

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SERAMİK VE CAM TASARIMI ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Uygulama Raporu

**PORSELEN MALZEME İLE HAZIR NESNELERİN
YENİDEN ÜRETİMİ**

Hazırlayan

Nazlı Deniz ATAMAN

Danışman

Prof. Halil YOLERİ

İZMİR-2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Uygulama Raporu olarak sunduğum “Porselen Malzeme İle Hazır Nesnelerin Yeniden Üretimi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Nazlı Deniz ATAMAN

Haziran, 2019

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Yüksek Lisans Öğrencisi Nazlı Deniz ATAMAN'ın "Porselen Malzeme İle Hazır Nesnelerin Yeniden Üretimi" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

“Porselen Malzeme İle Hazır Nesnelerin Yeniden Üretimi” başlığı altında hazırlanan uygulama raporunun birinci bölümünde, plastik sanatlarda 19. yüzyılda filizlenen, 20. yüzyılda doruğa ulaşan ve günümüze kadar devam eden yeni oluşumlar ve farklı malzeme arayışlarına değinilmiş, bu bağlamda hazır nesnenin plastik sanatlara girişi araştırılmış ve nesne olgusunun, özellikle bireysel anlatılar içerisinde sanat sahnesine çıkışı açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise bu araştırmalar ışığında, sergi eserlerinin ana fikri oluşturulmuş, eşyaya bir ifade aracı olarak değinilerek, düşsel nesne kavramı kısaca anlatılmış, saklama ve biriktirme olguları, kişisel bellek müzeleri araştırılarak aktarılmıştır.

Yapılan sergi çalışmasında bu araştırmaların bir sonucu olarak, belleğin manipülatif tarafı, yaşanan olay ve şimdi hatırlanan imgenin farkı üçüncü boyutta görselleştirilmiştir. Bu bağlamda, çalışanın bazı kişisel eşyalarının alçı ile kalıpları alınmış, porselen malzemeyle kalıba döküm ve çamura batırma yöntemleriyle kopyalanmıştır. Kavramların ve asıl problemin ön plana çıkarılması amacıyla nesneler, porselenin temiz beyazlığına bırakılmıştır ve sır uygulaması yapılmamıştır. Çalışmanın ana malzemesi porselendir. Yeniden üretilen nesnelere, destekleyici nitelikte porselen olmayan eşyalar da eşlik etmiştir. Çalışmalar ile, nesnenin yeniden üretimi sonrasında nötrleşen, anonimleşen iş ile bir “önceleri ne idi” sorusu ve “şimdi ne olduğunu bilememe” sorununu gündeme getirmek amaçlanmaktadır.

ABSTRACT

In the first part of the graduate practice report prepared under the title of “Reproduction Of Ready Made Objects With Porcelain Material”, new formations and the quest for different materials in plastic arts which begins in 19th century, reaches its peak in the 20th century and continued to the present day were examined. In the second part, within the light of these researches, the main idea of the exhibition works is tried to be formed, the object is mentioned as a way of expression and the concept of the imaginary object is briefly explained, the storage and gathering phenomena are transferred with the research of individual memory museums.

As a result of these researches, the manipulative side of memory, the difference of the event and image that is now remembered were visualized in third dimension. In this context, some of the belongings of the person were molded with plaster and copied with porcelain material by molding and dipping techniques. The objects were left to the pure whiteness of the porcelain surface and no glaze was applied in order to highlight the concept and the real problem. The main material of the works is porcelain. The reproduced objects were accompanied by non-porcelain supporting objects. With the works, a question of “what it was before” and a problem of “not knowing what it is now” came up with the neutralization and anonymized work after the reproduction of the object.

TEŞEKKÜR

Başta Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı bölüm başkanı, aynı zamanda danışmanım Prof. Halil Yoleri ve çalışmamın ana hatlarının belirmeye başladığı yüksek lisans ders aşamasından itibaren raporumun oluşmasına, gerek fikirleriyle gerek desteğiyle katkı sağlayan; başladığım işi bitirmek konusunda beni cesaretlendiren sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Ali Temel Köşeler'e olmak üzere, tüm değerli bölüm hocalarıma teşekkürlerimi sunarım. Uygulama aşamasında aynı atölyeyi paylaştığım ve zaman zaman fikirleriyle raporuma katkı sağlayan atölye ve bölüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Süreci heyecanla izleyen ve her aşamada benimle birlikte olduğunu bildiğim aileme, maddi ve manevi destekleri için sonsuz teşekkür ederim.

Çalışmamın ana hatlarını oluşturan, geçmiş ve şimdi örüntüsünü kurmamda bana katkı sağlayan, belleğimde yer edinmiş bütün anılara; şu an yürüdüğüm yolda, olduğum insana dönüşmemde bana yardımcı olan, olumlu veya olumsuz tüm kişi ve olaylara sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

PORSELEN MALZEME İLE HAZIR NESNELERİN YENİDEN ÜRETİMİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİM LİSTESİ	ix

I.BÖLÜM

PLASTİK SANATLARDA HAZIR NESNE

1.1 Nesne Ve Hazır Nesne Kavramları.....	2
1.2 Marcel Duchamp Ve İlk Hazır Nesne	4
1.3 Duchamp Sonrası Sanat Akımlarında Hazır Nesne Kullanımı	7
1.3.1 Gerçeküstçülük ve Hazır Nesne	9
1.3.2 Pop Sanat ve Hazır Nesne.....	10
1.3.3 Yeni Gerçekçilik ve Hazır Nesne	11
1.3.4 Minimalizm ve Hazır Nesne	13
1.3.6 Fluxus ve Hazır Nesne.....	13
1.3.6 Arte Povera ve Hazır Nesne	14
1.3.7 1970 Sonrasında Hazır Nesne Kullanan Sanatçılar	16
1.4 Hazır Nesnelerin Seramik Üretimleri... ..	23

II.BÖLÜM**UYGULAMALAR****2.1 Uygulamalar Üzerine Eser Metni 36****2.2 Sergi Kataloğu 45****SONUÇ 60****KAYNAKÇA 61****ÖZGEÇMİŞ**

RESİM LİSTESİ

Şekil 1. Picasso, Boğa Başı (1943)

Şekil 2. Marcel Duchamp, Çeşme (1950) Philedelphia Sanat Galerisi

Şekil 3. Duchamp ve Bisiklet Tekerleği (1951)

Şekil 4. Meret Oppenheim, Ma gouvernante (1936)

Şekil 5. Claes Oldenburg, Tavada Omlet (1961)

Şekil 6. Yves Klein, Boşluk, Iris Clert Galeri (1958)

Şekil 7. Arman, Doluluk, Iris Clert Galeri (1960)

Şekil 8. Arman, Gaz à Tous les Étages (1961)

Şekil 9. Jannis Kounellis, İsimsiz (1969)

Şekil 10. Cristian Boltanski, Anıtlar (1989)

Şekil 11. Doris Salcedo, İsimsiz (2003)

Şekil 12. Ilya Kabakov, Tualet (1992)

Şekil 13. Rachel Whiteread, Ev (1993)

Şekil 14. Rachel Whiteread, Hayalet isimli çalışması için kalıp alırken (1990)

Şekil 15. Tracey Emin, Yatağım (1990)

Şekil 16. Robert Arneson, Taşınabilir Ronny (1986)

Şekil 17. Marilyn Levine, Johnston Çantası (1975)

Şekil 18. Annie Lai-Kuen Wan, Sediments Of Triviality

Şekil 19. Annie Lai-Kuen Wan, Objeler (2010)

Şekil 20. Annie Lai-Kuen Wan, The Road We Travelled

Şekil 21. Handan Börüteçene, Kır/Gör (1985), “5. Yeni Eğilimler”, İstanbul

Şekil 22. Ali Temel Köşeler, Taslar Alış Verişte (2007), İzmir

Şekil 23. Ali Temel Köşeler, Taslar Alış Verişte detay (2007), İzmir

Şekil 24. Mutlu Başkaya, Akıl Süzgeçleri (2001)

Şekil 25. Harald Szeemann, Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü, Detay

Şekil 26. Geçmiş Nesne, Deniz Ataman (2017)

Şekil 27. Geçmiş Nesne 2, Deniz Ataman (2017)

Şekil 28. Geçmiş Nesne 3, Deniz Ataman (2017)

Şekil 29. Güzel Şeyler Serisi, 1. İş, Deniz Ataman (2017)

Şekil 30. Güzel Şeyler Serisi, Detay 1. İş, Deniz Ataman (2017)

Şekil 31. Güzel Şeyler Serisi, 2. İş, Deniz Ataman (2017)

Şekil 32. Güzel Şeyler Serisi, 2. İş- Detay, Deniz Ataman (2017)

Şekil 33. Kaseler- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C çeşitli ölçüler

Şekil 34. Kitaplar ve kağıtlar- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C çeşitli ölçüler

Şekil 35. Ağaç Dalları- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C çeşitli ölçüler

Şekil 36. Ağaç Dalları Detay

Şekil 37. Bardaklar- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C çeşitli ölçüler

Şekil 38. Çay Poşetleri- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C çeşitli ölçüler

Şekil 39. Çerçeveler- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C çeşitli ölçüler

Şekil 40. Çerçeveler Detay

Şekil 41. Plakalar, Drotarska- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C, 10x5 cm

Şekil 42. Plakalar, Ivana Franka- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C, 10x5 cm

Şekil 43. Plakalar, Koliba- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C, 10x5 cm

Şekil 44. Plakalar, Poligon- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C, 10x5 cm

Şekil 45. Plakalar, Rynek- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C, 10x5 cm

Şekil 46. Plakalar, Slavin- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C, 10x5 cm

Şekil 47. Plakalar, Svoradov- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C, 10x5 cm



1. BÖLÜM:

PLASTİK SANATLARDA HAZIR NESNE

1. BÖLÜM: PLASTİK SANATLARDA HAZIR NESNE

1.1. Nesne ve Hazır Nesne Kavramları

Nesne kelimesi, belli bir ağırlığa ve hacme sahip, rengi olan her çeşit cansız varlık, her çeşit şey; obje anlamına gelmektedir, felsefe alanında ise, ‘Öznenin dışında kalan her konu, obje’ olarak tanımlanmaktadır (TDK). Tanımlar incelendiğinde nesne, öznenin bir yaratımıdır; aynı zamanda öznenin bağımsız olan bir varlıktır.

Nesnenin gündelik hayattaki karşılığı eşyadır. İnsanın, günlük yaşamın gerektirdiği şekilde, inşa ettiği evlerin içinde sahip olduğu eşyalar belli işlev düzeyleriyle sınırlandırılıp kullanımına sunulmuştur. Her eşya, bireysel, teknolojik veya sosyal alanlarda bir amaca uygun olarak üretilmekte ve tüketiciye de bu ihtiyaçlar doğrultusunda hizmet etmektedir. Yaşanılan ortam, bir nevi ‘soyut bir düzen’ içerisinde, belli bir işlevsel bağlama oturtulmuş olan nesnelerle çevrilidir (Baudrillard, 2010: 14). Özellikle tüketim toplumuna gidildikçe, “eşyayı üretme”den “eşyaya sahip olma”ya geçilmiş ve nesnenin denotatif anlamı, yani sosyal işlevi, konotatif anlam olan teknik işlevin arkasında kaybolmaya başlamıştır; kişi için artık sandalyesinin bir stiline olması, pahalılığı, orijinallliği veya dekoratifliği, bireysel veya sosyal birtakım semboller taşıyıp taşıyamaması, üstüne oturulabilir olup olmamasından daha önce gelmeye başlamıştır. Toplum ve bireylerin gelişen teknolojiyle birlikte ihtiyaçları da çeşitlendikçe, ihtiyaç duyulan veya duyulmayan eşya gruplarının da karmaşıklaştığı gözlemlenmektedir (Bilgin, 2011: 199).

Tarih boyunca, imgalenen nesne, farklı yollarla sanatçının eserlerine yansımıştır. Farklı sanat dalları ve farklı materyaller ile sanatçının hayal gücündeki nesneler, her dönemde birbirinden farklı sanat akımları çerçevesinde eserlere aktarılmıştır. Nesnenin, sıradanın dışına çıkan biçimlendirmeler ile aktarılmaya ve alternatif malzemeler ile sanatçının zihninden çıkmaya başladığı dönem ise, Modern Dönem olarak gösterilmektedir.

