



**TÜKETİM ATIKLARININ DÖNÜŞÜM SÜRECİNDE
SANATSAL METAMORFOZU**

Esra TAŞAR

**Sanatta Yeterlik Tezi
Plastik Sanatlar Anasanat Dalı
2022**

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

TÜKETİM ATIKLARININ DÖNÜŞÜM SÜRECİNDE SANATSAL METAMORFOZU
(Artistic Metamorphosis In The Transformation Process Of Consumption Wastes)

SANATTA YETERLİK TEZİ

Esra TAŞAR

Danışman: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Erzurum
Mayıs, 2022

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Esra TAŞAR tarafından hazırlanan “Tüketim Atıklarının Dönüşüm Sürecinde Sanatsal Metamorfozu” başlıklı çalışması 18 / 05 / 2022 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Heykel Ana Sanat/Bilim Dalı, Plastik Sanatlar Sanat/Bilim Dalında Sanatta Yeterlilik tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Danışman:	Prof. Dr. Mustafa BULAT <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Dr. Osman YILMAZ <i>Erciyes Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Önder YAĞMUR <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Dr. Öğr. Üyesi Nurettin BEKTAŞ <i>Marmara Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır

Enstitü Yönetim Kurulunun / / tarih ve sayılı kararı.

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

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN
Enstitü Müdürü

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “TÜKETİM ATIKLARININ DÖNÜŞÜM SÜRECİNDE SANATSAL METAMORFOZU” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

18 /05/2022

Esra TAŞAR

- Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.
- Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalıŐmasını hazırlarken her aşamasında bana destek olan yardımlarını esirgemeyen başta danışman hocam Sayın Prof. Dr. Mustafa BULAT'a, kıymetli desteklerini esirgemeyen hocalarım Sayın Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ'ye, Sayın Doç. Önder YAĞMUR'a, değerli katkılarından dolayı, Sayın Doç. Caner ŐENGÜNALP'e, Sayın Dr. Öğr. Üyesi Halil DAŐKESEN'e, Sayın ArŐ. Gör. Serap BULAT'a ayrıca desteklerinden dolayı ailem ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkür ederim.

Tez alıŐması Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) kapsamında Tüketim Atıklarının Dönüşüm Sürecinde Sanatsal Metamorfozu başlıklı SSY-2022-10493 proje kodu ile desteklenmiştir. Desteklerinden ötürü Atatürk Üniversitesi Rektörü Sayın Prof. Dr. Ömer ÇOMAKLI'ya, BAP birimine, BAP Proje Ofisi yönetimine teŐekkürlerimi sunarım.

Esra TAŞAR

ÖZET

SANATTA YETERLİK TEZİ

TÜKETİM ATIKLARININ DÖNÜŞÜM SÜRECİNDE SANATSAL METAMORFOZU

Esra TAŞAR

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Mayıs 2022, 120 sayfa

Tüketimin artıp kirliliğin çoğaldığı yaşadığımız dönemde oluşturulmaya çalışılan geri dönüşüm ve yeniden yapılandırma bilinci doğrultusunda çalışmalar yapmak sanatın ve sanatçının dikkatini çekmektedir. Tepkisiz kalınamayacak kadar yoğunlukla hayatımızın içinde olan atık sanat dünyasında da tepkisel ve anlatımcı tavrıyla yerini almıştır. Endüstrinin gelişip sanayi üretimlerinin önüne geçilemez bir şekilde artması sanata malzeme konusunda ışık tutmaktadır. Tüketim sonrasında elimizde kalanlarla üretim yapmanın geliştirilmeye çabalandığı günümüz şartlarında farklı bakış açılarıyla değerlendirmeler yapılmaktadır.

Hızlı yaşam ve pratik kullanım hayatı kolaylaştırdığı gibi tüketim nesnesi olarak sanatta değerlendirilse de toplum bilincinde çöp olarak yerini almaktadır. Atık nesnelere estetik görüntü kazandırarak kamusal alanlarda ya da bireysel kullanımlarda faydacı eserler üretmek konusunda sanatın ulaşılabilirliği tartışılmaz. Evrensel olan sanat toplumun içinde bulunduğu sorunları sorun edinip onlara çözüm getirme konusunda destekçidir.

Bu konu üzerinden dünya çapında birçok sanatçı fikirlerini eserleriyle aktarmışlardır. Bu tez çalışmasında; giderek artan ve kirliliğe sebep olan doğada yüzyıllarca çözünmeyerek sadece bizim değil gelecek nesilleri de tehlike altına sokan tüketim nesnelere üzerinde üç boyutlu çalışmalar yapılması planlanmaktadır.

Tüketim nesnelere sanat eserine dönüşümü sırasındaki metamorfozu, tüketim kültürü, toplumdaki etkisi, geri dönüşüm ve yeniden yapılandırma olarak değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Hazır Malzeme, Atık Nesne, Tüketim, Heykel, Çöp

ABSTRACT

PROFICIENCY IN ART THESIS

ARTISTIC METAMORPHOSIS OF CONSUMPTION WASTES IN THE TRANSFORMATION

PROCESS

Esra TAŞAR

Advisor: Prof. Dr. Mustafa BULAT

May 2022, 120 pages

Working in line with the awareness of recycling and restructuring, which is tried to be created in the period we live in when consumption increases and pollution increases, attracts the attention of art and artists. Waste, which is too intensely in our lives to remain unresponsive, has also taken its place in the world of art with its reactive and expressive attitude. The development of the industry and the inevitable increase in industrial production sheds light on the subject of materials for art. In today's conditions, where production with what we have left after consumption is trying to be developed, evaluations are made from different perspectives.

Fast life and practical use make life easier, although it is evaluated as a consumption object in art, it takes its place as garbage in the public consciousness. The accessibility of art cannot be discussed in terms of producing utilitarian works in public spaces or individual uses by giving an aesthetic appearance to waste objects. Universal art is supportive of taking the problems of society as problems and finding solutions to them.

Many artists around the world have conveyed their ideas through their works on this subject. This thesis study plans to carry out three-dimensional studies on consumption objects that do not dissolve for centuries in nature, which are increasing and causing pollution, and which endanger not only ours but also future generations.

Metamorphosis of consumption objects during their transformation into works of art, consumption and culture, its impact on society will be evaluated as recycling and restructuring.

Keywords: Ready Made Material, Waste Object, Consumption, Sculpture, Garbage

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ.....	1
Araştırmanın Amacı	3
Araştırmanın Yöntem ve Modeli	4
Araştırmanın Evrensel Boyutu.....	4
Bulgular.....	5
Sonuç.....	5
BİRİNCİ BÖLÜM.....	6
MODERNİZM VE SONRASI: TÜKETİM, NESNE, SANAT	6
Modernizm ve Sonrasına Genel Bakış	6
Tüketim Olgusu.....	8
Tüketim Toplum	10
Tüketim Nesnesinin Sanat Eserine Evrilmesi	14
İKİNCİ BÖLÜM	18
1900 SONRASI SANAT DİNAMİKLERİ	18
Kavramsal Sanatta Hazır Nesne Kullanımı (Nesnenin Öznelleşmesi)	32
Kavramsal Sanat'ın Etkileşim İçinde Olduğu Sanatlar.....	42
Minimalizm.....	47
Fluxus.....	50
Performans sanatı.....	56
Yoksul sanat (Arte povera).....	60
Süreç sanatı (Process art).....	62
Video sanatı.....	65
Enstalasyon sanatı.....	67
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	71

TÜKETİM NESNESİNİN METAMORFOZU.....	71
Sanatsal İfade Biçimi Olarak Metamorfoz (Metaforik Bakışla Çöp)	71
Nesne Metamorfozu ve Sanatçı Yaklaşımları.....	74
Alberto Burri.....	74
Füsun Onur.....	75
Baldaccini Cesar.....	77
Michelangelo Pistoletto.....	78
Brian Jungen	79
HA Schult.....	81
James Lake	82
Veronika Richterova	83
Romuald Hazoume.....	84
Chiharu Shiota.....	85
Thomas Hirschhorn.....	87
Sayaka Ganz.....	88
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	90
KİŞİSEL UYGULAMALAR.....	90
SONUÇ.....	97
KAYNAKÇA	100
ÖZGEÇMİŞ.....	105

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.	<i>Tomas Sanchez, Al Sur del Calvario, 1994, Tuval üzerine akrilik boya</i>	13
Şekil 2.	<i>Richard Hamilton, 1956, Günümüz Evlerini Bu Denli Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?, Kolaj</i>	16
Şekil 3.	<i>Pablo Picasso, Gitar, 1914, Heykel</i>	21
Şekil 4.	<i>George Braque, Masa Üstünde Natürmort, Gilette, Karakalem, 1914, hamur kağıt, guaj boya, kolaj</i>	22
Şekil 5.	<i>Vladimir Tatlin, Köşe Karşıt Rölyefi, 1915, Heykel</i>	23
Şekil 6.	<i>Naum Gabo, Kadın Başı, 1917, Kağıt-metal heykel</i>	24
Şekil 7.	<i>Hugo Ball, Fil Karavanı, 1916, Performans sanatı</i>	25
Şekil 8.	<i>Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Hazır malzeme heykel</i>	25
Şekil 9.	<i>Pablo Picasso, Glass and Bottle of Suze, 1912, Kolaj</i>	28
Şekil 10.	<i>Kurt Schwitters, Asil hanımefendiler için Konstrüksiyon, 1919, Kolaj</i>	30
Şekil 11.	<i>Kurt Schwitters, Asamblaj, 1920, Kolaj</i>	30
Şekil 12.	<i>Alexander Calder, Yalnızca, Yalnızca kuş, 1951, Heykel</i>	31
Şekil 13.	<i>Jeff Koons, New ShopVac Wet/ Dry, 1980, Hazır Malzeme</i>	35
Şekil 14.	<i>Andy Warhol, Brillo kutuları. 1964, Hazır malzeme</i>	35
Şekil 15.	<i>Andy Warhol, Çorba Tenekeleri, 1968, Hazır malzeme</i>	36
Şekil 16.	<i>Robert Rauschenberg, The Coca Cola Plan, 1958, Hazır malzeme</i>	37
Şekil 17.	<i>Piero Manzoni, Sanatçının Boku, 1961, Bilinmeyen içeriğe sahip teneke kutu, ambalaj kağıdı</i>	38
Şekil 18.	<i>Cleas Oldenberg, Zemin Burger, 1962, Hazır malzeme</i>	39
Şekil 19.	<i>Fred McDarragh, Metruk bir arazide Robert Rauschenberg, 1961</i>	40
Şekil 20.	<i>Marisol Escobar, Andy Warhol, 1962, Hazır malzeme üzeri desen</i>	41
Şekil 21.	<i>Umberto Boccioni, Uzayda Eşsiz Süreklilik Biçimleri, 1913, Bronz döküm heykel</i>	45
Şekil 23.	<i>Gino Severini, Mavi Dansçı, 1912, Tuval üzeri yağlı boya</i>	45
Şekil 24.	<i>Naum Gabo, 2Nolu Uzay'da Doğrusal Yapı, 1957-1958, Naylon, hazır malzeme</i>	46
Şekil 25.	<i>Carl Andre, 1969, Çelik, çinko, düz, Endüstriyel malzeme</i>	49
Şekil 26.	<i>Robert Morris, 1967, İsimsiz, Keçe, heykel</i>	49
Şekil 27.	<i>Frank Stella, 2011, k.161b, Karışık teknik hazır malzeme, heykel</i>	50
Şekil 28.	<i>George Brecht, 1961, Depo, Hazır malzeme, Modern Sanat Müzesi</i>	53
Şekil 29.	<i>Guiseppe Penone, 1977, Patate, Enstelasyon</i>	61
Şekil 30.	<i>Alighiero Boetti, Mappa, 1971-1972, Kumaş üzerine işleme</i>	62
Şekil 31.	<i>Janine Antonie, Kemirme, 1992, Çikolata Blok, İçyağı blok</i>	63

Şekil 32. Janine Antoni,1992, Kemirme, Çikolata kalıp	64
Şekil 33. Janine Antonie, 1993, Loving Care, Siyah saç boyası, Anthony d'Offay Galeri	64
Şekil 34. Marie-Jo Lafontaine, 1981,Video Sanatı	66
Şekil 35. Marie-Jo Lafontaine, 1992, Tüm Melekler Yolculukta, Enstalasyon	67
Şekil 36. Doris Salcedo,2008,Plegaria Muda, Enstalasyon	68
Şekil 37. Subodh Gupta, 2015,Chanda Mama kapı, Enstalasyon	69
Şekil 38. Alberto Burri, Nero Plasti La, 1963, Kumaş üzerine plastik	74
Şekil 39. Alberto Burri, Yanma, 1968, Seloteks Üzeri Plastik	75
Şekil 40. Füsun Onur, Nü, 1974, Tahta, cam,ayna,Heykel	76
Şekil 41. Füsun Onur, İsimsiz, 1983, Rölyef(ahşap,kumaş,bakır şerit)	77
Şekil 42. Cesar Baldaccini, Sıkıştırma, 1998, Hazır malzeme heykel.....	77
Şekil 43. Michelangelo Pistoletto, Paçavra Venüsü, 1967, Heykel	78
Şekil 44. Rian Jungen, Cetology, 2000, Plastik sandalye heykel.....	79
Şekil 45. Brian Jungen, Cetology, 2000 (ayrıntı)	80
Şekil 46. Brian Jungen, Prens, 2006, Hazır malzeme beysbol eldiveni, heykel.....	80
Şekil 47. HA Schult, Çöp Adamlar, 2009, Atık teneke kutular heykel, İtalya-Sicilya Adası'ndan görüntü	81
Şekil 48. James Lake, İsimsiz, 2010, Atık karton heykel, Birleşik Krallık	82
Şekil 49. James Lake, Amaçsızca Oturmak,2009, Atık karton heykel	83
Şekil 50. Veronika Richterova, Uçan Tilki, 2007, Atık plastik şişe heykel.....	83
Şekil 51. Romuald Hazoume, Choucho, 2013, Atık plastik bidon heykel.....	84
Şekil 52. Romuald Hazoume, Sıçan Şarkıcı: Sadece Tanrı'dan ikinci!,2013, Plastik Bidon Enstalasyon.....	85
Şekil 53. Chiharu Shiota, Birikim- Hedefi Aramak, 2014, Enstalasyon	85
Şekil 54. Jean Shin, Mısır, 2017, Plastik şişe, Enstalasyon	86
Şekil 54. Jean Shin, Mısır, 2017, Plastik şişe, Enstalasyon(ayrıntı)	87
Şekil 55. Thomas Hirschhorn, Community of Fragments, 2020	87
Şekil 57. Thomas Hirschhorn,Çok Fazla, 2010, Enstalasyon, Dhondt Dhaenens Müzesi, Belçika	88
Şekil 58. Sayaka Ganz, Ortaya Çıkış II, 2013, Heykel.....	88
Şekil 59. Esra Taşar, Ben Sana Sen Göge, 2022, Heykel	90
Şekil 60. Esra Taşar, Bizden Geriye Kalanlar, 2021, Heykel	91
Şekil 61. Esra Taşar, İçe Dönüş, 2020, Heykel	92
Şekil 62. Esra Taşar, Geçiş, 2019, Heykel	93
Şekil 63. Esra Taşar, Kokunu Hapsettim, 2017, Heykel	94

Şekil 64. <i>Esra Taşar, Tüketiyorum öyleyse varım, 2021, Heykel</i>	95
Şekil 65. <i>Esra Taşar, Çanta, 2021, Heykel</i>	96



GİRİŞ

“... artık çöpte yatan malzemelerle, göz kamaştırıcı şeyler vücuda getirilebilir.” (Scanlan, 2018, s.63)

Immanuel Kant

Endüstriyelleşmenin getirisi olan kentlerin büyümesi, doğal kaynakların azalması ve bozulması sonucunda yaşanan tahribat ve kirlilik, insanların duyarsızlığı, hızla artan üretim ve tüketimle beraber toplumların yaşam alanları gitgide daralmaktadır. Konu kapsamında çevre bilincini geliştirmek adına öne çıkan atıkların geri dönüştürülmesi süreci, çevresel sürdürülebilirlik anlayışı üzerinde araştırma ve projeler gerçekleştirilecektir.

Yaşanılabilir bir çevre yaratmak bilinçli insanların yetiştirilmesiyle mümkün olacaktır ve insanlara sanat yoluyla faydacı yaklaşımla ulaşmak mümkündür. Bu bağlamda halkın kolayca ulaşabileceği yerlerde yapılan sanat eserleri bireyler üzerinde güçlü bir etkiye sahip olacaktır. Toplumsal mesajlar ve üzerinde durulan konular ilgi çekecek şekilde ve malzemelerden farklı yaklaşımlarla sunulmalıdır.

“Bireylerin bilinçli bir şekilde kaynakları yönetebilmeleri ileriye dönük sürdürülebilirliği sağlamaları için ‘3-R’ den söz edilmektedir. Bunlar azaltmak (reducing), yeniden kullanmak (reusing), geri dönüşüm (recycling) olarak açıklanmaktadır.” (Gönen & Özmete, 2006)

Geri dönüşümün sanatla birleşmesi ve halka açık alanlarda sergilenmesi toplum bilinçlendirilmesi açısından katkı sağlamaktadır. Bilinçli tüketim alışkanlığı edindirilen toplumlarda atık maddelerle yapılan çalışmalarda kayda değer olmaktadır.

Gündelik kullanılabilir nesnelere dönüşümü, artık kullanılamaz bir hal aldıkları için hazır-yapım malzemeler nesnelere anlamını sadece gündelik veya amaçlanan kullanımlarının dışında bulunduğu biçimindeki, düşünülmeden benimsenen varsayımı şüpheli hale getirir. Bu üretimin sembolik gücünde görülmesi gereken bir olumluluk ögesi vardır. Dünyaya yüklemiş olan anlamın, fikirlerin ve maddenin var oluşun gerçek olanının, fiziksel varlığını donatan her türlü çöpün diriltmesi ve yeniden düzenlenmesi yoluyla, geri dönüştürülmesiyle tesis edildiğini bildiren öğelerdir.

Tarihsel süreçte dönüşen tüketim nesnesinin toplumsal olgunun dönüşümü analiz edilmek üzere ele alınmıştır. Tarihsel süreçte öncelikle 20.yy sonrası tüketim olgusunun

dönüşüm devinimlerini belirlemeye ve dönüşümde var olan sembolik toplum yaklaşımı içinde analiz edilmektedir. Öncelikle “tüketim” ve “nesne” terimi anlamlarının irdelenmesi ve içeriğinin bilinmesi gerekmektedir. Tüketim olgusu bu araştırmada belirli bir toplumun yaşam biçimi içerisinde yer alan her türlü, farklı kullanım nesnesiyle birlikte, bu yaşam tarzının da tüketimdeki yerine ve durumuna ilişkin birçok harcama alışkanlığını da kapsamaktadır. Günümüzde tüketim fazlalığı toplumdan topluma, kültürden kültüre değişkenlik gösteren bir yapı içerisinde yer almaktadır. Tüketim çılgınlığı yaşadığımız çağda toplum yaşamları ve alışkanlıkları içinde her zaman olduğundan çok daha fazla ve baskın bir durumdadır. Artan tüketimin beraberinde getirdiği ve atıl durumda olan nesnelerin tüketim nesneleri olarak hayatımızın odağı haline gelmesi kaçınılmaz olmaktadır. İçinde bulunduğumuz durum, tüketim çılgınlığı ve seri üretimin bolluğu atık nesnelerin çoğalmasına, kirliliğin artmasına, uzun vadede son derece karışık bir tarihsel dönüşüm sürecini de ortaya koymaktadır.

Dönüşüm (metamorfoz), var olanın birçok niteliğiyle değişerek, adeta başka bir şey haline gelmesini ifade etmektedir. Doğa değişir, dönüşür ve sanatçılar bu değişikliklere kayıtsız kalmamaktadır. Gözlemlenen farklılaşmalar bazen doğrudan anlatımla bazen de biçimleri bozarak, deforme veya stilize ederek gerçekleştirilmektedir. Değişen üretim modellerinin ve çalışmaların sanatın geçmişte ve bugün yakından ilişkili olduğu estetik olgusuyla nasıl bir ilişki içinde olduğu veya geçmişin ve bugünün estetik anlayışının nasıl değiştiği gözlemlenmektedir. Doğayı gözlemlerken olup bitenlere geliştirilen parçalama, bölme, ekleme, çıkarma ve en etkin olduğu düşünülen bozmaya yönelik müdahaleler değişim ve dönüşümü gerçekleştirmektedir. Şu veya bu nedenlerden dolayı biçimi bozmak bir parça aykırılık getirmektedir. Ancak burada üzerinde durulması gereken bir nokta vardır ki o da aykırılığın çeşitlenmeyi doğurduğudur. Bir şey bulunduğu bağlamdan koparıldığında farklılaşmaktadır.

Sanatta Marcel Duchamp’la başlayan tüketim kültürüne tepki gösterilmesi ve atıl durumda olan kullanım nesnelerinin sanat eseri olarak kullanılması geçmişten günümüze gelen sanatçıların etkileşim halinde olmasına ve malzeme üzerinde yoğunlaşmasına katkıda bulunmuştur. Günümüzde gözden çıkarılmış ve çöpe atılmış basit bir nesneden yeniden üretilmiş nesnelere kadar her türlü malzeme ve teknolojinin kullanımını git gide artan bir hızla yaygınlaşmaktadır. Bu ürünlerin kullanılması başlangıçta tepkisel tavrıdan olsa da zaman içinde bir üslup haline dönüşmektedir.

Marcel Duchamp’ın 1917 tarihli ‘Çeşme’si isimlendirme yoluyla bir sanat ürünü olduğu beyan edilen yeniden yapılandırılmış bir pisuar, hurda sanat denen şey için bir

başlangıç noktasıdır ve bir kitlenin başta sanat dünyasını idare eden estetik hiyerarşiye bir hakaret olarak duran bir nesneyi kabul etmeye nasıl ikna edileceğine örnektir.

Sanatsal yaratım başlarken ortada tam, sabit, ya da teşhis edilebilir olan hiçbir şey yoktur. Eldeki tek şey çöp olarak bildiğimiz şeyin biçimsizliğidir. Dikkate alınması gereken şudur ki, sanatta oyun gibi bu yaratım aşamasında yalnızca kendisi için bulunmaktadır. O halde yaratıcılık bakımından sanatsal boşluk nihilist bir anlayışın dengi olarak görülmemelidir. Çöpün yeniden canlandırılması giderek artan bir özgüllüğün hâkim olduğu bir dünyanın ekonomik üretimin değerli küresinden çıkarılan fazla madde bakımından zorunlu bir artık gördüğümüz bir dünya sonucu olarak gerçekleşir. Her şeye rağmen malzemelerin ve ürünlerin alışıldık kullanım biçimlerinin yanı sıra başka şeylerin de olmakta olduğunun ispatı olarak ortada durmaktadır.

Sanatsal malzemelerle nesnelere dünyası arasında sınır olmaması fikri sanatçıya malzeme olabilecek nesnelere sonsuzluğunu da göstermiştir. Sanatsal malzemelerle nesnelere dünyası arasındaki ayrımın bulanıklaşması önemlidir çünkü nesnelere durumuna ilişkin bir yeniden değerlendirme yapılmasını mecbur kılmıştır. Maddesel anlamda bir nesne yalnızca gövdesi, kütlesi ve biçimi olan, beklide bir işlevle olan ilişkisiyle belirlenmiş bir şey değildir. Taş, toprak ve başka ölü ya da biçimsiz maddeler gibi tanıdık kullanım nesnelere yaratılmasında yararlanılan ilkel bir madde de olabilir. Malzemenin sınırsızlığıyla sanat nesnelere üretilebilmektedir. Günümüzde sanat ticari bir işletme gibi kariyer fırsatları, kar elde edilecek yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesnelere sunmaktadır. Sanatla alakası olmayan her şey sanata dönüşmektedir. Artık sanat girdiği her yerin şeklini değiştirmekte ve dönüştürmektedir.

Araştırmanın Amacı

Küresel bir sorun haline gelen atık meselesi sanayi devriminin seri üretimiyle hayatımıza dâhil olmuştur. Birçok çevre sorununun olduğu gibi küresel ölçekli sistem sınırlarını temel alan yaklaşımlar, küresel bir perspektiften bakıldığında sürdürülebilir atık ve malzeme yönetimi daha fazla geri dönüştürülebilirlik için teşvik edici olmaktadır.

Endüstri devrimi sonrası hayatımıza giren seri üretim nesnelere giderek çoğalması çevre kirliliğine sebep olmanın yanı sıra insan hayatı için bir sorun haline gelmiştir. Araştırma yapılırken dikkate alınacak konular;

- 1- Tüketim toplumunun bilinçli tüketime yönlendirmek için geçmişten günümüze kadar konu üzerine yazılmış olan ve yapılmış olan eserlerle örneklendirmelerin yapılması,

- 2- Atık nesnelerin sanat eseri üretiminde etkin olarak kullanılıp estetik hale getirilmesi,
- 3- Çevre kirliliğini en aza indirmek için ileri dönüşüm ile nesnelerin farklı alanlarda değerlendirilmesi,
- 4- Sürdürülebilirliğin atık nesne üzerinden sanat eserine entegre edilmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın Yöntem ve Modeli

Tüketilen nesnenin atık nesne olarak hayatımızda yer bulması ve farklı alanlarda değerlendirilmesi adına sanatla ilişki kurması yapılan çalışmada ele alınmaktadır.

Araştırma kapsamında konu üzerine yazılmış olan kaynaklara dijital ortamda bulunan verilerden faydalanılmıştır. Kitap, makale ve sanatçılarıyla yapılmış olan röportajlara ulaşılmıştır.

Yapılan çalışma kapsamında ele alınacak konular;

- Tüketim, toplum ve nesne ilişkisi çalışmanın birinci bölümünde incelenmektedir,
- 1900 sonrasında hayatımıza giren seri üretim nesnelerinin iletişime girerek bizlere sanat eseri olarak sunulmasında etkileşim içerisinde olduğu sanat anlayışları ikinci bölümde incelenecektir,
- Tüketim nesnesinin metamorfozu üzerine çalışmalar yapan ve atık nesnenin değerlendirilmesinde katkıda bulunan sanatçılar eserleriyle anlatılacaktır,
- Konu üzerine üretilmiş olan kişisel çalışmalarla tez sonlandırılacaktır.

Araştırılan konular nitel araştırma yöntemiyle elde edilen verilerle sunulacaktır. Konu üzerine literatür taraması yapılarak meydana gelen çalışma güncel konuları takip ederek oluşturulmuştur. Bu çalışmada tüketim nesnelere kullanılarak atık nesnenin estetik sanat eserlerine dönüştürülmesi üzerine çalışılmıştır. Bu araştırma konusu geniş çaplı literatür taraması yapılarak, görsel taramalar ve kişisel olarak konu üzerine çalışmalar yapılarak sergilenecektir.

Araştırmanın Evrensel Boyutu

Küresel bir sorun olan tüketim ve atık, sürdürülebilirliğinin önemi açısından herkes tarafından dikkat edilen bir hal almıştır. Atık sorunu insanların meydana getirdiği ve tüm doğayı ilgilendiren bir durumdur. Dünya çapında atık ve çöp konusu üzerine çalışmalar yapmak sanat alanında oldukça sıkça karşılaşılan durum halindedir. Bir ada halinde Pasifik Okyanusu'nda bulunan çöp birikintisi dünyayı alarma geçirmektedir. Sanatın bu anlamdaki

iletişim aracı olarak kullanılma durumu yaygınlaşma açısından önemli noktadadır. Tüketilen ve kullan-at nesnelere estetik bir bakış açısıyla sunulması fikri her geçen gün hem toplum bilinçlendirilmesi hem de farkındalık durumunda destekleyici konumda olmaktadır. Evrensel bir sorun olan atık nesne sanat nesnesine dönüştürülüp sergilenmektedir. Sorunun ortak olması ortak payda da buluşulması için geçerli bir sebep durumundadır.

Bulgular

Bu tez çalışması; sanatın toplumsal bir bilinçlendirme ve farkındalığının yanı sıra sürdürülebilirlik için de önemli rol üstlenmektedir. Teknolojinin hızlı üretimi ve hızlı tüketimin sonuçları toplumun üzerinde yarattığı negatif etkiyle bakıldığı zaman sanat nesnesi olarak sunulması durumu faydacı bir yaklaşımla aktarılmasının amaçlandığı gözlemlenmiştir.

Araştırma kapsamında yapılan çalışmalar iyileştirici ve faydacı çözümler sunmaktadır. Nesnenin metamorfozu farklı bir bakış açısıyla nesnelere değerlendirileceğine dikkat çekmiştir.

Sonuç

Araştırma, atık nesnelere biçimlendirildiği dinamik bir süreci kapsamaktadır. Aynı zamanda yeni üretimlerin ve gelecekteki potansiyelleri öngören temeller ve soruları belirlemektedir. Bununla birlikte ele alınan konunun epistemolojik, sosyo-politik ve finansal önemi de göz önünde bulundurulmaktadır.

Toplumun bilinçlendirilmesi ve tüketimi en aza indirmesini sağlayarak ileri dönüşüm veya geri dönüşüm yaparak, ürün üretimini azaltıp ya da dönüştürerek doğaya ve sanata katkılarını sağlamanın önemine değinilmektedir. Araştırma kapsamında konu başlığıyla da bağlantılı olarak tüketim nesnesinin sanat eserine dönüşürken geçirdiği metamorfoz (başkalaşım) bilinçlendirme ve duyarlılık faaliyeti olarak sunulacaktır.

Bu çalışma kapsamında üretilen eserler, sürdürülebilirlik ve sıfır atık konusunda bilinçlendirme oluşturmaya sanatsal olarak destek olmuştur. Farklı materyal kullanımı ve çeşitliliği açısından heykel üretiminde yerini almıştır.

Yapılan araştırmalar sonucunda sanat alanından önce sosyal bir sorun olan tüketim; toplumun yapısının incelenmesi yönüyle sosyoloji, felsefe ve zaman zaman psikoloji alanlarından destek alınmıştır. Atık tüketim malzemesiyle üretilen eserler dış mekâna yerleştirilmiş, kullanılan bir günlük nesnenin sanat malzemesi olması fikri ilgi çekici hale gelmiş, toplumun tüketim fazlalığını görmesine yardımcı olmuş ve sıfır atığa dikkat çekmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM VE SONRASI: TÜKETİM, NESNE, SANAT

Modernizm ve Sonrasına Genel Bakış

Sanat yapmak tarafsız analizden çok empati aracılığıyla ulaştığımız bir düşünce formudur ve düşünce bir sanat yapıtında görseldir. Sözel durumu yoktur. Üzerinde düşünmeye değer herhangi bir sanat yapıtı dünyada gördüğümüz herhangi bir şeye benzemek zorunda değildir, sanatçılar kendi kişisel yaklaşımlarını istedikleri malzemelerle sahip oldukları duyguları ve algıyı cisimleştirerek sunabilmektedir.

Sanatçı, öznel algısına biçim verirken dünyada neyin daha yeni ya da açığa vurulmamış olduğuna ilişkin yüksek bir duyarlılığa sahiptir. Bu durumları insani olarak algılar ve herkesin bu gerçekliklerle, bunları anlayıp betimleyecekleri mesafeye sahip olmadan önce nasıl bakılacağına dair anlayışı, formu ifade etmenin yolunu bulmaya çalışırlar.

Sonuç olarak sanat yapmak bireysel bir eylem olsa da günümüzün kurumsal olarak kontrol edilen kitle ve tüketim kültürü içerisinde sanat, büyük bir ölçekte kamusal olarak da topluma ulaşma aracıdır.

Değişen dünya şartlarıyla bağlantılı olarak sanat alanında da gelişimler ve sanatçının yaklaşımı da farklılaşmıştır. Sanatçıları akımların içinde bir araya toplamak, tarihin ve güncel olayların doğasında ki kaosun içinden çıkış yolunu bulmak için yardımcı olarak akımlara ve dönemlere ihtiyaç duyarız. Modernizm ve Postmodernizm terimleri bu bakımdan özellikle faydalı olmuştur ve sanat literatüründe önemli bir yere sahiptir. Modernizm, endüstri çağına koşut olan ve onu kucaklayan bir dünya görüşü olmuştur. Başladığı yer olan Avrupa ve Amerika'nın 17.ve 18. yüzyıl yani Akıl Çağı ve Aydınlanma Çağı düşüncesinde bulunan demokrasi, akıl ve hümanizmin birbiriyle bağlantılı gelişimi ile biçimlenmiştir. Modernizmin kendisi 19. yüzyılın Endüstri Devrimi ile ortaya çıkmış ve ilerleyen dönemlerde geniş ölçüde dönüşmüş ve tartışılmış bir kimlik kazanarak 20. Yüzyılın son çeyreğine dek gelişimini sürdürmüştür. Klasik gelenekleri aşmak, alternatif gerçekçilikler yaratmak ve modernitenin sosyo-politik ve kültürel koşullarını yansıtan yeni bir yaratıcı dil icat etmek için öncü arayış Empresyonizm, Post-Empresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Soyut Dışavurumculuk, Fovizm vb. gibi avangard hareketlere modernistlerin direnişlerini besledikleri bu yeni avangart deneysel ideolojiden kaynaklanmıştır.

Post-modernizm son kırk yılın post-endüstriyel ve geç-kapitalist toplumuna koşturarak anlaşıyor. Post-modernizm Modernizmin direnen yüzü olarak görülmekte ve hatta modernizmin yerini aldığı söylenmekte, 1960'lardan bu güne durmaksızın değişen koşullar dünyayı karmaşık olarak görmemize de sebep olmaktadır.

Modernizm; insanları bilimsel bilgiyi, teknolojiyi ve aklın sınırsız gücünü kullanarak yaşadıkları dünyayı inceleyerek yeniden yön verip şekillendirme konusunda desteklemiştir. Akılla olan bu bağlılık aynı zamanda sosyal ilişkileri de düzenlemektedir. Modernizm, değişim ve ilerlemeye ihtiyaç duyulan, arzu edilen durumlar için kendini geliştirme ve yenilemektir. Bu bağlamda modernizm ilerlemeye estetik bir değer katmış, ayrıca sanatın, edebiyatın, toplumsal yapının geleneksel biçimlerini reddetmeye de eğilim göstermiş ve Modernist ilerleme düşüncesinde, öncü kavramı yönlendirici olmuştur.

'Avangart' sözcüğü, düşmanın izini sürmek için birliklerin önünden giden küçük asker gruplarının karşılığı Fransızca bir askeri terim olarak ortaya çıkmıştır. Sanatta 'avangart' (öncü), sanatın fikirleri ifade ettiğini düşünür ve ona göre bu fikirler yalnızca toplumun geri kalanının inandığı şeylerden farklılaşmakla kalmayıp, dünyayla ilgili hakikate daha yakındır. Buna ek olarak avangart kavramı sanatın şimdiki anlamı içerdiğini ve geleceği etkilemeyi arzuladığını ima eder. Avangardizm sanatçının düşüncesindeki yeniliğe ve kavrayışın derinliğine büyük önem verir. (Fineberg, 2014, ss. 16)

Sanat eleştirmeni ve yazar olan Clie Bell ve Roger Frey'a göre biçim içeriktir ve doğanın temsilini değil sanatçının bakış açısını ve psikolojisini reddederek insansızlaştırmayı övmüşlerdir. Bu iki eleştirmenin mirasçısı olan Clement Greenberg avangartı, bağımsız bir soyutlama olan sanatın arındırılmasıyla ilgili angajmanı olarak tanımlayarak bunu bir uç noktaya taşımış. Yüksek sanatı, dünyaya ilişkin tüm referansları silmeye kalkışmış bir sanat olarak tanımlayıp, onu kitsch veya popüler kültürün karşısına koymuştur. 20. Yüzyılın başlıca sanatçıları da Greenberg gibi yüksek sanatın popüler kültürden ayrılmasını desteklemişlerdir. Modern sanatçıların eklektizmleri her zaman belirgin olmasa da en değişmez özelliklerinden olmuştur.

