

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SERAMİK VE CAM TASARIMI ANASANAT DALI

Sanatta Yeterlik Uygulama Raporu

HAZIR NESNENİN SANAT ALANINDA KULLANIMI VE BİR SERAMİK SERGİSİ

Hazırlayan

Melisa ENGİNERİ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Ali Temel KÖSELER

İzmir/2022

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SERAMİK VE CAM TASARIMI ANASANAT DALI

Sanatta Yeterlik Uygulama Raporu

HAZIR NESNENİN SANAT ALANINDA KULLANIMI VE BİR SERAMİK SERGİSİ

Hazırlayan

Melisa ENGİNERİ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Ali Temel KÖSELER

İzmir/2022

YEMİN METNİ

“*Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Uygulama Raporu*” olarak sunduğum “*Hazır Nesnenin Sanat Alanında Kullanımı ve Bir Keramik Sergisi*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Melisa Engineri

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ,
tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim
Yönetmeliği'nin maddesine göre Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı Sanatta
Yeterlik öğrencisi Melisa ENGİNERİ'nin "Hazır Nesnenin Sanat Alanında
Kullanımı ve Bir Seramik Sergisi" konulu tezi incelenmiş ve aday
tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ,
dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat
dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin
olduğuna oy ile karar verilmiştir.

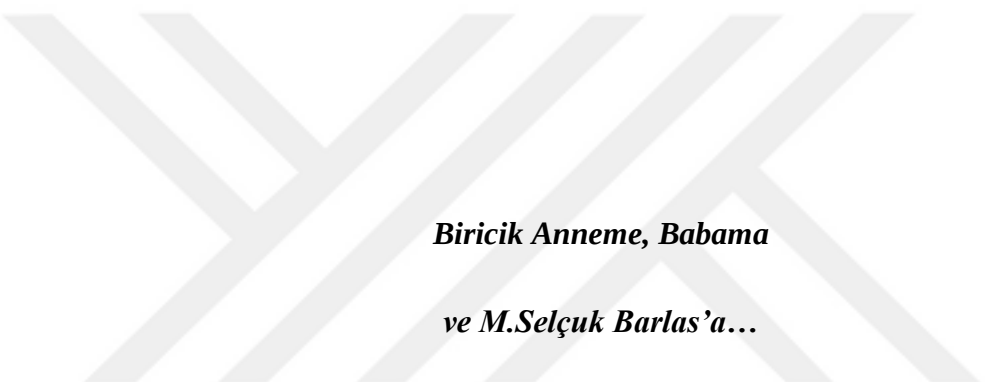
BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE



Biricik Anneme, Babama

ve M.Selçuk Barlas'a...

ÖZET

Raporun temel amacı; hazır nesnenin sanat alanına girişini, sanatta hazır nesne kullanımını, öncü sanatçıların hazır nesneye yaklaşımlarını ve hazır nesneye müdahale etme yöntemlerini değerlendirerek, hazır seramik nesnelerle farklı düşünmeyi öneren sanatsal çalışmalar ortaya koymaktır.

Raporun birinci bölümünde hazır nesnenin, sanat alanında ilk defa resim alanına “malzeme” olarak girişi ve “sanat objesi” olarak kendisini gerçekleştirdiği kavramsal süreç incelenmiştir. Hazır-nesne kavramı açıklanmış ve Marcel Duchamp’ın sıradan bir nesneyi sanat objesi mertebesine yükseltme nedeni ve ölçütleri üzerinden hazır-yapımları değerlendirilmiştir. Yapılan araştırmalarda, “Ready-made” sözcüğünün, Türkçe kaynaklarda sıfat olarak “hazır” anlamında kullanıldığı için nesnenin nitelendirilmesinde “hazır nesne”; Duchamp’ın önerdiği “Readymade” sanat teriminin “Hazır-nesne/Hazır yapım” ve bir sanat yöntemi olarak kullanıldığı çalışmaların da “Hazır-yapım/Hazır yapıt” olarak ifade edildiği görülmüştür.

İkinci bölümde; sanatçı tarafından seçilen endüstri ürünü nesnenin sanat objesine nasıl dönüştürüldüğü göstergebilimden faydalanarak açıklanmaya çalışılmıştır. Hazır nesneyi kullanma biçimlerindeki farklılıklara göre seçilen öncü sanatçıların, endüstri ürünü nesnelere yaklaşımı ve bu nesnelerin işlevlerini yok edip, sanat objesine dönüştürme süreçleri ve yöntemleri incelenmiştir. Başlangıçtan günümüze hazır nesnenin; sanatsal ifade biçimlerinin ve kavramsal sanatın gelişim sürecinde üstlendiği rolün önemi anlaşılmıştır.

Üçüncü bölümde ise hazır seramik nesnelerle farklı düşünmeyi öneren “Hazır Nesnenin Sanat Alanında Kullanımı ve Bir Seramik Sergisi” adlı uygulama raporunun sergi çalışmalarının kurgusunu oluşturan hazır nesne, acem çay tabağıdır. Hazır nesnenin seçiminde kolektif bir belleğe sahip olması ölçüt alınmıştır. Sanatsal çalışmalarda, kültürel bir nesne olan acem çay tabağının kolektif tarihinden ve belleğinden hareketle kadın teması üzerine yoğunlaştırılmıştır. Geçmişten günümüze kadının günlük yaşamdaki rolünü sorgulayan bu çalışmalarda; acem çay tabağı, acem pasta tabağı ve porselen kaşık gibi hazır seramik nesneler bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Seramik malzeme ile

birlikte kullanılan hazır nesneler farklı müdahale yöntemleriyle sanat objesine dönüştürülerek, yeni anlamlara ve estetik biçimlere ulaşmak hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, hazır nesne, hazır seramik nesne, hazır yapım, karışık malzeme, karışık teknik, Seramik sanatı, acem çay tabağı



ABSTRACT

The main purpose of this report is to present artistic works that suggest thinking differently with ready-made ceramic objects by evaluating the access of ready-made objects into the field of art, the use of ready-made objects in art, the approaches of leading artists to the ready-made objects and the methods of intervention in the ready-made object.

In the first chapter of the report, the first time that the ready-made object entered the field of painting as “material” and the conceptual process in which it realized itself as an “art object” have been analyzed. The concept of ready-made object has been further explained and the ready-mades of Marcel Duchamp have been assessed based on the reason and criteria for raising an ordinary object to the level of an art object. During the research, it has been observed that, because the word “ready-made” is used as an adjective in Turkish sources in the sense of “ready”, the term “ready-made object” is used to describe the object while the art term “Readymade” proposed by Duchamp is expressed as “Readymade/Readymade product” and the works in which it is used as an art method are expressed as “Readymade /Readymade work”.

The second chapter reserves the efforts to explain how the industrial product chosen by the artist is transformed into an art object by making use of semiotics. The approach of the leading artists, who are selected based on the differences in the way they use ready-made objects, to industrial objects, and the processes and methods of transforming these objects into art objects by eliminating their functions have been analyzed. As a result, the significance of the role that the ready-made object plays in the development process of artistic expression forms and the conceptual art from past to present has been understood.

In the third chapter, the ready-made object that constitutes the setup of the exhibition works of the implementation report “The Use of Ready-made Objects in the Field of Art and an Exhibition of Ceramics”, which proposes to think differently with ready-made ceramic objects, is Persian tea plate. Having a collective memory has been taken as a criterion in the selection of this ready-made object. In artistic studies, the focus has been the theme of woman considering the collective history and memory of the Persian tea

plate which is also a cultural object. In these studies that question the role of women in daily life from past to present, ready-made ceramic objects such as Persian tea plate, Persian cake plate and porcelain spoon were used as a means of expression. New meanings and aesthetic forms have been aimed to reach by transforming ready-made objects used with ceramic materials into art objects through the use of different intervention methods.

Keywords: Ceramic, ready-made object, ready-made ceramic object, readymade, mixed material, mixed technique, Ceramic Art, Persian tea plate



TEŞEKKÜR

Öğrencisi olduğum D.E.Ü. G.S.F Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü'ne, Bölüm Başkanımız, hocam Sayın Prof. Halil Yoleri'ne sağladığı çalışma ortamı, sunduğu manevi destek ve tez izlemelerde verdiği değerli önerileri, yönlendirmeleri için; danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi A. Temel Köseleler'e çalışma sürecinin her aşamasında verdiği değerli fikirleri, yönlendirmeleri, gösterdiği sabır, anlayış ve her zaman sunduğu manevi desteği için; Sayın Doç. M. Candan Güngör'e değerli önerileri ve manevi desteği için; değerli bölüm hocalarıma eğitimim boyunca gelişimime sağladıkları katkı için; Heykel Bölüm Başkanı Sayın Prof. Arzu Atıl'a tez izlemelerinde verdiği değerli önerileri, yönlendirmeleri için; Sayın Dr. Öğr. Üyesi Pınar Çalışkan Güneş'e ve Arş. Gör. Güler Oğuz'a seramiklerimi fırınlama aşamasında yardımcı oldukları için; değerli arkadaşım Arş. Gör. Fadliye Yılmaz'a araştırma sürecinde sağladığı katkı ve sunduğu manevi destek için; ve Sanatta Yeterlik eğitimim sürecinde çalışmaya başladığım kurum olan H.Ü.G.S.F. Seramik ve Cam Bölümü'ne ve Bölüm Başkanımız, hocam Sayın Doç. Hikmet Mutlu (Başkaya) Yağcı'ya sağladığı çalışma ortamı, sunduğu imkanlar başta olmak üzere asistanlığını yaptığım Seramik ve Karışık Malzeme dersinde bilgi ve tecrübeleriyle yolumu aydınlattığı ve rapor sürecinde verdiği değerli fikirleri, önerileri, yönlendirmeleriyle özet, sonuç kısmında katkı sağlayarak raporu bitirebilmem konusunda gösterdiği anlayış ve manevi destek için; Sayın Prof. Ufuk Tolga Savaş'a rapor sürecinde verdiği değerli fikirleri, yönlendirmeleri ve her zaman sunduğu manevi destek için; Sayın Prof. Dr. Candan Terviel'e değerli önerileri ve yönlendirmeleriyle sağladığı katkı için; Sayın Doç. Hüseyin Özçelik'e verdiği değerli önerileri ve asistanlığını yaptığım Seramik Atölye dersinde bana zaman tanıyarak raporu yazabilmemde gösterdiği anlayış, sunduğu manevi destek için; Sayın Prof. Deniz Onur Erman'a değerli önerileri, yönlendirmeleriyle sağladığı katkı ve her zaman sunduğu manevi desteği için, Sayın Arş. Gör. İlhan Marasalı'ya seramiklerimi fırınlama aşamasında gösterdiği anlayış, sabır ve değerli eşi Bahar Marasalı'yla her zaman sundukları manevi destek için; tüm bölüm hocalarıma gelişimime sağladıkları katkı için; araştırma sürecinde kaybettiğim Türkiye'de Seramik ve Cam Teknolojisi alanında önemli katkıları olan, İstanbul Porselen Sanayi A.Ş eski Genel Müdürü, rahmetli Sayın Dr. Can Apak'a değerli fikirleri, öğretileri ve

paylaşımlarıyla gelişimime sağladığı katkı ve rapor kapsamında yapılan sergi çalışmalarında acem çay tabaklarını kullanabilmem için Porland Porselen A.Ş. ile bağlantı kurarak yüklü miktardaki acem çay tabağına sponsor olmasını sağladığı için; Porland Porselen A.Ş.’ne acem çay tabaklarına sponsorlukları ile raporun uygulama çalışmalarına katkı sağladığı için; değerli arkadaşım Öğr. Gör. Kadir Ertürk’e İlgi Adalan’la yaptığı röportajları benimle paylaştığı ve yeniden İlgi Adalan’la iletişime geçip sorularıma cevap alarak rapora katkı sağladığı ve ayrıca eşi, değerli arkadaşım Merve Ertürk’le her zaman sundukları manevi destek için; değerli arkadaşım Arş. Gör. Gülşen Kocavli-Rezgui’ye raporun özet kısmının çeviri kontrolünü yaparak sağladığı katkı için; rapor sürecinde kaybettiğim rahmetli amcam M. Selçuk Barlas’ın eğitim sürecinde sunduğu maddi, manevi desteği ile raporu yazabilmeme katkı sağladığı için; değerli amcam Bilge Engineri’ye kütüphanesinden bağışladığı kıymetli kitaplarla, paylaştığı bilgilerle ufku açtığı ve eşi değerli yengem Gülümser Engineri’yle sundukları maddi, manevi destekle yaşam alanımı kolaylaştırıp raporu bitirebilmemi sağladıkları için; bu süreçte her zaman yanımda olan kıymetli Ek. Öğr. Gör. Sercan Filiz’e çalışmalarımı verimli yapabilmem için sunduğu imkânlar, bana duyduğu inanç, gösterdiği sabır, anlayış ve manevi destek başta olmak üzere seramiklerimin Raku pişirimlerinde; sanat çalışmaları kataloğunun fotoğraf çekimlerinde ve düzenlemelerinde sağladığı katkı için; son olarak her zaman yanımda olan kıymetli anneme ve babama, her koşulda bana duydukları güven, gösterdikleri sonsuz sabır, anlayış ve daima sağladıkları maddi, manevi destekleriyle, bu süreçte bana olan inanç ve güvenleri için sonsuz teşekkür ederim. Destekleriniz olmasaydı, bu çalışma gerçekleşmezdi.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.
TUTANAK.....	İİ
ÖZET	İİİ
ABSTRACT	VI
TEŞEKKÜR	Vİİİ
İÇİNDEKİLER.....	X
ŞEKİL LİSTESİ	Xİİİ
KISALTMALAR.....	XX

1. BÖLÜM

HAZIR NESNENİN SANAT ALANINA GİRİŞİ VE HAZIR-YAPIM SANAT

1.1. Sanatta Hazır Nesnenin Ortaya Çıkışı ve Kavramsallaşma Süreci.....	2
1.2. Hazır-Nesne (Ready-Made) Kavramı ve Marcel Duchamp'ın Hazır-Yapımları....	20

2. BÖLÜM

HAZIR NESNENİN SANAT ALANINDA KULLANIMI

2.1. Endüstri Ürünü Nesnenin Sanat Objesine Dönüşümü	47
2.2. Sanat Alanında Hazır Nesnenin Kullanıldığı Örnekler	52

3. BÖLÜM

BİR SERAMİK SERGİSİ: “BELLEK VE KADIN”

3.1. Uygulama Çalışmaları Hakkında	153
3.2. Sürgün.....	159
3.3. Bellek ve Kadın Serisi.....	161
3.4. Belleğin İzinde	166
3.5. Taşıyıcı.....	169
3.6. Kadın Serisi	171
3.7. Bereket Tanrıçası	176
3.8. Tanık.....	178
3.9. Portreler	180
3.10. Acem Kapısı	182
SONUÇ.....	184

KAYNAKLAR.....	189
-----------------------	------------

SANAT ÇALIŞMASI KATALOĞU	197
---------------------------------------	------------

ÖZGEÇMİŞ



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Edgar Degas, “14 Yaşındaki Küçük Dansçı”, 1880-81, Döküm 1922	7
Şekil 2. Georges Braque, “Meyve Tabagı ve Bardak”, Papier Collé, Sonbahar 1912... 10	10
Şekil 3. Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Ölüdoğa”, Halat ile çerçevelenmiş, oval tuval üzerine yağlıboya ve muşamba, Bahar 1912, 29 x 37 cm., Picasso Müzesi	11
Şekil 4. Pablo Picasso, “Gitar”, 1914, Metal levha ve tel.....	12
Şekil 5. Pablo Picasso, “Absent Bardağı”, 1914, Modern Sanat Müzesi, New York	13
Şekil 6. Marcel Duchamp, “3 Standart Durdurma”, 1913-1914, Üç şablon ile	16
Şekil 7. Pablo Picasso, “Boğa Kafası”, İlkbahar 1942, Paris,.....	25
Şekil 8. Marcel Duchamp, “Şişe Kurutucusu”, 1914,	29
Şekil 9. Marcel Duchamp, “Kol Kırılması Olasılığına Karşı”, Kasım 1915, New York Hazırlayım: Ahşap ve Galvanizli Demir Kar Küreği, Orjinali kayıp,	30
Şekil 10. Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”, 1913, Orjinali Kayıp, (1950 tarihli 3. versiyon), Yardım Edilmiş Hazırlayım: Ahşap tabure üzerine bisiklet jantı monte edilmiş, Modern Sanat Müzesi, New York	31
Şekil 11. Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917, New York,	32
Şekil 12. Marcel Duchamp, “Eczane”, 1914 Ocak, Rouen,.....	34
Şekil 13. Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q.”, 1919, Düzeltilmiş (Rektifiye Edilmiş) Hazırlayım: Kurşun kalem ile bıyık, keçi sakalı ve başlık eklenmiş renkli taş baskı,...	35
Şekil 14. “Marcel Duchamp”, “Tzanck Çeki”, 1919, Paris,	37
Şekil 15. Marcel Duchamp, “Monte Carlo Bonosu”, 1924, Paris,.....	38
Şekil 16. Marcel Duchamp, “Taze Dul”, 1920, Yarı hazır-yapım,	40

Şekil 17. Marcel Duchamp, “Neden Hapşırıyorsun Rose Sélavy?”, 1921.....	41
Şekil 18. Man Ray, “Hediye”, 1921, (1921 orijinalinin kopyası 1958),	54
Şekil 19. Meret Oppenheim, “Nesne (Kürk Kaplı Kahvaltı)”, 1936,.....	56
Şekil 20. Andy Warhol, “Brillo Kutuları”, 1964.....	58
Şekil 21. Arman, “Uzun Süreli Otopark”, Akümülayon Tekniğı.....	61
Şekil 22. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.....	63
Şekil 23. Joseph Beuys, “Küvet”, 1960.....	64
Şekil 24. Altan Gürman, “Montaj 5”, 1967	66
Şekil 25. Handan Börüteçene, “Mutfak Ordusu”, 1987	68
Şekil 26. Nam June Paik, “Kral Ramses III”, 1991, Video heykel	71
Şekil 27. Jeff Koons, “Değıştirilebilir Yeni Hoover”, 1981-87.....	73
Şekil 28. Felix Gonzalez-Torres, “İsimsiz” (Los Angeles’taki Ross Portresi), 1991	74
Şekil 29. Vilma Willaverde, Paris sergisinden genel görünüm, Seramik, 1995	75
Şekil 30. Ai Weiwei, “Coca Cola Logolu Han Hanedanı Kabı”, 1994	76
Şekil 31. İlgi Adalan, Yarı hazır vitrifiye nesnelerini birleştirerek oluşturduğu heykeli, 1999.....	78
Şekil 32. Hamiye Çolakoğılu, “Bilim Ağacı”, 1997, Seramik, Karışık Teknik.....	79
Şekil 33. Beril Anılanmert, “5202 Serisi”, 2001, Seramik, 76x76 cm.	80
Şekil 34. Beril Anılanmert, “Melek Serisi”	80
Şekil 35. H. Mutlu Başkaya Yağıcı, “İsimsiz”, 1997, Raku, (42x18x13 cm.).....	82

Şekil 36. H. Mutlu Başkaya Yağcı, “Akıl Süzgeci”	83
Şekil 37. Claire Fontaine, “Gösteri Toplumu Tuğlası”, 2006.....	84
Şekil 38. Hans Stofer, “Robin Day”, 2006, Hazır kase, Çıkarılabilir kuş figürü.....	85
Şekil 39. Ron Baron, “Yeniden Koleksiyon” Serisi, Tarihsiz	86
Şekil 40. Ron Baron, “Yeniden Koleksiyon” Serisi, Tarihsiz	86
Şekil 41. Elif Aydoğdu Ağatekin, “Yeni Türkiye” Serisinden Bir Çalışma, 2019	87
Şekil 42. Aygün Dinçer Kırca, “Kültürel Diyalog 1”, Asamblaj, 30x90 cm., 2017	88
Şekil 43. Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė, “Barış İçin Öldür” Sergisinden müdahale edilmiş miğfer, 2016	90
Şekil 44. Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė, “Nilüferler”adlı kamusal alan heykeli, 2019, Vilnius, Litvanya.....	91
Şekil 45. Chad Wys, “Renk Testi ile İkinci El Mağaza Manzarası”, 2009	92
Şekil 46. Chad Wys, “Garip Görme Durumu”, 2015	92
Şekil 47. Gülçin Aksoy, “Geç Kaldın”, Müdahale edilmiş hazır yapım, 2000.....	93
Şekil 48. Şakir Gökçebağ, “Ayna”, 2007	94
Şekil 49. Şakir Gökçebağ, “Başlıksız”, 2019, Duvar yapımı, 245x380x6 cm.....	95
Şekil 50. Son İran Şahı Muhammed Rıza Pehlevi’nin ikinci eşi olan Süreyya’nın portresinin yer aldığı Acem çay tabağı	154
Şekil 51. ve Şekil 52. Son İran Şahı Muhammed Rıza Pehlevi’nin üçüncü ve son eşi Farah Diba’nın portresinin yer aldığı Acem çay tabağı.....	156
Şekil 53. “Sürgün”, Vakum Çamuru, Serbest Şekillendirme, 23x31x10 cm.....	159

Şekil 54. “Sürgün”, Farklı bir açıdan.....	160
Şekil 55. “Bellek ve Kadın 1”, Stoneware çamuru, Serbest Şekillendirme, 75x16x8 cm.	161
Şekil 56. “Bellek ve Kadın 1”, Detay	162
Şekil 57. “Bellek ve Kadın 2”, Stoneware çamuru, Elle ve kalıpla şekillendirme, 75x16x8 cm., Seramik hazır nesne: Acem çay tabağı, Raku pişirimi, 1000°C, 2018	163
Şekil 58. “Bellek ve Kadın 2”, Farklı bir açıdan.....	164
Şekil 59. “Bellek ve Kadın 2”, Detay	165
Şekil 60. “Belleğin İzinde”, Stoneware çamuru, Serbest Şekillendirme, 78x22x6.5 cm.	166
Şekil 61. “Belleğin İzinde”, Farklı bir açıdan	167
Şekil 62. “Belleğin İzinde”, Detay	168
Şekil 63. “Taşıyıcı”, Elle Şekillendirme, Stoneware çamuru, 37x18x10 cm.	169
Şekil 64. “Taşıyıcı”, Farklı bir açıdan	170
Şekil 65. “Kadın 1”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021.....	171
Şekil 66. “Kadın 2”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021.....	172
Şekil 67. “Kadın 3”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021.....	173

Şekil 68. “Kadın 4”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021.....	174
Şekil 69. “Kadın 5”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021.....	174
Şekil 70. “Kadın 6”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021.....	175
Şekil 71. “Kadın 7”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021.....	175
Şekil 72. “Bereket Tanrıçası”, Şamotlu çamur, Elle Şekillendirme, 105x30x12 cm. ..	176
Şekil 73. “Bereket Tanrıçası”, Detay.....	177
Şekil 74. “Tanık”, Şamotlu Çamur, Elle ve Kalıpla Şekillendirme, 95x30x8 cm.	178
Şekil 75. “Tanık”, Detay	179
Şekil 76. “Portreler”, Şamotlu Çamur, Elle Şekillendirme.....	180
Şekil 77. “Portre 1”, Detay.....	181
Şekil 78. “Acem Kapısı”, Şamotlu Çamur, Elle Şekillendirme, 50x20x8 cm.	182
Şekil 79. “Acem Kapısı”, Farklı bir açıdan	183
Şekil 80. “Sürgün”, Vakum Çamuru, Serbest Şekillendirme, 23x31x10 cm.....	199
Şekil 81. “Bellek ve Kadın 1”, Stoneware çamuru, Elle Şekillendirme, 75x16x8 cm. 200	

Şekil 82. “Bellek ve Kadın 2”, Stoneware çamuru, Elle ve kalıpla şekillendirme, 75x16x8 cm., Seramik hazır nesne: Acem çay tabağı, Raku pişirimi, 1000°C, 2018	201
Şekil 83. “Belleğin İzinde”, Stoneware çamuru, Serbest Şekillendirme, 78x22x6.5 cm.	202
Şekil 84. “Taşıyıcı”, Elle Şekillendirme, Stoneware çamuru, 37x18x10 cm.	203
Şekil 85. “Kadın 1”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021.....	204
Şekil 86. “Kadın 2”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021.....	205
Şekil 87. “Kadın 3”, Şamotlu Çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021.....	206
Şekil 88. “Kadın 4”, Şamotlu Çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021.....	207
Şekil 89. “Kadın 5”, Şamotlu Çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021.....	208
Şekil 90. “Kadın 6”, Şamotlu Çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021.....	209
Şekil 91. “Kadın 7”, Şamotlu Çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021.....	210

- Şekil 92.** “Bereket Tanrıçası”, Şamotlu çamur, Elle Şekillendirme, 105x30x12 cm. .. 211
- Şekil 93.** “Tanık”, Şamotlu Çamur, Elle ve Kalıpla Şekillendirme, 95x30x8 cm. 212
- Şekil 94.** “Portreler 1”, Şamotlu Çamur, Elle Şekillendirme, Mühür Baskı, 25x35x3 cm.,
..... 213
- Şekil 95.** “Portreler 2”, Şamotlu Çamur, Elle Şekillendirme, Mühür Baskı, 25x35x3 cm.,
..... 214
- Şekil 96.** “Portreler 3”, Şamotlu Çamur, Elle Şekillendirme, Mühür Baskı, 25x35x3 cm.,
..... 215
- Şekil 97.** “Acem Kapısı”, Şamotlu Çamur, Elle Şekillendirme, 50x20x8 cm. 216

KISALTMALAR

TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

Bkz. : Bakınız

s. : Sayfa

°C : Santigrat Derece

cm. : Santimetre

m. : Metre

1. BÖLÜM

HAZIR NESNENİN SANAT ALANINA GİRİŞİ VE HAZIR-YAPIM SANAT

1. BÖLÜM

HAZIR NESNENİN SANAT ALANINA GİRİŞİ VE HAZIR-YAPIM SANAT

1.1. Sanatta Hazır Nesnenin Ortaya Çıkışı ve Kavramsallaşma Süreci

Günlük yaşamın bir parçası olan sanat, yaşamdan beslenen, yaşama anlam katan ve yön veren bir insan etkinliğidir. İnsanın kendi iç dünyası ile yaşadığı dış dünyanın arasında kurduğu ilişkilerin soyutlamasına dayandığı içindir ki sanat, bir yanıyla toplumsal bir olgudur; toplumsal-tarihsel yapıya bağlı olarak gelişir ve değişir. Örneğin, avcılık ve toplayıcılığa dayalı yaşam biçiminden, tarım ve hayvancılığa dayalı yerleşik yaşam düzenine geçilmesiyle birlikte toplumun yapısında meydana gelen hızlı değişimler, sanatsal etkinliğin yapısını değişime uğratmış; toplumların sınıflaşmaya ve katmanlaşmaya başlamasıyla da sanat ve sanatın işlevi de kaçınılmaz olarak değişmiştir (Armağan, 1992: 29-31).

Tarih boyunca insanın yaşamına etki eden her yeni durum, sanata da yansımıştır. 20. yüzyılda toplumsal hayata damgasını vuran sanayileşmenin ve Dünya savaşlarının insan psikolojisi üzerinde yarattığı etkiyi içselleştiren Endüstri çağı sanatçısının, içinde yaşadığı dönemi, çağına uygun yeni bir biçimleniş ve zihinsellik ile ifade etmesi; sanatı, sanat yapıtını ve sanatçı kimliğini sorgulamaya açan hazır-nesne (ready-made) kavramının oluşum sürecini başlatmıştır. Bu süreç, sanatta geleneksel malzemenin dışında kitlesel bir üretim ürünü olan hazır nesnenin ilk defa bir “malzeme” olarak tuvale girmesiyle başlar ve resmin sınırlarından kurtulup tek başına bir “sanat nesnesi” olarak kendini gerçekleştirmesiyle devam eder. Endüstri ve teknoloji devrimi ile yakından ilişkili olan bu süreci anlamak için teknoloji ile ilgili gelişmelerin, insan düşüncesini ve o düşüncenin bir ürünü olan sanatı nasıl etkilediğine kısaca değinmek gerekir.

Günümüzden yaklaşık 250 yıl önce, insan ve hayvan gücüne bağlı olan üretim tarzından, makine gücüne yani teknolojinin hâkim olduğu üretim tarzına geçişi ifade eden Sanayi Devrimi, toplumların hayat tarzlarında ve hayata bakış açılarında meydana gelen büyük dönüşümler sebebiyle, insanlık tarihinin ikinci önemli dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. I. Sanayi Devrimi, 18. yüzyılın ikinci yarısında, buhar gücüyle çalışan ilk

makinanın icadı ile başlamış, ilk defa üretim aracı olarak “makine” kullanılmış ve mekanik üretim sistemi ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında, II. Sanayi Devrimi ile üretim sistemine elektrik enerjisi ve montaj hattı eklenerek seri üretime geçilmiştir. Temelde bu iki devrim başta olmak üzere onu takip eden 20. ve 21. yüzyıldaki devrimler, pek çok teknik icatları ve buluşları beraberinde getirmiştir. 18. yüzyılda buhar makinesi, uçan mekik, buharlı gemi, balon, piyano, litografi gibi keşif, buluş ve yeniliklere, 19. yüzyılda dokuma tezgahı, buharlı lokomotif, elektrik ışığı, matbaa makinesi, spektroskop, fotoğraf, stetoskop, buzdolabı, telgraf, sentetik boya, dikiş makinesi, çamaşır makinesi, ilk insan yapımı plastik, dinamit, daktilo, telefon, akkor elektirik ampülü, gramofon, sinema filmi, otomobil; 20. yüzyılda radyo, uçak, roket, televizyon, elektrik süpürgesi, internet, cep telefonu, kişisel bilgisayar, sürücüsüz araçlar, nükleer güç gibi çok sayıda keşif, buluş ve yenilikler eklenmiştir (Greelane, 2019a) (Greelane, 2019b). Ayrıca tüm bunları, içinde bulunduğumuz 21. yüzyılın başlarında ise nano boyut mikroskop, otonom makineler, robotik uzuvlar, nesnelerin interneti, hücresel taşıma sistemi, siber-fiziksel sistemler (simülasyon) gibi otonom etkileşim ve sanallaştırmaya yönelik buluş ve yenilikler takip etmektedir (Kesayak, 2017).

18. yüzyılın sonlarında yaşanan Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi, Batı dünyasında yeni bir toplum tipi olan Modern Toplumu (Sanayi Toplumu) şekillendirmiştir. Mehmet Yılmaz’a göre, “Fransız Devrimi, modernlik bilincine hem dünyevi hem kavramsal bir çerçeve sağlamışsa, 18. yüzyıl sonlarından itibaren İngiltere’de gerçekleşen *Sanayi Devrimi* de maddi biçimini vermiştir” (2013: 19). “XIX. yüzyıl başında oluşan bilimsel-teknik devrim, çalışma koşulları, geleneksel, fikirler, toplumsal örgütlenme, ekonomik örgütlenme ve politik yapılar üzerinde etkili olmuştur” (Armağan, 1992: 155).

Başta üretim olmak üzere, üretimle ilgili araçların, ilişkilerin gündeme geldiği, sosyal sınıflaşma, kentleşme gibi konuların odak noktası olduğu modern yaşamda Gombrich, Sanayi Devrimi’nin, kaliteli zanaatkarlığın tüm geleneklerini yok etmeye başladığını; el işçiliğinin yerini mekanik üretimin, atölyenin yerini fabrikanın aldığını aktarır (2015: 499). Bu durum, makineler tarafından üretilen ürünlerin el üretimine göre çok sayıda, daha ucuz, daha dayanıklı ve kısa sürede üretilbilmesine olanak tanırken; el

ile üretilen ürünlerin değer kaybetmesine, insan gücüne duyulan ihtiyacın azalmasına ve emek kavramının sorgulanmasına neden olmuştur. Bu anlamda teknoloji, bir yandan insanların taleplerine ve ihtiyaçlarına yanıt verip onlara sınırsız bir zenginlik sunarken, bir yandan da üretim olanağının artışı yeni sorunları beraberinde getirmiştir. Teknolojinin gelişmesiyle her şeyin “hazır” bir şekilde insana sunulması, reklamlar aracılığıyla ürünlerin “ihtiyaç” olarak yansıtılması, onların neden alınacağına ve nasıl tüketileceğine ilişkin bilgiler verilerek hayatımıza bir şekilde dâhil edilmesi, Modern toplumu tüketime yönlendirerek yeni bir toplum tipi olan “Tüketim Toplumu”nu oluşturmuştur. Kısacası, sanayileşme ile ortaya çıkan “mal tüketimi, yeni bir kültürel çerçeve, yeni bir insan tipolojisi, yeni bir toplum anlayışı yaratarak bir anlamda Batı’yı kuran bir unsur olarak iş görmüştür” (Yavuz, 2013: 228).

Modern toplumda, kapitalist üretim tarzı ve ilişkileri içinde insanın sadece bir üretim gücü olarak görülmesi ve çalışmanın insana dayatılması, bireye ve bireysel değerlere verilen önemin de giderek azalmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda, birey birden çok yabancılaşma deneyimleyerek kendi öz kimliğinden uzaklaşmış ve yapay bir kimlik edinmiştir.

Alman düşünür Walter Benjamin’in savına göre, “uzun tarihsel dönemler boyunca, insan topluluklarının varoluş biçimi nasıl değiştiyse, algı biçimi de aynı şekilde değişmiştir” (Benjamin 2015: 17). Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimleri ile şekillenen Modern Toplum, insanların sadece yaşam şekillerini ve çalışma biçimlerini değiştirmemiş, dünyayı algılama şekillerini ve yansıtma biçimlerini de değiştirmiştir. Bu durum, insan duygusunun ve yaratımının bir ürünü olan felsefe ve sanat alanına da yansımıştır. Teber’in ifadesi ile “burada, sanayinin ileri derecede gelişmesi, felsefede Hegel, Feuerbach, Marx, Engels vb.’nin verileri, Görelilik, Koşullu tepkeler kuramları, insan psikolojisinin, doğa bilimlerinin gelişmeleri, maddenin, uzay-zaman kavramlarının değişimleri vb. önemli sıçrama noktalarını oluşturmuşlardır...” (1985: 157). Bu şartlarda kişi, skolastik düşüncenin *tek bir mutlak doğru* anlayışına bağlı kalmak yerine Modern düşüncenin *akıl odaklı mutlak irade* anlayışını kendisine ölçüt almış ve kendi öznelliği ile hareket etmeye başlamıştır.

Modern toplumda sanat, doğası gereği bilim ve teknoloji ile yakın bir ilişki kurmuştur. H. Mutlu Başkaya Yağcı, sanatın teknoloji ile olan ilişkisini Kaya Özsezgin’in şu sözleri ile ifade eder:

“Sanatta teknolojinin bu önemli payını, hangi hareket ya da olayla başlatabiliriz? Kesin bir yorumda bulunmak, tartışmasız bir tarih dilimi saptamak zor. Bu hareket ister “Dada” ve ona bağlı olarak Marcel Duchamp’ın hazır eşya (ready made) uygulamaları olsun, ister pop sanatçılarının artizanal buluşlara yer verdikleri ve teknolojik bulgulardan yararlandıkları 1960’lı yıllar ya da biraz daha öncesi olsun, sonuç değişmez. Teknolojik olguların sanatı yönlendirici katkısı büyük ölçüde çağımızın bir özelliğidir. Teknoloji, insan beyninin ve ellerinin ürettiği bir olgu olarak, bir bakıma insan beyniyle birlikte var olduğuna göre, ona kronolojik bir sınır çekmek pek mümkün olmasa bile, bu alandaki ilk temelli uygulamaların mimarlıkta ve heykelde başladığını söyleyebiliriz. Mermer ve bronz gibi yaygın gereçlerin heykel yapımında kullanıldığı dönemlerde, bu malzemelerin oyulması ve dökümü, büyük masraflara yol açmakta ve çok zaman almaktaydı. Heykelde ucuz sentetik maddelere yönelme, sanatta teknoloji çağının başlamış olduğunu gösteren önemli bir işarettir. Buna paralel olarak, I.Dünya Savaşı’nın hemen sonrasında Almanya’da Bauhaus Mimarlarının, mimarlıkta ortaya çıkan yeni teknolojik gelişmelerle, standart ve işlevsel biçimlere yönelmeleri de gene teknoloji çağının zorunlu bir eğilimidir” (2009: 2 aktarır; Özsezgin, 1988: 162).

Bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler, plastik sanatlarda radikal bir değişimi gerekli kılmıştır. Bu değişimi başlatan teknik gelişme, 19. yüzyılın ilk yarısında icat edilen, “ışığın kimya aracılığıyla resim yapması’ esasına dayanan” fotoğraf makinesi ve fotoğraftır (Yılmaz, 2013: 48). Fotoğrafın, göz ile görülemeyen ya da seçilemeyen bir şeyi objektif aracılığıyla saptama, bir hareketi anında yakalayabilme hızına ve onu yeniden üretme imkânına sahip olması; insanların fotoğraf makinesi aracılığıyla gördüklerini olduğu gibi aktarabilmesine (resmetmesine), yaşanmış bir olayı yeniden üretmesine (çoğaltabilmesine) ve istediği anı belgeleyebilmesine olanak tanır. Bu anlamda fotoğraf, kâğıda, boyaya bir bakıma geleneksel malzemeye ve insan elinin sanatsal görevlerine meydan okurcasına gerçekliğin temsili olmuş; resim sanatını, gerçeklik ile yapıt arasındaki ilişki üzerinden sorgulamaya açarak geleneksel

değerlerinden uzaklaştığı apayrı bir boyuta taşımıştır. Kısacası, fotoğrafın icadı ile göze, görme eylemine ve görülen şeye yeniden, farklı bir değer yüklenmiştir (Erinç, 2004: 153).

“Boyasal imgeden kimyasal imgeye” geçildiği süreçte, Fotoğraf, yeni bir *imge üretme biçimi* olarak karşımıza çıkar (Yılmaz, 2013: 56). Fotoğrafın imgeyi teknik olarak yeniden-üretmesi ya da çoğaltması ve bu yolla imge üretiminin, geleneksel yöntemlerle üretilen imgeye nazaran basite indirgenmesi, sanat dünyasında büyük bir etki yaratmıştır. Charles Baudelaire, “Modern Hayatın Ressamı” adlı kitabında, bu etkiyi şu sözlerle ifade eder: “Modern beğeni üzerindeki en köklü etkiyi sanatın sanayileşmesi uyandırır: İmgenin, başta fotoğraf, litografi, gravür gibi baskı teknikleriyle kitlesel olarak çoğaltılması. İmge böylece topluca izlendiği ayinlerde, kilise gibi atmosferlerde çağlar boyunca edindiği *aura*’yı kaybeder” (2003: 71).

Walter Benjamin de 1936 yılında yazdığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesinde bu konuya benzer bir yaklaşımla değinir: “En kusursuz yeniden-üretimde dahi eksik *bir şey* vardır: sanat yapıtının şimdiliği - belirli bir mekândaki özgün mevcudiyeti” ifadesi üzerinden sanat yapıtının bazı yönlerine dikkat çeker ve teknik olarak yeniden-üretilen sanat yapıtında kaybolan şeyin bizzat sanat eserinin aurası olduğunu aktarır (2015: 13-15).

Görülmektedir ki, teknolojinin sanatsal süreçler içinde yer edinmeye başlaması ile sanat, anlam-içerik, teknik-işlev açısından değişmeye başlamıştır. Teknoloji ve akıl odaklı modernleşme, kendi öznel gücünün farkına varan, doğayı ve çevresindeki olayları farklı bir biçimde algılayan, algıladıklarını gelenekselleşmiş biçem kalıplarının yerine bilim-teknolojinin sunduğu olanaklardan yararlanarak sorgulayan ve özgürce ifade eden yeni bir sanatçı tipini yaratmıştır. Artık sanatçı, değişen dünya görüşü ve hayal gücü doğrultusunda, imgeye yönelik anlatım olanaklarını araştırmaya, yeni malzeme ve farklı teknik kullanımı ile disiplinler arası sınırları eritmeye ve yeni dil bireşimleri aramaya başlamıştır (Ergün, 2005).



Şekil 1. Edgar Degas, “14 Yaşındaki Küçük Dansçı”, 1880-81, Döküm 1922
(Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/degas>)

H. Mutlu Başkaya Yağcı, “Sanatsal Formlarda Seramik ve Karışık Malzeme Birlikteliği” adlı Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu’nda, 1880 yılında Edgar Degas’ın bale öğrencisi olan bir modelin gerçek ölçülerine sadık kalarak balmumundan yaptığı ve -her ne kadar farklı bir anlayışla da olsa- gerçek malzemeler/nesneler (kumaştan tütü, bale pabuçları, at kılından peruk, saç kurdelesı) kullandığı “14 Yaşındaki Küçük Dansçı” adlı heykelini, plastik sanatlarda karışık malzeme kullanımına örnek gösterir ve Degas’ın bu yapıtındaki yenilikçi, öncü yaklaşımı ile tarihteki Avangartlar listesine dâhil olduğunu ifade eder (2009: 7-8) (Bkz. Şekil 1).