Kendi kendisiyle daimi bir savaşta olduğu bilinen Modern Dönem, aynı zamanda kendi içinde kopmalar ve kırılmalarla süregelmiştir. Özellikle çok kısa aralıklarla ortaya çıkan sanat hareketleri, bir kavga; birbirinin üzerine çıkma olarak algılanmaktadır. Bazen, kendinden önce gelene karşı bir devrim niteliği taşımakta, bazen de eksik olduğu düşünülerek bir devamında iyileştirme olarak var olmaktadırlar. Özellikle 20. yüzyıla girildiğinde sanatçılar, ‘Yüksek Sanat’a karşı gelme tutumuyla ‘i e dönüş’ olarak nitelendirilebilecek eserler üretse de, ‘Dışavurumculuk’ ekseninde gelişen bu otobiyografik anlatılar yine de bireysel ifadelerden çok biçimi ön plana almış ve bunun arkasında, örtük bir yapıda ilerlemiştir (Işıksal Mercan, 2016: 136). Savaş döneminin ağır şartlarında i e bakmaya başlayan sanatçı, öz kaygılarını eserine aktarmış, karamsar dış dünyada yansıtacak iyi şeyler kalmayınca kendine dönmeye başlamıştır. Yüzyılda değişen bir şeyler olduğu gerçeği göz ardı edilecek gibi değildir; bu durumun ayırdındaki sanatçılar, dönüşen ve giderek boğulan dünyada seslerini yükseltmek için sıradan olanın dışına çıkmaya, yeni ‘bir şeyler’ aramaya başlarlar.

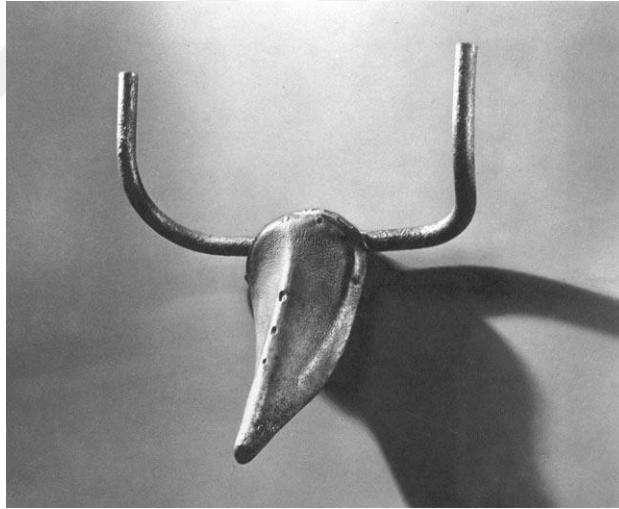
Oluşan bu yeni dünyada, seslerini daha g r duyurmaya çalışan sanatçılar, aradıkları bu yeni ifade biçimlerini farklı malzemelerde bulmuşlardır. Bahsedildiği gibi özellikle 20. yüzyıla gelene kadar, ‘Yüksek Sanat’ olarak adlandırılan resim, heykel gibi plastik sanat dalları içerisinde belirli malzeme kısıtlamaları görülmekte idi. Yeni yüzyıl ile birlikte gelişen yeni arayışların sonucunda sanatçılar yalnızca tuval, boya veya işlenmemiş taş, metal vb. malzemeleri sanat materyalleri olarak görmemeye, bunlar haricinde seri üretilmiş nesneleri de eserlerine malzeme olarak seçmeye başlamışlardır. Hazır nesne kavramının sanat tarihine girişi de, bu şekilde olmuştur.

Hazır nesne denildiğinde, seri üretim herhangi bir eşya anlaşılabileceği gibi, plastik, ahşap malzemeler veya atık nesneler gibi, günlük hayatta karşımıza çıkabilecek herhangi bir obje de düşünülebilmektedir.

1.2. Marcel Duchamp ve İlk Hazır Nesne

Kabul edilen, veya bir devrim olarak nitelendirilen ilk hazır nesne Marcel Duchamp'ın Pisuar'ı olsa da, hazır nesnelerin sanat eserine dahil edilişı Pisuar'dan kısa bir süre öncesine rastlamaktadır.

1900'lerin hemen başında, İspanyol ressam Pablo Picasso ve Fransız ressam Georges Braque'ın birlikte kurguladıkları 'Kübizm' isimli oluşum, sanata hazır nesnenin girişinin sinyallerini vermekte idi. İçer dönüş eylemleri ve varolan teknikler ile 'biçime' karşı bir ayaklanmanın sonucu olarak farklı malzeme kullanımı, sanatçıların 'bireysel devrimi' gibiydi ve kendilerinden sonra gelenlere ilham verecek şekilde, bütün dünyaya yayılmak üzereydi. Picasso ve Braque, resimlerine gazete parçaları, duvar kağıtları, veya alakasız gündelik hayat nesneleri gibi hazır yapım ürünlerini dahil ederek, hazır nesnenin sanat tarihine kabulünü onaylamış oldular.



Şekil 1. Picasso, Boğa Başı (1943)

(<https://claralieu.files.wordpress.com/2013/03/pablocicasso-bulls-head-1943.jpg>)

1900'lerin sanatsal durumu, sanatçının yeni anlam arayışlarına da sebep olmuş ve dünya bir devrim addedilen, şok edici bir başkaldırıya şahit olmuştur. Bu başkaldırının adı 'Dada'dır.

“Lyotard, Baudrillard ve Derrida, tarih duygusunun ve bugüne kadar değişmeden kalan anlamların silinmesinden, Batı felsefesi ve tarih dayanağı olarak duran ilerleme, gelişme, Aydınlanma, rasyonalite ve gerçeklik gibi, Lyotard’ın büyük anlatılar olarak ifade ettiği şeylerin sona ermesinden söz ederler” (Şahin, 2016: 17-18) Ancak 1916 yılında Zürih’in arka sokaklarının birinde, gece kulübüyle sanat lokali arası tanımsız bir mekanda doğan Dada, bazı şeylerin yalnızca sona ermediğini, kelimenin tam anlamıyla yıkıldığını ve sanatta çarpıcı bir ‘yeni’nin başladığını kanıtlamak üzeredir (Antmen, 2008: 121).

Nereden geldiği, ne anlam içerdiği konusunda karşıt görüşler olan Dada isminin, tam aksine, hiç bir anlam içermediğine ilişkin fikirler de mevcuttur. Belki de bu ‘anlamsızlığa’ en sağlam açıklamayı, 1918 tarihli ‘Dada Manifestosu’nu kaleme alan Tristan Tzara yapmıştır: “Dada bir protestodur, yıkıcı bir eylemdir. mantığın yerle bir edilmesidir, işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi, kısacası yaşamın kendisidir...” (Antmen, 2008: 122).

Dada’cılar, 1. Dünya Savaşı’nın buhran Avrupası’nda; tarafsız bölge olarak bilinen Zürih’te, burjuvaziye ve sanata karşı, ileri derece bir muhalifliği insanlığın yüzüne çarpmaktadır. Dada’nın Amerika ayağında ise, harekete imzasını atacak Marcel Duchamp, sanat tarihindeki ilk çarpıcı hazır nesneyi, izleyicisi ile buluşturmak üzeredir.

Avrupa’dan Amerika’ya giden Duchamp, New York’ta yaşayan fotoğrafçı Alfred Stieglitz’in sahibi olduğu 291 isimli galerinin sanatçılarından biridir (Antmen, 2008: 124). 1913 yılında “Bisiklet Tekerleği”nin ardından, 1914’te “Şişelik” ve en sonunda, 1917 yılında ürettiği “Çeşme” ile sanat tarihine geçmiştir. Duchamp’ın “Çeşme”si, 33x42x52 cm ölçülerinde, porselen bir pisuardır; sanatçının kendi üretimi değil, bir hazır nesnedir ve kendisi tarafından R. Mutt adı ile imzalanmıştır. 1917 tarihli “Richard Mutt Davası”nda Duchamp: “Bu pisuarı Bay Mutt’un elleriyle yapıp yapmadığının bir önemi yoktur. O bu nesneyi seçmiştir. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir- o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır.” diye yazarak, sıradan ve

değersiz nesnenin, nasıl biçimi ve anlamı değişmeden bağlamından koparılıp, sanatın kendisi haline gelebileceğini açıklamıştır. Para ödeyen izleyicinin galeriye sıradan bir seri üretim nesnesini izlemek için gelişi çoğunlukla provokatif, sanat karşıtı; hatta mide bulandırıcı ve basit olarak görülse de, Duchamp bunların hepsini onaylar tavır ve açıklamalarda bulunmayı sürdürmüştür. Evet, o nesne sırf sanatçısı seçtiği için, sanat eserinin kendisi olmuştur.



Şekil 2. Marcel Duchamp, Çeşme (1950), Philadelphia Sanat Galerisi

(<http://www.dailyartmagazine.com/4-crazy-masterpieces-marcel-duchamp/>)

İlk çarpıcı hazır nesnenin seramik oluşu, kimilerine göre seramik cephesinde sanat ve zanaat arasındaki sınırı kaldırır gibi görünmektedir; tarihte belki de ilk kez işlevsel bir nesne, herhangi bir yapı bozumuna uğramadan sergilenmiş, ancak ‘sanat eseri olma’ gibi daha yüce bir işlev edinmiştir. Duchamp’ın, seramik malzemeyi özellikle seçtiğine dair bir söylemi olmasa da, bu porselen pisuarın, seramik sanatının kendi içinde nesneyi konumlandığı yeri ve ardından gelecek çalışmalara bakış açısını değiştirdiği söylenebilir (Sevim, Boz, 2011: 123).

Duchamp, sıradan-işlevsiz nesneyi sanat eseri konumuna yerleştirerek işlevini yerle bir etmiştir. Rıfat Şahiner bu durumu, “Sıradan, gündelik bir nesnenin sanat

nesnesi mertebesine yükseltilmesindeki provokatif tavır” olarak tanımlamaktadır. (Şahiner, 2006: 1). Seri üretim eşyaların tarihte ilk kez sanat sahnesine çıkması pek çok algıyı yıkmış; aynı zamanda kendinden sonra gelen akımlarda, özellikle Postmodern dönemde etkin olan sanatçılara geniş bir malzeme yelpazesi ve ifadenin anlamının genişlemesi gibi olanaklar sunmuştur.



Şekil 3. Duchamp ve Bisiklet Tekerleği (1951)

(<http://www.dailyartmagazine.com/4-crazy-masterpieces-marcel-duchamp/>)

1.3. Duchamp Sonrası Sanat Akımlarında Hazır Nesne Kullanımı

Duchamp sonrası hazır nesneleri, Dada'nın bir uzantısı gibi görünseler de, bazen içten içe, bazen de açıkça, Duchamp'a bir karşıt fikir veya protesto olarak üretilmişlerdir. Dada fikrine uygun gibi görünen pek çok eserde, nesne yine gelip

sanatın kalbinde yer alsa da, bu nesnelerin estetik değerleri sorgulanmıştır. Özellikle ‘romantik’ buluntu nesneler, sadece ‘bir nesne’ oldukları için izleyici karşısında değildirler; ‘o nesne’ oldukları için oradadırlar ve üreticisine göre bir anlam ifade etmektedirler. Bu pek de Dada ruhuna uygun olmayan fikir, Duchamp sonrası başka bir ‘yeni’nin kapılarını aralamıştır; artık nesne bir anlam ifade ederek sanat tarihindedir, kendi işlevinden koparılıp sanatçısının istediği her şey olabilir ve bu durum sanat izleyicisi için giderek daha normal ve kabul edilebilir hale gelmektedir.

