



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Heykel Anasanat Dalı

# SANAT-HAYAT BAĞLAMINDA NESNELERİN YENİDEN OKUNMASI

Yasemin TIGIN

Yüksek Lisans Sanat alışması Raporu

Ankara, 2014

# SANAT-HAYAT BAĞLAMINDA NESNELERİN YENİDEN OKUNMASI

Yasemin TIGIN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Heykel Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2014

**KABUL VE ONAY**

Yasemin TIGIN tarafından hazırlanan "Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması" başlıklı bu çalışma, 19/06/2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Prof. Refa EMRALİ (Başkan)

Yrd. Doç. Şinasi TEK (Danışman)

Prof. Turhan ÇETİN

Doç. Ayşe Sibel KEDİK

Yrd. Doç. Ercan SAĞLAM

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

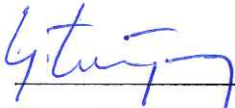
Prof. Dr. Türev BERKİ  
Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

19 Haziran 2014



Yasemin TIGIN

*sevgili kızım Elif'e*

## ÖZET

TIGIN, Yasemin. Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2014

“Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması” adlı sanat çalışması raporunda, gündelik hayatın nesnelere, yerleştirme ve düzenleme uygulamaları ile yeni bir okunurluk kazandırarak, kavramlaştırma çalışmalarında etkin bir rol verilmesi olanağının araştırılması amaçlanmıştır. Sanat pratiklerinde ifade edici öge olarak kullanılan nesnenin, izleyicinin yorum ve katılımını sağlamaya katkısının araştırılması çalışmanın kapsamı içindedir. Kuramsal ve sanatsal çalışmaların etkileşimli olarak sürdürüldüğü çalışmanın ilk bölümünde, günümüzde birey ve nesne ilişkilerinin karakteri tartışılarak, bu ilişkinin ikili bir karaktere büründüğü sonucuna varılmıştır. Bundan sonraki iki bölümde sanat alanında gerçek nesne kullanılmasının tarihsel süreci kronolojik yöntem esas alınarak araştırılmıştır. İkinci bölümde, bu süreç modern akımlar bağlamında tartışılmış, değişim ve dönüşüm yaratan hareketler saptanmış, bunların günümüz sanatında nesneye yer verilmesini sağlayan geleneğin yapı taşları olduğu saptanmıştır. Gündelik hayatın nesnelere ilk olarak, yirminci yüzyıl başında kübist kolaj ile iki boyutlu yüzeyde kullanıldığı, asamblajın bulunmasıyla birlikte üç boyutlu üretimlerde yer almaya başladığı görülmüştür. Üçüncü bölümde, 1960’lı yıllardan itibaren ağırlık kazanan kavramsal yaklaşımlar incelenmiş, Yerleştirme Sanatı ve izleyici ile kurulan ilişki biçimlerinin önem kazandığı günümüz sanatında, nesnenin kavramlaştırmada etkin bir rol oynadığı saptanmıştır. Buna göre günümüzün sanatçısı, kaostaki fragmanlar olarak gördüğü nesnelere, içinde yaşadığı dünyayı anlatmak için kullanmaktadır. Dördüncü bölümde, gerçekleştirilmiş olan sanatsal çalışmalar irdelenerek; nesnenin anlam taşıma ve çokanlamlılık özelliklerinin kavramlaştırma çalışmalarında etkili bir araç olduğu ve sanat pratiklerinde açık uçlu bir anlatım dilinin kullanılmasını olanaklı kıldığı görülmüştür. Böyle bir anlatım biçiminin ise izleyicinin yorum yapmasını ve katılımını sağlayabileceği değerlendirilmesinde bulunulmuştur.

### **Anahtar Sözcükler**

Nesne, Hazır-nesne, Sanat, İzleyici, Yerleştirme, Açıkçuluk, Kolaj, Asamblaj, Heykel

## ABSTRACT

TIGIN, Yasemin. Rereading Object in the Context of Art-Life, Master's Degree Arts Study Report, Ankara, 2014

The arts study report named “Rereading Object in the Context of Art-Life” aims to bring a new readability to the objects of daily life through installation and arrangement applications and to research the possibility of giving them an effective role in conceptualisation works. This study includes the research of the contribution of the object, which is used as an expressing element in art practices, to providing spectator's remark and participation. In the first section of the study in which theoretical and artistic studies are maintained interactively, the character of the individual and object relation at the present time and it was deduced that this relation falls into a dual character. In the next two sections, the historical process of the real object use in the field of arts was researched basing on chronological method. In the second section, this process was discussed in the context of modern movements, the actions creating change and transformation were detected and it was determined that these events were the cornerstones of the tradition providing the use of object in today's art. It was observed that the daily life objects were first used in the beginning of twentieth century in two-dimensional surface through cubist collage and started to take place in three-dimensional productions with the invention of assemblage. In the third section, the conceptual approaches that gained importance since 1960s were analysed and it was detected that the object plays a significant role in conceptualisation in today's art in which the patterns of relation established with Installation Art and spectator gained importance. Accordingly, today's artist utilises the objects he sees in chaotic fragments in order to explain the world he lives in. In the fourth section, the conducted artistic works were examined and it was observed that the significance and polysemy features of object are effective tools in conceptualisation works and provides the use of an open-ended narrative language in artistic practices. It was evaluated that such a narrative format may enable the spectator to remark and participate.

**Keywords**

Object, Ready-made, Art, Audience, Installation, Open-endedness, Collage, Assemblage, Sculpture



## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	<b>i</b>
<b>BİLDİRİM</b> .....	<b>ii</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>v</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>vii</b>
<b>GÖRSEL DİZİNİ</b> .....	<b>ix</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM: NESNE: GENEL BİR BAKIŞ</b> .....	<b>5</b>
1.1. NESNENİN TANIMI.....	6
1.2. İNSAN VE NESNE .....	8
1.3. TASARIM VE TÜKETİM .....	11
1.4. FETİŞİZM VE İDEOLOJİ.....	12
<b>2. BÖLÜM: MODERNİZM VE SANATTA NESNE</b> .....	<b>18</b>
2.1. KOLAJ VE GÜNDELİK HAYATIN NESNELERİ.....	18
2.2. KAVRAMSAL YAKLAŞIMLAR VE İŞLEVSEL NESNE .....	23
2.3. DADA HAREKETİ VE HAZIR-YAPIT.....	27
2.4. GERÇEKÜSTÜCÜ İMGE VE NESNE.....	33
2.5. POP SANAT VE NESNE.....	38
2.6. MİNİMALİST ARAYIŞ VE NESNE .....	44

<b>3. BÖLÜM: KAVRAMSAL SANAT- ÇAĞDAŞ HEYKEL .....</b>	<b>49</b>
3.1. KAVRAMSAL SANAT .....	49
3.2. POSTMODERNİZM VE NESNE .....	55
3.3. 1980 SONRASI SANATINDA NESNE .....	59
3.4. ÇAĞDAŞ HEYKELDE BİÇİM, İÇERİK, KOMPOZİSYON İLİŞKİLERİ ...	65
<b>4. BÖLÜM: UYGULAMALAR .....</b>	<b>70</b>
4.1. AMOR FATİ .....	74
4.2. SARAY .....	77
4.3. SÜTUN .....	79
4.4. SOHBET .....	82
4.5. BEŞİBİRYERDE .....	86
4.6. MERDİVEN ALTI ÜTOPYA .....	87
4.7. AÇIL SUSAM AÇIL- BİR ÖLÜDOĞA ÇALIŞMASI .....	91
4.8. İSİMSİZ .....	94
4.9. ÇEYİZ I .....	95
4.10. ÇEYİZ II .....	95
4.11. YASAL ÇİFT .....	97
4.12. DERİN KAZI (AĞIR NESNELER) .....	99
4.13. AYNADA VENÜS .....	100
4.14. BOĞA ETKİSİ .....	102
4.15. İSİMSİZ (MELANKOLİ) .....	106
4.16. İSİMSİZ (OTOPORTRE) .....	107
4.17. OLANAKSIZ OLANAKLI .....	108
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>110</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>115</b>

## GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1: George Braque, Gazete, Şişe, Sigara Paketi, 1914 .....	21
Görsel 2: Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, 1912 .....	21
Görsel 3: Pablo Picasso, Gitar, 1912 .....	22
Görsel 4: Kasimir Malevich, Mona Lisa'lı Kompozisyon, 1914 .....	24
Görsel 5: Vladimir Tatlin, Köşe Rölyefi, 1915 .....	25
Görsel 6: Hannah Höch, Kolaj, 1919.....	28
Görsel 7: Marcel Duchamp, Şişe Rafı; 1914- Bisiklet Tekerleği, 1913 .....	31
Görsel 8: Man Ray, Hediye, 1921.....	33
Görsel 9: Hans Bellmer, Yuvarlak Eklem, 1936.....	35
Görsel 10: Alberto Giacometti, Saat 4'te Saray,1932-33 .....	35
Görsel 11: Joseph Cornell, Medici Kumar Makinesi, 1942 .....	37
Görsel 12: Pablo Picasso, Boğa Başı, 1943 .....	38
Görsel 13: Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-59 .....	39
Görsel 14: Jasper Johns, Boyanmış Bronz, 1960 .....	39
Görsel 15: Mark Di Suvero, Stuyvesant'ın Gözü, 1965 .....	40
Görsel 16: Claes Oldenburg, Dev Kek Dilimi, 1962 .....	41
Görsel 17: Eva Hesse, İştah, 1967 .....	47
Görsel 18: Joseph Beuys, Yağ Sandalyesi, 1964 .....	50
Görsel 19: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965 .....	53
Görsel 20: Rosemarie Trockel, Yün Başlıklar, 1986 .....	55
Görsel 21: Tony Cragg, Kano, 1982 .....	61
Görsel 22: Barbara Bloom, Yedi Ölümcül Günah, 1988 .....	63
Görsel 23: David Hammons, Uçan Halı, 1990 .....	64
Görsel 24: Gabriel Orozco, La DS, 1993 .....	68

Görsel 25: Josephine Meckseper, İsimsiz (Son Demokrasi), 2005 .....	69
Görsel 26: Yasemin Tıgın, Amor Fati, 2008 .....	74
Görsel 27: Yasemin Tıgın, Unutulmasın, 2009 .....	76
Görsel 28: Yasemin Tıgın, Saray, 2008 .....	77
Görsel 29: Yasemin Tıgın, Sütun, 2010 .....	81
Görsel 30: Yasemin Tıgın, Sohbet, 2009 .....	84
Görsel 31: Bruce Nauman, Elden Ağza, 1967 .....	85
Görsel 32: Yasemin Tıgın, Beşibiryerde, 2010 .....	86
Görsel 33: Yasemin Tıgın, Merdiven Altı Ütopya, 2012 .....	88
Görsel 34: Yasemin Tıgın, Merdiven Altı Ütopya, detay .....	89
Görsel 35: Yasemin Tıgın, Açıl Susam Açıl- Bir Ölüdoğa Çalışması, 2012 .....	92
Görsel 36: Yasemin Tıgın, İsimsiz, 2010 .....	94
Görsel 37: Yasemin Tıgın, Dünyanın Ritmi, 2010 .....	95
Görsel 38: Yasemin Tıgın, Çeyiz I, 2009 .....	96
Görsel 39: Yasemin Tıgın, Çeyiz II, 2008 .....	96
Görsel 40: Felix Gonzales Torres, İsimsiz, 1991 .....	97
Görsel 41: Yasemin Tıgın, Yasal Çift, 2012 .....	98
Görsel 42: Yasemin Tıgın, Şimdi Okullu Olduk, 2007 .....	98
Görsel 43: Yasemin Tıgın, Derin Kazı (Ağır Nesnelere), 2011 .....	99
Görsel 44: Yasemin Tıgın, Aynada Venüs, 2010 .....	101
Görsel 45: Yasemin Tıgın, Boğa Etkisi I, 2012 .....	103
Görsel 46: Yasemin Tıgın, Boğa Etkisi II, 2012 .....	104
Görsel 47: Yasemin Tıgın, Boğa Etkisi III, 2012 .....	105
Görsel 48: Yasemin Tıgın, İsimsiz (Melankoli), 2014 .....	106
Görsel 49: Yasemin Tıgın, İsimsiz (Otopotre), 2014 .....	107
Görsel 50: Yasemin Tıgın, Olanaksız Olanaklı, 2014 .....	108

## ÖNSÖZ

Gerçek nesnelerin, sanat uygulamalarında kullanılmaya başlanmasının üzerinden yüz yıl geçmiş bulunmaktadır. Bu yüz yıllık geçmiş, gündelik dünyanın nesnelere temellük edilerek sanat nesnesi olarak kullanılmasına olanak veren Duchamp'ın mirası üstünde yükselmektedir. Gündelik olanın sıradan nesnelere kolajlarında yer veren Picasso ve Braque'ın keşfi, bu dönüşümün ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır. Picasso ve Braque, sanatta temsil sorununu, Duchamp ise sanat nesnesinin statüsünü sorgulamak için sanatlarında seri üretim nesnelere yer vermişlerdir. Tarihsel süreç içinde nesne, sanat uygulamalarında giderek daha fazla yer almaya başlamıştır. Nesnenin sanat alanındaki pozisyonu; değişen toplumsal, kültürel ve ekonomik koşullarla edindiği yeni pozisyonlara bağlı olarak değişim göstermiştir. Bugünün dünyasında nesnenin görünümü, yirminci yüzyıl başında olduğundan farklıdır. Geç kapitalizmin, tüketim döngüsünün sürdürülmesine dayalı işleyişinin sonucunda; yenilik stratejileri ile çeşitlenip, estetikleşen nesnelere aşırı çoğalarak, kısa ömürlü ve geçici bir karaktere bürünmüştür. Nesnelere işlevsel değerlerini kaybedip, gösterge değerine sahip olmakta, bu nesnelere sahip olunduğu üzerinden ait olunan toplumsal sınıflar belirlenmektedir. Öte yandan, bireyler her geçen gün daha fazla nesneyle iç içe yaşamakta, nesnelere giderek “partner araçlar” konumuna gelmektedir. Finans kapitalin ve çok uluslu şirketlerin serbest dolaşım talepleri ile üretim ve tüketim mekânlarının ilişkisi koparak, gösterenler gösterilenlerinden bağımsızlaşmıştır. İletişim ve medya teknolojilerindeki gelişmeler, bireylerin bir imge seli içinde kalmasına ve gördüklerini zihinsel işlemle geçirmesine olanak bulamadan yenileriyle karşılaşmasına neden olmaktadır. Kaosun ve yabancılaşmanın hüküm sürdüğü bir dünyada sanatın üretimi ve alımlanması da farklılaşacak, nesnenin sanat pratiklerinde yer alma nedeni ve biçimleri değişiklik gösterecektir.

Bu çalışmanın konusu, çağdaş sanat pratiklerinde nesne kullanımının ve nesnelere sanat çalışması içinde yeni bir okunurluk kazandırılmasının araştırılmasıdır. Nesnenin ikili bir karaktere büründüğü günümüz dünyasında, sanat çalışmalarında nesneye yer verilmesi ve kavramlaştırma çabalarındaki işlevinin araştırılması önem kazanmaktadır. Nesnenin anlam taşıma ve çokanlamlılık özelliklerinin sanat uygulamalarında kullanılmasının

sağlayacağı olanakların araştırılması çalışma konusunun kapsamı içindedir. Bu özelliklerin, kavramlaştırmaya ve çalışmanın diline etkileri uygulamalar ile araştırılmıştır. Günümüz sanat pratiklerinde önem kazanan, izleyiciye etkin bir rol verilmesi ve çalışmanın yeni okumalar ile yorumlara açık olması konusunda, nesnenin işlevinin araştırılması bu çalışmanın kapsamı içindedir.

Dört bölüm olarak ele alınan çalışmanın birinci bölümünde, nesneye genel bir yaklaşımda bulunulmuş, nesnenin tanımı yapılarak, felsefenin, bilimin, sanatın nesneyi ele alış biçimleri genel hatlarıyla gözden geçirilmiştir. Günümüzde nesne ve birey ilişkilerinin genel karakterinin ele alınmasının ardından; küresel finans kapitalizm çağında, kullanım değerinin dışında gösterişe yönelik olarak talep edilen nesnelere kültürel-toplumsal göstergelere dönüşmesi ve bunun ideolojinin oluşumundaki rolü Baudrillard'ın kuramsal çözümlenmeleri çerçevesinde gösterilmiştir. Tüketim döngüsünü sağlayan farklılaştırma stratejilerinin tasarıma dayalı karakterinin tartışıldığı bölümde, Hal Foster'ın bu olgunun kaynağını Bauhaus'a dayandıran görüşlerine yer verilmiştir.

İkinci ve üçüncü bölümlerde, sanat uygulamalarında gerçek nesne kullanımının ortaya çıkışı ve tarihsel süreç içinde aldığı çeşitli biçimler ele alınmıştır. Çağdaş sanat uygulamalarında görülen nesne kullanım yöntemleri tarihsel öncüllerinin izini taşımakta, metinlerarası ilişkiler kurulmaktadır. Uygulamalar bölümünde irdelenen çalışmaların ardında bu geleneğin olduğu düşünüldüğünden, 1980'lere kadar olan sürecin ayırım yapılmaksızın araştırılması gerekli görülmüştür. Diane Waldman'ın *Kolaj, Asamblaj ve Bulunmuş Nesne* başlıklı çalışması, sanat pratiklerinde nesne kullanımına odaklanan yaklaşımı nedeniyle taranmış, diğer sanat tarihi çalışmaları ile birlikte değerlendirilmiştir. İkincil kaynak ve yorumlar gözden geçirilmiş ancak gerekmedikçe yer verilmemiştir. Sanat tarihsel bağlam içinde değerlendirilen süreç, kronolojik yöntem esas alınarak aktarılmıştır.

“Modernizm ve Sanatta Nesne” başlıklı ikinci bölümde, Modernizm bağlamında ortaya çıkan sanat akımlarının nesneye yaklaşımları tartışılmıştır. 1912'den 1960'lara kadar olan süreçte hazır-nesne, bulunmuş nesne, yeniden yapılmış nesnenin, kolaj ve asamblajın sanat uygulamalarında yer almasının tarihi gözden geçirilerek, dönüşüm noktaları gösterilmiştir. Sanat nesnesinin statüsünün, izleyici ve sanatçının konumlarının tartışıldığı bu dönemde, sanat ile hayat, resim ile heykel arasındaki sınırlar bulanıklaşarak, biçimciliğin katı kuralları sarsılmıştır. Önce Picasso ve

Braque'ın, sanatın temsil sorunu bağlamında bir önerme olarak öz-düşünümsel bir anlayışla kübist kolaj tekniği içinde gündelik hayatın nesnelere yer vererek, sanatta gerçek nesnelere kullanılmalarının yolunu açan keşfine yer verilmiştir. Yirminci yüzyılın parçalanmış zaman ve mekân algısını aktarmaya uygun olan kolaj ve asamblaj teknikleri araştırılarak, montajın sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılan bir teknik olduğu görülmüştür. Daha sonra fütürist ve konstrüktivist yaklaşımlar değerlendirilmiş, ardından Marcel Duchamp'ın hazır-nesneye sanatçı kararı ile sanat nesnesi statüsü veren hazır-yapıt kavramı irdelenmiştir. Bilinçaltının keşfi ve gerçeküstücü nesne, kitle kültürünün temellük edilerek sanat yapıtında kullanılması ile ortaya çıkan Pop Sanat'ın nesnelere ve mekânda dönüşümün araştırılmasına yönelik olan minimalist nesne bu bölümde ele alınan konulardır.

“Kavramsal Sanat- Çağdaş Heykel” başlıklı üçüncü bölümün başında, Joseph Beuys'un *sosyal heykel* kavramı kapsamında sergilediği performanslarının nesnelere ile sanat yapıtının ticari faaliyetin nesnesi olmasına karşı çıkan Arte Povera sanatçılarının doğal süreçleri ve sanat-zanaat ayrımını konu edinen yaklaşımlarının aracı olarak nesnelere ele alınmıştır. Robert Morris ve Joseph Kosuth'un sanatsal yaklaşımları, imge ve dil arasındaki ilişkinin sorgulanması, kavramın öncelik kazanması süreçlerinin değerlendirilmesinden sonra sanatın nesneye gereksinimini sorgulayan düşüncelerden söz edilmiştir. Sanatçının bedenini, sanatının malzemesi yapan yaklaşımlar ve ayrımcılık karşıtı düşüncelerden hareket eden feminist pratiklerin ortaya çıkışına değinilerek 1960 ve 1980 yılları arasında, sanatta nesne kullanımının geçirdiği değişimler araştırılmıştır.

Daha sonra küresel kapitalizmin kültürel karşılığı olan postmodernizm, Lyotard ve Jameson'ın kuramsal çalışmaları doğrultusunda araştırılarak, araştırma konusunun zeminini oluşturan postmodern sürece ilişkin temel kavramlar irdelenmiştir. 1980 sonrasında heykel sanatının yeniden tanımlanmasına yönelik görüşler aktararak, çağdaş heykel sanatındaki biçim, içerik ve kompozisyon arayışları araştırılmıştır. Bu çerçevede nesnenin çağdaş heykel sanatı içindeki konumuna odaklanılmıştır. Bir akım ve onun önemli figürlerinden söz edilemeyen günümüzde, yerleştirme pratikleri ve ilişkisellik arayışlarının önem kazanmaya başladığı görülmüş, konu, biçim ve araçların çeşitlilik gösterdiği saptanmıştır. Günümüz heykel sanatı pratiklerinde hazır-nesnenin

dünyayı anlatmanın bir aracı olarak işlev görmekte olduğu ve nesnelerin bütünü temsil eden fragmanlar olarak sanat pratiklerinde yer aldığı görülmüştür.

“Uygulamalar” başlıklı dördüncü bölümde irdelenen uygulamalarda, nesnelerin sayıca çoğaldığı bir dünyada, bu çokluk bir olanaklar alanı olarak değerlendirilmiştir. Sanat uygulamalarında nesnelerin bu dünyaya, insanlara ve olaylara dair sözler söylemenin araçları olarak kullanılmasının yabancılaşma olgusuna karşı bir tutumun aracı olabileceği düşüncesi ile hareket edilmiştir. Uygulamalarda, hazır-nesne, elde yapılmış nesne ve müdahale edilmiş nesnelere kullanılarak, bu nesnelerin taşıdığı metaforik çağrışım zenginliğinin kavramsal yaklaşımlardaki rolü tartışılmıştır. Nesnenin anlam taşıyıcı ve çokanlamlılık özelliklerinin çalışmalarda açık uçlu bir anlatım dilinin kullanılmasına olanak verdiği görülmüştür. Çalışmaya açık uçlu bir anlatım dilinin hâkim olması, izleyicinin yorumunu ve aktif katılımını sağlayacak bir yöntem olarak değerlendirilmiştir. Gündelik dünyanın içinden çekilip alınan nesnelerin, oluşturulacak bir bağlam içinde yeni bir ifadeye bürüneceği, böylece bir form meydana getirmek için bir araya getirilen nesnelerin kuracakları karşılıklı ilişkiler ile anlamın zenginleşip yoğunlaşacağı görülmüştür. Sanat yapıtı, izleyici ve sanatçı arasında kurulan böylesi bir ilişki, anlam üretmenin bir aracı olarak işlev edinmektedir. Gündelik ilişkilerin askıya alındığı sanat alanında ortaya çıkan bu karşılaşma, insanların birbirleri ve nesnelere ile farklı bir ilişkiyi deneyimleyeceği bir olanaklar alanı olarak değerlendirilmiştir.

Günümüzde kavramsal yaklaşımlı sanat pratiklerinde nesneye etkin bir rol verildiği görülmüştür. Günümüz sanatında nesne; sanata, dünyaya ve insanlığa dair sözler söylemek için kullanılan sembol ve mecazların taşıyıcısı olarak işlev görmektedir. Yapı sökümcü bir karakter taşımayan çağdaş sanat uygulamalarında, metinlerarası ilişkiler kurulmakta modern akımların mirası yeniden ele alınarak, bugünün sanatını oluştururken kullanılmaktadır.



## 1.BÖLÜM

### NESNE: GENEL BİR BAKIŞ

Uygulamalarında gerçek nesnelere yer veren çağdaş sanat yaklaşımları yüz yıllık bir geçmişe sahiptir. Yüz yıl önce nesne, sanatın temsil sorununu ve sanatın ne'liğini tartışmak amacıyla kullanılırken, bugün dünyayı anlatmanın bir aracı olarak kullanılmaktadır. Çağdaş sanat pratiklerinde nesnenin yeni konumunu araştırmak amacıyla olan bu çalışmanın ele alınması iki konunun araştırılmasını gerekli kılmaktadır. Öncelikle “içinde bulunulan zaman dilimini belirleyen sosyal, ekonomik, kültürel koşullar nelerdir ve nesne bu koşullar içinde nasıl bir konumdadır?” sorusu cevaplandırılmalıdır. Ardından sanatta gerçek nesnelere kullanılması tarihi araştırılmalıdır.

Bugünün ya da bugünün içinde olduğu yakın bir geçmişin sanatına ilişkin araştırma yapmak, bu dönemi de anlamayı gerektirir. Kuşkusuz bu çok kolay bir iş değildir. Birçok değişkenin karşılıklı etkileşim halinde olduğu, henüz tamamlanmamış bir sürecin açıklanmaya çalışılması çok fazla sayıda problemi içerir. Bir yandan döneme ilişkin tüm alanları kapsayan bir açıklama yapmaya çalışmak da gereksizdir. Ancak ele alınan çalışma konusunun belirli bir döneme ilişkin olması bazı noktaların araştırılmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Ernst Fischer, “Sanatın Gerekliliği” isimli kitabında, sanatın zamanla koşullu olduğunu vurgulayarak; sanat, “ancak tarih içinde belli bir zamanın düşüncelerini, isteklerini, gereksinmelerini, umutlarını yansıttığı ölçüde insanlığı temsil eder” (Fischer, 2003, s.14) demektedir.

Arthur C. Danto ise bağlam konusuna vurgu yapmakta ve “ herhangi bir yapıtı, ona her şeyiyle tıpatıp benzeyen ancak yapıt olmayan, herhangi bir nesneden ayıran nedir?” (Danto, 2012, s.59) sorusunu sormaktadır. Konuyu, Picasso'nun parlak mavi renge boyayarak sergilediği boyunbağı ( Le Cravat) ile Cezanne'nin fırçasını silmek için kullandığı bez parçasını ele alarak tartışmaktadır. Picasso'nun kravatu bir sanat yapıtı iken, aynı mavi renge sahip ve kullanıldıkça bir kravat biçimini almış temizlik bezinin neden bir sanat eseri sayılamayacağını şöyle açıklar:

Sanat dünyasının uzamı, gerek zamanın sanat dünyası gerek Picasso'nun külliyyatının içsel yapısı tarafından orada ve o zaman Picasso'nun nesnesine yer açacak şekilde tanımlanmıştı. Öte yandan Cezanne'ın resmin sınırları dahilinde sarsıcı şekilde özgün olmakla birlikte, bu sınırları ve alanı onları dönüştürmeden keşfetmekten, boyayı elma ve dağ yapmak için kullanmaktan başka seçeneği yoktu (Danto, 2012, s.67).

Böyle bir önerme ise, ancak Picasso'nun biçimi değişen sanat tarihini içselleştirmesi ile olanaklı olacaktır (Danto, 2012, s.71). Sanat tarihinin o anda öyle olması Picasso'nun üretiminin niteliğini belirlerken, Picasso da üretiminin niteliği ile sanat tarihinde değişiklik yapma gücüne sahiptir. Görülüyor ki; 'sanatçı kendi çağının çocuğudur' ve yapıtının içeriğini, biçimini çağının anlam küresi belirleyecektir. Ama aynı zamanda sanatçı da yapıtıyla anlam kürenin oluşumuna katkıda bulunan kişidir.

Öte yandan sanatın alımlanma biçimleri, arz ve talebini belirleyen etkenler de kaçınılmaz olarak dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik koşullarının etkisi altındadır. Her ne kadar, güncelin içinde farklılık ve yerelliklere vurgu yapılıyor olsa da esasında kültürel yapı ve iktisadi işleyiş mekanizmaları bir örneklemektedir. Bu da sanatsal üretilere yansımaktadır. Batı odaklı sanat hegemonyası, çok kültürlülük eğilimleri ile zayıflayarak çeşitlilik göstermeye başlamış olmakla birlikte, bu değişim henüz yeterli görünmemekte, batının hâkimiyeti devam etmektedir. Ayrıca bu çok kültürlülük olgusu manipülasyonlara oldukça açık bir alan açmaktadır. Dolayısıyla nesne ve sanat kavramları, içinde bulunulan dönem ile etkileşimleri bağlamında değerlendirilecektir. Bunun için, nesne kavramına genel bir yaklaşımda bulunduktan sonra sanat uygulamalarında nesne kullanımı kronolojik yöntem esas olarak incelenecektir.

## 1.1. NESNENİN TANIMI

*"Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner"*  
A. Hamdi Tanpınar<sup>1</sup>

Nesneden söz edildiğinde ne anlaşılması gerektiği konusunun oldukça açık olduğu düşünülür. Bunun nedeni insanın var olduğu andan başlayarak -kendisini çevreleyen şeyler dünyasının içinde olmasıdır. Ancak, nesnenin ne anlama geldiği konusunun üzerinde biraz durmak gereklidir. Öncelikle nesnenin sözcük anlamına bakılabilir.

<sup>1</sup> TANPINAR, Ahmet Hamdi. Her Şey Yerli Yerinde adlı şiirden. Erişim: 26.05.2014  
<http://www.siiropenceresi.com/sairsiir/ahamditanpinar.htm>

Nesnenin sözlük tanımı “belli bir hacmi, ağırlığı, biçimi olan cansız şey”dir.<sup>2</sup> Dilbilgisi açısından nesne, öznenin eyleminden doğrudan etkilenen ögedir. Felsefe Terimleri Sözlüğünde ise nesne şöyle tanımlanmaktadır:

1- (Genellikle) Karşımızda bulunan şey. 2- Öznenin bağımlılık kavramı olarak, özne ediminin, bilincin kendisine yöneldiği şey: a- Kendisine yönelinen, düşünülen, tasarlanan nesne, kendisine yönelen bir edim olmadan var olmayan şey; bilinçte düşünme nesnesi (konu) olarak düşünme olayının karşısında bulunan şey; düşüncel (ideal) nesne. b- Özne ediminden, bilinçten bağımsız olan gerçek (real) nesne; gerçeklik olarak dış dünyanın bir parçası olarak bilincin karşısında duran şey.<sup>3</sup>

Felsefenin ele alış biçimiyle nesne, bilginin öğelerinden birisidir. Takiyettin Mengüşoğlu'na göre bilginin birbirinden ayrılmayan iki ögesi vardır. “Bunlardan birisi, bilen (insan), öteki ise bilinen, bilinebilen, araştırılan şey (varolan şey) dir. Her bilgi bu iki ögeye, bunlar arasında kurulan bağa dayanır” (Mengüşoğlu, 2003, s.47). Bu bağın niteliklerini ele alış bakımından farklılaşan felsefi açıklamalardan söz ederek devam eder. İdealist teoriler, özneyi “kendi başına bir varlık” olarak kabul ederken, nesnenin varlığını özneye bağlı olarak kabul ederler. Kant'ın idealizmini ise bu idealizmden, objeyi, süje ve objeyi içine alan ve kendisi de bir süje olan bir sferin ürünü olarak ele almasıyla ayırır. Objeyi duyu algısı olarak ele alan sensüalist-empirist teoriler pozitivizmi de içine alır. İdealist teorinin tam tersi olan realizme göre ise obje “kendi başına varolan şey”dir. Süjeye objeden kalkılarak varılır. Materyalizmin bakış açısı budur. Bu üç görüşten farklı dördüncü bir görüş vardır ki; o da suje- obje ikiliğini kaldıran ve her ikisini tek bir sfer olarak kabul eden monist teoridir (Mengüşoğlu, 2003, s.49-50-51-52).

Mengüşoğlu'na göre bu teorilerde eksik olan taraf, olguları bir yana bırakmaları ve soyut özne ve nesneyi çıkış noktası olarak alıyor olmalarıdır. Oysa insan ve birlikte yaşadığı varlıklar dünyası arasındaki ilişki böylesi kurgusal nitelikte bir ilişki değildir. Ancak yine de bu teorilerin ortaya koyduğu ve çözdüğü problemler önemini korumaktadır.

Mengüşoğlu sanatta da süje ve obje arasında bir bağ olmasına karşın bu bağın, sanatta yüksek derecede bir bireysellik olması ve bir süreklilik içermemesi nedeniyle tamamen farklı bir bağ olduğunu söylemektedir. Sanat alanındaki obje de bilgi alanındaki objeden

<sup>2</sup> TDK Güncel Türkçe Sözlük, Erişim: 30.06.2014. <http://www.tdk.gov.tr>

<sup>3</sup> Akarsu, Bedia. Felsefe Terimleri Sözlüğü, İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayıncılık,1998:148

insanla olan ilişkisi dolayısıyla ve bir anlam taşıyor olması nedeni ile ayrılır. Bilim bir şeyleri çözümleyerek bilgi haline getirdikten sonra onun üzerinde durmaz. Artık bu bilgi herkese mal olmuştur.

Hâlbuki sanatta böyle bir durum yoktur. Sanat için bu ilişki, sanatçı ve nesnesi arasındaki bağ, kişiden kişiye değişiklik gösterir; fakat hiçbir zaman bilgi-alanında olduğu gibi terk edilmez. Objeler, burada her kez ve her çağda yeni baştan ele alınır; yeni bir ilişkinin temeli olur; yani o objeye her zaman geri dönülebilir (Mengüşoğlu, 2003, s.216).

Görüldüğü gibi sözlük tanımları oldukça geniş ve soyut açıklamalarda bulunur. Bir taraftan da nesne, sözlükte açıklandığı gibi sadece öznenin eyleminden doğrudan etkilenen şey değildir. Roland Barthes'a göre; "nesne insanın dünyayı etkilemesine, dünyayı değiştirmesine, dünyada etkin bir biçimde var olmasına yarar; nesne eylem ile insan arasında bir tür aracıdır" (Barthes, 2012, s.196). Ancak, insanlar nesnelere, sadece katıksız araçlar olarak yaşamazlar. Nesnelere anlam taşır ve her zaman için nesnenin kullanımını aşan bir anlam vardır (Barthes, 2012, s.197). Anlam; bağlama, uzlaşımlara, kavrama, başka nesnelere kurulacak ilişkilere göre de değişken olacaktır. Uygulamalar bölümünde irdelenecek çalışmalar üstünden bu ilişkilerin nasıl düşünüldüğü gösterilmeye çalışılacaktır. Bu raporda yer alan uygulamalarda, nesne anlam taşıyan özellikleri ile ele alınmış ve gündelik yaşamın içinden çekilmiş, tanıdık nesnelere ya doğrudan ya da farklı malzeme kullanarak benzeri yapılmak suretiyle kullanılmıştır. Genel olarak sanat alanında ise bitkiler, hayvanlar, insan bedeni gibi geniş bir çeşitlilikte kullanılmaktadır.

## 1.2. İNSAN VE NESNE

İnsanların, kendileri ve çevrelerindeki canlı, cansız varlıkları algılayışı ve onlarla kurdukları ilişkiler tarih boyunca değişik biçimler almıştır. Bu biçimler o çağın değerler dizgesi ile de yakından ilişkili olmuştur. Arkaik toplumlarda özne ve nesne arasındaki ayırım bulanıktır. Orta Çağ'da Tanrı özne, insanlar ve diğer varlıklar nesne olarak algılanıyor iken, dinin hâkim olduğu bir değerler dizgesi geçerliydi. Aydınlanma döneminde ise insan öznenin merkezi konuma geçmesi ile bilimsel düşünce çağı egemen olmuştur. Bugün ise öznenin ölümü yani bireyin sonu tartışılmaktadır. Birey öznenin hiç olmadığını, bunun bir kurgu olduğunu ileri süren postyapısalcı görüşlerin yanında, kapitalist gelişmenin ilk dönemlerinde böyle birey öznelerinin olduğunu ancak

geç kapitalist dönemde burjuva öznenin ortadan kalktığını söyleyen görüşler vardır. Bunun sonucunda ileri modernizme özgü eşsiz, biricik, kişisel üslup tarihe karışacaktır (Jameson, 2005, s.17-18).

İnsan bu dünyada etrafındaki şeylerle birlikte ve karşılıklı ilişkiler ağı içinde var olur. Geçerli bilimsel paradigmanın hiyerarşik özne-nesne ayrımı, bu gerçeğin bulanıklaşmasına neden olabilme olasılığını içinde barındırır. “Varlık kendisine upuygun bir maddenin yumuşaklığı içinde, maddeye ayrılmış bir tür dünya cenneti içinde saltanat sürer” (Bachelard, 2008, s.42) diyen Bachelard, dünyayı insanın etrafındaki şeylerle birlikte yaşadığı bir yuva olarak görmektedir. Heidegger, “Varlık ve Zaman”da nesne kavramı ile ilgili olarak nesnenin Eski Yunan dilindeki sözcük anlamına başvurur: “Yunanlılar ‘nesneler’ için uygun bir terime sahiptirler: *pragmata*, yani ilgilenerek münasebette bulunma (*praksis*) sırasında yapıp edilen, ilgilenilen şey” (Heidegger, 2008, s.70).

