ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 10, Sayı: 124, Ocak 2022, s. 215-230

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.54925>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
10.12.2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
29.01.2022

Dr. Öğr. Üyesi Yudum AKKUŞ GÜNDÜZ

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
gunduz.yudum@deu.edu.tr
Orcid: 0000-0001-5651-3487

SANATIN MUHALİF TAVRI: DANIEL SPOERRI

Öz

20. yy ikinci yarısından sonra sanat piyasasında yankılanan “Ne olsa uyar” söylemi, beraberinde konvansiyonel bir yaklaşımın ilgi gördüğü, bireysel üslubun, malzeme ve teknik çeşitliliğinin yönelik zenginliğin çoğulcu bir gövdede bulunduğu bir üretim zemini hazırlamıştır. Bu yaklaşımı şiar edinen sanatçılar farklı üretim pratiklerine yönelerek, tutarlı bir bağlam içerisinde, bütüncül ve muhalif bir tavırla temeli Modernizme dayanan “kendine mal etme yaklaşımı”nın bir parçası olan ve hazır olanın üretime dönüştüğü kolaj, pastiş, fotomontaj ve asamblaj gibi eklektik üretimlerle günümüze değin karşımıza çıkmışlardır. Öncül olarak Duchamp, ardından Andy Warhol, Jeff Koons gibi sanatçıların da üretim pratiğini oluşturan hazır nesne, bu kez diğer kendine mal etme yaklaşımlarından farklı olarak Daniel Spoerri’nin içerik ve biçime dair yeni deneyimler barındıran üretim pratiğinin bir parçası olarak sanat piyasasında yerini almıştır. Şunu diyebiliriz ki; gündelik yaşam ve sanat arasındaki hiyerarşinin reddedildiği bir pratiğin temsili olarak Spoerri, an’lık olana atfedilen önemle yüzleşen nesneyi, bazı üretimlerinde eklektik bir gövdede üretime dair öngörülebilir olan her şeyi reddederek zaman ve raslantı kavramlarıyla ilişkilendirirken, kimi üretimlerinde ise bilinçli bir organizasyonun eklektik parçaları olarak karşımıza çıkarmış ve yaşamın an’lık değişim ve dönüşümü ile sanatın sürdürülebilirliğini eş paydada buluşturmuştur. Yapılan bu çalışmada, hayat ve sanat arasındaki sınırların ihlali tartışmalarını bir kez daha gündeme taşıyan Spoerri’nin, kimi zaman sanatı deneyimleme itkiyle tekrarı mümkün olmayan performatif eylemler sonrasında an’ın düzeneğini zamanda

sabitlenme adına müdahale ettiği, kimi zaman ise tüketim çağının gözden çıkardığı nesnelerinin eklektisizt bir üslupla yüzey üzerinde organizasyonu ile üretime dönüşen “tuzak resimleri”ne değinilmiştir.

Anahtar kelimeler: Daniel Spoerri, Sanat, Hazır Nesne, Muhalif

THE CRITICAL ATTITUDE OF THE ART: DANIEL SPOERRI

Abstract

After the second half of the twentieth century, the rhetoric of "Anything goes", which echoed in the art market, has prepared a production ground where a conventional approach attracts attention, where the richness of individual style, material and technical diversity meet in a pluralistic body. The artists, who have adopted this approach as their motto, have appeared at the artistic arena until the present day. They have turned to different production practices in a coherent context, yet with a holistic and critical attitude, and applying eclectically accepted methods such as; collage, pastiche, photomontage and assemblage, which were part of the "appropriation approach" based on Modernism and where the ready-made was transformed into production. The ready-made object, which initially formed the production practices of artists such as; Duchamp, then Andy Warhol and Jeff Koons, has now taken its place in the art market as part of Daniel Spoerri's production practice, which includes new experiences about content and form, unlike other appropriation approaches. It can be claimed that; as a representation of a practice where the hierarchy between everyday life and art is rejected, Spoerri has confronted the object with the importance attributed to the momentary, while in some of his productions rejecting everything that is predictable as a production in an eclectic body, in his other productions he has associated them with the concepts of time and chance and consciously brought together the momentary change and transformation of life and the sustainability of art. In this study it was discussed that Spoerri, who once again brought up the discussion of the violation of the boundaries between life and art, with the impulse to experience art, intervened in the name of fixing the mechanism of “the moment” after unrepeatably performative actions, and his "trap pictures" were mentioned where he converted the objects that the consumption era has sacrificed by organizing them on the surface in an eclectic style to transform them into a new production.

Keywords: Daniel Spoerri, Art, Ready-made Objects, Critic.

