

## SANAYİ ve ENDÜSTRİ ÜRÜNÜ HAZIR EŞYA'NIN (READY-MADE) SANAT NESNESİ OLARAK PLASTİK SANATLAR (RESİM ve HEYKEL) EĞİTİMİNDE KULLANILMASI

### ÖZET

Türkiye’de plastik sanatlar eğitimi, batılı anlamda, Sanayi-i Nefise Mektebiyle başlamıştır. Daha sonraki süreçlerde öğretmen yetiştirmek amacıyla açılan öğretmen okullarında bu eğitim sürdürülmüştür. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü, Marmara Eğitim Enstitüsü ve Buca Eğitim Enstitüsü uzun yıllar plastik sanatlar alanında eğitim vermiştir. 1982 yılında bu enstitüler fakülteye dönüştürülmüştür. Ancak, bu değişiklik sadece bir isim değişikliğinden öteye geçememiştir. Aynı öğretim elemanı kadrolarıyla, aynı mekanlarda, aynı ders programları ve ders içerikleriyle öğretime devam etmişlerdir. Avrupa sanatında 1900 yıllarının başlarında Emprestyonistlerle başlayan sanatta farklı ifade arayışları, birçok sanat akımının doğmasına da sebep olmuştur. Daha sonraki yıllarda bazı sanatçıların hazır eşyayı sanat nesnesi olarak kullanmasıyla, sanatta farklı ifade yolları da denenmeye başlamıştır. Özellikle 1960 lı yıllarda hız kazanan bu uygulamaların etkisi Türkiye’de çok daha sonraları görülmeye başlamıştır. 20. Yüzyılın başlarında, sanatın gelenekçi ifade biçimlerinden ve malzemelerinin sınırlı olanaklarından kurtarılıp, sınırsız malzeme ve teknoloji zenginliğine kavuşturulan yaratıcı süreç, yaratma eyleminde sanat nesnesi olarak kullanılan malzemelerin zengin olanaklarına paralel olarak gelişti. Günümüzde her türlü teknik ve malzeme, sanatsal yaratım sürecinde sanat nesnesi olarak kullanılmaktadır. Ancak, Türkiye’de güzel sanatlar (resim-heykel) eğitimi veren kurumlar daha çok geleneksel yöntemlerle ve malzemelerle eğitim vermektedirler. Bu yazının temelini oluşturan ana fikir; plastik sanatlar eğitiminde (resim ve heykel), sanat nesnesi olarak kullanılan geleneksel malzeme ve tekniklerin sınırlı olanaklarının getirdiği kısırlığın, yaratım sürecini engellediği görüşüdür. Oysa ki; sanat nesnesi olarak kullanılabilecek malzemelerin ve tekniklerin zenginliği, yaratıcı düşüncenin de gelişmesini hızlandıracak, böylece zengin bir sanat kültürünün oluşmasını sağlayacaktır. Bu yazıda konunun sınırlarını belirleyebilmek adına, hazır eşya (ready-made) diye nitelendirilen sanayi ürünü hazır nesnelerin kullanım olanakları, bugüne değin süregelen kullanım istemleri ve sanatçı çalışmaları örneklenmeye ve felsefi temelleri çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: hazır eşya, sanat eğitimi, resim, heykel.

## THE USE OF INDUSTRIAL READY-MADE PRODUCTS IN PLASTIC ARTS (PAINTING AND SCULPTURE) EDUCATION AS ART OBJECTS

### ABSTRACT

In Turkey, plastic arts education in Western sense started with the School of Fine Arts (*Sanayi-i Nefise Mektebi*). This education was continued at teacher training schools that were opened in the following periods to train teachers. Ankara Gazi Education Institute, Marmara Education Institute, and Buca Education Institute provided education on plastic arts for many years. These institutions were converted into faculties in 1982. However, this change did not go beyond being a mere change of name. The same curriculum and course contents continued with the same teaching staff and in the same places. The search for different expression forms, which began in the early 1900s with the Impressionists, led to the emergence of many novel artistic movements in European art. In later years, when some artists started to use ready-made products as objects in art, different ways of expression were tried in art. The effects of these practices, which were accelerated especially in 1960s, became obvious much later in Turkey. In early 20<sup>th</sup> Century, the creative process, which was freed from the traditional ways of art and from the limited possibilities of materials, and which was given unlimited materials and technology, developed in parallel to the rich opportunities of the materials used in the act of creation as art objects. Today, all kinds of techniques and materials are used in the process of artistic creation as art objects. However, the institutions that provide fine arts education (painting and sculpture) in Turkey provide education mostly with traditional methods and materials. The main idea that constituted the basis of this paper is that the infertility brought by the limited opportunities of the traditional materials and techniques used as objects in plastic arts education (painting and sculpture) hinders the creation process. In actual fact, the enhancement of the materials and techniques, which may be employed as art objects, will accelerate the development of creative thinking, and in this way, create a rich art culture.

In this paper, for the purpose of determining the boundaries of the subject, the opportunities of using ready-to-use objects that are defined as ready-made products, the request for their use until our present time, and works of artists were exemplified, and their philosophical bases were analyzed.

Keywords: Ready-made products, art education, art, sculpture.

T. C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM İŞ EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

**SANAYİ ve ENDÜSTRİ ÜRÜNÜ HAZIR EŞYA'NIN  
(READY MADE) SANAT NESNESİ OLARAK  
PLASTİK SANATLAR (RESİM ve HEYKEL)  
EĞİTİMİNDE KULLANILMASI**

( Yüksek Lisans Tezi )

**Hazırlayan  
Mücahit BORA**

**Danışman  
Doç. Yaşar Sami GÖKGÖZ**

**İZMİR  
1992**

T. C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM İŞ EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

**SANAYİ ve ENDÜSTRİ ÜRÜNÜ HAZIR EŞYA'NIN  
(READY MADE) SANAT NESNESİ OLARAK  
PLASTİK SANATLAR (RESİM ve HEYKEL)  
EĞİTİMİNDE KULLANILMASI**

( Yüksek Lisans Tezi )

**Hazırlayan  
Mücahit BORA**

**Danışman  
Doç. Yaşar Sami GÖKGÖZ**

**İZMİR  
1992**

## İÇİNDEKİLER

GİRİŞ .....	1
I.BÖLÜM : PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ .....	4
1- SANATIN TANIMLANMASI ve İŞLEVİ.....	4
2- SANATTA YARATICILIK .....	10
a) Yaratıcılık Nedir? .....	10
b) Sanatsal Yaratma Nedir? .....	12
c) Yaratıcılık ve Eğitim .....	18
3- SANAT EĞİTİMİ .....	19
a) Eğitimin Tanımı ve Amacı .....	19
b) Sanat Eğitiminin Amacı .....	22
4- KURAMSAL ve UYGULAMALI PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ	27
II.BÖLÜM : SANAYİ ve ENDÜSTRİ ÜRÜNÜ HAZIR-EŞYANIN (READY-MADE) SANAT NESNESİ OLARAK RESİM ve HEYKELDE KULLANILMASI .....	30
1- HAZIR-EŞYANIN (READY-MADE) SANAT NESNESİ OLARAK İLK KULLANILIŞI .....	31
2- DADA HAREKETİ ve HAZIR- EŞYANIN (READY-MADE) SANAT NESNESİ OLARAK KULLANILMASI .....	35
3- YENİ GERÇEKÇİLİK (NEW-REALİSM) ve HAZIR-EŞYA (READY-MADE) KULLANIMI .....	42
4- GERÇEKÜSTÜCÜLÜK (SÜRREALİZM) ve HAZIR-EŞYA (READY-MADE) KULLANIMI .....	53
III.BÖLÜM : HAZIR-EŞYANIN SANAT NESNESİ OLARAK KULLANIMI İSTEMİNİN DÜŞÜNSEL TEMELLERİ..	59
1- PABLO PİCASSO ÖRNEĞİNDE .....	59
2- MARCEL DUCHAMP ÖRNEĞİNDE.....	63
3- JEAN TINGUELY ÖRNEĞİNDE .....	70
4- KURT SCHWİTTERS ÖRNEĞİNDE .....	79

IV. BÖLÜM : RESİM ve HEYKELDE KULLANILABİLECEK YENİ MALZEMELER ve TEKNİK OLANAKLAR .....	88
1- ÇAĞDAŞ HEYKEL TEKNOLOJİSİ ve KULLANILABİLECEK MALZEME OLANAKLARI .....	88
2- HEYKELDE HAZIR EŞYADAN YARARLANMA OLANAKLARI ve ÖRNEKLEMELER .....	97
3- RESİMDE HAZIR EŞYADAN YARARLANMA OLANAKLARI ve ÖRNEKLEMELER .....	115
SONUÇ .....	
RESİMLER DİZİNİ .....	
KAYNAKÇA .....	

## GİRİŞ

Sanat, bilim, spor ve eğitimin ortak amacı, insana, daha mutlu, anlamlı, refah ve özgür bir yaşam sağlamaktır. Sanatın, bilimin, sporun ve eğitimin temel hedefi insandır, yani insana hizmet eder. Daha doğrusu, insan, refaha, mutluluğa, özgürlüğe ve anlamlılığa ulaşma yolunda bilim, sanat, spor ve eğitimi kendi hizmetine sokmuştur.

Sanatsal edim kendi doğası gereği mistik bir yapı taşır. Yüzyıllardır sanatçıya, gizil güçlerle donatılmış çizgi dışı bir insan olarak bakılmasının bir nedeni de budur. Ancak; sanat, eğitim gibi önemli bir yetiştirme ve geliştirme yönteminin yardımı olmaksızın da pek fazla bir yol katedemezdi, ilkel ve naif yaratımlardan öteye gidemezdi.

Sanatsal edimin, eğitim yoluyla bilinçli olarak geliştirilmeye çalışılmasıyla birlikte sanat, insanların refah, mutluluk, anlamlılık ve özgürlük gibi istemlerini karşılama yolunda önemli görevler üstlendi. "Sanatsal edim" yapısı gereği, yenilikçi, farklıyı ve güzeli bulmaya yöneliktir. Sanatın farklıyı ve güzeli keşfedip eskinin yerine yeniyi getirmesi ancak ve ancak yaratıcı düşüncenin gelişmesiyle, bu gelişmenin gerçekleşmesi için de gerekli zeminin hazırlanmasıyla mümkün olur.

Eğitim kurumları da diğer kurumlar gibi sınırlayıcı ve bağlayıcıdır. Bu sınırlayıcı ve kısıtlayıcı ortam yaratıcılığı engeller ve gelişmesini de önler. Bu sebeple; plastik sanatlar eğitimi veren kurumlarda, yaratıcı düşüncenin ve yaratıcı sanatsal edimin gelişebilmesi için her türlü sınırlayıcı etmenin ve uygulamanın kaldırılmasının zorunlu olduğuna inanıyorum.

Tezimizin temelini oluşturan konu; plastik sanatlar (resim ve heykel'de) eğitiminde, "sanat nesnesi" olarak kullanılan malzeme ve tekniklerin sınırlı olanaklarının getirdiği kısırlığın, "yaratıcı edim"i engellediği gerçeğine dikkat çekmektir.

Yetenekli olmak sanatsal ve bilimsel alanda yaratabilmenin temel ve tek koşulu değildir. Yaratıcılık bir düşünüş süreciyle birlikte gelişir ve bu süreç çoğu kere insanı yorar, zorlar ve rahatsız eder. Yaratıcı edim çaba, disiplin,

özveriyle birleştğinde üst düzeye ulaşabilir. Ancak, yaratıcı edimin üst düzeye ulaşması için her türlü baskı, kural, sınırlayıcılıktan uzak olması da gerekir. Sanatsal yaratım sürecinde, yararlanılabilecek malzeme olanaklarının ve teknolojik zenginliğin önemi de gözardı edilemez kuşkusuz. Çünkü, yaratıcı düşünce, yaratmada kullanılan malzeme ve olanaklara bağlı olarak gelişmekte ve biçimlenmektedir.

20. yüzyılın başlarında, sanatın gelenekçi ifade biçimlerinden ve malzemelerinin sınırlı olanaklarından kurtarılıp sınırsız malzeme ve teknoloji zenginliğine kavuşturulan "sanatsal edim", "yaratıcı düşünce"; yaratma eyleminde "sanat nesnesi" olarak kullanılan malzemelerin zengin olanaklarına paralel olarak gelişti. Bugün, aklımıza gelebilecek her türlü teknik ve malzeme, sanatsal edim'de "sanat nesnesi" olarak kullanılmaktadır.

Bugün Türkiye'de, fakülte veya akademi düzeyinde plastik sanatlar eğitimi veren kurumlarda halen, gelenekçi sanatın ifade biçimleri ve malzemeleri yine gelenekçi tekniklerle öğretilmektedir. Öğretilenler de gerçekliğin betimlenmesinde gösterilebilecek ustalığın geliştirilmeye çalışılması ve yetersiz bir teknik bilgidan öteye gitmemektedir. Oysa ki; "sanat nesnesi" olarak kullanılabilecek malzemelerin ve kullanım tekniklerinin zenginliği, "yaratıcı düşünce"nin de gelişmesini sağlayacaktır. Bu da beraberinde zengin bir sanat kültürünü doğuracaktır. Bugün, "Sanat nesnesi" olarak kullanılan malzemeler sınırsızdır. Aklımıza gelebilecek her türlü malzeme ve teknik kullanılmaktadır. Ancak, konumuzun sınırlarını belirleyebilme açısından biz burada sadece, hazır-eyya (ready-made) diye nitelendirilen sanayi ve endüstri ürünü hazır nesnelere kullanım olanaklarını, bugüne değin süregelen kullanım istemlerini örneklemeye çalışacağız.

Sanat ve eğitim; bu iki kavram ilk ortaya atıldığı günden buyana, ne olduğu ya da ne olması gerektiği konusunda başlayan tartışma günümüzde de kesin çizgilerle belirlenmiş değildir. Bu çalışmamızda temel amacımız da; tartışmaya farklı bir bakış açısıyla katılmak ve çözüm arama yolunda temel ilke ve yöntemleri belirlemeye çalışmak ola-



caktır. Tartışmamızın konusu yalnız başına ne eğitim ne de sanat ve sanatın biçimsel sorunları değildir. Asıl amacımız, plastik sanatlar eğitiminin temel sorunlarını belirleyerek bunlara çözüm önerileri getirmektir.

Konunun daha sağlıklı tartışılabilmesi için, kavram kargaşası yaratmadan; sanat, eğitim, sanat eğitimi, eğitim de sanat ya da sanatla eğitim gibi kavramlardan ne anladığımızı belirtmemiz gerekmektedir. Diğer önemli bir problem de, "sanat eğitimi" ile "eğitimde sanat" kavramlarının ayırımını belirlemede düşebileceğimiz yanılgılar olacaktır.

"Eğitimde sanat" ya da "sanat yoluyla eğitim" kavramının çözümlenmesi, farklı açılardan tartışılması, yeni önerme kuramlarının oluşturulması ve bunların uygulama yöntemlerinin belirlenmesi istemi, çalışmamızın temel amacını oluşturmaktadır.

Bu sebeple; çalışmamın birinci bölümünde; sanatın tanımlanması ve işlevselliği, sanat ve yaratıcılık, sanat ve eğitim, kuramsal ve uygulamalı plastik sanatlar eğitimi gibi konuları tartışmayı zorunlu gördüm.

İkinci bölümde; gelenekçi sanatın sınırlarını kırarak, zengin bir malzeme ve teknik olanakların ilk örneklerini gerçekleştiren sanatçıların ve sanat akımlarının; hazır-şey (ready-made) diye adlandırdıkları sanayi ve endüstri ürünü nesneleri, "sanat nesnesi" olarak kullanma istemlerinin sebeplerini ve ilk kullanım biçimlerini örneklemeye çalıştım.

Üçüncü bölümde de; böylesi çalışmalarıyla tanınmış birkaç sanatçının çalışmalarını örnekleyerek; bu çalışmaların kuramsal yapısını çözümlenmeye çalıştım. Bunu yaparken de asıl amacım, sanat eserinin öz ve biçim bütünlüğüne sahip olması gerektiğini bir kez daha vurgulamak, plastik sanatlar eğitiminde de, kuramsal ve teknik eğitimin birbirine paralel olarak yürütülmesinin zorunluluğunu belirtmektir.

Dördüncü ve son bölümde ise; resim ve heykel çalışmalarında kullanılabilecek malzeme ve teknik olanakların sınırsız zenginliğini belirtmeyi, resim ve heykel eğitiminde bu malzeme ve teknik olanaklardan yararlanmanın yöntemleri üzerine örneklemeler vermeyi amaçladım.

## I.BÖLÜM: PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ

### I- SANATIN TANIMLANMASI ve İŞLEVİ

Sanat, insanın varoluşuyla başlayan, günümüze kadar da insan yaşamından ayrı düşünülemeyen bir kavram, bir olgudur. Sanatın ne olduğu ya da ne olmadığı konusunda bu güne değin birçok tanımlamalar getirilmiştir.

Sanat üzerine yapılmış tanımlamaları derleyip burada kronolojik bir sıraya koymak asıl amacım değil. Ancak, sanat kavramı tanımlamalarına kendi bakış açımı eklemek ve bu görüşümü sağlam bir temele oturtma çabam; bugüne değin yapılmış olan sanat tanımlamalarını bilmeden ve tartışmadan olumlu bir sonuca ulaşamazdı. Sanat eğitimi konusunda yeni birtakım öneriler getirebilmenin temel koşulu da; sanat ve eğitim kavramlarını tek tek ele alarak tartışmak ve kendi içimde tutarlı bir temele oturtmaktı. Bu temel de, belirli ilkelerin ortaya konmasıyla sağlanabilirdi.

Bu nedenle, bazı sanat tanımlamalarına ve sanata yüklenen işlevselliğe değinmek gereği duydum.

Sanat, ilk çağlarda mağara devri insanların avlanma, büyü, iletişim vb. gibi yaşamsal alanlarda bir güç kaynağı yaratma istemine bağlı olarak doğdu. Daha sonra toplumsal yaşama geçişle ve üretim ilişkilerinin gelişmesiyle daha farklı misyonlar yüklendi sanata.

Sanat'ın felsefi düzeyde tanımlanması ilk kez Platon tarafından yapılmıştır. Platon, ilk kez sanatı bir yansıtma, benzetme veya öykünme (mimesis) olarak ele almıştır. Platon'un sanatı bir taklit olarak görmesi, onun genel öğretisinin bir sonucuydu. Ona göre, gerçek dünya idealar dünyasıdır. Nesnelere ya da fenomenlere, yani içinde bulunduğumuz dünya, idealar dünyasının ancak yansıtması, kopyası ya da takliti-dir. O halde gerçek, hem de mutlak gerçek (absolute reality) kavramsal olan idealar dünyasıdır. Bu idealar ancak akıl (intellect) aracılığıyla kavranabilir. Böylece tüm nesnelere ya da fenomenlere dünyası, akılsal olan bu evrensel ideaların bir yansıtması ya da taklidi olmaktadır.

Bu dünyayı sanatına aktaran sanatçının dünyası (sanat eserleri) ise taklidin taklidi olmaktadır.(1)

Aristo'ya göre de, sanat eseri özel'de tümeli belirtmelidir. Her ne kadar sanat bir benzerini yapma ise de, sanat eseri bir mimesis ya da öykünmedir. İnsanın düşünme ve eylemde bulunma yanıyla öykünme(taklit) yanı vardır, amacı ahlaksaldır. Tutkuların arınmayı sağlamaktır(katharsis). mimesis ya da taklit insanlarda doğuştan vardır. Ayrıca insan taklit ettiği şeyin karşısında bir hoşlanma ve zevk alma duygusuna kapılır. Böylece insan bir mimesis (taklitçi) hayvan olup bu mimesisten hoşlanmakta ve zevk almaktadır.(2)

Marx ve Engels, Marxist kuramı ortaya atmakla sanatı ekonomik yapıya bağlamış ve aradaki bağın niteliği üzerinde durmuşlardır. Tarihi maddeciliğe göre; alt yapı denilen ekonomik yapı o toplumun üst yapısı denilen ahlaki, hukuki, dini görüşlerini ve sanat anlayışını belirler. Sanat da üst yapının bir parçası olduğuna göre, o da dönemin ideolojisini yansıtacak, bilinçli ya da bilinçsiz olarak egemen sınıfın çıkarlarına hizmet edecektir. Sanat eseri bu ideolojiyi yansıtan bir yapıt olacaktır.

Marxist estetiği sistemleştirme çabasına girenlerden G.V.Plehanov'a göre; sanatın kökeni iştir. Dans olsun, şiir olsun, resim ya da süsleme olsun, bunlar hep ilkel toplumların beslenme ve barınma gibi yarar gözeterek giriştikleri faaliyetlerden doğmuştur. Sanatların doğuşu insanların yaşamak için yapmaları gereken faaliyetlere bağlıdır.(4)

Sovyet devriminden sonra Stalin döneminde, parti, sanat anlayışını kendi denetimine alma gereği duymuş ve 1930 larda devletin resmi görüşü olarak "toplumcu gerçekçilik" benimsenmiştir.

---

(1) İhsan Turgut, Sanat Felsefesi, Karınca matbaacılık-İzmir, 1990, s.16

(2) İhsan Turgut, a.g.e.ss.27-28

(3) Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 7.Baskı, Cem yayınevi, İstanbul, 1988, ss.37-38

(4) Berna Moran, a.g.e.s.41

Toplumcu gerçekçilik, sanatın ne olduğu sorusundan çok ne olması gerektiği sorusuna cevap verir. Toplumcu gerçekçiliğe göre sanatın yansıttığı gerçeklik toplumsal gerçekliktir, ama bu gerçeklik devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihi somutlukla, işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılır.(5)

Sanat'ın ve sanat eserinin ne olduğu sorusuna cevap vermeye çalışan bir diğer kuram da anlatımcılık (expresyonizm) dir. Romantiklere göre eserin en önemli özelliği duyguların anlatılmasıdır. Eser artık bir ayna olmaktan çıkıyor da sanatçının ruhuna açılan bir pencere oluyor. Romantiklere göre sanat duyguların dilidir. Neo-Klasiklerde de sanatçı duyguları anlatır, ama anlattığı duygular herkesin duyduğu ya da duyabileceği ortak duygulardır. Romantizmde sanatçıyı sanatçı yapan, sanatçının özel bir duyarlılığa, herkeste bulunmayan yaşantılara sahip olmasıdır.(6)

B.Croce, R.G.Collinwood ve J.Ducasse gibi sanat felsefecileri sanatın özünü, yaratma eyleminde bulurlar ve yaratmayı da duyguların anlatımı (ifadesi) olarak tanımlarlar. Duygunun belirli bir hal alması ancak dile çevrilmesiyle olur. Sanat eserinin yaratılması, duyguların belirlenmesi, ne olduklarının anlaşılması demektir ki bu da anlatımla yani dile çevirmekle olur.(7)

Anlatımı, Tolstoy şöyle ifade ediyor: "kendimi yaratır ve anlarım, eğer beni anlamayan varsa onun için ne kötü.(8)

Yine anlatımcılık kapsamında, daha farklı bir sanat kuramı da "aktarım olarak anlatımcılık" tır. Bu kurama göre; sanatçının duygularını dile getirmesi ile sanat meydana gelmez; sanat bu duyguların izleyiciye duyurulması, aynı heyecanların, yaşantıların onda da uyandırılması ile meydana gelir.(9)

---

(5) Berna Moran, a.g.e. s.46

(6) Berna Moran, a.g.e. ss.87-88

(7) Berna Moran, a.g.e. ss.90-91

(8) İhsan Turgut, a.g.e.s.119

(9) Berna Moran, a.g.e.s.103

Tolstoy: "insanın bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra, aynı duyguyu başkalarının da hissedebilmesi için hareket, ses, çizgi, renk ya da sözcüklerle belirlenmiş biçimler arasında ürperen birtakım çeşitli duyguları, dış dünyaya, elle tutulur, gözle görülür şekilde ifade etmek ihtiyacının ürünü olarak sanat ortaya çıkmıştır." diyerek; bir sanat eserinin izleyiciyle de paylaşılması gerektiği görüşünü pekiştirmektedir.(10)

İrwin Edman'a göre sanat; "gücü geniş, fakat alanı ve cesareti sınırlı olan sanatçı için sanat, daima, dayanılmaz bir gerçekler dünyasından, katlanılabılır, güzel bir renk, ışık ve ses alemine, gerçekle ilişkisi bulunmayan bir hayal bölgesine kaçış olagelmıştır".(11)

Ressam Piet Mondrian ise; sanatın, bugün gerçekliğin yoksun olduğu bir dengenin yerini tuttuğuna, gerçekliğin giderek sanatın yerini alacağına inanıyordu. Hayat dengeye kavuştukça sanat ortadan kalkacaktır.(12)

Sanatın çok etkili bir eğitim aracı olabileceğini ve olması gerektiğini savunan görüşler de vardı. Bu görüşün en ateşli savunucularından olan B.Brecht epik tiyatrosunun da öncüsü sayılır.

Sanatın eğitici rolü üzerine E.Fischer şöyle diyor: "içinde yaşadığımız yabancılaşmış dünyada, toplumsal gerçekler dikkati çekecek bir ışıkta, konunun ve kişilerin 'yabancılaşmışlığı' içinde ortaya konmalı. Sanat yapıtı seyirciyi devimsiz benzeşme yolu ile değil de, onun eyleme katılmasını, karar vermesini sağlayacak yargı gücüne seslenerek kendine bağlamasını bilmelidir. İnsanların toplu yaşayışını düzenleyen kurallar , oyunlarda 'geçici ve yetersiz' olarak gösterilmeli, böylece seyirciyi seyretmenin ötesinde daha verimli bir davranışa itmeli, giderek oyun boyunca

---

(10) Ayla Ersoy, Sanat Kavramlarına Giriş, Aykaç matbaası, İstanbul, 1983, ss. 7-8

(11) İrwin Edman, Sanat ve İnsan-Estetiğe Giriş, Çeviren: Turhan Oğuzkan, İnkilap ve Aka Basımevi, İstanbul, 1977, s. 11

(12) Ernest Fischer, Sanatın Gerekliliği, Çeviren Cevat ÇAPAN, 5. Baskı, Kuzey Yayınları, Ankara, 1985, s. 5

düşünmesini, sonunda da, 'bu iş böyle olmaz, katlanılır iş değil bu, buna bir son vermeli' diyebilecek bilince kavuşturulmalıdır.(13)

Irwin Edman da sanatın tanımı ve işlevi konusunda şunları söylüyor: " yaşantı, bir yönü ile bir an için-bazı kimselerde hayat boyunca canlılık, yoğunluk, derinlik kazanabilir. Yaşantıya böyle bir yoğunluk ve açıklık vermek sanatın işidir. Sanat yalnızca heykel, resim, senfoni demek değildir. Sanat hayatı anlayan zekanın, onu en ilgî çekici biçimlere sokması demektir. Önemli sayılmaya değer bir sanat Aristo'nun belirtmiş olduğu gibi politikadır; konusu yaşantının bütünüdür; maddesi ve anlamı hayatın bütünüdür".(14)

Sanatın tanımlanması ve işlevi konusunda, Platon'dan başlayan ve günümüze kadar bir çok düşünür ve estetikçi tarafından yapılan tanımlamaları, kronolojik bir sırayla, kısaca da olsa sergilemeye çalıştım. Yapılan bütün bu tanımlamaların hepsinin de haklılık paylarının olduğunu düşünebiliriz. Ancak; ben yine de bu tanımlamaların ve sanata yüklenmeye çalışılan işlevselliklerin herhangi birini kabul ederek "sanat eğitimi kuramını" bu temel üzerine kurmaya kalkışmanın pek doğru olmayacağı kanısındayım.

İnsanın kendini bilmeye başlaması, çevresini değiştirme, egemen olma, düzenleme istemiyle başlayan sanatsal edim, yukarıda da değindiğimiz gibi, koşulların değişmesi, toplumsal yaşamın gelişmesi ve üretim ilişkilerinin yeni biçimler kazanmasıyla koşul olarak, her dönemde her toplumda ayrı ayrı misyonlar üstlenmiştir.

Irwin Edman'ın da söylediği gibi sanat yaşantıdır, yaşamsaldır. Kültür, insanı insan yapan ve diğer canlılardan ayıran yegane yaşamsal unsurdur. Kültürü oluşturan üç ana unsur vardır. Bu üç ana unsur birbirine sıkıca bağlı-

---

(13) Ernest Fischer, a.g.e.s.9

(14) Irwin Edman, a.g.e. s.7

dır, biri olmadan diğeri de olamaz. Bu unsurlar, bilim, sanat ve spor'dur. Birbirleriyle organik ve yaşamsal bir bütünlük gösteren bu unsurlardan bir tanesinin dahi gelişme hızı durur ise, işte o zaman hayatın damarlarından biri kopmuş olur.

Sanat, herhangi bir sınıfın ya da ideolojinin hizmetine hizmet etmez. Sanat, evrensel nitelikte, sınırsız denebilecek kadar çok yönlü duyuş, düşünüş ve yaşayış tarzıdır. Sanatçının özel gereksinmelerini karşılamak için yapacağı "özel bir tatmin aracı" da değildir, evrensel ve toplumdur. Bilim ve sanat insanın yaşamını kurmak üzere işbirliği içindedir, bu yönüyle de hem sanat hem bilim evrenseldir. Bilim adamı ve sanatçının bu ortak çabasında; sanatçı kurgular, düşler, araştırır, kuramsallaştırır; bilim adamı da dener, uygular, ispatlar ve sistemleştirir.

Sanatçı, W. Kandinsky'nin söylediği gibi piramidin en üst noktasındadır. Yani, duyuş, düşünüş ve sezgi gücü yüksek, neredeyse tanrı vergisi denecek zeka ve yeteneğe sahip, araştıran, düşünen, kurgulayan, bulgulayan, sürekli yeniyi ve farklıyı keşfedip onu hem kendi hem de insanlığın hizmetine sunmayı amaçlayan bir kimliğe sahiptir. Sanat da, kapsamı ve işlevselliği açısından sınırsızdır. Sanatın ne olduğu ve işlevinin ne olması gerektiği yolunda yapılacak herhangi bir tanımlama, bir sınırlama getirmek olacaktır. Çünkü yapılan her tanımlama bir sınırlamadır. Konumuzun başından buyana incelemeye çalıştığımız sanat kavramı tanımlamalarının hiç biri tek başına, sanatı tanımlamaya yetmez kanımca.

Son olarak, sanat üzerine görüşümü şöyle dile getirmek istiyorum: Bilim+Sanat+Spor = KÜLTÜR. Bu'dur insanı hayvan olmaktan kurtaran.

## 2- SANATTA YARATICILIK

### a) YARATICILIK NEDİR ?

Yaratıcılık kavramının batı dillerindeki karşılığı "Kreativitaet, creativity" dir. Latince kökenli olan bu sözcük, "doğurmak, yaratmak, meydana getirmek" anlamındadır. Burada sözünü ettiğimiz yaratıcılık, tanrısal bir yaratı, yoktan var etme gibi bir düşünce ve etkinlik değildir. Bizim konumuz olan yaratıcılık;devingen, dinamik ve üretken bir düşünüş ve davranış biçimidir.

Yaratıcılık, çoğunlukla bir "deha" ya da tanrı vergisi olağanüstü yetilerle donatılmış insanlara mahsus bir güç gibi gösterilerek, mistik(sırri) bir çerçeveye sokulmaya çalışılmıştır.

Yaratıcılığın tanımlanması konusunda,pek çok düşünür, estetikçi, araştırmacı bir takım tanımlamalar getirmeye çalışmışlardır. Söz gelimi,E.P. Torrance, yaratıcı düşünceyi bir sezgi süreci olarak kabul etmekte ve şöyle tanımlamaktadır:" boşlukları, rahatsız edici ya da eksik öğeleri sezip, bunlar hakkında düşünüyü ya da varsayımlar kurmak, bunları sınamak, sonuçları karşılaştırmak ve olasılıkla bu varsayımları değiştirip yeniden sınamak".(15)

Roket araştırmacısı Werhner Von Braun bir söyleşisinde, yaratıcılığı şöyle belirtmiştir: "bilinen şeyleri yeni biçimde kullanmak, şimdiye kadar olduğundan başka bir biçimde birleştirmek".(16)

Kimilerine göre de yaratıcılık; "ister bilimde, ister başka bir alanda olsun, yaratıcılık, sezgg ile uscu imgelemin (hayal gücü) ve çözümleme yetisinin, düşleme(hayal kurma) ve denetleme ile düşünmenin ıraksak ve yakınsak yönlerinin birliğine dayanır".(17)

Daha çok sanat alanındaki yaratıcılık üzerinde duran Herbert Read, "önceden biçimi ve hiçbir yüzü olmayan birşe-

(15) İnci San, Sanatsal Yaratma-Çocukta Yaratıcılık, 2.baskı, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1979, s.18

(16) Nevide Gökaydın, Eğitimde T asarım(Temel Sanat Eğitimi)ve Görsel Algı, Sedir yayınevi, Ankara, 1990, s.4

(17) İnci San, Sanat ve Eğitim, Ankara Üniv. Basımevi, Ankara, 1985, s.10



yin varlık kazanması" derken, şunu da eklemektedir: "yaratma, yoktan varetme olabileceği gibi, daha çok ve genellikle, var olan malzemenin yeni biçimde kullanımı, yeni baştan uyarlanmasıdır". Suchkov ise; "yaratma, gerçeklik dediğimiz bütünün parçalarını yeni bir biçimde düzenlemekten ve yeniden ortaya koymaktan başka bir şey değildir" demektedir.(18)

Buna benzer daha bir çok tanımlamayı incelediğimizde görüyoruz ki, üzerinde en çok durulan ve ortak olan kavramın "yenilik", "farklılık" özelliği vardır. Başka bir deyişle buna "özgünlük" ya da "buluş" da denmektedir.

Daha genel ve kapsamlı bir tanımlama getirmek istersek; "bilinen şeylerden yepyeni birşey çıkarmak, yeni, özgün senteze varmak, bir takım sorunlara yeni çözüm yolları bulmaktır diyebiliriz.

İnci San'ın E.Landau'dan aldığı ve yaratıcılık için yapılmış en çağdaş tanımlama diye belirttiği görüş şöyledir: "daha önceden kurulmamış ilişkiler arasındaki ilişkileri kurabilme, böylece yeni bir düşünce şeması içinde, yeni yaşantılar, deneyimler, yeni düşüncüler ve yeni ürünler ortaya koyabilme yetisi".(19)

Yaratıcılık sürecinde; sezgi, düşünme, imgelem, kurgulama, deneme, araştırma, oluşturma, bulgulama, farklıyı ve yeniyi bulma istemi, merak ve bütün bunlardan sonra, oluşturma sürecinde de özgün bir yapılandırma çabası vardır.

Yaratıcılık, bir çok kimsenin zannettiği gibi sadece sanat alanında olmayıp, bilim, teknik ve yaşamın diğer tüm alanlarında olabilen bir düşünüş ve davranış biçimidir.

Yaratıcılık dediğimiz süreç, sıradan basit tanımlamalarla açıklanamayacak karmaşık, girift bir süreçtir. Yaratıcılık süreci, tüm duyuşsal ve düşünsel etkinliklerde, her türlü çalışma ve uğraşın içerisinde vardır. Yaratıcılık sanıldığı gibi sadece sanatsal süreçlerde rol oynayan bir yeti olma-

---

(18) İnci San, Sanat ve Eğitim, a.g.e.s.10

(19) İnci San, a.g.e.s.10

yıp, insan yaşamının ve insanlığın evriminin tüm yönlerinde yer alan temel bir yetenektir. İnsan tarafından yapılmış ya da tamamlanmış her iş'te yaratıcılık yetisi temel bir öğedir.

#### b) SANATSAL YARATMA NEDİR ?

Sanatçı ve dahilerin yanında, az da olsa, her insanda bir yaratıcı yetenek bulunduğu, her insanda bir şey yapma içtepisi olduğu bugün kabul edilmiştir. Ancak, yaratıcı düşüncenin, her birey için değişik sınırlarda bulunduğu, durağan sınırların bulunmadığı iyice ortaya çıkmıştır. İster sanatta ister teknolojiye ve bilimde olsun yaratıcılık, gözlemli bir karakter taşımaktadır.

Sanatta yaratıcılığı Conrad şöyle tanımlamaktadır: "kavram, duygu ve imgelemi içine alan bir yaratıcı arama, araştırma ve bulma sürecinin, algıdan doğmuş duyum ve duygularla çağrışmış, etkili bir mecazın doğuşu sürecine başlangıç olması". (20)

Plastik sanatlarda bu mecazın doğuşu, diğer sanat dallarında olduğu gibi, bilişsel ve biliş öncesi aşamalardan gelen, kökeni alt bilinçte olan imgelerin, yeni düzenlemeler haline dönüşmesi ve bunların dışa vurulabilmesi için en uygun malzemenin bulunmasından sonra, malzemede, üretici düşünme süreçleri içinde somut biçime, yani maddeye aktarılması sürecidir. Önemli olan bu dışa vurmanın, anlatımın, ifadenin biçimidir.(21)

Sanatsal yaratmanın ne olduğu sorusuna daha kapsamlı cevap arayabilmek için; şu soruların cevaplandırılması gerekmektedir:

a) İnsanı yaratma eylemine iten sebep nedir?

b) İnsan kendini nasıl yaratır?

Birinci soruya cevap verebilmek için, insanı yaratma

---

(20) Aktaran: İnci San, Sanatsal yaratma,Çocukta Yaratıcılık, a.g.e. s.23  
İnci San,a.g.e. s.35

eylemine iten sebeplerin temel kaynağına inmek gerekir. Abraham H.Maslow, klinik gözlemlerine dayandırdığı "Öüdülenme ve Kişilik" adlı eserinde, insanlarda ihtiyaçların hiyerarşik bir düzen içinde ortaya çıktığını belirtmiştir:

1. Temel fizyolojik ihtiyaçlar (açlık,sasuzluk, cinsellik vb.)
2. Güvenlik ihtiyaçları(güven duygusu, düzen isteği, sağlık vb.)
3. Ait olma ihtiyaçları (sevgi, şevkat, yakınlaşma, özdeşleşme vb.)
4. Benlik ihtiyaçları (saygınlık,kendine saygı,başarı... vb.)
- 5.Kendini gerçekleştirme ihtiyacı(yapabileceğini yapma isteği, kişisel memnuniyet vb.)

Kendini gerçekleştirme güdüsü, Maslow teorisinin en çok ilgi çeken yanını oluşturmaktadır. Maslow, kendini geliştiren insanların, gerçeği daha iyi algılayıp, gerçekle; daha rahat ilişki kurabileceklerini, kendilerini ve başkalarını olduğu gibi kabul etme eğilimi kazanacaklarını, çevrelerinden oldukça bağımsız kalabileceklerini, önemli sorunlara bir görev duygusuyla bağlanacaklarını, insanlığa sempati ve yakınlık duyduklarını, kişilerarası derin ilişkilere yönelindiklerini, buluş yeteneklerini ortaya koyabildiklerini ifade etmiştir.(21)

Rollo May'e göre yaratıcılık; "ölümsüzlük için duyulan özlemdir".Ona göre insanların ölümlle yüzleşecek cesareti geliştirmeleri, ölüme başkaldırmaları ve onunla mücadele etmeleri gerekmektedir; yaratıcılık bu mücadeleden gelir, yaratıcı edim başkaldırıdan doğar. May, yaratıcı kişiliği ve yaratıcı edimi şöyle dile getiriyor:" sanatçılar genellikle kendi iç imgelerine ve hülyalarına dalmış yumuşak huylu insanlardır. Ama tam da bu onları baskıcı bir toplum için kor-

---

(21) Ayşegül Eker, Örgüt Psikolojisi,D.E.Ü.İkt.ve İdari Bil. Fak.Yayını,Akselin ofset basımevi,İzmir,1990,s.35

kulu kılar. Çünkü sanatçılar, insanoğlunun süregelen kafatutma gücünün taşıyıcılarıdır. Kendilerini, Tanrının yaratılıştaki kaostan biçimi yaratması gibi, kaosun içine, ona biçim vermek için gömmeyi severler. Gündelik, duygusuz, alışılmış olandan hiçbir zaman hazzetmeyerek devamlı yeni dünyalara doğru ileri atılırlar. Böylece, "soyun yaratılmamış vicdanı"nın yaratıcıları olurlar".(22)

Hangi alanda olursak olalım, yeni dünyanın yeniden yapılanmasında, bu yapının biçimlenmesine yardım ediyor olmanın gerçekliğinde derin bir coşku duyar insanoğlu.

Türkiye'deki son dönem sanatçı gruplarından olan "Akatünvel" sanat grubunun görüşüne göre de;" sanat bir yaratma eylemidir. Yaratma eylemiyle insan, ölümü ya da yokluğu kompanse eder. Yaşam, yaşayan varlığın yokluğa, ölüme karşı direnişlerinin tümüdür. Ölüme direniş bütünlükle olasıdır. Çünkü, insanın inorganik, organik, psişik ve tinsel heterojen varlık katman ve kategorilerden oluşması bütünleşmeyi ve bütünlüğü zorunlu kılar. Fakat birey real alanda bütünlüğü "çoklukta birliği" gerçekleştiremez. Çünkü, stresten ölüme dek uzayan geniş bir spektrum içindeki birçok olumsuzluk etkeni "temel isteğe bağlı varoluşu" engeller. Real alanda ölüme, ölümcül olumsuzluklara yenik düşen insan varlığı, ancak bütünlüğü yaratma eylemiyle irreal alanda gerçekleştirebilir, ölümü kompanse edebilir. Yaratma sürecinde, inorganik varlıktan tinsel varlığa kadar, mikrokosmik sferden makrokosmik sfere kadar bütün varlık alanları bir amaç uğruna işbirliği içindedir. İnorganik olanla tinsel olan, real olanla irreal olan, akılsal olanla duygusal olan, bilinçli olanla bilinçdışı olan, mikrokosmik olanla makrokosmik olan, arkaik-geleneksel olanla çağdaş olan, yöresel olanla evrensel olan, bireysel olanla toplumsal olan ancak yaratmada harmonik bütünlüğe ulaşabilir. Sanatçıyı yönlendiren düşüncenin

---

(22) Rollo May, Yaratma Cesareti, 2.basım, Çeviren: Alper Oysal, Metis yayınları, İstanbul, 1988, s.27

kökeninde ölüme ya da yokluğa karşı direniş kavramı yeraldığında, onun başlıca kaygısı, real alanda oluşturamadığı harmonik bütünlüğü gerçekleştirme çabası olacaktır".(23)

Bütün bu örneklemelerden sonra diyebiliriz ki; insanı, yaratma eylemine iten sebeplerin temelinde kendini gerçekleştirme istemi, yaşama, ölüme, yokoluşa ve doğaya karşı koyma çabası, kendini yeniden üretme ve kanıtlama gibi kaygılar yatmaktadır.

İkinci sorunumuz; insan kendini nasıl yaratır? sorusu cevap aramak ve bulmaktır. Süleyman Veliolu, sanatçının kendini nasıl yaratabileceği konusunda şöyle diyor: " sanatçının bir yaratıcı olarak başlıca ereği özgün bir dil, bir biçim dili oluşturmaktır. Ondan beklenen de budur. Çünkü sanat, "yaşam itilimleri" enerjisinin ve süblimasyonun rolüyle, kişiliğin bilinç ve bilinçdışı içeriklerinin, bir uyumlu bütünleşme ve biçimlenme ile objektifleşmiş tinsel varlık kategorisinde dışlaşmasıdır. Ne var ki, biçim araştırmaları, özgün bir dilin, özgün biçimin oluşmasına ve yüksek değerde sanat yaratımlarına tek başına yetmez. Biçim içerikle karşılıklı etkileşim içindedir ve biçimin oluşması sürecinde ilk etkin rolü içerik yüklenir. İçerik, mikrokosmik ve makrokosmik sferlere değin bir yargı ve değerlendirmedir. Sanatçının yaratma potansiyelini "homeostatik" denge kararsızlıkları aktive eder. Geniş anlamıyla, mikrokosmik sfer bütünlüğüne yönelik, mikrokosmik ve makrokosmik sferler arası bir dengeleşim mekanizması olan "homeostasis" bir kararsız denge özelliği gösterir. Sürekli değişen iç ve dış etkenlerle bozulan bu denge ve bütünlük çözülmelere neden olur. Bu koşullarda psikolojik ve fizyolojik savunma mekanizmalarıyla birlikte yaratma potansiyeli de yeni dengeleşim ve bütünleşmeler için aktive olur. Her yeni içerik yeni biçimlenmelere olanak sağlar. Bundan ötürüdür ki, hergün bir başka, yeni bir dünya kurma olasılığı do-

---

(23) Süleyman Veliolu, Makale, Sanat Çevresi Dergisi, sayı 98, Aralık 1986, ss.5-6-7

ğar".(24)

Sanatsal yaratım sürecinin oluşması, gelişmesi ve sonuçta sanatçının kendini herhangi bir biçimde dışa vurması olayının açıklanması konusunda oldukça ilginç açıklamaları Rollo May, "Yaratma Cesareti" adlı kitabında geniş bir biçimde açıklamıştır.

Benim burada üzerinde durmak istediğim iki önemli nokta; yoğunlaşma ve karşılaşmadır.

