

KESİT AKADEMİ DERGİSİ

ISSN: 2149-9225

The Journal of Kesit Academy

Bulutlu Nesnenin Kişiselleşmesi

Personalization of the Found Object

Gökçen ERGÜR*
Caner ÇOBAN**




Makale Türü/ Article Information/ Информация о Статье: Araştırma Makalesi/ Research Article/ Научная Статья

Atıf / Citation / Цитата

Ergür, G. ve Çoban, C. (2021). Buluntu nesnenin kişiselleşmesi. *Kesit Akademi Dergisi*, 7 (28), 173-196.

Ergür, G. & Çoban, C. (2021). Personalization of the found object. *The Journal of Kesit Academy*, 7 (28), 173-196.

 10.29228/kesit.52324

Geliş/ Submitted/ Отправлено: 12.08.2021
Kabul/ Accepted/ Принимать: 19.09.2021
Yayın/ Published/ Опубликованный: 25.09.2021

Bu makale İntihal.net tarafından taranmıştır. This article was checked by İntihal.net. Эта статья была проверена
İнтихал.нет Bu makale Creative Commons lisansı altındadır. This article is under the Creative Commons license. Это
произведение доступно по лицензии Creative Commons.

*Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, gokcennergurr@gmail.com 

** Dokuz Eylül Üniversitesi, caner.coban980@gmail.com 

KESİT AKADEMİ DERGİSİ

ISSN: 2149-9225

The Journal of Kesit Academy

Bulutlu Nesnenin Kişiselleşmesi¹

Personalization of the Found Object

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen ERGÜR

Caner ÇOBAN

Öz: Sanatın 20. yüzyılda geçirdiği pek çok dönüşüm, malzeme konusunu da kapsamaktadır. Yalnızca biçimle değil içerikle kurduğu ilişki açısından malzeme 20. yüzyıl akımlarında üzerinde düşünce üretilen bir olgudur. Batıda başlayan bu dönüşüm süreci özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren küresel düzeyde yaygınlık kazanmıştır. Gündelik yaşamda çevremizde bulunan nesnelerin sanat malzemesi olarak sana üretimine doğrudan dâhil edilmesi üzerine gelişen bu süreç, günümüze kadar pek çok akım ve sanatçıya kendi sanatsal dilini yaratmak için olanak sağlamıştır. Buluntu malzemenin sağladığı bu olanaklar sadece plastik sanatları değil çok disiplinli yapısıyla günümüz sanatının her alanını birleştiren uluslararası bir iletişim alanı meydana getirmektedir. Düşün alanlarının birikimiyle kurduğu ilişki sayesinde anlam katmanlarını derinleştiren sanat yapıtı, buluntu malzeme ile içerik yaratma yeterliliğini arttırmıştır. Hayatın akışına daha net ve çabuk bir şekilde katılmaya uygun bir düşünce şekli geliştirmede buluntu malzeme önemli bir rol üstlenmiştir. Bu çalışmada buluntu malzemenin batı sanatında ortaya çıkış süreci genel hatlarıyla anlatılmış ve gelişimi açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Buluntu nesne, Dada, güncel sanat, sanat yapıtı, Duchamp.

Abstract: The transformations that art has been through in the 20. century involve the material as well. Material is a concept which has inspired many

¹“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” beyanları: Bu çalışma için herhangi bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir. Sorumlu Yazar: Gökçen ERGÜR

Statements of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”: No conflicts of interest were reported for this article. Ethics committee approval is not required for this article. Corresponding Author: Gökçen ERGÜR

ideas in the 20. century not only because of it's relation with the form but also with the content. Especially, this transformation period has gained wide currency globally beginning from the mid-century. The incorporation of everyday objects into the art, has given many opportunities to create authentic language for the artists besides the art movements. The potential of the found material allows not only plastic arts but also the multidisciplinarily structured contemporary art to have an international language enables common communication. The art object which has developed semantically by means of philosophy has also improved content creation capacity. In this context, the found material has an important role at creating contemporary thought compatible with today's life.

Keywords: Found object, Dada, contemporary art, art work, Duchamp.

GİRİŞ

Bu makalede batı sanatında, buluntu nesnenin sanatçıların kişisel bir deneyim alanı olarak sanatsal anlatım ve biçimine nasıl dönüştüğü açıklanacaktır.

Buluntu nesne (object trouve) terimi sanat literatürüne 20. yüzyılın ilk çeyreğinde girmiştir. Kolaj ve asamblaj tekniklerinin kullanımıyla, kübizm, fütürizm, konstrüktivizm, dada ve özellikle sürrealizm gibi akımlar içerisinde birçok sanatçı yapıtlarında buluntu nesneye yer vermiştir. Sanatta buluntu nesne, sadece insan yapısı nesnelere (artifact) kapsayan bir isim değil çöp dâhil olmak üzere nesneleşme sürecinden geçmiş şeyleri de içine alabilir. Çoğu eşya sınıfında değerlendirilebilecek bu nesnelere, sanatta modernizmle birlikte değişen pek çok tanımla birlikte geleneğe bağlı yerleşik bir malzeme algısını yıkarak sanat yapıtının bünyesine katılmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında, resim ve heykelin bildik malzeme envanterlerinin yanında yeni olanaklar yaratan malzemelere yönelmek belli bir sanatçı çevresinin ilgi odağındaydı. Bu sürece dair çok genel bir sıralama yapmak uygun olabilir. Degas balmumundan modelleyerek yaptığı "14 Yaşındaki Balerin" heykeline gerçek, kumaş bir tütü, balerin patikleri ve çoraplarını giydirek sanat çevresinin dikkatini çekmişti (1876) (Burnham, 1968: 21) . Ardından gelen süreçte kübizm ve fütürizm içerisinde gelişen kolaj ve asamblaj teknikleri gazete, mobilya ve nesnelere ait parçaları resim ve heykelin biçimine dahil etmiştir. Picasso, gazete parçaları ve çeşitli desenli kağıtlarla "Bardak, Şişe ve Gitar" (1912) gibi kübist kolajlarını yapmaya başlamış (Foster, 2007: 115), ardından giderek daha hacimli heykellere yönelerek gerçek objeler kullanarak "Absent bardağı" serilerini üretmiştir. Fütüristler de benzer teknikleri yapıtlarında uygulamışlardır. I. Dünya Savaşı yıllarında DADA ve sonrasında gelişen Sürrealizm bu tekniklerle birlikte doğrudan hazır nesne ve buluntu nesneyi neredeyse kurumsallaştıracak düzeye getirmiştir. II. Dünya Sa-

vaşı sonrasında, başta Pop Art olmak üzere Arte Povera, Kavramsal Sanat ve Fluxus gibi bilinen bazı akım ve sanat hareketlerinde buluntu nesne kullanımı devam etmiştir. Günümüzün sanat pratikleri içinde buluntu nesne, önemini hala sürdürmektedir.

Resimde boya, heykelde taş ve kilin biçimi temsil etme şekillerine alışık seyirci açısından yapıt üzerinde gerçek malzemelerle, nesnelere karşılaşmak tamamen öncekilerden farklı bir deneyim sunuyordu. Birçoğu aşinalık duygusu yaratan tüm bu nesnelere buluntu nesneye yönelmiş kurgularda gerçek bağlamlarından alınmış ve yeni bir bağlamla sunulmuşlardı. Temel bir dönüştürme etkinliğinin ürünü şeklinde ortaya çıkan bu yapıtların birçoğu ait oldukları akımlardaki sanatçıların düşünce yapılarının ürünüydü. Makalenin sonraki bölümlerinde buluntu nesne ile çalışan bazı sanatçıların yapıtları, malzemeye yaklaşım biçimleri, nesne dönüştürme pratikleri üzerinden değerlendirilecek, söz konusu tekniğin genel çerçevesi, ağırlıklı olarak üç boyutlu yapıt örnekleri üzerinden yansıtılmaya çalışılacaktır.

Endüstriyel üretimin mal çeşitliliği ve miktarını olağanüstü miktarlara çıkarmasıyla 20. yy. başlarında plastik sanatlarda görülmeye başlanan teknik ve malzeme çeşitliliğinin artması doğru orantılı şekilde gelişmiştir. Psikoloji, sosyoloji gibi bilim alanlarının nesne(eşya) ve insan ilişkisi üzerinden geliştirmeye başladığı kuramsal alan; örneğin psikanalizin bilinçaltının rüyalar yoluyla dışavurumu ve nesnenin simge değeri üzerine yaptığı vurgular. İlkel kültürler (tarih öncesini de kapsayacak düzeyde) üzerine yapılan araştırmaların daha sağlam temeller üzerine oturtulması ile onların nesne (artefakt) üretme yaklaşımlarının kavranmaya başlaması; Sosyolojinin sosyal yapı ve nesne ilişkisi üzerine geliştirdiği kuramlar sayesinde sanatın bünyesine katılan buluntu nesne hakkında sanatçının dikkatini sadece biçimsel yanına değil bilimin ürettiği birikime dayalı bir bakış açısıyla içerik üretecek bir alana da çekilmiş oldu. Nesnenin işlevi, biçimi, kültürel kodları vb. gibi birçok içeriği de doğrudan sanatın alanına dahil etmesi ve bunu yaparken de imaj gibi dolaylı bir yoldan değil gerçek nesneden hareketle yapmasıdır. Resim, heykel alanında batı sanatının yaygın ve teamülleşmiş anlayışlarının dışında konumlanan bu tutum, izleyicinin dikkatini zanaata dair ölçütlerin de dışına çekerek onu, sanatsal deneyimin aktif bir bileşeni haline getirme seçeneği yaratır.