GİRİŞ

20. yüzyılın ikinci yarısından sonraki sürece bakıldığında Avrupa’nın kültürel anlamda bazı dönüşümler ve değişimlere şahit olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Nitekim, Endüstri Devrimi’yle ekonomik, politik ve kültürel anlamda süregelen dönüşümler neticesinde yeni bir toplum düzeni ortaya çıkmıştır. Yaşanan bu değişim ve var olan dinamikler özellikle 1960 sonrası daha da ivme kazanmış, beraberinde sanatın sınırlarına ve nesnesine yönelik tartışmaların şiddeti de artmıştır. Bu vesileyle sosyal yaşamın ve kültürün bir parçası olan sanat heterojen bir zemine doğru kaymaya başlamış, bireysel ve çoğul ifadeler/üsluplar ortaya çıkmıştır. Modernizmin aksine, yeni yönelimler ve kavramları çoğulcu bir çatıda barındıran Postmodern sanat, geleneksel anlayıştan “orijinallik” ve “özgün” kavramlarının tartışıldığı “temellük”e varana değin üretim

çeşitliliğinin sonsuzlaştığı çoğulcu bir estetik anlayışa sahiptir. Nitekim, yüksek ve düşük sanat arasındaki hiyerarşinin reddedildiği ve disiplinler arası üretimlerin şiar edildiği Postmodern sanatta, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırların ihlalinin yanı sıra Modernizmin aksine belli bir norma da bağlı kalmayan üslup yaklaşımlarına karşı bir kabulleniş söz konusu olmuştur. Tekil üslup yerini farklı ifade yaklaşımlarının birbiri içerisine entegre edilerek çoğulcu bir üsluba bırakmıştır. Zira, temel göstergelerinin arasında ironi, asamblaj, kolaj, kurgu, pastiş, parodi, kurgu, arşiv, toplama ve yerleştirme gibi üretim biçimlerinin yer aldığı çoğulcu anlayışa sahip olan Çağdaş Sanat, “her şey olur” sloganıyla ve Modernizme yönelik muhalif tavrıyla çoklu okumalara olanak sunmuştur. Nitekim, Tiziano Vecellio’un “Venus Of Urbino”sunu kendine mal eden Manet’in “Olympia”sı ya da Manet’in geleneksel değerleri sorgulama itkisi ile biçim ve içerik kavramlarına yeni bir anlayış getirdiği “Kırda Öğle Yemeği” günümüze uzanan bu seçmeci tavrın pratiğini ortaya koyan ilk örneklerinden olmuştur.

Öte yandan, sınırların ve normların tüm ilkelerine karşı muhalif bir tavır geliştiren Postmodernizmin bireysel söylemlerin dolayısıyla bireysel üslubun çoğaldığı bir sahaya sahip olması, anlayışının genel karakteristik yapısına yönelik bir tanımlama yapmaya engel olmaktadır. Öyle ki, Simmel (1978) genel olarak Postmodernizmi “üslupsuz bir çağ” olarak değerlendirirken, Kumar (2013, s. 128) ise “kaynakları bakımından fazlasıyla eklektik olduğu kadar, dışavurumları bakımından da fazlasıyla sentetik ve hatta birleştirici” olarak değerlendirilmiştir. Çoğalmaya ve çoğaltmaya meyilli olan Postmodern sanat kavramsal sanat, pop art, fluxus, kitsch, video art, beden sanatı, yeni kavramsalılık, eat art gibi birçok sanatsal yönelimi kendi çatısında barındırmıştır. Birçok disiplinin konvansiyonel bir yaklaşımla işbirliği içinde olduğu, melez ve çok katmanlı bir çatı barındıran bu sana pratiği, hem Modernizmin akademik yapısına yönelik yaptığı saldırı ve anti otoriter bir yaklaşımı ile hem de eklektik bir anlayışla sıradan nesneleri/ingeleri üretimin bir parçasına dönüştürerek, hâlihazırda var olanı yeni yollarla rafine etme peşindedir. Sanatın kutsal mabedine çeşitli müdahalelerde bulunan, seçmeci bir anlayışı benimseyen sanatçılar kullandıkları imgeleri/nesneleri eski bağlamından koparıp yeni bir bağlamına taşıırken “yeni” olanı arama anlayışının aksine, var olanı kendine mal ederek farklı olasılıkları değerlendirerek görsel bir üslup ve dil arayışı motivasyonu ile onu yeniden yorumlar ve dolaşıma sokarlar.

1. Sanatçının Deneyisel Sahası Olarak Sanat Üretimi

Köklerinin Romantizme kadar uzandığı, kapitalizmin ekonomik ve politik bir tahakküm sisteminin neden olduğu ve bürokrat bir sınıf olan Avrupalı aydınların II. Dünya Savaşı’nın hemen sonrasında, öncül olarak mimaride ve daha sonrasında da plastik sanatlar, politika ve felsefe kuramlarında karşılaştığımız, günümüze değin popülist bir yaklaşımla varlığını sürdüren bir kavram olan Postmodernizm, feodaliteye, Orta Çağ’a ve 1789 Fransız İhtilali’nin gündeme taşıdığı Modernizm’e yönelik bir başkaldırı olarak, özellikle Sanayi Devrimi sonrasında değişim sürecinin ivme kazanmasıyla aslında belki de ilk temellerini atmıştır.

