

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Bölümü

ATIK NESNELERİN SANATTA YANSIMALARI

Hatice KAPTI

Danışman
Prof. Mehmet Yılmaz


YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2005

Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

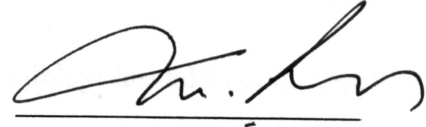
Başkan



Prof. Mehmet YILMAZ

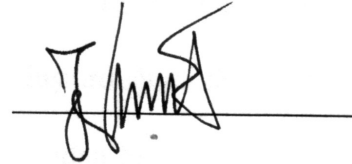
(Danışman)

Üye



Yard. Doç. Metin ŞEN

Üye



Yard. Doç. Zeki UMAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

... / ... / 2005

Prof. Dr. Serra DURUGÖNÜL
Enstitü Müdürü



Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Atık Nesnelere Sanatta Yansımaları'nı tez konusu olarak seçmemin nedeni, endüstri çöplüğüne dönüşen dünyayı sanat üretimime yansıtma düşüncesiydi. Böyle bir düşünceyi dışa vurmak için de boya ve tuval yerine endüstri ürününün atık halini kullanmayı uygun buldum.

Endüstri ürünlerinin işlevlerini tamamladıkları gerekçesi ile çürümeye terk edildikten sonra gerek doğanın, gerek insanların etkisi ile edindikleri yeni biçim, renk ve doku plastik olarak öteden beri ilgimi çekiyordu. Bundan dolayı hurdalıklardan topladığım çeşitli nedenlerle ezilmiş, eğilip bükülmüş dolayısıyla biçimleri farklılaşmış, renkleri değişmiş, paslanmış atıkları, geleneksel resim anlayışı olan yağlıboya tekniği ile tuvale aktarıyordum. Ancak bu süreçte yaptığım resimlerde, oluşturduğum doku ve renklerin tatminde yetersiz kaldığını fark ettim ve bu nesnelere doğrudan kullanmayı denedim. Bu denemelerin sonucunda ortaya çıkan işler, atık nesnelere üretilme amaçlarından farklı olarak ikinci bir işlevselliği iddia etmekteydi. Bu işlevsellik sanatsal bir işlevsellikti. Bu çalışmalar insanların ilgisini çekmeyen, fakat sanat alanında kullanılıncaya bakmaya değer görülen bir bağlam kazanmıştı. *Atık Nesnelere Sanatta Yansımaları* tez konusu bu şekilde oluştu.

Bu nesnelere sanatta kullanılmasının kuramsal araştırmasını yaptığımda, 20. yüzyılın başlarından beri sanat dışı malzemelerin birçok sanatçı tarafından ve aşağı yukarı birçoğunda endüstriyi eleştiri bağlamında kullanıldığını fark ettim. Tez çalışmamın metnini oluştururken önce, modern ve postmodern dönemde ortaya çıkan akım ve

sanatçıların hangi anlayışlarda işlerini gerçekleştirdiklerine değindim; ardından da kendi çalışmalarımıla ilgili bilgiler verdim.

ÖZET

Atık nesne 20. yüzyılın başında sanat alanında kullanılmaya başlamıştır. Bireşimsel Kübizm akımında Picasso ve Braque ile sanata giren sanat dışı malzeme, Dada hareketi ile farklı bir boyut kazanmıştır. Picasso ve Braque'ın yoğun olarak kullandığı bu nesnelere yaptığı kolaj ve asamblaj çalışmaları, Duchamp ile gerek sunum biçimi gerekse bağlam olarak başka bir anlayışa kaymıştır. Duchamp, hazır nesnenin üretilmiş haliyle sanat nesnesi olarak önerilmesi sonucunda, sanata dair tüm kalıpların yıkıldığını ileri sürmüştür. Geçmiş sorgulama temelli, ardı arkası kesilmeyen modern ve postmodern öncü hareketleri derinden etkilemiştir.

1960'lı yıllarda Pop Sanat ile hazır nesne kullanımı, postmodern bir anlayışa dönüşmüştür. Andy Warhol'un yapıtları ile modern sanat anlayışı yadsınmıştır. Günlük yaşamdaki sıradan her şey herhangi bir gönderme olmadan sanat malzemesi olmuştur. Warhol teknolojinin olanaklarından azami ölçüde faydalanmıştır.

Teknoloji, postmodern sanatta yeni gerçeklik anlayışları ve yeni estetik arayışlar sunan yollar açmıştır. Bu dönemde sanatçı, sanatı, toplumu, doğayı ve teknolojiyi sanat yolu ile sorgulamayı amaçlarken yeni malzeme, teknik ve sunum biçimleri geliştirmiştir. Mekanla bütünleşen çeşitli nesnelere kuramsal ağırlıklı çalışmalara dönüşmüştür.

ABSTRACT

Use of waste object has started from the beginning of the 20th century. The non-artistic material, which entered the art with Picasso and Braque in the Synthetic Cubism has gained a different dimension with Dada movement. The collage and assemblage works done by Picasso and Braque, who intensively used these materials, with Duchamp they demonstrated themselves in another comprehension as a presentation manner or as a context. In the result of proposing the ready object as an art object in its manufactured form, Duchamp puts forward that all artistic matrixes are demolished. Questioning the past has deeply affected the permanent, nonstop modern and postmodern pioneer movements.

The use of ready object with the Pop Art in the 1960's, had been converted into a postmodern comprehension. With Andy Warhol's works, the modern art comprehension has become subject to rejection. Everything in the daily life has become an art material without any reference. Warhol had taken advantage from modern technological possibilities.

Technology has opened the ways for new reality comprehensions and ways that present new aesthetic searching in the postmodern art. In this period, the artist while aiming at questioning the art, society, nature and technology through artistic methods, has developed new materials, techniques and presentation manners. Getting into entirety with the place, various objects are intensively converted into theoretical studies.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİM LİSTESİ	vi
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM: SANAT DIŞI MALZEMENİN SANATA GİRİŞİ	5
I.1. Dönüştürülebilir, Yoğrulabilir Hazır Malzeme	13
I.2. Doğrudan Kullanılan Hazır Malzeme	22
I.3. Montaj	28
II. BÖLÜM: MODERNİZM SONRASINDA ATIK NESNE	32
II.1. Yeni Bir Gerçeklik: Düzenleme, Yerleştirme ve Kurgu	40
II.2. 1980'den Sonraki Gelişmelere Genel Bir Bakış	56
III. BÖLÜM: UYGULAMALARA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR	59
III.1. Kişisel Çalışmaların Oluşum Aşamaları	59
III.2. Örnek Çalışmalar	61
III.2.1. Uygulama 1 – Uygulama 2	61
III.2.2. Uygulama 3	63
III.2.3. Uygulama 4	64
III.2.4. Uygulama 5	65
III.2.5. Uygulama 6	66
III.2.6. Uygulama 7	67

III.2.7. Uygulama 8	68
SONUÇ	69
KAYNAKÇA	72

RESİM LİSTESİ

1. Res.1., Pablo Picasso, *Bambu Sandalyeli Ölü Doğa*, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, muşamba, ip, 30x38 cm
2. Res.2. , Pablo Picasso, *Gitar*, 1913, Duvar kağıdı, gazete, renkli kağıt, karakalem, suluboya, 66,3x49,5 cm
3. Res.3., Pablo Picasso, *Keman*, 1915, karton, teneke, tel, boyanmış tahta, metal parçalar, 100x63,7x18 cm
4. Res.4., Pablo Picasso, *Tel Yapım*, 1928, tel çubuklar, 50,5x40,8x18 cm
5. Res.5., Pablo Picasso, *Boğa Başı*, 1943, bisiklet gidonu ve selesi, 33,5x43,5x19 cm
6. Res.6., Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, 1913, bisiklet tekerleği, tabure
7. Res.7., Marcel Duchamp, *Kol Kırılması Olasılığına Karşı*, 1915, hazır yapıt
8. Res.8., Anselm Kiefer, *Başlıksız*, 1984, tuval üzerine yağlıboya, hasır, gomalak, kurşun, 280x245 cm
9. Res.9., Pablo Picasso, *Dişi Keçi*, 1943, palmiye yaprağı, seramik saksılar, hasır sepet, metal parçalar, alçı, 120,5x72x140 cm
10. Res.10., Viladimir Tatlin, *Köşe Kabartması*, 1915
11. Res.11., Kurt Schwitters, *Merz*, 1921, 36,7x21,5 cm
12. Res.12., Kurt Schwitters, *Sarı Köşe*, 1947
13. Res.13., Kurt Schwitters, *Hanover Merz*, 1923-1937
14. Res.14., Heartfield, *Üst İnsan Adolf*, 1932, fotomontaj, 38x28 cm
15. Res.15., Richard Hamilton, *Bugünün Evlerini Bu Denli Çekici Kılan Nedir*, 1956, kağıt üzerine kolaj, 26,5x25 cm

16. Res.16., Robert Rauschenberg, *Yatak*, 1955, şilte, yastık, yağlıboya, kalem, 191,1x80x20,3 cm
17. Res.17., Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-1959, yağlıboya, doldurulmuş keçi, otomobil lastiği, 63,5x64,5 cm
18. Res.18., Andy Warhol, *Marilyn Monroe*, 1962, 208x140 cm
19. Res.19., Donald Judd, *İsimsiz*, 1969, alüminyum, 170x40x31
20. Res.20., César Baldaccini, *Akrep*, 1967, metal parçalar
21. Res.21., César Baldaccini, *Sarı Buick*, 1962, 153x73x65 cm
22. Res.22., Robert Smithson, *Yer Olmayan*, 1968, boyalı tahta kutular, kireç taşı, fotoğraf, 16,5x82,25x103 cm
23. Res.23., Richard Serra, *İsimsiz*, 1985-1998, 5,5 m yüksekliğinde, 6-7 cm kalınlığında sac levhalar
24. Res.24., Kuzgun Acar, *İsimsiz*, 1962-1965, çivi, metal parçalar
25. Res.25., Kuzgun Acar, *İşlevsel Heykel*, 1973, metal
26. Res.26., Atlan Gürman, *Montaj 4*, 1967, tahta üzerine selülozik boya, dikenli tel, 123x140x9 cm
27. Res.27., Hatice Kaptı, *Uygulama 1*, 2003, atık yapay tahta, paslı teneke, sac parçaları, çivi, 84x36,5 cm
28. Res.28., Hatice Kaptı, *Uygulama 2*, 2003, atık yapay tahta, paslı teneke, sac parçaları, çivi, 24x73 cm
29. Res.29., Hatice Kaptı, *Uygulama 3*, 2004, eski kapı çerçevesi, metal levha atıkları, rabiz teli, 47,5x174 cm
30. Res.30., Hatice Kaptı, *Uygulama 4*, 2004, eski pencere çerçevesi, pası çivi, paslanmamış çivi, örgü tel, metal plakalar, 55x98 cm

31. Res.31., Hatice Kaptı, *Uygulama 5*, 2005, eski pencere dış kapağı, paslı çivi, metal parçaları, örgü tel, 80x111 cm
32. Res.32., Hatice Kaptı, *Uygulama 6*, 2005, ahşap kapı kanadı, ahşap parçalar, metal atıklar, yağlıboya, 41x145 cm
33. Res.33., Hatice Kaptı, *Uygulama 7*, 2005, yapay tahta, metal parçalar, 32x106 cm
34. Res.34., Hatice Kaptı, *Uygulama 8*, 2005, eski tahta, demir parçaları, asfalt, 49x145 cm

GİRİŞ

Modern teknoloji atıkları 20. yüzyılın başından beri birçok sanatçının ilgisini çekmektedir. Bu atıklar, insanın doğayla başa çıkmak ve hattâ ona hükmetmek üzere yarattığı '*karşı-doğa*'nın eseridir. Modern teknolojinin neden olduğu bu karşı doğada nesnelere, işlevlerini tamamladıktan sonra 'atık' (hurda) nitelendirmesi ile çürümeye terk edilmektedirler. Çürümeye terk edilen bu nesnelere, -özellikle doğanın yok etmekte zorlandığı sanayi atıklarında - gerek kendi yapılarından kaynaklanan, gerekse dış etkenler nedeniyle biçim, renk, boyut açısından çeşitli değişiklikler meydana gelmektedir. Bu atıkların çürüme sürecinde gerçekleşen oluşumlar, sanatsal duruşla bakan insanın plastik dili için araç konumundadır. Sanatçı, işlevini tamamlamış ve çürümekte olan, sanatın alanı dışındaki nesneyi düşünsel olarak yorumlayıp ona kendi bakışı ile yeni bir işlevsellik kazandırmaktadır. Bu sanatsal bir işlemdir.

Sanat dışı malzemenin plastik sanatlarda kullanılması *modern dönemle* başlamaktadır. Bu dönemde gerçekleşen Sanayi Devrimi, başta Batı uygarlığı olmak üzere, birçok toplumda köklü değişimlere neden olmuştur. Bu devrimle kapitalist sistemin toplumda oluşturduğu tüketim kültürü sonucu, işlevini yitirmiş atık endüstri ürünleri insanın yaşadığı çevrenin olağan görüntüsü haline almıştır. Diğer bir ifade ile, yaratılan karşı doğa üstün duruma gelmiştir.

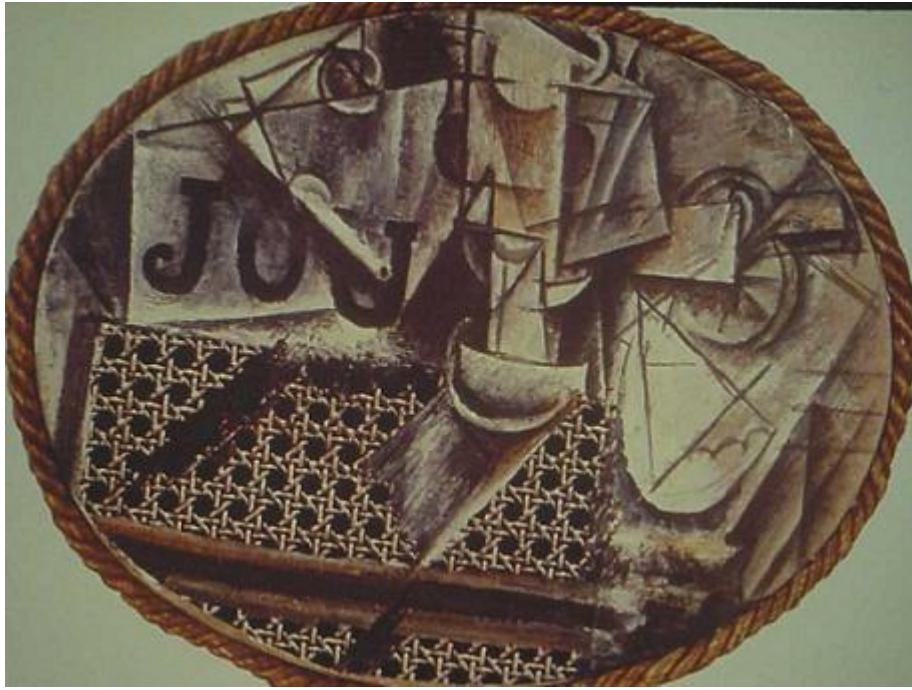
Modern dönemle birlikte bilim ve teknolojideki başdöndürücü gelişmelere bağlı olarak toplumsal yapı köklü bir dönüşüme uğramıştır. Berman'ın yorumuna göre, insanların paylaştığı bu serüven, coşku, gelişme, bunların yanı sıra insana kendini ve

dünyayı dönüştürmeyi vaat eden modern olma, aynı zamanda sahip olunan, bilinen her şeyi tehdit etmeye başlamıştır (Berman, 1982, 15). Bu ilerleme ve yenilenme iki büyük savaşı getirmiş; bu da sosyo-ekonomik bunalımlara yol açmıştır. Böylesine kapsamlı bir dönüşüm sanatçının düşünce biçiminde ve sanat anlayışında köklü değişikliklere sebep olmuştur. Gelenekleri sorgulamaya başlayan sanatçı, bireysel ifade yolları arayışına girmiştir.

Modernleşme sürecinde tanık olunan sanat akım ve hareketlerinin ifadeye ilişkin getirdiği yaklaşımlar yoğunlaşarak plastik sanatlarda disiplinlerin sınırlarını zorlamıştır. Modern sanatçıların bir kısmı kendi içlerine yönelmişler, Rönesans'tan beri gerçekliğin temsili üzerine kurulan sanat ve estetik anlayışını yadsımışlardır. Yaratıcılığın ancak sanatçının duygularını ve kendine özgü yorumlarını yansıttığı sürece gerçekleşeceğini ileri sürmüşlerdir. Modern süreçte sanatın *saflaşmasını* hedefleyen bu soyut akımlar, nesneyi tuvallerinden ya kısmen ya da tamamen atmışlardır. Örneğin Mondrian sanatın *saf* olmasını savunmuştur. Ona göre, sanatın doğadan ve doğanın duyuşal kavranışından kurtulması, sanatı salt bir sanat olma yolunda belirleyen ve saflaştırmayı getiren en önemli etkenlerden biridir. Çünkü, sanatın görevinin 'saf sanat' olduğu gerçeğine inanan sanatçı, sanatın gelişmesinin de bu saflaşma amacı doğrultusunda olacağını belirtmiştir (Tunalı, 1992, 157).

Modern sanatçıların bir kısmı ise tuval ya da farklı yüzeyler üzerine geleneksel anlamda sürülmesi gereken boyanın yerine, kum, talaş, eski gazete parçaları, ağaç ile metal parçaları, tel vb. birçok sanat dışı malzemeler kullanmışlardır. Örneğin, Picasso 1912 yılında oval şeklinde bir tuval üzerine yaptığı yağlı boya çalışmasında, bir ölü doğa kompozisyonuna, bambu örgüsü desenli muşamba parçası yapıştırılmıştır. *Bambu*

Sandalyeli Ölüdoğa (Res.1.) adlı çalışması sanat dışı malzemenin kullanıldığı ilk yapıt olarak gösterilmektedir. Kolaj tekniği ile yapılan bu çalışma aynı zamanda, tuvalin çevresine geçirilen bir ip nedeniyle ilk asamblaj örneği olarak da gösterilmektedir. Kübizm ile gündeme gelen bu yaklaşım Picasso ve Braque'ın çalışmaları ile yeni ve özgür bir anlatım diline açılan bir yol olmuştur.



