluşan bir grup, galeri ve müzelerde, kendilerini yeterince ifade edememelerinden dolayı bir mücadele başlatmışlardır. Feminist sanat; toplumsal olarak kadınların her türlü meselelerinde, kadının aşağılanması, cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa kadar türlü tavırları kapsamaktadır. Bunu misyon haline getiren bu akım, kadınların toplumsal mücadelelerinde önemlilik kazanmaktadır (Antmen, 2010, s. 239).

1971’de sanat tarihçisi Linda Nochlin’in “Neden Büyük Kadın Sanatçı Yok?” adlı makalesinden sonra, daha çok kadın sanatçıların olmayışını gündeme getirip kolektif bir şekilde hareket etmişlerdir. Ayrıca kadınların yeni yöntemler geliştirmelerinde, Nochlin’in önemi büyük olmuştur (Antmen, 2010, s. 241). Feminist sanatta, sanatçılar genellikle kadını erkekten ayıran cinsiyet ve biyolojik özelliklerine kadının dişiliğine, toplumdaki yerine, erkek/kadın, duygu/düşünce/akıl, kültür/doğa, sanat/zanaat gibi kontrast kavramlara dikkat çekip kadınla ilgili konular vurgulanmak istenmektedir. Bu konular hakkında sanatçılar, kadın ve kadına ait her şeyi nesne olarak görüp sanat nesnesine dönüştürmüşlerdir.

Özellikle feminist sanatçılar çalışmalarında; kadın bedenine, kadının doğurganlığına, kadının üreme organını (vajinayı) imgeselleştirilip kavramsal anlam yükledikleri görülmektedir (Antmen, 2010, s. 242). Sanatçılar, çeşitli sanatsal üretimlerinde konu olarak kadını ve kadınla ilgili her şeyi sanat nesnesine dönüştürmüşlerdir. Buradan yola çıkarak Feminist sanatta, nesneleştirilen ve kadına ait her şey sanat nesnesine dönüştürülmüştür.

Judy Chicago (1939-).

1939 yılında İllanios’de doğmuştur. Chicago, Chicago Sanat Enstitüsüne’e ve Los Angeles’taki California Üniversitesi’nde eğitimini tamamlamıştır. Sanatçının ilk dönem çalışmaları Minimalist olup daha sonra feminist sanatına yönelmiştir. Chicago, eserlerinde kadına, kadının yaşamlarına ait temalara yer vermiştir (Chicago, t.y., par. 1).

Chicago; kadının doğurganlığına, kadının dişiliğine, üreme organına ve kadın bedenine odaklanmıştır. 1974-79 yılları arasında yaptığı “*Akşam Yemeği Daveti*” (Şekil 18), ‘kadın’ kavramı üzerine yaptığı çalışmalarından biridir.

Şekil 18

Judy Chicago, *Akşam Yemeği Daveti*, 1974-1979, *Karışık Teknik*.



(Chicago, 1974-1979)

Akşam Yemeği Daveti, sanatçının feminist sanat bağlamında ürettiği en önemli sembolik çalışmalarından biri olmuştur. Bu çalışma, bir oda büyüklüğünde mekânı kaplayan enstalasyondur. Chicago, bu çalışmasında eşkenar üçgen formuyla kadının dişiliğini simgeleyip kadın bedenine göndermede bulunmaktadır. Üç masanın birleşiminden oluşturduğu üçgen formda, on üç oturma yeri bulunmaktadır. On üç oturma yerinde; tarihte önemli bir yer edinmiş ve unutulmaya yüz tutan kadınlara ithafen, kadın figürleri yer almaktadır. Bu on üç masada, masa örtülerinin üzerinde tarihteki kadın figürlerinin isimleri, el işlemesiyle yazılmıştır. Masa üzerindeki seramik tabağın içerisindeki farklı renkteki görseller, her dönemin anlayışına göre süslemeli, şaşıaalı işlemesiyle renk ve biçim anlayışıyla seramik tabağına ve masa örtüsündeki işlemlere yansımıştır. Masadaki on üç seramik tabağın vulva biçiminde oluşu ise, o dönemdeki önemli statüdeki her bir kadını simgelemektedir. Masa örtüsünün uç kısmında işlenmiş el işlemlerin birinde o dönemde yaşayan önemli isimlerden biri olan Cimily Dickinson'ın ismi, yaldızlı iple yazılmıştır. Bu masanın üzerindeki seramik tabak içerisinde yer alan pempe renkli biçim, kadının vajinasını simgelemektedir. Sanatçı, kadın bedenine ve cinselliğine gönderme yapıp kadın kavramını, yaptığı sanatla yüceltmıştır. Chicago, kadına ait nesneleri kavramsal anlatımlarıyla sanat nesnesine dönüştürmüştür. Çalışma, beş yıllık bir araştırma ve inceleme süreci sonucunda, pek çok kadının kolektif çalışması ile oluşturulmuştur. Aynı zamanda bu çalışma, altı farklı ülkede sergilenip on altı farklı sanat mekânında sergilenerek izleyici ile buluşmuştur (Köker, 2022, par. 5-6).

Tracey Emin (1963-).

1963 yılında Londra’da doğmuştur. İngiliz feminist sanatçısı Emin, sanatında, kendi duygusallığını ve bozulmuş duygu durumlarını anlatmaktadır. Bundan dolayı sanatçı; fotoğraf, enstalasyon ve otoportre çalışmalarında kendini ve yaşamına ait izleri kadın kavramıyla ilişkilendirip konu edinmektedir. Emin, ürettiği bu içgüdüsel çalışmalarında, aşk, kayıp, kader, kaybediş vb. gibi temaları işlemektedir. Çocukken yaşadığı hayatın izlerini ve ailesiyle yaşadığı yerin etkilerini çalışmalarına yansıttığı görülmektedir. Bu izler; ilişkileri, hamilelikleri, kürtajları, kadının cinselliği ve biyolojik özelliklerine göndermede bulunduğu konular olmuştur. Özellikle çalışmalarında kadına ait sentetik nesneleri kavramsal bir dille sanat objelerine dönüştürmüştür (Emin, t.y., par. 1-2).

Şekil 19

Tracey Emin, Yatağım, 1998, Yerleştirme.



(Emin, 1998)

Emin’in çalışmalarından biri olan “Yatağım” (Şekil 19) adlı çalışmasında kendi yaşamına ait nesneleri sanat nesnesine dönüştürmüştür. Bu çalışmada, sanatçının sevgilisinden ayrıldıktan sonraki duygudurum bozukluklarının süreci anlatmaktadır. Emin, bu süreçteki duygusal çöküntülerini, gerçek nesneler aracılığıyla ifade biçimi olarak kendi yatağını sanatsal forma dönüştürmüştür. Bu yatak, Emin’in, günlük hayatına dair alışkanlıklarının, duygularının ve içgüdülerinin dışavurduğu yer olmaktadır. Sanatçı, yatağında içtiği içki, sigara, yemek yediği, cinsel ilişkide bulunmak için vakit geçirdiği yerdir. Bu yer, Emin’in

kendi kirli yatağından oluşan ve hazır olan bir yerleştirmeyi sergiler. Yatağında, yoğun duysal çöküntülerin yasanmışlık izleri, Emin'in yatağına ve etrafına yansımaktadır. Emin'in yatağı dağınık, kirli bir vaziyettedir. Yatağının üzerinde ten rengi tül çorap, çarşafların üzerinde bırakılmıştır. Aşağısında mavi halının yüzeyinde bulunan; prezervatifler, kanlı iç çamaşırları, depresyondayken içtiği ilaçlar, içki şişeleri, kemeri, terliği ve beyaz pelüş oyuncak köpeği yer almaktadır. Yatağın hemen yanı başında ise, sehpanın üzerinde bulunan kül tablası içerisinde sigara izmaritlerini bırakmıştır. Yatağın arka kısmında da ki bavul birbirine sıkıca bağlanmış vaziyette yataktan uzaktadır. Bu bavullar, Emin'in duygularını, aşkını ve sevgisini de bavulun içine toplayıp sıkıca hapsettiğini simgelemektedir. Bu bavulların yatağından uzak olması ise ondaki duyguların artık onunla olmadığını, ondan uzaklaştığını göstermektedir. Görülüyor ki Emin'in çalışmasında, yaşantısına ait, yaşadığı depresyon ve duygusal çöküntülerinin her bir karesinde yer alan günlük yaşamdaki nesneleri kullanıp sanat nesnesine dönüştürmüştür (Emin, t.y., par. 3).

Tracey Emin de Robert Rauschenberg gibi, yaşam alanlarını ve günlük yaşamda kullandığı nesneleri, sanat nesnesine dönüştürmüştür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA SENTETİK NESNELERİN KULLANIMI VE ANLAM İLİŞKİSİ

Çağdaş sanat, XX-XXI. yüzyıl sanatlarında üretilen sanat anlayışlarını kapsamaktadır. Çağdaş sanat, Türkçe'deki söylemi; “güncel sanat, bugünün sanatı, günümüz sanat” ve İngilizce'deki “contemporary art” kavramlarına karşılık gelmektedir. Çağdaş sanatta, çevre ve toplum bilinci gibi temalara daha çok değinilmektedir. Çağdaş sanat, tabii ki modern sonrası olarak post modernizmi de kendi içerisinde sınırlandırmayan bir kavramdır. Bununla birlikte, bu kavram, bazen anlaşılma yönünden anlam karmaşasına sebep olmaktadır (Yüret, 2013, s. 26).

Çağdaş sanat, günümüz sanatını yani bugünü içeren bir sanattır. Çağdaş sanatta, nesnenin sanat nesnesine dönüşümü yönünden boya ve tuvalin dışında çeşitli kategorilerde doğal ve doğal olmayan nesneler kullanılmaktadır.

Sanatçıların, sentetik nesneler olarak; boncuklar, plastik borular, iplikler... vb. gibi buluntu ve yapay nesneleri ağırlıklı olarak kullandıkları görülmektedir. Çağdaş sanatçılar, genellikle kişisel çalışmalarıyla biesnel, trienal ya da ulusal ve uluslararası sergilerde, sanat ve tasarım fuarlarında yer almaktadırlar. Birçok sanatçının katıldığı bu sergilerde sanatçılar, sentetik nesnenin sanata dönüşümü açısından, izleyiciyi şaşırtan, düşündürten, duygusal olarak iz bırakan günümüzde çağdaş bir dille kendini göstermektedir.

Bill Culbert (1935-2019)

Bill Culbert, 1935'te Güney Büyük Okyanus'ta ada ülkesi olan Yeni Zelanda'da doğmuştur. Yeni Zelanda Canturbury Güzel Sanatlar Okulu'nda sanat eğitimi alıp mezun olmuştur. Daha sonra Culbert, 1957 yılında Fransa Provence'da Vacluse bölgesinde ailesiyle birlikte doğayla içi içe yaşama başlamıştır. Sanatçı, evinin bahçesindeki masasında duran bir kadeh bardağından geçen güneş ışığının camdaki yansımasının etrafa saçtığı renge ve etkiye hayranlıkla bakar. Bu etki, sanatçının deneysel çalışmalarının başlamasına neden olmuştur. Bundan ötürü Culbert, ışık sanatına ilgi duymakta ve ışık ona çalışmalarında ilham kaynağı olmaktadır. Sanatçı, birçok buluntu ve yapay nesneleri ışıkla birlikte etkileşim haline getirip sanat nesnesi olarak kullanmaktadır. Yeni Zelanda'lı sanatçı, Bill Culbert, 1960 yılında ışık için, “Işık renktir, renk ışıktır” (Manson, 2019, par. 12-14) diyerek ışığın sanatındaki önemliliğine bu sözle vurgu yapmaktadır.

Şekil 20

Bill Culbert, Bill Culbert Boğazı, 2015, Yerleştirme.



(Culbert, 2015)

Culbert, iki ve üç boyutlu sıradan, sentetik nesneleri, ışığın aydınlatma veya gölgesini kullanarak mekânın duvarında, tavanında ya da zemininde gelişigüzel yerleştirerek soyut heykelsi, asamblaj, montaj çalışmaları yapmaktadır. Genellikle sanatçı, bu çalışmalarda iki ve üç boyuttaki bidon kutularını, cam bardakları, valizleri, plastik kutuları sanat nesnesi olarak mekânla bütünleştirmektedir. Bu bütünleştirme, nesnelerin bazen yan yana dizilimi şeklinde, bazen de rastgele zemin yüzeyinde ışıkla birlikte sergilenmektedir.

Bill Culbert, 2015 yılında bu çalışmalarından biri olan “*Bill Culbert Boğazı*” (Şekil 20) adlı eserinde sağ baştan sırasıyla; gri, kırmızı, sarı, mavi, beyaz ve yeşil renkli boş plastik bidonların dışını renkle boyayıp duvara monte eder. Sanatçı, bidonların dışını renklendirirken sıcak ve soğuk renkleri bir arada kullandığı görülmektedir. Renklerin ışıkla bütünleşip ışığın dışarı yaydığı renk armonisi renklendirmektedir. Culbert, plastik nesneleri, yan yana dizip dışını renklendirdiği bidonların içinden beyaz floresan lambasını geçirmektedir. Sağ baştan beyaz, sol baştan ise yeşil bidonların içinden floresan lamba, kablo yardımıyla birlikte elektrik akışı sağlamaktadır. Çalışmada bidonlar, paralel bir şekilde aynı hizada sıralanmaktadır. Sentetik nesne olan plastik bidonlar, içine herhangi bir sıvıyı koymak için kullanılırken sanatçı tarafından bu nesne sanat nesnesine dönüştürülmektedir.

Bill Culbert’te Joseph Kosuth’un, “*Dört Renk Dört Kelime*” (Şekil 15) adlı çalışmasında olduğu gibi günlük hayatta kullanılan (boyalı) bidon kutularını birlikte kullanarak sanat nesnesine dönüştürmüşlerdir. Bill Culbert, Joseph Kosuth’un, “*Dört Renk*

Dört Kelime” (Şekil 15) adlı çalışmasına benzer şekilde, günlük hayatta kullanılan (boyalı) bidon kutularını kullanarak sanat nesnesine dönüştürmüştür.