İzlenimcilik akımının kurucularından olmasına rağmen, Realist (gerçekçi) olarak tanınmayı tercih eden Degas, 1880-81 yıllarında, yapıtını heykelin geleneksel malzemesi olan bronz ve mermerin dışında balmumundan yapması ve yapıtında natüralist bir etki yakalamak için gerçek malzeme ve nesneler kullanması ile çağdaşlarına yeni bir gerçeklik algısı sunmuş ve yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Kübizm’in öncülerinden Pablo Picasso ile birlikte George Braque’ın resimde yanılsama unsurunu yıkabilmek için taklit (kurgusal gerçeklik) ile gerçek arasındaki

farkı, nesnenin yapısal-biçimsel özelliklerini boyanın yanında bizzat nesnenin kendisini kullanarak ortaya koyma istekleri, endüstri ve teknoloji ürünü olan malzemelerin/nesnelerin plastik sanatlardaki serüvenini başlatarak resim sanatına da yeni bir ifade dili getirmiştir. Nikolai Tarabukin, “Sehpadan Makineye” adlı yazısında, gerçekçiliğe giden bu yol hakkında şunları söyler:

“Çağdaş estetik bilinç, gerçekçilik fikrini sanat eserinin konusundan biçimine aktarmıştır. Gerçekçi çabaları karakterize eden şey, artık (doğalcılıkta olduğu gibi) gerçekliğin kopye [kopya] edilmesi değildir. Gerçekçilik, hem biçim hem de içerik açısından kendi kendisine yeterli özgün bir nesnenin, gerçek dünyaya ait nesneleri yeniden üretmeyen, baştan sona sanatçının oluşturduğu, izdüşüm çizgileriyle gerçekliğe bağlanmayan bir nesnenin yaratılmasıdır” (1998: 119-120).

Bu anlamda Kübistler, tuvali bir uzay gibi kabul edip nesneyi geleneksel perspektif kurallarına göre resmetmek yerine tuvali derinliksiz bir düzlem olarak görmüş, nesneyi zihinlerinde algıladıkları haliyle tuval yüzeyinde parçalara ayırarak birden fazla bakış açısı (dördüncü boyut) ile resmetmişlerdir. Dolayısıyla Kübizm, natüralist görme biçimini değiştirerek dünyanın zihin ile algılanmasını öneren ve bu yolla yeni bir biçim dili ortaya koyan yegâne akım olmuştur (Yılmaz, 2013: 86-87).

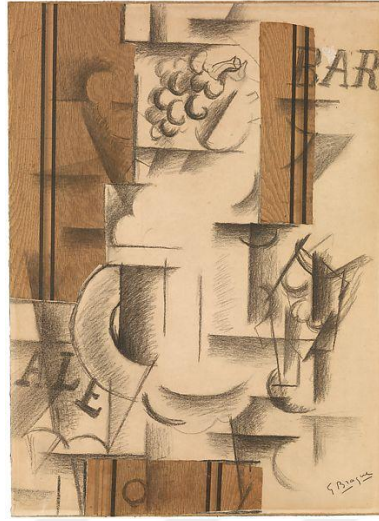
Bedri Baykam, “Maymunların Resim Yapma Hakkı” adlı kitabında, Kübizm’le gündeme gelen bu yenilikçi yaklaşımların arka planına ışık tutar. Kübistlerin, özellikle öncüleri olan Picasso ve Braque’ın, Afrika totemlerinden, maskelerinden doğrudan etkilendiklerini; Picasso’nun yeni bakma ve anlatma yöntemlerini Afrika sanatından edindiğini aktarır ve Batı’nın Afrika sanatından neleri kendine mal ettiğinin de altını çizer (1999: 134-136).

“Afrika heykelleri ve maskeleri hep, kullansın ya da yorumlansın diye Batılının yaratıcı enerjisine sunulan hammaddeler olarak görülür. Ya da herkes bu nesnelerin ardındaki güçten söz eder; yani Kübistlerin çekip almak istedikleri şeyden. Bunlar hiçbir zaman değerli insanlar tarafından yaratılmış, önemli eserler olarak kabul edilmez. Kullanılan malzemenin özel bir kil türü olması, kentlerde sokağa atılan çöplerin sanat olarak kullanılması, ya da doğanın kendisine sanat muamelesi yapılması hiç fark etmez. Bu maskelerin ardındaki gerçek, yaratıcı

dürtünün ana kaynağı saptanmamış, kayıtlara geçirilememiş ve övgüler Picasso ve Braque’a gitmiştir. Anonim, imzasız objeler ancak Batı sistemine teslim oldukları zaman sanat mertebesine yükselebilir” (Baykam, 1999: 136).

Hareket noktası düşünce dünyası ve geometri olan Bireşimsel (Sentetik) Kübizm (1911-1914), sanatçının zihninde biçimlendirdiği nesnelerden yola çıkarak görsel gerçeklik ile duyumsanabilir gerçeklik arasındaki ayrıma odaklanır ve yapıya (konstrüksiyona) salt düşünsel elemanların sentezi ile ulaşır (Tunalı, 1989: 172). Böylelikle endüstri ve teknoloji ürünü olan malzemeler/nesneler, gerçekliği ifade etme aracı olarak ilk defa Bireşimsel Kübizm ile birlikte sanat alanına girmiştir. Bu doğrultuda, resim yüzeyinde “dokuyu çeşitlendirip ifade gücünü yoğunlaştırmak için etiket, kâğıt, harf, talaş, plaster gibi şeyler kullanan ilk sanatçılar Braque ile Picasso” olmuştur (Tarabukin, 1998: 120). John Berger, konu olarak yapılarla, insan elinden çıkma şeylerle ilgilenen Kübistlerin, nesne seçiminde ellerinde bulundurdıkları şeylerin sıradanlığını vurgulamak istediklerini, çünkü o dönem için ucuz kitle üretiminin yeni bir tür sıradanlık olduğunu aktarır (1992: 64-65). Bu bağlamda, Lunn, genel olarak bakıldığında, ucuz ve kitlesel olarak üretilen nesnelerin sanat alanına dahil edilmesinde Kübistlerin öncü olduklarını belirtir (Lunn, 2011: 78).

“1912 yazı boyunca, Braque duvar kâğıdı parçacıklarını kullanarak kömür kalemle bir dizi desen yapar. Temizlik malzemeleri satan bir dükkânda ahşap taklidi duvar kâğıtları bulur ve onları desenine yapıştırır. Bir süre sonra, Picasso, kendinden geçmiş bir halde aynı yöntemi uygular ve sonbaharda, bir dizi yapıştırma kâğıt üretir” (Bernadac ve Bouchet, 2004: 56). Böylelikle, Braque ve Picasso, yeni bir ifade biçimi olan Papier Colle, yapıştırma kâğıt tekniğinin ilk uygulamalarını gerçekleştirmişlerdir (Bkz. Şekil 2).



Şekil 2. Georges Braque, “Meyve Tabakası ve Bardak”, Papier Collé, Sonbahar 1912, 62.9 × 45.7 cm., Leonard A. Lauder Kübist Koleksiyonu, Metropolitan Sanat Müzesi (Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490612>)

Kübist çalışmalarda adını sıkça duyduğumuz yapıştırma kâğıt tekniği, “resimden ziyade çizime daha yakın olan özel bir kolaj şeklidir” ve bu teknikte malzemenin kâğıt ile sınırlı olması, onu kâğıt olmayan malzemelerin de kullanıldığı kolajdan ayırmaktadır (*Papier Colle*, 2021).

“Fransızca’da ‘yapıştırmak’ anlamına gelen kolaj, kağıt parçaları, kumaş, gazete kupürleri ve bazen hazır nesneler de dahil olmak üzere çok çeşitli malzemeleri bir yüzeye yapıştırarak bir sanat eseri oluşturma tekniğini tanımlar” (*The Art Story*, 2021). Cabanne, geçmişinin bin yıla dayandığı bilinen Kolaj’ın, eylemsel olarak ilk ifadesinin 1912 yılında boyanın yanında yapıştırma kâğıdı kullanan Braque ile gündeme geldiğini; Berger ise tuvale resim dışı malzeme yapıştırma fikrinin ilk defa Picasso tarafından düşünüldüğünü aktarır (Cabanne, 1998: 324) (Berger, 1992: 91). Sanat Tarihçisi ve Koleksiyoncusu Daniel-Henry Kahnweiler’in ifadesine göre, “Picasso’nun 1907 yılından 1914 yılına kadar yarattığı her şey, diğer insanlarla yaptığı sıkı işbirliği ile oluşmuştur” (Wiegand, 1985: 81 aktarır; Kahnweiler, 1961: 51). Nitekim Kolaj, ilk defa Kübist sanatçılar tarafından, boya resmine eşdeğer bir ifadesel içerikle ele alınarak, bir sanat formu düzeyine yükseltilmiştir (Cabanne, 1998: 324).



Şekil 3. Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Ölüdoğa”, Halat ile çerçevelenmiş, oval tuval üzerine yağlıboya ve muşamba, Bahar 1912, 29 x 37 cm., Picasso Müzesi

(Kaynak:<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstraction/cubism/a/picasso-still-life-with-chair-caning>)

Sanat tarihçisi Christine Poggi, Picasso’nun Bireşimsel Kübizm döneminde (1912 baharında) yaptığı “Bambu Sandalyeli Natürmort” adlı tablosu hakkında, bilinçli bir şekilde düzenlenen ilk kolaj olarak sanat tarihinde önemli bir statü kazandığını; sanatçı tarafından kısmen dönüştürülmemiş, günlük yaşamdan alınan malzemelerin geleneksel olarak ayrıcalık tanınmış resmin alanına dahil edilen ilk güzel sanatlar çalışması olduğunu aktarır (1988: 311) (Bkz. Şekil 3). Picasso, kübist nesneleri resmettiği bu tablosunda, resmin üçte bir alanını kaplayacak şekilde desenli bir muşamba kullanmış ve tabloyu gerçek bir halatla çerçevelemiştir. Endüstri kültürüne ait hazır-yapım bir nesne olan muşamba, resmin en gerçekçi bölümü olarak ortaya çıksa da aslında hasır örgü dokusunun basılı olduğu sahte bir parçadır. Bernadac ve Bouchet’e göre, kolajdaki Jou harfleri, “‘Journal’ (gazete) anlamına geliyor ama ‘Jouer’ (oynamak) fiilini de çağrıştırıyor: tablonun kendisi bir oyun, kelime ve imge oyunları”dır (2004: 63). Picasso, klasik temsil anlayışına karşı bir duruş sergilediği bu tablosuyla, izleyiciye gerçek nesne ve yanılsamayı bir arada vererek hem şaşırtıcı hem de çelişkili bir etki sunmaktadır.

Kübist kolajlar ile günlük yaşama ait imal edilmiş (gazete, duvar kâğıdı, el ilanları, kullanım eşyalarının ambalajları, sentetik boya, kumaş, teneke, metal, ahşap, plastik, cam, makina parçaları vb.) gerçek nesneler, sanat yapıtının malzemesi ya da kompozisyonun bir parçası olarak tuvalde yerini almıştır. Bu hazır malzemeler/nesneler,

resmin alanına girdiği andan itibaren kendi bağlamlarından koparak yeni bir kimlik kazanmış ve estetik bir obje olarak algılanmaya başlamıştır. Bu bağlamda, Berger'in de ifade ettiği gibi, Kübistler imal edilmiş nesnelerin değerini adeta kutsallaştırmıştır (Berger, 1992: 65).

Picasso, Braque ve dönem arkadaşlarının -ister buluntu ister atık olsun- imal edilmiş malzemeleri/nesneleri sanat alanında kullanma girişimleri, hazır-nesne kavramının gelişim sürecinde önemli bir rol oynar. Bu girişim, sanatçının özgürlüğünü ön plana çıkarır ve sanat yapıtının malzemesi olarak tuvale giren nesnenin yeni yolculuğunu başlatır. Böylelikle malzemesini, mesleğinin gereğine göre değil kendi hür iradesine göre seçen sanatçı, sanatsal yaratıyı kavramsallaştırmaya yönelik müdahalelerle sorgulamaya yönelmiştir (Berger, 1992: 66).



Şekil 4. Pablo Picasso, “Gitar”, 1914, Metal levha ve tel

(Kaynak: <https://www.pablopicasso.org/images/paintings/guitar.jpg>)

Picasso, klasik heykel anlayışının hakim olduğu bir dönemde, gündelik nesneleri üçüncü boyutun ve mekânın devreye girdiği heykel alanında da kullanmıştır. Picasso, 1912-1914 yılları arasında önce kartondan daha sonra metal levhadan yaptığı “Gitar” adlı kübist yapısı (konstrüksiyonu) ile iki boyutlu parçaları düzenleyip üç boyutlu hacimlere dönüştürerek resimleme tekniği olan Kolaj’a yeni bir boyut kazandırmış; asamblaj

denemelerini gerçekleştirmiştir (Bkz. Şekil 4). Sanatçı, “Gitar” adlı çalışmasında, nesnenin bizzat kendisini yapmak yerine onun özünü aktarmayı ve nesneyi görsel olarak çağrıştırmayı tercih etmiştir.

Picasso, asamblaj tekniğini bir akım içerisinde sanatsal amaçla kullanan ilk sanatçıdır. Bir sanat yapma yöntemi olarak asamblaj terimi;

“Sanatçı tarafından işine yarayabilecek, tamamen farklı özelliklerdeki nesnelerin seçilip toplanması ve bir araya getirilmesi sonucu yapılmış, bazen de özellikle satın alınmış nesnelerden oluşmuş çalışmalara verilen addır. En erken örnek, Picasso’nun 1914’de yaptığı natürmorttür. Örnekleri Picasso’nun 1912’den itibaren yapmaya başladığı üç boyutlu çalışmaları olan kübist konstrüksiyonlarına (yapılara) kadar gider” (Başkaya Yağcı, 2009: 8 aktarır; <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=434>).



Şekil 5. Pablo Picasso, “Absent Bardağı”, 1914, Modern Sanat Müzesi, New York

(Kaynak: <https://www.bonappetit.com/entertaining-style/trends-news/article/picasso-absinthe>)

Picasso’nun farklı temsil biçimlerini keşfetmek için heykellerine gerçek (günlük kullanım) nesnelerini eklemesi, yeni bir sanat anlayışının ilk sinyalleri olarak görülür. Picasso, 1914 yılında yaptığı, “Absent Bardağı” adlı heykeline, hazır bir nesne olan kaşık eklemiştir (Bkz. Şekil 5). Carsten-Peter Warncke “Picasso” adlı kitabında, Picasso’nun bu ünlü eserinde, “çok katmanlı anlam yabancılaştırmalarını tandem (çift öğeli, ikili)

estetik ve entelektüel çekicilikle birleştirdiğini” ifade eder (1998: 91). Altı kopyası bulunan heykel serisinde, sanatçının gerçekte Absent içilen cam bardağın “saydam hacmini, ışığın neden olduğu çeşitli vurgularla” çözümleyerek yaptığı bardağın üzerinde, birbirine benzemeyen altı gerçek kaşık yer almakta ve kaşıkların üzerinde ise farklı bir malzemeden yapılmış temsili bir şeker parçası bulunmaktadır (Warncke, 1998: 91). Picasso, bu heykelinde kendi üretmediği hazır bir kaşık kullanması ve kalıp ürünü olan altı kopya heykelin her birine, onları özgünleştirmek için yağlı boya (ve bir örnekte de kum) ile farklı şekillerde müdahale etmesi sonucunda melez bir biçime ulaşmıştır.

Ann Tepkin ve Anne Umland, “Picasso Sculpture” adlı kitabın tanıtım bölümünde, Picasso’nun bu heykel serisini yaptıktan sadece bir yıl önce, Duchamp’ın stüdyosunda bir mutfak taburesi üzerine bir bisiklet tekerleği yerleştirdiği (ve daha sonra hazır-nesne olarak adlandıracağı) çalışmasını yaptığına değinerek Picasso’nun Absent kaşıklarını konumlandırmasının alternatif bir yaklaşımı temsil ettiğini şu sözleri ile ifade eder:

“Kaşıkların fiziksel olarak değiştirilmeden kalmasına ve bu bağlamda Duchamp’ın bisiklet tekerleğiyle karşılaştırılabilir olmasına rağmen, Picasso onları anlatı bağlamına soktu ve onlardan temsiller ve nesnelerin kendileri olarak ikili roller oynamalarını istedi. Buluntu nesne ile Picasso’nun kendi eliyle yarattığı biçimler ve işaretler arasındaki karmaşık etkileşim, İspanyol için, yapma büyüünün en önemli şey olduğunu kanıtıyor. Ancak Duchamp gibi, Picasso da, Amerikan Robert Rauschenberg’in sanat ve hayat arasındaki ‘boşluk’ta çalışma fikrini öne sürmesinden 40 yıl önce, sanat nesnesinin tecritini kesin olarak iptal etti” (Temkin ve Umland, 2015: 16-17).

Picasso, resim ve heykelin geleneksel malzeme, teknik ve yöntemlerinin kullanımını yıkıma uğratarak yeni malzeme ve teknik öneriler getirmesi ile döneminde farklılık yaratmıştır. Mehmet Yılmaz, Picasso’nun Bireşimsel Kübizm döneminde yaptıklarını, “resimde denediklerinin heykele yansması” olarak ifade eder (2013: 94). Picasso, tıpkı resmin geleneksel kurallarını bir kenara bıraktığı gibi heykelin de geleneksel üretim tekniklerine başvurmaksızın doğrudan bulduğu malzemelere/nesnelere ana hatlarıyla biçim verip anlamlı bir bütüne ulaşmayı hedeflemiştir. Birçok sanat

tarihçisinin de ifade ettiği gibi, Picasso'nun heykelin geleneksel üretim tekniklerine karşı geliştirdiği bu yöntem, hem Asamblaj'ın hem de Konstrüksiyon'un (yapı, yapım) yeni sürecini başlatarak 20. yüzyıl heykel anlayışına yeni bir yön vermiştir (Poggi, 2012: 274).

Kübistler, Bireşimsel Kübizm döneminde, sanat alanına dahil olmayan malzemeleri/nesneleri sanat alanına dahil ederek saf sanattan uzaklaşmaya başlamıştır (Yılmaz, 2013: 91). Saf sanattan uzaklaşıldığı, resmin heykelsi bir yapıya dönüştüğü bu süreç içerisinde, resmi bir ifade aracı olarak gören ve resmin sadece renkten ya da görsellikten ibaret olmaması gerektiğini düşünen Duchamp, Katherine Dreier'e yaptığı bir açıklamada, “natüralizmin kölelik zincirini kırma'yı ve Saf Düşünce'ye dayanan bir sanatsal etkinlik biçimine dönmeyi” düşündüğünü belirtir (Clair, 2000: 37).

Duchamp, “Gelin” adlı son tuval resmini gerçekleştirdiği 1912'de, Kübizm'de dahil olmak üzere ilgilendiği tüm sanat akımlarının etkisinden uzaklaşır ve kriterlerini kendisinin belirleyeceği yeni bir yola çıkarak Saf düşüncenin izini sürer. Bu süreçte, Duchamp'ın Picabia ve Apollinaire ile birlikte Paris'te izlediği, Raymond Roussel'in “Impressions d'Afrique/Afrika İzlenimleri¹” adlı gösterisinden oldukça etkilendiği bilinir. Özlem Kalkan Erenus, “Marcel Duchamp” adlı kitabında, Bocola'nın ifadesi ile “oyundaki absürt vurgular, sahnede sunulan garip makinelerin, hünerli ama yararsız düzenekleri, Duchamp'ın sanat anlayışına keskin bir değişiklik getiren bir deneyim olma özelliği” taşıdığından bahseder ve Duchamp'ın imgelem dünyasını harekete geçiren şeyin “Roussel'in yaratıcı makineleri, ‘sahte’ bilimsel deneyleri ve eş sesli ancak farklı anlam ve kökenler taşıyan kelimeler (homophone) kullanarak yarattığı bilinçli anlam kaymaları” olduğunu aktarır (Kalkan Erenus, 2014: 51-52 aktarır; Bocola, 1997: 287).

1913 yılından itibaren Duchamp'ın çalışmalarında yarı bilimsel imgeler, mekanik anlatımlar ile fizik, uzam, dördüncü boyut gibi konular dikkat çekmektedir. Sanatçı, bu süreçte rastlantının ön plana çıktığı “3 Standart Durdurma” ve -adını daha sonra koyacağı- ilk hazır-yapım çalışmalarını gerçekleştirir.

¹ Raymond Roussel'in 1910'da yayımlanan romanının, sahne uyarlaması.



Şekil 6. Marcel Duchamp, “3 Standart Durdurma”, 1913-1914, Üç şablon ile
(Kaynak: Schwarz, 1997b: 346)

Duchamp’ın kendine özgü bir dizge geliştirdiği, kendi ifadesiyle gelecek çalışmalarının temelini attığı ilk girişimi, 1913-1914 yılları arasında yaptığı “3 Standart Durdurma” (3 Stoppages Etalon) adlı çalışmasıdır (Bkz. Şekil 6). Duchamp, her biri bir metre uzunluğuna sahip ve yatay olarak tuttuğu üç ipliği; bir metre yükseklikten, bir biri ardına, bir tuval parçasının üzerine bırakarak ipliklerin kendi keyfince biçimlerini bulmalarına izin vermiş ve onları yerlerine vernikle sabitlemiştir. Sanatçının ilk defa rastlantısallığı (şans faktörünü) devreye soktuğu bu çalışma, kayıtsız şartsız kabul ettiğimiz ölçü standartlarının göreliliğini sorgulamaya açar ve uzunluk ölçüsünün yeniden yapılandırılmasını önerir. Ayrıca Duchamp’a “uzun zamandır sanatla ilişkili olan geleneksel ifade yöntemlerinden kaçış yolu” göstermesi açısından önemlidir (Molderings, 2010: xi).

Nitekim sanatçının hazır-yapım düşüncesi de aynı dönemde gelişmiştir. Duchamp’ın endüstri ürünü nesneleri gerçek anlamının dışında ve bilinçli bir şekilde kullandığı hazır-yapım girişimi -sanatın amacını ve dilini sorgulayan anti-sanat radikal tavırdan olsa gerek- Dada kapsamında belirginleşmiştir.

Dada topluluğu, I. Dünya savaşının devam ettiği 1916 yılında, savaşın ve yaşanan çeşitli toplumsal olayların sanat çevrelerine olan etkisi sonucunda, fikir babası

Hugo Ball'ın önderliğinde, aralarında Richard Huelsenbeck, Triztan Tzara, Jean Arp ve Marcel Janco'nun yer aldığı bir grup ile Zürih'te kurulmuştur (Richter, 1997: 11-14). Sanatsal ve edebi bir hareket olan Dada, gücünü savaştan alarak toplumsal ve siyasal rejimlere, sanata, kurumlara kısacası kendi de dâhil olmak üzere mevcut dünya düzenlerine ve değerlerine karşı koymak temelinde şekillenmiş; düşüncenin odak noktası olarak özgürlük kavramını benimseyerek, dünyaya bağımsız ülkelerin ve insanların var olduğunu hatırlatmayı amaçlamıştır (Ball, 1999: 246).

Dada, sanat nesnesine karşı bir tavır sergiler; sanat nesnesini yok eder ve sanatı eylem olarak kavrar. Çünkü Dada sanatçıları için yalnızca eylem olarak icra edilen sanat, hayatı ele geçirir. Bu doğrultuda, rastlantısallığı ve doğaçlamayı ön planda tutan Dada sanatçıları için her nesne, her duygu bir araçtır; söylemlerini ifade etmek için resim, kolaj, fotomontaj, asamblaj, fotoğraf, gösteri, film, şiir, kitap, manifesto gibi birbirinden farklı alan ve teknikleri tercih etmişler ve sanatın da sınırlarını genişletmişlerdir. Diğer sanat akımlarından farklı olarak üslup kaygısı taşımayan Dada sanatçıları, tavırları ile ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda, burjuvazinin yücelttiği değerleri alaşağı eden bir tavırla, akıl yerine saçma olanı, estetik yerine çirkinliği, el emeği yerine onu sekteye uğratacak olanla ilgilenmişlerdir. Nitekim “Raymond Roussel’in “langue trouve” edebiyatından etkilenen Duchamp, sanat nesnesini de bir “object trouve”² olarak tasavvur etmişti” (Altınyıldız Artun ve Artun, 2018: 21).

Duchamp, 1913’de, Paris’te bir taburenin üzerine ters bir şekilde monte ettiği Bisiklet Tekerleği ile başlattığı ilk girişimini, “Sanat eseri olmayan bir eser yapılabilir mi?” düşüncesiyle zihinsel boyutta şekillendirmiştir (Sanouillet ve Peterson, 1975: 74). (Duchamp’ın bu çalışması, 1916 yılında hazır-yapım kategorisine dahil edilerek ilk hazır-yapım olma özelliği kazanmıştır.) Özlem Kalkan Erenus, Bisiklet Tekerleği’nin önemini Özkan Eroğlu’nun şu sözleri ile ifade eder:

² Fransızca’dan gelen Object Trouve, Türkçe’de buluntu nesne (found object) anlamına gelir. “Tesadüfen bulunan ve estetik değeri olduğu düşünülen doğal veya atılmış nesne”dir (Merriam-webster , 2020)

“Bir araya getirilme amacı ne olursa olsun; normal koşullarda içinde bulunması gereken ortamdan soyutlanan bisiklet tekerleği, üzerine konduğu tabureyi de soyutlamaktadır. Kendi içinde farklı bir tutarlılık taşıyan bu yeni yapıda, tabureye bir özne yerine bir nesne oturtan Duchamp, ‘nesne-özne yer-değiştirmesiyle’, bir ‘kavramsallaştırma süreci’ başlatır” (2014: 78 aktarır; Eroğlu, 2005: 111).

Duchamp’ın bu girişimine bakıldığında, Kübist sanatçılar gibi günlük yaşama ait sıradan olan bir nesneyi malzeme olarak yapıtının içine eklemediği; sıradan bir nesneyi seçerek doğrudan sanat yapıtı olarak önerdiği görülür. Duchamp, bu önerisi ile “yapma” eylemi kadar “seçme” ve “karar verme” eylemlerine verdiği önemi ortaya koymakta ve döneminde geleneksel ve herkes tarafından kabul gören sanat üretim yöntemlerini, sanat karşısı bir tavrıla eleştirmektedir. Kalkan Erenus’a göre, “Zürih’teki Dada etkinliği ile eş zamanlı olarak gelişen hazır-yapım kullanımıyla Duchamp, aslında sanatın kendisini değil, sanat yapıtının biricikliğini ve estetik olgusunu hedef almış olmakla birlikte, radikal tavrı Dada ruhuyla paralellik taşır” (2014: 104). Artık seri halinde “hazır” olan nesne, Duchamp’la birlikte bir *malzeme* olarak değil; kendini gerçekleştirmiş bir *sanat nesnesi* olarak 1915’te “hazır-nesne/hazır-yapım” adı ile karşımızdadır.

Hazır nesnenin sanatsal yolculuğunu bu şekilde takip ettikten sonra gelinen nokta, büyük oranda Duchamp’ın etkisiyle hazır-nesne kavramı olarak öne çıkar. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, artık nesnelerin içinde yaşayan insan söz konusu olmakta, nesneler insanın hayatını değiştirmekte; toplumun bir parçası olan ve aynı ortam içinde yaşayan sanatçıyı ve onun ifade biçimlerini de dönüştürmektedir. Bu durumda terimi ilk defa ortaya koyan Duchamp’ın hazır-nesne/hazır-yapım kavramını ve yaklaşım şeklini detaylı bir biçimde incelemek gerekir. Bu incelemeler, Duchamp’tan sonra sanatçıların hazır nesneye olan farklı yaklaşımlarını değerlendirmek ve uygulama kapsamında yapılacak olan sanat çalışmalarında farklı bakış açıları ve düşünce biçimleri geliştirmek açısından önem taşımaktadır.

1.2. Hazır-Nesne (Ready-Made) Kavramı ve Marcel Duchamp'ın Hazır-Yapımları

Kökeni Fransızca ve İngilizce diline dayanan “hazır” (Ready-made) sözcüğü, 19. yüzyılın sonundan beri giyim sanayisinde var olan, “hazır, konfeksiyon” anlamında kullanılan bir terimdir. Bu terimin, ilk defa 1900’lerin başlarında, imal edilmiş ürünleri el yapımı ürünlerden ayırt etmek için Amerikalılar tarafından kullanıldığı bilinmektedir (Dada, 2018).

Sanat bağlamında ise hazır-nesne/hazır-yapım terimi büyük oranda Marcel Duchamp ile özdeşleşmiş bir kavram olarak karşımıza çıkar.

“Ready-made sözcüğünü, 1915’te bulgulamıştım” der Marcel Duchamp ve sözcüğü keşfetme sürecinden şöyle bahseder (Damlacı, 1984: 22).

“Daha 1913’te, Bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım.

Birkaç ay sonra ucuza bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi ‘Eczane’ diye adlandırdım.

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 aklıma geldi” (Duchamp, 2003: 322).

Duchamp, Cabanne ile yaptığı röportajda, “hazır-yapım” (Ready-made) sözcüğünün, “sanat eseri olmayan, çizim olmayan, herhangi bir sanat kavramına uymayan bu eşyalar için kusursuz bir deyim” olduğunu ifade eder ve sözcüğün İngilizce kullanımını tercih eder (Cabanne, 1971: 47-48). Bu terim, Türkçe kaynaklarda hazır-nesne, hazır-yapım, hazır yapıt sözcükleriyle ifade edilmektedir.

İngilizce “Ready made” teriminin Türkçe karşılığı, sözcüğün isim ya da sıfat olarak kullanılmasından kaynaklı anlam karışıklığına neden olmaktadır. Dieter Daniels,

2019 yılında yazdığı “Readymade Century” adlı kitabında, bu anlam karışıklığını önlemek için şöyle bir ifade kullanmıştır: “Hazır” (Ready-made) yazımı bir sanat bağlamı dışında sıfat için kullanılırken, “Hazır-yapım” (Readymade), Duchamp ve diğer sanatçılar tarafından “zaten yapılmış” eserleri belirtir” (2019: 9). Raporda Daniels’ın ifadesi ve sözcüğün Türkçe kaynaklardaki kullanımı referans alınmıştır. Bu doğrultuda, Türkçe’de sıfat olarak nesneyi nitelendirmek için “Hazır nesne” (Ready-made object); Duchamp’ın sanat bağlamına dâhil ettiği sanat terimi “Hazır-nesne ya da Hazır-yapım” (Readymade); Duchamp’ın ve kendisinden sonra gelen sanatçıların bu yöntemle yaptığı çalışmalar ise “hazır-yapım/hazır-yapıt” şeklinde ifade edilmiştir.

Duchamp, hazır-nesne tanımını ilk olarak 1938 tarihinde, Andre Breton ve Paul Eluard tarafından çıkartılan “Dictionnaire Abrege du Surrealisme” (Kısaltılmış Sürrealizm Sözlüğü) adlı sözlükte yapar: “Sanatçı tarafından sadece seçilerek sanat nesnesi sıfatına terfi eden sıradan nesne” (Duchamp, 1938: 23). Böylelikle hazır-nesne terimi, Duchamp’ın kendi kuramı doğrultusunda tanımlanarak ilk defa sanat bağlamına taşınmıştır.

“Seri üretim mallarından herhangi birinin, çevresinden soyutlanarak tek başına bir kaide üstünde ‘sanat yapıtı’ olarak sergilenmesi” tanımı ile Modern Sanat kategorisinde yerini alan hazır-nesne kavramının Türkçe literatürde –az da olsa farklılık içeren- çeşitli tanımları mevcuttur (*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2008: 674).

Sanat Terimleri Sözlüğü’nde hazır-nesne, “önceden yapılmış bir eşyanın sonradan sanatçı elinde biçim değiştirerek yeni anlam ve biçim kazanan eser”; Redhouse Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü’nde ise “sanat yapıtı olarak sergilenmek üzere seçilen seri üretim mallarından herhangi biri” şeklinde tanımlanır (Turani, 1980: 108) (Karakiya, 2011: 227-228).

Aynur Gürlemez, “Çağımız Sanatında Hazır Yapım ve Dönüşüme Uğramış Nesne” adlı yüksek lisans tezinde, Duchamp’ın ilk hazır-yapım girişimini “amaçsız, yalnızca düşünülerden kurtulma niyetiyle” yaptığını hatırlatarak terimi ilk keşfettiği zaman, terimin sahip olduğu hem dar hem de geniş anlamların henüz farkında olmadığına dikkat çeker ve sanatçının 1938’de yaptığı hazır-nesne tanımında -genel anlamı

haricinde- tüm ready-made'lerin hesaba katılmadığını aktarır (Gürlemez, 2003: 8 aktarır; Schwarz, 1997: 44).

Duchamp, 1960'larda hazır-nesne tanımının herhangi bir mantıksal tartışma için problemli olduğunun farkına varır; bu durumu, 1961'de Sanat tarihçisi ve Küratör Katherine Kuh'a, "Hazır-nesne hakkında merak uyandıran şey şu ki, beni tamamen tatmin eden bir tanım veya açıklamaya asla ulaşamadım" sözleri ile ifade eder (Witham, 2013: 238). Duchamp'ın "üç boyutlu kelime oyunu" tabiri, belki de hazır-yapımlar için en iyi tanımdır (Marcel Duchamp's Ready-mades, 2010).

Günümüzde "hazır-yapım" genellikle imal edilmiş gündelik nesnelerden yapılan sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmakta ve bir "sanat yapma yöntemi" olarak görülmektedir. Hazır-Yapım'ın sanat yapma yöntemi olarak kabul görmesi ve günümüz sanat çalışmalarının azımsanmayacak kadar çoğunu oluşturması, bu kavramın temelinde yatan düşünce ve felsefeye değinmemizi gerektirir. Bu da, Duchamp'ın yaşam algısını anlamak demektir.

Duchamp'ın yaşam algısını anlamak, onun hazır-yapım sanatını anlamakla eşdeğerdir. Sosyolog Nathalie Heinich, Duchamp'ın hazır-yapımlara yöneldiği dönemde, kendi varoluşunu yapıtının temel bir ölçütü haline getirmeye çalıştığını aktarır (2000: 191). Sosyolog ve Filozof Maurizio Lazzarato, "Marcel Duchamp ve İşin Reddi" adlı kitabında, Duchamp'ın "varoluşunun ortak etik-politik zincirini" oluşturan iki kavramdan bahseder: "*İşin reddi*" ve "*Tembel eylem*" (2017: 18). Bu iki kavram, hazır-yapım yaklaşımının temel ölçütlerini belirlemesi açısından önemlidir.

Kapitalizmin egemen olduğu bir ülkede yaşayan Duchamp, kapitalist toplumun görev, rol ve değerlerinin hükmü altına girmeyerek, -kamunun taleplerine ve değerlendirme ölçütlerine göre üretmeyi gerektiren- "*sanatsal işi*" ve -sadece çalışarak yaşamanın mümkün olduğunu dikte eden yasaların gerektirdiği- "*ücretli işi*" büyük bir istikrarla reddeder. Bununla birlikte sanatın ve toplumsal iş bölümünün bir parçası olan sanatçının tanımlarına da meydan okumaktan kaçınmaz. Bu bağlamda, Duchamp üretim, üretkenlik ve üreticinin yarattığı kısır döngüden çıkmayı vaat eden bir ilke olarak işin

reddini öne sürer (Lazzarato, 2017: 9-10). Lazzarato, işin reddinin işaret ettiği politikadan şöyle bahseder:

“İşçi hareketinin var olmasının yegâne sebebi, grevin eşzamanlı olarak el çekme, hareketsizlik, radikal aylaklık, işin feshedilmesi, eylemsizlik ve üretimin askıya alınması olarak tezahür edilmesi; bu da fabrikalardaki rol, vazife ve hiyerarşiyi sekteye uğratiyordu. Mücadelenin tek bir yönünü, yani ‘hareket’i sorunsallaştırmak başından beri büyük bir engel teşkil ediyordu, çünkü işçi hareketini üretkenlik ve sanayileşmenin katalizörü haline getiriyor ve işçileri kendi esaretlerinin methiyecilerine dönüştürüyordu. Neoliberalizmle birlikte, mücadelenin diğer yüzü –‘işin reddi,’ hareketsizlik ya da eylemsizlik- ya görmezden gelindi ya da yeterince sorunsallaştırılmadı” (2017: 10-11).

İşte tam da bu sebepten Duchamp, işin reddini sanatın sınırlarına yerleştirir ve bunu radikal bir eylemsizlikten yani *tembel eylem*den faydalanarak yapar. Lazzarato’ya göre, Duchamp, bu yolla kapitalist toplumun dayanağı olan üç temel öğeye de meydan okur: “Evvela tembellik mübadeleyi sekteye uğratar: (...) İkincisi ve çok daha önemlisi, tembellik mülkiyeti ve mübadelenin asli ilkesini tehdit eder: ‘Bu husus kullanım hakkıdır; mübadele fikri -kelimeyi mülkiyetle ilişkisi içinde düşündüğümüzde- kullanım hakkının var olmasını gerektirir.’ Son olarak, tembellik emeğin üstünlüğüne darbe vurur” (2017: 12-13).

Duchamp’ın isteği, öznenin yeniden düzenlenmesidir. Bu nedenle, Duchamp’ın yaklaşımında *tembel eylem*, zaman ve öznellik kavramları üzerine tekrar düşünmemizi sağlayarak bize yeni varoluş yolları ve yeni yaşam biçimleri gösterdiği için önem taşır. Çünkü tembel eylemin özündeki siyasi güç hem sanatı hem de sanatın yadsınmasını tam anlamıyla değişime uğratacak niteliktedir (Lazzarato, 2017: 17-24).

İşte bu ölçütler temelinde şekillenen hazır-yapım düşüncesi, Bedri Baykam’ın ifadesi ile “Duchamp’ın sanatı reddedişinin ve yaşamı anlamsız bulmasının bir sonucu” olarak gelişmiştir (Baykam, 1999: 237). Duchamp, hazır-yapım fikriyle, bir söyleşisinde ifade ettiği gibi, bir anlamda kendi Dadaizm’ini yaratmaya çalışmıştır: “Tıpkı diğerlerinin

de aynı düşünce üzerine inşa ettikleri, fakat oldukça kişisel bir biçimde ifade ettikleri, ayrı birer Dada üslupları olduğu gibi³” (Antoine, 2013: 27).

“Sanskritçe’de sanat ile eşanlama gelen yapmak fiili, Duchamp’a göre kendisini en iyi açıklayan sözcüktür; bir şekilde icra ediyor olmak, yaratıcı etkinliğe atfettiğimiz her şeyi içermektedir çünkü; tüm sorun, gerektiğinde yapmamayı da yapmak kapsamına alabileceğimiz bir bilinç düzeyine ulaşmaktır” (Ergüven, 2000: 121).

Duchamp’ın hazır-yapımları, kendisinin de ifade ettiği gibi fazlasıyla mantığa dayalı bir düşünme süreci sonucunda ortaya çıkmıştır:

“Tabii mantık derken kastettiğim, ellerinizi kullanarak yarattığınız eserlerin mantığı: bir sanatçının elleri kesilse bile, yine de yapacağı seçimlerle kendine ait bir eser üretebilecektir. Ne de olsa palet kullanırken de renkleri seçersiniz. Dolayısıyla bir sanat yapıtında en önemli etmen seçimdir. Hatta ellerimizi kullanmakla neden uğraşalım diyerek bunu daha da ileri götürebilirsiniz. O halde sanatçının ellerini kullanarak yaratmadığı, yani salt yaptığı seçimlerle ortaya çıkan bir şey, tıpkı o kullandığı *ready-made* gibi yaratılmış bir şeydir ve şahsım adına her koşulda geçerlidir” (Antoine, 2013: 12).

Bu bağlamda Duchamp, el ile yapmak yerine sıradan, belli bir kullanım değeri olan nesneyi *karar verme* ve *seçme* eylemleri aracılığıyla sanat yapıtı statüsüne yükselterek sanatın tanımlanmasını hem usul hem de içerik açısından yadsır ve yukarıda da bahsettiğimiz gibi, bu yadsıma biçimi üzerinden sanatını temellendirir.