O halde bugün insan nasıl bir dünyada, hangi nesnelere birlikte var olmaktadır? Kendisini çevreleyen dünyayı oluşturan nesnelere ile nasıl bir ilişki kurmaktadır? Ernesto L. Francalanci'nin “Nesnelerin Estetiği” kitabında görüşlerine yer verdiği Giovanni Anceschi'ye göre nesnelere giderek özerkleşmektedir:

Nesneleri artık protez araçlar, bedenine ya da aklın uzantıları olarak değil de bizden ‘başkaları’ olarak, partner-aracılar olarak hayal etmek olanaklıdır, çünkü onlar gittikçe daha çok özerk organizmalara, nesnelere dünyası da gittikçe daha çok maden, bitki, hayvan krallıklarının yanına konulacak bir dördüncü krallığa benziyor (Anceschi'den aktaran Francalanci, 2012, s.26).

Mağara duvarını resimleyen insan; taş, toprak, su, bitki, hayvan ve insanlarla birlikte yaşarken, bugünün insanı aşırı çoğalmış ve sayıları hızla artan her türden yapay (insan yapımı) nesne ve imge ile ilişki kurmaktadır. Taş ve toprağın yerini, gereksinim nedeniyle olduğundan daha da fazla gereksinim dışı nedenlerle talep edilen tüketim ürünleri gibi çok değişik biçim, işlev, malzeme, renk, nitelik ve türde nesnelere almıştır. Bunların sergilenip satışa sunulduğu mağazalar, alışveriş merkezleri, yaşam biçimi önerme iddiası taşıyan reklamlara ilişkin görüntü ve slogan sözlerin çevrelediği kalabalıklar içindeki insan teki bu nesnelere elde etmek için çalışmak, boş zaman geçirmemek zorundadır. Boş zamanlar dahi kapitalist sistem içinde planlanmış, nasıl geçirileceği bilinerek, bir ticari faaliyetin nesnesi haline gelmiştir. İnsanlar birbirleriyle sahip oldukları nesnelere aracılığı ile ilişki kurmakta, kimliklerini tanımlamak,

kendilerini diğerlerinden farklılaştırmak ve onları tanımlayabilmek için bu nesnelere statü belirleyici değerlerini kullanmaktadırlar. Daha da ötede tüketimin reddedilmesi bile, farklılaşma amacı ile kullanılan, statü belirten bir davranış biçimi oluşturacaktır. “Demek farklılaşma, nesneyi reddetme, “tüketim”in reddedilişi biçimine bürünebilir ve bu tüketimin en üstün niteliklisidir” (Baudrillard, 2008, s.107). Pazar araştırması ile tüketici eğilimlerini belirleyen şirketler, bu tür eğilime sahip entelektüel seviyesi yüksek gruplara da satacak ürün ve hizmetleri icat etmektedir. Sosyal, politik, kültürel dünyanın, tüketime dayalı, nesne odaklı örgütlenmesi evrensel niteliklidir. Var olan farklar nicelikselidir. Dünya üstündeki herkes ve her yer bu tüketime dayalı rekabetçi sisteme eklenmek zorunluluğu ile karşı karşıya kalmaktadır.

Ekonomik üretim alanında uzun zamandan bu yana gerçek ve doğru olarak kabul görmüş bir şey varsa, o da, kullanım değerinin ortadan kaybolarak değişim değerine özgü bir mantığın “tüketim” evreni ve kültürel sistemin genelini hemen tamamıyla egemenliği altına almış olduğu gerçeğidir. Her türlü sanatsal, düşünsel, bilimsel üretimin yanı sıra buluş ve suçlar bile hem bir değiş tokuş değeri (göstergenin sahip olduğu ilişkisel değer) hem de bir gösterge olarak anında üretilmektedir ( Baudrillard, 2009, s.93).

Bugün dünyanın her yerine aynı mal ve hizmetleri sunan çok uluslu şirketler üretim ve dağıtım mekanizmalarını ellerinde tutmaktadırlar. Mali sermayenin spekülasyon amaçlı serbest dolaşım talepleri ve çok uluslu şirketlerin uluslararası niteliği bugünün kapitalist üretim ilişkilerinin karakterini belirlemektedir. Üretim süreci ile paranın, üreticiler ile tüketicilerin, tüketim ile gereksinimlerin, nesnelere ile insanların bağının koptuğu bir dünyada iletişim hangi dilde kurulacaktır? Böyle, kıtlığı gizleyen sahte bir bolluk dünyasında birbirlerinin acılarına duyarsızlaştırılmış insanlar, birbirleriyle nesnelere göstergeleşmiş soyut evrensel dili ile ilişki kurmaktadırlar. Bu dil, anlamı sürgün ederek yaşamı dışlayan yapay bir dildir. Baudrillard, insanların artık eskiden olduğu gibi başka insanlarla beraber değil, nesnelere çevrili olarak yaşamaya başladığı görüşündedir.

Kurt çocuğun kurtlarla yaşaya yaşaya kurda dönüşmesinde olduğu gibi demek ki biz de yavaş yavaş işlevselleşiyoruz. Nesnelere çağını yaşıyoruz: Söylemek istediğim, nesnelere ritmine ve onların hiç kesintisiz art arda gelişine göre yaşadığımız. Geçmiş uygarlıkların tümünde dayanıklı nesnelere, araçlar veya binalar kuşaklarca insandan daha uzun yaşamışken, bugün onların doğmasını, gelişmesini ve ölmesini izleyen bizleriz (Baudrillard, 2008, s.16).

### 1.3. TASARIM VE TÜKETİM

Baudrillard, günümüzde tüketimin gereksinimlerden kaynaklandığı görüşüne karşı çıkar, ona göre tüketim davranışını belirleyen itibar ve statü sağlamaya yönelik gösteriş amaçlı nedenlerdir. Bu durumda tüketim nesnelерinin değerini belirleyen kullanım değeri değil, gösterge değışim değeridir. Tüketim harcamalarının gereksinimler tarafından belirlendiğı görüşünü eleştiren Baudrillard, tüketici davranışını belirleyen nedenin ekonomik olmaktan çok, kültürel anlamla ilişkili olduğı düşüncesindedir:

Bu bakış açısına göre nesnelер öncelikle gereksinimler tarafından belirlenmekte ve insanın çevreyle kurduğı ekonomik ilişkiler de onları anlamlı kılmaktadır. Oysa bu ampirist varsayım yanlıştır. Nesnenin o ilk bakışta sahip olduğı statü daha sonra kendisine toplumsal bir gösterge değeri kazandıracak olan pragmatik statüden tamamen farklı olup, burada önemli olan göstergeleşmiş değış tokuş (mübadele) değeridir. Kullanım değeri ise çoğunlukla bunun yaşama geçirilmesinden ibaret (hatta ona yalnızca akılcı bir anlam kazandıran) bir önlemdir. Paradoksal olduğı söylenebilecek tek doğru toplumbilimsel varsayım budur (Baudrillard, 2009, s.1).

Böyle nesne ve özel mülkiyet ilişkileri çerçevesinde örgütlenmiş bir toplumsal değerler sistemi, nesnelер aracılığı ile toplumsal tabakalaşmayı gösterecektir. Sahip olunan nesnelер hangi toplumsal sınıfın üyesi olunduğunu gösterirken, sahip olunamayanlar ise özlem duyulan daha üst bir statüyü temsil edecektir. Bu nesnelerin düzenlenişı (dekorasyon), geçici olana (moda) sahip olabilme olanağı gibi göstergeler ait olunan sınıfsal düzeye ilişkin bildirimlerde bulunma gücüne sahiptir. Bu farklılığın kaynağı tasarımıdır. Tüketimin bu karakteri bütün kültürel yapıyı kapsayacak biçimde genelleşmiştir. Tasarımın, farklılaştırma sürecinin önemli bir ögesi olduğı görüşüne Hal Foster da katılmaktadır. Hemen her alanın tasarımın konusu olabileceğı günümüzde tasarım enflasyonundan söz edilebileceğı görüşünde olan Foster: “Estetik nesne ile kullanım nesnesinin iç içe geçmesinin tarihi, en azından Bauhaus’un 1920’lerdeki tasarım programına kadar götürülebilir” diyerek, Baudrillard’ın, Bauhaus’un “üretimin siyasal iktisadından, ‘göstergenin siyasal iktisadına’ doğru nitel bir sıçramaya” (Foster, 2004, s.34-35) işaret ettiğı görüşüne yer verir. Ona göre; “Tasarım, mükemmele yakın bir üretim-tüketim çevriminin yordakçısı olmuştur” ve bugün “metanın yapısı ile göstergenin yapısı –ikisi tek bir şey olarak dolaşıma girecek şekilde- birbirini şekillendirir.” “Dolaşıma giren, günümüzde olduğı gibi, ‘gösterge mübadele değeri’ne

sahip ‘imge-ürünler’dir” (Foster, 2004, s.34-35). Müşteri sadakatini sağlamak ve pazarı bölümlendirmek için marka yaratma stratejisi ve tüketim döngüsünü sağlamak içinse aynı ürünün farklı tasarımlarla piyasaya sürülmesi ve ambalaj gibi yenilik stratejileri tasarımın faaliyet alanlarıdır. Piyasaya arz edilen mal ve hizmetlerin pazarlanmasında rekabet arttıkça, yeni teknik ve yöntemlerin geliştirilmesi gerekliliği önem kazanmakta, tüketicinin dikkatini çekmek zorlaşırken, gerçek bir marka yaratmanın yolu; “ürünü kültür ve zekâ ambalajıyla sunmaktan” (Foster, 2004, s.40) geçmektedir. Foster ambalajın ürünün yerine geçtiği zamanımızda, ürün fazlalığı ile akıllı karışmış kitle için bir ürün adının marka haline getirilmesinin, tüketicinin dikkatini çekmek için imgenin akılda kalıcılığını sağlayan teknikleri kullanan reklamcılık sektörü ve pazarlamanın faaliyetleri tarafından tasarlanmış nesne üzerinden gerçekleştirildiğini söylemektedir. Reklamcılık sektörünün ve tasarımın ileri modernizmin biçimleri tarafından beslendiği (Jameson, 2005, s.30) görüşünde olan Jameson, biçimsel nitelik ve çekicilik gücüyle donatılmış, gereksiz malların aşırı üretiminden söz eder. Foster da “tasarım enflasyonu” olgusundan ve gerçeküstücülüğün reklamcılık tarafından temellük edildiğinden söz eder. Ona göre, Art Nouveau, Bauhaus gibi hareketlerin sanat ve hayatı birleştirme projesi, avangardın özgürleştirici emelleri doğrultusunda değil, kültür sanayi ve “topyekûn tasarım” koşullarında gerçekleşmiştir (Foster, 2004, s.35-36).

#### 1.4. FETİŞİZM VE İDEOLOJİ

Karl Marx, metalardaki fetişizmin kökeninde bunları üreten emeğin özel toplumsal niteliğinin olduğu görüşündedir. Meta fetişizmi kavramını açıkladığı bölümde “Emek ürünlerine meta olarak üretildikleri anda yapıştıveren ve bu nedenle meta üretiminden ayrılması olanaksız olan şeye, ben, fetişizm diyorum” (Marx, 2009, s.82) demektedir. Metalardaki bu büyüleyici gücün nasıl ortaya çıktığını ise şöyle açıklamaktadır:

Demek ki, metanın gizemli bir şey olmasının basit nedeni, onun içinde insan emeğinin toplumsal niteliği, insana, bu emeğin ürününe nesnel bir nitelik damgalanmış olarak görünmesine dayanmaktadır; üreticilerin kendi toplam emek ürünleri ile ilişkileri, onlarla kendi aralarında bir ilişki olarak değil de, emek ürünleri arasında kurulan toplumsal bir ilişki olarak görünmesindedir (Marx, 2009, s.82).

Fetişizmin bütün bir ideoloji kuramının sorgulanmasına yol açacak bir kavram olduğu saptamasını yapan Baudrillard, Marksist kuramın meta fetişizmi kavramının, bugün



ideolojiyi biçimlendiren gösteren fetişizmini açıklamakta yetersiz kalacağını söyler. Ona göre; nesnelere sahip olduğu bu büyüme gücünün gerisinde, kullanım değeri ya da başka simgesel anlamlar yoktur. Dolayısıyla gösterilenden kaynaklanan bir fetişizm olgusundan daha çok, nesneye ideoloji ile yüklenmiş anlamın neden olduğu bir gösteren fetişizminden söz etmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Her şeye egemen olan, alt ya da üst sınıftan olsun herkesin boyun eğdiği, farklılıkları da inşa eden bir göstergeler kodunun varlığından söz eden Baudrillard'a göre fetişizmin açıklaması bu olguya dayanmaktadır. Tüketim evreninin mantığını belirleyen; kullanım değerine ait olan işlevsellik mantığı ya da değişim değerine ait olan ekonomik simgesel değiş tokuş mantığı olmayıp, farklılık yaratmaya dayanan gösterge değer mantığıdır (Baudrillard, 2009, s.61). İdeoloji; "Her türlü (maddi ya da simgesel) üretimin tek bir soyutlama, indirgeme, genel eşdeğerlik ve sömürü süreci içine çekilmesi demektir" (Baudrillard, 2009, s.179).

Metaların sahip olduğu değişim değeri ve bunun sonucunda nesnelere ile bireylerin ilişkisini düzenleme gücüne sahip, toplumsal düzeyde bir gücün ortaya çıkışından Marx söz etmektedir:

Ürünlerin üzerine etiket gibi yapışan değer olma özelliği, birbirleri karşısına tekrar tekrar değer nicelikleri olarak çıkmaları ile kararlılık kazanır. Bu nicelikler, üreticilerin iradeleri, öngörülleri ve davranışlarından bağımsız olarak durmadan değişir. Bunlar için, kendi toplumsal etkinlikleri, nesnelere etkinlikleri biçimini alır ve onlar nesnelere yöneteceğine, nesnelere onları yönetir (Marx, 2009, s.85).

Terry Eagleton ise, "İdeoloji" başlıklı kitabında ideolojinin geç kapitalizm çağında artık mitsel ya da metafizik bazı düşüncelerle değil rasyonel gerekçelerle işlediği görüşünde olan kuramların "Marx'ın kendi ideolojisini otomatik olarak üreten şey olarak meta" (Eagleton, 2011, s.61) kavramından hareket ettiklerini söylemektedir. Bu görüşlere göre: "Sistemin tıkr tıkr işlemlerini sağlayan şey, birtakım öğretiler, ahlaki söylemler veya ideolojik "üstyapı" değil, gündelik yaşamın rutin maddi mantığıdır" (Eagleton, 2011, s.61). Eagleton, aynı kitabın ilerleyen bölümlerinde Marx'ın olgunluk dönemi çalışmalarında ideoloji konusundaki ters çevirme imgesinde görülen gelişim ile ilgili olarak aşağıdaki ifadelerle yer vermektedir:

Marx, metaların kapitalizm koşullarında, toplumsal ilişkiler üzerinde despotik bir yönetim uyguluyormuş gibi göründüklerini iddia etmez; bunu fiilen yaptıklarını öne sürer. İdeoloji, artık zihinde tersine çevrilen gerçeklikle ilgili bir meseleden çok, gerçek bir ters çevirmeyi yansıtan zihinle ilgili bir meseledir; aslında, artık esas

olarak bir bilinç meselesi olmaktan çıkıp kapitalist sistemin günlük iktisadi işlemlerine demirlediği görülür (Eagleton, 2011, s.121).

Baudrillard; tüketim harcamalarının gerisinde, kökünü ilkel toplumlardaki itibar amaçlı yok etme eylemi ve aristokratik toplumlardaki gösterişe yönelik tüketimden alan toplumsal bir davranış biçimi olduğunu söylemektedir. Arz ve talep yasaları gibi ekonomik nedenlerin günümüz toplumlarındaki tüketim davranışının karakterini açıklayamayacağı görüşündedir. Kuşkusuz temelinde sermayenin kâr azamileştirmesi hedefi olan kapitalist üretim ilişkileri kültürel bir nedene indirgenemez. Ancak bu tartışmanın burada derinleştirilmesi gerekli görülmemektedir. Çünkü Baudrillard'ın geç kapitalist dönemdeki nesne ve birey ilişkilerinin çözümlenişine odaklanan kuramı, araştırma konusunun gereksinimlerini karşılama açısından yeterli görülmektedir. Araştırma konusunun zeminini oluşturan toplumsal ve kültürel yapının, metanın evrensel eşdeğerliğine dayalı bir dil tarafından biçimlendirilmesine olanak veren süreçler ile günümüzde birey ve nesne ilişkilerini anlamak açısından oldukça açıklayıcı olduğu düşünülmektedir.

İnsan bedeni de simgesel değeri ortadan kaldırılarak bir göstergeler sistemine dönüştürülmek suretiyle fetişleşmiştir. Doğası ile ilişkisi ortadan kalkmış insan bedeni giderilmesi gereken gereksinimleri olan bir göstergeler toplamına dönüşmüştür. Aynı mekanizma sanat yapıtı ve bilginin, gösterge değer görünümü almasında rol oynamaktadır. Lyotard'ın belirttiği gibi; bilgi kullanım değerini yitirerek, kendinde bir amaç olma özelliğinden uzaklaşarak, satılmak üzere üretilmekte ve yeni bir üretimde değer oluşturmak amacıyla tüketilmektedir (Lyotard, 1990, s.11). Stallabrass da metalar kültürel karakter kazandıkça, piyasası genişleyen sanatın daha da metalaştığını ve kapitalist düzenin girdabına giderek daha fazla kapıldığını söylemektedir (Stallabrass, 2009, s.77). Kapitalizmin sanat üstündeki baskısının nedeni, sanatın gündelik dünyanın dilinin içinden konuşmayarak farklı olanı gösterebilme yeteneğinin denetim altında tutulması niyetidir. Kısmen başarılı olunduğu durumlarda bile, sanat içinde farklı olanı gösterme gücünü barındırır. Sanat, her zaman toplumu etkileyip yönlendirebilecek bir araç olarak da görülmüştür. Ancak sanat yapıtını ortaya koyan, uygulayan sanatçılardır. Sanat yapıtında ortaya çıkan, bireyin en derin duygularını temsil eden bir öznellik alanıdır. Geç kapitalist dünyada; "...öznenin savrulduğu tipik karşıtlıklar söz konusudur: Bir yanda 'tüketim furçasının' heyecanı, izleyiciye ya da tüketiciye özgü o

geçici esriklik, öte yanda ‘varlığımızın derinliklerindeki nihilistik anlamsızlığın’ yol açtığı keder (Anderson, 2009, s.84). Bugünün sanatçıları da içinde yaşadıkları zamanın çelişkilerini, yaşanan anlam ve değer kaybını, ilişkilerdeki aşınmayı hissetmekte ve üretimlerinde ortaya koymaktadırlar. Sanat ve hayat arasındaki ilişki tek yönlü ve durağan olmayıp, diyalektik bir ilişkidir. Frederic Jameson, ideolojik olanın, içinde aynı zamanda ütopiyayı da barındıracağından söz eder:

Böyle bir gösteri, Walter Benjamin’in büyük özdeyişi olan “Aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmayan hiçbir uygarlık belgesi yoktur”un tersine çevrilmesiyle sahnelenebilir. Ve etkin biçimde ideolojik olanın aynı zamanda, ister istemez Ütopiyacı da olduğu önermesini tartışmaya açacaktır (Jameson, 2011, s.250).

Burada sanatçının tavrı önem kazanmaktadır. Nicolas Bourriaud da sanat yapıtının değişim değerinden söz etmekle sanat yapıtından söz etmenin aynı şey olmadığını söylemektedir:

... sanat, hiçbir para biriminin, hiçbir ‘ortak töz’ün 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 ilişkilerdir (Bourriaud, 2005, s.69).

Günümüzde meta formundaki nesnenin yasaları bütün bir yaşam pratiğine sinmiş görünmekte ve sistemin giderek karmaşıklaşan işleyiş sistemi de bireylerin parçalar arasında bağlantılar kurmasını güçleştirmektedir. Max Horkheimer, bu sürecin zemininde nesnelere üstünde tahakküm kurma isteğinin olduğunu şu sözlerle açıklamaktadır:

Toplumsal iktidarı ele geçirmenin yolu, nesnelere üzerinde iktidar kurmaktır; bugün her zamankinden daha çok böyledir bu. İnsanın eşya üzerinde iktidar kurma isteği ne kadar yoğun olursa, eşyanın onun üzerindeki tahakkümü de o kadar ağır olur ve insan da gerçek bireysel özelliklerinden o kadar uzaklaşır, zihin giderek bir biçimsel akıl otomatına dönüşür (Horkheimer, 2005, s.146).

Öte yandan, günlük yaşam pratiği içinde nesnelere ve insanlar bir ilişki yumağı içinde yaşamaktadırlar. İnsan nesnelere aracılığı ile dünyaya açılmakta, dünya insanlara nesnelere aracılığı ile görünmektedir. Maurice Merleau-Ponty; “İnsan şeylere yatırım yapar, şeyler insanlara” (Merleau-Ponty, 2005, s.31) derken, dünyaya angaje olmanın

biçimlerinden biri olarak görür bu ilişkiyi. Maurice Merleau- Ponty, “Algılanan Dünya” adıyla yayınlanan sohbetlerinde yer verdiği bu görüşüne, şu satırlarda açıklık getirir:

Demek ki insanla şeyler arasında şöyle bir ilişki görme eğilimi var artık: egemen bir zihin ile Descartes’in ünlü çözümlemesindeki balmumu parçası arasındaki gibi mesafeli bir tahakküm ilişkisi yok, daha belirsiz bir ilişki var, kendimizi şeylerden ayrı saf bir zekâ gibi, şeyleri de her türlü insanca özellikten yoksun saf nesnelere gibi görmekten bizi alıkoyan baş döndürücü bir içlidişlilik var (Merleau-Ponty, 2005, s.33).

Bireylerin kendilerini ve diğer insanları meta olarak görüp, ilişkilerini karşılıklı değişim değeri üzerinden kurduğu bir dünyada, nesnelere farklı bir yaklaşım biçimi mümkün müdür? Bachelard, bunu nesneye dostlukla yaklaşmak olarak tanımlar: “Nesnelere gerekli dostlukla yaklaştığımızda, dolap kapağını içimizde bir ürperti duymadan açamayız. Dolap, o kızılağacın altında bembeyaz bir bademdir. Onu açmak bir beyazlık yaşamak demektir” (Bachelard, 2008, s.134). İnsanların nesnelere ile her günkü birlikteliği, bir arada ve birlikte yapar eder olma hali, aradaki mesafeyi ortadan kaldıran, tahakküm ilişkisi yerine daha sahici olanın yaşanabilmesinin koşullarını oluşturan doğal ortamdır. Merleau-Ponty’nin sözünü ettiği içlidişlilik, her gün, her yerde doğal ve kültürel şeylerle dokunsal, ruhsal ya da zihinsel ilişki içinde olmakla biçimlenir. Bu, bir bakıma, Marx’ın söz ettiği, nesneleşerek kendine yabancılaşmış insanın yeniden kendisine dönüşünü olanaklı kılacak olan, -nesnelere ile kurduğu ilişkinin karakterinin değişeceği bilinç aşamasına ulaşılması ile- nesnelere daha insanca sahipleneceği (Marx, 2009, s.36) bir ilişki biçiminin gündelik yaşam içinde pratik edildiği alandır. Bir yandan şeyleşmenin yapıları gündelik yaşamı biçimlendirirken, öte yandan başka türlü olabilir olanın göz kırptığı bir olanaklar alanı vardır. Nesnelere ile kurulabilecek farklı bir ilişki biçimi sanat yoluyla açığa çıkarılabilir mi? “Sanat elbetteki, reel dünyada varlık kazanır, işlevi de reel dünyadadır; bu ikisi, dolayımlyıcı bir yığın bağlantılarla birbirine bağlantılı kılırlar. Ama sanat içinde yer aldığı dünyada onun antitezi olarak yer alır; onun antitezi olarak işlev edinebilir” (Adorno, 2006, s.337) sözleri sanatın böyle bir olanağı barındırdığını gösterir. Giorgio Agamben, “Sanat tabiatı gereği siyasaldır, zira insanların duyularını ve alışlagelmiş jestlerini atıl kılan ve bunlar üzerine tefekkürde bulunan, böylece bunları yeni bir potansiyel kullanıma açan bir etkinliktir” (Agamben, 2012, s.224) derken sanatın, şeylerin olağan işlevini ve olayların olağan gidişatını

askıya alarak farklı bir kullanımın ve farklı bir olay kavrayışının yolunu açtığını ifade etmektedir (Backstein, Birnbaum, Wallenstein, 2012, s.33).

Sanatçılar yirminci yüzyıl başından itibaren nesnelerin hayatın içinde edindiği yeni yere kayıtsız kalmamış, içinde buldukları dönemin toplumsal ve kültürel iklimine yönelik tavır ve bakış açılarına göre üretimlerinde yer vermişlerdir. Kübistler nesneyi parçalayıp yeniden kurmak üzere gündelik kent yaşamının nesnelerini sanata dâhil etmişler, Malevich ya da Kavramsal Sanat yaklaşımlarının bir kısmında olduğu gibi tamamen veya büyük oranda nesneyi reddeden yaklaşımların yanında, Pop Sanat gibi kitle kültürünü benimseyerek tüketim kültürünün nesnelere bu anlayışla yer veren yaklaşımlar da olmuştur. Fütüristler yenedünyayı onun nesnelerinde kutsarken; Duchamp, sanatçı iradesini kullanarak, sıradan nesneye sanat statüsü vermiştir. Gerçeküstücüler bilinçaltını, düşleri ve arzuyu açığa çıkarmak için yitirilen nesnenin peşine düşmüş, “burjuvazinin anıtlarını daha onlar ayaktaiken yıkıntılar olarak gözler önüne sermişlerdir.” 80’lerden sonra ise tüketim eleştirisi ve çok kültürlülük anlayışları çerçevesinde göstergelerin taşıyıcısı olarak nesneye yer verilmiştir. Günümüz sanatında ise nesnelere, konu ve yöntem çeşitliliği içinde kullanılmaktadır. Oldukça geniş ve çeşitlilik gösteren böyle bir alanda tam kapsayıcı olmak olanaksız olduğundan, farklılaşmaları gösteren yaklaşımlara ilişkin örnekler üzerinden genel bir kavrayışa ulaşılmaya çalışılacaktır. Öte yandan böyle bir yaklaşım kaçınılmaz olarak genellemeler yapan bir sanat tarihsel bağlam içinde kalmayı gerektirirken, sanat yapısının değerlendirilmesinde nesnel bir ölçüt olamayacağından, genellemeye dayalı yaklaşımlar her zaman eksik kalmak zorunda olacaktır.

## 2. BÖLÜM

### MODERNİZM VE SANATTA NESNE

#### 2.1. KOLAJ VE GÜNDELİK HAYATIN NESNELERİ

Sanat uygulamalarında gerçek nesnelere kullanım, yirminci yüzyılın başlarında, Kübizmin Rönesans geleneğinin temsil anlayışını sorun edinmesiyle birlikte ortaya çıkmıştır. George Braque ve Pablo Picasso'nun öncülük ettiği Kübizm, Rönesansın tek kaçış noktalı perspektif anlayışının sorgulandığı yeni bir görme biçimini önermiştir. John Berger, Kübizmin resmedilen imgeyle gerçeklik arasındaki ilişkinin niteliğini değiştirerek, sanatın dilini genişletmek açısından büyük bir devrim yaptığı saptamasında bulunur (Berger, 1999, s.59). Gerçi, Kübizmden önce de resim yüzeyinin, doğa gerçekliğinin bir pencereden görünüşü olduğu biçimindeki sanat anlayışına karşı arayışlar başlamıştır. “On dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru Gauguin, Puvis de Chavennes, Rosetti, Seurat ve Cezanne gibi art arda gelen birçok ressam perspektifin etkilerini azaltmanın ya da ortadan kaldırmanın yollarını aramışlardır” (Lynton, 1991, s.64). Ancak kübistler renk ve biçimleri öz-düşünümsel bir estetik anlayışı ile mimari amaçlı olarak kullanmışlardır.

Sembolistler ve izlenimciler gerçekliği estetize etmek için rengi ve metaforu kullanırlarken, kübistler, görülebilir dış dünyadan tecrit edilmiş bağımsız bir hermetik varoluşa öncülük etme şeklindeki sanat nosyonuna daha doğrudan saldırdılar. Aynı zamanda “bulunmuş nesnelere” (örn. haber sayfaları, ip ya da odun parçaları) birleştiren araçlarla sanatın “dışsal” dünyaya açılan bir pencere değil, bizzat “gerçekliğin” bir yönü olduğunu göstermeye çalıştılar (Lunn, 2011, s.77).

Picasso ve Braque, Courbet'nin geleneğini benimseyerek, her gün elimizin altında olan gündelik dünyanın sıradan nesnelere resimlerinde konu edindiler. Öte yandan, konularını tuval yüzeyine aktarıırken, yeni bir anlatım biçiminin olanaklarını ortaya çıkaracak bir yaklaşım içerisinde olmuşlar, bu tutumları ile Cezanne'mın yarattığı olanakları geliştirmişlerdir. Cezanne aynı nesneye farklı açılardan bakıldığında değişik görünüşlerin ortaya çıktığını fark ederek, eşzamanlı görüş açıları bulunabilmesinin

olanağını ortaya koymuştur. Bunun sonucu olarak sanattaki durağan doğa görüşü anlayışı yıkılmıştır. Kübizmin ortaya çıktığı tarihsel dönem fizikte ve sosyal bilimlerde dönüşüm yaratacak güçte yeniliklere sahne olmuştur. Einstein'ın Görecelilik Kuramı, Max Planck'ın Kuantum Teorisi, Newton fiziğine dayalı durağan dünya anlayışını değiştirmiş, hareketli ve etkileşimli bir dünya anlayışının ortaya çıkışına zemin oluşturmuştur. Freud'un bilinçaltını ortaya koyan çalışmaları, Marx'ın diyalektik materyalizmi kategoriler arasındaki ilişkilerin varlığını ve sürekliliğini açığa çıkarmıştır.

Kübizmle birlikte modern sanat ve modern bilim –on dokuzuncu yüzyıl pozitivizminden kurtulmuş olarak- birbirine yaklaştı. Kübist bitişme uzayda ve zamanda farklı açıların ve hareketlerin dinamik biçimde çarpışması, değişmez ve mutlak doğrular nosyonunun ya da bir dış gözlemcinin sabit bir noktadan gördüğü monolitik bir nesnel düzen anlayışının göreliliği olarak terk edilmesini önerir (Lunn, 2011, s.75).

George Braque'ın, 1909 tarihli *Keman ve Palet*'i iki sanatçının çalışmalarında farklı bir döneme girildiğini gösterir. Tamamen geometrik biçim ve çizgilerle düzenlenen tuvalde sadece bir çivi gerçeğe uygun olarak betimlenmiştir. Natürmortlarının konuları ya da tuvale geçirdikleri figürlerin gerçekçi bir betimlenişi onları ilgilendirmiyordu. Amaçları iki boyutlu yüzeyin sorunlarını irdelemek ve tuval üzerinde soyut yapıların diyalektik inşasını sağlamaktan ibaret olan kübistler bu tutumlarıyla öz-düşünümsel bir karaktere sahiptir. Kuşkusuz günlük yaşamın kültürel nesne ve tekniklerini temellük etmenin modern sanatın biçim ve içeriğine yepyeni olanaklar alanı açtığının tümüyle bilincinde olarak davranmaktaydılar. Rönesansın görme rejimine yapmış oldukları saldırıyı, kendi sanatının araçları üstüne düşünerek gerçekleştiren Kübizm, aydınlanmaya, insan öznenin dünyayı yeniden kuracağı düşüncesine uzak değildir. Dünyanın nesnelere ayrıştırıp yeniden bir araya getiren kübistlerin, sanayi toplumu projesine yaklaşımları da umutsuzluk taşımamaktadır.

1908 yılında iki boyutlu yüzeyin sorunlarına dikkat çekmek için bir deseninin üzerine Louvre Müzesine ait bir giriş biletini yapıştıran Picasso, bunun ilk kolajı olduğunu söylemiştir (Waldman, 1992, s.22). Bu tarihten sonra Braque ve Picasso, günlük dünyanın sıradan nesnelere konu alan natürmortlarında, nesnelere gerçekçi betimlemeleri yerine kesilmiş gazete parçaları, duvar kâğıtları, kitlemel üretim nesnelere ait amblem gibi iki boyutlu gerçek nesnelere kendilerini tuval yüzeyinde yeni bir birlik oluşturmak amacıyla boyanmış geometrik formlar ile birlikte kullanmaya

başladılar. Braque'ın 1914 tarihli *Gazete, Şişe ve Sigara Paketi* (Görsel 1) ile Picasso'nun *Bambu Sandalyeli Ölüdoğa'sı* bu türden kolaj çalışmalarına örnek oluşturmaktadır (Görsel 2).

Juan Gris ayna kullanarak, nesne seçiminde dikkate değer bir yenilik yapmış ve bu tercihi Juan Gris'in kolajlarına diğer kübistlerde rastlanmayan metafizik bir yön vermiştir. Resim mekânını dönüştürmek amacıyla ayna kullandığını vurgulayan Gris, böylece gerçeklik kavramı ile oynamış, bir gerçeklik parçasını resim yüzeyine koyarken, aynı zamanda bu gerçekliğin bir ayna parçası olmasından dolayı gerçeği tersyüz etmiştir. Gris'in çalışmasının tarihsel referansları olan, Jan van Eyck'ın *Arnolfinilerin Düğünü* ve Diego Velazquez'in *Nedimeler*'inde, resmin çerçevesi içinde görülmesi mümkün olmayan dış mekân resme yerleştirilen aynadaki yansıma ile gösterilmiştir. Gris, bu yöntemi ödünç alarak, çerçevenin içinde yer almayan izleyicinin mekânını da kolaja dâhil etmiştir (Waldman, 1992, s.42-47-49).

Kolaj tekniğinin, ana akım kültür tarafından daha önce fark edilmemiş olan gücü, Braque ve Picasso'nun, kolajın bir sanat formu olarak önemini ortaya koymuş olmasıyla açığa çıkmıştır. Kolajın bir teknik olarak icadı sadece sanat kavrayışında değil, aynı zamanda algıda, süreçlerde ve nihayet bitmiş sanat nesnesi anlayışlarında köklü değişimlerin ortaya çıkışına neden olmuştur. Bir sanat dili ve tekniği olarak kolaj ve ona bağlı olarak gelişen asamblaj ile birlikte ortaya çıkan sanat pratiklerinde, bulunmuş nesne ve hazır-nesne kullanımının etkisi günümüzde de gücünü yitirmeksizin sürdürmektedir. “Genel olarak bakıldığında kübistler ucuz ve kitlesel olarak üretilen nesnelere sanatsal kabulüne öncülük ettiler. Bu nesnelere tuvallerinde yer verdiler ve onları kültüre karşıt olarak görmeyi reddettiler ve modern anlamda yeniden tanımladılar” (Lunn, 2011, s.78).

Kolaj tekniği, aynı zamanda sanat çalışmasında anlam katmanları oluşturulmasını olanaklı kılan bir metot olarak da önem kazanır. Uygulamalarda kullanılan gerçek nesne ve parçalı nesne yapılarının özgün kimliklerinden dolayı sahip oldukları anlamlara, tarihsel geçmişten gelen anlam çağrışımlarının eklenmesinin yanında, başka nesne ve elemanlar ile birleşerek oluşturdukları yeni varlık yapılarının da kazandırdığı anlamlarla çok anlamlılık sağlanabilmektedir. Sanatçılara sosyal ve politik hayata ilişkin imgeleri doğrudan kullanma olanaklarını veren kolaj tekniği, uygulamalarda beceriye dayalı uzun süreli çalışma gerekliliğini ortadan kaldırarak, sanatçıya hız kazandırmasının yanı



sıra, izleyicilerin ölküselleştirilmiş betimlemeler yerine bir gazete parçasının, bir sigara paketinin ya da başka bir kitlesel üretim nesnesinin dolaysız olarak kendisi ile karşılaşmasını sağlayarak sanatçı ve izleyicinin aynı gerçeklik alanını paylaşmasını olanaklı kılmaktadır (Waldman, 1992, s.11).



Görsel 1. George Braque, Gazete, Şişe, Sigara Paketi, 1914.



Görsel 2. Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, 1912.