Brian Jungen (1970-)

Brian Jungen, 1970 yılında British Columbia Kanada’da doğmuştur. Jungen, çalışmalarında yerli kimlik, sömürge, çevresel duyarlılık, küreselleşme, hayvanlar, geleneksel değerler gibi çeşitli temalara çalışmalarında yer vermiştir. Sanatçı, enstalasyon çalışmalarında sandalye, spor ayakkabıları, gündelik ve çeşitli sentetik nesneleri sanatının bir parçası olarak yeniden sanata dönüştürmüştür. Kanadalı çağdaş sanatçı Brian Jungen, Nike Air Jordan spor ayakkabılarını sanat nesnesi olarak kullanmıştır. Aynı zamanda sanatçı, sanat nesnine dönüştürdüğü bu spor ayakkabıları, söküp biçimsel olarak yeniden tasarlayıp yorumlamaktadır. Sanatçı, Air Jordan spor ayakkabılarıyla kapitalizme ve tüketime göndermede bulunmaktadır. Jungen’de bu spor ayakkabıları kesip bükerek yerel ve kültürel halkın maskelerini anımsatan çalışmalar tasarlamıştır. Sanatçı, spor ayakkabılarını sanat nesnesi olarak seçip anlam olarak kapitalizme gönderme yapmaktadır (Jungen, t.y., par. 2).

Jungen, sanat tarihinde Marcel Duchamp’ın nesne kullanımı ve sanat anlayışından yola çıkmıştır. Bununla birlikte eserlerinde buluntu ve yapay nesne kullanımında çeşitli temaları konu edinmiştir. Sanatçı, geri dönüşüm malzemelerinden büyük bir enstalasyon çalışması yapmıştır.

Şekil 21

Brian Jungen, Kabuk, 2009–2011, Yerleştirme.



(Jungen, 2009-2011)

Brian Jungen, 2009-2011 yılları arasında yaptığı “*Kabuk*” (Şekil 21) adlı enstalasyon çalışmasında, plastik konteyner kaplarını üst üste yerleştirerek büyük ölçekli bir çalışma ortaya koymuştur. Plastikler, doğal yollarla elde edilmeyen kimyasal sentezler sonucu oluşan yapay malzemelerdir. Bu yapay malzeme, galeri alanında kubbemsi yapısıyla eskimo evlerini çağrıştırmaktadır. Sanatçının günlük hayatta kullandığımız iki ve üç boyutlu plastik kutuları, gerçek kaplumbağanın kabuğunu model alarak yaptığı görülmektedir. Jungen, kabuğun kutularını iç içe geçirmiş, iç-dış yüzeylerin matematiksel dizilimiyle mekânla bütünleştirmektedir.

Bu kutuların kaplumbağa kabuğunu anımsatması için dış kabuğu, yeşil rengin tonlarıyla kaplamaktadır. Sanatçı, bazen de kutu olarak mavi rengi de kullanmıştır. Sanatçı, doğal olmayan malzemeleri sanata dönüştürerek kutuları seri olarak yerleştirip doğadaki çevresel tahribata dikkat çekmek istemiştir. Jungen, biçim ve mekân arasında bağlantı kurmakla birlikte, izleyicinin de çalışmanın içine girmesini sağlamıştır.

Jungen, izleyiciyi kabuğun içine davet edip düşünmeye teşvik eder. Kabuğun giriş kapısı, iç kısmında olup, yukarıdan aşağıya doğru uzanan içerinin hava alması için küçük bir havalandırma yeri veya küçük bir pencere ve oturma yeri yapmıştır. İçerisi adeta bir evin içini anımsatmaktadır. Sanatçı, canlı bir varlığın kendini koruyabileceği ve sığınabileceği bir alan tasarlamıştır.

El Anatsui (1944-)

1944 yılında Anyonko, Gana’da doğmuştur. Gana ve Nijerya’da yaşayan Anatsui, ekibiyle iş birliği içerisinde çalışmalarını yapmaktadır. 1975’ten beri, Nsukka’daki Nijerya Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Anatsui çalışmalarında, Afrika’nın geleneksel değerlerine önem vermektedir. Kumaş üzerine likör, viski ve içki kapakları gibi sentetik nesneleri, sanata dönüştürdüğü görülmektedir. Anatsui, bu nesnelerle Gana’nın etnik kimliğine, sosyo-kültürel, ekonomik, tüketim gibi konulara dikkat çekerek bu konuları sanat anlayışına yansıtmaktadır (El Anatsui, t.y., par. 1-2).

Ganalı sanatçı El Anatsui, büyük ölçekli enstalasyon çalışmalarında çağdaş bir dil kullanmaktadır. Anatsui’nin metaforik çalışmalarında, zihin ve kimlik bütünlüğünün sağlandığı görülmektedir. Soyut heykelsi yerleştirmelerinde de genel olarak; likör, şişe kapakları, metal telleri, çivi...vb gibi nesneler yer almaktadır. Anatsui için likör şişe kapaklarının önemli olmasının nedeni, Afrika kültürünün tarihiyle ilgilidir. Avrupalıların ticarete geldiğinde içkiyi Batı Hint Ada’larından getiriyorlardı. Ama şişe kapaklarını Avrupa’da değil Nijerya’da üretiyorlardı. Bu şişe kapakları iki kıta arasında köprü kurmayı

simgeliyordu (El Anatsui, t.y., par. 8). Metal şişe kapakları, farklı bileşenlerle oluşan yapay nesnelerdir. Teller ise, çeşitli metallerden yapılan kopmaya direnci olan uzun ve ince inorganik nesnedir (“Tel ne demek?”, 2021, par. 5). Sanatçının, çeşitli sentetik malzemeleri bir arada kullandığı görülmektedir.

Şekil 22

El Anatsui, Durası II, 2007, Yerleştirme.



(Anatsui, 2007)

Bu nedenle Anatsui, sentetik nesne olan şişe kapaklarını, hem Afrika’nın kültürünü ve geçmişini konu alarak hem de likör şişe kapaklarının oluşumu hakkında, niçin sanat nesnesi olarak likör metal kapaklarını seçtiğini izleyiciye üstü örtük bir şekilde anlatmaktadır. Bu çalışmalarından biri olan, “*Durası II*” (Şekil 22), 2007 yılında 52. Venedik Bienali’nde duvara asılan büyük ölçekli bir çalışmadır. Bu çalışmada sanatçı ve ekibinin; Afrika’nın geleneksel, yerel kültürüne ait pamuklu örgülü ve renkli şeritlerden oluşan kente kumaşını anımsatarak zeminin likör şişelerinin kapaklarını metal tellerle bağladığı görülmektedir. Afrika geleneğinin kültürüyle birleşen bu çalışmada, yüzeydeki parlak renklerin kullanımıyla, mozaği anımsatan renkli şişe kapakları, anıtsal çalışma olarak duvar yüzeyine makaslı vinçlerle asılarak izleyicilere sunulmaktadır. Çalışmanın ortasında dalgalı, kıvrılan ve bükülen metaller, tellerin birbirine kenetlenmesiyle dikiş ya da yama tarzında dalgamsı hareketler oluşmaktadır. Bu hareketliliğin devingen yapısını göstermek için ışıklandırma sistemi yerleştirmişlerdir.

Bu ışıklandırma sistemi yardımıyla, çalışmanın yukarıdan aşağıya doğru akan ve merkezinde toplanan kıvrımlar görülmektedir. Birbirine kenetlenen şişe kapakları, bazen renkli bazen de metal renginde yerleştirilmiştir. Birbirine kenetlenen şişe kapaklarının, yüzeyde bütünlük içerisinde tamamlanmış bazen de tamamlanmayan yerlerin olduğu görülmektedir.

Dantelsi yapısıyla, birbirine kenetlenen şişe kapakları zincirin halkalarını ve mozağin parçalarını çağrıştırmaktadır. Anatsui de yaptığı bu çalışmayla Sembolist sanatçı Gustav Klimt ve Puantilist sanatçısı George Seurat'ın eserlerini çağrıştırmaktadır. (El Anatsui, t.y., par. 11-12). Dolayısıyla Anatsui de küçük metal kapaklarının birleşimiyle büyük ölçekli işler ortaya koymaktadır. Çalışma; galeri duvarını örten, kaplayan ve duvarın bir parçası haline gelen duvar halısını anımsatmaktadır.

Hassan Sharif (1951-2016)

1951'de BAE, Dubai şehrinde doğmuştur. Sahif, 1980-84 yılları arasında Byam Shaw Sanat Okulu'nda sanat eğitimini tamamlayıp mezun olmuştur (Sharif, 2020, par. 1). Sanatçı, sanatsal yaşamına süreç temelli, Minimalist ve Kavramsal Sanat anlayışlarından etkilenmiştir. Çalışmalarını gündelik, sıradan nesneleri sanat nesnesi olarak heykelsi asamblaj ve montaj teknikleriyle ortaya koymaktadır. Sanatçı, çalışmalarında, sıradan gündelik malzemelerden; renkli neon terlikler, gazete, kaşık, teller, plastik bardakları yığınlar halinde galeri mekânına yerleştirmiştir (Sharif, t.y., par. 1).

Sanatçı, bu yığınlar halinde oluşturduğu nesneleri bazen kesilmiş, bükülmüş bazen de iple ya da telle bağlanmış bir şekilde sergilemektedir. Sharif'in heykelsi enstalasyonlarında, konu olarak aşırı tüketim, sosyo-politik ve kültürel gibi temalara, sanatsal bir dille göndermelerde bulunmaktadır. Özellikle sanat tarihinde Marcel Duchamp'ın, hazır nesneleri sıradanlaştırdığı gibi nesneleri sanat nesnesi olarak kullanması, çağdaş sanatta Sharif'e ilham kaynağı olduğunu göstermektedir.

Duchamp'ın galeri mekânına pisuvarı yerleştirdiği gibi Sharif'te enstalasyon çalışmalarında biçimselliği değil de anlamsallığı kavramsallaştırarak yığınlar halinde sergilemektedir. Sanatçı, bu yığıntılı çalışmalarda iki ve üç boyutlu nesneleri kavramsallaştırıp sergilemiştir. Dubai'de bulunan mağazalardan ve pazarlardan çeşitli kategorilerdeki nesneleri seçerek heykelsi yerleştirmeler yapmaktadır.

Şekil 23

Hassan Sharif, *Terlik ve Tel*, 2016, *Yerleştirme*.



(Sharif, 2016)

Hassan Sharif “*Terlikler ve Tel*” (Şekil 23) adlı enstalasyon eserinde, nesneleri yığıntı halinde galeriye yerleştirir. Bu eserde, sentetik nesne olarak neonlu plastik plaj terliklerini telle birlikte bağlayarak sergilemektedir. Sharif, renkli çalışmaları sevmesinden dolayı, nesneleri renkli seçip görselliği canlı tutmuştur. Bu görsellikte, renk cümbüşünü sağlamak için lacivert, mavi, sarı, pembe, küf yeşili, lila gibi özel renkleri tercih etmektedir. Sanatçının asıl vermek istediği mesaj, teknolojinin ilerlemesiyle aşırı tüketim kültürüne dikkat çekmektir.

Çağdaş sanatçılardan Sharif ve Jungen de nesneleri sanat nesnesine dönüştüren çok yönlü sanatçılardandır. Jungen de Sharif gibi “*Kabuk*” (Şekil 21) adlı çalışmasında plastik kutularını sanat nesnelere dönüştürmüştür.

Janaina Mello Landini(1974-)

1974 yılında Brezila, Sao Gotordo’da doğmuştur. Landini Sao Paula’da yaşıyor ve atölye çalışmalarına burada devam etmektedir. Sanatçı, 1999 yılında Mimarlık bölümünden, 2004-2007 yılları arasında Brezilya Minas Gerias Federal Üniversitesi Güzel Sanatlar’dan, sanat kariyerini tamamlayarak mezun olmuştur. Landini, sanatsal çalışmalarını tasarlarken ya da üretirken mimarlık, fizik, matematik, geometri, anatomi, haritacılık, fen bilimleri ve sanat alanındaki bilgilerini harmanlayarak eserlerini ortaya koymaktadır (Landini, t.y., par. 1-2). Çok yönlü ve üretken bir sanatçı olan Landini, çalışmalarında detaylı araştırmalarda ve

incelemelerde bulunmaktadır. Aynı zamanda doğayı gözlemleyip metaforik kurgularını enstalasyonlarına aktarmaktadır.

Sanatçı, ip ve halatı sanatının nesnesi olarak seçmektedir. Özellikle bu nesneyi mekânsal çalışmalarında ya da tuval yüzeyinde ölçeklendirerek yerleştirmektedir. Landini, onun için ipin önemini: “İp, dünyada günlük kullanılan bir nesnedir, bazen bükme, açma, bölme, yeniden yapma eylemlerine dönüşür ve dönüşürken de bu süreç harcanan zaman Siklotma’ların organik gövdesine basılır” (Landini, t.y., par. 4) sözleriyle vurgulayıp, ipi sanat nesnesi olarak seçtiğini belirtmektedir. Genellikle sanatçı, çalışmalarında mekânla ipi bütünleştirip sınır tanımadan iplerin dinamik duruşuyla, ipin döngüsel kısırlığını ve silsilesini simgesel olarak anlatmak istemektedir.

Mello Landini, genişletme serilerinin bir parçası olan “*Genişleme*” (Şekil 24) adlı çalışmasını 2019 yılında sergilemiştir. Sanatçı, sentetik naylon iplikleri ve halatları odanın ortasına yığıntı halinde yerleştirmiştir. Karşılıklı iki duvara yerleştirdiği tuval yüzeyindeki halatları inceltip parçalar halinde yüzeye detaylı ve titiz bir şekilde montelemiştir. Eserin karmaşık yığıntı görüntüsü, ağacın köklerini saran bir yapıyı metaforik olarak anlatmaktadır. Bu yapının içi içe geçen görüntüsüne yakından bakınca ip, uzaktan bakınca odayı kaplayan ağacın dalları olarak görülmektedir (Landini, t.y., par. 1-3).

Bu ince halatlar, ağaç dallarının kırılğanlığı gibi insan vücuduna benzetilerek sardığı yerlerde vücut bulmaktadır. Hareket, zaman ve döngü arasındaki nitel ve nicel bağın koordinasyonunu oluşturmaktadır. Bu koordinasyon fiziksel olarak bazen sert bazen de yumuşak geçişlerle olmaktadır. Sanatçı, bu iplerin bükülmüşlüğü ve karışıklığını toplumun kimlik haritasına benzetmektedir. Bu da sanatçının, toplumun sorunlarını bütünsel olarak ele aldığını ve ekolojiye göndermeler yaptığını göstermektedir (Landini, 2020, par. 2-3). Sanatçının eseri ve odanın etrafını saran ip ve mekân arasında bütünsel bir ilişki olduğu görülmektedir.