“Performanslar, Yoksul Sanat (Arte Povera), Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Fluxus, Oluşumlar (Happenings) ve Süreç Sanatı (Process Art) gibi avangard hareketler, sıradan nesnelerin işlev ve statüsünü değiştirirken, sanatın tanımını genişleten günümüz sanat uygulamalarında seri üretim nesnelerinin farklı mekan düzenlemelerinde, video ve performanslarda etkin bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Sıradan, gündelik bir nesnenin sanat nesnesi mertebesine yükseltilmesindeki provakatif tavır, ister istemez sanat nesnesinin ontolojik olarak radikal bir dönüşümünü kapsıyordu. Burada sanata konu olanla, bizzati kendisi sanatsal bir varlık olan arasında derin bir ayırmadan da söz etmek gerekiyor. Gerçekte, Marcel Duchamp’ın sanatın nesnesi mertebesine yükselterek, sanatın “yücelik” kategorisini paranteze aldığı ya da bir başka deyişle, o güne dek kutsanan, yüceleştirilen kendinden menkul sanat yapıtlarının yerine, belki de varolabilecek en sıradan bir seri üretim nesnesini konumlandırması, o andan itibaren sanatın izlediği seyri de büyük ölçüde belirlemiştir. Ne ki, 20 yüzyıl boyunca farklı kırılma anlarında yeniden gündeme gelen hazır-yapımlar, kimi zaman estetize edilmiş unsurlar olarak, kimi zamansa Duchamp’ın radikal çıkışı tekrarlayan parodik eylemlerin konusu olmuştur.” (Şahiner, 2006: 1).

Kimi zaman Dada’nın bir reddi, bazen uzantısı veya övgüsü olarak gelişen Yeni Gerçekçilik, Fluxus, Arte Povera gibi akımlar sayesinde nesne pek çok farklı tanıma kavuşmuştur. Buluntu nesne, romantik nesne, spesifik nesne gibi bu tanımlamaların ortak özelliği, sıradan, seri üretilmiş nesneler oluşlarıdır; sanatçısı tarafından alınıp, bağlamından kopartılarak sanatın merkezine oturtulmuşlardır.

1.3.1. Gerçeküstücülük ve Hazır Nesne

Dada'nın bir uzantısı olarak da yorumlanan Gerçeküstücülük (Sürrealizm) incelendiğinde, hazır nesnelerin Duchamp sonrası geçirdiği evrim gözlemlenebilir. Duchamp'ın sanatı yerden yere vuran tavrının aksine Gerçeküstücüler, sanatı yücelten ve bir alt metin, bir duygu kaygısı güden işler üretmiş olsa da, akım, Dada ruhundan görünür izler taşımaktadır. İki oluşumun en belirgin ortak özelliği, sıradan nesneyi alıp anlam değişikliğine uğratarak, onu sanat eseri mertebesine yükseltmeleridir. “Dadacı kaosun peşi sıra doğan Gerçeküstücülük, sahiden bir devrimdi: Modernizmin ısrarla sanatın dışına atmaya çalıştığı figür, nesne, öykü, düş, ahlak, cinsellik ve daha ne varsa hepsini tekrar içeri alan ve saf-soyut-nesnesiz sanat idealini yerle bir eden bir devrim.” (Yılmaz, 2006: 153)



Şekil 4. Meret Oppenheim, Ma gouvernante (1936)

(https://artmap.com/pompidou/exhibition/surrealism-and-the-object-2013#i_k6r8c)

1.3.2 Pop Sanat ve Hazır Nesne

NeoDada¹ olarak değeriendirilebilecek akımlardan biri olan Pop Sanat'ta nesneler, Tom Wesselmann'ın "Büyük Amerikan Çıplağı" ve "Natürmort" serilerinde görüldükleri gibi; veya Claes Oldenburg'un organik nesnelerin pörsümüş görüntüleriyle heykellere dönüşmesi gibi, sanatsal anlatımlarda kendilerine yer bulmuşlardır (Antmen, 2008: 162).



Şekil 5. Claes Oldenburg, Tavada Omlet (1961)

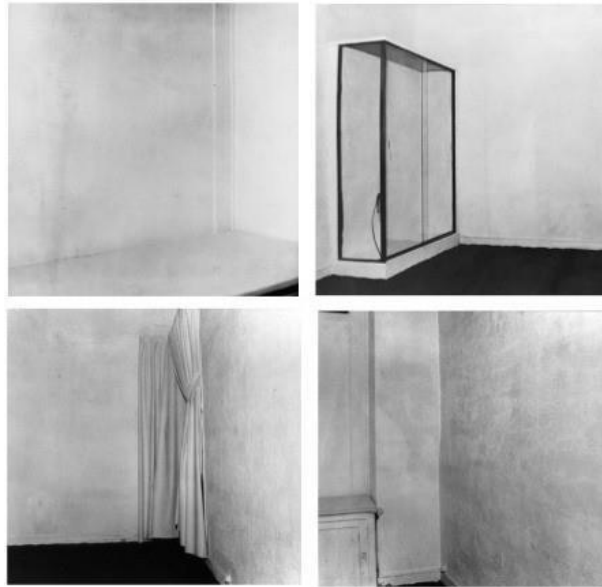
(<https://www.mutualart.com/Artwork/FRIED-EGG-IN-PAN/1581EEAC3D6620C2>)

¹ 1950'lerde YeniDada veya NeoDada olarak ortaya çıkan sanat hareketleridir. Dada'ya bir alternatif veya eleştiri olarak algılanabilirliğinin yanı sıra, hareketin devamı niteliği de taşımaktadır (Çeken, Akengin ve Aypek Arslan, 2017: 54)

1.3.3. Yeni Gerçekçilik ve Hazır Nesne

1960’larda, edebiyat, tiyatro ve pek çok kültürel alanda birden kendini gösteren Yeni Gerçekçilik hareketi bünyesindeki sanatçılar, genellikle atık malzemeler kullanarak, birbirinden “tuhaf” çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu tuhaflığın ardında, gerçeğin algılanışına yönelik bir süreç araştırması yatmaktadır. Sosyolojik açıdan bir eleştiri niteliğinde olduğu halde nesne ilgileri yalnızca tüketim odaklı olmayan bu sanatçılar, nesne hafızası ile de ilgilenmiş; saklama, biriktirme ve boşluk gibi kavramlar üzerinde durmuşlardır.

Oluşum içerisindeki sanatçılardan Yves Klein’ın “Boşluk” isimli sergisi için beyaza boyanan ve tamamen boşaltılan Iris Cert galerisini, Arman tam tersine tıka basa buluntu nesneler ve çöplerle doldurup kullanılamaz hale getirerek sergilemiştir. Bu iki çalışma, özellikle Boşluk, gerçek bir mekânın öğelerinin hayali bir nesne yaratmak için kullanılabileceğini göstermektedir; nitekim Yeni Gerçekçiler eserlerinde bu pozitif-negatiflik etkilerini; gerçek ve hayali varoluş durumunu sorgulamaktadırlar.



Şekil 6. Yves Klein, Boşluk, Iris Clert Galeri (1958)

(<https://medium.com/@codenamecatstac/the-legacy-of-yves-klein-c81a3839fe6e>)



Şekil 7. Arman, Doluluk, Iris Clert Galerisi (1960)

(<http://www.arman-studio.com/RawFiles/005775.html>)

Yves Klein, çalışmalarında nesne gerçekliği ve kendi varlığı arasında bir bağ kurmaktadır. Kişisel notlarında, bazı çalışmaları için sünger gibi farklı materyalleri tercih edebileceğini belirtmiştir (Boyras, Cantürk, 2013: 129).

Arman: “Benim çalışmalarımın anlamı parçalar halindedir. Anlam, kullandığım nesneye bağlıdır.” diye aktararak nesnenin anlam ile ilişkisi üzerinde durmaktadır (Boyras, Cantürk, 2013: 129). Cam ve metal kutuları tıka basa buluntu nesnelerle dolduran Arman’ın çalışmaları aracılığı ile de görülebildiği üzere nesne artık, Duchamp sonrası etiketinden yavaş yavaş sıyrılmaktadır. Provokatif bir tavırla, yalnızca ‘bir nesne’ olarak izleyiciyle buluşmasından sonra, yeni bir ifade durumu haline gelmiş;

artık ‘o nesne olduğu’ için izleyici karşısına çıkarak bir takım kültürel anlamları da göz önüne sermeye başlamıştır. İzleyicinin de bu yeni nesne karşısında duyduğu hayranlık, bahsedilen anlam ve alt metin farkından ve içselleştirmeden ileri gelmektedir.



Şekil 8. Arman, Gaz à Tous les Étages (1961)

(<http://www.armanstudio.com/artworks/accumulations-in-a-box?view=slider#7>)

1.3.4. Minimalizm ve Hazır Nesne

1960’larda devam eden nesne kullanımına Minimalistler de eşlik etmiştir. Seri üretim nesnelere işlerinde yer veren Minimalist sanatçılar, sanat karşıtı bir tavır takınmak yerine, tuğla, çelik, sunta, alüminyum gibi malzemeleri çoğunlukla endüstriyel yöntemlerle iş üretmek için kullanmış, dışavurumcu ve bireyci bir yaklaşımdan uzak durmuşlardır (Antmen, 2008: 179).

1.3.5. Fluxus ve Hazır Nesne

60’ların dönüştürücü ve yıkıcı ruh hali içerisinde ortaya çıkan akımlardan biri olan Fluxus, estetik kaygıları bir kenara atarak sanatla hayat arasındaki sınırları yok

etmek adına yoğun bir çaba sergilemiştir. Farklı medyumlar ve farklı tekniklerle üretilen üç boyutlu çalışmaların yanı sıra, sokak gösterileri, müzik konserleri ve performanslar gerçekleştirerek 60'lar ruhunu tam olarak yansıtmayı başarmıştır. 'Yap ve yok et' tarzı bir anlayışı benimseyen Fluxus sanatçıları, bitmiş ürün kaygısı gütmez; eserlerde süreç ön plandadır. Bu durumu daha iyi yansıtmak için de atık malzemeyi kullanmış, bunun yanı sıra gündelik yaşama odaklanmaları sebebiyle televizyon, kaset, plak, şişe, konserve kutusu gibi gündelik hayatta çeşitli işlev ve görevlerle karşımıza çıkan nesneleri, çalışmalarına 'malzeme' olarak seçmişlerdir.

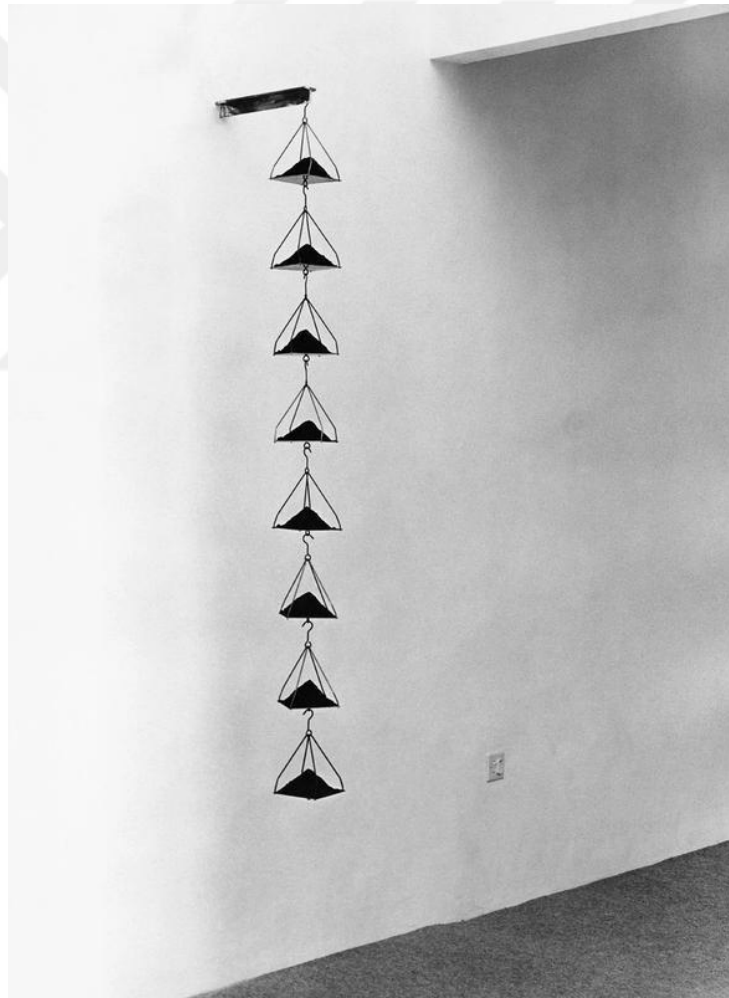
1.3.6 Arte Povera ve Hazır Nesne

Fluxus'çular gibi atık malzeme kullanan, ancak bu nesneleri dışavurumcu bir anlayış ile değerlendiren başka bir hareket, "Yoksul Sanat" olarak da anılan Arte Povera'dır. Oluşum, sanatın öze ve doğal olana geri dönüşünü vurgulamakta; Arte Povera'cıların bu 'romantik buluntu' nesneleri, gündelik hayatın gelip geçiciliğini izleyiciye aktararak insanla doğa arasında bir köprü kurmaktadır. Arte Povera ile ilgili ilk yazısında Germano Celant, izleyiciyi çeşitli organik ve inorganik malzemenin geçirdiği değişimlerle ilerleyen sürece ortak olmaya davet etmiş, sanatçıları da bu nesneleri dönüştüren simyacılar benzetmiştir (Antmen, 2008: 213). Celant'a göre, Arte Povera sanatçısı:

"...sanatçı, entelektüel, ressam, ya da yazar rolünü bir kenara bırakarak yeniden algılamayı, duyumsamayı, nefes almayı, yürümeyi, anlamayı ve kendini yeniden yaratmayı öğrenen kişidir. Bu simyacı-sanatçı, her türlü malzemeyi yeniden keşfeder; bakır, çinko, su, nehirler, araziler, kar, ateş, çimen, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, ağırlık, yerçekimi, yükseklik, büyüme, vb. malzeme ve süreçleri irdeler; sanat ise, tüm bunları anlamaya yönelik bir araç olarak gündeme gelir. (Antmen, 2008: 215)

Malzemeye bir anlam yükleyerek sürece dâhil olmasını sağlayan Arte Povera sanatçıları arasından, kişisel belleğini işlerinde kullanarak ön plana çıkaran Yunan asıllı

Jannis Kounellis, galerinin tavanından yere doğru çok sayıda terazi sarkıtmış ve bu terazilerin gözlerinde taze kahve çekirdekleri sergilemiştir. Sanatçının, kahveleriyle ünlü bir Yunan kasabasında doğuşu ve taze kahve kokusunu her duyduğunda aklına gelen çocukluk anılarını konu edinen eseri, buluntu nesnenin kişisel bellek ve sanatçı deneyimlerini yansıtan bireysel yaklaşımlı çalışmalara bir örnek oluşturmaktadır. Kokular, geçmişin hatırlanmasında uyarıcı bir etkindir ve Kounellis, eseri ile kendi hafızası ile izleyici arasında, nesne aracılığıyla bir köprü kurmaktadır.



Şekil 9. Jannis Kounellis, İsimsiz (1969)

(<http://pietmondriaan.com/2012/07/24/jannis-kounellis/>)

1.3.7. 1970 Sonrasında Hazır Nesne Kullanan Sanatçılar

1960'ların dışa dönük eylemleri, 1970'lerde, özellikle Yeni Gerçekçilik ve Arte Povera'dan sonra kişisel olana dönüş yönünde evrilmeye başlamıştır. Nesnenin sosyolojisi ile ilgilenilmesinin yanında, bireysel hikâyeler sanat alanına girmiş ve nesne artık iyiden iyiye bu hikâyeleri görselleştiren bir öge olarak izleyici karşısına çıkmaya başlamıştır. Düşüncelerin üreticinin kendisine döndüğü, gündelik nesnelerde geçmişin ve kişisel belleğin izlerinin görünür hale geldiği, fotoğraflar, günlükler, çizimler ve metinlerle desteklenen eserler birer kişisel hafıza müzesi gibidir ve yaşanan ile hatırlanan hafızanın ayırımına göndermeler yapmaktadır. Bu hareketler, farklı bir arşivleme biçimi olarak da değerlendirilebilir.

Yaşayan bellek yavaş yavaş erirken, nesne-belleğin yaşam süresi sınırsızdır. Buna bir örnek olarak Kavramsal sanatçı Cristian Boltanski'nin çalışmaları, çocukluk hatıralarının belgelerini içermekte ve nesnelerle dolu bavullar, ışıklandırılmış fotoğraflar, çocuk giysileri, 'Holocaust' kavramında kesişmektedir. Bahsedilen kavram eksenindeki işleriyle Boltanski, kolektif bir travmayı gözler önüne sermekte ve bir nevi, görselleştirerek unutturmamayı vurgulamaktadır.



Şekil 10. Cristian Boltanski, Anıtlar (1989)

(<https://www.mfah.org/art/detail/17657?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fartist%3DCristian%2BBoltanski>)

1980’lerde, gelişen teknolojiyle birlikte her şeyin, sanat eserinin dahi yeniden üretilebilir oluşu, insanın doğal olandan giderek uzaklaşmasına neden olmuştur. Bu durum, sanat çevrelerinde saf olanın ve özün orijinalliği problemlerini ortaya çıkarmıştır. Hafızanın doğal olarak değişebilir oluşunun yanı sıra, kültürel bağlarını kaybetmeye başlayan ve sürekli yeniye dönerek tarihsel bağlarından kopmaya yüz tutan toplum imgeleri, hafıza tetikleyicisi niteliğindeki sanat eserinde kendine yer bulmalıdır. Nesne de, tam böyle anlarda devreye girer.

1990’larda, önemsiz ve ötekinin hikâyesi parlamaya başlamıştır. 1970’li yıllardan izler taşıyan dönemde Doris Salcedo, Ilya Kabakov, Cristian Boltanski ve gibi sanatçılar, işlerinde konuları bellek-zaman-mekân üçgeninde ele almışlardır.

Doris Salcedo kendi kişisel belleğinden çok, toplumu etkileyen kaotik olaylar ve iz bırakan kolektif durumlar üzerinde çalışmıştır. Kullanılan nesne üzerinde bir zamanlar bırakılmış olan izlerle Salcedo, nesne ve ait olduğu kişiyi bir arada kurgulamaktadır.

8. İstanbul Bienali kapsamında, Karaköy’de iki bina arasına yerleştirdiği yüzlerce sandalyeden oluşan yerleştirmesi için Salcedo: “Şehri geziyor ve harabelerle dolu bir bölgede yürüyordum. Merkezi bir bölgede bu kadar harabeye rastlamak beni şaşkınlığa uğrattı. Böylesine kalabalık bir bölgede, bu kadar çok terk edilmiş bina olması anlamsızdı. Bu binalar Yahudi ve Yunanlıların evlerini terk etmeye zorlandığı şiddet dolu bir geçmişin mirasıydı. Bu çalışmayı tetikleyen belirgin tek bir olay değil, 50 yıldan fazladır süregelen çok katmanlı bir olaylar dizisiydi” ifadelerini kullanmıştır (Ünay Selçuk, 2018: 1053)



Şekil 11. Doris Salcedo, İsimsiz (2003)

(<http://www.sanatblog.com/doris-salcedo-hafiza-duraklari/>)

Hatırlama eylemi, kurgusal bir yeniden yaratım sürecidir. Buna göre, yaşanan olay ile hatırlanan imgeler arasında, kişinin o ana ilişkin duyguları ve anlatılar gibi dış etkenler sebebiyle bir fark oluşur. Belleğin bu manipülatif tarafı, hatırlamayı zorlaştırır ve hafızayı tutarsızlaştırır. Sanat eseri, anıyı görselleştirir ve onu tutarlı, sabit hale getirir (Ünay Selçuk, 2018: 1052). İlya Kabakov'un geçmişe dönme ve yeniden yaşatma eksenindeki işleri de, bu bağlamda okunabilir. Sanatçı, gündelik nesnelerden faydalanarak kurguladığı sahnelerle, geçmişteki Sovyetler Birliği anılarını görselleştirmektedir.

1970'lerde yeraltı Sovyet sanatçı gruplarının sergileri, sıradan buluntu nesnelerden, çöplerden, gelişigüzel sözcük ve imgelerden oluşan provokatif sergilerdi (Boym, 2009: 444). Kendisi de Sovyet olan sanatçı İlya Kabakov, bireysel olarak hükümet karşıtı gösterilere karışmamış olsa da, dönemini eleştiren işleri, özellikle de hazır nesne düzenlemeleri ve yarattığı sahnelerle göze çarpmaktaydı. Bir araya getirdiği nesnelerle dönemine işaret eden bir devlet eleştirisinde bulunan Kabakov, Nadire Kabineleri'ni andıran ve sonraları tarihi sayılacak buluntularıyla eskiyi vurgulayan yeni yaşam alanları yaratmıştır.



Şekil 12. İlya Kabakov, Tualet (1992)

(<https://www.wikiart.org/en/ilya-kabakov/the-toilet-1992>)

Rachel Whiteread, gündelik nesnelerin boşluklarının alçı gibi malzemelerle kalıplarını alarak, nesnenin geçmişini bugüne taşıtmaktadır. Sanatçının yarattığı bu pozitif-negatif etki ile, izleyici o anda orada olanın varlığını hissederken, bu varlığı biçimsel olarak karşısındaki nesnede bulamaz.

Whiteread'in 'House' isimli çalışması, içi doldurulmuş gerçek bir evdir ve bu yeni ev, kamusal alanda yine gerçek bir ev gibi sergilenmiştir. Benzer şekilde Michael Landy 2003 yılında, galerinin içine çocukken yaşadığı eve benzer iki ev inşa etmiştir. Ev kavramı, öznel bellek içinde belki de en belirgin nesnedir; Landy bunu vurgulamak için yeniden kurgulanan evlerin duvarlarına, çocukluğuna dair görüntüleri yansıtmiştır.



şekil 13. Rachel Whiteread, Ev (1993)

(<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable>)



Şekil 14. Rachel Whiteread, Hayalet isimli çalışması için kalıp alırken (1990)

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable>

Genç İngiliz Sanatçılar (Young British Artists- YBA) içerisinde değerlendirilen, 1963 Londra doğumlu Tracey Emin'in çalışmaları, otobiyografik sanat anlayışı çerçevesinde kişisel anlatılar olarak sıkça eleştirilmiş, sanatçının mahremiyetini bu kadar 'fazla' sergilemesi aşağı görülmüş ve pek çok tartışmalara konu olmuştur. Emin, işlerinin odak noktası olan cinselliği, geçmişteki taciz ve kürtaj deneyimlerini de yansıtan kendi nesnelerini kullanarak izleyiciye göze sokarcasına aktarmış, aslen tabanda yer alan kadının toplumdaki yeri ve hakları meselelerine dikkat çekmek istemiştir. Bir röportajında: "Uğradığım tacizi soruyorlar, dünyada sayısız kadının

yaşadığı iğrenç olaylara kıyasla benim yaşadığım şeyin hiçbir önemi yok” diyerek, kendi geçmişini normalleştirir ve kişisel mitlerinin alt metnini açığa çıkarmış olur.

Emin’in işleri yüksek sanat olgusunun tamamıyla karşıtıdır; öznel ve geçmişle bağlantılı anlatıların egemen olduğu, Postmodern bir bakış açısına sahip olduklarını söylemek mümkündür. Bireyin küçük ve önemsiz sorunlarının; daha geniş anlamda, birey olmanın ön plana çıktığı işleri, izleyiciyi sanatçının öznel iç dünyasına çekmektedir. Bu işler arasında, kendine ait mahrem nesnelerini sergileyerek savunmasızlığını ortaya koyan, suluboya ve kendine ait yazıları birleştiren seri işler olan ‘Kürtaj: Şimdi Ne Hissediyorsun’ isimli eseri; kendi yatak odasındaki nesneleri olduğu gibi sanat galerilerine taşıdığı, 1998 yapımı ‘Yatağım’ (My Bed) enstalasyonu ve sanatçının 1963-1995 yılları arasında cinsel ilişkiye girdiği erkek ve kadınların isimlerinin bulunduğu ‘Çadır’ (The Tent/ Everyone I Have Ever Slept With) sayılabilir (Thompson, 2012: 136). Bu gibi otobiyografik çalışmalarında Emin, kişisel belleğini, çeşitli hazır nesneler kullanarak sanat eserlerine dönüştürmektedir. Özel alanın izleyiciye böylesine açıkça gösterilmesi, sanatsal ifadede yeni bir boyut olarak görülmektedir.