20. yüzyılın başlarında tarihsel avangardın büyük bir bölümünü Fütürizm, Dada ve Konstruktivizm amaçlarının peşindedir. Sanatın içindeki ve sanata ilişkin toplumsal olarak kabul görmüş somut varlığı yıkmamanın bir yolu olarak sanat ve yaşam sınırlarını silmek ve toplumda genel olarak bir değer eleştirisini yaygınlaştırmak istenmiştir. Sanatçılar kendi pratiklerini avangart olarak tanımlamışlardır ve bu bazen yanılgılara sebep olmuştur. Dünya'ya ilişkin yeni bir bakış açısı kazandırılırken ana akım değerlerinde devrim yapmayı da amaçlamamışlardır.

1970’li yıllarda modernizme bakış açısı değişmiş ve postmodernizm akımı ortaya konmuştur. Bu dönemde modernizm ile post-modernizm keskin çizgilerle birbirinden ayrılmaktadır. Modernizme bakış tarafsızlaşırken güçlenen pazar fikri ve avangart sanata son sert tepkiler de bu dönemde kendini göstermiştir. Bu durumla beraber işleyiş birbiriyle zıtlaşan kavramlar arasında zıtlığın yok olmasına da neden olmuştur.

Marcel Duchamp’ın seri üretim nesnelere sanatsal bir nesne olarak ortaya çıkarması postmodern süreçte ortaya çıkan hareketlerin sıradan nesnelere stratejik olarak yerini göstermektedir. Sanatçının bu yaklaşımı 1960 ve sonrasında birçok avangart sanat hareketlerinde kendini göstermektedir. Kavramsal Sanat başlığı altında günümüze kadar gelen yaklaşımlar görülmektedir. Performans Sanatı, Yoksul Sanat, Fluxus, Oluşumlar, Süreç Sanatı, Arazi Sanatı gibi birçok sanat hareketi sıradan, buluntu nesnelere kullanarak, nesnelere işlevini ve amacını değiştirerek günümüz sanatına bakış açısını etkilemiştir.

Gündelik, sıradan, buluntu bir nesnenin sanat nesnesine evrilmesi sanatın ontolojik ve radikal durumunu göstermektedir. Sanata konu olan nesne ve sanat nesnesi arasındaki ince ayrımı da göz ardı etmemek gerekmektedir. Duchamp’la sanat dünyasına giren buluntu seri üretim nesnesinin sanat nesnesi konumuna yükseltilmesi ve değer görmesi o ana kadar ulaşılmaz ve kutsal görünen sanat yapıtının aslında var olan sıradan bir üretim nesnesi olabileceği de gösterilmiştir.

Kimi zaman estetik algılanan kimi zamanda Duchamp’ın radikal çıkışı olarak algılanan sanat süreci 20. Yüzyıl boyunca ve 21. Yüzyılda bile gündemde kalmaya devam etmektedir. Hazır-yapım nesnelere gitgide artan tüketimle doğru orantılı olarak çoğalmaya ve bir seri üretim maddesi olarak sanatta Duchamp ve onun ekolünden sonra kullanıldığı gibi devam etmektedir. Estetik kodlamaları, değişen üslupsal yaklaşımlarla sanat nesnesinin metasal algılanışından öteye de gidememiştir.

Tüketim Olgusu

Günümüz tüketim toplumlarında insanlar sahip oldukları nesnelere ve onlarla olan ilişkileri üzerinden statülerini de ortaya koymaktadırlar. Tüketim olgusu, nesnelere tüketimi ekonomik durumun yanında kültürel yapıyı da etkilemektedir. Nesnelere tüketimi ile beraber toplumsal ve kültürel değerler de değişime uğramaktadır.

İçinde yaşadığımız toplumu ve dönemin koşullarından hareketle fikir ve değerlendirme yapan Jean Baudrillard’a göre; “İçinde bulunduğumuz güncel durumu nitelenmek gerekseydi bir orji sonrası hali derdim. Orji, tam da modernliğin patladığı andır” (Baudrillard, 2016, ss. 9) Bu durumdan hareketle modernlik bir karmaşa, kaos halidir. Bilim,

teknoloji, sanat ve kültürel-politik değişimler toplumun içinde bulunduğu dengeleri dönüştürmüş, toplum, sanat, kültür, politika gibi birçok alanda sınırları ve karşıtlıkları da yok etmiştir. Sınırların ortadan kalkması gerçekliğin de ortadan kalktığı an olarak anlaşılmaktadır.

Üretilen şeylerin kullanıp harcanması, üretilmiş olan malların kişilerin gereksinim ve isteklerini karşılamaları amacıyla kullanılması durumuna tüketim diyebiliriz. Tüketim çeşitli şekillerde ortaya çıkar fakat yaşamak için en önemli olgulardandır. Sahip olma ve sürekli tüketme isteği yeni ihtiyaçlara sebep olacak ve üretim aktif kalacaktır. Durmaksızın piyasaya sürülen mallar yeni gereksinimlere yol açarken bu gereksinimlerin nasıl giderilebileceği hakkında çareleri de vermektedir. Çoğaltım teknolojisindeki gelişmeler başta kentler olmak üzere yaşanan her durumu değiştirmiştir.

Kapitalizm, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra siyasal, ekonomik ve kültürel alanlardaki önemli dönüşümlerin nedeni olmuştur. Özellikle kültürel yapıyı oluşturan farklı kaynaklardan biri olan tüketim olgusu, kültürel yeniden yapılanma sürecinde değişerek tartışma konusu olmaya başlamıştır. Yeni kapitalizm artık üretim süreçlerine verdiği desteği, tüketim alanlarına kaydırmış insanların çalışmak için ayırdıkları zamandan arta kalanı tüketime harcamalarını istemektedir. Kapitalizmin hedefi, boş zamanı maksatlı kullanmak ve yeni ideolojileri değer yargıları ve kanaatler oluşturmaktadır. Hegemonik bir iktidara dönüşen kapitalizm, durumu farklı kanallar aracılığıyla kitlelere benimsetmeye çalışmaktadır. (Aytaç, 2004, ss. 116).

Tüketimcilik, batılı ve diğer toplumsal oluşumlarda yaşayan milyonlarca kişinin günlük yaşamında ve günlük uygulamalarında kapitalizmi meşrulaştırarak, bir kapitalizm ideolojisi haline gelmiştir. (Bocock, 1997, ss. 120)

Tüketim üzerine yaptığı araştırmalarla önemli kapılar açan Jean Baudrillard'a göre toplumlar bütün simülakr düzenlerinden aynı anda geçemezler. Toplumsal değerler, teknolojik gelişmeler, sosyal ve o-ekonomik yaşam, gelişmelere açık olmak ve benimsemek gibi birçok durumun toplumlarda var olan gerçeklik anlayışı ve buna bağlı hakim olan simülakr düzenini belirlemektedir.

Jean Baudrillard, simülakrların kullanımlarını, işlevlerini, süreçlerini açıklamak için simülakr düzenlerinden bahsetmektedir.

“Üç simülakr düzeni vardır:

- Uyumlu, iyimser ve Tanrı'nın yarattığı ideal doğanın tıpkısını/ikizini oluşturmayı amaçlayan imge, taklit ve kopyalama üstüne oturan doğal, doğalcı simülakrlar,
- Tüm üretim düzenini kapsayan enerji ve güce dayalı makinelerle somutlaşan üretici, üreten simülakrlar. Dünya çapında bir insanı gelişme hedefleyen, sürekli bir yayılma eğiliminden olup, sınırsız miktarda enerji özgüeleştirmeye çalışan simülakrlar,

- Informasyon=bilgi, model ve siberetik oyunlardan oluşan, tamamen işlemsel, hipergerçek ve mutlak bir denetimi hedefleyen simülasyon simülakrı.” (Baudrillard, 2011, ss. 168)

Tarihsel Açıdan simülakr düzeni incelendiğinde; birinci simülakr düzeni Rönesans ile başlar, Sanayi Devrimine kadar olan süreyi ifade eder. Seri üretime geçilmeyen, zanaatkarların aslı taklit yoluyla ürettiği bu doğal simülakrlar da orijinal ve kopya kolaylıkla ayırt edilir. İkinci simülakr düzeni ise, Sanayi Devrimiyle başlar. Kitlesel ve seri üretimin başlamasıyla, kopyaların oluşturulma şekillerinde büyük bir değişikliğe gidilmiştir. Doğal simülakrlar, üretim simülakrlarına dönüşmüştür. Bu simülakr düzeninde mümkün olduğunca aslına benzemek, orijinale denk olmak amacı vardır. Üçüncü simülakr düzeni ise, teknolojinin geliştiği ve egemen olduğu döneme denk gelmektedir. Bu dönemde gerçek ortadan kaybolmuştur. Gerçeğin yerini simülakrlar almıştır. Bu nedenle bu dönemde gerçek yoktur. Gerçeğin yerini, gerçeklik simülasyonu yani hipergerçek almıştır. (Toffoletti, 2014, ss. 27)

Simülasyon düzenin ortaya çıkmasındaki en büyük etken teknoloji ve medyadır. Teknolojinin gelişmesiyle medyada sanal bir dünya oluşturulmuş ve oluşturulan dünya gerçek dünyayı yok etmiştir. Simülasyonla bağlantılı olarak kullanılan diğer kavram baştan çıkarmadır. Bu baştan çıkarma hali hayatın her alanıyla ilişkilidir. Simülasyon evreninde her şeye göstergeler hâkimdir ve gerçek göstergeler karşısında zayıf bir konumdadır. Gerçeğin yok olması ve yanılısamanın hâkimiyetinden dolayı simülakr düzeninde iyi ve kötü belirsizleşmiştir.

Jean Baudrillard göstergelerin anlam üretiminden, nasıl işlendiklerinden ya da göstergelerden iyi bir şekilde yararlanmaktan ziyade onların kötü etkileriyle ilgilenmiştir. Onun felsefesinde gerçeklikle ilişkili karşımıza çıkan gösterge kavramı ‘genel olarak kendi dışındaki her şeyi gösteren, kendisinden bağımsız bir gerçekliği yansıtan her tür varlık, nesne, olay, olgudur. Gerçeğin yok olmasıyla yerini göstergelerinin aldığı ifade eden Jean Baudrillard ‘gösteren ve gösterilenin gösteren yararına döngüsel olarak birbirine karıştırılması, gösterilenin ortadan kaldırılması ve gösterenin totolojisi vardır’ demektedir (Baudrillard, 2016, ss. 156).

Baudrillard’ın düşüncesinde simgesel değiş tokuş bir toplumsal ilişki biçimidir ve kapitalist toplumun tersini ifade etmektedir. Süreç içinde dönüşümler geçiren simgesel düzen, toplumsal yaşam, kültür ve nesne-meta göstergeye dönüşmüştür. Bu dönüşüm, tüketimin gösterge tüketimi olarak algılanmasına yol açmıştır.

Tüketim Toplum

Hizmet vermek ve üretim sektörünü ayakta tutmak adına üretilen malların tüketimi doğrultusunda bir araya gelerek ya da bir araya gelen toplumları ve bu eylemlerin sosyolojik terimine tüketim toplumu adını verebiliriz. Çağdaş dünya, modern endüstriyel toplum nedeniyle büyük bir atık kültürü sorunuyla gezegeni istikrarlı bir şekilde yok ediyor ve yeni kolaylıklar yaşam tarzlarımızı metalaştırma ve geliştirme konusundaki sürekli artan

arzumuzla, insanlar çevreyi yok etmenin ve kirletmenin bir yolunu buldular. Bizi ayakta tutan ama bize zar zor tahammül eden, kolaylığa bel bağlayan hızla büyüyen bir nüfusa uyum sağlamak için, insanlık bu yaşam tarzına uyacak ürünler yaratmış ve seri biçimde üretmiştir. Bu, plastiklerin ve diğer tek kullanımlık polistiren ürünlerin icadının ortaya çıktığı zamandır. Plastik şişeler ticari olarak ilk kez 1947'de kullanılmış, ancak yüksek yoğunluklu polietilenin piyasaya sürüldüğü 1950'lerin başlarına kadar nispeten pahalı kalmıştır. Teorik olarak, plastikler mükemmel bir çözüm gibi görünmektedir; üretimi ucuzdur, şeklini koruyabilir ve olağanüstü dayanıklıdır. Ürünlerin bu ideal özellikleri, görünürde kalıcı bir çözüm olmaksızın kontrolden çıkan büyük bir soruna da katkıda bulunmaktadır. Geri dönüşüm, çöplükler, biyolojik olarak parçalanabilen ürünler gibi girişimler ve son on yıl içinde kaldırılan bazı malzemeler üzerinde yasaklar vardır. Nihayetinde ürünlerin üretimini ve arzusunu sürekli kılan sisteme isteyerek veya bilmeyerek katılanların tutumunda bir değişiklik olması gerekmektedir.

Dünyanın dört bir yanındaki toplumların çoğu için, insanlar çatal bıçak takımı, pipet ve kaplar gibi plastik, tek kullanımlık ürünlerini doğrudan çöpe atma eğilimindedir. İnsanlar zenginleştikçe ve kentsel alanlara taşındıkça dünyanın çöplerinin önümüzdeki on yıllarda katlanarak artacağı tahmin edildiği belirtiliyor. Dünyanın dört bir yanındaki şehirlerin ürettiği atık, her gün 3.100 mil uzunluğundaki bir çöp kamyonunu doldurmaya yetecek kadar fazladır. Bu gerçek, tek kullanımlık ürünlerin kullanıcılarına vurgulanmalıdır. Günümüzde plastikler geri dönüştürülebilir, ancak herkesin geri dönüşüm yeteneği veya dürtüsü yoktur. Son derece büyük, hareketli ve bencil bir nüfusla karıştırılan bu gerçek, yüzlerce yıl süren çöplüklere giden plastik ve diğer kolaylık maddelerinde bir fazlalık yaratmaktadır.

Ne yazık ki, bu ürünler genellikle okyanusa ve görsel kirlilik şeklinde vizyonumuzu etkiledikleri ve çevreyi ve sakinlerini tahrip ettikleri diğer doğal ortamlara doğru yol almaktadırlar. İnsanlığın atık üretim ve tüketim sorununa karşı koyacak tek bir kalıcı çözümü yoktur. Geri dönüşüm, kompostlaştırma, ürünleri yeniden kullanma ve yeniden kullanılabilir bez çantalar ve su şişeleri gibi ürünleri azaltmak için öğeleri kullanarak atıkları en aza indirme girişimleri vardır. Geri dönüşüm faydalıdır, ancak sıfır atık ve sıfır kirlilik için en iyi çözüme küçük bir katkıdır. Bununla birlikte, geri dönüşüm sıklıkla yapılmaz ve tek kullanımlık malzemelerin çöpe atılması birçok insan için korkunç bir normalliktir. Dünyanın atık kültürü sorununa en iyi çözüm, üretilen tek kullanımlık ürünlerin sayısını azaltmak, içeriği mümkün olan herhangi bir şekilde yeniden kullanmak ve bu sorunlara neden olan herhangi bir ürünü satın almayı reddetmektir. İklim değişikliği, doğanın ve insanların karşılaştığı en büyük

varoluşsal krizlerdendir. Kapitalist sanayileşme bizi uçurumun kenarına götürmüş ve bildiğimiz şekliyle uygarlığın sonundan kaçınmayı ve bir görüş geliştirmeyi gerektirmiştir.

Kapitalizm doğaya değer verme biçiminin tam tersidir. Bu bilgi, gezegenimizi yok ettiklerini bilsek bile toplumumuzun neden savurgan malzemeler üretip kullanmaya devam ettiğini anlamamıza yardımcı olmakta ve dünyadaki mevcut çıkmazın odak noktalarını daraltmakta ve toplumumuzdaki kapitalizm ve tüketimcilikteki temelini göstermektedir.

İçinde bulunduğumuz Antroposen çağı, Dünya'nın mevcut jeolojik ve çevresel iklimine atıfta bulunan yeni bir terimdir. Dünyanın zaman ölçeğini tanımlayan Uluslararası Jeolojik Bilimler Birliği (IUGS), resmen yaklaşık 11.700 yıl önce başlayan ve son büyük buzul çağını izleyen Holosen (tamamen yeni) çağında olduğumuza inanmaktadırlar. Ancak bu etiketin şimdi modası geçmiştir. Pek çok uzman şu anda antropodan "Antroposen", insan ve yeni için tartışmakta çünkü insanlık, bitki ve hayvan türlerinin kitlesel yok oluşunun nedenidir, okyanusları kirletip ve atmosferi değiştirmiştir, diğer kalıcı etkilerin yanı sıra Antroposen, dünyanın en son jeolojik dönemini, insanların atmosferik, jeolojik, hidrolojik, biyosferik ve diğer dünya sistemi süreçlerini değiştirdiğine dair ezici küresel kanıtlara dayanarak, insanlardan etkilenen veya antropojenik olarak tanımlanmaktadır. Antroposen bariz bir şekilde trajiktir. İnsan endüstrisi, tarım uygulamaları (tarımsal ticaret) ve fosil yakıt kullanımı nedeniyle, atmosferdeki karbondioksit milyonlarca yıldır en yüksek seviyededir. Aynı zamanda, diğer kimyasal döngülerin bozulması, okyanusları, denizleri ve nehirleri ölü bölgelere dönüştürmektedir.

İklim değişikliği çevremizdeki dünyayı etkilemekte, küresel ısınma daha fazla buzulun erimesine, deniz seviyelerinin yükselmesine, türlerin neslinin tükenmeye devam etmesine ve kuraklık, sel ve kasırgalar gibi çeşitli şiddetli hava olaylarının artmasına neden olmaktadır ve bu olgu devam etmektedir. Yaklaşık iki yüz yıl önce, Dünya'da bir milyardan az insan yaşamaktadır, bugün 7,6 milyar insan nüfusu bulunmakta ve insan nüfusu hızla artmaya devam etmektedir. Eğer harekete geçilmezse, harekete geçmezsek, 2050'ye kadar% 30 daha fazla ve 2100'e kadar dünya nüfusunun 11 milyar insana ulaşacağı ileri sürülmektedir.

Hepimiz gezegenimize taleplerde bulunuyoruz. Bu talepler bizi ve bağlı olduğumuz doğal dünyayı tehdit eden değişikliklere neden olmuştur. Artık gezegenimizin tarihinde benzeri görülmemiş bir ana ulaşılmış, insanlar artık Dünya'yı ve süreçlerini diğer tüm doğal güçlerin toplamından daha fazla değiştirmiştir. İklim değişikliği, yok oluşlar, istilacı türler, teknofosiller, antropurbasyon, toprağın yeryüzünde şekillendirilmesi ve suyun yeniden yönlendirilmesi silinmez insan imzasının birer parçası konumundadır.

Dünya çapında bir sorun haline gelen bu durum sanatçıların en hassas noktasını oluşturmuştur. Sanatçılar, tüketim toplumunun nasıl yozlaştığını dile getiren eserleriyle bilinçlendirme ve farkındalık misyonunu üstlenmişlerdir. Kübali, natüralist bir sanatçı olan Tomas Sanchez'in de bu durum üzerine yapmış olduğu bir eleştirel eseri bulunmaktadır. 'Golgotha'nın Güneyine Doğru' olarak adlandırdığı eserinde materyalist tüketim çağdaş toplumları nasıl yozlaştırdığını göstermeyi amaçlamış, insan toplumlarının henüz kullanılabilir durumda olmasına rağmen çöpe attığı nesnelere ayrıntılarıyla betimlemiştir (Şekil 1). Ön plandaki çöpleri betimlemek için kullanılan kontrast renkler dikkat çekici bir biçimde canlıdır ve izleyenlere çöplerin bir süre daha devam edeceğini göstermektedir. Atık alanına bırakılan çöpler tüketim toplumunun bir kanıtı olarak yerini almıştır.

Şekil 1

Tomas Sanchez, Al Sur del Calvario, 1994, Tuval üzerine akrilik boya



(Tomas Sanchez, 1994)

Postmodern kültürde, kültür kendi içinde bir ürün olmuştur, pazar kendi kendisinin ikamesini gerçekleştirmekte ve gerçek anlamda kapsamına aldığı nesnelere herhangi biri kadar metalaşmaktadır. Modernizm henüz minimal ve taraflı bir yaklaşımla metalaşmaya ve onun kendini aşma çabalarına bir eleştiri getirebiliyordu. Postmodernizm ise bir süreç olarak, salt metalaşmanın tüketimidir (Şahiner, 2020, ss. 36)

Jameson'a göre, postmodernizmin en çarpıcı özelliklerinden biri: çok farklı alanlarda yapılan analizlerin bir araya gelerek, bir 'postmodernizm kuramı' olarak adlandırılabilen bir koalisyon oluşturuyor olmasıdır. Bu bağlamda, postmodernizm kuramına ilişkin; "Postmodernizm kuramı, gerekli araçlar olmadan ve artık bir çağ ya da Zeitgeist, sistem ya da mevcut durumun bulunup bulunmadığından bile emin olmadığımız bir konumda, içinde

yaşanan çağın sıcaklığını ölçme girişimlerinden biridir.” görüşlerini dile getirmektedir (Şahiner, 2020, ss. 37)

İçinde yaşadığımız post-endüstriyel toplumun yeni tüketim türleri ortaya çıktığını görebiliriz. Kültür, tüketim toplumunun temel unsuru olarak görülmektedir. Toplumun tüketim toplumu kadar imajlarla ve göstergelerle dolup taşıdığını dile getirebiliriz.

Postmodernizmi sanatla ilişkilendirme bağlamında görülen özellikler genel olarak şöyle sıralanabilir: (Şahiner, 2020, ss. 41)

- Gündelik hayat ve sanat arasındaki ayrımın silinişi,
- Popüler kültür ile yüksek kültür arasındaki ayrımın çöküşü,
- Eklektizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği
- Parodi, pastiş, ironii oyunculluk ve kültürün yüzeysel derinliksizliği,
- Sanatın, ancak tekrarlamadan ibaret olacağı varsayım.

Kolay üretim, kolay tüketim, tekrarlanabilirlik, çoğaltılabilirlik gibi özellikleriyle sanat kültür-mantık terimleriyle iç içe düşünülmelidir.

Tüketim Nesnesinin Sanat Eserine Evrilmesi

Tüketim ve tüketimcilik yeni dünyanın bir ideolojisidir ve daha fazla tüketim, daha fazla üretim ve dolayısıyla daha fazla refah demektir. Buna karşılık olarak tüketimim insan özgürlüğünü elinden aldığını ve bağımlı hale geldiğini söylemekte mümkündür. Tüketim toplumu kapitalist toplumlarda söz konusudur ve sadece bu açıdan bakıldığı zaman açıklanabilir ve kavramsallaştırılabilir. Kapitalist sistemde endüstrileşme bir süreç içerisinde gerçekleşmektedir ama tüketim toplumu bu sürecin her aşamasında söz konusu olamaz.

Tüketim kültürü kavramı günümüzde iki şekilde kullanılmaktadır. Birincisi, her toplumun yaşamakta olduğu tüketim geleneğini, tarzını ve biçimini belirtmek amacıyla kullanılan bir tanımdır ve tüm toplumlar için kullanılır. İkincisi ise, tüketim kültürünün sadece Pazar ekonomisinin egemen olduğu ve post-modern toplumlarda var olabileceğini öne sürer. Bu sınıflama sonucu, yeni tüketim kültürünün toplumun çoğunluğunda egemen olan tüketim tarzı olduğu öne sürülmektedir. Tüketim toplumlara özelliği taşıyan ancak sınırlı da olsa tüketim kültürüne uymaya çalışan toplumlar ise “tüketici toplumlar” olarak adlandırılır. Tüketim kültürünün; basit tüketimin olduğu, kanaatkâr toplumlardan, tüketici topluma ve sonuçta tüketim toplumuna dönüşümü gerçekleştiren neden ya da kaynak olduğu söylenebilir. (Odabaşı, 2006, ss. 41).

Tüketim toplumunun ayırıcı özelliği, kişilerin ihtiyaçları için tüketmek yerine, tüketimin başlı başına bir amaç, bir ihtiyaç haline gelmesidir, insanlar hafta sonu tatillerini piknikte veya parklarda geçirmek yerine, hipermarketlere gezmeye giderek geçirmektedirler. Binlerce malın bulunduğu bu yerlerde ihtiyacı olsun, olmasın çeşitli malları sepetlerine koymaktadırlar. Hipermarketler alışveriş amacıyla ve alışveriş listeleri ile gidilen yerler olmaktan çıkmış, restoran, kafeterya, çocuk parkı ve eğlence

merkezleri ile ailece gidilen bir gezme yeri ve çekim merkezleri haline gelmişlerdir. Buralara giden insanlar, hiç hesapta olmayan alışverişler yapmakta ve bazen hiç işlerine yaramayacak şeyler alabilmektedirler. Özellikle çalışan insanlar ihtiyaçlarını karşılamak için alışveriş yapmamakta, haftanın stresini atmak için de alışveriş yapmaktadırlar. (Aslan, 1996, ss. 14)

Bilinçsizce yapılan her alışveriş sonrasında meydana gelen tüketim atıkları da başa çıkılamaz bir tüketim kültürü sorunu haline gelmektedir. Önlenemez kirlilik durumlarının temellerini atıldığı tüketim toplumu davranışları insanlara dayatılmış bir alışkanlıktır.

Tüketim kültürü, tüketici gereksinimlerinin ilke olarak sınırsız ve doyurulmaz olduğu düşüncesine dayalıdır. Esasen, daha fazla tüketim malına sahip olmak için sınırsız bir talebin olacağını varsaymak, delil ya da açıklamaya sahip olmadan modern tüketim kültürünün temel bir özelliğinin de yerleştiğini kabul etmek anlamına gelir. Pek çok kültürde gereksinimlerin doyurulmaz olma olasılığı bile, sosyal ya da ahlaki bir hastalığı işaret ederken, tüketim kültüründe bireylerin sınırsız gereksinimlere sahip olabileceği ilkesi, bu kültür içinde yaşayanlar için olağan kabul edilir. Tüketim kültürünün egemen olduğu bir toplumda meta üretimi sürekli şekil değiştiren malların artan miktarlarda satılmasını ve daha fazla kaynak sağlandığında insanların bu kaynakları daha fazla tüketim malına sahip olmak için harcamayı seçmeye eğilimli olmasını gerektirir (Yanıklar, 2006, ss.53-54).

Tüketim toplumu var olmak için nesnelere, daha doğrusu onları yok etmeye ihtiyaç duyar. Nesnelere "kullanımı" sadece nesnelere yavaş yavaş kaybolmasına götürür. Nesnelere şiddetle yok edilmesinde yaratılan değer çok daha yükündür. Bu yüzden yok etme, üretime temel alternatif olarak kalır; tüketim sadece üretimle yok etme arasındaki aracı bir terimdir. Tüketimde, kendisini yok etmede aşmaya, dönüştürmeye yönelik derin bir eğilim vardır. İşte burası tüketimin anlamını kazandığı yerdir. Nesnelere sadece yok etmede gereğinden fazla olarak vardılar ve yok oluşlarında zenginliğe tanıklık ederler. Her durumda yok etme ister şiddetli ve simgesel biçimi altında olsun ve isterse sistematik ve kuramsal yok edicilik biçimi altında olsun endüstri sonrası toplumun başat işlevlerinden biri olmaya adanmıştır (Baudrillard,1997, ss. 45).

Tüketim nesnelere bakış açısının değiştiği dönemde endüstri gelişim sonrası oluşmuştur. Tüketim nesnelere tanıtıp talep artırmaya yönelik yapılan reklam çalışmaları ve süregelen durum içerisinde nesnelere metaforik anlamlarla da tüketiciye sunulmuştur. Yok etmek ve daha fazla üretmek üzerine kurulan bu toplumsal tüketim kültürü sanat gözüyle de topluma sunulmuştur.

Günümüzde sanat nesnesi, kültür endüstrisinin bir parçası olarak düşünülebilir. Frankfurt Okulu'nun geliştirdiği kültür kuramı, kapitalizmin sadece ideolojik ve ekonomik kaynaklı olmadığı üzerine temellenir ve kapitalizmin gelişiminde ortaya çıkan toplumu ikna süreçlerinin, kültürel boyutu üzerine yoğunlaşır. Bu doğrultuda Frankfurt Okulu teorisyenlerinin geliştirdikleri kültür endüstrisi kuramının çıkış noktası; kitlesel üretimin tetiklediği tüketim toplumu olgusu, kitle iletişim araçlarının etkisi ve ideolojik amaçlar için bu araçların kullanılmasıdır. Frankfurt Okulu'ndan Theodor W. Kitlelerin, kültür endüstrisinin ideolojisi haline geldiğini ve kitleleri kendisine göre biçimlendirmedikçe var olamayacağını

söyler. (Thorton, 2012, ss. 110). Frankfurt Okulu teorisyenleri, kapitalizmin toplumsal tahakküm biçimlerini; metalaşma, fetişleşme ve mübadele gibi terimlerle tarif etmişlerdir. Kültür endüstrisinin uzlaşması zor sanat ve eğlenceyi amaç olarak bir araya getirdiğini ve bütünselliğine tabi kıldığını belirtir. Frankfurt Okulu teorisyenleri kültür endüstrisi kavramını, eğlence endüstrisinin kültürel formlarının metalaşmasına dikkat çekmek amacıyla kullanmışlardır (Adorno, 2013, ss. 67).

Şekil 2

Richard Hamilton, 1956, Günümüz Evlerini Bu Denli Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?, Kolaj



(Richard Hamilton, 1956)

Kültür; toplumların kendi dinamiklerinden ortaya çıkan örf-adet, hukuk, ahlak, edebiyat, sanat gibi değerleri içeren ve sürekli değişim geçiren bir süreci gösterir. Kültürün bu durumu toplumları da birbirinden ayırırken, günümüz toplumları bugünün şartlarıyla uyum sağlamış bir tüketim kültürü vasıtasıyla küresel anlamda tek tipleşmiştir. Bu bağlamda kitle iletişim araçlarıyla siyaset, din, felsefe, sanat gibi alanlar ticari amaçlarla birbirine karıştırılarak, tüketim kategorilerine dönüştürülür. Ortaya çıkarılan ürünler, topluma yaşam tarzı ve dünya görüşü benimsetmeyi amaçlar. Reklamlar aracılığıyla bireyler motive edilir. Bütün toplumsal sınıfların benimsediği bir yaşam tarzı yaratmak amaçtır. Bunun için medya araçları ve kültür endüstrisi, teknik yöntemler ve ekonomik paylaşımlar bakımından işbirliği içindedir. Toplumlar bu açıdan uğradıkları manipülasyonla tüketim kültürü tarafından kuşatılır. İngiliz sanatçı olan Richard Hamilton'un kolajında (Şekil 2) bu durum net bir şekilde görülür. Sanatçının yapıtını ürettiği 1956 yılı, tüketim kültürünün dünyada kendini iyice hissettirdiği dönemle örtüşmektedir.

Günümüzde tüketimi; en temel haliyle ihtiyaç ve hizmetlerin karşılanması olarak tarif etmek güçleşir. Çünkü tüketim kültüründe ihtiyaçlar nesnelere yerine değerleri hedef alırlar ve bu bakımdan ihtiyaçların tatmini de bu değerlerin benimsendiğini gösterir (Baudrillard,1997,ss.80). Tüketimin, ekonomik getirisinin yanında sosyo kültürel boyut kazanmasıyla, nesnelere kültürel değerler eklenmiştir. Kısacası tüketim kültürü nesnelere, ihtiyaçların giderilmesinden öte değerlerle tarif edildiği bir süreci kapsar. Nesnelere eklenmiş gösterge değerlerini, toplumsal ilişkileri belirleyen iletişim sistemi olarak da görebiliriz: “Dolaşım, satın alma, satış, farklılaşmış mallar ve nesnelere/gösterge değerlerin sahiplenilişi günümüzde dilimizi, kodumuzu tüm toplumun iletişime geçmek ve konuşmak için kullandığı şeyi oluşturur. İşte bu tüketiminin yapısı, tüketimin dilidir; bireysel ihtiyaçlar ve hazlar bu dile bağlı olarak söz etkilerinden ibarettir ” (Baudrillard,1997, ss. 93) Bugün tüketim kültürü, içerisinde yaşadığımız gözle görülebilir bir gerçekliktir. Bununla birlikte insanoğlu nesnelere tarafından kuşatılmış durumdadır.

Bu süreçte sanat nesnesini konumlandırırken, tüketim kültürünün yarattığı metalar dünyası göz önünde bulundurulmalıdır. Fakat sanat nesnesi gibi, gündelik ihtiyaçlara yönelik nesne ve hizmetlerden farklı bir şeyi nasıl konumlandırmak gerekir?

Baudrillard’a göre; Günümüzde bu danişıklı dövüş toplumun tamamına yansıdı, sanatın da, bu kitabın işaret ettiği gibi, artık hayatın diğer alanlarından bağımsız olduğunu düşünmek için bir sebep kalmadı. Gerçekte sistem, hayatın her alanında, karşısına çıkan engelleri ve direnişleri sıçrama tahtası gibi kullanıp yoluna devam ediyor. Bu süreçte, yazar Chris Kraus Video Green’de; “sanat benzersizliğini, kestirilemezliğini büyük ölçüde yitirdi. Artık tesadüflere veya öngörülemez sürprizlere yer kalmadı” ifadelerine yer verir, Günümüzde sanat, tıpkı herhangi bir ticarî işletme gibi, kariyer fırsatları, kârlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesnelere sunmaktadır (Baudrillard, 2011, ss. 11-12)

İKİNCİ BÖLÜM

1900 SONRASI SANAT DİNAMİKLERİ

Yirminci yüzyılın başında modern sanatı düşünmek Fransız sanatını düşünmek demektir. Şu sebeptir ki modern sanatın Fransız olması değil, Fransa'nın başka ülkelerden sanatçıların kendi eserlerini modern olarak belirlemek istedikleri zaman başvurduğu eleştirel kavramların ve pratik ayrımların tanınmış bir kaynağı olmasıdır.

Ondokuzuncu yüzyıl sonunda Fransa da sanat ve kültür zengin ve çeşitlidir. Edouard Manet'in 1860'larda ki Gerçekçi hedefler arayışı, bir yandan modernliğin toplumsal biçimleriyle ilgili elle tutulur öz bilinçlilik üzerinde öte yandan daha sonra Modernizm olarak tanımlanacak olan uygulamaya yönelik temsil araç ve koşulları üzerinde etkili olmuş, bu dönemde Empresyonistler olarak adlandırılacak kişiler modern bir doğalcılığa yönelmişlerdir.

Modern sanatın normal tarihinde empresyonist hareket avangardcılığın prototipi durumundadır. "Gerçekçilik, Doğalcılık, modernlik, avangardcılık; bu kavramlar ve ondokuzuncu yüzyıl Fransız sanatının bunlarla ilişkilendirilen biçimleri, yirminci yüzyıl başındaki hareketleri sanatçı destekleyicileri için –olumlu yada olumsuz- temel başvuru noktaları oldu" (Harrison & Wood, 2016, ss. 31)

Süreç içerisinde değişimlerin devam ettiği sanat anlayışında yeni resmin doğası açıkça hem temsili hem de yapısal olarak nitelenmektedir. Şeylerin biçimsel güzelliğini yeniden üretmeye çalışılması açısından temsili, resimden bu biçimsel güzelliğin yakalamaya çalışmak yapısal açısından önemli olmuştur. 1906'larda Braque, Derain, Matisse ve o dönemde yaşamış olan sanatçılar renk aracılığıyla ifadeleri vermeye çalışmışlar ve nesnenin biçimine dağıtmışlardır. Picasso bu dönemde renge ilgi duymamış ve diğerlerinin aksine nesneye olan ilgisini hiç kaybetmemiştir. Kübizm öncülerinden olan Picasso bütün o yuvarlak ve organik olarak dile getirilmiş yapılardan bir anda sert bir geçişle tuvalinin üzerine keskin köşeli imgeler yerleştirmiş ve 1908'lerde biçimin açıklanması gerektiğini düşünerek üç boyutun temsili için iki boyut üzerinde geliştirmeyi planlamıştır.