Duchamp’ın hazır-yapımları, göze hitap eden ve el becerisine dayanan sanatın reddidir. Bu nedenle, Duchamp, bir nesneyi elleri ile üretmek yerine “Buluntu Nesne’lerin ‘güzellik’ ya da ‘teklik’ gibi niteliklerine karşı, sıradan, hiçbir özelliği olmayan seri üretim ürünleri”nden birini kendisine seçmekle sınırlı olan bir karar verir (*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2008: 674). Dolayısıyla hazır-yapım yaklaşımında,

³ Belçikalı yönetmen Jean Antoine’nin Duchamp’la 1966 yılında yaptığı söyleşi, 1971 yılında Belçika televizyonunda “Signe de Temps” adlı bir programda yayınlanmış; bu söyleşi ilk defa “The Art Newspaper” için bir –çevriyazı- olarak 1993’de Sue Rose adlı çevirmen yardımıyla metne dökülmüştür. Michel Baudson, bu çevriyazıyı, Duchamp’ın kendini ifade ediş biçimine en sadık derleme olabileceğini aktarır. Bu derleme, 2013’de Nursu Örgü tarafından Türkçe’ye çevrilmiştir.

sanatçı tarafından seçilen seri üretim ürünleri, biçimi ve rastlantısal estetik değeri için seçilen Buluntu Nesne'den ayrılırlar. Hazır-yapımların tek ortak özelliği, fabrikasyon olmalarıdır (Hahn, 1984: 87).

Hazır nesnenin seçiminde başta kişisel beğeni olmak üzere estetiğin ilgi alanına giren renk, biçim gibi her türlü öğeye karşı “nötr olmak” önemli bir kıstastır; bunun için Duchamp hem kendi öznelliğine (akılsallığına) başvurur hem de kendi öznelliğini etkisiz kılar, ki bu oldukça sanrılı bir süreçtir. Duchamp için “bu seçim anlık bir itkiyle gerçekleşebildiği gibi, daha ilerisi için de düşünülebilir” (Damlacı, 1984: 23). Duchamp, Pierre Cabanne ile yaptığı bir söyleşide hazır-yapımları seçme kararını nasıl verdiğini şöyle açıklar:

“Bu tamamen objeye bağlıydı. Genel olarak görünüşüne dikkat ediyordum. Herhangi bir nesneyi seçmek çok zor, çünkü 15 günün sonunda ya onu sevmeye başlıyorsunuz, ya da ondan nefret ediyorsunuz. Bir şeye kayıtsızca, hiç bir estetik duygulanıma kapılmadan yaklaşmak zorundasınız. Hazır-yapımların seçimi her seferinde görsel bir kayıtsızlığa, aynı zamanda da iyi ya da kötü zevki tam anlamıyla dışlayan bir tavra dayanıyor” (Baykam, 1999: 237 aktarır; Cabanne, 1971: 48).

Duchamp, nesne seçiminde yargı ve beğeni gibi nesnenin tekrarını mümkün kılacak her şeyden uzaklaşmak ister. Hatta ki, tekrarın beğeni yarattığı düşüncesinden yani estetikten kaynaklı olarak hazır-yapımların sayısını da sınırlı tutmak ister. Çünkü tüm bunlar, hazır-yapımların sahip oldukları anlamı yitirmesine ya da başka bir şeye dönüşmesine sebep olur. Oysa hazır-yapım ancak sahip olduğu nötrlük sayesinde varlık kazanır ve estetik arayan zihinleri dürtme amacına hizmet eder. Duchamp için “bir şeye karşı ya da onun yandaşı olmak, aynı şeyin iki yüzüdür. «İroni» bir şeyi doğrulamanın şakacılığıdır”; bu yüzden hazır-yapımlarında “kayıtsızlığın ironisi”nden faydalanır (Damlacı, 1984: 28 aktarır; Roberts, 1968). Böylelikle “ironi katkısı, hazır-yapıtın anonimliğini ve tarafsızlığını korumasına yardım eder” (Paz, 2000: 143).

Duchamp, Jean Neyens ile 1965 yılında yaptığı “Will Go Underground” adlı röportajda, (kendisi için ilginç olan şeyin) bu ölçütlerle seçtiği nesneyi kendi işlevsel

içeriğinden koparıp, onu tamamen boş ve anlamsız olan -genel anestezi- diye ifade ettiği, her şeyden yoksun başka bir içeriğe yerleştirmek olduğunu aktarır (Duchamp, 1965: 14). Aslında bu, Yılmaz'ın örneklendirdiği gibi, bir zamanlar dini amaçlar için kiliseye yapılmış bir tablonun belli bir zaman sonra bulunduğu ortamdan alınıp müzeye yerleştirildiğinde eski içeriğinden uzaklaşıp yeni bir içerik kazanmasıyla eşdeğer bir yaklaşımdır. Belli ki bu durumu keşfeden Duchamp, sıradan bir nesnenin sanat nesnesine dönüşmesinde bu bilgidan faydalanmıştır: Seçtiği nesneyi sahip olduğu işlevinden konum ve bağlam yoluyla uzaklaştırıp değiştirmiş ve hazır-yapıt'ı meydana getirmiştir (Yılmaz, 2013: 166-167). Tam da bu noktada Duchamp'ın, farklı amaçlar doğrultusunda üretilen seri üretim nesnelerini kendi bağlamlarından alıp tuvallerinde ya da montajlarında tasarımın bir parçası olarak yeniden tanımlayan Picasso ve Braque'dan ayrıldığına değinmek gerekir. Örneğin, Picasso'nun parçalanmış bir halde bulduğu bisiklet gidonu ve selesi ile yaptığı “Boğa Başı” adlı çalışmasında, nesnelerin hem kendi kimliğini yitirmedikleri hem de dönüşerek bir boğa başına benzediği görülür (Bkz. Fotoğraf 7). Oysa hazır-yapımlarda böyle bir durum söz konusu değildir. Karşı-sanat tavrına sahip olan hazır-yapımlarda biçim arayışları olmadığı gibi temsile dair bir ize de rastlanmaz. Duchamp, kendisini gerçekçilik ile sınırlar. Duchamp'ın hazır-yapımlarında *fikir* ön plandadır ve fikri *sunma biçimi* dikkat çeker.



Şekil 7. Pablo Picasso, “Boğa Kafası”, İlkbahar 1942, Paris,
Özgün hali: Bisiklet selesi ve gidonu (deri ve metal), (33,5x43,5x19 cm.),
Picasso Ulusal Müzesi-Paris Dation Pablo Picasso, 1979
(Kaynak: <https://arkasnews.com/wp-content/uploads/2019/09/Picasso-7-1.jpg>)

Duchamp, hazır-yapımlarında sunuş biçimini adlandırmak ya da nesneyi betimlemek için dilin ifade olanaklarına başvurur.⁴ Kimi zaman hazır-yapımlarını sözcüklerle destekler kimi zaman da başlı başına sözcüklerle oluşturmak ister. Bu nedenle Duchamp'ın hazır-yapımlarında nesneyi seçme yöntemi kadar dili kullanma yöntemi de ön plana çıkar.

Michel Sanouillet, “The Essential Writings of Marcel Duchamp” adlı kitabın giriş metninde, 1913'ten itibaren Duchamp'ın yıkıcı coşkusunu dile yönelttiğini aktarır ve Duchamp'ın en yaygın ifade aracımızı nasıl yeniden şekillendirdiğine değinir (1975: 5) Duchamp, hazır-yapımlarını oluştururken mantıktan, anlamlı olandan uzaklaşmak ister. Tıpkı nesne seçiminde olduğu gibi, sözcük seçiminde de onların göz önünde olan anlamlarını askıya alır bir diğer deyişle sözcükleri iletişim işlevinden sıyrır, içlerini boşaltır. Duchamp, bu sözcükleri farklı bir bağlama taşırken mutlak dil kurallarına başvurmaz; her sözcük ve her harfe keyfi bir anlamsal değer verir bir nevi kelime oyunlarına başvurur. Onun kelime oyunları, birden çok farklı anlamı bir araya getirerek sözcüğe yeni bir kimlik kazandırır. Dolayısıyla, Duchamp'ın kelime oyunları ve yönlendirmeleri, mizahi yaklaşımları da ortaya çıkartır; ancak bu, Duchamp için ikinci derecede önem taşır (Sanouillet, 1975: 5-6).

Sonuç olarak, hazır-yapımlarda nesnenin seçimi, isimlendirilmesi başlı başına yaratıcı bir süreçtir. İşte böyle bir sürecin sonucunda, ancak izleyici ile buluşan hazır-yapımlar kendisini tam manasıyla gerçekleştirmiş olur.

Duchamp'ın hazır-yapımlarında başlık kadar tarih ve imza da önemli bir rol oynar. Sanatçı, Yeşil Kutu notlarında, hazır-yapımları belirlerken “dakiklik” ve “anında'lık durumu”nun önemini vurgular; hazır-yapımların üzerine bilgilendirme olarak “tarihi, saati, dakikayı” kaydetmek gerektiğini ve bu sayede hazır-yapımın, daha sonra “olabilecek en etkili gecikmeyle” araştırılabileceğini aktarır (Duchamp, 2000: 170).

⁴ Yeşil Kutu Notlarında, “Dil” bölümünde “Bir Dilin Koşulları” adı altında bu olanakları incelemek mümkündür (Bkz. Duchamp, 2000: 170).

Peter Bürger, “Avangard Kuramı” adlı kitabında, Duchamp’ın hazır-yapımlarında imzanın rolünden şöyle bahseder:

“Duchamp 1913’te seri üretim nesnelerini (bir pisuar, bir şişe süzgülü) imzalayıp sanat sergilerine gönderdiğinde, bireysel üretim kategorisini olumsuzlamıştır. Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen bir seri üretim nesnesi üzerine atılır. Duchamp’ın provokasyonu, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular” (Bürger, 2003: 107-108).

Bu bağlamda Duchamp, hazır-yapımlarının çoğaltılabilir olma özelliği ile “özgünlük” ve “biriciklik” kavramlarına da meydan okur. Duchamp’ın hazır-yapımları söz konusu olduğunda, özgün çalışma ile kopya çalışma arasında bir farklılık görülmez. Sanatçının “Bisiklet Tekerleği”, “Şişe Kurutucusu” veya “Çeşme” adlı çalışmalarını örnek gösterecek olursak, bu çalışmaların orijinaleri kayıptır ve kopyaları vardır. Çalışmanın kopyalanması ya da bu kopyanın kendisi ya da bir başkası tarafından yapılmış olması, Duchamp için sorun teşkil etmez; çünkü Duchamp’ın hazır-yapımları zihinsel emekle üretilir; göze değil zihne hizmet eder. Dolayısıyla kendisinin de ifade ettiği gibi, “bir *ready-made*’in kopyası aynı mesajı aktarır” (Duchamp, 2003: 323).

Octavia Paz’a göre, hazır-yapıt, “etkin bir eleştiridir: Niteleyicilerden oluşmuş kaidesinde oturan sanat yapıtına savrulan sıkı bir tekme. Eleştirel eylem iki aşamada gerçekleşir. İlki, hijyenle ilgili bir entelektüel temizliktir: Hazır-yapıt, beğenin eleştirisidir. İkincisi, sanat yapıtı kavramına karşı düzenlenen bir saldırıdır.” (Paz, 2000: 142).

Duchamp, 1961 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi’nde gerçekleştirdiği “Apropos of ‘Readymades’/ Hazır Yapımlar Hakkında” adlı konferansında, her hazır-yapımın ayrı değerlendirilmesi gerektiğinin önemine değinir ki bu konuşma metni, aynı zamanda hazır yapımların düşünsel bir boyut kazandığının göstergesi niteliğindedir (Duchamp, 1975: 141-142). Duchamp’ın hazır-yapımları oluşum süreçlerine bağlı olarak

farklılık gösterdiği gibi uygulama aşamasındaki müdahale türlerine göre de farklılık gösterir. Duchamp'ın Yeşil Kutu notlarında, farklı müdahalelerle yaptığı hazır-yapımlarını farklı başlıklarla isimlendirdiği görülür (Duchamp, 2000: 170-171). Francis M. Naumann'ın (1999) “Marcel Duchamp The Art of Making Art In The Age of Mechanical Reproduction” ve Arturo Schwarz'ın (1997) “The Complete Works of Marcel Duchamp” adlı kitaplarında, Duchamp'ın hazır-yapımları farklı kategorilerde incelenir. Bu kaynaklarda yer alan kategoriler doğrultusunda; Duchamp'ın hazır-yapımlarını, endüstri ürünü bir nesneye sanat yapıtı olma özelliği kazandırırken başvurduğu ölçütler ve müdahale türleri üzerinden örneklendirerek incelemek, hazır bir nesnenin sanat nesnesine nasıl dönüştüğünü anlamamıza olanak tanıyacaktır.

Değiştirilmemiş Hazır-yapım (Unaltered Ready-made); bir diğer ifadeyle genel olarak “Hazır-yapım”, Duchamp'ın ilk tanımı ile bildiğimiz, sanatçı tarafından sadece seçme eylemi ile sanat eseri mertebesine yükseltilen sıradan bir seri üretim nesnesidir. Octavia Paz'ın ifadesi ile “saf” halde olan bu hazır-yapımlar, “sanatçının onları seçme aşamasındaki tek eylemi olan ‘dayanıksız’ bir jestiyle sanat-yapıtına dönüşen anonim nesnelerdir” (2000: 142).

Bu tarz hazır-yapımlar, sanatçı tarafından fiziksel olarak değiştirilmemiş, biçimlendirilmemiştir; sadece nesnenin algılandığı konumdan uzaklaştırılarak sanat bağlamına taşınmasıyla sınırlı olan bir müdahaleyi içerirler. Bu nedenle, karşı-sanat yapıtı konumundadırlar.

Bazı sanat tarihçileri, Duchamp'ın genel hazır-yapım tanımına sadık kalarak, sadece değiştirilmemiş seri üretim nesnelerini “hazır-yapım” olarak kabul ederler (*Readymades of Marcel Duchamp*, 2011: 2) (Obalk, 2000: 8).

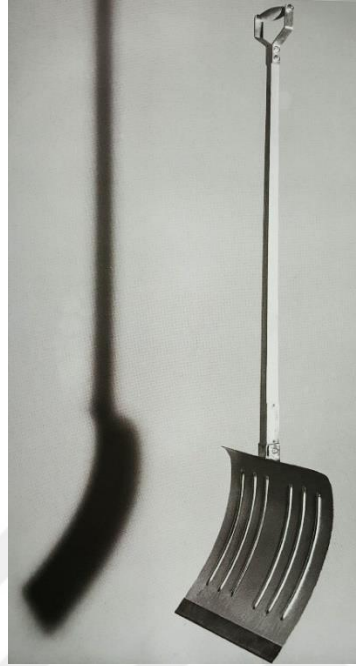


Şekil 8. Marcel Duchamp, “Şişe Kurutucusu”, 1914,

Hazıryapım: galvaniz metal şişe kurutucusu, (Kayıp çalışmanın takriben 1921 tarihli kopyası),
Jean-Jacques Lebel Koleksiyonu, Paris
(Kaynak: Naumann, 1999: 89)

Duchamp’ın değiştirilmemiş hazır-yapımlar kategorisinde yer alan ilk çalışması, 1914’de Paris’teki bir mağazadan satın aldığı “Şişe Kurutucusu” (Bottle Dryer) adlı hazır-yapımıdır. Bir şişe kurutucusu, sanatçının seçimi ile alışılmış ortamının dışına çıkartılarak sanat bağlamına taşınmış, nesnenin algılandığı konum değiştirilmiştir. Kalkan Erenus’a göre, bu yer-değiştirme nesnenin fiziksel bağlamı ile ilgilidir (2014: 79).

Bu kategoride yer alan bir diğer çalışma, Duchamp’ın 1915 yılında kız kardeşi Suzanne’ye yazdığı mektupta ilk defa “hazır-yapım” adı altında bahsettiği “Kol Kırılması Olasılığına Karşı” (In Advance of the Broken Arm) adlı hazır-yapımıdır. Duchamp, bu hazır-yapımından şöyle bahseder: “1915’te New York’ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de ‘Kol kırılması olasılığına karşı’ diye yazdım” (Duchamp, 2003: 322). Bir kar küreği, zeminde durmak yerine tavandan aşağıya doğru asılıdır. Kalkan Erenus’a göre, burada nesnenin “mantıksal bağlamı” ile ilgili bir yer-değiştirme söz konusudur ki bu, “nesnenin adını değiştirerek; söz konusu nesneye, genel olarak taşıdığı anlamla belirgin bir ilişki taşımayan, yeni bir başlık belirlenerek sağlanır” (2014: 79).



Şekil 9. Marcel Duchamp, “Kol Kırılması Olasılığına Karşı”, Kasım 1915, New York
 Hazıryapım: Ahşap ve Galvanizli Demir Kar Küreği, Orjinali kayıp,
 (1964 tarihli kopyası, Galeri Schwarz, Milano)
 (Kaynak: Schwarz, 1997b: 367)

Dolayısıyla bu kategoride ön plana çıkan bağlamlar arası yer-değiştirme ile bir nesneyi estetik alanın sınırlarına dâhil ederek nesnenin işlevini sonlandırmak ve ona yeni bir kimlik kazandırmak mümkündür. Duchamp’ın gözünden hazır-nesnelerin çift kimliğe sahip olduğunu ifade eden Sanat Eleştirmeni Donald Kuspit, Duchamp’ın yaratıcı edimi ile sanat eseri mertebesine yükseltile ve toplumsal açıdan belli bir işleve sahip olan bu nesnelerin, gündelik yaşamdaki işlevlerini kaybetmediklerini ve yaratıcı bir gözün bakışı ya da aklından geçirmesi ile hazır-yapıma dönüştüklerini aktarır (2010: 38).

Yardım Edilmiş (Desteklenmiş) Hazır-yapım (Assisted Ready-made); sanatçının sıradan bir nesnenin (ya da nesnelerin) biçimini değiştirmeksizin günlük yaşamda bilinen, standart duruş pozisyonunu değiştirmekle sınırlı olan bir müdahalesiyle oluşur. Bu tarz hazır-yapımlarda nesne, açıkça tanınabilir; çünkü nesnenin fiziksel yapısında bir değişiklik gözlenmez (Naumann, 1999: 298).



Şekil 10. Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”, 1913, Orjinali Kayıp, (1950 tarihli 3. versiyon), Yardım Edilmiş Hazıryapım: Ahşap tabure üzerine bisiklet jantı monte edilmiş, Modern Sanat Müzesi, New York; Sidney ve Harriet Janis Koleksiyonu
(Kaynak: Naumann, 1999: 170)

1913 tarihli “Bisiklet Tekerleği” (Bicycle Wheel), Duchamp’ın ilk yardım edilmiş hazır-yapımıdır. Yardım edilmiş hazır-yapımlarda, seçilen nesnenin bir diğer hazır nesne ile birleştirilmesi durumunda (Bisiklet Tekerleği gibi), her bir nesne tanınırlıklarını yitirmeden, algılandıkları biçimden uzaklaşarak bir arada oluşturdukları yeni bir biçim ve işlevde varlık kazanır. Duchamp, bisiklet tekerleği ve tabure olmak üzere birbiriyle ilişkisi olmayan iki farklı nesneyi bir araya getirerek nesneye yeni bir biçim ve işlev kazandırmış; nesnenin günlük hayattaki standart duruş pozisyonunu ters yönde değiştirerek fiziksel bağlamda yer-değiştirme prensibinden faydalanmıştır.



Şekil 11. Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917, New York,
Yardım Edilmiş Hazır-yapım: Porselen pisuar, Orijinali kayıp
(Burada gösterilen Alfred Stieglitz tarafından yapılan jelatin gümüş baskı)
(Kaynak: Schwarz, 1997b: 373)

Yardım edilmiş hazır-yapımlara bir diğer örnek, Duchamp’ın hazır-yapımlarının en meşhurlarından biri olan, 1917 tarihli “Çeşme” (Fountain) adlı çalışmasıdır. Duchamp, New York’ta Mott Works mağazasından seçtiği sıradan bir beyaz porselen pisuarı, yatay bir pozisyonda sunarak nesnenin hem günlük konumuna hem de işlevine yönelik bir müdahalede bulunmuştur. Ayrıca pisuarın kenarını onunla ilişkili olmayan yeni bir isim “R. Mutt⁵ 1917” ile imzalamıştır.

Bir hazır-yapımın sanat yapıtları kategorisine dâhil edilebilmesi için “yadsınamaz işlemlerle dönüştürülmüş bir nesne” olması gerektiğini dile getiren Heinich, Pisuar örneği üzerinden bu işlemleri detaylı bir şekilde şöyle ifade eder:

“İlk olarak sanatsal bağlam içine kaydırılması (Duchamp’ın Pisuar’ını [Pisuar’ını] sergilemek için boşu boşuna uğraştığı, 1917’deki Bağımsızlar Salonu); ikincil olarak, işlevsizleştirilmesi (nesne yatay olarak yerleştirilmelidir); üçüncü olarak, imzalanması (kenarına görünür bir şekilde R.Mutt yazılmıştır); dördüncü olarak, tarihlendirilmesi (‘1917’); beşinci olarak, isimlendirilmesi (Çeşme).

⁵ Duchamp, Otto Hahn ile yaptığı söyleşisinde, “Mutt” isminin, büyük bir sağlık donanım araçları kurumunun adı olan Mott Works’ten geldiğini ancak Mott adını, tanınmış çizgi roman karakteri olan “Mutt and Jef” ten esinlenerek “Mutt” yaptığını; sıradan bir isim arayışının sonucunda “Richard” adını eklediğini ve aslında bunların hiç önemli olmadığını “R. yalnızca: R. Mutt” olduğunu aktarır (Hahn, 1984: 86-87).

İsteğe bağlı ama son derece yararlı bir altıncı işlem de, Stieglitz'in bir ay kadar sonra, kendisine ait olan *The Blind Man*'de yayımlandığı ve hem nesne'ye hem de skandal'a geleceğe ulaşma olanağı tanımış olan fotoğraftır" (2000: 193).

Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin ücretli katılımı ile gerçekleştirdiği sergide, "Çeşme"nin reddi karşısında, "Duchamp'ın sağladığı katkı, estetikten arındırılmış bir sanat eseri ortaya koymaktır" (Danto: 2013: 40).

Burada önemli olan bir diğer şey, Duchamp'ın "The Blind Man/Kör Adam" adlı kısa süreli bir dergide, imzasız olarak yayımladığı, "Richard Mutt Davası" isimli yazısında saklıdır: "Bu çeşmeyi Bay Mutt'un kendi elleriyle yapıp yapmadığının hiçbir önemi yok. Onu o SEÇTİ. Gündelik hayattan alelade bir nesneyi öyle bir şekilde koydu ki, nesne işlevsel anlamını yitirdi, yeni bir başlık ve yeni bir bakış açısı kazandı: O nesne için yeni bir düşünce yarattı" (Danto, 2013: 40). Duchamp'ın "Çeşme" adlı yardım edilmiş hazır-yapımı için dile getirdiği bu ifadeler, bütün hazır-yapımlarının özünü oluşturması açısından önemlidir. "Çeşme", 2004 yılında, 500 sanat uzmanı ile yapılan anket sonucunda, en etkili modern sanat eseri olarak seçilmiştir (BBC News, 2004).

Düzeltilmiş (Rektifiye Edilmiş) Hazır-yapım (Rectified Ready-made); sanatçının mevcut bir nesneyi, düzeltme ya da küçük düzenlemeler ve/veya değişiklikler ile tamamladığı sınırlı bir müdahalesiyle oluşur (Naumann, 1999: 299). Bu kategoride yer alan hazır-yapımlarda seçilen nesnenin, bir sanat eserinin seri üretim yoluyla yeniden üretimi yani röprodüksiyonu olduğu görülür. Duchamp için "sanat eseri" olarak kabul edilen bir yapıtın seri üretim yoluyla çoğaltılması bir bakıma nesneye "sıradan" olma özelliği kazandırır. Müdahale etmek üzere bir sanat eserinin röprodüksiyonunu seçmesi, Duchamp'ın sanata bakış tarzı ile doğrudan ilgilidir:

"Bir sanat çalışması izleyiciyle bağlantısıyla [bağlantısıyla] varolur. 'İyi' diyerek izleyici kutsar onu. Kuşaklar resim dolu müzeleri birbirine aktarırlar. Müzeler yaşamda kalabilmiş yapıtlar deposudur. Bu yapıtların yaşamlarını sürdürebilmiş olmalarının nedeni büyüklükleri, güzellikleri değildir, çünkü, güzel etiketinin bir doğrulaması yoktur. Yaşayabilmeleri rastlantıya bağlıdır. Geçmiş dönemlerin sanatçıların birçoğunu yitirmişizdir. Belki onlar daha güzeldiler. (...) Bence, sanat

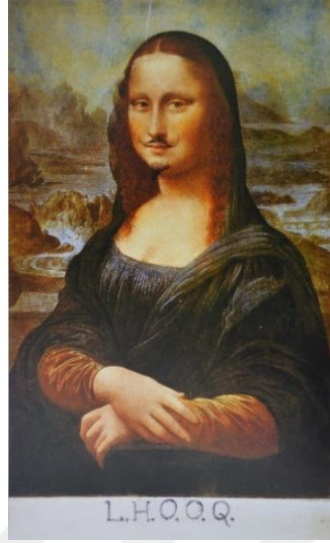
yapıtının yaşamı bir insan ömründen daha kısadır. Ben yirmi yıl kadardır diyorum. Yirmi yıl sonra izlenimci resmin izlenimi kalmaz çünkü, gereç, renk, boya kararmıştır. Benim sanata uyguladığım bakış tarzıdır bu. Dediğim gibi, yaşamını sürdüren yapıtlar sanat tarihinin zimmetine geçirdikleridir, Sanat Tarihi'ye sanat değildir" (Damlacı, 1984: 24 aktarır; Hamilton ve Hamilton, 1959).

Bu bağlamda, Duchamp'ın düzeltilmiş hazır-yapımlarla sanat eseri kavramının ölçütlerini ve yüceltilen değerlerini irdelemeyi hedeflediği düşünülebilir.



Şekil 12. Marcel Duchamp, “Eczane”, 1914 Ocak, Rouen, Düzeltilmiş (Rektifiye Edilmiş) Hazıryapım: Ticari röprodüksiyon üzerine guaj boya, (26,2x19,2 cm.), Arakawa Koleksiyonu, New York (Kaynak: Schwarz, 1997b: 366)

1914 tarihli “Eczane” (Pharmacy), Duchamp'ın düzeltilmiş (rektifiye edilmiş) hazır-yapımlarından biridir. Duchamp, 1914 Ocak ayında Rouen'e yaptığı tatil yolculuğu esnasında, sanat malzemeleri satan yerel bir mağazada, kış manzarası tasvirli, pahalı olmayan bir dizi röprodüksiyon bulur. Bu röprodüksiyonlardan üçünü satın alır ve her bir resmin ufkuna kırmızı ve yeşil guaj boya ile hafif dokunuşlar ekler. Duchamp, bu renklerin eczanelerin camlarında çok sık görülen renkli sıvı şişelerini hatırlattığını söyler; bu yüzden her bir çalışmaya “Eczane” ismini verir (Naumann, 1999: 50).



Şekil 13. Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q.”, 1919, Düzeltilmiş (Rektifiye Edilmiş) Hazıryapım:
Kurşun kalem ile bıyık, keçi sakalı ve başlık eklenmiş renkli taş baskı,
Özel Koleksiyon, Paris
(Kaynak: Brauchitsch, 2003: 45)

Duchamp’ın düzeltilmiş (rektifiye edilmiş) hazır-yapım kategorisinde yer alan, kışkırtıcı etkisiyle dikkat çeken meşhur hazır-yapımlarından biri de, 1919 yılına tarihlenen “L.H.O.O.Q.”dür. Duchamp, Leonardo da Vinci’nin meşhur tablosu Mona Lisa’nın çoğaltılmış bir baskısı üzerine kalemle bıyık ve keçi sakalı çizerek müdahalede bulunmuş ve resmin altına imza, tarih ve yapıldığı şehri (Paris) yazmanın yanı sıra bir tür fonetik oyuna başvurarak kalemle “L.H.O.O.Q” harflerini eklemiştir (Schwarz, 1997a: 202). Duchamp için bu harflerin “tek anlamı onları fonetik olarak okumaktı” (Cabanne, 1971: 63). “Bu harfleri Fransızca okuyan biri, aynı zamanda *Elle a chaud au cul*⁶ gibi bir şey demiş oluyordu –ki anlamı, ‘sıcak bir kıçı var’ demektir. *Mona Lisa*, bir *tablo* olarak resim sanatını; *model* (konu) olarak da *kadını* temsil ediyordu. Ayrıca bu çalışmasıyla, *görsel imge* ile *sözel dil* arasındaki garip ilişkiye de dikkat çekmiş oluyordu” (Yılmaz, 2013: 181).

⁶ “L.H.O.O.Q.’nin okunuşu, *el aş o o kû*; *Elle a chaud au cul*’nin okunuşu, *el a şo o kû*. Duchamp, ayrıca *Rrose Sélavy* takma adıyla, 1920’lerde kadın kılığında fotoğraflar çekmiştir. *Rrose Sélavy*’nin okunuşu Fransızca *Eros, C’est la vie* ile neredeyse aynıdır ve ‘Eros, bu, yaşamdır’ anlamına gelmektedir” (Yılmaz, 2013: 181).

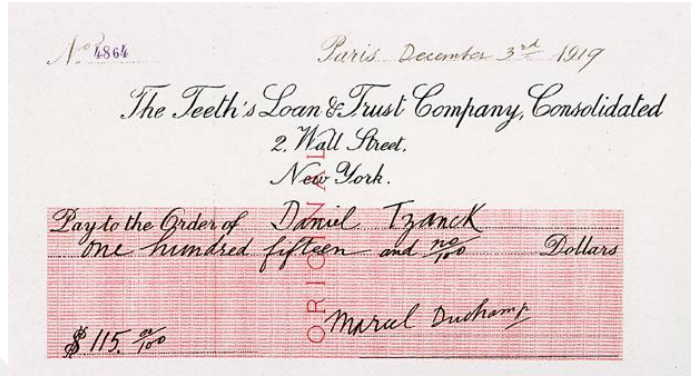
Arturo Schwarz’a göre, Duchamp’ın 1919 tarihli “L.H.O.O.Q.” adlı düzeltilmiş hazır-yapımında, “kadın Mona Lisa, cinsiyeti belirsiz bir kişiliğe hermafrodite dönüştürülür” ve “1919-1927 yılları arasında Duchamp’ın çalışmalarında en sık tekrarlanan içerik, eser sahiplerinin androjenliğe olan eğilimini yansıtır” (1997a: 201, 202). Duchamp’ın özellikle Mona Lisa’yı seçmesi ve ona bıyık, keçi sakalı eklemesi, modelin androjenliğini vurgulamaya yönelik bir müdahalede bulunduğunu gösterir. Ancak Duchamp’ın hazır-yapımlarının var oluş amacı ve sanata karşı tutumu göz önünde bulundurulursa, Leonardo Da Vinci’nin meşhur Mona Lisa’sının bir röprodüksiyonunu seçip müdahale etmesiyle amaçladığı şey, sanat eserinin sadece biricik oluşunu alaşağı etmek değil, yüceltilen diğer değerlerini de sorgulamaktır.

Taklit edilerek Düzeltilmiş Hazır-yapım (Imitated Rectified Ready-made), sanatçının mevcut bir nesneyi düzeltmek için taklit yöntemine başvurduğu bir müdahale sonucunda oluşur. Değişikliklerden veya farklılıklardan bazılarının sanatçı tarafından yapıldığı bu tarz hazır-yapımlar, genel olarak bilinen ve tanınabilir bir esere dayanır. Duchamp’ın 1919 tarihli “Tzanck Çeki” (Tzank Check) ve 1924 tarihli “Monte Carlo Bonosu” (Monte Carlo Bond) adlı hazır-yapımları bu kategori içinde değerlendirilen örnekler arasındadır (Naumann, 1999: 298). Her iki hazır-yapım, mali bir dokümanı konu edinmesi açısından önemlidir.

Duchamp, 1919 tarihli “Tzanck Çeki” (Tzank Check) adlı hazır-yapımını, diş hekimi ve aynı zamanda tecrübeli bir koleksiyoncu olan Daniel Tzanck’a diş tedavisi borcu karşılığında tasarlar. Duchamp bu çeki, orijinal boyutundan daha büyük olacak şekilde kâğıt üzerine mürekkep ile çizer ve borçlu olduğu 115 dolar değerini imzalayarak Daniel Tzanck’a sunar. “Çek, kâğıdın alt yarısında birbirini takip eden çizgilerde/satırlarda ‘the teeth’sloanandtrustcompanyconsolidated’ [*böyle yazılmış*]⁷ ifadesi ve çekin merkezi boyunca diğer yazılara dik bir şekilde ORJİNAL kelimesi ile mühürlüdür” (Joselit, 1998: 97). Francis Naumann, paranın 2 Wall Street/New York adresinde olduğu belirlenen, “The Teeth’s Loan & Trust Company Consolidated” adlı bir hesaptan çekileceğini (böyle bir bankanın var olup olmadığını konu dışı tutar), Tzanck’ın

⁷ Köşeli parantezli ifade metnin orijinalinde mevcuttur.

bu ödeme şeklini kabul ettiğini ve Duchamp’ın bu çeki kendisinden geri satın alma teklifiyle gelene kadar, 20 yıl boyunca kendi tekelinde bulundurduğunu ancak yıllar sonra bu çeki Tzanck’tan 1000 frank karşılığında uygun bir fiyata aldığını aktarır (1999: 81).



Şekil 14. “Marcel Duchamp”, “Tzanck Çeki”, 1919, Paris,
Kağıt üzerine mürekkep, (21 x 38,2 cm.)

(Kaynak: https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/pop2.html)

Duchamp’ın bu mali hazır-yapımı, diğer hazır-yapımların aksine el yapımıdır: “Küçük harfleri yapmak, basılı görünecek bir şey yapmak uzun zamanımı aldı- küçük bir çek değildi” sözleri ile bunu vurgular (Cabanne, 1971: 63).

“Tzanck Çeki’nin üzerine basılı olan ‘Orijinal’ kelimesi, orijinalliğin değerini daha belirgin olarak sorgular ve hem sanat hem de finans dünyasına özgü olan sahtecilik konularını ele alır” (Velthuis, 2000: 13 aktarır; Read 1989: 99).

Mali bir dokümanı konu edinen hazır-yapımlarda en önemli rolü imza oynar, nasıl ki bir çekte “imza” bir değer göstergesi ise sanat eserinde de aynı işleve hizmet eder. Duchamp’ın hazır-nesnelere attığı imza ile onları endüstriyel ekonominin gayri şahsi dünyasından uzaklaştırarak sanat dünyasına taşıdığını söyleyen Velthuis; Duchamp’ın imza ile işçilik, özgünlük, biriciklik kavramlarına sahip olan Tzanck Çeki’ni bu defa ekonominin anonim dünyasına sunduğunu aktarır (2015: 1-5).



Şekil 15. Marcel Duchamp, “Monte Carlo Bonosu”, 1924, Paris,

Taklit edilerek düzeltilmiş hazır-yapım, Renkli taş baskı/Tipo baskı üzerine fotokolaj,
Düz karton tutucu üzerine monte edilmiş, (31.5x19.5 cm.), Modern Sanat Müzesi, New York
(Kaynak: Seekamp, 2004b)

Duchamp’ın bir diğer taklit edilerek düzeltilmiş hazır-yapımı, rulet oynayarak kazanç elde etme fikri ile geliştirdiği, 1924 tarihli “Monte Carlo Bonosu” (Monte Carlo Bond)’dur. Duchamp, o dönemlerde piyasada alınıp satılan, bilinen bir Monte Carlo Bonosu’ndan yola çıkarak dilbilimine ve cinasa yönelik müdahaleyle finansal bir belgenin parodisini yapmaktadır.

“Duchamp, Man Ray’in kendisini yüzü ve saçları sabun köpüğüyle kaplı bir şekilde fotoğrafladığı, portresini bir rulet çarkı üzerine yerleştirerek standart bir hisse senedine benzer, kendine özgü bir tahvil modeli hazırlar. Fotokolajın altında, ‘moustiques domestiques demistock’ (yerli sivrisinekler yarı hissesi) kelimeleri tahvilin ön yüzünü kaplayacak şekilde, aralıksız olarak tekrar edilerek yazılmış, sol altta Rosé Selavy, sağ altta ise Marcel Duchamp şeklinde imzalanmıştır. Duchamp, numaralandırılmış otuz kopya olarak hazırlamayı planladığı bu tahvillerden ancak sekiz tane kadar hazırlamıştır. Tahvilin arka yüzünde ise, Monte Carlo’da belirli bir sisteme göre rulet oynamak üzere kurulan sermaye şirketinin işleyiş koşulları yer almaktadır” (Kalkan Erenus, 2014: 93 aktarır; Schwarz, 2000: 703,704).

Judovitz'e göre, "değer, değer'in özünde hiçbir anlamı olmadığı bir oyunda, işin sergilenmesi, dolaşımı ve tüketimi yoluyla yaratılır" (Velthuis, 2000: 31 aktarır; Judovitz, 1995: 163). Bu bağlamda, "Monte Carlo Bonosu" ve "Tzanck Çeki" de dâhil olmak üzere, Duchamp'ın para ile ilgili dokümanlarını içeren hazır-yapımları, sanat ve ekonomi arasındaki güçlü bağa dikkat çekerek sanat eserinin değeri ile paranın değeri arasındaki sınırı görünür kılmaya çalışır.

Duchamp'ın para ile ilgili belgelerini, "hayali ekonominin en erken örnekleri" arasında gören Velthuis, bu konuya değinen az sayıdaki uzmanların bakış açısı üzerinden, bu tarz hazır-yapımları, "sanat dünyasında geçerli olan temel değerlerin ve başarı kıstaslarının yanı sıra sanatın toplumdaki ayrıcalıklı konumunun da bir eleştirisi olarak" değerlendirir ve Duchamp'ın başta "ekonomi ve sanat alanları arasındaki ilişki" olmak üzere "kültürel metaların değerini belirleyen rejimleri ve kategorileri" de sorguladığını aktarır (Velthuis, 2015: 5).

Yarı Hazır-yapım (Semi Ready-made), sanatçı tarafından, ticari olarak satılan mevcut bir nesneden üretilen ancak yine de endüstriyel olarak yapay üretilmiş görünümünü koruyan bir çalışmadır (Naumann, 1999: 299).

Seçilen nesnelerden bazılarının boyutuna ya da malzemesine müdahale edilerek işlevinden ve bağlamından uzaklaştırılması söz konusudur. Bu tarz hazır-yapımlar, az ya da çok değiştirilmiş endüstriyel nesnelerin bir araya getirilmesiyle bir nevi asamblaj mantığıyla oluşturulur. Duchamp'ın "Taze Dul" (Fresh Widow) ve "Neden Hapşırıyorsun Rose Sélavy?" (Why Not Sneeze Rose Sélavy?)⁸ adlı çalışmaları, yarı hazır-yapım kategorisinde değerlendirilebilir.

⁸ Naumann, yarı-hazır yapım kategorisinde değerlendirse de, Schwarz, bu hazır-yapımı, genel olarak birden fazla parçanın çok fazla desteklenerek bir araya getirilmesinden oluştuğu için "çok fazla desteklenmiş" olarak tanımlamaktadır (Kalkan Erenus, 2014: 107 aktarır; Schwarz 2000: 205).



Şekil 16. Marcel Duchamp, “Taze Dul”, 1920, Yarı hazır-yapım,
Minyatür Pencere: Ahşap bir tahta üzerinde, maviye boyanmış ahşap ve sekiz dikdörtgen cilalı
deri, (1.9x45.1x10.2 cm.), Modern Sanat Müzesi, New York, Katherine S. Drier’in Mirası
(Kaynak: Mink, 2004: 69)

Duchamp, 1920 tarihli “Taze Dul” (Fresh Widow) adlı yarı hazır-yapımında, geleneksel bir Fransız penceresi kullanır. Ancak sanatçı, diğer hazır-yapımlarından farklı olarak var olan bir nesneyi satın almak yerine bir marangoza yaptırır. Buradaki müdahale, geleneksel Fransız penceresinin boyutlarının değiştirilerek küçültülmesinin yanı sıra cam takmak yerine siyah deri ile kaplanması ve pencere eşiğine siyah kağıt bantlı harfler ile “TAZE DUL TELİF HAKKI ROSE Sélavy⁹ 1920” (FRESH WIDOW COPYRIGHT ROSE Sélavy 1920) adlı bir tür kelime oyununun eklenmesidir.

