

**HAZIR NESNENİN TARİHSEL SÜRECİ ve  
PLASTİK SANATLARDA BİR HAZIR NESNE:  
BAVUL**

**Esra DAĞTEKİN**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Resim Anasanat Dalı**

**Yrd. Doç. Evren KAVUKCU**

**2017**

**Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**Esra DAĞTEKİN**

**HAZIR NESNENİN TARİHSEL SÜRECİ ve PLASTİK  
SANATLARDA BİR HAZIR NESNE: BAVUL**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Yrd. Doç. Evren KAVUKCU**

**ERZURUM-2017**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "**HAZIR NESNENİN TARİHSEL SÜRECİ ve PLASTİK SANATLARDA BİR HAZIR NESNE: BAVUL**" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.  
 Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.  
 Tezimim ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

  
23.06.2017

Esra DAĞTEKİN



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

*Eyren Kavıkcı* danışmanlığında, *Esra Doğan* tarafından hazırlanan bu çalışma *23/06/2017* tarihinde aşağıdaki jüri tarafından *Resim* Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

: Doç. Dr. Orhan TAŞKESEN

imza :

*Orhan Taşkesen*

Jüri Üyesi

: *Eyren Kavıkcı*

imza :

*Eyren Kavıkcı*

Jüri Üyesi

: *Yahya Mehmet Zeki*

imza :

*Yahya Mehmet Zeki*

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. *23.06/2017*

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET.....</b>	<b>III</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>IV</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ .....</b>	<b>V</b>
<b>ÖNSÖZ.....</b>	<b>VIII</b>
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### KAVRAM OLARAK NESNE VE HAZIR NESNE

<b>1.1. KAVRAM OLARAK NESNE .....</b>	<b>3</b>
<b>1.2. HAZIR NESNE .....</b>	<b>4</b>
<b>1.3. PLASTİK SANATLARDA HAZIR NESNENİN KULLANIMI.....</b>	<b>5</b>
<b>1.4. DADA VE MARCEL DUCHAMP .....</b>	<b>8</b>
<b>1.5. MARCEL DUCHAMP VE HAZIR NESNE KULLANIMI.....</b>	<b>10</b>

### İKİNCİ BÖLÜM

#### DUCHAMP SONRASI DÖNEMDE HAZIR NESNE KULLANIMI

<b>2.1. SÜRREALİZMDE HAZIR NESNE KULLANIMI.....</b>	<b>20</b>
2.1.1. Salvador Dali .....	26
<b>2.2. FLUXUS VE HAZIR NESNE KULLANIMI.....</b>	<b>29</b>
2.2.1. George Maciunas.....	30
2.2.2. Joseph Beuys .....	31
2.2.3. Daniel Spoerri.....	35
<b>2.3. KAVRAMSAL SANATTA HAZIR NESNE KULLANIMI.....</b>	<b>38</b>
2.3.1. Joseph Kosuth.....	38
<b>2.4. YENİ GERÇEKÇİLİKTE HAZIR NESNE KULLANIMI.....</b>	<b>41</b>
2.4.1. Yves Klein .....	41
2.4.2. Arman.....	45
<b>2.5. POSTMODERNİZMDE HAZIR NESNE KULLANIMI .....</b>	<b>46</b>
2.5.1. Tracey Emin .....	47
2.5.2. Damien Hirst .....	48
2.5.3. Jeff Koons.....	50

<b>2.6. GÜNCEL SANATTA HAZIR NESNE KULLANIMI .....</b>	<b>53</b>
<b>2.7. TÜRK SANATINDA HAZIR NESNE KULLANIMI.....</b>	<b>57</b>

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BİR NESNE OLARAK BAVUL

<b>3.1. NESNE OLARAK BAVUL .....</b>	<b>62</b>
3.1.1. Bavulun Tarihçesi ve Kullanımı.....	62
3.1.2. Bavul ve Göç Kavramı .....	63
<b>3.2. HAZIR NESNE OLARAK SANATTA BAVUL.....</b>	<b>63</b>
3.2.1. Çalışmalarında Bavulu Göç Kavramı ile Bağlantılı Olarak Kullanan Sanatçılar .....	64
3.2.2. Bavulu Kavramsal Boyutlarda Kullanan Sanatçılar ve Çalışmaları .....	69
<b>SONUÇ.....</b>	<b>79</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>81</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>85</b>

**ÖZET**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIR NESNENİN TARİHSEL SÜRECİ ve PLASTİK SANATLARDA BİR  
HAZIR NESNE: BAVUL**

**Esra DAĞTEKİN**

**Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Evren KAVUKÇU**

**2017, 86 sayfa**

**Jüri: Yrd. Doç. Evren KAVUKÇU (Danışman)  
Doç. Dr. Orhan TAŞKESEN  
Yrd. Doç. Dr. Muhammet TATAR**

Bu çalışma, Dadaizm akımı ile başlayan günlük yaşam nesnesinin sanat nesnesine dönüşme sürecini ele almıştır. Çalışmanın ilk bölümü, nesnenin ne olduğu, hazır nesne düşüncesinin nasıl ortaya çıktığı ve sanatta kullanılmaya başlanması ile ilgili bilgileri sunarken aynı zamanda Marcel Duchamp'ın nesnenin bir sanat nesnesine dönüşmesini desteklediği süreci ele almıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise Marcel Duchamp sonrası hazır nesneyi kullanmaya devam eden sanatçıların günlük yaşam nesnelelerini birer sanat yapıtına dönüştürdükleri çalışmaları kavramsal açıdan incelenmiştir. Sanat tarihsel süreçte hazır nesne kullanımı bugünkü sanat anlayışının kavramsal çerçevesinin oluşmasına katkıda bulunmuştur.

Çalışmanın son bölümünde ise seçilen bir hazır nesnenin (Bavul) farklı sanatçılar tarafından nasıl sanat nesnesine dönüştürüldüğü üzerinden bir çalışma yapılmıştır. Bu çalışmada yaratma sürecinin ve nesneye kavramsal açıdan ayrıntılı ve bilimsel bir perspektiften bakılması gerektiği düşüncesinden hareketle elden geldiğince kaynak ve arşiv taraması yapılarak konu ile ilgili makaleler, yüksek lisans tezleri ve kaynak kitaplar incelenerek çalışmanın kuramsal boyutları oluşturulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat Nesnesi, Hazır Nesne, Bavul, Kavramsal Sanat

**ABSTRACT**

**MASTER THESIS**

**THE HISTORICAL PROCESS OF READY MADE and A READY MADE  
OBJECT in PLASTIC ARTS: SUITCASE**

**Esra DAĞTEKİN**

**Advisor: Assist. Prof. Evren KAVUKÇU**

**2017, page: 86**

**Jury: Assist. Prof. Evren KAVUKÇU (Advisor)  
Assoc. Prof. Dr. Orhan TAŞKESEN  
Asist Prof. Dr. Muhammet TATAR**

This study investigates the process of how a Daily object is utilized as an art object based on Dadaism Movement. The first part of the study includes information about what an object is, how the idea of ready-made object occurs, and how it began to be used as an art object. Additionally, the first part deals with what the supportive approach of Marcel Duchamp is to the transformation of an object as an art object.

The second part of the study conceptually examines the works of other artists using ready-made objects after Marcel Duchamp. The use of ready-made objects along art history contributes to form conceptual frame work of the present art understanding.

The last section of the paper presents there view of how a predetermined ready-made object (Suitcase) is transformed as an art object by different artists. With the aim of conceptually reflecting object and creation process from a scientific perspective, the the oritical dimensions are constructed through examining articles, master thesises and seminal books related to the topic.

**Keywords:** Art Object, Ready Made, Suitcase, Conceptual Art



## RESİMLER DİZİNİ

<b>Resim 1.1.</b> George Braque, Gazete, Şişe, Sigara Paketi, 58.6 x 52.4 cm, Kömür, karton, Guaj, kalem, kolaj, 1914.....	6
<b>Resim 1.2.</b> Picasso, Gitar, 35 x 77.5 c, Kolaj, Yağlıboya, Karton, 1913 .....	7
<b>Resim 1.3.</b> Juan Gris, Le Journal, 54.9 × 46 cm, Guaj, Yağlı boya, Gazete, Duvar kağıdı, Kanvas, 1915 .....	7
<b>Resim 1.4.</b> Marcel Duchamp, Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği, 129.5 x 63.5 x 41.9 cm, Monte Edilmiş Metal Tekerlek, 1913 .....	11
<b>Resim 1.5.</b> Çeşme, Marcel Duchamp, 61 cm x 36 cm x 48 cm, Seramik, 1917 .....	14
<b>Resim 1.6.</b> Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q.,19.7 x 12.4 cm , Monalisa üzerine kurşun kalem, 1919.....	16
<b>Resim 1.7.</b> Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (Büyük Cam), 2775 x 1759 mm , Yağlı boya, cam, toz, cila, 1915-23 .....	17
<b>Resim 2.1.</b> René Magritte, İmgelerin İhaneti, 60.33 × 81.12 × 2.54 cm, Yağlı Boya, 1929 .....	22
<b>Resim 2.2.</b> Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, Tüyle kaplanmış kap, tabağı ve kaşığı, Fincan (10.9 cm) Tabak (23.7 cm) Kaşık (20.2 cm) ,1936.....	24
<b>Resim 2.3.</b> Man Ray, Hediyelik, 15 cm x 9 cm x 11 cm, Ütü ve çiviler, 1921.....	25
<b>Resim 2.4.</b> Man Ray, Boyalı Ekmek, 22.5 x 75.1 x 18.5 cm, Boyanmış Alçı Ekmek ve metal terazi, 1958.....	26
<b>Resim 2.5.</b> Salvador Dali, İstakoz Telefon, 178 x 330 x 178 mm, Telefon, çelik, alçı, kauçuk, reçine ve kağıt, 1936.....	27
<b>Resim 2.6.</b> Salvador Dali, RainyTaxi, 23.18 x 17.78 cm, 1938 .....	28
<b>Resim 2.7.</b> Joseph Beuys, Yağ Sandalyesi, 41.6 x 94.5 cm , Balmumu, yağ, tel, ahşap sandalye, 1964 .....	32
<b>Resim 2.8.</b> Joseph Beuys, Keçe Takım Elbise, 99.1 x 170.2 cm, Keçe, 1970 .....	34
<b>Resim 2.9.</b> Daniel Spoerri, Khicka'sBreakfast, 36.6 x 69.5 x 65.4 cm, Duvara asılmış sandalye, Kahve Fincanları, Çanak Çömlek, Yumurta Akı, Yumurta Kabuğu, Sigara İzmaritleri, Kaşıklar, Teneke Kutular ve Diğer Malzemeler, 1960 .....	36
<b>Resim 2.10.</b> Daniel Spoerri, Tableau-piège, 70.5 × 70.5 × 22.9 cm, Sofra Takımları, Kurutulmuş Çiçekler, Sigara ve Yapıştırılmış Ahşap, 1965.....	37

<b>Resim 2.11.</b> Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, Sandalye (82 x 37.8 x 53 cm), Fotoğraf (91.5 x 61.1 cm), Yazı, (61 x 76.2 cm), Ahşap Katlama Sandalyesi, Bir Sandalyenin Monte Edilmiş Fotoğrafı ve "Sandalye" nin Sözlük Tanımı Üzerine Monte Edilmiş Pano, 1965 .....	39
<b>Resim 2.12.</b> Yves Klein, TheVoid, 1958.....	42
<b>Resim 2.13.</b> Yves Klein, Anthropometry of the Blue Period, 156.5 × 282.5 cm, Kağıt Üzerine Saf Pigment ve Sentetik Reçine, 1960 .....	44
<b>Resim 2.14.</b> Arman, Le Plein, Atık malzemeler, 1960.....	45
<b>Resim 2.15.</b> Tracey Emin, Benim Yatağım, 79 x 211 x 234 cm, Yatak ve Çeşitli Malzemeler, 1999 .....	47
<b>Resim 2.16.</b> Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, 2170 x 5420 x 1800 mm, Cam, Boyalı Çelik, Silikon, Monofilament, Köpekbalığı ve Formaldehit Çözeltilisi, 1991 .....	49
<b>Resim 2.17.</b> Jeff Koons, New Shop/VacWet/Dry, 88.9 x 55.9 x 55.9 cm, Süpürge Makinası, Akrilik, Florasan Lambaları, 1980.....	50
<b>Resim 2.18.</b> Jeff Koons, İki Top, Hazır Malzeme, 159.4 x 93.3 x 33.7 cm, Cam, Çelik, Sodyum Klorür Reaktif, Damıtılmış Su, İki Basketbol Topu 1985 .....	52
<b>Resim 2.19.</b> Damien Buren, Les Deux Plateaux, 3000m <sup>2</sup> , 260 beton sütun, Metal ve Mermer, 1985.....	54
<b>Resim 2.20.</b> Felix Gonzales Torres, İsimli, Köşeye Yerleştirilmiş Şeker Yığını, 1990 .....	55
<b>Resim 2.21.</b> Doris Salcedo, Sandalyeler, 1550 Sandalye, 2003 .....	56
<b>Resim 2.22.</b> FedericoUribe, Torsos Serisinden- La Fui vite, Kurşun Kalem, 2005 .....	57
<b>Resim 2.23.</b> Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, 20 adet Metal Sepet, Renkli Yorganlar, 1992 .....	57
<b>Resim 2.24.</b> Füsün Onur, Kadans, Tabureler, Asma çubukları,1995 .....	59
<b>Resim 2.25.</b> Canan Beykal, Transformatörler, Karışık Gereç, 1993 .....	60
<b>Resim 2.26.</b> Ayşe Erkmen, Plan B, Su artıma sistemi, 2011.....	61
<b>Resim 3.1.</b> Mona Hatoum, Traffic,48x65x68cm, Bavul, İnsan saç, 2002 .....	65
<b>Resim 3.2.</b> Chiharu Shiota, Dialogues, 400 Bavul, Kırmızı ip, 2014.....	66
<b>Resim 3.3.</b> ChiharuShiota, Dialogues, 400 Bavul, Kırmızı ip, 2014.....	67

<b>Resim 3.4.</b> Chiharu Shiota, Accumulation-SearchingfortheDestination, Bavul, 2014 ..68	
<b>Resim 3.5.</b> Chiharu Shiota, FromWhereWeComeandWhatWeAre, Bavullar, 2011 ..... 68	
<b>Resim 3.6.</b> Marcel Duchamp, Boite-en-valise F serisi, 41.3 x 38.4 x 9.5 cm, Kağıt, Mürekkep, Ahşap, Plastik, Cam, Keten ve Deri, 1960..... 70	
<b>Resim 3.7.</b> Marcel Duchamp, The Green Box,33,2 x 28 x 2,5 cm, Karton, Siyah Beyaz Fotoğraf, Kumaş ve El Yazısı Notlar,1934..... 71	
<b>Resim 3.8.</b> Marcel Duchamp, La Boîte-en-Valise, 40.6 x 38.1 x 10.2 cm, Duchamp'ın Minyatür Kopyaları, Fotoğrafları ve Reprodüksiyonlarını İçeren Deri Bavul, 1935-1941 ..... 72	
<b>Resim 3.9.</b> Diller&Scofidio, Suitcase Studies, 50 adet bavul,1991 ..... 73	
<b>Resim 3.10.</b> HumaMulji, Arabian Delight, 105 cm x 144cm x 155 cm, Valiz, Taksonomi Deve, Metal Çubuklar, Pamuk ve Kumaş, 2008..... 74	
<b>Resim 3.11.</b> Dan Concholar, Suitcase, 50.8 x 76.2 x 20.3 cm, Karışık Medya,1980..... 75	
<b>Resim 3.12.</b> John Latham, Art and Culture, 7.9 x 28.2 x 25.3 cm, Kitap, Fotostat ve Tozları ve Sıvıları İçeren Etiketli Şişeleri İçeren Deri Çanta,1966-69 ..... 76	
<b>Resim 3.13.</b> John Crispin, Thelma's Suitcase ..... 77	
<b>Resim 3.14.</b> John Crispin, Anna'sSuitcase ..... 77	
<b>Resim 3.15.</b> George Maciunas, Fluxkit, 28 x 44 x 11 cm, Farklı Sanatçıların Çalışmaları, 1964 ..... 78	

**ÖNSÖZ**

Bu tez çalışmasında, başta Dadaizm sanat akımının ve sonrasındaki dönemlerde sanatçıların hazır nesnelere kullanma biçimi incelenmiş ve farklı sanatçıların hazır nesnelere sanat nesnesine dönüştürdükleri çalışmalar ele alınmıştır. Hazır nesnenin günümüz sanatına yansımaları üzerinde durulmuştur.

Tez çalışmamın yürütülmesinde katkılarından dolayı danışmanım Yrd. Doç. Evren KAVUKCU hocama ve ismini saymadığım bu teze katkısı olan bütün arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

**Erzurum 2017**

**Esra DAĞTEKİN**

## GİRİŞ

Günümüz sanat anlayışı bugünkü formuna ulaşana kadar birçok değişim geçirmiş ve büyük bir yol katetmiştir. Endüstri çağının getirdiği yenilikler toplumu değiştirdiği kadar sanat ve sanat anlayışını da değiştirmiş ve farklılıklar getirmiştir. 20.yy ile beraber sanattaki değişim daha belirgin bir hal almıştır. Tüketim kültürü ile beraber nesneye yönelen toplum, sanatı ve sanatçıyı da nesneyi kullanma ve kavramsallaştırma bakımından etkilemiştir. Sanatçı nesne ile farklı bir bağ kurmuş ve nesneye kendi anlamının ve işlevinin dışında farklı anlamlar yüklemiştir. Dadaizm anlayışı ile daha belirgin bir hale gelen bu sanat hareketi, nesneyi sanata dahil etme sürecinin başlangıcı olarak büyük önem taşımaktadır. Dada hareketi ile varolan toplumsal düzene karşı çıkmış ve dönemin sanat anlayışına bir karşı duruş sergilenmiştir. Dadaistler sanatı ve varolan estetik sanat anlayışını yıkararak yeni bir anlayış ortaya koymuşlardır. Dada hareketi gelenekselleşmiş sanat formlarına, estetiğe, kurallara, güzelliğe, sıradan sanat malzemelerine karşı durarak hazır malzeme fikrini ortaya atmıştır. Sanatta hazır nesnenin kullanılmaya başlanması Dadaizm sonrası birçok sanat hareketini de etkilemiştir. Bu sanat hareketleri günlük yaşam objelerini varolan işlevlerinden sıyrarak ve nesneyi bir sanat yapıtına dönüştürerek yeni bir sanat tanımı geliştirmişlerdir. Dada hareketinin önde gelen isimlerinden Marcel Duchamp bu sanat hareketine öncülük etmiştir. Duchamp ile başlayan bu anlayış, Gerçeküstücülük, Fluxus, Kavramsal Sanat ve günümüz sanat anlayışına kadar süregelmiştir. Sanat yapıtına günlük yaşam nesnesini dahil etme veya nesneyi başlı başına bir sanat yapıtı olarak görme anlayışı Dada sonrası dönemlerde de birçok sanatçının yapıtında kendini göstermiştir. Bu çalışmada hazır nesnenin sanat tarihi içerisindeki süreci incelenmiş ve hazır nesneyi bir sanat nesnesine dönüştüren sanatçıların çalışmaları kendi dönemleri içerisinde yansıtılmıştır. Çalışmada, seçilen bir günlük bir yaşam nesnesi olan Bavul'un insanlar tarafından hangi amaçlarla kullanıldığı araştırılmıştır. Bu araştırma sonucu göç ve sürgün durumlarında, bir yerden bir yere taşınma ve yolculuk durumlarında insanların kendilerine ait olan nesnelere gittikleri yerlere götürmek ve eski yaşamlarından bir parçayı taşımak istedikleri için bavulu kullandıkları sonucuna varılmıştır. Her ne sebeple olursa olsun

göç, sürgün, yer değiştirme gibi durumlarda "Bavul" bir araç olmaktan çok, kişiye ait olan, kimliğini, hayatına dair izleri taşıdığı bir nesne olmuştur. Bavul, göç esnasında

insanların kendilerine ait olan bazı parçaları yanlarında götürmelerine olanak sağlayan bir araçtır. İnsanlar bavullara sadece eşyalarını değil; yaşadıkları toplumun ve yaşamın bir parçasını, hayatlarının bir bölümünü, yaşanmışlıklarını ve anılarını da koymuşlardır. Bu sebeple “Bavul” göç kavramı için önemli bir araçtır. Göç kavramı üzerinden bavulu sanat yapıtına dönüştüren ve çalışmalarında kullanan birçok sanatçı olduğu görülmüş ve bu sanatçıların bu nesneyi hangi anlamlarda ve formlarda kullandığı üzerinde durulmuştur. Günümüz sanatında atık ve hazır nesnelere, günlük yaşam nesnelere ve her türlü malzeme sanat malzemesi olarak kullanılmakta ve sanat yapıtına dahil edilmektedir. Toplumdaki tüketim anlayışı sürdükçe üretilen nesne ve işlevini yitirip atılan nesne miktarı da artmaktadır. Çalışmada sanayi devrimi ile ortaya çıkan tüketim kültürü sonucu nesnenin insan hayatının merkezine odaklanması ve toplumu etkilediği kadar sanata, sanatçıya ve var olan sanat anlayışına olan etkisi ele alınmıştır. Bu doğrultuda hazır nesnenin ne olduğu, sanata nasıl dahil olduğu, sanatçılar tarafından nasıl ele alındığı ve kullanıldığı, günümüz sanatına olan yansımaları gibi hazır nesnenin sanat nesnesine dönüşme sürecine tarihsel bir bakış olmuştur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### KAVRAM OLARAK NESNE VE HAZIR NESNE

#### 1.1. KAVRAM OLARAK NESNE

Nesne, doğada var olan, bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan, yaşam içerisinde rastladığımız her türlü madde olarak tanımlanmaktadır. Her türlü malzemeyi nesne kategorisine koymak mümkündür. Bir bardak, bir sandalye, bir çerçeve, bir kalem, bir tekerlek yaşamımızda var olan birer nesne durumundadır. Buna ek olarak, günlük hayat içerisinde bu kadar sık karşılaşılan nesne, onu üreten ve onu kullananı ayrı olarak düşünülemez.

Nesne-insan ilişkisi doğumla beraber başlar ve insan yaşamı boyunca sürer. İnsanların kendileri ve çevrelerindeki canlı, cansız varlıkları algılayışı ve onlarla kurdukları ilişkiler tüm bu yaşam içerisinde değişik biçimler almıştır. Bireyin yaşamında büyük bir yer kaplayan nesne için çok önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Nesne, insanın ona yüklediği anlam ölçüsünde ve faydalandığı ölçüde değer kazanmaktadır.

... “Nesne, insanın dünyayı etkilemesine, dünyayı değiştirmesine, dünyada etkin bir biçimde var olmasına yarar; nesne, eylem ile insan arasında bir tür aracıdır”

(Barthes, 2012: 196).

İnsan eylemleri için aracı bir rol üstlenen nesne, zaman içerisinde değişir ve bireyin amacına göre şekillenir. “Nesne, bir takım özelliklerin taşıyıcısı, ikinci olarak bir takım duyguların birliği ve son olarak biçimlenmiş malzeme sayan yorumları zaman içinde birbirinin içine geçmiştir. Buna göre nesneden bahsedilmek amaçlanırken, farkında olunmadan araçtan bahsedilmektedir. Bu yüzden nesne biçimlenmiş malzeme olarak da görülür” (Heidegger, 2011: 22).

İnsanlar nesnelere sadece kullanım amaçlarına göre ele almazlar. Nesnelere bir anlam taşır. Nesnelere çoğunlukla onun kullanımını aşan bir anlamı vardır (Barthes, 2012,197).

Bu anlam başka nesnelere kurulacak ilişkilere göre değişiklik gösterebilir. Çağlar öncesi mağara duvarlarına resim yapan insan; doğanın sundukları ile birlikte yaşarken,

günümüz insanı; çoğaltılmış her türden yapay nesne ile ilişki kurmaktadır. Doğadaki malzemenin yerini, ihtiyaca yönelik olmasından çok ihtiyaç dışı nedenlerle talep edilen işlev, malzeme, biçim, renk, tür ve nitelik bakımından farklı nesnelere almıştır.

“Yaşam, bilim, sanat, felsefe gibi çeşitli alanlar altında nesnel gerçeği kavrayan insan, bunu imgeler yoluyla ifade etmektedir. Bu ifade maddi olanın zihinsel olana dönüşümüdür. Yaşamın her alanında olduğu gibi sanatta da kullanılan nesne, sanatçı tarafından bir araç olarak kullanılmaktadır. Sanatçılar sanat imgesini nesnel olarak ortaya koyar. İmge bir nesne olarak kendini göstermektedir” (Özşen,2013: 4).

Doğada ve yaşam içerisinde bulunan her türlü somut ve soyut varlık sanatçı için imgeye dönüşecek birer nesne kimliği taşımaktadır. Doğayla bir bağlantısı olmayan, duygusuz ya da duygusuz bir sanatçının olamayacağı düşünülürse sanatçı, farklı bağlamlarda da olsa daima nesneye ihtiyaç duymaktadır (Kaya,2016: 117).