Pek çok teorisyenin çoğu zaman birbiriyle çelişen tanımlar ve anlayışlar öne sürdüğü, Modern çağın teorik ve kültürel pratiklerinin ötesi, Modernizm’in bir uzantısı veya karşıtı, tükenmiş olan modern ideolojilerden, üsluplardan ve pratiklerden net bir kopuşu ifade eden, eklektizm veya yerelliğin ön planda olduğu veya kapitalizmin yeni bir sahası olan Geç-kapitalizm ile birlikte tüketim toplumu anlayışının hüküm sürdüğü bir görüş olarak kabul edilen Postmodernist dönemde; bilgi ve iletişim alanında odak hale gelen mikro-elektronik devrimin, üretim yapısını değiştirmesi ile (Enformation) bilgi üretimi ve bilginin önemli bir güç kaynağı haline gelmesinin

günümüz sanat anlayışına zemin hazırladığı, pek çok Postmodernist teorisyenin de söylemleriyle varlık kazanmıştır (Connor, 2001, s. 17-35).

Bu yeni toplumsal oluşum perspektifinde sosyal ve kültürel ilişkilerin ekonomik sistem üzerindeki tahakküm yetisi neticesinde nitelikçe değişen dünya düzeni bölünme, parçalanma ve farklılık gibi kavramlarla nitelendirilir hale gelmiş, beraberinde sosyokültürel, politik ve ekonomik anlamda yaşanan bu topyekûn değişim süreci sanatsal üretimin değişimine de zemin hazırlamıştır. Nitekim, geleneğin ihlaline yönelik tavır geliştiren bir çok sanatçı, burjuva devriminin başarısız sonuçlarına ve Modernizm'in baskıcı totaliter tutumuna yönelik bir karşı duruş sergilemiş; yüksek-alçak kültür ayrımının olmadığı bir toplum inşasını savunarak ironi, çoğulcu ve eklektisizm kavramlarını üretim merkezine almıştır. Postmodern oluşum Modernizmin aksine ihlalcı bir tavır ve nihilist bir yaklaşımla tepkisel bir tutumu ön plana çıkarmış; sanatsal pratikleri bütün olarak kurgulanmış bir hiyerarşik sistem çerçevesinde üretmek yerine, kurgunun bütün olma kaygısı gütmeksizin bağımsız birçok parçanın bir araya geldiği çoğulcu ve deneysel bir tavır sergilemiştir. Bu nedenle, Postmodern sanatta Kahraman'ın (2004) "melez yaratıcılık" olarak ifade ettiği gibi, farklı itkilere kaynaklık eden, yoruma açık özgün ifadelerin ve üslupların var olduğu çoğulcu ve deneysel anlayış/yaklaşım üretimin temel dayanak noktası olmuştur.

Popülizme dayanan Postmodern sanat anlayışı alaycılık ve çoğulculuk sergilerken, tutarsız ve kuşku merkezli hareket eden Postmodern sanatçıların "ne olsa uyar" düşüncesiyle hareket ettiği ve farklı olasılıkları deneme yolunu seçtiği görülmektedir" (Sarup, 2017, s. 188). Özellikle 1970'ler Batı Almanya'sında üretim pratiklerinde kavramsal ve deneysel uygulamaların çokça görüldüğü bir dönemdir. Nitekim, derlemeci biçimsel yaklaşımın kaynaklık eden Postmodern sanat, sanayi devrimi sonrasında modern hayatın ve pek tabi olarak sanatın önemli kavramlarından biri olan montaj (kurgu); pürist form arayışında olan Kübist sanatçılardan Picasso ve Braque'nin öncülüğünde ortaya çıkan kolaj ve asamblaj gibi modern sanat anlayışının eklektik üretim pratiklerinden biri olan bu kavramlara daha da ivme kazandırarak onları çoğulcu çatının merkezine almış ve bu pratiklere yönelik üretim çeşitliliğini günümüze varana değin sürdürmüştür. Dolayısıyla Connor'un (2001, s. 47) "büyük anlatıların suskun haşmetinden mikro anlatıların paramparça özerkliğine doğru bir kaymaya tanık oluyoruz" ifadesinden de anlaşılacağı üzere sanatçılar, üretimin bütününe hizmet eden eklektik nesnelerin/ingelerin yerleştirme esnasında kurgunun bütünlüğüne odaklansa da kimliklerinin görünürlüğü adına da onları homojen bir paydada buluşmuşlardır. Boudelaire (2003, s. 168) bu tavrı üretimlerine şiar edinen sanatçıların eserlerini tek ve özel bakış açıdan yapılmadığı için eleştirerek, düşüncelerini "bir eklektik, dört rüzgarı birden yelkenine doldurup ilerlemek isteyen bir teknedir" şeklinde ifade etse de, bu sanatçılar için eklektik yapı adeta Nuh'un Gemisi gibi seçmeci bir praksis sahası olmasının yanı sıra, muhtelif imge ve teknolojilerin entegre edilerek yeni deneyim ve bilinç kazandığı bir alandır. O nedenledir ki "Postmoderizm, Modernizm'in evrensel enternasyonilizmi yerine, dünya köyünün 'ironik kozmopolitizm' in duyarlılığını sunar. Üslup çeşitliğini benimseyişi, Modernist estetik dışlamaya karşı güvensizliğin bir parçasıdır"(Connor, 2001, s. 134).

