

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASAT DALI
RESİM PROGRAMI

**ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA HURDANIN SANAT NESNESİ OLARAK
KULLANILMASI**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20096110 Ufuk MUSLU

Danışman:
Yrd. Doç. İrfan OKAN

İSTANBUL-2011

Ufuk MUSLU tarafından hazırlanan **Çağdaş Resim Sanatında Hurdanın Sanat Nesnesi Olarak Kullanılması** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 13 / 06 / 2011

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İrfan OKAN (Danışman)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Murat Mete AĞYAR

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Özlem ÖZKAN (MSGSÜ.Temel Eğitimi)



İÇİNDEKİLER**Sayfa No.**

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	V
1.GİRİŞ.....	1
2.SANAYİDEVİRİMİ.....	2
2.1.Sanayi Devrimi Sürecindeki Üretim Biçimleri.....	5
3. 19. YÜZYILA DOĞRU AVRUPA SANATI.....	6
3.1.Avrupa Resim Sanatındaki İşlev Dışı Malzemelerin Sanat Nesnesine Dönüşümü.....	9
3.2.Sanat Nesnesi ve Sorunu.....	10
3.3. Sanat Nesnesi-Sanatçı ve Alılmayıcı Arasındaki İlişki.....	12
4. SANAT NESNESİ VE ESTETİK İLİŞKİSİ.....	17
4.1.Sanat Nesnelerin (atık, hurda, ready-made) Estetik İlintide Değerlendirilmesi.....	17
5. MODERN AKIMLARDA SANAT NESNESİ.....	19
5.1. Dada Hareketi ve Marcel Duchamd’ın Hazır- Nesneleri.....	24
5.2. Pop Art’ta Hazır ve Atık Nesnelerin Kullanımı.....	31
5.3. Yeni Gerçekçilikte Sanat Nesnesi.....	35
6. HURDANIN ÇAĞDAŞ SANATTAKİ YANSIMALARI.....	42
7. SANATTA ATIK (HURDA) MADDELERİN KULLANILMASININ ETKİLERİ.....	46
7.1. Çağdaş Ressamlar ve Resimleri.....	49
8. RESİM ANLAYIŞIM VE RESİMLERİM.....	56
SONUÇ.....	64
KAYNAKLAR.....	65
ÖZGEÇMİŞ.....	67

ÖNSÖZ

Günümüz teknolojisi yığınlarca atık üretmektedir. Sanat tarihi sürecinde meydana gelen siyasal, sosyal ve ekonomik bütün değişim ve gelişmelere bağlı olarak sanatın ve sanatçının rolü de bunlara paralel olarak değişmektedir. Sanayi Devrimi süreciyle başlayan endüstriyel gelişimin çağımızda oluşturduğu görünüm giderek büyümekte insan yaşamı üzerinde olumlu ya da olumsuz etkileri tartışılmaktadır. Ekosistemin bir parçası olan insan buna tanıklık etmekte ve çeşitli tepkiler vermektedir. Sanatçı da bu sistemin içerisinde yer alan üretici pozisyonundadır. Yüksek lisans eser metninin konusunu belirlerken her insanın yaşadığı çevreden ve kültürden etkilenerek dile getirdiği bir duruşu olmalıdır mantığıyla konuyu oluşturmaya başladım. Çevrede olup biteni görmek ve bunu resim sanatı alanı içinde irdelemek gibi bir tavır içine girdiğimi hissettim. Bu görüntüleri resimsel bir dille oluşturmaya karar verdim. Ele aldığım nesnelere çevremde sıkça gördüğüm yığınları (hurdaları, atık metal parçaları) sanatımın nesnesi pozisyonunda çizimler yapmaya karar verdim. Bu süreçte meydana gelen akımların sanat nesnelere ele alış biçimlerini inceleyerek kendi resimlerimi bu süreçlerle ilişkilendirmeye başladım. Sanat nesnesi alanının çok yönlülüğünü gördükten sonra ele alınan objenin hurda olabileceğini danışmanım Yrd. Doç. İrfan OKAN'ın önerisi ile belirledim.

Ufuk MUSLU

ÖZET

“Çağdaş Resim Sanatında Hurdanın Sanat Nesnesi Olarak Kullanılması” adlı bölümden oluşan bu çalışmada Sanat Nesnesinin ne olduğu ve nasıl ele alındığı sanat akımları dahilinde nasıl kullanıldığı hakkında inceleme yapılmıştır. Sanayi Devrimiyle başlayan ve çeşitli sosyal siyasal ve ekonomik olaylarla devam eden süreçler ele alınarak sanat nesnesinin gelişim ve değişim süreci işlenilmeye çalışılmıştır. Nesnenin değişim ve algılanış aşamaları Dada ile başlayıp değişik akımlardaki yansımaları araştırılarak sanatçılar ve sanat eleştirmenlerin yorumlamaları hakkında bilgiler verilip, sanat nesnesinin estetiksel açıdan da değerlendirmelerine yer ayrılmıştır.

Çağdaş sanatla birlikte değişen sanat nesnesi ve günümüze ait nesnelere kullanılması, plastik sanatlarda sürekli üstüne konulan bir süreci oluşturmuştur. 20. yüzyılın başlarında hızla artan nüfus ve bunun sonucunda tüketim kültürünün oluşması, teknolojik gelişmeler vs... sanatta ve birçok alanda etkileri hissedilmiş, her dönemde olduğu gibi sanatçıları harekete geçirmiştir. Çağdaş sanatçının yaratma sürecinde kullandığı malzemeleri, atık nesnelere çevresinden ve toplumun atıkları arasından, yani hurdalar dünyasından sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Hurda, Sanat Nesnesi, Sanayi Devrimi, Dada

SUMMARY

It has been researched about what an art object is, how it is examined and how it is used including art trends in this study which constitutes of the section called as "The Use of Iron Scrap as An Art Object in The Contemporary Painting Art". It has been tried to imply the development and change process of the art object by studying the processes which begin with the Industrial Revolution and continue with various social, political and economic events. The change and perception stages of the object has been researched in relation to reflections in different trends that start with Dada, some information have been given about artists and art critics about their comments, and also It has been mentioned about evaluations in accordance with the aesthetics aspect.

The art object which changes with the contemporary art and the use of objects that belong to today, created a developing process in plastic arts. The rapid increase of population and as a result of this, forming of consumption culture, technological innovations ... etc e at the beginning of 20th century, made the artists to feel its influences in many areas and made the artists to start to move as it happens in every period. The contemporary artist provides the materials, waste objects, that he uses in creation process, from his environment and among the wastes of the society , namely the world of iron scraps.

Key Words: Contemporary, Scrap, Art Object, Industrial revolution, Dada

RESİM LİSTESİ

Resim 1. James Watt'ın icadı " Buhar Makinesi ".....	5
Resim 2. Diego Rodriguez de Silva Velazquez, " Las Meninas , Yağlı boya,1656,Madrid.....	13
Resim 3. Vladimir Tatlin, " Üçüncü Enternasyonal Anıt ", 1919.....	14
Resim 4. Joseph Kosuth, " Bir ve Üç İskemle " (One and Three Chairs), 1965, Modern Sanat Müzesi, New York.....	15
Resim 5. Pablo Picasso, Gitar, 1913.....	19
Resim 6. Raoul Hausmann, Mekanik Kafa, " Zamanımızın Ruh ", Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou , Paris,1920.....	22
Resim 7. Kurt Schwitters, Merz Construction ,1921.....	23
Resim 8. M. Duchamp " Merdivenden İnen Çıplak ", 1912.....	25
Resim 9. M. Duchamp, " Bisiklet Tekerleği ",1913.....	26
Resim 10. M. Duchamp, " Büyük Cam ", 1915-1923.....	27
Resim 11. Richard Hamilton, " Günümüzün evlerini bu denli çekici kılan nedir? ",1956.....	32
Resim 12. Rauschenberg, Yatak , 1955, Şilte, Yastık, Yağlıboya, Kalem, 191,1x80x20,3 cm.....	34
Resim 13. Arman, " Home Sweet Home ",1960, Parigi, Centre Pompidou.....	36
Resim 14. Arman, " Dolu ", 1960, buluntu nesnelere enstalasyon, Iris Clert Galerisi, Paris.....	37
Resim 15. Fernandez ARMAN, " Poubelle Ménagère " mixed media, plexiglas, (çöp kutuları).....	38
Resim 16. César BALDACCİNİ, " Sarı Buick ", 1962, 153x73x65 cm.....	40
Resim 17. César " Compression ",162x68.5x66 cm. 1966.....	41
Resim 18. Phyllida Barlow, " Street ", Polisitren, konraplak, kâğıt, plastik boya, bant, 2010.....	42
Resim 19.Edward Burtynsky, " California ", 1999.....	43
Resim 20. Edward Burtynsky, " Jet Engines ", Arizona, 2006, Dijital baskı, Nicholas Metivier gallery, Toronto.....	44
Resim 21. Michael Karaken, " Magnet ", Yağlı Boya, 96x 78 cm.....	50

Resim 22. Michael Karaken, Compressed Oil Drums , 68x 84 cm.....	51
Resim 23. David Sholl, " The Kiss " oil/canvas, 48x36 cm.....	52
Resim 24. David Sholl, " Bridge and Barrels " Original,oil/paper, available as Gicleeprint.....	53
Resim 25. Ryan Mutter, " HMS Inevitable ", oil canvas.....	54
Resim 26. Ryan Mutter, " Chain Gang " (Prangalı Mahkumlar Dizisi), Yağlı boya, 2009.....	55
Resim 27. Ufuk Muslu, " kaloriferler " t.ü.y.b. 50x100cm. 2008.....	57
Resim 28. Ufuk Muslu, " Vanalar " t.ü.y.b. 35x50cm. 2008.....	57
Resim 29. Ufuk Muslu, " Vanalar 1 ", Gravür, 40x27 cm.....	58
Resim 30. Ufuk Muslu, " makaslar " t.ü.y.b. 80x110cm. 2008.....	59
Resim 31. Ufuk Muslu, " Çark ", Litografi, 2009.....	60
Resim 32. Ufuk Muslu, " isimsiz ", Gravür, 2008,35x 45 cm.....	60
Resim 33. Ufuk Muslu, " Atık-Artık ", Yağlı boya,190x150 cm. 2008.....	61
Resim 34. Ufuk Muslu, " Tekerler ", Yağlı boya, 150x 70 cm, 2009.....	62
Resim 35. Ufuk Muslu, " Junk ", Pastel, 100x300 cm.....	63
Resim 36. Ufuk Muslu, " isimsiz ", Yağlı boya, 80x120 cm, 2010.....	63

1. GİRİŞ

Çalışmanın Amacı: Sanayi atığı nesnelerin (metal, hurda vb) yığıntıları, atıkları doğal çevreyle birlikte işlenip bu türden nesnelerin bir tür hazır-nesne 'ready-made' imgelemine alınarak sanat nesnesi olabileceği bilincinin oluşturulması amaçlanmıştır.

Çalışmanın Kapsamı: Sanayi Devrimi dönemine genel bir bakış yapılarak bu süreci izleyen dönemlerdeki önemli gelişmeleri belirterek günümüz çağdaş resim sanatına değinilecektir. Son olarak resim anlayışım hakkında bilgiler ve yaptığım resimlerden örnekler gösterilecektir.

Çalışmanın Yöntemi: Yazılı ve görsel kaynaklardan yararlanılarak internet, tv gibi kaynaklardan bilgiler edinilmiştir

2. SANAYİ DEVRİMİ

“Bir kere şuna tam anlamıyla kani olmamız gerek: Bugün tarihimizi yapanlar, bir zamanlar Yunan sanat eserlerini yaratmış olanlarla aynı insanlardır. Fakat bunu yaparken, şöyle bir görevimiz vardır: Onlar sanat ürünleri yaratırken, bugün bizler yalnızca lüks tüketim malları üretiyoruz; bu insanları bu denli kökten değiştiren şeyin ne olduğunu bulmalıyız.”¹

18.yy.da İngiltere’de buhar makinesinin bulunması ile ortaya çıkan sanayi devrimi, 1870’ten sonra Avrupa ve ABD’ye yayılması, bazı tarihçilere göre, (Gordon Childe’in deyimiyle) “neolitik devrim”den sonra insanlık tarihi süresince görülen en önemli ikinci gelişmedir.