Etrafı saran halatlar, içi içe geçerek parça-bütün ilişkisinde karşılıklı bağılıklarıyla bütünleşmektedir. Tuvalin yüzeyindeki noktalar ve üst üste büyüyen ipler kuvvet dağılımını sağlamıştır. Dinamik, yatay-dikey ve iç-dış bükey sarmal ipin yapısı devam etmektedir. Sanatçı, mekâna yerleştirdiği mavi ve siyah ipleri yığıntı olarak merkeze bırakmıştır. Bu iplerin, tuval ve duvar yüzeyini ağacın kökü gibi sarması, dallanması ve filizlenmesi, iplerin hayata tutunuş mücadelesini ifade etmektedir (Palhares, 2019, par. 4-5).

Şekil 24

Janaina Mello Landini, Genişleme, 2019, Yerleştirme.



(Mello Landini, 2019)

Bu halatlar, sanat tarihinde Jackson Pollock'un, Action Painting'i yaptığı gibi vücut koordinasyonunu kullanmasına benzemektedir. Bu benzeyiş, hem eylemsel hem de Süreç Sanat'ının malzemeyle yapılmış halidir. Landini de bu eylemi yaparken kendi elleri, onun için fırça olmuştur. Sanatçı naylon ipi, sanatının nesnesi seçmiş ve ona kavramsal anlam yüklemiştir.

Landini, Jean Luc Cornec'in "Sekiz Telefon Koyun" (Şekil 25) adlı çalışmasında olduğu gibi sanat galerisindeki telefon ahizeleri ve kablolarını mekâna yerleştirmiştir. Her iki sanatçı da naylon ipi ya da telefon ahize ve kablolarını sanat nesnesine dönüştürmüşlerdir.

Jean Luc Cornec(1955)

1955 yılında Fransa'nın Lannilis kentinde doğmuştur. Fransız sanatçı, Almanya'da yaşamakta ve atölye çalışmalarını burada sürdürmektedir. Luc Cornec, farklı malzemeleri bir araya getirip iki ve üç boyutlu nesneleri birleştirme fikrini ortaya koymaktadır. Sanatçı, statik heykellerde sentetik nesne olarak ahizeli telefonları seçmiştir. Sanatçı, çoğunlukla enstalasyon heykel çalışmalarında günlük hayatta kullanılan kablolu telefonları galeri mekânlarına yerleştirmiştir. Bu yerleştirmelerinde sanatçı, geçmiş-gelecek ya da geleneksel-çağdaş arasında bir takım sorgulamalara girmiştir. Bu nedenle Cornec, estetik kaygılar gütmekten ve kural tanımadan kablolu telefonları sanat nesnesine dönüştürmüştür. Teknolojik açıdan nesnelerin kavramsal olarak verdiği mesaj geçmişteki teknolojinin nostaljik olarak hatırlanmasını sağlamıştır.

Şekil 25

Jean Luc Cornec, Sekiz Telefon Koyun, 2018, Yerleştirme.



(Cornec, 2018)

Jean-Luc Cornec, 2018 yılında yaptığı “Sekiz Telefon Koyun” (Şekil 25) adlı çalışmasında, telefon olarak tasarladığı kablolu koyun heykellerine, doğada bulunuyormuş havası vermektedir. Sağ ön tarafta yer alan koyun, olanı ön ve arka ahizeli ayaklarını katlayarak oturur vaziyettir. Arkadaki ise, static bir duruş sergilemektedir. Bu iki koyunların karşısındaki tekli koyun ise telefon kafasıyla ot yiyor gibi görünmektedir. Onun arkasındaki dörtlü grup koyunları ise, ikisini yerde otururken, ikisini de ayakta dururken yerleştirmiştir.

Bu dörtlü gruptan, iki koyun aynı yöne, diğer ikisi de çapraz tarafa bakmaktadırlar. Sol tarftaki tekli koyun ise, bu gruptan bağımsız bir şekilde ayakta durmaktadır. Sanatçı, koyun heykellerin hareketlerini ve duruşlarını farklı biçimde yerleştirmiştir. Telefonun kıvrımlarını, koyunun yünleriyle; ahizeleri, koyunun ayaklarıyla; telefonun gövdesini ise koyunun başıyla ilişkilendirmektedir

Cornec, hayvan türlerinin ekolojik dünyadaki sorunlarının somutlaştırılıp anlatılmasına anlamlılık kazandırmıştır. Koyun heykellerin, telefon çaldığı zaman “meee” sesi yerine “alo” diye cevap verecekmiş gibi bir mizah algısı oluşturmaktadır. Jean-Luc Cornec, çalışmasındaki nesneyi (telefon ahizesi ve kabloları) nasıl sanata (koyuna) dönüştürdüğünü şöyle açıklamaktadır:

Önce fikir olarak zihnimde kurgulayarak ve çeşitli dinler, diller ve kültürlerde koyunun ne anlama geldiğininde araştırarak bir arketip olduğu kanısına vardım.

Böylece koyununun 1996 yılında Dolly koyunu klonlama sonucu kopya olarak var olur ve orijinali ile kopya arasında bağlantı kurmama, aynı zamanda Philipp K. Dick'in "Blade koşucusunun Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?" eserinden yola çıkarak ekolojik sorunun somutlaştırması gibi zihnimde bağlantı kurarak bu koyunların masalsı bir dille oluşumlarını ortaya koydum (Cornec, t.y., par. 2).

Cornec'in koyunlarını birçok konuyla ilişkilendirip sanat nesnesine dönüştürdüğü görülmektedir. Sanatçı, sanat nesnesini seçerek anlamsal yönden geniş bir yelpazeye gönderme yapmaktadır.

Tan Zi Xi (-)

Tan Zi Xi, Singapur'da doğmuş ve Londra'da sanat eğitimini alıp sanat kariyerine yön vermiştir. İllüstrasyon sanatçısı olan Zi Xi, çalışmalarında; çevre kirliliği, sürdürülebilir yaşam, ekosistem ve ekolojik dengenin bozulması gibi konulara değinmektedir. Görsel ve enstalasyon çalışmalarında; atık malzemelerin doğaya ve evrene verdiği zararları topluma anlatmak istemiştir. Çevre kirliliğine yol açan malzemelerin, sanatsal açıdan nasıl geri dönüştürebileceğini düşünüp tasarlamış ve bunu da çalışmalarında göstermek istemiştir (Zi-Xi, t.y., par. 1-4).

St+art India ise, Singapur Turizm Kurulu ile çevre sorunlarını konu alan bir projede, Zi Xi'nin yer almasına ve katılmasına aracı olmuştur. Zi Xi; Hindistan'ın, Mumbai bölgesindeki çevre ve deniz kirliliğiyle ilgili konuları işleyerek bu proje katılır. Sanatçı ilk başta bölgeyi gezer ve saha çalışması yaparak incelemelerde bulunur. Bu inceleme sonucunda; Mumbai'nin Sassoon Docks'ta yer alan kıyıdaki, atık malzemelerin denizi kirlittiğini görmüştür. Xi, oranın yerel halkının kadınlarıyla iş birliği içerisinde çevreden 26.000'den fazla çöp, buluntu ve sentetik malzeme toplamıştır. Xi, toplanan naylon poşetleri, plastik şişeleri, bidonları kendi içerisinde sınıflandırmıştır. (Khandelwal, t.y., par. 23). Plastik ve naylon nesneler; birçok maddenin birleşimi sonucunda oluşmaktadır.

Bu nesneler; bükülen ve yumuşak yapıdaki doğal olmayan nesnelerdir. Xi'de, bu sentetik nesneleri sanata dönüştürmektedir.

Bununla birlikte Tan Zi Xi'de, "*Plastik Okyanus*" (Şekil 26) adlı eseri yapmaya karar vermiştir. Bunun için okyanusu andıran bir odayı mavi ışıklandırmayla kullanarak simüle eder. Sentetik malzemeler olan; soda şişelerini, süt kutularını ve naylon poşetleri, ayrı ayrı ipler yardımıyla odanın içine asarlar. Xi, bu çalışmada insanların doğayı ve denizi nasıl yok ettiklerine, çevresel tahribata nasıl yol açtıklarına ve bunların sonucunda, ekolojik hayatın nasıl yok olduğuna dair göndermelerde bulunmaktadır.

Şekil 26

Tan Zi Xi, Plastik Okyanus, 2016, Yerleştirme.



(Zi Xi, 2016)

Sanatçı; bu enstalasyon çalışmasında, çöple yığıntılı bir okyanusa dalınıyormuş hissi vermektedir. Okyanustaki plastiklerin suları kirlettiğini ve bu kirliliğin de oradaki canlıların yaşamını tehlikeye attığını göstermek istemiştir. Sanatçı, çevreyle ilgili sorunlara çözüm odaklı fikirler üretip kendini ifade etmiştir. Tan Zi Xi, sergi alanında fiziksel bir ortam oluşturmuştur. Plastikle kaplı bu alanda, okyanusa dalan bir balığın, yüzgeçlerinin oksijen alamayacağını, düşünsel bir eylemle hissettirmek istemiştir. Bu ortamda; deniz dünyası, suyun altından izleniyormuş gibi görülmektedir.

Tim Noble (1966-) ve Sue Webster(1967-)

Tim Noble, 1966 yılında Straud Birleşik Krallık'ta ve Sue Webster ise 1967 yılında İngiltere'nin Leicester kentinde doğmuşlardır. Her iki sanatçı da 1986 yılında Nottingham Polytechnic Güzel Sanatlar'da eğitimlerini tamamlayıp dereceyle mezun olmuşlardır. Her iki sanatçı da Londra'da yaşamakta ve çalışmalarına devam etmektedirler. Noble ve Webster'in Çağdaş İngiliz Sanatı'na, sanatsal açıdan katkıda bulundukları görülmektedir. 2009'da yapılan Venedik Bienal'ine, birlikte yaptıkları çalışmayla katılmışlardır. Yaptıkları bu çalışmanın ardından, Nottingham Polytechnic Üniversitesi tarafından, "Fahri Sanat Doktora Ödülü"ne layık görülmüşlerdir. (Noble & Webster, t.y., par. 4).

Şekil 27

Tim Noble & Sue Webster, *Kirli Beyaz Çöp Martılı*, 1998, *Yerleştirme*.



(Noble & Webster, 1998)

Noble ve Webster, sanat kariyerleri boyunca, kendilerinin ve başkalarının çöpleriyle birlikte; kırık mobilyalar, merdivenler ve sandıklar gibi günlük hayatta kullanılan bazı nesneleri çalışmalarında kullanmışlardır. Heykel enstalsyonlarından oluşan çalışmalarındaki nesneler; yığın halindeki çöpler, ışık ve gölgedir. Noble ve Webster, enstalasyon çalışmalarında; tüketim, anti-form ve üst-alçak kültür çatışmasını; kadın ve erkek cinselliğiyle beraber aşk gibi konularlar harmanlayıp şiirsel ve masalsı bir dil eşliğinde nesneleri kavramsallaştırmaktadırlar. Çevredeki günlük çöpleri toplayıp bir yığın haline getirirerek ışık ve gölgeyle birlikte kullanmışlardır. Eğlenceyi ve mizahı bir arada oluşturan sanatsal bir dil ortaya koymaktadırlar (Noble & Webster, t.y., par. 1).

“*Kirli Beyaz Çöp, Martılı*” (Şekil 27) adlı çalışma, sanatçıların 1998 yılında, 6 ay boyunca biriktirdikleri kendi çöplerinin kompozisyonuna dayanmaktadır. Bu çöpte; naylon poşetler, metal ve plastik şişeler yer almaktadır. Bu çalışma, projeksiyonla duvara yansıtılınca, duvarda çiftin gölgeleri çıkmaktadır. Bu yansıtma oluşturan Noble ve Webster’inin gölgeleri; birini sigara içerken, diğerini de bir kadeh tutarken arka arakaya oturur vaziyette göstermektedir. Özellikle üst üste yığılan nesnelerin üzerine, metal ve plastik şişeleri yerleştirmişlerdir. Çöp yığınlarının arkasındaki iki martı, çöpleri karıştırırken tema

edilmiştir. Tim Noble ve Sue Webster'in heykel enstalasyonu estetikten yoksun, işlevsiz, kirli atık çöp yığınlarından oluşmaktadır. Bu eserde, verilmek istenilen mesaj ise; sanatta eğlenceyi ve mizahı bir arada ifade etmektir. (Noble & Webster, t.y., par. 2).

Zac Freeman (1972-)

1972 yılında doğan sanatçı; Amerika'nın Florida eyaletinde yer alan, jacksonville şehrinde yaşamakta ve çalışmalarını atölyesinde sürdürmektedir. 1997 yılında Florida Jacksonville Üniversitesi Güzel Sanatlar bölümünden mezun olarak sanat kariyerini tamamlamıştır. Freeman, günümüzün aktif ve üretken sanatçılarından biri olarak, birçok çağdaş sanat ve müzelerinde eserleri sergilenmektedir. (Freeman, t.y., par. 3). Çağdaş montaj ve asamblaj sanatçısı olan Freeman; plastik kaplar, düğmeler, legolar, şişeler, kumandalar, ataçlar ve vidalardan oluşan buluntu ya da plastik hurda nesneleri, sanat nesnesine dönüştürmektedir.

Şekil 28

Zac Freeman, Justin, 2019, Yerleştirme.



(Freeman, 2019)

Zac Freeman, yapıtlarında, tarihin kültürel parçalarını yakalamak için, farklı nesneleri bir puzzle gibi bütün içinde birleştirilerek portreler elde etmektedir. Sanatçı, kendi sanatsal kimliğini ve üslubunu ortaya koymaktadır. Yaptığı portrelerde farkındalığını öne

çıkarmaktadır. Bu malzemeleri toplarken yakın arkadaşları da ona yardımcı olmaktadır. Çalışmalarında tüketim konusuna dikkat çekip bu yapay nesneleri sanat nesnesine dönüştürmektedir. Sanatçı, topladığı buluntu ve sentetik malzemeleri, yüzey üzerine belirli bir dizilim ve düzen içerisinde yerleştirmiştir.

Freeman, kurgulama ve tasarlama sürecinde toplanan bu nesneler içerisinde ilgisini çeken malzemelerle işe başlamaktadır. Toplanan her bir malzemeyi ayrı ayrı benzerleriyle birlikte aynı kutuya koyup düzenli bir şekilde muhafaza etmektedir. Geri dönüşüm olarak adlandırdığı portre çalışmalarının yapım aşamasında, her bir malzemeyi yüzeye silikonla yapıştırmaktadır. Sanatçı yüzeydeki portrelerin oluşumunda malzemeleri yerleştirirken yüzeyi, karelere bölmektedir. Nesnelerin dizilimi için nesne uyumuna dikkat ettiği görülmektedir. Freeman, tasarladığı portrelerin renk geçişleri için hem renk armonisine hem de seçtiği iki veya üç boyutlu nesnelerin renk uyumuna özen göstermektedir. Dolayısıyla bu uyumu gerçekleştirmek için önemsiz olan nesneleri katmanlar halinde yüzeye yapıştırması, onları yüzeyde güçlü kılmak istemesindendir. Bu nedenle Zac Freeman, yüzeye yapıştırdığı nesnelerle tanınan en önemli çağdaş sanatçılardan biri olmaktadır (Freeman, 2016, par. 3).