Rosalind Krauss'un *In The Name of Picasso* adlı makalesinde, Picasso'nun kübist kolajlarının "herhangi bir anlamı açık göndermeye indirgenemeyen müphem ve çok anlamlı temsili yapıları" içerdiğine ilişkin iddiasını, Jonathan Harris "Yeni Sanat Tarihi" adlı kitabında aktarmaktadır. Aynı bölümde T.J. Clark'ın da bu konuda

Krauss'la büyük oranda aynı fikirde olmasına karşın, onun, kübist kolajların “temsilin temsili” ve “görselin bir üst dili” olduğu iddiasına katılmadığını söyler (Harris, 2013, s.68-69-72). Buna karşın her iki kuramcı da kübist kolajın sanat tarihi içindeki önemini kabul etme konusunda hemfikirdirler.

Farklı görüntüleri birleştirerek süreklilik yanılsaması yaratan sinemasal montaj kübistleri etkilemiş, kendi dillerini oluştururken bu tekniğin olanaklarından yararlanmışlardır. Montaj, yirminci yüzyılda endüstriyel kent yaşamına hâkim olan hız, gürültü gibi unsurları ve parçalanmış zaman ve mekân algısını yakalamaya uygun bir teknik olmasından dolayı sanatçılar tarafından, sanatsal yaratımlarında tercih edilmiş bir yöntemdir. Fütüristler, Dadacılar, Sürrealistler ve Robert Rauschenberg gibi Pop sanatçıların artistik uygulamalarında güçlü bir tercih olarak kullandıkları kolaj ve asamblajın tarihsel geçmişi daha gerilerdedir. Ancak yirminci yüzyılda bir sanat dili olarak kullanılan kolaj, nostalji duygusundan kaynaklanan on dokuzuncu yüzyıldaki benzerlerinden ayrılır (Waldman, 1992, s.11).



Görsel 3. Pablo Picasso, Gitar, 1912.

On ikinci yüzyıl Japon sanatında ya da Alman halk sanatlarında kullanılan örnekleri olan kolaj, fotomontaj tekniğinin olanaklarından yararlanan on dokuzuncu yüzyıl fotoğraf sanatçıları tarafından sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Danimarkalı yazar Hans Christian Andersen'in kesilmiş kâğıt ve fotoğrafları birleştirerek oluşturduğu

kompozisyonlar, aralarında Max Ernst ve Joseph Cornell'in de olduğu birçok sanatçıyı etkilemiştir. Erken tarihli bir örnek olarak, kolaj ve asamblajın artistik amaçla kullanılması Edgar Degas'ın heykele gerçek tutu, puant ve kurdeleleri ekleyerek yaptığı *On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı Kız*'ında görülür (Waldman, 1992, s.14).

Picasso kolaj çalışmalarının yanı sıra kâğıt karton, tahta, tel, cam gibi iki boyutlu nesnelere kullanarak üç boyutlu hacimler inşa ettiği bir dizi çalışma yapmıştır. Metal plaka ve tel kullanarak duvara asılmak üzere tasarlanmış, bu nedenle bir heykel ya da rölyeften çok resme yakın olan, gerçeğe uygun ölçülerde birebir olarak inşa edilmiş "Gitar", bir nesne olarak gitardan başka bir şeyi temsil etmemektedir. 1912 tarihli "Gitar" (Görsel 3) "Konstrüktivizmin ve nesne sanatının öncülü olarak" (Hohl, 2006 a, s.974) görülebilir.

## 2.2. KAVRAMSAL YAKLAŞIMLAR VE İŞLEVSEL NESNE

Geçmişini değil geleceği önemseyen, teknolojiye hayranlık, makine sevgisi, hız, gürültü, ses, anarşi duygularının belirlediği politik dozu yüksek sanat anlayışları, biçimsel yenilik düşüncesinden daha çok kavramsal olana odaklı olan fütüristler bu yönleriyle kübistlerden ayrılırlar. Kolaj ve asamblajı dil olarak tercih etmelerinin ve gündelik yaşamın nesnelere sanatlarında kullanmalarının nedeni felsefi düşüncelerini ve buna ilişkin kavramlarını ifade etmektir. Birçok fütürist sanatçı, gelenekle taşınmış olan hiyerarşik değerleri reddetmek, yeni toplumun yeni değerlerini savunmak olarak kabul ettikleri modern dünyanın kavramlarını ifade etmek için en uygun biçim olarak kolajı görmüş ve kullanmıştır. Değişen toplumsal yapıyı kutsayan fütüristler, kentsel tasarımı ve kitleler için mimari düzenlemelerin geliştirilmesini önemsemiş, modern kentlerin dinamizmini yansıtan ışık, ses ve hareketi pratiklerinde kurucu öge olarak görmüş ve bu amaçla gündelik malzemeleri yaygın olarak kullanmışlardır. Bu görüşleri ile Rus avangardlarını etkilemiş, onların öncülü olmuşlardır. Bu akımın önde gelen kuramcı ve sanatçılarından olan Boccioni, bir heykeltıraşın plastik etki yaratmak için; cam, ağaç, saç, deri, kumaş, ayna gibi yirmi ya da daha fazla malzemeyi kullanabilmesinin olanaklı olduğunu söylemiştir. Waldman'a göre yeni ve daha iyi bir dünyanın kurulmasında savaşın bir tür katarsis gücü olduğunu düşünen fütüristlerin sanatında, kübist estetiğin etkisi yoğun olarak hissedilirken, kolaj ve asamblajda daha yenilikçi bir tutum içinde olmuşlardır (Waldman, 1992, s.66).

1912’de Rusya’da kısa ömürlü bir akım olarak Kübo-Fütürizmin etkisi görülür. Malevich ve Fernand Leger Fütürizmin hız kavramı ile Kübizmin parçalı formları ve yüzeyin düzlüğünü vurgulayan sanat anlayışını benimseyerek, kolajlarında boya ve gelenek dışı malzemeyi birlikte kullandılar. Malevich’in, Leonardo’nun ünlü tablosunun reproduksiyonunu kullanarak, bu anlayışla yapmış olduğu bir kolaj çalışması olan, 1914 tarihli *Mona Lisa’lı Kompozisyon*’u Dadacı yorumun bir ön figürü niteliğini taşıması bakımından dikkat çekicidir (Görsel 4). Süprematist resimlerinde asimetri ve düz planlar, kare veya dikdörtgen gibi geometrik biçimler ve indirgenmiş bir renk paleti kullanan Malevich’in, daha sonraki bu yaklaşımının ipuçları bu dönemdeki kolajlarında görülmektedir (Waldman, 1992, s.71-72-73).

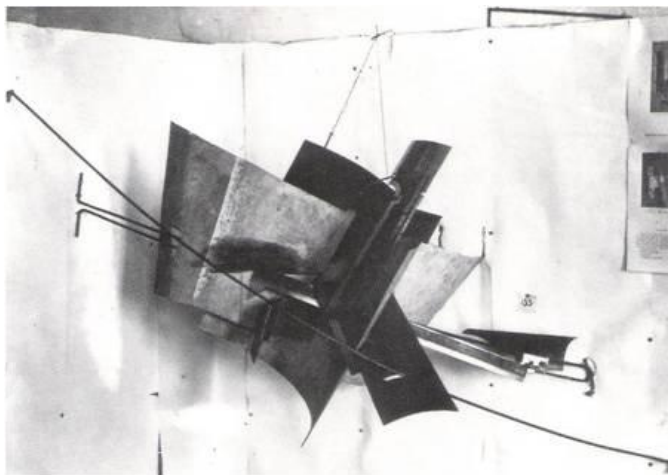


Görsel 4. Kasimir Malevich, Mona Lisa’lı Kompozisyon, 1914.

Sonsuzluk kavramını ifade edebilmek için renk ve biçimlerin giderek indirgendiği, tuval yüzeyinin düzlüğüne vurgu yapan Süprematizm anlayışını geliştiren Malevich, 1913’te *Beyaz Üstüne Siyah Kare*’yi sergiledi. Malevich, nesnelere dünyasının, insanın çıkarları

için “yemlik” olarak tasarladığı bir dünya olduğunu düşünüyordu. Nesnesiz dünya anlayışını ortaya koyan Malevich, Süprematizm çağında, nesnelere kaynaklanan hırslar ve karakter bozukluklarından arınmış insanlar tarafından yaratıcılık ve yüksek değerlerin gerçekleştirilmesinin olanaklı olacağı düşüncesini taşıyordu. Bu hiçlik içinde özgürleşen insan düşüncesinin Malevich’in sanatındaki karşılığı “Sıfır-Biçim” olmuştur. Malevich bunu yaparken, biçimi, nesnelere uyandıracığı her türlü çağrışım, duygu ve “ruhsal titreşim”den arındırmayı amaçlamıştır (İpşiroğlu, 1979, s.66). Malevich kendi “hakikat dünyasını” saf soyutlamanın metafizik alanında bulmuştur (Waldman, 1992, s.73). Teknolojik gelişmeler ve ilerleme fikrinin neden olduğu olumsuzlukların sonucunda, materyalizme karşı gelişen bir tepkinin Malevich’in sanatındaki ifade biçimi, nesnelere sanattan tamamen çıkarılması olmuştur.

Aynı yıllarda Tatlin ve daha sonra birlikte hareket edeceği çevresindeki diğer sanatçılar, Malevich’in tam tersi bir anlayışla sanat pratiklerine yön veriyorlardı. Fütüristler gibi çalışmalarının toplumu değiştireceğine inanan Tatlin, “gerçek mekânda gerçek malzemeler” anlayışı ile ürettiği “karşı rölyefler”ini yapmış, hemen ardından bu çalışmalarını mekânın duvar planları arasında köprü oluşturacak biçimde uygulayarak, üç boyutluluğu heykelin çevresinde dolaşmaksızın oluşturmak amacını güttüğü “köşe rölyeflerini” gerçekleştirmiştir (Görsel 5).



Görsel 5. Vladimir Tatlin, Köşe Rölyefi, 1915.

İkonaların, genellikle köşeye yerleştirildiği Rus geleneğinin etkisinin yanında, Tatlin’in “köşe rölyef”leri; duvar yüzeyleri arasındaki “gerçek mekân” ile izleyicinin mekânını

karşılaştırmıştır (Waldman, 1992, s.85). İzleyiciyi gerçek mekânda gerçek malzeme ile baş başa bırakan bu yaklaşımın daha sonra Minimalistlerin yapıtlarında yansımaları görülmüştür. Tatlin'in bu üretimlerinde, konstrüktivist terminolojide “faktura” olarak adlandırılan malzemenin özelliklerinin ve imal edilmişliğinin bir endüstriyel ürün gibi gösterildiği yaklaşım görülmektedir (Antmen, 2008, s.106).

1917 Rus Devrimi'nden sonra Tatlin ve çevresindeki sanatçılar, gerçekliğe dolaysız değil eğretilmeli bir yaklaşım saydıkları bu türden üretimler yerine, yeni bir dünyanın inşasında görev almak amacı ile işlevselliğe yönelmişlerdir. Küçük bir azınlığa seslenen, sanat kaygısının ağır bastığı üretimler terk edilerek geniş kitlelerin gereksinimlerini karşılayacak ve yeni değerlerle kurulmakta olan toplumun geliştirilmesi için gerekli olan tasarım süreçleri ön plana çıkarılmıştır.

1920'lerin bu Marksist modernizmini araştırmaya Sovyetler Birliği ile başlamak uygun olur. 1917'yi izleyen on yıl içinde Rus ressamı, şairleri, mimarları, tiyatro ve sinema yönetmenleri, nihai olarak kübizmden türeyen modern sol sanatın bütününe kapsayan bir dizi model ürettiler (Lunn, 2011, s.81).

Lissitzky, Eisenstein, Tatlin, Mayakovski, Rodçenko, Meyerhold gibi konstrüktivistlerin tiyatro, sinema, geometrik tipografya ya da mimari alanda yaptıkları çalışmalarında, makine önemli bir model veya metafor olarak yer almıştır. Lunn, 1923 tarihli bir konstrüktivist manifestoda yer alan şu sözleri, Camilia Grey'den alıntılı olarak aktarır. “Nesnenin maddi oluşumu estetik bileşiminin yerini alacaktır. Nesne bir bütün olarak ele alınacak ve böylece ayırt edilebilir bir üslubu olmayacak; sadece bir araba, bir uçak ya da benzer bir şey gibi sadece bir sanayi ürünü olacaktır” (Lunn, 2011, s.82).

Tasarımın ön plana geçtiği bu süreçte sanatçılar devrim ideolojisini yaymak için afiş, dergi, resim gibi propaganda amaçlı üretimlerde bulunmuşlar, aynı zamanda bir teknisyen görevi de üstlenerek, işlevselliğe önem veren ve malzemenin olanaklarını gözeten bir anlayışla günlük kullanım nesnelere, tekstil ve tiyatro dekoru tasarımları yapmışlardır. Tamamen bir Marksist itki ile olmasa da benzer biçimde, Bauhaus Okulu da sanatla zanaat arasındaki ayrımı kaldıracak endüstriyel üretime yönelik bir anlayışa sahiptir. Alman Bauhaus Okulu ve Rus Konstrüktivizmi arasında üretim süreçleri, malzemeleri ve işlevselliği öne çıkaran anlayışları açısından birçok ortak nokta vardır.

Her ikisinde de “sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden konstrüksiyon” (Antmen, 2008, s.103) anahtar niteliğinde bir kavramdır.

Konstrüktivizm tiyatro ve sinemada oldukça etkili olmuştur. Sergey Eisenstein’in Marksist konstrüktivist sinema çalışmaları, kübist montaj tekniğini kullanarak mimari bir anlayışla üretilmiştir. Montaj tekniği ile:

Eisenstein izleyiciyi, düz anlatıyı kolayca hazmeden her zamanki pasif tüketimden kurtarmak için, bilinçli olarak sarsmaya çalıştı. Bu pasif tüketim yerine fotoğrafların ve sembolik imlemelerin şaşırtıcı biçimde yan yana getirilmesini sağladı. Bunlar izleyiciyi dikkatli olmaya, imge ve olayları aktif biçimde ilişkilendirmeye zorluyordu (Lunn, 2011, s.85).

Politik karakterli propaganda malzemelerinin üretimine uygunluğu nedeniyle kolaj, özellikle de fotomontaj tekniği önem kazanarak, ön plana çıkmış, sanatçılar tarafından bu türden üretimlerinde sıklıkla tercih edilmiştir.

### **2.3. DADA HAREKETİ VE HAZIR-YAPIT**

1916 yılında, savaşa ve onun getirdiği yıkımlara karşı politik tavır almak amacı güden şair, yazar ve ressamlar tarafından kurulan bir grup Zürih’te performanslar eşliğinde şiir okunan geceler düzenliyordu. Bu gecelere bilinçli olarak yaratılmış kaotik ve coşkulu bir çılgınlık atmosferi hâkim kılınıyordu. Her türlü sanatsal, toplumsal ve politik geleneğe karşı yıkıcı bir protesto niteliği taşıyan ve on dokuzuncu yüzyıl rasyonalizmini hedef alan Dada hareketinin etkisi kısa sürede Almanya, Fransa ve Amerika’ya yayılmıştır. Dadaistler yıkıcı tavırlarını politik eylemin bizzat içinde olmak yerine sanat pratikleri ile sergilemeyi tercih etmişler, tesadüf sanatı, rastlantısallık gibi yenilikçi tekniklerin keşfine öncülük etmişlerdir. Geleneksel resim ve heykeli reddetmiş, kolaj, asamblaj, bulunmuş nesne, fotomontaj, fotoğraf ve sinemayı sanatsal ifade aracı olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Berlin’de 1918 yılında Rusya’daki devrime sempati duyan ve Marksist fikirleri benimseyen, Huelsenbeck, George Grosz, Hannah Höch, John Heartfield, Raoul Hausmann gibi sanatçılar bir grup oluşturmuş, kolaj ve fotomontajlarında Alman politikasına sert saldırılarda bulunmuşlardır. Kübist kolaj tekniğini çıkış noktası olarak alan dadacılar, kübistlerin kompozisyon tutarlılığını öne çıkaran tutumundan farklı bir tavır içinde olmuşlardır.





Görsel 6. Hannah Höch, Kolaj, 1919.

Dadacılar, eski kartpostal, fotoğraf albümleri, güncel gazete ve magazin fotoğraf ve yazılarından kesilmiş parçalar, reklam afişleri, günlük kullanım nesnelere gibi malzemeleri yan yana kullandıkları montajlarında politik anlamı ön plana çıkarmışlardır. Berlinli Dadacılar tarafından, montajda asimetrik kompozisyonlar tercih edilmiş, mantıksız kombinasyonlar, ani perspektif değişiklikleri, dramatik kısaltmalar keskin diyagonallerle güçlendirilmiştir (Görsel 6). Giorgio de Chirico'nun resimlerini anımsatan bu özellikler, Cologne çevresi Dadacılarından olan Max Ernst'te de görülmektedir. Ernst'in Dadacı çerçevede politik ve toplumsal yorum içeren kolajları, aynı zamanda güçlü cinsel ve psikolojik alt metinlere sahiptir. Chirico etkili metafizik manzaraları ve rüya sahneleri ile farklılaşan kolajları bir sonraki sürrealist döneminin belirtilerini göstermektedir (Waldman, 1992, s.107-108).

Alman Dadacılar, var olan politik duruma karşı çıkmak için, Rus Konstrüktivistler de yeni Sovyet rejimini geliştirmek için politik propaganda yapmak amacı ile fotomontajı kullandılar. Raul Hausmann, Alman sanatçıların fotomontajı, savaşın kaotik ortamını yansıtmak, savaşın etkisi ile gelişen yıkıcı ve alaycı bir toplumsal eleştiri biçimini ifade



edilebilmek ve eğitimli bir izleyici kitlesine seslenmek için kullandıklarını söylemiştir. Rus sanatçılar ise daha az eğitimli olan geniş halk kesimlerini hedef alan bir dil kullanmayı tercih etmişlerdir (Waldman, 1992, s.92-93).

Yaşam ile sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı hedefleyen, izleyici ile kurulacak ilişkiyi önemseyen ve disiplinlerarası bir yaklaşıma sahip olan Dadacılar günümüzde benimsenen birçok tutumun öncüsüdür.

Bu yıllarda Hannover’de yaşayan Kurt Schwitters hurda ve işe yaramayan döküntüleri kullanarak kübist teknikle kolajlar üreten bir sanatçıdır. Yaşam bütünüün parçaları olduğunu düşündüğü “Merz” resimlerinde kullandığı hicivli, otobiyografik ve kişisel ifade biçimi ile Dadacı anlayıştan ayrılan Schwitters, sanatın diline hâkim bir sanatçı olarak, çağrışımlı ve seçici malzeme tercihi ile şiirsel üretimlerde bulunmuştur. “Bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir” (Lynton, 1991, s.130) düşüncesinde olan Schwitters, Hannover’deki atölyesinde tesadüflerin karşısına çıkardığı çok çeşitli bulunmuş nesneden oluşan, “Merz Sütunu” adını verdiği büyük bir sütun yapmaya başlamıştır. Her gün eklenen yeni nesnelerle sürekli biçim değiştiren bu büyük konstrüksiyonun yapımı yıllar almıştır. “Schwitters’e göre yaşamı rastlantılar oluşturuyordu; sanat yapıtı da yaşam atılımının bir ürünüydü, geçiciliği içinde, doğan, büyüyen ve yok olan bir varlıktı.” (İpşiroğlu, 1979, s.102). Dadacı mantık dışı dizilimi üçüncü boyuta taşıyarak geliştiren Schwitters, iki boyutlu kolajın üçüncü boyuta dönüştürülmesinin olanaklarını araştırmış, bu olanakları asamblaj ve çevre sanatına taşımıştır.

Kavramsal olana verdiği önem dolayısıyla Kübizmden ayrılan ve Dada hareketinin geleneksel sanata karşı olma tavrını benimseyen New York çevresi sanatçılarından Marcel Duchamp sanat olmayan bir sanat yapıtı üretmenin mümkün olup olmadığı sorusuna cevap aramak amacıyla yaptığı çalışmalarda kullandığı bulunmuş nesnelere “hazır-yapıt” olarak adlandırmıştır.

Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu *ready-made*’lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim aynı anda tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla... aslında tam bir uyusukluk olgusuyla uygunluk içinde olan bir görsel kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti (Duchamp, 2003, s.322).

Duchamp, hazır-yapıt kavramını şöyle açıklamıştır: “1915’te New York’ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de ‘Kol kırılması olasılığına karşı’ diye

yazdım.” “Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için *Ready-Made* sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma” (Duchamp, 2003, s.322). Duchamp bu eylemi ile gündelik yaşamın sıradan nesnelere sanatçının seçimi ile sanat nesnesi statüsüne yükseltmiştir.

Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made'in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu. Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir (Duchamp,2003, s.322).

Burada sanatın önemli bir dönemece girdiği görülmektedir. Kavram ve nesne çakışmamakta, gösterilen ve gösteren ayrılmaktadır. Lévi-Strauss, George Charbonnier ile yaptığı bir söyleşide hazır-yapıt'tan, Duchamp'ın kullandığı çay süzgecini örnek vererek söz etmektedir:

Kilerdeki süzgeç belli bir gösterilenin gösterenidir, başka bir deyişle, şişeleri süzmek için kullanılan bir alettir. Onu salondaki şöminenin üstüne koyarsanız, çok doğal olarak, gösterilen ve gösteren ilişkisini koparmış olursunuz... Böyle yaparak, anlamsal bir parçalanmaya neden oluyorsunuz. Fakat anlamsal parçalanma, bir birleşmenin üretilmesine yardım eder (Lévi-Strauss, 2007, s.137-38).

Duchamp, 1913-16 yılları arasında yaptığı *Bisiklet Tekerleği*, *Şişe Rafı* (Görsel 7) ve *Büyük Cam*, gibi yapıtlarıyla birçok sanatçının takipçisi olacağı bir alana girerek, sanatın yerini ve yönünü değiştirmiştir. Sanatçı, hazır-yapıtları sayıca sınırlı tutmasının nedenini; “O dönemde, sanatçıdan daha çok izleyici için, sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu fark etmiştim, *ready-made*'lerimi bu tür bir bulaşmaya karşı korumak istiyordum” (Duchamp, 2003, s.323) sözleriyle açıklamıştır. Hazır-yapıt bulunmuş bir nesnenin gerçek anlamından soyularak yeni bir bağlama oturtulması ile oluşturulabileceği gibi, bulunmuş bir nesneye müdahale edilerek ya da bulunmuş bir nesnenin yardımı ile oluşturulmuş olabilir. 1917 tarihli *Çeşme'de* bir kullanım nesnesi olan pisuar, yeni bir ad verilerek bağlamı değiştirilip, gerçek anlamından uzaklaştırılmıştır. 1919 tarihli *L.H.O.O.Q.*'da, Leonardo'nun ünlü tablosunun reproduksiyonuna sanatçı kurşun kalemle sakal, bıyık çizmiş ve alaycı bir isim vererek kutsal sanat nesnesine ironik bir yorum getirmiştir. 1916 tarihli *Sicim Topu* iki bakır plaka arasına sıkıştırılmış bir yumak ve Duchamp'ın destekleyicisi Walter Arensberg tarafından eklenmiş ne olduğu bilinmeyen küçük bir yardımcı nesneden oluşmuştur (Waldman, 1992, s.139). Sanatın geleneksel araç ve yöntemlerine doğrudan bir saldırıyı

amaçlayan Duchamp, açıklama ve bir ustalık ürünü ile karşılaşmayı bekleyen izleyiciyi bundan mahrum ederek, sanatın ne olduğu sorusu ile karşılaştırmıştır. Sanat yapıtının oluşturulmasında ustalık ve hüner kavramının yanında sanatçının denetleme işlevini de sorgulayan Duchamp, “bantlanmış tesadüf” olarak adlandırdığı kontrolü bilinçli olarak bırakma eylemini *3 Standart Stopaj* ve *Stopaj Ağı* adlı çalışmalarında ve sonrasında bir yöntem olarak kullanmıştır. Söz konusu çalışmasında yukarıdan attığı iplikleri tuval üstüne düştükleri biçimde yapıştırmış, biçimin oluşmasında rastlantı faktörüne vurgu yapmıştır. 1941 yılında yaptığı *Valiz İçinde Kutular* adlı yapıtında önceki çalışmalarının reproduksiyonlarını kullanmıştır. *Mona Lisa*'yı bir başyapıt olarak değil de kitlesel üretim nesnesi olarak kullanarak, sanat yapıtının kutsallığına ironik bir yaklaşımda bulunurken, bu kez, daha önce sanatın anlamını sorguladığı kendi çalışmalarını kullanarak ironinin ironisini yapmıştır (Waldman, 1992, s.141).



Görsel 7. Duchamp, Şişe Rafi, 1914 (kopya 1964).

Bisiklet Tekerleği, 1913 (kopya 1964).

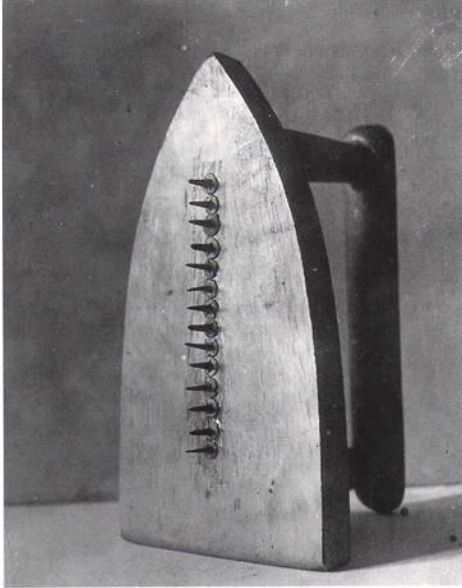
Duchamp, 1938’de Uluslararası Gerçeküstüçülük Sergisinde, galeri mekânının tavanına yerleştirdiği *1200 Kömür Çuvalı* başlıklı düzenlemesi ile mekânı ters yüz etmiştir. “Bu ters yüz ediş, bir galerinin bütün olarak tek bir hareketle –üstelik galeride başka sanat yapıtları da varken- bir sanatçı tarafından çerçeve içine alınmasının ilk örneğidir” (O’Doherty, 2010, s.89). “Bağlamın bu şekilde keşfi, galeri mekânının başlı başına bir

unsur olarak algılanması ve estetik bir eylemin parçası haline gelmesi fikrinin geliştirilmesi yönündeki bir dizi harekete yol açmıştır” (O’Doherty, 2010, s.90). 1942’deki *Bir Mil İplik* başlıklı düzenlemede ise galeri mekânı adeta iplerle örülmüş, izleyiciler duvarlarda asılı eserleri görebilmek için oldukça zorlanmışlardır. Hem izleyiciye hem de eserleri sergilenen sanatçılara muzip bir saldırı niteliğindeki bu düzenleme, izleyici ile sanat arasına mesafe koymaktadır. Sanat, sanat yapıtı, izleyici ilişkilerini sorgulayan “Duchamp, dönüştürdüğü o ironik, komik, yanıltıcı mekânlarla galeriyi hala meşru bir söylem alanı olarak görmeyi sürdürmüştür” (O’Doherty, 2010, s.106).

New York Dada hareketinin önemli figürlerinden olan Francis Picabia’nın düşüncesine göre; insan yaşamının bir parçası haline gelen makineler, plastik formlar ve sembolik anlamlarla yüklüdür. Duchamp’tan etkilenen Picabia, makinelerin görsel ve kavramsal fenomenler olduğu düşüncesi üstüne yapılandığı mehanomorphic stili geliştirmiştir. 1919 tarihli *Çocuk Karbüratör*’de, gerçek bir karbüratör insan cinselliğinin metaforu olarak kullanılmış, çalışma Duchamp’ın *Büyük Cam*’ına bir cevap olarak tasarlanmıştır. Tuhaf materyaller ve bulunmuş nesnelere portföyündeki mezura, kuştüyü, kibrit, makarna vb. nesnelere mürekkep, guvaş boya gibi malzemeleri bir arada kullanarak yaptığı sembolik anlamlarla yüklü kolajlarında, resimsel uzlaşmaları yıkmak ve tuvali mantıksız ve irrasyonel olanın hizmetine sokmak amacını gütmüştür (Waldman, 1992, s.141).

Man Ray hazır-nesne kullanımındaki tavır farklılığı açısından Duchamp’tan ayrılan bir sanatçıdır. Duchamp’ta herhangi bir nesnenin sanatçı tarafından seçimi önemliyken, Man Ray nesnelere dizilimini önemsemektedir (Görsel 8). Bu düşüncesini “Benim için yaratıcı eylem, iki ayrı ögenin plastik bir şiirin üretimi için bir araya geldiği yerde bulunur.” diyerek ifade etmiştir (Waldman, 1992, s.150). Bu sözleri, gerçeküstücülerin kendilerini ifade etmek için sıklıkla kullandıkları Lautrémont’un “Bir ameliyat masasında, dikiş makinasıyla şemsiyenin rastlantısal buluşmasının güzelliği...” dizesini hatırlatan Man Ray daha sonra gerçeküstücülerle birlikte hareket etmiştir. Gerçeküstücüler, psikanaliz ve Marksizmi, burjuva düzeninin yozlaşmış değerlerini açığa çıkararak insanı ve yaşamı kutsamak amacıyla olan sanatlarına rehber olarak görmüşlerdir. Geçerli toplumsal, politik, kültürel değerlere karşı olan tavırları Dadacılarla benzeşmekteyse de Dadacıların sosyal, politik, sanatsal kabullere karşı

yıkıcı bir protesto niteliğindeki tavrına ve dağınık yapılanmalarına karşın gerçeküstücüler ilkelerine ve kuramsal temellerine daha fazla önem vermiş, farklı bir toplumsal ve sanatsal oluşumun olanaklı olduğuna inanmışlardır (Waldman, 1992, s.154).



Görsel 8. Man Ray, Hediye, 1921.

#### 2.4. GERÇEKÜSTÜCÜ İMGE VE NESNE

Freud'un düşüncelerinden faydalanan gerçeküstücüler, bilinçaltının sanatsal yaratımın ve yaşamın gerçek kaynağı olduğu düşüncesinde olduklarından doğaçlamaya olanak tanıyan rastlantısallığa dayalı yöntemleri tercih etmişler ve geliştirmişlerdir. Otomatik yazı, otomatik çizim, rüya analizi, biçim bozma, bulunmuş nesne, mantık dışı dizilimler, kolaj, frotaj gibi teknikleri kullanmışlardır. İzleyicinin sağduyulu bir yorum yapmasını engelleyerek anlam arayışına girmesini sağlamak ve imgelemine harekete geçirmek amacını gütmüşlerdir. Böylece rasyonalist düzenin kısıtlamalarından kurtulacak olan izleyicinin bilinçaltı açığa çıkacaktır (Lynton, 1991, s.172).

Tıp eğitimi almış olan André Breton, 1924 yılında yayınladığı Gerçeküstücü Manifesto'da bir sanatsal ifade biçimi olarak önerdiği ruhsal otomatizmi şöyle tanımlamıştır: "Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır" (Antmen, 2008, s.136).

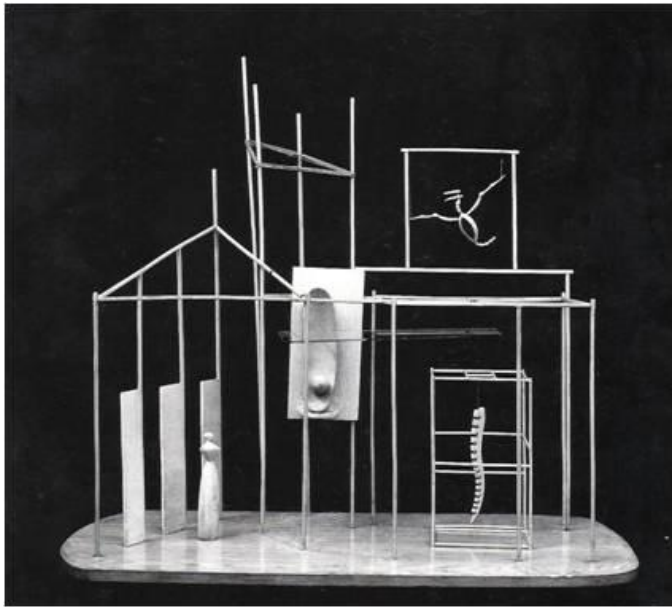
İmgelemin iç dünyası ile gerçekliğin dış dünyasını kaynaştırmaya dayalı olan Breton'un programı Dadaya reaksiyonu, sembolist ve romantik şiirin yeniden keşfedilmesini ve Freud'un kuramına sadakati benimsemiştir (Waldman, 1992, s.156). Buna karşın Freud ile gerçeküstücüler arasındaki ilişki sorunludur. Freud gerçeküstücülerin yöntem ve yaklaşımlarının kendisini zan altında bıraktığını düşünürken, Breton'un ise Freud'u kendi kendine sansür uygulamakla suçladığını aktaran Hal Foster, "...gerçeküstücülüğün psikanalizin temsili açıklamasından ibaret olmadığını, hatta ona tam olarak sadık kalmadığını" (Foster, 2011, s.27) söylemektedir. Ona göre; "Bu ikisinin arasındaki ilişki, kuvvetli çekimlerin ve hissettirmeden gelen geri tepmelerin olduğu bir manyetik alandır" (Foster, 2011, s.27).

Breton ve diğer kuramcılar düşüncelerini oluştururken resim üzerinde çok durmamış, resmi gerçeküstücülük bağlamında yeterli bulmamışlarsa da daha sonraları dikkate alarak görüş bildirmişlerdir. Buna karşın De Chirico, Magritte, Dali, Miro, Ernst, Picasso, Mason gibi sanatçılar gerçeküstücü anlayışla yaptıkları resimlerle önemli bir damar oluşturmuşlardır.

1930'larla birlikte, öncülleri gibi bulunmuş nesne olan ve genellikle başka bir bulunmuş nesne ile birlik içinde kullanılan gerçeküstücü nesne ortaya çıkmıştır. Bu nesnelerin ilişkiselliğinin onlara sağladığı görsel ve şiirsel metaforik çağrışım zenginliğinin önemi gerçeküstücü sanatçılar tarafından vurgulanmıştır. Daha önceki tarihlerde Picasso'nun *Apsent Bardağı*, Duchamp'ın *Bisiklet Tekerleği* ve *Çeşme'si*, Man Ray'ın *Hediye* ve *Tahrip Edilmiş Nesne'si* bulunmuş nesne örnekleri olarak biliniyordu. Ancak Dada nesnelerinin kavrama, ironiye ve zekâya dayalı karakterine karşılık gerçeküstücü nesnenin kaynağı saf hayal dünyası ve akıl dışı olandır (Waldman, 1992, s.180-81). Foster bu farka ilişkin olarak "Nasıl özne hazır yapım olanı seçiyorsa, gerçeküstücü nesne de özneyi seçer; zaten nesnesi özneyi gösterir" (Foster, 2011, s.70) saptamasını yapmaktadır. Ona göre gerçeküstücü nesnenin paradoksal formülü şöyledir: "Tıpkı nesnel rastlantıyla gelen eşsiz karşılaşmanın tekinsiz bir tekrar olması gibi, nesnel rastlantıyla keşfedilen nesne de daima aranan, daima tekrarlanan yitirilmiş bir nesnedir" (Foster, 2011, s.70).



Görsel 9. Hans Bellmer, Yuvarlak Eklem, 1936.



Görsel 10. Alberto Giacometti, Saat 4'te Saray, 1932-33.

Breton, 1936'da açılan, garip biçimli doğal taşlar vb. sıra dışı nesnelerin dolaysız olarak sergilendiği Gerçeküstü Nesnelere sergisindeki nesnelere hakkında yazdığı makalede şunları söylemiştir:

Mayıs 1936'daki gerçeküstücü sergi çerçevesi içinde yer alan nesnelere, her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağırmanın bunalıcı yinelenmesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır. Ne pahasına olursa olsun,

insanların gereksinimden çok alışkanlık gereği kullandıkları şeylerin, duygularla algılanan dünyayı işgal etmesine karşı kullanılacak savunma araçlarını güçlendirmek çok önemlidir (Breton, 2003, s.341).

1938 yılının Ocak ayındaki ikinci serginin düzenlenmesi Duchamp tarafından yapılmıştır. 1960'larda ortaya çıkacak olan happeninglerin bir öncülü niteliğindeki bu sergide tavana kömür çuvalları asılmış, zemin otlar, kuru yapraklar ve yosunlarla kaplanmış, kamış ve eğreltiotlarıyla çevrili içinde nilüferler olan yapay bir gölet inşa edilmiş ve gece boyu kahve kokusu eşliğinde Alman marşları çalınmış, dansçı kızlar gösteriler yapmışlardır. Başına kafes yerleştirilmiş, iç çamaşırı giydirilmiş, gözleri camdan mankenlerin sıralandığı koridor, Lautréamont'un yaşamış olduğu tarihi Parizyen caddelerini anımsatan sembollerle donatılmıştır.

