



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**SANATSAL YARATIM SÜRECİNDE KULLANIM
NESNELERİNDE ANLAM VE İŞLEV ARAYIŞLARI**

Eda Seda TOSUN

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Aysun ALTUNÖZ**

**SANATTA YETERLİK
HEYKEL ANASANAT DALI**

AĞUSTOS 2020



**SANATSAL YARATIM SÜRECİNDE KULLANIM NESNELERİNDE
İŞLEV VE ANLAM ARAYIŞLARI**

Eda Seda TOSUN

**SANATTA YETERLİK
HEYKEL ANASANAT DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

AGUSTOS 2020

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Eda Seda TOSUN

25/08/2020

SANATSAL YARATIM SÜRECİNDE KULLANIM NESNELERİNDE ANLAM VE
İŞLEV ARAYIŞLARI
(Sanatta Yeterlilik Tezi)

Eda Seda TOSUN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Ağustos 2020

ÖZET

Bu tez çalışmasının amacı, nesnenin sanatsal üretimler ve sanatçı üzerindeki yönlendirici gücünü yeniden üretilen özgün çalışmalar üzerinden deneyimlemektir. Yapılan alan araştırması sonucunda benzer konuların incelendiği görülse de bu araştırma sonucunda elde edilen özgün çalışmalar ve sanatçı deneyimleri teze özgünlük kattığı gibi alana da katkı sağlamaktadır.

Çağdaş sanat pratiklerinde nesnenin konu ve malzeme olduğu birçok örneklerle karşılaşmak mümkündür. Ancak nesnelerin malzeme ve boyutlarına müdahale ile işlev bozumuna yönelik örnek çalışmalar sınırlıdır. Bu bağlamda “Sanatsal Yaratım Sürecinde Kullanım Nesnelerinde Anlam ve İşlev Arayışları” başlıklı çalışma, bu noktada üretilen özgün örnekler içermesi bakımından önemlidir. Tez çalışması Bauhaus ekolünden itibaren günümüze kadarki süreçte sanatını kullanım nesnesi aracılığıyla ifade eden sanatçıların bir kısmına ait uygulamalar ile sınırlandırılmıştır.

Bu tez çalışmasının çıkış noktası nesnedir. Endüstriyel üretim nesnelerinin tasarım olgusu altında günümüzün kullanım nesnelerine dönüşümü gerçekleşmiştir. Sanatçılar tarafından kullanım nesnelerinin, sanatsal ifade aracı olarak kullanılmasıyla sanatın yönündeki değişimin ortaya koyulmuştur. Kullanım nesnelerini sanatsal dönüşümünü sağlayan anlam, biçim ve işlev bozumuna sanatçı örnekleri üzerinden cevap aranmıştır. İşlevsellik özelliği ile ön plana çıkan kullanım nesnesinin, araştırmacı tarafından işlev ve anlam bozumuna uğratarak sanatsal ifade yöntemiyle sanat nesnesine dönüşüm serüveni irdelenmektedir.

Tez çalışmasında araştırmacı, tekstil ürünlerinin bir kısmına ait kullanım nesnelerine yer vererek tezin örneklemini oluşturulmuştur. Araştırmacı çalışmalarında anlam ve işlev bozumu uygulamış olduğu kullanım nesnelerinin sanat nesnesi haline dönüşüm sürecine yer vermiştir. Kullanım nesnelerinin biçimine bağlı kalınmıştır. Kullanım nesnelerinin malzemesine ve boyutuna yapılan müdahaleler ile işlev bozumuna uğratılmıştır. Tez kapsamında araştırmacı tarafından üretilen özgün uygulamaların sanattaki yeri ve temas ettiği konularla ilişkilendirilerek değerlendirmeler yapılmıştır. Bu duruma bağlı olarak kullanım nesnesi yeni bir kimlik kazanarak sanat nesnesine dönüştürülmüştür.

Bilim Kodu : 40406
Anahtar Kelimeler : KullanımNesnesi, Sanat Nesnesi, İşlevsel Nesne, Anlam Bozumu, İşlev Bozumu
Sayfa Adedi : 131
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Aysun ALTUNÖZ
Öğrenci ORCID ID :0000-302-1170-7664

SEARCH FOR MEANING AND FUNCTIONS IN USAGE OBJECTS IN ART

CREATION PROCESS

(Proficiency in Art)

Eda Seda TOSUN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

August 2020

ABSTRACT

The aim of this thesis is to experience the guiding power of the object on artistic productions and artists through reproduced original works. Although it is seen that similar issues are examined in this field, in this study the results and artist experience add originality and contribute to this thesis and also to this research field.

In contemporary art practices, it is possible to encounter many examples where the object is the subject and material. However, there are limited case studies on the material and dimensions of the objects and their functional degradation. In this context, the study titled "Search for Meaning and Function in Objects of Use in the Artistic Creation Process" is important in terms of containing original examples produced at this point. The thesis study has been limited to the applications of some of the artists who express their art through the object of use in the process from the Bauhaus style until today.

The starting point of this thesis is object. The transformation of industrial production objects into today's objects of use has been realized under the concept of design. The change in the direction of art has been revealed by the use of objects of use by artists as means of artistic expression. An answer was sought through artist examples to the distortion of meaning, form and function that enabled the artistic transformation of the objects of use. The adventure of transforming the object of use, which stands out with its functionality feature, into an art object by the method of artistic expression by disrupting its function and meaning by the researcher is being examined.

In his thesis, the researcher created the thesis by including the usage objects of some textile products. The researcher has included the process of transforming objects of use into which was applied meaning and function degradation into art objects. In addition, the format of the objects of use was adhered. It has been disrupted by the interventions made on the material and size of the objects of use. Within the scope of the thesis, evaluations were made by associating the original applications produced by the researcher with the place in art and the subjects he touched. Depending on this situation, the object of use has been transformed into an art object by gaining a new identity.

Science Code : 40406

Key Words : Usage Object, Art Object, Functional Object, Disambiguation, Dysfunction,

Page Number : 131

Supervisor : Assoc. Prof. Aysun ALTUNÖZ

Student ORCID ID : 0000-302-1170-7664

TEŞEKKÜR

Sanatta Yeterlilik eğitimim süresinde akademik bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan, tez çalışmam sürecinde beni yönlendirerek yolumu aydınlatan, desteğini esirgemeyen sayın hocam Doç. Dr. Aysun ALTUNÖZ'e, sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Tez çalışması süresince desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ'a ve değerli zamanını ve bilgi birikimini benimle paylaşan Prof. Dr. Tolga AKALIN'a teşekkür ederim. Desteklerini her zaman hissettiğim Doç. Dr. Nihat Sezer SABAHAT ve Dr. Öğretim Üyesi Mine DEĞİRMENCİ AYDIN'a teşekkür ederim. Tüm içtenliği ile bana yardımını esirgemeyen Arş. Gör. Dilek ÖCALAN TOLUYAĞ'a ve Öğr. Gör. Ahmet TAŞKIRAN'a teşekkür ederim.

Bana olan inançlarını her zaman hissettiren her koşulda yanımda olan özellikle de beni bu alana yönlendiren başta annem Birhan ERDOĞAN olmak üzere ablalarım, Layka KARABULUT ve Esra SAĞLAM'a, erkek kardeşim Şafak SAĞLAM'a, biricik yeğenim Faik Aras KARABULUT'a ve abim Özgür KARABULUT'a sonsuz teşekkür ederim. Her zaman beni destekleyen dayım Muhittin ERDOĞAN'a teşekkür ederim. Babam Sami TOSUN ve annem Halise TOSUN'a özverilerinden dolayı teşekkür ederim. Bu süreçte bilgi ve düşünceleriyle desteğini esirgemeyen varlığıyla bana güç veren değerli eşim Onur TOSUN ve kıymetli oğlum Hamza Kayra TOSUN'a sonsuz teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
2. YARATIM SÜRECİNDE NESNE VE ÖNEMİ	9
2.1. Nesne ve Sanat Diyalogu	9
2.2. Kullanım Nesneleri ve Bauhaus	15
2.3. Kullanım Nesnesi ve Sanat İlişkisi.....	18
3. KULLANIM NESNELERİNDE ANLAM VE İŞLEV BOZUMU.....	31
3.1. Kullanım Nesnelerinde Anlam Bozumu	31
3.2. Kullanım Nesnelerinde İşlev Bozumu	57
4. UYGULAMALAR	91
4.1. Çengelli İğne	91
4.2. Örgü Şiş.....	94
4.3. Makas	97
4.4. Düğme	100
4.5. Ütü.....	102
4.6. Dikiş	104
4.7. Fermuar	107
4.8. Mezura.....	110

4.9. Havlu	112
4.10. Nakış.....	114
5. SONUÇ	117
KAYNAKLAR	123
ÖZGEÇMİŞ	131



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Gerrit Rietveld, Red and Blue Chair, 1918.....	20
Resim 2.2. Gerrit Rietveld, Schröder House için tasarladığı masa,(1923).	21
Resim 2.3. Theodore Bogler, Altı Parçadan Oluşan Modüler Kahve Yapma Çömleği, 1923.....	22
Resim 2.4. Marianne Brandt, Çay Demliği, 1924.....	23
Resim 2.5. Marcel Breuer, Cesca sandalyesi, 1928.	24
Resim 2.6. Richard Artschwager, İskemle. 1966.....	25
Resim 2.7. Frank Gehry, Lamine katlı ahşap bükme sandalyeler ve masa.....	26
Resim 2.8. Ross Lovegrove, Su Şişesi, 2001.....	27
Resim 2.9. Bruce Gray, Tables, 2005.	28
Resim 3.1. Pablo Picasso, Boğa Başı, 1942.....	35
Resim 3.2. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği,1913	37
Resim 3.3. Marcel Duchamp. Şişe Askılığı. 1914	38
Resim 3.4. Marcel Duchamp, Tarak, 1916	39
Resim 3.5. Marcel Duchamp, Trébuchet / Trap, 1917.....	40
Resim 3.6. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.....	42
Resim 3.7. Gunther Uecker, Çivili Sandalye, 1961.	43
Resim 3.8. Pierro Manzoni, Sanatçının Dışkısı, 1961.	44
Resim 3.9. Meret Openheim, Hemşirem, 1967.....	45
Resim 3.10. Jeff Koons, Yeni Çifte Shelton Islak Kuru 10 Galon, 1980.	46
Resim 3.11. Rona Pondick, Bebek, 1989.....	47
Resim 3.12. Sarah Lucas,Sıradan Şeyler, 1994.	48
Resim 3.13. Hreinn Friðfinnsson, Zemin Parçası,1992-2007.....	49

Resim 3.14. José Antonio Vega Macotella, Zaman Takası 148(Tımedivısa) , Cigarette butts on paper, 2008	51
Resim 3.15. Robert The, Britannica V.14, 2008.....	52
Resim 3.16. Suboth Gupta, Kontrol Hattı, 2008.....	53
Resim 3.17. Konstantin Novikov, Silent Bell.2011	54
Resim 3.18. Aude Pariset, Toddler Promession, 2016.....	55
Resim 3.19. Sarah Lucas, Doğa Vakumdan Nefret Ediyor, 1998.....	59
Resim 3.20. Kendell Geers, Alfred Jarry’e Saygı,2006.	60
Resim 3.21. Man Ray, Hediye, 1921.	61
Resim 3.22. Man Ray, Boyalı Ekmek, 1958.....	62
Resim 3.23. Salvador Dali, Istakoz Telefon,1936.	63
Resim 3.24. Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, 1936.	64
Resim 3.25.Claes Oldenburg, Mandal, 1976	66
Resim 3.26. Claes Oldenburg, “Testere” 1996	67
Resim 3.27. Romulo Celdran, Macro VIII, 2009.....	68
Resim 3.28. Mehmet Uysal, Skin 2 (Ten 2), Belçika, 2010	70
Resim 3.29. Donald Lipski,Yapı Gücü, 1983.	71
Resim 3.30. Marilyn Levine, Faye'nin Siyah Omuz Çantası, 1974.	72
Resim 3.31. Simon Perry, Kamu Çantası,1994.....	74
Resim 3.32. Marina Abromoviç, Hareket Kalkış İçin Pabuçlar, 1991.	75
Resim 3.33. Robert Gober, İsimsiz, 1992.	76
Resim 3.34. James Lee Byars, Delfi’nin Kehaneti,1986.	77
Resim 3.35. Martin Puryear, Washington İçin Merdiven,1996.	78
Resim 3.36. Stefano Della Porta, Anksiyete, 1999.	79
Resim 3.37. Luis Miguel Suro, Gündelik Aşıırma, 1999.....	80

Resim 3.38. Sylvie Fleury, Prada Ayakkabılar, 2003.	81
Resim 3.39. Gavin Turk, Kutu, 2002.	82
Resim 3.40. Mona Hatoum, Silence, 1994.	83
Resim 3.41. (a) Mona Hatoum, 2002, Grater Divide. (b) Mona Hatoum, 2008, Daybed. (c) Mona Hatoum, 2008, Dormiente	84
Resim 3.42. Choi Jeong Hwa, Believe It or Not, 2006.	85
Resim 3.43. Xue Lei, “5”, 2007.	86
Resim 3.44. Philippe Parreno, Doğum Günü Mumları, 2007.	87
Resim 3.45. Josephine Turalba, Skandallar / Scandals, 2013-2014.	88
Resim 3.46. Azade Köker, Çözülüş, 2015.	89
Resim 4.1. Eda Seda Tosun, Çengelli İğne, “Safety Pin” Metal Plaka, 75x52x4cm., 2016.	93
Resim 4.2. Eda Seda Tosun, Örgü Şiş, “Knitting and Needle” Zincir ve Halat, 300x250x5 cm., 2016.	95
Resim 4.3. Eda Seda Tosun, Makas, “Scissors”, Kumaş, 130x60x10 cm., 2015.	98
Resim 4.4. Eda Seda Tosun, Düğme, “ Button”, Petrol Ürünü, Demir Tel, 50 x 5 cm, 2015.	101
Resim 4.5. Eda Seda Tosun, Ütü, “Flariton”, Süngerli Karton, Dantel, 28X16X13cm, 2019.	103
Resim 4.6. Eda Seda Tosun, Dikilmiş Kütük, “Planted Log”, Tomruk Kütüğü, İp, 40 x 5 cm, 2019.	106
Resim 4.7. Eda Seda Tosun, Fermuar, “Zipper”, Fermuar, Kümes Teli, 55x100 cm. 2019.	108
Resim 4.8. Eda Seda Tosun, Mezura, “Tape Measure”, Kağıt, Alüminyum Plaka, 100X10 cm., 2016.	111
Resim 4.9. Eda Seda Tosun, Havlu, “Towel”, Dantel Havlu Kenarı, Çöp Torbası, 90X74 cm., 2019.	113
Resim 4.10. Eda Seda Tosun, Nakış, “Embroidery”, Alüminyum Plaka, Nakış Kasnağı, Çivi, 40X47 cm., 2019.	115

1. GİRİŞ

Bu araştırma, kullanım nesnesinin sanat alanı içerisinde geldiği noktayı, kullanım nesnesinin asıl amacının dışına çıkartılarak bozuma uğratılmasını inceleyerek tartışmaya açmıştır. Seri üretimin etkisiyle kullanım nesneleri insan hayatında daha çok yere sahip olmuştur. Yaşam içerisinde işlevsellik özelliği olan nesneler karşımıza kullanım nesneleri olarak çıkmaktadır. Günlük hayatta kullanılan nesneleri işlevsellik özelliğinden dolayı insanların yaşamlarını kolaylaştırmakta ve yarar sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında taktir de etrafımızdaki nesneler yaşamımızda önemli bir yere sahiptir ve yaşamdaki yeri yadsınamaz.

Kullanım nesneleri sanat alanında da sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılan konu ve malzeme olarak tercih edilmektedir. İşlevsellik özelliği ön planda olan kullanım nesneleri kullanılan yöntemler sonucunda sanatsal dönüşüm yaşamıştır. İlk yöntem olarak, kullanım nesnelere herhangi bir müdahalede bulunulmadan var olan özellikleri ile sergilenmesiyle anlam-içerik olarak değişime uğramaktadır. Diğer yöntem ise, kullanım nesnesinin sanat nesnesine dönüşümünde kullanılan biçim bozumudur. Sanatçıların kullanım nesnelerini asıl formunun dışına çıkartarak yeni bir görünüme kavuşturmasıyla nesnenin biçimi bozuma uğratılmaktadır. Biçimine müdahale edilen nesnenin işlevine aynı zaman da anlamı da bozuma uğratılmaktadır. Bir diğer yöntem ise, kullanım nesnesinin işlevine müdahale edilerek sanat nesnesine dönüştürülmesidir. Öncelikle kullanım nesnelerinin sanat nesnesine dönüşmesiyle nesnenin birincil amacı olan işlevselliğinden soyutlanmış ve sürecini hazırlayan unsurlar değerlendirilmiştir. İşlevsizleştirilen nesne anlam bozumuna da uğrayarak sanatsal bir kimlik kazanmaktadır. Kullanım nesnesinin sanat nesnesine dönüşümü ise, malzemesine, boyutuna, rengine, konumuna gibi birçok değişkene müdahale edilerek işlevselliğinden soyutlanması ile gerçekleştirilmektedir. Bu duruma bağlı olarak işlevsizleştirilen nesne aynı zaman da anlam bozumuna da uğramaktadır. İşlevselliğinden soyutlanan kullanım nesnesi yeni bir kimlik kazanmaktadır. Kullanım nesnesi uygulanan bu yöntemler sonucunda sanat nesnesine dönüşmektedir.

Araştırmacının bu tez kapsamında yapmış olduğu çalışmalardaki amacı, kullanım nesnelerinden yararlanarak işlev ve anlam bozumuna uğratılmasıdır. Kullanım nesneleri işlev bozumuna uğratılırken malzeme ve boyutuna müdahale edilerek işlevsizleştirilmiştir. Kullanım nesnesinin işlevinin ortadan kalkması ise kullanım nesnesinin anlam-içeriğini değiştirmektedir. Bu duruma bağlı olarak kullanım nesnesi anlam ve işlevinden uzaklaşarak sanat nesnesine dönüşmekte ve yeni bir kimlik kazanmaktadır. Bu bağlam da yapılan özgün çalışmalar ile tez desteklenmiştir. Araştırma kapsamında araştırmacının özgün sanat yapıtları, uygun bağlamdaki konular eşliğinde, tez çalışmasının tamamlayıcı unsuru olarak görev yapmış ve bu bağlamda değerlendirilmiştir.

Problem Durumu

Araştırmanın temel problemi, sanatsal ifadelerde biçimlerine müdahale edilmeyen nesnelerin anlam ve işlev arayışıdır. Sanat ve hayatın en önemli ögesi olan nesnenin tasarlanarak sanat pratiklerinin bir yapıtı konumuna hangi koşullarda geldiği üzerinde durulmaktadır. Günümüzde nesne, sanat pratiklerinde nasıl yer almaktadır? Kullanım nesneleri işlevsel midir? Hazır nesne kavramıyla sanat alanında yer edinen kullanım nesnelerinden yola çıkılarak şu soru sorulabilir; Sanat nesnesi işlevsel midir? Kullanım nesnelerinin işlev ve anlam bozumuna uğratılarak sanat nesnesine dönüşümüne güncel örnekler incelenerek cevap aramaktır.

Araştırmanın Amacı

Kullanım nesnelerinden yararlanarak yeni sanatsal nesneler üretmek amaçlanmıştır. Sanatçıların sanat nesnesine dönüştürdüğü kullanım nesnelerinin, üretim amaçlarından farklı olarak yeniden düzenlenmesi ile taşındıkları yeni anlamlarının sanatsal çalışmaların oluşmasında nasıl etkin bir role kavuştuğu üzerine odaklanılmıştır. Çalışmada günlük hayat içerisinde karşılaşılan nesneler kullanılmıştır. Kullanım nesnelerinin sanatsal ifade aracı olarak kullanılması amaçlanmıştır. Sanat dilinin boyutunu tartışmak ve kullanım nesneleri üzerine eserler üreten sanatçıların işlerini incelemek bir diğer amaçtır. Çalışmada alan araştırması ve literatür taramasından faydalanılmıştır.

Araştırmanın Önemi

Tez kapsamında kullanım nesnelerinin birincil işlevinden soyutlanmasıyla anlamına müdahale edilmiş olmaktadır. Kullanım nesnelerinin işlevleri ise malzeme ve boyutuna yapılan müdahale ile gerçekleştirilmektedir. Bozuma uğrayan kullanım nesnesi sanatçı örnekleriyle desteklenmiştir. Elde edilen veriler dönüştürülerek özgün çalışmalar üretilmiş olması tezin önemini oluşturmaktadır.

Araştırmacı tarafından yapılmış olan özgün çalışmaların malzeme ve boyutlarında yapılan değişim nesnenin işlevini ve içerik-anlamını bozumuna uğratarak kullanım nesnelerinin sanat nesnesine dönüşümü gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışma günümüz sanat ortamında kullanım nesnelerinin genel anlamda sanatı-sanatçıyı nasıl bir etki altına aldığını ortaya koyması, sanatçıların malzemeye olan ilişkilerini göstermesi açısından ve özgün araştırmalara kaynaklık etmesine vurgu yapılması amaçlanarak tezin önemi oluşturulmuştur. Bu araştırma için yapılan ön çalışmalarda heykel sanatında yapılan tezler içerisinde *Sanatsal Yaratım Sürecinde Kullanım Nesnelerinde Anlam ve İşlev Arayışları* başlığının olmadığı görülmüştür. Bu açıdan heykel sanatında bu konunun incelenmesi, bu araştırmayı önemli kılmaktadır. Araştırma ülkemizde heykel alanındaki yazılı kaynakların yetersizliği açısından da literatüre katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda yapıt üretmek ve kuramsal verileri uygulamada görmek nesneleri yeniden anlamlandırarak yeni bir kimlik kazandırmak çalışmanın önemini oluşturmuştur.

Sınırlılıklar

Bu tez çalışmasının sınırlılığı; rastgele seçilmiş tekstil nesnelerinden oluşmaktadır. Modern ve güncel anlamda kullanım nesnelerinin sanatsal ifade aracı olarak kullanılması üzerinden ele alınmıştır. Kullanım nesnelerini sanat nesnesine dönüştüren sanatçıların yapıtları ile örneklendirilmiştir. Buna bağlı olarak kullanım nesnelerinin sanat nesnesine dönüşümü incelenerek bu duruma ilişkin okumaları kapsamaktadır.

Kullanım nesnesinin sanat nesnesine dönüşümü, yaratım sürecinde nesne ve önemi, kullanım nesnelerinde anlam ve işlev bozumu, kullanım nesnelerinde anlam bozumu, kullanım nesnelerinde işlev bozumu, malzeme ve boyutuna müdahale edilen nesnenin değişimi ve uygulamalar üzerinden ele alınarak incelenmiştir.

Tez çalışması Bauhaus ekolünden itibaren günümüze kadarki süreçte sanatını kullanım nesnesi aracılığıyla ifade eden sanatçıların bir kısmına ait uygulamalar incelenerek güncel sanata yansımaları ve katkıları değerlendirilmiştir. Öte yandan tez kapsamında araştırmacının uygulamalarının sanattaki yeri ve temas ettiği konularla ilişkilendirilerek değerlendirmeler yapılmıştır.

Araştırmanın Modeli

Bu tez çalışmasında nitel araştırma yöntemi uygulanmıştır. Araştırmada, farklı disiplinlere ait verilerden yararlanılmış, farklı dönemlere ait sanat çalışmaları ortak bağlamda ele alınmıştır. Literatür taraması yapılarak nesne felsefi-sosyolojik zeminde verilen roller ve bu rollere tepki niteliği taşıyan sanatsal uygulamalar incelenmiştir. Ayrıca tez kapsamında gerçekleştirilen sanatsal uygulamalar bir sanat pratiği olarak belgelenmiştir. Karşılaştırmalı içerik analizi yapılmıştır. Dolayısıyla, betimsel araştırma modeli uygulanan bu tez çalışması, araştırma ve uygulama aşamalarından oluşmaktadır.

Evren ve Örneklem

Sanat pratiklerinde yer alan nesneler araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Bu evrenden seçilen kullanım nesneleri ise örneklemi oluşturmaktadır.

Veri Toplama Teknikleri

Tez çalışmasında, sanatta değişen nesne kavramının oluşum ve gelişim süreçlerini içeren alan yazınsal araştırmalardan ve sanatçı uygulamalarından elde edilen veriler kullanılmıştır. Bu doğrultuda araştırmacının ürettiği sanatsal nesne uygulamaları kavramsal çerçeve temel alınarak yorumlanmıştır.

Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Çeşitli disiplinlerin kullanım nesnesine ilişkin alan yazınsal verileri ve değerlendirmeye alınan sanat pratikleri çalışmanın analiz ve yorumlama kısmını oluşturmaktadır. Tez kapsamında oluşturulan sanat pratikleri, tez kapsamında incelenen sanatçıların eserleriyle ilişkilendirilerek analiz edilmiş ve görsel dokümantasyon oluşturulmuştur. Tez konusu kapsamıyla nicel araştırma yönteminin kullanımına uygun değildir. Araştırma için veri toplama yöntemi olarak kişisel verileri barındıran anket mülakat veya sayısal veriler gibi nicel araştırma

yöntemlerinin kullanılması uygun görülmemiştir. Araştırma yöntemine en uygun şekil olarak literatür taraması ve eser analizleri esas alınmıştır. Tez çalışmasının veri toplama aşamasında araştırma konusunun alt başlıklarına uygun şekilde tek veya çok yazarlı kitaplar ve makalelere öncelik verilmesiyle birlikte bildiriler, sempozyum kitapları ve tez çalışmaları irdelenmiş ve yazım kurallarına uygun şekilde kaynak olarak toplanmıştır. Tez çalışmasında literatür araştırması yapılırken çalışmayı hem destekleyen hem de farklı görüşler içeren veriler toplanması kavram ve olguların daha iyi anlaşılacağı ön görülmüştür. Yararlanılan kaynakların vurguladığı kısımlar metin içerisinde sayı numaralarıyla verilmeye çalışılmıştır. Kaynakların tez içerisinde kullanımında akademik dile özen gösterilmiştir. Tez ön hazırlık ve yazım aşamasında açık erişim ve üyelik istenilen Ulusal ve Uluslararası veri tabanından yararlanılmıştır.

İlgili Araştırmalar

Araştırma kapsamında önemli noktaları tanımlayan anahtar sözcükler YÖK tez merkezi veri tabanı elektronik bilgi kaynakları üzerinden taranarak benzer araştırmalara ulaşılmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda "*Sanatsal Yaratım Sürecinde Kullanım Nesnelerinde Anlam ve İşlev Arayışları*" temalı herhangi bir çalışma tespit edilmemiştir. Ulaşılan tezlerde araştırma konusu ile dolaylı yönden ilgisi olan çalışmalar tespit edilerek incelenmiştir.

Özşen (2013)'nin "20.Yüzyıl Sanatında Nesne Kullanımı Ve İmgeye Yaklaşım" sanatta yeterlik eser metninde gelişen üretim biçimlerinin, nesnenin kendisini, kendi gerçekliği ile algılanan bir yapıdan uzaklaştırması, nesneyi imge aracılığıyla üretilen soyutlanmış bir yapı içinde konumlandırmıştır. Hazır nesne ile birlikte sanat alanına giren sıradan nesnenin, araç olmasının getirdiği işlevlerinden soyutlanıp, sanat yapısının malzemesi olması, nesne üzerine düşünen sanatçının, imge ve gerçeklik ilişkisine eleştirel bir yaklaşım getirmesinin yanında, gerçekliğin algılanışını sanat imgesi yoluyla tekrar yakalama çabasını taşır.

Şan Aslan (2010)'nın "Çağdaş Sanatta Nesne Ve Kişisel Uygulamalar" sanatta yeterlik eseri çalışması raporunda 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. Dada ve

Duchamp'dan sonra nesneyi çalışmalarının merkezine alan sanat akımları ve sanatçılar araştırılarak; bu konuda yapılan çalışmalardan örneklerle desteklenmiştir.

Tolun (2018)'nin "Nesnenin Huzursuzluğu" Geçmişten günümüze uzanan tarihsel süreçte nesne/nesnenin ne'liği, insanlık tarihinin vazgeçilmez konularından biri olmuştur. İnsanların nesneye bakışı, ona uzanışı ve kavrayışı zaman içinde değişime uğramıştır. Yaşam döngüsünde olduğu gibi sanat alanında da nesne sürekli değişen, yeni anlamlar ve biçimler üreten bir kavram olarak varlık kazanmıştır. Bu tez çalışmasında da nesnelerin geçirdiği dönüşüm süreci, sanatçıların nesneler dünyası ile kurduğu ilişki ve nesnelere yükledikleri yeni anlamlarla oluşturdukları yaklaşım biçimleri irdelenmiştir.

Ünay (2015)'in "Sanatçının Nesnesi" adlı sanatta yeterlik tezi biçimi ve kavramsal dayanağı değişerek bağlamından kopmuş olan, yani yapısal ve düşünsel boyutta sanat eserine dönüşen nesneleri ele alınmıştır. Sanatsal ifade olanakları içerisinde yer alabileceği hiç düşünülmemiş olan buluntu nesneleri; bir ifade aracı olarak kullanan ve bu sebeple sanat dilinde bir evrim başlattığı rahatlıkla söylenebilecek olan Kübizm, bu evrimi sanatçının seçtiği hazır nesnelerle bir adım öteye götüren Dada ve düşsel nesnelerle alışılmış, sıradan görüntünün sınırlarını zorlayan Gerçeküstücülük, sanatta nesnenin dönüşümünde kırılma noktaları olarak görülmektedir.

Köksal (2012)'in "Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı" adlı makalesinde 1900'lü yılların başından itibaren dünya düzenini değiştiren sayısız olaylara tanık oluruz. Yeni icatlar, yaşamı kolaylaştırmaya yönelik teknik gelişmeler, sanayileşmenin hız kazanması, yaşanan savaşlar, toplumsal bunalımlar, ekonomik krizler gibi oluşumlar aynı zamanda geleceğe dair korku ve kuşkuları da artırmıştır. Dada akımının etkileri ve sanatın nesnesinde nasıl değişimlere neden olduğu araştırılmış; kendisinden sonraki sanat oluşumlarına katkıları, örnekler ve referans kaynaklarla ele alınmıştır.

Açıkalin Akgün (2012)'ün "Modern Kaygılar" isimli figüratif heykelde nesne kullanımını gösteren ve aynı zamanda günümüz tüketim toplumuna eleştirel bir bakış içermektedir. 20. yüzyılda endüstriyel ve teknolojik gelişmelerin yaşanmasıyla sanatta köklü değişimler görülmüştür. Heykel sanatında ele alınan tüketim nesnesinin sanat nesnesine dönüşümü ilk kez *Ready-made* kavramıyla beraber anılan isim olan Marcel Duchamp ile başlamıştır. Endüstriyel ürünlerin sanat nesnesi olarak eleştirel

bir ifadeye dönüşmesiyle, hazır yapım nesneler kendilerine sanat ortamlarında yer bulmuştur.





2. YARATIM SÜRECİNDE NESNE VE ÖNEMİ

Nesneler günlük hayat içerisinde amacına uygunluk açısından ele alınarak kullanılmaktadır. Hayatımızın içerisinde yer alan nesnenin varlığından söz etmek kaçınılmazdır. İnsanlar geçmişten günümüze kadar ki süreçte nesneler üretmeye devam etmiştir. İnsanların çeşitli amaçlarla kullanması ve ihtiyaçlarını karşılaması amacıyla üretilen nesneler yaşamın vazgeçilmez birer parçası olmuştur.

Hayatın her yerinde varlığını sürdüren insanların ihtiyaçlarına göre farklılık gösteren nesnelerin birincil görevini yerine getirecek özelliklere sahip olması bakımından işlevsellik kavramı üzerinden değerlendirilmektedir.

Yaratım sürecindeki nesnenin sanatçılar tarafından farklı yorumlanarak şekillenmektedir. Nesne ve Sanat Diyalogu başlığı altında ise; nesne, hazır nesne, tüketim nesnesi, kullanım nesnesi açıklanacaktır. Nesnenin sanat ile olan ilişkisi sanat, sanat nesnesi ve sanat nesnesi işlevsel midir? Kullanım nesnesi ve sanat nesnesi arasında fark var mıdır? Soruları üzerinden açıklanacaktır.

2.1. Nesne - Sanat Diyalogu

Nesne içerisinde bulunduğu çağa göre yeni anlamlar yüklenirken geçirdiği süreçte bütün nesneler sanatın bir parçası haline gelmiştir. Geniş bir yelpazeye sahip olan nesne çok farklı şekilde tanımlanmıştır.

Nesne biçimlenmiş malzemedir (Heidegger, 2007: 20). Duyulardan en az biriyle algılanmaya açık olan, uzam (algılanan nesnenin niteliği) ile zaman içinde somut bir varlığı bulunan, bilince sunulmuşluğuyla bilincin ayırt edip tanıdığı; düşünen öznenin düşündüğü ‘şey’ olarak tanımlarız. Batı dillerindeki kökeni ‘karşıda bulunan’, ‘karşıda duran’, ‘karşıya konulmuş’ anlamlarına gelen Latince’deki objektum sözcüğüne uzanan bu terim, yerleşik felsefe dilinde ‘özne’ terimiyle birlikte, ya onun ‘ardalanı’nda ya da onun ‘gölge anlamına bağlı olarak kullanılmaktadır (Kaplanoğlu, 2008: 12).

Hayatımızın içerisinde yer alan nesnenin varlığından söz etmek kaçınılmazdır. İnsanlar geçmişten günümüze kadar ki süreçte nesneler üretmeye devam etmiştir. İnsanların çeşitli amaçlarla kullanması ve ihtiyaçlarını karşılaması amacıyla üretilen nesneler yaşamın vazgeçilmez birer parçası olmuştur. Yaşam alanında sıklıkla karşılaştığımız seri üretim nesneleri olarak günlük hayatın gereksinimlerine cevap vermektedir. Bu seri üretim nesneleri sanat alanında da yer almaktadır.

