

T. C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

SANAT ESERİNDEKİ ÖZGÜNLÜK KAVRAMI VE
HAZIR NESNE

Hazırlayan
Seniye TÜRKMENÇALIKOĞLU

Danışman
Doç. Hakan PEHLİVAN

Yüksek Lisans Tezi

Mayıs- 2012
KAYSERİ

T. C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

SANAT ESERİNDEKİ ÖZGÜNLÜK KAVRAMI VE
HAZIR NESNE

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Seniye TÜRKMENÇALIKOĞLU

Danışman
Doç. Hakan PEHLİVAN

Mayıs - 2012

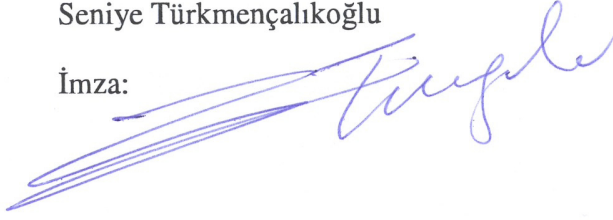
KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

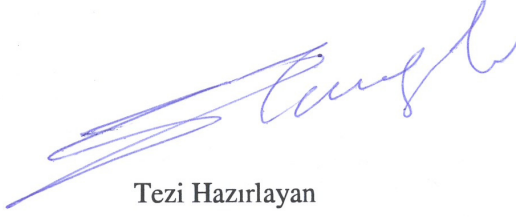
Seniye Türkmençalıkoğlu

İmza:



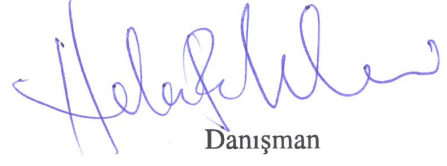
YÖNERGEYE UYGUNLUK

“Sanat Eserindeki Özgünlük Kavramı ve Hazır Nesne” adlı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.



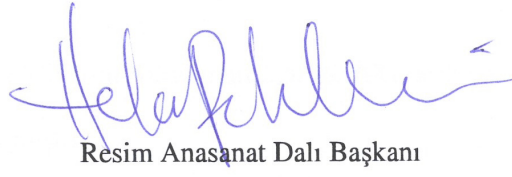
Tezi Hazırlayan

Seniye Türkmençalıkoğlu



Danışman

Doç. Hakan Pehlivan



Resim Anasanat Dalı Başkanı

Doç. Hakan Pehlivan

Doç. Hakan Pehlivan danışmanlığında Seniye Türkmençalıkoğlu tarafından hazırlanan “Sanat Eserindeki Özgünlük Kavramı ve Hazır Nesne” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

..22...../..05./2012..

(Tez savunma sınav tarihi yazılacaktır.)

JÜRİ:

Danışman : Doç. Hakan PEHLİVAN

Üye: Yrd. Doç. Dr. Aygül AYKUT

Üye: Yrd. Doç. Dr. Başak Burcu TEKİN

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 29.05.2012 tarih ve 15/2012-1 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../.....

Doç. Kaan CANDURAN

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdür Vekili

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, farklı zamanlarda ortaya çıkan birçok sanat akımının hazır nesnelere kullanma biçimleri ve amaçları doğrultusunda hazır nesnenin gelişimine odaklanılmıştır. Daha sonra da hazır nesnenin günümüz sanatına da yansımaları üzerinde durulmuştur. Günümüz sanatında daha önce yapılmış birçok yapının birebir benzerlerinin yeniden üretildiği görülmektedir. Sanatçılar var olan bir çalışmanın türevlerini ya da benzerlerini yaparak yeni işler üretmektedir. Bu bağlamda yeniden üretim konusuna güncel bir açıdan bakılarak araştırma yapılmıştır. Sanat tarihine damgasını vuran özgün yapıtların aynı şekilde yeniden üretilerek tekrarlanmasından ötürü bu bölüm çalışmaya dahil edilmiştir. Bu bölüm içerisinde öykünmeye bağlı üretim biçimleri üzerinde durularak geçmişten günümüze, yapıttan yapıta yönelik göndermelerin izi sürülmüştür.

Tez çalışmamın yürütülmesinde katkılarından ötürü danışmanım Doç. Hakan Pehlivan'a ve ismini sayamadığım bu teze katkısı olan bütün arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Seniye TÜRKMENÇALIKOĞLU

Kayseri, 2012

SANAT ESERİNDEKİ ÖZGÜNLÜK KAVRAMI VE HAZIR NESNE

Seniye TÜRKMENÇALIKOĞLU

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Mayıs, 2012

Danışman: Doç. Hakan PEHLİVAN

ÖZET

Bu çalışmada, hazır nesnenin sanat nesnesine dönüşüm süreci ele alınmıştır. Farklı zamanlarda ortaya çıkan birçok akımın hazır nesnelere kullanma biçimleri ve amaçları doğrultusunda hazır nesnenin gelişimi üzerinde durulmuştur. İlk kez 1900'lerde Marcel Duchamp tarafından resmi olarak kullanılan hazır nesnelere, bu günün sanatına yön veren kavramsal düşüncenin de temelini oluşturmaktadır. Duchamp'ın endüstriyel bir nesneyi kendine mal etmesi ve var olan ünlü yapıtlara kadar uzanan parodik eylemleri, postmodern dönemde birçok sanatçının benimsediği yöntem olmuştur.

1960'lardan günümüze gelindiğinde, daha önce yapılan birçok işin sanatçılar tarafından yeniden yorumlandığı görülmektedir. Aslında birçok yapıtın kaynağını kendisinden önceki yapıtlara dayandırması sanat tarihinde sıkça karşılaştığımız bir durum olmuştur. 1980'lerden itibaren sanata ve sanatçıların üretim yöntemlerine baktığımızda, ortaya çıkan yapıtlar, var olan çalışmaların türevlerinin ya da birebir benzerlerinin oluşturulduğu bir çeşit uyarılma şeklindedir. Kimi sanatçılar tarihi kullanma ve yeniden canlandırma yoluyla uyarılma yaparken, kimi sanatçılar ise aynı görsel üslubu kullanarak uyarılma yoluna gitmişlerdir. Bu şekilde yeniden üretilen çalışmalarda belirgin olan bir benzetme tavrı dikkati çekmektedir. Bu noktadan hareketle yeniden üretilen yapıtlar üzerinde durulmuş, birçok sanatçının işleri incelenmiştir. Sherrie Levine, Mike Bidlo gibi sanatçılar orijinal olana karşı eleştirileriyle bu dönemde ön plana çıkmıştır. Levine, pek çok sanatçının yapıtlarını aynen alıntılar yaparak işler üretmiştir. Orijinal olana karşı bir tutum var olmakla birlikte, doğrudan alıntılanan yapıtlarda, kendine mal etme anlayışı da hüküm sürmektedir. Bu sanatçılar orijinal ve kopya arasındaki geleneksel ayrımın kaybolmasında etkili olmuşlardır.

Hazır nesnenin sanata dahil edilişinden itibaren günümüze doğru geline süreçte geçirdiği evreler ve günümüz sanatına etkileri takip edilerek birçok sanatçının eserleri bu yönde incelenmiştir. Postmodernizmin var olanı tekrarlama ideolojisi bu çalışmanın iskeletini oluşturmuştur. Artık yaşanan çağda sanat için yapılan her türlü hamle kabul edilebilir hale gelmiştir. Bu bağlamda yeniden üretim, üzerinde durularak aynı şekilde tekrarlanan yapıtlar üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Hazır Nesne, Yeniden Üretim, Özgünlük, Uyarlama

**CONCEPT OF ORIGINALITY IN WORK OF ART AND READY-MADE
OBJECT**

Seniye TÜRKMENÇALIKOĞLU

ERCIYES University, Institute of Fine Arts Painting Branch

Master Thesis, May, 2012

Supervisor: Assoc. Prof. Hakan PEHLİVAN

ABSTRACT

In this work, it is considered the transformation process of ready-made object to art object. It is dwelled on improvement of ready-made object in direction of many movements, appeared in different times, ways of using ready-made objects and their arms. Ready-made objects, which were firstly used by Marcel Duchamp formally in 1900s, also become firmly fixed of coceptual thought that gives guidance to today's art.

Duchamp's ascribing any industrial object to himself and his parodic actions which extend till famous works, is become an assimilated method of many artists. In postmodern term.

From 1960's to present time, It is seen that many of the work produced before has been reinterpreted by the artists. Actually, this is one of the case we have seen that the source of later work are connected with the earlier work. Since 1980, when we eveluate the arts and the artists way of producing, The available is either the imitation of the present one or the reinterpretation of the origin. While some artists are trying to use history or the reinterpretation of the origin. While some artist are trying to use history and make it rebirth, other artists choose to produce their work by using the visual styles. Because of this, it is so clear and easy to find out the similarity in this kind of work. For this reason, during the Postmodern period, it has been concentrated on the recent work and the work of many artists have been searched again. The artist like Sherrie Levine and Mike Bidlo are two striking people who represented the origin ones. Levine has been supporting the origin work on one hand, on the other hand, he has been trying to make other work belong to himself.

Since the day when the disposed object was incorporated in to the art, the phases it has had and its effect to the art have been dissected in the Works of many artists. The ideology of rehearsing the substantial in postmodernism has comprised the skeleton of this work, and so it is clear that every lunge for the art can be accepted at this age we live. In terms of this, it has been estimated that these productions are recurred at the same format.

Key words: Ready made, reproduction, originality, adaptation

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etiğe Uygunluk.....	i
Yönergeye Uygunluk	ii
Kabul Onay	iii
Önsöz	iv
Özet	v
Abstract	vii
Resimler Listesi.....	xi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

1.1. HAZIR NESNENİN PLASTİK SANATLARDA ORTAYA ÇIKIŞI	5
1.2.KAVRAM OLARAK HAZIR NESNE	10

2. BÖLÜM

2.1. AKIMLAR İÇERİSİNDE HAZIR NESNE KULLANIMI	13
2.1.1.Kübizm ve Hazır Nesne	13
2.1.2. Dada ve Hazır Nesne Kullanımı	20
2.1.2.1.Marcel Duchamp ve Ready-Made (Hazır Nesne).....	25
2.1.3. Sürrealizm ve Hazır Nesne	34
2.1.4. Yeni Dada ve Hazır Nesne	37
2.1.5. Pop Art ve Hazır Nesne	41
2.1.6. Fluxus ve Hazır Nesne	47
2.1.7. Kavramsal Sanat ve Hazır Nesne	54

3. BÖLÜM

3.1.1980'den GÜNÜMÜZE HAZIR NESNE KULLANIMI.....	57
3.2. TÜRK SANATÇILARININ HAZIR NESNE KULLANIMI	66

4. BÖLÜM

4.1.SANAT ESERİNDEKİ ÖZGÜNLÜK KAVRAMI VE YENİDEN ÜRETİM	75
4.1.1. Öykünmeye Bağlı Yeniden Üretim Stratejileri ve Yapıttan yapıta Göndermeler	75
4.2. DOĞRUDAN ALINTILAMA VE KENDİNE MAL ETME ÜZERİNE.....	83
SONUÇ.....	121
KAYNAKÇA.....	123
RESİM KAYNAKLARI.....	127
ÖZGEÇMİŞ	137

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonel Anıtı, 1915.....	6
Resim 2. Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, Karışık teknik, 30x38 cm. 1912.....	14
Resim 3. Pablo Picasso, Gitar, Karakalem, mürekkep, kağıt yapıştırma,66.4 x 49.6 cm., 1913.....	16
Resim 4 Pablo PİCASSO, Şişe, Bardak ve Keman, Karışık teknik,47x62cm. 1912	16
Resim 5. Juan Gris, Karışık teknik, 13x 19cm, 1915	18
Resim 6. Pablo PİCASSO, Gitar, metal, sac, tel , 77,5 x 35 x 19,3 cm.1912	19
Resim 7. Kurt Schwitters, Merz , Karışık teknik, 1921.	23
Resim 8. Hans Arp, Tristian Tzara'nın Portresi, 1916.....	24
Resim 9. Francis PİCABİA, Karışık teknik ve yağlıboya, 92x73cm. 1924.....	24
Resim 10. Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146 x 89 cm. 1912.....	26
Resim 11. Marcel Duchamp, Sise Kurutucusu, , Galvanize Çelik ve Demir, 1914.....	27
Resim 12. Marcel Duchamp, Kırık Kol, Hazır malzeme, 121.3 cm, 1915	28
Resim 13. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, Hazır malzeme, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm, 1913.....	29
Resim 14. Marcel Duchamp, Çeşme, Hazır malzeme, 63 x 48 x 35 cm, 1917.....	29
Resim 15. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q, 19.7 x 12.4 cm, ,, 1919	32
Resim 16. Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, (Büyük Cam), Cam Üzerine Yağlı Boya ve Kurşun Tel, 66x101,2 cm, 1915-1923	33
Resim 17. Salvador Dali'nin "İstakoz telefonu", 1960	35
Resim 18. Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı,1936	36
Resim 19. Robert RAUSCHENBERG, Yatak, Karışık teknik, 191,1 x 80 x 20,3 cm, 1955.....	38

Resim 20. Robert RAUSCHENBERG, Rezervuar, Karışık teknik, 158x 217cm, 1961.....	39
Resim 21. Robert Rauschenberg, İsimsiz , Karışık Teknik, 79x 54 cm, 1950	40
Resim 22. Robert Rauschenberg, Monogram , Karışık Teknik, 1955–59,	40
Resim 23. Andy Warhol, Brillo Kutuları, Kontraplak üzerine ipek baskı, 1970	43
Resim 24. Andy Warhol, Konserve kutuları, ipek baskı, 1962.....	44
Resim 25. Andy Warhol - Coca-Cola Şişeleri, İpek baskı, 1962.....	45
Resim 26. Claes Oldenburg, Boyanmış Hamburger, Boyanmış içi köpük doldurulmuş yelken bezi, 1962	45
Resim 27. Claes Oldenburg, “Mandal” 1976	46
Resim 28. Daniel Spoerri, Tuzak –Kapan (Tableau-piège), 1965	49
Resim 29. Daniel Spoerri, Tuzak –Kapan (Tableau-piège), 1965	49
Resim 30. Daniel Spoerri, Tuzak –Kapan (Tableau-piège), 1967	50
Resim 31. Joseph Beuys, Yağ Sandalyesi, 1964.....	51
Resim 32. Joseph Beuys, Keçe Elbise, 1970.....	52
Resim 33. Joseph Beuys, Ben Amerikayı seviyorum, Amerika da beni seviyor, 1974.....	53
Resim 34. Joseph Kosuth, Üç İskemle, Hazır malzeme, fotoğraf, 1965.....	55
Resim 35. Joseph Kosuth, Üç sandalye, Hazır malzeme, fotoğraf , 1965.....	55
Resim 36. Jeff Koons, Elektirik Süpürgesi, Hazır malzeme, 1980	58
Resim 37. Jeff Koons, İki top, Hazır malzeme, 1985.....	59
Resim 38. Christian Boltanski, Kumaş yığınları, Hazır malzeme, 1985.....	60
Resim 39. Christian Boltanski, Kumaş yığınları, Hazır malzeme, 2010.....	60
Resim 40. Tracey Emin “Benim Yatağım ”, Hazır malzeme, 1999.....	61
Resim 41. Felix Gonzales Torres “Mükemmel Aşıklar”, Hazır malzeme, 1990	62
Resim 42. Felix Gonzales Torres, şeker yığınları, Hazır malzeme, 1991	63
Resim 43. Damien Hirst, Köpek balığı, 2008	63

Resim 44. Damien Hirst, koyun, 2008	64
Resim 45. Damien Hirst, yerleştirme, 2001	64
Resim 46.. Jaroslaw KOZLOWSKI, yerleştirme, 1995	66
Resim 47 Şükrü Aysan, Ubi et Orbi No:9 (1985), No:14 (1986), No: 11 (1985), Karışık gereç ve teknik,	67
Resim48. Sarkis ZABUNYAN, Çaylak-Sokak, Yerleştirme, 1986.....	68
Resim 49. Füsün Onur, Yerleştirme, 2001	68
Resim 50. Füsün ONUR, Yaşam - Sanat - Kurgu, Eski Eşyaların Düşü, Yerleştirme, 1985.....	69
Resim 51. Füsün ONUR, Yaşam - Sanat - Kurgu, Ayrıntı, Eski Eşyaların Düşü, yerleştirme, 1985.....	69
Resim 52. Gülsün Karamustafa, Vatan doğduğun değil, doyduğun yerdir, Hazır malzeme, 1994	70
Resim 53. Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, yerleştirme, 1992.....	71
Resim 54. Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, yerleştirme, 1992.....	71
Resim 55. Nur Koçak, Vitrinler serisi, fotoğraf, 1989–2000	72
Resim 56. Hale Tenger, Böyle Tanıdıklarım Var 2, yerleştirme, 1992.....	73
Resim 57. Hüseyin Alptekin, Kamyon kamyonet kamyon, Yerleştirme, 2005	74
Resim 58. Hüseyin Alptekin, Kamyon kamyonet kamyon, Yerleştirme, 2005	74
Resim 59. Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 214 X 270 cm Yağlıboya, 1862	75
Resim60. Raimondi“nin Gravürü, 1515	75
Resim 61. Giorgione, “Kırda Konser”, Tuval üzerine yağlıboya, 105x 136,5 cm, 1510..	76
Resim 62. Manet, “Olympia”, Tuval üzerine yağlıboya, 190x 130 cm, 1830.....	78
Resim 63. Tiziano, Urbino Venüs’ü, Tuval üzerine yağlıboya, 119x 165 cm, 1576	78
Resim 64. Diego Velazquez, “Las Meninas”, Tuval üzerine yağlıboya, 318x 276 cm, 1656.....	79
Resim 65. Picasso, “After Velazquez”, Tuval üzerine yağlıboya, 1957	79

Resim 66. Velazquez, Papa 10. Innocent, Tuval üzerine yağlıboya 1644–1655	80
Resim 67. Bacon Velazquez'den sonra Papa10. Innocent, Tuval üzerine yağlıboya 1953.....	80
Resim 68. Sam Taylor-Wood, 35 mm'lik filmi "Pieta, 2002.....	81
Resim 69. Michelangelo, "Piéta", mermer, 1499	81
Resim 70. Jeff Wall, Ani Bir Rüzgâr, Fotoğraf, 1993.....	82
Resim 71. Katsushika Hokusai 1760–1800.....	82
Resim 72. Kasimir Maleviç'in Mona Lisal'lı Kompozisyonu, Karışık Teknik, 62x 49,5 cm 1914	83
Resim 73. Robert Rauchenberg, "Silinmiş Willem de Kooning Deseni, 1953.....	84
Resim 74. Peter Paul Rubens'in Aynadaki Venüs, Tuval üzerine yağlıboya 1614–15.....	85
Resim 75. Robert Rauschenberg, Tracer,Karışık teknik, 1963	85
Resim 76. Glenn Brown, Tuval üzerine yağlıboya, 2001	90
Resim 77. Glenn Brown, Nausea.(Bulantı)2008 Tuval üzerine yağlıboya	90
Resim 78. Cindy Sherman, "İsimsiz Film Kareleri, No:12", gümüş jelâtin baskı, 1978.....	91
Resim79. Cindy Sherman, Tarihi Portreler, Renkli fotoğraf,1990.....	92
Resim 80. Caravaggio, Hasta Bacchus, Tuval üzerine yağlı boya, 1593.....	92
Resim 81. Raphael, Genç Bir Kadın Portresi,Tuval üzerine yağlı boya, 1518–1519 ...	93
Resim82. Cindy Sherman, "Tarihî Portreler, Eski Ustalar No:205" Renkli fotoğraf, 1989.....	93
Resim 83. Sherrie Levine, Walker Evans'ın Ardından, Fotoğraf, 1981	97
Resim 84. Sherrie Levine, Edward Weston'dan Sonra, Fotoğraf, 1981	98
Resim 85. Marcel Duchamp, Çeşme, Hazır malzeme, 1917	99
Resim 86. Sherrie Levine, Duchamp'tan Sonra Çeşme, Hazır malzeme, 1 991.....	99
Resim 87. Mike Bidlo, Duchamp'ın Şişe Rafı Değil, Hazır malzeme, 2000.....	101

Resim 88. Marcel Duchamp, Sise Kurutucusu, Hazır malzeme 1914/64	101
Resim 89. Mike Bidlo, Duchamp Değil (Bicycle Wheel, 1913)", Hazır malzeme, 1986.....	103
Resim 90. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, Hazır malzeme, 1913,	103
Resim 91. Marcel Duchamp, Paris Havası, Hazır malzeme, 1919.....	104
Resim 92. Mike Bidlo, Marcel Duchamp Değil, Hazır malzeme, 2002	104
Resim 93. Mike Bidlo, Duchamp değil, 1987	105
Resim 94. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919	105
Resim 95. Andy Warhol, Brillo Kutuları, Kontraplak üzerine ipek baskı, 1970	106
Resim 100. Mike Bidlo, Warhol değil, Kontraplak üzerine ipek baskı, 1991	107
Resim 101. Jeff Koons, Pembe Panter, Porselen, 1988.....	109
Resim 102. Jeff Koons, oyuncak ayı, Porselen, 1988	110
Resim 103. Piero Manzoni Sanatçı Dışkısı, 1961	111
Resim 104. Mike Bidlo, Manzoni Değil, 2006	111
Resim 105. Bernard Bazile, 1989.....	112
Resim 106. Kendell Geers, 2004	112
Resim 107. Jan Slovenćik, 2001	113
Resim 108. Alexandre Singh,), 2008.....	113
Resim 109. Elaine Sturtevant, Duchamp'ın Bisiklet Tekerleği, Hazır malzeme 1965	114
Resim 110. Elaine Sturtevant, Yerleştirme, 2006	114
Resim 111. Felix Gonzales-Torres, Yerleştirme, 1993	115
Resim 112. Elaine Sturtevant, Yerleştirme, 1994	115
Resim 113. Elain Sturtevant, İsimsiz , şeker yığınları, Hazır malzeme, 2004	116
Resim 114. Felix Gonzales-Tomes, İsimsiz, şeker yığınları, Hazır malzeme 1991	116
Resim 115. Elaine Sturtevant, Warhol'un Marilyn'leri, ipek baskı, 1965	117
Resim 116. Andy Warhol, Marilyn Monroe, İpek baskı, 1960.....	117

Resim 117. Mondrian, Tuval Üzerine yağlıboya, 1942- 43	118
Resim118. Serkan Özkaya, Tuval Üzerine yağlıboya 1997	118
Resim119. Serkan Özkaya, Davut , 3 boyutlu faks, 2005	119
Resim120. Michelangelo, Davut, Mermer, 1504	120

GİRİŞ

Sanat Eserindeki Özgünlük Kavramı ve Hazır Nesne başlıklı bu çalışmada, sanat alanında kullanılan hazır nesnenin günümüze kadar ki süreçte gelişimi üzerinde durulmuş, gerçek maddenin kullanılmasıyla birlikte özgünlüğün nesneden çok düşünceye kaymış olması sebebiyle farklı zamanlarda ortaya çıkan birçok akımın ve sanatçıların eserleri bu açıdan çalışmaya kaynaklık etmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde, hazır nesnelerin nasıl ve neden ortaya çıktığı araştırılmıştır. Bunun sonucunda gerçek nesnenin, sanat alanına ilk defa kullanımına Picasso ve Braque'ın Sentetik Kübizm döneminde gerçekleştirdiği kolaj teknikli çalışmalarda rastlanmıştır. Bu sanatçılar; gazete parçaları, muşambalar, çeşitli kağıtlar, demir, tahta gibi malzemeler kullanarak tuval yüzeyini plastik açıdan zenginleştirmişler, geliştirdikleri kolaj ve asamblaj tekniği ile geleneksel malzemenin ötesine çıkmışlardır. Sanatın geleneksel ifade araçlarının önünü açan ve genişleten kolaj tekniğinin plastik sanatlara getirdiği büyük yenilikle, sanatçının ifade özgürlüğünü de genişleten ilk kübistler olmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde, akımlar içerisinde hazır nesne kullanımı, sanatçıların işleri üzerinden bir değerlendirme ile ele alınarak bir aktarım yapılmıştır. Bu bölümde Kübizm'den başlayarak, Dadaizm, Sürrealizm, Yeni Dada, Pop Art, Fluxus ve Kavramsal Sanat'a varıncaya kadar çeşitli sanat akımları takip edilmiştir. 1900'lerde ortaya çıkan Dadaizm akımıyla birlikte "hazır nesne" kullanımı en üst noktaya ulaşmıştır. Dadaist sanatçılardan Kurt Schwitters, Hans Arp, Francis Picabia, Kübizm'in kolaj tekniğini geliştirmişlerdir. 1913'te Marcel Duchamp ise ilk hazır nesnesi olan "Bisiklet Tekerleği" ile alışılmış resim ve çizim yöntemlerinin dışına çıkmıştır. Duchamp'tan önce aralarında Picasso'nun da yer aldığı birçok kübist sanatçı hurda sanayi objelerini, çeşitli kitle kültürüne ait malzemeleri kullanmışlardır. Ancak bu

objelerin birbiriyle kurduğu ilişki ve estetik kompozisyonlarıyla kübist kolajlar, Duchamp'ın doğrudan kullandığı hazır nesnelere ayrılmıştır. 20. yüzyılın en önemli çıkışlarından biri olan Duchamp'ın hazır nesnelere, kendisinden sonra birçok akımı ve sanatçıyı etkilemiş sanatın izlediği seyri de büyük ölçüde belirlemiştir. Duchamp'ın endüstriyel bir nesneyi ele alıp, kendine mal etme stratejisi, sanat tarihine damgasını vuran önemli yapıtlara kadar uzanan parodik eylemleri ve düşüncenin yaratım sürecinde, el becerisinin önüne geçmesine olan inancı, günümüz sanatının oluşumunu da belirleyen en önemli faktörlerden bazıları olması sebebiyle ele alınmıştır.

Dadaistlerle başlayan sıradan nesnelere farklı anlamlarla yeniden kullanılması Sürrealist sanatçılarında sıkça kullandığı yöntemlerden bir olmuştur. Sürrealizm de sanat nesnesi olarak seçilmiş nesne, tamamen sanatçının tinsel yaratımıyla oluşturulmaktadır. Salvador Dali'nin "İstakoz Telefonu", Meret Oppenheim'in "Tüylü Kahvaltısı" buna verilebilecek en iyi örnekler arasındadır. Bu sanatçılar, organik varlıklarla, endüstriyel nesnelere birleştirerek gerçeküstücülük akımına özgün alışılmadık yepyeni görüntüleri sergilemişlerdir.

1950'lerde tüketim kültürünü ve zihniyetini gözler önüne seren Pop Sanat, her türlü teknolojinin kullanımına yer vererek, tüketim toplumunun imgelerini, kendi sanat anlayışlarıyla birleştirerek yeni bir üretim biçimi geliştirmiştir. En gündelik nesne, görüntü ve ikonlar bilindik gerçek görünüşleriyle ele alınmıştır. Warhol'un "Brillo Deterjan Kutuları" "Coca cola şişeleri" Oldenburg'un günlük yaşamdan çarpıtılmış ve boyutları değiştirilmif tüketim nesnelere bu akıma ait örneklerdendir. Sanat eserinin müzedeki yüksek kültüre ilişkin konumunu ticari bir değer olarak sunan ve eleştiren Warhol, klişeyi sanata dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda sanatın kendisini klişe ve olağan hale getirmek istemiştir. 1962'de gerçekleştirdiği Campbell orba konserveleri ve coca cola şişelerinde aynı durum söz konusudur.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatı etkisine alan Fluxus'ta ise sanatçılar düşünsel bir etki yaratmak için gündelik yaşamdan aldıkları hazır nesnelere asamblaj ve yerleştirme şeklinde sunmuşlardır. Daniel Spoerri'nin asamblaj teknikli alışmaları Beuys'un doğal ve organik nesnelere oluşturduğu çalışmalarında her şeyin sanat nesnesi olabileceği düşüncesi ön plandadır. Beuys'un çalışmalarında her nesnenin

simgesel bir görevi bulunmaktadır. Bu nedenle simgesel özelliklerinden ötürü, Duchamp'ın hazır nesnelere ayrıldığıdır.