İhsan Turgut, "Sanat Felsefesi" adlı kitabında "yoğunlaşma" olayını felsefi açıdan şöyle irdeliyor: "Jung'a göre, bilinç ve bilinçdışı arasında bir çeşit zıtlama, kutuplaşma ve tamamlayıcı özellikleri vardır. Bilinç, bilinçdışının mantıksız eğilimlerini kontrol ederken, bilinçdışı da bilincin boş, yavan akılsallıkla kuruyup gitmesine engel olur. Bir konu üzerinde fazla ileri gidersek bilinçdışı öbür tarafa meyleder".(25)

Rollo May de bilinçdışını şöyle tanımlıyor: " bireyin gerçekleyemeyeceği veya gerçeklemeyeceği eylem ve farkındalık gizilgüçleri olarak tanımlıyorum. Bu gizilgüçler "özgür yaratıcılık" diye adlandırabileceğimiz şeyin kaynağıdır. Bilinçdışı fenomenlerin açıklanmasının yaratıcılıkla çarpıcı bir ilişkisi var".(26)

Bir konu üzerinde fazlaca durduğumuz, bütün dikkat ve bilincimizi o konu üzerinde topladığımız zaman yoğunlaşma süreci başlamış olur. Oysa ki, yaratma olayı bazen bu yoğunlaşma süreci içinde değil de, bilincimizi serbest bıraktığımız ve hiç beklemediğimiz bir anda birdenbire gerçekleşir. Çoğu zaman, "kafamda şimşek çaktı", "bende şafak söktü" gibi sözleri söylemişiz veya duymuşuzdur. İşte bu birden bire oluşuveren yeni düşünceler; farkındalık düzeyimizin altındaki derinlikten fikirlerin fırlayıp gelmeleridir.

Rollo May, yaratmanın hiç beklenmedik bir anda ortaya çıkmasını şöyle açıklamaya çalışıyor: " araştırma sürecinde

---

(24) Süleyman Velioglu, a.g.e.ss.5-6-7

(25) İhsan Turgut, a.g.e.s.164

(26) Rollo May, a.g.e.ss.52-53

yaşanan bir deneyimdir; deneyim ya da tecrübe ise, bilincin bir yükselme durumudur".(27)

Sanat çevresinde ya da halk arasında "ilham meleklerinin gelmesi" diye tabir edilen şey, R.May'in belirttiği bilincin yükselmesi durumundan başka birşey değildir.

Üzerinde önemle durulması gereken diğer bir konu da "karşılaşma" olgusudur. Yaratıcı edimde dikkatimizi çeken ve önemli rol oynayan karşılaşmadır.

Karşılaşma olgusunu Rollo May şöyle tanımlıyor: "Sanatçılar resmetmeyi amaçladıkları kır manzarasıyla karşılaşır- lar-ona bakarlar, onu şu yada bu açıdan gözlerler. Onun içine emildiklerini, yutulduklarını söyleyebiliriz. Ya da soyut ressamların durumunda olduğu gibi karşılaşma, sonradan paletteki gözalcı renklerde ya da tuvalin katı, cezbedici beyazlığında kendini dışa verecek bir fikirle, bir iç hayalle olabilir. Boya, tuval ve diğer malzemeler burada karşılaşmanın ikincil kısmını oluştururlar; tastamam koyacak olursak karşılaşmanın dili, ortamıdır. Ya da bilim adamı benzer bir karşılaşma durumunda deneyleriyle, laboratuvar göreviyle yüzyüze gelir. Karşılaşma kavramı, yetenek ve yaratıcılık arasındaki önemli ayırımı da daha net kılmamıza yarayacak. Yetenek nörolojik karşılıklara sahip olabilir ve bireye "verilen" birşey gibi ele alınabilir. Bireyin kullansa da kullanmasa da yeteneği olabilir; yetenek bireyde şu ya da bu olarak ölçülebilir. Ancak, yaratıcılık sadece edimde görülebilir. Bazen Picasso örneğinde olduğu gibi, büyük yetenekle birlikte büyük karşılaşmaya, bunun sonucunda da büyük yaratıcılığa sahip olabiliriz. Bazen se pek fazla yeteneği olmayan yüksek bir yaratıcılık olabilir.

May'in üzerinde durduğu yetenek ve yaratıcılık arasındaki farkı, ünlü Fizikçi Albert Einstein şöyle tanımlıyor: "Başarının yüzde doksan dokuzu çaba, sadece yüzde biri deha-

---

(27) İhsan Turgut, a.g.e. s.164

dır, yetenektir."

Yetenekli olmak, sanatsal ve bilimsel alanda yaratabilmenin temel ve tek koşulu değildir. Yaratıcılık, herşeyden önce bir üretim ya da yaratım sürecidir. Bu süreç çoğu kere insanı zorlar, rahatsız eder ve yorar. Yetenek, yaratıcı istem ve çabayla birleşmediği sürece yaratı olayı gerçekleşemez. May'in de belirttiği gibi yetenek belki nörolojik bir yetidir, ancak; yaratıcılık edimseldir, eylemseldir. Kısaca söylersek; yetenek tek başına hiçbirşey değildir, çaba, disiplin, yaratma ve üretme istemi, yaratıcı düşünce hepsi birleştiği taktirde üst düzey yaratı olayı gerçekleşebilir.

### c) YARATICILIK ve EĞİTİM

Okul, bir kurum olarak ister istemez uyumu ve uyumlu olma zorunluluğunu da beraberinde getirir. Kurumların kuralcılığı ve tekdüzeliği, yaratıcılığı ve özgün düşünme tavrını köreltir ve öldürür.

Geleneksel eğitim sistemleri genellikle "yakınsak düşünme" yi geliştirme amacına yönelik eğitime önem vermektedirler ve bunun sonucunda da "ıraksak düşünme" ve "yaratıcı yeti" körelmektedir.

Oysa ki; çağdaş ve ilerici bir eğitim sisteminde, bağımsız düşünebilen, sorgulama yapabilen, bilimsel düşünme yöntemine ve bilimsel tavıra sahip, ıraksak düşünmeye yönelmiş öğrenciler, insanlar yetiştirilmelidir.



### 3- SANAT EĞİTİMİ

#### a) EĞİTİMİN TANIMI ve AMACI

Bu konuyu daha sağlıklı tartışabilmenin temel yolu, birtakım kavramlara açıklık kazandırmaktır kısımca. Kavramlara açıklık kazandırıldığında da konunun özü kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

Birinci sorununuz, "eğitme" nin tam olarak ne olduğu sorusuna cevap bulmaktır. Etimolojik olarak "eğitmek", ortaya çıkarmak ya da göz önüne sermek anlamına gelmektedir. Ve ortaya çıkarılacak ve geliştirilecek olan yalnızca insanın sahip olduğu fakat aşağı yukarı henüz keşfedilmemiş olan ya da birşey onları uyandırana, canlandırana kadar gelişmemiş olarak kalacak yetenekler olabilir. Eğitimi oluşturan süreçler başlıca üç tane olarak görülmektedir; öğretim, yetiştirme ve aşılama; ve bunlardan son ikisinde, öğretmen ve öğrenci arasında dilsel iletişim kadar, gözlenen şeyin taklit edilmesi önemli yer tutar.(28)

Burada çok dikkatlice ayırdetmemiz gereken iki önemli kavram, "eğitim" ve "talim" kavramlarıdır.

Talim eğitimin bir parçasıdır. Talim, dar bir alanda, belli bir işte, teknik düzeyde eğitilmek demektir. Diğer bir deyişle "öğretim", "talim" ile eşanlamda kullanılmaktadır.

Talim edilmiş zihin, özel bir beceriyi kazanmış zihindir; kısa ya da uzun süreli kurslarla yapılır bu iş. Bunun için yöntem olarak, daha önceden belirlenmiş programlanmış bilgiler aktarılıp, öğrenciler tarafından şu ya da bu yolla aynen öğrenilmeye çalışılır. Böyle bir öğrenme, davranışlarda önemli bir değişiklik yapmadığı gibi, bir dünya görüşü de kazandırmamaktadır.(29)

---

(28) Sabri Büyükdüvenci, Eğitim Felsefesi "Yazılar", Yargıçoğ-  
lu matbaası, Ankara, 1987, s.35

(29) İhsan Turgut, a.g.e. ss.220-221

Etimolojik olarak "öğretmek" ya da "talim", birşeyi dahil etmek demektir. Özellikle, bilgının akla dahil edilmesi- olgular bilgisi, ilişkiler, kurallar, yasalar ya da çeşitli ilkeler. Böylece öğretim, hazır bilgilerin akla dahil edildiği bir süreç olmaktadır.

Eğitimin ikinci süreci olan yetiştirme; zihinsel ya da fiziksel bir dizi işlemlerin yapılması becerisini kişiye kazandırma sürecidir ve burada becerinin kazanılması, işlemlerin bağlı olduğu ilkelerin anlaşılmasını gerektirmektedir.

Eğitimin üçüncü süreci ise aşılamaadır. Eğitim süreci içerisinde bilgi ve becerilerin kazandırılmasının yanısıra çeşitli dogmaların bireye empoze edilmesi olayını "aşılama" diye tanımlayabiliriz. Bu empoze edilenler, "bilgi" den ayrı olarak, inançlar, töreler, genel ahlak değerleri ve bağlılıklardır ve bunlar, birlikte yaşayacağı insanlarla uyum içinde olması için, kişinin duygularını ve eğilimlerini biçimlendirirler. Aşılama; esasen inançları, ahlak kurallarını, töreleri kişinin aklına yerleştirmekten ibaret olan ve "telkin" adını verdiğimiz "psikolojik şartlandırma" sürecinden oluşmaktadır. Sonuç olarak, aşılama; kişinin, içinde yaşadığı sosyal çevreye psikolojik olarak uyarlanmasıdır diyebiliriz.

Eğitimin tanımlanmasından sonra üzerinde önemle durulmasını zorunlu gördüğüm diğer bir sorun da, niçin eğitim? sorusuna cevap aramak olmaktadır. İnsanın eğitim ihtiyacı nasıl doğmuştur? bu sorunun yanıtlanması için öne sürülen bir iki görüşe değinmek yeterli olacaktır kanımca.

Sabri Büyükdüvenci, "Eğitim Felsefesi" adlı kitabında; insanın eğitim ihtiyacının temel nedenlerini şöyle açıklamıştır: "insanın eğitim ihtiyacı sorunu muhtemelen, çevresiyle olan ilişkilerinde tüm yaratıklar arasında içgüdüsel olarak en zayıf donanımlı olmasından kaynaklanmaktadır. Yaşayan pekçok canlı, doğumdan itibaren kendi kendine yetmektedir ve diğer pek çokları da doğumdan kısa bir süre sonra kendileri için gerekli mekanizmaları öğrenmeden ziyade büyüme sürecinde kazanmaktadırlar. Öte yandan, insanın, yalnızca uzun bir bağımlılık dönemine ihtiyaç duymasının yanısıra ken-

disine bakabilecek yeteneği kazanması içgüdülerinin olgunlaşmasından çok, bir eğitim sorunu olmaktadır. Tüm yaratıkların içinde, öğrenebilirliği olan, esnek yapılısı, fakat aynı zamanda öğretime en çok ihtiyaç duyanıdır."(30)

İnsan, tüm yaratıklar içerisinde, kendi kendini gözleleyebilen, eleştirebilen, eksiklerini bulma ve bu eksikliklerini giderme yolunda çaba harcayabilen "merak"lı bir varlıktır. Nietzsche, bu konuda görüşünü şöyle dile getiriyor: "İnsan, daima kendinden utanan bir varlıktır. Yalnızca dış dünyada algıladıklarından değil kendi kendisinden de memnun olmayan ve her ikisini de sürekli geliştirmeye çabalayan şifa bulmaz bir idealisttir".

B.Büyükdüvencin'nin söylemiyle; "her bir insan, olması gerektiğinden daha fazla anlayışsız, cahil, budala, sakar, zayıf, hastalıklı, mantıksız, disiplinsiz, adaletsiz, bencil ve zavallıdır.Ve bütün bu kusurlar kendisinin ve hemcinslerinin mutluluğu önünde engel oluşturmaktadırlar. İnsan ilkönce bunu bulanık olarak fakat giderek gelişimi ilerledikçe daha açık olarak görmektedir. Ve bunun farkına varmasıyla eğitime verdiği önem büyümektedir. İnsanın haklı gösterilebilen diğer tüm girişimlerinde olduğu gibi eğitim için yeterli neden nihai olarak aynıdır. Yani, duygulu varlıkları etkileyen acı ve kötülüğu azaltmak, onların refahını arttırmak ve onları daha büyük ve güvenli mutluluk ve iyilik derecelerine yükseltmektir".(31)

Eğitilmiş insan, çok yönlü ve derinlemesine düşünebilen, çok boyutlu ve çok yönlü, evrensel değerlerle donanmış üretici, yaratıcı ve bilinçli bir yapıya sahiptir. Eğitim sistemlerimiz de bu modelde insanların yetiştirilmesine olanak sağlayacak biçimde programlanmalıdır. Bence, çağdaş bir eğitim, ya da çağımızın gelişim hızına uyabilecek ve çağımız insanının yaşamsal istemlerine cevap verebilecek bir eğitim; her türlü dogmalardan uzak, iraksak düşünmeyi, yaratıcı ve

---

(30) Sabri Büyükdüvenci, a.g.e.s.36

(31) Sabri Büyükdüvenci, a.g.e.s.38

üretici tavrı benimsemiş, insani değerlerle kendini donatmış, bilinçli insanlar yetiştiren, yeniliklere ve çağın gelişmelerine açık bir sisteme oturtulmalıdır.

Genel eğitimin bir parçası olan sanat eğitimi de böylesine yapıcı, yenilikçi bir yöntem ve görüş üzerine kurulmalıdır.

## b) SANAT EĞİTİMİNİN AMACI

Konumuzun başında sanatın tanımlanması ve işlevi, sanat ve yaratıcılık ilişkisi, eğitimin ne olduğu ya da ne olması gerektiği konusunda; değişik görüşleri irdelemekle beraber, kendime daha uygun bulduğum düşünceleri sistematize etmeye çalıştım. Sanat ve eğitim olgusuna, kavramlarına kendi bakış açımızı koyduktan sonra, karşımıza çıkan en önemli soru; sanat eğitimi nedir? ya da ne olmalıdır? sorusudur.

Konumuzun başında hemen belirtmemiz gereken önemli bir nokta; plastik sanatlar, süsleyici ve dekoratif işlevi olan, keyfi bir etkinlik değildir. Sanat, duygu ve düşünce arasındaki karşılıklı ve iç içe geçmiş bağlantıyı vurgular. Onun için sanat, hem öğrenme sürecinin, hem de gelişim sürecinin etkin bir yardımcısı olabilir. İnsanın iki önemli yönü olan "duygu" ve "düşünce" yönünün uyumunun sağlanması, bir anlamda eğitimin de temel amaçlarından olduğuna göre, sanat, örgün ve yaygın eğitimde yer aldığı anda, tüm eğitim süreçlerini daha etkili kılabilen bir güce sahip olduğu görülecektir.

Sanat eğitiminin ne olduğu sorgulamasını, bir çok eğitimci, felsefeci, pedagog, sanat eğitimcisi yapmış, kendince tutarlı ve etkin bir görüş ve tanımlama getirmeye çalışmıştır. Sanat eğitimi, başka bir deyişle "sanatla eğitim" görüşünü, kimileri Platon'a kadar götürmekte, kimileri ise ancak, 20. yüzyılda sözkonusu edilebilecek bir öneme kavuştuğunu ileri sürmektedirler.

İster Platon'dan başlayarak günümüze değin tartışılmalı, ister 20. yüzyılda sözkonusu edilmiş olsun; sanat eğitiminin önemi ve gerekliliği günümüzde çok çarpıcı bir

biçimde kendini kabul ettirmiştir. Bilimde, sanatta, sporda, eğitimde gelişmenin ve ilerleyebilmenin temel koşulu sanat eğitimidir. İnsanların düşünsel ve duygusal uyumunun sağlanmasında, daha mutlu ve üretken bir toplum oluşturmada; sanat eğitimi, bugün en etkin görevi üstlenmiş durumdadır. Sanatın, bilimin ve sanat eğitiminin önemini özümseyememiş bir eğitim sistemi ve eğitimci kadrosundan birşeyler beklemek hayalperestlik olur.

Sanat eğitiminin ne olduğu ve neyi amaçladığı konusundaki görüşlerini, İnci San şöyle anlatıyor: "bugün sanat eğitimi denince, yalnızca bir öğretim dalı değil, eğitim ve öğretimi tümü ile kapsayan ve onları yenileyen bir uygulama, düşünüş ve davranış anlaşılmalıdır. Genel eğitimin bütünleştirici bir bileşeni ve tinsel eğitimin temeli olarak sanat eğitimi, kişiliğin uyumlu bir bütün olarak gelişimi sürecinde, kişideki yaratıcı ve üretici güçlerin gözetilip geliştirilmesini amaçlar".(32)

Suat Kemal Yetkin'in dediği gibi, "bilimsel yöntem insan oluşumunun bir yönünü işliyor, eğitiyorsa, diğer yönünü de sanat eğitimi işlemelidir. Çünkü insan yalnız akıl ve zeka değildir, aynı zamanda ve (belki de) herşeyden önce duyguludur. Yaşayışımız boyunca edindiğimiz deneylerin niteliğini değerlendirmemize olanak veren duyum ve duyguları bir yana bırakamayız. Onlar da akıl ve düşünce gibi, iç varlığımızın vazgeçilmez parçalarıdır... Gerçekçi bir eğitim, bilim ve sanatın ayrılmaz işbirliğine dayanmalıdır. İnsanda köklü bir gereksinimi karşılayan sanatın, kişiliği eğiten en önemli etmenlerden biri olduğu unutulmamalıdır".(33)

Önemle belirtilmesi ve ayırdedilmesi gerekli diğer bir konu da şudur ki; sanat eğitiminin amacı "sanatın biçimsel sorunlarını çözümlmek" değildir. Başka bir biçimde söylersek, sanat eğitiminin amacı, herhangi bir sanat dalında sanatçı yetiştirmek değildir ve herhangi bir sanat dalında o sanatın sorunlarını incelemek, çözümlmek ve öğretmek değildir.

---

(32) İnci san, Sanatsal Yaratma-Çocukta Yaratıcılık,a.g.e.s.3

(33) Aktaran:İnci San,a.g.e.ss.2-3

Sanat eğitiminin temel amacı "sanatsal yöntemlerle eğitimidir". Gerek sanatçıda gerek sanat eseriyle karşılaşarak onu değerlendirende harekete geçen tüm zihinsel yeti ve süreçleri, duygu, duyu, duyum, algılama, imgeleme, düşünme, anma, çağrışım gibi güçleri yaratıcı ve üretken kılan biçimde eğitmektir.

Herbert Read, eğitimde en önemli hususlardan birinin, psikolojik yönelişleri, ruhsal tutumları bilmek olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre estetik duyarlılığın eğitilmesi, eğitimin en önemli ve temel görevlerinden biridir. Read'ın kuramınca tüm anlatım ve kendini ifade biçimleri, şiir ve edebiyat, müzik ya da sözlü diğer anlatım biçimleri ve gerçekliğe bütünleştirici biçimde yaklaşan her çeşit form, estetik eğitimin kapsamına girerler. Yani amaçlanan, bilincin, zekanın, yargılama ve usavurma güçlerinin aslında dayalı olduğu tüm duyguları ve duyguların eğitimidir. Read'e göre, ancak bu duygular dış dünya ile uyumlu bağlantı ve ilişkiler içine konabilirse bütünleşmiş bir kişilik oluşabilir. Demek ki sanat eğitimi kavramıyla, salt görsel ve plastik alandaki eğitim değil, tüm ifade biçimlerini kapsayan bir eğitim anlaşılmalıdır".(34)

Sanat eğitimi yalnız kuramsal sorunlarla değil, sanatın ve estetiğin yaratıcı düşünceden, ürün vermeye ve eleştiriye kadar uygulamadaki tüm sorunları ve bunların çözümleriyle de yakından ilgilenir. Bireyin görsel yetileri ve görsel biçimler yaratma yetileri bakımından gelişmesindeki etkili yöntemleri araştırır, saptanan amaca göre en uygununu bulur.

Sanat ve estetik eğitiminin, genel anlamdaki eğitim sürecinde, bütünlüğü sağlayan önemli bir eğitim aşaması olduğunu önemle vurgulamak gerekmektedir.

Olca Kirişoğlu, bir makalesinde sanat eğitiminin

---

(34) İnci san, Sanatsal Yaratma-Çocukta Yaratıcılık, a.g.e.s.7

önemini şöyle dile getiriyor: "bir kişiye "eğitilmiş insan" diyebilmek için o kişinin çok yönlü yetileri bakımından gelişmiş, estetik ve pratik değer yargılarına sahip, bilgisini ve becerisini geliştirmeye hazır insan olarak yetişmiş olması gerekir. Eğitim görmüş insanla, yalnız zihinsel olarak eğitilmiş insan arasındaki ayırım, insanın bütün öteki yetileri yanında görsel ve sanatsal yetilerinin de gelişmiş olmasında gözlemlenir".(35)

Bir toplumun kültür düzeyini, o toplumun yetişmiş sanatçılarının ve sanattan anlayan, değer yargıları gelişmiş kişilerin çokluğu belirler. Böylesi insanların sayısını çoğaltmak, dolayısıyla, toplumumuzun kültür düzeyini yükseltecek, sanatta, bilimde, sporda, toplum yaşayışında ve her türlü gelişmede; bu değişim ve gelişim dinamiğini sağlayacak olan, ancak ve ancak, sanat eğitimidir.

Bu anlamdaki bir sanat eğitiminin amaçları Herbert Read'e göre şunlar olmalıdır:

- a) Tüm algı ve duyum biçimlerinin doğal yoğunluk ve yegînliğini korumak;
- b) Bu çeşitli algı ve duyum biçimlerinin birbirleriyle ve çevreyle bağlantısında uyum sağlamak;
- c) Duyguların anlaşılabilir, paylaşılabilir biçimde anlatımı;
- d) Zihinsel yaşantıların anlaşılabilir biçimde anlatımı (yoksa bu yaşantılar kısmen ya da tamamen bilinç dışı kalacaklardır);
- e) Düşünce ve düşüncelerin istenen biçimde anlatımı.

(36)

Olçay Kirişoğlu'nun görüşüne göre de, sanat eğitiminde uyulması ve uygulanması gereken ilkeler şunlar olmalıdır: "Sanatta öğrenme gerçek bir yaratma süreci içinde olur. Bu sanatçıların yaratma sürecine eş bir çalışmalar bütünüdür.

---

(35) Olçay Kirişoğlu, Sanat Yazıları II, Hacettepe Üniv. Güzel sanatlar Fakültesi yayınları, sayı 7, s.73

(36) Aktaran: İnci San, Sanatsal Yaratma-Çocukta Yaratıcılık, a.g.e. s.8

Bir öğrenci sanat öğreniyorsa, o bir sanatçıdır. Onun için sanatçı gibi çalışarak sanatı öğrenmek, her türlü öğretim biçiminden daha kolaydır.

Sanatçı gibi çalışmak ve sanatçı gibi üretmek demek;

a) Gereci, nitelikleri ve olanaklarıyla öğrenmek,

b) Gerece biçim verirken estetik bütünlüğü sağlamayı öğrenmek,

c) Kendi çalışmalarına olduğu kadar, başkalarının çalışmalarına eleştirel bir tavırla yaklaşmayı öğrenmek, demektir.

Ne sanatçı olmak yalnız yetenek işidir, ne yaratıcılık yalnız sanatçılara ve doğuştan yeteneklilere özgü bir uğraştır ve ne de sanatı tanımak, sevmek, sanatsal değerleri görebilmek tanrı vergisidir.(37)

Sonuç olarak; İnci San'ın söylemiyle, aynı yargıyı taşıdığımı belirterek bu konudaki görüşümü de dile getirmiş olacağım: " sanat eğitimi, özellikle bizim ele aldığımız biçimiyle, birey ve toplulukların sanatsal ve kültürel yetiştirilmesi ile ilgilidir. Bu yetiştirme kültürel bir biçimlendirme anlamındadır.Sanatçı yetiştirmeye yönelik eğitim ve öğretimi "sanat öğretimi" diye adlandırmayı uygun buluyoruz. Anlaşılacağı gibi sanat öğretimi, geniş kapsamlı sanat eğitiminin bir bölümüdür. Sanat eğitimi, içine sanatçıyı, sanat öğretmenini ve sanat öğrencilerini de alan kitlelere dönük bir eğitimidir.(38)

Benim burada vurgulamak istediğim diğer bir konuyu çok açık bir biçimde anlatması bakımından aktarmak istediğim, Pfennin'e ait görüş şudur: " eğitsel bir eylem olarak sanat eğitimi, ölçütlerini ya da görsel yögrumsal ilkelerini zamanın sanatında bulmalıdır; çünkü sanat, zamanın kültür değerlerini belgeler. Dolayısıyla çözümlemesi yapılacak sanat,

---

(37) Olcay Kirişoğlu, a.g.e. s.76

(38) İnci San, Sanat Üzerine, makale, Hacettepe Üniv. Güzel Sanatlar Fak. yayınları 3, Hacan yayınevi, Ankara, 1985, s.52



çağdaş sanat olmalıdır. Çağımızda Kübizm'den başlayarak gelişen modern sanat akımlarında ortak olarak görülen altı özellik vardır: içe geçme(nüfuz) ve saydamlık, soyutlama ve somutlama, dirik(dinamik) denge, anlatım araçlarının bağımsızlığı, yapısallık, yapma teknikleri". (39)

Yukarıda sayılan altı biçimleyici ilke, plastik sanatlar öğretiminde dersin konusunu oluşturur. Plastik sanatlar eğitiminde ve öğretiminde; öğretilenler olan; biçimlendirme ilkeleri, sanat nesnesi olarak kullanılan malzemeler ve özellikleri, aletlerin kullanım olanakları, tekniklerdir. Bunların dışında kalan; çoğu kere tanrı vergisi, insanüstü sezgi gücü, düşünme ve kurgulama yetisi, görme ve yansıtılabilmek becerisi gibi yeti ve yetenekler; plastik sanatlar öğretim yöntemleriyle kişiye kazandırılmaz.

---

(39) Aktaran: İnci San, Sanat Eğitimi Kuramları, Tan yayınları, Ankara, 1983 ss.150-151

#### 4- KURAMSAL VE UYGULAMALI PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ

Temel sanat eğitimi, zannedildiği gibi, sanatın temel sorunlarını ve ilkelerini öğreten bir içerikte değildir. Öncelikle sanatın temellerini almaya aday kişi onun hedefidir. Ancak sanatçı olmaya aday kişiler, sanat eylemlerinin temellerini oluşturabilirler.

Sanatçı-Eğitimci; sanata yönelen kişi ve onun sanat eyleminin birlikteliğini oluşturan, sanata yönelecek kişiyi yönlendiren, sanatı izleten, algılamanın biçimsel esaslarını kavratan, gözlemleten ve araştırmaya yönelten; o alanda bellek, çağrışım, imgelem, biliş, buluş, düşünme, usa vurma eylemleriyle kişinin bilincini oluşturan; yine kişinin duyum ve duyularından başlayarak tüm algısal ve düşünsel süreçlerinin çalışmasına, eylem alanına aktarılmasına yardımcı olandır.(40)

Böylece sanatçı-eğitimci; bireyin, kendi ile, yöneldiği sanat arasında yapıcı-kurmacı iletişim ilişkilerine girmesine, düzenlemeler ve biçimlendirmelerle, yöneldiği bütün çevresellik ve sanat eyleminde kişinin yeni formlara ulaşmasına ortam hazırlayandır.

Sanat eğitiminin birinci aşaması olan kuramsal eğitim; kişinin, izlenim, algılama, gözlem, araştırma, bellek, çağrışım, imgelem, biliş, buluş, bilgi, düşünme, usavurma, değerlendirme gibi duyu ve duyumlardan başlayarak tüm duygusal ve düşünsel süreçlerini çalıştırarak, görsel ve güzel(optik) alanda, madde ile, yapıcı iletişim ilişkilerine girmesi, yeni düzenlemeler ve biçimlendirmelerle birtakım formlara ulaşması süreçlerinden oluşur.(41)

Temel sanat eğitiminin ne olduğunu ilkönce tartışmak, anlamak ve anlatmak önemlidir. Temel sanat eğitimi; "temel heykel eğitimi" veya "temel resim eğitimi"yle aynı şey değil-

---

(40) İncilay Yurdakul, Namık K. Sarıkavak, makale, Güzel Sanat Fakültelerinde Temel Sanat Eğitimi, Hacettepe Univ. Güzel Sanatlar Fk. yayınları, Sayı:10, Ankara, 1989, s.47

(41) İnci San, Sanat Eğitimi Kuramları, a.g.e. s.26

dir. Temel sanat eğitimi; kişiye, yaşamın her alanında estetik tavır içinde olunması gerektiği bilincinin kazandırılmasıdır.

"Temel heykel eğitimi", "Temel resim eğitimi", veya "Temel grafik eğitimi" olarak uygulanan ve bu sanat dallarının biçim dili, teknik ve içerik sorunlarını öğretmeye yönelik öğretimi; "Temel sanat eğitimi" ile karıştırmamak gerekir.

Sanatın öğrenilebilir yanının içeriği oluşturması duyuşsal olanın geri planda kalmasına neden olacaktır. Bu durum yaratıcı-tasarımcı-sanatçı olmasını amaçlamanın aksine, eğitim dizgesinin bu düzencesinde ele alınan öğrencinin "kişi" olmasını engelleyecek ve onu ancak "teknik donanımlı" birey özelliğine kavuşturacaktır. Bu, üniversite düzeyindeki eğitimin temel hedefi değil, araç hedefidir. Bu araç hedef, bundan dolayı, güzel sanatlar fakültelerinin ve eğitim fakültelerinin değil, teknik liselerin asıl hedefleridir.(42)

Sadece emek yoğunmayı, tahta rendelemeyi, çivi çakmayı, kağıt yapıştırılmayı öğrenmiş bir kişi yaptığı işin bilincine ulaşamaz. Elişi, kişinin moral değerlerine katkıda bulunamaz.(43)

Güzel sanatlar fakültelerinde ve eğitim fakültelerinde "sanat eğitimi" şu üç temel ilke üzerine kurulmalıdır:

- a) Sanat felsefesi eğitimi,
- b) Estetik, görsel algı, estetik yargılama, sanat eserleri çözümlemeleri eğitimi,
- c) Sanat teknolojisi öğretimi.

Sanatçı kişi, herşeyden önce özgün bir düşünüş ve davranış biçimine sahip olmalıdır. Kuramsal düzeyde geliştireceği düşünüş biçimleri ve geliştireceği düşünce sistemleri, onun sanatının "öz" ünü oluşturur. Yaşamın ve evrenin sorgulanması ve gerçekliğin bulgulanması yolunda yeni düşünceler geliştirmelidir.

---

(42) İncilay Yurdakul, Namık K. Sarıkavak, a.g.e.s.50

(43) Nevide Gökaydın, Eğitimde Tasarım, Temel Sanat Eğitimi ve Görsel Algı, Sedir yayınevi, Ankara, 1990, s.4

Ancak; yaşamın sorgulanması ve yeniden düzenlenmesi; algılama, özümseme, duyumsama, düşleme, beğeni, duyarlık gibi "estetik tavrı" oluşturan ilkelerden bağımsız olarak gerçekleştirilemez. Sanatçı çevresini gözlerken, olumlu ya da olumsuzluğunu belirlerken, "estetik yargı gücü" nü de kullanır ve yeniden oluşturacağı her şeyde "estetik olma" özelliğini de arar.

Düşüncelerin ve estetik yaşantıların hayata geçirilmesi, kalıcı olması, yani nesnelleşmesi, ancak bir "biçim dili" ne dönüştürülmesi ve "sanat nesnesi"ne aktarılmasıyla mümkün olur. Duyguların, düşüncelerin ve her türlü ifade istemlerinin en çarpıcı ve etkili biçimde nesnelleştirilmesi girişimleri (sanat eserine dönüşmesi); yetkin bir "sanat teknolojisi" ve "malzeme bilgisi" yle başarıya ulaşabilir. Malzemeyi istemleri doğrultusunda ustaca biçimlendirme yetisi; sanatçının veya sanat öğrencisininin sahip olması gereken üçüncü bir yeti ve özelliktir.

Ancak, bir kez daha altını çizerek belirtmek istiyorum; "plastik sanatlar öğretimi" veya "eğitim"i, sadece "iş teknolojisi" dersi değildir. İş teknolojisini de içine alan geniş kapsamlı bir eğitim sürecidir.

Sanatçının ve sanat eserinin niteliklerinin ne olması gerektiği, sanat eğitiminin ne olduğu ya da olmadığı konusundaki tartışmamızın bir uzantısı olarak, ikinci bölümde; "sanat nesnesi" olarak kullanılan, sanayi ve endüstri ürünü hazır-eşya (ready-made)'ların kullanım istemleri ve teknikleri üzerinde tartışmamız yararlı olacaktır.

## II. BÖLÜM: SANAYİ ve ENDÜSTRİ ÜRÜNÜ HAZIR-EŞYANIN (READY-MADE) SANAT NESNESİ OLARAK RESİM ve HEYKELDE KULLANILMASI

İnsanoğlu'nun ilk sanatsal üretimde bulunduğu günden başlayarak belirli bir zamana değin "sanat nesnesi" olarak kullandığı malzemelere baktığımızda; kil, alçı, mermer, taş, fildişi, ahşap, cam, pişmiş toprak, bronz, demir, altın, gümüş gibi ham malzemeleri ve madenleri, birbirinden farklı teknikler ve yöntemlerle işlediklerini, böylece de birtakım eserler ürettiğini görüyoruz.

Yaklaşık 18. yüzyıl sonlarında, 19. yüzyılın başlarında, bilimsel gelişmenin hızla ilerlemesi ve hızlı bir teknolojik gelişmeyi de beraberinde getirmesi; yaşamın her alanında olduğu gibi sanat yaşamına da farklı olanaklar ve farklı boyutlar kazandırdı. Bütün dönemlerde bilimsel çalışmalara ve bilimsel araştırmalara atbaşı bir gelişim gösteren sanat çalışmaları da, doğal olarak, bu yeni gelişme olanaklarını kendi hizmetine sokma yolunda kaçınılmaz gelişimini gösterdi.

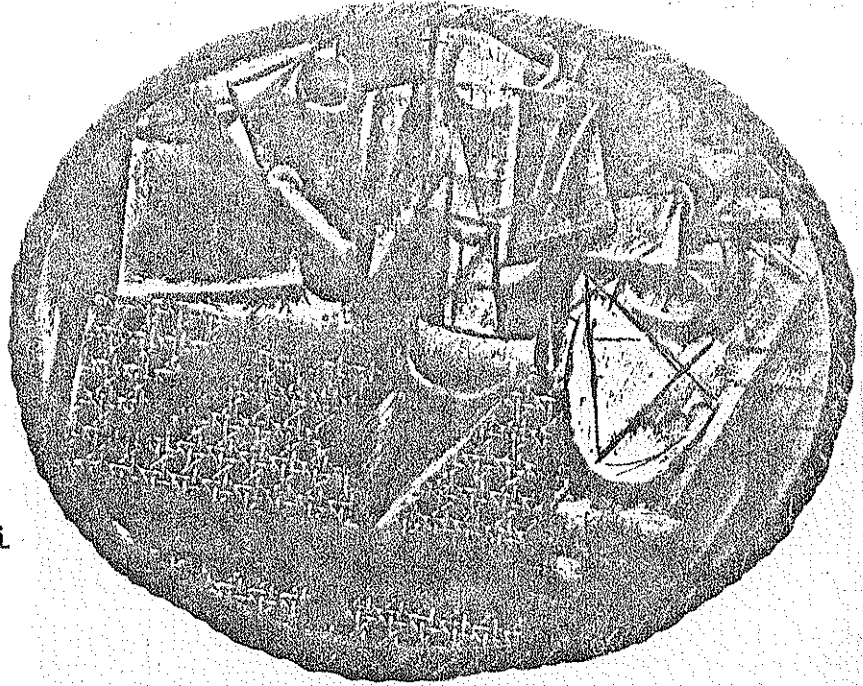
Sanat, gerek kuramsal bağlamda, gerek sanat eseri gerek "sanatçı" bağlamında olsun, farklı görevler üstlendi, farklı yönelişlere ve uygulamalara sahne oldu.

Sanatçılar, çağın gereği olarak, düşünüş, davranış ve sanatsal üretim adına; tüm kalıpları kırma, farklıyı, yeniyi, güzeli, iyiyi yakalama yolunda amansız bir gelişim çabası gösterdiler. Sanatsal üretimlerinde de, farklı yönelişlerine, yeni ifade istemlerine hizmet edebilecek yeni malzeme ve teknik olanakları kullandılar.

Bugün de, aklımıza gelebilecek her türlü malzeme "sanat nesnesi" olarak, plastik sanatların hizmetine sunulmuştur.

## 1- HAZIR-EŞYA'NIN (READY-MADE) SANAT NESNESİ OLARAK İLK KULLANILIŞI

Resim ve heykel sanatında kullanılan geleneksel malzemelerin dışında, farklı malzeme kullanma istemi ve bu konuda verilen ilk örnek, Pablo Picasso'yla başlamıştır. 1912 yılında, "bireşimsel (sentetik) kübizm" adını verdiği dönemde gerçekleştirdiği "Bambu Sandalyeli Natürmort"(Mayıs 1912) adlı tabloda; ilk kez, geleneksel resim malzemesi olan yağlıboyanın dışında farklı malzemelerden yararlandı.



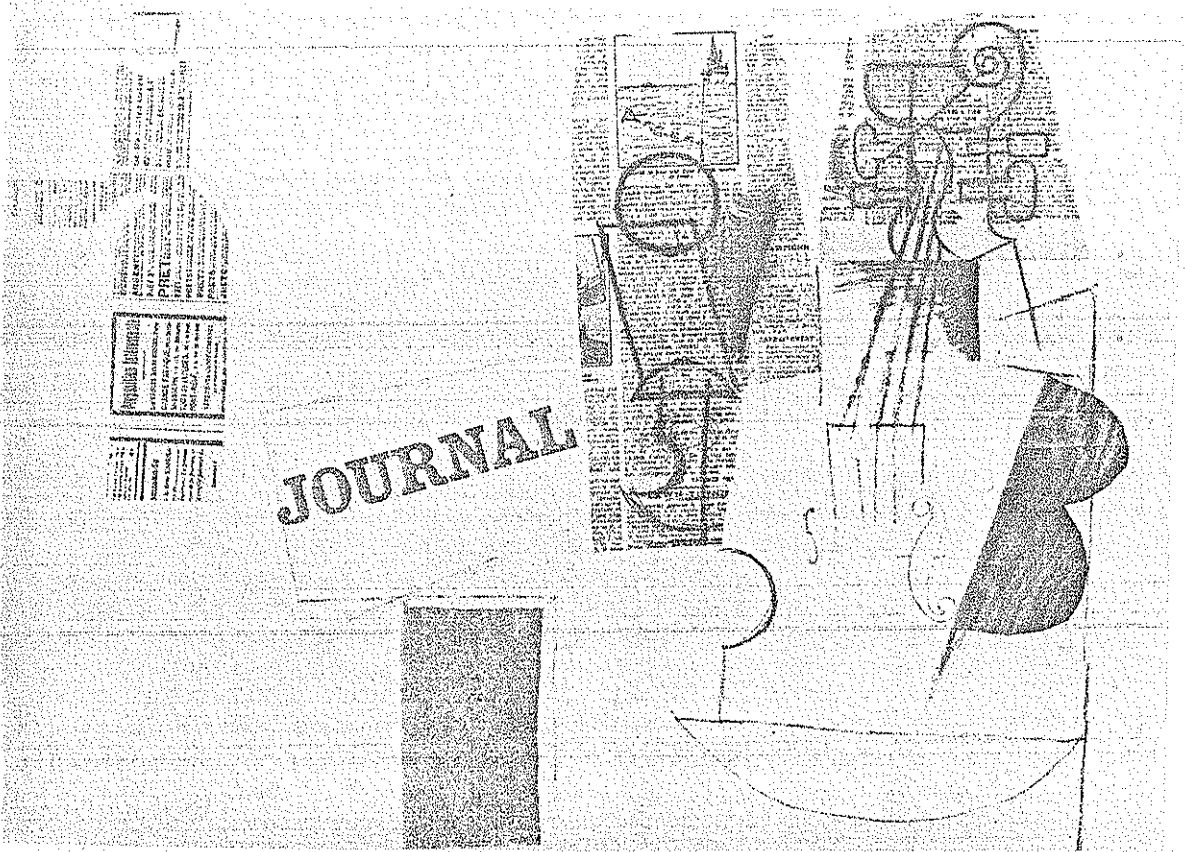
Resim - 1:  
Pablo Picasso,  
Bambu Sandalyeli  
Natürmort, 1912

Bu tablosunun üçte birlik bölümünde desenli muşamba kullanılmıştı. Georges Braque ise, "pipolu adam (Eylül 1912)" tablosunda, adam için karakalem, arka plan için de ahşap kaplama izlenimi verecek bir duvar kağıdı kullandı. Duvar kağıdı, Picasso'nun muşambası gibi, resmin en gerçekçi ve sağlam bölümü gibi öne çıksa bile, biz bunun yalan olduğunu biliriz.(44)

---

(44) Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi kitabevi, İstanbul, 1982, s.63

Picassa, bu uygulamaları daha da ileriye götürmüştür. Onun, "Şişe, Bardak ve Keman(1912-13)" adlı tablosundaki kemanın bir bölümü, bir gazete parçasına ve resmin yüzeyi olan diğer bölüme karakalemle çizilmiş, öbür bölümü ise tahta taklidi bir biçim olarak yapıştırılmıştır. Onun hemen yanında kemanın çizgilerini belirten başka bir gazete parçasının üzerinde de bir bardak işareti vardır. Soldaki şişe ise bir gazeteden kesilmiştir. Jurnal sözcüğünün harfleri resme yapıştırılmış, fakat gazetenin kendisi ise ana çizgileriyle gösterilmiştir.(45)



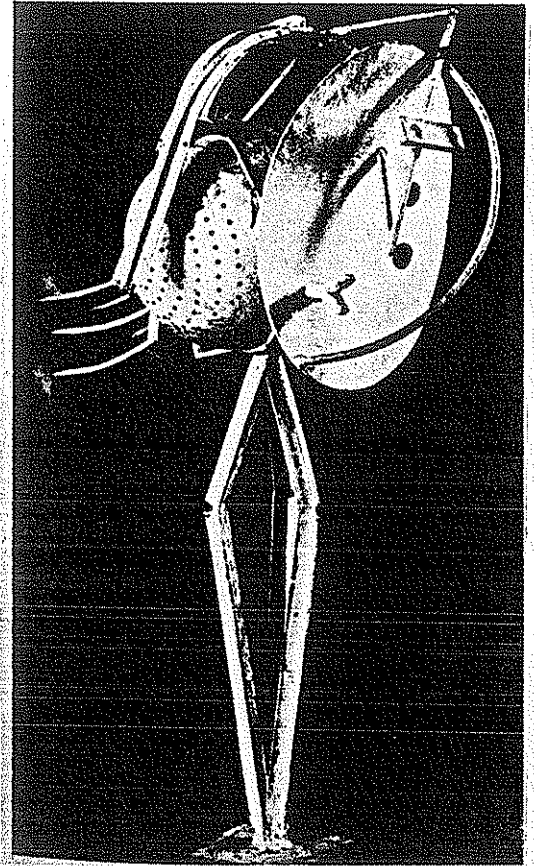
Resim: 2 Pablo Picasso: Şişe, Bardak ve Keman. 47X62 cm.  
Karakalem. Stockholm Modern Müze.

(45) Norbert Lynton, a.g.e. ss.64-65

Kolaj tekniği, yani birbirine hiç benzemeyen ögeleri biraraya getirerek bir yarat ortaya koyma tekniği, az önce de belirttiğimiz gibi, ilk kez, bilinçli olarak, P.Picasso, daha sonra da Georges Braque tarafından resim sanatına sokulmuş oluyordu.

Heykel sanatında da "hazır eşya"dan yararlanma yolunda ilk denemeler yine P.Picasso tarafından yapılmıştır. 1912 de sandalye üzerine oturtulmuş "Gitar"ı gerçekleştirmiştir.Burada kullanılan gitar da sandalye de farklı amaçlar için yapılmış nesnelerdir, ancak bunlar farklı bir kurguda kullanıldıkları için günlük yaşamımızda kullandığımız nesnelere olmaktan çıkmış, "sanat nesnesi" olmuştur.(46)

Yine Picasso'nun 1912 de kevgirler kullanarak gerçekleştirdiği "kadın başı" adlı yaratı, hazır eşya (Ready-made) kullanma istemlerinin ve uygulamalarının ilk örneklerindedir

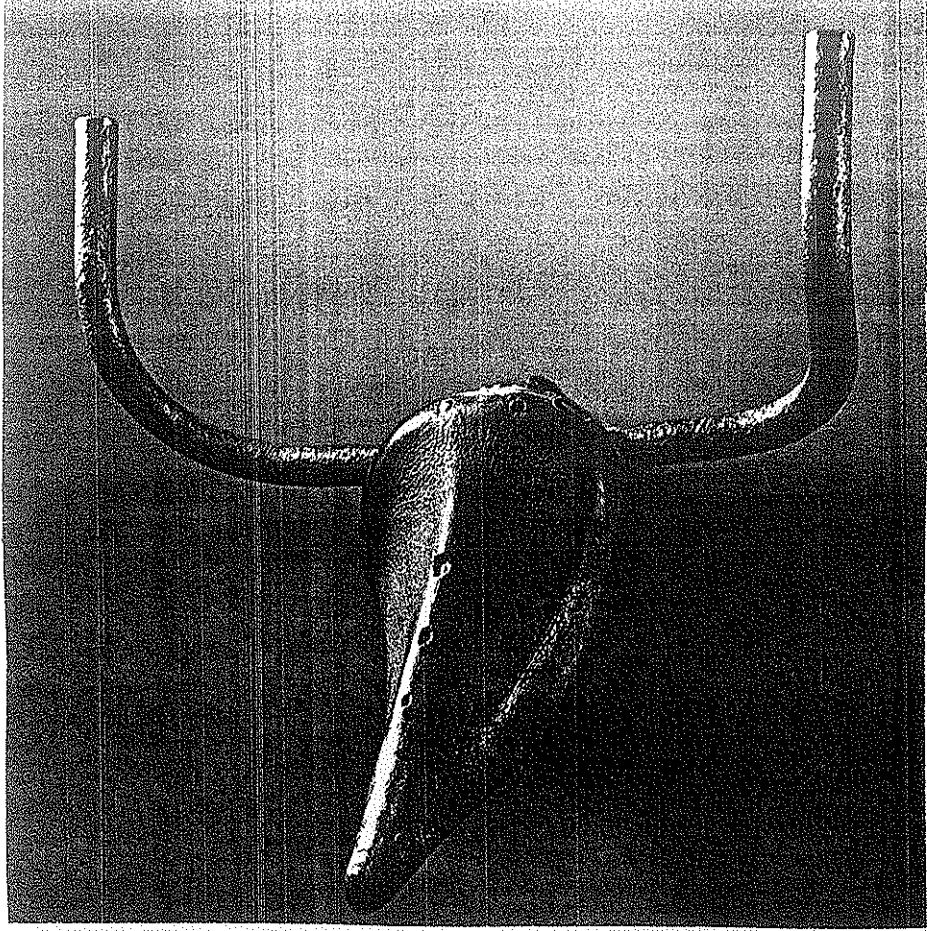


Resim:3 Pablo Picasso: Head of Woman (Kadın Başı) 1931,40 cm.