1. Sanatta Buluntu Nesnenin Keşfi

Bulutnu nesnenin modernist sanat alanına girmesi 1910'lardan az önce kübizmin ortaya çıkmasıyla başlar. Picasso ve Braque iş birliğinin ürünü olan kübizm sanatın retinal olandan akılsal alana kaydığı ilk akımdır, buradaki en temel yenilik ressamın görüntüyü belli bir uzay zaman süzgecinden geçirerek işlemeseydi. Modelin tüm görülme açılarının aynı planda toplanmasıyla gerçekleşen bu süreç alışılmışın dışında bir algılama zemini sunmuştu. Resmin tuval yüzeyinde gerçekleştiği yargısına dayanan düşünce yapısı 1912 yıllarında atölyelerinde bulunan çeşitli iki boyutlu nesnelerin

kompozisyonlara katılmaya başlaması ile farklı bir yön kazanır. Gazeteler, etiketler çeşitli duvar kâğıtları ve basılı kâğıtlar bu anlamda resmin yüzeyini belirleyecek, derinlik hissini yok edecek şekilde resme katılmıştır. Üç boyut açısından dönüm noktası 1914'te Picasso'nun buluntu gümüş bir absent kaşığı heykelinde kullanmasıyla, Absent Bardağı (Glass of Absinth) adlı heykeliyle yaşanır. Öncesinde buluntu ahşap malzemelerle kübist rölyefler yapmasına karşın bardak heykeli, gerçek bir nesneye yer veriyordu (Arnason ve Prather, 1998: 198). Kübizmin sonraki dönemlerinde akıma dahil olan Henri Laurens, Rusya'dan gelen Alexander Archipenko ve Vladimir Baranoff-Rossine kübizmin buluntu malzemeyle ilişkili üç boyutlu kanalı temsil etmişlerdir. Picasso, Kübizm'den sonra sanat hayatının ilerleyen zamanlarında buluntu nesne ile heykel yapmayı sürdürmüştür. Fütürist ve konstrüktivist sanatçılar, kübizmden aldıkları sanat dışı malzeme kullanımını kendi sanat fikirleri doğrultusunda üç boyutta değerlendirmişlerdir. Bunun yanında buluntu nesneye ilişkin sanat pratikleri üzerine en önemli fikirler Dada çevresinde gelişmiştir.

Dada I. Dünya savaşının tam ortasında 1916'da Zürih'te ortaya çıktığında kendisinden önceki modernist tutumların hepsinden daha keskin ve sert bir sentez geliştirmiştir. Batı dünyasının başı çektiği uygarlık birikimi; bilim, felsefe, sanat, insanlığı büyük ve kanlı bir savaşın pençesinden kurtarmaya yetmemiştir. Savaşın uğramadığı ama Avrupa'nın tam göbeğinde yeralan Zürih o dönemde çoğu üst sınıftan insanların özellikle de sanatçıların kaçış alanıydı. Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Hulsenbeck gibi yazarların Hans Arp, Marcel Janco gibi isimlerin Cabaret Voltaire'de bir araya gelmeye başlamalarıyla şekillenmiştir. Özellikle II. dünya savaşı sonrası dönemde birçok sanatçıyı etkileyen Dada hakkında pekçok kaynak bulunabilir. Bu makalenin konu ettiği buluntu malzeme Dada'nın başvurduğu zengin ve geniş sanat biçimi ve tekniğin arasında yer almıştır. Dada sanatçılarının buluntu malzeme karşısındaki yaklaşımlarına değinmeden önce Dadaist sanat tutumunun genel bir çerçevesini çizmek yerinde olacaktır. Dada sanatçılarının birçoğu politik totaliter rejim karşıtıdır. Ulusalçılık, yabancı düşmanlığı, ırkçılık ve cinsiyetçilik karşıtı tavırlarıyla dikkat çekerler. Politikacılara ve üst sınıflara duyulan kuşku ve kızgınlık yapıtların ve temsillerin içeriklerine yansıtılmıştır. İroni ve alaycı bakış bu tavrın en sık görülen dışavurumudur. Uygarlığın ürettiği eşitlik, hoşgörü, paylaşma kültürü gibi birçok temel insanlık değerinin içini boşaltan ve bunları temsil eden her bir kuruma derin bir şüphe beslemişlerdir. Bu yaklaşım sanat konusuna geldiğinde ise kurumsal sanata, onun organlarına ve yerleşik biçimlerine de doğrudan cephe almışlardır. Dada bildirilerinde ve manifestosunda açıkça görülür ki yapıt kavramı da dahil olmak üzere sanatın tümüne savaş açılmıştır (Tzara, 1997: 317). Her fırsatta ortamı kışkırtacak (provokasyon) şekilde tepki vermek dadanın karakterinin bir parçasıdır.

Yerleşik sanat malzemelerini terk ederek yeni seçenekler bulmanın zorunlulu-

ğu dadacıları yeni tekniklere yönelten en temel unsurdur. Fotoğraf teknikleri, fotomontaj, kolaj, asamblaj, yerleştirme vb. gibi teknikler etkili şekilde kullanılmıştır. Hızlı sonuç alınabilen, ucuz, çoğaltmaya uygun azami etki yaratacak şekilde geliştirilen bu teknikler, halihazırda kübizm, fütürizm ve rus avangardı içerisinde hala günceldi. I. Dünya savaşı bittiğinde Zürih'ten ayrılan sanatçılar geri dönmüş, hareket, Berlin, Paris, Cologne, Hannover ve New York'da faaliyetlerini sürdürmüştür. Bu merkezlerin hepsi dada tavrının farklı yüzlerini temsil ettiği söylenebilir. Dada'nın katı anti-sanatsal tutumu, Berlin'de daha baskındır. George Grosz, John Heartfield, (Şekil:1) (1934) bir yandan, Raoul Hausmann ve Hannah Höch, fotomontajı yoğun politik içerik taşıyan işlerinde kullanmışlardır. (Waldman, 1992: 105) Hannover'de yaşayan Kurt Schwitters toplanmış nesnelere yaptığı şiirsel kolajlarının yanında, asamblaj ve çevresel heykel (environmental sculpture) (Waldman, 1992: 119) üzerine yoğunlaşmıştır. Schwitters II. Dünya Savaşından sonra genişleyen avangard sanat akımları üzerinde en çok etki yaratan sanatçıların başında gelir. Paris ve Cologne eksenini temsil eden Max Ernst ve Johannes Baargeld sürrealizme eğilim gösteren bir çizgi benimsemiştir. Savaş başladığında New York'a giden fakat Avrupa'daki bağlantılarını koruyan Marcel Duchamp daha sonra kendisine katılan Francis Picabia ile birlikte Dada'nın prensiplerini devam ettirmiştir.

Dada hareketi içerisinde buluntu malzeme söz konusu olduğunda bazı sanatçıların ve işlerinin öne çıkması kaçınılmazdır. Bunlar içinde Raoul Hausmann, Mekanik Baş (Zamanımızın Ruhu), (Şekil:2) (1920) adlı işi ikonlaşmış bir yapıttır. Ahşaptan yapılmış buluntu bir manken başından ve ona monte edilmiş bir takım başka nesnelere meydana gelmiştir. Başın buluntu olduğu üzerindeki çiziklerden anlaşılabilir, başa monte edilmiş veya açıkça çakılmış nesnelere de buluntu ve aynı zamanda müdahale edilmiş nesnelere. Büstün (manken başı büst olarak adlandırılabilir), sol yanına takılı bir cetvel ve bitişindeki ayar mekanizması, sağ kulağının üzerine diklemesine monte edilen ve içinde (üzerinde harf ve rakam klişeleri seçilebilen) daktilo başlığı bulunan dolma kalem kutusu ve arkasında ona bitişik başın üzerinden sarkan timsah derisinden bir erkek cüzdanı görülmektedir. Kafatasının üzerinden kaş kemerine kadar uzanan şerit metre (terzi mezurası), başı ekseninden ikiye böler. Bunun sağında "22" rakamını görebildiğimiz kare biçiminde bir kart (masa veya vestiyer numarası gibi) hemen bitişinde de bir cep saatinin kadransız çıplak mekanizması göze çarpmaktadır. Başın tam üzerinde alüminyumdan yapılmış boş bir ordu bardağı yer alır. Son olarak da sağ şakağına büyükçe bir vida diğerine de abartılı büyüklükte iri başlı bir çivi çakılmıştır (Ali Artun Kitabında bunun fotoğraf makinası vidası olduğunu belirtir) (Altın yıldız ve Artun, 2018: 376-377). Manken başının ifadesiz bakışları, büstün üzerindeki mekanik parçalar ile ilişki halindedir, sanki Fritz Lang'ın metropolis filmindeki androidi andırmaktadır. Berlin Dada sanatçılarının ağır politik eleştiri içeren söylem biçimi somut bir şekilde görülmektedir. Nesnelere kültürel belleğine dair tüm bilgi nesnelere