Hazır nesne ise, Duchamp yaşamdan alınan bir parçayı yapıtın içine yerleştirmemiş, var olan sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak sunmuştur. Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yıkarak estetik beğeni kalıplarının nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatı bir beceri ve yetenek eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür (Antmen, 2008: 125).

Bir sanat yapıtı olarak benzerleri arasından seçilip değerlendirilmiş, üzerinde bir değişiklik yapılmaksızın kullanılmış ya da üzerindeki değişiklik sadece üretimi sırasındaki rastlantılara bağlı olarak ortaya çıkmış seri üretim nesnesidir. İlk kez Dada akımının ünlü beyni Duchamp tarafından öne sürülmüştür. Gerçekte bir sanat yapıtı olmaktan çok, sanat alanındaki geleneksel yaratma yöntemlerine bir eleştiri olarak yorumlanabilir (Tanyeli ve Sözen, 2016: 255).

Hazır yapıt, yeni bir değer üretmez. O değerli bulduğumuz her şeye karşı bir silahtır. Etkin bir eleştiridir: niteleyicilerden oluşmuş kaidesinde oturan sanat yapıtına savrulan sıkı bir tekme. Eleştirel eylem iki aşamada gerçekleşir. İlk hijyen ile ilgili bir entelektüel temizliktir: hazır-yapıt, beğenin eleştirisidir. İkincisi sanat yapıtı kavramına karşı düzenlenen bir saldırdır (Paz, 2000: 142).

Duchamp seri üretim nesnelerini sanat alanına taşımıştır. Seri üretim nesneleri birer tüketim nesnesidir. Tüketim nesnesi günlük hayatın beslenme, barınma, ulaşım, iletişim, vb. gibi mekanik ihtiyaçlara yanıt verirken sanat nesnesinden de ayrışır. Günlük yaşantıda ihtiyaçları karşılamak için nesnelerin fonksiyonlarından faydalanmamız, aynı zamanda tüketim nesnesinin yaygın kullanımı da gösterir. Tüketim nesnelerinin kapsamını açmak gerekirse; yaşamımızı kolaylaştırma amacıyla belirli bir faydalılık içeren işlevsel objeler olarak tarif edebiliriz (Atar, 2014: 13).

Tüketim nesneleri aynı zamanda birer kullanım nesnesidir. Kullanım nesnesi ise, işlevsellik özelliğine sahiptir. Seri üretimin artmasıyla birlikte kullanım nesneleri insan yaşamında daha fazla yer edinmektedir. Çeşitli ihtiyaçları gidermek amacıyla üretilen nesnelerin birincil amacını karşılaması işlevsellik yönünü ortaya çıkarmaktadır.

Sanat alanında da yer almaya başlayan kullanım nesnesi birincil kullanım amacı olan işlevsellik özelliğinden soyutlanarak sanat nesnesi statüsüne gelmiştir. Bu bağlamda sanat nedir? Sanat nesnesi nedir? Sanat nesnesi ve Kullanım nesnesi farkları nelerdir? Sanatta işlevsel olan kullanım nesnesinin yer almasıyla şu soru sorulabilir. Sanat nesnesi İşlevsel midir? Peki kullanım nesnesinin yönlendirici gücü nedir? Günlük yaşantımızda her an karşılaştığımız benzerlerinden herhangi bir farkı olmayan sıradan nesneler bir anda karşımıza tek (biricik) birer sanat nesnesi olarak nasıl çıkabiliyor? Soruları üzerinden irdelenecektir.

Nesneler sanat alanında içerisinde bulunduğu dönem ve koşullara göre farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. Nesne plastik sanat dalları içerisinde bir varoluş koşuludur ve çok önemli bir sorumluluk alır (Sönmez, 2006: 5).

Sanatçı içerisinde bulunduğu döneme göre nesneye yaklaşımı, hareket ve sanat anlayışında farklılığa yol açmıştır. Nesnenin taşıdığı anlamlar aynı akımda bile farklılık gösterebilmektedir. Sanat ortamında nesne sanatçıya fayda sağlayacak şekilde ele alınmış ve sonuna kadar yararlanmış ve nesneye farklı anlamlar getirmesi gereklilik halini almıştır. İşlevsel olan kullanım nesneleri sanat alanında da varlığını göstermektedir. Yaşamın ayrılmaz bir parçası olan işlevsellik özelliği olan kullanım nesneleri sanat alanında da varlığını sürdürmektedir.

Sanat insanlık tarihinin her evresinde varlığını sürdürmüştür. İnsanların yaşamları içerisinde varlığını devam ettiren sanat, duygu ve düşünceleri aktarabilmek adına önemli bir rol üstlenmiştir. Bunu ortaya koyarken de sanatın tamamlayıcı ögesi olan estetik değerlerden faydalanılmıştır. Bu değerler, döneme ve toplumlara göre farklılıklar göstermektedir, tarihsel olgular ve hızla değişen hayat biçimleri toplumun algısını ve sanatçının sanata olan tutumuna da etki etmiştir. Toplamların sahip olduğu değerlere göre de sanatın nasıl anamlanacağı önemli bir konu olmuştur.

Sanat nesnesi Ziyafettin (2019: 16)’e göre, Mattick sanat nesnesini pratik olmayan, bütünsel olarak üretilmiş bir şeydir, talimatların yerine getirilmesinden ziyade özgür, yaratıcı dehanın ürünü olarak ifade etmiştir. Yani sanat nesnesi, sanatçının ilgilendiği ve nesnel ya da özel durumların bütünsel olarak bir araya geldiği durumların hepsidir. Sanat nesnesi denildiğinde sanat olarak üretilmiş ya da bu alan içinde gruplandırılmış ya da tanımı ne olursa olsun bu alanın içine dahil olması amacıyla tasarlanmış nesneler anlaşılmaktadır.

İşlevsel olan kullanım nesnelerinin sanat alanında yer almasına bağlı olarak şu soru sorulabilir: Sanat nesnesi işlevsel midir?

Sanat nesneleri duygu ve düşüncelerin somutlaştırılmış biçimidir. Sanat nesneleri içerisinde üretildiği dönemin düşünce sisteminde şekillenir. Gündelik yaşamda kullanılan nesneler sanat olarak değerlendirilmesi o nesnenin sahip olduğu özel niteliklerden dolayı değil ona yüklenen anlamlardan kaynaklanmaktadır. Sanat nesnelerinin anlamı içerisinde üretildiği zamansal ve mekânsal uzama göre değişkenlik gösterir. Kullanım nesnesi, sanat nesnesi olarak ortaya konduğu andan itibaren estetik dışındaki tüm işlevlerinden uzaklaşmaktadır. Buna bağlı olarak günlük hayatta birebir aynı nesneler de dâhil olmak üzere bütün benzerlerinden farklı bir bağlama sokulmaktadır. Aksi durumda tüm benzerlerinin de sanat olarak görülmesi gerekmektedir. Sanat alanındaki yapıt çeşitliğinden dolayı tümünü kapsayacak genel bir sanat anlayışını ileri sürmek mümkün değildir. Sanat eserinin anlamını tarihsel bir inşa sürecinde nasıl edindiğini ortaya koymak sanat alanında yer alan fakat gündelik yaşamda benzerlerine oldukça sık rastladığımız nesnelerin anlamlandırılmasına yönelik düşünsel bir alt yapı sunmaktadır (Sankır, 2018: 525)

Kullanım nesnesi ve sanat nesnesi arasında fark var mıdır?

Kullanım nesnesi her ne kadar sanat alanında sanat nesnesi konumuna getirilse de iki kavram arasındaki fark yadsınamaz. Bu bağlamda kullanım nesnesi ve sanat nesnesi farklarına yer verilecektir. Kullanım nesnesi günlük hayatın ihtiyaçlara yanıt verirken sanat nesnesinden de farklıdır. Kullanım nesneleri işlevsellik özelliğine sahip olmaları bakımından yaygın olarak kullanılmakta ve bu açıdan kullanım nesneleri sanat nesnesinden ayrılmaktadır. Seri olarak üretilen kullanım nesnesi çoğaltılabilirken, sanat nesnesi “biricik” oluşu, onu kullanım nesnesinden ayıran

özellikleri içerisinde yer almaktadır. Kullanım nesnelerinin yaşamımızı kolaylaştırma amacıyla belirli bir faydalılık içeren işlevsel nesneler olarak ifade edilebilir. Sanat nesnesi de insan etkinliğinin bir ürünü olduğundan bu kapsam içerisinde yer alır (Atar, 2014: 13).

Yaygın olarak yaşantımızda kullanılan kullanım nesneleri gereksinimler doğrultusunda şekil alır ve insan ihtiyaçlarını doğrudan karşılar. Her ne kadar insan yaşamını kolaylaştırması açısından sanat nesnesi ve kullanım nesnesi arasındaki ayrıma dikkat çekilse de, her ikisinin de ortak paydası bir gereksinimi karşılama ihtiyacından doğmuş olmasıdır. Bu bağlamda günümüzde sanat nesnesi ve kullanım nesnesinin sınırları belirsizleşmiştir. Bu duruma en iyi örnek ise Duchamp'ın kullanım nesnesi olan pisuari sanat nesnesi olarak sunmasıyla desteklenebilir.

Kullanım nesnesinin sanat nesnesine dönüştürülmesi şu sorular üzerinden açıklanacaktır. İşlevsellik özelliği olan kullanım nesnesinin sanat nesnesine dönüşümü nasıl gerçekleşiyor? Kullanım nesnesine uygulanan her yöntem sanat nesnesine dönüştürür mü? Kullanım nesnesinin kimliğini hangi yöntemler değiştirmektedir. Kullanım nesnesi sanat nesnesine dönüşürken nasıl bir değişim yaşamaktadır. Kullanım nesnesini bozuma uğrattırken hangi özelliğine ya da hangi yöntemle /dönüştürüldüğünün sonuca bir etkisi var mı?

Bir kullanım nesnesinin sanat nesnesine dönüşümü için biçimini değiştirmek şart mıdır? Ya da bu nesnenin sanat nesnesine dönüşümü için kendi öz biçimine bağlı kalarak kullanım alanından koparmak yeterli midir? Bu dönüşümle kullanım nesnesinin var olan özelliği ortadan kalkar mı?

Kullanım nesnesi birincil özelliği olan işlevsellikten nasıl soyutlanır? Kullanım nesnesinin malzemesinde yapılan değişim bu nesneyi nasıl etkiler? Bu nesnenin boyutuna müdahale edilerek nasıl bir değişim yaşanır? Kullanım nesnesinin rengi değiştirildiği takdirde işlevsellik özelliği ortadan kalkar mı? Bu duruma bağlı olarak kullanım nesnesi anlamsal değişime uğrar mı? Bu nesneyi kendi kullanım alanından farklı bir mekâna taşıyarak konumuna mı yoksa nesneye mi müdahale edilmiştir? Peki bu durumda işlevini yitiren kullanım nesnesi aynı anlama bağlı mı kalır yoksa yeni bir kimlik kazanır mı? Sorularına açıklık getirilerek kullanım nesnesinin sanat nesnesine dönüştürülmesi açıklanacaktır.

Yaşamda sıklıkla karşılaştığımız kullanım nesnelerinin asıl kullanım amacı olan işlevsellik özelliği göz ardı edilemez. Kullanım nesnesinin işlevsellik özelliği ve biçimsel olarak benzerlerinden hiçbir farkı yoktur. Bu nesnelerin tüm benzerlerinden ayırt edilmesi ancak belli koşulların gerçekleşmesi ile mümkündür. Kullanım nesneleri sıradan ve birer seri üretim nesneleri olması sebebiyle sanat nesnesinin tek (biricik) olgusuyla zıtlık içerisindedir. Ancak seri üretim nesnesi olan kullanım nesnelerinin çoğaltılabilir olması işlevsellik özelliğine rağmen nesneyi sıradan ve değersiz kılmaktadır.

Bu sıradan kullanım nesnelerinin ise sanat alanında yer alması Duchamp'la birlikte farklı bir boyut kazanmıştır ve bu sayede artık her şey sanatın nesnesi konumuna gelmiştir. Kullanım nesnesi olan pisuarın sanat alanında yer almasıyla diğer tüm benzerlerinden ayıran farklı bir bağlama yerleştirilerek göstergeye dönüştürülmesi ve bir sanat yapıtı olarak algılanmasını sağlayacak alt yapı yeniden inşa edilmiştir. Kullanım nesneleri yaşamın bir parçası olan sanatta da varlığını göstermektedir. Arıç (2019: 184)'e göre, sanatçıları da etkisi altına alan kullanım nesneleri sanat alanındaki yerini sağlamlaştırmaktadır. Böylece pisuar, farklılaşarak kavramsal bir süreçte anlam kazanmış ve sanat nesnesine dönüşmüş olmaktadır.

Duchamp'ın kullanım nesnelerini sanatın merkezine oturtmasıyla, sanatta günlük yaşamın içerisine dâhil olmuştur. Sanat yapıtı kavramı yerini sanat nesnesine bırakmıştır. Sankır (2018: 526)'a göre, Duchamp'ın günlük yaşamdaki uzamının devamı olmayan yeni bir uzam yaratarak onu bir sanat yapıtına dönüştürmüş belirli bir kavramsal sürecin (düşüncenin) ve sanatsal eylemin nesnesi haline getirerek biricikleştirmiştir.

İşlevsellik özelliği olan kullanım nesnesinin sanat nesnesine dönüşmesi için belli koşulların gerçekleşmesiyle mümkün olmaktadır. Bu yöntemler ise; Duchamp gibi kullanım nesnesini kendi bağlamından kopararak sanat nesnesine dönüştürmesi yöntemlerinden biridir. Kullanım nesnesine herhangi bir müdahale de bulunulmadan sanat alanında sergilenmiştir.

Diğer yöntem ise, kullanım nesnesinin kendi öz biçiminden soyutlanmasıyla gerçekleşmektedir. Kullanım nesnesinin biçiminin bozuma uğratılmasıyla nesnenin

işlevi ortadan kaldırılmış olmaktadır. Bu duruma bağlı olarak işlevsizleştirilen kullanım nesnesinin anlam-içerik olarak ta yeni bir kimlik kazanmaktadır.

Kullanım nesnesinin sanat nesnesine dönüşümü için bir diğer yöntem ise, nesnenin işlevine yapılan müdahale ile mümkün olmaktadır. İşlevsellik özelliği olan kullanım nesnelerin biçimine bağlı kalınmaktadır. Kullanım nesnesinin birincil özelliği olan işlevsellikten soyutlanması ise şu koşullar ile mümkündür.

Kullanım nesnesinin kendi öz malzemesinde yapılan değişim nesnenin işlevsellik özelliğini ortadan kaldırır. Kullanım nesnesinin rengine yapılan müdahale de nesneyi işlevsizleştirir. Nesnenin asıl kullanım alanından farklı bir mekâna taşınması nesnenin sadece konumuna değil aynı zamanda nesnenin anlamını da değiştirmektedir.

Bu duruma bağlı olarak şu çıkarım da bulunabiliriz. Kullanım nesnesi ilk yöntem olan nesneyi var olduğu şekilde sanat alanına taşıyarak olur. İkinci yöntem ise, kullanım nesnesinin biçiminde yapılan değişim ile gerçekleşmektedir. Bu durumda nesnenin hem işlevine hem de anlamsal dönüşümü gerçekleşmektedir. Bir diğer yöntem ise, işlevsellik özelliği olan kullanım nesnesinin malzeme, boyut, renk ve konumuna yapılan müdahaleler ile kullanım nesnesinin işlevsizleştirilerek kullanım alanından koparılmasıyla yüklenen yeni anlamdır. Kullanım nesnesini bozuma uğrattırırken hangi özelliğine ya da hangi yöntem ile dönüştürüldüğü nesnenin özelliğini derinden etkilemektedir. Yapılan her müdahale sonucunda kullanım nesnesi sanat nesnesine dönüştürülür.

2.2. Kullanım Nesneleri ve Bauhaus

Kullanım nesneleri ve bauhaus başlığı ise; işlev/işlevsellik/sanatta işlevselcilik kavramları üzerinden açıklanacaktır. Bu bağlamda ise; Kullanım nesnesi işlevsel midir? Sorusuna yanıt oluşturulacaktır. Bauhaus ekolünde işlevsellik özelliği olan kullanım nesneleri örnekler üzerinden açıklanacaktır.

Günümüz dünyası nesneler tarafından çok daha fazla ve hızlı bir şekilde kuşatılmış durumdadır. Bu durum seri üretimin bir yansıması olarak hayatımıza entegre

olmuştur. Değişime ve gelişime açık insan, toplumsal ve ekonomik yapı değiştikçe nesnelerle ilişkisini değiştirmiştir. Hayatın da farklı bir yerde konumlandığı nesneler sayesinde kendi dünyasını tekrar inşa etmeye kalkışan bireyin bu girişimi başka türden bir gerçekliği de işaret etmektedir. Bireyin yaratıcılığını ortaya çıkarması, kendini ifade edebilmesi ve dünyayı nasıl algıladığını ortaya koyması açısından sürekli iletişim halinde olduğu nesnelere yönelimi, bu nesnelerin insan hayatında nasıl etkili olduğunu göstermektedir. Seri üretimin artmasıyla birlikte kullanım nesneleri insan yaşamında daha fazla yer edinmektedir. Çeşitli ihtiyaçları gidermek amacıyla üretilen kullanım nesnelerinin birincil amacını karşılaması işlevsellik yönünü ortaya çıkarmaktadır.

İşlev nedir Baudrillard (2014a s.72)'a göre, işlev, Latince de fungi, de functus, de fungor (functio) köklerinden gelen fonksiyon, görev' in yanı sıra üfule, vazife, yerine getirme, gerçekleştirmenin karşılığıdır. İşlev sözcüğü bir nesnenin gördüğü iş, iş görme yetisi olarak tanımlanmaktadır.

Tansuğ (1993: 54-55) ise işlevselciliği; Biçimin belirtmek amacıyla olduğu iç anlam ve değerlerle ortaya çıkışı, ancak kendi işlevini yapar. İşlevsel kavramı, basit bir yararlılık kavramının dışında bir anlama sahiptir. Çünkü insanlar günlük yaşamda yarar sağlayan nesneler bile biçimsel işlevlerini ve yaşamımızın tüm derinliğine yansıma ihtimalini, estetik değerinde bulurlar. En basit araçlardan en komplike olanlarına kadar bütün biçimler estetik değerden yoksun oldukları zaman kullanışsız da olurlar. Dolayısıyla, faydalılıkları da güçleşir. Üretici emeğe heybet ve azim veren, bazen kullanılan aracın biçimsel değerine duyulan sevgidir. Bu yüzden, sanat ve araç biçimlerini, yarar sorununun ötesinde işlev sorunu altında toplamak gereği de vardır. Bu yüzden, biçim yolunda bilinçlenmiş bir çevrede duvardaki resim, masanın üstündeki su bardağı gibi bir ihtiyaç olur. İfadeleriyle açıklık getirir.

Önemli olan parçanın sistemin oluşmasına olan katkısıdır. O halde işlevsel, bir nesnenin fonksiyonu, sistemin varlığına ve sürekliliğine katkı yapan özellik olmaktadır.

Roth (2002: 147)'a göre, sanatta işlevselcilik, yalnızca işlevi ele alan bir tasarım yaklaşımını ifade eder. Sanatta İşlevselciliğin savunduğu şey, resmin veya heykelin, her şeyden önce işlevlere çok iyi yanıt verme kaygısını taşıması ve bu amaçla

tasarlanıp geliştirilmesidir. 19. ve 20. yüzyıllarda farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. 1843 yılında, Biçim, işlevi izler savını heykeltıraş Horatio Greenough tarafından ortaya atılmıştır. Bu yaklaşım, sanatta çağdaş işlevselciliği belirleyen düşünce olmuştur. Amerikalı mimar Louis Sullivan 1880'li yıllarda bu görüşü benimsenmiştir. Sanatçının temel düşüncesi, soyut ve zaman ötesi güzellik anlayışının aksine, işleve dayalı bir mükemmellik yaratmak fikridir. Buna bağlı olarak şu soru sorulabilir. Kullanım nesneleri işlevsel midir?

Baudrillard, (2014b: 106)'a göre, nesnenin birincil değerinde yer alan işlevsellik, yani aletsel amacı, işlevselliği ile kıyaslanmış, bir nesnenin işlevsel olması ile kullanım nesnesi olması arasındaki ayrımı ortaya konmuştur. “Kullanışlılık ve işlevsellik her zaman aynı şey değildir, bir şeyin kullanıldığı yer o şeyin yapılmasındaki işlevsel sebeple tamamen alakasız olabilir.” Ya da belli bir işlev için üretilmiş nesneler işlevlerini yitirdiklerinde, onlara yeni işlevler yüklenebilir. Örneğin bir fincanın kâğıt ağırlığı olarak kullanılması ile asıl fonksiyonu olan taşıyıcı özelliği aynı amaca hizmet etmemektedir (Dinçer Kırca, 2012: 98).

Bu bağlamda işlevsellik özelliği olan kullanım nesnelerinin Bauhaus ekolünde yer almasına değinmek gerekmektedir. Bu bağlamda Bauhaus ekolü tanımlanarak işlevsellik özelliği ön planda olan kullanım nesneleri örneklerine yer verilecektir.

20.yüzyıl Endüstri devriminin etkisiyle zanaat kavramının irdelendiği bir dönem olmuştur. Modernizm akımını takip eden dönemde sanat ve fikir alanlarındaki çeşitlilik neticesinde sanatçı ve mimarlar farklı alanlara yönelerek eserler vermeye başlamışlardır bunun sonucunda tasarım kavramı sanat ve zanaat kavramından ayrılmıştır. Seri üretimden kaynaklanan kullanıma yönelik ürünlerin estetik unsurlar taşımamasıyla tasarıma olan gereksinim artmıştır. Bu durumun sonucunda ise zanaat ve tasarımı bir arada getiren kurumlara ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu bağlamda ise Bauhaus ekolü ortaya çıkmıştır. Bauhaus ekolünde ele alınan kullanım nesnelerinin işlevsellik özelliğini ön plana çıkararak tasarlayan tasarımcıların yanı sıra farklı alanlara yönelmiş olan sanatçıların kullanım nesnelerini birer sanat nesnesine dönüştüğü örneklere de yer verilecektir.

Bauhaus yapı anlamına gelen Hausbau'dan türemiştir, yalnızca yapıyı ve tasarımı değil keza tasarlamının tekrar yapılmasını da anlatmaktadır. İşlevselcilik sanat ve

tasarımı bir araya getirmek açısından kendi dalında bir ilk olan Bauhaus'un düsturudur. Kullanım nesneleri standart şekilli objeler için yeni prototipler olarak tasarlanmaya başlamışlardır. Bu amaçla insanların benzer olan ihtiyaçlarını dikkate alarak başlamışlardır. İşlev gösteriştten uzak olan Bauhaus araştırmalarının odak noktasını oluşturmaktadır. Bauhaus yalnızca işlevsel olarak tanımlanmaktan kurtulmasını, form işlevi izler inancı sayesinde amaca uygun tüm tarzların üstünde bir güzellik ya da form arayışı sağlamıştır.

Yaylalı (2000: 104)'ya göre, 1919-1933 yılları arasında modern tasarımında adından söz ettiren Bauhaus'un etkisi günümüze kadar uzanmıştır. Bugün kullanılan endüstri tasarımları Bauhaus'un modellerin günümüz endüstri tasarımına ait olan modelleri ve bunların standartlarını belirleyen Bauhaus, şuan kullandığımız her endüstri ürününe bugünkü görünümünü vermiştir.

Bir kap, sandalye veya konut amacına uygun işlev görmesi için tasarlanırken özellikle doğası incelenmektedir. Buna bağlı olarak tasarımın kullanışlı, dayanıklı ve güzelliği test edilmektedir. Bauhaus'un plastik sanatları birleştirme fikri endüstriyel tasarım alanında da estetik kullanım eşyası üretme amacına hizmet etmiştir. Bauhaus'un işlevsellik anlayışı endüstriyel tasarım alanında da kendini göstermiştir. Estetik görünüm günlük eşyalar üzerinde önemli bir yer edinmiştir. Bauhaus'un iki önemli noktası olan işlevsellik ve estetik kavramlarının endüstri ürünlerindeki sanatsal (heykelsi) yaklaşımıyla tasarım kavramının temelini atıldığı söylenebilir.

Bu eşyaların kendi alanlarından bağımsız olma ve yaratıcılık alanına sokulma ile kişiselleştirilmesidir. Francalanci (2012: 95)'ye göre, sandalye sadece bir şey değil, bir nesne, bir makine yapımı, bir el yapımı, bir makyaj ürünü, bir ürün, ama bir ilişki kalitesini belirleyen fonksiyonların ve bağlantıların bir buluşma noktasıdır.

2.3. Kullanım Nesnesi ve Sanat İlişkisi

İşlevsellik özelliği olan kullanım nesnelerinin tasarlanarak sanatçı ve tasarımcıların ellerinde yeniden şekillenmiştir. Bu bölümde kullanım nesneleri örneklerine yer verilecektir.

De Stijl akımının öncülerinden biri olan Gerrit Rietveld 1918 yılında kayın ağacından tasarladığı Kırmızı ve Mavi Sandalye (Red and Blue Chair) adlı çalışması en ünlü sandalye tasarımıdır (Resim 2.1). Rietveld'in işlevsel sandalyesi Mondrian'ın resimleriyle benzerlik taşımaktadır. Rietveld klasik koltuk üzerinde değişimler yaparak şezlong formu vermiş ve çalışmasında 13 kare profil dikdörtgen panel kol kullanarak geleneksel sandalye hacmini değiştirmiş ve işlevselliği vurgulamıştır. 1923 yılında çalışmasına renk eklemeleri yapmış ve yan panelleri çıkartmıştır (Erdem, 2007: 57).

Sandalyenin oturma yeri mavi, sırtlık bölümü kırmızı, siyah olan ayak ve kolçak kısımlarının uçlarında ise sarı renk kullanılmıştır. Kırmızı-mavi koltuk De Stijl grubunun manifestosu niteliğindedir adeta. İşlevsellik ve estetik açısından bir plastik yapının bütün unsurlarını bünyesinde taşımaktadır. Üç boyutlu bir mekânda bir kütle-hacim orantısına sahip olduğu gibi, ışık renk ve malzeme elementlerine dayanmaktadır. Bunlar içerisinde, koltuğun “Kırmızı-Mavi” adı bile sandalyede ışık renk öğelerinin etkinliğini yansıtmaktadır.

Sandalyenin yapımında tercih edilen malzemenin ağaç olması da ayrıca biçimle bağdaşmaktadır. Sandalyenin oturma bölümünün yere yakın olacak biçimde tasarlanması ergonomiktir. Farklı ölçü ve işlevlerdeki parçaların bir araya gelmesiyle oluşan sandalyenin simetrisinin dışına çıkılarak hareketlilik kazandırılmıştır. Örneğin iki parça bir araya getirilirken düşey parçanın simetrik yapısı yerine asimetrik bir parça tercih edilerek kendi içerisinde denge sağlamıştır. Sandalyenin orantısında bozulma olmamıştır.

Sandalyede kullanılan renk plastik ifade için önemli bir öğedir. Rietveld, barok sanatının kırmızı-mavi akordunu almış ve bunu dört boyutlu, mekân, zaman boyutları içine yayarak, sandalyenin plastik etkisini, dışavurumsal bir ifadeye dönüştürmüştür. Bütün bu element katmanlarıyla bir endüstri ürünü olan Kırmızı-Mavi Koltuk, zaman mekân içinde plastik bir ahenk ve uyumu açığa çıkarırken, aynı zamanda işlevsellikte de bir uyum yakalamıştır. Rietveld bu dönem içerisinde De Stijl dergisinde aktif rol almıştır (Erdem, 2007: 58)

.



Resim 2.1. Gerrit Rietveld, Red and Blue Chair, 1918.

Rietveld'in tasarladığı sandalyeden sonra 1923 yılında asimetrik yapıya sahip lake ve ahşap masa çalışması yapılmıştır (Resim 2.2). Masa Rietveld'in ilk çalışmaları arasında yer alan Kırmızı – Mavi sandalye ile benzerlik göstermektedir. Kırmızı, mavi, siyah, sarı ve beyaz boyalı yatay ve düşey yüzeylerden oluşan masa De Stijl formlara sahiptir. Masa dört geometrik yapıdan oluşmaktadır. Masanın ayak bölümünde kırmızı yuvarlak parça kullanırken, gövde bölümünde siyah ve beyaz renkli iki dikdörtgen parça dikey şekilde köşelerinden birbirine geçirilmiş ve üzerine siyah kare bir parçanın yere paralel şekilde yerleştirilmesiyle tamamlanmıştır. Masa Schröder Evinin asimetrik stiliyle paralel bir yapıda tasarlanmıştır (Erdem,2007,s.74).



Resim 2.2. Gerrit Rietvelt, Schröder House için tasarladığı masa,(1923).

Bauhaus atölye üyeleri, popüler olan ve fazlasıyla satılan çeşitli ölçülerdeki kapları üretebilmek amacıyla bu tasarımlara yönelmişlerdir. Yeterli büyüklüğe sahip olmayan atölye genellikle kaplara olan bu talebe cevap vermekte güçlük çekmiştir.

1924 yılında Theodor Bogler atölyenin ticari kısmını harekete geçirmiştir. Tasarladıkları ürünleri çoğaltıp hızlı satabilmek için Lindig ve Theodor Bogler birlikte çalışmaya başlamışlardır. Tasarımların da modüler bir yaklaşıma sahip olan Bogler, Bauhaus kimliğinin merkezini oluşturan sade geometrik formlar tercih etmiştir. Bogler tarafından tasarlanan çaydanlık dizilerinin ayrı parçaları atölyede aynı kalıpla çoğaltılabilmektedir. Farklı çaydanlıkların ana gövdesi yalnızca ölçü bakımından farklılık göstermektedir. Oryantal yemek araçlarını anımsatacak biçimde bambu ya da metal malzemedен şekillendirilmektedir.

1923 yılında Bogler modüler tasarımı olan altı parçalı kahve yapma çömleğinin üretimine başlamıştır (Resim 2.3). Bogler'in çok parçalı tasarladığı kahve yapma çömleği aynı parçaların kullanılmasıyla birden fazla farklı şekil kurmanın nasıl olabileceğini gözler önüne sermektedir (Şan Aslan, 2019: 429)

Yuvarlak hatlardaki kahve yapma çömleği görünümüyle benzerlerinden farklılık göstermektedir. Çömlek farklı boyutlardaki halkaların üst üste gelmesiyle bütünlük yaratmıştır. Çömlek enine doğru altı farklı parçaya bölünmüş bir görünüme sahiptir.

Beyaz renkli bu çömlek üzerinde bulunan kahverengi tonlarındaki tutma aparatıyla uyum içindedir. Kahve yapma çömleğinin altta olan gövde kısmı büyük parçadan oluşurken yukarı doğru parça küçülmektedir.



Resim 2.3. Theodore Bogler, Altı Parçadan Oluşan Modüler Kahve Yapma Çömleği, 1923.

Tüm bu yenilikler ve çalışmalar devam ederken, Bauhus'un tasarımlarının tanıtılması amacıyla Thuringen eyaleti bir sergi açılmasını talep etmiştir.1923 yılında açılan sergideki başarıyla Bauhaus okulu için önemli bir noktadır. Gropius'a göre sanat ve zanaatın bir arada olmasının tasarımlara olumlu yansıması bu etkinlik ile olmuştur (Şan Aslan, 2019: 429-430).

Metal atölyesinde farklı metal nesneler ve sistemler tasarlanarak üretilmiştir. Örnek olarak demlik, kapı kulpu, lamba, küllük, çatal ve sıhhi tesisat parçaları söylenebilir. Endüstriyel üretimde metalin kullanılması, Bauhaus tasarımları ile endüstrinin arasında ilişki kurulmasını sağlamıştır. Marianne Brandt mutfak eşyaları arasında yer alan çay demliğini tasarlamıştır (Resim 2.4). Çay demliği genel özellikleri

bakımından klasik demliğe benzese de detaylardaki farklılıklar tasarımcının estetik dokunuşlarını gözler önüne sermektedir. Geometrik formdaki demliğin siyah renkli tutamacı yarım ay biçiminde düz bir yapıda tasarlanmıştır. Demliğin gövde kısmı ise, ağız kapalı bir kâseyi anımsatan görünümündedir. Demliğin tutamacına yakın şekilde ölçeğinin neredeyse yarısı büyüklüğündeki kapak ile tamamlanmıştır. Demliğin alt kısmında bulunan ayaklar ile estetik bir görünüme kavuşmuş ve benzerlerinden ayırt edici özelliklere sahiptir. Demlik sapı gümüş ve pirinç malzemeden yapılırken tutamacı ise, abanozdan yapılmıştır (Sabankaya, 2016: 85).



Resim 2.4. Marianne Brandt, Çay Demliği, 1924.

İnsanın hayatındaki ihtiyaçlardan biri olan mobilya, oturma elemanlarındandır. Tarih boyunca, toplumlardaki yaşam şartları, uygarlık anlayışları, malzeme tercihleri, teknolojileri ve estetik anlayışlarına bağlı olacak biçimde farklı aşamalar kat etmiş ve günümüze gelene kadar farklılık göstermiştir. İhtiyaçların artması, makinelerinin icadı ile oturma elemanlarının gelişmesi hız kazanmıştır; sanatkârlar kendi yeteneklerini, estetik ve düşünme kavramlarını oturma elemanlarına, içinde bulundukları dönemin yaşam tarzı ve sanat üslubunu yansıtmışlardır (Uysal, 2019: 16).

Sandalye, oturma işlevini yerine getirmek amacıyla tasarlanmış bir eşyadır. Bir kişinin oturabileceği ölçülerde ve farklı malzemelerden tasarlanmaktadır. Sandalyenin orijinali dört ayak, bir oturma yeri ve bir arkalıktan oluşmaktadır. Tasarlanan sandalyenin malzemesi kullanılacağı mekâna göre farklılık taşımaktadır.