Duchamp, bu hazır-yapımını adlandırırken bir tür sözcük oyununa da başvurmuştur: “Fresh Widow” (Taze Dul) başlığı ile “French Window” (Fransız Penceresi) sözcüğüne bir gönderme yapar. Ayrıca “fresh” sözcüğünün, “zeki” anlamını taşıdığını da vurgular (Cabanne, 1971: 66).

⁹ “Bu isim, Fransızcadaki “*Eros, c’est la vie*,” yani “Aşk, işte yaşam bu” anlamına gelen ifadenin sesteşi olarak türetilmiştir” (Kuspit, 2010: 64).

Fransız penceresi, hem orijinal boyutunu kaybetmesinden hem de izleyenin cam bölümlerden baktığında karanlıktan başka bir şey göremeyeceğinden kaynaklı olarak işlevinden soyutlanır ve birkaç harfin çıkarılmasıyla oluşturulan başlıkta yaratılan anlam çokluğu, izleyenin algısını farklı bir yöne çekerek, pencerenin bir kadın bedeni olarak kişileştirilmesini destekler (Seekamp, 2004c: 1-5). Bu bağlamda, Janis Mink, Duchamp'ın siyah deri ile örtülmüş camlarının “‘görünür / görünmez’ karşıtlığından hareketle, kadınlığa özgü olduğu düşünülebilecek bir ‘kapalı açıklık’ olgusunu da gündeme taşır” (Kalkan Erenus, 2014: 105 aktarır; Mink 2006: 70).

Duchamp, bu yarı-hazır yapımını ilk defa yeni bir takma isimle “Rose Sélavy” ve “telif hakkı” terimiyle imzalayarak, sanat eserini ortaya koyan kişi üzerinden yeni bir sorgulama başlatır.



Şekil 17. Marcel Duchamp, “Neden Hapşırıyorsun Rose Sélavy?”, 1921, New York Yarı hazır-yapım: Bir kuş kafesinin içinde; 152 mermer küp, bir termometre ve bir mürekkep balığı kemiği, (11.4x22x16 cm.), Philadelphia Sanat Müzesi, Louise ve Walter Arensberg

Koleksiyonu

(Kaynak: Schwarz, 1997b: 384)

1921 tarihli “Neden Hapşırıyorsun Rose Sélavy?” (Why Not Sneeze Rose Sélavy?), Duchamp'ın bir diğer yarı hazır-yapımıdır. Duchamp, kendisinden bir çalışma isteyen Katherine Dreier'in kız kardeşi için bu çalışmayı yaptığını aktarır (Cabanne, 1971: 65). Duchamp, beyaz bir kuş kafesinin içerisini küp şeker görünümüne sahip, özenle hazırlanmış 152 adet mermer küp ile doldurarak içerisine termometre ve mürekkep

balığı kemiği yerleştirir ve kafesin altına siyah kağıt bantlı harflerle, her kelime ayrı bir satıra gelecek şekilde, işin adını ve tarihini ekler. Bir nesne olarak küp şeker ile benzer özelliklere sahip olan küp mermerin, malzeme açısından yer değiştirmesiyle oluşturduğu sürpriz, ancak izleyicinin bu kafesi kaldırması durumunda hissedeceği ağırlıkla ortaya çıkacaktır. Janis Mink, Duchamp'ın ifadesi ile, kafesin içinde yer alan termometrenin mermerin ısı derecesini kaydettiğini aktarır (Seekamp, 2004d: 6). Duchamp, bu çalışmasını “şekerin mermer olarak değiştirildiği bir hazır-yapımdır. Bu bir çeşit mitolojik etkidir” sözleri ile ifade eder (Marcel Duchamp, *Criticavit*, 1975: 135).

Basılı Hazır-yapım (Printed Ready-made) kategorisini “varyasyonları tanıtılabilir olsa da, içerisinde genellikle kelimelerin ve sözcük gruplarının kabul edildiği ve tam olarak formüle edildikleri veya bulundukları gibi (basılı) sunulduğu edebi bir hazır-yapım” şeklinde tanımlayan Francis Naumann; bu mevcut tanım doğrultusunda, Duchamp'ın kelime oyunları içeren çalışmalarını, (tıpkı Schwarz'ın bir tür hazır-yapım olarak kabul edip sınıflandırdığı gibi) ***“Değiştirilmiş Basılı Hazır-yapım” (Modified Printed Ready-made)*** kapsamında ele alır (Naumann, 1999: 299).

Değiştirilmiş Basılı Hazır-yapım (Modified Printed Ready-made), sanatçının, çoğu zaman görsel ya da sözsel cinastan faydalandığı; anlam çokluğu yaratmak için harfleri veya kelimeleri eksiltme, arttırma ya da yer değiştirme yöntemine başvurduğu bir müdahale sonucunda oluşur. Duchamp, bir röportajında kelimelere yönelik müdahale şeklinden şöyle bahseder:

“Bilirsin, cinaslar her zaman ince zekanın zayıf formları olarak düşünülegelmıştır; fakat ben cinasları hem gerçek sesleri nedeniyle hem de tamamen farklı kelimelerin karşılıklı bağlantılarına eklenmiş beklenmeyen anlamları nedeniyle dürtü kaynağı olduklarını düşünürüm. (...) Bazen dört veya beş farklı anlam derecesi ortaya çıkar. Eğer tanıdık bir kelimeyi yabancı bir atmosferde sunarsanız, resimdeki biçimsizleştirmeyle kıyaslanabilecek, şaşırtıcı ve yeni bir şeye ulaşırsınız” (Housefield, 2012: 21 aktarır; Kuh, 1962: 88-89).

Sanatçı, hazır-yapımlarına bu edebi kelime gruplarını ya da cümleleri kimi zaman kalem ile yazarak, kimi zaman da basılı bir şekilde çıkartıp bant ile yapıştırarak

ekler. Duchamp, böyle bir müdahalenin, “izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yönelik” olduğunu aktarır (Duchamp, 2003: 322).

Duchamp’ın hazır-yapımlarında kelime oyunları önemli bir yer tutar. Hazır-yapımlarının başlıklarında ya da içeriğinde yer alan kelime oyunları, bazen yapıtın oluşturulması için destekleyici bazen de yapıtın tamamlanması için vazgeçilmezdir. Belli kategoriler altında incelediğimiz hazır-yapımlar üzerinden örnek verecek olursak; değiştirilmemiş hazır-yapım olan “Kol Kırılması Olasılığına Karşı”, düzeltilmiş hazır-yapım olan “L.H.O.O.Q.” ve yarı hazır-yapım olan “Taze Dul” adlı çalışmalarda kelime oyunlarını görebilmemiz mümkündür.

Karşılıklı (İki yanlı) hazır-yapım (Reciprocal Ready-made), sanatçının “sıradan bir nesneyi sanat nesnesi mertebesine yükseltme” düşüncesini, paradoksal bir şekilde, tam tersi yöne çevirdiği “sanat nesnesini sıradan bir nesneye dönüştürme” düşüncesi olarak tanımlanabilir. Bu tarz hazır-yapımlar, sadece yaratıcının zihninde canlandığı bir fikir ya da tasarıdır; gerçekte uygulanmamıştır. Duchamp’ın, Yeşil Kutu notlarında, karşılıklı hazır-yapım olarak, “Bir Rembrandt’ı ütü tahtası olarak kullanmak” tasarısı yer almaktadır (*The Bride's Veil*, 1975: 32). Bu kategoride yer alan hazır-yapımların amacı, “sanat ile *ready-made*’ler arasında var olan temel çatışmayı belirgin kılmak”tır (Duchamp, 2003: 322).

Duchamp, 1961 yılındaki “Apropos of ‘Readymades’/Hazır Yapımlar Hakkında” adlı konferans metninde, hazır-yapımlarının diyalektik döngüsünü; “sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvallerin de *ready-mades aided* olduğunu söylemek gerekir” ifadesi ile sonlandırır (Duchamp, 2003: 323).

Bu incelemeler sonucunda peşine düşülmesi gereken soru, endüstri ürünü bir nesnenin nasıl olup da sanat nesnesi olabileceğini daha derinlemesine araştırmaktır. Bu araştırma, ister istemez sanat eserinde biçim ve içerik bağlamında ortaya çıkacaktır.

2. BÖLÜM

HAZIR NESNENİN SANAT ALANINDA KULLANIMI

2. BÖLÜM

HAZIR NESNENİN SANAT ALANINDA KULLANIMI

2.1. Endüstri Ürünü Nesnenin Sanat Objesine Dönüşümü

Hazır nesnenin sanat alanında kullanımına değinmeden önce üzerinde düşünmemiz gereken soru şudur: Sanatçı tarafından endüstri ürünü bir nesne sanat objesine nasıl dönüştürülebilir?’ Bu sorunun cevabı, öncelikle nesnenin tanımlanmasını, sanat objesi ile arasındaki farklılıkların ortaya konulmasını ve bu dönüşümün göstergebilim üzerinden açıklanmasını gerektirir.

Çağdaş dünyada nesnelerin anlam belirtme biçimi üzerine düşünceler geliştiren Roland Barthes, “Göstergebilimsel Serüven” adlı kitabında, nesneyi, “görölmeyi bekleyen şey”, “düşünen özneye göre düşünülen şey” kısacası “herhangi bir şey” olarak tanımlar ve nesnenin tanımını daha iyi anlayabilmek için teknolojik yan anlamını da şu şekilde açıklar (1993: 164):

“Nesne bu durumda, imal edilmiş şey olarak tanımlanır; mamul, standartlaştırılmış, biçimlendirilmiş ve belli ölçölere göre uydurulmuş yani imalat ve nitelik kurallarına bağı kılınmış maddedir. Demek ki nesne özellikle bir tüketim ögesi olarak tanımlanır: Belli bir nesne fikri, dünyada milyonlarca örnek, milyonlarca kopya halinde yeniden üretilir: Bir telefon, bir saat, bir biblo, bir tabak, bir mobilya, bir dolmakalem, bizim gerçekten yaygın olarak nesneler diye adlandırdığımız şeylerdir. Nesne artık son derece öznele değil de son derece toplumsala doğru kaçır” (Barthes, 1993: 165).

Nesnenin teknolojik yan anlamı, “yapım” (imal etme) kavramıyla ilişkilidir. Konu bağlamında, üzerinde durulan “hazır” olarak nitelendirilen “nesne”, endüstri ürünü nesnelerdir.

Nesne, sayısız tanımının içinde en yaygın ve basit tanımı ile “bir işe yarayan şey” olarak ifade edilir. Bu tanıma göre, nesne, kullanım amacı ile sınırlıdır; işleve indirgenir. Her nesnenin bir işlevi, faydası ve kullanım alanı vardır. Nesneler, kullanım

amacına göre insanın çabası ve teknik bilgisi ile üretilirler. Nesnenin üretiminde gerekli olan teknik bilginin temelinde ise biçim ve işlev ilişkisi vardır.

Ufuk Tolga Savaş, “Endüstri Ürünü Nesneden Sanat Formuna” adlı sanatta yeterlik eser çalışması raporunda, “insanın ürettiği her şey endüstri ürünü işlevsel nesnedir” der ve bu belirlemenin içerisine insan tarafından üretilen sanat objesinin de girdiğini, ancak sanat objesine doğrudan endüstri ürünü nesne olarak bakmanın yanlış olduğunu ifade eder (2004: 6). Savaş’a göre,

“Sanat eseri ile endüstri ürünü nesne arasındaki en temel fark işlevden ileri gelmektedir. Endüstri ürünü bir nesne, içinden su içmek ya da içine biriktirmek gibi gündelik işlevler için üretilirken sanat eserleri akıl ve ruha hitap etme, güzel olma gibi işlevleri yerine getirmek için oluşturulur. Her ikisi de tasarım varlığı olması dolayısıyla estetik olma ereğini taşır. Ancak endüstriyel nesnede işlev, önde gelir” (2004: 84).

Her nesne gibi sanat objesi de bir biçim ve o biçim sayesinde aşkın (transcendal) bir içeriğe sahiptir. Biçim, içeriği var ederken içerik de biçimi şekillendirir. O halde, biçim ve içerik konusuna kısaca değinmek gerekir.

Sanat objesi en basit şekilde bir imge olarak düşünülebilir. İmge ise içeriği olan biçimdir. Türk Dil Kurumu Felsefe Terimleri Sözlüğü’nde imge, “bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyası” olarak tanımlanır (TDK, 2019). İmge kavramını bir örnekle açıklamak faydalı olacaktır. Kara kedi denildiğinde insanın aklına sadece siyah renkli bir kedi biçimi gelmez. Rengi ve biçiminin yanı sıra o kedinin sesi, tüylerinin yumuşaklığı, kokusu gibi diğer duyu organlarından alınan bilgilerde gelir. Bu durum insan zihninin nesneleri sadece biçim olarak değil ama içinde diğer beş duyu ile algılanan bilgilerle beraber tıpkı bir bilgisayar dosyası gibi saklamasından ileri gelmektedir.

Bu şekilde algılanan ve insan zihninde depolanan her şeyin içeriği de vardır. Bu durumda içeriğin de incelenmesi gerekir. İçerik bir nesnenin konusu olarak düşünülebilir.

Konu sanatsal ya da gündelik işleve yönelik olabilir. Bu doğrultuda, bir sanat objesi ya da endüstriyel bir nesne ortaya çıkabilir. Bunu bir örnekle açıklayacak olursak; cam bir bardak ele alınabilir. Bu cam bardak konu itibariyle içinden sıvı bir şey içilmesi için tasarlanmış bir nesnedir. Yani konusu, işlevidir. Ancak aynı bardak sanat bağlamı içinde, gündelik işlevinden sıyrılmış bir biçimde ortaya çıktığında ve sanatsal bir bildirim sunduğu takdirde sanat objesi olarak ortaya çıkabilir. Bu durum, endüstri ürünü bir nesnenin sanat bağlamına nasıl girdiğini açıklayabilir ancak konu bağlamının daha iyi açıklanması gerekir ki, bunun için semiyoloji yani göstergebilimden yararlanmak gerekir.

Göstergebilimci Roland Barthes, nesneleri, insanın dünyada etkin olarak varlık göstermesine olanak tanıyan, insan ve eylem arasında bağlantı kuran araçlar olarak ifade eder. Her nesnenin kullanım amacının ötesinde, kendiliğinden gelen farklı bir işlevi vardır. Dolayısıyla nesneler saf araçlar değildir. Her nesne bir şeye yaradığı gibi anlam da belirtir. Barthes’a göre, “anlam belirtmek nesnelerin yalnızca bilgileri taşımadığı (bilgi taşıma durumunda iletme söz konusudur), ama göstergelerden oluşan yapıli dizgeler, yani özellikle farklılık, karşıtlık ve aykırılık dizgeleri oluşturduğu anlamına gelir” ve bir nesnenin anlam ifade etme durumu, “bir insan toplumu tarafından üretildiği ve tüketildiği anda, imal edildiği, belli kural ve ölçülere uydurulduğu anda gerçekleşir” (1993: 164-165).

Endüstri ürünü bir nesnenin özünde taşıdığı özellikler onu sanat objesi yapmaya yeterli değildir; onu sanat objesine dönüştüren şey, kendisine atfedilen anlamdır. Bu nedenle, söz konusu nesnenin sanat alanına dâhil olabilmesi için bir göstergeye dönüşmesi ve sanat bağlamında sergilenmesi gerekmektedir.

“Bir nesnenin göstergesel değerini değiştirmenin o nesnenin işlevini değiştirmek ile olası” olduğunu ifade eden Savaş, nesnenin göstergesel değerini değiştirmemizi mümkün kılan üç temel yöntemden şöyle bahsetmektedir (2004: 85):

“1.Nesnenin yapıldığı malzemeyi değiştirmek;

Her nesne işlevini yerine getirebilmek için en uygun malzeme kullanılarak biçimlendirilir. Bir pense sağlam olabilmesi için çelikten, bir tabak kir tutmaması için porselenden, bir elbise giyilebilmesi için

kumaştan yapılır. Ancak bir pense camdan yapılırsa kırılabilirliği artacağından, bir tabak kumaştan yapılırsa içine konan yemeği tutamayacağından ve bir elbise porselenden yapılırsa giyilemeyeceğinden kullanılmaz olur yani işlevi dışlanmış olur, gösterge değişir.

2.Nesnenin boyutlarını değiştirmek;

Her nesne işlevini yerine getirebilmek için belirli bir boyutta olmalıdır. Bir pense sıkacağı somunun büyüklüğünde, bir elbise insan boyutlarında olmalıdır. Bu belirli boyutların dışına çıkıldığında da ne pense ne de elbise kullanılabilir. Bir nesne olması gereken boyutların dışına çıkarılırsa bir işlev değişikliğine uğrayacak dolayısıyla gösterge değişikliği olacaktır. Oldenburg'un bina yüksekliğindeki 'Mandal' isimli çalışması buna çok uygun bir örnektir.

3.Nesnenin bağlamını değiştirmek;

Nesneler işlevlerini yerine getirebilmek için doğru bağlam içinde olmalıdır. Bir araba tekerleği arabaya bağlı olmalı, bir tabure masanın yanında, bir lavabo banyoda bulunmalıdır. Ancak araba lastiği tabureye takılacak olursa iki nesne de işlevini yerine getiremez olacak, lavabo bir sergi mekanına yerleştirilecek olursa gösterge değerlerinden sıyrılacak, bileşimsel bir nesne olarak yeni bir gösterge değerine bürünecektir” (Savaş, 2004: 86).

Sonuç olarak endüstri ürünü bir nesne, içinde bulunduğu bağlamdan çıkartılıp sanat bağlamına taşındığı andan itibaren sahip olduğu işlevinden sıyrılır ve emsallerinden ayrılır. İşlevinden sıyrılan nesne, bir göstergeye dönüşür ve bu yönde işlev görerek kendinde mevcut olmayan farklı anlamları, özellikleri bünyesinde taşır. Ancak böyle bir anlamlandırma sistemi ile endüstri ürünü bir nesne sanat objesine dönüşebilir. Bu durumda izleyici, sanat objesini, nesnenin gösterge sistemi üzerinden okuyabilir.

Günümüzden yaklaşık bir asır önce Marcel Duchamp, nesneleri anlamlandırma sistemini keşfetmiş olmalıdır ki, hazır bir nesneyi ait olduğu kültürel mekânın dışına çıkartıp sanat bağlamına taşımasıyla sanat objesine dönüştürmüştür.

“Bir nesnenin kültürel mekânının değişmesi anlamı üzerinde farklılık yaratmaktadır. Bir nesnenin kültürel mekânı, sosyal alandakilerin o nesnenin bulunduğu yere özgü olduğuna yönelik kolektif kabulüyle

ortaya çıkmaktadır. Kültürel mekânın değişmesi, bağlamın değişmesi ve dolayısıyla anlamının da değişmesine neden olmaktadır. Kültürel mekânı (bağlamı) dışına çıkartılan nesneler kendileri dışında başka anlamları yansıtan taşıyıcılara (göstergelere) dönüşürler. Sanat alanında nesnelerin kültürel mekânları (bağlamları) dışında kullanılarak göstergeleşmeleri ve yeni anlamlar yüklenmeleri bu tür bir sistem aracılığıyla mümkün olmaktadır. Nesneler kültürel mekânları ve dolayısıyla bağlamları dışında kullanıldıklarında sembolik bir güce sahip olmaktadır” (Sankır, 2018: 530).

Nathalie Heinich “Sanat Sosyolojisi” adlı kitabında, nesnenin bir sanat objesi olarak algılanmasının en az üç koşula bağlı olduğunu belirtir:

“Birincisi estetik dışında bütün işlevlerden (yarar işlevi, dinsel tapınma işlevi, hatırlatma işlevi, belgesel nitelik işlevi, erotik işlev, vb.) arınmış olması; ikincisi, imza ya da atıfta özel bir sanatçı ismine, ya da yaratıcısı bilinmiyorsa ona eşdeğer bir sıfatla (“...nin ustası”) bağlanmış olması; üçüncüsü tekilleşmiş olması, başka deyişle orjinalite ve tek oluşuyla eşsiz kılınmış olması” (Heinich, 2013: 115).

Buraya kadar üzerinde durulan şey, hazır bir nesnenin sanat objesine dönüşümünün gösterge değerinin değişmesi ile gerçekleştiğidir. Peki, bu gösterge değeri hangi koşullarda değişecektir? Bu sorunun cevabı, öncü sanatçıların çalışmaları üzerinden değerlendirilerek sanat alanında hazır nesnenin kullanımı ortaya konulacaktır.

2.2. Sanat Alanında Hazır Nesnenin Kullanıldığı Örnekler

21. yüzyıldan itibaren sanatın her alanında hazır nesnenin kullanımına dair örnekler görülmektedir. Hazır nesnenin her ne kadar diğer sanat alanlarında kullanımı söz konusu olsa da, Duchamp'la başlayan bir kavram olduğu için bu kavramın ortaya çıkış noktası, endüstri ürünü nesne ve üç boyutlu oluşundan dolayı heykel odaklıdır. Bu raporda, sergi çalışmasını oluşturacak alan ise seramiktir. Seramik alanında hazır nesne kullanımı ile sanatsal çalışmaların ortaya konulabilmesi hedeflendiği için bu bölümdeki örnekler, Plastik Sanatlar alanı ile sınırlandırılmıştır.

Raporun ikinci bölümünde, endüstri ürünü nesneleri ele alış biçiminde ve sanat objesine dönüştürme yöntemlerinde farklılık gösteren örnek sanatçıların çalışmaları incelenerek hazır nesne kullanımındaki farklılıkların ortaya konulması hedeflenmiştir. Seçilen örnekler, her ne kadar farklı yaklaşım biçimleri geliştiren sanatçılar üzerinden anlatılsa da sanatçıların tamamını içermesinin mümkün olamayacağı düşünülmektedir. Rapor, bir katalog çalışması oluşturmayı amaç edinmediği için, bu bölümde hazır nesnenin farklı kullanımlarını göstermek açısından örnekler tercihe göre seçilmiştir. Dolayısıyla burada yer alan sanatçıların dışında çok sayıda örnek vermek mümkündür.

Bu bölümde, üretim hatası ya da herhangi bir nedenle işlevselliklerini yitirmelerine rağmen biçimsel özelliklerini koruyan, tanınabilir durumda olan nesneler ile genellikle estetik değeri için seçilen, buluntu nesneler, sanat alanında hazır nesne kullanımına örnek oluşturacaktır.

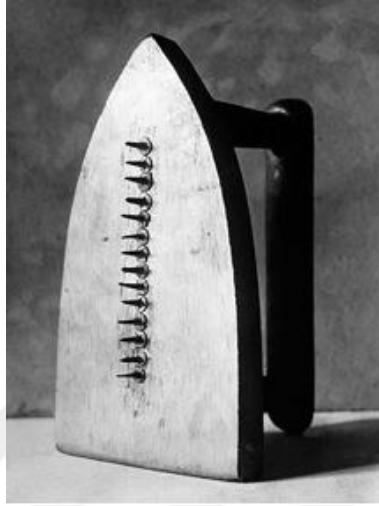
Modernizm ile birlikte, sanatçıların dünyayı algılama ve yansıtma biçimlerinin değişmesiyle sanata olan bakış açıları ve sanatsal üretimleri de değişmeye başlamıştır. Sanatçılar, sanatsal üretimlerinde doğal nesnelerden yapay nesnelere yönelmişlerdir. Yapay nesneler, insan eliyle üretilmiş olan nesnelerdir; rapor kapsamında ele alınan endüstri ürünü nesneler de bu gruba girmektedir. Endüstri ve teknolojinin ön planda olduğu Modern yaşamda, insanın etrafını hızla kuşatan seri üretim nesneleri, sanatçıların hayal gücünü ve esin kaynaklarını da değiştirmiştir.

Geleneksel sanat anlayışından uzaklaşan Modern dönemin sanatçıları, konu ve malzeme seçimlerinde, üslup ve sergileme biçimlerinde adeta özgürlüklerini ilan etmişlerdir. Sanatçılar, bir zamanlar atölyelerde cansız doğa resminin konusunu oluşturan nesneleri; 19. yüzyıl sonlarından itibaren heykel alanında Edgar Degas'ın ve 20. yüzyılın başlarından itibaren de resim alanında Picasso ve Braque'ın girişimleriyle, sanatta “gerçek” varlığı ile sanat objesinin bir parçası olarak kullanmaya başlamışlardır. Böylelikle sanatçılar, kolaj, asamblaj, montaj, fotomontaj, karışık teknik gibi farklı teknikleri keşfederek ve geliştirerek, dönemine göre yeni sanatsal üretimler gerçekleştirmişlerdir. Bu dönemde, sanatsal üretimlerinde hazır malzeme/nesne kullanan sanatçıların odak noktası, hazır malzemenin/nesnenin işlevsel özelliklerinden ziyade özünde taşıdığı ve yaydığı anlamlar olmuştur.

Gerçek varlığı ve sıradanlığı ile sanat objesinin bir parçası olarak sanat alanına dâhil olan hazır nesneler, Duchamp'la birlikte sanat objesinin bizzat kendisi olarak varlık kazanmıştır. Duchamp, 20. yüzyılın başlarında geleneksel olarak kabul gören “sanat yapıtı” anlayışını tersyüz ederek endüstri ürünü nesnenin sanat objesi olarak kabul edilmesini mümkün kılmıştır. Duchamp, hazır-yapımlarını izleyicinin karşısına çıkardığı andan itibaren, sanatçıların sanata bakış açılarında farklılık yaratmış; önerdiği yeni sanatsal üretim tekniği ile sanatçılara yeni olanakları deneyimleme ve geliştirme olanağı sunmuştur. Duchamp'tan sonra sanatçılar, hazır nesneleri kendi bakış açıları doğrultusunda seçmiş; nesneleri ayrıştırma, birleştirme gibi farklı işlemlerden geçirerek sanat objelerini gerçekleştirmişlerdir. Bu noktada, sanatçıların düşünce yapıları ve nesneye yaklaşım biçimleri üzerinde dönemin sanat eğilimleri etkili olmuştur. Dolayısıyla her sanatçının nesneye yaklaşım şekline göre sanat objesini oluşturma biçimi de farklılık göstermiştir.

Man Ray, 1921 yılında yaptığı “Hediye” isimli çalışması ile hazır nesneye Duchamp'tan farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Octavia Paz, söz konusu farklılığı şu şekilde ifade eder: “Kimi kez hazır-yapıt'lar, ‘saf’ haldedirler, yani günlük nesne konumlarını değiştirmeksizin ‘karşı-sanat yapıtı’ konumuna geçiverirler; kimi kez de, ironik bir konumda ve kendileriyle sanat yapıtları arasında doğabilecek her türlü

karıştırmayı engelleyecek şekilde bir düzeltme ve değiştirme aşamasından geçerler” (2000: 142).



Şekil 18. Man Ray, “Hediye”, 1921, (1921 orijinalinin kopyası 1958), Boyalı yassı demir ve çiviler, (15.3x9x11.4 cm.), Modern Sanat Müzesi (Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada-and-surrealism/xdc974a79:surrealism/a/man-ray-the-gift>)

Man Ray, hazır bir ütüü sanat objesine dönüştürürken, ütü ve çiviü bir araya getirerek hem ütünün tasarımına müdahale etmiş hem de onun işlevini değiştirerek ona yeni bir işlev kazandırmıştır. Sanatçı, ütünün “düzeltme” işlevi yerine “yırtma” işlevine hizmet etmesinin yarattığı zıtlık ve gerilim duygusunu izleyiciye aktarmak istemiştir.

Hazır nesneye gerek biçimsel gerekse estetik bir kaygı ile yaklaşmayan Man Ray, Octavia Paz’ın da ifade ettiğı gibi, seçtiğı nesneye *düzeltilme* ya da *değıştirme* ile sınırlı bir müdahalede bulunarak ironi yüklü yeni bir nesne ortaya koymuştur. Man Ray’ın bu yaklaşımı, onu döneminde hazır-yapıt üreten sanatçılardan ayırmaktadır.

Aynur Gürlemez, “Çağımız Sanatında Hazır Yapım ve Dönüşüme Uğramış Nesne” adlı yüksek lisans tezinde, bu şekilde bir müdahaleden geçen hazır-yapım nesnelerin, Man Ray ile birlikte “dönüşüme uğramış nesne” (object transformed) olarak karşımıza çıktığını ifade eder (2003: 14).

“*Dönüşüme uğramış nesne*’nin en önemli özelliği, birleştirme yöntemiyle bir araya getirilen iki nesnenin, edindikleri yeni hiyerarşide yaşadıkları değişim ve duyularımıza yaptıkları rahatsız edici gönderme idi. *Dönüşüme uğrayan nesne*’leri oluşturan malzemeler günlük hayattaki anlamlarını kaybetmiyor, nesnelerin yaydığı anlamın kullanımı, sanatçı tarafından özellikle tercih ediliyordu. Bu da nesneye yüklenmek istenen mesaj için gereken ilk koşuldu. Dönüşüme uğrayan nesneler, Duchamp’ın bisiklet tekerleği ya da pisuarı gibi ters çevrilerek günlük duruşlarının dışına çıkartılmıyordu. *Dönüşüme uğramış nesne*’lerin izleyiciye yönelik amaçları içinde; izleyiciyi düşündürmek, özellikle yapılarındaki karışıklık ile izleyicinin sahip olduğu bilgiyi” ve düşünceyi sarsmak veya izleyenin bazı kavramlar arasında bağlantı kurmasını, kıyaslama yapmasını sağlamak vardı” (Gürlemez, 2003: 15).

Dada akımı içerisinde, Duchamp ve Man Ray’ın hazır nesneleri farklı müdahale yöntemleri ile sanat objesine dönüştürmeleri, 1924 yılında ortaya çıkan Sürrealist akımın sanatçıları da yakından etkilemiştir. Toplumun dayattığı değerlere ve kurallara meydan okuma isteği ile özgürlük arayışının son derece ön planda olduğu o dönemlerde, beklenmedik ve alışılmamış olanda güzellik bulan Sürrealist sanatçılar, gerçekdışı bir nesne üretebilmek için sıradan nesneleri sanat objesine dönüştürmeyi istemişlerdir. Bu doğrultuda, sanatçılar seçtikleri sıradan nesnelerin, özlerinde sahip oldukları doğal, bilindik ilişkileri -hayali bir yaratıcılıkla- değiştirmeye yönelik sınırlı müdahalelerde bulunarak sürrealist bir nesneye ulaşmışlardır.

1936 tarihinde Meret Oppenheim’in yaptığı “Nesne (Kürk Kaplı Kahvaltı)” ve Salvador Dali’nin yaptığı “İstakoz Telefon” adlı çalışmalar, günlük kullanım nesnelerinin sanat objesine dönüşümü ile ortaya çıkan Sürrealist nesnenin klasik örneklerindendir.



Şekil 19. Meret Oppenheim, “Nesne (Kürk Kaplı Kahvaltı)”, 1936,
Kürk kaplı fincan, tabak ve kaşık, (fincanın çapı 10,9 cm., fincan tabağının çapı 23,7 cm.,
kaşığın uzunluğu 20,2 cm., toplam yükseklik 7,3 cm.)
(Kaynak: <https://www.moma.org/magazine/articles/452>)

Meret Oppenheim, “Nesne (Kürklü Kahvaltı)” adlı sürreal çalışmasında, günlük kullanım nesnelerinden bir fincan, fincan tabağı ve kaşığı, Çin ceylanının kürkü ile kaplayarak beklenmedik bir şeye, şaşırtıcı bir şekilde dönüştürmüştür. Sıvı içmek için kullanılan fincan ile karıştırmak ya da sıvıyı ağza götürmek için kullanılan kaşık, üzerlerine sarılan kürk ile işlevinden uzaklaştırılmakta ve izleyiciye kürkle kaplı bir fincandan sıvı içme düşüncesinin yarattığı gerilim, tiksinti gibi rahatsız edici duygular aktarılmaktadır. Önder Yağmur, “Heykeli Sinestetik Düşünmek” adlı makalesinde sanatçının çalışmasını şu şekilde ifade eder:

“Duyusal hazzın çeşitliliğine yani estetik sanatsal sinezteziye referans yapar; kürk dokunsal hazzı tatmin ederken, izleyiciyi de kürkle kaplı kapta bir içeceği, sosyalleşmiş insanın duyularını farklı psikolojik modlarını sistematize ederek (Erinç, 2011: 51) düşündürüp neler hissedebileceğini hayal etmeye ve duyuların karışımı üzerindeki anti-estetik hissi sorgulamaya sevk eder” (Yağmur, 2018: 654).

1950’lerde ve 1960’larda Amerikalı sanatçılar tarafından Dada hareketinin yeniden gündeme gelmesi ile ortaya çıkan Neo-Dada (Yeni Dadacılık) hareketinin sanatçıları, Duchamp’ın sanat pratiğinden yola çıkmıştır. Neo-Dada sanatçıları, sanat ile hayat arasındaki ayrıma karşıdır; Duchamp gibi geleneksel estetik değerleri reddederler

ve anti-estetik tarzda eser üreterek izleyiciyi yapıtın anlamı üzerine düşünmeye sevk ederler.

Neo-Dadacılar sanat çalışmalarında, sanat dışı hazır malzemeleri/nesneleri, buluntu nesneleri, popüler imge ve araçları kullanarak kolaj, asamblaj, karışık teknik, montaj gibi Dada ile benzer sanatsal üretim tekniklerine başvurmuşlardır. Nesnelerin kendilerine has olan anlam ve içeriğini dönüştürmeyen Neo-Dadacılar, Duchamp'ın yaklaşımından farklı olarak, hazır nesneleri çağrıştırdıkları duygu ve düşünceler için tercih etmiş ve çalışmalarında hazır nesneleri sanat objesinin bir parçası olarak ele almışlardır. Bu bağlamda, Robert Rauschenberg'in topladığı, bulduğu ya da hazır aldığı malzemeleri/nesneleri bazen doğrudan kullanarak bazen biçimine boya ile müdahale ederek bazen de biçimini doğrudan değiştirerek oluşturduğu “Birleşik (Combine) Resimleri” (1954-1964) örnek verilebilir. Rauschenberg, gündelik nesneler ile sanatsal nesneler arasındaki ayrımı sorguladığı bu eserlerinde, duygu ve düşüncelerini ifade etmede birer araç olarak kullandığı buluntu nesneleri, tıpkı Picasso ve Braque gibi resim alanında sanat objesinin malzemesi olarak ele almıştır.

Bir başka örnek ise Neo-Dada ve Pop Art sanatçılarından Jasper Johns'un 1954-1955 tarihlerinde yaptığı “Bayrak” serileridir. Johns, bu serilerinde konu olarak bayrağı seçmiş, kendisinin üretmediği “hazır biçimi” alıntılararak “yırtılmış gazete parçalarından oluşan bir zemin üzerine ankostik (sıcak balmumu ile karıştırılmış boya) sürülen sıra dışı bir teknik” ile sanat alanına taşımıştır (Hopkins, 2018: 69). Mehmet Yılmaz, Johns'un bu tavrının Duchamp'tan kaynaklandığını ancak resim ve heykel yapmaya olan inancı ve devamlılığı ile de Duchamp'tan ayrıldığını ifade eder (2013: 254). Jasper Johns'un bira kutularının malzemesini değiştirip yeniden ürettiği renkli bronz çalışmaları da hazır nesnenin dolaylı bir şekilde kullanılmasına örnek oluşturmaktadır. Her iki sanatçı da Duchamp'ın hazır-nesne yaklaşımına yeni bir yaklaşım biçimi geliştirmiştir.

Neo-Dada'nın ortaya çıkışı 1950'li yıllarda, İngiltere ve Amerika'da birbirinden bağımsız olarak doğan Pop Art akımı, kendi kültürünün popüler imgelerinden ve günlük kullanım nesnelerinden faydalanmıştır.

“Geleneksel yaklaşımlar derinlemesine bir dünya görüşüne yaslanırken Pop Art, tersine, endüstriyel ve seri üretimle elde edilmiş bir yüzeyselliği ve homojenliği içerir. Böylelikle de göstergeler (signs) gönderilenleri (referents) üstünde kesin bir utku kazanır, temsile dayalı sanatsal üretim sona erer, yeni ve simülasyondan (taklitten) türeyen bir sanatsal söylev gelişmeye koyulur” (Şahiner 127: aktarır; Kahraman, 1991: 84).



Şekil 20. Andy Warhol, “Brillo Kutuları”, 1964

Ahşap üzerine sentetik polimer boya ve serigrafi, (43,4x43,6x35,8 cm.)

(Kaynak: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/33816>)

Pop Art’ın ünlü ismi Andy Warhol, 1964 yılında yaptığı “Brillo Kutuları” ile hazır nesneye farklı bir açıdan yaklaşmış ve hazır nesneyi farklı bir şekilde sanat objesine dönüştürmüştür. Bedri Baykam, “Andy Warhol’un yaptığı işlerin, özellikle seri çalışmalarının, Duchamp’ın hazır-yapımlarının Amerikan imajına ve tüketim toplumuna uyarlanmış hali olduğunu” ifade eder (1999: 250). Sanatçı, seçtiği popüler kültüre ait, ticari hazır bir nesnenin malzemesini değiştirerek -bir makine gibi onu yeniden üreterek- sanat objesine dönüştürmekte ve sanat galerisinde sergileyerek onu ait olduğu bağlamdan uzaklaştırmaktadır. Warhol, Duchamp’tan farklı olarak, ticari değere sahip hazır nesnelerden biri olan Brillo kutularını seçmekle sınırlı bir karar vermemiş aynı zamanda bir makine olmak istediği için seçmiş olduğu bu kutuları (kendi de dâhil) asistanlarına, fabrikasının çalışanlarına imal ettirmiştir. “Anonim olma, kişilikten soyutlanma arzusu

Warhol'un (özellikle 60'lı yıllarda yaptığı) işlerde fazlasıyla belirgindir" (Baykam, 1999: 251 aktarır; Buchloch, 1989).

Arthur C. Danto, "Andy Warhol" adlı kitabında, hazır bir nesneyi seçmek ile bir şeyi imal ettirmek arasında çok büyük fark olmadığını, aslında her iki durumda da nesnenin başka biri tarafından üretildiğini ve sanatçının da bunu "sanat" gerçeği ile kendisine mal ettiğini ifade eder. Ayrıca Warhol'un Brillo Kutuları seçimi ile fakir zengin fark etmeksizin herkesin aynı şeyi satın alması geleneğini başlatan Amerika'yı ve Amerikan yaşamını yücelttiğini ifade eder. Bu noktada Warhol'un dikkatini çeken durumun, herkes tarafından alınan şeyin "aynı"lığı olduğuna dikkat çeken Danto'ya göre "aynılık", Warhol'da "hoşlanti" yaratmaktadır (2018: 63-64). Warhol, Brillo Kutuları'ndaki -bir fabrikanın kabul etmeyeceği- kusurları düzeltmemiştir, kusurları işin bir parçası olarak görmektedir. Kısacası, "-düzeltilmemiş ama mekanik bir şekilde üretilmişlik-" ve tekrar ilkeleri, Warhol'un estetiğinin bir parçası olarak karşımıza çıkmakta ve bu da onu estetik karşıtı Duchamp'tan ayırmaktadır (Danto, 2018: 66).

Bu anlamda Brillo Kutuları, taklide dayalı gerçekliğin bizzat kendisi olarak varlık kazanmıştır. Warhol, bu gerçekliğin inşa ettiği anlam katmanları üzerinden izleyiciyi düşünmeye yönlendirir. Sanat eserini, kopya ve orjinallik üzerinden sorgulamaya açtığı gibi, sıradan bir nesnenin sanat eseri olması için gereken şartların da varlığını sorgular. "Brillo Kutuları'nın sanat olabilmesi, Duchamp'ın açtığı yol ile ilişkilendirilebilir. Pop sanatı felsefi düşünmemiz gerektiğini vurgulayan Danto, "Sanat Nedir?" adlı kitabında, "bir nesneyi sanat eserine dönüştürenin cisimleştirilmiş anlam olduğu"nu ve Warhol'un eserleri de dâhil olmak üzere, bu ifadenin "sanat olan her şey için geçerli" olduğunu aktarır (2013: 50).

1960 yılında Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany önderliğinde, Fransa'da bir grup genç sanatçı tarafından kurulan Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat'ın Avrupa'daki karşılığı, Neo-Dadacı akımlardan biri olarak karşımıza çıkar. 1950'li yıllardan itibaren modernleşmeyi ve kitlesel tüketim kültürünü yansıtarak bir anlamda dönemine tanıklık eden bu akım, gerçekçilik olgusunun yeniden kavranmasına yönelik öneriler sunar.

Restany, Yeni Gerçekçiliğin Marcel Duchamp'ın hazır-nesne kavramına bakışını şu sözlerle ifade eder:

“İçinde bulunduğumuz durumda Marcel Duchamp'ın hazır-nesnesi (ve aynı zamanda Camille Bryen'in fonksiyonel nesneleri) 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 akıllı, modern dünyanın dışsal gerçekliğini kendine mal etmeyi kendine uygun bulmuştur. Hazır-nesne artık olumsuzluğun ya da polemiğin değil, yeni bir ifade repertuarının temel ögesidir” (Antmen, 2008: 177).

