

YENİ GERÇEKÇİLİK SAHASINDA ÇAĞA TANIK BİR OYUNCU: ARMAN

Yudum AKKUŞ GÜNDÜZ

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

Akkuş Gündüz, Yudum. “Yeni Gerçekçilik Sahasında Çağa Tanık Bir Oyuncu: Arman”. idil, 89 (2022 Ocak): s. 47–57.
doi: 10.7816/idil-11-89-05

ÖZ

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupa’da kültürel, ekonomik ve politik anlamda yaşanan birtakım dönüşümler sanatı da doğrudan etkilemiştir. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında toplumsal anlamda yaşanan yıkım ve Modernizm’in idealize ettiği Çağdaş Dünya kurgusunun başarısızlıkla sonuçlanması, nihayetinde sanat sahasında da çeşitli dinamiklerin ivme kazanmasına sebep olmuştur. Böylece varoluşuna ve malzemesine dair yeni bir argüman ileri süren sanat, çözümü yaşamla olan ilişkisini yakınlaştırdığı yeni bir üretim pratiğinde bulmuştur. Nitekim, 1960 sonrasında Neo-Dada hareketinin bir kolu olarak ortaya çıkan, Kavramsal Sanat’ın ve Popüler Sanat’ın ruhunu kısmen taşıyan ve çağın sanatının estetiğine yeni bir öneri sunan “Yeni Gerçekçilik”, geleneksel yapının temeli olan betimleme üzerine bir üretim pratiği sergilemenin aksine, Dünya’nın kendisine sanatsal bir üretim olarak yaklaşan yeni anlam inşasına gitmiştir. Bu çalışmada, Yeni Gerçekçilik akımının tasvir edilmesi için gündelik hayatın bir parçası olan endüstriyel nesnelere ve atıkları kendine mal ederek onları üretim merkezine alan; sanatın sürdürülebilir olabilmesi adına sanatı ve gündelik olanı eş paydada buluşturan; gün geçtikçe tüketim ivme kazandığı bir toplumun gözden çıkardığı nesnelere/atıkları yeni bir bağlam içerisine taşıyarak sanat üretimi mertebesine taşıyan ve asıl adı Armand Fernandez olan Arman’ın seçmecî bir yaklaşımla toplayarak, yakarak, kırarak kimi zaman ise çoğaltarak ürettiği sanatsal pratiğine değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Gerçekçilik, Arman, Çağdaş Sanat, Armand Fernandez

Makale Bilgisi:

Geliş: 12 Kasım 2021

Düzeltilme: 29 Aralık 2021

Kabul: 25 Ocak 2022

Giriş

Endüstri Devrimi'yle birlikte kültürel, iktisadi ve siyasal anlamda yaşanan değişim beraberinde kapitalist bir dünya düzeninin habercisi olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra mevcut dinamiklerin ve dönüşümün daha da ivme de kazanması, kültürel yaşamın bir parçası olan sanatı sınırların ve malzemenin tartışıldığı homojen bir sahaya taşımıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan toplumsal çöküş, beraberinde sanat ve yaşamın arasındaki sınırların eridiği, gündelik olanın rağbet gördüğü, çeşitli avangart sanat hareketlerinin ortaya çıktığı bir dönemin habercisi olmuştur. Nitekim, 1950'li yıllarda geleneğin reddini savunan Neo Dada hareketinin ruhunu taşıyan, gerçekliği öncül amaç olarak kabul eden bir Çağdaş Batı Sanat hareketi olan “Yeni Gerçekçilik”, yaşadıkları dünyayı fenomenoloji yaklaşımı çerçevesinde ele alan bir grup sanatçıdan oluşan bir sanat hareketi olarak gündeme gelmiştir. 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 nesnelere, ürünleri kullanarak, tüketimin ilk manzara ressamı, sanayi toplumunun ilk natürmort yaratıcısı olarak görülürler (Bourriaud: 2018: 42). 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha da ivme kazanan tüketim davranışı Yeni Gerçekçi sanatçıların üretim kadrajına girmiş; böylece kullanım değerini kaybeden nesne ve gözden çıkarılmış atıklar, bu kez sanat nesnesi olarak galerilerde, kamusal alanlarda, vitrinlerde, sokaklarda yerini almış ve kaybettiği itibarlarını yeniden kazanmışlardır. Öteki açıdan bakarsak olursak, toplumun yaşam tarzına dair çeşitli kodlar barındıran bu malzemelerin, çağın üretim- tüketim anlayışına tanıklık ettiğini söylemek isabetli olacaktır. Dolayısıyla gündelik olanı kendine mal eden Yeni Gerçekçi sanatçılar, tüketimin bir getirisi olan yıkımı “Tüketim toplumu içerisindeki sanatın/sanatçının rolü nedir?” sorusuna cevap aramak ve yaşamı sanata yakınlıktırma adına geleneksel malzemeyi ve biçimi reddettiler, eklektik bir ifadeyle asamblaj, kolaj, dekolaj, deneysel poster gibi çeşitli üretim yaklaşımlarını benimsedikleri bir üretim pratiği sergilemişlerdir.