20. yy. tasarım ve mimarlık dünyasının en önemli isimlerinden olan mimar Marcel Breuer, 1925'ten başlayarak, mobilyada öne çıkan tasarımları özellikle S biçimli iskemleler dünyanın her yerinde tanınmaktadır. Sanatçının sandalye çalışması oturma eylemini yerine getirebilecek şekilde tasarlanmıştır. Breuer'ın tasarımlarında sade ve devamlı formlar dikkat çekmektedir. Breuer, tasarlamış olduğu Cesca sandalyesinde (Resim 2.5), ahşap bükme çerçevenin içine açık kahverengi tonuna sahip olan hasır örgü sırt bölümüne ve ayaklara parlak gri tonundaki bükme çeliği birlikte kullanarak çalışmasında bir uyum yakalamıştır. Sandalyenin S biçimli iskeletini ise, bükülen metal çubuklar ile sağlamıştır (Özdemir, 2018: 26).



Resim 2.5. Marcel Breuer, Cesca sandalyesi, 1928.

Richard Artschwager heykellerini kullanım nesneleri içerisinde yer alan masalar, aynalar vb. nesneler tasarlamaktadır. Artschwager 1966 yılında İskemle (Resim 2.6) adlı çalışmasını dizayn etmiştir. Mermer bir kütleden oluşturulan iskemle keskin

hatlara sahiptir. Kahverenginin tonlarını barındıran dalgalı bu mermer kütlesi görmeye alışık olduğumuz sandalyelerden farklıdır. Standart özelliklere sahip olan bir sandalye dört ayağının üzerinde konumlandırılırken, yapılan çalışmada ayaklar mermer bir bloktan oluşmaktadır. İskemlenin durağan görünümü mermerin yüzeyindeki kahverengi tonlarının etkisiyle hareketlilik kazanmaktadır. Heykel kendi içerisinde üç farklı boyutta kütleden oluşmaktadır. Büyük kütle iskemlenin ayağıdır (kaide biçimli), küçük kütlede yaslanma eylemi gerçekleştirilirken orta kütlede ise; oturma eyleminin yapıldığı bölüm olarak şekillenmiştir.

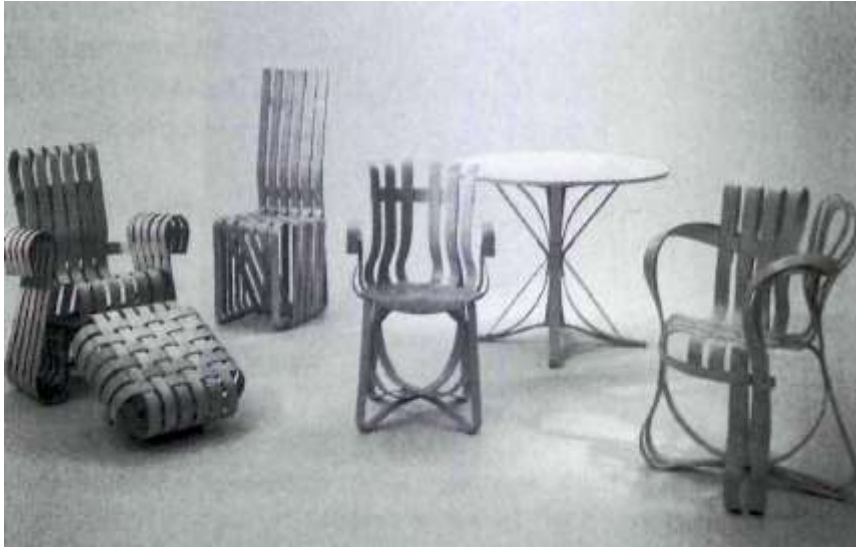


Resim 2.6. Richard Artschwager, İskemle. 1966.

1950 ve 1960'lı yıllarda, mobilyalarda farklı ağaç çeşitlerinin katmanlarının, kontratabla ve kontrplak olarak bükülmesi çoğalmıştır. Kontrplağın bükülmesiyle tasarlanmış çoğu oturma mobilyasının üretimi bu dönemde olmuştur.

Frank Gehry'nin tasarımlarının ilham kaynağı sebze ve meyve sepetlerindeki örgü biçimini bükme ahşap mobilya tasarımlarında görmekteyiz (Resim 2.7). 1990 yılında ilk protipini tasarladığı mobilyalar arasında lamine tekniği ile yapılmış sandalyelerde yer almaktadır.

Bu sandalyeler hafif bir ağaç çeşidi olan gümüşü akçaağaç ince şeritlerinden üretilmişlerdir Şekil 24'ün ortasında yer alan ve Cross Check ismini alan ahşap bükme sandalye 5 cm genişliğinde ve 0.7 mm kalınlığında ahşap şeritlerin üreli tutkal birleştirilerek oluşturulmuştur. Sandalyenin esnek yapısını oluşturan ise bir araya getirmek için kullanılan tutkaldan kaynaklanmaktadır. Knoll firması tarafından üretilmiştir (Özdemir, 2018: 30).



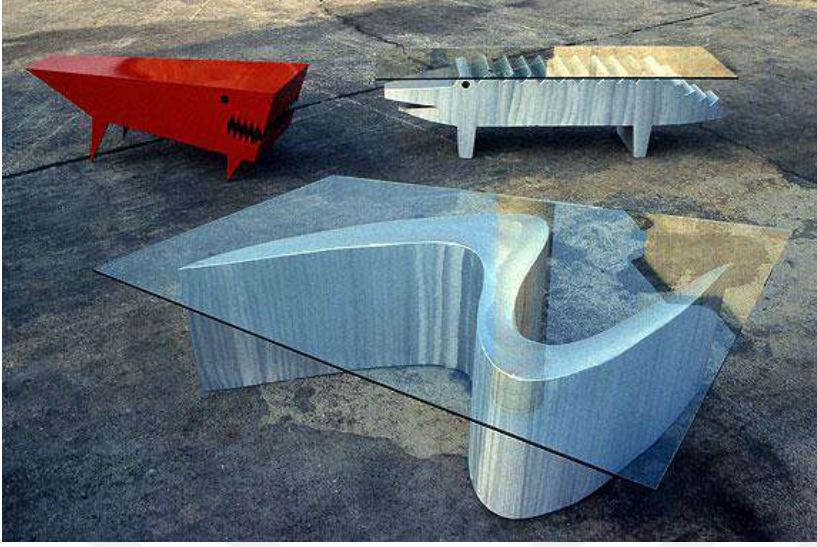
Resim 2.7. Frank Gehry, Lamine katlı ahşap bükme sandalyeler ve masa.

İngiliz tasarımcı Ross Lovegrove tasarımlarında doğadan ilham alan sanatçılar arasında yer almaktadır. Lovegrove, günlük hayattaki kullanım nesnelerinden lavabo, duş teknesi vb. tasarımları gerçekleştirmektedir. Tasarımcı bu nesnelere estetik değer katmaktadır. Tasarımcının yapmış olduğu Su Şişesi (Resim 2.8) adlı çalışması organik forma yakın bir biçimdedir. Tasarımcının doğadan etkilenmesi su şişesinin formuna da yansımış ve suyun dalgalı görünümüyle benzerlik taşıyan bir biçimde tasarlanmıştır. Suyun akışkan ve sıvı yapısı şişenin girintili çıkıntılı biçimiyle uyum sağlayarak içerisinde bulunduğu kabın şeklini almaktadır. Şişenin yüzeyindeki iç bükümler el ile kavranarak şekil almış bir görünümü tutma eylemi için elverişli olacak bir yapıda tasarlanmıştır.



Resim 2.8. Ross Lovegrove, Su Şişesi, 2001.

2005 yılında California’lı heykeltıraş Bruce Gray tarafından yapılan Tables (Resim 2.9) adlı çalışma alüminyumdan üretilmiş ve ayrıca paslanmaz çelikten yapılmıştır. Zarif bir S eğrisi biçiminde ve bir cam üstünü desteklemektedir. Bu çalışma da ayak görevini üstlenen parça yere paralel bir şekilde konumlandırılmıştır. Masanın ayak görevini üstlenen kısımda çelik gibi sağlam bir malzeme tercih edilmesinin aksine masanın üst yüzeyinde kırılgan bir malzeme olan cam kullanılmıştır. Bruce’un farklı özellikteki iki parçayı bir araya getirerek oluşturduğu tasarımı işlevsel özelliğini taşımaktadır.



Resim 2.9. Bruce Gray, Tables, 2005.

Bauhaus okulu toplum ve endüstriye verdiği hizmetlerle; endüstri ürünleri tasarımını görsel iletişimi etkileyerek, günlük hayata taşıyan modern bir tasarım anlayışı oluşturmuştur. Görsel eğitime çağdaş bir üslup getirmiştir. Yeni öğretim yöntemleri ile görsel eğitime faydalı olmuştur. Zanaat ve sanatın iç içe geçmesi sanatın yaşama dâhil olmasını sağlamıştır. Bu sayede sosyal değişime ve kültürel canlanmaya yol açmıştır.

Bauhaus'un 1933 yılında kapatılması sonucunda sanatçılar Amerika'ya yönelmişlerdir. Bu durumdan dolayı ise Bauhaus ekolü Amerika ve Avrupa'da yayılmıştır. Bauhaus tasarımlarının etkisi Türkiye'deki ürünlerde de kendini göstermektedir. Bauhaus okulundaki sanatçılar dünyanın dört bir yanına dağılmışlardır. Devam eden süreçte, Bauhaus'un etkileri çok büyük olmuştur. Okulda tasarlanan ürünler, endüstriyel yöntemler kullanılarak seri üretime geçirilmiştir. Bunlar, yalın ve işlevselliği ön planda tutulan tasarımlar kullanım nesnelerinin yayılmasına yol açmıştır.

Bauhaus'un Sanat ve Teknoloji - Yeni Bir Birlik sloganının, sanat ve teknolojiye form, renk, malzeme, tasarım, ergonomi alanlarında işlevselci bir yaklaşımla yaklaşan bilimsel teknoloji ile plastik sanat anlayışının kullanım, uygulama ve üretim alanındaki bir ifadesi olduğunu vurgulamaktadır. Şahinkaya (2009: 11)'ya göre, Bauhaus sanat eseri eserleri ve tasarım değeri ürünleri temelinde zanaat arayan bir

felsefe yarattı. Yaratıcının yaratıcı deneyimini zanaat retorik ve yaratıcılıkla paylaştı ve sınai üretim ile sanatsal yaratım arasındaki bağı güçlendirmiştir.

Bauhaus ekolünden etkilenen çağdaş sanatçılar hayatın her alanında varlığını gösteren kullanım nesneleri zamanla kendi bağlamından koparak sanatında bir parçası olmuştur. Nesneye yüklenen işlevsellik kavramı sanat alanında yerini düşünceye bırakmıştır.





3. KULLANIM NESNELERİNDE ANLAM VE İŞLEV BOZUMU

Nesneler kendi gerçeklikleri dışında başka bir gerçekliği temsil edebilmektedir. Nesneler bu gerçekliği biçimsel, işlevsel ve anlamsal dönüşümleriyle sağlamaktadır. Hazır nesneyle beraber değişime uğrayan nesne insanın yaşam içerisinde kullandığı kullanım nesnelere anlamlar yükleyerek sanat alanına taşımıştır. Bu bağlamda işlevsellik özelliği olan kullanım nesnelerinin anlam bozumu, biçim bozumu ve işlev bozumuna bağlı olarak sanat nesnesine dönüştürülmesi örnekler üzerinden açıklanacaktır.

3.1. Kullanım Nesnelerinde Anlam Bozumu

Duchamp'ın biçimsel olarak dönüştürmediği fakat nesnelerin günlük yaşamdaki kullanıma amacına müdahale ederek anlam bozumuna uğrattığı nesneler sanat nesnesine dönüşerek kimlik değiştirmiştir.

Gerçeklik, sanatın temsil etmesi gereken şeyken sanatın içine dâhil olunca, sanata atfedilen anlam da değişikliğe uğramıştır. Biçimi olan her varlık gösteren ve gösterilen ilişkisi taşıyan bir gösterge karakterine sahiptir. Gösteren biçim, gösterilen içeriktir. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki bağlama göre anlam oluşturur. Dolayısıyla bir gösterge taşıyıcısı olan nesnenin anlam üreten bir gösterge olarak algılanabilmesi için ona çeşitli bağlamlarda bakmak ya da onu okumak gerekir (Baran, 2013: 72).

Nesnelerin kendi kullanım alanının dışında yerleştirilme şekli ve düzenlemesi nesnenin anlamını ve işlevini de dönüştürür. Bu dönüşümleri olanaklı hale getiren asıl etken sanatçının seçimi ve yapıta yüklediği anlamdır. İşlevinden soyutlanan nesne, konumlandırıldığı yer ile birlikte yeni bir anlam kazanmaktadır. Nesnenin işlevinin ortadan kaldırılması, tepkisel bir yaklaşım olarak nitelendirilmektedir. İşlevin iptali, aracın araç olma özelliğinin yok edilmesidir (Yılmaz 2017 s. 490). Nesnenin modern çağda fetişleştirilmesi, onun işlevsellik yönünü ortadan kaldırmış, biçimsel özelliklerini imgelere dönüştürmüştür. Nesne, zamanla başkalaşım

sürecinde, estetik ve tinsel oluşumların da değişmesine öncülük etmiştir. Böylelikle nesnenin, resmin yanında diğer sanat dallarında değerlendirilmesi de, her çağın estetik ve tinsel değişimlerine göre farklılaşması sıradandır.

Köksal (2012: 124)'a göre, Braque ve Picasso'nun parçalanmış nesneleri, Kosuth'un yazı-mevcut nesne-resim buluşmaları, Duchamp'ın hazır nesneleri, Rene Magritte'in bilinen nesnelere yeni isimler kazandırması gibi birçok sanatçının, farklı önermeleri ve sorgulamaları sanat nesnesinin değişimini, başkalaşımını, metamorfozunu ortaya koymaktadır.

Nesnenin değişim süreci Dada hareketi ile başka bir boyuta taşınmıştır. Nesneler aracılığı ile sanat, sanat galerileri, müzeler ve sanatçının yaratım süreçleri sorgulanmıştır. Sanatta hazır nesne kullanımıyla birlikte artık sanatçının el emeği ve kişisel becerilere yer vermeden de sanat üretiminin olabileceği, düşüncenin çağın getirdiği teknoloji ve endüstriyel gelişimine göre yapılandırılabilceğini göstermiştir. Artık izleyici nesnenin, nesne olma durumuyla yüzleşmiştir. Nesne, nesne olarak sorgulanmaya ve ondan yeni anlamlar üretilmeye başlanmıştır. O zaman nesneyi sanat eserine dönüştürmek amacıyla nesneyi asıl kullanım amacının dışına çıkarmanın yeterli olduğu görülür Hazır nesnenin yaptığı tam da budur (Tolun, 2018: 37-38).

Sanatta hazır nesne kavramı ilk olarak Dadaizm akımının öncülerinden olan Duchamp ile ortaya çıkmıştır. Hazır nesnenin birçok tanımı vardır. Yine de en sade tanımı, hazırda var olan, satın alınan ya da kullanılmaya hazır olan objeler olarak nitelendirebiliriz. Altıntaş ve Akalın (2019: 147)'a göre, sanatçı günlük hayatta kullanılan hazır nesneleri seçmiş ve bu nesneleri sanat eseri yüceliğine yüceltmıştır. Seçtiği bu nesneleri “ready made” adı altında sergilemiştir. Bu hazır nesneleri sanat eseri olarak görmek izleyicileri hayrete düşürmüştür.

20. yüzyılda kullanım nesnelerinin hazır nesne olarak sanat ortamında yer alması Duchamp sayesinde olmuştur. Değişen sanat anlayışı günümüzdeki sanatçıların nesneye yöneltmiştir. Çünkü sıradan günlük olay ya da nesnelerle sanatının konusu konumundadır. Bu durumun asıl sebebi ise, klasik anlamdaki estetikten uzaklaşarak ve sanat ortamında günlük olağan konuların da yer alabileceğini ortaya koymaktır. Sıradan bir nesneyi sanat nesnesine dönüştürmek için sanatsal yaratım becerisi, bilgi

ve deneyim gereklidir. Bunu gerçekleştirebilmek için tezin de amacı olan işlevsel bir nesneden yola çıkılarak kavramından yararlanılan çalışmalara yer verilmiştir. Bu bağlamda işlevsel bir nesnenin işlev ve anlam bozumuna uğraması örnekler üzerinden anlatılacaktır.

Basit bir kullanım nesnesini sanat eserinin konusu olarak oluşturan ilk sanatçı olan Duchamp ise hazır nesneyi sıradan olan nesnenin sanatçı tarafından sanat nesnesi sınıfına terfi etmesi olarak tanımlamıştır (Şahiner, 2006: 1). Bu ifadelerden şu çıkarımda bulunabiliriz, hazır nesneler birçok benzeri ürün arasından seçilerek üzerinde bir farklılık oluşturulmadan rastlantılara dayanan sıradan kullanım eşyalarıdır. Günlük hayatta kullandığımız basit bir nesneyi sanat nesnesi olarak tasarlanmasını sağlayan ikinci yöntem ise; nesneyi işlevselliğinden soyutmaktır. Bu yöntemde sanatçı kullanım eşyasını direk kullanmaktan kaçınarak, onun kavramından, biçiminden, zihinde oluşturduğu çağrışımlardan yararlanır. Bunun sonucunda alıcıda farklı bir algı ve bakış açısı oluşturur. Sanatçı, temel tasarım yöntemlerini aracı olarak kullanır ve objenin işlevini dışlayarak ona sanatsal bir kimlik yükler. Bunu yaparken objenin boyutlarıyla oynamak, ergonomisini yeniden yapılandırmak, kullanıldığı ortamın kalıplarını kırmak gibi yöntemlerden bazılarını kullanmaktadır (Uysal, 2012: 22).

Sanatın tüm dallarında işlevsel bir kullanım eşyasından kullanılarak yapılan çalışmalar endüstri devrimi ve sonrasına denk gelmektedir. Sanayinin ve üretimin insan yaşamında yarattığı büyük değişim bunun nedenleri içerisinde. Endüstri üretimi, birbirinden farklı olmayan kullanım eşyaları sanatı tekdüzelikten kurtulmasını sağlamıştır. Endüstri devrimiyle birlikte artan üretimlerin ve tüketimlerin de etkisiyle kullanım nesneleri sanat nesnesi konumuna gelmeye başlamıştır. Duchamp'ın hazır nesneleri günlük yaşam içerisinde seri üretimin birer parçasıyken, sanat alanında sanat nesnesi statüsü kazanmıştır. Günlük hayatta görmeye alışık olduğumuz sıradan nesneler artık birer sanat nesnesi adayı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu duruma bağlı olarak yaşamdan koparılacak sanat alanında yankı uyandıran nesnelerle sanat ve yaşam arasında bir bağ oluşturularak yeni bir dönemin başladığının sinyalleri verilmiştir. Bu dönemle birlikte; salt biçimsel bir kavrayışın ötesinde, düşüncenin ön plana çıktığı bir eylem haline dönüşmeye başlamıştır.

Geleneksel malzeme ve biçimlendirme yöntemlerinin dışında çağın yenilikçi düşünce yapısının ortaya konduğu, farklı malzeme ve tekniklerin denenmeye başladığı bir görünüme kavuşur. Tabi ki bu değişimin gerçekleşmesinde Endüstri devrimin yaşama kattığı yeni malzeme ve teknik olanakların önemli bir yer tuttuğu belirgin bir biçimde göze çarpmaktadır. Heykelin eski paradigmaları arkaik hale gelmiştir. Alçının, mermerin, bronzun ve ahşabın kesmek, kalıba dökmek, oymak ve yontmak şeklinde dönüştürülmesinden Duchamp'ın ilk hazır nesnesi ile birlikte vazgeçilmiştir (Foster, 2013: 118; Kuspit, 2014: 39).

Hazır nesneyle birlikte sanat bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünce eylemine dönüşmüştür. Kullanım nesneleri asıl kullanım amacının dışına çıkarak birer sanat nesnesine dönüşmeye başlamıştır.

Hazır nesneyle değişen nesne her ne kadar Duchamp ile özdeşleştirilmiş olsa da, aslında Picasso ve Braque 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. Geleneksel yöntem ve malzemelerin dışına çıkarak, sıradan hazır nesneler kullanarak karmaşık düzenlemeler halinde yapıtlar oluşturmuştur. Ancak onların çalışmalarında, malzemeler kompozisyonun birer parçasıdır. 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 (Krausse, 2005: 93).

Picasso'nun hazır malzemelerle yaptığı heykeller modern heykelin gelişmesinde öncü rol oynamıştır. Picasso'nun üç boyutlu ilk denemesi tabaka metal ve tel malzemeleri kullanarak yaptığı 1912 tarihli Gitar heykelidir. Heykel Konstrüktivizm ve sonrasındaki dönemlerin heykel anlayışında öncülük etmesi anlamında etkili olmuştur. Konusu itibarıyla nesne sanatının da öncüsü kabul edilmektedir.

Picasso'nun Boğa Başı heykeli 1942 yılında hurdalıkta eski bir bisiklet selesi ile paslanmış gidonu kaynakla birleştirmesiyle gerçekleştirilmiştir. Değirmenci Aydın (2016: 9)'a göre, sanat eleştirmeni Eric Gibson, Boğa Başı heykeli (Resim 3.1) için; Picasso'nun heykelleri arasında, onu meydana getiren nesneleri gizlemeyen şeffaflığı

ile öne çıkan yegâne bir eserdir. Sadeliği açısından hem çocuksu hem de oldukça karmaşık kıvrak bir zekâ ve mizah anını görselleştirmektedir. İnsani değerlerin kuşatma altında olduğu bir dönemde insan hayal gücünün dönüştürücü kuvvetinin ifadesini sergilemektedir yorumunda bulunmuştur.

Altunöz (1999: 12)’e göre, Picasso her iki nesneyi birleştirmekle bir boğa başına gönderme yapmıştır. Boğanın başını tanımlayabilmek için bütün özelliklerini birebir yansıtmaya gerek duymadan boğa başı imgesi yaratmıştır. Ortaya çıkan biçim artık ne bisikletin parçasıdır ne de boğanın kendisidir.



Resim 3.1. Pablo Picasso, Boğa Başı, 1942.

Yerleşik olan zihniyeti yıkmak felsefesi haline gelen Duchamp’ın yıkmak istediği şeyi yalnızca geleneksel sanat anlayışının yarattığı iktidar ile sınırlamak onun hazır nesnesindeki derin anlamı anlayabilmek için yeterli olmayacaktır. Duchamp’ın çalışmaları kendi formlarıyla yine kendini üreten iktidarlara da bir saldırı niteliğindeydi. Paris topografyası da bundan nasibini almıştır Aydın (2019: 20).

Paris (1852-1870) III. Napoléon’un valisi Georges Haussmann’ın planlarıyla yıkılıp yeniden inşa edildi. Haussman kentsel yenileme ve gelişme adına işçi sınıfını ve diğer tehdit unsurlarını siyasi tehdit ve toplumsal düzen sorunu olarak gördü ve onları kamulaştırma yetkisinin tüm güçlerini kullanarak kent merkezinden

uzaklaştırdı. Böylelikle burjuvazinin barınma sorunu yeni bir yöntemle çözüldü. Buna Haussman yöntemi denildi. Sonuç olarak Haussman'ın kendini sürekli yenileyen ve yaratıcı yıkım yöntemiyle ilerleyen kentsel dönüşüm modeli günümüze kadar kendini yineleyerek gelmiştir (Harvey, 2015: 48-49).

Modern Paris inşa edilirken geniş caddelere yer açılarak, anıtlarla demir kuleler ve sütunlarla tam bir iktidar simgesi haline getirildi. Duchamp hazır nesnesiyle Paris'in bu yeni görüntüsünü eleştirel biçimde heykel formuna dönüştürerek kullanmıştır. Yeniden düzenlenen ve iktidar simgesi haline dönüştürülerek kent yığınları halindeki bu yeniden tasarlanan kenti “Bicycle Wheel” (Bisiklet Teker, 1913) (Resim 3.2) ve “Bootle Rack” (Şişe Askılığı, 1914) (Resim 3.3) çalışmalarına konu yapmıştır.

Yeni Anıtsal Paris'in Eyfel Kulesini ve dönme dolabını gösterirken Duchamp, kuleyi ve dönme dolabı hatırlatabilecek nesneler seçmiştir. Seçtiği nesneler Şişe Askılığı ile Eyfel Kulesinin o çirkin metal yapısını hatırlatacaktır. Gündelik hayat nesnesi olan askılığı anlam dönüşümüne uğratarak metal bir formla heykele dönüştürmüştür. Bisiklet Tekerleği ile güçlendirdiği Şişe Askılığı ile kendi Paris topografyasını tasvir etmiştir. Bir tabureye oturtulan tekerlek ile dönme dolap etkisi verilmiştir. Duchamp hazır nesneleriyle Paris şehrinin görüntüsünü bir heykel formunda sunarken gündelik yaşam nesnesini anlam dönüşümüne uğratarak hazır-nesne ve estetik ile ilgili tavrını da ortaya koymaktadır. Bu ilk çalışmalarından itibaren artık sanat için kullanılan nesnelerin anlamları bağlamlara göre belirlenecektir. Seçtiği hazır nesnelerle yaptığı bu iki Paris tasviri ve daha sonraki işlerinde geleneksel olan sanat anlayışının iktidarını yıkmaktadır (Aydın, 2019: 20).

1913 yılında ilk hazır-nesnesi olan Bisiklet Tekerleği (Resim 3.2) adlı çalışmasını yapmıştır. İki parçanın bir araya getirilmesiyle oluşturulan çalışma da bir tekerlek ve tabure kullanılmıştır. Tekerlek asıl kullanılması gereken ortamdan uzaklaşarak tabure üstüne yerleştirilmiştir. Ters şekilde tabureye sabitlenen tekerleğin hareket etme özelliği devam etse de duruşundan ve sabitlendiği yerden dolayı asıl görevini yerine getiremeyecektir. Tabure de, bisiklet tekerleğinde olduğu gibi soyutlanmıştır. Bu çalışmada her iki kullanım nesnesi kendi bağlamlarından koparılmış ve sanat alanında sanat nesnesine dönüşmüştür.

Yıldız (2016: 140)'a göre, bisiklet tekerleği çalışmasından bir sene sonra yaptığı şişe Askılığı'nın (Resim 3.3) dökme demirden metal hali ve formu, yine modern babil kulesi olarak anılan Eyfel Kulesi'nin çirkinliğini imlemektedir. Bu iki alışma, Duchamp'ın ilk ready-made'leri olmalarının dışında, Paris'in bu anıtsal ikonik iktidarına avangard izlenimcilikle bakarak yaptığı ilk parodik darbedir.



Resim 3.2. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913

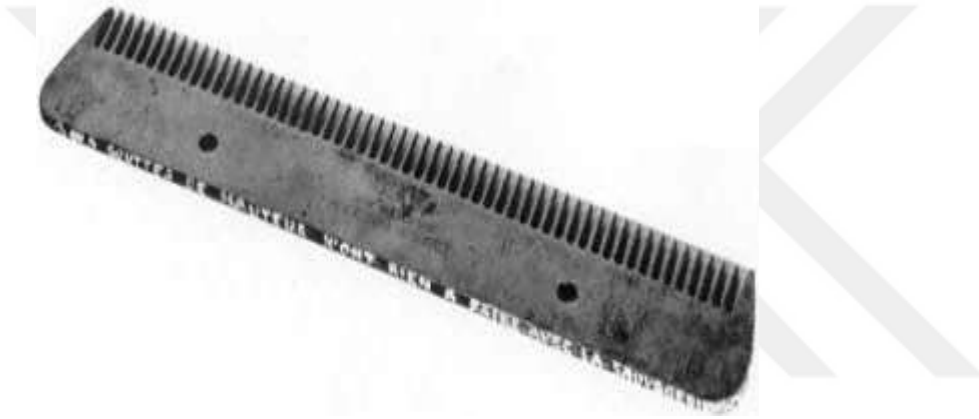


Resim 3.3. Marcel Duchamp. Şişe Askılığı. 1914

Duchamp'ın hazır yapımlarındaki en temel amaç yetenek ve biçimden önce düşünsel kısmıyla dikkat çekmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Duchamp bu sayede uyuşmuş olan zihinleri dürterek sanat nesnesi üzerine akıl yürütülmesi gerektiğini savunmuştur. 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'ın hazır nesnelerinde işlevsel olan kullanım nesnelerine sağladığı yeni konum ile işlevine ve anlamına müdahale etmiştir. Duchamp'ın hazır yapımlarındaki nesneler birçok sanatçıyı etkisi altına almıştır ve sanata yön vermiştir. Hazır nesneyle beraber önemli olanın düşünce olduğunu savunan ve vurgulayan Duchamp sanatı tamamen kavramsal bir boyuta taşımıştır. Bu kavramsal boyut ile birlikte, yaratıcı düşünme el becerisi önüne geçmiştir.

Sanatçının 1916 tarihli hazır nesnesi olan Tarak (Comb) (Resim 3.4) adlı çalışması birinin saçını okşamaya gönderme yapan seks ile yüklü günlük bir hayat objesidir. Böylelikle Tarak Duchamp'ın daha önce ağırlıklı olarak resimlerinde uğraştığı iki alana birden girer. Birincisi günlük hayat ikincisi cinsel hayattır. Objenin üzerindeki deliklerden dolayı bunun bir köpek tıraşı olduğu varsayılmakta ve bu yüzden vahşi seksi çağrıştırdığı düşünülmektedir (Açıkalın Akgün, 2012: 15). Duchamp tarak nesnesiyle farklı hazların göstergesinin anlamını yüklemektedir.

Kalkan (2012: 94)'e göre, kenarına beyaz boyayla, “Üç veya dört damla yüksekliğin yabanılıkla hiçbir ilgisi yoktur” yazılarak, “M.D.” baş harfleriyle imzalanmış ve “17 Şubat 1916, saat 11” olarak satın alındığı tarih ve saat, tarağın üzerine kaydedilmiştir. Duchamp yıllar sonra bir söyleşisinde “bir hazır-yapım olarak seçildiğinden bu yana geçen 48 yıl içinde, bu küçük demir tarak, gerçek bir hazır-yapımın özelliklerini korudu: güzellik yok, çirkinlik yok, özel olarak estetikle ilgisi yok... tüm bu 48 yıl boyunca, çalınmadı bile!” diyerek (Schwarz 2000: 643), “iyi beğenin de, kötü beğeni kadar tehlikeli” olduğu düşüncesini bir kez daha hatırlatır.

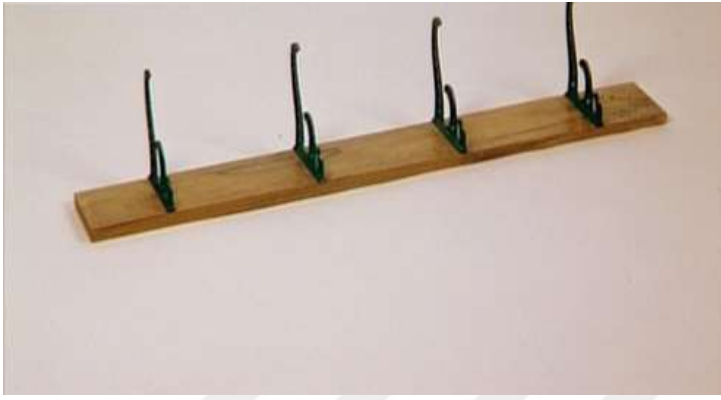


Resim 3.4. Marcel Duchamp, Tarak, 1916

Hazır-yapımlarla kelime oyunları arasındaki ilişkiyi netleştirmek için, hazır yapımların isimleri ve söz konusu üç-boyutlu nesneye bağlı sesteşlik kavramı üzerinden düşünülebilir. Duchamp'ın 1917 tarihli Trébuchet adlı çalışması (Resim 3.5), hazır-yapım isimlerinde kelime oyunlarının kullanımını açıklamak için iyi bir örnektir.

Arturo (2000: 31)'a göre, Trébuchet için, birincil anlamıyla yapılacak bir çeviride Mancınık kelimesini kullanmak gerekir. Trébuchet ile eş sesli olan, trébucher fiili ise, “bir engele takılmak, tökezlemek” şeklinde türkçeye çevrilebilir. Trébucher aynı zamanda, hamle sırası gelen bir oyuncunun önemli bir ödün vermeden hareket edemediği durumu anlatan bir satranç terimi olarak da kullanılır. Bu durumda, Trébuchet adlı hazır yapımın hem fiziksel hem de mantıksal bağlamda yer değiştirmeyi örneklediği söylenebilir.

Duchamp sıradan bir nesne olan, bir elbise askısını alarak, yatay şekilde atölyesinin zeminine çivilemiştir. Elbise askısının yerden yüksek bir yerde konumlandırılması beklenirken tersi bir durum söz konusu olmuş ve yerde sergilenmiştir. Herkesin tanıdığı bir nesneyi-konumunu ve yerini değiştirerek- işlevsiz hale getirirken, bir anlamda söz konusu nesneyi tanınmaz kılmıştır. Yere çivilenen elbise askılığı artık asıl görevi olan asılma eylemini yerine getiremeyecek şekilde konumlandırılmış ve işlevinden soyutlanmıştır.



Resim 3.5. Marcel Duchamp, Trébuchet / Trap, 1917.

Sanatçı seçmiş olduğu herhangi bir nesneyle sanat ortamında sanat nesnesi olarak sunabilme ortamı bulmuştur. Sanatçının el becerisini yerle bir eden endüstri karşısında Duchamp’da gördüğümüz sanatçının ölümüdür.

Lazzarato (2017: 35)’ya göre, Duchamp’ın verdiği en basit tanıma göre bir hazır nesne “üretilmesi herhangi bir eylem gerektirmeyen bir iştir. Asıl önemlisi de bir başkaldırı eylemidir. Sanatçıyı yüceltmektense toplumdaki statüsünün alçaltılmasıdır; onu kutsal kılan şeyin aşağılanmasıdır.