2. Gözden Çıkarmış Olanın Yeniden İnşası: Spoerri Üretimleri

1950'lerden itibaren belli bir üslup normuna ve yönetime bağlı kalmaksızın bir eser portföyüne sahip olan sanat, Fox'un (aktrn. Connor, 2001, s. 134) ifadesiyle "sanatçı ve izleyicilerin, karşılıklı ve sürekli ilgi konularını kucaklamaya, sanatın bütün kullanımlarını

benimsemeye istekli olmaları” ile nitelendirilir. Nitekim, Çağdaş sanatçılar geleneksel tutumun yeni ve farklı olana ilgisinin aksine eski ve yeni olanın bir arada var olduğu üslupsal denemelerinin yanı sıra, hali hazırda var olana yönelerek modern sanatın yapı taşları olan özgün-kopya, değerli-değersiz gibi kavramlara yönelik hiyerarşik ayrımı yok saymışlardır. Bu anlamda, sanatsal üretim pratiğine yönelik tüm bu kabullenişin Modern müzeciliğin çıkışının temeli olan ve nesneye dair tüm hiyerarşiyi reddeden, “insanlar değerli buldukları eşyaları/nesneleri toplama ve biriktirme” mekanı olarak bildiğimiz Nadire Kabineleri’nin bireysel keşif üzerine dayanan büyümlü dünyasıyla benzerlik gösterdiğini söylemek mümkün olacaktır (Gündüz, A., 2021, s. 641).

Nitekim, seçmeci bir tavırdan beslenen, eğreti bir üsluba sahip olan Kurt Schwitters’ın ve Max Ernst’in kolajları, küreselleşme ve kimlik problemlerine değinmek amacıyla sanat tarihinin çeşitli başyapıtlarını temellük ederek yeniden canlandırarak fotoğraflandıran Yasumasa Marimura’nın “Otoportreler” serisi, Armani’n organize edilmiş seçmeci nesnelerden oluşan asamblajları, Sherman’nın farklı kimlikleri kendi bedeninde deneyimlediği “İsimsiz Film Kareleri” fotoğraflar serisi ve makalenin akışı içerisinde yer vereceğimiz tüketim üzerine üretim pratiklerine yer veren ve bir kenara atılmış nesneleri bir arada toplayarak koleksiyonculuğu bir üretim formuna dönüştüren Daniel Spoerri’nin, biçim ve içerik deneyimi barındıran ve kimi zaman bir organizasyona bağlı kimi zaman ise rastlantıyı üretim sürecine dahil ettiği üretimleri Postmodern çatının çoğulcu ve muhalif düzleminde yer alan çalışmalardır.

2.1. Günün Kulisi: Spoerri Nesneleri

Sanatsal soru artık ‘Nasıl yeni olan bir şey ortaya çıkarabiliriz’ değil; Elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?’dir. Başka bir deyişle, soru şudur: Günlük yaşamımızı oluşturan bu kaotik nesneler, isimler ve referanslar yığınınından nasıl tekillik ve anlam üretebiliriz? Sanatçılar bugün formları yaratmaktan çok onları programlıyorlar: İşlenmemiş bir materyali mükemmel bir şekle dönüştürmek yerine, hâlihazırdaki formları remiksliyonlar ve verilerden faydalanıyorlar (Bourriaud, 2018, s. 28).

Dışlayıcı ya da indirgeyici bir köke sahip olmayan Postmodern sanat, nesnesine yönelideğer arayışı itkisiyle üretimlerinde nesnenin imgesine ve kendisine çokça yer vermiş, “deneyimin peşine düşmek şöyle dursun, sayısız yaklaşım açısına ve çeşitli tepkilere izin veren ansiklopedik bir durumu hedeflemiştir” (Connor 2001, s. 134) . Ne de olsa, “herhangi bir şeyi sanat kılan, bizim ona yönelik tutumumuz, onu sanat olarak kabul etme isteğimizdir” (Gablic 2000: s. 202). O nedenledir ki, farklı üretim ve üslup pratiklerine sıcak bakan Postmodern sanat için “sınırsız çeşitlilik mutlak bir örnekliğin bir başka biçimi”dir (Stallabbras, 2010, s.136).

Resim 1 : Daniel Spoerri, Kutular, 1961

Postmodern Sanat'ın geleneksel değerlere yönelik eleştirel yaklaşımın bir parçası olan Eat Art'ın öncülerinden Daniel Spoerri'nin temelde varoluşla ilgilenen yeni gerçekçi akımına olan yakınlığı, gündelik ve gelip geçici olana ilgi ve övgüsü, yaşamı anlama ve anlamlandırma çabası, yaşananlara dair aidiyet gibi üretim pratikleri perspektifinde işler üretmesine dayanak noktası olmuştur. 1960'lı yıllarda sanat mabedine giriş yapan “yeni gerçekçilerin konusu kesinlikle tüketimdi; ancak soyut ve genellikle anonim biçimlerde hazırlanıp temsil edilmiş bir tüketimdi. Yeni gerçekçiler fonksiyonel ömürlerinin sonuna gelmiş, daha önce kullanılmış nesneleri, ürünleri kurtararak, tüketimin ilk manzara ressamı, sanayi toplumunun ilk natürmort yaratıcıları olarak görülmektedirler” (Bouriaud 2018, s. 42). Nitekim, 1950'lerin sonunda yaşadıkları çağın tüketim davranışına tanıklık eden bu sanatçıların, kültürün bir yansıması olarak gündeme geldiklerini söylemek mümkündür.