rin işlevlerine dair bellek alanıyla birleşerek doğrudan izleyiciye sunulmuştur. Hausmann, manken başını seçerken olasılıkla içeriğe bağlı şekilde hareket etmiştir, insan ölçeğinde, standart yöntemlerle çoğaltılmış, bu nesne herhangi bir vurgulu ifadeden yoksun sergileyeceği nesneyi öne çıkaracak ayrıntılardan arındırılmış bir biçim yapısına sahiptir. İdeolojinin ve onun araçlarına dönüşmüş zaman, para kimlik vb. gibi kavramları temsil eden nesnelere simgeci bir yaklaşımla seçilmişlerdir. Modern toplumda insanın maruz kaldığı dönüşümü, mekanikleşme olgusunu tıpkı programlı birer robot gibi milyonların savaşın kaosunda yok olmalarını yaşamıştır. Berlin'e döndüğünde Almanya'nın içine düştüğü sosyal ve ekonomik şartlarla yüz yüze gelmiştir. Yaptığı fotomontaj ve kolajların biçimsel dili ve içeriği de benzer şekildedir. Bu yapının geri planında Alman sanatının tarihsel karakterinde bulunan ifadecilik, eleştirel karakteri açıkça hissedilmektedir. Nesnelere herhangi bir estetik yargıyı besleyecek bir düzeni yoktur işin bütünündeki havada coskusallıktan öte tepkisizlik ağır basar. Berlin Dada sanatının yerleşik değerlerini görmezden gelme konusunda tutucu ve bu tavrında da ısrarcıdır.

Hannover de yaşayan ve üreten Kurt Schwitters, sadece Dada hareketi içinde değil buluntu malzeme, biçim, çalışma modeli üzerine geliştirdiği fikirler açısından da önemli bir isimdir. Diane Waldman Scwitters'ın dada içindeki en tartışmalı isimlerden biri olduğunu belirtir. Hareketin beyin takımından ve en etkili isimlerinden Hugo Ball, sanatçının isminin Der Sturm grubu ile mevcut bağları yüzünden Dada içinde anılmasından açıkça rahatsızdır (Waldman, 1992: 116). Oysa göreceğimiz gibi Schwitters tutum bakımından Dada'nın biçim prensiplerine daha yakın davranmaktadır. Sanatçının kolajlarının Dada ilkelerine göre anlatımcı, dahası estetik bulunabilir şiirsellik özelliği onda öne çıkan bir özelliktir buna karşın asamblajları ve o dönemde türünün tek örneği çevresel heykelleri belli bir dada tavrı ortaya koyar denebilir. Özellikle malzemenin edinilmesi süreci dikkat çekicidir. Şehirde uzun yürüyüşlere çıkan Schwitters topladığı malzemeleri ailesine ait binadaki stüdyosunda biriktirir ve çalışmalarını üretir (Waldman, 1992: 116). Bu stüdyoda gerçekleştirdiği "Merz Yapısı" izleyicinin mekansal alanda kaybolacağı düzeyde büyük ölçekte dir. İzleyici yapıtı dışından değil içerisine girerek izler "Çevresel Heykel" kavramını yaratan bu yapılardan sanatçı üç adet üretmiştir. (Şekil:3) Hannover'de yapılmış ilk yapının ardından (1923-33) Oslo'da inşa edilen Merz Yapısı ve son olarak da İngiltere'de bulunan Merz Yapısı (Merz Barn) üretilmiştir. Hannover ve Oslo yapıları İkinci Dünya savaşında yok olmuş ne var ki sadece mütevazı ölçekte üretilen İngiltere varlığını sürdürmektedir (Seitz, 1961: 50). Hannover Merz Yapısının sadece üç fotoğrafı mevcuttur. Schwitters, sokakta bulunduğu nesnelere kullandığından (nesnelere kaynağı tabii ki insanların terk ettikleri hayatlardan çıkarılmış eşyalardı, çöplerdi. Nesnelere bulunması, seçilmesi toplanması ve biriktirilmesi demektir.

1920 yılında Schwitters'ın stüdyosunu ziyaret eden Alfred Dudelsack gördüklerini şu şekilde betimlemiştir: "İçerisi bir stüdyodan çok marangoz dükkânı izlenimi veriyor. Merz heykelleri için kalaslar, sigara kutuları, bebek arabası tekerlekleri birbirine çivilenmiş marangoz aletleri, gazete tomarlarının arasında resimler, Anna Blume şiirleri ve "yapıştırılmış" resimler için gerekli malzemeler. Kırık elektrik anahtarları, hasarlı boyun bağları, renkli Camembert kutusu kapakları, renkli düğmeler, yırtılmış elbiseler ve tramvay biletleri gelecek yaratılarda kullanılmak üzere sevgiyle saklanıyordu" (aktaran: Waldman, 1992: 119). Konstrüksiyonlar, biriken bu malzemelerin seçilip dönüştürülmesi ile gerçekleşiyordu. Malzemenin dönüşüm süreci şiirlerindeki gibi kurgunun, kafasındaki dizgeye göre anlık çağrışımlarla sıralanıp yerini bulması şeklinde gelişmiştir denebilir. Kurgulama ve yapım sürecinin zamansal kesişimi içerisinde, buluntu nesnenin yapıta katılımı, sanatçının o ana dair hissettiği yaşantı yoğunluğu ile belirleniyordu. Nesnenin dönüşümü ile ilgili tercihler, teknik çözümler de bu zaman diliminde gelişiyordu. Teknik, malzeme açık şekilde izleyicinin gözü önünde gizemselleştirilmeden sunuluyordu. Tüm bu süreç yapıtın üzerinde, izlenebilir. Malzemenin önceki yaşantısına ait izler (bellek) sadece Schwitters'a özgü değil çoğu sanatçıda izlenebilir bir durumdadır. Bunun için yapıtları izlemek yeterlidir. Schwitters'ın buluntu nesneye getirdiği kullanım pratiği, Cesar Fernandez, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, gibi birçok sanatçıyı etkilemiş, sınırları genişletmiştir.

Dada içinde en önemli fikir açılımı yaratan sanatçı Marcel Duchamp'dır. Sanat karşıtı tutum açısından Dada ilkelerini benimseyen Duchamp, sanatın alışıldık tekniklerini bir yana bırakarak 1913 yıllarında buluntu nesnelere üzerinden yapıt üretmeye başladığı bilinmektedir. Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel, "Şişe Kurutucusu" (Bottle Rack), "Kol Kırılması İhtimaline Karşı" (In Advance of Broken Arm) gibi işlerinde sıradan, seçilmiş bir gündelik nesneye müdahale etmiştir. Müdahalenin niteliği kökten bir biçimsel zorlamadan çok (biçim bozmak gibi) sunum şekli veya bağlam kayması yaratacak dokunuşlardır. Dada da öne çıkan alaycı tavrı yansıtan parodiler örneğin: Eczane (Pharmacy), Karyola Başındaki Kız (Girl With Bedstead) gibi işlerde bu görülebilir. Bu yapıtlarda kartpostallar, reklam panoları gibi iki boyutlu buluntu nesnelere kullanılmıştır. Buluntu nesnelere rastlantısal şekilde ele geçmiş veya satın alınmış olabilirler bunun yanında kendisinin de belirttiği gibi tamamen fabrikasyondur (Duchamp, 1984: 87). "Fountain" (Çeşme) adlı yapıtı buluntu nesnelere içerisinde belkide en sarsıcıdır. Müdahale edilmiş, yapısal karakteri çok da değişmemiş buna karşın farklı bir sanat bağlamı yaratan söz konusu yapıtları Hazır-Yapım (Ready-Made) şeklinde adlandırmıştır. Yapıttan çok bağlama, sanatçıya, sanat eyleminin kendisi üzerine yoğunlaşan bu yapıt türünü adlandırır. Duchamp, hiçbir estetik vurgusu bulunmayan bu nesnelere "...düşünülerden kurtulma niyetiyle yaptığını..." (Duchamp, 1984: 87) belirtmiştir. Calvin hazır-yapımı buluntu nesneden kesinlikle ayırır: "Ready-made'lerin estetik değeri yoktur. Bu nitelikleriyle gerçeküstücü bir kavram olan "Objet Trouve" den

ayrılmalıdırlar. Çünkü “Objet Trouve” rastlantısal estetik değeri için seçilirler (Calvin’den akt. Damlacı, 1984: 22).