On sekizinci yüzyılda başlayıp, etkileri on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar devam eden, İngiltere, Almanya, Amerika, Japonya gibi günümüzün endüstri ülkelerinde yaşam standartlarını, nüfus artış oranını yükselten, tarım sektörünü arka plana itip sanayi ve hizmet sektörlerini ön plana çıkartan, şehirleşmeyi, teknolojik gelişmeleri hızlandıran, üretimde uzmanlaşmayı yaygınlaştıran, sermaye ve emek faktörlerine göre sınıf yapısını tekrar şekillendiren bir dizi değişiklik, sanayi inkılabı başlığı altında toplanmıştır. Dünyada birden fazla ülkede benzer alanlarda benzer değişikliklerin ve sonuçların görülmesi, söz konusu sürecin kavramlaştırılmasını gerekli kılmış olabilir. Kömür ve çelik sanayinin gelişimi, buharlı motorların icadı ile hemen arkasından gelen elektrik ve kimya teknolojisindeki gelişmeler, daha önce hiç görülmemiş türden yeni sanayi kollarının oluşmasına yol açtı.

¹ Büyük Larousse, “**Sanayi Devrimi**”, mad.c.19, İstanbul 1986

Sanayi alanlarının böylesine çoğalmasıyla birlikte üretimde çok büyük bir artış sağlandı.

“Daha fazla mekanik güç, daha fazla hammadde, daha fazla üretilmiş mal, daha fazla artık, daha fazla ulaştırma, sanayi ve ticaret süreçlerini izleyecek daha çok yazman, malları satın alacak daha çok tüketici, satacak daha çok satıcı ve daha büyük sermayesi olan, daha çok insan çalıştıran daha büyük firmalar ortaya çıktı hızla”²

Sanayinin gelişiminde, üretilen mallar için gerekli olan hammaddenin sağlanması ve bunların dış pazarlara satılabilmesi için güçlü bir ulaşım ağına ihtiyaç vardı ve 19.yy.ın II. yarısında demiryolları, Avrupa'nın büyük bir bölümünü kapsamış bulunmaktaydı. Bunun dışında, yeni yollar yapıldı ve kanallar açıldı. Ulaşım gibi, iletişim de daha önce hiç görülmemiş derecede yoğunlaştı. Çağdaş posta sistemlerinin düzenlenişi, telli telgraf gibi yeni buluş ve ilerlemelerle enformasyon ağı güçlendirildi. Bu sayede, 1850'lerde ilk kez gündelik gazeteler çıkarılmış, böylece politika ve siyasal olayları birçok insan yakından takip etmeye başlamıştır. Sanayi devriminin en önemli sonuçlarından biri de, teknoloji ve tıptaki büyük gelişmelerle ölüm oranı azalırken nüfus artışının hızlanmasıdır.1800'lerde tüm Avrupa kıtasının nüfusu yaklaşık 187 milyon dolaylarındayken 1900'lerde bu rakam 400 milyona çıkmıştı.

Fabrika malları sadece Batı toplumlarınıninkileri değil, diğer toplum ve uygarlıklardaki küçük el zanaatlarını da ortadan kaldırdı ve seri üretimle elde edilen ucuz mallarla rekabet edemediler. Bunun sonuçlarından biri olan tarladan fabrikaya, kırdan kente göç, Batı dünyasının her yerinde yaşandı.

² William H.McNeill, **Dünya Tarihi**, Alaeddin Şener, 952.

Sanayi Devrimi, bilimsel buluşlara dayalı teknolojik ilerlemeyle, sosyo-ekonomik ve kültürel değişim boyutlarını taşır. Teknolojik açıdan bakıldığında, demir ve çelik temel maddedir. Kömür, buhar makinesi, elektrik, petrol, içten patlamalı motorlar mekanik güç olarak kullanılmaya başlamıştır. Dokuma tezgâhı da dönemin önemli icadıdır. Demiryolu, buharlı lokomotif, buharlı gemi, otomobil, telgraf aracılığıyla insan coğrafi uzaklığı yenmiştir. Sanayi Devrimi döneminde pamuk ve bağlantılı olarak iplik eğirme tezgâhları öne çıkmasına rağmen, döneme damgasını vuran ürün demir, kömür ve bunların birlikteliğinden ortaya çıkan demiryoludur. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru dünyadaki pamuk, yün, kömür ve demir üretiminde önemli artışlar gözlenmiştir. Örneğin, 1870'lerdeki yün üretimi 1840'lardaki üretimden neredeyse iki kat, kömür ve pik demir üretimi ise beş kat fazladır. İngiltere'de buhar gücü kullanımı da otuz yıl içinde beş kat artmıştır. Sanayi Devrimine kadar coğrafi uzaklık insanoğlu için önemli bir sorun iken demiryolu hem uzaklık sorununu azaltmış hem de sosyal, ekonomik ve siyasi hayatı düzenleyici bir güç olarak döneme damgasını vurmuştur. 1830'lardan başlayarak demiryolu dünyada hızla yayılmıştır. Demiryolları, deniz yollarına eklenerek ulaşımı ve taşımacılığı dünyanın en uç noktalarına götürmüştür.

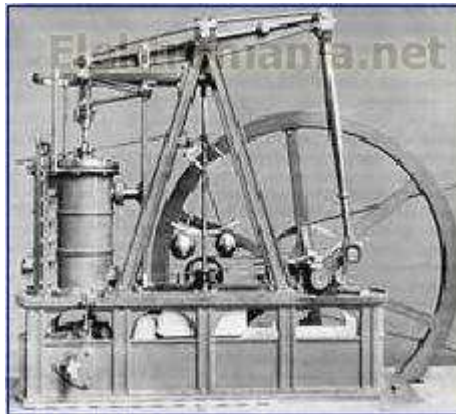
Sanayi Devrimi öncesinde tarım, hayvancılık ve zanaata dayalı üretim biçimi dağınık bir yerleşim yapısı oluştururken, Sanayi Devrimi nüfusun merkezlerde, yani kentlerde toplanmasına yol açmıştır. Şuna paralel olarak nüfus hızla artmıştır. Nüfus artışının dönem açısından iki önemli sonucundan söz etmek gerekir. Birincisi, daha çok sayıda çalışan insan yani işçi, ikincisi ise daha çok sayıda tüketen insandır.

2.1. Sanayi Devrimi Sürecindeki Üretim Biçimleri

İngiltere'nin endüstriyellesmesinde, özellikle birkaç endüstri kilit rol oynamıştır: Demir ve çelik imalatı, buharlı motorların üretimi ve tekstil endüstrisi İngiltere'deki Sanayi Devrimi sürecinin gelişimi boyunca, enerjinin ana kaynağı kömürdür.

Demir yollarının gelişimi bakımından da kömür madeni büyük önem taşımaktadır. Daha iyi bir ulaşım ağı, ticareti kolaylaştırmış, ticaretin gelişmesi ise ekonomik büyümenin, diğer bölgelere yayılmasını sağlamıştır.1709'da, Abraham Dary, kok kömürü kullanarak, demir cevherinden demir üretmeyi başardı.

Buharın, enerji kaynağı olarak kullanımında en önemli gelişmeleri, İskoç mucit ve mekanik mühendisi, 1765'de James Watt kaydetti. İlk fabrikalar, su enerjisi ile başarılı bir şekilde çalıştırılmış, ancak, buhar makinesinin kullanımı ile sağlanan ilerleme, artık bir fabrikanın, yalnız suya yakın yerlerde değil, her yerde konumlanabileceği anlamına gelmekteydi. (Resim 1)



(Resim 1) James Watt'ın icadı "Buhar Makinesi"

3. 19.YÜZYILA DOĞRU AVRUPA SANATI

19.yüzyılda batı dünyası çok önemli siyasal, toplumsal ve ekonomik değişmelere sahne olmuştur; 18.yy aydınlanma düşüncesinin birlik, bütünlük, bölünmezlik, eşitlik, özgürlük ideallerini benimseyen entelektüel sınıfın büyük kitleleri arkasından sürükleyerek gerçekleştirdiği 1789 Fransız İhtilali, önce siyasal sonrada fiziksel eylemlere yol açmış, 19.yy da tüm Avrupa'yı etkileyen milliyetçilik hareketlerinin doğmasına neden olmuştur.

19.yy'ın en önemli olgularından biri olan iki aşamalı Endüstri Devrimi (1.aşama: buharın kullanılması 2.aşama: motorun kullanılması) ile makinelerden, dönüşüme uğratılmış nesnelere oluşan teknik ortam, doğa ile insan arasında yerleşmiştir. Geleneksel yaşam biçimini düzenleyen feodal toplum düzeni bozulmuş, kapitalist düzen gelişmeye başlamıştır. Artık, eski sınıflardan söz edemeyiz; sanayiciler, rantiyeciler serbest meslekten olanlar ve tacirlerden oluşan kapitalist burjuvazi ve bunların arasında çeşitli nedenlerle köylerden kasabalardan göçüp kente gelen tarım kökenli işçilerin oluşturduğu proletarya vardır.

Fransız Devriminin öngördüğü ideallerle kapitalist sistemin öğeleri 19.yy Avrupa'sını bunalımlara sürüklemiştir. Çünkü demokratik burjuva ayaklanışının zamanla kendisiyle çelişmeli bir durumu olmuştu. Burjuva sınıfı bir yandan özgürlük istiyor, bir yandan da ücret köleliği gibi garip bir özgürlük anlayışı uyguluyordu. Sözü ettiği insan yeteneklerinin gelişmesini kapitalist yarışmanın orman yasalarıyla kısıtlıyordu. Çok yönlü insanın kişiliğini dar bir alanda ustalaştırmaya-uzlaşmaya-yasalarıyla zorluyordu. Bu çelişkili durum çok geçmeden 19.yy filozoflarınca çözümlenmiştir. Manevi değerlere yönelen Kant, maddi koşulları

düşünceye bağlayan Hegel diyalektiği ve Hegel'in söylediğinin aksine, düşüncenin maddi koşulların yankısı olduğunu ileri süren Marx Engels'le beraber diyalektik materyalizmle, çelişkilerin niteliği açıklanabilecektir. Genel zenginliği paylaşmayı uman, ama bu süreç içinde ezilip ölmekten korkan, bir yandan yeni olanakları özleyen öbür yandan da eski düzenin alt-üst sıralamasının güvenliğinden kurtulmayan, gözleri hem yeni bir geleceğe, hem de eski güzel günlere özlemle çevrik olan küçük burjuva sınıfı toplumsal çelişkinin somut bir örneğini ortaya koymaktaydı.

Romantik tutum sanatta önce soyluların klasizmini, kurallara karşı gelmeyle kendini belli etmiş, sanatçılar bayağı kabul edilen birçok konuyu ele almışlar kendi kurallarına göre eserler ortaya koymuşlardı. Bir süre sonra "Aydınlanma"ya da karşı çıkanlar olmuştur. Genel eğilim kalıplaşmış düşüncelere karşı baş kaldırıştır. Sanatçıların içinde proletaryanın çektiklerini burjuvaziye yükleyenler, burjuvaziden tiksinenler, halktan gelenler ya da burjuva kökenli olanlar vardır. Bu başkaldırı bazen gerici-mistik, bazen ilerici-bilimsel eğilimler gösterecektir.

İlerici-bilimsel eğilimler, bilim alanında yapılan kimi gelişmelerle: atomun yapısı, dinamo, elektrik lambası, mikroplar dünyasının keşfi, ışığın dalga kuramı, elektro-manyetizm kanunları, Darwin'in evrim kuramı ve Auguste Comte'un pozitivistliği ile büyülenmiştir. Sanatta "Realizm" ve "Empresyonizm"i ortaya çıkaracaktır.

Akla karşı olanlar burjuva çevresindedir. Eski güzel günlere özlem duymaktadırlar. Almanya'da "Gotik Diriliş", İngiltere'de "Ön Raffaelloculuk", Fransa'da "Sembolizm" toplumsal gerçeklerden koparak idealizmi savunurlar.

Geçmişin sanatından söküp aldıkları parçalarla ölküsel bir geleceği oluşturabilecekleri “ruh”un peşine takılmışlardır.