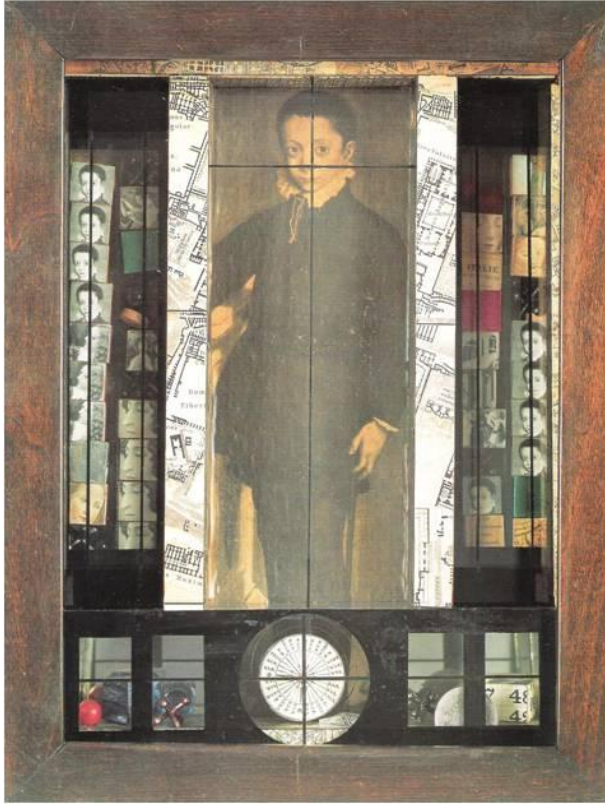
Bu yıllarda üretilen gerçeküstücü nesnelere birçoğu bugün klasik olarak kabul edilmektedir. Bunlara örnek olarak Meret Oppenheim'in *Kürkü Nesne*'si, Hans Bellmer'in *Yuvarlak Eklem*'i (Görsel 9), Man Ray'ın *Bay Bıçak ve Bayan Çatal*'ı verilebilir. Alberto Giacometti'nin *Saat 4'te Saray*'ı (Görsel 10) gerçeküstücü nesnenin fantazilere dayalı doğasını göstermektedir. Bir sahne tasarımı gibi kurduğu *Saray*'da, Giacometti, izleyicinin sezgilerini harekete geçirecek şiirsel bir metin oluşturmuştur. Kendisi bu heykelini; ego oluşumu ile çocukluk, geçmiş ve gelecek, cinsellikle ölüm arasında salınan bir rüya fragmanı olarak yorumlamaktadır. Burada izleyiciye aktif bir rol verildiği görülmektedir (Hohl, 2006 b, s.1011). Kaybedilmiş bir sevgili ile bir zamanlar birlikte kurulmuş olan kırılmalı, geçici "kibritten bir saray" ki babanın kırılmalı otoritesini temsil etmektedir, "uzun siyah elbisesi kendisinde korku ve karmaşa duyguları uyandıran anne figürü" ise baskın anne karakteri olarak yer almaktadır ve "kırmızı küçük levha üstünde ne olduğunu bilmediği, sadece onunla özdeşleştiğini" düşündüğü bir nesne olarak tanımladığı heykelini örnek vererek heykellerinin oluşum sürecine ilişkin olarak şunları söylemektedir:

Nesne bir kez kurulduktan sonra onda, dönüşüme uğramış ve yer değiştirmiş imgeler, izlenimler, beni (çoğu kez farkına varmadan) derinlemesine etkilemiş olgular, kendime çok yakın olduğunu duyumsadığım biçimler –çoğu zaman ne olduklarını bulup çıkarmasam da ki bu durum her zaman kafamın daha çok karışmasına yol açar- yakalama eğilimine girerim (Giacometti, 2005, s.51).

Joseph Cornell çoğunlukla gerçeküstücü olarak düşünülmüş olmasına karşın kendisi böyle bir bağlantıya girmemiş olan New York'lu bir sanatçıdır. Birbirinden farklı



nesneleri bir kutunun iç mekânını kullanarak bir araya getirdiği şiirsel nitelikteki kutu düzenlemeleri ile bilinmektedir. Özellikle ilk dönem kolajlarında Max Ernst etkisi görülen sanatçı Duchamp ve Man Ray'den etkilenmiştir. İlk dönem çalışmalarında gerçeküstücü rastgele nesne dizilimi görülse de gerçeküstücülerdeki kara mizah ve rahatsız edici etkinin olmadığı daha naif ve masum bir üsluba sahiptir.



Görsel 11. Joseph Cornell, Medici Kumar Makinesi, 1942.

1943'te Duchamp'a saygı olarak yaptığı *Eczane*, Duchamp'ın 1914'te satın aldığı bir kış manzarası resmi üstüne eczane vitrinlerindeki şişelerin renklerinden esinlenerek birkaç renk tuşu koyduğu ve *Eczane* adını verdiği çalışmasına bir göndermedir. Açılır cam kapaklı, içi ayna kaplı, raflı bir kutunun içine eczane vitrinlerindeki ilaç kavanozlarını dizmiş, içlerine ilaç yerine kömür, kum, kuştüyü, kuru yaprak, bakır tel, deniz kabuğu gibi nesnelere koymuştur. Duchamp'ın yaptığı fenomenler üstüne düşünmek iken Cornell'inki onların somut dönüşümüdür. 1942'de yapmış olduğu *Medici Kumar Makinesi*'nda (Görsel 11) Rönesans Dönemi İtalyan ressamlarından Giovanni Batista Moroni'nin *Genç Bir Asilzadenin Portresi* adlı tablosunun reproduksiyonunu kullanmış ve bu portreleri tekrar eden biçimde alt alta ve yan yana

ekleyerek bir düzenleme yapmıştır. Daha sonra çeşitlemelerini de yaptığı bu çalışmalar Andy Warhol'un seri ve tekrar imgelerine esin kaynağı olmuştur. Modifiye edilmiş hazır-nesneyi geliştiren Cornell, aynı zamanda temellük sanatının da öncüsü sayılabilir. Cornell'in sanatı başta Rauschenberg ve Warhol olmak üzere birçok sanatçıyı etkilemiştir (Waldman, 1992, s.211).

Pablo Picasso'nun bu yıllarda yaptığı heykellerinden olan 1943 tarihli *Boğa Başı* (Görsel 12), bisiklet gidonu ve selesini bir boğa başına dönüştürdüğü bir asamblajdır. Bulunmuş nesnenin, sanatçının imgeleminde tamamen farklı bir imgeye dönüştüğü yaratıcı bir beyin fırtınasının ürünüdür. Kendisi bir bağlantı kurmuş olmasa da bisikletin Duchamp'a dayanan ikonografisi iki sanatçının üretimleri arasında bir ilişki kurulmasına olanak verecektir (Hohl, 2006 c, s.1023).



Görsel 12. Picasso, Boğa Başı, 1943.

## 2.5. POP SANAT VE NESNE

New York'ta yaşayan Rauschenberg ve Jasper Johns'un üretimleri resim ve heykel arasındaki sınırları zorlayıcı özelliktedir. Her ikisi de Duchamp'ın sıradan nesnelere sanat statüsü tanıyan anlayışı ve sanat karşıtı tavrından etkilenmiş sanatçılardır. Rauschenberg'in ekspresyonist boyamaları ile gazete kağıdı, kumaş, altın ve gümüş yaprakları tuval üstünde bir araya getirerek yaptığı üretimleri geleneksel kolaj ve asamblajdan farklılık taşımaktadır. 1955 tarihli *Yatak*'ta ekspresyonist fırça darbeleri ve boya akıntıları ile yorgan, yastık, çarşaf gibi nesnelere tuval üstünde bir araya getirmiş;

böylece bir yatağı temsil eden nesnelere, boyanarak resimselleştirilmiş, gerçek nesnelere ve tuvalin boyalı yüzeyinin oluşturduğu bir bütüne ulaşmıştır. 1955-59 tarihleri arasında yaptığı *Monogram* (Görsel 13) ve 1959 tarihli *Kanyon* Rauschenberg'in bu anlayışla yapılmış asamblajlarına örnek oluşturur.



Görsel 13. Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-59.



Görsel 14. Jasper Johns, *Boyanmış Bronz*, 1960.

Asamblaj, sanat uygulamalarında tıpkı kolaj gibi sanatçının malzeme ve form olanaklarını genişletirken, heykel ile resim arasındaki katı sınırları ortadan kaldıracak yeni bir form anlayışını geliştirir. 1950'lerde sanat yapma eylemi ve sürecini sorun

edinen birçok sanatçı pratiklerinde asamblajı tercih etmeye başlamıştır. Asamblaj, üç boyutlu niteliği ile resimden ayrılırken, yüzeyden dışarı uzanan hareketi ve izleyicinin alanına müdahil olması nedeniyle kolajdan da ayrılır (Waldman, 1992, s.244).

Asamblajı kolajdan ayırarak ilk kez tanımlayan Jean Dubuffet olmuştur. 1953 yılında litografları taş üstüne transfer eden, daha sonra cüruf, sünger, yanmış kömür, poliüretan gibi malzemeleri kullanarak gizemli ve totemik formlar üreten Dubuffet, Yves Klein, Oldenburg gibi sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Klein'in *antropomorfik* resimleri Dubuffet'in malzeme kullanımı ve primitif formlarından etkiler taşımaktadır (Waldman, 1992, s.246).

Johns ise 1960 tarihinde yaptığı *Boyanmış Bronz* (Görsel 14) adlı çalışmasında meşrubat kutularının bronz dökümünü kullanmıştır. Duchamp'ın sıradan nesneyi sanat yapıtı olarak kullanan tavrından farklı olarak Johns, nesneyi geleneksel heykel üretim metodu olan bronz dökümü kullanarak üretmeyi tercih etmiş, böylece orijinal nesne ve kopyası üstüne bir düşünme olanağı yaratmıştır. Rauschenberg ve Johns geleneksel heykel ve resim yöntemleri ile günlük hayattan nesne ve amblemleri bir arada kullanarak, bu alanlar arasındaki sınırların ortadan kalkması önermesinde bulunmuşlardır.



Görsel 15. Mark di Suvero, Stuyvesant'ın Gözü, 1965.

Mark di Suvero 1965'te yaptığı *Stuyvesant'ın Gözü* (Görsel 15) adlı heykelinde, New York sokaklarından topladığı eski bir sandalye ve fiçıyı Rauschenberg'in kombine resimlerine benzer bir yaklaşımla biçimlendirmiştir. Bulunmuş nesnenin karakterini olduğu gibi korurken, nesnelerin form ve dokusunun ayırt edici özelliklerine ve bütün yapı içindeki ilişkiselliklerine önem vermiştir. Dadacı şans ve tesadüf anlayışını devam ettirirken, heykellerinde atık malzemeleri kullanan sanatçıların deneyimlerinden faydalanmıştır (Waldman, 1992, s.258).

1960'lardan itibaren çok sayıda sanatçı popüler kültürün imgelerini kullanarak üretimde bulunmuş ve eleştirmenler tarafından Pop sanatı başlığı altında değerlendirilen geniş bir alanda etkinlikte bulunmuşlardır. Pop terimi birçok ayrı eğilimi de içinde barındırmaktadır. Yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki sınırları kaldıran Pop sanatçıları kültürel ve toplumsal yaşamdan aldıkları hazır-ımgeleri kullanmışlardır. Gündelik tüketim nesnelerini, marka logolarını, Coca Cola şişesi, deterjan kutuları gibi ambalajları doğrudan ya da iki boyutlu yüzeye aktararak kullanmışlar, reklamlar, çizgi romanlar, filmlerden yararlanmışlardır.



Görsel 16. Claes Oldenburg, Dev Kek Dilimi, 1962.

Kitle kültürünün toplumu etkileme gücünün sanatta olmadığı düşüncesinde olduklarından popüler kültürü reddetmek yerine benimsemiş olan bir grup sanatçı, eleştirmen ve mimar, Bağımsızlar Topluluğu adı altında bir araya gelmiştir. Londra kökenli grup, İngiliz sınıf sistemini ve Amerikan kültürünün İngiliz toplumu üstündeki



etkisini sorgulamış, İngiliz sanatı üstünde etkili olan estetik formalizmi ve yüksek sanat anlayışını eleştirmişlerdir. Yeniliklere açık olan, disiplinler arası bir sanat ortamı oluşturmak amacını gütmüşlerdir. Reklamlar, sıradan magazin dergileri, bilim kurgu, Hollywood filmleri gibi kaynaklardan faydalanmış, reklam metot ve tekniklerini sanatlarına uygulamışlardır. Richard Hamilton'un 1956 tarihli *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir* adlı kolajı Pop sanatının ilk örneklerinden biri olarak bilinmektedir.

New York'ta ise 1960'larda Claes Oldenburg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, George Segal, James Rosenquist, Jim Dine gibi sanatçılar popüler kültürü, çizgi romanları, reklam panolarını, gazete ilanlarını, film ve televizyon görüntülerini sanatlarında kullanarak, gündelik ve sıradan olana yüksek sanat statüsü verdiler. Oldenburg çeşitli yiyecek maddelerinin benzerlerini, alçıyla ıslatılmış kumaş gibi malzemelerle yaparak açtığı bir dükkânda sergilemiş, aynı zamanda bu nesnelere happeninglerinde dekor olarak kullanmıştır. İlk kez Allan Kaprow tarafından 1959 yılında sahnelenen Happeningler sanatçılar için yeni malzeme ve imge keşifleri açısından önemli kaynak oluşturmuştur. Önceden planlanmasına karşın provasız sahnelenen, bir an ya da daha uzun bir zamana yayılan, bir kez veya tekrar edilen, sahnesi ise çoğu zaman bir süpermarket gibi hayatın içinden mekânlar olarak seçilen eylemlerde sanatçının malzemesi bedeni olmuştur. Dondurma külahı, hamburger, daktilo gibi nesnelere Oldenburg'un sanatının tamamlayıcı parçaları olmuş, daha sonraları Oldenburg bu nesnelere yumuşak malzemedeki anıtsal büyüklükte üretmiştir (Görsel 16). Pop sanatının önemli figürlerinden olan Andy Warhol aynı imgeyi tekrar eden baskı ve resimlerinde film yıldızları gibi popüler kültürün bilinen yüzlerini kullanmıştır. Warhol, dayanıksız tüketim malzemesi ambalajlarının büyük boyutlu kopyalarını yapmıştır. Brillo marka deterjan kutuları, Campbell çorbası karton ambalajları gibi çalışmaları bu türden üretimlerinin en bilinen örnekleri olup, bir hazır nesnenin kopyasını yaparak kendi bulunmuş nesnesini üreten Warhol'un eylemi, sanat ve hayat arasındaki sınırları zorlayıcı niteliktedir.

Batı toplumundaki kentleşme olgusunu ve onun popüler kültürünün nesnelere kendi sanatları için malzeme olarak görerek kullanan ve Yeni Realizm adı altında birleştirilen bir anlayışla bir araya gelen sanatçılar, bu nesnelere yeni bir anlam ve önem atfetmişlerdir. Yığılmış nesnelere ile nesnenin bayağı ve değerli olanın karışımını bir

arada gösteren doğasını konu edinmişlerdir (Waldman, 1992, s.250). Bir araya topladıkları bulunmuş nesnelere çalışmış olan bu sanatçılardan olan Jean Tinguely'nin 1960 tarihli bisiklet parçaları, bebek arabası tekerleği, piyano parçaları, balonlar gibi nesnelere bir araya toplayarak beyaza boyadığı kendi kendini imha eden hareketli heykeli *New York'a Saygı* "modern çağın teknolojiye aşırı merakını hicveden" (Antmen, 2008, s.178) bir anlayışın ürünüdür. Bu anlayışın sözcülüğünü yapan isimlerden olan Pierre Restany 1961'de "Dadadan 40 Derece Yüksekte" başlıklı sergi için yazdığı yazıda kendi anlayışlarını Duchamp'a dayandırmış ve hazır-nesneye verdikleri yeni anlam hakkındaki düşüncelerini şöyle anlatmıştır:

İçinde bulunduğumuz durumda Marcel Duchamp'ın hazır-nesnesi (ve aynı zamanda Camille Bryen'in fonksiyonel nesnelere) yeni bir anlam kazanmaktadır. Modern varoluşun organik tüm kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kitlesel üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesidir. Sıradan nesneye yönelik bu sanatsal vaftiz, tipik bir 'dada eylemi'dir. Ret ve sıfır noktasının ardından, efsanenin üçüncü ayağı hayata geçmektedir. Marcel Duchamp'ın sanat karşıtı eylemi olumlanmaktadır. Dada akli, modern dünyanın dışsal gerçekliğini kendine mal etmeyi kendine uygun bulmuştur. Hazır-nesne artık olumsuzluğun ya da polemik değil, yeni bir ifade repertuarının temel ögesidir (Antmen, 2008, s.177).

Restany'nin manifestosunda imzası olan sanatçılardan Daniel Spoerri, 1960 tarihli *Kichka'nın Kahvaltısı* başlıklı çalışmasında arkadaşlarını yemeğe çağırarak yemekten artakalanları bir natürmort gibi düzenlemiş, bir yandan geleneksel natürmortlara atıfta bulunurken bir yandan da natürmorta yeni ve çağdaş bir yaklaşımı sergilemiştir. Bu akım içinde yer alan César, otomobil hurdaları gibi atık malzemelerle oluşturduğu Kompresyon heykelleri ile bilinmektedir. Klein'in boş galeriyi sergilediği *Boşluk*'tan sonra Arman aynı galeride düzenlediği *Doluluk*'ta galeri mekânını nesnelere tika basa doldurmuştur. Çok çeşitli bulunmuş nesnelere yığarak "malların sonsuzca üretilmesini konu edinirken, nesnelere ayartıcılığını da göstermektedir" (Waldman, 1992, s.249). Klein ruhsallığın mistik tavrını düşüncesinin merkezine koyarken Arman buna kitlesel üretimin aşırı maddi tortusu ile karşılık vermiştir (Hopkins, 2000, s.78). Tek tek üyelerinin önemi, bir grup olarak gösterdikleri bütünlükten daha dikkate değer olan Yeni Realistler; "Tüketim toplumuna karşı önsüzeli bir duyarlılık taşımalarına karşın kapitalizmin sembollerini temkinli bir tutumla yansıtmışlardır" (Hopkins, 2000, 76). Bu grubun katılımcılarından olan Mimmo Rotella ve Raymond Hains ise reklam afişleri gibi posterleri yırtarak altından başka bir görüntüyü de gösterebilecekleri dekolaj

tekniklerini, İngiliz ve Amerikan Pop sanatının kitle iletişim araçlarını yücelten tavrından farklı olarak, daha eleştirel bir tutumla kullanmışlardır (Waldman, 1992, s.250).

1960'lar ve 70'lerde sanatın yapısına ilişkin sorgulamalar giderek sanatın alanının genişlemesi, sanat olanla olmayan arasındaki sınırların bulanıklaşması sonucunu doğurmuştur. İlk kez Clement Greenberg tarafından kuramsallaştırılan, ardından Clive Bell ve Roger Fry'nin görüşleri ile birleşerek, 1960'larda Michael Fried'in yazılarıyla etkili olan modernist biçimcilik kavramına karşı ortaya çıkan tepkiler, Pop Sanat akımı ile önemli bir mevzi kazanmıştır. Johns, Rauschenberg ve Pop sanatçıları tamamen biçimcilik karşıtı üretim anlayışı içinde olmuş, anti- modernist bir tavır sergileyerek biçimciliğin hegemonyasını sarsmışlardır.

## 2.6. MİNİMALİST ARAYIŞ VE NESNE

Heykel ve mekân ilişkisindeki devrimci dönüşüm 1960'lı yıllarda Minimalizm ile birlikte ortaya çıkmıştır. Barbara Rose, 1965 tarihli "ABC Art" isimli makalesinde Soyut Dışavurumculuk akımının biçim ve duyguya verdiği öneme bir karşı duruş olarak ortaya çıkan, kişisellikten uzak, sembolik ve ifade edici anlamlardan kaçınan yeni bir sanat anlayışının varlığından söz etmiştir. Daha sonraları Minimal Sanat olarak adlandırılan bu sanat anlayışı çerçevesinde ürün veren sanatçılar özellikle heykel alanında varlık göstermişlerdir. Bu yeni sanat anlayışı Soyut Dışavurumculuğun duygusal biçimci anlayışına tümüyle karşıt olarak nesnenin nesne olma özelliğini ön plana almaktaydı. Minimalizmin sade geometrik biçim anlayışının modernist mimarinin uluslararası üslubunu çağrıştırmaması, 1970'lerde gördüğü hatırı sayılır ilginin nedeni olarak gösterilmiştir. Pierre Cabane, Minimalizme ilişkin olarak şunları söylemektedir:

Amerika bu sanatta fabrikalarını, çok katlı büyük yapılarını, limanlarını, kentsel dekorunun tüm dev boyutlu öğelerini bulur; özellikle de kendini çevreleyen ya da hapseden boşluğu bulur, tıpkı pop-art'ın ona yineleme yoluyla drugstore'ların tüketim nesnelerini görmesini sağlamış olduğu gibi."

"Cool art'ın devasallığı imalıdır, çünkü modellerini daha insansı boyutlara indirger ama onun insansılığı, kentten ezici kitlelerinin korkunç baskısından çok daha ürkünçtür. Anonim bireyin yalnız kalan yazgısından ayrılamaz ve ona ürkünç bir durum saptamasından başka bir şey getirmez. Cool art yaşamın yoksunluğu olan bir yaşam örneğini, ya da en azından, en uç sınırlarının sonucunu benimsetir: Sürekli değişim halindeki bir dünyada, her şeyin giderek daha çabuk değiştiği bir dünyada, cool art, zamanı durdurur ve böylelikle sanatın çok eski ayartmalarından birine erişmiş olur. Anıtsal hareketsizlik, modern yaşamın ürkünç gelişmeleri karşısında duyulan bir panik, bir gerileme midir? Ya da bireysel duyarlılığın en uç haklarının bir savunması mıdır? (Cabane, 2003, s.354).



Minimalistler Malevich, Duchamp ve konstrüktivistlerden esinlenmişlerdir. Duchamp'ın hazır-nesnesinin minimalistleri malzeme seçimi konusunda etkilediği söylenebilir, ancak minimalist sanatçılar sanat karşıtı bir söylem oluşturmak amacıyla olmamışlar, bunun yanında sanatı işlevsel tasarımla ilişkilendirmemeleri onları konstrüktivistlerden de ayırmıştır. Greenberg ve Fried Minimal Sanatı onaylamamış hatta Fried, Robert Morris ve Donald Judd'ın yapıtlarını teatral olmakla eleştirmiştir. Ancak buna karşın Minimalizmin ortaya çıkışında biçimciliğin etkisinin olduğu söylenebilir.

1960'larda ortaya çıkan bu akımın önemli figürlerinden olan Donald Judd, 1965 yılında yayınlanan makalesinde *spesifik nesnelere* olarak adlandırdığı ne resim ne de heykel olan üç boyutlu yapılardan söz etmiştir. Esas olarak resim alanının sorunlarından yola çıkan Judd'a göre; gerçek espas duygusu resmin sınırlı yüzeyinden kurtulmakla olanaklıdır. Gerçek mekânda olmak gerçek espasın içinde olmaktır, düşüncesinde olan Judd, kompozisyonda hiyerarşik yapılanmayı da reddetmiş, anlama önem veren, hikâye edici, izleyenlerin dikkatle okumasını gerektiren kompozisyon yerine basit açıklayıcı cümlelerin gücünü kullanmıştır. Judd, kendinden başka hiçbir anlamı olmadığını söylediği nesnelere *İsimsiz* olarak adlandırmıştır. Zihinsel tasarım süreçlerini öne çıkaran bir yaklaşıma sahip olan Judd, tasarladığı biçimleri sipariş ederek ürettirmiştir. Judd, heykelle üç boyutlu nesnelere arasındaki fark hakkında şunları söyler: “Çeşitlilik arz eden bu işlerle ilgili şu ana kadar görebildiğimiz en büyük fark, tek bir nesne, bir şey olmak yerine daha açık, daha dağınık, çevresel diyebileceğimiz bir özellikte olmalarıdır” (Judd, 2008, s.188).

Minimalizm akımı içinde değerlendirilen, ancak kendileri bu adlandırmayı kabul etmeyen sanatçılar arasında Judd'ın yanı sıra Frank Stella, Dan Flavin, Carl Andre, Sol Le Witt, Richard Serra ve Robert Morris gibi isimler vardır. Ortak yönleri tuğla, çelik, alüminyum, pleksiglas, sunta, kontrplak gibi endüstriyel malzeme ve endüstriyel üretim tekniklerini kullanmak olan minimalistler gerçek mekâna vurgu yapmak için düzenli geometrik biçimler ve tekrar eden modüler yapıları kaide kullanmadan ya doğrudan zemine yerleştirmişler ya da duvara monte etmişlerdir. Belli öğeler arasında dengenin sağlanmasına yönelik kompozisyonu kullanmamış, bunun yerine öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzen anlayışı ile bütünlük duygusu oluşturmaya dayalı

kompozisyon anlayışıyla hareket etmişlerdir. İlişkisel olmayan kompozisyon, biçimsel sadelik ve birimsel tekrar öğelerini kullanan minimalist sanatçılar kişisel dışavurumdan ya da herhangi bir anlam iletmekten kaçınmışlardır. Bir Minimal Sanat yapıtı dış dünyanın politik, sosyal ya da psikolojik bir açıklamasını yapmak amacıyla olmayıp, tamamen bağımsızdır ve çevresindeki boşlukla kurduğu ilişkiyle tanımlanır. Kendi referans sistemlerini dayatmayarak, izleyici ile kurulan ilişkiden ortaya çıkan temel üstünde pozisyon alır. Artık izleyici ve izlenen aynı zemin ve mekânda eşit haklara sahiptir. Süreç Sanatı, Arazi Sanatı, Performans Sanatı, Kavramsal Sanat ve Enstalasyon Sanatı Minimalizmden esinlenerek ortaya çıkmıştır.

Dan Flavin, aynı endüstriyel malzemeleri, basitleştirilmiş formları, permütasyon ve sistemleri kullanmasına ve gerçek malzeme ile mekâna odaklanmasına karşın romantik yönelimiyle Judd ve Morris'ten ayrılır. Floresan tüpleri ile mekân içinde düzenlemeler yapan Dan Flavin, heykel fikrinin biçimden çok mekânla ilişkili olduğu üstünde durmuştur. Işığı, yerleştirildiği mekânın sınırlarını bulanıklaştıracak biçimde kullanarak mekânın daha fazla vurgulanır olmasını amaçlamıştır.

Endüstriyel malzeme kullanımını esas alan Carl Andre, malzemeye elle müdahalede bulunmaktan ve işlerinin bir sembolik anlam taşımasından özellikle kaçınmıştır. Sonsuzluk fikrini ise bir temsiliyet ilişkisi olarak değil heykelin yapısına ilişkin olarak ele almış, heykelin bir değil, sonsuz bakış açısı olmalıdır sonucuna varmıştır. Buradan “yer heykelleri” düşüncesine ulaşmıştır. Demir, çelik, alüminyum, kurşun, pirinç, çinko, magnezyum, bakır, ahşap ve ateş tuğlası kullanarak seri esasına dayalı belli bir düzen prensibi uygulayarak oluşturduğu yatay düzenlemelerini zemine yerleştirerek, izleyicinin heykele içinden bakabilmesine olanak verecek yeni bir anlayışa ulaşmıştır. Andre'nin sanatının temel problemi malzemenin, biçimin, mekânın kendi gerçeklikleriyle var olmalarını sağlamaktır. Farklı metaller kullanımı, izleyicinin işlerin üstünde yürürken çıkan seslerin farklılaşmasıyla malzemenin gerçekliğini algılamasını sağlar. İşlerinin adları ise herhangi bir temsiliyet ilişkisi oluşturmamak ve sadece malzeme ve biçimin gerçekliğine gönderme yapmak için seçilmişlerdir (Kedik, 2007).

Eva Hesse ve Robert Morris, diğer minimalistlerden farklı olarak daha serbest biçimleri kullanmış, el ile biçimlendirmeyi dışlamamışlardır. Doğal koşulların malzemeyi biçimlendirmesini önemseyen sanatçılar malzeme seçimlerini buna göre yapmışlardır. Keçe gibi malzemeleri kullanan Robert Morris, bunları rastlantısal biçimde asarak ya da

yığarak önceden tasarlanmış kalıcı biçime karşı bir yaklaşım sergilemiştir. Hesse ise; ip, kauçuk, lateks gibi yumuşak malzemelerin yerçekimi etkisi ile süreç içinde biçim almasını sağlamıştır. Hesse'nin sanatı kişisel ve ifade edici özellikleri ile minimalizmin temsiliyet ilişkisi kurmaktan kaçınan tutumundan da ayrılır (Görsel 17).



Görsel 17. Eva Hesse, *İştar*, 1965.

Minimalist sanatçılardan Sol Le Witt, 1965'te oluşturduğu "*Yapılar* adlı çalışmasında 8:5:1 gibi keyfi bir orana dayanan açık küp modüller" üretmiştir. Tasarımlar ve kavramlar önceden belirlendiği için sanatçı bu tür yapıtlarını Kavramsal Sanat olarak nitelemiştir. LeWitt, "Düşün sanat üreten bir makineye dönüşünce" sanatın sezgisel olacağını, ussal sürece ilişkin olup, amaçsız el işçiliğine dayalı olmayan, biçimin önemsiz olduğu bir alanda gerçekleşeceğini söyler. Ona göre sanat üretiminin; rastlantı, keyfiyet, beğeni ve öznellikten uzak olması gerekmektedir (Atakan, 2008, s.23). "Kavramsal sanat yapan bir sanatçı, yapıtını önceden tasarlar, yapıtıyla ilgili kararları önceden verir, uygulama o kadar önemli değildir" (Le Witt, 2008, s.197). Le Witt, sanat yapıtının nasıl görüldüğünün önemli olmadığı, sanatçının meselesinin, kavramsallaştırma ve gerçekleştirme sürecine ilişkin olduğu düşüncesindedir. Sanatçı en

basit biçim ve kuralları seçmelidir ve yapıtı tamamlarken ne kadar az karar alırsa o kadar iyi olacaktır.

### 3. BÖLÜM

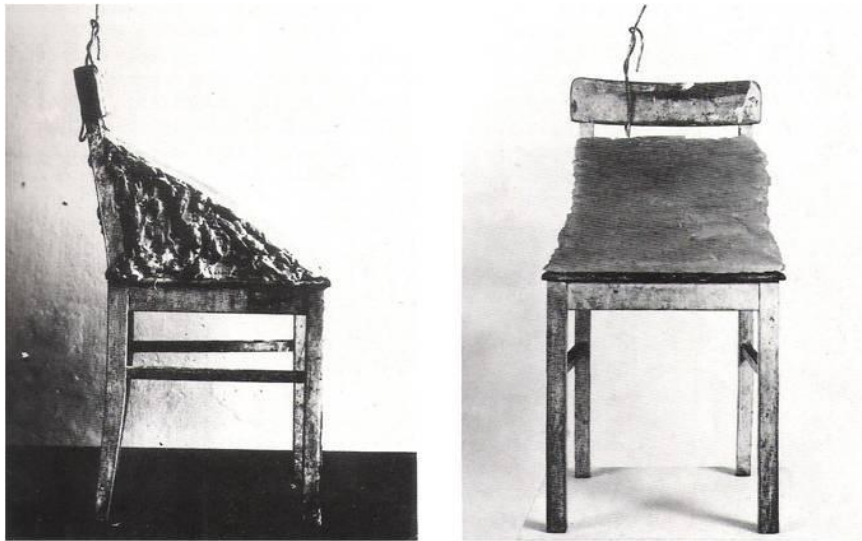
#### KAVRAMSAL SANAT- ÇAĞDAŞ HEYKEL

##### 3.1. KAVRAMSAL SANAT

1962 yılında George Maciuanus ve George Brecht öncülüğünde bir araya gelen Fluxus sanatçıları sanat ve hayat arasındaki sınırların kaldırılması ve farklı sanat disiplinlerinin birlikteliğini sağlamak amacı ile festivaller düzenlemiş, sokak gösterileri, konserler, performanslar sergilemişlerdir. Bu gösterilerde izleyici ve sanatçı ilişkisindeki sınırları kaldırmayı, gündelik olayların yeniden değerlendirilmesini olanaklı kılmayı önemsemiş, geçicilik üstünde durarak süreci ve anı ön plana çıkarmışlardır. Sanat nesnesinin alınıp satılır bir meta olmasına, profesyonel sanatçı kavrayışına karşı olmuşlar, estetik kaygıları önemsememiş, hayatı değiştirmeyi amaç edinmiş, bu doğrultuda gündelik hayatın nesnelere kullanarak assemblajlar yapmışlardır.

Fluxus kapsamında performanslar gerçekleştiren Joseph Beuys sanatın toplumsal ve politik değişim yaratma gücü olduğuna inanmış ve heykeli bir süreç olarak değerlendirerek “sosyal heykel” kavramını geliştirmiştir. Beuys’un sanatında değişim süreci, hayat döngüsü ve ölümlü sonun çaresizliğinin metaforudur (Waldman, 1992, s.284). Beuys nesnelere yüklediği simgesel anlamlarla geniş ilgi alanlarından beslenen performanslar sergilemiştir. Sanatçının atölyesi; keçe, yağ, bal, sargı bezi, kızak, somya, küvet, sandalye, kır kurdu gibi alışılmadık malzeme ve nesnelere dönüştürülüp değiştirilip dönüştürüldüğü bir laboratuvar ve tiyatro işlevselliğinde olmuştur. Bir şaman tavrıyla gerçekleştirdiği eylemlerinde, nesnelere yayılan enerjiyi kanalize edip, değiştirip dönüştürmek ve onları yeni bir bağlama oturtmak suretiyle bu nesnelere eskisinden farklı bir anlama kavuşturmayı amaçlamıştır (Waldman, 1992, s.284). Beuys’un ikonografisi, otobiyografik unsurlar taşımasının yanı sıra izleyiciden onun geniş kapsamlı imalarını anlamak için çaba sarf etmesini ister niteliktedir. II. Dünya Savaşı sırasında düşen bir uçaktan yaralı olarak kurtulduğu ve Tatarların onu iyileştirmek ve yeniden hayata döndürmek için sıcak tutması amacıyla keçeye sardıklarını anlatır. Bu bir kurgu olsa da Beuys keçeyi ruhsal iyileştirmenin metaforu olarak çokça kullanmıştır (Hopkins, 2000, s.90). 1966’da thalidomide kurbanı çocukların anısına sergilediği performansında, bu trajedinin metaforu olarak piyanoyu keçe ile sarmıştır. Keçe

korumayı, sıcak tutmayı, sessizliği ima ederken aynı zamanda güçsüzlüğü, yalıtılmışlığı, iletişim güçlüğü de ima etmektedir (Fineberg, 2000, s.235). Beuys kendi nesnelere ile Duchamp'ın nesnelere karşılaştırarak, Duchamp'ın *Bisiklet Tekerleği* ile kendi *Yağ Sandalyesi* (Görsel 18) arasında bir yakınlık olmadığını söylemiştir. Duchamp zihinsel süreçlerle ilgilenirken, Beuys'un spiritual yönelimi vardır ve onunkiler varoluşun geçici durumlarını, devingen ya da durağan olanı çağrıştıran transandantal nesnelere dir. Sandalye insan anatomisini imlerken, iskemleye yerleştirilmiş yağ ise insan bedenindeki sindirim, boşaltım ve cinsel organların yer aldığı bölgedeki kimyasal süreçleri imlemektedir. Bu organlar psikolojik olarak istem gücü ile ilişkilendirilmiştir. Yeni bir düzen öneren Beuys'un nesnelere, çoğunlukla bir olay/eylemden geriye kalanlar biçiminde ortaya çıkar. Politik ve sosyal konuların tartışılmasını tetikleyici anlama sahiptirler. Bütünün ortaya çıkışına ilişkin olasılıkları gösteren fragmanlar olarak nesnelere, yeni bir tartışmanın öznelere dönüşürken son başlangıç haline gelir (Waldman, 1992, s.284).



Görsel 18. Joseph Beuys, Yağ Sandalyesi, 1964.

1960'ların ikinci yarısının kavramsal temelli sanatının başlıca araçları yeniden keşfedilen mitler, sembolik anlamlı performans ve ritüeller, doğanın ve sanatın armonik uyumu, tekrar hatırlanan simya ilmidir (Waldman, 1992, s.288). Germano Celant tarafından bu dönem sanatını tanımlamak için kullanılan *Arte Povera* terimi daha sonra sanatın ticari faaliyet alanının konusu olmasına karşı çıkan ve gelip geçici, doğal ve atık

malzemeleri kullanan İtalyan sanatçılara mal edilmiştir. Gündelik yaşamın malzemelerini dönüştüren simyacı olarak sanatçılar bakır, çinko, su, hava, ateş, ayna, neon ışıkları, cam, sebze, meyve, çalı çırpı, toprak ve hatta hayvanlar gibi sınırsız malzeme ve süreci incelemişlerdir. Organik ve organik olmayan malzemeleri bir araya getiren, doğal ve doğal olmayan süreçleri irdeleyen Arte Povera sanatçılarının her biri farklı kavramların üstünde durmuşlardır.