Bulutnu nesne, Dada’nın ardından gelen Sürrealist akımda da izlenebilir. 1924’ yılında Andre Breton tarafından kaleme alınıp ilan edilen Sürrealist manifesto ile somutlaşan akım, uygarlığın insan bilinci üzerindeki egemenliğine karşı bilinç dışının alanına yoğunlaşmıştır. Kendisinden önceki modernist sanat hareketleri ile ortak noktası, gelenekten kopma noktasında sergilenen ısrardır. Breton: Mantığın sorun çözmedeki rolünü ikici plana atarak rasyonelliği kişisel deneyim alanıyla sınırlar ve ekler, Freud’un düşlerin bilinç üzerindeki baskının kalktığı ve yerini simgelerle temsil edilen bir alan olduğunu öne süren görüşlerine yer verir (Breton, 2011: 485). Tarif edilen bu simge alanının, sanat için geniş bir imkân sunduğu söylenebilir. Burada buluntu nesnenin temsil etme özelliği, sanatçıların ilgi odaklarından biri olarak öne çıkmıştır. Joan Miro, Man Ray, Max Ernst, Rene Magritte, Meret Oppenheim, Hans Bellmer gibi sanatçılar sürrealizm içinde yer alan buluntu malzeme ile çalışan sanatçılardan bazılarıdır. “Sürrealistler, rastlantıyı araçsal rasyonaliteye karşı yani gündelik sıradanlaşmış olayların karşısına koyarlar. Yeni bir olasılık elde etmenin yöntemidir rastlantı. Bunun farkında olarak karşılaşılan nesnenin üzerine düşünmek ve onu sanatsal bir fenomen olarak değerlendirmek önemlidir. Fakat burda şu şekilde bir ikilem yatar. Rastlantısallığı değerlendirmeye ve analiz etmeye başladığımız andan itibaren rasyonalize etmenin tehlikesinden bahseder Bürger ve şu şekilde açıklar “Rastlantısal olaylarda aranan anlam hiçbir zaman bulunmayacaktır; çünkü o anlam bir kez belirlendiğinde, araçsal rasyonalitenin bir parçası haline gelecek, isyan olarak değerini yitirecektir.” (Bürger, 2019: 123)

Temelde, buluntu nesne mantığından hareket edilmesine karşın sürrealizm kapsamında heykel olarak ele alınabilecek yapıtlar “Sürrealist Nesne” terimiyle ifade edilir. Diane Waldman Dada nesnelere daha kavramcı, alaycı ve zekice iken Sürrealist nesnelere saf fantezi ve esinsel çılgınlıktan ortaya çıktığını öne sürmüştür (Waldman, 1992, s.181). Bundan anlaşılacağı gibi Sanatçının buluntu nesneye müdahale şekli bağlamı değiştirecek şekilde işlev, sunum özellikleriyle oynayarak gerçekleşir. Birden fazla nesnenin bir arada bulunduğu kompozisyonlarda dizilim sanatçının yaklaşımına göre yüzeysel veya hacimsel ilkelere göre çözümlenir. Örneğin, Meret Oppenheim “Nesne-Kürklü Kahvaltı” (Object-Furry Breakfast) adlı işinde kürkle kaplanmış Fincan, tabağı ve kaşığı ile gündelik bir nesneyi (eşya) mantık sınırlarını zorlayacak şekilde işlevinin dışına taşımıştır.(Şekil:4) Doğrudan dokunma duygusuna yönelik müdahale birçok izleyicide, bastırılmış derine itilmiş bir tikslenme duygusunu harekete geçirir. Gerçeklik düzleminden gerçek ötesi deneyime geçişin nesneleşmiş hali şeklinde tanımlanabilecek yapıtta fincanın dişil ve kaşığın eril özellikleri nesne tercihinin geri planını oluşturur.

Düşlerde görülebilecek derecede gerçek dışılık sürrealist nesnelere vurgu nok-

tasıdır. Hazır-Yapım ile Sürrealist Nesne arasındaki yaklaşım farkı açık bir şekilde bu yapıt üzerinden şu şekilde tanımlanabilir: Sanatçı Hazır-Yapımda malzemenin Kendilik durumunu aşacak ölçüde dönüştürme müdahalesinde bulunmazken Sürrealist Nesnelere yükledikleri şiirsel atmosferi yaratmak için azami dönüşüm sağlayacak bütün sınırları zorlar. Yıllık sürrealist sergilerde, bu yapıtların zamanına göre sıradışı sergileme teknikleriyle sunulduğu mekân ve çevreyle ilişkili düzenlemeler, yapıldığı yerleştirme ve sunum konusunda da sanatçılar tarafından dikkate alındığı görülmektedir (Waldman, 1992: 181). Duchamp, bu sergilerin dekorlarını yapmıştır: “İpler ya da tavana asılı kömür çuvallarıyla. Biraz neşe katmak için. Sürrealistlerde hiç mi hiç eksik olmayı katmayı denedim. Herşeye karşın Dada’dan gelen sevinçli yanı korumuşlardı” (Duchamp, 1984: 82). Söz konusu sergiler akımın etkisini önemli ölçüde arttırmıştır. Hartford’ta Wadsworth Atheneum ve New York Julien Levy Gallery’de düzenlenen sergiler sayesinde Amerika’da izleyiciler Max Ernst, Andre Masson, Matta, Yves Tanguy, Andre Breton gibi önemli isimleri ağırlamıştır. Söz konusu karşılaşmaların etkisi büyük olmuştur, 1936-37 yıllarında Modern Sanatlar Müzesi Müdürü Alfred H. Barr Jr. Genişleyen görüşlerinin etkisiyle Peggy Guggenheim’in yeni galerisinde tarihi “Fantastik Sanat, Dada Sürrealizm sergisini düzenlemiştir (Waldman, 1992: 202). New York’da savaş sonrası sanat ortamının hareketlenmesi açısından bu sergilerin önemli etkisi olmuştur. Yeni sanat üretimi olanakları ile karşılaşmak ve kendi sanat yollarını sentezlemek için fırsat yaratan Amerikalı sanatçılar, Soyut İfadecilik ve ardından gelişen Pop sanatı ile küresel düzeyde tanınan sanatçılar ortaya çıkartmıştır. “Bulutlu malzeme” üzerinde yoğunlaşılan teknikler içinde yer almıştır.

Amerikalı sanatçı Joseph Cornell bu tekniği kendine has bir düzeye getirmiştir. Sanatçı kolajları, camekanlı kurguları veya kapaklı kutular içerisine yaptığı düzenlemelerle tanınmıştır. Çeşitli tematik kurgu çeşitlemeleri, başka sanatçılara göndermeler yaptığı işler, onun kimliği haline gelmiş kutularda izleyiciye sunulur. Kendine ait bu alan içinde yan yana getirilmiş çok çeşitli nesnelere adeta bir nadire kabinesindeki gibi bir araya getirilmişlerdir Cornell’in etkilendiği sanatçılardan biri de Schwitters’dır. Yapıtları, sıradan (gündelik) olanın şiirselliği üzerine ise de ondan farklı şekilde çöp, atık ve iskartaya çıkmış malzemelerle uğraşmaz. Eski kitapçılardan ya da kullanılmış eşya satan dükkânlardan topladığı bir zamanlar güzel veya değerli olan nesnelere ya da onların parçalarını kullanır. Nesnelere belli bir ikonolojiye göndermede bulunacak şekilde kurgulanır. Dizilen nesnelere düzeni bu kurgunun içinde ele alınacak şekilde düzenlenir. “Medici Prensesi” (Medici Princess) (1948) isimli çalışmasında (Şekil 5) ahşaptan, camlı kutunun ortasında merkeze hâkim bir konumda bir rönesans çocuk portresi izleyiciye bakmaktadır. I. Cosimo de’Medici’nin altı yaşında ölen kızı Bia de’ Medici’yi betimleyen bu reproduksiyon Bronzino tarafından yapılmıştır. Portrenin iki yanı harita şeritleri ile çevrelenmiştir (Baedeker Haritaları). İki yandaki bölmelerde de oyun küpleri görülmektedir. Bazılarının üzerinde prensesin siyah-beyaz portresi, diğerlerinde