Düşünceyi görünür kılabilmek için her türlü hazır nesneden yararlanan Kavramsal Sanat düşünsel yapının görsel yapıdan daha önemli olduğunu savunmuştur. Genel olarak kavramsal sanatın içerisinde kullanılan hazır nesnelere, sanatçının düşüncesini yansıtmada kullandığı birer araç olmuştur. Kavramsal yönde işler üreten Joseph Kosuth hazır nesnenin hem kendisini, hem fotoğrafını hem de anlamını bir arada kullanmıştır. Nesne artık kavramsal düşüncenin üç boyutlu göstergesine dönüşmüştür.

Üçüncü bölüm, 1980'den Günümüze Hazır Nesne ve Türk Sanatı'nda Hazır Nesne kullanımını kapsamaktadır. 1980'ler de yapılan işlerde malzeme ve tekniklerin çeşitlendiği görülmekte, hazır nesnelere yaygın olarak kullanımı da devam etmektedir. Sanatsal eylemlerinin birçoğunu Duchamp'a dayandıran Jeff Koons bu dönemin en güçlü sanatçılarından. "Elektrik Süpürgesi" su ile doldurulmuş akvaryumlarda yüzen basketbol topları Duchamp'ı referans gösteren işleri arasında gösterilebilir. Gündelik bir nesneyi sanat nesnesine dönüştürmesinden dolayı Koons'un bu işleri Duchamp'a dayandırılabilir. Aynı dönemde farklı bir şekilde boy gösteren Christian Boltanski, bellek, ölüm, soykırım gibi kavramsal konuların üzerinde durarak işler üretmiştir. Yerleştirmelerinde, kullanılmış elbiseler, çeşitli eşyalar kullanan sanatçı yaşamış hayatların izlerini yansıtmaktadır. Doksanlı yıllarda nesnelere otobiyografik anlatımlarıyla birlikte sergileyen Tracy Emin genellikle kadın kimliğini yansıtarak, cinsellik kavramı üzerinde durmuştur.

Yine aynı dönemde öne çıkan Felix Gonzales Torres, Damien Hirst gibi sanatçıların hazır nesnelere kullanma biçimleri incelenmiştir. Üçüncü bölümde ele alınan bir diğer konuda, Türk sanatında hazır nesne kullanımınıdır. 1950'den itibaren Batıdaki birçok sanat akımını ve bunların anlayışlarını gerek teknik, gerekse ifade biçimi ve kuramsal boyutlarıyla ele alan Türk sanatı, uluslararası ilişkilerin artması, kültür ve sanat etkileşimlerinin oluşmasıyla Batı'ya paralellik gösteren yapıtlar ortaya koymuştur. Özellikle 1980 sonrasında bu daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Türkiye'de aynı yıllarda Kavramsal Sanat anlayışına rağbet eden birçok sanatçı, düzenlenen uluslararası sergilerle kavramsal üslupta eserler vermişlerdir. Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Avni Yamaner, Ayşe Erkmen, Füsun Onur, Sarkis, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger gibi pek çok sanatçı sosyal yaşamdan hareket ederek toplumsal ve siyasi koşulların altını

çizerek kavramsal işler üretmişlerdir. Bu sanatçılar oluşturdukları yerleştirmelerinde gündelik yaşama ait birçok hazır nesneyi kendi inceleme ile harmanlayarak bunlara yeni anlamlar yüklemişlerdir.

Çalışmanın son bölümünde sanat eserindeki özgünlük kavramı ve yeniden üretim konusuna güncel bir açıdan bakılarak araştırma yapılmıştır. Sanat tarihine damgasını vuran özgün yapıtların postmodern dönemde aynı şekilde yeniden üretilerek tekrarlanmasından ötürü bu bölüm çalışmaya dahil edilmiştir. Bu bölüm içerisinde öykünmeye bağlı üretim biçimleri üzerinde durularak geçmişten günümüze, yapıttan yapıta yönelik göndermelerin izi sürülmüştür.

Postmodern dönemde doğrudan alıntılama ve kendine mal etme stratejilerine değinilerek Sherrie Levine, Mike Bidlo gibi birçok sanatçıların çalışmaları incelenmiştir. Ayrıca postmodernizmle fotoğraf sanatında da ortaya çıkan yeniden üretim olgusu ve bu bağlamda kendine mal etme eylemi ele alınmıştır.

Günümüzde, var olan sanat eserleri dönüşüme uğratarak teknolojinin sunduğu imkânlarla yeniden üretilmektedir. Bugün, sanat nesnesinin değişen statüsüyle birlikte sanat kendine özgü bir noktada yer almaktadır. Hazır nesnenin sanata dahil edilışinden itibaren günümüze doğru geline süreçte geçirdiği evreler ve günümüz sanatına etkileri takip edilerek bu tezde birçok sanatçının eserleri bu yönde incelenmiştir. Postmodernizmin var olanı tekrarlama ideolojisi bu çalışmanın iskeletini oluşturmuştur. Artık yaşanan çağda sanat için yapılan her türlü hamle kabul edilebilir hale gelmiştir. Bu bağlamda yeniden üretim, üzerinde durularak aynı şekilde tekrarlanan yapıtlar üzerinden postmodern mantıkla bir değerlendirme yapılmıştır.

Çalışmanın oluşturulmasında konu ile ilgili doküman incelemesi, kitap ve makale, tezler, sergi katalogları, broşür, internet siteleri, dergi gibi kaynaklar incelenerek sanatçıların eserleri güncel bir açıdan karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Sanatçıların seçiminde, konu ile bağlantılı en kuvvetli örnekleri veren sanatçıların üzerinde durulmuştur.

1. BÖLÜM

1.1. HAZIR NESNENİN PLASTİK SANATLARDA ORTAYA ÇIKIŞI

Sanat dışı malzeme 20. yüzyılın başından günümüze kadar çeşitli anlayış ve yorumlarla sanat alanında kullanılmaya başlanmıştır. Modern dönemde Kübizm akımı ile sanata giren sanat dışı malzeme Birleşimsel Kübizm ile birlikte kolaj* tekniği ile kendini göstermeye başlamıştır. Birbirinden farklı malzemelerin bir arada kullanılmasıyla yeni bir ifade aracı oluşmuş ve daha sonra ortaya çıkan birçok akım bu tekniği ileri boyuta taşımıştır. Birleşimsel Kübizm'de** tuvalin yüzeyine gazete parçaları, afişler, kumaşlar, metal parçalar yapıştırılarak yeni düzenlemeler oluşturulmuştur. Gerçek nesnelere resmin yüzeyini zenginleştirmiştir. Özellikle bu dönemde Picasso ve Braque'ın Kübizm'e yapısal değişimler katmasıyla akım yeni bir boyut kazanmıştır. Bu sanatçılar geleneksel anlayışın, yani var olan gerçeğin taklidi yerine, onun kendisini ifade eden malzemeyi kullanmayı tercih etmişlerdir.

Kübist sanatçıların bu denemelerinin kendi içinde modern olmalarının Berger'e göre iki nedeni vardır. "Bu nedenlerden biri, sanatı paha biçilmez gören burjuva sanat kavramına bütünüyle meydan okumaları diğeri, herhangi bir hırdavatçı dükkânında bulunabilecek her türlü nesneden yapılmış olmalarıdır."¹

20. yy'da Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm ve Dadaizm gibi sanat akımları teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak doğmuştur. Bu akımlara bağlı olan sanatçılar yeni bir plastik dil oluşturmayı başarmış, bunu yaparken de yaşanan teknolojik çağın bütün imkânlarından yararlanmışlardır.

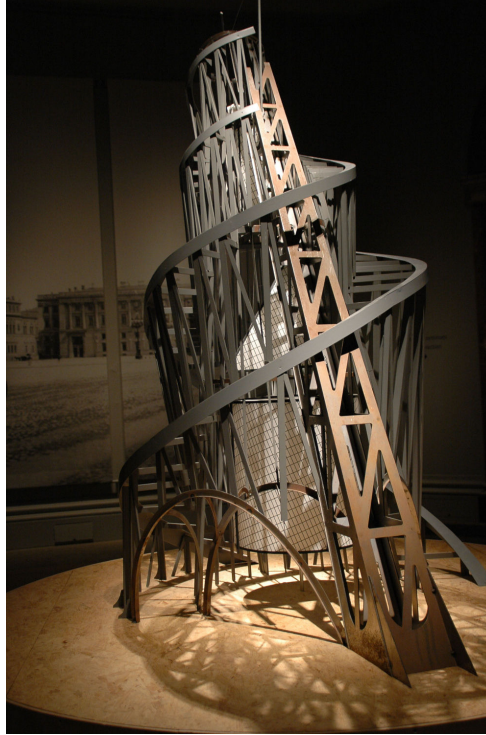
¹ J. Berger, Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s.66

***Kolaj**, 20. Yüzyılda kübistlerin kullanımının etkisiyle bir sanatsal teknik olarak kabul görmüştür. Daha sonra bu tekniği kendi fikirlerine uygun bulan fütüristler, dadaistler ve sürrealistler de kullanmıştır.

Kübizm'in endüstriye ve kamuya mal olmuş nesnelere kullanması, "Sentetik-Bireşimsel Kübizm**" adı altında bir döneme işaret eder. Çözümlemecilik daha sonra inşa edici mantık ile birleşir. Sözü geçen ara dönem, **Konstrüktivizm**'in doğuşuna etki eder. Picasso ile sık görüşen Vladimir Tatlin'in işleri, özellikle bu ara dönemden fazla etkilenmiştir.

İnşacı sanatçılardan Vladimir Tatlin, Picasso'nun Birleşimsel Kübist tarzda yapmış olduğu üç boyutlu heykellerinden etkilenmiş bu yönde işler üretmeye başlamıştır. Bu işlere bakıldığında biçim olarak Birleşimsel Kübizm anlayışını çağrıştırdığı görülmektedir. Fütürizm akımından sonra ortaya çıkan Konstrüktivizm akımı, içerisinde modern heykel sanatında köklü değişiklikler yaşandığı görülmektedir. Konstrüktivistler heykel sanatında modle etmek, yontmak gibi geleneksel biçimlendirme yöntemleri yerine, inşa etmeye dayalı bir yapım tarzını benimsemişlerdir. Bu akımın öncü sanatçılarından biri olan Tatlin “Sanat, nesnelere illüzyona dayanan bir imgesidir, yanlısamadır, yalandır. Hayat ve teknoloji bu tür sanatın yerini almalıdır.”² diyordu.

Bu düşünceden hareketle sanatçı teknolojinin sunduğu bütün olanaklardan ve teknoloji ürünü olan farklı malzemelerden yararlanmış ve eserlerini oluşturmuştur. Teknolojiyle ilişkisini ve anlayışını ortaya koyan en önemli eseri “3. Enternasyonal Anıtı” için gerçekleştirmiş olduğu makettir.(Resim1)



Resim 1. Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, 1915.

² Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul, 1982 s: 104

“Bu yeniçağda malzemelerin sanat alanına girmeye başlaması, sanatçı-teknoloji etkileşiminin bir sonucudur. Bu yüzyıl yeni malzemelerin, düşünsel, biçimsel ve sanatsal gelişmelerin yanında yeni plastik fikirlerin çağrıştırdığı, heykel sanatında yüzyıllarca süren gerçek mekan içinde kütlenin parçalanıp hafifleyerek, espas modülatörlerine dönüştüğü bir dönem olmuştur.”³

Teknoloji her alanda olduğu gibi sanat alanında da getirmiş olduğu yeniliklerle birlikte evrende sonsuza kadar sürecek bir dönemi başlatmıştır. Teknolojik bir malzeme olan, sentetik plastik malzemelerin sanat alanına girmeleri 1921 yılında Konstrüktivizm akımının en önemli kurucusu olan Naum Gabo ile başlamaktadır. Gabo bildirilerinde;

“Kitle ve volümün plastik öge olarak heykelden çıkarılması gerektiği, çizginin işlevinin betimlemeden çok dinamizmi vurgulayıcı, yön belirleyici olması gerektiği, mekânın biçimlenebilirliği, yeni ve özgür formlar yaratmak için figürün bağlayıcılığından kurtulmak gerektiği, sanat yapıtının dinamik bir ritim ve enerjiye sahip olması gerektiğini” savunmaktadır.⁴

Mekanik bir hareketin, estetik bir unsur olarak kullanılmaya başlanması Gabo'nun oluşturduğu eserlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Elektrik motoruyla çalışan ilk sinetik konstrüksiyon*, basit bir çelik çubuğun bir motor yardımıyla boşlukta titreşmesi sonucu elde ettiği form hareketle şekillendirilmektedir. Gabo'nun bu tip işleri oldukça fazladır. Yapıtları yeniçağın atılımlarını belirleyen sanatın ilk örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Teknolojik gelişmeye paralel olarak geçmişin ve günün sanat değerlerine karşı çıkan, sanata yeni bir bakış açısıyla yaklaşan bir diğer akım da Dadaizm olmuştur. Kübist, sanatçıların başlatmış olduğu bu yeni hareketler, Dadaizm akımıyla birlikte daha da geliştirilmiş ve başlı başına yeni bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Kuşkusuz Dada akımının hazır nesnelerin sanat nesnesine dönüştürülmesinde önemli bir yeri vardır. Hatta hazır nesne denildiğinde ilk akla gelen Dada akımı ve onunu öncü sanatçısı olan Marcel Duchamp'tır.

³ Mustafa Ata, Sentetik Plastik Malzemeler, Biçimlendirme Yöntemleri, Sanatta Kullanımı, İstanbul, 1978 s. 46

⁴ Helbert Read, Histoire de la Sculpture Modern, Paris, 1985, s. 11

* **Konstrüksiyon** Yapı, Yapım

“Dadaizm, savaşın yıkımına bir tepki olarak doğmuş, M. Duchamp Mona Lisa’ya bıyık takarak geçmişin ve günün beğenileriyle alay etmektedir.”⁵ Bu akımın en önemli temsilcisi sayılan Duchamp, sıradan bir nesneyi ya da alışılmış bir nesneyi sanat nesnesine dönüştürmüştür.

Duchamp’ın hazır nesnelere Kübist sanatçıların hazır nesnelere ayrıldığıdır. Kübist sanatçılar birbirinden bağımsız, farklı malzemeleri bir arada kullanmışlar, ancak Duchamp endüstri üretimi olan bir nesneyi, hazır halde üzerinde hiçbir değişiklik yapmadan sadece işlevini değiştirerek sanat yapıtı olarak sunmuştur. Nesnenin fiziksel özelliği korunmuş sadece kimliği değiştirilmiştir.

Sanatın güzel olanla ilgilendiği göz önünde tutulduğunda, Antik Yunan’dan itibaren Rönesans’ta estetik kavramının anlamı sıradan olmaya karşılık gelmektedir. Ancak Duchamp, “estetik haz kaçınılması gereken bir tehlikedir.” diyerek buna bir darbe vurmuş, sıradan ve estetik değeri olmayan her şeyi sanat nesnesine dönüştürmüştür. “Kullandığı nesnelere ve ready-madelerde duygu ve sanatçının yeteneği yadsımaktadır. Duchamp, işlerine estetiği karıştırmaktan özellikle kaçınmıştır.”⁶

Duchamp’ın sanat dünyasında bir kırılma noktası oluşturan hazır nesnelere, bu günün sanatına yön verecek olan kavramsal düşüncenin de temelini oluşturmuştur. Geleneksel sanatın kendine özgün bütün niteliklerini, özgünlüğünü, tekliğini ve bir şeyleri temsilini reddeden Duchamp, ‘ready made’leriyle* sanatın yön değiştirmesinde etkin bir rol oynamış, kendisinden sonra birçok akıma, gruba ve sanatçıya da öncülük etmiştir. Yeni bir üretim biçimi olarak ortaya çıkan hazır nesnelere, Kübizm, Sürrealizm, Dada, Pop Art, Arte Povera, Fluxus ve Kavramsal Sanat gibi akımlarda da sıkça kullanılan bir araç olmuştur. En çok Dada akımı içerisinde boy gösteren hazır nesne, sanat karşıtı bir eylem olarak kendini göstermiştir. Sürrealizm’de bilinçaltını yansıtan objelere dönüşmüş, Pop Art’ta tüketim nesnelere çoğaltılmış örnekleri olarak karşımıza çıkmıştır. Kavramsal Sanat’ta ise düşüncenin üç boyutlu izlenimi olmuştur.

20. yüzyıl sanatında önemli etkiler yaratan Dadaizm, nihilist yaklaşımları ve sanat geleneklerine karşı geliştirdiği tavrıyla Sürrealizm, Popart, Fluxus ve daha sonrasında

⁵ Read, ,a.g.e, 1985, s:143

⁶ Manfred Schneckenburger, “the Surrealist Object”, Art of the 20th Century, Ed:Ingo F. Walter, Köln, Taschen, 2000, s: 462

***Hazır Nesne**, İlk kez 1900’lerin başında Marcel Duchamp tarafından kullanılan hazır nesnelere, seri üretim mallarından herhangi birinin kendi kimliği değiştirilerek, yeni bir mekanda ‘sanat yapıtı’ olarak sergilenmesi anlamına gelmektedir.

pek çok sanat akımının hazır nesne kullanımına kaynaklık etmiştir. Hazır nesnelere kullanılmaya teknikleri ve anlayışları, akım ve sanatçılara göre farklılık göstermiştir.

Kişisel el becerisi, resimsel bir tarz ve sanatçı tarafından oluşturulan bir nesne olmaksızın, bir sanat yapıtının gerçekleştirilebileceği fikri, sanatı her ne kadar etkilemiş ve gelişimine katkıda bulunmuş olsa da bir başka soruyu da beraberinde getirmiştir. Bu soru, sanatçıların sanatsal tarzlarının ve özgünlüklerinin bir bakıma kaybolup kaybolmadığı ve bu işlerin sanat yapıtı olup olmadığı sorusudur. Yani burada kastedilen şey, hazır nesnelere ‘biriciklik’ özelliğinin olmamasından, seri üretim nesnelere arasından seçilmiş olmalarından ötürüdür. Örneğin Duchamp’ın “Pisuar” adlı eserinde sanatçının sanat yapıtı üzerinde herhangi bir emeği yoktur. Bu sadece bir düşüncenin ya da bir başkaldırının provakatif bir şekilde sergilenmesi olarak yorumlanabilir. Sanatçı hazır nesnelere özgün sanat eseri olup olmadığıyla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

“Ready-made’in bir başka özelliği de benzersiz olmayışıdır... Bir ready-made’in kopyası aynı mesajı aktarır; aslında günümüzdeki ready-made’lerin neredeyse hiçbiri terimin kabul edilen anlamıyla özgün ürün değildir.”⁷

Nesneyi temsili bir çevreden çıkararak yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlayan Duchamp, alışlagelmiş üretim ve beceri eyleminden uzaklaşmıştır. Artık eserin biricikliği söz konusu değildir.

Duchamp’la başlayan ve günümüze kadar uzanan süreçte yer alan belli başlı akımların kullandığı bir üretim şekline dönüşen hazır nesne, bu günün sanatçılarına da bitmez, tükenmez bir kaynak oluşturmaktadır. Güncel sanat uygulamalarına bakıldığında Marcel Duchamp’ın etkileri yoğun bir biçimde hissedilmektedir. Hatta Duchamp ve birçok sanatçının işleri günümüz sanatçıları tarafından yeniden üretilerek, izleyicilere sunulmaktadır. Değişen geleneksel anlayışlarla birlikte sanat, kavrayıcı ve zihinsel bir hüküm sürmektedir. Sanat daha önce var olan resim ve heykelden başka biyolojik, teknolojik ve psikolojik bilimlere de kapsar hale gelmiştir.

Sanat alanında hazır nesne kullanımı rastgele olmamıştır. Belli tarihsel koşulların ve birikimin sonucu olarak, 20. yüzyılda dünyada egemenlik kuran tüketim toplumunun yarattığı endişe ile ortaya çıkmıştır. Duchamp’tan sonra Andy Warhol, Richard Hamilton, Tom Wesselman, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys gibi sanatçıları da harekete geçirmiş ve yeni akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

⁷ Enis Batur , **Modernizmin Serüveni**, YKY, İstanbul, 2003, s: 322-323

Modernizm ve postmodernizm diye tanımlanan 19.yy'dan günümüze kadar olan dönemde, Kübizm, Soyut sanat, Konstrüktivizm, Dada, Fütürizm, Sürrealizm, PopArt, Op Art, Art Nouveau, Hiper Realizm, Çevre Sanatı, Kinetik Sanat, Minimalizm, Kavramsal Sanat gibi birçok akımın sanat tarihinde yerlerini aldıkları görülmektedir. Kübizm'den başlayarak günümüze değin gelişen bu sanat akımlarında, endüstri ürünleri ve atıklarının kullanımı yani hazır nesnelerin kullanımı geleneksel anlayışın değişmesinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Günümüzde teknolojik gelişmelerin ve endüstriyel üretimin sanatı ve sanatçıyı özgürleştirdiği görülmektedir. Artık yaşadığımız çağda her türlü nesnenin, farklı mekânlarda ve ya ortamlarda sanat nesnesi niteliği kazanması mümkündür. İşte bu yüzden Duchamp'ın başlattığı bu çizgi sanatçının özgürleşmesi bağlamında birçok sanatçıyı etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir.

Sanatın sadece doğa ve temsille yetinmeyerek, topluma ve sanatın kendisine karşı olmasının gerekliliği yalnızca estetik kaygılara ve kurallara göre hareket eden sanatçının, sanatsal özgürlük bakımından sınırlandırılmış olduğu gerçeği, Duchamp ve onun hazır nesnelereyle bir bakıma son bulmuştur.

Her türlü hazır nesnenin kullanıldığı sanat alanında, bir dönüştürme olgusu göze çarpmaktadır. Nesnelere sanatçının seçimiyle birlikte sanat alanına girmekte ve üretilme amaçlarından uzaklaşarak farklı bağlamlara dönüştürülmektedir.

1.2.KAVRAM OLARAK HAZIR NESNE

İlk kez 1900'lerin başında Marcel Duchamp tarafından kullanılan hazır nesnelere, seri üretim mallarından herhangi birinin kendi kimliği değiştirilerek, yeni bir mekanda 'sanat yapıtı' olarak sergilenmesi anlamına gelmektedir. Hazır nesnelerin temel özelliği kendi işlevlerinden arındırılarak, bambaşka bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmasıdır. Sıradan hiçbir özelliği olmayan seri üretilmiş olan bu nesnelere, hiçbir estetik kaygı gözetmeksizin sanat yapıtı olarak seçilmektedirler. Ancak seri üretim ürünleri olduklarından dolayı biricik sanat eseri de değildirler.

“Seri üretim mallarından herhangi birinin, çevresinden soyutlanarak tek başına 'sanat yapıtı' olarak sergilenmesi” tanımıyla bilinen hazır nesnelere, 1938 yılında Andre Breton ve Paul Eluard tarafından çıkartılan “Dictionnaire Abrégé du Surréalisme”, (kısaltılmış

Sürrealizm Sözlüğü) isimli sözlükte Marcel Duchamp tarafından; “Sanatçı tarafından sadece seçilerek sanat nesnesi sıfatına terfi eden sıradan nesne” olarak tanımlanmıştır.”⁸

Daha geniş bir ifadeyle Ready made’ler Duchamp tarafından şöyle açıklanmıştır:“Sanatçının basit seçimi sayesinde sanat nesnesinin saygın konumuna yükseltilmiş olan günlük kullanım nesnesidir.”⁹

Sanatçının 1961 yılındaki bir başka ifadesinde de hazır nesnelere;

“Daha 1913’te bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım. Birkaç ay sona ucuza bir akşam manzarası satın aldım. Ufka biri kırmızı öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi “Eczane” diye adlandırdım. 1915’te New York’ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım. Üstüne de “Kol kırılması olasılığına karşı” diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için Ready-made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma. Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-made’lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli her hangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim.

Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya a zevksizlik yokluğuyla... Aslında tam bir uyusukluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti. Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made’in üstünde yazdığım kısa tümceydi bu. Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesinin daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir. Kimi zaman da sunuşla ilgili grafik nitelikli bir ayrıntı ekliyordum: Bunu da, ses yinelenmelerine olan düşkünlüğümü karşılamak için “ready-made aided” olarak adlandırıyordum.

Bir başka sefer de, sanatla ready-made’ler arasında var olan temel çatışmayı belirgin kılmak amacıyla bir reciprocal (iki yanlı) ready-made tasarladım: Tasarı Rembrandt’ın bir tablosu ütü masası olarak kullanmaktı!

Bu anlatım biçimini ayırım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi çok erken fark etmiştim, bu yüzden ready-made’lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim. O dönemde, sanatçıdan daha çok izleyici için, sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu fark etmiştim, ready-made’lerimi de bu tür bir bulaşmaya karşı korumak istiyordum.

⁸ Marcel Duchamp, “Ready Made”, Dictionnaire Abrégé du Surréalisme, Ed: Andre Breton, Paul Eluard, 1938, s.23

⁹ Duchamp Marcel, Kutu, 1914, Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi, İstanbul, Sayı:75, s:189

Ready-made'in bir başka özelliği de benzersiz olmayışıdır... Bir ready-made'in kopyası aynı mesajı aktarır; aslında günümüzdeki ready-made'lerin neredeyse hiçbiri terimin kabul edilen anlamıyla özgün ürün değildir. Ego manyak nitelikli bu konuşmayı bitirirken son bir açıklama daha yapmak istiyorum: Sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvallerin de ready-mades aided olduğunu söylemek gerekir.”¹⁰

Duchamp'ın da ifadelerinden anlaşılacağı üzere hazır nesnelere, kendine özgün anlamını yitiren, kimlikleri değiştirilmiş, basit ve alaycı bir tavırla sanat nesnesi mertebesine yükseltilecek bir sanat yapıtına dönüştürülmüş nesnelere aittir. Artık her hangi bir şey sanat yapıtı olabilmektedir. Ancak bunu gerçekleştirebilmek için yani bir 'şey'in yapıt haline dönüşebilmesi için, bir sanatçıya ve onun mevcudiyetine bağlı olması gerekmektedir. İlk bakışta ne bir resim, ne de bir heykel olan hazır nesnelere; sanatı, yapılan bir şey olmaktan çıkararak bir tavrın göstergeleridir.

“Hazır nesnelere, buluntu nesne'lerin (found object) “güzellik” ya da “teklik” (unicum) gibi niteliklerine karşı, sıradan, hiçbir özelliği olmayan seri üretim ürünleriydi. Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevinden arındırılıyor ve biraz fetişist bir nitelikle yeni bir “varoluşçu” kimlik ve kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanıyordu. Aynı zamanda ready-made'lerin estetik değeri yoktu. Bu nitelikleriyle gerçeküstücü bir kavram olan buluntu nesne'den (object trouvé) ayrılanıyordu. Çünkü buluntu nesne (found object) rastlantısal estetik değeri için seçiliyordu.”¹¹

Nesnel niteliklerinden çok kavramsal olarak ortaya koydukları yeni boyut ile hazır nesnelere, plastik sanatların yüzyıllardır totemleşmiş tıval resmini değiştirmiş, çağdaş sanatın en önemli anlatım araçlarından biri olup, Dada, Sürrealizm, Pop Art, Fluxus ve Kavramsal sanat ve günümüz sanatında da kullanılarak temelini sağlamlaştırmıştır.