Dünyanın Tanığı Olarak “Yeni Gerçekçilik”

“Günümüzde, kurumlaşmış tüm söz dağarcıklarını, tüm dillerin ve üslupların tükendiğine ve kemikleştirdiğine tanık olmaktayız. Geleneksel ifade biçimlerini yetersiz kılan bu tükenmişlik, Avrupa ve Amerika’da dağınık haldeki bağımsız girişimleri karşı karşıya getiriyor; ama incelemeleri ne yönde olursa olsun her biri yeni bir ifadenin normatif temellerini tanımlama çabası içinde bulunuyor” (Antmen: 2008: 178).

1950'li yılların sonunda Fransız sanat eleştirmenlerden biri olan Pierre Restany'nin öncüllüğünü yaptığı, tüketim kültürünün nihai sonuçlarını gündeme taşıyan bir grup genç sanatçıdan oluşan “Yeni Gerçekçilik”, çağına tanıklık etme adına dünyayı betimlemenin aksine dünyanın kendisini temellük eden bir üretim pratiğini savunmuştur. Nitekim, Pierre Restany (akt. Antmen: 2008: 176) bu oluşumun önerisinin “gerçeğin kavramsal ya da düşsel prizmasından geçirilmiş bir yansıma değil, kedisinin algılanmasının tutku dolu macerası” olduğunu belirterek, adeta dünyanın kendisinin bir üretim formu olduğunu belirten bir yaklaşımla tüm gerçekliği gözler önüne serme itkisini dile getirmiştir. Dünyanın gerçeklerine yönelik yeni bir argüman getiren bu hareket tıpkı Popüler Sanat'ta olduğu gibi Modern dünyanın ona sunduklarını kucaklar ve üretim pratiğinin gövdesini bu malzemelerle şekillendirir. “Yeni Gerçekçilik'in tüm etkinlikleri en geniş kapsamıyla varoluşla ilgilidir. Dünyaya bakış açısı, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilinci, teknolojiden yararlanma, yaşanan ânı sahiplenme, günlük yaşantının şiirselliği, yeni gerçekçi sanatçıların ele aldığı başlıca konulardır” (Germaner, 2003: 19). Zira, gündelik hayat ve yaşam arasındaki sınırların kalktığı 1950'ler sonrasında, Çağdaş dünyanın gündelik edimlerden biri olan “tüketim”, fenomenolojik bir yansıma ile bu grup genç sanatçının üretimlerine şiar edindikleri temel kavramlardan biri olmuştur. Sanatçılar üretim pratiklerinde çöp, yığın ve hazır nesnelere kullanarak yaşamın akıcılığı, aşırı üretim-tüketim edimini, yaşam-ölüm döngüsü gibi kavramların yanı sıra endüstriyel toplumların temel kaygılarına değinerek sanatın sınırları ve değerleri üzerine de yeni bir argüman sunmuşlardır. Öte yandan, Yeni Gerçekçi sanatçılar sanatın bir konuyu savunması, politikleştirilmesi veya idealize etmesi zorunluluğunu tartışmaya açmışlardır. Bu tartışma bir yandan yaşam ve sanatın aynı paydada buluşmasını beraberinde getirmiş, öte yandan nihai olarak da çoğulcu üretim pratiğinin bir getirisi olan üslup çeşitliliği ile sanatın dogmatik kalıplarına yönelik bir reddi oluşturmuştur.

Yeni Gerçekçi sanatçıların üretim pratikleri özellikle II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan ekonomik, toplumsal, kültürel değişim ve dönüşümlere, üretim-tüketim döngüsüne, değişen toplum yapısına karşılık bir cevap niteliği taşımaktadır. Bu sanatçılar kent yaşamının gerçekliğini teşhir etmek adına yeni bir üretimin aksine hâlihazırda var olanı kendine mal eder ve onu yeniden dolaşıma sokarlar. Nitekim, Duchamp'ın (akt. Bourriaud: 2018: 41) ifadesiyle “yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır”. Dolayısıyla “kullanılmış, eskimiş bir nesne, sanat olarak tekrar kullanılabilir. Burada, hiciv ve zaman, trajik bilinçle el ele verir ve yapıt yeniden, bir gerçeğin ve görünenin nesneliliğini aşan karmaşık insan düşüncesinin

bir belirteci olur" (Germaner, 2003: 21). Kısaca belirtmek gerekirse, Dada'nın - ki "sıradan nesneye yönelen bir sanatsal vaftiz tipik bir Dada eylemidir"- ardılı olarak ortaya çıkan bu hareket, sıradan ya da gözden çıkarılmış olanların yeniden organizasyonuyla Duchamp'tan aldıkları ilhamı geleneğin sınırlarına taşıdılar (Antmen, 2008: 177). Bu sınırları bazen yakarak, yıkararak, bazen ise yığınları kütleli bir forma dönüştürerek metaforik bir yaklaşımla aşmaya çalışmışlardır.

