

**(READY-MADE) HAZIR EŞYANIN SANAT NESNESİ OLARAK
KULLANIMI İSTEMİNİN DÜŞÜNSEL TEMELLERİ**

Uzman Mücahit BORA
Dokuz Eylül Üniversitesi
Buca Eğitim Fakültesi
Resim-İş Eğitimi Bölümü
Araştırma Görevlisi

ÖZET

Bu makalede, plastik sanatlarda (Resim-Heykel'de) geleneksel sanat nesnelerinin (taş, kil, bronz, alçı, vb.) dışında ilk kez kullanılan "sanayi ve endüstri ürünü" hazır eşyaların başlangıcından günümüze kadar "sanat nesnesi" olarak kullanım istemlerinin düşünsel temelleri örneklemelerle tartışılmaya çalışılmıştır.

SUMMARY

In this article, it has been tried to discuss the philosophical foundations of the requirements as "art object" of the ready-made materials of the industrial products employed outside of the traditional art objects (stone, clay, bronze, plaster etc.) in the plastic arts (painting-sculpture)

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

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

1-PABLO PICASSO ÖRNEĞİNDE

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

Picasso ile Braque'ın 1909 ile 1911 yıllarında yaptıkları resimlerde, betimlemeye (figürasyon'a) karşı soyutlama sorunu ilk olarak ortaya çıkar. Kübizm diye adlandırılan bu biçim dilinin etkili olmasının bir nedeni de Kübizm'in birtakım özgürlükler getirmesiydi. Örneğin, gerçekliği belli bir ölçüde dolaysız olarak yansıtmak gibi eskiden beri yüklenilmiş bir ödevi bırakmak özgürlüğü, dünyayı yepyeni açılardan yansıtmak için yeni anlam yolları ya da yeni dil birleşimleri bulma özgürlüğü. 1912'de Picasso ile Braque'ın yapıtları önemli bir değişim gösterdi. Bu sanatçıların ikinci tür Kübizm'ine "Bireşimsel (sentetik) Kübizm" adı verildi. Bundan şu anlaşılıyordu: bu yapıtlar doğadan değil de, sanattan ya da yapma nesnelere kaynaklanan değişik öğelerden oluşuyordu. Picasso "Bambu Sandalyeli Natürmort"u yaparken gazete, pipo, bardak gibi kübist nesnelere yerleştiği resmin üçte bir bölümünde desenli bir muşamba kullanmıştı.

Braque ise "Pipolu adam" tablosunda, adam için karakalem, arka plan için de ahşap izlenimi verecek bir duvar kağıdı kullandı. Duvar kağıdı, Picasso'nun muşambası gibi, resmin en gerçekçi ve sağlam bölümü gibi öne çıksa bile, biz bunun bir yalan olduğunu biliriz. Resim diliyle yapılan bu oyun daha da ileriye götürülebilir. Nitekim, Picasso bu oyunu daha da ileri götürmüştür. Onun "Şişe, Bardak ve Keman" adlı tablosundaki kemanın bir bölümü, bir gazete parçasına ve resmin yüzeyi olan bir kağıda karakalemle çizilmiş öbür bölümü ise tahta taklidi bir biçim olarak yapıştırılmıştır. Onun hemen yanında kemanın çizgilerini belirten başka bir gazete parçasının üzerinde de bir bardak işareti vardır. Soldaki şişe ise bir gazeteden kesilmiştir. JOURNAL sözcüğünün harfleri resme yapıştırılmış, fakat gazetenin kendisi ise ana çizgileriyle gösterilmiştir. Öyleyse gerçeklik nerededir? Resimdeki her nesnenin fiziksel varlığı, aşağı yukarı hayattaki niteliklerinin karşısı bir nitelikte verilmiştir (saydam bardak, tahta keman, katlanmış gazete). Bu nesnelere resim yüzeyine öylesine aralıklı bir biçimde yayılmıştır ki, aralarındaki ilişkinin ne olduğunu bir türlü çıkaramayız. (1)

Sanatın göreneksel dağıncılığının dışından ya da çok değersiz sayabileceğimiz bir kesimden malzeme kullanmak; gerçeklikle daha ülküleştirilmiş bir güzellik elde etmek için değil de, oyun oynamış olmak için oynamak; aynı resimde birbirleriyle çelişen bilgiler vermek; yapıştırma tekniği olan kolaj'dan yararlanarak her türlü resimsel dili hiçe saymak; resmin yüzeyini, içinden düşsel bir boşluğa bir pencere olarak kabul eden göreneksel anlayışı tümüyle yadsımak, bu çabaların bir nedeni olarak görülebilir. (2)

1912'de Picasso, tabaka metalden ve telden, "Gitar" adlı çalışmasını gerçekleştirdi. Bu yapıt, düzlemler, kenarlar ve çizgilerle başluklardan oluşan ve belli bir nesneyi olağanüstü bir karşı-doğalcılıkla betimleyen ve gene de inandırıcı olabilen sert, çarpıcı bir kompozisyondur. Aslında asıldığı duvarı taban olarak tasarlanan bu kabartma yapıtı, Picasso duvarın sınırlayıcı yüzeyinden uzaklaştırarak bir sandalye üzerinde göstermekten de hoşlanıyordu. Picasso'nun taşı ya da tahtayı yontma, kil ya da alçıyla çalışıp, daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesi-resimde de, resimle ilgisi olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutum günümüze kadar sürüp gelen konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır. Ancak, Picasso'nun bu ilk örnekleri konstrüktivizme bir esin kaynağı teşkil etmesinin dışında başka ortak yanı yoktur. Konstrüktivizm apayrı bir olaydır ve kendine özgü bir ideolojisi vardır. (3).

1) Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, ss.62-64.

2) Norbert Lynton, a.g.e. s.64.

3) Norbert Lynton, a.g.e. s.104.

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

Picasso'nun "Kadın başı" adlı yapıtındaki kevgirler, ne olduğu bilinmeyen eğri metal düzlemlerin veremeyeceği bir anlam boyutu verirler bu yapıta. Freud, çok daha önce, hazır-eyya ve bilinen malzemeye yeniden biçim verilmesini bilinçli ve bilinçsiz bir yapıt olduğu nu söylemişti. (4)

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

Picasso, insanın romantik kuşkucu ve kendini savunan yanını kamuoyunun gözünden gizlemek amacıyla, bütün şakacılığını yeniden seferber eder. Sanatçı hiç durmadan çalışarak resimler, her türde heykeller ve 1947'den sonra sayısız seramikler yapar. Picasso bu yapıtlarında bütün sanat dünyasının sahibiymiş gibi davranmaktadır. Kimi zaman alaycı, kimi zaman daha saygılı bir yaklaşımla her türlü malzemeden, korkusuzca yararlanıyordu. Picasso'nun en çok yansıladığı kaynak da kendisiydi. Kendisinin yıllar önce, insanın ruhsal gerilimini ve bölünmüşlüğüne yansımak üzere bulduğu her çeşit çarpıtma ve eksiltmeleri, daha sonra şakacı gösterişçi bir tutumla sergiliyordu. (5)

2-MARCEL DUCHAMP ÖRNEĞİNDE

Marcel Duchamp hazır-eyyayı 1913'de ilk kez kullanmasına karşılık, 1915'lerde, bu çalışmalarını isimlendirmek için "ready-made" kavramını geliştirmiştir. "Bisiklet Tekerleği" adlı yapıtın 1913 yılında oluşturmuştur. "Bisiklet Tekerleği'nin devinimini alışılmış olan, bireyin nesne çevresinde dönüşüne bir panzehir olarak görüyorum" der M.Ducamp. (6)

Ducamp 1914'te var olan bazı eşyayı sanat yapıtıymış gibi ele alan çalışmalara girişti. Kendi deyimiyle "Görsel aldırılmazlık" anlayışından yola çıkarak, Paris'ten aldığı yuvarlak bir şişe kılıfının üzerine yazı yazmakla yetindi. (7) 1915'te de bir kar küreği bularak "kırık kolun özü" adını verdi.