Mant, “Resim Sanatında Nesne” başlıklı makalesinde nesneyi şöyle tarif eder; “Düşünme, algılama, sezme ve tasarlama aracılığıyla var olan ve varlığını gösteren her şey nesnedir. Sanatta ise insan ve insanla ilişkisi olan her şey nesne olabilmektedir”. (Mant, 2014: 113)

Buradan yola çıkarak sanatın hiçbir dalında, nesnenin olmayışından söz edilemez. Sanatta nesnenin sürekliliği olduğu gerçeğinin dışında, nesnenin kullanım alanları, kullanım biçiminin ya da nesnenin kendisinin farklılık göstereceği de bir gerçektir. Nesnenin sanat alanındaki kullanımı ilk çağlardan bu yana biçim değiştirerek süregelmiştir.

## **1.2. HAZIR NESNE**

Sanatçı tüm dönemlerde nesneyi kendi sanat anlayışı çerçevesinde kullanmış, ondan olabildiğince faydalanmış ve ona farklı anlamlar yükleme gereksinimi duymuştur.

Sanatçı tarafından kullanılan hazır nesne (readymade), tuval üzerine kullanılan boya yerine, gündelik hayatta kullanılan tüm nesnelere kapsamaktadır.

Sanat yapıtı içerisinde kullanılan malzeme, plastik, makine parçaları, polyester, kil, taş, ahşap, geri dönüşüm malzemeleri ve günlük hayatta karşımıza çıkan bu ve buna



benzer malzemelerden biri olabilir. Sanatsal malzemenin dışında bu tür malzemelerin plastik sanatlarda kullanılması modern dönemle birlikte başlamaktadır. Günlük malzemenin sanat yapıtı içerisinde yer alması sanatı günlük yaşamın içine de dahil etmiş olur. Sanat çalışmasının, bir nesne olarak günlük yaşama dahil olması, sanatçı ve nesne ilişkisini ve bu ilişkinin 20. yüzyıl sanatı içerisinde vardığı noktayı incelemeyi zorunlu kılmaktadır.

### **1.3. PLASTİK SANATLARDA HAZIR NESNENİN KULLANIMI**

19.yy'da gerçekleşen Sanayi Devrimi, toplumda ve aynı zamanda sanat mecralarında büyük değişimlere yol açmıştır. Endüstri Çağı yalnızca teknik yeniliklerin olduğu bir çağ olmamıştır. İnsanlar makineleşmiş, yapay bir dünyanın içinde nesnenin etrafında dönen bir yaşam tarzına itilmiştir.

Sanayi devrimi ile birlikte toplumda oluşan tüketim kültürü sonucu, işlevini ve gerçek kullanım amacını kaybetmiş atık endüstri nesnelere günlük yaşam görüntüsü içinde yerini almıştır. Sanatçıların bu nesnelere sanat yapıtlarının içine dahil etmesi de yine bu dönemde olmuştur. Picasso'nun endüstrileşme sonucu ortaya çıkan nesnelere, sanat nesnesine dönüştürüp kullanma isteği, diğer sanatçılar içinde farklı bakış açıları oluşturmuştur. Sanat uygulamalarına gerçek nesnenin de eklenmesi Rönesans geleneğinin temsil anlayışına karşı ortaya çıkmıştır. Sanat yapıtı olarak günlük yaşam nesnelere kullanılması ve bu nesnenin sanat yapıtı statüsüne yükselmesinde resme dahil edilen gündelik malzemenin önemi bu sanat anlayışına geçiş açısından büyüktür. Bu dönüşüm sonucunda, var olan objenin imgesi yerine, nesnenin kendisi de sanat alanında özgürce sergilenebilen bir şekilde kendini göstermiştir. Sanat her zaman sanatçının, malzemeyi işleyebilme becerisi ile anlam bulmuştur. Sanatçı ve nesne arasındaki ilişkide, sanat nesnesinin sanatçı tarafından üretilmesi zorunluluğunun ortadan kalkması kavramsal boyuta yeni bir anlam kazandırmıştır.

Kübizm, kendinden sonra gelen dönemler için sanat anlayışını sorgulayan bir tavır ilk kez ortaya koyan bir akım olmuştur. Kübizm akımı ile sanata giren sanat dışı malzeme, birbirinden farklı malzemelerin bir arada kullanılması ve resme dahil edilmesi ile ortaya çıkmış, daha sonrasında gelen akımlar nesnenin kullanımını farklı şekillerde ele alarak bu ifade aracını geliştirmiştir. Dönemin önemli sanatçılarından Picasso ve

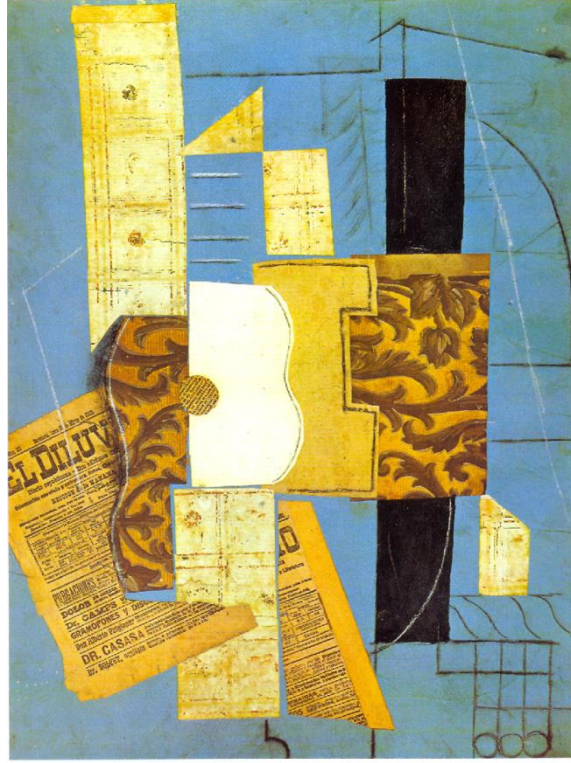
Braque kolaj tekniğini kullanarak resimde tuval ve boya kullanımının dışında bir teknik denemişlerdir.

Picasso ve Braque, Birleşimsel Kübizm’de tuvalin yüzeyine gazete parçaları, afişler, kumaşlar, metal parçaları, oyun kartları ve hatta ayna parçaları yapıştırarak resimler yapmıştır. Gerçek nesnelere yalnız resmin yüzeyini zenginleştirmek amacıyla değil, aynı zamanda gerçek materyal ile soyut form arasında bir gerginlik elde etmek için resme sokulmuşlardır (Oskay,2016: 511).

Sıradan nesnelere konu alan resimlerinde, nesnelere kendilerini çizmek yerine kesilmiş duvar kâğıtları, gazete parçaları, kumaş, ip, tahta gibi gerçek nesnelere tuval üzerinde kendi çizdikleri geometrik formlar ile birlikte kullanmaya başlamışlardır. Braque’ın Gazete, Şişe ve Sigara Paketi çalışması (Resim 1.1) ile Picasso’nun “Guitar” çalışması bu türden kolaj çalışmalarına birer örnektir (Resim 1.2).



**Resim 1.1.** George Braque, Gazete, Şişe, Sigara Paketi, 58.6 x 52.4 cm, Kömür, karton, Guaj, kalem, kolaj, 1914



**Resim 1.2.** Picasso, Guitar, 35 x 77.5 c, Kolaj, Yağlıboya, Karton, 1913

Sanatçıların kullandıkları nesnelere günlük yaşam nesnelere olmasına rağmen, yapıt içerisinde nesneye yeni bir form ve anlam kazandırmışlardır.



**Resim 1.3.** Juan Gris, Le Journal, 54.9 × 46 cm, Guaj, Yağlı boya, Gazete, Duvar kağıdı, Kanvas, 1915

Juan Gris'in 'Journal' (Resim 1.3) isimli çalışması adını resmin üzerindeki Journal yazısından almıştır. Journal farklı parçalardan oluşan bir çalışmadır. Kübistlerin resimlerinde kolaj kullanması gelecekteki sanat anlayışlarının önünü açmıştır. Konularını seçerken günlük yaşamdan nesnelere ele aldıkları görülmektedir. Seçtikleri malzemelerde sınır tanımamış ve kendilerini ifade edecek bütün malzemeleri kullanmışlardır.

Picasso, Kübizmin çıkışını ve yeni bir resim anlayışını ortaya koyma isteğini şu cümlelerle açıklar: "Görüyorum ki, her şey çoktan yapılmış. Birileri kendi devrimini kırmak ve sıfırdan başlamak zorundaydı. Kendimi yeni bir harekete doğru sürükledim. Şimdi ise sorun, nesneyi geçmek ve etrafında dolaşmak ve çıkan ürüne plastik bir ifade vermek". Sonra, çevresine bakınır ve "Bunun tümü iki boyutlu görüşü kırmak için gösterdiğim bir çabadır."(Ashton, 2001: 83).

Neyin sanat olup olmadığı ile ilgili kalıplaşmış düşüncelerin hüküm sürdüğü bir dönemde Picasso'nun ve diğer kübistlerin bu yaklaşımı çok büyük bir adım olarak tarihte yerini almıştır. Sanat yapıtını oluşturan malzemeye ilişkin bir sorgulamayı gündeme getiren bu görüş, 20. yüzyılın sonraki dönemlerine ışık tutmaktadır. Bu tavır, Dada kolajlarına ve hazır nesne kullanımının artmasına, Pop kolajlarına ve hatta günümüze kadar uzanan dijital kolajlara ve hazır nesne kullanımına temel oluşturmuştur.

#### **1.4. DADA VE MARCEL DUCHAMP**

Dada sanatçıları sanatta nesne kullanımını; sanat ve yaşam bağlamında kabul gören değerlere karşı çıkmak, düşünce ve isteklerini ifade edebilmek için yeni sanat arayışlarının malzemesi olarak değerlendiren Kübizmden devralmışlardır.

Dada kendisini tümüyle bir sanat akımı olarak değil, aynı zamanda bir devrim hareketi olarak görmüştür.

1914'te başlayan I. Dünya Savaşı'nın yarattığı kaotik ve karamsar ortam, değişip zorlaşan yaşam şartları bir grup sanatçının tüm bu yaşananlara tepki göstermesi ile farklı bir boyut kazanmıştır. Savaşla birlikte gündeme gelen bu karşı sanat tavrı, bir insanlık dramı ve bunun sonucunda ortaya çıkan bir travmanın ürünü olarak kendini göstermiştir. Umutsuzluk içinde her şeyin anlamsızlığını, gereksizliğini ve hiçliği

vurgulayan Dadacılar, geleneksel sanat kavramına tepki göstererek, karşı duran sanat kavramını öne sürmüşlerdir. Dadaistler, gelenekselleşmiş, klasik olan bütün değer ve anlayışlara karşı durarak sanatsal eğilimlerin ve geleneklerin yıkılmasında önemli bir rol oynamışlardır.

Protesto duygusunun en aşırı formunu temsil eden Dada, modern düşüncenin gelişim evrelerinden biri olarak kendini göstermiştir. Dada, sanatçıların içinde yaşadıkları toplumsal düzene meydan okuması ve kapitalist burjuva ahlakı ve düzenine karşı çıkma hareketidir. Bu dönemde I. Dünya Savaşı'nda yer almayan İsviçre'de toplanan entelektüel çevre Dada'nın oluşmasına büyük katkı sağlamıştır. Dada hareketi New York ve Zürih'te neredeyse aynı zamanda başlamıştır.

Zürih'tekiler ilk zamanlarda kafe ve galerilerde kalabalık olmayan gruplar halinde toplanıyorlardı. Bu toplantılarda sanat, politika ve savaş üzerine konuşmalar yapıyorlardı. Yapılan bu toplantıların ve konuşmaların düzenli ve planlı yapılmasının daha iyi olacağını düşünenler de vardı. Alman oyun yazarı ve müzisyen olan H. Ball, romen şair Tristan Tzara, ressam ve mimar Marcel Janco ve Jeans Arp'ın desteğini alarak "Cabaret Voltaire" adlı bir kulübü kurmuş ve bu görüşte olan insanları bir araya getirmiştir (Yılmaz, 2013: 145). Bu kabarede toplanıp konuşuyorlar, düşüncelerini ve tasarımlarını tartışmaya açıyorlardı. Burası onların sanata karşı aldıkları tavrı en iyi şekilde savundukları entelektüel bir kafeydi (Eroğlu, 2014: 33). Bu kafede toplanıp yeni bir girişimde bulunan Dadacıların en büyük özelliği estetik anlayışı reddetmesidir. Sanat konusunda sürekli eleştirilen Dadaistlere göre, Dada bir sanat akımı olarak değil tam aksine sanata karşı duran bir tavır olarak kendini göstermiştir. Dadacılar toplumda yer etmiş anlam ve düzen kavramlarına tepki göstererek dil ve biçimde yeni bir oluşuma girişmişlerdir. Sanat, sanat eseri ve sanatçı gibi kavramları ve statüleri kabul etmemişlerdir. Dada sanat hareketinin en önemli özelliği o dönemde var olan sisteme ve sanat dünyasına karşı durmalarıdır. Dada sanatçıları düşüncenin ve insanın özgürleşmesini savunmuş, yeni biçim ve kullandıkları malzemelerle kendilerini dışavurarak yeni bir anlayışa ulaşmaya çalışmışlardır.

'Dada' sözcüğünün nereden çıktığı ile ilgili birçok rivayet oluşmuştur. Bu rivayetlerden biri Romen şair Tristan Tzara ve Ball'a göre bir gece kabarede sahneye çıkacak olan gençlerin gösterisine isim aranırken bir sözlükten bu sözcüğü rastgele bulduğudur. Yayımlanan Dada Bildirisi'nde Dada'nın ne anlama geldiği ile ilgili; "Krou

zencilerinin kutsal bir ineğin kuyruğunu Dada olarak adlandırmışlardır. İtalya'nın kimi bölgelerinde anneye Dada denmektedir. Rusça'da ve Rumence'de Dada tahta at ve dadı anlamlarında kullanılır." bilgisine ulaşılmaktadır. Tzara'ya göre önemli olan şeyin bu kelimenin nereden ve nasıl çıktığı değil ona yüklenen anlamdır. (Harrison & Wood, 2016: 284)

Dadacı hareketi başlatan grubun birlikteliği çok uzun sürmemiştir. Picabia, Tzara'nın kendisiyle birlikte Paris'e gelmesini istemiştir, ama o an için bu mümkün değildir. Picabia'nın Zürih'ten ayrılmasının ardından Zürih Dada grubu ikiye bölünmüştür. Politikadan uzak kalmak isteyen grup Tzara'nın tarafına geçmiştir(Yılmaz, 2013: 148).

1915'te Francis Picabia ve Marcel Duchamp Paris'ten savaştan kaçarak Newyork'a gitmişlerdir. Her iki sanatçı da Fransa'da sanat çevresinin önemli isimlerindendi fakat Amerika'nın daha açık fikirlere sahip olduğu gerekçesiyle Newyork'a yönelmişlerdir (Hopkins, 2006: 27).

Newyork'a yönelen sanat çevresi ile birlikte Duchamp da sanat anlayışı üzerine düşündüklerini gerçekleştirmiştir. Dada'nın karşı duran tavrı, sanat anlayışına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Dadacı sanatçılar duygularını ifade edebilmek için doğaçlamaya ve rastlantısallığa önem vermişlerdir.

Dada'nın karşı duran ve varolan sanat anlayışını değiştiren tavrının en belirgin ifadesi, 'anti-sanat' kavramını ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın hazır-nesnelidir. Duchamp yaşamdan alınan bir parçayı yapıtın içine yerleştirmemiş, varolan sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak sunmuştur. Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yıkararak estetik beğeni kalıplarının nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatı bir beceri ve yetenek eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür (Antmen,2012: 125).

## **1.5. MARCEL DUCHAMP VE HAZIR NESNE KULLANIMI**

Dadaizm'in Amerika'daki en önemli temsilcisi ve hazır nesne (Ready-Made) kavramını ortaya koyan isim kuşkusuz Duchamp'tır. Duchamp kübizmde ortaya atılan hazır nesne anlayışına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Günlük yaşamdaki nesnelere kullanım amaçlarını değiştirmeden sanat yapıtı olarak ele almıştır. Tıpkı Dadacıların sanat anlayışı gibi Duchamp da sanata yabancı kabul edilen materyalleri çalışmalarında kullanmıştır.

Duchamp'ın, nesneyi olduğu gibi alarak yaptığı hazır yapıtları, modern sanatın sergi, müze, değer, sanat eleştirisi, galerilerin ele aldıkları estetik bakış açısını yadsımaktadır (Oskay, 2016: 510).

Nesnenin kullanımı ile sanatın ne olup olmadığına dair bir soru soran Duchamp, kendi sanat anlayışı ile estetik beğeni ölçütlerini sorgulamaktadır. Duchamp'ın yapıtlarında kullandığı günlük yaşam nesnelerinde ve ready-made'lerde sanatçının yeteneği ve duygusu yok sayılmaktadır. Duchamp yapıtlarına sanatsal estetiği karıştırmamış, belli sanat normlarından ve gelenekselciliğinden uzak durmuştur.

“Sanatçı zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk daima değişir. İyi olmaya da çalışmamalıdır, yalnızca var olmaya çalışmalıdır. Malzemesini oluşturan tutkuları ve acıları mümkün olduğunca iyi bir biçimde aktarmaya çalışmalı, sonra da her şeyi kendi akışına bırakmalıdır” (Kuspit, 2004: 35).

Duchamp malzemeyi seçerken bu seçimin tamamen objeye bağlı olduğunu ve nesne seçerken oluşan zorluğun sanatçı-nesne arasındaki ilişkiden kaynaklandığını ifade etmektedir (Baykam, 1999: 237).

Duchamp'ın hazır nesne kullandığı ilk çalışması, bir tabure üzerine yerleştirdiği, bisiklet tekerleğinden oluşan 'Bisiklet Tekerleği' isimli çalışmasıdır (Resim 1.4.).



**Resim 1.4.** Marcel Duchamp, Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği, 129.5 x 63.5 x 41.9 cm, Monte Edilmiş Metal Tekerlek, 1913

Bir tekerlek, gerçek işlevinden ve kullanım amacından soyutlanarak yine sıradan bir tabure üzerine monte edilmiştir. Burada, tabure de kullanım amacının dışında bisiklet tekerleği ile birleşerek farklı bir yapı oluşturulmuştur. Ancak bu yapı işlevsel değildir. Bir araya getirilme amaçları ne olursa olsun; normal koşullarda içinde bulunması gereken ortamdan soyutlanan bisiklet tekerleği, üzerine konduğu tabureyi de soyutlamaktadır. Tabureye bir özne yerine günlük bir malzemeyi oturtan Duchamp, nesne-özne yer değiştirmesiyle kavramsal bir süreci de başlatmaktadır. Duchamp yaptığı çalışmalarda biricikliğe karşı bir tavır sergiler.

Picasso'nun bir resmini görebilmek için bulunduğu müzeyi ziyaret etmeniz gerekirken Duchamp'ın yapıtları için böyle bir şey söz konusu değildir. "Bisiklet Tekerleği" isimli çalışmanın orijinalinin kaybolmasından dolayı müzelere de bu çalışmanın kopyaları koyulmuştur.

Duchamp'a göre "Sırf biçiminden dolayı bir yapıta hayran olan, ondan keyif alan kişi farkında olmadan tartışmayı, akıl yürütmeyi es geçmektedir. Duchamp'ın hazır-yapıtlarla yapmayı amaçladığı şey de görsel ve el becerisine dayanan sanat nesneleriyle uyuşmuş zihinleri kendine getirmektir. Bu sebeple hazır-yapıtlar güzel, ilginç yada heyecanlı değil, nötr olmalıdır Duchamp'a göre. Düşünceyi önemseyen insan bu tür şeylerden kaçınmalıdır. (Yılmaz,2013: 167)

Duchamp, hazır nesnelere ilk kullanmaya ne zaman başladığını, hazır nesne fikrinin nasıl ortaya çıktığını şöyle anlatmaktadır:

"1913'te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım. 1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de 'Kol kırılması olasılığına karşı' diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için Ready-Made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma. Ready- Made'lerin seçimini kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Yeri geldiğinde Ready-Made'in üstüne yazdığım tümce önemli bir özellikti, söz konusu bu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyeceği yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir. O dönemde sanatçıdan daha çok izleyici için, sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu fark etmiştim, ready-made'lerimi de bu tür bir bulaşmaya karşı korumak istiyordum. Ready-made'in bir başka özelliği de benzersiz yanının olmayışıdır. Bir Ready-made'in kopyası aynı mesajı aktarır; aslında günümüzdeki ready-made'lerin neredeyse hiçbiri terimin kabul edilen anlamıyla özgün ürün değildir. Egomanyak nitelikli bu konuşmayı bitirirken son bir açıklama daha yapmak istiyorum: Sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün



tuvallerin de readymade olduğunu söylemek gerekir".(Batur, 2015: 378-379).

Bu yazıda da belirtildiği gibi Duchamp'ın boya tüpleri üzerine farklı düşünceleri vardır. Boya tüplerinin de sanayide üretilen hazır nesnelere olduğunu düşünmüş ve bu boyalarla yapılan resimlerinde yardım almış hazır yapıtlar olarak nitelendirmiştir.

Duchamp günlük yaşam nesnelere yaratıcılığıyla sanat yapıtlarına dönüştürmüş ve nesnelere toplumsal açıdan da işlevsel ürünler olmuştur. Bu nesnelere günlük yaşamdaki işlevlerini muhafaza ederken aynı zamanda zihinde hazır-nesneye dönüşmektedirler.

Duchamp'ın günlük yaşam nesnesi kullanarak yaptığı ve oldukça ses getiren çalışması ise Çeşme'dir.(Resim 1.5.) Bu çalışma estetiğin, sanatsal normların, beğenin ve o dönemki sanat anlayışının sınırlarını zorlamıştır. Duchamp, bir seri üretim nesnesi olan pisuarı imzalayıp sanat sergisine gönderdiğinde asıl amacı var olan eser-sanatçı anlayışıyla dalga geçmektir.

Duchamp bu çalışmasında, R. Mutt imzası ile bireysel üretime verilen önemi aşağılamıştır. Eserin bireyselliğini, varlığını ve tek bir sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan bu imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen seri üretim nesnesi üzerine atılmıştır. Geleneksel sanat anlayışına karşı olan Duchamp'ın bu eylemi, imzanın, eserin niteliğinden daha önemli görüldüğü sanat piyasasını yadsımakla kalmamış, bireyi sanat üreticisi kabul eden anlayışı da sorgulamayı amaçlamıştır. Duchamp bu hareketiyle modern sanat anlayışının biricik birey kavramını yadsımıştır.(Jameson 2005: 17)



**Resim 1.5.** Çeşme, Marcel Duchamp, 61 cm x 36 cm x 48 cm, Seramik, 1917

Duchamp'ın 'Çeşme' adlı yapıtını dönemin koşullarında bir sanat eseri kategorisine koymak pek mümkün değildir. Duchamp'ın, bir pisuarı alıp, onu ters çevirmesi, bir desteğin üstüne oturtması gelenekselleşmiş sanat anlayışını tamamen değiştirmiş ve 'hazır nesne' kavramını ortaya çıkartmıştır.

1917'de Newyork'ta düzenlenecek olan bir serginin düzenleme kurulunda Duchamp da bulunmaktadır. Sergi şartnamesinde "6 Dolar ödeyen herkesin gönderdiği her şey sanat yapıtı olarak sergiye kabul edilecek" gibi bir madde vardır. Nitekim Duchamp'ın başka birine aitmiş gibi imzaladığı pisuar 'Çeşme' büyük tartışmalar sonucu bu sergiye kabul edilmemiştir. R. Mutt imzalı obje, kaba, ahlak dışı ve sıradan bir tesisatçılık malzemesi olduğu gerekçesiyle sergiden reddedilmiştir. Duchamp ise jürinin bu obje karşısındaki tavrını izlemek için Richard Mutt kimliğinin kim olduğunu gizlemektedir. Bu olay, Duchamp'ın kurulun sunduğu şartnamedeki kurallara uymadığı gerekçesiyle istifasına ve diğerleriyle ilişkilerinin bozulmasına sebep olmuştur. (Yılmaz,2013: 150-151)

Sanatçı bu olayı bir dergide "Richard Mutt Sorunu" olarak şöyle yayımlamıştır:

"Bir kere, Bay Mutt'un çeşmesi bir banyo küvetinden daha ayıp ve ahlaksız değil.