(46) Jean-Luis Ferrier, Art of our century, The chronicle of western art 1900 the present, with the collaboration of Yann Le Pichon, 1989,s.179



Picasso'nun yaptığı "Boğa Başı" adlı heykel de çarpıcı bir yapıttır, ancak, eski bir bisikletin iki ayrı parçasını biraraya getiren bu heykelin şakacı bir yanı da vardır. Picasso, burada bronz malzeme kullanarak, heykeldeki görsel anlam oyununu daha da pekiştirmiştir. (47)



Resim: 4- Pablo Picasso: Bull's Head (Boğa Başı)  
1943

---

(47) Norbert Lynton, a.g.e. s.214

## 2- DADA HAREKETİ ve HAZIR-EŞYA'NIN (READY-MADE) SANAT NESNESİ OLARAK KULLANILMASI

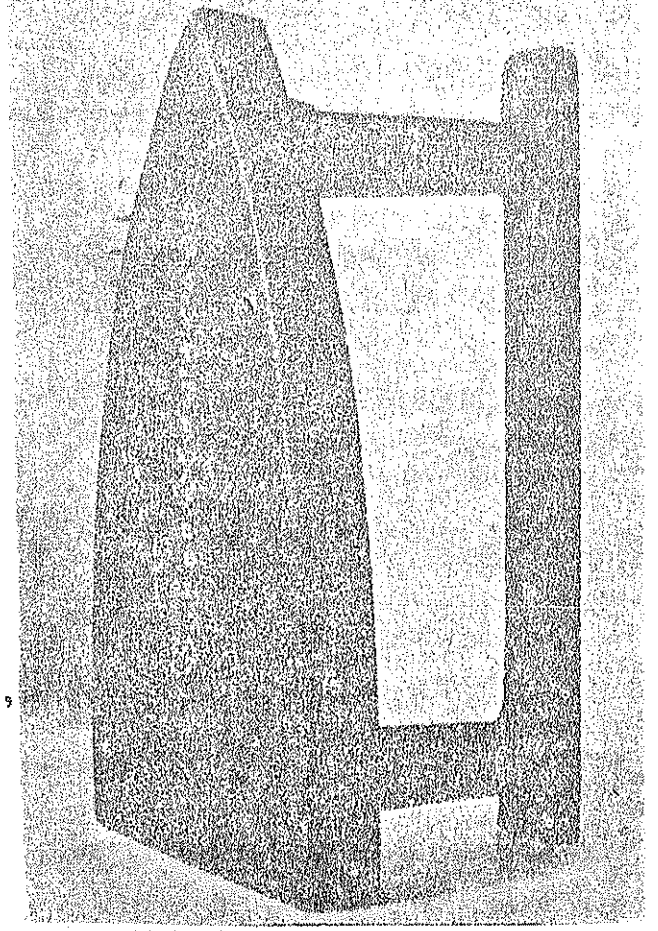
Dada akımı, Alman aktör ve oyun yazarı Hugo Ball tarafından Zürih'te "Cabaret Voltaire" de, 1916 da kuruldu. Bu akım ortaya çıkmadan önceleri Marcel Duchamp, Paris'te başlayıp New-York'ta geliştirdiği "Ready -made" leriyle, geleneksel sanata karşı olan düşüncelerini ortaya koymuş ve daha sonraları bu düşünceler, New-York "Dada" hareketlerine kaynaklık etmiştir.

Tümel bir başkaldırı olgusudur "Dada". İnsanlığın uygarlık adına parçalanışına isyan eden, sanatçıların içinde yaşadıkları toplumsal düzene meydan okuması, dünyayı gü-lünçleştirmesi, kapitalist burjuva toplum ahlakı ve gelenek-lerine karşı çıkmasıdır "Dada". "Dada modern düşüncenin geli-şim evrelerinden biridir. Bir coşku bir yiğitlik gösterisidir".  
(48)

Dada, burjuva toplumunda kök salmış olan "değişmez" kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmak istiyordu. Müzeleri bir "sanat tapınağı" gibi gören, buradaki yapıtları bir ikon gibi, T anrı verisi olarak huşu içinde seyredenleri sarsmak için elinden geleni yapıyordu Dada. Büyük sanat yapıt-larının fotoğrafları üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla bunlar maskara edilmeye çalışılıyordu. Ya da tam tersine günlük gereksinimler için kullanılan ütü, telefon, oturak gibi eşyalar, çevresinden koparılıyor, yeni bir ad ve-rilerek bunlara yeni bir anlam kazandırılıyor ve sanat yapıtı olarak ortaya sürülüyordu. Dada'lar hazır-eşya'lar üzerinde yapılan bu oynamalarla "Ready-Made" (hazır-eşya) diye adlan-dırdıkları bir sanat türü geliştiriyorlardı. Günümüze kadar süren bu türün ilk örneklerini M. Duchamp ve Man Ray veriyor.  
(49)

- 
- (48) Adem Genç, Dada-Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine ilişkin bir Yöntem Araştırması, doktora tezi, İzmir, 1983, s.68  
(49) Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim, Ada yayınları, İstanbul, 1978, s.125

Resim 5: Man Ray, Armağan,  
hazır-eşya, 1920.



Marcel Duchamp, hazır-eşyayı 1913 yıllarında ilk kez kullanmasına karşılık, 1915 lerde, bu çalışmalarını isimlendirmek için "ready-made" kavramını geliştirmiştir. "Bisiklet Tekerleği" adlı yapıtını 1913 yılında oluşturmuştur. "Bisiklet tekerleğinin devinimini alışılmış olan, bireyin nesne çevresinde dönüşüne bir panzehir olarak görüyorum" der M. Duchamp.(50)

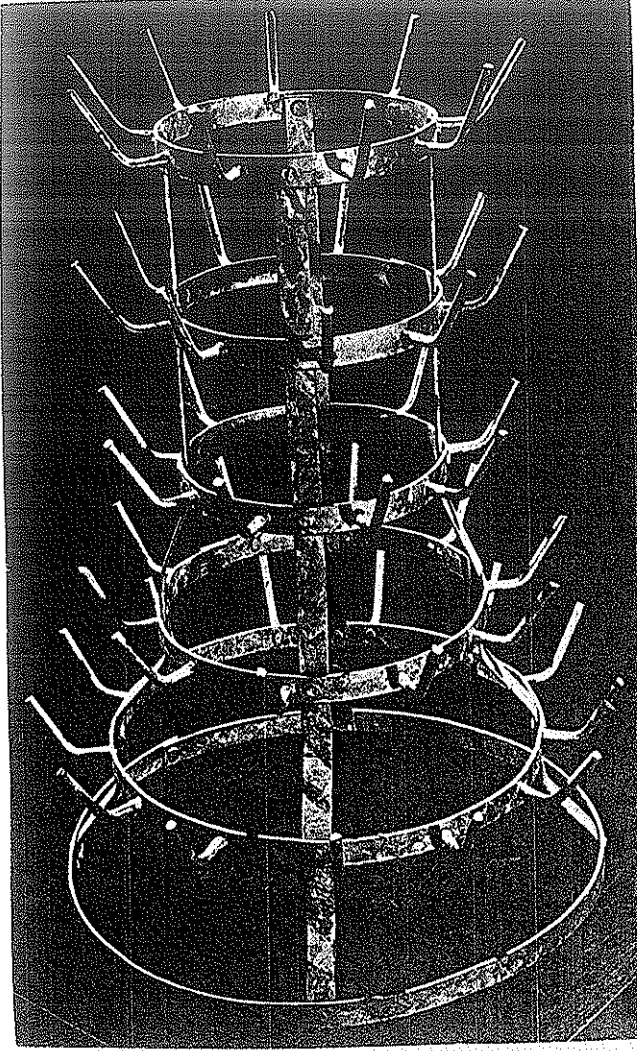
Duchamp 1914 de, var olan bazı eşyayı sanat yapıtıymış gibi ele alan çalışmalara girişti. Kendi deyimiyle "görsel al-dırmazlık" anlayışından yola çıkarak, Paris'ten aldığı yuvarlak bir şişe kılıfının üzerine yazı yazmakla yetindi.(51)

---

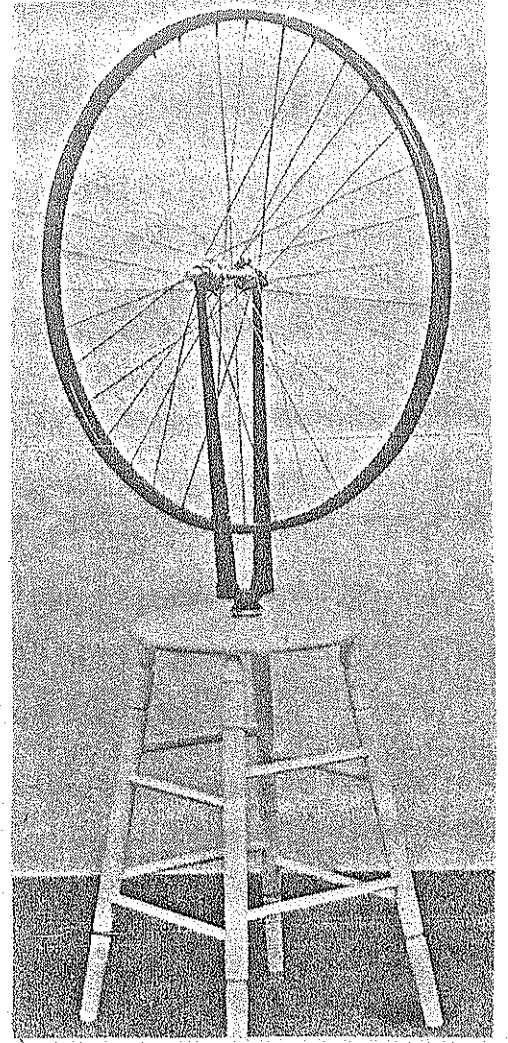
(50) Yayına hazırlayan:Şükrü Aysan, Marcel Duchamp, Sanat Tanımı Topluluğu Yayımı 3, Özdemir basımevi, İstanbul, 1984, s.22

(51) Norbert Lynton, a.g.e. s.133

1915 te de bir kar küreği bularak buna "kırık kolun önu" adını verdi.(52)



Resim 6: Marcel Duchamp, Bottle Rack, (Şişe kılıfı) 1914

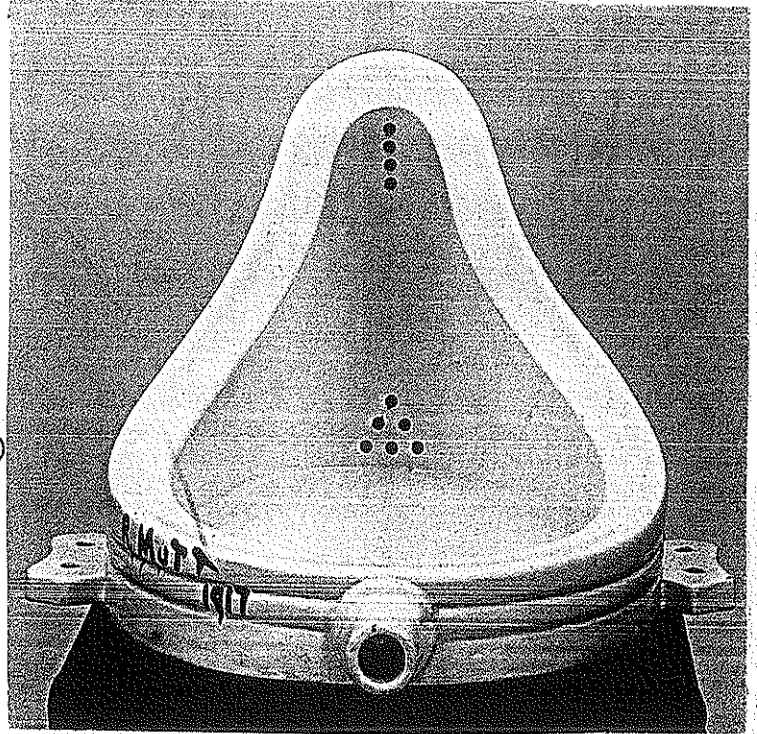


Resim 7: Marcel Duchamp, (Rouel de Bicyclette) Bisiklet Tekerleği, 1913 Ready-Made.

---

(52) Jean-Luis Ferrier, a.g.e. s.179

1917 yılında Marcel Duchamp, New York' ta ilk kez düzenlenen "Salon des Independents" (Herkesine açık bağımsız sanatçılar sergisi) nin düzenleme kurulunda görev almıştı. Duchamp, "Mott Works" sağlık gereçleri firması tarafından yapılmış bir porselen idrâr kabına "R. Mutt " imzasını atmış ve sergiye göndermişti. Doğal olarak seçici kuruldaki diğer görevliler bu utanç verici nesnenin (ya da tiksindirici sağlık gerecinin) sergilenmesine karşı çıktılar. Duchamp bu serginin bağımsız sanatçılar sergisi olduğunu ve her sanatçının istediğini sergileyebilmesi gerektiğini ileri sürerek görevlileri ikna etmeye çalışır, ancak düzenleme kurulu bu parçayı sergilemeyi göze alamaz. Bu olaydan sonra aynı parça dünyanın çeşitli yerlerinde sergilendi; Sidney de 1950'lerin sonlarında, sergi salonunun ana giriş kapısına, izleyicilerin eğilerek altından geçebilecekleri bir yere asıldı. Artık yadırganacak bir yönü kalmamıştı, çünkü Duchamp'ın başlattığı "ready-made" (hazır-eşya) hareketi bütün dünya sanat merkezlerinde yaygınlaşmıştı.(53)



Resim 8: Marcel Duchamp  
Fountain(çeşme)  
1917, Paris

Schwitters, "Merz sütunu" adını verdiği çalışmasını bir başkaldırı gösterisi olarak yapmaya başlamıştı. O da zamanın sanat anlayışına "deha edebiyatına" geleneksel sanat kurumlarına, müzelere akademilere karşıydı. Merz sütunu bir sanat yaratması olarak değil, rastlantıların oluşturduğu bir yapıt olarak ortaya çıkıyordu. Schwitters, yaşamı boyunca onu uğraştıran bu yapıtla yüksek düzeyde bir sanat yaratması sergilemek istemiyor, imgeleri, oyun ve şakayla karışık buluşlarıyla, başı sonu belli olmayan bir oluşturma sürecini gözönüne seriyordu.(54)

Schwitters'in "merz sütunu" adlı çalışması, türlü buluş ve buluntuların bir karmasıydı ve hergün bunlara yenileri eklendiği için, durmadan biçim değiştiriyordu. Schwitters'e göre yaşamı rastlantılar oluşturuyor du; sanat yapıtı da yaşam atılımının bir ürünüydü, geçiciliği içinde doğan, büyüyen ve yokolan bir varlıktı. Hannover'deki evinin bodrumunda başladığı "merz sütunu", sanatçının, tesadüflerin önüne çıkarttığı buluntularla yavaş yavaş ürüyor ve evin çatı katına kadar çıkıyor. Schwitters, merz yapıları üzerine yaptığı açıklamada; yaşamında rastladığı her şeyin, karşılaştığı, gördüğü, okuduğu, düşündüğü ne varsa, burada somut bir biçim aldığını söylüyor. Sütunun her yanına fotoğraflar, yazılar, resimler yapıştırmış, oyuklar, dehlizler açmış ve bunları da adlandırmıştı. Gittikçe üreyen ve büyüyen bu dev yapı, nerede ve nasıl biteceği belli olmayan bir oluşumun, somut belgesiydi. Merz sütunu yapıldığı zaman sanat çevrelerinde şaşkınlık uyardırılmış, eleştirilere ve sert tepkilere yol açmıştı.(55)

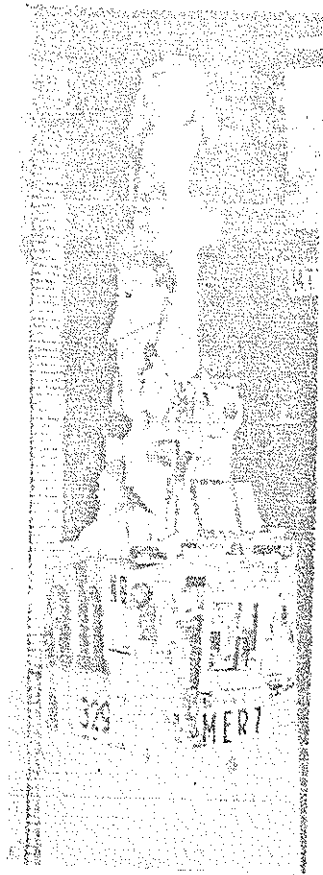
Dada akımı içinde önemli bir etkinliği olan diğer bir sanatçı da Raoul Hausmann'dır. Onun en ünlü heykellerinden birisi, "Mekaniksel Kafa (Mechanical Head) adlı yapıtıdır.

---

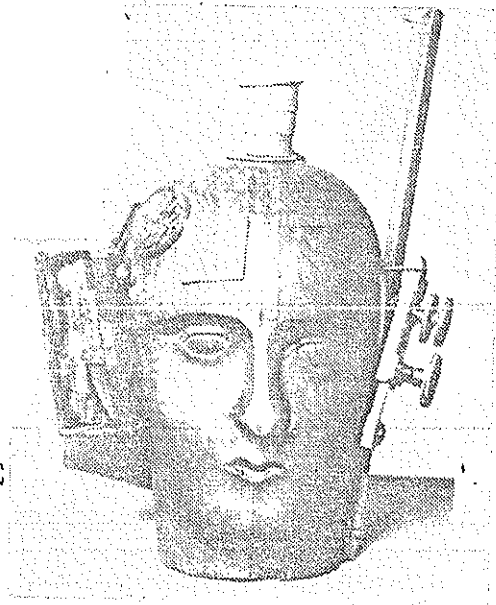
(54) Nazan İpşiroglu, Mazhar İpşiroglu, a.g.e. s.125

(55) Nazan İpşiroglu, Mazhar İpşiroglu, a.g.e. ss.103-104

Resim- 9: Kurt Schwitters, Merz Sütunu  
Hannover.

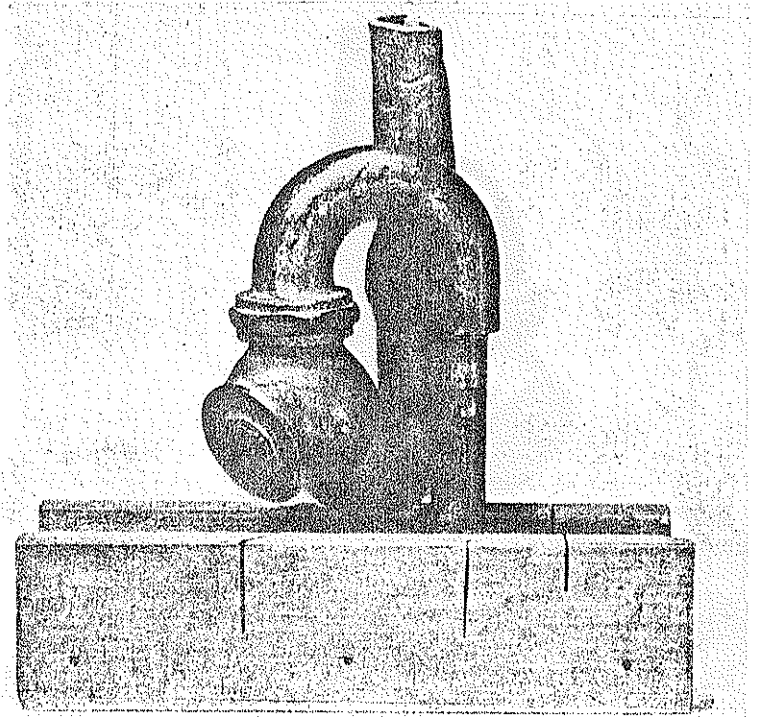


Resim-10: Naoul Hausmann,  
Mechanical Head  
(Kekanikal kafa)  
THE SPIRIT OF OUR AGE  
1919, Paris,  
Assemblage, 32 cm.



Onun tamamlamış olduğu heykellerinden sadece birisi olan bu heykelin başlığı çok önemli ve manalıdır. "Çağımızın insan ruhu" (Mekaniksel Kafa). Günlük yaşamdan alınmış nesnelere düzenlenmiş ve tamamlanmış olan bu heykel çok önemli bir sanat karşıtı olmanın da sembolüdür. Özellikle seçilmiş, farklı nesnelere oluşan bu yapıt küçük burjuva düşüncesi ve ruhuyla kesin uzlaşmaz olan "Dada" düşüncesinin, uzlaşmaz karşı gelişinin simgesi olmuş gibidir.(56)

Norton Schamberg, teknolojiyi insan davranışlarının alaycı bir eğretilmesi olarak ele alan Duchamp ve Picabia çevresindeki New-York Dada grubunun bir üyesiydi. Norton Schamberg, bir testere kutusu içinde, dikine duran boru kapağı ile ortaya çıkan (Duchamp'ın deyimiyle) "ayarlanabilir hazır eşya" dan oluşan, bu türün en unutulmaz örneklerinden biri olan "Tanrı" adlı yapıtın sahibidir. Bu yapıt Mr.Mutt'un "Çeşme"sini anımsatıyordu. Schamberg'in teknolojiye karşı tutumu, çoğu zaman teknolojinin gücüne ve göze hoş gelen biçimlerine duyduğu bir hayranlığı yansıtıyordu.(57)



Resim 11:  
Norton Schamberg, Tanrı,  
1918, Yük. 26 cm.

(56) Jean-Luis Ferrier, a.g.e. s.196

(57) Norbert Lynton, a.g.e. s.166



### 3- YENİ GERÇEKÇİLİK (NEW-REALİSM) ve HAZIR-EŞYA (READY-MADE) KULLANIMI

Yeni gerçekçiliğin tarihini kesin çizgileriyle belirtmek pek mümkün değildir. Bu akımın kuruluş tarihi konusunda bile kesin bir karar vermek pek olanaklı görünmüyor. Fakat, Pier Restany, 27 Ekim 1960'ta Yves Klein'in evindeki kuruluşu esas alıyor.

Bu grubu oluşturan sanatçılar 27 Ekim 1960'ta Yves Klein'in evinde toplanarak sanat görüşlerini içeren dokuz imzalı bir deklarasyon yayınladılar.

1960'tan epey önceleri 1949'da Raymon Hains, collage afişler (yırtılmış afişler), Yves Klein'in tek renkli (monocrom) resimleri ve Jean Tinguely heykelleriyle bu akımın temel öncülerini oluştururlar. Ancak bu öncülük uygulama boyutundadır, kuram boyutunda değil.(58)

Pierre Restany'nin sürekli söylediğine göre yeni gerçekçilik, M.Duchamp'ın bulunmuş objeler (ready-made) ve Bryen'in sembolik işlevli objeleri üstüne yeni bir bakış ve yorum getirmiş ve yatsıyıcı eyleme pozitif bir değer katmış ve bunu oluştururken kendilerini Tapie'nin övdüğü "bir başka sanat" anlayışının içinde bulmuşlardır. Yeni bakış açısı ve yaratıcılık bilincinin oluşmasına da önem veriyorlardı. Marcel Duchamp'ın şişe taşıyıcısı ve Kurt Schwitters'in üç boyutlu düzenleme( Assemblage) larından sonra 1934 lerden itibaren, obje yeni bir boyuta kavuşmuş oluyordu.

"Yeni Gerçekçilik", yüzyılın ilk yarısında Dadaistler tarafından ortaya atılmış olan "Hazır-Eşya" ready-made düşüncesinin 1956'da Pop sanatçılarından sonra en ileri şekilde ele alınmasıdır. Yeni Gerçekçilerin (New-Realistlerin) temel kuralı, "halkçı bir estetik içerisinde sanatın toplumsallaştırılması" dır. Yeni Realistlerin sözcüsü olan Pierre Restany, bu akımın amaçları konusunda özetle şunları söyle-

---

(58) Umur Türker, Fransa'da 25 yıllık Sanat-Yeni Gerçekçilik, makale, Mavi Derinlik Dergisi, Ortak Kitap 2, Reform Ofset, İzmir, Haziran 1989, s.2

mektedir: " Yeni Gerçekçiler sanatta devrim yaratmışlardır. Onlar, tüm insanları birleştirmeyi ve sanattan çağın teknik ritmi içinde duygulanmayı şart koşturmaktadır. Gerçekçiliğin konumu "objektivite"dir.Gerçek objektif olan ise evrenseldir. Bu, dadanın kırk yıl sonra anlaşılmasıdır". Bu düşünce, ilk defa Marcel Duchamp tarafından önerilmiş; Herbin'le geliştirilmiş ve Arman, Dewasne,Cesare, Tinguely ve bütün Pop sanatçıları ve Yeni Gerçekçiler grubu üyeleri tarafından kabul edilmiştir. Bütün bu sanatçılar ve akımlar, eşyanın-objenin anlatımında katalizör olarak rol oynadıklarını savunmaktadır. Bunun kökleri ise, kırk yıl önce Duchamp'ın sergilediği eşyayı değiştirmeden olduğu gibi göstererek, geleneksel "sanat eseri" düşüncesinin karşısına çıkmasında bulunmaktadır. Başta Duchamp,Brien, Deschamp, Yves Kline, Villegle, Spierri olmak üzere bütün "objektivistler" hazır-eşya (ready-made) larıyla modern hayatın içine girip, şehri, sokağı, fabrikayı, eşyayı, seri imalatı göstererek seyircinin üzerinde doğrudan doğruya salt bir etki-duygu yaratmak istiyorlar. Böylece, Dada'nın "antisanat" sloganı günümüzde olumlu bir yön bulmuş oluyor. İşte "Yeni Realizm" budur. (59)

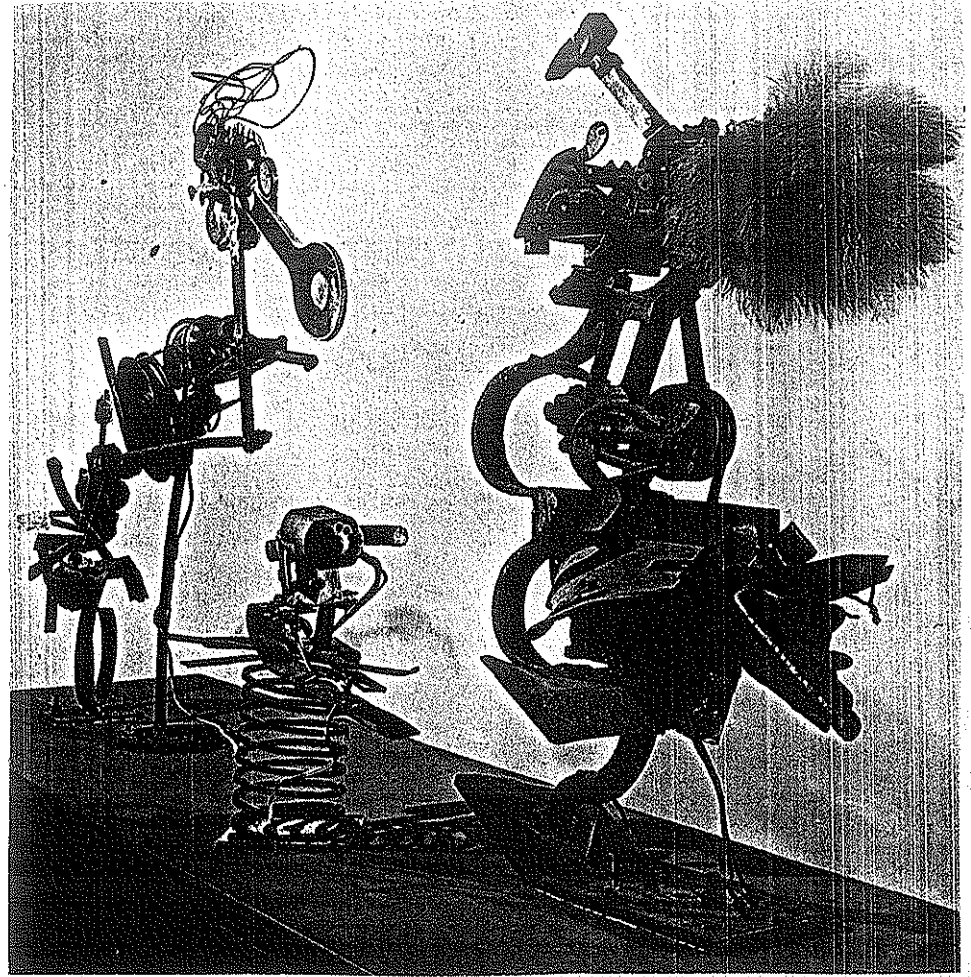
Hazır-eşyaları, Breton "heykelimsi olmayan küçük yapı" diye tanımlıyor. Giacometti, Dali, Miro'nun gözünde bunlar, sembolik anlam taşıyan objelerdi. Ancak, artistik anlamda da bu objelerin varlığını yatsımıyorlardı. (Artık objeler,kadın ayakkabıları, mekanik parçalar, vb.). Camille Brye'nin bazı düzenlemeleri, işlevleri bakımından sürrealist objenin sembolist karakterlerinden sayılırlarsa da gerçeğin ve rastlantısallıkların basit düzenlemesinden başka bir şey değillerdir. Brye'nin bu objeleri (ready-made) kavramından da öte kişisel mitolojinin anahtarı gibi gerçek dünyanın yeniden bulunmasını belgelerler.(60)

---

(59) Sevim Eti, Çağdaş Sanat, Karaca ofset, 1971, ss.107-108

(60) Umur Türker, a.g.e. s.4

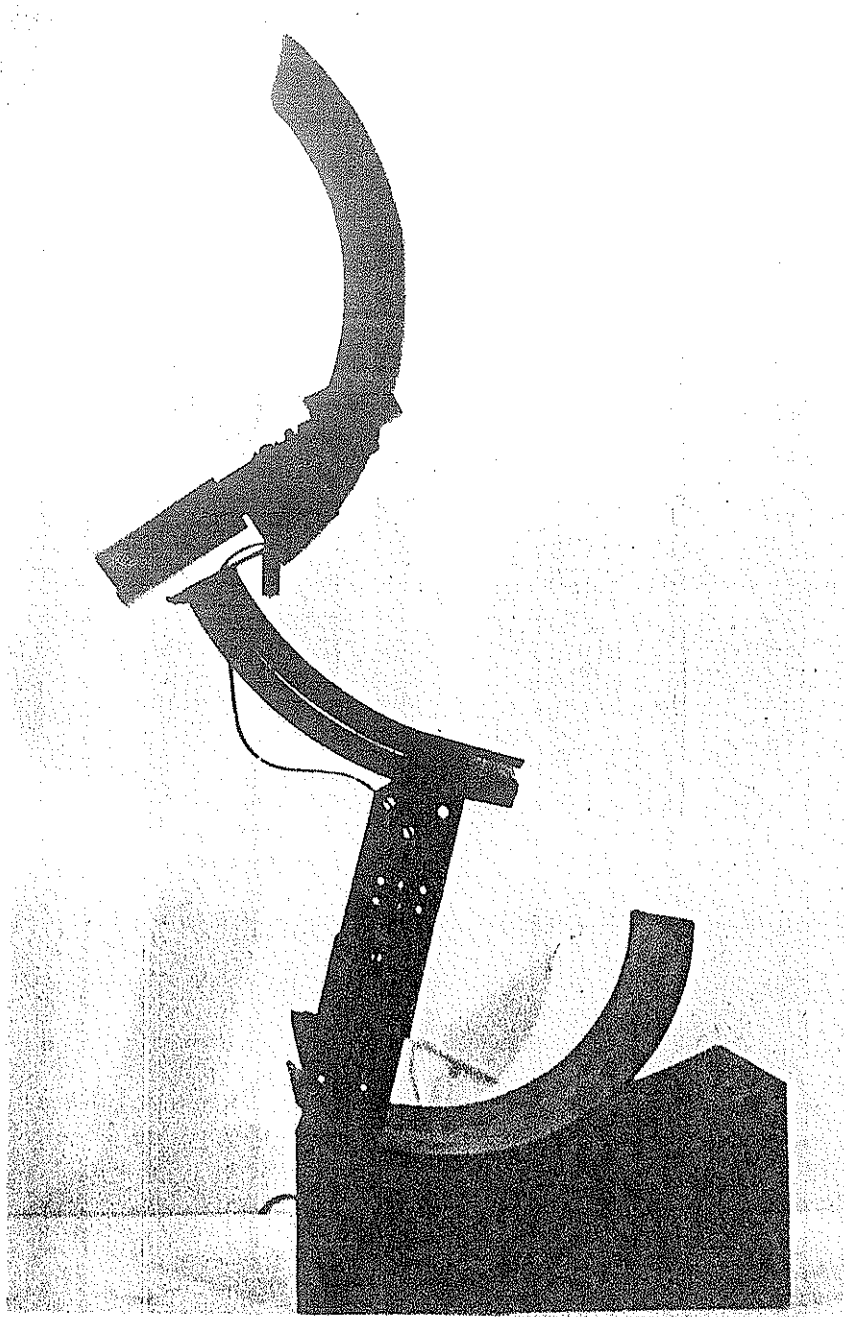
Jean Tinguely'nin Yves Klein'le yaptığı işbirliği, onun hareketli şekle olan ilgisini hareketin kendisine ve giderek hareketi yaratan makinaya çeker. Örneğin, Tinguely 1960'lardan itibaren "matematik" in yazısal zarifliğinden vazgeçerek, elektrik kaynağı ile birleştirilmiş "atık nesnelere" (ready-made) sanatına sokmuştur. "Junk-Art" adı verilen ve yeni gerçekçilik ile amerikan "Yeni Dadacılığı" arasındaki sıkı bağların kurulduğu bu dönem, 1962 de en radikal en saldırgan eserlerini verdiği seri ile biter.(61)



Resim 12:Jean Tinguely, Pop, Hop ve Op ve Co, 1965, Boyanmış makina parçaları ve motor.

---

(61) Umur Türker, a.g.e. s.7

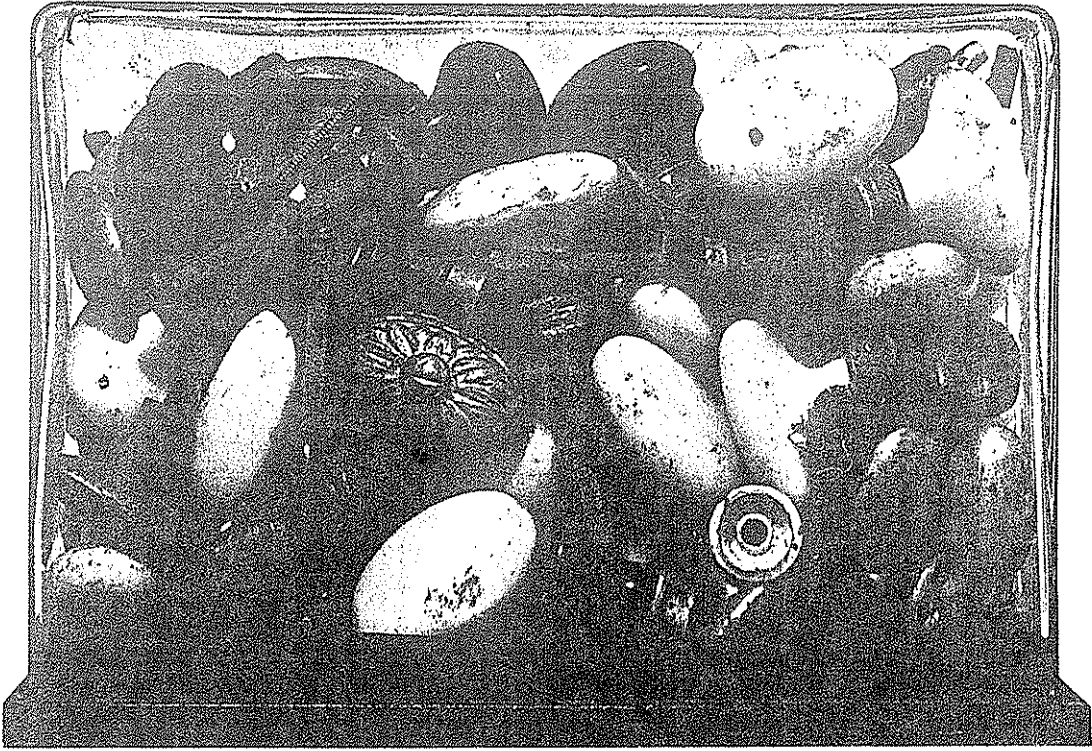


Resim 13: Jean Tinguely, Bascule, 1969 Zürich,  
Makina parçaları-kaynak.

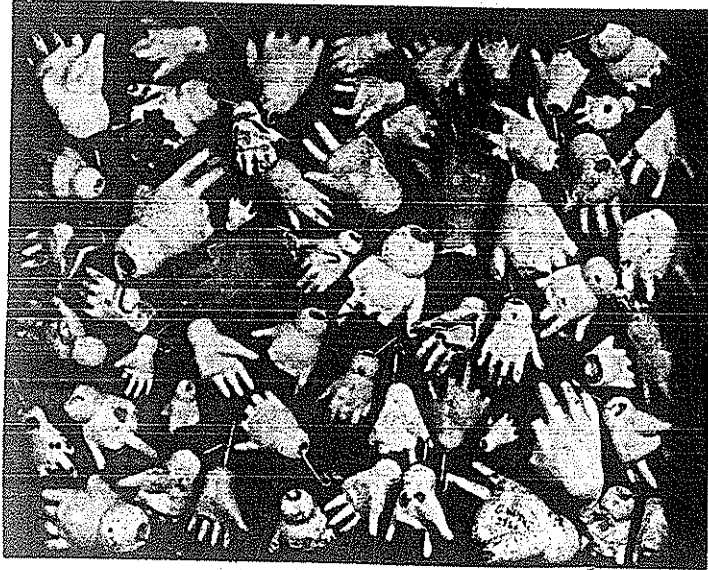
Nasıl Tinguely, Klein'in etkisi ile hareketli formu terk edip hareketin kendisi üzerine yoğunlaştıysa, Fernandez Arman'da yine Klein'in etkisi ile objelerin izlerinden çok kendileriyle ilgilenmeye başlar. Atılmış ve kullanılmış nesnelerin gelişigüzel bir kutuya yerleştirilmesi ile oluşan ilk "accumulation"lar (yığma, biriktirme) çoğul objenin varlığını belirtir. Çoğul obje yinelenmediğinden kişisel olma özelliğini yitirmiştir.



Resim 14: Fernandez Arman, Accumulations Renault, 1969/70  
(T oplama, biriktirme)



Resim 15: Fernandez Arman, Tanto tiene-tanto vale  
(Hazır eşya) 1960

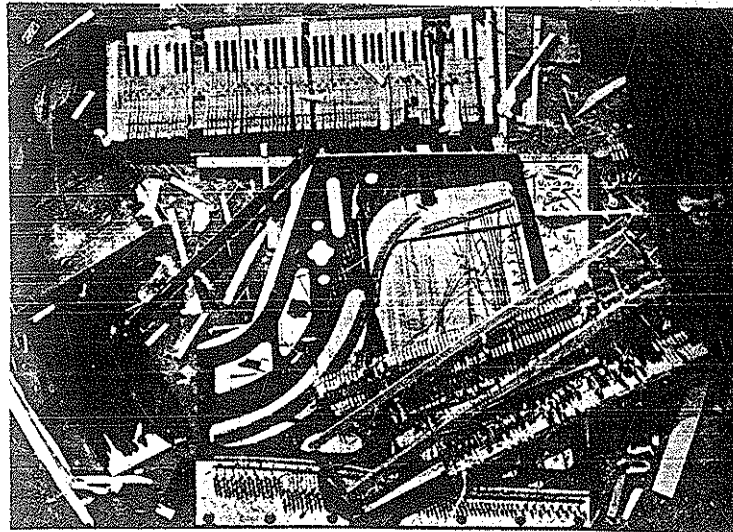


Resim 16: Fernandez Arman, Little Hands (Küçük eller), 1960  
(Hazır eşya), sanatçının koleksiyonunda.



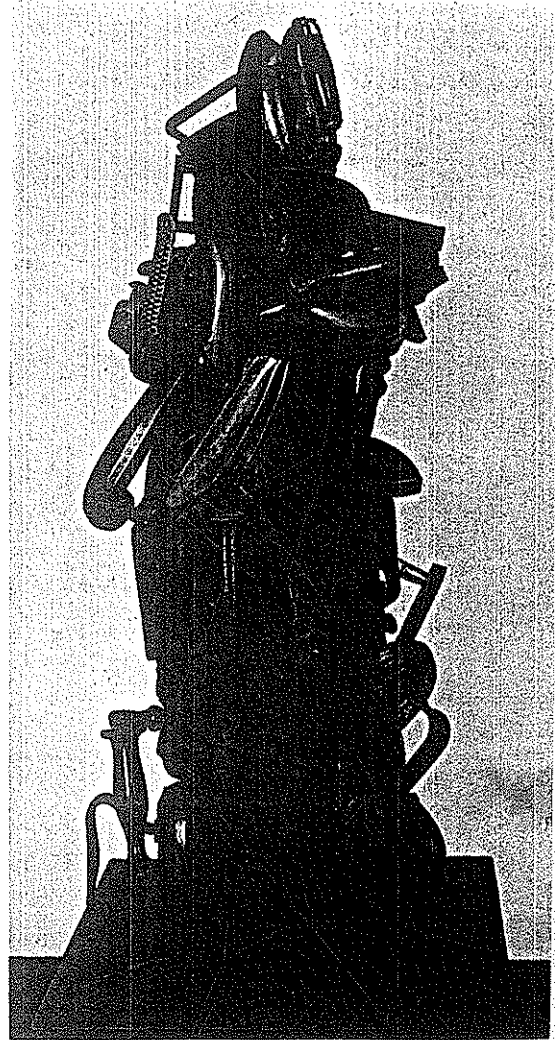
Resim 17: Fernandez Arman, Pleksiglas blok içinde göstergeler, 1928

Belirli bir andan itibaren Arman'ın serileri nesne üzerine çeşitlemelerdir: Beklenmedik patlamayı yakalayan "coler"lerden(parçalanmış müzik aletlerinin düz bir yüzey üzerine yapıştırılarak düzenlenmesi),



Resim 18: Fernandez Arman, Chopin's Waterloo(Chopin'in Waterloo savaşı gibi sonu),1962, Sanatçının koleksiyonunda.

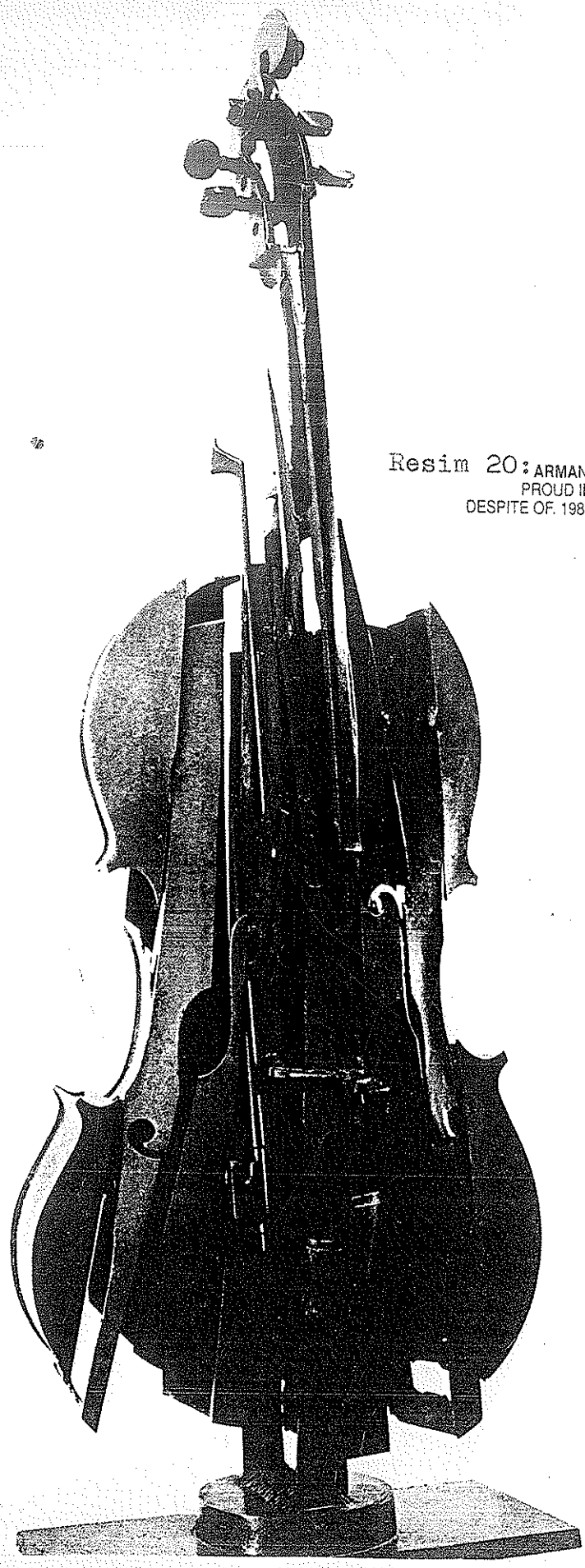
1960 estetik kararın önemli rol oynadığı "Coupe"lara(üç boyutlu nesnelere kesilip düzenlenmesiyle oluşturulan kolajlar), 1961 toplumsal gerçeğin çarpıcı biçimde yakalanması diyebileceğimiz ilk "Poubelle"lerden (İris Clert galerisinin tavanına kadar bir sürü atık hırdavatla doldurarak oluşturduğu doluluk sergisi), 1959 kendi kendini oluşturan nesnenin gücünü belirleyen işlerine dek 1979, tüm bu seriler sanayi toplumunun ve kentsel çevrenin toplumsal yapısına Perre Restany'nin açıkladığı tutkulara en uygun olan ve böylece de Arman'ın eserlerini yeni gerçekçiliğin en öğretici (didactique) eserleri kılan bir sertlik ve mantıkla birbirlerine eklenirler.(62)



Resim 19: Fernandez Arman, Sonny Liston, 1963, Milan.