Giuseppe Penone'nin insanın doğa üzerinde kendi izlerini bıraktığı düşüncesi ile bu sürece dikkat çekmek için oluşturduğu *Maritime Alps*'i (1968-78), Michelangelo Pistoletto'nun geçmişin kültürel mirası ve bugünün üretimlerini ironik bir yaklaşımla ele aldığı tarihsel ve günceli yan yana getiren *Paçavralı Venüs*'ü ve Luciano Fabro'nun aynı anlayışla altın ve kürk gibi değerli malzeme kullanarak yaptığı İtalya heykelleri bu yaklaşımdaki sanatçıların üretimlerine örnek olarak verilebilir. Alighiero Boetti'nin dokuma dünya haritaları da coğrafi konumlar ve siyasal sınırlar, doğal olan ile kültürel olan arasındaki ilişkileri irdelemektedir. Yine bu sanatçılardan olan ve sanat- zanaat ayrımına neden olan kültürel koşulları irdeleyen Marisa Merz, bakır ve naylon teller ve geleneksel dokuma yöntemlerini doğrudan kullanmıştır (Antmen, 2008, s.215). Mario Merz ise doğadaki organik büyümenin matematiksel modeli olan Fibonacci serisini temel alan çalışmalar yapmış, bu ilgisi çerçevesinde ananas, çam kozalağı gibi nesnelere kullanmış, karışık hazır nesne birimlerinin tekrarıyla biçimlendirilen, iglo formunda bir dizi yapı oluşturmuştur. Malzemenin kendi doğasına önem vermiş, Beuys gibi kırılğan ve geçici malzemeyi tercih eden sanatçı neon tüpleri ve saydam malzemeleri de sıklıkla kullanmıştır (Waldman, 1992, s.293).

Yunan kökenli sanatçı Jannis Kounellis, Dadacı şans faktörü ve doğaçlamadan etkilenmişse de onlardan farklı olarak mit ve büyüsel güçler, kutsal olan ve primitif ritüellerle ilgilenmiştir. Yer aldığı happeninglerde kullandığı nesnelere sembolik ve ruhsal anlamlarla yüklü metafizik heykellerdir. Dada mitleri ve Yunan efsanelerinin sentezi niteliğindeki çalışmaları insan, kültür ve doğa arasındaki bağlantıların araştırılmasına yöneliktir. Yves Klein'in ateşle yaptığı resimlerden sonra Kounellis, heykellerini oluştururken alev ya da ateşin varlığını ima eden is ve dumanı kullanmıştır. 1969'da on iki atı galeriye bağladığı yerleştirmesinde Kounellis, Duchamp gibi sanatçının bağlam ve konuyu kontrol etme hakkını vurgulamış, Dadacı öncülleri gibi bitmiş sanat yapısından çok geçici olanı öne sürmüştür (Waldman, 1992, s.289).

Aynı yıllarda süreç ve devamlılıkla ilgilenen ancak nesnelerin metafizik bağlantıları üstünde durmayarak fiziksel özelliklerini ön plana alan New Yorklu sanatçılar bu tutumları ile Avrupalı çağdaşlarından ayrılırlar. Nesnelere sembolik anlamları ile değil, deneyimden kaynaklanan kendi anlamları ile kullanmışlardır. Bu kavrayış ile kariyerlerinin erken döneminde Dada yönelimli nesnelere yapan birçok Minimalist sanatçı arasında Dan Flavin, Robert Morris, Walter de Maria sayılabilir (Waldman, 1992, s.301). Robert Morris 1961 yılında yaptığı Kartoteks adlı çalışmasında;

(...) bir yandan Duchamp'ın düşünceleri üzerine temellendirirken, öte yandan da dili malzeme olarak kullanarak, sanatın bitmiş bir nesne olması düşüncesine karşı çıkmıştı. Sanatçı aynı yıl yaptığı Kendi Sesini Kendi Üreten Kutu ile de görsel olmayan sanat yapıtı arayışını sürdürmüştür (Atakan, 2008, s.25).

I-Box adlı çalışmasında ise İngilizce göz ve ben sözcüklerinin yazılışlarının aynı olmasını kullanarak sözcük oyunu yapmıştır (Atakan, 2008, s.25). Rauschenberg, Johns, John Cage, Merce Cunningham gibi Karşı-Biçimci sanatçıların, Wittgenstein'in dil felsefesine yönelik ilgilerinin Duchamp'ın düşünceleri ile sentezlenmesi bir sonraki kuşağın çalışmalarında etkili olmuştur. Morris, John Latham gibi sanatçıların eylemleri,

... geleneksel sanat tanımının kapsamının genişlemesine, kabul edilen sanat biçimi olarak resim ve heykelin konumunun zayıflamasına, sanat kavramının estetik kavramından ayrılmasına, sanatçıların sanat nesnesinin statüsünü sorgulamaya başlamasına ve imge ile dil arasındaki ilişkinin irdelenmesine yol açmıştır” (Atakan, 2008, s.25).

Morris gibi Joseph Kosuth da nesnelere kavramsal yaklaşımla kullanan bir sanatçıdır. Bir sanat yapıtının, sanat bağlamı içinde bir sanat görüşü olarak sunulan bir tür önerme olduğunu düşünen Kosuth, sanatçının sanatın doğasını sorgulaması gerektiği kanaatindeydi. Duchamp'ın, hazır nesnelere ile yeni bir dil konuşarak sanatın doğasını sorguladığını söyler. “Hazır nesnelere yeni dili, odak noktasını biçimden söylene kaydırmıştır. Hazır-nesne kullanımı, vurguyu biçimbilimden işleve ve görünüşten kavramaya yöneltmiştir” (Atakan, 2008, s.56). Dil ile sanat arasındaki benzerlikleri irdelenen sanatçı *Bir ve Üç İskemle*'de (Görsel 19) gerçek nesne, nesnenin tanımı ve nesnenin imgesi arasındaki ilişkileri göstermektedir. Bir sözcüğün simgelediği kavram kullanıldığı bağlamdan anlaşılacaktır. Daha sonraki yıllarda “antropolojikleşmiş” sanat kavramını geliştiren sanatçı, böyle bir sanatın toplumsal bilinci ortaya çıkarmayı hedefleyeceği düşüncesindedir. Malzemesini ilişkiler olarak tanımlayan Kosuth,



nesneleri bu ilişkilerin kurulmasına hizmet etmesi için kullandığını söylemiştir (Atakan, 2008, s.84-85). Konuşma ve yazı dilinin doğasından kaynaklanan sınırlamaların görsel olan üzerinden işleyen bir sanat aracılığıyla aşılabileceğini düşünen sanatçı, “anlamın bağlamdan ve izleyicilerin kurdukları ilişkilerden ortaya çıkacağını savunmuştur” (Atakan, 2008, s.92).



Görsel 19. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.

Fransız kavramsal sanatçı Christian Boltanski, fotoğraf kullanarak kurgusal bir aileye ilişkin çalışmasını dokümanter bir yaklaşımla oluştururken kavramsal ve minimalist unsurları birleştirmiştir. Kavramsal ve minimalist altyapısına karşın çalışma duygusal bir tona sahiptir. Bu aileye ilişkin bilgiye sahip olunmasa da adak mumlarını hatırlatan lambaların aydınlattığı imgeler, soykırımın, bir kaybın trajedisinin referanslarını izleyiciye vermektedir. 1970’lerden sonra değişecek olan sanatın yönünü haber veren, basit biçimler ve rasyonel düşünceye dayalı bir sanat yapma pratiğinin ilk örneği olması açısından önemlidir (Waldman, 1992, s.306).

Kavramsal sanatçılar Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi-Strauss ve Roland Barthes’ın dilbilim ve göstergebilim kuramlarını araştırmış ve sanatsal üretimlerinde bu kuramlardan yararlanmışlardır. İngiltere’de yapısalılık, dilbilim ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak çalışmalarını sürdüren Sanat ve Dil çevresi sanatçıları kavramsal temelli üretimlerinde sanatın nesneye olan gereksinimini

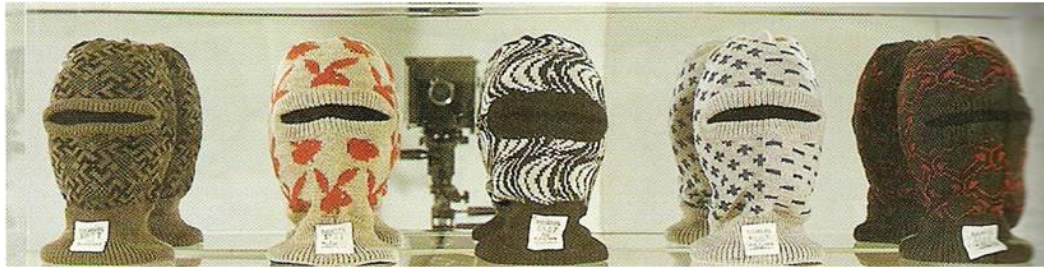
sorgulamış, galeri ve müzelere alternatif oluşturacak katalog gibi yöntemleri uygulamışlardır. Bu grubun katılımcılarından olan Terry Atkinson'a göre "Kavramsal Sanat, sanat kuramı ile sanat nesnesi üretmeyi birleştirdiğinden, sanatın tanımı, hem üretilen nesneyi hem de yazılı destek dilini içerebilecek gibi genişletilmelidir" (Atakan, 2008, s.47). Ona göre alışılmış sanat nesnesine benzemeyen bu çalışmalar kendi içeriğine göre değerlendirilmelidir. Yine bu grubun üyelerinden Lawrence Weiner'e göre, sanat okunabilen bir şeydir ve insan gördüğünü dile çevirir.

Kavramsal Sanatın bu erken örneklerinden sonra günümüze uzanan süreçte, video, heykel, yerleştirme, fotoğraf gibi çok çeşitli araçları kullanan sanatçılar disiplinler arası bir yaklaşımla kavramsal nitelikte üretimlerde bulunmaktadırlar. İzleyiciyi estetik karşılaşma yerine düşünsel bir sürece yönelten, sanat nesnesinin meta olarak değerlendirilmesine karşı çıkan, sanat nesnesinin statüsünü ve sanatın kurumsal yapılarının işlevini sorgulayan anlayışla sanat pratiklerine yön veren Kavramsalcılar, performans, happening, yerleştirme, çevre düzenlemesi, arazi sanatı gibi alanlarda üretimler yapmışlardır.

Kavramsal Sanat'ın bir kolu olarak gelişen sanatçının bedenini malzeme olarak kullandığı Performans Sanatı pratiklerinin "ortak noktası, bedenin toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır" (Antmen, 2008, s.222). 1960'lardan itibaren kavramsal ve feminist eleştiri odaklı sanatçıların sanat pratiklerinde kullandıkları bir ifade aracı olarak performansta, beden; "bir başkaldırı simgesi olarak", "bir 'eylem' alanı ve aracı olarak", "kişisel ya da toplumsal düzeyde politik bir ifade biçimine" (Antmen, 2008, s.224) dönüşmüştür.

1960'ların muhalif politik ikliminin etkisiyle ortaya çıkan ayrımcılık karşıtı düşüncelerle birlikte kadınlar erkek egemen kültürün belirlediği toplumsal, sosyal, ideolojik yapıları sorgulamaya başlamışlar, bu bağlamda kadın sanatçılar sanat alanında ve toplumda kadınların pozisyonunu yapı sökücü bir eleştiriye tabi tutmuşlardır. Bu amaçla sanat tarihi ve toplumsal, kültürel tarihi inşa eden dilin kodlarını deşifre edici çalışmalar yapmışlardır. "...deha, ustalık, yetenek gibi kavramların erkekler tarafından erkekler için belirlenmiş kavramlar olduğunu" (Antmen, 2008, s.241) açığa çıkarmak için "...kadınlıkla bağlantılandırılan 'dekoratif', 'küçük', 'minör', 'duygusal', 'amatör' gibi" (Antmen, 2008, s.242) kavramları irdelemişlerdir. Dikiş, nakış, örgü gibi teknikleri ev içi emeğini vurgulamak için kullanarak yeni sanatsal uygulama yöntemleri

geliştiren sanatçılar arasında Miriam Schapiro, Ghada Amer, Rosemarie Trockel gibi isimler vardır. Kadınla el emeğini özdeşleştiren yaklaşımları ters yüz etmek amacıyla olan Trockel, tekrar eden desenler kullandığı miğfer biçimindeki yün başlıkları bu amaçla makinede ördürmüştür. Bu türden çalışmalarında gamalı haç, orak, çekiç gibi sosyal sistemlere özgü sembollerle tekstil desenlerini bir arada kullanmıştır (Görsel 20).



Görsel 20. Rosemarie Trockel, Yün Başlıklar, 1986.

### 3.2. POSTMODERNİZM VE NESNE

*Gelin bütünlüğe karşı bir savaş başlatalım,  
gelin sunulamayana tanıklık edelim,  
farklılıkları etkin kılıp, adın onurunu kurtaralım.  
Jean-François Lyotard*

70'lerin sonu ve 80'lerin başında resesyona giren Avrupa ekonomileri dünya ölçeğinde değişen finansal koşulların ortaya çıkışına neden olmuştur. Bu süreç endüstriyel organizasyonun yapısını değiştirmiş, Fordist üretim modeli esnek üretim modeline dönüşmüş, dış kaynak kullanımı ve sermayenin uluslararası finans piyasalarında serbest dolaşımı eğilimi yükselmiştir. Uluslararası ölçekte genişleyen şirketlerin eski tarz üretime bağlı yapısı değişmiş, ağırlıklı faaliyet alanları giderek hizmet endüstrisi alanına kaymıştır. 1979'da İngiltere'de Margaret Thatcher ve 1981'de Amerika'da Ronald Reagan'ın iktidara gelmesiyle politik ibre sağa dönmüştür. Korumacı politikalar yerini serbest dolaşıma bırakmış, toplumsal birlik düşüncesinin yerini bireysel girişimcilik almıştır. Geç kapitalizm olarak adlandırılan bu dönemin kültürel alandaki karşılığı

postmodern dönem olarak tanımlanmaktadır. Ihab Hassan'ın modernist estetik ile postmodern estetiği ayırmak için kriterler saptayan çalışmaları; Charles Jenks'in mimari alanda, modern biçimlerin çapraz döllemesi niteliğindeki, alıntı stillerin oyunu olarak eklektik estetiği işlevsel modernist estetiğin karşısına çıkardığı estetik yaklaşımlı modeli, bu kültürel değişimi tanımlamaya yönelik ilk çalışmalardandır. Jean-François Lyotard'ın 1979 tarihli Postmodern Durum başlıklı çalışması estetik alan irdelemesinden postmodern toplum modeli tanımına ilişkin kritik bir dönüş noktasına işaret etmiştir. Lyotard'a göre, bilimlerdeki gelişmelerin üst-anlatılara duyulan güveni sarsmış olması postmodern durumun tanımlayıcı özelliğidir. “Artık toplumu, Parsons’un düşündüğü gibi organik bir bütünlük ya da Marx’ın düşündüğü gibi ikili bir çatışma alanı olarak değil, dilsel bir iletişim ağı olarak ele almak gerekiyordu” (Anderson, 2009, s.41). “Bilineni değil bilinmeyeni üreten” postmodern bilimde “küçük anlatı” “imgelemsel yeniliğin esas formu olarak kalmaktadır” (Lyotard, 1990, s.77). Bilimdeki değişim toplumsal alanda “modernitenin bağlarından çok daha kullanışlı, esnek yaratıcı bağlar getiren geçici sözleşme yönündeki eğilim”i destekler ve “Bu biçim ‘sistem’ tarafından destekleniyorsa da, ona bütünüyle tabi değildir” (Anderson, 2009, 42). Lyotard bundan mutluluk duyulması gerektiği düşüncesindedir, çünkü bu durum: “sistem içinde başka bir amacın varlığına tanıklık etmektedir” (Lyotard, 1990, s.85). Küçük ve heterojen anlatının varlığı olumludur, çünkü sistem karşısındaki her türlü mutlak alternatif önünde sonunda, karşı çıkmaya çalıştığı sisteme benzeyecektir (Anderson, 2009, s.42).

Postmodern sanatçının yapması gerekenin; “gerçekliği arz etmek değil, algılanabilen ancak sunulamayan imaları keşfetmek” (Lyotard, 1990, s.97) olduğunu söyleyen Lyotard, postmodernitenin sanat açısından ne anlama geldiği sorusunu şöyle yanıtlamaktadır:

Postmodern, modernin içerisinde sunulamayanı, sunumlamanın kendisinde ileri götüren olacaktır: güzel biçimlerin tesellisini ve elde edilemez olanın kolektif nostaljisini paylaşmayı mümkün kılan bir zevk uzlaşımını inkâr edecektir; bunlardan hoşlanmak için değil, sunulamayanın güçlü bir anlamını veren yeni sunulamaları araştıracaktır. Postmodern sanatçı veya yazar, felsefecinin konumundadır. Yazdığı metin, ürettiği çalışma ilke olarak daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez; benzer kategorilerin metne ya da çalışmaya uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre yargılanamazlar. Bu kurallar ve kategoriler sanat yapının kendisi için aradığı kural ve kategorilerdir. O zaman sanatçı ve yazar yapılacak olmanın kurallarını formüle etmek için kuralsız çalışmaktadır (Lyotard, 1990, s.97).

Postmodernizm üzerine ilk konferansını 1982’de veren Fredric Jameson, başlangıçta modernizm ve gerçekçilik arasındaki estetik çatışma olarak ele aldığı postmodern durum hakkındaki kuramını, daha sonra “hâkim üretim tarzının tarihindeki yeni bir aşamanın kültürel belirtisi olarak” (Anderson, 2009, s.81) genişletmiştir. Ernest Mandel’in “Geç Kapitalizm” adlı çalışması ve Baudrillard’ın, gösterilenleri ile ilişkisi kopmuş gösterenlerden üretilmiş toplumsal göstergelerden oluşan özerk alanın, yarattığı şizofrenik parçalanma etkisini ortaya attığı Simulakra Kuramı, Jameson’un görüşlerinin oluşmasında etkili olmuştur (Anderson, 2009, s.77-78). Baudrillard’a göre: “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir” (Baudrillard, 2005, s.14). “ Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır” (Baudrillard, 2005, s.15). Jameson, pastiş ve şizofreninin, geç kapitalizmin toplumsal düzeninin iç hakikatini ifade eden özelliklerin içinde belirleyici önemde olduğunu söyler. Pastic; boş, mizahi anlamını yitirmiş bir parodi olarak, biçimsel çeşitlilik ve heterojenliğin ifadesidir. Hem parodi, hem pastiş biçimsel olarak öykünme ve öteki biçemlerin aşırı kullanımı olmakla birlikte, parodi özgün biçemi gülünçleştirecek bir tutumla, ondaki tuhaf ve ayırksız olanın vurgulanmasıdır. Oysa pastiş, önceki biçemlerin fragmanlaşarak, birçok özel biçem ve ifade tarzı biçiminde çoğalmasındadır. Her ikisi de özel bir biçeme öykünerek ölü bir dil içinden konuşmaktadır, ancak içinde bulunduğumuz zaman pastişin ortaya çıkışı ile parodinin olanaksız olduğu bir andır (Jameson, 2005, s.16-17). Bu eğilimi “öznenin ölümü” ile ilişkilendiren Jameson, doğadan temizlenmiş bir evrende kültürün ikinci doğamız haline geldiğini ve nesnelere dünyasındaki bu değişimin sonucunda bireysel öznenin ortadan kalkışını açıklamaktadır: “İleri modernizmler, kendi parmak izimiz kadar açık ve bedenimizin eşsizliği kadar biricik olan, kişisel, özel bir biçimin icadına dayandırılmıştı” (Jameson, 2005, s.17). “Fakat bugün, şirket kapitalizmi, sözde örgütlü insan, devletteki gibi iş dünyasında var olan bürokrasiler ve demografik patlama çağında artık eski burjuva birey özne yoktur” (Jameson, 2005, s.18). Umut ya da anı biçimindeki tarih duygusunun kaybı ile karakterize olan öznellik alanında, “Artık, zamansalın yerini alarak çoğalan, daimi bir şimdinin içinde eriyen Retro-stiller ve imgeler vardı” (Anderson, 2009, s.83).

Postmodern kültürün ayırt edici özelliğinin, görsel olana tanınan öncelik olduğu düşüncesinde olan Jameson, içinde yaşanılan dönemi, ileri modernizmden ayıran

teknolojik değişimi, televizyon ve bilgisayarın keşfinde görmüştür. Ona göre; “Bu tür makineler gerçekten üretim değil yeniden üretim makineleridir ve estetik temsil kapasitemiz üzerinde, fütürist anın ivme ve enerji yontularının eski makinalar karşısındaki idolleştirici enerjiye öykünmelerinden çok farklı taleplerde bulunurlar” (Jameson, 1994, s.67). İmge dirençli bu makinalar hiçbir sanatın boy ölçüşemeyeceği bir imge ve ileti seli yaratmaktadırlar (Anderson, 2009, s.126). Postmodern sanatlar olarak mimari ve sinemaya yer veren Jameson, ileri dönem çalışmalarında, resimsel çerçeveden tamamen kurtulmuş kavramsal bir sanata yönelerek, Robert Gobber ve Hans Haacke’nin yerleştirmelerini postmodernin baskılarından ütopyaçı açıklar elde etme girişimleri olarak değerlendirmiştir (Anderson, 2009, s.88).

Toplumsal sınıfların yapısının değiştiği, tüketime dayalı uluslararası kapitalizmin kültürel karşılığı olan postmodernizm, küresel boyutta hegemonik bir görünüme bürünmüştür. Kültürel alanlar arasındaki farklılıkların ortadan kalktığı bu dönemde; Jameson’a göre sanat alanı ekonomik düzenin karşısında yer almayan, piyasanın koşullarına bağlı kalan bir karaktere sahiptir (Anderson, 2009, s.92). Jameson, Pop Sanatın ortaya çıkışında değişime ilişkin işaretleri görmüş, Warhol’un *Elmas Tozu Ayakkabıları* ile Van Gogh’un *Köylü Ayakkabıları* resmini karşılaştırarak, postmodern öznelliği karakterize eden derinlik ve duygu kaybını göstermiştir. Ona göre Van Gogh’un ayakkabıları bir kökene bağlı iken Warhol’unkiler herhangi bir kökene bağlanamayan “ölü nesnelere kümesidir” (Jameson, 1994, s.35-6-7-8). Modernizmin elitist kültürünün yerini alan, hiyerarşilerin ortadan kalktığı ve düzey düşüklüğünün baskın olduğu bir kültürel iklimde; “grafik tasarım ve reklam dünyası tarz ve malzeme kaynağı olarak güzel sanatlarla iyice bütünleşmişti” (Anderson, 2009, s.87). Jameson, bu noktada anlamlı olan sorunun “yeni sanatın eleştirel değerine ilişkin” olarak sorulacak soru olduğu yorumunu yapmaktadır. Buna göre; tüketici kapitalizmin mantığını yeniden üretip pekiştiren postmodern kültüre karşı koyacak bir yolun olup olmadığının sorulması gerektiğini söylemektedir (Jameson, 2005, s.31).

Sanatta postmodern yaklaşımların iki kolu olduğu saptamasını yapan Steven Connor; bunlardan birinin Charles Jencks’in temsil ettiği “muhafazakâr çoğulculuk”, diğerinin ise October dergisi kuramcılarında oluşun Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Hal Foster gibi isimlerin “eleştirel çoğulcu” yaklaşımı olduğunu söyler. Her iki anlayışın ortak noktaları; tek değerliliğe karşın çok değerliliği, saflığa karşın

katışıklılığı, yapıtın teklifine karşın metinlerarasılığı öne çıkarmaları ve teatral alanın keşfine yönelik ilgileridir. Muhafazakâr grup “avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenirken”, October grubu, “avangardı ve muhalif sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye” (Connor, 2005, s.136-7) çalışmaktadır.

1980’lerden itibaren postmodern kuramların etkili olmasıyla birlikte, toplumsal anlamı ön plana alan, cinsiyet ve ırk ayrımcılığı ile medya ve sanat kurumlarının eleştirisini yapmak için uzlaşım sal olanın ardındaki anlamları deşifre etmeye yönelen sanatçıların pratiklerine yön veren yeni kavramsal eğilimlerin özelliği, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemi ile oynamaktır. Hal Foster’ın ifadesiyle bir “gösterge manipülatörü” olarak çalışan sanatçılar, iktidar mekanizmaları ve siyasi söylemleri belirleyen dizgelerin yapı sökümüne girişmişlerdir. Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri* adlı çalışmaları ile postmodern tavra erken dönem bir örnek olarak gösterilebilir. 1970’lerin sonunda, 1950’li yılların ikinci sınıf Amerikan filmlerinden aldığı giyim, ışık, kompozisyon kodlarını kullanarak kurguladığı fotoğraf çekimlerinde ev kadını, film yıldızı gibi farklı kimliklere bürünmektedir. Gösteri kültürünün şekillendirdiği yapay kimlikleri ve bu kültürün toplumsal cinsiyet rollerini belirleme gücünü göstermektedir.

Jameson’un sözünü ettiği pastiş, yüzey etkisi, bağlantısız gösterenler gibi postmodern kültüre ilişkin özellikler Sherman’ın çalışmalarında görülmektedir. Sherman’ın tekinsiz simulakral imgeleri herhangi bir kökene sahip değildir. Fotoğraf bu dönemde görünür gerçekliği bir gösterge olarak donduran ideal bir postmodern araç olarak birçok sanatçının tercih ettiği bir yöntem olmuştur (Hopkins, 2000, s.200).

### 3.3. 1980 SONRASI SANATINDA NESNE

1980 ve 90’larda, Duchamp’ın günlük hayatın nesnelere temellük eden mirasını kullanan sanatçıların birçoğu, nesne fazlalığının aşırı boyutlara ulaştığı bir dünyayı işaret etmişlerdir. Tüketim malları artık Pop Sanattaki gibi heyecanlandırmıyor, zevk verse de eskisi gibi provoke etmiyordu. Buna karşın nesnelere, salt varoluşları ile dünyamıza, sanatımıza ve kendimize ilişkin sözler söylemektedirler (Waldman, 1992, s.310). Bu süreç heykel sanatının yeniden tanımlandığı bir dönüşüm sürecini de içinde barındırmaktadır. Modern heykelden bir sapma olarak Minimalizm, ağırlıklı olarak resim düzleminin sorunlarından yola çıkmıştır. Yine Rauschenberg birleşik resimlerinde, resim sanatının sınırlarını zorlamak amacını taşımaktadır. Kavramsal

yaklaşımli üretimlerdeki çeşitlenmeler ise heykel sanatının sınırlarının genişlemesinde etkili olmuştur (Antmen, 2008, s.287). “Sonuç olarak üç boyutlu yapıt üretiminde malzeme dağarcığının sanatla hayat arasındaki sınırları iyice belirsizleştirecek ölçüde çeşitlenmesi, 1980’li yıllardaki “heykel” üretimini şekillendiren başlıca etkenler arasında yer almıştır” (Antmen, 2008, s.287).

1980’lerden sonra sanatçıların evrensel yaratıcı sezgi lehine milliyetçi kökenlerini terk ettiği görüşünde olan Judith Collins, sanatın evrensel dilini konuşarak dünyanın her yerinde çalışabilen sanatçıların kendilerini bir seyyah ve göçebe olarak tanımladığını vurgulamaktadır. Collins, bu görüşleri doğrultusunda sanat eleştirmeni Germano Celant’ın 1997’de yaptığı değerlendirmeye yer vermektedir. Buna göre; 1960 ve 70’lerin sanat pratiklerine Amerika Avrupa hesaplaşması, 1970 ve 80’lere eril ve dişil söylemlerin karşılaşması yön verirken, 1980 ve 90’lara çokkültürlülüğün kutsanması damgasını vurmuştur (Collins, 2007, s.11).

Collins, 1990’ların ortalarından itibaren biçim ve içeriğe ilişkin modernist tutumların yeniden gündeme gelerek tekrar tartışılmaya başlandığı, bunun yanında amatör ve profesyonel malzeme ve tekniklerin kullanımına ilişkin ayırımın yeniden keşfedilerek, geleneksel temsili olan ve olmayan karşıtlığının çözünmesine ilişkin bir ilginin oluştuğundan söz etmektedir. Artık sanat pratiklerine yön veren hareketler, çeşitli akımların kronolojik sıralılığında daha çok sanatçılar, eleştirmenler, küratörler, galeriler, araçlar, koleksiyonerler ve sanat dergilerinden oluşan bir ilişkiler ağının karmaşık yapılarıdır. Sanatçılar arası etkileşim ve işbirliklerinin ortaya çıktığı, ortodoksilerin öneminin kalmadığı yirmi birinci yüzyılda, çok yönlü sanatçılar kuşağı kategori ve sınırlara karşı üretimde bulunmaktadır (Collins, 2007, s.11). Akımlar ve ayırt edici özelliklerinden söz edilemeyen 1980 sonrası sanatta nesne kullanımına ilişkin bir kavrayışa ulaşabilmek için yaklaşımları farklılık gösteren sanatçıların üretimlerinin irdelenmesi genel bir düşünce oluşturulmasını sağlayabilecektir.

Tony Cragg ve Bill Woodrow 1980’li yıllarda atık ve anonim karakterde nesnelere kullanarak üretimde bulunan İngiliz sanatçılardır. Cragg Londra sokaklarından topladığı renkli ve kırık plastik parçaları minimalist yaklaşımla bir araya getirerek oluşturduğu figüratif ve soyut heykelsi formları ile bir yandan sıradan plastik tüketim nesnelere ilişkin gerçeğini yansıtırken, diğer yandan onlara bir anıtsallık kazandırmıştır (Görsel 21). Woodrow da Londra sokaklarından topladığı dayanıklı ev aletlerini kesip, yeniden



birleştirek heykeller yapmıştır. Din, şiddet, politika ve medya konularına odaklanan çalışmalarında kullandığı bulunmuş ve hazır-nesnelere; toplumsal yaşamdaki kırsal yaşam- kent yaşamı, yabancılık- medeniyet, geçmiş ve bugün gibi kutuplaşmaları açığa çıkaran mesajlar taşıtmıştır.



Görsel 21. Tony Cragg, Kano, 1982.

Yeni Kavramsalci yaklaşımlara sahip sanatçıların bazıları da biçime ilişkin unsurları yeniden ele aldıkları pratiklerinde popüler kültürün nesnelere kullanarak, bu nesnelere ticari sergileme biçimlerini andırır yöntemlerle düzenlemişlerdir. Örneğin, Jeff Koons, küçük unsurlar kullanarak azgın tüketime dikkat çekmek istemiştir. 1981 tarihli *İki Katlı Islak/Kuru Shelton* adlı çalışmada elektrik süpürgelerini pleksiglas vitrin içinde müze nesnelere gibi sergileyerek sanat yapının değeri konusunu sorunsallaştırmıştır. Nesne seçimi ve sunumunda reklamcılık sektörünün kullandığı stratejilerden yararlanarak, izleyicinin dikkatini manipülatif olana çekmek amacını gütmüştür. Haim Steinbach ve Sherrie Levine ise nesnelere kültür içindeki rolünü irdelemişlerdir. Steinbach, hiç kullanılmamış stok mallarını, benzer olanlar bir arada olacak biçimde yerleştirdiği, ticari sunum tekniklerini taklit eden, şık görünümlü düzenlemeleri ile bilinmektedir. Levine

ise, tanınmış sanatçıların yapıtlarını yeniden yaparak, sanat yapıtının üretimi ve alınıp satılmasını sağlayan değerler sistemi ile sanat yapıtının özerkliği, statüsü gibi konuları irdelemiştir. Levine, sanatta söylenecek yeni bir sözün olmadığı bir zamanda yaşadığımız düşüncesindedir. Bu düşüncesini “Dünya tıka basa dolmuş durumda. İnsan her yere izini bırakmış. Her sözcük ve her imge kiralanmış ve ipoteklenmiş” (Levine, 2008, 283) biçiminde ifade etmektedir. Artık sanatçı özgün sanat eseri üretmek yerine kendinden önce gerçekleşmiş olan bir hareketi taklit edebilir. Levine bu düşüncesini şu sözlerle açmaktadır: “Ressamın ardından kopyacı, artık tutkuların, mizahın, duyguların, izlenimlerin değil, bütün bunların bir araya gelerek oluşturduğu dev ansiklopediden alıntıladıklarıyla vardır” (Levine, 2008, s.284). “Bir resmin anlamı onun kökeninde değil, varacağı yerde bulunmaktadır. İzleyicinin doğumu, ressamın ölümü anlamına gelmek zorundadır” (Levine, 2008, s.284).

Nesnelerin meta statüsü ile ilgilenmeyen bir sanatçı olan Reinhard Mucha, daha çok tanımlı nesnelere tekrar formüle ederek yeni bir anlam oluşturmayı tercih etmiş bir sanatçıdır. 1986 tarihli *Flinger Broich* başlıklı çalışmasını, bilardo masası, keçe, ağaç ve cam kullanarak gerçekleştirmiş, masayı ise yere koymak yerine duvara asmıştır. Minimalizmin biçimsel yaklaşımı ile bulunmuş nesnenin karmaşık doğasını birleştiren çalışma, başlangıçta izleyiciye çok az şey sunarken izleyicinin tefekkürü ile görünürlük kazanmaktadır. Mucha'nın klasik minimalist anlayışla birleştirdiği postmodern çalışmaları; endüstriyel malzeme seçimi ile Donald Judd'a yaklaşıırken, bütünlük duygusu taşıyor olması açısından Judd'ın çalışmalarından ayrılır. Bu farklılığın kaynağı Mucha'nın çalışmasının soyut duvar konstrüksiyonu ve bilardo masasının bir aradığından oluşan iki yönlü doğasıdır (Waldman, 1992, s.315-316).

1980'lerin sonunda yeniden başlayan öykülemenin karakteristik yönü ekolojik, sosyal, politik, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolleri üstüne yaptığı vurgudur. Ashley Bickerton, nesnelere çevre sorunlarına dikkat çekmek amacıyla seçen sanatçılardandır. Polaroid film atıkları, sigara izmaritleri, metal talaşlarını kullanan Bickerton, çalışmalarını kavramsal çerçevede çalışan diğer sanatçılar gibi minimalist form anlayışı ile oluşturmuş, ancak içerik olarak minimalist anlayıştan ayrılmıştır. Bulunmuş nesneye yaklaşımı, yüzyıl başındaki sanatçılar gibi kendisini çevreleyen dünyayı izleyen ya da Rus avangardları gibi öven bir tutum içinde olmamış, ciddiye bir yeniden değerlendirme biçiminde olmuştur (Waldman, 1992, s.316).



Görsel 22. Barbara Bloom, Yedi Ölümcül Günah, 1988.

Barbara Bloom, dekorasyon ve tasarım nesnelere toplumsal cinsiyet kurguları, sınıfsal farklılıklar, kültürel değerler sistemi gibi konuları irdelediği enstalasyonlarında kültürel önyargılarla nesnelere kodlanmış olan anlamları kullanan bir sanatçıdır. 1988 tarihli, *Yedi Ölümcül Günah* (Görsel 22) başlıklı yerleştirmesinde, yedi ayrı sandalye tasarımını farklı zaafı temsil etmek üzere kullanmıştır (Waldman, 1992, s.317-18).

Bu yıllarda sanat pratiklerinde ırk, etnik köken, cinsiyet ve cinsel tercih açısından farklılıkların ifade edilmesi yönündeki eğilimler ağırlık kazanmıştır. Küreselleşen ekonomik düzenin etkisi ile kültürel planda etkinlik kazanan çok kültürlülük anlayışının sonucunda, sanatın, sadece batılı, beyaz, erkeklerin kabul gördüğü bir alan olması düşüncesinin reddi ile o güne kadar öteki olarak görülmüş ve dışarıda kalmış kimliklerin de kendilerini temsil edebilmesi olanaklı hale gelmiştir. Bu bağlamda AIDS hastalığını konu edinen sanatsal üretimler de dikkati çekecek oranda artmıştır. Felix Gonzales Torres, Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz bu konuda üretimde bulunan sanatçılardandır. Nesnelere kendi kişisel yaşamlarından çıkaran sanatçılar, sanatlarında hastalıkları ve yaşam tercihleri dolayısıyla karşılaştıkları güçlükleri ve bunların kendilerinde yaratmış olduğu duygu durumlarını yansıtmışlardır.

Yine bu kapsamda, Harlem'deki Afro-Amerikan kültüründen taşıdığı nesnelere kullanan bir sanatçı olan David Hammons, saç, fil dışkısı, alışveriş poşeti, kızarmış tavuk parçaları gibi çok çeşitli malzemeleri kullanarak yerleştirmeler yapmaktadır. 1990

tarihli *Uçan Halı* (Görsel 23) adlı yerleştirmesinde bir İran halısı üstüne kızarmış tavuk parçalarını yerleştiren Hammons, nesnelere, ırkçı ve ayrımcı politikalara karşı eleştirel dozu yüksek senaryolar yazmıştır.



Görsel 23. David Hammons, *Uçan Halı*, 1990.