Kapitalist düzene karşı koymaya çalışan bu çabaların aldatıcı olduğu söylenir. Bu konuda E. Fischer, Marx’ın kapitalist iktisatçıların benimsediğini söylediği “Üretim için Üretim” ilkesinin yansıması olarak “ Bilim için Bilim” ve “ Sanat için Sanat” yapıldığını söylemiş ve şöyle devam etmiştir. “Bunların hepsinin gerisinde piyasa gizlenmektedir. Bu yüzden sanat için sanat akımında, tek kolla kapitalist düzenin kopmanın aldatıcı çabasını ve o düzenin “Üretim için Üretim” ilkesinin doğrulanmasını görüyoruz” demiştir.

19.y.y.’ın ikinci yarısında biçimsel özellikleri birbirinden ayrı olan realizm, natüralizm, sembolizm, empresyonizm ve Naif sanatı yukarıda sözüne ettiğimiz ilke gereği bütüncül bir yaklaşımla inceleyebilmekteyiz. Ancak yan yana getirilerek kıyaslanmalarından önce ilerici ya da gerici eğilimleri içinde barındırdıklarını tekrar edelim. Sürekli gelişen bilim, artan nüfus, burjuvazi ile proletarya arasında derinleşen ayrım, gazete-kitap okuyanların artan sayısı ve durmadan artan nesnel üretim 19.yy ikinci yarısında bu kadar çeşitli bir sanat ortamını doğallıkla yaratmıştır. Burada sözüne edeceğimiz sanatların kendilerinden öncekilerle ve bunlardan sonra gelişecek olanlar arasında zaman zaman tepkisel ya da etkilenmeci bağlar kurulabilecektir.

Endüstri Devrimi’nden sonra tümüyle yeni bir çehreye bürünmeye başlayan dünya, hiç kuşkusuz 19. yüzyılda tanık olduğumuz sanatsal değişimlerin başlıca nedenidir. Endüstriyel kapitalizmin gelişimi kentlerin giderek büyüüp gelişmesine yol açmış, yeni ulaşım ve iletişim araçlarını beraberinde getirmiş, bir önceki çağda belki hayal bile edilemeyecek yenilikler insan yaşamına bir yandan yeni kolaylıklar,

öte yandan beklenmedik yan etkiler getirmiştir. Endüstri Devrimi sürecinde buharlı makineler, balon, vapur gibi yeniliklere 19. yüzyılda buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yüzyılın başında radyo, uçak gibi yeni keşifler eklenmiş, gündelik yaşamı ciddi biçimde etkilemiştir. Bu süreçte Karl Marx (1810-83) ve Friedrich Engels'in (1820-95) "Komünist Manifesto'su (1848) ve ardından Marx'ın "Kapital"i (1867) Endüstri Devrimi sonrasında modern toplumların ekonomik altyapısına ilişkin gözlemleri ve öngörülerıyla yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuş, toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasının yolunu açmıştır.

3.1. Avrupa Resim Sanatındaki İşlev Dışı Malzemelerin Sanat Nesnesine Dönüşümü

Sanat dışı malzemenin plastik sanatlarda kullanılması modern dönemde başlamaktadır. Bu dönemde gerçekleşen Sanayi Devrimi; başta Batı uygarlığı olmak üzere, birçok toplumda köklü değişimlere neden olmuştur. Bu devrimle kapitalist sistemin toplumda oluşturduğu tüketim kültürü sonucu, işlevini yitirmiş atık endüstri ürünleri insanın yaşadığı çevrenin olağan görüntüsü haline almıştır. Diğer bir ifade ile yaratılan karşı doğa üstün duruma gelmiştir. Sanat dışı malzeme 20.yüzyılın başından bugüne kadar çeşitli anlayış ve yorumlarla sanat alanında kullanılmıştır. Picasso'nun endüstrileşmenin sonucunda ortaya çıkan malzemeleri sanatsal bir niteliğe dönüştürme isteği, 20. yüzyıl sanatçılarının nesne temelli sunumları için geniş ufuklar açmıştır. Picasso ve Kübizm'in diğer sanatçıları, Gelecekçilik, İnşacılık, Dada ve Gerçeküstücülük gibi sanat hareketlerini doğrudan etkilemiştir.

3.2. Sanat Nesnesi ve Sorunu

Bu sorun, uzun zamandır maddeci estetik biliminde tartışılmaktaydı, ancak bu tartışma sırasında ortaya çıkmış düşünce ayrılıkları ortadan kalkmamıştır. İki ayrı temel görüş vardır. Birincisi, sanatın kendine özgü, hiçbir bilginin nesnesi olmadığını, tıpkı bilim gibi, sanatın nesnesinin de gerçeklik, gerçek dünya, doğa, toplum ve insan olduğunu; ikincisi ise, sanat bilgisinin nesnesinin, bilimsel bilginin nesnesinden farklı olduğunu ve asıl sorunun da bu farkın nerden ileri geldiğini bulup ortaya koymak olduğunu öne sürmektedir.

Bu birinci görüşü savunanlar (A. Dremow, B. Kublanov, G. Nedoşvin ve daha başkaları), burada Belinski'nin yetisine başvurmakta, ama tarihtede böylesine farklı iki bilgi biçimi olan sanat ile bilimin, nasıl olup da aynı bir nesnesi olabileceğinin nedenlerini inandırıcı yoldan açıklayamamaktadırlar. Üstelik kuramsal olarak tutarsız olacağından, sorun, sanatın bilimsel-kuramsal bilgi karşısında daha aşağı bir bilgi tarzı olduğunu kanıtlamaya çalışmış olan Hegel'le de özdeşleştirilememektedir.

1950'lerin ortasında, G. Abramovich, A. Burov ve N. Çavçavadze tarafından dile getirilmiş ve kısa zamanda benimsenmiş olan ikinci görüş ise, sanatsal çözümlemenin nesnesinin kendine özgü olduğunu vurgulamaktaydı. Bununla birlikte, sanatın nesnesinin özgünlüğüyle ilgili ortaya sürülmüş tanımlamalarla çelişmekteydi.

Çavçavdse'ye göre, sanatın nesnesi, “nesne ile öznenin karşılıklı ilişkisi” idi; Vanslov ile Stoloviç'e göre “gerçekliğin estetik özellikleri”ydi; Rapport'a

göreyse, (bilimin nesnesi olan “olgular deneyimi”nden farklı olmak üzere) “ilişkiler deneyimi”³ idi, vs...

Gerek sanatta, gerek bilimde, bilginin nesnesi arasında bir fark aranmamalıdır. Her iki durumda da bilginin nesnesi aynıdır çünkü; doğadır, insandır, toplumsal yaşamdır; kısacası, gerçekliktir. Ama aradaki temel fark, sanatsal bilginin nesnesinin yapısı ile bilimsel bilginin nesnesinin yapısı arasındadır. Bu ikincisi, yalınkattır, tek bir düzlem içindedir, kendi nesnelliği içinde tek bir anlamı vardır; birincisi ise çift kattır, tüm değerler için olduğu gibi, iki düzlem arasında uzanır. Burada nesnel -olanla öznel -olan, doğal -olanla toplumsal -olan, maddi -olanla manevi -olan bir aradadır. Dahası, sanatsal bilginin nesnesinin taşıdığı maddi önem ile manevi önem hiçbir zaman aynı değerde değildir. Varlığın değeriyle ilgili olan bilgi, başlıcalıkla ve sondaki amaç olarak insanoğlunun ve toplumdaki manevi yaşamın bilgisiyle ilgili bir yönlendirmeyi getirirken, doğanın ve insanın maddi varlığıyla ilgili olan bilgi, sanattaki bu en yüksek amaca ulaşabilmenin doğrudan doğruya bir aracı olmaktadır. Maddi -olandan manevi -olana, sanatsal bilgi böylesine özetlenebilir.

Örneğin bir ressam bir portre üstünde çalıştığı zaman, gereken benzerliği kurabilmesi için yalnızca canlandırılan kişinin tüm fiziksel özelliklerini, yani dış görünüş biçimini, başını, yandan görünüşünü, gözlerinin anlatımını, yaş ve cinsiyet özelliklerini değil, ama aynı zamanda psişik varlık biçimini, kişiliğini mesleğiyle yâda daha başka şeylerle ilgili özelliklerini de inceden inceye incelemesi gerekir. Onun için, çok iyi gözlemleyebilen, ince görüşlü bir sanatçı tarafından yapılmış bir portreye, portresi yapılmış o kişinin resimsel olarak gerçek bir biyografisi gözüyle bakılabilir. Ama soruyu başka biçimde de

³ M. KAGAN, *Estetik ve Sanat Dersleri*, Aziz Çalışlar, 248

sorabiliriz. Portreyi yapan ressam için, resimde yakalamak istedikleri bakımından, her şey aynı ölçüde ilgilendiriyor mudur kendisini, her şey kendisi için aynı ölçüde mi önemlidir? Tabi ki, hayır. Portresi çizilen kişinin dış görünüşü ile iç dünyası, fiziksel varlığı ile manevi yaşamı, yüzü ile kişiliği, sanatsal bilginin nesnesi olarak aynı kaba girmezler. Portredeki ama her zaman için manevi –olan’la, psikolojik –olan’la ilgili bilgidir; buna karşılık dış görünüşle, biyolojik –olan, anatomik –olan yanlı ilgili bilgi sırf portresi yapılan kişinin manevi varlığının, ruhunun içine girebilmek için gerekliyse zorunludur sanatta.

3.3. Sanat Nesnesi-Sanatçı Ve Alımlayıcı Arasındaki İlişki

Sanat alanının merkezine sanat yapıtını yerleştirdiğimizde, yapıtın bir ucunda sanatçının yaratıcı etkinliğinin, diğer ucunda ise değerlendiriciye ilişkin etkinliklerin yer aldığını görürüz. Sanatçı özne, yaratıcı sanatsal etkinliği yoluyla, kendi öznelliğini, nesnel gerçeklik anlayışını okunulası işaretler olarak sanat yapıtına kaydetmekte, nesnelere alanına eklenen artı bir nesne olarak üretilmiş bu ürün, üzerindeki işaretleri algılayan, anlamlandıran -bundan sonra adına ‘alımlayıcı özne’ diyeceğiz- ikinci bir özneye gereksinim duymaktadır. Nesne(ler) yardımıyla dünyada ilişkiler üretmeye yarayan ‘kültürel bir etkinlik olarak sanat’ geniş bir alana yayılır, sanatçı özne olana, sanat yapıtı bir sanat nesnesi olarak algılanana değin geçen binlerce yılı bu alanın dışında bıraktığımızda, Rönesans’tan günümüze değin bir süreci ele almamız gerektiği anlaşılır. (Resim2)



Resim 2. Diego Rodriguez de Silva Velazquez, “**Las Meninas**, Yağlı boya, 1656, Madrid

Söz konusu süreçte yaşanan sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel değişim ve gelişimler paralelinde, sanatçı-sanat yapıtı-alımlayıcı arasındaki ilişki de gelişmiş, değişmiş, kendine has niteliğe bürünmüştür. Bu ilişki, nesneye dönük bir kültür yapısıdır. Sanat yapıtının ne olduğuna bağlı olarak değil, kimin nesnesi olduğuna bağlı olarak biçimlenmiştir. “...ister yapıtın biçimsel özü, ya da sanatçının kişiliği,

isterse toplumsal içerik ve sanatın amacı üzerine kurulmuş olsun, nesneye dönük gerçek kaygısı -değişik yoğunluklarda da olsa- değişmez bir eğilim olarak saptanabilir.”⁴ (Resim3)



Resim 3. Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıt”, 1919.

⁴ Ö. KABAŞ, *Tüm Çevresel Gerçekçilik*, İ.D.G.S.A. Yayınları, No:69,İstanbul

Sanatçı-sanat yapıtı- alımlayıcı arasındaki ilişki, 'özne' tarafından duyuşal, düşünsel planda derinlemesine algılanarak duyguların eşliğinde yaşanan 'nesne'nin değerlendirme etkinliği yoluyla kendisine bir 'değer' atfedilmesi anlamına gelmektedir. Öyle ki, mevcut nesnenin 'kullanım değeri', yaratı nesnesinin 'değişim değeri', algılamanın nesnesinin 'gösterge değeri' taşıması söz konusudur.