Resim 2: Daniel Spoerri, Düzyazı Şiirleri, 1959,60

Bilindiği üzere Marcel Duchamp'ın “Çeşme” ve “Kar Küreği” çalışmalarında olduğu gibi hazır nesneleri kendi kullanım alanının dışına taşıyıp, sanatsal bağlamda ele alması 20. yüzyıl sanatını önemli ölçüde etkileyen bir değişim ve dönüşümün temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Spoerri ise Duchamp'tan farklı olarak bu kez hazır nesnenin zaman ve tesadüf kavramları zemininde değişimi ve dönüşümü üzerine bir öneri sunmuştur. Nitekim, sanatçı yaşamda ideal olanın “an” olduğu fikrinin ilk temsilini 1960'lı yıllarda yaşadığı ve çalıştığı şehir olan Paris'te kaldığı bir odada ortaya çıkan ilk “Tuzak Tablosu” olan “Prose Poems” ile ortaya koymuştur. (Resim 2). Sanatçının çeşitli varyasyonlarını ürettiği bu eserler, gündelik yaşam deneyiminin bir parçası olan yemek yeme eylemi sonrasında geriye kalan atık/kullanılmış nesnelerin (tabaklar, çeşitli mutfak eşyaları, kül tablalarını, yemek atıkları vb.) ve artıkların rastlantısal olarak oluşan katmanlarının/kabartmanlarının yatay ya da dikey bir yüzey üzerinde eklektik bir yaklaşımla sabitlenmesi neticesinde üretime dönüşen çalışmalardır (Resim 1,2,3,4,5,6,7,8,9). Böylece “mutlak düzenlerden bağımsızlaşan nesneler de, sınırsızca yeniden anlamlandırılmaya açılır” (Ojalvo, 2011). Öyle ki, eserde yer alan besinlerin zamanla bozulması neticesinde eserin henüz tamamlanmamış olduğuna ve yine rastlantısal bir süreçle işin tamamlanacağı düşüncesi de bu yaratıya hakimdir ve “sanat yapıtının kalıcı olmayan ve rastlantıya bağlı karakteri, sanatçının yaratıcılığından kaynaklanan gizemini ortadan kaldırır” (Germaner, 1997, s. 24,25).

Resim 3: Daniel Spoerri, Rembrandt Ütü Masası, Schwarz Koleksiyonu, Milan, 1964.

Postmodern süreç hayat ve sanatın iç içe geçtiği bir zemine sahiptir; o nedenle “gündelik hayat edimlerinin (müzik çalmak, yemek yemek, dinlemek, okumak, konuşmak vb.) gerçekleştiği mekanlar, sanat işleri, yani nesneler haline geldiği” gibi, bu edimlerin de sanatsal bir form olarak sanatın çoğulcu sahasın da yer aldığını görmek mümkündür (Bourriaud, 2018, s. 74). Nitekim, alımlayıcının katılımına yönelik sanat pratiklerinden biri olan Travaniya’nın birlikte yemek yapma ve yemeğe yönelik etkileşimli üretimlerinde olduğu gibi, Spoerri de gündelik yaşam pratiklerinden biri olan yemek yeme alışkanlığını çoğu üretimin merkezine almış; yemek masası ve üzerindeki nesnelerin eklektik ve raslantısal tavırla ortaya çıkan assemblajları ile sanatın sorgulanmasına yönelik bir yaklaşım getirmesinin yanı sıra, mutfağın takdirine yönelik de yeni bir senaryo sunmuştur. Öte yandan, yemek yapmaktan ve davetli konuklarla iletişim kurmaktan zevk alan sanatçının gündelik yaşamı temellük ettiği bu çalışmalarında performatif etkiler ve alımlayıcı katılımına yönelik tutkusu ile yemek ziyafetinin izlerini daha sonrasında dondurarak gündelik olanı sanatsal üretim sahasına taşımıştır. Dahası, süreç içerisinde değişen ve dönüşen bu eserler, dönemin siyasi ve sosyal koşulları nedeniyle zorlu bir çocukluk geçiren sanatçının yerinden yurdundan edilme duygusu ile anılarını dondurduğu bir kök salma itkisi olduğunu söylemek mümkündür. Ne de olsa, “sanatsal nesneler, esas olarak insanların duygularını harekete geçirmelidir; ve bu gerçekleştiği ölçüde nesnenin sanatsal değeri yükselecektir” (Şaylan, 2009, s. 119). Nitekim, kendine dair arayışlarını nesne üzerinde keşfetmeye çalışan sanatçının 1990 yılında verdiği röportajda düşünceleri şu şekilde ifade etmiştir:

“Bence sorun aslında memleketle ilgili. Çünkü çocukluktan bu yana, hatta çocukluğum süresince memleketimi kaybettim. Hiç bir zaman bir memleketim olmadı. [...] Romanyalı bir Yahudi, Ortodoks bir ülkede Protestan, aslında gerçekten öldüğü bilinmeyen, babası olmayan biriydim. Size yemin ederim, duvara yapıştırdığım ilk şey, bu duygulardı” (Hatch, 2003, s. 4; aktrn. Yiğit, 2018, s. 90-91).