Res.1. Pablo Picasso, *Bambu Sandalyeli Ölü Doğa*, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, muşamba, ip, 30x38 cm

Picasso'nun endüstrileşmenin sonucu ortaya çıkan 'atık malzemeler'i sanatsal bir niteliğe dönüştürme isteği, 20. yüzyıl sanatçılarının nesne temelli sunumları için geniş ufuklar açmıştır. Sıradan bir bisiklet selesi ve gidonunun bir boğa başına, kırık bir oyuncak arabanın insan figürüne dönüştüğü bu yaklaşım, sanatçının kendi ifadesel amacına ulaşmak için sonsuz bir seçkiye sahip olduğunu ve 20. yüzyıl sanatçısının geleneksel yöntemler ve araçlar dışında yepyeni bir estetik dil geliştireceğinin de habercisi niteliğindedir. Picasso ve

Kübizm'in diğere sanatçuları, Gelecekçilik, İnşacılık, Dada ve Gerçeküstücülük gibi sanat hareketlerini doğrudan etkilemiştir. Kübizm, Cezanne'in matematiksel düzeninden kolaj ve asamblaj tekniklerine dek uzanan oldukça zengin bir resimsel anlatımla, endüstri-sanat ilişkisini, farklı bir bağlama çekmiştir. Sanatı her türlü yabancı elemandan kurtarmaya çalışan safçılık anlayışına karşı bu hareket, Postmodernizm'e açılan yollardan biri olmuştur.

Modernizm'de geleneksel sanat, her açıdan yeniden ele alınmıştır. Özellikle resmin konuları, fiziksel özellikleri, sergileme biçimleri, izleyicinin tutum ve davranışları, yaratıcısı temel bir sanat konusu haline dönüştürülmüştür. Sanatın metalaşmasından kaçınma, yoruma karşı durma, hızla değişen yaşamın sanatçı için farklı gereksinimler yaratması, resimde daha farklı araçlar kullanma isteğini ve gerçekliği resmin dışında arama ve anlatma düşüncesini getirmiştir

Bu çalışmanın birinci bölümünde, sanat dışı malzemelerin sanata girdiği modern sanat anlayışı ve bu anlayış içerisindeki sanatçıların bu nesnelere hangi yaklaşımlarla kullandıkları incelenmeye çalışılacaktır. İkinci bölümünde, Modernizm sonrasında atık nesne kullanımı irdelenmeye; üçüncü bölümde ise, bu araştırmalar sonucu paslı çivi, atık metal, torna atıkları, metal tozları, eski kapı ve pencere kalıntıları vb. nesnelere ile gerçekleştirilen kişisel uygulama çalışmaları ile bu çalışmaların oluşum aşamaları üzerinde durulacaktır.

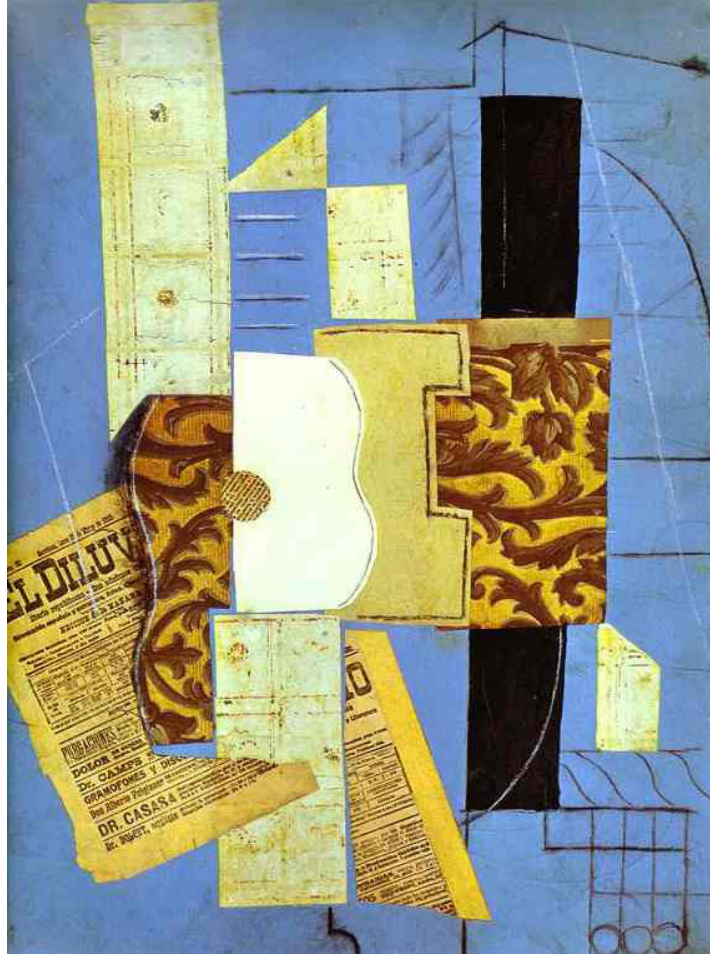
I.BÖLÜM: **SANAT DIŞI MALZEMENİN SANATA GİRİŞİ**

Sanat dışı malzeme 20. yüzyılın başından bugüne kadar çeşitli anlayış ve yorumlarla sanat alanında kullanılmıştır. Modern dönemde ortaya çıkan Kübizm akımı ile sanata giren sanat dışı malzeme, akımın Bireşimsel kolunda kolaj tekniği ile kendini göstermiştir. Bu teknik ile sıradan malzemeler sanat nesnesi haline dönüştürülmüştür. Birbirine yabancı öğeleri bir araya getirerek yapıtı ortaya koyma tekniği olan *kolaj*, sanatta yeni bir ifade aracı olmuş ve sonucunda doku kopukluğunu yadırgamama özelliği, Őu ya da bu biÇimde daha sonraki bütün sanatlarda görülmüŐtür.

Bireşimsel Kübizm’de tuvalin yüzeyine gazete parçaları, afiŐler, kumaŐlar, metal parçaları, oyun kartları ve hattâ ayna parçaları yapıŐtırılarak resimler yapılmıştır. Gerçek nesnelere yalnız resmin yüzeyini zenginleŐtirmek amacıyla değil, aynı zamanda gerçek materyal ile soyut form arasında bir gerginlik elde etmek için resme sokulmuŐlardır. Kübistler, bunların dışında resim yüzeyine canlılık vermek için, kumla karıŐtırılmıŐ renklerden de yararlanmışlardır.

Picasso ve Braque’ın 1912’den itibaren Kübizm’e yapısal (dokusal) değişimler katması akıma yeni bir boyut kazandırmıŐtır. Bu sanatçılar, geleneksel resmin ‘var olan gerçeğin taklidi’ yerine, onun kendisini ifade eden malzemeyi kullanmayı tercih etmişlerdir. Örneğin Picasso, *Gitar (Res.2.)* adlı resminde, duvar kağıdı ve gazete parçaları ile çeşitli renkli kağıtları tuvaline yapıŐtırmıŐ, bunların üzerini karakalem, kurŐunkalem ya da suluboya ile boyamıŐtır. Böylece nesne parçalara ayrılmış aynı zamanda gerçek yaŐamdan alınma parçalarla betimlenmiŐtır. Bunun sonucunda aynı resim

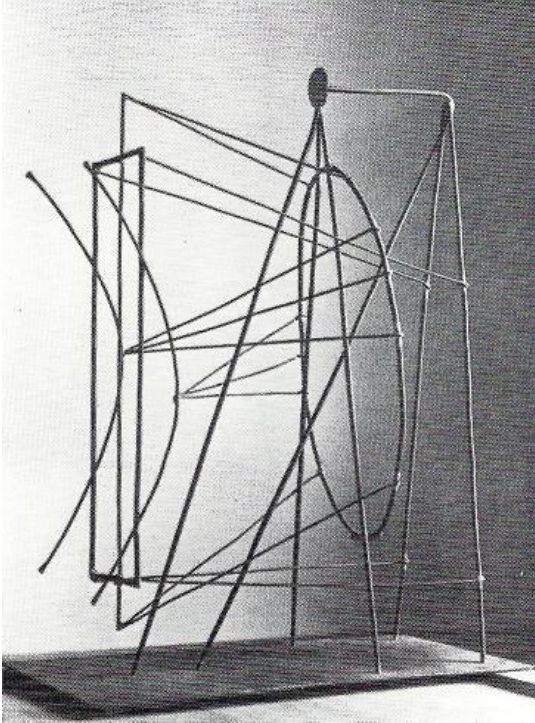
içinde birbiri ile çatışan iki ilke ortaya çıkmıştır. Basılı gazete kağıdı hem gerçek bir gazeteyi göstermekte hem de gitarın ses boşluğunu oluşturmaktadır. *Gitar*, kimi belli başlı özellikleriyle betimlenmiştir. Gövdesi ile sapı dağınık bir biçimde gösterilmiş olmasına rağmen, gerçeğiyle benzerlik taşımaktadır.



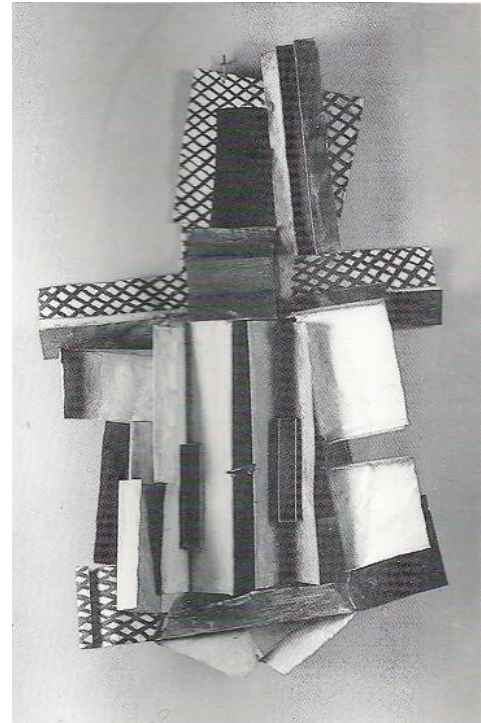
Res.2., Pablo Picasso, *Gitar*, 1913, duvar kağıdı, gazete, renkli kağıt, karakalem. sulubova, 66.3x49,5 cm

Picasso'nun, resimlere kağıt parçalarını yapıştırması, bir anlamda resmin iki boyutluluğunu kıran bir uygulamadır. Karton, teneke, tahta, ip, tel gibi hazır malzemeler kullanmaya başladığında, resimler kabartmaya yaklaşmışlardır. Bu, sanatçının uyguladıklarının mantıksal bir sonucudur. Bu gelişimin başlangıcını Picasso'nun karton,

teneke, tel, boyanmış tahta ve çeşitli metal parçaları ile yaptığı müzik aletleri dizisi olan yapımlar oluşturmaktadır. 1915'te yaptığı *Keman* (Res.3.) buna iyi bir örnektir. Üç boyutluluğa doğru gelişimin yanı sıra biçimlerin parçalanması birkaç aşamada gerçekleşmiştir. Sonunda 1915-16'da renkli tahta parçaları, çivi, ip kullanarak yaptığı *Masadaki Keman ve Şişe* isimli çalışmasına ulaşmıştır. Picasso'nun bu çalışmaları, 1950'li yıllardan sonra özellikle A.B.D.'de yaygın olarak uygulanan üç boyutlu kolaj olarak nitelendirilen *asamblaj* tekniğinin kökenini oluşturmaktadır.



Res.4., Picasso, *Tel Yapım*, 1928, tel çubuklar, 50,5x40,8x18,5 cm



Res.3., Picasso, *Keman*, 1915, karton, teneke, tel, boyanmış tahta, metal parçalar, 100x63,7x18cm

Picasso'nun hazır nesne kullanarak yaptığı müzik aletleri, heykel sanatı içinde Bireşimsel Kübizm'i doruk noktasına çıkaran yapıtlar olmuşlardır. 1928'de tel yapımlarını üretmeye başlamıştır. Bunları, yakın dostu Guillaume Apollinaire'in onuruna yapacağı bir anıt için hazırlamıştır. Bu çalışmaların sonuncusu olan *Tel Yapım* (Res.4.) salıncakta

sallanan bir kadın figürünün betimlenmesidir. Sallanma anı tam yükselme ile alçalma arasında bir yerde yakalanmıştır. Bu yapıt, seçici kurul tarafından “aşırı köktenci” gerekçesi ile geri çevrilmiştir. Ama Picasso’nun boşluğu kullanan saydam yapımları dönemin heykeltıraşları için önemli esin kaynağı olmuştur.

1943 yılında Picasso, oradan buradan topladığı metal parçalarından yapımlar üretmeye devam etmiştir. Üstün bir zeka ürünü olan bu yapıtlara *Çiçek Açan Sulama Kovası* ve *Boğa Başı* en iyi örneklerdir. Picasso *Boğa Başı* (Res.5.) yapıtı için parçaları nasıl bir araya getirdiğini şöyle anlatmıştır:

Bir gün hurdalığın arasında eski bir bisiklet selesi buldum, hemen yanında da paslanmış gidonu duruyordu... Bu iki parçayı anında birleştirdim, zihnimde... kendiliğinden oldu bu ... Benim tek yapmam gereken ,aklıma gelen bu düşünce doğrultusunda iki parçayı kaynakla birleştirmekti. Bronz heykellerin en güzel yanı en olmadık nesnelere bile bir bütünlük sağlaması, değişik nesnelere birbirinden ayırt edilememesi (İ. F. Walther, 1997, 47).



Res.5., Pablo Picasso, *Boğa Başı*, 1943, bisiklet gidonu ve selesi, 33,5x43,5x19 cm

Picasso 20. yüzyılın resim ve heykel sanatında devrim sayılan kimi yeniliklerin öncülüğünü yapmıştır. Sanatta o güne dek kullanılan geleneksel yöntem ve malzemelerin dışına çıkarak sıradan, hazır nesnelere kullanarak onları çeşitli karmaşık düzenlemeler içinde yan yana getirerek yapıtlarını oluşturmuştur.

Kübizm akımının önemli isimlerinden Braque da kolaj tekniğinin resme maddesel bir nitelik kazandırdığını ifade etmiş ve “Bir objenin kullanılma sınırı son bulup çöp tenekesine atılması gerektiğinde onu resmime alıyorum” demiştir (K. Özsezgin, 1978, 18-20).

Kübist sanatçıların bu denemelerinin kendi içinde modern olmalarının Berger’e göre iki nedeni vardır. Bu nedenlerden biri, sanatı paha biçilmez gören burjuva sanat kavramına bütünüyle meydan okumaları diğeri, herhangi bir hırdavatçı dükkanında bulunabilecek her türlü nesneden yapılmış olmalarıdır (J. Berger, 1999, 66).

Modern dönemde yaşanan yenilikler ve gelişmeler, sanatçıları köklü değişikliklere yönlendirmiştir. Bilim ve teknolojinin gelişmesi, sosyo-ekonomik ve kültürel yapının değişimi, sanayi devrimi ile başlayan endüstrileşme, kentleşme Batı uygarlığının toplumsal yapısında değişimlere neden olmuştur. Bireyin çevresine yabancılaşmasını getiren bu yenilikler sanatçıda da bireysel ifade yolları arayışını getirmiştir. Sanat alanlarında disiplinlerin sınırlarını zorlayan ifadeye ilişkin bu farklı yaklaşımlar modern sanatta yol ayrımına neden olmuştur. Bu yol ayrımında, sanatta *sanat dışı malzeme* kullanma hareketi, sanatı *saflaştırma* (pürizm) eğilimine karşı doğmuştur.

Safçılık, Rönesans'tan beri sanat ve estetik anlayışın, görünür gerçekliğin temsili üzerine kurulmasını yadsıyan modern sanat anlayışının doruk noktasıdır. Modern süreçte, soyut sanatta kendini ifade eden bu safçılığın aradığı şey Tunalı'ya göre, “duyusal doğanın arkasında değişmeyen mutlak bir temel varlık düşünmek, bunu aramak ve buna biçim vermektir” (İ. Tunalı, 1992, 151). Bu düşünce bağlamında, doğayı taklit etmeye dayalı tüm sanat anlayışları böyle bir sanat belirlemesinin dışında kalmaktadır.

Bu anlayışın daha sonra Amerika'daki savunucusu olan Greenberg, ana akımın soyut sanat olduğunu söylemiştir. Yüksek sanat olan soyut sanat yazara göre, iki boyutluluğa ve yalnızca renge vurgu yapan, renge yaslanan, her türlü özüne yabancı elemandan arındırılan, saflaştırılmış resimdir. Resim, özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır (E. Batur, 1997, 359).

Mondrian, Maleviç gibi sanat için sanat anlayışını benimseyen sanatçılar saf sanat eğilimindedirler. Kendi içlerinde bireysel farklılıklara sahip olan bu sanatçılar, soyut sanat içerisinde değerlendirilmektedirler. Örneğin Maleviç, resme yabancı olan her şeyin resmin dışına atılması gerektiğine inanmış ve kendine özgü bir sanat anlayışı oluşturmuştur. Bu anlayışa *Süprematizm* adını vermiştir. Latince en üst, en yukarı anlamına gelen bu deyim, sanat için yeni bir alana işaret etmiştir. Bu alan, salt geometrik ve soyut elemanlarla oluşan bir alandır (İ. Tunalı, 1992,182).

Sanatı her türlü yabancı elemandan arındırma eğilimine köklü tepki, Kübizm'de kullanılan sanat dışı malzeme anlayışından farklı olarak Dada hareketinden gelmiştir. Dada, 20. yüzyılın seyrini değiştiren öncü hareketlerin başında gelmektedir. Bu hareket saf

sanata tepkisinin yanında sanatın ne olması konusundaki yerleşmiş tüm görüşlere karşı çıkmıştır. Hareketin önemli temsilcisi Marcel Duchamp, başta Kavramsal Sanat ve Pop Sanat olmak üzere pek çok sanat hareketine ve sanatçıya öncülük etmiştir.

Duchamp, 1913 yılında *Bisiklet Tekerleği* (Res.6.) işini sıradan bir mutfak taburesinin üzerine taktığı bir bisiklet tekerleği ile yapmıştır. 1915 yılında hırdavatçı dükkanından bulduğu bir kar küreği almış ve *Kol Kırılması Olasılığına Karşı* (Res.7.) adını vermiştir. Sanatçı bu türden sunuş biçimini adlandırmak için *hazır-yapıt* (*ready-made*) kavramını kullanmıştır.



Res.6., Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, 1913, bisiklet tekerleği, tabure



Res.7., M. Duchamp, *Kol Kırılması*
Olasılığına Karşı, 1915, Hazır Yapıt

‘Hazır yapıt’ kavramının sanat alanında sıkça kullanılmaya başlaması 1917’deki bir sergiden sonradır. Sanatçı New York’ta *Mutt Works* firmasının ürettiği bir porselen pisuarı ters çevirerek, bir kaidenin üzerine oturtmuştur. *Çeşme* adını verdiği bu nesneyi “R. Mutt” diye imzalamış ve bir sergiye göndermiştir. Sanatçıya göre,

“Bu nesneyi Bay *Mutt*’un kendi elleri ile yapıp yapmamasının hiç bir önemi yok. Bay Mutt o nesneyi seçti. Mutt günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı.” (M. Yılmaz, 2001, 64).