Zac Freeman, “Justin” (Şekil 28) adlı çalışmasını; önemsiz, sıradan, yapay nesneleri bir araya getirip zemin üzerinde farklı renk tonlarının geçişleriyle oluşturmuştur.

Bakış açısı yandan olan “Justin” portresinin arka tarafında; lego, ataç, atık bilgisayar malzemeleri, küçük kutular, bisiklet zinciri ve düğme gibi doğal olmayan nesneler, koyu tonlarla yer almaktadır. Sanatçı, bu çalışmasını oluştururken, portredeki açık-koyu tonların geçişlerinin üzerinde durarak, portrenin hangi ruh halinde olduğunu ve ne hissettiğinin izleyici tarafından algılanmasını istemektedir.

Freeman, Tan Zi Xi’in, enstalasyon çalışmasını oluştururken yaptığına benzer şekilde; plastik malzemeleri, şehrin pazarlarından ve gecekondu mahalle çöplerinden toplayıp yapay nesneleri ayrıştırarak biriktirmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Uygulama Raporu

Uygulamanın Yapılış Gerekçesi

İnsanoğlu yüzyıllar boyunca, sanat yapıtlarını ortaya koyarken doğal olmayan malzemelerden sanat eserlerini tasarlamışlardır. Sanatçılar, modern ve çağdaş sanat akımlarında sentetik nesnelerin kullanımını, sanatsal üretimlerinde ortaya koymaktadırlar. Sanat tarihi boyunca; sentetik malzeme kullanımı, farklı ifade biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Uygulama yönünden, sentetik nesne olan ip, elyaf ve tergal gibi yapay malzemelerin tuval yüzeyinde kullanımı ele alınıp çözümlemeleri yapılmaktadır. XIX ve XXI. yüzyıllarda sentetik nesnelerin kullanımının sınırsızlığı yönünden yapılan çalışmalar neticesinde, sentetik nesnelerin sanat nesnesine dönüşümlerinin incelemeleri ve çözümlemeleri yapılarak yeni eserler üretilmiştir. Üretilen bu eserlerde; toplumsal, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik, sosyo-psikolojik, kadın, kadına ait duygusal ve düşünsel...vb gibi konular nesneyle birlikte ilişkilendirilip istenilen mesaj verilmek istenmiştir. Ayrıca bu çalışmalarda; tuval yüzeyinde günlük hayatta kullanılan sıradan, sentetik nesnelerin sanat nesnelerine dönüşümü hakkında çözümlemeler yapılmaktadır.

İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar

Sanatçılar, eserlerinde, farklı sanat anlayışlarıyla çeşitli nesneler kullanmışlardır. Bu sanat anlayışlarında ve sanatçılarındaki sentetik nesne kullanımı farklılıkları şu şekilde olmaktadır: Dadaizm’de, Marcel Duchamp, sanatta başkaldırının ifadesi olarak, galeri mekânında “*Pisuvan*” (Şekil 4) adlı eserini sergilemiştir. Hazır bir nesne olan Pisuvan, sanat nesnesi olarak sunulmuştur.

Konstrüktivizm’de Vladimir Tatlin “*Karşıt Köşe Kabartmalar*” (Şekil 10) isimli eserinde; metal, çubuk ve tel levhalar gibi yapay malzemelerle, yüksek kabartmayı oluşturmuştur. Neo Dada’da Robert Rauschenberg “*Yatak*” (Şekil 11) kombine serisinde; günlük, sıradan ve boyalı sentetik kumaşlı yatağını sanat nesnesine dönüştürmüştür. Joseph Beuys ise “*Süpürme*” (Şekil 17) adlı çalışmasında, gerçekleştirdiği eylemden topladığı buluntu ve sentetik nesneleri, bir cam vitrine yerleştirmiştir. Feminist Sanatçılardan biri olan Judy Chicago da “*Akşam yemeği daveti*” (Şekil 18) adlı çalışmasında kadının cinsiyetine,

biyolojik özelliklerine ait konuları nesnelerle kavramsallaştırıp sanat nesnesine dönüştürmüştür. Sanatçıların izleyicilere vermek istedikleri mesajlar, bazen açık olarak, bazen de zihni düşünmeye teşvik eder şekilde görülmektedir.

Çağdaş sanatta, sınır tanımadan kullanılan ip, kumaş, file ve tergal gibi çeşitli sentetik nesneler, Selcan Kalın'ın tuvallerinde sanat nesnesi olarak seçilmiştir. Sentetik ipin, yapısında doğal lif yoktur, bu lifler kimyasal birleşim sonucunda elde edilmektedir (“Sentetik maddelerden”, 2017, par. 1). Sentetik kumaş da yapay yolla elde edilen, doğal olmayan bir kumaş türüdür. Sentetik kumaşlar, sentetik elyaf adı verilen elyafın temel maddesini oluşturan polimerlerin, bazı kimyasal maddelerden, sentez yoluyla elde edilerek lif haline dönüştürülmesi ile elde edilen ipliklerden üretilir. (“Sentetik kumaş nedir?”, t.y., par. 1). Sentetik tergal ise, polyester ve naylondan üretilen kumaştır. Yapılan çalışmalarda, farklı tonlarda yatay ve dikey olarak şeritler kullanılmıştır (“Tergal nedir?”, t.y., par. 2).

Selcan Kalın'ın çalışmalarındaki sentetik nesneler; (ip, kumaş, file, tergal); geçmiş-gelecek, varlık-yokluk, aidiyet, belirsizlik, kırılğanlıklar, yıpranmışlık, yaşamdaki mücadeleler, gizlilik, yabancılaşma, ötekileştirme, kadın, mistik ve tinsellik gibi konular üzerinden ele alınmıştır. İzleyiciye hem duygusal ve hem de düşünsel olanı yerel ve çağdaş bir dille anlatmak istemektedir. Eserlerde “insan ve insana ait duygu ve düşüncelerin” analizlerine ağırlıklı olarak yer verilmektedir. Bu yüzden çalışmaların yüzeyinde, nesne-renk-biçim üçlüsünün birlikteliği, bütünsel bir şekilde ve sade bir dille kavramsal olarak yansıtılmaktadır. Aynı zamanda duyguyu ve anlamı ön plana çıkartıp insanın sosyal, sosyopsikolojik yönlerine de vurgu yapılmaktadır. Bu bazen kişiselliği, bazen de kolektifliği kavramsal olarak simgelemektedir. Çalışmalarda, yaşamın kademeli ilerleyişine, kadının cinselliğine, aşk, sevgi, ölüm, kadın-erkek ilişkilerinde duygu ve düşünce çatışmalarına gönderme yapıp bu konular kavramsal bir dille anlatılmak istenmiştir. Böylece nesne ve anlam ilişkisi yönünden bütünlük sağlanmaktadır.

Kalın'ın çalışmalarında kullanılan ip, hayattaki yolumuzun uzunluğunu, kısalığını, inişleri, çıkışları, yaşam içerisindeki karışıklıları ve çözilemeyen olay örgüsündeki çıkmazlıkları simgelemektedir. İp, bazen yalın bazen de tuval yüzeyinde kumaşla birlikte kaplanarak yüzeyde verilmek istenilen tema anlatılmaktadır. Bu ipler, bazen çıkmaz bir yolu, örülü duvarı, telle çevrilmiş alanı simgelemektedir. İple tekrarlayan sarmallar ise; kısır döngüyü çağrıştırmaktadır. Raslantısal olarak oluşturulan çalışmadaki ipler, ya dağınık bir şekilde sınır tanımadan yüzeye serpiştirilip ya da uçları düğümlü bir vaziyette bağlanmaktadır. Yüzeyi kaplayan, örten kumaşla birlikte kullanılan ipler yer yer ritmik duruşuyla soyut bir kompozisyon oluşturmaktadır. Bu duruş, insanın zihnindeki duygu ve

düşünce silsilesinin ifadesini göstermektedir. Bunu da nesneler aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Kalın, çalışmalarını sınır tanımadan üretip eser analizlerini şu şekilde yapmaktadır:

“*Sınır_1*” (Şekil 29) adlı eserde kadın ve erkeği konu alarak kavramsal dille anlatmaktadır. Eserde yüzeyi ikiye bölen elyaf kumaş, merkezi ikiye bölen iki tane, eşkenar üçgen oluşturmaktadır. Sentetik elyafın oluşturduğu yatay eşkenar üçgen, dışarı taşarak boyutunu büyüttüğü görülmektedir. Bu boyutun içerisinde, kalın sentetik siyah iple elyafın iç hatlarını takip edip tekrardan bir küçük eşkenar üçgen daha oluşmaktadır. İpliğin oluşturduğu üçgen içerisindeki ince iplikler, gelişigüzel dağıtılarak yerleştirilmiştir.

Şekil 29

Selcan Kalın, Sınır_1, 50x70 cm, Karışık Teknik, 2018.



Bu eserde, kadının çatışmalarını, kontrastlıkları, kadının duygusal çöküntüleri ve iç karışıklıkları, gibi temalar ele alınıp tuval yüzeyine aktarılmıştır. İç içe geçen eşkenar üçgenler, birbirini tamamlayıp kadının dişiliğini ve içgüdüsellliğini sembolleştirmektedir. Yüzeydeki en büyük üçgen kadının dişiliğini simgelemektedir. En dıştaki yeşil sentetik elyaf kadının sınırlarını, çizgilerini belirlemektedir. Bu sınırlardaki kalın ipler; bazen sert, katı ve koruyucu durumu simgelerken bazen de ince ipler; naif ve kırılganlıkları işaret etmektedir. Dolayısıyla kendi sınırlarını ören kadın, sınır tanımadan kendi sınır duvarını örebilmektedir. Tuvalin diğer beyaz yüzeyi ise, yine sentetik ince ipliklerle sınır tanımadan, sınırın ikinci tarafını oluşturup kadının belleğindeki duygusal ve düşünsel fikirlerine gönderme yapmaktadır.

Şekil 30

Selcan Kalın, Eskiz, 35x50 cm, Karışık Teknik, 2018.



Şekil 31

Selcan Kalın, Sınır_2, 70x90 cm, Karışık Teknik, 2023.



“*Sınır_2*” (Şekil 31) adlı çalışmada tuvalin ortasında, kalın çerçeveye çizilip boyanmış dikdörtgen şeklinde bir kapı yer almaktadır. Ayrıca tuvalin en üst ve en alt kısmında kırmızı sentetik elyaf kumaşla yüzeyi böldüğü görülmektedir. Bu kırmızı renkli elyaf kumaş, sentez sonucu oluşan sentetik lif kumaşları oluşturmaktadır.

Bu kırmızı kumaş; insanın içsel dünyasında biriktirdiği sevgisini, aşkını, umutlarını, mutluluklarını, pozitif duygu ve düşüncelerini simgelemektedir. Ortadan geçen düz paralel çizgi ise belleğin kapısından giren duygu ve düşüncelerinin ince sınır çizgisini belirtmiştir. Tuval yüzeyinde, arada kalan beyaz zemin ise zihinde doldurulmayan boş alanları simgelemektedir.

Şekil 32

Selcan Kalın, *Eskiz*, 18x24 cm, *Karışık Teknik*, 2019.



Şekil 33

Selcan Kalın, *Bağlılık_1*, 70x100 cm, *Karışık Teknik*, 2023.



“*Bağlılık_1*” (Şekil 33) isimli bir diğer çalışmada, bordo zemin yüzeyine siyah sentetik iplik nesne olarak konumlandırılmıştır. Bu çalışmada sentetik nesnelerin sanat nesnesine dönüşmesi, naif bir üslupla anlatılmaktadır. Eserde zemin yüzeyini örten, kaplayan bordo sentetik elyaf, insanın özgüvenini kazanmasında, liderlik duygusunu, insanın güçlü ve değerli bir varlık olduğunu hissettirmektedir.

Siyah sentetik iplik sağdan ve soldan dikey bir şekilde yüzeyi sarmaktadır. Devamlılığı sağlayan ve tekrar eden iplik, yine yatay bir şekilde tuvale sarılarak dıştaki uç kısmı düğümlendikten sonra ucundaki ip serbestçe bırakılmıştır. İplerin yatay olarak karşılıklı (iki ip) yerleştirilmesi, insanın duygularını ve sevgisini sarıp birbirini tamamladıklarını simgelemektedir. Bu simgeler, tematik olarak karşılıklı duyguların, sadakatin, dayanışmanın yaşandığını göstermektedir. Çalışmada sentetik nesne (ip, elyaf) bağlamında malzeme kullanımına vurgu yapıldığı görülmektedir.

“*Bağlılık_3*” (Şekil 35) adlı çalışmada bordo zemin yüzeyinde siyah, gri sentetik iplik yatay ve dikey şekilde yüzeyi sarmaktadır. Sentetik ip, doğal olmayan liflerden oluşmaktadır.

Şekil 34

Selcan Kalın, *Eskiz*, 10x15 cm, *Karışık Teknik*, 2019.



Şekil 35

Selcan Kalın, *Bağlılık_3*, 70x100 cm, *Karışık Teknik*, 2023.



Bu eserdeki sentetik iplerin dikey olarak sarılması erkeği, yatay iplikse kadını simgelemektedir. Her ikisinin de birbirine bağlılıklarını ifade ettikleri gösterilmiştir. Duygusal bütünlülüğünü sağlayan bu yatay ve dikey ipler, erkeğin ve kadının birbirine olan bağlılıklarının simgesi niteliğindedir. Monokrom yüzeydeki yapay nesne (ip), malzeme kullanımı yönünden nesnenin sanata dönüşümünü ortaya koymaktadır.

Şekil 36

Selcan Kalın, *Eskiz*, 18x24 cm, *Karışık Teknik*, 2019.



Şekil 37

Selcan Kalın, *Umut ve Yaşam*, *Karışık Teknik*, 2023.



“*Umut ve Yaşam*” (Şekil 37) adlı eserde, sentetik kırmızı elyaf kumaş ile yüzeyi kaplamaktadır. Yüzeyin sol üst köşesinden aşağı doğru dikey şekilde dokulu kumaş yerleştirilmiştir. En alt sol köşeden yatay bir şekilde dizilen dokulu kumaşlar, sentetik turuncu elyafa metal bir zımba ile eklenmiştir.

