



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

GÜNCEL SANATLAR PRATİKLERİNDE POSTNESNE

ÜMMÜHAN YÖRÜK

RESİM ANASANAT DALI

MAYIS 2017



GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE POSTNESNE

Ümmühan YÖRÜK

DANIŞMAN Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

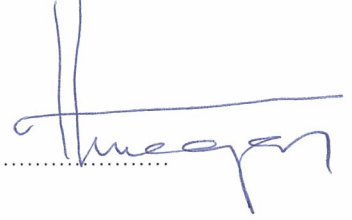
MAYIS 2017

Ümmühan YÖRÜK tarafından hazırlanan “Güncel Sanat Pratiklerinde Postnesne” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Resim Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Başkan: Prof. Dr. Mehmet YILMAZ

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Üye: Prof. Dr. Refa EMRALİ

Heykel Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Tez Savunma Tarihi: 25/05/2017

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Ümmühan YÖRÜK

25.05.2017

GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE POSTNESNE
(Yüksek Lisans Tezi)

Ümmühan YÖRÜK

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Mayıs 2017

ÖZET

Geçmişten bugüne sanatçı (üretici), nesne (üretilen şey), izleyici (tüketici) üçgeninin olmazsa olmaz ögesi, üreten ve tüketenin var olma nedenidir nesne. Dünya değiştikçe zamanın ruhu, buna bağlı olarak da sanat ve nesnesi değişmiştir. Bu çalışmada 1960'tan günümüze sanat nesnesinin dönemler içerisindeki değişen statüsü, kimliği, estetiği yeni yaklaşımlar çerçevesinde, postmodern dönemden ve güncel sanat üzerinden örneklerle irdelenmeye çalışılmıştır. Postnesne kavramı tezde hem 'nesnenin ardılı', hem 'yeni nesne', hem de 'güne ait sanat nesnesi' anlamlarıyla yer almıştır. Kronolojik olarak ilerleyen anlatım biçiminde, anlatılan dönemlerin ruhu ve nesnenin durumu göz önünde bulundurularak baskın eğilimler üzerinde durulmuştur. Nesne kavramı "şey" üzerinden okunmuş bazen 'salt nesne' bazen 'sanat üretimi' yani kısaca 'her şey' olmuştur. Araştırmaya paralel olarak üretilen işler güncel üretim olmaları ve bugüne ait olmalarıyla postnesne kavramına eklemlenmişlerdir.

Bilim Kodu : 404
Anahtar Kelimeler : Nesne, sanat nesnesi, güncel sanat, sanatçı
Sayfa Adedi : 55
Danışman : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

POST OBJECT IN CONTEMPORARY ART PRACTICES

(Master Thesis)

Ümmühan YÖRÜK

GAZİ UNIVERSITY

ENSTITUTE OF FINE ARTS

May 2017

ABSTRACT

From past to present, the essential feature of artist (producer), object (produced thing), audience (consumer) triangle, object is the reason of existence of producer and consumer. As the world changes the spirit of time and depending on this, art and its object has changed. In this project, from 1960 to today the changing status of art object in terms, its identity, its aesthetics are examined with the scope of new approaches, the examples of postmodern era and the today's art. In this thesis, post object concept is given as 'the consecutive of object', 'new object' and also 'contemporary art object'. In the chronologically oncoming wording, taking the spirit of the periods and the condition of the object into consideration, dominant tendencies are discoursed. The object concept is read via "thing" and become sometimes 'salt object', sometimes 'art production' in other words 'everything' in short. In parallel to this research produced works are added to post object concept since they are updated and belong to present.

Science Code : 404
Key Words : Object, art object, contemporary art, artist
Number of Pages : 55
Advisor : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

TEŐEKKÖR

Sürec boyunca İlgisini ve değerli vaktini hiç esirgemeyen, bilgileri ve yol göstericiliğiyle hep destek olan sevgili danıőmanım Prof. Tansel TÖRKDOęAN'a ve her zaman yanımda olan sevgili aileme, dostlarıma çok teőekkör ederim.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLERİN LİSTESİ	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	x
1. GİRİŞ.....	1
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE ile İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	3
2.1. 1960 Sonrası Sanat Nesnesinin Transformasyonu	3
2.1.1. Pop sanat ve tüketim nesneleri	4
2.1.2. Bir kavram olarak sanat nesnesi	7
2.1.3. Anti-Form düşüncesi	11
2.2. Güncel Sanat Bağlamında Sanat Nesnesinin Yeni Kimliği	20
2.2.1. Postnesne	21
2.2.2. Yeniyi aramak.....	35
3. YÖNTEM	39
4. SONUÇ	49
KAYNAKLAR	51
ÖZGEÇMİŞ	55

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1. Marilyn Diptych.....	6
Resim 2.2. Marcel Duchamp.....	8
Resim 2.3. Bir ve Üç Sandalye	11
Resim 2.4. Boşluğa Atlayış	12
Resim 2.5. Asfalt Dökme	13
Resim 2.6. Spiral Dalgakıran	14
Resim 2.7. Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?	15
Resim 2.8. New Double Shelton Wet/Drys 10 Gallon.....	19
Resim 2.9. İsimsiz	26
Resim 2.10. Tuvalet	27
Resim 2.11. Kendinize İyi Bakın	29
Resim 2.12. İhtiyar Adam ve Deniz	30
Resim 2.13. Taner Taner	31
Resim 2.14. Köle Emeği (Bunting Boy)	32
Resim 2.15. WOMEN Takı Koleksiyonu'ndan bir parça	34
Resim 2.16. WOMEN Takı Koleksiyonu'ndan bir parça.....	34
Resim 3.1. Bunları Neden Yapıyorum?	42
Resim 3.2. Kader Çizgisi	44
Resim 3.3. Kan, Ter, Gözyaşı, Salya ve Sümük Serisi	45
Resim 3.4. Kan, Ter, Gözyaşı, Salya ve Sümük Serisi.....	46
Resim 3.5. Gülmek Bana Yakışıyor Serisi.....	47
Resim 3.6. Akrabalar Heykel Dizisi	48

SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

SCCA

Soros Çağdaş Sanat Merkezi



1. GİRİŞ

Yolda duran taş veya tarladaki toprak parçaları bir nesnedir. Testi bir nesnedir. Çeşme de orada bir köşede durur. Peki, testideki süt ile çeşmedeki suya ne demeli? Gökyüzündeki bulutlar, tarladaki dikenler, sonbahar rüzgarına kapılmış yapraklar, ormandaki doğan vs. bütün bunlara nesne diyorsak, diğerlerine ne demeli? İsim olarak bir nesneye karşılık olsalar da, gerçekte varolmayanlar bile, bunların hepsi genellikle nesne olarak adlandırılırlar. Gözükmeyen bu tür şeyler, yani “kendine şeyler” Kant’a göre dünyanın bütünüdür, Tanrının kendisi de böyle bir şeydir. Kendinde nesnelere, gözükene nesnelere, var olan bütün var-olanlar felsefe dilinde bir şeydir. (Heidegger, 2011, s.15)

Martin Heidegger sanat eserinin kökeni adlı kitabında elle tutulabilen gözle görülebilen, canlı cansız her şeyi nesne olarak tarif eder. Bir nesneyi sanat eseri yapan ise nesnedeki nesneliktir. (Heidegger: 12) Heidegger: “Sanat eseri yapılmış bir nesnedir, fakat bu salt nesneden hariç başka şeyler de söyler, bizi diğerleriyle karşılaştırır, başkayı ifşa eder.” der. (Heidegger, 2011, s.11)

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, dünya yavaş yavaş başka bir yere doğru evrilirken sanat ve nesnesi de bu değişimden nasibini almıştır. İkinci Dünya Savaşı geride bırakılmış savaş yeni güç dengeleri sağlamış, yeni oyuncular tüm iştahlarıyla dünya sahnesine çıkmıştır. Ayrıca ekonomi canlanmış, tüketme arzusu kitle iletişim araçları sayesinde toplumun en küçük zerrisine kadar pompalanmıştır. Sanat ve hayat arasındaki ayırım ters yüz edilmeye, kültürler arasındaki hiyerarşi ortadan kalkmaya başlamıştır. Nesne salt-nesne olarak sanat eseri mertebesine yükselmiş, Pop Sanat ile birlikte kitle kültürünün nesnelere estetize edilerek o güne kadar olan imaj geleneği yerle bir edilmiştir.

1960’lı yıllarda sanat ve hayat arasındaki sınırları tamamıyla ortadan kaldırmaya yönelik 1920’li yıllardakine benzeyen bir karşı-sanat hareketi ortaya çıkmıştır. Pop Sanat’ın aksine düzene uyumlu olmayan -en azından başlangıçta- aykırı bir harekettir bu. İçerisinden birçok yeni sanat akımı doğmuş olan bu anti-sanat girişimi sanatın nesnesiz de yapılabileceğini böylelikle nesnenin meta olma halinden kurtulabileceğini, önemli olanın fikir, niyet ve tecrübe olduğunun altını çizmişlerdir.

Postmodernizm ile birlikte ise kendilerine Neo-avangard diyen ve bu anlayışa eklenen ve referans veren birçok isim sanat nesnesinin ticari değerini sorguladıkları işleriyle müzelerin başköşesine kurulmaya başlamışlar yepyeni bir mübadele ağının içine düşmekten kurtulamamışlardır. İlerleyen zamanlarda postmodern zamanın baskın ruhunu gösterebilmek adına, tüketim piyasalarındaki çarpıcı nesnelere kullanarak ‘pazar’ın en parlak vitrinlerinde yer almayı bizzat talep etmişler ve bundan kaçınmamışlardır. Bu noktada 60’lı yılların anti-sanat düşüncesiyle çelişmişler, hangi bağlamda olursa olsun sanat nesnesinin ayrıcalıklı durumunu olumlamışlardır. Postmodern sanat nesnesi eşsizlik gösterişine kapılmış sanatçının yaratıcı dehasından ya da üstün becerilerinden kaynaklanan bir tecrübe biçimi olmaktan çıkmıştır. Kopyadan, yinelemelerden ayrı düşünülemez ve şimdi var edilir, her yerdedir.

Tüm bunlar temel alınarak bu tezde, ifade biçimi olarak sanat nesnesinin statüsü ve ‘ne’liği bağlamında 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşadığı dönüşümün, önemli kırılma noktalarının nedenleriyle birlikte incelenmesi hedeflenmiştir. Çalışma esnasında konuyla ilişkilendirilen sanatçıların işlerinden örnekler konuya dahil edilecektir.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE ile İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. 1960 Sonrası Sanat Nesnesinin Transformasyonu

“Hayatta başarılı olmak için bir şeyler satıp satamayacağımı kendi kendime sordum ben de. Uzun zamandır işsiz güçsüz dolanıyordum. (...) Nihayet aklıma samimiyetsiz bir şey icat etmek geldi ve hemen çalışmaya koyuldum. Üç ayın sonunda ürettiğim şeyi galerinin sahibine gösterdim. Bana bunun bir sanat eseri olduğunu söyledi. (...) Bir şeyler satabilirim patronun kazancı %30 olacak. Ne mi yaptım? Bir takım nesnelere” (Gintz, 2010, s.125).

Marcel Broodthaers

60’lı yıllar görsel sanatlar için sanat tarihindeki birçok yavru dönüm noktasını doğurmuş ana dönüm noktasıdır denilebilir. 60’lı yılların anası da 20’li yıllardır yazılı sanat tarihine göre. 60’lı yıllar 20’lerden oldukça farklıdır şüphesiz. Bu fark da endüstrileşmenin getirdiği kapital birikiminin kendine yeni pazarlar araması, yeni orta sınıf zenginlerin ortaya çıkması, daha az insan gücüne ihtiyaç olduğundan oluşan boş zamanın ve zenginleşmenin getirdiği refah ortamının sosyal alanları etkilemesi gibi faktörlerdir yani kısaca ‘zamanın ruhu’ dur.

Endüstrileşme sonrası 1950’li yıllarla beraber sanat üretimlerinin meta olma hali, en göze çarpan özelliğidir. Kapitalizm için sanat alanı yeni bir pazardır ve ‘piyasa’nın temelleri her geçen gün güçlenip, sağlamlaşmıştır. Artık tüm ilişkiler ayan beyandır; formüller, büyük anlatılar yoktur. Sosyalist ideolojiyi hayata geçiremeyen savaş sonrası dünyanın kapitalizme kucak açması Hegel’in, Marx’ın, Kant’ın savlarını çürütmüş büyük anlatıların sona erdiğinin tescili olmuştur. Sanat ulu bir şey değildir artık. Sanat nesnesi de. Fabrikasyon üretim gibi üretilebilir ve pazarlanabilir. Hazır nesne olması, sadece bir düşünce olması, performatif bir eylem olması veya eylemsizlik olması veya kendine muhalif olması, onu bundan kurtaramaz.

(...) modern ya da modernist bir sanata karşılık çağdaş bir sanatın doğuşu, en azından pek çok tarihçinin, eleştirmen veya müze küratörünün ‘habitus’unda, 1960’lara ve 1970’lere tarihlendiriliyordu; ve bu sanatın, daha önceki Avrupa

avangardlarının yeni savaş-sonrası formlara dönüştüğü saha veya pota olan New York kentinde doğduğu düşünülüyordu. O anda ve o sahada, Avrupa modernizminin hikayelerinden ve kaygılarından kurtulmuş yeni bir sanat fikri yükselmişti; ve bu sanat, modernizme karşıtlığı üzerinden “çağdaş sanat” olacaktı. Artık bir atölyede üretilmesi veya “beyaz küp” mekanında sergilenmesi şart olmayan, hatta geleneksel heykel ya da resim becerilerini bile gerektirmeyen -ki bunlar da “alanlarını genişletme” sürecinden geçiyor, heykel “kaide üzerindeki figür”, resim “duvardaki tablo” olmaktan kurtuluyordu- görsel sanatlar, yeni, keşfedilmemiş bir alana adım atıyordu. Aynı sıralarda, yüksek ya da güzel sanatı popüler kültür ya da kitle kültüründen, veyahut gündelik hayattan ve bedenden, keza enformasyon ve yeni medyadan ayıran büyük modernist ayırım aşınıyor veya çözülmüyordu (...) (Rajchmann, 2013, s.27)

2.1.1. Pop sanat ve tüketim nesnelere

“(...) Yapıtın birden çok çoğaltılmasıyla, onun biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulur. Ve yeniden-üretim alıcının elinin altında olmasına müsaade edince, çoğaltılan nesne hayata sokulmuş olur. Bu iki süreç geçmişten miras kalan nesnelere ait topraklarda muazzam ve ani bir değişikliğe yol açar - mevcut krizin arka yüzü olan geleneğin parçalanışına ve insanlığın yenilenişine. (...)” (Benjamin, 2015, s. 15)

Sanat ve popüler kültür ilişkisi söz konusu olduğunda ünlü felsefeci Theodor W. Adorno'nun ‘Kültür Kuramı’na değinmeden geçmek mümkün değildir. Adorno modernist sanatı tavizsiz bir biçimde savunup kitle kültürünü “kültür endüstrisi”nin ürünü olarak tavizsiz bir biçimde eleştirir (Bernstein, 2012, s. 9). Dönemin kitle iletişim araçlarının sunduğu ürünler, seçkin sanat türlerini tehdit etmeye başlamış, baskı ve çoğaltım teknikleri bu ürünleri her eve sokar hale gelmişti. Kültür açıkça ve fütursuzca, herhangi bir meta üretimi sektöründeki üretim kurallarına uyan bir sanayi haline gelmiştir (Bernstein, 2012, s. 19). Bu durumun sanatta yozlaşmayı beraberinde getireceğini savunan Adorno yeni gelişen bu kültüre ‘Kitle Kültürü’ demiştir. 1940’lı yıllarda ise bunu ‘Kültür Endüstrisi’ adıyla değiştirmişlerdir. Adorno’ya göre:

(...) Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirir. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı şekilde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirlerine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk

bırakmayacak bir sistem oluştururlar. Bugünkü teknik olanaklar kadar, ekonomi ve yönetimin yoğunlaşması da bunu yapmalarına olanak verir. Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. Binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını da birleşmeye zorlar - her ikisinin zararına olacak şekilde. Yüksek kültürün, etkileri üzerinde spekülasyon yapılarak, ciddiyeti ortadan kaldırılır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı haşarı isyankarlık ise, uygarlaştırıcı dizginleme yoluyla yok edilir. Kültür endüstrisi, yöneldiği milyonların bilinç ve bilinçsizlik düzeyi üzerinde yadsınamaz bir biçimde spekülasyon yaparken, kitleler birincil değil ikincildirler, hesaplanmışlardır; mekanizmanın eklentileridirler. Müşteri, kültür endüstrisinin inandırmak istediği gibi, kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil nesnesidir (...) (Adorno, 2012, s. 109 - 110).