Kübizm eserlerinde, hem yapıcı hem temsili sanat rolüne uygun olarak, fiziksel dünyadan altlarında yatan temel biçimlere olabildiğince yakın biçimler getirmiş, bu temel biçimlerle olan, bütün görsel ve dokunsal algının dayandığı bağlantı sayesinde Kübizm, bütün biçimlerin en içten açıklamasını ve temelini sağlamıştır. Fiziksel dünyanın her nesnesinin

karşısında onun biçimine algılayabilmek kübizmin bu nesnelere olan temel biçim arasındaki ilişkiyi göstermesiyle hafiflemiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nın meydana gelmesi dönemin sanatçıları üzerinde olumsuz etkilere sebep olmuş, sanatçılar ister istemez çatışmanın içine sürüklenmişlerdir. Bu dönemde birçok sanatçı yaralanmış ya da zihinsel çöküntüler yaşamış olabilirler. Yapılan bu devrim sürecinde savaşın toplumsal gündeme girmesinden sanatsal avangard daha öncekinden çok daha fazla politik boyut kazanmıştır. Kitlesele politik hareketler, teknolojinin ilerlemesi özellikle askeri teknolojinin ilerlemesi toplumsal denetimi yanına almış, savaş yılları ve sonrası sanatsal avangard için travmatik bir dönem olmuştur.

Daha sonrasında Paris avangardın odak noktası olmuş, Fransız geleneği Rönesans ve Klasik geleneğin yasal mirasçısı konumunda görülmüştür. Savaş öncesinde de bu durum böyle algılanmıştır. Avangardın genel olarak hâkim değerlere karşı mesafeli duruşu geniş kesimlerden gelmesidir. O dönemde kübizmin anlamı özel tartışma konusu olmuş, onun paradigmatic bir modern hareket olma konumu rakipsiz kılınmıştır. Tartışılan şey Kübizmin ne anlama geldiğidir. 1914 öncesi Kübizm bohem ve anarşist yaklaşımlara sahiptir, temsilcisi olan Picasso açısından en azından. Savaşın bu yaklaşım üzerinde ve içindeki paradoksal ve muhafazakar olan yerinden çıkarıp merkeze getirmesi konusunda etkisi de olmuş, düzen ve ahenkli bir şekilde yeniden tanımlanmaya başlanmıştır.

Savaşta kazananların yanında olan İtalya da Fütürist hareket biçiminde en saldırgan şekliyle klasik karşıtı savaş öncesi avangarda sahip çıkmıştır. Fakat savaşın yıkıcı etkisi ve gerçekleri, insanları teknolojinin getirisi olan makinalarla karşı karşıya getirmenin altında yatan gerçeği kabul eden canlı insanları sakatlayıp etkisiz hale getirdiğini görmemek mümkün değildir.

İngiltere' de savaş öncesinde ki baskıcı avangardın etkisi azalmış ve farklı yönere yönelmiştir. Bu durumlar karşısında, avangardın kendi yolunda ilerlemeyi bıraktığı söylenebilir. Avangard her türlü muhalefetten uzaklaşmakta ve kendisini geleneğin modernleşmiş sahibi haline getirmektedir.

Kübizm, genellikle sanıldığı gibi her şeyi küpler biçiminde resmetmek sanatı değildir. 1908 yılında, Picasso birkaç resim ortaya çıkarmış, bu resimlerde seyircilerde küp oldukları yanılsamasını uyandıran basit ve kesin bir şekilde çizilmiş evler vardır. Bu en genç resim ekolünün adı da bu yanılsamadan gelmiştir. Picasso süslemeci, hikâyeci ya da simgesel niyetleri reddederek daha önce bilinmeyen, ressamca bir saflık elde etmektedir. Picasso nesneyi reddetmekte, onu zekası ve duygusuyla aydınlatmaktadır. Sanatçı görsel algılarıyla dokunsal algılarını birleştirerek izleyiciye sunmaktadır. Kavramsallaştırılmış gerçekliği ya da

yaratıcı gerçekliği temsil ederken ressam üç boyut etkisi verebilir ama bunu sadece görüldüğü şekliyle aktararak yapmaz. Kübizmdeki dört eğilim bunu ayrımını bize göstermektedir. Bilimsel kübizm saf eğilimlerden biridir ve o görenin gerçekliğinden değil kavramanın gerçekliğinden ödünç alınan öğelerden yeni yapılar resmetmekle ilgilenmektedir. Resme bakıldığında zaman geometrik özellik, görsel gerçekliğin saflıkla aktarılması ve hikâyelerin ortadan kaldırılması önemli bir durumdur. Bu eğilimi izleyen ressamlar Picasso, Georges Braque, Albert Glazes, Marie Laurencin ve Juan Gris olmuştur. Fiziksel kübizm büyük ölçüde görsel gerçeklikten ödünç alınan öğelerle yapılan resim sanatıdır. Toplumsal rolü çok açık fakat saf bir sanat değildir. Bu eğilimi yaratan ressam-fizikçi Le Fauconnier olmuştur. Orpheusçu (sentetik) kübizm, yeni ekolün bir başka eğilimidir. Sanatçının kendisi tarafından yaratılmış ve onun tarafından gerçekliğin öğeleriyle yeni yapılar resmetme sanatıdır. Orpheusçu sanatçının eserleri aynı zamanda saf estetik haz vermelidir. Eserlerde kendiliğinden belli olan bir yapı, yüce bir anlam ve bir konu olmalıdır. Picasso, Robert Delaunay, Fernand Leger, Francais Picabia ve Marcel Duchamp bakış açılarını bu yönde yönlendirmişlerdir. İçgüdüsel kübizm görsel gerçeklikten ödünç alınmamış ressama içgüdüyle ve sezgiyle önerilmiş olan öğelerle yeni yapılar resmetme sanatı olmuştur. İçgüdüsel sanatçı berraklıktan ve içgüdüsel öğretilerden yoksundur. Fransız empresyonizminden doğan bu hareket bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Değişen fikirler ışığında sanata dahil olacak olan boya dışındaki malzemeler heyecan verici olacaktır.

Picasso ve Braque en basit nesnelere başlamışlardı: manzarada, silindirik ağaç gövdeleri ve dikdörtgen evler; natüremortta tabaklar, silindirik kaplar, yuvarlak meyveler ve bir iki çıplak figür. Bu nesnelere olabildiğince plastik kılmaya ve onların uzam içindeki konumlarını tanımlamaya çalıştılar. Burada lirik resmin dolaylı bir üstünlüğüne değiniyoruz. Bizim en basit nesnelere, daha önce özensizce gözden kaçırdığımız biçim güzelliğinin farkına varmamızı sağladı. Bu nesnelere sanatçının onlardan soyutladığı güzelliğin yansıtılan ihtişamında artık sonsuza dek canlı bir hale gelmişti. (Harrison & Wood, 2016, ss. 237)

Aynı dönemde Braque önemli bir keşif yaptı. Resimlerinden birinde, bir duvara gölgesini düşüren tümüyle doğalcı bir çivi resmetti. Bu yeniliğin yararlılığı daha sonra ele alınacak. Güçlük bu “gerçek” nesnenin resmin birliğine katılmasında yatıyordu. Ondan sonra sanatçılar ısrarla resmin arka planındaki uzamı sınırladı. Söz gelimi manzarada, sanatçılar üç boyutlu uzamı bir çeşmeyle kapattılar. Natüremort ya da nü resimde, bir odanın duvarı da aynı amaca hizmet ediyordu. Bu uzamı sınırlama yöntemi zaten Cezanne tarafından sıkça kullanılmıştı. (Harrison & Wood, 2016, ss. 238)

“Sanatta hazır nesne (ready-made) kullanımının, Kübizmde, Picasso'nun 1912'de kağıt üzerine gazete parçaları yapıştırarak yaptığı ilk kolaj çalışmasıyla başladığı söylenebilir. “Kübilistlere göre; resimde yanılısama unsurunun yıkımı için o güne dek estetik değerler dışında ele alınan, dış dünyanın gerçek gereçlerinin yardımına gerek vardır. Bir sigara

paketini boyamaktansa, sigara paketinin kendisini resme katmayı daha mantıklı buldular. Bir kağıt kırpıntısından, en gelişmiş gerçek makine parçalarına kadar, her tür gercin ve dış dünya nesnelere resme katılmasıyla oluşan kolajın bir tek amacı vardır; yanılısamanın yerine gerçeği koymak”. Picasso’nun, 1912’de gerçekleştirdiği “Gitar” adlı çalışması, hazır nesneden yararlanma denemelerinden birisidir (Şekil 3). Picasso farklı nesnelere değişik kurgularda bir araya getirerek günlük kullanım nesnesi olmaktan çıkarıp sanat nesnesi haline getirmiştir. Picasso’nun problemiği nesnede yüzey ve hacim ilişkisidir. Henüz nesne-kavram bağlamından söz edilemez.”(İnternet, Dinodream.com, 25)

Şekil 3

Pablo Picasso, Gitar, 1914, Heykel



(Pablo Picasso, 1914)

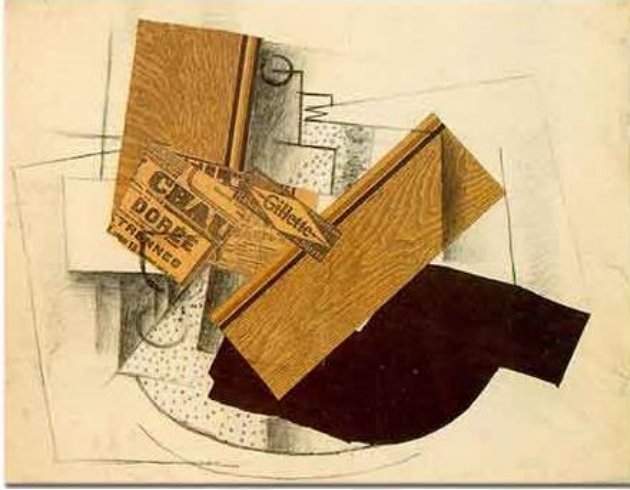
1912-1914 yılları arasında, Leger’nin renk kullanımıyla Picasso ve Braque’ın kolaj tekniğinin birleşmesi, değişiminin zeminini hazırlamaya ve akıma duyulan ilginin artmasına yardımcı oldu. Kübizmin ‘sentetik’ olarak bilinmeye başlayan ikinci aşaması, görme biçimlerinden çok strüktür oluşturma ve tasarım süreçlerine odaklanmıştı. Bu yapıtlarda renk daha güçlü bir rol üstlenmişti; şekiller daha parçalanmış ve düzlemsel olmaya devam ederken daha büyük ve dekoratif bir hal aldılar. Kolaj hakkında ön fikir elde etmek için genelde gazete kağıtları ve giyse parçaları gibi malzemeler tuvale yapıştırılırdı. Farklı dokular keşfedildi ve tek bi yapıtta farklı üslup ‘sentezlerinin’ yahut kombinasyonlarının kullanılmasıyla daha önce elde edile daha yoğun bir vurgu elde edilir oldu (Farthing, 2014, ss. 390).

Sanatçılar toplumsal konular söz konusu olduğunda, farklı ve gerçekçi yaklaşımlar sergileyebilirler. Bu toplumsal meselelere olan yaklaşımlar bazı zamanlar ilginç de olabilir. Rusya’da yapılan baskılardan bazı sanatçılar sanata ara verip ülkeyi terk etmek zorunda kalmışlardır. Kalan sanatçılar ise devletin isteği doğrultusunda iş üretmek zorunda kalmışlardır. Kapitalist sömürünün acımasızlığına ve iki yüzlülüğüne karşı çıkma ihtiyacı hisseden sanatçılarda vardır. Fernand Legér de bunlardan biridir. 1910’larda Cezanne’ın arkasından da kübistlerin sanatından etkilenmiştir. 1914-1916 yılları arasında cepheye alınan sanatçı zehirlenme sonucu cepheden ayrılmıştır. Sonrasında süregelen durumda kendi

üslubunda dünyanın makinalaşması konusuna savaş deneyimini katmıştır. Legér'in resimlerindeki biçimlenme 1914'te başlamış ve onun bakış açısına göre halkın anlayabileceği ve halkı küçümsemeden yapılan sanat eseri değerlidir. Her gün görülen sanayi üretimi olan nesnelerin sanat eseri oluşturuyor olması Legér'in 'işte sanat budur' demesine sebep olmuştur.

Şekil 4

George Braque, Masa Üstünde Natürmort, Gillette, Karakalem, 1914, hamur kağıt, guaj boya, kolaj



(George Braque,1914)

George Braque'ın Masa Üstünde Natürmort: "Gillette" (Şekil 4) adlı eseri kübizmin birinci ve ikinci aşamaları arasındaki fikri açıkça ortaya koyuyordu. Çizilmiş, boyanmış ve yapıştırılmış kağıt öğelerle yapılan eser, kolaj simyasının ve dönem sanatçıların atıkları ve güzel devrim yaratan imgelere dönüştürme yeteneğinin mükemmel bir örneğiydi. (Farthing, 2014, ss. 390).

Birinci Dünya Savaşı'nın gerçekleşeceği süreye kadar olan zaman diliminde mesafe kavramı ve bu mesafenin geçtiği sürede gelişen teknolojinin getirisi olan uçaklar, motorlu taşıtlar, kablosuz iletişim araçları büyük değişikliklere neden olmuştur. Teknolojinin hızla gelişmesi toplum üzerinde de etkilerini göstermiştir. Bilinçli hale gelen sanatçılar sanat alanında yeni bir anlayışın doğmasına da önayak olmuştur. Böylece ana kaynağı İtalya olan avangart sanat akımı fütürizm doğmuştur. Fütürizm akımı doğduğu ülke olan İtalya'nın kendine özgü koşullarını yansıtmaya rağmen Moskova'dan Newyork'a sanatsal açıdan herkesi etkilemiştir.

Akımın başlamasına öncü olan İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti, geleneksel değerlerin reddedilip yerine yeni teknolojinin getirilerinden faydalanmaya ve yüceltilmesine yönelik bulunduğu çağrıda, çok geçmeden hız ve mekanikleşmeye duyduğu tutku, mimarlar, sanatçılar, tasarımcılar tarafından ilgi görüp paylaşılmıştır.

1910 itibariyle İtalyan ressamalardan olan Umberto Boccioni, Carlo Carra, Giacoma Balla, Gino Severini ve Luigi Russolo kendilerini bu sanat akımıyla özdeşleştirmişlerdir.

Konstrüktivizmin tohumları 1914'te Tatlin'in Picasso'yu Paris'teki atölyesinde ziyaretiyle atılmış, Picasso'nun kübist yapılarında gördüğü resimsel düzlemleri mekânlarda gerçek malzemelerle yapmaya karar vermiştir. Picasso'nun "Gitar" ını görmüş olma ihtimalini Tatlin'in yapmış olduğu duvar rölyeflerindeki doku, renk ve şekil özelliklerinden anlayabiliriz. Sanatçının çalışmalarında kullanmak üzere seçtiği malzemeler ip, ahşap, metal ve plastik gibi günlük malzemeler olmuştur (Şekil 5). Endüstrinin gelişmesiyle sanatta günlük malzemelerin kullanılması önem kazanmıştır.

Şekil 5

Vladimir Tatlin, Köşe Karşıt Rölyefi, 1915, Heykel

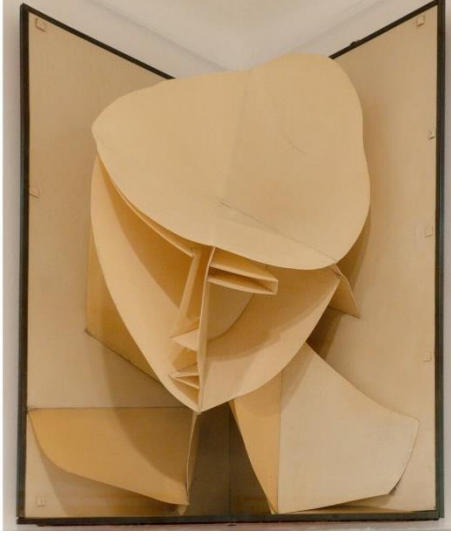


(Vladimir Tatlin, 1915)

1918 itibariyle Tatlin ve Rodchenko gibi sanatçılar becerilerini ekonomiye katkı sağlamak adına ve pazarlaması da yapılabilecek olan işçi kıyafetleri ve evde kullanılacak olan pratik nesnelere üretmeye başlamışlardır. Naum Gabo ve Antoine Pevsner kardeşlerde 1920'de 'Gerçekçi Manifesto' da yeni bir akım olan konstrüktivizmin sınırlarını belirlediler. Gabo yaptığı 'Kadın Başı' (Şekil 6) adlı yapıtında karton, kontrplak ve galvaniz demir benzeri nesnelere kullanarak endüstrinin getirisinden faydalanmış ve yaptıkları heykellerle konstrüktivist düşüncenin Avrupa'da yayılmasına yardımcı olmuşlardır.

Şekil 6

Naum Gabo, Kadın Başı, 1917, Kağıt-metal heykel



(Naum Gabo, 1917)

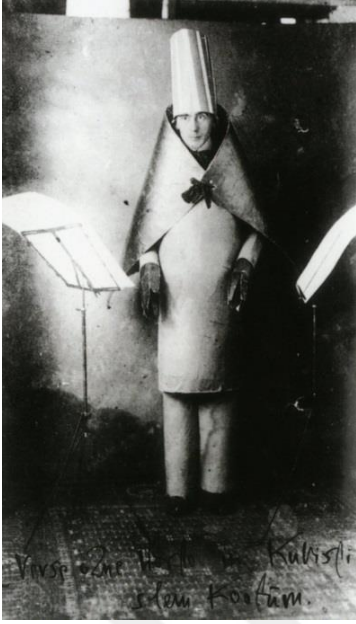
Dada sıra dışını, absürdü sever. Yaşamın kendisini çelişkilerle dayattığını ve kendi çağının, kendisinden önce gelene göre çok daha fazla bir şekilde, bütün cömert dürtülerin yıkımını hedeflediğini bilir. Bu yüzden her tür maskeyi hoş karşılar, içinde bir kandırmaca iktidarının olduğu bütün saklambaç oyunlarını hoş karşılar. Doğrudan ve ilkel olan şey ona bu devasa karşı-doğanın içinde, doğaüstünün kendisi olarak görünür... (Harrison & Wood, 2016, ss. 281).

Kültürel bir fenomen olan ve 1916-1922 yıllarında ortaya çıkan Dada akımının özünde ikili bir yaklaşım vardı: Yıkıcı dürtü ve neşeli, sınırsız yaratıcılık. Dada sanatçıları, sanatsal beceriye ilişkin geleneksel fikirlere güçlü bir şekilde meydan okudular. Resimsel estetiğe verilen önemi ve sanat eserinde var olduğu düşünülen kutsallığı küçümsediler. Dadaistler, estetik olmayan, mantık dışı, kendisi yanlışılayan ve çöp niteliğindeki her şeyi sanat eseri olarak tanımlayabilirlerdi. (Farthing, 2014, ss. 410).

Dada düşüncesi Zürih ve Newyork'ta neredeyse eş zamanlı ortaya çıkmıştır. Dada, kübizmin kolaj tekniğini geliştirip, fütürizmin kendini pazarlama becerisini benimseyerek kendinden önceki sanat akımlarından çok şey öğrenmiştir. Ortaya çıktığı dönemlerde I. Dünya Savaşı'nın olması Dada'yı dinamik kılmış ve savaş karşıtı tavrını almasına sebep olmuştur. Savaş sırasında sürgüne gönderilen birçok sanatçı olmuştur. Alman performans sanatçısı Hugo Ball 1916'da eleştiri niteliğindeki ilk performansını Zürih'te bir grup arkadaşıyla açtığı Cabaret Voltaire gece kulübünde sergilemiş, sanatçının performansını sergilerken seçmiş olduğu parlak, metalik kostüm ve konik şapkasına hece ve seslerden oluşan şiiri eşlik etmiştir. 'Fil Karavanı' (Şekil 7) adını verdiği gösterisinde mantık dışı olanın mantıkla sunulması ve toplumun her problemini mantıkla çözmeye çalışmaya karşı çıkan bir dadaist direniş sergilemiştir.

Şekil 7

Hugo Ball, Fil Karavanı, 1916, Performans sanatı



(Hugo Ball, 1916)

1915'te Marcel Duchamp ve Francis Picabia'nın öncülüğünde Dada Newyork'ta yayılmaya başlamış, Duchamp kendisi gibi sanat anlayışına sahip olan birkaç arkadaşıyla beraber sanatsal yaratım sürecini sorgulayan yapıtlar üretmişlerdir. Duchamp hazır nesnelere ya da oldukları gibi ya da birkaç müdahaleyle sergilemiş ve endüstriyel olarak üretilen işlevsel nesnelere sanat nesnesine dönüştürmüştür.

Bir sıhhi tesisat ürünü olan ve baş aşağı sergilenen "R.Mutt" (Şekil 8) imzalı eseri herkesin özellikle Newyork'taki Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun tepkisine sebep olmuştur. Sanatçı Avrupa'da ki sanatın amacını ve kültürel değerini, materyalist bir toplumda eseri sanat yapan şeyin ne olduğunu ve malzemenin değerini ortadan kaldırmayı sorgulamıştır.

Şekil 8

Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Hazır malzeme heykel



(Marcel Duchamp, 1917)

Sanat eserleri tamamen ticarileştiğinde-yani meta kimliği estetik kimliğe karşı tam bir üstünlük elde edip onu kendi içinde erittiğinde böylece pahalı bir yapıta eleştirelilikten uzak bir biçimde estetik önem ve hatta manevi değer bahşedildiğinde- sanat eserleri gündelik el ürünleri haline gelerek Duchamp' göre 'yaratıcı edinim'in özünü oluşturan 'estetik ozmos'u tersine çevirmektedir. Estetik ozmos, sanat eserlerinin insanlara bir şeyler anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlar hatta yaratması için teşvik eder (Kuspit, 2018, ss. 30).

Dada'nın 1917'de uluslararası bir şöhrete kavuşması ile Zürih sanatçı grubu dağılmaya başlamış, Dada hareketi, aynı yıllar içerisinde Moskova, Newyork, Köln ve Berlin gibi kentlerde yaygınlaşmıştır. Rus Dadaistleri Moskova'da Burliuk ve Mayakovsky çevresinde toplanıp üzerlerine gülünç kıyafetler giyinerek yüzlerine yazılar yazarak Moskova caddelerinde dolaşmışlar, batılı Dadaistler gibi yüksek kültür özentisiyle dalga geçmişlerdir. George Gronz, John Heartfield ve Weiland Herzfelde Berlin Dada Gurubu'nun sol kanadını oluşturmuşlardır. Hanoer'den Kurt Schwitters sürecin başında Berlin Dada Grubuna katılmak istedi fakat grup üyelerince sanatçı politika dışı ve burjuva bulunduğundan isteği kabul edilmemiştir. Ancak sanatçıya duyulan tepkiler onun Dada'nın önemli sanatçılarından biri olmasını engelleyememiştir.

Uluslararası Dada hareketi görüşleri, gösterileri, anarşik eylemleri birçok ülkede dergilerde yayımlanmış, dergilerde tıpkı gösteriler gibi özensiz ve şaşırtıcı olmuşlardır. Dada'nın amaçları arasında sanatsal görüntüler oluşturmak yatmamaktadır, bu dadanın ve dadacı düşüncenin ruhuna aykırıdır. Dergiler de içinde yer alan resimlerde yalnızca görüşlerini yaymak için bir araçtır onlar için ve estetik bir kaygıları yoktur. Kendilerine zorunlu olarak gördükleri tek şey, üzerinde çalıştıkları eylem her neyse ona maddi bir görünüm ve varlık kazandırmaktır. Sergilerde ve dergilerde yer alan çalışmaların kalıcı olmaması onların işlerine gelmektedir. Onlara göre kalıcı olmayan özelliklere sahip olan çalışmalar, meta olma durumunu da ortadan kaldırmış olmaktadır.

Dada'nın çeşitlilik içeren gösterilerinin sanata en büyük katkısı sanat mefhumunun kapsamını genişletmiş olmasıdır. Dada'nın sanattaki anlayışı bir duruma veya türe bağlı kalmadan, birçok türün yanı sıra düşüncenin ve eylemin karışımına dönüşmüş olmasıdır. Dada sanat ile yüksek sınıfın baskısı altından çıkıp sokağa inmiş ve halkla buluşmuştur. Sanat, var olan düzende ki işleyişin, düzenin yasalarına uymanın ve o düzenin naifliğine ve yaratıcılığına karşı duruş ve yeni yolları üretme çabası içindedir. Bu görüş her türlü değere kuşkuyla baktığı gibi kendine de kuşkuyla bakmaktadır. Dada'nın siyasi yönünü bir kenara bırakacak olursak bundan geriye kalan her türlü sanat duyarlılığımızı her tür görsel iletişimi sonunda gerçekliğin ne olduğu konusunda bütün görüşleri sorgulayıcı tavırla karşılayan ve tehlikeye düşüren sanat yapıtlar kalır. Yapıt denilenler alışıldık anlamda olanlardan değil,

tüketim nesnelere, uygarlık atıklarıdır. Dada'nın yarattığı başarı yapıtlar açısından önem arz etmeyebilir fakat sanatsal özgürlük yaratmada ters orantılı biçimde büyük etkilere sebep olmuştur.

Sanatın doğal bir kategori değil, sosyal bir kategori olduğunu göstermek bazı şeylerin sanat olarak anlamlandırılmamasını sağlayan şey sanat dünyası ve parçası olduğu sosyal sınıftır. Dada eserleri kimilerini öfke ve karşı çıkmaya iterken, birilerini düşünmeye, sanatın yerleşmiş sınırlarını ve dokunulmazlığını yeniden sorgulamaya yönlendirir. Ortaya atılan her yeni fikir öncekiler arasında kendine yer bulabilmek için onları temelden yıkmayı amaçlar ve bu yıkımda hedef inanç ve düşüncesini komik duruma düşürüp saygınlığını zedelemektir. Dada'nın da tam olarak yaptığı budur.

Tzara 1924'de *Hannover*'de '*May*' dergisinde bir konuşmasında:

Dada aslında hiçte modern değildir. Tam tersine Budist aldırılmazlık dinine dönüş tabiatındadır. Artık bize bilimin faydalarına olan aşırı zaafımızı fazlasıyla kullanan akıllı akımlardan gına geldi. Şimdi bize lazım olan doğaçlamadır. Sanat yaşamın en değerli göstergesi değildir. Yaşam çok daha ilginçtir. Dada sanata verilmesi gereken gerçek değeri bilir. Dada sanatı günlük yaşama sokar. Bu ters yönde de işler. Dada her şeyi gün geçtikçe basitleşen bir izafiyete götürür. Kaprislerinin yarattığı kaotik rüzgârı, vahşi kabilelerin barbar dansıyla karıştırır. Mantığı en az kişisel düzeye indirmeyi sever. Dadayı modern bir ekol olarak görmeyin. Hatta bugünkü ekollere bir tepki olarak bile görmeyin. Söylediğim birçok şey size doğal ve eski geldi değil mi? Sizin hiç haberiniz olmadan da, hatta daha Dada var olmadan da, belki birer dadaist olabileceğinize bundan güzel kanıt olabilir mi? Çoğu zaman Dada'nın bir haletiruhiye olduğunu duyacaksınız. Siz bugün, mutlu, üzgün, neşeli veya Dada olabilirsiniz. Edebi olmadan romantik, riyakâr, tuhaf, iş adamı, zayıf, değişmiş, burnu havada, dost ya da Dada olabilirsiniz. Bu tarihin akışında daha sonra gerçekleşecek. Sürekli tekrar ona gerekli içerik ve organik olarak yüklü bir kelime karakteri kazandırdıktan sonra. Yavaşça ama emin adımlarla bir Dada karakteri oluşmakta. Çoğunlukla bizim tutarsız olduğumuz söyleniyor. Ama esasında her şey tutarsız... Yaşamda olup bitenlerin bir başlangıç veya bir sonu yoktur. Her şey tamamen aptalca bir şekilde olup biter. Bu yüzden her şey birbirine benzer. Basitliğin adı da Dada'dır. Dada kendini her şeye uygular, ancak hiçbir şey değildir. Evet ve hayırın ve tüm karşıtlıkların kesiştiği noktadır. Yaşamda olan her şey gibi Dada da gereksizdir. Böyle bir iddia taşımaz. Aynen yaşamın olması gerektiği gibidir. Belki size Dada'nın, mantığın kelime ve adetlerle doldurmayı başaramadığı tüm mekânlara sızabilen bir bakire mikrop olduğunu söylersen beni daha iyi anlarsınız. İfadelerine yer vermektedir. (Baykam, 1992, Konferans Konuşması)

Duchamp, endüstri getirisi olan insan-makina yapımı hazır bir pisuarı sanat metası olarak ilan ettiği an o günün sanat ortamı ve insan topluluğu bunu kabullenecek durumdadır, geleneksel kalıpların dışına çıkılarak kırılmış sanatın alışıl gelmiş biçimsel özelliklerinin ötesinde düşünsel yönünün ortaya çıkarılmak istenmesi özgür bir ortamı da yaratılmıştır. Ayrıca Dada o günün koşullarında savaşın getirdiği tüm olumsuzluklardan bunalmış olan toplumda daha çok şey yapmıştır. Bu yaptıklarının yanında sanatta dönüm noktası olacak olan

pisuar da pekâlâ sanat nesnesi olarak kabul edilebilirdi. Bir tavrın veya olgunun yaşadığı dönemde yaşandığı gün algılanması beklenemez, bunun için zamana ihtiyaç vardır. Dada'nın üç büyük ismi olan Duchamp, Picabia ve Man Ray içinde bu böyle olmuştur.

Dada içinde de ayrıcalıklı konumda olan sanatçılar vardır. Bu ayrıcalıklı sanatçılar Dada'nın amacı olan sanatta gelenekseli yıkmaya çalışmış olanlardır. Yıkım konusundaki başarıları yerine yeni bir şeyin getirilmesi konusunda pek de başarılı olmamıştır. Schwitters, Arp, Grosz, Heartfield, Ernst'in yanı sıra Duchamp, Picabia ve Man Ray yıkılan değerlerin yerine elle tutulur öneriler hatta elle tutulur nesnelere bırakmışlardır ve bu çözüm odaklı tavırları onları diğerlerinden ayıran en önemli özelliktir.

Kübizmle başladığı bilinen ve çeşitlenmesini Dada içinde gösterilen kolaj tekniği önceleri geleneksel resme, sonra tüm sanat dallarına açılım sağlamış, kolaj sanatta objenin kullanıldığı ilk yer olmuş ve Picasso 1912'de yapmış olduğu kolajını, kağıt üzerine gazete parçaları yapıştırarak oluşturmuştur (Şekil 9).

Şekil 9

Pablo Picasso, Glass and Bottle of Suze, 1912, Kolaj



(Pablo Picasso, 1912)

Kübistlere göre; resimde yanlısına unsurunun yıkımı için, o güne dek estetik değerler dışında ele alınan, dış dünyanın gerçek gereçlerinin yardımına gerek vardı. Bir sigara paketini boyamaktansa, sigara paketinin kendisini resme katmayı daha mantıklı buldular. Bir kâğıt kırpıntısından, en gelişmiş gerçek makine parçalarına kadar, her tür gerecin ve dış dünya nesnelere katılmasıyla oluşan kolajın bir tek amacı vardı. Yanlısamanın yerine gerçeği koymak. Ayrıca bu malzemeler günümüz toplumsal çevresinin belgeleridir. Çağımızda insanlar gerçek mekânla, gerçek objelerle, yaşanan çevreyle, kısaca yaşamdan olaylarla birlikte olmak istemektedirler. Kaprow, assemblaj ve performansların temelini kolaj olduğunu söylerken bunu belirtmek ister. Gerçekte kolaj, geleneksel estetik anlayışa karşı çıkarken, geleneksel idealist dünya görüşüne ve bu görüşün tüm kavramlarına da karşı çıkmayı beraberinde getirir” (Beykal, 1984).

Dada, yeni malzemeleri ve yeni teknikleri sanatın kullanım alanlarına sokarken kolaj, asemblaj, montaj tekniklerini kullanarak kullanım alanını genişletmektedir. Grosz ve Heartfield için fotoğraf kolaja kaynaklık eden malzemedir. Max Ernst'in başlangıçta kolajlarında gravür, illüstrasyon, fotoğraf, desen gibi görsel sanatlara ilişkin ürünler kullanırken bunlara basit günlük kullanım eşyalarını da ekleyerek olayın boyutunu değiştirmiştir. Ernst kolajları için: "Bunlar birbiri ile uzlaşmayacak iki gerçekliğin, bu amaç için uygun olmayan bir yüzeyde, bilinçli bir zorlamayla bir araya getirilişidir." ifadelerine yer verir.

Kurt Schwitters

Kolajda obje çeşitliliğini en uç noktaya getiren şüphesiz Kurt Schwitters'dır. Schwitters Dada içinde farklı bir konumdadır. Politika dışı ve burjuva olması hiç durmaksızın ve çeşitli biçimlerde sanat üretmesine engel değildir. Schwitters "Dada akımı hiç gerçekleşmese bile, kendisinin ne olursa olsun bir Dadacı olacağını" ileri sürer.

"1919'dan sonra yaklaşık otuz yıl, üslup, çeşit, yöntem, gereç ve ifade açısından çok sayıda kolajı, herkesten önce yapma hakkına sahip olmuştur. Kaldırımlardan, çöp varillerinden, yığınlardan, bütün tozlu, yırtık ve atılmış malzemeleri özenle toplayıp, her zaman yanında taşıdığı çantasına özenle yerleştirirdi. Bu sokaktan bulunmuş elemanlar, onun modern sanatta ilk kez görülen çok tuhaf gereçleri kullandığını belgeler. Etiketler, pullar, otobüs biletleri, oluklu mukavvalar, ambalaj kâğıtları, buruşturulmuş, kesilmiş şeffaf kâğıtlar, posta damgaları, zarflar, adresler, ticari amblemler, paketler üzerinden ya da gazetelerden alınmış sloganlar, çeşitli kaynaklardan elde edilmiş harfler, sayılar, paralar, mantar tıplar, kumaş ve düğmeler, çivi, cıvata, parçalanmış ya da bütün halinde fotoğraflar, illüstrasyonlar, litografik sanat yapıtları, kesekâğıdı, devlet kurumlarının ya da dostlarının adresleri, sözcükler, tümceler, bütün bunlar; yazınsal ya da otobiyografik anlatımlar için kullanılıyordu. Schwitters kolajda, sanatın zenginleştirilmesinden başka, kalıplaşmış, katılaştırmış gelenek ve değişmeyen dogmatik

zincirlerden arınmış yaratma içtepisinin özgürlüğünü de buldu. "Her sanatçı resmini sıfırdan başlatma konusunda özgür olmalıdır" sözleri de yine ona aittir." (Beykal,1984, ss.7)

Şekil 10

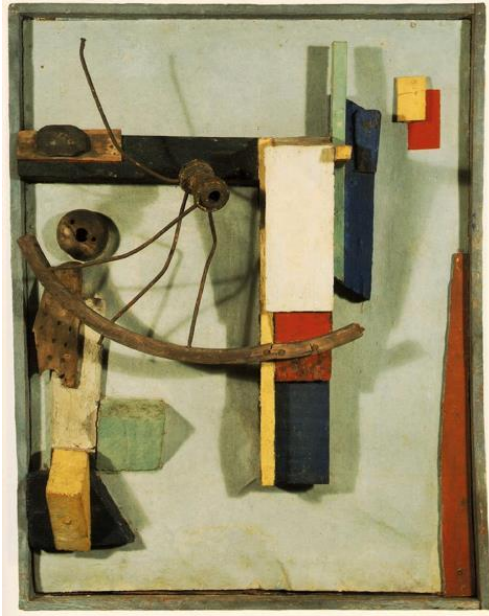
Kurt Schwitters, Asil hanımefendiler için Konstrüksiyon, 1919, Kolaj



(Kurt Schwitters, 1919)

Şekil 11

Kurt Schwitters, Asamblaj, 1920, Kolaj



(Kurt Schwitters, 1920)

Schwitters resimlerini yaparken gündelik hayatın döküntülerini, bayağılıklarını tuvallere çivileyerek yapar. Sanatçı tuallere kasıtlı olarak resim yapar çünkü bu yolla sanat tarihi ve geleneğiyle ilişki içinde olacağını düşünür. O diğer geleneği reddedici dadacılar gibi bütün geleneği ve aldığı akademik eğitimini reddetmemiştir. Geçmişte öğrendiği stilleri ve teknikleri kullandığı malzemeler gibi birbirine monte etmiştir.