Ayrıca böyle bir niteleme çok saçma. Bir hırdavatçı vitrininde, her gün gördüğünüz bir nesne o. Bu nesneyi Bay Mutt'un kendi elleriyle yapıp yapmamasının hiçbir önemi yok. Bay Mutt o nesneyi SEÇTİ. 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. Tesisatçılık meselesine gelince, bu bir saçmalık. Amerika'nın yaptığı sanat eserleri sadece ve sadece köprüler ve bina tesisatlarıdır.” (Yılmaz,2013s.68-70)

Duchamp'a göre insanın yarattığı her nesne sanat yapıtı olarak sayılabilir. Sanatçı, tüm bu sanayi üretim nesnelere birileri tarafından düşünülüp, tasarlanıp ve mükemmel bir şekilde üretildiğine inanmaktadır. Duchamp'a göre o pisuar işlevsel bir nesnedir ve biçimi de oldukça iyidir. Duchamp bir sanayi nesnesini bir sanat yapıtından ayıran en önemli farkın üretilmesindeki amaç ve üstünde taşıdığı imza olduğunu savunmuştur. Bir sanayi nesnesini sanat bağlamına dahil etme hadisesi Amerika'daki sanat camiasını sarsmıştır. Marcel Duchamp bu nesneyi sergiye göndererek sanat çevresine, sanatın ne olup olmadığını ve sanatçının kim olduğunu, biricikliğin, ait olmanın ve ustalığın önemli olup olmadığını sorgulattığı önemli bir harekete imza atmıştı. Bu hareket 20. yüzyılın belki de en önemli çıkışlarından birisidir.

Hazır nesnelerin sanat yapıtı sayılıp sayılmayacağı, hazır ve atık nesnelerin sanat çerçevesindeki önemi konusunda Sartwell değişik bir görüş ortaya atmıştır:

“Bu zamana kadar sanatla ilgili yapılan tanımların hiçbiri kendinden sonra gelenleri, kendinden önceki ya da çağdaşı olan hiç bir sanat yapıtının sınavından geçememiştir. Sanat yapıtı olarak gösterilen şey, eğer “renkli ya da benekli her şey” olarak sınırlanırsa “Monalisa”yı sanat eseri olarak kabul edemeyiz, ama uğur böceğini kabul edebiliriz. Bu durum, sanat tanımlarının kendi içindeki karmaşasından kaynaklanmaktadır. (Sartwell, 2000: 18).

Bu durumda Duchamp'ın sanat yapıtlarının değişebilen sanat tanımları içerisinde yer alabileceği söylenebilir. Duchamp her ne kadar gelenekselleşen sanat anlayışına karşı durmuş olsa da var olan sanat eserleri üzerinden de bazı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Duchamp'ın Leonardo Da Vinci'nin ünlü tablosu “MonaLisa”yı alaya aldığı “L.H.O.O.Q.” adlı çalışması, Dadaizm akımının Avrupa'daki bir simgesi olmuştur.(Resim1.6)Sanatçı, reproduksiyon tabloda Mona Lisa'ya bıyık ve sakal eklemiştir. Tablonun adlandırılması da Dadaizm akımının bir örneği olarak Fransızca

"yakıcı bir kalçası var" anlamına gelebilecek L.H.O.O.Q harflerinden seçilmiştir. ([http://www.toutfait.com/unmaking\\_the\\_museum/LHOOQ.html](http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/LHOOQ.html))



**Resim 1.6.** Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 19.7 x 12.4 cm , Monalisa üzerine kurşun kalem, 1919

“Mona Lisa”, bir tablo olarak resim sanatını, konu olarak da kadını temsil etmektedir. Ayrıca Leonardo bu çalışmasıyla sözel dil ve görsel imge arasındaki ilişkiye de dikkat çekmektedir. O halde Duchamp’ın anlayışına göre bir konuya dikkat çekmek ve sorgulamak için tarzı ne olursa olsun görsel bir dil kullanmanın ve ona herhangi bir kelime eklemenin bir sakıncası yoktur. Duchamp’a göre, Mona Lisa’nın mükemmel bir kopyasını yapması, ona bir bıyık eklemesi ve altına da L.H.O.O.Q. yazmasının ve bunun kimin tarafından yapılmış olduğunun bir önemi yoktur. Bir hazır-yapıtın kopyası da aynı mesajı vermektedir. O halde Duchamp’ın görüşüne göre resim sanatından çok, resim sanatının varolan işlevine karşı çıkmak gerekmektedir. (Yılmaz,2013: 181)

Duchamp bu karşı tavrı sergilerken, sanat eleştirmenlerinin ve tarihçilerin zayıf yönlerini göz önünde bulundurarak en ünlü, bilinen, kült yapıtları bile

değiştirebileceğini göstererek yine bir meydan okuma gerçekleştirmiştir. Bu eserde Duchamp, Leonardo Da Vinci'nin kült eserini alaya almıştır. Estetik kavramını aşağılayan, burjuva tiksiniğine her fırsatta değinen Dadaizm akımını en iyi temsil eden eserlerinden biri olan bu yapıt, günümüz deyimiyile "güldürürken düşündüren" bir yapıdadır.

Her ne kadar hazır nesneye yönelmesiyle bilinse de aslında Duchamp sadece tuval resmini bırakmıştır, resmi bırakmamıştır. Bazı çalışmalarında kontrollü ve bilinçli olarak terketmiştir ama bunların sonucunda bulduklarıyla çok daha farklı hesaplanmış çalışmalar yapmıştır. Düşünce ve bilince önem vermiştir fakat bunların eksik olduğunu da dile getirmiştir. Bir sanatçının yeteneğe sahip olması gerekmediğini savunmuş ve göstermiş olmakla beraber kendisinin de ne kadar sabırlı bir usta olabileceğini kanıtlamıştır. Tüm bunlara en güzel örnek ise "Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (Büyük Cam)" isimli yapıtıdır (Resim 1.7)



**Resim 1.7.** Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (Büyük Cam), 2775 x 1759 mm , Yağlı boya, cam, toz, cila, 1915-23

Bu yapıt daha kolay bir ad olan "Büyük Cam" diye anılmaktadır. Oldukça karmaşık bir teorik altyapısı bulunan çalışma, iki saydam cam arasına hava geçirmez

biçimde yerleştirilmiş nesnelere oluşmaktadır. Büyük Cam sürtünme tersinmesi ilkesi ile ağırlıktan kurtularak, düşsel bir biçim sayesinde termodinamiğin ikinci ilkesini yok saymaktadır.

L'Anti-Edipe'te yazıldığı gibi paranoyak makinenin yerine geçerek, yeni bir insanlık biçiminin ve görkemli bir organizmanın doğumunu sağlamak için, arzulayan makinelerle, organsız gövdeyi birbirine bağlayan bekar motordur. Bu yapıt sanatçının izdüşüm, perspektif, çok boyutluluk ile matematik, teknoloji, simya gibi bilimlere duyduğu ilgi ve araştırmaların sonucudur (<http://madamzeliha.blogspot.com.tr/2016/10/bekarlar-tarafndan-crlcplak-soyulan.html>).

Duchamp, bu resme 1915'te ABD'ye vardktan sonra başlamış, 1923'e kadar üzerinde çalışmıştır. Bu süreçte düşünceleri ve çizdikleri sürekli değişim göstermiştir. Bu açıdan Büyük Cam'ın meydana geliş mantığının, hazır-yapıtlardan farklı olduğu söylenebilir. Hazır-yapıtlar, adı üstünde, sanatçının emek harcamadığı, kendisinin üretmediği nesnelere. Fakat Duchamp, Büyük Cam'ı sanat tarihindeki büyük ustalar gibi oldukça titiz bir çalışma sonucu meydana getirmiştir.

Matematik, simya, teknoloji ve sembolizmden yararlandığı notlarından anladığımız kadarıyla, kompozisyonun başında gelini yukarda, bekarları da aşağıda düşünmüştür. Bekarlar gelinin mimari temelini oluşturmaktadır. Gelin ise bekaretin bir çeşit kutsanmasıdır. Gelin şehvetsiz bir kimse değildir fakat bekarların ahlaksız taleplerine karşı soğuk davranmaktadır. Bu soğukluğu birbiri üstüne binen camlar sağlamaktadır. Motor-gelinin arzulu isteksizliğine, utangaçlığına karşın, bekarlar elektrikli bir azimle soyma işlemlerine girişeler bile, gerektiğinde kısa devre olmaktadır. Bekarların elektrikli soyma işlemini oldukça zayıf silindirli bir motor işletmektedir. Manyeto arzusunun kıvılcımları dışında, elektrikli soyulmanın ürettiği yapay kıvılcımlar, zayıf silindirli motorda patlamalar oluşturmak zorundadır. Bekar makinenin dikdörtgen, çember, paralelkenar, bakışimli kulp ve yarım daire gibi temel biçimleri kusurludur Gelinin bir merkez yaşamı varken, bekarların yoktur (*Sanat Dünyamız*, 2000).

Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (Büyük Cam) çalışmasının asıl konusu, isminden de anlaşılacağı gibi cinselliktir. Resimde adı geçen eşit kelimesinin anlamı ise tablonun alt ve üst olmak üzere iki eşit parçadan oluşmasından

geliyor. Tablonun alt bölümünde yine makineye benzer biçimler vardır. Duchamp bunların bazılarını bir modele bakarak yapmış bazılarını uydurmuştur. İki bölmenin birbirinden kesin olarak ayrılması, delikanlıların gelinle gerçek anlamda birleşemeyeceklerinin, tutkularının sadece zihinlerinde kalacağına bir göstergesidir. Sanatçı resimdeki imgeleri cam üzerine yağlı boya ve kurşun teller kullanarak oluşturmuş, kalıcılığı sağlamak içinde ikinci bir camla sabitlemiştir. Bu resim eğer beyaz bir duvara yaslanırsa perspektif yanılması açıkça hissedilebilmektedir. Resim odanın ortasında bir yere koyulursa kompozisyona odadaki gerçek nesnelere dahil olduğundan daha önce oluşan perspektif algısı bozulmaktadır. Bu durumda görüntü değiştiği için anlamda değişmektedir. Duchamp'ın notlarından perspektif ile ilgili birçok notu incelediği anlaşılmaktadır. Duchamp bize görsel bir şey sunmuştur fakat bu çalışması da yine göz için değil birçok düşüncenin olduğu beyin-zihin için yapılan bir çalışmadır (Yılmaz, 2013: 170-171).

Modern elemanlar Büyük Cam'ı, hem içerik hem de form açısından geleneksel yapıtlardan ayırmaktadır. Duchamp hakkındaki son bilimsel metinler onun sanatının çok değerli niteliğini vurgularken, çalışmalarını motive eden güçlerin çeşitliliğini de göstermiştir. Böylece Büyük Cam'ın anlamı eşzamanlı olarak, hem gelinin ve bekarlarının arzularıyla, hem manzara estetiğiyle ve hem de 20.yy'ın popüler bilim anlayışıyla ilişkili olabilir. Duchamp'ın bu çalışması aynı anda hem manzara temsil fikri hem de sanatsal geleneklere meydan okumaktadır. (Henderson,1998: 384)

Sonuç olarak Marcel Duchamp, kendi döneminden önceki tüm sanat anlayışlarına karşı durarak büyük bir hareketin öncüsü olmuştur. 'Sanat' denen şeyin öyle çok ciddiye alınacak bir şey olmadığını ve ayrıca seçkin sanat/bayağı sanat ayrımının gereksizliğini savunmuştur. Özetle Duchamp, son yıllarda başta kavramsalcular olmak üzere 'sanat nedir ne değildir' in yanıtını arayacak olan birçok sanatçıya ilham veren kişi olmuştur.

## İKİNCİ BÖLÜM

### DUCHAMP SONRASI DÖNEMDE HAZIR NESNE KULLANIMI

#### 2.1. SÜRREALİZMDE HAZIR NESNE KULLANIMI

Gerçeküstücülük, Avrupa'da 1920'li yıllarda bir anlamda Dada'nın küllerinden doğan bir akımdır. Her şeye hatta sanatın kendisine karşı olan Dada, sonunda kendi görüşünü doğrularcasına "Gerçek Dadacı, Dada'ya karşıdır" düşüncesi ortadan kalkmış, yerini, Dada'nın savunduğu görüşleri daha elle tutulur bir üretime dönüştüren Gerçeküstücülük akımına bırakmıştır. (Antmen, 2008: 133)

Gerçeküstücülük de Dada gibi, sanatın varolan kalıplaşmış biçimlerine olduğu kadar, burjuva sistemine ve bu sistemin değer yargılarına karşı bir tavır geliştirmiştir. Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. Psikanalize olduğu kadar, Marksizme duydukları ilginin temelinde de bu vardır; toplumu ve bireyi, 'tarihsel gerçeklik' diye sunulan tarihsel aldatmacaların zincirlerinden kurtarmak misyonundan hareket etmişlerdir (Antmen, 2008: 135).

Gerçeküstücülerin dadacılarından farkı, Gerçeküstücülerin rüyalara ve resme değer vermeleridir. Gerçeküstücülük kişilerin içinde bulunduğu toplumsal düzene karşı gerçeğin ötesinde, varolan gerçekliği aşan yeni bir gerçeklik önermektedir. 1930'lu yıllarda Gerçeküstücü anlayışla resim ve heykel yapan birtakım sanatçılar, hazır üretim malzemelerine farklı bir açıdan yaklaşarak eserlerini oluşturmaktadırlar.

Gerçeküstücülük akımı içerisinde, Gerçeküstücü nesne önemli bir yere sahiptir. Gerçeküstücülerin sanat nesnesini seçme ve kullanmalarındaki farklılık, geleneksel biçim ve normların dışındadır. Bir sanat nesnesi olarak seçilmiş nesne tamamen sanatçının ruhsal yaratımıyla oluşturulmaktadır. Dadaistlerle başlayan günlük yaşamdaki sıradan nesnelerin farklı anlamlarla yeniden kullanılması hareketi, Gerçeküstücü sanatçıların da sıkça kullandığı yöntemlerden biridir. Gerçeküstücülükte sanatsal yaratıda doğaçlama ve yaratıcılık büyük önem taşımaktadır. En akla gelmedik nesnelere yararlanmak ve yaratıda sonucu rastlantıya bırakmak, yenilik aramak Gerçeküstücülerin en temel özelliklerindedir.



Antmen Gerçeküstücüler için, “İnsanların gereksinimlerinden çok, alışkanlık gereği kullandıkları nesnelere, yeni bir gözle değerlendirilmesinin önemine değinmişlerdir.” demiştir (Antmen, 2008: 138-139).

Kullandıkları yöntem ve teknikler, her şeyi değiştirme istekleri ve takındıkları karşı duruş tavrı, Sürrealizm’in Dada’dan ne kadar etkilendiklerini göstermektedir.

Andre Breton, 1936 yılında Paris’te gerçekleştirilen Gerçeküstücü Sergi’de yer alan bu nesnelere ilgili olarak, “Bu nesnelere her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatici olarak görmeye çağırınların bunaltıcı yinelemesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır” demiştir (Antmen,2008: 138).

Gerçeküstücülerin nesneyi ele alışı ve anlayışı düşlere ve rüyalara dayanmaktadır. Hayaller ve rüyalar Gerçeküstücülerin tuvallerinde somutlaşan bir nesne olarak var olmaktadır. Bu durum izleyicilerin sürekli görmeye alışık olduğu biçimleri ve onlarla olan ilişkilerini daha farklı bir boyuta taşımaktadır. Sürrealistler sanat izleyicisini aykırı görüntülerle şaşırtmayı amaçlamışlardır. Rene Magritte’nin kendi resimlerinde yazıyı kullanması soyut sanat anlayışına da farklı boyut kazandırmıştır. Magritte’nin en tanınmış işi, herkesin “Bu Bir Pipo Değildir” dediği fakat asıl adı “İmgelerin İhaneti” olan resmidir. Kalından inceye doğru, eğri ve yuvarlak hatlı, oldukça güçlü bir şekil ile onun altında bir yazıdan oluşan bu kompozisyon, oldukça donuk, heyecansız ve anıtsaldır (Yılmaz,2013: 193).

Sanatçı, gerçeğinden daha gerçek görünüme sahip bir pipo resmederek altına da; “Bu bir pipo değildir” (Resim 2.1) yazısını yazarak, izleyicide bir kafa karışıklığı durumu yaratmıştır.



**Resim 2.1.** René Magritte, İmgelerin İhaneti, 60.33 × 81.12 × 2.54 cm, Yağlı Boya, 1929

Yapıtı bakan herkes öncelikle bir pipo görür orada. Resmi ilk kez gören bir kimseye soracağınız “Bu nedir?” sorusuna kuşkusuz Pipo yanıtını verecektir. Fakat resmin altında ona eşlik eden yazıda görüntünün tam tersi bir durum vardır. Fransızca olarak yazılmış “Burada gördüğünüz şey bir pipo değildir” yazısı üstteki görüntüyü yalanlamayı amaçlamıştır. “Magritte iki dille (görsel dille sözel dil) birbirini iptal ettirmiştir.” (Berger, 1998: 22)

Magritte üstte bir pipo görüntüsü ve altta bu görüntüyü yalanlar şekilde bir yazıyı bir resim içine yerleştirmiştir. “Magritte için bu paradoksun sebebi, isimlerin görüntülerden daha güvenilir olmasıdır. Rene Magritte’e göre herhangi bir görüntü, betimlediği nesneyle özdeşleşebilir. Belki de o saplı deri eşyanın adı “gökyüzü” veya başka bir şey olmalıdır. Örneğin, herkese göre “çakı” nesnesi farklı olabilmektedir. İsimler ve sözcükler kesinlik belirtmeseler de, görüntülerden çok daha fazla güven vermektedir.” (Lynton, 2009: 181).

Her ne kadar görsel ve sözel dil birbirlerini yalanlamış olsa da izleyici her iki şeyi de aynı anda görmeye devam etmektedir. Bu iki imgeyi ayrı düşünmek mümkün olsa bile ayrı görmek imkansızdır.

Yine aynı dönemde Gerçeküstücülerin “Sürrealist Objeler Sergisi”nde de

Gerçeküstücü nesne anlayışına başvurdukları gözlemlenmektedir. Bu sergiden Lynton şöyle bahsetmektedir:

“Duvarlarda, küçük kaideler üstünde, vitrinlerde ve raflarda oldukça çeşitli küçük objeler sergilenmişti: (kemik, taş ve maden gibi doğadan toplanmış objeler, ya oldukları gibi ya da sanatsal bir düzen içinde yerleştirilmişti. Ayrıca Okyanusya ve Amerika Kızılderililerin maskaları, Duchamp’ın Sise Filesı ve katalogda “Surrealist Objeler” diye tanımlanan geçmiş ve şimdiki zamana ait parçalar bulunuyordu. Aralarında 1914 tarihli Natürmort’un bulunduğu Picasso’nun dört heykeli geçmiş temsil ediyordu. Bu natürmort, sıradan ev eşyalarının başarılı bir parodisiydi. Heykellerden biri de ustaca bir gitar konstrüksiyonuydu. Günümüz ise Arp, Breton, Dali, Ernst, Magritte, Amerikalı ressam ve fotoğrafçı Man Ray, Alman-İsviçreli ressam ve heykeltarihi Oppenheim (kürklü objesiyle), Miro ve İngiliz ressamı Roland Penrose gibi surrealist çevreden, ressam ve yazarların özellikle bu sergi için hazırladıkları pek çok sayıda obje ile temsil ediliyordu. Eski ve yeni, batılı ve yabancı sanat, bilinçaltı sanat ve doğada bulunmuş objeler, burada değişik obje türleri olarak özgürlüğe kavuşmuş insanın gözleri önüne serilmişti.” (Lynton, 1991: 195)

Gerçeküstüçüler bulunmuş objeleri, Dada içindeki kullanımdan çok daha farklı olarak ele almışlardır. Gerçeküstüçüler objenin seçiminde, bulunmuş nesneyi daha yorumlanabilir bulmaktadır. Kullanıma dair bilgisinin unutulduğu objeler gerçeküstücü sanatçılar için yeni anlamlar ve ifadelerin anlatımında yeni bir dil oluşturmaktadır. Gerçeküstüçüler dönüştürülmüş nesnelere gerçeklik anlayışlarını daha somut bir şekilde ortaya koymuşlardır. Amaçları sanatta var olanı görünür kılmaktır. Görünür kılınan şey, duyularla kavranan objeler değil, onların anlamı, nesnenin soyut tinsel ve düşünsel varlığıdır. Sanat nesnesinin anlamlandırılmasından sonra obje belli bir estetik değer elde etmiş olacaktır.

1960’lara kadar bu tip anlatımlı Surrealist sergiler çeşitli günlük kullanım objelerini gerçeküstü düzenlemelerle sergi mekânına taşımaktadırlar. Gerçeküstücü nesnelere verilebilecek en iyi örneklerden biri de Oppenheim’in ‘Tüylü Kahvaltısı’dır (Resim 2.2).



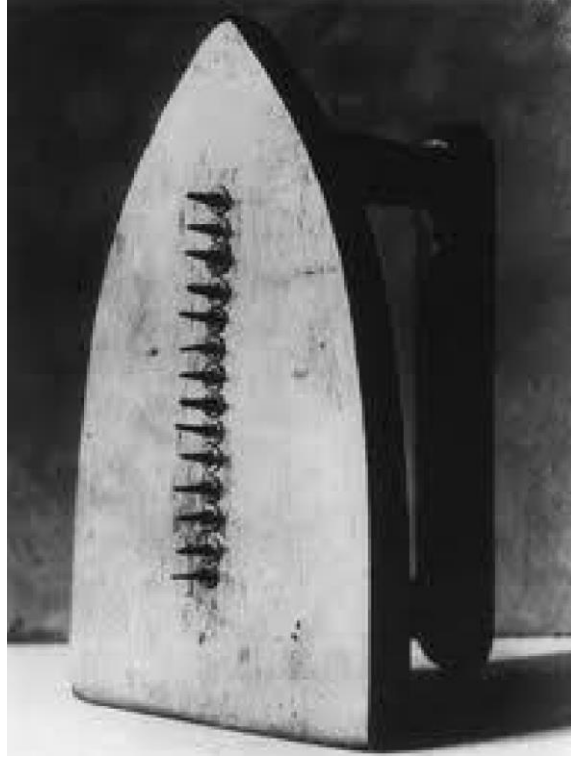
**Resim 2.2.** Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, Tüyle kaplanmış kap, tabağı ve kaşığı, Fincan (10.9 cm) Tabak (23.7 cm) Kaşık (20.2 cm) ,1936

Sanatçı bu işiyle Duchamp anlayışına yakın bir tavırla sıradan bir nesneyi sanat yapıtına çevirmiş, hem de bir kadından beklenen hizmete hayır demiştir. Oppenheim'in bu işi, günümüzde kavramsal sanat adı altında sıkça gösterilen ilginç nesnelere besin kaynaklarından olduğu söylenmektedir. (Yılmaz, 2013: 200)

Oppenheim da sıradan nesnelere günlük işlevlerinden soyutlayarak alışılmadık bir görünüm ile izleyicinin karşısına çıkarmıştır. Burada nesne, deformasyona uğratılmış asıl kullanım amacını, niteliğini ve görüntüsü kaybetmiştir. Artık bu normal bir fincan değil; Gerçeküstü tüylü bir fincandır.

Oppenheim'in çalışmasındaki nesne, tanıdık bir imgeyi çağrıştıran, fakat yumuşak bir malzemeyle kaplanmış olmasının yarattığı etkiyle gerçeklikten uzaklaşmış bir görüntüdür. Sanatçı gerçekliği temsil etmekle beraber gerçekliği farklı bir algı yaratacak şekilde sunmuştur. Oppenheim'in çalışması, gördüklerimizle gerçeklik arasındaki mantıksal ilişkiyi bozan bir görsellik ortaya koymuştur.

Kullanıma dair bilginin yok sayıldığı objeler, Gerçeküstücüler tarafından farklı anlamlar ifade edecek şekilde yeniden kullanılmıştır. Man Ray'ın, yaptığı "Hediye" adlı çalışması bu kullanım biçimine bir örnektir. (Resim 2.3) 'Hediye' alt yüzeyine çiviler yerleştirilmiş bir üttür. İşlevini ve gerçek kullanım amacını yitirmiş geçmişe ait bir objenin, işleviyle ilgili bilgisi yıkılmıştır.



**Resim 2.3.** Man Ray, Hediyelik, 15 cm x 9 cm x 11 cm, Ütü ve çiviler, 1921

Man Ray, hazır nesne çalışmalarında nesnenin kullanılma biçimlerine farklı bir bakış açısı getiren kişidir. Sanatçı, çalışmalarında yer alan nesnelere eklemeler yapmayı ve var olan hazır-nesnelerin dengesini bozmayı ve değiştirmeyi tercih etmiştir. Sanatçı, küçük eklemeler yaparak kullandığı gündelik nesnelere yeni ve farklı bir anlam kazandırmıştır: “Le Painpeint”(Maviye Boyanmış İki Adet Baget Ekmek) çalışması izleyiciyi şaşırtmayı amaçlamaktadır (Resim 2.4)



**Resim 2.4.** Man Ray, Boyalı Ekmek, 22.5 x 75.1 x 18.5 cm, Boyanmış Alçı Ekmek ve metal terazi, 1958

Andre Breton ‘Nesneler Bunalımı’ başlıklı denemesinde, bir karşı duruş göstergesi olarak günlük yaşamda kullanılan nesnelere farklı işlevler yüklenmesini ve işlevsel nesnelere bir şaşkınlığa sürecinden geçirilmesi gerektiğini yazmıştır. Bu eylemin amacı, “alışkanlık denen kuduz canavarı can evinden vurmak” olacağını savunmuştur. (Leroy,2006: 80)

### 2.1.1. Salvador Dali

Dadaistlerin yıkıcı, karşı duran tavırları yerine, bilinçaltının sonsuz faydalarından yararlanan Sürrealistler, gerçeği burada aramaktadırlar. Rüyalar, bilinçaltı ve bu yönde yaşanan her şey gerçeküstücüler için imgeye dönüşmektedir. Gerçeküstücülerin nesnelere yönelimleri ve kullanımları tamamen nesneyi algılama biçimlerine göre farklılık göstermektedir. Kullanılan objenin seçimi, varoluşu ve algılama çeşitliliği sanatçıya bağlıdır.