1917 yılında Duchamp’ın Çeşme (Resim 3.6) adlı çalışmasını sergilemesi sanat alanını derinden etkilemiştir. Kalkan Erenus (2012: 98)’e göre, New York’taki “Mott Works” mağazasından satın aldığı porselen pisuarı, ters çevirerek, R.Mutt takma adıyla imzalar ve Bağımsız Sanatçılar Topluluğu’nun, Grand Central Gallery’de açılacak sergisine yollar. Duchamp ileriki yıllarda yaptığı açıklamalarda R.Mutt takma adındaki R harfinin, Fransız argosunda “para babası” anlamında kullanılan

Richard”ın kısaltması olduğunu, Mutt için ise, o yıllarda ünlü çizgi karakterler olan Mutt ve Jeff’ten esinlendiğini söyler. Bağımsız Sanatçılar Topluluğu’nun sergisinde jüri yoktur, altı dolarlık katılım ücretini ödeyen herkesin yapıtı sergilenecektir. Dolayısıyla, Çeşme’nin reddedilmesi mümkün değildir. Duchamp’ın deyimiyle, Çeşme “örtbas edilir” ve sergi süresince galerideki bölmelerden birinin arkasında bir yere konur, sergi kataloğuna da alınmaz.

Kendisi de serginin düzenleme kurulunda yer alan Duchamp, kurulun diğer üyelerine Çeşme’yi yollayanın kendisi olduğunu söylemez. Söylentilere rağmen, kimse konuyu gündeme getirmeye cesaret edemez. Serginin bitiminde Duchamp Çeşme’yi saklandığı bölmenin arkasında bulur ve geri alır. Pierre Cabanne’ın “*memnuniyetle* karşılanmış olsaydı, büyük bir hayal kırıklığına uğrardınız...” yorumunu doğrulayan Duchamp; “resmini yollayarak, kabul edilmesini ve eleştirmenler tarafından övülmesini bekleyen, geleneksel bir ressam tavrı taşımadığını” belirtir (Cabanne 2010: 55).

Aynı şekilde Bürger de, Duchamp’ın Çeşme’yi söz konusu sergiye yollarken, stratejik bir yol izleyerek, titizlikle planlamış bir hamle yaptığını söyler. Çeşme’nin örtbas edilmesi halinde, “sanatsal özgürlük” kavramı, sergilenmesi durumunda ise, sanatsal modernizmin kiler de dahil olmak üzere, tüm ortak değer ölçütleri” yerle bir olacaktı ve Duchamp açısından her iki olasılık da başarı anlamı taşıyordu.

Kullanım nesnelerinden biri olan pisuarın bir galeride sanat nesnesi olarak yer alması daha önce rastlanılmamış bir durumdur. Duchamp’ın Çeşme’si düşüncenin yeteneğin önüne geçtiğinin ispatı durumundadır. Duchamp’ın bu yaklaşımı sanattaki estetiği yerle bir etmiştir. Kullanım nesnelerinden biri olan pisuarın kendi kullanım alanından koparılarak başka bir bağlama sokulmasıyla anlam ve işlev bozumuna uğramaktadır.

Muhtemelen Duchamp’ın niyeti, Dada tarzında, sadece sanat kurumunu sarsmaktı ama olan sanata oldu; bu darbe, Duchamp’ın cüretkâr resim denemeleri de dâhil olmak üzere sanat tarihinin çöküşünü hızlandırdı. Artık sanat realist mi, ekspresyonist mi, empresyonist mi yoksa fütürist mi olmalı, fovist, soyut, pop, minimal mi olmalı diye düşünmenin, ışığı resmetsin mi resmetmesin mi veya kendi pisuar iskeletini göstereyin mi (Cezanne) göstermesin mi diye sormanın anlamı

kalmamıştır. Baudrillard (2014c: 22)’a göre, her şey zihindeydi (...). Hazır nesne bir kalkış noktası değil, geri dönüşsüzlük noktasıydı.

Sanatsal teknikleri ve halkın beğenisini zorlayan bu çalışmanın bir diğer amacı, bireysel üretim denen şeyle dalga geçmektir. Sanatçı bu çalışma ile eserin varoluşunun sanatçıya bağlı olduğunu kanıtlamıştır. Böylece her türlü bireysel yaratıcılık iddiası alaya alınmıştır. Aslında Çeşme sanatsal bir çalışma değil, tepkisel bir tavır olarak da ele alınabilmektedir, imzanın, sanat eserinin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasına verilen tepkidir.



Resim 3.6. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.

Dada ruhunun algı kalıplarıyla oynamayı seven asi ve Gerçeküstücü çocukları Duchamp, Man Ray, Meret Oppenheim’den sonra Gunther Uecker kendini göstermiştir.

Bulutnu nesnelerden yararlanarak biçim bozma, iki yâda daha fazla nesneyi montaj tekniğiyle bir araya getirme anlayışı, kullanım amacıyla yapılan nesnelerin, yalnızca işlevlerinden soyutlamak değil aynı zamanda etkileyici sonuçlara ulaşarak ussal kabullenmeleri, alışlagelen algı kalıplarıyla oynamaya yöneliktir. Anti işlevsellik (işlevsel karşıtlık) daha çok nesnenin kullanım ve meta değerini sıfırlayan, nesnenin üretim amacını boşa çıkaran bir müdahaledir. Gunther Uecker’in Çivili Sandalye’si (Resim 3.7) en çok bilinen çarpıcı örnekleri arasında yer almıştır.

Nesneye müdahaleler ve farklı nesneler Gerçeküstücülükte görülen tavırlardan biridir. Gerçeküstücü nesne yasağı kaldırma, gündelik nesnelerin oluşturduğu alışkanlıkları bozma amacındadır. Breton (2011: 341) göre, Gerçeküstücü nesnenin bu amacının nesneye ait olmayan gizliliği göstermek olduğunu yazar. Alexandrian (1974: 143)'a göre, bu gizlilik gerçekliğin düzenlenmesine alternatif bir farklı nesne dizgisiyle gerçeklik deneyimi meydana getirmektir.



Resim 3.7. Gunther Uecker, Çivili Sandalye, 1961.

Duchamp'ın kullanım nesnesini sanat alanına taşıması kendisinden sonraki akımlara ve sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Dışkının sanat eseri olması düşüncesi İtalyan sanatçı Pierro Manzoni'nin Sanatçının Dışkısı (1961) (Resim 3.8) adlı çalışmasıyla sanat tarihinde görülmüştür. Manzoni, 90 parça konserve kutu içine aslında kesin olarak ne olduğu bilinmeyen ya da kime ait olduğu bilinmeyen dışkıları koymuş ve sergilemiştir. Manzoni'nin çalışması kavramsal sanat çerçevesinde anlam kazanmıştır (Antmen, 2008).



Resim 3.8. Piero Manzoni, Sanatçının Dışkısı, 1961.

Oppenheim'in yapıtlarında nesneleri yabancılaştırılarak gerçeklikten uzaklaştırılmalarıyla elde edilen şaşırtıcılık devam eder. Özgürlük verilmez, alınır söylemini benimsemiş olan Dadaist Sürrealist Meret Oppenheim'in bir çift topuklu beyaz kadın ayakkabısını lüks lokantalarda görülecek türden kızarmış, lezzetli bir piliç şeklinde sunduğu Hemşirem (Resim 3.9) adlı çalışmasını akla getirmektedir.

Duchamp'ın çalışması Pisuar aynı zamanda iki cinsiyetli bir form olarak erkeksi bir hazneye kadınsı havası veren tabanındaki bir delik olarak yorumlanır. Eğer bu hazır üretim ironik olarak kullanılabilir olarak düşünülebilirse, geçici olarak sanat olarak tasarlanmış olmasaydı, gerçeküstü nesne, kendi yararsızlığını potansiyel bir değer olarak kendi eliyle ortaya koyardı. Eleştirmen George Bataille, estetik zayıflığıyla alay ettiğinde, bir ayakkabıya âşık bir fetişist kadar bir tuvale âşık herhangi bir sanat âşığına da meyden okuyorum demiştir. Bu bağlamda, Hemşire tam, sanatın gereklilikleri yerine tam bir fetişizmin gereksinimlerine hizmet ediyor. Servis tabağında bir hindiye benzer biçimde iple bağlanmış ayakkabılar sanatçının kendisi için oluşturduğu kölelik fantezisi gibidir. Oppenheim'in Hemşire'si ile Duchamp'ın Çeşme'si gibi iki hazır yapım kıyaslandığında, Dada da hazır yapımı izleyicinin yorumunu sessizce beklerken Oppenheim'in Gerçeküstü nesnesinde açıkça psikolojik bir içerikte ısrar edilir (Hopkins, 2006)



Resim 3.9. Meret Oppenheim, Hemşirem, 1967.

Gündelik kullanım için üretilen nesnelerin sanat eserine dönüşümü sürecini de etkileyen bu durumda, nesneler bir yandan sahip olduğu kimliğini korurken bir yandan da yeni bir kimliğe kavuşmaya başlar. Bir zamanlar Platon'un idealar dünyasının dokunulmaz nesnesi, pop sanatla birlikte nesneye dokunan, onu kullanan, dönüştüren, günlük yaşamdaki yerini sanatsal düzleme çeken bir durumla karşı karşıya kalmaktadır.

Satın alınmış eşyalardan yapılan meta heykel nesneyi, özellikle tüketim nesnesini sanat yapıtı olarak sergiler. Pop sanatın meta fetişizmine yaklaşımı burada sanatın konusu haline gelir ve nesne sanatın toplumsal eleştirisinde, üzerinden fikir üretilebilen bir dile dönüşür. Collins (2007: 102)'a göre, Duchamp'la başlayan sanat yapıtının nesnelleşen içeriğine yönelik eleştirel tutumu, yine nesne üzerinden bir okumayı sürdürerek metalaşan ve nesnelleşen toplum yapısına bir eleştiriye dönüşmüştür. Jeff Koons kaynak materyallerini Amerikan kiç'inde bulmuştur

Liitle (2008: 131)'a göre, Koons 1980 yılındaki Yeni Çifte Shelton Islak Kuru 10 Galon (Resim 3.10) adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Koons evsel araçları elektrik süpürgesi, elektrikli ekmek kızartma makinesi, zemin temizleyiciler gibi endüstri seri

üretimlerini bir müzede sergilemiş gibi ışıklı pleksiglas kutulardan oluşturulan raflarda sergileyerek nesneleri işlevinden uzaklaştırmıştır.

Koons'un çalışmalarını sergileme şekliyle özel bir değer atfetmektedir. Koons günlük yaşamda yer tutan seri üretim nesnelerini alıp sanat galerisinde sergilediğinde izleyicinin sanatın özgünlüğü ve başka örneği olmaması gerektiğine dair beklentilerini yüzüstü bırakmaktadır. Koons'un çalışmaları, izleyicilerin, sanat kurumlarının nesnelere dayattığı kültürel ve ekonomik değerleri ve kendi sanat tanımlarını nasıl zorladıklarını düşünmelerini teşvik etmektedir.



Resim 3.10. Jeff Koons, Yeni Çifte Shelton Islak Kuru 10 Galon, 1980.

Günümüz sanatçılarından Rona Pondick 2009 yılında The Worcester Art Museum'da "Bir nesnenin değişimi" adlı sergisini gerçekleştirmiştir. Pondick çalışmalarında malzeme olarak genellikle ayakkabı, biberon, yatak gibi kullanım nesneleri kullanmaktadır (Resim 3.11). Pondick, çalışmalarındaki konuları çocuklukta yaşanan istismar, ruhsal ve bedensel şiddeti ifşa etme çabasının sanat nesnelerine yansımalarıdır.



Resim 3.11. Rona Pondick, Bebek, 1989.

İngiliz kökenli güncel Sanatçı Sarah Lucas, hem politik hem de cinsel içerik bakımından zengin imgeleri seçerek, kullandığı nesneleri provokatif birer nesneye dönüştürmektedir. Çalışmalarında, gerçeküstücü düşüncenin, bedensel imgeleri farklı nesnelerle yer değiştirmesi mantığına yakın bir yol izleyen sanatçı, kullandığı malzemeleri kendi oluşturduğu çeşitli düzenlemeler ile hayata geçirmektedir. Lucas'ın Sıradan Şeyler (Resim 3.12) adlı çalışması 1994 yılında yapılmıştır. Çalışmasında ele aldığı farklı nesnelerle oluşturduğu düzenleme bizi nesnelerin gerçek amacının dışına çıkarmaktadır. Bu çalışmada kullanılan nesneler yatak, portakal, salatalık ve kovanın asıl işlevinin dışına çıkarılacak şekilde düzenlenmiştir. Lucas'ın yatak üzerinde bir salatalık dik bir şekilde iki portakalla konumlandırırken yanında yatağa paralel olarak bir kova ve iki yuvarlak meyveyle kadın ve erkeği hatırlatır sanatçının burada ne anlatmak istediği açıktır. Yataktaki salatalığın artık kendi bağlamından koparak metaforik bir anlama ulaştığı ve erotik bir anlam kazandığını göstermektedir. Sanatçı kullandığı farklı nesnelerle işlev ve anlamının dışına çıkaracak sanat nesnesi olarak sergilemektedir.

Sanatçının cinsellik içeren çalışmaları, hem biçimsel hem de betimleme konusunda geleneksel toplumların, cinsel içerikli konular hakkında duyduğu rahatsızlığı yansıtması bakımından önemli rol oynarlar. Sanatçının izleyiciye, erkek bedeninin eril formlarını ve kullandığı görsel dil bakımından kadınlığın içini boşaltarak, üstü kapalı feminist bir bakış açısıyla sunduğu çalışmaları, ironik bir feminist anlayış

içindedir. Bu yönüyle gündelik nesnenin toplumsal cinsiyetçiliğine, karşı bir duruş sergileyen sanatçı, dönüştürdüğü nesneler üzerinde kadın ve erkek cinsiyetlerini bir arada kullanarak ortaya provokatif bir dönüşüm biçimi koymaktadır Öksüz (2019: 69)



Resim 3.12. Sarah Lucas,Sıradan Şeyler, 1994.

Hreinn Friðfinnsson (1943-) Zemin Parçası (Resim 3.13) adlı çalışması açık şekilde yere konumlandırılan içi pembeye boyanmış karton kutunun bakma ve merak etme duygusu harekete geçirilmek istenmiştir. Bu çalışmanın farklı renklerden oluşan birkaç çeşidi bulunmaktadır. Girgin (2018: 295)'e göre, Warhol'un Bristol kutularının tersine Friðfinnsson'un yazı kullanmadığı kutularındaki fikir davetkârdır. Medyanın gücü sayesinde minimalist tavrıyla buluntu nesneleri, çizimleri, yerleştirmeleri ve hazır nesneleriyle sanatında önemli bir yere sahip olmuştur.



Resim 3.13. Hreinn Friðfinnsson, Zemin Parçası, 1992-2007.

1980’de Meksika’da doğan José Antonio Vega Macotella “Kurumlar zamanı kendilerine uyarladılar,” diyor. Temel araştırma alanı zaman olan sanatçının yapıtları, bu önermenin ışığında zamanın esnek, öznel ve boyunduruk altına alınmamış doğasını ve insanlar arası etkileşimi nasıl şekillendirdiğini incelemektedir. Macotella’nın bazı çalışmaları günlük hayatta nesnelerinin hızla akıp giden zaman üzerine düşünmek amacıyla kullanıldığı gayri resmi takas yönteminden faydalanmaktadır. Macotella’nın pratiğinin şekli ve biçimi çeşitlilik göstermektedir. Bu durum bir nesne, bir hareket, ortak bir eylem veya bir film olabilmektedir.

Sanatçının çalışmalarını gerçekleştirdiği Latin Amerika ve Meksika bölgesi ile ilgili ve sınırlıdır. İddialı projesi Zaman Takası (2006-2010) için Macotella, Meksiko’daki Santa Marta Acatitlan Hapishanesi’deki erkek mahkûmlarla her hafta uzun saatler geçirmesi beş yılını almıştır. Sanatçı bu süreçte bazı mahkûmlara benzeri olmayan bir takas teklifinde bulunmuştur. Macotella, mahkûmların hapishane ortamında yapamayacağı bazı işleri onlar için yapacak, bu duruma karşılık olarak mahkûmlar da Macotella’nın isteği üzerine yaratıcı etkinlikleri kendi malzemelerini ve sosyal ortamlarında uygulayacaklardır. Karşılıklı takas yöntemi kriterleri ise, iki eylemin aynı süreçte, aynı tarih ve saatte sonlanması şartıyla gerçekleşmektedir.

Macotella 2008 yılında Zaman Takası 148 (Resim 3.14) adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Bu çalışma için Süper-fare adlı tutuklu Macotella’dan oğlunun

atacağı ilk adımlarında yanında olmasını isterken bu duruma karşılık, aynı üç saatte Süper-fare hücresinde bulunduğu sigara izmaritlerini yatay, dikey ve dik şekillerde bir araya getirerek bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu takaslar sayesinde sanatçı ve katılımcıların birbirleriyle içten ve bir bağ oluşturmasını sağlamıştır. Proje kapsamında yapılan çalışmalarda takasın katı kurallarının yanı sıra samimi bir ortam oluşturarak alternatif bir zaman ekonomisi yaratarak hapishanenin duvarlarını, dikenli telleri ve parmaklıkların ötesine geçmiştir. Bu proje sonucunda tutuklular tarafından çalışmalarını oluşturduğu günlük yaşam gereçlerinin bir arada kullanılmasıyla şekillenmiştir. Bu yapıtlar izleyiciyi, zaman ve takas kavramlarını ve günümüz kapitalist, itaatkâr toplumlarında bu kavramların taşıdığı yıkıcı potansiyeli yeniden düşünmeye cesaret etmeye çağırıyor (Erdemci, 2006: 370).

Stefano Della Porta Anksiyete adlı çalışmasındaki küllük ve sigara izmaritleri seramik bir malzemeden yapılırken Macotella'nın Tımedivisa 148 çalışmasında gerçek sigara izmaritleri kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur. Sigara Porta'nın çalışmasında bağımlılığa vurgu yaparken Macotella'da takas yöntemiyle atık malzemelerin bir araya getirilerek sanat nesnesine dönüşümü üzerinde durulmaktadır. Gerçek sigara izmaritleri kare bir çerçeve içerisine enine ve boyuna aralarında boşluk kalmayacak şekilde istiflenerek sergilenerek görmeye alışık olmadığımız şekilde karşımızda durmaktadır. Porta'nın anksiyete çalışmasında ise seramikten yapılmış sigara izmaritleri büyük boyutlu bir küllük içerisinde konumlandırılmıştır. Her iki sanatçının yapmış olduğu çalışmada zararlı bir madde olan sigaranın kendisinin veya seramik bir malzemeden yapılmış şekliyle kullanılmasının işlevinden arınmasıyla sanat alanında başka bir boyuta geçtiği görülmektedir.



Resim 3.14. José Antonio Vega Macotela, Zaman Takası 148(Tımedıvısa) , Cigarette butts on paper, 2008

Robert The'nın 2008 yılında yapmış olduğu Britannica V.14 (Resim 3.15) adlı çalışması ile kitap nesnesini gündelik hayatın içerisinde çıkarıp sanat nesnesi mertebesine getirmiştir. The'nın çalışmalarının asıl nesnesi olan kitap orijinal görüntüsüne müdahale edilmeden bağlamı değiştirilmiştir. Kitap nesnesinin sadece içerikle sınırlı olmadığını kitabın sırt kısmından dik şekilde sabitlediği çubukla yaprakları yere bakacak şekilde bir köşeye konumlandırılarak süpürge görüntüsünü yakalamıştır.

Kitaplar söz konusu olduğunda, genellikle içindeki yazılardan bahsedilmektedir. Fakat kitaplar için bunun daha fazlasının mevcut olduğunu söyleyebilmektedir. Demir Koyuncu (2018: 109)'ya göre, kitabın görünüşü, nasıl yapıldığı, kökeni gibi unsurlar belirli bir tarihsel serüveni de anlatmaktadırlar. Örneğin eski kitapların kokusunun günümüz kitaplarından farklı olduğu bilinmektedir. Londra Üniversitesi'nde yapılan bir araştırmaya göre eski kitapların tatlı ve misk gibi bir kokuya sahip olduğuna dair bilimsel bir kanı elde edilmiştir. Gerçekte eski kitapların günümüz kitaplarından farklı kokmalarının asıl nedeni, kitap sayfalarının üretiminde ve kullanılan mürekkeplerde günümüzden daha az kimyasal maddenin

kullanılmasıdır. Kitabın biçimsel serüvenine dair böylesi veriler, kitabın bilgiyi yalnızca yazıyla aktarmadığını, biçimsel özellikleriyle kültüre dair ipuçları sunabildiğini göstermektedir.



Resim 3.15. Robert The, Britannica V.14, 2008.

Suboth Gupta'nın Kontrol Hattı (Resim 3.16) adlı çalışması parlak paslanmaz tencere, tava gibi mutfak gereçlerinden oluşmaktadır. Çalışma tavana kadar yükselmiştir.

Wilson (2015: 172)'a göre, Gupta'nın mutfak eşyaları arasında kullandığı sefer taşı ayrı öneme sahiptir. Bunun nedeni ise, sanatçının ev ve çocukluk hatıralarının yanı sıra Hindistan toplumunun hiper-kapitalist çizgide geçirdiği dönüşümün olumsuz etkilerini yansıtmıştıktan kaynaklanmaktadır. Gupta, bu öğeleri yeniden anlamlandırmak için bir araya getirerek ölçekleri ve materyalleriyle oynamaktadır.

Gupta'nın çalışmasında kullanmış olduğu sıradan nesneleri rastgele üst üste yığılmış görünümü nesneleri kullanım alanlarından koparmış başka bir bağlama sokmuştur. Bu nesneler farklı renk tonlarının yanı sıra farklı boyutların bir arada kullanılmasıyla bir mantar veya bulut biçimini çağrıştırmaktadır. Her gün kullandığımız kullanım nesneleri olan kap kacaklar artık birer sanat nesnesi konumundadır.



Resim 3.16. Suboth Gupta, Kontrol Hattı, 2008.

Çağdaş Rus sanatının önemli sanatçılarından Konstantin Novikov'un 2011 yılında yapmış olduğu Sessiz Çan (Resim 3.17) enstalasyonu işlev bozumu için iyi bir örnektir. Sanatçının bir nesneyi seçmesiyle başlayan dönüşüm süreci mekân içerisine yerleştirilmesi ve düzenlenişiyile yeni bir anlam yüklenmiştir. Çanın hareketini sağlayacak tokmağın bir ip ile bağlanarak hareket eylemi ortadan kaldırılmıştır. Bu duruma bağlı olarak çanın hem anlamına hem de işlevine müdahale edilerek asıl kullanım alanından koparılmıştır. Çanın ses çıkarma eylemine uyumlu olan malzemeden ziyade çan sallansa bile ses çıkaramayacak plastik malzemeden yararlanılmıştır (Yılmaz 2017: 490-491).



Resim 3.17. Konstantin Novikov, Silent Bell.2011

Aude Pariset insanlar yeryüzünde binlerce yıldır yaşıyor, ama gezegenimiz üzerinde sadece son 150 yılda silinemez, geri döndürülemez izler bıraktık. Örneğin bir plastiğin toprakta parçalanmayarak ve yüzlerce yıl yok olmadan kalıyor olması doğaya verdiği zarar çalışmalarının temasını oluşturmaktadır. Aude Pariset İstanbul Bienali'nde insanın doğal ekolojiyle etkileşiminin yanı sıra bunun ev mekânı ve çocuk yetiştirmeyle ilgisini konu olarak seçen bir çalışmayla yer alıyor. Pariset'in Toddler Promession (Resim 3.18) başlıklı enstalâsyonda, Ikea marka bir bebek beşiğinin döşeğinin ise strafordan oluşmaktadır. Bu beşiğin içine yerleştirilen straforun toprakta çözünmeyen bir materyalden tercih edilerek ve içerisine ise un kurtları doldurularak sergilenmiştir. Bilim insanları tarafından araştırılan bu kurtların staraför tüketerek yaşamlarını idame ettirdikleri ve bu straforu parçalarına ayırabildikleri keşfedilmiştir (Bianel, 2017: 230).

Bu bulgudan ve bunun radikalleştirilmeye açık ekolojik sonuçlarını dikkate alan Pariset, sergi boyunca bu un kurtlarının straforu tüketip yok etme aşamalarını ve dışkıya dönüşüm sürecini seyirciye bir yapıt olarak sunmuştur.

Küçük çocuklar tarafından kullanılan bir ev eşyasının, pis, tiksindirici ve ürkütücü yerlerini çağrıştıran enstalâsyonda hissedilebilen yadırgatıcı bir etkisi olmuştur. Ama bu kafa karıştırıcı, tekinsiz his, çalışmanın önemli, olumlu ve yapıcı bir bilimsel buluşu yaşama entegre ederek, dünyanın ekosistemini olumsuz etkileyecek olan strafor bir döşekten biyolojik olarak toprakta çözünebilir bir madde üretmesiyle bir tezatlık yaratmaktadır. Yapıtın başlığındaki “promession” sözcüğü, insan kalıntılarının biyolojik olarak parçalanabilir bir madde şeklinde dondurulup kurutulduğu bunun sonucunda nüfus artışından dolayı cesetlerin yok edilmesi geride bıraktığı ekolojik kalıntıların iyileştirilebildiği bir zamana işaret etmektedir. “Söz” anlamındaki İtalyanca sözcükten türetilmiş olan “promession”, bu yapıt bağlamında geleceğe dair bir umut anlamını da içermektedir. “Toddler” (tıpış tıpış yürüyen) ise, beşiğin ortalarda olmayan sahibine gönderme yapıyor ya da tıpkı yürümeye yeni başlayan çocuklar gibi dünyanın altını üstüne getiren insanların yıkıcılığına da vurgu yapmaktadır (Bianel, 2017, s.288).



Resim 3.18. Aude Pariset, Toddler Promession, 2016

İşlevsellik özelliği olan kullanım nesnelerinin sanat nesnesine dönüşümü gerçekleştirilirken başvurulan yöntemlerden bir diğeri de Biçim Bozumudur.

Kullanım nesnesinin sanat nesnesine dönüştürülmesinde uygulanan bir diğer yöntem de biçim bozumudur.

İnsanoğlu geçmişten günümüze kadar geçen süreçte kendini ifade etme gereksinimi hissetmiş ve bunu ise biçimlerle yaratmıştır. Buna bağlı olarak biçimin insanoğlunun

geçmişi kadar eski olduğu görülmüştür. Sanatta önemli bir yere sahip olan biçim sanat alanında içeriğin görünür şekli olarak ifade edilmektedir. İçeriğin özünün sanatçı tarafından dışavurumudur. Sanatsal yaratımda bir dönüşüm, yeniden yorumlama ve ifade olduğu için bir biçime dönüştürülür.

Demir (2006: 20-23)'e göre, her şey değil, ama kenara koyarsanız, bir işi bozacak kadar önemlidir. Bir dış unsur olan biçim, içeriğe getirilen bir şey değildir, içeriğe aittir böylece sanatçının kendisi de içerik olarak bakar. Biçimden biçim bozmaya gelecek olursak da, biçim bozmayı, Abut (2011: 8-9)'a göre, formları doğada görünmeyecek şekilde değiştiren bir olay olarak tanımlamıştır. Ancak sanat eserinde dış gerçeklik olarak kabul edilebilir veya kutsal yazılar tarafından referans alınabilir. Sanatçı doğada gördüğü canlı veya cansız varlıkları birebir yansıtmının dışında yeni biçim arayışlarına girmiştir. Bu duruma bağlı olarak algılanan dış gerçeklik sanatsal bir öğeye dönüştürürken biçim bozma yöntemi ortaya çıkmıştır. Sanatçının varmak istediği sonuç farklılık gösterdiği için bu yöntemi kullanmak isteyen sanatçı kendi fikirlerini yansıttığı ölçüde tercih etmiştir. Bu sayede dış gerçeklikten sanatçının iç gerçekliğine yönelmiş olmaktadır. Sanatçının iç gerçekliğini şekillendiren en önemli etken ise, dış gerçekliği yorumlama biçimi olarak gösterilir.

Sanat yapıtında iç ve dış gerçeklik arasındaki bu gidip gelmeler dönemler arasında farklılıkları ortaya çıkarmıştır. Sanatçılar, içerisinde bulunduğu döneminden etkilenmiştir ve kendilerini en iyi ifade edebilecekleri yöntemlere başvurmuşlardır. Biçim bozma ise bu yöntemlerden biri olmuştur. Nesneyi farklı açılardan ele alan sanatçının asıl amacı ise, görünenin içerdiği gerçekliğin ortaya çıkarılması olmuştur. Sanatçı kendini ifade ederken kendi biçimini oluşturmuştur.

Demir (2006: 22)'e göre, biçim bozma, sanatçının hayal gücünün gelişmesine olanak tanıyan biçimler dünyası yaratırken, bu dünyadaki tasvirler, sanatçının hayal gücü ile başka bir gerçekliğe kavuşmuştur. Sembollere dönüşmüştür. O semboller, bize gerçek doğa görüntüsünden daha çok etkili gelmeye başlamış ve bizde değişik duygular uyandırmıştır. Abut (2011: 44)'a göre ise, biçim bozma, sanatçının doğaya karşı takındığı öznel bir gerçekliktir.

3.2. Kullanım Nesnelerinde İşlev Bozumu

Sanatçı her türlü nesneyi sanata dönüştürebilmektedir. Duchamp'ın kullanım nesneleri de bozuma uğrayarak dönüşmüştür. Duchamp'ın kullanım nesneleri yaşamın içerisinde sıklıkla karşılaşılan pisuar, bisiklet tekeri, tabure vb. nesnelerinden oluşurken, sanat ve yaşam arasındaki bağın daha da birbirine yaklaştırmaya başladığı bir dönemi işaret etmektedir. Duchamp, galeride kullanım nesnesi olan bir pisuarı sergilemiştir, çalışmasını baş aşağı çevirmiş ve onu Çeşme olarak adlandırmıştır. Düşündüğü şey, nesnenin tersine çevrildiği zaman suyun çıkışına doğru akmasıdır. Burada yaratıcılık sanata odaklanmıştır. Her ne kadar olay çok basit görünse de, sanatın nesne anlamında yorumlanmasında bir kilometre taşı olarak görülmektedir. Duchamp pisuarın su giriş bölümünü ters çevirerek işleme eylemini iptal etmiştir. Ters çevrilen pisuar asıl kullanım amacını kaybederken sanat alanında yeni bir anlam kazanmıştır. Pisuarın basit görüntüsü nesnenin yüklendiği anlamla sanat nesnesine dönüşmüştür.

Duchamp'la birlikte birçok sanatçı kullanım nesnelerinin biçimi üzerinde oynayarak onları yeniden düzenlemiştir ve başka bir anlam yüklenmiştir. Arıç (2019: 187) Kolaj, asamblaj, enstalasyon gibi farklı yöntemlerin de yardımıyla ait oldukları bağlamından koparılan nesneler bir zamanların ustalık ve beceri gibi kavramları üzerinden adeta kutsadığı sanatını bambaşka bir boyuta taşımıştır. Artık eskinin göz alıcı, kusursuz formlarının yerini daha çok günlük hayatın sıradan nesneleri üzerinden gerçekleştirilen çalışmalar almaya başlarken, insanlar ve eşyalar arasında yeni deneyimlerin önünün de açılması hız kazanmıştır.

Sanatçı pisuara herhangi bir müdahale de bulunmayarak var olduğu şekilde sergilemiştir. Çalışma galeride sergilenerek işlev ve anlamına müdahale edilmiş günlük hayattaki kullanım amacından soyutlanmıştır. Nesnelerin işlev ve anlamı bozuma uğratılırken nesne olduğu gibi kullanılmasının yanı sıra malzeme ve boyutuna yapılan müdahale ile sanat nesnesine dönüştürülmektedir.

Hazır-yapımlar yalnızca bireysel üretim kategorisini olumsuzlamakla kalmaz, sanat yapısının “biricikliği” meselesini de sorgular. Bisiklet Tekerleği, Şişe Kurutucusu ya da Trébuchet gibi, Çeşme'nin de orijinali kayıptır. Duchamp, sergilenmek üzere her

birinin replikalarını yapar. Sonuçta kaybolan sadece seri üretim nesneleridir, yapıtın kendisi olan “düşünce” hiçbir zaman kaybolmaz Kalkan Erenus (2012: 102)

Duchamp’la beraber sanat alanında önemli bir yer edinen hazır nesnelerin sanat olup olmadığı, estetik değeri tartışılmaya devam ederken hazır yapımları günümüz sanatçıların etkisi altına almıştır. Dada ve gerçeküstücü düşünce sisteminin nesneleri değiştirme yetenekleri çağdaş sanat alanı ve sanatçının nesneleri dönüştürme fikirlerinin yolunu açmıştır. Duchamp’ın dokunulmamış pisuar nesnesinin aksine, günümüz sanatçılarından Sarah Lucas’ın Doğa Vakumdan Nefret Ediyor adlı çalışmasıyla (Resim 3.19) bir klozetin dönüşmüş şekline tanıklık etmekteyiz. Tüm yüzeyi sigaralarla kaplanmış klozet seyircide insan boşaltım sistemini çağrışırsa da, sanatçının sigara bağımlılığındaki obsesif durumunun bir tür mastürbasyonu olarak nitelendirilmiştir. Klozet artık kullanım nesnesinden arınmış ve işlevini yerine getiremeyecek biçimde değiştirilmiş ve başka bir biçim almıştır (Öksüz, 2019: 49). Lucas’ın çalışması Duchamp’ın seri üretim nesnesi olan pisuarı sanatçının müdahalesi olmadan sergilemesinin aksine, tamamı sigaralarla kaplanmış olan klozetin hem biçimine hem de işlevine müdahale edilerek anlam bozumuna uğratılmıştır.



Resim 3.19. Sarah Lucas, Doğa Vakumdan Nefret Ediyor, 1998.

Kendell Geers günümüz sanatçıları arasında yaptığı çalışmalarla adından söz ettirmektedir. Geers'ın Duchamp'ın 1993 yılında palazzo grastideki retrospektif sergisinde Çeşme'nin bir replikasına işlediği iddia edilmektedir. Geers'in Çeşme'ye karşı saldırgan tutumundan sonra 2006 yılında yapmış olduğu pisuarı Alfred Jarry'e Saygı (Resim 3.20) adlı çalışmasını sergilemiştir. (Girgin, 2018: 291).

