



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı

ÇAĞDAŞ SANATTA NESNE VE KİŞİSEL UYGULAMALAR

Perihan Şan Aslan

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2010

ÇAĞDAŞ SANATTA NESNE VE KİŞİSEL UYGULAMALAR

Perihan Şan Aslan

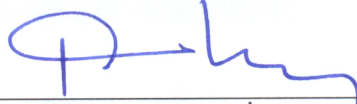
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

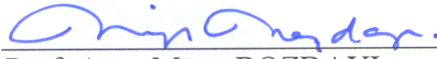
Ankara, 2010

KABUL VE ONAY

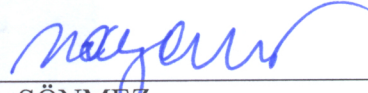
Perihan ŞAN ASLAN tarafından hazırlanan “Çağdaş Sanatta Nesne ve Kişisel Uygulamalar” başlıklı bu çalışma, 23 Haziran 2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Ayşe Çakır İLHAN (Başkan)



Prof. Ayşe Müge BOZDAYI



Prof. Nazan SÖNMEZ



Doç. Dr. Candan Dizdar TERVİEL (Danışman)



Yrd. Doç. Hüseyin ÖZÇELİK

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan ÇAKIN

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

23. 06. 2010



Perihan Şan Aslan

TEŞEKKÜR

Desteğini ve sevgisini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili eşim Özgür'e,

Varlığı daima bana güç veren aileme,

Mutluluk kaynağım yeğenim Mert'e,

Çalışmalarına olan güveni ve yardımlarından dolayı danışman hocam Doç. Dr. Candan Dizdar Terviel'e,

Uygun çalışma koşullarını sağlama konusundaki anlayışı için hocam Prof. Nazan Sönmez'e,

Bu zorlu süreç boyunca yanımda olan ve yapıcı eleştirileriyle beni motive eden hocalarım Yrd. Doç. Birsen Giderer, Öğr. Gör. Ayşe Sibel Kedik ve Yrd. Doç. Şinasi Tek'e,

Çalışmalarım süresince desteklerini esirgemedikleri ve duyarlı görüşlerini benimle paylaştıkları için sevgili arkadaşlarım Senem Aker Feyzoğlu, Nihal Erdoğan, Funda Susamoğlu ve Nil Köken'e,

Asistanlıklarını yaptığım süre boyunca kendilerinden mesleki açıdan çok şey öğrendiğim hocalarım Öğr. Gör. Mutlu Başkaya ve Öğr. Gör. Dr. Cengiz Ertekin'e,

Seramik alanında ihtiyacı olan herkese olduğu gibi bana da ihtiyaç duyduğum anda samimi bir şekilde yardım eden Öğr. Gör. Emre Feyzoğlu, Öğr. Gör. Burcu Öztürk Karabey'e,

Sergi kurulumundaki desteği için Soner Pilge'ye,

Sergi kokteylindeki yardımları için Arş. Gör. Melda Genç, Yavuz Selim Aslan, Eda Özmen, Sevinç Nergiz, Gizem Yağcı, Leyla Yaşar ve Esin Aykanat'a,

Birlikte çalışma fırsatı bulduğum süre zarfında kendilerinden çok şey öğrendiğim ve paylaştığım bütün bölüm hocalarım ve arkadaşlarıma,

Sonuç olarak sanatsal gelişimime katkısı olan herkese ve her şeye....

Sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

ŞAN ASLAN, Perihan. Çağdaş Sanatta Nesne ve Kişisel Uygulamalar, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2010.

“Çağdaş Sanatta Nesne ve Kişisel Uygulamalar” başlıklı Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu üç bölümden oluşmaktadır.

“Nesne” başlıklı birinci bölümde “Nesne Kavramına Genel Bir Yaklaşım” ve “Günlük Hayatta Nesne” adlı iki ayrı alt başlık açılmıştır. “Nesne Kavramına Genel bir Yaklaşım” başlığı altında, nesne kavramı genel olarak incelenmiştir. Nesne tanımlarına, estetik alanında ve sanatta nesne kavramlarına değinilip, batı ve doğu toplumlarının nesneye bakış açıları arasındaki fark gözlemlenirken, özne nesne ilişkisine de yer verilmiştir. “Günlük Hayatta Nesne” başlığı altında ise Aydınlanma Dönemi, Sanayi Devrimi, Modernizm ve Postmodernizm kavramlarına kısaca değinilmiştir. Toplumsal gelişmelerle birlikte nesnelerin hızla çoğalışı ve insan hayatındaki yeri üzerinde durulmuştur. Günümüzde tüketimin giderek atmasıyla nesnelerin birer meta haline dönüşerek, işlevlerinden daha çok gösterge anlamları ile ön plana çıkmaları ve bu durumun günlük hayattaki etkileri konu edinilmiştir. Tüketim kavramına değinilmiş ve bu kavramın toplumsal hayattaki rolü irdelenmiştir.

“Plastik Sanatlarda Nesne” başlıklı İkinci Bölümde günlük sıradan nesnelerin sanat alanına girişleri araştırılmıştır. İkinci Bölümde bahsi geçen toplumsal gelişmelerin etkisiyle Dadaizm’le birlikte sıradan nesneler hazır yapım olarak sanat alanına dahil edilirler. Dada ve Duchamp’dan sonra nesneyi çalışmalarının merkezine alan sanat akımları ve sanatçılar araştırılarak; bu konuda yapılan çalışmalardan örnekler verilmiştir. Bu çalışmaların kiminde Duchamp’ın mirasına sadık kalınıp nesneler oldukları gibi kullanılırken, bazılarında ise sıradan nesneler estetikleştirilerek Duchamp’ın tarafsız nesne anlayışı yerle bir edilmiştir. Bütün bu arayışlar çeşitli biçimlerde günümüze kadar gelir.

“Uygulamalar” başlıklı Üçüncü Bölümde ise gündelik sıradan nesnelerin ekseninde; yeniden üretim (taklit) ve nesnelerin manipölasyonu kavramları doğrutusunda üretilen özneel çalışmalara yer verilecektir. Seçilen belirli nesnelerden ilham alarak yapılan çalışmalar ile günlük hayattan sıradan nesneler sanat alanına dahil edilecektir. Bu çalışmalar esnasında tercih edilecek malzeme kildir.

Anahtar Sözcükler: Nesne, Günlük Hayatta Nesne, Plastik Sanatlarda Nesne, Seramik Sanatında Nesne, Tüketim, Meta (Tüketim Nesnesi), Taklit, Yeniden Üretim, Manipölasyon.

ABSTRACT

ŞAN ASLAN, Perihan. Object and Personal Practices in Contemporary Art, Study Report for Proficiency in Art, Ankara, 2010.

The study report titled “Object and Personal Practices in Contemporary Art” consists of three chapters.

The First Chapter titled “Object” contains two sections, subtitled “A General Approach to the Concept of Object” and “Object in Daily Life”. In the section “A General Approach to the Concept of Object”, the concept of object is examined at a general level. Different definitions of object, object in aesthetics, and object in art are touched upon, the different points of view regarding object in western and eastern societies are observed, and the relationship between subject and object is examined. In the section on “Object in Daily Life”, the concepts of Enlightenment Period, Industrial Revolution, Modernism, and Postmodernism were briefly touched upon. The rapid increase in the number of objects with the social developments and their place in human life are among the subjects pondered upon in this section. The commodification of objects as a result of the rapid increase in consumption, their indicator values becoming more prominent than their functional values, and the effects of this phenomenon on the daily are also discussed in this section. The concept of consumption is analyzed and its role in social life is examined.

In the Second Chapter titled “Object in Plastic Arts”, the entry of daily mundane objects to the field of art is examined. Mundane objects are treated as readymade art objects with Dadaism with the effects of the social developments mentioned in the Second Chapter. Art movements and artists who put object at the center of their works after Dada and Duchamp were examined and examples from their works were given. In some of these works, objects were used as they are, in a fashion loyal to Duchamp’s legacy, and in others, mundane objects were aestheticized and Duchamp’s understanding of neutral object was negated. All of these quests are still present in our contemporary world.

The Third Chapter titled “Practices” will contain subjective works created within the framework of reproduction (imitation) and manipulation of daily mundane objects. The works to be created using mundane objects will thus incorporate mundane daily objects into the field of art. The material to be used in these works will be clay.

Keywords: Object, Object in Daily Life, Object in Plastic Arts, Object in the Art of Ceramics, Consumption, Commodity (Object of Consumption), Imitation, Reproduction, Manipulation.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
RESİM DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
I.BÖLÜM	
NESNE.....	3
I.1. NESNE KAVRAMINA GENEL BİR YAKLAŞIM.....	3
I.2. GÜNLÜK HAYATTA NESNE.....	12
II. BÖLÜM	
PLASTİK SANATLARDA NESNE.....	20
III. BÖLÜM	
UYGULAMALAR.....	72
“Yeni Olasılıklar”.....	83
“Empati”.....	86
“Aşına (Sizi Bir Yerden Gözüm Isırıyor!).....	88
“Seni Nerede Buldum Unuttum!”.....	91
“Kahvaltı”.....	93
“İhtiyaç Halinde Kırınız!”.....	95
“Kopuk Bağlantı”.....	97
“Lüzumsuz Bağlantı”.....	98
“Soğuk İçiniz!”.....	100
“İçli Dışlı”.....	104

“Senli Benli”	107
“Dolu- Boş” ve “Umut”	110
“Sır”	111
SONUÇ	113
KAYNAKÇA	123
ÖZGEÇMİŞ	129

RESİM DİZİNİ

II. BÖLÜM

Resim 2. 1: Rene Magritte, Kişisel Değerler, 1952	
http://en.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/SRVV-7T7P5L	24
Resim 2. 2: Rene Magritte, Portre, 1935	
http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Portrait.jpg	24
Resim 2. 3: Meret Openheim, Hemşirem, 1967	
http://raggedclothcafe.com/author/jdavila13/	27
Resim 2. 4: Man Ray, Hediye, 1921	
http://erinkelsey.files.wordpress.com/2008/02/gift.gif	28
Resim 2. 5: Man Ray, Tahrip Edilemez Nesne, 1923	
http://arthistory.about.com/od/dada/ig/DadaatMoMAParis/dada_paris_06.htm	28
Resim 2. 6: Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1964	
http://artissimo.beaux-arts.ca/cybermuse/search/artwork_e.jsp?mkey=7249	31
Resim 2. 7: Claes Oldenburg and Coosjevan Bruggen, Testere- Bıçmek, 1996	
http://www.telegraph.co.uk/culture/art/4613494/Public-art.html?image=2	34
Resim 2. 8: Claes Oldenburg, Mavi, 1999	
http://www.metmuseum.org/special/Oldenburg/2.L.htm	34
Resim 2. 9: Richard Artschwager, Sıçrayan Sandalye, 1992	
http://www.designboom.com/history/stilllife.html	35

Resim 2. 10: Richard Artschwager, Pembe Örtülü Masa, 1997 http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/146901	35
Resim 2. 11: Robert Arneson, Depozito Yok Geri Dönüş Yok, 1961 (De Waal, 2003, s.168).....	35
Resim 2. 12: Robert Arneson, John Figür, 1965 (Levin, 1988, s. 231).....	36
Resim 2. 13: Jim Dine, Siyah Banyo, 1963 http://www.geneseoart.com/geneseoart/?p=100	37
Resim 2. 14: Robert Arneson, Yazı Makinesi, 1966 http://theslideprojector.com/art1/ranchocampus/art1rlecturepresentations/art1rlecture7.html	37
Resim 2. 15: Robert Arneson, Kola İle Her Şey Daha İyi Gidiyor, 1965 http://bunnywax.wordpress.com/2008/03/	37
Resim 2. 16: Victor Spinski, Doğumgünü Pastası, 2008 http://www.50contemporaryart.com/gallery/2009-artist-victor-spinski/6.jpg.html	39
Resim 2. 17: Roy Lichtenstein, Yemek Takımı, 1967 (De Waal, 2003, s. 164).....	39
Resim 2. 18: Michael Frimkess, Jumpin at the Moon Lodge, 1968 (Levin, 1988, s.233).....	40
Resim 2. 19: Hower Kottler, Barış Yürüyüşü Tabağı, 1967 (Levin, 1988, s. 234).....	41

Resim 2. 20: Marilyn Levine, Çanta, 1974

<http://asuartmuseum.asu.edu/collections/ceramics/images.php>.....43

Resim 2. 21: Richard Shaw, Gri Kafalı Oturan Figür, 1985

http://www.franklloyd.com/dynamic/artwork_exhibit_display.asp?

ArtworkID=511&ExhibitID=13&Exhibit=Previous.....45

Resim 2. 22: Richard Shaw, Yürüyen Figür, 2003

http://www.franklloyd.com/dynamic/artwork_exhibit_display.asp?

ArtworkID=511&ExhibitID=13&Exhibit=Previous.....45

Resim 2. 23: David Furman, Fırça Buketi, 1999

<http://www.sdgallery.com/catalogs/>

2005/ContemplatingRealism/index.htm.....45

Resim 2. 24: David Furman, Yüzen Turuncu Şey, 1996

<http://www.ceramicstoday.com/potw/furman.htm>.....45

Resim 2. 25: Jasper Johns, Boyanmış Bronz, 1960

<http://www.artchive.com/artchive/J/johns/ale.jpg.html>.....46

Resim 2. 26: Arman, Lavabo İçinde Gibi, 1990

(De Waal, 2003, s. 194).....48

Resim 2. 27: Arman, Yarım Fincan, 1960

<http://www.djtfineart.com/cgi-bin/fine>

art/gallery.html?category=ArmanS&item=AM001&type=gallery.....48

Resim 2. 28: Daniel Spoerri, Marcel Dyushanom Tarafından Yenmiş, 1964

http://artinvestment.ru/en/news/artnews/20080723_artprice.html.....49

Resim 2. 29: Robert Gober, Ayakta Duran Lavabo, 1985

<http://www.walkerart.org/archive/F/>

AC8371A8921A1F1A6164.htm.....	52
Resim 2. 30: Robert Gober, Bilinçaltı Lavabosu, 1985	
http://www.anthonymeierfinearts.com/inventory/gober.htm.....	52
Resim 2. 31: Jeff Koons, Balon Köpek, 1994- 2001	
http://serurbano.wordpress.com/2009/07/14/jeff-koons/jeff-koons/.....	53
Resim 2. 32: Jeff Koons, Üç Basketbol Topu 50/50 Tank, 1985	
http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/58/1111.....	55
Resim 2. 33: Jeff Koons, Yeni Çifte Shelton Islak Kuru 10 Galon, 1980	
http://www.jeffkoons.com/site/index.html.....	55
Resim 2. 34: Heim Steinbach, Ultra Kırmızı # 2, 1986	
http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=ultra%20red%20%232&page=&f=Title&object=88.3619.....	56
Resim 2. 35: Allan McCollum, 40 Alçı Vekil, 1987	
http://home.att.net/~amcnet2/album/individualworks1.html.....	57
Resim 2. 36: Allan McCollum, On Binden Fazla Eşsiz İş, 1987/1988	
http://home.att.net/~amcnet2/album/individualworks1.html.....	58
Resim 2. 37: Allan McCollum, On Binden Fazla Eşsiz İşten Detay	
http://home.att.net/~amcnet2/album/individualworks4.html.....	58
Resim 2. 38: Tony Cragg, Kano, 1982	
http://www.biuso.eu/wp-content/uploads/2009/08/Cragg.-Canoe.jpg.....	60
Resim 2. 39: Tony Cragg, Shiva, 1996	

- (De Waal, 2003, s.195).....60
- Resim 2. 40:** Sarah Lucas, Naturel, 1994
http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/cohen/cohen97-10-24-2.asp.....60
- Resim 2. 41:** Dario Robleto, At War With The Entrophy Of Nature/ Gohsts Don't Always Want To Come Back, 2002
http://www.thetrilogytapes.com/blog/uploaded_images/robleto_08_lg-727344.jpg.....60
- Resim 2. 42:** Tara Donavan, İsimsiz (Plastik Bardaklar), 2006
 (Heartney, 2008, s. 55).....62
- Resim 2. 43:** Tom Friedman, İsimsiz, 1995
<http://www.culturevulture.net/ArtandArch/TomFriedman.htm>.....63
- Resim 2. 44:** Doris Salcedo, İsimsiz, 2003
 (Heartney, 2008, s. 55)63
- Resim 2. 45:** Liza Lou, Mutfak, 1991- 95
 (Heartney, 2008, s. 59).....63
- Resim 2. 46:** Josiah McElheny, MObernity Circa, 1962
http://www.nytimes.com/2006/11/26/nyregion/nyregionspecial2/26wearts.html?_r=164
- Resim 2. 47:** Charles LeDray, İsimsiz, 1995
http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/moore/love5.asp.....64
- Resim 2. 48:** Richard Wentworth, Baston, 2000
<http://www.artnet.com/artwork/67197/157/>

richard-wentworth-baton.html.....	65
Resim 2. 49: Sylvie Fleury, Prada Ayakkabılar, 2003 http://radicalart.info/things/cast/index.html.....	65
Resim 2. 50: Choi Jeong Hwa, Believe It or Not, 2006 http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/ Articles2008/Articles0208/CR0208.html.....	66
Resim 2. 51: Stefano Della Porta, Anxiety, 1999 (Vecchio, 2001, s. 97).....	67
Resim 2. 52: Luis Miguel Suro, Daily Plagiarism, 1999 (Vecchio, 2001, s. 99).....	67
Resim 2. 53: Charles Krafft, Artists Rifles Uzi, 2000 http://supertouchart.com/2007/09/24/ londoncharlie-krafft-takes-over-stolen-space/.....	67
Resim 2. 54: Paul Astbury, Fincan ve Tabağı, 1995 (Vecchio, 2001, s. 180-181).....	69
Resim 2. 55: Steven Montgomery, Security Breach, 2005 http://www.ceramics.tpc.gov.tw/biennale2008/tw/w011.html.....	69
Resim 2. 56: Marek Cecula, Skatoloji Serisi Set V, 1993 http://www.marekcecula.com/.....	70

III. BÖLÜM

Resim 3. 1: Cornelis Norbertus Gijsbrechts, Ters Çevrilmiş Tablo, 1670 (Leppert, 2009, s. 46)	74
---	----

- Resim 3. 2:** Sharon Moody, Something Going Down in That Museum Right Now, 2007
<http://www.sharonmoody.com/pgs/some.html>.....74
- Resim 3. 3:** Victor Spinski, Çivilerle Birlikte Kutu, 2000
<http://www.50contemporaryart.com/gallery/2009-artist-victor-spinski>.....75
- Resim 3. 4:** Borga Kantürk, Sarı Kalem, Yeşil Silgi ve Not Kağıdı, 2004
 (Çalıkoğlu, 2005, s. 124).....77
- Resim 3. 5:** Borga Kantürk, Teşekkür Belgesi, 2002
 (Çalıkoğlu, 2005, s. 124).....77
- Resim 3. 6:** Serkan Özkaya, Bugün Tarihi Öneme Sahip Bir Gün Olabilirdi, 2003
 (Altındere, 2006, s. 21).....77
- Resim 3. 7:** Cristine Nelson, Man Ray’ın İronisi, 1997
<http://www.design4technology.com/rightbrain/sculpture.htm>.....80
- Resim 3. 8:** Cindy Sherman, Madame De Pompadour, 1990
<http://ifitshipitshere.blogspot.com/2008/06/cindy-shermans-madame-pompadour-limoges.html>.....81
- Resim 3. 9:** “Yeni Olasılıklar I” isimli çalışmaya ait görüntüler
 (Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı, 32x32x4 cm, 2010.)
 (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....83
- Resim 3. 10:** “Yeni Olasılıklar I”, adlı çalışma farklı açıdan görünüm
 (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....84

- Resim 3. 11:** “Yeni Olasılıklar II” isimli çalışmaya ait görüntüler
(Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı, 32x32x5 cm, 2010.)
(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....84
- Resim 3. 12:** “Olasılıklar” serisinden
(Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı, 32x32x5 cm, 2006.)
(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....85
- Resim 3. 13:** “Olasılıklar” serisinden
(Kalıpla Şekillendirme, Sagar pişirimi, 32x32x5cm, 2007.)
(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....85
- Resim 3. 14:** “ Yeni Olasılıklar” adlı çalışma sergi sırasında mekanda
(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....86
- Resim 3. 15:** “Empati” adlı çalışmadan görüntü.
(Elde Şekillendirme, 1240 °C, Sırsız, 50x70x26 cm, 2009.)
(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....87
- Resim 3. 16:** “Empati” isimli çalışmadan detay görüntüler, 2009
(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....88
- Resim 3. 17:** Karşılaşma Anı/ Başlangıç Noktası, 2009
(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....88
- Resim 3. 18:** “Aşına (Sizi Bir Yerden Gözüm Isırıyor!)” adlı çalışmadan görüntü
(Kalıpla ve Elle Şekillendirme, Renklendirilmiş Döküm Çamuru,
1000 ° C, 35x24x2 cm, Sırsız, 2009.)
(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....90
- Resim 3. 19:** “Aşına (Sizi Bir Yerden Gözüm Isırıyor!)”
İsimli çalışmayla mekanda fotoğraf denemesi, 2009

(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	90
Resim 3. 20: İlham kaynağı buluntu nesne, 2010 (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	92
Resim 3. 21: “Seni Nerede Buldum Unuttum!” adlı çalışmadan görüntü. (Kalıpla ve Elle Şekillendirme, Renklendirilmiş Döküm Çamuru, 1000 °C, 13x20x18 cm, 2010.) (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	92
Resim 3. 22: “Seni Nerede Buldum Unuttum!” adlı çalışmayla mekanda fotoğraf denemesi, 2010 (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	93
Resim 3. 23: “Seni Nerede Buldum Unuttum!” adlı çalışmayla mekanda fotoğraf denemesi, 2010 (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	93
Resim 3. 24: Bir aralar her gün yenen kahvaltıdan görüntüler, 2010 (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	94
Resim 3. 25: “Kahvaltı” adlı çalışmaya ait görüntü (Kalıpla ve Elde Şekillendirme, Renklendirilmiş Döküm Çamuru, 1000 °C, Sırsız, 35x24x8 cm, 2010.) (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	94
Resim 3. 26: “Kahvaltı” adlı çalışmadan detay görüntüler, 2010 (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	95
Resim 3. 27: Bir imdat çekici, 2010 (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	96

- Resim 3. 28:** “İhtiyaç Halinde Kırınız!” adlı çalışmadan görüntü
(Elde şekillendirme, 1000 °C, Sırsız, 17x8x3 cm, 2010.)
(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....96
- Resim 3. 29:** “İhtiyaç Halinde Kırınız!” adlı çalışma sergileneceği mekanda, 2010
(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....97
- Resim 3. 30:** “Kopuk Bağlantı” adlı çalışmadan görüntü
(Kalıpla ve Elde Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı,
50x25x15 cm, 2010.)
(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....98
- Resim 3. 31:** “Lüzumsuz Bağlantı” adlı çalışmadan görüntü
(Kalıpla ve Elle Şekillendirme, Porselen ve Creaton Çamuru,
1320 ve 1000 °C, 100x23x15 cm, 2010.)
(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....99
- Resim 3. 32:** “Lüzumsuz Bağlantı” adlı çalışma başka bir açıdan, 2010
(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....99
- Resim 3. 33:** “Lüzumsuz Bağlantı” adlı çalışma başka bir açıdan, 2010.
(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....100
- Resim 3. 34:** Coca Cola şişesinin evrimi
<http://popsop.com/2022>.....101
- Resim 3. 35:** Çeşitli dönemlerden bazı Coca Cola afişleri
<http://www.picturestore.com.au/product.aspx?productID=56154>.....102
- Resim 3. 36:** “Soğuk İçiniz!” adlı düzenlemeden görüntü.
(Kalıpla ve Elle Şekillendirme, Şeffaf sırlı Porselen 1320 °C, Altın Lüster
820 °C, 200x130x25 cm, 2010)

(Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	103
Resim 3. 37: “Soğuk İçiniz!” adlı düzenlemeden detay görüntüler (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	103
Resim 3. 38: “Soğuk İçiniz!” adlı düzenlemeden detay görüntü (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	104
Resim 3. 39: “İçli Dışlı” adlı düzenlemenin duvardaki parçasından görüntüler (Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı, 35x24x8 cm, 2010.) (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	105
Resim 3. 40: “İçli Dışlı” adlı düzenlemenin masa üstündeki parçasından görüntüler (Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı, 35x24x8 cm, 2010.) (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	106
Resim 3. 41: “Senli Benli” adlı düzenlemenin duvardaki parçasından görüntüler (Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı, 35x25x25 cm, 2010.) (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	107
Resim 3. 42: “ Senli Benli” adlı düzenlemenin masadaki parçasından görüntüler, 2010 (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	108
Resim 3. 43: “İçli Dışlı” ve “Senli Benli” adlı düzenlemelerin bir arada görüntüleri, 2010 (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	109
Resim 3. 44: “Dolu- Boş” (Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı, 20x20x7 cm, 2010.) (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	110
Resim 3. 45: “Umut”	

(Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı, 12x12x10cm, 2010.) (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	110
Resim 3. 46: “Sır” adlı düzenlemeden genel görünüm (Kalıpla Şekillendirme, Döküm Kili ve Karton Kutu, 1000 °C sır pişirimi, 820 °C Altın Lüster Pişirimi, Kutuların her biri: 15x25x10 cm, 2010.) (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi).....	111
Resim 3. 47: “Sır” adlı düzenlemeden detay görüntüler (Perihan Şan Aslan Fotoğraf Arşivi)	112

GİRİŞ

Nesneler başlangıcından bu güne insan hayatında çok önemli bir yer taşımaktadırlar. Nesne insan tarafından daima anlaşılmaya çalışılmış; düşünürlerse çağlar boyunca “nesne nedir?” sorusuna yanıt aramışlardır. Başlangıçta insan ihtiyaçlarını karşılamak için, insan tarafından yapılan nesneler; zamanla insanların ihtiyaçlarının artması ve çeşitlenmesiyle makineler aracılığıyla üretilmeye başlanmışlardır. Yapay nesnelerin çeşit ve sayı olarak giderek artışıyla insanın çevresi nesnelerle kaplı bir hale gelmiştir. Endüstri Dönemi sonrasındaki sosyal koşullar, seri üretim nesnelerinin artışı insanları tüketmeye yöneltmiş ve bu sayede nesneler birer tüketim nesnesi (meta) haline gelmişlerdir.

Nesneler başlangıcından bu yana çeşitli anlamlar taşırlar. Zamanla işlevlerinin dışında taşıdıkları bu anlamlarla ön plana çıkmaya başlarlar. Nesnelerin taşıdığı anlamlar insanların değer yargıları ya da bilgisi doğrultusunda değişebilir. Tek bir nesne, farklı toplumlarda birden fazla anlam taşıırken, aynı nesne tek bir insan için bile birden fazla anlam taşıyabilir. Böylece nesneler kendisine has bir gizemli anlamlar alanı içerisinde yer alırlar. Tüketime artışıyla nesnelerin bu anlamlarına ek olarak, işlevlerinin dışındaki gösterge değerleri de eklenmiştir. Nesnelerin gösterge değerlerinin ön plana çıkmasıyla nesneler aracılığı ile mesajlar üretilmiş, iletilmiş ve insanlar nesnelerin üzerinden iletilen bu mesajlarla sosyal ilişkilerini devam ettirmeye başlamışlardır.

Nesneler Sanat tarihinde de daima önemli bir yer tutmuştur. Dadaizm’le birlikte hazır nesnelerin kullanımıyla nesneler sanatta direkt olarak kullanılmaya başlanmış, Duchamp’ın açtığı bu yolu birçok sanatçı izlemiştir. Duchamp’ın mirasçısı sayılabilecek bu sanat akımları ve sanatçılar, kimi zaman Duchamp’ın mirasına sadık kalmış, kimi zamansa ona ters düşmüşlerdir. Ancak nesneler daima bu akımların ve sanatçıların çıkış noktasını oluşturmuştur.

Bu çalışmada nesne kavramı derinlemesine araştırılıp, nesnelerin sanat tarihindeki yerine göz atılırken, aynı zamanda nesnelerin taklidi (yeniden üretimi) ve manipülasyonu aracılığıyla seramikten öznel çalışmalar yapılacaktır. Gündelik sıradan

nesneleri konu alan çalışmalar ve ayrıca taklit, manipölasyon kavramları raporda yer alacaktır.

I. BÖLÜM

NESNE

I. 1. NESNE KAVRAMINA GENEL BİR YAKLAŞIM

İnsan birçok nesneyle karşılaşır, duyuları karşılaşılan bu nesneleri kavrar ve imgelemi bu nesneleri bilinçli ya da bilinçsiz olarak kaydeder. Algıyla bütün bu süreçlerden geçirilen nesne, insanın kendisinden ayrı düşünemeyeceği bir hal alır. Nesneler sadece üretildikleri maddeden, bir biçimden ibaret olmayıp, çeşitli anlamlar yüklenirler. Ayrıca nesnelere anlamlar yüklenebilir. İşlevleri için üretilen yapay nesneler, bu amaçla tüketildikleri kadar anlamları ile de sürekli olarak üretilip tüketilmektedirler.

Nesne birçok tanıma sahip, oldukça geniş bir kavramdır. Bu tanımlara genel olarak değinmek faydalı olur. Nesne Türkçe sözlükte; ‘kişi’ ya da ‘kimse’ ile anlatılan varlıkların dışında kalan ve ağırlığı ile kütlesi olan her türlü varlık, nen, şey, obje olarak tanımlanmaktadır¹. Duyulardan en az biriyle algılanmaya açık; uzam ile zaman içinde somut bir varlığı bulunan; bilince verilmişliğiyle ya da sunulmuşluğuyla bilincin ayırt edip tanıdığı; düşünen özneye karşı düşünülen şeydir. Birbirinden değişik anlama edimleri aracılığıyla bilgisine, algısına, kavrayışına ya da duygusuna ulaşabildiğimiz her şey olarak tanımlanır².

Nesnelerin gösterge olarak anlamlarıyla ilgilenen bir başka düşünür Roland Barthes’e göre nesne ise; görülmeyi bekleyen şeydir, düşünen özneye göre düşünülen şeydir, kısacası, çoğu sözcüğün verdiği biçimiyle nesne herhangi bir şeydir (Barthes, 2005, s.195).

Nesne terimi Türkçeye ‘obje’ olarak geçmiştir ve kökeni ‘karşıda bulunan’, ‘karşıda duran’, ‘karşıya konulmuş’ anlamlarına gelen Latince objektum sözcüğüne kadar uzanır. Nesne terimi ilk kullanılmaya başlandığından beri iki anlamlıdır. Bu

¹ Bkz. “Nesne” Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1981, s. 601.

² Bkz. “Nesne”, Felsefe Ekibi, 11.06.2010.

<http://www.felsefeekibi.com/FORUM/forum_posts.asp?TID=37937&PN=2>.

anlamlardan biri gerçekte var olan şeyken, diğeri zihinde varlığı bilinen şeydir. Ortaçağda nesne, bilme yetisiyle ilgili ve bilme yetisini uyaran şey olarak düşünülmektedir. Duyuları etkileyen şeyler, gerçeklikte olup olmadığına bakılmaksızın nesne olarak kabul edilmiştir. Skolastik felsefeye göre asıl gerçeklik (töz) tanrıdır ve nesne asla bir gerçeklik olarak kabul edilmez. Ortaçağda Tanrının gerçekliğiyle karşılaştırıldığında nesnenin varlığı ikincil bir şeydir. Kısacası nesne önemsizdir. Yeniçağ'da, ise Descartes ile birlikte nesne kavramında iki büyük değişiklik olmuştur. Bu değişikliklerden birincisi nesneye gerçeklik tanınmış olmasıdır. Nesne artık bilme yetisini içerden biçimlendiren bir şey değil, insan zihnine yabancı, onun dışında, kendi başına gerçekliği olan şeydir. İkinci büyük değişiklik ise nesnenin, bilen özneye yani bilince karşıt bir şey olarak düşünülmesidir. Kant ise nesneyi ve özneyi düşüncenin egemenliğinden kurtarmıştır. Ama bu düşüncenin bir sonucu olan özne/nesne ikiliğine dokunmaz. Ona göre kendinde şey vardır, insan bilgisinin nesnesi görünüşlerdir, yani duyu nesneleridir. Örneğin ev asla kendinde şey değildir, yalnızca bir görünüştür ve bir tasarımıdır, bu tasarımı aşan şey bilinmemektedir. Kuşkusuz bu görünüşler boşlukta herkese göre değişen şeyler değildir, her insan zihni için geçerli olan birtakım algılama biçimlerine ve kavramlara bağlıdır. Bugünkü nesne kavramları Kant'ın düşüncesinin bir devamı niteliğinde görülebilir. Kendinde gerçeklik taşımayan, metafizik olmadığı kabul edilen, herkes için geçerli olan nesne kavramı, nesne ile aynı uzamı paylaşmakta olan insan vücudunu devreye sokmaktadır. İnsanın nesneleri algılaması, onlara tepkiler vermesi kendisi de bir nesne olan vücut aracılığıyla gerçekleşir. İnsan bugünlerde yalnız vücudu ile değil ruhu ile de nesneler dünyasının bir parçası olarak kabul edilmektedir. Çağdaş felsefede ise Edmund Husserl'e göre, nesneler bilince nasıl görünüyorsa öyle kabul edilir. Bilinç ise, insanın nesneleri ve dünyayı anlamlandırmalarının bütünü olarak ele alınmaktadır¹.

Nesnenin idrake karşı koyduğu varsayımı daha Antikite'de öne sürülür. Aristoteles'e göre nesne karşı koymasıyla ya da direnciyle beliren şeydir. Nesne görülür, ona dokunulur. Nesnenin bu özellikleri onun direncidir. Bu direnç yoluyla orada öznenin dışında kendine has bir varlık olduğu bilinir (Deniz,1993, s.x).

¹ "Nesne", Felsefe Ekibi, 11.06.2010.

<http://www.felsefeekibi.com/FORUM/forum_posts.asp?TID=37937&PN=2>.

Nesne çağlar boyunca bazen önemli bazen de önemsiz görülmüş; bazen tanrının varlığı karşısında önemsiz olduğu düşünülmüş, gerçeklik olarak bile kabul edilmemiştir. Daha sonraları nesnenin gerçekliğinin bilincine varılarak onun öznenin dışında bağımsız bir varlık olduğu kabul edilmiştir. Çağdaş felsefe’de ise nesnelerin bilince nasıl görüldüğü önem kazanmıştır.

Nesne kavramının kökeni ve kavramın genel olarak değişimine kısa bir şekilde değindikten sonra özne ve nesne ilişkisi üzerinde durulması gerekmektedir.

Özne ve nesne birbirine karşıt iki kavram gibi algılansa da birinin varlığı diğerine bağlıdır ve birinin tanımı diğeri üzerinden yapılabilir. Ancak hiçbir zaman biri diğerine indirgenmemelidir. Özne bendir. Kendisini ben olmayanın karşısına koyan, nesnenin karşısında bulan ve karşısında bulduğu nesneye bilme amacı ile yönelen bireydir. Nesne ise kendi başına insandan bağımsız var olabilse de, varlığının öznenin ayırımının ortaya konulabilmesi için özneye ihtiyaç duyulur. Öznenin de nesne olmadığını belirtmek için nesnenin varlığı gereklidir. Öznenin karşısında bulunan gerçeklik doğadır. Doğa, canlılar, cansızlar ve nesneler dünyası olarak algılanır. Doğal nesnelerin insan tarafından değiştirilip dönüştürülmeye başlanmasıyla doğal ve yapay (üretilmiş) nesne kavramları ortaya çıkmıştır. Doğal nesneler insan çabası olmadan doğanın etkisiyle oluşturulurken, yapay nesneler insanın doğal nesneleri kendi amaçları için değiştirip dönüştürmesiyle ürettiği nesnelerdir. Yapay nesneler neredeyse insanlığın varlığıyla yaşıttır. İnsanoğlu ihtiyaçlarını karşılamak için doğal nesneleri dönüştürüp değiştirmeye başladığı ilk andan itibaren yapay nesneleri hayata dahil eder. Bu ilk yapay nesneler kesme amacıyla yontulup sivriltilmiş bir taş olabileceği gibi, ısınma amacıyla üstüne giydiği bir post ve ya çamurun ısıya maruz kalmasıyla oluşturduğu, yiyecek sakladığı ilk seramik kaplar da olabilir. Nesneler çağlar boyunca değişir, dönüşür, çeşitlenir. İnsan ihtiyaçları arttıkça nesneler de artar. Bazı nesneler en basit halleriyle kalsalar da bazı nesneler giderek karmaşık hale gelirler. Örneğin içine yiyecek konulan bir çanağın şekli, deseni, malzemesi ne olursa olsun çukuru andıran bir boşluğunun olması gerekliliği ya da kesici bir aletin ne keseceğine göre şekillendirilmesi gibi. İşlevleri temel olan nesnelerin temel biçimleri fazla değişmeden kalmış olmasına rağmen, işlevler karmaşıklaştıkça biçimler de karmaşılaşmıştır. Bazı Nesneler teknolojik buluşlarla oldukça karmaşık noktalara yol almışlardır. Çalışmaya

konu alınan nesneler seri üretilen endüstri ürünleri olmalarına rağmen; oldukça yalın kullanım nesnelerinden seçilmişlerdir. Özetle çalışmanın konusu yapay (üretilmiş) nesnelerle sınırlıdır.