Şekil 15. Tracey Emin, Yatağım (1999-2000)

(<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tracey-emins-my-bed-ignored-societys-expectations-women>)

1955 doğumlu Amerikalı sanatçı Jeff Koons, işlerini ürettiği 1980'ler ve 90'lardan günümüze kadar, basit ve kaba olarak görülen eserlere imza atmıştır. Bir yandan sanat dünyasının elit tavrından bıkan izleyiciye bu basit işlerle hitap ederken, bir tezat olarak elit alıcılar arasında çok talep görmüştür. Hazır nesne kullanımının yanında, heykeller de üretmiştir. En bilinen işlerinden olan Balon Köpek (Baloon Dog) heykelleri, kısa ömürlü çocukluk hafızasını, 3 boyutlu biçimlerle görselleştirmektedir.

Koons'un diğer çarpıcı eserleri arasında, film karakteri Pembe Panter'i, iri göğüslü sarışın bir kadının kucığında betimlediği Pembe Panter isimli işi gösterilebilir (Thompson, 2012: 218). Eleştirmenler tarafından acımasız yorumların hedefi olan Koons, kendi sanatı için, bilinçle alakalı durumları ele aldığı görüşünü savunsa da, kesin olan şey, Koons'un yüksek sanat ile popüler kültürün çatışmasını izleyicisine yansıttığıdır.

Günümüzde bazı sanatçılar hala, YBA veya Jeff Koons benzeri, 90'ların olay yaratan mahrem anlatılarını devam ettirmekte ve otobiyografik olarak nitelendirilebilecek işler üretmektedir. Kişisel hafızanın ürünü olarak göze çarpan işlerde çeşitli hazır nesneler yoğun olarak kullanılmakta; kimlik, aidiyet, önyargılar gibi temalar işlenmektedir.

1.4. Hazır Nesnelerin Seramik Üretimleri

20. yüzyılın özellikle son çeyreğinde, plastik sanatlarda yaşananlar en çarpıcı noktalarıyla ele alındıktan sonra, özel olarak seramik sanatında neler olup bittiğine bakmak gereklidir. Daha önce de değinildiği üzere, sanat tarihindeki olay yaratan ilk hazır nesnenin seramik malzemeden oluşu, seramik sanatına bakışı bir ölçüde değiştirmiştir. Uzun yıllar boyu 'çanak-çömlek' olarak görülmekten öteye gidemeyen veya yalnızca bir malzeme olarak görülen seramiğin, bir ifade aracına dönüşmesinin ilk adımları, Duchamp sonrası Amerika'sında atılmıştır.

Picasso ve Miro gibi sanatçıların, tuval yerine seramik nesneler üzerine boyamalar yaptığı dönem sonrası, Amerika’da Peter Voulkos, Paul Soldner, Rudolf Staffel, Ken Price ve Ron Nagle, bu nesnelere benzer şekilde ekspresyonist çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Alkan, 1999: 5). Duchamp’ın Çeşme’si, sıradan gündelik bir nesnenin sanat eseri mertebesine yükselişini kutladıktan sonra, hazır nesneden yola çıkarak seramik malzeme ile yeniden üretimler yapan sanatçılar arasından ilk isim Robert Arneson olmuştur. Peter Selz’in ‘Funk’ olarak nitelendirdiği bu yeni durum, sıradan nesneyi anlamsız durumlara sokmaktadır (Alkan, 1999: 7). Aynı zamanda bir karikatürist olan Arneson’ın, çeşitli konularla dalga geçtiği seramik işleri hazır nesnelerin yeniden üretimleridir ve eski çanak-çömlek geleneğine tamamen yeni bir bakış açısı getirmektedir.



Şekil 16. Robert Arneson, Taşınabilir Ronny (1986)

(<http://www.georgeadamsgallery.com/exhibitions/robert-arneson-arneson-and-the-object/selected-works?view=slider#2>)

Sonraları, yine tamamen yeni bir bakış açısı ile seramikte Hiperrealist anlatım dalgası ortaya çıkmıştır. Marilyn Levine’in başı çektiği bir grup sanatçı, sıradan nesneleri seramik malzeme kullanarak ‘gerçekten daha gerçekçi’ şekilde yeniden üretmeye başlamıştır (Sevim, Boz, 2011: 123). Marilyn Levine, elbise ve deri gibi malzeme ve aksesuarları seramik malzeme ile yeniden yorumlamıştır. Bir başka sanatçı Paul Dresang’ın yeniden yorumlanmış elbiseleri ise, daha çok erotik bir anlatıma sahiptir (Sevim, Boz, 2011: 124).



Şekil 17. Marilyn Levine, Johnston Çantası (1975)

<https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=37525>

Çalışmalarında bireysellik ve minör anlatıları ön plana çıkaran sanatçı Holly Hanessian kağıt, kitap, fotoğraf gibi buluntu nesneler kullanmıştır. Kişisel belleğinin hikaye anlatıcısı durumundaki sanatçı daha çok “ev” kavramı üzerinde duran işler üretmiştir.

John Bricles ve Kathleen Homes da, hazır nesne ile seramiği birleştiren Amerikalı sanatçılar arasındadır. Brickles, gerçek hurda araba gövdelerine seramik tekerlek ve parçalar ekleyerek Claymobile ismini verdiği işler üretmiştir. Holmes ise, daha çok kültürel olgulara ve kadın-erkek ikilemine işaret eden çalışmalarıyla gündeme

gelmiştir. Ürettiği seramik heykellerine kağıt, metal, zincir gibi malzemeler eklemiş, çeşitli simgesel anlamlara sahip ikonlar yaratmıştır (Sevim, Boz, 2011: 128).

Nostalji konusunu işleyen günümüz seramik sanatçılarından biri, Hong Kong’lu Annie-Lai Kuen Wan’dır. Wan için kalıp almak, deklanşöre basmak gibidir (Shao, 2014: 30). Bu dürtüsünü, bir anı sonsuzluğa dönüştürme eğilimiyle fotoğraf sanatına benzetmektedir. İki boyutlu fotografik imgelerde olduğu gibi, Wan’ın üç boyutlu nesneleri, hatıralardaki geçmiş zamanı geri döndürmekte ve nostalji kavramını açığa çıkartmaktadır. "Kalıp alma süreci içerisinde Wan, yeniden üretilmiş objeyi orijinalinin hatırasıyla birleştirir." (Shao, 2014: 30). Sanatçı, işlerinde hatıraya müdahalede bulunmakta, nesne ve hatırasını ilk yaşandığı andan kopartarak öznelleştirmektedir. Bu tıpkı, insan beyninin hatıraları depolama ve unutma ile yeniden hatırlama mekanizmasına benzer bir süreci yansıtmaktadır.

Rodrigo Quan Quiroga, 'Borges ve Bellek'te insan beyninin ve belleğin işleyişinin ilkçağ filozoflarından beri üzerine kafa yorulan bir mesele olduğunu, bu konu üzerine yapılagelmiş deneyler ve araştırmalarla biraz irdeledikten sonra şunları yazar:

“Bir anıyı geri getirdiğimizde, onu sadece bir film gibi izlemeyiz, eski bir anıyı yeniden yaşadığımız her durumda, ilk halinden farklılaşan bir yeniden kurgu yaratırız. Bilinçsiz bir şekilde bazı olguları unutmaya, bazılarını da uydurmaya meylederiz, böylece anı daha hoş ve bütünlüklü (dolayısıyla hatırlaması daha kolay) hale gelir.” (Quiroga, 2017: 114).



Şekil 18. Annie Lai-Kuen Wan, Sediments Of Triviality

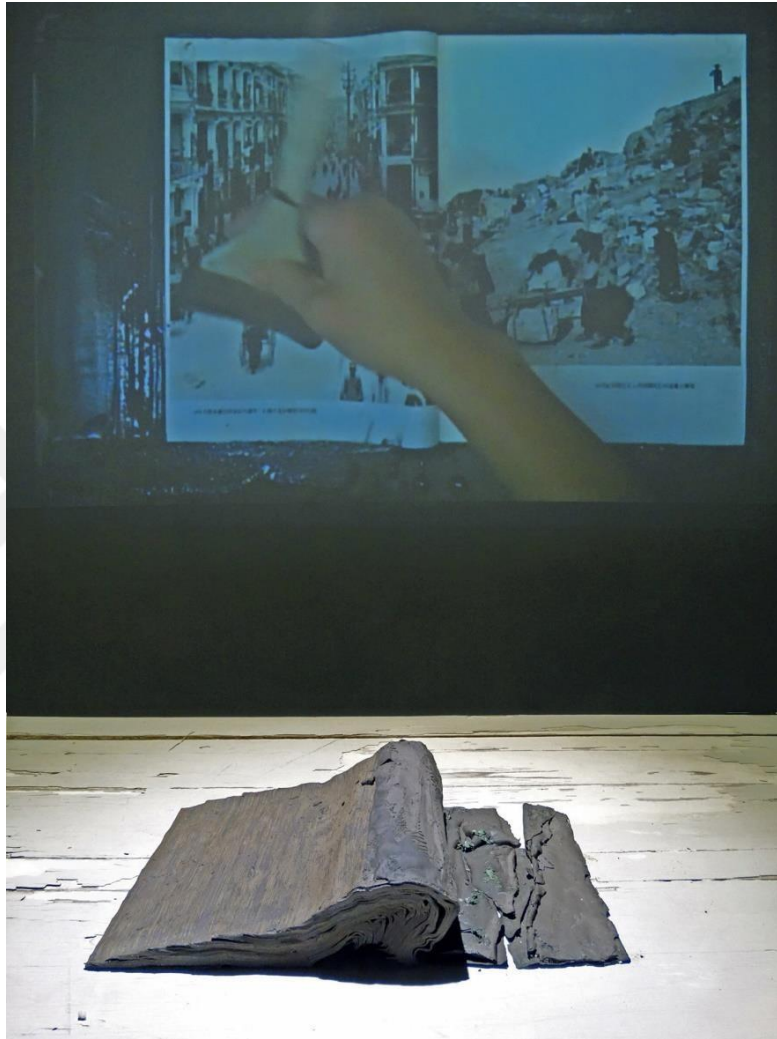
(<http://ava.hkbu.edu.hk/people/ms-wan-lai-kuen-annie/>)



Şekil 19. Annie Lai-Kuen Wan, Objeler (2010)

(<http://www.leapleapleap.com/2013/09/time-the-future-archaeology-of-annie-wan/>)

Annie Wan, objelerin kalıplarını alarak çoğaltır, yeni objeleri o kadar da “original” değildir artık, bir “önceleri-ne-idi” objesinin materyal dönüşümünden sonraki varlığıdır: sanatçının kendisine göre ise bir zaman tüneli.



Şekil 20. Annie Lai-Kuen Wan, The Road

We Travelled

(<http://ava.hkbu.edu.hk/people/ms-wan-lai-kuen-annie/>)

Türkiye’de ise, 1960’ların Kavramsal Sanat alanındaki gelişmelerinden sonra, 1970’lerin politik baskı ve buhran döneminde Handan Börüteçene’nin gündelik nesne ile seramiği birleştiren işlerine rastlanmaktadır. Sanatçı, günümüzde de nesne ile malzemenin harmanlandığı kavram ağırlıklı işlerinin üretimini sürdürmektedir (Sevim, Boz, 2011: 129).