(62) Umur Türker, a.g.e. s.9





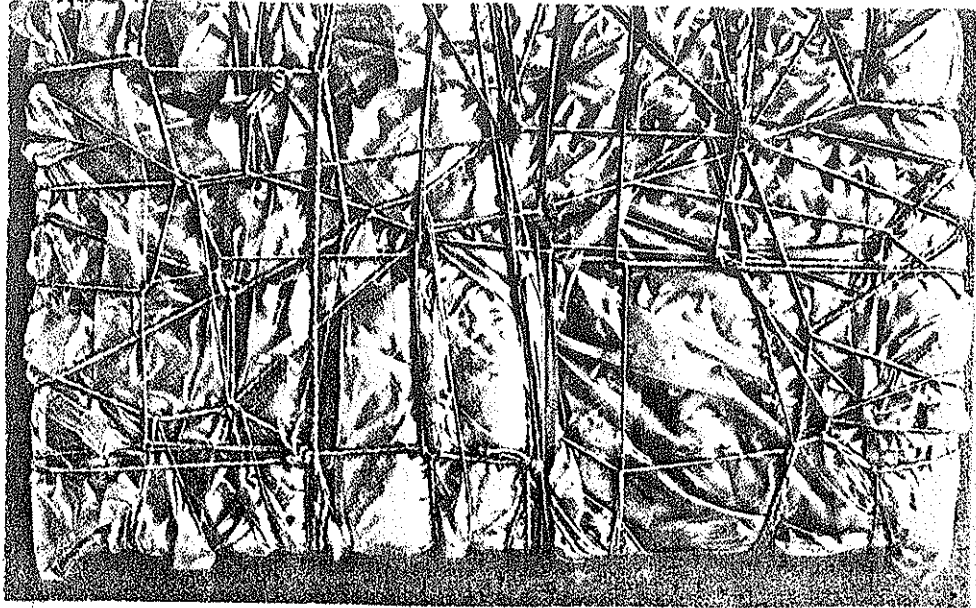
Resim 20: ARMAN:  
PROUD IN  
DESPITE OF. 1980

Cesar'ın topluluğa katılması akımın topluca benimsenmesini kolaylaştırmıştır.1960 da yaptığı "compression"(Preslenmiş metal araba parçaları) ile yeni bir artistik hareketin bilincin varılmasını sağlamıştır. Cesar'ın tavırlarının ışığında "yeni gerçekçilik" yalnızca genç sanatçıların rastlantısal spekülasyonlarından oluşmuş bir sanat akımı olarak görülmekten kurtulmuştur.



Resim 21:Cesar,Compression, Preslenmiş araba parçaları,Paris.

Akıma son katılan sanatçı (1962) Christo'dur. Christo'nun eserleri de belirleyicidir; paketlenme ile yaptığı ileri nesne üzerine düşüncelerin gerçeküstücü bir variantı (değişimi) gibidir. 1969'da Avustralya sahillerinde 30.840 m. lik bir alanı plastik kılıfla kapladı, 1971 de Colarado'da Curtain vadisini örtüp paketledi.(63)



Resim 22: Jaracheef Chiristo, Bilinmeyen ambalaj, Çeşitli malzeme.

---

(63) Umur Türker, a.g.e. s.10

#### 4- GERÇEKÜSTÜCÜLÜK (SÜRREALİZM) ve HAZIR-EŞYA (READY-MADE) KULLANIMI

Kimilerine göre, heykel, doğası gereği sürrealist bir sanattır. Heykel, fiziksel ve ölçülebilir bir sanat olduğu kadar, sanatların en gizlerle dolu olanıdır da. Hemen hemen son zamanlara kadar yapıldığı gibi, bir heykeli herhangi bir kaidenin üstüne oturmak, onun güncelliğini de tanıtmak demektir; sahne ve resim çerçevesi gibi, heykel kaidesi de heykelin görüntüsünü gerçekdışı bir düzeye yükseltir ve böylece özel bir dikkati onun üzerine çeker. Rilke bu soyutlanmış özel mekana "heykelcinin yalnızlık çemberi" diyordu. (64)

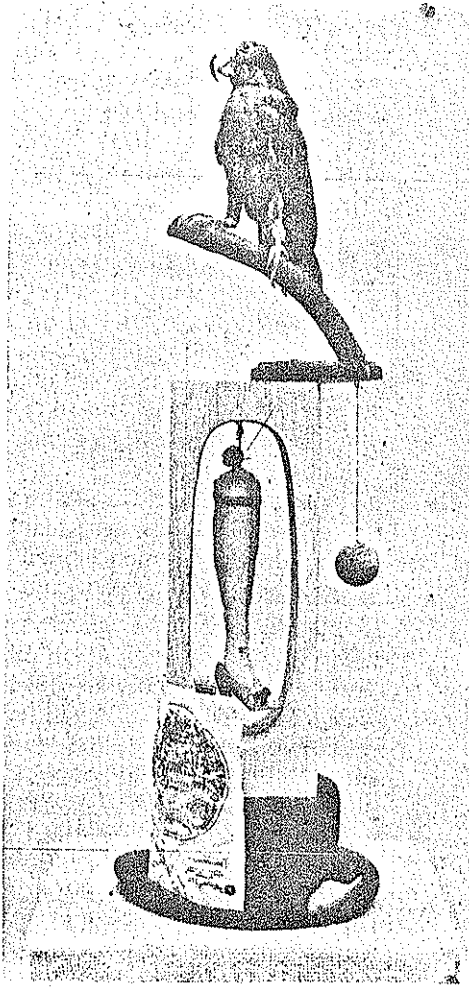
Sürrealizmle ilgili en iyi heykel örnekleri, üç eğilimi yansıtır. Bunlardan bir Picasso'nun bu türden, anlamsızlık ya da çok anlamlılık deneyleri; öbür ikisi ise Duchamp'ın nesnelere doğal çevrelerinden ayırarak sağladığı değer değişimleri ile; doğada var olan ya da özel olarak yapılmış nesnelere Afrika, Okyanusya ve Amerika'daki ilkel insanların yaptıkları gibi doğaüstü bir güç kazandırma girişimiydi. Aslında ilkel sanat, bu üç eğilim için de örnek bir kaynaktı. Sürrealistler, ilkel sanatla kurmuş oldukları bu bağ aracılığıyla sanatlarla onların başlangıçtaki gerekli olarak kabul edilen büyü işlevleri arasındaki ilgiyi yeniden kurduklarına inanıyorlardı. (65)

Sürrealist heykel yapmanın bir yolu, elbette, cinlere ve şeytanlara benzeyen "obje'ler" yapmaktır. Marx Ernst 1930'larda ve 40'larda, bu türde bazı heykeller yaptı. Bunlar eğlenceli yapıtlar olmakla birlikte, sürrealizm örnekleri olarak pek ilginç değildir. Bir başka yol da, Picasso'nun Gitar'ı ve 1920'lerle daha sonrakidönemde, iki-üç boyutlu başka yapıtlarında yaptığı gibi, her yerde bir insan görüntüsü arama çabasıydı. Bu çaba hepimize özgü bir içgüdüü de yansıtıyordu.

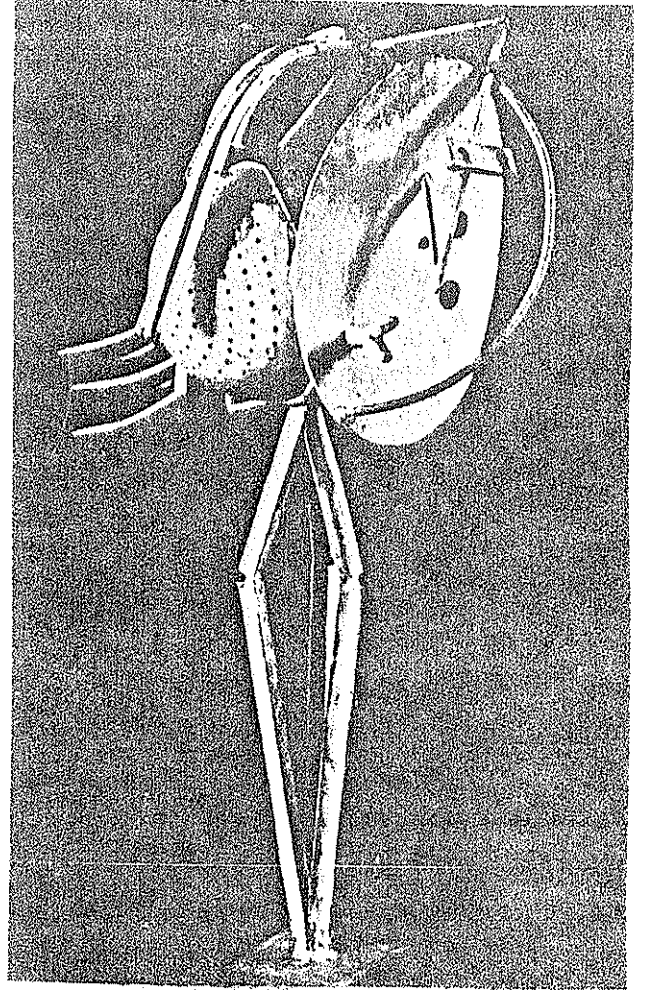
(64) Norbert Lynton, a.g.e.s.193

(65) Norbert Lynton, a.g.e.s.193

Bir başka yol da, Lautreamont'un benzetmesine öykünerek birbirleriyle ilgisi olmayan nesnelere yan yana getirmek, bu fiziksel birleşimin ortaya ne çıkaracağını görmektir. Picasso'nun "Kadın Başı" yapıtındaki kevgirler, ne olduğu bilinmeyen, eğri metal düzlemlerinin veremeyeceği bir anlam boyutu verirler bu yapıta. Fakat bu teknik, daha ileri bir şakacılık anlayışıyla Miro'nun "Şiirsel Obje" ya da Meret Oppenheim'in "Obje" (Kürklerle kaplı fincan, çay tabağı ve kaşık) adlı sevimsiz objesinde olduğu gibi sonuçlar da verebilir. (66)



Resim 23: Joan Miro, Şiirsel Obje, 1936, New-York.

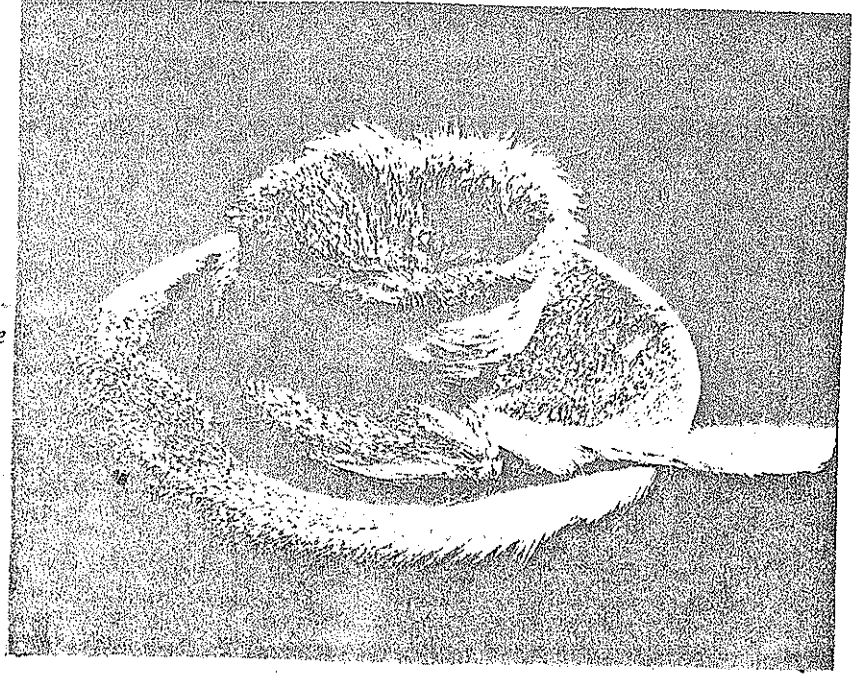


Resim 24: Pablo Picasso, Kadın Başı, metal malzeme.

(66) Norbert Lynton, a.g.e. s.194

Resim 25:

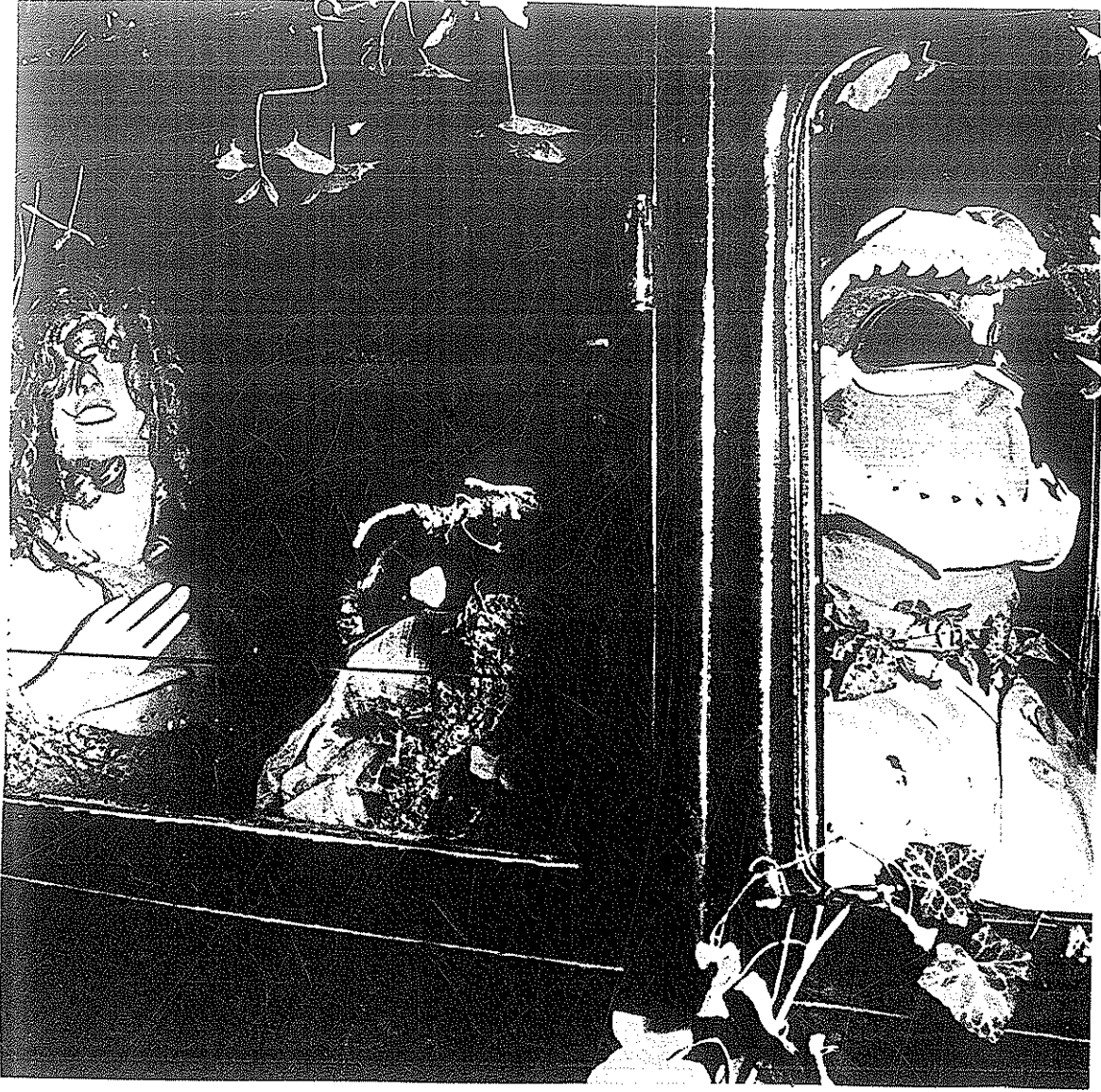
Meret  
Oppenheim: *Obje*  
(*Kürkle Kaplı*  
*Fincan, Çay*  
*Tabağı ve Kaşık*)  
Fincanın çapı 11  
cm., tabağın çapı  
23 cm., kaşığın  
uzunluğu 20 cm.  
New York,  
Modern Sanat  
Müzesi



Dali'nin 1938 Paris Uluslararası Sürrealist Sergisi için yaptığı "Yağmurlu Taksi"si daha büyük çapta sevimsiz bir objeydi. Bu yapıt bir taksi, taksinin içinde sarışın cansız bir kadın manken, pilot gözlüğü ve köpek balığı ağı takmış bir şöför mankenden oluşmuştu. Taksinin içine yağmur yağıyor, üstünü sarmaşıklar sarıyordu; taksinin içindeki kadın, arkada salataların ve canlı salyangozların yanında oturuyordu. Bu serginin ana salonunu Duchamp düzenlemişti. Döşeme, kuru yapraklarla kaplıydı, tavandan da bin'den fazla kârli kömür çuvalı sarkıyordu. Köşelerden birine doğru nilüfer dolu bir havuz, onun yanında da yapılmamış bir yatak vardı. Sürrealist resimlerin de yer aldığı bu oldukça karmaşık çevre düzenine, kavrulmuş kahve kokusu da ayrı bir çeşni katıyordu. (67)

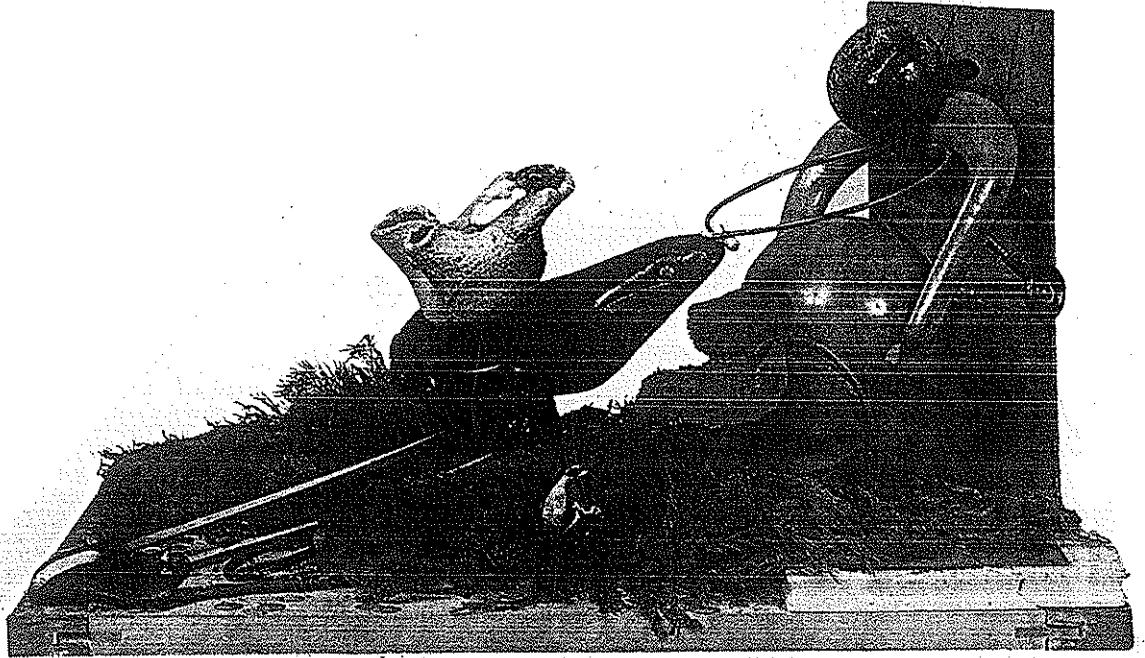
---

(67) Norbert Inton, a.g.e.s.194



Resim 26: Salvador Dali, Rainy Taxi (Yağmurlu Taksi)  
Uluslararası Sürrealist Sergisi, Paris,  
1938

1936 yılında düzenlenen Sürrealist sergisine katılan sanatçılardan biri de Andre Breton'dur. Breton, sembolik objeleri kullanarak sürrealistik(gerçeküstücü) uygulamalar yapmaya başlamıştı. Her ne kadar yaptığı çalışmalar, Marcel Duchamp'ın "Şişe Kılıfı(asacağı)" veya "idrar kabı" gibi "ready-mades" (hazır eşyalar)'lerine benzer nesnelere oluştuktaysa da, Breton'un çalışmaları oldukça farklıdır. O, nesnelere görülmedik düzenlemeler içinde yanyana getirmiş ve montajlar yapmıştır. Salvador Dali ve Valentine Hugo da aynı zamanda buna benzer nesnelere yeni yapılar, düzenlemeler yapmışlardır. Andre Breton'un 1931 de gerçekleştirdiği "Sürrealistic object with symbolic fonction"(gerçeküstücü objelerin sembolik işlevselliği) adlı düzenlemesi oldukça ilginç bir örnektir. Bu düşüncenin amacı, süsleme için kullanılan yaprakların ve dalların ortasına yerleştirilen bir bisiklet oturağı, bir kadın ayakkabısı veya bir süt şişesi koyarak hergünkü gerçeklikteki düşünüş biçimine göre daha acıip, ilginç, garip görünüşler oluşturmaktır.(68)



Resim 27: Andre Breton, Sürrealist object with symbolic fonction, 1931, Paris.  
(Gerçeküstücü objelerin sembolik işlevselliği)

(68) Jean-Louis Ferrier, a.g.e. s.305



Bu gerçeküstücü sergilerde, eski ve yeni Batılı ve yabancı sanat, bilinçli sanat, bilinçaltı sanat ve doğada bulunmuş objeler, burada değişik obje türleri olarak özgürlüğe kavuşmuş , insanın gözleri önüne serilmişti. Bütün bunlara bakarak, modern sanatçıların bir yanda kendi özel uğraşları ve uzmanlık alanlarında derinleşirken ve bu konuda uzman olmayanlarla paylaşacakları pek az şey ortaya koyarken, bir yandan da sanatı bütün ülkelerin ve çağların değişik etkinliklerini ve objelerini kapsayacak biçimde zenginleştirdiklerini görmeliyiz.Sürrealistlerin benimsedikleri kılavuzları Freud, çok daha önce, hazır eşya ve bilinen malzemeye yeniden biçim verilmesinin bilinçli ve bilinçaltı yaratıcılığın bir yolu olduğunu söylemişti.(69)

---

(69) Norbert Lynton, a.g.e. ss.189-195

### III. BÖLÜM: HAZIR EŞYANIN SANAT NESNESİ OLARAK KULLANIMI İSTEMİNİN DÜŞÜNSEL TEMELLERİ

Gelenekçi sanatın biçim dilinin ve teknik olanaklarının sınırlayıcı yapısından kurtulup; P.Picasso'yla başlayan ve günümüze kadar süregelen, hazır-esya kullanım istemleri, çok farklı uygulamalar ve farklı biçim dillerinde kendini gerçekleştirme olanağı bulmuştur. Kübizm'le başlayan bu serüven günümüzde de devam etmektedir. Ancak; birçok sanatçı ve sanat akımı; hazır-eshayı farklı istemlerle ve bir diğerinden farklı teknik ve yöntemle kullanmıştır.

Sanatsal edimlerinde, hazır-eshyadan sanat nesnesi olarak yararlanan bazı sanatçıları ele alarak incelemeyi konumuzun özü gereği zorunlu gördüm. Burada önemle dikkat çekmek istediğim nokta; teknik, malzeme ve kuramsal yapının organik bütünlüğüdür.

#### 1- PABLO PICASSO ÖRNEĞİNDE

Bir sanat yapıtına birşey betimleme ya da anlatma işlevini yükleyerek, bu duyumsal iletişim gücünden ödün vermek, insanın vurucu gücünü dizginlemesi gibi görünmeye başlamasıyla birlikte sanatta yeni ve farklı ifade biçimleri arama çabaları da hız kazanmıştı. Bu arama çabaları içerisinde en çok dikkate değer olan Pablo Picasso'nun çabalarıdır. Durmadan deneylere girişen ve yerleşmiş kalıplara karşı çıkan Picasso, kendine özgü bir biçim dili oluşturmayı da elde etmiştir.

Picasso ile Braque'ın, 1909 ile 1911 yıllarında yaptıkları resimlerde, betimlemeye (figürasyon'a) karşı soyutlama sorunu ilk olarak ortaya çıkar. Kübizm diye adlandırılan bu biçim dilinin etkili olmasının bir nedeni de Kübizm'in birtakım özgürlükler getirmesiydi. Örneğin, gerçekliği belli bir ölçüde dolaysız olarak yansıtmak gibi eskiden beri yüklenilmiş bir ödevi bırakmak özgürlüğü, dünyayı yepyeni açılardan yansıtmak için yeni anlatım yolları ya da yeni dil bireşimleri bulma özgürlüğü. 1912 de Picasso ile Braque'ın yapıtları önemli bir değişim gösterdi. Bu sanatçıların

ikinci tür Kübizm'ine "Bireşimsel(sentetik) Kübizm" adı verildi. Bundan şu anlaşılıyordu: bu yapıtlar doğadan değil de, sanattan ya da yapma nesnelere kaynaklanan değişik öğelerden oluşuyordu. Picasso "Bambu Sandalyeli Natürmort"u yaparken gazete, pipo, bardak gibi kübist nesnelere yerleştirdiği resmin üçte bir bölümünde desenli bir muşamba kullanmıştı.

Braque ise "Pipolu adam" tablosunda, adam için karakalem, arka plan için de ahşap izlenimi verecek bir duvar kağıdı kullandı. Duvar kağıdı, Picasso'nun muşambası gibi, resmin en gerçekçi ve sağlam bölümü gibi öne çıksa bile, biz bunun bir yalan olduğunu biliriz. Resim diliyle yapılan bu oyun daha da ileriye götürülebilir. Nitekim, Picasso bu oyunu daha da ileri götürmüştür. Onun "Şişe, Bardak ve Keman" adlı tablosundaki kemanın bir bölümü, bir gazete parçasına ve resmin yüzeyi olan bir kağıda karakalemle çizilmiş, öbür bölümü ise tahta taklidi bir biçim olarak yapıştırılmıştır. Onun hemen yanında kemanın çizgilerini belirten başka bir gazete parçasının üzerinde de bir bardak işareti vardır. Soldaki şişe ise bir gazeteden kesilmiştir. JOURNAL sözcüğünün harfleri resme yapıştırılmış, fakat gazetenin kendisi ise ana çizgileriyle gösterilmiştir. Öyleyse gerçeklik nerededir? Resimdeki her nesnenin fiziksel varlığı, aşağı yukarı hayattaki niteliklerinin karşıtı bir nitelikte verilmiştir (saydam bardak, tahta keman, katlanmış gazete). Bu nesnelere resim yüzeyine öylesine aralıklı bir biçimde yayılmıştır ki, aralarındaki ilişkinin ne olduğunu bir türlü çıkaramayız.(70)

Sanatın göreneksel dağarcığının dışından ya da daha değersiz sayabileceğimiz bir kesimden malzeme kullanmak; gerçeklikle daha ülküleştirilmiş bir güzellik elde etmek için değil de, oyun oynamış olmak için oynamak; aynı resimde birbirleriyle çelişen bilgiler vermek; yapıştırma tekniği olan kolaj'dan yararlanarak her türlü resimsel dili hiçe saymak; resmin yüzeyini, içinden düşsel bir boşluğa bir pencere olarak kabul eden göreneksel anlayışı tümüyle yadsımak, bu çabaların bir nedeni olarak görülebilir.(71)

---

(70) Norbert Lynton, a.g.e. ss.62-64

(71) Norbert Lynton, a.g.e. s.64

1912'de Picasso, tabaka metalden ve telden, "Gitar" adlı çalışmasını gerçekleştirdi. Bu yapıt, düzlemler, kenarlar ve çizgilerle boşluklardan oluşan ve belli bir nesneyi olağanüstü bir karşı-doğalcılıkla betimleyen ve gene de inandırıcı olabilen sert, çarpıcı bir kompozisyondu. Aslında asıldığı duvarı taban olarak tasarlanan bu kabartma yapıtı, Picasso duvarın sınırlayıcı yüzeyinden uzaklaştırarak bir sandalye üzerinde göstermekten de hoşlanıyordu. Picasso'nun taşı ya da tahtayı yontma, çamur ya da alçıyla çalışıp, daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesi-resimde de, resimle ilgisi olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutum günümüze kadar sürüp gelen konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır. Ancak, Picasso'nun bu ilk örnekleri konstrüktivizme bir esin kaynağı teşkil etmesinin dışında başka ortak yanı yoktur. Konstrüktüvizm apayrı bir olaydır ve kendine özgü bir ideolojisi vardır.(72)

Picasso 1930 larda bir figür ya da baş izlenimi verebilecek nesnelere oluşan demir konstrüksiyon heykel denemeleri yapıyordu. Picasso'nun 1920'lerde ve daha sonraki yapıtlarında, her şeyde bir insan görüntüsü arama çabası görülür. Bu çaba aynı zamanda hepimizde varolan bir içgüdüğü de yansıtmaktaydı.

Picasso'nun "Kadın başı" adlı yapıtındaki kevgirler, ne olduğu bilinmeyen eğri metal düzlemlerinin veremeyeceği bir anlam boyutu verirler bu yapıta. Freud, çok daha önce, hazır-eşya ve bilinen malzemeye yeniden biçim verilmesinin bilinçli ve bilinçaltı bir yolu olduğunu söylemişti.(73)

"Boğa Başı" adlı heykel de çarpıcı bir yapıtıdır Picasso'nun, ancak, eski bir bisikletin iki ayrı parçasını bir araya getiren bu heykelin şakacı bir yanı da vardır.

---

(72) Norbert Lynton, a.g.e. s.104

(73) Norbert Lynton, a.g.e. s.189

Picasso burada bronz malzeme kullanarak, heykeldeki görsel anlam oyununu daha da pekiştirmiştir.

Picasso, insanın romantik kuşkucu ve kendini savunan yanını kamuoyunun gözünden gizlemek amacıyla, bütün şakacılığını yeniden seferber eder. Sanatçı hiç durmadan çalışarak resimler, her türde heykeller ve 1947'den sonra sayısız seramikler yapar. Picasso bu yapıtlarında bütün sanat dünyasının sahibiymiş gibi davranmaktadır. Kimi zaman alaycı, kimi zaman daha saygılı bir yaklaşımla her türlü malzemedен, korkusuzca yararlanıyordu. Picasso'nun en çok yansıladığı kaynak da kendisiydi. Kendisinin yıllar önce, insanın ruhsal gerilimini ve bölünmüşlüğünü yansıtmak üzere bulduğu her çeşit çarpıtma ve eksiltmeleri, daha sonra şakacı gösterişçi bir tutumla sergiliyordu.(74)

---

(74) Norbert Lynton, a.g.e. ss.214-215-216

## 2- MARCEL DUCHAMP ÖRNEĞİNDE

Marcel Duchamp hazır-eşyayı 1913 de ilk kez kullanmasına karşılık, 1915'lerde, bu çalışmalarını isimlendirmek için "ready-made" kavramını geliştirmiştir. "Bisiklet Tekerleği" adlı yapıtın 1913 yılında oluşturmuştur. "Bisiklet Tekerleği'nin devinimini alışılmış olan, bireyin nesne çevresinde dönüşüne bir panzehir olarak görüyorum" der M.Ducamp. (75)

Ducamp 1914 te var olan bazı eşyayı sanat yapıtıymış gibi ele alan çalışmalara girişti. Kendi deyimiyle "Görsel aldırılmazlık" anlayışından yola çıkarak, Paristen aldığı yuvarlak bir şişe kılıfının üzerine yazı yazmakla yetindi.(76) 1915'te de bir kar küreği bularak buna "kırık kolun önü" adını verdi.(77)

1917 yılında Marcel Ducamp, New-York'ta ilk kez düzenlenen "Salon desIndependents" (herkese açık bağımsız sanatçılar sergisi)in düzenleme kurulunda görev almıştı. Ducamp, "Mott Works", sağlık gereçleri firması tarafından yapılmış bir porselen idrar kabına "R.Mutt" imzasını atmış ve sergiye göndermişti. Doğal olarak seçici kuruldaki diğer görevliler bu utanç verici nesnenin ya da (tikindirici sağlık gereci) nin sergilenmesine karşı çıktılar. Bu olaydan sonra aynı parça dünyanın çeşitli yerlerinde sergilendi; Sidney'de 1950'lerin sonlarında, sergi salonunun ana giriş kapısına, izleyicilerin altından eğilerek geçebilecekleri bir yere asıldı. Artık yadırganacak bir yönü kalmamıştı, çünkü Ducamp'ın başlattığı "ready-made" (hazır eşya)hareketi bütün dünya sanat merkezlerinde yaygınlaşmıştı.(78)

---

(75) Şükrü Aysan, Sanat Topluluğu yayını, a.g.e. s22

(76) Norbert Lynton, a.g.e. s.133

(77) Jean-Luis Ferrier, a.g.e. s.199

(78) Adem Genç, a.g.e. s.69

Bu nesneye verilen yeni addan, çeşme ve konumundan, bu parçanın amacının değiştirilmiş olduğunu anlıyoruz. Ducamp'ın amaçladığı daha önemli bir değişiklik, sanatçı/ sanat nesnesi/ halk ilişkileriydi. Sanatçı, dış ya da içgüdüüne dayanarak belli bir nesneyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir nesne seçiyordu-hem de, Duchamp'ın vurguladığı gibi rastgele bir biçimde seçiyordu. Bu nesne yeni ve benzeri olmayan eşya olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucu bir ürün oluyordu. Böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliğiydi (sanatçının imzası ya da herhangi bir ekleme de buna bir katkıda bulunabilirdi; örneğin fırçayla ressamca yazılmış "R.Mutt" imzası bu sıradan soğuk nesneye belli bir özellik kazandırmıştı). Sanat seyircisi, böylece, sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir durumdan yoksun kalmış oluyor, her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılıyordu. Sanatçının bu durumda katkısı-buna katkı denebilirse- en az düzeye indirgeniyor, sanat seyircisi de her türlü kültür değerlerinin yok olması sorunuyla karşı karşıya kalıyordu. Duchamp, sanata karşı kullandığı bu baskıyı daha da ileri boyutlara götürecekti.(79)

Dada akımı içerisinde, resim sanatı, kullanılan malzemenin kendi doğaları gereği başkaldırı olanaklarını sağlayamamaktaydı. Böyle bir başkaldırı, resim sanatçısı için tüm renk ve biçimlerin yadsınması anlamına geliyordu. Gelecekte bir yaratı ve iletişim aracı olarak renklerin ve genelde görsel öğelerin yadsınması, resim sanatında ya da heykelde başka bir iletişim aracının keşfiyle gerçekleşebilirdi. Gerçekte, Marcel Duchamp, bir dada'cı olarak bu

---

(79) Norbert Lynton, a.g.e. ss.133-134

zorunluğun ayırımına varmış ve renk, biçim gibi plastik değerlerin yerini alacak sözsözsel alanı, kavramsal iletişimi bulgulamıştı;değişik gereksinmeler için kullanılan, fabrika yapımı gereç artıklarını ek gereçlerle birleştirerek onların işlevsel gerçekliğini parçalamış anlamsızlaştırmıştı.Karşıtsanat etkinlikleri olarak tamamlanan bu nesnelere, gerçekte başlı başına bir fenomendi; Marcel Duchamp'ın öncülüğünde gelişen New-York Dada hareketleri, bugüne dek süregelen evrensel itibarını elde edinceye kadar çözümlenememiş ve yanlış yorumlara neden olmuştur.(80)

Duchamp'ın 1914 de bir Paris pazarında rastlayıp aldığı ve sergilediği "Şişe asacağı" (şişe kılıfı) ve "Çeşme" (pisuvar) sinin ardından birçok fabrikasyon objeler, hazır gündelik eşyalar ready-made'ler Dada sergilerinde yeralmaya başlamıştır. Ducham'la birlikte Picabia, Man Ray, Arp, Ophenheime ve Raoul Hausmann da bu ready-made'leri kullanmaya başlamışlardır. İşte, Pop ya da Yeni Gerçekçiler'in "endüstri folkloru" sloganlarının kökleri çekişmeli olarak burada yatmaktadır. Nitekim, Marcel Duchamp Dada hareketlerinden kırk yıl sonra 1962'de Richter'e yazdığı bir mektupta kendisi de çelişkiye düşerek, bu çelişmeyi açıkça belirtmektedir: "Bu Neo-Dada, New Realizm ya da Pop Art veya Assemblage diye isimlendirilen sanat, Dada'nın yaptığını onun dışına çıkararak yaptı. Ben, ready-made'leri bulduğum zaman, estetik değer yargılarını hayal kırıklığına uğratmayı amaçlamıştım. Neo-Dada'lar ise, benim ready-made'lerimi almışlar ve onlarda estetik değerler bulmuşlar. Ben "şişe asacağını", "pisuvar"ı bir protesto olarak düşünmüştüm. Şimdi ise onlara, estetik kalitelerinden ötürü hayran oluyorlar". Dada, varolana, tüm toplumsal ve estetik düzenlere, karşılığı öneren bir protesto olarak karşı çıkarken, Pop ve Yeni Gerçekçiler bu protestoyu daha düzenli bir şekilde kurduklarını savunmaktadırlar.(81)

---

(80) Adem Genç, a.g.e. s.78

(81) Sevim Eti, a.g.e. s.96



Marcel Dusscamp'ın başyapıtı olarak kabul edilen "Büyük Cam" adlı yapıtıyla, ready-made'ler arasında kurulmak istenen bağıntıları Duchamp her zaman yadsımıştır ve bütünüyle ayrımlı şeyler olarak değerlendirilmeleri gerektiğini vurgulamıştır. "Ready-made" sözcüğünü 1915'lerde bulgulamıştır demıştır Ducamp. "Bisiklet tekerleği" nin ortaya çıkışıysa 1913 yılına rastlar. Sanatçı iki yıl kadar sonra, New-York'ta, bu konuda bir kuram geliştirmeye başlamıştır. Henüz yayımlanmamış bir mektubunda şöyle yazmış: "Bisiklet tekerleği" nin devinimini, alışılmış olan, bireyin nesne çevresinde dönüşüne bir panzehir olarak görüyorum". Ready-made'ler, tüm sanat dogmaları ve geleneklerine alaycı bir yaklaşımdır, Duchamp'a göre: "Sanatı tanımlayabilir miyiz? herkes buna çalışıyor ve her yıl sanatın ayrı bir tanımını sözkonusu. Bu bütün zamanlar için geçerli bir tanım yoktur anlamına gelir. İşte, şuradaki şeye ben sanat diyorum, onu ben yapmadım bile. Kökenbilimsel olarak sanat, "yapmak" demektir, "elle yapmak", oysa, ben sanat dediğim bu nesneyi hazır aldım. Sanatın tanımlamasını yadsımanın bir biçimidir bu. Ready-made'lerimin estetik değeri yoktur. Bu nitelikleriyle gerçeküstücü bir kavram olan "Objet Trouve (topllanmış, biraraya getirilmiş) " den ayrımlıdır. Çünkü "Objet Trouve" rastlantısal estetik değeri için seçilir. Duchamp, ready-made'in, "boya fırça, kalem gibi resmin uygulayım sal terimlerini ortadan kaldırdığını belirtiyor. "Resim sanatına özgü araçlarla yapılmamış olması nedeniyle, bunun bir sanat çalışması olarak tanınıp tanınmayacağı konusunda kararsız kalıyorsunuz. İşte bu "ironi" dir. Sanatçının bilerek seçimi sözkonusudur artık. Ready-made'lerin ortaya çıkışı, sanat dışı öğelerin, ilk kez, estetik gönderim çerçevesini kırmasını belirler. "Bir nesne estetik alana taşındığı anda işlevini yitirmiştir". Redy-made'lerin seçimi "görsel aldırılmazlık" ve her türlü tadının uzak tutulması üzerine temellenmiştir". "İki yanlı ready-made" ya da "düzeltilmiş ready,made" gibi. Duchamp, her ready-made in ayrı değerlendirilmesi gereğinin altını çizmektedir.

Mutluluk kavramını da ready-made anlayışına kattığını belirtiyor. Mutsuz ready-made, Buenos Aires'ten gönderdiği yânergeler doğrultusunda kızkardeşi Suzanne Crotti'nin gerçekleştirdiği, balkonda değişen hava koşullarının etkisine bırakılmış bir geometri kitabıdır. (82)

Marcel Duchamp kendi "ready-made" lerine ilişkin olarak şöyle diyor:

"1913 yılına kadar gerilere giden eski bir tarihte, bir bisiklet tekerleğini mutfak taburesine monte ederek bu tekerleğin dönüşünü izlemek düşüncesi geldi aklıma".

"New-York'ta bir hırdavatçıdan satın aldığım bir kar küreğine "In Advance of the Broken Arm" (kırık kolun özü) adını verdim".

"Aşağı yukarı bu sıralarda bu tür bir anlatım biçimini ifade etmek için "ready-mades" sözcüklerini keşfettim".

"Şunu özellikle belirtmek isterim ki, "ready-mades" çalışmalarımnda estetik bir duygulanım söz konusu değildir.

"Seçmeler, tekdüze görüşlere bir tepki temelinde dayanır; bu seçimler, güzellik ya da çirkinlik gibi şeylerin varolmadığı bir çeşit duyum yitimi varsayımına göre yapılmıştır".

"Ready-made" lerin önemli bir yanı da onlara eklediğim kısa ve özlü sözcüklerdir. Bu sözcüklerle nesnelere ne olduklarını anlatmak değil, izleyicilerin düşüncelerini değişik yerlere değişik kavramlara yöneltmeyi amaçlamak esastır".

"Bazen küçük bir ayrıntıyı, bir grafiksel öğeyi eklemek ve bu yolla içimdeki bir şeyi yeniden üretme istencini doyurmak isterim. Bu türlerine, yani hazır yapılmış eşya üzerinde bir takım değişiklikler ve eklemeler yaptığım çalışmalara "ready-made aided (tamamlanmış hazır eşya) denilebilir".

---

(82) Şükrü Aysan, Sanat Topluluğu yayını, a.g.e. ss.22-23

Bazan da, sanat ve "ready-mades" arasındaki temel karşılığı vurgulamak için, birbirlerinin yerine geçen "ready-made"ler tasarlarım: bir Rembrant'ı ütü tahtası gibi kullanırım".

"Bu çalışmalara başladıktan kısa bir süre sonra bu tür bir anlatım yolunun tekrarlanması tehlikesini göreyerek yılda sadece bir kaç "ready-made" yapmaya ve çalışmalarımı sınırlı tutmaya karar verdim. O sırada, sanatın, izleyiciler ve sanatçılar için, alışkanlık yaratan bir hap olduğunu biliyordum, bu nedenle çalışmalarımı bu tür bir hastalığı bulaştıran bir nesne olmaktan korumak istedim".

"Ready-made" türlerinin diğer bir özelliği bütünlükten yoksun oluşudur... bir ready-made'in kopyası aynı içeriği taşır, gerçekte, hemen hemen tüm ready made çalışmalarını özgün değil kopyalardır(geleneksel ya da alışıl gelmiş anlamda)".

"Son olarak: sanatçının kullandığı yağlı boya tüpünün hazır yapılmış bir şey olduğu gerekçesiyle, bir çeşit "ready-made" ürünü olması itibariyle, yeryüzünde var olan tüm tabloları "ready-made aided" kapsamına almamız gerekir".