Hülya Yetişken Estetiğin ABC'si adlı kitabında nesneyi; kavrama, sezme, tasarlama ve algılama gibi edimler yoluyla kendisine yönelip bağ kurduğu şey olarak tanımlarken oldukça geniş bir tanım ortaya koymaktadır. Yetişken, düşünce, duyu, duygu gibi veri olan her ilişki ve bağlantının bir nesne olabileceğini söyler. İnsan etkinliklerini, kurduğu her türlü ilişkiyi ve ortaya koyduğu bilim, sanat, felsefe ürünleri ve bunların tarihini de tanıma dahil eder. Bu noktada sanatta nesne de bu tanıma eklenebilir. Sanatta nesne denince ise dört farklı nesneden söz etmek mümkündür. Sanatta nesne denince mevcut nesne, sanatçının kendi zihinsel nesnesi, tamamlanmamış yapıt olan nesne ve sanat yapıtı olarak dört nesne terimi önerilmiştir:

“Bu dört nesne içinde birinci nesne olan ‘mevcut nesne’, sanatçının sanatsal etkinliğine kaynaklık eden, onun bu etkinliği gerçekleştirmek üzere kendisinden yola çıktığı ve kendisine yöneldiği nesnedir. Bu, aynı zamanda alımlama ve değerlendirme etkinliklerinin gerçekleştirilmesinde de kendisiyle bağ kurulan ve kendisine başvuru alan nesnedir. İkinci nesne olarak adlandırdığımız ‘Sanatçının kendi zihinsel nesnesi’ ise ancak sanatçısıyla birlikte var olan ve onun belirli bir yaratıcı sanatsal etkinliği gerçekleştirilmesiyle ilgili olan nesnedir. Bu nesnenin sanatçısından ve onun yaratıcı etkinliğinden bağımsız bir varlığı yoktur. ‘Tamamlanmamış yapıt olarak nesne’, sanatçının somut bir bütünlük olarak henüz gerçekleştirilmemiş olduğu ve alımlayıcıya sunma evresine kadar üzerinde çalıştığı nesnedir. Bu nesne henüz bitirilmemiş bir heykel, bir roman, bir resim ya da henüz sahnelenmemiş bir oyun vb. olabilir. ‘Sanat yapıtı olarak nesne’ ise adından da anlaşılacağı gibi sanatçının nesneselleştirerek ortaya koyduğu, belirli bir bütünlüğü ve kendine özgü sınırları olan somut sanat yapıtının ta kendisidir” (Yetişken, 1998, s.30- 31).

Hülya Yetişken nesneyi çok geniş şekilde ele alarak tanımlamış, insan etkinliklerini, insanın kurduğu bütün ilişkileri ve ortaya koyduğu bilim ve sanat ürünlerini ve bunların tarihini tanıma dahil etmiştir. Ancak bu geniş tanımlama içerisinde bu sanat eseri raporu kapsamında konu alınan nesnelerin yapay, insan tarafından üretilmiş nesneler olduğu, insanın tüm bu etkinliklerinin, altı çizilen nesne tanımının konu dışında tutulduğu yine

belirtilmelidir. Sanatta nesne olarak bahsi geçen nesne türlerinden mevcut nesne, rapor kapsamında konu alınan nesne'ye en yakın olan tanımdır.

Estetik önem açısından nesneler ise ideal nesneler, fiziksel nesneler ve algısal nesneler olarak sınıflandırılır. İdeal nesne, fiziksel olmayan alanda yer alan birincil nesne anlamında ve olması için düşünülmesi yeterli olan nesne olarak tanımlanır¹. İdeal nesne aynı zamanda kendisine doğrudan yönelmiş düşünce olmadan var olamayan, düşüncenin konusu olarak bilinçte bulunan, yalnızca düşünmenin önünde duran nesnedir². Fiziksel nesne ise kendilerinin düşünülmesinden bağımsız varlıkları olan, uzamsal ve zamansal bir konuma sahip nesnelerdir³. Bu tür nesneler öznenin, bilinçten veya düşünceden bağımsız olarak dış dünyada var olabilen, dış dünya gerçekliğinin bir parçası olarak insanın dışında, insan olmasa da var olabilen nesnelerdir⁴. Estetik için önem taşıyan nesnelerse üçüncü anlamıyla algısal nesnelerdir. Bunlar kişinin gördüğü, duyduğu, tattığı, kokladığı ya da dokunduğu; algı ediminde nasıl görünüyorsa öyle olan nesnelerdir⁵. Estetik nesneler, estetik biliminde üzerinde konuşulan ya da estetik olarak sınıflandırılan deneyimlerdir.

Bu nesne tanımlarından fiziksel nesne, bu çalışma için önceliklidir. Fiziksel nesne kendi başına var olduğu gibi, varlığı için öznenin varlığına ihtiyaç duymamaktadır. Öznenin nesneyi düşünmesi ya da nasıl algıladığı bu noktada önemli değildir. Estetiği ele almak üç estetik nesne kuramı ile mümkündür. Bunlar taklit kuramları, ifade kuramları ve imgelem kuramlarıdır. Ve kabaca üç temel nesne olan fiziksel nesneler, ideal nesneler ve algısal nesnelere karşılık gelirler. Taklit kuramlarında nesne, ilişkili olduğu ve biçimini aldığı temel nesnenin bir temsili olarak asıl nesneden ayrılmaktadır. Bir resme bakıldığında resim ve resmedilen şey olarak iki şey görülür. Resmedilen, resme göre öncelik taşır. Resim nedensel olarak resmedilene bağlı olup ona göre biçim kazanır. Resim temsili olmasa bile; resmin kendisi ayrı, gösterdiği renk ve biçimler ayrı bir şey olarak düşünülür. Bu durumda, estetik bir nesne olarak resim bir başka nesnenin

¹ Bkz. Townsend, 2002, s. 105.

² Bkz. "Nesne", Felsefe Ekibi. 11.06.2010. <www.felsefeekibi.com>.

³ Bkz. Townsend, 2002, s. 105.

⁴ Bkz. "Nesne", Felsefe Ekibi. 11.06.2010. <www.felsefeekibi.com>.

⁵ Bkz. Townsend, 2002, s. 105.

taklidedir. İfade kuramları ise taklit kuramlarının mantıksal rakipleridir. Metafiziğe çok fazla bulaşmış taklit kuramlarında bile bir ölçüde yer alırlar. İfade kuramları, işe akılla başlayarak; estetik nesneleri öncelikle akılla ilişkileri içinde ele alırlar. Taklit kuramlarındaki gibi önceliği nesnelere vermezler. İfade kuramlarına göre en önemli ilişki, bir aklın başka bir akılla olan ilişkisidir ve estetik nesne de, bu bağlantıyı kuran bir araçtır. İmgelem ise yeni nesnelere biçim kazandırarak kendini yansıtan aklın yaratıcı bir yeteneği olarak tanımlanır. Bu durumda imgelem, gerçekte var olmamasına rağmen bir sanatçının etkinliği olmadan var olamayacak olan nesneleri oluşturan yaratıcı ve oyunsal bir edimdir (Townsend, 2002, s. 107- 146).

Taklit kuramı nesnelerin taklidine dayanırken; taklit edilen, taklit'e göre bir adım öndedir. İfade kuramları ise nesnelere öncelik vermeyip nesneleri akılla ilişkileri içinde konu alır. İmgelem ise sanatçının etkinliğini ön plana koyar.

Toplumların nesnelere bakış açıları ise çağlar boyunca birbirinden farklı olmuştur. Batı ve doğu toplumlarında ise nesneye yaklaşımlar birbirinden başka biçimlerde açığa çıkmaktadır. Doğu toplumları nesneyi bir dokunulmazlık içinde algılamak nesne verili değişmeyen bir düzenin parçası olup tartışılmayan bir varlık olarak görülür. Nesne yalnızca bilinç içeriği olarak var olan bir varlık olarak algılanır ve akıl nesneyi algılamak yerine onun verili gerçekliğini kabul etmek için kullanılır. Doğu toplumları nesneyi benliğin bir parçası olarak görürler. Bu sebeple onları eklektik bir düzen içinde yan yana getirmekten çekinmezler. Nesneleri yan yana getirmekse, zaten bilinen bir evrensel düzenin yansımasını sağlamaktır. Batı toplumlarının nesneye duyduğu ilgi ise iki kolda toplanmaktadır. Bu kollardan birincisinde nesne kendi gerçeğinden soyutlanarak, nesnenin kendisi bir imgeye dönüşmektedir. Nesnenin gerçekliğinin boşalttığı alanı simgeler doldurmaktadır. Ortaçağda üretilen sanatların çoğunlukla simgecilik içermesi bundandır. Rönesans çağıyla birlikte nesneye bakış açısıyla ilgili değişen birçok şey olmuştur. Nesne artık bir matematiğe bağlanmıştır ve aklın uzantısıdır. Nesne somut olarak kendi gerçekliğiyle birlikte algılanabilmektedir. Daha öncelerinin tersine; nesne irdelenmekte, çözümlenmekte ve sorgulanmaktadır. Birey kendini nesneden yalıtmıştır ama nesneyi dışlamamıştır. Aksine kendisini nesneler dünyasının bir uzantısı olarak görmeye başlamıştır. Böyle bir algılama sistemi içinde

nesne; dokunulabilen, parçalanabilen bir varlık olmuştur ve artık dokunulup parçalanabildiğine göre nesnenin bir imgesi söz konusudur. Nesne değişebilen, dönüşebilen bir yapıya sahiptir. Modernizm ise nesneyi kendisine eksen almıştır. Nesneyi irdelemekten yanadır. Modernizmde nesne tutkusu vardır. Bu tutku nesneyi aşkınlaştırmaz, onu fetişleştirir. Bu yüzden modernizmin ekseninde gelişmiş sanatsal ifadelerin önemli bir bölümü nesnenin tartışılmasına yöneliktir (Kahraman, 2005, s. 9-17).

Doğu toplumları için nesne dokunulmaz bir düzenin parçası olarak kabul edilirken insanın vazifesi bu varlığın gerçekliğini kabul etmektedir. Anlamaya çalışmak yerine kabul söz konusudur. Batı’da ise Ortaçağ’dan Rönesans’a, Rönesans’tan Modernizme kadar nesneye bakış açısı değişmiştir. Modernizmde nesne merkeze konmuş ve nesnenin irdelenmesi gerekliliğinin farkına varılmıştır.

Yapılan çok çeşitli nesne tanımları, nesnenin tek başına varlığını ve özneye ilişkilerini kapsarken, nesne felsefenin ve estetiğin her zaman konuları arasında olmuş, düşünürler nesne kavramını çözümlmek için uğraşmışlardır. Günümüz düşünürlerinden Roland Barthes’e göre nesnenin yan anlamlarının neler olduğunu anlamaya çalışmadıkça mevcut nesne tanımları bize bir şey kazandırmaz. Nesnenin yan anlamlarından birincisi Barthes tarafından nesnenin var oluşsal yan anlamları olarak adlandırılmıştır. Buna göre nesne insana, insan dışı ve insana karşı var olmakta direnen bir şey olarak görünür. Nesnenin ikinci yan anlamları ise nesnenin teknolojik yan anlamlarıdır. Nesnenin teknolojik yan anlamına göre;

“Nesne ... , imal edilmiş bir şey olarak tanımlanır; mamul, standartlaştırılmış, biçimlendirilmiş ve belli ölçülere uydurulmuş yani imalat ve nitelik kurallarına bağlı kılınmış maddedir. Demek ki nesne, özellikle bir tüketim ögesi olarak tanımlanır: Belli bir nesne fikri, dünyada milyonlarca örnek, milyonlarca kopya halinde yeniden üretilir: Bir telefon, bir saat, bir biblo, bir tabak, bir mobilya, bir dolmakalem, bizim gerçekten yaygın olarak nesneler diye adlandırdığımız şeylerdir. Nesne artık son derece öznele değil de son derece toplumsala doğru kaçır” (Barthes, 2005, s.196).

Barthes'e göre yaygın olarak nesne 'bir şeye yarayan bir şey' olarak tanımlanır ve her nesnenin kullanıma yönelik bir işlevi vardır. Hatta nesne, işlev olarak tanımlanan kavramın içinde yutulup gitmiş gibidir. Nesnenin özne tarafından hissedilen bir geçişliliği söz konusudur. Nesne, insanın dünyayı etkileyip değiştirmesine, dünyada baskın bir biçimde var olmasına yarar. Bu noktada nesne, insanla eylem arasında bir aracıdır. Buna göre boşuna oluşturulmuş hiçbir nesne yoktur. Nesneler işlevlerinin yanında çok önemli başka anlamlar da taşırlar. Başka bir deyişle nesne bir işe yarar, ama bilgileri iletmeye de yarar. Yani her zaman için nesnenin kullanımını aşan bir anlamı da vardır. İşe yaramaz görülen biblolar bile estetik bir amaç taşımaktadır. Nesneler anlam taşımadıkları düşünüldüğünde bile hiçbir anlam taşımama anlamını taşırlar. Dolayısıyla da anlamdan kurtulan hiçbir nesne yoktur denebilir. Örneğin bir telefon; telefonun görünümünün işlevinden bağımsız bir anlamı vardır. Beyaz bir telefon, lüksle ya da kadınlıkla ilgili belli bir düşünceyi çağırıştırabilir. Bürokraside kullanılan telefonlar vardır, belli bir döneme ait belli bir düşünceyi aktaran telefonlar da mevcuttur. Bir nesne toplum tarafından üretildiği, tüketildiği, imal edildiği, belli kural ve ölçülere uydurulduğu andan itibaren bir anlam yüklenir. Örneğin Roma Cumhuriyeti'nde eski askerlerin yağmurdan ve soğuktan korunmak için omuzlarına bir örtü attıkları olurdu. O sıralarda, nesne bir giysi olarak henüz ortaya çıkmamıştı. Bir adı ve anlamı yoktu, yalnızca bir kullanımla sınırlıydı. Ama bu örtülere seri halde üretilmeye başlandıkları, standart bir biçime uyduruldukları zaman bir isim verme zorunluluğu doğdu. Bu örtü isim aldığı anda askerilik anlamının da taşıyıcısı durumuna geldi. Yani bir toplumun parçası olan bütün üretilmiş nesnelerin bir anlamı vardır. Anlamdan yoksun nesneler bulmak için tam manasıyla toplum dışı durumlara ulaşmak gerekir. Mesela bir sokak serserisi gazete kağıdından yapılmış ayakkabılar yaptığında tam olarak özgür bir nesne ürettiği düşünülebilir, oysaki bu bile özgür bir nesne değildir. Gazete kağıdından yapılan bu ayakkabılar çok kısa sürede sokak serserisinin göstergesine dönüşecektir (Barthes, 2005, s. 197- 198).

Nesneler işlevlerinin dışında taşıdıkları anlamlarla da ön plana çıkar, İçinde bulunulan toplumun ya da ona bakan insanın değer yargıları ya da bilgisi doğrultusunda anlamlar alırlar. Aynı nesne farklı toplumlarda ve ona bakan başka başka insanlar için de ayrı ayrı anlamlar taşıyabilir. İşte bütün bu kültürel, psikolojik ve sosyal anlamlar nesnenin

kendisine has bir gizem sisi arasında olmasını sağlamakta, her zaman nesnelerin anlamlarının bilincinde olunamamaktadır. Bu anlamların günlük hayatımızda ne kadar büyük bir yer kapladığı ve insanların birbirleriyle olan ilişkilerini de etkilediği yargısına varmak yanlış olmayacaktır.

Nesneler simgesel anlamlar da taşırlar. Her nesne bir gösterilene gönderir. Ayrıca insanlar kafalarında nesnelerle ilgili bir sınıflandırma olmadan yaşayamazlar. Bu sınıflandırma ise toplum tarafında insana benimsetilen bir sınıflandırmadır.

Buna göre nesne çok anlamlıdır. Bir nesnenin birden fazla anlamla okunma olasılığı vardır. Bu yalnızca bir kişiden diğerine değişebilen bir durum değil; aynı zamanda tek kişide de görülebilecek bir durumdur. Yani tek bir kişi, bir nesnenin farklı anlamlarını okuyabilir. Yani her insan sahip olduğu bilgi ve kültür düzeyine göre nesneyi farklı biçimlerde algılayabilir. Ancak nesneler bize sahip oldukları anlamları ilan eder gibi vermezler. Yani bizde anlam uyandıran herhangi bir nesne, gösterge olarak okunduğunda bile gözümüzde yine işlevsel bir nesne olarak kalır. Anlam ise her zaman bir kültür olgusudur. Nesnelerin kullanıldığı ve kendilerinden tümüyle yararlanıldığı bir dünyada olduğumuzu sanırız, ama gerçekteyse, nesneler aracılığıyla bizler de birer anlamlar dünyasında yer alırız (Barthes, 2005, s. 203- 205).

Bu durumda her nesne taşıdığı anlamla birlikte bir simgeye de doğal olarak dönüşmektedir. İnsanoğlu simgeye dönüşen ve kendisi için anlamlar taşıyan nesnelerle ilgi içine girer ve özdeşleşim yaşar. Özdeşleşim gündelik hayatta çok sık karşılaşılan ve yaşanan bir duygu türüdür. Gündelik yaşamda kendisini çevreleyen nesnelerle ilişki içine giren insan için kimi zaman bu ilişki özel türden bir duygu içerir. Böyle bir duygu ile nesnelerle insanlar arasında duyguya dayalı bir özdeş olma süreci doğmaktadır. Bu ise nesnelerle insan arasında bir beraberliğe neden olup insanların nesnelere duygusallık yüklemesini sağlar. Bunun sonucunda nesnelerin kendisi duygusallık kazanır. Özdeşleşimle insan kendi dışında bulunan nesnelere kendi duygularını yükler ve aslında kendi ile o nesneleri özdeşleştirir. İnsan bu özleştirmeyi hem doğada hem yapay varlıklarda uygular. Hatta doğayı ve diğer nesneleri özdeşleşim ile kavrar. Bunun örneklerini günlük hayatta kullandığı endüstri ürünleri ile somut olarak yaşar. İnsan için

elinde tuttuğu kalemden yazı yazdığı masaya oturduğu koltuğa kadar nesne varlığının bir parçası gibidir. Kendi varlığının dışında bulunan bütün nesneler kendi varlığıyla özdeşleşir. Bunu sağlayansa insanın yaşadığı özdeşleyim etkinliğidir (Tunalı, 2002, s. 78).

İnsan hayatının bir parçası olan nesne insanlık için çok önemlidir. Böylesine bir özdeşleyim etkinliğinin sonucu olarak benliğin bir parçası haline getirilen nesne insanla bir bütündür. İnsanın dünyayı anlamlandırması ve anlamlı hale getirebilmesi için vardır. Her nesnenin zihindeki kültürel, sosyal, psikolojik anlamları düşünceyi biçimlendirmekte ve insan ilişkilerinde yer kazanmaktadır.

Nesneye yaklaşım ve bakış açısı insanlığın tarihinin başından bu yana değişirken insan hayatındaki önemi de giderek artmıştır. Endüstri Devrimi ile çeşitlenip sayısal olarak ta hızlı bir şekilde artan nesneler günlük hayatta neredeyse kendi başına varlıklar gibi yaşantılarını sürdürürler. Bu noktada Aydınlanma Dönemi'nden günümüze kadar endüstriyel nesnelerin artışı ve bu nesnelerin artışının günlük hayata etkilerini konu alan bir başlık açmak isabetli olacaktır.

I. 2. GÜNLÜK HAYATTA NESNE

Aydınlanma Döneminde sosyal bir dönüşüm sonucunda nesneye bakış açısında keskin bir değişim gözlemlenir. Matbaanın icadı ile birlikte bilgiye daha kolay ulaşılması sağlanmış, bu icadın eğitim alanında olumlu etkileri görölmüştür. Eğitim seviyesinin yükselmesiyle toplumsal alanda yeni bir halk sınıfı olarak; iyi eğitilmiş, sanat, felsefe ve bilimle yakından ilgili Burjuva sınıfı ortaya çıkar. Burjuva sınıfı toplum içinde zamanla baskın bir sınıf durumuna gelerek ön plana geçer ve bu sınıfın gelişmesi önemli toplumsal gelişmelere yol açar. Burjuva sınıfının ön plana geçmesinin getirdiği çeşitli toplumsal sonuçlarla, 18. yüzyılda İngiltere'de buhar makinesi bulunur. Bu sayede İngiltere'de Sanayi Devrimi gerçekleşir, 1870'lerden sonra ise Avrupa ve Amerika'da yayılır. Kömür çelik sanayinin gelişimi, buharlı motorların icadı, kimya ve elektrik teknolojisindeki gelişmeler yeni sanayi alanlarının oluşumuna yol açar. Sanayideki çeşitlenme üretimde çok büyük bir artışa neden olur. Üretilen mallar için gerekli

hammaddelerin sağlanması ve malların dış pazarlara satılabilmesi için ulaşımın gelişmesi gereklidir. Bu sebeple ulaşım ve iletişim görülmemiş şekilde yoğunlaşıp gelişir. Seri üretimin artmasıyla fabrika ürünleri el sanatlarını ortadan kaldırır. Çünkü el sanatları seri üretimle elde edilen maliyeti düşük ucuz mallarla rekabet edemezler. Bunun sonucunda köylerden kentlere göçler yaşanır. Sanayi Devrimi kamusal ve özel yaşamı değiştirir. Kapitalizm güçlenir. Ekonomik düzenin karmaşıklığı, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, kitle iletişim araçlarının artışı, seri üretim mallarındaki yoğunluk insanların kendilerini dış dünyadan korumak için bulundukları çevreden yalıtılmalarına yol açar. Yeni ekonomik düzenle işçi ve burjuva sınıfı güçlenir. Her iki sınıfta da hakim duygu korkudur. İşçiler işsiz ve aç kalmaktan korkarken, burjuvazi hızlı bir şekilde kazandıklarını yine aynı hızda kaybetmekten korkmaktadır. Ekonomik gelişmelerle birlikte insan hayatına giren seri üretim malların kamusal yaşama etkisi önemlidir. 19. yüzyılın ikinci yarısında dış görünüm hiç olmadığı kadar önem kazanır. Seri üretimle tek tipleşen kıyafetler insanlara kalabalığa karışma olanağı verir. Yaşanan ekonomik değişikliklerle yabancılaşma insan ruhuna sinsi sinsi sızar.

Bütün bu gelişmeler sonucunda modernist hareket 19. yüzyılda Fransa'da gelişir. Modernizm, geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ve günlük yaşamın şu ana kadar olan biçiminin süresinin dolduğunu, bunların yerine yeni bir kültür icat edilmesi gerektiğini ileri sürer. Modernizm bütün oturmuş düzenin sorgulanmasını savunur. Böylelikle kültürün öğeleri daha iyi olanla değiştirilebilecektir¹. Modernizm terimi çoğunlukla Aydınlanma dönemiyle ilişkilendirilir. Aydınlanmayla birlikte gerçekleşen entelektüel dönüşümün ortaya çıkardığı bir dünya görüşüdür. Hümanizm, dünyevileşme ve demokrasi temelleri üzerinde yükselen; bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insan merkezci bir ideoloji söz konusudur².

Modernizm var olan düzenin sorgulanmasını savunurken, Postmodern dönem darmadağın eden bir kargaşa içerir

¹ Bkz. "Modernizm", [Vikipedi Özgür Ansiklopedi](http://tr.wikipedia.org/wiki/modernizm), 11. 06.2010. <tr.wikipedia.org/wiki/modernizm>.

² Bkz. "Modernizm", [Türkçe Bilgi](http://www.turkcebilgi.com/modernizm/ansiklopedi), 11.06.2010. <www.turkcebilgi.com/modernizm/ansiklopedi>.

Postmodern Dönem'in modern dönemden bir kopuş mu yoksa modernizmin bir uzantısı mı olduğu konusunda birbirinden farklı yorumlar bulunur. Kimi yazarlara göre Post modern terimindeki 'post' ön eki, modernlikte bir kırılmayı, bir aşamadan başka bir aşamaya geçişi temsil eder. Bazı düşünürler ise modernizmin yeni bir biçime kavuştuğunu ileri sürerler. Birçok postmodern düşünürü göre bu dönem kapitalizm ideolojisinin altını çizmektedir. Bu düşüncenin kanıtı ise yaşanan teknolojik gelişmeler, hızlanan bilgi akışı, bilgisayar ve medya teknolojileri ve ayrıca uluslararası düzeye ulaşan sermayedir. Bütün bu gelişmeler kapitalizmin bir üst aşaması olarak görülür.

Postmodern çağda içgüdüler, duygusal değerlendirmeler ve tepkiler ön plana çıkar. Böylece hedonistik tepkiler ve bohem kültürü güç kazanır. Modern topluma özgü bireysel statüler erozyona uğrar. Tüketim önem kazanır. Satış için yeni yöntemler ve kolay kredi seçenekleri sunularak gereksinimlerin anında tatmini özendirilir. Uluslararası rekabetteki artış, şirket karlarındaki düşüş ve yükselen enflasyonla birlikte tüketim, reklamcılıkla başa baş gider. Medya ve reklamcılık sektörü bu dönemde gelişir. Postmodernist dönemde ulusal kimlikler, çok katlılık, bölük pörçüklük, çoğulluk görülür. Bu süreçte özne bütünlüğünü kaybeder. Artık hiçbir şey net değildir. Nesne, duygu ve düşünceler birbiri içine girer. Parçalanmışlık ve kargaşa vardır.

Postmodern Dönemde tüketim ön plana geçmiş ve içeriği de değiştirmiştir. Maddi nesnelerin tüketimi yerini imajların ve markaların tüketimine bırakır. Bir pazarlama stratejisi olarak nesnelerin gösterge değerleri tüketim sürecinde önem kazanır. Çünkü göstergeler, nesnelerin insan için kalıcı olmasını sağlarlar. Tüketim sosyolojik açıdan başka insanlarla ilişki kurmak ve bu ilişkinin kurulabilmesi için gerekli olanlara sahip olmaya yönelik toplumsal sistemin bir parçasıdır. Günümüzde insanlar temel ihtiyaçları karşılamaya yönelik bir tüketimle sınırlı kalmayıp, arzuların peşinden giderler. Tüketimle tatmin edilen arzunun arkasından hemen bir başkası ortaya çıkar (Özcan, 2007, s. 265- 268).

Tüketim tarihteki bütün insan kültürlerinde yer almasına rağmen, sadece geçen yüzyılın sonundan itibaren kitlesel bir olgu olarak belirginleşmeye başlamıştır. Bu olgunun özellikle 1980'lerden sonra önem kazanmasında küresel, ulusal ve yerel düzeylerde

oldukça çarpıcı değişmelerin olduğu üretim teknolojilerinde ani değişimler ve ‘bireysellik’ kavramıyla pekiştirilen serbest piyasa politikalarının rolü büyüktür. Bu dönem ayrıca imajın ön plana çıkarıldığı, stil, tasarım, reklamcılık konularında yeni bir yönelimin olduğu dayanıklılık ve içerikten çok estetik görünüşün her zamankinden daha fazla vurgulandığı bir değişmenin yanı sıra yeni gruplaşma sosyal değerler ve ideolojilere işaret eder. Postmodernizm ve onun estetik üzerindeki vurgusu ön plana çıkmaya başlar. Toplum içinde postmodern kuramlarda yansıtılan pazarlama, tasarım, satış, reklamcılık ve ürün kavramı, her zamankinden daha fazla öneme ve yoğunluğa sahip hale gelmiştir. Bu noktada tüketicinin maddi nesne ve deneyimleri seçme, edinme ve kullanma sürecinde stil, zevk, fantezi ve cinsellik göz ardı edilemeyecek bir şekilde ön plana çıkmaya başlamıştır (Yanıklar, 2006, s. 12- 14).

İçinde bulunulan Postmodern Çağ ile ilgili ne tür tanımlar yapılırsa yapılsın; önemli olan bu çağın toplum- insan ve insan- nesne ilişkilerindeki etkileridir. Bu etkileri ise bu çağda yaşayan insanlar olarak hissetmekte ve yaşamaktayız. Bilgisayar teknolojisinin gelişme hızını, son birkaç yılda internetin hayata bu denli girişini, kişisel ilişkilerin bile bazen internet üzerindeki sosyal sitelerden sürmesini, iletişimin ve bilgiye ulaşmanın hiçbir çağda olmadığı kadar hızlı ve kolay olmasını, ancak bu hız ve kolayluğa rağmen bilgiye ulaşma konusundaki kayıtsızluğın artışı postmodern toplumun bireyleri olarak yaşamaktayız. Çağımızda tüketimin kazandığı önemi; görece ihtiyaçlara ulaşmak için insanların kazançlarının hiçbir zaman yetmemesinden ve isteklere ulaşmanın, bazen sadece ihtiyaçları sağlamanın bile kredi kartları ve krediler üzerinden yürümesinden anlamaktayız. Sınırları belli olmayan, zemini kaygan bu çağda insan bütünlüğünü kaybedip özü netsizleşmiştir. Realite şovlarıyla hayatın, duyguların bir bir pazarlanan, yapaylaşan, sunileşen şeylere dönüştüğü bu çağda nesneler kendilerine yüklenen anlamlarla birlikte gittikçe çoğalan, büyüyen, şişen “hormonlu” şeyler olarak varlığını sürdürmektedir. Tüketim olgusunun çağımız yaşantısını kuşattığı, önüne geçilmez bir ideoloji olduğu bu çağda tüketim günlük yaşamın temel dokusu haline gelmiş ve bu olgunun nesneleri olan ‘tüketim malları’ günümüzde insan yaşamında her zamankinden daha ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. Öyle ki bireylerin mutluluğu ve başarıları tükettikleriyle ölçülmektedir.

Birbiri ardına gelen tüketim ve tatmin edilemeyen arzuların egemen olduğu bu sistemde; başarı, mutluluk ve hatta ahlakın ölçüsü tüketimdir. İnsan arzuları sürekli değişirken, doyum vaat eden standartlara asla ulaşılammamaktadır. Amaç edinilen hedef daima daha öndedir. Amaçlar sürekli değişirken insanların arzulayabilecekleri sınırsızdır.

Nesnelerin araç olmaktan çıkıp amaç olduğu nesneye duyulan arzunun sonunun gelmediğı, hatta tükettikçe tüketim arzusunun arttığı; tüketimin böylesine ağırlıklı olarak açığa çıktığı bir çağda üretim sadece ve sadece tüketime nesne olacak malların üretilmesi için vardır. Bu noktada kişinin kendi ürettikleriyle arasındaki mesafenin artması nesneye iyice yabancılaşmasını sağlar. Özne ile nesne arasında giderek artan bu mesafeyi tüketim kapatır. Mesafeyi kapatacak nesneler ise sürekli değişir. Çağımızda tüketim ve alışveriş merkezleri, insanları sorunlarından uzaklaştıran bir terapi ortamı gibidir ve tüketim gerçek dünyayla başa çıkmak için geliştirilen toplumsal bir savunma taktiğidir.

Toplumsal olarak böylesine özendirilen tüketimle birlikte, nesneler artık herhangi bir ihtiyaçtan bağımsız gösterge yerine geçerek başka ihtiyaçları karşılamaya başlarlar. Tüketim, kullanım değerinden uzaklaşıp gösterge değerine indirgenmiştir. Fransız düşünür Baudrillard tüketimi imgelerin ve göstergelerin yardımıyla açıklar. Ona göre göstergeler hızlı bir şekilde çoğalırlar. İnsanlar artık maddi bir tatmin yerine simgesel bir tatmin aramaya yönelirler. İmajlar, göstergeler ve simülasyonlar insanı gerçek olmayan bir tüketim piyasasının içine sürükler. Tüketilen unsurlar maddi varlıklar değil onların simge ve imajlarıdır. Tüketim artık imgesel bir olaydır. İmgesel tüketimle birlikte reklam metinleri ve gerçek tüketim arasındaki sınırlar oldukça belirsizdir. En büyük tüketim mal haline dönüşen nesnelerin göstergelerine yönelik tüketimdir (Lefebure, 1998, s. 94).

Metaya dönüşmüş tüketim nesneleri artık birer göstergedir ve simgesel anlamlarıyla ön plana çıkarlar. Bu noktada tüketim nesneleri daha çok sosyal ilişkilerin sınıflandırılmasının ve sosyal konumun belirleyicileri olurlar. Taklit, gıpta duygusu, kıskanma, diğerlerinden daha iyi olabilme ya da görünebilme çabası, tüketimi körükler.

Bir bakış açısına göre, tüketici yapacağı seçimlerde özgürdür ancak başka bir bakış açısına göre tüketicinin seçimleri sistem tarafından yönlendirilebilir. Tüketicinin en genel amacı seçtiği tüketim nesneleriyle anlaşılabilir bir dünya kurmaktır. Bu şekilde düşünüldüğünde nesneler duyguları ifade etmede ya da iletişim kurmada, gösterge ve işaretlerden daha zengin bir kaynaktır. Bu durumda maddi nesnelerin tüketimi sosyal anlamlarından ayrılamamaktadır. Nesneler içinde bulunan çevreye göre toplumsal anlamlar taşır ve bunlar iletişim aracı olarak kullanılır. Nesneler simgesel olarak sosyal davranışları anlatma işlevi görür. Tüketim sosyal yapıyı düzenler. Sosyal anlamlar genellikle sürekli olarak değişip dönüşürler. İnsanlar ise bu değişimleri yakalamak yani diğer tüketicilerle iletişimde bulunmak için tüketirler. Sosyal ilişkileri oluşturup sürdürmek amacıyla kullanılan bu anlamlar, sosyal içeriğiyle ahlaki bir düzeni de yeniden üretirler. Bu sistemde nesneler simgesel anlamlarının anlaşılması için, bir bütün olarak sistemin içinde ele alınmalıdır.

Tüketimin körüklendiği, nesnelerin işlevleri yerine göstergeleri ve simge değerleri ile ön plana geçtiği postmodern çağda endüstri ürünü yapay nesneler büyük bir hızla yenilenip çeşitlenmekte ve bu hız gün geçtikçe artmaktadır. Bu şekilde günümüz insanının doğal ortamı artık caddeler, yollar, köprüler, beton binalar ve sonu gelmez bir nesneler yığından oluşan bir çevre olmaktadır. Bu ortamlarda karşılaşılan; seri olarak üretilip kullanıma dahil edilen çoğu zaman atıkları yığınlar oluşturan, hızlı bir şekilde tüketilen nesneler insan için ‘tadı çıkarılması gereken’ bir tür manzaraya dönüşmüştür. Bu tadı çıkarılması gereken yığın içinde birey olarak tek başına kafası ve duyguları karışık bir şekilde yer alan insanoğlu ile teknolojik gelişmelerin hızı ve kaydettiği teknik aşamalar arasındaki çelişkiler artmaktadır. Bu gelişmelerin hızlı bir şekilde devam etmesiyle insanın özü belirsizleşir. İnsan artık kendi yarattığı teknolojik aygıtlara, araç gereçlere, makineler aracılığıyla seri olarak üretilen nesnelere yani kendi etkinliğinin ürünlerine tam anlamıyla yabancıdır.

İnsan nesnelere yabancılaşmasına rağmen, seri üretim hızının artmasıyla bireysel insanın ihtiyaçları toplumların ihtiyaçlarına dönüşür. Düzen ihtiyaçların karşılanması için kesintisiz bir şekilde işler ve kesintisiz bir şekilde nesneler üretir. Üretimin karşılığı tüketimdir. Böylece bir kısır döngüyle üretim tüketime, tüketim de üretime neden olur.