¹⁰ Batur, a.g.e. , 2003, s. 322–323

¹¹ Nazlı Damlacı, “Duchamp'ın Sanat'ı”, “Marcel Duchamp”, Ed. Şükrü Aysan, İstanbul, STT Yayınları, 1984, s. 22

2. BÖLÜM

2.1. AKIMLAR İÇERİSİNDE HAZIR NESNE KULLANIMI

2.1.1.Kübizm ve Hazır Nesne

20. yy. sanatında en önemli akımlarından biri sayılan sanat anlayışı Kübizm olmuştur. Yansıtmacılığın Rönesans'tan itibaren süre gelen kullarını bütünüyle yıkan, farklı bir biçimsel kurgu olan Kübizm geleneğe başkaldırının ilk adımlarını oluşturmaktadır. Kübizm gerçekten de yeni bir resimsel dil; yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır. Antmen Kübizm'i şöyle ifade etmektedir:

“Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden Kübizm, bu anlamda 20.yy.'ın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. 19.yy.'dan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır.”¹²

Diyerek; Kübizm'in resim sanatındaki yarattığı etkinin altını çizmiştir.

1907 yılında Pablo Picasso'nun “Avignonlu Kızlar” resmiyle Kübizm'in temellerinin atıldığı bilinmektedir. Geleneksel resim kurallarına uymayan ancak kendi içinde yeni ve yenilikçi kuralları olan bir resim olması sebebiyle döneminde çarpıcı bir etki yaratan bu resim Kübizm'in en tipik örneği sayılmaktadır.

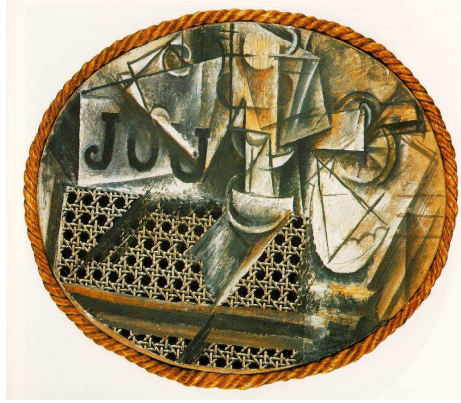
20. yy başında sanatçının özgünü arayışı, alışılmışın dışına çıkma deneylerini gerekli kılmıştır. “Sanatçının özgünü yenide, yeniyi özgünde kurma isteği, kılı kırk yaran bir

¹² Antmen , Ahu, “20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar”, Sel yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 46

incelemeyi gerektirmiştir. “Bir cerrah bir kadavrayı nasıl keserse bir Picasso’da nesneyi öyle inceler.” demiştir. Apollinaire¹³

Kübist sanatçıların yeniyi kurma çabaları içerisinde oldukları görülmektedir. Resme elle dokunurluk, maddesel bir nitelik kazandırmak için kübist sanatçılar yağlı boyaya kum karıştırmışlar, ardından da 1912’den sonra kâğıt, bez, cam parçaların gibi somut nesnelere katarak resimler yapmışlardır.

Sentetik Kübizmle ortaya çıkan resme farklı malzemelerin girişini Pablo Picasso’nun birçok işlerinde görmemiz mümkündür.” “Bambu Sandalyeli Natürmort” bu yeni anlayışın en tipik örnekleri arasında sayılmaktadır. **(Resim 2)**



Resim 2. Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, Karışık teknik, 30x38 cm. 1912

Paris’te 1908’den itibaren Pablo Picasso ve Georges Braque öncülüğünde gelişen bu akım, doğanın betimlemeci değil, kavramsal bir yorumunu yansıtan bir anlayış çevresinde eserler vermektedir. Kübizm’in ileri dönemde Analitik ve Sentetik Kübizm olmak üzere iki döneme ayrıldığı bilinmektedir. 1908- 1912 yıllarına rastlayan ve ‘Analitik Kübizm’* olarak adlandırılan dönemde Cezanne’ın adım attığı yoldan ilerleyen Picasso ve Braque, nesnelere optik bir parçalamaya tabii tutarak radikal bir görsel tavır sergilemişlerdir. Tunalı Kübizm ile ilgili şöyle bir ifade kullanmaktadır:

¹³ TİMÜÇİN, A. **Estetik**, 7.Baskı, İstanbul. Bulut Yayınları, 2005, s:14

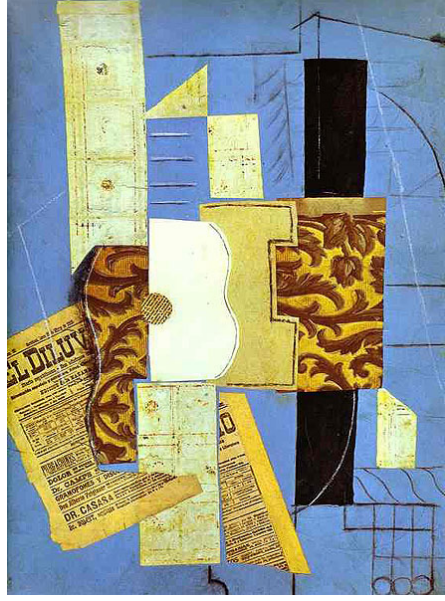
* **Analitik Kübizm** değişik ve birçok açılarından görülen objelerin düz ve iki boyutlu bir yüzeyde tasvirini amaçlar. Objeler bütün yüzeyleri görülecek şekilde açılmış, küçük parçalara bölünmüştür. Bu parçalar bakış açılarına göre değişik yönleriyle, karşıdan, profilden ya da bir başka yönden alınarak kompoze edilmiştir.

“ K bizme gelinceye kadar resimde görülen anlatım biçimleri yalnızca doğayı görmenin ve onu tekrarlamanın yeni türleri olmuştur. Oysa Kübizm ile birlikte sanatta yaratma olayı tümüyle özerk (avtonom) bir olay olmuşt ve Kübist anlayıştaki farklı sanatçılarda bu temel anlatım ilkelerinin ve düşüncelerinin ise, 20 yy, öncesi tüm Avrupa sanatı ile bağlanmayacak bir kopukluğu ifade etmektedir. Bu bakımından Kübizm, 20. yy sanatında büyük bir devrim hareketi olarak ortaya çıkmıştır.”¹⁴

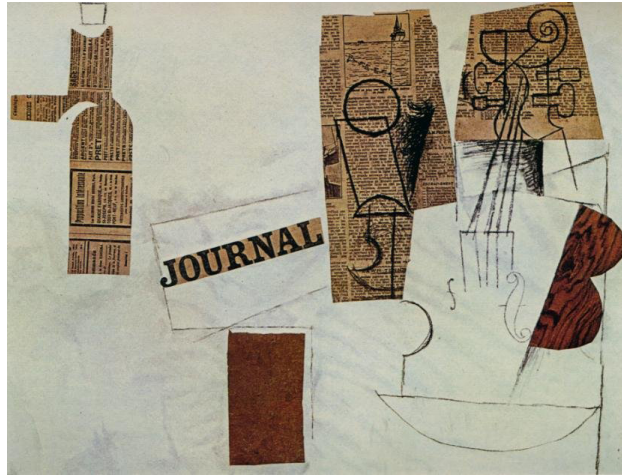
Braque ve ardından Picasso'nun resimlerinde Őablon harfler kullanması, resimsel dokuyu zenginleştirmek için boyaya, kum, talaş gibi malzemeler katmasıyla da ‘Sentetik Kübizm’ olarak adlandırılan bir döneme geçilmiştir.1912- 1914 arasında oluşan bu dönemde en önemli yenilik ‘kolaj’ tekniğinin kullanımı olmuştur. Sanatın geleneksel ifade araçlarının önünü açan ve genişleten kolaj tekniğinin plastik sanatlara getirdiği büyük yenilikle birlikte sanatçının ifade özgürlüğünü de genişleten bir unsur olarak ortaya çıkmasında etki eden Kübistler olmuştur. Sentetik Kübizm’le aktif bir araç olan kolaj, olumlu yönüyle yeni anlayışların oluşumuna katkıda bulunmuştur. Kolajla birlikte dünya olduğu gibi resmedilmekten çıkıp, sanat eserlerinin fiziksel bir parçası ya da kendisi halini almıştır.

Picasso 1912 yılından itibaren oluşturduğu resimlerine, kumaşlar, kağıt parçaları yapıştırmaya baŐlamış, ayrıca atık malzemeler kullanarak da kolaj tekniğini geliştirmiştir. “Kolaj” yapıştırma demektir. Okunmak için üretilen bir gazete parçası, sonradan resmin bir parçası ya da elemanı olarak karşımıza çıkabilmektedir. Picasso'nun 1912–1913 yıllarında yaptığı “Şişe, Bardak ve Keman” adlı tablosu, kübizmin nesne kavramının nasıl ele aldığını gösteren çalışmalardan biridir. (Resim 3–4)

¹⁴ TUNALI, İ. **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 4.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, s: 164



Resim 3.Pablo Picasso, Gitar, Karakalem, mürekkep, kağıt yapıştırma,66.4 x 49.6 cm., 1913



Resim 4 Pablo PICASSO, Şişe, Bardak ve Keman, Karışık teknik,47x62cm. 1912

Karakalem, gazete ve muşambadan oluşun bu resimde her nesnenin fiziksel niteliği gerçek hayattaki niteliklerinden farklı olarak ele alınmıştır.

“Bu kolajlar görsel olanın üstüldir. Uzamı kullanmaksızın uzam hakkında konuşabilir, zeminlerin sürekli üst üste bindirilmesi yoluyla figürü gösterilip, yazılı metnin hilesiyle hem ışıktan, hem gölgeden söz edilmektedir....Kolajın olağanüstü katkısı, göstergenin gerektirdiği temsil edilebilirlik koşullarının sistematik denebilecek keşfine yakın bir şeyin resim sanatlarında ilk gerçekleştirimi olmasıdır..Kübit kolajlardaki etkileri sözcüklere indirgeyen, EAU'nun (Beaujolais) gösterdiği şarabın ya da JOUR'un (Journal) gösterdiği

gazetenin ‘gerçek’ adını veren oyunu, daha çok göstergenin temsil olarak konumunu güvence altına alan tamamlanmamışlık ya da yokluk koşuluyla adın kendisinin gösterilmesi demektir.”¹⁵

Kolaj tekniğindeki ilk uygulamaları Picasso, Braque ve Gris gerçekleştirmiştir. George Braque, kolaj tekniğinin resme yeni bir maddesel nitelik kazandırdığını belirterek sanat anlayışını şöyle ifade etmektedir:

“Başlayacağım resmin ne olacağını önceden kesinlikle bilemem. Her seferinde bu iş bir serüvendir. Gerçekte bir başlangıç düşüncesi vardır. Fakat bu yalnız bir hareket noktası olarak işe yarar. Bu başlangıç noktasından geriye olabildiğince az şey kalmalıdır. Tüm resim için bence önemli olan, yeni olanakları verimli yapmaktır. Kendimi ne zaman tutkularıma kaptırırsam, ancak o zaman objenin kullanılma sınırı son bulup çöp tenekesine atılması gerektiğinde onu resmime alıyorum gerçekte resimden renk yoktur, salt ilişkiler vardır.”

Nesnelerin, parçalanmalarından ötürü, giderek tanınmaz bir görünüm kazanmalarını önlemek için Picasso, daha önce Braque’ın denediği bir uygulamaya başvurarak renklendirilmiş kâğıtları kullanmıştır. ‘Papier Colle’ adı verilen bu uygulamadaki yapıştırılmış öğeler, tuvalin iki boyutluluğunu vurgulamak ve konunun kavramasını kolaylaştırmak gibi ikili bir amaca hizmet eder. Bürger’e göre:

“Birinci Dünya Savaşı öncesi yaratılan kolajlarda daima iki teknik arasındaki karşıtlık söz konusudur. Bir yandan tuvalin üzerine yapıştırılan gerçeklik fragmanının (hasır bir sepet yada duvar kağıdı) ‘yanılsamacılığı’ öte yandan tasvir edilen nesnelerin ifade edildiği kübist tekniğin ‘soyutlamacılığı’dır.”¹⁶

Aynı dönem içerisinde Braque’ta kolaj tekniğini kullanarak resimler yapmıştır. Görüldüğü gibi Sentetik Kübizm diye adlandırılan bu dönemde gazete, afiş, kartpostal gibi kitle kültürüne özgü basılı malzemelerin kullanımı oldukça yaygındır. İlk defa

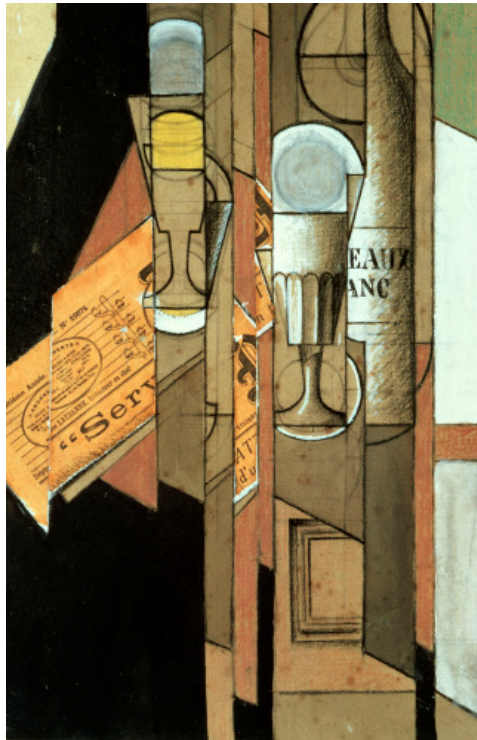
¹⁵ KRAUSS, R.(2006) Picasso Adına, **Sanat Dünyamız**, Sayı 100, Çeviren: Kemal Atakay. 2006, s: 310-311

¹⁶ BÜRGER, P, Avangard Kuramı, Sunuş, Ali Artun, İletişim Yayınları, **Sanat Hayat Dizisi 3**, İstanbul, 2004, s:141-142

geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının ögesi haline geldiği görülmektedir. Antmen kübist kolajlar için şunları söylemiştir:

“Kolaj, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların bir ölçüde erimesinde etkili olmuştur. Sanat nesnesinin malzemesi ve macerasına ilişkin bir sorgulamayı meydana getiren bu yaklaşım, 20. yy’ın sonraki adımlarına ilişkin ipuçları taşımakta; Dada kolajlarına ve fotomontajlarına, pop kolajlarına ve hatta günümüze kadar uzanan digital kolajlara temel oluşturur.”¹⁷

Picasso ve Braque’dan sonra en önemli kübist sanatçılardan biri de Juan Gris’tir. Sentetik Kübist çalışmalarıyla tanınan Gris’te geleneksel malzemenin ötesine çıkmıştır. Juan Gris, bu yeni anlayışı “dünyayı betimlemenin yepyeni bir yolu” olarak tanımlamış, oluşturduğu karışık tekniklerle ritimli kompozisyonlar oluşturmuştur. (Resim 5)



Resim 5. Juan Gris, Karışık teknik, 13x 19cm, 1915

20.yy başındaki kolajlar, gerçekliği resmeden organik eseri ortadan kaldırmıştır, ama tarihsel avangard (öncü) hareketlerinde olduğu gibi sanatın sorgulanması söz konusu değildir. Bürger’ nin dediği gibi;

¹⁷ Ahu Antmen., a.g.e., 2008, s:49

“Estetik bir nesne yaratma amacı aşikârdır, ama bu nesne geleneksel kurallar çerçevesinde yargılanamayacaktır.”¹⁸

20. yüzyılın başında resme hazır nesnelerin girmesiyle heykel sanatında da geleneksel yöntemlerin dışına çıkmıştır. Bu dönem içerisinde Picasso montaj* çalışmalarına başlamıştır. “Gitar” adlı heykeli bu çalışmalarına iyi bir örnektir.(Resim6)



Resim 6. Pablo PİCASSO, Gitar, metal, sac, tel , 77,5 x 35 x 19,3 cm.1912

Sözcük olarak “kurma”, “çatma”, “takma” anlamına gelen “montaj”, sanayi devrimiyle birlikte modern dünyanın önemli kavramlarından biri haline gelmiştir. Kübist sanatçıların bu denemelerinin kendi içinde modern olmalarının Berger’e göre iki nedeni vardır:

“ Bu nedenlerden biri, sanatı paha biçilmez gören burjuva sanat kavramına bütünüyle meydan okumaları diğeri, herhangi bir hırdavatçı dükkânında bulunabilecek her türlü nesneden yapılmış olmalarıdır.”¹⁹

¹⁸ BÜRGER ,a.g.e., 2004, s:142

¹⁹ Berger, John, Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı, Metis yayınları, İstanbul, 1999,s: 66
*Montaj: Kurma,Takma, Birleştirme

Görüldüğü gibi aralarında Picasso'nun da yer aldığı birçok kübist sanatçı, Duchamp'tan önce hurda sanayi objelerini ve çeşitli kitle kültürüne ait malzemeleri kullanmışlardır. Ancak bu objelerin birbiriyle kurduğu ilişki ve estetik kompozisyonlarıyla kübist kolâjlar, ready made'den ayrılmaktadır. Kübizmden sonra gelenek, malzeme, boya, resim ve kolajlara dayanır. Daha sonra gelen Dadaizm akımı da yeni bir bakış açısı geliştirerek, çevresinde bulunan hazır nesnelere anlatımlarını en üst noktaya taşımışlardır.

2.1.2. Dada ve Hazır Nesne Kullanımı

Geleneksel anlatım yollarına karşı çıkış ve bunun sonucu olarak da on dokuzuncu yüzyıla ait sanatsal eğilimlerin, geleneklerin yıkılması, 1916 yılında Dadaizm'le başlamıştır.

Dada hareketi 1915–16 yılları arasında New York ve Zürih'te hemen hemen aynı zamanda başlamıştır. 1914'te başlayan I. Dünya Savaşı'nın yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk içinde her şeyin anlamsızlığını, gereksizliğini, vazgeçmişliği ve hiçliği vurgulayan Dadacılar, geleneksel sanat kavramına saldırarak, karşı sanat kavramını geliştirmişlerdir. Dadaistler, yerleşik aynı zamanda klasik olan bütün değer ve doğrulara karşı durmuş; sanatsal eğilimlerin ve geleneklerin yıkılmasında önemli bir rol oynamışlardır.

Dada, burjuvazinin çıkarları doğrultusunda hareket edilerek gerçekleştirilen savaşın yıkıcılığını, anlamsızlığını, savaşın etkilerini içinde birebir yaşatarak ve anarşik bir üslupla sunarak göstermektedir. H.Bülent Kahraman, bu dönemi sosyo-kültürel açıdan şöyle ifade eder:

“(...)Gerçeği temellendirebilmek için I. Dünya Savaşı'nın gergin öncesi ve yıkımlarla dolu sonrası düşünülmelidir Kapitalist – Emperyalist düzen artık her gün Hamlet'in o meşhur dizesini anımsatan bir yapı içindedir; ‘...kokuşan bir şeyler var...’Savaş kapıdadır... Silah tüccarları ellerini ovuşturmaktadır. Sanat, yavaş yavaş kapitalist sınıfın kendisini ve ‘kara’ parasını aklamak için kullandığı bir araç olmaya doğru sürüklenmektedir. Üstelik savaşın sonunda o ‘güzel’ imparatorluk günleri bitmiş, eski tatlar yitmiş hatta düne kadar birer sınır kenti gibi kullanılan ‘Ülkeler’ artık pasaportla girilen, birbirinden derin farklarla ayrılan, değişik kültürlerin ve yaşama biçimlerinin egemen olduğu coğrafyalara dönüşmüştür. Açlık, kıtlık, sıkıntı derken bir kıta devi

Rusya, her çirkinliğin karşısına neredeyse herkesin sözcüsüymüş gibi ve bir umut almaşığı gibi dökülmüştür.

Sanat ötesi cephelerde bunlar yaşanırken, sanatçı öz-duyarlılığından kaynaklanan tedirginliğini bir hırsa dönüştürmekte ve kendisini yaşananların hesabını sormak zorunda hissetmektedir... Bütün bunların ardından gelen şeyin sanatçının egemen sınıflarla ve kurumlarla alay etmesi, onları aşığılaması oluşunu yadırgamamak gerekir...”²⁰

Dadaizm’in temel amacı sanatı aşığılamak, sıradan nesnelere kullanarak bir takım mesajlar vermektir. Dada sanattaki yenilemenin bir ifadesidir. 1915 tarihli Dada Manifestosunu kaleme alan Tristan Tzara’ya göre; Dada tutarsızlıkların ifadesi, mantığın yerle bir edilmesi, belleğin, arkeolojinin ve geleceğin yıkımı niteliğini taşımaktadır.

Avangart akımların gelişimine öncülük eden Dada’nın kökenleri alt-üst etme mantığına dayanmaktadır. Yerleşik bütün değer sisteminden kurtulmak, her türlü ahlaki yapının geçerliliğini yadsımak Dada’nın en önemli özelliklerindedir. Sanat alanında ise, sanatçı nitelemesini reddeden ve sanatçının etkinliğiyle ortaya çıkan ürünlere sanat eseri statüsünü verilmesine de karşı çıkan Dadaizm, yaratmanın yerine, yok etme gibi bir anlayışı bünyesinde barındırmaktadır.

Dadacılık, belli bir üslup ya da örgüt olmaksızın Hans Richter’in de değerlendirdiği gibi; bir akım değil, savaş sonrası, sanat dünyasında ortaya çıkan bir fırtına olarak yorumlanabilir. Dadaizm’le birlikte sanatçının müdahalesinin giderek daha az görünür ve aşırı değersiz bir boyuta indirgenmesi farklı eğilimlere yol açmaktadır.

“Dadaist akımın tüm amacı, hazır-yapılmış biçimlerin çekiciliğine ve geleneksel-ancak aşınmış olduğu için değersiz kalan ve anlatımı yapılacak objeyi sahteleştirerek tüm anlatım kendiliğindenliğini yıkan kalıplara karşı gösterilen direnişten ibarettir.”²¹

Dadaistler, o zamana kadar kabul edilen bütün sanat formlarına hırsıyla saldırmışlar ve geleneksel değerleri yıkmaya çalışmışlardır. Bir yapıtı sanat yapan, biçimi, konusu,

²⁰ H. Bülent Kahraman, Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi. Hürriyet Yayıncılık, İstanbul , 1991,sayı : 123 s.:64

²¹ Hauser, A. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi.(Çev. Yıldız Gölünü).İstanbul: Remzi Kitap Evi Yayınları

içeriği ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir, görüşünü savunmuşlardır.

Dada sanatçıları sanatın tüm usdışı niteliklerini vurgulamak için Kübistlerin “kolaj” tekniğiyle, Duchamp’ın “Hazır Nesne”lerinden yararlanmışlardır. Duchamp, Paris’te başlayıp New York’ta geliştirdiği “Ready-made”leriyle geleneksel sanat karşı olan düşüncelerini ortaya koyarak, daha sonra bu düşünceleriyle New York Dada hareketlerine kaynaklık etmiştir.

Dada akımında dahil olan başlıca sanatçılardan Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Hans Richter, Janco, Hans Arp Zürih’te faaliyet gösterirken aynı dönemde New York’ta Marcel Duchamp, Man Ray ve Francis Picabia da benzer deneyler yapıyorlardı. 1917’den başlayarak Avrupa’nın öteki kentlerine dağılmaya başlayan sanatçılardan Richard Huelsenbeck Berlin’de, Max Ernst, Johannes Theodor Baargeld ve Hans Arp Köln’de, Kurt Schwitters Hannover’de sanatsal üretimlerine devam etmişlerdir.

“Sanatı değiştirmek değil de yok etmek isteyen Dada’nın yadsımacı tavrı, aslında dünyanın gidişatına ilişkin bir karşı duruşu ifade etmektedir. Dada’nın bu sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi “anti-sanat” terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp’ın hazır nesnelere dir.”²²

Burjuva sanatına karşı şiddetli bir tepki veren Dada hareketi içerisindeki sanatçılar incelendiğinde, hemen hemen hepsinin o zamana kadar yapılan resimlere karşı bir tutum gerçekleştirdikleri görülmektedir. Resim içerisinde yeni bir yol aramak değil de, resme karşı bir tavır oluşturdukları açık bir şekilde ortadadır.

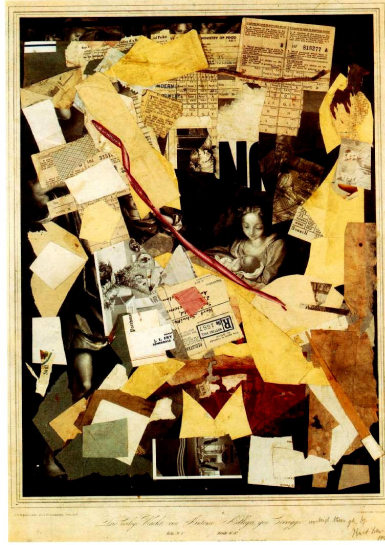
Dada, 1913 yılında Asamblaj’ın önemli gereçlerinden biri olan hazır nesne’lere Marcel Duchamp ile başlamıştır. Kullanım eşyalarını amaçlarından uzaklaştırarak yeni bir kimlikle ortaya çıkaran Duchamp estetiği redderek ilk Dadacı deneylerini yapmıştır. Kuşkusuz bu akım için en önemli kişilerden bir olan Duchamp, insan yapısı bir nesneyi (ready-made) alıp imzalayarak ün kazanmış ve yarattığı bu şok etkisiyle de sanatın gidişatını değiştirmiştir.

Artık sanat yeni malzemelere açık, sıradan bir malzemeyle dahi sanat yapılabileceği fikrini yansıtan bir şekle dönüştürülmüştür. Dada yeni malzemeleri ve yeni teknikleri

²² Antmen , a.g.e., 2008

sanatın kullanım alanına dahil ederken kolaj, asamblaj*, montaj gibi tekniklerle objenin kullanım alanı da gün geçtikçe genişletmiştir.

Dada akımının öncü sanatçılarından olan Ernst ve Arp rastlantısal kolajlar yaparken, Schwitters de Merz adını verdiği uygulamalarına başlamıştır ve sözcük anlamı olmayan Merz, Commerz-Privatsbank isminden yola çıkarak rastlantısal olarak elde edilmiştir. (Resim 7)



Resim 7. Kurt Schwitters, Merz , Karışık teknik, 1921.