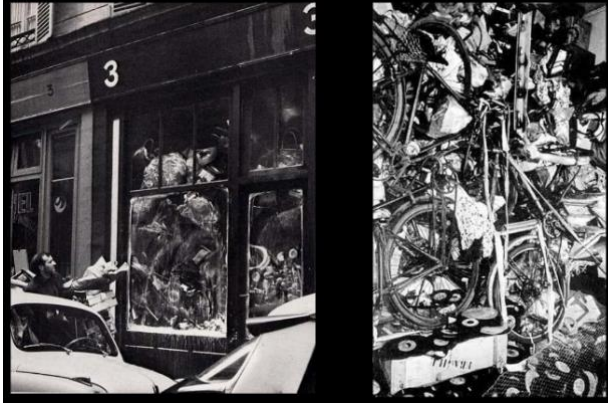
Yeni gerçekçi sanatçılar düşünsel ve fikri olarak "bilgi çağından küresel kültürün hızla yayılan kaosu bir tepki" ortaya koymak adına aynı gövdede buluşmalar da teknik ve üslup farklılıkları onları birbirlerinden ayıran temel özelliklerdir (Bourriard: 2018: 22). Herhangi bir kuramsal yönetime bağlı kalmadan hazır nesneyi ya da imgeyi kendine mal eden bu sanatçılar, asamblaj, yerleştirme, kolaj, dekolaj, montaj gibi farklı üretim biçimlerine yönelmişlerdir. Nitekim Danto'nun (2010:186) "çoğulcu bir sanat dünyası çoğulcu bir sanat eleştirisi gerektiriyor" ifadesinden de anlaşılacağı üzere Yeni Gerçekçi sanatçılar yaşadıkları çağa eleştirel bir yaklaşım sergilemek adına farklı ve deneysel üsluplara oldukça yakın durmuşlardır. Örneğin, César'ın "Sarı Buick" (1961) adlı üretiminde olduğu gibi tüketim kültürüne dikkat çekmek adına atık nesnelere sıkıştırarak elde ettiği kütleli formları; sanatın ancak yaşamla iç içe olduğu takdirde sürdürülebileceği düşüncesini savunan Spoerri'nin günümüze değin farklı serilerini ürettiği, nesnelere ve atık gıdaları sabitlediği "Tuzak Resimleri"; Niki de Saint Phalle'nin resim ve heykelin bir hibriti olarak ele alabileceğimiz üretimleri; Yves Klein'in çağın kaosuyla tanıklık etmek adına duvarlarını beyaza boyadığı ve içeriğini tamamen boşalttığı galerinin izleyiciyle buluştuğu "Boşluk" sergisi ve makalenin akışı içerisinde ele alınan ve asıl ismi Armand Fernandez olan Arman'ın tüketim çağına göndermeler yapmak adına kimi zaman yakma kimi zaman ise yıkma ve toplamaya dair üretim pratikleri "Yeni Gerçekçi" sanatçıların üretim paletinin çoğulcu ve eklektik bir gövdeye sahip olduklarının göstergesidir.

Sanatta Üretimin Bir İfadesi: Topla, parçala, çoğalt ve yak

"Ben anlık olarak geleceğin arkeoloğuyum. Bugün ise imkânsız bir gelecek görüm var" Arman (akt. Hamilton, 2014: 55).

Modern yaşamla sanat arasındaki hiyerarşik ayrımı yok etmeyi ve tüketiminin kültürünün ardıl sonuçlarını teşhir etmeyi şiar edinen Yeni Gerçekçi hareketinin bir üyesi olan Arman, yeni bir üretimin aksine hali hazırda var olan endüstriyel nesnelere ve atıkları temellük ederek onları üretiminin merkezine almıştır. Bunu yaparken de toplamak, kırmak, yakmak, vurmak, çoğaltmak gibi performatif eylemler sergilemiş ve post-endüstriyel toplumun gerçekliğini etkin bir şekilde ifade etmek adına öncüllüğünü Duchamp'ın yaptığı hazır nesneye yönelmiştir. Endüstriyel nesnelere, atıklara, gözden çıkarılmış eşyalara yönelen sanatçı onlarla kütleli formlar oluşturmuş, resimler ve baskılar yapmıştır.