Savaş sırasında her şey altüst olmuştu. Akademide öğrendiklerim bir işe yaramıyordu ve yeni fikirler henüz hazır değildi... Derken muhteşem devrim patlak verdi... Kendimi özgür hissettim, coşkumu bütün dünyaya haykırmalıydım. Tutumlu olmak zorunluluğundan ne bulduysam topladım çünkü şimdi çok fakir bir ülkeydik. İnsan çöple de bağırabilirdi. Ve ben de bunu yaptım, çöpleri birbirlerine çiviledim ve yapıştırdım. Buna da Merz dedim. Merz, savaşın sonunda barışla sonuçlanmasına bir şükrandı. Her şey paramparça olmuştu ve yenilerinin bu parçalardan, fragmanlardan yapılması gerekiyordu: İşte Merz buydu. Devrimin benim içimdeki imgesi gibiydi; olduğu gibi değil de olması gerektiği gibi. (Schwitters,1930, ss. 159)

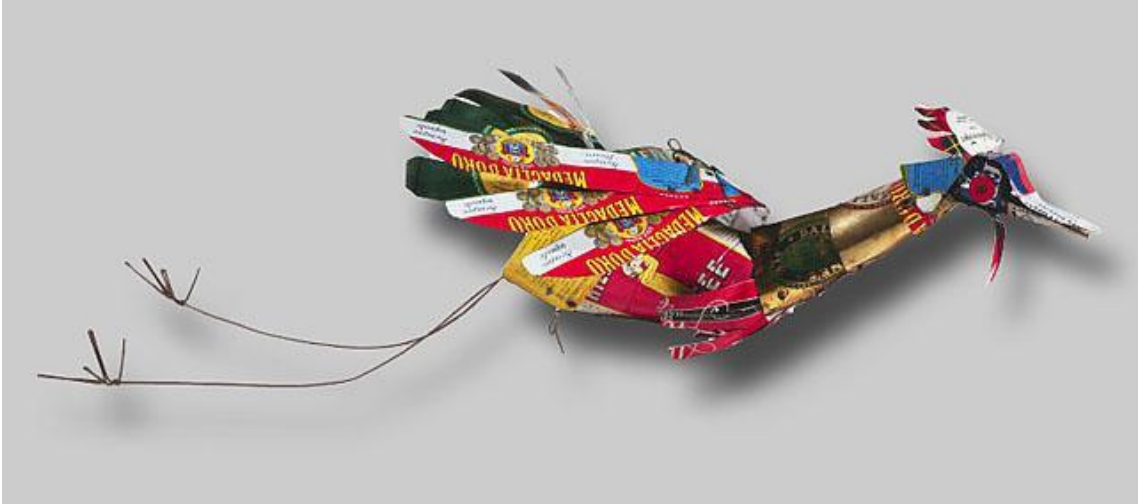
Sanat eseri yaratıcının izleyiciyi istediği hale sokmasına izin veren yapay bir nesnedir. Sanatın hedefi basit haz değildir, o daha çok mutluluğun doğasına katılır. Plastik sanatın duyurulara daha doğrudan seslenmesi gerektiğini, sadece simgelerle hareket eden saf matematikten daha doğrudan olması gerektiği doğrudur; bu simgeler zihinde daha üstün bir düzenin sonuçlarını tetiklemeye yeter; plastik sanatta duyular, zihni sanat eserinin oluşmasını sağlayan öznel tepkilerin oyununa bırakmaya hazırlamak üzere güçlü bir şekilde etkilenmelidir. (Harrison & Wood, 2016, ss. 269)

İnsan zihninin en yüksek hazlarından biri de doğanın düzenini algılamak e onun şeylerinin şemasındaki kendi katılımını ölçmektir; sanat eseri ize bir düzene sokma çabası, insani düzenin bir şaheseri gibi görünür.

Alexander Calder; ... bende bir realist olduğumu düşünüyorm... Çünkü gördüğümü yaptım. Görmek tek sorundur. Eğer, bir şeyi hayal edebiliyorsanız, onu uzamın içinde birdenbire hatırlarsınız. Sonra da onu yapabilirsiniz ve bir realist olursunuz. Evren gerçektir ve siz onu göremezsiniz. Onu hayal etmeniz gerekir. Hayal ederseniz, röprodüksiyonunu yapmak konusunda realist olabilirsiniz. (Fineberg, 2014, ss. 56)

Şekil 12

Alexander Calder, Yalnızca, Yalnızca kuş, 1951,Heykel



(Alexander Calder, 1951)

Hayal gücü ve malzeme birleşimini kusursuz kullanan sanatçı insan zihninin algısını ve insan tatminindeki işbirliğini ortaya koyduğu eserlerle göstermektedir. Bir sanat eserinin yaratılması belirlenen sonuçlar için gerekli olan gereçleri devreye sokmuştur. 1930 ve 1931'de yaptığı çalışmalarında durağan eserler üretmiştir ve bu 1936'ya kadar sürmüştür. Sonrasında Calder yeni sabitlerini endüstriyel tarzda üretilmiş büyük düz metal plakalarla

gerçekleştirmiştir. Malzeme kullanımında geleneksel olandan çok fabrika çıkışlı endüstriyel ürünleri üç boyutlu hale getirmiştir. Hareket eden kinetik heykellerinde teller, ağaç parçaları, ağırlıklar ve boyalı metaller kullanmaktadır. Endüstri çağının tüketim malzemesi olan teneke kutuyla yapılmış olan çalışması malzeme sınırsızlığını göstermektedir. (Şekil 12)

Kavramsal Sanatta Hazır Nesne Kullanımı (Nesnenin Öznellesmesi)

Duchamp ile birlikte sanat, zanaat-teori terazisinde teoriye doğru kaymıştır. Yani sanatçı merkezli modern zamanlarda, sanatçının sihirli bir değnek gibi dokunup içeriğine düşünce kattığı her şey sanat(!) haline gelmiştir. Sıradan bir obje, sanatçının onu değerlemesiyle bambaşka anlamlara bürünüp sanat nesnesine dönüşebilmektedir. Bu noktada, sanat olma amacı güdülmeksizin, ticari amaçlarla üretilmiş ancak yapımında estetik niyetin de yer aldığı birtakım objelerin eş zamanlı olarak nasıl hem sanat eseri hem de sıradan bir endüstriyel nesne olabildiğinin algı psikolojisi ve sosyal psikolojiyle olan bağlantısını kurmanın yerinde olacağını düşünüyorum. Duchamp'ın bir diğer hazır nesne örneği olan Kol Kırılması Olasılığına Karşı adlı yapıtı, yine sıradan görünömlü bir kar küreğinin sanat yapıtı olarak sunulmasıyla ilgilidir. Bu nesneyi, üretildiği ve gündelik bir kullanıma sahip sıradan bir obje olarak algılandığı Amerikan toplumunda sanat yapıtı olarak sunmak ve ona avangart demek ile, kar küreğinin kullanılmadığı bir ülkede sanat yapıtı olarak algılatmak ve ona avangart demek farklı şeylerdir. Örneğin Fransa'da hayatında daha önce hiç kar küreği görmemiş bir kadın, o küreğe metalurjik anlamının ötesinde değerler ve anlamlar yükleyerek bakabilmektedir (Danto, 1998, ss. 127).

Bir nesnenin, metalurjik olarak tanınmadığı bir başka toplumda ya da bir başka kişi tarafından 'farklı' ve yaratıcı sanat ürünü olarak algılanması daha kolaydır; oysa bunu nesnenin zaten sıradan bir anlam ifade ettiği bir toplumda farklı bir şeymiş gibi sunmak, zor olan ve kelimenin tam anlamıyla 'avangart' olandır. İşte Duchamp'ın yaptığı da bu zor olandır. Amacı, eşsiz görünömler elde etme peşinde koşmadan bu çalışmalarını iyi-kötü zevkin ötesine geçirip; maddesel nesne-düşünce olarak sanat nesnesi ayrımını yapmaktı (Danto,1998, ss. 143)

Nesnelerin algıyı etkileyen farklı etmenlerin olduğu farklı gruplarda 'sanat' olarak algılanmaları arasındaki değişkenlik, kanımca, Duchamp'ın sanat algısında yol açtığı büyük değişimi açıklar. Şöyle ki, tıpkı kar küreği örneğinde olduğu gibi, bir Yunan adasındaki beyaz-mavi kireç boyalı bir ev, Yunanistan'da yaşayan biri için başışıklık kazanılmış bir durum olduğu için, geleneksel bir ev olmanın ötesine geçemezken; bir Amerikalı için sanat nesnesinde aranılan bir güzelliğe sahip bir mimari eser olarak algılanabilir. Bu, içinde yaşanan toplumun bireyi etkilemesi açısından da sosyal psikolojiyle bağlantılıdır. Rock'ın (1974), zihnin karmaşık görsel verileri nasıl düzenli bir seçenekler sistemine dönüştürdüğüne dair basit örneklerinden biri olan ve ABD haritası ya da Sakallı Yüz görseli, farklı gruplara mensup bireylerin farklı algıları bakımından oldukça önemli bir illüzyondur (Layton, 1981, ss. 142).

Sanat doğal bir dürtünün değil hesaplanmış hilelerin ürünüdür ve sanatın konumunu hatta varlığını sorgulamak her zaman mümkün olmuştur. Marcel Duchamp ve Andy Warhol'un da yapmak istedikleri tamda buydu. Sanat sorgulamaları aşmıştır belki ama kişiler hiçbir şey yokmuş gibi davranmaya devam etmektedir sanki bekledikleri buymuş gibi. Artık sanatın sanat olmadığı varsayılan herhangi bir şeyden farkı kalmamıştır. Fakat bu durum sanatın durmaksızın büyümesine engel de olmamaktadır ve büyük ses getirerek kültürel aşırı

Üretim zincirinden ayrılarak çoğalmakta, sanat piyasasının taleplerini karşılamak adına maddi bir mal gibi sürekli kendini yenilemektedir.

Baudrillard'ın Andy Warhol'da hayran kaldığı durum büyük sanatçı olması değildir, kendini makinalaştırmış olmasıdır. Kişiliği gibi çalışmalarında da donukluk yaşadığı yüzyılı tasavvur etmektedir. Warhol eşsiz radikal alternatifleri kendi bakış açısıyla en uç biçimde somutlaştırmıştır. Sanatı tamamen reddetmek ve metayı bir sanat formuna dönüştürmek ve sonuç olarak sanatın metalaşması bir noktada kendi anlayışıyla da çelişmektedir.

Hazır-nesnenin icadında da bu süreçler yaşanmış ve bir sanat galerisinde pisuar sergilemek benzeri görülmemiş bir fikir ve davranış olmuş ve gerçekliği alt üst etmiştir. Denebilir ki Duchamp'ın niyeti de Dada yaklaşımıyla sanat kurumunu sarsmaktır ve istediği de olmuştur ve bu sanat darbesi sanat tarihinin ckşn hazırlamıştır. Artık sanatın hangi anlayışta olduğunu, yapıldığını sorgulamanın anlamı kalmamıştır. Hazır-nesne bir kalkış değil artık geri dnşszlk noktasıdır. Sanat ile gerçeklik toplandığı zaman ortaya çıkan sonuç hiçtir ve duvarları yıkan Duchamp geride hiçbir Şey bırakmamıştır. Bu olanlar üzerine sanat varlığını koruyabilir miydi akıllardaki soru bu olmuştur. Bayağılığa sanat statüsü kazandıran Duchamp, yeni bir sanat ağı başlatmamış ve onu kendinden başka oğtecek bir Şeyi kalmamış makine olmaya terk etmiştir.

Duchamp'ın kullandığı hazır yapım nesnelere yetenek ve duygu aranmamaktadır. Daha çok sisteme olan eleştirileriyle var olan sanatçı çalışmalarında içerik olarak mesaj barındırmaktadır. Sanatçı çalışmalarına estetik algısını karıştırmaktan uzak durmuş, sürrealistlerin bilinçaltını kullanarak estetize ettikleri unsurları o, neredeyse bilinçli ve Çok etkisi yaratmak için yapmıştır. Bu aldırılmaz tavrın, sıradanlığın temeli sanat denen mefhumun sorgulanırken sanatçının da rolünü ve bakışını değiştirmektedir. Duchamp artık herkesi içine alan ve hepimizin onun suç ortağı olduğumuz süreci başlatmıştır. Artık gündelik hayatta bir tür hazır-nesnelik hali içinde yaşıyoruz ve her Şey trans-estetikleşmekte ve bu da yanılısama diye bir kavramın kalmadığını bizlere göstermektedir. Bayağılığın sanata, sanatın da bayağılığa dönüşmesi danışıklı dövüş ve hepimiz bu sürece dhiliz.

Bu dahil olduğumuz sürecin nasıl bir paradoksal durum ortaya koyduğunu Bürger'in yaklaşımlarıyla inceleyerek, detaylı bir Şekilde ele almak mümkün olacaktır. Peter Bürger 1974'te yayımladığı Avangard Kuramı adlı çalışmasında neo-avangard yapıtların yeterince dikkat çekici ve politik eserler ortaya koyamadıkları için sanatla hayat arasında meydana gelen yabancılaşmayı ortadan kaldırmaya çalışan avangard düzeyine, misyonuna sahip olamayacağını ne sürmüştür. Bürger Happening'lerin de Dadaist gösterilerin tepkisel tavırlarına ulaşamayacaklarını da savlamıştır. Ona göre bu çıkışı yakalaya"mamalarının

sebebi avangardistlerin yaptıkları şeyde kullandıkları yöntemlerin şaşırtıcı etkisinin olmamasıdır. Duchamp'ın hazır nesnelere ancak sanat nesnesi olarak görülür ve adlandırılırsa değer kazanacağını ve Duchamp'ın rastgele seçtiği nesneyi imzalayıp sergilere göndermesi bir provokasyon ve neyin sanat olduğu konusundaki anlayış varlığını gerektirdiğini belirtmiştir. Duchamp'ın bu yaklaşımının getirisi provokasyonu sanat kurumunu hedeflemektedir ve bu sanat nesnesi provokasyondan ayrı tutulmayacaktır. Günümüzde bir sanatçı sergilenmek üzere bir soba borusunu gönderdiğinde, o dönemde Duchamp'ın hazır nesnelere sahip olduğu isyan, eleştiri ve provokasyon yoğunluğunun sahip olamayacaktır. Çünkü Duchamp'ın yaklaşımı sanat kurumunun yıkımını hedeflerken bunu avangard yaklaşım tersine çevirecektir.

Hazır nesnelere sanatsal objelere dönüştürmeden önce işlevine göre değerlendiren Jeff Koons, Duchamp'ın nesnenin işlevsizleştirilmesi düşüncesinden farklı amaçlarla sanatsal alana hazır nesneyi dâhil eder. 1980'lerde kendini ispatlamış olan Koons çalışmalarını bir yandan Duchamp'a dayandırırken diğer yandan da Pop-Art olmak üzere sanat hareketine göndermeler yapmaktadır.

Koons'un 1980'lerde Newyork'ta New Museum'un vitrininin de sergilenen bir dizi elektrikli süpürge olan 'New ShopVac Wt/dry of 1982 (Şekil 13) eseri absürtlüğü gözler önüne sermektedir. Elektrikli süpürge sergilendiği plexiglass kaidesi ve kaide içinde bulunan lambalar eseri oldukça dekoratif ve soğuk bir görüntüye büründürmektedir. Vitrinde sergilenen eseri görenlerin dikkatini çeken süpürgeyi daha yakından seyretmek için galeriye gelenler bir beyaz eşya dükkânındaymış gibi algıyla süpürgeyi satın alıp alamayacaklarını da sormuşlardır. Satın alınabilir bir meta olarak sunulan sanat nesnesi, işlevsel, teşhirci, cezbedici yanlarıyla, bir galeride fanusla koruma altına alınarak farklı bir mertebeye yükseltilmiş, ulaşılamaz ve dokunulamaz bir tüketim nesnesidir. Sanatçının bu tavrı Pop-Art'ın öncülük ettiği olayları çağrıştırmaktadır. Koons'un objelerindeki yapaylık altta yatan objenin ardındaki gerçekliğin algılanmasını desteklemese de sanat ve toplumda ki soyutlama eğilimlerine de zıtlık oluşturmaktadır.

Şekil 13

Jeff Koons, New ShopVac Wet/ Dry, 1980, Hazır Malzeme



(Jeff Koons, 1980)

Duchamp'ın hazır nesnelere makine estetiğinde formlar taşısa da izleyicinin estetik deneyime yönelmesini başlangıçta reddetmiştir. Modern kapitalist toplumun sanatı bir dizi tüketici eşyasına dönüştürdüğü olgusuna dikkat çekmek amacındadır. Hazır malzemeler, sanatın artık hiç kimse için hiçbir şey yapmadığı olgusunu hicvetmektedir. Bunun aksine Koons'un hazır nesnelere alımlayıcıyı kışkırtacak kitch'liğe yakındır. Koons Duchamp gibi müze fikrini sorgulamamıştır aksine müzeyi eserini sergileyeceği bir vitrin olarak görmüştür. Koons, Warhol'un Brillo Kutularını (Şekil 14) veya Campbell çorba tenekelerini (Şekil 15) yücelttiği gibi bir elektrikli süpürgeyi de onun markasını da yüceltmıştır. Transparan bir fanus içinde koruma altına aldığı ve dış ortamdan ayrıştırılarak metalaşan bir değer olarak vurgulanmıştır.

Şekil 14

Andy Warhol, Brillo kutuları. 1964, Hazır malzeme



(Andy Warhol, 1964)

Şekil 15

Andy Warhol, *Çorba Tenekeleri*, 1968, Hazır malzeme



(Andy Warhol, 1968)

Bürger'in 'Avangard Kuramı'nda öne sürdüğü düşünce Dadaizm'in kendinden önceki ekolleri değil kurum olarak sanatın ve gelişiminin üst toplumda izlendiği seyirdir. Kurum olarak sanat söylemiyle de üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra eserlerin algılanışını azami ölçüde belirleyip ortaya koyan fikirleri kastetmektedir. Fakat avangard bu iki olaya da karşı çıkmaktadır sanat eserinin bağlı olduğu kuruma da, sanatın burjuva toplumunda ki özerk olarak tarif edilen konumuna da.

1950'li yılların sonu itibariyle tüketim ve kitle kültürü her tarafa yayılmış durumdaydı. Modernizm'i savunan Clement Greenberg için bu durum 'kitsch' e hücum anlamındaydı. Çünkü Greenberg kapitalizmin kitleler için ürettiği oyunlara karşı kendilerini korumaları gerektiğine inanıyordu. 1939 yılında Greenberg'in yazdığı "Avant-Garde and Kitsch" adlı makale üzerine Thomas Crow, Greenberg'in avangardın ortaya çıkışının on dokuzuncu yüzyılda kitle kültürünün doğmasıyla bir bağının olduğunu ve bunu dönüm noktası olarak gördüğünü ifade etmiştir. Bu düşünce üzerine Crow popüler kültürden imge alıp kendi dilini yenilemek ve diğer alt kültürlerle, sosyal sınıflarla ittifak kurmak için yeniden konumlandırılan avangardın gerek görülen üzerine aracı aradığını tespit etmiştir. Birleşik Devletler'de Rauschenberg ve Johns, seri üretim imgelerini Greenberg'in Modernizm'inin istikrarını bozacak ve duruma bağlı olarak da gayrimeşru eşcinsel ilişkilerin göstergesi olacak şekilde kullanmışlardı. Bununla birlikte yüksek ve düşük formlar karşısında kendi konumlarını kuramsallaştırmadılar. Aksine Londra merkezli Bağımsız Grup 'kitsch'i açıkça kucaklayarak olgunlaşmış bir 'Pop' estetiği haline gelen şeyin kriterlerini 1952-53 gibi erken bir dönemde saptamıştı (Hopkins, 2018, ss. 110)

Bağımsız Grup kültürün sanatsal mükemmelliğin zirvesi değil toplumsal uygulamaların çoğulluğu anlamına gelmesi gerektiği inancındadır. Tüm kültürlerle karşı bu kadar açık olmak Bağımsız Grup'un ilk kez 'Pop' kelimesini kullanmasının da habercisidir.

Görsel çevrenin teknoloji sayesinde oluşturulduğunu kabul eden Rauschenberg geleneksel, sanatsal imgelerini kültürün simge üretme sürecinin bir parçası olarak görmektedir.

1956'da Richard Hamilton'un Londra'da ki Whitechapel Gallery'de sergilenen kolaj tekniğiyle yapılan çalışmasında yarı çıplak bir vücut geliştirmecinin elinde abartılı boyutlarda, kırmızı bir lolipop üzerinde "POP" kelimesinin yazımı görsel sanatlar bağlamında ilk kez kullanılmış, kolajda kullanılan görseller Birleşik Devletler'de yayımlanan dergilerden alınmıştır.

İngiliz eleştirmen, ressam, mimar, heykeltıraş ve akademisyenlerden oluşan gayri resmî bir Bağımsızlar Gurubu üyesi olan Hamilton sanat anlayışını: "Popüler (kitleler için tasarlanmış); geçici(kısa süreli çözümler); atılabilir; düşük bütçeli; toplu üretilmiş; genç(gençlere yönelik); zekice; seksi; reklam hileli; çarpıcı; şirket ürünü." ifadeleriyle sıralamaktadır (Farthing, 2014, ss. 484-485).

1956'da Pop Art henüz adı yerleşmemiş tam anlamıyla oluşmamış bir eğilimdir. Eleştirmenlerin çabalarına rağmen umursanmayacak bir durumdadır. O dönemde sanat dünyasına soyut ekspresyonizm hâkimdir ve bu yeni akımı kimse fark etmemiştir. Birleşik Devletler'de birbirinden bağımsız gelişmeler soyut ekspresyonizme meydan okumakta ve Pop Art özelliği gösteren yapıtlar kendini belli etmeye başlamaktadır. Birleşik Devletler'de gelişim gösteren Pop Art Kuzey Amerika icadı olarak ironik bir şekilde ortaya çıkmıştır. Jasper Johns ve Robert Rauschenberg'in çalışmaları Kuzey Amerika sanatına yeni bir boyut kazandırmış, Rauschenberg, dergi görselleri ve Coca Cola şişeleri gibi kitle tüketim sembollerini kullandığı kolajları ve üç boyutlu kombinasyonlarıyla sanata yön vermiştir (Şekil 16).

Şekil 16

Robert Rauschenberg, The Coca Cola Plan, 1958, Hazır malzeme



(Robert Rauschenberg, 1958)

1960'ların başlarında Pop Art yaygınlaşmaya başlamış ve Birleşik Krallık'ta David Hockney, Peter Blake, Patrick Caufield, Derek Boshier gibi sanatçıların olduğu "Genç

Çağdaşlar “ sergisi, Birleşik Devletler’de Roy Lichtenstein, Thomas Wesselman ve Andy Warhol’un bulunduğu ünlü Pop-Art sanatçılarının ilk sergilerini gerçekleştirdiği zaman olmuştur.

Piero Manzoni, değerlern abartılmasıyla alay eder, yanısıra tüketicilikten, özellikle paketlenme ve sahip olma meşguliyetlerinden yararlanmaktadır. ‘Sanatçının Boku’ olarak yapılmış olduğu çalışmada teneke kutunun içindekiler çöpün bir sanat ürünü olarak uç noktada kullanımını temsil etmektedir. Bu çalışma sanat piyasasını, sanatçının bir dahi olduğu inancını, tüketim kültürünü ve insanların ürettiği atığı temsil etmektedir. Manzoni dışkısını yüksek bir fiyatla sanatın kaliteli bir ürün haline gelişine de eleştirel bir gönderme yapmaktadır. Bir sanatçının imzasını taşıyan her şeyin içeriğinde bağımsız olarak değerli hale geldiği fikrini de vurgulamaktadır.(Şekil 17)

Şekil 17

Piero Manzoni, Sanatçının Boku, 1961, Bilinmeyen içeriğe sahip teneke kutu, ambalaj kağıdı



(Piero Manzoni, 1961)

Amerikalı heykeltıraş olan Cleas Oldenburg günlük nesnelere esinlenerek tuval, köpük ve süngerle yapılmış masif ve hiper-realist versiyonunu Pop-Art ürünü olarak sergilemiştir.(Şekil 18)

Şekil 18

Cleas Oldenberg, Zemin Burger, 1962, Hazır malzeme



(Cleas Oldenberg, 1962)

Pop Art sanatçıları modern tüketim toplumunu onaylayan değil ona eleştiri getiren eserlerde üretmelidirler. Anlayışa göre gerçek sanatçılar popüler kültürün topluma nüfuz etmesine karşı çıkmalıdır. Pop Art sanatçısı ve eserinin medyanın güdümündeki modern tüketim dünyasında nereye yerleştirildiği sorunuyla yüzleşmeye yönelik bir adım olmalıdır.

1990'lara gelindiğinde, yirminci yüzyıl sanatı tarihi resmin uzun zamandan beri yağlı boya ve tuval merkezinden çıkarılmış olduğuna tanıklık etmektedir ki bir sanatçı neslinin geleneksel olarak anlaşıldığı haliyle resimden kaçmanın yollarını bulmaları gerekmemiştir; onlar resim karşıtı gelenekte her şeye rağmen resmin bir gelişimi olan bir şey gelişmişlerdir. Bu açıdan Robert Rauschenberg'in buluntu nesnelere ya da Fransız sanatçı Arman'ın çöp dolu kapları, Cornelia Parker'ın daha biçimsel olan pozisyonlarını önceler fakat Parker ve hatta yine öncülerinden biri olan Tony Cragg biriyle Marcel Duchamp arasında çerçevenin artık sürgün edilmiş olduğu, sanatçıya malzeme olabilecek nesnelere sınırı olmadığı fikri bakımından bir süreklilik kurarlar.

Sanatsal malzemelerle nesnelere dünyası arasındaki ayrımın bulanıklaşması önemliydi, çünkü nesnelere durumuna ilişkin bir yeniden değerlendirme yapılmasını mecbur kılıyordu. Esas itibarıyla, bu sanatçıların sorduğu soru 'nesne nedir?' idi. Bir nesneyi düşünmek her zaman belli nesne türlerini düşünmek değil midir? Ve bu akla genellikle fiziksel, maddesel ve hatta işe yarar bir şeyi getirmez mi? Maddesel anlamda, bir nesne yalnızca gövdesi, kütlesi ve biçimi olan, belki de bir işlevde olan ilişkisiyle delillenmiş bir şey değildir. Taş, toprak ve başka 'ölü' ya da biçimsiz maddeler gibi tanıdık kullanım nesnelere yaratılmasında yararlanılan ilkel bir madde de olabilir. Örneğin; kumun cam yapımında ya da talaşın kağıt ürünleri yapımında kullanılması gibi. Yine de söz konusu başkalaşma, mevcut biçimini modern toplumca iskarta edilmiş nesnelere almaya başlar. Robert Rauschenberg'in ilgisini çeken nesnelere işte bunlardı. Daha arınmış, daha ihtiyaçlara yanıt verebilir ve verimli bir dünya arayışıyla, sürekli olarak işe yaramaz ıvır zıvırını iskarta etmesi gereken bir sanayi toplumunun

kullanılmış nesnelere. Rauschenberg'in gördüğü şey, bir nesnenin işlevselliği dolayısıyla sahip olduğu karakterden yoksun kaldığında, daha akışkan bir kimliği olan ve dolayısıyla da artık olduğu şey bakımından sağlamlaştırması daha zor bir şeye dönüştüğüdür. Böyle olunca da bu nesnelere artık sayısız başka role bürünebilecek kadar işlenebilir olurlar. Rauschenberg'in yapmakta olduğu şeyin yeniliği, sanatçının 1961'de New York'taki metruk bir arazide çekilmiş bir fotoğrafında yakalanmıştır. (Scanlan, 2018, ss. 115-116). (Şekil 19)

Şekil 19

Fred McDarrah, Metruk bir arazide Robert Rauschenberg, 1961



(Fred McDarrah, 1961)

...içinde yaşadığı dünyayı yansıtan bir biçimde çalışan bir sanatçı olma arzusunun temel bir parçası olarak görüyordu. Mutlak estetik arındırmadan çeşitli buluntu malzemeler kullanmaktan kaçınıyorduysa da Rauschenberg yine de sonunda kimi nesnelere diğerlerine yeğlemek zorunda kalacağına farkındaydı. Her şeye rağmen nesnelere hiyerarşik değerini inkâr ederken yalnızca söylediği üzere kişisel zevkin önünde yeterli miktarda engel koymak istiyordu (Tomkins, 1965, ss. 232)

Pop Sanat, sanatçıların farklı perspektiflerle yaklaştığı, farklı düşünceleri bardındıran bir akım şeklinde gelişir. İngiltere'de Richard Hamilton tüketim kültürünü yererken, Amerika'da Andy Warhol medya algısına benzer şekilde; tüketim kültüründen beslenerek çalışır. Medya, Warhol'un kullandığı kilit noktadır. Warhol'un medya ilgisine istinaden 1960'larda "Araç mesajdır." gözlemiyle gündeme gelen Marshall McLuhan "kitle iletişim araçlarının verdiği imajların, kendi deneyimlerimizden daha gerçek olduğunu saymamız gerekiyormuş gibi yönlendirdiğini belirtir. (Heartney, 2008, ss. 21)

1980'lerde tüketim ve tüketim kültürü üzerinde çalışmalar yürüten Jean Baudrillard'ın dikkatini McLuhan'ın televizyonun tüketimi empoze etmesi üzerindeki etkisini fark ederek felsefe olgunluğuna bir kapı açmıştır. Yine o tarihlerde Alanor Heartney'in Warhol için söylediği ' Warhol'un en iyi eseri kendisidir.' cümlesiyle Warhol'un kendini görünür kılmayı önemseydiğini görmekteyiz. Pop sanat için önemli değer olan sanatçı birçok konu üzerinde çalışmıştır. Şöhret kültürünün gelecek için ne kadar önemli olduğunu fark eder ve bu hem kendisini hem de yapıtlarının Pazar gücünü arttırır. 1970'lerden itibaren küreselleşen dünya piyasasında en önemli durum Pazar düşüncesi olmuştur. Modern ve Post-modern döneme

geçişin temel özelliklerinden birisi de Pazar düşüncesidir. Sanatçı bunu en üst düzeyde kullanmıştır.

Yıldız olmak ve çekicilik pop sanatın en yaygın temalarındandır. Pop sanatı parlatan Warhol, herkesin günün birinde 15 dakikalığına ünlü olacağını söylemesiyle de desteklenmektedir.

Marisol, pop sanatın atılgan ve renkli imgelerini geleneksel el yapımıyla birleştirerek bir sanat eserleri ortaya çıkarmış, sanatçı yonttuğu tahtaları boyayarak çay fincanları, şapkalar, oyuncaklar ve cüzdanlar gibi hayattan alınmış hazır, gündelik nesnelere akıllıca kullanmıştır. 1962’lerde sanatçı, meslektaşı olan Andy Warhol’un oturur vaziyetteki portresi ve sanatçının ayakkabılarının da bulunduğu bir çalışma yapmıştır. Warhol’un ünlü lafını haklı çıkararak kucagında oturup 15 dakikalığına ünlü olma durumunu alaycı biçimde belirtmiştir. Marisol’un yaptığı Andy, Warhol’un seri üretim resimlerine de bir cevap niteliğinde olabilirdi. (Şekil 20)

Şekil 20

Marisol Escobar, Andy Warhol, 1962, Hazır malzeme üzeri desen



(Marisol Escobar, 1962)

Warhol stüdyosunu seri üretim hattına dönüştürmüş, aynı görsellerini motiflerin sürekli tekrar ediliyor olması endüstriyel boyutta seri üretime karşı hissetmiş olduğu coşkuyu da yansıtmıştır. Sanatçının eserlerinde coşkuyla desteklenen kitle tüketim mantığı, tüm motif ve desenlerinde uygulanmış ve tanınmış kişilerin seri üretim portreleri de buna dâhil olmuştur.

Kavramsal Sanat'ın Etkileşim İçinde Olduğu Sanatlar

İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki formel sanat eğilimlerinin her türüsüne karşı tepki olarak ortaya çıkan Kavramsal Sanat vurgusu formlara karşı düşünceleri ve birden fazla düşünceye açılan kavramlar önerilmeye başlanmıştır. Kavramsal sanat algısında görmeden ziyade özellikle okuma ve tartışmadır asıl olan. Düşüncenin kavramdan ayrılarak, bir kavramın birden fazla düşünce taşıyabileceğini görmek mümkündür. Kavramsal sanatla ilgilenen sanatçıların form yerine kavram önermekle içerik ile ilgili olana yöneldikleri ve dil olgusunun obje ile yer değiştiği görülmektedir. Kavramsal sanat çabalarında ortak anlamda gözlenenler, objeler arasındaki tekrarlanan ilişkiler, objelerin dilbilimsel boyutlu göstergeleri, dolayısıyla dili bir malzeme olarak kullanmak, güzelliğin yadsınması, fotoğrafik olan üzerinden yürüyen araştırmalar ve biçimsel sanatta olan ne varsa ona tepki verecek her açılımın üzerine gidilmesine dayanmaktadır.

Sanatta kavramsallaştırma ve bir kavramın sanatın konusu halin gelmesi birbiri ile ilişkili olmakla birlikte, farklı iki duruma işaret etmektedir. Batı sanat tarihinde sanatta kavramsallaştırma olgusunun, sanatın hayat ile bütünleşmeyi istemesinden bağımsız olmadığı görülür.

Sanatın durumsal estetiği, dinleyiciye özel ilgi gösteresi Daniel Buren, Michael Asher, Dan Graham, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner, John Baldessari ve Joseph Kosuth gibi sanatçıların değişik kuramsal eleştirileri ortaya çıkmaktadır. Yine de Droger, Holzer vd. belli sanat üretimi ve algısı parametrelerinin kavramsal eleştirisini miras alsalar bile bunu eleştirelliği bırakmadan yaparlar. Çünkü kavramsal sanatçıların sanat nesnesinin minimalist çözümlenmesini genişletirken, bu daha sonraki sanatçılar da sanat kurumunun kavramsal eleştirisini, günlük yaşamdaki ideolojik temsillere ve dillere müdahale etmek üzere başlatmışlardır.