Şekil 21. Handan Börüteçene, Kır/Gör (1985), “5. Yeni Eğilimler”, İstanbul

<http://handanborutecene.com/portfolio-item/kir-gor-kirma-gor/>

1945 doğumlu Cengiz Çekil, sanatsal ifadesini atık veya hazır malzemeler gibi gündelik hayatta sıkça karşılaşılabilen sıradan nesneler üzerinden kurmuştur. Paris’te aldığı sanat eğitimi, malzeme ile sanat pratiğini geliştirmesinde yardımcı olan en önemli etkidir. Avrupa’da gördüğü anlayışı Türkiye’ye taşıyan Çekil’in işlerindeki Kavramsal taraf da bu ikiliğin bir sonucudur. Çekil eserlerinde, Sarkis, Beuys ve Duchamp gibi isimlerden etkilenmiştir.

1958 doğumlu Zehra Çobanlı, Marmara Üniversitesi’nde eğitimini tamamlamıştır. Yurt içi ve yurt dışında çeşitli sergilerde bulunan sanatçı, gündelik nesneleri seramik çamuru ile yeniden üretmiştir.

1964 İstanbul doğumlu Ali Temel Köşeler, Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Seramik ve Cam Tasarımı bölümünde lisans ve lisansüstü eğitimlerini tamamlamıştır ve halen adı geçen bölümde Dr.Öğr.Üyesi olarak görev yapmaktadır. Çalışmalarında hazır nesneden, özellikle sıradan, gündelik kullanım eşyalarından sıkça faydalanan Köşeler, bu duruma bir örnek olarak plastik tasları eserlerine bir başlangıç noktası olarak seçme amacını şu cümlelerde özetlemektedir:

“Plastik Tas; işlevsel, gösterişsiz, ucuz, kırılıp bozulduğunda kaygı çekmeden atılıp yerine bir yenisi koyulabilecek kullanım nesnesidir. Tas; herkesin yaşamında yeri ve günlük yaşamını sürdürmesinde katkısı olan ancak adı olmayan insanlardan her biri gibidir. Varlıklarını işimiz aksadığında hissettiğimiz, işlerimiz yolunda ise yokluklarını hiç hissetmediğimiz Taslar, bazen marketin kasasında, bazen belediye otobüsünün direksiyonunda, bazen de yediğimiz ekmeğin ilk emeğini buğday tohumuna yer hazırlamak için toprağı çapalayarak verenler olarak görülürler.” (Kişisel röportaj)



Şekil 22. Ali Temel Köseler, Taslar Alış Verişte (2007), İzmir

(Ali Temel Köseler Arşivinden)

Sanatçı bu cümleleriyle, gündelik bir kullanım nesnesini, asıl amacını geri plana atarak ve ona bir anlam yükleyerek sanat eseri statüsüne yükseltmiştir. Oluşturduğu yeniden üretim nesnenin yine bir hazır nesne değil, seramik malzemeden oluşunu, objeyi üretenin de seramik sanatçısı oluşu ile açıklamaktadır. Eski çağlardan beri, seramik ile uğraşanlar, farklı malzemelerden kapları seramik ile kopyalamaktadır, bu malzemeler özellikle değerli veya yarı değerli materyaller olmaktadır. Sanatçı, yeniden üretimleriyle bu tarihsel olguyu vurgulamakta, aynı zamanda bu sıradan nesnenin simgelediği anlama da vurgu yapmaktadır.



Şekil 23. Ali Temel Köseler, Taslar Alış Verişte detay (2007), İzmir

(Ali Temel Köseler Arşivinden)

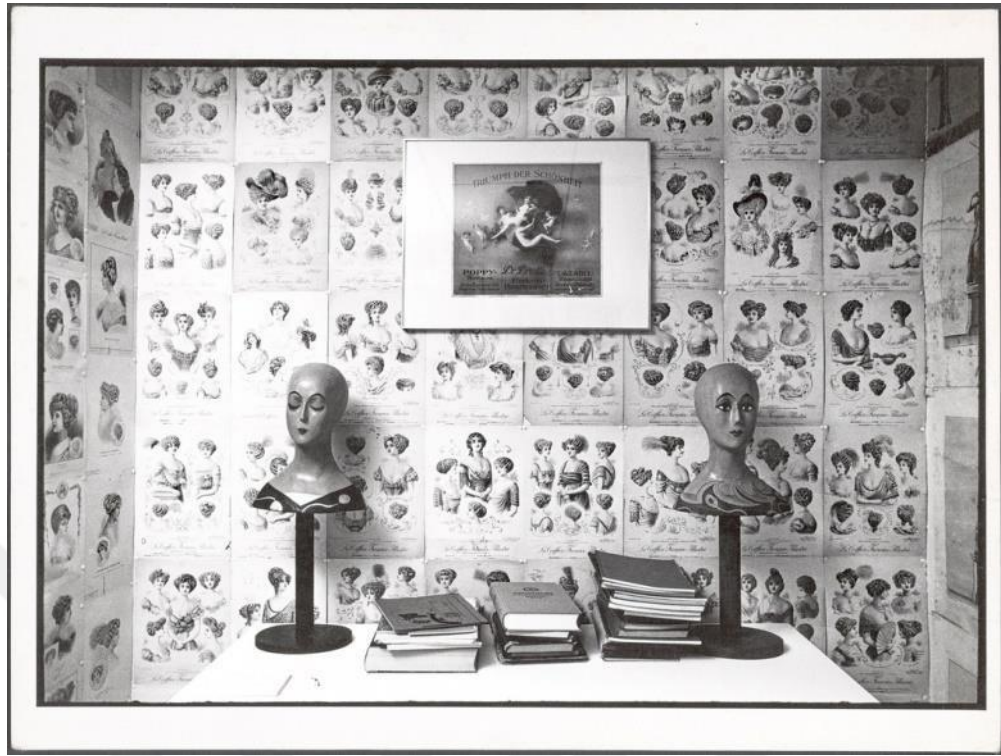
Gündelik nesneleri çalışmalarına başlangıç noktası olarak seçen bir başka Türk sanatçı da Mutlu Başkaya'dır. Akıl Süzgeci isimli seri çalışmalarında, sıradan bir nesne olan çay süzgecini yeniden üretmiştir.



Şekil 24. Mutlu Başkaya, Akıl Süzgeçleri (2001)

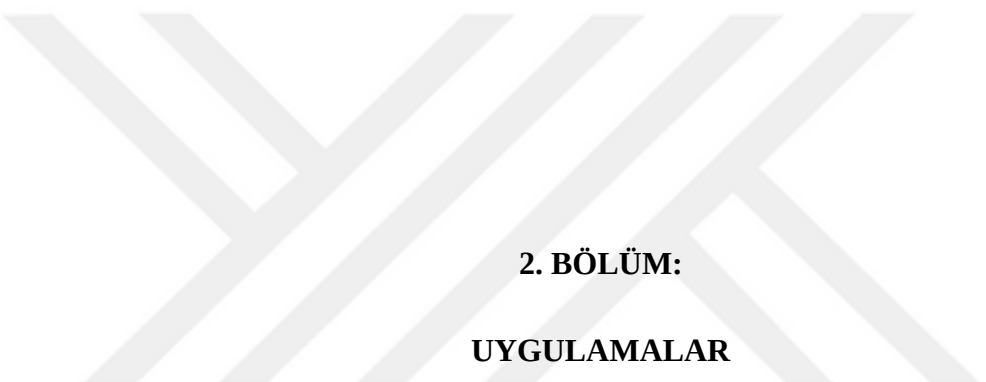
<https://www.kultursanatharitasi.com/mutlu-baskaya-seramiklerimde-kullandigim-her-obje-aslinda-birer-metafordur/>

Görüldüğü üzere, Duchamp'ın yarattığı sansasyondan uzunca bir süre sonra, sanatta hazır nesne kullanımını veya nesnenin orijinallliğini bozarak yeniden üretme, Nadire Kabineleri benzeri, yalnız yaratıcısının algılayabileceği, sanatçının geçmiş anlarının izlerini barındıran enstalasyonlar şeklinde sergilenmesi durumuna da evrilmiştir. Nesnenin anlamının geçirdiği bu dönüşüm ile kişisel mitolojiler, sanatçının belleğinden çıkıp sergi salonlarına taşınmış, yaratılan sahneler ile sanat izleyicileri, hem yaratıcısının mahremiyetine davet edilmiş, hem de önlerinde duran nesnelerin varlığıyla kendi bireysel ve toplumsal hatıralarında bir takım canlanmalar yaşamışlardır. Yüksek sanatın gösterişini yitirdiği günümüz dünyasında, bireyin hikâyesinin kahramanlaştırıldığı, minör anlatılar olarak tabir edilen olgular, nesneler yardımıyla sanat sahnesinde kendilerine daha kolay yer bulmaktadırlar. ‘Kişisel Mitolojiler’i bir terim olarak ilk kez kullanan Harald Szeemann, bu olgulara ön ayak olmuş ve yeni bir sergileme modeli ortaya çıkarmıştır (Işıksal Mercan, 2014: 62). 1974 tarihli ‘Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü’ başlıklı sergide, Szeeman'ın sıradan bir berber olan büyükbabasına ait eşyalar sergilenmektedir (Işıksal Mercan, 2014: 63). Szeeman'dan günümüze kadar gelen dönemde, sanatçılar dil, kimlik, aidiyet gibi konuları veya kişisel ve toplumsal belleklerinden izleri, nesneler yardımıyla dünyayla buluşturmaya devam etmişler, etmektedirler.



Şekil 25. Harald Szeemann, Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü, Detay

(<https://curate.la/event.php?id=12310>)



2. BÖLÜM:

UYGULAMALAR

2. BÖLÜM: UYGULAMALAR

2.1 Uygulamalar Üzerine Eser Metni

“...ve dinginlik içinde o da kör olmak, nesnelerin görünen kabuğunun ötesine geçmek, onların özlerine, çaresizlik içindeki kör noktalarına ulaşmak istedi.” Jose Saramago- Körlük

Varlık nedeni geçmişi muhafaza etmek olan bir anı parçası; bir günlük sayfası, bir oyuncak, boş bir içki şişesi, gündelik yaşam nesnelerinin sıradanlığından ayrılır; özlem duyulan kurgusal evin içinde, diğer eşyalar arasında parıldar. Ne zaman geldiği, ne için orada olduğu kavranamaz görünse de, aslında bu nesneler, nostaljik birey için tanıdık ev düzeni içerisinde en kavranabilir parçalardır. Bachelard’ın sözleriyle, “Gizemli kalan şey biçim değil, biçimlenmedir.” (Bachelard, 2013: 139).

Baudrillard’a göre: “Toplum hem eşyaları, hem de ihtiyaçları yaratmaktadır”. Değişen yıllarla birlikte olanaklar ve sosyal çevre gibi düşünceler de değiştiği için, her zaman yeni ihtiyaçlar yaratılmakta ve buna uygun nesneler üretilmektedir. Özellikle toplum ihtiyaçlarının kontrol edildiği kapitalist düzenin her gün biraz daha baskın olduğu günümüz koşullarında, eşyanın kullanım değeri göz ardı edilmekte ve değişim değeri ön plana çıkarılmaktadır (Bilgin, 2011: 201). Bahsedilen ‘geçici’ seri üretim nesneleri, temel ihtiyaçlardan çok, sosyal ihtiyaçların doyumuna ulaşma arzusuyla evlerimizi doldurmakta, kullanım süresinin sonuna gelmeye fırsat bulamadan yerine yenileri alınmakta ve bu durum bir döngü olarak devam etmektedir.

Oluşturulan bu ‘soyut düzen’ içinde yeri belirsiz olan eski nesne veya anı nesnesi ise, alışılan işlev bağlamının tamamen dışında kalmaktadır. Sınırlarının ötesinde, diğerlerinin arasında çok daha önemli bir yere taşınmasını sağlayan geçmiş

yüklenme, hatırlatma, özlem duyma ve eve dönüş gibi görevleri bulunan bu türden nesnelerin fiziksel görünümünün veya işlevsel bağlamlarının hiçbir önemi yoktur. Toplayan veya biriktiren için, Baudrillard'ın sözleriyle: “Bizi geçmişe götüren nesne kesinlikle masalsı bir özelliğe sahiptir. Bir işe yaramayan bu nesnenin tek varoluş nedeni bir anlam ifade edebilmektir.”