1917 yılında Marcel Duchamp, New-York'ta ilk kez düzenlenen "Salon des Independents" (herkese açık bağımsız sanatçıların sergisi)in düzenleme kurulunda görev almıştı. Duchamp, "Mott Works", sağlık gereçleri firması tarafından yapılmış bir porselen idrar kabına "R.Mutt" imzasını atmış ve sergiye göndermişti. Doğal olarak seçici kuruldaki diğer görevliler bu utanç verici nesnenin ya da (tiksindirici sağlık gereci) nin sergilenmesine karşı çıktılar. Bu olaydan sonra aynı parça dünyanın çeşitli yerlerinde sergilendi; Sidney'de 1950'lerin sonlarında, sergi salonunun ana giriş kapısına, izleyicilerin altından eğilerek geçebilecekleri bir yere asıldı. Artık yadırganacak bir yönü kalmamıştı, çünkü Ducamp'ın başlattığı "ready-made" (hazır eşya) hareketi bütün dünya sanat merkezlerinde yaygınlaşmıştı. (9)

4) Norbert Lynton, a.g.e. s.189.

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

6) Şükrü Aysan, Marcel Duchamp, Sanat Tanımı Topuluğu Yayını 3 Özdemir basımevi, İstanbul, 1984, s.22.

7) Norbert Lynton, a.g.e. s.133.

8) Jean-Luis Ferrier, Art of Our Century, The Chronicle of Western art 1900 the present with the collaboration of Yann Le Pichan, 1989, s.199.

9) Adem Genç, Dada-Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadaçı Sanat Hareketlerinin çözümlenmesine ilişkin bir yöntem Araştırması, Doktora tezi, İzmir, 1983, s.69.

Bu nesneye verilen yeni addan, çeşme ve konumundan, bu parçanın amacının değiştirilmiş olduğunu anlıyoruz. Ducamp'ın amaçladığı daha önemli bir değişiklik, sanatçı/sanat nesnesi/halk ilişkileriydi. Sanatçı, dış ya da içgüdüüne dayanarak belli bir nesneyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir nesne seçiyordu-hem de, Duchamp'ın vurguladığı gibi rastgele bir biçimde seçiyordu. Bu nesne yeni ve benzeri olmayan eşya olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucu bir ürün oluyordu. Böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliğiydi (sanatçının imzası ya da herhangi bir ekleme de buna bir katkıda bulunabilirdi; örneğin fırçayla ressamca yazılmış "R.Mutt" imzası bu sıradan soğuk nesneye belli bir özellik kazandırmıştı). Sanat seyircisi, böylece, sanattan beklmeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyor, her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılıyordu. Sanatçının bu durumda katkısı-buna katkı denebilirse- en az düzeye indirgeniyor, sanat seyircisi de her türlü kültür değerlerinin yok olması sorunuyla karşı karşıya kalıyordu. Duchamp, sanata karşı kullandığı bu baskıyı daha da ileri boyutlara götürecekti. (10)

Dada akımı içerisinde, resim sanatı, kullanılan malzemenin kendi doğaları gereği başkaldırı olanaklarını sağlayamamaktaydı. Böyle bir başkaldırı, resim sanatçısı için tüm renk ve biçimlerin yadsınması anlamına geliyordu. Geleneksel bir yaratı ve iletişim aracı olarak renklerin ve genelde görsel öğelerin yadsınması, resim sanatında ya da heykelde başka bir iletişim aracının keşfiyle gerçekleşebilirdi. Gerçekte, Marcel Duchamp, bir dada'cı olarak bu zorunluluğun ayırımına varmış ve renk, biçim gibi plastik değerlerin yerini alacak sözsöz alanı, kavramsal iletişimi bulgulamıştı; değişik gereksinimler için kullanılan, fabrika yapımı gereç artıklarını ek gereçlerle birleştirerek onların işlevsel gerçekliğini parçalamış anlamsızlaştırmıştı. Karşıt sanat etkinlikleri olarak tamamlanan bu nesnelere, gerçekte başlı başına bir fenomendi; Marcel Duchamp'ın öncülüğünde gelişen New-York Dada hareketleri, bugüne dek süregelen evrensel itibarını elde edinceye kadar çözümlenememiş ve yanlış yorumlara neden olmuştur. (11)

Duchamp'ın 1914'de bir Paris pazarında rastlayıp aldığı ve sergilediği "Şişe asacağı" (şişe kılıfı) ve "Çeşme" (pisuvar) sinin ardından birçok fabrikasyon objeler, hazır gündelik eşyalar ready-made'ler Dada sergilerinde yer almaya başlamıştır. Duchamp'la birlikte Picabia, Man Ray, Arp, Ophenheime ve Raoul Hausmann da bu ready-made'leri kullanmaya başlamışlardır. İşte, Pop ya da Yeni Gerçekçiler'in "endüstri folkloru" sloganlarının kökleri çekişmeli olarak burada yatmaktadır. Nitekim, Marcel Duchamp Dada hareketlerinden kırk yıl sonra 1962'de Richter'e yazdığı bir mektupta kendisi de çelişkiye düşerek, bu çelişmeyi açıkça belirtmektedir: "Bu Neo-Dada, New Realizm ya da Pop Art veya assemblage diye isimlendirilen sanat, Dada'nın yaptığını onun dışına çıkararak yaptı. Ben, ready-made'leri bulduğum zaman, estetik değer yargılarını hayal kırıklığına uğratmayı amaçlamıştım. Neo-dada'lar ise benim ready-made'lerimi almışlar ve onlarda estetik değerler bulmuşlar. Ben "şişe asacağını", "pisuvar"ı bir protesto olarak düşünmüştüm. Şimdi ise onlara, estetik kalitelerinden ötürü hayran oluyorlar". Dada, varolana, tüm toplumsal ve estetik düzenerlere, karşılığı öneren bir protesto olarak karşı çıkarken, Pop ve Yeni Gerçekçiler bu protestoyu daha düzenli bir şekilde kurduklarını savunmaktadırlar. (12)

10) Norber Lynton, a.g.e. s: 33-134.

11) Adem Genç, a.g.e. s.78

12) Sevim Eti, Çağdaş Sanat, Karaca Ofset, 1971, s.96.

Marcel Duchamp'ın başyapıtı olarak kabul edilen "Büyük Cam" adlı yapıtıyla, ready-made'ler arasında kurulmak istenen bağıntıları Duchamp her zaman yadsımıştır ve bütünüyle ayrımlı şeyler olarak değerlendirilmeleri gerektiğini vurgulamıştır. "Ready-made" sözcüğünü 1915'lerde bulgulamışım" demiştir Duchamp. "Bisiklet tekerleği"nin ortaya çıkışıysa 1913 yılına rastlar. Sanatçı iki yıl kadar sonra, New-York'ta, bu konuda bir kuram geliştirmeye başlamıştır. Henüz yayımlanmamış bir mektubunda şöyle yazmış: "Bisiklet tekerleği"nin devinimini, alışılmış olan, bireyin nesne çevresinde dönüşüne bir panzehir olarak görüyorum". Ready-made'ler, tüm sanat değmaları ve geleneklerine alaycı bir yaklaşımdır, Duchamp'a göre: "Sanatı tanımlayabili miyiz? Merkez buna çalışıyor ve her yıl sanatın ayrı bir tanımı sözkonusu. Bu bütün zamanlar için geçerli bir tanım yoktur anlamına gelir. İşte, şuradaki şeye ben sanat diyorum, onu ben yapmadım bile. Kökenbilimsel olarak sanat, "yapmak" demektir, "elle yapmak", oysa, ben sanat dediğim bu nesneyi hazır aldım. Sanatın tanımlamasını yadsımanın bir biçimidir bu. Ready-made'lerimin estetik değeri yoktur. Bu nitelikleriyle gerçeküstücü bir kavram olan "Objet Trouve (toplanmış, biraraya getirilmiş"den ayrımlıdır. Çünkü "Objet Trouve" rastlantısal estetik değeri için seçilir. Duchamp, ready-made'in, "boya fırça, kalem gibi resmin uygulamalı terimlerini ortadan kaldırdığını belirtiyor. "Resim sanatına özgü araçlarla yapılmamış olması nedeniyle, bunun bir sanat çalışması olarak tanınıp tanınmayacağı konusunda kararsız kalıyorsunuz. İşte bu "ironi" dir. Sanatçının bilerek seçimi sözkonusudur artık. Ready-made'lerin ortaya çıkışı, sanat dışı öğelerin, ilk kez, estetik gönderim çerçevesini kırmalarını belirler. "Bir nesne estetik alana taşındığı anda işlevini yitirmiştir. Ready-made'lerin seçimi "görsel aldırma" ve her türlü tadının uzak tutulması üzerine temellenmiştir". "İki yanlı ready-made" yada "düzeltmiş ready-made" gibi. Duchamp, her ready-made'in ayrı değerlendirilmesi gerektiğini altını çizmektedir. Mutluluk kavramını da ready-made anlayışına kattığını belirtiyor. Mutsuz ready-made, Buenos Aires'ten gönderdiği yönergeler doğrultusunda kızkardeşi Suzanne Crotti'nin gerçekleştirdiği, balkonda değişen hava koşullarının etkisine bırakılmış bir geometri kitabıdır.