Bu çalışmanın yüzeyi siyah beyaz desenlerle kaplanmıştır. Genellikle tek renkten oluşan pisuarın siyah beyaz renkli desenli biçimi dikkat çekicidir. Bu çalışma da Duchamp'ın Çeşme'sindeki gibi günlük hayattan koparılarak kullanım amacının dışına çıkartılıp sanat nesnesine dönüştürülmüştür.



Resim 3.20. Kendell Geers, Alfred Jarry'e Saygı,2006.

Sevim ve Boz (2011: 124)'a göre, Dadaizmin temel amacı, tüm ahlaki, sanatsal ve kültürel yapılarını, dönemin yerleşik değerlerini yok etmektir. Dada, yıkıcı bir eylemdi, savaşın iç karartıcı ortamında ateşli bir isyandı.

Buchholz vd. (2012: 460) göre, Dada akımı içerisinde yer alan sanatçılar arasında Marcel Duchamp, Picabia ve Man Ray bulunmaktadır. Dadanın özgürlükçü tavrı ve Duchamp'ın hazır nesne kullanımı Ray'i etkilemiştir. Ray İspanyol devrimci Francisco Ferrer'in anarşist ortamıyla yakınlık kurmuştur. Ray burjuva toplum düzeninde akademik ve geleneksel değerlere karşı durarak bu durumu sanatıyla dışı vuran bir kişidir. Merleau Ponty (2010: 30)'a göre, şeyler karşısında düşünüp taşınacağımız sade ve tarafsız nesneler değiller; her biri bizim için bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, bizde olumlu olumsuz tepkiler uyandırır; bir insanın kendisini çevrelediği nesnelerden, yeğlediği renklerden, dolaşmaya gittiği yerlerden, o insanın zevki, kişiliği, dünyaya ve dışarıdaki varlıklara karşı tutumu okunur.

Duchamp'ın etkisinde kalan Ray üslup arayışına girmiştir. Dada ve Gerçeküstücülüğün etkisinde kalan Ray'in sıradan nesnelere yaklaşımında provokatif bir tavır görülmektedir. Ray'in bu saldırgan tavrı nesnelerin öz niteliklerinin dışında kullanılmasından kaynaklanmaktadır. 1921 Hediye (Resim 3.21) adlı çalışmasında,

nesneye dayatılan kışkırtıcı anlam, nesne ile izleyici arasında itaatsiz ve tehlikeli bir çatışma alanı yaratır. İzleyiciye yöneltilen bir silah görevi üstlenir. Ütü artık gerçek amacı olan ütüleme eylemini yerine getiremeyecektir. Ütünün tabanından şerit biçiminde sabitlenmiş çiviler sayesinde işlevsiz bir nesneye dönüşerek sanat galerisinde sergilenen baş eser haline gelmiştir. Hediye çalışmasıyla Dada'nın bu saldırgan tutumu ortak bir noktada buluşmaktadır. Ütü nesnesinin dönüşümüyle hem işlevine hem de anlamına müdahale edilmiştir. Bununla beraber topluma ve toplumsal değerleri eleştirmek amacı güdülmüştür.



Resim 3.21. Man Ray, Hediye, 1921.

Man Ray, hazır nesne çalışmalarında nesnenin değerlendiriliş biçimlerine farklı bir boyut katan isimdir. Sanatçı, çalışmalarında kullandığı hazır nesnelere eklemeler yapmayı, böylelikle nesnelerin dengesini bozmayı ve deforme etmeyi tercih etmiştir. Sanatçı, küçük eklemeler yaparak kullandığı gündelik nesnelere yepyeni bir anlam kazandırmıştır. Boyalı Ekmek (Le Pain peint) (Resim 3.22) adlı çalışması izleyiciyi hayrete düşürmeyi ve eğlendirmeyi amaçlamaktadır. Ekmeğin mavi oluşu sihirli bir durum gibidir (Özşen, 2013: 77).

Ray Boyalı Ekmek adlı çalışmasında maviye boyadığı ekmeği tartıya koyarak sergilemiştir. Tüketim malzemesiyken yapılan değişikliklerle nesnenin dengesini bozacak asıl amacı yeme eylemini iptal ederek işlevini dışlamıştır. Nesneye yepyeni

bir anlam kazandırmıştır. Ray'ın ekmeği sergileme biçimi normalde alışık olmadığımız biçimde karşımızda durmaktadır. Sanatçı tartıyı olduğu gibi kullanıp üzerinde herhangi bir değişiklik yapmazken, tartının ekmek ile kompoze edilmesi beklenen bir durum değildir. Ekmek orijinal biçiminde olmasının aksine, maviye boyanmış görünümüyle tüketilecek bir nesne olmasının ötesine geçmiştir. Bu bağlamda sanat ortamında sergilenen bu nesneler yeni bir boyut kazanmıştır.

Bir sanat yapıtını bir ekmek fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama fırın da sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştürmez. Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür (O'Doherty, 2010).



Resim 3.22. Man Ray, Boyalı Ekmek, 1958.

Salvador Dali'nin çalışmasında kullanım nesnelerinden biri olan telefon kullanılmıştır. Sanatçı 1936 yılında yapmış olduğu İstakoz Telefonu (Labster Telephone) (Resim 3.23) adlı çalışması bu duruma iyi bir örnektir. Telefonun gövdesi orijinal şekliyle kalırken, ahizesi yerine ıstakoz koyularak asıl kullanım amacının dışına çıkartılmıştır. Telefonun tuşları kullanılabilse de artık ahizeden beklenen ses gelmeyecek şekilde hem işlevsizleştirilmiştir hem de biçimi bozulmuştur. Telefonun ahizesiyle ıstakoz biçimsel olarak benzerlik gösterse bile telefon işlevselliğini kaybetmiştir.

Ümer (2014: 227)'e göre, estetik deneyim olarak her gerçeküstücü nesnenin önerisinde olduğu gibi burada da izleyici için başka bir nesne dizgesi söz konusudur. Ütopik bir arzu olarak Dali'de izleyicisine ilkel halkların animistik nesneleri gibi bir dünya önermektedir. Ancak bu öneri kutsal olanı totemlerinde gören ilkel yaşantının tersine fantezilerin gerçekleştiği bir arzulama demektir. Dali'nin ve diğer gerçeküstücülerin nesne dizgesi rüyalara dalmak, semboller içinde yaşamak ve mantıklı dünyanın düzenini terk etmektir.



Resim 3.23. Salvador Dali, Istakoz Telefon,1936.

Gerçeküstücü anlayışı içerisinde yer alan sanatçılardan biri de Meret Oppenheim'dır. Ergün (2012: 12)'e göre, gerçeküstücüler imgesel ilişkilerin yeni ve özgür biçimlerini, nesneler arasında olağan dışı iletişim kurarak, nesneler yaratarak, biçim ve perspektif bozulmaları sağlayarak mantık dışı işlevlerle oynayarak, görsel tartışma alanına taşıdılar. Biçimsel ve teknik kurgu olanaklarını zorlaması, görsel anlatım dilini nesnenin dışsal egemenliğinden kurtarmaya yönelik önemli bir atılımdır. Cumming (2008: 390)'e göre, Gerçeküstücü sanatçılar genellikle şaşırtmayı, hatta bazen şok etmeyi sıklıkla rahatsız etmeyi ve her zaman rüya benzeri bazen çok belirli diğer zamanlar belirsiz imalı bir atmosfer yaratmayı amaçlamışlardır. İzleyici için ortada fincanın kürklü hali sanki rüyalandakine

benzeyen bir ikame nesnesi gibidir. Freud (2010: 39) göre, rüyalarda görülen her şeyin aslında bir ikame nesnesi olması düşüncesidir.

Meret Oppenheim'in Tüylü Kahvaltı (Resim 3.24) adlı çalışma Charles Rotton Paris galerisinde sürrealist nesneler sergisinde sergilenmiştir. Fincan, altlık ve kaşık üçlüsünün oluşturduğu kompozisyon kullanıma hazır bir görünüme sahiptir. Fincanın porselen, cam veya sert bir materyalden olması beklentisi yumuşak ve tüylü bir kumaş parçasının kullanımıyla zıtlık oluşturmuştur. İzleyicinin karşısında gördüğü fincan takımı biçim olarak orijinaline bağlı kalmıştır. Kürkün rengi, sıcak dokusu ve yumuşak yapısı içerisine koyulacak sıvıyı hapsedecektir ve içme eylemi gerçekleştirilemeyecek şekilde ortadan kalkacaktır. Fincanın tüylü dokusu içme eylemini gerçekleştirmek isteyen kişinin dudağına temasıyla tiksinti yaratacaktır. Kullanım nesnelerinden biri olan fincan birincil özelliği olan işlevsellikten eylemini gerçekleştiremeyecek ve anlam bozumuna uğrayacaktır. Nesne kendi gerçeğinden uzaklaşarak asıl kullanım alanından soyutlanacak ve sanat alanında sanat nesnesi olarak varlığını sürdürmeye devam edecektir.



Resim 3.24. Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, 1936.

Boyut sorunsalı, ölçek hissi kentsel projelerle ya da anıtsal komplekslerle olan ilişkisi bakımından mimarlarla sanatçıları bazen ortak noktada birleştirmektedir. Claes Oldenburg'un tekniği her zaman ironin tekniği olmuştur. Yenilebilir sertleştirilmiş, metal yumuşatılmış, ev eşyaları hatta elde taşınırlar büyük anıtlara

dönüşmüştür. Rykwert (2010: 26)'e göre, ancak her zaman kendisinin de söylediği gibi somut sıradanı yeniden şekillendirirken beklentinin tersine çevrilmesiyle ilgilenmektedir.

Gerçeküstücü nesnelerde Dada'da olduğu gibi asıl amaçlarının da dışına çıkartılarak işlev bozumuna uğratılmıştır. İşlevini yerine getiremeyen nesneler seçme ve bir araya getirme edimleri ile beraber biçim değiştirerek yeni bir işlev kazanırlar. Gerçeküstücülük akımıyla kullanım nesneleri sanat nesnesine dönüşürken; teknoloji ve sanatın ilerlemesiyle Pop Sanatı ortaya çıkaran kültürel etmenler tarih sahnesinde yavaş yavaş yerini alır.

Sanatçının ikonlaşmış popüler imajları sanat eseri olarak yeniden sunması, modernist sanat müzelerinin baskıladığı 'özgün' ve 'orijinal' sanat eseri anlayışını tartışmaya teşvik etmiştir. Sıradan imgeleri temsil ve taklidin dışında tekrar üretirken Pop Art'a kavramsal bir altyapı da kazandırmıştır. Farklı anlam katmanlarına sahip geometrik formların birleşimi olan bu çalışmalarıyla Oldenburg aynı zamanda soyut sanata farklı bir bakış açısı da getirdiğini belirtmektedir. Kullanılan imajlar izleyici için tanıdık; böylece bu çalışmaları algılamak ve onlara yönelmek için sanat tarihini bilmesine gerek de kalmaz. Hiçyılmaz ve Uz (2017: 368)'a göre, sanatçının alışlageldik heykel anlayışlarına uymayan konuları, malzemeleri, yaklaşımı, teknikleri dönemin biçimsel ve düşünsel atmosferinden etkilenmiş, sanatına yansımıştır.

Claes Oldenburg 1960'ların sonlarına doğru kamu alanlarında sergilediği dev boyuttaki heykellerini dünyanın birçok yerinde görmek mümkündür. Kullanım nesneleri sanatının merkezine oturarak işlevsel objeleri ve mekân ilişkisini dengeleyerek kamu alanlarında sergilediği heykellerle adından söz ettirmektedir. Amerikalı sanatçı dev boyutlarda ele aldığı nesneleri anıtsal bir nitelik kazandırmaktadır.

Huntürk (2016: 292)'e göre, Oldenburg 1976 yılında yaptığı Mandal (Clothespin) adlı heykeli (Resim 3.25) 13.5m.yüksekliğinde yapılmıştır. Philadelphia'da Centre Square Plaza'da bulunmaktadır. Mandalın gövdesini koyu renkli paslanmaz çelikten yaparken; birleştirici görevi üstlenen yayı ise kortenden parlak olacak şekilde

yapılmıştır. Mandal ölçülerindeki farklılıkla beraber yeni bir etki yaratırken nesnenin kökenini de hatırlatmaktadır.

Bu heykelde Oldenberg gerçek ahşap mandalın sahip olduğu oranları değiştirmiş bu değişiklik dikey yerleştirilen heykelin güçlü ve anıtsal etkisini daha da artırmıştır. Heykelin dikey dinamik etkisi etrafını saran binalarla yarışmasını sağlamıştır. Sanatçının mandalın formunu değiştirmesi sadece oranları değiştirmesiyle de sınırlı değildir. Heykelin en üst bölümünde yer alan iki form karşılıklı birbirine bakan iki yüzü çağrıştırmakta ya da gövdesi iki dansçının hareketlerini anımsatmaktadır. Paslanmaz çelik malzemeyi heykelin gövdesinde koyu renkli kullanmış ve mandalı birleştiren yay biçimini kortenden parlak olarak yapmıştır, bu renkler hem mekânla hem de birbirleriyle karşıtlık oluşturmuştur. Seçilen nesnenin oranlarının değişimi yeni bir etki yaratırken nesnenin kökenini de hatırlatmaktadır (Zöngür, 2018: 1320-1321).



Resim 3.25.Claes Oldenburg, Mandal, 1976

Oldenberg'in önemli açık alan çalışmalarında bir diğeri "Testere" (Resim 3.26) adlı heykeldir. 1996'da polyester ve karışık malzeme ile yaptığı çalışmayı Ocwick şu şekilde eleştirmiştir: Sanatçı bir fikrin ifadesine yardımcı olmak için belirli öğelerin

boyutlarını büyütme ya da azaltma ihtiyacı duyar. Vurgu için ölçü değiştirmeyi kullanınca izleyicinin dikkatini hemen çektiğini görür. Bu nedenle temel oranları diğer bir deyişle, uyum ve dengeli ilişkileri, göz ardı etmeyi tercih eder. Bir sanat yapıtında çok büyük bir şekil daha küçük birinin yanına yerleştirildiğinde ortaya çıkan etki orantısızdır. Seyirci orantısızlığın aşırı örnekleriyle karşılaştığında huzursuz hissedebilir. Sıradan nesneler anıtsal boyutlarda yapıldığında dikkat çekici ve şaşırtıcı olabilirler (Zöngür, 2018: 1321)



Resim 3.26. Claes Oldenburg, “Testere” 1996

Oldenburg’un çalışmalarına benzer şekilde nesneyi ele alan günümüz sanatçılarından biri de Romulo Celdran’dır. Sanatçı Macro VIII (Resim 3.27) adlı çalışmasında da görüldüğü gibi hayatımızın içerisinde kullandığımız işlevsel objeleri mandal, eldiven, boya kutusu, kibrit çöpü gibi objelerin boyutlarıyla oynarken orijinal görüntülerine bağlı kalmıştır. Oldenburg’un heykelleri açık kamusal alanlarda devasal boyutlarda sanki ortamın bir parçasıymış gibi görünürken, Celdran’ın çalışmaları kapalı mekânlara sığabilecek ebatlarda yapılmıştır. Kullanılan malzemelerdeki zıtlıklar bakımından benzerlik taşımaktadır.



Resim 3.27. Romulo Celdran, Macro VIII, 2009.

Mehmet Ali Uysal, sanatçı içerisinde bulunduğu mekânı dönüştüren, aynı zamanda izleyicinin mekân algısını manipüle eden ve yerleştirildiği binanın kendi malzemesiyle bütünleşmiş geniş çaplı yerleştirmeler üretmektedir. Günümüzde yaratım süreci, sergileme yöntemleri ve çağdaş sanatı algısı, kusursuz ve el değmemiş bir görünüm için sürekli öncenin izleri devamlı silinen, beyaz küp galeri mekânıyla iç içe geçmiş haldedir.

Sanatçı beyaz küp olarak anılan galeri alanlarının dışına çıkarak yerleştirmeler yapmaktadır. Uysal'ın Skin 2 (Resim 3.28) adlı çalışması Land Art'a dâhil olan çalışmalar arasında yer almaktadır. Sanatçının Skin çalışmasını ilk olarak Fransa'da Meuse'da inşa edilmiştir. İkincisi ise Belçika'nın Liege şehrinde yer alan Chaudfontaine Park'ta bir festival için inşa edilmiştir. Skin adlı çalışma büyük ölçekli bir Mandal heykeli biçimindedir ve yanılısamaya dayanmaktadır (Tandoğan Erdi, 2018). Uysalın bazı çalışmaları seyircinin algısıyla oynamaya yönelik bir tutum içerisinde. Sanatçının skin çalışmasıyla yeryüzü ve insan teni arasında oluşturulmak istenilen bağa vurgu yapmaktadır. Sanatçı toprağı esneterek büyük

boyutlu mandal ile tutturarak toprak ile teni özdeşleştirmeyi amaçlamıştır (Aydın, 2014: 30).

Uysal'ın mandal çalışması da Oldenburg'un çamaşır mandalı gibi açık alanda konumlandırılmıştır. Her iki çalışma da hipergerçekçi bir yaklaşımla yapılmıştır. Oldenburg'un çamaşır mandalı çalışması yere dik bir pozisyonda konumlandırılırken, mandalın el ile tutulup açılan kısmı ters şekilde sergilenmektedir. Oldenburg'un ters duran mandalının ortasındaki yay ile birarada tutulması sağlanan iki parça ise sarılan iki insanı çağrıştırmaktadır. Oldenburg'un mandalı işlevsellik özelliğinden soyutlanmıştır. Oldenburg'un mandal çalışmasının aksine, Uysal'ın mandalı tam tersi bir durum sergilerken işlevsellik özelliğini kaybetmemiştir. Uysal'ın mandalı toprağı sıkıştırarak toprak ile teni bağdaştırırken Celdran'ın Makro VIII adlı mandal çalışmasında da mandalın süngeri kavrayıp sıkıştırdığını görmekteyiz. Celdran'ın mandal boyutu ve malzemesi Oldenburg ve Uysal'ın ahşap görünümlü mandalından küçük ve plastik görünüme sahip olması bakımından farklılık gösterirken mandalın bir şeyi tutmak amacıyla açıp kapanan kısmının yere dik pozisyonda konumlandırılarak işlevselliğinin ön planda tutulması bakımından Uysal'ın çalışmasıyla bağdaşmaktadır. Oldenburg ve Uysal'ın mandal çalışması açık alanda sergilenirken Celdran'ın mandalı galeri ortamında konumlandırılmıştır. Uysal mandalı toprağı ile kompoze edilirken, Celdran'ın mandalı da süngere tutturularak sergilenmiştir.



Resim 3.28. Mehmet Uysal, Skin 2 (Ten 2), Belçika, 2010

Donald Lipski'de Duchamp gibi hazır yapım kavramına yönelmiştir. Bu yönde çalışmalar yapan güncel sanatçı Lipski günlük nesnelere ip urgan gibi objelerle nesnelerde biçim değişikliğine yol açmıştır. Sanatçı tır lastikleri, mum, kitaplar, ip gibi günlük yaşam nesnelerini kullanarak çalışmalar üretmektedir. İlk olarak 1974 yılında New York Modern Sanat Müzesinde 300 minik buluntu nesneyi duvara çivileyerek nesneyle olan bağını izleyiciyle paylaşmış daha sonraki yıllarda bunu daha da kuvvetlendirmiştir. O zamandan beri Lipski kendini kullanım nesnelerini manipüle ederek onlara şiirsel bir özellik kazandırmaya adanmıştır (Açıkalın Akgün, 2012: 155).

Bu işlerde Duchamp'ın hazır nesnelerinin, Warhol'un obje estetiğinin ve Joseph Cornell'in işlerinin bir yansıması görülebilir. Lipski'nin işleri Amerikan müzelerinin koleksiyonlarında yer almaktadır. Donald Lipski 1983 yılında yapmış olduğu Yapı Gücü (Resim 3.29) adlı çalışmasında kitap nesnesini kullanmıştır. Kitap ortadan ikiye ayrılmış şekilde durmaktadır. Kitabın iki kanadı ortadan demir bir kulp ile birleştirilmiştir. Buna bağlı olarak kitabın açılıp kapanabilme eylemi iptal edilmiştir.



Resim 3.29. Donald Lipski, *Yapı Gücü*, 1983.

Levine çalışmaları yumuşak olan nesneleri sert şekilde biçimlendirmektedir. Levine yumuşak bir malzeme olan derinin etkisini pişmiş kil ile vermektedir. Bu çalışmalar deri görünümüne sahiptir fakat kullanılamayacak kadar sertleştirilmiş ve sanat nesnesine dönüştürülmüştür. Sanatçının çalışmaları günlük hayatın içerisinde yer alan deri ayakkabı, çanta, bot, eldiven, ceket gibi nesnelerden oluşmaktadır.

Trompe l'oeil eğiliminin önemli uygulayıcılarından Süper Obje'ci Levine 1970'li yıllarda kille cam elyafı ve naylon liflerin karışımından seramik heykeller yapmıştır. (Resim 3.30). Faye'nin Siyah Omuz Çantası adını vermesinin amacı eski yıpranmış eşyalardan kaynaklanmaktadır. Levine seramikle şekillendirdiği nesneleri organik olması ve zaman içerisinde yıpranmışlığını dokusunda hissettireceğinden dolayı deri nesneleri tercih etmiştir. Levine heykellerini yaparken materyalin olanaklarını değerlendirmiştir. Heykellerini kil ile şekillendirerek cilalandığında parlaması ve dayanaklılığı gibi malzemenin olanaklarından faydalanmıştır.

Lucie-Smith (1979: 78)'e göre, ABD: New York Graphic Society Levine için seramik nesne onu kullanan insanlar hakkında bir açıklama halini almıştır. Nesneleri onları kullananların ya da onlara dokunanların etkileyici dolaylı portelerdir. De Waal (2003: 172) göre, Levine; Benim eserlerim bireyin hikâyesini ve kişisel doğruluğun

aynasında yansıyan nesnenin kullanılmasını içeriyor. Del Vecchio (2001: 13) giydir ve kullan birliktelikleri bir ilişki çağrıştırır, diye ifade etmiştir.



Resim 3.30. Marilyn Levine, Faye'nin Siyah Omuz Çantası, 1974.

Melbourne şehrinin simgesi olan Kamu Çantası (Resim 3.31) heykeli Simon Perry tarafından yapılmıştır. Perry kamu alanlarını hareketlendirmek amacı güderek bireysel ve iş birlikçi sanat çalışmaları yapmayı hedeflemiştir. Sanatçı heykellerinde mekânsal yapı, ses ve ekran tabanlı medya yapısını bir arada kullanarak yerleştirmeler yapmıştır.

Zöngür (2018: 1323)'e göre, yere düşürülmüş görünümüne sahip olan çanta büyük boyutuyla ve kamu alanında izleyici ile iç içe olacak şekilde konumlandırılmıştır. İzleyicinin heykelle arasında düşünsel ve dokunsal mesafe ortadan kaldırılmıştır. Çantanın yumuşak bir malzeme olan deri ve benzeri dokulardan olması beklenirken granit gibi sert, ağır ve şekillendirilmesi zor olan bir materyalden yapılmış olması çalışmadaki zıtlığı ön plana çıkartmaktadır. Çalışma iki farklı malzemenin bir araya gelmesiyle şekillenmiştir. Yuvarlak formlara sahip olan çantanın açma kapama bölümünde parlak gri renk kullanımıyla sert bir materyal olan metal görünüm yakalarken, gövde kısmında ise kırmızı granitten yararlanılmıştır. Gerçek

boyutlarından oldukça büyük olan çanta gerçeğinden ayırt edilemez derece de titizlikle yapılmıştır. Kullanım nesnelerinden biri olan çantanın Sanatçının kadına ait bir nesne olan çantayı seçmiş olması ve bunu da alışveriş merkezinin önünde konumlandırılması kadınların alışveriş isteklerine bir gönderme olarak ta görülebilir. Perry'nin kamu çantası alışveriş merkezinin önünde sergilenmektedir. Bu çalışmaların sergilediği yer ile ilişkilendirilmesiyle ticari niteliğine vurgu yapılarak içerisinde bulunduğu alan ile etkileşime girmektedir. Perry kırmızı granitten yaptığı heykel ile şehir-halk ve kamuoyu-özel arasındaki etkileşimi ön plana çıkarmayı amaçlamıştır.

Perry'nin kadına ait kullanım nesnelerinden biri olan çantanın malzemesinin yumuşak bir deri olması beklenirken büyük ebatla kırmızı bir granitten yapılmış olması kendi içerisinde bir zıtlık yaratmaktadır. Sanatçı ölçü ve malzemesiyle yarattığı etkiyle nesneyi birincil amacı olan işlevsellikten soyutlamıştır. Perry'nin yapmış olduğu çanta tüketimi alışverişi çağrıştıranın yanı sıra alışveriş merkezinin kapısında konumlandırılarak mekân ve nesneyi bütünleştirmiştir. Perry'nin çalışmalarına benzer bir yaklaşıma sahip olan Levine'nin çantası da siyah bir deri görünümüne sahiptir. Fakat kadınsı nesnelerden biri olan çantanın pişirilmiş bir kilden oluşturulması Perry'nin granitten yapılan çantasıyla yakın bir ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir. Çantanın ana malzemelerinden biri olarak görülen deri zenginliği simgelerken derinin dokusunun yıpranmışlığı ise, kullanıldığı zamanla ilgili fikir vermektedir. Her iki sanatçının çalışmalarında ele aldığı kadınsı nesneler yumuşak kullanıma uygun özelliklerinden soyutlanarak birer sanat nesnesine dönüştürülmüştür.



Resim 3.31. Simon Perry, Kamu Çantası, 1994.

Yugoslavya'da doğan sanatçı Marina Abramović'in Hareket/Kalkış İçin Pabuçlar (Resim 3.32) adlı çalışması zoru içerisinde bulunduran geleneksel hayatı yorumlamamıza imkân sağlamaktadır. Grosenick (2001: 23)'e göre, ruh ve vicdan birlikte olarak değerlendiren hayatın içerisinde beden araçsallaştırılan hayat, tehlikeli ritüeller, acı çeken beden olarak anlamlandıran Abramović, kıtalar arasında edindiği kültürel deneyimleri çalışmalarına yansıtmıştır.

Walford (2005: 169) göre, sanatçının çalışmasının nesnesi olan ayakkabı birincil amacı korumaktır ama on bin yıllık tarihi içerisinde, çevre, ahlak, pratiklik, ekonomi ve güzellikten etkilenerkek pek çok forma girmiştir. Ayakkabı, yüksek statünün günlük hayata yansıyan önemli bir göstergesidir. Ayakkabının markalı ve her zaman temiz olması bir statüyü belirtirken yıpranmış ve cilasız oluşu da başka bir statüyü işaret etmektedir (Varlı Gürer, 2015: 37; Baltaş ve Baltaş, 2001: 150).

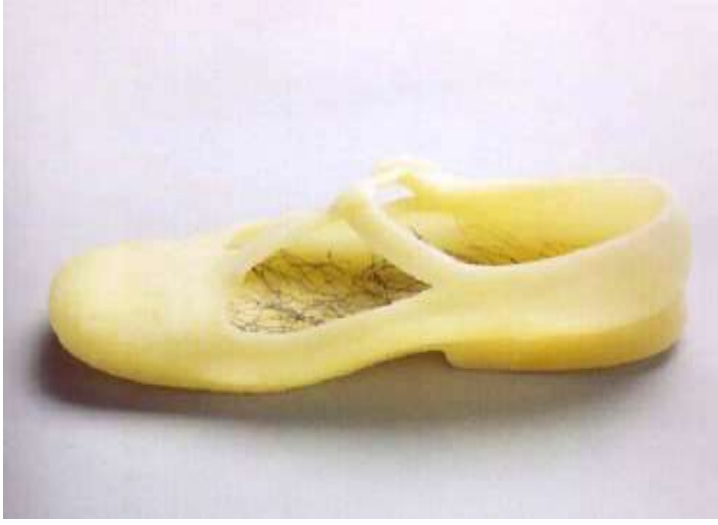
Hareket/Kalkış İçin Pabuçlar çalışmasında kullanılan efsanelerde sağlık taşı, huzur taşı ve aşk taşı olarak da bilinen, insanları stres ve şiddetten koruduğu, korkuları yatıştırdığı, uykusuzluğa çare olduğu varsayılan ametist taşından yaptığı bir çift ayakkabı aracılığıyla Çinlilerin kız çocuklarına demirden pabuç giydirmesi geleneğini sorgulamaktadır. Çin'de kadınların küçük ayaklı olmanın bir güzellik sembolü olduğu düşüncesinden dolayı daha küçükken geyşa olacak kızların ayağına ufacık demir ayakkabılar giydirilir, geyşalar da bu demir ayakkabılarla büyür ve

ayaklarının büyümesi engellenmeye çalışılır. Ayağın demir ayakkabılardan dolayı küçük kalması sağlanırken ayak yapısı bozulmaktadır. Bu durum güzel görünmek için kadına yapılan işkencedir. Abromoviç'in üzerinde durduğu ve sorguladığı bir durumdur.



Resim 3.32. Marina Abromoviç, Hareket Kalkış İçin Pabuçlar, 1991.

Marina Abromoviç, Çin'de güzellik uğruna acı çeken kız çocuklarına giydirilen demirden ayakkabıların aksine sanatçı huzur mutluluk veren ametist taşından yaptığı ayakkabılar ile olumlu yönde gönderme yapmaktadır (Resim 3.33). Abromoviç'in tersine bir tutum sergileyen Robert Gober ise genellikle cinsiyet üzerinde durduğu çalışmalarında kadın ayakkabısının içerisine koymuş olduğu gerçek saçlarla huzursuzluk ve ürkütücü bir duygu vermektedir.



Resim 3.33. Robert Gober, İsimsiz, 1992.

Japonya ve Kahire’de bir süre yaşayan Detroit doğumlu sanatçı James Lee Byars (1932-1997), Jaapon Noh Tiyatro’sunda, Şinto dini ritüellerinden etkilenmiş, savaş karşıtı birçok performans sergilemiştir. Hayran olduğu görsel sanatçının Joseph Beuys olduğunu söyler.

Mcevilley ve Byars (2008: 147) göre, Byars için mükemmel şeyler daireler halinde hareket ederler, bu bakımdan sanatında dairesel, küresel biçimler önemli bir yer tutmaktadır. Delfi’nin Kehaneti (Resim 3.34) isimli çalışması altın rengine boyanmış çömleğinin içindeki boşluk, çömleğe asıl biçimi verendir. Çömleğin dolu olan dış yüzeyi de bulunduğu mekândaki boşluğu şekillendirmektedir. Byars çömleği parlak yüzey üzerine yerleştirmiş, çömleğin gölgesi ile adeta ikinci bir çömlek daha oluşmuştur. Elle tutulabilen ve tutulamayan kaynaşmıştır.



Resim 3.34. James Lee Byars, Delfi'nin Kehaneti, 1986.

Booker T. Washington (1856-1915), Amerika'da, köle bir anne ve beyaz bir babanın çocuğu olarak doğmuş, dokuz yaşında özgür kalmıştır. Alabama'da, Afrika kökenli Amerikalıların eğitimi için Tuskegee Enstitüsü'nü açan Washington, politik lider, yazar ve eğitici.

Huntürk (2016: 394) göre, Amerikalı heykeltıraş Martin Puryear (1941-) Washington'un anısına çalıştığı Washington için merdiven (Resim 3.35) çalışması tek bir ağacı kullanmış merdiveni görünmez tellerle müzenin tavanına tutturulmuştur.

Havada asılı bir şekilde konumlandırılmış olan merdiven eğri bir yapıya sahiptir. Merdiven etrafı kapalı tavan kısmı açık bir alanda havada asılı kalacak şekilde bir duvara yaslanmıştır. İlk basamaklarında yürümek için uygun genişlikte olduğu görülen merdivenin yukarılara doğru yürünmeyecek şekilde daraldığı görülmektedir. Merdiven neredeyse yüz basamaktan oluşmaktadır. Merdivenin en üst noktasına adım atılamayacak derecede daraldığı gözlenmektedir. Sanatçının bu çalışmasında da vurgulamak istediği nokta merdivenin alt basamaklarına ulaşmanın kolaylığının yanında yükselme isteğinin gerçekleştirilemeyecek şekilde imkânsızlaştığını vurgulamaktadır.



Resim 3.35. Martin Puryear, Washington İçin Merdiven,1996.

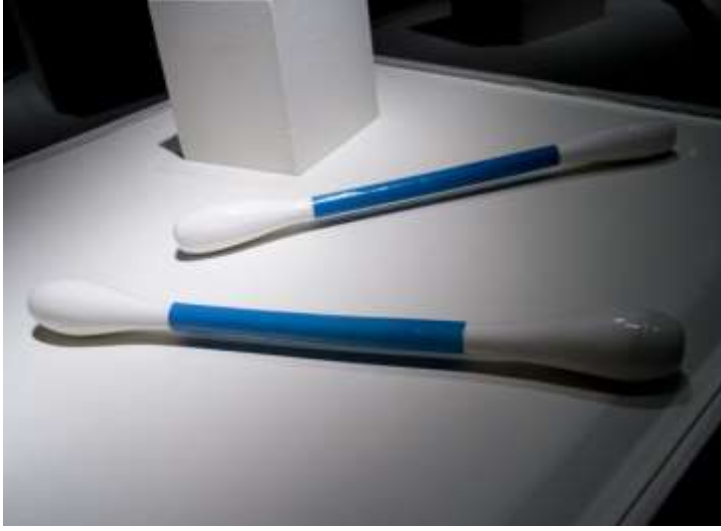
Sevim ve Boz (2011: 123-124)'a göre, Duchamp'la sanat alanına giren pisuarın da seramikten yapılmış olması bakımından sanat ve zanaat arasında bir bağ oluşmaktadır. Bununla birlikte seramik sanatında nesne algısı, yaklaşımı ve uygulamadaki karakter de değişmiştir. Marily Levine'nin deri nesneleri seramiğe dönüştürmesinden sonra günümüz sanatçılarından Stefano Della Porta ve Migual Suro'nun çalışmaları dikkat çekmektedir. Postmodern seramik sanatçıları Porta ve Suro çalışmalarının biçimine bağlı kalarak yaşamdan daha gerçekçi büyük boyutlu çalışmaları ile dikkat çekmektedir.