Üretim malzemesi olarak atık ya da hazır nesne/buluntu nesneyi tercih eden sanatçı için kamusal alanlar, tüketimin teşhir alanı olan vitrinler veya dükkanlar üretim pratiğinin temel mekanlarını oluşturmuştur. 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatın malzemesi üzerine yaşanan argüman beraberinde sergileme mekanlarına yönelik yeni deneyimleri Kamusal alanda üretme ve sergileme yaygınlaşmış, galeriler, vitrinler bir sergileme mekânı olmanın aksine bir esere dönüşmüştür. Nitekim, Arman'ın 1960 yılında Paris'te Iris Cler galerisinde Yves Klein'in sanatın sınırlarını ve nesnesini sorgulama adına duvarları beyaza boyadığı, esersiz boş bir galeride açtığı "Boşluk" sergisine bir cevap niteliği taşıyan, "iç mekandan oluşan Boşluk'una mükemmel bir nazire" olarak nitelendirilen "Dolu" adlı sergisi üretim pratiğine kaynaklık eden önemli bir çalışmadır (Artun, 2005: 19) (Resim 1 ve 2). Klein'nın bomboş bir mekân tasvirinin aksine Arman, çöp ve atık malzemeler gibi birçok nesnenin yığınlar halinde, rastlantısallık ve düzensizlik kavramları çerçevesinde, hiçbir hiyerarşi gözetmeksizin bir arada olduğu bir sergiyi dışardan izleyiciyle buluşturarak yeni bir anlam inşasına gitmiştir. Dolayısıyla, galeri bu kez bir sergileme mekânı olmanın aksine bir üretim formuna dönüşmüştür.



Resim 1: Arman, *Dolu*, Galerie Iris Clert, 1960.



Resim 2: Arman, *Dolu*, Galerie Iris Clert, 1960.

Öte yandan, Arman'ın hiçbir hiyerarşi gözetmeksizin, düzensizlik içerisinde konumlandığı bu yığınlarının, kişisel koleksiyonculuğun çıkış noktası olan Nadire Kabineleri'nin sihirli dünyasını oluşturan arşivlenmiş nesnelere de benzerlik gösterdiğini söylemek mümkün olacaktır. Tıpkı Kabinelerde olduğu gibi "Dolu" sergisiyle Arman, kaos içinde konumlandığı nesnelere ve atıklarıyla tekil-çoğul, özgün-kopya, kıymetli-kıymetsiz, düzenli-düzensiz kavramlarına yönelik bir öneri getirmiş; kendiliğinden etkileşime giren nesne ve onun özüne yönelik bir keşif sunmuştur. Endüstri ve teknoloji çağının bir getirisi olan üretim çeşitliliği ve aşırı tüketim sanatçının üretim pratiğinin gövdesini oluşturmuştur.



Resim 3: Arman, *Halles Çöplüğü*, 1961, Paris, Centre Pompidou

635x430x125cm.



Resim 4: Arman, *Küçük Burjuva Atıkları*, 1959

600x 400x100 cm.

1950'lerden sonra yaşam ve sanat arasındaki hiyerarşinin reddini temel edinen sanatçılardan biri olan Arman'ın, yeni bir üretim pratiğinin aksine hâlihazırda var olanı kendine mal etmesi ve onu yeniden dolaşıma sokması, aşırı üretim ve küresel tüketim krizinin kaosu karşısında bir tavır olarak da nitelendirilebilir. Nitekim, sanatçı 1950 ile 1961 yılları arasında yaptığı "Poubelles/ Çöp kutuları" adlı seri ile endüstriyel atıkların çirkinliğini bu kez hem alımlayıcı hem tüketici olan insanla buluşturarak sanatın sınırlarına dair yeni bir argümana kaynaklık etmiştir (Resim 3, 4, 5). Hamilton'un (2014: 55) ifadesiyle yıkımın yaşam döngüsünde kendisini "tanık" ve "katılımcı" olarak tanımlayan Arman'ın, toplanmış ve yığılmış çöplerin bir dikkörtgen camekânda sergilenmesiyle oluşan bu eserleri, yaşam gerçeklerinin teşhiri adına sanat ve gündelik olanın arasındaki sınırları ihlal eden bir başkaldırı olmanın yanı sıra; II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan büyük krizin sonucu olarak sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda yaşanan deformasyona yönelik bir tavır olarak da nitelendirilebilir. Artun'un (2005: 19) Arman'ın muhafaza ettiği bu çalışmalara yönelik "bakan kişiyi bir kenara atılmış nesnelere güzelliğini fark etmeye yöneltiyor, böylece o nesnelere yepyeni bir estetik yapıyla donatılıyordu" şeklindeki ifadesinden anlaşılacağı üzere, gözden çıkarılan nesnelere yeni bir bağlam içerisinde ele alarak onlara sanatsal bir değer