Bu bağlamda, Yeni Gerçekçiler, gerçekliği yeniden ifade ederken dünya çapında önem taşıyan günlük hayatın kesitlerini kendilerine mal etmişler; çalışmalarında genellikle buluntu ve atık nesneleri gerçekliğin bir parçası olarak kullanmışlar ve farklı yaratım yöntemleriyle sanat objelerini oluşturmuşlardır.

Yeni Gerçekçilerin önemli temsilcilerinden biri olan Arman (asıl adı Armand Pierre Fernandez), heykel çalışmalarını, hazır-nesne kavramından esinlenerek gerçekleştirmiştir. Arman, seri üretimin meydana getirdiği sonuçlarla ilgilenmiş; buluntu, atık gibi imal edilmiş gündelik kullanım nesnelerini genellikle “akümüilasyon” tekniği ile sanat objesine dönüştürmüştür. “Akümüilasyonda, istiflemek, katmanlamak, bantlamak ve asmak gibi çeşitli nüanslar vardır. Sanat üretiminde atık-çöp olarak nitelendirilen nesnelerin sanat yapıtına dönüşümünde sanatçıların modernizmde kullandıkları yöntem ve tekniklerinden birisi”dir (Toluyağ, 2021: 186).

Arman, imal edilmiş nesneler içeren heykellerini “akümüilasyon” olarak tanımlamaktadır. 1959 yılından beri bu teknikle ürettiği çalışmalarında, seri üretilmiş nesnelerin doğasında bulunan “tekrar”ı odaklanmakta ve seri üretim olgusuna dikkat çekmek istemektedir. Genellikle nesnelerin sahip olduğu kimliği ve karakteristik yapıyı ironik bir yaklaşımla ortaya koyan sanatçı, hazır nesneleri yok etmeye yönelik eylemini estetik bir yaklaşımla gerçekleştirmektedir.

Arman, 1982 yılında “Uzun Süreli Otopark” adlı anıt heykelini, 59 tane otomobili toplayıp 1600 ton betona akümülayon (biriktirme) tekniği ile yerleştirerek gerçekleştirmiştir. Otomobiller, beton malzemesi aracılığıyla işlevselliğini yitirmiştir. Arman, otomobilleri tekrara dayalı bir şekilde yığılması ile onların doğasına ve tüketimine dikkat çekmekte ve bu otomobilleri açık alanda sergileyerek -kısmen de olsa- onları zamanla çürümeye sevk ederek tamamen işlevsizleştirmektedir. Arman’ın bir nesneyi sürece bağlı olarak, malzemesinde meydana gelecek durumlardan dolayı işlevsiz kılma düşüncesi, hazır nesnelerin sanat objesine dönüştürülmesinde farklı bir yöntemdir.



Şekil 21. Arman, “Uzun Süreli Otopark”, Akümülayon Tekniği, (19.49x6.09x6.09 m.), Jouy en Josas, Fransa

(Kaynak: <https://www.moonmanstudios.co.uk/2019/01/05/long-term-parking-1982/>)

Neo-Dada, Pop Art ve Yeni Gerçekçilik sanatçıları, Duchamp’ın hazır-nesne yaklaşımını daha farklı bir boyuta taşımış; hazır nesneyi sanat objesine dönüştürmek için nesnenin malzemesini ya da boyutunu değiştirerek yeniden üretmeyi deneyimlemişlerdir. Sanatçının etkinliğinin ön planda olduğu bu yaklaşımda, hazır nesnenin model olarak kullanılması ya da hazır nesneden çıkışlı sanat objesinin sanatçı tarafından üretilmesi söz konusudur. Dolayısıyla ortaya çıkan sanat objesi, doğrudan hazır nesne içermez ancak hazır nesne kaynaklı bir üretimin sonucudur. Örneğin, Pop Art sanatçılarından Claes

Oldenburg, günlük hayatta karşımıza çıkan sıradan, hazır nesnelerin özellikle tüketim nesnelerinin malzemesine ve boyutuna estetik bir şekilde müdahale ederek yeniden üretim yoluyla çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Oldenburg'un yaklaşımı, nesneyi işlevinden soyutlayarak sanat objesine dönüştürmenin bir yöntemidir.

Duchamp, Dada'dan sonra gelişen akımlar hakkındaki görüşlerini, 1962 tarihinde Hans Richter'e yazdığı mektupta şu şekilde ifade etmektedir:

“Yeni gerçekçilik, Pop Art, Montaj falan dedikleri bu Yeni Dada kolay bir çıkış yolu ve Dada'nın beslendiği şeyden besleniyor. Hazır-yapımları keşfettiğim zaman, estetikçileri yüreklendirmek istemiştım. Yeni-Dada benim hazır-yapımları aldı ve onlarda sanatsal güzellik buldu. Şişe Rafını ve pisuarı bir meydan okuma olarak suratlarına fırlatmıştım; şimdi kalkmış bunların estetik değerlerini yüceltiyorlar” (Baykam, 1999: 252 aktarır; Richter 1965: 207-208).

Duchamp'ın bu görüşleri, kendinden sonra değişen hazır-nesne algısını ortaya koyması açısından önemlidir. Bu bağlamda, Bedri Baykam, Pop sanatçıların çalışmalarının farklılaşmasına, genel görüntüsünün değişmesine rağmen yine de tüm bu çalışmaların “Dada'nın ve hazır-yapımların yakın akrabaları” olduğunu ifade etmektedir (1999: 253).

Sanatın kavramsal bir olgu olduğunu hazır-yapımları ile ortaya koyduğu için kökeni Duchamp'a dayandırılan Kavramsal Sanat, 1960'lı yılların ortalarından itibaren adını duyurarak yaygınlaşmaya başlayan, -her ne kadar günümüzde etkisi devam etse de- 1970'li yılların ortalarına kadar yapılan sanatı ifade eden uluslararası bir harekettir. Kavramsal Sanat eserleri, biçimsel yapısı ile değil düşünsel varlığı ile ön plandadır. Bir başka ifade ile eserin arka planındaki fikir, biçimden daha fazla önem taşımaktadır. Bu nedenle Kavramsal sanatçıların, fikirlerini en iyi şekilde ortaya koyabilmek için her türlü malzemedan ve nesneden faydalandıkları ve bu nesneleri sanat çalışmalarında bazen doğrudan bazen dile dair öğelerle birleştirerek bazen de farklı müdahalelerden geçirerek kullandıkları görülmektedir.

Düşünceleri ve çeşitli makaleleri ile sanatın kavramsallaşmasına dikkat çeken ve Kavramsal Sanat'ın öncülüğünü yapan önemli sanatçılardan biri, Joseph Kosuth'dur. Joseph Kosuth'un 1965 yılında yaptığı "Bir ve Üç Sandalye" adlı yerleştirmesinde, hazır bir nesneyi temsil etme ve dile yönelik önerilerle kavramsal olarak dönüştürmüştür.



Şekil 22. Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1965, Modern Sanat Müzesi, New York
(Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/wrinkle/politics-gender>)

Kosuth, bu yerleştirmesinde düşünsel bir ortam yaratmak için hazır-yapım gerçek bir ahşap sandalye kullanmıştır. Düzenlemenin tam ortasında yer alan gerçek sandalyenin solunda, gerçek sandalyenin bir temsili olarak tuval üzerine basılmış bir sandalye fotoğrafına, sağında ise izleyicinin zihinde sandalye imgesini oluşturmaya yönlendiren sandalyenin sözlük sayfasındaki tanımına yer vermiştir. Kosuth bu yaklaşımı ile izleyiciye nesnenin biçimi, görüntüsü ve anlamı üzerinden kavramsal bir dönüşüm sunmaktadır (Yılmaz, 2013: 295-297). Nilgün Özayten'e göre, "Kosuth'ta sözlük tanımlarının kullanımı totolojinin hizmetine sunulur ya da dilsel ready-made (fikir olarak sanat) fonksiyonu görür" (1992: 57).

Yerleştirme (Enstalasyon), çalışmalarında hazır nesne kullanan sanatçıların en çok tercih ettiği ifade biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Disiplinlerarası bir yapıya sahip olan yerleştirme, sanatçının nesnelerini sergilerken mekân ile iletişime geçmesine olanak tanıdığı gibi izleyiciyi de anlam üretiminin bir parçası olmaya davet

etmektedir. 1960 sonrası ortaya çıkan sanat türlerinden pek çoğu Kavramsal Sanat'ın farklı uzantıları olarak görülmekte ve onunla ilişkilendirilmektedir. Yerleştirme Sanatı, Fluxus, Sanat ve Dil, Performans Sanatı, Sosyal Heykel, Video Sanatı, Arazi Sanatı ve hatta günümüzde Dijital sanatı da içine alan Yeni Medya Sanatı bu sanat türlerinden bazılarıdır.

1960'larda ortaya çıkan Fluxus, "dünyayı burjuva yaşamından temizlemek" düşüncesi ve "burjuva sanatına ve kurallarına bağlı bir estetiğe" meydan okumasıyla Dada'nın güçlü yankılarını duyumsatan ve "devrimlerin toplumsal, politik ve kültürel yapıların, eylemleri ortak olan bir işbirliği içinde olmalarını" gerekli gören, kavramsal tavrıyla ön plana çıkmaktadır (Şahiner, 2013: 49). Sanatçılar, çalışmalarını ellerinde bulunan malzemeler ve nesnelerle gerçekleştirirken medya ve süreçten faydalanmışlardır.



Şekil 23. Joseph Beuys, "Küvet", 1960, (Beyaz emaye, yapışkan sıva, yapışkan bant, gazlı bez, gres, yağlı boya, bakır tel), 86cm. x 102cm. x 46cm., Galerie im Lenbachhaus, Münih (Kaynak: <https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/badewanne-30031949>)

Kavramsal Sanat'ın ve Fluxus'un en önemli isimlerinden biri olan Joseph Beuys'un 1960 yılında yaptığı "Küvet" adlı çalışmasında hazır nesne olarak çocukluğunu anımsatan bir küvet kullanmıştır. Sanatçı, bu küvete yara bandı, yağ gibi çeşitli malzemelerle müdahalede bulunarak sanat nesnesine dönüştürmüştür. Küvet, aslında bir düşüncenin taşıyıcısıdır. Canan Beykal, Beuys'un çalışmasından şöyle bahseder:

“Bu küvet belirli bir çevrede ve belirli koşullar altında dünyaya getirilmenin gerçekliğine atıfta bulunur. Küvetin içinde, biçimlendirilen, yapılandırılan bir el gibi duran parafin vardır. Bu dünyadaki her şeyin ardında duran türden bir eldir. O el; yaratıcılığı, yalnızca sanatçının yaratıcılığı olarak değil, antropolojik ve insani anlamda yeniden sunar. Vurgu burada nesnenin anlamı üzerine yapılandırılmıştır- manevi bir doğanın enerjisi ile kaplanmış sıkı, maddesel bir şey” (Sucuoğlu 2014: 55 aktarır; Beykal 1992: 32).

Beuys, hazır nesneyi kullanma biçimi ile Duchamp’tan ayrılmaktadır. Duchamp, kayıtsızlıkla seçtiği sıradan bir nesneyi işlevinden ve bağlamından uzaklaştırarak onu sanat eseri yapan ve yapmayan nedenlere yanıt ararken, “endüstri ürünü nesne” üzerinden “sonuç” ile ilgilenmiştir. Beuys ise nesneleri taşıdıkları anlamlar için seçmiş, nesnelerin yaşamsallığını (enerjilerini) koruyarak onları kendi bağlamlarından uzaklaştırmadan oldukları gibi kullanarak, “sonuç” kadar “süreç”e de önem vermiştir (Yılmaz, 2013: 347). Bu doğrultuda, Beuys seçtiği gerçek nesnelerin yaydığı enerjiyi değiştirip dönüştürerek yeni bir bağlam aracılığıyla farklı anlamlara ulaşmayı hedeflemiştir.

Hazır nesnelerin sanat objesine dönüştüğü çalışmaları incelerken, 1960’lı ve 1970’li yılların sanat eğilimlerinin Duchamp’tan beslendiği ve kendi içlerinde de çok yönlü etkileşimler oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bu yıllarda Batı’da yaşanan çok yönlü etkileşimlerin ve değişimlerin yansımaları Türkiye sanat ortamında da görmek mümkündür.

Türk Sanat Eleştirmeni ve Çağdaş Sanat Küratörü Beral Madra, Türkiye’deki hazır-nesne olgusunun gelişim sürecinden şöyle bahsetmektedir:

“Türkiye’de Marcel Duchamp ve Hazır Nesne olgusu 1960’ların sonunda Altan Gürman ve 1970’lerin sonunda Sanat Tanımı Topluluğu ile gündeme geldi. Şükrü Aysan Topluluk adına 1984’de Marcel Duchamp başlıklı çeviri ve özgün yazılardan oluşan 500’ü numaralı 2000 adet küçük bir kitap yayınladı. 1980’lerde Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Füsun Onur, Canan Beykal, Selim Birsnel, Erdağ Aksel, Gülsüm Karamustafa yerleştirmelerinde hazır-nesne kullandılar” (Madra, 2016).

Türkiye’de 1960’lı yıllar, yaşanan askeri müdahalenin yaşamsal faaliyetler kadar sanatsal ve düşünsel üretim üzerinde etkili olduğu ve Türkiye’de sanat alanında bireysel üretimlerde özgürleşmenin, eleştirel tutumların ve üslup farklılıklarının görüldüğü bir dönemdir. Bu dönemde Altan Gürman, Türkiye’de yeni sanatsal tavrın bir temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye’de gerçekleşen askeri müdahaleye tanıklık eden Gürman, Paris’te olduğu dönemde (1963-1966) 2. Dünya Savaşı’nın yaşama ve sanata olan yansımalarının bir gözlemcisi olarak çalışmalarında askeriye ve bürokrasi (military) olgusunu irdelemeye yönelmiştir. Sanatçı, bu olgu üzerindeki fikirlerini, resmin sınırlarından sıyrılıp tahta barikat, dikenli tel gibi hazır malzemeler/nesneler kullanarak “montaj” tekniği ile ifade etmesi aynı zamanda geleneksel olana karşı hem biçimsel hem de zihinsel bir sorgulamadır (Bkz. Şekil 24).



Şekil 24. Altan Gürman, “Montaj 5”, 1967, selülozik boya, dikenli tel, tahta, 140x140x9 cm.

(Kaynak: Özayten, 1992: 95)

Döneminin kabul gören sanat anlayışından uzaklaşıp bakış açısını gelenekselden güncele çeviren Altan Gürman, zihinselliğini ifade etmede hazır malzeme/nesne ve farklı teknik (kolaj, dekupaj, montaj, baskı gibi) kullanımı ile yenilikçi bir yaklaşım sunmuş; Türkiye’de Çağdaş Sanatın öncülerinden biri olarak, sanat üretimlerini hem biçim hem de içerik açısından etkilemiştir.

“Geleneksel resim ve heykelin dışına çıkma biçimi, hazır yapım nesne kullanımı, işini mekanla bütünlük içinde tasarlaması, sanat yapıtının ‘meta’ olmadığını savunuşu, işe temel olan düşününün ancak izleyicinin katılımıyla bütünlük kazanacağını belirtmesi, malzemelerini sıradan, basit hatta geçici nesnelerden seçişi, bu olgular ancak 1970’lerde sözü edilmeye başlanan kavramlardır ve Füsün Onur bu konuları sanat ortamımızın gündemine sokan sanatçıların başında gelir” (Özayten, 1992: 101).

Türkiye’de 1977-1987 yılları arasında düzenlenen Yeni Eğilimler Sergisi, dönemin öncü sanatçılarının yenilikçi yaklaşımlarını yansıtmakta ve hazır nesnenin farklı kullanımlarından örnekler taşımaktadır: “Fotoğraf, metin ve baskı gibi tekniklerle üretilmiş eserler; Yeni Eğilimler sergilerinde çeşitli endüstriyel ve gündelik nesnelerle oluşturulmuş nesneler ve enstalasyonlar öne çıktı” (Madra, 2011).

Bu bağlamda, Türkiye’de sanatın çağdaşlaşmaya başladığı süreçte; hazır nesne, tıpkı Batı Sanatı’ndaki ilk örneklerde olduğu gibi, sanat objesinin malzemesi olarak sanat alanına dahil olmuş; sanat çalışmalarında kolaj, asamblaj, karışık teknik, montaj gibi farklı tekniklerle kurgulanarak kullanılmıştır. Sanatçılar özellikle mekân yerleştirmelerinde hazır nesnelerden faydalanmışlardır.

Ahu Antmen’in “1970’lerin sonundan bugüne uzanan üretimiyle Türkiye sanat ortamında bellek, arkeoloji, kültür ve tarih kavramlarını alternatif ifade biçimleriyle sorunsallaştıran ilk sanatçı” olarak ifade ettiği Handan Börüteçene, seramik malzemeyle birlikte hazır metal nesneleri kullanmıştır (Börüteçene, 2014: 4). 1987 yılında Türkiye’de İstanbul Urart Sanat Galerisi’nde açtığı ilk kişisel sergisinde yer alan “Mutfak Ordusu” ve “Ütücüler” adlı çalışmalarında, pişmiş topraktan yaptığı kadın figürlerini günlük yaşama ait tencere kapağı, ütü gibi hazır metal nesneler ile birleştirmiştir. Sanatçı, bu nesneleri işlevinden ve bağlamından uzaklaştırarak sanat alanına taşımıştır.



Şekil 25. Handan Börüteçene, “Mutfak Ordusu”, 1987

Vakko Sanat Galerisi (Davetiyesi), Ankara

(Kaynak:<http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/130458/001638205019.pdf?sequence=2>)

Döneminde bu yaklaşımıyla farklılık yaratan Börüteçene, Bülent Berkman ile yaptığı söyleşisinde çalışmalarının çıkış noktasından şöyle bahseder:

“İnsanların her gün fark etmeden yaptıkları, çok alıştıkları şeyler var. Yemek yapmak gibi, ütü gibi. Bu işler bizi biçimlendiriyor. Zaman alıyor. Kadınlar kendilerini, kişiliklerini bu aletlerle paylaşıyorlar. Geçen yıl Grand Palais’te düzenlenen bir sergide yer alan, Ege’deki Gyclac Adası’nın idollerinden çok etkilenmişim. Bu etki günlük yaşamın çağrışımlarıyla olgunlaştı. İnsanların yüzleri ütülerde kişilik kazanmaya başladı. ‘Mutfak Ordusu’ ise yedi yılı aşkın bir birikimin, bir tanışıklığın ürünü. Onun kaynağının da, Artemis’e adanmış bir adak steli olduğunu söyleyebilirim” (Börüteçene, 1987: 5).

Günümüz sanatının, 1960’lardan sonra gelişen sanat eğilimleri, bu eğilimlerin birbirleriyle olan etkileşimleri ve Modern sanat ilkelerinin dışına çıkan Postmodern oluşumlarla şekillendiği ve günümüzde Görsel Sanatların hem Modernizm’in hem de Postmodernizm’in iki farklı oluşum alanı olarak iki farklı çizgide ilerlediği görülür (Özayten, 1992: 19).

Postmodernizmle birlikte ortaya çıkan ilke ve araçlar, sanatçıların hazır nesneye yaklaşımlarını ve hazır nesneyi kullanma biçimlerini etkilemiştir. Mehmet Yılmaz,

“Moderninden Postmodern Sanat” adlı kitabında, Picasso ve Braque’ın modernist ilkeleri ihlal ederek, “*kesyap ve kurgu aracılığıyla alıntı estetiğine ve çoğulculuğa giden yolu*” araladığını ve “kesyap, kurgu, alıntı estetiği, çoğulculuk” ilkelerinin Postmodern sanatta belirleyici olduğunu ve “*fotoğraf, film ve kopyalama tekniklerinin*” yeni teknolojiler ile birlikte Postmodern sanatın temel araçları olduğunu ifade eder (2013: 29, 30).

Modernizm’in Postmodernizm’e dönüşüm sürecinde teknolojik gelişmelerin etkisi büyüktür. Postmodernizm’in önemli kuramcılarından Fredric Jameson, “19. yüzyılın ortasında bulunan ‘Buhar Makinesi’ ile ‘Realizm’; 19. yüzyılın sonuna doğru ‘Elektrik Enerjisi’ ile ‘Modernizm’ ve 1940’lardan bu yana ‘Elektronik ve Nükleer Enerji’ ile ‘Postmodernizm’” arasında ilişki kurar ve “buhar ve elektrik enerjisini ‘Makinesel Üretim’ olarak nitelendirirken televizyon ve bilgisayar ‘Yeniden Üretim’ (reproduction) süreci olarak” nitelendirmektedir (Şahiner, 2013: 41). Jameson’un kurduğu bu ilişki, teknolojinin dönemler üzerindeki etkisini görünür kılmaktadır. Söz konusu bu değişimler, sanatçıların hazır nesneye yaklaşımlarını da etkilemiştir.

Yılmaz’a göre, Modern sanat ve Postmodern sanat bir burjuvazi sanatıdır ancak “Modern Sanatı *ulusal burjuvazi evrensel değerler*” için desteklerken, Postmodern Sanatı “*ulusaşırı*” olan burjuvazi “*küresel değerler*” için desteklemektedir ki burada öncelikli küresel değer, sermayedir, küresel devirde Batı kültürü gene belirleyici olsa da başka kültürlerle de şans verilir ki bu şans, pazarlamadır (2013: 30).

Tüm bu bilgiler kapsamında, Postmodern sanatçıların çalışmalarında -ki hazır-yapım çalışmalarının azımsanmayacak kadar çoğunda küresel bir anlayışın izlerini görmek mümkündür. Bu bağlamda, “Globalizm (küresellik), sanatın ve yaşamın birliği, Intermedia, Deneysellik-Araştırmacılık, Şans, Oyunsallık, Sadelik-Tutumluluk, Kapsayıcılık, Temsiliyet, Özgüllük, Zamanda var olmak, Müzikalite”yi kapsayan konularda, ifade olanaklarına ulaşmak için bir araç olarak hazır nesnenin gücünden faydalanılmıştır (Özayten, 1992: 64).

Yukarda belirtilen farklı dinamiklerle şekillenen günümüz sanatı, geçmişin özgürce kullanılıp tüketilmesine olanak tanıyan bir anlayış olmakla beraber tüm yönleriyle de sanatçıyı incelemeye ve denemeye davet eder. Bu anlamda, tarih, gelenek

gibi kavram ve konuları yeniden ele alır; sözbilimi, heykel ve bezeme gibi birbirinden farklı türleri ayırım yapmadan kullanır. Üslup çeşitliliğinin görüldüğü ve karmaşık, çelişkili anlam katmanlarının hâkim olduğu günümüz sanatı, heterojen bir yapıya sahiptir. Hazır nesnelerin sanat alanında kullanımında yukarıda bahsedilen Postmodern ilkelerin ve araçların etkin bir şekilde kullanıldığı görülür. Bu doğrultuda, sanatçıların çalışmalarında hazır nesneyi ele alış biçimleri ve başvurdukları sanatsal ifade biçimleri de değişiklik gösterir. Sanatçılar ya içinde bulundukları ortama göre üretimler yapmakta ya da bu ortamı eleştirecek üretimlerle karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, hazır nesne kullanan sanatçıların çalışmalarını geniş bir bakış açısı ile değerlendirmeyi gerekli kılar.

1960’lardan sonra televizyon, video, bilgisayar gibi elektronik araçların ortaya çıkması, Postmodern dönemde insanlara yeni bir gerçeklik sunmuştur. Bu gerçekliği, görsel bir anlamlandırma ortamına dönüştürmenin öncülerinden biri olan Nam June Paik, “elektronik medya imajlarını daha 1965 yılının başında ortaya koymuştu. Televizyonları yeniden yapılandığı özel tavrıyla aracın yaygın kullanımını ironik bir dille ele almış ve ona karşı mesafeli duran ilk sanatçılardan biri olmuştur” (Şahiner, 2013: 56). Bu bağlamda, Nam June Paik, 1975 tarihli bir röportajında “Marcel Duchamp video dışında her şeyi yaptı. Büyük bir ön kapı ve çok küçük bir çıkış yaptı. Bu çıkış videodur. Marcel Duchamp’tan ancak bu sayede çıkabilirsiniz” diyerek, Duchamp’ın hazır-yapımlarına karşı, kendi düzeneğinden imaj üretebilen bir makine olarak televizyonu önermiş ve hazır nesne olarak televizyonu kullandığı çalışmalarıyla çağdaşlarına yeni bir bakış açısı sunmuştur (Joselit, 2007: 37).



Şekil 26. Nam June Paik, “Kral Ramses III”, 1991, Video heykel
(Kaynak: <https://kindamtellerrand.de/lichtkunst-in-ulm/>)

Nam June Paik’in 1991 tarihinde yaptığı “Kral Ramses III” adlı çalışmasında hazır bir nesne olarak televizyonu ve işlerliğini eklektik bir şekilde kullanmış ve onu sanat objesine, video heykele dönüştürmüştür. Paik’in bu tarz çalışmalarında teknik ve estetik ilişki, televizyon ve video arasındaki farklılıklar üzerinden inşa edilmektedir. “Televizyonun, tüm dünya üzerindeki iletişim sürecini oluşturan özelliklerinin, videonun farklı ve yaratıcı etkileşim biçimleri aracılığıyla süzülerek dönüştürülmesidir: Video’da, ses ve geleneksel imaj yansıtma yöntemleri değiştirilir, çarpıtılır ve yoğunlaştırılarak yeni bir biçime büründürülür” (Şahiner, 2013: 72).

Farklı yaklaşımıyla hazır-nesne kavramının sınırlarını genişleten Nam June Paik, Video Sanatı’nın hem teknik hem de estetik etkileşiminden yola çıkarak yaptığı yeni açılımlarla Video Sanatı’nın doğuşunda önemli katkılar sağlamış; Video heykelleri, Video yerleştirmeleri ve Video performansları sanat dünyasına tanıtmıştır.

Postmodernizm’i yapıbozuma uğratmak için çalışmalarında bir araç olarak fotoğrafı kullanan Barbara Kruger, Sherrie Levine gibi sanatçılar, çalışmalarını hazır imaj ya da kopyalama (çoğaltma) ve kendine mal etme stratejileri ile oluşturarak hazır nesnenin sanat alanında farklı kullanımlarını gündeme getirmişlerdir. Örneğin, Barbara Kruger, hazır imajları yeniden üretmekte, bu imajlara metin ekleyerek müdahale etmekte

ve sosyal yapı ile ilgili temsil yöntemlerini eleştirmektedir. Tıpkı Duchamp'ın Mona Lisa tablosunun bir röprodüksiyonuna yazı ile müdahale ettiği gibi. Sherrie Levine ise tanınmış sanatçıların çalışmalarını fotoğraflama ya da çoğaltma yöntemiyle yeniden üretmekte ve fotoğrafa imza ile müdahale ederek kendine mal etmektedir. Levine, 1991 yılında yaptığı “Duchamp’tan Sonra Çeşme” adlı çalışmasında, Duchamp’ın Çeşme’sini kendine mal edip, malzemesini değiştirerek yeniden ürettiği nesne üzerinden özgünlüğü, eseri ortaya koyanı, sanat nesnesine atfedilen değeri ve piyasadaki ticari değeri eleştirmektedir. Levine’in çalışmaları, bir nesnenin çoğaltılması ve sanat nesnesi olarak sergilenmesi fikrine dayanan hazır-yapımların farklı bir görünüşüdür. Rıfat Şahiner’e göre, “Levine ve diğerlerinin kendine mal etme stratejisi ve şoke edici etkisinden ötürü kültürel tüketime vurgu yapmak için ısrarla kullandığı ‘tekrarlama (repetition) düşüncesi, yüzeydeki görünüşün ardındaki anlamın dramatik olarak görünür kılınması”dır ve “Duchamp’ın hazır-yapımları, sanatın salt bir form (Minimalizm ya da Soyut Dışavurumculuk’un kullandığı gibi) olarak sahip olduğu kimliğe yeni bir yön ve bağlam kazandırmasından ötürü, Postmodern söylemin orjinsizleştirme eğilimlerine kaynaklık etmektedir” (2013: 186).



Şekil 27. Jeff Koons, “Değiştirilebilir Yeni Hoover”, 1981-87,

Elektirik Süpürgeleri, Florasan Lambalar ve Pleksiglas

(Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/koons-new-hoover-convertibles-green-red-brown-new-shelton-wet-dry-10-gallon-displaced-ar00077>)

Duchamp geleneği içinde üçüncü kuşak olarak adlandırılan ve çalışmalarında hazır nesne kullanan sanatçılardan biri de Jeff Koons’dur. Koons, 1981-1987 yılları arasında yaptığı “Değiştirilebilir Yeni Hoover” adlı yerleştirmesinde, hazır tüketim nesnelerini seçerek onları doğrudan sanat bağlamına taşımıştır. Sanatçı, mağazadan satın aldığı elektrikli süpürgeleri, kir ve tozdan korunacak şekilde floresanla aydınlatılmış cam bir vitrine yerleştirmiş; elektrik süpürgelerinin işlevini ve bağlamını bu şekilde değiştirerek onları sanat objesine dönüştürmüştür. Nesnelerin hayatımızdaki rolünü ve çağının gösterişli tüketimini eleştirirken, Duchamp’ı anımsatan bir ironi ile izleyiciye sunmaktadır. Koons, kendi yaklaşımını şu sözlerle ifade etmektedir: “...Duchamp hazır-yapımlarla, nesnelere olan aldırmazlığını sergiledi ancak benim kişisel gelişimim nesnelere olan bağlılığımdan geliyor... Bu nesnelerin içeriklerini değiştirerek, kişiliğime ait bazı karakteristikleri ortaya koymaya çalışıyorum” (Şahiner, 2013: 199 aktarır; Koons 1992: 26).



Şekil 28. Felix Gonzalez-Torres, “İsimsiz” (Los Angeles’taki Ross Portresi), 1991,
Çok renkli selofanla tek tek sarılmış şekerler ve sınırsız tedarik,
Boyutlar yerleştirmeye göre değişken; ideal ağırlık: 79,37 kg.
(Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/152961/untitled-portrait-of-ross-in-l-a>)

Amerikalı görsel sanatçı Felix Gonzalez-Torres, heykel ve yerleştirmelerinde gündelik deneyimin yaşanmışlığını çağrıştıran saatler, ampuller, paketlenmiş şekerler gibi hazır nesneler ve malzemelerden faydalanmaktadır. Eşcinsel yönelimi de dahil olmak üzere kimlik, aşk, AIDS, kayıp gibi temaları konu edinen Gonzalez-Torres, seçtiği hazır malzemelerin/nesnelerin bazı özelliklerini sanat çalışmalarında metafor olarak kullanmakta ve izleyiciyi de yapıtına dahil etmektedir.

Felix Gonzalez-Torres, 1991 yılında “İsimsiz” (Ross’un Los Angeles’ta Portresi) adlı ünlü yerleştirmesini, AIDS sebebiyle kaybettiği sevgilisi Ross’a ithafen, ticari olarak satılan renkli jelatine sarılmış şekerlerden yapmıştır. Sanatçı, bu yerleştirmesinde Ross’un vücut ağırlığına da bir gönderme yaparak, onun bedeniyle aynı ağırlıkta olan, renkli jelatine sarılmış şeker yığını bir galerinin köşesinde üçgen formunda sergilemiştir. Şeker yığınları, Ross’un bedeninin bir çağrışımıdır. İzleyicileri şeker yığından bir şeker alıp yemeye yönlendiren Gonzalez-Torres, izleyici sürece dâhil ederek şekerin zaman içinde giderek azalması ile Ross’un hastalığa karşı zamanla yenik düşmesini, yok oluşunu görünür kılmaktadır. Bir diğer yandan da sanatçı, Ross’un

ağırlığını korumak için her gün şeker ekleyerek, onun mecazen ölmesini engelleyen bir yaklaşım sergilemektedir. Bu yerleştirmede, sıradan hazır bir nesne olan şeker, sanatçı ve izleyici birlikteliği ile sanat nesnesine dönüşmüştür.



Şekil 29. Vilma Willaverde, Paris sergisinden genel görünüm, Seramik, 1995
(Kaynak: http://vilmavillaverde.com.ar/Web2_sanitarios/Expo_Paris.htm)

Arjantinli seramik sanatçısı Vilma Villaverde, 1982 yılından itibaren çalışmalarında hazır vitrifiye nesnelerini, seramik malzeme ile şekillendirdiği kadın figürleri ile birleştirerek sanat nesnesine dönüştürmektedir. Villaverde, çalışmalarında hazır vitrifiye nesnelerini bazen figürün bedenindeki bir parça bazen de figürün tuttuğu bir çalgı aleti olarak kullanmaktadır. Böylelikle sanatçı, hazır seramik nesneleri sadece bağlamından uzaklaştırmamakta, onlara yeniden farklı bir işlev kazandırmaktadır.



Şekil 30. Ai Weiwei, “Coca Cola Logolu Han Hanedanı Kabı”, 1994
(Kaynak: <https://airmail.news/issues/2021-11-6/artful-dodger>)

Çin’in önde gelen Çağdaş sanatçılarından Ai Weiwei, sanat çalışmalarında etkili ifade olanaklarına ulaşmak için genellikle hazır nesnelerin gücünden faydalanmaktadır. Sanatçının 1994 tarihli “Coca Cola Logolu Han Hanedanı Kabı” (Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo) adlı hazır-yapımı, hazır nesneyi doğrudan sanat alanında kullandığı çalışmalarından biridir. Weiwei, Çin’in tarihinde belirleyici bir dönem olan Han Hanedanlığı’na ait antika, hazır yapım seramik kabı satın alıp üzerine küresel anlamda tüketiciliği simgeleyen Coca Cola’nın ikonik yazısını kırmızı boya ile yazmakla sınırlı olan bir müdahale ile çağdaş bir sanat objesine dönüştürmüştür. Sanatçı, geçmişte kültürel bir değer olarak üretilmiş ikonik bir formu, estetik olarak önceden tasarlanmış olan Coca Cola logosu ile bir arada kullanarak Çin’in Amerika kültürü ile olan ilişkisine gönderme yapmaktadır.

Türkiye’de seramik alanında endüstri ürünü bir nesnenin sanat objesi olarak kullanılması düşüncesinin gelişiminde; seramiğin sanayileşmesiyle birlikte sanatçıların seramik fabrikalarında ya da bu fabrikaların sanat atölyelerinde çalışma imkanı bulması, meraklı ve yaratıcı bir kimliğe sahip olan sanatçının endüstriyel üretim ortamını ya da bu ortamda üretilen nesneleri bir esin kaynağı olarak görmesi ve buna bağlı olarak düşünce biçimini ve bakış açısını değiştirmesi etkili olmuştur.

Seramik kilinin şekillendirilebilir bir malzeme olması, seramik sanatçılarının endüstriyel seramik nesneye yeni bir bakış açısıyla yaklaşmalarına olanak tanımıştır. Bu yaklaşım, sanatçıların fabrika ortamında üretilen, endüstriyel kalıp ürünü olan, biçimlendirilmiş ancak ürünlerdeki eksiklik, hata nedeniyle ya da sanatçının isteği doğrultusunda pişirimleri gerçekleştirilmemiş yarı hazır seramik nesneleri, farklı müdahale yöntemleriyle yeniden biçimlendirerek sanat objesine dönüştürmeleri şeklindedir. Tıpkı Duchamp'ın da hazır-yapımlarını sınıflandırırken (semi-readymade) “yarı hazır” şeklinde ifade ettiği gibi, burada “yarı hazır seramik nesne” olarak ifade edilen, malzemesi seramik kili olan, endüstriyel üretim yöntemleriyle şekillendirilmiş, belli bir biçime sahip ancak pişirimi gerçekleştirilmemiş ürünlerdir.

Türkiye’de seramiğin sanayileşmeye başladığı süreçte, seramik fabrikalarında veya bu fabrikaların sanat atölyelerinde çalışma fırsatı bulan sanatçılar, endüstri ürünü nesneye bakış açıları ve yaklaşımlarıyla seramik sanatına hem yenilik hem de canlılık getirmiştir. Bu bağlamda, seramik fabrikaları ve sanat atölyeleri ile yakın ilişkide olan Türk Seramik sanatçılarından İlgi Adalan ve Hamiye Çolakoğlu, Türkiye’de seramik alanında yarı hazır endüstriyel nesnelerin sanatsal amaçlı kullanılmasına öncülük etmişlerdir.

Resim kökenli Türk Seramik Sanatçısı İlgi Adalan, 1950’li yılların sonlarında Eczacıbaşı (Mumhane) Seramik Sanat Atölyesi’nde seramik eğitimi almış ve Gorbun Seramik Fabrikası’nın yeni açıldığı dönemlerde, atölyenin sanatsal üretim bölümünde iki yıl çalışmıştır (Deniz Ulueren, 2007: 94-95). TRT tarafından 1998’de sunulan “Çamurdaki Sır İlgi Adalan” adlı belgeselde, İlgi Adalan, 1957 yılında kurulan Eczacıbaşı Seramik fabrikasının Vitra Sanat Atölyesi’nde çalışmaya giden ilk seramik sanatçısı olduğundan ve endüstri ürünü nesnelere duyduğu ilgi ve bu nesneleri form anlayışıyla bağdaştırma isteğinden dolayı çalışmalarını, Vitra Sanat Atölyesi’nin içinde yapmak yerine lavabo, klozet gibi vitrifiye ürünü nesnelerin yapıldığı işletme binasında gerçekleştirdiğinden bahseder. Adalan, fabrikada endüstriyel kalıp yöntemi ile şekillendirilmiş yarı hazır seramik nesneleri, kimi zaman yan yana getirerek kimi zamanda farklı kompozisyonlarda kurgulayarak biçime ve tasarıma yönelik yaptığı müdahalelerle bir heykele, bir sanat objesine dönüştürmesiyle döneminde yaygın

olmayan bir girişimde bulunarak çağdaşlarına öncülük yapmıştır (Adalan, K. *Ertürk Röportajı*, 2022).



Şekil 31. İlgi Adalan, Yarı hazır vitrifiye nesnelerini birleştirerek oluşturduğu heykeli, 1999
Seramik, Karışık Teknik, Yükseklik 50 cm.

(Kaynak: <https://artam.com/arama?q=ilgi+adalan>)

Yarı hazır seramik nesnelerden ilham alarak ve bu nesneleri birleştirerek sanat objelerini üreten İlgi Adalan'ın çalışmaları; ilk bakışta endüstri ürünü seramik nesneden üretildiği belli olmayan, hem biçimsel hem de estetik açıdan son derece güçlü, soyut formlardan oluşmaktadır.

Çağdaş Türk Seramik Sanatçısı ve akademisyen Hamiye Çolakoğlu, 1970 yılından itibaren Sanat Danışmanlığını Mustafa Tunçalp'in yaptığı Çanakkale Seramik ve Kalebodur Sanat Atölyesi'nde uzun yıllar boyunca, belirli zamanlarda misafir sanatçı olarak bulunmuş; 1978-1980 yılları arasında Söğütsen Seramik fabrikasında Sanat Danışmanı olarak üretime destek vermiştir. Döneminin endüstri ve teknolojisini yakından takip eden Çolakoğlu, Çanakkale Seramik Fabrikası'nda misafir sanatçı olarak bulunduğu dönemde, İzalatör Fabrikası'nda refrakter malzemeden şekillendirilmiş, yarı hazır seramik nesne olan roller borularının biçimine müdahale ederek onları işlevinden ve bağlamından uzaklaştırıp, farklı malzemelerle birlikte kurgulayarak sanat objesine dönüştürmesiyle öncülük yapmış; Seramik sanatçılara farklı bir bakış açısı

kazandırmıştır. Sanatçının 1997 yılında Çan’da yaptığı “Yaşam Ağacı” adlı heykeli ile aynı yılda Bilkent Üniversitesi’ne yaptığı “Bilim Ağacı” adlı heykeli, yarı hazır refrakter nesneyi sanat objesine dönüştürdüğü eserleridir.



Şekil 32. Hamiye Çolakoğlu, “Bilim Ağacı”, 1997, Seramik, Karışık Teknik
Bilkent Üniversitesi, Ankara

(Kaynak: Hamiye Çolakoğlu Restrospektif Seramik Sergisi Kataloğu, 2010: 25)

Görüldüğü üzere, yarı hazır seramik nesne, sanatçının kendisini ifade etmesine olanak tanınmasının yanı sıra sanatçıya malzeme olarak şekillendirilebilirlik sunması, özgürlük alanı tanınması ve sanatçının etkinliğini ön planda tutması açısından Seramik sanatçıları tarafından tercih edilmektedir.