Popüler kültür ürünleriyle sanatın samimiyetinin meyvesi olarak 1950'li yıllarda ortaya çıkan Pop Sanat, kültür endüstrisinin ilk yapıtlarını piyasaya sürmüştür. Pop Sanat'a dair ilk etkinlik İngiltere'de bir grup sanatçıdan oluşan Bağımsızlar Topluluğu'na aittir. 1952 - 1955 yılları arasında etkin olan bu gruba Richard Hamilton ve Eduardo Paolozzi gibi sanatçıların yanı sıra 'Pop Sanat' terimini ilk kez yazdığı bir makalede kullanan Lawrence Alloway de dahil olmuştur. Bu yıllarda ABD'de de dönemin egemen akımı olan Soyut Dışavurumculuk'tan uzaklaşan bazı genç sanatçılar dikkat çekmeye başlamışlardır. Gündelik bir nesneyle geleneksel boya resmini birleştiren Robert Rauschenberg, bayrak, atış tahtası gibi nesnelere yola çıkarak resimler yapan Jasper Johns, alternatif arayış içinde olan bu genç sanatçılara örnektir. (...)Gerek konu gerekse malzeme olarak gündelik hayattan veriler kullanan bu sanatçılar neo-dadacı diye anılmaya başlanmışlar bu yüzden Marcel Duchamp ve bazı eski Dada'cılarının tepkisini çekmişlerdir. (...) Duchamp bu yeni sanatçılarla aralarında fark olduğunu o hazır nesneyle estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlarken bu yeni neslin hazır nesnelere güzellik bulduğunu söylemiştir (Antmen, 2008, s. 160 - 161).

Savaş sonrası ekonominin canlanması ve TV, radyo, gazete, kitap, reklam, afiş gibi kültür araçlarının etkisi ile tüketime telkin edilen toplum tarafından bu yeni sanat akımının tanıdık ve anlaşılır nesnelere kolayca kabul edilmiştir. Pop Sanat, adeta kültür endüstrisinin bir aracı gibidir. Hiç bir imgeyi ya da nesneyi küçümsemez, tüketimi yüceltir ve ona telkin eder. Pop sanatçıların imgeleri, tüketim kültürünün hazır nesnelere (sigara paketi, kola şişesi, çorba kutusu v.s.) ve popüler kültürün popüler imgeleriydi (reklam afişleri, Hollywood yıldızları, çizgi romanlar v.s.).

Gündelik yaşamdan olan bu imgeler tuvale ya da kağıt üzerine foto-gerçekçi bir anlayışla geçirilerek sanat nesnesine dönüştürülüyordu. Bu nesnelerin kendisi gündelik hayatta tüketilirken imgeleri de sanat piyasasında tüketiliyordu.

Genellikle tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle çalışmalarına karşın birçok Pop sanatçınının yapıtı, popüler kültür öğelerinden bire bir yararlandığı için fotoğrafik bir görüntü sunar. Ayrıca tekniğin yapıtın içeriğine yönelik mesajlar vermekte kullanılması söz konusudur. Pop sanatın başlıca sanatçılarından Andy Warhol'un fotoğrafik imgeyi olduğu gibi tuvale aktardıktan sonra müdahalelerde bulunması ve serigrafi tekniğine başvurması ve mekanik çoğaltma yöntemlerine duyduğu ilgi sanatın içeriğini ve felsefesini belirleyen bir anlama sahiptir. Warhol'un kişisel ifade ve özgün "yetenek"le üretilmiş resimlere yönelik kökten bir tepkiyi ifade eden resimlerinde el becerisini, yeteneği ve ifadeyi bir ölçüde dışlayan baskı tekniklerine başvurmasının, gündelik yaşamın ikonografisini kullanması kadar önem taşıdığını, bazı sözlerinden de anlamak mümkündür: "Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, aslında bir makine gibiyim. Herkes aynı olsaydı, ne güzel olurdu" (Antmen, 2008, s. 162 - 163) !



Resim 2.1. Andy Warhol, Marilyn Diptych, 1962, Tuval üzerine akrilik, 205,4 x 144,8 cm, <https://www.khanacademy.org/>

Warhol, kapitalizmin yarattığı Popüler Kültür'ün benzeşim kalıplarını ve seri üretim mantığını yansıtırken, yaşanan kültüre var olmuş imajları, buldukları alandan koparıp, bambaşka bir alana (tuval) taşıyordu: Böylece nesnel evrene ait olan her şey, kendi olarak bu alanda varlığını sürdürüyor ve bir

yorumlamanın ötesinde gösterge olarak da kendini yansıtıyordu (Şahiner, 2013, s. 128).

Nesnenin temsil geleneği kavramı ortadan kalkmıştır. Nesnelere kendi varlığından koparılıp var oldukları yeni yerde bir göstergeye dönüşmektedir. “Pop Art’ta Baudrillard’ın deyişiyle “ancak kullanıldığı anda sıradan görülebilen” nesne, kentsel yaşamda bir göstergeye dönüşür ve bu andan başlayarak sıradanlığından çıkar. Çağdaş nesnenin gerçeği, kullanım işlevinin ötesinde, kendisiyle veya görüntüsüyle göstermek, araç olmaktan çok gösterge olmaktır” (Şahiner, 2013, s. 128).

2.1.2. Bir kavram olarak sanat nesnesi

1960’lı yılların ortasından itibaren döneme damgasını vuran, sanatçının görsel deneyimi dışlayarak -bu anlamda statüsü yerle bir edilen- ortaya bir sanat nesnesi koymak yerine, salt düşünme eylemine dayanan bir sanat hareketi ortaya çıkmıştır. Kavramsal Sanat. Tüketim nesnelere etkisi altındaki sanatın nesneye ihtiyacı var mıdır sorusu tartışılmaya başlanmıştır.

Düşünce nesnenin önüne geçmiş, sanat eserinin fiziksel varlığı bu noktada önemini yitirmeye başlamıştır. Dönemin geleneksel ve biçim üzerinden tartışılan resim ve heykel sanatının hegemonyasına karşı sanatçının bedeninin (performans sanatı), galerilerin ve müzelerin saf dışı bırakılarak, çevrenin, herhangi bir arazinin (arazi sanatı) veya teknolojinin (video sanatı) işin içine katıldığı zihinsel bir efor gerektiren üretimleri de, kavramsal sanatın sınırları içinde değerlendirilebilir. Bu üretimler biricik olan ve meta haline gelen sanat nesnesine tepkidir. Kavramsal sanatçıların ortaya koydukları “biricik nesnelere” bir düşünceyi ortaya koyan, tartışan belge, fotoğraf, taslak, video ve kimi zaman da salt fikirdir. Kavramsal sanat o güne kadar yapılan sanatı, sanat ürününü ve biçimini sorgulaması bakımından oldukça önemlidir. Sanat tarihi açısından önemli kırılma noktalarından biridir.

Kavramsal sanatın yarattığı bu kırılma noktasının temelinde -sonraki birçok kırılma noktasının da temelinde olduğu gibi- Marcel Duchamp’ın 1917 yılına ait “Çeşme” isimli devrim niteliğindeki işi yer alır. Sıradan bir hazır nesnenin sanat galerisinde sanatçının imzası dışında bir imzayla sergilenmesi 20. yy avangard sanat düşüncesini

en iyi temsil eden iştir. Ve 1960 sonrası ortaya çıkan tüm sanat akımlarını etkilemiş sanatın mekanizmalarına kökten eleştiri getirmiştir.



Resim 2.2. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, <https://en.wikipedia.org/>

1917’de Çeşme adını verdiği pisuvarının jüri tarafından reddedildiği akşam, günlüğüne “Bu nesneyi bay Mutt’un kendi elleriyle yapmasının hiçbir önemi yok. Bay Mutt o nesneyi seçti. Mutt, günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı” diye not düşerken, bir yandan yüzyıllardır kullanılagelen sanatsal gramerin geliştirilemeyeceğini, çünkü son noktaya geldiğini, bir yandan da bütün nesnelerin sanat yapıtı olabileceğini düşünüyordu (Yılmaz, 2006, s. 440).

Kavramsal sanatçılar için ‘ifade etme’ kavramıdır önemli olan. Düşünceyi ifade etme bağlamında her malzeme, her nesne kullanılabilir. 1967-1973 yılları arasında aktif olan Sanat ve Dil grubu (Art & Language) aynı isimle yayınladıkları dergide sözcükleri malzeme olarak kullanmış; dil, sanatla ilgili tartışmalarını ortaya koydukları bir araç olmuştur. Grup üyelerinden Terry Atkinson görsel olarak sanat

nesnesinin tanımlanmasının, onun sanat kuramıyla yani dil aracılığıyla tanınmasına bağlı olduğunu belirtmiştir.

Atkinson'a göre, zaman içinde sanatçılar, bir nesneyi, sanat nesnesi sayma niyetlerinin anlaşılmasını garantiye almak için bazı yöntemler geliştirmişlerdi. Yakın dönem sanat tarihi yorumuna dayanarak Atkinson, bu yöntemlerin koşullarını şöyle sıralamıştı: 1) Bir nesnenin, resim ya da heykel gibi bir sanat nesnesi sayılması için onu, gerekli olduğu kabul edilen bütün biçimbilimsel (morfolojik) niteliklere sahip olan bir nesne yapmak, 2) bir nesnenin var olan temel kurgusu içindeki yerleşik biçimbilimsel niteliklere yenilerini eklemek - Kübistler'in kolaj tekniğini geliştirmeleri gibi, 3) bir nesneyi izleyicinin, sanat resmi olarak tanımaya alışık olduğu bir bağlama yerleştirmek, tıpkı Duchamp'ın Şişe Rafı'nı bir galeriye koyması ya da Bainbridge'in Vinç'i bir sanat okulunda üretmesi gibi, 4) neyin sanat olduğunu, neyin olmadığını gösterebilmek için niyet bildirisini bir teknik olarak kullanmak, tıpkı Atkinson ve Baldin'in "Havalandırma Sergisi" ve "Hava Sergisi"nde yaptığı gibi (bu koşul tanıma için kuramsal bir nesneden yararlanırken, 1. 2. ve 3. koşullar somut nesnelere kullanmıştır. Bunlar hava sütünün kuramsal uygulamalarına ilişkin bir varsayım olduğu için, Atkinson ile Bainbridge'in çalışmaları, bir sanat irdelenmesinde belli noktalara dikkat çekmek üzere yazıyı bir yöntem olarak koymuştur), 5) sanat üzerine yazılan denemeleri bir galeride sergilemek, 6) denemeyi sergilemek için kuramsal bir sanat galerisini belirleyen sanat üzerine bir deneme yazmak. Atkinson yazısını, İngiliz Kavramsal Sanatı üzerine yazılan bu denemenin bir resim ya da bir heykel ya da bir sanat nesnesi olarak sınıflandırılmayacağı ama, bir "sanat yapıtı" olarak sınıflandırılabilceğini söyleyerek bitirmiştir (Atakan, 2008, s. 48).

Resmin ve heykelin diliyle metnin dilinin arasındaki fark birinin biçimsel diğerinin yazınsal olmasıydı. Yani ortada sadece biçimsel bir fark vardı.

Sanat nesnesi olmayan endüstriyel üretim olan bir nesnenin de sanat nesnesi olarak üretilmiş fakat sanat mekanı dışında duran bir nesnenin de, ne olduğu onların yapıldıkları ve sergilendikleri bağlama bağlıdır. Sanat ve Dil Grubu üyeleri bu noktada Duchamp'ın Şişe Rafı ile Bainbridge'in Vinç'i karşılaştırarak nesnelere buldukları yere göre sanat nesnesi olma durumunun belirlendiğini öne sürmüşlerdir. Duchamp endüstriyel üretim olan Şişe Rafı'nı bir sanat mekanında sergileyerek sanat nesnesine dönüştürmüş, Bainbridge ise Saint Martin Sanat Okulu'nda yapılmış Vinç'i parka yerleştirerek, Duchamp'ın hazır nesnelere gönderme yapmış, Vinç'i hazır -nesnenin nesnesi olarak adlandırmış sanat nesnesinin hangi durumlarda ve bağlamlarda sanat nesnesi olacağını sorgulamıştır (Atakan, 2008, s. 48).

Atkinson ve Baldwin'in 1967'de gerçekleştirdikleri Bildiri Dizisi de bir tartışma konusu olmuştur. Şişe Rafı ya da Vinç buldukları yerlere göre sanat nesnesi konumu kazanıyorlardı ama, eğer şişe rafının bulunduğu kent ya da bu kentin bulunduğu ülke de aynı şekilde sanat nesnelere sayılabilir miydi? Bir sanat nesnesinin tanımına ilişkin koşulları daha da irdeleyebilmek için sanatçılar İngiltere'deki Oxfordshire kentini (bir yer) bir sanat nesnesi olarak belirlemişlerdi. Bu yeri (sanat nesnesi) olduğu gibi bir başka yere nakletmek imkansız olduğundan, bu yerin sanat nesnesi olma durumu bir sanat olayının başı ve sonu belli olan bir zaman süreci ile ölçülebilir. Gerçekten de bu tür sanat olanakları üzerine yapılan tartışmalar, bir sanat durumunun varlığını belirlemek için bir sanat ortamının dili nasıl kullandığının irdelemesine dönüşür. Atkinson ve Baldwin, bildirinin sanat yapma tekniği olarak kullanılabilirliğini bir kez daha, 1967 tarihli "Havalandırma Sergisi"nde kuramsal bir oda önermesi ile göstermişlerdir. Ayarlanmış oda sıcaklığı, içinde görülebilecek, duyulabilecek ya da hissedilecek hiçbir şeyin olmadığı kuramsal kimliksiz oda, sergi dışı bir nesne ve durum örneğidir (Atakan, 2008, s. 48-49).

Kavramsal Sanat terimini ilk öne sürenlerden olan Sol LeWitt 1967 yılında yayınladığı Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar adlı makalesinde: "(...) Kavramsal sanat yapan sanatçı, yapıtını önceden tasarlar, yapıtıyla ilgili kararları önceden verir: uygulama o kadar önemli değildir(...)" der ve şöyle devam eder: "(...)Sanat yapıtının nasıl görüldüğü, o kadar önemli değildir. Tabii fiziksel bir biçimi varsa, bir şeye benzemek durumundadır. Ama sonuçta ne biçim alacaksa alsın, bir düşünceden yola çıkmak zorundadır. Sanatçının meselesi, kavramsallaştırma ve gerçekleştirme sürecidir (...)" (Antmen, 2008, s. 197-198).

Kosuth'a göre ise sanat kavramsal bir durum söz konusu olduğunda sanattır. Sadece biçim ve üslup söz konusu olduğunda, ortada bir yapıt olsun ya da olmasın sanatın irdelenemeyeceğini savunmuştur. Bir ve Üç Sandalye (1965) işinde nesnenin kendisi, fotoğrafı ve tanımı üzerinden düşünce, biçim (form) ve dil ile ilişkilenen zihinsel süreci ortaya koymuştur.