Paket kağıdı, bilet, gazete, çivi gibi günlük tüketim gereçleri ve atıklarından kolaj tekniği ile oluşan Merz'ler, sanatı geleneksel teknik ve gereçlerden kurtarmayı amaçlamaktadır. "Kurt Schwitters, Merz adlı yapıtlarından söz ederken yağlı boya resimden bir adım daha ileri gitmesini, malzemeye karşı malzeme kullanımına yani onları birbirine düşürmesine borçlu olduğunu yazar."²³

Dada akımına bağlı bir başka sanatçı olan, Hans Arp'ta oluşturduğu kolajlarıyla, resmin biricikliğine karşı bir tutum içindedir. Arp, Kolaj ve baskı yöntemlerini karıştırmakta, kendi çizim ve baskılarını kolajın içine katmaktadır. Lynton, Arp için Kübist ressamlardan onu ayıran özelliğin, gerçeği yansıtma kaygısı olmaksızın, sanatçının yaratıcılık payının önemini sorgulaması olduğunu yazmıştır. Boyanmış

²³ Robert Motherwell, The Dada Painters and Poets, Wittenborn, New York, 1951, s: 59

* **Asamblaj** terimi, ilk kez 1953 yılında Jean Dubuffet tarafından kendi işlerini tanımlamak için kullanıldı. Asemblaj, montajla benzerlik taşıyan bir tekniktir. Bir teknik olarak asamblaj, terim olarak tanımlamadan önce; kübizm, dada, fütürizm ve sürrealizm akımlarına mensup olanlar tarafından kullanılmıştı.

tahtalardan yapmış olduğu 'Tristian Tzara'nın Portresi' adlı kabartma sanatçının tuval dışı bir çalışmasını gösterir ya da tuval artık üzerine üç boyutlu nesnelere yapıştırıldığı bir araç konumundadır.(Resim 8)



Resim 8. Hans Arp, Tristian Tzara'nın Portresi, 1916

Portredeki tahta biçimler kübist bir kolajda olduğu gibi üst üste yapıştırılmıştır. Bir takım soyut biçimlerin bir araya getirilmesiyle oluşan bu eser, kübist portrede olduğu gibi şairin görünüşünü aramaya seyirci zorlamaz.

Francis Picabia'da birçok kolaj yapmış, resimlerinde boyalı planların arasına çeşitli malzemeler yerleştirmiştir. Tüylere, makarnalara, tarak ve sardalye kutuları gibi birçok hazır malzemeyi resmin içine dahil etmiştir. (Resim 9)



Resim 9. Francis PICABIA, Karışık teknik ve yağlıboya, 92x73cm. 1924

2.1.2.1.Marcel Duchamp ve Ready-Made (Hazır Nesne)

Hızla değişen ve gelişen dünya karşısında sanatçı farklı gereksinimler duyarak, resimden daha farklı araçlar kullanma isteği duymuş(tuval yerine) gerçeği resmin dışında arama düşüncesine kapılmıştır. Bu açıdan bakıldığında tuval sanatçı için yetersiz bir araç konumuna gelmiştir. Bunun en güzel örneğini geleneksel resim sanatını yerle bir eden Duchamp'ın işlerinde görmemiz mümkündür. Sanatçı artık tuvalin dışına çıkmak isteyerek, endüstriyel ürünlerden, atıklardan ya da seri üretilmiş hazır nesnelere faydalanarak eserlerini oluşturmaya başlamıştır. Marcel Duchamp yaşadığı yüzyılın (1887- 1968) öncü sanatçılarından.

“Duchamp işlerini, izlenimciliğin yaratmış olduğu sınırların dışına, dil, düşünce ve görselliğin birbiri içinde var olduğu bir alana taşınmıştır. Orada, yeni zihinsel ve fiziksel maddelerin karmaşık etkileşimleriyle form değiştirerek daha yakın bir zaman dilimindeki sanatta bulunabilecek teknik, düşünsel ve görsel detayları müjdelemiştir. Kendi zamanının ötesinde olduğunu söylemiştir.”²⁴

Sanat tarihinde hazır nesnelere damgasını vuran Duchamp, daha önceleri resim çalışmaları da yapmıştır. Bu dönemlerde yaptığı işlerden bazılarında Fovist eğilimler bazılarında da Kübist eğilimlere rastlanmaktadır. Daha ileriki dönemde de “Merdivenden İnen Çıplak” adlı resmiyle de Fütürizm akımına yaklaştığı görülmektedir. **(Resim 10)** Bu resimde Fütüristlere benzer devinimi betimleme isteği oldukça belirgindir.

Marcel Duchamp, yenilikçiliğe (avant-gardizme) daha derin bir yaklaşım getirerek; sanat ve yaşam arasındaki geleneksel ayrılığa son vererek, geçmiş biçimlerle olan ilişkileri ortadan kaldırmıştır.

²⁴ Art in Theory An Anthology of Changing Ideas, Edited by Charles Harrison, & Paul Wood, 1900-1990, Blackwell Publisher, Oxford UK., 1992,s: 760-761



Resim 10. Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146 x 89 cm. 1912

Duchamp, boyama ya da resmini yapma olgusundan uzaklaşarak, hazır-eşya (ready-made) üzerindeki çalışmalarına başlamıştır. Yaşadığı dönemde sanata ironik bir boyut katarak adeta sanatla alay etmektedir. Duchamp, hazır nesnelere ilk kullanmaya ne zaman başladığını, hazır nesne fikrinin nasıl ortaya çıktığını şu şekilde ifade etmektedir:

“1913’te bir bisiklet tekerliğini bir mutfak pedesteline bağlayıp dönüşünü seyretmeyi akıl ettim. Bunu bir sanata dönüştürmeyi falan düşünmüyordum. Hazır yapım sözcüğü 1915’e yani birleşik devletlere gittiğim yıla kadar hiç kullanılmadı. Evet, ilginç bir deneyimdi ama bisiklet tekerliğini pedestale koyduğum zaman, aklımda hazır yapım bir nesne yaratma fikri falan yoktu. Yalnızca değişik zaman geçirme, ilgi alanımın dışına çıkma arzusuydu. Bir şaşırtmacaydı. Ne belli bir amacım vardı, ne de o şeyi sergilemeye niyetim; bir şeyler falan anlatmaya çalışmıyordum. Birkaç ay sonra bir kış gecesini betimleyen bir manzara resminin ucuz bir kopyasını aldım ve ufkuna biri sarı, biri kırmızı iki nokta koyduktan sonra ona “Eczane” adını verdim. 1915 yılında New York’da bir dükkândan bir kar küreği satın aldım üzerine ‘Kırık Kolun Önünde’ sözcüklerini yazdım. Hazır-yapım deyişimi işte o dönemde aklıma geldi”²⁵

²⁵ Duchamp’tan aktaran Baykam, B. Maymunların resim yapma hakkı ve Duchamp sonrası krizi.

1914 tarihinden sonra yapmış olduğu çalışmalar bu tutumunun bir göstergesi niteliğindedir. 1913'te “Bisiklet Tekerleği” “zel Kılıklar ve niformalar Mezarlığı no:1” 1913-1914'te “Durumlar Ağı” ve “ Durumda l”, “Eczane”, “Kakao ğtcs no:2”, “zel Kılıklar ve niformalar Mezarlığı no:2”, “şişe Kurutucusu” “Kırık Kol” gibi çalışmaları ready-madelerine nc ve bir bakıma hazırlık çalışmalarıdır.(Resim 11- 12)



Resim 11. Marcel Duchamp, Sise Kurutucusu, , Galvanize elik ve Demir, 1914

Duchamp sanatsal yeteneğin antitezi olan bir yaratıcı döneme girmiştir. Kendisini geleneksel resimden uzak tutmaya daha çok sanat eserinin kavramsal boyutunu ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

Duchamp'ın, hazır nesnelere yönelik ilginç yaklaşımları söz konusuydu. Boya tüplerinin sanayide üretilen hazır-yapım bir ürün olduğunu düşünmekte, dünyadaki bütün resimleri de yardım edilmiş, hazır yapımlar olarak grdğn ifade etmektedir. Duchamp'a göre, hazır-nesnelere sanatın biricikliğini ve özgün yapıt olma olgusunu yok ediyordu.

“ Sanatçı hazır-yapım'larına bazen grafik bir detay ekliyor, adını da 'yardım edilmiş hazır-yapım' koyuyordu. Mona Lisa'nın kopyasına bir bıyık ekleyip altına ad olarak L.H.O.O.Q. harflerini yazması gibi. Öte yandan kavram olarak hazır-yapımların ters yüz ettiği de oluyordu. Bir Rembrandt resmini alıp bir t masası olarak kullanmayı önermek gibi. Bu kez seyirciyi, hazır-yapım bir nesneye sanat eseri olarak bakmak yerine, bir sanat

eserini alıp günlük eşya olarak kullanması öneriliyordu. Duchamp'ın konuya ilginç bir yaklaşımı daha vardı: Her boya tüpünün kimya sanayinin ürettiği, hazır-yapım bir mal olduğu dikkate alınırsa, dünyadaki bütün resimlerin de yardım edilmiş, hazır yapımlar olarak görülmesi mümkündür. Hazır-yapımların sanatın biricikliğini ve özgün yapıt olma olgusunu yok etmesi Duchamp'ı fazlasıyla mutlu ediyordu.”²⁶



Resim 12. Marcel Duchamp, Kırık Kol, Hazır malzeme, 121.3 cm, 1915

“Sanatçının eşsizliği ve kaçınılmazlığına karşı çıkararak, sanatçıyı sanat yapan bir insan konumundan çıkararak, basit bir karar verici insan durumuna yükselten Duchamp, İlk hazır eşya denemelerini 1914 tarihinde gerçekleştirmiştir.”²⁷

1913, Duchamp'ın sanat yaşamı içinde önemli bir yıldır. Sanatçı artık alışılmış çizim ve resim yöntemlerini tümüyle bırakmış, makinelerin devingenliği ile ilgilenmeye başlayarak ölçülere, mekân-zaman hesaplamalarına dayalı, kişisel bir sistem geliştirmiştir. Matematik ölçümlemeye dayalı, olarak üç boyutlu nesnelere kullanmaya ve toplamaya yönelik sanatçı, aynı yıl ilk hazır-nesnesi “Bisiklet Tekerleği”ni gerçekleştirmiştir. (Resim 13)

²⁶ Baykam, a.g.e.1999: 237,238

²⁷ Genç, Adem, “Dada-antropi ve nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin özümlemesine ilişkin Bir Yöntem Araştırması”, Doktora Tezi, İzmir,1983



Resim 13. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, Hazır malzeme, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm, 1913

Bir tekerlek, doğal, alışılış yarı içinde bulunması gereken ortamdā soyutlanarak tabure üzerine monte edilmiştir. Burada, tabure de bisiklet tekerleği kadar soyutlanmış ve kendi içinde ayrı bir tutarlılığı bulunan bir yapı oluşturmuştur. Ancak bu tutarlılık işlevsel değildir. Çeşitli öğelerin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir yapının tutarlılığı söz konusudur.

Duchamp, 1914’de “şişelik” ve 1917’de 20. yy’ın en çok tartışılan ve konuşulan yapıtı “Çeşitme” yi sanat yapıtı olarak sunmuş ve o dđnemde bđyđk bir tepki toplamıştır. Duchamp 1917 yılında yaptığı “Çeşitme” adlı çalışmada bir pisuarı ele almıştır.(Resim14)



Resim 14. Marcel Duchamp, Çeşitme, Hazır malzeme, 63 x 48 x 35 cm, 1917

Böylece geleneksel sanata bir başkaldırı başlamıştır. Burada Duchamp, kendi düşünceleri doğrultusunda bir mesaj vermek istemektedir. Bu mesaj Tülay Elgün' e göre;

“Geleneksel sanatın nereye gitmesi gerektiğidir. Zira burada sanatçı endüstriyel seri üretim ürünlerinin sanat yapıtına malzeme olabileceğini göstermiş, gündelik sıradan bir eşyaya imza atarak her şeyin sanat olabileceğini savunmuş ve bir anlamda sanatı ağır bir biçimde aşağılamıştır”²⁸

Duchamp'ın sanat tarihinde en çok yankı yapan hazır-nesnesi Fountain (çeşme) dir. 1917 yılında New York'da düzenlenen ilk bağımsızlar sergisine yolladığı bir pisuarla yüz yılın sanatına yön veren bir çıkış yapan Marcel Duchamp, sanat dünyasının resmen Ready-made'lerle tanıştırmıştır. Duchamp, 1917'de Mott Works firmasının yaptığı porselen pisuarı 'R.Mutt' imzasıyla sergiye göndermiştir. Ancak serginin seçici kurulu tarafından bu yapıt sergi yerine konulduğu halde halka gösterilmemiştir.

Bu objeye verilen yeni addan da anlaşılacağı gibi, objenin özgün kimliği Duchamp tarafından değiştirilmiştir. Yeni ve benzeri olmayan bir nesne olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucunda üretilen bir ürün olarak izleyicinin karşısına çıkarılmıştır. Lynton'a göre bu obje;

“(...) Objenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliğiydi. Sanat izleyicisi, böylece sanattan bekleme hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyordu. Her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılıyordu.”²⁹

Yapıldığı andan itibaren tartışılmaya başlayan ve adeta dâhilik ile saçmalığın bıçak sırtı dengesi üzerinde duran 'pisuar' ile sanat seyircisi de, her türlü kültür değerlerinin yok olması şeklindeki bir sorunla karşı karşıya kalmaktadır. Sanatçı, belirlemiş olduğu nesneyi ele alıp onu herhangi bir anlam vererek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, rastgele bir nesne seçmiştir ve bu nesne yeni, benzeri olmayan, tek bir nesne

²⁸Elgün, Tülay Marcel Ducamp Dadaizmin ve Sürrealizmin Öncü Sanatçısı. Türkiye'de Sanat Dergisi, 2001, s: 44- 45

²⁹ Lynton, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi kitapevi, 2004, s.:132

değil, seri yapım sonucu bir ürün olmuş, yeni konumu ve değişiminin getirmiş olduğu anlam farkıyla farklı bir kimliğe bürünmüştür.

Duchamp'ın nesneyi doğrudan kullanarak yapmış olduğu hazır yapıtlarında modern sanatın özgünlük, müze, galeri, sergi, tarih, eleştirisi, değer gibi sorunsalları yadsıdığı görülmektedir. “Çeşme” adlı işi de bu tutumunu en iyi ifade eden çalışmalarındandır. Bir pisuar günlük hayattaki taşıdığı anlamdan öyle bir şekilde uzaklaştırılmıştır ki artık yeni konumu ve anlamıyla izleyiciyi de şaşırtan bir başyapıt olmuştur.

“Çeşme, resme karşı getirilen tüm eleştirileri içinde taşıyan bir mikroçip yapıdadır. Sanatın yalnızca doğa ve temsille yetinmeyip, topluma ve sanatın kendisine karşı muhalif olmasının gerekliliği; yalnızca estetik kurallara göre davranan sanatçının, sanatsal özgürlük açısından sınırlandırılmış bir ortam içine hapsedildiği gerçeği; resim değerlendirmelerinin ve estetiğin son derecede öznel tartılar kullanmakta olduğu eleştirisi, Pisuar'ın anlattıklarından bazılarıdır.”³⁰

Ayrıca bütün bunların yanında resimsel bir tarz, el becerisi olmadan sanatçı tarafından her hangi bir ürünün sanat nesnesine dönüştürülebileceğini, geleneksel sanat sınıflamalarının dışında, yaratıcı düşüncenin olduğunu da ifade ederek sanatın izlediği yolu da değiştirmektedir. Şahiner, bu konuyu şöyle ifade eder:

“Marcel Duchamp'ın sanatın nesnesi mertebesine yükselterek, sanatın “yücelik” kategorisini paranteze aldığı ya da bir başka deyişle, o güne dek kutsanan, yüceleştirilen kendinden menkul sanat yapıtlarının yerine, belki de var olabilecek en sıradan bir seri üretim nesnesini konumlandırması, o andan itibaren sanatın izlediği seyri de büyük ölçüde belirlemiştir.”³¹

Duchamp, bir zihin çalışması olarak imal edilmiş nesnelere kullandığında (şişe kurutucusu, pisuar, kar küreği), sanatçının el becerisi yerine nesneyle ilgili bakış açısına vurgu yaparak “yaratıcı süreç” sorunsalını değiştirmiştir. Seçme ediminin, tıpkı yaratmak, çizmek ya da heykel yapmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olduğunu

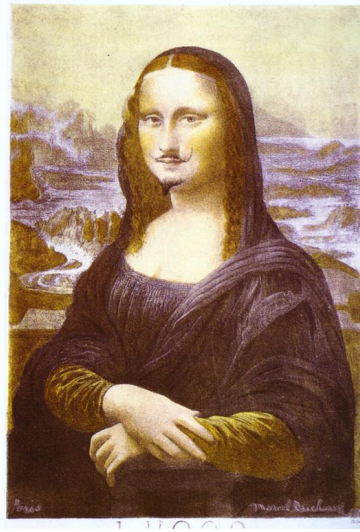
³⁰ Hakkı Engin Giderer, “Resmin Sonu”, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003, s: 112

³¹ Şahiner, Rifat, “Neo-avangardistlerin Hazır Yapımlarına Nasıl Bakmalı?”, H.Ü.Güzel Sanatlar Fak.Yay. 8.Ulusal Sanat Sempozyumu, 2006, Ankara

ileri sürerek; “Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretilimdir.” diyen Duchamp, böylece yaratma terimini tanımlamıştır.

Marcel Duchamp, geleneksel sanat için en önemli yapıtlardan biri sayılan Leonardo Da Vinci'nin ünlü “Mona Lisa” tablosunun kopyasına sakal ve bıyık ekleyerek altına L.H.O.O.Q yazmış ve bunu Dadaist'çe sergilemiştir. (**Resim 15**) Geleneksel düşünce ve kanıları hedef alan Duchamp “Yüksek Sanat” diye adlandırılan bu işlerle adeta alay ederek sanat ve hayat görüşü ile ilgili şunları belirtmiştir:

“ Aslında hiçbir zaman çalışmak zorunda kalmadım. Para yüzünden çalışmaya mecbur olmak bana göre aptalca bir şey. Ne şanslıyım ki kendimi bu en kötü şeyden daima uzak tutabildim. (...) yaratma sıkıntısına yabancıyım. Çünkü resmin bu konuda bana yardım etmesi mümkün olmadığı gibi, kendimi ifade etmek içinde en ufak bir baskı hissetmedim. Sabahtan akşama kadar çizip taslakları tamamlama şeklindeki o tuhaf ihtiyacı hiç duymadım ve bundan pişman değilim.”³²



Resim 15. Marcel Duchamp, **L.H.O.O.Q.**, 19.7 x 12.4 cm, ., 1919

Duchamp'ın en önemli başyapıtlarından biri de “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin” dir. Burada sanatçının teması cinsellik ve makinedir. Tuval yerine camı kullanan sanatçı renkleri iki cam arasına sıkıştırmış, çalışmanın üst tarafında kendi kız kardeşini, kraliçeleri ve gelinleri konu almıştır resmin alt tarafında ise makineler resmedilmiştir. (Resim 16)

³² Ergüven, M., **Kurgu ve Gerçek**– Deneme , Birinci Baskı, Gendas A.Ş., İstanbul, 2002, s: 121



Resim 16. Marcel Duchamp, **Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin**, (Büyük Cam), Cam Üzerine Yağlı Boya ve Kurşun Tel, 66x101,2 cm, 1915-1923

20. yüzyılın en önemli çıkışlarından biri olan Duchamp'ın hazır nesnelere, sanatın metalaşmasına ve onu hazırlayan Sanat-Kapitalizm ilişkisine de katı bir gönderme ve eleştiride bulunuyordu. Duchamp, bir pisuarın sanat yapıtına dönüştürülmesi sorununu ortaya atarak, sıradan nesneyi sanat yapıtına dönüştürmüştür. “Sıradan bir nesne sanat yapıtı olabiliyorsa, sokaktaki nispeten daha alt kültürel yapıda sanatla özdeşleşebilir.”³³

Böylece, sınıfların belirsizliği ve katı kurallar reddedilmiştir. Post modern dönemde, ekonomik gücün belirli bir sınıfın tekelinde olmaması gibi, sanatın da belirli bir kesimin görüşleri doğrultusunda şekillenmesinin önüne geçilmiştir.

³³ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, 3. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s: 268

2.1.3. Sürrealizm ve Hazır Nesne

Gerçeküstücülük diye tanımlanan bu akım 1920’li yıllarda Dada akımının bir devamı şeklindedir. Dada gibi sanatın geleneksel biçimlerine karşı olduğu kadar burjuva değer yargılarına da karşı bir sanat akımıdır. Genel olarak rüyaların, bilinçaltının derinliklerine inerek eserler üreten Sürrealistler, Sigmund Freud’un görüşlerinden çok etkilenmişlerdir. 1930’lu yıllarda gerçeküstücü anlayışla resim ve heykel yapan bir takım sanatçılar, hazır üretim malzemelerine farklı bir açıdan yaklaşarak eserlerini oluşturmaktadırlar.

Gerçeküstücü sanatçılar yapıtlarında gerçekle gerçek olmayanı, hayal ve düş gücünü bir arada kullanmaktadırlar. Sürrealist sanatçılardan Rene Magritte, sanatın bir iletişim aracı olduğu gerçeğinden yola çıkmaktadır.

Gerçeküstücülerin sanat nesnesini seçiş ve kullanışlarındaki farklılık, geleneksel kuralların dışındadır. Bir sanat nesnesi olarak seçilmiş nesne tamamen sanatçının tinsel yaratımıyla oluşturulmaktadır. Dadaistlerle başlayan sıradan nesnelerin farklı anlamlarla yeniden kullanılması, gerçeküstücü sanatçıların da sıkça kullandığı yöntemlerden biridir. Hans Bellmer’in “Bebek” adlı çalışması bu anlayışa verilebilecek en iyi örneklerden biridir.

1936 yılında Paris’te gerçekleştirilen birçok ‘Gerçeküstü Sergileri’nde bu tür nesnenin normal hayattaki kullanım ve anlamlarına farklı bir yaklaşım getirerek bu nesnelere yararılandıkları görülmektedir. Yine aynı tarihte “Sürrealist Objeler Sergisi”nde de bu türlü üretime başvurdukları gözlemlenmektedir. Bu sergiden Lynton şöyle bahseder:

“Duvarlarda, küçük kaideler üstünde, vitrinlerde ve raflarda oldukça çeşitli küçük objeler sergilenmişti: (kemik, taş ve maden gibi doğadan toplanmış objeler, ya oldukları gibi ya da sanatsal bir düzen içinde yerleştirilmişti. Ayrıca Okyanusya ve Amerika Kızılderililerin maskları, Duchamp’ın Şişe Filesini ve katalogda “Sürrealist Objeler” diye tanımlanan geçmiş ve şimdiki zamana ait parçalar bulunuyordu. Aralarında 1914 tarihli Natürmort’un bulunduğu Picasso’nun dört heykeli geçmişi temsil ediyordu. Bu natürmort, sıradan ev eşyalarının başarılı bir parodisiydi. Heykellerden biri de ustaca bir gitar konstrüksiyonuydu. Günümüz ise Arp, Breton, Dali, Ernst, Magritte, Amerikalı ressam ve fotoğrafçı Man Ray, Alman-İsviçreli ressam ve heykeltarihi Oppenheim (kürkü objesiyle), Miro ve İngiliz ressamı Roland Penrose gibi sürrealist çevreden, ressam ve yazarların özellikle bu sergi için hazırladıkları pek çok sayıda obje ile temsil ediliyordu.

Eski ve yeni, batılı ve yabancı sanat, bilinçaltı sanat ve doğada bulunmuş objeler, burada değişik obje türleri olarak özgürlüğe kavuşmuş insanın gözleri önüne serilmişti.”³⁴

1960'lara kadar bu tip anlatımlı Sürrealist sergiler çeşitli günlük kullanım objelerini gerçeküstü düzenlemelerle sergi mekânına taşımaktadırlar. Gerçeküstücü nesnelere verilebilecek en iyi örnekler, Salvador Dali'nin 'İstakoz telefonu' (**Resim17**) ve Oppenheim'ın 'Tüylü Kahvaltısı'dır.(**Resim18-**)

Salvador Dali'nin bu tasarımında da görüldüğü gibi, günlük yaşamda sıkça kullandığımız aletleri, Sürrealist örneklerle desteklemiştir. "Labster Telephone" isimli tasarımda bir telefon bozuma uğramış ve mikrofon bölümüne ıstakoz konulmuştur.



Resim 17. Salvador Dali'nin "İstakoz telefonu", 1960

³⁴ Nobert Lynton, a.g.e., 1991, s: 195



Resim 18. Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, 1936

Oppenheim’da sıradan nesnelere günlük işlevlerinden soyutlayarak alışılmadık bir görünüş ile izleyicinin karşısına çıkarmıştır. Burada nesne, deformasyona uğratılmış asıl niteliğini ve görüntüsü kaybetmiştir. Artık bu bir fincan değil; gerçeküstü tüylü bir fincandır.

“Gerçeküstücülerin sanat nesnesini seçiş ve kullanışlarındaki farklılık onların ‘gerçek’ tanımlarındaki gibi geleneksel kuralların dışındadır. Sanat nesnesi olarak seçilen nesne, sanatçının “tinsel yaratımıyla” oluşur.”³⁵

Gerçeküstücülerin nesneye yönelimi ve kullanımları kuşkusuz nesneyi görüş ve algılayışlarına bağlıdır. Gerçeküstücülüğün ideolojisini incelerken; geleneksel yapıya aykırı, düzeni değiştirmeye yönelik, alternatif yaklaşımlar sunabilen, özelliklerinin alışık olunan gerçeklik anlayışının dışında bir gerçek anlayışına yöneldikleri görülür. Dönüştürülmüş objeleriyle Gerçeküstücü sanatçılar, gerçeklik anlayışlarını daha somut bir ifadeyle ortaya koymaktadırlar. Artık görünen şey duyularla kavranan nesne değildir. Dadaistlerin yıkıcı saldırgan tavırları yerine, bilinçaltının sonsuz olanaklarından yararlanan Sürrealistler, gerçeği burada aramaktadır. Rüya, bilinçaltı ve bu yönde yaşanan her şey imge oluşumuna neden olmaktadır. Gerçeküstücülerin nesnelere yönelimleri ve kullanımları tamamen onları algılayışlarına göre değişiklik göstermektedir. Kullanılan sanat nesnesinin seçimi algılama çeşitliliği ve varoluşu sanatçıya bağlıdır.

³⁵ Havva Küçükler Daldaban, Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2006, S:26

2.1.4. Yeni Dada ve Hazır Nesne

1958 yılında Amerika’da yayınlanan Art News dergisinde Allan Kaprow, Robert Rauschenberg ve Jasper Johns’un yapıtları üzerine yazılan bir yazıda “Yeni Dada” terimi ilk defa ortaya çıkmıştır.

1950 ve 60’larda doğan Yeni Dada, Soyut Dışavurumculuk ve Pop-Art arasında yer alan bir grup olarak nitelendirilmektedir. Aslında örgütlü bir hareket olmayan Yeni Dada, New Yorklu genç sanatçılara yakıştırılan bir isim olmuştur. Bu akımın en göze çarpan isimlerinden biri olan Rauschenberg, günümüzde birçok sanat tarihçisi tarafından Soyut Dışavurumculuk ve Pop-Art arasındaki boşluğu dolduran sanatçı olarak gösterilmektedir. Gündelik hayatın nesnelere ve imajlarına yönelmesi sanatçının kullandığı teknik ve ifade biçimindeki çeşitliliği göstermektedir. Rauschenberg’den sonra bu grup içerisinde dikkati çeken bir başka sanatçı da Jasper Johns’tur.

“Rauschenberg ve Johns; dünyevi materyalleri, modern hayatın sembollerini ve algıyı, modern sanatı yeniden yaratmak için tersine çevirmişlerdir. Araçları birleştirerek deneysel hibridlerle (melez) geleneksel sanat tarzına, savaş sonrasında yeni bir anlayış getirmişlerdir.”³⁶

Rauschenberg 1950’lerden itibaren resim, kolaj, fotoğraf, baskı alanında yapıtlar vermeye başlamıştır. Rauschenberg, gereçleri özgürce birbirine karıştırarak nesnelere diliyle bir harmoni oluşturmaktadır. 1950’de ilk “Combine Painting”leri ile sanat tarihinde yerini almaktadır. Sanatçı bu resimleriyle çevresinde bulmuş olduğu birçok nesneden yararlanarak kolajlar yapmıştır. Rauschenberg ve Jasper Johns gibi sanatçılar doğrudan doğruya Duchamp’a başvuran tutumlarıyla “Yeni Dadacı sıfatını hak etmişlerdir. Ancak, kendilerini Yeni Dada olarak nitelendiren bu yeni eğilimlerde Duchamp’ın ready-madelerinde görüldüğü gibi bir nesneyi estetik değeri olsun ya da olmasın sadece düşünsel niteliği ile sanat yapıtı olarak betimleme olgusu görülmektedir.