Seramik sanatçısı ve akademisyen Beril Anılanmert, sanat çalışmalarında formları yeniden düzenleme ve farklı tekniklerle yeniden tanımlama sürecinde, düşüncelerini etkili bir şekilde ifade etmek için hazır nesnelerin/malzemelerin sanatçıya sunduğu özgürlük alanından faydalanmaktadır. 2003 yılında İstanbul’da Akbank Kültür Sanat Merkezi’nde açtığı “KOD 5205” adlı kişisel sergisinde, din kavramının fazlaca

Seramiğin hem endüstriyel hem de sanatsal alanda var olması, sanatçıların çalışmalarında hazır nesneyi kullanmalarında farklı yaklaşımlar geliştirmelerine olanak tanımıştır. Hemen hemen her seramik sanatçısı, hazır nesneyi sanat çalışmalarında doğrudan ya da dolaylı olarak kullanmıştır.

Yapılan araştırmalarda, hazır nesne kullanımında genellikle iki yaklaşım şeklinin ön planda olduğu görülmüştür. Birinci yaklaşım, sanatçının hazır nesneyi bir esin kaynağı olarak görmesidir. Sanatçı, çalışmalarında bir kurgu ögesi olarak hazır nesneden faydalanabilmektedir. Bu doğrultuda, sanat objesini hazır nesneden çıkışlı ya da hazır nesneyi merkeze alarak oluşturmaktadır. İkinci yaklaşım ise sanatçının hazır nesneyi, ele alacağı konu, kullanacağı malzeme ya da yapacağı tasarıma göre seçmesidir. Söz konusu yaklaşımlar, raporun birinci bölümünde ifade edilen hazır-nesne yaklaşımından farklıdır.

Yukarıda bahsedilen yaklaşımlar, sanatçıların çalışmalarında hazır nesneleri kullanma şekillerini belirlemelerini sağlar. Hazır nesneyi sanatsal form, tasarım nesnesi ile birleştirerek, hazır nesneyi seramik malzeme ile fırın içinde veya dışında birleştirerek, hazır nesneyi ya da yarı hazır seramik nesneyi sanatsal üretim sürecinde kullanarak sanatsal çalışmalar üretebilmek mümkündür.

Sanatsal üretim sürecinde hazır nesnenin kalıbını alarak sanat objesine dönüştürmek, günümüzde Seramik sanatçılarının ifade olanaklarına ulaşmada sık başvurdukları yöntemlerden biridir. Bu yaklaşım, 1960'lı ve 1970'li yıllardaki sanat eğilimlerinin etkisiyle, “üretim sürecini hızlandırmakla birlikte aktarılacak istenen düşünce, duygu ya da kavramı daha gerçekçi ve net bir şekilde ifade edebilmek adına daha çok Trompel’oeil eğiliminde eser veren Süper Obje sanatçıları tarafından uygulanan bir yöntem olarak” ortaya çıkmıştır (Canbolat, 2017: 158).

“TrompeL’oeil eserlerde, gerçekliği yakalamak adına yapılan bütün çalışmalar seramik sanatçısını adım adım, hazır nesnenin kalıbını alarak seramikten üretme noktasına getirmiştir. Richard Shaw başta olmak üzere, Victor Spinski, David Furman gibi Trompel’oeil eserler üreten sanatçıların gerçekliği yakalamak ve yansıtabilmek adına, özellikle günlük yaşamdan nesnelerin kalıbını alarak seramikten ürettikleri”

bilinmektedir (Canbolat, 2017: 157). Söz konusu hazır nesneler, sadece endüstri ürünü nesneler değil günlük yaşama ait nesneler ya da hazır ürünler de olabilmektedir.

Hemen hemen her seramik sanatçısının bu yaklaşımla ürettiği bir sanatsal çalışması vardır. Türk Seramik sanatçılarından Zehra Çobanlı, İnsel İnal, Deniz Pireci, Kemal Tizgöl, A. Temel Köşeler, Funda Susamoğlu Ertürk, Perihan Şan Aslan, Burçak Bingöl, Ezgi Hakan, Aslı Aydemir olmak üzere daha pek çok sanatçı hazır nesnenin kalıbını alarak sanatsal çalışmalar üretmektedir.

Seramik sanatçısı ve akademisyen H. Mutlu Başkaya Yağcı, ana malzemesi seramik olan sanat çalışmalarında, genellikle yan malzeme olarak hazır malzeme ve nesnelerden faydalansa da hazır nesneleri doğrudan sanat objesine dönüştürdüğü çalışmaları da vardır. Başkaya Yağcı'nın 1997 yılında yazdığı “Muğla Bacalarının Çağdaş Seramik Yorumunda Raku Dokuları” adlı yüksek lisans tezinde, bir örtü elemanı olarak kullanılan hazır alaturka kiremitleri seçmiş ve bu kiremitlere çeşitli raku sırlarını akıtma yöntemiyle uyguladıktan sonra Raku pişirimi ile estetik değerler kazandırıp sunuş biçimi ile işlevsizleştirerek sanat objesine dönüştürmüştür. Sanatçı, sanat objesi olarak ele aldığı kiremitler ile farklı düzenlemeler yapmıştır (Başkaya, 1997: 194, 200-202).



Şekil 35. H. Mutlu Başkaya Yağcı, “İsimsiz”, 1997, Raku, (42x18x13 cm.)

Hazır nesne olarak Oluklu Kiremit, 10’lu kompozisyon

(Kaynak: Başkaya, 1997: 201)

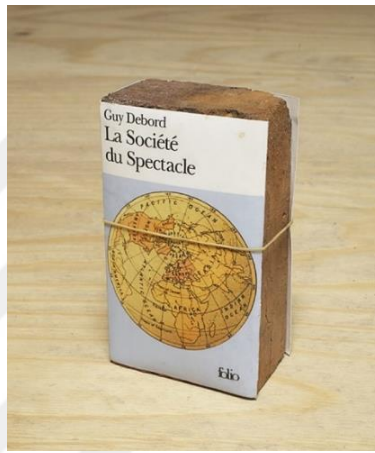
H. Mutlu Başkaya Yağcı, 2009 yılında yazdığı “Sanatsal Formlarda Seramik ve Karışık Malzeme Birlikteliği” adlı sanatta yeterlik eseri çalışması raporu kapsamında ürettiği sanat çalışmalarında ise çay süzgeci, tel süzgeç, lavabo süzgeci, merdane, merdiven, mercek gibi hazır nesneleri bir metafor olarak kullanıp kimi zaman doğrudan seramik malzeme ile bir araya getirmiş kimi zaman farklı malzemelerle destekleyerek kimi zaman da alternatif pişirim teknikleriyle estetik değerler kazandırarak sanat objesine dönüştürmüştür.



Şekil 36. H. Mutlu Başkaya Yağcı, “Akıl Süzgeci”, Hazır nesne olarak çay süzgeci, Mısır Pastası, Ahşap, 2001
(Kaynak: Başkaya Yağcı, 2009: 86)

Sanatçı, 2001 yılında yaptığı “Akıl Süzgeci” adlı çalışmasında Türk kültürüne ait geleneksel bir hazır çay süzgecini seçerek işlevine yönelik müdahale ile sanat objesine dönüştürmüştür. Bu dönüşümün temelinde kavramsal sorgulamalar söz konusudur. Sanatçı, süzgecin süzme işlevini, mısır pastası tekniği ve sunuş biçimi ile işlevsizleştirmiştir. Bir diğer yandan da Mısır pastası ile farklı bünyeler elde ederek süzgeçlere estetik değer kazandırmıştır. Çalışmalarında süzgeci metafor olarak kullanan sanatçı için akıl süzgeci, “medya yoluyla oluşturulan bilgi kirliliği ya da medyatik kirlilikten arıtabildiklerimizi simgeler. Tıpkı akıl süzgeci de lavabo süzgeci de etimolojik olarak kelime anlamı ile birebir örtüşür. Süzen, fazlalıkların ve kirliliğin üstte kaldığı bir yapısı vardır” (Başkaya Yağcı, 2009: 64).

2004 yılında Fulvia Carnevale ve James Thornhill tarafından Paris’te kurulan bir sanatçı kolektifi olan Claire Fontaine, adını Fransız defterlerinin popüler markasından aldıktan sonra kendisini “hazır-yapım sanatçı” olarak tanımlamıştır. Sanatçının hazır-yapıtlarında sözlü anlatım biçimlerinden yazı ve metin önemli bir rol oynamakta; görsel anlatımı bu araçlar ile destekleyerek sözlü ve görsel anlatım arasındaki hiyerarşiyi, kimi zaman mizahi kimi zaman da ironik bir yaklaşımla eleştirmektedir. Sanatçının çalışmalarının arka planında “otoritenin reddi” vardır.



Şekil 37. Claire Fontaine, “Gösteri Toplumu Tuğlası”, 2006

Tuğla ve tuğla parçaları, lastik bant, Arşiv kağıdı üzerine arşiv baskısı

(Kaynak: <https://bombmagazine.org/articles/claire-fontaine/>)

Claire Fontaine, 2006 yılında “Gösteri Toplumu Tuğlası” (La Societe du Spectacle Brickbat) adlı hazır-yapıtını, 20. yüzyılın ikinci yarısının önemli düşünürlerinden biri olan Guy Debord’un 1967 tarihli meşhur “Gösteri Toplumu” adlı kitabının kapağını, hazır-yapım bir tuğlanın üzerine lastik bant ile tutturarak oluşturmuştur. Hazır-yapım tuğla, sanatçının biçimsel düzeyde sahiplendiği kitabın içeriği haline dönüşerek kitabın kapağını bir tuğlaya sarma fikri ile bir anlamda onu sürdürmektedir.

2013 yılında Monash Sanat Müzesi’nde, Max Delany, Charlotte Day, Francis E. Parker ve Patrice Sharkey küratörlüğünde düzenlenen “Tekerleği Yeniden Keşfetmek: Hazır Yüzyıl” (Reinventing The Wheel: The Readymade Century) adlı sergi, aşağıda

belirtilen 50’den fazla uluslararası sanatçıyı bir araya getirdiği için günümüz sanatında hazır nesnenin farklı kullanımlarını sanatçıların çalışmaları üzerinden incelemek mümkündür:

“Carl Andre, Hany Armanious, Nairy Baghramian, Ian Burn, John Cage, Christo ve Jeanne-Claude, Tony Cragg, Michael Craig-Martin, Martin Creed, Aleks Danko, Julian Dashper, Simon Denny, Marcel Duchamp, Sylvie Fleury, Ceal Floyer, Claire Fontaine, Gilbert & George, Félix González-Torres, Agatha Gothe-Snape, Greatest Hits, Matthew Griffin, Richard Hamilton, David Hammons, Matt Hinkley & Joshua Petherick, Lou Hubbard, Barry Humphries, Jeff Koons, Joseph Kosuth, Louise Lawler, Klara Lidén, Andrew Liversidge, James Lynch, Robert MacPherson, Rob McLeish, Callum Morton, John Nixon, Meret Oppenheim, Kain Picken & Rob McKenzie, Rosslynd Piggott, Man Ray, Scott Redford, Stuart Ringholt, Peter Saville, Charlie Sofo, Haim Steinbach, Ricky Swallow, Masato Takasaka, Peter Tyndall, Alex Vivian, Danh Võ, Andy Warhol ve Heimo Zobernig” (*Tekerleği Yeniden Keşfetmek: Hazır Yüzyıl*, 2013).

İsviçreli Takı Sanatçısı ve akademisyen Hans Stofer, genellikle buluntu hazır nesnelerin işlevine ve bağlamına müdahalede bulunarak onları sanat bağlamına taşıyan üretimleriyle dikkat çekmektedir. Sanatçının müdahalesi, bazen dekorlama bazen de farklı malzemeler ve nesneler ile kurgulamaya yöneliktir.



Şekil 38. Hans Stofer, “Robin Day”, 2006, Hazır kase, Çıkarılabilir kuş figürü,

Çin Porseleni (Bone China), Altın yaldızlı, Porselen ve Mıknatıslar

(Kaynak: <https://collections.vam.ac.uk/item/O169125/robinday-bowl-and-figure-stofer-hans/>)

Stofer, 2006 yılında yaptığı “Robin Day” adlı hazır-yapımında bir kâsenin kenarını bilinçli bir şekilde kırarak pürüzlü kenarına altın yaldız ile dekora yönelik bir müdahale bulunmuş ve kâsenin tabanı ile hazır-yapım porselen kuş figürünün tabanına mıknatıs parçaları yerleştirerek onları birleştirmiştir. Nesnelerin geleneksel algısına müdahalede bulunarak onların önemini sorgulayan sanatçı, çalışmalarında kırılmalığa dikkat çekerek hazır nesneleri yeniden biçimlendirmektedir.

Amerikalı Seramik ve Heykel sanatçısı aynı zamanda akademisyen olan Ron Baron, kültürel bir arkeolog gibi, belli bir kimliğe sahip ve üretildiği toplumun özelliklerini yansıtan, özellikle nesnelerin kolektif tarihinden ve nesneleri kullanan ya da onlara sahip olan bireylerden bahseden hazır seramik nesneleri sanat çalışmalarında kullanmaktadır.



Şekil 39. Ron Baron, “Yeniden Koleksiyon” Serisi, Tarihsiz

(Kaynak: <https://www.ronbaron.net/current-work-1?lightbox=dataItem-k6whvner4>)



Şekil 40. Ron Baron, “Yeniden Koleksiyon” Serisi, Tarihsiz

(Kaynak: <https://www.ronbaron.net/current-work-1?lightbox=dataItem-ingbwja1>)

Baron, “Yeniden Koleksiyon” (Re-Collection) adlı serisinde, buluntu seramik hazır nesneleri günlük yaşamlarındaki konumlarından uzaklaştırıp yığınlar halinde bir araya getirerek belli bir hacme sahip sanatsal formlara, kap şekillerine dönüştürmektedir (Baron, *Recent Works*, Tarihsiz) (Bkz. Şekil 39-40).

Seramik sanatçısı ve akademisyen Elif Aydoğdu Ağatekin, 2007 yılından itibaren seramik çalışmalarında hazır yapım olarak atık refrakter plakaları, 2010 yılından günümüze atık seramik malzemeleri farklı yöntemlerle biçimlendirerek sanat nesnesine dönüştürmektedir (2012: 105). Sanatçı, kavramsal temele dayanan sanatsal çalışmalarında, ifade olanaklarına ulaşmak için kırıldıklarında sahip olduğu değeri kaybedeceğine inanılan atık nesneleri kullanmaktadır. İfade olanaklarına göre müdahale yöntemini belirleyen sanatçı, kesme, kazıma gibi tekniklerden, seramik dekor ve pişirim tekniklerinden ve bunun gibi çeşitli sanatsal müdahalelerden faydalanmaktadır.



Şekil 41. Elif Aydoğdu Ağatekin, “Yeni Türkiye” Serisinden Bir Çalışma, 2019

Kırılmış yadigâr seramik ve porselen fincanların içine atık seramik parçaları ve betonla asamblaj, (Kaynak: “Kuşlar Derdine Konar” Sergi Kataloğu Kapak Fotoğrafından alınmıştır)

“Daha önce başka işlevleri olmuş, buluntu, yadigâr, kırık, eski, satın alınmış ve çoğunlukla endüstrinin atıklarını” sanatsal çalışmalarında kullanmayı tercih eden Elif Aydoğdu Ağatekin, söz konusu nesneleri bir tavır olarak bilinçli bir şekilde kırarak müdahale etmekte ve onları birleştirerek yeniden yorumlamaktadır (Can, 2019). 2019 yılında açtığı “Kuşlar Derdine Konar” adlı sergisinde yer verdiği “Yeni Türkiye” adlı seri çalışmalarını, kırılmış yadigâr seramik ve porselen fincanların içine yerleştirdiği atık seramik parçalarını betonla asamblaj yaparak oluşturmuştur.

Seramik Sanatçısı ve akademisyen Aygün Dinçer Kırca sanatsal çalışmalarında hazır porselen sofa eşyaları ve porselen biblolar gibi hazır seramik nesneler kullanmaktadır. “Zamanın Tanıkları” adlı sergisinde, yaşamından izler taşıyan hazır porselen bibloları, kırık porselen parçaları ile bir araya getirip yeniden kurgulayarak sanat alanına taşımıştır. Kırık parçaları özgünlük değeri olarak gören sanatçı, endüstri ürünü nesnenin sıradanlığından uzaklaşmak ve onu diğerlerinden farklı kılmak için kurgularında kırık porselen parçalarına yer vermektedir. Dinçer Kırca’nın hazır nesnelerle yaptığı sanatsal çalışmalarda dekora yönelik müdahaleler görülmektedir.



Şekil 42. Aygün Dinçer Kırca, “Kültürel Diyalog 1”, Asamblaj, 30x90 cm., 2017

(Kaynak: Belirsiz Zamanlar ve Sonrası Sergi Kataloğu, 2021)

Seramik alanında hazır nesnenin kullanıldığı sanat çalışmalarına bakıldığında, sanatçıların hazır nesneye yaklaşımlarına göre, meslek alanlarının ana malzemesinden olan hazır seramik nesnelerden ve yarı hazır seramik nesnelerden doğrudan ya da dolaylı olarak faydalandıkları görülür. Bu bağlamda, seramik sanatçıları tarafından vitrifiye ürünleri, yapı seramikleri, sofa eşyası, süs eşyası, refrakter nesneler/malzemeler gibi yarı hazır ya da hazır seramik nesnelerin tercih edilmektedir.

Araştırmada ele alınan örneklerde görüldüğü üzere, hazır seramik nesneleri farklı yöntemlerle sanat objesine dönüştürmek mümkündür. Aygün Dinçer Kırca, 2012 yılında yazdığı “Endüstriyel Sofa Seramiğinin Sanat Nesnesi Olarak Yeniden Değerlendirilmesi” adlı sanatta yeterlik tezinin alt başlığında bu yöntemleri şu şekilde ifade etmiştir:

“Mozaik Yöntemi ile Dönüştürme, ‘Pique Assiette’ Tekniği, Tamir ve Sanatsal İyileştirme teknikleri ile Yenileme, Fırın Zayıatları, Deformasyon ve Kırık Parçaların Yorumlanması, Hibrit (Melez) Kullanımlar ile Yeniden Kurgulanması, Kumlama, Kazıma ve Kesme Teknikleri Kullanarak Yorumlama, Dekordan Faydalanarak Nesneleri Yeniden Yorumlama, Seramiğin Kırılabilirliğinin Kullanılması” (2012: II-III).

Hazır seramik nesnenin, malzemesinin bir özelliği olan “kırılabilirlik”, endüstri ürünü bir nesneyi sanat objesine dönüştürürken sanatçı tarafından bilinçli bir şekilde başvurulan bir “müdahale yöntemi”; seri üretimin tekdüzeliğini kırmak için bir tür “özgünlük arayışı” ya da sanatçının malzeme yoluyla izleyiciye aktarmak istediği “duygu” yani bir tür “ifade aracı” olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının hazır nesneyi bilinçli bir şekilde kırması ya da kırılmış, ıskarta olan hazır bir nesneye, Kintsugi gibi sanatsal onarım teknikleri ile müdahale ederek parçadan bütüne giden bir anlayışla sanatsal objesini ya da kurgusunu oluşturmaya imkân tanımaktadır. Bu yöntem, genellikle atık nesnenin ya da malzemenin sanat objesine dönüştürülmesinde tercih edilmektedir.

Litvanyalı Tekstil sanatçısı ve akademisyen Severija Incirauskaite-Kriauneviciene ise Litvanya yaşamının gündelik hazır nesnelere ya da buluntu nesnelere (özellikle sert ve soğuk yüzeylere sahip metal kova, tencere, tava, radyatör, araba vb.) tekstil alanının malzeme ve yöntemleri ile müdahale ederek onları sanat objesine dönüştürmektedir. Sanatçı, hazır-yapım çalışmalarından bahsettiği röportajında, izleyiciye geçmiş hakkında bilgi veren ya da sanat objesinin ana düşüncesine referans olabilen hazır nesneleri seçtiğini ifade etmektedir. Sanatçının müdahale yöntemi, delme ve kanaviçe işlemedir. Genellikle hazır metal nesneler üzerine hobi ya da el sanatları dergilerinde yer alan, herkes tarafından yapılabilen çiçekli nakış desenlerini, popüler ve kitsch kültürünün bir alıntısı olarak kullanmayı tercih etmektedir. Sanatçının kullandığı çiçek desenleri, “güzellik” için sıradan bir semboldür. Müdahale şekli ve yöntemi ile nakış işleminin, nesnelerin dekorasyonu olmadığını, bir sanat biçimi olduğunu ifade etmek isteyen sanatçı, bu nedenle nakış işleyeceği objeleri belirli bir konseptle seçmektedir (Incirauskaite-Kriauneviciene, 2016).



Şekil 43. Severija Incirauskaitė-Kriaunevičienė, “Barış İçin Öldür” Sergisinden müdahale edilmiş miğfer, 2016 (Fotoğraf: Vidmanatas-Iliciukas)

(Kaynak: <https://zoneonearts.com.au/severija-incirauskaite-kriauneviciene/>)

Severija Incirauskaite-Kriauneviciene, “Barış İçin Öldür” adlı sergisinde, 20. ve 21. yüzyılın çatışma noktalarından çeşitli ülkelerden farklı şekillerde topladığı miğferleri delip her birine farklı çiçek nakışları işleyerek müdahalede bulunmuş ve onları tek sıra halinde asarak sergilemiştir. Hazır nesneleri bir ifade aracı olarak kullanan sanatçı, miğferlerin bize mezarlığı hatırlattığını, askeri çatışmalarda tarafların hepsinin kaybettiğini, ölümün hepimizi eşit kıldığını ve birçok masum askerin çektiği acının göstergesi olduğunu ifade eder (Incirauskaite-Kriauneviciene, 2016).

Sanatçının “Nilüferler” adlı kamusal alan heykeli de ArtVilnius Çağdaş Sanat Fuarı sırasında ortaya çıkan bir girişimdir. Endüstriyel bir su deposuna, tatlı bir su bitkisi olan nilüfer desenlerini çapraz bir şekilde delip işleyerek onu sanat objesine dönüştüren sanatçı, eseri konumlandırma yeri ile farklılık yaratmıştır. Vilnius’ta, Litvanya MO Modern Sanat Müzesi yakınında konumlandırılan heykel, eski Vingria doğal kaynaklarının ve su birikintilerinin olduğu yerdir. Sanatçı “Nilüferler” heykelini, adlandırması ve konumlandırması ile kentin tarihi açıdan önemli olan bu bölgesine gönderme yapmakta ve 21. yüzyılda suyun eksikliğinden ya da fazlalığından dolayı dünyanın farklı bölgelerinde giderek artan ekolojik sorunlara dikkat çekmektedir (Artnews.lt, 2019).



Şekil 44. Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė, “Nilüferler”adlı kamusal alan heykeli, 2019, Vilnius, Litvanya (Fotoğraf: Rytis Seskaitis)

(Kaynak: <https://www.delfi.lt/miestai/vilnius/vilniaus-centre-naujas-siuolaikinio-meno-kuriny.s.d?id=81392297>)

Görsel sanatçı ve tasarımcı Chad Wys, genellikle Sanat tarihine ya da Çağdaş kültüre ait imge, nesne ve motifleri kendine mal ederek geleneksel medya ve dijital medya aracılığıyla, estetiğe dayalı deney ve müdahalelerle kültürel anlamları ters yüz eden ve onları yeniden sanat objesine dönüştüren Amerikalı genç kuşak sanatçılarından. Kolaj, fotoğraf ve dijital çalışmalar yapmanın yanı sıra 2009 yılından beri hazır yapıt üreten Chad Wys, birbiriyle zıt olan duygu ve tarzları bir arada sunarak izleyicide eleştirel düşünceyi harekete geçirmeyi istediğini ve bu yaklaşımıyla, “orijinalin yeniden üretildiği anda ‘tahrip edildiğine’” dikkat çekmeyi amaçladığını ifade eder (Harney, 2014: 10).

Sanatçı, 2009 yılında yaptığı “Renk Testi ile İkinci El Mağaza Manzarası” adlı hazır yapımını, buluntu hazır nesneye boya ile estetiğe dayalı bir müdahalede bulunarak oluşturmuştur (Bkz. Şekil 45).



Şekil 45. Chad Wys, “Renk Testi ile İkinci El Mağaza Manzarası”, 2009

Buluntu nesne üzerine boya, 31x42x2 cm.

(Kaynak: <https://chadwys.com/readymades>)

Şekil 46. Chad Wys, “Garip Görme Durumu”, 2015,

Ahşap, vidalar, boya, bulunan nesne, 18x12x9 cm.

(Kaynak: <https://chadwys.com/readymades-iv>)

Chad Wys’ın “Hazır-yapımlar” (Readymades) adını verdiği heykel çalışmaları serisinde buluntu hazır nesne olarak, 19. yüzyıla ait eski sanat eserlerinin dijital görselini, porselen bibloları ya da Yunan heykeli gibi çeşitli heykellerin fabrikada yapılan kopyalarını seçmekte ve onlara boya ya da iki boyutlu farklı malzemelerle estetik müdahalelerde bulunarak onları yeniden sanat bağlamına taşımaktadır. Sanatçı “Garip Görme Durumu” adlı hazır-yapımında seçtiği hazır heykele iki boyutlu ahşap parçaları ile müdahale ederek, izleyicinin görme ve alma sorununa dikkat çekmek istediğini belirtir (Wys, 2020).

Bu bölümde örnek verilen sanatçıların üretimlerinden de anlaşılacağı üzere, günümüz sanatında disiplinlerarası yaklaşımlar son derece önem kazanmıştır. Türkiye’de güncel sanat pratiklerine bakıldığında, disiplinlerarası etkileşimlerin, sanatçıların ifade ve üretim biçimlerine yansıdığı görülmektedir. İşte bu noktada bir araç olarak sıkça karşımıza çıkan hazır nesneler, sanatçılar için kimi zaman birer esin kaynağı, kimi zaman

ifade olanaklarını güçlendirmede başvurulmuş yardımcı bir malzeme, kimi zaman da sanatçının seçme eylemi ve sınırlı müdahalesi ile duygu ve düşüncelerinin biçimlenmiş hali, kendini gerçekleştirmiş bir sanat objesidir.

Türkiye’de ilk defa 2014 yılında, Marcel Duchamp’ın “Bisiklet Tekerleği” (1913) ve “Şişe Kurutucusu” (1914) adlı hazır-nesnelerinin dünya sanatına girişinin 100. yılı anısına, Beral Madra küratörlüğünde, Kuad Galeri’de düzenlenen “Mutsuz Hazır-Nesne/Unhappy Ready-Made” sergisi, geçmişten günümüze çalışmalarında hazır nesne kullanan sanatçıların, kendi sanat anlayışlarını ve üretim biçimlerini ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Bu sergide yer alan “Gülçin Aksoy, Songül Boyraz, Hera Büyüktaşçıyan, Lydia Dambassina, Ivan Egelski, Erol Eskici, Şakir Gökçebağ, Hakan Gürsoytrak, Pravdoliub Ivanov, Serhat Kiraz, Komet, Murat Morova, Tunca Subaşı, Ahmet Öktem, Çağrı Saray, Vahit Tuna, Uygur Yılmaz”, günlük yaşamda karşımıza çıkan hazır nesneleri, farklı içerik ve estetik müdahalelerle yorumlayarak sanat objesine dönüştüren sanatçılardır (Madra, 2016).



Şekil 47. Gülçin Aksoy, “Geç Kaldın”, Müdahale edilmiş hazır yapım, 2000

(Kaynak: <https://cargocollective.com/gulcinaksoy/filter/2000/gec-kaldin>)

Gülçin Aksoy’un duvar saatine yazı ile müdahalede bulunarak bize aralıksız çalışmayı ve tüketmeyi hatırlatan “Geç Kaldın” adlı hazır-yapımı, Songül Boyraz’ın tevekkül etmek yerine hak aramanın esasında bir hak olduğunu reddetme durumunu ifade etmek için can simidi üzerine yazı ile müdahale ettiği “Allah Korusun” adlı hazır-yapımı, Erol Eskici’nin sarkaçlı bir duvar saatinin sarkacına müdahale ederek gerçekleştirdiği

“Sarkacın Doğası” adlı hazır-yapımı, Şakir Gökçebağ’ın askılarla oluşturduğu “Soy Ağacı” ile şemsiye kullanarak yaptığı “Prefix&Suffix” adlı serisinden bir hazır-yapımı, Vahit Tuna’nın bir polis copu ve kaskını birleştirerek ürettiği ve totaliter rejime ironik bir yorum olarak sunduğu “Lolipop” adlı hazır-yapımı, hazır nesnenin farklı bakış açıları ile yeniden yorumlandığı çalışmalardan bazılarıdır.

Türkiye’de son dönem çalışmaları ile gündeme gelen Görsel Sanatçı Şakir Gökçebağ, sanat çalışmalarında genellikle hazır nesne/malzeme kullanımı ile izleyicinin görme biçimleri üzerinde farklılık yaratan sanatçılardandır. Esin kaynağı, kültür nesneleri/evrensel nesneler olan sanatçı, söz konusu nesneleri doğal durumlarını sorgulayacak farklı müdahalelerden geçirerek sanat objesine dönüştürmektedir. Bu nedenle sanatçının nesne seçiminde, herkes tarafından tanınır olması önemli bir ölçüttür.



Şekil 48. Şakir Gökçebağ, “Ayna”, 2007

(Kaynak: <https://sakirgokcebag.com/installations/nggallery/installations/shoe-collection-6>)

Şakir Gökçebağ, Türk kültürüne ait mandal, süpürge, sini, halı, ayakkabı vb. günlük kullanım nesnelerini kendi bağlamından uzaklaştırıp olağandışı bir şekilde yeni formlara dönüştürerek heykel ve yerleştirme çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Gökçebağ, bu nesneleri sanat objesine dönüştürürken seri çoğaltma, yapı-bozum ve karşıtlıklardan faydalanmaktadır. Sanatçının mekân yerleştirmelerinde, estetiğin yanı sıra mizah ve şiirsellik ön plandadır (Adas, 2022).

2019 yılında Türkiye’de Baksı Müzesi’nde açtığı “Tanıdık/Aşına” adlı en kapsamlı sergisinde, günlük kullanım nesnelerinden ve Bayburt’a özgü nesnelerden de faydalanarak tıpkı diğer çalışmalarında olduğu gibi, nesneleri kendi imgeleminden geçirip sahip oldukları anlamlardan uzaklaştırmadan yeni bir biçimde sunmuştur (Bkz. Şekil. 49).



Şekil 49. Şakir Gökçebağ, “Başlıksız”, 2019, Duvar yapımı, 245x380x6 cm.

(Kaynak: <https://sakirgokcebag.com/installations/nggallery/installations/broom-brush-19>)

Sonuç olarak sanatta hazır nesne kullanımı kapsamlı bir konu olduğu için bu bölümde ele alınan örnekleri çoğaltabilmek mümkündür. Sanat objesinde hazır nesne kullanımı, sanatçının geleneksel malzemesi ile arasına giren, el ile üretmeyi sekteye uğratan bir tavır olarak görülse de aslında sanatçının düşüncesini ifade edebilmesinde hayal gücünü harekete geçiren, el becerisi kadar zihinsel yaratıcılığını da görünür kılan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, Dünya’da ve Türkiye’de tüm sanat alanlarını birbirine yakınlaştırarak kolaj, asamblaj, montaj, karışık teknik, ready-made, akümülyasyon gibi farklı sanatsal tekniklerin ortaya çıkmasına ve bu tekniklerin geliştirilmesine katkı sağlamıştır. Bu sayede sanatın sınırları genişlemiştir. Sınırlarını aşmayı amaç edinen sanat, hazır malzeme/nesne aracılığıyla birbirinden bağımsız disiplinleri bir araya getirerek sanatçıların disiplinler ötesi bir anlayış ve bilgiyle kolektif çalışmalar üretmesine de ortam sağlamıştır.

3. BÖLÜM

BİR SERAMİK SERGİSİ: BELLEK VE KADIN

3. BÖLÜM

BİR SERAMİK SERGİSİ: “BELLEK VE KADIN”

3.1. Uygulama Çalışmaları Hakkında

Sanatta hazır nesnenin ortaya çıkışı ve kullanımı ile ilgili yapılan araştırmalar sonucunda, hazır nesnenin bir ifade biçimi olduğu ve her sanatçının hazır nesneyi ele alış biçiminin farklı olduğu görülmüştür.

Rapor kapsamında sergi çalışmalarının oluşturulmasında, günlük yaşamda kullandığımız hazır seramik nesneler üzerinden yeni anlamlar üreterek izleyiciye farklı düşünmeyi öneren sanat çalışmalarının ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, iki seri çalışmada dahil olmak üzere 16 adet çalışma gerçekleştirilmiş; hazır nesne olarak acem çay tabağı, acem pasta tabağı ve porselen kaşık kullanılmıştır.

Hazır-nesne, bir ifade biçimidir; endüstri ürünü nesne ise ifade olanaklarına ulaşmada bir araç olarak görülmektedir. Çünkü nesneler, işlevlerine yönelik fayda sağlamanın yanı sıra duygu ve düşüncelerimizi anlamlandırmaya, temsil etmeye yardımcı olan araçlardır. Aynı zamanda üretildiği dönemin ve toplumun kültürel özelliklerini ve teknolojisini yansıtarak toplumun birçok anına tanıklık ederler. Nesnelerin özünde sahip olduğu bu güç, seçilen hazır nesnelerde de aranmış ve bu nesneler çalışmaların kurgusunu yönlendiren ana unsur olmuştur.

Sanat çalışmalarının kurgusunu oluşturan hazır nesne, acem çay tabağıdır. Hazır nesnenin seçiminde, kolektif belleğe sahip olan, endüstri ürünü seramik nesne olması ölçüt alınmıştır. Söz konusu ölçüt, toplum içinde yer edinmiş nesnenin bilindik, bilinmedik ya da unutulmuş özelliklerini araştırmaya ve sanat objesi ile ilişkilendirmeye yönlendirmiştir.

Acem çay tabağı hem işlevsel bir nesne hem de kültürel belleği olan bir nesnedir. İşlevsel bir nesne olarak acem çay tabağı, Türk Kültürü’nün gündelik yaşamında önemli bir yere sahip olan çay ile yakından ilişkili olup çayın dökülmesini engellemek ve üzerinde yer alan ince belli bardağı taşımak için kullanılır. Adından dolayı kökeninin

İran'a dayandığı düşünölen ve Türkiye'ye İran'dan geldiğı bilinen acem çay tabağıının beyaz yüzeyinin üzerinde, yedi tane kırmızı ya da mavi oval şerit ve bu şeritlerin aralarında yedi tane altın yaldızlı motif yer almakta ve tabağın tam ortasında ise altın yaldızlı bitkisel bir motif bulunmaktadır. Çayın rengini tavşankanı göstermek için kırmızı şeritli, çayın demli görünmemesi için de beyaz aralıklı yapıldığı bilinen ve kenar açısı ile şekerin ıslanmadan konulmasına olanak tanıyan anonim tasarımıyla kültleşmiş bir nesnedir.

2015 yılında İstanbul Porselen Fabrikası hakkında makale çalışması oluşturulurken, fabrikanın dekor bölümünde çalışanlarla yapılan bir röportajda; acem çay tabağıının, Türkiye'de ilk defa İstanbul Porselen Fabrikası'nda porselen malzemedен üretildiğini ve kadınlar tarafından ilk yıllarda parmak dekoru tekniğı ile yapıldığını öğrenmek, bu kültürel nesnenin bir ruhu olduğunu düşündürmüş ve nesne üzerinde araştırma yapılmasında etkili olmuştur.



Şekil 50. Son İran Şahı Muhammed Rıza Pehlevi'nin ikinci eğı olan Süreyya'nın portresinin yer aldığı Acem çay tabağı, Çin üretimi
(Kişisel Koleksiyon)

Kültürel bir nesne olarak acem çay tabağı aynı zamanda döneminin popüler kültür imgelerinin taşıyıcısı, tanığıdır. Tarihsel süreç içerisinde, acem çay tabağıının ortasındaki alanda, son İran Şahı Muhammed Rıza Pehlevi'nin ve eşlerinin resimlerinin yer aldığı

görülür (Bkz. Şekil. 50, 51, 52). Daha çok “kadın” portrelerinin taşıyıcısı olan bu tabak, günlük yaşamdaki işlevine hizmet etmekle beraber üstlerinde yer alan portrelerle yeni bir işleve de hizmet etmektedir. 1958 yılında Pehlevi ile eşi Süreyya’nın İran tahtına varis veremediği için boşanmak zorunda kalmasından ve Süreyya’nın saraydan ayrılıp Avrupa’ya sürgüne gitmesinden sonra 1960’lı yıllarda acem çay tabaklarının ortasında Süreyya’nın resmine yer verilmiş ve tabak onunla ilişkilendirilmiştir.

Prences Eva İsfendiyari, kızının yaşamını anlattığı “Kızım Süreyya” adlı kitabında,

“Süreyya, ‘Yedi Yıldız’ anlamına gelir ve Batı’da ‘Büyük Ayı’ diye isimlendirilen yedili takımyıldızın bizdeki adıdır. İşin tuhafı, yedi sayısının onun hayatında oynadığı önemli rolü ben sonradan, bu yazı dizisini kaleme aldığım sırada fark ettim. Gerçekten de kızım Süreyya’nın yaşayışı, her yedi yılda bir kendini hatırlatan, garip fakat ilahi bir kanunun etkisi altında gibidir: 12 Şubat 1951 tarihinde İran Kraliçesi olmuştur. Ne acıdır ki tam yedi yıl sonra yine aynı gün, İran Sarayı’nı terk etmek üzere son hazırlıklarını yapacaktı. Milano’da 12 Şubat 1965’in ilk saatlerinde, ilk filminin gala gecesinde hazır bulunup sokağa adımını attığında aradan bir yedi yıl daha geçmiş olacaktı...” (2010: 13).

sözleri ile Süreyya’nın yaşamında yedi rakamının önemli bir rol oynadığına değinir. Acem çay tabağında yer alan yedi kırmızı şerit, bir kadının yedi yıl mutlu ve yedi yıl hüznle geçen yaşam döngüsüne gönderme yapar niteliktedir. Bu açıdan bakıldığında, bir kadının hüznü hikâyesine tanıklık eden acem çay tabağı, kolektif bir hafızaya sahip olmakla beraber toplumsal olayları da bünyesinde barındıran bir tür hatırlatma nesnesidir. Acem çay tabağı, işlevinin ötesinde bir anıyı, düşünceyi ve duyguyu da anlatmaktadır ki, tabağın içinde saklı olan bu gizli mesajın uyandırdığı duygu ve düşünceler, sergi çalışmalarının esin kaynağını oluşturmuştur.



Şekil 51. ve Şekil 52. Son İran Şahı Muhammed Rıza Pehlevi'nin üçüncü ve son eşi Farah Diba'nın portresinin yer aldığı Acem çay tabağı, Alavı Teheran ve Abadan AM.V. üretimi (Kişisel Koleksiyon)

Kendisinden prenses olarak bahsedilen dünya güzeli bir kadının, çocuğu olmadığı için memleketinden uzaklaşıp sürgüne gitmek zorunda kalması sonucunda, o yıllarda acem çay tabağının içerisinde Süreyya'nın resmine yer verilmesiyle herkesin bu tabağı kullanarak aynı duygudaşlığı paylaşması söz konusu olabilir. Birçok kişi tarafından hüznün sembolü olarak görülen bu tabak, kendi işlevinden sıyrılarak kadınlara karşı yapılan haksızlıkların bir simgesi haline dönüşmüştür.

Günümüzde ilk defa “pasta tabağı” olarak yorumlanan, büyük boyutlu Acem pasta tabağı da sanat çalışmalarında hazır nesne olarak kullanılmıştır. Bu güncel nesnenin seçiminde, biçimsel ve estetik özelliklerinden etkilenilmiştir. Aynı zamanda, konu bağlamında geçmiş ve şimdi arasında bağ kurmaya yönlendiren bir nesne olduğu için tercih edilmiştir.

Sergi çalışmalarında kullanılan bir diğer hazır nesne ise porselen kaşıktır. Hazır porselen kaşığın seçiminde, sanat objesinin ana fikrine yön vermesi belirleyici olmuştur. Kaşığın, hem biçimsel özelliği hem de malzemesinin özelliği; zarif, kırılgan ama güçlü bir kadın ifade etmektedir; işlevi ve bağlamı açısından da kadının aş yapan, bakan, besleyen rollerine ve günlük yaşamda en çok bulunduğu konuma işaret etmektedir.