Felix Gonzales Torres, Küba doğumlu olup, New York'ta çalışmalarını sürdürmüş bir sanatçıdır. AIDS hastalığı nedeniyle ölümüne kadar, aşk ve kayıp temalı duygusal yoğunluğu yüksek çalışmalarını sürdüren sanatçı, kısa süreli kariyeri boyunca ampul, saat, kâğıt desteleri gibi günlük hayatın nesnelere kullanarak “eş-duyarlı bir estetiğin temellerini” (Bourriaud, 2005, s.82) atmıştır. Selofan kâğıtla kaplı şekerleri yığarak sergilerken, izleyenlerin bunları almasını ve yemesini teşvik etmiştir. Böylece, zamanın geçişini, sergilenen nesnelere sayılarının azalması ile gösterirken, aynı zamanda, yapıt tüketilebilir ve geçici kılınmıştır. İsimsiz olarak adlandırdığı çalışmasını parantez içine alarak bir özel isme, AIDS hastalığından ölen sevgilisi Ross'a ithaf ederek, yapıtın giderek kayboluşu ile ölüme yaklaşma arasında bağıntı kurmuştur. “Ayrımcı özelliği zıtlık barındırmayan bir ikilik” (Bourriaud, 2005, s.82) olan, iki nesnenin yan yana oluşuyla oluşturduğu yalın formları ile çift olmanın öyküsünü anlatır. Bourriaud, Torres'in yapıtlarında görülen form ve anlamın kusursuz kaynaşmasını, ondaki uyum ve ortak varolma isteğinin ortaya çıkışı olarak değerlendirmektedir.

### 3.4. ÇAĞDAŞ HEYKELDE BİÇİM, İÇERİK, KOMPOZİSYON İLİŞKİLERİ

Sanat tarihçi ve eleştirmen Rosalind Krauss'un 1979 yılında October dergisinde yayınlanan "Heykelin Genişleyen Alanı" başlıklı makalesinde heykel disiplini başlığı altında değerlendirilebilecek bir dizi sanat çalışması ve eylemini tanımlamış ve örneklendirmiştir. Heykel sanatındaki bu geniş ölçekli dönüşümü modernizmden postmodernizme geçişin işaretleri olarak değerlendiren makalesi, bu açıdan bir ilk olma özelliğindedir. Krauss'un geniş ölçekli interaktif çalışmaları ve arazi sanatı örneklerini tanımlamasından sonraki otuz yılda, mimari ölçekte üç boyutlu yerleştirmeler, heykel sanatında giderek daha fazla önem kazanmaktadır.

Heykelin alanı günümüzde de genişlemeye devam etmektedir. Bu çeşitlilik ve hızlı değişim sürecinde heykelin ontolojik tahlilini yapmak için alanın temel karakteristiklerini ortaya koymaya çalışmak zorluklar içerecektir. Anne Ellegold, son yılların en dikkate değer heykel üretimlerinin, kendilerini sanatsal geleneğin kısıtlamalarını gevşetme konusunda özgür hisseden ve yeni olasılıklara açık olan sanatçılar tarafından gerçekleştirildiğini söylemektedir. Samuel Beckett sanatçının görevinin karmaşayı tanzim edecek formlar bulmak olduğunu söylemiştir. Çağdaş heykeltçiler de bu düşünceyle hareket ederek çevrelerindeki dünyanın imge, enformasyon ve nesne fazlalığını sadeleştirecek yollar aramaktadırlar. Kaosun içindeki örüntüleri görerek, bütünü temsil eden fragmanları tanımlayan sanatçılar sosyal, kültürel konuları üretimlerinde tartışmaktadırlar. Günümüz heykeli yapısökümcü değildir ve sanatçıların pratiklerinde öncüllerinin izi görülmektedir. Tekrar, dizilim ve kompozisyon kaos içinde düzen yaratmak ve görsel, fiziksel ve algısal girdi fazlalığı ile karakterize olan çağdaş dünyaya ayna tutmak için kullanılmaktadır. Çağdaş heykelde yenilenen gündelik malzeme ve bulunmuş nesne kullanımı malzemenin tarihsel geçmişinden farklı karakterdedir. Bazı uygulamalarda, Latin Amerika kültüründe yaygın olan yeniden uyarlama biçiminde yerel kültürün taşıyıcısı olarak kullanılmakta iken, diğerlerinde Douglas Huebler'in "Dünya az ya da çok ilginç nesnelere dolu. Ben onlara bir tane daha eklemek istemiyorum." sözlerinin yansıması görülmektedir. Bu nesnelere dünyamızı oluşturmaktadır ve sanatçının izinde olduğu, çekip çıkarmak istediği bağlantılar ve imaları içlerinde taşımaktadırlar. Geleneksel teknikler tabu olmaktan çıkarken, süsleme ve bezeme de artık bir dekadans işareti olarak

anlaşılmamaktadır. Çoğunlukla, Brancusi'den miras alındığı biçimde heykelin bir parçası olarak kullanılan kaide geri dönmüştür (Ellegood, 2009, s.6-7).

Bazı sanatçılar bilinçaltını açığa çıkarmak, kökensel bağlantılar kurmak için doğrudan ilişkiselliği kullanmaktadırlar. Küratör Nicolas Bourriaud tarafından “ilişkisel estetik” olarak adlandırılmış olan bu türden pratiklerde, sergi mekânı, izleyiciye kurucu rol verilen kollektif eylemlilik alanı olarak düzenlemektedir. Etkileşimli çevre oluşturmaya yönelik bu çalışmalarda ironi görülmemekte; tersine, sanatçılar sanatın, günümüzün problemlerine karşı farkındalık oluşturma ve değişim yaratma gücüne derin bir inanç beslemektedirler. Michael Fried'in, Minimalizm eleştirisi olarak yazdığı “Sanat ve Nesnelik” başlıklı makalesinde mahkûm ettiği teatrallik, güncel heykel pratiklerinde güçlü bir tercih olarak kullanılmaktadır. Heykelin tiyatro ya da performanslarda dekor olarak kullanılmasının tarihsel bağlantıları vardır. Robert Morris'in 1962 tarihli performansında dekor olarak kullandığı *Sütun* bu geçmişe bir örnektir. Bugün, geniş ölçekli veya her biri farklı ancak bütünde bağlantılı nesnelere bir araya getirilerek oluşturulan yerleştirmelerde heykel, bir performans için sahne dekoru işlevi taşımaksızın kullanılmaktadır. Mekâna eklenmek ve yaşanılan çevreye göndermede bulunmak için kullanılan mimari öğeler, psikolojik etkileşim sağlamak ve çağrışım yaptırmak amacıyla da sıklıkla bu türden pratiklerde yer almaktadır.

Günümüz sanatında önemli bir yer tutan Yerleştirme Sanatı üstüne yazıları da olan sanatçı İlya Kabakov'a göre, “Enstalasyon, sanatta bir hareket, yeni ya da moda bir tarz değil, bilakis gelişmesinin henüz başlangıç evresinde olan yeni bir türdür.” “Kabakov, her ne kadar izleyicinin tepkisi sanatçı tarafından öngörülse bile, Enstalasyon'u tamamen izleyiciyi hedef alan bir tür olarak görmektedir.” “Hatta Kabakov Enstalasyon'un ‘ikon, fresk ve resmin’ yerini alacağını” (De Oliveira, Oxley, Petry, 2005, s.15) söylemektedir. Günümüzde bireylerin, kültürel yaratı ve alımlama koşullarını anlaması için yirminci yüzyıl başlarındaki seyircilik, tefekkür, deneyim modellerinin, yetersiz kaldığı bir maddi ortamın varlığından söz eden Jonathan Crary'e göre ekonomik dolaşımın fiziksel mekânlardan giderek ayrıldığı günümüzde “öznel gerçekliği oluşturmakta olan tuhaf kopuklukları ve çağrışımları” anlamak zorunludur. Enstalasyon Sanatı; “çağdaş deneyimin parçalı, bileşik karakterine uyum sağlar ve bunu şaşırtıcı çeşitlilikte malzeme ve uygulamayla başarır” (Crary, 2005, s.9). İzleyicinin önem kazandığı Enstalasyon Sanatında:

İzleyici, sanatçının yorumuna bağlı kalmadan kendi yorumunu seçmeye teşvik edilmektedir. Sanatçılar ve küratörler, aslında, seyircileri, çalışmalarını açık uçlu bir bakış açısıyla deneyimlemeye ve böylece kendi anlamlarını kendileri çıkaran yazarlar olmaya teşvik etmektedirler (De Olivera, Oxley, Petry, 2005, s.17).

Geçmişte eleştirilmiş olan teatrallik bugün önem kazanmış, mekânın önem kazandığı enstalasyon fikri terk edilerek yerini portatif çalışmalara bırakmıştır. Crary'e göre bu çalışmalar açıkça ütopyacı bir özellikte olup, başka yaşama, yaratma, düşünme biçimlerine ilişkin bir geleceğe dair umut işaretleri sergilerler (Crary, 2005, s.9). Bourriaud, 'yeni bir problematiği, insanlar, nesnelere ile formların özgül bir anlam doğuracak şekilde bir arada yaşamaları problematiğini' ele alan bir sergi tipi önerir. Sergi basit bir festival kutlaması aracı olmayıp, bir bilişsel araç, anlam ve içerik üretmenin bir yolu olmalıdır (De Olivera, Oxley, Petry, 2005, s.109). Heykelin alanının genişlemeye devam ettiği 2000'li yıllarda çeşitlenen pratikleri bir genelleme yaparak açıklayabilmek olanaksız olduğundan nesneyi farklı yaklaşımla kullanan sanatçıların üretimlerinden bazı örnekler vererek bir kavrayışa ulaşılabilecektir.

Hal Foster, toplumsal cinsiyet rolleri üstünde düşünen bir sanatçı olan Robert Gober'in 1989 tarihli *Gelinlik* başlıklı yerleştirmesinde karşıtlıkları iç içe geçirerek, ırka ve cinselliğe dair siyasal imgelemimizin derinlerine işlemiş korku, arzu ve acının karmaşık örüntülerini hatırlattığını söyler. Gober, bu yerleştirmesinde iki ayrı odayı kullanmış, duvarları insan cinselliği ve ırkçılığı hatırlatan desenler çizilmiş kâğıtlarla kaplamış, gelinlik, kedi kumu torbaları ve bir paket çöreği odalara yerleştirmiştir. Nesnelere hepsi el ile yapılmış, gerçeğin benzerleridir. "Böylece Gober, mekândan mekâna, imgeden nesnelere, bir dizi karşıtlığı gözler önüne" serer: "kadın-erkek, bekâr erkekler-gelin, siyah-beyaz, gelinliğin temizliği-bozulmuş yiyecek, saflık-kirlenme, düş-gerçeklik ve hepsinden önemlisi, cinsel farklılık-ırksal farklılık" (Foster, 2004, s.175). Bu yerleştirme ile karşılaşan izleyici, bir dizi düğümü parçalanmış bir alegori biçiminde çözmeye sevk edilir.

Çağdaş heykelin Meksikalı temsilcilerinden olan Gabriel Orozco ve Gabriel Kuri gündelik nesnelere yeni bir okunurluğa tabi tutacak düzenlemeler yaparak şiirsel ve özgün anlamlar oluşturan bir yaklaşıma sahiptirler. Orozco, Görsel 24'te görülen *DS* (1993) adlı çalışmasında, "heykelin aracını değil malzemesini değiştirir. Tahta ya da taş gibi geleneksel malzemeler kullanmak yerine, eski bir Citroen DS'yi ortadan ikiye



ayırır, bir parçasını kesip çıkarır, sonra iki yarıyı tekrar birleştirir” (Foster, 2004, s.186-7). Orozco, bir nesneyi geleneksel heykel malzemesi olarak kullanmış ve yine geleneğe ilişkin biçimlendirme tekniklerini kullanarak, nesneyi yeni bir okunurluğa ulaştırmıştır. Kuri ise kültür ithal ve ihracı, ekonomik zenginliğin dağılımı gibi konularla ilgilenir. Üretimlerinde Arte-Povera ve Gerçeküstücü etkiler görülür. Birçok çağdaş sanat çalışmasında geçmiş sanatın modellerinden yararlanan yaklaşımlar görülmektedir. Günümüzde ticari amaçla kullanılan sıradan el ilanları ve broşürleri bir el halısı deseni oluşturacak biçimde birleştirerek yaptığı 2002 tarihli *İsimsiz (Broşür Goblen)* kendisi referans vermese de Alighieri Boetti'nin Afgan el halılarını hatırlatmaktadır (Hoffmann, 2009, s.170).



Görsel 24. Gabriel Orozco, La DS, 1993.

Josephine Meckseper'in, tasarım ve reklamcılık tekniklerini görünür kıldığı yerleştirmelerinde kullandığı nesnelere, bir yandan insani ilişkileri gösterirken, diğer yandan fetiş olanın cazibesini sergiler (Görsel 25). Baudrillard, tüketim toplumunda eleştirinin, karşı olduğu sistemin tamamlayıcısı ve suç ortağına, en karşıt fikirlerin bile tüketim döngüsünün mantığına ilişkin göstergelere dönüşeceğini söyler. Meckseper bu düşünceler doğrultusunda hareket ederek, üretimlerinde doğrudan bir ideolojik eleştiri yapmaktan kaçınmakta, bunun yerine sistemin göstergelerini olduğu gibi göstererek, sistemin kendi kendisini ifşa etmesini sağlamayı amaçlamaktadır (Lotringer, 2009, s.194).





Görsel 25. Josephine Meckseper, İsimsiz (Son Demokrasi) 2005.

## 4. BÖLÜM

### UYGULAMALAR

Nesnelerin sanat mecrasındaki yüz yıllık serüveni bugün de devam etmektedir. Çok çeşitli sanat pratiklerinde birçok farklı biçimde kullanılan nesne, bir sanatsal ifade aracı olarak yer almaktadır. Bir sanatçının malzeme dağarcığı tamamen nesnelere oluşabildiği gibi, aynı sanatçının farklı çalışmalarını farklı araçlarla oluşturması olanaklıdır. Nesne, heykel, resim, fotoğraf, video bir arada kullanılarak ya tek tek çalışmaların bir bütünlük oluşturduğu sergiler ya da büyük ölçekli tek bir yerleştirme biçiminde sunulabilmektedir. Nesne, kavramsal yaklaşımlı sanatçılar kadar figüratif üretimlerde bulunan sanatçılar tarafından da çok farklı anlayış ve ifade edici nedenlerle kullanılmaktadır. Sanatçılar kurumsal eleştirinin yanında spiritüel yaklaşımlar, bilinçaltının keşfine yönelik ya da dışavurumcu tutumlar gibi zengin konu çeşitliliği ile üretmektedirler.

Bu çalışma raporunda irdelenen uygulamalarda, nesne kullanımı ağırlıklı bir yere sahiptir. Adorno'ya göre; birinci bölümde bahsedilmiş olan ideolojik yapıyı ve bütün ilişki biçimlerini belirleyen metaların soyut değişim değerinin ortaya çıkışı, kıyaslanamaz olanların eşitlenmesi yoluyla işlemektedir ve bu da nesnelere arasındaki özgül farkların ortadan kalkması demektir.

İdeoloji farklı fenomenleri su götürür biçimde eşitleyerek dünyayı homojenize eder. Dolayısıyla onu çözmek için, düşünceye heterojen olan şeyi, belki de umutsuzca katmaya çalışan “negatif diyalektik” gerekir. Adorno'ya göre bu tür negatif bir aklın en yüce paradigması sanattır; sanat yekpare bütünlüğün hükümlerine karşı duyumsal tikelin taleplerini öne çıkararak, farklı olan ve özdeş olmayan adına konuşur (Eagleton, 2011, s.171).

Sanat, burjuva toplumunda patolojik bir hal alan düşünceye karşı bir alternatif sunma olanağına sahiptir. “Sanat eseri özdeşliği iptal etmeksizin askıya alır, aynı anda hem içine girer hem dışına çıkar” (Eagleton, 2010, s.434). İsmail Tunalı “Estetik” adlı kitabında Adorno'nun sanat üstüne düşüncelerine yer vermektedir. Adorno'ya göre; “sanatın varlık alanı toplumsal gerçekliğin tümüyle dışındadır” ve “sanat yapıtı, mümkün uzlaşımların modelidir” (Tunalı, 2004, s.128). Böyle bir sanat anlayışı, toplumsal gerçekliği yansıtmayacak, tersine “mümkün gerçeklik için ufuk açacaktır.”

Başka bir söyleyişle; “Sanat, kültürün getto alanından hareket eder ve prensipçe toplumsal eylemden uzak kalır” (Tunalı, 2004, s.127). Bu özelliği sanata, “yabancılaşmış topluma ikinci bir yabancılaşma uygulama” (Dellaloğlu, 2007, s.62) olanağı verecektir.

Yine Frankfurt Okulu kuramcılarında olan Herbert Marcuse, sanatın gerçek yaşamın bir parçası olmaya çalışmasının, sözü edilen ikinci yabancılaşma etkisini zayıflatacağı düşüncesindedir. Bu durumda sanat, “yerleşik düzene muhalif olma özelliğini kaybeder. Bu düzene içkin kalır, tek boyutlu olur ve böylece düzene yenilir” (Dellaloğlu, 2007, s.63). Sanatın varlık alanının toplumsal gerçekliğin dışında bir görünüş olarak bulunması, zamansal koordinatlar değişmeksizin farklı olanı gösterebilme yeteneğinin kaynağıdır. Nesnelerin anlam belirten özelliklerinin çalışmada kullanılması, nesneyi soyut değişim değeri olarak gören, gündelik dünyanın biçimlendirdiği bilince bir etkide bulunma olanağı verebilir. Roland Barthes, “Nesnenin Anlambilimi” başlıklı makalesinde, anlamdan kurtulan hiçbir nesne olamayacağını söylemektedir (Barthes, 2012, s.197).

Burada hemen, anlam belirtmek (Fr. signifier) sözcüğüne çok güçlü bir anlam yüklediğimi kesinlikle belirteyim; anlam belirtmek ile iletme’i (Fr. communiquer) birbirine karıştırmamak gerekir. Anlam belirtmek nesnelerin yalnızca bilgileri taşımadığı (bilgi taşıma durumunda iletme söz konusudur), ama göstergelerden oluşan yapıları dizgeler, yani özellikle farklılık, karşıtlık ve aykırılık dizgeleri oluşturduğu anlamına gelir (Barthes, 2012, s.195).

Gündelik gerçeklik içinde yabancılaşmış nesneyi, sanat alanına çekerek, ona ikinci yabancılaşma uygulamak olanaklıdır. Bir çalışmayı oluştururken kullanılan nesne veya nesnelere karşısındaki izleyici, her günkü alışkanlıklarını iptal ederek, şeylerle farklı bir iletişim biçimini deneyimleyecektir. Bu karşılaşma, günlük yaşamın alışkanlıkları ile insan zihnine kodlanmış soyut değişim değerinin varlığını ve aslında bambaşka bir ilişkinin var olabileceğini sezdirmesi açısından anlamlıdır. Doğrudan tüketim ekonomisinin göstergelerini alıp kullanarak eleştiri yapan bir sanat anlayışı yerine temeldeki bir durumu farklılaştıracak, zihinsel bir dönüşüme neden olacak bir alan açmak daha anlamlı görülmektedir.

Öte yandan nesnelerin taşıdıkları anlamların çağrışımlarla yüklü olması, anlamın genişletilmesi, yoğunlaştırılıp, zenginleştirilmesini ve katmanlar oluşturulmasını olanaklı kılmaktadır. Nesne, bu özelliğinden dolayı sanatsal ifade aracı olarak tercih

edilmektedir. Barthes, nesnenin çokanlamlılığına ilişkin olarak şöyle demektedir: “Gerçekten de nesne çokanlamlıdır, yani kendini birçok anlam okumasına kolayca sunar: Bir nesnenin karşısında hemen her zaman için birçok okuma olanağı vardır; bu da yalnızca bir okurdan öbürüne değil ama kimi zaman aynı okurda da gerçekleşebilir” (Barthes, 2012, s.203). Bu okumalar bilgi, kültür, deneyim gibi etkenlerle çeşitlenir. Dahası bir nesnenin mekândaki varoluşu her zaman derin psikolojik etkileşimlere neden olup, bilinçaltını harekete geçirme yeteneğine sahiptir. Barthes, bu durumda da nesnenin anlam belirtme özelliğine sahip olduğunu söyler:

Hatta bir nesne ve nesne topluluğu karşısında gerçek anlamda kişisel bir okuma yapabileceğimiz, nesnenin görünümüne kendi öz psike'miz olarak adlandırabileceğimiz şeyi yükleyebileceğimiz düşünülebilir. Bir nesnenin bizde psikanalitik düzeyde okumalar doğurabileceğini biliyoruz. Bu durum, nesnenin dizgesel doğasını, kodlaştırılmış doğasını geçersiz kılmaz. Bireysel olanın en derin düzeyine inilse bile yine de anlamdan kaçınılamayacağını bilmekteyiz. Binlerce kişiye Rorschach testi uygulanırsa çok kesin bir yapıt tipolojisine ulaşılır. Bireysel tepki içinde ne kadar aşağılara inmek düşünülürse, bir bakıma o kadar yalın ve kodlu anlamlar bulunur. Hangi düzeye yerleşirsek yerleşelim, bu nesneyi okuma işleminde, anlamın her zaman insanı ve nesneyi bir yandan öbür yana aştığını saptarız (Barthes, 2012, s.203).

Nesneler ve onların belirttikleri anlamları kullanarak, bir bağlama ilişkin ipuçlarını verecek bir kurgu oluşturmak, bir anlamda bu işaretlerin ima ettiklerini izleyerek bir anlatının parçalarının keşfine giden yolun taşlarını döşemektir. Nesne, ister hazır-nesne, ister yeniden yapılmış, isterse de manipüle edilmiş nesne olsun böyle bir anlatının kurgulanması için gerekli olan anlam belirtme amacına uygundur. Nesnelere birbirleriyle kuracakları karşılıklı ilişkiler, poetik ve açık uçlu bir anlatıma olanak verir. Böylece sezgilerin ve imgelemin harekete geçirilmesini, anlamın izleyicinin dikkati ve yoğunlaşması ile çoğalıp, zenginleşerek, katmanlar açılmasını sağlar. Kuşkusuz çalışmaya verilen isim, nesnelere seçimi, düzenlenişi ile bütüne dair bir kavrayışa ve forma ulaşılır. Ne var ki; bu form bütüne dair olan buyurgan bir tona sahip olmayıp, çalışmaya birçok perspektiften bakılmasına izin vererek, dayatmacı değil, yorumu, yeniden okumayı teşvik edici olup, izleyicinin katılımını, düşünmesini, söyleşiye dahil olmasını talep eder. Böylece izleyici, çalışma ve uygulayıcı arasında bir diyalog kurulabilecek ve izleyenin de üretken olması sağlanabilecektir. Burada Lyotard'ın, postmodern sanatçının işinin gerçekliği arz etmek değil, algılanabilen ancak

sunulamayan imaları keşfetmek olduğuna dair sözlerini tekrar hatırlamak uygun olacaktır.

Çoğunlukla, bir kavramdan, bir düşünceden, bir duygudan yola çıkılırken, kavramı ifade edecek nesnelerin bulunması, kompozisyonun kurgulanması ardından gelir. Nesnelere kişisel yaşantıdan, rastlantının karşımıza çıkardıklarından seçilebileceği gibi arayarak bulunan bir nesne de olabilir. Bazen müdahale edilmesi gerekebilir. Bir araya toplanan nesne ve malzemeler kolajının parçalı yapısı içindeki her bir nesne, bir yandan kendi kimliği ve anlamı ile çalışma içinde yer alırken, öte yandan diğer nesnelere bir arada oluşu nedeniyle yeni bir forma ve ifadeye bürünecektir. Andre Breton, “Gerçeküstücü Nesne” başlıklı makalesinde bir araya getirilen nesnelerin bu kapasitesine ilişkin olarak; “Böyle bir araya toplanan nesnelerin ortak yanı, basit bir rol değişimiyle bizi çevreleyen nesnelere türeyip ve yine onlardan farklılaşmayı başarmalarıdır” (Breton, 2003, s.342) demektedir. Roland Recht, Sarkis’in insan eli ile üretilmiş nesnelere kendine malederek çalıştığını ve bu nesnelere yeni bir okunurluğa kavuşturduğunu anlatır:

Ortaya koyduğu iş, Sarkis’in gözünde ikinci dereceden bir maletme sürecidir, ilk aşama, “doğal” malzemenin insan tarafından dönüştürülmesini belirtir, bu dönüşüm sanatçının müdahalesinden önce gerçekleşir ve ikinci aşama, bu ürünün Sarkis tarafından sahiplenilmesini belirtir (Recht, 2005, s.159).

Her şeye rağmen, “ne ifade, ne duygu, ne biçim, ne dil, ne ileti (ne de yorgunluk izi)” taşıyan anonimleşmiş iş ile tersine tüm bu değerlerle dolup taşan sanat arasındaki bu sınırı kabul etmeliyiz. O halde işçinin ya da zanaatkârın işi tüm ifade ve iletişim olanaklarını dışarıda bırakmaktan ibarettir: Bu yabancılaşma göstergesinin ta kendisidir.

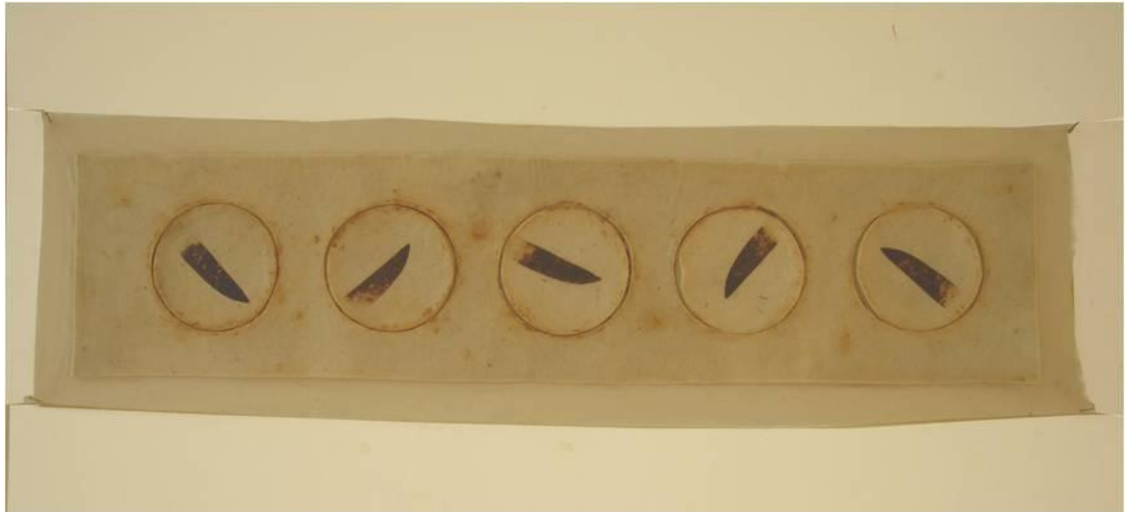
Sarkis’in yaptığı gibi bu işin ürününü ele geçiren sanatçı, ifadesiz bir nesneyi ifadeli bir nesneye dönüştürür. Böyle bir dönüştürme, nesneyi yeni perspektifler içine sokan, onu yeni bir okunurluğa tabi tutan bir “mizansen” gerektirir ( Recht, 2005, s.160).

Hazır nesne kullanılmaktadır, ancak öncülleri olan Kübistler ya da Duchamp’tan daha farklı bir yaklaşımla ele alındığı görülmektedir. Man Ray’in iki ayrı nesnenin şiirsel bir aradalığının yaratıcı eylemin özü olduğuna ilişkin düşüncesine daha yakın bir duruş benimsenmektedir. Chirico’nun metafizik atmosferli nesne dizilimleri, Magritte’in felsefi altyapılı sürreal mekânları ve Dali’nin fragmanter yapıları bir araya getirdiği kompozisyonları ilk esinleyicilerdir.

Huebler ve Levine’nin dünyanın nesnelere dolu olduğu düşüncelerine yakın durulmaktadır, ancak bu fazlalık sanatsal ifade aracı olarak kullanılabilen bir olanaklar

alanı olarak düşünölmektedir. Daha çok nesne ile kurulan ilişki biçiminin niteliği üzerinde durulmakta olduğundan, nesneye, Steinbach gibi sanatçılarda görölen meta statüsü ile yer verilmemektedir. Hammons'un nesnelere bir senaryo oluşturan ifade anlayışına benzer bir yaklaşım vardır, ancak nesnelere bir kültürel kimliğin göstergeleri olarak kullanılmamaktadır. Barbara Bloom'un nesnelere yüklenen kültürel anlamları kullanan tavrı çalışmalarda görölür, ancak bu anlamlar amaç değil araç olarak kullanılır. Nesneye kurulan değişim değerine bağlı ilişki biçimi yapışöküme tabi tutularak, nesnelere özneye girdiği birebir ilişkiden doğan kimlikleri ile yan yana getirerek yeni bir anlam oluşturulmaktadır. Çalışmalarda otobiyografik unsurlar ile kavramsal, minimalist ve gerçeküstücü etkiler vardır. Minimalist yaklaşımlar, Ellegood'un söz ettiği sadeleştirme ve düzene sokma arzusundan kaynaklanan kompozisyon kaygısı ve ifade edici öge olarak kullanılmaktadır. Kavramsal arka plan, tarihsel öncülerinde görölen nesne aleyhine bir tutumu ortaya koymamakta, tersine kavramlaştırma çalışmalarında nesneye etkin rol verilmektedir.

#### 4.1. AMOR FATİ



Görsel 26. Yasemin Tıgın, Amor Fati, 2008, keçe. 40x140 cm.

Görsel 26'da yer alan çalışma, zaman kavramı üstüne yapılan düşünme ve okumalar sırasında oluşmuştur. İnsan çoğu zaman, kendisinin durduğu, zamanın ise geçtiği yanılığına kapılır. Günlük yaşantıda zamanla kurulan ilişki saat aracılığıyla ve zamanın hep düz bir çizgi üzerinde ilerlediğinin yanılığına neden olur. Oysa saatin

ölçtüğü zaman birimi yinelenen çevrimsel bir harekettir. Nietzsche “Düz olan her şey yalan söyler”, “Her gerçek eğridir, zaman bile değirmidir”, (Nietzsche, 2002, s.187) demektedir. Yaşam sonsuz bir dördüştür. Bu insanın yazgısallığıdır. İnsan bu yazgıyı gülerek karşılamalıdır ve yeniden, yeniden yaşamalıdır. İnsan her seferinde daha fazla olarak bir öncekini alt etmesi gerektir. Nietzsche bu düşüncelerden kader sevgisi kavramına ulaşır (Nietzsche, 2002, s.181-189).

Tarihsel kökeni beş bin yıl öncesine dayanan bir malzeme olarak keçenin zamanı ve insanın kültürel varlığını temsil etme özelliğine sahip olduğu düşünülmüştür. Bunun yanında, Beuys’un kullandığı anlamı ile hem koruyup iyileştiren hem de ayırıp yalıtın olarak, zıtlığı kendi içinde taşıyan sembolik anlamları ile çalışmada yaratılmak istenen zaman algısını destekler. Keçe ile yapılan çalışmalarda malzemenin yaşayan bir karakteri olduğu, zaman içinde boyut değişimleri gösterdiği gözlenmiştir. Bu da zamansallığı vurgulamaktadır. Kompozisyonda minimalist tekrar ögesi ifadeyi vurgulamak için kullanılmışsa da dikdörtgen parçanın içinden kesilerek çıkarılan dairesel biçimler, tarihsel ilerleyiş içindeki döngüsellığı de ifade edecek, aynı zamanda ritim unsuru olarak çalışmaya hareket kazandıracaktır. Burada kullanılan keserek çıkarma işleminin kendisi de bir eylemi göstererek, zaman kavramı ile ilişki kurmaktadır. Kesme işlemi ile iki boyutlu yüzeyde hacmin görünür kılınması olanağı ve yaşamın bütünsellikten uzak parçalılığı, başka bir ifade ile iki boyutlu olmayıp hacimsel oluşu arasındaki benzerlik araştırılmıştır. Hilmi Yavuz, Gary Shapiro’nun Nietzsche’nin Bengidönüş kavramına ilişkin sözlerini aktarır: “Çünkü Bengidönüş’ün olumluluğu, an’dır ya da benim bireysel yaşamım olan an’ların çevrimi...” (Yavuz, 2001, s.146). Keçenin yakılmasıyla oluşturulan bıçak izi kaderi, trajik olanı çağrıştırabileceği gibi, Benjamin’in her kültürün içinde barbarlığı da barındırdığı sözlerini çağrıştırır. Ama aynı zamanda bir yaranın dağlanmasını da, yani sağaltma eylemini de düşündürebilecektir. Bu karşıtlığın çalışmaya dinamizm katacağı düşünülmüştür. Yaşamın içinde iyinin ve kötünün olduğu düşüncesi Nietzsche’de vardır. Bu konuda yine Hilmi Yavuz’un sözleri açıklayıcı olabilecektir: “Nietzsche, ‘Bengidönüş’le bizim yaşamımızda olup biten her şeyin, tüm yapıp etmelerimizin de, *İyinin ve Kötünün Ötesinde* onaylandığını bildiriyor” (Yavuz, 2001, s.146). Bıçak; “Sertleştiren şeylere övüşler olsun, yağla bal akan ülkeyi övmem” (Nietzsche, 2002, s.182) diyen, yaşamı zorluklarıyla kabul ederek, her seferinde alt edilmesi gereken

olarak gören düşüncenin bir metaforu olabilecektir. Bıçağı kor halinde kızdırarak keçe üstüne basmak suretiyle yakma işlemi gerçekleştirilmiş, burada malzemenin biçimlendirilme özellikleri kullanılarak sanatsal bir çalışma yapmanın olanakları araştırılmıştır. Bu çalışmada nesnenin kendisi yerine iz'i kullanılarak, an'a, oluş'a görünürlük kazandırması düşünülmüştür. Daha önce orada olan ama şu anda olmayan bir şey; izini bırakan, izine bakarak orada olduğu anlaşılabilir olan nesnedir. İz nesnenin orada bıraktığı bir kalıntı, nesneye ait bir şey, onun varoluşunun bir parçasıdır. Nesnenin bir benzeri değil, varlığının bir kanıtıdır. Bu anlamda Yves Klein'in antropometrik imgelerine benzerlik gösterdiği söylenebilecektir. Eyleme kudretidir iz'de görünen. Tıpkı her seferinde farklı yinelenen an'lar gibi her döngüde farklıdır. Çalışmada, iz aynı zamanda malzeme olarak keçenin hacimsel görünürlüğünü, ondan bir parçayı eksilterek ortaya çıkarmanın olanağını araştırmak olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada biçim ve içeriğe ilişkin unsurların dengesi ve malzemenin plastiğine ilişkin olanaklar araştırılmıştır.



Görsel 27: Yasemin Tığın, Unutulmasın, 2009, keçe, saç, akrilik boya. 35x120 cm.

Çalışmaya; “Yaşam ve kendiniz olma konusunda hiçbir şeyi, bu sonul (ultimate) ve bengi (eternal) onaylama ve mühürlemeden daha ateşli bir biçimde istememeye ne



kertede hazırsınız” (Yavuz, 2001, s.182) diyen Nietzsche’den esinlenerek Amor Fati adı verilmiştir. Çalışma, kavramsal bir karaktere sahip olmakla birlikte; etkilenilen, yaşama bakışı biçimlendiren bir düşünürün kavramlarından esinlenmiş olması açısından otobiyografik özelliklere de sahiptir.

Keçe ve yakma işlemi kullanılarak gerçekleştirilmiş ve Sivas katliamı anısına yapılmış bir başka çalışmaya Görsel 27’de yer verilmiştir.

#### 4.2. SARAY



Görsel 28: Yasemin Tıgın, Saray, 2008, taş, cam. Değiştirilebilir ölçülerde yerleştirme.

Görsel 28’deki çalışma, doğal ve insan yapımı olan iki ayrı nesnenin kullanıldığı, bir düzenlemedir. İlk insandan bu yana mimari amaçlı olarak kullanılmış olan taş, kökensele göndermeleri güçlü bir malzemedir. Endüstriyel bir ürün olan cam ise günümüz

mimarisinde önemli bir kullanım alanına sahiptir. Dış cephesi camla kaplı gökdelenlerin sıralı düzeni geç kapitalist sistemin metropollerinin ayırt edici bir görüntüsüdür. Bu devasa görünümlü cam bloklar yan yana ya da art arda gökyüzüne yükselmekte, bu görünümleri ile sanki ileri teknoloji uygarlığının anıtlarıymış gibi bir simgesel değer taşımaktadırlar.