1950–51 arasında “Siyah Resimler”(All Black Paintings) serisinde, buruşturduğu gazete kâğıtları ve siyah emaye kaplamayla New York’un bozulmuş kenar mahallerinin

³⁶ Doss, E, Twentieth-Century Amerikan Art, Oxford University Pres, Oxford, England, First Published, çeviren: Özgür İstanbulluoğlu, 2002, s. 142,146

parçalanmış cephelerine benzer bir yüzey oluşturur. Bunlar 1952 yılında yaptığı düz, dokusuz beyaz tuvalerin aksine dokulu, kalın ve kabartmalıdır. Daha sonra oluşturduğu “Rebus” (bir çeşit bilmece) adlı çalışmada kullandığı kumaş parçaları, fotoğraf ve kartpostalları yeni bir biçimlenme olarak kompozisyonlarına katmıştır.

Marc Le Bot’a göre;

“Rauschenberg için kategoriler sanki olası uyuşumları sınırlamakta, buluşları engellemektedir. Belirli tekniklerin ve gereçlerin sınırlandırılmasına yol açabilecek bir sınıflandırma terminolojisine karşı çıkar; resim, heykel ya da alçak kabartma gibi... Bu nedenle çalışmalarına bağdaşık ya da bileşik resimler anlamına gelen “Combine Paintings” adını vermiştir.”³⁷

Rauschenberg, “Combine Paintings” adını verdiği yapıtlarında günlük yaşamdan alınan nesnelere, trafik işaretlerini, gazete ve kumaş parçalarını birleştirerek gerçeği yansıtmak ister gibidir. Rauschenberg’in yapıtlarında bulunan birleştirilmiş öğeler çok sıradan değildir. Robert Rauschenberg’in “Yatak” (Bed) adlı çalışması, J. Johns’un 1955 tarihli bayrakları kadar etkili olan çalışmalardan biridir. Sanatçının en tanınmış ve büyük çaplı “Combine Resim”lerinden biri olan “Yatak”, Johns’un bayraklarıyla aynı tarihe aittir.(Resim 19)



Resim 19. Robert RAUSCHENBERG, Yatak, Karışık teknik, 191,1 x 80 x 20,3 cm, 1955

³⁷ Marc Le Bot, a.g.e. s. 21

Sert boya darbelerine maruz kalan bir yastık, çarşaf ve yorgan, ağaçtan yapılmış desteklere eklidir. Çalışmasında bir yorgan, yastık ve bunların üzerine bir katliamı simgeleştirmek isteği doğrultusunda kırmızı boya sıçratılmıştır. Burada seçilen nesnelere rastlantısal olarak düzenlenmemiştir. Doss'a göre bu çalışma;

“Bed’in kaosu ve şiddeti, homoseksüelliğin kapalı kaldığı ve konuşulmadığı savaş sonrası baskıcı dönemdeki Rauschenberg’in kaygılarını anlatmaktadır.”³⁸

Rauschenberg’in bir başka yapıtı da “Rezervuar” çalışmasıdır. Bu yapıt, çeşitli nesne gruplarının ve imgelerin birlikte kullanılmasıyla oluşturulan bir asamblaj niteliğindedir. (Resim 20–21)



Resim 20. Robert RAUSCHENBERG, Rezervuar, Karışık teknik, 158x 217cm, 1961

Sıradan nesnelerin gruplandırılmasıyla oluşan bu düzenleme gelişi güzel boyanmış bir zemin üzerinde yer almaktadır. Sol üstteki saat sanatçının yapıta başladığı anı, diğer saat ise bitiş anını göstermektedir.

³⁸ DOSS, a.g.e.2002, s: 145



Resim 21. Robert Rauschenberg, **İsimsiz**, Karışık Teknik, 79x 54 cm, 1950



Resim 22. Robert Rauschenberg, **Monogram**, Karışık Teknik, 1955-59,

2.1.5. Pop Art ve Hazır Nesne

İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen ekonominin etkisiyle varlığını hissettirmeye başlayan tüketim kültürünü ve zihniyetini gözler önüne seren Pop Sanat, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımına karşı bir tepkiyle 1950'ler de ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Amerika ve İngiltere'de birbirinden bağımsız olarak gelişen bu akımın ortaya çıkmasında en önemli etken; değişen dünya ekonomisiyle, tüketim toplumunun oluşmasıdır.

Pop Sanat, klasik ya da modern sanattan farklı olarak konu ve mesaj ile ilgilenmeyen bir akımdır. Kübizm ve Dadaizm gibi kolaj tekniğini kullanmış, ancak bu kez farklı bir içerikle resim sanatına dahil etmiştir.

Pop sanatçılar tüketim toplumunun imgelerini, kendi resim anlayışlarıyla birleştirerek yapıtlarında kullanmayı amaçlamaktadırlar. Genel olarak 1960'lar da tanınmaya başlayan Pop Sanat, Dadaizmin kapsamı içerisinde yer almaktadır. Ancak Pop, Dada'nın daha çok ticari şekle dökülmüşü olması sebebiyle Dadaizm'den ayrılmaktadır. Biçimciliğe yeni bir alternatif getirmek resim ve heykelle ilgili süregelen önermeleri değiştirmek teknolojinin kullanımına yer vermek Pop Sanatın diğer amaçları arasında olmuştur. Akay Pop Sanat'la ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

"... Asıl olarak tüm hiyerarşiyi bozan Pop-Art, (Popüler sanat), Poplaşma dediğimiz toplumsal dönüşüm ilk ivmesini kazanmış ve en gündelik nesne, görüntü ve ikonları (çizgi romanın tuvale taşınması örneği) yüksek sanatın içine sokmuştur."³⁹

Pop Art içten gelen bir ifade tarzı değildir. Ticari malzemeleri, amblemleri ve tanınmış kişileri bunun yanı sıra gündelik hayatın içinden sıradan nesnelere de malzeme olarak kullanmaktadır. Baudrillard'a göre;

"Pop Sanat, nesnelere gerçek görünüşüne göre resmeder, çünkü nesnelere ancak böyle tümüyle üretilmiş (fresh-form the assenbly line – montajdan yeni çıkmış) olarak söylencesel bir işlev görür. İşte bu nedenle pop, bu nesnelere taşıdığı kısaltmaları, markaları, sloganları resmeder. Bu tüketim toplumunun gerçekliğini, yani nesnelere ve ürünlerin hakikatinin onların markaları olduğunu kabul etmektir. Nesnelere tercih etmesi, markalaşmış nesnelere ve besin maddelerinin bu sınırsız kullanımı ve ticari başarısıyla pop, tüketilen nesne – sanat statüsünü keşfeden niteliğe sahiptir."⁴⁰

³⁹ Akay A, Kapitalizm ve Pop Kültür, 1. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, s.44-45

⁴⁰ Jean Baudrillard, Tüketim Toplumu, Ayrıntı yayınları, 1997, s: 127

Pop Sanatçılardan Warhol, Oldenburg, Hamilton gibi sanatçılar, tüketim nesnelərini sanat üretimi için kullanarak günlük objeleri sanat nesnesine dönüştürmüşlerdir. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman ve Claes Oldenburg ortak bir imge dili kullanmalarına rağmen ortak bir üslupla birleşmemektedirler. Sadece çevrelerine karşı ortak bir bakış açısını paylaşmaktadırlar.

Warhol'un "Brillo" hazır çorba kutuları, Coca cola şişeleri, Oldenburg'un günlük yaşamdan çarpıtılmış nesneləri, bu akıma ait örneklerdendir. Tablolarını her türlü kişisellikten arındırmaya çalışan Warhol, popüler kültürün imgelerini ele alır. Pop sanatın ana teması kültürel sıradanlıktır bir bakıma. Campbell çorba kutularının Warhol tarafından yapılmış resimleri; estetik yargıyı, sanatı sorgulamıştır.

Sanatı sıradan bir hale getirmek isteyen Andy Warhol, çizgi film karakterlerini, çizgi roman karelerini, reklamları, popüler etkileşimleri ve sıradan nesneləri resme dönüştürmüş, kullandığı değişik tekniklerle birlikte, bunların insanlarda uyandırdığı hisleri hedeflemiştir. Marilyn Monroe, Elvis Presley, Marlon Brando, John F. Kennedy gibi popüler isimleri serigrafı tekniğiyle defalarca çoğaltmıştır. Bunların dışında kullandığı nesnelerde; deterjan kutuları, çorba kutuları, coca cola şişelerini benzer tekniklerle ele almıştır. Bu gibi nesnelerin resmedilmesi belli sanat görgüsüne sahip sanat izleyicisi için çok radikal bir tavidir. Çünkü bütün kurgudan arındırılan tuval tek bir nesneye indirgenmiştir.

Andy Warhol, 1964 yılında gerçekleştirdiği ve 1970'lerde tamamlanan 400 adet tahta kutuyu süpermarketlerde bulunan Brillo kutularına dönüştürerek taklit etmiş, sanat eserinin müzedeki yüksek kültüre ilişkin konumunu ticari bir değer sunarak bir bakıma eleştirmiştir. (Resim 23)



Resim 23. Andy Warhol, Brillo Kutuları, Kontraplak üzerine ipek baskı, 1970

“Birillo çalışmasında da görüldüğü gibi Warhol, sadece klişeyi sanata dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda sanatın kendisini klişe ve olağan hale getirmek istemiştir. Toplu üretilen nesnelere ve kitle kültüründen haberleri sanata dönüştürmüş fakat bu arada kendi sanatını da toplu üretilen nesnelere çevirmiştir.”⁴¹

Warhol’un 1962’de gerçekleştirdiği Campbell Çorba Konservesi ve Coca Cola şişelerinde de aynı durum söz konusudur. (Resim 24) Bu Pop art’ın ve Postmodernizm’in gündelik ve sıradan olan nesnelere yöneldiğinin bir göstergesidir. Kitle kültürünün yığınlar halinde bulunan tüketim metalarını kendine özgün bir üslupla sanat haline getirdiği görülmektedir. Şahiner’e göre;

“Pop sanatı, kullandığı sanat gereçlerinin seyirci tarafından kendi kültürünün bir ürünü olarak kabul edilmesinden ileri gelir. O yüzden ne aşkın bir hakikate yönelmiştir, ne de anıtsallık hedefli yapıtlar üretmiştir. Sadece tüketim toplumunun temel karakteristiklerini harmanlar ve çevrelerinin doğasını resmeden bir dizi sanatçının tepkisini barındırır. Sanattan çok soylu sanata bir tepki vardır. “Amerikan kent soylu sanatı” olarak

⁴¹ Tilman Osterwold, Pop Art; English, Translation:Lain Galbraith, Taschen Publishing, Los Angeles, 2007,s:167

bilinmesine karşın, gerçekte kent soylu sanatını eleştiren ‘meta’ karakterini taşıyan bir gençlik kültür hareketidir”⁴²

Duchamp ve Warhol’u birlikte değerlendirecek olursak; her ikisi de estetiği reddetmiş, el becerisi ve yetenekten vazgeçmiş görünmektedir. Warhol’un nesnelere bir bakıma çoğaltılmış tüketim nesnelere. Duchamp ile Warhol’u karşılaştıran Cauquelin’e göre;

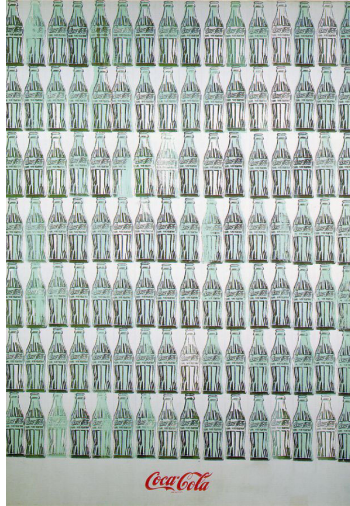
“Her ikisinin de estetiği terk ettiğini ve tasarımı bırakıp, el becerisinden ve yetenekten vazgeçerek kendilerini sanata adadıklarını söylemektedir. Warhol’un ilgilendiği nesnelere bayağı, kitsch ve zevksizdir. Bunlar Coca Cola şişeleri, gazetelerden yeniden düzenlenen resimler gibi sıradan tüketimin nesnelere. Kısacası bunlar çoğaltılmış, *re-made*’lerdir. “Tıpkı Duchamp gibi, söz konusu olan onu daha önce orada gösterebilmektir. Tek ve neredeyse ele geçmez, Duchamp’ın desteğini almış olan *ready made*’i göstermektedir. Warhol, aşırı kişiselleşen bir kişisizleştirme çelişkisini ve imajların doygunluğunu dizi içindeki tekrarı karşılaştırır”⁴³



Resim 24. Andy Warhol, Konserve kutuları, ipek baskı, 1962

⁴² Şahiner, R., 1960 Sonrası sanatın görsel kaynakları, Türkiye’de SanatDergisi , 2001, s: 56

⁴³ Cauquelin, A. Çağdaş sanat,; Dost Yayınları, Ankara, 1992, s: 90



Resim 25. Andy Warhol - Coca-Cola Şişeleri, İpek baskı, 1962

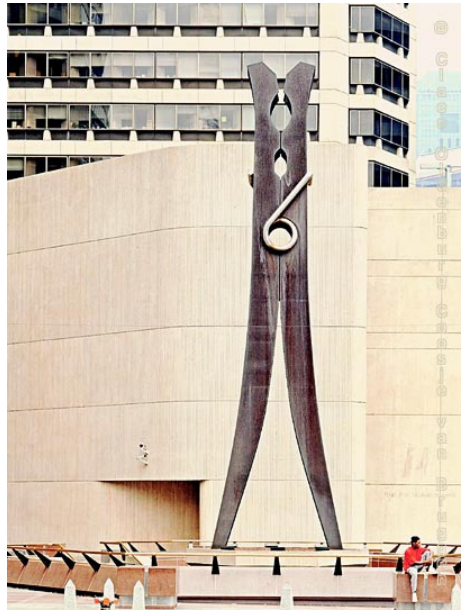
Oldenburg, ise üç boyutlu nesnelere pop dünyasına katılmıştır. Amerikan insanının her gün tükettiği hamburger, pasta, dondurma gibi popüler yiyecek maddelerinden, ruj, mandal, araba sileceği, klozet kapağı, elektrik düğmesi, yazı makinesine kadar çeşitli günlük kullanım nesnelerini çalışmalarına konu edinmiştir. (**Resim 26**)



Resim 26. Claes Oldenburg, Boyanmış Hamburger, Boyanmış içi köpük doldurulmuş yelken bezi, 1962

Claes Oldenburg eline geçirdiği her türlü nesnenin, boyutları, renkleri ve fonksiyonlarıyla oynayarak, onları bir malzeme olarak kullanmıştır. Külahlar, lolipoplar, makaslar, telefonlar, iğneler, mandallar vb. nesnelere onun elinde yeniden şekillenmiş ve devasa anıtlara dönüşmüştür.

Oldenburg, nesnelere doğal yapı (yumuşaklık-sertlik) boyut ve ortamlarını değiştirerek, onları olduğundan farklı bir bağlamda sunmuştur. “Yumuşak heykel” adını verdiği bu yaklaşım biçiminde geleneksel heykel anlayışının sertlik ve hacimsellik anlayışını ortadan kaldırmıştır. Bir daktilo, banyo eşyaları, bir otomobil motoru, bir vantilatör, diğer gıda maddeleri, sigara izmaritleri gibi tüketim artıkları açık havada sergilenen anıtlara benzer bir mantıkla düzenlenmiştir. (**Resim 27**) Sanatçı, Amerikan kültürünün en güçlü simgelerinden biri olan, 1960’larda büyük bir hızla gelişen ‘Fast food’ kültüründen yola çıkmıştır.



Resim 27. Claes Oldenburg, “Mandal” 1976

Sanatçı, Judson Galerisi’nde açtığı “sokak” adlı ilk sergisinde harap olmuş nesnelere çöpe atılmış nesnelere kadar, kâğıt, karton, ip gibi gereçlerden oluşturduğu New York kentini simgeleyen birçok yapıtı sunmuştur.

1950–1960 yıllarında değişik coğrafyalarda ortaya çıkan Yeni Dadacılık, Yeni Gerçekçilik, Assemblage gibi oluşumlar zaman içerisinde Pop Art’la birlikte anılmıştır. İngiltere ve Amerika’da Pop Art akımı yükselirken, Fransa’dan da Yeni Gerçekçiler bu akıma dahil olmuşlardır.

Gerçek bir toplumsal olay olan Pop Sanat, doğrudan yaşamın kendisine değil, tüketim dünyasının gerçeklerini yansıtan bir dizi göstergeye ilişkindir.

Her eve girebilen tüketim nesnelere gibi aynı seri üretim mantığıyla daha büyük kitlelere ulaşmayı amaçlamışlardır. Genç'e göre;

“Pop sanatçıları, tüketim toplumunun mitleri haline gelen imgeleri, kendi resim anlayışları içinde yeniden biçimlendirerek yapıtlarına geniş bir toplumsal özlük kazandırmayı amaçlamaktadır.”⁴⁴

Marcel Duchamp'ın yapıtları ve düşünceleri Pop sanatçıları derinden etkilemiştir. Onun sanata hazır yapım eşyayı, “ready-made”i sokması ve bu eşyaya basit bir bağlam değişimiyle basit bir anlam yüklemesi, Pop Art Sanatçıları'nın üretimlerinde iletişim araçlarının kullandığı imgelerden yararlanma isteklerine uygun düşmüştür.

2.1.6. Fluxus ve Hazır Nesne

1962 yılında Amerikalı sanatçı, Georgi Maciunas'ın projeleri etrafında ve öncülüğünde gelişen Fluxus, en parlak dönemini 1962–1978 yılları arasında yaşamıştır. Sanatta alternatif bir yaklaşım oluşturan Fluxus, başlangıçta müzik etkinlikleriyle kendisini göstermiş, daha sonra diğer sanat dallarında da etkisini gösteren bir yaklaşım olmuştur. Almanya, Fransa, New York, Japonya gibi birçok ülkede çeşitli etkinlikler çerçevesinde kendini göstermiştir. 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatı etkisi altına alan Fluxus, John Cage, Zen-Budacılık Duchamp-Dadacılık çizgisine paralel olarak gelişmiş bir gruptur.

“Fluxus sanatçıları, yarattıkları alanda gündem oluşturarak yaşam-sanat ikiliğini bütünleştirmeye çalışmışlardır. Fluxus sanatçıları'nın neredeyse sayısız eylemleri hayatın her alanını kapsamaya yöneliktir. Bu eylemlerden en çok göze çarpan günlük kullanım malzemelerinin ya da sanat araçlarının kullanım ve çağrışımsal boyutuyla oynarcasına farklı pratikler gerçekleştirmeleridir.”⁴⁵

Fluxus sanatçıları, geleneksel malzemenin engelleyici sınırlarını ortadan kaldırmış, düşüncelerini doğrudan ifade edebilmek için geleneksel malzeme ve tekniklerin

⁴⁴ Genç, Adem, “Dada-antropi ve nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Özümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması”, Doktora Tezi, İzmir,1983

⁴⁵ Yavuz, S. , Sanat Dünyamız, Yapı Bozumu, sayı: 93, 2004, s: 103- 104

kullanılmasının yerine; düşünsel ve sanatsal etki yaratmak için, videobantları, sesler, ışıklar ve günlük yaşamda kullanılan her türlü hazır malzemeden yararlanılmışlardır.

Duchamp'ın sanat anlayışından etkilenen ve onun çizdiği yoldan ilerleyen bir akım olan Fluxus'un Dadacılarla ortak noktaları, hazır nesnelere faydalanan olmalarıdır. Fluxus'un amacı sanatta devrimsel bir hareketin oluşmasını sağlamak, yaşayan sanatı ve karşı sanatı yaymak şeklindedir. Toplumsal kaygılar, estetik düşüncelerden önce gelmektedir. Bu açıdan Fluxus'un Dada ile bağlantısı kurulabilir. Baykam'a göre Fluxus;

“Fluxus bir bakıma 60'lı yıllarda Dada'nın rolünü üstlenmişti. Malzeme ya da araç olarak bazen gazeteleri, bazen el izlerini, saçma sapan şeylerle oldurulmuş bir kutuyu, bazen de bir haritayı kullanıyorlardı”⁴⁶

Diğer karşı sanat akımları olan, Dada, Sürrealizm, Pop Art gibi Fluxus'ta sanatla alay etmek istemiştir. Buna bağlı olarak galerilerde sergilenebilen, müzelerde saklanabilen alınıp satılabilen, ticari değeri olan işler üretmek yerine, bilince doğrudan etki eden ve beekte iz bırakan deneyimleri tercih etmişlerdir.

Fluxus hareketinde Joseph Beuys, George Brecht, Ken Friedman, Jacson MacLow, Yoko Ono, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Wolf Vostell gibi isimler, belirleyici rol oynamıştır.

Sanatçılar, atık ve hazır nesnelere bir arada kullanıp, asamblaj, happening ve yerleştirme şeklinde sunmuşlardır. Daniel Spoerri'nin masanın yüzeyine yapıştırılıp, duvarda teşhir edilen yemek kalıntılarında ve nesnelere oluşan işlerinde bu tekniklere rastlanmaktadır.(Resim28–29–30)

⁴⁶ Baykam, B. Maymunların resim yapma hakkı ve Duchamp sonrası krizi. Literatür Yayıncılık., İstanbul , 1999,s:225



Resim 28. Daniel Spoerri, Tuzak –Kapan (Tableau-piège), 1965



Resim 29. Daniel Spoerri, Tuzak –Kapan (Tableau-piège), 1965



Resim 30. Daniel Spoerri, Tuzak –Kapan (Tableau-piège), 1967

Daniel Spoerri'nin, 1960'ların başından itibaren ürettiği bir dizi "tableaux piéges" (kelime anlamıyla "tuzak ya da kapan) resimleri üzerine Artun şunları söylemiştir:

"Nesneleri belli bir anda rastgele bir şekilde gruplara ayırarak zamanda dondurdu. Çatal bıçaklardan, kap kaçaktan, yemek artıklarından oluşan bu assemblajların her biri bir masa yüzeyinin üzerine sabitlenmiş, bu yüzey de dikey olarak duvarda teşhir edilmişti.⁴⁷

Joseph Beuys, Fluxus'un en önde gelen sanatçılarından biridir. Çalışmalarını sosyal ve politik eylemlere dönüştürmüştür. Dada için Duchamp ne ise Fluxus'ta da Beuys o derece önemli bir yere sahiptir.

Beuys, her şeyin bir sanat nesnesi olabileceğini ve her insanın bir sanatçı olduğunu savunarak, kendi vücudunu da sanatına malzeme yapmıştır. Doğal, organik nesnelere kullanan sanatçı, aynı zamanda teknolojik ürünleri ve günlük kullanım nesnelerini de malzeme olarak seçmiştir. Beuys, Duchamp'ın yaptığından farklı olarak seçtiği malzemeyi, simgesel özellikleri nedeniyle ele almıştır. Beuys'un seçtiği objeleri Ulutaş, şöyle anlatır:

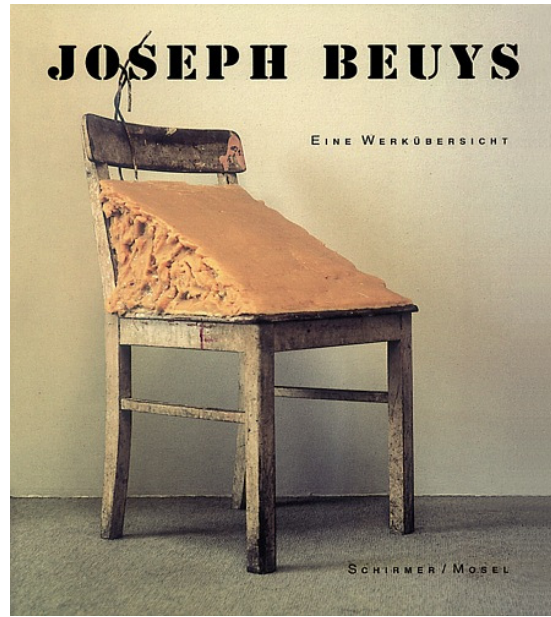
"Beuys'un objeleri kışkırtıcıdır, çalışmaları mekâna bağlıdır. Malzemelerin kullanım şekli, nicelikleri ve mekanla ilişkisi içinde sınırlıdır. Kullandığı malzemelerin doğal yapısını bozmaya çalışmaz fakat organik materyallerin zaman içindeki kimyasal tepkimelerine dönüşümlerine de müdahale etmez. Malzemelerin renk değişimleri, uruma, mayalanma ve çürümeleri de Beuys'un sanattaki sürekli değişimden yana olan tavrının görsel karşılığı olarak kabul edilebilir."⁴⁸

⁴⁷ Artun, A, Sanatçı müzeleri. İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s:20-021

⁴⁸ Ulutaş, M. Kavramsallık bağlamında simgesel heykel denemeleri. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana bilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi., Ankara, 1998, s: 56- 57

Beuys'un sanatında geçmiş yaşantılarını etkisi büyük olmuştur. II. Dünya Savaşı'na gönüllü pilot olarak katılmış, geçirdiği uçak kazasıyla yaralı ve donmak üzereyken Kırimlı Tatarlar tarafından bulunmuştur. Tatarlar Beuys'u kurtarmak için iç yağ sürüp, onu keçeyle sarmışlardır. Beuys'un sanat hayatını etkileyen bu dönemi olmuştur.

Beuys, kendisinin adeta simgesi haline gelmiş keçe ve yağı çalışmalarında dahil etmiştir. Sanatçının "Yağ Sandalyesi" adlı çalışması bunlardan biridir. (**Resim 31**)



Resim 31. Joseph Beuys, Yağ Sandalyesi, 1964

Atakan'a göre bu çalışma;

"Joseph Beuys'un dilim anlatımını, insan üretimi ile yaratıcılığını ve bunların kültürel alandaki sundukları olanakları tartışmaya açtığı bir çalışmadır."⁴⁹

"Sanatçı iskemlenin arkalığını ve oturma bölümünün köşesine yerleştirdiği katı yağı, insan bedenine cinsel, sindirim ve boşaltım işlevlerinin psikolojik açıdan irade ile ilişkilenebilir. Yağ ise ısıya duyarlıdır ve şekil değiştirir. Görünüm olarak da katı yağ düzgün olmayan bir şekildedir. Sanatçı bu kaotik yapıyı insanın içsel süreçleri ve duyguları ile sunmaktadır."⁵⁰ Sanatçının, keçeyi ele alarak oluşturduğu yapıtlarından biri

⁴⁹ Atakan, N. Arayışlar, Yapı Kredi Yayınları, çev. Zeynep Rona, İstanbul, 1998, s: 34

⁵⁰ Atakan, N, a.g.a. s: 34

de “Evervess”tir. 1968 yılında gerçekleştirdiği bu yapıtında iki soda şişesi, tahta kutu bulunmaktadır. Şişelerden biri keçeyle sarılmıştır. Keçeyi kullandığı bir diğer çalışması da “Keçe Takım Elbise”dir. Sanatçının keçeyi kullanmasının sebebi, savaş döneminde yaşadıklarıyla bağlantılı olmasından ötürüdür. Beuys burada keçeyle anlam ve görev yüklemiş onu koruyucu yalıtıcı ve güvenli bir kumaş olarak tanımlamıştır. **(Resim 32)**



Resim 32. Joseph Beuys, Keçe Elbise, 1970

“Amerika’yı Seviyorum Amerika’da Beni” adlı performansında sanatçı keçelerle sarılmış bir şekilde ambulansla evinden alınmış ve Amerika’ya gönderilmiştir. Daha sonra buradan da galeriye götürülen sanatçı burada beş gün boyunca kalmıştır. Galeride içerisinde sanatçının dışında birçok nesneye yer verilmiştir. Saman yığınları, eldivenler, el fenerleri, keçe paspas gibi günlük kullanım nesnelere ve organik malzemelere rastlanmaktadır. Kullanılan her şeyin, her nesnenin simgesel bir görevi bulunmaktadır.(Resim 33)



Resim 33. Joseph Beuys, Ben Amerikayı seviyorum, Amerika da beni seviyor, 1974.