atfetmiştir. Nitekim, Arman’ın (akt. Hamilton, 2014: 55) “toplumunun bir görgü tanığı olarak, üretimin, tüketimin ve tahribatın aldatıcı yaşam bilimsel döngüsü ile çok fazla ilgili olmuşumdur” söyleminde belirttiği üzere, sanatçı gün geçtikçe nesnelere ve göstergelerin ardından koşan tüketim toplumunun dramatikleşen formunu, yığınları bir üretim biçimine dönüştürerek teşhir etmiştir. Arman (akt. Dolmacı, 2009) yığınlara yönelik merakını şu şekilde ifade etmiştir:

“ ‘yığın’ların ilkesini ben keşfetmedim, onlar beni keşfetti. Seri üretim hattı ve çöp yığınları, üretim, tüketim ve tahrip/yok olma döngüsünün en önemli göstergeleriydi. Onlar her zaman toplumun içinde ve söz konusu göstergeler ile her an bizimle birlikteydiler. Sonuç olarak çöpe dön/müş(memiş) ancak atılmış/reddedilmiş objeler ve bunlara ait gerçekler beni hep düşündürmüştü hatta üzmüştü”.



Resim 5: Arman, Çocukların Çöpü, 1960, 930x600x100 cm.

Dolayısıyla, bu kez yaşamın bir parçası ve tüketimin bir ürünü olan “çöp/atık” gözden çıkarılan, yok sayılan bir kavram olmanın aksine seyirlik bir eser olarak bir vitrinde yerini almıştır. Zira Hamilton (Hamilton, 2012:7; akt. Yılmaz, 2015: 189) bir katılımcı ve gözlemci olarak Arman’ın çalışmalarının düşünsel yapısını “savaş sonrası kültürün montaj hattından vitrinlere, oradan mutfak raflarına, oradan çöp kutularına ve nihayet çöp yığınlarına dönüşen nesne döngüsünü edimsel olarak taklit ederek çağdaş topluma “şahit olmak” veya gözlemek üzere gözler önüne serişinde apaçık bellidir” şeklinde belirtmiştir. Öyle ki, Arman tıpkı bir *flaneur* gibi kentin belleğini arşivlemenin yanı sıra onu üretime dönüştürme gayesindedir. “Çağdaş kentin *flaneur*’ları ya da şehir gezginlerini moda ve kentlerin popüler kültürlerinde bulunan kurmacaların ve ilginç değerlerin fantastik *melange*’ının yapaylığı keyfiliği ve yüzeyselliğiyle oynar ve bunları selamlar” (Chambers, 1987; akt. Featherstone, 2013: 57). Özellikle tüketim çılgınlığı içerisindeki bireyin kimlik arayışını tüketim alışkanlığıyla eş paydada buluşturarak teşhir eden sanatçı, “*ne tüketirsek oyuz*” sloganıyla yola çıkan günümüz çağın temsilini, çöp kutularının saygınlığı tekrardan kazandırarak ortaya koymuştur. Böylece herhangi bir sanatsal kaygı olmadan yerleştirilmiş çöpler rastlantısal kompozisyonlarla tıpkı öncüllüğünü kübist sanatçıların yaptığı gibi eklektik bir tavırla sanatsal bir üretime dönüşmüştür.



Resim 6: Arman, Chopin'in Waterloo'su , 1962, Ahşap Panel Üzerine Piyano Parçaları, 186 x 308 x 48 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Nesnelerin üretim ve tüketimi üzerine yeni bir fikir geliştiren Arman'ın, benzer şekilde yıkımı üzerine de oldukça kafa yorduğu bilinmektedir. Duchamp'ın hazır nesne geleneğinden gelen sanatçının tahribatı üretimlerinin bir parçası olarak gören Dadaizm'in ve Fütürizmin etkilerinin görüldüğü "Coleres/Öfke" serileri ise burjuva ile özdeşleştirilen çeşitli müzik enstrümanlarının parçalanıp sonrasında sabitlenmesi üzerine inşa edilmiştir (Resim 6 ve 7). Tıpkı Yeni Gerçekçi sanatçı Spoerri'nin "Tuzak Resimleri" serisinde olduğu gibi sanatçı üretime dair öngörebildiği her şeyi reddederek, rastlantı kavramını üretim merkezine almıştır. Öte yandan, gündelik hayat pratiklerinin bir parçası olan bu enstrümanları da sanatına eklemleyerek kendine mal etmiştir.