Günümüz sanatını ve sanat nesnesini ele alırken pek çok isim, piyasa, moda, pazarlama stratejileri ve marka kavramlarını dillerinden düşürmemektedir. Küresel şirketlerce yönetilen sanat dünyasından ve kültür politikalarından söz edilirken günümüz sanatçısının da spekülasyon yanına vurgu yapılmaktadır. Sanatın post modern süreçte para ve iş dünyasında kurduğu birliktelik sanata dair olduğu düşünülenle sanatsal alanın dışında olduğu varsayılan birlikteliği günümüz üzerine yapılan tartışmanın odağında yer almaktadır. Modernizmi takip eden süreçte ortaya konulan sanatsal önermelerin daha önce üretilmiş olanların bir tür yinelenmesine dönüştüğü fark edebiliriz. Marcel Duchamp'ın 20. Yüzyılın başlarında yarattığı krizin neredeyse tüm yüzyılı etkisi altına aldığını ancak buna karşı duruşun sanat kurumunu eleştirmek dışında bir şeyi etkilemediğinin de farkına varılmıştır.

Postmodernizmde sanat üzerine sanat anlayışı yaygındır, bu da sanatın narsist çöküşüne işaret eder, çünkü sanat üzerine sanat, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunmaz, ironik bir dönüştürmeyle eski sanatı yeniden üretir, bu sırada bir anlamını yok eder. Sanat, sanatsal bakışlar ansiklopedisindeki bir desinatör bakışından ibaret hale gelir, yabancılığını yitirerek tanıdık bir görsel klişeye dönüşür. Bağlamlarından koparılan imgelerin kolaj çalışmasıyla yeni bir bağlama taşınarak restore edilmesi – yani sıkıcı eski sanatın, eski ama iyi başka şeylerde yan yana getirilerek yeni bir sanatsal ortama yerleştirilmesi ve böylece aralarındaki farklılıktan kaynaklanan çatışmanın her ikisinin de anlamsız birer tarihsel kalıntı haline geldiklerini saklayacak denli geniş bir anlam yaratacağının umulması- postmodern sanatın temel yöntemidir (Kuspit, 2018, ss. 69).

Postmodern sanatın yaşamla kurduğu ilişkiyi son derece sorunlu bulan eleştirmen Donald Kuspit, günümüz sanatında sıkça kullanılan Dadaist ve gerçeküstücü buluntu nesnelerin bulunan sese, söze ve eyleme işaret ettiğini ve bulunduğu çevreyi de talep edeceğini dolayısıyla sanatın yaşam olmakla kalmayıp yaşamın ta kendisi olacağını söylemektedir. Sanat ve hayat arasındaki kavram yer değiştirme ya da yok olma gibi görünebilir bunu da Baudrillard’a göre trans-estetik, trans-politika diye nitelendirebiliriz.

Sanat eserleri tamamen ticarileştiğinde, meta kimliği estetik kimliğe karşı tam bir üstünlük elde edip onu kendi içinde yok ettiğinde ve yapıt eleştirelilikten uzaklaştığında estetik önemle sanat eserleri gündelik el ürünleri haline gelerek Duchamp’a göre yaratıcı edimini oluşturur. Duchamp’ın estetik ozmosu, sanat eserlerinin insanlara bir şeyler anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlar daha ilerleyerek onları yaratır. Eylemsiz durumdaki madde izleyicinin sanat eseri olarak adlandıracağı olguya dönüşmektedir.

Warhol 1960’larda Campbell Çorbalarını boyadığı zaman bu simülasyon açısında ve tüm modern sanat açısından bir başarıydı. Meta-nesne, meta-gösterge ironik bir biçimde bir anda kutsallaştırıldı. Ve o zamandan bizlere kalan tek ritüel şeffaflık ritüeli olmuştur.

Modern yenilik ve başlangıçlar estetik ozmosun etkisini ortadan kaldırmakla beraber yüksek sanattan sanat olmayan şeye doğru gerilediğini göstermektedir. Buna postmodernin sonu da denebilir. Postmodernitede sanat Lowry’nin de söylediği gibi bir eğlencedir, sanatı sanat başlığı altında toplumsal hizmet veren bir nesne değil de sahiden sanat yapan estetik önemiyle algılamak gerekmektedir.

Duchamp, estetik ozmosu “Boya, piyano ya da mermer gibi eylemsiz bir madde aracılığıyla sanatçıdan izleyiciye doğru aktarım faaliyeti” diye tanımlamaktadır. Bu aktarım ham haldeki iyi ya da kötü sanatı üreten özel mekanizmadır. İşlenmemiş durumdaki sanatı biçimlendiren şey sanatçının kişisel sanat kaygısıdır. Duchamp bu kavramı ‘kastedilen ama ifade edilemeyen ile kastedilmeden ifade edilen arasındaki aritmetik ilişki’ olarak tanımlamaktadır (Kuspit, 2018, ss. 31).

Duchamp malzemenin sanat haline dönüştürülmesi sırasında sanatçının yaratıcı ve ilkel duygularını malzemeye aktarıldığını düşünmektedir. Bir esere dönüşen malzemenin izleyiciye aktarılması sanat haline gelen duygusal bir emek sonucudur. Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunun gerçekleşmesini sağlayan da aktarımdır. Bir sanat eserini yaratma süreci sanatçı için kendi kendini analiz etme durumu da olur. Ortaya çıkarılan her bir sanat eseri sanatçını kendisiyle karşılaşmasını ve sanatçının malzeme aracılığıyla duygu ve düşüncelerini yeniden yaşayıp düzenlediği bir durumu ifade eder. Sonuç olarak ortaya çıkan şey sanat kılıfı altında kendini ifade etmekten, duygularına ayna tutmaktan, kendini yansıtmaktan ibarettir. Sanatçını duygularına yönelik içe dönüşü, boş bir levhadan ibaret olan eylemsiz malzemeye, hissettiklerini katarak yaşamayan malzemeyi sanatla yaşama döndürür. Fakat bu durum sanatçının duygularının üstesinden geldiğinin bir kanıtı olmayabilir. Sanatçının eseri üretmesi, ürettiği eser üzerinde ele aldığı konuya göre iç görü kazandığını söylemek her zaman mümkün olmamaktadır. Duygular üzerine düşünmek yerine malzeme aracılığıyla da eserler sergileniyor. Bir eserin meydana nasıl getirileceğine ilişkin ne kadar çok düşünülürse eseri ortaya çıkarma eylemi de kendisini o ölçüde düşünme edimine uzaklaştırır.

Heidegger sanat eserinin estetik düşünce tarafından genelde içinde yerleştirildiği kavramsal çerçeveyi tanımlayan iki terimi belirler: ‘Sanat eseri, elbette, yapılan bir şeydir, ama sadece kendisinden başka bir şey de söyler, alegori. Eser kendisinden başka bir şeyi kamuya açar; başka bir şeyi dışa vurur, o bir alegoridir. Sanat eserinde başka bir şey, yapılan şeyle bir araya getirilir. Bu bir araya getirmek, katkıda bulunmaktır. Eser bir simgedir.’ (Harrison, Wood, 2015, ss. 1081)

Kübistlerle başlayan zihinselleştirme süreci düşüncenin sanat yapıtına dönüşmesine ve sanatın diğer disiplinlerle iş birliğine girmesine doğru yönlendirilmiştir. Sanatçılar, sanatın kendisini, tanımını, kurumsallaşmasını, sanat-toplum ilişkisini zihinsel bir uğraş olarak ele almışlardır. Geçmişin estetik değerlerini ve geleneklerini reddeden fütüristler, modernleşme, makineleşme ve sürat kavramlarının toplumsal hayatın temeli olması gerektiğini savunmuşlardır. Fütürist eserlerde motorlar, bisikletler, fabrikalar, dansçılar, otomobiller, mekanik araçlar ve uçaklar gibi hızı ve endüstriyel nesneyi kullanmışlardır.

Şekil 21

Umberto Boccioni, Uzayda Eşsiz Süreklilik Biçimleri, 1913, Bronz döküm heykel



(Umberto Boccioni, 1913)

Fütüristlerin önerdiği şey, modern endüstri ve teknoloji dünyasını kutlayan bir sanat anlayışıydı. Fütürist eserler modern yaşamın dinamizmini, enerjisini ve hareketli fikrini ifade eden kompozisyonlar oluşturmaktadır. Oluşturduğu kompozisyonlarda neo-ekspresyonizm ve kübizm unsurlarından yararlanmaktadır.

Şekil 23

Gino Severini, Mavi Dansçı, 1912, Tuval üzeri yağlı boya



(Gino Severini, 1912)

Fütürizm gibi yeni bir dünyanın kurulmasını savunan konstrüktivistler, sanatçıların mühendis veya bilim insanı olarak çalışmalarının oldukça önemli olduğunu belirtmişlerdir. Konstrüktivistler, toplumsal faydası olan kullanılabilir nesnelerin yeni biçim kaynağı olduğunu savunmuşlardır. Endüstriyel malzeme ve teknikleri yüceltmiş, geometrik kompozisyon anlayışını benimsemişlerdir. Sanat ve toplumu birleştirme, bütünleştirme çabasında olan bu yaklaşım sanatın her dalında etkisini göstermiştir.

Şekil 24

Naum Gabo, 2Nolu Uzay'da Doğrusal Yapı, 1957-1958, Naylon, hazır malzeme



(Naum Gabo, 1957-1958)

Dada, Kavramsal Sanat, Fluxus gibi akım ve tavırlar düşüncenin sanat yapıtına dönüşmesi meselesinde öne çıkmışlardır. Sanat, kendisinin ve nesnenin kayboluşunu kullandığı sürece, büyük eserler vermeye devam edecektir. Gerçekliğe el uzatarak sonsuza dek geri dönüştürülmeye çalışılan bir sanatın büyük kısmı bayağılığa, atıklara, vasatlığa el koymak şartıyla bunu yapabilmektedirler. Sayısız enstalasyon, performans dünyanın mevcut durumuyla ve sanat tarihinin gelmiş geçmiş tüm formlarıyla uzlaşmaktadır. Estetiğin dünyasında hiç kimsenin nesnelere veya olaylarla dolaysız veya ham bir ilişkisi olmamıştır. Nesnelerin sadece değeri paylaşılmaktadır. Değerin ötesinde bir şey nesnenin veya olayın olabildiğince yeğinliğine yayma imkanı bulabileceği durumlar araştırılmaktadır. Ekonomi alanında nesnelere belirli andan itibaren kendi gayeleri çerçevesinde var olmaktan çıkıp birbirleriyle olan ilişkileri çerçevesinde var olurlar ve bizlerin tükettiği şey de bir göstergeler sistemi olmaktadır.

Roger Caillois 1970'lerde yazmış olduğu bir yazısında Picasso'yu tüm estetik değerlerin en büyük tasfiyecisi olarak nitelendirmektedir. Picasso'dan sonra tasavvur edilecek şeyin, işlevsel nesnelere dolaşımından bağımsız bir nesne dolaşımı olduğunu da öne sürmektedir. Hazır-nesne olayı, öznelin askıya alınmasına işaretler. Sanat eylemi, nesneyi bir sanat nesnesine dönüştürmekten ibarettir, o zaman sanat nesne bayağılığıyla dünyanın tamamını bir hazır nesneye dönüştüren bir estetiğe aktarılmaktadır. Duchamp'ın eylemi kendi başına çok küçük olabilir, ama ondan itibaren dünyanın bütün sıradanlığı estetiğe geçmiştir ve estetiğin tamamı sıradanlaşmıştır. Bayağılık ile estetik alanları arasında yer değişiklikleri olur ve geleneksel anlamda estetikliği sona erdirir. Tüm dünyanın estetiğe dönüşmesi, bir açıdan sanatın ve estetiğin sonuna işaret etmektedir. Bundan sonra yapılmış ve yapılacak olan her şey geçmiş sanat formlarının geri dönüşü de dahil olmak üzere hazır nesneye dönüşmektedir.

Sanat tarihinin formları bu şekilde devralınabilir ve hazır-nesne haline getirilmeleri için başka boyutlara aktarılmaktadır. Martin O'Connors Millet'in *Anglus*'unu kendi tarzında devralır fakat bu hazır-nesne Duchamp'ınki kadar saf değildir. Duchamp'ın eylemi çıplaklığıyla kusursuzluk kazanmaktadır.

Nesnelerle ilişkiyi tesis eden bir tür antropolojik düzenleme vardır, dünyanın bir kesimine yöneltilmiş, diğerinin kendi bağlamından çıkıp belirlenmesini sağlayan bir bakış açısı vardır. Bir fikri ifade etmenin birçok yolu vardır, fakat bir form ile fikir arasındaki ideal örtüşme bulunamaz ise her şey anlamsızlaşmaktadır. Form değeri devre dışı bırakabilir, sadece form değerlerin takas durumuna karşı çıkabilmektedir. Form, metamorfoz fikri olmaksızın düşünülmemektedir. Metamorfoz, değer işe karışmadan bir formdan diğerine ilerlemektedir. Bu durum karşısında ne estetik ne de ideolojik anlamlar çıkarılamamaktadır. Bu dönem sanatı algılayan ve karar veren bireylerin durumuyla ilgilenmektedir. Fakat bu dönemin üretimini sadece bireyin ve onun etkide bulunabileceği bir doğanın mitsel önemini korumakla ilgilenen tipik bir endüstriyalizm dışavurumcu saymak yerine tarihsel olaylarla ilerlediğini ve değerlendirilmesi gereken olaylarla biçimlendiğini unutmamak gerekir.

Eğer bu dönemin sanatı doğa ve birey arasındaki ilişkiyi bir tutuyorsa İkinci Dünya Savaşı'nın onu bir doğa olarak yaşayanlara etkide bulunan bir olay olmasıdır. Yıkıcı tarihsel olaylar toplumsal olaylardan kaynaklansa da zaman içinde dünya insanların bir kısmı için fenomene dönüşüp sanatsal anlamda da değişimlere sebebiyet vermiştir. İkinci Dünya Savaşı deneyiminin yaşanılan çağda etki ettiği sanat durumlarını görmek için Soyut Ekspresyonizm ve bu düşünceyi taşıyan Sartre'nin varoluşçuluğuna bakmak yeterli olacaktır.

1960'lı yıllar dinamik, üretken ve önemli bir dönem olmuştur. 1950'lerin sonlarında ilk örneklerini veren Pop Sanat, Photo-Realism, Minimalizm, dönem için önemli bir grup Fluxus, Objje Sonrası Sanat olarak adlandırılan Kavramsal Sanat, Happening, Performans Sanatı, Body Art, Land Art, Arte Povera, Process Art, Video Sanatı hepsi 60'lı yılların oluşumlarıdır.

Minimalizm.

Greenberg'in modern sanatı kendi kendini saflaştırma süreci olarak değerlendirmesinde, Fried'in daha sonra ortadan kaldırmaya çalıştığı bir özcülük olarak hep vardı. Modernizmin bir indirgeme süreci olarak okunması her şeye rağmen, başka her konuda Greenbergci görüşe tepki gösteren bir kuşağın temsilcilerine çekici geliyordu. Donald Judd, Frank Stella, Carl Andre ve biraz daha farklı bir şekilde Robert Morris, modern sanatın

eğiliminin daha birleşik, daha az yanlısamacı bir eser biçimi arayışında göreceli kompozisyonu aşama aşama silmek olduğu imasını kabullendiler.

Bütünlüğe yönelik bu vurgunun arkasında yatan düşünüş hiçbir yerde açık seçik dile getirilmemiştir. Fakat birbiriyle ilişkili oldukları ima edilir. Biri özünde arkaik bir kübist olan kompozisyonun dengelemenin reddedilmesini ve bununla birlikte artık eserin geleneksel anlamda parçalarının toplamı olmayan bir birliğe doğru daraltılmasını içerir.

Michael Fried'a göre sanatın 'yargıyı zorlaması' gerekiyordu. Judd ve başkalarına göre 'güvenilir' olmalıdır. Fried'ın 'sanat ve nesnellik' denemesi 1967 yazında büyük ölçüde hasımlarının hakim olduğu bir tartışmaya yönelik bir müdahale oldu. Onun medyuma özgürlüğünün ve özünde zaman ve yerden bağımsız olarak kavranan estetik deneyimin değerinin bir bütün olduğunu savunması, sadece estetik değil ahlaki uzlaşma olarak da sunduğu şeye kalkışmış, çekişen çıkarılara karşı yöneltilmiştir.

Sanat nesnesinin alenileştirilmesinin ayrıca nesneyi maddesellikten çıkarmaya yönelik daha sonraki hamlelerin altında yatan indirgemeciliğin hep birden Modernist özcülüğün ötesindeki bir hareket olarak değil bir devamı olarak okunması mümkündür. Yani bir tür son modernizm olarak en son bu yüzden en güncel, tarihten gelen bağlamaya yönelik bir çaba olarak yapılandırılabilir. Bu perspektiften Greenberg'in Minimal sanat denen şeyi benimsemekte başarısız olması kendi konumunun mantığı karşısındaki bir sinir çöküntüsü olarak görünebilir.

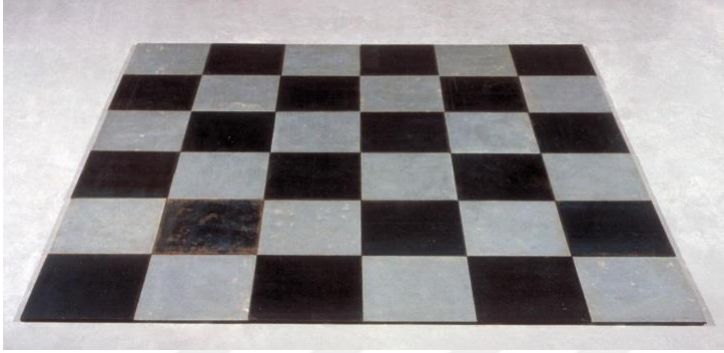
Greenberg tarafından formüle edilmiş Fried tarafından savunulan estetikçi modernizmin literalist reddedilmesi, bir çekirdek arayışında sanat çalışmasından özsel olmayan şeyleri sıyırıp atma isteğinden kaynaklanmaktadır. Resim ve heykellerden özgül nesnelere, algının eşliğinde duran nesnelere, düşünce nesnelere ve sanatın analitik bir önerme olarak öne sürülmesine yönelik bir yolculukla sonuçlanmıştır. Morris, nesnelere yönelik hamlenin içindeki literalizm ters yüz oldu ve herhangi bir estetikçi biçimciliğin kucaklayamayacağı bir sanata yol açtı. Dilsiz hammaddenin işlenmesine odaklanan bir maddecilik Minimalist nesnenin hiper-biçimciliğini karşı biçime çevirdi. Malzemelerin belli bir nesne yapılarına değil, malzemelerin yönlendirilme sürecine yönelik bir ilgiye yöneldi. 1960'ların sonunda yeni bir güç kazanmış bunun bazı açılardan Rosenberg'in Soyut Ekspresyonizmi 'eylem resmi' olarak sunmasını ayrıca bunun daha sonra oluşumlara doğru genişlemesini hatırlattığı söylenebilir.

"... Kavramsal Sanatın analitik bir biçimi sanatın görselliği konusundaki ezeli geleneği sorunsallaştırdı. Sanat nesnesinin konumunun ve onu çevreleyen koşulların sorgulanması için dilin bu şekilde kullanılması, açıkça modern sanat nesnesinin konumuyla

ilgilenen ikinci sınıf bir uygulamaya yol açtı. Bu uygulama sanat ‘ nesnelерinin ‘ sahasına başka herhangi bir yayılmanın indirgenmesine dayanmaktadır. Eğer nesnenin bir rolü varsa bu rol kendi artık dışı vurmuş olumsuzluğına yönelik sorgulamanın odağı olarak hizmet etmektedir. Bu olumsuzluğın kendisi hemen sadece fiziksel, ya da aslında sadece kavramsal değil, toplumsal bir şey olarak anlaşılmaya başlanmıştır. Ortaya çıkan şey sanat eserini bir mal olarak görmenin sonuçlarına katılmaktır. Bu uygulama seçeneklerinin ne ayrıcalıklı ne de özel olduğunu söylemeye gerek yoktur. Sanki 1960 sonu ve 1970 başı avangardının içinde hareket ettiği imkanlar alanıymış gibi biçimlendiler. Bu yüzden temel eksenleri ontolojik ve ideolojiktir” (Harrison & Wood, 2016, ss. 859).

Şekil 25

Carl Andre, 1969, Çelik, çinko, düz, Endüstriyel malzeme



(Carl Andre, 1969)

Sanatçının dama tahtası deseninde düzenlediği on sekiz parça çinko levha sanatçı tarafından mevcut haliyle yani fabrikasyon üretim haliyle metaller birleştirilmeden düzenlemiştir. 1958’de heykel yapmaya başlayan sanatçı istiflenmiş ağaçlar ve plastik borularla çalışmalar yapmıştır. Bir fabrikada çalışması sonucunda sanatçı endüstri malzemelere yönelerek çalışmalarını hazır üretilen nesnelерle yapmaya devam etmiştir.

Şekil 26

Robert Morris, 1967, İsimsiz, Keçe, heykel



(Robert Morris, 1967)

Robert Morris, bir seri üretim malzemesi olan keçeyi kullanarak yaptığı çalışmalarında keçeden uzun kesimler yaptı ve bunları bir çiviyle duvara asarak zemine yerleştirip izleyicisiyle buluşturmuştur. Böylece keçenin doğuştan gelen özelliklerinin, sanatçının eyleminin ve yerçekiminin etkileşimi tarafından dikte edilen konfigürasyonları almalarına izin vermiştir.

Şekil 27

Frank Stella, 2011, k.161b, Karışık teknik hazır malzeme, heykel



(Frank Stella,2011)

Teknolojiyi çok iyi kullanan sanatçı teknolojiyi ustadan daha iyi gördüğünü ifade etmektedir. Yazılımlar kullanarak ürettiği eserlerinde endüstriyel ürünler kullanmaktadır.

Fluxus.

1950'lerde ve 1960'larda Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'daki sanatçılar, kolektivizm ve işbirliği ile, somutlaşmış sanat deneyimi ve günlük nesnelerin kullanımı, maddi kültür eylemi aracı olarak tüketicinin metalaşmasına karşı direniş göstermişlerdir. Bu dönemde ana akım topluma karşı böyle bir tiksinti, sanat kurumlarının özerkliğini yükselterek reddeden, önceki avangardın ayak sesleri sanat statüsüne gündelik nesnelere dâhil etmektedir. Avangart sanatçılar bunu yaparken sanatı bütünleştirmeye çalışmışlar ve bir bütün olarak toplumu değiştirme umuduyla hayata ve yüksek sanatın ayrıcalığını kırmayı hedeflemişlerdir.

Başlangıçta baskın sanat yapma anlayışına meydan okumalarında radikal olsalar da sergi, yirminci yüzyılın başlarında avangart eserler - Dada ve Ready-made'lerde dahil olarak galeri alanındaki gündelik öğelerin yerleştirilmesinde radikal olan ve Kübist gündelik unsurları bir araya getiren kolajlar, dünyanın beğenisine sunulmuştur.

Başlangıcında yirminci yüzyılda avangart sanatçılar, baskıcı yüksekleri çürütmenin yeni yollarını aramaya başlamışlardır. Yirminci yüzyılın başlarında modernizmin doruğa

ulaşması sırasında avangart sanatçılar, materyalist değerlerden ve bunlara neden olan çağdaş kapitalist toplumlardan çekilip ruhsal rahatsızlık, kendini gerçekleştirme aracı olarak içe dönmüşlerdir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında sanat eseri bağımsız ve özünde saf bir yaratım dünyası ve geçerli sosyal dünya anlamı sadece saf soyutlamada bulunabilirdi. Başlangıçta, sanatın kendi kendine yeterliliği ve kendi başına bir amaç olarak estetik deneyimi, materyalizme ve materyalistlere karşı bir tür protesto işlevi görmüştür.

Tüketim kültürünün metalaşmış nesnelere atfedilen pratik değerleri, ancak 1950'lerde bu sanatçılar tarafından geleneksel toplumsal değerlerin salt estetik ile yer değiştirmesiyle ortaya çıkmaya başlamıştır.

Sosyal önem veya zorunluluk için çok az yer bırakan öz-referans biçimciliği Soğuk Savaş dönemi, Soyut Dışavurumcuların çalışmaları, biçimciliği temel pekiştirmişti. Çağdaş sanat eserleri için müzakereler Amerika Birleşik Devletleri'nde ve özellikle New York'ta, Soyut Ekspresyonist sanatçıların anıtsal resimleri, formu fiziksel izlere indirgemişlerdi. Tuval ve renk, çizgi ve alan arasındaki ilişkiler Soyut Dışavurumcular tarafından, geleneksel boya ve tuval aracını kullanarak aşırı modernist form kavramı, nihayetinde bireysel yazarlık iddia edebilecekleri bitmiş ürünler yaratmak duygusu içindedirler.

Soyut Dışavurumculuk ile resim nesneleştirilmiş ve izleyici onunla sahip olduğu ayrılma veya katılımın derecesini seçmiştir. Hemen hemen aynı şekilde daha geleneksel büyük ölçekli sanat eserlerinin işlev görmesi, izleyicinin fiziksel olarak resim ve izleyicinin fiziksel etkileşimi veya müdahalesi sınırlıdır. Üretilen ve satılan özerk nesnelere olarak bu anıtsal resimler, Kapitalist bir piyasadaki herhangi bir ürün gibi fetişleştirilmiş ve metalaştırılmıştır. Gelişen savaş sonrası Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ekonomi ve sosyal statünün tüketim ve kutsal olanla ilişkilendirilmesinin ticari sömürü sanat nesnelere statüsü, yirminci yüzyılın ikinci yarısında Amerikan sanat piyasasının balonlaşmasına neden olmuştur ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki büyük koleksiyoncuların sayısı oldukça artmıştır.

Sanatı, başlangıçta avangart, sanatçılar tarafından amaçlanan muhalif role geri döndürmek için 1960'lar, arkada bireyselliği ve saf soyutlamayı bırakarak yeniden dışa dönmüştür. Geleneksel ticari pazar tarafından sömürülen Soyut Dışavurumculuk ve nesnelere öngören işbirlikçi ve kolektif sanat pratiği yoluyla sosyalleşmeyi kucaklamak nihai ürün olarak değil, daha ziyade bu tür bir sosyalleşmenin bir aracı olarak ticari sanat pazarında olmuştur.

Sanatçılar kuşağı, Soyut Dışavurumculuğun ardından, özgünlük ve yazarlık ve meta ve nesne odaklılığın genel bir yıkımı ve görsel sanatın yapısı form kavramını kapsayan yüzeyden

genişletmek için bir yöntem olarak işbirliğini kullanmıştır. Tuvalin yakın zaman ve mekan alemlerine, böylece sınırlamalarına meydan okumakta, nadir tuval resmi ve kanonlaştırılmış özgünlük ve yazarlık nosyonları, modernist sanat yapma geleneğini yerine getirmektedir. Fluxus aktivitesinden doğrudan önce ve örtüşen, olaylar ağırlıklı olarak New York'ta 1958'den, 1960'larda sanatçı George Segal'in New Brunswick, New Jersey'deki çiftliğinde ve ayrıca Allan Kaprow tarafından düzenlenenler, John Cage tarafından Black'de sahnelenen etkinliklerde ilham bulmuştur.

1957'de Kaprow, Cage, öğrencilere oyun kartları ve oyuncaklar gibi sıradan nesnelere bulmak ve kullanmak için haftalık ödevler, alıştırmalar ve sınıf etkileşimi için gösterilecek yeni sanat eserleri üretmeleri için yönlendirmiştir.

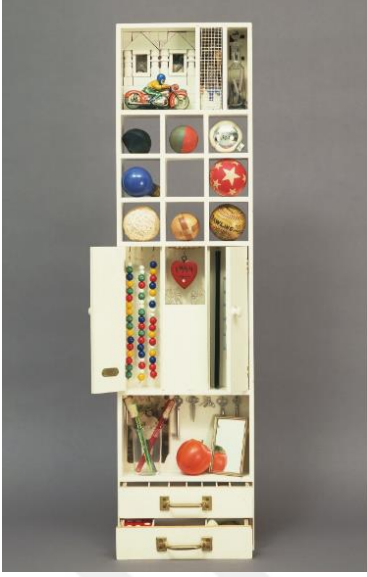
Fluxus, izleyiciyi şu şekilde sınıflandıran erken modernist sanatın geleneksel görsel modeline tepki göstermiştir. İzleyiciyle işbirliği yapmaya ve işe katılmaya, olup bitenler sanat eserini hemen zaman ve mekânda yeniden konumlandırırsa da, izleyiciyi aktör olarak somutlaştırmak ve statik bir nesneye güvenmekten vazgeçmek yaratıcı ifade, önceden belirlenmiş bir tiyatro gibi geleneksel tiyatronun unsurlarını korumaktadır.

Fluxus bunun yerine nesnelere ve eğitici orijinalin neredeyse tamamen yokluğuna izin vermek için bu tür performanslarda yer alan puanlar yazarlık niyeti ve geleneksel didaktik tiyatronun son izlerinin kaldırılması belirlenmiştir. Tekil performans zamanı ve mekânının sınırlarını aşmaktır. Fluxus sanatçıları temelde puanlar oluşturarak bu tür geleneksel sınırlamaların kaldırılmasını sağlamış ve herhangi bir kişi tarafından herhangi bir zamanda, herhangi bir kişi tarafından sonsuza kadar tekrarlanması ve yeniden yorumlanması amaçlanmıştır.

Fluxus sanatçısı George Brecht'in inandığı gibi, Fluxus Skorum bir geçmişi ve bu tür olayların performansı ile birlikte yaşayan, sosyal bir varlığı vardır. Metnin çok okunmasıyla başlayarak bu sosyal varoluş, bireysel okuma eylemiyle başlar, ancak Fluxus olay skoru ve performansı sosyal alışverişte ve fiziksel ve zihinseldir, ilgili kişilerin katılımı Fluxus sanatçıları ve izleyicileri arasındaki iş birliği ve sanatçıların kendi aralarında hem sosyal hem de sanatsal anlamda bir kolektif yaratmışlardır.

Şekil 28

George Brecht, 1961, Depo, Hazır malzeme, Modern Sanat Müzesi



(George Brecht, 1961)

“Depo” (Şekil 27) William C. Seitz tarafından ir dönüm noktası sergisi olan The Art of Assemblage’da sunulmuştur. Bretch, Seitz’e yazdığı bir mektupta düzenlemenin kabine parçası için daha uygun bir terim olduğunu belirtmiştir, kelimenin müzikle ilişkisi ve öğelerin belirli bir sıradaki organizasyonudur. Depo’daki nesnelere sıradan eylemlerle (dış fırçalamak, kapıları açmak, zıplayan toplar) ilişkilendirilir ve sanatçının olaylar olarak adlandırdığı şeye izleyicileri meşgul etme yetenekleri nedeniyle seçilirler. Kamuya açık veya özel olarak, sanat olarak gerçekleştirilecek günlük görevlerdir. Sanat ve yaşam arasındaki sınırları bulanıklaştırmayı hedefleyen George Brecht, 1960’ların ve 1970’lerin uluslararası hareketi olan müzik, şiir, tiyatro, film, görsel sanatlarla çalışan sanatçıları bir araya getiren Fluxus’ta merkezi bir figürdür.

Modernist sanatçılar arasında kolektifleşme gerçekleşmiş, yirminci yüzyıl boyunca, ideoloji temelli bir ideoloji etrafında sanatçı gruplarının oluşumunda görülmüştür. Sosyal ve politik değişim üzerine. Modernist sanatçılar, profesyonellerinin kolektifleşmesine tanık olmuşlardır.

Sürrealizm ve Süprematizm gibi sanatsal hareketlerin katılımcıları olarak roller ve işlevler, sanatçılar olarak tamamen yeni toplumlar kurma görevlerinin bir gerçeği olarak veya teknolojik ve kültürel ilerlemenin sonucu olan kolektif insan bağının kaybı olmuştur.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra, kolektivizm fikri, Birleşik Devletler’de sık sık ilişkilendirilmiştir. Kolektivizmin bu Batı siyasallaşması 1950’lerde devam etmiş, ancak medyum ve amaçlar kültürel kalmış, çünkü o dönemde gelişen milliyetçilik Amerika Birleşik

Devletleri'nde kitlesel tüketim kültürü tarafından desteklenmiştir. Blake Stimson ve Gregory olarak Sholette, kolektif toplumsal biçimin metalaşmış topluma bir alternatif oluşturduğunu ileri sürmektedir. Savaş sonrası kültürel politikalar teknolojik olarak gayri resmi olarak ağa bağlı sanatçı toplulukları içinde en açık şekilde gerçekleştirilmiştir.

Anlayışlı sanat meraklıları ve esnekliği benimseyen bağımsız siyasi aktivistler doğrudan kitle gösterisine dönerken savaş sonrası siyasi kimlikler metalaştırma, köklü anlam ağından yararlanmak için, büyütme ve dağıtım yapmışlardır.

Fluxus sanatçıları, çalışmalarına benzer amaçlarla bu parodi ve intihal biçimini dahil etmişlerdir. Yıkım, ama aynı zamanda bu tür kolektif faaliyeti şehrin kamusal alanından etkinlik puanlarında özel sosyalleşme alanı, hem içinde hem de iç alan olmadan Fluxus sanatçıları bu tür bir alışverişi sanatlarının en önemli noktası haline getirerek dikkatleri üzerine çekmeyi başarmışlardır.

Toplumdaki daha geniş etkileşim bağlamında Fluxus ile ilişkilendirilen Joseph Beuys, sanatçıların "sosyal plastik sanat" dediği şey aracılığıyla kendi sosyal kaygıları gidermek için çalışan Beuys, "başka hiçbir şeyin sosyal genişletilmiş sanat kavramından ziyade koşullar ya da ilişkiler." olarak konuyu tanımlar. Ama sanatçılar Beuys'u neyi sevdi? çağdaş toplumda hata buluyorlar ve neden sosyal koşulları değiştirmek istesinler? Tarafından 1950'ler, özellikle savaş sonrası Amerika'da, kapitalist pazarlarda ve tüketicinin gelişmesinde kültür, Fluxus'taki pek çok sanatçının, filmin yapılandırılmasında yaygın sorunlar olduğunu düşündüğü şeye yol açmıştır. Toplum Batı kültüründe zenginliğin değişen rolü ve dağılımı etkilemiştir.

Sosyoekonomik tabakalaşma 1950'ler 1960'lar olurken, Fluxus sanatçıları bir Soğuk Savaş'ın hakim olduğu savaş sonrası dönemde Amerika Birleşik Devletleri ile ABD arasındaki ideolojik gerilimler Sovyetler Birliği yalnızca komünizm ve kapitalizmin muhalefetine değil, aynı zamanda herhangi bir ideolojiye sahip olmak ve olmamak arasındaki zıtlık 1951'de Amerikan toplumu üzerine yazdığı kitabı, kayıtsızlığın baskın siyasal olay olduğunu savunmuştur.

Fluxus sanatçısı herhangi bir siyasi ideolojiyle güçlü bağlar kurmazken, orada kolektif sanatsal çalışmalarının çoğunda siyasi çıkarımlar olarak kalmıştır. Buna ek olarak Maciunas, önceki avangart sanat hareketlerinin kolektif uygulamalarının etkisi, Fluxus için temel olan kolektivizmin kısmen 1920'lerin Sovyet grubuna dayandığını savlamaktadır. Fluxus sanatçıları, gündelik nesnelere ve yaşamın kalıntılarını kullanmaya devam etmiştir. Olay pratiği ile tamamen estetik nesneden uzaklaşmaya başlamış, performatif aktiviteye ve insanlar arasındaki etkileşime dayanmaktadır. Bu olaylarda, genellikle ya utanmaz bir şekilde banal yaşam eylemleri ya da eğlenceli geleneksel olarak verimsiz şekillerde gündelik nesnelere

etkileşim, Fluxus sanatçıları sanatsal pratikler ve somut deneyimler, bu “sanat-yaşam” ilişkisini güçlendirmektedir. Etkinlikler sosyal etkileşimi, bir müzedeki vitrine yerleştirilen nesnelerin yapamayacağı şekilde birleştirmiştir.