Çalışmada mimari bir eleman olarak cam; yapıya, bütüne gönderme yapacak bir unsur olarak tercih edilmiş, kırılmalı, şeffaflığı, ışık oyunlarına açık oluşu ve görüntüyü yansıtma özellikleri ile çağrışımlarının kuvvetli olduğu düşünülmüştür. Çalışmaya, mimaride, camın işlevsellikten daha çok simgesel anlamı nedeniyle kullanımına ilişkin saptamalarda bulunan Walter Benjamin'in düşüncesinin somutlaştığı ve bir simge haline gelen, 1851'de Londra'da açılan ilk dünya fuarının yer aldığı Kristal Saray'dan ve Giacometti'den esinlenerek Saray adı verilmiştir. Paris'i bir "aynalar şehri", pasajları ise, metaları pencere vitrinlerinde ikonlar gibi sergileyen meta kapitalizminin ilk tapınağı olarak gören Walter Benjamin şöyle demektedir: "İki ayna karşı karşıya geldi mi, şeytan hemen en sevdiği numarasına başvurur ve (...) perspektifi sonsuza kadar genişletir" (Benjamin, 2009, s.261). Mimari bir eleman olarak geniş cam yüzeyler aynı zamanda panoptikon kavramı ile de bağlantılı bir metaforudur. Cam, gözetleyici ve teşhirci öğelerin belirlediği toplumsal yapının, kendini görünmez kılarak halkını gözetleyen iktidarın, bireylerin birbirlerini ve kendilerini kontrol ettikleri panoptik uzamın bir metaforu olarak çalışmada yer almıştır. Aynı zamanda ışık kırılmalarının yarattığı sonsuz ve değişken görüntüler mozağının oluşturduğu fragmanter yapılar, bu günün enformatik bilgi akışını, sosyal, ekonomik ve politik yapının ele geçmez kaotik bünyesini çağrıştırmasının yanında sürekli değişen imgeler karşısında büyülenmiş günümüz insanını da hatıra getirebilecektir. Çalışmanın adının Saray olması, mimari kavramına, iktidarı imleyen kudret simgesi yapılara olduğu gibi peri masallarına da göndermede bulunur. Jameson, postmodern mimarinin hacim ya da hacimlerin dilini kullanmaya olanak tanımadığını, bunun bir hiper uzam oluşturduğunu anlatır. Çokuluslu kapitalizmin merkezsizleştirilmiş global ağının bir temsili olan mimari özellikleri şu sözlerle açıklamaktadır.

Bu anlamda mimari, ayrıcalıklı estetik dil olma özelliğini muhafaza eder ve bir devasa cam yüzeyin bir diğeri üzerindeki çarpıtıcı ve fragmanlara ayırıcı yansıması, postmodernist kültürde sürecin ve yeniden üretimin merkezi rolünün paradigması şeklinde kabul edilir (Jameson, 1994, s.67).

Sıralı olarak dizilmiş cam yüzeyler hem bir form olarak mekânda yer kaplar, hem de geçirgen yapılarından dolayı mekânı da görünür kılarak heykelin kompozisyonuna mekânı dâhil etmektedir. L.R. Rogers, “Heykel (Sculpture)” başlıklı kitabında Gabo’nun Konstrüktivist heykellerinde transparan malzeme kullanarak heykeli tümüyle açtığına ve heykelin mekânsal yönüne odaklanılmasını sağladığına işaret etmektedir. Yine aynı bölümde heykeldeki bu yaklaşımları modern mimarideki gelişmelerle bağlantılı olarak tartışmaktadır. Modern mimarideki içerisi dışarıyı ayırmasını bulanıklaştıran ve duvarların ayırıcı etkisini geçersiz kılan malzeme tercihinin katı ve kütsel görünümün yerine uçucu, hafif ve hareketli olanı koyduğunu söylemekte ve görünürlüğün önem kazandığı bir çağa vurgu yapmaktadır (L.R.Rogers, 1969, s.82-88). Gabo’nun yaklaşımı modern mimarinin bu özelliğini olumlayarak ele alırken, günümüzde yapılmış olan kuramsal çalışmalarla bu özelliklerin yeniden okumaya tabi tutulmuş olmasının yanı sıra taş ve camın karşıtlıkları ifade eden kullanımı ile Saray’da eleştirel bir ifadeye ulaşılması olanaklı olacaktır. Çalışmanın kompozisyonu, metropol mimarisini, panoptik bakışı, gizemin yok oluşunu, hiper uzamı çağrıştırmasının yanında mezar taşlarını da düşündürecek biçimde düzenlenmiştir. Böylece kullanılan malzemelerin yapısından kaynaklanan karşıtlıkların yanında, çalışmanın adı ve çağrışımları arasında da bir karşıtlık bulunabilmesi amaçlanmıştır. Eski uygarlıklara ait anıt ve tapınakların yapı malzemesi taş ile bugünün anıtsal yapılarının malzemesi cam, yine anıtları hatırlatan bir biçimlendirme ile sunularak benzerlik etkisi kullanılmıştır. Dikdörtgen biçiminde değişken boyutlardaki cam yüzeylerin, taşlarda açılmış yarıklara dikey olarak yerleştirilmesi ile bir gerilim duygusu oluşturulabileceği düşünülmüştür. Camın kırılğan sertliği, taşın cama uyguladığı gerilim, bıçak sırtı dengenin yaratacağı tedirginlik ve rahatsız edicilik duraksamayı ve mesafe almayı sağlayarak, rüyaların ikircikli ruh haline benzer bir huzursuzluğa neden olabilecektir. Bir yandan bakışın bir engele takılmadan maddenin ötesini görebildiği bir şeffaflık, öte yandan gördüğüne yaklaşmamak, sergileme ve gösterinin varlığına işaret ederek sunulan gerçeklik temsilleri üstüne düşünmeyi harekete geçirebilecektir.

### 4.3. SÜTUN

Tarih ve kültür kavramlarına ilişkili olarak kurgulanan Görsel 29’deki çalışmada inşa edilmiş olan sütun geçmiş uygarlıklara ilişkin tarihi kalıntılara, yıkıntılara çağrışım

yapan bir imge olarak seçilmiştir. Strafordan inşa edilen sütun keçe ile kaplanmış ve üzerine keçenin kabartılması yöntemi kullanılarak naftalin sözcüğü nakşedilmiştir. Keçe, Amor Fati adlı çalışmada kullanıldığı gibi kültüre göndermeleri olan bir malzeme olduğundan dolayı seçilmiş ve bu çalışmada da koruyucu iyileştirici anlamları yanında ayıran, yalıtın anlamları da olması nedeniyle keçe tarih kavramının içindeki ikili karşıtlıkla bağlantı kurularak kullanılmıştır. “Hiçbir kültür ürünü yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın” (Benjamin, 2008, s.42). Tarih, geçmişte olmuş olanların bir kurgu içinde bir araya getirilmesidir. Zaferlerin sıralı dizilimini öne çıkararak, ilerlemeye dayalı resmi tarih, kaybedenlerin, ezilen sınıfların tarihini geçmişin derinliklerine gömen bir anlayışla çalışır. Böyle bir tarih yazımı olayların bütünü görmeyen, bazılarının üstünü kapatan, yalıtın bir tavır içindedir.

Benjamin ‘Tarih Kavramı Üzerine’de galiplerle mağlupların, muzaffer olanla yenilmişin aynı tarih anlayışını, aynı akli paylaşamayacakları düşüncesinden yola çıkmıştır: Tarihçiler, geçmişten bir hazine, bir miras olarak söz ederler. Tarihin ezilen sınıfları içinse tarih bir enkaz, bir yıkıntılar yığını, bir talan alanıdır (Gürbilek, 2008, s.34).

Guy Debord, gösterinin, tarihi ortadan kaldırarak, toplumsal anlamı şu an ve hemen ardından olacak olana indirgediğini söyler. “Gösteri bir şeyden bahsetmediği zaman o şey hiç var olmamış gibidir” (Debord, 2010, s.189). Böylece muktedirler istediklerini gösterip, istemediklerini ise gizleyerek unutturabileceklerdir. Öte yandan tarihin ve kültürün içindeki görünmeyenleri görebilmek, şimdiyi, resmi tarihin perspektifinin dışına çıkararak yorumlamayı sağlayacaktır. Benjamin’e göre tarih meleği geçmişe bakar, “Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek...” (Benjamin, 2008, s.43). Tarihin ve kültürün bu ikili karakteri Nietzsche tarafından şöyle dile getirilir: “Tarih gerek bize, ama bilgi bahçesinde başıboş gezinen aylağınkinden farklı bu ihtiyaç” (Nietzsche, 2008, s.45). Böyle bir yeniden yazım için tarihin sandık odasındakileri, sadece uygarlık ürünlerini değil, barbarlık alametlerini de kullanılabilir durumda tutmalı ve onları şimdiyle yan yana getirebilmelidir. “Hiçbir olay tarih için kaybolmuş sayılamaz. Oysa ancak kurtulmuş bir insanlık geçmişine tümüyle sahip çıkabilir. Bu demektir ki, ancak kurtulmuş bir insanlık geçmişini bütün anlarıyla zikredebilir” (Benjamin, 2008, s.40).



Görsel 29. Yasemin Tıgın, Sütun, 2010, keçe, strafor. 160x60 cm.

Sütunun üstüne yazılmış olan naftalin sözcüğü, sandık odalarını, tavan aralarını, unutulmuş, kullanım dışı, gözden uzak nesnelere çağrıştıracaktır. Tarihin sandık odasına atılmış olan döküntülerini, paçavralarını yine onun içinden çıkaracağımız panzehir ile korumak, tarihe yapı söküm uygulayarak onu yeniden kurmak düşüncesi naftalin sözcüğünün yazım tekniği ile ifade edilmek istenmiştir. Aynı zamanda, bu uygulamada malzemenin biçimlendirilme olanakları araştırılarak kullanılmıştır. Düz bir yüzeyin içinden yeni bir hacmin doğuşu, yüzeyin sökülerek içinden bir hacimsel yapının görünüşe çıkması, maddenin içindeki gizli olanağın gerçekleşmesinin, çalışmaya enerji, gerilim ve dinamizm kazandırabileceği düşünülmüştür.

#### 4.4. SOHBET

*Her ikindi dolaşmaya çıkardı,*

*Kendi içinde gezinirdi<sup>4</sup>*

*Ülkü Tamer*

Görsel 30’da yer verilmiş olan, insanın içindeki öteki ile karşılaşma ve sohbet anları düşünülerek oluşturulan çalışmanın ardında, çalışmada yer alan nesnelere bir araya gelmek için gösterdiği güçlü irade vardır. Çalışmayı yapanın kolundan kalıp alınarak, alçıdan dökümü yapılmış olan beden parçası ve saç, fiziksel ve psikolojik çağrışımları ile çalışmada yer alan nesnelere dir. Saç, aynı zamanda kişisel yaşantıda izleri ve bilinen ile bilinmeyen arasındaki zamanlara ilişkin çağrışımları olan, bir anlamda otobiyografik bir nesnedir. Ben ve içimdeki öteki; bu ikilik arasındaki belli belirsiz bulanık sınır bir pencere gibi düşünülmüştür. Saçlardan oluşan perdenin önündeki cama dışarıdaki nesnelere görüntüleri düşer. Perde, parlak ve keskin ışığı tamamen kesmeye de yumuşatmaktadır. Esasında neresi içerisi, neresi dışarıdır; bakan kimdir, bakılan kimdir, kesin olarak söyleyebilmek mümkün değildir. Pencere, aynı zamanda, Alberti’nin penceresini, Duchamp’ın *Büyük Cam*’ını ya da Richard Estes’in *Çifte Otoportre*’sini anımsatarak sanat tarihi ile bağlantı kurulmasını olanaklı kılacaktır. Bir kol, bedene ilişkin bir parça, bir bütünü hatırlatır. Hiçbir an bir önceki gibi olamayacak olan beden bir anından alınmış bir kopya, bir zamanları düşündürecek. Diyagonal hareketi, istemeyi, yönelmeyi anlatabileceği gibi bu dünyayla kurulan ilk teması da düşündürebilir. “Diyagonal kuşkulandırır; bir mekânı bölerek, hem birinde hem ötekinde oturmaya izin verir” (Francalanci, 2012, s.139). Çalışmaya yön veren bu çağrışımlar ve nesnelere ile kuvvetli bir dejavu duygusudur. Ancak Lacan’ın yarılmış özne düşüncesinin izdüşümleri de çalışmada görülebilecektir:

Lacan’ın öznesi, tek, bağımsız ve bölünmemiş görünen insani egodan farklı olarak yarılmıştır. Dile girmek, sürçen bilinçdışının öznesi ile konuşuklarına kendisini tamamen koyduğunu düşünen bilinçli ego arasında bir bölünme yaratır. Diğer yandan, öznenin söyledikleri ile söylenenler, ‘ifade’ ve ‘telaffuz’ asla birbirine uymaz. İmgeseldeki bütünlük yanılmasının karşısına gerçek bir parçalanma çıkar. Özne simgesele bağlıdır; ego imgesel kökenlerinden kaçamaz (Wright, 2002, s.86).

<sup>4</sup> TAMER, Ülkü. “Tabiatın Bahçeden Görünüşü” adlı şiirden aktaran GÖZEL, Özkan. Varlıktan Başka, İstanbul, İthaki Yayınları, 2011, 129.

Öznenin ikiliği düşüncesi birçok sanatçıda görülür. Örneğin; Rrose Selavy, Duchamp'ın kendi yarattığı kadın ikizidir. Nesnelerin malzemesi, kompozisyonun oluşturulması yatay, dikey, diyagonal hareketlerin düzenlenişinde; ifadenin güçlendirilmesi, görsel etkinin sağlanması ve plastik kaygılar rol oynamıştır. İçerisi-dışarı, yataylık-dikeylik, kendini gören-kendi tarafından görülen özne karşıtlıkları çalışmada okunabilecektir. Breton, bir pencerenin ikiye böldüğü insandan Sürrealist Manifestoda söz etmektedir:

Bir gece, uykuya dalmadan önce, tek bir kelimesi bile değiştirilemeyecek kadar net biçimde telaffuz edilen ama herhangi biri tarafından seslendirilmeyen, bilincimin de teyit ettiği gibi o sırada dahil olduğum olaylarla görünürde hiçbir ilişkisi olmayan bir cümle duydum – bana ısrarlı gelen, hatta izin verirseniz *camı tıkladıyordu* diye tarif edeceğim bir cümle. Fazla üzerinde durmadan kaydettim zihnime, ama birden organik niteliği dikkatimi çekti. İşin aslı, cümle beni şaşkına çevirdi, ne yazık ki onu tam olarak hatırlamıyorum ama şöyle bir şeydi: “Pencerenin ikiye böldüğü bir adam var.” Fakat hiçbir belirsizliğe yer bırakmayacak biçimde, cümleye, bedeni pencere tarafından tam ortasından dikine kesilmiş vaziyette yürüyen bir adamın soluk görsel imgesi eşlik ediyordu. Gördüğüm şeyin, pencereden sarkmış bir adamın uzam içindeki görüntüsünün canlandırılması olduğuna kuşku yoktu.<sup>5</sup>

Hal Foster, Breton'un ‘bir pencerenin ikiye böldüğü adam’ otomatist imgesiyle gerçeküstücü öznenin hayal ürünü konumuna işaret ettiğini söyleyerek şöyle devam etmektedir:

Bu imgenin akla getirdiği şey, Orta Çağ sonrası sanatın bildik paradigmaları değil, yani betimleyici bir ayna ya da anlatıcı bir pencere değil, hayal ürünü bir pencere, içerisinde öznenin hem konum olarak- aynı anda sahnenin hem içinde hem dışındadır- hem de psişik olarak bir şekilde ‘ikiye kesildiği’ salt içsel bir modeldir (Foster, 2011, s.88).

Çalışmada pencere imgesi ruhsal açıdan benzer bir role sahip olmakla birlikte, fiziksel gerçekliği ile çalışma içinde yer almış olması yanılsama, gerçeklik, bakış, gören, görülen, gözetleme gibi kavramların da düşünülmesini sağlayabilecektir. Saç ve parçalı figür öznenin yarılmışlığını, bedeni, eksik oluşu, parçalanmışlığı çağrıştıracak nesnelere. Kolun dökümü, gerçek bedenin kusursuz bir kopyası değildir. Her şeyden önce zaman farkı vardır. Aslında döküm de kusurludur ve kusursuzlaştırılmaya çalışılmamıştır. Böylece zaman görünür kılınmıştır. Dökümde kalıp izleri, kalıp alınırken canlı bir elin hareket etmesinden kaynaklanan kaymalar görülmektedir.

<sup>5</sup> BRETON, Andre. Sürrealizm Manifestosu. (Çev. Kaya Özsegin). E-Skop Sanat Tarihi Eleştirisi. Erişim: 9.05.2014. [http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-surrealizm-manifestosu/1857#\\_ednref16](http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-surrealizm-manifestosu/1857#_ednref16)

Malzemeye aktarılma sürecinde gerçekleştirilen teknik işlemler kopyanın aslından farklılaşmasına neden olan kayıplar içerir. Bütün bunlara karşın elin damarları, eklem yerlerindeki deri kırışmaları, kemik çıkıntıları, parmak eklemi deformasyonları, bedenin ağırlığının oluşturduğu yer çekimi etkileri görülmektedir. Bu açıdan herhangi bir kopyanın erişemeyeceği bir üstünlüğe de sahiptir. Bütün bunların nesneye iticilikle birlikte çekiciliği de bir araya getiren bir ruhsallık kazandıracağı düşünülmüştür.



Görsel 30. Yasemin Tığın, Sohbet, 2009, alçı, ağaç, cam, saç. 135x70x50 cm.

Sanat yapıtlarında parçalı figür kullanımı ile ilgili olarak Judith Collins şu açıklamalara yer vermektedir: Bedenden alınan kalıptan, dökülerek malzemeye dönüştürülen beden parçaları Auguste Rodin tarafından 1900'lerde kullanılmıştır. 1920 ve 30'larda gerçeküstücüler tarafından insan bedeninin cinselliği ve psikolojisine yönelik düşünceleri tanımlamak için parçalı figürler kullanılmıştır. Kuantum fiziği araştırmalarının öğrettiği, dünyanın küçük parçalardan oluştuğu bilgisi bu eski yöntemin



çağdaş sunumuna zemin oluşturmuştur. Duchamp, 1950'lerde alçıdan beden dökümleri yapmış ve daha sonraki bu tür üretimlerin öncülü olmuştur. Kadın bedeninin erotik bölgelerinden ve kendi yüzünden aldığı kalıpları kullanmıştır. 1959 yılında yaptığı *Yanağımda Dilimle* adlı çalışmasında günlük dilde ironik bir anlatımı çalışmaya başlık olarak kullanmış ve söz ile görüntünün kaynaştığı bir alan oluşturmuştur. Bruce Nauman 1967'de karısının bedeninden aldığı kalıpları kullandığı *Elden Ağza* (Görsel 31) adlı çalışması ve tavandan asarak sunduğu başlardan oluşan çalışmalarında insan anatomisi ve ruhunun gizli ve karanlık alanlarını keşfetmeyi amaçlamıştır. Kadın sanatçılar Hannah Wilke, Louise Bourgeois ve Kiki Smith de benzer yaklaşımla beden parçaları kullanmışlardır. Bourgeois, el, kol, bacak, baş dökümleri ve elle yapılmış beden parçalarını duygusal durumları ifade etmek için kullanmıştır. 1989'da yaptığı *İsimsiz (ayak ile)* adlı çalışmada kendi çocukluğunda yaşadığı mutsuzlukların ifadesi vardır. Karmaşık bir aile yapısı içindeki çatışmalar ile şiddet unsurunun yarattığı travmatik etkilerin bir yansıması görülmektedir (Collins, 2007, s.56-59).



Görsel 31. Bruce Nauman, Elden Ağza, 1967.

Sohbet adlı çalışma, ilk katmanda öznel bir temaya sahip olmakla birlikte, çalışmayı oluşturan nesnelere çağrışım zenginliği ve kompozisyon tercihi farklı okumalara olanak verecek bir açık uçluluğu olanaklı kılmaktadır. Çalışmanın adı, çalışmada yer verilen karşıtlıkların diyalektik ilişkisine vurgu yapmak amacı ile seçilmiştir.

#### 4.5. BEŞİBİRYERDE

Bir önceki çalışmada kullanılmış olan parçalı figür dökümünün çoğaltılması ile yapılandırılmış bir çalışmadır (Görsel 32). Bu çalışma, her bir dökümün küçük de olsa diğerinden farklılık göstereceği düşüncesi etrafında biçimlendirilmiş otobiyografik bir çalışmadır. Bir anne ve dört kızı düşünülerek oluşturulmuş olan çalışmaya Anadolu coğrafyasında başlık sistemi içinde kadınlara güvence unsuru olarak verilen geleneksel bir takımın adı verilmiştir. Böylece kadınlığa, kadın olmanın kuşaklar, sosyal pozisyonlar, mekânlar dışı ortak yazgısına vurgu yapılmak istenmiştir. Aynı görünen, aslında farklılık taşıyan beş adet döküm kol aralıklı olarak yan yana dizilmiş ve üstlerine örtülen keçe ile birbirlerine bağlanmış, bir araya getirilmiş, aradaki mesafeye karşın aynı örtü altında yakın kılınmıştır.



Görsel 32. Yasemin Tıgın, (2010), Beşibiryerde, alçı, demir, keçe. 90x100x50 cm.

Aktarımın, geleneğin, bir aradalığın yakınlaştıran örtüsü bir yandan koruyup, güvenli bir ortam sağlarken diğer yandan ise içe kapatan, aşılamaz, bilinemez engeller de koyar. Bu engellenmişlikler, parçalanmalar, örselenmeler parçalı figürlerle ifade edilebilecektir. Çalışma otobiyografik özelliklerinin yanında aynılık ve farklılık diyalektiği üzerinde düşünmeyi sağlayabilecektir. Bunların yanı sıra savaşları, yıkımları, soykırımları ve bunların tarihin ve kültürün içinde, onun örtüsü altında meydana gelmiş olduğunu hatırlatarak; kültürün, karşıtları bünyesinde barındıran yapısını da akla getirerek, düşündürecektir. Diğer çalışmalar gibi, birden fazla okumaya

açık bir çalışma olup, izleyici üstünde bırakacağı duygusal etki ön plana alınarak oluşturulmuştur. Daha önce başka bir çalışmada kullanılmış olan bir nesnenin, farklı bir çalışmanın bağlamı içinde edineceği yeni ifade olanakları araştırılmış olan, otobiyografik, kavramsal ve minimalist etkiler taşıyan bir çalışmadır.

#### 4.6. MERDİVEN ALTI ÜTOPYA

“-Ölü yakma fırını dedi birisi. İçerde bir ölü odası var. Bir insanseverin bulduğunu söylerler, adı sanırım Adolf Hitler’miş.”<sup>6</sup> Bu çalışma Jorge Luis Borges’in Yorgun Bir Adamın Ütopyası adlı öyküsünden esinlenerek oluşturulmuş bir yerleştirmedir (Görsel 33-34). Mekânın fiziksel ve psikolojik çağrışımlarıyla yer aldığı bu çalışmada nesnelere mekâna göre düşünülmüş bir düzenleme ile yerleştirilmişlerdir. Nesnelere ve mekânın birbirleri ve izleyici ile diyalog içine girmesi hedeflenen çalışmada amaçlanan bir kavramın görselleştirilmesinden çok düşünme süreçlerini tetikleyecek duyu ve etkinin oluşturulmasıdır. Yerleştirmeyi yapmak üzere seçilen mekân üç katlı Heykel Bölümü binasının merdiven boşluğunun altıdır. Burası, binanın atıklarının depolandığı, kullanım dışı, atıl bir bölümdür. Merdivenlerden alt kata inip, sola dönüldüğünde karşılaşılan iki yanı duvarla çevrili, dar, dikdörtgen planlı bu klostrofobik mekânın bitim noktası üçgen biçimindedir. Bulduğu katta bir ışık kaynağı olmayan mekân, ışığı yukarıdan almaktadır. Kutsal mekânları çağrıştıran planı ve ışığı ile karşıtlık içindeki konum ve işlevinin ironik ve hüzünlü bir etkiye sahip olduğu düşünülmüştür. Aynı zamanda yukarıdan bakıldığında biçimi tabuta benzetilebilecek bu yer konumu ile bir mezar odasını da düşündürebilecektir. Bu özellikleri ile Borges’in öyküsündeki ironi ve hüznü duygusunu yansıtabilecek bir yerleştirme yapmak için uygun bir seçim olarak değerlendirilmiştir. Öyküden hareketle ütopya ve heterotopya, aydınlanma projesi, hümanizma, soykırım kavramlarını düşündürecek bir düzenleme yapmak için uygun nesnelere ciltli Büyük Larousse Ansiklopedileri ve ayna seçilmiştir. Ansiklopedi ve ışığı dışarıdan alan kapalı mekân aynı zamanda otobiyografik elemanlardır. Çocuklukta gecenin geç saatlerinde gizli olarak dışarıdan gelen ışıkla okunan ansiklopedileri hatırlatmaktadır. Yerleştirmede mekân da tıpkı nesnelere gibi metaforik çağrışımları nedeniyle seçilmiş olup, hazır-nesne gibi düşünülerek, bir anlamda hazır-mekân olarak değerlendirilmiştir. Sarkis’in, Deepak Ananth tarafından aktarılan

<sup>6</sup> BORGES, Jorge Luis. Kum Kitabı, (Çev. Yıldız Ersoy Canpolat), İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, 82.

“...İmge dediğimde, bu imgeyi mekânsız olarak düşünmüyorum. Kafamda mekân olması gerekiyor...” (Ananth, 2005, s.208) biçimindeki düşüncesine benzer bir yaklaşımla hareket edilmek istenmiştir.



Görsel 33. Yasemin Tığın, Merdiven Altı Ütopya, 2012, ciltli Büyük Larousse Ansiklopedileri, ayna, poliüretan çerçeve. Değiştirilebilir ölçülerde yerleştirme.

Heterotopya kavramının kökeninde, vücudun bir organının ya da parçasının normal yerinden başka bir yerde bulunması anlamına gelen heterotopi terimi vardır. Bu mekân her şeyden önce heterotopi terimini çağrıştırmakta olup, sanki olmaması gereken bir yerdedir. Heterotopi teriminden yola çıkarak Michel Foucault tarafından kuramlaştırılan heterotopya kavramı ütopyalara karşıtı olarak tanımlanmıştır. Heterotopyalar; gerçek

yeri olmayıp, “toplumla genel bir analogi ilişkisi” içinde olan ütopyalardan farklı olarak, gerçek, fiili bir yere sahip olan müzeler, kütüphaneler, mezarlıklar, psikiyatri klinikleri gibi “toplumun kurumlaşmasında yer alan karşı-mevki türleridir”. Fiili olarak bir yere yerleştirilebilir olan bu yerler, yansıttıkları ve sözünü ettikleri bütün yerlerin dışında ve onlardan farklı olan yerlerdir. Ütopyalar, toplumun tersi olan fakat gerçekdışı mekânlar iken heterotopyalar tecrit edilmiş ancak nüfuz edilebilir gerçek mekânlardır. Foucault’ya göre ikisi arasında karma ortak bir deneyim alanı vardır ve bu aynadır:

Ayna, sonuçta, bir ütopyadır; çünkü yeri olmayan yerdir. Aynada kendimi olmadığım yerde görürüm, oradayımdır, olmadığım yerde, kendi görünürlüğümü bana veren, olmadığım yerde kendime bakmamı sağlayan bir tür gölge; Ayna ütopyası. Fakat gerçekten var olduğu ölçüde ve benim bulunduğum yerde bir tür geri dönüş etkisine sahip olduğu ölçüde, ayna aynı zamanda bir heterotopyadır; kendimi orada gördüğümünden, bulunduğum yerde olmadığımı aynadan yola çıkarak keşfederim.<sup>7</sup>



Görsel 34. Yasemin Tığın, Merdiven Altı Ütopya, detay.

Ayna, bu kavramlara göndermesi olan bir nesne olarak, ansiklopedi ise hümanizma, aydınlanma, modernizm kavramları ile ilintili olarak düşünülmüştür. Nesnelere, mekânın fiziksel, psikolojik özellikleri ile izleyicinin mekân ve çalışmayla etkileşime girebilmesi düşünülerek yerleştirilmişlerdir. Mekâna üstten, yanlardan ve tam karşısından bakılabilmesi olanaklı olduğundan bu görüş açıları dikkate alınmış ve bu olanaklar

<sup>7</sup> FOUCAULT, Michel. Başka Mekânlara Dair. Erişim: 9.05.2014. <http://nina.bencoya.com/182/baska-mekânlara-dair-michel-foucault/>

kullanılarak çalışmanın etkisinin artırılması amaçlanmıştır. İlk karşılaşmada, izleyicinin tam karşısında yer alan eğimli duvarların birleşme çizgisinin, merkezi perspektifin kaçış çizgilerinin birleşme noktasını çağrıştırabileceği düşünülerek bu etkiyi artırabilmek için ansiklopediler iki sıra halinde arka arkaya dizilmişlerdir. Bu dizilim, aynı zamanda, modernizmin kendinden başka bir göndermesi olmayan biçimlerini de hatırlatacaktır. Ayna, izleyicinin içeri girmesini teşvik edecek bir noktaya yerleştirilmiştir. Karşıda olması beklenen aynayı, boş bir duvarı yansıtacak biçimde, yan duvara yerleştirerek, tedirginlik, merak gibi duyguları harekete geçirmek ve metafizik, tekinsiz bir atmosfer oluşturma amacını kuvvetlendirmek amaçlanmıştır. Dar mekânda ansiklopedileri düşürmemek için dikkatli yürümesi gereken izleyicinin ayna ile ilk karşılaşmasının cepheden olmak yerine yandan olması istenmiştir. Kaldı ki; merdivenlerden bakıldığında da yandan görünüm hissedilmektedir. Sabine Melchior- Bonnet, “Aynanın Tarihi” adlı kitabında, yan aynalardaki görüntünün rahatsız edici etkisinden Proust’tan örnek vererek söz eder: “Hayatında hiç değilse bir kez, Proust’un Balbek’teki odasıyla ilgili olarak ‘odayı yandan engelleyen’ diye söz ettiği ve kendisine düşmanca bakan o ‘tuhaf ve acımasız’ aynadaki yansımaya şaşırmayan bir insan var mıdır?” (Melchior-Bonnet, 2007, s.196). Aynı bölümde Freud’un da böyle bir deneyimini “endişe verici tuhaflık” olarak anlattığı satırlarından alıntı yapar: “Onu uyarmak için davrandım ama şaşkın bir halde bu davetsiz misafirin kapıdaki aynaya yansımış kendi görüntümden başka birisi olmadığını fark ettim. Ve bu görüntünün keyfimi çok fazla kaçırdığını da hatırlıyorum” (Melchior-Bonnet, 2007, s.196). “Sokrates’in aynası çiraklık dönemi içinde ‘ben’in oluşumunun bir enstrümanıysa da başkası olma durumunun ortaya çıkması ani yansımının ve yandan bakışın parıltısından geçer” (Melchior-Bonnet, 2007, s.196) sözleriyle böyle bir buluşmanın önemini altını çizer. İzleyicinin fiziksel ve ruhsal olarak çalışma ile etkileşime girerek duygusal iletişim kurması amaçlanan çalışmada ayna ile kurulacak ilişkinin oynayacağı rol üstünde durulmuştur. Deepak Ananth yerleştirme sanatında izleyicinin önemine ilişkin olarak şunları söylemektedir:

Adından da anlaşılacağı gibi yerleştirme sanatı bir mekân sanatıdır. Ama aynı zamanda bir süre sanatıdır da. Sanatçı verili mekânı bir zaman süresi boyunca istila etmektedir. İzleyici ile bu mekân arasındaki ilişki zaman içinde cereyan eder. Bu, anlamı izleyicinin varlığına bağlı bir sanattır. (...) Tiyatro izleyiciyle bir alışverişin hayata geçirilmesi ile gerçekleştirilen bir sanatken, yerleştirme sanatı bu öncülün alanını kökten genişletir, çünkü yerleştirmede bu alışveriş eser ile izleyici

arasındaki engelin ortadan kaldırıldığı bir mekânda cereyan eder; esere ‘özgü’ mekân aynı zamanda izleyicinin işgal ettiği mekândır (Ananth, 2005, s.206).

İzleyiciye bir açıklama sunulmamakta, kendi yorum, düşünce ve duyguları ile çalışmaya katılması beklenmektedir. Duygusal yoğunlaşma böyle bir sürecin başlaması için gereklidir ve bu etkinin sağlanabilmesi önemsenmiştir. Kesinlik belirtmeyen, mekânın ve nesnelerin tek tek ve birlikte oluşlarından kaynaklanan ilişkiler matrisinin sunacağı çoklu okuma ve çağrışımlara olanak verecek bir çalışma olması için poetik bir dil kullanmaya özen gösterilmiş, açık uçlu ifade özellikleri gösteren bir yerleştirmedir. Nicolas De Olivera, 2002 yılı Turner Ödülü sahibi İngiliz sanatçı Keith Tyson’un “...bir çağdaş sanat eseriyle karşılaşmanın izleyiciye, ‘Bu eser ne hakkında?’ sorusunu değil, ‘Ben nasıl duygular içindeyim?’ sorusunu sordurması gerektiği...” (De Olivera, 2005, s.28) görüşünde olduğunu aktarır. Böyle bir etki arzu edilmekle birlikte nihai amaç olarak değil, derin düşünmeyi sağlayacak bir araç olarak istenmektedir.

Çalışmanın adı, çağrışımlara açık olmasını sağlamak ve çalışmada hâkim kılınmak istenen ironi duygusunu güçlendirmek amacıyla belirlenmiştir.

#### **4.7. AÇIL SUSAM AÇIL- BİR ÖLÜDOĞA ÇALIŞMASI**

Görsel 35’de görülen çalışmada, nesne ve imgeler gerçeklik ve kurgu üstüne yapılan düşüncelerle bir araya gelmiştir. İçinde yaşadığımız zaman diliminde karşılaşılan olaylar; bunların, çoğu zaman kurgu olduğu, bu kurguların bir gerçekle bağlantısı olmadığı duygusunu uyandırmaktadır. Sanki insanlar ve nesneler tasarlanmış verili modeller içinde yaşamlarını sürdürmekte ve verilen rolleri oynamaktadırlar. Trajik insanın ortaya çıkışını olanaksız kılacak olan böyle bir dünyada, bir yandan da savaşlar, kıyımlar, yıkımlar, açlık, yoksulluk ve doğal felaketlerin neden olduğu acılar son derece gerçektir. Ancak bu gerçekliğe yabancılaşmakta ve gerçek, gerçeklik olarak algılanmamaktadır. Baudrillard, simülasyon ve simülakr kavramlarını açıklarken; çökmekte olan imparatorluğun harita parçalarıyla çölde karşılaşan insanlardan söz eden Borges öyküsünün, bu günü anlatmakta yetersiz kaldığını söylemektedir. Simülasyon kavramının, bir referans sistemi ile ilişkisiz olduğunu, artık haritanın toprak parçası ile bağlantısının kalmadığını şöyle anlatır: “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon” (Baudrillard, 2005, s.14) denildiğini ve “Bundan böyle önce harita, sonra topraktan –gerçeğin yerini

alan simulakrlardan- söz etmek” (Baudrillard, 2005, s.14) gerekir ve “Borges’in masalını günümüze uyarlayacak olursak, artık harita üzerinde lime lime olmuş toprak parçalarıyla karşılaşıldığını söylemek gerekecektir” (Baudrillard, 2005, s.14).



Görsel 35. Yasemin Tığın, Açıl Susam Açıl- Bir Ölüdoğa Çalışması, 2012. 54x150x150 cm.

Çalışma karşıtlıklar üzerine inşa edilmiş olup, öncelikle kurgu ve gerçeklik, yer olan- yer olmayan üstüne düşündürme potansiyeline sahip olması istenmiştir. Bir tasarım ögesi olan mimari kat planı çizimlerini çağrıştıran kare biçimli oda imgesi zeminde kullanılarak çalışmanın diğer elemanları olan sehpa ve üzerindeki dantel örtü ile anahtar bir anlamda çerçeve içine alınmış, aynı zamanda da mekân içinde bir temsili mekân oluşturulmuştur. Bu alana giren izleyici çalışmanın bir parçası olacak, gerçek mekân ki; bu galeri mekânının ya da çalışmanın yer aldığı odanın fiziksel gerçekliğidir ve bu mekânın temsili bir çizimi olan bir oda planını iç içe olarak deneyimleyecektir.

Bir plan üç boyutlu bir hacmin iki boyutlu tasarımıdır. Sürrealist mimar Frederick Kiesler, modern işlevselci mimarinin, işe kat planı ile başladığını, evin içinde gerçekleşecek olan asıl etkinliği göz önüne almadığını, üst üste ya da yan yana konmuş kare ve dikdörtgen biçimlerle oluşturulmuş ve standartlaştırılmış bir kutu konstrüksiyonu olduğunu söyler.



Bu yaklaşımın özünde işlevselci de olamayacağı, esasında modern soyut resmin biçimlerinden alınmış olduğu düşüncesini ileri sürer.<sup>8</sup> Kat planı, bir kökene ait olmayan model tasarım olarak düşünülmüş, simülakr ve protez kavramları ile bağlantılandırılmıştır.