Sanatçı, belirli bir nesneyi ele alıp, ona herhangi bir anlam vererek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece rasgele bir nesne seçmiştir. Bu nesne yeni ve benzeri olmayan bir nesne değil, sıradan, seri yapım sonucu bir ürün olmuştur. Bu nesne için tek yenilik, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam farkıdır.

Sanatın sadece doğa ve temsille yetinmeyerek, topluma ve sanatın kendisine karşı olmasının gerekliliği; yalnızca estetik kaygılara ve kurallara göre hareket eden sanatçının, sanatsal özgürlük bakımından sınırlandırılmış olduğu gerçeği Duchamp'ı hazır-yapıtlarına ulaştırmıştır. Aynı zamanda resim değerlendirmelerinin ve estetiğin son derece öznel tartılar kullanmakta olduğu eleştirisi; el becerisi, resimsel tarz ve sanatçının oluşturduğu bir nesne olmadan bir sanat yapıtının gerçekleştirilebileceği ve tüm geleneksel sanat sınıflamalarının dışında yaratıcı düşüncenin olduğu görüşü, izleyicinin kendisine alıştırmış bir yoldan ve pasif alımlayıcı konumundan çıkması dileği de hazır yapıtları için temel düşünceler oluşturmuştur (H. E. Giderer, 2003, s:112).

Sanat dışı malzeme, görüldüğü üzere, Kübizm akımı ile sanata girmiş ve Dada hareketi ile daha ileri bir noktaya ulaşmıştır. Modern sanat sürecinde, Kübizm ve Dada'dan sonra çeşitli akım ve sanatçıların temel aldığı sanat dışı malzeme kullanımı, postmodern sanat anlayışının çoğulculuk, eklektisizm vb. birçok özelliğinin temelini oluşturmuştur. Sanat dışı nesnelere kullanıma teknikleri ve anlayışları, akım ve sanatçılara göre farklılıklar göstermiştir.

1.1. Dönüştürülebilir ve Yoğrulabilir Hazır Malzeme

Hazır malzeme, tuval üzerine geleneksel anlamda sürülmesi gereken boyanın yerine, sanat alanı dışında kabul edilen nesnelere kapsamaktadır. Bu tür nesnelere kullanımı, daha önce değinildiği üzere, Picasso ve Braque'ın sanat tarihinde ilk örneklerini

sergilediği Bireşimsel Kübizm akımı ile gerçekleşmiştir. Daha sonra akım ve sanatçılara göre farklı yaklaşımlar göstermiştir. Kimi yaklaşımlar hazır malzemenin üretilme amacından çok farklı biçimde kullanılmasını gerektirmiştir. Bunu ‘dönüştürülebilir’ veya özelliğine göre ‘yoğrulabilir’ hazır malzeme olarak adlandırmak mümkündür.

Aslında; ‘Yoğrumsal Sanatlar’ kavramı, Plastik Sanatlar’ın diğer bir adıdır. Kil, boya, alçı, taş ya da bronz gibi malzemeler, sözcüğün tam anlamıyla yoğrulabilir, biçim verilebilir malzemelerdir. Ancak bunlara çağdaş teknolojinin yeni ürünleri olan polyester, plastik muşamba, makine parçaları da dahil edilmiştir. Picasso ve Braque, bu malzemeleri resimlerine sokmuşlardır. Doku elde etmek için toz boyalarına kum, talaş vb karıştırarak çadır bezi üzerine sürmüşlerdir. Bu çalışmalarda elde ettikleri dokular ışık ve gölge ile kabartma etkisi yaratmıştır. Bu anlatım dili, gelişmiş ve yeni malzemeler kullanımını getirmiştir.

Yoğrulabilir ve her türlü hazır nesnenin kullanıldığı sanatta, bir dönüştürme söz konusudur. Bu nesnelere sanatçı tarafından sanat alanına sokulmakta ve üretilme amaçlarından farklı bağlamlara dönüştürülmektedirler. Picasso, sanatın dışındaki alanlara hizmet eden nesnelere bir dönüştürmeye tabi tutarak kesmiş, yırtmış, eğip bükmüş ve yüzeye yapıştırmıştır. Yapıştırdığı kağıt parçalarının biçimlerini geometrik olarak kullanmakla birlikte, kompozisyonda ifade edeceği nesnenin şeklini kesip çıkarmış ve kestiği yüzeyde kalan boşluğun biçiminde oluşan yeni şekli parçalayarak kompozisyon içinde yan yana, ters, tek parça ya da ayrılmış olarak kullanmıştır. Boşluk ve doluluk kavramlarını tersine kullanmıştır. Sanatçı gazete kağıtlarını, resmettiği nesnenin yapısal özelliklerine aykırı olmasına rağmen hemen her türlü nesne için kullanmıştır. Gazete

kağıtlarının içeriğinden de yararlanmışır. Bu yazıları alaycı ve biçimlere zıt etkide oyunlar yaratabilecek şekilde kullanmayı seçmiştir. Kullandığı gerçek kağıtlarla birlikte yarattığı kelime oyunları izleyiciyi gerçeklik kavramı üzerinde tekrar düşünmeye itmektir. Kullandığı nota kağıtlarını çoğunlukla müzik aletleriyle birlikte anlam bütünlüğü olacak şekilde kullanmıştır. Nesnenin yapısal özelliğine uygun olmayan gazete ya da renkli kağıttan oluşturduğu nesnelere genellikle kendi özelliğine uygun olan çizgisel anlamı eklemiştir. Özellikle her türlü kağıtla yaptığı kadehlerini saydamlık etkisi verecek olan ışık oyunları ve gölgelendirmeler ile desteklemiştir. Lynton, Picasso'nun bu özelliklere sahip *Şişe, Bardak ve Keman* adlı yapıtını çözümlerken şöyle bir yorum yapmıştır:

Resimdeki her nesnenin fiziksel varlığı aşağı yukarı hayattaki belirtilerinin karşıtı bir nitelikte verilmiştir. (saydam bardak, tahta keman, katlanmış gazete)bu nesnelere resmin yüzeyine öylesine aralıklı bir biçimde yayılmıştır ki, aralarındaki ilişkinin ne olduğunu bir türlü çıkaramayız. Öyleyse gerçeklik nerededir?

İnsan böyle bir yapıtla karşılaşınca beğenisine göre hoşlanarak ya da kızarak, onun yeniliği üzerinde durabilir ya da gelenekle arasındaki köklü bağı belirtebilir. Sanatın göreneksel dağarcığının dışından ya da daha değersiz sayabileceğimiz bir kesimden malzeme kullanmak; gerçekte daha ülküleştirilmiş bir güzellik elde etmek için değil de, oyun oynamış olmak için oynamak; aynı resimde birbiriyle çelişen bilgiler vermek; yapıştırma tekniği olan kolajdan yararlanarak her türlü resimsel dili hiçe saymak; resmin yüzeyini, içinden düşsel bir boşluğa bakılan bir pencere olarak kabul eden göreneksel anlayışı tümüyle yadsımak gibi. (N. Lynton,, 2004, 64)

Sanata giren bu malzemelerle gerçeklik kavramı yeniden sorgulanmaya başlamıştır. Braque, yapıştırılmış kağıtların gerçek hayatın bir parçası olmalarından yola çıkarak bunun resimlerini daha gerçek yapacağını düşünmüştür. Bu gerçeklik, resimlerini kendi içinde yaşayan, değişen, kendi başına bir nesne haline getirmiştir. Kendi yapıtlarında yapıştırılmış kağıtların zaman içinde solarak renk değiştirdiğini, biten bir yapıtın bile zaman içinde

kendi başına bir nesne olarak yaşamaya devam ettiğini savunmuştur (Fauçhereau, 1987, 19).

Picasso, Braque ve diğer kübist sanatçı Gris, kolaj çalışmalarında kübist resim anlayışı çerçevesinde, parçaları verilen nesnenin biçimini, izleyicinin zihninde tamamlaması ilkesinden hareket etmişlerdir. Burada biçem farklılığını, kullanılan kağıt parçalarının şekli, nesneyle olan ilişkideki kullanım özellikleri oluşturmaktadır. Yukarıda değinildiği gibi Picasso biçimleri oluştururken boşluk-doluluk anlatımını çeşitli tekniklerle tersine çevirerek, bir arada ve karışık kullanmış şaşırtıcı düzenlemeler ile tamamlamayı izleyiciye bırakmıştır. Braque ise ayrıntıların çizimle oluşturulduğu bir düzen içinde nesnenin yapısal özelliğini veren kağıtları, formuna uygun kesmeden sadece ip uçları verecek şekilde kullanmış, izleyicinin bütünü birleştirebileceği soyut bir anlatıma gitmiştir. Gris ise önce kafes daha sonra dikey parçalardan oluşan sistemler içine yerleştirdiği nesnelerini farklı durum, görünüş ve ayrıntılarını ayrı ayrı ele alarak oluşturmuştur. İleri geri hareket eden planlar ile izleyici nesnelerin bu farklı zaman ve konumlarını bütünleştirerek zihinde tamamlamaktadır.

Ukraynalı bir diğer sanatçı Aleksander Arçipenko (1887-1964) Braque, Picasso ve Gris'in bu alandaki uygulamalarını yeniden yorumlayıp güçlendirmiştir. Asamblaja varan malzeme kullanımını *heykelsi resim (sculpto-peinture)* olarak adlandırmıştır. Modern sanat sürecinde bu dönem, kolajla birlikte Picasso, Braque, Rus sanatçı Tatlin (1885-1953) ve İtalyan gelecekçi Boccionni (1882-1916) gibi sanatçılar tarafından yeni birleştirilmiş ve yapılmış heykel sanatının geleneksel olan oyma ve modle etmeye karşı savunulduğu dönemdir. Arçipenko, yeni birleştirilmiş ve yapılmış heykel sanatının kavramlara dayalı

yapıtlarında kullandığı farklı malzemeler için, yeni teknikler bulunması gerekliliğinden doğduğunu ifade etmiştir (Waldman,1992,53).

Bu üç boyutluluğa gelişi ile Picasso, 20. yüzyıl heykel sanatında devrim sayılan yeniliklerin öncülüğünü yapmıştır. Heykel sanatında da geleneksel yöntemler yerine hazır malzemeleri dönüştürerek çeşitli karmaşık düzenlemeler oluşturmuştur. İnşacılığın yolunu açan heykel sanatındaki bu gelişmeler, Picasso'yu bir çok malzemeyle (hurdalarla) ürettiği montaj çalışmalarına getirmiştir. *Keçi* (Res.9.) çalışması, çeşitli yerlerden bulduğu hazır nesnelere montajladığı heykellerinden biridir.



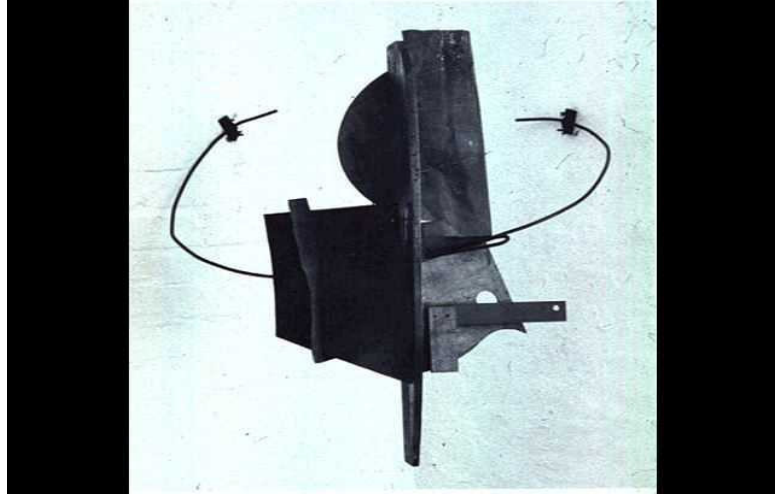
Res.9., Pablo Picasso, *Keçi*, 1943, palmye yaprağı, seramik saksılar, hasır sepet, metal parçacıkları, alçı, 120,5x72x140 cm

Bu heykel için her gün hurdalığa gitmiş ve yol üzerindeki çöp tenekelerinden hurdaları toplamıştır. Bir palmye keçinin omurgasını, bir sepet şişkin karnını, seramik kavanozlar memelerini ve ikiye katlanmış bir metal kapak da üreme organlarını oluşturmuştur. Birbiri ile ilgisiz sıradan bu nesnelere montajla bir araya getirilerek üzeri alçı dökümle kaplanmış heykelle dönüştürülmüştür (D. Spence , 2001, 20-21).

Picasso'nun taşı ya da ağacı yontma, çamur ya da alçı ile çalışıp daha sonra bronz yapma yerine eline geçirdiği her türlü malzeme ile heykel yapma düşüncesi, resimde de resimle ilgisi olmayan hazır malzeme kullanımıyla başlayan bu tutum günümüze kadar gelen *İnşacılık* heykel geleneğinin başlangıcı olmuştur. İnşacılar sanattaki devrimlerin yaşamda devrimler oluşturabileceğine; yaşamla sanatın birbirini değiştirebileceğine inanmışlardır. İnşacıların yapıtları daha çok teknik resim biçimindedir. Çünkü yapıtlarını üç boyutlu biçimde gerçekleştirmek için tasarlamışlardır. Kübizm ile ortaya çıkan resme farklı nesnelere girmesi, kolajın gelişmesi gibi değişimler resmin yaşama bir nesne olarak yaklaşma isteğini vurgulamaktadır. İnşacılar resim ve heykeli tümüyle terk etmemişler fakat onları endüstriyel ürünlerin ve mimari yapım süreçlerinin bir parçası olarak düşünmüşlerdir (N. Lynton, 2004, 102).

İnşacı sanatçılardan Vladimir Tatlin, Picasso'nun Bireşimsel Kübist tarzda yaptığı üç boyutlu düzenlemelerden etkilenmiş, bu yönde işler üretmeye başlamıştır. Tatlin'in değişik malzemelerin bir araya getirilmesi ile oluşturduğu bu çalışmalar, bazılar odaların köşelerine, duvarlara, bazıları tavana asılan ve genel olarak boşlukta sallanıyor duygusu veren soyut nitelikli metal heykellerdir.

Biçimleri Bireşimsel Kübist anlayışını çağrıştıran bu çalışmalarda, ne cansız doğa motiflerinin ne de herhangi bir şeyi tanımlamaya yönelik bir amaç söz konusudur. Tatlin'in bu yapıtları Maleviç'in Suprematist anlayışını tanıttığı dönemde gerçekleştirmiştir. Soyut sanatın, biri sanatın her türlü yabancı elemandan arındırılmasını benimseyen, bir diğeri sıradan, günlük, sanat dışı nesnelere yapıtlarını gerçekleştiren iki öncüsü karşı karşıya gelmiştir.



Res.10., Vladimir Tatlin, *Köşe Kabartması*, 1915

Tatlin 'Rölyef Resim' adlı sergisini açtığında köktenci bir tutum sergilemiştir. Üç boyutlu biçim anlayışında kapalı, heykelsi kütlede açık, dinamik, boşluğu boyutlandırın konstrüksiyonlarında, resimsel bir öge olarak gerçek boşluğun kavranması mümkündür. Rölyef resimde farklı gereçler arasındaki ilişkileri sınamıştır. Tahta, teneke, demir, tel, cam ve alçı gibi pürüzlü endüstri ürünlerini, fiziksel özelliklerini dikkate alarak seçmiştir. Madenler, ağaç parçaları ve bulunmuş hurda nesnelere sanata dönüştürerek soyut yapı tasarımına yönelmiştir. Yapıtı çerçevelemek Tatlin'e göre gerçek boşluktan ayırdığı için kaldırılmalıdır. Çerçevenilmiş ve gerçek boşluktan ayrılmış yapıt, idealleştirilmiş, mükemmelleştirilmiş dahası özel bir anlam katıp sonsuz kılınmıştır. Bu nedenle çerçeveyi yapıtlarından kaldırmış ve yaşamın gerçekliğinden sanatın gerçekliğini soyutlamıştır (M.M. Ağyar, 1995, 10).

İnşacı sanatçılardan Naum Gabo ve kardeşi Antoine Pevsner, özellikle savaş sonrası Rus mimarlığı üzerinde güçlü etkisi olan İnşacılığın temel ilkelerini 1920'de Moskova'da yazdıkları *Gerçekçi Manifesto*'da ortaya koymuşlardır. Bu sanatçıların

ilgilendikleri, mekan içindeki yapılar olmuştur. Fakat öncelikle mimarlık değil, heykel olarak yorumlanmıştır. Tasarımlarında değişik malzemelerin mekansal konstrüksiyonlar içinde bir araya gelmesiyle ortaya çıkan dokunsal ve optik çekiciler önemli bir rol oynamaktadır. Bütün bu malzemeler endüstri ürünleridir.

Gabo ve Pevsner'in temel ilkelerinde, üç boyutlu inşada resimsi bir öge ve bezeme unsuru olarak renk kullanımı reddedilmiş, hazır nesnenin resimsi bir öge olarak kullanılması öngörülmüştür. Gabo İtalyan gelecekçilerinin modern hayatın dinamizmi olarak gördükleri çılgın otomobiller, gürültülü demir depoları, birbirine dolaşan teller, gürültülü patırtılı sokaklar karşısındaki heyecanlarını alaya almıştır. Sanatçı, hayatı uzay ve zamanın biçimlendirdiğine inanmış bu düşünce bağlamında geleneksel heykel anlayışının dışında nesnelere hareket kavramıyla dönüştürerek heykellerinde kullanmıştır. 1920'lerde kendine özgü yaptığı heykellerde saydam malzemedan yararlanmıştır. Özellikle ince yapıları olan bu heykeller somut varlıkları ile değil ışığı yansıtışları ile göze çarpılmaktadırlar (N. Lynton, 2004, 120-121).

Savaşın yarattığı mutsuzluk ve yeryüzündeki tüm değerlerin alt üst oluşu farklı bir ütopya yaratmak için çabalayan tüm sanatsal değerlerin de bir anda alt üst olması ile sonuçlanmıştır. Bu modern süreçte, geleneksel anlamdaki tüm sanatsal değerlere saldırın ve kendini sanatın köktenci bir biçimde tasfiyesine adanmış Dada hareketi ortaya çıkmıştır. Bu hareketin temsilcileri o güne kadar kutsal sayılan her şeye saldırmışlar tüm değerlere ve sanatçı kimliğine tavrı ve duruşları ile karşı koymuşlardır. Dada hareketinde, kırılıp atılmış nesnelere, tahta parçaları, teller, biletler hatta çöpler kübistlerden sonra yeniden sanatın

malzemesi olmuştur. Fakat bu malzemeler seri üretilmiş endüstriyel nenelerdir ve çoğu sanatçı tarafından doğrudan kullanılmışlardır.