Resim 2.3. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, <https://www.moma.org/>

(...) estetik düşünceler her zaman bir nesnenin işlevine ya da “var olma nedeni” ne yabancıdır. Eğer var olma nedeni biçimci sanat ve eleştiride olduğu gibi estetik ya da dekoratifse, sanat durumu yok denecek kadar azdır ve yalnızca bir estetik alıştırmadır. (...) Kosuth nesnenin nasıl görüldüğü ile değil, sanatın gördüğü işlevi neden gördüğü ile ilgilidir. Ona göre resim bir sanattır ama, eğer biri resim yapıyorsa sanatın Avrupa resim ve heykel geleneği içinde olduğunu da kabul etmek durumundadır. (...) Kosuth müzelerde depolanan sanat yapıtlarının, tarihsel antikalardan farklı olmadığına inanır. Kosuth’a göre sanat, bir sanatçının düşüncelerinin fiziksel artıklarının bir müzede depolanmasıyla değil, başka sanatları etkileyerek canlı kalabilir. Bir sanat yapıtı, sanat bağlamı içinde bir sanat görüşü olarak sunulan bir önermedir (Atakan, 2008, s. 56).

Sanat nesnesinin nelğine ve işlevine, meta olma haline dair birçok tartışma yaratan kavramsal sanatçılar sanatı nesneden, metalaşma sürecinden kurtarabileceklerini düşünmüşler fakat yanıldıklarını çok kısa bir süre içinde anlamışlardır. Düşünme eylemlerinin belgeleri, dökümanları yüklü miktarlarla alınıp satılmaya, önde gelen galeriler tarafından temsil edilip sergiler açmaya başlamışlardır.

2.1.3. Anti-Form düşüncesi

Anti-form düşüncesi, 1960 sonrası sanat anlayışının özünü oluşturan kavramlardan biridir. Ucu Dada’cılara dayanan, anti-sanat hareketinin dinamiklerindedir. Pop

Sanat'ın ortaya çıkmasıyla sanat nesnesi biriciklikten kurtarılmış devamında gelen Kavramsal Sanat ve Kavramsal Sanat'ın düşünce sisteminden etkilenmiş Yeryüzü Sanatı, Eylem Sanatı, Beden Sanatı, Video Sanatı gibi özünde süreç barındıran sanat akımlarıyla, nesne kavramsal ve düşünsel alana çekilmiştir. Estetik hazdan ve duygusallıktan özellikle kaçınılmış, çoğu zaman ortaya yeni bir 'şey' koymanın anlamsızlığı, nesnesi olmayan sanat fikri sorgulanmıştır.



Resim 2.4. Yves Klein, Boşluğa Atlayış, 1960, <https://twitter.com/philooartee/>

(...) Sanatçı, sanatla yaşamı birleştirerek, yapıtlar değil hareketler üretir, (...) 1965- 1970 yıllarının Viyanalı aksiyonistlerinde, sonra da bedensel sanatın birçok savunucularında fiziksel hareketler, hatta şiddet dolu hareketler. Ya da Yves Klein'da, tıpkı uçuşa kalkma hareketi gibi (Boşluğa Atlayış, 1960) hafif hareketler ya da "altın saçma" hareketi gibi (Maddesiz Duyarlık Bölgeleri'nin satışı) nesnesiz hareketler. (...) Sayısız sanatçı, beklenmedik olanın belirivermesini kabul ederek, rastlantıyı kışkırtarak, geçici olana rıza göstererek, yapıtın saygınlığını ve değerini oluşturan şeyi yani kalıcılığı, tamamlanmışlığı, bitmişliği kapı dışarı etmek istemiştir (...) (Galard, 2011, s.28-30).

Bu sorgulamaların temelinde galerilerde müzelerde ve çeşitli sanat kurumlarında sanat yapıtının alınıp satılabilen mal olma haline, sanatçının zihinsel süreçlerine

önem verilmeyişine isyan etme ve bu mekanların sınırlarını yıkma düşüncesi yer alır. Galerilerin ve müzelerin varlığı, sanatçının ortaya koyduğu nesnenin varlığıyla bağlantılıdır ve ona hizmet ederler. Arazi sanatının önemli temsilcilerinden Robert Smithson malzeme olarak yeryüzünü kullanmasını yeryüzünün alınıp satılmayan bir nesne olmasına bağlamıştır. Bu şekilde galeri sisteminin dışında kaldığını belirterek galerilerin ve müzelerin sanat yapıtlarını izole edip geçmişin anıları olarak kutsallaştırdığını belirtmiştir (Atakan, 2008, s.63).



Resim 2.5. Robert Smithson, Asphalt Dökme, 1969, <https://www.wikiart.org/>

Smithson, 'Asphalt Rundown' adlı işinde yoğun bir yerleşimin bulunmadığı bir tepenin yamacına döktüğü asphalt zaman içinde yok olacağından, bu olay yalnızca geride kalan fotoğraflarla anımsanacaktır. Burada vurgulanmak istenen yalnızca yerçekimi değil, bir sanatsal etkinliğin belgelenmesinin önemidir. Sanatçı, 1970'de Utah'taki Büyük Tuz Gölü'nün ücra bir köşesinde yapmaya başladığı *Sarmal Anafor* için 6650 ton malzeme, taş ve toprak taşıyarak, göle doğru uzanan bir sarmal yaratmıştır. Sarmal, bu gölü okyanusa bağladığı söylenen mitolojik anafora gönderme yapmaktadır. Göl suyunun doğal hareketi ile bozulmadan önce ancak bir kaç kişinin görebildiği bu iş, anılarda fotoğraflar ve sanatçının yaratı sürecini betimlediği filmle yaşamıştır (Atakan, 2008, s. 64).



Resim 2.6. Robert Smithson, Spiral Dalgakıran, 1970, Çöken tuz kristalleri, kayalar, çamur, <http://bestesakman.blogspot.com.tr/>

Piyasanın dinamiklerine karşı duran ve malzeme olarak bedenini kullanan performans sanatçıları da resimlerde, heykellerde temsil edilen bedeni iki ve üç boyutlu düzlemde kurtarmışlar, bedenlerini malzemeleri yapmışlardır. Bir anlamda “sanat nesnesi” ne dönüştürmüşlerdir.

Process Art (Süreç Sanatı)’nın en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Joseph Beuys ise yaşamsal anların ya da bunu taşıyan nesnelerin gerçekliği üzerine yeniden düşünmemizi sağlar. Nesnelere barındırdığı tüm izler ve değişebilirlik nitelikleriyle de bu bütünlüğü imler ünlü sanatçıya göre. Bu, zaman ve uzam arasındaki geçişken süreçleri yansıtan her nesneye uyarlanabilir. Böylece nesnelere, güncel yaşamdaki sıradanlıklarından öte, yaşamsal olanının izini barındırdıkları için bir düşünsel önerme de sunarlar. Bu bağlamda Beuys, sanatın yaşamın ta kendisi olduğunu ısrarla vurgularken, nesnelere kurduğu ilişkiyi de yeniden tanımlar. Nesnelere, salt yaşamsallık barındırdıkları için keyfi olarak konumlandırıldıklarında dahi, anlamsal bir dizge oluştururlar sanatçıya göre. Aslında nesnelere düz anlamlarının yanı sıra yan anlamsal olarak yeni bir örüntü kurarlar. Yananlam bir nesnenin, bir iletişim biçiminin, bir düzgünün sürekli anlamsal öğelerine ya da düz anlamına kullanım sırasında katılan ve bildirenlerin tümüncü algılanmayan, ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb. ilişkin olan; duygusal, coşkusal ikincil anlam, öznel çağrışımsal değerdir (Şahiner, 2013, s. 139).

Anti-form düşüncesi nesne/nesnesizlik bağlamında kullanılan malzemelerin daha önce denenmemiş olması, malzeme ve yapıt arasındaki beklenmedik ilişkilerin ortaya konması bakımından yeni bir plastik dünya yaratmıştır.



Resim 2.7. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?, 1965, <https://prounodasi.wordpress.com/>

(...) özellikle kavramsal temelli sunumlarda, düşüncüyü somutlaştıran her bir nesne anlamsal olarak yeni bir dizgeye dönüştürülmektedir. Beuys'un havayla temas ettiği dönüştürülen iç yağ gibi organik nesnelere ya da Ölü Bir Tavşana Resim Anlatmak'ta olduğu gibi eylemle tanıklık eden görüntülerle zamansallığı imleyen bir tavır güttüğü ortadadır. Bu aslında yaşamın geçen her anının geri döndürülemez izlerinin peşine düşmek kadar tehlikeli ve bir o kadar da eğlenceli bir maceradır. Nesnelere ve bedenine ölümcül dilini sonsuzcasına çoğaltmaktır belki de... (Şahiner, 2013, s. 140).

2.1.4. Kiç nesne/ fetiş nesne

1970'li yıllardan itibaren yaygınlık kazanmaya başlayan ve 1980'lerde kuramsallaşan Postmodernizm terimi ekonomik ve kültürel anlamda bir dizi değişimin sonucunu içinde barındırır. Modernizmin sonu aynı zamanda da devamı sayılan Postmodernizm için Jean-François Lyotard "Postmodern Durum" adlı kitabında 'büyük anlatıların' sonu, modernitenin çöküşü der. Postmodernizm bir

tarihi aralığı adlandırmaktan öte yeni parametreleri olan eleştirel, kültürel, politik, sanatsal söylem tarzına referans verir. Soğuk savaşın ardından dünya düzenine bağlı olarak toplumun algı düzeni ve sanatın dinamikleri de değişmeye başlamıştır.

Steven Connor'un, muhalif ve eleştirel-çoğulcu olarak tanımladığı Rosalind Krauss(1941-), Douglas Crimp (1944-), Craig Owens (1950-90) ve Hal Foster gibi postmodern kuramcıların anlayışına göre postmodern sanat, “iktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır; sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültüne karşı çıkar; avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye” çalışır. Bu çerçevede, “tek değerliliğin karşısına çok-değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, ‘yapıt’ın tekilliğinin karşısına metinlerarasılığı” koyar. Modernizm sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa attığı öneme karşılık postmodernizm ‘orijinallik’ ve ‘özgünlük’ gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları özünde toplar. (...) postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecraya bağlı olmaksızın, resim heykel, enstelasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının -örneğin resmin- diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir (Antmen, 2008, s. 277).

Sitüasyonist Enternasyonal'in kurucularından ünlü filozof Guy Debord 1967 yılında yayınladığı Gösteri Toplumu adlı kitabında insanoğlunun tüm yaşamının devasa bir gösteri birikimi olarak görüldüğünü, yaşadığımız her şey yani “gerçek”in yerini temsile bıraktığından bahseder.

Gösteri günümüzde üretilen nesnelere kaçınılmaz süsü, sistemin rasyonelliğinin genel açıklaması olarak ve sayıları giderek artan imaj-nesnelere doğrudan doğruya biçimlendiren ileri bir iktisadi sektör olarak güncel toplumun ‘esas üretimi’ dir. İktisadın yaşayan insanları bütünüyle boyun eğdirmesi ölçüsünde gösteri de onları kendine tabi kılar. Gösteri, bizzat kendisi için gelişen iktisattan başka bir şey değildir. O, şeylerin üretiminin sadık yansıması ve üreticilerin aslına bağlı olmayan nesneleştirilmesidir (Debord, 1996, s. 17).

Yeni düzende tüketmek üretmenin önüne geçmiş kitle iletişim araçları her evin içine girerek adeta devrim yaratmıştır. Renkli ve arzulanan nesnelere her evin salonuna girmiş gösteri toplumunun bireyleri o nesnelere sunduğu sahte mutluluğa, tüketim yaparak sahip olmuşlardır. Ortada ciddi bir iktisat varken böyle bir düzende sanatın başlı başına tüketim nesnesine dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur.

Debord aradan 20 yıl geçtikten sonra önceden yazdıklarına şunları da ekler: “Artık gösteri bütün gerçekliğe işlemiştir... kesintisiz teknolojik yenilenme; devlet ile ekonominin birleşmesi; gizlilik; yalan; şimdiki zamanın ebedileşmesi... Gösterinin egemenliğinin ilk önceliği, tarihsel bilginin silinmesidir. Dolayısıyla gösteri toplumunun görme rejimindeki kiç bütün göstergeler evrenine nüfus etmiştir” (Artun, 2011, s. 46).

Modernizimin burun kıvırdığı teoriler olan kitsch ve popüler kültür, postmodernizmin en önemli kavramları olmuştur. 90’lı yıllara gelindiğinde ise artık bu terimlerin neyi tanımladıkları, göstergelerinin ne olduğu ayırt edilemez hale gelmiş, belirsizleşmiştir.

Bütün sınırlarından, bütün yanılsamalarından teknoloji yüzünden mahrum kalan, modellerden üretildiği için kökeninden mahrum kalan, hem öznenin yörüngesinden çıkarıldığı hem de dünyanın estetik tanımının parçası olan kesin görüş tarzından koparıldığı için bütün anlam ve değer çağrışımlarından mahrum kalan nesne, bir bakıma saf bir nesne olur ve kültürümüzün genel estetikleşmesinden önce -veya sonra- var olan formların kuvvetini ve dolayısızlığını kısmen geri kazanır. Bütün bu yapıntılar, bütün bu yapay nesnelere ve imgelere, üzerimizde yapay bir tür etki bırakır veya bizi yapay bir şekilde büyüler. Simüklaklar artık simüklaklar değildir, maddi açıdan apaçık hale gelmişlerdir; belki de, hem kişiselikten ve sembolizmden tamamen arındırılmış, hem de buna rağmen alabildiğine yeğin, doğrudan mecra olarak kullanılan birer fetişe dönüşmüşlerdir - tıpkı hiç bir estetik dolayımı olmayan fetiş nesnelere gibi.

Bu bayağı nesnelere, teknolojik nesnelere, sanal nesnelere, yeni tuhaf çekicilerdir - estetiğin ötesindeki yeni nesnelere, trans-estetik nesnelere- anlamsız, yanılsamasız, aurasız, değersiz, dünyamızın radikal yanılsama kaybının aynası olan fetiş-nesnelere (Baudrillard, 2010, s. 40).

1986 yılında New York’ta Pat Hearn Galerisi’nde Peter Nagy’in bir grup sanatçıyla yaptığı söyleşide Post-sanat’ın ilgi kaymasını, metalar dünyasını reddetmeyişi göstermesi açısından önemli bulunmuştu (Harrison and Wood, 2011, s. 1104). İçinde sanatın fetiş nesnelere dair ipuçlarını da barındırıyordu.

Peter Nely: Sonuçta, heykel sanatının büyük kısmı nesnenin kaygısı fikri açısından kendine özgü bir şekilde anlaşılabilir, ister tüketim malı, fetiş ister sanat nesnesi olsun. Benim merak ettiğim bu kaygı gerçekten geç kapitalist kültürün bir kaygısı mı, sanatçının geç kapitalist kültür içindeki durumunun

kaygısı mı, yoksa koleksiyoncunun kapitalizmle olan karmaşık ve çelişkili ilişkisinin kaygısı mı?

Haim Steinbach: Geç kapitalist kültürün kaygısı içimizde: Kendi gerçekliğimizle karşılaşınca değer sistemlerinde yaşadığımız yararsızlıkta; neyin iyi ve kötü olduğunu belirlemenin bir yolu olarak ahlakileştirmekte bulduğumuz yararsızlıkta. Bir tüketim nesnesi, bir fetiş nesnesi, bir sanat nesnesi diye bir şey var mı, yoksa bizi ilgilendiren şey onunla ilişkimiz mi?

Jeff Koons: Nesneyle ilişki açısından bakılırsa, kapitalist bir toplumda, nesnelere yaptığımız eser için para alırız. Ve nesnelere bireylerin kişisel özelliklerini görebiliriz ve onları birey gibi davranırız. Bu nesnelerin bir kısmı bizden daha güçlü olmaya eğilimlidir ve bizden sonra hayatta kalırlar. Bu da karşılaşması zorlu bir durumdur (Harrison and Wood, 2011, s. 1106).

Dönemin neo-avangardistleri için tüketim nesnelere, seri üretim nesnelere fetiş nesne haline dönüşmesinin her hangi bir sakıncası yoktur. Onların nesnelere, Duchamp'ın seri üretim nesnesinden bu noktada ayrılırlar. Duchamp'ın nesnesi eleştiri için oradadır, galerileri müzeleri ve sistemi hedef alır. Neo-avangardların fetiş nesnelere ise eleştiriden çok gösteriyi görünür kılarlar.