Della Porta'nın 1999 yılında yapmış olduğu Anksiyete (Resim 3.36) adlı çalışmasında sigara izmaritleri ve haplarla doldurulmuş büyük boyutlu küllük görmekteyiz. Küllüğün içindeki daha fazla çöp alamayacak şekilde dolmaya başlamıştır. Bu küllüğün köşesinde yanmakta olan bir sigara bulunmaktadır. Küllüğün siyah rengi içindeki nesnelerin açık tonlarını ön plana çıkarmaktadır. Yuvarlak forma sahip olan küllüğün bir köşesinden içine doğru uzanan sigara kompozisyonu dengelemektedir. Porta'nın çalışmaları günlük hayatta görmeye alışık olduğumuz nesneler olmasına rağmen detaylarındaki işçilik ile dikkat çekmektedir. Sanatçı Anksiyete çalışmasında kullandığı atık nesnelerle bağımlılığa vurgu yapmaktadır.



Resim 3.36. Stefano Della Porta, Anksiyete, 1999.

Seramik malzemeyi çalışmalarında kullanan sanatçılardan biri de Luis Miguel Suro'dur. Sanatçının 1999 yılında yapmış olduğu Gündelik Aşırma (Resim 3.37) adlı çalışması ise, iki adet kulak temizleyicisi gerçek ölçülerinden daha büyük boyutlarda yapılmıştır. Suro'nun seramikten yapmış olduğu orta kısmı mavi uçları beyaz olan kulak temizleyicileri asıl kullanım alanlarında sökülüp başka bir anlama bağlanmıştır. Sanatçı çalışmalarının biçimine sadık kalırken işlevini iptal etmektedir. Suro spermier, tabletler vb.konular üzerine de çalışmalar yapmaktadır (Şan Aslan, 2010: 66).



Resim 3.37. Luis Miguel Suro, Gündelik Aşırma, 1999.

Sanat ve tasarımı pekiştirmek için lüks tüketim nesnelerini ele alan sanatçıların yanı sıra aynı amaçla evsel endüstriyel nesneleri konu alırlar. Gündelik tüketim nesneleri geniş bir yelpazeye sahiptir. Sanatçılar, popüler ve kültürel anlamları olan nesnelerin hakkını çalışmalarındaki çeşitlilik ile verirler (Şan Aslan, 2010: 65)

Sanatın bir parçası haline gelen kullanım nesnelerinden ayakkabı bazı sanatçılar tarafından sanat nesnesi statüsüne yükseltilmiştir. Sanatçıların ele aldığı konulardaki çeşitlik beraberinde ayakkabı nesnesinin malzemesine de yansımaktadır. Sylvie Fleury'nin ürünleri moda ve ürün tasarımı alanından gelir. Fleury'nin en ünlü markalardan seçilen yüksek topuklu ayakkabı gümüş rengi bronzdan dökülmüştür (Resim 3.38). Kadına ait bir nesne olan gümüş rengindeki ayakkabı estetik bir görünüme sahiptir. Ayakkabının ayağa giyilebilecek bir malzemedен tercih edilmesinin aksine bronzdan olması giyme eylemini imkânsızlaştırmıştır. Ayakkabının estetik görünümü işlevsizliğiyle çelişmektedir. Fleury'nin çalışması olan bir çift kadın ayakkabısı giyme ve kullanma isteğini karşılayamayacak şekilde işlevsizleştirilmiştir. Ayakkabı ayağın rahatlığını sağlayan dış etkenlerden koruyan yapısı ve bir dış giyim ürünü olma özelliğinden soyutlanmıştır.



Resim 3.38. Sylvie Fleury, Prada Ayakkabılar, 2003.

Hreinn Friðfinnsson'un kutu çalışmasına benzer bir diğer çalışmada Gavin Turk tarafından yapılmıştır. Turk'un 2002 yılında kapalı bronz bir karton kutu dökümünün yüzeyinin bantlanmasıyla gerçek bir kutu görünümü verilmiştir (Resim 3.39). Turk'un yerde sergilediği kutu gerçek bir karton kutu boyutunda tasarlanarak gerçekçiliği arttırılmıştır. Kutunun kapalı olması içerisinde ne olduğuna dair herhangi bir ipucu veya marka bulundurmuyarak seyircide merak duygusu uyandırmaktadır. Kutunun boş ya da dolu olma ihtimali yarı yarıya olsa bile; boş ise doldurma dolu ise bakma isteği meydana getirmektedir.



Resim 3.39. Gavin Turk, Kutu,2002.

Günümüz sanatçılarından olan Mona Hatoum fikrini açığa çıkartırken hayatın içindeki nesnelerden yola çıkmaktadır. Hatoum Sessizlik (Resim 3.40) adlı çalışmasında insan boyu ölçeğine yakın deney tüpleriyle inşa ettiği bebek karyolası zarif bir cam biblo gibidir. Bebek karyolası güven ve sıcaklık kavramlarının yerine kırılması kolay dayanıksız bir malzeme kullanarak tehlikeli duygusunu açığa çıkarmıştır. Bu nesneler kimi zaman gündelik kimi zaman tuhaf görülmemiş nesnelerle izleyicide farklı bir etki yaratmak istemektedir.

Baykal (2012: 29)'a göre; Hatoum'un çalışmalarındaki yaklaşım biçimi nesnelerin günlük kullanımlarındaki hissiyatına ters düşmektedir. Hatoum'un çoklu üretimleri sıradan nesnenin her aşamada başkalaşıma uğradığı travmatik unsurlardan beslenir. Hatoum, ısrarlı biçimde kullanılan nesneye dair imge çokluğuyla ve türevleriyle anlamı yoğunlaştırmaktadır. Parçaların birleştiği çoklu karşılaşmalar deneyimlenen şeyi olgularla bağlantılı hale getirmektedir.

İkameti mümkün olmayan alanlar, aşına olunan mekân ve nesnelerin eski hatıralara saldıran tersyüz olmuş formları evin öznel biçimde kesintisiz yeniden üretimiyle görünür olmaktadır. Ev olgusunun kökensel bir bağını (Filistin asıllı olması) veya yer değiştirmenin doğasını temsil ettiği gibi son derece dünyasal bir konaklamaya da göndermesi olduğunu söylemek mümkündür. Sanatçı izleyicinin fiziksel varlığını düşünerek nasıl etkileşime geçeceğini hassas bir şekilde hesaplamaktadır. Oluşturduğu çalışmalardaki şiddet, güç gibi kavramsallaşan sorunlar tekrar eden

imgelerle her birinde yeniden ve farklı biçimlerde mimlenmektedir. Yakın (2015: 135)'a göre, Hatoum algının sıradan eşikleriyle oynar gibidir. Tramvatic geçmişten beslenen yaratıcı süreç gerçeğin farklı tezahürleriyle görünür olmaktadır.

Pariset'in çocukluk dönemine ait dayanılabilirlik ve güven duygusu barındıran bir nesne olan Ikea bebek beşiğinin içerisindeki yumuşak ve sıcak bir his veren döşegin yerine doğada dönüştürülemeyen bir malzenin tercih edilmesi ile biçimine müdahale edilmeden kendi içerisinde bir zıtlık yaratarak işlevsizleştirilmiştir. Pariset'in çalışmasının aksine Hatoum'un bebek beşiğinde kullandığı malzemesinden kaynaklı güzvensizlik ortamı yaratılmaktadır. Hatoum'un beşiği orijinal boyut ve biçime sahip olmasının aksine malzemesinin cam tüplerinden oluşturulmasıyla işlevinden soyutlanmıştır.



Resim 3.40. Mona Hatoum, Silence, 1994.

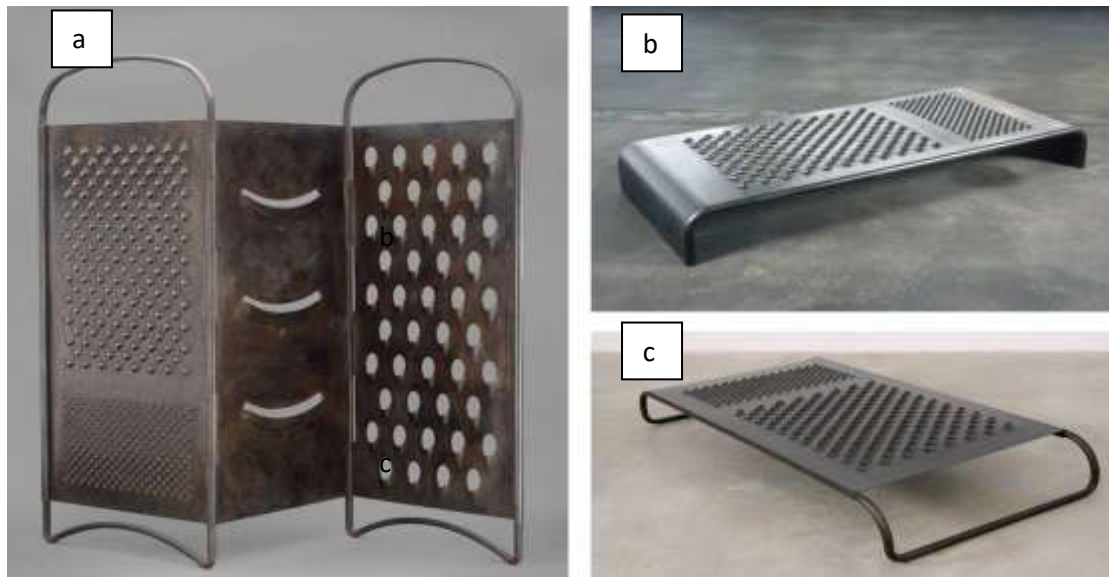
Hatoum'un yaşam alanından seçtiği nesneler genellikle karyola, yatak, sandalye, paspas, mutfak malzemeleri gibi kullanım nesnelerinden oluşmaktadır. Sanatçı ilk olarak evde kullanılabilecek nesnelere yönelmiştir. Hatoum ele aldığı nesnelerin malzeme ve ölçeğinde yarattığı farklılıklarla tedirginlik gibi olumsuz duyguları açığa çıkarmıştır.

Başarır (2012: 26-31)'a göre, Sanatçının izleyiciyi estetik çekiciliğiyle yakaladığı, tekinsiz bir ortamla karşı karşıya bırakan büyük ölçekli yerleştirmeleri simgesel diliyle yeni bir boyut kazanmıştır. Nesnelerin biçimlerinde herhangi bir değişiklik yapılmazken işlevsellikten arındırarak, yaratıcı görsel seçenekler üretmişler, sınırları

zorlama ve oyunun kurallarını değiştirme, bağnaz kuramları sorgulama konusunda ne kadar ileri gidebilecekleri denemeye girişmiştir.

Mona Hatoum'un Grater Divide (Resim 3.41a) adlı çalışmasında mutfak gereçlerinden biri olan rende paravan görevi üstlenmiştir. Fakat renderin büyük ve keskin delikleri paravanın örten kapatan özelliğine ters düşmektedir. Hatoum'un Daybed ve Dormiente (Resim 3.41.b,c) isimli çalışmaları insanın kullanım nesneleriyle kurduğu ilişkiyi farklı bir perspektiften yansıtmaktadır. İnsanın yaşamda bildiği nesnelere yabancılaşmasının nedeni değişen anlam ve işlevlerinden kaynaklanmaktadır.

Hatoum'un çalışmaları dışarıdan gelebilecek uyaranlara karşı savunmasız olan bedenleri ya da ortamın fiziksel şartlarıyla kişilerin huzuru arasındaki ilişkiyi sorgulayan ölçekleri büyütölen renderin bir paravan ya da üzerine uzanılan bir yatakmış gibi gösterilmesiyle izleyicinin bedenin acı ve şiddetle sınındığı bir deneyimin eşiğine taşınmakta olduğu söylenebilmektedir. Mona Hatoum'un çalışmaları vurguladığı tekinsizlik duygusu ile örtücü olması gereken bir paravan açık görünürlüğe, rahat edilip uykuya dahnacak yataklar da tehlikeli nesnelere dönüşmüştür (Aslan, 2018: 109; Bulut, 2014: 120).



Resim 3.41. (a)Mona Hatoum, 2002, Grater Divide. (b) Mona Hatoum, 2008, Daybed. (c) Mona Hatoum, 2008, Dormiente

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 kiç el yapımı objelere belirgin bir ilgisi vardır. Collins (2007: 116)'e göre, Kore marketlerinden aldığı parlak plastikten yapılmış mutfak nesnelerini çalışmalarında kullanmıştır. Bu malzemeler sadece Kore'ye özgü olmayıp, bol miktarlarda, her yerde üretilmektedirler. Büyük ebattaki renkli kapaklar üst üste yığılmıştır. Böylece herhangi bir şehrin market ürünlerinin birbirinin yerine nasıl geçebileceğini gösterir (Resim 3.42).

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. Rengarenk kapaklar üst üste gelerek köşede bir yığıntı görünümündedir. Kapaklar tüketime çağrışım yamaktadır. Gerçek boyutlarından fazlasıyla büyük olacak şekilde tasarlanan kapaklar kullanı alanından koparılmıştır. Tüketim nesnelerinin albenisi ya da sıradanlığı çalışmaların gündelik ana eksenini oluşturmaktadır (Şan Aslan, 2010: 66).



Resim 3.42. Choi Jeong Hwa, Believe It or Not, 2006.

Xue Lei'nin "5" (Resim 3.43) adlı çalışmasında emperyalist bir ülkedeki içecek firmasına ait olan teneke formlarının seramik malzemeden yararlanarak

biçimlendirildiği görülmektedir. Seramik olan teneke kutularının yüzeyine ise sömürülen başka bir ülke geleneksel motifleri çizilmiştir. Kullanılan bu zıtlıkla sanatçı tarafından kurumun eleştirisi izleyiciye aktarılmaktadır. Lei'nin“5” çalışmasında beş adet teneke kutunun değişik şekillerde deforme edilmiş kimisi üzerinden kimisi yanlarından gördüğü baskıyla şekil kaybına uğramıştır. Beyaz yüzey üzerine mavi renk ile işlenen motif ön plana çıkartılmıştır (Şölenay ve Özer, 2013: 40).



Resim 3.43. Xue Lei, “5”, 2007.

Cezayirli sanatçı Philippe Parreno'nun 2007 tarihli, Doğum Günü Mumları (Resim 3.44) adlı çalışması ise, başlangıcı ve sonu olan yaşam sürecinde hızla geçen zamanın ayırdığına vardırıan doğum günü kutlamalarının vazgeçilmezi pasta mumlarından ibarettir. Kırmızı renkli gerçek boyutundan oldukça büyük olan mumların birbirlerine yaslanmış vaziyette durmaktadır. Mumun yanma eylemini gerçekleştirerek yaydığı ışığı ya da doğum günü mumlarının yandığı andaki verdiği mutluluk duygusu yerine getirilemeyecek şekilde asıl işlevinden soyutlanarak anlam kaybına uğramıştır.

Eyigör ve Fındık (2016: 35) göre, Parreno, insan boyutlarına yaklaşan büyüklükte, köşe duvarlara yaslanır vaziyetteki kibrit çöpleri örneğinde olduğu gibi mumların

uçlarının yakılıp hemen söndürülmeleriyle, hayata bağlılığın, birbirinin yaşamına şahit olanların karşılıklı sev(il)me ihtiyacını hatırlatmakta, gülümsetmektedir.



Resim 3.44. Philippe Parreno, Doğum Günü Mumları, 2007.

Josephine Turalba'nın 2013-2014 yılında yapmış olduğu boş mermi fişeklerinden yapmış olduğu terlikler Skandallar (Resim 3.45) olarak adlandırılmıştır. Boş mermi fişeklerinden yapılan terlik izleyici ile etkileşim içerisindedir. Bu terlikleri giyebilen izleyici, sömürülen-sömürgeciler arasındaki bağı hissederken aynı zamanda acı ve güzellik ikilemi bağlamında düşündürülmeye davet edilmektedir. Uzun yıllar diktatörlük altında kalan Filipinlilerin yaşadığı acıları yoksulluğu anlatmak amacıyla sanatçı boş mermi fişeklerinden terlik yapmayı tercih etmiştir. Skandallar boş mermi fişeklerinden yapılmış terlikler ve Avrupalılar tarafından çekilmiş Filipinlilerin etnografik fotoğraflarından oluşan bir yerleştirmedir. Katılıma açık olan bu yerleştirmede izleyici terlikleri giyebilmekte, terlikler ayağındayken fotoğraflara bakıp sömürülen ve sömürgeci arasındaki bağı keşfedebilmektedir. İzleyici aynı zamanda terliklerle dolaşırken acı ile güzellik arasındaki ilişki üzerine düşünmeye davet etmektedir.



Resim 3.45. Josephine Turalba, Skandallar / Scandals, 2013-2014

Azade Köker'in Çözülüş (Resim 3.46) adlı heykeli, sergi mekânının tavanından zemine doğru sarkan gerçek boyutta bir gemi zinciri çalışmasıdır. Gazlı bezden yapılmış olan ve üzerinde kan lekesini çağrıştıran pas lekeleri olan bu zincir, nesnenin asıl işlevinin aksine, kanayan bir yaranın hassaslığına sahiptir ve hiçbir şeyi sabitleyecek gibi gözükmemektedir. Yaraları saran ve iyileşme umudu taşıyan gazlı bezin, zamana ve işlevsizliğe ait bir iz olan pas ile lekelenmiş haldeki görünüşü, kendi şimdisine demir atmışlığı, melankoliye ait bir zaman anlayışını görselleştirir. İnşa/çürüme, düzen/düzensizlik, kalıcılık/geçicilik arasındaki dönüşümü, yani doğrudan hayatın yapısını sanatında işleyen Köker'in zinciri melankolik eylemsizliğin varış noktasının iki yöne de olabileceğini hatırlatır (Asyalı Büyükerman, 2016: 50).



Resim 3.46. Azade Köker, Çözülüş, 2015.



4. UYGULAMALAR

Kullanım nesnelerinin hayatımızdaki yeri yadsınamaz. Kullanım nesneleri sanat alanında varlığını sürdürmektedir. Araştırmacının tez kapsamında yapmış olduğu çalışmalar tekstil ürünlerinin bir grubuna ait kullanım nesnelerinden oluşmaktadır. Bu çalışmalar ise; çengelli iğne, iplik, ütü, örgü-şış vb. kullanımda işlevsellik özelliği olan nesnelerdir. Günlük hayatta sıradan olan kullanım nesneleri ihtiyaç dahilinde işlevsellik özelliklerinden dolayı önemli bir rol oynamaktadır. Araştırmacıyı bu tekstil grubunun bir kısmına ait kullanım nesnelerini seçmeye iten neden ise, araştırmacının problem edindiği konuları, kendisine yakın hissettiği kullanım nesneleri üzerinde değişiklik yapabilme olanağına sahip olmasıdır. Ayrıca kullanım nesnelerinin değişime elverişli yapısı da bir diğer sebeptir. Kullanım nesnelerinin boyutsal olarak küçük olmaları işlevsellik özelliğini ve kullanım alanını genişletmektedir.

Araştırmacının yapmış olduğu özgün çalışmalarda yer alan kullanım nesnelerinin işlevsellik özelliği iptal edilmiştir. Kullanım nesnelerinin işlevsellik özelliğinin ortadan kaldırılması gerçekleştirilirken bu nesnelerin boyutlarına ve malzemesine müdahale edilmiştir. Kullanım nesnelerine yapılan değişimlerle işlevlerine ve dolayısıyla içerik-anlam bozmaya yönelik çalışmalardan oluşmaktadır. Kullanım nesnelerinin sanatsal dönüşümlerinde alışlagelen biçimlerine herhangi bir müdahalede bulunulmamıştır. Araştırmacının uygulamaları bu perspektif üzerinden değerlendirilecektir.

Araştırmacının tez kapsamında irdelenecek olan ilk çalışması ise, günlük hayat içerisinde yer alan çengelli iğne çalışmasıdır.

4.1. Çengelli İğne

İki şeyi birbirine tutturmaya yarayan ince, uzun, ucu sivri madeni araç olan çengelli iğne tarihte de fibula adını almaktadır. Fibula çok değişik biçimleri varsa da, temelde hepsi bir çeşit çengelli iğne, olarak tanımlanmaktadır.

Araştırmacının uygulamalarında ise, “Çengelli İğne” (Resim 4.1) çalışması 75x52x4cm ölçülerinde gerçek boyutundan büyük olarak tasarlanmıştır. Çengelli iğnenin baş kısmı metal plakadan oluşturulurken gövde kısmı ise; demir malzemedendir yapılmıştır. Çengelli iğne dayanıklı ve sert bir yapıya sahipken yine kendisi gibi sert bir nesneye sabitlenmesi durumu zorlaştırmaktadır. Kullanım nesnesi olan çengelli iğne ise, kumaşın uçlarını bir arada tutacak şekilde işlevini yerine getirirken, sanat nesnesine dönüştürülen çengelli iğne değerli ama işlevsiz olarak gizlenmenin aksine dikkat çekecek büyüklükte dolap köşesine konumlandırılmıştır. İki sert ve esneklik özelliği olmayan nesnenin bir araya gelmesiyle çengelli iğnenin iki parçayı bir arada tutma eylemi amacına ulaşamayacaktır. Çengelli iğnenin küçük ve sıradan olan bu nesnenin işlevsellik özelliği ön planda iken, sanat nesnesine dönüştürülen bu nesnenin boyutunun büyütülmesiyle işlevinden nasıl soyutlandığına vurgu yapılmaktadır. Yani bir nesnenin tek bir özelliğinin bile değişikliğe uğraması nesneyi kullanım alanından koparmaktadır.

Kullanım nesnesi olan çengelli iğne, orijinalinde düşük maliyeti oluşturacak şekilde malzeme ve yapıya sahiptir. Özellikle topuz kısmı fabrikasyon haliyle tek hamlede sıkıştırılan metal ile sağlanmakta ve özensiz bir işçilik barındırmaktadır. Araştırmacının çengelli iğne çalışmasında metal plaka kullanmış, özenli bir şekilde iğnenin topuz kısmını şekillendirip metal macunu ile pürüzsüzleştirmiş, parlak oto boyası ile boyamış ve cila ile parlatılmıştır. Çengelli iğnenin orijinali kullanışlı olmasına rağmen değersiz görülmektedir. Araştırmacının yapmış olduğu çengelli iğne ise, sanat nesnesine dönüştürülmesi ile değerli fakat kullanışsızdır. Çengelli iğneye yapılan bu müdahale ile kullanım nesnesi işlevsellik özelliğinden soyutlamıştır. Oysaki çengelli iğnenin işlevselliği malzemesiyle beraber küçük yapısından kaynaklanmaktadır. Yani küçük olan çengelli iğnenin kullanım alanı da geniştir. Bir kullanım nesnenin, ölçüsünün büyütülmesi kullanım alanını da etkiler ve daraltır. Çengelli iğnenin kendi orijinal malzemesinin sağlamlığına vurgu yapılması amacıyla nesnenin dokusuna müdahale edilmemiştir. Bu duruma bağlı olarak kullanım nesnesi olan çengelli iğne, yeni bir kimlik kazanarak sanat nesnesine dönüştürülmüştür. Araştırmacının diğer çalışmalarının aksine, çengelli iğnenin malzemesine herhangi bir müdahalede bulunulmayarak sadece boyutu büyütülmüştür.



Resim 4.1. Eda Seda Tosun, Çengelli İğne, “Safety Pin” Metal Plaka, 75x52x4cm., 2016.

Araştırmacının çengelli iğne ile ifade etmek istediği, günlük hayatta göz önünde olan çengelli iğne sıradan bir kullanım nesnesi olmasına rağmen birleştirici özelliğinden yola çıkılarak seçilmiştir. Çengelli iğnenin büyük ölçülerde yapılmış olmasıyla toplum baskısına tepki verilmektedir. Toplumda işini en iyi yapan ama kendini belli etmeyen kişileri değersizleştirmekte ve gözden uzak tutmakta iken, gösterişli ama çalışmayan lakin kendini olduğundan büyük gösteren insanların, daha çok taktir topladığı bir toplum haline gelmesine tepki vermektedir.

Çengelli iğnenin bir şeyi kavrama eylemi Romulo Celdran, (bkz 3.27) Macro VIII adlı çalışmasındaki eylemiyle bağdaştırıldığı için ele alınmıştır. Celdran, kullanım nesnelerden ikisini birlikte kompoze ederek kullanmıştır. Gerçek ölçülerinden büyük olarak tasarlanan mandal yine kendisi gibi büyük ebatta olan sünger kavramıştır. Plastik veya metal materyallere sahip olan mandal ve çengelli iğne gibi nesneler kendilerinden daha yumuşak dokuya sahip materyalleri kavramaktadır. Mandal ve çengelli iğne günlük hayatta kumaş ve benzeri dokuları tutmayı sağlayan nesneler arasında yer almaktadır. Çengelli iğnenin sivri ucunun başka bir materyale saplanmasıyla tutma eylemi gerçekleşirken, mandalın tuttuğu yüzeyi kavrayıp zarar vermemesi bakımından ayrılmaktadır. Çengelli iğnenin kendi malzemesinden daha yumuşak bir yerde sabitlenmesi beklentisi, ahşap bir malzemedan olan kitaplığın

köşesinde baş aşağı konumlandırılarak kapanma eylemini boşa çıkarmıştır. Celdran'ın ise, plastik mandalı kendisinden daha yumuşak olan süngerini tutarak sergilenmiştir. Her iki çalışmada kendi kullanım alanlarından kopararak işlevsellik özelliğini kaybetmiştir.

Kullanım nesnelerini sanat alanında kullanan sanatçılardan Claes Oldenburg'ü örnek verebiliriz. Sanatçının Mandal (bkz 3.25) adlı çalışmasında heykel malzemelerini kullanarak heykel yapım sürecini takip eden sanatçı malzemeleri ve ölçeği araştırarak nesne ve çevresiyle yeni bir ilişki yaratmayı başarmaktadır. Sanatçının yapmış olduğu çengelli iğne, faras, süpürge, düğme vb. kullanım nesneleri görmeye alışık olduğumuzun dışında karşımıza çıkmaktadır.

4.2. Örgü ve Şiş

Örgü, insanların en temel ihtiyaçlarından olan giyinme ihtiyacını karşılamak amacıyla başlamış, daha gelişen teknoloji ile dekoratif, hobi ve sosyal faaliyetlerde kullanılan bir el becerisi uğraşdır.

Araştırmacının “Örgü ve Şiş” (Resim 4.2) adlı çalışmasında, tahta veya plastikten oluşan şişlerin yerine demir çubuklar iplikten oluşturulmuştur. Örgü kısmında ise; yumuşak şekil alan ip yerine sert biçimlendirilmesi zor olan zincir materyali kullanılmıştır. Şişlerin topuz kısımlarının ahşap ya da metal malzemenin dışında bulaşık teli kullanılmıştır. Çalışmanın ebatları 300x250x5 cm olarak tasarlanmıştır. Örgü-şiş çalışması gerçek boyutundan oldukça büyük olarak tasarlanmıştır. Şişin sert yüzeyi iplikten oluşturularak sıcak bir görünüme ulaşılması sağlanmıştır. Küçük zincir halkalarının birbirine eklenmesiyle desen oluşturulmaya çalışılmış, geometrik planlar kullanarak hacmin görünürlük etkisi vurgulanmak istenilmiştir. El emeği olarak yapılan ve bir desene sahip olan örgü, bir disiplin içerisinde birim tekrarlarından oluşan düğümler ile şeklini almaktadır. Örgü ve şiş çalışmasında, zincir parçalarının ip ile biçimlendirilmesinin güçlüğü ile şişin soğuk ve sert yüzeyinin ip ile daha sıcak bir görünüme ulaşması beklentisi boşa çıkarılacak şekilde malzemelerde zıtlık yaratılmıştır. Aynı zamanda malzemenin biçimlendirilmesine yönelik özellikler kullanılarak plastik etki güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Günlük yaşamdaki benzerlerinden ayırt edici özelliği olmayan kullanım nesneleri uygulanan yöntemlerle dönüştürülmektedir. Bu nesnelerin dönüştürülmesi işlevsellik özelliğini ortadan kaldırmaya yöneliktir. Bu duruma bağlı olarak örgü örme eylemi gerçekleştirilemeyecek şekilde işlevsizleştirilmiştir. İşlevinden soyutlanan kullanım nesnesi anlam bozumuna da uğratılmıştır. Bu duruma bağlı olarak hayatın içinde yer alan kullanım nesneler kendi anlamlarından ve kullanım alanlarından koparılmıştır. Bu duruma bağlı olarak tüm benzerlerinden ayrıışmaktadır. Örgü-Şiş çalışmasının sanatsal dönüşümünü sağlayan biçim bozumu yöntemi kullanılmamıştır.



Resim 4.2. Eda Seda Tosun, Örgü Şiş, “Knitting and Needle” Zincir ve Halat, 300x250x5 cm., 2016.

Araştırmacının örgü-şiş çalışmasıyla ifade etmek istediği durumda ise, toplumun bireylere yüklediği sorumluluklar vardır. Bu sorumluluk, karşılıklı yerine getirildiği zaman düzen sağlanmaktadır. Her şeyde olduğu gibi uyum ve düzeni sürdürmekte emek ister, örgü gibi ilmek ilmek örülerek şekillenmektedir. Bunun içinde örgü örme eylemindeki iki nesneye şiş-ipe ihtiyaç olduğu gibi gerek duyulmaktadır. Buradaki zıtlıkların uyumudur. Şişin sert yüzeyi ve ipin birbirine eklenmesiyle örgünün ortaya

çıkması sağlanmaktadır. Araştırmacının yapmış olduğu örgü-şiş çalışmasında, yumuşak yapılı, ısıtan, kendine has deseni ve ahengi olan örgünün arkasında yatan disiplinin, örgüye şekil veren şişlerin sertliğinin vermiş olduğu baskıdan rahatsız olmuştur. Benzer bir durumda toplumun bireye belli disiplin adı altında sert kurallarla şekillendirme isteği gibidir. Bu duruma verilen tepkiden yola çıkılarak, örgü-şiş çalışmasında şişin sert yapısı ip ile oluşturulurken, örgü kısmı ise zincir gibi sert bir malzemeden tercih edilmiştir. Bu duruma bağlı olarak örgü örme işlemi imkânsız olacaktır. Oysaki örgü örme eyleminde bir taraf sert iken diğer taraf yumuşaktır ve kendi içerisinde bir zıtlığın uyumu söz konusudur. Çalışmada her ne kadar zıtlığın uyumu söz konusu olsa da nesnelerin rolleri değiştiği taktir de nesneler işlevini kaybedecektir. Yani bir düzen ve uyum içerisinde yaşanması için dengeye ihtiyaç vardır. Araştırmacı bu çalışmada bu algıya dikkat çekmek için örgü-şiş çalışmasının ölçüsünü büyük yapmıştır. Dengeli yaklaşımların insanların ruhlarına ve kabiliyetlerinin ortaya çıkmasındaki ahengi, zincirden oluşturulan desen ile vurgulamak istemiştir. Toplumun aşırı baskısı, yumuşak olan ipi bir anda zincirden bir zırha da çevirebilir. Toplumun otoritesi de şişin sertliğinin ip ile işlevini kaybetmesine neden olabilir. Çünkü bireyin gerçek yeteneği ve özünü yansıtmaya fırsatına müdahale edilmemelidir.

Örgü örmek üzerinden yola çıkılarak örgünün ilmeklerinin birbirine eklenmesiyle oluşturulan zincir yapı sanat alanında Azade Köker'in (bkz 3.46) Çözülüş adlı çalışmasını çağrıştırmaktadır. Gemi zinciri tavandan zemine doğru sarkarak yerde bir yığıntı oluşturacak biçimde sergilenmektedir. Birebir ölçülerde gazlı bezden yapılmış olan gemi zincirinin, yüzeyindeki pas lekeleri kan izlerini çağrıştırmaktadır. Gemi zinciri birbirine geçirilerek birebir ölçülerde yapılmıştır. Zincir gibi güçlü bir nesnenin yaraları sarmaya yarayan dayanıksız bir gazlı bezden yapılmış olması, çalışmanın kendi içinde bir zıtlık yaratmaktadır. Zincir herhangi bir şeyi sabitleyecek şekilde işlevsizleştirilmiştir. Köker'in çalışmasında malzemede yarattığı zıtlık araştırmacının örgü şiş çalışmasında da görülmektedir. Köker sert olan zinciri yumuşak bir malzeme olan sargı bezinden yapmıştır.

4.3. Makas

Makas, bir eksen çevresinde dönebilecek biçimde çapraz eklemellenmiş, birbirine bakan yüzleri keskin iki çelik lamadan oluşmuş, arasına yerleştirilen herhangi bir şeyi kesmeye yarayan araçtır.

Günlük yaşamda kullandığımız makas formunun biçimine herhangi bir müdahale edilmemiştir. Makas çalışması 130x60x10 cm ölçülerinde yapılarak gerçek boyutunun dışına çıkarılarak etkisi artırılmak istenilmiştir. Makasın temel işlevi kesme eylemidir. Metalin soğuk görünümü kürklü bir kumaş ile kaplanıp etrafındaki var olanlarla iletişiminden soyutlanmış ve makasın kesme eylemi işlev bozumuna uğratılmıştır. Makas kendi kullanım alanının dışında işlevselliği ile beraber anlam kaybına da uğratılmaktadır. Makasın biçimsel özelliklerine müdahale edilmemiştir. Bu doğrultuda makas sanat alanında yeni bir kimlik kazanarak sanat nesnesine dönüşmektedir. Makas çalışmasının uygulama sürecinde yüzeyinin kumaşla kaplanmasıyla, kendi malzemesine yakın olan bir materyali kesme eyleminin iptal edilmesi amaçlanmıştır.



Resim 4.3. Eda Seda Tosun, Makas, “Scissors”, Kumaş, 130x60x10 cm., 2015.