Üretilen nesnelerin çeşitliliği ve üretim hızının gittikçe artmasıyla bolluk içindeki insanlar tüm zamanlarda olduğu gibi insanlar tarafından değil nesneler tarafından kuşatılmıştır. İnsanların gündelik olarak yaptığı alışveriş bile eskiden yapılan alışverişe benzememektedir (Baudrillard, 2008, s. 15). Baudrillard’a göre;

“Nesneler çağını yaşıyoruz: Söylemek istediğim, nesnelerin ritmine ve onların hiç kesintisiz art arda gelişine göre yaşadığımız. Geçmiş uygarlıkların tümünde dayanıklı nesneler, araçlar veya binalar kuşaklarca insandan daha uzun yaşamışken, bugün onların doğmasını, gelişmesini ve ölmesini izleyen bizleriz. Nesneler ne bir bitki örtüsü ne de bir hayvan türü oluşturur. Yine de hızla çoğalan bir bitki örtüsü ve balta girmemiş bir orman izlenimi veriyorlar; modern zamanların yeni vahşi insanı bu ormanda uygarlık reflekslerini yakalamakta güçlük çekiyor. İnsanın ürettiği ve kötü bilim kurgu romanlarındaki gibi insanı çember içine almak ve kuşatmak için geri dönen bu hayvan türü ve bitki örtüsünü gördüğümüz ve yaşadığımız halleriyle hızla betimlemek ve bunu yaparken onların, tüm görkem ve çoklukları içinde, insan etkinliğinin bir ürünü olduklarını ve doğal ekoloji yasalarının değil, değişim değeri yasasının altında olduklarını asla unutmamak gerekiyor” (Baudrillard, 2008, s. 16).

Baudrillard’ın da söylediği gibi nesneler çağını yaşıyoruz. Çağdaş toplumda gündelik hayatın dokusunu oluşturan göstergeler ve imajlar hızlı bir şekilde akmaya devam ediyor. Adorno’ya göre “metanın ikincil kullanım değeri”, Baudrillard’a göre “gösterge değeri” ortaya çıkar. Bundan dolayı, reklam ve teşhirler yoluyla imajın ticari manipölasyonu merkezi bir önem kazanır. Arzuların imajlar yoluyla sürekli olarak yeniden işlemde geçirilmesi söz konusu olur. Burada sadece basit bir maddeciliğin alıp başını yürüdüğü düşünülmemelidir. Aynı zamanda arzulara seslenerek gerçekliği estetikleştiren ve gerçekleşmesini önleyen hayali imajlar söz konusudur. Baudrillard’a göre, gerçeklik ve imaj arasındaki ayrım ortadan kalkmış ve gündelik hayat estetikleştirilmiş, imaj üretiminin ulaştığı yoğunluk, birikim, sınır tanımaz bir hal almıştır (Featherstone, 2005, s. 118).

Gerçek ve hayal birbiriyle karışır. Böyle bir çağda sanat ayrı bir kapalı gerçeklik olmaktan çıkarak üretime ve yeniden üretime dahil olur. Böylece her şey, gündelik ve banal gerçeklik bile sanatın kapsamına girerek estetik hale gelir.

Bu noktada gündelik ve en banal nesneler sanatın merkezinde yer almış ve Dadaizm'in etkileri günümüze kadar değişik anlayışlarda devam etmiştir. Bu araştırmanın II. Bölümü'nde "Plastik Sanatlarda Nesne" başlığı altında Dadaizm'den günümüze kadar nesnenin sanat tarihi içerisindeki evrimi, gündelik nesnenin ön plana çıktığı sanat akımları konu alınarak incelenmektedir.

II. BÖLÜM

PLASTİK SANATLARDA NESNE

Aydınlanma Dönemi'ndeki toplumsal gelişmeler sanatı etkiler, yeni sanat akımları birbiri içine geçerek oluşur. Çeşitli sosyo-ekonomik nedenlerin uygun şartları hazırlamış olmasıyla, bilim, teknoloji alanındaki gelişmelerin büyük bir hızla sürmesiyle Endüstri Devrimi yaşanır.

Toplumun bireyleri olarak sanatçılar ve dolayısıyla sanat; Endüstri Devrimi sonrası yaşanan olumsuz süreçten etkilenirler. Dada hareketi de savaş sonrasında ortaya çıkan, kökeninde toplumsal çöküntü yatan bir sanat akımıdır. Dada ile sanatın geçmişi sorgulanarak, estetik değerler bilinçli olarak parçalanmaya başlanır. Ve hatta sanatı yok etme çabalarına girilir. Müşteri bekleyen sanatçının yerini, yerleşik değerlere muhalif sanatçı alır. Burjuvazinin savunduğu akılcılık, estetik ve sanat yerine; çirkinlik, bayağılık ön plana çıkarılır. Düşünülmüş çalışmaların yerini, kontrolü saf dışı bırakan işler alır. Endüstri ürünü işlevsel nesnelerin sanatsal üretimde yoğun olarak kullanılmaya başlanmasının ilk örneklerine Dadaizm içinde rastlanır.

Buradaki tarihsel başlangıç noktası ise Marcel Duchamp ve onun hazır yapımlarıdır. Marcel Duchamp'ın Dadaizm akımının ortaya çıkışındaki rolü çok önemlidir. Çünkü o güne kadar benimsenmiş olan sanat anlayışını sorgulayarak; neyin sanat olup olmadığı konusunda yeni baştan düşünülmesini sağlamıştır. Duchamp'ın ilk hazır yapımı, iki nesneden oluşan 1913 tarihli Bisiklet Tekerleği'dir. Bu çalışmada iki endüstri ürünü birbirinin işlevini yok edecek şekilde bir araya getirilmiş ve iki nesne birbirinin işlevini yok ederken yepyeni bir nesne (imge) olarak ortaya çıkmıştır.

1917'de R. Mutt imzalı Çeşme, Grand Central Gallery'de gerçekleştirilecek sergiye ahlakdışı olduğu gerekçesiyle kabul edilmeyince The Blind Man adlı dergide iki sayı üst üste bu olay tartışılmıştır. Bu tartışmalara göre Mr. Mutt'un Çeşme'si her gün tesisatçıların vitrininde görülen bir nesne olduğundan ahlakdışı olamaz. Çeşme'nin elle üretilmiş olup olmamasının bir önemi yoktur çünkü sanatçı bu nesneyi seçerek yeni bir

bakış açısıyla ve bakışla kullanım değerini ortadan kaldıracak şekilde sunmuştur (Batur, 1999, s. 313).

Duchamp, Bisiklet Tekerleği, Çeşme (Pisuar) ve diğer hazır yapımlarını üretirken kullanacağı malzemeleri seri üretim nesnelerinden seçer. Seçilen nesneler sanatçının günlük hayatında etrafında olan nesnelerdendir. Duchamp seri üretim hazır nesneleri seçerek bu nesnelerin anlamına müdahale etmiş olur. Nesnelerin birinci planda olan işlevlerini dışlayarak, gösterge değerlerini değiştirir. Nesnenin işlevinin dışlanması sanatçının seçilen nesneye imza atıp, sanat galerisine sanat amacıyla yerleştirmesiyle olur. Nesne olması gereken bağlamdan uzaklaştığı anda günlük hayattaki işlevinin dışında algılanır. Nesne bundan böyle yeni bir işlev yüklenir. Sanatçının hazır nesneye koyduğu isim, onu sergilediği yer ve kullanım işlevinin dışlanması endüstri ürünü nesneyi sanat alanına taşır.

Aslında Picasso ve Brague Duchamp'tan bir süre önce hazır nesnelerle ilgili bir takım denemeler yapmışlardır. Picasso ve Braque, kolaj denemelerinde gazete, hasır ve muşamba gibi seri üretim nesnelerini kullandılar. Burada da kullanılan hazır nesneler kendi bağamlarından alınıp sanat bağlamına taşınırlar ve bu denemeler elbette yenilikçidir. Ancak onların çalışmalarında, malzemeler kompozisyonun birer parçasıdır. Mesela, kompozisyonda gereken kırmızı bir rengi boyayarak elde etmek yerine kırmızı bir obje ya da gazete parçası devreye girer. Duchamp'ın yaptığı nesnelerin, yontulmuş formlarının yerine geçmesi ise kesinlikle bir meydan okumayı temsil eder (Hopkins, 2006, s. 122).

Picasso ve Duchamp'ın hazır nesnelerle çalışma yöntemleri ve amaçları birbirinden farklıdır. Picasso'nun hazır malzemelerle yaptığı imgeler, kendi kimliklerini korurlar ve dönüşerek başka bir şey olurlar. Duchamp'ın hazır nesneleri ise basit bir şekilde işlev ve bağlam değiştirirler.

Duchamp'a göre biçiminden ve görsel özelliklerinden dolayı bir nesneye hayran olan kişi, o obje üzerine tartışıp akıl yürütmeyi gözden geçirir. Duchamp'ın hazır yapıtlarındaki amacı görsel ve el becerisine dayanan sanat nesneleriyle uyuşmuş

zihinleri d rt erek uyandırmaktadır. Bu sebeple hazır yapıtlar ilginç, güzel ya da heyecanlı değil; kutupsuz, tarafsız olmalıdırlar. Sanat dışı bir nesnenin kendi bağlamından koparılıp sanat bağlamına sokulması keşfedilen bir durumdur. Duchamp bir zamanlar belli bir amaç ve işlev için üretilmiş nesnelerin, daha sonra işlevlerinden sıyrılarak başka bir bağlama geçebileceğinin farkındadır ve hazır yapıtlarını bu şekilde üretmiştir (Yılmaz, 2006, s. 120).

Kutupsuz ve tarafsız hazır yapıtlar, nesnelerin kendi bağlamından koparılmasıyla, işlevlerinin dışlanmasıyla ortaya çıkar. Hazır yapımlarda dikkat nesneye bakışa, seçme edimine yönelmiştir.

Duchamp ürettiği hazır yapımlarında nesneye dikkatli bir bakışla yönelir. El becerisi yerine nesneye yönelen bakışa vurgu yaparak yaratıcı süreç sorunsalını dönüştürür. Seçme ediminin yaratmak, resim çizmek ya da heykel yapmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olduğunu ileri sürerek, bir nesneye yeni bir fikir getirmenin zaten bir üretim olduğunu söyler. Duchamp böylelikle yaratma teriminin tanımını baştan yaparken; yaratmanın bir nesneyi yeni bir senaryoya sokup, bir öyküde bir karakter olarak ele almak olacağını söyler (Baurriaud, 2004, s. 41).

Duchamp’a göre seçme edimi yapmak kadar sanatsal süreçte yeterlidir ve yaratıcılık için nesne işlevinden başka bir bağlama sokulur.

Fakat bu sanat mıdır? Bu soru Duchamp, herhangi bir resim ve heykel gibi, bir pisuarı alıp sergilediğinden beri yankılanmaktadır. Duchamp’ın hazır yapımlarındaki eyleminin anlamı; uygun koşullar altında, alçakgönüllü bir şekilde üretilmiş bir nesnenin bile, yani herhangi bir şeyin sanat olabileceğidir. Bu yaklaşım ise buldukları objeleri “arsızca” kullanan çeşitli sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Ancak Duchamp kendi hazır yapımlarını sanatın bu dünyadaki herhangi bir şeyden farklı bir şey olmadığını gösteren kanıtlar olarak görmeyi tercih etmiştir. Bayağı olanı yücelterek, sanatı kendi kaidesinden alarak günlük yaşamın içine sokmuştur (Heartney, 2008, s. 40).

Duchamp’la sanat dünyasına giren tarafsız, kutupsuz ve estetik olma amacı taşımayan hazır yapımların sanat olup olmadığı tartışılardursun, Duchamp’ın hazır yapımlarının etkileri günümüze kadar çeşitli şekillerde sürmüştür.

Nesnelerin bağlam değişikliğine uğrayarak anlam değiştirmesi Dadaizm’de yoğun olarak görülür. Bu eğilim Sürrealizm akımıyla doruk noktasına ulaşarak devam etmiştir.

Gerçeküstücülük, 1920’li yıllarda Dada’dan sonra gelen bir sanat akımıdır. Gerçeküstücüler bilinçaltına, arzu ve kaygıların kaynağına inmeyi isterler. Bu kaynağı ararken de otomatik düşünme bunun sonucunda da Otomatik yazma yöntemi ön plana çıkar. Bu şekilde Dada’nın görüşlerini dönüştürürler.

Gerçeküstücülükle birlikte ‘otomatik yazma’ yöntemi sıkça anılmaktadır. Marx Ernst’ in 1934’te yayınlanan Gerçeküstücülük Nedir? Başlıklı incelemesinde plastik sanatlarla uğraşanlar için otomatik yazmaya karşılık gelebilecek anlatım biçimleri bulmanın ve yaratım sürecinde şiirsel nesnellığe ulaşmanın zorluğundan bahsedilir. Bu konuda önemli olan kuramsal araştırmalar değil uygulamaya yönelik deneyimlerdir. Lautreamont’un “Dikiş makinesi ile şemsiyenin ameliyat masasında karşılaşması” dizesi gerçeküstücüler için önemli bir örnek olarak görülmüştür (Leroy, 2006, s. 8- 9). Ernst’e göre;

“Sıradan işlevi sonsuza dek bir daha değişmemek üzere belirlenmiş ‘hazırlop’ gerçekliğin (şemsiye), kendini birdenbire ondan alabildiğince uzak ve aynı ölçüde saçma başka bir gerçekliğin (dikiş makinesi) yanı başında, ikisi de yabancı, ikisinin de yadırgayacağı bir zeminde (ameliyat masası) buluvermesi, tam da bu nedenle onu sıradan işlevinden koparıp kimliğini yok edecektir ” (Leroy, 2006, s. 9).

Spontane, otomatik düşünce bilinç altının kaynağına inmek için kullanılırken, sanatta da birbirleriyle yan yana gelmesi genellikle düşünülmeyen nesneler gerçeküstücülükte özgürce yan yana getirilir. Gerçeküstücülüğün önemli ressamlarından Rene Magritte nesneleri sanatında kullanış biçimiyle Gerçeküstücülerin filozofu olarak anılır.

Magritte, resimlerinde gerçeklikle yanılsama, nesneyle imge arasındaki ilişkiyi inceler. Sanatçı gündelik nesneleri gözlemleyerek bilinen nesneleri yeni bir bağlama yerleştirmenin etkilerini araştırmıştır. Magritte nesnelerin sanatsal kullanımı için bir yöntem olarak dil-imge ilişkilerini kullanarak, bu ilişki sayesinde nesnenin işlevini ve gösterge değerini, anlamını alıcıya sorgulatarak değiştirmiştir. Dilin kendisini kendi aracılığıyla sorgularken, yazı Magritte’ in işlerinde görsel bir imge olarak bağımsızlığını ilan eder. İmge ile yazı arasındaki bağ yok olmuş, yazı bir gösteren olarak başlı başına var olmuştur (Yılmaz, 2006,s. 147).



Resim 2. 1: Rene Magritte, Kişisel Değerler, 1952.



Resim 2. 2: Rene Magritte, Portre, 1935.

Dil- imge ilişkilerini usta bir biçimde kullanan sanatçıya göre nesnenin imgesi ile adının işlevleri ayrı ayrıdır. Bir sözcük ya da imge gerçek nesnenin yerini alıp onu tanımlayabilir.

Sanatçı eserlerini şöyle anlatır:

“ İnsanlar birtakım nesneleri hiçbir simgesel anlam aramadan rahatlıkla kullanabiliyorlar, ama iş resimlere bakmaya geldiğinde aynı nesnelere nasıl bakacaklarını bilemiyorlar. Resmin karşısında ne düşünceleri gerektiğini bilmedikleri için yaşadıkları bu ikircikli halden çıkabilmek onları belli anlamlar aramaya itiyor. Bense düşünceleri resmetmiyorum. Resimsel imgeler aracılığıyla, nesneleri ve nesnelerin bir araya gelişini, bize ait herhangi bir düşünce ve duygudan bağımsız olarak tarif etmeye çalışıyorum. Bu nesneleri ya da bu nesneler arasındaki bağlantıları ya da birliktelikleri herhangi bir ‘ifade’, ‘illüstrasyon’ ya da ‘kompozisyon’ şeklinde algılayamamak çok önemli. Ben belli bir nesnenin neden orada olduğunu neden yan yana durduklarını zihnen açık etmek üzere resmetmediğim için,

resimlere öyle bakmak gizemi bütünüyle yok edecektir ” (Resim 2. 1- 2)
(Antmen, 2008, s. 141).

Gerçeküstücülük akımının diğer önemli bir kolu ise ‘gerçeküstücü nesne’dir. Gerçeküstücü nesneler, her şeyden önce gündelik yaşamda duyularımızla algıladığımız nesnelere bir başkaldırı gibidir. İnsanların alışkanlık gereği kullandıkları nesnelere, yeni bir gözle bakılır. Her tür gündelik nesne sanatçıların ilgi alanına girebilir. Ele alınan bu gündelik nesneler simgelere dönüşerek imgelemin zenginliğini artırır.

Breton 1929’da yayınlanan İkinci Bildirgesi’nin simyaya ilişkin bölümünde kendini on dördüncü yüzyıl simyacılarına giden bir geleneğin mirasçısı sayarak ekler;

“Gerçeküstücülük artık ‘insanın hayal gücünün cansız maddeden parlak bir öç almasını’ sağlayacak bir ‘felsefe taşı’, bir dayanak arıyordu. Bu yeni yönelim daha sonraki evrelerinin karakteristik özelliği olan ve Magritte’in Tablolarıyla en açık biçimde örneklenen ‘cansız nesnelerin gizemli nitelikleri’ kavramını ortaya çıkardı. Breton’un İkinci Bildirge’de üsteleyerek istediği, “en sıradan, en gündelik nesnelerin dikkat çekici simgesel yaşamlarının açığa vurulması”ndan, gerçeküstücülerin kendi nesnelerini yaratmalarına varmaya küçük bir adım kalmıştı (Leroy, 2006, s. 19).

Breton’un bildirgesinde yer verdiği cansız nesnelerin gizemli nitelikleri kavramı ile günlük hayattaki en sıradan nesnelerin simgesel tarafları araştırılmıştır. Gerçeküstücüler sıradan nesnelerin simgesel anlamlarını göz önüne alarak özgür bir biçimde, sorgulamadan nesneleri sanatlarına konu etmeye devam etmişlerdir.

Dali ve Rene Magritte’in gerçekteki gerçeküstünü keşfetmeleri ve betimlemeleri Dali’ye göre simgesel bir işlevi olan gerçeküstücü nesnelerin yaratılabilmesini sağlar. Duchamp bisiklet tekerleği ve şişe rafı gibi günlük nesnelerden oluşturduğu hazır yapımlarını bu yöntemle hazırlamıştır. Bu nesneler geleneksel yöntemlere zıt olarak sanatçının estetik müdahalesinin dışında kalırlar. Ancak gerçeküstücüler bununla yetinmeyip, gerçeküstücü nesnelere kapsamlı bir simgesel işlev kazandırarak yapıtlarını zenginleştirirler. Böylece yapıtlar, psikolojik, erotik ve metaforik anlamlar yüklenir. Gerçeküstücü nesneler gerçeküstücülüğün en özgün yaratıları olarak kabul edilir ve bu yönde ilk

alışmalar Breton ve Dali'nin çağrısıyla 1931 yılının sonlarına doğru yapılır (Weyers, 2005, s. 30).

Gerçeküstücü nesneler üretilirken günlük nesnelerin simgesel nitelikleri açığa çıkarılarak, gerçeküstücü şiirde kelimelerin anlamlarına bakılmaksızın bilinçaltını yansıtacak biçimde bir araya gelmesi gibi, bir arada olmaları düşünölemeyen nesneler sanat adına özgürce bir araya getirilirler.

Bu doğrultuda 1936 'da Paris'te düzenlenen 'Nesnelerin Gerçeküstücü Sergilenmesi' adlı serginin konusu, gerçeküstücülerin daima yücelttikleri gündelik nesnelere bir gizem kazandırmaktır. Bu sergide birbiriyle hiç alakalı olmayan nesneler, alışıl gelmemiş bir düzenlemeyle sunulurlar.

Meret Oppenheim'in 'Kürkle Kaplı Fincan, Tabak ve Kaşık' adlı çalışması bu sergide en dikkat çeken yapıtlardan biridir. Kürkte Kahvaltı'nın bu kadar beğenilmesi; Oppenheim'in nesneyi yaratırken gerçeküstücü kuramsal görüşlerini yapıt üzerinde başarıyla aktarmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Breton'un yayınladığı 'Nesneler Bunalımı' başlıklı makalede günlük nesnelere değişik işlevler yüklenilmesinden ve bu nesnelerin şaşırtmak için kullanılmasının gerekliliğinden söz eder. Bu tavır alışkanlığa karşı bir başkaldırıdır ve Oppenheim'in kürkte kahvaltı adlı yapıtında nesnelerin yabancılaştırılıp gerçeklerinden uzaklaştırılması açısından önemli bir örnektir (Leroy, 2006, s. 80). Oppenheim'in diğer yapıtlarında da nesnelerin yabancılaştırılarak gerçeklikten uzaklaştırılmalarıyla elde edilen şaşırtıcılık devam eder.

Meret Oppenheim'in bir başka önemli çalışması ise "Hemşirem" dir. Servis tabağında bir hindiye benzer biçimde iple bağlanmış ayakkabılar sanatçının kendisi için oluşturduğu kölelik fantezisi gibidir. Oppenheim'in Hemşire'si ile Duchamp'ın eşme'si gibi iki hazır yapım kıyaslandığında, Dada da hazır yapımı izleyicinin yorumunu sessizce beklerken Oppenheim'in Gerçeküstü nesnesinde açıkça psikolojik bir içerikte ısrar edilir (Resim 2. 3) (Hopkins, 2006, s. 126).



Resim 2. 3: Meret Oppenheim, Hemşirem, 1967.

Gerçeküstücü sanatçılar tarafından nesneler büyük bir heves, merak ve coşkuyla hazır yapıtlar ve düzenlemeler için kullanılır. Bu sonu gelmez coşkunun kaynağı nesnelerin yaratıcılık için sonsuz olasılıkları bünyesinde barındırmasıdır.

Gerçeküstücü akımın önemli temsilcilerinden Salvador Dali zengin bir kaynak olan nesneleri üç sınıfa ayırır. Bu sınıflar; Kaynağı Kendinden, Kaynağı Duygusal ve Kaynağı Düşsel. Dali'nin "eleştirel paranoya yöntemi", gerçeküstücü nesneler arasında yeni açılımlara da öncülük etmiştir ve bu kavram gündelik olanın gizemlileştirilmesine önemli katkılar sağlamıştır (Leroy, 2006, s. 20).

Nesneleri sanatına konu alan ve hazır yapımlar üreten bir diğer önemli sanatçı Man Ray'dir.

Man Ray'in 1921 tarihinde yaptığı "Hediye" adlı işinde sıradan bir ütünün, ortasına bir sıra çivi eklenmesiyle; ütü yeni ve potansiyel olarak tehdit eden bir nesneye dönüştürülür. Çiviler, sıcak metal ve şiddet; işin ismi için paradoksal bir önermedir. Bu fikir yalnızca ütünün işlevini kullanışsız olmasını sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda onun orijinal işlevine karşı bir kararsızlık oluşturur.¹ (Resim 2. 4- 5).

¹ Bkz. "Man Ray", Doctor Hugo Web Sayfası. 11.06.2010.

<<http://www.doctorhugo.org/synaesthosis/art/index.html>>.



Resim 2. 4: Man Ray, Hediye, 1921.



Resim 2. 5: Man Ray, Tahrip Edilemez Nesne, 1923.

Gerçeküstücü nesneler üretilirken işlevleri dışlanır, tıpkı Dada’da olduğu gibi işlevleri dışlanan nesneler seçme ve bir araya getirme edimleri ile birlikte gerçekte olduklarından bambaşka bir biçime bürünüp bambaşka bir işlev kazanırlar.

“Böyle bir kesinleme, nesneye ilişkin topyekun bir devrime yol açmaya yönelik gerçeküstücü tutumu kusursuz bir biçimde doğrulamak için yeterlidir. Bu devrim nesneye yeni bir ad vererek ve imza atarak onu amaçlarından saptırma eylemidir, bu da seçim yoluyla yeniden adlandırmaya yol açar... Böyle bir araya toplanan nesnelerin ortak yanı basit bir rol değişimiyle bizi çevreleyen nesnelerden türeyip ve yine onlardan farklılaşmayı başarmalarıdır ” (Batur, 1999, s. 342).

Gerçeküstücülük akımıyla gündelik nesneler sanat eserine kaynaklık etmeye devam ederlerken; teknoloji ve sanat ilerlemesiyle Pop Sanatı ortaya çıkaran kültürel etmenler tarih sahnesinde yavaş yavaş yerini alır. Pop Sanatı’nın ortaya çıkmasında rol oynayan sosyo-kültürel etmenler oldukça karışıktır. Bu nedenlerden bir tanesi seri üretim yöntemlerinin gelişerek artmasıdır. Seri üretimin artması Kapitalist ekonomiyi güçlendirir ve gündelik hayat yapay nesnelerle dolup taşar. Makineleşme ve seri üretimin gittikçe artmasıyla toplum yaşamındaki insan ilişkileri de değişir. Pop Sanat için belirleyici bir başka sosyo-kültürel etmen ise kitle iletişiminde ve bütün haberleşme teknolojilerinde yaşanan gelişmelerdir. Üretilen ürünlerin anında tanıtılması için yapılan reklamlar insanoğlunu imgeler yığını altında bırakmıştır. Radyo, televizyon, gibi kitle iletişim araçlarının kullanımlarının giderek yaygınlaşmasıyla insan beynindeki imgeler yığını artarak adeta bir çöplüğe dönüşür. Bütün bu toplumsal ve kültürel değişim

sürecinin devamında yeni bir yaşama biçimi ve kültürün simgesi olarak Pop Sanat ortaya çıkar. Sanayi sürecinin toplumlarının tüketici nitelikleri sanatla yansıtılır. Kalıcı olma amacı taşımayan yapıtlar üretilir ve talep görür. Endüstri nesnelerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı Pop Sanatı, Kapitalizmden doğar, onunla beslenerek tüketim kültürünü eleştirir ya da yüceltir.

Bütün bu toplumsal değişmelerin yaşandığı çağda sanatıyla en tipik örnek Andy Warhol'dur. Andy Warhol 1960'ların başlarında Coca Cola, Amerikan Doları ve Campbells'in konserve çorbalı gibi tüketim nesnelerinin resimlerini yapmaya başlar. Warhol bu resimlerin yanı sıra, mekanda gerçek nesneleri de sergilemiştir. Sergi Salonunda üst üste sergilenen Brillo Kutuları buna örnek olarak gösterilebilir. Üst üste konan bu Brillo Kutularını marketlerdekinden tek farkı özgün ya da kopya olmaları değildir. Aralarındaki fark işlev farkıdır. Birinin işlevi ambalaj diğerkinin ki ise sanat olmasıdır. Bu kutular diğerklerinden bir sanat ortamında bir sanat yapıtı niyetiyle sergilenmeleri ile ayrılır. Ve bu açıdan sanatçının kendisi bunu sözlü olarak söylememiş olsa da Kavramsal Sanat'la akrabadırlar (Yılmaz, 2005, s. 189- 190).

Warhol'un estetize etmeye çalıştığı tüketim toplumunda her şey gerçek kimliklerinden uzaklaşarak görüntüye ve göstergeye dönüşmüştür. Eşyanın yerini tasvir, aslının yerini kopyası, gerçeğin yerini temsili almıştır.

Andy Warhol'un tüketim nesnelerini sanatına konu etmesi; Duchamp'ın öne sürdüğü düşüncelerin sağlaması gibidir. Duchamp, her nesnenin sanat yapıtı olabileceğini fark etmiş ve bunu uyguladığında, nesnelerin eşitliğini de kanıtlamıştır. Nesnelerin değeri konusunda Warhol da benzer düşüncelere sahipti. Aralarındaki fark sadece Duchamp'ın nesneleri kullanırken olgun olmasının tersine Warhol'un bu konuda açgözlü olmasıdır. Dünyadaki her şeyin kopyasını çıkarmayı istemektedir. Ünlü sözü "bir makine olmak istiyorum" bu isteğini kanıtlamaktadır.

Hazır yapım'ın radikal bir sonucu, sanatın objenin içinde bulunmadığı, ancak bizim anlamları nesnenin içine yerleştirdiğimiz fikridir. Filozof ve sanat eleştirmeni Arthur Danto, 1980'lerin başından beri Andy Warhol'un Brillo Kutuları (1963) isimli dönüm

noktası heykeli ile ilk kez karşılaştığında deneyimlediği çözümlemeleri yazar. Bu çalışmada başlığın tam olarak tasvir ettiği gibi, inandırıcı bir kopya (taklit) yaratmak için ahşap bir kutu boyanmıştır. Bu kopya Danto'yu 'Bu neden sadece bir Brillo kutusu değil de sanat?' sorusunu sormaya yöneltir. Danto'nun bu soruya verdiği cevap şu olmuştur. Bir sanat yapıtı, bir nesnenin, ilaveler yapılmış anlamı fiziksel olarak temsil etmesidir. Bir başka ifade ile, Warhol'un Brillo kutusu, ticari bir Brillo kutusu değildir, Çünkü yaratıcısının ve izleyenlerinin tamamen farklı niyetleri vardır (Resim 2. 6) (Heartney, 2008, s. 40).

Warhol sanat alanında ilgiyi Soyut Dışavurumculuktan nesneler dünyasına çekmiştir Bu şekilde kitle iletişim araçları tarafından yaratılan kapitalizmin mantığını sanatıyla ortaya koyar.

Andy Warhol'a göre Pop Sanat "...nesneleri sevmenin bir yoludur." Warhol'un Campbell Çorba tenekeleri Warhol için bir şey ifade etmemesinin dışında yaşanan dönemin (kapitalizmin) ticari bir yansıması olarak sanatçıyı ilgilendirir. Campbell, sanatçıya annesinin pişirdiği çorbayı kaşıkladığı zamanları hatırlatsa da, tüm bu duygusal etkilere rağmen bu kutular Warhol'un ikonları arasında sadece bir ögedir. Sanatçı Campbell tenekelerini bir natürmort kaygısıyla, kendi yenilikçi görünüşünü ortaya koyan bir öge olarak kullanmıştır. Tıpkı birçok sanatçının kendi dönemlerindeki doğayı kendi biçimsel dillerine dönüştürerek reformist bir tavırla işlemeleri gibi (Şahiner, 2008, s. 26).

Warhol görülen imajları değil onların görülme biçimlerini değiştirmiştir. İmajların aralarındaki benzerliği izleyiciye yaklaştırarak gösterir. Pop Sanat tüketim dünyasının gerçeklerini yansıtan bir dizi göstergeyle ilişkilidir. Bu tüketim dünyasının yapaylığı, geçiciliği, olduğu gibi kabullenilmiştir. Tüketim dünyası gözler önüne serilirken; başlangıçta örnekleri olsa da, sanatçılar bu dünyanın olumsuzluğunu ifade etmeyi seçmezler. Böylece bir süre sonra Pop Sanat'ın kendisi de doğrudan doğruya bir tüketim nesnesine dönüşür.



Resim 2. 6: Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1964.

“ Sanattan çok sanatta yenilik olarak kabul edilen Pop, 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 üretir. Sadece tüketim toplumunun temel karakteristiklerini harmanlar ve çevrelerinin doğasını resmeden bir dizi sanatçının tepkisini barındırırlar. Gündelik nesne bir analitik çözümlemeden öte yalnızca nesne arzusu olarak ve olduğu gibi resmedilir ” (Şahiner, 2008, s. 139- 140).

Nesne arzusuyla olduğu gibi konu alınan gündelik nesnelerle Pop Sanat temsil kavramını ortadan kaldırarak geleneksel sanatın dünya görüşünü altüst eder. Pop Sanat endüstriyel ve seri üretimle gelen yüzeyselliği ve homojenliği içinde barındırır. Böylelikle göstergeler gösterilenlerin üzerinde bir zafer kazandıklarından, temsile dayalı sanatsal üretim bu noktada sona ermiştir. Yerine taklit (simülasyon)’dan türeyen bir sanat gelişmeye koyulur. Bundan böyle sanat çeşitli modellerin taklidi olmuştur (Kahraman, 2005, s. 24).

Sıradan nesneler işlevleri dışlanarak göstergelere dönüştüğünde günlük hayattaki işlevleri dışında işlevler kazanırlar. Artık simge anlamları açığa çıkan nesneler nesne arzusunu da giderek körükler.

Baudrillard’a göre Pop Sanat’ta kullanıldığı anda sıradan görülebilen nesne, bir göstergeye dönüşür ve o andan itibaren sıradanlığını kaybeder. Günümüzde nesnenin görevi artık işlevinden çok kendisiyle ve görüntüsüyle göstermek yani gösterge olmaktır. Pop Sanat’ın anlamı bu durumun irdelenmesinde yatar. Metin(ler) ya da benzeşimler dizisi olan nesneler dünyasından bir mutasyon gerçekleştiğini açıklayan Fredric Jameson, Baudrillard’ı onaylamaktadır. Andy Warhol’un yapıtları,

Postmodernist bağlamda gözlemlendiğinde, duygular ölmüş, öznellik silinmiştir. Bu özellikler Postmodern kültürün bir özelliğidir ve Pop Sanatçının çalışmaları üzerinden tanımlanmaya çalışılır. Warhol, Kapitalizm’in yarattığı benzeşim kalıpları ve seri üretim mantığını tuvale taşır. Böylece nesnel evrene ait olan şeyler kendi olarak varlığını sürdürürken göstergesel olarak da kendini yansıtır (Şahiner, 2008, s. 141).

Pop sanatçıları genellikle nesnenin gösterge haline dönüşmesiyle kopyanın kopyasını üretmeye başlarlar. Nesneler de birer kopya olarak üretilirken simgeye dönüşmeden kalamazlar. Nesnenin görüntüsü üzerine kurulan Pop Sanatta, nesne imgesinde nasıl sunuluyorsa öyle kullanılır. Akımın önemli sanatçılarından Roy Lichenstein Pop Sanat’ın nesneye bakışını şu şekilde özetler:

“Şehirde bir ağacın önüne oturamam, çünkü şehirlerde hiç ağaç yok. Ve bir ağaç düşündüğümde, ağacın medya (filmler, fotoğraflar, reklamlar vs.) tarafından yapılan taklididir aslında aklıma gelen. Bir nesnenin kendisinden çok taklidini algıları”¹

Yaşadığı şehirde daha çok nesnenin kendisiyle değil de imgeleri ile karşı karşıya gelen sanatçının yaptığı, nesnenin kendisinin değil kopyasının kopyasını yapmaktan öteye geçmemektedir. Ama bu doğal bir süreçtir. Çünkü sanatçının içinde bulunduğu çevre çoğunlukla bu tür nesnelerden ve onların imgelerinden oluşur. Bu sebeple sanatçının ilham kaynağı bu tür görüntülerin ta kendisi olabilmektedir.

Pop Sanat’ın önemli heykeltıraş temsilcilerinden Claes Oldenburg tüketim nesnelerinin büyük boyutlarda taklitlerini üretir. Sanatçı New York’ta bir mağazayı andıran atölyesine “Dükkan” adını vermiştir. Atölyesinde tüketim metalarını ya da gündelik sıradan nesneleri taklit ederek izleyiciye sunmaktadır. Sanatçı bu tavırla sanat eserinin konumunu tartışmakta ve izleyicisinin tepkisini ölçmektedir. Oldenburg’un çalışmalarının eleştirel ve ironik yönleri Pop Sanat’a kavramsal bir boyut katmaktadır.

Claes Oldenburg renkli ve üç boyutlu nesneleriyle Pop Sanatı’nda yerini alır. İnsanlar tarafından sürekli tüketilen ve kullanılan hamburgerler, daktilolar, dondurmalar, başka

¹ Bkz. “Pop Sanat”, [Felsefe Forumu Web Sayfası](http://www.felsefeforumu.com/wiewtopic.php?f=83&t=196), 11.06.2010.
<<http://www.felsefeforumu.com/wiewtopic.php?f=83&t=196>>.

gıda maddeleri, sigara izmaritleri, elektrik düğmesi, ruj, otomobil motoru gibi günlük nesnelerini çalışmalarına konu eder. Bu nesnelerin boyutlarının çok büyük boyutta yapılması gerçeküstü bir etki yaratmıştır. Nesnelerin büyük boyutları izleyici de bir şaşkınlık duygusu uyandırmakta ve izleyeni etkilemektedir.