Fluxus sanatçıları bir tür göçebe çalışarak Avrupa, Asya ve Amerika'da yoğun bir şekilde seyahat etmiş, sanatı için bir tür araştırma stratejisi işlevi gören yaşam tarzı, böyle bir yaşam tarzı belki Fluxus sanatçılarının yozlaşmış buldukları kültürlere yabancılaşmasının sonucu ve ticarileşmiştir.

Fluxus'un çekirdeğini oluşturan Brecht, Emmett Williams ve Maciunas'tır. Maciunas, Wiesbaden'e yaptığı seyahatte, bunun için tasarlanmış birçok malzemeyi getirmiştir. 1961-1962 yılları arasında yayınladığı kendi dergisi fikrini geliştirmiş ve Fluxus olarak adlandırmaya karar vermiştir. "Fluxus" terimi orijinal olarak Maciunas tarafından yalnızca önerdiği derginin başlığı ve Almanya'da performans konserleri planlamaya başlamıştır.

Wiesbaden'de iken Maciunas, Wiesbaden'de çalışan diğer sanatçılarla tanışmış, Nam June Paik ve Emmett Williams dahil olmak üzere Almanya ve Dick ile iletişimini sürdürmüştür. Bu süre zarfında Avrupa'da seyahat eden Higgins ve Alison Knowles. Maciunas Nam June Paik ile tanışmak, Fluxus'un geliştirilmesinde o yıl verimli olmuştur.

Fluxus ile ilgili ilk halka açık tezahür geliştirilmiş, Après John Cage 9 Haziran 1962 akşamı icra edilmiş ve törene katılan misafirler için tasarlanmıştır. Galeride bir resim sergisinin açılışı, Kleinen Sommerfest, Avrupa bahçe partisi geleneği, böyle bir vesile için giyinmiş konuklara katılmış. Etkinlik Higgins, Maciunas ve Patterson'un müzik eserlerinin performanslarını içermiş ve Maciunas'ın Müzik, Tiyatro, Şiir, Sanatta Neo-Dada başlıklı bir konferansıyla sona ermiştir. Doğası gereği bir tarihçi olan Maciunas, Dada'ya erken dönemlerinde bir etki olarak bakmıştır.

Fluxus anlayışı sanattaki yeni gelişmeleri tartışmaktadır. "Sanatsal gerçeklikler" yerine "somut gerçekler dünyasını" meşgul eden "somutluk" soyutlamalar çağdaş Allan Kaprow'a açıkça atıfta bulunmasa da, Olaylar veya Yeni Gerçekçiliğe giriş bölümünde başlangıç noktası olarak görev yapmıştır. Cage'e adanmış konuşmanın ve sanat dışı, sanat karşıtı ve gerçekliğin yapay olmaması. Hareketli Maciunas konuşmasının ilerleyen bölümlerinde bu diğer sanatçılardan uzaklaşma, farklı bir Fluxus estetik ideolojisinin kamuoyuna duyurulması. Maciunas, gerçek somut sanatçının katkısı bir taslağın yaratılmasında ya da daha doğrusu bir yöntemde yatmaktadır. Bir form ondan bağımsız olarak kendini yaratabilir somutlaştırmayı bir adım daha ileri götürerek sanat nihilizminin ve sanat karşıtlığının gerçekte somutlaştırıcılardan daha fazla yapaylık reddini sağladığını sanat nihilistlerinin kendi içlerindeki yapay formlara, modellere veya yöntemlere karşı olduklarını söylemiştir.

Kompozisyon, sanatsal pratiğin çeşitli alanlarında yapay olarak oluşturulmuş fenomenler, üretici veya icracı, jeneratör ve üreticinin yapay olarak ayrılmasına karşı hareket ederken izleyici ya da sanat ile yaşamın ayrılmasına karşı görünüşe göre burada Maciunas gerçekten de geleneksel anlamda işlevi olmayan bir nesnede "sanat" ın tamamen reddedilmesi lehine amaçsızlık ve bağlamsallaştırmada yapay olan günlük yaşam bağlamı günlük faaliyet ve faydacı üretim parantezlerinin dışında Maciunas ayrıca konuklar için Fluxus'un bunu amaçladığı reklamın akıllıca bir aracı olarak kullanarak yayınlar ve planladığı gelecek festivallerle duyuruları yapılmıştır.

Performans sanatı.

20.yüzyıl sonunda beden artık sanatsal eylemin hem öznesi hem nesnesi haline gelmiş ve en önemlisi her an, her yerde fotoğraf ve video görüntülerinde daimi bir varlık kazanmıştır. 1990'larda itibaren sanatta yüzde seksen hatta yüzde doksan oranında bedenin bir nesne olarak ele alındığını görmek mümkündür. Sanat bedeni göstermediği zaman da onu üretici ve performer sanatçı haliyle kullanmakta, sanatçı bu durumda yapıtların yaratıcısı olmaktan çok kendisini bir yapıt, bir etiket olarak görmektedir. Hem toplumsal, hem sanatsal boyutlarıyla kimliği sorgularken yapıtlarının öznesi ve nesnesi olan Bruce Nauman, Roman Opalka, Cindy Sherman gibi sanatçılar bu sentezi gerçekleştirmişlerdir. Bu durum bir takım karmaşık gelişmeleri işaret etmektedir.

Son otuz yılda sanatın düzeni ve dönemi kademeli olarak değişmiş, dinin yerini almış olan yapıtlarda anlam kazanan bir sanatın kendine has olan modern boyutu yok olmuştur. Modern sanat bitmiş, yerini kehanetlerde bulunmayan sadece toplumsal düşüncenin ve yansımalarının sayısız mekanizmalarından biri olan bir sanat almıştır. Bu sanat toplumun bir sistem olarak kendi içinde olanları idrak edip değerlendirdiği düşünme ve belgeleme yollarından biri olmuştur.

Diğer taraftan beklenebileceği üzere, genele yayılan bu anlayış beraberinde çoğullaşan en azında çoğul izlenimi verecek kadar kararsızlaşmış ve esnekleşmiş olan kimlikler hakkında pek çok şüphe doğurmaktadır. Son olarak görmeyi sağlayan düzenekler artık her an her yeri istila etmekte görüş alanının dışında hiçbir şeye hayat hakkı tanımamaktadır.

Beden aynı zamanda toplumsal düşünce ve sureti döngüsünün yarattığı değişim, dönüşüm ve gerilimleri ve güncelliğin sonsuz bugününde akmakta olan zamanı hayal kırıklığıyla, kötü niyet ya da umursamamazlıkla tespit etmemizi, ölçmemizi sağlayan bir tanıktır da (Corbin, Courtine, Vigarello, 2005, ss. 356).

İmgeler bizleri bir anda çıplak bir hakikatle karşı karşıya bırakmaktadır, tek fark bu noktada yeni beden temsillerinin olmamasıdır. Bu artık benimseyemez olunan bir hakikattir, çünkü temsili yaratan sembolik ve metaforik anlam yok olmuştur. Beden bir bakıma kendisiyle örtüşmektedir, öte yandan öznelendirilmesi de nesnelendirilmesi de mümkün değildir.

Geleneksel olarak, sanat eserleri sanatçılar tarafından kendilerinden bağımsız bir biçimde görülmeleri ve çoğu zaman da bir sanat galerisinin ayırt edici ortamında sergilenmeleri için yaratılan statik nesnelere. Resim, çizim, fotoğraf ve heykel gibi formlar bu tanıma uymaktadır. Fakat Performans sanatı bu uzun ömürlü pratiklerden ayrılır, çünkü her şeyden önce belirli bir zaman ve mekanda gerçekleşir. İnsan bedeni ve eylemleri sanat eserinin kendisi haline gelmektedir. Performans ve geleneksel sanat formları arasındaki farklar bir sanatçının belli bir janr veya formu neden kullandığını düşünmek önemlidir. Performans, farklı sanatsal formları bir araya getirdiği için sanatın değer ve anlamının belirli bir aracı ne kadar verimli kullandığına göre ölçüldüğü Modernizm'in antitezidir. Melez karakteri, izleyici tepkisini ve yorumunu daha geleneksel sanatsal pratiklerdeki beklentilerden özgürleştirebilir.

Performans sanatının birden çok formu barındıran karakteri yirminci yüzyılın başlarında ki avangard hareketlerle Fütürizm, Dada ve Gerçeküstüçülikle ilişkilendirilebilmektedir. Aynı zamanda da amaçları bu akımlarla da paraleldir. Erken dönem avangart hareketlerin doğası içerik yerine biçime veya bir başka deyişle konudan ziyade estetik etkiye önem veren hâkim sanatsal kurallara meydan okumaktır ve bu performans sanatının da ruhunu oluşturmaktadır.

Avangart terimini yeniden tanımlayan Peter Bürger'e göre izleyiciye tamamen estetik bir deneyin sunmak için kendini hayattan ayırmanın tam aksine toplumsal, ekonomik, politik, ahlaki, felsefi ve kültürel koşullar gibi gündelik hayata dair meselelerle ilgilenen sanatı anlamak olarak bu terimi kullanmaktadır. Bürger'in kendisi avangard ve onu izleyen neo-avangardın müdahalede bulunma ve sosyopolitik bir değişiklik yaratma noktasında başarısı olduğunu kaydetmektedir. Yine de avangard ve neo-avangard pratikleri sosyopolitik eleştiri için bir platform sunmaktadır. Buna uygun olarak performans sanatı yıkıcı, şoke edici ve politize edici olmada haklı bir üne kavuşmuştur. Performans sanatının fikirleri aktarmak için neden ve nasıl kullanıldığını incelemek ve sanatın bu formunu nasıl yorumlayabileceğimizi görmek için, hem geçmişten hem de günümüzden örneklere bakmamız aydınlatıcı olacaktır.

Performans geleneksel olmayan materyalleri kullanır, insan bedeninin kendisi bir sanat eseri için geleneksel bir ortam değildir ve bunu yaparak resim, çizim, heykel gibi formların

kabul edilen sanat formlarına karşı çıkmaktadır. İnsan bedeninin ortam olarak kullanıldığı bir sanat eseri olarak eylemler, jestler, konuşma ve başka sesleri, dokunmayı ve koklamayı içermektedir. Geleneksel olarak sanat galerileriyle ilişkilendirilen çalışmalara oranla gündelik hayatın deneyimleriyle daha ilişkili görülmektedir. Bununla birlikte değişimi sağlamak amacıyla gündelik hayatın çeşitli boyutlarına ne kadar müdahale ettiği de tartışmalara açıktır. Neo-avangard performansın yirminci yüzyılın ortalarına ait 'happening' olarak adlandırılan örneklerine dikkat çekilmektedir.

Modern sanat görüntüleri önermek ve hatta sosyal düşüncelerin ve politikaların reklamını yapmak için "bir tür gösteri" yirminci yüzyıldan beri zaman zaman yaygın olan inançlar, kimi insanlar buna "canlı sanat" olarak adlandırılmaktadır. Canlı olmak, seyirci önünde bazen de seyircilerle birlikte gerçekleştirilen temel özelliğidir. Oyuncuya katılım veya oyuncular, dansçılar ve profesyonel oyuncular eşlik eder. Diğer faktörler bu tür şovlarda kartpostal, neon lamba, resim ve slayt kullanılabilir. Önceki örnekleri performans sanatı fütürizm, yapılandırmacılık, dada ve sürrealizm ile ilgilidir. İkinci Dünya Savaşı'ndan yıllardan beri Amerika ve Avrupa'da şimdiye kadar çeşitli ve daha özel sanat biçimleri ortaya çıktı. Etkinlikler, sanat ve fiziksel eylem, dünyevi sanat ve kavramsal sanat bununla bağlantılıdır. (Pakbaz, 2007, ss. 652)

Performans sanatı, geleneksel olarak ana dallar arası olarak izleyiciye verilen bir öneridir. Bir olasılık var performans önceden yazılır ve tam doğru olarak organize edilmekte veya tam tersi teklif edilerek kazara, izleyici katılımı veya katılımı olmaması durumudur. Performans sanatı olabilir her yerde, her yerde ve her zaman. Bir grup insanla bir kişinin eylemleri, işin belirli bir zaman ve yerde çerçevede gerçekleşebilir.

Performans sanatı, diğer dramatik sanat türlerinden daha çok, tek bir oyuncunun varlığıyla tanımlanır. (sanatçı), izleyici (izleyenler) ve oyuncunun eylemi. Dans sanatında, bir dansçı performans sergilediğinde dans, seyircinin varlığı gerekli değildir. Tiyatro sanatında oyuncuların izleyiciye değil, performansa ihtiyacı vardır sanat, seyirci olmadan duracak ve sadece eyleme dönüşecektir. Howard J. Smagola, Görsel Sanatlarda Çağdaş Eğilimler adlı kitabında konuyu: "Gösteri sanatı ve video, 70 on yılın başında yeni bir dönemin habercileri olarak takdir edildi. Şekillerin önemli bir sosyal ve estetik rol oynadığı yer. Yetkililer, deneysel kullanımın medya, görsel sanatlar eski bağımlılıklarını nesnelere maddiliğine taşıyacak ve izleyicilere daha fazla katılacak öncekinden daha direkt. Canlı bir etkinliğin yoğunlaştırılmış gerçekliği sayesinde, daha fazla insan grubu mevcuttur ve tüm izleyiciler üzerinde daha geniş ve daha kapsamlı bir etkiye sahip olacak ", ifadeleriyle tartışmaktadır (Smagola, 2002, ss. 327).

Aslında, mevcut sanatçılardan oluşan daha genç bir grup karşı taraf, izleyicileri sanat eserinde ortak olarak görüyorlardı. Yirminci yüzyılın performans sanatı tarihinin kökenleri, yüzyılın ilk yılları. "Bu grubun bir üyesi olan Philipo Martinetti, özellikle 1910'da Trieste İtalya'daki etkinlikler ve altı yıl sonra Dadaistler, Zürih Voltaire Cabaretin'de birkaç gösteri gerçekleştirdi" (Smagola, 2002, ss. 328).

Performans, yalnızca belirli bir yapı veya iş olarak tanımlanamaz. Tüm formlar ve medya, videodan fotoğrafa, heykelden resme ve hafifliğe kadar sanatçıların hizmetidir. Hiç bir hikaye verimli olarak tanımlanmadı. Aslında performans sanatı, 1960'larda resim, video, müzik, dans ve tiyatro gibi çeşitli sanat dallarında ortaya çıkan bir "kokteyl" sanatıdır. Bu dönemin sanatçıları, görsel, işitsel, performans sanatlarının bileşenleri ve ayrıca geleneksel tören ve sıradan performans ve beden de sanatsal bir araç olarak kabul edilmektedir.

Arthur Danto, "Sanat, eylem ve ölçüm üzerine" başlıklı makalesinde, sanat alanı konusu. Bu soruyu yanıtlamak için, eğer performans sanatı gerçekten sanatsa, Danto: "Bu soruyu cevaplamadan önce sanatın ne olduğunu veya nasıl tanımlandığını belirlemeliyiz; en yaşlı Batıda sanatla ilgili teori cumhuriyetin onuncu kitabında bulunabilir. Platon orada sanatı taklit olarak tanımladı. Sonra o ayna kullanarak tam bir taklit elde etmenin çok basit olduğunu duyurdu. Amacı bunu göstermek sanat yansıma, gölgeler, hayaller ve halüsinasyonların alanına aittir. O aşağıdaki gibi bölünmüş dünya üç dereceli gerçekliğe dayanır. En yüksek gerçeklik, onun dediği bir bölgede bulunabilir. "Fikirler", yani nesnelerin formu veya şekli. Fikirler akıl tarafından alınır. Bir sonraki gerçeklik derecesi aşağıdakilerle ilgilidir: ortak nesnelere, bir marangozun yaptığı benzer şeyler. Sanatçı yalnızca bir nesnenin nasıl görüldüğünü bilir onu resim veya çizimde yaratma şeklidir. Marangoz bilgisi, sanatçının bilgisinden daha fazlasıdır. Yaptığı yataklar uyku bedenlerini alır ve korur. En yüksek bilgi şunlara aittir; Yatak inşa etme fikrini ve vücudu nasıl koruyabileceklerini ve en az önemli olan insanlar bilgi -bilgi olarak kabul edilebilirse sanatçının resmini boyama becerisiyle ilgilidir. Sadece görünüş gösteren yataklar. Bu ünlü dünya planı ve onun gerçeklik dereceleri, açıkça sanatı onun yerine koyun, bu halüsinasyonun, rüyaların ve gölgelerin bölgesinin içinde işe yaramaz bir yaratık olduğu anlamına gelir. Bilgi ve farkındalık terimleri" sözleriyle konuyu açıklar (Danto, 2010, ss. 1).

Bunun ardından Danto, bu konuyu "Felsefi haklardan mahrum bırakma "sanatın" ve filozofların sanatı neden biraz kullanmaya eğilimli olduklarını gösterir. Platon'un birkaç söyleyişini söylüyor sanatın ve cumhuriyetin siyasi mesajının aşağılığını vurguladı, toprakları olan filozofların fikirleri kral olmalıdır.

Danto, “Sanata yönelik bu tavrın adı olan taklit teorisi, aynı zamanda bir güçtür ve Aristoteles, "Poetika" daki senaryoları ve destanları olaylardan ve olaylar. Eski performanslardan hiçbir şey kaydedilmemiştir. zor ve performansçının gücünü ve direnişini temsil etmektedir. Ancak performans, bir eylemdir, ancak eylemin kendisidir. Sanat ve gerçeklik bunun içinde birleşir. 1913'ün ortalarında ve 1917'de Marcel Duchamp en ünlü çeşme olan ve erkekler için tuvaletler gösteren bazı hazır nesnelere önermiştir. İçinde 1964, Andy Warhol kargo karikatürlerine benzer bazı kopyalar göstermiştir. Bir sanat eseri ve bir kargo kutusu görünebilir tam olarak birbirine benziyor, peki aralarındaki fark nedir? Önünde oturma farkı nedir bir performanstaki ve sadece birinin önünde oturan biri? Yapıtın anlamı var, ilgili bir şeye ve bu anlamı içerir ” ifadelerine yer verir (Danto,2010, ss. 2).

Performans sanatında daha önce de bahsedildiği gibi, sanatçının medyası ve aracı, bazen çıplak kalan vücududur veya çok tehlikeli bir durumda sıkışmış. Danto; "Diğer sanatlardan ne farklı performans sanatı, sanatçının bedeninin varlığı. Bu varlık sanatçı ile birlikte görünecek. Sanatçının bedenini sanattan ayır, senden gösterinin sahip olduğu kutsallığın solacağını görecektir” ifadeleriyle konuya açıklık getirir (Danto, 2010).

Yoksul sanat (Arte povera).

Arte povera terimi ilk olarak 1967'de İtalyan küratör Germano Celant tarafından, 1960'ların başından itibaren çeşitli medyalarla çalışmanın radikal, alışılmamış yollarını benimsemiş, çoğu Kuzey İtalya'dan gelen bir grup sanatçıyı tanımlamak için kullanılmıştır. Favori malzemeleri yoğun ve geçicidir. Arduvaz, balmumu, kömür, su, neon, toprak, ateş ve keçe ve bunları kullanma biçimleri, ağırbaşlı olarak gördükleri bir sanat sistemine meydan okumuş ve izleyicide gönül rahatlığı yaratmıştır. Arte povera uyumlu bir stil değildir, ancak katılan sanatçılar kavramsalcılık ve minimalizme ilgi duydular ve bir nesneyi neyin sanat eseri yaptığı gibi soruları araştırdılar ve sanatçılar sanat piyasasının metalaştıran kavrayışından kurtulabilir mi?

Burjuva arayışlarını küçümseyen ve tutkulu bir şekilde tüketim karşıtı olan bu sanatçı grubu, uygulamalarında hem açıkça politiktir hem de İtalyan tarihlerine güçlü bir şekilde dayanmakta, çalışmaları, malzemelere büyük bir saygı ve artık enstalasyon sanatına atfedilen nitelikler olan uzamsal olanaklara dikkat çekmektedir.

İtalya'dan Sanat 1967-2002, bir dizi enstalasyon ve zarif heykel parçaları sunmuş, Pier Paolo Calzolari'nin keçe döşemeli yerleştirmesi La casa ideale/İdeal ev (1968), günlük hayatın özünü oluşturmak için buz kullanarak 1. Seviye Galerisi'nin bir bölümünü devralmıştır. Açılış gecesi için, yerleştirmede oturan bir albino köpek, ezici bir "beyazlık" hissine katkıda

bulunmuştur. Hareketin kadın üyesi olan Guiseppe Penone bir dizi özel, karışık medya portreleriyle temsil edilmiş ve daha yakın tarihli 'Patate' patates yerleştirmesidir, aralarında bronz döküm patatesler kalıpların içinde yetiştirilmiştir. Sanatçının kafasının parçaları. (Şekil 28)

Şekil 29

Guiseppe Penone, 1977, Patate, Enstelasyon



(Guiseppe Penone, 1977)

Eserlerin çoğu, arte povera'nın sanat ve tüm yaşam arasındaki karşılıklı bağlantıyı kavramaya yönelik daha geniş özelemlerini yansıtmaktadır. Uluslararası olarak sergi, harekete bakan birkaç kişiden birisidir, ancak hareketin zirvesinde yapılan çalışmaları, sanatçıların daha yeni çalışmalarıyla bağlamsallaştırması, uygulamalarının gelişimini izlemesi ve devam etmesi için bir dava açması bakımından benzersizdir.

1967'de Jerzy Grotowski tarafından 'Yoksul Tiyatro' kavramından yola çıkılarak Germano Celant tarafından Arte Povera (yoksul sanat) olarak kimliği oluşturulmuştur. Celant, akımın hareket ve gerçeklere dikkat çektiğini belirterek günlük, sıradan malzemelerden kullanarak anti-elitist bir sanat anlayışı yaratan sanatçıları kapsayan bir sanat akımı olduğunu açıklamış ve büyük bir toplumsal değişim ve siyasi parçalanmanın yaşandığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. 1950 ve 1960'larda endüstrinin gelişimine bağlı olarak ekonomik rahatlık yaşanmasına karşın Vietnam Savaşı'na karşı duruşlar ve isyan devam etmektedir. Bu dönemde sanat dünyasında Pop Art hâkimiyeti vardı. Her iki akımda da basit tüketim kültürü olan nesnelere destek ve seri üretim eğilimini reddetmektedir. Yoksul Sanat'ta amaç malzemelerin özgün özelliğini işaret etmektir. Bu akımın sanatçıları bu özellikleri ortaya çıkarırken geleneğe, düzene ve yapıya meydan okumaktadırlar. Uyumsuz nesnelere bir araya

gelmesiyle meydana gelen çalışmalar bazı zamanlar sürrealist eserleri çağrışırsalar da bunu yaparken absürt amaçlarla değil radikal yaklaşımlarla bir araya getirilmişlerdir.

Bu akımın sanatçılarından olan Alighiero Boetti'nin 'Mappa' ismini verdiği çalışmasında jeopolitikanın değişken doğası ve sanat-zanaat ilişkisini inceleyen eserlerinden biridir.(Şekil 29)

Sıradan malzemeler kullanılan Arte Povera akımı sanatçısı Boetti kişisel üretim süreçlerinde tercihini yüksek sanatı reddederek ve açık bir tutum sergilemektedir. 'Mappa' adını verdiği eserinde çalıştığı Afgan kadınları tarafından işlenen haritalar Orta Çağ'da üretilen eserleri çağrıştırmasının aksine düşük sanat olarak adlandırılır. Boetti yaratım sürecini halıyı dokumacıların yaratımına bırakmasıyla sanatçı izleyici arasındaki engelleri de kaldırmıştır. Harita Arte Povera'nın sıradan malzeme kullanma fikrine uygun olarak pamuklu kumaş üzerine dokunur, kadın dokumacılar tarafından yapılan çalışma da sanatçının tek istediği tüm renklerin eşit miktarlarda kullanılmasıdır.

Boetti'nin çalışmalarındaki zaman-değişim ilişkisi, dizisellik, sıradan malzeme kullanımı, rastlantısallık, tasarım karşıtlığı ve batılı olmayan toplumlardaki kültürel üretimler gibi temaların çoğunu bünyesinde barındıran serinin üretimi sırasında sanatçının 'rastlantısallıktan' faydalanması da oldukça özgün bir özelliktir (Farthing, 2014)

Şekil 30

Alighiero Boetti, Mappa, 1971-1972, Kumaş üzerine işleme



(Alighiero Boetti, 1971-1972)

Süreç sanatı (Process art).

Tüketimle kimlik, gıdayla ruh arasındaki ilişki içgüdüsel, kişiseldir ve hakkında binlerce şey söylenmiştir. Düşüncenin gıdası, içsel algı, ne yersen o olmanda bunlardan bir söylemdir.

1992’de Amerikalı sanatçı Janine Antoni ilgi çekici olan minimal görünüme sahip olan enstalasyon ‘Kemirme’ eserini yapmıştır. (Görsel 20) Biri çikolatadan diğer domuz içyağındandır. Her birinin kilosu 272’dir. Bu sandık büyüklüğündeki kütleler harabeleşmiş bir yapıdan arda kalan döküntüleri anımsatmaktadır. Bir tür yenilebilir taş görüntüsüne sahiptir. Esere yakından bakıldığı zaman sayısız diş izleri vardır. Sanatçı tarafından kemirilmiştir. Eleştirilenler tarafından süreç sanatının bir uzantısı olarak selamlanan ‘Kemirme’ eseri türüne beklenmedik yol aldırıştır. İzleyicisine ister ticari ister organik olsun ürünlerin arkasında yer alan süreçlerin hiçbirine inanmaması gerektiğini belirtir ve bu ürünlerin kimliklerimizi oluşturduğunu da savlamaktadır.

Halini alır olduğu çikolata nesnesi birçokları için ucuz, eğlenceli, mutluluk verici olsa da sayısız sömürünün de sebebidir. Sanatçının çalışması bu sürecin tersini işlemektedir. Çalışmada çiğnenmiş kakao romantik eğlenceliklere dönüştürülür ve tüketim konusundaki başıboş alışkanlıklarımızı düşündüğümüzde mide bulandırıcı bir his halini alır. Hemen yanında duran ve üzerinden ağız dolusu parçalar koparılmış olan domuz içyağı bu yağın sakızlaşması ve birçok genç kadın ve kızın kendilerine dönük ilgisini yıkan sebeptir. Bu yıkıcılık, ruj gibi yapay güzellik malzemesi olan nesnedir ve Antoni’nin işinde vurucu alaycılığı belirtmekte kullanılmıştır (Şekil 30).

Şekil 31

Janine Antonie, Kemirme, 1992, Çikolata Blok, İçyağı blok



(Janine Antonie, 1992)

Şekil 32

Janine Antoni, 1992, Kemirme, Çikolata kalıp



(Janine Antoni, 1992)

Kemirilerek çikolata bloğundan ayrılan parçalar tükürük ile harmanlanıp eritilerek 27 kalp şeklinde paketlere dökülmüştür. Domuz yağı küpünden çiğnenmiş balmumu ve kırmızı pigmentlerle yapılmış 130 ruj aynalı bir kozmetik vitrinini oluşturmaktadır.

Şekil 33

Janine Antonie, 1993, Loving Care, Siyah saç boyası, Anthony d'Offay Galeri



(Janine Antonie, 1993)

Sanatçı gündelik güzelliğin ritüellerinden olan saç boyasını kullanarak bir performansta gerçekleştirmiştir. 'Loving Care' isimli performansında bir galeri mekânında sürünmüş ucuz saç boyalarına batırılmış uzun saçlarıyla mekanı boyayan bir fırça olmasını istemiştir. Yaptığı performansta kadınların özgüvenlerini zedeleyen manasızlığa tepki göstermektedir. İşleri, kendisinin de içinde olduğu sanayinin özenticiliğiyle dalga geçmektedir. Janine Antonie sanat dünyasına çiğneyecek çok şey vermiştir (Şekil 32).

Video sanatı.

1960'lar boyunca video alanında gerçekleştirilen sanatsal araştırmalar, aracın sağladığı gündelik kullanım avantajları açısından evre Sanatı ve Kavramsal Sanat'taki gelişmelerle yakından ilişkilidir. Bu süreç boyunca sanat çalışmalarını nesnesizleştirilmesi yönünde ve sanat pazarındaki fetişist birikim ve değişimin reddedildiği bir iklim olmuştur. Video Sanatı, sadece görsel teknolojiler tarafından önerilen yeni olasılıklarla sunulan bir ifade biçimi değil, aynı zamanda içsel bir estetik aracılıkla imaj üretimine dönüşmektedir. Ticari olan televizyona karşı teki olarak 1960'ların başında bazı sanatçıların uygulamalarıyla ortaya ıkmuş bir sanat durumudur. Tarihsel süreç içinde 1963'te Nam June Paik ve Wolf Vostell'in eserleri Parnesse'daki sergilerinde kullandıkları programları olmuştur. Bu zamandan sonra video sanatını kullanarak çalışmalar yapan sanatçıların da farklı yaklaşımları meydana gelmiştir.

Video sanatçılarının iki farklı çıkış noktası veya kaynakları olduğunu görmek mümkündür. Birincisinde video kamerası basit bir kaydetmem cihazı olarak kullanılırken diğerinde ise elektronik sistemlerin özellikleri üzerinde deneysel araştırmalar yaparak farklı yaklaşımları da oluşturmaktır. Bu çalışmaların örneklerini Vito Acconci, Gilbert & George, Gina Pane ve Body Art'ın temsilcilerinin belgesellerinde ve hareketli fotoğraf çekimlerinde görmek olasıdır. Ayrıca Bruce Nauman, Peter Campus, Joseph Beuys ve Robert Rauschenberg de bu sistemin tüm olanaklarını kullanmayı amaçlamaktadırlar.

Video teknolojisini kendi sanat anlayışlarına göre araştırmalarına taşıyan sanatçıların yaklaşımları oldukça farklılık göstermektedir. Bu sanatçılar elektronik aracı basit bir kayıt aracı olarak değil resimsel ve heykelsi materyalleri dönüştürebilecekleri karmaşık bir sanatsal eylem olarak düşünmektedirler.

Sanat formu gelişiminde video çalışmaları önemli bir yer tutmaktadır. Video kamera, monitör ve kayıt cihazları kullanılarak video heykeller, video anvironmanlar ve video enstalasyonu yapılmaktadır. Bu durum son yirmi yıldır sanatçıların geliştirdikleri en kayda değer olandır. Portatif kamerayla hareketliliğin kaydedilmesi ve genel anlamda geliştirici ve politik olan ve bu amaç için kullanılan "Gerilla Video" başlangıçta moda olup sonra ihmal edilse de 1980'lerin sonlarında 1990'larda tekrar ilgi görmeye başlamıştır. Sanatçıların video sanatında 1970'lerin başlarından beri tercih ettikleri ve yoğunlukla kullandıkları teatral video performansları olmuştur. Kurgularını kendilerinin yaptığı ve her türlü toplumsal ve sanatsal olayla ilgilenme fırsatını da böylece ellerinde tutmuşlardır.

Bu durumlarla beraber Video Sanatı'nın an az altı çeşit uygulaması ortaya çıkmaktadır.

1. Plastik unsurların araştırılmasını da kapsayan ve görsel imajlar oluşturmak amacıyla teknolojik etmenlerin kullanılması
2. Büyük ölçüde Kavramsal Sanat eylemlerinin ve sanatçılarının bedenleri üzerindeki eylemlere yoğunlaşan kayıtlar
3. Gerilla Video
4. Heykelerde, Çevre Sanatı'nda ve enstalasyonlarda, monitör ve video kameraların kombinasyonu
5. Video kullanılarak çekilen canlı performanslar ve iletişim çalışmaları
6. Çoğunlukla bilgisayar ve videonun birlikte kullanıldığı ileri düzeydeki teknolojik araştırmaların kombinasyonları (Popper, 1991, ss. 54).

Çoğu sanatçının çalışmalarında ön plana çıkan alanlar genellikle video kayıtları ve zaman zaman farklı mimari düzenlemelerin de dahil olduğu kamera ve monitörün birleşmesiyle oluşan üç boyutlu video heykeller ya da video enstalasyonlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yakın zaman sanatçılarından olan Marrie-Jo Lafontaine video enstalasyon olarak ürettiği 'Round Around the Ring' adlı çalışması kapsamlı kaynaklardan, farklı programlardan yararlanarak ağır çekim ve geri sayım kullanarak kendi deneyimlerini bir boks maçı olarak yansıtmıştır. (Şekil 33)

Şekil 34

Marie-Jo Lafontaine, 1981, Video Sanatı



(Marie-Jo Lafontaine, 1981)

Şekil 35

Marie-Jo Lafontaine, 1992, *Tüm Melekler Yolculukta*, Enstalasyon



Marie-Jo Lafontaine, 1992)

Günümüz video sanatının en çarpıcı karakterlerinden biri de sanatçının sadece enstalasyonlarında ardışık yeni imajlar yaratmaları değil aynı zamanda onların izlenmesi için bütünüyle yeni durumlar kurgulamaktır. Sanatçı çalışmasında insan durumlarının psikolojik ve fiziki sınırlarıyla da ilgilidir.

Enstalasyon sanatı.

Endüstriyelleşme beraberinde getirdiği hazır-nesne kavramıyla 20. Yüzyıl sanatında izlenen olmaktan çıkıp deneyimlenen sanat boyutuna ulaşmıştır. Tüketim nesnelereinden seçilen malzemelerle sanatçılar ifade biçimi oluşturmaya başlamışlardır. Üretim yapan sanatçılar nesnelere sergilemek ve sanat yapıtına dönüştürmek için mekanlara ihtiyaç duymuşlardır. Deneyimlenen sanat çalışmalarının sergilenmesi için de mekânsal arayışlar devam etmiştir. Günümüzün sanatı mekân-nesne ve sanat izleyicisi çerçevesinde sanatçılar tarafından belirlenen kavramsal anlamlar ve biçimler üzerinden plastik okumalarla, mekânsal oluşumlar yerleştirme kavramını ortaya çıkarmıştır. 21. Yüzyıl sanatı artık izleyicinin deneyimlediği sanat türü haline gelmiştir. Sistematik olarak robotik bir dünya düzeninden kopan sanatçılar çağın getirisi de olan yeni malzemeler ve mekân arayışlarıyla farklılıklarını ve bakış açılarını izleyiciyle buluşturmaktadır. Sınırsız malzeme sınırsız özgürlük alanını da beraberinde getirmiştir.

Enstalasyon kelime anlamı olarak, düzenleme, yerleştirme, kurma gibi sanatçıların tercihlerine dayalı da olan bir kavramdır. Farklı sanat disiplinlerinde farklı ifade biçimlerine ve sanat anlayışına açık bir oluşumdur. Nesnelere belirlenen mekânlarda kurulumu, düzenlemesi sanatsal üretim şeklini ortaya çıkarmaktadır. Enstalasyon çalışmaları hem iç mekânda hem de dış mekânda uygulanmaktadır. Günlük hayatta kullandığımız birçok nesne bir sanat nesnesi olarak düzenlenmiş bir şekilde karşımıza çıkabilmektedir. Kurgulanan

mekânın kavramsal sanat pratiklerinde bir takım kaygılarla oluşturulduğunu görmek mümkündür. Mekânlarda sergilenen nesnelerin mekânla mutlaka bir bağının olması gerekmektedir. Bugün yapılan enstalasyonlarda seyircinin mekânda var olması ve tüm duyularını kullanarak mekânda onunla var olması bir anlatım biçimidir. Enstalasyon sanatçılarının sürekli yeni bir şeyler keşfetme arzusu kullanılan malzeme ve mekân sınırsızlığıyla gelişimi sürdürmektedir.