Resim 7: Arman, Öfkeler-Son Akord, Kırık Piyano, 1981, Wichita State University, Kansas.

Adeta bir rock yıldızının konser sonrası performansında olduğu gibi müzik aletlerini şiddetli bir şekilde parçalayan sanatçı, ardından tüm parçaları zamanda sabitleme adına oldukları yerde sabitlemiştir. Bu noktada, Arman'ın sanatçının üretim sürecindeki nihai kontrolüne meydan okuduğunu ve bunu performatif bir eylemle taçlandırıldığını söylemek isabetli olacaktır. Gündelik yaşamın bir parçası olan "tahribat" performatif bir itkiyle gerçekleştirilmiş, sanatçı aracılığıyla fiziksel gerçekliğine son verilen nesne, yine sanatçı aracılığıyla yeni bir temsille var olmuştur. Bu açıdan denilebilir ki; Arman, "bütünün sorununu yeniden önerdi ve parça, birikme üzerinde bir etki yarattığı için: aslında, bir nesnenin parçası tüm nesneyi içerir ve belirli bir anlam, özünü korur" (Santarelli, 2010: 248). Sanatçının cehennem alegorisi olarak tanımlayacağımız ve yıkımın başka bir versiyonu olan "Combustions/Yakılmışlar" serisinde ise alımlayıcı nesnenin yok oluşuyla karşı karşıya kalıyor, fakat bu eylem nesnenin bütünlüğüne yönelik bir tahribattan ziyade kısmi bir yıkımı içinde barındırıyordu (Resim 8).



Resim 8: Arman, İsimsiz, 1964, Polyestere Gömülü Yanmış Keman, 765x540x55 cm.

Madalyonun öteki yüzünden bakmak gerekirse, biriktirme geleneğini şiar edinen sanatçı için özdeş nesnelerin ya da imgelerin -ki Wilson (1993: 85) bu süreci "tekrarlanan tefekkür" olarak nitelendirmiştir- konumunun inşasına yönelik tahakkümler ve var olanı yeniden düzenleme itkisi ile adeta yeni bir sınıflandırmaya karşılık geliyordu. Malzemeye yönelik istilacı bir tavır sergileyen ve özellikle 1950 sonrasında Çağdaş sanatçıların üretimi merkezine yer alan eklektik tavrın sembollerinden biri olan Arman, birbirini tekrar eden yığınları yeniden üretim sistemini işaret etmektedir. "Günlük yaşamımızı oluşturan bu nesnele, isimler ve referanslar yığından nasıl tekil anlam üretebiliriz?" sorusunun cevabını kişisel koleksiyonlarında arayan sanatçı özellikle, 1960 ve 1964 yılları arasında bit pazarından topladığı oyuncak bebekler, kullanılmış ayakkabılar, çeşitli plastik kapaklar gibi gözden çıkarılmış nesnelere sanatçının ana malzemesi olarak sanat piyasasında yeniden dolaşıma girmiştir (Bourriaud, 2018: 28) (Resim 9 ve 10). Öte yandan, bu nesnelere düzenlenmesi ve eklenmesi neticesinde oluşan yığının toplumsal belleğin bir aynası olduğunu söylemek isabetli olacaktır. Bu noktada, Arman "savaş sonrası kültürde montaj hatlarından vitrinlere, mutfak raflarına, çöp sepetlerine ve sonunda çöplüklere geçerken nesnelerin döngüsünü performatif bir şekilde taklit ederek çağdaş topluma "tanık" olmak veya onu gözlemlemek için üretmektedir" (Hamiton, 2014: 58).



Resim 9: Arman, Madison Caddesi, 1962, Cam ve Ahşaptan Bir Kutu İçerisinde Kadın Ayakkabıları, 23x39x4 in, (58.4x99x10.2 cm).



Resim 10: Arman, Damnes Köyü, 1962, Camlı Ahşap Kutu İçerisinde Oyuncak Bebekler, 20x20x11 in, (508x50.8x27.9 cm).