“Oldenburg ilk bakışta anlamsız gibi gelen sembolik bileşimleri eserlerinde kullanmıştır. Heykellerinin büyük boyutlarının izleyicide yarattığı şaşkınlık duygusu çalışmanın nedenselliği üzerinde düşünülmesini engelleyebilecek bir toleranssızlığa dönüşür. Çünkü gösteri ve imaj toplumunda kısa süren anlık etkiler söz konusudur. Oldenburg’un çalışmaları, nesnelerin insan dünyasını taklit ettiği trajik bir sessiz sinemayı andırmaktadır. Böylece artık eserlerde bir zamanlar vazgeçilmez olan insan ögesinin yitirildiği görülmektedir. Çünkü nesnenin kendisi artık özne üzerine damgasını vurmuştur. Özne eleştiriler aklın yerine öznesiz ve nesnelleşen dünyanın çekimi altında yaşamaya başlamıştır. Baudrillard buna banal imgelerin kaçınılmaz ironisi adını vermiştir ” (Akay, 2002, s. 198).

Oldenburg, nesnelerin yumuşaklık sertlik gibi doğal yapılarını, boyutlarını ve ortamlarını değiştirerek onları yeni bir bağlamda izleyiciye yani bu nesnelerin tüketicisi ve kullanıcıya sunmuştur (Germaner, 1997, s. 17). Oldenburg günlük hayattaki nesnelerin boyutları ve malzemeleriyle oynayıp onların doğal yapısını bozarak nesneleri yeniden, yeni bir bağlamla üretmektedir. Oldenburg’un çalışmalarında mizah duygusu kendisini hissettirir. İnsanların kendi yaptığı nesnelerin önünde matrak geçmelerinden hoşlandığını ve bu eylemin de imgelemi genişletmek için bir araç olduğunu söyler. Sanatçıya göre yaptığı nesneler bir düştür. Bir şeyin benzerini yapmak yerine lirik bir durum yaratmak ister. Sanatçıya göre İzlenimciler ağaçları ve çiçekleri model alarak kullanıyorlardı ve kendisi afişleri kullanır. Oldenburg’a göre çağdaşı sanatçıların çiçekleri reklam kaplı duvarlardır (Resim 2. 7- 8) (Ragon, 2009, s. 107).

Pop Sanat gündelik nesnelerin Seramik Sanatı’nda görülmesi açısından da etkili olmuştur. 1960’lı yıllarda Amerika’da yeni bir seramik türü görülmeye başlanır. Bazı seramik objeler çok hızlı bir biçimde şekillendirilip bitirilmiş gibi görünürler. Pop ve Funk seramikler fazlasıyla birbiri içine geçmiş, sanatçıların sıradan nesneler ve banliyö ile ilgilenmeleriyle ortaya çıkmıştır (Waal, 2003, s. 165).



Resim 2. 7: Claes Oldenburg ve Bruggen, Testere- Bıçmek, 1996.



Resim 2. 8: Claes Oldenburg, Mavi, 1999.

Seramik sanatında etkileri hissedilen Richard Artschwager gündelik hayatta nesneleri dönüştürerek çeşitli kullanım nesnelerini çalışmalarında kullanmaya başlar. Çalışmalarında genel konu mobilyalardır. Ancak ürettiği mobilyalar işlevsizdir.

Craft Horizons dergisinde 1965'te Pop Sanat'ın avangard el sanatlarına olan yakınlığı incelenmiş, "Yeni Obje Üreticileri" olarak Richard Artschwager ve Claes Oldenburg ile röportaj yapılmıştır. Bu röportajda Artschwager çalışmalarını bir işgal ve saldırı olarak tanımlamıştır. Sanatçının ürettiği nesneler kullanım için değildir. Sanatçı nesnelerin kullanılır kısımlarını yok ederek kullanışlı olmayan kısımlarının yaşamasına izin vermektedir (Resim 2. 9- 10).

Popüler Kültürü takip eden ve işlerinde gündelik nesneleri ilk olarak kullanan en önemli seramik sanatçılarından biri Robert Arneson'dur.

Arneson Soyut Dışavurumculuğa ve seramik hareketindeki tutuculuğuna karşı gelerek sanat dünyasında yerini alır. Arneson sıradan kase ve vazolar yapmak yerine; Kaliforniya Eyalet Fuarı'nda torna tekniklerini gösterdiği bir anda soda şişesine benzeyen bir şişe formu şekillendirip onu el yapımı bir şişe kapağı ile tamamlar. Üzerine "Depozito Yok, Geri Dönüş Yok" yazılı bir etiket ekler. Sanatçı bu şekilde sanayileşme ve endüstrileşmeyi vurgulayarak post-modern hareket yönünü belirlemiş

olur¹. Bu eylem, Andy Warhol'un “Yeşil Coca Cola Şişeleri” isimli resminden önce gelir ve neredeyse bir kehanet gibidir² (Resim 2. 11). Bu obje anlamsız gibi gözükse de; Arneson'un daha sonra yapacağı tuvalet formlarıyla birlikte kullandığı müstehcen biçimlerle kıyaslandığında, bu hareket bile hem modernistlerin hem de modernist karşıtlarının tepkisini çekmeye yetmiştir. Çalışma sergilendiğinde tartışmaya açıklığı ile izleyenleri provoke etmiştir³.



Resim 2. 9: Richard Artschwager, Sıçrayan Sandalye, 1992.



Resim 2. 10: Richard Artschwager, Pembe Örtülü Masa, 1997.

Bu küçük şişenin bu kadar tepki çekmesi ilginçtir. Bu tepki seramik hareketinde o güne kadar hakim tutuculuğun adeta bir göstergesi gibidir.



Resim 2. 11: Robert Arneson, Depozito Yok Geri Dönüş Yok, 1961.

Sanatçı Kaliforniya Üniversitesi'nde çalışmaya başladıktan sonra günlük objeleri kilin konusu olarak seçmeye başlar. O yıl Oakland Müzesi'nde yapılacak olan “Kaliforniya

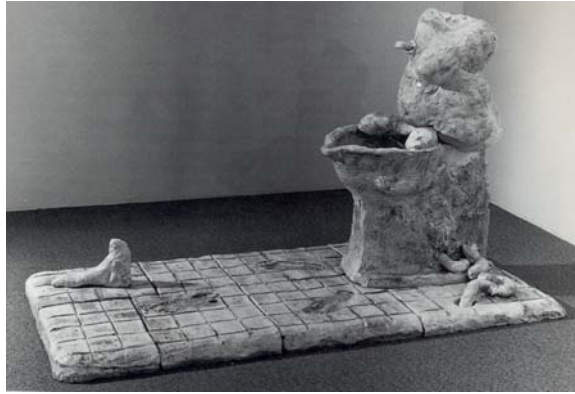
¹ Bkz. Vecchio, 2001, s. 12.

² Bkz. Levin, 1988, s. 227.

³ Bkz. Vecchio, 2001, s. 12.

Heykeli” sergisine davet edilir. Bu sergide sanatçının hayranlık beslediği Voulkos ve Mason’un çalışmalarının da yer alacak olması Arneson’un yaratıcılığını arttırır. Aynı zamanda karikatür de çizen sanatçı; kilden tuvaletler, banyo küvetleri, lavabolar üretir (Resim 2. 12). Bu çalışmalar estetik açıdan Marcel Duchamp’ın Çeşme’si ve Jim Dine’nin Siyah Banyo’suna (Resim 2. 13) benzemektedir. John Figure adlı çalışma 1963 tarihindeki Oakland Sergisi’ne bütün mizah ve sürrealizmine rağmen kapitalizme bir saldırı olarak görüldüğünden kabul edilmez. Buna rağmen Arneson bu yöndeki çalışmalarını sürdürür (Levin, 1988, s. 227- 228).

Arneson’un tuvaletleri en az ‘Depozito Yok Geri Dönüş Yok’ adlı çalışması kadar ilgi çeker. Arneson’un tuvaletleri, titiz ve temiz hatlardan oluşmaz. Anlamını pekiştiren seramik teknikleri ile inşa edilip renklendirilmiştir. Bu çalışmalarda angop ve boyaların üzerine akıtılıp sıçratılması saldırgan tutumunu destekleyip altını çizmektedir. Arneson seramik çalışmalarında günlük nesneleri konu olarak seçmesiyle seramik sanatında o güne kadar var olmayan bir hareketin öncüsü durumuna gelir. Seramik sanatında nesneler yoğun bir biçimde incelenir, sanata dahil edilir. Başka sanatçılar da Robert Arneson’un izinden giderler.



Resim 2. 12: Robert Arneson, John Figür, 1965.

Arneson’un saldırgan ve eleştirel tutumu yeni çalışmalarında da devam etmekte ve çalışmalar özenle hazırlanmış esprilerle oluşturulan bir mizah anlayışını içerir.



Resim 2. 13: Jim Dine, Siyah Banyo, 1963.

Arneson'un 1965 yılına ait 'Tost Makinesi' adlı çalışmasında parmakları belli belirsiz yanmış ve makinenin deliklerin birinden çıkmış bir el vardır. Benzer şekilde 1965- 1966 yıllarında sanatçı tuşların yerinde uzun manikürlü ojeli tırnakların yer aldığı bir yazı makinesiyle bir kadın görüntüsü oluşturmuştur. Sanatçının 1966 tarihli Yazı Makinesi adlı çalışması saldırgan ve korkunç görünmektedir (Resim 2. 14). Her iki çalışma da izleyicide sinir bozucu bir kahkaha oluşturmaktadır (Levin, 1988, s. 228).



Resim 2. 14: Robert Arneson, Yazı Makinesi, 1966.



Resim 2. 15: Robert Arneson, Kola İle Her Şey Daha İyi Gidiyor, 1965.

Arneson 1960'larda Pop Sanatçıların soğuk ve uzak yaklaşımlarına karşın ironik, hicivli olan ekspresyonist stiline sadık kalmayı sürdürür. 1965'te çalışmalarında pop şişelere geri dönerek "Kola İle Her Şey Daha İyi Gidiyor" isimli çalışmasıyla ticari sloganlarla oynar. Arneson'un çalışması diyet kolayı altı tane sıska şişe olarak betimleyerek ona insan özellikleri vermesinin yanı sıra, Amerikan Kültürü'nün bir simgesi ve görsel imajı

kendi kelime ya da cümleleriyle sözel ifadeye bağlayan üç boyutlu bir kelime oyunu gibidir (Resim 2. 15) (Levin, 1988, s. 228).

Kariyerleri 1960’larda başlayan seramikçiler için Voukos gibi Arneson’da kil ile çalışmada yeni bir alan açmıştır. Arneson sıradan objeyi kabul edilebilir bir ana fikir olarak yaygınlaştırır.

1960’ların ortasında Fred Bauer’in seçtiği obje işlevsiz makinelerdir. Bauer garip, kurgu makineler yapmaktadır. 1967 tarihli “Buhar Matkabı-Delik Pompası” isimli çalışması hiçbir zaman hareket etmeyecek olmasına rağmen hareket izlenimi uyandırmaktadır. Bauer’in makineleri başlangıçta izleyiciyi canlı renkleriyle baştan çıkarırken, kullanılan organlar ve belli belirsiz gizlenmiş cinsel organlar memnuniyet hissini şoka dönüştürür (Levin, 1988, s. 229- 230).

Arneson çalışmalarında aile yemeklerinden arta kalan bitmiş servis tabaklarını konu alır. Arneson 1971 yılında ev içi nesnelere yönelir. Bu yeni seride fincanlar, tabakları küçük duvar resimleri ve kutular yapmıştır ki bunlar ev içi görüntülerden alınmıştır. Arneson çalışmalarında aile yemeklerinden arta kalan bitmiş servis tabaklarını konu alır. Bu çalışmalar dahilinde kirli bulaşıklar serisini yapar. Yiyecekleri sanatına konu etmesindeki son nokta ise 1971 tarihli “Smorgi Bob, The Chef” adlı çalışmasıdır. Bu çalışma beyaz sırlanmış olmasıyla süre giden renkli yiyecek tasvirlerine karşı gelir.

Bazı pop seramik sanatçıları için medyada sık sık rastlanan yiyecekler mutfağı temel konu haline getirir. Mineo Mizuno’nın 1975’te yaptığı heykeller Oldenburg’un yiyecek çalışmalarının seramik benzerleridir. Victor Spinski’nin 1970’lerin sonlarındaki seramik çalışmaları aşırı tüketim ve atıklar, yarısı yenmiş yemekler ve boş şişelerle dolu çöp kutuları üzerinde odaklanmıştır (Resim 2. 16). Erken Pop Sanat’ın bir başka karakteristiği genellikle tek bir biçimin farklı şekillerde tekrarlanarak kullanılmasıdır. Kilde bu biçim genellikle geleneksel işlevsel formlar olmaktadır.

Geleneksel nesneleri Pop Sanat’a dönüştüren bir başka sanatçı da Roy Lichtenstein’dir. Ressam Lichtenstein 1965’te Rutgers Üniversitesi’nde seramikçi Ka Kwong ile birlikte

çalışmıştır. Birlikte kalıpla yapılmış “Hotel China” fincanlarını üretirler. Lichtenstein, fincanları benekler, yoğun renk alanları, ağır ana hatlar ve resimlerindeki karakteristik gölgelerle dekore etmiştir. Birkaç fincan siyah beyaz veya şiddetli renklerle boyanarak yıkanmayı beklercesine bir fincan tabağı üzerine yığılarak form oluşturulmuştur. Bu şekilde düzenlenen fincanlar, kasıtlı bir şekilde bir içeriğin veya jestin olmaması ile ve formların terk edilmiş görüntüsüyle, bir metafora dönüşür (Resim 2. 17) (Levin, 1988, s. 228- 230).



Resim 2. 16: Victor Spinski,
Doğumgünü Pastası, 2008.



Resim 2. 17: Roy Lichtenstein
Yemek Takımı, 1967.

Michael Frimkess ise aynı olasılığı vazo formunda görmüştür. Frimkess klasik çömlekçilik üzerine eğitim görür ve müzelere düzenli ziyaretler yaparak özellikle Grek ve Oryantal çömlekçilik üzerine bilgiler edinir. Bilgilerini abartılı kavanozlar üretmekte kullanır. Ürettiği bu kavanozlar Çin zencefil kavanozları, Yunan amforaları, Zuni yerlilerinin çanakları gibi klasik kültürel formlardan ilham alır.

Frimkess kavanozları, beyaz bir astarla kaplar ve Çin resimleri yerine, düşük ısırlı sırlar kullanarak çağdaş manzaralarla dekore eder. 1965 tarihli “Bir Zamanlar Ne İdiyseler Artık Değiller” isimli çalışmasında bu kavanozları kolejdaki bir seramik dersini betimleyerek dekore etmiştir. Kavanozun üzerindeki dekorda çizgi romanlardaki manzaralara benzer biçimde figürler çömlek şekillendirip ve pişirirken dersle ilgili yorumlar yaparlarken betimlemiştir. Hatta öğrencilerin kendi aralarındaki konuşmalar

bile dekor olarak kavanozun üzerine kazınmıştır¹. Frimkess klasik kültürel formlar üzerine “Eriyen Çömlekler” adını verdiği çalışmalarında olduğu gibi çizgi roman kahramanlarının resimlerini çizmiştir (Resim 2. 18). Çalışmaları komik ve eğlencelidir. Sanatçının çalışmaları, seramik sanatında daha sonradan görülecek olan yeni stiller konusunda seramikçilere yol gösterir. Sanatçı çalışmalarını antik dönemde kullanıldığına inandığı tekniklerle şekillendirmiştir. Frimkess’in çalışmaları müze ile sokak arasında bir bağlantı kurup; çizgi romanların hayal kahramanlarını iki bin yıl önce çömlekçiler tarafından ortaya konan ikonik formlara karşı karşıya getiriyordu (Del Vecchio, 2001, s. 14- 15).



Resim 2. 18: Michael Frimkess, Jumpin at the Moon Lodge, 1968.

1960’ların ve 70’lerin sanatı sosyal yorumlar ve eleştirilerle doludur. Bazı seramikçilerde el sanatlarındaki geleneksel kavramları adeta aşındırmışlardır. Bu sanatçılardan birisi de seramik çıkartmalara olan tutkusuyla Hower Kottlerdir. Kottler bu tekniğin uygulamasındaki kolaylıktan yararlanarak bir dizi tekrarlı biçim yaratmıştır ve bu biçimlerle Amerikan kültürünün mekanizasyonunu ifade etmiştir. Ancak Kottler’in meslektaşlarının pek çoğu Kottler’in niyetini anlayamamışlardır ve sanatçının geleneksel materyallerini kabaca alıp kullanması karşısında dehşete düşmüşlerdir (Resim 2. 19).

Ceramic Monthly dergisinde Kottler’in o yıl yapmış olduğu bir heykel olan “Kapının Yanındaki Eski Fındık Ağacı” adlı çalışma konu edilmiştir. Derginin aboneleri bu

¹ Bkz. Levin, 1988, s. 232- 233.

çalışmanın, Seramik Ürünleri Firması'ndan temin edilebilecek iki endüstriyel kalıpla direkt yapılmış olduğuna dikkati çekerler. Dergi hakaret mektupları ile dolup taşar. Kottler'in bu duruşu; seramikçiler için el üretiminin kutsal oluşuna ve orijinallikle ilgili modernist bakış açısına meydan okuma içermektedir. Bütün seramikçiler Kottler'in özgün olmayışını, absürtlüğünü ve çalışmanın provoke edici anlamını eleştirdiler. Sanatçı bir açıklamasında hakkında yapılmış eleştirilere şöyle cevap vermiştir: “Ben tembelim, hali hazırda bulunan imajları kullanıyorum, döküm yapmak kalıp yapmaktan daha hızlı ve basit. Dökümü yapılmış parçaları alıyorum, hazır sır kullanıyorum, nadiren kile dokunuyorum. Başka insanların kalıplarını, başkalarının fikirlerini kullanıyorum ve çıkartmalarımı başkalarına yaptırıyorum. Ben sadece parçaları bir araya getiriyorum” Dergiye eleştiri yazan abonelerden M.S. Poris'e yazdığı bir mektupta ise ona “Bana ait olan heykelin içeriği idi ve umarım M.S. Poris bu küçük zaferi bana bağışlarsınız” yanıtını vermiştir (Del Vecchio, 2001, s. 14).

Kottler'in şaşırtıcı olarak bir araya getirdiği endüstriyel seramik kombinasyonlar 1960'larda sanatın karakteristiği haline gelir. 1960'ların ve 1970'lerin başlarındaki sosyal ve politik depremler sanatta artçı şoklar meydana getirir ve seramik sanatı da doğal olarak bu durumdan etkilenir. Sonuçlardan biri de daha önce ana tema olarak kullanılmayan nesnelerin, kilde giderek artan bir şekilde ana tema olarak kullanılmaya başlanmasıdır.



Resim 2. 19: Hower Kottler, Barış Yürüyüşü Tabakı, 1967.

Pop sanat, yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları eriterek, sanatla hayat arasında bağlantı kurulmasını sağlar. Modernizmin biçimci anlayışının sonunu

hazırlayan sanat akımlarındandır. Pop Sanat'ın uzantısı olarak gelişen Foto-Gerçekçilik 1960'lı yılların son yarısından itibaren hissedilmeye başlanır. Gündelik hayattan ve tüketim kültüründen yola çıkan Foto-Gerçekçi sanatın konusu fotoğraftır. Fotoğraftan sanat yapmak ise sanat yapma eyleminin kişisel boyutunu dışlar. Etrafımızı saran fotografik imgeler bombardımanına bir tür tepkidir. Gündelik hayattan sıradan görüntüleri konu alır.

Foto-Gerçekçi çalışmaları olan Nur Koçak ABD'de bulunduğu yıllarda bir süre soyut dışavurumculuk akımına ilgi duymuş, Paris'te ise Foto-Gerçekçi anlayışta çalışmaya başlamıştır. Kadın dergilerindeki reklamlardan esinlenerek 1974'te başladığı 'Fetiş Nesneler' serisinde kadınların kullandığı nesneleri ya da kadınların nesne olarak kullanımını konu alır. Ele aldığı nesneleri en ince ayrıntısına kadar betimlemiştir (Erdemci, 2008, s. 330).

Fotogerçekçiliğin seramik sanatındaki yansıması "Süper Obje" eğilimidir. Seramik alanında önemli bir yazar ve tarihçi Garth Clark'ın "Süper Obje" olarak adlandırdığı eğilimde, 1970'lerin ortalarında detayların ayrıntılı bir şekilde işlenmesi ve Trompe l'oeil büyük başarı kazanır. Trompe l'oeil Fransızca'da göz yanılsaması; optik bir ilüzyon yaratmak için son derece gerçek şekiller kullanılarak, resmin üç boyutluymuş gibi gösterilmesi olarak tanımlanır (De Waal, 2003, s. 172). Seramik sanatında süper obje terimi önemlidir. Göz yanılsamasına ve izleyiciyi kandırmaya varacak şekilde (trompe l'oeil) yapılmış seramik nesneler göze çarpar. Bu nesneler konu aldıkları nesneleri ustalıkla taklit etmektedir.

Bu noktada kilin tahta, kumaş, deri veya metal gibi malzemeleri taklit edebilme becerisi önemli bir noktadır. Funk sanatçılarda mimetik tekniği kullanmışlardı ancak Funk'ta daha kabaca bir yanılsama ve provoke edilen espri ve alaycılık söz konusuydu. Süper Obje uygulayıcılarının ellerinde, diğer nesnelerin taklidi öyle inandırıcıdır ki; pişmiş kilden yapılmış olduğuna inanmak için objeye dokunulması gerekir (Del Vecchio, 2001, s. 13).

Trompe l'oeil eğiliminin önemli uygulayıcılarından Süper Obje'ci Marilyn Levine kille cam elyafı veya naylon lifleri karıştırarak, deri ayakkabıların, sırt çantalarının veya ceketlerin özenli seramik taklitlerini yapmıştır. Bilhassa, eski ve yıpranmış eşyalarla ilgilenen sanatçı objelerdeki bu özelliklere “iz” adını vermiştir (Resim 2. 20). İzlerde izleyici unutulmuş bir zenginlik ve insanlık bulur. Bu seramikler bazı pop heykelleri gibi yeniden oluşturulacak objenin seçiminde herhangi bir yorumlayıcı eylemin yer alıp almadığını sorgulamaktadır. 1970’lerde Shaw ve Levine çok popülerdir. Kavramsallıklarını kanıtlayarak, bir sanat objesi yapmada el sanatının yerinin onaylanmasını sağlamışlardır (De Waal, 2003, s. 172).



Resim 2. 20: Marilyn Levine, Satchel, 1974.

Harold Rosenberg Levine'nin çalışmalarının, kavramsal sanat olduğunu vurgulayarak; doğada bulunmayanı gösteren ama izleyiciye şeylerin görüldüğü gibi olmadığını öğreten çalışmalar olarak yorumlamıştır. Bu aynı zamanda ressamların arasında gelişmekte olan Süper Gerçekçi akım ile aynı çizgide bir yaklaşımdır. Seramikte bu çalışmalar aykırı bir duruş olarak el sanatlarının ve modernizmin yüzüne bir kova balçık gibi fırlatılır ve her iki akımın da paylaştığı, saygı gösterdiği prensiplere saldırır (Del Vecchio, 2001, s. 13).

Levine'in çalışmaları Claes Oldenburg'un estetiğinin tersidir. Oldenburg'un sert objeleri temsil etmek için yumuşak materyalleri kullanmasının aksine Levine yumuşak bir materyal olan deriyi temsil etmek için kili pişirerek sert olarak kullanır.

Süper obje için bir başka örnek Richard Shaw'ın montajıdır. Shaw giderek artan bir şekilde detaylı montajlar yapmaya başlamadan önce, kariyerine üzerine manzara resmi yapılan koltuk ve sandalyeler gibi nostaljik objeler yaparak başlar. Diğer montajları ise bir hikaye örgüsü içinde metinle şekilleri bir araya getiren kağıt parçaları ve karton evler içeren Trompe l'oeil kitaplarıdır. Bu kitaplar “boyuttaki ve görünümdeki mükemmellik” konularında olumlu eleştiriler almıştır. Yazıyı aktarma teknolojisi geliştikçe, bu objeler sürpriz özelliklerini yitirmeye başlamışlardır (De Waal, 2003, s. 172).

Sanatçının değişik nesneleri bir araya getirerek oluşturduğu kompozisyonlar dışında yürüyen ve hareket eden figürleri sanat yaşamında önemli bir yer taşır. Günlük kullanım nesnelerinin bir araya gelerek capcanlı ve esprili figürler oluşturmakta kullanılmaları ilginç bir görünüm yaratır. Sanatçının kompozisyonlarında bütün nesneler aslına uygun bir şekilde taklit edilirken, bu nesne figürlerde nesneler olduklarından başka bir biçim oluşturarak sunulurlar. Sanatçının bu çalışmalarında boya kutular, kereste parçaları, dallar ve lavabo pompası gibi nesneler figürü ortaya çıkarırken kullanılırlar. Bu figürler akla tüketim kültürünün kullanılıp atılan terk edilmiş objelerin giderek çoğalışını akla getirir (Resim 2. 21- 22).

Richard Shaw kendi kalıp ve çıkartmalarını kendi yapar veya belirli objeler için profesyonel kalıp hazırlayıcıları görevlendirir. Detaylara çok fazla dikkat eden Shaw, kitap sayfalarını, kapakları ve kitapların sırt kısımlarını yeniden yaratmak için çıkartmalar kullanır. Kitapların üzerindeki kibrit kutusu, iskambil kağıtları ve pipo gibi sıra dışı küçük nesneler biri onları dikkatsizce bir araya getirmiş gibi görünürler, bu objeler sanki terk edilmiş gibi bir izlenim uyandırır.

Seramikte Trompe l'oeil ya da süperrealizmin en önemli temsilcilerinden biri de David Furman'dır. David Furman özellikle bazı atölye malzemelerinin ve başka gündelik nesneleri rasgele oldukları yerde bir fotoğrafları çekilmişçesine kompoze eder.



Resim 2. 21: Richard Shaw, Gri Kafalı Oturan Figür, 1985.



Resim 2. 22: Richard Shaw, Yürüyen Figür, 2003.

Seramikte Süperrealizm, David Furman'ın bir dizi seramik stüdyo aletini yapmasıyla sürrealist bir dönüş yaşar. Furman, döküm süngerleri, şırıngaları ve ahşap araçları, örtüyle kaplanmış panolar üzerinde dengeler. Plaka açmakta önem taşıyan merdanenin eğlenceli bir yorumu “Karşı konulmaz Güç ya da Hareketsiz Nesne” isimli çalışma bir oklava diğerini dümdüz ederken göstermektedir. 1979’da Furman ve Ed Forde bir dizi duvar resimleri yaparlar. Bu resimler, kalem, silgiler ve normal olarak her ressamın çizim panosunda bulunacak boya fırçalarını kompoze eder. Sanatçı “Duvar Resmi 2” de bir sihirbazın hilesini açığa vurmak istemesi gibi, nesneleri üretirken kullandığı kalıpları çalışmaya dahil eder (Resim 2. 23- 24) (Levin, 1988, s. 241).



Resim 2. 23: David Furman, Fırça Buketi, 1999.



Resim 2. 24: David Furman, Yüzen Turuncu Şey, 1996.

İkinci Dünya Savaşından sonra Batı sanatında, Dada'nın mirasçısı sayılabilecek çeşitli sanat akımları ortaya çıkmıştır. Duchamp'ın mirası sadece Warhol'un Brillo Kutularından ibaret olmayıp; Jasper'ın iki sıradan bira şişesinin replikasyonu olan "Boyanmış Bronz" adlı çalışması (Resim 2. 25) ve Claes Oldenburg'un anıtsal nesnelerini de içermektedir. Ayrıca Richard Artschwager'in formika ile kaplanmış mobilya heykelleri de bu mirasa dahildir. Kısaca, Duchamp'ın mirası sanat dünyasının pek çok köşesine ulaşmıştır. Bu miras, sanat'ın eşsizliği konusundaki ilkelerin yıkımından, gündelik nesnelerin ön plana çıkması ve sanatın ticari mal statüsünün açığa vurulmasına kadar genişlemiştir. Kavramsal eğilimli sanatçılar 1980'lerde ortaya çıkar. Bu sanatçılar sıradan nesnelerin estetizasyonunu uç bir noktaya taşırlar. Bu sanatçılar Duchamp'ın sanatın değeri ile ilgili sıradan bir nesneyi bir sanata dönüştüren hareketini geliştirirler. Aynı zamanda baştan çıkarıcı cazibeye sahip hazır yapımlar üreterek, Duchamp'ın eksiksiz artistik tarafsızlık yaratma arzusunu alt üst ederler (Heartney, 2008, s. 41).



Resim 2. 25: Jasper Johns, Boyanmış Bronz, 1960.

Bu baştan çıkarıcı cazibeye sahip hazır yapımlar her ne kadar Duchamp'ın hazır yapım mirasına dahil edilseler de Duchamp'ın tarafsız nesne yaratma çabasıyla çelişir. Bu çalışmaların gerçek bir Dada ruhu taşıyıp taşımadığı ise halen tartışma konusudur. Bu tartışmayı bizzat başlatan Marcel Duchamp'tır. Duchamp hazır nesneye estetik olguyu yerle bir etmek amacıyla yapmasına rağmen sanatçıya göre Neo Dadacı'lar nesnelerde estetik bir güzellik bulurlar.

Hayatla sanat arasındaki sınırları eritmek amacıyla olan 1960'lı yıllarda Fransa'da bir grup genç sanatçının öncülüğünde oluşan bir sanat akımı ise Yeni Gerçekçiliktir. Yeni

Gerçekçilik, tüketim kültürü'nün bir yansıması olarak gündeme gelir. Bu anlamda çağının tanığıdır. Yeni Gerçekçilik akımının çıkış noktası, modern çağın akışının tersine çevrilemeyeceği görüşüdür. Yeni Gerçekçiler, evrensel anlamda önem taşıdığını düşündükleri parçaları kendilerine mal ederek çalışmalarında kullanırlar.

Pierre Restany, 1961 yılında Paris'te açılan “Dadadan 40 derece Yüksek” başlıklı serginin broşüründe Yeni Gerçekçilik için Marcel Duchamp'ın hazır-nesne kavramını şu şekilde anlatmıştır:

Duchamp'ın daha az polemikçi takipçileri, eleştirmek yerine överek, onun mirasının bir başka yönünü takip ederler: sıradan objelerin estetikleştirilmesi. Mütevazı bulunmuş objelerde üretilmiş montajlarda veya düzenlemelerde, değersiz nesnelerin (çer çöp gibi) estetiğini araştırmışlardır. Bu yönelim, 1950 ve 60'larda, çeşitli uluslararası akımlar meydana getirerek yaygın hale gelmiştir. Fransa'da, içinde Arman, Daniel Spoerri ve Niki de Saint Phalle'nin olduğu Yeni Gerçekçiler, yiyeceklerden, çöplerden ve kırık makinelerden sanat yapmışlardır. Çalışmaları, kötüye gitmek, bozulmak, çürümek üzerine tam anlamı ile kendini yok etmek için tasarlanmıştır (Heartney, 2008, s. 43).

Yeni Gerçekçiler gerçekliğin yeniden kavranmasını amaçlayıp ve birbirinden ilginç yöntemler kullanarak farklı malzemeleri bir araya getirirler. Örneğin Klein 1958 yılında Paris'te “Boşluk” sergisini açar. Yeni gerçekçilerin temsilcilerinden Arman ise, Klein'in sergilediği boş galeriyi ondan iki yıl sonra tamamen çöple doldurarak sergiler.

Arman'ın çalışmaları gündelik kullanım nesnelerini bir araya getirir. Arman pleksiglas kutular içine toplanmış biriktirilmiş çeşitli nesneleri, sökülmüş araba, keman ve mobilyalardan heykeller yapmıştır.

Arman “Lavabo İçinde Gibi” isimli çalışmasında fincan, fincan tabakları, tabak ve demlik yığınlarını gelişi güzel olarak bir araya getirir. Bu nesnelerin her biri yakından incelendiğinde kullanılan nesnelerin ikiye bölündüğü, bir Fransız terimi olan “Küçük Bir Fincan Kahve (Demi-Tesse) literatürde geçtiği haliyle “Yarım Fincan” üzerine

görsel bir sözcük oyununun oynandığı görülür (Resim 2. 26- 27) (De Waal, 2003, s. 193- 194).



Resim 2. 26: Arman, Lavabo İçinde Gibi, 1990.



Resim 2. 27: Arman, Yarım Fincan, 1960.

Yeni Gerçekçiler ve Pop Sanat, ikisi de tamamen buluntu ve atık nesneleri kullanırlar. Ancak bu iki akımın arasındaki temel fark tüketime bakış açılarıyla ilgilidir. Arman, Cesar ve Daniel Spoerri tüketim ediminin kendisinden büyülenmiş gibidirler. Onlara göre tüketim, soyut bir fenomendir; görünmez öznenin herhangi bir temsile indirgenemeyeceği bir mittir. Bu duruşun aksine Andy Warhol, Claes Oldenburg ve James Rosenquist gibi sanatçıların amaçları sosyolojik olguları belgelemek yerine yeni ikonografik materyallerden yararlanmaktır. Pop sanatçıları tüketimin yol açtığı görsel koşullandırmayı (reklam ve ambalaj) kullanırlarken Yeni Gerçekçiler için ilham kaynağı tüketimdir. Bu tüketim soyut ve anonim şekillerde hazırlanıp temsil edilen bir tüketimdir. Yeni gerçekçiler kullanılmış, eskimiş nesneleri kullanarak sanayi toplumunun natürmort yaratıcıları gibi görünebilirler (Baurriaud, 2004, s. 41- 43).

Yeni Gerçekçilik akımının bir diğer önemli sanatçısı Daniel Spoerri ise günlük hayatta sofralardan arda kalan nesneleri ve artık yiyecekleri alarak çalışmalarında kullanır. Spoerrinin çalışmaları yemek ve sofrata atıklarından oluşur.

Daniel Spoerri'nin çalışmalarında rastlantı ve seçicilik temaları karşı karşıya gelir. Yemek atıklarının oluşturduğu rastlantısal kabartmalar sanatçının tuzak tablolarını oluşturur. Sanatçı başkalarının bıraktığı öğeleri yüzey üzerine sabitler. Bu şekilde kullanılmış nesneler sanata dönüşür. Bu durumda kullanılmış eski nesneler sanat olarak kullanılmaktadır. Burada hiciv ve zaman gerçeği aşıp; karmaşık bir düşüncenin simgesi durumuna gelir. Sanatçının tuzak tablolarında sofrada kalan eşya ve yemek atıkları masaya yapıştırılarak tuzağa düşürülür. Masanın duvarı yüzeye asıldığında çürüme ve benzeri nedenlerle rastlantısal değişimler oluşmaya devam eder. Sanatçı seyirciyi olaya katmak için açıklamalı bir uygulama belgesi, yapıştırıcı ve bozulmaları önleyecek spreyi belli bir ücret karşılığında izleyiciye satmıştır (Resim 2. 28) (Germaner, 1997, s. 21- 25).



Resim 2. 28: Daniel Spoerri, Marcel Dyushanov Tarafından Yenmiş, 1964.

Kavramsal Sanatta ise bir nesne yapma ya da nesne oluşturma geleneği yerine, düşüncenin sanata dönüşmesi söz konusudur. Düşüncenin sanata dönüştüğü bu akımda Joseph Kosuth'un çalışmaları görsel algı ve dil üzerinde araştırmalar yapar. Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" adlı yapıtında sandalye nesnesinin tanımı imgesi ve kendisi bir araya getirilir. Böylece görsel algı, dil ve kavramın ilişkileri sorgulanırken izleyiciler zihinsel bir sürece dahil edilmektedir. Kavramsal Sanatta, sanat maddi bir nesneden ibaret değildir. Bir konsept içerir. Kavramsal sanat'la birlikte 1960'lı yılların

sonunda sanatta nesneye olan gereklilik tartışmaya başlanır. Nesnenin yerine düşünce konarak sanatın geleneksel anlamı sorgulanır.

Joseph Kosuth'un "Saat (Bir ve Beş)" yapıtı beş ögenin bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Bu öğeler bir duvar saati ve sözlükten alınan zaman, makine ve nesne sözcüğüne ait alıntılardır. Kosuth, gerçek bir saati ve bir saat fotoğrafının yanına koyduğu anda, fotoğraf sanat olarak kabul edilirken neden nesnenin kendisini sanat olarak kabul edilmediğini sorgular ve bu yan yana getirişle sanatın güzel ya da işlevsel olduğu düşüncesine de meydan okunur (Little, 2008, s.133).