Gerçeküstücülük denince aklın gelen en önemli isimlerden biri Salvador Dali’dir. İnsanların her zaman ilgisini çekmiş yaşam ve ölüm, cinsellik ve düş gibi en temel konuları birbirleriyle harmanlayarak farklı ve çarpıcı eserler meydana getirmiştir. İlk eserleri büyük ustaların tarzlarına yakın olmakla beraber, onların eserlerinde olmayan bir hava taşımaktadır. İlerleyen yıllarda kübist tarzda da çalışmalar yapmıştır. Fakat

gerçeküstüçülük anlayışı ile tanışınca sanat anlayışını o yöne doğru çevirmiş ve bu anlayışta ilerlemiştir.

“İstakoz Telefon” onun en sıra dışı eserlerinden birisidir.(Resim 2.5.) Alçıdan yapılmış istakoz, telefon ahizesinin üzerinde durmaktadır. Salvador Dali bu tasarımında günlük yaşamda sıkça kullandığımız aletleri sürrealist öğelerle desteklemiştir. “Labster Telephone” isimli eserde bir telefon değişime uğramış ve mikrofon bölümüne istakoz konulmuştur. Salvador Dali bu çalışmasında, sıradan bir objeyi ona gizem katan bir anlayışla sunmuş ve nesnenin gerçeklikle olan ilişkisini farklı bir gerçeklik yaratacak şekilde ortaya konulmasını sağlamıştır.

Bu eserin fikri, 1936’da “Salvador Dali’nin Gizli Yaşamı” adlı kitabında yer alan istakozlar ve telefonlar hakkında yazdığı bir metinde ortaya çıkmaktadır. Şöyle diyor Dali: “Bir lokantada istakoz ızgara sorduğumda neden hiç pişmiş bir telefon servisi yapılmadığını anlamıyorum.” (Hodge, 2016: 151).

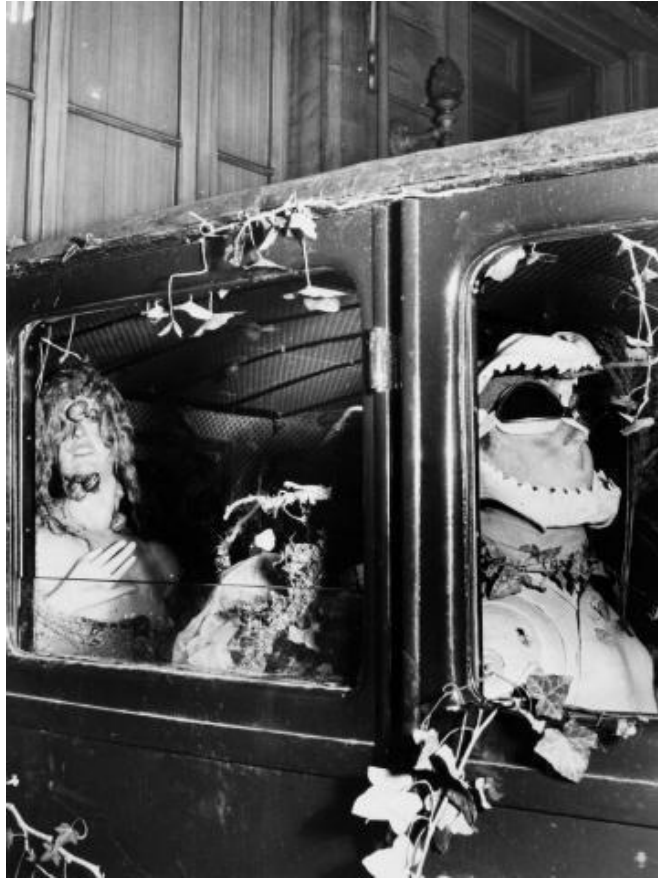


**Resim 2.5.** Salvador Dali, İstakoz Telefon, 178 x 330 x 178 mm, Telefon, çelik, alçı, kauçuk, reçine ve kağıt, 1936

Dali, bu yapıtın beş tane renkli, altı tane de beyaz versiyonunu hazırlamıştır. 1930’ların önemli sürrealist sanat eserleri koleksiyoncusu Edward James için hazırlanan yapıt, çelik, alçı, kauçuk, reçine ve kağıt içeren malzemeden üretilmiştir. Londra Tate müzesinin koleksiyonunda bulunan “İstakoz Telefon” yapıtında Dali, gündelik ve basit

nesnelerin görünümünden yola çıkarak yeni ve gerçeküstü bir anlam kurmanın peşine düşmüştür. İstakoz telefona öyle bir şekilde yerleştirilmiş ki, ahizeyi kulağına dayayan kişinin ağzı istakozun cinsel organına paralel olmaktadır. Dali, yiyecekler ve cinselliğin ilişkisini şaşkırtıcı bir biçimde ifade etmektedir (Hodge, 2016: 151). Bu çalışma nesnenin kendi bağlamından çıkarılması, bilindik kabullerden ve algılardan farklı olarak nesnenin konumlamasına bir örnektir.

Dali'nin hazır-nesnelere kullanarak yaptığı diğer bir çalışma ise “Yağmurlu Taksi” isimli çalışmasıdır (Resim 2.6). Yağmurlu Taksi (1938), Salvador Dalí'nin yarattığı, iki mankenli gerçek bir otomobilden oluşan üç boyutlu bir yerleştirmedir.



**Resim 2.6.** Salvador Dalí, RainyTaxi, 23.18 x 17.78 cm, 1938

Ön koltukta köpekbalığı kafalı bir erkek şoför ve arka koltukta bir kadın oturmaktadır. Bir boru sistemi taksi içerisinde yağmur oluşturmıştır. Bir gece elbisesi giyen kadın modelin saçlarında çürümüş marul ve hindiba vardır. Canlı salyangozlar kadın modelin vücudunda gezinmektedirler.



Sanat eseri ilk olarak 1938'de Paris'teki Uluslararası Sürrealizm Sergisi'nde sergilenmiştir. Orijinal montajın yeniden yapılandırıldıktan sonra, Dalí Tiyatrosu ve Müzesinin açık avlusunda kurulmuştur. “Yağmurlu Taksi” adlı çalışmasını hazır malzeme kullanımı ve obje oluşturma çalışmalarına başka bir örnek olarak göstermek mümkündür(<http://e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941>).

Gerçeküstücülükte nesne kullanımı, sanatsal bakış açısıyla nesneye farklı bir anlam yüklemektedir. Bu yapıtlarda nesnenin kendi kullanım amacının dışında oluşan farklı bir gerçekliğe değinilmektedir.

Bu Gerçeküstücü yaklaşımda nesnenin varlığı daha zihinsel ve kavramsal bir boyuta taşınmıştır. Gerçeküstücülükle birlikte nesne, salt kendi varoluşsal amacı ve kimliğinin dışında kullanılmıştır. Böylelikle nesne bağımsızlaştırılarak yeni bir gerçeklik algısı yaratılmıştır.

Bu yaklaşımda, nesneye verilen önem artmış, nesneyi yeniden anlamlandırmaya ve tanımlamaya yönelik soyut ifade anlayışı, somut bir algılayışa dönüşerek izleyen tarafından kavranması sağlanmıştır.

## **2.2. FLUXUS VE HAZIR NESNE KULLANIMI**

1923'lere doğru etkisini kaybederek yerini gerçeküstücülüğe bırakan Dada hareketi, 1958'lerde, Fluxus, yeni Dadacılık gibi avangard ruha sahip bir sanat anlayışının ortaya çıkmasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Fluxus terimi, ilk kez George Maciunas tarafından kullanılmıştır. (Yılmaz,2013: 332)

Maciunas'ın sözlükten bulduğu flux; ‘akış’, ‘arındırma’, ‘kabarma’, ‘hareket’ gibi anlamlara gelmektedir. Tarihsel kaynağı, eski yunan filozofu Herakleitos'un ‘her şey akar, değişir’ düşüncesidir. (Yılmaz, 2013: 332) Maciunas'ın ortaya attığı bu sözcük daha sonraları sanat çevresinde de kullanılmaya başlanmıştır.

Fluxus sanatçıları, kullanılan malzemenin sınırlayıcı yönlerini ortadan kaldırmış, istediklerini ifade edebilmek ve düşünsel bir süreç yaratabilmek adına ışık, ses, görüntüler ve günlük yaşam malzemesi olan her türlü nesneden faydalanmışlardır.

Duchamp'tan etkilenecek ortaya çıkan bu sanat anlayışını benimseyen Fluxus sanatçıları ile Dadacıların ortak noktası günlük yaşam malzemelerini kullanıyor olmalarıdır. "Fluxus sanatçıları, yarattıkları alanda gündem oluşturarak yaşam-sanat ikiliğini bütünleştirmeye çalışmışlardır. Fluxus sanatçılarının eylemleri hayatın her alanını kapsamaya yöneliktir. Bu eylemlerden en çok göze çarpan günlük kullanım malzemelerinin ya da sanat araçlarının kullanım ve çağrışımsal boyutuyla oynarcasına farklı pratikler gerçekleştirmeleridir." (Sanat Dünyamız,2004,66)

Fluxus'un amacı Dada da olduğu gibi sanat anlayışında bir devrim yaratmak ve bir karşı duruş sergilemektir. Toplumsal olaylara verilen önem estetik düşünceden önce gelmektedir. Bu nedenle Fluxus ve Dada bakış açısı oldukça benzerdir.

Fluxus sanatçıları ve sanat anlayışı, sanatçı ile sanat alımlayıcısı arasındaki sınırları kaldırmayı amaçlamış, geçicilik üstünde durarak süreci ve anı ön plana çıkarmışlardır. Geleneksel sanat tekniklerini ve nesnelerini terketmiş, kalıcılık yerine geçici bir felsefe anlayışından yola çıkmışlardır. Yapılmış ve bitmiş eser gibi gelenekselci bir anlayış yerine süreçsizliği önemsemişlerdir. Bir Fluxus hareketi önceden belirlenmiş ve kararlaştırılmış değildir. Rastlantısal etkilerin önemi büyüktür. Estetik kaygıların üzerinde durmamış, hayatı değiştirmeyi amaç edinmiş ve bu sebeple gündelik hayat nesnelerini kullanarak sanat yapıtları üretmişlerdir. John Cage, George Maciunas, Joseph Beuys, Daniel Spoerri, Dick Higgins, Yoko Ono gibi Fluxus' la ilişkilendirilmiş birçok sanatçı bir temsilci olmaktan öte, bir öncü veya bir esin kaynağı olarak nitelendirilmektedir.

### **2.2.1. George Maciunas**

Fluxus terimi sanat bağlamında ilk defa George Maciunas'ın kullanımıyla ortaya çıkmıştır. Maciunas ve Fluxus grubu, farklı bakış açılarını ve anlayışları tek bir noktada toplayarak, benmerkezci anlayıştan uzak, yeniliklere karşı açık, ulusallığa karşı bir düşüncenin içinde olan ressam, şair, müzisyen, şair ve farklı alanlardan olan sanatçıları bir araya getirmeyi amaçlamışlardır.

Bu grup, sanatın ve sanatçının ayrıcalıklı olan varlığını reddederek yetenek gerektirmeyen ve basit bir tavra sahiptir. Kendisinden önce gelen Dada gibi Fluxus da bireyin her türlü baskıdan kurtulması gerektiğini savunmuşlardır. (Yılmaz, 2013: 336)

İlk Fluxus bildirisi Maciunas tarafından yayınlanmıştır. Bildiride “Dünyayı ölü sanattan arındırın...soyut sanattan, göz aldanmasına dayalı sanattan arındırın”...”Sanatta devrimci bir akıntıyı ve taşmayı teşvik edin” gibi cümleler yer almaktadır. (Şenova, 2003: 121-125)

Maciunas’a göre Fluxus sanatçıları, geçimlerini sanattan değil başka mesleklerden kazanmalıdır. Bir yapıtın satılması gündeme geldiğinde telif hakkı sanatçının değil, Fluxus hareketinin olmalıdır. (Antmen, 2008: 208-210)

Fluxus, sanat objesinin işlevi olmayan bir nesne olmasına, sanatçıya maddi bir kazanç sağlaması fikrine karşıdır. Fluxus sanat anlayışı profesyonel bir sanat yaşamına karşıdır. Sanatın ve sanatçının pazarlanma fikrine karşı bir duruş sergilemektedir. Fluxus tavrı, burjuva pazarlama, satın alma ve sanat pazarı mantığına karşı olduğu için, amaçlarından biri de yeni bir nesne üretiminden uzak durmaktır.

### **2.2.2. Joseph Beuys**

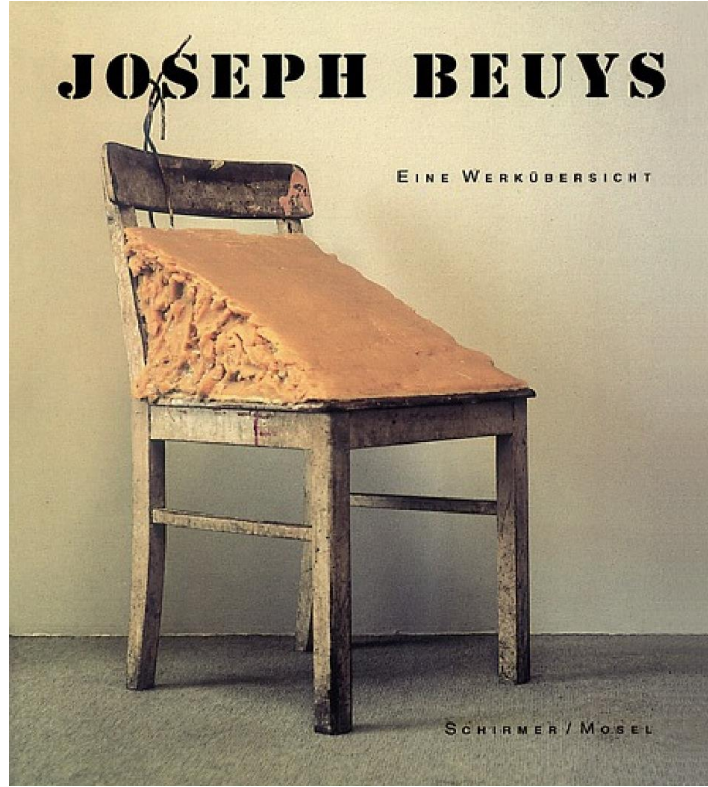
20. yüzyıl sanatının yaratıcı ve devrimci isimlerinden bir diğeri ise Joseph Beuys’dur. Beuys, Fluxus’un en önde gelen sanatçılarından biridir. Dada için Duchamp ne ise Beuys da Fluxus için o derece önemli bir yere sahiptir. Beuys her bireyin sanatçı olarak görülebileceğini ve her şeyin sanat nesnesine dönüşebileceğini savunmuştur. Onun için sanat, çalışmalarını sosyal ve politik eylemlere dönüştürdüğü bir süreçtir. Bu süreci kullandığı malzemeleri üzerinde de göstermiştir. Kullandığı malzemelerdeki renk değişimlerini, kimyasal reaksiyonlar ve çürümeleri birer sanatsal süreç olarak ele almıştır. Doğada bulunan organik nesnelere kullanan sanatçı, aynı zamanda teknolojik ürünleri ve günlük yaşam objelerini de çalışmalarında kullanmıştır. Beuys, Duchamp’ın yaptığından farklı olarak seçtiği malzemeyi ve kullandığı nesneyi, sembolik özelliklerini ele alarak seçmiştir. Beuys’un kullandığı malzemeleri Ulutaş şöyle anlatmıştır:

“Beuys’un objeleri kışkırtıcıdır, çalışmaları mekâna bağlıdır. Malzemelerin kullanım şekli, nicelikleri ve mekanla ilişkisi içinde sınırlıdır. Kullandığı malzemelerin doğal yapısını bozmaya çalışmaz fakat organik materyallerin zaman içindeki kimyasal tepkimelerine dönüşümlerine de müdahale etmez. Malzemelerin renk değişimleri, kuruma, mayalanma ve çürümeleri de Beuys’un sanattaki sürekli değişimden yana olan tavrının görsel karşılığı olarak kabul edilebilir.” (Ulutaş, 1998: 56-57)

Beuys'un sanatının temelinde eylem kavramı yatmaktadır. Beuys için sanat, süreci olan bir "eylem"dir. Sanat, sanatçı ve eylem kavramlarını bir çerçeve içerisine almaktadır. Sanat yapıtı, sanatçının eyleminin kendisidir. Sergilenecek nesnelere ise sadece araçtır.

Beuys'un sanatında kendi yaşantılarının etkisi ve izleri oldukça fazladır. 2. Dünya Savaşı'na katıldığı dönem geçirdiği bir uçak kazası sonrası uçağı Kırım'a düşmüştür. Ağır yaralı halde ve donmak üzere iken Kırım'lı Tatarlar tarafından bulunmuştur. Tatarlar, Beuys'un sağlığına kavuşabilmesi için Beuys'un vücuduna iç yağ ve bal karışımını sürüp onu keçeyle sarmışlardır. Bu olay Beuys'u ve onun sanatını oldukça fazla etkilemiştir. Daha sonraki yıllarda yaptığı çalışmalara keçe ve yağ maddelerini eklemiştir.

Sanatçının "Yağ Sandalyesi" adlı çalışması bunlardan biridir. (Resim 2.7)



**Resim 2.7.** Joseph Beuys, Yağ Sandalyesi, 41.6 x 94.5 cm , Balmumu, yağ, tel, ahşap sandalye, 1964

Bu çalışma, "Joseph Beuys'un insan üretimi ile yaratıcılığını ve bunların kültürel alandaki sundukları olanakları tartışmaya açtığı bir çalışmadır. Sanatçı iskemlenin arkalığını ve oturma bölümünün köşesine yerleştirdiği katı yağı, insan bedeninin cinsel,

sindirim ve boşaltım işlevlerini psikolojik açıdan ilişkilendirilmektedir. Yağ ısıya duyarlıdır ve şekil değiştirmektedir. Görünüm olarak da katı yağ düzgün olmayan bir şekildedir. Sanatçı bu kaotik yapıyı insanın içsel süreçleri ve duyguları ile sunmaktadır.”(Atakan, 2015: 34)

Yeni bir düzen öneren Beuys’un nesnelere, çoğunlukla bir eylemden geriye kalanlar biçiminde ortaya çıkmaktadır.

Beuys çalışmaları için, “Yağ kullanmaya, tartışma yaratma niyetiyle başladım. Bu maddenin esnekliği, özellikle de ısı değişimlerine karşı gösterdiği tepkisi ilgimi çekmişti. Bu esneklik psikolojik açıdan etkilidir. İstediğim şey kültür ve heykelin gizil gücünü tartışmaya açmaktı. Çalışmalarımındaki yağı gören öğrenciler ve sanatçılar, bir köşeye yağ yerleştirme konusundaki düşüncelerimi haklı çıkaran garip davranışlar gösterdiler. Dalga geçtiler, sinirlendiler, hatta ona zarar vermeye çalıştılar. Yağ Sandalyesi’ndeki yağ, Yağ Kalıpları’ndaki kadar geometrik değildi. Ancak kaotik özelliğini koruyordu. Bunu vurgulamak için yağı bir sandalyenin üstüne yerleştirdim. Çünkü burada sandalye insan anatomisini temsil ediyordu. (Yılmaz, 2013: 346)

Büyük bir felaketten dönen Beuys, vücudunu saran yağ ve keçe sayesinde yeniden hayata dönmüştür. Sanatçı geçirdiği kaza sonrası kendisi için önemli bir hale gelen yağ ve keçe ile birçok çalışmaya imza atmıştır. Kazadan sonraki sanat yaşamındaki performanslarında keçe kullanmıştır. Gündelik hayatında da keçeden yapılmış bir takım elbise ve şapka giymiştir. Keçeyi kullanarak ortaya koyduğu önemli çalışmalarından biri Keçe Takım Elbise’dir. (Resim 2.8.)



**Resim 2.8.** Joseph Beuys, Keçe Takım Elbise, 99.1 x 170.2 cm, Keçe, 1970

Keçe Takım Elbise, bir ceket ve yine kalın gri keçeden yapılmış bir çift pantolon içeren iki parçalı bir takım elbisedir. Takım elbise, ahşap bir askı tarafından duvara asılmış bir şekilde sergilenmiştir. Bu çalışmada, keçe takım elbisesi boş bir kabuk gibi duvarda asılı durmuş ve Beuys'a göre, dünyadan korumayı ve bireysel izolasyonu simgelemiştir.

Beuys burada keçeye bir anlam yüklemiş, onu koruyucu yalıtıcı ve güvenli bir kumaş olarak tanımlamıştır.

“Keçe, Beuys’un yerleşik hayattan göçebe hayata geçişini temsil eder. Yerleşiklerin geometrik ve parsellenmiş hayatına, tıpkı karmaşık bir ağ oluşturan keçenin lifleri gibi müdahale ederek, hep birlikte toplumsal bir heykel yaratmamızı önerir. Beuys, iktidarın bir kumaş gibi birbirine dik kesen ipliklerle dokuyarak geometrikleştirdiği, parsellere ayırdığı hayatı keçeleştirerek, tıpkı göçebelerin uzamdaki her yöne doğru savrulan hareketi gibi tüm parselleri yıkmamızı önermiştir. Normal bir kumaşın dokusu, yerleşiklerin yeryüzünü parsellere ayırmasıyla ve dolayısıyla mülkiyet ilişkilerinin ortaya çıkışıyla örtüşmektedir. Bireyler artık kendilerine ayrılan ve yasaların izin verdiği yolları izlemek zorundadır. Oysa keçenin dokusuna bakıldığında lifleri, göçebelerin yeryüzündeki hareketlerini yansıtmaktadır. Yerleşiklerin ızgara planının aksine, yeryüzü göçebelerin önünde her yöne hareket imkânı sağlayan bir düzlem gibi yayılmıştır. Keçenin liflerinin ağsal düzenlenişi, kumaşın birbirini dik kesen ipliklerinden

farklıdır. Kıvrımlar oluşturarak her yöne savrulan, karmaşık bir lif dokusu vardır keçenin. Bir kumaşta ipliklerin nasıl hareket edeceği ve hangi yöne doğru ilerleyeceği iktidarın deterministik yasaları gereğince aşırı belirlenmiştir. Keçede lifler, artık iktidarın geometrik mekânının doğrusal çizgisinde ilerlemek yerine, doğrusallığı ihlal ederek, alabildiğine farklı biçimlerde tuhaf kesişmeler yaratırlar. Göçebelerin hem malzemesi hem de mekânıdır keçe Beuys için”

(<http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com.tr/2013/05/hayati-kecelestirelim.html>).

Günlük yaşam nesnelere ve sanat dışı malzeme kullanmalarıyla Beuys ve Duchamp sıklıkla karşılaştırılmıştır. Duchamp'ın amacı sanat nesnesine dikkat çekmekken, Beuys'un hedeflediği şey sanatsal etki ve enerjidir. Duchamp nesnelere sanat eseri olup olmadığı sorunsalı ile ilgilenirken ele aldığı tek şey nesne ve üründür. Beuys ise üründen çok süreç içerisinde nesnenin tanımlanmasını amaçlamıştır. Beuys için ürün bir süreçtir. Duchamp var olan tüm nesnelere sanat eseri olarak görüyorken, Beuys bireyi bir sanatçı ve heykel olarak görebilmektedir. Yani Beuys için birey, hem nesne hem özne konumundadır.

### 2.2.3. Daniel Spoerri

Fluxus sanatçıları atık ve hazır nesnelere bir arada kullandıkları çalışmalarını, asamblaj, happening ve yerleştirme şeklinde sunmuşlardır. Daniel Spoerri'nin masa üzerine yapıştırıp sunduğu, duvarda asılan yemek kalıntılarından ve nesnelere oluşan çalışmalarında da farklı nesnelere yerleştirmeleri vardır.

Daniel Spoerri, “Kichka'nın Kahvaltısı” isimli çalışmasında arkadaşlarını yemeğe çağırarak yemekten artakalanları bir natürmort gibi düzenlemiş, bir yandan geleneksel natürmortlara atıfta bulunurken bir yandan da natürmorta yeni ve çağdaş bir yaklaşımı sergilemiştir (Resim 2.9).



**Resim 2.9.** Daniel Spoerri, Khicka'sBreakfast, 36.6 x 69.5 x 65.4 cm, Duvara asılmış sandalye, Kahve Fincanları, Çanak Çömlek, Yumurta Akı, Yumurta Kabuğu, Sigara İzmaritleri, Kaşıklar, Teneke Kutular ve Diğer Malzemeler, 1960

Daniel Spoerri'nin, 1960'ların başından itibaren ürettiği bir dizi "tableaux pieges" (kelime anlamıyla tuzak ya da kapan) çalışmaları üzerine Artun şunları söylemiştir:

"Nesneleri belli bir anda rastgele bir şekilde gruplara ayırarak zamanda dondurdu. Çatal bıçaklardan, kap kaçaktan, yemek artıklarından oluşan bu assemblajların her biri bir masa yüzeyinin üzerine sabitlenmiş, bu yüzey de dikey olarak duvarda teşhir edilmişti (Artun, 2005: 20-21), (Resim 2.10).