Yukarıdaki söyleşide yer alan sanatçılardan olan Jeff Koons dönemin fetiş nesnelere yaratıcılarından ilk akla gelenidir. Koons yapıtlarını izleyenlerden herhangi bir donanım beklemediğini ve kendi düşünme sürecinde 'olumsallık' teriminin çok önemli olduğunu ve bu sayede söylemlerin nesnenin kendisine çekildiğini belirtir (Harrison and Wood, 2011, s. 1105). Onun fetiş nesnelere kitschin ve banallığın sınırlarında dolaşırken, özlerinden bir şey kaybetmez fakat aynı zamanda da özlerine karşı gelirler.

Jef Koons'un 1980'lerde gerçekleştirdiği işlerden olan New Shop - Vac Wet/Dry of 1980 isimli elektrikli süpürgeleri sergilediği bir dizi işi Baudriallard'ın hiper-gerçeklik teorisini destekler niteliktedir. Galeride pleksiglas fanusların içerisinde sergilenen bu süpürgeler son derece parlak albenili şekilde izleyici karşısındadır. Bu süpürgeler artık gerçek değil, hiper-gerçektir. El değmemiş pürüzsüz görüntüleriyle seri halde sunulurlar, her şeyin kopyalandığı ve birbirine benzediği bir evrendedirler (Şahiner, 2013, s.107).



Resim 2.8. Jeff Koons, New Double Shelton Wet/Drys 10 Gallon, 1980, iki adet elektrik süpürgesi, akrilik, floresan lambalar, 109,2 x 137,2 x 71,1 cm, <http://www.jeffkoons.com/>

Çek romancı Milan Kundera'nın konuyla ilgili ünlü bir gözlemi vardır. "Kitsch," der Kundera, "birbirinin ardı sıra iki gözyaşının dökülmesine sebep olur". İlk gözyaşı "Çimenlerde koşan çocukları seyretmek ne güzel," der. İkincisi "Çimenlerde koşan çocukları görüp de tüm insanlıkla beraber duygulanmak ne güzel," der. Demek ki, kitsch, gözlemlenen şeyden ziyade gözlemci hakkında bir şey söyler. Her tür duygusallık böyledir – duyguyu nesneden özneye yönlendirir, böylece hissetmenin ağırlığının olmadığı yalandan bir duygu dünyası, bir tür fantezi âlemi oluşur. Kitsch nesne bizi "böyle hissediyor olmam ne güzel, ne hoş" diye düşünmeye sevk eder. (...) Kitsch, özü itibarıyla, kendisiyle özdeş olmayan şeydir; kendisinin ikamesidir. Kitsch ürünler, paralel aynalara yansıyan nesnelere misali sonsuza kadar kendilerini tekrar ederler, ve her bir yansımada fiyat bir nebze daha artar (e-skop.com, skop bülten, Kitsch'in dayanılmaz hafifliği, <http://www.webcitation.org/6pEcfFfaB> adresinden 25 Mart 2016'da alınmıştır).

2.2. Güncel Sanat Bağlamında Sanat Nesnesinin Yeni Kimliği

“(…) Her şey zaten hep başlamıştır ve hiçten yola çıkarak kurmayı, yeni bir sanat ya da yeni bir insan yaratmayı hayal etmek boşunadır” (Bodiou, 2010, s. 150).

Alain Bodiou

Şüphesiz ki 80’li yılların anahtar kelimelerinden biridir küreselleşme. Bu yıllarda dünya sermaye tarafından neoliberal politikalarla adeta yeniden dizayn edilir. Kitle iletişim araçlarının ve ulaşılabilirliğin artması, gösteri fikrini körüklemiş, yeni ihtiyaçlar, yeni uğraşlar peyda olmuştur ve bunlar yeni ilişkileri doğurmuştur. Bu ilişkiler doğrusal değildir; çok katmanlı ve tarafları çok olan ilişkilerdir.

(…) yeni dünyanın kuruluş çerçevesi düzensiz ve hatta kaotik bir dizi kontrol mekanizması ve temsili örgüt olarak kendini gösterir. Bu küresel kuruluş ögeleri geniş bir organlar yelpazesi (ulus devletler, ulus-devlet birlikleri ve her türden uluslararası örgüt) içinde dağılmıştır; bu ögeler (politik, parasal, sağlıksal ve eğitsel organizmalar gibi) işlevlerine ve içeriklerine göre bölünmüştür ve çeşitli üretici faaliyetler bu organları çaprazlamasına keser (Hardt and Negri, 2012, s.313).

Hard ve Negri İmparatorluk kitabında yeni dünya düzenini ve küresel ağı piramide benzetirler. Her bir katmana ve katmanların düzlemlerine yeni düzeninin oyuncularını yerleştirerek bu ilişkiler ağını açıklarlar.

Piramidin daralan tepe noktasında, küresel zor kullanma tekeli elinde tutan bir süper-güç, ABD vardır; bu, tek başına hareket edebilecekken BM şemsiyesi altında diğerleriyle ortaklaşa hareket etmeyi tercih eden bir süper-güçtür. Bu özel statü Soğuk Savaş’ın bitimiyle kesinleşmiş ve ilk kez Körfez Savaşı’nda onaylanmıştır. Piramit aşağıya doğru genişlerken, hala ilk katman içinde kalan ikinci düzlemde, belli başlı küresel para araçlarını kontrol eden ve böylelikle uluslararası mübadeleleri düzenleme yetisine sahip bir grup ulus devlet bulunur. Bu ulus-devletler bir dizi organla -G7, Paris ve Londra Kulüpleri, Davos vb- birbirine bağlanmıştır. Son olarak, bu ilk katmanın üçüncü düzleminde küresel düzeyde kültürel ve biyo-politik iktidar kullanan (askeri ve parasal düzeylerde hegemonya uygulayan aynı güçleri az çok içeren) bir dizi heterojen birlik bulunur (Hardt and Negri, 2012, s.313).

Hard ve Negri'nin piramitinin ilk katmanı komuta katmanıdır. Dikey bir yapılanma olan bu katmanın altında komuta katmanının emirlerini tüm dünyaya ileten ikinci katman yer alır.

İlk ve en üstte bulunan birleşik küresel komuta katmanının altında, komuta mekanizmasının bütün dünyaya dağıldığı, birleşmeden çok eklemleme özelliği gösteren ikinci katman vardır. Bu katmanın yapısı esas olarak ulus-aşırı kapitalist şirketlerin dünya çapında yaydığı ağlardan, sermaye akışı, teknoloji akışı, nüfus akışı vb ağlardan oluşur. Piyasaları biçimlendiren ve besleyen bu üretici örgütler küresel iktidarın ilk katmanını oluşturan merkezi gücün şemsiyesi ve güvencesi altında enlemesine yayılır. (...) Aslında ulus-aşırı şirketler, sermayelerin, teknolojilerin, malların ve insanların küresel dağılımını sağlayarak geniş iletişim ağları kurar ve ihtiyaçların tatminini sağlarlar. Dünya komuta mekanizmasının tek ve tartışmasız tepe noktası böylelikle ulus-aşırı şirketler ve piyasa örgütleriyle eklemelir. Dünya piyasası yerküre coğrafyasını yeni baştan çizerek toprak parçalarını hem aynılaştırır, hem de farklılaştırır (Hardt and Negri, 2012, s. 313-314).

Küreselleşme fikri ve deneyimi sanatta imge ve nesne dışında başka bileşenleri de işin içine sokar. Çeşitlilik, çok seslilik sanat dalları arasındaki hiyerarşiyi de etkiler. Mimarlık ve edebiyat alanında yıldız işler ortaya konur ve çok kültürlülük, coğrafya etkisi, mübadele, kimlik gibi yeni kavramlar tartışmaya açılır.

2.2.1. Postnesne

“Postsanat tamamen sıradan sanattır - gündelik sanat olduğuna şüphe yoktur; ne kiç ne de yüksek sanattır; bu ikisinin ortasında duran, gündelik gerçekliği çözümlermiş gibi yaparak aslında onu allayıp pullayan sanattır” (Kuspit, 2010, s. 105).

Donald Kuspit

1980’li yılların parlak ve şaşaalı döneminden sonra 90’lı yıllara gelindiğinde küreselleşmenin etkileri iyiden iyiye hissedilir. Neoliberal politikalar her alanda kendini göstermeye başlar, kapitalizm tüm kültürlere hızlıca sızar, dağılan sosyalist devletler demokrasiye geçiş sürecinde tepeden inme kurum inşaalarıyla “tasarlanmış kapitalizm” ile tanışır (Esanu, 2013, s. 99).

“Ticaret engellerinin sözümona kaldırılmasına paralel olarak kültürel engellerin de yıkılmasına ve bunun yarattığı görkemli kültürel senteze övgüler yağdıran koronun coşkulu sesi dört bir yanda çınlamaya başladı” (Stallabrass, 2010, s. 22).

Sanat dünyası kültürel alanda engellerin yıkılmasıyla ortaya çıkan senteze ve melezliğe övgüler yağdırırken küresel sermaye rüyası hızla sanat dünyasına da sirayet etti. Sanat üretimlerinde ve söylemlerinde hızlı bir değişim gözlenmeye başladı. Yeni sanat kurumları, çağdaş sanat müzeleri kuruldu ya da zaten varolan kurumlar genişletildi (Stallabrass: 22).

Soros Vakıfları bu noktada önemli rol oynadı. Amerika merkezli olan bu vakıf 90’lardan sonra Orta Asya ve Doğu Blok’u ülkelerinde oldukça hızlı bir şekilde yaygınlaştı. Yardım esasına dayalı çalışarak o ülkelerdeki belli başlı sanat kurumlarını ve sanatçıları destekleyen vakıf, çağdaş sanat modelini geniş coğrafyalara yayan en önemli ayaklardan biriydi.

(...) SCCA merkezlerinin kapıları eğitim durumu ne olursa olsun herkese açıktı; nitekim, bu kurumlarda çalışan sanatçıların hepsi ille de güzel sanat mezunu olmayabiliyordu. (...) Sanatçı sendikaları, Resim, Heykel, Grafik Sanatlar ve Dekoratif Sanatlar gibi bölümlere ayrılırken, Bestekarlar sendikasında Senfoni, Oda müziği ve Koro bölümlerinden oluşuyordu. Soros merkezleri ise, farklı teknikler için ayrı birimler içermiyor; tüm sanatsal biçim ve mecralara açık, mecra aşırı veya mecralar-arası bir yapıda işliyordu(...) (Esanu, 2013, s. 103).

“(...) çağdaş sanat modelini Açık Toplum Enstitüsü’nce teşvik edilen bir “açık sanat” bağlamında tanımlayabilir ve bu tarz sanatsal üretim biçimini Umberto Eco’nun “açık yapıt” (opera aperta) kavramı çerçevesinde tarif edebilirsiniz” (Esanu, 2013, s. 104).

(...) Eco, sanatın ve poetikanın modernist kültürel miras üzerine inşa edilmiş kesitini “açık” diye tarif eder; ona göre, bu kesitteki eserlerin sanatsal ve estetik özellikleri, demokratik bir form anlayışı sayesinde farklı sanatsal öğelerin farklı biçimlerde bir araya gelerek çeşitli ilişkiler yaratmasını sağlar ve böylece pek çok farklı yoruma ve okumaya imkan tanır. “Kapalı” bir sanat eseri ise, bunun tam tersi olacaktır; böyle bir eser, önceden yerleşmiş hiyerarşik düzenler ve çoktan oluşmuş ilkeler çerçevesinde üretilir. Ayrıca “kapalı” olanın içerdiği poetik veya sanatsal ilişkiler, bir veya birkaç kategori üzerinden

kurulur: modern öncesi sanatın metafizik veya Hıristiyanlığa ait teolojik varsayımlara dayanması gibi (Esanu, 2013, s. 104).

Çağdaş Sanat Modeli her türlü hiyerarşiden uzaktır. Bürokrasi ve kurallara karşı çıkar. Kendinden önce yüce görülen ve kutsanan bir çok olguyu ters yüz eder. Sanat yapabilmek için artık akademiye ve onun öğretilerine gerek yoktur. Geleneksel anlamda belli bir teknikte ustalaşma 19. yy sanat modeline aittir. Sanatçılar farklı mecralarda çalışabilir, keşif ve tecrübe yoluyla ilerleyebilirdi. Önemli olan kusursuz ve mükemmel yapıtlar ortaya koymak değil, üretilen işin çeşitli kanallar açarak yeni ilişkilere ve okumalara olanak sağlamasıdır. "Zanaatte talim yapılıyorsa, mecra sorgulanır; meslek öğreniliyorsa, mecra keşfedilir; el becerisi teknik deneyime dayanıyorsa, mecra sürekli deneylerle beslenir; güzel sanatlar modelinin merkezinde taklit kavramı varsa, çağdaş paradigmasının önceliği, bunun tam karşılığı olan icat'tır" (Esanu, 2013, s. 105).

Postmodern dönemin sanatı ilk bakışta kapsayıcı ve herşeye açık görünmesiyle demokratik görünse de dile getirilmeyen fakat hissedilen kuralları, dönemin ruhuna uygun bir estetik algısı vardır. Modern dönemin sanatının teknikleri yeni estetik algıya uyum sağlayabildiği ölçüde kabul edilebilirdir. Sanat üretimlerinin çeşitlilik, renklilik, yerellik içermesi şartıyla her şey sanat nesnesine dönüşebilir.

(...) Bu hükmedici postmodern beğenin renkli çeşitliliğe olan ilgisi nedir? Bunun olası tek bir yanıtı var: piyasa. Bu, çağdaş piyasa tarafından şekillendirilmiş ve piyasa menfaatine yönelik bir beğendir. Bu açıdan, çeşitli ve farklı olana karşı duyulan beğenin doğuşunun, artık küreselleşen enformasyon, medya ve eğlence piyasalarının 1970'lerde doğmasıyla ve 1980'ler ile 1990'larda bu piyasaların genişlemesiyle ilişkili olduğunu hatırlamak gerekir. Genişleyen her piyasa, bildiğimiz gibi, o piyasaya sürülen ticari malların çeşitlendirilmesini ve farklılaştırılmasını gerektirir (Groys, 2014, s. 154-155).

Bir taraftan sanatsal ve toplumsal inşa tüm hızıyla devam ederken diğer taraftan artık 20. yy sona eriyordu. Savaşların, yıkımın yüzyılı 20. yy giderken 21. yüz yılın kucağına birçok kavramın sonu savlarını bırakıyordu. Tarihin sonu, sanatın sonu, tanrının sonu... Sanat varolduğundan beri var olan sanatın ölümü tezleri yeniden hortlamış, bazı sanat eleştirmenleri ve yazarlar bu Hegelci argümanları dillendirmeye başlamışlardır. Bu kişilerden birisi Amerikalı ünlü sanat eleştirmeni Artur Danto'dur.

Danto bu dönemi sanatın post tarihsel dönemi diye adlandırarak sona erenin sanat değil ilerlemeci tarihsel anlatı olduğunu söyler. Artık sanatın dıştan koşullandırılabilmesini fakat kendi içinden bunun mümkün olmadığını savunur. Ona göre Warhol Brillo Box işiyle sanat tarihinin sonunu bildirmiştir. Tarihsel anlatının sona ermesi sanatçıları büyük bir yükten kurtarmış, onları özgürleştirmiştir. Ayrıca artık tarihsel olarak hiçbir şey şart koşulmadığından her şeye izin vardır ve her şey sanat olabilir (skopbülten 4/11/2013 Arthur Danto'nun ölümü, Andy Warhol ve sanatın sonu, <http://www.webcitation.org/6pEYU011X> adresinden 25 Mart 2016'da alınmıştır).