Adını sahip olduğu kolektif belleğin izlerinden alan “Bellek ve Kadın” adlı sergi çalışması, acem çay tabağının belleğinden hareketle kadın teması üzerine şekillendirilmiş olup, kadının yaşamdaki rolüne ve kadına karşı yapılan haksızlıklara gönderme yapmaktadır.

Yukarıda ifade edildiği üzere, hazır nesneye bakış açısı, hazır nesneyi seçme ölçütü, isimlendirme şekli; terimi ilk defa ortaya koyan Duchamp’ın hazır-yapım yaklaşımından farklıdır. Sergi çalışmalarında kullanılan hazır nesnenin seçimi, raporun ikinci bölümünde bahsedilen sanatçılardan Ron Baron ve Severija Incirauskaite-Kriauneviciene’in seçimi ile yakınlık gösterse de sanat çalışmalarında nesneyi ele alış biçimi ve sanat objesinde kullanma biçimi farklılık göstermektedir. Baron, toplumun özelliğini yansıtan özellikle kolektif tarihe sahip olan hazır seramik nesneleri seçmekte ve onları yığınlar haline getirerek sanatsal kap şekillerine dönüştürmektedir (Bkz. s: 85). Severija Incirauskaite-Kriauneviciene ise sanat çalışmalarında izleyiciye geçmiş hakkında bilgi veren ya da sanat objesinin ana fikrine işaret eden nesneleri seçmekte ve tekstil alanının malzemeleri ile sanatsal müdahalelerde bulunarak sanat objesine dönüştürmektedir (Bkz. s:89-90). Her iki sanatçının da çalışmalarının hazır yapıt olması, rapor kapsamında yapılan çalışmaları farklı kılmaktadır.

Sergi çalışmalarının yapıldığı süreçte, Beril Anılanmert’in din kavramının gündeme geldiği bir dönemde, kutsal simgeler ve konular üzerine yaptığı melek konulu yerleştirmelerinde dekorlu, dekorsuz farklı tabakları ve acem tabaklarını da kullanmış olduğu görülmüştür. Sanatçı, bu çalışmasında “kutsal simge ve konular” temasına göre hazır nesneyi seçmiş ve nesnenin işlevini dışlayarak ona yeni anlamlar yüklemiştir. Seramik malzeme ile iki boyutlu formlarını oluşturan sanatçı, hazır nesneleri keserek bu formlarla birleştirip duvarda sergilemiştir (Bkz. s:79). Bu, Duchamp’ın hazır-yapım anlayışı ile paralel bir yaklaşımdır. Rapor kapsamında yapılan sanatsal çalışmalarda ise acem çay tabağı, sahip olduğu kolektif bellek için seçilmiş ve kolektif tarih ile kadın arasındaki ilişki üzerinden çalışmaların kurgusu oluşturulmuştur. Dolayısıyla kadının toplumda algılanma biçimlerini sorgulayan çalışmalarda, ifade olanaklarına ulaşmak için hazır nesneye yapılan müdahale şekli yakınlık gösterse de hazır nesneyi seçme kriteri ve hazır nesneye yaklaşım biçimi farklılık göstermektedir.

Sergi çalışmalarının oluşturulmasında, ikinci bölümde ifade edilen hazır nesne kullanımındaki farklı yaklaşımlardan faydalanılmıştır. Seramik malzeme ile birlikte hazır nesne kullanımı tercih edilmiş; hazır nesnelere farklı yöntemlerle müdahale edilmiştir. Hazır nesneye uygulanacak müdahale yöntemlerinin belirlenmesinde ise ifade olanaklarına ulaşmak önemli bir ölçüt olmuştur. Sanatsal çalışmalarda hazır seramik nesnelerin, bazen biçimine müdahale edilerek bazen de biçimine müdahale edilmeksizin günlük yaşamdaki konumu ve pozisyonu değiştirilerek sanat objesinin bir parçası haline getirilmiştir.

Duchamp'ın sanat objesini doğrudan hazır nesne kullanarak oluşturma yaklaşımına karşılık, el ile üretebilmenin önemli olduğu düşünülmektedir. El ile üretilen seramik formların hazır seramik nesnelerle bir arada kullanılması ile yaratıcı düşünce kadar sanatçının malzemesine ve elleriyle üretmesine verilen öneme de dikkat çekilmek istenmiştir. Sanatsal çalışmalara bakıldığında yoğun olarak hazır nesne kullanımı görülmemekte ancak çalışmalar hazır nesneye göre tasarlanmaktadır.

Geçmişten günümüze kadının günlük yaşamdaki rolünü ve kadınlara yapılan haksızlıkları sorgulayan sergi çalışmalarında bir ifade aracı olarak kullanılan hazır nesneler, izleyiciye odak noktası sunmakta ve sanat objesi hakkında ipucu vermektedir. İzleyiciyi hem nesnenin sahip olduğu kolektif bellek hem de bireysel bellek üzerinden göstergeyi yorumlamaya yönlendirmekte ve izleyicinin geçmiş ile şimdi arasında bir bağ kurarak kendi belleği ile yeniden deneyimlemesine fırsat tanımaktadır.

3.2.Sürgün



Şekil 53. “Sürgün”, Vakum Çamuru, Serbest Şekillendirme, 23x31x10 cm.
Karışık Teknik, Seramik hazır nesne; acem çay tabağı, 1030°C, 2018
(Fotoğraf: Sercan Filiz)

Bu çalışma, Süreyya başta olmak üzere erkek egemen toplumda çocuk doğuramadığı için yok sayılan, sürgüne giden ya da gönderilen kadınlara ithaf edilmek üzere yapılmıştır.

Sürülen yer, yaşama zorlanan yerdir. Yaşam alanı, kaya formundan çıkışlı bir hapishane olarak düşünülmüştür. Çünkü bir insanın özgürce yaşamak istediği yerden uzaklaşmak zorunda kalması ya da zorla başka bir yere gönderilmesi, her ne kadar gönderilen yer bir cennet bahçesi bile olsa, o kişi için hapishanede yaşamak gibidir. Yaşam alanındaki demir parmaklıklar, özgürlüğün kısıtlanmasına ve bir kadının çocuk sahibi olamadığı için cezalandırılmasına gönderme yapmaktadır.

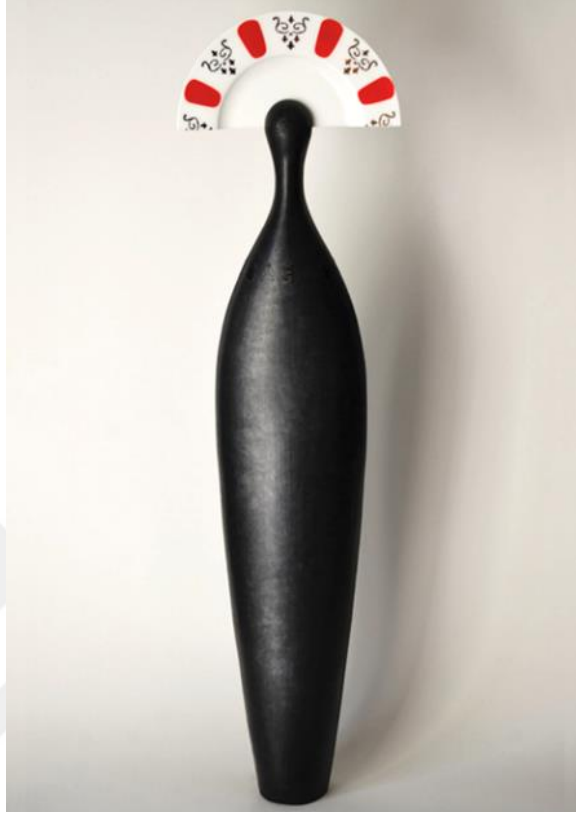
Seramik malzeme ile oluşturulan form, seçilen hazır nesneler ile fırınlama aşamasından sonra birleştirilerek sanat objesine dönüştürülmüştür. Formla bütünlük sağlaması için hazır nesnelere isleme ile müdahale edilmiştir.



Şekil 54. “Sürgün”, Farklı bir açıdan
(Fotoğraf: Sercan Filiz)

Bu çalışmada, acem çay tabağının günlük yaşamdaki “taşımaya şekli” farklı bir yöne çevrilmiş ve taşıdığı şey değiştirilmiştir. Tabağın günlük yaşamdaki kullanım pozisyonuna müdahale edilerek hareketi ve yer değişimini vurgulamak için iki tabak birbirine çarpık bir şekilde monte edilmiş, bir tekerleğe dönüştürülmüştür. Taşıma işlevine hizmet eden tabak, artık manevi bir yükün taşıyıcısıdır.

3.3.Bellek ve Kadın Serisi



Şekil 55. “Bellek ve Kadın 1”, Stoneware çamuru, Serbest Şekillendirme, 75x22x8 cm.

Seramik hazır nesne; Acem pasta tabağı, Raku pişirimi, 1000°C, 2018

(Fotoğraf: Sercan Filiz)

“Bellek ve Kadın” serisi, acem çay tabağının sahip olduğu kolektif bellek üzerinden kadın ile ilişkilendirilmiş olup, anaerkil ve ataerkil toplumlarda kadına biçilen cinsiyetçi roller üzerinden kadının algılanma biçimlerini sorgulamaktadır.

Kadının, anaerkil toplumda doğurganlığı ile yaşamın kaynağı olduğu için ulvi bir mertebeye yükseltilmesi, güçlü, aktif ve değerli görülmesi söz konusu iken ataerkil toplumda ise kadına biçilen görevlerden dolayı erkeğe göre güçsüz, pasif ve değersiz görülmesi söz konusudur. Kadının anaerkil toplumda baskın, ataerkil toplumda ise bastırılmış olmasına gönderme yapan bu çalışma serisinde, hem bir ifade aracı hem de biçimsel özelliklerinden dolayı acem pasta tabağı ve acem çay tabağı kullanılmıştır.

“Bellek ve Kadın” serisinde, dinamik ve estetik bir kadın formuna ulaşmak hedeflenmiştir. “Bellek ve Kadın 1” adlı çalışmada, anaerkil toplumda kadının doğurganlığından dolayı ona atfedilen ulvi mertebeyi, üstünlüğü ve gücü vurgulamak için kadın bir Tanrıça gibi düşünülmüş; kadın formunun baş kısmına, 22 cm. genişliğinde yarım kesitli kırmızı beyaz acem pasta tabağı, baş tacı olarak yerleştirilmiştir. Bu çalışmada, acem pasta tabağının kullanılma nedeni, tabağın sahip olduğu kolektif belleğin yanı sıra boyutundan ve biçiminden dolayı ifadeyi güçlendirici bir etkiye sahip olmasıdır. Kadının varoluşsal değerini ve etkinliğini vurgulamak için kompozisyon bütünlüğünü sağlayacak şekilde formun baş ve gerdan kısmına acem pasta tabağının diğer yarısında yer alan desenler, fırça dekoru ile işlenmiştir.



Şekil 56. “Bellek ve Kadın 1”, Detay
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 57. “Bellek ve Kadın 2”, Stoneware çamuru, Elle ve kalıpla şekillendirme, 75x16x8 cm.,
Seraamik hazır nesne: Acem çay tabağı, Raku pişirimi, 1000°C, 2018
(Fotoğraf: Sercan Filiz)

“Bellek ve Kadın 2” adlı çalışmada ise ataerkil toplumda kadının günlük yaşamda ikinci planda değerlendirilmesine neden olan ev ile ilgili geleneksel görev ve rolleri, tabak-hizmet ilişkisi üzerinden ele alınarak sorgulanmıştır. Bu bağlamda tabak, hizmeti temsil eden bir araç olarak, kadının hizmet eden konumuna gönderme yapmaktadır.

Bu çalışmada, kadının doğurganlığından dolayı yaşam kaynağı olmasına rağmen toplum tarafından kadına yüklenen geleneksel rollerin altında ezilen, boyun eğen ve kendini gerçekleştiremeyen yanına dikkat çekilmek istenmiş ve kadın formunun baş kısmına, 11 cm. çapında yarım kesitli desensiz, beyaz renkli acem çay tabağı

yerleştirilmiştir. İfadeyi güçlendirmek için acem çay tabağının seçiminde, kenar açısı başta olmak üzere boyutu, dekoru, rengi gibi biçimsel özelliklerine dikkat edilmiştir. Bilinçli bir şekilde ikiye kesilen tabak, kenar açısı, boyutu ve dekorsuz beyaz rengi ile formun ön tarafında boyun eğen bir kadın algısı yaratmaktadır. Formun baş ve boyun kısmına geleneksel acem çay tabağının desenlerinin aktarılması ile kadına dayatılan rollerin, toplumda boynunun borcu olarak görülmesi durumuna gönderme yapılmıştır. Formun ön tarafı ile arka tarafının yarattığı zıt duygu, kadının aynı bedende iki farklı role sahip olduğunu ve bunun bakış açımıza göre değişiklik gösterdiğini ifade etmektedir.



Şekil 58. “Bellek ve Kadın 2”, Farklı bir açıdan
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 59. “Bellek ve Kadın 2”, Detay
(Fotoğraf: Sercan Filiz)

Her iki çalışmada da, Raku pişirimi ile siyah bir bünye rengi elde edilerek, formda odak noktasının acem pasta ve çay tabağı olması istenmiştir. Acem pasta ve çay tabaklarının biçimine bilinçli bir şekilde müdahale edilmiş; tabaklar sulu kesim makinesiyle ikiye kesilmiş, işlevinden ve bağlamından uzaklaştırılarak sanat alanına taşınmıştır. Bu tabaklar, Raku pişiriminden sonra forma yerleştirilmiştir.

3.4. Belleğin İzinde



Şekil 60. “Belleğin İzinde”, Stoneware çamuru, Serbest Şekillendirme, 78x22x6.5 cm.

Seramik hazır nesne: Acem pasta tabağı, Raku pişirimi, 1000°C, 2018

(Fotoğraf: Sercan Filiz)

Kolektif bir belleğe sahip olan acem çay tabağı işlevsel bir nesne olmanın yanı sıra döneminin popüler imgelerini özellikle kadın imgelerini taşıyan ve onları görünür kılan bir araçtır. Acem çay tabağının kolektif bellekte yarattığı çağrışım üzerinden şekillenen bu çalışma, toplum tarafından dayatılan geleneksel tabulara meydan okuyan ve toplumda etkin bir şekilde varlık göstermeye çalışan kadının, yaşamda görünür olma mücadelesine gönderme yapmaktadır.

Dinamik bir yapıya sahip estetik kaygılarla şekillendirilmiş kadın formunun duruşu ile kadının yaşamda var olma çabası ifade edilmek istenmiştir. Kadının yaşamda

etkin, kararlı ve kuvvetli yanını vurgulamak için formun baş kısmına, kadının gücünün simgesi olarak yarım kesitli, 22 cm. çapındaki acem pasta tabağı bir taç gibi yerleştirilmiştir. Hazır nesneyi ön plana çıkartmak için Raku pişirim tekniği ile siyah bir bünye rengi elde edilmiştir.

Tabak ve form arasında biçimsel bütünlüğü sağlamak için yarım kesitli tabağın ön tarafı formun gerdan bölgesini, arka tarafı ise formun arkasını yani tabağın diğer yarısını tamamlayacak şekilde biçimlendirilmiş ve tabakta yer alan desenler, formun gerdan ve baş bölgesine fırça dekoru ile işlenmiştir. Desenlerin birbirini belli bir ritim içerisinde takip ederek tabağı tamamlaması ile estetik bir kompozisyona ulaşmak hedeflenmiştir.



Şekil 61. “Belleğin İzinde”, Farklı bir açıdan
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 62. “Belleğin İzinde”, Detay

(Fotoğraf: Sercan Filiz)

Acem pasta tabağının kırmızı şeritli ve altın yaldızlı desenleri, formun gerdan bölgesine doğru gümüş renge dönmektedir. Söz konusu renk değişimi, bilinçli bir şekilde sağlanmış olup kendisini yeniliklere açan kadının, tabularını yıkmaya başlaması ifade edilmek istenmiştir.

Sergileme aşamasında, ışık-gölge oyununa başvurulmuş, formun arka planında oluşturulan gölgeler ile anlatımın güçlendirilmesi hedeflenmiştir.

3.5. Taşıyıcı



Şekil 63. “Taşıyıcı”, Elle Şekillendirme, Stoneware çamuru, 37x18x10 cm.

Seramik hazır nesne: Acem çay tabağı, Raku pişirimi, 950 °C, 2018

(Fotoğraf: Sercan Filiz)

Bu çalışma, tarih boyunca kadına yüklenen biyolojik role gönderme yaparak acem çay tabağı ile ilişkilendirilen Süreyya ve yaşamı üzerinden, baskıcı yönetim biçimlerinde toplum tarafından kadınlara biçilen görevlerin bir eleştirisi olarak şekillenmiştir.

“Taşıyıcı” adlı çalışmada bulunan üç figür, tek bir amaç için birleşen üç ayrı kadını temsil etmektedir. Buradaki figürler, çocuk doğuramadığı ya da erkek çocuk sahibi olamadığı için eşinden ayrılmak zorunda kalan kadınlardır. Figürlerin hiyerarşik olarak konumlandırılmasıyla baskıcı yönetim biçimlerinde erkek çocuğa sahip olabilmek için birbirlerinin yerine getirilen kadınların mücadelesine dikkat çekilmek istenmiştir. Kadının doğurganlığını ve taşıyıcılığını ifade eden bir metafor olarak kullanılan acem çay tabakları, kadın figürlerinin karın bölgesinde konumlandırılmıştır. Tabakların mavi renkte seçilmesi ile bu cinsiyetçi ayrıma dikkat çekilmek istenmiştir.



Şekil 64. “Taşıyıcı”, Farklı bir açıdan
(Fotoğraf: Sercan Filiz)

Günlük yaşamdaki işlevlerini koruyan mavi dekorlu acem çay tabakları, taşıma şeklinin ve taşıdıkları şeyin değiştirilmesine yönelik yapılan sınırlı bir müdahale ile sanat objesine dönüştürülmüştür.

Bu çalışmada, figürlerin yüzleri, acem çay tabağının deseni ile dekorlanarak işaretlenmiş ve onların çocuk ya da erkek çocuk doğuramadıkları için toplum tarafından kötü anılmasına gönderme yapılmıştır. Aslında kadınları özel kılan şeyin, doğurganlıkları ve taşıyıcılıkları değil farklılıkları olduğuna dikkat çekilmek istenmiştir.

3.6. Kadın Serisi

“Kadın” serisi, acem çay tabağının kolektif belleği ve geleneksel tasarımı üzerinden kadının günlük yaşamdaki konumunu ve rollerini sorgulamaktadır. Bu seride, Yongmoon Kim’in sanatsal bir etkinlik için tornada şekillendirdiği yarı yaş tabaklar, yarı hazır seramik nesne olarak ele alınmıştır. Tabakların her biri astarlanmış, acem çay tabağının geleneksel tasarımının yorumlandığı farklı kompozisyonlar oluşturulmuştur.



Şekil 65. “Kadın 1”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)

“Kadın” adlı seride kullanılan yuvarlak tabaklar, ev ile ilişkilendirilen kadının, sınırlandırılmış yaşam alanı olarak düşünülmüştür. Porselen kaşık, kadını sembolize etmektedir. Tabaklarda kullanılan kaşık metaforu, kadının doğuran, bakan, aş yapan, besleyen, kendinden ödün veren, fedakar yapısına gönderme yapmakta ve kadının yaşamından kesitler sunmaktadır. Bu aynı zamanda kadının anlamsal rollerinin de bir tür sorgulanmasıdır.

“Kadın 1”, “Kadın 4” ve “Kadın 5” adlı çalışmalarda, kadının hem yaşam kaynağı olmasından hem de günlük yaşamda kendisine biçilen fedakârlık gerektiren görevlerinden dolayı değerli ve kutsal görülmesi ifade edilmiştir.



Şekil 66. “Kadın 2”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)

“Kadın” serisindeki çalışmalar, acem çay tabağının geleneksel tasarımına dekor tekniği ile müdahale edilerek yapılan yeniden yorumlamalardır. Bu çalışmalarda, acem çay tabağında yer alan geleneksel motifler, alçıdan şekillendirilmiş kalıpların üzerine farklı boyutlarda aktarılmış ve motiflerin yüksek çıkması istenen yerler oyularak çeşitli mühürler elde edilmiştir. Deri sertliğindeki tabakların yüzeyine, bu mühürler aracılığıyla dekor uygulamaları gerçekleştirilmiştir.

“Kadın 2”, “Kadın 6” ve “Kadın 7” adlı çalışmalarda, sınırlandırılmış yaşam alanı içerisinde kadına dayatılan görev ve rollerden dolayı kadının hizmet eden kimliğinin görülmemesine ve kadının yabancılaşmasına gönderme yapılmıştır.



Şekil 67. “Kadın 3”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)

“Kadın 3” adlı çalışmada ise kapı metaforu üzerinden kadının taşıdığı sorumluluklarla yaşam alanının kilit taşı oluşturması ifade edilmiştir.

Bazı çalışmalarda ifade olanaklarını güçlendirmek için geleneksel motifler, biçimsel özelliklerini ve tanınırlıklarını yitirmeyecek şekilde mühürle basılmış ve tasarımın geneline müdahale edilmiştir.



Şekil 68. “Kadın 4”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 69. “Kadın 5”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)

Bazı çalışmalarda ise geleneksel motiflerin biçimsel özelliklerini yitirmesi için bilinçli olarak mühür baskılar üst üste bindirilmiş ve motiflerin kimliklerini kaybetmesiyle farklı yüzey etkileri elde edilmiştir (Bkz. Şekil. 66, 68, 70,71).



Şekil 70. “Kadın 6”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 71. “Kadın 7”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)

“Kadın” serisindeki çalışmalarda, kırmızı acem çay tabağının geleneksel renklerine sadık kalınmış; kırmızı sır ile yaldız boya kullanılmıştır. Çalışmaların pişirimi, 1100 °C’de yapılmıştır.

3.7. Bereket Tanrıçası



Şekil 72. “Bereket Tanrıçası”, Şamotlu çamur, Elle Şekillendirme, 105x30x12 cm.

Seramik hazır nesne: Porselen kaşıklar, Astar uygulaması, 1150 °C, 2021

(Fotoğraf: Sercan Filiz)

Kadın, yaşamın kaynağı aynı zamanda koruyucusudur. Bu nedenle form, kadının yaratıcı gücünün temsili olarak Tanrıça ile ilişkilendirilmiştir. Seramik malzeme ile güçlü, dinamik ve estetik bir kadın formuna ulaşmak hedeflenmiştir. Porselen kaşıklar, kadının baş bölgesine pişirimden sonra yerleştirilmiş ve kaşık metaforu üzerinden kadının aş yapan, bakan ve besleyen özellikleri vurgulanarak üretken ve bereketli oluşuna, aynı zamanda yaratıcı gücüne dikkat çekilmek istenmiştir.



Şekil 73. “Bereket Tanrıçası”, Detay

Günlük yaşamda mutfak ile özdeşleşen kaşık, kadının görünmez emeğinin bir temsilidir. Pişirim aşamasından sonra forma yerleştirilmiştir. Kaşıklar, formun baş kısmında konumlandırılarak işlevinden ve bağlamından uzaklaştırılmış, kadının görünmez emeği özgürleştirilmiştir.

3.8.Tanık



Şekil 74. “Tanık”, Şamotlu Çamur, Elle ve Kalıpla Şekillendirme, 95x30x8 cm.

Seramik hazır nesne: Acem çay tabakları, Astar uygulaması, 1150 °C, 2022

(Fotoğraf: Sercan Filiz)

Bu çalışma, kolektif belleğe tanıklık eden bir nesneyi kişileştirme düşüncesiyle yapılmıştır. Hazır nesne olarak iki tane acem çay tabağı kullanılmış; bu tabakların alt yüzeyleri birbirlerine değecek şekilde yapıştırılmasıyla yeni bir hazır nesne elde edilmiştir. İnsanlar ancak gördükleri şeylere tanıklık edebileceğinden dolayı elde edilen yeni hazır nesne, seramik malzeme ile şekillendirilen formun baş bölgesinde konumlandırılmıştır. Kültürel bir nesne olarak geçmişe tanıklık eden tabak, bir bedende kişileştirilerek kendi göstergesi üzerinden izleyiciye geçmişten izler sunmaktadır.

Bu çalışmada odak noktasının hazır nesne olması istendiği için yalın, dinamik ve estetik bir forma ulaşmak hedeflenmiştir. Acem çay tabağı ile formu bütünleştirmek için tabağın kendi motiflerinden yararlanılmış; bu motiflerden hazırlanan mühür ile formun ön yüzeyine müdahale edilmiştir.



Şekil 75. “Tanık”, Detay
(Fotoğraf: Sercan Filiz)

“Tanık” adlı çalışmada, acem çay tabakları doğrudan kullanılmış; her iki tabağın birbirlerine yapıştırılması ve baş bölgesinde konumlandırılması ile günlük yaşamdaki işlevinden ve bağlamından uzaklaştırılmış; onlara yeni bir anlam ve yeni bir işlev kazandırılmıştır.

3.9. Portreler



Şekil 76. “Portreler”, Şamotlu Çamur, Elle Şekillendirme,

Her biri 25x35x3 cm., Hazır seramik nesne: Porselen kaşık, 1150 °C, 2021

(Fotoğraf: Sercan Filiz)

Bu çalışma, bir dönem acem çay tabaklarının içerisinde yer alan kadın portrelerinden esinlenerek yapılmıştır. Acem çay tabaklarında Süreyya’nın portresinin yer aldığı yıllar, Süreyya’nın sürgünde olduğu döneme rastlamaktadır.

“Portreler”, Süreyya’nın yaşamından izlekler sunan bir seridir. Figürler, acem çay tabağının tasarımından esinlenilerek seramik malzeme ile şekillendirilmiştir. Sergi çalışmalarında kadın ile özdeşleştirilen porselen kaşık, bu çalışmada biçimsel özelliğinden dolayı tercih edilerek figürlerin yüz kısmında kullanılmıştır. Hazır porselen kaşıklara, isleme yapılarak müdahale edilmiş; seramik biçimle bütünleştirmek istenmiştir.



Şekil 77. “Portre 1”, Detay
(Fotoğraf: Sercan Filiz)

Hazır nesnenin kullanımında farklı yaklaşımların uygulandığı bu çalışmada, figürlere acem çay tabağında yer alan desenler işlenmiş; Süreyya’nın iniş çıkışlı yaşamına ve tabakla ilişkilendirilmesine neden olan markus talihine gönderme yapılmıştır. Ayrıca figürlerin çerçeve içerisinde kurgulanmasıyla geçmişe ve söz konusu portrelere dikkat çekilmek istenmiştir.

3.10. Acem Kapısı



Şekil 78. “Acem Kapısı”, Şamotlu Çamur, Elle Şekillendirme, 50x20x8 cm.

Hazır seramik nesne: Acem çay tabağı, Porselen kaşıklar, 1150 °C, 2022

(Fotoğraf: Sercan Filiz)

Acem Kapısı, tabağın tarihi belleğinde rol oynayan kadınlara ve yaşam alanlarına işaret ederek bu kadınların yaşamda taşımak zorunda oldukları sorumluluklara gönderme yapmaktadır.

Acem çay tabağının kollektif tarihinde yer edinen Fevziye, Süreyya ve Farah ile kurulan ilişki, söz konusu kadınların yaşamı üzerine düşünceler geliştirilmesinde etkili olmuştur. İran tarihinde önem taşıyan bu kadınların yaşam yeri olan sarayın, mimari bir ögesi olan kemerli kapıdan esinlenerek çalışmanın formu seramik malzeme ile oluşturulmuştur. Formun kemerli kısmına acem çay tabağının yarım kesiti yerleştirilmiş ve formda kilit taşı olarak kullanılmıştır. Hazır nesnenin kullanım şekli ve kullanım yeri

ile kadınların önemine dikkat çekilmek istenmiştir. Tabakta yer alan desenler, formun yüzeyine mühür baskı ile aktarılarak bütünlük ve devamlılık sağlanmış; gösterişli bir form elde edilmiştir.



Şekil 79. “Acem Kapısı”, Farklı bir açıdan
(Fotoğraf: Sercan Filiz)

Pişirim aşamasından sonra üç boyutlu formun ortasına yerleştirilen porselen kaşıklar, kadınları temsil etmekte; konumlandırılma şekli ve duruşu ile hiyerarşik yapıya gönderme yapmaktadır. Bu çalışmada, nesneler arasındaki ilişkiyi vurgulamak için işlevinden ve bağlamından uzaklaştırılan iki farklı hazır nesne bir arada kullanılmıştır.

SONUÇ

Raporda hazır nesnenin sanat alanına girişı, sanatta hazır nesne kullanımı, öncü sanatçıların hazır nesneye yaklaşımları ve hazır nesneye müdahale etme yöntemleri değerlendirilmiştir.

Raporun birinci bölümde, hazır nesnenin ilk defa resim alanında malzeme olarak kullanılmasıyla başlayan ve yalnızca “sanat objesi” olarak kendisini gerçekleştirdiği kavramsal süreç incelenmiştir. Bu incelemelerde, endüstriyelleşme ile birlikte yaşam alanımıza giren nesnelerin, insan yaşamını değiştirdiği; toplumun bir parçası olan sanatçıyı ve onun ifade biçimlerini de dönüştürdüğü anlaşılmıştır. “Hazır-nesne” yaklaşımı ile sanatta ilk defa endüstri ürünü nesneleri doğrudan sanat objesine yükseltmeyi önerdiği için Marcel Duchamp’ın hazır-yapımları üzerinden hazır nesneyi ele alış biçimi ve sanat objesine dönüştürme yöntemleri değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme, hazır nesne yaklaşımındaki farklılıkların tespit edilmesine ve uygulama çalışmalarında farklı bakış açıları ve düşünce biçimlerinin geliştirilmesine katkı sağlamıştır.

İkinci bölümde, endüstri ürünü nesnenin sanat objesine nasıl dönüştürüldüğü göstergebilim üzerinden araştırılarak, endüstri ürünü nesnenin sanat alanına dahil olabilmesi için göstergeye dönüşmesi gerektiği ve bunun da söz konusu nesnenin işlevinin değiştirilmesiyle mümkün olabileceği anlaşılmıştır. Böylelikle endüstri ürünü nesnenin işlevini yerine getirilebilmesinde önem taşıyan malzeme, boyut ve bağlam üçlüsünden en az birine müdahale edilmesiyle bir nesne işlevinden uzaklaştırılabilir.

Duchamp’tan sonra hazır nesnelere yaklaşımlarında ve hazır nesneleri sanat objesine dönüştürme yöntemlerinde farklılık gösteren örnek sanatçıların çalışmaları incelenmiştir. Yapılan incelemelerde, sanatçıların hazır nesne olarak; fabrikasyon nesnelerin dışında bir başkası tarafından ya da bizzat kendileri tarafından endüstriyel yöntemlerle üretilmiş nesneleri, yarı hazır seramik nesneleri, eskidiği ya da kullanılmadığı için atık olarak ifade edilebilen nesneleri, bazen bularak, bazen satın alarak, bazen de kendi atıklarını yaratarak kullandıkları görülmüştür. Sanatçıların hazır nesneyi seçme ölçütü, hazır nesneyi ele alış biçimi ve sanat objesine dönüştürme

yöntemleri ya da bunlardan en az birkaçının farklılık gösterdiği anlaşılmıştır. Dolayısıyla hazır nesne, esin kaynağına, düşünce biçimine, tasarıma, konuya ya da malzemeye göre seçilebilmektedir.

Hazır nesne kullanımının dezavantajı, hazır nesnenin her sanatçı tarafından kullanılabilir olmasından dolayı ortaya konan sanat çalışmalarının benzerlik göstermeye yatkın olmasıdır. Ancak burada önemli olan sanatçının hazır nesneyi seçme ölçütü, hazır nesneye yaklaşım biçimi ve onu sanat objesine nasıl dönüştürdüğüdür.

Çalışmalarında hazır nesne kullanan sanatçılar, genellikle ortaya koymak istedikleri düşünceye göre nesne seçimini yapmakta ve müdahale yöntemlerine karar vermektedirler. Sanatçıların hazır nesneye müdahale yöntemleri, kendi sanat alanının malzemesine ve üretim biçimlerine paralel ya da karşıt olarak değişebilmektedir. Rapor kapsamında ele alınan örnek sanatçıların çalışmalarında hazır nesneyi ele alış ve kullanma biçimlerinde farklılık yarattığı şu yaklaşımlar gözlemlenmiştir:

Birinci yaklaşım, sanatçının, -mesleğinin geleneksel malzemesine sadık kalarak ya da kalmaksızın- sanat objesini oluştururken ifade olanağını güçlendirmek için yardımcı bir malzeme olarak hazır nesneden faydalanması ve böylelikle sanatçının kendi ürettiği formla hazır nesneyi birleştirerek sanat objesini oluşturmasıdır. Eklektik bir dil geliştirmeye olanak tanıyan bu yaklaşım, hazır nesnenin sanat objesinin bir parçası olarak kullanılmasıdır.

İkinci yaklaşım, sanatçının ana malzeme olarak sadece hazır nesneden faydalanması ya da sanat objesinin bizzat kendisi olarak hazır nesneyi önermesidir. Bu yaklaşım doğrultusunda sanatçının, seçtiği hazır nesneleri birleştirme, akümülyasyon gibi tekniklerle ile bir araya getirerek sanat objesini oluşturması ya da seçtiği endüstri ürünü nesnenin gösterge değerini değiştirerek sanat bağlamına taşınması söz konusudur. Bu yaklaşımla ortaya konan sanat objesi, hazır-yapıttır.

Üçüncü yaklaşım, sanatçının seçtiği hazır nesne ya da yarı hazır seramik nesne üzerinden metafor yaratarak duygu ve düşüncelerini dolaylı bir şekilde ifade etmek

istemmesi ve böylelikle mevcut nesnenin işlevine, bağlamına müdahalede bulunarak onu sanat objesine dönüştürmesidir.

Dördüncü yaklaşım ise sanatçının duygu ve düşüncesinde tasarladığını biçimle buluştururken, malzemenin (porselen, metal, ahşap vb.) özelliklerden faydalanarak etkili bir ifade olanağına ulaşmak için hazır nesneyi model olarak kullanması ve böylelikle hazır nesnenin “malzemesini” bazen bununla birlikte “boyutunu” da değiştirerek yeniden yorumlamasıdır. Bu yaklaşımla üretilen sanatsal çalışmalarda, hazır nesne bir araç olarak, dolaylı bir şekilde kullanılmaktadır. Ortaya konan sanat objesi, endüstriyel yöntemlerle üretilmişlik görünümünü korur; bir hazır-yapıt değildir. Günümüzde sanatçılar tarafından oldukça yaygın bir şekilde kullanılan bu yaklaşım, sanatçının etkinliğini daha fazla ön plana çıkartmakta ve sanatçının farklı müdahale yöntemlerini deneyimlemesine olanak tanımaktadır.

Bu araştırmalar ve yaklaşımlar çerçevesinde, raporun üçüncü bölümünde günlük yaşamda kullanılmakta olan hazır seramik nesnelerle yeni anlamlar üreterek farklı düşünmeyi öneren sanatsal çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalarda, hazır nesne olarak acem çay tabağı, acem pasta tabağı ve porselen kaşık kullanılmıştır. Rapor kapsamında yapılan sergi çalışmalarının kurgusunu oluşturan hazır nesne, acem çay tabağıdır. Hazır nesnenin seçiminde, endüstri ürünü seramik nesne olmasının yanı sıra kolektif belleğe sahip olması ölçüt alınmıştır.

Acem çay tabağı hem işlevsel hem de kültürel belleğe sahip olan bir nesnedir. Kültürel bir nesne olarak, döneminin popüler kültür imgelerinin taşıyıcısıdır. Tarihsel süreç içerisinde, acem çay tabağının ortasındaki alanda, son İran Şahı Muhammed Rıza Pehlevi'nin ve eşlerinin resimlerine yer verildiği ancak kadın portrelerinin daha çok yer aldığı görülmüştür. 1958 yılında Pehlevi ile eşi Süreyya'nın İran tahtına varis veremediği için boşanmak zorunda kalmasından ve Süreyya'nın saraydan ayrılıp Avrupa'ya sürgüne gitmesinden sonra 1960'lı yıllarda acem çay tabaklarının ortasında Süreyya'nın resmine yer verilerek tabağın onunla ilişkilendirilmesi söz konusu olmuştur. Prenses Eva İsfendiyari'nin kızı Süreyya'yı anlattığı kitapta, Süreyya'nın “yedi yıldız” anlamına geldiğini ve yedi yılda bir yaşamında meydana gelen köklü değişikliklerden dolayı yedi

sayısının kızının hayatındaki önemine dikkat çekmiştir. Bu bilgiler ile acem çay tabağı ve Süreyya arasında ilişki kurulmuş; tabağın günlük yaşamdaki işlevi askıya alınmıştır. Nesnenin seçiminde, tabağın içinde saklı olan bu gizli mesajın uyandırdığı duygu ve düşünceler de etkili olmuştur. Bu nedenle acem çay tabağı, sergi çalışmasının hem esin kaynağı hem de kurgunun ana ögesidir.

Sanatsal çalışmalarda kullanılan bir diğer hazır nesne, kaşıktır. Hazır porselen kaşığın seçiminde, sanat objesinin ana fikrine yön vermesi belirleyici olmuştur. Kaşığın, hem biçimsel özelliği hem de malzemesinin özelliği; zarif, kırılabilir ama güçlü bir kadın ifade etmektedir; işlevi ve bağlamı açısından da kadının aş yapan, bakan, besleyen rollerine ve günlük yaşamda en çok bulunduğu konuma işaret etmektedir.

Rapor kapsamında yapılan “Bellek ve Kadın” adlı sergi çalışması, acem çay tabağının kolektif belleğinden hareketle kadın teması üzerine şekillendirilmiş olup, kadının yaşamdaki rolüne ve kadına karşı yapılan haksızlıklara gönderme yapmaktadır.

Sergi çalışmalarının oluşturulmasında, yukarıda ifade edilen birincil yaklaşımda olduğu gibi, seramik malzeme ile birlikte hazır nesne kullanımı tercih edilmiş; hazır nesnelere farklı yöntemlerle müdahale edilmiştir. Hazır nesneye uygulanacak müdahale yöntemlerinin belirlenmesinde ise ifade olanaklarına ulaşmak önemli bir ölçüt olmuştur. Bu nedenle sanatsal çalışmalarda yer alan hazır nesneler, ifade olanaklarına göre bazen biçime yönelik müdahaleler ile işlevsizleştirilerek, bazen de günlük yaşamdaki konumu ve pozisyonu değiştirilerek sanat objesinin bir parçası haline getirilmiştir.

Duchamp’ın sanat objesini doğrudan hazır nesne kullanarak oluşturma fikrine karşılık, el ile üretebilmenin önemli olduğu düşünüldüğü için sanatsal çalışmalarda odak noktası oluşturacak şekilde hazır nesneler kullanılmıştır. Sergi çalışmaları hazır nesneye göre tasarlanmıştır. Bu anlamda hazır nesnenin seçimi, sanat objesinde kullanılma amacı, Duchamp’ın yaklaşımından farklı olup, hazır nesnenin biçimine müdahale edilmeyen çalışmalarda, nesnenin işlev ve bağlamından uzaklaştırılma şekli benzerdir. Geçmişten günümüze kadının günlük yaşamdaki rolünü sorgulayan sergi çalışmalarında bir ifade aracı olarak kullanılan hazır nesneler, izleyiciye odak noktası sunmakta ve sanat objesi

hakkında ipucu vermektedir. Bu çalışmalarda, yeni anlam ve estetik biçimlerin oluşturulması yönünde çaba gösterilmiştir.

19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyılın başlarından itibaren sanat alanında kullanılmaya başlanan hazır malzeme/nesne, sanatçının ifade olanaklarına ulaşmasında ve izleyiciye farklı bakış açıları sunmasında önemli bir araç olmuştur. Ayrıca sanatçının esin kaynağı ve yaratıcılığı üzerinde etkin bir rol oynamış; disiplinlerarası etkileşimini ve üretimini desteklemiştir. İçinde bulunduğumuz çağda, sanatçı malzeme seçiminde ve yöntem belirlemede son derece özgürdür. Farklılık ve yenilik arayışı hızla devam eden 21. yüzyıl sanatçısı için hazır nesnenin ifade olanaklarına ulaşmada alternatif bir araç olmaya devam edeceği ve hazır-nesne yaklaşımına yeni öneriler getirilerek farklı sanatsal üretimlerin yapılacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Genel Başvuru Kaynakları

Turani, A. (1980). *Sanat Terimleri Sözlüğü* (4. Baskı). Ankara: Toplum Yayınevi-Maya Matbaacılık Yayıncılık Ltd. Şti.