rakamlar, yıldızlar ve portrenin diğer detayları bulunmaktadır. Küplerin aralarında oyuncak toplar seçilmektedir. İki yandaki bölmelerin uçlarında yer alan kare boşluklarda sanki bir çocuk tarafından çizilmiş spiral desenleri durmaktadır. Portrenin altındaki yatay bölmede de üzerlerinde hayvan, bitki ve merdiven resimleri basılmış oyun küpleri dizilmiştir. Kutunun en altındaki açılabilen çekmecede de iple bağlanmış bir mektup demeti ve kâğıt bir yelpaze bulunmaktadır (Mclaughlin, 2015). Yapıtın en vurgulu noktası çocuğun elinin hizasında konumlandırılan oyuncak kırmızı bir toptur. Hikâye izleyici tarafından bilinmese bile yapıtın, çocuğa ait nadire kabinesi gibi ele alındığı anlaşılır. Cama çizilmiş kesişimli yatay ve dikey çizgiler bir yandan merkez eksenine, yan bölmelere ve yüze, özellikle bakışlara dikkat çekerken camın fiziksel varlığını kutunun içerisi ile dışarıdaki zaman farkını vurgular. Cornell işlerinde, seçtiği nesnelerin kendi zamansallıklarını da yapıtın içeriğine davet ederek izleyiciye sunar. Bunu yaparken buluntu nesnenin kendi belleğini de dikkate alır seçilen her nesnenin dikkatle değerlendirildiği açıktır. Bu noktada Cornell'in üzerindeki Duchamp etkisinden söz edilebilir. Duchamp, Cornell'in "değiştirilmiş hazır yapıt" (altered readymade) noktasında seçimlerini etkilemiştir. Sanatçı 1940'ların başında yapmaya başladığı, "Eczane" (Pharmacy) isimli kutu inşasında Ernst'e yaptığı gibi Duchamp'a da saygılarını gösterir (Waldman, 1992: 209). Diğer yandan sinemayla ilgisini düzenlemelerin kurgusuyla belli eder. Buluntu nesnenin, eşyanın içerik yaratma gücü sanatçının sanat fikri ile birleşmiş ve duygusal bütünlüğe ulaşılmıştır. Cornell'in kendisinden sonraki Amerikan sanatçıları üzerindeki etkisi büyük olmuştur. Diane Waldman göre Cornell, "Değiştirilmiş Hazır Yapıt"a yeni bir başarı düzeyi getirmiştir. Sanatı, 1950'lerde ortaya çıkan Rauschenberg ve 1960'larda şöhret kazanan Warhol'dan başlayarak tüm sanatçı neslini etkiledi; aynı zamanda 1980'lerin sonu 1990'ların başındaki temellük sanatının da öncülü olmuştur" (Waldman, 1992: 209). Bu katkının ne olduğunu da şu şekilde açıklar:

Eskiye ve yeniye sıralayarak geçmiş ve şimdiki zaman kipini karıştırır. Kafası geçmişle meşgulken Cornell, yeni nesnelere kullandı. Şimdi ile meşgulken imgeyi ulaşılmaz hale getirdi. Anlatımı metaforiktir, düşünceleri, bilincin akışını başı, ortası ya da sonu şeklinde işler. Rauschenberg'de nesneye ulaşılabilirken anlatımın üstü kapalı olabilir. Dünyamızda ve yaşam ölçeğindedir fakat şimdinin olayları veya sorunlarıyla ilgili olması gerekmez. Cornell ve Rauschenberg, her ikisi de tarih içerisinde gezinirler. Bununla birlikte Warhol kendi zamanının en "pop" film yıldızı haber değeri taşıyan olayı ile ilgilidir. "Şimdi"ye dair yarattığı kült çevrelerine dair birçok nesneyi temellük eden 1980'ler ve 1990'ların sanatçıları etkilemiştir. Sanatta 1960'lardaki temellük şekli hem 1940-50'lerden hem de 1980-90'lardan farklıdır. Cornell ve Rauschenberg nesnelere kendi kültürlerinden dönüştürmekle ilgilidirler oysa Warhol ve günümüzün pek çok sanatçısı nesnelere değerler sistemini eleştirmenin yolu olarak kullanırlar (Waldman, 1992: 215).

2. Buluntu Nesnenin Yaygınlaşması

II. Dünya Savaşı'nın ardından gelen dönemde buluntu malzeme yaygın hale gelmiştir. Yaygınlaşma sanat ortamının da küresel düzeyde ilişkili hale gelmesiyle de ilgilidir. İki bloklu dünya düzeni içinde Rusya ve onun nüfuz alanı içerisindeki ülkelerde modernist avangart baskı altındadır. Artık Amerika'nın başı çektiği liberalizmi benimsemiş ülkelerde de savaş öncesi dönemde gelişip olgunlaşan modernist avangart sanat tutumları yayılma olanağı buldular. Avrupa'da savaş modernizmin sanattaki en uç fikirlerini üreten sanatçılarınun bazılarını kıta dışına göç etmeye zorlamıştır. İngiltere, Güney Amerika ülkeleri ve tabii ki Amerika Birleşik Devletleri bu sanatçıların yeni vatanı haline gelmişlerdi. Göç gerçeği yeni sanat formlarının yayılması sonucunu da getirmiştir. Savaştan galip çıkan Amerika'da zenginleşmiş sermaye sınıfının ilgisi modern sanat üzerine dönmüştür. Yeni ve kendi içinden doğmuş Amerikan Sanatını yaratacak Amerikalı bir sanatçı nesli ortaya çıkmaya başlamıştır. Avrupa ile boy ölçüşebilecek bir fırsat doğmuştur. Savaş sürecinde fazlasıyla büyüyen imalat endüstrisinin, tüketim endüstrisine dönüşmesi sanatı da kapsayan bir gelişmedir. Avrupadan gelen Duchamp, Picabia, Man Ray ve diğer avangardlar ile kurdukları yakın ilişkiler Amerikalı sanatçıların, modernist fikirlerin sanatta açtığı yeni alanları keşfetmeye başlamaları konusunda cesaratlandırmıştır. Soyut İfadecilik (Abstract Expressionism), Pop Sanat (Pop Art) gibi Amerikalı sanat akımlarının kökeni Avrupa'da aranabilir ancak Amerikan kültürüyle kurduğu sıkı bağ özellikle Pop Sanatı kendi malı haline getirmiştir. Avrupa, savaşın yarattığı kesintinin ardından eskisi kadar görkemli olmasa da Modernizmin yarattığı zengin tartışma ortamını yeniden kurmuş sanatta yeni formlara yönelmeyi sürdürmüştür.

Bulutnu nesnenin, biçim ve içerik üretme olanakları hali hazırda savaş öncesi ortamda sanatçılar açısından araştırılmıştır. Savaştan sonra birçok sanatçı buluntu nesnenin bu imkânları kişisel deneyimleriyle birleştirerek özgün bir dil geliştirmeyi başarmıştır. Kübizm, İnşacılık (Konstruktivizm), Dada, Gerçeküstücülük ya da Soyut Biçimciliğin etkileri günümüzde bile hala sürmektedir. Savaş sonrası ortamda modernizmin ortaya çıkardığı sanatsal ilkeler dönemin güncel ortamında tekrar değerlendiriliyordu. Kolaj, asamblaj, hazır-yapım, yerleştirme yaygınlaşmış idi. Schwitters'ın Merz'ler ile ortaya attığı çevresel heykel (Environmental Sculpture) kavramı, yerleştirme (Installation) ya da Hurdalık Sanatı (Junk Art) gibi alt alanlar da üretmiştir. Amerika'da, Soyut Dışavurumculuk içinde R. Motherwell, W. De Kooning gibi ressamların tuvallerinde, yüzeyde gelişen tekniklerle daha sık karşılaşırken, L. Nevelson'un mobilya parçalarıyla yapıp boyadığı ahşap asamblajlar da buluntu nesnenin üç boyutlu kullanımına örnektir. Avrupa'da A.Tapiés, A Burri gibi sanatçılar buluntu nesneyle kolajlar gerçekleştiriyordu. 1950'li yılların ortalarından itibaren asamblajın daha öne çıktığı söylenebilir. Amerika'da R. Rauschenberg, J.Johns ile belirginleşen bu eğilim,

Pop sanatın olgunlaşma süreci içerisinde genişleyerek sürer. Diane Waldman bu eğilimin başlıca sebebinin asamblajda eklenerek ya da oyularak yapılan geleneksel heykelden ve üç boyutlu doğası yüzünden de tuval resminden farklı bir kimlik olmasına bağlar (Waldman, 1992: 244). Avrupa’da J. Dubuffet, P. Manzoni, Arman, J. Tinguely, Y. Klein, Cesar, D. Spoerri Christo ve Jeanne-Claude gibi sanatçılar buluntu nesneyi kolaj, asamblaj, çevresel heykel veya yerleştirme formlarından veya bunların karışımlarından meydana gelen işlere, eylem, süreç, hareket, seçme, rastlantı olgularını da katmışlardır. Dubuffet, sünger, bulaşık teli, yanmış mantar gibi daha çok şans eseri malzemelerle ilkelci heykeller yapmıştır. Tinguely, hurdalıklardan topladığı mekanik parçalarla, hareketli, anlamsız işlevleri yerine getiren örneğin kendi kendini imha eden New York’a Saygı (Homage to New York), ya da bilinçsizce desen çizen heykelleri ile tanınmıştır. Cesar da Tinguely gibi hurdalıklarda çalışmış, aldığı otomobil parçaları ve gövdelerini preslerde sıkıştırarak heykeller üretmiştir. Arman, içinde buluntu malzeme ile polyester torsolar ve prizmalar dökerek biriktirmeler (accumulation) yapmış 80’li yıllarda kamusal alanlarda betonla otomobiller, zırhlı askeri araçlar ve dikiş makineleri ile bunların büyük ölçekli çeşitlemelerini gerçekleştirmiştir. Daniel Spoerri sofralarını asamblaj olarak sunmuş, Manzoni ticari formlarda paketlenmiş kışkırtıcı nesnelere üretmiştir. Yeni Gerçekçilik (Nouveaux Réalisme) adıyla anılan bu tavrın büyük ölçüde Dada ve Gerçeküstücülüğün sanat pratiğinden beslendiği rahatlıkla söylenebilir. Buluntu nesneye dair Duchamp, Haussman, Schwitters gibi sanatçıların ortaya attığı fikirlerin hepsi güncellenerek günümüze kadar gelmiştir. Gündelik nesneye, eşyaya karşı gelişen bu sorgulayıcı eleştirel ve zaman zaman alaycı tutum, buluntu nesneyi bulunduğu bağlamdan çıkarıp başka bir bağlam içerisine oturtarak ancak onu bulanın zihninde gerçekleşen düşünme ve kurgu dizgesine göre -ki aynı zamanda nesnenin bulunduğu-keşfedildiği-karşılaştığı-rastlandığı-bağlamı da dikkate alarak- kullanmayı gerektirir. Fakat bu yeni kurguda önceki bağlam, bir vurgu noktası (tuche) şeklinde öne çıkmayabilir. Sanat fikrinin, yaklaşımın rolü büyüktür. Ragon Modern Sanat Adlı kitabında Moles’in “Sanatçılar artık eser yaratmıyor, eser yaratacak düşünceleri yaratıyor” (Ragon, 1987: 131) sözüne dikkat çekerek egemen olan yaklaşımı vurgulamıştır.