Atakan bu simgelerden şöyle bahseder:

“Üçgen, bilinci simgelenmektedir, türbin sesi; sınır tanımayan enerjiyi, eldivenler; Beuys’un ellerinin serbest hareketinin ve ellerin çok değişik araçları kullanabilme yeteneğini, simgelemektedir. Borsa haber bülteni; satılabilir malların üretime dayanan gücü, paraya dayalı Amerikan ekonomisini, el feneri; enerji ve ışığın fenerin içindeki pille zamanla azalmasını simgelemektedir.”⁵¹

Ayrıca çalışmada yer alan kurt ise Amerika yerlilerini bir bakıma asıl Amerika’yı temsil ediyordu. Performansında kurt ile aynı mekânda günlerce (5 gün) kalan sanatçı bu süre içinde kurt ile barış içinde yaşamıştır. Çalışmanın ismi de buradan gelir kutra olan ilgisi Tatarlarla yaşadığı dönemle bağlantılıdır.

⁵¹ Atakan, N, a.g.a. s: 34- 35

2.1.7. Kavramsal Sanat ve Hazır Nesne

1960'lardan sonra ortaya çıkan birçok sanat akımı, Dada ve Pop Art'ın geleneksel sanatı sorgulama eğiliminin bir devamı niteliğinde olmuştur. Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Fluxus, Yoksun Sanat gibi birçok akım resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeler geliştirmişler. Sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici ilişkisini yeniden biçimlendirmiştir.

Özellikle 1960'larda ortaya çıkan Kavramsal Sanatçılar, sanatın özel bir tür nesneyle ve özel bir yerle sınırlanamayacağı düşüncesini benimseyerek, ifadelerini bu yönde geliştirmişlerdir. Dünya kavramaya yönelik olan Kavramsal Sanatta, düşünceyi görünür kılabilmek için her türlü dil bu sanatın kapsamı içerisinde.

Kavramsal Sanat, sanat yapıtının düşünsel yapısının, görsel yapısından daha çok öne çıkması gerekliliğini savunan akımdır. Sanat yapıtının sadece nesnelere değil anlamlardan oluştuğunu ifade eden Kavramsal Sanatçılar çalışmalarında hazır nesnelere kullanarak yeni bir dili oluşturmuşlardır. Bir resim ya da heykel yapmak için bu amaca uygun fikirler üretmek yerine, geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünerek, fikirlerine en uygun malzemelere başvurmuşlardır.

Kavramsal Sanat sözcüğü 1950'li yıllarda ilk defa Edward Kienholz tarafından kullanılmış ancak 1960'dan sonra Joseph Kosuth tarafından yeniden tanımlanmıştır.

Kavramsal sanatın en önemli sanatçılarından biri olan Joseph Kosuth 1965 yılında gerçekleştirdiği “ Üç İskemle” adlı yapıtında gerçek bir iskemleyi kullanmış ayrıca bu iskemlenin fotoğrafını ve iskemle sözcüğünün sözlük anlamını da yapıtına yerleştirmiştir. Burada kullandığı hazır nesnenin hem kendisini, hem fotoğrafını hem de anlamını bir arada aynı kare içinde sergilemiştir. (Resim 34–35)



Resim 34. Joseph Kosuth, Üç İskemle, Hazır malzeme, fotoğraf, 1965

Kavramsal üslupta, düşüncenin belirtilmesindeki en açık yollardan biri de yazının kullanılmasıdır. Yazının kullanımı Kavramsal Sanatta oldukça yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Genel olarak kavramsal sanatın içerisinde kullanılan hazır nesnelere sanatçının düşüncesini yansıtmada kullandığı birer araç olmuş, yazı da bu aracı destekleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar. Geleneksel sanatın dışında yer alan kavramsal sanatta fikir ya da kavram çalışmanın en önemli boyutu oluşturmaktadır.



Resim 35. Joseph Kosuth, Üç sandalye, Hazır malzeme, fotoğraf, 1965

“Kavramsal Sanat’ın 1960’larda bir patlama yaparak ortaya çıkmasında Dadaizm ve Fütürizm başta olmak üzere Konstrüktivizm, Pop Art, Op Art, Kinetik Sanat, Yeni Gerçekçilik, Yeryüzü sanatı, gibi sanat anlayışları etkili olmuştur.”⁵²

Kavramsal sanatın ilişki içinde olduğu birçok sanat anlayışı, özellikle 1960’lardan sonra yeni arayışlarıyla ön plana çıkmıştır. Performans sanat, Minimalizm, Video Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Yerleştirme Sanatı, Happening ve Fluxus gibi birçok yeni anlayışı bunlar arasında saymamış mümkündür.

1960’larda ön plana çıkan Performans Sanatı’nda, Joseph Beuys, Vita Acconci ve Bruce Navman gibi sanatçıların işleri göze çarpmaktadır. Sanatın cansız maddeden canlı insan bedenine geçtiği bu işlerde izleyicinin de katılımı esas alınmıştır. Performans sanatçıları, kendi bedenlerini düşüncelerini aktarmada bir araç olarak kullanmışlardır. Yani bir anlamda beden, bir sanat nesnesi, olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konuda verilebilecek en iyi örnek Marina Abramović’in performanslarıdır.

Abramović, “Masanın üzerinde üzerimde arzu edildiği gibi kullanılabilir yetmiş iki nesne ver. Ben bir nesneyim.” Yazılı bir duvarın önünde 6 saat oturarak performansının gerçekleştirmiştir. Sanatçıların kendi bedenlerini sanat formu olarak kullanmaları, Vücut Sanatı, Happening, Eylem Sanatı, Performans Sanatı gibi birçok anlayışın içinde rastladığımız bir durumdur.

⁵² GERMANER, Semra, 1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, Kabalcı Yayınevi, 1997

3. BÖLÜM

3.1. 1980'DEN GÜNÜMÜZE HAZIR NESNE KULLANIMI

Sanat alanında gündelik hayattan alınan sıradan bir nesnenin, sanat nesnesine dönüştürülmesi fikri sanatın izlediği seyri büyük ölçüde değiştirmiş, Marcel Duchamp'la başlayan hazır nesne kullanımını 20. yüzyıl boyunca birçok sanat akımını etkilemiştir. Hazır ve atık nesnelerin ilk defa kullanıldığı Kübizm'den itibaren Dadaizm, Sürrealizm, Pop Art, Fluxus gibi birçok akımın sanatın şekil değiştirmesinde önemli etkilerinin olduğu görülmektedir.

Günümüz sanatında yapılan işlerde malzeme ve tekniklerin çeşitlenmesi ve kullanılması sıkça rastlanan bir duruma dönüşmüştür. Turani bunu şöyle ifade etmektedir:

“Günümüzün sanat ortamında, sanat olgusuna ilişkin faaliyetlerde tüketim toplumunun artıklarını oluşturan bir kullanımlık nesnelere yoğun olarak kullanılmaktadır. Günümüzde bir şekilde insan yaşamına giren televizyon ve diğer kitle iletişim araçlarının görüntü bombardımanıyla, insan varlığını hazır alıcı boyutuna sürüklemiştir. “Bellek birikimleri için gereken yaşanmışlık, bu araçlar sayesinde bir kenara itilmektedir. Böylece nesneye ve olaylara ait birbirinden kopuk bilgiler, ilişkisiz nedenler, resim ve heykel için gerekli belleğin oluşmasının engellediği gibi, sanatçı yaratma sürecinde kullandığı malzemeleri, tüketim toplumunun artıkları, arasından yani hurdalar dünyasından elde etmektedir.”⁵³

Günümüz sanatında hazır nesnelerin kullanımı oldukça yaygın bir halde devam etmektedir. Sanatçılar ifadelerini anlatma konusunda hazır nesnelere araç olarak kullanmakta ve teknolojinin sunduğu bütün imkanlardan da yararlanmaktadırlar. Şahiner günümüz sanatını şöyle değerlendirir:

⁵³ Turani, A. 2003, Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul, Remzi Kitabevi, s. 111

“Günümüzdeki sanatsal oluşumların, avangardın sadece şoke etme, şaşırtma ve skandal yaratma tekniklerini kullandığı görülmektedir. Bugün bir sanatçı bir soba borusunu sergiye gönderdiğinde, Duchamp’ın hazır nesnelere sahip olduğu isyan yoğunluğuna ulaşması zordur. Örneğin, 1980’lerde gerçekleştirdiği bir işte, bir elektrikli süpürgeyi üzerinde yer aldığı plexiglass kaide ve bu kaidenin içindeki neon lambaları, çalışmayı oldukça soğuk ve itici kılmaya rağmen bir o kadar da dekoratif ve parlıtlı bir görünüme büründürmüştür. Koons’un bu işi; New York’ta New Museum’un vitrininde ilk kez sergilendiğinde, tam da beklenildiği gibi oradan geçmekte olan kişilerin dikkatini çekmekle kalmamış, bu süpürgeyi daha yakından seyretmek için galeri mekanına gelenler, sanki bir beyaz eşya dükkanındaymış gibi, bu ürünü satın alıp alamayacaklarını sormuşlardır. Koons’un tavrı daha önceleri Pop Art’ın öncülük ettiği bir durumu çağrıştırmaktadır.”⁵⁴

1980’lere damgasını vuran en önemli sanatçılardan biri Jeff Koons’tur. Sanatsal eylemlerinin birçoğunu Duchamp’a dayandıran Koons, 1980’li yıllarda gerçekleştirdiği işleriyle dikkati çekmektedir. **(Resim 36)**



Resim 36. Jeff Koons, Elektrik Süpürgesi, Hazır malzeme, 1980

Koons’un işlerinde kullandığı hazır nesnelere bir sanat nesnesi olmadan önce hangi işlevi yerine getiriyorsa, o olarak kalmaktadır. Yani sanat nesnesine dönüşen nesne, kimliğini kaybetmeden sanata dahil edilmiştir. Burada Duchamp’ın hazır nesnelere benzer bir

⁵⁴ Şahiner R, a.g.e.,2005, , s: 805

durum yoktur. Çünkü Duchamp, kendisinin de ifade ettiği gibi nesnenin işlevsizleştirilmesi gerektiğini söylemektedir.

Koons'un Equalibrium serisinden Two Ball 50/50 Tank çalışmasındaki nesnelere rastgele seçilmiş birer nesne değildir. Bu nesnelere belirli kültürel olgulara gönderme yapılmak için bilinçli bir şekilde seçilmiştir. **(Resim 37)**



Resim 37. Jeff Koons, İki top, Hazır malzeme, 1985

Koons ve onun gibi pek çok günümüz sanatçıları yapıtlarında çeşitli yöntem ve malzeme kullanarak çok farklı yönler girmişlerdir.

Günümüzde hazır nesnelere üretilen sanat anlayışlarında, sanat satın alınabilen bir metaya dönüşmüştür. Sanat nesnesi teşhirci özelliğiyle farklı bir mertebeye yükseltilmiş, bir tüketim nesnesi haline getirilmiştir.

Aynı dönemlerde farklı bir şekilde boy gösteren Christian Boltanski, bellek, ölüm, yüzleşme, soykırım gibi konuları ele alarak işler üretmektedir. Sanatçı yerleştirmelerinde birçok hazır nesneyi kullanmıştır. Kullanılmış elbiseler, çeşitli eşyalar, fotoğraflar vb. bunları oluşturmaktadır.(Resim 38–39)



Resim 38. Christian Boltanski, Kumaş yığınları, Hazır malzeme, 1985



Resim 39. Christian Boltanski, Kumaş yığınları, Hazır malzeme, 2010

Sanatçının kullanılmış olduğu nesnelere yaşanmış hayatların izleri bulunmaktadır. II. Dünya Savaşı sırasında Almanların yaptığı Yahudi soykırımını bu işlerle ele almaktadır.

1990'lerden günümüze akımlar ve eğilimler yerini, ulusal ve uluslar arası organizasyonlarda yer alan sanat üretimine bırakmıştır. Artık sınırları belli olan bir akımdan söz etmemiz mümkün değildir.

Sanat üretimlerini hazır nesne kullanarak bugünün anlayışına göre işler üreten sanatçılar, nesnelere estetik değerlerini ortaya çıkarmak değil de bunun yerine vermek istedikleri mesajı güçlendirmek için bir araç olarak kullanmaktadırlar. Artık sanatçı

üretim şeklini kendisi belirleyerek (tuval resmi, yerleştirme vb.) ele almak istediği kavramı da seçme konusunda özgürleşmiştir.

Hazır nesnelere otobiyografik anlatımıyla birlikte sergileyen Tracy Emin ise işlerinde planlanmış skandallar yaratarak eserlerinin ortaya koymaktadır. Sanatçının kişisel yaşantısı eserlerinin çıkış kaynağı olarak gösterilmektedir. 1999'da "My Bed" adlı işinde bir hafta boyunca hasta yattığı yatağını, tüm yaşanmışlığı ile gözler önüne sermektedir. Yatağın üzerinde şişeler, sigara kutuları, kitaplar, kullanılmış mendiller, prezervatifler gibi birçok hazır nesne bulunmaktadır. (Resim 40)



Resim 40.Tracey Emin "Benim Yatağım", Hazır malzeme, 1999

"1999 yılında Turner ödülü alan Emin'in "Benim Yatağım" "My Bed" (R:49) isimli yerleştirmesinde, bir hafta süren hastalığı boyunca kullandığı bütün her şeyi kullanmıştır. Bu kişisel eşyalar -kitaplar, sigara kutuları, kağıt mendiller, prezervatifler v.b.- yerleştirmede hasta yatağını ve Emin'in iç dünyasını bütün çıplaklığıyla göz önüne sererek izleyiciyle direct bir duygusal temas, ilişki kurmaktadır. Aynı zamanda, tamamen kendi kişisel eşyalarını kullanarak kendi kişisel tarihçesini de yapmaktadır. Hayatını bir "Hazır nesne (Ready-Made)" ye benzetmiştir. Emin'in dünyası, düşüşleri, yeni bittin aşkları ana tema olarak sergilenir bu esnada sınavdan geçirilir. Emin'in dünyasının bütün açıklığıyla sergilenmesi izleyicide şok etkisi yaratarak, sorular sordurtmaktadır. Bu etkiler utanç, kızgınlık, şaşkınlık veya pek çok duygunun iççeliğiyle ifade edilebilir. Emin fikirlerini en direkt, içten ve doğru ifade edebilen yapısıyla resim, heykel, video, yerleştirme, film gibi pek çok disiplini birlikte veya ayrı ayrı özgürce kullanmıştır.

Kullandığı sanat disiplinleri, kullandığı yöntemler seçtiği yolda, duygusunu ifade ettiği bir araçtır sadece.”⁵⁵

Tracy Emin işlerinde genellikle kadın kimliğini yansıtarak, cinsellik kavramı üzerinde durmuştur.

Felix Gonzales Torres, ise çeşitli yöntemlerle duygularını ifade etmektedir. Kendi hayatlarını yansıtan işlerinde hazır nesnelere kullanmaktadır. Genellikle yaşadığı aşkları konu alan sanatçı 1990 yılında yaptığı “Mükemmel Aşıklar” isimli çalışmasında, eş zamanlı olarak ilerleyen iki duvar saatini yan yana sergilemiştir. (Resim 41)



Resim 41.Felix Gonzales Torres “Mükemmel Aşıklar”, Hazır malzeme, 1990

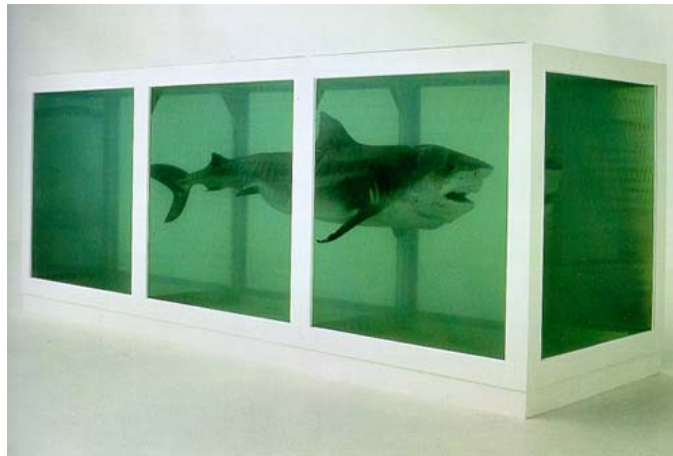
Torres’in bir seri halinde yaptığı şeker yığınları da önemli çalışmaları arasında yer almaktadır. (Resim 42)

⁵⁵ Genç Sanat, No:151, s.22–27



Resim 42. Felix Gonzales Torres, şeker yığınları, Hazır malzeme, 1991

İngiltere’de 1990’larda tanınan en önemli sanatçılardan biri de Damien Hirst’tür. Sanatçı ölüm ile yaşam arasındaki ilişkiyi vurgulamak için çeşitli yollara başvurmuştur. Genellikle ölü hayvan bedenini formaldehit dolu cam ve çelikten oluşan devasa akvaryumlarla izleyicinin hafızasında etki eden işler üretmektedir. Köpek balıkları, koyun, inek gibi hayvanları malzeme olarak kullanmaktadır. **(Resim43- 44)**



Resim 43. Damien Hirst, Köpek balığı, 2008

“Damien Hirst bir sanatçı olarak kendi kendisini tanıtan ve finanse eden bağımsız ve özerk bir yapıya sahiptir. Hirst’in eserleri boyutları, içeriği itibarıyla galerilerden ziyade çok büyük bilim müzeleri veya temalı parklara daha uygun görünmektedir. Seçtiği konularında hastalıklar, yaşam ve ölüm, kaos ve düzen ağırlıktadır. En sık kullandığı

“ölümlülük” temasıyla oluşturulan eserleriyle büyük bir popülarite kazanmıştır. sanatçı, ölü hayvanları formaldeid içine yatırıp pleksiglas kabinler içerisinde sergilemiştir. 1991’deki büyük köpek balığının formaldeid dolu çelik konstrüksiyonlu cam bir tankta sergilemesi çok etkiliydi. Sebebini anlayamadığımız şekilde doğal ortamından koparılmış bu köpek balığının, bu minimalist akvaryum benzeri ortamda, yüzer vaziyette sergilenmesi Hirst’in sonraki pek çok işinde de imza niteliği taşımaktaydı.”⁵⁶



Resim 44. Damien Hirst, koyun, 2008

Damien Hirst, bu sıra dışı işlerinin yanı sıra günlük hayatta kullanılan sıradan nesnelere de sanat eseri olarak izleyiciye sunmaktadır. 2001 yılında yaptığı yerleştirmelerinde, boş bira şişelerini, sigara izmaritleriyle dolu kül tablalarını kullanmıştır. (**Resim 45**)



Resim 45. Damien Hirst, yerleştirme, 2001

⁵⁶ Genç Sanat, No:148, s.39-41

Kuspit'in yorumuna göre;

“Söz konusu “çöp yığını” müzede sergilendiği sırada, onu temizlediğini söyleyen temizlikçi en müthiş katılımcı ve gözlemciydi, çünkü bu eseri sanatın değil, yaşamın bir parçası olarak algılamıştı. Hirst, çöp eserin çöp sanılmasından memnundu, olay onun sanatının sanat ile günlük olan arasındaki ilişkiyi anlattığını doğruluyordu. Peki, bunlardan hangisi, doğru? Günlük yaşamın sanattan daha ilginç olduğu mu, yoksa sanatın ancak günlük yaşamla karıştırıldığında ilginç olduğu mu? Halbuki sanatın günlük yaşamla karıştırılması, salt sanat galerisi olarak adlandırılan bir yerde sergilenmesi ve böylece sanat olarak kurumsallaştırılma yoluna girmesi nedeniyle kazandığı sanat kimliğini yitirdiği anlamına gelir. Açıkça görüldüğü üzere temizlikçi gerçek bir eleştirmendi”⁵⁷

Yaptığı düzenlemeleriyle, günümüzde öne çıkan Jaroslaw Kozlowski, 4.Uluslararası İstanbul Bienali'nde (1995) “Yumuşak Projeksiyon- İngiltere ve Kuzey İrlanda Çeşitlemesi” (**Resim 46**) isimli projesiyle yer almıştır. Sanatçının kullanılmış nesnelere oluşturduğu yerleştirmesi için açıklaması şöyle olmuştur:

“Yapıtlarımda kullandığım hazır-nesnelere karşılıklı bir kışkırtmaya, ‘çoğalan turnak işaretleri’ne dayanan ve yavaş ama kaçınılmaz biçimde eski kimliklerin, yani belli bir sınıfa, türe, üsluba ait olma yitirişine yol açan bir tür sürekli etkileşim söz konusudur. Nesnelere, hâlâ “nesne” olarak tanınabilmekle birlikte, ait olmaya dayanan gösterge niteliklerini yitirir. Dış görünüşleri değişmez ve fiziksel yapıları aynı kalır. Bozulan karşılıklı ilişkilerin dengesidir. Bu, düzen ve basit hiyerarşi sistemini bozan güçlü bir virüsün etkisine benzer. Bunun sonucu olarak bütün öğeler, kendilerini hissettirmeden başka yönlere doğru kaymaya başlayarak bütünüyle yeni sistemler oluşturacak biçimde birleşir, yeni bir anlamlar ağı örür ve sonuçta bütün kümelenmenin eski yapısı ve anlamları tamamen değişir. Bu bir noktadan öte denetlenemeyen bir süreçtir. İzlediği yol benim için hep bir sürprizdir.”⁵⁸

⁵⁷ Kuspit, a.g.e, 2006, s: 13

⁵⁸ Kozlowski, J. (1995), 4.Uluslararası İstanbul Bienali, İKSV, Çeviren: Süheyka Ababay.



Resim 46..Jaroslaw KOZLOWSKI, yerleştirme, 1995

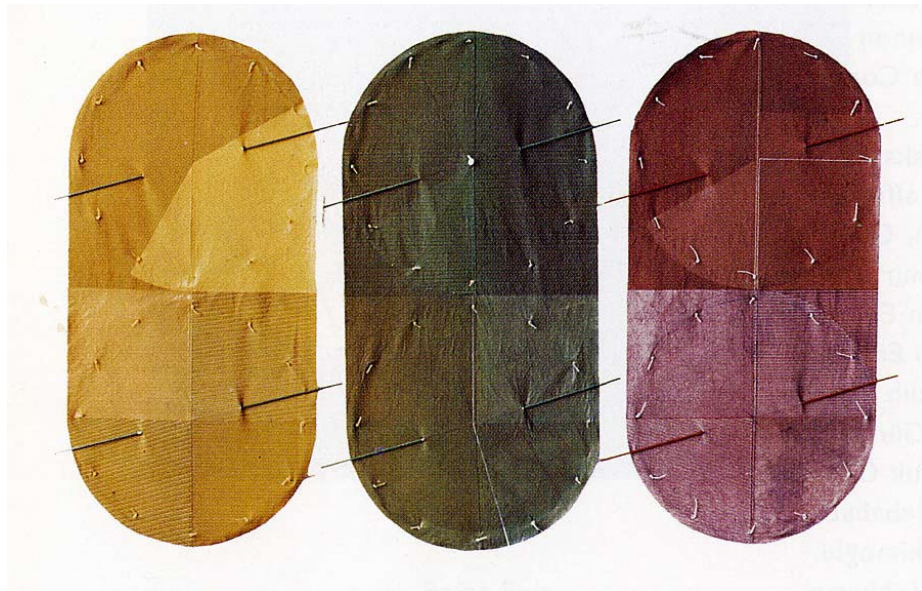
3.2. TÜRK SANATÇILARININ HAZIR NESNE KULLANIMI

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kültür alanındaki rekabet belirgin bir hale gelmiş, teknolojinin hızla gelişmesi ve bütün bunların gelişmesi Türkiye'ye de yansımıştır.1950'den itibaren batıdaki birçok sanat akımını ve bunların anlayışlarının, gerek teknik gerekse ifade biçimi ve kuramsal boyutlarıyla ele alan Türkiye'de sanatsal yaklaşımlar çerçevesinde Batıya paralellikler görülmektedir. Özellikle 1980 sonrasında bu daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

“1950’lerden itibaren Türk Resim sanatı farklı görüşlerin yan yana, iç içe gelişme gösterdiği bir döneme girmiştir. Bir yanda ulusal niteliklerin ağır bastığı, diğer yandan evrensel anlamlı bir yaklaşımın bir arada yürüdüğü bir ortam yaşanmıştır. Ayrıca bu dönemde uluslar arası ilişkilerin artması, kültür ve sanat etkileşimleri, iletişim araçlarının ve yöntemlerinin hız kazanması, sanatı da salt kendi çevresinde ve kültürü ile ölçülemeyecek duruma getirmiştir. Bu durumdan etkilenen sanatçılarımız kişilikleri doğrultusunda yaratımlarını özgünlük ve yenilik kavramları doğrultusunda sorgulamaya başlamışlardır. Yani sanatçılar için, Türk resmi'nin karşı karşıya kaldığı çözülmesi gereken düğüm; bir yandan ülkelerinin toplumsal yaşam koşullarını göz ardı etmeden ve bu koşullara özgü ifade dili ile Batı'nın biçimsel üsluplarını bir arada harmanlayarak yeni ve özgün yapıtlar üretme zorunluluğudur.”⁵⁹

⁵⁹ Ersoy, A.(1998) Günümüz Türk Resim Sanatı, Basım Yeri: İstanbul. Bilim Sanat Galerisi, s: 31

1960'lı yıllarda Türkiye'de Soyut dışavurumculuk benimsenmektedir. Birçok sanatçı bu türden işler üretiyor, her sanatçı kendi üslubu doğrultusunda bu akımın yaygınlaşmasına etki etmiştir.1980'li yıllardan itibaren Kavramsal Sanat anlayışına rağbet eden birçok sanatçı, çeşitli sergilerle ön plana çıkmaktadır. Özellikle 1987 yılındaki İstanbul Bienalleriyle Türk sanatı dünya sanatı ile birleşmektedir. Türkiye'de kavramsal sanat denince akla gelen ilk isimler Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Avni Yamaner, Ayse Erkmen, Füsün Onur, Sarkis, Gülsün Karamustafa, Canan Beykal, Hale Tenger, olarak gösterilebilir. Bu sanatçıların çoğu çalışmalarında, sosyal yaşamdan hareket ederek kavramsal işler üretmişlerdir.