**Resim 2.10.** Daniel Spoerri, Tableau-piège, 70.5 × 70.5 × 22.9 cm, Sofra Takımları, Kurutulmuş Çiçekler, Sigara ve Yapıştırılmış Ahşap, 1965

“Tuzak tablolar” bir yemek sonrasında sofrada kalan her türlü eşyanın ve yemek artıklarının masaya yapıştırılmasından, tuzağa düşürülmesinden oluşmaktadır. Tablo, asıldığı duvarda çürümelerle, farelerin yemesiyle rastlantısal değişimlere uğramaktadır.

“Tuzak tablolar”, Spoerri’nin, dünyadan, kendisine ait bir parça talep etme girişimidir. Bunu 1990’da yapılan bir röportajda şöyle ifade etmektedir:

“Aslında sorun alan kontrolüyle ilgili sanırım. Çünkü çocukluktan bu yana, hatta çocukluğum süresince sınırlarımı kaybettim. Hiç bir zaman bir alan kontrolüm olmadı. Romanyalı bir Yahudi, Ortodoks bir ülkede Protestan, aslında gerçekten öldüğü bilinmeyen, babası olmayan biriydim. Size yemin ederim, duvara yapıştırdığım ilk şey, hislerden ibaretti.” (Politi, 1990: 119)

Spoerri’nin tablolarda kullandığı nesnelere, uzun zaman önce geride bırakılmış, bir zamanlar yaşamış bir varlığın izlerinden ibarettir. Tuzak tablolar, Spoerri’nin dünyanın bir parçasını ele geçirmesine izin verse bile, o parça sanat olarak sunulduğunda anlamsızlaşmaktadır. Onun çalışmaları aslında hayatın bir klişeye dönüştürülmesidir.

Masa üzerinde bulunan nesnelere üzerine düşünülürken bir öykü belirlemektedir. Elde edilen öykü; dolambaçlı, labirent gibi bir hayal yolculuğu olmakta, tuzak tablolarına yaklaşımın, ve son aşamada içinde yaşanan dünyaya yaklaşımın nasıl olacağına dair bir kılavuz oluşturmaktadır.

### **2.3. KAVRAMSAL SANATTA HAZIR NESNE KULLANIMI**

Kavramsal sanat, 1960'lı yıllarda kendini gösteren, geleneksel sanat anlayışının dışında bir görüştür. Alışıl gelmiş sanat yapıtları formunun dışında çıkan 'Kavramsal sanat' terimi içerisindeki kavram zihinsel bir süreci çağrıştırmaktadır. Kavramsal sanat geleneksel tekilci, maddi bir değere sahip olan sanat eseri fikrine karşıdır. Bu sanat anlayışında önemli olan fikir ve kavramdır. Sanatçılar fikirlerini ve ortaya koymak istedikleri kavramı uygun malzemeleri bir araya getirerek ifade etmektedirler. Kavramsal sanatta, sanat nesnesi yerine, sanat eserinin zihinsel bir sürece dönüştüğü görülmektedir. Bu görüş, sanat yapıtı, sanatçı ve sanat alımlayıcısı ilişkisini yeniden şekillendirmiştir

Kavramsal Sanat, sanat yapıtının düşünsel ve kavramsal yapısının, görsel yapısından daha önemli olduğunun savunulduğu bir dönemdir. Ortaya konan yapıtın sadece nesnelere değil aynı zamanda zihinsel bir süreçten geçmiş anlamlardan oluştuğunu ifade eden sanatçılar, yapıtlarında hazır nesnelere kavramsal olarak ele alarak yeni bir dil oluşturmuşlardır. Bir sanat yapıtı üretmek için bu eserin biçimsel özelliklerine uygun fikirler üretmek yerine, geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünerek, fikirlerine en uygun malzemeleri seçmişlerdir.

Bu dönem sanatçıları, galerilerde sergilenebilecek sanat yapıtları üretmek yerine, sanat kavramlarını irdemişlerdir. Kavramsal Sanatta, kavram ve düşünce işin en önemli kısmıdır. Bir sanatçının kavramsal bir çalışma ortaya koyması için öncelikle ortaya konmak istenen düşüncenin temelini atılması, planların ve kararların uygulamadan önce yapılması gerekmektedir.

#### **2.3.1. Joseph Kosuth**

Kavramsal Sanatçılar içerisinde dönemin en önemli isimlerinden birisi de Joseph

Kosuth olmuştur. Kosuth da nesnelere kavramsal yaklaşımla kullanan bir sanatçıdır. Kosuth'a göre Kavramsal Sanatın en saf tanımı, sanatın temelini irdelemek olmalıdır. "Kosuth, sanatı bir üslup olarak görmenin, sanat yapıtının yalnızca biçimsel niteliklerini görme anlamına geldiğini ve sonuç bir nesne bile olsa sanatçının niyetinin göz ardı edilmiş olacağını belirtmiştir. Mantıklı bir yaklaşımla biçime önem vermeyen Kosuth, insanın estetiği sanattan ayırması gerektiğini savunmuştur. Kosuth'a göre estetik yaklaşım ve düşünceler her zaman nesnenin var olma sebebine ve işlevine yabancıdır." (Atakan, 2015: 55)

Kosuth'a göre sanatçı olmak demek sanatın doğasını sorgulamak demektir. Marcel Duchamp'tan bu döneme kadar hazır nesnenin odak noktası biçimden, ifade edilmek istenene kaymıştır. Kosuth, Kavramsal Sanatın 1960'ların sonlarında ortaya çıkmasını ve sanatçıların, sanatın doğasına ilişkin yeni fikirler sunarak sanatın doğasını sorgulamaya başlamalarını bu yenilikle ilişkilendirmiştir. Kosuth düşünceyi sanat nesnesinin önüne geçiren birçok sanat yapıtı ortaya koymuştur.

Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" isimli çalışması da, sanat yapıtındaki kavram ve düşüncenin estetik açıdan değerlendirilmesinden daha önemli olduğunu yansıtan bir örnektir (Resim, 2.11).



**Resim 2.11.** Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, Sandalye (82 x 37.8 x 53 cm), Fotoğraf (91.5 x 61.1 cm), Yazı, (61 x 76.2 cm), Ahşap Katlama Sandalyesi, Bir Sandalyenin Monte Edilmiş Fotoğrafı ve "Sandalye" nin Sözlük Tanımı Üzerine Monte Edilmiş Pano, 1965

Kosuth bu yapıtında, gerçek bir sandalye kullanmış ve aynı zamanda kullandığı sandalyenin bir fotoğrafını ve sandalye sözcüğünün sözlükteki anlamını da çalışmasına eklemiş ve bu üçlüyü aynı kare içerisinde sergilemiştir.

Sanatçının bu yapıtına Üç Sandalye değil de Bir ve Üç Sandalye demesinin sebebi: “Orada, gerek ağaç, gerek görüntü, gerekse metin olarak gördüğünüz her üç sandalye, aslında zihnimizdeki biricik sandalye kavramının farklı yansımalarıdır.” (Yılmaz, 2013: 296)

Sanatçının bu çalışmasında yer alan soldaki görüntü ise ortadaki sandalyenin gerçek görüntüsüdür. Bu görüntü sandalyenin gerçeğiyle aynı boyuttadır. Karşıdan bakan kişi önce iki sandalyenin var olduğunu düşünse bile, fotoğrafta gözükten bir temsildir. Bu görüntüyü herhangi bir yerde gören kişi, bu görüntü ile zihnine daha önceden kaydedilmiş görüntüyü farkında olmadan karşılaştırarak eşleştirmektedir. Her ne kadar fotoğraf gerçek sandalyenin bir temsili de olsa aynı zamanda kendisi de başlı başına bir nesnedir ve gerçektir.

Sandalyenin sağında yer alan tanımda ise, sandalye kavramının genel tanımı yer almaktadır. Bu tanımı okuyan herkes zihnindeki bir sandalye görüntüsünü anımsayacaktır. Bu çalışma nesnenin kendisini, görüntüsünü ve sözcüklerle yapılan tanımını içermektedir.

Kosuth'un linguistik alanındaki araştırması böyle başlamış ve sanatçı bundan sonra yavaş yavaş sanat dilinin analiziyle ilgilenmeye koyulmuştur.(Germaner,1960: 50)

Sanatçı bu çalışmasında ve diğer birçok çalışmasında sanat dilinin analiziyle ilgilenmiştir. Kosuth sanatı bir ifade gücü olarak görmüş ve dilsel araçlardan biri olarak kabul etmiştir.

Kosuth, görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiş, sanatın doğasını sorguladığı yapıtlarıyla izleyiciyi felsefi bir sürece ortak etmiştir.Kosuth, sanatın en büyük düşmanının pazar olduğunu, koleksiyoncuların uyguladığı baskının, yaratım sürecini olumsuz etkilediğini ifade etmektedir.

Kosuth ve diğer Kavramsal sanatçılar sanat olgusunu yalnızca sanat yapıtıyla sınırlamamış, onu geniş bir kavram olarak ele almışlardır. Kosuth, bir nesnenin kendisi, görüntüsü ve dilsel anlamı arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Düşünce, dil ve imge ilişkisine odaklanmış olan Kosuth, 1966'dan beri yaptığı bütün çalışmalarını “düşünce olarak sanat düşüncesi” başlığı altında toplamıştır. Kendisinin değerli bir nesneyle ilişkili olmayan, dekoratif olmayan ve olabildiğince çok insanla ilişki kurma amacı taşıyan yapıtlar ürettiğini söylemektedir. Kosuth, sanatı Duchamp öncesi ve sonrası olarak iki döneme ayırmakta, artık sanat değil sanat felsefesi yapmanın mümkün olduğunu belirtmektedir(<http://blog.kavrakoglu.com/tag/bir-ve-uc-sandalye/>).

## **2.4. YENİ GERÇEKÇİLİKTE HAZIR NESNE KULLANIMI**

Yeni Gerçekçilik sinema, edebiyat, tiyatro ve plastik sanatlar gibi pek çok kültürel alan için geçerli olan bir akım türüdür. Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat ve Kavramsal sanatın birtakım özelliklerini barındırmaktadır. Yeni Gerçekçiliğin sanat anlayışı varoluşla ilgilidir. Yeni Gerçekçilik anlayışı, gerçeğin algılanmasına yeni bakış açıları ve yaklaşımlar getirmiştir. Bu görüş, sanatı bir tanım içerisine sığdırma fikrine karşı durmuştur. Benimsedikleri sanat anlayışının soyut olmadığını savunmuşlardır. Doğadan ilham alarak, sanatçının kendi bakış açısını yansıtan görüş, herhangi bir estetik kaygı taşımamaktadır. Günlük yaşamdan alınmış nesnelere, gerçeğin bir parçası olarak kullanılmıştır.

Gerçeklik olgusunun yeniden kavranmasının amaçlandığı için dönem sanatçıları birbirinden ilginç malzeme ve yöntemlere yönelmişlerdir.

1960'ta Yves Kelin, Arman, François Dufrene, Raymond Hains, Martial Raysse gibi sanatçılar “Yeni Gerçekçiler” adıyla hayatla gerçek arasındaki sınırları yok etmeyi hedeflemişlerdir. (<http://herdemart.blogspot.com.tr/2015/05/yeni-gercekcilik-neorealizm.html>)

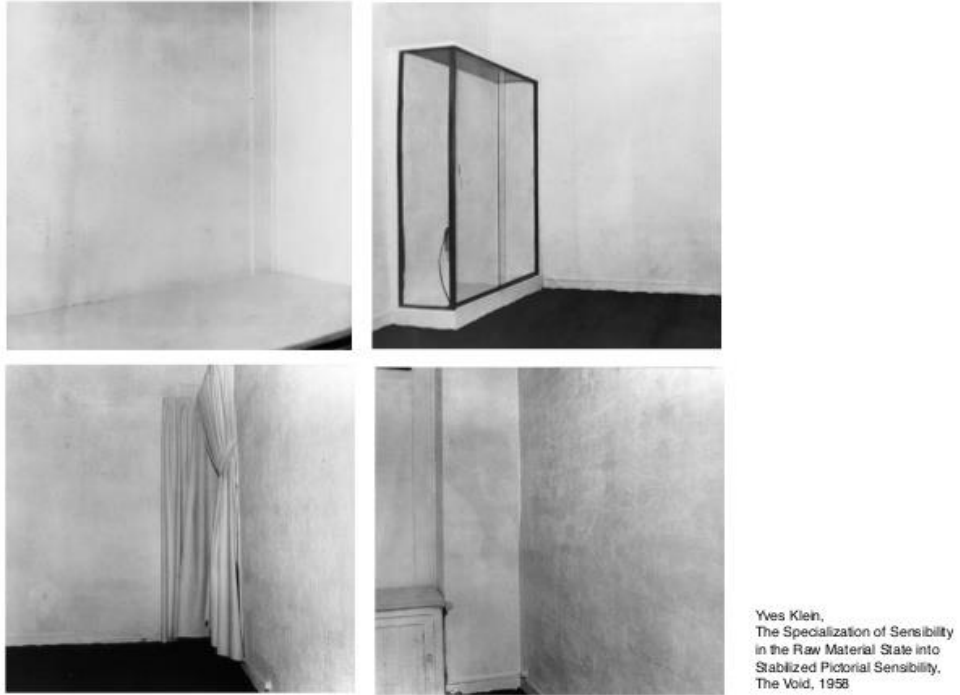
### **2.4.1. Yves Klein**

Yves Klein 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Yeni Gerçekçi sanat akımının kurucularındandır. Yves Klein resimlerinde kullandığı mavi renkle tanınmıştır. Bu renk ‘Klein mavisi’ olarak bilinmektedir. Yves'in sanat hayatındaki dönüm noktalarından

biri çocuklukta, arkadaşları ile çıktığı gezi sırasında gerçekleşmiştir. Bu üç arkadaşın hayal güçleri o kadar yüksektir ki, sıra dışı şeyler düşünerek, dünyayı kendi aralarında üçe bölmeye karar vermişlerdir. Bu üç arkadaşının arasından Yves kurduğu hayal sonucu gökyüzü, mavi, boşluk ve uzay kavramlarını seçmiş ve bu kavramları kendi hayalgücü ile anlamlandırmıştır. Yves çocukluk dönemlerindeki sıradışı düşünce yapısı ile gelecek dönemlerdeki sanatına farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Yves, sanat yaşamının önemli bir bölümünde tek renkten oluşan tablolar yapmıştır. Bu tablolarında gökyüzünün, özgürlüğünün bir sembolü olarak gördüğü mavi rengi kullanmıştır. Sanatçının eserlerinde sık sık karşımıza çıkan mavinin bu tonunun adı Klein Blue'dur ve patenti Klein'a aittir. Klein'ın tabloları ise fiziksel ve zihinsel özgürlüğü sembolize etmeyi hedeflemiştir.

Farklı kavramları ele alarak resim ve heykeller yapan sanatçı, Paris'te bir galerinin içine hiçbir şey koymadan "Boşluk" adıyla bir sergi düzenlemiş ve büyük sansasyon yaratmıştır (Resim 2.12).



**Resim 2.12.** Yves Klein, The Void, 1958

Galerinin içini boşaltmış ve galerinin duvarlarını beyaza boyamıştır. ‘The Void’ ile vermeye çalıştığı mesajı anlayamayan bazı ziyaretçiler, hızla sergiyi terk etmiş; kimileriye yüzlerinde hayranlık dolu bir ifadeyle saatler boyunca galeride kalmışlardır. Onun anlaşılması güç olan bu çalışması, ancak içinde yatan felsefe bilindiği zaman anlaşılmaktadır. Çalışma, Klein’ın boşluğa duyduğu büyük ilgiyi göstermiş ve eserlerinde, Judo ve Zen gibi Uzakdoğu felsefelerine karşı beslediği tutkunun bir manifestosu olarak yansıtmıştır (<http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=480&bhcp=1>).

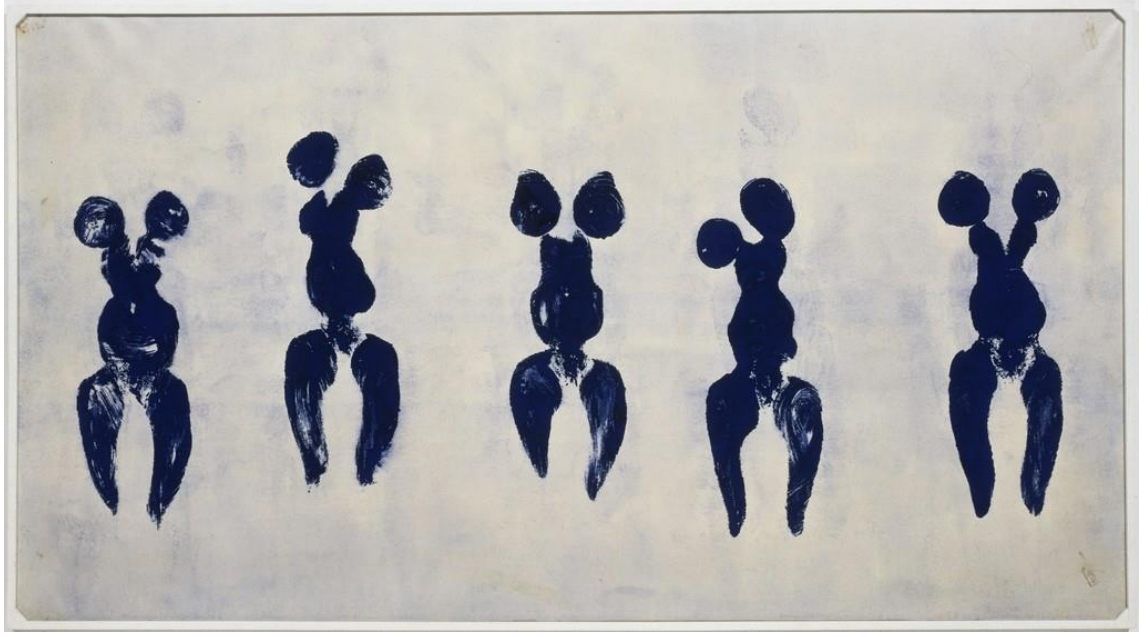
Yves bu çalışmasında, mekanı sanat yapıtı olarak görmüştür. Bu şekilde sanat galerisinin varolma nedeni değişmiş ve sanat yapıtının kendisine dönüşmüştür.

Yapıtlarında üretimi maddeden ayıklamayı amaçlayan ve boşluk görüntüsünün verdiği sınırsızlığı kullanan Klein, dış dünyadan alınmış olan nesnelere gerçekliği yakalamak adına adeta yok etmiştir. Aynı zamanda bu sergi ile birlikte estetik tatmin duygusu etkisizleştirilmeye çalışılmış ve saf düşünce ile kavrama yeteneğinin harekete geçirilmesi de amaçlanmıştır (Fimiani, 2010: 290).

Klein daha sonraları yaptığı çalışmalarda doğal süngerler kullanmıştır. Klein, süngerlerin boyayı emme ve tutma özelliklerinden etkilenmiş ve süngeri tuvalin üzerine boyayı taşıyan bir malzeme olarak kullanmaya başlamıştır. Klein’in süngeri kullanması, sanatçının fırça yerine kullanabileceği başka nesnelere aradığını göstermiştir.

Sanatçı: “Ben bir yüzey üzerinde iki rengin ilişkiye girmesini reddediyorum” diyerek ve tek renkle, yüzey ilişkileri oluşturarak farklı çalışmalar yapmaya başlamıştır(<http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=480&bhcp=1>).

Sanatçı, yüzey üzerine fırçayla sürdüğü tek rengi, modellerini ve kendi bedenini fırça gibi kullanarak sıra dışı yapıtlar üretmeye başlamıştır. Bir judo uzmanı olan Klein, vücudun fiziksel, duygusal ve ruhsal enerjinin merkezi olduğuna inanan bir sanatçıdır. Klein, bu düşünceden yola çıkarak rengi doğrudan bedene uygulamaya başlamış ve Klein’in sanatında beden yaşayan bir fırçaya dönüşmüştür (Resim 2.13). Bu bağlamda sanatçı antropometri adını verdiği serilerini oluşturmuştur. Sanatçılar için önemli bir yere sahip olan fırçanın, insan vücudu ile yer değiştirmesi söz konusudur.



**Resim 2.13.** Yves Klein, Anthropometry of the Blue Period, 156.5 × 282.5 cm, Kağıt Üzerine Saf Pigment ve Sentetik Reçine, 1960

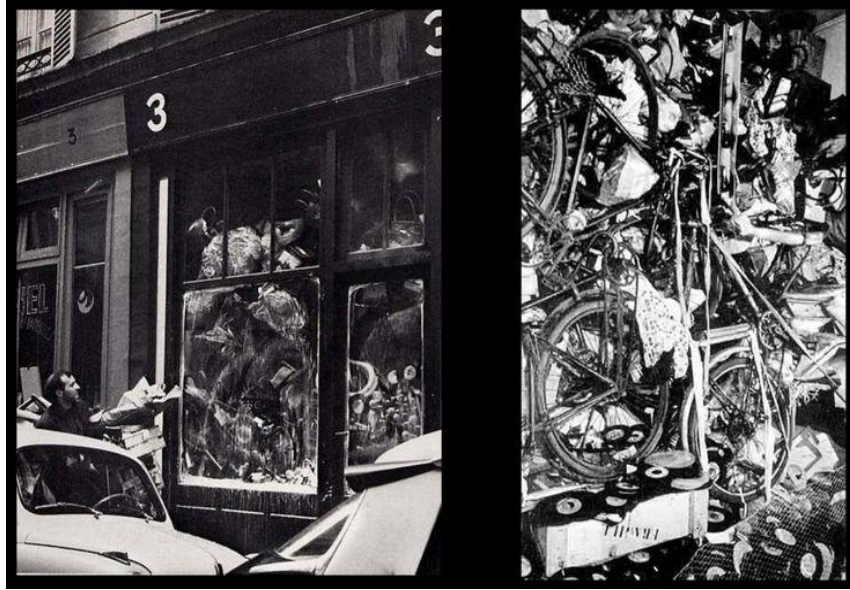
Bu bağlamda, resimlerindeki kontrollülükten tamamen ayrılmak arayışında fırçayı terk eden Klein, fırçanın bedene dönüşme serüvenini ise şu şekilde ifade etmiştir: “Uzun zaman önce fırçayı reddettim. Önceleri tuvalle aramda bir mesafe yaratmak için daha anonim olan ruloyla boyadım. Şimdi bir mucize gibi fırça geri döndü. Fakat bu sefer canlı olarak. Benim yönetimimde, vücut var olan rengi yüzeye uyguladı. Tuvalimden isabetli uzaklıkta kalmayı başarmıştım ve böylece eylem boyunca sürekli bir şekilde yaratımına hakim oldum” (<http://lebriz.com/pages/lrd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=480>).

Klein, mekan ve sanatın ilişkisinde insan davranışının önemini ve galeri mekanındaki pasif izleyiciyi düşüncesini sorgulamıştır. Sanatı, insan ve yaşamı bir araya getirmek adına geleneksel galeri düşüncesine karşı durmuştur. Sanatçı, yalnızca dışarıdan bakılan yapıtlar değil, etrafında gezilen, oturulan, eylemlerle farklı duyguların ortaya çıkarıldığı mekânlar haline gelen yapıtlar üretmiştir. Yves Klein, ardından gelenlere yeni ufuklar açan ve sanata ve yapıtlarına farklı bakış açısı getiren bir sanatçıdır.



### 2.4.2. Arman

Arman'ın sanat anlayışı Yeni Gerçekçilik ile Dada akımı ve hazır nesne kullanımı ile benzerlik göstermektedir. Yeni gerçekçilik, Duchamp'ın hazır nesnelere yeni bir anlam ve bakış açısı kazandırmıştır. Hazır nesne, Arman için de sanatsal çalışmalarında kullandığı bir ifade aracıdır. Arman bu yolla gerçekliği sorgulayabileceğini savunmaktadır. 20.yyda tüm dünyaya yayılan tüketim çılgınlığının Arman üzerinde yarattığı tedirginlik, Arman'ın sanat anlayışını ortaya koymasında büyük önem taşımaktadır. Doğayı yok eden tüketim arzusu, üretim ve tüketimin değişmeyen sürekliliği ve gün geçtikçe artması Arman'ın çalışmalarında "Yığın" kavramını kullanması fikrini oluşturmuştur. Bireyin hayatının odak noktasında olan tüketim kavramı ve tüketilen nesnelere, üzerinden çok zaman geçmeden birer çöpe dönüşmektedir. Tüketim toplumunda kullanılan nesnelere bir süre sonra bir çöp haline gelmesi de insan hayatının bir parçası olmuştur. Arman'ın yapıtları, sanayi üretiminin ve sürekli tüketimin yol açtığı gündelik birikintiyi ifade ederken aynı zamanda endüstrileşmede yaşanan çoğalma ve kullan-at anlayışını göstermektedir. Arman'ın 1960'ta gerçekleştirdiği 'Doluluk' sergisi, Klein'in sergilediği boş galeri çalışmasına nesnel bir yanıt vermiştir. Arman bu galeriyi Klein'in tam tersi olarak, tümüyle hiç boşluk kalmayacak şekilde gündelik, sıradan, buluntu nesnelere ve çöplerle doldurarak büyük bir etki yaratmıştır (Resim 2.14).