4. SANAT NESNESİ VE ESTETİK İLİŞKİSİ

4.1. Sanat Nesnelerin (atık, hurda, ready-made) Estetik İlintide Değerlendirilmesi

Barnett Newman'a göre, "estetik edim her zaman toplumsal edimden önce gelir."⁵ Estetik edim en eski edimdir ve bunda hiç de ironik bir şey yoktur. Sanat eserinden önce gelir sanat eseri olsa olsa bu edimi gösteren bir şey olabilir. Duchamp'ın iddia ettiği gibi, sanat eserinin yaratılmasından sonra ortaya çıkmamıştır. Newman, estetiğin ilk varoluşsal olgu olduğunu, bu nedenle de tarih ve toplum dışı olduğunu düşünür. Sanat eseriyle, tersine, hem tarihsel hem toplumsaldır, dolayısıyla ilk olmaktan uzak olduğu gibi varoluş amacının da dışında görünür. Newman'ın "temel estetik kök"⁶ adını verdiği şey "boşluk karşısındaki trajik durumuna, kendine dair farkındalığına ve çaresizliğine karşı koyduğu korku ve kızgınlıkla çılgılık atan... hırıltılar çıkaran ilk insan"dan ayrılamaz.⁷ Duchamp, sanatın estetik açıdan değerlendirilmesi ve analiz edilmesine sanata ilişkin herhangi bir toplumsal yargıda bulunulmasına karşı çıkar. "Benim gibi sıradan bir bilim insanı, bir sanat eserinde zihnini sanatçının zihni ile aynı doğrultuda çalıştıracak titreşimleri arar", diye yazar.⁸

Çağdaş idealist estetikte ise, sanatın özünün kuramsal yolla açıklanamayacağını ileri sürmekle, sanatın içsel yasalarını ve yaşadığımız dönemdeki evriminin gerçek eğilimlerini anlayıp formüle etmekteki başarısızlığını ve yetersizliğini tüm

⁵ Barnett Newman, **Selected Writings and Interviews**, Berkeley: University of California Press, 1992, s.158

⁶ Ag.e., s.109

⁷ Ag.e., s.158

⁸ Duchamp, "Rongwrong", s.178.

açıklığıyla ortaya koyar. Nitekim Alman filozofu Martin Heidegger şunu ileri sürmekte: “İdealist estetikte sanatsal yaratının kuramsal ve ussal açıklaması, onun güçsüzlüğünün belirtisinden başka bir şey değildir; çünkü sanat, inceleme ve çözümleme konusu olamaz. Sanat alanında atılım dönemlerinin yeni estetik görüşler ortaya koyamamış olması; yalnız çöküş (decadance) dönemlerinin bu gibi görüşleri yaratması”⁹ üzerinde durulmaya değer ilginç bir noktadır. Öte yandan Andre Malraux da şöyle düşünür: “Sanatsal pratiğin bireşimini yapma ve onu insanın gerçeği özümsemesine bağlama yolunda yapılmış olan tüm girişimler gibi, estetik kuramların ortaya çıkışı da aklın yapay, ama çoğun da zararlı olan bir etkinliğinin sonucudur sadece”¹⁰. Ona göre kuram, usdışı sanatsal yaratının gerçekten insani dünyasıyla bağdaşamayan, hayali ve ussal fantezilerden örülme bir ağ gibidir. Malraux ile Heidegger’in bu düşünceleri, kendi varoluşçu dünya görüşleriyle tam bir uyum içindedir. Yalnız şu var: Benzeri görüşlere, usdışı felsefeye doğrudan doğruya bağlı olmayan yazarlarda da rastlanmakta. Nitekim yeni-olgucu estetik de, toplumsal ve tarihsel pratik ölçütünü dışta bırakır; özgül göstergeler sistemi olarak sanatın anlambilimsel yaklaşımına mutlak bir değer tanır ve sanat dilinin incelenmesiyle yetinir; sanat artık burada sadece özel bir dil-yetisi (langage) durumuna indirgenmiştir. Bu yüzden yeni-olgucular, sanatın özünü hiç uğraşmazlar. Bağlandıkları mantıksal idealizm doruklarında, tıpkı us-dışçılar gibi, bu işin kuramsal yolla çözülemeyecek bir sorun olduğu hükmünü verirler. Çağdaş idealist estetiğin temel özelliğidir bu acayip bilinemezlik.

Doğru estetik, sanatın özüne bilimsel bir bakış açısından yaklaşan tek estetikdir. Tarihin maddeci anlayışına ve Lenin’in geliştirdiği yansıma kuramına dayalı olan bu estetik, sanatı, toplumsal bilincin ve dünyanın manevi ve pratik özümsemesinin bir biçimi olarak görür. Bu önemli savlar, sanatın maddeci ve diyalektik çözümlenmesinden, en başta onun toplumsal özünden kaynaklanır. Bugün estetiğin sert bir savaşım alanı olduğu bir dönemde, bu savlar daha da büyük bir önem kazanırlar.

⁹ A. Ziss, **Gerçekliği Sanatsal Özümlemenin Bilimi Estetik**, Yorum Sanat Yayınevi, 2009, s.16.

¹⁰ A.g.e. s.16.

5. MODERN AKIMLARDA SANAT NESNESİ

Modern dönemde ortaya çıkan Kübizm akımı ile sanata giren sanat dışı malzeme, akımın BireŐimsel kolunda kolaj tekniği ile kendini göstermiştir. Bu teknik ile sıradan malzemeler sanat nesnesi haline dönüştürülmüştür. BireŐimsel Kübizm'de tuvalin yüzeyine gazete parçaları, afiŐler, kumaŐlar, metal parçalar, oyun kartları yapıŐtırılarak resimler yapılmıştır. Picasso 20. yüzyılın resim ve heykel sanatında devrim sayılan kimi yeniliklerin öncülüğünü yapmıştır. Sanatta o güne dek kullanılan geleneksel yöntem ve malzemelerin dıŐına çıkararak sıradan, hazır nesnelere kullanarak onları çeşitli karmaşık düzenlemeler içinde yan yana getirerek yapıtlarını oluşturmuştur.



Resim 5. Pablo Picasso, Gitar, 1913, duvar k Ğı, gazete, renkli kâğıt, karakalem, suluboya, 66,3x49,5 cm

Picasso'nun bu çalışmaları, 1950'li yıllardan sonra özellikle A.B.D.'de yaygın olarak uygulanan üç boyutlu kolâj olarak nitelendirilen asemblaj tekniğinin kökenini oluşturmaktadır. Asemblajda günlük nesnelere çoğunlukla hiç değiştirilmeden kompozisyonun bir parçası haline gelir.

Asemblaj "20. yüzyıl sanatında görülen bir davranış ve sanatsal üretim biçimidir. Sanat yapıtını boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemler oluşturmayı yadsıyarak onu sanatsal araçlarla ortaya konmamış doğal yada endüstriyel nesnelere veya parçaların yeni bir düzen içinde bir araya getirilişiyle üretmeyi öngörür. Yapıt zaten önceden de var olan öğelerin yeni bir dizge içine yerleştirilişiyle yaratılmaktadır. Fotomontaj ve kolaj, aslında birer asemblaj türüdür. Fakat asemblaj çeşitli malzemenin yada ayrı cinsten nesnelere bir araya getirildiği üç boyutlu yapıt olarak da tanımlanmaktadır."¹¹

Kolâj tekniğinin bir sonraki aşaması olarak da değerlendirilen asemblaj, resim ve heykeli aynı noktaya getiren yepyeni bir sanat türüdür. Bu denemeler giderek her türlü içeriğin ve tekniğin sanat alanında kullanılabilmesine yol açmış, çeşitli sanat dalları arasındaki katı sınırların yok olmasını sağlamıştır. Sınırların yok olduğu durum kendini farklı biçimlerde göstermiştir. Örneğin uzmanlar (sanat tarihçileri, sanat eleştirmenleri, vb.) asemblaja nasıl yaklaşmaları gerektiğine bir türlü karar veremedikleri için onun hakkında daha çok 'ne olmadığı' konusuna yönelmişlerdir. Şenyapılı (2003:119) asemblajın heykel olmadığı görüşünü savunuyordu. Ona göre heykel bütün ifadesini yapıldığı malzeme ya da malzemelerin oluşturduğu biçim üzerine kuran üç boyutlu sanat eseri idi. Asemblajın ifadeciliği, kendi içinde bir araya getirilmiş farklı nesnelere doğurduğu duygu ve düşünceler üzerine kurulduğundan bu tanımlamaya aykırıydı.

¹¹ M. NOYAN, *Genç Sanat Dergisi*, 86.

Read ise asemblajı, “Heykel anlamında her açıdan belirsiz nitelikler taşıyan bir kategori olarak değerlendiriyordu. Asemblajın, eğlendirmek ve şok etmek için tasarlanmış hazır yapım objelerden farklı olarak estetik bir duyguyla yaratıldığını düşünüyordu.”¹²

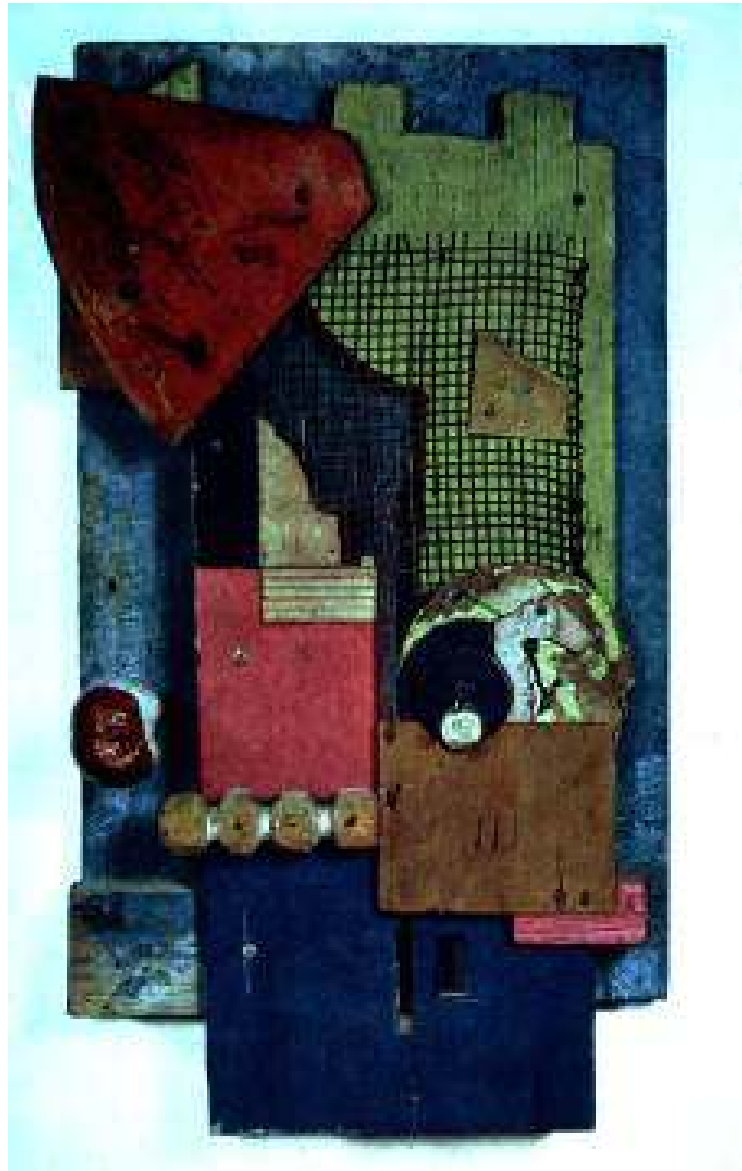
Raoul Hausmann’ın *Mechanical Head: Spirit of our Age* (1919-1920) (Resim 6) adlı işi kullanılmış bir takım malzemelerin asemblajıdır.

Aynı dönemde Kurt Schwitters’in *Merz Construction* (1921) (Resim 7) isimli anti-art işi (Commerce, ticaret sözcüğünün son hecesi) tamamen junk (atık, çöp, gereksiz, hurda) malzemeler kullanılarak yapılmıştır. Amacı anti başyapıt olması değil, Dadaistlerin Kurt Schwitters’i fazla burjuva ve estetikçi bulmalarına tepki duymasındandır. Her iki açıdan da (hem kendini meslektaşlarına doğru ifade etmek, hem de işin anti-art özellikte olması) bir Dadaist olarak onun, hayatı ve sanatı birbirine bağlanması açısından önemlidir. Schwitters’e göre yaşam raslantılardan oluşmaktadır, sanat yapıtı da yaşam atılımının bir ürünü olarak, geçiciliği içinde doğan, büyüyen ve yok olan bir yapıdadır (Germaner, 1997;13). Schwitters’in bu duruşu ileriki tarihlerde Junk Art, Assamblage ve Arte-Povera akımlarını etkilemiştir.