(83)

Sonuç olarak: Marcel Duchamp'ın düşüncesi, maddi veya sanatsal bir değer taşıyan, herhangi bir işleme tabi tutulmamış tamamen orijinal nesnelere yararlı ve güzel biçimde kullanılması değildir. İlk önce, akademizme karşı gelen, başkaldıran, düşman olan en önemli girişimdir. M.Ducamp, daha kökten değişimler ve karşı çıkmaları gerçekleştirmek için gelenekçi sanata karşı bir saldırı, bir yıkma mantığını kendinde geliştirdi ve gerçek nesnelere kullanarak gerçekleştirdiği çalışmalarıyla hem sanatının hem de başkaldırının en uç noktasına ulaştı. Daha ötesinde, resim ve heykelin bütün geleneksel anlayışlarını reddetti. Onun

---

(83) Adem Genç, a.g.e. ss.81-82

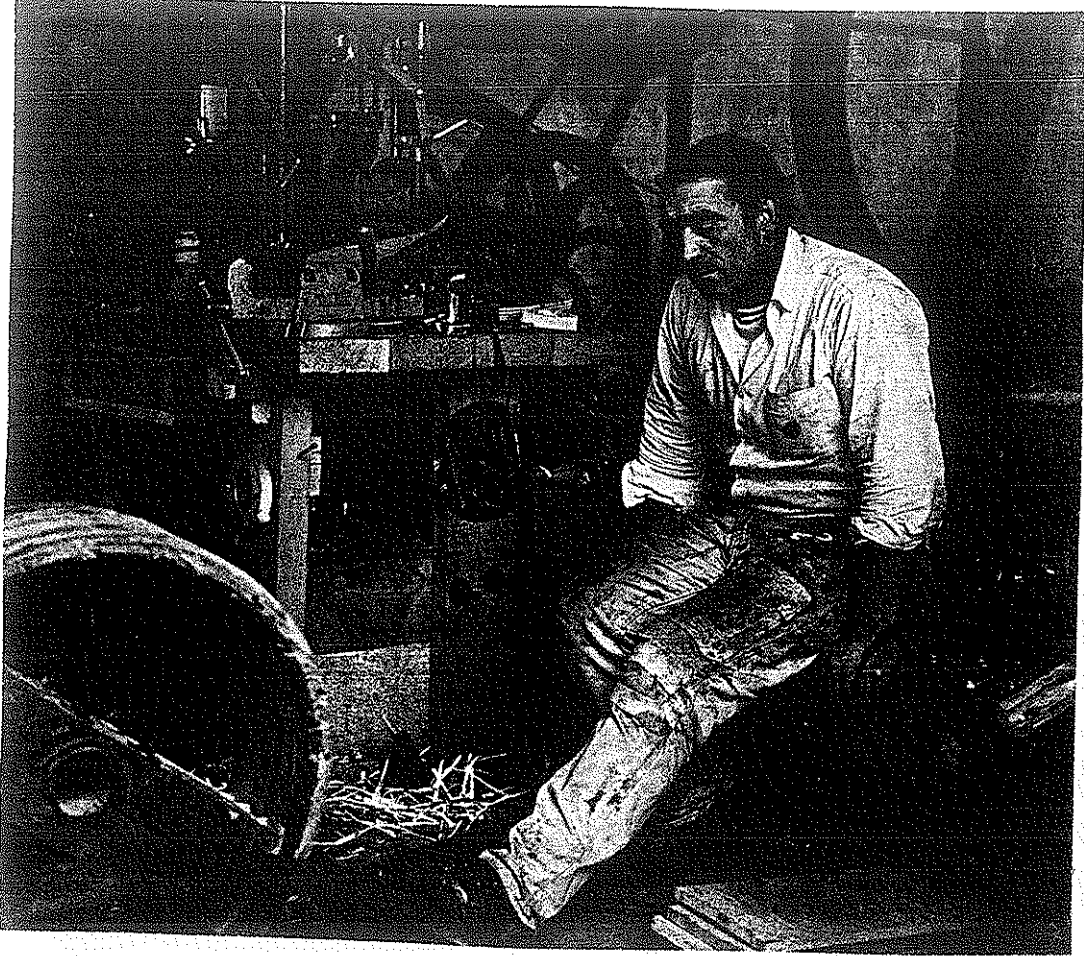
uydurma nesnelere sanatsal değerinden ziyade akıllıca meydan okumaları ve karşı çıkmaları yönüyle gerçek değerlerine ulaşırlar. Hazır-eşya (ready made) zamanının yüksek değerler verilen geleneksel sanat eserlerini, bütünüyle akılcı bir tutumla sorgulamasının değerlendirilmesi sonucu olarak, bir "karşı çıkma"ya yönelik gelişen düşüncelerin en etkin uygulamalarıdır. O önemsiz güzellik ve çirkinlik ilkelerinin, prensiplerinin, anlamsızlığının, burada gösterilmesidir. Her ne kadar, hazır eşya nesnesi güçlü bir aykırılık fikrini taşıyan bayağı bir madde ise de özellikle seçilmiş bir nesne değildir, "o, bir nesne seçmede ulaşılan kaçınılmaz bir sonuçtur". Duchamp'ın söylemek istedikleri; "herhangi bir düzenlemenin (sanat nesnesinin) ana prensibi, bu nesnelere kullanarak, eğlenceli, zevkli işler gerçekleştirerek etkileme düşüncesi değildir", bir hiçliğin kuşatılmışlığın içinde duyarlılığın ve canlılığın kendisidir. Her ne kadar seçilmiş nesne sizin ilginizi çekse de zor anlaşılır ve zor özümsezenabilir. Seçilmiş nesneyi her zaman tanırırsınız, fakat, bu seçilmiş nesne; ne cazip, etkileyici veya güzel olarak ne de özellikle çirkin olarak veya bakıldığında memnun edecek şekilde seçilmiş değildir.(84)

---

(84) Jean-Louis Ferrier, a.g.e. ss.170-179

### 3- JEAN TINGUELY ÖRNEĞİNDE

1925'te Fribourg'da (bazı kaynaklara göre Switserlandada) doğdu. Basel'de sanat ve desen okulunda aralıklı olarak öğrenim gördü. Soyut resimler yaptı, daha sonra metal konstrüksiyonlar meydana getirdi; 1950'lerde de mekanik hareketle uğraşmaya başladı. 1959'da bir resim makinesi (keçe kalem ve kağıt kullanan) yaptı ve sergiledi.(85)

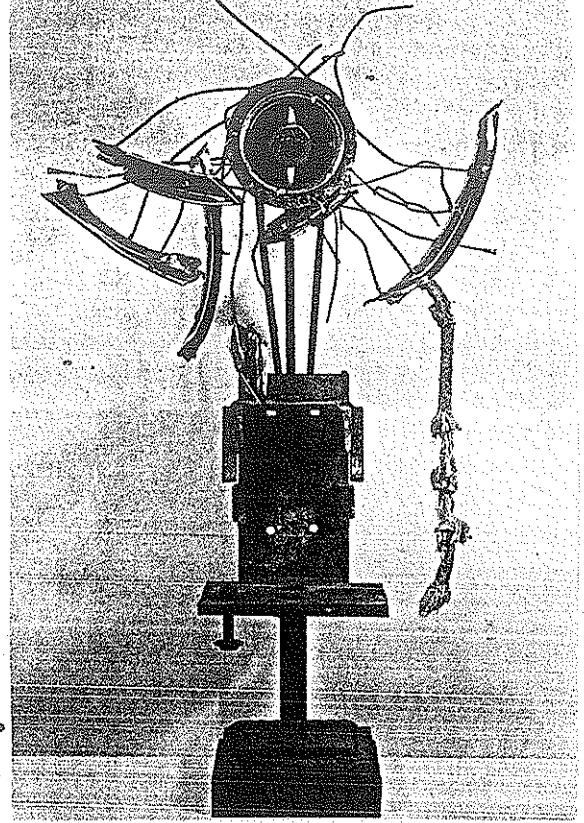


Resim 28: Jean Tinguely kendi atölyesinde çalışırken, Paris.

---

(85) Norbert Lynton, a.g.e. s.388

Tinguely 1960'lardan itibaren "Matematik" in yazısal zarifliğinden vazgeçerek, elektrik kaynağı ile birleştirilmiş "atık nesnelere" sanatına sokmuştur. "Junk-Art" adı verilen ve yeni gerçekçilik ile Amerikan "yeni Dada'cılığı" arasında sıkı bağların kurulduğu bu dönem, 1962 de en radikal ve en saldırgan eserlerini verdiği seri ile biter.(86)



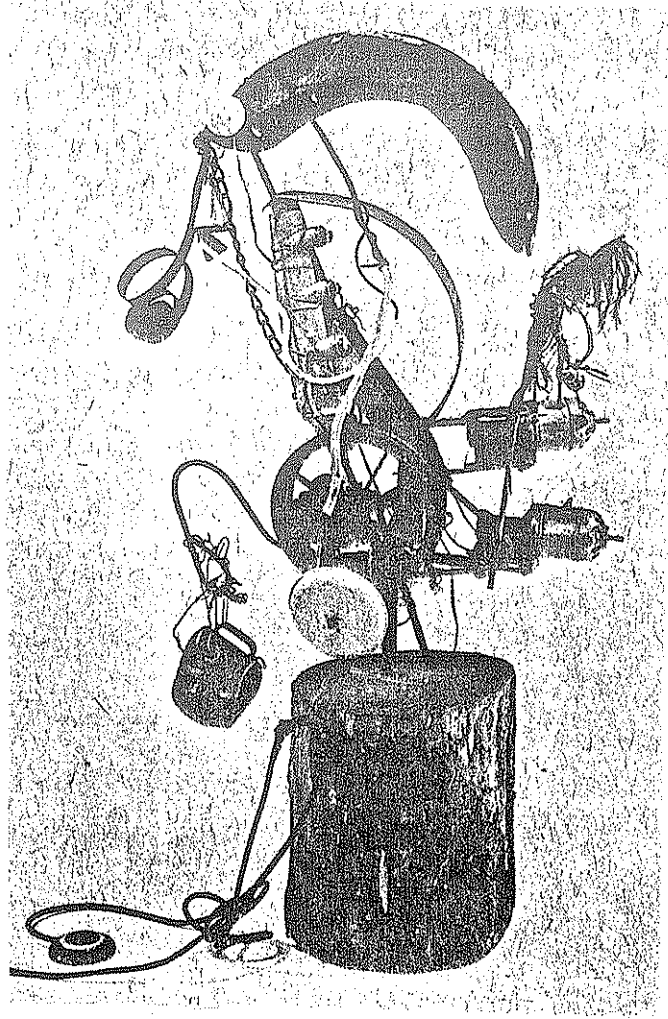
Resim 29: Jean Tinguely, Monstran (garip biçim), 1960, makina parçaları, kaynak.

Jean Tinguely "Dada" adına birçok şey yapmasına ve söylemesine rağmen, yine de onun kendisine özgü, eşsiz, benzersiz bir sanat tarzı vardır. 1950'lerin başlarında yaşadığı yer olan Paris'in hurda makina parçaları satan yerlerinden aldığı elden düşme (kullanılmış) motorları ve kırık dökük makina parçalarını biraraya getirerek, kaba saba, fazla bir özelliği olmayan hareketli heykeller ortaya koymaya başladı.

---

(86) Umur Türker, a.g.e. s.8

Resim 30: Jean Tinguely,  
Balumba no:3,  
eski makina par-  
çaları-elektrik  
motoru, 1925.



Tinguely, 1959 da Londra Çağdaş Enstitüsünde sunduğu "Konstrüktivist bildiri"de, heykelde durağan kütle ve form anlayışına şiddetle karşı çıktı ve zamanında zor anlaşılabilen, karmaşık "devinim" kavramının, konstrüktivist anlayışın geriye getirilmesi için bu konuda açıklamalar yaparak beyanatlarda bulundu.(87)

Tinguely, "statik" üzerine yaptığı tarihi beyanatında görüşlerini şöyle açıklamıştır: "Harekettir statik(durağan)

---

(87) Douglas Davis, Art And The Future, A History Prophecy of The collaboration Betwen Science, Technology and Art, Praeger Publishers, New-York-Washington, Published in the United States of America, by Praeger Publishers Inc, 1973 s.123

harekettir statik; çünkü, sadece değişmez, sadece kesin sabit olan statik düşüncedir. Kesin olarak, sadece hareket, tamamen şekil değiştirme ve başkalaşım, statik olan bu hareketin kendisidir. Hareketin içindeki nesnelere sadece hareketsiz olabilirler. Hareketsiz, kesinlik taşıyan ve sürekli aynı kalan değişmez fikirler, düşünceler, çalışmalar ve kanaatlerin değişimi, bütünü parçalara ayrılması ve başkalaşımıdır hareket. Hareketin varoluşuna, doğasına uygun olmaları nedeniyle, hareketsiz nesnelere dışlamadan kabul ederiz, çünkü, kendi kendimiz büyük bir hareket içinde bulunmaktayızdır. Hareket sürekli ve kesin olan düşüncedir, sonlu olan sadece statik (durağan) olandır. Durağan(statik) olan, değişime vesile olur.(88)

Onun erken dönem makinaları olan "Matematik"leri, soyut resimlere ve onların, püskürtme boyayla yapılan örneklerine koşturarak yapılmışlardır.

"Tirs" adlı yapıtını da içine alan ve tamam olmasını kendi kendisini yıkımında bulan yapıtların paradoksunu en yetkin biçimiyle Tinguely'nin konstrüksiyonlarında buluruz. "New-York'a övgü (1960)" dan, yeni gerçekçiliğin 10. yılı için yaptığı "La Vittoria" adlı yapıtına kadar zaman içinde, Tinguely, kendisini yıkan yokeden makinalar yaratır. Bunlar kültürel objeyi reddetmesinin; artistik formlara yerici, giderek yıkıcı ilişkisini ve de yapıtının mantığını en uç noktaya götürür.

Tinguely'e göre; heykel tümüyle kavranmak için zaman gerektirir, (bu zaman, gözün, heykeli her yandan görebilmesi için geçen zaman) hareketli bir heykel bile ancak durumlar çevrimi olarak kavranabilir. Bütünü oluşturan parçalar ancak mekanik yinelenmelerle yakalanabilir. Tinguely heykelini ard arda gelen olaylar dizisi olarak yaratır ve böylece sözünü ettiğimiz olanağı kullanmaz (Tinguely devingen heykellerinde gerçek zamanı işler). 1954'te açtığı ilk kişisel "relief" sergisinde; dikdörtgen siyah bir fon üzerine beyaza boyanmış ge-

---

(88) Douglas Davis, a.g.e. s.123



ometrik şekilli metal elemanları, konstrüktivist eserleri andırır bir hava içinde bir araya getirmiştir. Ancak panonun arkasına yerleştirilen bir motorla elemanları devingen kılan hareket, alaycı diyebileceğimiz bir tavır ile, konstrüktif eserlerin sonsuzluk kaygısını ve durağan , gösterişli kompozisyonunu yerle bir ederek onlardan farklılaşır.(89)

Tinguely, maksatsız ve fonksiyonsuz makinaları hayata geçiren tek sanatçı değildir. Fakat o, teknolojik alanda sahip olduğu kapasiteyle dünya çapında ilk büyük başarıyı gösteren ve büyük üne kavuşan tek kişidir.(90)

Yves Klein'le yaptığı işbirliği, onun hareketli şekle olan ilgisini hareketin kendisine ve giderek hareketi yaratan makinaya çeker. 1959'da yaptığı matematik heykele hareket veren mekanizma(düzenek) aslında heykelin ta kendisidir. Çağdaş ressamlarınkini andırır soyut, otomatik yazılar üreten bu makinaların kendisi, öncelikle mekana ustaca yazılmış yazılar, işlevsel örgüsü coşkulu bir plastik imgeleme dönüşen yapılarıdır.(91)

1963 yıllarında konstrüksiyonlarının elemanlarını sadece siyah'a boyamaya karar veren Tinguely yeniden heykel üretmeye başlar. "Siyah" bulunmuş nesneyi yoketmenin bir yoludur. En üst düzeyde "anti-nouveau realist" bir tavidir.(92) Bu makina parçalarını siyaha boyamakla, aralarındaki ayrıcalığı da kaldırıyor böylece. Bütünü oluşturan parçalar, gerçek yapılarından uzaklaşıyor ve parçalar arasında bir eşitlik de sağlanıyordu Tinguely'e göre.

Tinguely önemli yapıtlarından biri olan New-York'a saygı (Homage to New-York) adlı çalışmasını; 1960 yılında, kullanılmış makina parçalarını ve eski motorlar kullanarak gerçekleştirmiştir. Son derece karmaşık bir yapı gösteren bu konstrüksiyonunu; 17 Mart 1960'da saat 07.30 civarında kalabalık bir davetli önünde sergilemişti. Bu yapıt daha önceki

---

(89) Umur Türker, a.g.e. s.7

(90) Douglas Davis, a.g.e. s.123

(91) Umur Türker, a.g.e. s.7

(92) Umur Türker, a.g.e. s.8

yaptıklarından farklı olarak beyaza boyanmıştı. Dikine konulmuş eski bir piyano, eski bir adres yazma makinesi, bir klakson, yanıcı ve duman çıkartan kimyevi maddeler, bir yangın söndürücüden meydana gelen bu karmaşık nesne, elektrik verilince, şöyle bir titreyip kendi kendini yakmaya başladı ve parçalara ayrılıverdi. İçinde yaşadığı çöplükteki maddelerden oluşan bu nesne, bir sanat eseri olarak dünyanın en büyük sanat müzelerinden birine kısıbır süre için sığramış ve yeniden kendini çöpe çevirivermişti. Olay, basında geniş yer aldı ve tartışmalara yolaçtı. Öteki sanatçılar, böyle kendi kendini yokedici çeşitli sanat biçimleriyle ilgilendiler. 1966'da Londra'da çeşitli ülkelerden pek çok sanatçının katıldığı, "sanatta yıkım" konulu bir sempozyum düzenlendi. Bu andan sonra kavramsal sanat oldukça hızla gelişip yayıldı.(93)

Onun "New-York'a Saygı (Homage to New-York) adlı bu heykeli, mekanik "Happening (oluşum, olay) örneğidir. Daha ziyade eski makina parçaları biraraya getirilerek yapılmış, onbeş beygir gücündeki bir motor tarafından hareket ettirilen bir heykeldir. Bütünüyle toplama ve bir araya getirme parçalardan oluşan bu heykelin, ilk kurgulama çizimlerinde, tasarım aşamasında; müzik sesi çıkaracak, hareket edecek ve sonunda da kendi kendisini yokedecek, tahripedecek şekilde tasarlanmıştır. "Homage to New-York" (New-York'a saygı), Kaprow'un happeninglerine (olay, oluşum) oldukça benzer ve araalarında ilişkili yönler bulunur, çünkü; heykelin kendini yokedişindeki, yıkılışındaki dramatik ifade, onu, anlatımlı heykel kategorisi içinde değerlendirmeye uygun düşmektedir. (94)

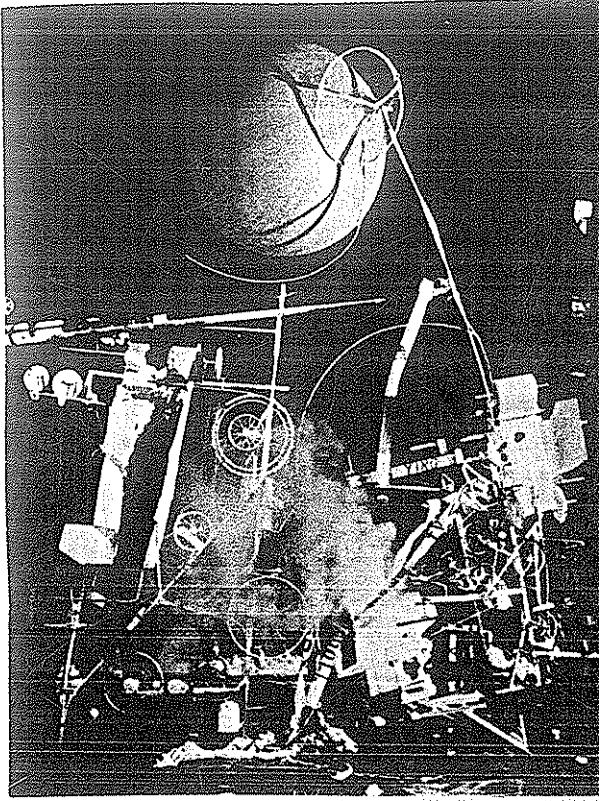
1966'da "Şakacı Rotazaza" adlı heykelin konstrüksiyonunu gerçekleştirdi. Bu heykel, birçok kimsenin makinaya yerleştiği topları daha ileriye, uzağa fırlatıyordu. Bu çalışma da kullanılmış eski makina parçaları ve motor-

---

(93) Norbert Lynton, a.g.e. ss.345-346

(94) Edmund Burke Feldman, Varieties of Visual Experience, Art as Image And Idea, Art Professor University Georgia Harry N.Abrams, Inc. Publishers, New-York, s.515

lardan oluşturulmuş, hareketli bir heykeldir.(95)



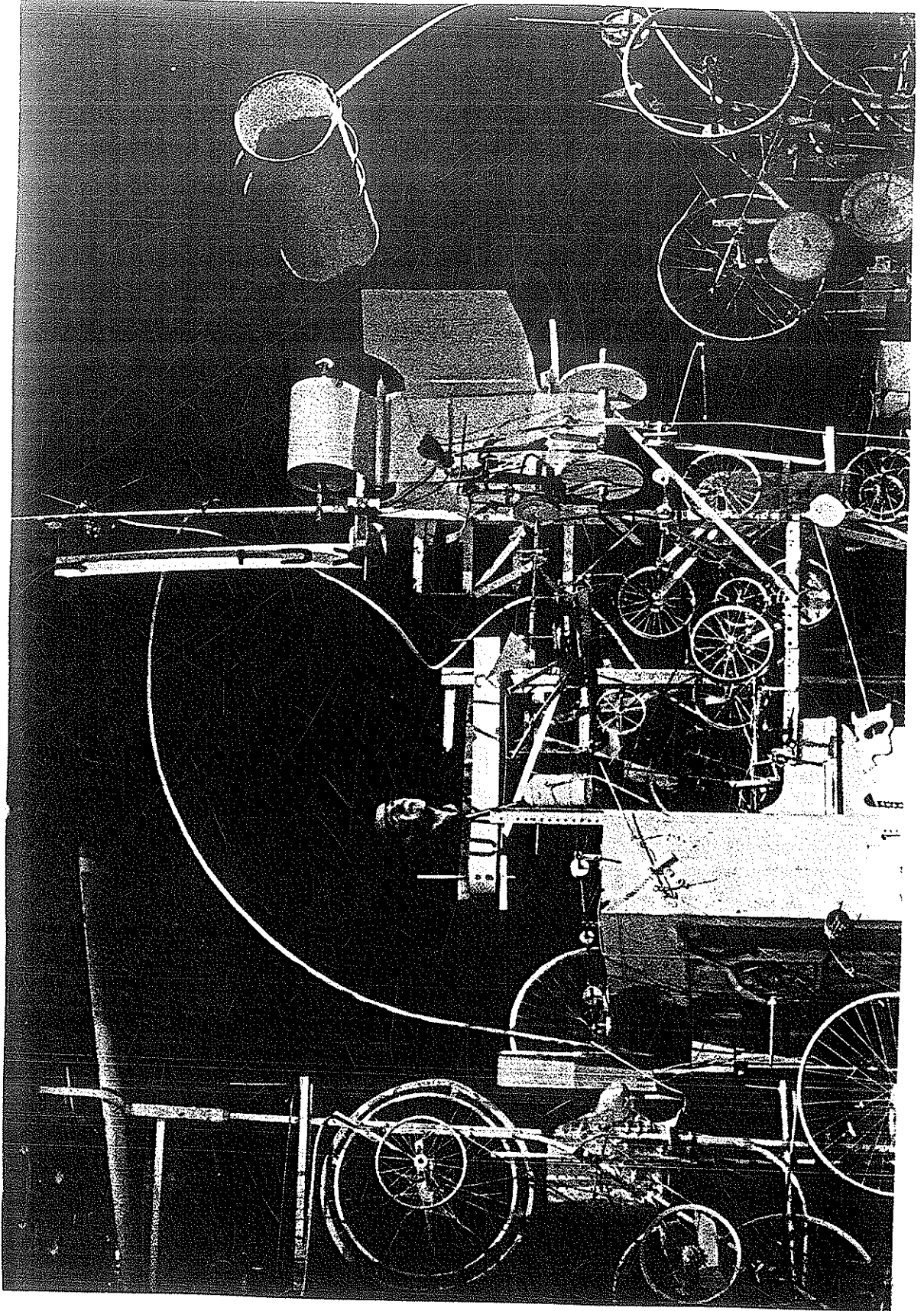
Resim 31: Jean Tinguely,  
Homage to New-York,  
(New-York'a saygı)

New-York, Modern sanatlar Müzesi bahçesinde kendi kendini tahrip etti,1960.

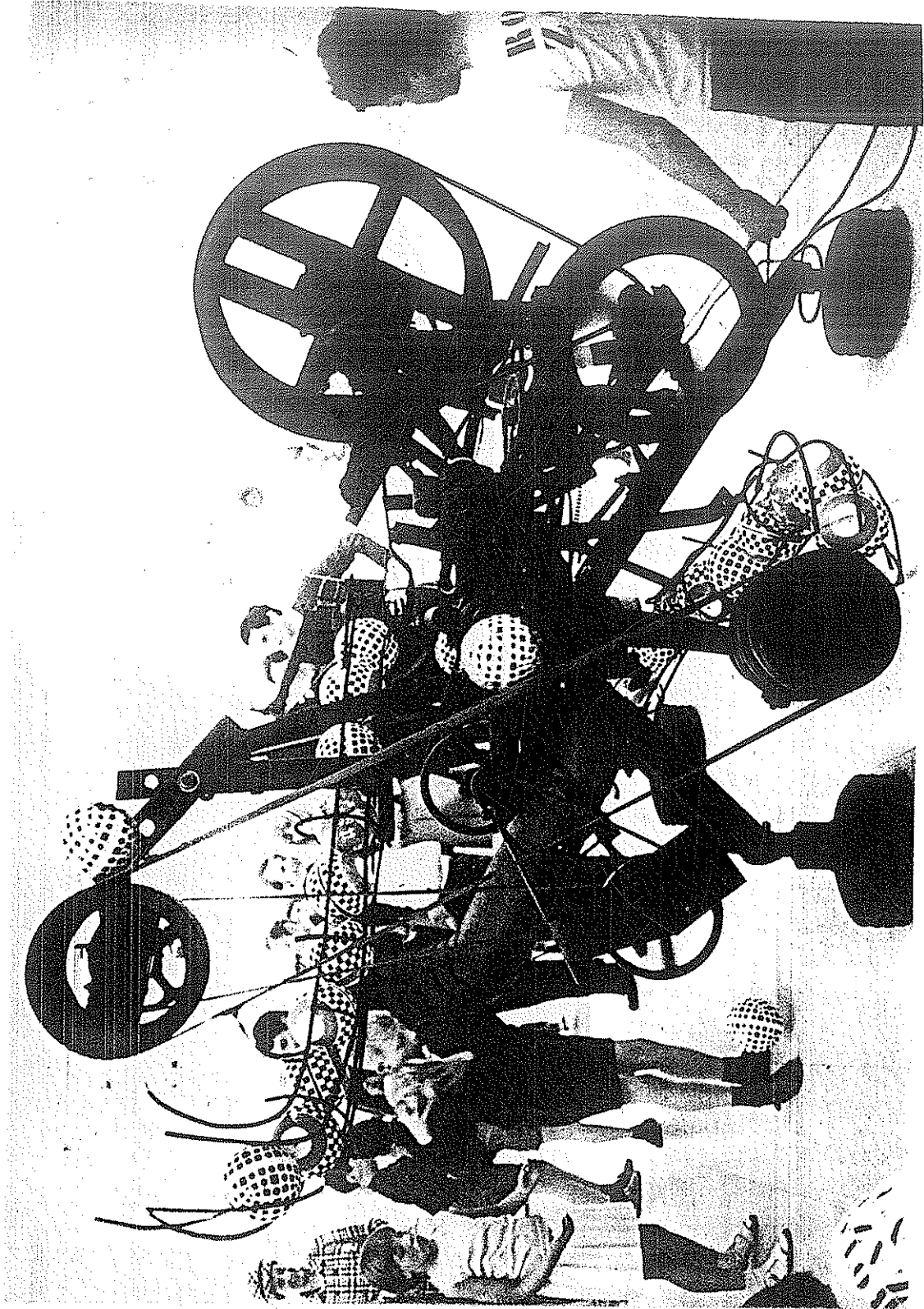
Resim 32: Kendi kendini tahrip eden Homage to New-York adlı heykelin içinde kullanılan "Piano".



(95) Douglas Davis, a.g.e. s.123



Resim 33: Jean Tinguely, Homage to New-York(New-York'a Saygı), New-York Modern Sanatlar Müzesi bahçesinde kendi kendini tahrip eden heykel, 1960.



Resim 34: Jean Tinguely, La Rotazaza No:1 (dönen şey)  
Şakacı Rotazaza, makina parçaları, plastik,  
elektrik kablosu, motor, Paris, 1967

#### 4- KURT SCHWITTERS ÖRNEĞİNDE

1887'de Hannover'de doğdu; 1948'de Ambleside, İngiltere de öldü. Eksprestyonist resimler yaptı, daha sonraları "Merz" sanatını ortaya attı, 1919 da bu türden resimlerini sergiledi. (95)

Resmin nesneye dönüşmesi, kolaaj sanatının gelişmesine elverişli bir ortam hazırlamış, bu dönem sanatçılarının hemen hepsi, kolaaj tekniğini denemişti. Max Ernst, Hans Arp, Juan Miro, Benn Nicholson, Man Ray gibi sanatçıların da kolaaj tekniğiyle bir çok resimler yapmış olmalarına karşılık, bunların en ilginç örneklerini Kurt Schwitters verebilmiştir. İşe yaramayan hurda eşyanın, gelişigüzel biraraya gelen döküntünün, çerçöpün Schwitter'in üzerinde büyüleyici bir etkisi oluyordu. Atılmış otobüs biletleri, gazete ilanları, paçavralar, boş makara, düğme, tahta, tel örgü ve yosun parçaları Schwitters'in kolaaj yaparken kullandığı öğelerdir. Konstrüktivistlerin ölçülü resimlerine karşı Schwitters'in resimleri, bu döküntülerle oynarken birdenbire oluşturulmuş etkisi bırakır. Schwitters'e göre bu resimler, rastlantıların oluşturduğu yaşamın bir parçasını veriyordu. Bu resimlerin, yaşam bütünüünün parçaları olduğunu vurgulayabilmek için, bunları tek bir ad altında toplayarak numaralamıştır. "Merz" resimleri diyordu bunlara. İsimlerin pek çoğu gibi "merz" de herhangi bir anlam taşımıyordu. Gelişigüzel bir sözden "commerz" den alınmış bir heceydi. Resimlerin adlandırılıp numaralanmasıyla, bunların yaşam bütünlüğüyle olan bağlarına sadece soyut bir şekilde işaret edilmiş oluyordu. Ama Schwitters parçayı, bütünüün bölünmezliği ve sürekliliği içinde somut olarak göstermek istiyordu. Bu nedenle "Merz Sütunu" diye adlandırdığı büyük bir plastik yapıya başlıyor (1920). Bu yapı, türlü buluş ve buluntuların (objets trouves), çağrışım ve anıların bir karmasıydı ve hergün bunlara yenileri eklendiği için durmadan biçim değiştiriyordu. Schwitter'e göre yaşamı rastlantılar oluşturuyordu; sanat yapıtı da yaşam atılımının bir ürünüydü, geçiciliği içinde, doğan, büyüyen ve yokolan bir varlıktı. Hannover'deki evinin bodrumunda başladığı merz sütunu, sanatçının, tesadüflerin önüne çıkarttı-

(95) Norbert Lynton, a.g.e. s.385

ğı buluntularla yavaş yavaş ürüyor ve evin çatı katına kadar çıkıyor. Fakat merz yapısı çalışmaları bununla bitmiyor. Norveç'te, daha sonra İngiltere'de yeniden bu çalışmalar sürüyor. Schwitters, "Merz" yapıtları üzerine yaptığı açıklamada, yaşamında karşılaştığı, gördüğü, okuduğu, düşündüğü ne varsa, burada somut bir biçim aldığını söylüyor. Sütunun her yanına fotoğraflar, yazılar, resimler yapıştırmış, oyuklar dehlizler açmış ve bunları adlandırmıştı. Goethe mağarası adını verdiği oyukta "kutsal emanet" olarak Goethe'nin bacağı, Niebelungen mağarasında eski Cermen efsanelerinin hazineleri; Aşk mağarasında kafası ve kolları kopmuş sevgililer, tepelerinde aşk meleği Amor'u simgeleyen frengili bir çocuk; Ruhr havzasından kok ve linyit kömürü parçaları; bir genç kız cesedi, üç bacaklı bir fahişe, persil sabunu ilanı; noel şarkıları çalan bir laterna; dimdik duran kafası kopuk bir "harp malulu" v.b. imgeler ve sembollerle donatmıştı, "Merz sütunu" nu Schwitters. Gittikçe üreyen ve büyüyen bu dev yapı, nerede ve nasıl biteceği belli olmayan bir oluşumun somut belgesiydi. Merz sütunu yapıldığı zaman sanat çevrelerinde şaşkınlık uyandırmış, eleştirilere ve sert tepkilere yol açmıştı.(96)

Sanatçının 1918-1938 yılları arasında gerçekleştirdiği "Merz sütunu" adlı bu yapıtla ilgili olarak, Hans Richter, izlenimlerini şöyle anlatıyor:" 1925'de bu çalışmayı ilk kez gördüğüm zaman odamın yarısını kaplıyor ve neredeyse tavana değiyordu. Bu nesne heykelden de öte bir şeydi; yaşayan, Schwitters ve arkadaşlarıyla birlikte günden güne değişen bir yapıtı. Bu heykelde oyuklar bulunuyordu ve bu oyuklar bazı insanlar için ayrılmış oyuklara o kişilerin hem adı verilmiş hem de onlara ait eşyalar koyulmuştu. Oyuklarda; kalın bir kurşun kalem, ayakkabı bağı, yarıya kadar içilmiş sigara, tırnak çakısı, bir kravat parçası, kırık bir

---

(96) Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, a.g.e. ss.100-104

dolmakalem gibi şeyler yereliyordu.(97)

Schwitters, toplama, döküntü, atık nesnelere güzel yapıtlara dönüştürürken, bir yandan da bu sanatın anlatım olanaklarını sınırdı. Kolaajlarından bazıları oldukça çarpıcı, hatta ürkütücü nesnelere. Bunları 1914'ten önce yapmış olsaydı, savaşın yolaçtığı kırımın haberciliğini ettiğini bile söyleyebilirdik. Kolaajlarının bazıları da lirik şiirin en güzel örneklerinin incelikleri görülür. Bunların döküntü ve süprüntülerden yapılmış olması bile bu niteliğini hemen yitirir, ancak basılmış kağıt parçaları gibi nesnelere niteliklerini görmezlikten gelemeyiz. Schwitters, önce Hannover'deki evinin üç katındaki odalarda, daha sonra Norveç ve İngiltere'de daha sınırlı ölçüde "Merz" örnekleri oluşturdu. Bu örneklerde de döküntülerden ya da her türlü malzemeden yararlanılıyordu. Örneğin, alçı, tahta parçaları, ya da ilgisini çeken konulu konuşuz her türlü malzeme, bu amaç için kullanılılıyordu. Schwitters bütün bu rasgele parçaları birbirine ekleyip yapıştırarak "Merz" yapıtlarını kuruyordu. Hannover'deki merz yapıtının "erotik yoksulluğun katedrali" olarak adlandırılması Schwitters'in bunu geçici bir heves sonucu yapmadığını gösteriyordu. Aslında, merz aynı zamanda "acı" anlamına gelen "Schmerz" sözcüğünü de çağrıştırılıyordu. Schwitters bütün bu kırık dökük parçaları, hayatın saldırılarına karşı bir dayanak olarak bir araya getiriyordu. Kendi duyduğu özlem ve savunma gereği böyle bir yol seçmişti.(98)

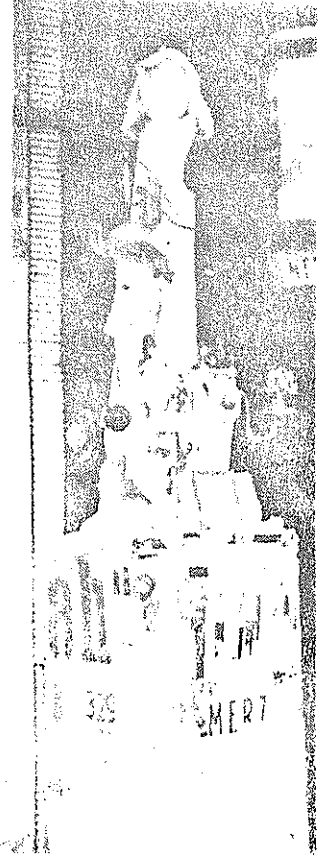
---

(97) Adem Genç, a.g.e. s.100

(98) Norbert Lynton, a.g.e. ss.145-146

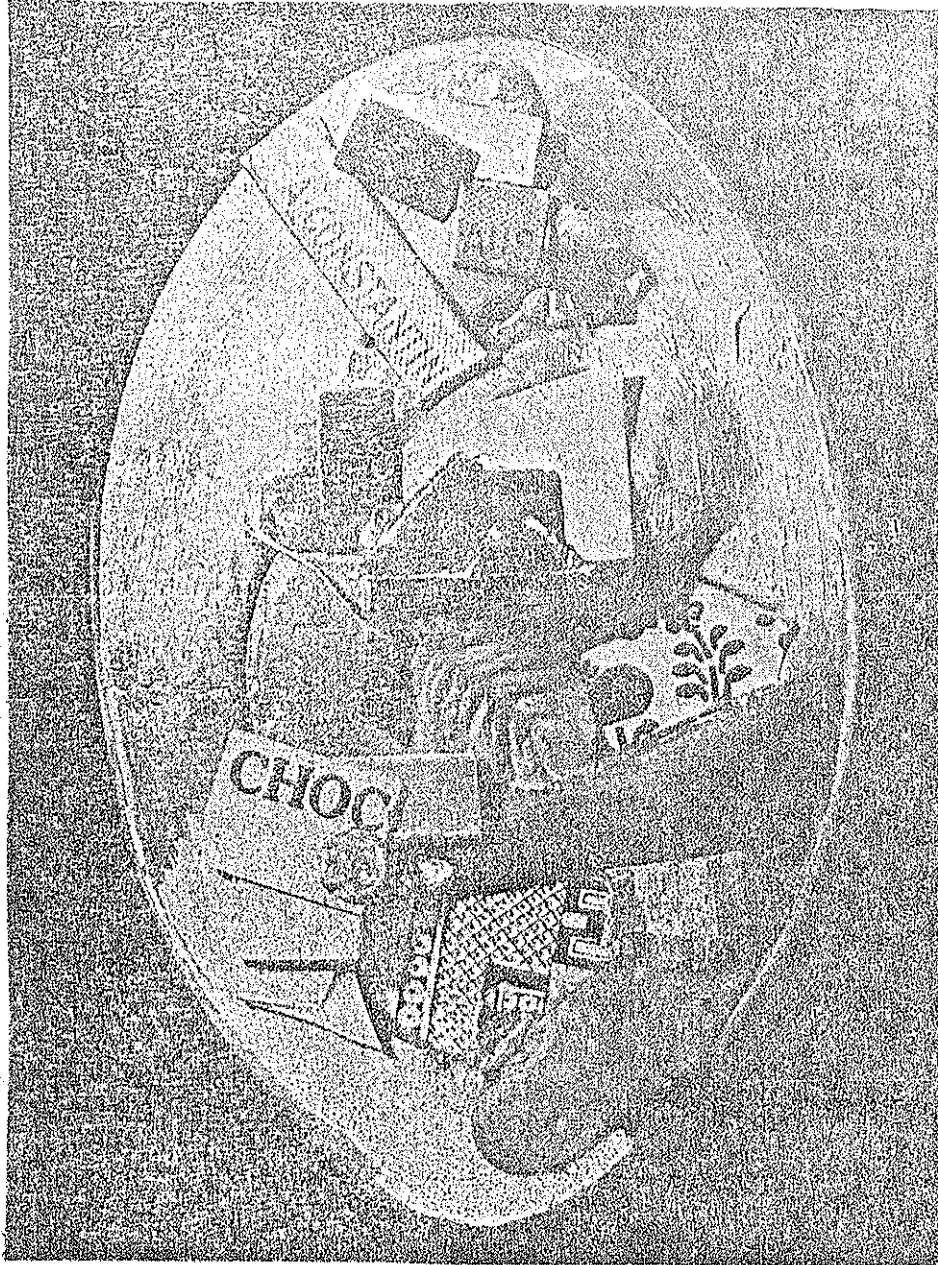


Resim 35: Kurt Schwitters,  
Merz Sütunu,  
Hannover, 1918-1938.

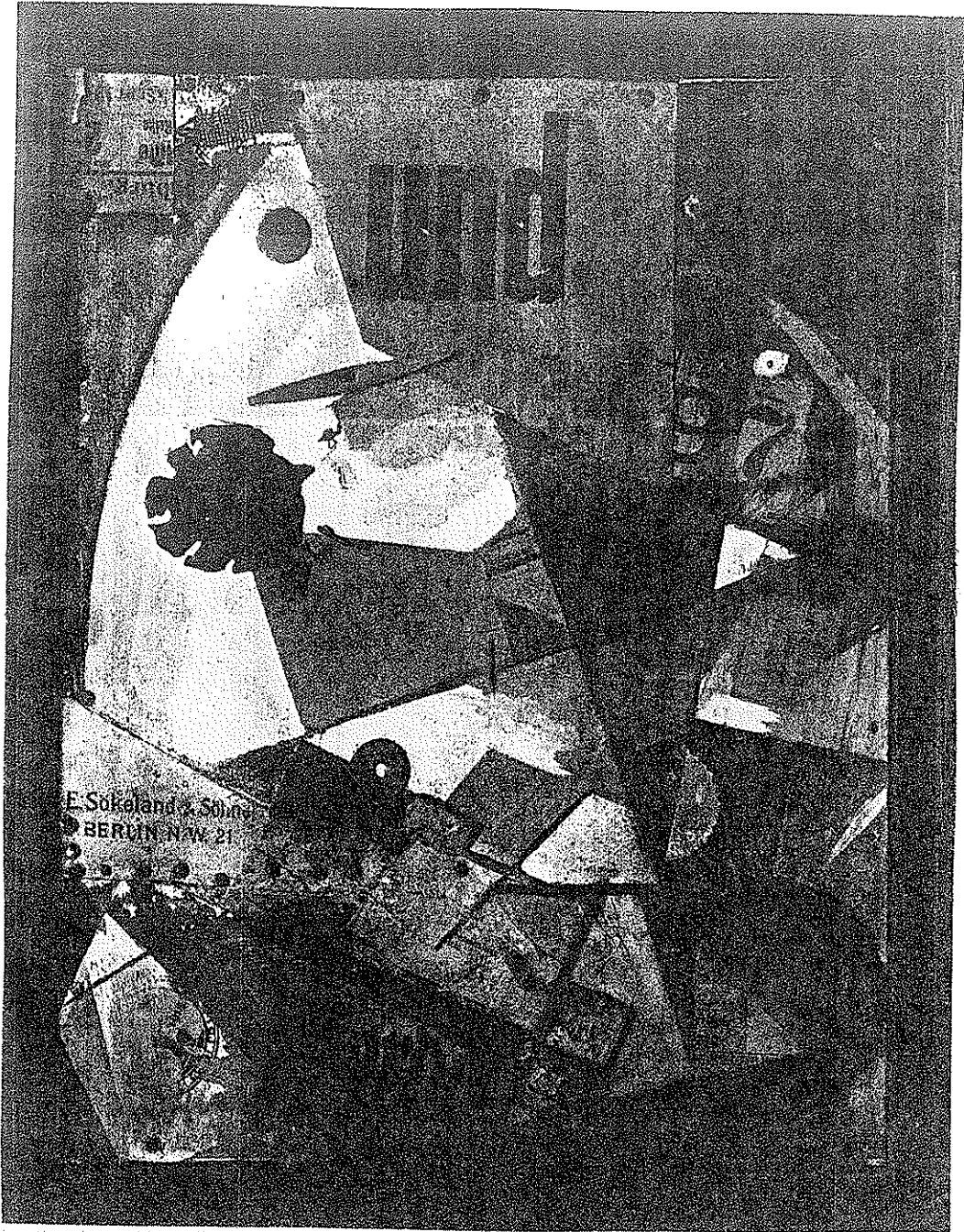


Resim 36: Kurt Schwitters,  
Ausgerenkte Krafte  
(Yerinden oynamış güçler)  
Kollaj, 1920, Bern.