Resim 4: Daniel Spoerri, Kichka'nın Kahvaltısı, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, 1960.

Spoerri bir ziyafetin diğer tarafı olan yemek atıklarını, dünyaya gösterme güdüsü ile eklektik bir yaklaşımla kullanır; bitmemiş, değişen ve dönüşen, organik bir sanat üreterek adeta “memento mori” yaklaşımını gündelik deneyim ile izleyiciye hatırlatır. Öte yandan, “ölüm” temasının önemli bir konuma sahip olduğu sanatçının çalışmalarında kutsallığından arınan bu değişmez nesneler 17. Yüzyıl natürmortunun bir ögesi olan “Vanitas”ı yeniden gündeme taşımıştır. Nitekim bitmiş, öğütülmüş ya da hazmedilmiş yemekler, içilmiş izmaritlerin yer aldığı “tuzak tabloları”nda sindirim, tikslenme, boşaltım, yaşam ve ölüm gibi kavramlar aynı sofrada buluşmuştur. Spoerri’nin Tuzak resimlerinden biri olan ve Dadaist Marcel Duchamp’ın atölyesine kahvaltı daveti sonrasında masadaki arta kalan her şeyi sabitlediği “Eaten by Marcel Duchamp”(Duchamp Tarafından Yenen) (Resim 5) adlı eseri, masada arda kalan kahve tortusu, henüz tamamlanmamış yemeği, kül tablosu içinde bitmiş izmariti, kullanılmış peçetesi ile diğer tuzak resimlerinde olduğu gibi “bir yaşam ve ölüm döngüsünün metaforu, ayrışma ve yeniden doğuş”tur (Solimano, 2010, s. 19; aktrn. Koczanowicz, s. 95). Benzer olarak 13’lük seriden oluşan ve ölüm temasına değindiği “Çoğalmanın Tehlikeleri” (1970-71) bir başka tuzak çalışmasıdır (Resim 6). Her seride metal çocuk ayakkabılarından biri fare kapanına sıkışmış olarak organize edilmiştir. Bir nevi zamana tuzak kuran ve nesneye bir an’ın göstergesi olarak yaklaşan sanatçı eserlerine kurduğu tuzakla hem fiziksel hem de mekânsal bir süreklilik peşinde olmanın yanısıra ölümün groteskliğini sanata dönüştüren bir yaklaşımın temsili olmuştur.

Resim 5: Daniel Spoerri “Duchamp Tarafından Yenen”, 60 x 70 cm, Enstalasyon, 1964, Arman Özel Koleksiyon

Resim 6: Daniel Spoerri, Çoğalmanın Tehlikeleri, 1970-71

Madolyonun öteki yüzünden bakmak gerekirse, sanatçının “Tuzak Tabloları” küresel kültürün hızla vahşileşen tavrına yönelik bir eleştiri olmasının yanı sıra, alımlayıcı-nesne arasındaki etkileşimi güçlü kılar; yaşamsal olana tanıklık etmeyi reddeden üretim pratiklerinin aksine gündelik yaşam formlarıyla ilişki kurar ve tanıdık olana yönelerek yeni bir anlam inşasına gider. Gündelik olanın “kulis”i olarak nitelendirebileceğimiz ve eklektik zemine sahip olan bu çalışmalar, aynı zamanda yemek hazırlamanın ve tüketmenin insanın varoluşuna dair en temel eylemlerden biri olduğunu vurgular. Ne de olsa “hiç kimse bir şey tüketmez, şeyler tüketilir. Spoerri masa üzerindeki kırıntılardaki, Arman ise atık teneke kutuları ve stoklardaki şiirselliği sergilemiştir” (Bouriod, 2018, s. 42). Aynı zamanda Spoerri eklektik bir tavırla nesnenin anlam inşasına yönelik deneyimleri ile sanatın sınırlarına yönelik yeni argümanlar getirmiştir. Nede olsa, Kitsch’den Postprodüksiyon’a kadar bir deneyim sahasına şahit olan, toplumsal bir olgu olan Postsanat “deneyim pazarlamasında, yani günlük deneyimlerin estetik deneyim

olarak pazarlanmasında mükemmel bir noktaya ulaşmıştır’’(Kuspit, 2014, s. 95). Koczanowicz (2018, s. 95) bu deneyime yönelik düşüncelerini ise şu şekilde ifade etmiştir:

‘‘Spoerri, anti-sanat fikrine tam olarak 'mutfak-sanatı' aracılığıyla katkıda bulunmuştur. Sanatsal projeleri, geleneksel sanatın temel çerçevelerine meydan okumadır.. Sanat-yaşam ayrımını ortadan kaldırarak sanatçı-izleyici karşıtlığının altını oydu. (...) Sanatı yaşamla (karşıtlık yerine) karşılıklı etkileşim açısından düşünmek, 1960'ların başında Spoerri'nin benimsediği disiplinlerarası bir sanat hareketi olan Fluxus'ta da yaygındı’’.