Yüzeyde, farklı renkli kumaşların birbiri ile bütünleşmesi, farklı duygulara hitap edilişi simgelemiştir. Burada, yaşamın renkli yapısına rağmen, inişler ve çıkışlarla dolu olduğuna vurgu yapılmaktadır. Bu nedenle, yaşam içindeki umudun her daim devam edeceğine ve yaşamın önemliliğine dikkat çekmektedir.

Üç farklı yapıdaki kumaşın yüzeyde bütünleşmesi, yaşamda yer alan zıtlıklara göndermelerde bulunmaktadır. Şüphesiz ki yaşamın içindeki umutsuzluklara göğüs gerdikçe, umudun var olacağına ve umutla beraber de mutluluğun geleceğine işaret etmektedir. Bu çalışmada da olduğu gibi sentetik nesne olarak elyaflar kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 38

Selcan Kalın, Eskiz, 18x24 cm, Karışık Teknik, 2019.



Şekil 39

Selcan Kalın, Renkli, 50x70 cm, Karışık Teknik, 2023.



“*Renkli*” (Şekil 39) adlı eserde sentetik nesne olan elyaflar ve dokulu kumaş tuval yüzeyine yerleştirilmiştir. Aynı zamanda yüzeye beş farklı monokrom renkten oluşan daireler, (sentetik) elyaf kumaşı ve fon kağıtları birbiriyle kesişerek bütünleşmektedir. Eserdeki dairelerin üst üste gelerek birbirlerini tamamladıkları ve birbirlerinin renkli duygularına ve düşüncelerine ortak oldukları anlatılmaktadır.

Dokulu kumaş, insanın geçmişini simgelerken yüzeydeki beş daire geometrik form ise, insanın içindeki renkli beş pozitif duyguyu imlemektedir. Sarı renk; mutluluğu, kırmızı renk; sevgiyi, bordo renk; özgüveni, turuncu renk; iyimserliği, mor renk; içselliği ifade etmektedir. Yumuşak renkler, daha sıcak ve ılımlı olup soğuk renkler ise, biraz daha keskin ve baskındır. Aynı zamanda insanın duyguları renklerle doğru orantılıdır. Bundan dolayı beş duygu, birbirine kenetlenip geçmişin izlerini taşıyalar da geleceğe daha renkli, pozitif, eğlenceli bir bakış açısı sunulması umut edilmektedir. Bu bağlamda, sentetik nesnelerin kullanımının malzeme yönünden çözümlenmesi yapıp nesnelerin sanata dönüşümüne kaynaklık edildiği görülmektedir.

“Yasam” (Şekil 41) isimli çalışmada ise beyaz tuvalin, sağ üst köşesinden aşağı doğru inen siyah iplik, dikey şekilde yüzeye iki defa sarılmaktadır. İpin yüzeye iki defa sarılması çifti simgelemektedir. Yatay beş çizgi ise, bu iki çiftin hayatta yaşadıkları beş zorluğu anlatmaktadır.

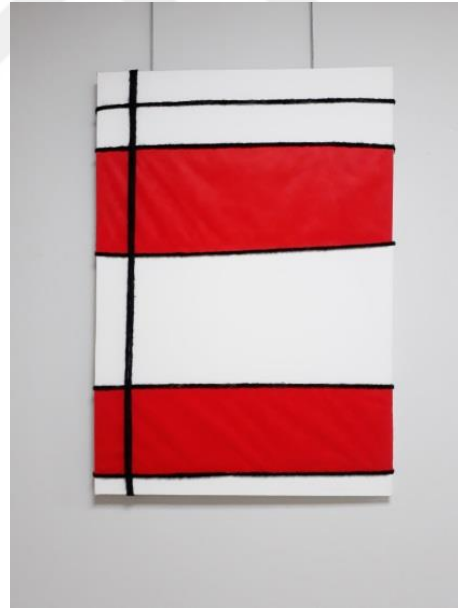
Şekil 40

Selcan Kalın, *Eskiz*, 18x24 cm, *Karışık Teknik*, 2020.



Şekil 41

Selcan Kalın, *Yasam*, 70x100 cm, *Karışık Teknik*, 2023.



En üstteki ve ortaki kırmızı elyafı kaplanan yüzey, yaşanan mücadelenin zorluklarını ve hayatın geçiş dönemlerini imlemektedir. En alttaki ipe sarılan boş beyaz alan ise sevgi, saygı ve hoşgörünün bozulmadığını, bir çerçeve içerisinde saklandığını ve devamlılığın süreceğini anlatmaktadır. Kısacası, hayattaki inişleri ve çıkışları betimlemektedir. Yapay nesne olan ip ve elyaf kumaşa, kavramsal anlam yüklenip analizleri yapılmıştır.

Diğer bir çalışma olan “İki Düğüm” (Şekil 43) isimli çalışmada, zemin yüzeyine beyaz renkli, delikli sentetik tergal, sanat nesnesi olarak kullanılmaktadır. Yüzeyi örten bu beyaz tergal; saflığı, hayattaki yeniliklerin başlangıcını ve masumiyeti kavramsal olarak vermektedir Aynı zamanda sentetik tergal, naylondan yapılan doğal olmayan bir kumaştır. Yüzey üzerini kaplayan bu sentetik beyaz tergal, üzerinden siyah ipe yatay ve dikey şekilde üsten aşağıya doğru içe içe geçerek ipe serbestçe yüzeye bırakır.

Şekil 42

Selcan Kalın, 18x24 cm, Karışık Teknik,2020.



Şekil 43

Selcan Kalın, İki Düğüm, 70x100 cm, Karışık Teknik,2023



Bazen insanın saf duygularının kötüye kullanılması, bu ipe bağlanarak anlatılmaktadır. Sentetik tergalin delikli olarak kullanılması ise, saf duyguların her birini simgelemektedir.

“İki yol” (Şekil 45) isimli eserde, zemini örten kırmızı elyaf kumaşın üzerini, sağ üst köşeden dikey, sağ alttan da yatay ip sarmaktadır. Yatay ve dikey olarak birleşen bu ipler; iki yolun kesişmesiyle, güzelliklerle sonuçlanmasının kavramsal olarak anlamlandırılmasını içermektedir. Bu durum, yaşanan içsel duyguların bir tezahürüdür.

Şekil 44

Selcan Kalın, Eskiiz, 18x24 cm, Karışık Teknik, 2020.

**Şekil 45**

Selcan Kalın, İki Yol, 70x90 cm, Karışık Teknik, 2023.



Kırmızı zemin yüzeyde, iki yolun keşiştiği, dikey ip erkeği (erilliği) yatay ip ise; kadını (dişiliği) simgelemektedir. Kavramsal olarak ipe yeniden anlam yüklenmektedir. Yüzeye yerleştirilen ipler, durağanlık içerisinde olmayıp ivme hızında dönmektedir. Bu iplerin sentetik nesne olarak sanat nesnesine dönüştürüldüğü görülmektedir.

Şekil 46

Selcan Kalın, Eskiiz, 18x24 cm, Karışık Teknik, 2020.

**Şekil 47**

Selcan Kalın, Merkez, 70x90 cm, Karışık Teknik, 2023.



Merkez” (Şekil 47) isimli çalışmada yüzeydeki monokrom kullanımıyla bordo renk, sentetik elyaf kumaşın zeminini oluşturmaktadır. Yüzeyin üzerine dokulu kumaş parçası yerleştirilmiştir.

Yüzeydeki bordo renkli büyük alan; insanın hayatını, dokulu kumaş küçük alan ise; yaşamın bir parçasını merkeze alıp yaşama dair bir bakış açısı sunmaktadır. Bordo kumaşın kırışık olması, yaşanan yıpranmışlıkların izlerini simgelemektedir. Yaşananlar, arkasında iz bıraksa da, insanların bu yaşananlardan tecrübe edinmelerini sağlamaktadır. Nitekim sentetik nesne kullanımı noktasında, elyaf kumaşın malzeme yönünden değerlendirilip sanata kazandırıldığı görülmektedir.

“Sarılma” (Şekil 49) isimli eserde ise, kırmızı elyaf kumaş, zemin üzerine dikey olarak yerleştirilmiştir. Tuval yüzeyinin ortasından inen kalın siyah sentetik ip ve onu kesen yatay ip, kavramsal olarak sadakatı simgelemektedir.

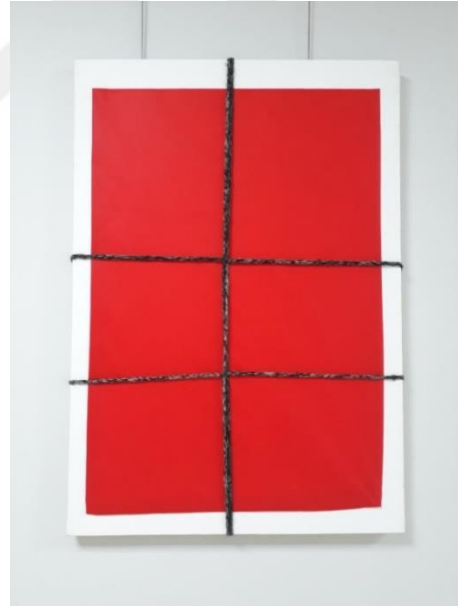
Şekil 48

Selcan Kalın, Eskiz, 18x24 cm, Karışık Teknik, 2020.



Şekil 49

Selcan Kalın, Sarılma, 70x100 cm, Karışık Teknik, 2023.



Bu sadakat, birbirine kenetlenerek sarılmalarını simgelemektedir. Sadakatın gücü, yüzey üzerinde iple beraber kavramsal bir dile dönüşmektedir. Yüzey üzerinde yer alan, elyaf ve ip bir vücut olup yüzeyi kaplayarak sanata dönüşmektedir. Sentetik elyaf kumaş, malzeme olarak seçilip sanatsal forma dâhil edilmektedir.

Uygulamanın Düşünsel Yönü

Selcan Kalın'ın uygulama çalışmalarında, sentetik nesneler olan ip, kumaş ve elyaf, kavramsal olarak esas işlevinden çıkartılıp yeniden anlam yüklenerek sanat eserine dönüştürülmüştür. Kimyasal birleşimlerin sentezlenmesinden oluşan sentetik nesneler, doğal olmayan halleye karşımıza çıkmaktadır.

Çağdaş sanatta, malzemeye yönelmenin artmasıyla birlikte, sentetik nesnelerin sanat eserlerinde kullanımı sıklıkla görülmeye başlanmıştır. Sentetik malzemelerin; sanatçıların teknik, malzeme ve dil kullanımlarına yansısı üzerinden renksel ve tematik olarak eser analizleri yapılmıştır.



SONUÇ

Çalışmada, XX. ve XXI. yüzyılları arasında nesnenin sanat nesnesine dönüşümü irdelenmiştir. Buluntu ve sentetik malzemelerin modern ve çağdaş yapıtlarında kullanımı hakkında bilgiler verilip eser çözümlemeleri yapılmıştır. Sanat tarihinde sanatçıların nesneyi, ilk çağlardan beri mağara duvarlarına yaptıkları resimlerde sembolik olarak kullandıkları görülmektedir. Rönesans'ta toplumun özgürleşmesi sonucu, sanatçıların özgün eserler ortaya koymasıyla nesne kullanımı farklılaşmıştır. Barok'ta; tuval yüzeyinde süslemeli ve hareketli eserlerle karşılaşılırken Rokoko'da daha çok dekorasyonda görülmektedir.

Neo klasisizm'de ise çizgisel forma önem verilmiştir. Romantizm'de ise sanatçıların duygularını tuval yüzeyine yansıttıkları görülmektedir. Realizm'de de sanatçıların dış dünyayı gerçekçi bir şekilde tuval yüzeyine betimlemesiyle görülmektedir. Bu bağlamda nesnenin sanat nesnesine dönüşümü, sanat tarihinde farklılıklar göstermektedir.

Dolayısıyla bu çalışmanın birinci bölümünde çalışmanın amacı, önemi, sınırlılıkları, terim ve tanımları, araştırmanın yöntemi ele alınıp ifade edilmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, bilim dallarından farklı uzmanların “Nesne Nedir?” gibi sorgulamaları üzerinden dile getirdikleri görüşleri, anlamsal ve kavramsal olarak üzerinde düşünülerek araştırılmıştır. Evrende bulunan canlı ve cansız her türlü varlık, nesne olabilir. Nesnelerin taşıdıkları anlamlar; sosyal, siyasi, ekonomik olarak kabul etme biçimine ve algısına göre değişiklik göstermektedir. Bu algılama, nesneye yüklenen anlam ve kavramsallık açısından günlük hayatta kullanılan nesnenin konumu, özelliği ve işlevi yönünden değişime uğrayabilmektedir. Sanatsal olarak nesne, sanatçının anlam yüklediği her şeydir. Sanatçı eserinde, nesnesini belli bir ölçütte oluşturup sanatının merkezine alabilmektedir. Bu da sanatçının duygu ve düşüncelerini ifade etme aracı olarak izleyiciye iletmek istediği mesaja yardımcı olmaktadır. Sanatçı çevresinden ya da toplumdan beslenerek iç dünyasında kurgulayıp nesnenin nasıl kullanılacağını zihinde tasarlamaktadır. Nesnenin sanat nesnesi olarak seçimi, bazen rastlantısal bazen de duygu dünyasında yaşananları aktarmak için nesneyi kavramsallaştırarak ifade edilmektedir. XX. yüzyılın sonlarına doğru nesnenin kullanımı artmıştır. XXI. yüzyılda ise toplumsal ve teknolojik değişimlerle kompleks bir hal alıp sanata yansımıştır. XX. yüzyılda endüstrinin ve teknolojinin gelişmesiyle seri üretim artmış ve toplumsal olarak pek çok farklı alanda dönüşüm yapılmıştır. Bununla birlikte nesne, sanatçı açısından değer kazandı ve sanat nesnesi olarak kullanılmaya

başlandı. Sanatçı, nesneyi özenle seçerek duygu ve düşüncelerine uyan teknikle birlikte eserini üretmeye çalışmıştır. Modern sanatta; Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Dada ve Konstrüktivizm gibi akımlarda, çağdaş sanatta ise; Neo Dadaizm, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Yoksul Sanat, Happening ve Feminist Sanat gibi sanat anlayışlarında kullanılan nesnelerin, sentetik nesne olması açısından çözümlemeleri yapılmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, çağdaş sanatta sentetik ürünlerin sanat nesnesine dönüşümüyle ilişkili olarak, sanatçılar hakkında bilgi verilmiş ve eserlerin analizleri yapılmıştır. Çağdaş sanatçılardan biri olan Bill Culbert, “*Bill Culbert Boğazı*” (Şekil 20) adlı çalışmasında, sentetik malzeme olarak plastik bidonları boyayarak beyaz ışıktandırmayı bir araya getirip sanat nesnesine dönüştürmüştür. Hassan Sharif, “*Terlikler ve Tel*” (Şekil 23) adlı yerleştirmesinde aşırı tüketim konusuna dikkat çekmiştir. Sentetik nesne olan neon renkli plastik terlikleri tel yardımıyla birbirine sarıp sanat nesnesi olarak seçmiş ve izleyiciye sunmuştur. Zac Freeman ise “*Justin*” (Şekil 28) adlı çalışmasında, çevresinden ve mağazalardan topladığı farklı kategorilerdeki sentetik malzemeleri, katmanlar halinde yüzeye yapıştirarak nesnelerin dönüşümlerini sanatsal olarak ortaya koymaktadır.