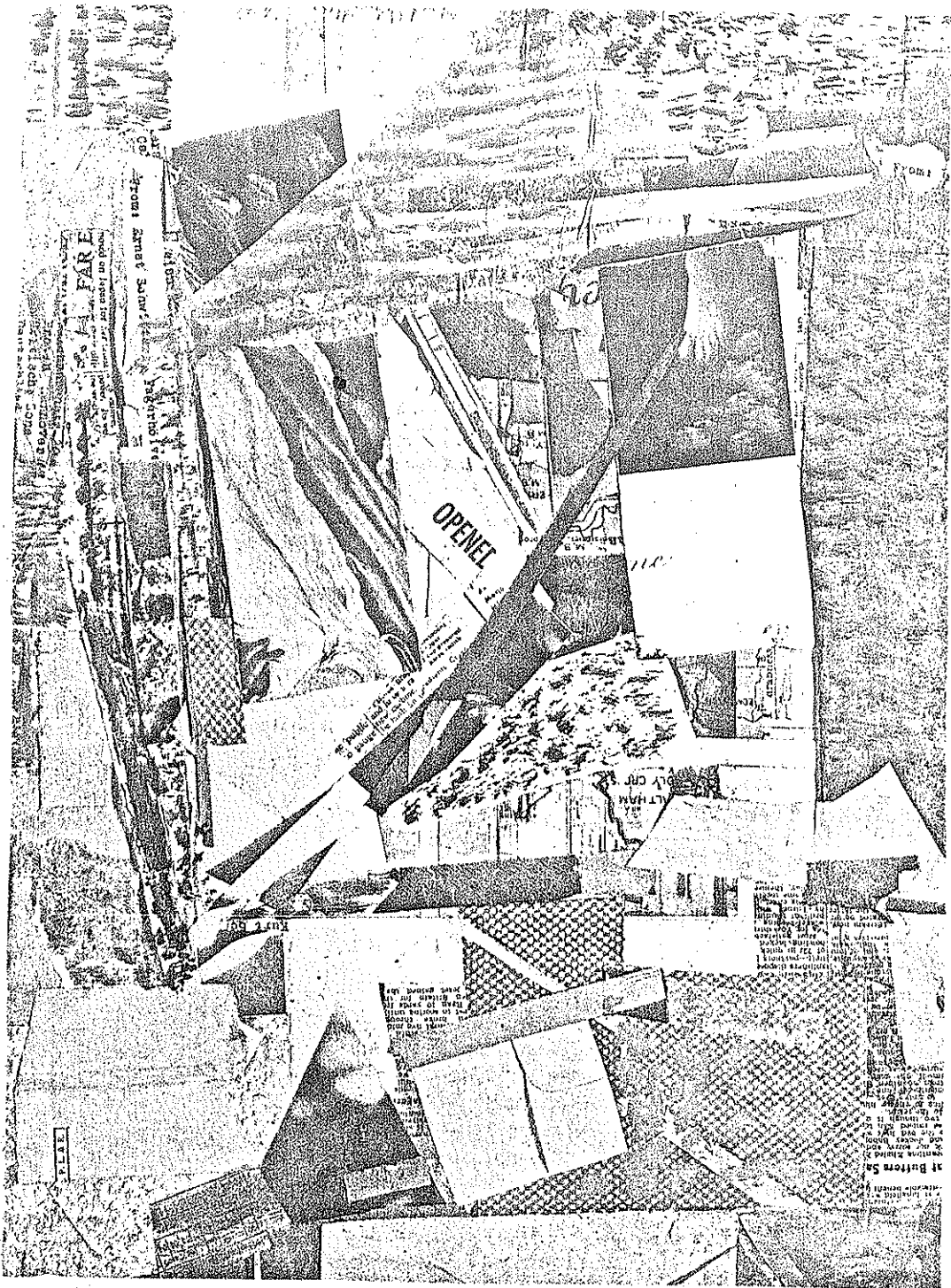




Resim 37: Kurt Schwitters, Adızsız(Yapıştırma) 1920



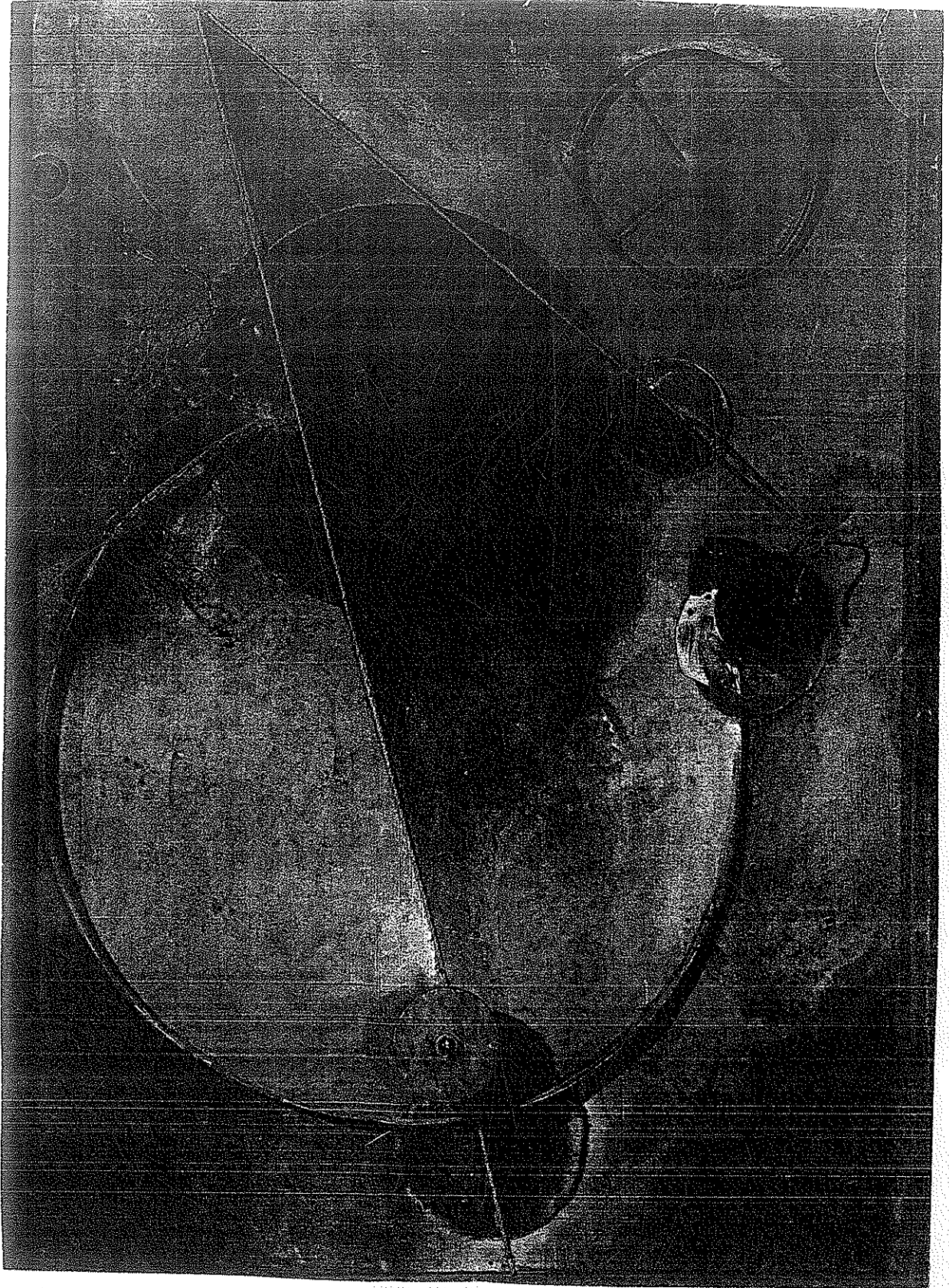
Resim 38: Kurt Schwitters, Unbild, Stuttgart, 1919.



Resim 39: Kurt Schwitters, Nasıl İsterseniz, Kollaj, Basel, 1946, Beyeler Galerisi.



Resim 40: Kurt Schwitters, Merz Picture with  
Rainbow (Merz resmi ile gökkuşuğu)  
Kontoplak üzerine ahşap ve yağlıboya,  
New-York.



Resim 41: Kurt Schwitters, Revolving (dönen, devir yapan)  
ağaç, metal, sicim, mukavva, yünlü kumaş, tel,  
deri ve yağlıboya, tuval üzerine relief, 1919

IV. BÖLÜM: RESİM ve HEYKELDE KULLANILABİLECEK  
YENİ MALZEMELER ve TEKNİK OLANAKLAR

1- ÇAĞDAŞ HEYKEL TEKNOLOJİSİ ve KULLANILABİLECEK  
MALZEME OLANAKLARI

XX. Yüzyıl, bilimde yeni buluşların yapıldığı, teknolojinin büyük bir hızla geliştiği, düşün alanında birçok fikirlerin çarpıştığı, korkunun, yıkımın yaşandığı bir dönem. Tüm kurumlarıyla geçen yüzyılın gerçeklerinden farklı. Bu dönemde geçmişin değerleriyle yaratılacak sanat formu çağın gerçeğini, mizacını ve ruhu yansıtamazdı. Bu bilinç, sanatsal anlatımda yeni arayışlara yönelmeyi, ve yeni sanat formlarının doğmasını hızlandırdı.

XX. Yüzyıl başlarından günümüze, heykel sanatında karşılaşılan yeni araç gereç ve plastik arayış çeşitliliğine, daha önceki hiçbir dönemde rastlamak olası değildir. Geleneksel heykel ağaç, taş, kil gibi doğal gereçlerin biçimlenmesi, metal döküm esasına dayanmaktaydı. Gerçekleştirme yöntemi taş, ağaç gibi sert gereçleri yontarak, oyarak, yumuşak malzemenin modelaj yöntemiyle biçimlendirilmesiydi. Antikiteden XX. yüzyıla kadar, heykel sanatı, bu iki tekniğin kullanımı ve adlarını saydığımız malzemelerin olanakları içinde karakterize edilegelmiştir. 1880 yılında Degas, "balerin" heykelinde kolaaj tekniğini kullanarak, geleneksel anlatım yöntemlerinin dışına çıkan ender örneklerden birini vermiştir. Bilindiği gibi bu heykel, bronzdan yapılmış ve üzerine kumaş giydirilmiştir. Bu döneme kadar iki ayrı renkteki taşın, bronzun ve kumaşın tek bir kompozisyonda kullanıldığı görülmemektedir. Geleneksel gereçler dışında endüstri ürünü bir malzemenin kullanımını önemli bir yenilik olarak kabul etmek gerekir.(99)

---

(99) Remzi Savaş, Heykel Sanatı ve Teknoloji, makale, Türkiye de ve Amerika Birleşik Devletlerinde Çağdaş Plastik Sanatlar, Hacettepe Üniv. Güzel Sanatlar Fak. yayınları, sayı:5, Toraman matbaacılık, Ankara, 1986, s.99

Sanayi devrimiyle, makine ve endüstri ürünleri toplum yaşamına girmeye başlamış, makineleşmeye koşut bir takım mekanik araçlar geleneksel gerçekleştirme araçlarının yerini almışlarsa da yeni plastik anlayışın sanata yansımaları, XX. yüzyıl başlarından itibaren görülür. Picasso ve Braque'ın resimde kolaaj tekniğini kullanması 1912 yılına rastlar. Ku- maş parçaları, duvar kağıtları, gazete başlıkları, sinema bi- letleri gibi nesnelere tuval yüzeyinde yer almaya başlarlar. Bu nesnelere, günlük yaşamdaki işlevlerinden sıyrılıp yeni re- simsel bir kimlik kazanırlar.

Birçok sanatçıya göre bundan böyle çağın gerçeği tek- nolojyeydi, makineydi. Çünkü makina gücün, dinamizmin, hızın ve mekanize hayat tarzının idealize kavramlarının simgesi du- rumundaydı. Yeni bir sanat eğer yaratıcılık ise, toplumda ye- ni bir işlev yüklenecekse, bu gerçek dikkate alınmalıydı. Bu nedenle heykel sanatıyla yeni teknolojinin bağlarını kuran Kübist ve Fütürist sanatçılar eskiye göre yepyeni plastik bir dil yaratmayı başardılar. Picasso'nun 1909 yılında gerçekleştirdiği "Kadın Başı" resimde ulaştığı kübizmin, heykelle uyar- ladığı önemli bir yapıttır.(100)

Teknoloji gerçeğinin heykel sanatına yeni boyutlar kat- masına etkinliği olan Fütüristler, " bundan böyle gerçeklerin makinelerde, kentlerde, teknolojik enerjide hüküm süreceğini, yeni sanatın yeni imgelerle, yeni teknolojiyle, yeni malzemey- le gerçekleşebileceğini" ilan ediyorlardı.(101)

Makina estetiğini ideal estetik olarak kabul eden ilk sanatçılar olmuştu Fütüristler. Fütürizmin heykel dalındaki temsilcisi Umberto Boccioni'ye göre "Çağın duyarlılığını yan- sıtmak için, bugüne kadar bir tablonun ya da bir heykelin olu- şumunda etkin olan geleneksel değer ve yöntemleri bırakmak ge- rekti. Fütürizmin genel anlayışına uygun olarak 1912 yılında

---

(100) KayaÖzsezgin,Modern Heykel ve Teknoloji,makale, Çağdaş teknoloji ve sanat, Hacettepe Üniv.Güzel Sanatlar Fak. yayını, no:8,Basım ve Grafik, Ankara,1988, s.169

(101) KayaÖzsezgin,Modern Heykel ve Teknoloji. a.g.e. s.169



yayımladığı "Fütürist heykel: Teknikle ilgili bildiri" sinde, geçmişin değerlerini aksine, yeni gerçeklere uygun yeni heykeli gerçekleştirmek için, "heykelden geleneksel konuların, geleneksel malzemelerin çıkarılmasını, bunun yerine yeni malzemelerin birçoğunun bir arada bir yapıtta kullanılabileceğini önerirken, yalnız çok modern konularla yeni bir plastik dilin yaratılabileceğini, heykelde bir çeşit iç ve dış plastiğin yaratılması gerektiğini, bir kitabın yaprakları arasındaki çizgide, bir masanın köşesinde, bir pencere çerçevesinde.. venüsün göğüslerinde ya da kahramanların kaslarındaki kadar gerçek olduğunu" ilan ediyordu.(102)

Yüzyılın, Fütürizmden sonra heykel sanatında en köklü değişimini gerçekleştiren Konstrüktivizm, sanatsal anlamda, teknoloji gerçeğini dikkate alan bir akımdı. Konstrüktivistler bir anlatım aracı olan sanatı, hayatın ayrılmaz bir parçası olarak kabul ederler. Sanatın işlevinin yaşanılan zamanı, insan deneyimlerini yansıtması gerekliliğini savunurlar. Endüstri ve makine çağının ürünlerini yapıtlarında kullanmayı amaçlarlar.

Konstrüktivistler, sanatsal yaratmada sanatçının, geniş bir gereç ve teknolojik kültüre sahip olmalarının gerekliliğini savunurlarken, aynı doğrultuda daha önce Fütüristler de sanatçının geleneksel ve olanakları sınırlı gereçlerin dışında birçok gereci kullanmasını önermişlerdir. Boccioni "bronzun ve mermerin asaletini yıkınız bir kompozisyonda tek bir gereci kullanmaktan kaçınınız, eğer sanatçı gerek duyorsa yirmi çeşit ve daha fazla gereci bir bütünde bir arada kullanabilmelidir" der.(103)

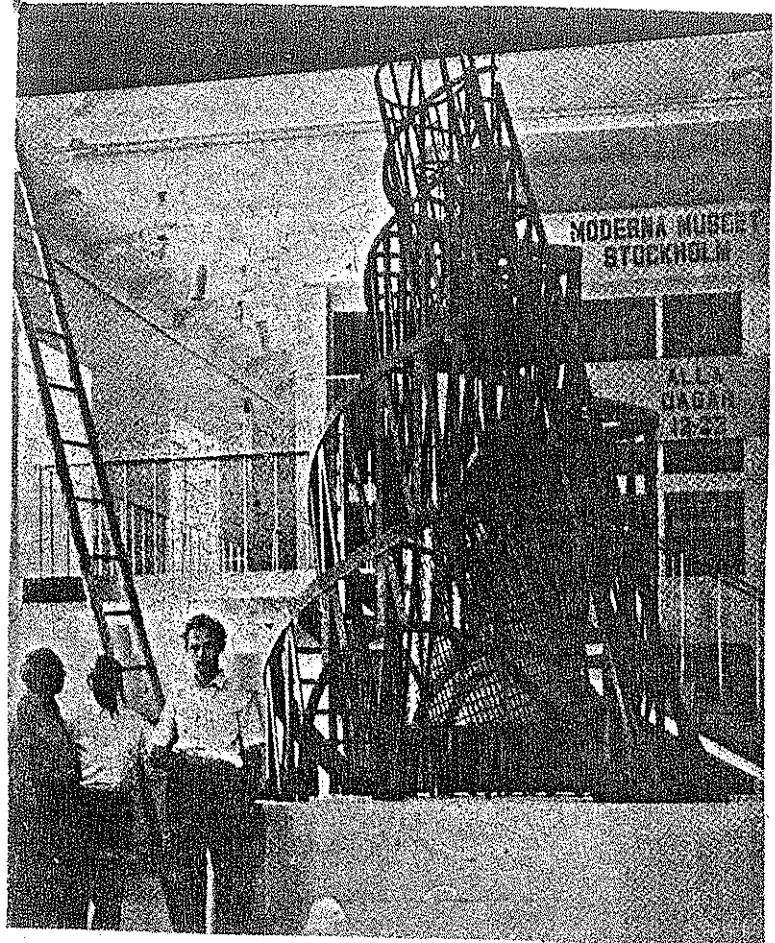
Konstrüktivizm, heykel sanatında modle etmek, yontmak gibi biçimlendirme yöntemleri yerine, inşa etmeye dayalı bir yöntemi benimsemişti. Başlangıçta malzemeleri birbirine ekleyerek, kaynatarak, yapıştırarak oluşturdukları yapıtlarına

---

(102) Kaya Özsezgin, Modern Heykel ve Teknoloji, a.g.e. s.170

(103) Remzi Savaş, Heykel Sanatı ve Çağdaş Teknoloji, a.g.e. s.100

"konstrüksiyon" kendilerine de "konstrüktivist, teknik mühendis" adını takmışlardı. Picasso 1912 ile 1914 yılları arasında değişik malzemeler kullanarak yaptığı heykellerle, konstrüktivist heykel geleneğinin başlamasını sağlamıştır. Ancak, Rus konstrüktivizmi kendine özgü bir düşüncenin ürünüdür. Konstrüktivist hareketin lideri sayılan Viladimir Tatlin, demir , alüminyum, ağaç, alçı v.b. somut malzemenin montajıyla figürden bağımsız salt biçim ve malzemenin etkinliği ile varolabilen yapıtlar gerçekleştirdi.(104)



Resim 42: Vladimir Tatlin, Kinetik kule,1920.

Diğer konstrüktivistlerin dinamik uzay kompozisyonları, dokunmayla ya da hava titreşimleriyle kımıldayan mobil-lerin kurularak ya da elektrikle işletilerek biçim değiştiren, ses veren, renk ve ışık yansıtan heykel makina karışımı otomatların yapılmasını ve daha birçok buluşların oluşmasını sağlıyordu.(105)

Teknolojik gelişmeyle diğer akımlara göre farklı açılardan ilişkisi olan dadaizm, geçmişin ve günün sanat değerlerine karşı çıkarken sanata yeni bir anlayış getirmeyi de amaçlıyordu. Dadaizm savaşın yıkımına bir tepkiydi. Dadaistler her ne kadar yeni bir plastik dil getirmeyi amaçlamışlarsa da sanat nesnesi "ready-made" gibi yeni bir sanat formu, sanat kültürüne dadaistlerle katıldı. Ready-made, sıradan kullanıma yönelik fabrikasyon bir nesnenin alışılmış ortamından izole edilip, yine alışılmış konumundan farklı bir konuma getirilerek yeni bir anlam, kavram yüklenmesiydi. Ducamp'ın "Pisuar"ı, "Bardak asacağı" bu türde gerçekleştirilmiş yapıtlardı.

Sanatçı, dış ya da içgüdüsüne dayanarak belli bir nesneyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir nesne seçiyordu- hem de Duchamp'ın vurguladığı gibi rasgele bir biçimde seçiyordu. Bu nesne yeni ve benzeri olmayan bir eşya olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucu bir ürün oluyordu. Böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliğiydi.(106)

Günlük yaşamda kullanılan nesnelere sanat nesnesi olarak kullanarak kolaj resimleri ve düzenlemeler gerçekleştiren diğer bir sanatçı da Kurt Schwitters'idi. Schwitters, dö-küntülerden ya da her türlü malzemeden yararlanıyordu. Örneğin, alçı, tahta parçaları, ilgisini çeken konulu konuşuz her türlü malzeme, bu amaç için kullanılıyordu. Schwitters bütün bu rasgele parçaları birbirine ekleyip yapıştırarak "Merz"

---

(105) Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, a.g.e. s.92

(106) Norbert Lynton, a.g.e. s.134

yapıtlarını kuruyordu. Hanover'deki merz yapıtının "erotik yoksulluğun katedrali" olarak adlandırılması Schwitters'in bunu geçici bir heves sonucu yapmadığını gösteriyordu.(107)

Kübizm, fütürizm, konstrüktivizm, dada hareketi gibi sanat akımları ve sanat adına yapılan birtakım eylemlerin öncülüğünde, yaratıcı düşünceyi, belirli teknik, konu ve plastik değerler içinde sınırlayan geleneksel çerçeve kırılmış, çağın her türlü bilimsel ve teknolojik bulgusu birer yaratma aracı olarak görülmeye başlanmıştır.

Sanatçıların bazıları yeni endüstri malzemeleri ve optik oyunlara elektroniği de katarak, dinamik kinetik bir sanatın öncülüğünü etmişlerdir. Başta Schöffer olmak üzere, bazı sanatçılar elektronik teoriler üzerinde çalışmışlar ve 1948'den sonra da "makinelere yapılan devimsel sanat-kinetik sanat" gösterilerini yapmışlardır. Kinetik sanatla birlikte, günümüz sanatı geleneksel boyutları ve tekniklerden tüm koparak onların yerine uzay-zaman, hareket, ışık ve ses boyutlarını da getirmiştir. Kinetik sanat aslında, üç ya da çok boyutlu bir çok gösterileri de içine almaktadır. Örneğin; hava akımıyla hareket eden Calder'in "mobil"leri, ses etkiyle titreşen ve birbirine değerek sesler çıkaran Lacov A gam'ın metal tuvaleri bunlar arasındadır. Ancak, dinamik-kinetik eserler doğrudan doğruya elektromanyetik araçlarla çalışan eserlerdir. Makineler tarafından çalıştırılan bu makineler oldukça ilgi çekmektedirler. Örneğin; Jean Tinguely eski atılmış makina parçalarını biraraya getirmiş ve elektrik akımıyla çalıştırmıştır. Ancak, onun eski, üst üste monte edilmiş makineleri inleyip homurdanmakta, zorlukla işlemektedir. Bunlar herhangi bir fonksiyonu olmayan makina heykelleridir.(108)

---

(107) Norbert Lynton, a.g.e. s.146

(108) Sevim Eti, a.g.e. s.132

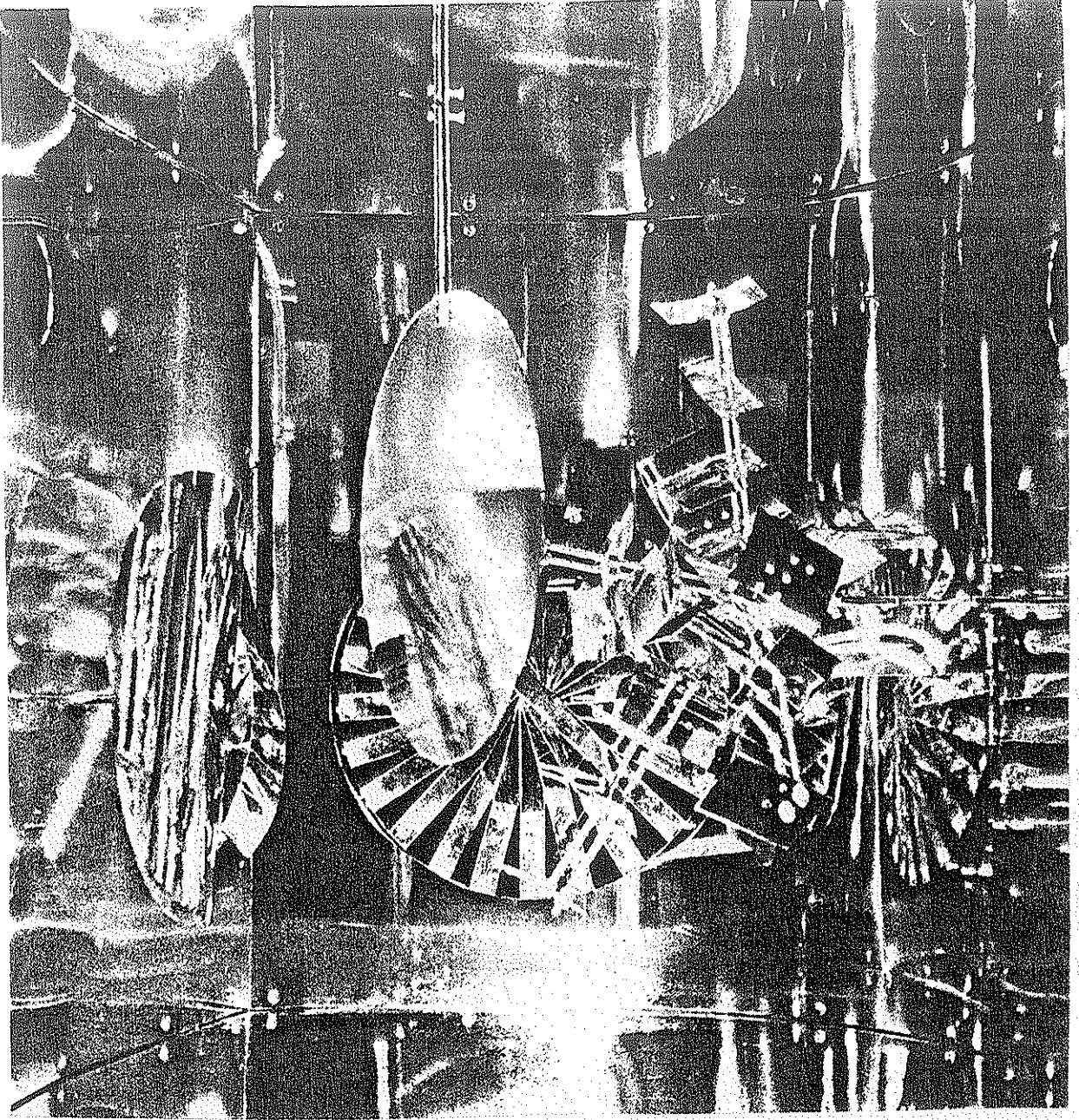
Bir çok sanatçı da ışığı kullanmaktadırlar. Schöffer, Kowalsky, Mack, Lilliana Lijn elektro- manyetik alandan faydalanmaktadırlar. Bu sanatçılar, elektronik olarak hareket eden, şimşekler çıkaran, ışık hüzmeleri dağıtan, pırıltılar saçan makineli gösteriler yapmaktadırlar. Kinetik bir heykeli kocaman bir boşluk içine yerleştirmekte ve seyirciyi anlık heyecanlı yaşantılarla adeta bombardıman etmektedirler. Bu sanatçıların bazıları, örneğin Schöffer, kompüterlerle yönetilen kibernetik gösteriler de yapmaktadırlar. Kinetik ve Kibernetik heykellerde uzay-zaman-ışık-ses ile hareket hep si bir arada kullanılmaktadır. Günümüzde bu tür sanat gösterilerinin en ileri örneklerini Fransız Nicolas Schöffer yapmaktadır. Nicolas Schöffer, içinde yaşadığımız dünyanın uzay-zaman sürekliliği gerçeğinden doğan renkli, sesli, ışıklı ve dinamik bir heykel yapısı yaratmak istiyordu. Böylesine çok boyutlu bir sanat gösterisinde bulunmak için kuşkusuz, çağın bütün bilimsel ve teknik gelişimine sahip olmak gerekliydi. Schöffer, bu amaçla elektronik, kibernetik, akustik, matematik, psikoloji, sosyoloji v.b. çağın bilimsel ve teknik bütün değerlerini inceledi. Bir yoruma vardıktan sonra da, kinetik ve kibernetik heykel mimarlığının teorilerini kurmayı başardı. (109)

Amerikalı heykeltçi Dan Flavin, 1963'den beri belirli alanlarla bağlantılı olarak floresan tüpleri kurmada uzmanlaşmıştı. Simgesel anlam taşıyan herşeyden kaçınarak, çeşitli boyutlar ve niteliklerde ışıktan çubuklar üzerinde, türlü perdeler ve ritimler uygulayarak çalışır. Flavin'in planladığı düzenlemeleri elektrikçiler uyguladılar. Bunlarda, alışık olduğumuz anlamları belirten hiçbir iz yoktur. Çizilen çizgiler ve fırça izleri yerine ışıktan çizgiler; alan ve hacim yerine oldukça denetlenebilmiş bir pırıltı alanı vardır. (110)

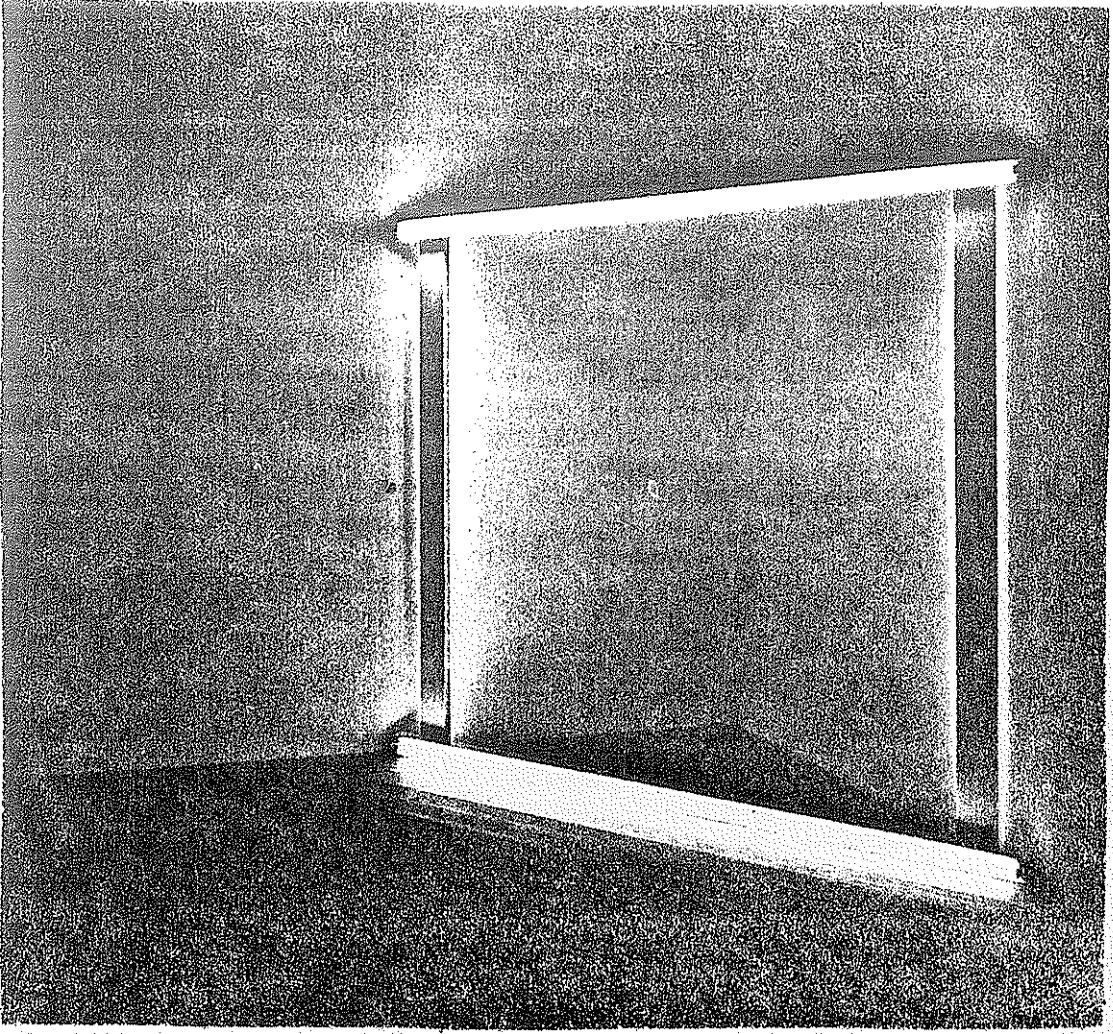
---

(109) Sevim Eti, a.g.e. s.134

(110) Norbert Lynton, a.g.e. s.319



Resim 43: Nicolas Schöffer, Mikrotempo 2 (Elektronik beyin)



Resim 44: Dan Flavin, Adsız, 1966, Pembe, altın, gün ışığı, floresan ışığı.

Buraya kadar belirtmeye çalıştıklarımız, günümüz heykel sanatında kullanılan malzeme ve teknolojik olanaklardan sadece birkaç örneğidir. Sanatçıların araçları, gereçleri, form repertuarı genişlemiş ve farklılaşmıştır. Teknolojinin sunduğu bütün olanaklardan en iyi şekilde yararlanmasını bilen sanatçı çeşitli malzeme olanağını sanatının hizmetine sunmakta, yıldırım, rüzgar gücü gibi doğa olaylarına kadar her türlü olanağı, yaratısını gerçekleştirmede kullanabilmektedir. Bu nedenle yaratıcı düşünce yaratmada kullanılan olanaklara bağlı olarak biçimlenmektedir.

## 2- HEYKELDE HAZIR EŞYADAN YARARLANMA OLANAKLARI ve ÖRNEKLEMELER

Konumuzun başında, sanayi ve endüstri ürünlerini sanat nesnesi olarak ilk kullanan sanatçının Pablo Picasso olduğunu belirtmiştik. P.Picasso ve G. Braque'la başlayan bu serüven, daha sonra başka sanatçılar tarafından benimsendi ve bu türden değişik eserler üretildi. Farklı sanat akımları içerisinde, farklı ifade istemleri doğrultusunda, teknolojinin tüm olanakları ve sınırsız malzeme zenginliği sanatın ve sanatçının hizmetine sokuldu. Geleneksel malzemelerin sınırlı olanaklarından kurtarılıp, sınırsız malzeme ve teknik zenginliğine ulaştırılan "sanatsal edim", "yaratıcı düşünce", yaratmada kullanılan olanakların artmasına bağlı olarak gelişti. Bu sınırsız olanaklar, zengin sanat ürünü ve sanat kültürünü de beraberinde getirdi. Kullanılan malzemelerin, tekniklerin ve ifade biçimlerinin (biçim dillerinin) farklılığını ve zenginliğini gözönüne aldığımızda; Dünya sanatında bu alanda yapılan çalışmaların tümünü tek tek burada örneklememizin mümkün olmayacağını görürüz.

Bu sebeple; tartışma konumuzu belirli sınırlar içerisinde incelememiz halinde daha doğru belirlemelerde bulunabilme olanağına kavuşmuş olabileceğiz.

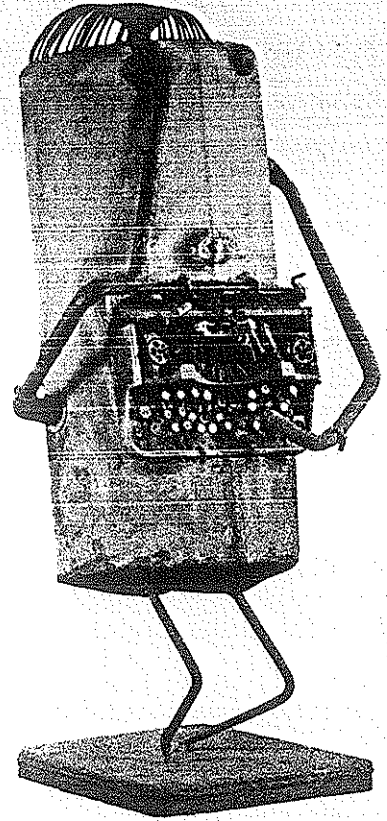
Bu çalışmamızın diğer bir hedefi de; "sanat nesnesi olarak kullanılan sanayi ve endüstri ürünleri içerisinde, "ready-made" (hazır-eşya) diye adlandırılmış örnekleri incelemek ve yine böylesi hazır eşyaları yeni "ifade istemleri"nin hizmetine sokabilmenin teknik ve kuramsal temellerini belirlemektir. Burada vereceğimiz örnekler de; "hazır-eşya" yı sanat nesnesi olarak kullanmış olan bazı heykel sanatçılarından oluşacaktır.



## RICHARD STANKIEVICZ

Makina parçalarına orijinal kimliklerini tamamıyla kaybettirerek (yabancılaştırarak) başka anlamlar yükleyen ilk heykelticilerden birisi olan Richard Stankiewicz, heykellerinde bu makina parçalarını kaynak yaparak birleştirmiş ve heykellerini ustaca manalandırmıştır. Richard Stankiewicz'in "secretary" (sekreter) adlı çalışması "fantastik heykel" özelliği taşır. Farklı malzemeleri içeren bu çalışmada aynı zamanda güçlü bir mizahilik görürüz. Gövdeyi andıran bu heykel; silindir şeklindeki bir metal kutunun karan boşluğu bölgesine yerleştirilmiş bir daktilo ve borulardan ibarettir. Bu çalışma insan ve mekanik bir yapı gibi birbirleriyle kesinlikle bağdaşmayan iki unsurun birliğinin sembolü gibidir. Makinalarla olan ilişkisi sonucunda kendine yabancılaşan, özünü yitirmeye başlayan insan, çağdaş sanatın büyük bir bölümünü ilgilendirir.(111)

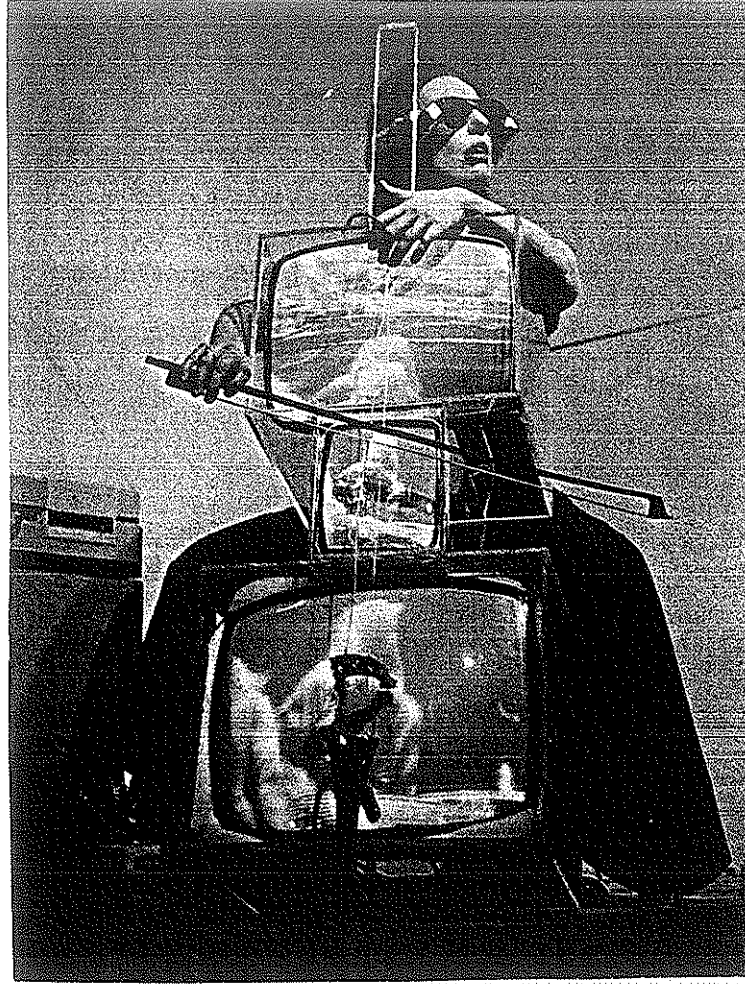
Resim 45: Richard Stankiewicz,  
Secretary (sekreter)  
1953, nerede olduğu  
bilinmiyor.



(111) Edmund Burke Feldman, a.g.e. s.264

NAM JUNE PAİK

Çağdaş teknolojinin sunduğu malzeme olanaklarından farklı manada yararlanarak heykeller yapan sanatçı Nam June Paik; video bantlarını, televizyon ekranlarını ve buna benzer elektronik cihazları biraraya getirerek heykeller yapmaktadır.(112)



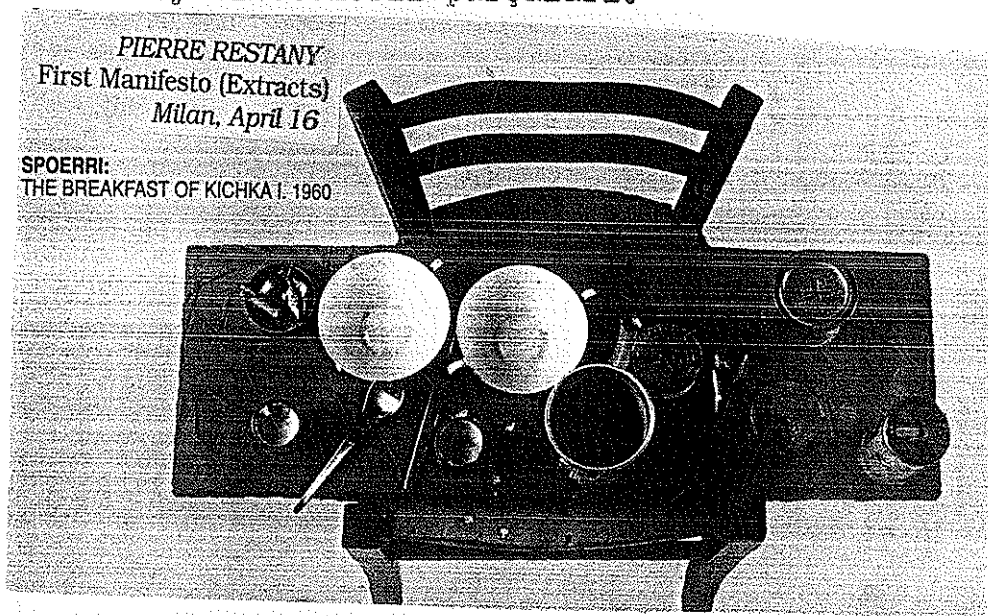
Resim 46: Nam June Paik, THE TELE -CELLO ,1971,  
Viyolonsel sanatçısı Charlotte Moorman ile.

---

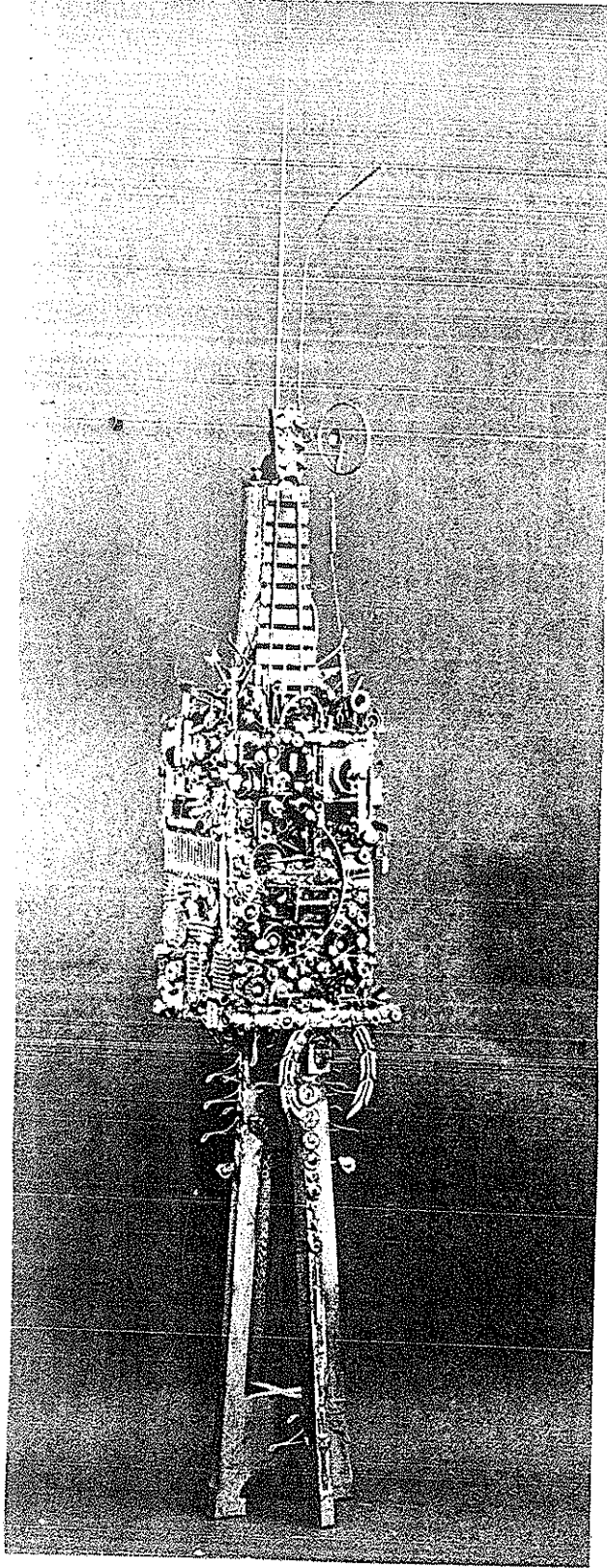
(112) Jean Luois Ferrier, a.g.e. s.681



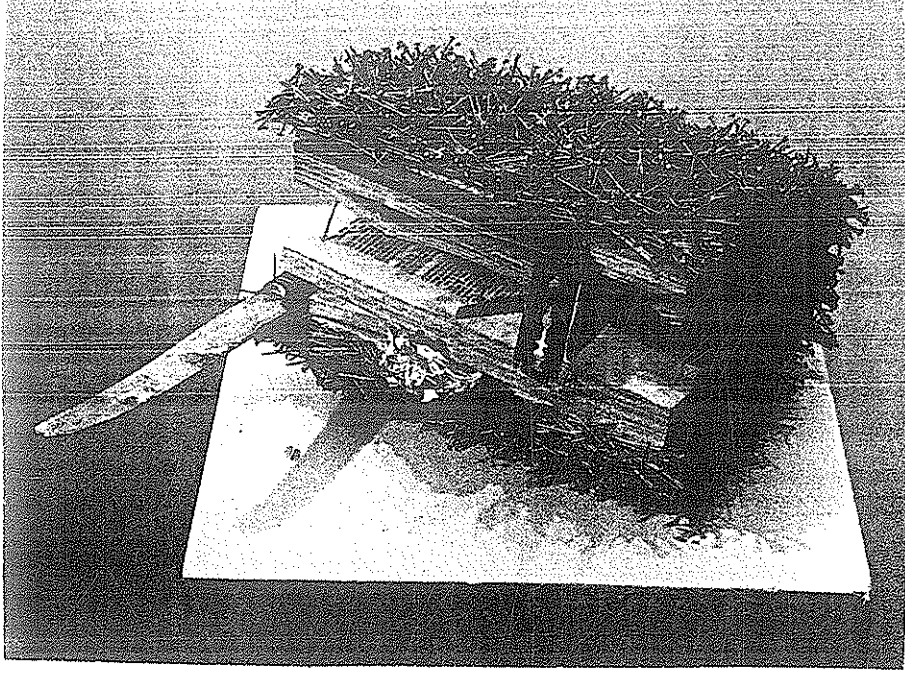
Resim 47: John Chamberlain, Wildroot, 1959  
Boyalı otomobil parçaları.