Yoğrulabilen malzemelere oldukça farklı yaklaşımı olan sanatçılar arasında Joseph Beuys da önemli bir yer tutmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nda uçağının Kırırma düşmesi ile Tatarlar tarafından keçe ve yağ ile iyileştirilen sanatçı, daha sonra çalışmalarında bu malzemeleri kullanmıştır. Katı yağ sıcaklığın, keçe ise yalıtkanlığın simgesi olarak düşünülmüştür. O güne kadar sanatın hiçbir alanında kullanılmayan bu malzemeler, Beuys'un işlerinde simgesel anlamları bozulmadan yer almışlardır. Yoğrulabilen katı yağ ısındığında amorf ve akışkan bir hal almaktadır. Sıcaktır. Bu haliyle kaotik bir yapı sergilemektedir. Soğukla beraber sabit ve kararlı bir biçim almakta, plastik bir yapıya bürünmektedir.



Res.8., Anselm Kiefer, *Başlıksız*, 1984,
Tuval üzerine yağlıboya, hasır,
gomalak, kurşun, 280x245 cm

Günümüz sanatçılarından Kiefer, kendine özgü büyük tablolarında, hasır, kum, kurşun ve daha başka metallere yararlanmıştır. Bu değişik malzemeleri kullanırken her

zaman simgesel ve estetik amaçlar gütmüştür. *Başlıksız* (Res.8.) adlı yapıtında merdiven simgesi kurşun ile yapılmıştır ve tuvalde yağlıboya ile birlikte kullanılmıştır.

1.2. Doğrudan Kullanılan Hazır Malzeme

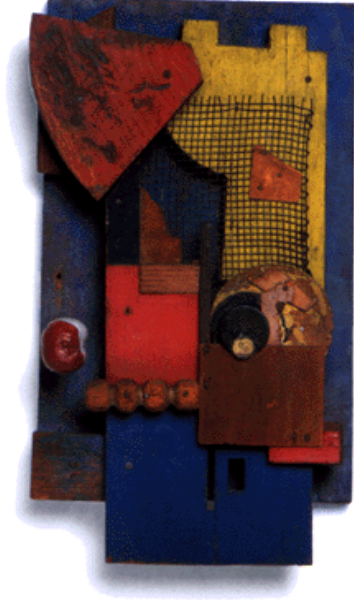
Duchamp nesneyi, herhangi bir şeye benzetme kaygısı olmadan doğrudan kullanan sanatçıların ilkidir.

Paz'a göre, "Duchamp'da hazır yapıtlar bazen saf haldedirler. Günlük nesne konumlarını değiştirmeden 'karşı sanat yapıtı' konumundadırlar." Doğrudan kullanılan bu hazır nesnelere dışında "kimi zaman da hazır yapıtlar ironik bir konumda ve kendileri ile sanat yapıtları arasında herhangi bir karıştırmayı engelleyecek şekilde düzeltme ve değiştirme aşamasından geçmektedirler" (Paz, 2000, sayı:75, 144). Duchamp bunlara 'yardım edilmiş hazır yapıt' adını vermektedir. Örneğin, *Mona Lisa*'nın baskısına kurşun kalem ile bir bıyık eklemiştir. Öte yandan kavram olarak hazır yapıtları ters-yüz ettiği de olmuştur. Bir Rembrandt resmini alıp ütü masası olarak kullanmayı önermiştir. Bu kez seyirciye, hazır bir nesneye sanat eseri olarak bakmak yerine, bir sanat eserini alıp günlük eşya olarak kullanılması önerilmiştir. Duchamp'ın ilginç yaklaşımlarından biri de; her boya tüpünü kimya sanayisinin ürettiği, hazır yapıt bir mal olduğu dikkate alınır, dünyadaki bütün resimlerin de yardım edilmiş hazır yapıtlar olarak görülmesi mümkündür (B. Baykam, 1994, 237).

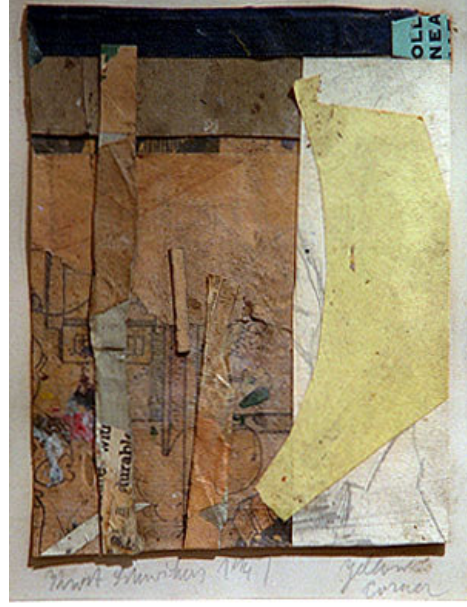
Duchamp, nesneyi doğrudan kullanarak yaptığı hazır yapıtları, modern sanat estetiğinin özgünlük, sergi, galeri, müze, tarih, eleştiri, değer, norm gibi sorunsalları ve onun kavram ve kurumlarını yadsımaktadır. *Çeşme* işinde, gündelik hayata ait bir nesneyi öyle bir şekilde sunmuştur ki, onun yararlılık bakımından taşıdığı önem, edindiği yeni unvan ve getirdiği yeni bakış açısı tarafından silinmektedir (P. Bürger, 2003, 20).

Duchamp daha önce değinilen bu çalışmasında, *R. Mutt* imzası ile bireysel üretimin yüceltilmesini olumsuzlamıştır. Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan bu imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen seri üretim nesnesi üzerine atılmıştır. Geleneksel ve özellikle sanatı saflaştırma eğilimli modern sanat anlayışına ters olan Duchamp'ın bu eylemi, imzanın, eserin niteliğinden daha önemli görüldüğü sanat piyasasını yadsımakla kalmamış, bireyi sanat üreticisi kabul eden ilkesini de köklü bir şekilde sorgulamıştır. Modern sanat anlayışının biricik birey kavramını yadsımakla, Jameson'ın 'öznenin ölümü' olarak nitelendirdiği Postmodernizm'in özelliklerinden birinin temelini atmıştır (F. Jameson, 2005, 17).

Dada akımı içerisinde değerlendirilen Kurt Schwitters de çalışmalarında alışılmış gelmiş boyaları ve tuvaleri kullanmayı reddeden sanatçılardan bir diğeridir. Modern dünyaya duyduğu güvensizlik Schwitters'in sanat anlayışında, anlam parçalarına ve parçaların anlamına önem vermesini getirmiştir. Sanat dışı malzeme, yağlı boya resme karşılık yani bir seçenek olarak kullanılmıştır.



Res.11., Kurt Schwitters,
Merz, 1921, 36,7x21,5 cm



Res.12., Kurt Schwitters, *Sarı Köşe*, 1947

Schwitters, çalışmalarında bir çok sanat dışı hazır malzeme kullanmıştır. Bu malzemeler kimi zaman dönüştürülebilen kimi zaman doğrudan kullanılabilen hazır nesnelere olmuştur. Çeşitli nesnelere anlam ve biçim açısından dönüştürerek kolaj ve asanblaj çalışmaları yapmıştır. Schwitters'e göre bilinçli olarak seçilen anlamsızlık ya da anlam karşıtı bir üslup sanattır. Buna göre anlamsız ile özel anlamı olan parçaları yan yana getirerek sanatını yapmıştır. Kolajlarında ürkütücü ve çarpıtıcı nesnelere kullanmıştır. Atılmış otobüs biletleri, gazete ilanları, paçavralar ve buna benzer malzemeler yer almıştır. Boş makara, düğme, tahta, tel örgü, yosun parçaları ve sanat dışı süprüntüleri asanblajlarında kullanmıştır. Bu çalışmalar onu *Merz* yapıtlarına götürmüştür. Schwitters'in en önemli projesi olan *Merzbau*'lar (Res.13.) çeşitli şekilde sınıflandırılan bir projedir. Hem mimari girişim hem de heykeltıraşlık ve performans içeren *Merzbau* sanatçının aralıksız çalışmasını gerektirmektedir. Her türlü malzemedен yararlanmıştır.

Duvarlar ve tavan doğrudan monte edilen nesnelere üç boyutlu şekiller olarak kaplanmıştır. Rasgele parçaları birbirine ekleyip yapıştırarak *Merz*'leri oluşturmuştur.



Res.13., Kurt Schwitters
Hanover *Merz* Yapıtı,
1923-1937

Merzbau'lar aşama aşama üç yerde gerçekleşmiştir. İlki Hanover'de (1923-37), ikincisi Norveç'te (1938-40) ve sonuncusu İngiltere'de (1947-48) yapılmıştır. En önemlisi kabul edilen Hanover'deki *Merzbau*, düşman hava saldırılarında harap olmuştur. Norveç çeşitlemesi yangında yok olmuş sadece sanatçının İngiltere'de tamamlayamadığı çeşitlemesi kalmıştır (www.schwitters.org, 10.04.2005).

Schwitters, Hanover'daki *Merz* yapıtına *Erotik Yoksulluğun Katedrali* adını vermiştir. Bu yapıt 14 yıl sürmüş ve Schwitters'in evinin 2. ve 3. katındaki odalarda inşa edilmiştir. Norveç'e göçünden kısa bir süre önce balkonun altındaki zemine ve çatının gün ışığı alan bölümüne taşmış ve 8 odada devam etmiştir. İç alanlar, bulunan konulu konuşuz çeşitli materyallerin ve heykel çeşitlerinin toplamının mimari yapıya yapıştırılması ile değiştirilmiştir. Sanatçı, montajlanan malzeme yığınlarını bazen azaltmış bazen de yok etmiştir. Mekanda zemin ve tavan arasında kesmeler yaparak, orijinal bina yapısını da değiştirmiştir. Hans Richter, bu yapıta ilişkin izlenimlerini şöyle aktarmıştır:

Schwitters'e miras kalan bir evin ikinci katında koridorun sonunda orta büyüklükte bir odaya açılan bir kapı. Odanın ortasında soyut bir heykel. 1925'te bu çalışmayı ilk kez gördüğüm zaman odanın yarısını kaplıyor ve neredeyse tavana değiyordu. Bu nesne heykelden de öte bir şeydi; yaşayan ve Schwitters ve arkadaşlarıyla birlikte günden güne değişen bir yapıtı. Bana açıklamalar yaptı ve bu nesnenin bir tür boş mekanların toplamından oluştuğunu gördüm, içbükey ve dışbükey formların oluşturduğu kapalı ve açık bir yapıdan meydana gelmiş bir heykel. Bu özgün biçimlerin her birinin bir anlamı vardı. Mondrian boşluğu'ndan başka Arp, Gabo, Doesburg, Lissitzky, Malevich. Miles van der Rohe ve Richter boşlukları vardı bu heykelde. Boşluğun biri karısına biri de oğluna aitti. Bu boşlukların her biri ait oldukları kişinin üst düzeyde kişisel ayrıntılarını içeriyordu. Miler Van Der Rohe'nin çizim masasından aşırılmış kalın bir kurşun kalem, ait olduğu kaviteye (oyuk-boşluk) yerleştirilmişti. Diğerlerinde, ayakkabı bağı, yarıya kadar içilmiş sigara, tırnak çakısı, bir kravat parçası (Doesburg), kırık bir dolmakalem gibi şeyler yer alıyordu bu mekanlarda: Örneğin üzerinde birkaç diş bulunan protez bir köprü ve hatta üzerinde bağıştta bulunan kişinin adı yazılı küçük bir şişe dolusu idrar gibi. Bütün bunlar özel bölümlere yerleştirilmişti. Schwitters birkaçımıza birden fazla mekan veriyor ve bu çalışma da buna göre geliyordu. Kendisini üç yıl sonra tekrar ziyarete gittiğim zaman sütun tamamen değişmişti. Küçük bölümler ve daha önce bir takım nesnelerin konulduğu yerler artık görülmüyordu. Sütun'un oluşum süreci içinde çeşitli heykel malzemeleriyle kapatılmışlar, yeni renkler, yeni biçimler ve ayrıntılar eklenmişti. Bitmek tükenmek bilmeyen bir gelişmeydi bu. Önceleri aşağı yukarı inşacı bir görünümde olan sütun şimdi daha kavisleştirilmiş bir biçime girmişti...Schwitters bir üst katta aynı işin uzantısını devam ettirmişti (A. Genç, 1983, 100-101).

Merzbau, ya yıkıcı ya da yapıcı amaçlarla üretim ve yıkım yeri olarak nitelendirilmiştir. Schwitters nesnelerin görüntüleri arasındaki bağlantıları sağlamak amacı ile boşlukları arttırarak labirentler ve minyatür tüneller yapmıştır. Aynı zamanda bu boşlukları başka montajlarını ve koleksiyonlarını sergilemek için kullanmıştır. Sanatçı 1930'ların başlarında çalışmalarını, kendi kişisel durumundaki değişimi yansıtan beyaz ve yapışkan oluşumlu bir yığına çevirmiştir. Sürekli değişen bir proje olan *Merzbau*'da küçük yarıklar daha büyük külelere dönüştürülmüş veya başka eklemeler yapılmıştır. Sanatçı doğrudan eklediği ve eksilttiği nesnelere 'yığma' ve 'kalıntı' diye adlandırmıştır. *Merzbau*

bu yüzden kural olarak tamamlanmamış bir iş olarak tarihteki yerini almıştır. Büyümeye devam eder ve sürekli değişmektedir (www. Merzbau.com, 10.04.2005).

Schwitters'in çalışmaları yağlı boya, fırça, paletle birlikte göze hitap eden algılanabilir malzemelerin ve var olan tüm gereçlerin kullanımını sağlamıştır. Malzemelerin başka bir amaç için üretilmiş olması onun için önemsizdir. Çalışmalarında yer alan bu hazır malzemeleri, bütünü bölünmezliği ve sürekliliği içinde somut bir sanat objesi olarak göstermeye çalışmıştır. *Merzbau*'larının arkasındaki fikir; sürekli kaos içerisinde olan o dönemin düzeninden, yeni bir düzen yaratmaktır. Savaş yüzünden harap olmuş toplumun kalıntılarından yeni bir başlangıç umudu yaratmaktır (D. Dietrich, 1993, 6-7).

20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan yeni sanat akımlarının bir kısmının sanat dışı malzeme kullanımına ve bunların montajına eğilimi yönünde gelişme gösterdiği görülmektedir. Sanayi devrimi sonrası gelişen bu sürecin daha sonraki sanatçıların sanatsal üretimleri içinde bir zemin hazırladığı açıktır. Bu dönemdeki sanatçıların dönüştürülebilir veya doğrudan hazır nesne kullanma düşüncesine dayalı kolaj, asamblaj, heykel gibi montaj çalışmaları daha sonra yüzyılın ikinci yarısında yeni yönelimlerin içine girmiştir.

I.3. Montaj

Montaj, endüstride birbirinden farklı fakat birbiriyle ilişkili parçaların birleştirilip takılabilmesi ve istendiğinde herhangi birinin, yedekleri ile değiştirilebilmesi olarak açıklanmaktadır. Montajın sanatta kullanılması ise nesnelere parçalanmasından çıkan

ögelerin birbirine yabancılaştırılmasından oluşan kompozisyonlara dayanmaktadır. Ancak nesnelerin parçalanışı veya yabancı nesnelerin bir araya getirilmesi sırasında onların gerçekteki fonksiyonlarının yitirilmesi söz konusudur. Nesnenin sanat elemanı olabilmesi için gerçekteki fonksiyonunu yitirme görüşü, Picasso, Braque ve Dada hareketi anlayışında onaylanmaktadır.

Modernizm sürecinde, bilimde ve yaşamda gerçekleşen parçalanmalar, Turani'nin de belirttiği gibi, plastik sanatlarda nesne biçimlerinin parçalanmasını ve yeni sanat ögelerinin oluşturulmasını getirmiştir. Kübistlerin nesne görüntüsünü parçalamaları ve nesnenin asıl görevini yapıtlarında yitirmeleri, o dönemin psikolojik ortamının sonucu ve yeni resim ögeleri sağlamak isteğindedir. Bu anlayış kübistlerin, doğa biçiminin kompozisyonunu ve estetiğini bir tarafa itmelerini, sanata yeni yapısal kuruluşun kapısını açmalarını sağlamıştır. Böylece nesnelerin gerçek görüntüleri ile ilgisi olmayan parçaların düzenlenmesi, birbirine yabancı nesnelerin yan yana getirilmesi önem kazanmıştır. Bu durum bir montaj ve yeniden kurma gerçeğini ortaya çıkarmıştır (A. Turani, 1999, 112).

Picasso ve Braque'ın kolaj çalışmaları bir tür montaj çalışmalarıdır. Bu kolajlar iki teknik arasındaki karşıtlığı göstermektedir. Bir yanda tuvalin üzerine yapıştırılan gerçek nesnelerin 'yanılsamacılığı' diğer yandan tasvir edilen nesnelerin ifade edildiği kübist tekniğin 'soyutlamacılık'ıdır. Kübist kolajlarda gerçekliğe işaret eden göstergeler somut olmaktan çıkmış resim göstergelerini okunabilir kılma görevini üstlenmiştir. Bu kolaj tekniğinin amacı, geleneksel anlamıyla yanılsamacılık değildir. Burada gerçekleştirilen şey sanat ile gerçeklik arasındaki karşıtlıkla ince bir biçimde oynanan yabancılaştırmadır. Resmi yapılan şey ile gerçek nesne arasındaki çelişkinin çözümü izleyiciye bırakılmıştır.

Resmin yüzeyine gazete, çeşitli kağıt vb. malzemeleri yapıştırdıkları için bu sanatçılara öncü denmiştir. Fakat bu öncülükte, tarihsel öncü (avangard) hareketlerinde olduğu gibi, sanatın sorgulanması söz konusu değildir. Bürger'in dediği gibi, "estetik bir nesne yaratma amacı aşikârdır, ama bu nesne geleneksel kurallar çerçevesinde yargılanamayacaktır." Picasso'nun tuvalin üzerine yapıştırdığı bir sepet parçası bir kompozisyonun amacına hizmet etmektedir. Fakat bir sepet olarak, içeriği değiştirilmeksizin resme eklenen bir gerçek nesnedir. Gerçekliğin resmedilmesine, sanatçının gerçekliği dönüştürerek aktarması ilkesine dayalı bir temsil, geçersiz duruma getirilmiştir. Adarno'nun düşüncesine işaret eden Bürger, "sanat eserine gerçek fragmanların eklenmesi, o eseri derin biçimde değiştirmektedir" demiştir. Sanatçı yalnızca bir bütün şekillendirmeyi reddeder ve resme başka bir statü verir, çünkü resmin parçaları ile gerçeklik arasında organik sanat eserlerindeki gibi ilişki yoktur: artık bu parçalar gerçekliğe işaret eden birer gösterge değil gerçekliğin kendisidir (P. Bürger, 2003, 143).