Pop Sanat da buluntu nesne üzerinden kendi gelişimini sürdürmüştür. İngiltere’de Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Amerika New York’ta Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine, John Chamberlain, Mark di Suvero, Richard Stankiewicz, Claes Oldenburg, Andy Warhol, George Segal,(Şekil: 6) Lucas Samaras, Batı Kıyısı California ve San Francisco’da Edward Kienholz,(Şekil: 7) Wallace Berman, William Wiley, Bruce Conner gibi sanatçılarla temsil edilmiştir. Her biri kendine ait biçim ve içerik yaratma şeklini olgunlaştırmış bu sanatçılarda buluntu nesne etrafında gelişen bir sanat pratiği görülür. Rauschenberg 1953 yılından itibaren tuvalden uzaklaşarak buluntu nesneye yönelmiştir (Tomkins’ten aktaran: Scanlan, 2018: 119). Tanıdık günde-

lik nesneyi kendi kişisel öyküsünden hareket eden kurgular biçiminde gerçekleştirir. “Yatak” (Bed) (1955) adlı yapıtında her gün kullandığı gerçek yatağına boya ile müdahale ederek dönüştürmüştür. (Şekil: 8) Gençlik dönemlerinde Charles Egan galerisinde Cornell’in çalışmalarında görerek etkilendiği (Hopkins, 2000: 47) ve yukarıda belirtilen şiirsel yaklaşımın yanında güncel nesne seçimi bakımından da Schwitters’a yakınlığı vardır. Ressam kimliği boyayı kullanma şekli üzerinden yapıtlarında karşımıza çıkar. Johns ve Warhol’da karşımıza çıkan nesnelere, çoğu pop sanat yapıtında görüldüğü gibi popüler kültürün içerisinde seçilmiştir. Duchamp’ın gerçek nesneyi sanat yapıtına dönüştürme pratiği onlarda tersine döner, gerçek nesne yerine onun kopyası karşımıza konur. Warhol’un Brillo Kutuları ve Johns’un Ballantines Bira kutuları bu kapsamda düşünülebilir (Waldman, 1992: 256). Buluntu nesnenin tamamen yeni soyut bir kurgu ile bir araya geldiği erken dönem heykellerinde di Suvero gerçeküstücü nesnelere yakın biçimci bir yaklaşım sergiler. Benzer şekilde Chamberlain de hurdalıktan bulunmuş otomobil karoser parçalarını soyut, biçimsel bir yaklaşımla çok renkli kompozisyonlar halinde sunar. Kienholz ve Segal her ikisi de çevresel heykel biçimi üzerinden popüler kültür ikonolojisini sahneye çıkaran yapıtlar üretmişlerdir. Kienholz’da sansasyonel olay kurgusundan yükselen eleştirel bir alaycılık, Segal’de İzlenimci bir zihnin kurguladığı, Hopper’de izi sürülebilecek dingin bir hava bulunur. Buluntu nesne, yer içinde yer aldığı bağlam üzerinden yaşamaya devam eder. Gerçeküstücü gösterilerin bir parçası olan bu tür yerleştirmeler, Kienholz ve Segal’de pop sanatın içerik ve biçim ilkeleri ele alınarak dönemin sanat gündemine tekrar katılmıştır.

Pop sanat etkin bir şekilde varlığını sürdürürken 1960’lı yılların ortalarında, Minimalizm, Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Fakir Sanatı (Arte Povera), Fluxus gibi sanat hareketleri adlarını duyurmaya başlamışlardı. Buluntu nesnenin varlığının kesintisiz bir şekilde gözlenebildiği bu avangard sanat kolları aynı zamanda uluslararası özelliktedir. Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Carl Andre, Walter de Maria minimalizm içinde adları geçen sanatçılardır. Endüstriyel yollarla üretilmiş ve çoğaltılmış yapıt kavramından hareket edilmesinin yanında biçimsel özellikleri açısından adından kaynaklı arınmış bir biçim kültürüne göndermede bulunur. Arınma kaynağını retinal algıya dayalı bir dünya izlencesinden çok Platoncu ideal biçimine atıfta bulunan Malevich ve Mondrian’daki saf geometriden almıştır. Gene de Dan Flavin’in standard floresan tüpler ve akkor ampuller ile yaptığı yerleştirmeler ve Robert Morris’in işlerinde buluntu veya endüstriyel gündelik malzemenin varlığı birçok çalışmada kendini hissettirir. Üç Cetvel (Three Rulers) ya da Kendi Yaptığı Ses ile Bir Kutu (Box with the Sound of Its Own Making) isimli yapıtlarında Duchamp’ın hazır yapıtlarına göndermeler yapılmaktadır (Waldman, 1992: 301). Burada nesnelere temsil ilkelerine göre değil kendi anlamlarını üretir durumdadır. Kavramsal sanat da (Conceptual Art) nesnenin sözel, kavramsal açılımı yüzünden çoğu kez buluntu malzemeye yönelmiştir. Geniş bir sanatçı kitlesini içine alan kavramsal sanat Dada’nın reddettiği biçimcilik ve estetik

özellikler kavramsal sanatın da içindedir. Joseph Kosuth un saatlerle ya da sandalyelerle gerçekleştirdiği yerleştirmelerde gündelik nesne, illüzyondan uzak, dil ya da imajdan maruz kaldığı dejenerasyondan etkilenmeden varolmayı sürdürmekte ve gerçekliğini korumaktır.(Şekil: 9) Minimalizm ile eş zamanlı şekilde Avrupa’da da sanat ortamı yoğundur. George Macunias ve Georges Brecht çevresinde gelişen Fluksus başta Amerika ve Avrupa’da olmak üzere geniş bir etki alanı yaratmıştır. Joseph Beuys, Wolf Vostell, Yoko Ono, Nam Jun Paik, gibi sanatçılar bir akım şeklinde tanımlanmaktan çok belli bir sanat ortamını tarif eden Fluksus içinde yer almıştır. Politik açıdan aktif içerikler üreten söz konusu sanatçılar sanatın sunum kanallarını, varlık sürecini, sanatçının, sanatın konumunu, işlevlerini sorgulayan yaklaşımları Fluksus ve Dada’nın bağlantısını akla getirmektedir. Atölyesinde, geride duran sanatçı imgesi Fluksus sanatçılarında hitap etmez. Doğrudan hayatın içinde bulunan aktivist sanatçı modeli bu eğilimdeki sanatçıların tipik özelliğidir. Bu iddia buluntu malzemenin sanat eylemi içinde aktif bir rol üstlenmesine sebep olmuştur. Bu anlamda özellikle öne çıkan Beuys, belki de Duchamp’dan sonraki en ikonlaşmış sanatçılardan birisidir. Kendi kişisel mitinden beslenen Beuys’un sanatında eylem zamanı, üretim süreci bir aradadır, buluntu malzemenin bu aşamada oynadığı kritik rol eylem bittiğinde de tanıklığını sürdürmeye devam eder (Antliff, 2014: 25). Keçe, iç yağı, bal, sargı bezi gibi sanat dışı malzemeler, banyo küveti, sandalye, kızak, fener hatta ölü ve canlı hayvanlar da çoğu happening’lerinin içinde biçimlenen yapıtlarında bir araya gelir. Sanatın toplumsal ve politik yapının değişimini doğrudan etkileyebileceğini savunan Beuys, tartışma ve paylaşma kültürüne olan inancını her fırsatta ortaya koymuştur. Malzemeye karşı brüt, estetik karşıtı tutumu Duchamp’ı aşar. Beuys ise yaptığı nesnelere, yaşantısını sürdürürken çürüme ve bozulmalarla zamanın varlığını doğrudan yapıta taşır. Yağ Sandalyesi (Chair with Fat) (1963), bu etkinin görüldüğü tipik yapıtlardandır. (Şekil: 10) Sıradan basit bir iskemleye yığılmış içyağı, bedene yaptığı göndermelerin yanında ortam sıcaklığı, ışık gibi çevreye ait etkenlere de tepki verir. Kendi fiziksel özelliği dışında biçimsel (estetik) önerme içermediği halde sandalyeyle kurduğu ilişki ruhsal bir boyut açar. Beuys eğitimci kişiliğinin de katkısıyla döneminde ve sonrasında pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Fluksus’un etkisi devam ederken, Avrupalı ve Amerikalı bir grup sanatçı, İtalyan eleştirmen Germano Celant tarafından ortaya atılan Yoksul Sanatı (Arte Povera) fikri etrafında çalışmıştır (Waldman, 1992: 291). Antmen, İtalya’da ortaya çıkmasına rağmen etkisi büyüyen bu sanat hareketini “doğal unsurların olağanüstü değerlerinin ve büyümlü varoluşunun sanat aracılığıyla keşfi” (Antmen, 2013: 216) şeklinde açıklamıştır. Buluntu nesnelere de yer aldığı geniş bir malzeme ve tutum zenginliğine sahip bu hareket, avangart’ın sanatın tecimsel tarafına duyduğu kuşkuyu da dile getiriyordu. Her türden sanat dışı malzemeyi kullanan, tuval, kaide gibi devrini tamamlamış dolaylı sunum biçimlerinden uzak duran arte povera, eleştirel politik tutumunu çevre, ekonomi, toplumbilim, siyaset alanlarında da gösterir.