Şimdiki zamanı yadsıyan eski nesnenin yüklendiği önemli görevlerden biri de zaman ve süreci algılatmaktır. Eşyalarda meydana gelen yıpranma ve eskime gibi durumlar süreçle ilgilidir. Bazı nesneler ise tükenerek zamanın akışına tanıklık etmektedir (Bilgin, 2011: 207). Bir gösterge olarak yerini benimseyen anı nesnesi ise, hem zamana tanıklık etmiştir, hem de kişinin belleğinde, onun şahsi anı parçalarını yeniden gündeme getirmektedir. Bu gündeme getirme esnasında kimsenin tanıklığına ihtiyaç duymaz; nitekim nesnenin kendisi bu belli başlı anı parçasına gönderme yaparak kişinin öznel hafızasına göre anlamı şekillenmektedir. Bellek değişkendir, öznel ve tartışılmaz.

Kullanılan nesnenin hatırlanan geçmişe yaptığı göndermeleri gösterge olarak kullanma nedenini, Bachelard'ın, ”elle tutulabilir olgulardan hülyalara doğru evrimleşen anlamlar” sözleri açıklar niteliktedir (Bachelard, 2013: 177).

Bu detaydan sonra, yani zihnin algılama sürecinin hemen ardından, beyinde bir anı biriktirme ve unutma ile yeniden hatırlama mekanizması bulunduğu üzerinde düşünmek gerekmektedir. Basit şekilde örneklendirilirse, derste öğrenme ile sonrasında pekiştirme yönteminden bahsedilebilir. Öğrenilen şey her ne ise (görsel veya işitsel) yazarak veya tekrar ederek pekiştirilmesi gerektiği, aksi takdirde, anlık öğrenilenlerin daha hızlı unutulacağı bilinmektedir. Tam bu anda, bir ironi içerisinde şu deneyle karşılaşmak mümkündür: “Elizabeth Loftus, anıların yeniden pekiştirilmesinin fantaziye ya da sahte anıların oluşmasına yol açabileceğini göstermiştir” (Quiroga, 2017: 115). Loftus'un sonuçlarıyla, kişisel anıların ne kadar hassas, kırılgan olduğunu ve pekiştirme sürecinde de manipülasyona açık olduğunu fark etmek mümkündür (Quiroga, 2017: 116). Bu da ister istemez, kişiyi bir 'bellek deposu' oluşturma dürtüsüne itmektedir.

İnsan ırkı, toplumsal açıdan tarih yazımı ve arşivlemenin öneminin farkındadır ve eski çağlardan beri toplumsal bellek çalışmaları yürütmektedir. "Türkiye'de Hafıza Çalışmaları" başlıklı makalede Leyla Nezi şöyle yazmaktadır:

“Bellek çalışmaları, en genel anlamıyla bireysel ve toplumsal hatırlama (ve unutma) süreçlerini inceler. Bilimsel çalışmaların en önemli bulgusu, hatırlama sürecinin bir muhafaza sistemi veya bir bilgisayar gibi çalışmadığını göstermesidir. Birey, hatırlama anında basit bir şekilde geçmişte depolanmış bilgiye ulaşmaz: Bellekteki veri, hatırlama anının özellikleriyle harmanlanarak yeniden oluşturulur.

...İnsan beyni, deneyimlediklerinin büyük çoğunluğunu unutmak zorundadır, bu açıdan hatırlanan, yaşanmış olandan yapılan bir seçkiden oluşur.” (Nezi, 2011: <https://hakikatadalehafiza.org/turkiyede-hafiza-calismalari-leyla-neyzi/>)

Kısacası, insanların bir bellek deposu oluşturma itkisiyle yaptıkları (içgüdüsel olduğu da söylenebilecek, günlük tutma, fotoğraf çekme, video, kişisel bloglar, anı eşyaları biriktirme vb.) aslında tamamen, beynin unutma mekanizmasının farkında olma ve geçmişi kaydetme isteği ile alakalıdır. Nasıl ki, tarihini unutmak toplumda büyük bir boşluk ve tahribata yol açıyorsa, kişisel bellek oluşturma da bu korkunun bireye indirgenmiş hali olarak görülebilir.

Maurice Halbwachs, ‘Kolektif Hafıza’da, bu durumu şu cümlelerle özetlemektedir: “Hafızam bugün hala, çocukluğumun bu ilk tarihsel çerçevesini ilk izlenimlerimle eşzamanlı olarak hatırlıyor. Her halükarda, ben doğmadan kısa bir süre önce olmuş olan olayları ilk başta bu biçimde hayal ettiysem ve eğer bugün bu hikayelerin hangi noktalarda kesin olmadığını bilebiliyorsam, o halde bu çalkantılı dönemi hiç incelememişim gibi yapamam, bu bulanık imgelerin birden fazlası eski hatıramı hala- onları deforme ederek- çevrelemiyormuş gibi de davranamam.”

Geleceğe ait fikir ve planların sürekli değiştiği, şimdininse büyük bir belirsizlik ve boşlukta olduğu bir durumda, kesin olan tek zaman geçmiştir. Geçmiş olayları tekrar geri getirebilmek için ise, hassaslığı, değişkenliği ve kırılganlığı bilinen insan belleğine güvenmemek gerekir. Bellek sınırsız değildir, öznel ve değişebilir. Bahsedildiği gibi,

eski nesnenin anı biriktirme yeteneği ile insan, unutmak istemediği olayları ve kişileri, bir şekilde bu olay ve kişilerle bağlantılı olan nesnelere yükleyebilmektedir. Biriktirme tutkusu veya koleksiyonerlik, bu gibi itkilere örnek oluşturabilecek durumlardır.

“Bu dünyayı ve kendi varlığını anlamlandırmak için hep bir biriktirme, biriktirdiklerine anlamlar yükleme, biriktirdiklerinin aralarında büyümlü ilişkiler kurma arzusu vardır bireyin içinde.

...Yuva ve koleksiyon, varlık ve evren, sahip olma dürtüsü ve haz, yaratıcılık ve arzular; mikrokozmosun dünyasında bütünleşir. Mekânlar ve mekânların bileşenleri, toplama, biriktirme ve koleksiyon, nesnelerin dili ve ölçekler, nesneye biçilen değer ve anlamlar, nesneler ile kurulan ilişkiler ve düşler, mikrokozmosun sahnesinde şekillenir” (Bal, 2012)

Harald Szeeman’ın 1974 tarihli sergisi, nesnelerin bir araya gelerek bir kişisel hafıza müzesi oluşturabileceğine dair bir kanıt niteliğinde idi. Ancak, Szeeman bahsedilen nesneleri hiçbir değişikliğe uğratmadan izleyici karşısına çıkartarak, belleğin doğal işleyişini de geri plana atmış sayılmaktaydı. Szeeman’ın nesneleri, oldukları gibi, daha açıkça anlatmak gerekirse o anda yaşadıkları halleriyle izleyici karşısına çıkmaktaydı; Szeeman’ın belki de kaçırdığı nokta ise, insan beyninin doğal işleyişi gereği bir anıyı geri getirdiğimizde, onu bir fotoğrafa bakar gibi izlemediğimizdir. Bellek, yaşanan anıyı deformasyona uğratarak o an ile şimdi geri getirilen an arasında, kişinin öznel duyguları sebebiyle bir fark oluşmasına sebep olmaktadır.

Fotoğraf da bir yeniden üretim yöntemidir ve hatırlama ile bağdaştırılabilir. “Fotoğraflar olayları gözden geçirmemizi ve onlarla bağlantılı hatıraları yeniden pekiştirmemizi sağlar” (Quiroga, 2017: 71-72). Bir fotoğraf çekmek, nesnenin veya olayın kopyasını üretmektir ve bu fotoğrafa bakmak nesne veya olay ile ilgili anıları tazeler. Deklanşöre basıldığında, var olan nesne ya da yaşanan olay, bire bir kopyalandığı için, belleğin bu anı ile ilgili herhangi bir kurgu yaratmasına izin verilmemiş olur; eğer ki böyle bir kurgu yaratıldıysa da, fotografik belgeye bakarak bir karşılaştırma yapılabilir ve geçmiş olay veya nesne netleştirilebilir.



Şekil 26. Geçmiş Nesne, Deniz Ataman (2017)



Şekil 27. Geçmiş Nesne 2, Deniz Ataman (2017)



Şekil 28. Geçmiş Nesne 3, Deniz Ataman (2017)

Bir anıyı geri getirebilmek kadar, unutabilmek de önemlidir. Bu ikisi arasında hassas bir denge olması gerekir; aksi takdirde beyin kişiye aşırı bir melankoli veya geçmişe saplantı haline dönüşebilecek bir hastalık verebilir. Nesne, geçmiş yüklenme özelliğiyle sahibinin belleğinde yer açarak, rahatlama denebilecek bir duruma yardımcı olmaktadır. Yeni malzemelerle bir kişisel hafıza müzesi yaratmanın önemi de, bu sebeplerden ileri gelmektedir: “Tehdit eden unutkanlığın içinde, insan kendine ikinci bir bellek, yedek bir bellek yaratmaya mecburdur. Fakat bellek dediğimiz, bir depodan ya da bir arşiv odasından başka nedir ki?” (Fleckner, 2016: 132,133)

Wim Wenders’ın 1991 yapımı *Dünyanın Sonuna Kadar* filminde, Sam Farber karakteri, kullananların beyin reaksiyonlarını da kayıt altına alan özel bir kamera ile gezegeni dolaşmaktadır. Farber’in babası ise, uzak bölgedeki laboratuvarında bu reaksiyonları kaydederek, beyne geri yerleştirmeyi denemektedir. Deney sonucunda yapılan şey ise, kameradaki ana dair görüntüleri, kişinin beyin reaksiyonlarını yorumlayarak yeniden üretilen kişilerin beynine manipüle edilmiş yeni halleri ile

aktarmaktır (Quiroga, 2017: 110). Durum, bir bilim kurgu tasvirinden çok bellek işleyişine benzemektedir; kişiler yaşadıkları anla alakalı öznel duygularını hatıralarına ekleyerek, hatırlama sürecinde bu anıları manipülasyona uğramak suretiyle geri getirmektedir.

Çalışmaların başlangıç noktasını oluşturan bu fikir ile daha önce bahsedilen, ne zaman geldiği, ne için orada olduğu sahibi dışındakiler tarafından kestirilemeyen nesneler, yüklendikleri geçmişî saklama gibi ağır bir görevden kurtarılmak istenmektedir. Seçilen nesneler belli bir sıralamaya veya özelliğe sahip değildir; yalnızca sahibi için bir anlama gelebilirler; gerçekleştirdikleri tek eylem olayın yaşandığı anda orada bulunmaktadır. Çalışma fikri üzerine bu tanıklar, bulundukları yerden koparılmakta; sahibinin sürece bağlı olarak belleğinde gerçekleşen değişimi tasvir etmek için kalıpları alınmakta ve bu kalıba porselen çamuru ile dökümler yapılarak, kalıptan çıkış aşaması dâhil hiçbir müdahalede bulunulmadan yeniden üretilmektedirler. Diğer bir yöntem ise, özellikle organik nesneleri zamana hapsetmek için kullanılan döküm çamuruna batırma yöntemidir. Sıvı çamura batırılan organik nesne, pişirim aşamasında yanarak yok olmakta; nesnenin pozitif bir görüntüsü elde edilmektedir. Bu şekilde geri getirilen nesneler, Nadire Kabineleri'ndeki benzerlerine öykünen bir düzende bir araya getirilip sergilenmektedir. Alakasız nesneler, sahiplerinin manipüle belleğinde hatıranın geçirdiği değişimi, hem sürece bağlı bölümü, hem de sonuçta orijinalinden ne kadar farklı hale geldiğini izleyiciye aktarabilmek için, birer sembol olarak kullanılmaktadır.

Sonuçta oluşturulan kişisel hafıza müzesi, sahibinin geçmişini yüklenmekte; ilk yaşanan hallerinden farklı nesnelerin bir araya gelişi ile çalışanın öznel dünyasına bir kapı aralamakta, kendi belleğinden çok daha uzun sürecek ve değişmezliğini koruyacak bir mekan vadetmektedir. “Hatıranın sanal hallerinin- özünde geçmiş olan bir geçmişin parçalarının- bir arada varoldukları, mevcut olmuş olmak zorunda olmayan kendinde bir mekandır bu” (Fleckner, 2016: 135).