**Resim 2.14.** Arman, Le Plein, Atık malzemeler, 1960

Arman'ın kavramsal sergisi Clert galerisinde sergilenmiş, boş vitrinli bir galeri ve içine yığıldığı çöplerden oluşmuştur. Arman'ın kurulumu tamamlandığında, insanlar tamamen çöp ile doldurulmuş galeriyi sadece pencereler aracılığıyla izleyebilmişlerdir. Sanatçının bu yapıtı, insanların tüketimleri sonucu çöp haline gelen ya da çöp olarak attıkları nesnelerin sanat nesnesi olarak kullanılabilceğini sıra dışı bir biçimde göstermektedir. “Le Plein”, Klein'in “Boşluk” çalışmasına doğrudan bir yanıt niteliğinde olmuştur (<http://www.theartstory.org/artist-arman-artworks.htm>).

Arman bu çalışmasıyla galerinin kendisini bir kez daha sanatsal müdahale ve entelektüel düşüncenin nesnesi haline getirmiştir. Sanatçı, bu enstalasyonda ortaya koyduğu biriktirme merakını çerçeveli vitrinler içinde çok çeşitli nesnelere bir araya getirerek gerçekleştirdiği asanblajlarında da sürdürmüştür (Antmen, 2008: 176).

Arman, Duchamp geleneği olan hazır nesne kullanımını güncelleyip kavramsal sanata farklı bir bakış açısı getirmiştir.

## **2.5. POSTMODERNİZMDE HAZIR NESNE KULLANIMI**

Postmodernizm, sanatla yaşam arasında var olan gerçeklik algısını kaldırmayı amaçlayan bir görüştür. Modernizmde var olan estetik algısı Postmodernizmde benimsenmemiştir. Postmodernist görüş estetik nesne tanımını ortadan kaldırmayı ve bunun yerine gerçekliği ve varolanı koymuştur. Estetik nesnenin varlığının kabul görmemesi sonucunda, estetik değeri olmayan nesnelere kullanılmaya başlanmıştır. Sanat yapıtlarını seyirciyle buluşturan mekanlar farklı amaçlarla kullanılmıştır. Postmodernist anlayış çoğulcu ve disiplinlerarası bir anlayış olarak sanatçıyı da bu çerçevede üretmeye yönelmiştir. Postmodernizmdeki en önemli nokta sanatla yaşam arasındaki sınırı ortadan kaldırmayı amaçlarken aynı zamanda günlük yaşam sahnelerini bir sanat yapıtına dönüştürmektedir. Dada ile ortaya çıkan hazır nesne kullanımı ve nesnenin sanat yapıtına dönüşmesi Dada sonrası dönemde de devam etmiştir.

Çağdaş sanatçıların birçoğu, toplumsal ve siyasal gerçeklikleri ifade etmek için nesnelere kullanmışlardır Postmodern toplumda gerçeklik ve sanatın yer değiştirmesi söz konusudur. Postmodernizm ile birlikte gerçeklik imgelere dönüşmüştür. Tracey Emin, Jeff Koons, Damien Hirst ve birçok sanatçı hazır nesne kullanımını sanat için tekrar ele almış ve nesnenin de dahil olduğu sanat yapıtları üretmişlerdir.

### 2.5.1. Tracey Emin

Hazır nesnelere kendi yaşam öyküsünün içine dahil ederek sergileyen Tracey Emin, planlanmış etkiler yaratarak yapıtlarını seyirciye sunmayı hedeflemiştir. Sanatçının eserlerinin ortaya çıkmasında Tracey Emin'in yaşantısı önemli bir kaynak olmuştur. Çalışmalarında çoğunlukla çok kültürlü yanını ve özel yaşamını yan yana getirerek sanatsal üretimlerini gerçekleştirmiştir. Sanatı gerçeğin yeniden inşası olarak gören Tracey Emin yapıtlarını, güncel sanatın kullandığı görsel dillerden olan çizimler, enstalasyonlar, filmler, fotoğraflar, kumaş ve iplik işi dikişler, battaniyeler, neon tüpler gibi çeşitli alternatif malzemelerle oluşturmuştur (Türk&Akkol,2010: 106).

Sanatçı, 1999'da oluşturduğu "My Bed" adlı yapıtında, bir hafta süren hastalığı boyunca kullandığı tüm ilaçları, yattığı yatağı ve bu sürede geçen tüm yaşanmışlığı gösteren her şeyi sergilemiştir. Yatağının üzerinde kullanılmış mendiller, dergiler, ilaç kutuları, şişeler, sigara kutuları gibi birçok hazır nesne bulunmaktadır (Resim 2.15).



**Resim 2.15.** Tracey Emin, Benim Yatağım, 79 x 211 x 234 cm, Yatak ve Çeşitli Malzemeler, 1999

Galeride Tracey'in yatağı en dağınık haliyle sergilenmiştir. Sanatçının ilişkisinde yaşadığı problemler ve sonundaki ruh halini yansıtan bu yatak, yaşam ve sanatsal eylem arasındaki mesafeyi en aza indiren bir çalışma olmuştur. Bu yerleştirmede Emin'in

yaşamını ve iç dünyasını seyirciye göstererek, seyirci ile duygusal bir bağ kurmayı amaçlamıştır. Tamamen kendi eşyalarını kullanması ise yaşamından bir kesiti izleyiciye göstermek istemesindedir. İzleyiciye hayatını bir hazır nesne olarak sunmuştur. Yatağın sanat nesnesi olmadan önce ifade ettiği anlam ya da işlevi, sanat objesi olarak tanımlandıktan sonra değişmiştir. Yatak, sanat objesine dönüştükten sonra yeni ve farklı anlamlar ifade etmeye başlamıştır. Emin'in yaşantısını bu kadar açık bir şekilde sergilemesi, sanat izleyicisi tarafından oldukça tuhaf karşılanmıştır.

Emin fikirlerini en direkt, içten ve doğru ifade edebilen yapısıyla resim, heykel, video, yerleştirme, film gibi pek çok disiplini birlikte veya ayrı ayrı özgürce kullanmıştır.

Kullandığı sanat disiplinleri, kullandığı yöntemler seçtiği yolda, duygusunu ifade ettiği bir araçtır (Genç Sanat Dergisi,2007). Tracey Emin yapıtlarında çoğunlukla kendi kadın kimliğini kullanmış ve cinsiyet- cinsellik kavramları üzerinde durmuştur.

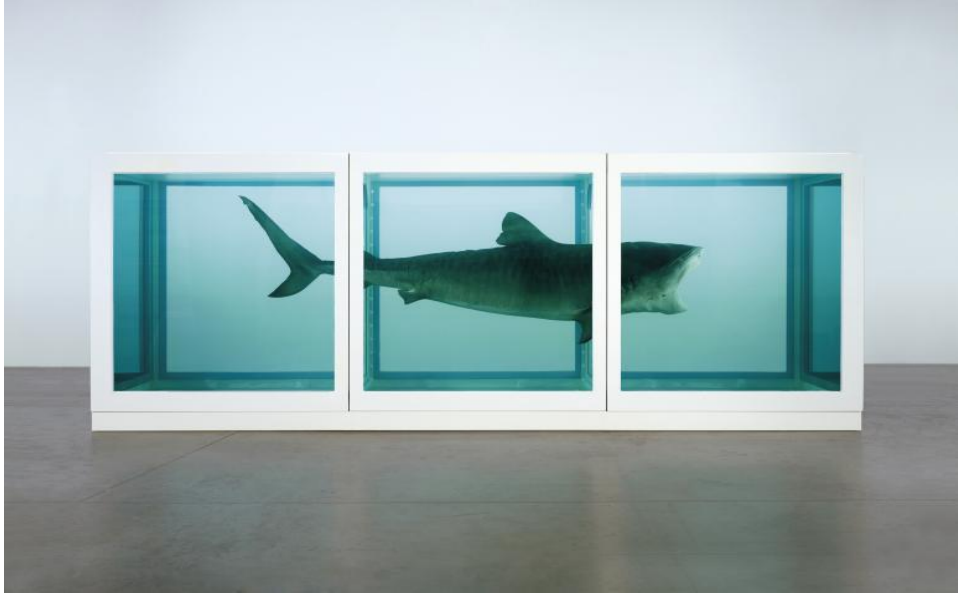
### **2.5.2. Damien Hirst**

1990'larda Postmodernist görüşü yansıtan en önemli sanatçılardan biri de Damien Hirst'tür. Sanatçı yaşam ve ölüm arasındaki ilişkiyi yansıtmak için çeşitli yollara başvurmuş ve farklı yapıtlar sunmuştur. Çalışmalarında çoğunlukla ölü hayvanların vücudunu büyük akvaryumların içine yerleştirmiş ve izleyici şaşkırtan bir tavır sergilemiştir. Hirst, çalışmalarında inek, köpek, balık ve koyun gibi hayvanların ölü bedenlerini kullanmıştır.

Damien Hirst bir sanatçı olarak kendi kendisini tanıtan ve finanse eden bağımsız ve özerk bir yapıya sahiptir. Yapıtları için seçtiği konular yaşam ve ölüm, hastalıklar, düzen ve kaos üzerinedir. Çoğunlukla kullandığı "ölümlülük" temasıyla yaptığı çalışmaları sanat izleyicisi üzerinde büyük merak uyandırmıştır. Hirst, ölü hayvanları formaldehit içine yatırıp camdan kabinler içerisinde sergilemiştir.

1991'deki "Yaşayan Birisinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı" isimli çalışması Hirst'ün önemli yapıtlarından biridir. Büyük köpek balığının formaldehit dolu çelik konstrüksiyonlu cam bir tank içerisinde sergilenmesi hayranlık uyandırmıştır. (Resim 2.16.) Doğal ortamından koparılmış bu köpek balığının, bu minimalist akvaryum benzeri ortamda, yüzer vaziyette sergilenmesi Hirst'in sonraki pek çok isinde

de imza niteliği taşımaktadır.” (Genç Sanat Dergisi,2007)



**Resim 2.16.** Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, 2170 x 5420 x 1800 mm, Cam, Boyalı Çelik, Silikon, Monofilament, Köpekbalığı ve Formaldehit Çözeltisi, 1991

Hirst, bu çalışma ile yaşayan birinin ölümü kavramasının imkansızlığını sorgulamaktadır. Canlı bir izleyici karşısına aslında canlı gibi gözükse fakat ölü olan bir köpek balığını koyarak izleyicinin gözünde ölümü görünür kılmaktadır. Sanatçının yaptığı ilk köpek balığı çalışması çözüldükten sonra tekrar bir köpek balığı çalışması yapmıştır fakat bu çalışma da zaman içerisinde çözünmeye uğramaktadır. Sanatçı köpek balığını daha farklı bir kimyasalın içine yatırarak çözünmeyi en aza indirmeyi veya geleneksel yöntemlerle köpek balığının bir tablosunu yapmayı tercih edebilecekken kullanmayı seçtiği kimyasalla yarattığı çalışmanın çok uzun ömürlü olmasını imkansız hale getirmiştir. Eserin ismi, kendisi ve kavramsal boyutu yaşam içerisindeki çelişkiyi de ifade etmektedir. Bu yapıtta düşünsel olanla fiziksel olanın karşı karşı kaldığı görülmektedir.

Sanatçının amacı sanat adı altında kutsallaştırılan her şeyin büyüsunü bozmaktır. Hirst, nesne ve kavramlara verilen değeri ve estetik kalıba karşı durmayı hedefleyen bir sanatçı olarak varolmuştur.

### 2.5.3. Jeff Koons

1980'li yıllarda en dikkat çeken isimlerden biri de Jeff Koons'tur. Sanatsal çalışmalarının temelini Duchamp'la güçlendiren sanatçı, gerçekleştirdiği çalışmalarla dönemine damga vurmuştur. Jeff Koons çalışmalarında reproduksiyon nesnelere, paslanmaz çelikten imal ürünler ve farklı hayvan şekilleri ortaya koyan bir sanatçıdır.

Koons'un çalışmalarının sanatı ve sanat kavramının sınırlarını zorlayan bir tarafı vardır. Sanatı ve estetik anlayışı ciddiye almayan tavrı, Koons'un çalışmalarını birer endüstri ürününe çevirmiştir. Koons'un yapıtlarının başkaları tarafından yapıldığı göz önünde bulundurulursa, sanatçı, bireyin kendi emeğiyle bir sanat yapıtı üretmesi fikrine karşı bir duruş sergilemiştir. Koons'un yapıtlarındaki objeler, bir sanat nesnesine dönüşmeden önce var olan işlevini sanat nesnesi olduğunda da sürdürmektedir. Sanat yapıtının içinde yer alan ve bir sanat nesnesine dönüşen nesne, kimliğini kaybetmeden sanata dahil edilmiştir. Sanatçının 1980'lerde gerçekleştirdiği bir dizi elektrik süpürgesinden bir diğeri olan New Shop/VacWet/Dry 1980 çalışması Koons'un hazır nesnelere sanat içerisinde nasıl ele aldığını gösteren bir çalışmasıdır. (Resim 2.17)



**Resim 2.17.** Jeff Koons, New Shop/VacWet/Dry, 88.9 x 55.9 x 55.9 cm, Süpürge Makinası, Akrilik, Florasan Lambaları, 1980

Elektrikli süpürge'nin üzerinde durduğu parça, içerisindeki neon lambalar, eseri oldukça soğuk ve itici göstermesine rağmen bir o kadar da dekoratif ve parlıtlı bir görünüme büründürmektedir. Koons'un bu çalışması sergilendiğinde müzenin vitrininin önünden geçenlerin dikkatini çekmiş ve içeri girip çalışmayı yakından gören izleyiciler bir alışveriş merkezindeymiş gibi bu süpürge makinesini satın alıp alamayacaklarını sormuşlardır (Şahiner, 2013: 107).

Elektrikli süpürge; kir, tazelik, işlevsellik gibi tüm varoluş kavramlarından arınmış şekilde durmaktadır. Hiç eskimeyecek bir makine gibi sergilenmiştir. Duchamp'ın aksine çalışmasının üstüne kendine ait bir iz bırakmamıştır. Koons, tüketim piyasalarındaki mantıkla ürünü almakta ve bir cam fanusun içine yerleştirmektedir. Koons bu çalışmalarda ürünün bir insanın elinden çıktığına dair hiç bir iz bırakmamaktadır. Sıradan bir kullanım nesnesi sıradan bir şekilde kullanılmaktadır. Ayrıca Koons'un çalışmalarındaki nesne, kullanışsız bir ürüne dönüşmektedir. Jeff Koons, sıradan nesnelerin reproduksiyonlarını üreterek çalışmalar yapmıştır. Koons, tümüyle popüler kültür imgeleri üzerine kurulu heykeller ortaya koymuştur.

Bibloları dev boyutlarda yeniden üreten ve kiç olgusuna değinen, sanat yapıtının değerinin ve otoritesinin tam olarak hangi temel de aranabileceğine dair soru işaretleri uyandıran Koons, nesne temelinden hareket eden "Tüketim Nesnesi Sanatı" denilen bir eğiliminde öncüsü olmuştur.(<http://blog.kavrakoglu.com/tag/ressam/>)

Popüler kültür değerlerini ve imgelerini kullanan Koons bu şekilde sanat izleyicisi ile iletişim kurduğuna inanmaktadır. Böylelikle yaptığı sanatı herkesin anlayacağını ve bundan zevk alacağını savunmaktadır.

Koons: "Sanatım, izleyiciyle iletişim kurmak adına her türlü adıma başvurur. İzleyicinin ilgisini çekebilmek için her türlü hileye, ne gerekiyorsa, ama ne gerekiyorsa ona başvurmaya hazırım. En saf ve yüzeysel kişiler bile benim sanatım karşısında kendilerini tehdit edilmiş hissetmezler, karşılarında gördükleri şeyi anlayamadıkları, anlayamayacakları gibi bir his yaşamazlar. Bakarlar ve hemen onunla bir ilişki kurarlar. Ayrıca çok iyi eğitim görmüş, daha derinlemesine bakabilen bir kişi de yapıtılarına bakıp, yaşadığımız kültüre nasıl bir katkıda bulunduğunu görebilir. Yapıtımla, insanların gereksinimlerine seslenmek istiyorum. İnsanları kendi kültürlerinden

uzaklaştıran, onları bloke eden sınırları yok etmek istiyorum. Benim yapıtlarım insanlara bir ilişki kuramadıkları şeyler onları etkisini altına alıyormuş gibi değil, o anı kucaklamalarını sağlar. Bir şeye inanmalarına ve o inancı göstermelerine yardımcı olur.” diyerek sanatsal tavrını bu şekilde ortaya koymuştur (<http://sanatkaravani.com/jeff-koonsla-yeni-kavramsalcilik/>).

Koons’un hazır malzeme kullanarak yaptığı diğer bir çalışma ise “İki Top” isimli çalışmasıdır. Bu tank çalışmasında Koons, içi yarı yarıya damıtılmış su ile dolu bir hazne ve iki basket topu kullanmıştır (Resim 2.18).



**Resim 2.18.** Jeff Koons, İki Top, Hazır Malzeme, 159.4 x 93.3 x 33.7 cm, Cam, Çelik, Sodyum Klorür Reaktif, Damıtılmış Su, İki Basketbol Topu 1985

Koons bu çalışmasında, takım oyunlarındaki iletişimi vurgulamak amacıyla iki basket topu kullanmış ve nesnelere gerçek işlevlerinden uzaklaştırmıştır. Sanatçı bu çalışmada bir denge arayışına girmiştir. Damıtılmış su, topların dibeye batmasını engellediği gibi onları tam bir denge içinde yan yana tutmaktadır. Bu çalışmada da kullandığı nesnelere el değmemişlik, yenilik ve sonsuzluk hali mevcuttur.

Çalışma Amerikan toplumundaki geleneksel yapı içinde alt sınıfa mensup olan siyahların üst sınıflara terfi edebilmek amacıyla başarıyı hedefledikleri bir oyuna,



basketbola vurgu yapmakta ve bu toplumsal fenomenin altını çizmektedir. (Şahiner, 2013: 108)

Duchamp'la birlikte başlayıp birçok sanatçıyı içine dahil eden hazır nesne kullanımı ve hazır nesnenin sanata dahil olması günümüz sanatına da etki etmiştir. Günümüzde hazır nesnelere üretilen sanat anlayışlarında, sanat satın alınabilen bir metaya dönüşmüştür. Sanat nesnesi teşhirci özelliğiyle farklı bir mertebeye yükseltilmiş, bir tüketim nesnesi haline getirilmiştir.

## 2.6. GÜNCEL SANATTA HAZIR NESNE KULLANIMI

Hazır nesne kullanımı Marcel Duchamp ile başlamış ve günümüz sanatına kadar ulaşmıştır. Geleneksel sanat anlayışını karşı duran bu tavır günlük yaşam nesnelere sanat nesnesi olarak kullanılması ile birçok akıma öncülük etmiştir. Hazır ve atık nesnelere ilk defa kullanıldığı Kübizm'den itibaren Dadaizm, Sürrealizm, Fluxus gibi birçok akımın sanatın şekil değiştirmesinde hazır nesne kullanımının önemli etkilerinin olduğu görülmektedir. Değişen sanat anlayışı ile beraber atık nesne, günlük yaşam objeleri ve fabrikasyon ürünler sanat nesnesine dönüşmüştür. Bu anlayış ile sıradan bir objenin kavramı ve işlevi değişmiştir. Tüketim toplumu kavramının ortaya çıkması ile beraber toplumdaki değişme ve farklılaşma sanat alanında da farklılıklar yaratmıştır. Hazır nesnenin ilk kullanıldığı dönemde bu sanatsal bakış açısı alaycı bir tavır sergilerken, günümüzdeki hazır nesne kullanımı anlayışı farklı bir boyut taşımaktadır.

“Bugünkü sanat ortamı, artık bu tür aykırılıkların ya da başkaldırıların yeni bir akım ya da hareket olarak ortaya çıkma olasılığını barındırmayan, sanatçıların kolay kolay kendilerine bir yer bulamayacağı kadar kalabalık bir atmosfere sahiptir. Modernizmin ilk yıllarında eleştirmenler ya da tarihçiler, sanatçı ile halk arasında bir tür aracı rolündeyken, günümüzde, bu kişiler metin yolu ile tüm sanat dünyasını, dolayısıyla alım değerini ellerinde tutmaktadırlar. Bu durumda da ortaya çıkan sonuç, dönemin akımlarının sahip olduğu yenilik, uçukluk, aykırılık, farklılık ve şaşırtıcı yönlerin artık geçerli olmadığıdır.” (Baykam, 1999: 67)

Günümüz sanatında, sanat eserleri daha ticari bir metaya dönüşmüş ve alıp satılan bir ürün kategorisinde değerlendirilmeye başlanmıştır. Ortaya çıkan ticarileşme sanatın ve sanat eserlerinin özgünlüğünü ve özgürlüğünü olumsuz etkilemektedir.

Tüketim toplumu düşüncesi toplumu etkilerken sanat eserleri üreten sanatçıyı da aynı ölçüde etkilemiştir. Günümüzde birçok sanatçı hazır nesneyi farklı bağlamlarda ele alarak kullanmaktadır.



**Resim 2.19.** Damien Buren, Les Deux Plateaux, 3000m<sup>2</sup>, 260 beton sütun, Metal ve Mermer, 1985

Fransız sanatçı Daniel Buren'in bu enstalasyonu 260 beton sütundan oluşmaktadır (Resim 2.19). Çalışmadaki kolonların yüksekliklerinin değişmekle beraber aralarındaki mesafe eşittir. Zeminde, metal bir panelin altından su akmakta, panellerin kesişim noktalarında kırmızı ve yeşil lambalar yanmaktadır. Paris'in en ilgi çeken noktalarından birinde olan bu enstalasyon seyirci ile sürekli etkileşim içinde olan bir çalışmadır. Yani sanatçının enstalasyonu seyirciyle bir bağ kurmuş ve mekanı dönüştürmüştür.



**Resim 2.20.** Felix Gonzales Torres, İsimsiz, Köşeye Yerleştirilmiş Şeker Yığını, 1990

Çalışmasında hazır nesne kullanarak seyirciyle etkileşime geçen bir diğer isim Torres Felix Gonzales Torres'tir. Bu yapıtının değişik özelliklerinden biri, çalışmada bulunan ambalajlı şekerlerin, sergiyi gezen ziyaretçiler tarafından alınabiliyor olmasıdır. Eseri ziyaretçisiyle paylaşarak değişik bir algı yaratan sanatçı, bu çalışmasında, kaybettiği sevgilisi Ross'un ağırlığı kadar şekerini sergileyip ziyaretçilere sunmaktadır (Resim 2.20). Şekerler azaldıkça, Ross'un da aynı hastalığındaki gibi yavaş yavaş kaybolduğu algısını yaratmıştır (<http://mimarcasanat.com/resim/felix-gonzalez-torres.html>).



**Resim 2.21.** Doris Salcedo, Sandelyeler, 1550 Sandalye, 2003

Doris Salcedo da gündelik nesnelere kullanan bir sanatçıdır. Aslında bir heykeltıraş olan sanatçı, heykellerini alışlagelmişin dışında tasarlamaktadır. Eserlerinde eski mobilya ve tablolar kullanarak çalışmalar yapan sanatçı, nesnelere evrensel anlamlarını anlatmayı hedeflemektedir. Sanatçının yapıtları ülkesi Kolombiya’da yaşanan şiddete bir karşı duruştur. Sanatçı ev yaşantısını çağrıştıran nesnelere kullanım biçimiyle seyircide bir rahatsızlık oluşturmaktadır. Doris Salcedo’nun bu yapıtı, 2003 yılında İstanbul Bienali için 1550 sandalyeden meydana gelen bir çalışmasıdır (Resim 2.21). Sanatçının oluşturduğu bu yığılma, savaşın yarattığı kaotik durumlara karşılık oluşturulmuş bir çalışmadır.

Hazır nesneyi sanatına dahil eden bir diğer sanatçı ise Kolombiya’lı Ferrerico Uribe’dir. Sanat hayatına tuval üzerine yaptığı resimlerle başlayan sanatçı, daha sonraları fırçalara veda ederek günlük hayatta kullanılan basit nesnelere sanatına dahil etmiştir. Kullandığı nesnelere arasında; madeni para, vida, kilitli iğne, kalem, plastik

çatal mevcuttur. Sanatçı, seçtiği nesnelere, düzenli bir şekilde yan yana dizerek insan bedenleri oluşturmuştur. Bir birimin tekrarından oluşan farklı metallere ve renkli kalemlerle yapmış olduğu çalışmaları ile farklı hacimler, formlar, dokular ve renkler elde etmiştir (Resim 2.22). Uzaklık, yakınlık ve algı, Uribe'nin çalışmalarında önemli faktörlerdendir.