Çalışmanın son bölümünde ise, Selcan Kalın’ın uygulama çalışmalarının amacı, içerik ve biçime yönelik saptamaları düşünsel yönden ele alınarak eserlerin çözümlemeleri yapılmıştır. Kalın, sanat akımlarından, modern ve çağdaş sanat anlayışlarının yansımalarını ele alarak sentetik nesne kullanımını, ürettiği çalışmalarıyla ilişkilendirmiştir. Sanatçıların dönemler arası hangi sentetik nesneyi sanat nesnesi olarak kullandıkları, benzerlikleri ve farklılıklarıyla ortaya koyulmaktadır. Özellikle bu sanat akımlarından biri olan Feminist sanatta, toplumsal olarak kadınların mücadelelerinde önemli rol oynamıştır. Feminist sanatçılar, kadını erkekten ayıran, cinsiyet özelliklerine, kadının dişiliğine, doğurganlığına ve kadının toplumdaki yeri gibi konulara vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda Kalın’da sanat akımlarından yola çıkarak özellikle Feminist sanat anlayışındaki kadın konusuna dikkat çekip, kadınına ait duyguları; ip, elyaf ve kumaş gibi sentetik nesneler üzerinden kavramsallaştırmıştır.

Kalın’ın ürettiği çalışmalarda; ip, elyaf, kumaş gibi sentetik malzemeler kullanılıp çalışmaların çözümlemeleri yapılmıştır. Karışık teknik uygulanan bu çalışmalarda, benzerlik veya farklılıkların ilişkilendirilmesi sonucu, nesneye yeni anlamlar yüklenip yeni biçimler elde edilmiştir. Bu yenilikler; sentetik nesnenin devingenliğini, ritmini, ahengini ve dinamizmiyle bütünlüğünü sağlayan çalışmaları oluşturmuştur.

KAYNAKÇA

- Açıkalın-Akgün, S. (2012). *Modern kaygılar 20. yüzyıl sanatında hazır nesne kullanımı ve tüketim toplumuna eleştirel bir bakış* (Tez No.331039) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Akay, A. (2017). *Sanat bizi seviyor*. Doğu Batı.
- Alioğlu, N., & Bayrak, B. (2019). *Çağdaş sanatta anlam sorunu üzerine bir deneme*. Literatür.
- Alparslan-Kuzu, C. (2019). Sanatta hazır nesne/malzeme kullanımı ve sanat politikasına etkileri. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (SSID)*, 3(3), 453-463.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar* (3. baskı). Sel.
- Ariğ, T. (2019). Sanatsal düşüncenin aktarımında günlük kullanım nesnelerin değişen rolü. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42(42), 183-194, <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.482661>
- Arıklı, E. (1986). *Büyük larousse sözlük ve ansiklopedisi*. Gelişim.
- Artun, A. (2015). *Sanat manifestoları* (4. baskı). İletişim.
- Artun, A. (2018). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi* (4. baskı). İletişim.
- Artut, K. (2009). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri* (6.baskı). Anı.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta alternatif arayışlar* (Z. Rona, Çev.). Karakalem. (Çalışmanın orijinali 2008'te yayımlanmıştır).
- Ateş, S. (2021, 14 Ağustos). *Geçmişten günümüze sanat akımları*. <https://sanatkaravani.com/gecmisten-gunumuze-sanat-akimlari/>
- Aydın, B. (2019). *Bir kavram olarak Postminimalizm*. (Tez No.549800) [Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi-Ankara]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Ayverdi, İ. (2016). *Misalli büyük Türkçe sözlük* (Cilt 3). Kubbealtı Neşriyatı.
- Barrett, T. (2015). *Neden bu sanat?* (E. Ermert, Çev.). Hayalperest. (Çalışmanın orijinali 2008'te yayımlanmıştır).
- Batur, E. (2020). *Modernizmin serüveni* (4. baskı). Sel.
- Baudrillard, J. (2014). *Sanat komplosu* (E. Gen, & I. Ergüden, Çev.). İletişim. (Çalışmanın orijinali 2005'te yayımlanmıştır).
- Beksaç, E. (2015). *V. yüzyıldan XXI. yüzyıla Avrupa sanatı*. Ceren.
- Bell, J. (2009). *Sanatın yeni tarihi*. (U. C. Ünlü & N. İleri, R. Gürtuna, Çev.). NTV. (Çalışmanın orijinali 2009'ta yayımlanmıştır).
- Berger, J. (1999). *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı* (Y. Salman, & M. Gürsoy-Sökmen, Çev.). Metis. (Çalışmanın orijinali 1965'te yayımlanmıştır).
- Beuys, J. (1972-85) *Süpürme* [Resim]. <https://www.odatv4.com/kultur-sanat/sanatin-gucu....-0407151200-78209>
- Boyalar ve bileşenleri. (t.y.). *Kimyakonuanlatim*. <https://www.kimyakonuanlatim.com/2013/08/boyalar-ve-bilesenleri.html>

- Byron, T. (2018). *Robert Rauschenberg: Canyon* 20 Mayıs 2020 tarihinde <https://www.irequireart.com/blog/2018/10/22/robert-rauschenberg-canyon/> adresinden alındı.
- Cenk, E. (2020). *Marcel Duchamp: Dada hareketinin asi sanatçısı*. 19 Ağustos 2021 tarihinde <https://www.themaggar.com/marcel-duchamp-kimdir/> adresinden alındı.
- Chicago, J. (1974-1979). *Akşam Yemeği Daveti* [Resim]. Brooklyn Museum New York, NY, United States, <https://www.frieze.com/article/judy-chicago-hits-back-dinner-party-criticism>
- Chicago, J. (t.y.). *Judy Chicago*. 10 Mayıs 2022 tarihinde <https://nmwa.org/art/artists/judy-chicago/> adresinden alındı.
- Cornec, L. J. (2018). *Sekiz Telefon Koyun* [Resim]. Frankfurt Museum of Communications, Germany. <https://www.jeanluc.cornec.de/tribut-telephon-sheep>
- Cornec, L. J. (t.y.). *Jean Luc Cornec*. 20 Mayıs 2021 tarihinde <https://www.gamagallery.com/jean-luc-cornec> adresinden alındı.
- Culbert, B. (2015). *Bill Culbert Boğazı* [Resim]. <https://www.artsy.net/artist/bill-culbert>
- Çelik nedir, neyden oluşur? Çelik malzemeleri ve özellikleri... (2021). *Hurriyet*. <https://www.hurriyet.com.tr/egitim/celik-nedir-neyden-olusur-celik-malzemeleri-ve-ozellikleri-41829007>
- Dewey, J. (2021). *Deneyim olarak sanat* (N. Küçük, Çev.). Vakıfbank Kültür. (Çalışmanın 1934'te orijinali yayımlanmıştır).
- Dickerson, M. (2019). *A'dan Z'ye sanat tarihi* (O. Düz, Çev.). Say. (Çalışmanın orijinali 2019'da yayımlanmıştır).
- Duchamp, M. (1913). *Bisiklet Tekerleği* [Resim]. <http://www.derki.net/tr/product/495/yuz-yillik-tarak>
- Duchamp, M. (1914). *Şişe Kurutucusu* [Resim]. <http://www.derki.net/tr/product/495/yuz-yillik-tarak>
- Duchamp, M. (1915). *Kırık Kol Önceden (Orijinal)* [Resim]. New York, NY, United States, https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Shovel.html
- Duchamp, M. (1916). *Tarak* [Resim]. Philadelphia Sanat Müzesi <http://www.derki.net/tr/product/495/yuz-yillik-tarak>
- Duchamp, M. (1917). *Pisuar* [Resim]. Philadelphia Sanat Müzesi https://www.theartstory.org/artist/duchamp-marcel/#pnt_4
- Duchamp, M. (1964). *Kırık Kol Önceden (Kasım 1915'in kayıp orijinalinden sonra dördüncü sürümü)* [Resim]. Museum of Modern Art, NY, United States <https://www.moma.org/collection/works/105050>
- Erzen, J.N. (2008). *Minimal sanat. Eczabaşı sanat ansiklopedisi* (Cilt II). (2.Basım). YEM Yayınları.
- El Anatsui (t.y.). *El Anatsui*. 08 Haziran 2020 tarihinde <https://www.art21.org/artist/el-anatsui/> adresinden alındı.
- El Anatsui (t.y.). *Durasa II* [Resim]. <https://elanatsui.art/artworks/el-anatsui-dusasa-ii-2007>
- El Anatsui (t.y.). *El Anatsui*. In *Tate*. 08 Haziran 2020 tarihinde <https://www.tate.org.uk/art/artists/el-anatsui-17306/who-is-el-anatsui> adresinden alındı.

- Emin, T. (1998). *My Bed*. [Resim]. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-103662>
- Emin, T. (t.y.). *Tracey Emin*. 11 Mayıs 2022 tarihinde https://whitecube.com/artists/artist/tracey_emin adresinden alındı.
- Emin, T. (t.y.). *Tracey Emin. In Tate*. 12 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.tate.org.uk/art/artists/tracey-emin-2590> adresinden alındı.
- Erdem, S. (2019). Geçmişten günümüze dada hareketi ve modern tasarım sanatına etkisi. *Sanat Tarihi Dergisi* 28(2), 127-141.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Arte povera*. Tekhne.
- Fleming, J., & Honour, H. (2016). *Dünya sanat tarihi* (H. Abacı, Çev.). Alfa. (Çalışmanın orijinali 1982’de yayımlanmıştır).
- Freeman, Z. (2016). *Zac Freeman*. 2 Eylül 2021 tarihinde <https://onarto.com/zac-freeman-junk-artist/> adresinden alındı.
- Freeman, Z. (2019). *Justin* [Resim]. <https://www.woolffgallery.co.uk/zac-freeman-1?lightbox=dataItem-k6tljs9u>
- Freeman, Z. (t.y.). *Zac Freeman*. 5 Eylül 2021 tarihinde <https://www.woolffgallery.co.uk/zac-freeman-1>
- Girgin, E. (2018). *Çağdaş sanat ve yeniden üretim*. Hayal Perest.
- Gültekin, T., & Tokdil, E. (2017). Francis Bacon’un putlar kuramı betimlemesinde yeryüzü sanatı ve yoksul sanatta söylem üretimi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 52(1), 181-197.
- Happeningler. (t.y). *theartstory*. <https://www.theartstory.org/movement/happenings>
- Haşlakoğlu, O. (2015). Picasso ve sanatsal eylem: Kübizm’in doğuşu. *Mavi Atlas Araştırma Dergisi*. 4(1), 108-119. <https://doi.org/10.18795/ma.20224>
- Hodge, S. (2022). *Sanat*. (D. Dalgakıran, Çev.). Kültür Bakanlığı. (Çalışmanın 2022’de orijinali yayımlanmıştır).
- Hollingworth, M. (2009). *Dünya sanat tarihi sonra* (R. Küçükdoğan & B.Ergüden, Çev.). İnkilâp. (Çalışmanın orijinali 2009’te yayımlanmıştır).
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve sanat kuramları*. Kitapevi.
- Işık V. (2015). Doğa, beden teknoloji kullanımına bağlı olarak sanatsal değişimlerin incelenmesi. *Elektrok Sosyal Bilimler Dergisi* 14(53), 23-36.
- İrgin, S. (2016). *Nesnelerin sanata dönüşüm süreçlerinde bir Anlatı olarak yoksul sanat* (Tez No. 429301) [Doktora Tezi, On dokuz Mayıs Üniversitesi-Samsun]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Jungen, B. (2009-2011). *Kabuk* [Resim]. Frac des Pays de la Loire, France. <https://www.recyclart.org/carapace/>
- Jungen, B. (t.y). *Brian Jungen*. 5 Ekim 2021 tarihinde <https://art21.org/artist/brian-jungen/> adresinden alındı.
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri* (3.basım) Agora.
- Kalkan-Erenus, Ö. (2012). *Marcel Duchamp’ın çözümleyici bir katalog çalışması* (Tez No.320436) [Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