Makas gibi tek başına bile güçlü bir nesnenin yüzeyinin yumuşak, insana sıcaklık hissi ve güven veren bir tüylü kumaştan oluşturulması, nesnenin amacının dışına da çıkarmaktadır. Oysaki makas gerçekte bir el ile kontrol edilecek kadar küçük, keskin ve sivri yapısına rağmen tehditkârdır. Makasın kesme eylemini yerine getiremeyecek biçimde yumuşak bir kumaşla kaplanması, toplumda bireyin öz benliğini özgürce ortaya koyabildiği, istemediği durumlarda kesip atabilme isteğini ortaya koymaktadır. Makasın keskin metal yapısının yüzeyi tüylü kumaşla kaplanarak, bireyin toplum kuralları dâhilinde başkasının sınırlarına müdahale etmeden, uyumlu bir şekilde olması gerektiği inancı dikte edildiğine vurgu yapılmaktadır. Araştırmacının yapmış olduğu Makas çalışmasında ise, tam tersi bir durum söz konusudur. Burada makasın boyutu ortalama bir çocuk boyutunda büyütülmesine rağmen, yüzeyinin tüylü bir kumaşla kaplanmasıyla tehdit unsurundan çok güven veren bir görünüme ulaştırılmıştır. Toplum baskısının bireyin temel özelliklerine yaptığı baskıyla, kişiyi var olan özelliklerinden soyutlamaktadır. Bu duruma verilen tepkiyi ortaya koymak açısından, küçük ama işlevsel olan makasın boyutu büyütülürken yüzeyine müdahale edilerek işlevinden uzaklaştırılmıştır. Toplum

baskısıyla bireyin yeteneklerinden uzaklaştırılmasındaki durum ile özdeşleştirilmiştir.

Araştırmacının Makas çalışmasının yüzeyinin kürke benzer bir kumaşla kaplı olması bakımından, Oppenheim'ın fincanıyla örtüşse de diğer taraftan Hatoum'un (bkz 3.41.b,c) Mona Hatoum, Daybed- Dormiente adlı çalışmalarında kullanmış olduğu rende formunun keskin metal yüzeye sahip olması açısından makasla bağdaştırılmaktadır. Hatoum'un rende formundaki yatağın huzur ve güven duygularının yerini tehdit, korku gibi olumsuz duygular alırken, araştırmacının makas çalışmasında tam tersi bir durum söz konusu olmuştur. Makasın kesen, ayrıştıran ve zarar veren anlamı yüzeyinin yumuşak bir görünüme sahip olan kürkümsü kumaşla kaplanmasıyla güven veren bir şekle bürünmüştür. Her iki çalışmada da kullanım nesnelerinin biçimine bağlı kalınmıştır. Bu çalışmalar işlev, boyut ve malzemesindeki değişiklikler ile ortak paydada buluşmaktadır. Kullanım nesnelerinin birincil görevi olan işlevsellikten soyutlanarak anlam bozumuna uğratılmaları bakımından bağdaştırılmıştır.

Makas günlük yaşamımızın vazgeçilmez bir parçasıyken sanat alanında yeni bir anlam kazanmıştır. Kullanım nesnelerini sanat alanında kullanan sanatçılardan biri de fincanın yüzeyini kürke benzer tüylü kumaşla kaplayarak sanat alanına taşıyan Meret Oppenheim'in Tüylü Kahvaltı (bkz 3.24) adlı çalışmasıdır. Toluyağ (2018: 36)'a göre, kumaşlar, insan hayatının hemen her anında temas halinde oldukları malzemelerdir. Bu nedenle insanın varoluşundan bu yana kumaşlar, nitelikleri doğrultusunda birçok yan anlam edinmiştir. Oppenheim'in Tüylü Kahvaltı adlı eserinde olduğu gibi, sanatçının, seyircinin bilinçaltına ulaşmayı hedeflediği çalışmaları sadece kültürel etkileşimlerle anlamlandırmak, bilişsel düzeyde yorumlamaya çalışmak yetersiz kalmaktadır. Bunu yaparken, geleneksel olarak kadınsı tariften kaynaklanan zindelik ürünlerini duyuşal ve cinsel açıdan şekillendiren sofrâ ürünlerine dönüştürmüştür.

4.4. Düğme

Düğme sözcüğü eski Türkçedeki “tüğme” den gelmektedir. Giysilerin bazı yerlerine gerek süs, gerekse ilikleyici olarak dikilen düğmeler çeşitli malzemelerden yapılır. (Gündoğdu, 1996: 55).

Yeryüzündeki farklı toplumlardaki yaşam biçimleri sebebiyle düğmeye birçok anlam yüklenmiştir. Düğme giyeceklerin ve benzeri nesnelerin bazı yerlerine ilikleyici olarak ve ya süs olarak dikilen sert nesnelerden yapılmış tutturmalık olarak bilinmektedir. Düğmenin bir şeyi kapatma veya bir yere ait olma durumu söz konusudur. Düğmenin iplikle bir yere bağlı-sabit olması aidiyetlik duygusuna vurgu yapmaktadır.

Düğmenin işlevselliği ise sert bir malzemedan olmasından kaynaklanırken araştırmacının yapmış olduğu “Düğme” (Resim 4.4) adlı çalışmada ise tersi bir durum söz konusudur. Düğme 50 x 5 cm çapında yapılarak gerçek ölçüsünden oldukça büyük olarak tasarlanarak vurgusu artırılmak istenilmiştir. Düğme çalışmasının düzeneği strafordan oluşturulmuş ve yüzeyi ise petrol malzemesi olan ipli bir kumaşla kaplanarak sert ve dayanıklı görüntüsünün dışına çıkartılmıştır. Düğmenin küçük yapısı ise çok amaçlı kullanım için uygunken araştırmacının düğme çalışması benzerlerinden oldukça büyük olarak şekillenmiştir. Küçük ama işlevsellik özelliği olan düğmenin kullanım alanı geniştir. Fakat araştırmacının benzerlerinden oldukça büyük olarak yapmış olduğu düğme çalışması büyük ölçeğinden dolayı kullanım kısıtlanmıştır. Dayanıksız bir malzemedan yapılan düğmenin içinden geçen ip yerine demir tel kullanılarak zıtlık yaratılmıştır. Düğmenin kendi malzemesinden daha yumuşak bir dokuya sabitlenmesi ve bulunduğu yere ait görünümünün aksine düğme çalışmasında ahşap dolabın yüzeyine gevşemiş görünümdeki telleri ile her an kopacak bir şekilde konumlandırılmıştır. Düğmenin malzeme ve ölçüsünde değişiklik yapılarak kullanım alanından koparılmıştır. Düğme çalışmasının malzeme ve boyutuna yapılan müdahale ile işlevsellik özelliğinden soyutlanmıştır. İşlevsizleştirilen düğme çalışması aynı zamanda anlam kaybına da uğratılmaktadır. Kendi kullanım alanından koparılarak başka bir bağlama sokulan düğme yeni bir kimlik kazanmakta ve sanat nesnesine dönüşmektedir. Bu durumda bir kullanım

nesnesinin işlevselliğinin malzeme yoluyla bozulduğunu boyutları büyütülerek kullanım alanı sınırlandırılmıştır. Bu nesneler biçimine bağlı kalınarak araştırmacının problemine ışık tutması önemsenmiştir.



Resim 4.4. Eda Seda Tosun, Düğme, “ Button”, Petrol Ürünü, Demir Tel, 50 x 5 cm, 2015.

Araştırmacı tekstil alanında kullanılan düğme nesnesini seçerken toplum da düğmeye yüklenen anlamı ön plana çıkarmıştır. Toplumda düğmeye anlamlar yüklenmiştir. Bazen atasözlerinde iki yakanın bir araya gelmesi gibi birleştiren toparlayan, bazen de uçkur çözmek gibi saklayan koruyan anlamı toplumda bir tabu haline gelmiştir. Araştırmacı bu anlamda toplumun bu algısına tepki vermek istemiştir. Toplumda düğmeye yüklenen ve tabulaşan bu değerlerin ne kadar gözümüzde büyüttüğümüzü vurgulamak için düğmeyi olduğundan çok daha büyük boyutlarda yapılırken diğer taraftan ise malzemesinde yapılan değişiklik ile işlevi ortadan kaldırılmıştır. Düğme, günlük yaşamda dayanıklı bir kullanım nesnesiyken, sanat nesnesine dönüşürken dış müdahalelere dayanıksız bir petrol ürününden oluşturulmuştur. Peki toplumda düğmeye yüklenen anlam zihnimizde neden bu kadar sağlamdır. Toplum, düğmeye yüklenen anlamı bizim zihnimizde tabulaştırmak için defalarca tekrar etmektedir. Tıpkı düğmeyi diken ipliğin deliklerinde tekrar tekrar dönmesi gibi, oysa iplik kolaylıkla kesilebilir hatta kopabilir bir malzemedir. Araştırmacı bu algıya tepki

vermek için düğme çalışmasında demir teli ile düğmeyi dikmiştir. Düğmeyi sabitlemek için ip yerine kullanılan demir telinin ve düğmenin sabitlendiği yer olan ahşap plakanın dayanıklılığına rağmen düğme her an kopabilecek bir pozisyonda sergilenmektedir. Yani düğmeye yüklenen anlam ne kadar büyük olursa olsun düğmeyi tutan tel ne kadar sağlam olursa olsun her an kopabilir. Hiçbir algı bize baskılananlar kadar güçlü değildir. Algılayan ve zihnimizde sağlamlaştıran biziz istersek düğmeyi esnetebilir istersek koparabiliriz.

Düğme farklı kültürlerde benzer anlamlar taşıırken sanat alanında Claes Oldenburg Mandal (bkz 3.25) çalışması meydanlarda anıtsal bir nitelik kazanmıştır. Oldenburg, Amerikan toplumunda benimsenmiş tüketim nesnelerini konu edinirken ikonlaşmış bu imgelere zekice ve alaycı bir mizah yoluyla göndermelerde bulunmuştur. Heykellerini abartılı ölçülerde büyüterek anıtsallaştırmış, sıradan nesneleri endüstriyel, ucuz ve yumuşak malzemelerle üretip farklı bir bakış açısıyla izleyiciye yeniden sunmuş ve insan-nesne ilişkilerini sorgulamıştır.

4.5. Ütü

Günlük hayat içerisinde kullanılan ütü, dökme demir ya da çelik materyalden yapılan genellikle elektrikle ısıtılarak giysilerin, buruşuk kumaşların buruşukluklarını ortadan kaldırılması amacıyla kullanılmaktadır.

Araştırmacının “Ütü” (Resim 4.5) çalışması 28x16x13cm ebatlarında benzerleriyle birebir ölçülerde yapılmıştır. Ütü nesnesi düzenleyen, yatıştıran var olanı daha muntazam şekilde sunan tutumuyla uyum içerisinde görülmektedir. Ütü dantel ile yüzeyi kaplanmıştır. Ütünün ısıyı ileten çelik tabanı sünger dokulu kartonla kaplanmıştır. Birebir ölçülerde ele alınan ütünün biçimine sadık kalınırken kablosuz tercih edilerek asıl işlevini yerine getirmesi imkânını ortadan kaldırmıştır. Ütünün dantel ile kaplı olması ile kendi dokusuna sahip kumaşı ütüleme eylemine rağmen kumaşın kırışıklıklarının giderilmesi karşılanamayacak şekilde işlevsizleştirilmiştir. Ütünün işlevini boyutuna müdahale edilmeden sadece malzemesiyle bozmak Ray’ın de çalışmasıyla bu açıdan örtüşmektedir. Ütünün biçiminde herhangi bir değişiklik

yapılmamış kendi formu korunmuştur. İşlevsizleşen nesne anlam bozumuna da uğramaktadır. Bu durumda ise ütöleme ve ütülenme eyleminin imkânsızlığı ortaya koyulmaktadır. Ütünün malzemesinde yapılan değişiklikler işlev ve anlam kaybına yol açmıştır. Günlük kullanım alanından koparılan nesne sanat nesnesine dönüşmüştür.



Resim 4.5. Eda Seda Tosun, Ütü, “Flariton”, Süngerli Karton, Dantel, 28X16X13cm, 2019.

Kumaşın ana malzemesi de ipliktir. Sert bir şeyin yüzeyi iplerin birlikteliği ile dantel motiflerine dönüşmüştür. Ütünün sert, ağır, sıcak bir yapıya sahiptir. Ütünün bu özellikleri her ne kadar yapıcı olsa da kötüye kullanıldığı taktir de bir tehdit unsuruna dönüşmektedir. Bu görünüm dantel gibi naif, zarif iplerin oluşturduğu motifler ile hafif, güven veren bir şekle dönüşmektedir. Aynı zaman da ütünün malzemesinde yapılan değişim göze hitap etse dahi işlevinden soyutlamaktadır. Burada toplumun bireye olan tutumuna değinebiliriz. Toplumun insan yaşamında ne kadar bir yer kapladığını toplumun bireye olan tutumunu ne kadar etkilediğini gösterir niteliktedir. Bazen bir şey bireyin yararına bile olsa bu durumun nasıl ve niçin yapılacağı durumu iyiye de kötüye de dönüştürebilir. Ütünün işlevsellik özelliğini ortaya koyduğu sıcak tabanı bir kumaşın kırıksıklığını giderecek kadar faydalı olurken, sıcak tabanı bireyin teninde derin izlerde bırakabilecek kadar tehditkârdır. Ütünün işlevselliğini ikinci planda bırakacak şekilde göze hitap eden dantelle kaplanması, toplumdaki bireylerin

(statüsü)etiket ile bağdaştırılmıştır. Bu durumda araştırmacı toplumdaki etiket merakının kişilerin yararlı ve yeteneklerini ikinci planda bıraktığına dikkat çekmek istemektedir. Değersiz bir şeyin göze hitap eden bir malzemeyle örtbas edilmesiyle nesnenin asıl işlevini ortadan kaldırırsa da görüntü kullanışlılığın önüne geçmektedir. Toplumun etiket zaafına verilen bir tepkidir.

Kullanım nesneleri kendi birincil amacının dışında sanat alanında da yer almıştır bu duruma en iyi örneklerden biri olarak ise Man Ray'in Hediye adlı çalışmasında kullandığı ütü verilebilir. Arığ (2019: 187) göre, Ray'in Hediye (bkz 3.21) adlı çalışmasıyla tepkisel tutuma sert vurgu yapmaktadır. Hediye de giysilerin, kumaşların buruşukluklarını ortadan kaldırmak üzere üretilmiş bir ütünün sanatçının müdahalesiyle yapıcı olma eyleminden yıkıcı olana doğru evrildiği, üzerine eklenen çivilerle birlikte artık bir düzene değil düzensizliğe, karmaşaya ve tahribata işaret eden bir göstergeye dönüşümünü işaret eder. Söz konusu ütü işlevselliğini yitirdiği gibi alışılagedik görüntüsünü de kaybetmiştir.

4.6. Dikiş

Özkurt Fıçııcıoğlu (1996: 26)'na göre, dikiş ipliği doğa ve insan yapısı liflerin oluşturduğu kesik veya devamlı liflerden elde edilen dikim malzemesidir. Dikiş iplikleri, kumaşları birbirine bağlayarak giysi oluşumunu sağlar.

Araştırmacının “Dikiş” (Resim 4.6) çalışmasında kumaş ve iplik ile oluşturulması beklentisi boşa çıkarılacak şekilde kumaşın esnek yumuşak kesilme, birleştirme ve dikme gibi eylemleri için uygun yapısının yerine tam tersine sert dayanıklı şekillendirilmesi zor bir malzeme olan kütük ve örgü ipi tercih edilerek dikme eylemi zorlaştırılmıştır. Kumaşın istenilen şekle girmesi dokusunun yumuşaklığının yerini ahşabın sert dayanıklı kolay şekillenmeyen yapısı almaktadır. Bu çalışmada kumaş kütük parçası ile bağdaştırılarak malzemede bir zıtlık yaratılmıştır. Diğer çalışmalarda kullanılan kumaşlar ise farklı malzemeler ile bağdaştırılarak her çalışma kendi içerisinde zıtlık yakalamıştır. İpin birleştiren bir araya getiren bağlayan yapısı olduğu gibi kullanılmıştır. 40 x 5 cm çapındaki kütüğün ortasından ikiye yarılmış

görüntüsünün üzerindeki delikler ip ile birleştirilmeye çalışılsa da kütüğün sert yapısından dolayı kopmaya eğilimli ip ile bir araya getirilemeyecektir.

Dikiş çalışmasında da nesnenin boyutu birebir olarak ele alınmıştır, çünkü kullanım nesnesinin işlev bozumunun sadece malzemedeki değişiklik ile sağlanması amaçlanmıştır. Bu çalışmanın malzemesinde yapılan değişiklik ile işlev bozumu gerçekleştirilmiştir. Kullanım nesnesinin biçimine herhangi bir müdahale de bulunulmamıştır. Bunun nedeni ise, nesnenin benzerlerinden biçimsel olarak değil de sadece işlevsel olarak ayırt edilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda kullanım nesneleri kendi biçimine bağlı kalmıştır.

Kumaş, ip gibi elverişli kolay şekillenebilen malzemelerin karşısı olarak kumaşın yumuşak, kesilen, biçilen, dikilen bulunduğu yüzeyi tahriş etmeyen/zarar vermeyen yapısının yerini kütük parçası olarak sert olmasından dolayı şekillendirilmesi zor ve emek isteyen bir malzeme olması açısından zıtlık yaratmaktadır. Dikiş çalışmasının dikme eylemi bir kumaş ve ip ile gerçekleştirilirken, kumaşın ana malzemesinin ipten oluştuğunu göz ardı etmemek gerekir. Kendi dokusundan olan ip kumaşı bir arada tutan ve nizami bir şekle sokması özelliğiyle büyük bir uyum içerisindedir. Dikim işi tekrar eden eylemler toplamı olarak ele alınabilir.



Resim 4.6. Eda Seda Tosun, Dikilmiş Kütük, “Planted Log”, Tomruk Kütüğü, İp, 40 x 5 cm, 2019.

Toplumdaki tabuları yıkmamanın kişiyi yıpratmanın ötesine geçmeyeceği, deliklerden geçen her bir ilmeğin var olan durumun tekrar denemekten öteye geçememesidir. Tıpkı bireyin toplumdaki durumu/konumu gibi bir karmaşa söz konusudur. Dikme eyleminde birbirini tamamlayan malzemeler kumaşın yumuşak dokusu ipin dayanıklı yapısıyla sağlamlaştırırken, dikiş çalışmasında ise, kumaşın yerini kütük parçasının almasıyla ipin bir araya getirebilme, bir arada tutabilme özelliği altüst olmuştur

Bu bakımdan Simon Perry’nin Kamu Çantası (bkz 3.31) çalışmasıyla bağdaşan yönleri bulunmaktadır. Perry’nin seramik bir malzemeden yapılmış siyah kadın çantasının yumuşak bir deriye sahip görünümü yanıltıcıdır. Yumuşak kullanıma uygun olması beklentisi seramik malzemenin sert yapısıyla altüst olmaktadır. Çanta yerinden kalksa bile açıp kapanamayacak ve içerisine herhangi bir şey koyulamayacaktır. Kullanım alanından koparılan kadın çantası malzemedeki zıtlık açısından araştırmacının dikiş çalışmasıyla yumuşak kullanıma uygun nesnelerin yerine sert materyaller tercih edilerek işlevsizleştirilme bakımından örtüşmektedir.

Dikiş çalışması diğer taraftan ise, Martin Puryear’ın Washington İçin Merdiven (bkz 4.27) adlı çalışmasındaki ahşap kullanımı ve kullanım zorluğu açısından

bağdaşmaktadır. Martin ahşap bir merdiven kullanarak malzemede herhangi bir değişiklik yapmazken araştırmacı dikiş çalışmasında kumaş yerine ahşap parçası kullanmıştır. Martin'in ahşap merdiveni benzerlerinden biçim olarak farklılık göstermektedir. Düz ve eşit aralıklarda olması beklenen merdiven girintili çıkıntılı bir biçimdedir. Merdivenin ilk basamaklarındaki adım atma genişliğini uçlara doğru gidildikçe adım atmayı imkânsız hale getirecek kadar daralmaktadır. Bu bakımdan dikiş çalışmasında sert bir malzeme olan ahşabın dikilmeye elverişli olmayan yapısı dikme eylemini gittikçe imkânsız bir hale getirmesi açısından bağdaştırılmaktadır. Bu bağlamda her iki çalışmada da eylem gerçekleştirilemeyecek ve işlevsizleşerek anlam bozumuna uğrayacaktır. Her iki çalışmanın da yapılış amaçları farklılık gösterse de malzeme kullanımı ve eylemlerin gerçekleştirilemeyecek derecede değişikliğe uğraması açısından bağdaşmaktadır.

4.7. Fermuar

Fermuar, agraflar ve düğmelerde olduğu gibi giyim ürünlerinin kapatılacak kısımlarında kullanılır. Bir fermuarın temel bölümleri kumaşın kenarlarına tutturulmuş iki dişli dizisiyle, dişlileri açıp kapatmaya yarayan sürmeden oluşmuştur. Fermuar, tam kapama sağlayan yardımcı bir dikiş ürünüdür (Koca ve Koç, 2006).

Özkurt Fıçıcioğlu (1996: 14) göre, giysilerde açma-kapama işlevinin yanı sıra, fermuarlar kullanıldığı eşyaya kattığı estetik açısından da önemli bir aksesuardır. Dolayısıyla bir yan sanayi ürünü olarak fermuar, yardımcı malzeme olmasının yanında değişik moda akımlarının da etkisiyle aksesuar olarak da tek başına kullanılmaktadır.

“Fermuar” (Resim 4.7) çalışmasında malzeme olduğu gibi kullanılırken birleştiği kumaş parçası yerine delikli yapısından dolayı bulunduğu yüzeyi gizleyemeyecek bir materyal olan kümes teli tercih edilmiştir. Fermuar işlevini yerine getirebilirken kullanıldığı yer ile anlam bozumuna uğramıştır. Fermuarın açıp kapama işlevi devam etse bile kapanarak gizlediği, örttüğü gizem, kümes telinin delikli ve içini gösteren yapısıyla altüst olmuştur. Bununla beraber sert bit materyal olan kümes teli, kumaşın bulunduğu yüzeye göre şekil alma özelliğini ortadan kaldırarak temas ettiği yeri

tahriş edecek ve istenilen esnekliğe sahip olamayacaktır. Günlük hayatta kısıtlı bir kullanım alanına sahip olan fermuar anlam bozumuna uğrayarak sanat nesnesine dönüşmüştür. Fermuarın açıp kapama özelliğiyle aile mahremiyeti bağdaştırılmıştır. Fermuarın açılıp kapanarak örtme ve açma eylemi yerine getirilmesi kümes telinin delikli yapısıyla boşa çıkmaktadır. Açma kapama eylemi insanda merak duygusunu tetikler bu açıdan kapalı olan her şeyin içine bakmak isteği oluşmaktadır. Araştırmacının fermuarının altında yatan gizem, gizlilik duygusu kümes teliyle önemini yitirmiştir.



Resim 4.7. Eda Seda Tosun, Fermuar, “Zipper”, Fermuar, Kümes Teli, 55x100 cm. 2019.

Fermuar çalışmasındaki mahremiyet ve gizlilik konularının altüst olması bakımından ele alındığında ise Mona Hatoum’un Grater Divide (bkz 3.41.a) adlı çalışmasıyla bağdaştırılmaktadır. Hatoum’un rende formundan yararlanarak oluşturduğu paravan çalışması üzerindeki deliklerden dolayı gizleme ve kapatma eyleminden arınmıştır. Rendenin metal ve soğuk yüzeyi delikli yapısından dolayı tehlikeli bir görünüme sahiptir. Benzer durum fermuar çalışmasında kullanılan kümes teli içinde söz

konusudur. Araştırmacının da fermuar çalışmasında kumaş yerine kümes teli kullanmasıyla gizleme ve kapatma eylemi iptal edilmiştir. Fermuar çalışmasında kumaş yerine kullanılan kümes teliyle paravan olarak kullanılan rende formu bu açıdan paralel yapıdadır. Her iki çalışmada delikli yapısından dolayı arkasında bulunan şeyi örtemeyecek ve saklayamayacaktır. Günlük hayattan koparılan nesneler işlevsellik özelliğinden soyutlanmıştır. Fermuar çalışmasının biçiminden yararlanılarak çalışma şekillendiği için biçimde herhangi bir değişim yapılmamıştır. Fermuar çalışması boyutuna müdahale edilmeden sadece malzemesindeki değişim ile işlevsizleştirilmiştir. Fermuar nesnesi birebir kullanılırken sabitlendiği kumaş parçası yerine kümes teli kullanılması ile malzemedeki zıtlık etkisi verilmiştir.

Toplumdaki mahremiyet olgusuna verilen tepkidir. Toplum bireyi etkilediği gibi bireyler toplamı da toplumu oluşturmakta ve şekillendirmektedir. Bu açıdan bakıldığında taktirde toplumdaki mahremiyet kavramının bir başkasının hayatı üzerinden ele alınmasının kişide baskı oluşturmaktan başka bir şeye yaramayacağı üzerinde durulmaktadır. Yani fermuarı bireyle, toplumu ise kumaş parçasıyla örtüştürülen kümes teliyle bağdaştırdığımız taktirde ortaya şöyle bir durum çıkmaktadır. Her kişi kendi özelinden ve mahremiyetinden sorumludur. Oysaki toplum olarak kendimizden çok bir başkasının özeli ve hayatını markaj altına alma ve eleştirme isteğini bastıramadığımız taktirde kendi eksikimizi göremeyecek ve uzaktan nasıl bir şekilde olduğumuzu anlayamayacağız. Tıpkı işlevsellik özelliğini koruyan bir fermuarın açılıp kapandığı taktirde arkasındaki gizleme özelliğinin kümes telinin kenarında boşa çıkması gibidir. Bir tarafın sorumluluğunu yerine getirirken diğer tarafın yapmamasıyla emeğin boşa gitmesi verilen çabanın boşa gitmesine sebep olacaktır. Fermuar iki dişlinin bir çarkın ucu gibi birbirinin eksikini tamamlayıp bir olmak fermuar dişleri sert olsa da köşesindeki kumaştan dolayı anlam kazanacaktır.

4.8. Mezura

Terzilikte ölçü almakta kullanılan, genellikle 1,5 metre uzunluğunda şerit metredir. Kullanım alanı içerisinde günümüz toplumunda terzilik ve moda sektörünün vazgeçilmez aparatıdır.

Araştırmacının yapmış olduğu “Mezura” (Resim 4.8) çalışmasında malzemesinin sağlam ve dayanıklı olan malzemesinin yerine kolaylıkla yırtılabilen ve dayanıksız olan kağıt kullanılmıştır. Mezura gerçek ölçüsünden büyük olacak şekilde tasarlanmıştır. Uç kısımdaki metal yerine ise folyo kâğıt kullanılmıştır. Beyaz bir kağıt üzerine siyah rakamlarla şekillenen çalışma birebir ölçüsünden büyük olarak tasarlanmıştır. Mezuranın ana malzemesi suya ve dış müdahalelere dayanıksız olan bir materyal olarak rulo kağıt kullanılmıştır. Beyaz kağıt üzerine siyah rakamlarla tamamlanmıştır. Mezura uç kısımlarındaki sert dayanıklı kolay şekil almayan metal yerine kolay şekillenen dayanıksız bir malzeme olan alüminyum folyo kullanılarak zıtlık yaratılmıştır. Metal parça ile alüminyum folyo sadece parlak gri renklerine sahip olmaları açısından benzerlik göstermektedir. Bu mezuranın malzemesi dayanıklılığının yanı sıra vücuda göre şekillenmektedir. Mezura yerde konumlandırılmıştır. Terzilikte kullanılan araçlardan biri olan mezura işlevsellik özelliğine sahiptir. Mezura çalışmasında biçim olarak aslına bağlı kalırken diğer taraftan malzeme ve boyutuyla oynanarak değişikliğe uğramıştır. Mezura kendi kullanım alanından kopararak sanat nesnesine dönüştürülmüştür.



Resim 4.8. Eda Seda Tosun, Mezura, “Tape Measure”, Kağıt, Alemnium Plaka, 100X10 cm., 2016.

Geçmişten günümüze güzellik ve ideal vücut ölçüleri kavramı değişimler yaşamıştır. Bazen kilolu kadınlar sağlık ve doğurganlık anlamı taşıyıp ideal ölçü ve güzel olarak algılanmış bazen zayıf ve sayılarla tabir edilen beden ölçüleri ideal kabul edilmiştir. Erkeklerin uzun boylu geniş omuz ve sıfır beden olmaları istenmiştir. Sürekli bir kalıp ve ölçüler içerisinde sınırlanan bu kavram moda denilen tanımlama ile yıllar içinde değişimler göstermektedir. moda kavramında bu ölçüleri belirleyen nesne mezuradır sanki bu kalıpların bu moda kanunlarının yıkılamaz olduğunu vurgulamak için basit yapılı küçük ama yırtılmaz esnemez bir malzemeden yapılmaktadır. Bu özellikleri modanın ne kadar katı kuralları ile insanların tek tip olmaya zorladığını göstermektedir. Araştırmacı bu durumu dikkat çekmek için mezura çalışmasını olduğundan oldukça büyük yapmıştır. Ölçülerin sayıların insanlar üzerinde kural koyma kalıba sokma hakkı olmadığını güzellik kavramının çeşitlilik içinde olması gerektiğini vurgulamak için çakışmasını kolaylıkla yırtılabilir bir malzeme olarak kâğıttan yapmayı tercih etmiştir.

Mezura çalışmasında malzemedeki zıtlık etkisi kâğıt ile verilmeye çalışılması açısından sanat alanında da benzer bir yaklaşıma sahip olan Gavin Turk tarafından

yapılmıştır. Sanatçının da çalışmasında kâğıt türevlerinden biri olan karton kutunun yer alması açısından bağdaştırılmıştır. Fakat araştırmacı dayanıklı bir materyal yerine dayanıksız bir kâğıt parçası kullanırken, Turk'un çalışmasında ise tam tersi bir yaklaşım söz konusudur. Sanatçı dış müdahalelere dayanıksız olan bir karton kutu sergilerken aslında bu kutunun dayanıklı bir bronz döküm olduğunu görüyoruz. Araştırmacı dayanıklı bir malzemeyi tam tersine dayanıksız bir malzeme kullanarak zıtlık yaratıp işlevsizleştirirken diğer taraftan Turk ise, dışarıdan gelen bir müdahale ile zarar görebilecek bir görünümdeki karton kutu, dayanıklı bir bronz döküm ile zıtlığı yakalamaktadır. Her iki sanatçının da kullanım nesnesinin malzemesine yaptığı müdahale açısından bağdaşmaktadır. Her iki çalışma da işlevsellik özelliğinden soyutlanmıştır. Her iki çalışmanın da biçiminde herhangi bir değişim bulunmamaktadır. Bu duruma bağlı olarak çalışmalar yeni bir kimlik kazanarak birer sanat nesnesine dönüştürülmüştür. Turk'un 2002 yılında yapmış olduğu Kutu (bkz 3.39) adlı çalışması kapalı bir karton kutu görünümündedir. Aslında bu kutu bronz dökümdür. Bu bronz dökümün yüzeyinin bantlanmasıyla gerçek bir kutu görünümü verilmiştir. Turk'un yerde sergilediği kutu gerçek bir karton kutu boyutunda tasarlanarak gerçekçiliği artırılmıştır. Kutunun kapalı olması içerisinde ne olduğuna dair herhangi bir ipucu veya marka bulundurmaya merak duygusu uyandırmaktadır. Kutunun boş ya da dolu olma ihtimali yarı yarıya olsa bile; boş ise doldurma dolu ise bakma isteği meydana getirmektedir

4.9. Havlu

Havlu, vücudu veya yüzeyi kurutmak veya silmek için kullanılan emici kumaş veya kâğıt parçasıdır. Nemi doğrudan temas yoluyla çeker ve genellikle silme ya da ovma hareketiyle kullanılır. Evlerde el havlusu, banyo havlusu ve mutfak havlusu gibi çeşitli kumaş havlular kullanılır.

“Havlu” (Resim 4.9) birebir ölçülerde yapılırken havlunun yumuşak, suyu içine hapseden dokusu yerine çöp poşeti tercih edilerek suyu yüzeyinden akıtmakta ve içine hapsedmeyi reddetmektedir. Çöp poşetiyle temasta bulunan kişinin herhangi bir

uzvunu kurulamak istemesiyle suyu emmesi beklenen havlunun yumuşak dokusu yerini naylon kaygan bir dokuya bırakarak kişide terlemeye sebep olmaktadır. Bu duruma bağlı olarak kurulanma eylemi sabote edilmektedir. Günlük kullandığımız nesneleri süslemek dışında bir işlevi olmayan havlu kenarındaki danteller göze hitap etmektedir. Günlük kullanımda elimizin altında bulunan sıradan bir nesne olan havlunun kenarını göze hitap etmesi amacının dışında bir işleve sahip olmayan danteller süslemektedir. Günlük kullanımın bir parçası olan havlunun malzemesinde yapılan değişiklik ile kullanım alanından koparılmış ve yeni bir kimlik kazandırılmıştır. Havlu kendimizi kurulamanın dışında bir anlama kavuşmuş ve sanat nesnesine dönüşmüştür.



Resim 4.9. Eda Seda Tosun, Havlu, “Towel”, Dantel Havlu Kenarı, Çöp Torbası, 90X74 cm., 2019.