Sanatçının camekânda sergilediği bu çalışmalar günümüz toplumunu betimleyen alışkanlıklarına ve değerlerine ait bir kesit, irrasyonel tüketim çemberi içerisinde kimlik arayışındaki bireyin bir "otopotre" örneği olarak da nitelendirilebilir. Aynı nesnenin farklı örneklerinin tekrar eden yerleştirilmesine dayanan üretimleri de sanayi toplumunun tekrarlanan yeniden üretim ve tüketim döngüsünü, tüm bunların neticesinde meta tüketimin sebebiyet verdiği yığılmanın toplumda yarattığı tahribatı yansıtmaktadır. Nitekim, Umberto Eco'nun (akt. Santarelli, 2010: 252) bu konuya dair düşünceleri şu şekildedir:

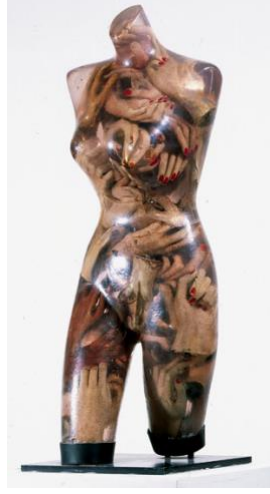
"Arman'ın eserleri neredeyse her zaman tek bir nesnenin çarpımı olmuştur. Ancak kataloglarını gizemli ve açıklayıcı kılan da bu "neredeyse"dir. Çünkü aynı şeyin içinde (birçok çatal, birçok gözlük, birçok müzik aleti) bize göstermektedirler ki; çokluğa dair bir modülasyonun olasılığı vardır. Bu çığınca (ama gizliden gizliye oldukça düzenli) asamblaj oyununda, her nesnenin ortaklarından ayrıldığı bir eğilim, bir dengeden sapma, minimal bir dönüş bulunur, ve bu noktada Arman benzeşimin tek sesli bir şarkısını heterojen bir senfoniye döndürmektedir"



Resim 11: Arman, Keman ile Venüs, 1970, Polyester Gövde İçindeki Keman, 35 4/5 x 13 4/5 in, 91 x 35 cm.

1950'li yıllara gelindiğinde ise sanatçının en ilgi çekici üretimlerini yapmıştır. Atık nesnelere hem mekânsal bağlamda değişme uğramamaları, hem de çürümeyi engellemek adına, polyester içerisine konumlandırılan Arman, hayati sürecini sonlandırmış ve kabuğunda hapsolarak kuruyan böcekler gibi nesnelere bu kez an'da sabitlemek adına pileksiglas kadın formlarının içerisine hapsedmiştir (Resim 11 ve 12). Üretim sürecinde ortaya çıkan hava kabarcıkları yaşamın bir metaforu olarak değerlendirilebilirken, yaşam gerçeğinin bir parçası olan çürüme ve ölüm

gibi kavramları nesne üzerinden deneyimlemiş, nesnenin tahakkümüne yönelik bir müdahalede bulunarak onu erotik bir çağrışımdan uzak bedenlerin içerisinde hapsederek an’da sabitlemiştir.



Resim 12: Arman, Kırmızı Tırnaklı Venüs, 1967, Polyester Gövde İçindeki Manken Elleri, 970x350x350 cm.

Sonuç

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ivme kazanan tüketim alışkanlığı eleştirisine dayanan “Yeni Gerçekçilik”, sanatsal üretim pratiğini idealize eden bir gerçeklik algısının aksine, mevcut gerçekliği hiçbir sanatsal norma bağlı kalmadan su üstüne çıkarmayı şiar edinen ve muhalif Dada hareketinin ruhunu taşıyan bir akımdır. Bu doğrultuda, muhalif bir yaklaşımla sanat ve yaşam arasındaki ayrımı reddeden Yeni Gerçekçi sanatçılar, çağın dinamiklerini, kent yaşam gerçeğini ve post endüstriyel toplumun reddini yeniden gündeme taşımışlardır. Öte yandan, sanatsal üretimin sürekliliğinin yaşamla aynı gövdede bulunduğu takdirde yakalanabileceğine inanan bu sanatçılar, çoğulcu bir çatı altında çeşitli üslup deneyimleriyle hali hazırda var olana, yani kimi zaman endüstriyel nesneye kimi zaman ise endüstriyel atıklara sanatsal değer atfederek çağın gerçekliklerine dair bir ayna görevi üstlenmişlerdir. Kısacası, öncesinde işlevini yitiren nesne bu kez sanatsal bir mertebeye yükselmiştir. Nesne ve insan arasındaki ilişkiyi merkeze alarak, yani sıradan olana yönelerek, nesnenin kaybettiği itibarını yeniden kazanması söz konusu olmuştur. Nitekim, Bourriaud’un (2018: 28) “sanatçılar bugün formları yaratmaktan çok onları programlıyorlar: İşlenmemiş bir materyali mükemmel bir şekle dönüştürmek yerine, hali hazırdaki formları remiksasyonlar ve verilerinden faydalanıyorlar” ifadesinden anlaşılacağı üzere Kapitalist bir çağın getirisi olan nesneye duyulan bu ilgi Arman’ın üretim pratiğinde de gündeme gelmiştir. Yeni Gerçekçilik ruhunu taşıyan küçük yaştan beri koleksiyoncu kimliğine sahip olan sanatçının toplama/arşivleme geleneğine olan ilgisi ve atılmış veya gözden çıkarılmış olanı koruma itkisi onu hâlihazırda var olana yönlendirmiş, nihai olarak sanatçı çağın ekonomik, siyasi ve kültürel değişim ve dönüşümüne tanıklık etmenin yanı sıra toplumun tüketime dair kültürel kodlarını teşhir etmek adına yep yeni bir pratik sergilemiştir.