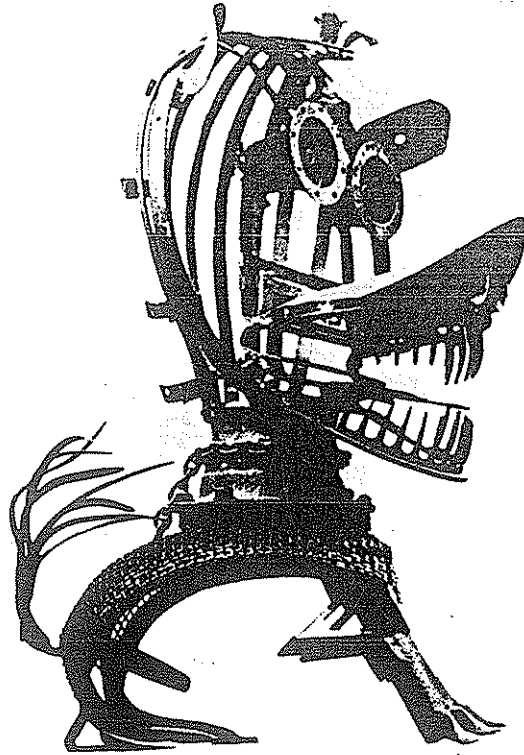
Resim 48: Pierre Restany , Kahvaltı I, 1960, Milan.



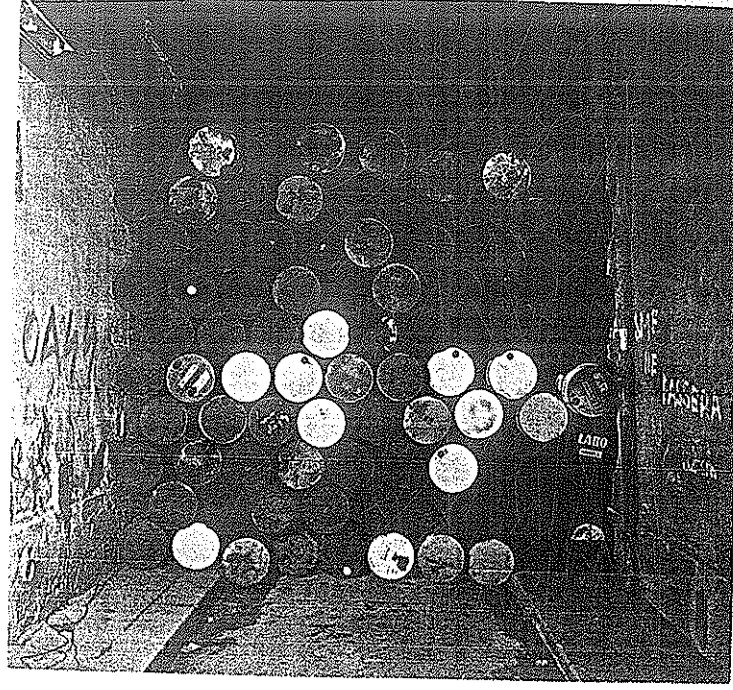
Resim 49: Arthur Secunda, Music Machine  
(müzik makinesi), 1964-65,  
nerede olduğu bilinmiyor.



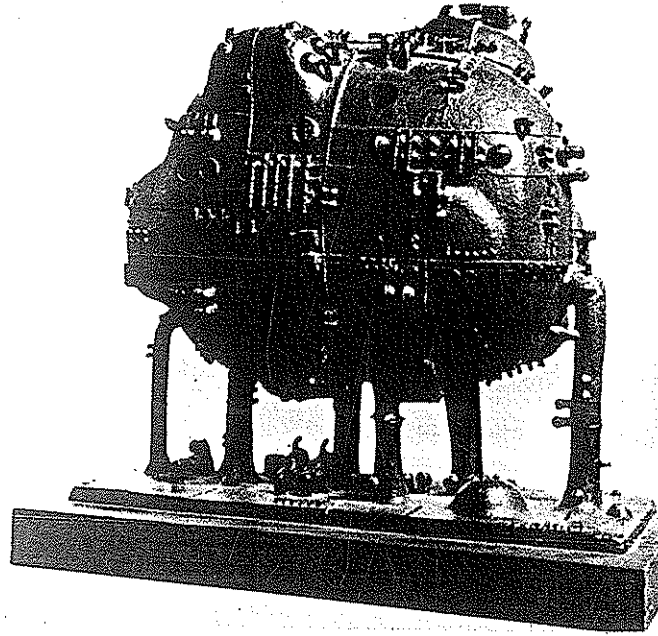
Resim 50: Lucas Samaras, Book (Kitap) 4, 1962, Assemblage, kitap, bıçk, jilet, çivi, bardak kırığı, plastik.



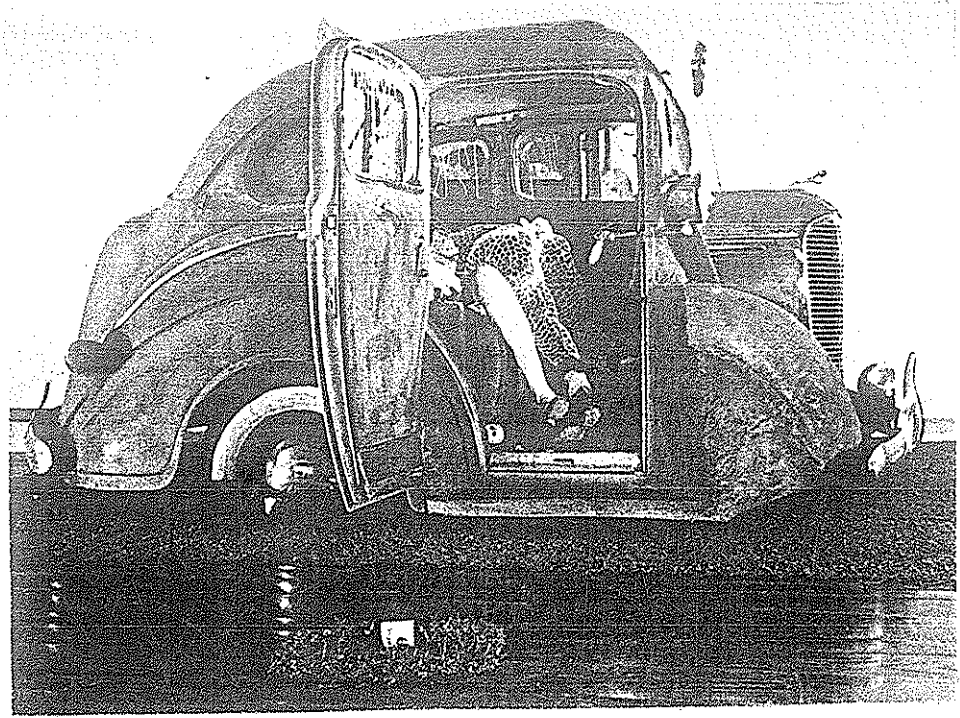
Resim 51: Edward Renouf, Chov, 1960, New-York.



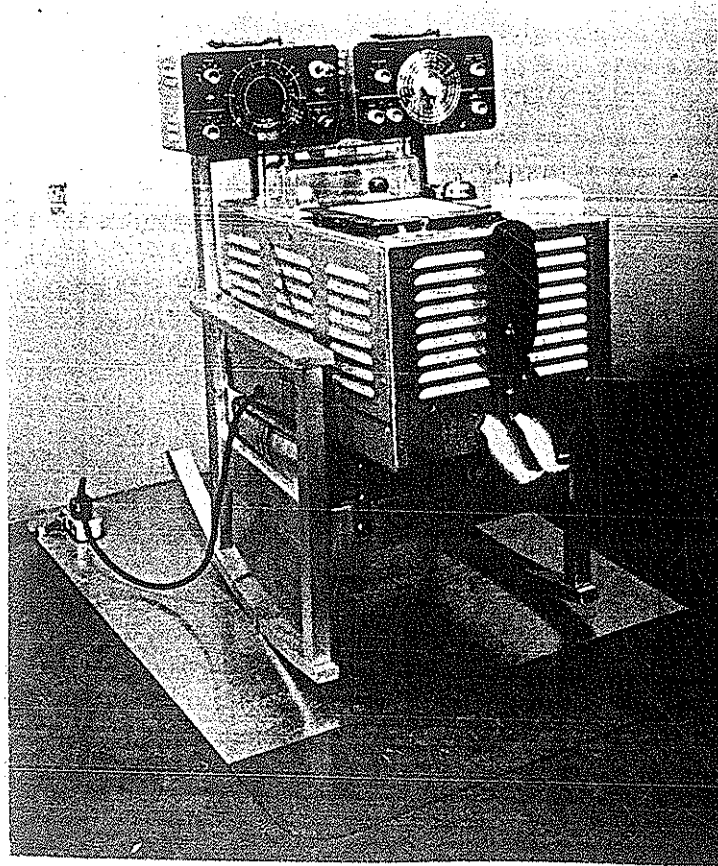
Resim 52: Christo, Wall of oil (yağ duvarı), Varil, 1962



Resim 53: Julius Schmidt, Untitled(isimsiz) Marlborough Galeri, New-York.

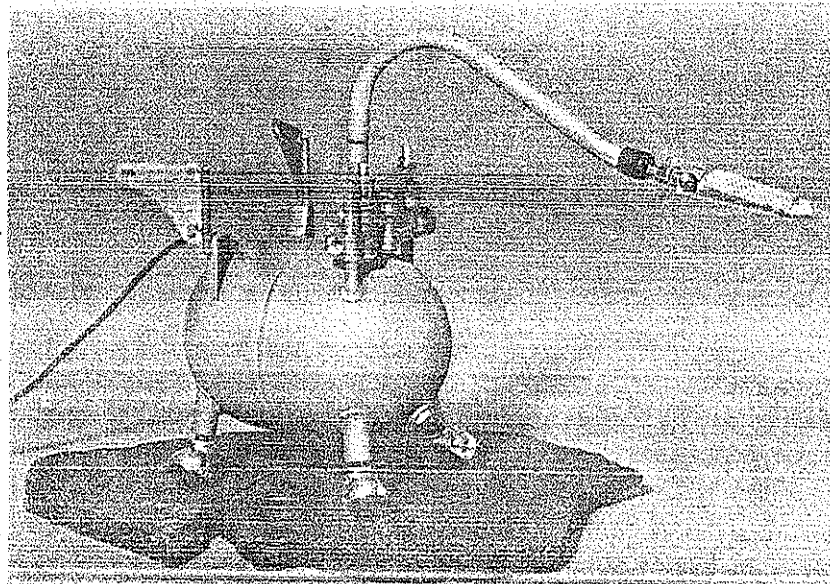


Resim 54: Edward Kienholz, Back Seat Dodge 38, (ters oturuş) 1964, Mixed media tableau.



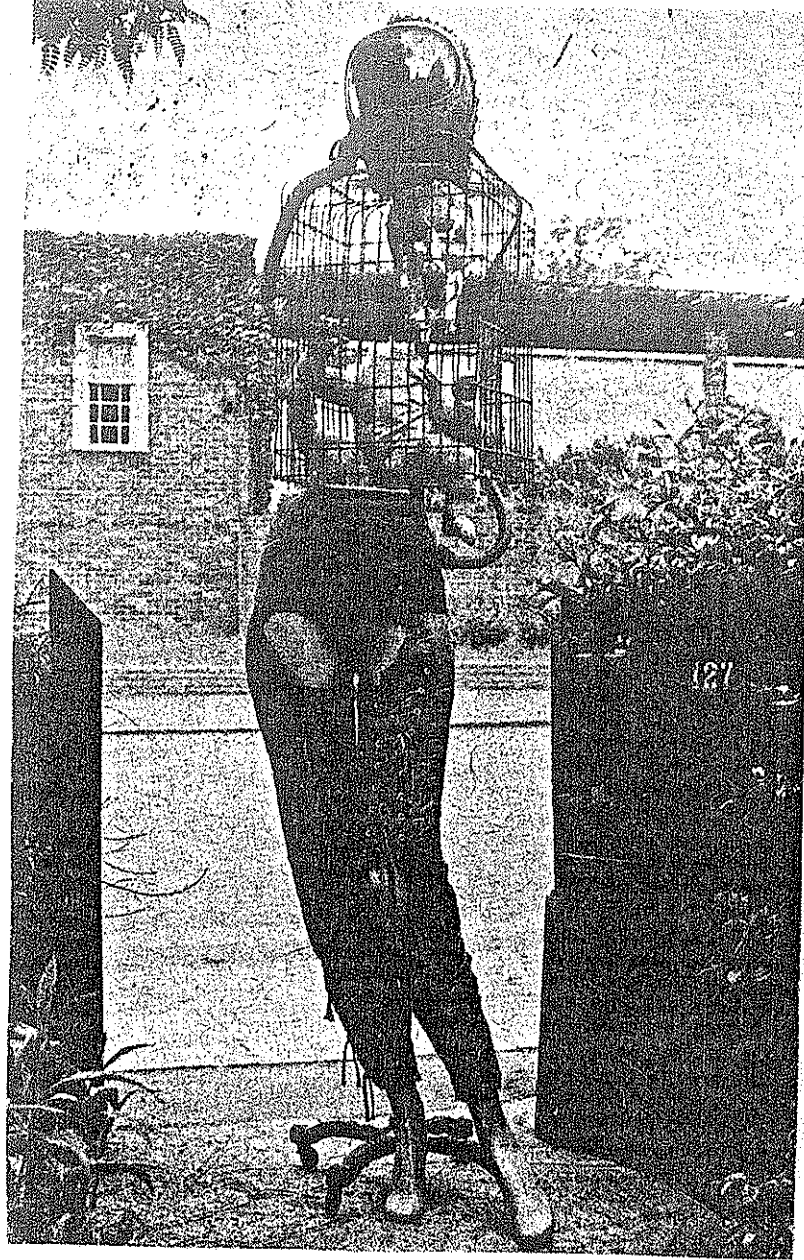
Resim 55: Edward Kienholz, The Friendly Grey Computer (Sevinli, dost komputer), 1965, Modern sanatlar müzesi, Nev-York.

Resim 56: William M. Harnett,  
Old Models (eski  
modeller), 1892, Gü-  
zel sanatlar müzesi,  
Boston.

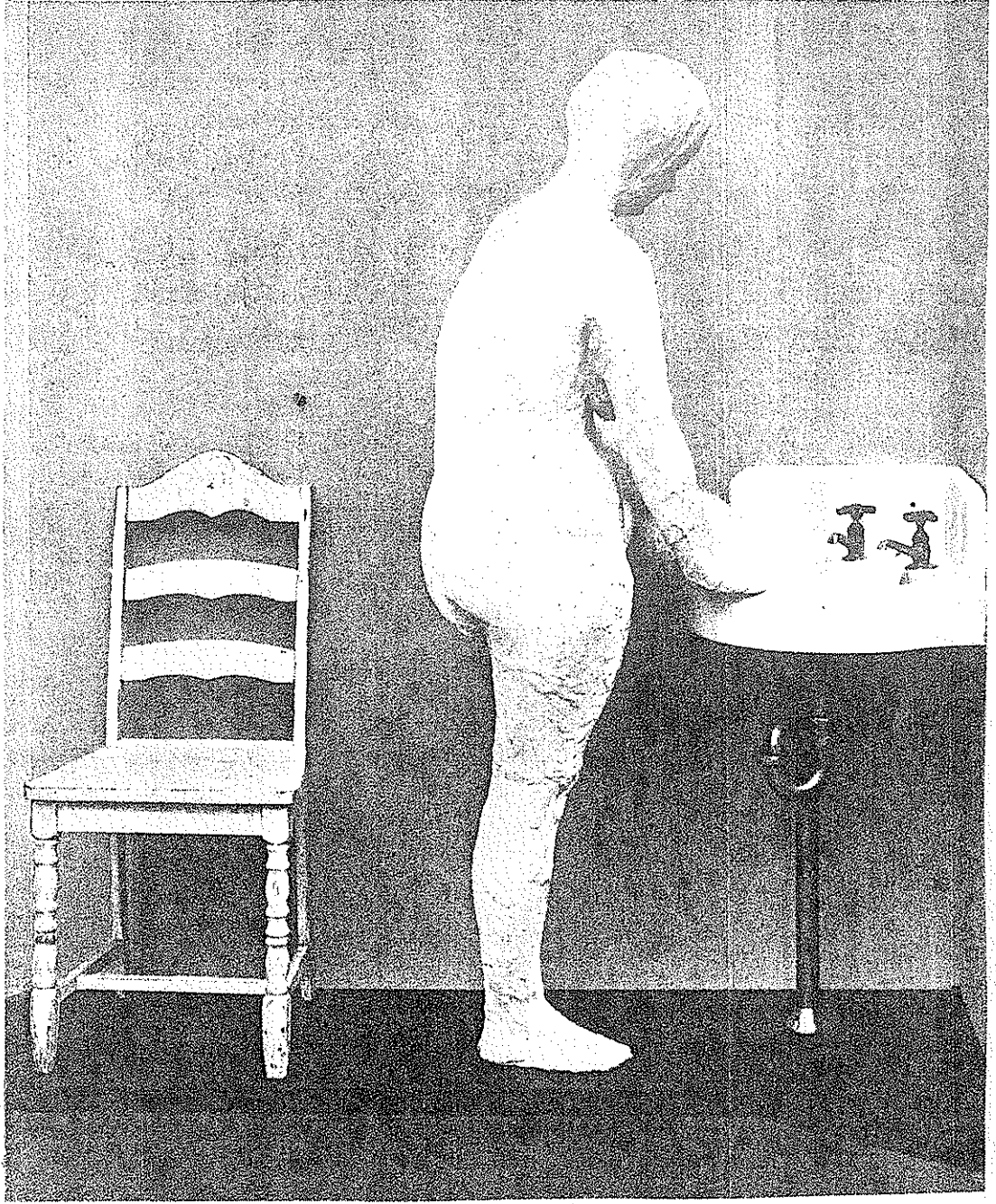


Resim 57: Martin Mestmeler, Dragon.

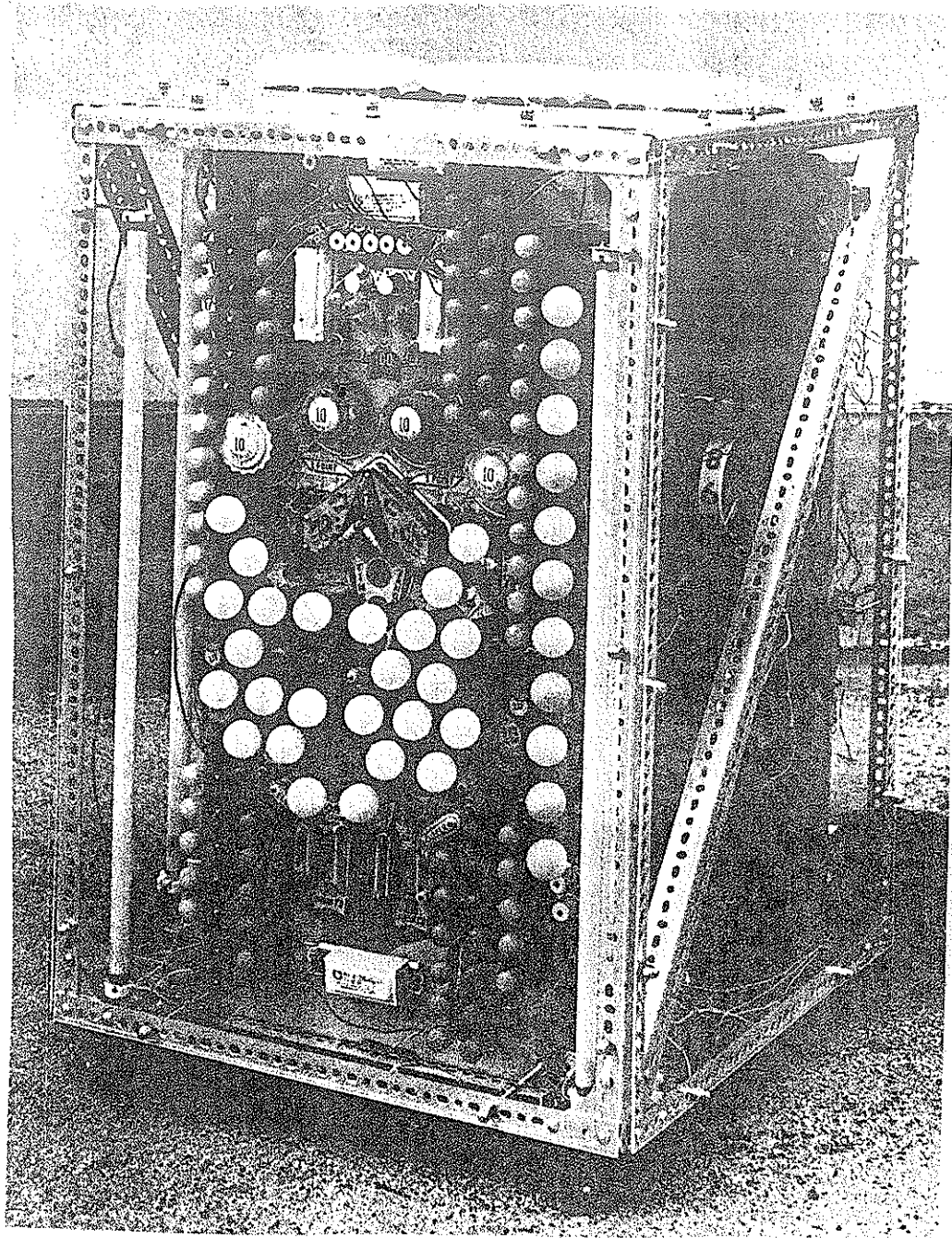




Resim 58: Bruce Lacey, Bebekten İnsana, çeşitli malzeme, 1927.



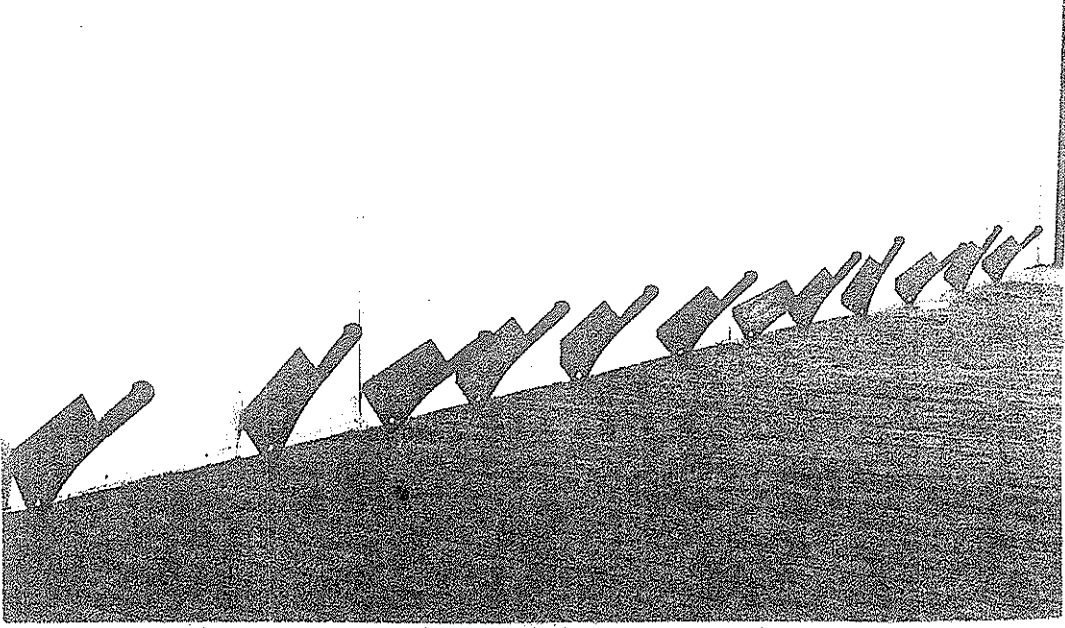
Resim 59: George Segal, Kadının Lavobada ayaklarını yıkayışı, 1964-65



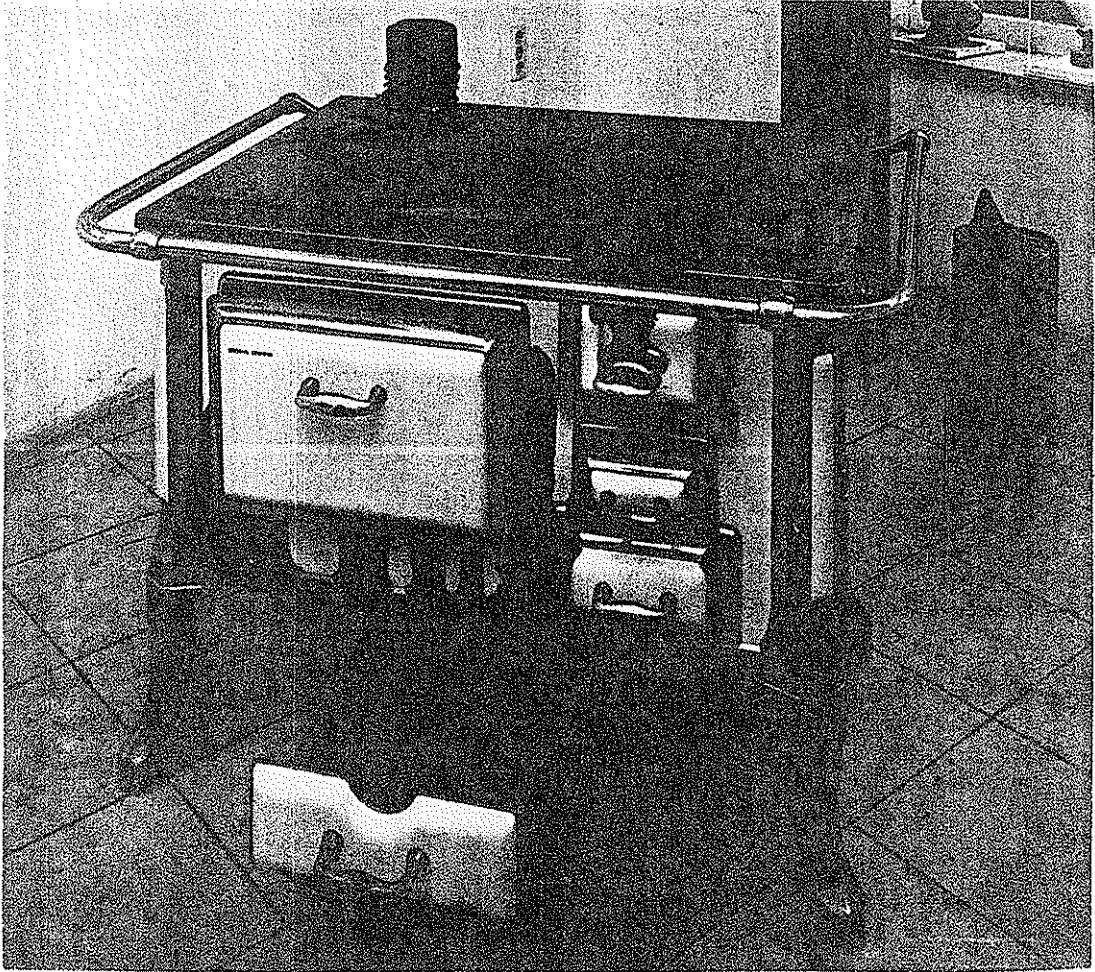
Resim 60: Geldmacher, Rabbeldiekoltz (aynaların sergisi)  
Köln.



Resim 61: Wolf Vostel, Elektronik sakız, Jetzt(şimdi)  
Köln sanat galerəsi.

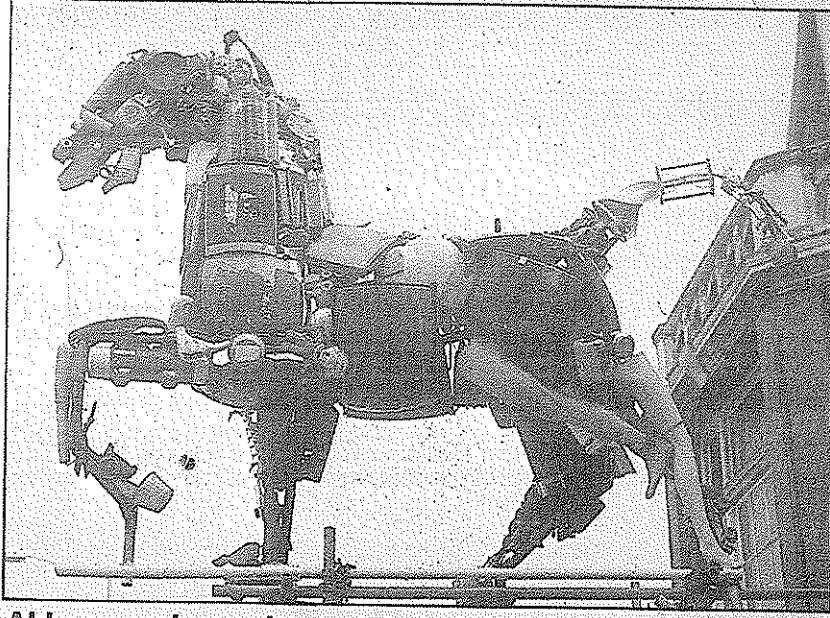


Resim 62: Barry Le Va, Cleaver-Pieces Galeri Ricke, Köln.



Resim 63: Diter Rot, Fırın(Ocak ve Çikolata), 1969, Köln.

## Londra'da çöplerden müze kuruldu



### Aklınıza gelen-gelmeyen herşey var

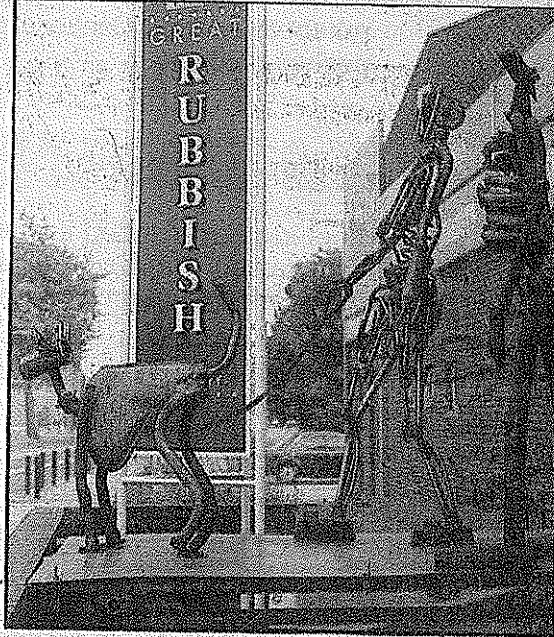
Paslanmış egzozlardan müzik aletleri, eski ayakkabı ve giysilerden süs eşyaları, plastik şişelerden oyuncaklar, ekmek ve yemek artıklarının kurutulmasıyla elde edilen köpek mamaları müzenin akla hayale gelmeyen çeşitleri arasında yer alıyor.

Dünyada eşi olmayan çöp müzesini yaratanlar, Fransız fizikçi Lavoisier'in "yeryüzünde hiçbir şey yokolmaz, herşey şekil değiştirir" esnasından yola çıktılar..

■ İngiltere'de giriş ücreti uygulamaya başlayan müzeler sinek avlıyor. Ancak, Londra'da geçenlerde açılan yeni bir müzenin kapısında ise giriş ücretine rağmen uzun kuyruklar oluşuyor. Dünya basınının da ilgisini çeken müzenin adı "Çöp Müzesi".

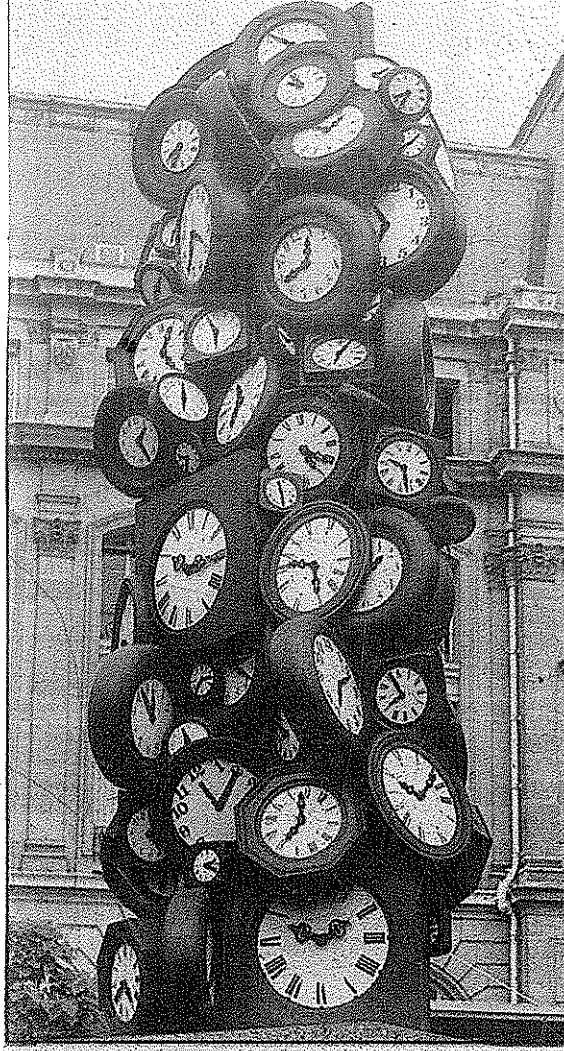
Çöp depolarından toplanan binlerce ilginç eşya ve atığın biraraya getirilmesiyle yaratılan sanat eserlerinin yanısıra işe yaramaz diye atılan eşyalardan meydana getirilen gereçler büyük ilgi görüyor. Kırk televizyonlar, arızalı buzdolabı ve çamaşır makineleri, eski ev eşyaları, kısaca işe yaramayan herşey değerlendiriliyor.

Kısaca "Çöp Müzesi", çöp derdine paydos diyor. Mahallenize çöpçü mü uğramadı, çöpçüler greve mi gitti? Artık çöp kokusundan burnunuzun direğinin kırılmasına gerek yok. Ülkemizde bir benzeri açılıncaya kadar çöplerinizi hemen sanduklayın, kutulayın, Londra'daki "Çöp Müzesi" ne ödemeli olarak postalayın. Hayali ihracatçıların kaçırdığı fırsatı siz değerlendirin!



### Bu eserler atıklardan elde edildi

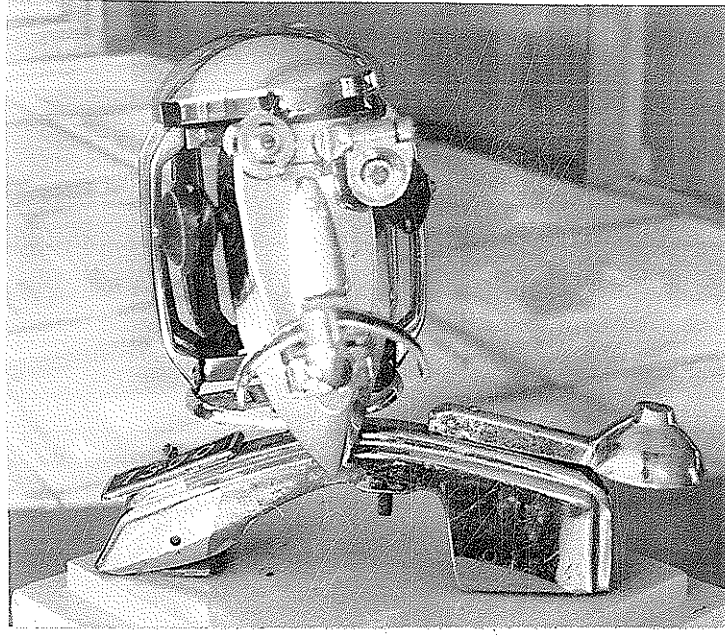
İngiltere'nin her yerinden müzeye gönderilen atıklar bir grup sanatçının elinde ya bir sanat eserine dönüşüyor, ya da yeniden işleme yöntemiyle bir gereç oluyor.



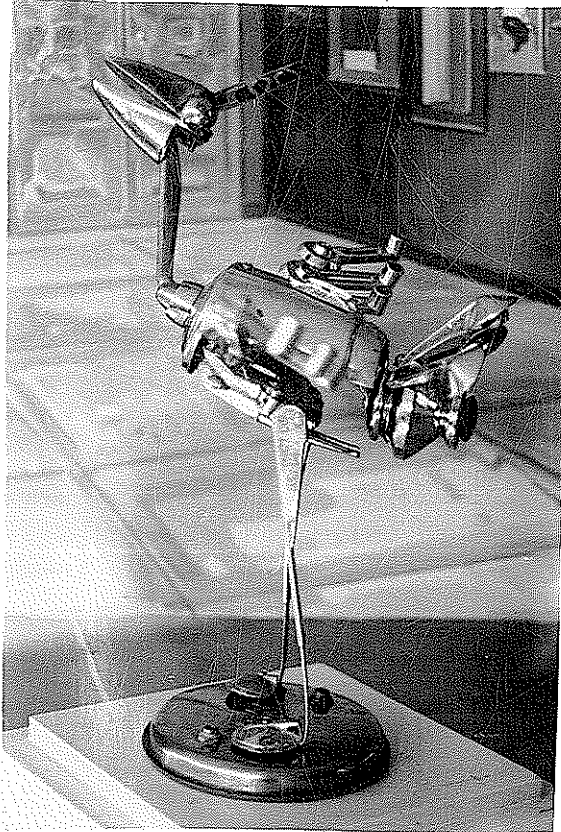
**Acaba şimdi saat kaç?..**

*Paris'de St. Lazare'a yolu düşenler, her biri farklı zamanı gösteren bir saat-heykelle karşılaşiyorlar. Saat-heykel, çağdaş mimarinin ilginç örnekleri arasında yer alıyor.*

Resim 65: Yeni Asır Gazetesi, Günün Keyfi Günlük dergi,  
7 Mayıs 1991, s.8.



Resim 66: Mücahit Bora, Transformasyon Z II, Pipo içen adam, Assemblaj-montaj, otomobil aksamı, 1989, İzmir



Resim 67: Mücahit Bora, Transformasyon A IV, Assemblaj, otomobil aksamı, 1989, İzmir



### 3- RESİMDE HAZIR EŞYADAN YARARLANMA OLANAKLARI ve ÖRNEKLEMELER

Günümüz sanatının her dalında çok çeşitli malzemeler ve teknikler kullanılmaktadır. Aslında plastik sanatlarda yağlıboya dışında değişik malzemeler ve teknikler kullanılması yeni birşey değildir. Başlangıcından bu yana, plastik sanatlarda çeşitli malzemeler kullanılmıştır. 20. yüzyılda ise, ilk defa Picasso 1912 yılında bir kağıt üzerine gazete parçalarını yapıştırarak ilk kolaaj resmi yapmıştır.

Kısa bir süre sonra, Max Ernst ve Kurt Schwitters, gravür, illüstrasyon, fotoğraf ve desen gibi çeşitli teknikleri bir araya getirerek montajlar yaptılar. Kurt Schwitters in "Marz" resimlerinde, Burri'nin çuvalı kompozisyonlarında görüldüğü gibi, bu basit malzemeler, tuval yüzeyi içinde esas yapılarından sıyrılarak, tıpkı çizgi ve renk gibi plastik anlamlar kazanarak resmin içine girdiler. Tel örgü, fermuar, düğme, pamuk, ayna parçaları, çam kırıkları, kibrit çöpleri, kurdeleler v.b. çok çeşitli basit malzeme, tıpkı geleneksel resim elemanları gibi resim yüzeyine dağıtıldılar. Bu dağılışa, eğme, yırtma, kırma, örtme, boyama, çizme gibi eylemler de katıldı. Örneğin; Schwitters "Merz"lerinde iskambil kağıtları, gazete küpürleri, iplik, tel örgü, bez parçaları v.b. gibi nesnelere birarada kullandı. (113)

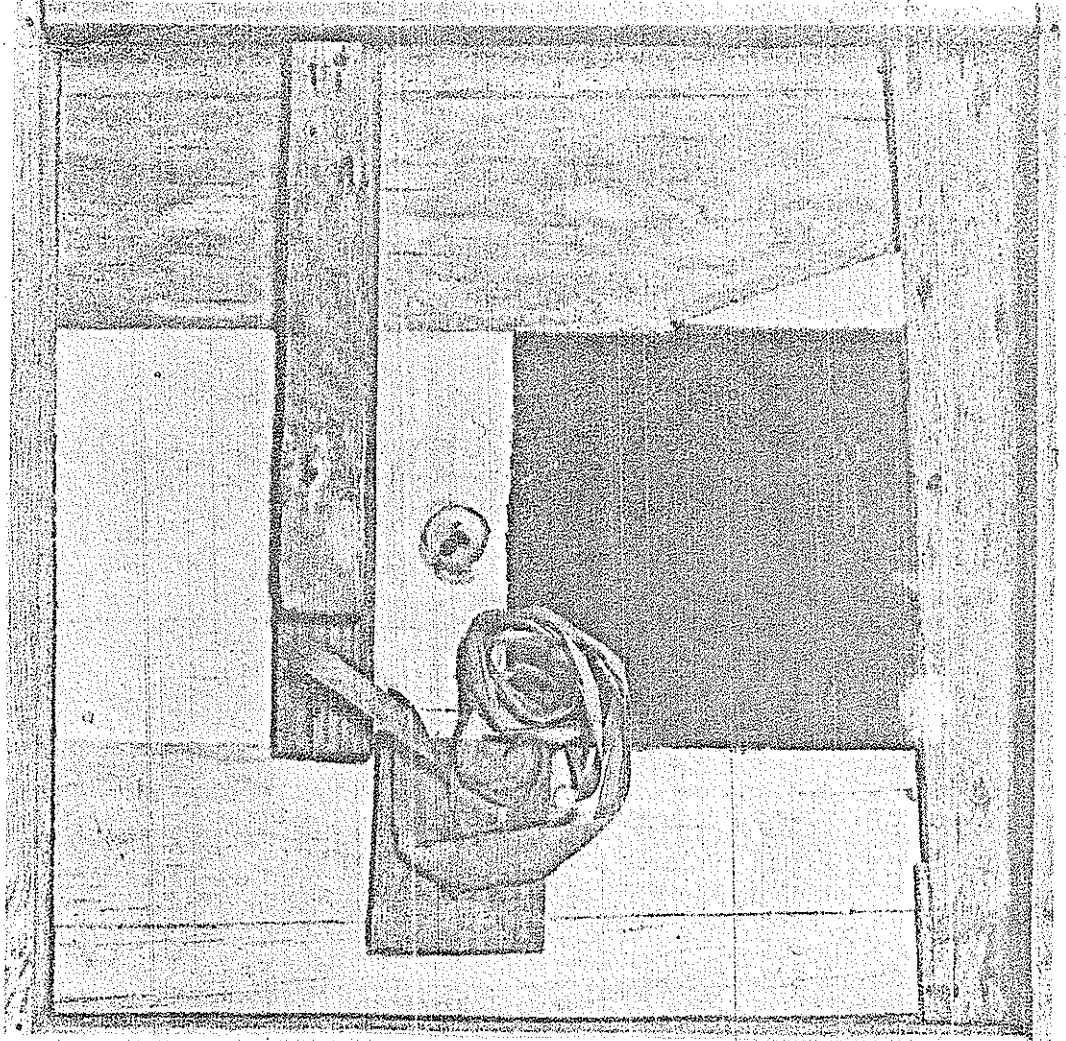
Burri, tuval üzerine yırtmış olduğu bezleri, paçavraları yapıştırdı, dikti, gerdi. Bu basit malzemelerin üzerindeki irili ufaklı delikler ve yamalar, tıpkı boya ile yapılan biçimler halinde plastik anlamlar kazandı.(114)

---

(113) Sevim Eti, a.g.e. s.85

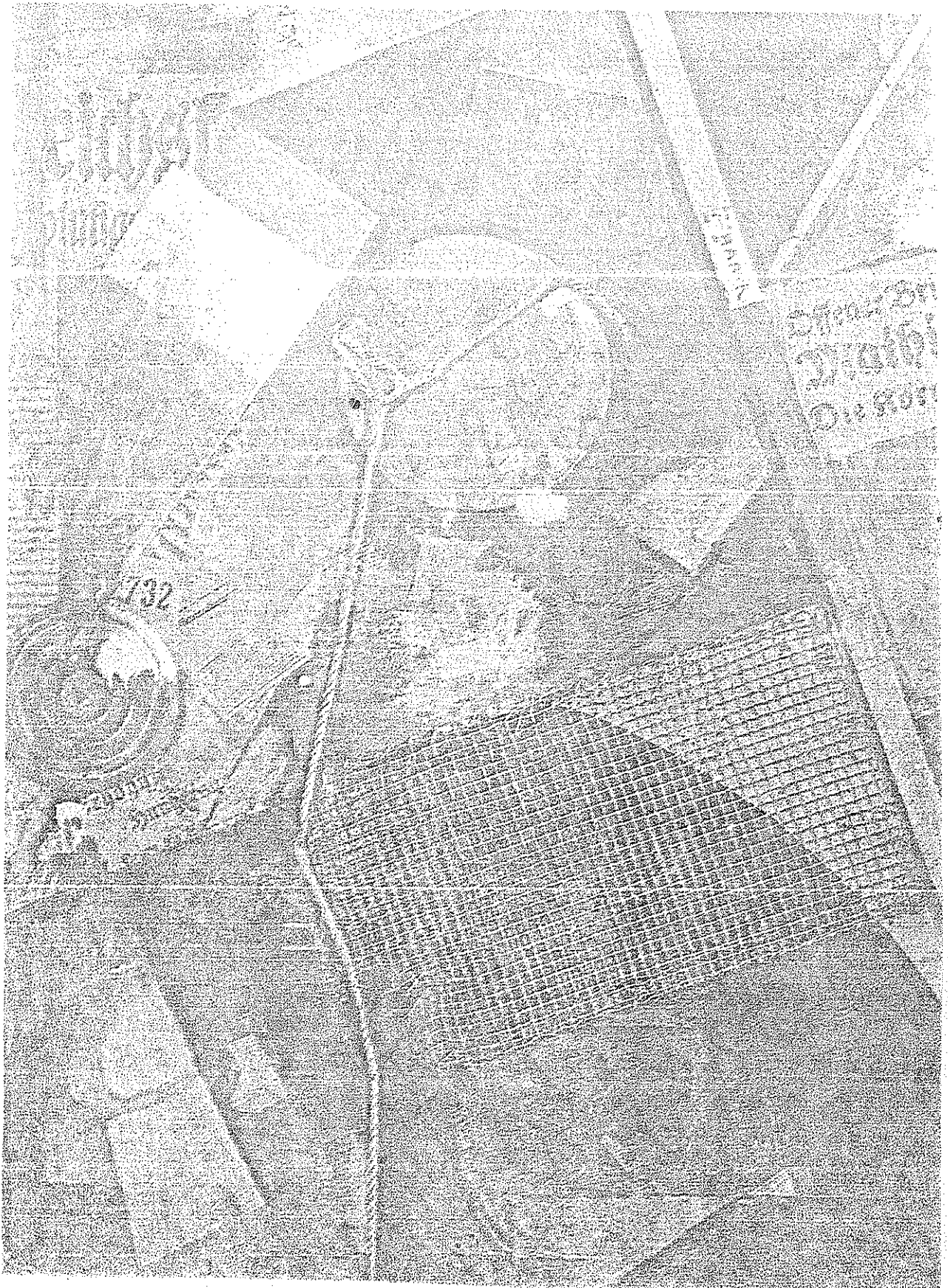
(114) Sevim Eti, a.g.e. s.85

Schwitters, genel olarak yapıtlarında, kolajlarında, Kübizmin ve Blaue Reiter türü Ekspresyonizmin mirası olan bir özgürlüğü kullandı ve bir yandan döküntüleri güzel yapıtlara dönüştürürken, bir yandan da bu sanatın anlatım olanaklarını sınıdı. Kolajlarından bazıları oldukça çarpıcı, hatta ürkütücü nesnelere sahiptir. Bunları 1914'ten önce yapmış olsaydı, savaşın yol açtığı kırımın haberciliğini ettiğini bile söyleyebilirdik. Kolajlarının bazılarında da lirik şiirin en güzel örneklerinin incelikleri görülür. Bunların döküntü ve süprüntülerden yapılmış olması bile bu niteliğini hemen yitirir, ancak basılmış kağıt parçaları gibi nesnelere niteliklerini görmezlikten gelemeyiz.(115)



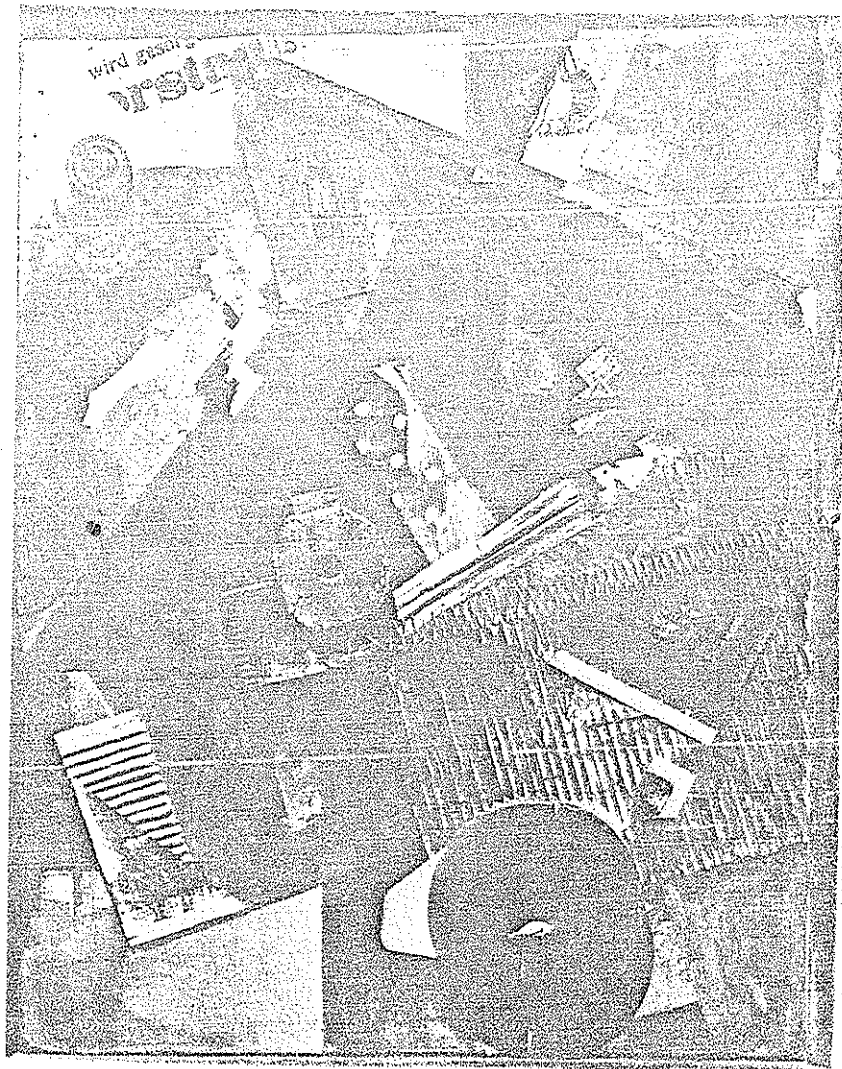
Resim 71: Kurt Schwitters, Mumlu Merz Resmi, Montaj, 1925/28

(115) Norbert Lynton, a.g.e. s.144



Resim 72 :Kurt Schwitters, Merzbild 25 A,1920, Kolaj.