Picasso'nun bir bisiklet gidonunu ve selesini montaj ile birleştirerek sunduğu *Boğa Başı* (Bkz. Res.5.) heykelinde, gidon ve sele, başka şeylerin temsili ya da yanılması değil bizatihi kendileri birer gerçektir. Zaten bu yüzden Picasso heykel için; "Eğer o heykele baktığında bir boğa başı görüp heykeli oluşturan bisiklet selesiyle gidonu göremiyorsan, o zaman heykel çok sıradan bir şey oluveriyor" demiştir. Bu nesnelere kendilerini temsil etmektedirler (İ. F. Walter, 1993, 48).

Montaj çalışmalarına farklı bir örnek Dada sanatçısı Heartfield'in yapıtlarıdır. Heartfield *fotomontaj* tekniği ile çalışmıştır. Bu çalışmaların özelliği estetik nesnenin olmaması, okunabilecek imgelerin yer almasıdır. Sanatçı eski amblem tekniğine

başvurmuş, bu tekniği siyasal amaçla kullanmıştır. Amblem, bir imge ile iki farklı metin parçasını bir araya getirmektedir. Metinlerden biri genellikle imalı bir başlık, diğeri ise başlıktan daha uzun bir açıklamadır. 1932’de yaptığı *Üst İnsan Adolf* (Res.14.) çalışmasında, Hitler konuşmaktadır, göğüs kafesinde madeni paralardan oluşan bir yemek borusu görülmektedir. Başlık, *Üst İnsan Adolf*’tur. Uzun metin ise ‘*altın yutar, boş konuşur*’dur.



Res.14., Heartfield, *Üst İnsan Adolf*, 1932, Fotomontaj, 38x28 cm

Diğeri bir örnek de, sosyalist parti afişi olan “*Sosyalleşme İlerliyor*”dur. Bu çalışmada montaj ile yerleştirilen silindir şapkalı ve şemsiyeli iki sanayici önde yer almış, geride, birinin elinde gamalı haç bayrağı bulunan daha küçük iki asker görülmektedir. Bu işte başlık, *Almanya Henüz Kaybedilmiş Değil*; metin ise, *Sosyal Demokratların posterlerinde ‘Sosyalleşme ilerliyor!’ yazıyor, ama kararlarını verdiler: Sosyalistler öldürülecek* olarak yerleştirilmiştir (John Heartfield Dokumentation, ed. Arbeitsgruppe Heartfield, 1969/1970, 31-43).

Heartfield'in montajlarının karakteristik özelliği, siyasal mesaj vermeleri ve anti-estetik unsurlar taşımasıdır. Fotomontajlarını kübistlerden ve Schwitters'in montajlarından ayıran özellik sinemaya yakın oluşudur. Bu yakınlığın nedeni ikisinin de fotoğraf kullanması ve montajların belirsiz olmasıdır.

Montaj Postmodernizm'e açılan yollardan biridir. Modern sanatçıların sanat dışı malzemeleri çeşitli yorum ve tekniklerle bir araya getirmeleri Postmodernizm'in sınırları belirli bir inanç yerine, çeşitli fikirler ve üsluplar içinde kendine uygun geleni seçmek, biçimleri ve cinsleri melezleştirmek, farklı kültürde veya zamandaki tarzları karıştırmak, sanat alanındaki disiplinleri karıştırmak ve yeniden kurmak anlamındaki 'Eklektisizm' ile çok kültürlülük olan 'çoğulculuğun' yolunu açmıştır. Modern sanatın seçkinci anlayışının çöküşünü getiren bu tavırlar, 1960'larda doğan ve büyük hızla yaygınlaşan Pop Sanatın yığınlara yönelik kitlesel sanat ya da kültür üretiminin yükselişini getirmesi Postmodernizm'i modern sanata karşı tepki olarak doğurmuştur.

II. BÖLÜM: MODERNİZM SONRASINDA ATIK NESNE

Sanat alanında ‘postmodern’ denen yaklaşımların 1960’larda ortaya çıktığı söylenebilir. Bu dönemle birlikte, modern sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulayan eğilimler yoğunlaşmıştır. Ardı arkası kesilmeyen öncü sanatsal hareketlerde, sanatçılar yalnızca resim ve heykele karşı alternatif malzeme ve teknikleri kullanmakla kalmamışlar, sanatın tanımını genişletmişlerdir. Aynı zamanda sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin konumunu yeniden biçimlendirmişlerdir.

Postmodern sanat anlayışı, New York sanat çevrelerinde ortaya çıkan Pop Sanat ile Modernizm’e karşı tepki olarak kendini göstermiştir. Pop Sanat anlayışı, Modernizm’de çok önemsenen sanatçının seçkinliğine ve yaratıcılığının özgür olması gerekliliğine kesin olarak karşı çıkmış ve bu ölçüleri yadsımıştır. Bu hareketin çıkış noktası, sanatın yaşama yön verme ya da yaşamı eleştirme gibi bir işlevi olmadığıdır (G. Şaylan, 2002, 91).

Pop Sanat, klasik ya da modern sanattan farklı olarak konu ve mesaj ile ilgilenmemiştir. Özellikle modern sanatın ‘sanat sanat içindir’ anlayışının aksine, günlük yaşamdaki sıradan her şey -herhangi bir mesaj, yorum söz konusu olmaksızın- Pop türü sanatın konusu olabilmektedir. Bu doğrultuda sanat dışı, gündelik, sıradan ya da atık (hurda) nesnelere bu hareketin malzemelerinden olmuştur. Kolaj tekniği, Kübizm ve Dada hareketinden sonra yeniden, ancak bu kez farklı bir içerikle resim sanatına dahil olmuştur. İngiliz Pop Sanatının önemli sanatçılarından Richard Hamilton’ın *Bugünün Evlerini Bu Denli Çekici Kılan Nedir* (Res.15.) adlı çalışmasındaki imgeler post endüstriyel topluma dayatılan popüler kültürün fetişlerinden başka bir şey değildir. Bu çalışma, sanat dışı

kaynaklardan seçilen hazır motiflerden oluşmaktadır. Batı dünyasındaki her insanın düşlerini süsleyen imgelerden beslenmektedir. Bu tanınmış kolaj; film, televizyon, konserve yiyecekler, ev gereçleri, kasları gelişmiş bir erkek mankenle o dönemin seks ilahelerinden birinin fotoğrafı, oturma odasının duvarlarında eski bir aile büyüğüne ait portreyi gölgede bırakan ve bir tablo asılmış olan *Young Romance*'ın kapağıdır.



Res.15..Richard Hamilton, *Bugünün Evlerini, Bu Denli Çekici Kılan Nedir*, 1956, kağıt üzerine kolaj, 26,5x25 cm

Hamilton, tüketim toplumunun fetişlerini, göstergesel bir dille yapıtının merkezine oturtmuş ve bir anlamda bu imgelerin yeni baştan gözden geçirilmesini talep etmiştir. Kolaj tekniği dönemin dayattığı kültürel olgularla da birebir örtüşmektedir. Çünkü farklı bağlamlardan koparılmış imgelerin yan yana getirilmesi ile elde edilen bütün, yeni bir estetik yapılandırmanın yani 'eklektisizm'in de plastik sanatlar alanına girdiğini göstermektedir.

Postmodernizm'in temel göstergelerinden biri olarak kabul edilen eklektik biçimleme anlayışı, seçkin/sıradan, sanat/zanaat gibi ayrımların yok olduğu ana disiplinlerin yerini disiplinlerarasılık'a bıraktığı yeni bir estetiğin uzantısıdır. Özellikle 1960 sonrası sanatına egemen bir düşünce biçimi olan eklektisizm, Modernizm'in tümel evrensel anlayışı yerine, kendi bağlamından koparılan biçimlerin keyfi konumlandırılışıyla oluşturulan yeni bir yapılanmayı yansıtmaktadır.

Eklektik yapılanmada, bütünü oluşturan her bir unsur, yanına getirildiği biçimle uyuşmayan, sadece eklenen ve konumunun her an terk etmeye hazır bir eğilimdedir. Bulunduğu yere ait olmayan durumundadır ve sürekli olarak asıl dizgesine geri göndermektedir. Modernist evrensel stil farklılıkları, var olan bütün geleneksel sınırların ötesinde, bölünmemiş bir evrensel bütünlük içinde yeniden kazanmakla görevlendirilmiş bir homojenite'dir (H. Toksöz Şahiner, 2002, 48). Postmodernizm'in başat ifade biçimi olan eklektisizmde durum farklıdır.

Eklektik bir bütün tam da öğelerinin toplamından ibarettir. Eklektik bir bütünde öğeler konumlarının farklılığından dolayı hiçbir çatışma üretmedikleri gibi bu farklılıkların da yoksanmasıdır ki, böylece her şeyin düzlem değiştirerek eşitlendiği yeni estetik dil gelişir (Y. Sadak, 1991, 31).

A.B.D.'deki Pop sanatçılardan Robert Rauschenberg, *combine painting* (birleşik resim) adını verdiği çalışmalarında, sanayi sonrası toplumuna ilişkin her tür nesneyi tuvallerine monte etmiştir. Eklektisizm örneği olan bu çalışmalar, yüzeye iliştirilen üç boyutlu nesnelere yanı sıra mekanik imajların üzerine yer yer sanatçı tarafından yapılmış müdahaleleri de içermektedir.



Res.16., Robert Rauschenberg,
Yatak, 1955, Şilte, Yastık,
 Yağlıboya, Kalem,
 191,1x80x20,3 cm

Rauschenberg; fotomontaj, kolaj, asamblaj ve yerleştirmelerinde kullandığı her tür sanat dışı nesnelere (bunlar arasında hurdalar oldukça yer kaplar) sanatsal duyarlılıkla mekanik yapılanmaları aynı düzlemde kullanarak içinde yaşanan toplumsal durumların ironisini yapmıştır. *Şunun Bunun ve Gürültülü Patırtılı Güçlü Derlemeleri* diye adlandırdığı ve aralarında gazete ve dergilerden aldığı fotoğrafları da kullandığı kolaj dizileri arasında *Yatak* (Res.16.) en çarpıcı olanıdır. Yapıtta bir şilte ve yastık yer almaktadır. Bu nesnelere üzerine yağlı boya ve kalemle müdahale edilmiştir. Rauschenberg bunlara benzer alışılmadık, birbiri ile ilgisi olmayan uyumsuz nesnelere bir araya getirerek kolajlarından asamblajlarına gelmiştir.

İçi saman doldurulmuş tavuk, telefon rehberi, şemsiye, tabela parçaları, kravatlar, iskemleler gibi malzemelerle yaptığı düzenlemelerinde, çoğu çağdaş yaşamın artıkları olan bu nesnelere birbiri ekleyerek çağrışım güçlerini arttırmayı hedeflemiştir. *Odalık* adlı çalışması, bir kutu üzerine oturtulmuş içi saman dolu beyaz bir tavuk figürü ile yapılmış düzenlemedir. *Monogram* (Res.17.) ise, yine içi saman doldurulmuş bir keçi ve bedeninin çevresinde bir otomobil lastiği bulunan düzenlemedir. Sanatçı bu tür farklı nesnelere kullanmasında bir anlam olmadığını, çözülmesi gereken bir şifreymiş gibi bakılmaması gerektiğini söylemiştir. (M. Ragon,1987,105).



Res.17., Robert Rauschenberg,
Monogram, 1955-1959, Yağlıboya,
doldurulmuş keçi, otomobil lastiği,
63,5x64,5 cm

Rauschenberg'e, sanatla yaşam arasındaki uçurumu kapatma düşüncesi ışığında bakıldığında, yapıtlarında yaşamda meydana gelen değişimleri, yaşamdaki çeşitliliği yansıtmak istediği sonucuna varmak olasıdır. İçi doldurulmuş nesnelere, gündelik gerçek nesnelere, atık nesnelere, gerçek mekan duygusu veren girinti çıkıntı ve düzenlemeleri aynı zamanda resimlerle birleştirmesi buna bağlanabilmektedir. Sanatı hayata yaklaştırma düşüncesini destekleyen bir özellik ise, boya malzemesi olarak diş macunu, tırnak cilası gibi malzemeleri tercih etmesidir. L.Alloway, sanatçı ile ilgili yazısında şöyle söylemiştir;

Rauschenberg, içsel bir konuşmanın merkezinde, saf ve organize olmuş bir resim düşüncesi yerine, dünyanın sürekli ilişkilerinin bir örneği olan sanat yapıtını ön görüyordu. Sanat yapıtının, nedensel olarak, bir parçasının diğeriyle ilişkisi olmayan bir yığın olarak anlaşılabilceği düşüncesi buradan çıkar. Rauschenberg'in birleşik resimleri, ipek baskıları, dağınıklığın ilişkiselliğini ortaya çıkarır, rastlantısal formların akışını gösterirler (L. Alloway, 1974, 5).

Cloes Oldenburg da çeşitli endüstri malzemeleri ile anıtsal boyutlarda çeşitli eşyalar inşa eden bir sanatçı olarak tanınmaktadır. Eşya-nesne-sanat ilişkisini sanatında uygulayan Oldenburg, çalışmalarında endüstri dünyasında yaşayan insanın her gün karşılaştığı ve tükettiği eski eşyaları kullanmıştır. Bu eski eşya nesnelerini, katı ve yumuşak çeşitli malzemelerden yaparak onları alıcı parlak renklere boyamış ve izleyiciye sunmuştur.

Postmodern sanat anlayışı, modern sanatın bir görevi olma düşüncesine, geçmişte yıkma eğilimine, özgün olma tezine ve yukarıda değinildiği üzere seçkinciliğine karşıdır. Postmodern sanat anlayışının en ünlü temsilcilerinden Andy Warhol, sanatın bir görevi olmasının anlamsızlığını vurgulayan sanatçılardandır. Sanatın temel işlevi, Warhol'a göre yaşamın yansıması olmalıdır. Warhol, bu düşünce doğrultusunda popüler sanatın kitlesel iletişim tekniklerinin ön plana çıktığı ve bütün toplumun sanat ya da kültür tüketicisi konumuna gelmesini ifade eden çalışmalarını yapmıştır. *Marilyn Monroe* (Res.18.) ya da *Coca Cola*, posterleri bunlara iyi örneklerdir. İnsanların öykündüğü bir yıldızın milyonlarca kişinin satın alabileceği posterini yapıp, çoğaltarak dağıtmak o zamana kadar gelen yerleşik, seçkinci modernist sanat anlayışına karşı postmodern sanat ve estetik anlayışını simgelemektedir.



Res.18., Andy Warhol, *Marilyn Monroe*, 1962, 208x140 cm

Postmodernizm’de sanatla gündelik yaşamın arasındaki ayrımın kalkması yüksek ve popüler kültür arasındaki ayrımın çökmesi ile biçimsel eklektisizm gibi özellikleri taşıyan Warhol’un yapıtları Pop Sanatın modern sanata olan genel tavrını göstermektedir. Sanatın bir amacı olma ve seçkincilik anlayışını ön gören Modernizm’i yadsıyan Pop Sanat, yüksek sanata ve kurumlarına karşı öncü bir saldırı niteliği taşımaktadır. Nitekim Warhol ve onu izleyenler ile birlikte sanatsal eleştirinin temel ögesi, kitlenin bildiği nesnelerin sanatçının yorumunu da içerecek biçimde taklidinin söz konusu olmasıdır (P. Bürger, 2003, 25).

Postmodernizm’in en önemli özellik ya da uygulamalarından biri, öykünme veya daha iyi bir ifade ile diğer biçimlerin taklidi olan ‘pastiş’tir. F. Jameson, ‘parodi’ denilen ilgili sözel fenomenle karıştırılan pastiş terimini; boş, mizahi anlamını yitirmiş bir parodi olarak açıklamıştır. Parodi, eşsiz, özgün biçimleri kendi yararına kullanmak, özgün olanı

gölünç kılan bir öykünme üretmek için onların tuhaflık ve ayrıksılıklarının üzerine atlamaktır. Parodinin genel hedefi -ister sempati isterse gazez amacıyla olsun- bu biçimsel aşırı kullanımların özel doğasını ve insanların normal biçimde konuşma ya da yazma biçimleri çerçevesinde onların aşırılık ya da ayrıksılıklarını gülünç kılmaktadır. Pastiş de parodi de geçmişi ölü bir zaman olarak alaya alan postmodern uygulamalardır (F. Jameson, 2005, 16).

Warhol'un yapıtları kopyalardan yola çıkarak üretilmişlerdir. Warhol, 'orijinal yapıt üreten sanatçı'yı yadsımıştır. Onunla birlikte resimde, ne eşsiz bir sanat nesnesi, ne de *aura* vardır. Sanatla gündelik yaşam arasındaki ayırım silinmiş, 'yüksek kültür'ün yerini 'pop kültür'ü almış, sanatla reklâmcılık iç içe geçmiştir. Bir metaya dönüştürülen resim Warhol ile pek çok resim fotografik bir imgeden kalıp alınarak çoğaltılmıştır. Kitleler ve kitle iletişim araçları yolu ile satış ve kar çoğalmış ressam ve resimler reklâm sektöründe kullanılmıştır.

Warhol, yapıtlarının herhangi bir anlam taşımadığını belirtmiştir. 1968'de yayınlanan bir demecinde şunları söylemiştir:

Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç çıkıyor ortaya. Gelecekte herkes on beş dakika içinde dünyaca ünlü olabilecek... Eğer Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok (N.Lynton s:294).

Pop Sanat'ın getirmiş olduğu yeni gerçekliklerle beraber 1960 ve 1980 arası, sanatın olağanüstü bir hızla değişim gösterdiği yıllardır. Modern süreçte öncü sanatçıların

ve akımların açtığı yollar modern sonrası süreci başlatmış ve bu süreç yeni gerçekliklere tanık olmuştur.

II.1. Yeni Bir Gerçeklik: Düzenleme, Yerleştirme ve Kurgu

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya konan sanatsal çalışmalar, teknoloji ile bağlantılı olarak yeni bir gerçeklik anlayışı sunan yeni estetik arayışların oluşmasına yol açmıştır. Bu dönemde sanatçılar; sanatı, toplumu, doğayı ve teknolojiyi ürettiği sanat yoluyla sorgularken, oluşturduğu kuramsal ağırlıklı çalışmalarda yeni sunum biçimleri geliştirmiştir. Geleneksel sunum biçimlerine seçenek olarak ortaya çıkan bu eğilimler, Duchamp'ın hazır yapıtlarını temel almıştır. Duchamp'ın sanata hazır nesneyi sokması ve bu nesneye basit bir bağlam değişimi ile sanatsal bir anlam yüklemesi ve Dada hareketinin 'anti-sanat' sloganı postmodern sanat anlayışının temelini oluşturmuştur. Ardından Pop Sanat'ın modern sanat anlayışını yadsıyan tavırları ile sunduğu çalışmalar sanata farklı gerçeklik görüşlerini getirmiştir.