Bir nesnenin sanat nesnesi olabilmesi için öncelikle sanatçının mekân kurgusu yaratması ve yaratılan kurgunun izleyenleri tarafından deneyimlenmesi gerekmektedir. Sanat eseri olarak ele alınan nesne sadece kullanım amaçlarına göre değerlendirilmezler. Nesnelerin kullanımını aşan anlamla yüklendiği zaman bir sanat nesnesi anlamını taşır. Bugün çöp diye nitelendirilen tüketim nesneleri sanatçılar tarafından amaçları dışında bir eser haline gelmektedir. İkel kabilelerde de atık olan kemikler, hayvan derileri kullanım eşyası olarak dönüştürülmüştür. İnsan var olduğu dönemden bu zamana kadar üretir, tüketir arta kalanıyla mutlaka bir şeyler üretir. Hazır nesne geleneğinden gelen Enstalasyon sanatı kavramsal sanat kökenli bir sanat oluşumudur. Marcel Duchamp'la başlayıp Kurt Schwitters' e oradan da günümüze ve bizden sonrasına kadar uzayacak olan bir sanat pratiğidir. Endüstri üretimi ürünlerin sergilendiği ilk örnekleri günümüzde yine aynı eleştirel tavrıyla devam etmektedir. 1938 yılında Enstalasyon sanatına öncülük eden Duchamp, bir galeri mekanının tavanına 1200 tane kömür çuvalını aşmış ve gelen izleyicilere ışısız bir galeri salonunu aydınlatmaları için birer fener vermiştir. Bu yaklaşım deneyimlenen ve izleyicinin dahil olduğu bir eleştirel yerleştirme olarak tarihteki yerini almıştır.

Şekil 36

Doris Salcedo, 2008, Plegaria Muda, Enstalasyon



(Doris Salcedo, 2008)

Salcado'nun yerleştirmelerinde toplumsal dokuda yaralar açan kolektif bir durumu görmek kaçınılmazdır. Çalışma 100 çiftten fazla masadan oluşmaktadır. Her eşleştirmede bir masa ters çevrilerek diğerlerinin üzerine yerleştirilir. Bu tekrarın temasında toplu cenaze töreni çağrışımı yapılmakta ve toplumun kıyılarında sürdürülen fedakar yaşamlar için bir metafor işlevindedir. Katledilen kurbanlara da saygısını bu yapmış olduğu yerleştirme ile iletmektedir. Plegaria Muda yokmuş gibi görünen insanların duası niteliğindedir. Aynı zamanda hayata bir övgü niteliği de taşımaktadır. Sanatçı hiç kutlanmayan cenazenin masalarından ki o tabuta benzetir. Bitkiler büyür, dirilişi ve yeniden doğuşu simgeleyen nemli toprak ve çimen kokusuyla var olduğunu söyler. Masaların labirent yerleşimi, sessizlik ve sağduyulu, duygusal etkisi güçlü umut ve şefkat duygularını öğretir, üretir.

Şekil 37

Subodh Gupta, 2015, Chanda Mama kapı, Enstalasyon



(Subodh Gupta,2015)

Hindistan'ın önemli sanatçılarından birisi olan Subodh Gupta, insanların yemeklerini taşımak, pişirmek için kullandıkları gündelik mutfak eşyalarını sanat nesnesi olarak seyircisiyle buluşturmaktadır. Hint günlük yaşamının ikonları olan gündelik nesnelere devasa yerleştirmeler ve heykeller yaparak küresel kitlelere ulaşmayı başarmıştır. Eserlerinde çocukluğunun bir parçası olan ritüellerde ve törenlerde kullanılan nesnelere görebilmekteyiz. Chanda Mama kapı, çalışmanın ezici boyutu ve bütünü oluşturduğu bireysel tencere ve tavalara incelikleriyle ilgilidir. Tüm nesnelere bir araya toplanmış olsa da belli bir noktada bağımsız var oluşlarına geri dönebilirler. Her bir parça bireyselliği vurgulayabilir ve böylece seyirci sürekli olarak bütünü görmek ve gözlemek arasında gidip gelerek deneyimlenen bir sanat eseriyle buluşmuş olabilir. Faydacı bir nesne mekanda bağımsız olarak estetik veya kavramsal değeri için ona bakma niyetiyle sunulursa sanat olabilir. Kullanılan eşyaların tüm gerçekleri nasıl somutlaştırdığı ve bir metamorfoza uğradığı ve başka bir dünyaya götürdüğünü de görebiliriz. Gupta sadece atık sanayileşme, nükleer enerji, gelenek ve hafıza

konularını ele almakla kalmamakta, dünyanın başına bela olmuş olan göç konusuyla da çalışmalarını ilişkilendirmektedir (Şekil 36).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜKETİM NESNESİNİN METAMORFOZU

Sanatsal İfade Biçimi Olarak Metamorfoz (Metaforik Bakışla Çöp)

Tüketilen eşyanın kaderi her şeyi tüketen bir çöp çukuruna dâhil olmaktır. Giderek ilerleyen hijyen standartlarıyla kamu sağlığı kurumlarının yöneten eliyle değişen bir dünyaya belirgin bir şekilde aykırı olandır. Çöp her yerededir, istisnasız her şeyde bulunur fakat aynı zamanda çoğumuz için görünmez olabilir. Çöp insanı, yaşadığımız dünyayı nasıl yok ettiğimize dair ve bu yok edişin tuhaf bir biçimde yarattığı şeylerden tamamıyla ayrık bir düşünüşe itmektedir. Sorun teşkil etse de çöp artık insanların nazarında bir maddedir. İyi, bereketli, kullanışlı olandan geriye kalanlardır ve değerlendirilebilir, kendine mal edilebilir.

Çöp; iç organlardır, parçalar ya da artıklardır. Kendi yordamınca kararlı bir vazgeçiş, reddedilerek atılan, kabul görmeyen, inkar ve bertaraf edilendir. Çöp niteliklerin ortadan kaldırılışını imler ve her şeyin belli, belki de gayrişahsi bir evrensel duruma dönüşüne işaret eder. Çöpe dair toplumsal kuram ya da mefhum yoktur. Elimizin altında bir noktada böyle bir kavramın geliştirilebilmesi olasılığına dair bir tartışma ya da araştırmalar için geçerli olacak entelektüel parametreleri ortaya koyan bir literatür falan da yoktur. Çöpü kavramsallaştırma edimi onu aslında başka bir şeye dönüştürmek, onu evcilleştirmektir. ‘Çöp’ sözcüğünün dikkatimizi dünyayı var edişimizin noksan parçalarına kaydırmada ki yararının kaynağı nispeten kısıtlı olan özgün etimolojisinde bulunur ve bu sayede daha yaygın ve ilgili tabirlerin ‘döküntü’, ‘atık’, ‘çer çöp’ gibi bariz biçimde daha dar kapsamlı oluşları dolayısıyla aynı dilsel imkanı sunduğunu görebiliriz.

Çöp, gıda için kullanılan bir hayvanın atık kısımları; özellikle de iç organları. Nadiren bir insanın iç organları için de kullanılır. Genel anlamda süprüntü, pislik, mecaz. Bilhassa değersiz yahut kusurlu olan edebi içerik anlamındadır. Çöp aynı zamanda bir başka anlamsız sanatsal ihlale herkesin yapabileceği türden sanata verilen sert bir karşılıktır. İngiliz sanatçı Damien Hirst ‘ün galerinin dört bir yanına saçılmış kül tablası, boş bira şişesi ve gazete yığınlarından yapılmış ve bir galeri çalışanı tarafından görülüp de bir partiden kalma çer çöp olduğu düşüncesiyle bozulan eseri gibi. Temizleyen görevli gördüğü manzaranın bir sanat eseri olma ihtimalini aklına bile getirmemiştir. Her şeyi çöp torbasına doldurup atmıştır. Zaten

genel dünya algısında da böyle bir durumun sanat eser olmasını kabullenme durumu yoktur. Çöp sadece çöptü ve ona anlam yüklenemezdi.

Çöp muğlak olanla ilgilidir; bize ne olduğunu söyler, ne de bunu, yalnızca nesnelere dünyasına dair bilgimizin durumunu belirsizleştirir. Çöp bitişlerle ilgilidir (ve dolayısıyla başlangıçlarla da); o bir şeyin başka bir şeye dönüştüğü bir zamanlar tanınan ya da kabul edilenin (inanç ya da iman nesnelere, kesinlik imleri) dağılarak bir uyumsuz parçalar yığınına dönüştüğü yerdir. Tekrarlamak gerekirse, çöp ne şudur, ne de bu; esasen böylesi bir düzenlilikten arta kalandır ve işte bu, çöptü yeniden şekillendirmenin onu düşünüşümüze geri getirmenin-onu bize ilişkin bir şey yapmanın-sonucu şüpheli bir gayret olarak görülebilecek olmasının nedenlerinden biridir. Sembolik düzen kültürel olarak verilir ve çoğunlukla göstergenin kendisinin bir değerler sistemi içinde yeri olan başka bir nesnenin yerini tuttuğu yahut temsilcisi olduğu bir göstergeler ve ima edilen yahut üstü kapalı anlamlar sisteminin temsilcisi olarak anlaşılır. Ve ‘çöp’ katı bir biçimde esneye atıfta bulunmayıp da bir sağlıktan yoksunluk keşmekeşi, bir düzensiz durum ya da daha önceye ait bir başka nesnenin değerden düşmüş kılıfı olduğu için mutlak sembolik göndergelerden yoksun görünür ve bir anlamda çöp zımbırtısı esas sembolik düzenden arta kalandır.” (Scanlan, 2018, ss. 17).

Eski ve orta İngilizce de ‘atık’ sözcüğü insanların yaşaması açısından elverişsiz çevre için kullanılmaktadır ve bu sözcüğün ahlaki tenkit imleyen yeni kullanımları da ortaya çıkmıştır. Genelleme yapılacak olursa atık mefhumunun hem modernite öncesi hem de modern kullanımlarında genellikle bir dengesizliğe atıfta bulunduğunu söyleyebiliriz. Daha özgül ifadelerle bunu günümüzde mekânlarla ve nesnelere olan ilişkilerimizin yanı sıra davranışlarda saptayabiliriz. Bu türden bir dengesizlik aşırı tüketimde görülebilir yani hane içindeki çerçöpün, döküntü yığınlarının ya da karışıklıkların modern yaşamın hovardalığına bilince aktardığı zamandır.

Atığa dair tüm söylenenler göreceğimiz üzere genellikle amaçlara, sonuçlara ya da semerelere ilişkin bir kaygı zemininde söylenir ve atığın tanınması bilinmez olarak kalan bir şeylere yönelik dikkat ihtiyaçlarını gösterir. Meteforik çöp söylemi kapsamında atığın önemini ortaya koymaya çalışmanın tek yolu, atık fikrinin doğaya dair zamanın uygun kullanımına ya da dizginlenmesine dair fikirlerin ayrımlanmasında ve maddesel ürünler ile ilişkili olarak nasıl kullanıldığına bakmaktır.

Atığın anlamlarının nasıl iş gördüğüne ve tarihsel olarak doğaya dair genel bir kavrayışla ve daha dar kapsamlı olarak mekânlarla ve şeylerle nasıl ilişkilendirildiğine dair her türlü anlayışın var olduğu görülmektedir. Değerden düşmeyle ilgili kavramlar, bir zamanlar kıymetli olan kaynakların aşırı kullanımına işaret eder, toprağın aşırı kullanım neticesinde çoraklaşması ya da tüketilmesi ve nesnelere ve mekânların çöp edilmeden önceki kapasitelerinin tüketilmesidir. Bir tür doğal boşluk doğanın insana hizmet eden yanlarının ötesinde hiçbir varoluşu olmadığı fikrinin olduğu görülmektedir.

Bugün her şey kendini göstermek istemekte, teknik, endüstriyel, medyatik nesnelere, her türden yapıntı, ifade etmek, görülmek, okunmak, kaydedilmek ve fotoğraflanmak istenmektedir. 19. ve 20. Yüzyılın bütün ütopyaları hayata yansıtılırken gerçeklik nosyonunu gerçeklikten kovup bizi anlamdan yoksun bir hipergerçekçiliğe terk edip derin yoksun bir yüzeye bırakmıştır. Teknoloji dört bir tarafa dağılmış gerçeklik parçalarını bir arada tutan kuvvet gibidir. İmgeler artık gerçekliğin aynası değil, gerçekliğin bağrını kuşatmış ve onu gerçeküstüçülüğe dönüştürmüştür. Artık dünyaya kendi tasvirini sunan özne değildir, nesneyi kırılmaya uğratan, bütün teknolojileri kullanarak kendi mevcudiyetini ve stokastik formlarını dayatmaktadır. Bizim teknolojilerimiz yanılsama ve ütopoyu gerçeklikten dışlarken aynı teknolojilerin yeteneğiyle ironi bu durumların içine girmiştir. O zaman dünyanın yanılsamasını yitirmesini telafi edecek evrensel ve tinsel formu olarak ironi belirlemiştir. Japonlar için bütün sanayi nesnelere tanrısal bir yan vardır. Bizim için tanrısal varlık cansız bir ironik ışıltıdan ibarettir.

Nesnenin gücü, simülasyon ve simulakr oyununun arasından hatta ona dayattığımız hilenin içinden kendine bir yol açar. İronik bir intikam gibidir bu nesnenin bir tuhaf çekiciye dönüşür. Estetik maceranın sınırları, öznenin dünyaya estetik olarak hakim olmasının sınırları burada karşımıza çıkar. Ve nesne artık estetik bir nesne değildir.

Değer çağrışımlarında mahrum kalan nesne, bir bakıma saf bir nesne olur ve kültürümüzün genel estetikleşmesinden önce veya sonra var olan formların kuvvetini ve dolaysızlığını kısmen geri kazanır. Bütün bu yapıntılar, bütün bu yapay nesnelere ve imgeler üzerimizde yapay bir tür etkisi bırakmaktadır. Bu bayağı nesnelere, teknolojik nesnelere, sanal nesnelere, yeni tuhaf çekicilerdir. Estetiğin ötesindeki yeni nesnelere trans-estetik nesnelere, anlamsız, yanılsamasız, aurasız, değersiz, dünyamızın radikal yanılsama kaybının aynısı olan fetiş nesnelere. Warhol'un imgeleri gibi ironik olarak saf nesnelere.

Andy Warhol, rastgele bir imgeden yola çıkarak imgelemsel özelliklerini ortadan kaldırıp onu saf görsel bir ürüne dönüştürür. Saf mantık, koşulsuz simulakr. Ham maddelerden yola çıkarak estetiği yeniden üretir. Biri makinayı kullanarak sanatı yeniden yapar, diğeri Warhol bizzat makinanın kendisidir. Warhol makinalaşmış hakiki bir metamorfozdur. Warhol bize teknolojinin saf yanılsamasını gösterir. Dünyanın teknoloji aracılığıyla ve imgeler aracılığıyla kendini temsil ettiği, hayal gücümüzü yok olmaya, tutkularımızı dışı açılmaya zorlar.

Bizler artık sanata değil sanat fikirlerine inanıyoruz. İşte bu fikirden başka bir şey olmayan sanat bu yüzden fikirler üzerinde çalışmaya başlamıştır. Duchamp'ın şişe süzğüsü bir fikirdir, Warhol'un Campbell konservesi bir fikirdir, Yves Klein'in bir galeride açık çek

karşılığında havayı satması bir fikirdir. Bunların hepsi bir fikir, gösterge, ima ve nosyondur. Bugün sanat dediğimiz şey telafisi olanaksız bir boşluğa tanıklık eder ve fikirler bile metamorfoz geçirir. Sınırlarını dışavurumlarından, temsili formlarından değil, aksine yoğunlaşmalarından ve bunun sonucunda metamorfoz döngüsünde dağılmalarından alan nesnelere. Bir fikrin ötesine geçmek o fikri olumsuzlamaktır, bir formun ötesine geçmek ise bir formdan ötekine geçmektir.

Nesne Metamorfozu ve Sanatçı Yaklaşımları

Alberto Burri.

Şekil 38

Alberto Burri, Nero Plasti La, 1963, Kumaş üzerine plastik



(Alberto Burri,1963)

20. yüzyılın en önemli ressamlarından biri olan Alberto Burri, beklenmedik malzemeleri keten çuvallar, plastik, saç ve ağaç kabukları gibi zaman zaman da altın varakla süslediği, akıldan çıkmayan bir etkiyle kömürleştirdiği veya kırmızı boyayla desteklediği hareketli montajları yaparak nesnelere dönüştürmüştür.

Şekil 39

Alberto Burri, Yanma, 1968, Seloteks Üzeri Plastik



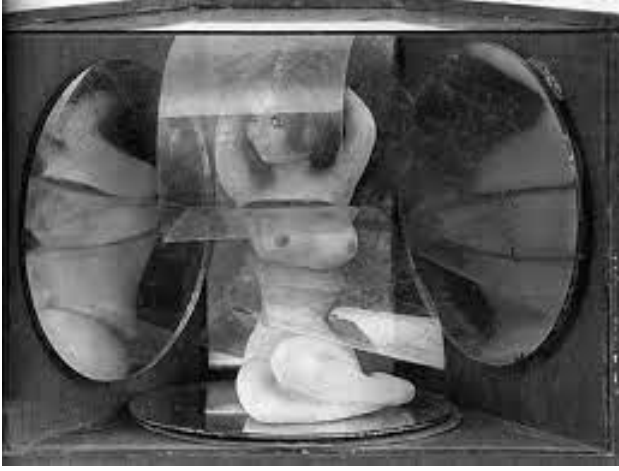
(Alberto Burri, 1968)

Fusun Onur

Fusun Onur yenilikçi fikirlerin etkisiyle öğrencilik yıllarından başlayarak heykel disiplininin formel diliyle ilgilenmiştir. Onu öne çıkaran asıl sebep avangarda 'saçmalık' denen bir dönemde bile tepkileri göze alarak birçok çalışmasında denenmemişi denemesi olmuştur. Sanatçı 1960'larda ABD'ye giderek felsefe ile sanat teorisi çalışmış ve heykelin sınırlarını zorlamıştır. Fusun Onur erken dönemlerinden itibaren gerektiğinde hazır malzeme kullanmaktan çekinmemiştir. Sanatçının tamamen hazır malzemedeki ilk çalışması ise Gürdal Duyar'ın Güzel İstanbul heykelinin kutsal türk kadınının çıplak teşhir edilemeyeceği gerekçesiyle kaldırılması üzerine kınamak adına düzenleme yapmıştır. Fusun Onur hem heykel anlayışını hem de yerleşik kadın imgesini eleştiren çalışmasında kamusal yerlerde kullanılan ve gelin arabalarını süsleyen bebek fikrinden esinlenerek bir bebeği yatay düzlemlerde keser, ayna ve cam parçaları yardımıyla optik etkiler oluşturmaktadır. Yerleştirmesinde ki aynalar bebeğin nereye ait olduğu konusunda gerçek parçalanmışlığı ve artık hiçbir yere ait olmadığını da vurgulamıştır. (Şekil 39)

Şekil 40

Füsun Onur, Nü, 1974, Tahta, cam,ayna,Heykel



(Füsun Onur,1974)

Alçı, tahta, pleksiglas gibi malzemeleri çalışmalarında kullandığı alanları da giderek hafifleterek ve tamamen gündelik nesnelere dönüştürmeye ve konuşurmaya yönelmiştir. 1970'lerin sonunda doğru anılar ve değerlerle yüklü gündelik yaşam nesnelere yapıtlarının merkezine almış ve onlara yeniden bakmak ve onlarla yeni bir diyalog kurmak üzerine çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Her an her birimizin çevresinde bulunabilecek olan herhangi bir nesneyi ya da eşyayı kendi imgelemi ile harmanlayıp yeni anlamlar kazandırarak nesnelere metamorfozunu bizlerle buluşturmaktadır.

Sanatçı heykelin klasik malzemelerini biçimlendirmesi yanı sıra içinde bulunduğu mekanı da sorgulamış, bu sorgulamada geleneksel malzemeler dışında hazır nesnelere yapıtlarına dahil etmiştir. Bir heykeltıraş olarak ürettiği eserlerinde kalıcı, sağlam, yıllar boyu ayakta kalan eserler üretmekle ilgilenmemiş, bu eğilimiyle de Yoksul Sanat akımıyla da ilişkilendirilmiştir.

Canan Çoker bu konu üzerine Onur'un çalışmalarına ilgili olarak; "(...) heykel kaidelerinden inip mekanı kucaklıyor.(...) Onun da heykellerinde, karşına geçip bakma, çevresinde dolaşma, zaman zaman da içine girip gezebilme imkanı veren heykelsi anlatımın 'uzam-zaman' sentezi bulunuyordu. En az malzemeyle, en yoğun ifadeye ulaşmak olarak özetlenen tavır içerisinde Füsun Onur, belki de teknolojisini gelişmemiş bir ülkeye uygun bir yapıt yaratmıştır" ifadelerine yer vermektedir (Çoker, 1982, ss.24-25)

Şekil 41

Füsun Onur, İsimli, 1983, Rölyef(ahşap,kumaş,bakır şerit)



Füsun Onur, 1983)

Sanatçının eserinde tuval bezi üst üste katlanıp düğümlenerek kendi formuna kavuşturulurken, bir perde gibi kenara çekilip beyaz boş bir manzaraya açılır. Görselinin dışında derin anlamlar içeren çalışma da Onur, resimle çerçeve, heykelle resim arasındaki ilişkileri de araştırmaktadır. (Şekil 40)

Baldaccini Cesar.

“ Nesne, yalnızca bu temellük etme hareketiyle, önemsiz, bayağı gündelikliğini aşar ve özgürleşir: tam ifade tekilliğine ulaşır.”

Pierre Restany, Le Nouveau Realisme

Şekil 42

Cesar Baldaccini, Sıkıştırma, 1998, Hazır malzeme heykel



(Cesar Baldaccini, 1998)

Cesar, başboş atık olan hurda metal, araba gövdeleri, plastikleri kullanarak eserlerine hayat vermiştir. Nouveau Realisme kolektifi, filizlenen seri üretim çağında sanat ve yaşamını yeniden bağlama arzusu üzerine kurulmuş oluşumdur ve Cesar Baldaccini bu grubun üyesidir. 1950'lerin başındaki ilk heykel çalışmaları kaynaklı hurda metallere şekillendirmiş ve bu fikrini geliştirmeye devam etmiştir. 1960'larda otomobilleri ezerek çalışmalar yapmıştır. Sanatçı kendisini klasik olan eğitime aykırı bulmuş ve kendini geri kazanılmayı bekleyen malzemelerle ilişkilendirmiştir. İlerleyen süreç içerisinde Cesar plastik atık malzemeleri benimseyip onlarla çalışmalarına devam etmiş, yirminci yüzyılın son dönemlerinde hazır-yapım malzemelerin özellikleri ve henüz bilinmeyen kullanımları aracılığıyla bilinmeyen heykel araştırmalarının ilklerinden olmuştur. Sıkıştırılmış ticari ürünlerle yaptığı çalışmasında seri üretim malzemelerini kendi anlayışıyla bizlere sunmuştur.

Michelangelo Pistoletto

Şekil 43

Michelangelo Pistoletto, Paçavra Venüsü, 1967, Heykel



(Michelangelo Pistoletto, 1967)

Sanat eseri, Roma aşk, güzellik ve doğurganlık tanrıçası Venüs'ün klasik bir heykelinin yorumlanmasıyla bizlerle buluşturmaktadır. Önü parlak renkli paçavralarla kaplı, sırtı seyirciye dönük durmaktadır. Pistoletto bu yerleştirmede biçimli-biçimsiz, tarihsel-çağdaş, sert-yumuşak, benzersiz-sıradan, değerli-ihmal edilmiş ve kültürel-gündelik gibi bir dizi karşıtlığı bünyesinde barındırmaktadır. Bu haliyle Pistoletto, zamanının İtalyan tek kullanımlık ve tüketim toplumu hakkında yorum yapmaktadır. İkonik Venüs heykeli ile

geçmişe, Batı sanat tarihinin kanonuna atıfta bulunmaktadır. Ek olarak, yerleştirme aynı zamanda erken modern İtalyan resmine bir referanstır.

Brian Jungen

“Bir ürün bozulduğunda, benim gözümde bir nevi özgürleşiyor.” Brian Jungen

Şekil 44

Rian Jungen, Cetology, 2000, Plastik sandalye heykel



(Brian Jungen,2000)

Sanatçı kendi kültürüne bağlılığını ve özenini eserlerinde dile getirmektedir. Jungen, Kuzey Amerika toplumlarında Aborijin halkına yönelik yapılan muameleler hakkındaki karşıt görüşlerini sahte, değerli ile dünyevi ve kutsal olan kavramlarla sunmaktadır. “Cetology” heykelinin kendisi, ucuz plastik sandalyelerden yapılmış olan müthiş ayrıntıları içinde barındıran bir balina iskeletidir. Sergi alanında tavandan asılarak sergilenen devasa iskelet esere otantik bir görüntü vermesinin yanında izleyicinin farkındalığını da artırmaktadır. Uzaktan fark edilmeyen iskelete yakın bakanlar plastik sandalyeleri net bir şekilde algılayabilmektedir. Sanatçı çalıştığı malzemeleri özenle seçmekte ve her zaman işinin anlamını en derinlerde aramaktadır.

Yine bir farkındalık adına Sanatçı nadir bulunan ve nesli tükenmekte olan bir balinanın devasa iskeletinin üretildiği, biyolojik olarak parçalanıp yok olma tehlikesi olmayan, seri üretim sandalyeleri aşırı balık avcılığına atıfta bulunarak dünyaya mesajını vermektedir. “Cetology” somutlaştırılmış bir metafordur. Sanatçıya göre; batıdaki kabilelerin güzel, zengin ve eşsiz kültürünün okyanustan gelen ve yok olmaya mahkum edilmiş balinaya benzetirken, zamanın getirdiği çevreyi tehlikeye atan ucuz malzemelere dikkat çeker. Tüketim odaklı postkolonyal dünyamızda bizleri işe yaramaz şeyleri almaya davet etmeye devam etmekte.

Şekil 45

Brian Jungen, Cetology, 2000 (ayrıntı)



(Brian Jungen,2000)

Şekil 46

Brian Jungen, Prens, 2006, Hazır malzeme beysbol eldiveni, heykel



(Brain Jungen,2006)

Brian Jungen, markalı ayakkabılar, plastik sandalyeler, pahalı deri golf çantaları, beysbol eldivenleri, deri eşyalar ve çağdaş tasarım sandalyeler gibi seri üretim nesnelere yapılarını bozup yeniden yapılandırmaktadır. Gündelik, sıradan ve bazen lüks eşyaları metamorfoza uğratarak onları olağandışı sanat eserine dönüştürmektedir. Yeniden yaratma orijinal nesnenin doğasını faydalı bir işlevsel nesneden ziyade bir sanat eserine evriltmektedir.

HA Schult

Şekil 47

HA Schult, *Çöp Adamlar*, 2009, Atık teneke kutular heykel, İtalya-Sicilya Adası'ndan görüntü



(HA Schult,2009)

“Yirmi konteyner içinde, tüketim toplumunun mültecileri gibi dünyayı dolaşıyorlar. Çöp Adamlar, kendimizin görüntüleridir. Çöp üretiyoruz ve çöp olacağız. Bugünün Coca-Cola şişesi, yarının Roma arkeolojik keşfidir”

Ha Schult

Tüketimin çevreye ve insana verdiği zararları anlatan sözüyle Ha Schult eleştirel yaklaşımly heykelleriyle tanınır. Teknolojik atıklar ve tüketim atıklarını konu alan çalışmalar yapan sanatçı toplumun duyarlılık konusunda farkındalığını da artırır.

“HA Schult’un duygusuz ve zayıflayan bir kültür kurumuna yönelik kullandığı en önemli malzeme çöptür. Reddetme ve provokasyon malzemesi olarak kullanılan çöp”- Armin Zweite-1974

“Bir sanatçı eğitimcisi olsaydım, gençlerle birlikte gider ve sanayileşmiş uygarlığın çöp yığınlarında yürürdüm, çünkü bu düzeni yıkarak onun cephesini kırar insan”-Robert Jungk-1973

“HA Schult’un sanatı, etkileri toplumun farkındalığını göz ardı etmeyen, ağır yüklü bir aş1 enjeksiyonu gibidir”-Eberhard Roterler-1973

Ha Schult, gündelik nesnelere normal koşullarından koparıp önümüze koyarak bizleri bu nesnelere karşı daha bilinçli hale getirmeyi kendisine görev edinmiş bir sanatçıdır.

James Lake

Şekil 48

James Lake, İsimli, 2010, Atık karton heykel, Birleşik Krallık



(James Lake,2010)

James Lake konuyla ilgili olarak; “Geleneksel özün ötesinde bir sanat stüdyosuna ihtiyaç duymadan heykel yapmak için kullanılabilir bir ortam istedim. Sonuç, ucuz bir ortak alan ve geri dönüştürülebilir malzemenin ince işçiliğidir. Mukavvayı, yiyecek ve ticari malları taşımak için bir kap olarak orijinal işlevinin çok ötesinde bir biçime sokmak için manipüle ediyorum” ifadelerine yer vermektedir (İnternet Kaynağı).

Çoğunlukla göze görünmeyen ve kolaylıkla gözden çıkarılıp hayatımızda yeri olmayan karton kutular sanatçının üretim malzemesi olmuştur ve giderek artan kağıt çöpünden muazzam gerçekliği olan heykeller üretmektedir. İzleyicilerine tüketimin aslında ne boyutlarda olduğunu yaptığı devasa heykellerde görmek mümkün. Lake yaptığı işlerde sanata, çevreye ve insana verilen değeri de göz önünde bulundurmaktadır. Çalışmalarında sosyal ve psikolojik yönleri bazen gizli olarak görülse de engelli olmanın getirilerinden ötürü problem çözmeye ve sanat pratiği için çözümler bulmaya yönlendirmektedir.

Şekil 49

James Lake, Amaçsızca Oturmak, 2009, Atık karton heykel



(James Lake, 2009)

Veronika Richterova

Şekil 50

Veronika Richterova, Uçan Tilki, 2007, Atık plastik şişe heykel



(Veronika Richterova, 2007)

Dünyanın her yerinde her gün sonsuz miktarda boş plastik şişe düşünülmeden çöpe atılmaktadır. Veronika Richterova plastik şişe sanatıyla plastik eserlerin nasıl güzel sanatlar eserlerine dönüştürüleceğini bizlere göstermektedir. Doğadan ilham alınan ve plastik çöplerden yapıldığına asla inanılmayacak heykeller ortaya koymaktadır. Nesneye yaklaşımıyla farkını ortaya koyan sanatçının eserlerinde nesne metamorfozunu görmemek kaçınılmazdır. Plastik şişeleri harika sanat eserlerine dönüştürerek benzersiz ve yenilikçi bir

geri dönüştürülmüş sanat biçimi ortaya koymuş ve plastiğin ısıyla kolaylıkla manipüle edildiğini keşfettiği anda PET-Art adını verdiği yüzlerce nesne yaratarak, plastik atıkları sanata dönüştürmek için çeşitli tekniklerde geliştirmiştir.

İçerik bileşenlerinin doğada kaybolmaması ve zarar vermesi dolayısıyla geri dönüştürülmesi zorunludur. Bu anlamda Richterova bizlere yaratıcı geri dönüşümün şaşırtıcı potansiyelleri hakkında yeni bir bakış açısı sağlamaktadır. Önümüzdeki on yıllarda okyanuslarımızda, denizlerimizde balıklardan çok plastik olacağını görmekteyiz. Veronika'nın Pet-Art'ı bize plastik çöplerden geri dönüşümün ve sanat yaratmanın eğlenceli olabileceğini ve bazı umut vadeci sonuçlara yol açabileceğini yaptığı çalışmalarıyla bizlere göstermektedir.

Romuald Hazoume

Şekil 51

Romuald Hazoume, Choucho, 2013, Atık plastik bidon heykel



(Romuald Hazoume,2013)

“Batı’ya onlara ait olanı, yani bizi her gün istila eden tüketim toplumunun reddini geri gönderiyorum” – Ramuald Hazoume

Sanatçı Romuald Hazoume, çağdaş Afrika'nın yakın gerçeklerini ve küresel bağlamda Afrika kültürünü cesur ve eleştirel bir şekilde yansıtmaktadır. Geri dönüştürülebilir plastik benzin bidonlarının tekrar eden ve yeniden düzenlenebilen estetik formlarını kullanmaktadır. Afrika kültürü de olan maskeler uzun yıllar ritüeller ve performans için kullanılmıştır. Hazoume'nin maskeleri Afrika sanatının donanımını çağdaş gerçekliklere uyarlamaktadır. Plastik bidonlardan oluşan ve diğer çöpler ve yüklenen anlamıyla, çağdaş Afrika ve Batı dünyası arasında süregelen mübadele eşitsizlikleri konusundaki yıkıcı etkisini somutlaştırmaktadır. Yapmış olduğu her maske sanatçının gözlemlediği durumu anlatır ve daha sonra tasvir ettiği gerçek kişiyi birkaç ekleme ile yansıtır. Hem kavramsal hem de estetik olarak bu içten ve ustaca biçimlendirilmiş eserler, dünya düzenini birbirine bağlı eko-sistem

olarak somutlaştırır. Hazoume'nin çalışmaları Afrikada'ki yoksulluk ve köleliğin kalıcı sonuçlarıdır, eserler oldukça dikkat çekici ve eleştireldir.

Şekil 52

Romuald Hazoume, Sıçan Şarkıcı: Sadece Tanrı'dan ikinci!, 2013, Plastik Bidon Enstalasyon



(Romuald Hazoume, 2013)

Maskelerin yanı sıra sanatçının enstalasyonları da bulunmaktadır. (Şekil 51) Bir Papa'nın ziyareti sırasında Afrikalı toplumuna toplum, ekonomi ve maneviyatla alakalı tavsiyelerini alaycı bir şekilde yansıtmasından sonra ortaya çıkan bir eserdir. Çalışmada beyaz büyük bir fare, ters dönmüş bir teknenin direğinde dururken aynı plastik kapların bir girdap oluşturduğu görülmektedir. Bu görselde yola çıkmış olduğu fikri yanı sıra çaresizce kaçmaya, hayatta kalmaya çalışan mültecilerin de her gün karşılaştığımız hayattan pek çok çağrışımı da bizlere göstermektedir.

Chiharu Shiota

Şekil 53

Chiharu Shiota, Birikim- Hedefi Aramak, 2014, Enstalasyon



(Chiharu Shiota, 2014)

Chiharu Shiota, giyim, ayakkabı, eski mobilya, eski valizler ve yıkılmış, terk edilmiş binalardan kapılar, pencereler gibi geçmişini olan, yaşanmışlığı bir hikayesi olan nesnelere kullanan dramatik bir enstalasyon sanatçısıdır. Kullandığı öğeler çoğu zaman anlaşılması zor olsa da kişisel ve duygusal rezonanstır. Sanatçı enstalasyonlarını yaptığı mekanlara ruh ve enerji vermekte ve algılarımıza hitap eden çalışmalarıyla deneyiminde ayrılmaz parçasını bizlerle paylaşmaktadır.