(13)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"Son olarak: sanatçının kullandığı yağlı boya tüpünün hazır yapılmış bir şey olduğu gerekçesiyle, bir çeşit "ready-made" ürünü olması itibarıyla, yeryüzünde var olan tüm tabloları "ready-made aided" kapsamına almamız gerekir". (14)

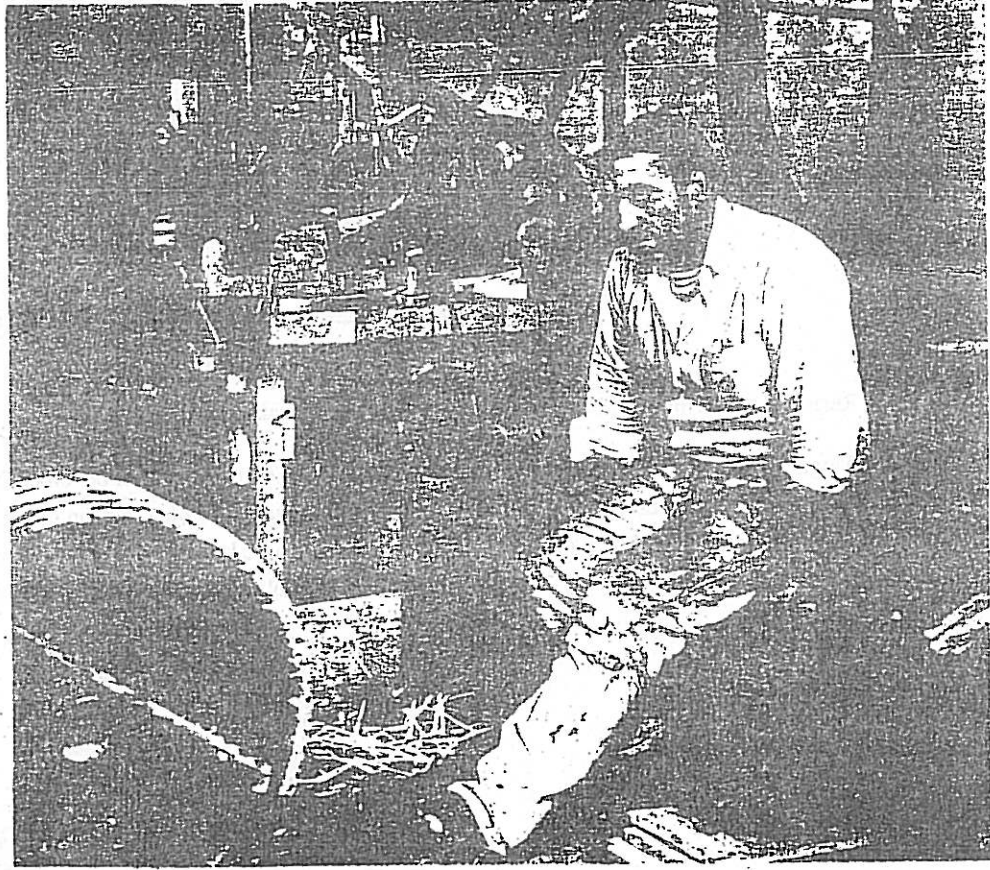
Sonuç olarak: Marcel Duchamp'ın düşüncesi, maddi veya sanatsal bir değer taşıyan, herhangi bir işleme tabi tutulmamış tamamen orijinal nesnelere yararlı ve güzel biçimde kullanılması değildir. İlk önce, akademizme karşı gelen, başkaldıran, düşman olan en önemli girişimdir. M.Duchamp, daha kökten değişimler ve karşı çıkmaları gerçekleştirmek için gelenekçi sanata karşı bir saldırı, bir yıkma manüvresini kendinde geliştirdi ve gerçek nesnelere kullanarak gerçekleştirdiği çalışmalarıyla hem sanatının hem de başkaldırının en uç noktasına ulaştı. Daha ötesinde, resim ve heykelin bütün geleneksel anlayışlarını reddetti. Onun uydurma nesnelere sanatsal değerinden ziyade akıllıca meydan okumaları ve karşı çıkmaları yönüyle gerçek değerlerine ulaşırlar. Hazır-eşya (ready made) zamanının yüksek değerler verilen geleneksel sanat eserlerini, bütünüyle akılcı bir tutumla sorgulamasının değerlendirilmesi sonucu olarak, bir "karşı çıkma"ya yönelik gelişen düşüncelerin en etkin uygulamalarıdır. O önemsiz güzellik ve çirkinlik ilkelerinin, prensiplerinin, anlamsızlığının, burada gösterilmesidir. Her ne kadar, hazır eşya nesnesi güçlü bir aykırılık fikrini taşıyan bayağı bir madde ise de özellikle seçilmiş bir nesne değildir, "o, bir nesne seçmede ulaşılan kaçınılmaz bir sonuçtur". Duchamp'ın söylemek istedikleri; "herhangi bir düzenlemenin (sanat nesnesinin) ana prensibi, bu nesnelere kullanarak, eğlenceli, zevkli işler gerçekleştirerek etkileme düşüncesi değildir", bir hiçliğin kuşulmuşluğun içinde duyarlılığın ve canlılığın kendisidir. Her ne kadar seçilmiş nesne sizin ilginizi çekse de zor anlaşılır ve zor özümsezenabilir. Seçilmiş nesneyi her zaman tanırırsınız, fakat, bu seçilmiş nesne; ne cazip, etkileyici veya güzel olarak ne de özellikle çirkin olarak veya bakıldığında memnun edecek şekilde seçilmiş değildir. (15).

14) Adem Genç, a.g.e. ss.81-82.

15) Jean-Louis Ferrer, a.g.e. ss.170-179.

3- JEAN TINGUELY ÖRNEĞİNDE

1925'te Fribourg'da (bazı kaynaklara göre Switzerlandada) doğdu. Basel'de sanat ve desen okulunda aralıklı olarak öğrenim gördü. Soyut resimler yaptı, daha sonra metal konstrüksiyonlar meydana getirdi; 1950'lerde de mekanik hareketle uğraşmaya başladı. 1959'da bir resim makinesi (keçe kalem ve kağıt kullanan) yaptı ve sergiledi. (16)

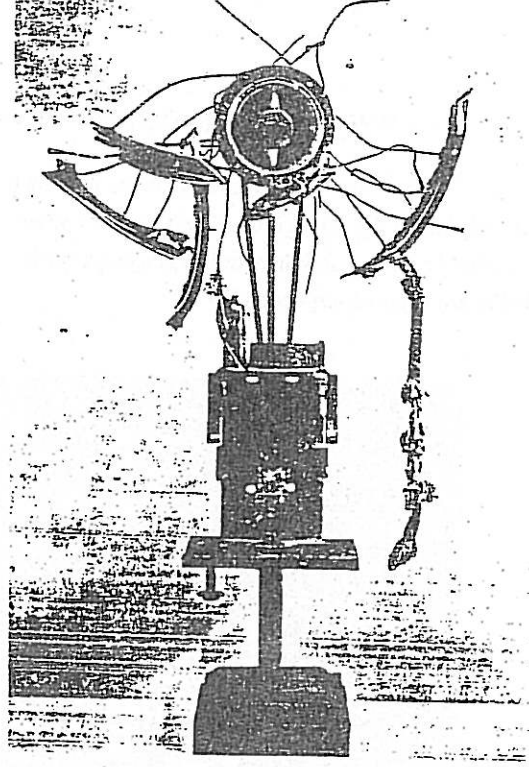


Resim 1: Jean Tinguely kendi atölyesinde çalışırken, Paris.