**Resim 2.22.** FedericoUribe, Torsos Serisinden- La Fuiivite, Kurşun Kalem, 2005

## 2.7. TÜRK SANATINDA HAZIR NESNE KULLANIMI

1980'li yıllarda ülkenin kültürel ve siyasi durumunu yansıtan en önemli sanatçılardan biri Gülsün Karamustafa'dır. Sanatçının izleyicinin de katılımını gerektiren çalışmalarından biri "Mistik Nakliye"dir (Resim 2.23).



**Resim 2.23.** Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, 20 adet Metal Sepet, Renkli Yorganlar, 1992

Sanatçının bu işi, her birinin içinde başka renkten bir saten yorgan bulunan 20 tane tekerlekli metal sepetten oluşmaktadır. İzleyiciler sepetleri mekan içinde gezdirerek yerleştirmeyi yeniden düzenlemektedir. Sepetler pazarlarda hamallık yapanların kullandığı sepetlere benzemektedir. Hamallar ilk kuşak göçlerini gerçekleştiren kırsaldan kente göç eden grup olarak görülmüştür. Çalışmada kullanılan yorgan ise bu insanların sahip olduğu önemli bir eşya olarak nitelendirilmiştir. Yorgan, refah seviyesini gösteren bir gösterge, gelinlerin çeyizinde yer alan bir eşya, mahrem, gizlenme ve korunma gibi kavramları içinde barındırmaktadır. Sanatçının yerleştirmelerinde mekanın kendisinden çok, kullandığı nesnelere ve bu objeleri seyirci ile buluşturma sahneleri dikkat çekmektedir.

Çalışmalarında nesneyi sanat nesnesine dönüştüren bir diğer sanatçı Füsun Onur'dur. Sanatçı çalışmalarında yinelemeye dayalı bir ritmi görselleştirerek, müzikle ilişkilendirilmiş çalışmalar üretmiştir.

Sanatçı yinelemeye dayalı bir ritmi görselleştirerek, müzikle ilişkilendirilebilecek çalışmalar ortaya koymuştur. Müzik, bir sürece hakim bir sanat dalıdır. İzlenmesi ve algılanması için belli bir sürenin geçmesi gerekmektedir. Bu süre, sanatçı tarafından belirlenmektedir. Ancak, bir heykel karşısında izleyicinin ne kadar zaman geçireceği heykel disiplininin sorunlarından olmamıştır. Bu konu üzerine düşünen Füsun Onur, ritimle zamansal bir alan yaratan müzik yapıtlarından esinlenerek bir dizi yerleştirme tasarlamıştır. Bu dizideki çalışmaların isimlerini de opus, kadans, prelüd, kapris, nota gibi müzik terimlerinden seçmiştir. Birbirinden farklı malzemelerin düzenli ritimlerle bir araya getiren bu yerleştirmelerin karşısına değil, içine giren ve gezen izleyici de işin başından sonuna kadar olan zamanı yapıtla paylaşmış olur.(Yılmaz, 2009: 215)

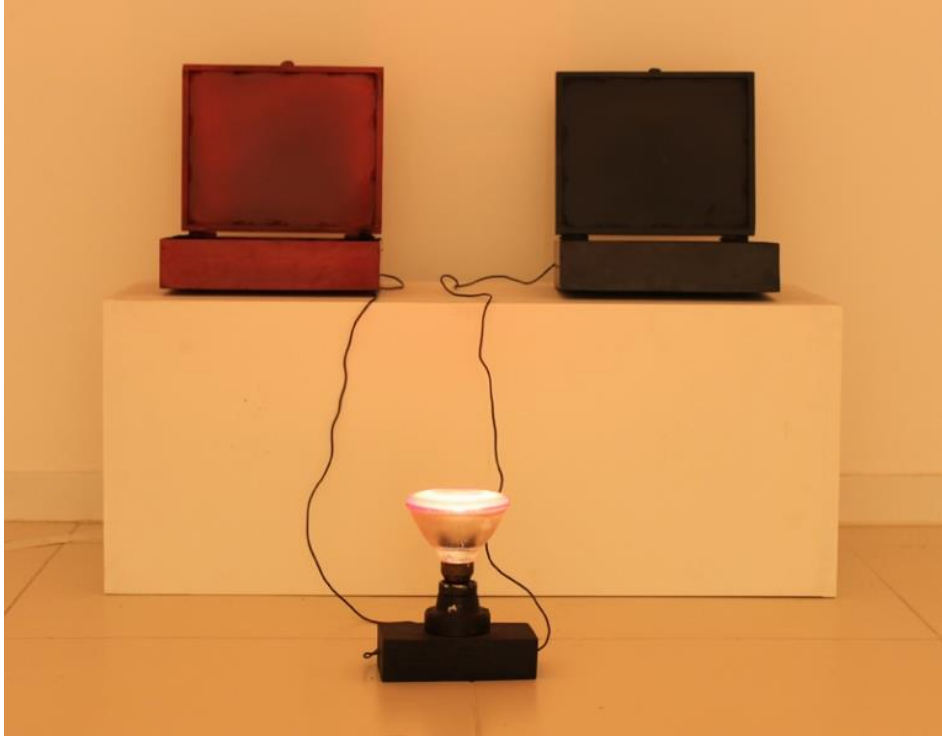
Füsun Onur müziğe ve ritme olan ilgisini Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği sergisinde göstermiştir. Kadans ismini verdiği bu çalışma galeri mekanının kendisidir (Resim 2.24).



**Resim 2.24.** Füsün Onur, Kadans, Tabureler, Asma çubukları,1995

Sergi düzenlemesi için sanatçının çalışmasında kullandığı parçalar galeride bulunan asma çubukları ve kancaları, tabureler ve çöp kutusudur. Tüm bu nesnelere galeriye ritmik bir düzenle yerleştirilmiştir. Bir müzik cümlesinin bitimindeki akordizisi anlamına gelen kadans sözcüğü, sanki, yapıtı gösteren mekana vurgu yaparak işlevini gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu çalışmasında galeriyi, galeri sahibini, galerideki eserleri ve bu çalışmalarını yapan sanatçıları eleştirmeyi hedeflemiştir.

Canan Beykal'ın gerçekleştirdiği "Transformatörler" çalışması ise, sanatçının Duchamp ve Beuys'tan edindiği sanatsal mirası ortaya koyabilmek için ve 20. yy sanatını değiştiren bu iki sanatçıya olan hayranlığını dile getirebilmek için görsel simgelerden yararlanılmış bir çalışmadır (Resim 2.25).



**Resim 2.25.** Canan Beykal, Transformatörler, Karışık Gereç, 1993

Beuys'un II. Dünya Savaşı'nda Kırım Tatarları tarafından kurtarılmasına gönderme yapan üstü kırmızı haçlı bir keçe ile Duchamp'ın saçını yıldız biçiminde tıraş edilmiş olarak gösteren fotoğrafa gönderme yapan üstü bir jiletle yıldız biçiminde kesilmiş bir susamuru kürkünü, doktorların ilaç taşımak için kullandıkları iki küçük metal çantaya koyarak, iki sanatçının çalışmalarına metaforik bir gönderme yapmıştır. Beykal'ın bu iki çantayı, üstüne kırmızı ışık saçan bir ampulün tutturulduğu tellerle birbirine bağlaması, bu iki sanatçının birleşen enerjilerini simgelemektedir (Atakan, 2015: 115-116).

Türk ressam ve heykeltıraş Ayşe Erkmen'in heykel yerleştirme 'B planı', Venedik'in suyla olan kaçınılmaz ve karmaşık ilişkisinden yola çıkmıştır. Bu projeyle Erkmen, Arsenale'nin bir odasını kompleks bir su arıtma birimine dönüştürmüştür. (Resim 2.26) İzleyici bu su filtreleme sürecine tanık olmaktadır. Venedik kanalından gelen su temizlendikten ve içilebilir hale geldikten sonra kanala geri gönderilmektedir.





**Resim 2.26.** Ayşe Erkmen, Plan B, Su artıma sistemi, 2011

Heykel gibi işleyen makineler, izleyiciyi kanala temiz, içilebilir suyu geri veren filtreleme sürecinin içine almaktadır. Filtreleme biriminin parçaları birbirlerinden ayrılmış durumda; böylelikle makine parçaları mizahi bir şekilde odanın dört bir yanına dağılmakta ve renkli borularla yeniden birbirlerine bağlanmaktadır. Erkmen, izleyicinin dönüşüm sürecinin parçası olduğu bir mekân yaratmak amacıyla, bu zarif endüstriyel formları koreografik olarak düzenlemiştir. Erkmen'in bu projesi, gündelik yaşamımızı etkileyen sistemler ve süreçleri soyut bir biçimde aktarmıştır. Projenin olası göndermeleri arasında, bedende dolaşan kan, sınırları aşan sermaye, okyanusları aşan mal akışları, devlet ve otorite mekanizmaları ve hayatta kalmanın temel gereği olan, doğal kaynakların arz akışı sayılabilir. (<http://www.planb-venicebiennale.com/giris.asp#>) “Plan B” çalışması her gün içinde olduğumuz sistem ve süreçlere gönderme yapmaktadır. “Plan B” ismi ise, farzedilen bir ”Plan A”nın başarısız olması durumunda devreye girecek bir yedek plana işaret etmektedir (<http://www.designboom.com/art/ayse-erkmen-at-venice-art-biennale-2011-plan-b>)

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BİR NESNE OLARAK BAVUL

#### 3.1. NESNE OLARAK BAVUL

İtalyanca baule "yolculukta taşınan yük, bavul" demektir. Bu sözcük, Latince aynı anlama gelen baula sözcüğünden evrilmiştir (<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/bavul>).

Bavul içine eşya konulan, seyahate giderken kullanılan ve valiz olarak da bilinen büyük çanta diyebileceğimiz bir taşıma aracıdır. Yine aynı şekilde çalışmada yer yer kullanılan "valiz" sözcüğü etimolojik olarak farklı olmakla beraber "bavul" kelimesi ile aynı anlama gelmektedir. Yumuşak olabildiği gibi sert malzemelerden yapılan korunaklı türleri ve farklı boyutları vardır. İnsanların bir yerden bir yere taşınırken ve ya giderken kendilerine ait olan eşyaları bir arada taşımak için kullandıkları bavul, zaman içerisinde farklı kullanım boyutlarına da imkan tanımıştır.

##### 3.1.1. Bavulun Tarihçesi ve Kullanımı

Tarih öncesi çağlarda göçebe olan insanoğlu taşıma amacıyla sert, esnek ve çok fazla ışık geçirmeyen öncü çantalar yapmışlardır. Buz Adamı Ötzi'nin yanında bulunan ahşap yivlerle desteklenmiş deri çantasından sonra Roma lejyonerinin bavulları gelmektedir. Sonrasında at arabaları kullanıldığı dönemde araba gövdesinde taşınan sandıklar, bavul öncüsü sayılmaktadır.

Bugün kullandığımız bavullar ise aslında inek derisinden yapılmış ve silah taşıma amacı gibi bir başlangıçtan gelmektedir. İlk bavullar Filistin'de 1153 yılında ortaya çıkmış, Haçlılar silah taşımak için kullanmışlardır.

19. yüzyıla doğru gelindiğinde bavul tanıdık forma yaklaşarak modernleşmiştir. Sağlam, iyi inşa edilmiş antika bavullar sert hava koşullarına, asfalt yollara dayanarak yıllarca kullanımda kalmıştır. Ortalama bir bavul, sağlam ahşap bir çerçeve üzerine gerilmiş, yağ ile muamele edilmiş kalın inek derisi ile kaplanarak üretilmiştir.

Bu yüzden kendileri yerine taşıyacak insanlara para verecek olanlar bu sağlam bavulları tercih etmektedir. Daha sonraları şekil, boyut ve işlevsellik açısından değişen bavul türleri kolay kullanıma ve taşımaya daha uygun bir konuma ve konfora ulaşmıştır. (<https://prezi.com/dvrp8izxvebv/tasarm-tarihi-bavul/>)

### **3.1.2. Bavul ve Göç Kavramı**

Göç olgusu, insanlığın en eski tarihlerinden bu yana süregelen ve gelecekte de devam edecek olan, dünyanın hemen her bölgesinde görülen bir olaydır. Göç, her şeyden önce mekân değiştirme durumudur. Dini, iktisadi, siyasi, sosyal ve diğer sebeplerden dolayı insan topluluklarının hayatlarının tamamını veya bir bölümünü geçirmek üzere bir yerden, bir başka yere yerleşmek suretiyle yaptıkları coğrafi yer değiştirme hareketidir.

Kişiler muhtelif sebeplerle buldukları bölgeden bir başka bölgeye gitmektedirler. Farklı sebepleri olmakla birlikte ana sebepler ilkel, zoraki, zorlayıcı ve serbest göçlerdir. Kişisel nedenlerle yer değiştirmeye ve bu esnada nakledilen eşyaların hepsine de göç denmektedir. Ne sebeple olursa olsun göç, sürgün, yer değiştirme gibi durumlarda “Bavul” bir araç olmaktan çok, kişiye ait olan, kimliğini, hayatına dair izleri taşıdığı bir nesnedir. Bavul, göç esnasında insanların ülkelerinden, kendi yaşadıkları yerlerden ayrılırken onlara ait olan bazı parçaları yanlarında götürmelerine olanak sağlayan bir araçtır. İnsanlar bavullara sadece kıyafetlerini, özel eşyalarını değil; kültürlerinin bir parçası, hayatlarından bir kesit, yaşanmışlıkları ve anılarını da yüklemişlerdir. Bu sebeple “Bavul” göç kavramı için önemli bir araçtır.

### **3.2. HAZIR NESNE OLARAK SANATTA BAVUL**

Bavul, kullanım amacının dışında bir imge olarak birçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Şekli ve işlevselliği, göç olgusu ile olan ilişkisi bavulun metaforik olarak ele alınmasını sağlamıştır. Sanat alanında da yer etmiş bir nesne olan bavul, sanatçılar tarafından farklı boyutlarda ve kavramlar çerçevesinde kullanılmıştır. Müzeler, sık sık sergilerindeki valizlerin uyandırdığı güçlü duyguları kullanmaktadır.

Dünya genelinde Holokost müzeleri, hikayelerini bilmemekle beraber içleri dolu Yahudilerin valizlerini sergilemektedir. Göçmen Müzeleri, genellikle daha az dehşet

verici sonuçlar doğursa da benzer şeyler yapmaktadır. New York Eyalet Müzesi, Willard Zihinsel Sığınma Evinde, orada ölen hastaların kişisel eşyalarıyla dolu terk edilmiş valizlerini toplamaktadır. (<https://culturalflanerie.com/2015/03/26/whats-in-your-bag/>)

Tarihsel bağlamın dışında, çağdaş sanatçılar, bavul motifini çalışmalarında duygusal bir araç olarak kullanmışlardır. Bavul sanatçılar için yaşanmışlık, anıları saklayan bir nesne, göç, tarihe tanıklık gibi birçok durumu içinde barındıran bir araçtır.

### **3.2.1. Çalışmalarında Bavulu Göç Kavramı ile Bağlantılı Olarak Kullanan Sanatçılar**

Göç sebepleri değişmekle beraber göçün sanat ve sanatçılar üzerinde de etkileri olmuştur. Ülkesinden uzakta göç, sürgün, kimlik gibi kavramları kullanarak sanat çalışmaları üreten birçok sanatçı vardır. Bunlardan biri de Beyrut'ta doğmuş Filistin kökenli bir İngiliz sanatçı olan Mona Hatoum'dur.

Sanatçı, yerleştirme, heykel, video, fotoğraf ve kağıt üzerine çalışmalar gibi çeşitli mecralar ve çoğunlukla alışılmamışın dışında yöntemler kullanarak, günümüz dünyasını kuşatan tedirginlik hissini araştıran şiirsel ve bir o kadar da politik işler üretmiştir. (<http://bakirkoyusanatmerkezi.com/haberler/kisa-kisa-sanat-haberleri/>)

Hatoum ortadoğu kökenli bir sanatçı olmasına rağmen batı dünyasında da etkili sanatçılardan biridir. Aslen Filistinli olan sanatçının ailesi İsrail kurulurken Filistin'den Lübnan'a göçmek zorunda kalmıştır. İngiliz Büyükelçiliği'nde çalışan babası vesilesiyle İngiliz pasaportuna hak kazanan Hatoum, İngiltere'deyken Lübnan'da iç savaş başlayınca ülkesine geri dönememiştir. Dolayısıyla Mona Hatoum en başından beri öteki olma durumunu yaşamıştır. Bir yabancı olarak ben kimim sorusuna cevap arayan sanatçı kimliğini İngiltere'deyken oluşturmaya başlamıştır. İç savaş yüzünden ülkesi Lübnan'ı terk etmek zorunda kalmış olsa da toplumsal cinsiyet ve kimlik meselelerine doğup büyüdüğü coğrafyadan bakmaya devam etmektedir. Yabancı olma durumu, kimlik, aidiyet, coğrafya, göç, kültür farklılıkları, beden gibi konuları içselleştirebilmiş ve kendine özgü bir bakış açısı yakalamıştır (<https://irmakcan.wordpress.com/category/turkce/page/2/>)

Eserlerine verdiği isimleri de kullanarak anında ortaya çıkan bir algı-tepki psikolojisi yaratan Hatoum sıradan, günlük malzemelerle yaptığı enstalasyonlarıyla bilinen bir sanatçıdır. Traffic isimli eser, yere koyulan ve bavulların dışına akıyor gibi görünen bir miktar siyah insan saçıyla birbirine bağlanmış iki valizden oluşmaktadır (Resim 3.1). Eleştirmenler, eserin insan göçünü ve sürgün deneyimini ve aynı zamanda ikamet yerinden bir sonraki yere bir kültür göçünü referans aldığını söylemektedirler. Hatoum'un çalışmalarının çoğunda olduğu gibi, bu çalışma da, başlığı ve biçimi arasında farklı anlamlar önermektedir.



**Resim 3.1.** Mona Hatoum, Traffic, 48x65x68cm, Bavul, İnsan saçı, 2002

“Traffic” çalışması; seyahat edenlerin ve dolayısıyla doğrudan bir anlamda trafiğe neden olanların temsilcisi olarak görülmektedir. Alix Ohlin'in de söylediği gibi “eşyalarını, bedenlerini, duygularını ve kendisinin varlığını hissettiren dünyayı taşıyanlara” atıfta bulunmaktadır ([http://thekhalidshomanfoundation.org/main/activit/curentl/mona\\_hatoum/2.htm](http://thekhalidshomanfoundation.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/2.htm)). Çalışmada yer alan saçlar, yanlışlıkla etrafa saçılmış, çantanın içinden dışarıya taşıyormuş gibi görünmektedir. Çalışmasında saç kullanarak beden ve nesneyi sanat eserine dönüştürürken içselleştirmiş, kendi özüne yaklaşmış ve kimliğinin bir parçası olmuştur. Eserlerinde beden ve bedene yakın nesnelere uğraşan sanatçı, bir bavulda taşınabileceklerin ötesinde bir hayat öyküsünü temsil eden saçlarla da sürgün duygusunu yansıtmaktadır.

Çalışmaları, insan göçünün durmadan devam eden gelgitlerini ve Hatoum'un tüm çalışmalarına zemin oluşturan sürgünü ve yerinden edilmesini ortaya koymaktadır.

Çalışmalarında bavulu kullanan bir diğer isim Japonyalı enstalasyon sanatçısı Chiharu Shiota'dır.

Shiota, anıtsal ama narin, şiirsel ortamlar yaratmak alanında bilinen bir performans ve mekansal yerleştirme sanatçısıdır. Sanatçının eserinin merkezi, hatırlama ve unutma, hayal ve uyku, geçmişin izleri ve çocukluğun temaları ve endişelerle baş etme gibi temalardır (<http://www.drosteeffectmag.com/dialogues-walsall-chiharu-shiota/>).

Anılar, tarih, hayat ve ölüm konuları Chiharu Shiota'nın enstalasyonları, videoları ve çizimleri içinde yer almaktadır. Shiota, doldurulmuş objelere karakteristik olarak insan deneyiminin izlerini yerleştirmeyi seçtiği için diğer tüm öğeler çalışmalarında yer almasına rağmen çalışmada bir gövde bulunmamaktadır. Sanatçının "Dialogues" isimli çalışması kişisel deneyimler üzerine kurulmuş bir sergidir (Resim 3.2).



**Resim 3.2.** Chiharu Shiota, Dialogues, 400 Bavul, Kırmızı ip, 2014

Dialogues adlı çalışmasında yaklaşık 400 valiz, New Art Gallery Walsall'ın ilk alanına girerken izleyiciyle buluşmaktadır. Kalın kırmızı iplerle tavandan sarkan bu bavullar en uzak noktadaki ziyaretçinin kafasının üstünde tutmak için farklı bir boyutta düzenlenmiştir. Bavullar, galerinin bir ucunda asılı durmakta, diğer uca doğru gitgide

daha fazla yükselmekte ve odanın normal yönelimini değiştirerek izleyiciyi tamamen içine almaya zorlamaktadır. Dört yüz yıpranmış bavul, her birine bir göbek kordonu gibi bağlanmış uzun kırmızı ip ile tavan arasında askıya alınmıştır (Resim 3.3).



**Resim 3.3.** ChiharuShiota, Dialogues, 400 Bavul, Kırmızı ip, 2014

Parçanın boyut etkisi muazzam derecede artarken, çalışma galeride bavul merdivenine dönüştürülerek, izleyicinin altında yürümesine ve bavullara aşağıdan bakmasına olanak sağlamaktadır. Shiota'nın çalışmalarında, psikolojinin daha koyu yönleri, bilinçsizlik, sessizlik ve ifade mücadelesi ile ilgili çok Şey vardır. Shiota'nın bu çalışması, günlük hareket, yaşam ve bireyin düşüncelerinden esinlenmiştir. Seyahat ederken, genel bir amaç olur ve bu amaç için bir yol takip edilir ve kırmızı ipler bireyi kişisel yolculuğunun başlangıç noktasına bağlar. Bu 400 yıpranmış bavul güçlü insan hikayelerini yansıtmaktadır. Bu hikayeler yolculuklar, göç, sürgün, sevmek ve kaybetmek hikayelerini barındırmaktadır. Shiota'nın bu enstalasyonu hatıraların hayat boyunca taşındığını ve bireysel yolculuklarımızda bizlere bir ağırlık yüklediğini anlatmaktadır.

Shiota'nın bavulu kullanarak yaptığı diğer bir enstalasyonu ise "Accumulation-Searching for the Destination" ismini verdiği çalışmasıdır (Resim 3.4).



**Resim 3.4.** Chiharu Shiota, Accumulation-SearchingfortheDestination, Bavul, 2014

Çalışma, gelecekteki belirsizlik, iktidarsızlık, göçmenlerin yer sorunu gibi günümüzün önemli konuları mecazi bir dille ifade etmektedir. Sanatçı bu çalışma ile akıcılık ve biçimsizlik metaforunun varoluşunu şimdiki zaman formunda gündeme getirmektedir. Çalışma parçalı bir şekilde birbirleriyle çakışan katmanları, bireyin memleket hatıraları ve göç aracılığıyla oluşan batı kültürü deneyimiyle buluşma sürecini metaforik olarak anlatmaktadır.



**Resim 3.5.** Chiharu Shiota, FromWhereWeComeandWhatWeAre, Bavullar, 2011



Shiota, diğ er bir enstalasyonu olan, “From Where We Come and What We Are” isimli ç alışmasında bir ana d ũř ũnceye ř ekil vermektedir. (Resim 3.5) “Geç miş imizde hangi fiziksel ve zihinsel anılara sahiptik? Hatıralar yaş amımızı yeniden inş a etmeye yardımcı mı oluyor yoksa yaş amımıza devam etmeye engel mi oluyor? sorularına karş ılık yaptığı bir ç alışmadır. Sanatç ı bavulları yaş amın bir parç ası ve bir yaş anmış lık olarak g ũrmektedir. Kiç inin kimliğ inin bir parç ası olan anılarını bir bavulla ifade etmektedir. Shiota “Home of Memory” sergisinde yer alan bu ç alış ma iç in: İnsanların evlerinden ayrılırken bavullarını yanlarında g ũt ũrd ũğ ũ ve bu bavullara ihtiyaç ları olan eř yaları koyduğ unu fakat bunların sadece bavula sığ abilecek kadar k ũç ũk ř eyler olduğ unu s ũylemektedir. Sanatç ı bu ç alış masında 400 insanın anısının iç inde barındıran 400 bavul kullanmış tır. Kendisinin de sık sık seyahat ettiğ ini ve bavuluna bir ř eyler koyarken en ç ok neye ihtiyaç ım var diye d ũř ũnerek koyduğ unu ifade etmektedir. Sanatç ı kendisi iç in ũnemli olan ř eyleri bavuluna koymasına rağ men kalbinin ve aklının hep evinde kald ığı nı ve bu ç alış mada da bunu g ũstermek istediğ ini belirtmektedir (<http://archives.lamaisonrouge.org/spip.php?article729&date=archives>).