İkinci olarak natürmort kavramı üstünde durulmuştur. Modern mimarinin özelliklerini yok sayan standart ve rasyonel yapı anlayışının önemli figürlerinden olan Le Corbusier, mimarı olduğu evleri fotoğraflamıştır. Bu fotoğraflarda insanlar, eşyalar ve insanların orada yaşadığına dair belirtiler yer almazken, kimi nesnelere yer verilir. Bu nesnelere orada olmayan, az önce gelmiş ve aralık duran kapıdan çıkmış olan birisine, bir erkeğe ait nesnelere yer verilir.<sup>9</sup> Bu fotoğraflar bir natürmortu çağrıştırmaktadır. Natürmortun, Batı sanat geleneği içinde genellikle küçümsenmiş bir alan olduğunu söyleyen Leppert'e göre bunun nedeni: "... nesnelere ön plana çıkararak onlara ayrıcalık yüklemesinin yanında, anlatıdan yoksun oluşuydu" (Leppert, 2009, s.68). Natürmort, iktidarın kutsal metinlerini, azizlerini, mitoloji kahramanlarını anlatmaz ama bizzat iktidarın kişiye kazandırdıkları ile ilgilidir. Roland Barthes, on yedinci yüzyıl Hollanda natürmort resmini bir emtia imparatorluğu olduğundan söz etmiştir. Leppert natürmortların tedrici ve tam bir okumayı gerektirdiğini söyleyen Barthes'in sözlerini aktarmaktadır: "Resmin bir ucundan başlamalı, öbür ucunda bitirmeli, resmi tıpkı bir muhasebeci gibi denetlemeliyiz" (Leppert, 2009, s.70). Diğer yandan ise natürmort, "nesne dünyasının, görünmeyen ama hayal edilen insan özneye ilişkisine dairdir" (Leppert, 2009, s.71). Natürmortun belli bir zaman ve mekândaki insanların görmek istedikleri ve görmeye değer buldukları şeyler hakkında sorular sorduğunu söyleyen Leppert, bu tarzın gıyabında gösterdiği şeyin odaklanmış bakış olduğunu söylemektedir.

Bu çalışmada kullanılan pirinç döküm anahtar sembolik bir nesnedir. Resmi törenlerde verilen şehrin anahtarını simgeleyen bu nesne, iktidara, mülkiyete ilişkin bir metafor olarak kullanılmıştır. Bu özellikleri ile eril bir alanı simgeler. Aslında sembolik olanın dışında bir değeri de yoktur, tıpkı dantel örtüler gibi gözden düşmüştür. Sehpa ise bir eşya olarak evde olabileceği gibi, resmi görüşmelerde de yer alabilir. Oysa dantel örtü evin içine ve kadına aittir. Bu pozisyonları ile nesnelere Lautréamont'un sözlerini akla

<sup>8</sup> KİESLER, Frederic, E-Skop Sanat Tarihi Eleştirisi. Erişim: 9.05.2014. Çev: Zeynep Baransel. <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-modern-mimarlikta-sozde-islevselcilik/1143>

<sup>9</sup> ARTUN, Nur. E-Skop Sanat Tarihi Eleştirisi. Erişim: 9.05.2014. <http://www.e-skop.com/skopdergi/mimarlik-nesnesi-ve-baska-nesnelere/580>

getirebilecektir. Modernizmin evleri, içinde hayal kurulan, aylıklık edilen, kişiye özel evler değildir. Bu evler, beyaz erkeklerin, çalışanların, iktidar ve mülkiyet sahibi olanların içinde yaşamak için değil, gereksinimlerini karşılamak için kullandığı, ikamet etmek yerine Corbusier'in sözleriyle "ziyaret edilen" bir örnek yerlerdir. Bugün içinde yaşanan evler halen bu anlayışın devam ettiğini gösterir. Modern mimari, evler gibi içindeki yaşam biçimlerini de tasarlamak iddiasındadır. Bir anlamda bir modeldir, sanki gerçek değildir, kat planı gibi kurgusaldır. Dantel örtü-anahtar, tasarım çizimi-gerçek mekân, çerçeve-resim, kadın-erkek, görsel kültür-sözlü kültür gibi karşıtlıklar üzerinden yapılacak okumaların, kendi aralarında kuracakları çapraz ilişkilerle çağrışımlara açık olması istenmiştir. Açıklayıcı cümle kurmak yerine açık uçlu bir anlatımın olanakları araştırılmıştır.

#### 4.8. İSİMSİZ



Görsel 36. Yasemin Tığın, İsimsiz, 2010, demir, keçe, saç. 10x35x45 cm.

Görsel 36'da yer alan çalışmada keçe, demir ve saç kullanarak normal ölçekten daha büyük boyutlarda bir kitap yapılmıştır. Malzeme ve ölçekle oynayarak imal edilmiş nesnenin yükleneceği metaforik anlamlarla oluşturulmuş bir çalışmadır. Malzeme, ölçek

ve nesnenin kendi referanslarının sağlayacağı çağrışım çeşitliliğini serbest bırakmak amacıyla çalışmaya bir isim konmamış, İsimsiz olarak başlık koymak uygun olarak değerlendirilmiştir.

Görsel 37’de keçe ve demir kullanarak yapılmış diğer bir çalışmaya yer verilmiştir.



Görsel 37. Yasemin Tığın, Dünyanın Ritmi, 2010, keçe, demir. 15x50x35 cm.

#### 4.9. ÇEYİZ I

Görsel 38’deki çalışma da *İsimsiz* başlıklı çalışmada izlenen yöntemle oluşturulmuştur Alüminyum plaka kullanarak ve büyük ölçekli olarak oluşturulmuştur. Malzemenin fiziksel özelliklerinden kaynaklanan yer yer derme çatma görünüm ise farklı çağrışımlar yaptırma gücüne sahip bir unsur olarak değerlendirilmiştir.

#### 4.10. ÇEYİZ II

Görsel 39’daki çalışma geometrik biçimli küçük demir parçalar birbirine kaynak yapılarak oluşturulmuştur. Yumuşak bir nesne olan yastık, demirden yapılarak karşıtlık etkisi kullanılmıştır. Dolu bir form olan yastığın uçlarındaki kısımların sivriliği abartılarak ve kenarlarda geometrik planlar kullanarak hacmin görünürlük etkisini artırmak amaçlanmıştır. Bu çalışmaya da diğer iki çalışmadaki yaklaşım hakimdir. Ancak burada yastık bire bir ölçüde çalışılmıştır. Demir parçaların kesilerek kaynak

yapılmış olması ile örgü motifler veya tığ işi ile kumaş parçaları birleştirilerek yapılan yastık yüzlerine benzerlik göstermesi ve kadınların el emeği ile yaptıkları çeyizlerine çağrışım yapması amaçlanmıştır. Aynı zamanda malzemenin biçimlendirilmesine yönelik özellikler kullanılarak plastik etki güçlendirilmek istenmiştir. Evlilik kurumuna ve kadınların bu kurum içindeki pozisyonlarına yönelik eleştirel tutuma sahip olan çalışmanın adı da bu amaçla seçilmiştir.



Görsel 38. Yasemin Tıgın, Çeyiz I, 2009. 260x25x15 cm.



Görsel 39. Yasemin Tıgın, Çeyiz II, 2008. 60x40x18 cm.

#### 4.11. YASAL ÇİFT

Görsel 41'deki çalışma, otobiyografik nitelikte bir çalışma olup, Felipe Gonzales Torres'in çalışmalarına bir gönderme olarak düşünülmüştür. Çalışmanın adı Torres'in bir çalışmasında kullandığı *Mükemmel Âşıklar* başlığına bir göndermedir. Kişisel yaşantıda evlilik kurumundan ve sağlık sorunlarından kaynaklanan krizli bir dönemin dışavurumu niteliğinde bir çalışmadır. Evlilik kurumunun içinde sevginin barınmasına izin vermeyen, toplumsal dayatmalar ve rol belirlemeleriyle taraflara zarar veren, hastalıklı, sakat yapısı eleştirel bir yaklaşımla ele alınmıştır.



Görsel 40. Felix Gonzales Torres, İsimlessiz, 1991.

Yasal çerçeve ise bu kuruma bir protez desteği olarak değerlendirilmiştir. Koltuk değnekleri, aynı zamanda, bu süreçte geçirilen iki ayak bileği ameliyatından sonra, iki yıllık sürenin altı ayında yürüyebilmek için kullanılmak zorunda kalınmış nesnelere. Torres'in otobiyografik çalışmalarında anlattığı, bir çiftin aşk ilişkisine dayalı birlikteliği yasanın ve toplumun karşısındadır. Gücünü iki kişinin birbirine sevgisinden almaktadır. Bu iki farklı tür ilişki biçimi arasındaki karşıtlığa vurgu yapan çalışmada, Torres'in, bir çalışmasında kullandığı iki yastıklı boş yatak (Görsel:40) ve genelde ikili tekrara dayalı biçimlerinden hareket ederek, yumuşak-sert ilişkisi ve heykel disiplininin unsurları kullanılarak yeni bir forma ulaşmanın yolları araştırılmıştır. Bu açıdan Mark di Suvero'nun nesnelere kullanarak yaptığı heykellerine benzerlik kurmak mümkündür. Ancak onun heykellerinde biçimlendirme ögesi nesnelere metaforik anlamlardan önce gelmemektedir. *Yasal Çift* heykel disiplinine ilişkin form anlayışı ile ele alınmış,

başka bir sanatçıya göndermesi ve kavramsal arka planı olan, dışavurumcu özellikler gösteren otobiyografik bir çalışmadır.



Görsel 41. Yasemin Tığın, Yasal Çift, 2012, yastık, koltuk değneği. Değiştirilebilir ölçülerde yerleştirme.



Görsel 42. Yasemin Tığın, Şimdi Okullu Olduk, 2007, yastık, balyoz, akrilik boya.



Bir nesne olarak yastığın kullanıldığı erken dönem bir çalışmaya, (Görsel 42) aynı nesnenin farklı bağlamlarda farklı okuma olanakları verebileceğine dikkat çekmek amacıyla yer verilmiştir.

#### 4.12. DERİN KAZI (AĞIR NESNELER)



Görsel 43. Yasemin Tıgın, Derin Kazı (Ağır Nesnelere), 2011. 50x70 cm, fotoblok baskı.

İstanbul Modern Sanat Müzesi önünden çekilmiş, Galata Kulesi, kent görüntüsü ve bir vinci kapsayan fotoğrafa kanat imgesi eklenerek oluşturulmuş bir çalışmadır (Görsel 43). Şehir, tarihi doku, inşaat ya da yükleme ve indirme faaliyetlerinde kullanılan vinç, kompozisyon özellikleri de dikkate alınarak bir fotoğraf karesi içine alınmıştır. Yine kompozisyon gözetilerek, kanat imgesi kareye dâhil edilmiştir. Bu çalışma aynı zamanda, olanak bulunursa uygulanabilecek bir proje olarak düşünülmüştür.

Kanatlar uçmak isteğini, kanatlı, dinamik insan ruhunu, *tarih meleğini* ve Hezârfan Ahmet Çelebi'yi temsil edecektir. Hezârfan, on yedinci yüzyılda, padişah IV. Murat

zamanında yaşamış bir Müslüman Türk bilginidir. 1632 yılında, bedenine kanat benzeri bir araç takarak, Galata Kulesinden kendini boşluğa bıraktığı ve İstanbul Boğazını uçarak geçtiği varsayılmaktadır. Buna ilişkin tek belge Evliya Çelebi Seyahatnamesidir. Leonardo Da Vinci'nin de uçuş konusundaki çalışmalarında ilham aldığı düşünülen, onuncu yüzyılda yaşamış, Müslüman Türk bilgini İsmail Cevheri'den ilham almış, onun çalışmalarını inceleyerek kendi uçuş tasarısını gerçekleştirecek verilere ulaşmıştır. IV. Murat tarafından önce ödüllendirilip sonra "Bu âdem pek havf edilecek bir âdemdir, her ne murad ederse elinden gelir, böyle kimselerin bekası caiz değil" gerekçesi ile Cezayir'e sürgün edilmiştir.<sup>10</sup> Kanat ve vinç imgeleri bir arada kullanılarak ağırlık-hafiflik, uçmak-uçamamak, ruh-madde, özgürlük-tutsaklık ve Hezârfan'ın dramatik öyküsü üzerinden, öznel olan ile ideolojik olanın karşıtlığı, bireysel iç dünyanın dinamizmi ile maddenin durağanlığının oluşturduğu çatışmalı alan üstünde düşünmeye bir çağrı olarak oluşturulmuştur. Çalışmada aynı zamanda Leonardo Da Vinci ve Vladimir Tatlin'in uçuş çalışmalarını da düşündürerek, sanat tarihi ile bağlantı kurulabilecektir. Bütün bunların yanında doğal hayat, endüstriyel faaliyetler, kent, kültür ve tarih kavramlarına yönelik çağrışımlar yaptırmak amaçlanmıştır. Tarihi doku, tarihi olay ve bugüne ilişkin görsel malzeme bir arada kullanılarak, değişik zamanlara ait katmanlar bir araya getirilmiştir.

#### 4.13. AYNADA VENÜS

Çalışmanın adı, Diego Velázquez'in *Aynadaki Venüs* (1647-1651) adlı yapıtına bir gönderme olarak düşünülmüştür (Görsel 44). Antik sanattan itibaren pek çok çalışmada ele alınmış bir konudur. Venüs suda doğmuştur, ayna ve kadın ilişkisi çok eskidir ve her zaman sanatın konusu olmuştur. Aynaya bakan kadın, Orta Çağ'dan yirminci yüzyıla kadar baştan çıkarıcı, şeytani, kibirli, hoppa olmak gibi kötücül duygularla ilintilendirilmiştir. Manastırlarda ayna yasaklanmıştır. Oysa ayna içe bakışın, kendini bilmenin de mekânıdır. Aynı zamanda "İkonolojik gelenekte melankoli kimi kez aynayla ve aynada yansıyan görüntüye yönelmiş bakışlarla ilişkilendirilir" (Starobinski, 2007, s.28). Starobinski, Baudelaire'nin dizelerini yorumlar: "Melankoli ortaya çıktıktan sonra aynanın yer aldığı iki sahne vardır. Tek başına yaşanan şehveti yansıtan bir ayna ve yine tek başına çekilen acıyı yansıtan ayna" (Starobinski, 2007, s.29). Çalışma; ayna ve kadın, kadın ve süslenme, seyirlik kadın (nesne)- kendine bakan kadın

<sup>10</sup> Vikipedi, Erişim: 9.05.2014. [http://tr.wikipedia.org/wiki/Hez%C3%A2rfen\\_Ahmed\\_%C3%87elebi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Hez%C3%A2rfen_Ahmed_%C3%87elebi)



(özne), insan ve doğa, yansıma ve gerçeklik, ben ve öteki gibi kavramlar ekseninde oluşturulmuştur.



Görsel 44. Yasemin Tığın, Aynada Venüs, 2010, ayna, polyester, ağaç, metal. 115x40x40 cm.

Çalışmanın oluşturulması sürecinde; doğa gerçekliği ve temsil, imgenin imgesi, Rauschenberg'in birleşik resimleri gibi konular ile Lacan'ın ego oluşumuna ilişkin düşüncelerinin yanında ayna ve kadın ilişkisi üstünde düşünülen ve araştırılan konular olmuştur. Lacan, Ayna Evresi'nde, egonun beden bütünlüğünün aynada fark edilmesi ile oluştuğunu söyler. Ancak, "Burada ayna ile çocuğun arasında bir ortam vardır ve ortamın hareketleri de aynaya yansımaktadır..." (Çelebi, 2009, s.240). Dolayısıyla "İnsan ben'in kırılabilirliği ve bölünmüşlüğü daha ayna evresinden itibaren garanti altına alınmıştır" (Çelebi, 2009, s.240). "Bu, her zaman bizi bastırmakla tehdit eden dürtülere

boyun eğen; bölünen ve akışkan, hayatımızın sonuna kadar, paramparça olmak üzere olduğumuzu hissettiğimiz kaotik beden fantazisidir” (Foster, 2009, s.257). Ego bu parçalanmaya karşı koymak için dış dünyaya karşı zırhlanır. Bu düşünceler çerçevesinde biçimlendirilen çalışmada, kaidenin, Brancusi'deki yaklaşımla ele alınmasında aynanın sağlayacağı olanak araştırılmıştır. Ayrıca, heykel ve bezeme ilişkisi üstünde düşünülmüş, bezeme ifade edici bir öge olarak kullanılmış, böylece dekoratif amaçlı kullanımdan ayrıştırılabileceği düşünülmüştür.

#### 4.14. BOĞA ETKİSİ

Görsel 45-46-47'de tek tek heykellerin, toplu halde sunularak bir yerleştirme kapsamında değerlendirilmesi amaçlanmış, tamamlanmamış, devam etmekte olan bir projeye ait görsellerdir. Projeye başlama tarihinde yaşanan “Wall Street’i işgal et” eylemlerinden esinlenerek başlamış düşünme süreçleri ile geliştirilen bir çalışmadır. Temelinde finansal piyasalardaki kâğıtların fiyatlarına ilişkin beklentilerin yönünü belirtmek için kullanılan *ayı piyasası* ve *boğa piyasası* terimleri vardır. Boğa etkisi piyasanın yükselmesi ve fiyatların artışına işaret eder. Ayrıca Wall Street binasının önünde simgeleşmiş bir boğa heykeli vardır. Çeşitli spekülasyon hareketlere de sahne olan finans piyasaları, global ölçekte hareketlilik kazanmış, paranın karşılığı olan hisseler tamamen soyut göstergeler haline gelmiştir. Küresel finansın hareketlerini izlemek olanaksız olup, küresel finansın izlediği yollar bir labirente benzetilebilir. Jameson, bu ağları izlemekte bugünkü insanın algısının yetersiz kaldığından söz eder. İnternet ve iletişim teknolojilerindeki gelişmelerin ana nedeni küresel finansa hız ve hareket kazandırmaktır. Küresel çaptaki krizlerin, çatışmaların, hatta savaşların gerisinde finans kapitalin kâr hırsı yatmaktadır. Yanis Varoufakis 2011 yılında yayınladığı kitabı *Global Minotaur*'da, Minotaurus mitini güncel makroekonomik koşulları açıklamak için metafor olarak kullanır. Finans mekanizmasını *Minotaurus*, Wall Street kurumlarını ise *Minotaurus'un Labirenti* olarak yorumlamıştır. Minotaurus aynı zamanda, gerçeküstücülerin 1933'te çıkarmaya başladıkları ve ekonomik kriz ve savaş nedeniyle yayını 1939'da sonlandırdıkları derginin adıdır. Minotaurus, yarı insan-yarı boğa bir yaratıktır. Başka başka iki kategorinin imkânsız tek bir varlıkta ya da sınırda

biraradallığını anlatır. Yunancada "Minos'un Boğası" anlamına gelir. Mitolojiye göre insanlara zarar veren bu yaratığın tutsak edilmesi için bir labirent inşa edilmiştir.<sup>11</sup>



Görsel 45. Yasemin Tıgın, Boğa Etkisi I, 2012, demir, alüminyum döküm. 140x55x18 cm.

İkinci olarak, protez kavramı üstünde durulmuştur. Baudrillard, 1987 Wall Street iflasını ilginç kılının, belirsizliği olduğunu söyler. Gerçek bir felaket olup olmadığı sorusuna; "Gerçek bir felaket olmayacak, çünkü sanal felaket koşullarında yaşıyoruz" (Baudrillard, 2010, s.30) cevabını verir. İflas etmesi gereken sistemi ayakta tutan, "bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçeği modeller aracılığı ile türeten simülasyondur" denilebilir. Ekonomi politik, kendi mantığını kuran terimlerle ilişkisini keserek, "...bir

<sup>11</sup> E-Skop Sanat Tarihi Eleştirisi. Erişim: 9.05.2014. <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-guncelligi-kuresel-minotaure/766>

spekölasyon trans-ekonomisine kendiliğinden dönüşerek gözümüzün önünde son buluyor. Yüzergezer ve keyfi kuralları olan katıksız bir oyun, bir felaket oyunu bu” (Baudrillard, 2010, s.38).



Görsel 46. Yasemin Tıgın, Boğa Etkisi II, 2012, demir, polyester. 70x170x16 cm.

Protez, bozuk bir organın yerine konulan yapay bir organdır. Baudrillard, DNA formülünün en kusursuz protez olduğunu söyler. Her türlü mekanik protezden hem çok daha karmaşık hem de çok daha yapay, bir siberetik protezdir (Baudrillard, 2005, s.142). Finans piyasalarının işleyiş mekanizmaları modeller üzerine kuruludur, analizler bu modellere ilişkin parametreler üzerinden yapılmaktadır. Bu modeller finans piyasalarını ayakta tutan protezlerdir. Bu analizleri gösteren grafikleri çağrıştıracak formlar çalışmada kullanılmıştır. Ayrıca protez kavramının çalışmada kullanıldığı biçimiyle, bütün bunlardan ayrı olarak da okunabilmesi istenmiştir.

Üçüncü olarak, Picasso'nun 1937 yılında yapmış olduğu Guernica adlı çalışmasından esinlenilmiş, kompozisyon benzerliği ile bu benzerlik etkisi yakalanmak istenmiştir.

Ekonomik krizle birlikte gelen savaş, yükselen faşizm, iç savaşlar açısından, iki ayrı zaman arasındaki benzerlikler olduğu düşüncesi bu etkilenmenin ardındaki nedendir.



Görsel 47. Yasemin Tıgın, Boğa Etkisi III, 2012, demir, polyester. 100x128x21 cm.

Çalışmada, protez kavramı, benzerlik ilişkisi kurularak, mekanik protez cihazı olan koltuk değneği soyutlaması ile ifade edilmiştir. Nesne soyutlaması ve figüratif çalışmanın bir arada kullanılması ile oluşturulan biçimler ile Minotaur'a göndermede bulunulmuş, bu kavrama çağdaş bir yorum getirmek düşüncesi ile hareket edilmiştir. Figüratif parçalar gerçeklik kaygısı taşımadan oluşturulmuş, demir profil kullanarak yapılan parçalar ile bir karşıtlık ilişkisi kurulmak istenmiştir. Bütünde gerçeküstü bir etki oluşturmanın olanağı araştırılmıştır. Sanat tarihini de kapsayacak şekilde, iki ayrı

zamanı bir araya getirmek amaçlanmış, olayları, zamanları, ilgisiz görünen olguları, mecraları iç içe geçirerek görsel bir düşünme alanı açmak istenmiştir.

#### 4.15. İSİMSİZ (MELANKOLİ)



Görsel 48. Yasemin Tığın, İsimsiz (Melankoli), 2014, plastik, ağaç, kumaş. Değişebilir ölçülerde yerleştirme.

Görsel 48'deki çalışmada plastik bir sandalye ateşle ısıtılarak bükme suretiyle biçimlendirilmiş, kesilen bir parçası ısıtılarak tekrar birleştirilmiştir. Bir nesneye, malzemesinden kaynaklanan özelliklerini kullanarak yeni bir form vermek amaçlanmıştır.

Sandalye oturma eylemi ile ilintili olarak bilgi, akademi, uygarlık, iktidar gibi geniş bir kavramlar dizisine göndermeleri olan, metaforik ve sembolik çağrışımları güçlü bir nesne olmasının yanında sanat tarihsel bağlamda da ikonografisinin zenginliği

nedeniyle çalışmada kullanılmak üzere tercih edilmiştir. Günümüzde çok düşük fiyatla satılan ulaşılması kolay olan böyle bir plastik sandalye ile her gelir düzeyine ait mekânda karşılaşılabilmektedir. Evrensel bir yaygınlık kazanmış olan anonim karakterli seri üretim nesnesi bu sandalyeler bu özellikleri ile günümüze ilişkin temsil kapasitesi yüksek bir nesne olarak düşünülmüştür. Biçimlendirilmesi, eklenen elemanlar ve sergilenişi ile günümüz üzerine bir düşünmeyi başlatacak bir etkiye kavuşturulması amaçlanmıştır. Sanat tarihi ile de bağlantılar kurularak farklı katmanlarda okumalar yapılabilmesi amaçlanan çalışmaya bir yandan çağrışımları serbest bırakmak düşüncesiyle İsimless olarak ad koymak tercih edilirken diğer yandan çağdaş dünya, çağdaş sanat ve melankoli kavramı arasında bağlantı kurarak düşünmeye bir çağrıyı desteklemek için Melankoli adını vermek uygun görülmüştür. Böylece ikili bir ad verilen çalışmanın farklı katmanlarda okunarak yorumlara açık bir karaktere kavuşturulması amaçlanmıştır.

#### 4.16. İSİMSİZ (OTOPORTRE)



Görsel 49. Yasemin Tığın, İsimsiz (Otoportre), 2014, taş, saç, demir tel, tül. 20x35x15 cm.

Görsel 49'daki çalışma Joseph Cornell'in bir kutunun sınırlı alanını kullanarak yaptığı düzenlemelerden esinlenerek oluşturulmuştur. Biçimi gemiyi andıran bir taş oyularak



içine yerleştirilen nesnelerin taşıdığı anlamları kullanarak çalışmaya poetik bir dilin hâkim kılınmasının olanağı araştırılmıştır. Nesnelerin kuracakları karşılıklı ilişkilerle anlamın genişleyerek yoğunlaşıp zenginleşeceği düşünülmüştür. Taşın ikonografiden gelen insan ruhuna ilişkin simgesel anlamlarının yanında, bu çalışmada kullanılmış olan taşın gemi, mağara gibi metaforları kullanmaya olanak veren biçiminin çok katmanlı okumalara açık bir çalışma kurgulamak için uygun olduğu düşünülmüştür. Taş ve tül karşıtlığını kullanmanın çalışmaya bir gerilim ve dinamizm kazandırarak trajik olanı hissettireceği, saç ve tel kafes gibi elemanlarla birlikte yer almasının bu etkiyi güçlendireceği düşünülmüştür. Bu çalışmada da ikili bir adlandırma uygun görülmüş, öncelikle geniş ve katmanlı okuma olanağını sağlayabilmek için İsimless olarak başlık konulmuştur. İkinci başlık olan Otoportre ise çalışmanın öznel bir alandan yola çıkılarak insanlığın otoportresi olarak okumasının yapılabileceği açıklamasını sunmaktadır. Günümüzün tecrit edilmiş yalnız bireylerini anlatabileceği gibi, yıkımlar, enkazlar arasındaki bireyi de akla getirebilecektir. Bunların yanı sıra eski metinleri ve ilgileri çağrıştıran okumalara açık oluşu ile insanlığın otoportresi olarak da yorumlanabilecektir. Bu çalışmada sezgileri ve imgelemi harekete geçirecek açık uçlu bir anlatım dilinin sınırlı bir alanın ekonomik olanakları dâhilinde kullanılmasının olanakları araştırılmıştır.

#### 4.17. OLANAKSIZ OLANAKLI



Görsel 50. Yasemin Tıgın, Olanaksız Olanaklı, 2014, taş, kilit, demir. 14x45x30 cm.



Görsel 50’de yer verilmiş olan çalışma, Levinas okumaları esnasında konuya ilişkin düşünmelerin Carl Andre’nin *Stone Field Sculpture (Taş Alan Heykeli)* adlı çalışması üstüne yapılan düşünmelerle kesişmesi sonucunda oluşmuştur. Carl Gustav Jung’a göre; taş, eski metinlerde içsel dostun simgesi olarak yer almaktadır (Jung, 2005, s.64). Taş kökensel olana ve insan ruhuna ilişkin sembolik anlamları ile hem çağrışımları geniş bir nesne hem de Levinas düşüncesinin temel kavramlarını düşündürmeye uygun bir nesne olarak kullanılmıştır. Bu çalışmada Levinas düşüncesinin esinlediği çağrışımlarla seçilen nesnelere sanat tarihini de kapsayan sorular sormanın aracılığını yapacak bir form oluşturmak üzere bir araya getirilmiştir.

## KAYNAKÇA

- AGAMBEN, Giorgio. Sanat, Eylemsizlik, Siyaset. (Çev. Emine Ayhan). *Farklı Dünyaları Düşünmek*. (Haz. Joseph Backstein, Daniel Birnbaum, Sven-Olov Wallenstein). İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- ANANTH, Deepak. Başlangıçta...Varışta. (Çev. Işık Ergüden). *Bellek ve Sonsuz*. (Haz. Uwe Fleckner). İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005.
- ANDERSON, Perry. *Postmodernitenin Kökenleri*. (Çev. Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- ANTMEN, Ahu. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- ATAKAN, Nancy. *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *Uzamın Poetikası*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları, 2008.
- BACKSTEİN, Joseph, BIRNBAUM, Daniel, WALLENSTEIN, Sven-Olov. *Farklı Dünyaları Düşünmek*. (Çev. Emine Ayhan). İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
- BARTHES, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tüketim Toplumu*. (Çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*. (Çev. Oğuz Adanır, Ali Bilgin). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *Kötülüğün Şeffaflığı*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Son Bakışta Aşk*. (Çev. Ahmet Doğukan, Haluk Barışcan, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy, İskender Savaşır). İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- BERGER, John. *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. (Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

- BLOCH, Ernst, LUKÂCS György, BRECHT, Bertolt, BENJAMİN Walter, ADORNO Theodor. *Estetik ve Politika*. (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas. *İlişkisel Estetik*. (Çev. Saadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.
- BRETON, Andre. Gerçeküstücü Nesne (Çev. Sema Rifat). *Modernizmin Serüveni*, (Haz. Enis Batur). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- CABANE, Pierre. Cool Art. (Çev. Sema Rifat). *Modernizmin Serüveni* ( Haz. Enis Batur). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- COLLINS, Judith. *Sculpture Today*. New York: Phaidon Press, 2007.
- CONNOR, Steven. *Postmodernist Kültür*. (Çev. Doğan Şahiner). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- CRARY, Jonathan. Önsöz. (Çev. Osman Akinhay). *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*. İstanbul: Akbank Sanat, 2005.
- ÇELEBİ, Volkan. Dış Yakınlığın Çıkmazı ile Dışarının Sorumluluğu Arasında: “Lacan ve Levinas’ta Başka”. *Monokl Lacan Özel Sayısı*, 6-7, 2009, Yaz, 234-49.
- DANTO, Arthur C. *Sıradan Olanın Başkalaşımı* (Çev. Esin Berktaş, Özge Ejder). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- DE OLIVEIRA, Nicolas, OXLEY, Nicola, PETRY, Michael. *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*. (Çev. Osman Akinhay). İstanbul: Akbank Sanat, 2005.
- DEBORD, Guy. *Gösteri Toplumu*. (Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- DELLALOĞLU, Besim F. *Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları, 2007.
- DUCHAMP, Marcel. Marcel Duchamp ve Ready-Made. (Çev. Sema Rifat). *Modernizmin Serüveni*, (Haz. Enis Batur). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- EAGLETON, Terry. *Estetiğin İdeolojisi*. (Çev. Bülent Gözkan, Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Elâ Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil, Banu Kiroğlu). İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2010.
- EAGLETON, Terry. *İdeoloji*. (Çev. Muttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- ELLEGOOD, Anne. *Sculpture’s Ever-Expanding Field. New Perspectives in Sculpture and Installation*. New York: Phaidon Press, 2009.
- FINEBERG, Jonathan. *Art Since 1940*. London: Laurence King Publishing, 2000.

- FISCHER, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi, 2003.
- FOSTER, Hal. *Tasarım ve Suç*. (Çev. Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- FOSTER, Hal. *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (Çev. Esin Hoşucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.
- FOSTER, Hal. *Zoraki Güzellik*. (Çev. Şebnem Kaptan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- FRANCALANCI, Ernesto L. *Nesnelerin Estetiği*. (Çev. Durdu Kundakçı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2012.
- GIACOMETTI, Alberto. *Yazılar*. (Çev. Aykut Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- GÜRBİLEK, Nurdan. Sunuş. *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- HARRIS, Jonathan. *Yeni Sanat Tarihi*. (Çev. Evren Yılmaz). İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. *Varlık ve Zaman*. (Çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- HOFFMAN, Jens. *New Perspectives in Sculpture and Installation*. New York: Phaidon Press, 2009.
- HOHL, Reinhold. A New Technique: Assemblage. *Sculpture*. (Ed. Georges Duby, Jean-Luc Daval). Köln: Taschen, 2006 a.
- HOHL, Reinhold. Realism and Surrealism. *Sculpture*. (Ed. Georges Duby, Jean-Luc Daval). Köln: Taschen, 2006 b.
- HOHL, Reinhold. Abstraction and Figuration. *Sculpture*. (Ed. Georges Duby, Jean-Luc Daval). Köln: Taschen, 2006 c.
- HOPKINS, David. *After Modern Art 1945-2000*. New York: Oxford University Press, 2000.
- HORKHEIMER, Max. *Akıl Tutulması*. (Çev. Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- İPŞİROĞLU Nazan, İPŞİROĞLU Mazhar. *Sanatta Devrim*. İstanbul: Ada Yayınları.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (Çev. Nuri Plûmer). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

- JAMESON, Fredric. *Kültürel Dönemeç*. (Çev. Kemal İnal). Ankara: Dost Yayınları, 2005.
- JAMESON, Fredric. *Siyasal Bilinçdışı*. (Çev. Yavuz Alagan, Mesut Varlık). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- JUDD, Donald. Spesifik Nesnelere (1965). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- JUNG, Carl Gustav. *Dört Arketip*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- KEDİK, Ayşe Sibel. Carl Andre: "Zamanı ve Mekanı Kucaklayan Heykeller". RH Pozitif Sanat Dergisi, Mayıs 2007.
- LE WITT, Sol. Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar (1967). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- LEPPERT, Richard. *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *İrk, Tarih ve Kültür*. (Çev. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden). İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- LEVINE, Sherrie. Açıklama (1982). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- LOTRINGER, Sylvère. *New Perspectives in Sculpture and Installation*. New York: Phaidon Press, 2009.
- LUNN, Eugene. *Marksizm ve Modernizm*. (Çev. Yavuz Alogan). Ankara: Dipnot Yayınları, 2011.
- LYNTON, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. *Postmodern Durum*. (Çev. Ahmet Çiğdem). İstanbul: Ara Yayıncılık, 1990.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Felsefe Metinleri*. (Çev. Kenan Somer, Ahmet Kardam, Sevim Belli, Vahap Erdoğan, Yurdakul Fincancı, Arif Gelen, Alaattin Bilgi), (Haz. Muzaffer İlhan Erdost). Ankara: Sol Yayınları, 2009.
- MARX, Karl. *Kapital*. (Çev. Alaattin Bilgi). Ankara: Sol Yayınları, 2009.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Aynanın Tarihi*. (Çev. İsmail Yerguz). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.

- MENGÜŞOĞLU, Takiyettin. *Felsefeye Giriş*. İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Algılanan Dünya*. (Çev. Ömer Aygün). İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (Çev. A. Turan Oflazoğlu). İstanbul: Cem Yayınevi, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. Tarihînin Hayat İçin Yarar ve Sakıncaları Üzerine. *Son Bakışta Aşk*. (Haz. Nurdan Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- O'DOHERTY, Brian. *Beyaz Küpün İçinde*. (Çev. Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.
- RECHT, Ronald. Bellek ve Dağılma. (Çev. İnci Uysal). *Bellek ve Sonsuz*. (Haz. Uwe Fleckner). İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005.
- ROGERS, L.R. *Sculpture*. London: Oxford University Press, 1969.
- STALLABRASS, Julian. Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller. (Çev. Esin Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- STAROBINSKI, Jean. *Aynada Melankoli*. (Çev. Mehmet Emin Özcan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- TUNALI, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.
- WALDMAN, Diane. *Collage, Assemblage and the Found Object*. New York: Harry N. Abrams, 1992.
- WRIGHT, Elizabeth. *Lacan ve Postfeminizm*. (Çev. Ebru Kılıç). İstanbul: Everest Yayınları, 2002.
- YAVUZ, Hilmi. Nietzsche ve Bengidönüş. *Cogito Nietzsche: Kayıp Bir Kıta*. s:25, Kış, 2001, 143-7.

## ÖZGEÇMİŞ

### **Kişisel Bilgiler**

Adı Soyadı : Yasemin TIGIN  
Doğum Yeri ve Tarihi : SAMSUN, 18.08.1958

### **Eğitim Durumu**

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi, İİBF, İktisat Bölümü 1987  
Hacettepe Üniversitesi, GSF, Heykel Bölümü 2010  
Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi, GSF, Heykel Anasanat Dalı  
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce  
Sanatsal Faaliyetleri : SERGİLER  
2007 Gazi Üniversitesi GSF, Karma Sergi  
2009 Çağdaş Sanatlar Merkezi, Karma Sergi  
2010 Hacettepe Üniversitesi GSF, Karma Sergi  
2010 Anadolu Ajansı Sanat Galerisi, Karma Sergi  
2010 Hacettepe Üniversitesi GSF Mezuniyet Sergisi,  
Hacettepe Sanat Müzesi,  
2013 Çağdaş Sanatlar Merkezi, Karma Sergi

### **İletişim**

E-Posta Adresi : ytigin@gmail.com

### **Tarih**

19/06/2014