Bu sonlar silsilesi sanatta bir tür çözülmeye ve rahatlamaya yol açmıştır. Artık sadece nesne yoktur; üretim, eylem olarak üretimin süreci ve bu sürecin doğurduğu sonuçlar vardır. Kültürel anlamda, felsefi anlamda, maddi anlamda, sosyal ilişkiler anlamında. Bu noktada Bourrioud'un 'İlişkisel Estetik' kuramından söz edilebilir. 1998 yılında aynı adla yayınladığı kitabında farklı bir bakış açısıyla önemli bir argüman ortaya atar. Bu argüman sanatta farklı diyalog biçimleri ve ilişkiler yaratılabileceğiyle ilgilidir. "Modernizmin tükendiğini, Greenbergvari bir biçimciliğin veya minimalist ve kavramsal çıkışların bir devamı olarak "ilişkisel estetik" her şeyden de önce bir mirası taşımaktadır; ancak bu mirasın "içinin boşaldığını" yazan Nicolas Bourriaud'ya göre, güncel sanat pratiklerinde bu miras kullanılmaya devam etmektedir" (Alliez, 2010, s. 9).

"Bourriaud (...) 1990'lı yılların başında, daha aşırı sağ heveslerinin bugünkü kadar büyümediği bir dönemde, postmodernizme olan bir 'mahkumiyetin' aslında bir istisna olmaktan çok daha fazla şans olduğunu vurgulamaktadır. Yani "dünyayı basmakalıp bir tarihsel evrim düşüncesine göre inşa etmeye çalışmak yerine, dünyada daha iyi yaşamayı öğrenmektir" asıl sorun. Ütopya değil ama içinde yaşanan gerçeklik içindeki varoluş şekillerini bulmak güncel sanatın işlevi olarak durmaktadır" (Alliez, 2010, s. 11).

Söz konusu tarih, bugün yeni bir seyir kazanmış gibi görünüyor: İnsanlıkla tanrısallık, insanlıkla nesnelere arasında bir ilişkiler alanı olan sanatsal pratik, artık insanlar arası ilişkiler çemberinde yoğunlaşıyor, doksanlı yılların başından beri konuşulan sanatsal pratik de bunu gösteriyor. Sanatçı, giderek daha açık biçimde, işinin seyircileri arasında yaratacağı ilişkiler, ya da

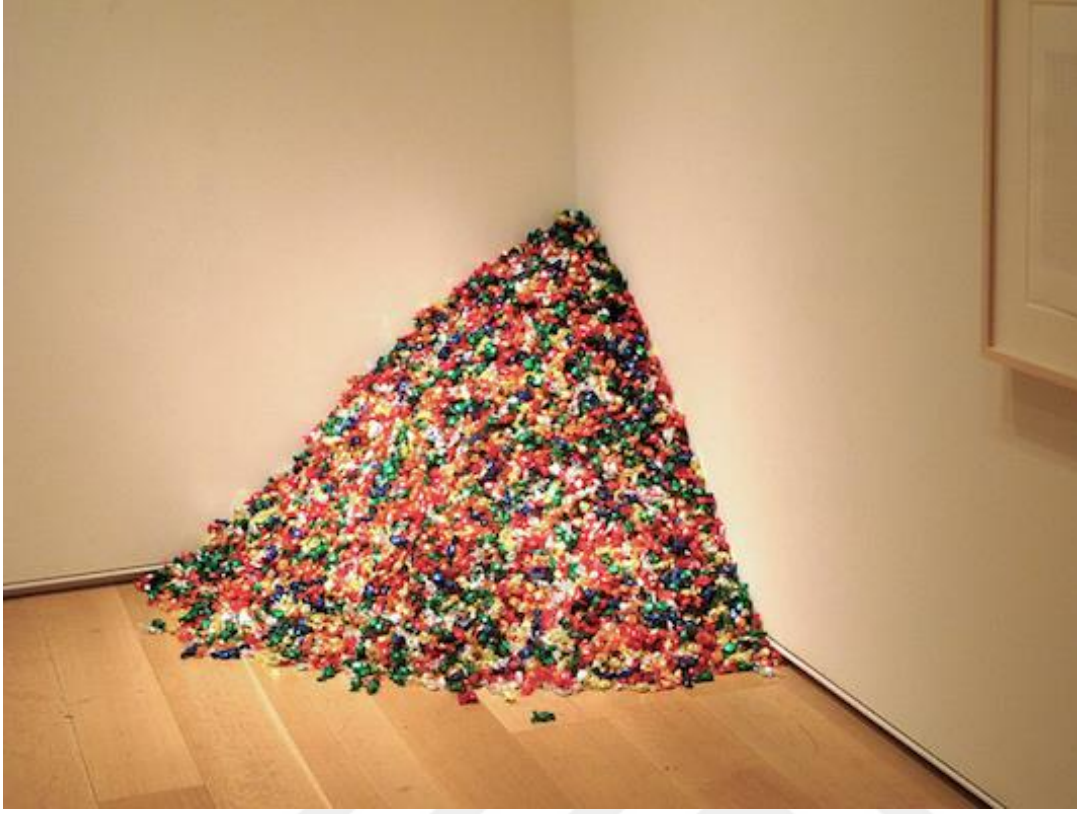
toplumsallaşma modellerinin keşfi üzerine odaklanıyor. Bu özel üretim sadece ideolojik ve pratik bir zemin değil, yeni formel alanlar da ortaya çıkarıyor. Söylemek istediğim, sanat yapıtının özünde bulunan bu ilişkisel karakterin ötesinde, insan ilişkileri evrenindeki referans figürlerinin, artık başlı başına birer sanatsal ‘form’ haline gelmiş olduğu: Böylece meetingler, buluşmalar, gösteriler, insanların çeşitli şekillerde işbirliği yapması, oyunlar, bayramlar, bir araya gelinen yerler, kısacası karşılaşma biçimlerinin ve ilişki keşfetme biçimlerin tümü, bugün oldukları gibi ele alınmaya elverişli estetik nesnelere temsil ediyorlar; resim ve heykel burada sadece, basit bir estetik tüketiminden çok daha başka bir amaca yönelik bir form üretiminin özel durumları olarak düşünülmüştür (Borrioud, 2005, s. 46).

Borrioud' un İlişkisel Estetik kavramı sanat yapıtının kendisi dışındaki şeylerle alışveriş yaratmasını sanatçının tavrına bağlar. Sanatçı kendine bir konu seçerek emek harcar. Emeğinin karşılığında maddeler dünyasında bir değer atfedilir ve yapıt hızlıca piyasa ekonomisinin bir parçası haline gelir. Borrioud' a göre alışveriş çevirimine giren sanat nesnesi “asli yararlarıyla hiç ilgisi kalmayan sosyal bir form kazanır.”

Ne var ki sanat hiç bir para biriminin, hiç bir ‘ortak tözün açıklayamayacağı bir değiş tokuş eylemini temsil eder: Vahşi haldeki duygunun paylaşımıdır sanat—ne şekilde olacağı kendi dışındaki zorunluluklardan önce nesnenin kendisi tarafından belirlenen bir mübadele. Sanatçının pratiği, bir üretici olarak tavrı, yapıtıyla kurulacak ilişkiyi belirler: başka bir deyişle, sanatçının ilk ürettiği, insanlar ile dünya arasında, estetik nesnelere üzerinden kurulan ilişkilere (Bourrioud, 2005, s. 69).

Bugün kendi evreninde kendi form biçimleri, kendi dili, kendi sunuşu olan sanatçıları ve yapıtlarını birbirine bağlayan bir ortaklıktan bahsetmek zordur. Onların ortak paydası sundukları “şey”in kendisi dışındaki “şey”lerle kurduğu ilişkidir. Sanatçının eylemi bu ilişkiyi belirleyendir. Burada estetik deneyimin yanı sıra doğrudan bir temas da söz konusudur. Bu temas yapıtın insanlarla ve diğer yapıtlarla etkileşime girdiği andır.

Bugün yeni sanatsal icatlar, eskiden kalmış olanları avlayarak onların yerlerine geçmek için değil, artık önüne gelenin katıldığı sanat sahnesinde kendilerinin de ayak basabileceği bir yer bularak ötekilerin arasına karışmak için yapılıyor. Ardılığın yerini birlikte varolmanın ve tarihin yerini daimi bugünün aldığı düzende kutsal modernist avangardın yerini de rekabet alıyor (Türkdoğan, 2014, s. 102).



Resim 2.9. Felix Gonzales Torres, İsimsiz, 1991, Şeker, <https://www.khanacademy.org/>

Küba asıllı Amerikalı sanatçı Felix Gonzales-Torres'in 1991 yılında yaptığı renkli kağıtlara sarılan şekerlerden oluşan "İsimsiz" adlı yerleştirmesini AIDS'ten ölen sevgilisi Ross'a adamıştır. Ross'un ağırlığınca şekerden oluşan bu yerleştirmeden izleyiciler dilediğince şeker alabiliyor fakat aldıkları şeker kadarını geri koymaları gerekiyordu. Böylece izleyici yapıyla doğrudan fiziki bir ilişki içerisine giriyor, yapıya sahip oluyor, onu tüketiyor aynı zamanda tükettikten sonra da yapıyı tekrar ürettiyordu.



Resim 2.10. Ilya Kabakov, Tuvalet, 1992, <http://www.learn.columbia.edu/>

Kabakov'un 1992 yılında 9. Documenta sergisi için inşa ettirdiği Tuvalet adlı işi ise Rusya'da taşrada rastlanabilecek umumi tuvaletlerin tıpa tıp aynısıydı. İki odalı basit bir sovyet evini anımsatan bu yerde tuvaletlerle yaşam alanı karşılıklı yer alıyordu. Kabakov'un "Tuvalet"i o zamanlar Rusya'da skandala yola açmış, rus sanat eleştirmenleri tarafından yerden yere vurulmuş, bu eleştiriler Kabakov'a bu işten sonra Rusya'ya bir daha dönmeme kararı aldırılmıştır. Tuvalet kişinin kendiyle baş başa kaldığı tek yer olarak hemen hemen tüm kültürlerde oldukça mahrem sayılan ve ait olduğu yerin kültürüyle ilgili ipuçları sunan bir mekan iken Kabakov'un ortaya koyduğu bu iş kafamızda tuvaletle ilgili kodlanmış her şeyi yapı sökümü uğratır. Kabakov tuvalet işiyle ilgili iki ayrı hikayeden bahseder. Birincisi çocukluk anlarına dayanır.

Çocukluk anılarım Moskova'daki yatılı sanat okuluna kabul edilmeme ve annemin bana yakın olmak ve okul hayatıma katılmak için Dniepropetrovsk'taki işini bırakmaya karar vermesine kadar dayanır. Okulda çamaşırcıyım. Fakat orada kalacak bir yeri olmadığı için (bunun için özel bir oturma izni gerekiyordu) sahip olduğu tek yer çamaşırlarla -masa örtüleri, perdeler, yastık kılıfları- ilgilendiği eski tuvaletlerin bulunduğu odaydı. Tabii ki burası kirli değildi ama bir erkek okulunun tipik tuvaletinin çamaşır dolabına dönüştürülmüş haliydi. Okul müdürü tarafından kovulduktan sonra şehirde

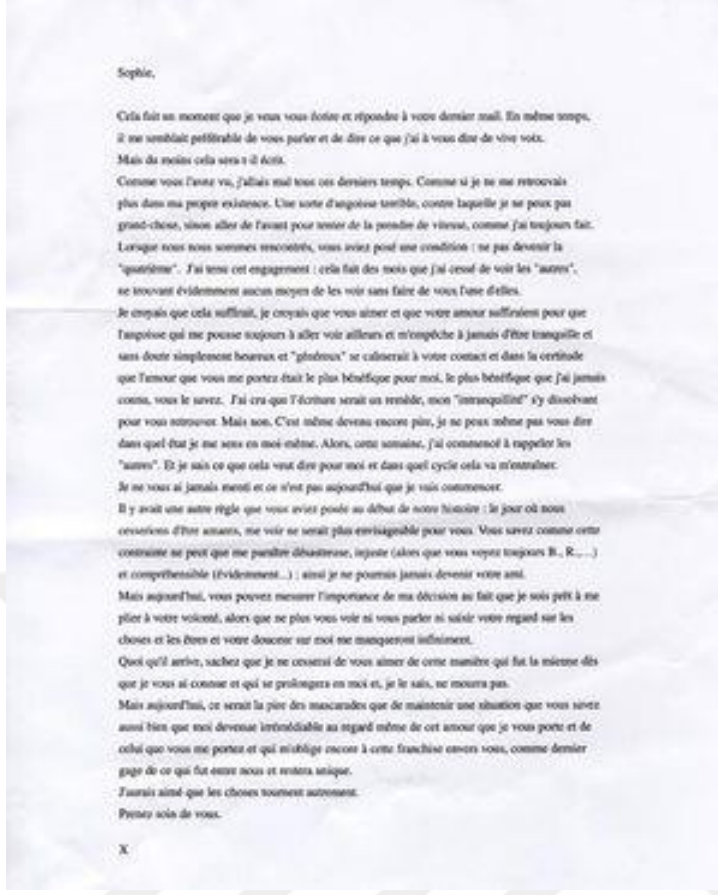
kiralayacak bir köşe bile bulamadı. Küçük çamaşır odasında, yani tuvalette bir gece yasadışı bir şekilde kaldı. Daha sonra katlanır bir yatak buldu ve bir temizlikçi ya da öğretmen kendisini müdüre bildirene kadar orada kaldı. Annem kendini otoritelere karşı yersiz yurtsuz ve savunmasız hissediyordu fakat o kadar düzenli ve titizdi ki dürüstlüğü ve ısrarı onun, birçoğu imkânsız gibi görünen durumlarda bile, kurtulmasını sağlıyordu. Çocukluk ruhum, annemin ve benim kendimize ait bir köşemiz bile olmaması gerçeğinden yaralanmıştı (Boym, 2011, s. 74).

İkincisi ise Documenta sergisine aldığı davetten sonra içine düştüğü ruh haline dayanır.

Her zamanki tedirginliğimle sanatın kaderine karar verecek olan Kraliçeyi görmeye davet edildiğimi düşünüyordum. Bu sanatçı için olimpiyat türü bir şeydir... Rus bir sahtekârın zavallı ruhu çağdaş sanatın meşru temsilcilerinin önünde acı çekiyordu. Kendimi bu korkunç durumda, intiharın eşliğinde bulunca, bu büyük adamlardan uzaklaştım, pencereye yaklaştım, dışarı baktım... ‘Anne yardım et’ diye sessizce yalvardım. Aynı savaştaki gibiydi... Sonunda, annem öbür dünyadan benimle konuştu ve pencereden dışarıdaki avluya bakmamı sağladı ve orada tuvaletleri gördüm. Hemen projenin bütün kavramı gözlerimin önüne geldi. Kurtulmuşum (Boym, 2011, s. 75).

Kabakov’un açıklamalarından anlaşılır ki onun yaralı çocuk ruhu bu kez kendi sürgününde, annesinin sürgündeki eski yuvasını kendine yuva yapmış, onu olmayacak bir yere yerleştirerek kendi mahremine herkesi dahil etmiştir. “Tuvalet” onu yuvasından uzak bırakan sistemi sorgularken aynı zamanda onun yurduna duyduğu özlemi, oraya olan içsel bağını, batının steril avangard geleneğine yaptığı ince eleştiriyi içerir. Kabakov müstehcen ve medeniyet göstergelerinden biri kabul edilen tuvaleti bir eve çevirerek umumi bir ev ortaya çıkarmıştır. Batıda taşrada bile asla rastlanamayacak türden bir ev. Kilidi olmayan, oraya gelen herkesin girebileceği, birbirinin mahremine ortak olabileceği, yaşayan, tanrı misafiri olunacak bir ev. Aynen doğuda taşradaki birçok ev gibi.

Kabakov kendi kültürüne has gündelik eşyaları kullanarak yine kendi kültürüne has bir mekan yaratmıştır ve izleyicinin kafasında Sovyet kültürüyle ilgili bir imge oluşturmuştur. Tuvalet’e ziyaretçiler konuk olur, ona dahil olurlar ve orada bir süre yaşamış olarak da oradan ayrılırlar.