Tinguely 1960'lardan itibaren "Matematik" in yazısal zarifliğinden vazgeçerek, elektrik kaynağı ile birleştirilmiş "atık nesnelere" sanatına sokmuştur. "Junk-Art" adı verilen ve yeni gerçekçilik ile Amerikan "yeni Dada'cılığı" arasında bir köprü olan bu dönemin en radikal ve en saldırgan eserlerini verdiği ile b... (17)

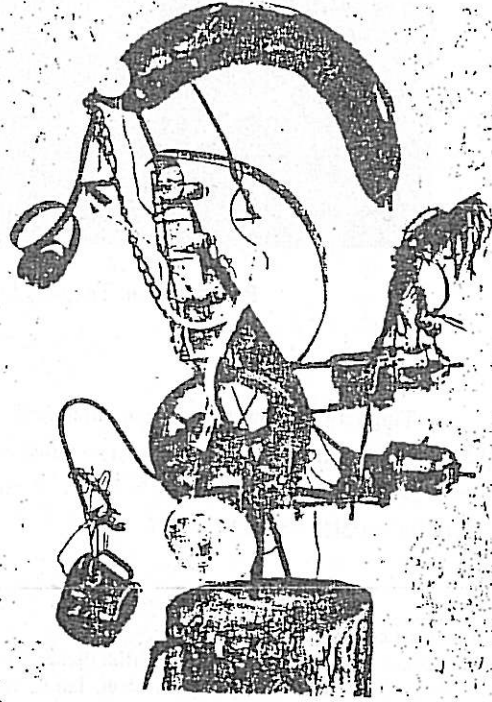
16) Norbert Lynton, a.g.e. s.388.

17) Umur Türker, Fransa'da 25 Yıllık Sanat-Yeni Gerçekçilik (Nouveau-Realism), makale, Mavi Derinlik dergisi, Ortak kitap 2, Reform ofset, İzmir, Haziran 1989, s.8.



Resim 2: Jean Tinguely, Monstran (garip biçim), 1960, makina parçaları, kaynak.

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



Resim 3: Jean Tinguely, Balumba no:3, eski makina parçaları-elektrik motoru, 1925.

Tinguely, 1959'da Londra Çağdaş Enstitüsünde sunduğu "Konstrüktivist bildiri"de, heykelde durağan kütle ve form anlayışına şiddetle karşı çıktı ve zamanında zor anlaşılabilen, karmaşık "devinim" kavramının, konstrüktivist anlayışın geriye getirilmesi için bu konuda açıklamalar yaparak beyanatlarda bulundu. (18)

Tinguely, "statik" üzerine yaptığı tarihi beyanatında görüşlerini şöyle açıklamıştır: "Hareketir statik (durağan) hareketir statik; çünkü, sadece değişmez, sadece kesin sabit olan statik düşüncedir. Kesin olarak, sadece hareket, tamamen şekil değiştirme ve başkalaşım, statik olan bu hareketin kendisidir. Hareketin içindeki nesnelere sadece hareketsiz olabilirler. Hareketsiz, kesinlik taşıyan ve sürekli aynı kalan değişmez fikirler, düşünceler, çalışmalar ve kanaatlerin değişimi, bütünü parçalara ayrılması ve başkalaşımıdır hareket. Hareketin varoluşuna, doğasına uygun olmaları nedeniyle, hareketsiz nesnelere dışlamadan kabul ederiz, çünkü, kendi kendimiz büyük bir hareket içinde bulunmaktayızdır. Hareket sürekli ve kesin olan düşüncedir, sonlu olan sadece statik (durağan) olandır. Durağan (statik) olan, değişime vesile olur. (19)

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

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

Tinguely'e göre; heykel tümüyle kavranmak için zaman gerektirir, (bu zaman, gözün, heykeli her yandan görebilmesi için geçen zaman) hareketli bir heykel bile ancak durumlar çevrimi olarak kavranabilir. Bütünü oluşturan parçalar ancak mekanik incelemelerle yakalanabilir. Tinguely heykelini ard arda gelen olaylar dizisi olarak yaratır ve böylece sözünü ettiğimiz olanağı kullanmaz (Tinguely devingen heykellerinde gerçek zamanı işler). 1954'te açtığı ilk kişisel "relief" sergisinde; dikdörtgen siyah bir fon üzerine beyaza boyanmış geometrik şekilli metal elemanları, konstrüktivist eserleri andırır bir hava içinde bir araya getirmiştir. Ancak panonun arkasına yerleştirilen bir motorla elemanları devingen kılan hareket, alaycı diyebileceğimiz bir tavır ile, konstrüktif eserlerin sonsuzluk kaygısını ve durağan, gösterişli kompozisyonunu yerle bir ederek onlardan farklılaştırır. (20)

Tinguely, maksatsız ve fonksiyonsuz makineleri hayata geçiren tek sanatçı değildir. Fakat o, teknolojik alanda sahip olduğu kapasiteyle dünya çapında ilk büyük başarıyı gösteren ve büyük üne kavuşan tek kişidir. (21)

Yves Klein'le yaptığı işbirliği, onun hareketli şekle olan ilgisini hareketin kendisine ve giderek hareketi yaratan makinaya çeker. 1959'da yaptığı matematik heykele hareket veren mekanizma (düzenek)

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

19) Douglas Davis, a.g.e. s.123.

20) Umur Türker, a.g.e. s.7

21) Douglas Davis, a.g.e. s.123.

aslında heykelin ta kendisidir. Çağdaş ressamlarınkini andırır soyut, otomatik yazılar üreten bu makinelerin kendisi, öncelikle mekana ustaca yazılmış yazılar, işlevsel örgüsü coşkulu bir plastik imgeleme dönüşen yapılarıdır. (22)

1963 yıllarında konstrüksiyonlarının elemanlarını sadece siyah'a boyamaya karar veren Tinguely yeniden heykel üretmeye başlar. "Siyah" bulunmuş nesneyi yok etmenin bir yoludur, en üst düzeyde "anti-nouveau realist" bir tavidir. (23) Bu makina parçalarını siyaha boyamakla, aralarındaki ayrıcalığı da kaldırıyordu böylece. Bütünü oluşturan parçalar, gerçek yapılarından uzaklaşıyor ve parçalar arasında bir eşitlik de sağlanıyordu Tinguely'e göre.

Tinguely önemli yapıtlarından biri olan New-York'a saygı (Homage to New-York) adlı çalışmasını; 1960 yılında, kullanılmış makina parçalarını ve eski motorlar kullanarak gerçekleştirmiştir. Son derece karmaşık bir yapı gösteren bu konstrüksiyonunu; 17 Mart 1960'da saat 07.30 civarında kalabalık bir davetli önünde sergilemişti. Bu yapıt daha önceki yapıtlarından farklı olarak beyaza boyanmıştı. Dikine koyulmuş eski bir piyano, eski bir adres yazma makinesi, bir klakson, yanıcı ve duman çıkartan kimyevi maddeler, bir yangın söndürücüden meydana gelen bu karmaşık nesne, elektrik verilince, şöyle bir titreyip kendi kendini yakmaya başladı ve parçalara ayrılıverdi. İçinde yaşadığı çöplükteki maddelerden oluşan bu nesne, bir sanat eseri olarak dünyanın en büyük sanat müzelerinden birine kısa bir süre için sığmış ve yeniden kendini çöpe çevirivermiştir. Olay, basında geniş yer aldı ve tartışmalara yol açtı. Öteki sanatçılar, böyle kendi kendini yok edici çeşitli sanat biçimleriyle ilgilendiler. 1966'da Londra'da çeşitli ülkelerden pek çok sanatçının katıldığı, "sanatta yıkım" konulu bir sempozyum düzenlendi. Bu andan sonra kavramsal sanat oldukça hızla gelişip yayıldı. (24)