Toplumda her şey dengi dengine olmalı baskısına verilen bir tepkidir. Birey ya toplumun değer yargılarına göre şekillenmek zorunda ya da bu tabulara tepki vererek yargılanan birey olmak zorunda bırakılmaktadır. İlişkilerde bir kalıba

sıkıştırılmaktadır. her şeyin statü, maddiyat, kültür vb kavramlara sıkıştırılarak kişilerin tercihe yön verilmeye çalışılmasına bir tepkidir. Belki de bu bilinen doğrular yanlıştır. Belki de görüntü yanıltıcıdır. Tıpkı bir havlu ile kenarına konumlandırılan dantel çalışmasındaki gibi... Havlu yumuşak, suyu emme özelliği olan bir kullanım nesnesidir. Kenarına dikilen dantellerin ise, göze hitap etmekten başka bir işlevi bulunmamaktadır. Oysaki bu iki nesne bir bütün olarak kabul görmüştür. Toplumda bazı yargılar tıpkı bu çalışmadaki gibi sorgulanma ihtiyacı duyulmadan olduğu gibi kabul görmüş ve bu şekilde devamlılığının sağlanması gerektiğine inanılmıştır. Oysaki havlu kenarına işlenen dantel olmasa da işlevsellik özelliğini devam ettirecektir. Bu dantelin havlunun işlevselliğine hiçbir katkısı yoktur. Araştırmacının yapmış olduğu havlu çalışmasında ise, tam tersi bir durum söz konusudur. Havlu değersiz görülen bir poşetten oluşturulmuş ve köşesine de dantel eklenmiştir. İlk bakışta bir çöp poşetiyle dantel birlikte kullanılarak bir zıtlık yaratsa da aslında her ikisinin de işlevsiz olması açısından benzerlik taşıdığı anlaşılmaktadır. Doğru bilinen yanlışlar sorgulanması açısından topluma verilen bir tepkidir.

4.10. Nakış

Nakış (İşleme) çeşitli dokumalar, deri ve keçe üzerine iğne veya tığ ile elde çeşitli iplikler kullanılarak yapılan bezeme olarak adlandırılmaktadır.

“Nakış” (Resim 4.10) çalışmasında kasnağın içerisine kumaş yerine ince metal plaka yerleştirilmiştir. İp ile kumaşa işlenen motif ise çivilerle oluşturulmuştur. Nakış işlemenin rahatlatıcı etkisi çivilerle tam tersi olumsuz duyguları açığa çıkarmaktadır. Nakış çalışması birebir ölçülerde yapılmıştır. Kumaş yüzeyinde iğne ve iplik yardımıyla yapılan nakış malzemesinde yaratılan zıtlık ile işlenme eylemini yerine getiremeyecek şekilde işlevsizleştirilirken biçimine herhangi bir müdahalede bulunulmamıştır.

Nakış çalışmasındaki kullanım nesnesinin işlevsizleştirme eylemi malzemesinde yapılan müdahale ile gerçekleştirilmiştir. Çalışma birebir ölçülerde yapılmıştır. Nakış çalışmasının birebir ölçülerde yapılmasına rağmen kullanım nesneleri sert, soğuk materyallerden çivi, metal plakadan oluşturulması kasnağın ahşap sıcak ama sınırlı

emberi içerisinde sıkışıp kalmış görünümüyle malzemedeki zıtlık ve zorluk ile vurgulanmıştır. Üç farklı malzeme yapı olarak benzerlik gösterse bile birlikte bir uyum yakalayamamıştır. Aslında kasnak olduğu gibi kullanılmasına rağmen içerisindeki kumaşın kasnağın şeklini alabilecek dokuda yumuşak olması beklentisi boşa çıkacak şekilde sert bir materyal olan metal plakadan olmaktadır. Aynı zamanda bu sert plaka kendi dokusundan daha sert bir materyal olan ip yerine çivi ile şekillendirilmeye çalışılarak kendi yüzeyinde izler bırakmıştır.



Resim 4.10. Eda Seda Tosun, Nakış, “Embroidery”, Aleminyum Plaka, Nakış Kasnağı, ivi, 40X47 cm., 2019.

Nakışı işleme eylemi  benzer özellikteki malzeme ile işlevsizleştirilmiş ve amacının dışına çıkarılmıştır. Yani toplumda da birden fazla otoritenin olması ancak bireyi pasifleştirmekten başka bir içe yaramaz. Aynı nakış gibi işlevini yitirmektedir.

Bu çalışmada toplumun bireyi bir kalıba sokmasına benzer bir durum söz konusudur. Toplumun bireye uyguladığı baskı yarardan çok zarara dönüşmektedir. Yani kasnağın içerisindeki kumaş yerine kullanılan metal plaka ve ip yerine ise çivinin kullanılması nakışın işlenme ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Bu durumda sert özellikte olan çivi metal plakanın yüzeyinde derin izler bırakmaktan başka bir içe yaramayacaktır. Yani toplumun birey üzerindeki baskısı da, bu çalışmada olduğu

gibi yarardan çok kişinin kendisine verdiği zararı ortaya koyacaktır. Toplum ve birey açısından bakıldığı zaman bir tarafın zarar gören diğer tarafın ise zarar veren olması sonuç olarak her iki tarafa da fayda sağlamayacaktır. Zarar gören bu izleri hep taşıyacaktır.

Bu duruma bağlı olarak sanat nesnesine dönüştürülmüştür. Bu bakımdan Mona Hatoum'un Silence (bkz 4.35) adlı çalışmasıyla örtüşmektedir. Silence adlı çalışma camdan yapılmış bir beşiktir. Bebek beşiğinin hassas bir malzeme olan camdan yapılmış olması camın kırılması noktasında büyük bir felaket ortamı hazırlamaktadır. Bebeğin güvenle yatacağı beşiğin bir tehdit unsuruna dönüşmesi ürkütücüdür. Her iki çalışmada da kullanılan malzemeler cam, çivi gibi tehditkârdır. Eve ait olan güven ve üretkenlik açısından rahatlatıcı olan nesneler kullanıldığı malzemeden dolayı bu duyguları ortadan kaldırarak cam ve çivi kullanımıyla huzursuzluk ve güvensizlik ortamı yaratmaktadır. Nakış çalışmasında da benzer bir durum söz konusudur. Nakışın işlendikçe ortaya çıkan motifleri ve rahatlatıcı etkisi çivinin batan zarar veren yapısıyla altüst olmuştur. Her iki çalışma da huzur, güven ve rahatlama duygularının yerini olumsuz duygular olarak zarar görme noktasında yalnız bırakılmaktadır.

5. SONUÇ

Hayatımızda gereksinimlerin karşılanması için kullanım nesnelerinin işlevinden yararlanmamız beraberinde ona olan gereksinimi de artırmaktadır. Bu anlamda kullanım nesnelerinin yaşamdaki yeri ve önemi göz ardı edilemez.

Günlük hayat içerisinde benzerleri bulunan kullanım nesneleri sanatçılar tarafından uygulanan yöntemler ile benzerlerinden ayırtılmaktadır. Sanatsal yaratım sürecinde kullanım nesnesinin sanat nesnesine dönüştürülmesinde sıkça kullanılan yöntemler anlam, biçim ve işlev bozumu yöntemleridir.

Bu yöntemlerden ilki olan anlam bozumu, kullanım nesnelerinin biçiminde değişiklik yapmadan var olan şekliyle sergilenmesidir. Kullanım nesnesinin kendi kullanım alanından koparılması işlev ve anlam kaybına uğramasına yol açmıştır. Bir diğer yöntem ise, kullanım nesnelerinin sanatsal dönüşümü kullanım nesnesini olduğu gibi sergilenmesinin aksine nesnenin biçimi bozularak da gerçekleştirilmektedir. Biçimsel olarak değişikliğe uğrayan kullanım nesnesinin işlevsellik özelliği de ortadan kalkmaktadır. Biçimiyle oynanan nesnenin yeni bir şekle bürünmesiyle anlam-içerikte değişikliğe uğramaktadır. Bir diğer yöntem ise, kullanım nesnelerinde işlev bozumudur. Kullanım nesnesinin birincil özelliği olan işlevselliğinin ortadan kaldırılmasıdır. Kullanım nesnesinin malzemesine, boyutuna, rengine ve konumuna yapılan her müdahale işlevinden soyutlamaktadır. Bu nesneler sanat alanında kavramsal eserler üreten sanatçılara yeni ifade aracı olmuştur.

Sanat pratiklerinde yer alan nesneler bu tez çalışmasının evren kısmını oluştururken, bu evrenden seçilen kullanım nesneleri örneklemeden yararlanılmıştır. Araştırmanın temel problemi ise, sanatsal ifadelerde biçimlerine müdahale edilmeyen nesnelerin anlam ve işlev arayışıdır. Anlam ve işlev bozumu yöntemi ile kullanım nesnesi işlevsellik özelliğinden soyutlanmıştır. Kullanım nesnesinin işlevsizleştirilmesi ise, malzeme ve boyutuna yapılan müdahale ile gerçekleştirilmiştir. Bu iki yöntemin kullanılması ile araştırmacı özgün çalışmalar üretmiştir. Bu yöntem ile oluşturulan çalışmalar ise tezin önemini oluşturmaktadır. Tez kapsamında üretilen özgün çalışmalar ise, rastgele seçilmiş tekstil ürünleri ile sınırlandırılmıştır. Bu tez

kapsamında kullanım nesnelerinden yararlanılarak yeni sanatsal nesneler üretmek amaçlanmıştır.

Araştırmacı bu doğrultuda ütü, nakış, havlu, mezura, fermuar, dikiş, örgü-şiş, düğme, çengelli iğne ve makas çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Yapılan çalışmalarda kullanım nesnelerinin biçiminde herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Sanatsal dönüşüm yaşayan işlevsellik özelliği olan kullanım nesnelerinin işlev bozumuna uğratılarak sanat nesnesine dönüştürülmüştür. Kullanım nesnelerinin bu dönüşümü ise, malzeme ve boyutlarındaki değişiklik ile de yapılmaktadır. Araştırmacının çalışmalarının bir kısmında hem boyut hem de malzeme değişiklik yapılmıştır. Bu duruma bağlı olarak kullanım nesneleri işlevsizleştirilmiştir. Kullanım nesneleri aynı zamanda anlam bozumuna da uğratılmıştır.

Kullanım nesnelerinin ütü, nakış, havlu, mezura, fermuar ve dikiş çalışmaları birebir ölçülerde yapılırken örgü-şiş, düğme, çengelli iğne ve makas çalışmalarının boyutları birebir ölçülerinden büyük yapılarak vurgusu artırılmaya çalışılmıştır. Araştırmacının çalışmalarının bir kısmının birebir ölçülerde yapılmasındaki amaç ise, kullanım nesnelerinin işlevsellik özelliğinden soyutlanırken sadece malzemesine müdahale edilerek dönüştürülmesini sağlamaktır. Diğer taraftan birebir ölçülerinden büyük olarak yapılmış olan çalışmalarda ise, kullanım nesnelerinin hem malzemesine hem de boyutuna müdahale edilmiştir. Sadece çengelli iğne çalışmasının boyutuna müdahale edilirken malzemesinde değişiklik yapılmamıştır. Bu duruma bağlı olarak şu çıkarımda bulunabiliriz; Bir kullanım nesnesini sanat nesnesine dönüştürürken kullanım nesnesinin bir veya birden fazla özelliğine de müdahale edilse sonuç değişmemektedir. Yani kullanım nesnesine yapılan her müdahale kullanım alanından kopararak sanat nesnesine dönüştürmektedir. Bu durumun ortaya çıkarılması amacıyla kullanım nesnelerindeki bu çeşitliliğe yer verilmiştir.

Bu olgu araştırmacının çalışmalarında ele alınan tekstil grubu nesnelerle özdeşleştirildiği zaman şu çıkarım da bulunabiliriz. Bu nesneler her ne kadar tek başına işlevsellik özelliğine sahip olsalar dahi, ikinci bir nesne ile kullanım alanı ve işlevsellik özelliği ortaya çıkarmaktadır. Araştırmacının tekstil ürünlerinin bir grubuna ait kullanım nesneleri belirlenirken ikinci bir malzeme kumaş olarak seçilmiştir.

Araştırmacının çalışmalarında kullanmış olduğu kullanım nesneler ve kumaşla olan bağlantıları şu şeklide ele alınmıştır. Bir düğmenin bir kumaş kenarına dikilmesi, çengelli iğnenin kumaş kenarına tutturulması, bir kasnağın bir kumaş parçasının köşelerinden içine hapsetmesi, dikişte iplikle kumaşın şekillendirilmesi, ütü ile kumaşın kırışıklıklarını açılması, makasın bir kumaşı istediği gibi şekillendirilmesi, bir mezuranın bir kumaşı ölçmesi, örgü-şiş çalışmasında şiş ve ipin birlikteliği ile kumaşimsı bir dokunun meydana gelmesinden dolayı ikinci bir nesne olarak kumaşla örtüşen ve işlevsellik özelliğini açığa çıkarabilecek nesneler seçilmiştir.

İkinci malzeme olarak kumaşın seçilmesindeki sebep ise, tekstil malzemesi, tarih boyunca kimi zaman günlük kullanıma yönelik bir ürün, kimi zaman kültürel bir sembol, kimi zaman da bir sanat nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Tekstil malzemesinin dokunma duygusunu harekete geçiren sıcaklığı, dokusal zenginliği, esnekliği, sarılabilirliği, katlanabilirliği, bükülebilirliği sökülüp dikilebilirliği, kısaca dışarıdan yapılan fiziksel ve kimyasal müdahalelere karşı verdiği tepkisel çeşitlilik geçmişte ve günümüzde birçok sanatçıyı kendine çekmiştir.

Araştırmacının yapmış olduğu çalışmalarda ikinci malzeme olarak seçilen kumaş her çalışma da aynı görünüm, doku ve özellikte ele alınmamıştır. Kumaş malzemesi ütü çalışmasında dantel olarak kullanılırken, dikiş çalışmasında kütük olarak, düğme çalışmasında ise, konumlandırıldığı yer tahta plaka olarak, çengelli iğne çalışmasında kumaş köşesinde olması gerekirken, ahşap bir kitaplık köşesinde konumlandırılarak ve kasnak çalışmasında kumaş parçası metal plaka ile özdeşleştirilerek kullanılmıştır. Araştırmacının yapmış olduğu çalışmalarda aynı nesneler her bir çalışmada farklı bir malzeme olarak seçilmiştir. Burada her bir çalışmanın kendi içerisinde değerlendirilerek zıtlık oluşturulması amaçlanmıştır. Araştırmacının kullanım nesneleri aracılığıyla ifade etmek istediği konu, her durumu kendi içerisinde ya da kendi gerçeğinde değerlendirmek gerektiğini vurgulamaktır.

Kavramsal kısmında ise, bu çalışmalarda kumaş toplumla diğer kullanım nesneleri ise bireyle bağdaştırılmıştır. Araştırmacının da problemi olan toplumun birey üzerindeki baskısı kullanım nesneleri aracılığıyla ifade edilecektir. Toplumun birey üzerindeki baskısını işlevsel, birbirinin aynısı olan kullanım nesneleri üzerinden ele alarak sıradan olan şeylerin aslında ne kadar önemli özelliklere sahip olduğuna vurgu

yapılmaktadır. Küçük görünen şeylerin büyütülerek bir şeyin özüne ve değerlerine müdahale edilerek başkalaştığına ve kişinin kimliğini nasıl değiştirdiğine vurgu yapılması amaçlanmıştır. Birey yaşadığı toplumdaki tabulara göre şekillenirken toplumun algısı da ona göre kalıplaşmaktadır. Yani etki-tepki durumu söz konusudur. Birey topluma göre şekillenirken diğer taraftan da toplum bireylerden oluşmaktadır. Buna bağlı olarak aynı toplumdaki bireyler kendine özgü özelliklere sahiptir. Bu duruma örnek olarak ise, çalışmalarda kullanılan aynı malzemeler olmasına rağmen, zıtlığı verirken farklı malzemelerle bağdaştırılıp kullanılması tercih edilmiştir.

Her ne kadar aynı malzemeler farklı çalışmalarda farklı malzemelerle bağdaştırılsa dahi ortak bir dile sahiptir. Araştırmacının uygulamalarındaki sert olan malzemeler: gri, parlak ve sert yapıya sahip benzer dokudaki malzemelerden seçilmiştir. Çivi, demir teli, kümes teli, zincir, metal plaka, alüminyum folyo, bulaşık teli ve demir gibi birbirine yakın benzer özellikteki malzemeler olarak tercih edilmiştir. Bu malzeme tercihinin nedeni ise, sağlam görünümü ve dış etkenlere karşı dayanıklı yapısından dolayı demir ile bağdaştırılmıştır. Gri rengi ise, kimlik bir renk olarak bilinmektedir. Denge unsuru olarak temas ettiği diğer renkler üzerinde güçlü bir etkisi vardır.

Yumuşak malzemeler ise, kumaşın asıl malzemesi olan ip ile yapılan dantel, kumaş ve iplikli yapıya sahip olan paspas ile verilmeye çalışılmıştır. Ütü çalışmasının yüzeyi dantel ile kaplanmıştır. Makas çalışması tüylü kumaştan oluşturulurken düğme, çalışması ise iplikli bir yapıya sahip olan paspastan oluşturulmuştur.

Buradaki benzer amaçla kullanılan nesneler her çalışmada kullanım nesnelerinin farklı bir malzeme ile şekillendirilmiştir. Çalışmaların kendi içerisinde bir zıtlık yaratılması amaçlanmıştır. Tekstil ürünlerinden biri olan ipin çalışmalardaki kullanımı ise şu şekilde örneklendirilebilir. Düğme çalışmasında ip yerine demir teli kullanılarak zıtlık yaratılmıştır. Dikiş çalışmasında ipe herhangi bir müdahalede bulunulmadan kullanılmıştır.

Araştırmacının yapmış olduğu çalışmaların konumlandırıldığı yer ise, tahta plaka, dolap köşesi ve kütük malzemelerden oluşmaktadır. Bu anlamda yakın dokulara sahip olan malzemeler ortak bir paydada buluşmuştur. Çengelli iğne kitaplık

köşesinde ve düğme çalışmasının sabitlendiği yer ise tahta plakadır. Kullanım nesnesinin konumlandığı yer ne kadar sağlam olsa da sabitlenen kullanım nesnesinin malzemesi de bir o kadar önemlidir. Bu kullanım nesneleri kendi içerisindeki zıtlığı sağlarken bazen sert bir yüzey naif bir dantelden oluşturulmuş, bazen de kumaş gibi yumuşak bir nesne metal plakayla örtüştürülmüştür. Bazen de, örgü-şiş çalışmasındaki gibi nesnelerin biri sert diğeri yumuşak olmak üzere kendi içerisinde zıtlığın uyumu gibi görünse de hangi nesnenin yumuşak-sert olduğu işlevsellik özelliğini etkilemiştir. Şişin sert, ipin ise yumuşak olması işlevsellik özelliğini açığa çıkarmasının aksine, örgü-şiş çalışmasında şişin yumuşak bir ipten şekillenmesi, örgü kısmının ise, zincir gibi sert halkalardan oluşması örgü örme eylemini imkânsızlaştırmıştır. Kullanım nesneleri hem boyutlarının büyütülmesi hem de malzemesindeki zıtlıktan dolayı işlevsizleştirilmiştir. Bu duruma bağlı olarak kullanım nesneleri anlam kaybına da uğramıştır. Araştırmacının çalışmalarının bir kısmı hem malzeme hem de boyutuna müdahale edilerek işlevsizleştirilirken, diğer kısmında ise, kullanım nesnesinin boyutuna herhangi bir müdahale de bulunulmadan sadece malzemesiyle işlevinden soyutlanarak sanat nesnesine dönüştürülmüştür. İşlevsellik özelliği olan kullanım nesnelerinin hangi yöntemle ya da hangi özelliğine müdahale edilerek sanat nesnesine dönüştürüldüğü işlevsellik açısından sonucu değiştirmemektedir. Yani işlevsellik özelliğine sahip olan kullanım nesnesine yapılan herhangi bir müdahale işleviyle birlikte anlamını da dönüştürmektedir.

Sonuç olarak evrenden seçilen örnekler üzerinden yapıtlar incelenerek analizleri yapılmıştır. Analizler malzeme ve işlev bozum üzerinde sınırlanmıştır. Seçilen nesneler kullanım nesnesi olmakla beraber uygulamalarda boyut ve malzeme tercihleri ile yeniden inşaa edilen nesnelerin işlev ve anlamları üzerinde bozularak yeniden anlam kazandırılmıştır. Bu tez çalışmasında nesnenin sanatsal üretimler ve sanatçı üzerindeki yönlendirici gücünü yeniden üretilen özgün çalışmalar üzerinden deneyimlenmiştir.

Bu tez araştırması sonucunda elde edilen özgün çalışmalar ve sanatçı deneyimleri teze özgünlük kattığı gibi alana da katkı sağlamıştır.

Araştırmacının yapmış olduğu kullanım nesnelerinin sanatsal birer nesneye çevrilerek tez çalışması desteklenmiştir. Kullanım nesnelerinin malzeme ve boyutu

değiştirilerek sanat nesnesine dönüştürülmesi ile bu sonuca ulaşılmıştır. Bu süreçte özgün çalışmalar elde edilmesi araştırmacıya bu açısından bir kazanç sağlamıştır. Kullanım nesnesinin işlev ve anlam bozumuna uğratılarak dönüştürülmesi bağlamında daha önce bu tarzda çalışmalar olsa bile literatür de özgün bir kaynaktır. Bu anlamda bundan sonraki araştırmacılara katkı sağlayacaktır.



KAYNAKLAR

- Abut, M. (2011). *Plastik Sanatlarda Biçim Bozma ve Soyutlamanın Çözümlemesi* (Doktora Tezi), T.C. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Açıkalın Akgün, S. (2012). *Modern Kaygılar 20.Yüzyıl Sanatında Hazır Nesne Kullanımı ve Tüketim Toplumuna Eleştirel Bir Bakış*, (Yüksek Lisans Eser Metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Altıntaş, O. ve Akalın, A. (2019). *Resim Sanatının Kökeni ve Günümüze Geliş Evreleri*, Ankara: Anıl Grup Matbaacılık Yayıncılık.
- Altunöz, A. (1999). *Araştırma ve Uygulama Sürecinde Doğal Olanın Plastik Olana Dönüştürülmesi* (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Alexandrian, S. (1974). *Surrealist Art*. İngiltere: Thames And Hudson.
- Althusser, L. (1994). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çeviri: Y. Alp, ve M. Ozişik, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arığ, T. (2019). Sanatsal Düşüncenin Aktarımında Günlük Kullanım Nesnelerinin Değişen Rolü *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 183 – 194.
- Arturo, S. (2000). *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge Editions.
- Aslan, A. (2018). *Sanatta Mahremiyet*, (Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Asyalı Büyükerman, F. (2016). *Melankolinin Görsel Grameri*, (Sanatta Yeterlik Eser Metni), T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Atar, N. İ. (2014). *Günümüzde Sanatsal Üretim Ve Tüketim Nesnesi İlişkisi Üstüne Uygulamalı Araştırmalar*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Aydın, Alper. (2014). *Türkiye’de Yeryüzü Sanatı*, (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Aydın, G. (2019). *Yeniden Bir İnşa Olarak (Yıkma-Yakma) Üzerine Görsel Anlatılar* (Sanatta Yeterlik Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara,

- Bakırcı, G. (2008). *20.Yüzyıl Türk Seramik Sanatçılarının Kültürel Üretimlerindeki Düşünsel Altyapılar*, (Yüksek Lisans Tezi), T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Baltaş, Z. ve Baltaş, A. (2001). *Bedenin Dili*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Baran, D. (2013). *Heykelde Hazır Nesne Algısı ve Dönüştürme Üstüne Uygulamalı Araştırmalar ve Bir Sergi*, (Sanatta Yeterlik Tezi), T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Başarır, G. (2012). “Mona Hatoum İstikrarsız Bir Dünyanın İstikrarlı Bir Sanatçısı”, *Artist*, 7, 26-31.
- Baykal, Emre (2012). *Kendi Güvenliğiniz İçin Sorumluluk Sizin, Hala Buradasın-Mona Hatoum*, İstanbul: Arter.
- Baudrillard, J. (2014a). *Nesneler Sistemi*. Çeviri: O. Adanır, ve A. Karamollaoğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2014b). *Çağdaş Sanat: Kendi Kendisiyle Çağdaş Sanat*, Çeviri: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014c). *Sanat komplosu* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bianel. (2017). *İyi bir komşu*, 15. İstanbul Bianeli, İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yapı Kredi Yayınları.
- Breton, D. (2011). *Ten ve İz- İnsanın Kendini Yaralaması Üzerine*. Çeviri: İ. Yerguz, İstanbul: Sel Yayınları.
- Bulut, İ. (2014). “Yüzyılda Yeni Teknolojilerin Yarattığı Sanat Anlayışları Ve Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumların Eğitim Programlarındaki Yeri”, *Eğitim Bilimleri Araştırmaları*, 4(21) 117-129.
- Buchholz, E.L. Bühler, G. Hille, K. Kaeppele, S. ve Stotland, I. (2012). *Sanat*, Çeviri: D.N. Özer, Çin: NTV Yayınları.
- Cabanne, P. (2010) *Dialogues With Marcel Duchamp*, ABD., Da Capo Press.
- Collins, J. (2007). *Sculpture Today*, New York: Phaidon.
- Cumming, R. 2008. *Sanat*, Çeviri: A.I. Önel, A. Çetinkaya, İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Değirmenci, A. (2016). *Alternatif Bir Malzeme Olarak Polimer ve Tekinsiz Kavramı*, (Sanatta Yeterlik Tezi), T.C. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

- De Waal, E. (2003). *20 Th Century Ceramics*. London: Thames&Hudson Ltd.
- Del Vecchio, M. (2001). *Postmodern Ceramics*. London: Thames&Hudson Ltd.
- Demir, R. (2006). “Sanatsal Yaratmada İfade ve Biçim Dili”, *Anadolu Sanat*, 17 20-23
- Demir Koyuncu, S. B. (2018). *Bir Bilgi Nesnesi Olarak Sanat Pratiğinin Kültürel Okumaları* , (Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Dinçer Kırca, A. (2012). *Endüstriyel Sofra Seramiğinin Sanat Nesnesi Olarak Yeniden Değerlendirilmesi*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erdem, T. (2007). *Mobilya Tarihine Genel Bakış Ve Art Deco*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Erdemci, F. (2006). *Anne ben barbar mıyım?*, İstanbul: L&M yayınları.
- Ergün, C. (2012). “Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj-Fotomontaj”, *Sanat - Tasarım Dergisi*, 1(3), 5-19.
- Eyigör, F. ve Fındık, M. (2016). “Bir Gösterge Olarak ‘Köşe’ye Konumlandırılmış Sanat Yapıtları ve Cezalandırılma Olgusu”, *İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2(4), 27-44.
- Foster, H. (2013). *Sanat-Mimarlık Kompleksi*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Françalancı, L. E. (2012). *Nesnelerin Estetiği*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Freud, S. (2010). *Düşlerin Yorumu* Çeviri: E. Karpın, İstanbul: Payel Yayınları.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim, Alıntı Öykünme Kolaj Taklit*, İstanbul: Hayal Perest Yayın Evi.
- Grosenick, U. (2001). *Women Artists*, London: Tachen.
- Gündoğdu, S. (1996). *Tarih Akışında Aksesuar*, İstanbul: Sanatsal Mozaik
- Harvey, D. (2015). *Umut Mekanları*. Çev. Zeynep Gambetti. İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*, Çeviri: F. Tepebaşı, Ankara: De Ki Basım Yayın.

- Hiçyılmaz G. ve Uz. N. (2017). “Claes Oldenburg’un Heykelleri ve Yumuşaklık Kavramı Bağlamında İzleyici İle İlişkisi”, *1. Uluslararası Bilimsel ve Mesleki Çalışmalar Sempozyumu*, 365-373.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük Hazır Yapıma Karşı Nesne*, Çeviri: S. K. Angı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kalkan Erenus, Ö. (2012). *Marcel Duchamp’ın Yapıtlarına Çözümleyici Bir Katalog Çalışması*, (Yüksek Lisans Tezi), Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kaplanoğlu, Lütfü (2008). *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*. (Doktora tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Koca, E. ve Koç, F. (2006). *Temel Dikiş Teknikleri (1) etek-pantolon*, Ankara: Kök yayınevi.
- Köksal, M. (2012). “Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı”, *Sanat Dergisi*, 22, 123-134.
- Krausse, A.C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Çeviri D. Zaptçıoğlu, Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*, Çeviri Y. Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınevi.
- Lazzarato M. (2017). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi* Çeviri: S. Çalıcı, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Little, S. (2008). *İzmler, Sanatı Anlamak*, İstanbul: YemYayıncılık.
- Lucie-Smith, E. (1979). *Super Realism*. İngiltere: Phaidon.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Algılanan dünya*, Çeviri: Ö. Aygün, İstanbul: Metis Yayınları.
- Michel, S. ve Elmer, P., (2010). *The Writings of Marcel Duchamp*, ABD, Da Capo Press
- Mcevilley, T. ve Byars, J.L., (2008). *A Study of Posterity*, America: Art in.
- O’Doherty, B. 2010. *Beyaz Küpün İçinde*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Öksüz, A. (2019). *Sanatsal İfadede Başkalaşım*, (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

- Özdemir, N. (2018). *Ahşap Bükme Mobilyanın Türkiye’deki Gelişimi: Oturma Mobilyalarında Biçim-Köken İlişkisinin İncelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Özkurt Fıçıcıoğlu, A. (1996). *Hazır Giyim Üretiminde Kullanılan Yan Sanayi Ürünleri Üzerine Bir Araştırma*, (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özşen, D. (2013). *20.Yüzyıl Sanatında Nesne Kullanımı ve İmgeye Yaklaşım*, (Sanatta Yeterlik Eser Metni), T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Paz, O. (2000). “Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu”, *Sanat Dünyamız* (75), 138-139.
- Rykwert, J. (2010). “Süs Suç Değildir”, *Ege Mimarlık Dergisi*, 73, 20-27.
- Roth, L. M. (2002). *Mimarlığın Öyküsü*, Çeviri: E. Akça, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sankır, H. (2018). “Gündelik Nesnenin Sanatsal Dönüşümü: Sıradan Nesnelerin Sanat Eserine Dönüşüm Süreci Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme”, *Journal of History Culture and Art Research*, 7(5), 524-543. doi:http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i5.1664
- Sabankaya, E. (2016). *Bauhaus Okulu’nun Heykel Sanatı ve Sahne Tasarımına Etkileri ve Bir Performans Uygulaması*, (Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Schwarz, A. (2000). *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge Editions,
- Sevim, C. ve Boz, G. (2011). “Use Of Ready-Made Objects And Technology in Art And Its Reflection To The Art Of Ceramics”, *Sanat & Tasarım Dergisi*, 1(1), 111-135.
- Sönmez, T. (2006). *Heykel ve İşlev Günümüz Türk Heykel Sanatı Ürünleri İçinde Yer Alan ve İşlevsel Niteliği Olan Heykeller*, (Yüksek Lisans Tezi), Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Şahiner, R. (2006). “Neo – Avangardistlerin Hazır Yapımlarına Nasıl Bakılmalı?”, *Hacettepe Üniversitesi, Sanat ve Sempozyum Tebliği*, (s. 18-20) Ankara, Türkiye.
- Şahinkaya, S. B. (2009). *Bauhaus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımına Etkileri*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Şan Aslan, P. (2010). *Çağdaş Sanatta Nesne ve Kişisel Uygulamalar*, (Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Şan Aslan, P. (2019). “Bauhaus Ekolü Ve Endüstriyel Seramik Tasarımına Etkileri”, *İdil*, 8(55), 1307-431 Doi: 10.7816/İdil-08-55-17.
- Şölenay, E ve Özer, G. (2013). “Peter Osborne’nin Kavramsal Sanat Açılımı Doğrultusunda Çağdaş Seramik Sanatında Kavramsal Çalışmaların İncelenmesi”, *Sanat & Tasarım Dergisi*, 4(4), 33-52.
- Tandoğan O, ve Erdi Es, B. (2018). “Dünyada Ve Türkiye’de Arazi Sanatı (Land Art)”, *İdil*, 7(51), 1359-1368. Doi: 10.7816/İdil-07-51-08
- Tansuğ, S. (1993). *Sanatın Görsel Dili*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanyeli, U. ve Sözen, M. (2016). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tolun, E. F. (2018). *Nesnenin Huzursuzluğu*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Toluyağ, D. (2018). *Bir Sanat Pratiği Olarak Giysi Metaforları*, (Sanatta Yeterlik Tezi), T.C. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Uysal, G. (2012). *Tekstil Ürünlerinde Kullanılan Düğme Formundan Yola Çıkarak Çağdaş Seramik Uygulamaları*, (Yüksek Lisans Tezi), T.C. Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Uysal, E.R. (2019). *Endüstriyel Mobilya (Sandalye) Tasarımında Sağlamlık Ve Estetik Optimizasyonu*, (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Ümer, E. (2014). *Güncel Sanat İmgesi Olarak "Tekinsiz" Nesne*, ((Sanatta Yeterlik Tezi)), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Ünay, S. (2015). *Sanatçının Nesnesi*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Varlı Gürer, Z. (2015). *Giyimin Dili*, İzmit/Kocaeli: Volga Yayıncılık.
- Walford, J. (2005). *Shoes, Encyclopedia Of Clothing And Fashion*, In T. Gale (Eds.), Valerie Steele, Farmington Hills.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*, Çeviri: F. C. Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Yakın, E. (2015). *Günümüz Sanatında Kültürel Farklılık Bağlamında Öne Çıkan Kimlik Tartışmalarına İlişkin Yeni Temsil Stratejileri*, (Yüksek Lisans Tezi), T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Yaylalı, H. (2000). “Rasyonel Tavrıyla 20.Yüzyıl Tasarım Tarihine Damgasını Vuran Düşünce Sistemi Bauhaus Okulu”, *Art Decor*, 85, 100-106.
- Yıldız, B. (2016). “Marcel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi Ve Readymade’lerindeki Anti-Topografi”, *Art Sanat*, 6: 133-147
- Yılmaz, B. (2017). “Enstalasyon Sanatında Nesne: İşlevin İptali ve Hikâyenin Doğrudan Aktarımı”, *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication* 7(3), 488-494.
- Ziyafettin, O. (2019). Sanat Nesnesi Olarak Halı, (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Zöngür, C. (2018). “Mütevazı Nesneler ve Açık Alan Heykelleri”, *İdil*, 7(51), 1319-1324. (Doi: 10.7816/İdil-07-51-03).



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : TOSUN Eda Seda
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : Malatya - 1985
Medeni hali : Evli
Telefon : 543 8488438
e-mail : eda.seda.tosun@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi / İzmir	2012
Lisans	Cumhuriyet Üniversitesi / Sivas	2009

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2015-	Giresun Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce