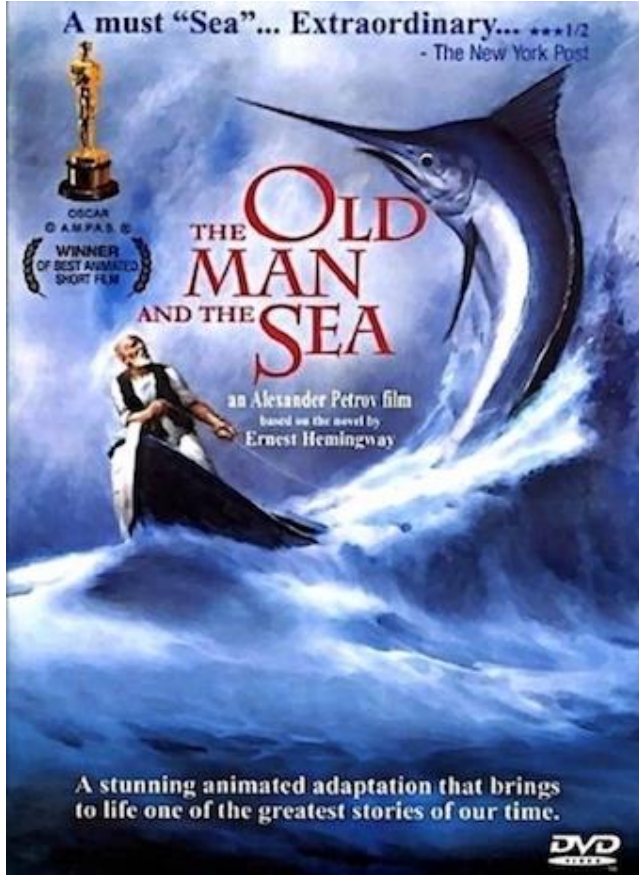


Resim 2.11. Sophie Calle, Kendinize İyi Bakın, 2007, <https://theartstack.com/>

Sophie Calle'in 2007 yılında Venedik Bienali'nde sergilenen Kendinize İyi Bakın isimli çalışması onu e-posta yoluyla terkeden sevgilisinin yazdığı e-postadan yola çıkmıştır. Calle bu e-postayı insanlarla paylaşmaya, bir sanat işine dönüştürmeye karar verir. Bunun için çeşitli meslek gruplarından insanlara bu e-postayı okutur, hissettikleri, tepkileri Calle tarafından belgelenerek bu proje dahilinde sergiler.

Bir dişi papağan (kendisine verilen mektubun kopyasını yemiş) ve iki kuklayı da projesine dahil etmiş Sophie Calle. Farklı meslek gruplarına mensup kişiler (edebiyatçı, ressam, doktor, psikanalist, dilbilim uzmanı, avukat, kriminolog, dansçı, sosyolog, satranç oyuncusu, gazeteci, müzisyen vb...) kendi uzmanlık alanlarına uygun eserler ortaya çıkarmışlar. Örneğin, bir redaktör mektuptaki dilbilgisi ve ifade bozuklukları üzerinde karalamalar yapmış, bir diğeri metni bulmaca biçiminde tekrar düzenlemiş (<http://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/sophie-calle-dogruluk-mu-cesaret-mi-i-3523>, <http://www.webcitation.org/6pEZdA7au> adresinden 25 Mart 2016'da alınmıştır).

Kendine iyi bak cümlesiyle biten bu mektup artık sanatçıya ait bir mektup olmaktan çıkar. Mektupta yazan her bir cümle her bir katılımcının gösterdiği farklı tepkilerle çeşitlenip, çoğalır. Ayrıca sanatçının başka bir insanla paylaştığı mahremini katılımcılara ve izleyenlere açarak, sanatına malzeme yapması, iki kişilik olan ilişkiyi yüzlerce kişilik bir ilişkiye çevirmiştir.



Resim 2.12. Aleksandr Petrov, İhtiyar Adam ve Deniz, 1999, Animasyon film, <http://www.imdb.com/>

Aleksandr Petrov cam plakalara eliyle yağlıboya resimler yaparak bu plakaların oluşturduğu seriden animasyon filmler tasarlar. “İhtiyar adam ve deniz” 1999 yılında yaptığı filmlerden biridir. 20 dakikalık bu animasyon film, hareketli yağlı boya resimlerin oluşturduğu bir diziden oluşur. Ernest Hemingway’in aynı adlı kitabından uyarlama olan film bu kitabın sanatçı tarafından geleneksel ve en eski boyama tekniklerinden biri olan yağlı boya ile görselleştirilmesidir. Petrov, çok köklü geleneğe sahip olan rus pentürünü teknolojiyle birleştirmiş; zanaati, bir sanat nesnesinin görselleştirilmesi için kullanarak yeni bir sanat nesnesi ortaya koymuştur. ‘Sanatçının eli’ bir ‘sanat eser’ine değerek yeni bir ‘sanat eser’i ortaya çıkarır. Kendi

sanat geleneğinin en baskın tekniği günün teknolojisiyle ilişkiye girerken Hemingway'in sözcükleriyle Petrov'un imgeleri de ilişkidir. İzleyici ise bu ilişkilere eklenen bu 'yeni' nesneyi tüketen konumundadır.



Resim 2.13. Taner Ceylan, Taner Taner, 2003, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 33 x 54 cm,
<http://www.tanerceylan.com/>

Bugünün sanat işi üreticisinin, zanaat çerçevesinde ürettikleri hem teknik hem teorik anlamda eski 'zanaatkar sanatçılar' dan farklıdır. Zanaatları işlerini görünür kılmada bir araçtır. Taner Ceylan foto-gerçekçi resimlerinde daha çok kendi öznel dünyasından, cinsel kimliğinden, kültüründen yola çıkarak, kimlik, beden, temsiliyet gibi konulara doğrudan müdahale eder. Bunu resim geleneğini kullanarak yapar ve kimliğini, eşcinselliğini açık açık, sert bir biçimde işlemekten çekinmez. Kendi "gerçekliğini" tekniğinin ve zanaatının olanaklarıyla fotoğraf gerçekçiliğiyle izleyiciye sunar.

Zanaatkârlığın dar tanımında, ellerin kafadan daha çok çalışmasını (Kergoat, 2009: 366) görmek mümkündür, ne var ki zanaatkârlık daha geniş biçimde bir nesneyi o nesnenin kendisi için iyi yapmak olarak ifade edildiğinde buna zihinsel zanaatkârlık da dâhil edilmiş olacaktır. Bu kapsamda, anlaşılır biçimde yazı yazmak da gene bu tanım içinde iyi bir zanaatkârlık örneği olarak karşımıza çıkacaktır (Sennett, 2009, s. 75).

Görsel sanatlardaki “beceriden arındırma” (deskilling) kavramı öne sürülerek asıl önemli olanın kendini ifade değil, teori ve kavramlaştırma olduğu kabul görüyor ifadesine karşı Richard Sennett teorisinin tek başına pratik üretmeyeceğini, teorisinin bir şeyin nasıl yapılacağını öğrenmenin yolu olmadığını ayrıca zanaatkarlık yenilikçi olabilir mi sorusuna cevap olarak ise geleneklerin zamanla değiştiğini, geleneksel el sanatlarının bile bir önceki yüzyıldan çok farklı yapıldığını söyler (<http://www.eskop.com/skopbulten/richard-sennettla-soylesi-sanat-zanaat-ve-yaraticilik-uzerine/3068>, <http://www.webcitation.org/6pEaRhJDZ> adresinden 25 Mart 2016’da alınmıştır).



Resim 2.14. Banksy, Köle Emeği (Bunting Boy), 2012, <http://www.cultivatingculture.com/>

Banksy’nin 2012 yılında Londra’nın Wood Green semtinde bir binanın duvarına yaptığı olaylı grafitisinde çıplak ayaklı küçük bir çocuğu Britanya bayrağını dikerken resmetmiştir. Çocuk sömürsünü ve o günlerdeki İngiltere siyasi gündemini eleştirdiği düşünülen bu duvar resmini, kendileri tarafından onaylanmayan grafitileri sokaklardan silmek için binlerce sterlin harcayan Birleşik Krallık hükümetinin tersine, semt sakinleri benimseyip koruma altına alarak şeffaf bir levhayla kaplamış,

zarar görmesini engellemişler fakat çok geçmeden resmin duvardan sökülerek götürüldüğünü fark etmişlerdir. Sonrasında bu işi Miami’de bir galeri “Banksy Slave Labor (Bunting Boy) Londra 2012” adıyla 700.000 dolara satışa çıkarmıştır. Duyulmasıyla halk üzerinde büyük bir infiale yol açan bu olay sonrasında galeri satışı yapmaktan vazgeçmiştir.

Yazar Feargus O’Sullivan, sanatçıların ve yaratıcı işçilerin, “bir yerin dönüşümüne parlak bir cila” kattığını düşünüyor ve bu süreci “sanatla göz boyama” [*artwashing*] olarak tarif ediyor. Yaratıcı endüstrilerden payını alan mahalleler yatırımcıların ve emlakçıların ilgisine çok daha çabuk mazhar oluyor. Bir zamanlar graffiti toplumun çeperlerine itilmiş gençliğin kendini ifade etme yollarından biriydi. Yasallaşmak gibi bir derdi yoktu; bilakis yasal düzene meydan okurdu. Şimdilerde ise müzelerde ve müzayede evlerinde arz-ı endam eden kurumsal bir sanat biçimine, belediyelerin şaibeli kentsel projelerine hizmet eden bir uygulamaya dönüşüyor (<http://www.e-skop.com/skopbulten/graffitinin-tarihsel-gelisimi-protesto-aracindan-yatirim-aracina/2301>, <http://www.webcitation.org/6pEb2JOYH> adresinden 25 Mart 2016’da alınmıştır).

Kamuya ait olan bir grafitinin duvarıyla sökülerek “çalınıp” bir sanat kurumu tarafından yüksek bir meblağ üzerinden satışa çıkarılması bugünün sanat nesnesinin ‘meta’ olma hali ve piyasa meta ilişkisine yerinde bir örnek olarak sunulabilir.

Çağdaş Sanatta sınırların erimesiyle her türlü üretim ve pek çok nesne sanat alanında değerlendirilir olmuştur. Bu noktada şu soru sorulabilir. Endüstriyel bir ürün hayatın içinden alınıp, ona sanatsal bir değer atfedildiğinde bu onu tasarım ürünü olmaktan çıkarır mı?

Geçmişten beri sanat ve tasarım içiçe geçmiş kavramlardır. İkisinin de özü benzerdir. Aralarındaki temel fark tasarımın işlevsel olmasıdır. Postmodernizm ile birlikte bu iç içe geçmişlik iyice artmıştır.

“Nesne, Duchamp’vari bir biçimde amacından (neredeyse) koparılır ve hâlâ bir miktar işlevi kalmış bir sanat objesine döndürülür. Ya da en azından, nesnenin varoluş amacı olan işlevinden tavizler vermeye başlanır; işlev zorlanır” (<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-tasarim-uzerine-dusen-golgesi/3002>).

Fiyatını ödeyen herkesin sahip olabileceği, bazen işlevini yerine getiremeyen, bakıldığında ne olduğu kestirilemeyen tasarım ürünleri birer çağdaş heykele dönüşürler. Ayrıca işlevini yerine getiriyor olsalar bile o nesnelere sanat dönüşmesi onu üreten kişiyle ve üretim amacıyla doğrudan ilişkilidir.



Resim 2.15. Kali Arulpragasam, WOMEN Takı Koleksiyonu'ndan bir parça, 2016, <https://www.superfertile.com/>



Resim 2.16. Kali Arulpragasam, WOMEN Takı Koleksiyonu'ndan bir parça, 2016, <https://www.superfertile.com/>

WOMAN, 2016 yılında Kali Arulpragasam tarafından hazırlanmış takı koleksiyonudur. Dünyaca ünlü sanatçı Grace Jones tarafından finanse edilen bu koleksiyon erkek ellerinin taranıp modellenmesiyle altın, bronz malzemelerden üretilmiştir. Sanatçı giyilebilir sanat yaratarak, kadınların yaşadığı görünmez şiddeti,

günlük ihlalleri ve sinsi ihlallerin niteliğini gözler önüne sermeyi amaçladığını, kadınların boyunlarını ve kollarını sımsıkı kavrayan bu ellerin ve eldivenlerin tüm kadınlara karşı gösterilen şiddeti ve adaletsizliği temsil ettiğini belirtir. WOMAN Marrakesh bienali sırasında, SELMAN MARRAKECH’de 6 gün boyunca sergilenmiştir.

(...) Sanatın özerkliğini ve kendi içinde amaç olma özelliğini kaybettiği, ölümünün ilan edildiği zamanlarda, sanat tasarımın bir vechesi, daha açık bir ifadeyle tasarımın “gölgesi” haline gelmektedir. (...) Perniola, sanatın gölgesini şöyle tarif eder: Sanatın sıradanlaştırılmasının çaresini ne yükseklerde, estetik “değerler”in semalarında, ne de aşağılarda, popüler ve etnik olanın karanlık derinliklerinde bulabiliriz. O çareyi ancak yanda, yapıtların sergilenmesine ve sanatsal-iletişimsel süreçlere eşlik eden gölgede bulabiliriz (...) (<http://www.eskop.com/skopbulten/sanatin-tasarim-uzerine-dusen-golgesi/3002>, <http://www.webcitation.org/6pEbaIoGy> adresinden 25 Mart 2016’da alınmıştır).

Geç kapitalizmin etkinliği, sosyal olmaktan ziyade ekonomik uçlara doğru hareket eden faaliyetleri gündeme getirirken yaratıcı kavramsal düşünme biçimini de meta üretimine yönlendirmektedir. Bu anlamda kapitalizm, gerek sanatın gerekse tasarımın kavramsal süreçlerini daha etkili ürünler yaratmak için kullanmaktadır. Oysa geriye kalan, aynı zamanda kavram ve çıktı, eleştiri ve ürün arasındaki gerilimdir de... Tasarım tüm duygularımızı, deneyimlerimizi, düşüncelerimizi ve arzularımızı ticari ürünlere yönlendirirken, politik tartışmalar için de bir zemin hazırlar. Üretim, imalat, çevre ve sosyal ilişkileri ilgili sorunlar tasarım ürünlerinin içeriğini belirlemekte ve reklam sektöründe hararetli tartışmalara konu olmaktadır. Tasarım kuramcısı Richard Bunchanan, tasarımın bu eleştirel potansiyelini şöyle tanımlıyor: Tasarım, yapay ve insan imalatı doğa hakkında argümanlar oluşturma sanatıdır (Şahinler, 2015, s. 146-147).

2.2.2. Yeniye aramak

[...] Bütün büyük tarihî olaylar ve kişiler, hemen hemen iki kez yinelenir. [...] ilkinde trajedi, ikincisin de komedi olarak.

Karl Marx(22)

‘Yeni’ kelime anlamı olarak içinde bir sıfat olarak ‘nitelendirici’liği, zamanla ilgili referans verirken ‘şimdi’yi, keşfetme anlamında ‘farklı’yı barındırır. Sanatta ‘yeni’ kavramı yüzyıllardır belirleyici bir unsur olarak ve kelime anlamının tüm yönlerini içinde barındıracak şekilde rol oynamıştır. Tarihi yazmak, tasnif etmek ve

ayrıştırmak için buna gerek duyulmuştur. Bu gereklilik daha çok sanatı yapanlar için değil yazarlar içindir. Sanata getirdikleri ‘yenilik’lerle anılan sanatçılar yeni şeyler yapmışlardır fakat bu amaçları değil elde ettikleri sonuçtur. Bugün ise dakika başına yeni bir şey keşfeden ve saniyeler içinde onu tüketen insanlık ‘yeni’ye olan bakış açısını değiştirmiş gibidir.

Sanatta da yeni bir şey beklentisi kaybolmuş gibidir. Bu kayboluş tarihten kurtulmanın rahatlığıyla ilişkilendirilebilir. Tarihten kurtulmak demek kronolojiden, dün ve yarından, dolayısıyla eski ve yeniden de kurtulmak demektir. Groys, Sanatın Gücü kitabında: “ ‘yeni’den kurtulmak, müzeden kurtulma fırsatı sayılarak evvela sanat dünyası tarafından tecrübe edilmiştir. Müzeden kurtulmak popülerleşmek, canlanmak ve yerleşik sanat dünyasının kapalı dairesinin dışında, müze duvarlarının dışında var olmak anlamına gelir.” diyerek şöyle devam eder: “Bu yüzden, sanatta yeni olanın hakkında duyulan bu pozitif heyecan bana, her şey bir yana, tüm tarihsel yapıların ve düşüncelerin, eski ile yeni muhalefetinin ötesinde, sanatı yaşamın içine sokma vaadiyle ilişkilimiş gibi geliyor” (Groys, 2014, s.29).

Sanatın hayat olma çabası ise bizi şimdide tutar. Dünün ağırlığından yarının planlarından kurtarır. Bugün ne dün gibi ölü ne de yarın gibi henüz doğmamış olandır bugün canlıdır ve hayatı temsil eder. O yüzden sanata dair ölü yapıların yerine hayata dair gerçeklikler oturur. Bu sanatın hayat olma isteğinin kanıtıdır.

“Sanatta yeninin imkansızlığı hakkındaki söylem son bir kaç yıllık zaman dilimi içinde özellikle yaygınlaşmaya ve etkin olmaya başladı. Bunun en ilginç özelliği, yeninin sözümona sonu hakkında duyulan olumlu yöndeki heyecanın önemli bir mutluluk -bu söylemin çağdaş kültürel çevrede ürettiği belli bir içsel tatmin- hissi vermesidir” (Groys, 2014, s. 29).

Aslında yeni olmak, genellikle, bir farklı olma ve yakın zamanda üretilmiş olma kombinasyonu gibi anlaşılıyor. Bir arabaya, diğer arabalardan farklıysa ve aynı zamanda otomobil sanayisi tarafından en yakın zamanda üretilmiş, son model arabaysa ona yeni bir araba deriz. Ancak Soren Kierkegaard’ın - özellikle Philosophische Brocken adlı metninde- işaret ettiği gibi yeni olmak, farklı olmakla aynı şey değildir. Kierkegaard, yeni mefhumu ile farklı mefhumunu daha titiz bir şekilde karşılaştırır, işaret ettiği temel husus, yalnızca özel bir farkın farkına varılıp ayırt edilebildiğidir çünkü bu farkı fark olarak

ayırt etmeyi ve tanımayı zaten becerebilmekteyizdir. O yüzden hiçbir farklı şey asla yeni olamaz - çünkü gerçekten yeni olsaydı farklı olarak tanımlanamazdı. Farkına varmak, her zaman, hatırlamaktır. Ama farkına varılan, hatırlanan bir farklılık da belli ki yeni bir farklılık değildir. Dolayısıyla, Kierkegaard'a göre ortada yeni araba diye bir şey yoktur. Hatta araba oldukça yeni olsa bile bu araba ile daha önce üretilmiş arabalar arasındaki fark, yeni olmak değildir çünkü bu fark izleyici tarafından farkedilememektedir. Bu yeni mefhumunun, sonraki yıllarda gelişen kuramsal sanat söyleminde pratikteki önemi ve ilişkisi korunsu bile, şu veya bu şekilde, niçin baskı altına alındığını anlaşılır kılar. Bu tür baskılamalar, yakın tarihli kültür kuramlarında hakim olan yapısalcı ve yapılsalcılık sonrası düşünce tipleri bağlamında Farklılık ve Ötekilik ile meşgul olmaktan kaynaklanan bir etkidir. Ama Kierkegaard için yeni, farkı olmayan bir farklılıktır ya da farklılığın ötesine geçmiş bir farktır önceden bilinen herhangi bir yapısal kodla ilişkisi olmadığı için farkına varamadığımız bir farktır (Groys, 2014, s. 34-35).

Sanatla hayatın meyvesi olan bugünün sanat nesnesini nasıl tarif edebiliriz peki? Yeni, bugüne ait olan bireysel ve toplumsal gerçeklerin ve arzuların ürünüdür. Duchamp'tan beri de sadece yaratılan değil seçilendir.

(...) sanat bugün yaratım ve seçim arasındaki bir özdeşlikle tanımlanıyor. En azından Duchamp'tan beri sanat yapıtını seçmek, sanat yapıtını yaratmakla aynı duruma denk geliyor. Bu, elbette, o zamandan beri sanatın tamamının bir seçim eylemine dönüştüğü anlamına gelmiyor: Duchamp'tan beri, bir nesneyi üretmek, üreticisinin bir sanatçı olduğunu düşündürmek açısından artık yeterli değildir. Sanatçı artık kendi yaptığı nesneyi seçip bunun bir sanat yapıtı olduğunu söyleyebilir. Buna göre Duchamp'tan beri, birinin kendi ürettiği nesne ile başkası tarafından üretilmiş nesne arasında artık herhangi bir fark yoktur -her ikisi de sanat yapıtı olarak değerlendirilmek üzere seçilmiştir. Bugün eser sahibi, seçim yapan, onaylayan kişidir. Duchamp'tan beri eser sahibi küratör haline gelmiştir. Sanatçı öncelikle kendisinin küratörüdür çünkü kendi sanatını kendi seçer. Aynı zamanda başkalarınınkini de seçer: başka nesnelere, başka sanatçıları (Groys, 2014, s. 95).

Groys sanatçıyı küratör olarak tarif ederken bugünün sanat yapıtını da sergilenen nesne olarak tanımlar. Sergilenmeyen nesnenin sanat yapıtı olmadığı fakat sanat yapıtı olma potansiyeli taşıyan nesne olduğunu söyleyerek şöyle devam eder: “Sanat olduğunun düşünülmesi için sergilenmesi gereken şey, aslında zaten sanattır. Bu yüzden artık bugün sanatın temel birimi nesne olarak sanat yapıtı değil nesnelere sergilendiği sanat mekanıdır: sergileme ve enstelasyon mekanı. Bugünün sanatı belirli ve özel şeylerin toplamı değil belirli ve özel yerlerin topolojisidir” Groys, 2014, s. 96).



3. YÖNTEM

Araştırma sürecinde ürettiğim nesnelere çeşitli sayılarda seriler oluştururlar. Serilerin odağında onları üretme kararı aldırarak düşünceyle birlikte; süs amacıyla yapılmış bir nesne, kumaş mendil, vesikalık fotoğraflar, çöpten bulunan bir büst gibi gündelik nesnelere yer alır. Sanat yapıtı olmayan el üretimi ya da endüstriyel üretim olan bu nesnelere, işlerle düşünsel ve fiziksel anlamda ilişki halindedir. İşlerin odağında olmalarının nedeni işin fikrine ve yapma eyleminin biçimine uygun araçlar olmalarıdır. Serilerdeki yineleme mantığının her bir seri için farklı bir anlamı vardır.

Bunu Neden Yapıyorum?/ Varyasyon Serisi, 1964 yılında “sanatçı” olmayan birisi tarafından dekoratif amaçla kullanılmak üzere yapılmış buluntu bir nesneden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Farklı renk ve desende kumaş parçalarının, 50cm çapında kumaş bir yüzey üzerinde, tekrarına dayalı olarak üretilmiş bu nesne, serinin ilk parçasıdır ve biçim olarak serinin geri kalanına referans verir. Bu nesnenin seçilmesi ve yorumlanması onun statüsüyle ilgilenmek için değil, sanat üretimlerinde kullanılan hazır/buluntu/dekoratif malzemelerin geleneksel algısını kırmaya çalışan “sanatçı”nın verdiği “çaba”yla, aynı zamanda da bu “çaba”dan vazgeçilmesiyle ilgilidir.

18 parçadan oluşan Kader Çizgisi Serisi’nde ise “yüce” kavramlardan biri olan ‘emek’in fiziksel ve zihinsel bir efor olarak somut karşılığı olması ve değiştirilebilirliği ile pek çok inançta mevcut olan ‘kader’ kavramının başına geleceklerin kendi elinde olmadığı ve değiştirilemezliği karşılığında yola çıkılmıştır. Kader kelimesi ‘yazı’ ve ‘yazmak’ fiiliyle aynı kökten gelir. İşlerdeki her bir cm’lik hücreye yazılan ‘emek’ kelimesinin her bir harfinin anlamlı birleşimi toplandığında ortaya çıkan desen, bez parçasının kaç hücreden oluştuğuna ve hücrelerin oluşturduğu bütüne göre farklılık gösterir.

Kan Ter Gözyaşı Salya ve Sümük Serisi de artık nostaljik bir nesne olarak kabul edilen kumaş mendillerin folklorik anlamından çok işlevsel anlamından yola çıkılarak, boyanması ve işlenmesiyle oluşturulmuştur. “Beklenmeyen” beklenene ya

da “beklenen” beklenmeyene hazırlıklı olma haline ve temize çekme ritüeline işaret eder.

Bir diğeri ise 5 parçadan oluşan Gülmek Bana Yakışıyor adlı resim dizisi. Çeşitli yıllarda çektiğim vesikalık fotoğrafları model olarak oluşturduğum resimlerde vesikalık fotoğrafın yapaylığı ile ağzımın rahatsız edici doğallığı birleşiyor. Ortaya melez, kararsız ve rahatsız edici denilebilecek bir yapı çıkıyor.

Akrabalar dizisi çöpe atılmış bir kadın büstünün 12 adet versiyonundan oluşturulmuştur. Sahibinin vazgeçtiği bu buluntu büst serinin anasıdır ve diğer büstler ondan modellenerek üretilmiştir. Ana malzemeleri kumaş olup içleri elyafla doldurulmuştur.

a.



b.



c.



d.



e.



f.



g.



h.



i.



j.



k.



l.



Resim 3.1. Bunları Neden Yapıyorum?

Resim 3.1.a. Ümmühan Yörük, Bunları Neden Yapıyorum?/ Varyasyon Serisi No:1, 2014, Kumaş üzerine kumaş dikiş, 50 cm.

Resim 3.1.b. Ümmühan Yörük, Bunları Neden Yapıyorum?/ Varyasyon Serisi No:2, 2014, Kumaş üzerine boyanmış kumaş applike, boyanmış madeni para, 50cm.

Resim 3.1.c. Ümmühan Yörük, Bunları Neden Yapıyorum?/ Varyasyon Serisi No:3, 2014, Kumaş üzerine kumaş yapıştırma, 50 cm.

Resim 3.1.d. Ümmühan Yörük, Bunları Neden Yapıyorum?/ Varyasyon Serisi No:4, 2014, Kumaş üzerine dikilmiş boyanmış madeni paralar ve kumaş yapıştırma, 50 cm.

Resim 3.1.e. Ümmühan Yörük, Bunları Neden Yapıyorum?/ Varyasyon Serisi No:5, 2014, Kumaş üzerine boyanmış kumaş yapıştırma ve dikilmiş kuru fasülye tanesi, 50 cm.

Resim 3.1.f. Ümmühan Yörük, Bunları Neden Yapıyorum?/ Varyasyon Serisi No:6, 2014, Kumaş üzerine nakış ve kumaş yapıştırma, 50 cm.

Resim 3.1.g. Ümmühan Yörük, Bunları Neden Yapıyorum?/ Varyasyon Serisi No:7, 2014, Kumaş üzerine nakış ve kumaş heykel yapıştırma, 50 cm.

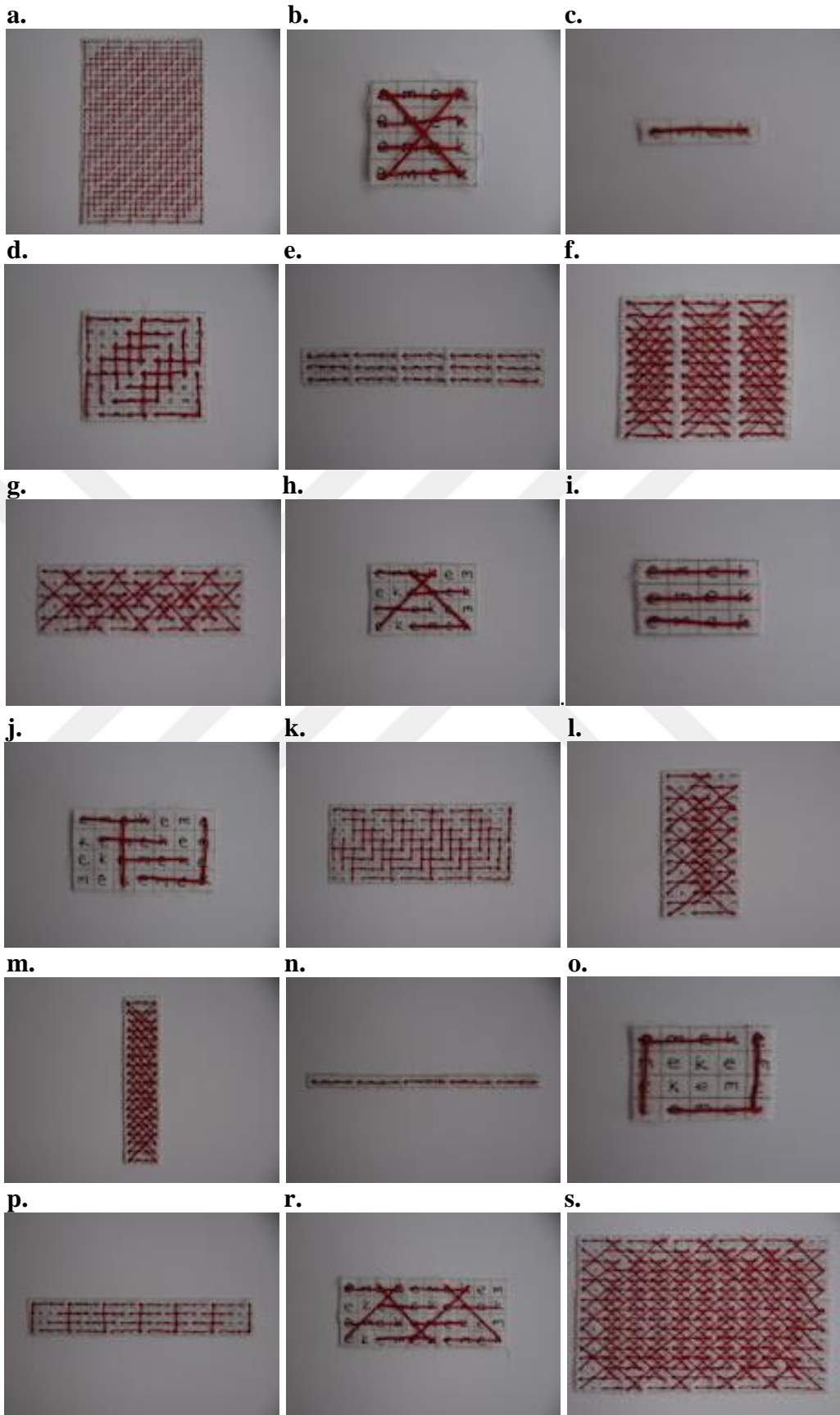
Resim 3.1.h. Ümmühan Yörük, Bunları Neden Yapıyorum?/ Varyasyon Serisi No:8, 2014, Kumaş üzerine akrilik ve kuru fasülye taneleri, 50 cm.

Resim 3.1.i. Ümmühan Yörük, Bunları Neden Yapıyorum?/ Varyasyon Serisi No:9, 2014, Kumaş üzerine kumaş yapıştırma, 50 cm.

Resim 3.1.j. Ümmühan Yörük, Bunları Neden Yapıyorum?/ Varyasyon Serisi No:10, 2014, Kumaş Üzerine akrilik, kumaş , kumaş heykel, ince kadın çorabı, 50 cm.

Resim 3.1.k. Ümmühan Yörük, Bunları Neden Yapıyorum?/ Varyasyon Serisi No:11, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve kumaş, 50 cm.

Resim 3.1.l. Ümmühan Yörük, Bunları Neden Yapıyorum?/ Varyasyon Serisi No:12, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve applike kumaş, 50 cm.