### 3.2.2. Bavulu Kavramsal Boyutlarda Kullanan Sanatç ılar ve Ç alış maları

Bavul’u ç alış malarında g ũç , aidiyet, s ũrg ũn kavramları d ıř ında kullanan birç ok sanatç ı vardır. Marcel Duchamp’ın k ũlt eserlerinden “Boite-en-valise”, Kırmızı kutu, F serisi ç alış ması bir bavul niteliğ i taş ıyan sanat ç alış malarındandır. Boite en valise, yani valizdeki kutu. Duchamp, Birinci D ũnya Savaş ı sonrasında Avrupa’da yaş anan yıkımı g ũzlemlemiş ve savaş sonrası Paris’e d ũnd ũğ ũnde, 'Eserlerim yıllar iç inde kaybolabilir.' diye d ũř ũnm ũř ve her ř eyi ç oğ altarak kendi tarihini oluş turmaya karar vermiş tir. (<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/wwi-dada/dada1/v/marcel-duchamp-boite-en-valise-the-red-box-series-f-1960>) T ũm kiç isel m ũzesi bir valizin iç ine yerleş tirmiş tir. .Kendisini tamamen yeni, alış ılmadık bir biç imde paketlemiş tir. Alç alan merdivenleri tekrar ũretmiş , k ũbist ve s ũrrealist resimleri ç oğ almış tır (Resim 3.6)



**Resim 3.6.** Boite-en-valise F serisi, 41.3 x 38.4 x 9.5 cm, Kağıt, Mürekkep, Ahşap, Plastik, Cam, Keten ve Deri, 1960

Sanatçı kutusunu iki kez güncellemiştir. Portland Sanat Müzesi'nde olan kutu, aslında 1960'ta İtalya'da, Schwarz için yaptığı bir seridir. Kırmızı versiyonda toplam 100 tane vardır. (<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/wwi-dada/dada1/v/marcel-duchamp-boite-en-valise-the-red-box-series-f-1960>)

Kırmızının dışında ayrıca yeşil, deri, ve bej seriler de vardır. İlk versiyonu gerçekten de bir valizdir. Deri bir valiz. Burada sanatçının kendisini paketlemesi fikri oldukça ilginç bulunmuştur. Çanta ile satış yapan kişiler gibi, galerilere gidip işlerini satmaya çalışmıştır. Sanatçının içinde yaşadığı ticarete dayalı maddi dünyayla bir alıp veremediği vardır. Çalışmada sanatçının Çeşme isimli heykel çalışmasının küçük bir versiyonunu da yer almaktadır. Kutunun içindekiler endüstri üretimi objelerdir. Sanatçının o ana kadar hayatında yaptığı tüm sanatsal çalışmaları, makineler tarafından üretilmiş nesnelere göstermiştir. Çalışmalarından hiç biri, sanatçının çektiği, numaralandırdığı, imzaladığı orijinal baskılardan biri değildir. Bunların tümü, ilk başta sanat eseri olup olmadığı belli olmayan görsellerin, mekanik olarak üretilmiş versiyonlarıdır. Duchamp'ın diğer çalışmalarında da gördüğümüz, orijinal olanın aurasını azaltan etki mekanik üretimi kucaklamasıdır. Bu çalışması da her şeyin minyatürleştirilmiş halidir. Kutunun içinde yer alan parçalar Duchamp için birer hatıra parçasıdır.

Duchamp'ın taşınabilirlik işlevi sunan diğer bir çalışması ise The Green Box'tır. (Resim 3.7)



**Resim 3.7.** Marcel Duchamp, The Green Box, 33,2 x 28 x 2,5 cm, Karton, Siyah Beyaz Fotoğraf, Kumaş ve El Yazısı Notlar, 1934

The Green Box, çoğunlukla Büyük Cam'ın konsepti ve icrası ile ilgili birçok el yazısı içeren notlar olmak üzere toplam 94 parça içermektedir.

Duchamp'ın kutuları taşınabilir birer müze gibidir. İçlerinde gizlenmiş notlar yer almaktadır. Tek başına 'kutu' kavramı, Duchamp'ın eserlerine yüklediği müze-eser kavramıyla en iyi şekilde açıklanmaktadır. Taşınabilir müze, asla açık olmayabilir ya da kutu onaylanmamış olabilir ve hiçbir şeyi içermeyebilir. Müze, Duchamp'ın kutularında kavram ve işlev olarak sorgulanmaktadır. Duchamp, müze çağının sona ermesini sağlayarak sanatçının özgürlüğünü yeniden elde etmesine olanak sağlamaya çalışan sanatçıdır. Yeşil Kutu'da alışılmışın dışında bir eser söz konusudur. Yeşil Kutu ile sanat tarihinin çok değer verdiği eserler için en iyi şartların oluşturulduğu sanat galerileri için önerilen şey, alelade bir kutu ve bu kutunun beraberinde getirdiği korumasız seyyar müzecilik önerisidir. Bu durum, sanat eserinin klasik sunum özelliklerini bertaraf ederken eseri herhangi bir eşya yerine koyar. Zaten Dada'da var olan alaya alıp küçük

düşürme durumu da bu düşünceye ayak uydurmaktadır. Yeşil kutu ile vurgulanmak istenen, bir anlık bile olsa şok etkisi yapıp düşündürmek, bir şeyleri sorgulatmaktır. Kutu içinde ne sanat eserini yüceltme, ne izleme alanı, ne de sanatın maddi ve manevi değeri vardır.

Duchamp'ın çalışmalarını sergilediği bir diğer taşınabilir müze özelliği taşıyan çalışması ise "La Boite en Valise" isimli eseridir (Resim 3.8)



**Resim 3.8.** Marcel Duchamp, La Boîte-en-Valise, 40.6 x 38.1 x 10.2 cm, Duchamp'ın Minyatür Kopyaları, Fotoğrafları ve Reprodüksiyonlarını İçeren Deri Bavul, 1935-1941

Duchamp, "La Boîte-en-Valise" üzerine yaptığı yorumda: "Amacım yeni bir şeyler resmetmek yerine, sevdiğim resim ve nesnelere yeniden şekillendirmek ve onları mümkün olduğunca küçük bir alanda toplamaktı. Nasıl başlayacağımı bilmiyordum. İlk önce bir kitap düşündüm, ama bu fikri beğenmedim. Daha sonra aklıma, bütün eserlerimin taşınabilir bir kutu içerisinde bir müzeye, portatif bir müzeye dönüştürülmesi fikri geldi." demiştir (<http://hoodmuseum.dartmouth.edu/explore/news/acquisitions-focus-marcel-duchamps-box-valise>)

Duchamp'ın "La Boîte-en-Valise" isimli çalışması, çalışmalarının altmış dokuz reproduksiyonunu içeren portatif bir minyatür monografidir. Her biri kahverengi deri bir taşıma çantası içerisinde, tasarım ve içeriğinde ufak değişiklikler bulunan yirmi kutunun lüks bir baskısını yaratmıştır. Kutuda bulunan reproduksiyonlar arasında, Mona Lisa'ya ucuz bir baskı olarak bir bıyık, keçi sakalı eklenerek oluşturulmuş olan LHOOQ da vardır. Duchamp'ın kutuları, değiştirilmiş Mona Lisa'sıyla birlikte müzelerin artan

çoğaltım trafiğini ele almakta ve "orijinal" sanat eserinin göreceli önemini sorgulamaktadır.

Bu çalışmasını eşsiz kılan ise, çok fazla sayıda olan çalışmalarının içerik bakımından hem çoğaltılır hem de orijinal olmasıdır.

Duchamp bu çalışmasıyla, kısaca, kendi sanat tanımıyla (sanatı sanat yapan müzedir, ancak müzeyi bir müze yapan sanattır) izleyiciye küçük taşınabilir bir müze sunmaktadır. Hem el yapımı özgün resmin hem de teknikle imal edilmiş hazır nesnenin teknik röprodüksiyonunu minyatürleştirip vurgulamıştır. Böylelikle sanat nesnesini bir seyyar satıcının çantasının içine koyarak müze fikrini onun da ötesinde kurgunun nerede başlayıp nerede bitmeyeceğini sorgulama şansı vermiştir.

Bavulun farklı bir kavram çerçevesinde kullanıldığı bir diğer çalışma ise Diller ve Scofidio'nun ortak çalışması olan Suitcase Studies'dır (Resim 3.9).



**Resim 3.9.** Diller&Scofidio, Suitcase Studies, 50 adet bavul,1991

Sanatçılar bu çalışma için büyük bir kurulum yapmıştır. ABD'deki eyaletleri temsil eden 50 adet bavul mekanda tavana asılı şekilde durmaktadır.

Galeri tavanında askıya alınan bu valizler, seyahatin bedenler, coğrafyalar, tarihler ve teknolojiler arasında yarattığı yeni ilişkileri sorgulamıştır. Serginin yerleştirilmesi ve kurulumu doğrudan temasından kaynaklanmaktadır. Bavul eşzamanlı olarak sergi içeriğini taşımakta ve sergilemektedir. Her bavul kendi kendine yeterli olup, kendi bünyesi, görüntüleri ve aydınlatmaları içermektedir. Diller ve Scofidio'nun bu çalışmasında, insan vücudu da aktif bir katılımcı olarak merkezdedir. İzleyiciler, bavul yoluyla bir turistik alandan diğer bir turistik bölgeye geçmektedir. Sergi kendi rolünü bir turistik cazibe merkezi olarak görmekte ve müzeyi turist trafiğinde bir aracı olarak kullanmaktadır (<https://listart.mit.edu/exhibitions/elizabeth-diller-and-ricardo-scofidio-tourisms-suitcase-studies>).

Bavulu farklı bir boyutta ele alan bir diğer sanatçı ise Huma Mulji'dir. Pakistanlı sanatçı 2008 yılında tartışmaya yol açan bir eser yaratmıştır. Bir deveyi bir bavulun içine yerleştirmiştir (Resim 3.10).



**Resim 3.10.** Huma Mulji, Arabian Delight, 105 cm x 144cm x 155 cm, Valiz, Taksonomi Deve, Metal Çubuklar, Pamuk ve Kumaş, 2008

Huma Mulji'nin eserleri yerinden edilme fikrini çarpıcı bir şekilde ele almaktadır. Kültürel farklılıklarla meşgul olması sanatçıyı Pakistan'dan Orta Doğu'ya ve diğer manzaralara götürmüştür. Hindistan ve Pakistan arasındaki acımasız modern saldırı, Mulji'nin çalışmalarında da yer almıştır. "Arabian Delight" çalışmasında, çökmüş devenin bir çantaya zorla sokulması, Pakistan'ın başka bir Müslüman devlet olarak algılandığı bölgelerde "Arabileştirme" üzerine mizahi bir yorumdur. Bavul, inşaat işçilerinin, profesyonellerin, ve diğer günlük ücretli çalışanların göç ve sürgün hikayelerini anlatırken aynı zamanda Birleşik Arap Emirlikleri'nden taşınan elektronik eşya ve diğer tüketici ürünlerinin kaçakçılığını ortaya koymuş ve Pakistan'dan Arap dünyasına kaçırılarak getirilen çocuk deve jokeylerini çarpıcı bir şekilde göstermeyi hedeflemiştir (<http://www.humamulji.com/notes.htm>).



**Resim 3.11.** Dan Concholar, Suitcase, 50.8 x 76.2 x 20.3 cm, Karışık Medya, 1980

New York Şehrindeki bir galerinin arşivindeki küratörler tarafından bulunmuş diğer bir bavulsa Charles White'a aittir.(Resim 3.11.) Charles'ın öğrencisi Concholar bu çantayı Los Angeles'tan New York'a getirmiştir. Bavul içerisinde bazı araç-gereçler, gazete kopyaları, George Clack ve Ruth G. Waddy'nin bazı eserleri ve kendi çalışmaları vardır. Çanta döneme ışık tutan ve dönemi yansıtan bir nesne olarak sergilenmiştir (<https://hammer.ucla.edu/now-dig-this/art/suitcase/>).



**Resim 3.12.** John Latham, Art and Culture, 7.9 x 28.2 x 25.3 cm, Kitap, Fotostat ve Tozları ve Sıvıları İçeren Etiketli Şişeleri İçeren Deri Çanta,1966-69

Latham 1966'da, Clement Greenberg'in 'Sanat ve Kültür' adlı kitabından rastgele seçtiği sayfaları, evine davet ettiği konuklarına çiğneterek, ağızlarındaki karışımı bir şişenin içine tükürmelerini istemiş ve kitabın diğer sayfalarını da kimyasal işleme tabi tuttukten sonra, öncekilerle birleştirip bira mayasıyla mayalandırmıştır. (Resim.3.12) Bir yıl sonra St. Martin kitaplığı görevlisi, ödünç aldığı kitabı acil olarak geri getirmesini istediğinde Latham, ürettiği 'bilgi ve dogma' içkisini damıtıp şişeye koyarak, görevliyi bunu ödünç aldığı kitap olarak kabul etmeye ikna etmiştir. Bu eyleminde Latham, Greenberg'in dile getirdiği kültürel vurguları, saptamaları paranteze almakta ve yerleşik kabulleri sorgulamaktadır. (Şahiner, 2015: 53) Kitabın bir kopyası, şişelerde damıtılmış sayfalar, kütüphane bildirimleri ve görevden alınma mektubunun bir kopyası bir çantaya koyulmuş ve 1969'da New York'ta Modern Sanatlar Müzesi'ne satılmıştır. Latham'ın bu çalışması daha sonra birçok tanınmış sergi yer almıştır.

Fotoğrafçı Jon Crispin ise bavulları fotoğrafına konu edinen bir diğer sanatçıdır. Uzun süre önce terk edilmiş psikiyatri kurumlarının hayalet kalıntılarının fotoğraflarını çekmiştir.(Resim.3.13) Willard sığınma evindeki valizlerin varlığını öğrenen Crispin, müzenin her bir vaka ve içeriğini belgelemek için izin istemiştir. Crispin'in fotoğrafları, hayatlarını Willard'ın duvarları içinde geçiren kişilere biraz değer kazandırmıştır.







## SONUÇ

Bu tez çalışmasında Dada hareketi ile başlayan bir sanat anlayışını ve bu anlayış çerçevesinde ortaya koyulan sanat yapıtlarını, bu yapıtların içinde bulunduğu döneme etkileri ve bu hareketin kendisinden sonra gelen sanat akımlara olan etkisi araştırılmıştır. Endüstri devriminin topluma getirdiği yenilikler ve değişiklikler sanatı da aynı ölçüde etkilemiştir. Tüketim kültürünün artması sonucu nesneyi odak noktasına koyan toplum, sanatçıya da nesneyi kullanma ve kavramsal boyuta taşıma konusunda heveslendirmiştir. Sanat yapıtında nesnenin kullanılması anlayışının ortaya çıkmasından sonra, Dada, Gerçeküstücülük, Fluxus, Kavramsal sanattan günümüz sanatına kadar olan nesnenin tarihsel süreci ele alınmıştır. Sanatın varolan tanımının değiştiği, estetik anlayışı düşüncesinin farklılaştığı bu dönemlerde, nesne bir sanat ürünü gibi görülmüştür. Tüm bu süreçlerde günlük yaşam nesnesinin sanat nesnesine dönüşme süreci baz alınarak sanat ürünleri ortaya konulmuştur. Avangart bir yapıya sahip olan bu anlayış, sanatı gelenekselleşmiş yöntemlerden uzaklaştırmış ve sanatın ne olup olmadığı algısı üzerinden büyük bir değişim gerçekleştirmiştir. Marcel Duchamp ile başlayan bu süreç, Dada sonrası gelen akımları benimseyen sanatçılar tarafından da kabul görmüştür. Her dönemde nesneyi sanatsal bir yapıt olarak ortaya koyan sanatçı, sanatın gelenekselleşmiş anlayışını da yıkmıştır. Sanatta estetik düşünceden sıyrılan bu görüş, sanat yapıtını onu izleyenler tarafından alıp-satılan bir nesne konumundan, izleyici ile bir bağ kuran noktaya taşımıştır. Bu anlayış sanat için belirlenmiş tüm tabuları yıkmış ve sanata yeni bir boyut kazandırmıştır. Nesne var olan anlamının dışında daha sorgulanabilir bir anlam kazanmıştır. Bu anlam kazanma sürecinin en çarpıcı örneklerinden biri olan bavul kavramı bir nesne olarak ve daha ötesine taşınan anlamları ile incelenmiştir. Bavul sözcüğünün anlamsal tanımı ile tarihsel sürecine değinilmiştir. Bavulun insanlık tarihinde ve gündelik yaşamdaki kullanım alanlarına incelenmiştir. İnsanlar bu nesneyi, taşıma ve taşınma amaçları doğrultusunda, bazen bir göç bazense sürgün durumlarında kendilerine ait olan parçaları taşımak amacıyla kullanmışlardır. Kişiler farklı sebeplerle de olsa buldukları bölgeden bir başka bölgeye gitmek zorunda kalmışlardır. Ne sebeple olursa olsun göç, sürgün, yer değiştirme gibi durumlarda “Bavul” bir araç olmaktan çok, kişiye ait olan, kimliğini, hayatına dair izleri taşıdığı bir nesnedir. Bavul, göç esnasında insanların ülkelerinden, kendi yaşadıkları yerlerden ayrılırken onlara ait olan bazı parçaları yanlarında götürmelerine olanak

sağlayan bir araçtır. İnsanlar bavullara sadece kıyafetlerini, özel eşyalarını değil; kültürlerinin bir parçasını, önceki hayatlarından yeni hayatlarına taşıyacakları bir kesiti, yaşanmışlıkları ve anılarını da yüklemişlerdir. Bu sebeple “Bavul” göç kavramı için önemli bir araçtır.

Bu nedenle Bavul’un anımsattığı bir kavram olarak göç ile ilişkisine göz atılmış olup, bu konuda çalışan Mona Hatoum, Chiharu Shiota’nın ortaya koydukları çalışmalar incelenmiştir. Aynı zamanda ‘Bavul’ nesnesini göç kavramı dışında kavramsal açılardan ele alan sanatçıların yaptıkları çalışmalara değinilmiş ve ‘Bavul’ nesnesine olan yaklaşımları değerlendirilmiştir.

## KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2005). *Sanatçı Müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ashton, D. (2001). *Picasso Konuşuyor*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2012). *Göstergebilimsel Serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baykam, B. (1999). *Maymunların Resim Yapma Hakkı ve Duchamp Sonrası Krizi*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Berger, J. (1998). *O Ana Adanmış, "Magritte ve Olanaksızlık"*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Clair, J. (2011). *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Dada*. İstanbul: TehkneYayınları.
- Fıfıanı, F. (2010). *Embodimentand art beliefs, on Yves Klein*. Res: Anthropology and esthetics 57-58: 283-298.
- Germaner, S. (1997). *1960 sonrasında sanat akımlar, eğilimler, gruplar, sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı yayınevi
- Harrison, C. Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram 1900-2000 değişen fikirler antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Henderson, L.D. (1998). *Duchamp in context: science and technologie in the large glass and related works*. United States: Princeton University Press.
- Hodge, S. (2016). *Açıklamalı Modern Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Hugnet, G. (1972). *The rainy taxi at the 1938 Surrealist exhibition in Paris*.

- Jameson, F. (2005). *Kültürel Dönemeç*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kaplanoğlu, L. (2008). *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Kaya, Y. (2016). *Sanatçı-Nesne İlişkisi Bağlamında, Resim Sanatında Nesne Sürekliliği, Zorunluluğu, Metamorfozu ve Manipülasyonu*, İdil Dergisi, Cilt 5, Sayı 20.
- Kuspit, D. (2004). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Leroy, C. (2006). *Gereküstücülük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mant, S. (2014). Resim Sanatında Nesne. *Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 7, Sayı 13, Sayfa 112-123*
- Oskay, B. (2016,Mart).Dadaizm Sanat Anlayışında Atık Nesne ve Hazır Nesne Kullanımının Günümüz Sanatına Yansımaları, *Sosyal Bilimler Dergisi, 6, 507-516*
- Özşen, D. (2013). *20.Yüzyıl Sanatında Nesne Kullanımı ve İmgeye Yaklaşım*, Sanatta Yeterlilik Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
- Polıtı, G. (1990). *Daniel Spoerri*. Flash Art.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Çağdaş Kurumlar ve Güncel Tartışmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Sanat Dünyamız 2000, Sayı:75, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sartwell, C. (2000). *Yaşama Sanatı* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şenova, B. (2003). *Fluxus Üzerine Notlar*. Art-ist 6. İstanbul
- Tıgın, Y. (2014). *Sanat-hayat Bağlamında Nesnelere Yeniden Okunması*. Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,Ankara
- Türk, A. Akkol, N. (2010). Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlevlerinin Değerlendirilmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*

*Dergisi* 2,S.105-120

- Türkmençalıkoğlu, S. (2012). *Sanat Eserindeki Özgünlük Kavramı ve Hazır Nesne*. Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi. Kayseri.
- Ulutaş, M. (1998). *Kavramsallık Bağlamında Simgesel Heykel Denemeleri*. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana bilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara,
- Yavuz, S. (2004). *Sanat Dünyamız, Yapı Bozumu*, sayı: 93
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Marcel Duchamp: Bay Mutt o Nesneyi Seçti, Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, N. (2009). Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur. *Gazi Sanat Tasarım Dergisi*. S.203-221.

#### **İNTERNET KAYNAKLARI**

- [http://www.toutfait.com/unmaking\\_the\\_museum/LHOOQ.html](http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/LHOOQ.html) 25.04.2017
- <http://madamzeliha.blogspot.com.tr/2016/10/bekarlar-tarafndan-crlcplak-soyulan.html>  
25.04.2017
- <http://www.medienkunstnetz.de/works/fluxkit/> ,05.05.2017
- (<http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com.tr/2013/05/hayati-kecelestirelim.html>)  
06.05.2017
- (<http://blog.kavrakoglu.com/tag/bir-ve-uc-sandalye/>) 06.05.2017
- <http://herdemart.blogspot.com.tr/2015/05/yeni-gercekcilik-neorealizm.html> 09.05.2017
- <http://lebriz.com/pages/lzd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=480> 10.05.2017
- <http://blog.kavrakoglu.com/tag/ressam/> 15.05.2017
- <http://sanatkaravani.com/jeff-koonsla-yeni-kavramsalcilik/> 15.05.2017
- <http://mimarcasanat.com/resim/felix-gonzalez-torres.html> 16.05.2017
- <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/bavul> 20.05.2017
- <http://bakirkoysanatmerkezi.com/haberler/kisa-kisa-sanat-haberleri/> 21.05.2017

<https://irmakcan.wordpress.com/category/turkce/page/2/> 21.05.2017

<https://culturalflanerie.com/2015/03/26/whats-in-your-bag/> 21.05.2017

[http://thekhalidshomanfoundation.org/main/activit/curentl/mona\\_hatoum/2.htm](http://thekhalidshomanfoundation.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/2.htm)  
21.05.2017

<http://www.drosteeffectmag.com/dialogues-walsall-chiharu-shiota/> 21.05.2017

<http://archives.lamaisonrouge.org/spip.php?article729&date=archives> 22.05.2017

(<http://www.planb-venicebiennale.com/giris.asp#>) 22.05.2017

(<http://www.designboom.com/art/ayse-erkmen-at-venice-art-biennale-2011-plan-b>)22.05.2017

<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/wwi-dada/dada1/v/marcel-duchamp-boite-en-valise-the-red-box-series-f-1960> 22.05.2017

<http://hoodmuseum.dartmouth.edu/explore/news/acquisitions-focus-marcel-duchamps-box-valise> 22.05.2017

<https://listart.mit.edu/exhibitions/elizabeth-diller-and-ricardo-scofidio-tourisms-suitcase-studies> 22.05.2017

<http://www.humamulji.com/notes.htm> 22.05.2017

<http://www.collectorsweekly.com/articles/abandoned-suitcases-reveal-private-lives-of-insane-asylum-patients/> 24.05.2017

<https://hammer.ucla.edu/now-dig-this/art/suitcase/> .23.05.2017



## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
<b>Adı Soyadı</b>	Esra DAĞTEKİN
<b>Doğum Yeri ve Tarihi</b>	Sakarya/1991
<b>Eğitim Durumu</b>	
<b>Lisans Öğrenimi</b>	Anadolu Üniversitesi/ Eğitim Fakültesi/ Resim-iş Öğretmenliği
<b>Y. Lisans Öğrenimi</b>	Atatürk Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü/ Güzel Sanatlar Fakültesi/ Resim Ana Sanat Dalı/ Tezli Yüksek Lisans Programı
<b>Bildiği yabancı Diller</b>	İngilizce
<b>İş Deneyimi</b>	
<b>Çalıştığı Kurumlar</b>	Adapazarı Özel Enka Okulları- Görsel Sanatlar Öğretmeni- Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Araştırma Görevlisi
<b>Katıldığı Sergiler</b>	24 Kasım Öğretmenler Günü Sergisi-2015 Görsel Sanatlar Eğitimi Eğitimcileri Karma Sergisi-2016 15x15 Penceresinden Anadolu Karma Sergisi-2016 X. International Turkic Culture, Art and Protection of Cultural Heritage Symposium/Art Activity-2016 21x21 Eserler Sergisi-2016 26th International Conference on Educational Sciences and Exhibition-2017 5th International Conference-Exhibition- 2017 30x30 Eserler Sergisi-2017 45x45 Eserler Sergisi-2017
<b>İletişim</b>	05064186434
<b>E-posta Adresi</b>	esradagtekin91@gmail.com
<b>Tarih</b>	2017