Jean Shin

Şekil 54

Jean Shin, Mısır, 2017, Plastik şişe, Enstalasyon



(Jean Shin, 2017)

Uçsuz bucaksız tarım arazilerinden ilham alarak ürettiği eseri akıllarda kalıcı bir enstalasyon olarak bizlerle buluşur. Binlerce farklı amaçlar için üretilmiş olan yeşil plastik şişelerden oluşan 'mısır sapı' heykellerini üretmiş, ziyaretçilerine plastik atık, gıda seçimleri ve çevre yönetimi hakkında düşünmeye ve konuşmaya davet etmiştir. Artan plastik kirliliğinde plastiklerin çoğu geri dönüştürülemez, bunun yerine çöplüklere, nehirlere, okyanuslara ve diğer alanlara bırakılır. Çeşitli amaçlar için üretilen şişelerde bulunan zararlı içeceklere tepki adına ziyaretçilerine aşırı tüketim konusuyla birlikte işlenmiş gıdaların sağlık üzerindeki tahribatını anlatmak istediğini de görebiliriz.

Şekil 54

Jean Shin, Mısır, 2017, Plastik şişe, Enstalasyon(ayrıntı)



(Jean Shin, 2017)

Thomas Hirschhorn

Thomas Hirschhorn, distopik bir gerçeklik yaratmak için plastik kaplama, karton, alüminyum, ambalaj bandı ve dergi görüntüleri gibi gündelik ve buluntu malzemeleri kullanmaktadır. Yapma süreci görünür kalır ve demokrasiyi kurmak için bireysel ve kolektif mücadelenin metaforu haline gelir. Hirschhorn'un çalışmalarında yer alan izleyiciler, şimdiye kadar günlük yaşamlarında görmezden gelebilecekleri şeyleri tüketmek ve düşünmek zorundadırlar.

Şekil 55

Thomas Hirschhorn, Community of Fragments, 2020



(Thomas Hirschhorn,2020)

Şekil 57

Thomas Hirschhorn, Çok Fazla, 2010, Enstalasyon, Dhondt Dhaenens Müzesi, Belçika



(Thomas Hirschhorn,2010)

Küresel çağdaş sanat dünyasının önde gelen sanatçısı 1990’larda tek kullanımlık malzemelerden oluşturduğu boşluk dolduran kolajlarıyla sanata katkıda bulunmuş, devasa enstalasyonlarını gündelik sıradan malzemelerle oluşturup izleyenleriyle buluşturmuştur. Hirschhorn, izleyicileri ahlaki sorumlulukları ve tüketimcilik hakkında kendilerini sorgulamaya zorlamak için bir değerlendirme ve yorumlama biçimi olarak kolajı da kullanmaktadır.

Sayaka Ganz

Şekil 58

Sayaka Ganz, Ortaya Çıkış II, 2013, Heykel



(Sayaka Ganz, 2013)

Japon heykeltıraş olan Sayaka Ganz eserlerini üretirken bir umut mesajı da ileterek atılan plastik nesnelere enerji ve uyum yaratmaktadır. Sokaklarda ve ikinci el mağazalarında raflarda atılmış ürünler gördüğü zaman kendini mutsuz hisseden sanatçı terk edilen nesnelere mutlu etmek adına eserlerinde onları kullanmaktadır. Hareket duygusu ve farkındalık için hayvan formlarını oluştururken yaygın plastik ev eşyalarını kullanmaktadır. Sanatçı, israfı azaltmaya yardımcı olmasının en iyi yolunun bu malzemelerin ne kadar güzel olabileceğini göstermek olduğunu düşünmektedir. Nesnelere güzel olarak gördüğümüz zaman onlara değer veririz.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KİŞİSEL UYGULAMALAR

Şekil 59

Esra Taşar, Ben Sana Sen Göğe, 2022, Heykel



(Esra Taşar, 2022)

Esra Taşar, (2022), *Ben Sana Sen Göğe*, 215x90x90 cm Elgiz Müzesi

Sanatın genel tanımında görünemeyeni görünür kılmak gibi bir ifade vardır. Özne olamayan hızlı tüketim nesnelere ifadesiz birikimi, bir içsel sürecin yansıması olarak sanatta kendini anlamlandırabiliyor. Bu hızlı tüketim nesnelere kendi içerisinde sonsuzca kompozit olurlar. Bu kompozisyonda kadın imajı bu yaklaşımın kullanılabilirdiği saf bir kompozisyon konumundadır. Tüklenen kadın dünyasının, algının dışına itilen fark edilemeyen ama sonsuzca var olan noktalarını, öznel bağ kurulmadan tüketilen nesnelere bir çağrışımı gibi aslında.

Şekil 60

Esra Taşar, Bizden Geriye Kalanlar, 2021, Heykel



(Esra Taşar,2021)

Esra Taşar,(2021), *Bizden Geriye Kalanlar*, [Heykel], , 215x100x100 cm, Agah Uğur Koleksiyonu

Kant'ın ifade ettiği gibi "... artık çöpte yatan malzemelerle, göz kamaştırıcı şeyler vücuda getirilebilir." Tüketilen eşyanın kaderi bir çöp çukuruna dâhil olmaktır. Atık her yerdedir, istisnasız her şeyde bulunur fakat aynı zamanda çoğumuz için görünmez olabilir. Atık, yaşadığımız dünyayı nasıl yok ettiğimize dair ve bu yok edişin tuhaf bir biçimde yarattığı etkilerden tamamıyla ayrı bir düşünüşe iter. Sorun teşkil etse de atık artık insanların nazarında bir maddedir. İyi, bereketli, kullanışlı olandan geriye kalanlardır ve değerlendirilebilir. Atık olan nesnenin gücü, simülasyon ve simulakr oyununun arasından hatta ona dayattığımız hilenin içinden kendine bir yol açar.

Şekil 61

Esra Taşar, *İçe Dönüş*, 2020, Heykel



(Esra Taşar,2020)

Esra Taşar, (2020), *İçe Dönüş* [Heykel] ,35x40x40 cm Cam, Plastik, Bitki

Doğanın var oluşu sanata ilham vermektedir. Etrafımızda gördüğümüz bütün nesnelere bizim için bir sanat eseridir. Kullanıldıktan sonra işe yaramayan parçalar atık olarak çöpe gönderilmektedir. Bu sadece insan yapımı olan nesnelere sınırlı değildir. Doğanın da ekolojik süreci içerisindeki dönüşümünde yenilenmek için bir önceki var ettiği ürünü üzerinden atarak yenisi için onu atık durumuna getirmektedir. Çalışma yapılırken hem insan yapımı atıklar hem de doğanın var ettiği ve yok etmek için vazgeçtiği parçalar bir araya getirilerek meydana çıkmıştır. Var olmak için ışığa ihtiyaç duyan parçalar ve renklerin büyüyle birleştirilmiştir. Atık plastik parçaların bir araya getirilerek doğayı ve yeniliği, canlılığı temsilen çalışmanın ruhunu yansıtmaktadır.

Şekil 62

Esra Taşar, *Geçiş*, 2019, Heykel



(Esra Taşar, 2019)

Esra Taşar, (2019), *Geçiş*, [Heykel], 415x215x215 cm Atatürk Üniversitesi Kampüsü

Binlerce yıl öncesinden günümüze kalan doğadan olan ve doğanın koruduğu anıtlar, arkeolojik kalıntılar insanlığın gelişimine ışık tutmaktadır. Bizden binlerce yıl önce yaşayan insanlar ve teknolojinin henüz tahrip etmek için üretmediği doğa için zararlı maddelerle tanışmamışlardı. İnsanların değişim ve üretme arzusu şuan içinde bulunduğumuz kirlilikle bizi karşı karşıya getirmiştir. Bizler geçmişten gelen arkeolojik kazılarda doğa dostu yapıtları görürken bizden sonra ki gelecek insanlığa sadece yaşanılan dünya da değil keşfedecekleri uzayda da atıklarımızı bırakmaktayız. Çalışmada Mısır piramitlerinin formu, doğa dostu kendinden olan ve yine doğanın sahip çıktığı malzemenin aksine doğanın kabul etmediği, yok etmek için ise binlerce yılını alan malzeme içinde bulunduğumuz çağa göre ele alınarak günümüz teknolojik atık malzemesi olan plastik malzeme kullanılarak yeniden yorumlanmıştır.

Şekil 63

Esra Taşar, Kokunu Hapsettim, 2017, Heykel



(Esra Taşar, 2017)

Esra Taşar, (2017), *Kokunu Hapsettim*, [Heykel], Saç, ahşap, kumaş, 70x75x10 cm, Özel Koleksiyon

Uygarlığın başlangıcından bu zaman kadar üç şeyden kurtulmanın, onları görünmez kılmanın yolları, uygarlığın varoluş biçimini belirlemiştir. Kurtulmak için uğraştığımız üç şey; ceset, çöp ve dışkıdır. İnsanların varoluşlarından ve var ettiklerinden geriye kalanlardır. Hayat döngüsünü sürdürebilmek için bunları görünmez kılmaya çalışmışlardır. Gömmek, yakmak ya da toplumsal alanların dışında kalan bölgelere yığmak kurtulmak için en kestirme yol olmuştur. Bazı atık olanların kıymeti sorgulanmaz ve saklanabildiği kadar saklanır, korunur. Çalışmada kullanılan saçlar annem ve bana ait olan artık sıkılıp kestirdiğimiz kaderi çöp olan saçımızdan arda kalanlardır. Saç bir metafor olarak önemli bir yere sahiptir. Kaderi atık olan kıymetli bir ardıl nesne çerçevelenerek koruma altına alınıp çöp olup yok olmaktan kurtulup kendi metamorfozunu gerçekleştirmiştir.

Şekil 64

Esra Taşar, *Tüketiyorum öyleyse varım*, 2021, Heykel



(Esra Taşar, 2021)

Esra Taşar,(2021), *Tüketiyorum öyleyse varım*, [Heykel] Metal, Teneke atık, 125x56x 67

Nesne dünyasının genişlemesinin bir yabancı güç oluşturduğu fikrinin karşısında, modern toplumun günümüz toplum kuramında çok ilgi gören bir yanına yani tüketime tekrar tekrar dönüp bakılabilmektedir. Toplum ve kültür kuramcıları modern yaşamdaki tüketim ürünleri aşırılığına işaret ederken bunlara genellikle çöp gözüyle değil, arzunun günümüz Batı toplumlarının gündelik yaşamında oynadığı rolü ya da teknolojik sanayi ürünlerinin insan imgelemi üzerindeki etkilerini anlamanın yollarını bir şekilde biçimlendirip sunmaktadır. Tüketiyoruz hesapsızca ve bununla birlikte tüketiyoruz. Sınırlara dayanan bir kirlilik ve fazlalıkla başa çıkmaya çalışırken dünyanın dışına taşıyor ve başka yerlerde var olmaya çalışıyoruz. Tüketim toplumunun ısrarcı aç gözlülüğüyle ele alınan çalışmada sınırların artık kontrol altına alınamayacak ölçüde aşıldığı temsil edilmektedir.

Şekil 65

Esra Taşar, Çanta, 2021, Heykel



(Esra Taşar, 2021)

Esra Taşar,(2021), Çanta,[Heykel], 70x30x40 cm Atık tenেকে

Doğanın teknolojiyle ölçsüzce sömürülmesinin yol açtığı rahatsızlıklar hâlihazırda yine çözümün teknolojik yeniliklere bel bağlaması kanısından kurtulamamış durumdayız. Bugün içinde bulunduğumuz durum dolayısıyla görünenin dışında görünmeyen bir zararında içerisin yer almaktayız. Üretilen plastikler, zehirli maddelerin doğayla buluşmasına ve insan kanına kadar ulaşması konusunda çok büyük metamorfoz gerçekleşmiştir. Zararsız gibi görünen her maddenin dönüşerek zararlı hale gelmesi kaçınılmaz olmuştur. Yine bir statü göstergesi olan ve gerek yapımında gerekse sonrasında doğaya zarar veren ve atık üretimi için en ideal alanların oluşturulduğu mekanların yapım aşamasında kullanılan bir atık boya tenekesini sanatsal bir metamorfozla görebiliriz. Çöp olarak atıl bir şekilde doğaya bırakılan nesne sanatsal bir dokunuşla yeni ruhuna kavuşturulmuştur.

SONUÇ

İnsanlık tarihinde, Maya uygarlığından beri çöp sorunu ile çöpleri ya depolayarak ya denizlere, nehirlerle dökerek ya da yakarak başa çıkmaya çalışılmış, endüstri devriminden sonra, toksik ve kimyevi atıkların yarattığı hasarlar gözlemlendiğinde çevrenin sonsuz bir çöplük olmasının ayak seslerinin duyulduğunu anlamışlardır. Süre gelen durumda, yirminci yüzyıl başlarından itibaren yeniden işleme-geri dönüştürme ya da özellikle son zamanlarda üzerinde durulan, atıkları yeniden kullanma yoluyla azaltma gibi yöntemler kullanılmaya başlanmıştır. Yüksek teknolojiye bağımlı yaşayan toplumlarda bir kişinin günde bir ile bir buçuk kilo atık ürettiği hesaplanmaktadır. Bu durum kapitalist sistemin üretim tüketim dengesindeki durumu da ortaya koymaktadır. Kapitalizm sorgusuz yığınlar arasında eşit görülmedik bir hareketlilik ve zenginlik sağlamaktadır. Üretimin vazgeçilmez kamçılayıcısı olan tüketim giderek alt toplumsal katmanlara da yayılmıştır. Bu durum üretimin çeşitlenmesini ve genel anlamda zenginleşmeyi gerektiren tüketim, ekonomi ötesi ve sosyal toplumu da etkilemiştir. Doğanın azalan kaynaklarının kirlenme, zehirlenme, çevre bozulmasıyla karşı karşıya kalması yer küreyi tehdit etmiş ve hala bu süreç devam etmektedir.

Yirminci yüzyılın sanatı en başından itibaren bir yandan bilimsel bir ilerlemeyi öne sürerken diğer yandan Picasso'dan başlayıp diğer çizginin ucunda olan Duchamp'a kadar temiz, arı ve bağdaşık olmayan saflığın temsilcisi beyazın ahlaki yönünü göstermeye çalışmıştır. Sanatçılar değeri olmayan nesnelere, çöpe atılan, pahalı olmayan şeyleri kullanmaya başladığı dönemlerde sanayi toplumunun atıklarının zenginlik aracı olduğunu da görmüşlerdir. Atıklardan, çöplerden yapılacak olan bir koleksiyona kıymetsizlerin toplanması olarak bakılmaktadır. Konu üzerine Baudelaire: 'Özü uçucu olan modernliğin, çöpler sayesinde arkasında bir şeyler bırakabileceğini düşünmek, tam da modernitenin kaybettiği şeyi ortaya koymak anlamına gelmez mi?' Sanayi toplumunun değersizleştirdiği çöpleri saklamak bu toplumun kendi zenginliğini sakladığını da göstermektedir. Walter Benjamin'e göre "hazzın nesnelere" dir geriye kalan atıklar.

Atıklar kadar uzun yolculuklar ve bu kadar geniş bir çevreye yayılmış başka hiçbir insan yapımı nesne yoktur. Atık, okyanusları ve en yüksek zirveleri doldurmaktadır. Atıklar tüm gezegeni, onun tüm kaynaklarını, bütün denizlerin dibini bu kimyasal çağa ait bir örtü gibi sarıp, ağaçlarda, bataklıklarda ve göllerde yuvalanmaktadır. Her yeri dolduran çöp evlerde, dış uzayda, zehirli kimyasallardan oluşan görünmez bulutlarla yayılmaktadır. Çöplerimiz mikro boyutlarında altında olan küçük atık parçalarını yiyen deniz yaratıklarının genleri hâlihazırda mutasyona uğramaktadır. Atıklarımızla uzay ve mekânı yeniden

düzenleyip, onları dünya ölçeğinde atığa çevirmiş durumdayız. Etrafa saçılmış tüm bu nesnelere arasında görkemli antik anıtların harap olmuş kalıntılarından çok, çağımızda onların yerini almış diğer atık sınıfları vardır. Toprağa gömülü video oyunları, yeryüzünün kilometrelerce altında çözünmekte olan zehirli maddenin yavaş sızıntısı, ağaca takılan bir naylon torba, yaşam alanlarımızda biriken çöp, uzayda savrulan uydu enkazları tehlike çanlarının göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağımıza bakıldığı zaman tüm parlak ve yeni nesnelere, önemsiz bir şekilde silinip gittiğini görmekten, paslanmış ve parçalanmış bir şekilde kenara atılmış atıklar içinde buldukları mekânlarla bütünleşmiş görülmektedir.

Atık olarak adlandırdığımız varlıklar veya nesnelere etrafımıza inşa etmiş olduğumuz ışıldayan ve parçalanmış nesne dünyalarıyla iki farklı dünya arasında yer edinmiştir. Atık olana sadece çöp ya da tehlikeli bir madde gözüyle bakılmamalıdır, istenmeyen nesnelere olabilirler fakat nesnelere ile aramızdaki dokunaklı ilişkiyi de görmezden gelmek mümkün olmamaktadır. Atık, harcanmış, dönüşüme uğramış ya da ertelenmiş arzunun bir ifadesi ve bu nedenle asıl nesnedir. Atık, tüm nesnelere ve artı zamandır. Aslında bu nesnelere çoğu insan yapımı ve plastiktir, düşünüldüğü zaman bu nesnelere bir zamanlar ihtiyaç duyduğumuz nesnelere olduğunu görebilmekteyiz.

Gündelik işlevsel nesnelere geçirdiği dönüşüm, artık işlevsel olmayan bir hal aldıkları ölçüde, sorgulanmayan zihnin makul beklentilerini altüst etmektedir. Nesnelere sembolik gücünde görmemiz gereken bir olumsuzluk vardır. Fikirlerin ve maddenin var oluşun gerçek fiziksel varlığını donatan her türlü çöpün diriltmesi ve yeniden düzenlenmesi yoluyla, sürekli olarak geri dönüştürülmesiyle tesis edildiğini bildiren öğelerdir.

Tüketim toplumunda çöpün bir zihniyet meselesi olduğu neyin çöp sayıldığı toplumun zihin yürütme biçimi olarak tanımlanabilecek olan kültürün hayatı nasıl türev ettiğinin de belirtisidir. İçinde bulunduğumuz dönem itibariyle tüketimin bir üstünlük göstergesi olduğu görülmektedir.

Tüketiyorsan varsın mottosunun oldukça yoğun görülen çağımızda bu durumu tersine çevirerek üretiyorsan veya geri dönüştürüyorsan var olacaksın sloganıyla değişimini görmek mümkün olmuştur. Dünyada bulunan tüm insanlar alarm halinde ve sıfır atık, geri dönüşüm, sürdürülebilirlik adına seferber durumdadır. İnsana en çabuk ulaşan iletişim araçlarından birisi olan sanatında bu konudaki tutum ve tavrı gözle görünür bir şekilde uygulamalara yansımaktadır.

Yapılan tez çalışmasının ilk aşamasında tüketim nesnelere üzerine çalışmanın zor olacağı fikri zamanla yerini aslında en çabuk ulaşılacak nesnelere günlük hayatın içinden olacağı gerçeğini de anlatmaktadır. Günlük tüketim sonrası en basit gözden kaçan su

şişelerinin odaklanma sonrası korkunç bir atık oluşturduğunu gözlemlemek zor olmamıştır. Bir dalga etkisiyle kişisel yaklaşımla anlatılanlar herkese sirayet etmeye başlamıştır. Süreç içinde etrafta bulunan insanların daha dikkatli ve bilinçli davrandığını gözlemlemek sevindirici olmuştur.

Atık konusundaki hassasiyeti sanat eseri olarak sunmak izleyiciler açısından hem saygı hem de bilinç oluşturmuştur. İnsanların akıllarında, hayal güçlerinde artık şu soru mevcut; 'Bunu atmayayım bir şeye dönüştürebilirim.' Farkındalıkların ve bilincin oluşturulmasında sanatın rolü tam olarak burada devreye girmektedir. Düşünmek, yaratıcılık ve faydacılık. Bu üç durum bir araya geldiği zaman istenilen mesaj ve amaç yerine gelmiş demektir.

Dünyanın bize ihtiyacı olmasa da bizim ona ihtiyacımız var bu son zamanlardaki çırpınışlarımız bu durumu gözler önüne sermektedir. Nesnelere atık veya çöp olmaktan kurtarıp düşünce, yaratıcılık ve hayal gücünüzle metamorfozunu gerçekleştirebilmek mümkündür. Fikirlerde ve bakış açılarındaki metamorfoz nesnenin kullanımında da metamorfoza yön verecektir.

Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi (BAP) kapsamında SSY-2022-10493 koduyla desteklenen tez çalışması tüketim yoğunluğunun fazlalığına dikkat çekmek ve sürdürülebilir bir yaşam alanı oluşturmak için toplumsal alanda üç boyutlu çalışmalar üretilmiştir. Tüketim nesnelere günden güne artışı çevre kirliliğine sebep olması, yaşam alanlarının atıklarla dolu olmasını tetiklemektedir. Araştırılan konu kapsamında günlük tüketilen nesnelere sanat eserine dönüştürülmesi ve estetik görünüme sahip olması hedeflenmiştir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2013). *Kültür Endüstri Kültür Yönetimi*. (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akay, A. (2010). *Postmodernizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Akyüz, H. (2019). *Teorik Bakış-Kavramsal Sanat*. İstanbul: Minör Yayınevi.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aslan, İ. Y. (1996). *Tüketici Hukuku (ve İlgili Mevzuatı)*. Bursa: Ekin Kitapevi.
- Aytaç, Ö. (2004). Kapitalizm ve Hegemonya İlişkileri Bağlamında Boş Zaman. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 28, 115-138.
- Baudrillard, J. (1997). *Tüketim Toplumu Söylenceleri/ Yapıları*. (F. Keskin, & H. Deliceçaylı, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). *Sanat Komplosu- Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baykam, B. (22 Mayıs 1992). Post Duchamp Kriz! İstanbul.
- Beykal, C. (1984). Kurt Schwitters. *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*(3/26).
- Beykal, C. (1984, Kasım). Yanılsama ve Gerçeklik. *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*(3/26).
- Bocock, R. (1997). *Tüketim*. (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Hil Yayınları.
- Bozkurt, N. (2012). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayınları.
- Corbin, A., Courtine, J. J., & Vigarello, G. (2005). *Bedenin Tarihi3- Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*. (S. Özen, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çoker, C. (Nisan 1982). Füsün Onur ve Çevresel Sanatı. *Sanat Çevresi*(42).
- Danto, A. C. (1998). Sanatın Sonu: Felsefi Bir Savunma, Danto ve Eleştirmenleri: Sanat Tarihi Histografi ve Sonrası Sanatın Sonu. *Tema*(37), 127-143.
- Danto, C. A. (2010, 06 03). *Opinionator*. 03 28, 2021 tarihinde <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/06/03/on-art-action-and-meaning/> adresinden alındı
- Dietrich, D. (1930). Kurt Schwitters, Hannover.
- Duchamp, M. (1957). *The Creative Act*. Newyork: Da Capo Press.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Aldoğan, & F. C. Çulcu, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*. (S. Atay, & G. E. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.
- Frigeri, F. (2019). *Sanatın Olmazsa Olmazları-Pop Sanat*. (E. Açıanal, Çev.) İstanbul: Teas Yayıncılık.
- Gönen, E., & Özmete, E. (2006). *Aile ve Tüketici Bilimlerinin Sürdürülebilirlik Perspektifi I*. Ankara: Oluşum Yayınları.
- Grovier, K. (2018). *Bu çağdan Geleceğe 100 Yapıt*. (H. B. Kahraman, Çev.) İstanbul: Lal Yayınları.
- Harrison, C., & Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınevi.

- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Akbank Yayınları.
- Hicks, A. (2015). *Küresel Sanat Pusulası- 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*. (D. Şendil, M. Haydaroğlu , & S. Evren , Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra*. (F. C. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kahraman, H. B. (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kuspit, D. (2018). *Sanatın sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Layton, R. (1981). *Sanat Antropolojisi*. Newyork: Kolombiya University Press.
- Odabaşı, Y. (2006). *Tüketim Kültürü: Yetinen Toplumdan Tüketen Topluma*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Pakbaz, R. (2007). *Sanat Ansiklopedisi*. Tahran: Çağdaş Kültür.
- Popper, F. (1991). *Art of the Electronic Age*. Newyork: Abrams.
- Scanlan, J. (2018). *Çöp Üzerine*. (B. Karayalçın, Çev.) İstanbul: Sub Yayınları.
- Smagola, H. J. (2002). *Görsel Sanatlarda Çağdaş Yönelimler, Farhad Ghobraee*. Tahran: Tahran Kültürel Araştırma Bürosu.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırımlar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şahiner, R. (2014). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi- Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şahiner, R. (2020). *Çağdaş Sanatta Postmodernizm, Neo-Avanguardizm, Sinizm*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şahiner, R. (2020). *Sanatta Post-Nesne ve Post-İnsan*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şaylan, G. (2006). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Thorton, S. (2012). *Sanat Dünyasında Yedi Gün*. (M. Haydaroğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tomkins, C. (1965). *The Bride and Bachelors* . Londra : Penguin Yayınları.
- Ward, G. (2014). *Postmodernizmi Anlamak*. (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Optimist Yayınları.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur? 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*. (F. C. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yanıklar, C. (2006). *Tüketim Sosyolojisi*. İstanbul: Birey Yayınları.

Resimler kaynakçası

- Alexander Calder, 1951, *Yalnızca, Yalnızca kuş*, Heykel(teneke kutu ve tel)
<https://www.wikiart.org/en/alexander-calder/only-only-bird-1951>
- Andy Warhol, (1964), *Brillo kutuları*, [Hazır malzeme] <https://psikologo.com/sanat-kuramlari/>
- Andy Warhol,(1968), *Çorba Tenekeleri*,[Hazır malzeme]
<https://www.art.com/products/p10089337-sa-i838198/andy-warhol-campbell-s-soup-i-1968.htm>
- Alighiero Boetti ,(1971-1972), *Mappa*, [Kumaş üzerine işleme]
<https://www.artribune.com/report/2013/02/tutto-boetti-al-maxxi/>
- Alberto Burri,(1963). *Nero Plasti La*,[Rölyef] <https://www.mutualart.com/Artwork/NERO-PLASTICA-L-A-/3FC285908B21C4E9>
- Alberto Burri, (1968), *Yanma*, [Seloteks üzeri plastik] <https://www.artsy.net/artwork/alberto-burri-combustione-18>
- Brian Jungen,(2000). *Cetology*, [Plastik sandalye heykel] <https://art21.org/gallery/brian-jungen-artwork-survey-2000s/>
- Brian Jungen, (2000) *Cetology*, [Plastik sandalye heykel detay]
<https://outofthebluedesign.weebly.com/brian-jungen.html>
- Brian Jungen,(2006). *Prens*, [Beysbol eldivenleri heykel]
<https://outofthebluedesign.weebly.com/brian-jungen.html>
- Carl Andre, (1969), *Çelik, çinko, düz*, [Endüstriyel malzeme], 1969,
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-steel-zinc-plain-t07148>
- Cesar Baldaccini,(1998). *Sıkıştırma*,[Heykel]
<https://www.wright20.com/auctions/2018/12/objet/294>
- Chiharu Shiota, (2014). *Birikim- Hedefi Aramak*, [Enstalasyon]
<https://thenewartgallerywalsall.org.uk/exhibition/chiharu-shiota/>
- Cleas Oldenberg,(1962), *Zemin Burger*,[Asünger plastik, katon kutu, akrilik,]
<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/12/artisti-hamburger-cibo/attachment/claes-oldenburg-floor-burger-1962-art-gallery-of-ontario-toronto/>
- Doris Salcedo,(2008), *Plegaria Muda*, [Enstalasyon] <https://sculpturemagazine.art/life-might-prevail-doris-salcedos-plegaria-muda/>
- Fred McDarrah, (1961),*Metruk bir arazide Robert Rauschenberg*, [Fotoğraf]
- Füsün Onur, (1974), *Nü*, [Tahta, cam, ayna,]
https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fdergipark.org.tr%2Ftr%2Fdownload%2Farticlefile%2F192613&psig=AOvVaw2pQdwg3XVkeZPff8DDZGY8&ust=1620898003219000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCMjil-Hpw_ACFQAAAAAdAAAAABAD
- Füsün Onur, (1983). *İsimsiz*, [Ahşap, kumaş, bakır şerit, Rölyef]
<https://artsandculture.google.com/asset/%C4%B0simsiz-f%C3%BCsun-onur/9QHDI5GTTT10ZQ?hl=tr>
- Frank Stella,(2011), *k.161b*, Karışık teknik. <https://www.mutualart.com/Artwork/k-161b/D2AA9499FABB9878>

- George Brecht, 1961, *Depo*, [Heykel], Modern Sanat Müzesi
https://www.moma.org/collection/works/81283?artist_id=756&page=1&sov_referrer=artist
- George Braque, Masa Üstünde Natürmort Gilette, 1914 [Kolaj]
<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=9GEL4A&titlepainting=Still%20Life%20on%20a%20Table%20Gillette&artistname=Georges%20Braque>
- Gino Severini,(1912), Mavi Dansçı, Tuval üzeri yağlı boya, <http://history-is-made-at-night.blogspot.com/2008/06/credit-crunch-clearly-hasnt-hit-world.html>
- Guiseppe Penone, (1977), Patate, Enstelasyon <https://www.artribune.com/artivisive/2018/04/patate-artisti/attachment/giuseppe-penone-le-patate-1977/>
- HA Schult, (2009).Çöp Adamlar,[Atık teneke kutular heykel], İtalya- Sicilya Adası'ndan görüntü <https://gemmaschiebefinedart3.wordpress.com/2015/11/14/ha-schult-trash-people/#jp-carousel-1131>
- Hugo Ball, 1916, *Fil Karavanı*, [Performans Sanatı] http://hugo-ball-gesellschaft.de/?page_id=37
- Jean Shin,(2017). *Mısır* [Enstalasyon] <https://jeanshin.com/maize>
- Jean Shin, (2017). *Mısır* [Enstalasyon], (Ayrıntı) <https://jeanshin.com/maize>
- Janine Antonie, 1992, *Kemirme*, [Çikolata Blok, İçyağı blok]
<http://www.janineantoni.net/#/gnaw/>
- Janine Antoni, (1992), *Kemirme*, [Çikolata kalıp] <http://www.janineantoni.net/#/gnaw/>
- Janine Antonie, (1993), Loving Care, [Siyah saç boyası], Anthony d'Offay Galeri
<http://www.janineantoni.net/#/loving-care/>
- James Lake,(2010). *İsimsiz, (kendi portresi)*, [Heykel], Birleşik Krallık (detay)
<https://freeyork.org/art/giant-sculptures-created-from-recycled-cardboard-by-james-lake/>
- James Lake,(2009). *Amaçsızca oturmak*, [Atık karton heykel]
<https://www.megafonn.com/figurative-sculptures-formed-from-recycled-cardboard-by-james-lake/>
- Jeff Koons, (1980), *New ShopVac Wet/ Dry*, [Hazır Malzeme]
<https://www.widewalls.ch/auction-artwork/jeff-koons-new-shop-vac-wet-dry>
- Kaynak:<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/68209/Naum-Gabo-Linear-Construction-in-Space-No-2>
- Kurt Schwitters, 1919, *Asil hanımefendiler için Konstrüksiyon*, [Kolaj], <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073>
- Kurt Schwitters, 1920, *Asamblaj*, [Kolaj] <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073>
- Marcel Duchamp, 1917, *Çeşme*, [Hazır malzeme], Grand Central Palace Newyork.
<https://10layn.com/marcel-duchamp/>
- Marisol Escobar ,(1962), *Andy Warhol*, [Hazır malzeme üzeri desen]
<https://www.christies.com/en/lot/lot-5559179>
- Marie-Jo Lafontaine, (1981), Video sanatı <https://www.marie-jo-lafontaine.com/?page=28-27-457/round-around-the-ring-1981>
- Marie-Jo Lafontaine, (1992), *Tüm Melekler Yolculukta*, Enstalasyon <https://www.marie-jo-lafontaine.com/?page=28-27-451/jeder-engel-ist-schrecklich-1992>

- Michelangelo Pistoletto,(1967). *Paçavra Venüsü*, [Hazır malzeme heykel]
<https://www.artsalanholland.nl/meesterwerken/michelangelo-pistoletto-venus-of-rags>
- Naum Gabo, 1917 *Kadın Başı*, [Kağıt, metal heykel], Zürih Cabaret Voltaire
<http://www.iartdao.com/viewpoint/viewpoint/1110.html>
- Naum Gabo,(1957-1958), *2Nolu Uzay'da Doğrusal Yapı*, Naylon, hazır malzeme
- Pablo Picasso, 1912, *Glass and Bottr of Suze* [Kolaj], Museum of Modern Art New York
<https://uploads5.wikiart.org/images/pablo-picasso/glass-and-bottle-of-suze-1912.jpg!Large.jpg>
- Pablo Picasso, (1914). *Gitar*, Metal plaka birleştirme heykel, Museum of Modern Art New York
<https://www.moma.org/collection/works/80934>
- Piero Manzoni, (1961),*Sanatçının Boku*,Bilinmeyen içeriğe sahip teneke kutu, ambalaj kağıdı, Museum of Modern Art, Newyork, ABD <https://matthewshadbolt.com/avant-garde-and-kitsch>
- Richard Hamilton,(1956). , *Günümüz Evlerini Bu Denli Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?* [Kolaj], Tate Modern, London
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_\(ressam\)#/media/Dosya:Image-Hamilton-appealing2.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_(ressam)#/media/Dosya:Image-Hamilton-appealing2.jpg)
- Robert Morris, (1967), *İsimsiz*, [Keçe] <https://www.sfmoma.org/artwork/2013.14/>
- Robert Rauschenberg, (1958),*The Coca Cola Plan*, [Hazır malzeme]
<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/coca-cola-plan>
- Romuald Hazoume,(2013). *Choucho*, [Atık plastik bidon heykel] <https://slash-paris.com/en/evenements/romuald-hazoume>
- Romuald Hazoume, (2013).*Sıçan Şarkıcı: Sadece Tanrı'dan ikinci!*, [Atık plastik bidon Enstalasyon]. <https://slash-paris.com/en/evenements/romuald-hazoume>
- Sayaka Ganz,(2013), *Ortaya Çıkış II* [Heykel] <https://sayakaganz.com/plastics/emergence-ii>
- Subodh Gupta, (2015).*Chanda Mama kapı*, Enstalasyon.
[https://aestheticmagazine.com/review-of-subodh-gupta-invisible-reality-at-hauser-wirth-somerset/.](https://aestheticmagazine.com/review-of-subodh-gupta-invisible-reality-at-hauser-wirth-somerset/)
- Thomas Sanchez,(1994). *Al Sur del Calvario* [Tuval üzerine akrilik boya] The Digital Museum Of Arthur <https://arthur.io/art/tomas-sanchez/al-sur-del-calvario?ctr=1>
- Thomas Hirschhorn,(2010),Çok Fazla, [Enstalasyon],Dhondt Dhaenens Müzesi, Belçika
<https://publicdelivery.org/thomas-hirschhorn-too-too-much-much/>
- Thomas Hirschhorn, (2020). *Community of Fragments*[Enstalasyon]
<http://www.dreamideamachine.com/en/?p=68518>
- Umberto Boccioni, (1913) *Uzayda Eşsiz Süreklilik Biçimleri*, Bronz döküm heykel,
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/futurism>
- Vladimir Tatlin, *Köşe Karşıt Rölyefi*, 1915, Heykel, State Russian Museum, St. Petersburg
<https://i.pinimg.com/originals/72/c8/78/72c87867ad5966ee9da3285a771f1777.png>
- Veronika Richterova,(2007).*Uçan Tilki*, [Plastik şişe heykel]
<https://www.designindaba.com/articles/creative-work/plastic-bottle-artworks-veronika-richterov%C3%A1>