Kısaca kavramsal sanatçılar dünyada yeterince nesne olduğu için yeni nesneler üretmek istemezler. Onlar için sanat sadece yapılmış bir nesneyi değil, bir kavram ve düşünceyi de içerir.

Tüketim toplumunda nesneler ve sıradan gündelik tüketim ürünleri estetize edilir ve Sanat nesnenin kendi imgesiyle algılanması sağlanır. Tüketim ürünleri galeri ve müzelerde sergilenerek sanat mertebesine yükseltilir. Bu sayede yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki sınırlar yok olur. Burada farklı olan tüketim nesnelerinin sunulma şeklidir ve tüketimle birlikte metalar üzerinden simge ve göstergeler de pazara sunulur. Post modernizmle birlikte metaların sanat üzerinden meşruiyetleri dayatılır.

Gerçeklerin yerini imgelerin aldığı çağda gösterge gösterilene, kopya orijinaline, temsil gerçeğe yeğlenir olmuştur. Böylece üretimden çok pazarlama stratejilerine yönelen ekonomik ve toplumsal bir yapının bir tür hipergerçekliğe büründüğünü savunan Baudrillard'ın düşünceleri, 1980'ler ve sonrasında birçok sanatçının yapıtlarında görsel olarak ifadesini bulur. Sanatçılar, kitle iletişim araçlarının yaydığı imgelerin gizlediği toplumsal düzen stratejilerini deşifre eden yapıtlar üretmişler ve farklı ifade biçimlerini harmanlayıp, gerçeklikle kurgunun iç içe geçtiği kültürel ürünlerin gündelik hayattaki etkilerini sorgulamışlardır. 1980'lerin üç boyutlu sanat üretimi kapsamında hazır nesneler önemli bir yer tutmuştur, ancak geleneksel heykelle ilişkilendirilebilecek üretimler de dikkati çekmiştir. (Antmen, 2008, s. 279- 289).

Bazı sanatçılar ve teorisyenler Duchamp'ın hazır yapımlarının politik imalarına odaklanarak onları 20. yüzyılın başındaki seri üretim sisteminin eleştirileri olarak görürler. Walter Benjamin'in "Mekanik Reprodüksiyon Çağında Sanat Eseri" başlıklı makalesinde belirttiği gibi teknolojinin sanat eserinin aurasını yok ederek, seri üretime dönüştüreceği ileri sürülmüştür. Benjamin'e zıt düşüncelere sahip pek çok düşünürü göre Duchamp'ın pisuarı el sanatının, orijinalliğinin ölümünün sembolüdür ve insanlıktan uzaklaşmış kültürün habercisidir. Duchamp'ın bu karmaşık, hatta çelişkili mirasına rağmen Duchamp'sız bir modernizm tarihi ve sanatın evrimi düşünülemez. Sanat ve yaşam arasındaki sınırı bulandıran Duchamp, Warhol için bir basamak oluşturur. Warhol'un yüksek-alçak sanat arasındaki zıtlığı silmesi kavramsal sanatın yükselmesini ve daha önceleri sanata yabancı olan materyal ile formların sanata girişini sağlar (Heartney, 2008, s. 40).

Örneğin tüketimi çalışmalarına konu eden Barbara Kruger, nesneyi kişiyi satın almaya yönlendirecek bir noktadan değerlendirir ve eleştirel bir biçimde "Satın Alıyorum Öyleyse Varım" der. Bu bakış açısı simülasyonist çalışmaların konusu olan pazarlamayla ilgilidir. Örneğin Heim Steinbach çalışmalarında tek renk olan rafların üzerine kitlesel olarak üretilmiş nesneleri kopyalayarak onları bir araya getirir. Jeff Koons yerçekiminden yoksun havada yüzen basketbol toplarını sergiler. Ashley Bickerton günlük hayatta kullandığı ürünlerin logolarından kendi portresini yapar. Bir çok sanatçı reklamları ve kiç olarak üretilip tüketilen endüstriyel ürünleri sanatına konu etmekte hatta onları hazır nesneler olarak da sıklıkla kullanmaktadır.

1980'li yıllarda bazı sanatçılar ise zaman zaman endüstriyel ve atık malzemeye yönelmelerine karşın, heykelden uzaklaşan, nesneye yönelen Yeni Kavramsalci yaklaşımlarıyla gündeme gelirler. ABD'de "Bozulmuş Mallar: Nesne Arzusu ve Ekonomisi" ve "Yeni Resim ve Heykelde Gönderme ve Simülasyon" gibi sergilerde dikkat çeken sözkonusu sanatçılar, 1980'lerin Amerikan sanatında nesnelerle 'heykel'lerin iç içe geçmeye başladığının işaretlerini sunar. Robert Gober'ın Duchamp'ın "Çeşme"sine göndermede bulunan 'el yapımı' lavaboları (Resim 2. 29-30), bu tür bir eğilimin başlıca örnekleri arasındadır. Hazır ya da el yapımı nesne

kullanımının esas olarak Duchamp’la kurulacak kavramsal ilişki bağlamında okunabileceğinin ipuçlarını vermiştir.



Resim 2. 29: Robert Gober,
Ayakta Duran Lavabo, 1985.



Resim 2. 30: Robert Gober,
Bilinçaltı Lavabosu, 1985.

Jeff Koons’un 1980’li yıllarda cam konteynırlar içinde elektrikli süpürgeler sergilediği yapıtlarının ardından, 1990’lı yıllarda profesyonel heykeltıraşlarla çalışarak Pembe Panter, Michael Jackson gibi popüler imgeleri kendi tasarladığı biçimlerde ve boyutlarda sergilemesi, heykel sanatının güncel örnekleri olarak nitelendirilir. Koons bibloları dev boyutlarda yeniden üretmek için balon gibi geçici nesneleri bronz gibi malzemelerle yeniden üretmek kalıcı hale getirir (Resim 2. 31), sanat yapıtının değerinin ve otoritesinin hangi değerlere dayandığını sorgular. Jeff Koons nesne temelden hareket eden Yeni Kavramsal sanatçıları arasında sayıldığı gibi, “Tüketim Nesnesi Sanatı” denilen bir eğilimin de öncüsü olarak nitelendirilmiştir. Nesne temelli bir üretime yönelen, tüketim nesnelerini sanat nesnesi statüsüne yükselten sanatçıları arasında alışveriş bir performans biçimi olarak kullanarak satın aldığı nesneleri kendi tasarladığı vitrinlerde sergileyip sanat nesnesi olarak yeniden satışa sunmasıyla Haim Steinbach “Tüketim Nesnesi Sanatı” olarak nitelendirilen eğilimini temsil eden sanatçıları arasındadır (Antmen, 2008, s. 290- 291).



Resim 2. 31: Jeff Koons, Balon Köpek, 1994- 2001.

Tüketim Nesnesi Sanatı olarak nitelendirilen eğilimle tüketim çağının nesneleri ne kadar banal ya da küçük olduklarına bakılmaksızın kullanılır. Seçilen nesnelerin seri olarak üretilmiş olması ya da ticari mal statüsünde satılıyor olmaları ve popüler kültürün, tüketim kültürünün nesneleri ya da imajları olmaları en önemli noktadır.

1980’lerde ortaya çıkan kavramsal eğilimli bazı sanatçılar sıradan nesneleri estetik bir aşamaya getirirler. Sanat medyası tarafından Kendine Mal Edenler ve Simülasyonistler olarak isimlendirilirler. Herhangi bir şeyin orijinal olup olamayacağını sorgulayan çalışmalar yaratarak beyinsel bir ironi oluştururlar. Tüketici bir toplumda bireysel ve üretilmiş ifadeler arasındaki farkı ayırt etmenin zorluğunu belirtirler. Bazı sanatçılar sanatın lüks tüketim nesneleri arasında bir ürün olduğunu ifade eden çalışmalar yaparlar, bazı sanatçılar nesneleri kendilerine mal edip oldukları gibi birleştirirler, diğerleri ise replikasyonlarını yapar.

Jeff Koons kaynak materyallerini Amerikan küçük’inde bulmuştur. 1979’da ilk çalışması olan “Şişirilmişler” i sunar. 1986’daki gerçeğinden oldukça büyük gümüş “Tavşan” bir başka çalışmasıdır. Sanatçı bu çalışmaların ardından evsel araçlarla çalışır. Elektrikli su ısıtıcıları, ekmek kızartma makineleri, elektrikli süpürgeler, zemin temizleyiciler gibi evsel araçları pleksiglas kutularda, floresan ışığı ile aydınlatılarak, tıpkı dükkanlarda sunulduğu gibi sergiler. Koons 1980’lerde ‘Yeni Elektrik Süpürgesi’ serisinde minimalist pleksiglas kutular içine hiç kullanılmamış elektrikli süpürgeleri yerleştirerek onlara çekici bir hava verir. Beş yıl sonra, “Denge Tankları” çalışmasını gerçekleştirir. Bu çalışmada basket topları bir sıvı içinde dengede durmaktadır. Topları dengede

gereken yerde tutabilmek için Nobel ödüllü bir fizikçiden yardım almıştır¹. Saf su ve tuz ile doldurulmuş akvaryuma, su ve civa ile şişirilen basket toplarını koyarak doğal olmayan bir şekilde havada asılı gibi görünmelerini sağlar (Resim 2. 32). Koons'a göre elektrikli süpürgelerin kusursuzluğu ve basketbol topları tarafından yaratılan denge, insanın hiçbir zaman başaramayacağı soylu durumları temsil eder. Koons böylelikle, cansız objelerin, ölümlülere olan üstünlüğünü vurgular (Resim 2. 33). Koons bunun ardından yeniden üretimlere yönelir. İtalya'dan uzman seramikçileri işe alarak ucuz mağazalarda satılan küçük eşyaların büyük taklitlerini yaptırır². Aynı zamanda, Koons buluntu nesneleri bronz ve paslanmaz çelik ile döküm yapmaya veya ahşaptan oymaya başlar. Koons nesneleri sayılar vererek yapmaya başladığında ve zanaatkarlar tarafından kopyalattığında orijinal aura fikrine bir dönüm gerçekleşir (Collins, 2007, s.102). Koons bu tip çalışmalarıyla, seri üretimleri satın alan işçi sınıf ve orta sınıf ile varlıklı sanat dünyası arasındaki farkın beğeni değil, evlerini dekore etmekte kullandıkları para miktarı olduğunu vurgular³.

Koons'un tüketim nesnelerini kullanması sıradan objeleri estetikleştirir ve sıradan nesneleri sanata dönüştürürken, Pazar kültürünü açığa çıkararak kullanır. Koons'un nesneleri Duchamp'ın hazır yapımlarına ya da Warhol'un Brillo Kutuları gibi çalışmalarına gönderme yapmakla kalmayıp onları taklit de eder.

Koons günlük yaşamda yer tutan seri üretim nesnelerini alıp sanat galerisinde sergilediğinde izleyicinin sanatın özgünlüğü ve başka örneği olmaması gerektiğine dair beklentilerini yüzüstü bırakır. Koons'un yapıtları izleyiciyi sanat kurumlarının nesnelere yükledikleri kültürel ve ekonomik değerleri ve kendi 'sanat' tanımlarını nasıl zorla kabul ettirdiklerini düşünmeye kışkırtır (Liitle, 2008, s. 131).

Simülasyonist sanatçılardan Haim Steinbach gerçek anlamda hazır yapıma bağlı kalmıştır. 1979'da yaptığı "Sunuş 7" adlı çalışmasıyla sanat dünyasının dikkatini çeker. Bu seri arkadaşlardan ödünç alınmış eşyaların raflar üzerine konmasından oluşur.

¹ Bkz. Collins, 2007, s.102.

² Bkz. Heartney, 2008, s.41.

³ Bkz. Heartney, 2008, s. 41.

Steinbach, nesnenin özel alandan kamusal alana götürüldüğünde anlamının değişme şekliyle ilgilenir.



Resim 2. 32: Jeff Koons,
Üç Basketbol Topu 50/50 Tank, 1985



Resim 2. 33: Jeff Koons, Yeni Çifte
Shelton Islak Kuru 10 Galon, 1980.

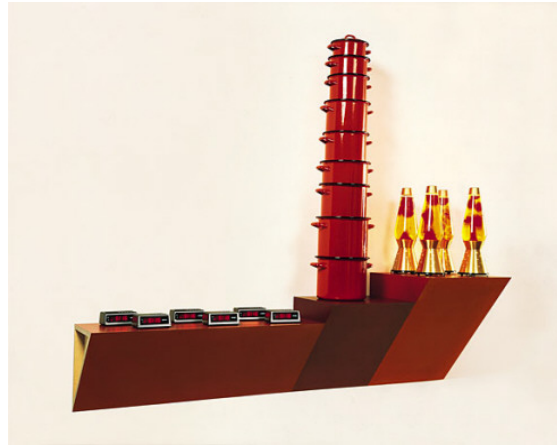
1984 civarında Steinbach, takoz şeklindeki raflar üzerine çeşitli mağaza ve süpermarketlerden alınmış yepyeni objeleri yerleştirerek, imzasını atmaya başladığında özellikle, tipolojik karakter ve kültürel rezonans taşıyan objeler seçiyordu¹. 1987 tarihli “Pembe Vurgu” çalışmasında minimalist ahşap bir raf üstüne lateks maskeler, çöp kutuları ve çaydanlıklar yerleştirir. Lav lambaları, dijital saatler, spor ayakkabıları ve kauçuk cadılar bayramı objeleri gibi tüketici ürünlerini market tipi raflar üzerine yerleştirerek Donald Judd’un minimalist heykellerine kinaye yapar. Sanatçı kendisi için sanat yapmada önemli olanın yapmak değil; seçim, hangi nesneden kaç tane alınacağı, birbirine ilişkili olarak nereye yerleştirileceği, tek bir parçada her bir nesneden kaç tane kullanılacağı olduğunu belirtir. Bu noktada sanat objeleri ve tüketici ürünleri arasındaki fark sadece fiyatlandırmada ortaya çıkar. Steinbach eserlerini ücretlendirirken çalışmalarının fiyatını ve bu çalışmada kullanılan nesnelerin fiyatlarını toplayarak eserlerin fiyatını belirler². Sanatçının çalışmalarında nesnelerin seçilmesi, bir araya getirilmesi ve sunulması ticari yöntemleri yansıtır. 1980’lerin ortalarında, “Ultra Kırmızı # 2” tipik bir Steinbach çalışmasına örnek olarak verilebilir. Çalışmanın adı,

¹ Bkz. Collins, 2007, s. 100.

² Bkz. Heartney, 2008, s. 41.

nesnelerin hepsinin ortak özelliği olan kırmızı renge dikkat çekerken, ultra ön eki anlama ekstra parlaklık yükler¹ (Resim 2. 34).

Bu noktada Heim Steinbach'ın çalışmaları nesneleri seçip satın alarak bir araya getirip nasıl sergileneceğine karar vermesiyle oluşur. Kültürel anlam taşıyan ortak nesneler seçilir, seçilen bu nesneler satın alınarak sergi mekanına- kamusal alana taşınır. Böylece kültürel anlamlar taşıyan bu nesnelerin anlamlarında kalıcı bir değişiklik gerçekleşir.



Resim 2. 34: Heim Steinbach, Ultra Kırmızı #2, 1986.

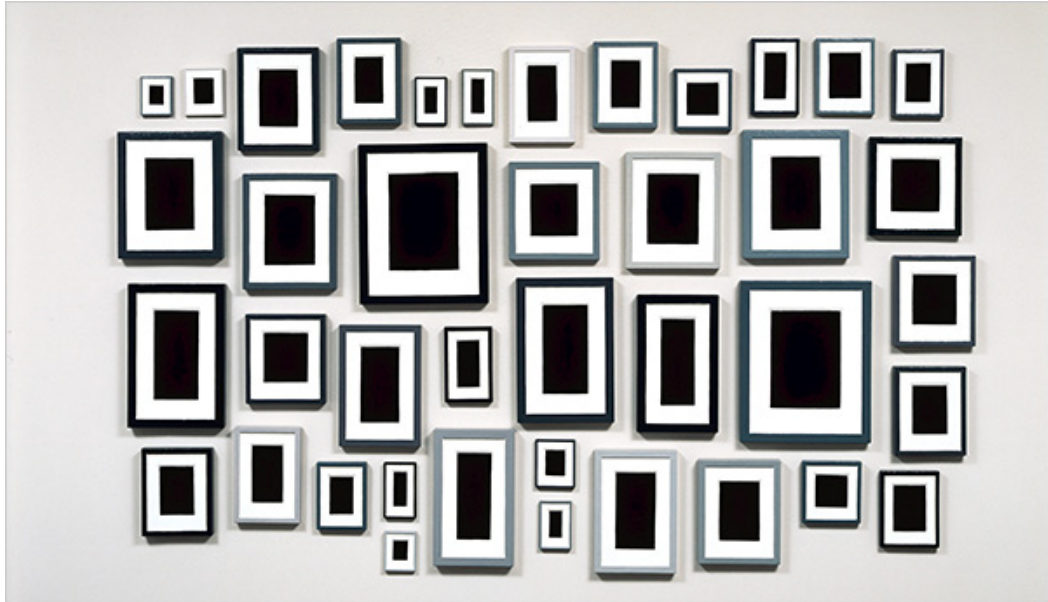
Yetmişli yılların sonunda, “Vekil Resimler” adlı çalışmalarıyla ile Allan McCollum sanat dünyasında yerini alır. “On Plastik Vekil Koleksiyonu” gibi, tek renkli çerçevelerle, küçük siyah ya da renkli merkezler yapmıştır. Merkezde herhangi bir resim bulunmamasının haricinde bu çalışmalar sertifikalı bir sanat çalışmasının gerekli bütün koşulları karşılar. Çerçevesi, numaralanmış, sanatçı tarafından imzalanır, üzerlerine tarihler yazılır ve duvar üzerinde salon tipi bir gruplandırma ile düzenlenirler. Bu çalışmalar pazarlanabilir bir sanat eseri yaratmada süsün önemini gösterecek şekilde tıpkı imzalı diğer sanat eserleri gibi satılırlar² (Resim 2. 35). Allan McCollum'un uygulamasının imzası kendi seri üretimi ve büyük miktarda formların tekrarı olduğundan, sanatçının eli ve stili ile ilgili bir iz taşımasa da çalışmalarını tanımak kolaydır.

¹ Bkz. Collins, 2007, s. 100.

² Bkz. Heartney, 2008, s. 43.

Yaptığı iki seri 1982’de başladığı “Vekiller” ve 1985’te başladığı “Kusursuz Araçlar” dır. Bunlar büyük gruplar halinde sergilediği, kalıptan dökülmüş seri üretim kopyalardan oluşur “Kusursuz Araçlar” çeşitli ilgili imalar taşıyan Ming tarzı vazolardır. McCollum’un en büyük çalışması olan “On binden Fazla Eşsiz İş” bir sürü küçük, aynı akuamarin renge boyanmış, alçı nesneden oluşur (Resim 2. 36- 37). McCollum, nesneleri arka arkaya sıralar sergilerken hazırlamış, böylelikle farklılıkları ve benzerlikleri gösterir. Her obje tektir, fakat sekize kadar kombinasyonlarla, toplam yüz elli kalıptan dökülmüştür. Bu durum onlara garip bir aile kimliği kazandırır. Küçük ölçekli oluşlarıyla izleyiciyi ele alıp dokunmaya davet edip tutup kaldırma hissini uyandırırken izleyicide pek çok tepkiye neden olurlar. Çünkü samimi ve kullanışlı görünmelerine rağmen gerçekte işlevsizdiler¹.

Allan Mc Collum resimsiz çerçeveleri ve kalıptan dökülmüş seri nesnelerden oluşan farklı kombinasyonlarda üretilmiş sıradan evsel objelerle yapılmış işlevsiz nesnelerdir. Bu işlevsiz nesneler tanıdıklık hissini yaratıp, bir yerlerde onlara daha önce rastlandığına dair bir düşünce uyandırdığı halde, daha önce hiç rastlanmamış özgün nesnelerdir. Bu yakınlık hissi bir arada bir aile gibi görünmelerinden de kaynaklanabilir.

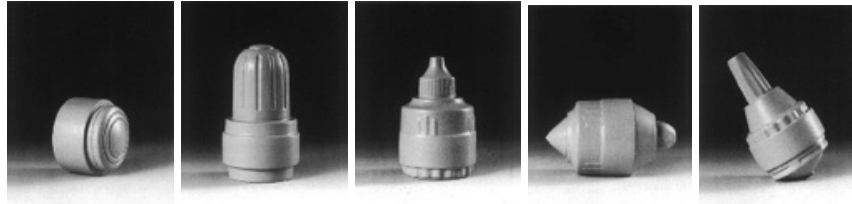


Resim 2. 35: Allan McCollum, Kırk Alçı Vekil, 1987.

¹ Bkz. Collins, 2007, s.104.



Resim 2. 36: Allan McCollum, On Binden Fazla Eşsiz İş, 1987/1988.



Resim 2. 37: Allan McCollum, On Binden Fazla Eşsiz İş'ten detay .

1970'lerde, Tony Cragg'ın çalışmalarında benzer çerçöp estetiği görülür. Cragg, çöp konteynırlarından veya plajlardan bulunmuş renkli plastik çöpleri kullanarak, doğrudan duvarlara veya zemine çizdiği insan figürlerinin, bayrakların ve sanat ikonlarının silüetlerini yaratarak ün kazanmıştır. Bütün bu malzemeler tek bir biçim için bir araya gelirken, deterjan şişeleri, plastik kovalar, süzgeçler, oyuncak bebeklerin bacakları ve çakmaklar olarak bu parçalar önceki hayatlarının ipuçlarını da taşımaktadırlar. Bazı çalışmalarında, Cragg enkaz parçalarının hepsini aynı renkte boyarken, bazılarında ise gök kuşağı benzeri renk geçişleri kullanmıştır. Benzer bir ruh hali içinde, Cragg inşaat malzemeleri yığınları yapmıştır. Kırık tuğlalar, karton kutular ve molozlar gibi malzemelere minimalist küp şekilleri vermiştir. Çalışmanın ilginçliği, düzenlemelerin biçimsel saflığı ve çöplerden yapılmış oldukları gerçeği arasındaki uyumsuzlukta

yatmaktadır. Son yıllarda, Cragg çöplerden bulduğu nesneleri dönüştürmekten, alçı, kil, demir, bronz, kontraplak, kauçuk, granit, mermer ve ıskarta metal gibi geleneksel sanat materyalleri kullanarak onları hatırlatan heykeller yapmaya başlamıştır. Bu çalışmalar, akla bilim kurgu araçlarını, makineleri, tek hücreli canlıları ve DNA sarmallarını getirmektedir (Heartney, 2008, s. 46).

Tony Cragg çöpleri çalışmalarında kullanırken özellikle bir önceki hayatlarından ipuçları da taşıyan nesneleri seçer. Bazı işlerindeki biçimsel saflık onların çöplerin bir araya getirilmesinden oluştuğu düşüncesiyle birbirine zıt olsa da onların atık malzemelerden yapıldığı gerçeğini değiştirmez.

Bir noktadan sonra özellikle plastik çöplerin çokluğunun farkına vararak onları çalışmalarında kullanmıştır. Bu plastik parçaları büyüklük, renk ve şekillerine göre düzenleyerek çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu çöplerle oto portreler yapar. Cragg çalışmalarında sonsuza kadar kalıcı olabilecek sentetik bir malzeme olan plastiği kullandığından sonsuzluğa da bir gönderme yapmış olur (Resim 2. 38).

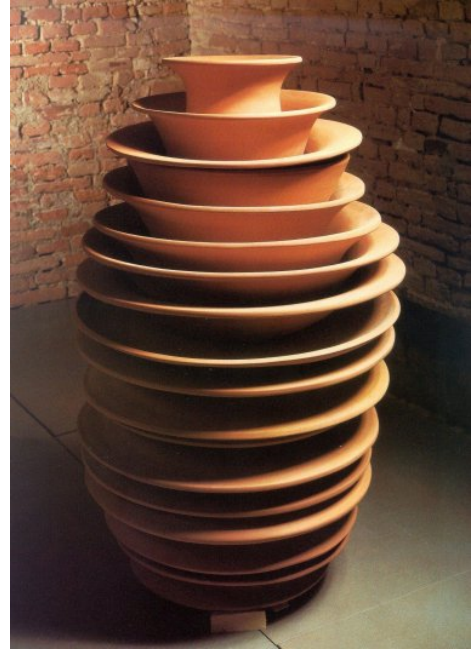
Materyalleri evrensel kullanımıyla tanınan heykeltıraş Tony Cragg 1991 yılında, gelenek ile yeni bir ilişki aramak amacıyla kurulan bir öncü merkezi olan European Ceramic Work Centre’da (Hollanda) çalışır. Cragg’ın seramik çalışmaları kabın şekillendirilmesiyle ve bir konteynir olarak, en geniş ve metaforik bir form olarak kabın bizzat kendisiyle ilgilenmektedir. Çalışması sezgiseldir. Sanatçıyı heyecanlandıran şeyin materyallere ne şekilde bakıldığı ve bu materyallerle çalışırken, kişiye bir şeyler öneriyor gibi gelmeleridir. Bu his sayesinde önceden tasarlanmamış şeyler ortaya konabilir ve başka bir yöntemle sahip olunamayacak duygu ve fikirler tecrübe edilebilir. “Shiva” kule şeklinde, terakota renkli tabak yığınınından oluşan çalışma, isminde belirtildiği gibi dans hareketini temsil eder: parça dengesizliği ve dağılmayı konu alır (Resim 2. 39) (Wall, 2003, s. 194).

Sarah Lucas ise nesnelerle kışkırtıcı düzenlemeler de yaparak nesnelere politik ve cinsel olarak anlamlar yüklü nesneler üretir. Lucas çalışmalarında çağdaş yaşamda cinsiyet ve cinselliği konu alır. Sıradan nesnelerde cinsiyeti keşfederek toplumda rahatsızlık

duygusu uyandırır (Resim 2. 40). Duchamp'ın ilgisizlik ve kişisel olandan uzak tarzına karşı olan sanatçılar, günlük nesnelerdeki hatıra ve çağrışımları çalışmalarında kullanırlar. Dario Robleto'da nesnelerin şiirselliğini kullanarak politik eleştiriler yapar. Çalışmalarında bulunmuş nesnelerin üzerlerinde değişiklik yaparak başkalaşmış nesnelerin alışımalarını yapmıştır. Örneğin sanatçının 2002 yılında yaptığı “At War With The Entrophy Of Nature/ Gohsts Don't Always Want To Come Back” isimli çalışması ezilmiş teyp kasetlerine benzer (Resim 2. 41).



Resim 2. 38: Tony Cragg, Kano, 1982.



Resim 2. 39: Tony Cragg, Shiva, 1996.



Resim 2. 40: Sarah Lucas, Naturel, 1994.



Resim 2. 41: Dario Robleto, At War With The Entrophy..., 2002.

Tom Friedman, buluntu nesnelerden hemen göze çarpmayan, gizli dönüşümler yapmaktadır. İlk bakışta, kullandığı materyaller gibi heykelleri de sıradan gibi görünmektedir, ancak ikinci bakışta materyal ve biçim arasındaki çelişki seçilmektedir. Örneğin, monokrom bir resim jel halinde diş macunuyla boyanır, bir köşeye yapıştırılmış pembe top yüzlerce çiğnenmiş sakız parçasından oluşur ya da sanatçının portresi, bir aspirin tablet üzerine oyulur. 1992 tarihli “İsimsiz” çalışması duvara asılmış uzun, spiral bir biçim taşır ve kalemtırışla açılmış bir kalemden arta kalandır. Friedman’ın heykelleri, izleyenler üzerinde, ortaçağ ve rönesans sanatçılarının, örneğin bir ceviz içine oyulmuş Hz. İsa’nın doğum manzarasını veya bir pirinç üzerinde İsa’nın öğrettiği duayı gördüklerindeki mucize hissini uyandırmaktadır. Fark şudur: Friedman’ın çalışmaları tamamen dünyevidir. Saygı hissini uyandırmalarının nedeni tüketim toplumunun günlük nesnelere kök salmış olmasındandır¹ (Resim 2. 43). Tara Donovan, büyük ölçekli düzenlemelerde benzer şekilde dönüşümler yaratmıştır. Çalışmalarının her biri, tamamen sıradan insan eli ile yapılmış bir objenin büyük miktarda birikimlerinden oluşur. Çalışmaları arasında kürdanlarla dolu bir küpten oluşan “Kürdanlar”, berrak plastik pipetlerin bir duvarı kaplanmasıyla oluşan “sis” ve galeri zemininde aya ait bir manzaraya benzer bir biçim oluşturan, plastik bardakların bir araya gelmesiyle meydana gelmiş “İsimsiz” adlı çalışması vardır. En son belirtilen çalışmada, Danovan bardakları değişik yüksekliklerdeki yığınlar halinde düzenlemiştir. Her bir bardak kendi o alışılmış şeklini korumaktadır ve bundan dolayı biraz piksellere benzer şekilde algılanırlar. Bu minicik noktalar birlikte uzayın topografisini andırırlar. Bu çalışma yaratıldıkları malzemenin banallğine aykırı olarak şiirsellik hissini verir (Resim 2. 42).

Doris Salcedo gibi bazı sanatçılar da sıradan objeleri kullanır. Çalışmalarındaki etki, Friedman ve Donovan’ın çalışmalarında hissedilen neşeden uzaktır. Heykelleri ve düzenlemeleri ülkesi Kolombiya ile ilgili vahşete değinir. Salcedo, sanata nesnelerin sembolizminin evrenselliğine inanır. Yıpranmış ayakkabılar, kapılar, masalar, sandalyeler ve bluzlar gibi evcimenliği çağrıştıran nesnelere olan aşinalığı sinir bozucu detaylarla yok eder. Sanatçı bir çalışmasında üzerlerine yeni baskı yapılmış bluzları mızrakla delik deşik ederek ülkesinde kapılarının önlerinde kocalarının öldürüldüğüne

¹ Bkz. Heartney, 2008, s. 53.

tanıklık eden kadınların anısını yaşatmıştır. Çeşitli çalışmalarında sandalyeler göze çarpar. 2003 İstanbul Bienali için, iki bina arasındaki alanı yoğun bir şekilde sandalyelerle doldurur. Sanatçı bu şekilde hapishane ve mahkumlara ve savaşın zorluklarına bir göndermede bulunur¹ (Resim 2. 44).



Resim 2. 42: Tara Donovan, İsimsiz (Plastik Bardaklar), 2006.

Hazır yapım objeleri metafor olarak kullanan sanatçılardan bazıları montaj-bandı üretimi çağında zanaatkarlık ile ilgilenirler. Bazı sanatçılar makineyle üretilen nesneleri özenle tekrar üreterek sanat yapmanın kişiselleştirilmiş ve psikolojik boyutlarını araştırırlar. Duchamp'ın amacı bir kez daha tersine döner. Sanatı fabrika ürünlerinin seviyesine indirmek yerine, titizlikle seri üretim objelerini yeniden yaratan çağdaş sanatçılar, eşyaları gündelik hayattan alıp estetik bir alana taşıyarak yüceltirken, onları eşsiz objeler haline getirirler.

Bu fikrin dikkate değer bir örneği Liza Lou'nun düzenlemelerinde görülür. Lou, baştan sona renkli ve parlak boncuklardan, özgün boyutta bir oda ve çevresinin kopyasını yapmıştır. "Mutfak" (1995) isimli bu çalışma üzerine boncuktan notlar iliştirilmiş bir buzdolabı, içinde boncuktan bir pay olan boncuktan bir fırın ve hatta boncuktan bir musluktan akan boncuktan suyun boncuktan kirli tabaklar üzerine döküldüğü boncuktan bir lavabo içermektedir (Resim 2. 45).

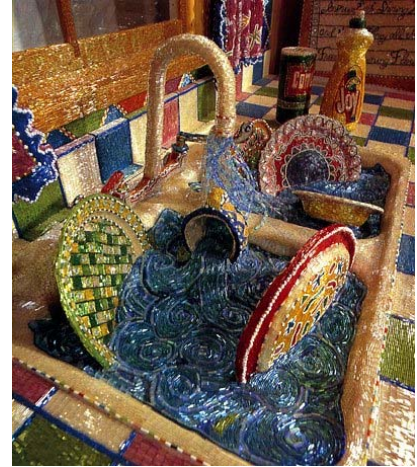
¹ Bkz. Heartney, 2008, s. 53.



Resim 2. 43: Tom Friedman,
İsimsiz, 1995.



Resim 2. 44: Doris Salcedo,
İsimsiz, 2003.



Resim 2. 45: Liza Lou, Mutfak, 1991- 95.

Josiah McElheny'in nesnelerin tarih, hatıra ve fanteziyi nasıl somutlaştırdığını gösteren üflenerek meydana getirilmiş cam heykelleri ve zarıfçe biçimlendirilmiş kaplardan oluşan çalışmaları vardır. Bu nesnelerin bazıları tarihsel eserlere dayanır (Resim 2. 46). Charles LeDray'in çalışmalarında da ise nesneler var olmayan vücutların dublörliğini yapar. LeDray sıklıkla aşına olunan objelerin minyatürlerini yapar. Örneğin bebek boy takım elbiseleri minyatür askılara asmıştır. Minyatürleştirme, ait oldukları insanların

kişiliğini ve sosyal statüsünü yansıtan giyim eşyalarına daha yakından bakılmasını sağlamaktadır (Resim 2. 47). En iddialı çalışmalarından birisi olan “Vaha” altı tane raf içeren cam bir kutudan oluşur. Rafların üzerinde, iki bin parça, el yapımı seramik çömlek bulunur ve her bir çömleğin biçimi farklıdır. Bu farklılık, kapların tarihi ve coğrafik çeşitliliğini temsil etmektedir. Çalışmaların cazibesi bu gün seri üretim eğiliminde olan objelerin üretilmesinde el yapımına geri dönme isteğinde yatmaktadır. Dikkatli bir şekilde yaptığı kopyaları, bizimkine çok benzeyen kayıp bir medeniyetin kalıntılarıymış gibi, garip bir melankolik özellik taşır. Boyutların değiştirilmesi nesneleri daha yakından izlemeyi teşvik etmekle kalmayıp, günlük yaşamdaki nesnelerin taklitlerine yeni bir hayat kazandırır. Nesnelerin taklitlerini yaparak onlara yeni bir anlam kazandıran Andreas Slominski’ de kuş ve fare tuzaklarını yeniden yaparak bunları anıtlştırır (Heartney, 2008, s. 61).



Resim 2. 46: Josiah McElheny, Modernity Circa 1962



Resim 2. 47: Charles LeDray, İsimli, 1995.

Bugün en sıradan gündelik nesnelerin sanat olarak kabul edilmesi Duchamp sayesinde. Günümüzde sanatçıların zaten üretilmiş nesneleri zahmetli bir şekilde elle yeniden yapması (rekreasyon) kabullenilmiştir. Sanat ve sıradan nesnelerin bir araya gelmesi sanatın en kalıcı stratejilerindendir.

Richard Wentworth, masalar, sandalyeler, kovalar, ampuller, bahçe malzemeleri, kitaplar gibi sıradan evsel objeleri birleştirerek, eşleştirerek çalışmalar gerçekleştirir. Sanatçı nesnelerin bazılarını hırdavatçılardan veya inşaat malzemeleri satan dükkanlardan alırken diğerlerini ise şehrin caddelerinden toplar. Bulduğu objeleri önemsiz şekilde değiştirecek küçük, basit değişimler yapar (Resim 2. 48). Şiirsel anlamlı başlıkları dille

oynayıp nesneye bir başka katman daha ilave eder. Bunlar beceriksizce, zemine düzenlenecek şekilde yapılmış nesnelerdir. Bu nesneler çeşitli materyallerden, dokulardan, renklerden oluşur ve küçük endüstriyel fabrikasyon üretimler görünümündedirler. Bunlara verilen “Diğer İnsanlar İçin Sanat” başlığı bu nesnelerin, popüler bir albenisi olduğunu gösterir. Deacon’un bu serilerdeki çalışmaları kendine has nesne heykeltıraşlığı sınıfına aittir. Sanatçının nesneler bir şekilde tanıdık görölse de, günlük hayattan nesneler taklit edilmemektedir. Sylvie Fleury’nin 1990’lardaki çalışmaları “Post-Appropriation”, “Platinum” isimli çalışması, mavi ışıkla aydınlatılmış bir akvaryumun içinde yüzen üç çift, şeffaf plastikten marka botlardan oluşur. Bu çalışma Koons’un yüzen basketbol toplarına kuvvetli imalarda bulunur. Ancak Koons’un çalışmalarının aksine, Fleury’nin malları moda ve ürün tasarımı alanından gelir. Örneğin gümüş rengi bronzdan dökülmüş çantası, parfüm şişesi, bir çift yüksek topuklu ayakkabı gibi konular en ünlü markalardan seçilir (Resim 2. 49). Ünlü tasarımcıların ve mağazaların logolarını taşıyan alışveriş çantalarından oluşan çeşitli çalışmalar olan “Alışveriş Arabası” ve “Çöp Tenekesi” yirmi dört ayar altın kaplamadır. (Collins, 2007, s. 108- 113).