¹² Herbert READ, **Modern Sculpture: A Concise History**, Themes and Hudson



Resim 6. Raoul Hausmann, **Mekanik Kafa**, “Zamanımızın Ruhü”,
32.5x21x20 cm, Musée National d’Art Moderne,
Centre Pompidou, Paris, 1920



Resim 7. Kurt Schwitters, **Merz Construction**, 1921

5.1. Dada Hareketi ve Marcel Duchamp'ın Hazır-Nesneleri

1.Dünya Savaşına girmeyen İsviçre'nin başkenti Zürih'de ortaya çıkan bu hareketin nasıl olduğunu anlamak için o dönemde savaştan kaçanlar bir sığınak olan Zürih kentinin düşünülmesi gerekir. Bu hareket Alman aktör ve oyun yazarı Hugo Ball tarafından Zürih'de "Cabaret Voltaire" adlı bir kahvede ortaya çıkmıştır. Bir akım olmadıklarını iddia etmişler, savaşı yaratan kültürle ve geleneksel 'güzel'e 'saçma' kavramını yükledikleri aykırı yapıtlar üreterek karşı çıkmışlardır.

"Dada'nın saçmalığı savaş dayanağı olarak gösterilen her şeye karşı bir silah gibidir. İnsanlığın sahip olduğu en kutsal değerler adına yapılan savaşların ve kapitalist burjuva mantığından ve onun çarpık düzeninden çıkar çevrelerinden, dünyayı paylaşma tutkusundan kaynaklandığının bilincine varan sanat ve düşünce adamlarının çığıdır Dada."¹³

Dada ruhunu tüm kişiliği ile yansıtan Marcel Duchamp (1887-1968) "Merdivenden inen çıplak"(Resim 8) resminde ele aldığı makine-insan ilişkisini, fütüristlerin tersine modern mekanik etkinliğin insan bedenini makinalaştırdığına ilişkin bir tahribat olarak sunmuş, kübistler gibi uygun bakış noktalarını çakıştırarak makine karşısında tutumunu merdivenden indikçe silinen, makineye dönüşen beden aracılığıyla bildirmiştir.¹⁴

¹³ Adem GENÇ, **Dada**, 73

¹⁴ Octavio PAZ, "**Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu**", Cem İLERİ, Sanat Dünyamız 75, 140



Resim 8. M. Duchamp “Merdivenden İnen Çıplak”, 1912

Duchamp, hazır nesnelere ilk kullanmaya ne zaman başladığını, hazır nesne fikrinin nasıl ortaya çıktığını şu şekilde ifade etmektedir:

“1913’te bir bisiklet tekerleğini bir mutfak pedestale bağlayıp dönüşünü seyretmeyi akıl ettim. Bunu bir sanata dönüştürmeyi falan düşünmüyordum. Hazır yapım sözcüğü 1915’e yani birleşik devletlere gittiğim yıla kadar hiç kullanılmadı. Evet ilginç bir deneyimdi ama bisiklet tekerleğini pedestale koyduğum zaman, aklımda hazır yapım bir

nesne yaratma fikri falan yoktu. Yalnızca değişik zaman geçirme, ilgi alanımın dıőına çıkma arzusuydu. Bir Őaşırtmacaydı. Ne belli bir amacım vardı, ne de o Şeyi sergilemeye niyetim; bir Şeyler falan anlatmaya alıőmıyordum. Birkaç ay sonra bir kiő gecesini betimleyen bir manzara resminin ucuz bir kopyasını aldım ve ufkuna biri sarı, biri kırmızı iki nokta koyduktan sonra ona “Eczane” adını verdim. 1915 yılında New York’da bir dükkândan bir kar küreği satın aldım üzerine ‘Kırık Kolun Önünde’ sözcüklerini yazdım. Hazır-yapım deyimi iőte o dönemde aklıma geldi (Duchamp’tan aktaran Baykam, 1999:234).”



Resim 9. M. Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913

İnsan Varlığını ılgın bir düzenek olarak sunduğu başyapıt “Büyük Cam”(Resim 10) ise felsefe olarak kabul edilen bir resimdir.



Resim 10. M. Duchamp, “Büyük Cam”, 1915-1923

Duchamp’a göre sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayindir. Duchamp’ı asıl ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok sanat eserini yaratan edimin kendisidir. Kuspit’e göre Duchamp, bir yandan estetik yargının kaçınılmazlığını kabul ederken öte yandan ondan kurtulmak istemektedir. Kuspit bu durumu daha çok bir bilinç meselesi olarak görmektedir. Çünkü bilinç öznel şans eseri toplumsal ölçüye göre şekillendirmek açısından sanatı geleneksel nesnel bilince uygun davranmaya zorlamaktadır. Bu nedenle sanatçı

gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına kendini kısıtlamamalıdır. Sanatçı “Zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk daima değişir. İyi olmaya da çalışmamalıdır, yalnızca var olmaya çalışmalıdır. Malzemesini oluşturan tutkuları ve acıları mümkün olduğunca iyi bir biçimde aktarmaya çalışmalı, sonra da her şeyi kendi akışına bırakmalıdır”¹⁵

Hazır nesnelere yapısında farklı kimlikleri barındırır. Duchamp’ın hazır nesnelere yaratıcılığı sonucunda sanat eserlerine dönüşmüş, toplumsal açıdan da işlevsel ürünler olmuştur. Bu nesnelere bir yandan gündelik yaşamdaki işlevlerini korurken öte yandan yaratıcı bir bakışla zihinde hazır-nesneye dönüşmektedir. Hazır-nesnelere bir yandan eylemsiz madde olarak kalırken bir yandan da estetik özelliğe sahiptirler.

“Duchamp, bir yandan estetik yargının kaçınılmazlığını kabul ederken öte yandan ondan kurtulmak istemektedir, çünkü estetik yargının taahhütte bulunduğu gelecek kuşaklar yaratıcılığın dolaysız öznel konumunun dışındadırlar. Bu daha çok bir bilinç meselesidir, bilinç de öznel sanat eserini toplumsal ölçüye göre şekillendirmek gibi son dönemde moda olan düşünceleri şaşmaz biçimde kullanarak sanatı geleneksel nesnel bilince uygun davranmaya zorlamaktadır.”¹⁶

Kuspit(2006), Duchamp’ın hazır-nesnelere seçilmesi sürecinin her zaman görsel bir kayıtsızlığa, aynı zamanda iyi yada kötü zevkin tamamen yok olmasına dayandığı görüşünü dile getirir.

¹⁵ Donald KUSPİT, **Sanatın Sonu**, Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, 35.

¹⁶ “A.g.e”.,s 36

“Ne var ki, hazır nesneyi, yaratan zihinsel edimin sonucunu belirtmek için Andre Breton’un kullandığı ifade ile söyleyecek olursak, hazır nesneye ‘sanatın itibarı ve statüsü’ verilir verilmez kaçınılmaz olarak estetik duygu yaratır. Breton, Duchamp’ın sıradan bir nesneyi sanat eseri olarak ilan etmekle o nesneye bir nevi şövalye unvanı vermiş olduğunu, proleter nesneyi aristokrat bir nesneye dönüştürdüğünü, alt sınıftan üst sınıfa (daha doğrusu en üst sınıfa) atlatmış olduğunu belirtir. Bunun tam terside geçerli olabilir. Hazır nesneyi yıkıcı, sanat karşıtı bir şey olarak düşünmek de bir o kadar anlam taşır: hazır-nesne, el yapımı, daha doğrusu, geleneksel el sanatı ürünü sanat nesnesiyle aynı düzeye getirilmektedir, böylece el yapımı sanayi eseri herhangi bir nesneye dönüşür. Yüksekte olan şey aşağıya indirilmekte, olağan üstü olan olağanlaştırılmakta, farklı olan aynılaştırılmaktadır. Değerlerin böylesine tersine çevrilmesi daha da ironiktir, çünkü hazır-nesne salt zihinsel emekle üretilirken sanat nesnesi hem fiziksel hem de zihinsel emekle üretilmektedir.”¹⁷

Duchamp’a göre, sanat eserinin yaratım öyküsünün sonu sanatçı değildir. Sanatçının “a l’état brut olan kişisel sanat ifadesi... izleyici tarafından, şekerin melastan arındırılışı gibi ‘arındırılmalı’dır... izleyicinin görevi eserin estetik ölçülere göre ağırlığını saptamaktır...izleyici eserin içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağlantısını sağlar, böylece yaratma edimine katkıda bulunmuş olur.”¹⁸

Duchamp’a göre sanat eserleri ticarileştiğinde, gündelik el ürünleri haline gelerek “yaratıcı edim”in özünü oluşturan “estetik ozmos”u tersine çevirmektedir.“Estetik ozmos, sanat eserlerinin insanlara bir şeyler anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlar, hatta ve hatta onları yaratır, çünkü “eylemsiz durumdaki madde”yi, izleyicinin sanat eseri olarak adlandırmak isteyeceği, yani ciddiye alacağı bir olguya–izleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye iten bir olguya–dönüştürür”¹⁹

Bu durumu A. Artun ise şöyle açıklamaktadır:

Sanatın piyasa tarafından ele geçirilmesine, alınıp satılan nadir bir ürüne indirgenmesine gösterilen direniş, sanatı nesneden fikre dönüştürme hamlelerinin berisindeki içgüdü halini alır. 20. yüzyılın avangardının hazır nesne, performans,

¹⁷ Donald KUSPİT, **Sanatın Sonu**, Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları ,38,39.

¹⁸ “A.g.k.”, 34

¹⁹ “A.g.k.”, 30

yerleştirme, kavramsal sanat, çevresel sanat gibi stratejilerinin kurulmasına bu içgüdü etkili olacaktır. Duchamp sürrealistlerin 1938 Paris sergisini bizzat sanat meta sorunsalı çerçevesinde tasarlar. Sergi koridorunda Dali, Masson, Ernst ve arkadaşları tarafından birer fetişe dönüştürülen on altı manken dizilmiştir. Duchamp'a ait mankenin üzerinde kendi ceketi, kravatı ve fötr şapkası bulunmaktadır. Manken, sanatçının dişi alter egosu Rose Selavy'yi temsil eder; mankenin göbeğindeki imzadan anlaşıldığı kadarıyla Rose Selavy aynı zamanda işin müellifi olarak sunulmaktadır. Mankenler, pasajlarda müşteri çekmeye çalışan sürtükleri hatırlatır.²⁰

Baykam'a göre (1999) Duchamp hazır yapımlarıyla yepyeni bir fikirler ve perspektifler silsilesi yaratmıştır. Bu çalışmaların orijinallik ölçütü objenin kendisinde değil sanatçıların zihnindedir. Bu nedenle, ölçütler (kriterler) kavramsaldir. Bu nedenle hazır-yapımların Pop-Art'a yaklaştıran da, bu seri tüketim malı görüntüsüdür. Bu kavramsal ölçüt onu kavramsal sanata yaklaştırır. Baykam, pek çok yazar konuyu ne kadar karmaşık hale getirmeye çalışırsa çalışsın, Pop Art'ın ışığının şaşaaasının ve yumuşak başlılığının bu kavramsal ölçütten yoksun olduğunu eklemektedir. Bu kavramsal ölçütle birlikte Duchamp izleyiciye sanat eserini tamamlama rolünü verip onu güçlendiren ilk modern sanatçı olmuştur

Baykam, Duchamp'ın ilk gerçek Batılı çağdaş sanatçı olduğunu ileri sürerken bunun nedeni olarak, işlerinin Batılı görünmesi değil, kendisinin Batılı bir sanatçı olmasını göstermektedir. Baykam'a göre;

“Hazır-yapımlar sanat üretimi bağlamında ulusu olmayan bir kavramdır. Pasaportu yoktur, gerçek bir tarihsel bağlantısı yoktur, herhangi bir kültür ya da kaynakla doğrudan teması yoktur. Bunlar dikkate alındığında, Duchamp'ın eserlerine, daha ilk anından başlayarak evrensel ve yeni bir sanat olarak kucak açılabilir”²¹

²⁰ A.ARTUN, *Sanatçı Müzeleri, İletişim Yayınları*, 38.