Görülmektedir ki İkinci Dünya Savaşının ardından günümüze, temellerini savaş öncesi avangard sanat düşüncesine dayandıran yeni bir sanat ortamı egemen olmuştur. Yukarıda sözü edilen süreç, buluntu malzemenin bu yeni sanat eğiliminin durmadan genişleyen alanı içerisinde, sürekli gündemde kaldığını ve hala güncelliğini sürdürdüğünü kanıtlamaktadır. Günümüzde sanatın çok disiplinliliği Türkiye’de 70’li yılların ortalarından itibaren batıdaki güncel sanat olaylarından haberdar genç bir sanatçı kuşağı etkinlik göstermeye başlamıştır. Buluntu malzeme, hazır yapım kolaj, asamblaj, video gibi malzemeleri resim, heykel sanatının kurumsallaşmış alışıldık şekillerinden farklı, yerleştirme, happening gibi biçimlerde üreten Sarkis, İsmail Saray, Şükrü Aysan, Cengiz Çekil, Füsun Onur, Ayşe Erkmen gibi sanatçılar, içerik açısından da batılı örnekleriyle boy ölçüşecek bir sanatsal düzey yakalamışlardır.

Boya veya modellenmiş biçimden farklı şekilde buluntu nesne yapıtta gerçek varlığıyla yer alır. Onu rastlantısal ya da bilinçli olarak seçen sanatçının nesnenin kültürel temsil alanını, belleğini, işlevini de dikkate alması bu yüzden kaçınılmazdır. Göstergebilim, dilbilim, felsefe, psikoloji, sosyoloji ve diğer bilim alanlarında görülen gelişmelerin sanatta yansımalarının izi sürülebilir. Buluntu nesne, sanatta “iletişim, metafor, anlamlandırma, sembolizm, benzerlik, analogi ima etme araştırmalarını içeren” (Keser, 2018, s.166) göstergebilimin alanına girmiştir. Birbirini besleyen bu ilişki şekli sanatçılara buluntu nesne kullanma pratiklerini değerlendirmek açısından, eleştirmen, izleyici veya sanat tarihçisi için de benzer bir bakış açısı getirebilmektedir.

Konu sadece biçimsel açıdan değerlendirilemeyeceğinden içeriğin, alt anlamlarıyla kavranabilmesi için de bu tanımlanmış, birbirine bağlı bilgi alanına ihtiyaç duyulur. Tüketim toplumu denilen kaotik kitlenin, nesneyle ilişkisi, varlığının karanlık ve aydınlık yanlarının yansımalarıdır. Sanatçılar yaşayarak gözlemledikleri bu varlık alanını da buluntu nesne üzerinden yapıtın bünyesinde eritmişlerdir. Sosyal bir varlık alanı sayılan sanat, ilişkili olduğu sınıfsal, ırksal, etnik ya da cinse dayalı içeriği üretebilmek için de sosyolojinin bilgi alanını dikkate almaktadır. Eleştirel söylem alanı bu ilişki sayesinde genişlemiştir.

İnsan arzularının ve eğilimlerinin kaynakları, bunların bireysel ve sosyal ifade şekilleri de hesaba katıldığında psikoloji alanının bunun içsel mekanizmasını anlamak için yaptığı araştırma ve kuramsal birikimi karşımıza çıkar. Nesnenin salt işleve dönük amaçlara değil, insan varlığının içtepsel alanını ifade eden bir temsil gücü bulunduğu söylenebilir. Nesneye yüklenen bu anlam sanatçılara bunların sahip olduğu bireysel ve toplumsal bilinç alanına hatta bilinçaltı alana ulaşma olanağı tanımıştır, insanın kendini kendinden sakladığı bu karmaşık alan, eleştirel sanatçı yaklaşımının etkin alanlarından biri haline gelmiştir. Bütün bu birikim buluntu nesne üzerinden sanatsal alana katılmıştır.

Sanatçı açısından buluntu nesnenin sanatın alanına katılması, sanatın mevcut

alanını genişleten önemli bir olanaktır. Bu noktada rastlantısallık önemli bir kavramdır. Bürger Avangard Kuramı'nda rastlantıyı değerlendirir: "Rastlantının gelişimi ikiye ayrılabilir dolaysız ve dolaylı olarak. Dolaysız rastlantısallık da irade kullanımı yoktur sonuç olduğu gibidir. Dolaylı rastlantısallık da ise daha önceden kurgulanmış bir irade söz konusudur" (Bürger, 2014: 121-126). Örneğin, Pollock'un "action painting" serisini boyanın sanatçının idaresinden çıkıp, fiziki bir gerçeklik olarak tual yüzeyine sabitlenmesi hareketi, her ne kadar çıkış noktası bir iradeye bağlı olsa da sonrasında irade boyanın akışına bırakılır. Dolaysız rastlantısallığın bir eylemi olarak görülebilir. Dolaylı rastlantısallığın örneği ise Joseph Cornell'in asamblajlarında karşımıza çıkar. Cornell'in asamblajlarında sistematik ve simgesel düzenleme olduğu açıkça görülür. Picasso ve Braque'nin malzemelerini en hızlı şekilde atölyelerinden, Schwitters'da Hannover sokaklarından toplaması, söz konusu sistematığın rastlama, bulma ve dönüştürmenin üretim sürecinin parçası haline gelmesidir. Borrdaud, Postprodüksiyon kitabında şöyle der:

Ona dayatılan dille (üretim sistemi) işe başlayarak, onları yeniden temellük ederek, üretici zincirdeki en son sözcük olan kendi tümcelerimizi (gündelik yaşam edimleri), bu el altından yapılan gizli mikro- yap-taklar yoluyla kurarız. Üretim, böylece bir "pratiğin sözlüğü", yani bir şeyin sonucunu temsil etmek yerine, ondan yeni sözcelelerin eklenilebileceği aracı bir maddeye dönüşür. Önemli olan, bizim emrimize amade olan öğelerden neler yaratacağımızdır. Bizler, kültürün kiracılarıyız: Toplum, kurallı üretim olan bir metindir; sözde edilgen kullanıcıların postprodüksiyon pratikleri yoluyla onun içinde dönüşebileceği bir kanun (Borrdaud, 2004: 39).

Günümüzün buluntu nesne anlayışını da kapsayan bu cümleler, postprodüksiyon adıyla kurumsallaşan ve yayılmaya devam eden eğilimin ifadesidir.

SONUÇ

Sanatta buluntu nesne ve onun varlık sürecini özetleyen bu makale gösteriyor ki biçimsel arayışların sonucunda başlayan serüveninde, durmadan genişleyen, yayılan bir alanda sürekli bir dönüşüm yaşamıştır. Nesne her sanatçının elinde ayrı bir öykünün parçası olmuş ve ona özgür ve doğrudan kendini ifade edebileceği olanaklar sunmuştur. 20. yy başlarında ortaya çıkan ve yaklaşık yüz yıl gibi bir zaman diliminde yaşanan gelişmeler her ne kadar batı sanatı çevresinde olup bitmiş gibi görünse de dönüşümün kaynağı, sanatın temelinde, insani özüne dair arayışlarındaydı. Biçime, biçimin kaynaklarına, sanat yapma şekillerine dair soruların cevapları birçok şeyi değiştirdiği gibi sanatta malzeme olgusunu da değiştirmiştir. Malzemenin eklenecek, çıkartılarak, boyanarak, ondan sadece betimleme işlevini yerine getirmesini beklemek yerine kendi bağlamına, içeriğine, belleğine sahip bir malzeme tarif etmek yeni