Kaynaklar

- Antmen, Ahu. *Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık: İstanbul, 2008.
- Artun, Ali. *Sanatçı Müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Bourriaud, Nicolas. *Postprodüksiyon*. Bağlam Yayınları: İstanbul, 2018.
- Danto, Arthur C. *Sanatın Sonundan Sonra*. Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2010.
- Dolmacı, Sevil. “Gerçek”in Yeniden Sorgulanışı: Armand Pierre Fernandez. 2009 .
Erişim Adresi: <http://lebriz.com/pages/lisid.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=554&bhcx=1> (Erişim tarihi: 20.12.2021).
- Featherstone, Mike. *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. Çev. (Mehmet Küçük). Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2013.
- Germaner, Semra. 1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.
- Jaimey, Hamilton. “Arman's System of Objects”, *Art Journal*, 67:1, 54-67, 2008.
- Santarelli, Cristina. “Nouveau Realisme or "Musical Iconoclastm"? The Cast of Arman”. Published by: Research Center for Music Iconography, The Graduate Center, City University of New York Stable, Vol. 35, No. 1/2, 245-254, 2010.
- Wilson, Sarah. “Arman Estampes: Catalogue Raisonné by Jane Otmezguine, Marc Moreau and Corice Arman”, Published by: Print Quarterly Publications Stable, Vol. 10, No. 1 , pp. 84-86. 1993.
- Yılmaz, Burhan. “Atık Nesneden Sanat Yapıtına Malzemenin Dönüşümü”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Sayı:15, 185-197, 2015.

Görsel Kaynakça:

- Resim 1:** <https://socks-studio.com/2019/11/23/iris-clert-yves-klein-the-void-arman-the-full-up/>
- Resim 2:** <https://socks-studio.com/2019/11/23/iris-clert-yves-klein-the-void-arman-the-full-up/>
- Resim 3:** <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/czbB9a>
- Resim 4:** <https://everydaytrash.com/2010/04/25/armans-poubelles/>
- Resim 5:** https://www.armanstudio.com/catalogues/catalogue_poubelle/arman_poubelle_list.html
- Resim 6:** <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c9n4MbE>
- Resim 7:** <https://arthisto-kashika.tumblr.com/post/66084650185/arman-fernandez-last-chord-they-wouldnt-let-me-play>
- Resim 8 :** http://www.arman-studio.com/catalogues/catalogue_combustion/arman_comb_list.html
- Resim 9:** <https://www.wikiart.org/en/arman/madison-avenue-1962>
- Resim 10:** <https://www.arman-studio.com/RawFiles/001051.html>
- Resim 11:** <https://www.arman-studio.com/RawFiles/003133.html>
- Resim 12:** <https://www.arman-studio.com/RawFiles/003133.html>

AN ACTOR AS A WITNESS TO THE ERA OF NEW REALISM: ARMAN

Yudum AKKUŞ GÜNDÜZ

ABSTRACT

After the second half of the 20th century, some cultural, economic and political transformations in Europe directly affected the art, too. Especially the destruction experienced in the social life following World War II and the failure of the world ideology idealized by modernism ultimately led to the acceleration of various dynamics in the field of art. Thus, art, which put forward a new argument about its existence and material, found the answer in a new production practice, in which it brought its relationship with life much closer. As a matter of fact, "Neo Realism", which emerged as a branch of the Neo-Dada movement primarily after 1960, which partially carried the spirit of Conceptual Art and Popular Art and offers a new proposal to the aesthetics of the art of the age, contrary to exhibiting a production practice on description, being the basis of the traditional structure, began the construction of a new meaning, which approached the world itself as an artistic production. In this study, in order to better describe the Neorealism movement, the art of Arman, whose real name is Armand Fernandez, was examined thoroughly as an artist who selectively collected, burned, broke and sometimes duplicated, and even appropriated and took the industrial objects and wastes of the daily life, and carried those discarded by a society where consumption was gaining its momentum day by day, into a new context, to the level of art production, and thus brought art and everyday objects together to the same ground in order for its art to be sustainable.

Key Words: Neo-Realism, Arman, Contemporary Art, Armand Fernandez