Resim 47 Şükrü Aysan, Ubi et Orbi No:9 (1985), No:14 (1986), No: 11 (1985), Karışık gereç ve teknik,

Çalışmalarının 1964'ten bu yana Paris'te gerçekleştiren Sarkis Zabunyan önemli sanatçılarımızdan bir sayılmaktadır. Sanatçı yerleştirmelerinde hazır nesnelere yararlanmıştır. Bu nesnelere genellikle kullanılmış nesnelere arasından seçilmektedir. "Çaylak Sokak" isimli çalışmasında çeşitli objeleri ve ses kayıtlarını kullanmıştır. (Resim48)



Resim 48.Sarkis ZABUNYAN, Çaylak-Sokak, Yerleştirme, 1986

Füsun Onur, çağdaş Türk sanatında heykel ve yerleştirme disiplininin sınırlarını genişletmesine katkı sağlayan öncü sanatçılarımız arasında yer almaktadır. Çeşitli hazır nesnelere yaralanan sanatçı, yerleştirmelerinde gündelik yaşamdan, çevresinde bulunan eşyaları kullanmıştır. Herhangi bir eşyayı kendi imgelemi ile harmanlayıp, bunlara yeni anlamlar yüklemiştir.(Resim49–50- 51)

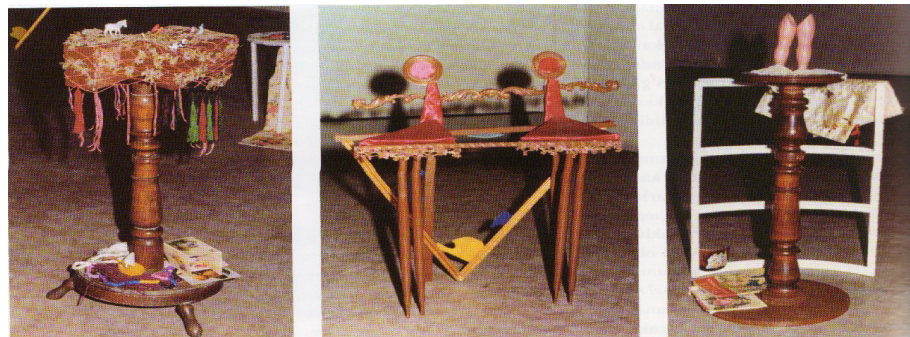


Resim 49.Füsun Onur, Yerleştirme, 2001

Gündelik yaşama ait çeşitli bibloları, şişleri, ip yumaklarını çalışmasında kullanmıştır. Çalışmasındaki her bir nesne sırası geldiğinde yalnız başına ya da diğeri ile belirli ilişkiler kurarak kendi payına düşen görevi yerine getirmektedir.



Resim 50.Füsun ONUR, Yaşam - Sanat - Kurgu, Eski Eşyaların Düşü, Yerleştirme, 1985



Resim 51.Füsun ONUR, Yaşam - Sanat - Kurgu, Ayrıntı, Eski Eşyaların Düşü, yerleştirme, 1985

1980’li yıllarda politik ve kültürel durumu en iyi yansıtan sanatçılarımızdan biri de Gülsün Karamustafa’dır. Sanatçı bu yıllarda göç teması üzerinde durmaktadır. İstanbul’a doğru yaşanan göç olgusu ve buna eşlik eden toplumsal ve kültürel değişimler sanat alanında ilk olarak Karamustafa’nın eserlerinde yansıma bulmaktadır.

“Heimat Ist, Wo Man Isst” (“Vatan doğduğun yer değil, doyduğun yerdir.”) (Resim52)adlı çalışmayı 1994 oluşturan Karamustafa büyükannesinin sandığından çıkmış Beyaz bir mendille zarif bir biçimde birbirlerine bağlanmış şekilde, geniş olmayan bir aile ortamının mahremiyetini hatılatırcasına yan yana duran üç kaşığı

sergilemiştir. Kaşık, ortaya konan yemeği paylaşmakta kullanılan geleneksel bir mutfak gereci taşındığında, evini terk ettiğinde insanın yanına aldığı bir şey. Geçimin sağlanması zaruretine işaret ediyor: Hayatta kalmak için insan yemek zorunda. Karamustafa'nın çalışması başlangıçlar üzerine kurulmamış, nesnelere daha çok yerini yurdunu kaybetmiş ve yaban ellerde yeni bir kimlik oluşturmak zorunda kalmış insanları simgelemektedir.



Resim 52.Gülsün Karamustafa, Vatan doğduğun değil, doyduğun yerdir, Hazır malzeme, 1994

Sanatçının bir başka çalışması da “Mistik Nakliye” dir. (Resim53) İçine saten yorganlar yerleştirilmiş ve sergiyi izleyeler tarafından mekanda serbestçe gezdirilebilecek yirmi adet tekerlekli metal sepeti içeren bu çalışmada, yorganlardan bazıları altın pırıltılı, bazıları şen parlak renklere sahip, bazıları da basit ve koyu renkliydi. Metal sepetlerin şekli yerel pazarlarda hamalların kullandığı hasır sepetlere benzemektedir. Hamallık yapan kimseler genelde kırsaldan kente gelen ve her tür işi yapabilecek (ve dolayısıyla düşük ücret alan) ilk kuşak göçmenleri vurguluyordu. Yorganlar bu insanlar için belki de en önemli eşya konumunda ve sahip olunan yorgan sayısı refah seviyesine dair bir gösterge oluyordu. Geleneksel olarak gelinlerin çeyizinde yer alıyorlar. Ayrıca mahremliğe, cinselliğe ve rüyalara göndermede bulunuyor; korunma ve gizlenme hissini uyandırıyorlardı.



Resim 53.Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, yerleştirme, 1992



Resim 54. Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, yerleştirme, 1992

Karamustafa'nın yerleştirmelerinde mekanın kendisinden çok, kullandığı nesnelere ve o nesnelere buluşturma biçimi dikkati çekmektedir.

Nesnenin gündelik işlevini tuvale taşıyarak kavramsal eğilimde çalışan bir bakışa sanatçı Nur Koçak'tır. Parfüm, ruj ve oje şişelerini toplumun tüketim nesnelere olarak büyütüp ve simetrik çoğaltmalarla günlük işlevlerinin dışına taşımakta, fetiş nesnelere dönüştürmektedir. Nur Koçak'ın 9 Mart 30 Nisan 2000 tarihlerinde 'Vitrinler 3' başlıklı sergisinde farklı materyalleri bir araya getirerek oluşturduğu çalışmaları sıradan konuların sıradışı etkilerini barındırmaktadır.(Resim 55)



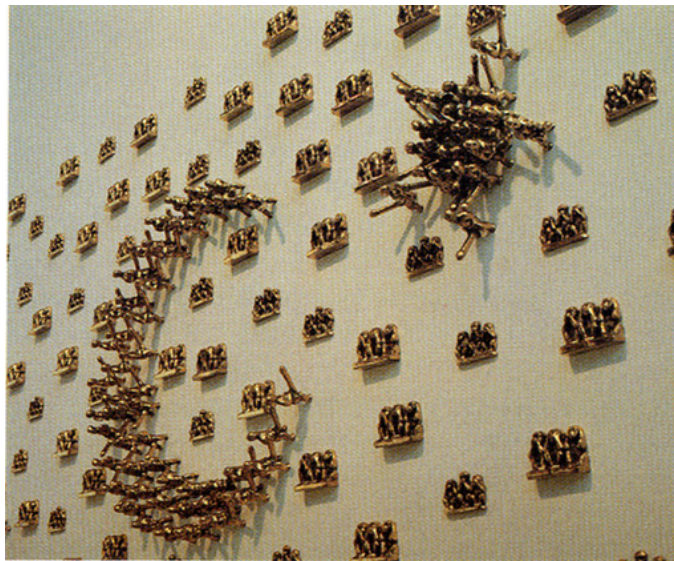
Resim 55. Nur Koçak, Vitrinler serisi, fotoğraf, 1989–2000

Bu durumu sanatçı şu şekilde anlatmaktadır:

“Berk Çorap ve Bijuteri, Moda Caddesi üzerinde seksenlerin sonuna doğru açıldı. Vitrin sergilediği esya kadar (benim Nesne Kadınlar dizimde, örneğin Kırmızı ve Siyah'ta, canlı kadın bedenlerine giydirdiğim iç çamasırları, bu kez plastikten dökülmüş mankenlere giydirilmişti) o esyayı sergileyiş biçimiyle de ilgimi çekti. Havaya dikilmiş bacaklar öbek öbek vitrine serpiştirilmişti. parlak taşlarla süslü, dantel örgü ya da file çoraplara kimi zaman kâğıttan devasa bir yelpaze, kimi zaman plastikten kocaman bir kalıp eşlik ediyordu. Cama yansıyan dış dünyanın imgeleri gerisindeki eşyanın kışkırtıcılığıyla bütünleşmiş; satenin parlaklığı, naylonun saydamlığı, plastiğin ışıltısına karışmıştı sanki. Dayanamayıp bir dizi fotoğraf çektim.”

Koçak'ın olgunluk dönemi resimleri olan "Vitrinler" dizisi 1989–2000 yılları arasını kapsar. Bu dizinin tuval ve fotoğrafları Vitrinler I- 1990, Vitrinler II–1993, Vitrinler III–2000 başlıkları altında değişik sergi mekanlarında sergilenmiştir. Sanatçının ilk dönem çalışmalarında (Fetiş Nesnelere-Nesne Kadınlar) Batı tüketim toplumunun kadına bakış açısını sorgulayan tavrı, "Vitrinler" dizisinde bu kez Türk toplumunun kadına bakış açısını yansıtan, irdeleyen biçime dönüşmüştür. Vitrinlerde sergilenen dantelli, kırmızı-beyaz çemberlere gerili, parlak renkli iç çamaşırlarına ait resim ve fotoğraflarla kadının metalaştırılması, kadın bedeninin haz nesnesi olarak sunulması olgusuna bir kez daha parmak bastığı görülmektedir. Pop sanatın izlerini taşıyan işlerinde seçtiği tüketim kültürüne ait nesnelere birer birer resmetmesiyle Foto-gerçekçi eğilimi de belirgindir.

Siyasi ve politik alanlara yaptığı göndermelerle dikkati çeken Hale Tenger, benzer nesnelere yan yana tekrar edilmesiyle oluşturduğu düzenlemeleri ile ön plana çıkar.(Resim 56)Tenger, enstalasyonlarıyla çağdaş Türk Sanatında yeni bir anlatım dili arayışını ortaya koyan sanatçılarımızdandır. Ele aldığı konuları farklı malzeme ve tekniklerle oluşturan Tenger, toplumsal içerikli çalışmaları ile dikkati çekmektedir. Gündelik yaşamdan topladığı nesnelere bilinen anlamlarının ötesinde onlara yeni anlamlar yükleyerek, görsel bir kurgu oluşturmaktadır.



Resim 56. Hale Tenger, Böyle Tanıdıklarım Var 2, yerleştirme, 1992



Resim 57. Hüseyin Alptekin, Kamyon kamyonet kamyon, Yerleştirme, 2005



Resim 58.Hüseyin Alptekin, Kamyon kamyonet kamyon, Yerleştirme, 2005

Yukarıda bahsettiğimiz birçok Türk sanatçının ifadelerini aktarmada özgürleştiği, sanat malzemelerini de gündelik hayattan seçtiği görülmektedir. Gündelik hayattaki nesnelere vermek istedikleri mesaja göre seçen bu sanatçılar, Duchamp kaynaklı hazır nesnenin olanaklarını yeniden gözden geçirerek, içinde yaşadığı toplumsal, siyasal koşulların altını çizmektedir.

4. BÖLÜM

4.1. SANAT ESERİNDEKİ ÖZGÜNLÜK KAVRAMI VE YENİDEN ÜRETİM

4.1.1. Öykünmeye Bağlı Yeniden Üretim Stratejileri ve Yapıttan Yapıtın Göndermeler

Sanat alanında birçok yapıtın kaynağını kendisinden önceki yapıtlara dayandırması sıkça karşılaştığımız bir durum olmuştur. Sanatçılar başka sanatçıların çalışmalarını genellikle referans alarak, geçmiş dönem yapıtları tekrar ederek yeni eserler vermiştir. Yapıttan yapıta göndermelerin geçmişten bugüne izini sürdüğümüzde özellikle batı sanatında bu tip uygulamalara sıkça karşılarız. Bunu bir örnekle açıklayacak olursak; Manet'nin 1862'de yaptığı en ünlü resimlerinden biri olan "Kırda Öğle Yemeği" sanat tarihinden alıntılar üzerinden temellenmiş bir tablodur. (Resim59–60)



Resim 59.Manet, "Kırda Öğle Yemeği", 214 X 270 cm
Yağlıboya,1862



Resim60. Raimondi'nin Gravürü,1515

Kırda öğle yemeği Giorgione'nin "Kırda Konser"(Resim61) ve Raffaello'nun "Paris'in Yargısı" yapıtlarına kadar gidebilen kompozisyon şemasını tekrarlamaktadır. Burada alıntılanan yapıta ya da sanatçısına ilişkin eleştirel bir tavır bulunmamakta, tamamen

aristokrasiyi ve burjuvaziyi eleştiren Manet, yapıtın sadece kompozisyon şemasını kullanmaktadır.

Manet'in 1863 yılında Salon jürisi tarafından reddedilen Kırda Öğle Yemeği resmi daha sonra düzenlenen "Reddedilenler Salonu'nda kabul edilmiş ve o dönemde büyük bir skandal yaratmıştır."Kırda Öğle Yemeği" resminin yarattığı tepkinin nedeni, resimden yansıyan dünyanın güncelliğidir. Resimde betimlenen figürlerin mitolojik kahraman olmaması, üstelik burjuva ahlakının gereklerine de duyarsız görünmeleri bir başkadırı niteliğindedir. Antmen'e göre:

"Seine Nehri kıyılarındaki Argenteuil'e yapılan bir gezinin esinlediği bu resim, figürlerin dönemin modasına uygun giyim kuşamlarının da gösterildiği gibi gerçek yaşamdan güncel bir kesit izlenimi doğurmuş ve bu açıdan büyük bir skandal olarak nitelendirilmiştir. Klasik kaynaklardan beslenmeyen güncel konusu, idealize edilmeden sunulan çıplak figürü ve serbest boya tekniğiyle izleyiciyi şaşkına uğratan "Kırda Kahvaltı" 1863'ün Reddedilenler Salonu'nun olayı haline gelmiştir."⁶⁰



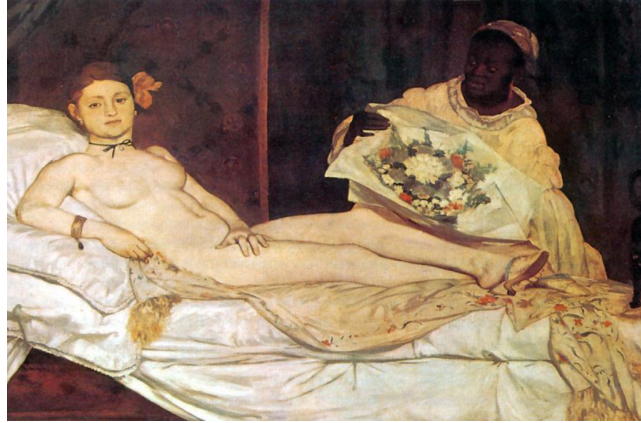
Resim 61. Giorgione, "Kırda Konser", Tuval üzerine yağlıboya, 105x 136,5 cm, 1510

⁶⁰ Antmen, A. 20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayın, İstanbul, 2008, s:17

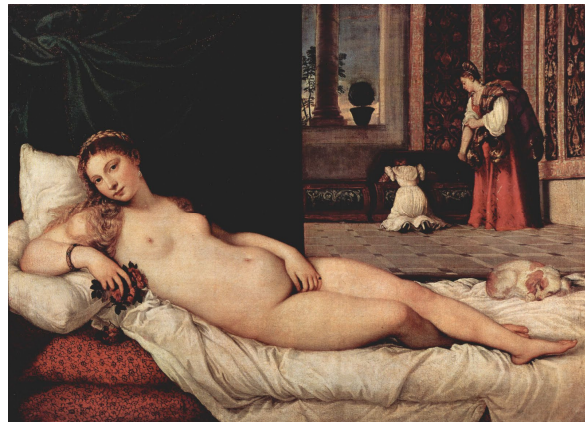
Manet bu tip alıntılamalara sıkça başvuran sanatçılardan biridir. Tiziano, Velasquez, Goya gibi birçok sanatçının eserlerini bu şekilde yorumlamıştır. “Olympia” adlı çalışması Tiziano’nun Venüs’ünden hareketle oluşturulan bir başka eserdir. (Resim62-63) Manet’in Olympia’sı Venüs’ün yerine geçerek, Paris’in meşhur bir hayat kadını temsil etmektedir. Böylece sosyal ve toplumsal bir çıplak kavramı ortaya çıkarır ve Rönesans’ın evrensel ve değişmez ilkelerini adeta yerle bir etmektedir.

“Olympia, baştan beri sanata büyüünü kazandıran Aura’nın parçalanışını da simgeler. Olympia, ne Venüs gibi ilahi bir kültün, ne de güzellik kültünün temsili veya dekorudur. Ayinlerin, törenlerin aurasını oluşturagelmiş kudret sembollerinden değildir. Mitolojiye ve geleneğe işaret etmez. Aksine büyüleyici güzelliğin, şans ve zaferin tanrıçası, Romalıların ve Sezarların anası Venüs’ün tahtına birçok Parisli’nin sahip olduğu namı ve kirliliği bir fahişeyi yerleştirmek, sanat eserine duyulan mesafeyi kapatır. Sanatın alımlanmasını düşürür. Yarattığı şok sayesinde sanatın hüküm süren atmosferine dağıtır. Şok marifetiyle auranın kaybı, Baudelaire’e göre modern çağ hissiyatının ödediği bir bedeldir.”

Manet’nin geleneğin sanatta çıplaklık anlayışına karşı bir başkaldırı niteliği taşıyan Olympia’sı Tiziano’nun 1576 tarihli “Urbino Venüs’ünden ne kompozisyonel anlamda ne de çıplaklık açısından belirgin bir fark bulunmamasına karşı, Berger’in deyimiyle “ideal kadın” imgesini bozmuştur. Manet örnekten yararlanış tarzı bakımından moderniteyle gelenek arasında bir kopuşa işaret eden kişi olmuştur ve bu yaklaşımı tarihi kullanma yoluyla yaptığı uyarlamalar olarak değerlendirilebilir.



Resim 62. Manet, "Olympia", Tuval üzerine yağlıboya, 190x 130 cm, 1830



Resim 63.Tiziano, Urbino Venüs'ü, Tuval üzerine yağlıboya, 119x 165 cm, 1576

Bu uyarlamalarda orijinal yapıtların doğrudan aktarımı söz konusu değildir. Manet, ünlü yapıtların kurgusunu ve biçimlerini alarak yeni yapıtlar oluşturmaktadır.

Manet gibi Picasso'da adeta idolleşmiş, tarihe damgasını vurmuş yapıtlara yönelik uyarlamalarıyla ön plana çıkan sanatçılardandır. Picasso'nun tarihsel uyarlamaları, Kübizm'in biçime yönelik bakış açısıyla harmanlanarak yeni bir resme dönüşmektedir. Velazquez, Delacroix, Goya, Manet, Matisse, Rembrant gibi ustaların yapıtlarını kendi üslubuyla birleştirerek yeniden üretmiştir. Manet'nin yaptığı gibi skandal yaratma gibi de bir kaygısı bulunmamaktadır. 1957 yılında Velazquez'in "Las Meninas" adlı çalışmasından esinlenerek yaptığı "After Velazquez" adlı çalışması Picasso'nun tarihsel uyarlamalarından biridir. (Resim64- 65)



Resim 64. Diego Velázquez, “Las Meninas”, Tuval üzerine yağlıboya, 318x 276 cm, 1656



Resim 65. Picasso, “After Velázquez”, Tuval üzerine yağlıboya, 1957

20. yüzyılın en büyük İngiliz ressamlarından biri olan Francis Bacon da eski ustaların resimlerinden esinlenerek yaptığı resimleriyle dikkati çekmektedir. Velázquez'in Papa'nın iktidarı ve yüceliğine ilişkin olarak yapmış olduğu “Papa 10. Innocent adlı çalışmasını kendi üslubu doğrultusunda ele aldığı görülmektedir. (Resim 66- 67)



Resim 66. Velazquez, Papa 10. Innocent, Tuval üzerine yağlıboya 1644–1655



Resim 67. Bacon Velazquez'den sonra Papa10. Innocent, Tuval üzerine yağlıboya 1953

Günümüzde varolan görüntüler dönüşüme uğratılarak, başka anlamlara göndermeler yapabilmektedir. Daha önce yapılanlar bugün yapılanlara kaynaklık etmektedir.

Sam Taylor-Wood'un 35 mm'lik filmi "Pieta"da, ölüm temasını yeniden canlandırma yoluyla, Michelangelo'nun Pieta'sından uyarladığı görülmektedir(Resim 68- 69) Wood, video, fotoğraf ve resim ilişkilerin kullanan sanatçıların başında gelmektedir. Ölüm teması bütün çalışmalarında ön plana çıkmaktadır. Sanat tarihinden tema ve ikonları alıp yeniden yorumlayan sanatçı, farklı disiplinleri, geçmişle bu günü birleştirmektedir.



Resim 68. Sam Taylor-Wood, 35 mm'lik filmi "Pieta, 2002



Resim 69. Michelangelo, "Pieta", mermer, 1499

Sam Taylor Wood, bu videoda teknik ve biçim olarak Warhol'un "Sleep" adlı videosunu; Caravaggio'nun resimsel ışığını; isim, içerik olarak, eğretilenmiş bir öykünme olarak Michelangelo'yu, torsoyu ve "David'i, kısaca heykel disiplinini alıntılıyarak film oluşturmuştur.

Wood gibi yeniden canlandırma yoluyla gerçekleştirdiği yapıtlarıyla öne çıkan bir başka sanatçı da Jeff Wall'dır. Hokusai'nin eserini gündelik yaşama dair bir peyzaj görüntüsü şeklinde yorumlamaktadır. (Resim 70- 71)



Resim 70. Jeff Wall, Ani Bir Rüzgâr, Fotoğraf, 1993



Resim 71. Katsushika Hokusai 1760–1800

4.2. DOĞRUDAN ALINTILAMA VE KENDİNE MAL ETME ÜZERİNE

20. yüzyılda yapıtlarını başka sanatçıların yapıtlarına dayandıran ve doğrudan alıntılama yapan sanatçılara rastlanmaktadır. Kasimir Maleviç'in 1914 yılında gerçekleştirdiği Mona Lisa'lı kompozisyonu buna verilebilecek en iyi örneklerden biridir. (Resim 72)



Resim 72. Kasimir Maleviç'in Mona Lisa'lı Kompozisyonu, Karışık Teknik, 62x 49,5 cm 1914

Leonardo Da Vinci'nin en ünlü yapıtı olan Mona Lisa'nın bir kopyasını resmine yapıştıran Maleviç, üzerine kırmızı çarpı işaretiyle çizmiş ve altına Moskova'da kiralık daire diye bir ifade yerleştirmiştir. Antmen "Eleştirel Tavrın Odağı Haline Gelen Yapıt" isimli makalesinde Maleviç'in bu tutumunu şöyle açıklamaktadır:

"Maleviç'in bu resimdeki Mona Lisa görüntüsü esas olarak bütün bir resim geleneğini içeren ve yansıtan bir imge olarak ele alınmış, modernist bir yaklaşımın anti tezi olarak sunulmuştur."⁶¹

Sanat tarihinde, modernizm karşıtı pek çok tutuma rastlamamız mümkündür. Özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra modernizmin bir kırılma sürecine girmesiyle birlikte, sanatçılar modernizm karşıtı tutumlarıyla gündeme gelmiştir.

⁶¹ Antmen, A, "Eleştirel tavrın odağı haline gelen yapıt", Anadolu Sanat Süreli Sanat ve Kültür Dergisi, Sayı.14, Eskişehir, 2003, s:9

1950’li yıllarda Robert Rauschenberg modernizme alternatif arayışlarıyla dikkati çekmektedir. “Silinmiş Willem de Kooning Deseni” isimli çalışması Kooning’in bir deseninden yola çıkılarak oluşturduğu bir çalışmadır. Burada orijinal bir desen silinmiş ve Rauschenberg tarafından imzalanmıştır. (Resim 73)



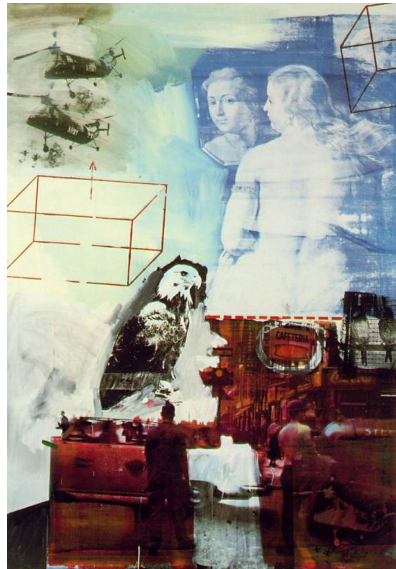
Resim 73. Robert Rauschenberg, “Silinmiş Willem de Kooning Deseni, 1953

Rauschenberg, Duchamp’ın bir Rembrant tablosunu ütü masası olarak kullanması düşüncesine dayalı bu çalışmasında orijinal bir yapıtı kendisine mal ederek postmodernizmin ilk sinyallerini vermektedir. Postmodernist hareketin öncülerinden biri olarak değerlendirebileceğimiz Rauschenberg, ipek baskı tekniği ile yaptığı birçok resminde Velazquez’in Rokeby Venüs’ünden ve Rubens’in Aynadaki Venüs’ünden aldığı imgelerle birlikte doğrudan alıntılama ve kendine mal etmeye yönelik bir strateji geliştirdiği görülmektedir.(Resim 74- 75)



Resim 74. Peter Paul Rubens'in Aynadaki Venüs, Tuval üzerine yağlıboya 1614–15

Harvey, Rauschenberg'in bu stratejisini Postmodernist bir anlayış olarak değerlendirirken Manet'in yalnızca ürettiğini, Rauschenberg'in ise yeniden ürettiğinin altını çizmektedir. Rauschenberg, üretim tekniklerinden yeniden üretime(reprodüksiyon) yönelmiş, bu yönelimiyle yapıtları Postmodern olarak değerlendirilmiştir.



Resim 75. Robert Rauschenberg, Tracer,Karışık teknik, 1963

Modernizmin, sanatçıya ve bireysel üslupçuluğa verdiği öneme rağmen, Postmodernizm "özgünlüğü" içerisinde barındırmamaktadır. Postmodern olarak nitelendirilen bu süreçteki sanatsal yaklaşımlar resim, heykel, yerleştirme, performans, fotoğraf gibi

farklı disiplinlerde yeni bir kavramsal anlayış yaratarak, disiplinlerarası ve çoğulcu bir sanat anlayışı geliştirmek üzerinedir. Kuspit bu durumu şöyle ifade eder:

“Postmodern dönemde orijinalliğe yer verilmez, zaten orijinal diye bir şeyin olduğuna inanılmaz. Bir düşünce ya da imgenin, kişinin vaoluşsal deneyim sürecinde ortaya çıktığında orijinal olduğuna inanan Fromm’un yaklaşımı bile doğru bulunmaz. Fromm’un söylemeye çalıştığı, kişinin varlığına özgü olan ve kendi varlığının orijinalliğini fark etmesine katkı koyan şeyin orijinal olduğudur. Orijinalliğe inanmamak, yaratıcılığa da inanmamak demektir. Daha doğrusu, kişinin bir zamanlar sahip olduysa bile artık sahip olmadığı bir şeye olan inancını kaybetmesi demektir. Kısacası orijinal olmayan kopyayı, orijinal olarak üretilmiş olanın üstüne çıkarmayı da içeren- ikincil olan röprodüksiyonu, temel yaratıcılığın önüne bilinçli olarak mekanik olan şeyi bilinçdışının dışavurumunu öne geçiren- bu inanç kaybı, sanatçının orijinal bir eser ortaya koyacak kadar yaratıcı olamama yönündeki bilinçdışı korkusunun bilinçli dışavurumudur.”⁶²

Postmodern dönemde sanatçının ürettiği yapıt, daha önce varolan eserlerin birer röprodüksiyonu şeklindedir. Kuspit yeniden üretilen röprodüksiyonu gerçekten daha gerçek, daha kabul edilebilir, daha anlaşılabilir hale geldiğinde, sorumluluğun sanatçıdan çok izleyicide olduğunu söylerken, Roland Barthes sanat eserini postmodern dönemde, birbirinden yamalanmış göstergelerin ve kayıp anlamların birleşiminden dokunmuş ifadeler ağı olarak dile getirmektedir.