Resim 2. 48: Richard Wentworth,
Baston, 2000.



Resim. 2. 49: Sylvie Fleury,
Prada Ayakkabılar, 2003.

Bazı sanatçılar sanat ve tasarım arasındaki ilişkiyi arttırmak için lüks tüketim nesnelerini konu alırlarken bazıları ise aynı amaç için evsel endüstriyel nesneleri konu alırlar.

Choi Jeong-Hwa ise çalışmalarında Warhol ve Koons'dan ilham alır. Ayrıca şişme ve küçük el yapımı objelere belirgin bir ilgisi vardır. Kore marketlerinden aldığı parlak plastikten yapılmış mutfak nesnelerini çalışmalarında kullanılmıştır. Bu malzemeler artık sadece Kore'ye özgü olmayıp, bol miktarlarda, her yerde üretilmektedirler. Böylece herhangi bir şehrin market ürünlerinin birbirinin yerine nasıl geçebileceği gösterir (Resim 2. 50) (Collins, 2007, s. 116).



Resim 2. 50: Choi Jeong Hwa, Believe It or Not, 2006.

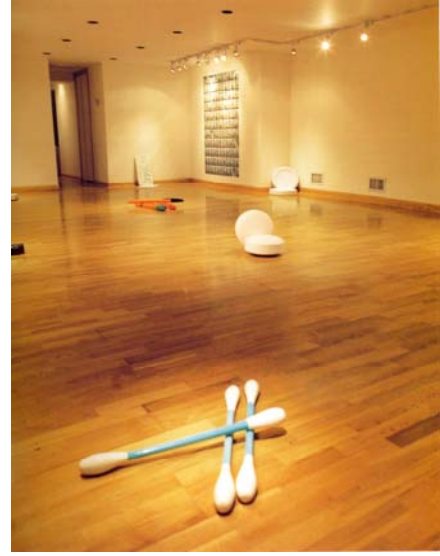
Yukarıda çalışmalarından bahsedilen bütün sanatçılar, popüler ya da kültürel anlamları olan gündelik tüketim nesneleri ile çalışırlar. Bu alan çok geniştir ve sanatçılar bu alanın genişliğinin hakkını çalışmalarındaki çeşitlilik ile verirler. Tüketim nesnelerinin albenisi ya da sıradanlığı çalışmaların gündelik ana eksenini oluşturur.

Postmodern seramik sanatçıları Stefano Della Porta ve Luis Miguel Suro çalışmalarının boyutlarını oldukça büyütür bir hipergerçekçilik yaratırlar. Della Porta çalışmalarında sigara izmaritleri ve haplarla doldurulmuş devasal küllüklere rastlanır. Bu çalışmalar görkemli işçilikleri ile hayranlık uyandırıcı oldukları kadar, bağımlılığın geldiği boyutları dramatize ettiği içinse ürkütücüdür (Resim 2. 51). Suro ise çok büyük boyutta kulak temizleyicileri, spermler, tabletler ve hijyen nesnelerini konu alırlar (Resim 2. 52).

Postmodern sanatın kendine özgü ve tartışmaya en açık özelliklerinden biri olan kendine mal etme, genel olarak sanatçının tanımlanabilir elemanları kendi çalışmalarına yeni bir kapsamda dahil etmesiyle oluşur.



Resim 2. 51: Stefano Della Porta,
Anksiyete, 1999.



Resim 2. 52: Luis Miguel Suro,
Gündelik Aşırma, 1999.

Kendine mal etme ise seramik santında seramikçiler için uzun geçmişleri ile oynama imkanı sağlar ve bu geçmişin konu alınması ile ilgili tutku oluşur. Seramikçiler daha önceki seramiklerde uygulanan stil ve sosyal kapsamından etkilenirler fakat bu çalışmaları ortaya çıkaran etkenleri yeniden yaratırken killer, sırlar ve pişirme teknikleri yüzünden zorlanırlar. Örneğin mavi ve beyaz seramiğin tüm tarihinde önemli bir dekorasyon biçimidir. Dolayısıyla izleyici mavi beyaz yüzeyi gördüğünde birçok bağlantıyı anımsar. Başka hiçbir dekorasyon bu kadar yaygın ve popüler değildir. Çağdaş seramik sanatçılarından Charles Krafft'ta mavi beyaz dekorlarla bir arada düşünülemeyecek savaş araç gereçlerini seramikten yapıp bu dekoru uygular. (Resim 2. 53) (Vecchio, 2001, s. 110).



Resim 2. 53: Charles Krafft, Artists Rifles Uzi, 2000.

Charles Krafft'ın çalışmalarıyla bir arada düşünülmesi zor bir seramik tekniği ve savaş nesneleri sanat aracılığıyla bir araya gelerek akla gelmeyen bir bağlantıyı oluştururlar. Bu durum tam olarak postmodern bir durumdur ve şaşırtıcı etkileri bünyesinde barındırır.

Garth Clark'a göre, post-endüstriyel estetik, postmodern seramik içinde yeni olarak kabul edilebilecek iki veya üç akımdan biridir. Bu hareket 19. yüzyıl sonundaki seramik akımlarından beslenir. Bu akımlar teknolojinin el sanatlarına getirebileceği yeni bir yaklaşıma inanırlar. Endüstri çağımızın bir gerçeği olmasına rağmen, el sanatları geçmişte olduğu gibi saygı uyandırır.

Günümüzde insanın çevresi çürüyen ve paslanan kalıntılar ile doludur, bilhassa şehirlerde, çökmekte olan ve hurdaların yığın oluşturduğu bir çağa tanıklık edilir. Terk edilme, bozulma, hasar; nesnelerin kendilerini, tarihlerini de kapsar. Endüstriyel makinelerin ve üretim sisteminin kendi içerisindeki güzelliği keşfedilerek, geçmişle bir bağ kurulur. Ve kurulan bu bağla birlikte özellikle seramik sanatçıları endüstriyel kalıntıları çalışmalarına ilham kaynağı olarak seçerler. Bu çalışmalarda sanayi düzeninin çeşitli mekanlarına nostalji nesneleriymişçesine sık sık rastlanmaktadır. Geçmişe dönüş ve endüstrinin gelişiminin ilk dönemleri bu nesnelerin sanatla aktarımında saklıdır.

Paul Astbury ve Raymon Elozua seramik sanatında metalin hakim olduğu aktiviteden ilham alırlar. Astbury'nin henüz kariyerinin başındayken yaptığı çalışmalar, içinde yaşadığımız post-endüstriyel ortamı temsil eder. Sanatçı endüstriyi yenilikçi bir gelecek olarak görmek yerine, endüstriyi arkeolojik bir geçmiş gibi konu alır. Belirli bir anda şekillendirilen nesnelerin koşullarını ve değerini tartışan, endüstriyel ürünlerin kalıplarından elde edilen pişirilmemiş nesneler; dokunma duyusundan izole edilip şeffaf laboratuvar benzeri şeffaf kabinlerin içine yerleştirilir. Böylelikle, nesneler hem korunacak hem de kil nemli halde kalabilecektir. Sanatın doğasında olan bir dönüşüm öncesinde nesne senaryoyu kuran sanatçıdan alınarak, değişiklikleri izlemesi için seyirciye sunulur (Resim 2. 54) (Vecchio, 2001, s. 179).



Resim 2. 54: Paul Astbury, Fincan ve Tabağı, 1995.

Paul Astbury'nin seramiğin endüstriyel köklü geçmişine uzanan bu çalışmalarıyla da üretim süreci bir noktada kesintiye uğratılarak o noktada öylece kalakalır. Ve bu sürecin nesnesi o andaki haliyle sanki bir müzede sergilenircesine izleyiciye sunulur.

Steven Montgomery ise dev boyuttaki yıpranmaya başlayan çok özel bir amaca yönelik olmayan mekanik yapıları yaratır. Çürüyen antika makinelerin yer aldığı post endüstriyel manzara sanatçının ilham kaynağıdır (Resim 2. 55). Metal kaplardan ilham alan Steven Welch ve Kevin Waller tarafından, tesisat ve makine tasvirleri devam ettirilir. Çalışmaların üzerlerinde bıraktıkları birleştirme izleri, metal levhaların kabaca kesilerek bir araya getirildiğindeki izlenimi uyandırır. Japon heykeltıraş Hideo Matsumoto'nun karmaşık seramik makineleri ise bir çağın sonunu akla getirir. Sanatçının çalışmaları bir üretim hattının bütün enerji ve amacını bünyesinde barındırmaktadır (Vecchio, 2001, s. 184- 186).



Resim 2. 55: Steven Montgomery, Security Breach, 2005.

Bu endüstriyel makinelere duyulan nostaljik ve romantik duyguyu kökeninde taşıyan bu çalışmaların devamında Endüstrinin kusursuz yanını ve hijyen gibi rahatsız ve iğreti eden taraflarını konuyla bağlantılı bir şekilde teknik olarak son derece kusursuz bir işçilikle konu alan Marec Cecula seramik sanatında yerini alır.

Cecula yıllarca endüstri için başarılı tasarımlar yapan ve bu deneyimlerini sanatına aktaran bir sanatçıdır. Eserlerini porselenden yapıp şeffaf bir sırla sırlar. Formları özel bir işlevleri varmış gibi görünürler. Zaman zaman, işlerinin üzerine Immunex gibi logolar yerleştirmiştir. Sanatçı izleyiciyi bu nesnelerin hangi amaçlarla kullanılacağını hayal etmesi için provoke eder. Çalışmalarının neredeyse tamamı, sıvıların dökülmesi, boşaltılması veya içerilmesi fikri ile ilgilidir. Hastane laboratuvarı malzemelerini andırırken ölümle ilgili rahatsız edici çağrışımlar yaparlar. Sanatçı cesur çizgileri, malzemeleri şık ve güzel kullanımıyla, çalışmalarında gerçek biçimsel bir güzellik vermeye çalışmaktadır (Resim 2. 56) (Vecchio, 2001, s.189).



Resim 2. 56: Marec Cecula, Skatoloji Serisi V, 1993.

Burada seramik sanatından bir başka örnek sanatçı olarak Dong Won Shin ise günlük hayatta çok kullanılan nesnelerin ve bazı mobilyaların silüetlerini son derece şiirsel bir dille bir araya getirerek kullanır. Çalışmalarında genellikle porselen mutfak araç gereçleri kullanır.

Dadaizm'den günümüze, sanat alanında nesnelerin algılanış ve sunuluş biçimlerini ele alan bu bölümde, özellikle günümüz sanatının her alanında nesneleri kullanan sanatçılar

oldukça fazladır. Konu kapsamında verilebilecek sanatçı örnekleri en az burada yer verilen örnekler kadar daha yer alabilir. Ancak burada amaç bu sanatçılara sınırlanarak yer verilmesi önemlidir. Bu bölümde Duchamp'tan itibaren akımlar ve eğilimler doğrultusunda günümüze kadar, nesneleri ele alarak onları sanatının öznel dili haline getiren önemli sanatçıların rapor kapsamına dahil edilmesidir. Özellikle günümüzde tüketimin günlük hayatta önemli bir yer kaplaması nesnenin günlük tüketim nesnesi haline dönüşmesinin sonuçları sanat alanında kendini gösterir. Duchamp'ın mirası tam olarak onun istediği biçimde olmasa da çeşitli biçimlerde ve eğilimlerde özellikle güncel sanat ortamında takip edilmektedir. Duchamp hazır nesneleriyle estetik bir tarafsızlık, duygusuz bir durum yaratmak istediğinde, ilerde işlerin bu noktaya gelebileceğini tabi ki hayal edememiştir. Ancak günümüzde her şey gibi (iletişim, ulaşım, haberleşme, ilişkiler) sanatta çok hızlı bir biçimde değişmektedir. Sanat tüketim çağının etkileri altında olsa da sanatçının kendine has bakış açısıyla ele alınıp yorumlanmaktadır. Gündelik nesne hiçbir dönemde olmadığı kadar sanatın alanının içindedir artık ve nesne sanat tarihi sayfalarında geçmişten bu güne çoktan yerini almış ve sağlamlaştırmış bir elemandır.

III. BÖLÜM

UYGULAMALAR

Nesne etrafımızda varlığını hep hissettiren, kendisi bizden bağımsız olarak varlığını sürdürebilse de, hayatın içinde duyularımızdan en az birine hitap eden şeydir. Bize her zaman bir biçimde varlığını hissettiren nesneler, Endüstri Devrimi'nden itibaren çeşit ve sayı olarak katlanarak artmış, günümüze gelene kadar ise aracı ya da araç olmaktan çıkıp amaç haline gelmiştir. Tüketime yükselişiyle nesneler, edinilmesi gereken, biri edinildiğinde başka birine yönelinen, kendisine arzu duyulan; hatta başarının, mutluluğun, statünün sembolleri sayılan 'meta'lara dönüşmüştür.

Günlük hayatta bu derece önem kazanan nesneler, günümüzde taşıdıkları işlevlerin dışında, ihtiyaçlardan bağımsız olarak anlamlar taşıyıp gösterge yerine geçerek başka ihtiyaçları karşılamaya başlarlar. Nesnelerin taşıdıkları anlamlar içinde bulundukları toplumlara, kültürlere ve onları kullanan insanlara göre değişebilmekte, tek bir nesne birden fazla anlamı içinde barındırabilmektedir. Nesneler anlamlarını her zaman kolay kolay vermeyip, anlam uyandırdıklarında bile işlevsel nesneler olmaya devam ederler.

İnsan nesneleri kullandığı ve onlardan tamamen yararlandığı bir dünyada yaşadığını düşünse de, gerçekte kendisi nesneler aracılığıyla bir anlam dünyasında yer alır. Nesnelerin çoğalan bir bitki örtüsünü ya da balta girmemiş bir ormanı andırdıkları nesneler çağında yaşantı sürdürülmekte ve nesnelerin çok hızlı bir şekilde değiştiğine, üretilip tüketildiğine bittiklerine eskidiklerine ve atık yığınları oluşturdıklarına sürekli tanık olunmaktadır. Bu yığınlar ki bir peyzaj oluşturup, tadının insanlar tarafından çıkarılmasını beklerler.

Bütün bu düşünceler çerçevesinde nesneler hem anlamsal olanakları hem de görsel çeşitlilikleriyle çalışmanın ilham kaynağını oluştururlar. Yapılan çalışmalar ise günlük hayatta sürekli karşılaşılan nesnelerin etkisiyle yapılmış, onları oldukları gibi kabul eden çalışmalardır. Birden fazla anlamı davet etmeleri ve gösterge değerlerinden faydalanılması yaratıcılık anlamında olanakları da içinde barındırır. Bu noktada çalışma

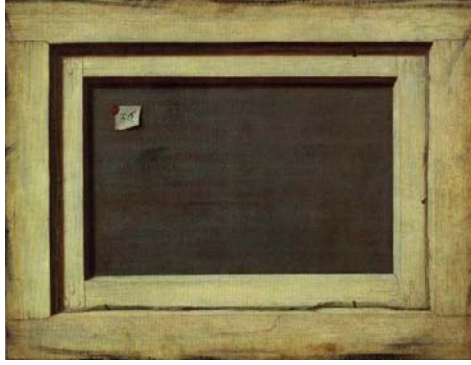
kapsamında seçilen nesneler kimi zaman taklit edilir, kimi zaman manipüle edilerek dönüştürülürler.

Öncelikle sanatta taklit kavramının Platon'dan bu yana tartışla geldiğini bilmekteyiz. Taklit kavramı sanatın kökenine inildiğinde ilk karşılaşılan kavramlardan biridir. Kopya, taklit, tekrar ve temsil kavramlarının tartışılmasıyla sanat felsefesinin en önemli kavramları ortaya çıkmıştır. Sanat Felsefesindeki birçok kuram ve kavram bir şekilde kopya düşüncesine ve gerçek anlayışına dayanmaktadır.

Düşünceleri günümüze kadar benzerliğini koruyan Platon'a göre yaratıcılık temelde yalnızca tanrıya ait bir özelliktir ve asıl gerçek ya da varlık tinsel bir varlıktır. Bu dünyadaki her şey bir görüntüdür. Sokrates ise sanatçının tasvirinin üçüncü dereceden bir kopya olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre her nesnenin üç nüshası vardır. Bu anlayışa göre sanatçının ortaya koyduğu şey yalnızca bir görüntüden ibaret olup, asıl var olanın bir kopyasıdır. Bu durumda sanatçı esinlenmiş ruhunu esine teslim eden kendini bilmez bir kopyacıdan ibarettir ve bilerek bir şey yaratamaz (Erzen, 2002, s. 57).

Kökeni 1803'lü yıllara dayanan Fransızca bir terim olan trompe l'oeil kavramı ise taklit kavramının özünü içerisinde barındırması açısından önemlidir. Bu noktada mimetik bir biçimin en temel özelliği, seyircinin en azından ilk bakışta imgeyi temsil edilen şeyin kendisi olarak algılamasıdır. Trompe l'oeil bir imgede olmayan bir şey var gibi gösterilmek istendiği için hiçbir ayrıntı gözden kaçırılmamalı ve sanatçıdan öznel bir izi bünyesinde barındırmamalıdır. Genel olarak yapılacak kompozisyon özenli ve hesaplı bir sürecin parçası olmasına rağmen planlı ve özenli bu süreçten hiçbir ipucu vermemelidir. Bu göz aldatmacasının (kandırmanın) izleyici tarafından keşfedildiği ana dek, her şey tesadüfen olmuş gibi görünmelidir. Sanat insana özgü hükümlerle bir bakışla görsel alanın içeriğini denetlerken trompe l'oeil de bu bakış, süreçten çıkarılmış ve hatta hiç var olmamış gibi görünmektedir. Böyle bir eylemde aldatmanın değeri kandırmanın en sonunda ortaya çıkacak olmasıyla ölçülür ve o noktadan ibaren onu yapanın marifetlerini sergiler. Trompe l'oeil imgelerde bir öykü olmadığı gibi öyküden özellikle uzak durulur. Şeylere dair olmayıp bunun yerine şeyler olma numarası yapan imgelerdir

bunlar. Etrafında fikirler ve anlamlar olmayan bir nesne yoksa da, trompe l'oeil imgeler fikirleri değil sadece nesneleri kopyalar (Resim 3. 1- 2) (Leppert, 2009, s. 48- 46).



Resim 3. 1: Cornelis Norbertus Gijsbrechts, Ters Çevrilmiş Tablo, 1670.



Resim 3. 2: Sharon Moody, Something Going Down in That Museum Right Now, 2007.

Bir öykü anlatmayıp, hikayeden uzak durulmasıyla, tromp l'oeil kavramının çalışmanın kapsamındaki taklit yeniden yapımlarla benzerlik taşıdığı durumlar vardır. Her ne kadar rapor kapsamındaki çalışmalarda kişiyi şaşırtıp nesnenin kendisi sanılmasına neden olacak bir kandırma amaç edinilmese de çağdaş seramik sanatında bir eğilim olarak gözlemlendiğinden, bazı noktalarıyla yakın bulunan bu kavram raporun kapsamına dahil edilmiştir (Resim 3. 3).

Trompe l'oeil bir nesneye bakan bir izleyici baktığı nesneyi anlamlandırmaya çalışabilir. Bu herhangi bir şeye bakanlardan beklenen bir durumdur. Başka sanat eğilimlerinde öyle ya da böyle bir öykü oluşturan nesneler arasındaki ilişkiler trompe

l'oeil bir eğilimde genellikle yok denebilecek kadar az şeye işaret eder. Dolayısıyla yapılan nesnenin neyi anlattığı yoruma açıktır.



Resim 3. 3: Victor Spinski, Çivilerle Birlikte Kutu, 2000.

Günümüzde ise en sıradan nesnelerin sanat olarak kabul edilmesiyle sanatçıların zaten üretilmiş nesneleri elle yeniden yapmaları -üretmeleri (rekreasyon) kabullenilmiş bir eğilimdir. Bazı sanatçılar makineyle üretilen nesneleri özenle tekrar üreterek sanat yapmanın kişiselleştirilmiş ve psikolojik boyutlarını araştırırlar. Duchamp'ın mirası sayesinde en sıradan nesnelerin bir araya gelebilmesi ve sanatın konusunu oluşturabilmesi hakim bir gidişattır.

“...bugün revaçta olan sanat düşüncesi, sanat eserini herhangi bir nesneden ayıran şeyin onun duyumsal nitelikleri değil, onun hakkındaki yorum olduğudur. Son yıllarda kendinden en çok söz ettiren Arthur Danto'ya göre sanat eserini herhangi bir nesneden ayıran yalnızca yorumdur... Danto'ya göre bir sanat eseri önce sanatçının yorumu ile oluşur, sonra da bir toplum, ya da kurum bu yorumu kabul ederek bu nesneyi sanat mertebesine yükseltir. Yoksa bir nesne ve bir sanat eseri arasında duyumsal birtakım nitelik farkları değildir, birini sanat eseri, ötekini basit bir nesne yapan” (Erzen, 2002, s. 57).

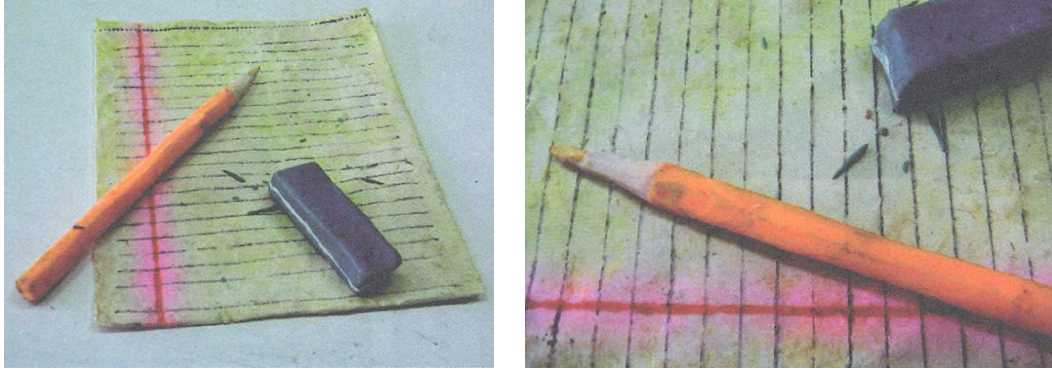
Gündelik nesnenin sanatçı tarafından elle yeniden üretilip sanat alanına sokulması çağımız sanatında sıkça görülen bir eğilimdir. Bu eğilim sanatçıların seçtikleri sıradan nesnelere bir değer atfederek onlara bir aura kazandırma isteğinden kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda isteseler de istemeseler de günümüz doğası çoğunlukla nesnelerden oluşmakta ve doğal olarak sanatçının ilgi alanında da kendi çevresinden sıradan nesneler olabilmektedir.

Levent Çalıkoğlu'nun derlediği Çağdaş Sanat Konuşmaları başlıklı kitabın, “Çağdaş Sanatta Kopya, Taklit” adlı bölümünde ilgili konu; Borga Kantürk ve Serkan Özkaya'nın çalışmaları doğrultusunda, Borga Kantürk, Serkan Özkaya ve Levent Çalıkoğlu tarafından tartışılarak açıklığa kavuşturulur.

Bu söyleşide konuk konuşmacı Borga Kantürk, kendisi için taklit kelimesinin daha çok taklit etme fikrini karşıladığını vurgulayıp, taklit etme eyleminin akademik olarak sanatın ilk ortaya çıktığı günlerden beri insan hayatında olduğuna değinir. İnsanoğlu taklit ederek üretmekte ya da taklitten yola çıkarak dönüştürmektedir. Ve taklit etme süreci güncel sanat dahilinde altı çizilmesi gereken bir kavramdır. Borga Kantürk işlerini tamamı ile kopya değil taklit etme fikrine endekslediğini söyler ve taklit etmekten yola çıkmasının nedeninin orijinal olan şeyi sahiplenme ya da onu işaretleme fikrinden doğduğunu söyler. Kantürk taklitlerini elle üretmektedir. Sanatçı çalışmalarını Serkan Özkaya'nın işleriyle karşılaştırırken onun yaşadığı sürecin kendi yaşadığı süreçten farkının Serkan'ın çalışmalarında elle üretilmiş şeyin yüzlerce kopya olarak dağılıp insanların eline geçmesi fikri olduğundan bahseder. Sanatçının yaşadığı süreçte bu fikir ortadan kaldırılarak; karşısına çıkan rutin, rahatsız edici, kendisini sıkan bazı şeyleri seçilip, işaretlenip olabildiğince ehlileştirilir. Sanatçı nesneleri elle yapılmış, kendine dair nesnelere dönüştürür. Sanatçının kullandığı nesneler; sözlükler, kredi kartları, dergi sayfaları gibi insanın yanında taşıyabileceği etkileyici hoş giden bir aurası olmayan nesnelerdir. Sanatçı fazlasıyla rutin ve sıradan olan bu nesneleri ehlileştirip, onları biraz olsun güzel ve kendisine ait bir aura kazanmış halde sunmaya çalışır (Resim 3. 4- 5). Serkan Özkaya ise bu söyleşide “Bugün Tarihi Öneme Sahip Bir Gün Olabilirdi” çalışmasını örnek göstererek önemli olanın, sanatçı ve nesne, sonrasında da izleyiciyle nesne arasında yaşanan tecrübe olduğunun altını çizer (Resim 3. 6) (Çalıkoğlu, 2005, s. 120- 137).

Güncel Sanatta kendine mal etme aracılığıyla taklit etme sıkça görülür. Bazı sanatçılar kendisinden önceki başka sanatçıların çalışmalarını ya da nesneleri taklit ederek kendilerine mal ederler. Çalışma kapsamında bahsi geçen “taklit” nesnenin kendisinin elle yeniden elle üretilerek taklit edilmesidir. Taklit etmede kullanılacak malzeme, taklit

edilen nesneninkinden farklı olabilir. Nesne gerçeğine oldukça yakın olarak tekrar edilse de, sadece malzeme değiştiği anda bile, kendisine ait bir aura kazanmaktadır. Bu sürece sanatçının kendi el üretimi de dahil olduğu zaman bu aura kazanımı artmakta, nesnenin taklidinde sanatçıya dair bir iz sezilmektedir.



Resim 3. 4: Borga Kantürk, Sarı Kalem, Yeşil Silgi ve Not Kağıdı, 2004.



Resim 3. 5: Borga Kantürk, Teşekkür Belgesi, 2002.



Resim 3. 6: Serkan Özkaya, Bugün Tarihi Öneme Sahip Bir Gün Olabilirdi, 2003.

Bu çalışma kapsamında taklit edilen nesneler sıklıkla kendisine rastlanılan, rutin ve sıradan nesnelerdir. Hatta tercih edilen nesnelerin en çok rastlanan standart biçimler olması özellikle yeğlenmektedir. Örneğin bir şişe formu yeniden yapıp taklit edilecekse en çok rastlanan, en tanıdık biçimi taşıyan şişe tercih edilmektedir. Bu şekilde nesnelere duyulan tanıdıklık hissi, izleyende de bir tür yakınlık uyandırmaktadır. Burada altı çizilmesi gereken bir diğer nokta da taklit etme sürecinde aynısı yapılanobjenin hiperrealistik denebilecek kadar ince bir tekrardan yoksun olmasıdır. Söz konusu taklit sürecinde tromp l’oeil denebilecek kadar bir göz aldatması ve kandırma hedeflenmemektedir. İzleyenin taklit edilen nesneyi gerçeğinden ayırt etmekte zorlanacağı bir ortam yaratılmamaktadır. Burada söz konusu olan sadece sanatçının devreye girdiği bir anda malzemenin de değiştirilerek günlük hayatta sıklıkla karşılaşılan nesnelerin basit, yalın ve iddiasız bir şekilde taklididir. İşte bu noktada Borga Kantürk’ün de üzerinde durduğu gibi orijinal nesne sahiplenilmekte ya da işaretlenmektedir. Bu taklit süreciyle zaten var olan nesne basit bir biçimde dönüştürölüp sanatçıya ait, sanatçıya özel ve sanat alanına dahil olmaktadır. O noktadan itibaren de nesnelerin geniş anlam olanakları izleyiciye kapılarını aralamakta ve nesneler izleyen kişiye çağrıştırdığı anlamlarla birlikte yeni bir alanlar kümesine doğru yol almaktadır. Nesne sanatçının kendisi üzerinde hak iddia ettiği o özel andan itibaren, izleyiciye neden “o” nesnenin seçildiği sorusunu sordurarak, aynı zamanda izleyen içinde seçilen nesnenin “özel” olmaya doğru yol aldığı bir süreç gerçekleştirilir.

Peki neden bu nesneler seçilmiştir? Bu sıradan nesnelerin seçiminde onları diğerinden ayıracak bir önem atfetme, bir aura oluşturma isteği yatmaktadır. Nesneye atfedilen önemle birlikte kendini nesnenin yerine koyan özne için nesne ile arasındaki sınırlar ortadan kalkmakta ve özne nesnenin kimliğine bürünebilme amacı güdülmektedir.

Burada özne olan sanatçı; bazen nesneyle özdeşleşerek onun varlığını anlama çabası verirken, bazen de izleyeni yeniden yapımlar aracılığıyla nesneye yaklaştırma kaygısı taşır.

Nesnelerin seçilmesi balta girmemiş bir nesneler ormanından nadide bir çiçek koparmak ya da nesnelerin meyve olduğu ağaçlardan, bir meyve koparmak gibidir. Nesneler

göstergeye dönüştüklerinden ve kullanım dışında amaçlarla kullanıldıklarından çalışmanın ilgi alanına girip ilham kaynağını oluştururlar. Göstergelere dönüşen nesneler kopyanın kopyası olarak üretildiklerinde aynı zamanda birer simge olurlar. Nesnenin varlığı tüketim kavramıyla birlikte böylesine hayatımızda ve anlam kazanmışken insanın içinde bulunduğu doğanın neredeyse ta kendisi oluştururlar. Bu şekilde nesnelerin taklit edilmesiyle neredeyse bir peyzaj ressamlığı yapılmaktadır. Böylece, seçilen nesnelerin seramikten yeniden üretilmesiyle malzeme ve boyut değiştirilerek anlam ve bağlam farklılaşır. Sıradan nesneler bu noktada sanata dahil olur.

Yeni Olasılıklar, Empati, Aşına (Sizi Bir Yerden Gözüm Isırıyor!), Seni Nerede Buldum Unuttum, Kahvaltı, İhtiyaç Halinde Kırınız!, Kopuk Bağlantı isimli çalışmalar gündelik nesnelerin taklidi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Yeniden yapılan bu nesnelerden bazıları gerçeğinden daha büyük boyutlu, bazıları ise gerçeğiyle aynı boyutlardadır.

Bu süreçte seçilen malzeme kil ve seçilen teknikler seramiğe özgü yöntem ve tekniklerdir. Seçilen yöntem ve tekniklerle seramiğin ana ham maddesi kilin, var olan nesneleri taklit edebilmeye yatkınlığı da vurgulanmış olur. Bu noktada çalışmaların genelinde seçilen teknik; malzemeye özgü kalıp ve döküm tekniğidir. Bir seri üretim yöntemi olan kalıplama tekniğinin, seri üretim nesneleri taklit eden sanat eserlerinin yapımında kullanılmaları oldukça ironik bir durumdur. Bu malzemeye özgü kalıplama ve kalıpla çoğaltılabilme olanakları yeniden üretim için uygun şartları sağlamaktadır. Yine de kalıpla üretilen nesneler belirli sayılarla sınırlı oldukları için, endüstriyel üretimin özelliği olan standartlaşmaya ulaşmazlar. Bazı yeniden üretim çalışmalarda ise kalıp tekniği yerine elde biçimlendirme tercih edilmiştir. Bu nesnelerin elde şekillendirilmesinin tercih edilmesi yeniden üretilecek nesnelerin seçimiyle ilgilidir. Örneğin seçilen nesneler öznenin seramik yaparken kullandığı nesneler olduğunda, bu nesnelerin elle teker teker yeniden yapılması anlamsal bir başka olanağı taşımaktadır. Bu noktada taklit edilen nesne ile özne arasındaki ilişkinin boyutu farklı bir noktaya taşınır. Ve taklidi yapılan nesneler özne ve izleyen için bir özdeşleşme sürecinin parçası olur. Seçilen şekillendirme, renklendirme ya da pişirim teknikleri tasarlanan düşüncelere katkıları açısından tercih edilmişlerdir.

Bu rapor kapsamında yapılan çalışmalarda nesnelerin yorumlanmasında kullanılan ikinci yöntem ise manipölasyondur. Manipölasyon Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde yönlendirme ya da seçme, ekleme ve çıkarma yoluyla bilgileri değıştirme olarak tanımlanır. Günümüz sanatında nesneleri kullanan çok sayıda sanatçının yaptığı genellikle var olan varlıklar üzerinden seçimler yapıp, bunları birbirine eklemek ya da gerekirse çıkarmak yoluyla nesneleri farklı anlamlar oluşturacak şekilde yönlendirilmek ve manipüle etmektedir. Burada önemli olan nesnenin anlamsal bir değışime uğrayarak dönüşmesidir.

Sanatta manipüle etme eylemi doksanlı yılların başından beri giderek artan bir eğilimdir. Sanat işleri daha önce yapılmış çalışmalardan yola çıkılarak yaratılırken, giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış çalışmaları ya da halihazırdaki kültürel ürünleri yorumlayıp yeniden üreterek, yeniden sergiler veya yeniden kullanır (Resim 3. 7). Postprodüksiyon sanat, çağımızda küresel kültürün hızla yayılan kargaşasına bir tepki gibidir. Sanatçılar kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştirmekte, üretim-tüketim, yaratım-kopya, hazır nesne ve orijinal kavramları doğrultusunda geleneksel ayrımlar tartışılıp, bu ayrımların kökü kazınmaktadır. Manipüle edilen artık birincil değildir. Bu noktadan sonra önemli olan kültürel pazarda çoktan beri dolaşımda olan nesnelerle, zaten daha önce üretilmiş nesnelerle çalışmaktır. Orijinallik ve hatta yaratımın işi kültürel nesneleri seçerek bunları yeni kavramlar içine sokmaktır (Resim 3. 8) (Baurriaud, 2004, s. 22).



Resim 3. 7: Cristine Nelson, Man Ray'in İronisi, 1997.

“Burada söz konusu olan ortak ‘boş bir yap- boz tahtası’ndan başlama ya da hiç dokunulmamış bir materyale dayanarak bir anlam yaratma değil, üretimin sayısız akışlarıyla kesişme yolunu bulma meselesidir. ‘Şeyler ve düşünceler’ diye yazar Gilles Deleuze, ‘ortadan başlayarak ilerler ya da gelişirler ve bu orta yer işe başlaman gereken yerdir, her şeyin açıldığı yer’. Sanatsal soru artık ‘Nasıl yeni olan bir şey ortaya çıkarabiliriz değil’; Elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?’dir Başka bir deyişle, soru şudur: Günlük yaşantımızı oluşturan bu kaotik nesneler, isimler ve referanslar yığından nasıl tekillik ve anlam üretebiliriz? Sanatçılar bugün formları yaratmaktan çok onları programlıyorlar: İşlenmemiş bir materyali (boş bir tuval, çamur vb.) mükemmel şekle dönüştürmek yerine, halihazırdaki formları remiksliyorlar ve verilerden faydalanıyorlar. Sanatçı, satışı çıkmış ürünlerin, daha önce var olan formların, çoktan işaretleri verilmiş sinyallerin, çoktan yapılmış binaların, önceleri tarafından iz bırakılmış patikaların evreninde, artık sanatsal alanı (ve buna televizyon, sinema ve edebiyat da eklenebilir), modernist orijinallik ideolojisinin yapacağı gibi, alıntılanması ya da ‘aşılması’ gerekli olan işleri bir araya getiren bir müze olarak değil; kullanılabilecek araçlarla dolu bilgi hazineleri, manipüle edilecek ve sergilenecek verilerden oluşan stoklar olarak görür (Bourriaud, 2004, s. 28- 29)



Resim 3. 8: Cindy Sherman, Madame De Pompadour, 1990.