Resim 7: Daniel Spoerri, Tatlı (Seri 2), Asamblaj: Karışık Malzeme, 80.2x160.3x43.5cm, Ludwig Museum, Budapeşte, 1991.

Öte yandan, yemek yeme eylemi sadece insanlar yediği takdirde süren ve aynı şekilde tekrarı mümkün olmayan performatif bir eylemdir. Yemek sonrası masada yer alan kalıntılar genellikle atık olarak nitelendirilen ve gözden çıkarılan şeyler olsalar da, geçmişe duyulan özlemi ve mümkün olasılıkla yinelenemeyecek olanı koruma itkisini özümleyen tek referanstır. ‘‘Böylece denilebilir ki, tüketim ediminden geriye kalan atık nesne, insanın içinde bulunduğu kişisel zamanına ait çeşitli izleri barındıran bir koda dönüşmüştür’’ (Wallace, 2014). Belki de Habermas’ın (aktrn. Harvey, 1997, s. 359) ifadesiyle ‘‘gelip geçici, kaygan, anlık olana atfedilen yeni değer, dinamizmin kutsanmasının kendisi, kirlenmemiş, lekesiz, ve istikrarlı bir şimdiki zamana duyulan özlemi ele verir.

Resim 8: Daniel Spoerri, Restoran Spoerri, 1972, Asamblaj, 70x70x35 cm.

Öte yandan, sanatçının eskatolojik yaklaşım içinde dondurularak “an”ı taçlandırmaya çalıştığı çalışmaları, aynı zamanda kişisel koleksiyonları oluşturan ve mikrokozmosun bir temsili olan kabineciliğin eklektik dünyasıyla özleştirilebilir. Kabinesindeki her bir koleksiyonu bir üretime dönüştüren Spoerri, hazır olana yönelerek zaman ve tesadüfe bağlı olarak konumlanan nesnelerin yerini alır. Artun (2005, s. 57) bu sanatçılar için sanat dışı koleksiyonlarla dolaysız biçimde çalışma fırsatlarına sahip olduklarını ifade etmiştir. Ne de olsa, “yaratmak yeni bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır” (Bourriaud, 2018: 41). İşte tam da bu noktada sanatçı eklektik nesnelerin sembolik değerini sürecin bir parçası olan deneyimle keşfetmiş, sanatsal üretimde raslantı argümanını getirmiş ve yaşamdaki konumunu nesnenin konumlandırılması üzerinden sorgulamıştır. Benzer şekilde “Duchamp sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasına sağlayan bir aracıya dönüşür. Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir” (Kuspit, 2014, s. 10).

Resim 9: Daniel Spoerri, Tuzak Tablosu, 1972, Asamblaj, 70.0x70.0x33.5 cm.

Spoerri 2016'lı yılından günümüze değin farklı bir tuzak resmi anlayışı ile karşımıza çıkmaktadır. Bu kez sanatçı bitpazarından satın aldığı buluntu ya da çöp yığınları içinden seçtiği nesnelerin bilinçli bir organizasyonuna bağlı bir üretim pratiği sergiler (Resim 10 ve 11). Bu seride de diğer tuzak resimlerinde olduğu gibi alımlayıcı tekrar eden bir paradoks içinde bulur kendini: geçmiş an'ı sabitlemek ve sonsuz kılmak adına sıradan ve gözden çıkarılabilir olana yönelmek. Ne de olsa, sanatın sürdürülebilirliğinin ancak gündelik ve sıradan olana mümkün kılındığını savunan Spoerri, bu şekilde sanatı gündelik yaşamın içine hapsedmenin reddini şiar edinirken aynı zamanda sanat üretimlerinin hüviyetine yönelik varlıksal ya da varoluşsal bir meydan okuma içerisine de girmiş bulunmaktadır.

Resim 10: Daniel Spoerri, Ohne Titel, 2020, Ahşap Objeler, 64 x 64 cm.

Resim 11: Daniel Spoerri, Ohne Titel, 2020, Ahşap Objeler, 80 x 95 cm.

SONUÇ

II. Dünya savaşı sonrası ivme kazanan tüketim krizi, özellikle 1960'lı yıllarda yaşanan toplumsal, ekonomik, ve politik anlamda değişen ve dönüşen dinamiklerin sanatı da etkilemesiyle birlikte, sanata dair yerleşik algılara ve kalıplara yönelik topyekün eleştiri sözü konusu olmuş; ardıl olarak sıradan ve gündelik hayata yönelen sanatçılar yaşam ve sanat arasındaki sınırların ihlalini şiar edinmiş, tek bir üslup yerine ise çoklu üslupları, belli bir sanatsal norma bağlı kalmak yerine deneysel üretim sahalarını benimsemişlerdir. Yeni bir şey üretmek kaygısı yerine elinde var olanı değerlendiren, bunları eklektik bir gövdede birleştiren, kolaj, asamblaj, ironi, kendine mal etme gibi üretim pratiklerini gövdesinde barındıran Postmodern sanatın üretim yaklaşımı ve olanakları ile yeniden gündeme gelen malzemesi/nesnesi, bu kez kendisini sabitlenmiş bir an'da, yaşamın bir kalıntısı olarak Daniel Spoerri'nin çalışmalarında bulmuştur.