Onun "New-York'a Saygı (Homage to New-York) adlı bu heykeli, mekanik "Happening (oluşum, olay) örneğidir. Daha ziyade eski makina parçaları biraraya getirilerek yapılmış, onbeş beygir gücündeki bir motor tarafından hareket ettirilen bir heykeldir. Bütünüyle toplama ve bir araya getirme parçalardan oluşan bu heykelin, ilk kurgulama çizimlerinde, tasarım aşamasında; müzik sesi çıkaracak, hareket edecek ve sonunda da kendi kendisini yokedecek, tahrip edecek şekilde tasarlanmıştır. "Homage to New-York" (New-York'a saygı), Kaprow'un happeninglerine (olay, oluşum) oldukça benzer ve aralarında ilişkili yönler bulunur, çünkü; heykelin kendini yokedişindeki, yıkılışındaki dramatik ifade, onu, anlatımlı heykel kategorisi içinde değerlendirmeye uygun düşmektedir. (25)

1966'da "Şakacı Rotazaza" adlı heykelin konstrüksiyonunu gerçekleştirdi. Bu heykel, birçok kimsenin makinaya yerleştirdiği topları daha ileriye, uzağa fırlatıyordu. Bu çalışma da kullanılmış eski makina parçaları ve motorlardan oluşturulmuş hareketli bir heykeldir. (26)

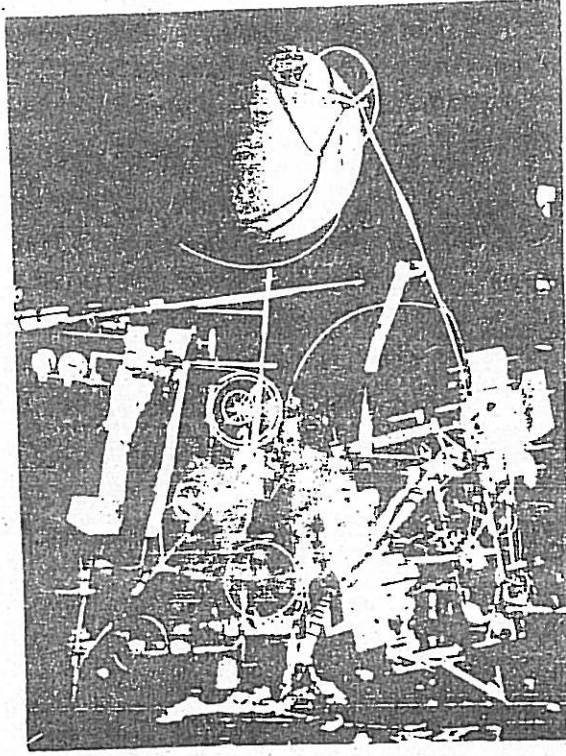
22) Umur Türker, a.g.e. s.7

23) Umur Türker, a.g.e. s.8.

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

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

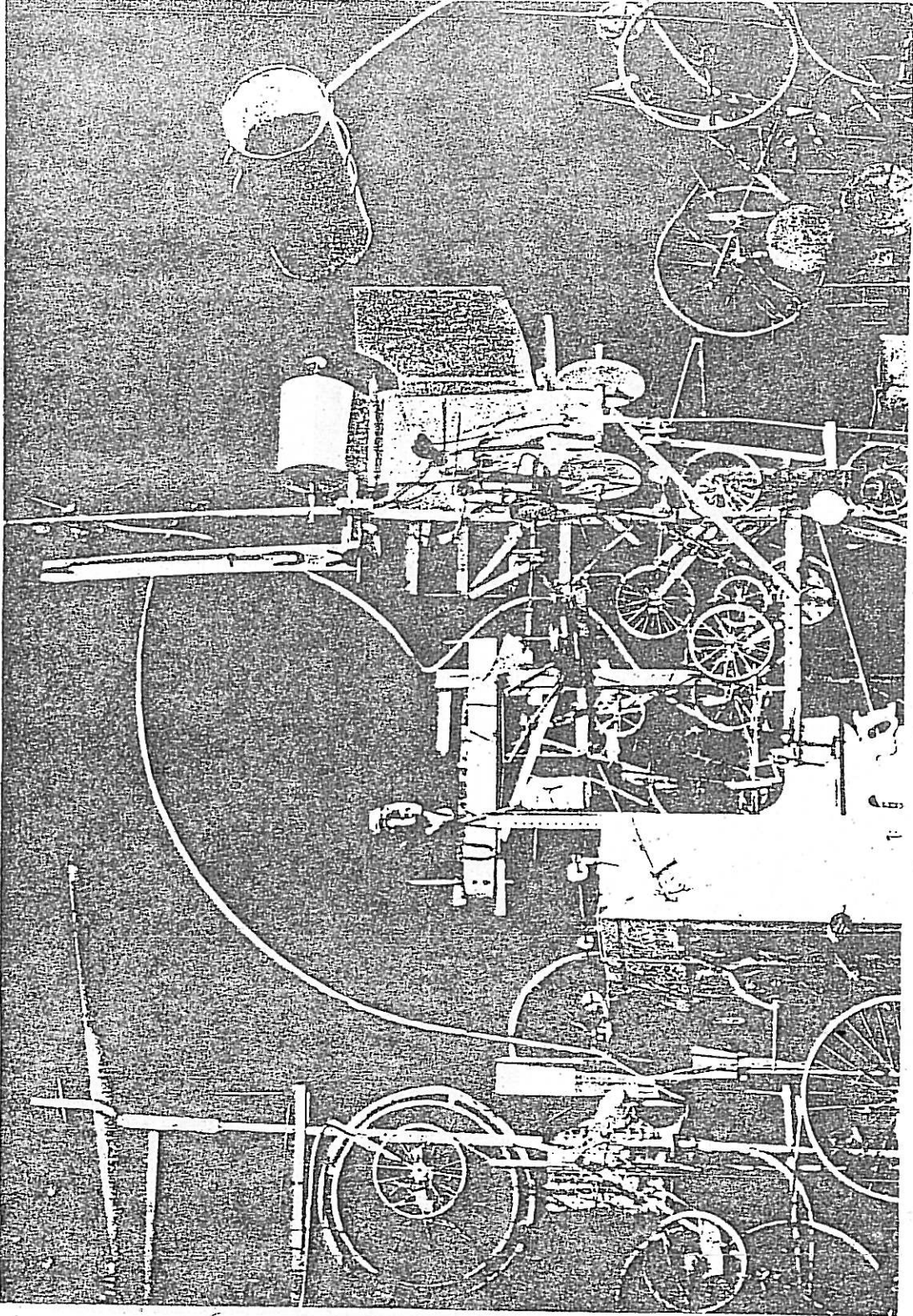
26) Douglas Davis, a.g.e. s.123.