- Kaptı, H. (2005). *Atık nesnelerin sanatta yansımaları* (Tez No.189002) [Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi- Mersin]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Kavukcu, E. (2012). *Minimal bir yaklaşımla çözümsel bir arayış; yalınlaştırma* (Tez No. 326830) [Sanatta Yeterlik Tezi, Atatürk Üniversitesi-Erzurum]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Kavukcu, M. (2013). *Kübizm'den günümüz sanatına nesnenin seyri*. Zafer Form Ofset Matbaacılık.
- Khandelwal, P. (t.y.). *People: Tan Zi Xi*. The Floating Magazine. 15 Ekim 2021 tarihinde <https://thefloatingmagazine.com/people-tan-zi-xi/> adresinden alındı.
- Kınay, C. (1993). *Sanat tarihi*. Kültür Bakanlığı.
- Kıran, H. (2002, Ocak). Sınırların ötesinde. *Genç Sanat Dergisi*, (39), 20-27.
- Konstrüktivizm akımı ve tarihçesi: çağdaş dünya sanatı. (2020). *Nef*. <https://www.nef.com.tr/blog/konstruktivizm-akimi-ve-tarihçesi-cagdas-dunya-sanati>
- Kosuth, J. (1966). *Dört Renk Dört Kelime* [Resim]. <https://studioartstalker.com/eser-incelemesi-four-colors-four-words/>
- Kounellis, J. (2013). *Yoksul Sanat* [Resim]. Galeri Artist, İstanbul, Türkiye <https://www.milliyet.com.tr/cumartesi/yoksul-sanat-istanbul-da-1666454>
- Köker, Y. (2022). *20 Temmuz 1939: Feminis sanatçı Judy Chicago doğdu*. <https://catlakzemin.com/20-temmuz-1939-feminist-sanatci-judy-chicago-dogdu/>
- Landini, J. M. (2020). *Genişleme* [Resim]. Fermuar Galeria, São Paulo, Brezilya. <https://www.thisiscolossal.com/2020/09/janaina-mello-landini-rope-artworks/>
- Landini, J. M. (2020). *Janaina Mello Landini*. 5 Kasım 2021 tarihinde <https://www.thisiscolossal.com/2020/09/janaina-mello-landini-rope-artworks/> adresinden alındı.
- Landini, J. M. (t.y.). *Janaina Mello Landini*. 5 Kasım 2021 tarihinde <https://www.mellolandini.com/aboutjanainamellolandini> adresinden alındı.
- Landini, J. M. (t.y.). *Janaina Mello Landini*. 5 Kasım 2021 tarihinde <https://art-sheep.com/janaina-mello-landini-creates-tree-like-installations-with-untwisted-ropes/>
- Lefebvre, H. (2007). *Modern dünyada gündelik nesne* (I. Gürbüz, Çev.). Metis. (Çalışmanın orijinali 1968'te yayımlanmıştır).
- Lynton, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan, & S. Öziş, Çev.). Remzi. (Çalışmanın orijinali 1980'de yayımlanmıştır).
- Manastırlı, R. (2017). *Hazır nesnelerin sanatsal formlara dönüşüm süreci* [Yüksek Lisans Tezi, Yakın Doğu Üniversitesi-Lefkoşa, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti]. <http://docs.neu.edu.tr/library/6536984150.pdf>
- Manson, B.(2019). *The Master Of Light, Dies Aged 84*. 25 Aralık 2021 tarihinde <https://www.stuff.co.nz/entertainment/arts/111757098/bill-culbert-the-master-of-light-dies-aged-84> adresinden alındı.
- Mant, S. (2014). Resim sanatında nesne. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(13), 112-123.
- Metal ne demek? TDK'ya göre metal sözlük anlamı nedir? (2021). *Sabah*. <https://www.sabah.com.tr/tdk-anlami/metal-ne-demek-metal-tdk-sozluk-anlami>
- Morris, R.(1968). *Başlıksız* [Resim]. MOMA, New York, NY, United States, <https://www.moma.org/collection/works/81515>

- Neo Dada. (t.y.). *theartstory*. <https://www.theartstory.org/movement/neo-dada/>
- Noble, T., & Webster, S. (1998). *Kirli Beyaz Çöp Martı* [Resim]. <https://www.lordiz.com/tim-noble-ve-sue-websterlondradan-cop-golgesi-sanati.html>
- Noble, T., & Webster, S. (t.y.). *Tim Noble & Sue Webster*, 22 Ocak 2022 tarihinde <http://timnobleandsuewebster.com/biography.html> adresinden alındı.
- Noble, T., & Webster, S. (t.y.). *Tim Noble & Sue Webster*. 25 Ocak 2022 tarihinde <https://www.artworksforchange.org/portfolio/tim-noble-and-sue-webster/> adresinden alındı.
- Noble, T., & Webster, S. (t.y.). *Tim Noble & Sue Webster*. 25 Ocak 2022 tarihinde <http://www.artnet.com/artists/tim-noble-and-sue-webster/> adresinden alındı.
- O'doherty, B. (2013). *Beyaz küpün içinde* (A. Antmen, Çev.). Sel. (Çalışmanın orijinali 2010'da yayımlanmıştır).
- Özakçaoğlu, N. (2021). Endüstriyel Gelişme: Modernleşme Bağlamında Sanat Eseri ve Sanatçının Dönüşüm Süreci. *Star Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi* 2(2), 58-65.
- Özpınar, C. (2009, Bahar). Yazı olarak sanat yapısı. *Sanat Dünyamız*, (110), 51-91.
- Palhares, T. (2019). *Right Here, Right Now*. 26 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.mellolandini.com/ciclotrama-expancao> adresinden alındı.
- Paz, O. (2017). *Marcel Duchamp: Çırılçıplak soyulmuş görüntü* (Ş. Demirkol, Çev.). Everest. (Çalışmanın orijinali 1989'da yayımlanmıştır).
- Picasso, P. (1914). *Gitar* [Resim]. <https://www.pablopicasso.org/guitar.jsp>
- Plastik ne demek? Plastik kelimesinin TDK sözlük anlamı nedir? (2022). *Mynet*. <https://www.mynet.com/plastik-ne-demek-plastik-kelimesinin-tdk-sozluk-anlami-nedir-170100178598>
- Rauschenberg R. (1959). *Kanyon* [Resim]. MOMA, New York, NY, United States, <https://www.moma.org/collection/works/165011>
- Rauschenberg R. (1961), *Rezervuar* [Resim]. Smithsonian American Art Museum, Washington, Amerika Birleşik Devletleri. <https://americanart.si.edu/artwork/reservoir-20593>
- Rauschenberg. R. (1925). *Yatak* [Resim]. MOMA, New York, NY, United States, https://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-rauschenberg-bed-1955/
- Schwitters, K. (1919). *Merzbild Rossfett* [Resim]. http://www.all-art.org/art_20th_century/schwitters2.html
- Schwitters, K. (1923-1930). *Merz Binası (Hannover'deki Binanın İç)* [Resim]. <https://www.e-skop.com/skopbulten/kurt-schwittersin-ingilterede-insa-ettigi-son-merz-yapisi-yok-olma-tehdidi-altinda/3649>
- Sentetik kumaş nedir, sentetik kumaş özellikleri. (t.y.). *Tekstilsayfasi.blogspot*. <https://tekstilsayfasi.blogspot.com/2020/11/sentetik-kumas-nedir-ozellikleri.html>
- Sentetik maddelerden yapılan kimyasal lifler. (2017). *Tekstilbilgi*. <https://tekstilbilgi.net/sentetik-maddelerden-yapilan-kimyasal-lifler.html>
- Sentetik Ne Demek? Tdk'ya Göre Sentetik Kelime Anlamı Nedir, Nasıl Kullanılır? (2021). *CNN Türk*. <https://www.cnnurk.com/kultur-sanat/sentetik-ne-demek-tdkya-gore-sentetik-kelime-anlami-nedir-nasil-kullanilir>

- Sentetik ne demek? TDK'ya göre sentetik kelime anlamı nedir? (2020). *Milliyet*. <https://www.milliyet.com.tr/egitim/sentetik-ne-demek-tdkya-gore-sentetik-kelimesinin-anlami-nedir-6201964>
- Serfiraz, E. (1992). Robert Rauschenberg. 1 Ocak 2021 tarihinde <https://www.sanatokuma.blogspot.com/p/raushenberg-robert.html> adresinden alındı.
- Sharif, H. (2016). *Terlik ve Tel* [Resim]. Sharjah Art Foundation, Birleşik Arap Emirlikleri. <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/art/remembering-a-singular-vision-hassan-sharif-i-am-the-single-work-artist-1.672938>
- Sharif, H. (2020). *Hassan Sharif I Am The Single Work Artist*. 16 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.kw-berlin.de/en/hassan-sharif/> adresinden alındı.
- Sharif, H. (t.y.). *Hassan Sharif*. 16 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.barjeelartfoundation.org/artist/uae/hassan-sharif/> adresinden alındı.
- Sürmeli, K. (2012). Dada hareketinden kavramsal sanata. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tarih Dergisi*. 2(6), 337-345.
- Şahin, H. (2016). Modern sanatta geleneğin reddi. *Akademik Sanat Dergisi*, 1(1), 76-85.
- Şahiner, R. (2015). *Sanatta post- nesne ve post-insan*. Ütopya.
- Şan-Aslan, P. (2010). *Çağdaş sanatta nesne ve kişisel uygulamalar* (Tez No. 265185) [Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi-Ankara]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Tatlin, V. (1914). *Karşıt Köşe Kabartmaları* [Resim] <https://ungo.com.tr/2022/10/konstruktivizm/>
- Tergal nedir? (t.y.). *Tekstilsayfasi.blogspot*. <https://tekstilsayfasi.blogspot.com/2019/01/tergal-nedir.html>
- Tel ne demek? *Tel Tdk sözlük anlamı nedir?* (2021). *Milliyet*. <https://www.milliyet.com.tr/egitim/tel-ne-demek-tel-tdk-sozluk-anlami-nedir-6576135>
- Thompson, J. (2014). *Modern resim nasıl okunur* (F. Candil-Çulcu, Çev.). Hayal Perest. (Çalışmanın orijinali 2014'te yayımlanmıştır).
- Tizgöl, K. (2008). *Sanatta minimalizm ve seramik sanatına yansımaları* (Tez No. 219443) [Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi-İzmir]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Tolun, E. F. (2018). *Nesnenin huzursuzluğu* (Tez No. 502268) [Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi-Ankara]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Turani, A. (1992). *Dünya sanat tarihi* (4.baskı). Remzi.
- Tükel, U. (2005). *Resmin dili ikonografiden göstergebilime*. Homer.
- Türk Dil Kurumu (TDK). (2005). *Türkçe sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uz, A. (2019). Çağının ilerici sanatçısı Kurt Schwitters ve Merz yapıtlarıyla gelen yeni sanatsal düşünce üzerine. S. Çeçen, Ö. Kahya, Ş. Bozgun & K. Toptaş (Ed.), *Sosyal bilimler üzerine güncel tartışmalar (Current debates sciences human studies 3)* içinde. Bilgi Kültür Sanat.
- Uz, U. (2002). *Heykelde özne-nesne* (Tez No. 117230) [Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi-Eskişehir]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Ünay, S. (2015). *Sanatçının nesnesi*. (Tez No. 381207) [Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi- Ankara]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

- Yıldız, B. (2016). Marcel Duchamp eserlerinin yıkıcı düzlemi ve ready madelerindeki anti-Topografi. *Art Sanat Dergisi*, 6(1), 133-146.
- Yılmaz, M. (2004). *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı* (N. Özaydın, Çev.). Ütopya. (Çalışmanın orijinali 2004'te yayımlanmıştır).
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernizmden postmoderne sanat* (2. baskı). Ütopya.
- Yüret, Z. (2013). *Yaşamdaki nesnelerin sanat eserine dönüştürülmesi*. (Tez No.332559) [Yükseklisans Tezi, Marmara Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Zi-Xi, T. (2016). *Plastik Okyanus* [Resim]. Sassoon Docks, Mumbai, India. <https://thefloatingmagazine.com/people-tan-zi-xi/>
- Zi-Xi, T. (t.y). *Tan Zi Xi*. 27 Mayıs 2022 tarihinde <https://oceanic.global/tan-zi-xi/> adresinden alındı.



ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Selcan KALIN
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü (2014)
Yüksek Lisans	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı (2017)
Sanatta Yeterlik	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı (2023)
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Sanatsal/Bilimsel Faaliyetleri	KİŞİSEL SERGİLER 2021, 4-5 Eylül, “Geçmişe Dair Online Kişisel Sergi”/ Geçmişe Dair Online Solo Exhibition Çevrim içi Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu, Online International Communication And Art Symposium, (http://www.ilsans.com/Selcan.pdf online sergi linkidir) KARMA SERGİLER (ULUSLARARASI): 2018, 7–9 Nisan “Uluslararası Jürili Ödüllü Karma Sanat ve Eğitim Materyalleri Sergisi”,Uluslararası İnsan ve Toplum Bilimleri Sempozyumu, Antalya Porte Bella Oteli, Antalya 2018, 20-23 Nisan, “3.Uluslararası Akdeniz’de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Çalıştayı Kapsamında Karma Sergisi”, Inglobe Kongre Platformu çatısı altında, Innovation and Global Issues in Social Sciences III, Patara Antik Kenti, Patara, Antalya 2018, 25–29 Nisan “Kâğıt İşler Sergisi”, International Paper Works Exhibition, MadebyArtist VII Uluslararası Paris Sanat ve Tasarım Sempozyumu, Galerie Da Vinci Art, Paris, Fransa 2018, 30 Nisan “Kesişen İmgeler” 1.Uluslararası Güzel Sanatlar ve Eğitimi Sempozyumu / 1.International Fine Arts and Education Symposium, Cumhuriyet Üniversitesi Kültür Merkezi, Sivas 2018, 02 Mayıs, “East Yorum” Uluslararası Plastik Sanatlar Sergisi, Muş Alparslan Üniversitesi, Kongre ve Kültür Merkezi, Muş 2018, 19-22 Temmuz “24. Uluslararası Bayburt Dede Korkut Kültür ve Şölenleri kapsamında Karma Sergisi” Taşhan Sanat Galerisi, Bayburt Belediyesi, Bayburt 2018, 19-29 Ekim “Barış Aydın Anısına” 2.Uluslararası Plastik Sanatlar