Pop Sanat'ın sanatı yaşama yaklaştıran bir tavır ile Postmodernizm'in öncüsü niteliğini kazandığı dönemde Minimalizm, Soyut Dışavurumculuk'a karşı gelişen bir akım olmuştur. Tatlin'in 'gerçek malzeme, gerçek mekan' görüşünü savunan bu akım, çıkışını genel olarak heykelde gerçekleştirmiştir. Minimalist sanatçılardan Judd, heykel terimlerini yeniden tanımlamıştır. Sanatçıya göre, artık heykel ne kaynak yapmak ne de oymakla ilişkilidir; ne ek yeri ne de kaide vardır. Modüler bir yapı kullanılınca düzenleme, üst üste koyma, parçalara ayırma, yan yana dizme gibi terimler eski heykel terimlerinin yerini

almıştır. Bazen kutular duvara bağlı olarak dizilirler, böylece yer, tavan ve duvar sanatçıya göre heykel deneyiminin bir parçası durumundadırlar (Res.19.) (Suzi Gablik, 1984, 251).



Res.19., Donald Judd, İsimsiz,
1969, Alüminyum, 170x40x31

Bu tür yerleştirmelerde, düzenlenen modüler yapılar sürprizlerden uzak olmaktadır. Basit, süssüz üç boyutlu nesnelere klasik heykel anlayışından farklıdır.

Minimalist sanatçılar genellikle üç boyutlu nesnelere ilgilenmişlerdir. Endüstriyel malzemeler kullanmışlardır. Tony Smith büyük siyah anıtsal sütunlar yapmış, Larry Bell , aynalı kutular; John McCracken , parlak bir biçimde boyanmış kalaslar; Sol Lewitt, parmaklıklarıyla minimal yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. Galvanizlenmiş demir, soğuk yuvarlak çelik, floresan ampulleri, ateş tuğlası, polyester küpler, bakır tabakalar ve endüstriyel boyayı malzeme olarak kabul etmişlerdir. Modern süreçte sanat dışı malzeme kullanımından farklı bağlamda yer alan bu malzemeler, yeni bir gerçekliği; düzenleme ve yerleştirmeyi gerektirmektedir. Bir kurgulama çerçevesinde yapılan bu minimal düzenlemelerde Kenneth Baker iki anlayış olduğunu ileri sürmüştür. Birincisi, endüstrinin ahlakı hiçe sayan süper bolluk yaratmasına karşı, sanatçıların verdiği bir tepkidir. Örneğin, Smith ve Judd çalışmalarında endüstriyi kullanmışlardır. Fakat endüstrinin nesnelere

üzerindeki estetik ve fiziksel kontrolünü ele geçirmeye çalışmışlardır. İkinci anlayış ise, sanatın kabul görmüş terimleri üzerinde oynayarak, onu açığlamaya çalışan anlayıştır. Robert Morris , Dan Flavin ve Carl Andre nesnelere, üzerinde işlem yapmadan kullanmışlar, sanat olmayan bir şeyden minimal bir fark gözetmişlerdir. Bu işlerin kaynağında Duchamp'ın hazır nesnelere ve Brancusi'un heykelleri vardır. Onların, sanatın sınırlarını sorgulayan tavırları söz konusudur (K. Baker, 1998, 9).

1959'larda, Paris Bienali ile ileri sürülen Yeni Gerçekçilik hareketi de sanatta farklı malzemelerle düzenleme yapan sanatçıları içermektedir. Fernandez Arman ve César Baldaccini bunlar arasında konu ile ilgili olanlardır. Fransız sanatçı Arman, *Doluluk* adını verdiği *Iris Clert Galerisi*'nde açtığı sergide, galeriyi tavana kadar hırdavatla doldurmuştur. Mekanı yadsıyan tavrını göstermiştir.

'Hurda demirlerin Michelangelosu olarak adlandırılan César ise, gerçek anlamda çağdaş bir anlatım biçimi araştırma yolunda ilerlemiştir. Fransız heykeltçi yaşamının son kırk yılı boyunca sanat olaylarında skandal olarak nitelendirilen girişimlerin öznesi konumunda olmuştur. Araştırmacılığına rağmen yaptığı işleri özellikle aramadığını söylemiştir. İlk ismi ile tanınan César insanları şaşırtmaya, hayrete düşürmeye çabalayan, tuhaflık meraklısı biri olarak bilinmektedir.

César heykeltçi yapmak için hurdaları malzeme olarak seçmiştir. Bu seçimi yapmasında maddi olanaksızlıkların da etkisi olmuştur. Gargallo'nun *Peygamber* adlı heykelinin bir röprodüksiyonunu görmüş ve bunun üzerine düşünmeye başlamıştır. Çünkü mermer, alçı satın alabilmek yoksul bir aileden gelen sanatçı için ciddi bir problemidir.

Fakat demir, her yerde atıklar halinde bulabileceği ve fazla para ödemesi gerekmeyen malzemelerdir. Böylece hurdalıklardan topladığı birbiri ile ilişkisi olmayan tuhaf metal malzemeleri, demir çubukları, boruları, somunları, cıvataları birbirine kaynakla birleştirerek ilginç figürler yapmaya başlamıştır. 1954 yılında Lucien Durand Galerisi'nde ilk büyük kaynak metal heykeli olan *Poisson (Balık)* çalışmasını sergilemiştir. İlk başarısı olan bu yapıt güzel sanatlar okulunun *Collabo* ödülünü kazanmış bunun yanında Modern Sanatlar Müzesi tarafından satın alınmıştır (F.Aksın, 1999, s:11).

César, atölyesini, şehir dışında demir şantiyelerinin bulunduğu bir bölgenin ortasına taşımıştır. Yapıtlarında figürler, giderek daha iğneleyici ve yırtıcı nitelik kazanmaya başlamıştır. Kullandığı metal parçalar, daha önceki çalışmalarında yaptığı uysal hayvanlar niteliğinden yavaş yavaş sıyrılarak ilginç görünümlü hayali hayvanlara dönüşmüştür. Bu hayali hayvanlar, akrep, tahtakurusu, kanatları delinmiş yarasa ya da insan benzeri garip yaratıklardır.

César dönemin eleştirmenleri tarafından farklı bir heykелci olarak dikkat çekmeye başlamıştır. Picasso'ya ulaşmaya çalışan dergiler artık César'a da ulaşmak için yarış haline gelmişlerdir. Bu durum alıcı çevresinin de oluşmasını getirmiştir. 1956'da sanatçı Venedik Bienali'ne davet edilmiştir. 1957'de Londra'da Hanover Galerisi'nde sergi açmış, 1959 yılında da üç heykel çalışması ile ikinci Documenta'ya katılmıştır.



Res.20., César Baldaccini,
Akrep, 1967, metal parçalar

Ne yaptığını merakla soranlara, “Kesiyorum, biçiyorum, kaynak yapıyorum, kıvırıyorum, katlıyorum, kesiyorum, kaynak yapıyorum” diye cevap veren César, bir gün hurdalığın önünden geçerken gördüğü bir pres karşısında aniden yeni fikirlere kapıldığını söylemiştir. Motosikletleri, buzdolapları, fırınları, arabaları ezip sıkıştırarak balya veya paket haline getiren bu büyük aletle, arabaları ezerek, çağdaş anlam taşıyan heykele dönüştürmeyi amaç edinmiştir bu düşüncelerini gerçekleştiren César, *Pres* adı altında üç ezilmiş hurda araba çalışması yapmış, 1960 yılında da *Salon De Mai*'de sergilemiştir. Bu sergi büyük tartışmalara neden olmuştur. Kontes olan Marie-Laure Noailles, o dönemde Paris'te eşi olmayan son derece değerli arabasını César'a *Pres* yapması için vermiştir. Sovyet yapımı ‘Zim’ marka araba, sanatçı tarafından preslendikten sonra değeri üç misli artmıştır. Arabanın az bulunur oluşu, sahibinin önemli biri oluşu, bu olayı sanatsal bir olmaktan öteye taşımıştır. Kontesin arabasını başka ünlülerin arabaları da izlemiştir.

César, arabaları presleyerek dönüştürdüğü hurda yapıtlarını, daha önce gördüğü sonuçlara göre yönlendirmeye başlamıştır. 1961 yılından itibaren, farklı renk ve biçimdeki arabaları ya da aksesuarları birlikte preslemiştir. *Sarı Buick* (Res.21.) isimli yapıtı bu çalışmalarından biridir.



Res.21., Baldaccini César, *Sarı Buick*, 1962, 153x73x65 cm

“Diyelim bir siyah araba seçiyorum, yanına iki kırmızı kaput, on iki tane de çeşitli renklerde aksesuar katıyorum. Sonuçta istediğim şeyi elde edemesem imha ediyorum, yeniden başlıyorum. Ezen bir çene oluyorum sanki. Arabayı ezip sıkıştıran sanki benmişim gibi hissediyorum, sanki makine benmişim gibi” (F. Aksın, 1999, s:13)

César bu yeni hurda heykelleri ile Piere Restenay'ın yönlendirdiği Yeni Gerçekçiliğe katılmıştır. Bu arada atık metallerle çalışmayı da sürdürmüştür. Bu metal heykellerden en ünlü çalışması olan *Victorie De Villetaneuse (Villetaneuse Zaferi)*,1965'de *Compression* heykelleri ile aynı dönemde yaptığı çalışmadır.

Belli bir sisteme bağlı olmaktan sıkılan César, pres heykellerden sonra , baş parmağının bir mulajını aldırılmıştır. Buradan yola çıkarak önce 45 cm. ve bir yıl sonra da 2m. boyunda anıtsal bir heykel biçimini gerçekleştirmiştir. Bunlardan dönemin *Crazy Horse Kabaresi*'nin güzel göğüsleri ile ünlü *Victoria Van Kurpp* isimli dansözünün göğsünün büyütülmüş heykelini yapmıştır.

Bir süre sonra César, endüstri ürünü olan poliüretan ile *Genleşme* adını verdiği yapıtlarına geçmiştir. Hacmi genişleyen bir sentetik madde olan bu madde ile gerçekleştirdiği yapıtlarının oluşumu boyunca bir dizi Oluşumlar yapmıştır. Bunları 1977 yılında Paris'te bir sergi ile sunmuştur. Joseph Beuys gibi Süreç Sanatının içinde yer almıştır.

César, bir takım çelişkileri, kendine özgü sıkıntıları olan bir sanatçıdır. Sanatına da yansıyan bu özelliği ile geçmişin anıtsal sanatı ile bağlar kurmaya özen gösterirken aynı zamanda geleneklere darbe indirmektedir. Bir taraftan malzeme ile oynarken diğer taraftan onu tanımaya, olanaklarını keşfetmeye ciddi çaba vermektedir. Kendi dönemini karmaşık gören sanatçı; “Bir karmaşa ve bunalım çağı olan çağıma çok uygun düşünüyorum” demiştir (F. Aksın, 1999, s:13)

Her sanatçı ve akıma göre farklı kurguları içeren yerleştirme, geleneksel sanat eserinin aksine çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyen belirli bir mekan için yaratılan, mekanın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olarak görüldüğü bir sanat türüdür. Sanatçının kurgusu doğrultusunda kapalı veya açık mekanlarda yapılabilmektedir. 20. yüzyılın başında Duchamp'ın hazır yapıtları yanında Schwitters'in *Merz* heykellerine dayanan yerleştirme, sanat eserinin sergileme veya gösterim aşamalarını vurgulamaktadır ve 1970'lerde şekillenmiştir.

1960'ların ABD ve Avrupa'sında asamblaj ve çevre terimleri, sanatçıların belli bir mekanda bir araya getirdikleri malzemeler için kullanılmış olsa da, yerleştirme tabiri sadece eserin sergileme şekli, örneğin resimlerin duvara ne şekilde ve nasıl bir düzende asıldığını ifade etmek için kullanılmıştır. Zamanla yerleştirme şekli olan düzenleme ve mekan ön plana çıkarılmaya başlamıştır. 1960'larda 'bir çevre olarak sanat eseri' fikri izleyicinin sadece bakmakla kalmayıp dünyada yaşadığı gibi sanat eserinin içinde yaşaması hatta zaman zaman onun bir parçası olması beklentisini yerleştirmiştir. Bu konudaki önemli isimlerden biri Robert Smithson'dır.

Smithson, 'yer' ve 'yer olmayan' arasında bir ayırım yapmıştır. Yeryüzü sanatının temsilcisi olan sanatçı 1968'de gerçekleştirdiği *Yer Olmayan* (Res.22.) adlı çalışmasında, belli bir yerden çektiği hava fotoğraflarını, içine toprak, çakıl, ya da taş bulunan ikizkenar yamuk biçimindeki kutuların yakınına, duvara asarak bir düzenleme yapmıştır.



Res.22., Robert Smithson, *Yer Olmayan*, 1968, Boyalı Tahta Kutular, Kireç taşı, Fotoğraf, 16,5x82,25x103 cm

1968 tarihli denemesinde, çalışmalarını galeri mekanını dışına taşıyarak sanatın ticari değerini sorgulamıştır. Aynı zamanda kendi sergi düzenleyiciliğini üstlenmiştir. Hem galeri, hem de sergi düzenleyicisini saf dışı bırakmıştır. Böylece müzelerin, sanatçıların yapıtlarını nasıl nesnelere ya da yüzeylere dönüştürdüğünü, dış dünyadan kopardığını ve geçmişin anıları olarak kutsallaştırdığını vurgulamıştır.

Smithson, doğayı bütün kavramları biçimlendiren bir temel olarak gördüğünden, modernist sanat kuramı ile endüstri dünyası arasındaki iç içe geçmiş ilişkileri açığa çıkarabilmek için yeryüzünü araştırmıştır. Teknolojik ideolojiyi temsil eden biçimlendirilmiş çelik ya da dökülmüş alüminyum yerine, kötü kullanımın ve entropinin teknolojik dünyayı nasıl harabeye dönüştürdüğünü göstermek için paslanabilen malzemeleri kullanmıştır. (N.Atakan, 1998, 61) Smithson'a göre, "Teknoloji bağlamında

pas bir yararsızlık, etkinsizlik, karışıklık ve çöküntüyü çağırıştırır. Çeliğin pasa yeğlenişi teknolojik bir değer taşırsa da sanat açısından anlamsızdır.” (M. Yılmaz, 2004, 310)

Paslanan malzemelerle çalışan sanatçılardan biri de metalden devasa yerleştirmeleri olan Richard Serra'dır. Büyük ve çok kalın (6-7cm) sac levhaları kullanarak son derece yalın, yerleştirildiği mekanla örtüşen, anlamını kendi içinde barındıran heykeller üretmiştir. Özellikle 1980'lerden sonra çalışmaları, geniş ve kalın sacları birbirine ekleyip birer spiral yapıya dönüştürerek galeri alanına yerleştirdiği işleridir (Res.23.). O sarmal yapıtların her biri bir merkezden etrafa doğru genişleyen içi içe geçmiş bir sarmaldır. Ortalama 5,5 metre yüksekliklerde olan paslı demir duvarların içinden geçilebilmektedir. Merkeze gelindiğinde geniş fakat çıkışı olmayan bir nokta gibidir.



Res.23., Richard Serra, 1985-1998, 5,5 m yüksekliğinde 6-7 cm Sac Levhalar,

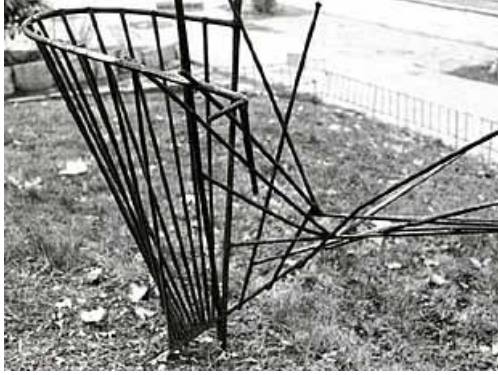
Malzeme kullanımı kendine özgü sanatçılardan olan Serra'nın, hiçbir yere yaslanmadan, tutunmadan, yekpare, açılan bir şerit gibi genişleyen bu yerleştirmeleri son dönemlerin en önemli konusu mekana gönderme yapmaktır. Sanatçı devasa çalışmaları ile yaşanan mekan gerçeğini sorgulamaktadır (H.B. Kahraman, www.arkitera.com, 19.08.2005).

Türk sanatçı Kuzgun Acar'ın heykelleri ise mekanla birleşen, bir anlamda hacimsiz bir kütle gibidir. Elek ve kümes teli olarak kullanılan gözenekli dokunmuş tel rulolara şekiller vermiştir. Bu gözenekli tellerden yaptığı tavana asılan bulutsu formdan heykeller, içinde buldukları mekandan kendilerini yere bağlayan çekim kuvvetinden kurtarılmıştır. Havada uçan bu heykeller gözenekli tellerden yapıldığı için aynı zamanda diğer yüzeylerini de göstermektedir. Bu nedenle hem boşlukta hacim kaplamakta hem de arkasını görünür kıldığı için mekanın boşluğu ile birleşmektedir. Sanatın alanı dışında nesnelere kullanan Acar, tel çalışmalarında havada yakaladığı boşluk- kütle kurgusunu daha sonra çalıştığı malzeme olan çivi ile de tekrarlamıştır. (Res.24.) Çiviye bir heykel malzemesi olarak kullanan sanatçı, çivinin sert ve batıcı olmasından dolayı “Çivilerimi seviyorum. İrkilmeden yanına sokulunamadıkları için” demiştir.



Res.24., Kuzgun Acar, 1962-1965, çivi, metal parça

Çivi, Kuzgun Acar için alışkanlıklara başkaldırının bir simgesi niteliğinde olmuştur. Kaynak tekniği ile yaptığı çivi heykellerini de sivri uçları dışarıya doğru çıkararak kendilerini çevreleyen uzamda çizgi etkisi yaparak, heykelin tüm ayrıntıları ile kavranmasına olanak sağlamış, heykeli çok sınırlandırıcı çizgilerle içinde bulunduğu boşluktan ayırmıştır. Başka bir açıdan ise çivilerin arasından heykelin diğer boyutlarının ve yüzeylerinin görünmesi, heykeli içinde bulunduğu boşlukla birleştirmiştir. Böylece boşluk-kütle kurgusunu katı bir heykel üzerinde gerçekleştirmiştir (M. Ural, 1997,10-11).



Res.25., Kuzgun Acar, *İşlevsel Heykel*, 1973, Metal

Kuzgun Acar'ın 1967 yılından sonra yaptığı çalışmalarında 'İşlevsel Heykel' olarak tanımlanabilecek bir anlayışa doğru yönelme olmuştur. Bu anlayış, heykelin günlük yaşam içinde, izleyenle işlevsel bir ilişki kurabilmesi ve heykelin doğal biçimde ilgi çekmesi ve benimsenmesidir. Bu düşüncesi üzerine sanatçı şunları söylemiştir:

Heykel öyle de yapılsa olur böyle de. Taştan, mermerden oyarsın, çividen yaparsın, demirden dökersin, çanak çömlekten bükersin. Hepsi de olur... Tepe noktada bir yere koyarsın süs olur, fırlatır atarsın çöp olur... Ama bir işe yaradı mı, o zaman öpülesiye, okşanasıya güzel olur, doğru olur (M. Ural, 2004, 13).