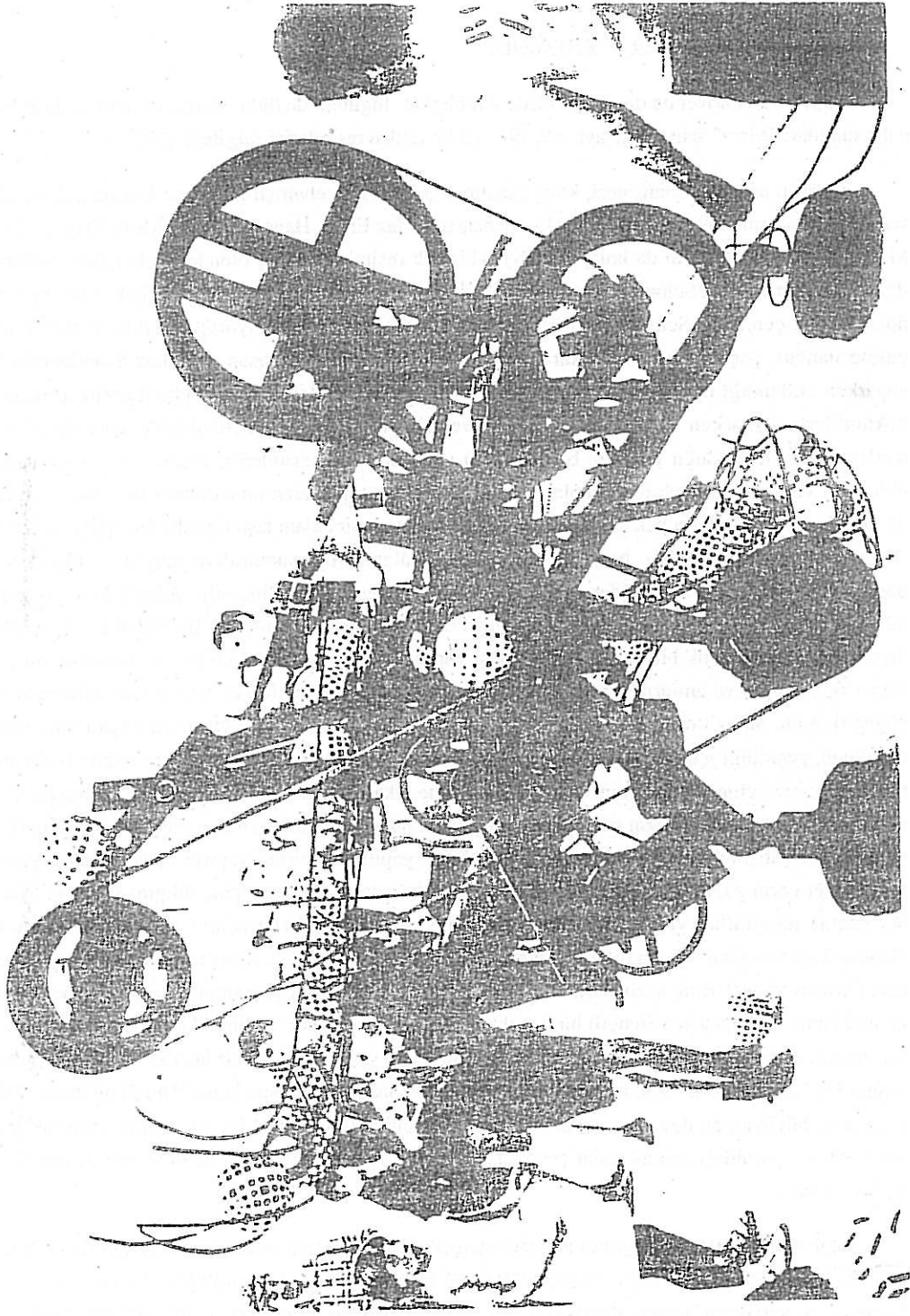
Resim 4: Jean Tinguely, Homage to New-York, (New-York'a saygı)



Resim 5: Kendi kendini tahrip eden Homage to New-York adlı heykelin içinde kullanılan "Piano".



Resim 6: Jean Tinguely, Homage to New-York (New-York'a Saygı), New-York Modern Sanatlar Müzesi bahçesinde kendi kendini tahrip eden heykel, 1960.



Resim Jean Tinguely, La Rotazaza No 1 (dönen şey Şakacı Rota, elektrik kablosu, motor Paris 1967)

4-KURT SCHWITTERS ÖRNEĞİNDE

1887'de Hannover'de doğdu; 1948'de Ambleside, İngiltere de öldü. Ekspresyonist resimler yaptı, daha sonraları "Merz" sanatını ortaya attı, 1919 da bu türden resimlerini sergiledi. (27)

Resmin nesneye dönüşmesi, kolaj sanatının gelişmesine elverişli bir ortam hazırlamış, bu dönem sanatçıların hemen hepsi, kolaj tekniğini denemişti. Max Ernst, Hans Arp, Juan Miro, Benn Nicholson, Man Ray gibi sanatçıların da kolaj tekniğiyle bir çok resimler yapmış olmalarına karşılık, bunların en ilginç örneklerini Kurt Schwitters verebilmiştir. İşe yaramayan hurda eşyanın, gelişigüzel biraraya gelen döküntünün, çerçöpün Schwitters'in üzerinde büyüleyici bir etkisi oluyordu. Atılmış otobüs biletlere, gazete ilanları, paçavralar, boş makara, düğme, tahta, tel örgü ve yosun parçaları Schwitters'in kolaj yaparken kullandığı öğelerdir. Konstrüktivistlerin ölçülü resimlerine karşı Schwitters'in resimleri, bu döküntülerle oynarken birdenbire oluşturulmuş etkisi bırakır. Schwitters'e göre bu resimler, rastlantıların oluşturduğu yaşamın bir parçasını veriyordu. Bu resimlerin, yaşam bütününe parçaları olduğunu vurgulayabilmek için, bunları tek bir ad altında toplayarak numaralamıştır. "Merz" resimleri diyordu bunlara. İsimlerin pek çoğu gibi "merz" de herhangi bir anlam taşıymıyordu. Gelişigüzel bir sözden "commerz"den alınmış bir heceydi. Resimlerin adlandırılıp numaralanmasıyla, bunların yaşam bütünlüğüyle olan bağlarına sadece soyut bir şekilde işaret edilmiş oluyordu. Ama Schwitters parçayı, bütünü bölünmezliği ve sürekliliği içinde somut olarak göstermek istiyordu. Bu nedenle "Merz Sütunu" diye adlandırdığı büyük bir plastik yapıya başlıyor (1920). Bu yapı, türlü buluş ve buluntuların (objets trouves), çağırışım ve anıların bir karmasıydı ve hergün bunlara yenileri eklendiği için durmadan biçim değiştiriyordu. Schwitters'e göre yaşamı rastlantılar oluşturuyordu; sanat yapısı da yaşam atılımının bir ürünüydü, geçiciliği içinde, doğan, büyüyen ve yokolan bir varlık. Hannover'deki evinin bodrumunda başladığı merz sütunu, sanatçının, tesadüflerin önüne çıkarttığı buluntularla yavaş yavaş üüyor ve evin çatı katına kadar çıkıyor. Fakat merz yapısı çalışmalarını bununla bitmiyor. Norveç'te daha sonra İngiltere'de yeniden bu çalışmalar sürüyor. Schwitters "Merz" yapıtları üzerine yaptığı açıklamada, yaşamında karşılaştığı gördüğü, okuduğu, düşündüğü ne varsa, burada somut bir biçim aldığını söylüyor. Sütunun her yanına fotoğraflar, yazılar, resimler yapıştırmış, oyuklar dehlizler açmış ve bunları adlandırmıştı. Geothe mağarası adını verdiği oyukta "kutsal emanet" olarak Geothe'nin bacağı, Niebelungen mağarasında eski Cermen efsanelerinin hazineleri; Ask mağarasında kafası ve kolları kopmuş sevgililer, tepelerinde aşk meleği Amor'u simgeleyen frengili bir çocuk; Ruhr havzasından kok ve linyit kömürü parçaları; bir genç kız cesedi, üç bacaklı bir fahişe, persil sabunu ilanı; Noel şarkıları çalan bir laterna; dimdik duran kafası kopuk bir "harp malulu" v.b. imgeler ve sembollerle donatmış, "Merz sütunu"nu Schwitters. Gittikçe üreyen ve büyüyen bu dev yapı, nerede ve nasıl biteceği belli olmayan bir oluşumun somut belgesiydi. Merz sütunu yapıldığı zaman sanat çevrelerinde şaşkınlık uyandırmış, eleştirilere ve sert tepkilere yol açmıştı. (28)

Sanatçının 1918-1938 yılları arasında gerçekleştirdiği "Merz sütunu" adlı bu yapıyla ilgili olarak, Hans Richter, izlenimlerini şöyle anlatıyor: "1925'de bu çalışmayı ilk kez gördüğüm zaman odanın yarısını kaplıyor ve neredeyse tavana değiyordu. Bu nesne heykelden de öte bir şeydi; yaşayan, Schwitters ve arkadaşlarıyla birlikte gündün güne değışen bir yapıtı. Bu heykelde oyuklar bulunuyordu ve bu oyuklar

27) Norbert Lynton, a.g.e. s.385.

28) Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim, Ada yayınları, İstanbul, 1983, ss.100-104.

bazı insanlar için ayrılmış oyuklara o kişilerin hem adı verilmiş hem de onlara ait eşyalar koyulmuştu. Oyuklarda; kalmı bir kurşun kalem, ayakkabı bağı, yarıya kadar içilmiş sigara, tırmak çakışı, bir kravat parçası, kırık bir dolmakalem gibi şeyler yerliyordu. (29)

Schwitters, toplama, döküntü, atık nesnelere güzel yapıtlara dönüştürürken, bir yandan da bu sanatın anlatım olanaklarını sınamı. Kolajlarından bazıları oldukça çarpıcı, hatta ürkütücü nesnelere. Bunları 1914'ten önce yapmış olsaydı, savaşın yolaçtığı kırımın haberciliğini ettiğini bile söyleyebilirdik. Kolajlarının bazılarında da lirik şiirin en güzel örneklerinin incelikleri görülür. Bunların döküntü ve süprüntülerden yapılmış olması bile bu niteliğini hemen yitirir, ancak basılmış kağıt parçaları gibi nesnelere niteliklerini görmezlikten gelemeyiz. Schwitters, önce Hannover'deki evinin üç katındaki odalarda, daha sonra Norveç ve İngiltere'de daha sınırlı ölçüde "Merz" örnekleri oluşturdu. Bu örneklerde de döküntülerden ya da her türlü malzemeden yararlanıyordu. Örneğin, alçı, tahta parçaları, ya da ilgisini geçen konulu konuşuz her türlü malzeme, bu amaç için kullanılıyordu. Schwitters bütün bu rasgele parçaları birbirine ekleyip yapışurarak "Merz" yapıtlarını kuruyordu. Hannover'deki merz yapıtların "erotik yoksulluğun katedrali" olarak adlandırılması Schwitters'in bunu geçici bir heves sonucu yapmadığını gösteriyordu. Ashında, merz aynı zamanda "acı" anlamına gelen "Schmerz" sözcüğünü de çağırışıyordu. Schwitters bütün bu kırık dökük parçaları, hayatın saldırılarına karşı bir dayanak olarak bir araya getiriyordu. Kendi duyduğu özlem ve savunma gereği böyle bir yol seçmişti. (30)

29) Adem Genç, a.g.e. s.100.

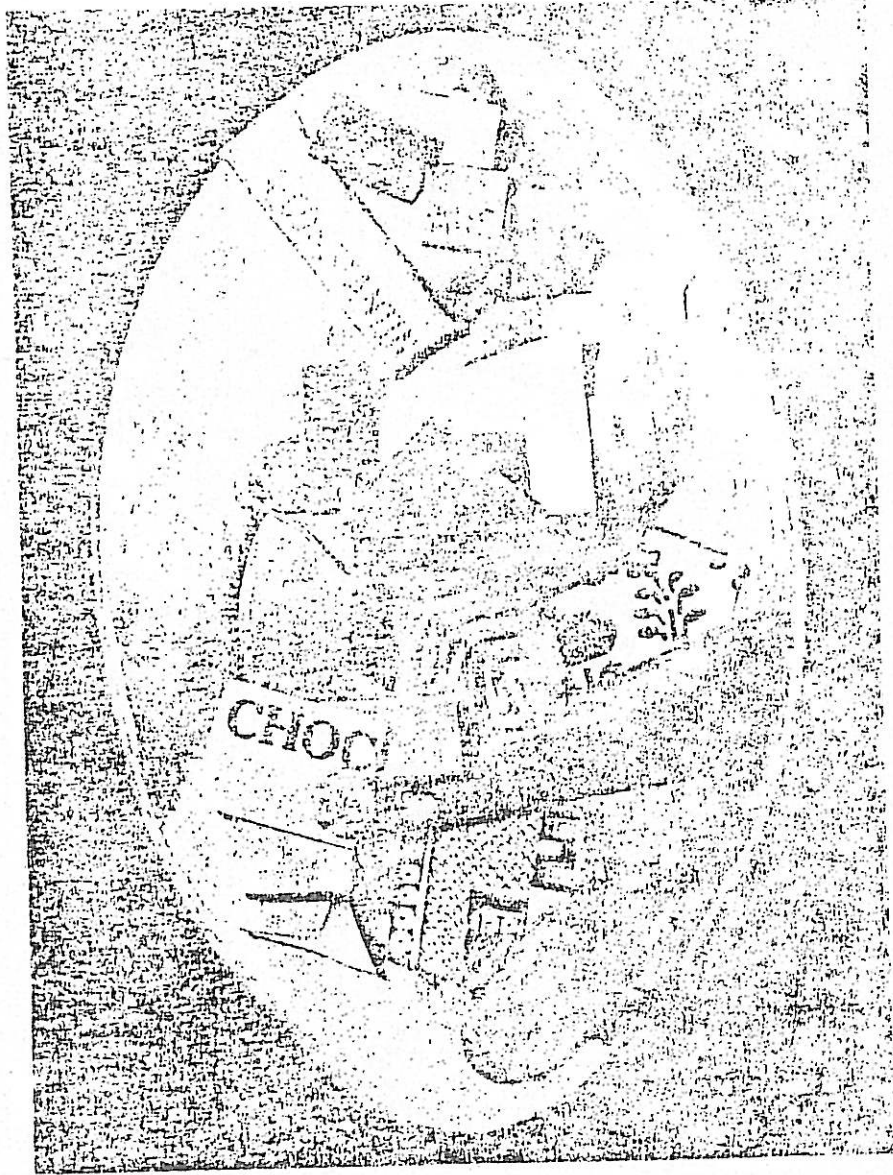
30) Norbert Lynton, a.g.e. ss.145-146.



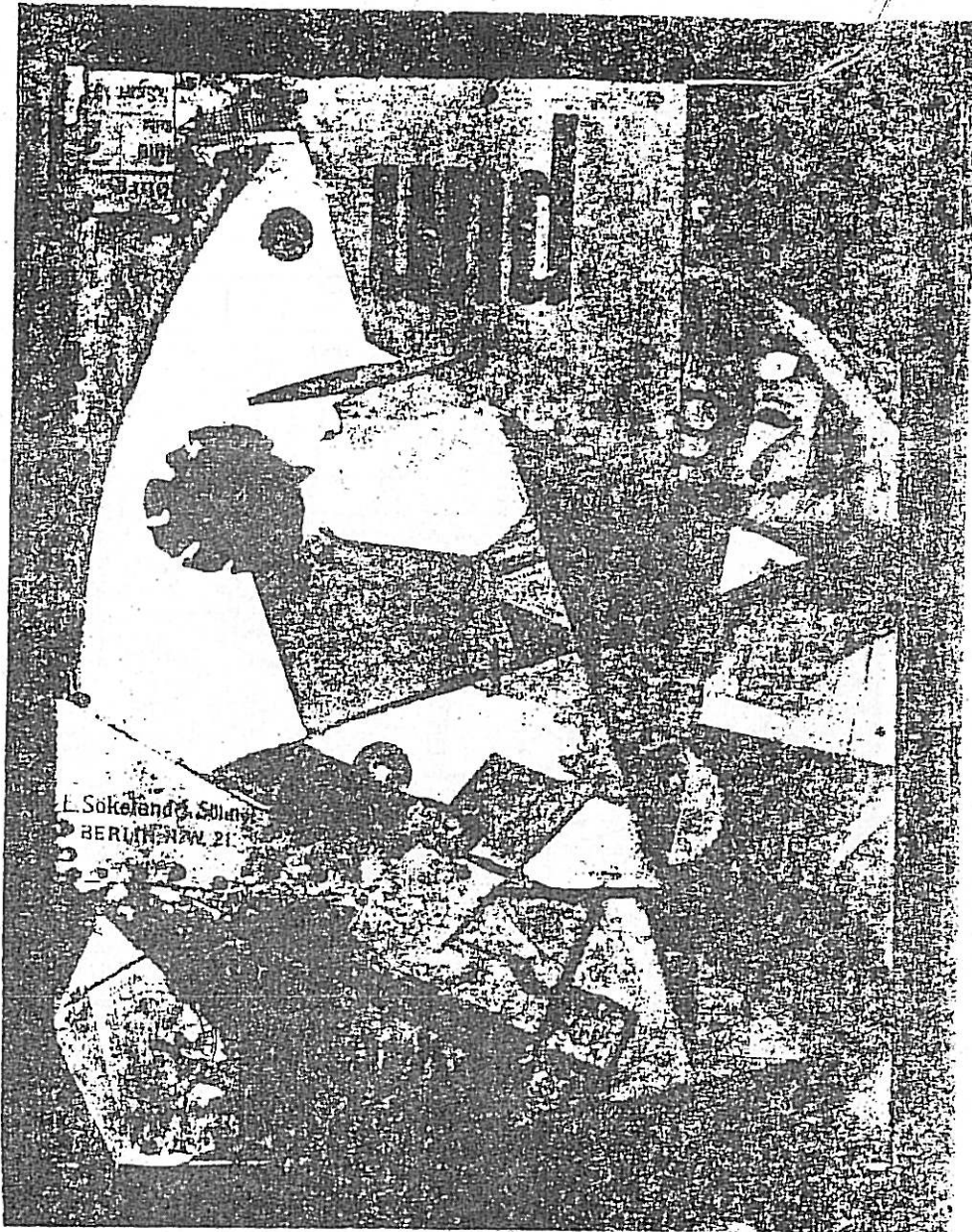
Resim 8: Kurt Schwitters, Merz Sütunu, Hannover, 1918-1938.