Görünen odur ki, Duchamp, Warhol, Rauschenberg gibi nesneyi göstergeler üzerinden konumlandıran bu sanatçılardan biri olan Spoerri, atık olan nesneyi yeni bir bağlam çerçevesinde eklektisizst bir üslupla organize etmenin yanısıra, zaman zaman da üretime dair öngörülebilir her şeyi dışarda bırakarak anlık olana değer atfetmiş, hem biçim hem de içeriğe dair çeşitli rastlantısal üretimlerde bulunmuştur. Nitekim, raslantısal düzende/düzensizlikte belli bir an'ı ve bireysel hatırayı temsil eden her bir nesne adeta birer analogdur. Öte yandan, sanatçının sıradan nesneye yönelten temel itki sanatın üstünlüğüne ve kutsal haresine dair getirdiği eleştirel tavrıdır. Bu tavır onu aynı zamanda gündelik yaşam pratiklerinin zengin sahası içinde nesnenin inşasına yönelik yeni deneyimler kazandırmasının yanı sıra, sanatın sınırlarına ve sürdürülebilirliğine dair yeni argümanlar geliştirmesine de öncülük etmiştir. Neden olsa, Postmodern sanatçılar için sanat gündelik olana hapsediği sürece değil, ancak onunla birlikte var olduğunda hüviyetini kazanacaktır. O nedenledir ki, gündelik olanı üretim merkezine alan Spoerri, eklektik bir yaklaşımla, kimi zaman, zaman ve raslantı kavramları eşliğinde, kimi zaman ise bilinçli organizasyonla kaygan bir düzlemde konumlandığı nesnesi adeta kendi ruhuna doğru da bir yolculuk yapmıştır.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2005). *Sanatçı Müzeleri*. İletişim Yayınları.
- Arseven, C. E. (1998). *Eklektizm. Sanat Ansiklopedisi*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.). İletişim Yayınları.
- Bourriaud, N. (2018). *Postprodüksiyon*. (N. Saybaşı, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Cevizci, A. (2009). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Connor, S. (2001). *Postmodernist Kültür*. (D. Şahiner, Çev.). YKY.
- Gablic, S. (2000). “Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları”. *Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 75.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*. Kabalcı Yayınları.
- Gündüz, A. Y. (2021). “Bir Üretim Formu Olarak Koleksiyonculuk: LA BOITE-EN-VALISE”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 14, Sayı: 77, 640-650.
- Harvey, D. (1998). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.). Metis Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. Everest Yayınları.
- Kumar, K. (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post- Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. Dost Yayınları.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayınları.
- Koczanowicz, D. (2017). “Beyond Taste, Performance Research”. *Performance Research A Journal of the Performing Arts*, 22:7, 92-99. DOI: 10.1080/13528165.2017.1353201
- Ojalvoi, R. (2011). Sürrealizm Yaşıyor / Sürrealizm ve Mimarlık: Mimarlığın Öteki Yüzünü Aramak. <https://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-surrealizm-ve-mimarlik-mimarligin-oteki-yuzunu-aramak/433>. Erişim Tarihi: 29.11.2021.
- Sarup, M. (2017). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.). Phar makon Yayınevi.
- Simmel, G. (1978). *The Philosophy of Money*, (T. Bottomore and D. Frisby, Çev.). Routledge & Kegan Paul.
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. İmge Kitabevi.
- Wallace, I. (2014). The History of the Found Object in Art. http://www.artspace.com/magazine/art_101/the-history-of-the-found-object-in-art. Erişim Tarihi: 29.11.2021
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat*. Algi Yayınları.

Görsel Kaynakça

Resim 1: http://www.danielspoerri.org/web_daniel/englisch_ds/werk_einzel/05_fallenbild.htm

Resim 2: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/spoerri-prose-poems-t03382>

Resim 3: <http://maetravels.blogspot.com/2009/10/use-rembrandt-as-ironing-board.html>

Resim 4: <https://twitter.com/hragv/status/1302674549914427392>

Resim 5: <https://www.wikiart.org/en/daniel-spoerri/eaten-by-marcel-duchamp-1964>

Resim 6: <http://www.artnet.com/artist/daniel-spoerri/le-danger-de-la-multiplicationiPeWXzhawSY4QCM4VP-vw2>.

Resim 7: <https://www.ludwigmuseum.hu/en/work/sevilla-series-no-2-dessert-eaten-young-artists-next-door-studio-hopital-ephemere-july-1991>

Resim 8: <https://www.bonhams.com/auctions/22850/lot/4/?category=list&length=10&page=1>

Resim 9: <https://www.collection.pictet/artwork/tableau-piege>

Resim 10: <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=68030>

Resim11: http://www.artnet.com/artists/daniel-spoerri/ohne-titel-a-cCmBi_QOw5KKrj_zwq3ZeQ2