²¹ B. BAYKAM, *Maymunların Resim Yapma Hakkı ve Duchamp Sonrası Krizi*, Literatür Yayıncılık, 306.

Durumu bir Duchamp olgusu olarak değerlendiren Cauquelin (1992), bu olgunun çağdaş sanatta etkisinin zamanla arttığı görüşündedir.

Duchamp olgusu, burada, çağdaş sanata etkisinin zamanla arttığını gördüğümüz ilgi çekici bir olgudur. Bir yandan, ona adanan eserlerin sayısı giderek önem kazanmakta, diğer yandan, günümüzde, birçok sanatçıya belirli ya da belirsiz bir biçimde referans olmaktadır. Peki neden? Çünkü bu sanatçı –özgünlüğü savunan- çağdaş beklentileri karşılayan basit bir davranış modeli kazanmış gibi görünmektedir. Bu eserin estetik içeriğinden çok, çalışmasının sanat rejimiyle ve dolayısıyla arasındaki ilişkiyi tahayyül ediş biçimiyle ilgilidir. Diğer kavramlar Duchamp'ı çekici kılan sürekli durumlardır ve onu “ kırıcılar”ın ilk sırasına yerleştirir²²

5.2. Pop Art'ta Hazır ve Atık Nesnelerin Kullanımı

1950'lerde İngiltere'de ortaya çıkmıştır. Pop sanatı, tüketim toplumuna dönüşmüş endüstri çağı insanının ürettiği göstergesel nesnelerin envanteri gibidir. İngiltere'de Richard Hamilton'un “Günümüz evlerini böylesine farklı ve çekici kılan nedir?” isimli 1955 kolajı popüler kültürün fetiş nesnelerini bir bütünlük içerisinde sunan ilk imge olarak değerlendirilir.²³ İngiliz Pop Art'ın ilk örneği olarak gösterilir. Amerikan Pop Art'ın ilk örneği ise Claes Oldenburg'un 1959 tarihli “sokak” adlı çalışmasıdır. Jesper Johns, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, Peter Blake, Robert Rauchenberg, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg gibi sanatçılar Pop-Art sanat akımının ünlü isimlerindendir. İkinci dünya savaşının ardından tüketime yönelen toplum, siyasi değişimler, endüstriyel gelişim ve gündelik yaşama ait basit objeler Pop-Art'ın temaları arasında yer almıştır.

²² A. CAUGUELIN, *Çağdaş Sanat*, Dost Yayınlar, 73.

²³ Semra GERMANER, 1960 Sonrası Sanat,9,11.



Resim 11. Richard Hamilton, **Günümüzün evlerini bu denli çekici kılan nedir?**, 1956

Adem Genç, Pop sanatını var olan ve verilen şeylerin birebir yeniden inşasına yönelimini nesnelerin uzmanlığı olarak değerlendirmekte, sanatçıların tüketime yönelik ilgilerinin ‘çevre’, ‘hazır-eşya’, ‘verilen nesne’ bilincini yaygınlaştırarak sanat eserinin gözle görülebilir kalıcı bir nesne olarak değil bir dizi duyumsamaları üreten bir mekanizma olarak kabul edilmesi düşüncesini geliştirdiğini söyler.

A.B.D.’deki Pop sanatçılarından Robert Rauschenberg (Resim12) ise çalışmalarında sanayi sonrası toplumuna ilişkin her tür nesneyi tuvallerine monte etmiştir. Fotomontaj, kolaj, assemblaj ve yerleştirmelerinde kullandığı her tür sanat dışı nesnelerle (bunlar arasında hurdalar oldukça yer kaplar) sanatsal duyarlılıkla mekanik yapılanmaları aynı düzlemde kullanarak içinde yaşanan toplumsal durumların ironisini yapmıştır. Ready-made’de nesneye uygulanan sanatsal işlevin tersine bu kez, sanat nesnesine uygulanan bir işlevsellik söz konusu olmuştur.

“Duchamp, Huelsenbeck ya da Richter’in birer Dadacı olarak Pop Art’a tepkileri yaklaşımları hiç de şaşırtıcı değil. Gerçeklikten uzak da değil. Evet, pop sanatçıların işleri farklılaştı, genel görüntü değişti, ama yine de bütün bu çalışmalar Dada’nın ve hazır yapımların yakın akrabaları. Ancak arada büyük bir fark var: Dada milliyetçiliğe, burjuvaziye, onun davranışlarına, güzel sanatlarındaki tutuculuğa, sanat pazarına eleştirilenlere vs. yönelik, çılgınca bir saldırıydı. Yoluna çıkan her şeyi devirmeye kararlı bir kasırgaydı. Pop-art ise tam tersine tüketim toplumuyla kol kola girdi, kapitalizmle flört etti, Amerikan yaşam biçiminin bütün olanaklarından ve zenginlerin, ünlülerin ışıltılı, parlak halesinden doyasıya yararlandı. Pop Art’ı bir sanat akımı olarak Dada ile aynı çizgiye oturtmak için harcanan çabalar gereği, kapitalizm ve tüketim piyasası eleştirildi. Ama içten değildi elbette. Pop Art egemen kurumdan mümkün olduğunca çok yararlandı”²⁴

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

²⁴ Bkz. (14), B. BAYKAM, 253.



Resim 12. Rauschenberg, **Yatak**, 1955, Şilte, Yastık, Yağlıboya, Kalem, 191,1x80x20,3 cm.

5.3. Yeni Gerçekçilikte Sanat Nesnesi

İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda Batı sanatında, Dada'nın mirasçısı sayılabilecek çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır. Bunların gerçek bir Dada ruhu taşıyıp taşımadığı ise, bugünde tartışma konusudur. Marcel Duchamp, 1950'lerde arkadaşı Hans Richter'e yazdığı bir mektupta, "Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asemblaj ve benzeri isimlerle anılan pek çok akım Dada'nın temelleri üzerinde yükselmekte ve Dada'yı kolay bir çıkış yolu olarak kullanmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise hazır-nesnelere estetik güzellik buluyorlar"²⁵ diyerek bu tartışmayı bizzat başlatan kişidir. 1960 sonrasında gündeme gelen pek çok neo-Dadacı akım yeniçağın yeni estetiği olarak gündeme gelmiş; sanatla hayat arasındaki sınırların en çok eridiği noktada bile estetik ve 'biricik' sanat nesnesi olgusu baskın çıkmıştır. Yeni Gerçekçiliğin manifestosunu yazan Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany'e (1930-2003) göre, "Tüm dillerin ve tüm üslupların tükendiği bir nokta" söz konusudur. Yeni Gerçekçilik ise, "artık çoktan miadını doldurmuş olan resim ve heykel alanında yeni bir formül" değildir. "Peki biz ne öneriyoruz?" diye sorar Restany ve şöyle yanıtlar: "Gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansımasını değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını."

Yeni Gerçekçilerin, dünyanın kendisini bir tür resim gibi gördüklerini, "evrensel anlamda önem taşıyan kesitlerini" kendilerine mal ettiklerini belirten Pierre Restany, 1961 yılında Paris'te açılan "Dadadan 40 Derece Yüksekte" başlıklı serginin broşüründe yer alan düşüncelerinde, Yeni Gerçekçilik için Marcel Duchamp'ın hazır-nesne kavramını şu şekilde anlatmıştır: "İçinde bulunduğumuz durumda Marcel Duchamp'ın hazır-nesnesi (ve aynı zamanda Camille Bryen'in fonksiyonel nesnelere) yeni bir anlam kazanmaktadır. Modern varoluşun organik tüm

²⁵ 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Ahu ANTMEN, Sel Yayıncılık, s.175.

kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kitlesel üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesidir. Sıradan nesneye yönelik bu sanatsal vaftiz, tipik bir ‘dada eylemi’dir.

Yeni Gerçekçilik, bir yandan Pop Sanat’ın öte yandan Kavramsal Sanat’ın çeşitli özelliklerini bünyesinde barındıran, ama yukarıdaki açıklamanın da ortaya koyduğu gibi, genellikle atık ve buluntu nesnelerin kullanıldığı bir akımdır. Bu akımın başlıca temsilcileri arasında bulunan Arman (1928-) ise Klein’in sergilediği boş galeriyi 1960 yılında tümüyle çer çöple doldurarak yine bir sansasyon yaratmıştır. Arman’ın yapıtları, çok sayıda gündelik kullanım eşyasının bir araya getirilmesiyle oluşur.(Resim13,14)



Resim 13. Arman, **Home Sweet Home**,1960, Parigi, Centre Pompidou



Resim 14. Arman, “**Dolu**”, 1960, buluntu nesnelere enstalasyon,

Iris Clert Galerisi, Paris

Arman, bu enstalasyonda ortaya koyduğu biriktirme merakını çerçeveli vitrinler içinde çok çeşitli nesnelere bir araya getirerek gerçekleştirdiği assemblajlarında da sürdürdü.

Toplumun olumsuz yönlerini açığa vurmaya ve kınama isteği Arman’da gücü ve ateşi kullanarak, keman, piyano, sandalye gibi nesnelere tahrip etmesiyle ‘destruction’ (yıkım) serisini oluşturmuştur.



Resim 15. Fernandez ARMAN, “Poubelle Ménagère” mixed media, plexiglas, (çöp kutuları)

Arman söz konusu “yığın”ları için: “yığın”ların ilkesini ben keşfetmedim, onlar beni keşfetti. Seri üretim hattı ve çöp yığınları, üretim, tüketim ve tahrip/yok olma döngüsünün en önemli göstergeleriydi. Onlar her zaman toplumun içinde ve söz konusu göstergeler ile her an bizimle birlikteydiler. Sonuç olarak çöpe dönüşmüş(memiş) ancak atılmış, reddedilmiş objeler ve bunlara ait gerçekler beni hep düşündürmüş hatta üzmüştür...” demekte ve etkilenimini kısaca açıklamaktadır. 20. yüzyılda neredeyse tüm dünyada egemenlik kuran tüketim toplumunun yarattığı endişe Arman’ın özgün ve yetkin dilini oluşturmasında anlaşılabilir o ki önemlidir. Kitlesel üretim ve tüketimin sonsuz monotonluğu ve gün geçtikçe dramatikleşen şekli yani içinde yaşadığı doğayı yok etme pahasına tüketimin artışı Yeni Gerçekçilik ile birlikte Arman’da yığın haline gelerek vurguyu arttırır. Tüketim kavramı artık bireyin yaşamının her anında vardır. Bu durumu kanıksayan birey, düşünme yetisini kaybetmiştir. Henüz alınmış, kullanılmış eşya (bardak, tabak, su şişesi...) yaklaşık bir saat içinde çöpe dönüşmektedir. Tüketimin kullanılıp atılmaya yönelik ürünleri, gün geçtikçe çoğalmakta bu da çöpün farkında bile olmadan insan hayatının bir parçası olduğu anlamına gelmektedir. 1960 yılındaki Iris Clert Galerisi’ndeki “Dolu” sergisi galerinin çerle çöple doldurulmasıyla girilmez hale getirilmiş ve yalnızca vitrinden görülen yığın konuyu açıkça özetlemiştir. Bu serginin bir diğer önemi ise elbette ki kavramların yolunu açmasıdır. Serginin adı “Dolu”dur ve galeri bu eylemi gerçekleştirmektedir. Bu sergi dolayısıyla Joseph Kosuth’un “Sandalye” isimli çalışmasına giden sürecin ilk örneklerinden biri olarak görülür. Kısaca Arman Duchamp geleneği olan hazır nesne kullanımını güncelleyip kavramsal sanata giden yolun kapılarını da bu sayede açmış olur.