Kuzgun Acar'ın Cumhuriyet'in 50. yıl dönümü kutlamaları için Gülhane Parkı'na tasarladığı heykel, işlevsel heykel çalışmalarına iyi bir örnektir. (Res.25.) Parka gelen insanın eşyasını asabileceği, hamağının ucunu bağlayabileceği, bir nesne olarak ilişki kurabileceği, sonrada bir heykel olduğunu anlayabileceği bir çalışma amaçlamıştır.

Kuzgun Acar'ın heykelleri aslında inşacı bir zemine oturmaktadır. 20. yüzyılın modern sanat anlayışı olan Rus İnşacılığı'nın sanatı uygulama biçimi ve kurgu anlayışına oturan bir yaklaşım sergilemiştir. Tatlin'in yaptığı gibi Acar da malzemenin gerçekliğine önem vermiş, nasıl işleneceğini öğrenmek için gerektiğinde fabrikalara, atölyelere gitmiş ve yaratıcılığın günlük sorunları ve yaşamı yansıtması gerektiğine inanmıştır (L. Çalıkoğlu, 2004, 15).

20. yüzyılın ikinci yarısındaki güncel eğilimlerle yakından ilgilenen diğer bir Türk sanatçı da Altan Gürman olmuştur. Kendisine farklı bir dil bulan sanatçının çalışmaları henüz Türkiye için kavram sanatının yerleşmediği bir zaman diliminde öncü niteliği olmuştur. *Montaj 4* (Res.26.) adlı çalışması sanat dışı nesnelere montajladığı bir iştir. Ahmet Oktay, Gürman'ın bu tür trajik ve askeri işaretleri kullanmasına yönelik şunları söylemiştir:

“Gürman'ın hayırlayıcı bir dil kurmayı amaçladığı, bunun içinde şimdiye kadar resmin dışında kalmış olan nesnelere, günlük yaşamın anti-estetik sayılmış araç gerecine ve başka dil dizgelerinin (trafik, askeri) işaretlerine yöneldiği bellidir.” (A. Oktay, 1991, sayı:44, 245).



Res.26., Altan Gürman, *Montaj 4*, 1967,
tahta üzerine selülozik boya,
123x140x9 cm

Altan Gürman'ın Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı sergide, pek çok insanın ölümüne neden olacak Irak Savaşı öncesinde, savaşın gerekçelerine kavramsal ve görsel bir açıklık kazandırmayı amaçlamıştır. Sergi için 90 cm yüksekliğinde alçı askerler yapılmış ve eşit kol aralıkları ile galeriye girenleri karşılar şekilde düzenlenmiştir. Dikenli tellerle örgülü kırmızı beyazlı bir barikat duvarı, sınırları-toprağı-gökyüzünü hem hapsetmekte hem de yerleştirmedeki nesnelerin anlamlarını sorgulamaktadır. Kamufraj desenli bir manzara ise, insandan arındırılmış bir doğanın olanaksızlığını vurgulamaktadır.

Gürman'ın 1956-69 yılları arasında olgunlaştırdığı bu yapıtlar onun kavramları öze indirgeyebilme becerisini ve netleşmiş bir tasarı fikrine sahip olduğunun göstergesidir. Geleneksel sanatı tamamen geride bırakan bu çalışmalar bir yerleştirme mantığı ile üçüncü boyutu nesneleştiren işlerdir (www.birsanat.com , 21.08.2005).

Sanata alternatif yaklaşımın savunucusu olan Fluxus, 1960 sonrası sanata damgasını vuran hareketlerden biridir. Günümüze kadar varlığını sürdürmüş olan hareket 1962-1978 arasında en etkin dönemini yaşamıştır. Dada gibi burjuva sanatına ve kurallarına kafa tutmuştur. Grubun kurucusu olan Maciunas'a göre Fluxus, 'anti profesyonel bir süreç'tir. Dolayısıyla bu grupta yer alanların, sanat deneyimlerini günlük

hayattan elde etmeleri gerekmektedir. Amaçlanana şey; yemek yerken, kitap okurken, çalışırken, sevişirken, kısaca hayatta edinilebilecek tüm şahsi deneyimlerin sanata taşınmasıdır. Fluxus sanat nesnesine, işlevsiz bir mal olarak karşı gelmiştir. Bir sanat nesnesi ancak geçici pedagojik bir işlev üstlenerek, insanlara sanatın ne olmaması gerektiğini öğretmek için kullanılabilir. ‘Dünyayı Avrupalılaştırmadan arındırın’ sloganının yer aldığı manifestolarında amaç sanatı, Avrupalılaştırma fikrinden, sanat ideolojisi için yapılan sanattan, profesyonel sanatçı düşüncesinden arındırmaktır. 1970 yılında Fluxus sanatçısı olarak değerlendirilen Joseph Beuys manifestosunun bu kısmını ‘Dünyayı Amerikanlaştırmaktan arındırın’ diye değiştirmiştir (B. Şenova, 2003, 125).

Beuys, Duchamp’ın hazır malzemesini kendi politik ve sosyolojik söylemi için gerçekleştirdiği sanatsal eylemlerinde aracı malzeme olarak kullanmıştır. Bunların yanında kendi vücudunu da sanatına malzeme yapmıştır. Beuys’a göre, her şey sanat nesnesi olabilmektedir. Ayrıca her insanın bir sanatçı olduğunu savunmuştur. Bu savunmayı yaparken bir taraftan, her insanda potansiyel olarak yaratıcılık gücünün bulunduğunu ileri sürerken, diğer taraftan da gereğinden fazla yüceltilen ‘sanatsal eylem’i sorgulamaktadır. Bu bağlamda ‘sanat’ ve ‘sanatçı kişi’ tanımlamalarına şöyle bir yorum getirmektedir; “Her şeyden önce sanatın tanımını, sanatçıların yaptıkları özel uğraşın dışına çıkararak, her bireyin kendiliğinden sahip olduğu yaratıcılığın etkin bir biçimde hareketliliğe geçirilmesi doğrultusunda genişletmeliyiz.” (Beuys Etkinlikleri, 1992, 42).

Sanatın bir eylem olduğunu savunan Beuys, geleneksel sanat anlayışındaki; sanatçı, sanatsal eylem ve sanat yapıtı arasındaki ayrımı kaldırmıştır. Geleneksel bir yapıtta yapıt üretilir, ürün, ‘resim yapma’ eyleminin sonucudur. Fakat sanat eyleminden de, sanatçının

kendisinden de bağımsız bir kalıcı varlık kazanmaktadır. Modern sanatta, anlayış olarak çok farklı yerlere ulaşmasına rağmen, bu temel ayrımları korumaktadır. Beuys bu ayrımları yok sayar. Bu anlamda postmodern bir konuma ulaşmaktadır. Yapıt, sanatçının yaptıklarıdır. Sanat galerisinde sergilenen nesnelere eylemin işlenmiş malzemesi ya da başka bir deyişle tortulardır. Beuys, Berlin'in Karl Marx Meydanı'nda düzenlenen 1 Mayıs gösterilerine, kırmızı renkli kocaman bir fırçalı süpürge ile katılmış ve süpürgeye dayanarak olup bitenleri seyrettikten sonra eylemini gerçekleştirmiştir. Süpürge ile meydanı süpürerek iki asistanının taşıdıkları torbalara çöpleri doldurmuştur. Eylem bittikten sonra galeride sergilenen yapıt bu süprüntüler olmuştur (Aruoba,1991, 5).

Beuys her şeyin değişim sürecinde olduğuna inandığı için heykellerinde kuruyan, bozulan, kimyasal reaksiyona giren malzemeleri benimsemiştir. Bu bağlamda Süreç Sanatını uygulamıştır. Çalışmalarındaki malzeme doğal konumuyla herhangi bir dekoratif müdahaleye gerek kalmadan doğrudan kavramsal bir iletişim aracı olarak yeni bir varlık alanına kavuşmaktadır. Beuys, doğal organik nesnelere birlikte video, radyo, telefon, piyano, gibi teknoloji ürünleri şapka, nota sehпасı, baston, süpürge gibi günlük hayatta kullanılan sıradan nesnelere de kullanmıştır. Düşüncelerini ifade edebileceği her nesne, onun sanatında malzeme olarak yerini almıştır. Nesnelere kışkırtıcıdır, çalışmaları mekânla bağlıdır, malzemelerin kullanım şekli, nicelikleri ve mekânla ilişkisi içerisinde sınırlıdır. Kullandığı malzemelerin doğal yapısını bozmaz fakat organik materyallerin zaman içerisindeki kimyasal tepkimelerine dönüşümlerine de müdahale etmez. Malzemelerin renk değişimleri, kuruma, mayalanma ve çürümeleri de Beuys'un sanattaki sürekli değişimden yana olan tavrının görsel karşılığıdır (Turhanlı,1995, 8-10).

Sanat eserinin ticari meta haline gelmesini reddeden Beuys'un "her insan sanatçıdır" anlayışını destekleyen Fluxus hareketinin sanatçılarından Gustav Metzger bu anlayışa bağlı olarak "kendi kendini yıkan sanat" anlayışını geliştirmiştir. Bu anlayış atom bombası ve ölümcül teknoloji ile belirlenen bir çağa, doğaya ve kardeşlerine karşı yıkıcı insana tepki niteliğindedir. Böyle bir çağda ve toplumda sanatında yıkıcı bir eylem olması gerektiği düşüncesine dayanmaktadır. Metzger, tuval yerine naylon, boya yerine asit kullandığı çalışmalar yapmıştır. Asit tuvale değdiğinde naylon erimekte ve eser yaratılış anında yaratıcısı tarafından yıkılmaktadır. Yani yaratma ve yıkma eylemleri aynı anda gerçekleşmektedir.

II.2. 1980'den Sonraki Gelişmelere Genel Bir Bakış

1970'li yıllarda, özellikle tuval söz konusu olduğunda saldırgan, öfkeli bir küçümseme söz konusudur. Böyle düşünülen bir ortamda 1980'li yılların başında, Yeni Dışavurumculuk sanat dünyasına girmiştir. 1981 yılında uluslararası sanat ortamına Londra'daki *Royal Academy* tarafından " Resimde Yeni Bir Ruh" olarak tanıtılan Yeni Dışavurumculuk, sanat tarihinde en hızlı ve sarsıcı girişe sahip akım olmuştur. Dünyanın birçok farklı yerinden pek çok ressam hemen hemen aynı anda benzer biçimlerde çalışmaya başlamıştır. Bu sanatçılar çizgi romanlardan, karikatürlerden ve taze renklerden esinlenmiş, figüratif, mitolojik bazen daha yalın ve soyut işler üretmişlerdir. New York'lu sanatçılar her şeyin bulunabildiği bir yerde yaşadıklarından dolayı her yolu denemeye çalışmışlardır. Yeni Dışavurumculuğun en önemli özelliği Avrupa, California, New York,

Ortadoğu gibi pek çok farklı yerde aynı anda ortaya çıkmasıdır (B. Baykam, 1994, 261-262).

Bu yeni resme yönelik saldırılar gecikmemiştir. Akıma karşı en büyük iddia; kesinlikle yeni bir şey bulunmadığı iddiasıdır. Akımın sadece, galerilerinde neon ışıklı hantal kayaların, boş iskemlelerin, vs. arasında oturmaktan sıkılan ve satacak yeni mallar arayan sanat simsarlarının gizli işbirliğinden doğduğu ileri sürülmüştür.

Bu dönemin sanatçıları arasında Kiefer'in çalışmaları 1980'lerin ruhu ile ilintilidir. Beuys'dan etkilenen bir sanatçıdır. Konularını Almanya tarihinden alan Kiefer, gerek kişisel düzeyde gerekse ulusal bir tutku olarak yaşadığı, benimsediği kültür değerlerini içeren geçmişini irdelemiştir. Nazi döneminin olayları, Almanya bağlamında kullandığı biçimlerde simgesel malzeme olmuştur.

1985-1989 yılları arasında yaptığı *Baş Rahibe* isimli yapıtı, bilgi ve iletişim alanı olarak değerlendirilen 1980'li yılların sanatında, ileriye ve geriye işaret eden önemli bir eserdir. Yapıtın ismi tarot kartlarına bir göndermedir. Bu kartlardan baş rahibe, büyük sırların ikincisinin adı ve bilgiyi temsil etmektedir. Yapıtın Almanca adı olan *Zweistomland*, Dicle ile Fırat arasındaki uygarlığın beşiği ve ilk büyük kitaplığın kurulduğu toprakların adıdır. Kiefer'in işinde çelik raflara yerleştirilen kurşun kaplı devasa kitaplar insanlığın başarısını simgelemektedir. Bu kurşundan cilt kapaklar bilgiyi saklamakta aynı zamanda da korumaktadır.çelik çerçevedeki su dolu kurşun borular, Almanca başlıktaki iki akarsuyun simgeleridir. Yapıt devasa boyutlardadır. Sanatçı bu yapıt ile bilginin gücünü ve değerini aynı zamanda da ondan yararlanmanın zorluklarını

anlatmaktadır. Bir yandan resim dilinden uzaklaşarak farklı sunum yollarını gerçekleştiren Kiefer, bir yandan da onun sınırları içinde çalışmıştır.(N. Lynton, 2004, 354)

1980 yılının ikinci yarısında A.B.D’ de *Yeni Geometri* ya da *Yeni Soyutlama* denen bir akım doğmuş ve hazır yapımları ile Jeff Koons kısa sürede en ünlü sanatçısı olmuştur. Koons, elektrikli süpürge, basketbol topu, akvaryum, sanayi yelekleri gibi tüketim mallarını sergilemiştir. Tavrı Dunchamp ile Warhol arasında olan sanatçı hazır yapıtlarından sonra küçük heykelcikler ve porno resimler sergilemiştir. Sanatın, bir grup etkinliği ve bir toplu üretim olduğuna inanan sanatçı kendi eserlerini üretimine hiçbir aşamada katılmamakla övünmüştür. Aynı şekilde düşünen Heim Steinbach de hazır nesnelere alçı, tel ve çelikten lavabolar, pisuar benzeri nesnelere üretmiştir (B. Baykam, 1994, 275-276).

1960’lardan bugüne dek gelen ve bugün birçok sanatçının ilgilendiği video sanatı da geçerli bir sunum biçimidir. İlk kez 1963’te Fluxus sanatçıları Nam June Paik ve Wolf Vostell tarafından Wuppertal’deki Galeri Parnasse sergilerinde kullanılmıştır. Bruce Nauman, Peter Campus, Wolff Vostell, Joseph Beuys, Robert Rauschenberg gibi bazı sanatçılar video sistemin tüm olanaklarını değerlendirmişlerdir (H. T. Şahiner, 2002, 115). Örneğin Nauman, stüdyosundaki her bir jesti kameraya çekmiş ve sonrada bunların arasından seçtiği görüntüleri sergisinde kullanmıştır (R. Şahiner, 2002/2003, sayı:49, 38). Eyleme dayalı sanatsal etkinliklerin kaydedilmesi için kullanılan ve bir tür hazır malzeme olarak değerlendirilebilecek video kayıtlarında, çevrenin görsel ve sosyal dili, ölümsüz enerjinin tanımı, doğal çevredeki güçler ve biçimler, bir üretici ve dil aracı olan bedenin yansımaları bulunmaktadır. Video kayıtları canlı bir olayın görünüşünü sadece bir belge

olarak değil aynı zamanda yaratıcı bir an olarak da ele alırken gözlemlenen olgunun, görsel ve geçici boyutlarını da gözler önüne sermektedir. Video sanatının bu olanaklarını kullanan sanatçılar günümüzde Bienal’lerde işlerini sergilemektedirler.

1960’dan beri post endüstriyel dönemde tepkisel olarak ortaya çıkan akımların sanatçıların pek çoğunun yeni elektronik teknolojilerle gerçekleştirdikleri işler, önceleri deneysel nitelikte başlayan daha sonraları kullanılan teknolojilerin nitelikleri ile anılan ve yeni estetik arayışların geliştirildiği sanat biçimlerine dönüşmüşlerdir. Teknoloji, estetik ve sanatsal etkenleri uzlaştırma arayışındaki sanatçılar; sanatçı, sanat eseri, teknoloji, çevre, toplum ve kitle kültürü arasındaki ilişkiler gibi kültürel sorunlar üzerinde yoğunlaşmışlardır.

III.BÖLÜM: UYGULAMALARA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR

III.1. Kişisel Çalışmaların Oluşum Aşamaları

Endüstri çağına girdikten sonra insanın ürettiği doğal olmayan nesnelere bu tez çalışmasında ‘karşı doğa’ ürünleri olarak nitelendirilmektedir. Bu karşı doğa nesnelere, üretilme amacına yönelik işlevini tamamladıktan sonra atık olmakta ve çürüme sürecine girmektedirler. Eskidikleri ya da artık işlevini yerine getiremedikleri gerekçesiyle çürümeye terk edilen nesnelere, dışlandıkları andan itibaren renk, doku, biçim gibi değişiklikler geçirmektedirler. Atıklık sürecinde oluşan değişimlerden ötürü, bu nesnelere çoğu sanatçının plastik öge olarak dikkatini çekmiştir. Doğrudan anlamı ile ‘çürüme, terk

edilme, biçim değiştirme' kavramları ile günümüz toplumsal yapısına gönderme yaptığı gibi, nesnenin maruz kaldığı değişim sonucunda kazandığı plastik değer, sanatçı için sadece bir anlatım, kompozisyon aracı olarak da değerlendirilebilmektedir.

Çürümekte olan nesnelere sanatsal açıdan bakan kişi, söz konusu nesnelere kendi tinsel etkinliğini yükleyerek sanat nesnesine dönüştürmektedir. İnsanın duygularını ve ona verilen sanat bilgisini yüklediği nesnede, kendi duygularını yaşamasından dolayı bir estetik haz söz konusu olmaktadır. Sanatçı, edimiyle atık nesneye tinselliğini ekleyerek, nesneye ikinci işlevselliğini kazandırmış olmaktadır.

Bu çalışmada, yapay çevrede üretilen nesnelere çürürken meydana gelen oluşumlardan, plastik kaygılar güdülerek yararlanılmıştır. Tüketim kültürünün bir sonucu olarak ortaya çıkan atık nesnelere sanatsal üretim bağlamında 'tükenmemek' üzere değerlendirilmiştir.