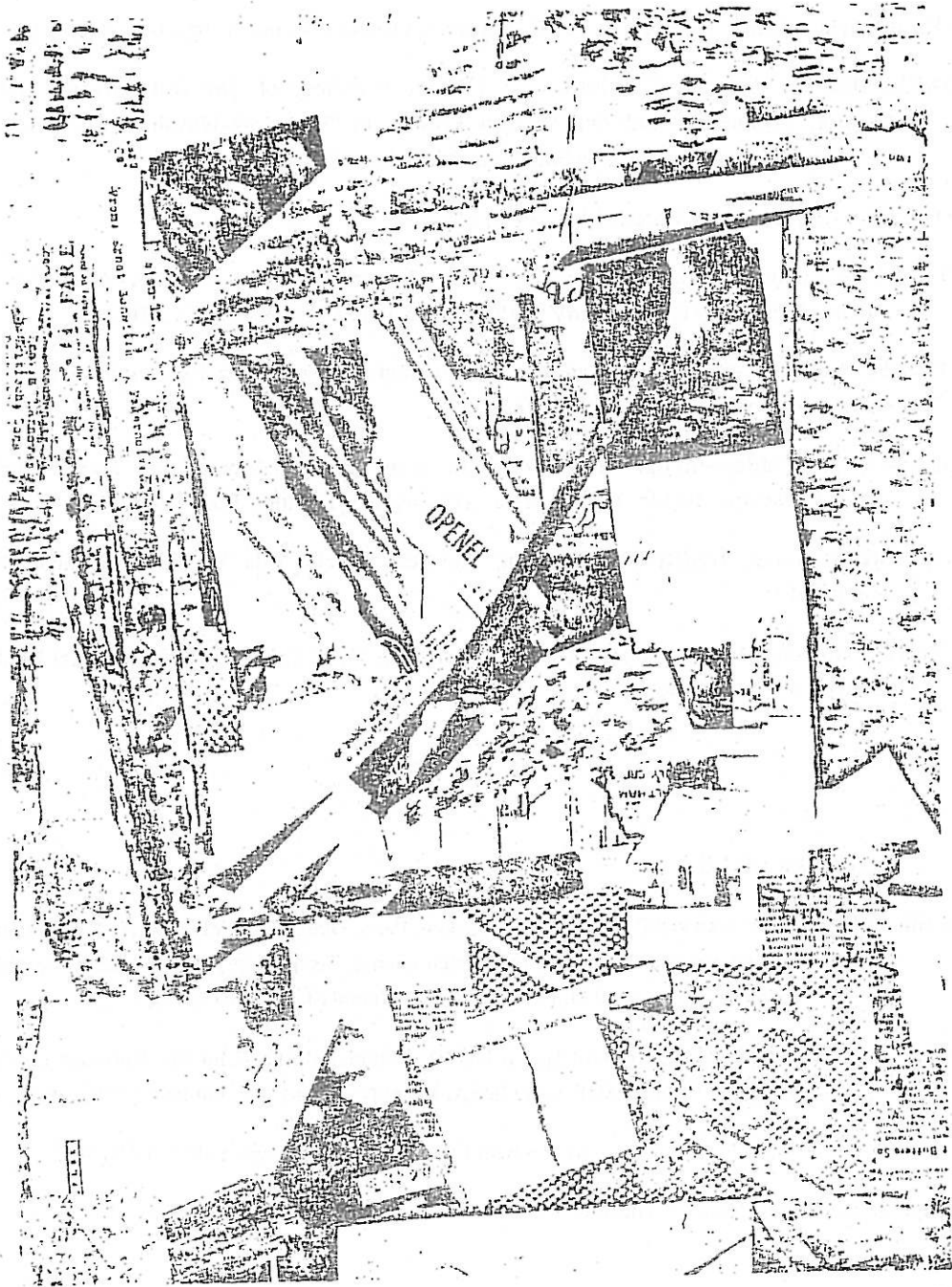
Resim 9: Kurt Schwitters, Ausgerenkte Krafte (Yerinden oynamış güçler) Kollaj, 1920, Bern.



Resim 10: Kurt Schwitters, Adsız (Yapıştırma) 1920.



Resim 11: Kurt Schwitters, Unbild, Stuttgart, 1916



Resim 12: Kurt Schwitters, Nasil Isterseniz, Kollaj, Basel, 1946, Beyeler Galerisi.

KAYNAKLAR

- AYSAN, Şükrü, **Sanat Tanımı Topluluğu Yayımı 3**, Özdemir Basımevi, İstanbul 1984, s.22
- DAVIS Douglas, **Art and The Future, A History Prophecy of The collaboration Between Science, Technology and Art**, Praeger Publishers, New-York-Washington, Published in the United States of Amerika, by Prager Publishers Inc, 1973, s.123.
- ETİ Sevim, **Çağdaş Sanat**, Karaca Ofset, 1971, s.96.
- FELDMAN Edmund Burke, **Varieties of Visual Experience, Art as İmage And İdea**, Art Professor University Georgia Harry N.Abrams, Inc. Publishers, New-York, s.515.
- FERRIER Jean-Luis, **Art of Our Century**, The chroniel of Werstem art 1900 to present, with the collaboration of Yann Le Pichan, 1989, s.199.
- GENÇ Adem, **Dada-Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin çözümlenmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, Doktora Tezi, İzmir, 1983, s.69.
- İPŞİROĞLU Nazan, İPŞİROĞLU Mazhan, **Sanatta Devrim**, Ada Yayınları, İstanbul, 1983, ss.100-104.
- LYNTON Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, ss.62-64.

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1: TINGUELY Jean kendi atölyesinde çalışırken, Paris. Douglas DAVIS, **Art And The Future, A History/Prophecy of the rollaboration Between science, Technology and Art**, Praeger Publishers, New-York, Washington, 1973, Published in the United States of Amerika, s.123.
- Resim 2: TINGUELY Jean, Monstarn (garip biçim), Edmund Burke Feldman, **Varieties of Visual Experience, ART AS IMAGE AND IDEA**, Harry N.Abrams, Inc. Publishers, New-York, s.41.
- Resim 3: TINGUELY Jean, Balumba no:3, Sevim Eti, **Çağdaş Sanat**, Karaca ofset, 1971, s.65.
- Resim 4: TINGUELY Jean, Homage to New, York (New-York'a saygı) Edmund Burke Feldman, a.g.c. s.492.
- Resim 5: TINGUELY Jean, Piano, Edmund Burke Feldman, a.g.c. s.492.
- Resim 6: TINGUELY Jean, Homage to New-York (New-York'a saygı) William S.Rubin, **Dada Sürrealism and their Heritage**, Distributed by New-York Graphic society Ltd. s.22.
- Resim 7: TINGUELY Jean, La Rotazaza no:1, Douglas Davis, a.g.c. s.124.

Resim 8: SCHWITTERS Kurt, Merz Sütunu, Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, *Sanatta Devrim*, Ada Yayınları, İstanbul, 1983, ss.100-104.

Resim 9: SCHWITTERS Kurt, *Yerinden Oynamış Güçler*, Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU a.g.e. s.8.

Resim 10: SCHWITTERS Kurt, Adsız, Adem GENÇ, *Dada-Antropi ve Nensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, Doktora Tezi, İzmir, 1983, s.214.

Resim 11: SCHWITTERS Kurt, *Unbild*, Ernst Günter ENGELHARD, *Die Grobe Kunstdepression*, *Kunst Jahr 1 buch*, Printed in Germany, 1970, s.150.

Resim 12: SCHWITTERS Kurt, *Nasıl isterseniz*, Norbert LYNTON, *Modernm Sanatın Öyküsü*, Çevirenler: Cevat ÇAPAN, Sadi ÖZİŞ, *Remzi Kitabevi*, İstanbul, 1982, s.145.