Resim 73 Kurt Schwitters:  
*Ausgerenkte Kräfte*  
*(Yerinden*  
*Oynamış Güçler).*  
 1920. Kollaj.  
 185 x 105 cm.  
 Bern,  
 Kunstmuseum  
 (Prof. Haggler  
 Vakfı)



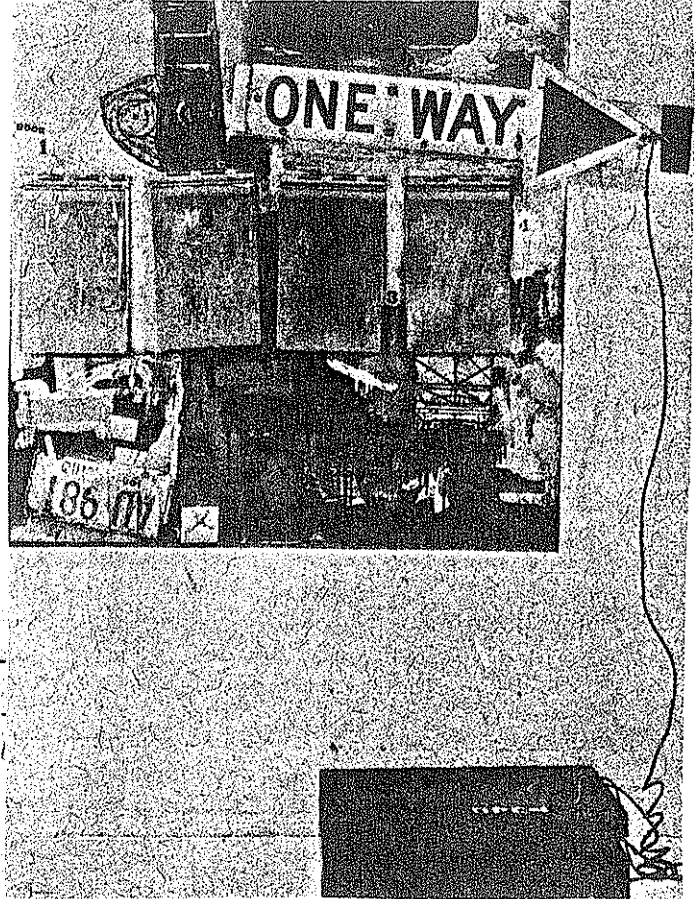
Resim 74 Kurt Schwitters, Merzbild  
 rosa-gelb /1943/



Resim 75 Kurt Schwitters, Everybody's hungry for  
 /1938/

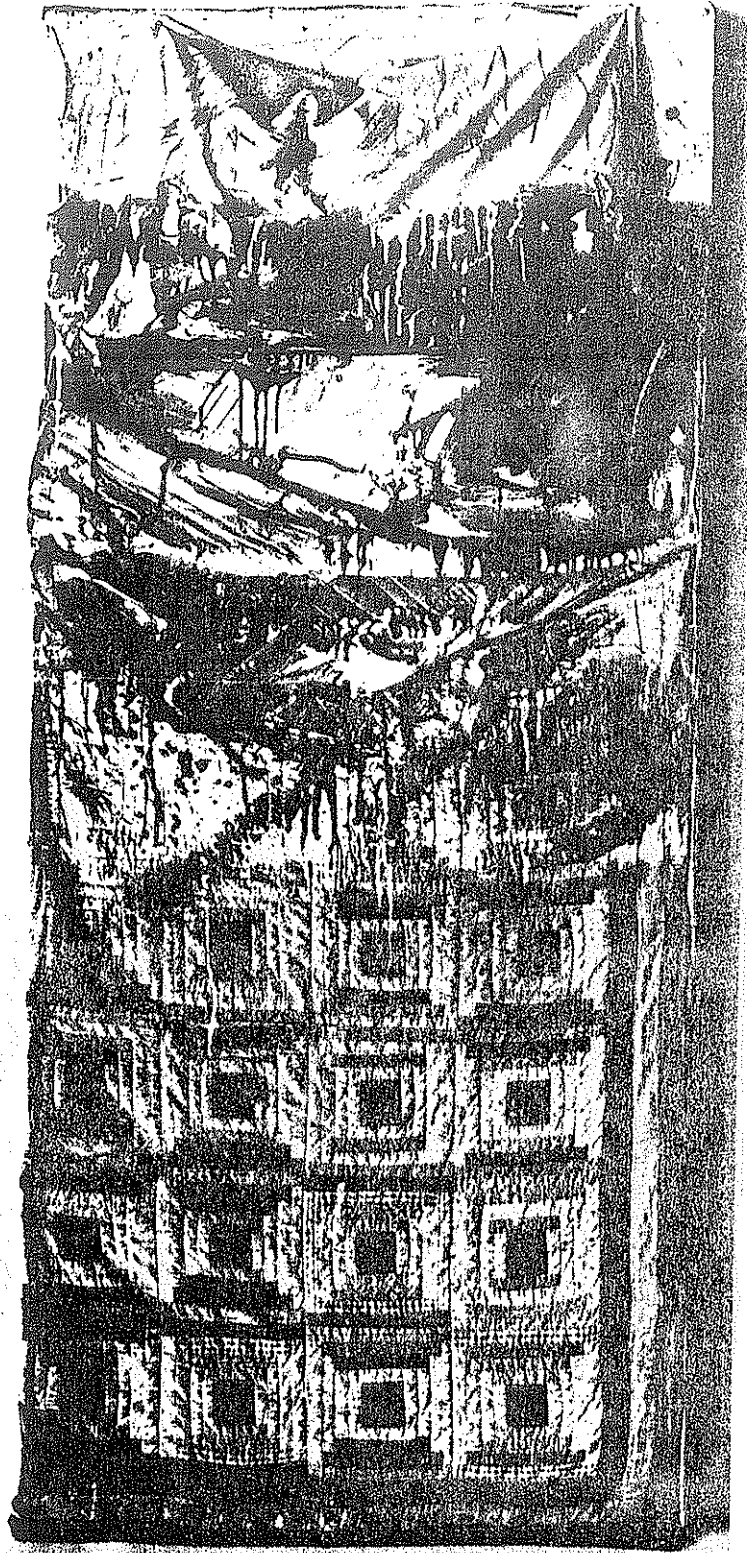
1955'de Robert Rauschenberg "Şunun bunun kuvvetli ve gürültülü patırtılı derlemeleri" bir birleşik resimler dizisi yaptı. Aralarında gazete ve dergilerden alınan fotoğraflar ve kendi yaptığı resimler vardı. Bunların içinde "Yatak" adlı çalışması en çarpıcı olanıdır. Ressam, bu nesnelere ilgili insanın ve sanatın aşırı ölçüde alçaltılmasını ima ediyordu.(116)

Rauschenberg, çeşitli malzeme ve teknikler kullanarak etrafımızı çeviren gerçeklerden parçalar sembolik montajlar yapmaktadır. Rauschenberg aynı zamanda tuval üzerine yağlıboya ile birlikte dergi ve gazetelerden alınmış fotoğrafları kolaj, serigraf teknikleri uygulayarak ve onlara birtakım sembolik imajlar ekleyerek kullanmaktadır.(117)

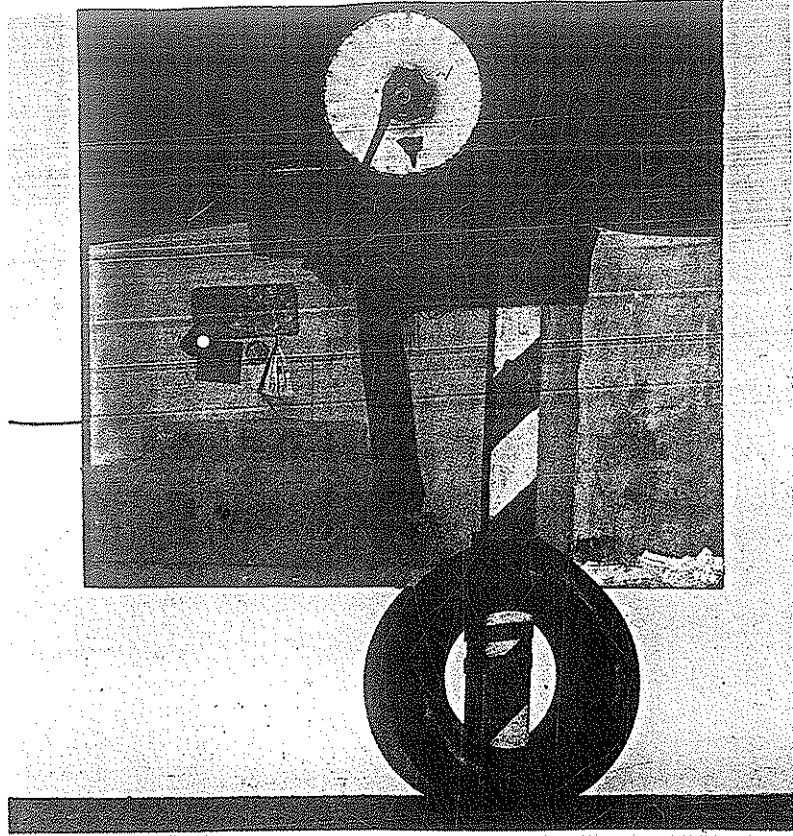


Resim 76: ROBERT RAUSCHENBERG (1925- ).  
Siyah pazar, tahta üzerine yağlı boya, metal.

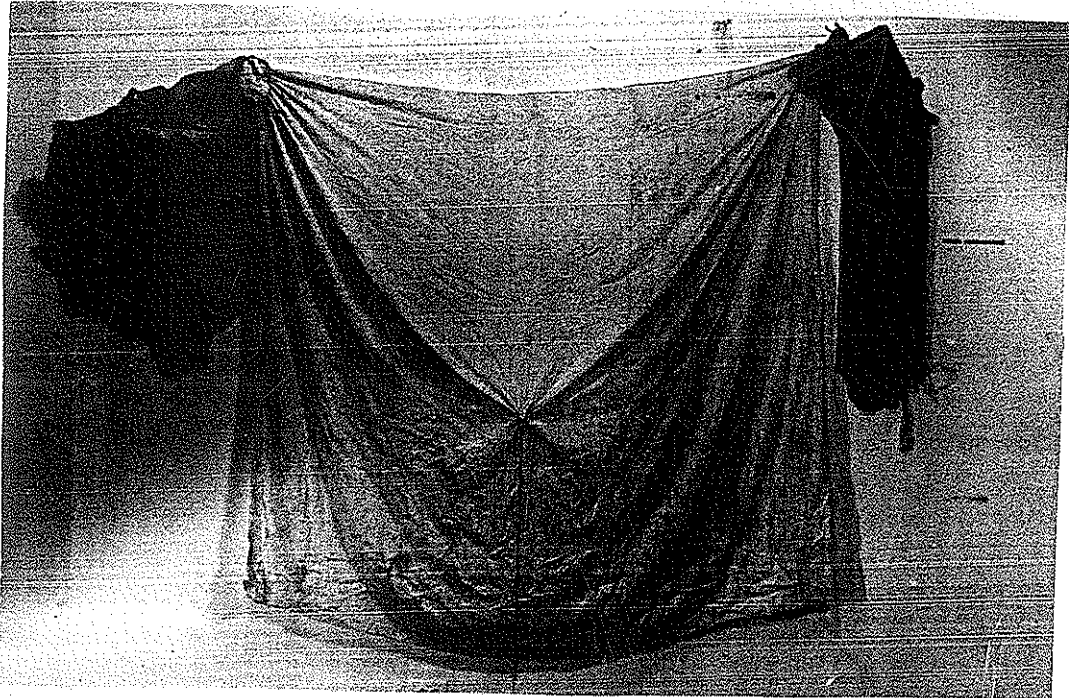
(116) Norbert Lynton, a.g.e. s.291  
(117) Sevim Eti, a.g.e. s.102



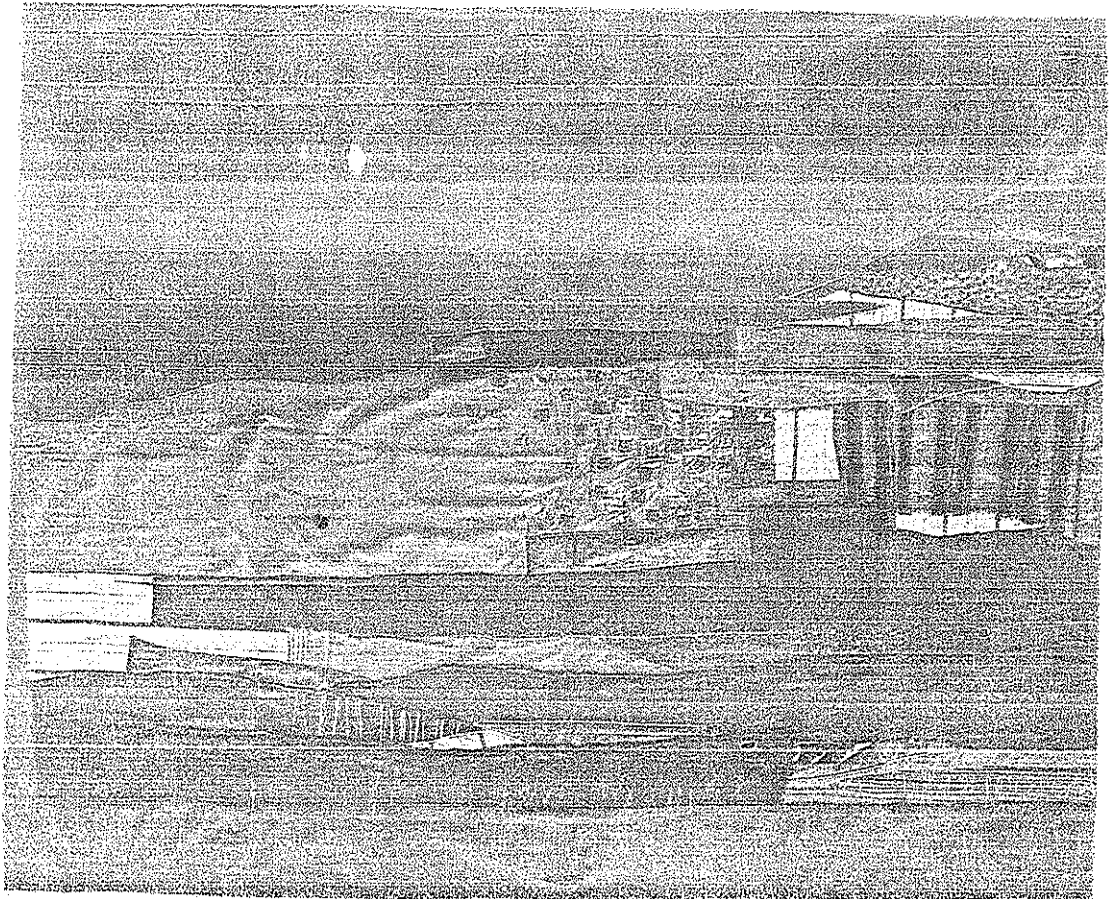
Resim 77: Rober Rauschenberg, Yatak, 1955, Kombine resim, New-York.



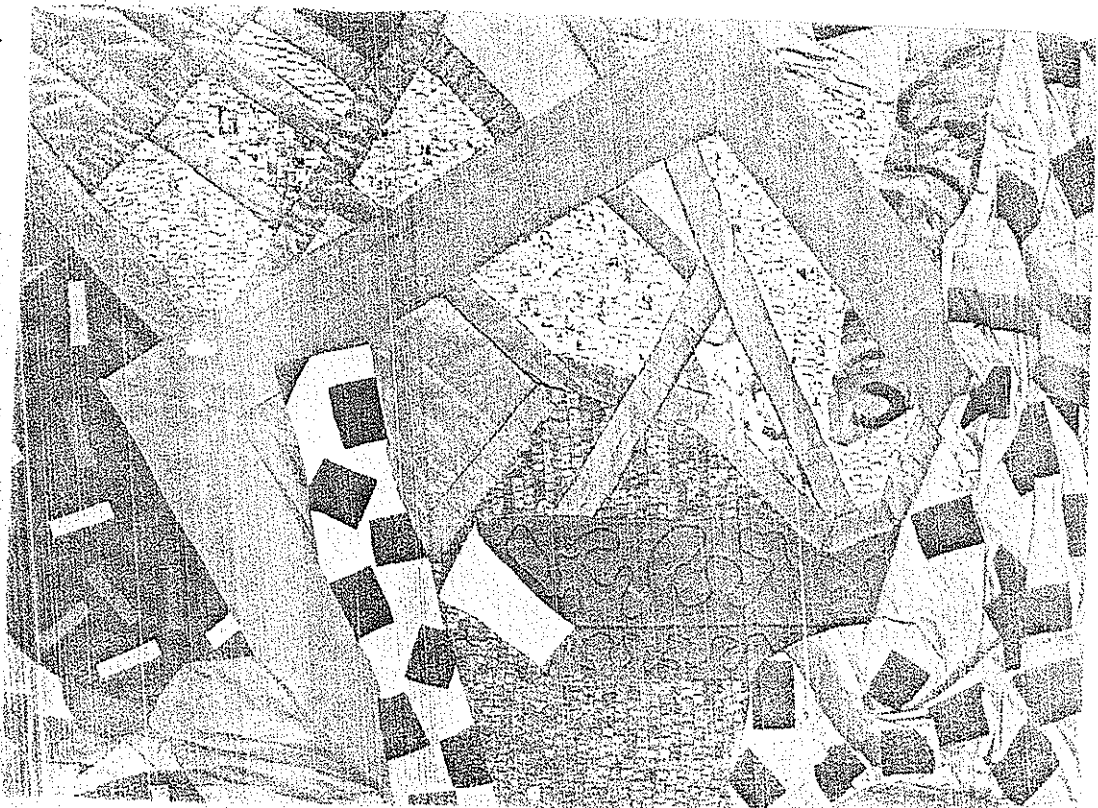
Resim 78: Robert Rauschenberg, First Landing Jump (ilk sıçrama tahtası) Toplama malzemenin biraraya getirilmesi ve boyama (tahta kaplama üzerine kumaş, metal, deri, karışık elektrik malzemesi, kablo ve yağlıboya, otomobil tekerleği). 1961



Resim 79: Robert Rauschenberg, Fransiskan (Fransiskan rahiplerine ait olan) Assemblage, 1972



Resim 80: Marie-Luise Hansen, Without title, 1985, Application.



Resim 81: Christine Mitchel, "Kollage", 1987



## SONUÇ

Kültür, toplumların gelişim ve değişim süreçleri içerisinde şekillenir ve olgunlaşır. Toplumlar, zamanın ve çağın gelişim temposunu yakalayabilmek; diğer toplumların gelişim ritmine ayak uydurabilmek için, bilimde, sanatta ve sporda, çağın gerçeklerine uygun gelişmeyi göstermek zorundadırlar. Gelişmiş toplumların oluşması, o toplumu oluşturan bireylerin gelişmiş olmasına bağlıdır. Gelişmiş bireylerin oluşması da ancak; gelişime açık bir eğitim felsefesi, yine gelişime zemin hazırlayan sağlıklı bir eğitim sistemi ve eğitim politikasıyla mümkün olabilir. Eğitim, yöntem olarak; örgün ve yaygın eğitim olmak üzere örgütlenir. Örgün eğitim, devletin denetiminde, özel veya resmi okullarda yapılır. Yaygın eğitim ise; her türlü bilgi aktarım yolu kullanılarak(basam-yayım, televizyon, radyo v.b.) herkese yönelik genel bir eğitim uygulamasıdır.

Örgün eğitim sistemi içinde; belirli alanlara ilgi duyan ve o alanlarda yeteneğe sahip olan bireyler; bu kullanıma hazır ham yeteneği ve zekayı; bilgi ve beceriyle destekleyerek daha üretken ve yaratıcı kılmak için eğitilirler. Ancak; okullar resmi bir kurum olmaları sebebiyle, sınırlayıcı ve kısıtlayıcı bir yapı taşırlar. Türkiye'de bütün eğitim programları önceden ve belirli bir yönergeye uygun olarak düzenlenmektedir. Böylece, eğitim ve öğretim süreci içinde bu programların dışına çıkmak ta pek mümkün olmaz. Bugün Türkiye de uygulanan eğitim sistemi de; öğretmeye, yani hazır bilgi aktarımına, kısır ezberciliğe dayalı bir eğitim sistemidir. Bu sistemin değiştirilmesi gerekmektedir.

Sanat eğitimi de genel eğitim süreci içinde, ayrı bir eğitim sürecidir. Sanat eğitimi; içerik ve kapsam olarak sanat öğretiminden farklıdır. Sanat eğitimi; sanat öğretimini de içine alan daha geniş bir eğitim sürecidir. Sanat eğitimi; herhangi bir sanat dalının teknolojik ve biçimsel esaslarını bilgi ve beceri olarak aktarmayı hedefler. Teknik liselerdeki eğitim de budur. Ancak; sanat eğitimi, sanat öğretiminide içine alan bir eğitim sürecidir. Temel amacı da,

yaratıcı gücü yüksek, ıraksak düşünebilen, elbecerisi gelişmiş, gerekli hazır bilgiyle de donatılmış bireyler yetiştirmektir. Oysa ki; Türkiye'deki bugünkü eğitim sistemi, toplumsal ve bireysel gelişme için gerekli olan yaratıcı insan tipini yetiştirmek için yeterli değildir. Teknik düzeyde el becerisi kazanmak, sanatsal yaratma için tek ve yeterli koşulu oluşturmaz. Çünkü, teknik bilgilerin ve el becerisinin kazanılmış olması; moral değerlerin gelişmesine ve yaratıcı sanatçı kişinin oluşmasına katkıda bulunmaz. Yetenek, yaratıcı düşünceyle birleştiğinde sanatsal yaratı gerçekleşir.

Toplumları gelişmiş ve uygar bir düzeye yükseltecek bireyleri yetiştirmenin temel yolu; her türlü yeniliğe açık ve yaratıcı düşünceyi oluşturma amacına yönelik bir eğitim sisteminin oluşturulmasıdır. Geleneksel eğitim sistemleri genellikle "yakınsak düşünme"yi geliştirmeye yönelik eğitime önem vermektedirler ve bunun sonucunda da "ıraksak düşünme" ve "yaratıcı yeti" körelmektedir. Oysa ki; sanat eğitiminin temel amacı; ıraksak düşünme alışkanlığı kazanmış, araştırmacı, kurgulayıcı, zekasını verimli ve yapıcı biçimde kullanabilen "yaratıcı" bireylerin yetiştirilmesidir. Plastik sanatlar dalında da "yaratıcılık yetisi" gelişmiş bireyler yetiştirmenin yöntemlerini belirlemek istemi, bu çalışmamızın asıl amacını oluşturmaktadır.

Plastik sanatlar alanında, yaratıcı edim; sanat nesnesi olarak kullanılabilir malzemenin olanaklarına bağlı olarak gelişecektir. Bu nedenle; güzel sanatlar eğitimi ve öğretimi yapan okullardaki plastik sanatlar eğitiminde; "sanat nesnesi" olarak kullanılan malzeme ve teknolojik olanakların genişletilmesi ve her türlü malzemenin kullanıma sunulması gerekmektedir.

1912'lerde sanatın biçim dilinin ve malzemelerinin sınırlı olanaklarından kurtarılan "sanatsal edim", akla gelebilecek her türlü malzemeyi "sanat nesnesi" olarak kendi hizmetine sokmuştur. Sanayi ve Endüstri ürünü hazır eşyalar plastik sanatlar eğitiminde, "sanat nesnesi" olarak kullanıldığında; yaratıcı düşünceyi ve yaratıcı edimi geliştirecektir. Çünkü bu nesnelere, zengin form ve dokulara, farklı biçimlere sahiptirler. Nitekim; Picasso'nun hazır-eşyayı ilk kullanmasın-

dan çok daha önceleri, Freud; hazır eşya ve bilinen malzeme-ye yeniden biçim verilmesinin bilinçli ve bilinçaltı yaratıcılığın bir yolu olduğunu söylemişti. 1912' lerden günümüze değin, her türlü malzeme sanat nesnesi olarak kullanıldı ve halen de kullanılmaktadır. Dünya sanatı, sanat ürünü yönünden bugünkü zenginliğine; bu sınırsız malzeme ve teknik olanığın kullanımı sayesinde ulaşmıştır.

\*/

## RESİMLER DİZİNİ

- Resim-1: PICASSO, Pablo, Bambu Sandalyeli Natürmort, Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.62
- Resim-2: PICASSO, Pablo, Şişe Bardak ve Keman, Norbert Lynton, a.g.e. s.65
- Resim-3: PICASSO, Pablo, Head of Woman (Kadın Başı), Wayne Anderson, American Sculpture in Process: 1930/1970, New-York Graphic Society, Boston, Massachusetts, 1975, Printed in the United States of America, s.21
- Resim-4: PICASSO, Pablo, Bull' Head (Boğa Başı), Robert Goldwater, What Is Modern Sculpture?, The Museum of Modern Art, New-York, Distributed by New-York Graphic Society Ltd., Greenwich, Connecticut, s.53
- Resim-5: RAY, Man, Armağan, Adem, Genç, Dada-Antropi ve Neden-sizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine ilişkin bir Yöntem Araştırması, Doktora Tezi, İzmir, 1983, s.215
- Resim-6: DUCHAMP, Marcel, Bottle Rack (Şişe asacağı), Yayına hazırlayan: Şükrü Aysan, Marcel Duchamp, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını 3, Özdemir basımevi, İstanbul, 1984, s.119
- Resim-7: DUCHAMP, Marcel, Rouel de Bicyclette (Bisiklet tekerleği), Robert Goldwater, a.g.e. s.52
- Resim-8: DUCHAMP, Marcel, Fountain (Çeşme), Jean-Louis Ferrier, Art of our Century, The Chronicle of Western art 1900 the present, With the collaboration of Yann Le Pichan, 1989, s.179
- Resim-9: SCHWITTERS, Kurt, Merz Sütunu, Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim, Ada Yayınları, İstanbul, 1978, s.104
- Resim-10: HAUSMANN- Raoul, Mechanical Head (Mekanikal kafa) Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, a.g.e. s.120
- Resim-11: SCHAMBERG, Norton, Tanrı, Norbert Lynton, Çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş, a.g.e. s.165

- Resim-12: TINGUELY, Jean, Pop, Hop ve Op ve Co, Sam Hunter, John Jacobus, Modern Art, From Post Impressionizm to the Present- Painting, Sculpture, Architecture, New-York, 1976, Edita S.A. Lausanne, s.257
- Resim-13: TINGUELY, Jean, Bascule, Ernst Günter Engelhard, Die Grobe Kunstdepression, Kunst Jahr 1 buch, Printed in Germany, 1970, s.150
- Resim-14: ARMAN, Fernandez, Ernst Günter Engelhard, a.g.e. s.170
- Resim-15: ARMAN Fernandez, Tanto Tiene-Tanto vale, Ernst Günter Engelhard, a.g.e. s.175
- Resim-16: ARMAN, Fernandez, Little Hands (Küçük eller), Edmund Burke Feldman, Varieties of Visual Experience, ART AS IMAGE AND IDEA, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New-York, s.492
- Resim-17: ARMAN, Fernandez, Pleksiglas blok içinde göstergeler, Sevim Eti, Çağdaş Sanat, Karaca ofset, 1971, s.92
- Resim-18: ARMAN , Fernandez, Chopin's Waterloo (Chopin'in Waterloo savaşı gibi sonu), Edmund Burke Feldman, a.g.e. s.492
- Resim-19: ARMAN, Fernandez, Sony Liston, Sam Hunter, John Jacobus, a.g.e. s.257
- Resim-20: ARMAN , Fernandez, Proud in Despite, Jean-Louis Ferrier, a.g.e. s.772
- Resim-21: CESAR, Compression, Sanat Tarihi Ansiklopedisi 4, Çevirmenler: Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç, s.719
- Resim-22: CHIRISTO, Jaracheef, Bilinmeyen Ambalaj, Sevim Eti, a.g.e. s.109
- Resim-23: MIRO, John, Şiirsel Obje, Norbert Lynton, a.g.e. s.194
- Resim-24: PICASSO, Pablo, Kadın Başı, Norbert Lynton, a.g.e. s.194

- Resim-25: OPPENHEIM, Meret, Obje, Norbert Lynton, a.g.e.  
s.195
- Resim-26: DALÍ, Salvador, Rainy Taxi (Yağmurlu Taksi), Jean  
Louis Ferrier, a.g.e. s.155
- Resim-27: BRETON, Andre, Sürrealist object with symbolic Fonc-  
tion, Jean-Louis Ferrier, a.g.e. s.68
- Resim-28: TINGUELY, Jean, atölyede çalışırken, Paris, Douglas  
Davis, Art And The Future, A History/Prophecy of  
the collaboration Beewen science, Technology and  
Art, Praeger Publishers, New-York, Washington, 1973,  
Published in the United States of Amerika. s.123
- Resim-29: TINGUELY, Jean, Monstran (garip biçim), Edmund Burke  
Feldman, a.g.e. s.41
- Resim-30: TINGUELY, Jean, Balumba no:3, Sevim Eti, a.g.e.  
s.65
- Resim-31: TINGUELY, Jean, Homage to New-York, Edmund Burke  
Feldman, a.g.e. s.492
- Resim-32: TINGUELY, Jean, Piano, Edmund Burke Feldman, a.g.e.  
s.492
- Resim-33: TINGUELY, Jean, Homage to New-York (New York'a saygı),  
William S. Rubin, Dada, Sürrealism and their Heritage,  
Distributed by New-York Graphic society Ltd. s.22
- Resim-34: TINGUELY, Jean, La Rotazaza no:1, Douglas Davis, a.g.e.  
s.124
- Resim-35: SCHWITTERS, Kurt, Merz Sütunu, Nazan İpşiroğlu, Mazhar  
İpşiroğlu, a.g.e. s.104
- Resim-36: SCHWITTERS, Kurt, Yerinden Oynamış Güçler, Nazan  
İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, a.g.e.s. 8
- Resim-37: SCHWITTERS, Kurt, Adsız, Adem Genç, a.g.e. s.214
- Resim-38: SCHWITTERS, Kurt, Unbild, Ernst Günter Engelhard,  
a.g.e. s.235
- Resim-39: SCHWITTERS, Kurt, Nasıl İsterseniz, Norbert Lynton,  
a.g.e. s.145

- Resim-40: SCHWITTERS, Kurt, Merz Picture with Rainbow, William  
s. Rubin, a.g.e. s.53
- Resim-41: SCHWITTERS, Kurt, The Museum Of Modern Art New-York,  
selected Books Published by The Museum of Modern Art.  
s.135
- Resim-42: TATLIN, Wladimir, Kinetik Kule, Sevim Eti, a.g.e. s.80
- Resim-43: SCHÖFFER, Nicolas, Mikrotempo 2, Sevim Eti, a.g.e., s.135
- Resim-44: FLAVIN, Dan, Adsız, Norbert Lynton, a.g.e., s.320
- Resim-45: STANKIEVCZ, Richard, Secretary, Edmund Burke Feldman,  
a.g.e., s.264
- Resim-46: PAİK, Nam June, The tele-cello, Jean-Louis Ferrier,  
a.g.e., s.681
- Resim-47: CHAMBERLAIN, John, Wildroot, Wayne Andersen, a.g.e.  
s.126
- Resim-48: RESTANY, Pierre, Kahvaltı I, Jean-Louis Ferrier,  
a.g.e., s.771
- Resim-49: SECUNDA, Arthur, Music Machine (Müzik makinesi),  
Edmund Burke Feldman, a.g.e. s.512
- Resim-50: SAMARAS, Lucas, Book (Kitap), Robert Goldwater,  
a.g.e. s.240
- Resim-51: RENOUF, Edward, Chov, Edmund Burke Feldman, a.g.e.  
s.479
- Resim-52: CHRISTO, Jaracheef, Wall of Oil, Edmund Burke  
Feldman, a.g.e. s.476
- Resim-53: SCHMIDT, Julius, Edmund Burke Feldman, a.g.e., s.512
- Resim-54: KIENHOLZ, Edward, Back Seat Dodge, Wayne Andersen,  
a.g.e. s.164
- Resim-55: KIENHOLZ, Edward, The Friendly Grey Computer,  
Edmund Burke Feldman, a.g.e., s.266
- Resim-56: M. HARNETT, William, Old Models, Edmund Burke Feldman  
a.g.e. s.43
- Resim-57: MESTMELER, Dragon, Kunst Handwerk Silber-textil-  
Keramik-Desing-Ausstellungen-Termine Marz/April 1990

- Resim-58: LACEY, Bruce, Bebekten insana, Sevim Eti, a.g.e. s.104
- Resim-59: SEGAL, George, Kadının Lavaboda ayaklarını yıkayışı, Ernst Günter Engelhard, a.g.e. s.460
- Resim-60: GELDMACHER, Rabbeldiekoltz, Ernst Günter Engelhard, a.g.e. s.453
- Resim-61: VOSTEL, Wolf, Elektronik Sakız, Erns Günter Engelhard, a.g.e. s.480
- Resim-62: Barry Le Va, Ernst Günter Engelhard, a.g.e. s.459
- Resim-63: ROT, Diter, Fırın (Ocak ve Çikoleta), Ernst Günter Engelhard, s.465
- Resim-64: Yeni Asır Gazetesi, 11.10.1991, İzmir.
- Resim-65: Yeni Asır Gazetesi, Günün Keyfi günlük dergi, 7 Mayıs, 1991, s.8
- Resim-66: BORA, Mücahit, Transformasyon Z II.
- Resim-67: BORA, Mücahit, Transformasyon A IV.
- Resim-68: BORA, Mücahit, Mutasyon XY I.
- Resim-69: BORA, Mücahit, Düalist Gözüyle Varoluş Sorunu.
- Resim-70: BORA, Mücahit, Mutasyon XY II.
- Resim-71: SCHWITTERS, Kurt, Mumlu Merz Resmi, Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, a.g.e. s.96
- Resim-72: SCHWITTERS, Kurt, Merzbild, Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, Cem yayınevi, İstanbul, 1983
- Resim-73: SCHWITTERS, Kurt, Yerinden Oynamış Güçler, Norbert Lynton, a.g.e. s.3
- Resim-74: SCHWITTERS, Kurt, Merzbild, Norbert Lynton, s.103
- Resim-75: SCHWITTERS, Kurt, Everybody's hungry for (Herkesin açlığı için) Sevim Eti, a.g.e. s.93
- Resim-76: RAUSCHENBERG, Robert, Siyah Pazar, Norbert Lynton, a.g.e. s.290
- Resim-77: RAUSCHENBERG, Robert, Yatak, The Museum Of Modern Art, a.g.e. s.226
- Resim-78: RAUSCHENBERG, Robert, First Landing Jump, The Museum Of Modern Art New-York, a.g.e. s.226



- Resim-79: RAUSCHENBERG, Robert, Fransiskan, The Museum Of  
Modern Art New-York, a.g.e. s.226
- Resim-80: HANSEN, Marie-Luise, Without title, Kunst Handwerk  
Kunstschniede-Keramik- Schmuck-ausstellungen- Ter-  
mine, November/1989, s.65
- Resim-81 MITCHEL, Christine, Kollage, Kunst Handwerk Kunst-  
schmiede-Keramik-Schmuck- ausstellungen-Termine ,  
November/1989, s.43

2

## KAYNAKÇA

### TÜRKÇE KAYNAKLAR

- TURGUT, İhsan, Sanat Felsefesi, Karınca matbaacılık, İzmir, 1990
- MORAN, Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 7.baskı, cem yayınevi, İstanbul,1988
- ERSOY, Ayla, Sanat Kavramlarına Giriş, Aykaç matbaası, İstanbul,1983
- SAN, İnci, Sanatsal Yaratma-Çocukta Yaratıcılık, 2.baskı, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1979
- GÖKAYDIN, Nevide, Eğitimde Tasarım, Temel Sanat Eğitimi ve Görsel Algı, Sedir yayınevi, Ankara,1990
- SAN, İnci, Sanat ve Eğitim, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1985
- EKER, Ayşegül, Örgüt Psikolojisi, D.E.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi yayını, Akselin ofset basımevi, İzmir, 1990
- VELİOĞLU, Süleyman, makale, Sanat Çevresi Dergisi, Sayı:98, Aralık 1986
- BÜYÜKDÜVENÇİ, Sabri, Eğitim Felsefesi"Yazılar", Yargıçoğlu matbaası, Ankara, 1987
- KIRIŞOĞLU, Olcay, Sanat Yazıları II, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yayınları, sayı:7
- SAN, İnci, Sanat Üzerine, makale, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yayınları 3, Hacan yayınevi,Ankara, 1985
- YURDAKUL, İncilay, Namık K. Sarıkavak, makale, Güzel Sanat Fakültelerinde Temel Sanat Eğitimi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yayınları, Sayı:10, Ankara

SAN, İnci, Sanat Eğitimi Kuramları, Tan Yayınları, Ankara, 1983

GENÇ, Adem, Dada-Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine ilişkin bir Yöntem Araştırması, Doktora tezi, İzmir, 1983

İPŞİROĞLU, Nazan, Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim, Ada yayınları, İstanbul, 1978

AYSAN, Şükrü, Marcel Duchamp, Sanat Tanımı Topluluğu yayını 3, Özdemir basımevi, İstanbul, 1984

TÜRKER, Umur, Fransa'da 25 yıllık Sanat-Yeni Gerçekçilik (Nouveau-Realism), makale, Mavi Derinlik dergisi, Ortak kitap 2, Reform ofset, İzmir, Haziran 1989

SAVAŞ, Remzi, Heykel Sanatı ve Teknoloji, makale, Türkiye'de ve Amerika Birleşik Devletlerinde Çağdaş Plastik Sanatlar, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yayınları, sayı:5, Topaman matbaacılık, Ankara, 1986

ÖZSEZGİN- Kaya, Modern Heykel ve Teknoloji, makale, Çağdaş Teknoloji ve Sanat, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yayını, no:8, basım ve grafik, Ankara, 1988

Yeni Asır Gazetesi, 11.10.1991, İzmir

Yeni Asır Gazetesi, Günün Keyfi Günlük Dergi, 7 Mayıs 1991, s.8

## ÇEVİRİLER

- EDMAN, İrwin, Sanat ve İnsan-Estetiğe Giriş, Çeviren:Turhan Oğuzkan, İnkilap ve Aka Basımevi, İstanbul,1977
- FISCHER, Ernst, Sanatın Gerekliliği, Çeviren: Cevat Çapan, 5.baskı, Kuzey yayınları, Ankara,1985
- MAY, Rollo, Yaratma Cesareti, 2. basım, Çeviren: Alper OYSAL, Metis yayınları, İstanbul, 1988
- LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul,1982

## YABANCI KAYNAKLAR

- FERRIER, Jean-Luis, Art of Our Century, The Chronical of western art 1900 the present, with the collaboration of Yann Le Pichen,1989
- DAVIS, Douglas, Art And T he Future, A History Prophecy of the Calloboration Between Science, Technology and Art, Praeger Publishers, New-York, Washington, Published in the United States of Amerika, by Prager Publishers Inc. 1973
- FELDMAN, Edmund Burke, Varieties of Visual Experience, Art as İmage And İdea, Art Professor University Georgia, Harry N. Abram, Inc. Publishers, New-York
- ANDERSEN, Wayne, American Sculpture in Process: 1930/1970, New-York Graphic Society, Boston, Massachusetts, 1975, Printed in the United States of Amerika
- GOLDWATER, Robert, What Is Modern Sculpture? The Museum of Modern Art, New-York, Distributed by New-York Graphic Society Ltd. Grenwich, Connecticut

HUNTER- Sam, John Jacobus, Modern Art, From Post Impressionism to the Present-Painting, Sculpture, Architecture, New-York, 1976

ENGELHARD, Ernst Günter, Die Grobe Kunstdepression, Kunst Jahr 1 buch, Printed in Germany, 1970

RUBIN, S.William, Dada, Surrealism and Their Heritage, Distributed by New-York Graphic society Ltd.

The Museum Of Modern Art New-York, selected books Published by The Museum of Modern Art

Kunst Handwerk Silber-Textil-Keramik-Design- Ausstellungen-Termine, Marz/April 1990

Kunst Handwerk Kunst schmiede-Keramik-Schmuck-Ausstellungen-Termine, November/1989