Rapor kapsamında gerçekleştirilen çalışmaların postmodern dönem sanatının özelliklerinden olan; seçme, derleme, bir araya getirme, yeniden bütünleştirme, belleğin kullanımı özelliklerini bünyesinde barındırır. Bu özellikler doğrultusunda II. Bölümde ele alınmış sanat akımları ve eğilimlerden özellikle Yeni Gerçekçilik, Tüketim Nesnesi Sanatı (Simülasyonistler), Kendine Mal Edenler başlıkları ön plana çıkar. Bahsi geçen bu eğilim ve akımların bazılarında bu gündelik hazır nesneler, oldukları gibi kullanılırken bazılarında seçme, tamamını ya da bir kısmını kendine mal ederek bir araya getirme, bazılarında ise el sanatlarına vurgu yapılarak nesnelerin titiz bir işçilikle yeniden üretilmesi söz konusudur. Üretilen gündelik nesnelerin bir kısmında

estetikleştirme ön plana çıkar. Nesnelerin şiirsel, politik sosyal ve bunun gibi anlamlarını içerecek şekilde çalışmalar yapılır. Bu noktada yukarıda bahsi geçen tüm bu akım ve eğilimlerde nesnelerin manipülasyonunun son derece önem kazandığı açıktır. Bu manipülasyonun kaynağı biçimsel ya da anlamsal olabilir.

Taklit edilen ya da manipülasyona uğrayan nesneler aracılığıyla gerçekleştirilen bütün bu çalışmaların gerçekleşebilmesi için öncelikle seçilen nesneler arasından gerekli olanlarının alçı kalıpları alınmıştır. Seçilen birçok nesnenin kalıplarının alınması oldukça uzun bir zaman dilimini kapsar. Tam da bu noktada seramik sanatında kalıp tekniğinin kökeninin bir seri üretim yöntemi olmasından kaynaklanan ve sağladığı kolaylıklara göndermede bulunan görüşlerle karşılaşmaktadır. Burada öncelikle kalıplamanın aldığı uzun zaman dilimi hatırlatılmalı ve harcanan bu uzun zaman diliminin yaratım süreci için önemli bir ön hazırlık olduğu vurgulanmalıdır. Yaratım sürecinde başlangıç noktasına gelebilmek adına bu meşakkatli süreç göze alınmaktadır. Sanatçının yaşadığı yaratma süreci seçme, bir araya getirme kavramları üzerinden yürümektedir. Seçilen teknik bu kavramlara uygunluğu açısından tercih edilmiştir. Zaten anlamın ve çalışmada seçilen kavramın gerektirdiği doğrultuda gereken bütün şekillendirme teknikleri ihtiyaç duyulduklarında ek olarak kullanılmaktadır.

Aynı zamanda yapılan çalışmaların hiç biri teknik olarak tek bir kalıptan elde edilmemekte kimi zaman birçok kalıpla ortaya çıkarılan nesnelerin bir arada düzenlenmesi ya da birleştirilmesi gerekmektedir. Yani bu noktada da yaratım sürecinde bir seçme ve bir araya getirme süreci hakimdir.

Çalışma kapsamında seçilen nesneler manipülasyona uğratılarak değiştirip dönüştürülmekte, bu şekilde farklı biçimsel ve anlamsal olanaklar mümkün olmaktadır. Bu rapor kapsamındaki çalışmalardan; Soğuk İçiniz!, Lüzumsuz Bağlantı, İçli Dışlı, Senli Benli, Dolu-Boş ve Umut adlı çalışmalar gündelik sıradan nesnelerin manipülasyona uğratılarak dönüştürülmesi yoluyla gerçekleştirilmişlerdir.

“Yeni Olasılıklar”

Aç ya da kapat, birden fazla düğme, birden fazla seçenek... Seçeneklerle bağlantılı artan olasılıklar. Olasılıklar her zaman başka olasılıklara ve doğal olarak yeni sonuçlara açıktır. Bu böyle sürer gider. Yeni olasılıklarla karşılaşmak, ama sonucun ne olacağını bilememek hayatın insanlara oynadığı şakacı bir oyun gibidir. Bir tür çekiliş... Seçtiklerin senin şanssındır, ya da şanssızlığın... Tercihlerin sonucunu bilememek heyecan yaratır... Bazen umut, bazen umutsuzluk da...

Oyun gibi... Oyunlarınsa hep bir sonu vardır!

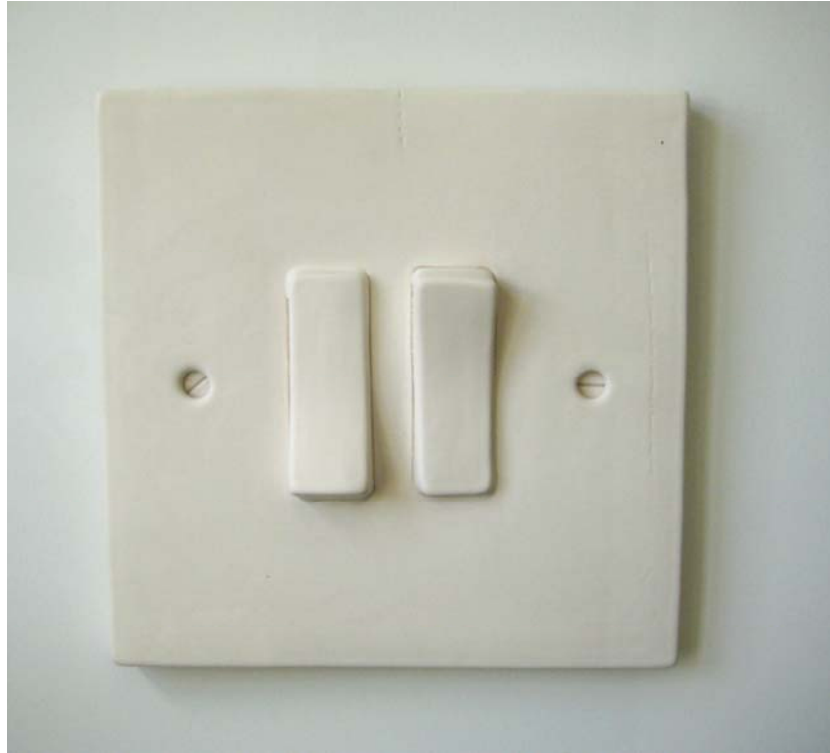
Gerçekinden daha büyük boyutta şekillendirilen elektrik düğmeleri, büyüklüklerinin ve malzemelerinin değişmesiyle bağlam değiştirmiştir. Yan yana asılmış çok sayıda elektrik düğmesi olasılık, seçenek ilişkisini hatırlatmaktadır (Resim 3. 9- 10- 11- 14).



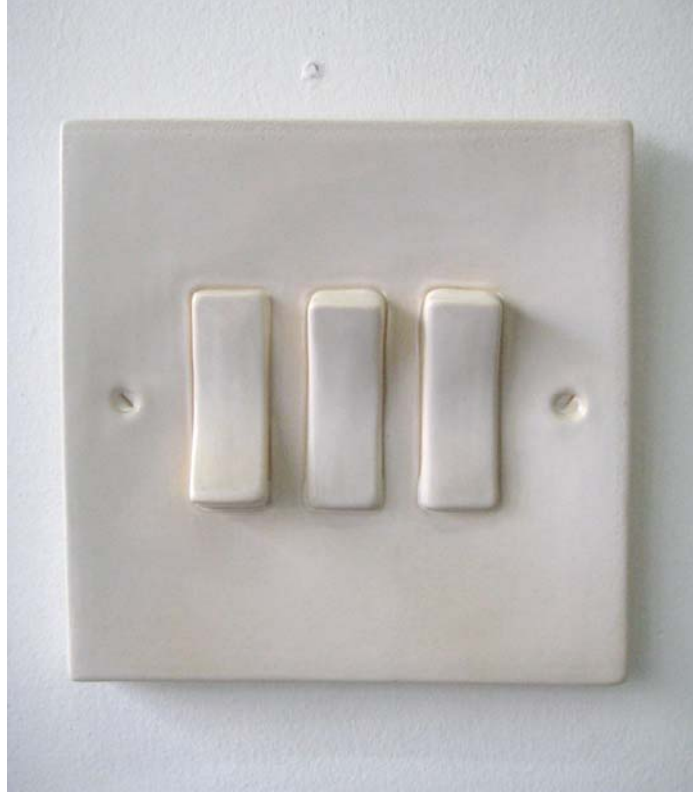
Resim 3. 9: “Yeni Olasılıklar I”, Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı, 32x32x4 cm, 2010.



Resim 3. 10: “Yeni Olasılıklar I”, adlı çalışma farklı açıdan görünüm.



Resim 3. 11: “Yeni Olasılıklar II”, Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı, 32x32x5 cm, 2010.



Resim 3. 12: “Olasılıklar” Serisinden, Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı, 32x32x5 cm, 2006.



Resim 3. 13: “Olasılıklar” Serisinden, Kalıpla Şekillendirme, Sagar Pişirimi, 32x32x5cm, 2007.



Resim 3. 14: “Yeni Olasılıklar” adlı çalışma sergi esnasında mekanda.

Olasılıklar gündelik nesnelerle ilgili tezin kapsamındaki çalışmaların başlangıç noktası gibidir. Bu çalışmaların ilk örnekleri 2006 yılındaki kişisel sergi için yapılmış, daha sonra form teknik anlamda daha başarılı çözümlenerek bugünkü noktaya ulaşılmıştır.

Bu çalışma için en önemli teknik detay 32x32x5 cm ölçüsünde bir alan kaplayan düz formun deforme olmadan dikkatli bir şekilde kurutulup pişirilmesidir. Sır olarak ise 1000 °C’ lik mat krem rengi bir sır tercih edilmiştir. Bu tercihteki en büyük sebep zaten yalın olan biçimin yalın olarak kalması isteğidir. Başka tekniklerle de, örneğin sagar pişirimi yapılarak renklendirme denenmiş olsa da sonuçtaki düzenleme için çalışmalardaki genel yaklaşıma ters olduğu düşünülerek tercih edilmemiştir (Resim 3. 12- 13).

“Empati”

Seramik yaparken kullanılan ebeşuarlar, sistire, kıl testere, fırça, merdane, fısıs ve bunların saklandığı kutu! Hepsinin çamurdan taklit edilip çamurdan yeniden yapılması, bir tür empati çabası... Keramik yaparken kullanılan aletlerin seramiğin doğasını anlaması için, çamurun geçtiği her aşamadan sırasıyla geçmeleri... Yontulmaları, kurumaları, pişmeleri... Keramik yaparken kullanılan aletlerle onları kullanan kişi

arasında; dolayısıyla da çamur ve seramik arasında dolaylı yollardan bir empati... Çamur yoğruldu çamurla birlikte özne de yoğruldu. Çamur kesildi, şekillendirildi, yontuldu, tek tek nesneler oluştu... Özne de kesildi, şekillendirildi, yontuldu, aletlerin şekline girdi. Sonra kurumaya bırakıldılar, piştiler. Özne de kuruyup, pişti... Fırında olmak terletti...

Bu şekilde bir empati gerçekleşti; özne çamuru ve nesneleri, nesneler çamuru ve özneyi, çamur nesneleri ve özneyi anladı... İyice karışıp, yoğrulup tek oldular... Hep birlikte çamurdan yapılmış, işlevden yoksun bakılası görülesi nesneler oldular...

Aletlerin hepsi elde tek tek seramik biçimlendirme teknikleriyle şekillendirilip, 1240 °C de pişirilmiş ve çamurun en yalın haliyle kalması için sır tercih edilmemiştir. Kendilerine özel yaptırılan masanın üzerinde, çalışma masasındaki hallerine benzer bir biçimde sergilenmişlerdir (Resim 3. 15- 16).



Resim 3. 15: “Empati”, Elde Şekillendirme, 1240 °C, Sırsız, 50x70x26 cm, 2009.



Resim 3. 16: “Empati” isimli çalışmadan detay görüntüler, 2009.

“Aşına (Sizi Bir Yerden Gözüm Isırıyor!) ”

Her Şey fotoğraftaki görüntüyle başlar (Resim 3. 17).



Resim 3. 17: Karşılaşma Anı/ Başlangıç Noktası, 2009.

Çekilen fotoğrafta bir masanın üzerine bırakılmış kağıt çay bardakları, çay şekerleri, teneke kola kutuları (birinde pipet olan) ve tepsi dağınık bir şekilde bırakılmış haldedir.

Bu andan sonra kendisine rastlanıldığında düşünmeye sevk eden nesnelerin fotoğrafları çekilmeye devam edilir... Bu fotoğraflar bir nevi ilham notlarıdır.

Sık rastlanan, kolayca tüketilen, önemsenmeyen işleve yönelik üretilmiş yalın objeler... Kullanıldıkları yerde bırakılmaları, bırakıldıkları andan öncesine referans olmalarıyla anda olup biten sohbetten, moladan kalan bir nevi manzara gibiydiler. Böyle önemi ya da önemsizliği bilinmeyen küçük anlara referans etmelerinin onları insanlara bağlayan bir tarafı vardı.

Kopya edilip, çamurdan ve tek renk olarak yeniden üretildiklerinde anlara referans eden tarafları açığa çıkıp, zaman durmuş gibi bir etki bırakırlar. Objeler taklit edilip, çamurdan yeniden yapıldıklarında naif, iddiasız, sıcak bir his ortaya çıkmaktadır.

Kullanılmış bir nesnede olabilecek yırtılma, kirlenme, yıpranma, buruşma gibi etkilerden uzak durularak, yaşanmışlık hissinin abartılı olarak göze çarpması yerine istenilen; nesnelerin kendinde olan mesafenin korunması ve nesnenin kendiliğinden sahip olduğu insanla bağlantı duygusunun abartılmadan belli belirsiz hissedilmesidir. İşçilikte çarpıcılık ya da anlam olarak abartı değil; naif bir kendiliğindenlik ısrarla seçilip, tercih edilmiştir. İstenilen bir nevi idealize etme çabasıdır. Zaten tekrar ya da taklit edilecek nesne seçilirken de, en çok görülen ve en çok kullanılan, en standart biçimin seçilmesine dikkat edilir. En çok görülen standart biçimler olmaları, onların uyandırdığı tanıdıklık hissini arttıran bir durumdur. Böylece aradaki aşinalık kendini sezdirip, objeyi ona bakan kişiye bağlar (Resim 3. 18- 19).



Resim 3. 18: “Aşına (Sizi Bir Yerden Gözüm Isırıyor!)”, Kalıpla ve Elle Şekillendirme, Renklendirilmiş Döküm Çamuru, 35x24x22 cm, 1000 °C, Sırsız, 2009.



Resim 3. 19: “Aşına (Sizi Bir Yerden Gözüm Isırıyor!)”
İsimli çalışmayla mekanda fotoğraf denemesi, 2009.

Kalıpları alınan plastik tepsi, plastik su şişesi, teneke gazlı içecek kutusu, pipet ve çay kaşığı için mevcut kalıplara, pigment boya ile renklendirilmiş döküm çamuru ile döküm yapılır ve aynı çamurla küp şekerler elde şekillendirilir. Pigmentle renklendirilen döküm çamurunun renginin değişmesi ya da tamamen örtülerek bir sır tabakası oluşması istenmediği için nesnelerin sırsız hali tercih edilmiştir. Objeler pişirimden sonra kendileri için özel olarak yaptırılmış masa üzerinde herhangi bir yerde rastlanabilecekleri doğallıklarıyla rasgele düzenlenerek sergilenmektedir.

“Seni Nerede Buldum Unuttum!”

Çikolata kutusunun içine bırakılmış kağıt bardaklar, çiğnenmiş sakız, sigara izmariti, çay şekeri, plastik çay kaşığı ve çikolatalı gofret ambalajı... Bir köşede fark edilip, kutunun içindekilerle birlikte ilgi, şefkat ve özenle çalışma mekanına götürüldüler. Uzun zaman, bir çöp yığını olarak sıranın onlara gelmesini beklediler. Bazen göz ucuyla bakıldı, bazense hiç görülmediler. Ama oradaydılar... (Resim 3. 20).

Sıra onlara geldiğinde kutu ve içindekiler çamurla taklit edilip yeniden yapılır. Orijinallerinden tek farkları bütün renklerinden, logo ve yazılarından, kir ve pastan arınmış olmalarıdır. Bütün nesneler çamurdan, yeniden yapıldıklarında aralarında ortak bir dil oluşur. Kutunun içindeki muhabbet koyulaşır. Kutuyla sanatçı arasındaki muhabbet koyulaşır (Resim 3. 21).

Onu yeni haliyle görenler, bu nesneler için ne düşüneceklerini, ne söyleyeceklerini bilemediler. Ona mesafeli yaklaşmaya devam ettiler. Nesnelerin hepsi şimdi burada ve çamurdandı ancak kaderleri değişmedi. Artık ne kutunun içindeki çöptüler, ne de bir başyapıt... Ne olduklarını onlar da bilemediler...

Kaderlerini bambaşka bir yöne taşıyabilecek birileri için, en başta bulundukları mekana benzer bir yere bırakıldılar...(Resim 3. 22- 23).

Bu kompozisyon için üretilen kalıplara döküm yapılır. Çöplerin içinde bulunduğu kutu, sigara izmaritleri, çay şekerleri ve artık ambalaj kağıtları elde şekillendirilir. Bütün nesneler pigment boyayla renklendirilmiş çamurla şekillendirilmiştir. Çamura boya katıldığında elle karıştırılmış olması boyanın çamur içinde homojen bir şekilde dağılmasını engellemiş, bu durumun sonucu olarak da pişirildikten sonra seramiğin üzerinde rasgele dağılmış benekler elde edilmiştir. Çamurun pişme renginde bir değişiklik istenmediğinden sır uygulanması tercih edilmemiştir.



Resim 3. 20: İlham kaynağı buluntu nesne, 2010.



Resim 3. 21: “Seni Nerede Buldum Unuttum!”, Kalıpla ve Elle Şekillendirme, Renklendirilmiş Döküm Çamuru, 1000 °C, 13x20x18 cm, 2010.



Resim 3. 22: “Seni Nerede Buldum Unuttum!” adlı çalışmayla mekanda fotoğraf denemesi, 2010.



Resim 3. 23: “Seni Nerede Buldum Unuttum!” adlı çalışmayla mekanda fotoğraf denemesi, 2010.

“Kahvaltı”

Her sabah aynı yerde, saatte eldivensiz bir elin uzattığı bayat simit, bir parça yağlı üçgen peynir ve köpük bardakta içilen çay ve o çaya atılan en az 3- 4 şekerden oluşan

kahvaltının yapılması ile güne başlangıç...! (Resim 3. 24). Hayatların tek düzeliğinin, nesnelerden oluşan alçakgönüllü bir sembolü... O anın değişmezliğinin ve tek düzeliğinin insan doğasına aykırı yanının farkına varıldığında, dünyaya o ana adanan beste gibi bir belge bırakılmak istenir. Müzikten anlaşılamasa da, seramik yapılabilir... Sevilen kişinin bir fotoğrafının çekilmesi gibi o an ve nesneler seramik aracılığıyla ölümsüzleştirilir (Resim 3. 25- 26).



Resim 3. 24: Bir aralar her gün yenen kahvaltıdan görüntüler, 2010.



Resim 3. 25: “Kahvaltı”, Kalıpla ve Elde Şekillendirme, Renklendirilmiş Döküm Çamuru, 1000 °C, Sırsız, 35x24x8 cm, 2010.



Resim 3. 26: “Kahvaltı” adlı çalışmadan detay görüntüler, 2010.

Bu kompozisyonda en önemli teknik detaylar simidin kalıbının alınması, tepsini üzerine konmuş kağıdın şekillendirilme aşaması ve bardağın içindeki çayın yapılmasıdır. Özellikle tepsinin üzerindeki kağıdın olmamasının bu kompozisyonu eksik bırakacağı düşünülerek gerçeğine en yakın şekilde yapılmaya çalışılmıştır. Bu kompozisyonda kullanılan çamur pigment boyayla renklendirilmiş ve kompozisyonun sırsız kalması tercih edilmiştir.

“İhtiyaç Halinde Kırınız!”

Alışılmış, şaşırtmayan, öznelikten yoksun “sanat eserleri”nin varlığı tedirgin ediyorsa; anlamdan ve duygudan uzak olmaları onlarla arada bir mesafe yaratıyorsa; tırnak içindeki sanat eserleri yakınlık uyandırmıyor, her şey alışılmış geliyorsa...

İşte seramikten yapılan bu imdat çekici tek düze genel geçer beğenilere ve ısrarla birbirini tekrar eden biçimlere baş kaldırmayı içinde barındırır. İzleyiciye bu tür istenmeyen durumlardan çıkış için (sembolikte olsa) kırma hakkı tanır! Ve şu mesajı

gizlice haykırır: “alışkanlık denen kuduz canavarın” (Breton, İkinci Bildirge, 1929) , sonu için hayal kurunuz! Kourdurunuz! İhtiyaç halinde kırınız!

Gerçeğine benzer ve neredeyse aynı boyutlarda bir imdat çekici çamurdan elde şekillendirilmiştir. Seçilen duvara, rasgele, uyarı levhası gibi nesnelerle birlikte asılacaktır. Günlük hayatta ihtiyaç duyulabilecek bu nesne artık bir ‘sembol’ olarak yanı başımızda asılıdır. Kendisi de kırılabilir bir malzemeden üretilmesine rağmen ihtiyaç duyulduğunda kırmak için gönüllü olarak onu kullanabilecekleri beklemektedir (Resim 3. 27- 28- 29). Form elde şekillendirilmiş ve sırsız bırakılmıştır.



Resim 3. 27: Bir imdat çekici, 2010.



Resim 3. 28: “İhtiyaç Halinde Kırınız!”, Elde şekillendirme, 1000 °C, Sırsız, 17x8x3 cm, 2010.



Resim 3. 29: “İhtiyaç Halinde Kırınız!” adlı çalışma sergilendiği mekanda, 2010.

“Kopuk Bağlantı”

Hiçbir şey aktarmayan, iletmeyen (iletemeyen) yalnız başına öylece duran bir fiş... Tek başınlığı günümüz insanının yalnızlığını çağırıştırır. Yükselen uğultunun içinde kendi iç sesini ve sessizliğini aramaktadır... Hiçbir şey almayan ve vermeyen haliyle kopuk bir bağlantının sembolüdür ve aslında varlığı hiçbir işe yaramamaktadır. Varlığının anlamsızlığından habersiz bir şekilde bir umutla kablosunu boşluğa sarkıtır. Birinin ona dokunabilmesini, anlamasını umarak...(Resim 3. 30).

Kalıpla şekillendirilen fiş ve elde şekillendirilen kablosu 1000 °C de pişirilmiş ve mat krem bir sırla sırlanmıştır. Kablo isteğe göre takılıp çıkartılabilecek şekilde düşünülmüştür. Aynı parçanın farklı bir versiyonu porselenden de çalışılmıştır.

Boyutları itibariyle gerçek bir fişten oldukça büyük olması ve malzemenin değişmesi nesnenin bağlamını değiştirmiş ve onu sanat alanına dahil etmiştir.



Resim 3. 30: “Kopuk Bağlantı” Kalıpla ve Elde Şekillendirme, 1000 ° C, Sırlı, 50x25x15 cm, 2010.

“Lüzumsuz Bağlantı”

İnsanlar birbirlerine her zaman görünmez bağlarla bağlıdır. Birinin yaptığı yanlış ya da doğru diğerini ya da diğerlerini etkilerken, hep ruha dokunur. Bazıları zarar görüp kırılmamak için içine kapanır. Bağlantılar vardır, hep etkiler...

Duvara saplanmış, saplandıkları yerden elektrik alıp almadıkları belli olmayan iki fişin kabloları birbirine değmekte ya da dolanmaktadır. Birbirlerine sırtları dönük olsa da, birbirleriyle iletişim halinde, aldıklarını bir şekilde birbirlerine vermekte ve aktarmaktadırlar. Bir fiş aldığı elektriği her zaman elektrikli bir alete (cihaza) iletirken bu fişler kendi cinsi olan bir diğer fişle ilişki ve iletişim halindedir. Bu halleri sorgulanabilir hatta bu iletişimin lüzumlu ya da lüzumsuz oluşu tartışılabilir (Resim 3. 31- 32- 33).

Nesnenin olduğundan büyük çalışılması ve duvara saplanmış gibi görünmesi nesnenin bağlamını değiştirmektedir.

Çekirdeği elde şekillendirilen fiş kalıpla, fişin kablosu ise elde şekillendirilmiştir. Fişin uçları duruma göre eklenmiş ya da eklenmemiştir. Bu çalışma da eklenmemiştir. Kalıba porselen döküm yapılmıştır. Parçaların bisküvi pişirimleri 1000 °C’de, sır pişirimleri ise 1320 °C’ de yapılmıştır. Kablolar fişten ayrı düşünülmüş, sergileme halinde fişe takılması sağlanmıştır. Kabloların pişme derecesi 1000 °C’ dir.



Resim 3. 31: “Lüzumsuz Bağlantı”, Kalıpla ve Elle Şekillendirme, Porselen ve Creaton Çamuru, 1320 °C ve 1000 °C, Sırlı, 100x23x15 cm, 2010.



Resim 3. 32: “Lüzumsuz Bağlantı” adlı çalışma başka bir açıdan, 2010.



Resim 3. 33: “Lüzumsuz Bağlantı” adlı çalışma başka bir açıdan, 2010.

“Soğuk İçiniz!”

Günümüzde tüketim olgusunun ön plana geçmesiyle nesnelerin tüketimi yerini imajların ve markaların tüketimine bırakmıştır. Bir pazarlama stratejisi olarak göstergeler tüketim sürecinde aktif rol oynamaktadır. Çünkü bu göstergeler malların insan zihninde kalıcı yer edinmelerini sağlarlar. Baudrillard’ın da değindiği gibi günümüzde nesnelerin kullanım değerlerinden ziyade simgesel değerleri ön plana çıkarılmıştır. Günümüzde nesneler tamamıyla anlam yüklüdür.

Meşhur, malum şişe de bu yönüyle tam da hayatın içindedir. İçindeki sıvıdan bir yudum içildiğinde, mutluluğa kapak açmayı vaat eder. Şişenin biçimi başlı başına bir göstergeye dönüşmüştür ve malum biçimiyle birçok şeyi vaat etmeye devam eder.

Bu çalışma ile logoya yer vermeden sadece şişenin biçiminin nelere gönderme yapıp nelerin göstergesi olabileceğini sınamaktadır.

Üzerlerinde bir marka işareti ya da logo olmamasına rağmen hangi markanın söz konusu olduğunu ona bakan tüm izleyiciler anlar. Bu ise içinde herkesin bildiği o malum tada sahip sıvıdan çok ‘şişe’nin ‘şişenin biçimi’nin alametifarikasıdır. Şişe malum içeceğin ortaya ilk çıkışından beri biçimsel olarak bir evrim sürecinden geçmiş, sonra bildiğimiz biçiminde kalmıştır (Resim 3. 34).



Resim 3. 34: Coca Cola şişenin evrimi.

Şişe artık herkesin bildiği, tanıdığı bir göstergeye dönüşmüş malum biçimi almıştır. Şişenin vaat ettikleri günümüz insanının nesnelere yüklediği anlamlarla ilgilidir (Resim 3. 36). Özetle şişenin anlamı ve işlevi boyundan çok çok büyüktür.

Bu çalışmada evriminin son halini almış cam şişe ile 1,5 litrelik pet şişenin kalıpları alınmıştır. Cam şişeden yedi tane, pet şişeden üç tane olmak üzere porselenden üretilmiş, şeffaf sırlı parçalar 1320 °C’de pişirilmiştir. Aynı markanın göstergeye dönüşmüş şişesini temsilen, o şişenin formu silüet halinde, bir çamur plakadan kesilerek oluşturulmuş; hatta onu kullanan, içeceği içen ‘insan’la bağlantı kurması için pipet kullanılmıştır. Pipet şişeyi eline alan kişi için bir köprü gibidir. Silüet halindeki şişe creaton çamurla elde şekillendirilip sır pişirimi 1000 °C’ de yapılmıştır.



Resim 3. 35: Çeşitli dönemlerden bazı Coca Cola afişleri.

Siluet halindeki şişeye sır pişiriminden sonra, 820 °C’ de altın lüster uygulaması yapılarak altın rengi parlak bir alan oluşturulmuştur. Alanın altın rengi ve parlaklığı, malum içeceğin gösterge değerinin vaat ettiği mutluluğun altını çizip göze sokma isteğindedir. Bu malum içecek neredeyse altın kadar önemlidir ve bir yudum içildiğinde içenin hayatının akışını değiştirebilir. Reklamlarda, ekranlarda, afişlerde sürekli vurgulanan mesaj budur (Resim 3. 35).

Üç boyutlu olan cam ve pet şişe formları kendilerine özel ahşaptan yaptırılmış raflarda sergilenecek süpermarket ya da market raflarına bir gönderme yaparken aynı duvarda bir simge durumuna gelmiş şişe silüetinin pipetiyle birlikte asılı olması düzenlemeyi tamamlamaktadır (Resim 3. 36- 37- 38)

Ne de olsa soğuk içmek gerekmektedir!



Resim 3. 36: “Soğuk İçiniz!”, Kalıpla ve Elle Şekillendirme, Şeffaf Sırlı Porselen, 1320 °C, Altın Lüster 820 °C, 200x130x25 cm, 2010.



Resim 3. 37: “Soğuk İçiniz!” adlı çalışmadan detay görüntüler.



Resim 3. 38: “Soğuk İçiniz!” adlı çalışmadan detay görüntü.

“İçli Dışlı”

İçli dışlı adlı kompozisyon, kağıt bardakların kilden yeniden yapılarak içlerinin normalde olmadıkları renklerle sırlanmasıyla oluşturulan bir düzenlemedir. Yeniden yapılan bu kullanım nesnesinin içinin sırlanması, hem nesnenin işlevinin kaynağı olan iç boşluğunu vurgulamakta hem de seramik objelerde görülen ya da görünmeyen her türlü iç boşluğa işaret etmektedir. Burada sıvı doldurmak ve doldurulan sıvıyı içmek için kullanılan bardağın işlevi tamamen dışlanmıştır. İşlevi dışlanmakla kalmayıp, bu durumu göze sokmak istercesine iç boşlukları dikkat çekici sırlarla sırlanmıştır (Resim 3. 39).

Düzenleme seramikten yapılmış çok sayıda kopya bardaktan ve tepsiden oluşmaktadır. Duvardaki kompozisyonda tepsinin üzerine sıralı bir şekilde yan yana dizilmiş on iki bardak vardır. Tepsi ve bardakların dışı sırsız olup sadece bardakların içi sırlıdır. Ve bardakların renkli iç boşluklarına karşıdan görülmektedir. Düzenleme için seçilen renkler ise pembe, turuncu ve mavi gibi birbirine uyumlu pastel renklerdir. Kullanılan turuncu sır mat, diğer renkteki sırlar parlaktır. Duvardaki kompozisyonun tam önüne konmak üzere yaptırılan ahşap masanın üzerindeki seramik tepside de yirmi iki tane

seramikten yapılmış bardak vardır. Bu bardaklardan on iki tanesi tepsi üzerine sıralı bir şekilde dizilmişken diğerleri ikili ya da üçlü olacak şekilde birbirinin içine geçmiştir. Burada sırlı ve sırsız yüzey arasındaki zıtlık ve renklerin sıralanışı önemlidir (Resim 3. 40). Üst üste rastgele dizilmiş izlenimi veren bu bardaklar bir tür doku oluşturmaktadır.

Duvardaki ve masa üzerindeki iki parçanın ağızları birbirine bakmakta birbirini işaret etmektedir. Bu ikilinin bu pozisyonu birbirleriyle olan iletişimini sembolize eder.



Resim 3. 39: “İçli Dışlı” adlı düzenlemenin duvardaki parçasından görüntüler, Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı, 35x24x8 cm, 2010.



Resim 3. 40: “İçli Dışlı” adlı düzenlemenin masa üstündeki parçasından görüntüler, Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, 2010.

“Senli Benli”

İçli Dışlı adlı çalışmanın devamı niteliğindeki bu çalışmada ise şişeler kullanılmıştır. Şişeler ağızları pembe sırlı dışları sırsız bir şekilde tepsinin üzerinde sıralı vaziyette duvarda ve masa üstünde düzenlenmektedir. Duvardaki ve masa üzerindeki tepsilerde on ikişer tane şişe kullanılmıştır.

Burada da renkle vurgulanan şey, şişenin işlevi gereği önemli olan iç boşluğudur. Ancak İçli Dışlı adlı çalışmada olduğu gibi, Senli Benli adlı çalışmada da bu iç boşluk işlevini tamamen yitirmiştir. Duvara asılan tepside ilk önce karşıdan bakılan şişelerin renkli ağızları dikkati çekmektedir. Şişelerin ağızları masadaki şişenin ağızlarını işaret etmektedir. Böylelikle aralarında izleyicinin de sezebileceği yakın bir ilişki olduğu varsayılır (Resim 3. 41- 42- 43).



Resim 3. 41: “Senli Benli” adlı düzenlemenin duvardaki parçasından görüntüler, Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı, 35x25x25 cm büyüklüğünde, 2010.



Resim 3. 42: “ Senli Benli” adlı düzenlemenin masadaki parçasından görüntüler.



Resim 3. 43: “İçli Dışlı” ve “Senli Benli” adlı düzenlemeler bir arada.

“Dolu-Boş” ve “Umut”

Dolu Boş ve Umut adlı çalışmalar çalışma sürecinde ortaya çıkmış küçük boyutlu sürpriz çalışmalardır. Bu sebeple ayrı ayrı ele alınmayacaklardır.

Ortadan ikiye kesilmiş bir şişenin iki yarımının iç boşluğu sırlanmış kesiti ve dışı sırlanmamıştır. Bir tanesinin içinde bulunan açma kapama düğmesine basıldığında yeni bir şeyler başlayabilir. Başlangıçlar hayatı doldururlar. Olmadıklarındaysa hayat boştur (Resim 3. 44).



Resim 3. 44: “Dolu-Boş” Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, Sırlı, 12x12x10 cm, 2010.

Umut adlı çalışma ise yine bir açma kapama düğmesinin sembolize ettiği gelecek güzel günlere dair küçük boyutlu bir çalışmadır (Resim 3. 45).

Bu iki çalışma da mekanda sürpriz yerlere yerleştirilecektir.



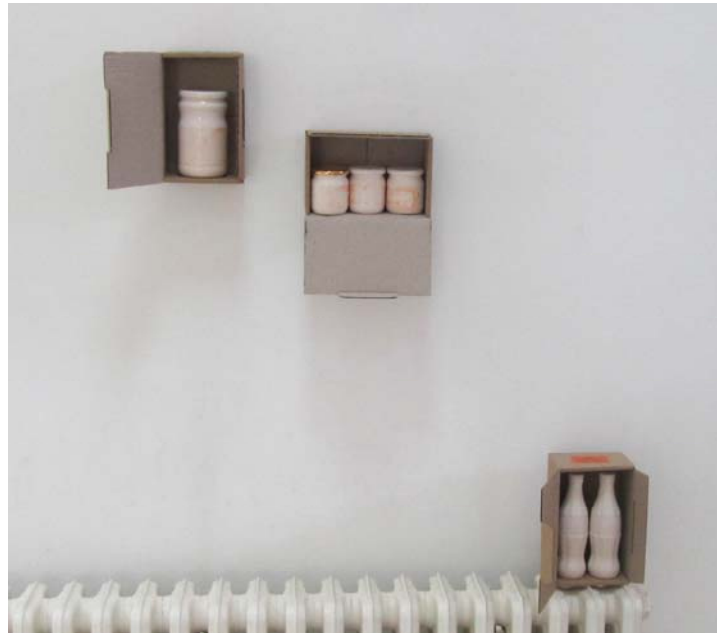
Resim 3. 45: “Umut”, Kalıpla Şekillendirme, 1000 °C, 2010.

“Sır”

Açığa vurulmak istenmeyen şeyler vardır. Saklanması zor, ama gizli kalması herkes için bir o kadar iyi olan şeyler. Büyük ya da küçük sırlar... Başkalarıyla paylaşıldığında sır olarak kalamayan.

Ağızları sımsıkı kapalı kavanozlar ya da şişeler içimizde tuttuğumuz bu tür sırları sembolize eder. Kendileri kapalı kapaklara sahip olan kavanozlar ve şişeler, kartondan yapılmış kapaklı kutularda muhafaza edilmektedir. Böylece istendiğinde; kavanozlardan ya da şişelerden sızan en gizli sırlar bile başka kapaklarla kolaylıkla ört bas edilebilir (Resim 3. 46- 47).