bir yaklaşımdı. Sanatçının düşünsel yetilerine alan açan buluntu malzemenin, anlatımın katmanlarını çeşitlendirmek gündelik nesneyi doğrudan kullanarak sadece biçim ikame etmekten öte, sanatın hayatın akışına daha çabuk tepki vermesini de mümkün hale getiriyordu. Dada gibi zamanının olaylarına karşı duyarlı ve kökten değişime daha istekli sanat hareketleri bu dönüşümü hızlandırmış ve kapsamını genişletmiştir. Duchamp sayesinde buluntu nesneden, ayrışan hazır yapım (Ready-Made), kuşkusuz büyük kırılmalar yaratmıştır. En başta sanatçının üzerinden zanaat becerisi, estetik kriter ve üslup, benzeri beklentileri kaldırmıştır. Sanatsal eylemin doğasına, zihinselliği entelektüel alanı açmıştır. Duchamp, sadece biçim üzerinde oyalanan bir sanatçı modelini reddediyordu dahası bu reçeteleri geliştiren sanat ortamını ve dayandığı geleneği de. Tabii bunları yaparken çevresinde kendisini anlayan ve destekleyen bir avangard sanatçı kuşağının varlığını da eklemek gerekir. İki büyük savaş arasında yolunu çizmiş belli bir olgunluğa erişmiş bu sanatçılar, Savaşın ardından gelen dönemde fikirlerini paylaşma ve yayma konusunda daha geniş imkânlar elde ettiler. Buluntu nesne de bu ortamda pek çok sanatçının malzeme kaynağı haline geldi. 2000'li yıllara kadar gelen süreçte rol oynayan ve yukarıda da değinilen sanatçıların her biri, döneminin rol modelleri olarak sanat fikirlerini geliştirip olgunlaştırırken sanatın kapsamı ve sınırlarını da belirliyordu. Buluntu nesne, bugün bütün bir sanat sistemine yayılmış, her katmandan müzik, sinema, resim pek çok farklı sanat alanında varlık gösteren her düzeyde sanatçı tarafından kullanılıyor. Kendine ait söylem yapısı üzerinden küresel boyutta iletişim halinde olan bu yapı, yaşama tepki verebilen bir organizma gibi varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

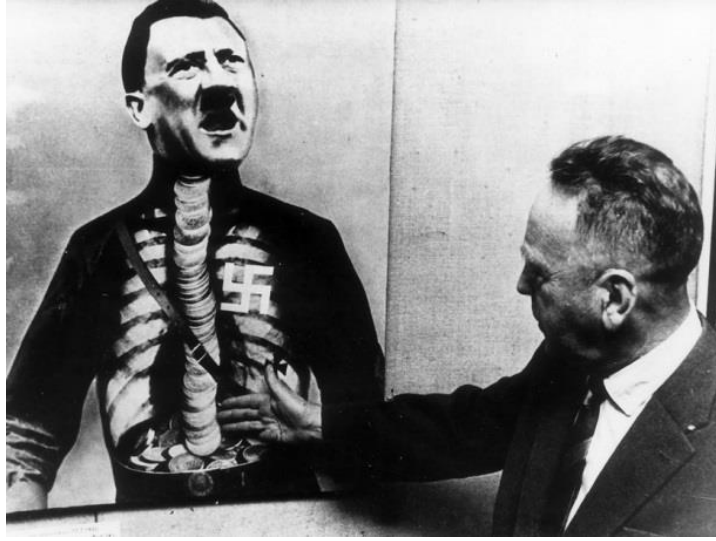
- Altınyıldız, N. ve Artun, A. (2018). *Dada kılavuz 1913-1923 Münih, Zürich, Berlin, Paris*. İletişim Yayınları.
- Antliff, A. (2014). *Joseph Beuys*, Phaidon Press.
- Antmen, A. (2013). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarıyla 20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Arnason, H.H., Prather M. F. & Wheeler, D. (1998). *A history of modern art*. Thames and Hudson.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon* (Çev.: N. Saybaşı). Bağlam Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (2011). *Nesneler sistemi* (Çev.: O. Adanır, A. Karamollaoğlu). Boğaziçi Üniversitesi Yayını.
- Breton, A. (2011). *Sanat ve kuram*. (Ed.: C. Harrison, Wood, P.) (Çev.: S. Gürses). (s. 485-490). Küre Yayınları.

- Bürger, P. (2014). *Avangard kuramı*. (Çev.: A. Artun). İletişim Yayınları.
- Burnham, J. (1968). *Beyond the modern sculpture*. Penguin Press
- Damlacı, N. (1984). Duchamp'ın Sanatı. İçinde Aysan, Ş. (Ed.), *Marcel Duchamp* (s.13-29). Sanat Tanımı Topluluğu Yayını.
- Duchamp, M. Hahn, O. (1984). Marcel Duchamp'la söyleşi. İçinde Aysan, Ş. (Ed.), *Marcel Duchamp* (s. 77-88). Sanat Tanımı Topluluğu Yayını.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin geri dönüşü* (Çev.:E. Hoşsucu). Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. ve diğerleri. (2007). *Art since 1900*. Thames and Hudson.
- Hopkins, D. (2000). *After modern art 1945-2000*. Oxford Press.
- Ragon, M. (1987). *Modern sanat*. (Çev.: V. Canetti). Cem Yayınları.
- Scanlan, J. (2018). *Çöp Üzerine* (Çev.: B. Karayalçın). Sub Yayınları.
- Tzara, T. (1997). Dada hiçbir anlama gelmez (Çev.: S.Rifat). İçinde E.Batur (Ed.) *Moder-nizmin serüveni* (s.317-318).Yapı Kredi Yayınları.
- Waldman, D. (1992). *Collage, assemblage, and the found object*. Phaidon Press

İnternet Kaynakları

- McLoughhlin, A. <https://artblart.com> /<https://artblart.com/tag/a-joseph-cornell-exhibition-for-children/> (Erişim Tarihi: 24 Nisan 2021)
- Seitz, W.C. The Art of Assemblage, www.moma.org
https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf, (Erişim Tarihi: 23 Nisan 2021)

EKLER



Şekil 1: John Heartfield. “Adolf the Super Man” (Süpermen Adolf). Montajı ile 1934 civarı.
Kaynak: <https://rokantyfaszystowski.org/wp-content/uploads/2019/03/image-span12.jpg>



Şekil 2: Raoul Hausmann. “Mekanik Kafa” (Zamanın Ruhü). 1920.

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/39/4a/71/394a7146d923377d074b2413ac24cf0b.jpg>



Şekil 3: Kurt Schwitters. "Merzbau". 1933.

Kaynak: https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/sch7_330_450.jpg



Şekil 4: Meret Oppenheim. "Déjeuner de fourrure" (Kürklü Kahvaltı). 1936.

Kaynak: <http://www.studiospaziobianco.it/sp/wp-content/uploads/2015/06/Meret-Oppenheim-Colazione-in-pelliccia.jpg>



Şekil 5: Joseph Cornell. "Medici Princess" (Medici Prensesi). 1948.

Kaynak: <https://artblart.files.wordpress.com/2015/09/medici-princess-1948-web.jpg>



Şekil 6: George Segal. "Don't walk" (Dur). 1976.

Kaynak: https://www.micketong.com/wp-content/uploads/2016/02/IMG_1722.jpg



Şekil 7: Edward Kienholz. "Back Seat Dodge 38" (38 Dodge'nin arka koltuğu). 1964.

Kaynak: https://live.staticflickr.com/582/31765615893_513484b9fe_b.jpg



Şekil 8: Robert Rauschenberg. "Bed" (Yatak). 1955.

Kaynak: <https://manifold.press/images/content/manifold-ea-10-rauschenberg-bed-foto-ersin->

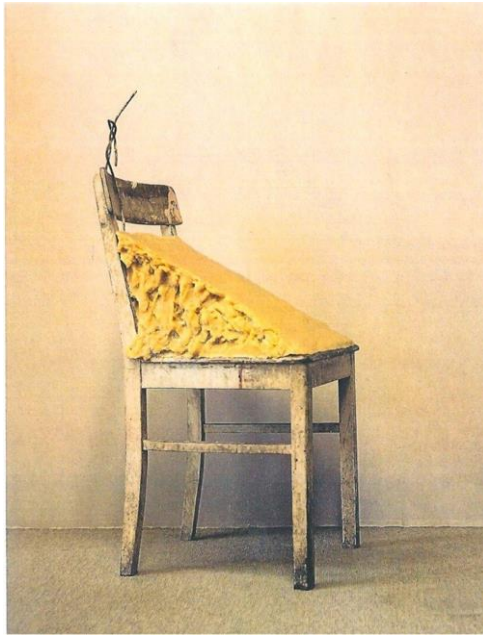
altin-02.jpg



Şekil 9: Joseph Kosuth. "One and Three Chairs" (Bir ve Üç sandalye). 1965.

Kaynak:

<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE3MDMzMzJdLFsicCIImNvbNzIcnQiLCItcXVhbGl0eSA5MCAtcMvZaXplIDIwMDB4MTQ0MFx1MDAzZSjdXQ.jpg?sha=c14d73192fdd40cd>



Şekil 10: Joseph Beuys. "Fat Chair" (Yağ Sandalyesi). 1963.

Kaynak:

<https://i.pining.com/originals/98/d1/f3/98d1f3c13791664f1ee5cf8f16625f5e.jpg>