	Sergisi, Erzincan Üniversitesi Büyük Kasap Kongre ve Kültür Merkezi Sergi Salonu, Erzincan 2019, 7-10 Şubat, “1.Art Travel International Jury Mixed Exhibition Uluslararası Jürili Karma Sergisi”, Yunanistan’ın Selanik Şehrinde Apodec Project Experience Art Gallery, Selanik, Yunanistan 2019, 8-28 Nisan, “2. Uluslararası Posta Sanatı Bienali”, Nisan Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Tekirdağ 2019, 11-12 Nisan, “Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Lisansüstü Eğitimi Antalya Sanat ve Tasarım Sempozyumu Kapsamında Karma Sergisi”, Antalya 2019, 26 Nisan-6 Mayıs, “Uluslararası İslam Sanatları Sergisi”, Muş Alparslan Üniversitesi 1071 Malazgirt Kongre ve Kültür Merkezi, Muş 2019, 16-23 Nisan, “Another World Grup Sergisi”, Pinelo Gallery Fine Art, İstanbul 2019, 24 Mayıs-20 Haziran, “Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü PO-MO Uluslararası Posta Sanatı Sergisi”, Konya 2019, 24-25 Ağustos, Uluslararası Posta Sanatı Projesi “ADA”, İstanbul 2020, 10-17 Şubat, “Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1.Uluslararası Mektup Sanatı Sergisi”, Gaziantep Cenani Konağı Kültür ve Sanat Merkezi 2020, 10-17 Şubat, “Uluslararası Silile Posta Sanatı Segisi”, Necmettin Erbakan Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Fakültesi, Konya 2020, 23 Nisan-5 Mayıs, “Online Uluslararası Sanat ve Terapi Sergisi”, (www.instagram.com/sanatterapidir online sergi linkidir) 2020, 13-24 Nisan, “HİC” 2.Uluslararası Posta Sanatı Sergisi, Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Zemin Kat Sergi Salonu 2020, 21 Eylül-10 Ekim, “PO-MO II Uluslararası Posta Sanatı Sergisi”, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, Konya 2020, 26 Ekim, “Uluslararası Sokaklar Bizim Özgür Posta Çağrısı”, Kırklareli-İnce Ortaokulu 2020, 19 Nisan, “Sanat bir güne sığ-maz Uluslararası Online Sergi”, (www.instagram.com/contemporary.p.art online sergi linkidir) 2020, 13 Haziran, Dünyayı Güzelleştirmek Sanat Online Sergi, Adıyaman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (https://www.instagram.com/adiyamanguzelsanatl online sergi linkidir) 2020, 22 Mayıs, “Human and Life” Virtual Exhibition, Pinelo Art Gallery Sanal Projesi, (www.pineloartgallery.com -
--	---

	https://www.instagram.com/pineloartgallery online sergi linkidir) 2020, 18 Haziran, “Uluslararası Multidisipliner Online Sanat Sergisi”, (https://www.instagram.com/onlineartproject online sergi linkidir) 2020, 15 Haziran “ArtAntakya Uluslararası Karma Sergi”, (www.artantakya.com-https://www.instagram.com/artantakya online sergi linkidir) 2020, 14 June, “My view from Home (İt can be literal or imaginary)”,International MailArt Exhibition, (www.instagram.com/myviewfrommailart - https://myviewfromhomemailart.wordpress.com/ online sergi linkidir) 2020, 11 Temmuz, “Sesim Geliyor mu? Online Sanat Etkinliği”, (www.instagram.com/markajart online sergi linkidir) 2020, 26 Temmuz-14 Ağustos, “Adım Adım Sosyal Mesafe Online Sergisi”, (https://www.instagram.com/artonline online sergi linkidir) 2020, 20 Ekim, “XARTPLATFORM Uluslararası Online Resim Sergisi”, (https://www.xartplatform.com - https://www.instagram.com/xartplatform online sergi linkidir) 2021, 8 Mart, “8 Mart Dünya Kadınlar Günü Uluslararası Karma Online Sergi”,(https://www.ifarts.org - (https://www.artsteps.com/view/6044b9f05839df73b254fa6c?currentUser online sergi linkidir) 2021, 30 Nisan, “Ardahan Üniversitesi 5.Uluslararası Dünya Sanat Günü Çalıştayı Online Karma Sergisi”, (https://www.ardahan.edu.tr/aruegaleri online linkidir) 2021, 15-30 Nisan, Uluslararası “Pandemik İlhamlar” Sanal Karma Sergisi, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (Youtube Exhibition Link: kisa.link/tugsfyoutube online sergi linkidir) 2021, 15 Mayıs, Uluslararası Çevrimiçi Karma Sergi “Su” Süleyman Demirel Üniversitesi, (https://www.instagram.com/sdugsfsergiplatformu online sergi linkidir) 2021, 25 Mayıs, “Sınır” Uluslararası Çevrimiçi Jüri Karma Sergi, Iğdır Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (https://gsf.igdir.edu.tr/fotoalbum/25-mayis-uluslararasi-sinir-sergisi-30 online sergi linkidir) 2021 Haziran,“Puntobition I. Uluslararası Çevrimiçi Karma Sanat
--	--

	Sergisi”, (https://www.instagram.com/puntobition-https://www.gallerypunto.com online sergi linkidir) 2021, 15-25 Kasım, “Maraş’tan Haber Geldi Sergisi” 1.Uluslararası Mail Art Bienali, Yedi Güzel Adam Müzesi, Kahramanmaraş, (www.kayes.org.tr – www.kahramanmaras.bel.tr – www.instagram.com/gelenekselsanat online sergi linkidir) 2021, 10-12 Aralık, “Hacı Bektaş Veli Sanat ve İnsan Çevrimiçi Jürili Karma Sergi”, Sanat ve İnsan Dergisi, (www.sanatveinsan.com online sergi linkidir) 2022, 15-30 Nisan, “Pandemik İlhamlar II” Uluslararası Davetli Karma Sanat Sergisi, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (Youtube Exhibition Link: kisa.link/tugsfyoutube online sergi linkidir) 2022, 20-27 Mart, “I. Uluslararası Arslantepe Posta Sanatı Bienali Sergisi, Malatya Turgut Özal Üniversitesi, (https://www.arslantepepostabienali.ozal.edu.tr online sergi linkidir) KARMA SERGİLER (ULUSAL): 2018,15 Temmuz, “15 Temmuz Milli İradenin Yükselişi Sergisi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Antalya 2019, 8 Mart, 8 Mart Dünya Kadınlar Günü “Kadın ve Yaşam Sergisi” Akdeniz Üniversitesi Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Araştırma ve Uygulama Merkezi (KATCAM), Olbia Güzel Sanatlar Galerisi, Antalya 2019, 02-07 Mayıs, “7 Art Grup Sergisi”, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum 2019, 17-25 Mayıs, “100. Yılda 100 Ressam 100 Eser Sergisi”, Tarihi Tren Garı Sanat Galerisi, İzmit-Kocaeli 2019, 3-10 Mayıs, “Buğday” Konulu Jürili Karma Sergi, Mayıs Trakya Üniversitesi Şehit Ressam Hasan Rıza Güzel Sanatlar Meslek Yüksekokulu, Trakya Üniversitesi Balkan Kongre Fuaye Alanı, Edirne 2020, 8 Mart, “100. Milli Mücadelenin 100. Yıl Anısına 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Kadın Konulu Ulusal Karma Sergi”, KSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Kahramanmaraş 2020, 15 Nisan, Motto: “Sanat Terapidir” 15 Nisan Dünya Sanat Gününe Özel Sergisi Ulusal Online Sergi, (www.instagram.com/sanatterapidir online sergi linkidir) 2020, 15 Nisan, “Karantina” Online Sergi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Dünya Sanat Günü, Erzincan, (https://www.sergi2020.ebyu.edu.tr online sergi linkidir) 2020, 23 Nisan-19 Mayıs, “Hayat Eve Sanatla Sığar Online Sergi”, (www.instagram.com/hayatevesanatlasigar
--	---

	online sergi linkidir) 2020, 19 Mayıs, “Beşiktaş Çağdaş,19 Mayıs Özel Dijital Sergisi”, (https://www.besiktascagdas.com - www.instagram.com/besiktascagdas@beltas.com.tr online sergi linkidir) 2020, 19 Mayıs, “19 Mayıs 2020-101. Yıl Online Karma Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (http://esergi.atauni.edu.tr online sergi linkidir) 2020, 15 Temmuz, “15 Temmuz Kahramanlık Destanı Jürili Çevrim İçi Ulusal Karma Sergisi”, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, 2020, 15 Temmuz, “15 Temmuz MAÂN Dijital Çağdaş Sanat Sergisi”, Atatürk Üniversitesi, (http://esergi.atauni.edu.tr/ online sergi linkidir) 2020, 9 Eylül, “Dönüşüm E-Sergisi”, (www.instagram.com/PORTFOLYOU online sergi linkidir) 2020, 30 Mayıs, “I. Serbest Konulu Disiplinlerarası Sanal Mekan Sergisi”, (www.artcloudgallery online sergi linkidir) 2020, 1-30 Eylül, “Post Art Sonbahar Online Sergisi”, (https://www.instagram.com/postartistinturkey online sergi linkidir) 2021, 26 Şubat-6 Mart, Hocalı “Unutmadık Unutturmayacağız” Ulusal Jürili Çevrimiçi Karma Sergisi”, Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, (https://sergi.bayburtsanattasarim.com) online sergi linkidir) 2021, 27 Şubat, “27 Şubat Dünya Ressamlar Günü Ulusal Online Resim Sergisi”, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (https://www.instagram.com/ksugsf - https://guzelsanatlar.ksu.edu.tr online sergi linkidir) 2021, 8 Mart, “8 Mart Dünya Kadınlar Günü Ulusal Karma Sergisi” Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (https://www.instagram.com/ksugsf - https://guzelsanatlar.ksu.edu.tr) online sergi linkleridir) 2021, 8 Mart, “8 Mart Ulusal Jürili Çevrimiçi Sergisi”, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çevrimiçi Sergi Platformu, (https://www.gsf.comu.edu.tr online sergi linkidir) 2021, 8 Mart, “ 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Online Karma Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (http://esergi.atauni.edu.tr online sergi linkidir) 2021, 8 Mart, “Pandemi Sürecinde Kadın Olmak Online Sergisi”, Iğdır Üniversitesi, (http://www.igdir.edu.tr/album/8-mart-dunya-kadinlar-gunu-online-sergisi-44 online sergi linkidir)
--	---

	2021, 15 Nisan, Dünya Sanat Günü “KARANTİNA-II”, Sanal Sergisi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitim Ana Bilim Dalı, https://sergi2021.ebyu.edu.tr/ online sergi linkidir) 2021, 15 Nisan, “15 Nisan 2021 Dünya Sanat Günü Online Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (http://esergi.atauni.edu.tr online sergi linkidir) 2021, 19 Mayıs, “19 Mayıs Atatürk’ü Anma Gençlik ve Spor Bayramı Ulusal Online Karma Sergi”, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (https://www.instagram.com/ksugsf - https://guzelsanatlar.ksu.edu.tr) online sergi linkleridir) 2021, 15 Temmuz, “15 Temmuz Darbe Girişimi ve Milletin Zaferi Ulusal Online Karma Sergisi”, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (https://www.instagram.com/ksugsf - https://guzelsanatlar.ksu.edu.tr) online sergi linkleridir) 2021, 30 Eylül, “Benim Ülkem Benim Ağacım Jürili Ulusal Online Sergisi”, (www.kayes.org.tr - www.youtube.com/kayes - www.instagram.com/gelenekselsanat) online sergi linkleridir) 2021, 24 Kasım, “24 Kasım Öğretmenler Günü Ulusal Online Karma Sergisi”, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (https://www.instagram.com/ksugsf - https://guzelsanatlar.ksu.edu.tr) online sergi linkleridir) 2022, 8 Mart, “8 Mart Dünya Kadınlar Günü Ulusal Online Karma Sergisi”, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, , (https://www.instagram.com/ksugsf - https://guzelsanatlar.ksu.edu.tr) online sergi linkleridir) 2022, 16-22 Mayıs, “1873’ten 2022’ye Nuri İYEM ‘kondusu önünde kadın’ temalı Ulusal Çevrimiçi Karma Sergisi”, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Güzel Sanatlar Fakültesi Eğitim Bölümü, (https://esanat.agri.edu.tr) online sergi linkidir) 2022, 16 Mayıs, Evren Kavukcu Atölyesi Lisansüstü Öğrenci Sergisi “Simülasyon”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Erzurum 2022, 9-13 Ağustos, 1.Uluslararası Troya Davetli Sanal Sergisi, https://www.canakkale.bel.tr/tr/sayfa/1611-sanal-sergi online sergi linkinde sergi eser görselim yayınlanmaktadır.) YAYINLAR Makale 2021, 29 Nisan, 20.yy’dan 21.yy’a Kadar Sanat Yapıtının Yeniden Üretimi ve Anlam İlişkisi “Pisuvan” Örneği, The Reproduction Of
--	--

	Art From The 20th Century Tı The 21st Century And The Meaning Relationship: The “Urinal” Example, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 9, Sayı: 115, Nisan 2021, s. 385-402 ISSN: 2148-2489 Doi Number: http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.49729 2021, 3 Kasım, “Fernandez Arman Ve David Hammons’un Eserlerinin İncelenmesi, A Review Of The Works Of Fernandez Arman And David Hammons”, Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi/ International Journal Of Communication And Art, Sempozyum Özel Sayısı/Special Issue of The Symposium, Yıl: 2, Sayı: 3 Kasım 2021, s.189-203, ISSN: 2757-6000 Bildiriler 2018, 7-9 Nisan, “George Groz’s Use Of Irony and Allegorical Meanings”,The Eclipse Of The Sun”, Özet Bildiri/Sözlü Sunum, 1 (1), 51, Uluslararası İnsan ve Toplum Bilimleri Sempozyumu/International Symposium on Human and Social Sciences, Antalya Porte Bella Oteli, Türkçe, Antalya, Türkiye 2019, 2-5 Mayıs, “Renk Kavramı ve Noktacılar (Puantilizm), The Concept Of Color Pointlessness”, Özet Bildiri/Sözlü Sunum, 4 (4), 181, Selcan KALIN, Ahmet HARMANCI, AL-FARABI 4.Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi /International Journal On Social Sciences, Erzurum Resim Heykel Müzesi(Erzurum Kongresi’nin Yapıldığı Bina) Erzurum, Türkiye 2019, 2-5 Mayıs, “Bisikletin Nesne Durumunda Sanata Etkisi, The Historical Process of Bycle and its Effect On Art In Case Of Object”, Özet Bildiri/Sözlü Sunum, 4 (4),180, Ahmet HARMANCI, Selcan KALIN, AL-FARABI 4.Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi /International Journal On Social Sciences, Erzurum Resim Heykel Müzesi(Erzurum Kongresi’nin Yapıldığı Bina) Erzurum, Türkiye 2021, 4-20 Eylül, “Fernandez Arman ve David Hammons’un Eserlerinin İncelenmesi, A Review Of The Works Of Fernandez Arman And David Hammons”, Özet Metin Bildiri/Sözlü Sunum, 1 (1), 87, Çevrimiçi Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu/Online International Communication And Art Symposium, Çevrimiçi, Türkiye 2022, 8-10 Mart, “Türkiye’nin İlk Kadın Galerisi Kurucusu: Adalet Cimcoz, Turkey’s First Female Gallery Founder: Adalet Cimcoz”, Gazi Üniversitesi Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi “Türk Dünyasında Alp Kadın” Uluslararası Sempozyum Tam
--	--

	Metin Bildiri/ Sözlü Sunum, 1 (1), 253, Selcan KALIN, International Symposium/Alp Women In The World, Çevrimiçi, Türkiye 2022, 8-10 Mart, “Piet Mondrian’ın Broadway Boogie Woogie Adlı Eserinin İncelenmesi, A Review Of Piet Mondrian’s Broadway Boogie Woogie”, Özet Bildiri/ Sözlü Sunum, 1 (1), 84, Erzurum Teknik Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi 1. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu Yol /1st International Social Science Symposium The Road, Online, Türkiye DİĞER YAYINLAR Röportaj 2022, Mart, Edebiyat-Kültür-Sanat Dergisi, Edebiyatın Başkenti, “Bir Konu Bir Konuk-Ressam Selcan Kalın” Sayı:37, Mart 2022
İş Deneyimi	
Stajlar	Erzurum Yakutiye Güzel Sanatlar Anadolu Lisesi
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	Mayıs, 2023