Şekil 29. Güzel Şeyler Serisi, 1. İş, Deniz Ataman (2017)

Serginin başlangıcı veya eskizi denebilecek 2017 yılına ait işlerde, yine eski nesnelerin kalıpları alınmış ve porselen çamuru ile dökümler yapılarak bu nesneler yeniden üretilmiştir. Yeni çalışmalardan farklı olarak, bu işlerde objeye kalıptan çıkma işlemi sonrası bir müdahalede bulunulmuştur. Hazır nesnenin kopyalarına ilave edilen organik malzeme (çiçekler, dallar, bitkiler), pişirim esnasında yok olmuş ve pozitif görüntüleri, inorganik seri üretim nesnenin yüzeyi ile sır yardımıyla bütünleşmiş; anımsanan nesne ile şu an orada olan nesnenin farkı aktarılmaya çalışılmıştır. Belleğin hatırlama sürecinde kaybettiklerini temsil eden, nesne üzeri organik malzemelere yeni çalışmalarda yer verilmemiştir.



Şekil 30. Güzel Şeyler Serisi- Detay, 1. İş, Deniz Ataman (2017)



Şekil 31. Güzel Şeyler Serisi, 2. İş, Deniz Ataman (2017)



Şekil 32. Güzel Şeyler Serisi, 2. İş- Detay, Deniz Ataman (2017)

Çalışmalar için seçilen malzeme, yine porselendir. Porselen çamuru, kullanım olanakları geniş olmakla beraber; sanatsal üretimde, özellikle heykel ve serbest şekillendirme alanlarında sık tercih edilmeyen; genel olarak seri üretim veya endüstriyel ürünlerde çok geniş bir yelpazede kullanılan bir çamurdur. Şekillendirme zorluklarına rağmen yüksek derece pişirimi sonrası görsel etkisi, çalışmanın amacına göre diğer düşük veya orta derece pişirimi yapılan çamurlara göre daha tatmin edicidir; çoğu porselen çeşidinin saf bir beyazlığı ve incelikte paralel bir ışık geçirgenlik özelliği bulunmaktadır. Aynı zamanda şekillendirme veya rötuş gibi aşamalarda, her türlü müdahaleyi yüzeyinde göstermesi ve saklaması, çalışanın parmak izlerinin veya düzeltmeler için kullanılan süngerin izlerinin bile pişirim sonrası görünür olabilmesi, porselenin bir hafızası olduğunu kanıtlar niteliktedir. Pişirim esnasında baş edilmesi gereken deformasyon sorunu da, hali hazırda deforme olacak olan yeniden üretim işlerin amacına uygunluk göstermektedir. Bahsedilen sebeplerle porselen malzeme, işlerin anlatacakları hikayeye tam olarak uyuşan bir araç haline gelmiştir.

2.2 Sergi Kataloğu



Şekil 33. Kaseler- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C çeşitli ölçüler



Şekil 34. Kitaplar ve kağıtlar- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C çeşitli ölçüler



Şekil 35. Ağaç Dallarını- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C çeşitli ölçüler



Şekil 36. Ağaç Dalları Detay



Şekil 37. Bardaklar- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C çeşitli ölçüler



Şekil 38. Çay Poşetleri- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C çeşitli ölçüler



Şekil 39. Çerçeveler- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C çeşitli ölçüler



Şekil 40. Çerçeveler Detay



Şekil 41. Plakalar, Drotarska- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C 10x5 cm



Şekil 42. Plakalar, Ivana Franka- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C 10x5 cm



Şekil 43. Plakalar, Koliba- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C 10x5 cm



Şekil 44. Plakalar, Poligon- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C 10x5 cm



Şekil 45. Plakalar, Rynek- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C 10x5 cm



Şekil 46. Plakalar, Slavin- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C 10x5 cm



Şekil 47. Plakalar, Svoradov- Teknik Özellikler: Porselen, 1230° C 10x5 cm

SONUÇ

Modern Dönem, özellikle Aydınlanma Çağı'ndan sonra bilim ve aklın egemen olduğu, endüstriyelleyen bir dünya tasvir etmekteydi. Teknolojideki hızlı gelişmeler ve makineleşme ile birlikte, kapital bir düzen ve materyalist bir anlayış öngörmekteydi. Bunun bir sonucu olarak gündelik hayatta olduğu kadar sanat alanında da seri ve hızlı üretim nesne ve materyallerin kullanımında yaygınlaşma söz konusu olmaya başlamıştı.

Endüstriyelleyen dünyanın gündelik yaşamında, insanla böylesine iç içe varolan nesnenin, sanat alanına girişi de kaçınılmaz olmuştur.

Hızlı ve seri üretim nesnelerin devri olan Modern Dönem, aynı zamanda büyük savaşlara ve buhranlara sahne olmuştur. Dış dünyada görülecek güzel bir şeyler kalmadığını düşünen sanatçılar, kendi içlerine dönmüş ve eserlerinde bireysel konuları daha fazla işlemeye başlamışlardır. Sanat alanına giren ilk hazır nesneler, sanatçıların bu yeni düzene uyum sağlayabilmek adına başlattıkları yeni malzeme ve ifade biçimleri arayışlarının bir sonucu olmuştur. Yapılan araştırma ve sergi çalışması da, bu yeni düzene farklı bir açıdan bakarak, hazır nesnenin bireysel anlatılardaki rolünü vurgulamakta ve özellikle bir başlangıç noktası olarak görülen nesnenin, neden yeniden üretilerek bir sanat eseri olarak sunulduğunu, insan belleğinin olayları kaydetme ve yeniden hatırlama mekanizması üzerinden betimleyerek sunmaya çalışmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

AKAY, Ali (2016), *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*, İstanbul, Belge Yayınları

ANTMEN, Ahu (2008), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul, Sel Yayıncılık

BACHELARD, Gaston (2012), *Düşlemenin Poetikası*, İstanbul: İthaki Yayınları

BACHELARD, Gaston (2013), *Mekanın Poetikası*, İstanbul: İthaki Yayınları

BAUDRILLARD, Jean (2010), *Nesneler Sistemi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

BİLGİN, Nuri (2011), *Eşya ve İnsan*, İstanbul: Gündoğan Yayınları

BLOCK, Rene (2011), *Her Yerde Evinde*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BOYM, Svetlana (2009), *Nostaljinin Geleceği*, İstanbul: Metis Yayınları

FLECKNER, Uwe (2016), *Bellek ve Sonsuz - Sarkis Külliyyatı Üzerine* İstanbul: Norgunk Yayıncılık

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (2016), *Sanat Ve Kuram*, İstanbul: Küre Yayınları

SARAMAGO, Jose (2015), *Ölümlü Nesneler*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi

THOMPSON, Don (2012), *Sanat Mezat*, İstanbul: İletişim Yayınları

QUIROGA, Rodrigo Quian (2017), *Borges ve Bellek* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

YILMAZ, M (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara : Ütopya Yayınevi

Makaleler

ALKAN, Dilek (1999). “Amerika’da Çağdaş Seramik Sanatı”, *Anadolu Sanat*, 10 [15], ss. 1-13

BOYRAZ, Burak; CANTÜRK, Ali (2013). “Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman’ın Boşluk ve Doluluk Sergileri”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* III, ss, 125-135.

ÇEKEN, Birsen; AKENGİN, Gültekin; AYPEK ARSLAN, Asuman (2017). “Sanatsal Bir Başkaldırı Olarak Dada”, *Akdeniz Sanat Dergisi* 10 (20), ss. 45-53.

ERİNÇ, Sıtkı M. (1994). “Postmodernizm’in Tanımı”, Anadolu Sanat, 2 [15], ss. 31-45

İŞIKSAL MERCAN, Aslı (2016). “Sanatta Kişisel Mitoloji ve Minörlük Olgusu”. Sanat ve Tasarım Dergisi, 0 (16), ss. 133-147

LOFTUS, Elizabeth F. ; PALMER, John C. (1974). "Reconstruction of Automobile Destruction: An Example Of The Interaction Between Language And Memory", Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior, 13 (5), ss. 585-589

SEVİM, Cemalettin, BOZ, Gamze (2011). “Hazır-Nesnelerin ve Teknoloji Sanatta Kullanımı ve Seramik Sanatına Yansıması”. Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, 1 (1), ss. 111-135.

SHAO, Ting Ju (2014) “Annie Lai-Kuen Wan’s Time Tunnel: Evidence for the presence of the Past” New Ceramics, March/April ss. 30-33.

ŞAHİN, Hikmet (2016). “Sanatta Kitsch Olgusu Üzerine”. Akdeniz Sanat Dergisi, 9 (17), ss. 0-0.

ÜNAY SELÇUK, Seniha (2018). “Görsel Sanat Yapıtlarında Bellek Üzerine Okumalar”. İdil Dergisi, 7 (49), ss. 1051-1056

Basılmamış Kaynaklar

İŞIKSAL MERCAN, Aslı (2014). *Ben, Bellek: İmge, Sanatta Yeterlik Tezi*, Danışman: Doç. Necla Rüzgar Kayıran, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara

İnternet Kaynakları

ARTUN, Ali (2006) “Müze Modernliğin Kurulması ve Bozulması” 18-20.10.2006 tarihinde Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından düzenlenen 8. Ulusal Sanat Sempozyumu’nda yapılan “Müze Modernliğin Kurulması ve Bozulması, Louvre ve Bilbao Guggenheim: İki Müze İki Küratör” adlı konuşma. 8.Ulusal Sanat Sempozyumu “Sanat ve...” içinde (Ankara: Hacettepe Üni. GSF Yay, 2006), ss. 59-67 <http://aliartun.com/yazilar/muzede-modernligin-kurulmasi-ve-bozulmasi/>

BAL, Bilge (2012), “Rönesans’ın Nadire Kabinelerinden Çağımızın Tüketim Kabinelerine: “Mutluluk Fabrikaları” Sergisi”, <http://www.eskop.com/skopbulten/ronesansin-nadire-kabinelerinden-cagimizin-tuketim-kabinelerine-mutluluk-fabrikalari-sergisi/681>

NEZİ, Leyla (2011). “Türkiye’de Hafıza Çalışmaları, Anıtlar, Müzeler ve Anma Girişimleri: Türkiye ve Dünya Deneyimleri Atölyesi Sunumu”, <https://hakikatadalethafiza.org/turkiyede-hafiza-calismalari-leyla-neyzi/>

ŞAHİNER, Rıfat (2013). “Neo Avangardistlerin Hazır Yapımlarına Nasıl Bakmalı?” <http://www.futuristika.org/rifat-sahiner-neo-avangardistlerin-hazir-yapimlarina-nasil-bakmali/> [Aralık 2013]

TDK (2019). <http://sozluk.gov.tr/>

YÖRÜK, Altan (2015). “(Öz)- Bellek: Bellek Öznesini Bulduğunda...”, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/oz-bellek-bellek-oznesini-buldugunda-i-4054>



ÖZGEÇMİŞ

1990 yılında Antalya’da doğdu.

Eğitim Bilgileri:

2004-2008 Antalya, ATSO Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü

2009-2016 İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Ve Cam Tasarımı Bölümü Lisans Programı

2014, 02-06 Slovakia, Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, Erasmus+ Öğrenci Değişim Hareketliliği

2016, 02-06 Polonya, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Erasmus+ Staj Hareketliliği

Ödüller:

2016 İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Z Raporu Lisans Bölüm Birinciliği

Karma Sergiler:

2017 Ankara, GaleriM Armada Seramik Sanatının Genç Yüzleri Sergisi

2017 İstanbul UNICERA Seramik Sergisi

2016 İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Z Raporu Öğrenci Sergisi

2016 Polonya, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Erasmus Öğrenci Sergisi

2014 Slovakia, Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, Erasmus Öğrenci Sergisi

Sempozyumlar:

2016 Antalya Olimpos, Anadolu Üniversitesi Anagama Pişirim Çalıştayı