Bu kavanozlar ve şişeler kalıpla şekillendirilmiş, 1000 °C de şeffaf olarak sırlanan bu nesnelerin üzerindeki etiket izleri turuncu bir sırla daha vurgulu bir hale getirilmiştir. Kavanozların kapaklarından birisine altın lüster uygulaması yapılarak 820 °C de tekrar pişirilmiştir. Bütün bu nesneler bir yapı marketin hırdavat reyonundan edinilen kutulara yapıştırılmak suretiyle kompoze edilmişlerdir.



Resim 3. 46: “Sır” adlı düzenlemeden genel görünüm, Kalıpla Şekillendirme, Döküm Kili ve Karton Kutu, 1000 °C sır pişirimi, 820 °C Altın Lüster Pişirimi, Kutuların Her Biri: 15x25x10 cm, 2010.



Resim 3. 47: “Sır” adlı düzenlemeden detay görüntüler.

SONUÇ

“Çağdaş Sanatta Nesne ve Kişisel Uygulamalar” başlıklı bu sanat eseri raporunda nesne kavramının genel bir tanımı yapılmış, günlük hayatta nesnenin yeri irdelenmiş ve plastik sanatlarda nesne araştırılarak bu doğrultuda sanatsal uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Nesneler sanatta daima yer almalarına rağmen, Dadaizm’le gündelik sıradan nesnenin kendisi yoğun olarak doğrudan plastik sanata konu olmaya başlamış ve bu başlangıcın arkası neredeyse çorap söküğü gibi gelmiştir.

Çalışma esnasında yapılan tüm araştırmalar sonucunda; sanata böylesine konu olan nesnenin çok çeşitli tanımlarının yapılabildiği görülür. Yapılan bütün bu tanımların ortak noktası; nesnenin özne ile ilişkilendirilerek konumlandırılması, uzamla zaman arasında somut bir varlığının bulunması ve duyulardan en az biriyle algılanabilmesidir. Nesne tanımlarındaki değişikliklerle birlikte, nesneye bakış açısının giderek değiştiği gerçeğiyle de karşılaşılır. Örneğin Ortaçağ’da nesne, bilme yetisiyle ilgili olarak görülüp, gerçekte var olup olmadığına bakılmaksızın kabul edilmişken, çağdaş felsefede nesneler bilinç açısından ele alınmıştır. Özne ve nesne kavramları ise önceleri birbirine karşıt gibi algılanmasına rağmen, sonraları birinin varlığının diğerine bağlı olduğu kabul edilmiştir. Bu kavramların tanımları birbirleri üzerinden yapılmış, ancak birbirlerine indirgenmemiştir.

Öznenin karşısında bulunan doğa; canlılar, cansızlar ve nesneler dünyasından oluşmaktadır. Doğal nesnelerin insan tarafından değiştirilmesiyle yapay nesneler ortaya çıkar. Böylece doğal ve yapay nesne kavramları doğmuştur. Yapay nesneler insanların ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmasıyla ortaya çıkar, çağlar boyunca değişir, dönüşür ve çeşitlenir. Teknolojik buluşların artmasıyla nesneler gitgide karmaşık bir hal alır. Bu rapor kapsamında ele alınan yapay nesnelerin, teknolojideki gelişmelerle sayıca ve çeşitlilik anlamında çoğalarak, neredeyse insan hayatına hakim bir konum aldığı görülmüştür.

Nesne kavramı günümüze kadar felsefenin ve estetiğin temel konuları arasında yer almış bir konudur. Düşünürler çağlar boyunca nesne kavramını çözümlmek için

uğraşmışlardır. Günümüz düşünürlerinden Roland Barthes'e göre ise nesnenin yan anlamlarını anlamadan bu konuda bir sonuca ulaşılamaz. Barthes'e göre nesne, özneye insan dışı ve insana karşı var olmakta direnen bir şeydir. Nesnenin teknolojik yan anlamına göre nesne işe yarayan bir şey olarak tanımlanır ve kullanıma yönelik işlevsel tarafı vurgulanır. Nesne imal edilmiş bir şey olarak standartlaştırılmış, biçimlendirilmiş belli ölçülere uydurulmuştur. Bu durumda nesne aynı zamanda bir tüketim ögesidir. Belli bir nesne fikri, dünyada milyonlarca örnek ve kopya halinde sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Bu anlamda boşuna oluşturulmuş hiçbir nesne yoktur ancak nesneler işlevlerinin yanında, çok önemli başka anlamlar da taşırlar. Nesnenin ortaya çıkışı, bir bilgi birikiminin sonucudur ve her nesne işlevinin yanında bilgileri iletmeye de yarar. Nesnelerin anlamları işlevlerini aşmaktadır. Her nesnenin anlamı vardır. Anlamdan yoksun nesneler için toplum dışı durumlar gerekir ki, bu neredeyse imkansızdır.

Nesneler işlevlerinin dışında; toplumun, insanların değer yargıları ya da bilgisi doğrultusunda da anlamlar taşırlar. Aynı nesne farklı toplumlar ve başka insanlar için farklı anlamlar taşıırken tek bir insan için bile birbirinden farklı anlamlara işaret edebilir. Böylece nesneler bir anlamlar alanı içerisinde yer alırlar ancak taşıdıkları her anlamı doğrudan sezdirmezler. Yani herhangi bir nesne gösterge olarak okunduğunda bile işlevsel bir nesne olarak kalmaya devam etmektedir. Bu durumda nesne, taşıdığı anlamlarla kendiliğinden simgeye dönüşmektedir. İnsan ise simgeye dönüşüp anlamlar taşıyan nesnelerle ilişki kurarak bir özdeşleşim yaşar. İnsan doğduğu andan itibaren, gündelik yaşamda kendisini çevreleyen nesnelerle ilişki içine girer, nesneleri tanıyarak büyür ve böylece nesnelerle kendisi arasında bir özdeş olma süreci doğar. Bu özdeş olma süreci ise insanların nesnelere çeşitli duygular yüklemesini ve kendisi ile nesnelerin özdeşleşmesini sağlar. İnsanın nesneye bakış açısı giderek değişip insan için önemi giderek artarken, nesneler Endüstri Devrimi ile birlikte çeşitlenip sayısal olarak da artmışlardır. Nesnelerin artışıyla birlikte tüketim gitgide daha önemli bir konuma gelir. Hızlı tüketim için yeni yöntemler geliştirilirken, gereksinimlerin anında tatmin edilmesi özendirilir. Medya ve reklamcılık sektörünün gelişme sürecinde nesne, anlamsal olarak bütünlüğünü kaybeder. Tüketime ön plana çıkmasıyla tüketime içeriği de tamamen değişir. Maddi nesnelerin tüketimi, yerini imaj ve markaların tüketimine

bırakır. Tüketimin yarattığı psikoloji insanı, temel gereksinimlerinin değil arzularının peşinden koşan bireylere dönüştürmektedir. Tüketimle tatmin edilen arzuların arkasından ise hemen başka arzular açığa çıkmaktadır. Sonuçsa tüketimin körüklendiği bir kısır döngüden ibarettir.

Tüketim tarihteki bütün kültürlerde yer almasına rağmen geçen yüzyılın sonundan itibaren kitlesel bir olgu olarak belirginleşmiştir. Çağımızda tüketim nesneleri, insan yaşamında her zamankinden daha ayrıcalıklı bir yere sahip olmuş; öyle ki bireylerin mutluluğu ve başarıları tükettikleriyle ölçülmeye başlanmıştır. İnsanların arzuları sürekli değiştiğinden tatmin sağlayan standartlara ulaşmak sürekli zorlaşmaktadır. Çünkü ulaşılacak standartlar arzularla birlikte sürekli değişmekte ve hedef gittikçe uzak bir noktaya taşınmaktadır. Böyle bir çağda üretim, tüketim nesnelerinin üretilmesi için vardır. Bu koşullar altında özne ile kendi ürettikleri arasındaki mesafe giderek artar. Artan bu mesafeyi de daima değişen tüketim nesneleri doldurur. Toplumsal olarak özendirilen tüketimle birlikte nesneler artık ihtiyaçlardan bağımsızdır. Nesneler gösterge yerine geçerek, başka ihtiyaçları da karşılamaya başlarlar. Nesnelerin tüketimi kullanım değerinden uzaklaşıp, gösterge değerine indirgenir. Anlam derinliğinden yoksun göstergeler ise hızlı bir şekilde artar. İnsanlar artık simgesel bir tatmin ararlar. İmajlar göstergeler ve simülasyonlar, insanı gerçek olmayan bir tüketim piyasasının içine sürüklerken; tüketim sadece imgesel bir olay haline dönüşür. En büyük tüketim ise, mal haline dönüşmüş nesnelerin göstergelerinin tüketimidir.

Tüketicinin en genel amacı, kendisine nesnelerden anlaşılabilir bir dünya kurmaktır. Bu durumda insanlar diğer tüketicilerle iletişimde bulunmak için tüketirler. Seri üretimin artmasıyla ihtiyaçların karşılanması için sistem kesintisiz bir şekilde işleyerek nesneler üretir. Üretilen nesnelerin çeşitliliği ve üretim hızının gittikçe artmasıyla; insanlar nesneler tarafından kuşatılmıştır. Sonuç olarak Baudrillard'ın da altını çizdiği gibi nesneler çağında yaşamaktayız. Hatta Baudrillard'a göre nesneler hızla çoğalan bir bitki örtüsü ya da balta girmemiş orman izlenimi verirler. İşte bu korkutucu tabloda arzular ve imajlar yoluyla sürekli olarak değiştirilen nesneler, göstergelere dönüştürülür. Gerçeklik ve imaj arasındaki ayrım ortadan kaldırılarak gündelik hayat estetikleştirilmiştir. Hipergerçeklik, gerçek ve hayal birbirine karışır. Sanat ayrı bir

gerçeklik olmaktan çıkartılarak üretime ve yeniden tüketime dahil olur. Böylece her şey, gündelik ve banal gerçeklik bile sanata dahil olarak estetik hale gelme olanağı kazanmış olur. Bu noktada hazır nesne Dada ile birlikte sanat alanına keskin bir giriş yapar.

1914- 1922 yılları arasında Avrupa’da süregiden Dadaizm o güne kadar kabul edilmiş sanat anlayışını sorgularken neyin sanat olup olmadığı konusunda yeni baştan düşünülmesini sağlar. Duchamp’ın hazır nesneler yaparkenki amacı görsel ve el becerisine dayanan sanat nesnelerini sorgulamaktır. Hazır yapım; sıradan bir nesnenin kendi bağlamından koparılıp, işlevlerinin dışlanmasıyla sanat bağlamına sokulduğu andır. Fakat bunun sanat olup olmadığı sorusu Duchamp’tan sonra günümüze kadar tartışılmaya devam etmiştir.

1920’li yıllarda Avrupa’da yayılan Gerçeküstücülük akımında kendisini hissettiren gerçeküstücü nesneler ise, gündelik yaşamdaki sıradan nesnelere bir başkaldırı gibidir. Gerçeküstücülük akımı kendisine karşı alışkanlık kazanılan nesnelere yeni bir gözle bakılıp simgelere dönüşmesini hedeflemiştir. Gerçeküstücü nesneler üretilirken günlük nesnelerin simgesel nitelikleri açığa çıkarılıp günlük hayatta bir araya gelemeyecek nesneler sanat adına bir araya getirilmişlerdir.

Endüstrinin hızla gelişmesi, savaşın insanlarda bıraktığı umutsuz ruh hali gibi birçok sebep endüstriyel nesnelerin daha da çoğalmasına yol açmıştır. İnsanlar önceleri sadece ihtiyaçları için kullandıkları nesneleri, zamanla koşullarında uygun hale gelmesiyle sadece istedikleri için satın almaya, nesnelere sahip olmanın toplumdaki statü belirleyici yeri ya da geçici duygusal tatmini için edinmeye başlarlar. Sanatçılar ise toplumun bireyleri olarak, bu sosyal ruh halinin etkilerini sanatlarına yansıtırlar. Nesneleri doğrudan doğruya bir hazır yapım olarak kullandıkları gibi, bazen onları dönüştürerek birer simge olarak kullandıkları da olur. En banal nesnelerin estetize edilerek sanat alanına dahil edilmesi artık kabullenilmiş bir durumdur. Tüketim nesnelerinin çılgınca artışını eleştiren sanatçılar olduğu gibi, bu durumu olduğu gibi kabullenerek, bütün banallikleriyle en kitch (kiç) gündelik nesneleri sanatlarına konu edip onları yücelten sanatçılar da vardır. Bu eleştirme, estetize etme ya da yüceltme hali tamamen sanatçının seçimi ile ilgilidir. Nesneler zengin bir kaynaktır. Kocaman ve dopdolu bir dolaptan

seçilmiş bir kostüm gibidirler. Onu seçen kişinin bakış açısını ve tercihlerini yansıtmaktadırlar.

1950' li yıllarda özellikle Amerika ve İngiltere'de Pop Sanatta nesnelere anlamsal olarak ilaveler yapılmıştır. Pop Sanat görülen imajları değil onları görme biçimini değiştirerek tüketim dünyasını yansıtan göstergeleri üretip çoğaltır ve bu şekilde tüketimin geçiciliği olduğu gibi kabullenilip yansıtılır. Pop Sanat endüstriyel ve seri üretimle gelen yüzeyselliği ve homojenliği bünyesinde barındırmıştır. Göstergeler temsile dayalı sanatsal üretime galip gelirler ve onun yerine taklit (simulasyon)'dan türeyen bir sanat gelişir. Sanatın tüm alanlarında nesnenin bir anlatım dili olarak kullanılmaya başlanmasıyla diğer sanat dallarına paralel olarak seramik sanatında da nesne ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. Seramiğin malzemesi olan kil de endüstriyel olarak üretilip günlük hayatta sıklıkla kullandığımız nesnelerin yapımında da kullanılmaktadır. Seramik endüstriyel ürünlerin üretilip, günlük hayata girmesi için kullanılan seri üretim teknikleri de devreye girmektedir. Pop Sanat gündelik nesnelerin seramik sanatında görülmesi açısından da etkilidir. Pop ve Funk Sanat Seramik Sanatı'nda fazlasıyla birbirini içine geçmiştir. Bu iki akım seramik sanatçılarının sıradan nesnelerle ilgilenmeleriyle, seramik sanatı içinde de gelişmiştir. Seramik Sanatı'nda sıradan nesnelerin kabul görmesinde 1970'lerden itibaren Amerikalı Robert Arneson'un rolü özellikle yadsınamaz. Arneson'un izinden giden çeşitli seramik sanatçıları da bu eğilimi sürdüren sanatçılar arasında Fred Bauer, Victor Spinski, Roy Lichtenstein, Michael Frimkess, Hower Kottler isimleri ilk akla gelenlerdir. Bütün bu sanatçıların gündelik nesneleri eserlerinde sıklıkla konu aldıkları görülmektedir. Pop Sanatın uzantısı olarak gelişen Fotogerçekçiliğin konusu ise fotoğraftır. Gündelik hayattan sıradan görüntüleri konu alan fotogerçekçiliğin seramik sanatında uzantısı süper obje olarak adlandırılan eğilimdir. Trompe l'oeil kavramının da ön plana çıktığı bu alanda, kilin diğer malzemeleri taklit edebilme becerisi önemli bir noktadır. Bu eğilimin önemli temsilcileri arasında Marilyn Levine, Richard Shaw, David Furman gibi sanatçılar sayılabilir.

Hayatla sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırmak amacıyla 1960'lı yıllarda gelişen bir sanat akımı olarak ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik, tüketim kültürünün bir yansımasıdır.

Akımın çıkış noktası, modern çağın akışının geriye çevrilemeyeceğine olan güçlü inançtır. Yeni Gerçekçiler sıradan nesneleri eleştirmek yerine onları överek estetikleştirirler. Bulunmuş nesnelerle montajlar ve düzenlemeler yaparak değersiz nesnelerin estetiğini araştırırlar. Yirminci yüzyılın belirleyici akımlarından biri olan Kavramsal Sanatta ise, nesne yapma ya da nesne oluşturma geleneği yerine, düşüncenin sanata dönüştürülmesi söz konusudur. Kavramsal Sanat nesneyi yadsır.

Duchamp'ın karmaşık mirasına rağmen onsuz bir modernizm ve sanat tarihi düşünülemez. Warhol'un Duchamp'tan aldığı ilhamla alçak sanat-yüksek sanat arasındaki zıtlığı yok etmesiyle daha önceleri sanata yabancı olan formlar ve malzemeler sanat alanına giriş yapmışlardır. 1980'li yıllarda Amerikan sanat ortamında dikkati çeken bazı sanatçılar endüstriyel ve atık malzemeye yönelen, heykelden uzaklaşıp nesneye yönelen Yeni Kavramsalci yaklaşımlarıyla gündeme gelirler. 1980'lerde nesneler ve heykeller iç içe geçmeye başlar. Tüketim Nesnesi Sanatı olarak nitelendirilen eğilimle tüketim çağının nesneleri, ne kadar banal ya da kitsch (kiç) olduklarına bakılmaksızın sanat için kullanılırlar. Seçilen nesnelerin seri olarak üretilmiş nesneler oluşu, ticari mal statüsünde satılıyor olmaları ve tüketim kültürünün nesne ya da imajları olmaları önemlidir.

Yine 1980'lerde ortaya çıkan bazı kavramsal eğilimli sanatçılar sıradan objelerin estetizasyonunu absürt bir noktaya taşırlar. Baştan çıkarıcı hazır yapımlar üreterek Duchamp'ın eksiksiz artistik tarafsızlık durumu yaratma arzusunu alt üst ederler. Sanat medyası tarafından Kendine Mal Edenler (Appropriationistler) ve Simülasyonistler olarak isimlendirilirler. Bazı sanatçılar nesneleri kendilerine mal edip oldukları gibi birleştirirken, diğerleri replikasyonlarını yaparlar. Hazır yapım nesneleri metafor olarak kullanan sanatçılardan bazıları ise montaj bandı üretim çağında zanaatkarlık ile ilgilenirler. Bazı sanatçılar makineyle üretilen nesneleri özenle elle tekrar üreterek sanat yapmanın, kişiselleştirilmiş ve psikolojik boyutlarını araştırırlar. Sanatı fabrika ürünlerinin seviyesine indirmek yerine; titizlikle seri üretim nesneleri yeniden yaratan çağdaş sanatçılar, eşyaları gündelik hayattan alıp estetik bir alana taşıyarak yüceltip onları eşsiz objeler haline getirirler.

1980'ler sonrasında Postmodern akımların seramik üzerindeki yansımalarında gündelik nesneleri kullanmalarıyla öne çıkan seramik sanatçıları da teknolojik kalıntıları eserlerine konu edinmişler, nesneleri kendilerine mal ederek nesne-kültür kavramı içerisinde ele alıp diğer sanat dallarına paralel bir şekilde yansıtmışlardır.

Sanat alanında günümüze kadar yaşanan süreçle gündelik nesne, hiçbir zaman olmadığı kadar sanat alanının içindedir ve artık, sanat tarihi sayfalarında yerini alarak sağlamlaştırmıştır. Ancak yapılan literatür taraması sırasında 1980'ler sonrası sanatında ve seramik sanatında nesnenin yeri ile ilgili yeterince Türkçe kaynağa rastlanmamıştır. Ve hatta sanat tarihi kitaplarında bütün sanat dallarıyla paralel olmasına rağmen seramik örneklerin yeterince yer almaması eleştirilmesi gereken bir durumdur

Gündelik nesneler anlamsal ve görsel çeşitlilikleri ile bu raporun ana eksenini oluştururlar ve bu ana eksen iki yöntemle ele alınıp yorumlanmaktadır. Bu yöntemler taklit ve manipölasyondur. Kalabalık nesneler dünyasından bu araştırma için özellikle seçilenler günlük yaşamın kıyısında köşesinde yer alan, bildik, tanıdık, sıradan görülen nesnelerdir. Bu seçimde nesnelerin anlam çeşitliliğinin rolü yadsınamaz. Bunun yanında her gün karşılaşılan bazı nesneleri belgeleme isteği de yatmaktadır. Bu sıradan nesneler, hemen hemen her gün karşımıza çıkıp, gözümüzün içine bakarak adeta göz kırparlar. Buna rağmen genellikle pek fark edilmezler, o kadar kanıksanmışlardır. Bu tür nesneler hayatın tekdüzeliğinin, yapaylığının alçakgönüllü birer sembolü gibidirler. Artık hayat gibi bu nesnelerde tek düzedir. Bu nesneler hemen her gün aynı yerlerde aynı şekilde karşımıza çıkarlar ve heyecan uyandırmazlar, yapaydırlar. Çünkü hepsi endüstriyel seri üretim yöntemleriyle binlerce adet üretilerek günlük hayatta dolaşıma girmektedirler. Ve her biri diğerinin tamamen aynı olmaya devam etmektedir. Bu nesneler adeta biri diğerinin aynı olmaya başlayan insanlar gibidirler. Hayatın bütün karmaşasına rağmen değişmeden sürüp giden bu tekdüzelik hali, bazen en tanıdık nesnelere bir yakınlık hissi yaratılmasıyla, bazense nesnelerin hiç olmayacakları sürpriz bir pozisyonda sunulmalarıyla bir kırılmaya uğramaktadır. Bu rapor kapsamında seçilen nesneler özne tarafından sınırlandırılmıştır. Ancak nesneler dünyasını konu alarak üretilebileceklerin neredeyse sınırı yoktur. Zaten çalışma esnasında birçok fikir uyanmış ama zaman darlığı var olan bütün bu tasarımların ve projelerin uygulanmasına izin vermemiştir. Bu

rapordan sonrası için öncelikle hayata geçirilememiş bu fikirlerin hayata geçirilmesi düşünülmektedir. Bu fikirler, hala ilk günkü tazeliğini korumakta ve uygulamalar için gerekli heyecanı sağlamaktadır. Bu konuda çalışacak diğer sanatçılar için de hali hazırda kullanılanlar dışında da birçok teknik ve yöntem tavsiye edilebilir. Bu rapor kapsamındaki çalışmalar için seçilen taklit ve manipülasyonla sınırlandırılan yöntemler arttırılabildiği gibi, kullanılan teknik ve malzemelerin de çeşitlendirilmesi bu konuyu ele alacak kişiyi sonsuz bir anlamlar dünyasına çekecektir. Bu noktada bu konuyu seçecek sanatçıların seçimlerini netleştirerek onlara yönelmesi ortaya çıkacak sonuçları olumlu yönde etkileyecektir.

Çalışma kapsamındaki uygulamaların ortaya çıkarılmasında kullanılan yöntemlerden taklit, kavramı sanatın başlangıcından bu yana tartışıla gelen bir kavramdır. Örneğin Platona göre sanatçının ortaya koyduğu şey yalnızca görüntüden ibaret olup, asıl var olanın bir kopyasıdır. 1803' lü yıllarda ortaya çıkmış bir kavram olan trompe l'oeil ise nesnelerin takliti ile, izleyicinin en azından ilk bakışta imgeyi temsil edilen şeyin kendisi olarak algılamasına yönelik bir harekettir.

Tromp l'oeil imgelerde öykü olmadığı gibi öyküden de uzak durulmaktadır. Bu yanıla çalışmanın kapsamına bazı noktalarıyla yakın bulunan trompe l'oeil kavramı rapor kapsamına alınmıştır. Ancak raporun kapsamında yer alan yeniden üretilmiş nesnelerde; imgenin temsil edilen şey olarak algılanmasına yol açıp, şaşırtma-kandırma amacı güdülmemektedir.

Günümüzde en sıradan nesnelerin sanat olarak kabul edilmesiyle sanatçıların zaten makinelerle üretilmiş nesneleri özenle tekrar elde üretmeleri (rekreasyon) kabullenilmiş bir eğilimdir. Bu şekilde sanatçılar sanat yapmanın kişileştirilmiş ve psikolojik boyutlarını araştırmaktadırlar. Nesne gerçeğine oldukça yakın olarak taklit edilse bile, sadece malzemenin değişmesi nesnenin kendisine bir çeşit aura kazandırmaktadır.

Üretim süreci-nesne-tüketim olguları bu araştırma da ortaya çıkan çalışmaların hangi yöntemle yapılacağını belirlemiştir. Örneğin seramikten üretilen seri üretim nesnelerin, üretim sürecinde ağırlıklı olarak kullanılan bir yöntem olan kalıp tekniği, sanat nesnesi

üretiminde tercih edilen tekniklerden biri olmuştur. Birbirinin aynı nesneleri kolaylıkla ve hızlı üretebilmek için kullanılan kalıp tekniğinin, sanatsal yeniden üretim nesnelerin üretimi için kullanılması bile bağlam değişikliğinin bir göstergesidir.

Bu rapor kapsamında çalışmalarda taklit edilen nesneler sıklıkla kendisine rastlanılan, rutin ve sıradan nesnelerdir. Seçilen nesnenin taklidiyle, nesne sahiplenilmekte ve işaretlenmektedir. Taklit etme süreciyle, var olan nesne basit bir biçimde dönüştürülerek sanatçıya ait özel bir nesne statüsüne geçmekte ve bir aura kazanarak sanat alanına dahil olmaktadır. Seçilen nesneler; plastik tepsi, plastik ya da köpük çay bardakları, plastik ve cam şişeler, elektrik düğmeleri, fişler, simit, çay kaşığı ve küp şekerler, seramik yaparken kullanılan aletler, imdat çekici gibi sıradan nesnelerdir. Peki neden bu nesneler seçilmiştir? Bu sorunun cevabı bu nesnelerle sıklıkla karşılaşılmasında ve günlük hayatın mekanikleşerek tekdüzeleşmesi ile kurulan bağlantılarda yatmaktadır. Nesneleri diğerlerinden ayırarak işaretleme, bir önem atfetme ve bir aura oluşturma isteği seçimi açıklamaktadır. Tekdüzelğe göndermede bulunarak onları oldukları gibi belgeleme isteği ön plana çıkar. Nesnelerin geniş bir anlamsal göstergeler dünyasında yer almaları onları sanat alanında verimli ana elemanlar haline getirmektedir. Nesneler düşünce ve duyguların simgeleri olarak sanatçıya sonsuz olanaklar tanır. Sanatçının bu geniş olanaklar dünyasından faydalanması kadar doğal bir seçim olamaz. Günümüz toplumsal hayatının en tanıdık nesneleri, zaman geçtikçe yerlerin, başka başka nesnelere bırakabilir. Şimdi sıklıkla kullanılan nesnelerin, yıllar geçtikçe nostaljik nesnelere dönüşme olasılığı yüksektir. Bu nesneler çağımızın birer tanığı olarak sanatçının duygu ve düşünceleriyle bir araya getirilerek sanatçı tarafından işaretlenirler. İşaretlenen bu nesnelerin geleceğine zaman geçtikçe tanık olunacaktır.

Seçilen bu nesnelerin taklidi sırasında seçilen malzeme kil ana ham maddesi ile ortaya konulan seramiktir. Seramiğin ham maddelerinden kilin kalıba döküm yöntemiyle kalıbı alınan nesneyi aynen taklit edebilmesi önemli bir özelliğidir. Seramik aynı zamanda gerektiğinde diğer materyallerin ustalıkla taklit edilmesini sağlayacak doku ve renk seçeneklerine de sahiptir. Kilin kendine has bu tür plastik özellikleri onu özellikle taklit etme eylemi için elverişli bir malzeme haline getirmektedir. Kopyalama için elverişli bir teknik olan kalıp tekniği aslen bir seri üretim tekniğidir. Bu çoğaltma tekniğinin seri

olarak üretilen nesnelerin yeniden yapımında kullanılması ya da kullanılmaması taklit edilen nesnenin bağlamı ile ilgili kafaları karıştırmaktadır. Ayrıca taklit edilen nesnelerin boyut olarak küçülmesi ya da büyümesi de onların anlamını ve bağlamını değiştirmektedir. Taklit edilen nesnenin çağrıştırdığı anlamsal olasılıklar da işin önemli bir niteliğidir.

Nesnelerin taklidi yoluyla elde edilen bu sonuçlara ek olarak, çok fazla olasılık aynı zamanda nesnelerin manipülasyonu ile de elde edilebilmektedir. Manipülasyon kavramı zaten içinde seçme, ekleme ve çıkarma gibi kavramları kapsamına aldığından birçok olanağı bünyesinde taşımaktadır. Günümüz sanatına kadar ve özellikle günümüz sanatında ağırlıklı olarak görülen manipülasyon, sanatta sıklıkla rastlanan bir kavramdır ve nesnelerin bu eyleme tabi tutulması onların anlamlarını da dönüştürmektedir. Nesnelerin normalde olamayacakları bir biçimde sunulması renk, biçim gibi olasılıkların denenmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu geniş olasılıklar dünyasından yola çıkarak düşünülen birçok tasarım gerçekleşmek için henüz yeterli zaman bulamamıştır. Bu durum, rapor sahibi için bu konuda çalışmaların devam edeceğini göstermektedir.

Sonuç olarak kullanılan bu iki yöntemle de seramik sanatında özgün çalışmalar ve ilginç düzenlemeler elde edilmeye çalışılmıştır. Seçilen nesneler izleyenin yorumuna açık ve bir şekilde tanındı. Tanıdık nesneler uğradığı değişikliklerle izleyenin karşısında durmakta ve yorum beklemektedir. Üretilen çalışmaların yoruma açıklığı, nesnelerin sonsuz anlam olasılıklarının ve günlük nesnelerin gösterge değerlerinin bir sonucu olup, sanatçıların bu verimli alandaki çeşitliliği araştırıp, yeni çalışmalar için kaynak edinmeleri tavsiye edilmektedir.

KAYNAKÇA

Altındere, H. (2006). *Hayır, Hayır, Olmuyor, Yapamıyorum!* . Halil Altındere Serkan Özkaya İle Söyleşiyor, İstanbul: Art-ist Yayıncılık.

Akay, A. (2002). *Postmodern Görüntü*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Barthes, R. (2005). *Göstergebilimsel Serüven*. Çevirenler: Mehmet Rıfat-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Batur, E. (1999). *Modernizmin Serüveni- Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, J. (2003). *Simularklar ve Simülasyon*. Çeviri: Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu*. Çevirenler: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2010). *Nesneler Sistemi*. Çeviri: Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Baum, T. (2000). “*Sanatın Yaratıcı, Özgür, Benzersiz Ruhu Gerçeküstücülük*”. Çeviren: Celal Üster, Kültür Yirminci Yüzyıl Sanatı (A’dan Z’ye Akımlar), Sanat Antika P Dergisi, Sayı: 16, İstanbul: Portakal Sanat ve Kültür Evi Yayınları.

Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. Çevirenler: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Görtuna, İstanbul: NTV Yayınları.

Bonham C. , Hodge D. C. (2009). *The Contemporary Art Book*. London: Goodman.

Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor*. Çeviren: Nermin Saybaşıllı, Theoria Dizisi, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bourriaud N. (2005). *İlişkisel Estetik*. Çeviren: Saadet Özen, Theoria Dizisi, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Collins, J. (2007). *Sculpture Today*. New York: Phaidon.

Çalıkoğlu, L. (2005). *Çağdaş Sanat Konuşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. Çeviren: Zeynep Demirsu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Denkel, A. (2003). *Nesne ve Doğası*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Denkel, A. (2008). *Nesne ve Özellik*. Çeviren: Celal A. Kanat, İstanbul: Doruk Yayınları.

Del Vecchio, M. (2001). *Postmodern Ceramics*. London: Thames&Hudson Ltd.

De Waal, E. (2003). *20 th Century Ceramics*. London: Thames&Hudson Ltd.

Dr. Hugo Heyrman Web Sayfası, Nesne. (11. 06. 2010)

<<http://www.doctorhugo.org/synaesthonesia/art/index.html>>.

Erdemci F. , Germaner S. (2008). *Modern ve Ötesi 1950- 2000*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Erzen, J. (2002). *“Kopya?”*. İstanbul: Arredamento Mimarlık: 02.

Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. Çeviren: Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Felsefe Ekibi Web Sayfası, Nesne. (11. 06. 2010).

<http://www.felsefeekibi.com/FORUM/forum_posts.asp?TID=37937&PN=2>.

Felsefe Forumu Web Sayfası, Nesne. (11. 06. 2010)

<<http://www.felsefeforumu.com/wiewtopic.php?f=83&t=196>>.

Foster H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*. Çeviren: Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.

Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat Akımlar Eğilimler Gruplar Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Giderer, E. H. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayıncılık.

Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler, Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri*. Çevirenler: Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, İstanbul: İmge Kitabevi.

Heartney, E. (2008). *Art& Today*. New York: Phaidon.

Honnef K. (2006). *Pop Art*. Köln: Taschen.

Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük Hazır Yapıma Karşı Nesne*. Çeviren: Suat Kemal Angı, Kültür Kitaplığı: 49, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Kahraman, B. H. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.

- Kedik, A. (2003). Yaratıcı Süreçte Özne-Nesne Bağlamında Nesnelleştirme (Objektivasyon). Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Küçükerman, Ö. (1996). *Endüstri Tasarım, Endüstri İçin Ürün Tasarımında Yaratıcılık*. İstanbul: Yem Yayıncılık.
- Lefebure, H. (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Çeviren: Işın Gürbüz, İstanbul: Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. Çeviren: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Leroy, C. K. (2006). *Gerçeküstücülük(Sürrealizm)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Levin, E. (1988). *The History of American Ceramics*. New York: Harry N. Abrams Inc.
- Little, S. (2008). *...İzmler, Sanatı Anlamak*. İstanbul: YemYayıncılık.
- Metin S. , Tanyeli U. (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özcan, B. (2007). “Postmodernizmin Tüketim İmajları”. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 17, Sayı: 1, Sayfa: 261- 273.
- Ragon, M. (2009). *Modern Sanat*. Çeviren: Vivet Kanetti, İstanbul: Hayalbaz Yayınları.
- Savaş, U. T. (2004). Endüstri Ürünü Nesneden Sanat Formuna. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu.

Şahiner R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Şengel, D. (1993). *Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji*. Önsöz, İstanbul: Unesco/ AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Yayınları.

Şeylan, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.

Tarih Portalı Web Sayfası. 20.Yüzyıl Sanatını Hazırlayan Etmenler. (11.06.2010).
<www.tarihportali.net/tarih/20-yy-sanatini-hazirlayan-etmenler-t2963.0.html;topicseen>.

Townsend, D. (2002). *Estetiğe Giriş*. Çeviren: Sabri Büyükdüveci, İstanbul: İmge Kitabevi.

Türkçe Bilgi Web Sayfası, Modernizm. (11. 06. 2010)
<<http://www.turkcebilgi.com/modernizm/ansiklopedi>>.

Türkçe Sözlük (1981). Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tunalı İ. (2002). *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları.

Türkmenoğlu, D. (2007). “*Toplumsal ve Kültürel Değişim Sürecinde Pop Sanatı*”. Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 23.
<<http://www.nuveforum.net/1016-guzel-sanatlar-fakultesi/54273-toplumsal-kulturel-degisim-surecinde-pop-sanati>>.

Vikipedi Özgür Ansiklopedi Web Sayfası, Aydınlanma Çağı. (11. 06. 2010).
<http://tr.wikipedia.org/wiki/Aydınlanma_Çağı>.

Vikipedi Özgür Ansiklopedi Web Sayfası, Modernizm. (11. 06. 2010)
<<http://www.tr.wikipedia.org/wiki/modernizm>>.

Weyers, F. (2005). *Salvador Dali Hayatı ve Eserleri*. Mini Sanat Dizisi, İtalya: Literatür Yayıncılık.

Willis, S. (1993). *Gündelik Hayatın Kılavuzu*. Çevirenler: Aksu Bora, Asuman Emre, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Yanıklar, C. (2006). *Tüketimin Sosyolojisi*. İstanbul: Birey Yayıncılık

Yetişken, H. (1998). *Estetiğin ABC'si*. ABC Dizisi:2, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yılmaz A. (1994). Büyüsel ve Simgesel Değerlerle Heykelde Kavram Sezinletmeleri, Eskişehir: Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Sanat Dizisi:127, Ankara: Ütopya Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgileri

Adı Soyadı : Perihan Şan Aslan

Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara/ 1978

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri : Çok sayıda ulusal ve uluslararası karma sergiye katılmış, Sempozyum ve çalıştaylarda görev almış, iki bildirisi yayınlanmış, iki kişisel sergi açmıştır ve bir ödülü bulunmaktadır.

İş Deneyimi

Stajlar : Ege Seramik Fabrikası, İzmir, 1998.

Projeler : Yok.

Çalıştığı Kurumlar : Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü 2001- 2010

İletişim

E-Posta Adresi : perihansanaslan2010 @ gmail.com

Tarih : 23 Haziran 2010