Duchamp, M. (1938). *Dictionnaire Abrege du Surrealisme*. (A. Breton, & P. Eluard,Dü)

[https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/popup_1.html?iframe=true&w
dth=75%&height=100%](https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/popup_1.html?iframe=true&width=75%&height=100%) adresinden alındı

Karakiya, Y. (2011). *Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Redhouse Yayınevi.

- Kitaplar

Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Armağan, İ. (1992). *Sanat Toplumbilimi Demokrasi Kültürüne Giriş*. İzmir: İleri Kitabevi Yayıncılık.

Ball, H. (1999). Hugo Ball (1886-1927) 'Dada Fragments'. C. Harrison, & P. Wood (Dü) içinde, *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas* (s. 246-248). USA: Blackwell Publishers. 11 05, 2020 tarihinde https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_ed_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf adresinden alındı

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (1. Baskı). (A. Artun, Dü., & A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Baykam, B. (1999). *Maymunların Resim Yapma Hakkı ve Duchamp-Sonrası Krizi* (1. Baskı). (P. Özgören, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.

Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı* (1. Basım). (G. Sarı, Çev.) İstanbul: Zeplin Kitap - Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık.

Bernadac, M.-L., & Bouchet, P. (2004). *Picasso: Dahi ve Deli*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Brauchitsch, B. V. (2003). *Galerie des 20. Jahrhunderts - 100 Ausergewöhnliche Meisterwerke (20. yüzyıl galerisi - 100 olağanüstü şaheser)*. Köln, Almanya: DuMont Edebiyat ve Sanat Yayınevi.

Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı* (1. Baskı). (E. Özbek, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Cabanne, P. (1971). *Dialogues with Marcel Duchamp* (Thames and Hudson b.). (R. Padgett, Çev.) Londra: Da Capo Press. https://monoskop.org/images/5/55/Cabanne_Pierre_Dialogues_with_Marcel_Duchamp.pdf adresinden alındı

Canbolat, A. (2017). Hazır Nesnenin Seramik Üretim Sürecinde Kullanımı. *II. ULUSLARARASI SANAT SEMPOZYUMU-SÜRÜM 21*, (s. 155-164). Muğla. <http://gsfsempozyum.mu.edu.tr/indirilenler/kitap2.pdf> adresinden alındı

Clair, J. (2000). *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu –Büyük Camın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme* (1. Baskı). (Ö. Açikkol, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Danto, A. C. (2013). *Sanat Nedir** (2. Baskı). (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Danto, A. C. (2018). *Andy Warhol*. (S. Sertabiboğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Erinç, S. M. (2004). *Sanatın Boyutları* (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.

Gombrich, E. (2015). *Sanatın Öyküsü* (9. Baskı). (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) Çin: Remzi Kitabevi Yayınları.

Hacettepe Üniversitesi Ahmet Göğüş Sanat Galerisi. (2010, Ocak-Şubat). Hamiye Çolakoğlu Retrospektif Seramik Sergisi. *Hamiye Çolakoğlu Retrospektif Seramik Sergisi*. Ankara.

Hopkins, D. (2018). *Modern Sanatta Sonra 1945-2017*. (F. Candil Erdoğan, Çev.) İstanbul: Hayalpereset Yayınevi.

Heinich, N. (2013). *Sanat Sosyolojisi*. (T. Arnas, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık. 01 02, 2022 tarihinde <https://docplayer.biz.tr/107359823-Srnr-sosyo-ojisi-nathalie-heinich-ceviren-turgut-arnas-i-c-m-i-m-z-o-i-arastirma-q-dizisi-baglam.html> adresinden alındı

İsfendiyari, Eva. (2010). *Kızım Süreyya Sıradışı Bir Hayatın En Yakın Şahidinden*. (1. Baskı). (Ş. Rövshev, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları

Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu* (3. Baskı). (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Kalkan Erenus, Ö. (2014). *Marcel Duchamp "Sanatı ve Felsefesi"*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*. (S. Çalıcı, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap Yayınları.

Lunn, E. (2011). *Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjami ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme* (1. Baskı). (Y. Alogan, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları. <https://docplayer.biz.tr/114594297-Eugene-lunn-marksizm-ve-modernizm-lukacs-brecht-benjamin-ve-adorno-uzerine-tarihsel-bir-inceleme-dipnot.html> adresinden alındı

Molderings, H. (2010, 05 31). Duchamp and the Aesthetics of Chance : Art as Experiment. (J. Brogden, Çev.) New York: Columbia University Press. 05 24, 2018 tarihinde <https://ebookcentral.proquest.com/lib/deulibrary-ebooks/detail.action?docID=908697> adresinden alındı

Naumann, F. N. (1999). Keeping afloat in a sea of opposition: Years of Major Transition, 1910- 1915. F. N. Naumann içinde, *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction* (s. 39-58). New York: Harry N. Abrams.

Richter, H. (1997). *Dada Art and Anti Art*. (D. Britt, Çev.) New York: Thames & Hudson World of Art.

Schwarz, A. (1997b). *The Complete Works of Marcel Duchamp* (Cilt 2). New York: Thames ve Hudson Yayınları.

Şahiner, R. (2013). *Postmodern Kırılmalar* (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.

Teber, S. (1985). *Picasso*. İstanbul: De Yayınevi.

Tekerleği Yeniden Keşfetmek: Hazır Yüzyıl. (2013). 01 03, 2022 tarihinde Monash University: <https://www.monash.edu/muma/exhibitions/previous/2013/reinventing-the-wheel-the-readymade-century> adresinden alındı

Tunalı, İ. (1989). *Felsefenin Işığında Modern Resim* (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Warncke, C.-P. (1998). *Picasso*. İspanya: Taschen Yayınları.

Wiegand, W. (1985). *Picasso* (1. Baskı). (C. Dövenler, Çev.) İstanbul: Alan Yayınları.

Witham, L. (2013). The Readymade. L. Witham içinde, *Picasso and the Chess Player: Pablo Picasso, Marcel Duchamp, and the Battle for the Soul of Modern Art* (s. 237-253). Hanover and London: University Press of New England.

https://books.google.com.tr/books?id=6xkkSVZz_OYC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false adresinden alındı

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

- Makaleler

Duchamp, M. (2000). Kutu, 1914. (Ç. Açikkol, Dü.) *Sanat Dünyamız - Marcel Duchamp, Sanarşist*(75), 167-189

Ergün , C. (2005, Kış). Batı Sanatı ve Estetiğinde Bir Kırılma Noktası Olarak Picasso ve Guernica. *Us Düşün ve Ötesi*(9). <http://www.dusunuyorumdergisi.com/bati-sanati-ve-estetiginde-bir-kirilma-noktasi-olarak-picasso-ve-guernica/> adresinden alındı

Ergüven, M. (2000, Bahar). Marcel Duchamp. *Sanat Dünyamız*(75), 121-126.

Heinich, N. (2000, Bahar). Güncel Sanatın Üçlü Oyunu. *Sanat Dünyamız*(75), 191-198.

Joselit, D. (2007, Winter). No Exit: Video and the Readymade. *October*(119), 37-45. <https://www.jstor.org/stable/40368457> adresinden alındı

Paz, O. (2000, Bahar). Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu. (Ö. Açikkol, Dü.) *Sanat Dünyamız*(75), s. 139-149.

Poggi, C. (1988). Frames of Reference: "Table" and "Tableau" in Picasso's Collages and Constructions. *Art Journal*, 47(4), 311-322. doi:10.2307 / 776981

Poggi, C. (June 2012). Picasso's First Constructed Sculpture: A Tale of Two Guitars. *The Art Bulletin*, 94(2), 274-298. <https://www.jstor.org/stable/23268315> adresinden alındı

Sankır, H. (2018). Gündelik Nesnenin Sanatsal Dönüşümü: Sıradan Nesnelerin Sanat Eserine Dönüşüm Süreci Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Journal of History Culture and Art Research Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 7 (5), 524-543. doi:DOI: 10.7596/taksad.v7i5.1664

Temkin, A., & Umland, A. (2015). Picasso Sculpture: An Introduction. A. Temkin, A. Umland, V. Perdrisot, Musee National Picasso-Paris, L. Mahler, & N. Lim (Dü) içinde, *Picasso Sculpture* (s. 12-29). New York: The Museum of Modern Art. 10 06, 2021 tarihinde https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/publication_pdf/3224/MoMA_PicassoSculpture_PREVIEW.pdf?1444060899 adresinden alındı

Toluyağ, D. (2021, 02). Sanatta Akümülayon Yöntemiyle Nesnelerin Sanat Yapıtına Döüştürölmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*(Sayı: 78), s. 186-196. doi:Doi: 10.7816/idil-10-78-02

Yavuz, Ş. (2013, Bahar). Türk Toplumunun Tüketim Toplumuna Dönüşümünde Reklamcılığın Rolü. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*(36), 219-240. 07 20, 2019 tarihinde <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423903272.pdf> adresinden alındı

- Kitap İçi Bölüm

Altınyıldız Artun, N., & Artun, A. (2018). Dada'nın Hakikati. N. Altınyıldız Artun, & A. Artun içinde, *Dada Kılavuz / 1913-1923 Münih, Zürich, Berlin, Paris* (N. Altınyıldız Artun, A. Artun, I. Ergüden, E. Gen, C. Gündüz, U. Kılıç, . . . M. Tüzel, Çev., 1. Basım b., s. 19-29). İstanbul: İletişim Yayınları.

Cabanne , P. (1998). Kolajlar. Batur Enis içinde, *Modernizmin Serüveni* (M. Cansever, Çev., s. 324-327). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.

Duchamp, M. (2003). Marcel Duchamp ve Ready-Made. E. Batur (Dü.) içinde, *Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990* (S. Rıfat , Çev., 6. Baskı b., s. 322-323). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Hahn, O. (1984). Marcel Duchamp'la Söyleşi. Ş. Aysan içinde, *Marcel Duchamp* (Ş. Aysan, Çev., s. 77-88). İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu Yayınları.

Joselit, D. (1998). Between Reification and Regression Readymades and Words. D. Joselit içinde, *Infinite Regress Marcel Duchamp 1910-1941* (s. 71-110). Cambridge, Massachusetts, İngiltere/Londra: The Mit Yayınları. [https://books.google.com.tr/books?id=adLgXy7RXkUC&pg=PA97&lpg=PA97&dq=The+Teeth%E2%80%99s+Loan+%26+Trust+Company+Consolidated&source=bl&ots=5wxH52Y5sR&sig=ACfU3U1s1JA2EULh2bObqRm1y6FblZqNpA&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwinlMOcoZjpAhWMwMQBHcfXBU8Q6AEwBHoECAkQAQ#v=](https://books.google.com.tr/books?id=adLgXy7RXkUC&pg=PA97&lpg=PA97&dq=The+Teeth%E2%80%99s+Loan+%26+Trust+Company+Consolidated&source=bl&ots=5wxH52Y5sR&sig=ACfU3U1s1JA2EULh2bObqRm1y6FblZqNpA&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwinlMOcoZjpAhWMwMQBHcfXBU8Q6AEwBHoECAkQAQ#v=adresinden) adresinden alındı

Sanouillet, M. (1975). Introduction. M. Sanouillet, & E. Peterson (Dü) içinde, *The Essential Writings of Marcel Duchamp: (Marchand du Sel), Salt Seller* (Adobe Reader Sürümü b., s. 3-11). London, Büyük Britanya: Thames ve Hudson Ltd. Yayınları. 10 20, 2019 tarihinde https://monoskop.org/images/a/a9/Duchamp_Marcel_The_Essential_Writings_of_Marcel_Duchamp.pdf adresinden alındı

Sanouillet, M., & Peterson, E. (. (1975). Marcel Duchamp, Criticavit. M. Sanouillet, E. Peterson, M. Sanouillet, & E. Peterson (Dü) içinde, *The Essential Writings of Marcel Duchamp: (Marchand du Sel), Salt Seller* (Adobe Reader

Sürümü b., s. 121-170). London, Büyük Britanya: Thames ve Hudson Ltd. Yayınları. 10 20, 2019 tarihinde https://monoskop.org/images/a/a9/Duchamp_Marcel_The_Essential_Writings_of_Marcel_Duchamp.pdf adresinden alındı

Sanouillet, M., & Peterson, E. (1975). The Bride's Veil. M. Sanouillet, E. Peterson, M. Sanouillet, & E. Peterson (Dü) içinde, *The Essential Writings of Marcel Duchamp: (Marchand du Sel), Salt Seller* (Adobe Reader Sürümü b., s. 74-101). London, Büyük Britanya: Thames ve Hudson Yayınları. 03 02, 2020 tarihinde https://monoskop.org/images/a/a9/Duchamp_Marcel_The_Essential_Writings_of_Marcel_Duchamp.pdf adresinden alındı

Tarabukin, N. (1998). Sehpadan Makineye. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990* (D. Şahiner, Çev., 2. Basım b., s. 118-126). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.

- Basılmamış Kaynaklar

Antoine, J. (2013, 04 04). An Interview with Marcel Duchamp. *Marcel Duchamp ile Bir Söyleşi*. (N. Öрге, Çev.) E-Skop. 10 10, 2019 tarihinde E-Skop: <https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchamp-ile-bir-soylesi/1218> adresinden alındı

Başkaya Yağcı, H. (2009). Sanatsal Formlarda Seramik ve Karışık Malzeme Birlikteliği. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı*. Ankara.

Başkaya, M. (1997, Ocak). Muğla Bacalarının Çağdaş Seramik Yorumunda Raku Dokuları. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*. Ankara.

Börüteçene, H. (1987, 02 1). Handan Börüteçene. (B. Berkman, Röportaj Yapan) <https://core.ac.uk/download/pdf/162234818.pdf> adresinden alındı

Dinçer Kırca, A. (2012). Endüstriyel sofa seramiğinin sanat nesnesi olarak yeniden değerlendirilmesi. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı Ana Sanat Dalı*. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=JtP2jDR8ZX4Cu7u6hTSgJw&no=P526z6GdyivEFVV51xf-iw> adresinden alındı

Duchamp, M. (1965). Will Go Underground. (J. Neyens, Röportaj Yapan, & S. S. Kilborne, Çevirmen) Tout-fait The Marcel Duchamp Studies Online Journal. https://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_jean/md_jean.html adresinden alındı

Fontaine, C. (2008, Güz). Claire Fontaine. *Bomb Magazine* , 22-29. (A. Huberman, Röportaj Yapan) Yeni Sanat Yayınları. 12 08, 2021 tarihinde https://www.jstor.org/stable/40428018?read-now=1&refreqid=excelsior%3A13a1a0461c28110e386f3be2eaeecf9c&seq=1#page_scan_tab_contents adresinden alındı

Gürlemez, A. (2003). Çağımız Sanatında Hazır Yapım ve Dönüşüme Uğramış Nesne. İstanbul: İstanbul üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Harney, N. (2014, 10 16). *Interview: Chad Wys*. 12 09, 2021 tarihinde The Oxford Studens: <https://www.oxfordstudent.com/2014/10/16/interview-chad-wys/> adresinden alındı

Housefield, J. (2012, 12 04). Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası. (Ç. Önuçak Bozdurgut, Dü.) *E-skop Bülten*. 10 20, 2019 tarihinde https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986#_ednref8 adresinden alındı

Özayten, N. (1992). Mütevazi Bir Miras Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler. *İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı*. Salt Online. <https://saltonline.org/media/files/mtevaz-bir-miras-batda-obje-sanat.pdf> adresinden alındı

Savaş, U. (2004). Endüstri Ürünü Nesneden Sanat Formuna. *Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- İnternet Kaynakları

ADAS. (2022). *Şakir Gökçebağ*. 08 04, 2022 tarihinde Architecture Design Art Space: <http://adas.ist/sakir-gokcebag/> adresinden alındı

Aydoğdu Ağatekin, E. (2019). “*Kuşlar Derdine Konar*” *Sergi Kataloğu*. 08 27, 2022 tarihinde Nuro1 Sanat: <https://www.nurolsanat.com/wp-content/uploads/2019/10/kuslar-derdine-konar-katalog.pdf> adresinden alındı

Baron, R. (Tarihsiz). *Recent Works*. 01 25, 2022 tarihinde Ron Baron: <https://www.ronbaron.net/current-work-1> adresinden alındı

Baron, R. (Tarihsiz). *Ron Baron Portfolio: Highlights*. 25 04, 2022 tarihinde Ron Baron: <https://www.ronbaron.net/portfolio-highlights> adresinden alındı

BBC News. (2004, Aralık 1). *Duchamp's urinal tops art survey*. BBC News. 05 06, 2020 tarihinde <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4059997.stm> adresinden alındı

Börüteçene, H. (2014, 11 18). *Handan Börüteçene - Kendime Gömülü Kaldım*. 01 27, 2022 tarihinde Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık: <https://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/handan-borutecene-kendime-gomulu-kaldim#> adresinden alındı

Can, Ö. (2019, 11 18). *Kuşlar Derdine Konar Elif Aydoğdu Ağatekin Seramik Sergisi*. 08 28, 2022 tarihinde Zıtlar Mecmuası: <https://zitlarmecmuasi.com/kuslar-derdine-konar/> adresinden alındı

Madra, B. (2011). “*KAVRAMSAL BİR MİRAS*”, *80'LERİN VANGUARD MONTAJLARI*. 11 07, 2021 tarihinde BM Çağdaş Sanat Merkezi: <https://www.beralmadra.net/exhibitions/a-conceptual-heritage-avantgarde-installations-of-80s/> adresinden alındı

Madra, B. (2016). *Mutsuz Hazır- Nesne/ Mutlu Hazır – Yapılmış*. 12 04, 2021 tarihinde BM Çağdaş Sanat Merkezi: <https://www.beralmadra.net/exhibitions/unhappy-ready-made/> adresinden alındı

Marcel Duchamp's Ready-mades. (2010, 11 08). 10 20, 2019 tarihinde Freie Uni, Berlin / American Avant-Garde Performance: <http://americanavantgarde.umwblogs.org/2010/11/08/marcel-duchamps-ready-mades/> adresinden alındı

Merriam-webster . (2020). *Objet Trouve*. Merriam-webster Dictionary: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/objet%20trouv%C3%A9#h1> adresinden alındı

Obalk, H. (2000, 05 01). The Unfindable Readymade. *Toutfait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. 10 09, 2019 tarihinde The Marcel Duchamp Studies Online Journal: <https://www.toutfait.com/the-unfindable-readymade/> adresinden alındı

Pınar, Ö. (2016, 04 21). *'Mona Lisa bir erkek ve kadının karışımı' iddiası*. BBC: https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/04/160421_mona_lisa adresinden alındı

Readymades of Marcel Duchamp. (2011, 6). 05 21, 2019 tarihinde <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2011/06/Readymades-of-Marcel-Duchamp.pdf> adresinden alındı

Seekamp, K. (2004a). *Unmaking The Museum: Marcel Duchamp's Readymades in Context / L.H.O.O.Q. or Mona Lisa*. 12 10, 2019 tarihinde Tout-fait: The

Marcel Duchamp Studies Online Journal:
https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/LHOOQ.html adresinden alındı

Seekamp, K. (2004b). *Unmaking The Museum: Marcel Duchamp's Readymades in Context / Monte Carlo Bond or Obligations pour la roulette de Monte Carlo*. 05 01, 2020 tarihinde Tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/late.readymades.html adresinden alındı

Seekamp, K. (2004c). *Unmaking The Museum: Marcel Duchamp's Readymades in Context / Fresh Widow*. 04 25, 2020 tarihinde Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Fresh%20Widow.html adresinden alındı

Seekamp, K. (2004d). *Unmaking The Museum: Marcel Duchamp's Readymades in Context / Why Not Sneeze, Rose Selavy?* 04 03, 2020 tarihinde Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/late.readymades.html adresinden alındı

Seramik Sanatı, Eğitimi ve Değişimi Derneği, “*Belirsiz Zamanlar ve Sonrası Sergi Kataloğu*” Çevrimiçi Uluslararası Davetli Keramik Sergisi, (2021, 03 06). http://www.raychenclay.com/uploads/6/4/8/1/64818525/uncertain_times_and_beyondexhibition_catalogue_.6march.2021.pdf adresinden alındı

TDK. (2019). *İmge*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

The Art Story. (2021). *Collage*. The Art Story: <https://www.theartstory.org/definition/collage/> adresinden alındı

Velthuis, O. (2000, Mayıs). Duchamp's Financial Documents:. *Tout-fait: The Marcel DuchampStudies Online Journal*(2). 04 12, 2020 tarihinde https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/velthuis.html adresinden alındı

Velthuis, O. (2015, 09 02). Sahte Para. (A. Artun, & A. Boren, Dü) *Sanat Piyasası*(Sayı 8). 05 05, 2020 tarihinde https://www.e-skop.com/skopdergi/sahte-para/2605#_edn1 adresinden alındı

Wys, C. (2020). *Readymades*. 11 09, 2021 tarihinde Chad Wys: <https://chadwys.com/readymades/> adresinden alındı



SANAT ÇALIŞMASI KATALOĞU



Şekil 80. “Sürgün”, Vakum Çamuru, Serbest Şekillendirme, 23x31x10 cm.

Karışık Teknik, Seramik hazır nesne; Acem çay tabağı, 1030°C, 2018

(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 81. “Bellek ve Kadın 1”, Stoneware çamuru, Elle Şekillendirme, 75x22x8 cm.

Seramik hazır nesne; Acem pasta tabağı, Raku pişirimi, 1000°C, 2018

(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 82. “Bellek ve Kadın 2”, Stoneware çamuru, Elle ve kalıpla şekillendirme, 75x16x8 cm.,
Seramik hazır nesne: Acem çay tabağı, Raku pişirimi, 1000°C, 2018
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 83. “Belleğin İzinde”, Stoneware çamuru, Serbest Şekillendirme, 78x22x6.5 cm.

Seramik hazır nesne: Acem pasta tabağı, Raku pişirimi, 1000°C, 2018

(Fotograf: Sercan Filiz)



Şekil 84. “Taşıyıcı”, Elle Şekillendirme, Stoneware çamuru, 37x18x10 cm.

Seramik hazır nesne: Acem çay tabağı, Raku pişirimi, 950 °C, 2018

(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 85. “Kadın 1”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 86. “Kadın 2”, Şamotlu çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 87. “Kadın 3”, Şamotlu Çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 88. “Kadın 4”, Şamotlu Çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 89. “Kadın 5”, Şamotlu Çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 90. “Kadın 6”, Şamotlu Çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 91. “Kadın 7”, Şamotlu Çamur, Yarı hazır seramik nesne, Elle Şekillendirme, Birleştirme, 33x33x3 cm., Seramik Hazır Nesne: Porselen kaşık, Astar uygulaması, 1100 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 92. “Bereket Tanrıçası”, Şamotlu çamur, Elle Şekillendirme, 105x30x12 cm.

Seramik hazır nesne: Porselen kaşıklar, Astar uygulaması, 1150 °C, 2021

(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 93. “Tanık”, Şamotlu Çamur, Elle ve Kalıpla Şekillendirme, 95x30x8 cm.

Seramik hazır nesne: Acem çay tabakları, Astar uygulaması, 1150 °C, 2022

(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 94. “Portreler 1”, Şamotlu Çamur, Elle Şekillendirme, 25x35x3 cm.,
Hazır seramik nesne: Porselen kaşık, 1150 °C, 2021
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 95. “Portreler 2”, Şamotlu Çamur, Elle Şekillendirme, 25x35x3 cm.,

Hazır seramik nesne: Porselen kaşık, 1150 °C, 2021

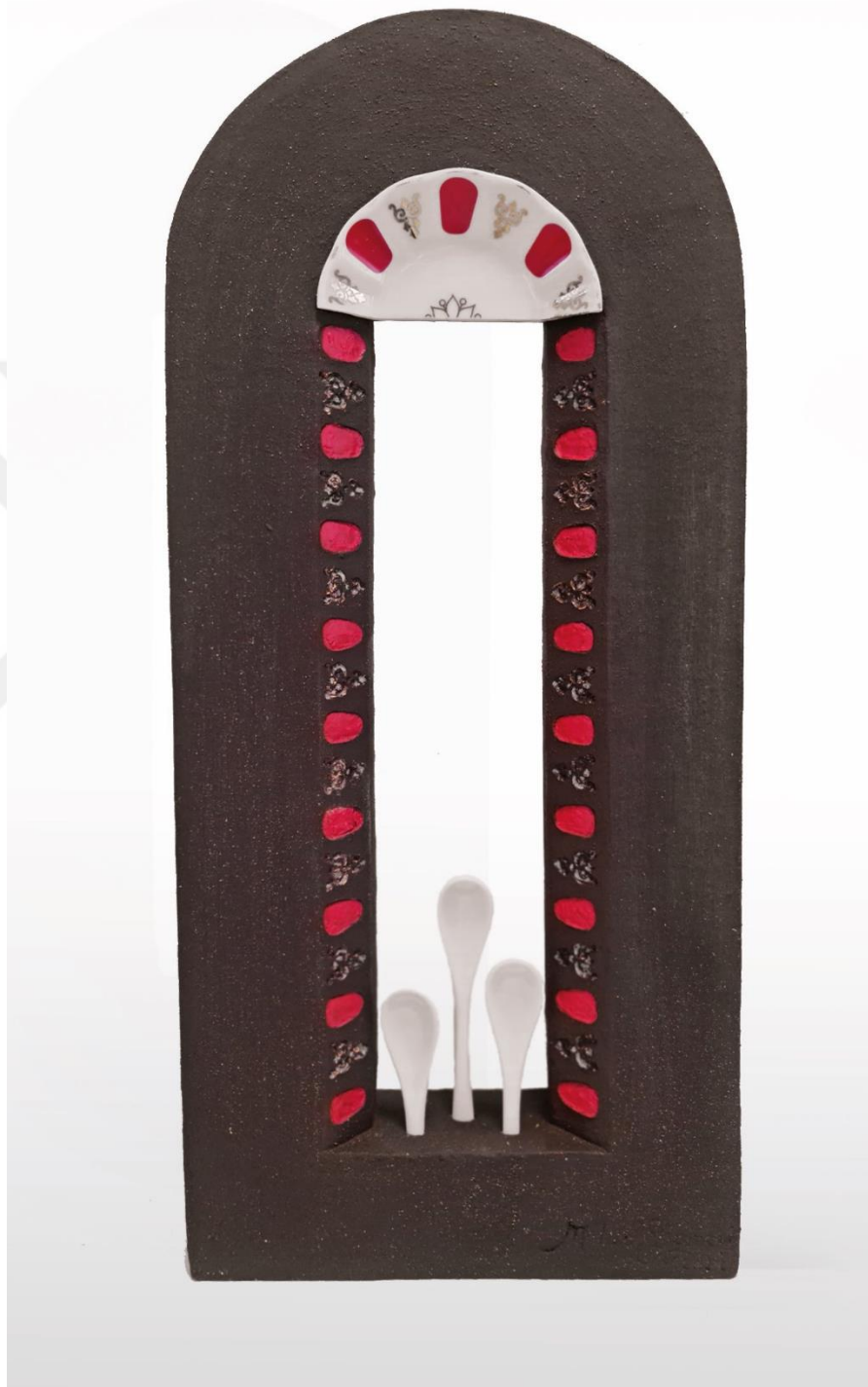
(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 96. “Portreler 3”, Şamotlu Çamur, Elle Şekillendirme, 25x35x3 cm.,

Hazır seramik nesne: Porselen kaşık, 1150 °C, 2021

(Fotoğraf: Sercan Filiz)



Şekil 97. “Acem Kapısı”, Şamotlu Çamur, Elle Şekillendirme, 50x20x8 cm.

Hazır seramik nesne: Acem çay tabağı, Porselen kaşıklar, 1150 °C, 2022

(Fotoğraf: Sercan Filiz)

ÖZGEÇMİŞ

A. KİŞİSEL BİLGİLER

Ad – Soyad : Melisa Engineri

B. EĞİTİM BİLGİLERİ

2007 - 2011 : Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü – *Lisans (Bölüm İkincisi)*

2012 - 2015 : Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı – *Yüksek Lisans*

C. İŞ DENEYİMİ

Stajlar : **2006** Çanakkale Seramik Fabrikası, *Ar-ge, Roto-Film bölümü, Dekor bölümü ve Hamiye Çolakoğlu asistanlığı*, Çan/Çanakkale

2007 Hasan Usta Atölyesi, *Torna*, Beykoz/İstanbul

2009 Derin Mavi Seramik Atölyesi, *(Proje amaçlı kişisel katılım)*, Yalıkavak/Bodrum.

2010 Chez Galip Pottery, *Torna ve Workshoplar*, Avanos/Nevşehir.

2011 Hattuşa Seramik Atölyesi, *Dekor*, Avanos/Nevşehir.

Çalıştığı Kurum : Hacettepe Üniversitesi G.S.F. Seramik ve Cam Bölümü

D. ÖDÜLLER

2018 Mansiyon Ödülü, 9. Uluslararası Gizem Frit Seramik Yarışması, Sakarya.

2018 Güzelbahçe Sanat Merkezi & Mustafa Gürel Ödülü, İzmir Rotary Kulübü 15. Altın Testi Seramik Yarışması, İzmir.

2017 Kütahya Porselen Özel Ödülü, 10. Uluslararası Muammer Çakı Öğrenci Seramik Yarışması, Endüstriyel Dalı, Eskişehir.

2016 Uşak Üniversitesi Özel Ödülü, 5. Uluslararası Katılımlı Genç Seramikçiler Karo Yarışması, Uşak.

E. AKADEMİK ÇALIŞMALAR / YAYINLAR

Ulusal Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler:

- 1) Engineri, Melisa ve Çizer, Sevim, “*İstanbul Porselen Fabrikası*”, Türkiye Seramik Federasyonu Dergisi, Seramik Türkiye, Mart-Ağustos 2017, No: 51, ISSN: 1304-6578.

Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında basılan bildiriler:

- 1) Engineri, Melisa (2016) “*İğne Oyalarının Seramikle İlişkilendirilmesi*”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi, (Sözlü sunum/Tam bildiri metni), Sözlü ve Poster Bildiri Kitabı, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, ISBN: 978-975-441-473-8, 19-21 Ekim 2016, İzmir.
- 2) Engineri, Melisa ve Çizer, Sevim (2016) “*Bir Japon Dekor Tekniği: Nerikomi*”, 10. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, (Sözlü sunum/Tam bildiri metni), Bildiriler Kitabı, Eskişehir Tepebaşı Belediyesi Yayınları, ISBN: 978-605-66332-6-3, sayfa: 695-716, 22-23 Eylül 2016, Eskişehir.

F. SEMPOZYUM / ÇALIŞTAY

2022 6. Uluslararası Eskişehir Odunpazarı Seramik Pişirim Teknikleri Çalıştayı, Davetli Sanatçı, (03-07 Ağustos 2022), Odunpazarı Meydanı, Eskişehir.

2022 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Başkent Kültür Yolu Festivali, “Ustalara Saygı Seramik Atölyesi Çalıştayı”, Davetli Sanatçı, (28 Mayıs-12 Haziran 2022), Anafartalar Çarşısı, Ankara.

2021 “XI. Hacettepe Üniversitesi Uluslararası Macsabal İpek Yolu Sempozyumu”, Davetli Sanatçı, (20 Ekim-02 Kasım 2021), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara.

2019 ““Seramik ile’ Mekan Oluşturma – Yer Edinme” Çalıştayı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Katılımcı, İzmir.

2018 4. Uluslararası Eskişehir Odunpazarı Seramik Pişirim Teknikleri Çalıştayı, Asistan, (09-12 Ağustos 2018), Odunpazarı Meydanı, Eskişehir.

2013 “Kağıt Fırın Uygulaması” Çalıştayı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Katılımcı, İzmir.

G. KATILIM SAĞLANAN PROJELER

2022 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Başkent Kültür Yolu Festivali, Prof. Dr. Sıtkı M. Erinc adına düzenlenen “Seyyah Karakter Tasarımı Projesi”, (28 Mayıs-12 Haziran 2022), Hacettepe Kültür Merkezi, Sıhhiye, Ankara.

2022 “Kültür, Sanat, Bilim, Sosyal Sorumluluk ve Tanıtım Projesi”, I. Uluslararası Disiplinlerarası Türkiye’nin Tıbbi Ve Aromatik Endemik Bitkileri Üzerinden Hatay Kadim Tarihi ve Kültür Değerlerini Tanıtım Projesi, (10 Mayıs - 25 Mayıs 2022), Hatay Arkeoloji Müzesi, Hatay.

2021 Hacettepe Üniversitesi 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı 101. Yıl Projesi, 23 Nisan 23 Çocuk 23 Sanatçı 23 Hafta 2 Sergi, İhsan Doğramacı Çocuk Hastanesi, Sıhhiye/Ankara.

2021 Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi, “I. Uluslararası Selçuklu Sekizgeni Çini Duvarı Projesi”, Alanya/Antalya.

H. KARMA SERGİLER

2022 “Büyük Zaferin 100. Yılı” Hacettepe Üniversitesi GSF Sergisi, (30 Ağustos-15 Ekim 2022), Adnan Turani Sergi Salonu, Ankara.

2022 6. Uluslararası Eskişehir Odunpazarı Seramik Pişirim Teknikleri Çalıştayı Sergisi, (07 Ağustos 2022), Odunpazarı Belediyesi Şehrin Ateşi Seramik Galerisi, Eskişehir

2022 “Tek Taştan Duvar Olmaz” Karma Sergisi, (28 Mayıs- 12 Haziran 2022), Emin Antik Sanat Merkezi, Ankara

2022 Uluslararası Disiplinlerarası Türkiye’nin Tıbbi Ve Aromatik Endemik Bitkileri Üzerinden Hatay Kadim Tarihi ve Kültür Değerlerini Tanıtım Projesi “Çiçeklerin Dilinden Geleceğe Miras” Sergisi, (17 Haziran - 15 Temmuz 2022), Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi, İstanbul

2022 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Başkent Kültür Yolu Festivali, Prof. Dr. Sıtkı M. Erinç adına düzenlenen “Seyyah Karakter Tasarımı Proje Sergisi”, (28 Mayıs-12 Haziran 2022), Hacettepe Kültür Merkezi, Sıhhiye, Ankara.

2022 Uluslararası Disiplinlerarası Türkiye’nin Tıbbi ve Aromatik Endemik Bitkileri Üzerinden Hatay Kadim Tarihi ve Kültür Değerlerini Tanıtım Projesi “Çiçeklerin Dilinden Geleceğe Miras” Sergisi, (10 Mayıs - 25 Mayıs 2022), Hatay Arkeoloji Müzesi, Hatay

2022 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü Araştırma Görevlileri Grup Seçkisi “Bileşke Kuvvet”, (5-22 Nisan 2022), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Turan Erol Sanat Galerisi, Ankara

2022 Artankara 8. Çağdaş Sanat Sanat Fuarı, “Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergisi”, (10-13 Mart 2022), ATO Congressium Kongre ve Sergi Sarayı, Ankara

2022 ““Sanatçı Kadın Akademisyenler’ III. Ulusal Karma Sergisi”, (08 Mart-28 Mart 2022), Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fuaye Salonu, Edirne

2022 Renkler Grubu Seramik Sergisi “Baykuş”, (08 Mart-28 Mart 2022), M. Rıza Çerçel Kültür ve Sanat Merkezi, Afyonkarahisar

2022 Hacettepe Üniversitesi İstiklal Marşı’nın 100. Yılı Onuruna Düzenlenen, “İSTİKLAL100 Pul ve Mühür Tasarımı Yarışması Sergisi”, (20 Şubat-20 Mart 2022), Turan Erol Sergi Salonu, Ankara

2021 Hacettepe Üniversitesi İstiklal Marşı'mızın Kabulünün 100. Yılı Onuruna "İSTİKLAL100 Pul ve Mühür Tasarımı Yarışması Sergisi", (28 Aralık 2021-5 Ocak 2022), Ulus PTT Pul Müzesi, Ankara

2021 Anadolu Üniversitesi "Yunus Emre" Hediyeelik Eşya Tasarımı Yarışma Sergisi, "Sergileme", (21 Aralık 2021), Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, Eskişehir

2021 I. Uluslararası "Selçuklu Sekizgeni" Çini Duvarı Proje Sergisi, (08 Kasım 2021), Alanya Kalesi, Antalya

2021 "Cumhuriyetin 98. Yılı 98 Eser", 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı Uluslararası Karma Sanat Sergi, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (29 Ekim-29 Kasım 2021), (<https://www.youtube.com/watch?v=ugFlu4QDSig>)

2021 Türkiye Cumhuriyeti'nin 98. Yılı Sergisi, Portakal Çiçeği Uluslararası Sanat Kolonisi, (29 Ekim-12 Kasım 2021), Port Art Galeri, Ankara

2021 XI. Hacettepe Üniversitesi Uluslararası Macsabal İpek Yolu Sempozyumu Sergisi, (26 Ekim-03 Kasım), Galeri Sanat yapım, Ankara

2021 Seres'21 V. Uluslararası Seramik-Cam-Emaye 12-15 Ekim 2021 Sır ve Boya Kongresi, "Canlanma Revive", Hibrit Seramik ve Cam Sergisi, (11-12 Ekim 2021), Eskişehir

2021 Artcontact İstanbul Çağdaş Sanat Sanat Fuarı, Silkroad Galeri, (01-06 Haziran 2021), İstanbul

2021 Artcontact İstanbul Çağdaş Sanat Sanat Fuarı, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergisi, (01-06 Haziran 2021), İstanbul

2021 "Aşı-nı Paylaş!.." Karma Seramik Sergisi, Nurol Sanat Galerisi, Ankara

2021 "Art for Peace Tower" Proje Sergisi, Artankara 7. Çağdaş Sanat Fuarı, ATO Congressium Kongre ve Sergi Sarayı, Ankara

2021 8 Mart Kadın & Kadına Uluslararası Online Seramik Sergisi, Clay Art Platformu

2019 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı 74. Devlet Resim Heykel Yarışması Sergisi, Erzurum

2018 9. Uluslararası Gizem Frit Seramik Yarışması Sergisi, Sakarya

2018 İzmir Rotary Kulübü 15. Uluslararası Altın Testi Seramik Yarışması Sergisi, İzmir

- 2018** 6. Uluslararası Katılımlı Genç Seramikçiler Karo Yarışması Sergisi, Uşak
- 2017** UNİCERA Genç Sanat Çağdaş Seramik Sergisi, İstanbul
- 2017** 10. Uluslararası Muammer Çakı Öğrenci Seramik Yarışması Sergisi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir
- 2016** 7. Uluslararası Gizem Frit Seramik Yarışması Sergisi, Sakarya
- 2016** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongre Sergisi, İzmir
- 2016** 7. Uluslararası Marsyas Kültür, Sanat ve Müzik Festivali, Uluslararası Katılımlı Seramik Sergisi, Afyon
- 2016** 5. Uluslararası Katılımlı Genç Seramikçiler Karo Yarışması Sergisi, Uşak
- 2016** İzmir Rotary Kulübü 14. Uluslararası Altın Testi Seramik Yarışması Sergisi, İzmir
- 2014** 4. Uluslararası Katılımlı Genç Seramikçiler Karo Yarışması Sergisi, Uşak
- 2013** 5. Uluslararası “Egeart” Genç Sanat Yarışması Sergisi, İzmir
- 2013** Alaçatı 2. Genç Sanat Günleri Karma Sergisi, İzmir
- 2013** Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.F. Sergisi, İzmir
- 2013** Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.F. Seramik ve Cam Bölümü, “Kusurluluk” Karma Seramik Sergisi, İzmir
- 2011** Konya Üniversitesi Güzel Sanatlar Dereceli Mezunlar Sergisi, Konya
- 2011** Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mezuniyet Sergisi, Mersin

İ. ÇALIŞMALARININ YER ALDIĞI RESMİ KOLEKSİYONLAR

- 2022** 6. Uluslararası Eskişehir Odunpazarı Seramik Pişirim Teknikleri Çalıştayını kapsamında yapılan 3 adet eser Eskişehir, Odunpazarı Şehrin Ateşi Seramik Galerisi Koleksiyonu’na alınmıştır.
- 2022** “Kadın” isimli eser, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İlhan Koman Heykel ve Resim Müzesi Koleksiyonu, Edirne.

2021 “Selçuklu Güneşı” isimli eser, Alanya Belediyesi Koleksiyonu, Antalya.

2018 “Belleğin Gölgesinde” isimli eser, Gizem Frit Sanat Koleksiyonu, Sakarya.

2019 “Belleğin İzinde” isimli eser, Erzurum Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzesi Koleksiyonu, Erzurum.

2013 “Kusura Bakma” isimli eser, Dokuz Eylül Üniversitesi, Tıp Fakültesi Sanat Koleksiyonu, İzmir.