III.2. Örnek Çalışmalar

III.2.1. Uygulama 1 – Uygulama 2



Res.27., Hatice Kaptı, *Uygulama 1*, 2003, atık yapay tahta, atık paslı teneke, sac parçaları, çivi, 84x36,5 cm



Res.28., Hatice Kaptı, *Uygulama 2*, 2003, atık yapay tahta, atık paslı teneke, sac parçaları, çivi, 73x24 cm

“Atık Nesnelerin Sanatta Yansımaları” başlıklı tez çalışması kapsamındaki *Uygulama 1* ve *Uygulama 2* isimli çalışmalarda tuval ve boya gibi Rönesans temelli ifade araçlarının yerine tamamen atık nesnelere dayanarak kompozisyonlar oluşturulmaya çalışılmıştır. Uygulamalarda kullanılan malzemeler atık yapay tahta, atık paslı teneke ve

sac parçaları, çivi kullanılmıştır. Elemanların düzenlemesinde plastik kaygılar güdülerek renk, doku, biçim dengeleri oluşturulmaya çalışılmıştır. Kompozisyon alanı olarak dikdörtgen biçimli bir yüzey tercih edilmiştir. Dikey dikdörtgen biçimli yüzeylere uygulama yapılmasında herhangi bir amaç güdülmemiştir, sadece bireysel eğilim olarak bu seçim yapılmıştır. Dikdörtgen yüzeyde, üçgen, daire, dikey-yatay çizgisel hareketlerin birlikteliğinde plastik kaygı ön planda tutulmuştur.

Uygulamalar, yapay ahşap plaka üzerine çeşitli atık metallerin silikon kullanılarak yapıştırılmasıyla ortaya çıkarılmıştır.

III.2.2. Uygulama 3:



Uygulama 3' ün ortaya çıkış sürecinde kullanılan malzeme eski atık kapı çerçevesi üzerine metal levha atıkları, çivi, rabiz teli kaynaklama yöntemiyle birleştirilmiştir. Kompozisyonun oluşturulmasında geometrik biçimlerin uyumlu birlikteliği kaygısı güdülmüş ve boşluk-doluluk değerlerine dikkat edilmiştir. Kompozisyon alanının sınırlarını belirleyen kapı çerçevesinin içerisinde kalan boşlukta, üçgen biçimli atık metal parçalarıyla daire biçimli metal atıklarının plastik dil bütünlüğü açısından birbirleriyle ilişkileri sağlanmaya çalışılmıştır. Böylelikle hareketli-hareketsiz biçim dengesi kurulması amaçlanmıştır. Birbirlerine kaynaklama yöntemiyle tutturulan metal parçaları, ahşap kapı çerçevesine atık çivilerle çakmak suretiyle kompozisyon oluşturulmuştur. Atık paslı çivilerin kullanılmasıyla kompozisyonda doku ve renk zenginliğinin yakalanması hedeflenmiştir.

Res.29., Hatice Kaptı, *Uygulama 3*, 2004, Eski atık kapı çerçevesi, metal levha atıkları, çivi, rabiz teli, 174x 47,5cm

III.2.3. Uygulama 4:



Res.30., *Uygulama 4*, Hatice Kaptı, 2004, Atık pencere çerçevesi, atık paslı çivi, paslanmamış çivi, örgü tel, atık metal plakalar, 98x55cm

Uygulamanın oluşturulmasında malzeme olarak atık pencere çerçevesi, atık paslı çiviler ve henüz paslanmamış ve kullanılmamış çiviler, örgü tel, atık metal plakalar kullanılmıştır. Atık pencere çerçevesine gerilen örgü tel kompozisyon yüzeyini oluşturmaktadır. Farklı boy, biçim, renkte, yeni ve eski çiviler örgü tel'e, dik olarak geçirilerek soyut bağlamda doku zenginliği elde edilmeye çalışılmıştır. Atık metal parçaları söz konusu çivi öbekleri arasına yerleştirilerek hareket çeşitliliği hedeflenmiştir.

Çivi öbeklerinin oluşturulmasında kullanılan çivilerin yoğunluğu farklı tutularak boşluk doluluk kaygıları güdülmüştür.

Öbeklerin oluşturdukları biçimler bütün olarak amorf yapılara sahiptir. Uygulamada farklı renk ve dokuda kullanılan çivilerin yeni-eski olarak belirlenmesindeki amaç kullanılan nesnelere geçirdikleri süreci ifade etmesidir.

III.2.4. Uygulama 5



Res.31., *Uygulama 5*, Hatice Kaptı, 2005, Eski pencere dış kapağı, atık çivi, metal parçaları, örgü tel, 111x80 cm

Uygulamada eski pencere dış kapağı üzerine gerilen örgü tel ile yüzey elde edilmesi hedeflenmiştir. Söz konusu yüzey üzerine yine diğer uygulamalarda olduğu gibi atık çivi ve metal parçaları uygulanarak, diptik kompozisyon olarak tasarlanmıştır. İki kanatlı pencere dış kapağı kompozisyon alanının sınırlarını belirlemektedir. Yüzeyin alt kısmında kalan ahşap bölgenin rastlantısal olarak ortaya çıkmış olan dokusu korunarak çalışmada, doku zenginliği hedeflenmiştir. Yine bu alan üzerine atık metal parçalarıyla müdahale edilerek bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.

III.2.5. Uygulama 6



Diğer uygulamalarda olduğu gibi bu çalışmada da dikdörtgen atık ahşap kapı kanadı kompozisyon alanı olarak seçilmiştir. Yüzey üzerine ahşap ve metal atıklardan oluşan müdahaleler yapılmıştır. Geometrik biçimlerden oluşan kalıntılar yüzeye plastik kaygılar gözetilerek yerleştirilmiştir. Yer yer renk müdahaleleri yapılarak çalışmanın plastisitesi zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Renk tercihi olarak kırmızı ve sarının tonları uygulanmıştır. Kırmızı ve sarı, diğer elemanların kendi renkleriyle uyum sağlasın diye tercih edilmiştir.

Res.32., *Uygulama 6*, Hatice Kaptı, 2005, Ahşap kapı kanadı, ahşap parçalar, metal atıklar, yağlıboya, 145x41 cm

III.2.6. Uygulama 7



Diğer uygulamalarda olduğu gibi '7' no'lu uygulamada da metal atık parçalar dikey, dikdörtgen yapay tahta üzerine düzenlenmiştir. Atık parçaların yüzeye dağıtılmasında parçaların büyüklük-küçüklük, yatay-dikey ilişkilerine dikkat edilmiştir. Çalışmanın arka kesiti düz, titreşimsiz bir renk olması, kullanılan atık parçaların yoğun doku, renk, biçim eytişimini gerekli kılmıştır. Böylelikle yapay tahtanın kendine özgü plastisitesi düşük niteliği parçaların hareketliliğiyle dengeli bir birliktelik kurulmaya çalışılmıştır. Metal parçalar yüzeyde ağaç dalarına dönüşerek organik / in- organik eytişimi de kurulmaya çalışılmıştır.

Res.33., *Uygulama 7*, Hatice Kaptı, 2005, Yapay tahta, metal parçalar, 106x32 cm

III.2.7. Uygulama 8



Uygulama 8'in yapımında malzeme olarak, atık tahtalardan oluşturulmuş bir çerçeve, sanayide kullanılan demir atıklar ve asfalt kullanılmıştır. Asfalt ile boyanan eski tahta parçalarından oluşturulan dikey dikdörtgen çerçeve içerisindeki parçalar, plastik kaygılar güdülerek yerleştirilmiştir. Atıklarda meydana gelen kesim ve kaynak izleri ile kompozisyonun biçim, renk, doku dengesi sağlanmaya çalışılmıştır. Demir atıklar birbirine kaynakma tekniği ile birleştirilmiştir.

Res.34., *Uygulama 8*, Hatice Kaptı, 2005, Atık tahta, demir parçaları, asfalt, 145x49 cm

SONUÇ

20. yüzyılın başında, doğa bilimlerindeki gelişmelerin sonucu olarak, kültürel ortamın yarattığı sorgulama anlayışı resim alanında da kendini göstermiştir. Araştırma ve sorgulama sürecine giren sanatçılar tarafından, gelişen teknoloji ile birlikte, geleneksel sanat anlayışı sorgulanmış, resimde yeni bir gerçeklik yaratılmıştır. 1900'lerin başında birçok sanatçı, resim yüzeyinde üç boyutlu olanı ifade etmek için yeni bir biçim dili ortaya koymaya çalışmıştır.

'Atık Nesnelerin Sanatta Yansımaları' konulu tez raporu kapsamında, atık nesnelerin sanata girişi, modern ve postmodern süreçte bu nesnelerin sanat alanında kullanılmasının nedenleri, akım ve sanatçılara göre yaklaşım farklılıkları araştırılmıştır. Bu yaklaşımlar sonucu ortaya çıkan çalışmalar incelenmiştir. Sanatın gelişim sürecinde önemli yer tutan atık nesne ve hazır nesne kullanımı ile gerçekleştirilen kolaj, asamblaj gibi montaj çalışmalarından seçilen örnekler, araştırma sürecinde ortaya çıkan çalışmaların oluşturulmasında önemli yer teşkil etmiştir.

Atık nesne uygulamalarında incelenen akım ve sanatçıların yapıtlarında uyguladıkları teknikler, gelişen teknolojinin sonuçlarını kimi zaman eleştirel anlamda, kimi zaman yücelten nitelikte olmuştur. Teknolojinin hızla ürettiği endüstri ürünleri, ilk yıllarda yeniliğin heyecanına katılan sanatçıların, bir süre sonra daha mesafeli ve giderek eleştirel bir tavırla konuya yaklaşmalarına yol açmıştır. Teknoloji ile sanat dünyasına yapıcı paylar çıkaran, üretimlerinin ana eksenini bu doğrultuya oturtan yaratıcı sayısı oldukça çoktur.

Öteki yandan yeryüzünün bir endüstri hurdaliğına dönüşmesine diklenen, bir *hurda olarak yer küreyi* görmeye katlanamayan sanatçuların sayısı da küçümsenemez.

Endüstri ürünlerini asal işlevlerinden, amaç ilkesine bağlı biçimde gerçekleştirilme koşullarından soyan her iki düşünce doğrutusunda çalışan sanatçular, sanat dışı nesne kullanımları bağlamında, tez çalışmasında yer almışlardır. Teknoloji ile insanın yaratmış olduğu ikinci bir doğa olan endüstrinin yeryüzünü bir hurdaliğa çevirmesini temel alan bu tez çalışması; ‘İkinci doğa’ olarak adlandırılabilir endüstride üretilen nesnelerin atık haline geldikten sonra sanat alanında kullanılmasını irdelemektedir. Doğanın yok etmekte zorlandığı endüstri ürünleri, üretilme amaçları doğrutusunda işlevlerini tamamladıktan sonra *atık* nitelendirmesi ile çürümeye terk edilmektedirler. Teknolojinin hiç durmadan endüstri nesneleri ürettiği düşünöldüğünde hurdalarla dolu bir yeryüzü kaçınılmaz bir sonuçtur.

Tez çalışmasında, işlevini tamamlamış, çürümeye terk edilen bu nesnelerin çeşitli nedenlerle biçim, renk, doku ve benzeri değişikliklere maruz kalması sonucu edindikleri yeni görünüş, uygulama çalışmalarında farklı bir işlevselliğe dönüştürölmeye çalışılmıştır. Bu işlevsellik nesnenin üretilme amacından farklı bir işlevselliktir. Çürümekte olan nesne, düşünsel olarak yorumlanıp sanatsal bir bakış ile plastiğe dönüştürölmektedir. İkinci yapay çevrede üretilen nesnelerin doğurduğu kötü sonuçlar, üretilen çalışma ile dışlanmaya çalışılmıştır.

Sanayi ürünü olan atık nesnelere, plastik dile dönüştürölürken, renk, biçim, doku vb özelliklerine dikkat edilerek tasarımlar gerçekleştirilmiştir. Plastik kaygılar güdülererek

hedeflenen uygulamalarda kompozisyon elemanlarını paslı çivi, atık metal levhalar, torna artıkları, metal tozları, atık kapı, pencere kalıntıları vb malzemeler oluşturmuştur.

KAYNAKÇA

- Adalı, Atlan, (1997), *Toplum Bilim Dergisi* “Kolajın Tarihsel Oluşumu”, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Haziran, İstanbul, s:67-75
- Ağyar, Murat Mete, (1995), *Konstrüktivizm ve Günümüze Dek Yansımaları*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul
- Aksın, Feridun, (1999), *Sanat Dünyamız* ‘Hurda Demirlerin Michalengelo’su’ Artık Yok”, Y.K.Y, İstanbul, sayı:71, s:11-13
- Aktan, Coşkun, Can, (2003), *Modernite’den Postmodernite’ye Değişim*, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Alloway, Lawrence, (1974), *American Pop Art*, New York,
- Appignanesi, Richard, Garratt Chris, (1998), *Postmodernizm*, AD Kitapçılık, İstanbul
- Aruoba, Oruç, (1991), *Hürriyet Gösteri*, “Sanatın En Eski Anlamını Kavrayan Bir İnsan”, YKY, İstanbul, sayı:133, s:4-5
- Atakan, Nancy, (1998), *Arayışlar*, YKY, İstanbul
- Baker, Kenet, (1988), *Minimalizm: Art of Circumstance*, New York
- Bakotin, Zvonimir, *Merzbau In Hannover*,_www.schwitters.com, 10.04.2005
- Barnard, Malcolm, (2002), *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*, Ütopya Yayınevi, Ankara
- Batur, Enis, (1997), *Modernizmin Serüveni*, YKY, İstanbul
- Batur, Enis, (2000), *Sanat Dünyamız*, “Yararsız Yaratıcı makineya Övgü”, YKY, İstanbul, sayı:76, s:37-44
- Baudelaire, Charles, (2003), *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Baudrillard, Jean, (1998), *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev.Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir,
- Baykam, Bedri, (1994), *Maymunların Resim Yapma Hakkı*, Literatür Yayınları, İstanbul
- Berger, John, (1999), *Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Metis yayınları, İstanbul
- Berger, John, (2002), *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis yayınları, İstanbul

- Bingöl, Ebru, *Sanatın Tarihsel Bağlamda Gelişim Süreci*, www.peyzajonline.com, 08.02.2005
- Bürger, Peter, (2003), *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Çalıkoğlu, Levent, (2004), *Kuzgun Acar*, 'Boşluğu Kanatan Formlar', Milli Reasurans Sanat Galerisi T.A.Ş., İstanbul
- Çalışlar, Aziz, *Sanat ve Felsefe*, www.felsefeekibi.com , 03.04.2005
- Dastarlı, Ebru, (2004), *rh+sanat*, "Uslanmaz Bir Anarşist", sayı:13, s:56-61
- Dietrich, Dorothea, (1993), *The Collages of Kurt Schwitters*
- Fauçhereau, S., (1987), *Braque*, Ediciones Poligrafa, Barselona
- Fischer, Ernest, (1995), *Sanatın Gerekliliği*, Payel Yatınları, İstanbul
- Gablik, Suzi, (1984), *Has Modernism Faile*, 'Minimalizm', New York
- Genç, Adem, (1983), *Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine ilişkin Bir Yöntem Araştırması*, Doktora Tezi, D.E.Ü., İzmir
- Giderer, Hakkı, Engin, (2003), *Resmin Sonu*, Ütopya yayınları, Ankara
- Gombrich, E., H., (1997), *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul
- İpşiroğlu, Nazan, İpşiroğlu Mahzar, (1978), *Sanatta Devrim*, Ada Yayınları, İstanbul
- Jameson, Fredric, (2005), *Kültürel Dönemeç*, Metis Yayıncılık, Ankara
- John Heartfield Dokumentation, (1969-1970), *Arbeitsgruppe Heartfield*
- Kahraman, Hasan Bülent, 19.08.2005, *Sanat ve Yararsızlık*, www.arkitera.com
- Laynton, Norbert, (2004), *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Madra, Beral, (2003), *İki Yılda Bir Sanat*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul
- Mansoor, Jaleh, *Kurt Schwitters Merzbau: The Desiring House*, www.merzbau.org, 10.04.2005
- Oktay, Ahmet, (1991), *Sanat Dünyamız*, 'Bir Karşı Resim Temellendirmesi Üzerine Notlar', YKY, sayı:44, İstanbul
- Osterwold, Tilman, (1999), *Pop Art*, Taschen, Köln
- Özsezgin, Kaya, *Milliyet Sanat Dergisi*, 'Ölümünün 15. Yılında, Kübizm'in Kurucularından Braque, Çağdaş Sanatı Etkileyen Yenilikçi Büyük Ustalardan Biridir', Milliyet Sanat Yayınları, İstanbul, sayı:291, s:18-20

- Paz, Octavio, (2000), *Sanat Dünyamız*, “Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu”, YKY, İstanbul, sayı:75, s:139-149
- Ragon, Michel, (1987), *Modern Sanat*, Cem Yayınevi, İstanbul
- Sadak, Yalçın, (1991), *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, ‘Alıntılar Sorunu’, UPSD Yayınları, İstanbul
- Sağlan, Suhal, *Pop Art*, www.arkabahçe.ada.net, 11.05.2005
- Spence, David, (2001), *Picasso Resim Kurallarına İsyan*, Alkım Yayınevi, İstanbul
- Storey, John, (2000), *Popüler Kültür Çalışmaları, Kuramlar ve Metotlar*, çev. Koray Karaşahin, Babil Yayınları, İstanbul
- Şahiner, Hülya, Toksöz, (2002), *Sanat ve Teknoloji Bağlamında 20. Yüzyılda Gelişen Yönelimler ve Kişilik*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul
- Şahiner, Rıfat, (2002-2003), *Türkiyede Sanat*, ‘Video Sanatı: Elektronik Görüntülerin Kurgusal Evreni, Sayı:49, İstanbul
- Şaylan, Gencay, (2002), *Postmodernizm*, İmge kitabevi, Ankara
- Şenova,, Başak, (2003), *Art-ist 6*, ‘Fluxus Üzerine Notlar’, Mas Matbaası, İstanbul
- Şimşek, Aydın, (2000), *Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar*, Ümit Yayıncılık, Ankara
- Tunalı, İsmail, (1992), *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Turani, Adnan, (1995), *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Turani, Adnan, (1999), *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Ural, Murat, (2004, a), *Kuzgun Acar*, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul
- Murat, Ural, (2004,b), *Kuzgun Acar*, ‘Bir Heykeltıraş Bir Öncü’, Milli Reasurans Sanat Galerisi T.A.Ş., İstanbul
- Waldman, D., (1992), *Collage, Assamblage and the Found Object*, New York
- Walther, İngo, F. (1997) *Picasso*, ABC Kitabevi, İstanbul
- Yılmaz, Mehmet, (2001), *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi, Ankara
- Yılmaz, Mehmet, (2004), *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, Ütopya Yayınevi, Ankara