Bir başka Yeni Gerçekçi César (1921-1999) atık malzemelerle, özellikle de otomobil hurdalarıyla gerçekleştirdiği “Kompresyon” heykelleriyle tanınmıştır. Bu seçimi yapmasında maddi olanaksızlıkların da etkisi olmuştur. Gargallo’nun “Peygamber” adlı heykelinin bir röprodüksiyonunu görmüş ve bunun üzerine düşünmeye başlamıştır. Çünkü mermer, alçı satın alabilmek yoksul bir aileden gelen sanatçı için ciddi bir problemdir. Fakat demir, her yerde, hurdalar, metal malzemeler

atıklar halinde bulabileceği ve fazla para ödemesi gerekmeyen malzemelerdir. Böylece hurdalıklardan topladığı birbiri ile ilişkisi olmayan tuhaf metal malzemeleri, demir çubukları, boruları, somunları, cıvataları birbirine kaynakla birleştirerek ilginç figürler yapmaya başlamıştır. César Baldaccini arabaları presleyerek dönüştürdüğü hurda yapıtlarını, daha önce gördüğü sonuçlara göre yönlendirmeye başlamıştır. 1961 yılından itibaren, farklı renk ve biçimdeki arabaları ya da aksesuarları birlikte preslemiştir. Sarı Buick (Resim 16,17) isimli yapıtı bu çalışmalarından biridir.



Resim 16. César BALDACCİNİ, **Sarı Buick**, 1962, 153x73x65 cm.



Resim 17. César "Compression" 162x68.5x66 cm. 1966

6. HURDANIN ÇAĞDAŞ SANATTAKİ YANSIMALARI

Köklerini Duchamp'ta bulabileceğimiz nesnenin sorgulanış hikâyesi, yirmi birinci yüzyılda Beatles'ın Junk'ı ile Can Altay, Keith Arnatt, Phyllida Barlow, Peter Blake, Derek Boshier, Edward Burtynsky, Helen Chadwick, Neil Gall, Doug Fishbone, Sophie Gerrard, Stephen Gill, Graham Hudson, Stuart Haygarth, Andy Hsu, David Hughes, Kimberly Clark, Tim Lewis, Chris Littlewood & Toby Smith, Alastair Mackie, Lee Maelzer, Zed Nelson, Cornelia Parker, Eduardo Paolozzi, Savage Jessica Stockholder, Mikhael Subotzky, Gavin Turk gibi sanatçılar tarafından tekrar gündeme getirilir.



Resim 18. Phyllida Barlow, “STREET”, Polisitren, konraplak, kağıt, plastik boya, bant, 2010

1995 Kanada doğumlu Edward Burtynsky, eserlerindeki baskın tema endüstri ile değişen doğa şeklinde özetlenebilir. Objektifini büyük sanayi projelerinin bulunduğu mekânlara sıkça yönelten Burtynsky'nin fotoğrafları birer “endüstri estetiği” olarak yorumlanmaktadır.



Resim 19. Edward Burtynsky, “California”, 1999



Resim 20. Edward Burtynsky, **Jet Engines**, Arizona, 2006, Dijital baskı,
Nicholas Metivier gallery, Toronto

Hazır nesnelere, Duchamp'ın ruhunun yaratıcı edimi sonucunda yüce sanat eserlerine dönüşür, bunlar toplumsal açıdansa işlevsel ürünlerdir. Bu sergide yer alan işlerde, söz konusu işlevsellik alınmış, malzemeler çöpe dönüştürülmüştür. Değişmeyen şey, çöplerin sanatsal kimliğidir. Çer Çöp'e dönüştürülen nesnelere artık estetik özmosa sahip eylemsiz maddelerdir. Olabildiğince belirsiz, bir o kadar da tuhaftırlar. Sanat olan şey ile olmayan şey arasındaki ayırım modernizmin özü farksızlaştırma edimiyle bulanıklaştırılmıştır. Söz konusu hurdalar, çöpler kısaca tüm artık maddeler absürd ve zevksizdir-iyi ve kötü zevkin ötesindedir, çünkü saçmadır, tuhaftır. Onlar, izleyicinin sanat eserine ilişkin eleştirel ve estetik yargısıyla dalga geçmek için vardır. Hazır nesne kullanımı ve kullanımın sunduğu sanatsal paradoks tesadüfî değildir. 20.yüzyılda neredeyse tüm dünyada egemenlik kuran tüketim toplumunun yarattığı endişe ile ortaya çıkmıştır. Kitlesel üretim ve tüketimin sonsuz monotonluğu Duchamp'tan sonra Andy Warhol, Richard Hamilton, Tom Wesselman, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys gibi sanatçıları da harekete geçirmiş ve hatta söz konusu durum yeni akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Günümüze gelindiğinde durum daha da dramatik bir şekil almış, insan, içinde yaşadığı doğayı yok etme pahasına tüketimini arttırmıştır. Tüketim kavramı artık bireyin yaşamının her anında vardır. Bu durumu kanıksayan birey, düşünme yetisini kaybetmiştir. Kendi eliyle ozon tabakasını delmiştir. Tüm dünyayı tehdit eden küresel ısınmayı tetiklemiştir. Toplum aydınlarının endişeleri, bir takım kurum ve kuruluşların uyarıları insanların özendirici güçlere yenik düşmesini engelleyememiştir. Ne de olsa birey, tüm gününü endüstri ürünleri ile standart fikir pazarının reklâmları arasında geçirir. Ürünlerinin büyük kısmı kullanılıp atılmaya yönelik (plastik veya kâğıt bardaklar, bıçak ve çatal, yemek tabakları, çakmaklar, vb.) eşyalardan oluşan toplum, bir kez rahata alışmıştır. Henüz alınmış, kullanılmış eşya (bardak, tabak, su şişesi...) yaklaşık bir saat içinde çöpe dönüşmüştür. Tüketimin kullanılıp atılmaya yönelik ürünleri, gün geçtikçe çoğalmaktadır bu da çöpün farkında bile olmadan insan hayatının bir parçası olduğu anlamına gelir. Flowers East'te sergilenen çöpler, hayatımızın farkında olmadığımız parçalarını gözümüze sokar, alaycı bir tavırla bize kendimize yaptığımız kötülükleri hatırlatır.

Onlar, Duchamp'tan, Warhol'dan sonra gelen günümüz sanatçılarının, güncel yorumlarıdır.

7. SANATTA ATIK (HURDA) MADDELERİN KULLANILMASININ ETKİLERİ

Sanatta kullanılan atık maddenin niyeti, amacı, o sırada geçerli olan akımın değerleri ile doğru orantılıdır denebilir.

Dada döneminde bu atık nesnelere, sanat karşıtı görüntüsü ve sanatla uzaktan yakından bir alakası olmadığının düşünülmesinden ötürü akımın niyetine tam olarak uyum göstermiştir.

Sanat alanında, Marcel Duchamp'la başlayan kapitalist sistemin sanat anlayışına tepki gösterilmesi ve hazır-atık nesnelere sanat nesnesi olarak kullanılması, gerçeküstücüler ve Pop-Art ile devam ederek Andy Warhol, Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow ve Ed Kienholz gibi sanatçılarla günümüze kadar ulaşmıştır. Kapitalist sistem, 19. yüzyılın sonlarında, geniş halk yığınlarını kent merkezlerine toplayarak 'Tüketim Toplumu' olarak adlandırılan bir toplumun ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Toplumsal alandaki farklılaşma ve değişimin sanat alanında yansıması ve etkileri olmuştur. Sanayileşme ve endüstriyelleşme, toplumsal yaşamı değiştirdiği gibi sanatsal alanda karşılığını bulmuş, fabrikasyon ürünler sanatın nesnesi haline gelmeye başlamıştır. Tarihsel süreç içerisinde gündelik hayatın her noktasında var olan hazır-nesnelere, sanatta kullanılmaya başlarken, öte yandan sanatta soyutlama durumu nesneyi parçalamayı da beraberinde getirmiştir. Dada ve Gerçeküstücülük gibi sanat akımları nesnenin yeniden canlılık kazanmasını sağlarken, Pop-Art hazır nesneyi imgesiyle bütünleşmiş bir halde ele almıştır. Tarih boyunca varlıklı sınıflar, toplumdaki konumlarını ve güçlerini sanat yapıtları üzerinden yansıtılmasıyla ilgilenmişler, bunun için bazı dönemlerde sanatçıların kendi himayelerinde çalışmasını sağlamıştır. Yükselen burjuva toplumun da sanat ürününün meta değeri elde etmesiyle doğrudan doğruya ticari bir yaklaşım çerçevesinde de ele alınmaya başladığı görülür. Sanat ürünleri uzun bir süreçte burjuva kültürünü yansıtsa da, sonrasında gerek işlevsel, gerekse sunum ve malzeme bakımından farklılık göstermiştir. Sanayileşme ve endüstriyelleşme ile başlayan bu süreç, sanatsal alanda da yansımış, fabrikasyon ürünler sanatın nesnesi haline gelmiştir. Günümüzde kapitalist küresel kültürün elinden bir kez geçmiş olan sanat yapıtı, ikinci elde yeni bir anlam arayışı içinde şekillenmektedir. Artık yaratıcılık ve orijinallik saplantısı rafa kaldırılmış görünmektedir. Sanatçılar yapıtlarını başkalarının üretimlerinden oluşturarak, üretim, yaratı orijinallik bir kenara bırakılmış gibi görünmektedir. Tüketim toplumunun tüketimi için arz edilen sanayi ürünlerinin büyük bir bölümünü, kullanıp atılmaya uygun olanları oluşturmaktadır. Bu durum insan varlığının beğenisinin tüketilebilen bir nitelik kazanmasını sağlamıştır. Yani tüketimin kendisi zevk haline dönüşmüştür. Çeşitli biçim ve renklerde üretilen bir kullanımlık nesnelere, aynı zamanda yoğun bir kirliliğin de ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Günümüzün sanat ortamında, sanat olgusuna ilişkin faaliyetlerde tüketim toplumunun atıklarını oluşturan bir kullanımlık nesnelere yoğun olarak kullanılmaktadır. Günümüzde bir şekilde insan yaşamına giren televizyon ve diğer kitle iletişim araçlarının görüntü bombardımanı ile, insan varlığını hazır alıcı boyutuna sürüklemiştir. “Bellek birikimleri için gereken yaşanmışlık, bu araçlar sayesinde bir kenara itilmektedir. Böylece nesneye ve olaylara ait birbirinden kopuk bilgiler, ilişkisiz ve yetersiz olarak insan zihnini doldurmaktadır. Bu nedenler, resim ve heykel için gerekli belleğin oluşmasını engellediği gibi, sanatçı, yaratma sürecinde kullandığı malzemeleri, tüketim toplumunun atıkları arasında, yani hurdalar dünyasından elde etmektedir.”²⁶

Günümüzde hazır maddelerle yapılan sanat eserlerine yönelik eleştirilerini çeşitli örneklerle açıklamaya çalışan Şahiner’in, temel hareket noktasını, sanat nesnesinin sıradanlaşması ve pazar değerinin sorgulanması düşüncesi oluşturmaktadır.

“Yapı bozumcu bir tavır olarak ready-made orijinal (sanatçının elinden çıkmış) olana yönelttiği radikal eleştirel çalışmalarla gündeme gelen Sherrie Levine, Walker Evans, Rodchenko ve Mondrian gibi tanınmış sanatçıların çalışmalarını yeniden fotoğraflamakta ve sonrasında ise bu fotoğrafların altına imzasını atarak kendine mal etmekteydi. Sanatçı daha sonra ise bu kez Marcel Duchamp’ın pisuarını kullanarak, hazır yapımın hazır yapımını üretmiştir. Levine’in Neo-Dada olarak nitelenebilecek bu işleri, kopyalananın ya da gerçek yerine ikame edilen fabrikasyon nesnenin gücünü vurgulamaktadır. Sanat nesnesinin böylesine sıradanlaştırılması, elbette ki ona atfedilen değer in alışı edilmemesi ve pazardaki tecimsel değerinin sorgulanmasıdır. Paradoksal olan ise, bu çalışmaların hem tartışmalı bir yan taşıdıkları, hem de postmodern ilişkilerinden ötürü sınırsızcasına çoğaltılabildikleri için giderek pazarlama değerlerini arttıran bir niteliğe sahip olmalarıdır. Levine’in diğer sanatçıların işlerini kullanması, kopya ve orijinal olan arasındaki tartışmaları yeniden gündeme getirmiştir. Gerçekte bu, Duchamp’ın sadece mekanik üretim sürecine dayalı olmayan fakat aynı zamanda bir nesnenin çoğaltılarak bir sanat nesnesi olarak sergilenmesi düşüncesine dayalı hazır yapımlarının farklı bir tezahürü gibidir.”²⁷

²⁶ A. TURANİ, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Yayınevi, 111.