Resim 3.2. Kader Çizgisi

Resim 3.2.a. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:1, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 21 x 32 cm

Resim 3.2.b. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:2, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 4 x 4 cm

Resim 3.2.c. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:3, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 4x 1 cm

Resim 3.2.d. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:4, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 9 x 8 cm

Resim 3.2.e. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:5, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 20 x 3 cm

Resim 3.2.f. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:6, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 12x 12 cm

Resim 3.2.g. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:7, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 18 x 6 cm

Resim 3.2.h. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:8, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 6 x 4 cm

Resim 3.2.i. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:9, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 4 x 3 cm

Resim 3.2.j. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:10, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 7 x 4 cm

Resim 3.2.k. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:11, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 19 x 8 cm

Resim 3.2.l. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:12, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 6 x 14 cm

Resim 3.2.m. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:13, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 4 x 19 cm

Resim 3.2.n. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:14, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 20 x 1 cm

Resim 3.2.o. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:15, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 5 x 4 cm

Resim 3.2.p. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:16, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 25 x 4 cm

Resim 3.2.r. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:17, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 10 x 4 cm

Resim 3.2.s. Ümmühan Yörük, Kader Çizgisi Serisi No:18, 2014, Kumaş üzerine gazlı kalem ve nakış, 22 x 16 cm

a.



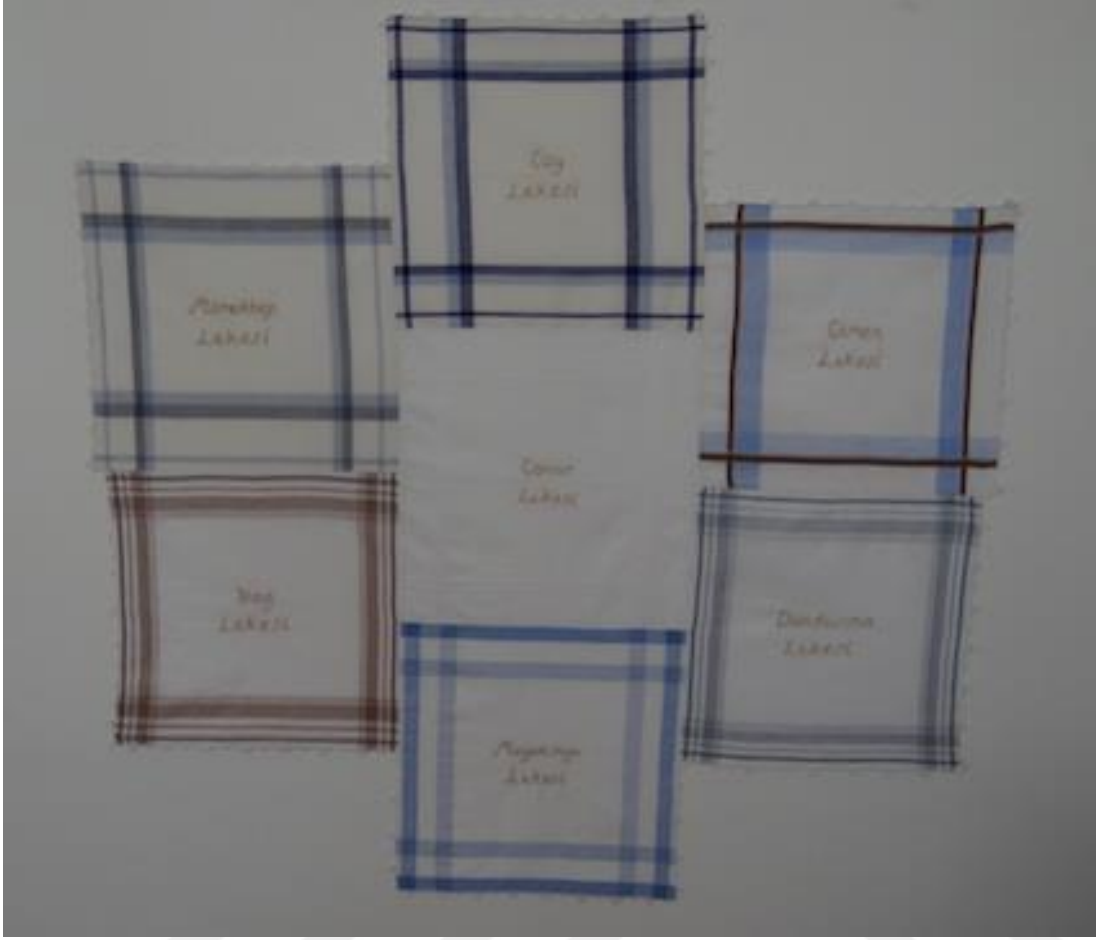
b.



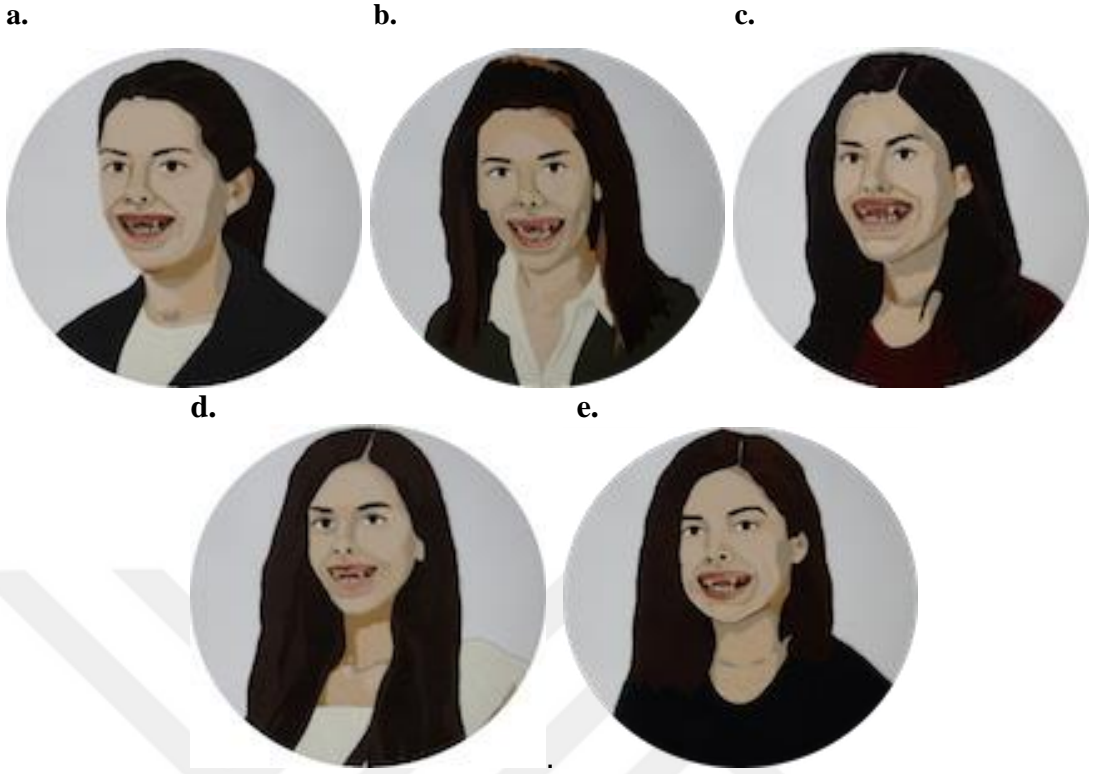
Resim 3.3. Kan, Ter, Gözyaşı, Salya ve Sümük Serisi

Resim 3.3.a. Ümmühan Yörük, Kan, Ter, Gözyaşı, Salya ve Sümük Serisi No:2, 2015, Kumaş mendil üzerine kumaş boyası, 42 x 41 cm

Resim 3.3.b. Ümmühan Yörük, Kan, Ter, Gözyaşı, Salya ve Sümük Serisi No:4, 2015, Kumaş mendil üzerine kumaş boyası, 43 x 41 cm



Resim 3.4. Ümmühan Yörük, Kan, Ter, Gözyaşı, Salya ve Sümük Serisi No:1, 2014, Kumaş mendiller üzerine nakış



Resim 3.5. Gülmek Bana Yakışıyor Serisi

Resim 3.5.a. Ümmühan Yörük, Gülmek Bana Yakışıyor Serisi No:1, 2015, Tuval üzerine kumaş, 75 cm

Resim 3.5.b. Ümmühan Yörük, gülmek Bana Yakışıyor Serisi No:2, 2015, Tuval üzerine kumaş, 75cm

Resim 3.5.c. Ümmühan Yörük, Gülmek Bana Yakışıyor Serisi No:3, 2015, Tuval üzerine kumaş, 75 cm

Resim 3.5.d. Ümmühan Yörük, Gülmek Bana Yakışıyor Serisi No: 4, Tuval üzerine kumaş, 75 cm

Resim 3.5.e. Ümmühan Yörük, Gülmek Bana Yakışıyor Serisi No:5, Tuval üzerine kumaş, 75 cm



Resim 3.6. Ümmühan Yörük, Akrabalar Heykel Dizisi, 2014 - 2016, Kumaş, elyaf, seramik hamuru, akrilik boya.

4. SONUÇ

Araştırmanın anahtar kelimesi olan ‘nesne’, tez kapsamında, önemli kabul edilen tarihi kırılma noktaları göz önünde bulundurularak incelenmeye çalışılmıştır. İlk bölümde 1960’dan 1990’lı yıllara, ikinci bölümde ise 90’lı yıllardan günümüze kadar olan zaman dilimi ele alınmıştır. ‘Postnesne’ düne değil, bugüne, hayatın kendisine bağlıdır fakat onu anlamlandırabilmek için düne bakmak gereklilik arz eder. Modern - Postmodern kavramları arasındaki benzer ilişki nesne - postnesne kavramları arasında da kurulabilir. Postnesne hem nesne sonrasını, hem nesneyi içinde barındırır. ‘Yeni’ den kurtulmuştur. O, soyut/somut her türlü üretim; kısaca ‘niyet’ olmuştur. Zaman kavramı bu konuda kilit rol oynar. Bugün sanat üretimlerinde herhangi bir ortaklıktan bahsetmek zorken nesnelere evrenini bir birine eklemeyen harç zamandır.

Genel perspektifte üretimlerimin ‘postnesne’ye eklemlendiği nokta güncel üretimim olmaları olup bugüne ait olmalarıdır. Her biri “şey” olarak bir ‘nesne’dir. Bir ‘nesne üreticisi’ olarak benim ‘gündemimin notları’dır. Bu sebeple tez süreci boyunca ürettiğim nesnelere özel perspektifte (kavramsal olarak) farklı anlamları vardır.

Üretimlerim ifade biçimidir. Pratiğim ifade biçimimin aracıdır ve onu görünür kılar. Alınıp satılabilen bu ‘ifade biçimim’, dünyada alınıp satılabilen her tür ifade biçimine de eşittir.



KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (2012). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Çev. N. Üner - M. Tüzel - E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları
- Alliez, E. (2010). *Kapitalizm ve Şizofreni ve Konsensüs. İlişkisel Estetik Üzerine*. (Çev. T. Doğan). İstanbul: Bağlam Yayıncılık (Eserin orijinali 2006'da yayımlanmıştır.)
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*. (Çev. E. Gen ve I. Ergüden), İstanbul: İletişim Yayınları (Eserin orijinali 2005'de yayımlandı.)
- Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. (Çev. G. Sarı), İstanbul: Zeplin Kitap.
- Bernstein, J.M. (Sunuş). (2012). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*. (çev. N. Ülner - M. Tüzel ve E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları (Sunuş J. M. Bernstein'in Culture Industry (Routledge, 1991) adlı derlemeye yazdığı sunuştur.) (7. Baskı)
- Bodiou, A. (2010). *Yüzyıl*. (çev. I. Ergüden), İstanbul: Sel Yayıncılık (Eserin orijinali 2005'de yayımlandı.)
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Çev. S. Özen), İstanbul: Bağlam Yayıncılık (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı.)
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. (Çev. A. Ekmekçi ve O. Taşkent), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orijinali 1967'de yayımlandı.)
- Esanu, O. (2013). *Çağdaş Sanat Aslında Neydi? Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi ve Soros Çağdaş Sanat Merkezleri**. A. Artun ve N. Öрге. (Editörler). *Çağdaş Sanat Nedir?*. (Çev. Ö. Çelik - E. Gen - S. Kılıç - K. İz - A. H. Köksal - Z. Baransel ve N. Öрге), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 95-123
- Galard, J. (2011). *Yapısız Sanat*. (Çev.). *Sanat Dünyamız Sanat Ve Kültür Dergisi*, Sayı 121(Mart-Nisan), s:28-30.
- Gintz, C. (2010). *Başka Yerde & Başka Biçimde*. (Çev. M. Cedden), Ankara: Dost (Eserin orijinali 1991'de yayımlanmıştır.)
- Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü*. (Çev. F. C. Erdoğan), İstanbul: Hayalperest Yayınevi (Eserin orijinali 2013'de yayımlandı.)

- Hardt, M., Negri, A. (2012). *İmparatorluk*. (Çev. A. Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orijinali 2000'de yayımlandı.)
- Harrison, C., Wood, P. (Editörler). (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (çev. S. Gürses), İstanbul: Küre Yayınları.(Eserin orijinali 2003'de yayımlandı.)
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (Çev. F. Tepebaşılı), Ankara: De Ki Basım Yayım (Eserin orijinali 1950'de yayımlandı.)
- İnternet: Artun A. Arthur Danto'nun Ölümü, Andy Warhol ve Sanatın Sonu. Web: <http://www.webcitation.org/6pEYU011X> adresinden 25 Mart 2016'da alınmıştır.
- İnternet: Babadağ M. Sanatın Tasarım Üzerine Düşen Gölgesi. Web: <http://www.webcitation.org/6pEbaIoGy> adresinden 25 Mart 2016'da alınmıştır.
- İnternet: Gen E. Sennett'la Söyleşi: Sanat, Zanaat ve Yaratıcılık Üzerine. Web: <http://www.webcitation.org/6pEaRhJDZ> adresinden 25 Mart 2016'da alınmıştır.
- İnternet: Graffitinin Tarihsel Gelişimi: Protesto Aracından Yatırım Aracına. Web: <http://www.webcitation.org/6pEb2JOYH> adresinden 25 Mart 2016'da alınmıştır.
- İnternet: Scruton R. Kitsch'in Dayanılmaz Çekiciliği. Web: <http://www.webcitation.org/6pEcFFaB> adresinden 25 Mart 2016'da alınmıştır.
- İnternet: Sökmen A. Sophie Calle: Doğruluk mu Cesaret mi?. Web: <http://www.webcitation.org/6pEZdA7au> adresinden 25 Mart 2016'da alınmıştır.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (Çev. Y. Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları (Eserin orijinali 2004'de yayımlanmıştır.)
- Liotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum*. (Çev. İ. Birkan), Ankara: BilgeSu Yayıncılık (Eserin orijinali 1979'da yayımlanmıştır.)
- Rajcman, J. (2013). Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?. A. Artun ve N. Örgü. (Editörler). *Çağdaş Sanat Nedir?*. (Çev. Ö. Çelik - E. Gen - S. Kılıç - K. İz - A. H. Köksal - Z. Baransel ve N. Örgü), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 27 - 28
- Sennet, R. (2009). *Yeni Kapitalizmin Kültürü*. (Çev. A. Onacak), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Stallabrass, J. (2010). *Sanat A.Ş., Çağdaş Sanat ve Bienaller*. (Çev. E. Soğancılar), İstanbul: İletişim Yayınları (Eserin orijinali 2004'de yayımlandı.)
- Şahinler, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şahinler, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Çağdaş Kuramlar Ve Güncel Tartışmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika, Modernizm Sonrası Tartışmalar*. Ankara: Nobel Yayınevi.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.





ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı :YÖRÜK, Ümmühan
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 28.07.1979 - İzmir
Medeni hali : Evli
Telefon : 05444906054
e-mail : ummuhanyoruk@gmail.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi, Resim	
Lisans	Hacettepe Üniversitesi, Resim	2012
Lise	Akhisar Lisesi	1995

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2015-...	ODTÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Bölümü	Öğretim Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