²⁷ R. ŞAHİNER, *Avangardın Tarihsel Dönüşümü*, Cumhuriyet Gazetesi, Kitap eki, 805.

7.1. Çağdaş Ressamlar ve Resimleri

Amerikan sanatçı Michael Karaken, çağdaş ressamlar arasında yer alan ve çalışmalarında genellikle sanayi üretim yerlerindeki çalışma sahalarını ve burada bulunan atık maddeleri resimlerine döken sanatçı geri dönüşüm fabrikalarını da ele alıyor. Atık, hurda, cam şişeler, kâğıt balyaları vb. nesnelere doğal peyzajla birlikte işliyor. Burada ki nesnelere karmaşık yapısı ritimsel hareketleri sanatçının dikkatini çeken birer durum haline geliyor. Türüne göre sıralanmış bu malzemelerin birlikteliği, onlara karşı esen rüzgarın dağıtıcı yönü kavramsal açıdan bir durum oluşturduğunu da vurgulamaktadır. Hayat, ölüm, büyüme, çürüme gibi oluşumları da ele alıyor.(Resim 21,22).

Bir diğer sanatçı David Sholl, Boston bölgesinde Cleveland'da doğdu. Aynı yaklaşımları sergileyen sanatçı hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır.(Resim 23,24).

Sanayi konularını güçlü bir şekilde veren diğer çağdaş ressamlardan olan Ryan Mutter (1978,) bazen gerçekçi, dışavurumcu tarzlarıyla bu konuları ifade etmiştir. Bugün sanayi kollarının insanlara iş imkanı sağlaması ve bu insanlar üzerindeki psikolojik etkilerini de ele alan genç sanatçı bu çalışan insanların hatırlatmak adına resimler oluşturmuştur. (Resim 25)



Resim 21. Michael Karaken, **Magnet**, Yağlı Boya, 96x 78 cm.



Resim 22. Michael Karaken, **Compressed Oil Drums**, 68x 84 cm.



Resim 23. David Sholl, "The Kiss" oil/canvas, 48"x36"



Resim 24. David Sholl, "**Bridge and Barrels**" Original, oil/paper, available as Giclee print



Resim 25. Ryan Mutter, **HMS Inevitable**, oil canvas



Resim 26. Ryan Mutter, “**Chain Gang**” (Prangalı Mahkumlar Dizisi), Yağlı boya, 2009.

8. RESİM ANLAYIŞIM VE RESİMLERİM

Resimlerimde daha çok doğal çevredeki görünümle birlikte ortaya çıkan ve sanayi atıklarının yine insanlar ve başka nedenlerden dolayı gelişmiş güzel bırakılıp farkında olunmadan oluşturduğu resimsel bir tavırla oluşturmaya çalışıyorum. Tabii sanatta özellikle sanatın tarihsel sürecinde işlenen temalar her dönemin belirgin konusunu açığa çıkaran resimlerle doludur. Bu mantıkla hareket etmeye başladığım günden sonra çevremdeki olup biten olaylara ve görüntülere dikkat etmeye ve incelemeye başladım. Günümüzde de hızla gelişen teknoloji artık her alanda kendini iyice hissettirmiş ve bu gelişime bağlı olarak da yığıntılarını bırakmaya başlamıştır. Bu görünümün resimlerimde yer almasının nedenleri de oluşan atıkların bir sanatçı gözüyle artık ürün haline getirilmesi olmuştur. Yani günümüz atık nesnenin artık bir nesne (sanat nesnesi) haline getirilmesi durumu söz konusu olmuştur.

Resimlerimi oluştururken fotoğraftan ve çeşitli tekniklerden yararlanarak kompozisyonlarımı oluşturuyorum. Yığıntıların doğal görünümünü yine doğal atmosferle birlikte vermeye çalıştım. Yüksek lisans eğitimim sürecinde özellikle ikamet ettiğim bölgenin de konumu gereği sanayi bölgesinde oluşu ve gelişmelerimin bu sanayi fabrikalarının arasından geçmesi kaçınılmaz olarak resimlerimde oluşan görüntülerimin nedenleri arasındadır diyebilirim. Bir nevi bu sanayi artıklarının insan mekânlarıyla ve yaşam alanlarıyla yan yana olması bendeki bu anlayışı körükler olmuştur. Nesnelere karşı bir estetiksel değer yükleyerek oluşturmaya çalıştığım resimlerimde günümüz genç sanatçılardan da esinlenerek vermeye çalıştığım kompozisyonlarda hırdavatların doğa karşısındaki devasallıklarını ve doğayla birlikte oluşturdukları uyumu aslında

doğaya ait olduklarını vurgulamaya çalıştım. Bunu uygularken klasik resim geleneğinden yani tuval resminden kopmayarak vermeye çalıştım.



Resim 27. Ufuk Muslu, "**kaleriferler**" t.ü.y.b. 50x100cm. 2008



Resim 28. Ufuk Muslu, "**vanalar**" t.ü.y.b. 35x50cm. 2008



Resim 29. Ufuk Muslu, **Vanalar**, Gravür, 40x27 cm.



Resim 30. Ufuk Muslu, "**makaslar**" t.ü.y.b. 80x110cm. 2008



Resim 31. Ufuk Muslu, “Çark”, Litografi, 2009.



Resim 32. Ufuk Muslu, “İsimsiz”, Gravür, 2008,35x 45 cm.



Resim 33. Ufuk Muslu, “**Atık-Artık**”, Yağlı boya,190x150 cm. 2008.



Resim 34. Ufuk Muslu, “**Tekerler**”, Yağlı boya, 150x 70 cm, 2009



Resim 35. Ufuk Muslu, “**Junk**”, Pastel, 100x300cm.



Resim 36. Ufuk Muslu, “**isimsiz**”, Yağlı boya, 80x120 cm, 2010.

SONUÇ

Bu çalışma, hurda diye nitelendirdiğimiz sanayi artıklarının sanat nesnesi haline getirilmesi ele alınmıştır.

Sanayi Devrimiyle başlayan süreçte ortaya çıkan üretim ve tüketim kültürünün oluşturduğu devinimle birlikte bu süreci yalnız bırakmayan sanat da bizzat yakından takip etmiştir. Kübizmde kolajla başlayan atık nesne bir bu akımın sonrası ortaya çıkan Dadaizmle farklı bir boyuta taşınır. Duchamp'la birlikte yorumlanan sıradan, günlük kullanılan bir malzeme artık sanat eseri statüsüne erdirilmiş ve sanatın nesnesi sorununa farklı bir bakış açısı getirmiştir. Picasso kolaj çalışmalarına estetik değer ve biçim kazandırma gerekçesiyle müdahale ederken, Duchamp ise sanat eserinin özelliğini ortadan kaldırma amacıyla müdahale etmiştir.

1945 sonrası sanatçıların biçimsel tercihlerinde bu atık nesnelere amaç ya da araç olmaya devam etmiş, fakat bu estetik bir yaklaşım olmaktan öte daha çok anlam üretmeye yönelik yaklaşımlar olmuştur. Hafıza, kimlik, benlik gibi kavramlara dayanarak yapılan anlam üretimi Pop sanatta olduğu gibi günümüzde de devam etmektedir.

Çağdaş resimle birlikte devam eden sanat nesnesi sorunu içerisinde hurdayı nitelendirmemim amacı yine her hangi bir nesnenin sanat nesnesi olabileceği ve sanatçı nesnenin statüsünü belirlediği an artık o nesne asıl işlevi dışından çıkmıştır ve onun nesnesi haline sanatçının dili haline gelmiştir. Olup bitenlerden rahatsızlık duymak bir durumu irdelemek genel olan konuları cansız bir meta parçasına sığdırmak elbette birilerinin üstleneceği bir vazifedir ve bir yaşam biçimidir.

KAYNAKLAR

- ANTMEN, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- ARTUN, A, (2005), **Sanatçı Müzeleri**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BAYKAM, B,(1999), **Maymunların Resim Yapma Hakkı ve Duchamp Sonrası Krizi**, Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- Büyük Larousse, (1986), “**Sanayi Devrimi**”,19, İstanbul.
- CAUGUELİN,A, (1992), **Çağdaş Sanat**, Dost Yayınlar, Ankara
- H.McNeill, William (2004), **Dünya Tarihi**, Alaeddin Şener, İmge Kitapevi Yayıncılık, , İstanbul.
- GENÇ, Adem ,(1983), **Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözülmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**,(Yayımlanmamış Doktora Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- GERMANER, Semra,(1999), **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- HEİDEGGER, M, (1957), Holzwege, **Frankfurt am Main**, Paris.
- KAGAN, M, (1993), **Estetik ve Sanat Dersleri**, Aziz Çalışlar
- KABAŞ, Ö, (1976),**Tüm Çevresel Gerçekçilik**, İ.D.G.S.A. Yayınları, No:69,İstanbul.
- NEWMAN Barnett, (1992), **Selected Writings and Interviews**, Berkeley, Universty of California Pres
- NOYAN, M, (2001), **Kolaj, Asemblaj, Ready-made**, Genç Sanat Dergisi, sayı 86.
- PAZ, Octavio ,(2000), **Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu**, Cem İLERİ, sayı:75,Sanat Dünyamız Dergisi, İstanbul.
- READ, Herbert,(1985), **Modern Sculpture: A Concise Histoty**, Themes and Hudson, London.

ŞAHİNER, R, (2005), **Avangardın Tarihsel Dönüşümü**, Cumhuriyet Gazetesi, Kitap eki, sayı. 805.

TURANİ, A, (1999), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Yayınevi, İstanbul.

UFUK MUSLU

1981- Ardahan'da doğdu.

2004- Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'ne girdi.

2008- Doç. Mustafa Küçüköner Atölyesinden Bölüm 1. olarak mezun oldu

2008-Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yüksek Lisans (resim) programında devam etmekte...

Kişisel Sergi:

2008- “Ufuk Muslu Resim Sergisi” Resim- Heykel Galerisi, Havuzbaşı/ Erzurum.

Yarışma Sergilemeleri

2007- “Çukurova Üniversitesi Resim – Heykel - Baskiresim Yarışma Sergisi”, Adana

2008- Isik University and Istanbul Museum of Graphic Arts (IMOGA)

1st International Printmaking Biennial - Istanbul 2008

1. Uluslararası Baskiresim Bienali – İstanbul 2008 (Katalog ve Sergileme)

2009-Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması (Sergileme), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Osman Hamdi Bey Sergi Salonu

Ödüller:

2009- Serbest Konulu 5. Geleneksel Resim Yarışması (Mansiyon ödülü) Ümraniye Belediyesi, İstanbul

Katıldığı Sergiler:

2006- “EMITT2006 İstanbul”, Uluslar arası Akdeniz Ülkeleri Turizm ve Seyahat Fuarı, Erzurum Standı “Erzurum Gravürleri” Sergi ve Organizasyon, Tüyap, Beylikdüzü, İstanbul.

2006- "DÜŞTÜ DÜŞENLER" Ex Libris Sergisi.

2006- “Fırçadaki Ben” Atölye Sergisi, A. Ü. Sanat Galerisi, Erzurum.

2006- “Erzurum Gravürleri” Sergisi, Konak Kültür evi, Bursa.

2006- Karma Sergi, Yakutiye Müzesi, Erzurum.

2006- “International Small Engraving Salon Carburnari Exhibition”, Maramures, Romania

2006- “Erzurum Gravürleri” Sergisi, Çifte Minareli Medrese, Erzurum.

2007- “Gravürlerle Erzurum” Sergisi, Çifte Minareli Medrese, Erzurum.

2007-“İstanbul Sanat Fuarı” Atatürk Üni. Güzel Sanatlar Fak., Karma Sergisi, Tüyap, Beylikdüzü / İstanbul.

2008- Bilgi Üniv. Gençlik Festivali. Erzurum Gravürleri Sergisi, İstanbul.

2008- “Günümüz Gravürleriyle Erzurum” Sergisi, Yakutiye Medresesi, Erzurum.

2008- “Fırçadaki Ben 2” Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi.

2008- “(- +) 25’de Küresel Isınma Sergisi ve Performans” Atatürk Üni. kampüsü, Erzurum.

2008- Mezuniyet Sergisi, A. Ü. G. S. F. Sanat Galerisi, Erzurum.