Modernizmin kutsal saydığı değerlerden kurtulmayı hedefleyen postmodernist yaklaşım; orijinal/kopya, biriciklik/yineleme, teklik/çokluk gibi birçok zıtlığı bünyesinde bulundurmaktadır. Sonuçta sanatı sanat yapan şey düşünce ve kavramdır.

Modernizm karşıtı olarak ortaya çıkan Postmodernizm, özellikle 1980’lerde sanat alanında oluşan değişimleri ifade etmek için kullanılan dönemselleştirmeye yönelik bir kavramdır.

“Paul Rutherford post-modern terimin 1980’lerde kültürel alanda oluşan özellik ve inanç olarak ele alır. Bir zamanlar değersiz kabul edilenlerin kaliteleştirilmesi, yerleşik değerleri red etme, nostaljinin, sahteciliğin, olumlanması imgelerin ön planda olması, tarzların biçimlerin kaynaştırılması, çelişkiden belirsizlikten hoşlanma ve hafife alma duygusu olarak açıklar ve bunların tümünü kapitalist kültürün zaferine bağlar.”⁶³

⁶²Kuspit, D. Sanatın Sonu, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s:154–155

⁶³Rutherford, P. “Yeni İkonlar” çev. Elçin Gen, Y.K.Y. İstanbul, 2004, s. 130

Bu dönem yüksek kültürle kitle kültür ayrımının yavaş yavaş yok olduğu bir dönemdir. Postmodernizm pratiklerinin çoğu, popüler kültür formlarının kullanılması, geçmişteki bütün formları kullanarak eklektik bir yapının oluşturulması, alıntılama, öykünme, yeniden üretim gibi kavramlar etrafında dönmektedir.

Modernizmin en önemli kavramlarından, eşsizlik ve yaratıcılık gibi kavramların parçalanması postmodernizmin hedeflerindedir. Modernist düşünceye göre sanat eseri ulvi tüketilmeyen bir şeydir. Oysa Postmodern dönemde her şey iç içe geçerek çabuk üretilip çabuk tüketilen bir hal almıştır.

Pery Anderson'a göre bu dönemin sanatında "mücadeleci kolektif yenilik hareketleri giderek azalmış, özgün, kendi bilincinde olan bir -izm ise neredeyse hiç çıkmamıştır. Çünkü postmodernin dünyası bir sınırlılık dünyası değil, bir iç içelik dünyasıdır. Sınırları aşmanın, melezliğin, pop-pourrinin kutsandığı bir dünya..."⁶⁴ Olduğunu söyler. Postmodernist sanatın yöntemlerinden olan pastish* ve parodi** bir çeşit alıntılama, öykünme yöntemi olarak ortaya çıkmaktadır. Jameson'a göre:

"Hem pastish hem parodi, öykünme diğer biçimlerin taklidi ve formların aşırı kullanımı ile ilişkilidir. Modern edebiyat yazarları eşsiz biçimler icat etmişlerdir. Bu parodi için çok zengin alanlar sunar. Parodi ve özgün, yaratıcı biçimleri kendi yararına kullanmakta, onu gülünç kılacak bir öykünme üretmektedir. Amaç bu formları aşırı kullanıp normalleştirerek o formların özgün ve ayır kılan yönlerinin gülünçleştirilmesidir. Pastish'te parodi gibi eşsiz biçimlere öykünme, biçimsel bir maskenin takılmasıdır. Fakat pastish parodinin gülünç yanından çok yansız bir taklitçilik pratiğidir."⁶⁵

Edebiyatta, 19. yüzyıl sonu Avrupa romanında kullanılan bir yazım tekniği olan pastish, farklı yazım tekniklerini birleştirmek anlamındayken, postmodern süreçte sanatta farklı disiplinleri bir araya getirmeyi amaçlayan bir kavram olarak adlandırılabilir.

⁶⁴ Anderson, P, "Postmodernitenin Kökenleri" çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları İstanbul 2002, s. 131

⁶⁵ Jameson, F. "Kültürel Dönemeç" çev. Kemal İnal, Dost Yay. Ankara, 2005, s. 14- 18

***Pastish**, 19. yüzyıl sonu Avrupa romanında kullanılan bir yazım tekniği olan pastish, farklı yazım tekniklerini birleştirmek anlamındayken, postmodern süreçte sanatta farklı disiplinleri bir araya getirmeyi amaçlayan bir kavram olarak adlandırılabilir.

****Parodi**, belli sanat tarzı veya üslubunu taklit ederek, onun gülünç veya abartılı yanlarını ön plana çıkartmak ve abartmak yoluyla eleştirmeyi ya da sadece güldürmeyi amaçlayan bir eser ortaya koymayı hedefleyen bir eğilimdir. Çoğunlukla edebiyat alanında kullanılmasına rağmen, başta sinema olmak üzere birçok farklı sanat dalında özellikle Duchamp"la anılır.

“Modernizmdeki özne ölmüştür. Post yapısalçı bu düşünceye göre burjuva birey özne sadece geçmişe ait bir şey değil aynı zamanda söylenecektir. Böyle bireyler hiç var olmamıştır. Bu insanların böyle olduklarına inandırılan bir kurgudur. Modernizmin biricik bireyi öldüğüne göre yaratıcılıkta ölmüştür. Yaratılacak yeni biçimlerde de yoktur. Zaten bu günün sanatçıları için modernizm yeni biçimleri icat etmişti. Biricik olanlar daha önce düşünülmüştür. Yapılması gereken yeniliğin olanaklı olmadığı bir ortamda, pastish yoluyla onları alıntılararak, öykünerek yeni bağlamlarda sunmak gerekir.”⁶⁶

Postmodernist pratikler çok çeşitlilik göstermektedir. Modernizmde de çeşitlilik vardır. Fakat temeli yaratıcılığa ve özgünlüğe dayanan bir anlayıştır. Postmodernizmde ise yöntemlerin özü eklektik* yapıya dayandırılmaktadır ve modernizmin özgünlük kavramını zedeleyen bir anlayış vardır.

Sarup, postmodern duyarlılık, bilgeden deneyime, kuramdan pratiğe, zihinden bedene doğru bir kayış söz konusu olduğunu söyler. Postmodernizm de çoğunlukla sanat biçimleri içerisinde bulunanlardan çok bu biçimler arasındaki ilişkilerin araştırılması söz konusudur. Ayrışık imgelerin ve teknolojilerin bir araya getirilmesi, özgünlük kavramını sorunlu hale getirir. Sarup bur şu örnekle açıklar:

“Velazquez’in Rokeby Venüs’ü ile Rubenis’in Venüs at her Toilet’ini diğer imgelerle birlikte resmedildiği röprodüksiyonları kullanarak ipek tuvaler üstüne yağlı boya tablolar üretmiş olan Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg bir örnektir.(....) Yeniden üretime dalalı teknoloji içerisinde postmodern sanat aurayı (haleyi) dört bir yana dağıtır.”⁶⁷

Benjamin röprodüksiyonun, sanatı bağlamından söktüğünün sanat geleneğini paramparça ettiğini ve aurasının yok edildiğini söylemektedir. Postmodernistlerin de zaten yapmak istedikleri de bu modernist aurayı parçalamaktır. Postmodernist sanatın kalkış noktası eleştirmen Greenberg’in modernizmi saflaştırma söylemleridir. Sanattaki postmodernizmin iki ana dalı vardı. Charles Jenck ve ona yakın olanların olduğu “Muhafazakar Çoğulcular” modernizmin çöküşüyle oluşan çoğulculuğu kucaklarlar. İkinci dal ise Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Hal Foster gibi yazarların oluşturduğu

⁶⁶ Jameson, F, .a.g.e., 2005, s. 14- 18

⁶⁷ Sarup, M, “Post-yapısalcılık ve Postmodernizm”, çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim Sanat Yay. Ankara, 2004, s. 244–245

***Eklektik, Eklektisizm**, doğrudan terim anlamıyla, farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin yeni bir dizge içinde yeniden kullanılmasıdır.

“Eleştirel Çoğulcular” ortaya çıkan durumu olumlarken, bir yandan da avangad eserlerin, muhalif, araştırmacı yanını korumayı hedeflerler.

“Steven Connor’un muhalif ve eleştirel-çoğulcu olarak tanımladığı Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens ve Hal Foster gibi postmodern kuramcıların anlayışına göre postmodern sanat, “iktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır; sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültürüne karşı çıkar; avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye” çalışır. Bu çerçevede, “tek-değerliliğin karşısına çok-değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, ‘yapıt’ın tekliğinin karşısına metinlerarasılığı” koyar. Modernizmin sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa atfettiği öneme karşılık postmodernizm ‘orijinallik’ ve ‘özgünlük’ gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları büyesinde toplar. Sonuç olarak postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecaraya bağlı olmaksızın resim, heykel, enstelasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının –örneğin resmin- diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir.”⁶⁸

1980’li yıllarda, postmodern kuramların yaygınlık kazanmaya başladığı yıllarda dikkat çekmeye başlayan postmodern Yeni Kavramsalçılık, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirildiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir. Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının izlediği alt anlamları adeta okumaya yönelik postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır.

Hal Foster’a göre postmodern sanatçı işte bu nedenlerle, bir tür “gösterge manipilatörü”dür. Birey-sanatçı kültürüne karşı çıkarken orijinal, biricik sanat yapıtı olgusunu dışlayan Yeni Kavramsalçılar Sherrie Levine, Mike Bidlo, Glenn Brown gibi sanat tarihinden veya Thomas Lawson, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince gibi medya ve film dünyasından bire bir alıntılar yapmış, yaşadığımız dünyanın görsel

⁶⁸ Antmen, s: 277

kültürünün şekillenme süreçlerini ve biçimlerini irdelemişlerdir. Glenn Brown, özellikle Rönesans ve Barok dönemde yapılan birçok resmi kendi üslubu ile harmanlayarak tarihi kullanarak yeniden üretmektedir.(Resim 76- 77)

“İngiliz ressam Glenn Brown resimleriyle tartışma yaratan bir sanatçıdır. Resimlerinde postmodern bir alıntıdan ya da melezlikten bahsedilebilir. Resimlerini, başka sanatçılar tarafından yapılan resimleri tekrar düzenleyerek oluşturur. Rembrandt, Fragonard, Frank Auerbach, Van Gogh ve Willem de Kooning gibi çeşitli sanatçıların resimlerini model olarak alır ve çalışmalarını yeniden yorumlayıp soyutlar. Oluşturduğu bu yeni resimler, model olarak kullandığı sanatçılarınkilerin birebir kopyaları değildir. Onları dikkatli bir şekilde dönüştürür. Renkleri abartır, belli detaylar ekler ya da çıkarır. “Bu sahiplenme stratejisi en azından 1980’lere kadar giden birçok oturmuş yandaşlara sahip olmasına rağmen (Sherrie Levine, Richard Prince ve David Salle’nin yapıtları gibi), Brown birçok izleyici için can sıkıcı bir figür olmuştur ve Brown’un “müdahaleleri” artistik bütünlüğün geleneksel düşüncelerinin yıkılması olarak görülmeye devam etmiştir.”⁶⁹



Resim 76. Glenn Brown,
Tuval üzerine yağlıboya, 2001



Resim 77. Glenn Brown, Nausea.(Bulantı)2008
Tuval üzerine yağlıboya

⁶⁹ Daily, M, “Glenn Brown” **Vitamin P New Perspective of Painting**, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2007, s. 50

“Bizler medyanın çocuklarıyız” diyen Amerikalı sanatçı Cindy Sherman, tüketim ve gösteri kültürünün özellikle cinsiyet rollerini belirtmekteki etkisini irdeleyen fotoğraflarıyla 1980’lere damgasını vuran başlıca sanatçılar arasında yer almaktadır. Sherman, eski Hollywood filmlerinden bir takım kareleri(Resim78) kendine mal ederken bir taraftan da ünlü ressamların eserlerini tekrar canlandırarak, bu görüntüleri yeniden fotoğraflamıştır. “Sherman, 1977–1980 döneminde, filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan, model olarak kendisini kullanarak fotoğrafladığı “Untitled Film Stills” (İsimsiz Film Kareleri) serisi ile sanat ortamında ilgi çeker, bu seri adeta sinemasal olarak bir drama niteliğindedir.”⁷⁰

1980’lerin en önemli sanatçılarından biri olarak ortaya çıkmış, kendi bedenini kullanarak çalışmalarını üretmiştir. Fotoğrafik görüntüyü, kendisinden önce var olan bir sanat yapıtına yönlendiren ve o yapıtlara göndermelerle oluşturduğu kurgusal fotoğrafları, tarihselci bir bakış açısıyla yeniden üretmiştir.(Resim79- 80- 81–82)



Resim 78. Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri, No:12”, gümüş jelâtin baskı, 1978

Antmen ‘e göre;

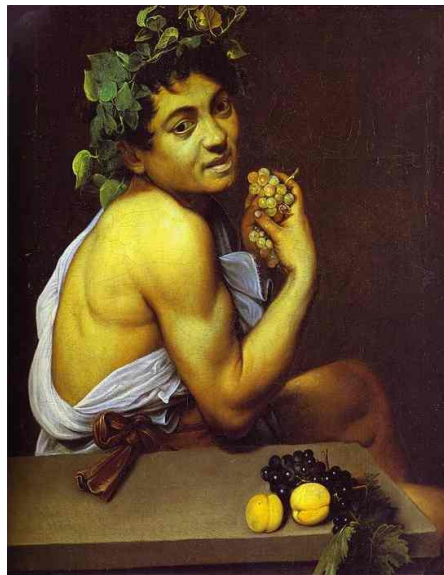
“Sherman’ın gerçeklikle kurgu arasında kalan, bir anlamda kurgusalın yeniden kurgusu olarak okunabilecek imgeleri, kimliğin toplumsal kodlarla şekillendirildiği düşüncesinden hareket etmektedir. Her fotoğrafta farklı bir kimlikte karşımıza çıkan Sherman, hem

⁷⁰ **Art Now**, Artists at the Rise of the New Millenium, Editörler: Uta Grosenick & Burkhard Riemschneider, Taschen, Köln, 2005,s. 288

kendisidir hem değildir, aslında kendi ben'ini paramparça ederek yapısöküme uğratmaktadır. Sherman'ın macerası, postmodern dönemde çağdaş sanatın yaygın ifade biçimi haline gelen fotoğrafır: Sherman fotoğrafın 'yalan söyleyebilme' potansiyelini ve özelliğini gözler önüne sererken, gösteri kültürünün şekillendirdiği yapay kimliklere göndermede bulunur.”⁷¹

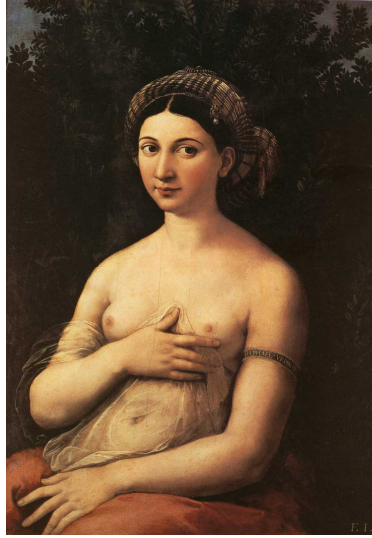


Resim79. Cindy Sherman, Tarihi Portreler, Renkli fotoğraf,1990



Resim 80. Caravaggio, Hasta Bacchus, Tuval üzerine yağlı boya, 1593

⁷¹ Antmen, s: 280



Resim 81. Raphael, Genç Bir Kadın Portresi, Tuval üzerine yağlı boya, 1518–1519



Resim 82. Cindy Sherman, “Tarihî Portreler, Eski Ustalar No:205” Renkli fotoğraf,, 1989

Rosalind Krauss “Avangardın Orijinalliği” adlı makalesinde Postmodern dönemde temellük(kendine mal etme) esaslı yapıların ortaya çıkmasına ve yeniden üretimin olanaklarına değinmektedir. Temellük esaslı yapıtlarda ortaya çıkan durumların belirgin niteliklerinden biri, yaratıcının temellerindeki değişimin yarattığı yeniden üretime dair olgunun olduğunu söylemektedir.⁷² Yaratıcının kimliği, Michael Foucault’un 1969’ da

⁷² Krauss, R, Avangard’ın Özgünlüğü, October. 18, Cambridge, 1981

ki “Qu’est-ce Qu’un auteur?” (Yaratıcı Nedir?) adlı yazısında müellifi yani yaratıcıyı yapıttan kopartır ve “kimin konuştuğunun ne önemi var?” der. Dilbilimle ilgili olarak ‘otantik olma’, ‘orijinallik’ konularıyla ilgili tartışmaların ve metni oluşturan tek bir kişinin-yazarın-metin üzerindeki egemenliğinin sona erdiğini ve yaratıcının tarihsel önemini kırarak ölümünden bahseder. ⁷³Roland Barthes 1977 tarihli “Yaratıcının/ Yazarın/ Müellifin Ölümü” adlı yazısında “yazarın asla orijinal olamayacağını, ancak ve ancak kendisinden önce gelenleri taklit edebileceğini”⁷⁴ söylemektedir.

Doksanlı yılların başından itibaren yapılan sanatsal işlerde daha önce yapılan çalışmalardan yola çıkılarak yeni işler üretilmektedir. Sanatçılar gün geçtikçe başkaları tarafından yapılmış çalışmalarını yeniden üretmekte ve sergilemektedir. Bourriaud “Postprodüksiyon” adlı kitabında bunu şöyle açıklamaktadır:

“Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazanmasında rol oynuyorlar. Manipüle ettikleri materyal birincil değildir artık. Bundan böyle önemli olan ham materyali temel veri olarak alan bir formun ayrıntılarıyla ele alınması meselesi değil, kültürel pazarda çoktan dolaşımda olan nesnelere, yani diğer nesnelere tarafından zaten daha önce aynı kalacak nesnelere çalışma meselesidir.”⁷⁵

Günümüz sanatında değişik stratejiler yoluyla çalışmalarını geçmiş çalışmalara dayandıran sanatçılar arasında Mike Bidlo, Elaine Sturtevant ve Sherine Levine sayılabilir. Sanatçılar artık orijinal resim ve heykel yerine daha önceki işleri yineleyerek gündeme gelmektedir. Bourriaud’a göre;

“Bu üç sanatçı için önemli olan bu nesnelere kullanmak değil, bunları yeniden sergilemek, Duchampyen bir hazır yapım ilkesine bağlı kalarak yeniden ürettikleri her bir nesnenin aynı zamanda “yeni bir fikir” yaratmakta olduğu kişisel ilkeler doğrultusunda onları düzenlemektir.”⁷⁶

⁷³ Foucault, M, “Müellif Kimdir?” 1969

⁷⁴ Barthes, R, “The Death of the Author”, **Image, Music, Text**, Fontana Press, London, 1977

⁷⁵ Bourriaud, N, Postprodüksiyon, Bağlam Yayınları, Çev. Nermin Saybaşıllı, İstanbul, 2004, s:22.

⁷⁶ Bourriaud, N, a.g.e., s:138

Geçmişte var olan işi tekrarlama ve kendine mal etme stratejilerini kullanan bu sanatçılardan Levine, orijinal olana yönelttiği radikal tavrıyla öne çıkar. Walker Evans, Rodchenko, Modrian gibi tanınmış sanatçıların yapıtlarını fotoğraflayan Levine, bu fotoğrafların altına imzasını atarak kendine mal etmektedir. Neo-Dada olarak nitelendirilen bu işler, yinelenenin ya da orijinalini yerine ikame edilen nesnenin, gücünü vurgulamaktadır. Şahiner'e göre;

“Bu işler, sanattaki kesin olmayan, subjektif onaylama ve yargılama ilkelerine kafa tutmaktadır. Paradoksal olan bu çalışmaların hem tartışmalı bir yan taşıdıkları, hem de postmodern ilişkilerden ötürü sınırsızca çoğaltılabildikleri için giderek pazarlama değerlerini arttıran bir niteliğe sahip olmalarıdır.”⁷⁷

Şahiner, burada sanat nesnesinin sıradanlaştırılmasına ve sınırsızca çoğaltılabildikleri için pazardaki değerinin sorgulanmasına işaret eder. Douglas Krimp, telif yasalarını doğrudan karşısına alan Levine'in kendine mal etme stratejisini şöyle açıklar;

“Yakın tarihli bir sergide, Levine çıplak bir gencin altı fotoğrafını sergilemiştir. Edward Weston'un genç oğlu Neil'in fotoğraflarından oluşan ünlü bir dizisinin yeniden fotoğrafı çekilmiş biçimleriydi. Bunlar Levine söz konusu çalışmaya Witkin Galerisi'nin yayımladığı bir posterden ulaşmıştı. Telif yasasına göre, imgeler Weston'a yada şimdiki Weston'un varislerine aittir. Ne var ki, adil olmak için, sanırım telif hakkını Praksiteles'e de verebiliriz, çünkü sahip olabildiğimiz şey imge ise, o zaman hiç kuşkusuz bunlar klasik heykel sanatına aittir. Bu durumda kamunun malı olacaktır.”

Levine'in belirttiğine göre, fotoğraflarını bir arkadaşına gösterdiğinde, arkadaşı bunların onda yalnızca asıllarını görme isteği uyandırdığını söylemiş. Elbette demiş Levine, “asılları da insanda küçük çocuğu görme isteği uyandırıyor ama çocuğu gördüğünde, sanatı unut artık.”⁷⁸

Sherrie Levine, sanatın biricikliği ve özgünlüğü konusundaki görüşleri sorgulayan, Duchamp ve Warhol'un izinden giden sanatçılardan biridir. Walker Evans, Edward

⁷⁷ Şahiner, R, Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapı Bozumu, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2008, s:199

⁷⁸ Krimp, D, “Postmodernizm'in Fotoğraf Etkinliği, Çev. Kemal Atakay, Sanat Dünyamız sayı: 84, 2002

Weston gibi ünlü fotoğrafçıların fotoğraflarını yeniden sunmasından ötürü geleneksel yaratıcılık görüşüne uygun hareket etme gibi bir tavrının olmadığı görülmektedir.

Duchamp'tan sonra yapıtları biricikliklerinden arındırma ve yapıtın tüketim nesnesine dönüştürülmesi 1960'lı yıllarda sanatın başlıca amaçlarından biri olmuştur. Warhol, 1962'de Campbell çorba konservelerini yapmaya başladığında sıradan, ahlaksal açıdan ağırlığı olmayan ama resim hakkındaki görüşlerimizi büyük ölçüde değiştiren imgeleri ipek baskı yöntemiyle seri halde üreterek el yapımı "özgün" sanat yapıtı görüşünü bozguna uğratmıştır. Warhol "biricik" sanat yapıtının yerine çok sayıda kopyayı koyarak eserlerini üretmektedir. Çalışmalarında sadece röprodüksiyonlar bulunmaktadır.

Yeniden üretim, post modern süreçte de sanatçıların en çok başvurdukları stratejilerden biri olmuştur. Yapı bozumcu sanatçılardan Sherrie Levine'in sanatını Antmen şöyle açıklar:

"Levine'in sanatı, sahte ile gerçek arasında kalmışlığımızın bir tür göstergesine dönüştüğü gibi, temsil biçimlerinin tükenmişliğinden yeni bir ifade yolu açar kendine. Başka bir sanatçının yapıtını ele geçirmek, onu sahiplenmek, onun otoritesini yok sayarak kendi varlığını dayatmak..... ve üstelik bu yöntemle şöhret kazanıp sanat piyasasında var olmak, sanat olayının tüm tartışılmayan değer yönlerine perde açması açısından yerini bulmuş bir "parodi" olarak nitelendirilebilir."⁷⁹

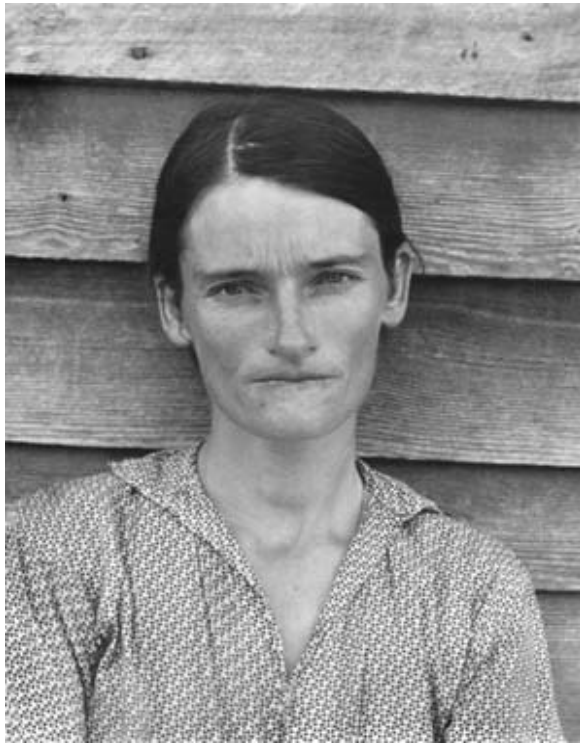
Postmodernistler özgünlük ve özgün kavramlarının modernizmin efsaneleri arasında sayıyorlardı. Bu günün sanatçısı yaratıcılık, biriciklik kavramını bir kenara bırakarak, her türden alıntılama ve kopyalamayı meşru saymaktadır. Krauss, "Avangard'ın Özgünlüğü" adlı makalesinde;

"Levine'in yapıtı, kökene ilişkin modernist anlayışı açıkça yıktığı sürece, çabası modernizmin bir uzantısı olarak görülemez. Kopyanın söylemi gibi bir şey: postmodernizm denir buna. Dolayısıyla bir öncü olarak da görülemez demektir bu. Kendisini önceleyen geleneğe yönelttiği eleştiri nedeniyle Levine'in yapıtında gerçekleştirilen yönelişi, öncünün ileriye doru atılmış başka bir adımı olarak görmek isteyebiliriz. Ama bu yanlış olabilir. Öze de özgünlüğe de ilişkin kardeş anlayışları

⁷⁹ Antmen, A, Eleştirel Tavrın Odağı Haline Gelen Yapıt, Anadolu Sanat Süreli Sanat ve Kültür Dergisi sayı: 14, 2003, s:17

yıkmakla postmodernizm kendisiyle öncünün kavramsal alanı arasında bir aralıktan bakmakta da tarihsel bir ayrışma yaratır. Öncünün modernizmle paylaştığı tarihsel dönem bitmiştir.”⁸⁰

Krauss burada modernist kökene, öze yönelik olarak geçmişe bu tuhaf perspektiften bakıyor ve onun sonsuz kopyalara ayrışmasının altını çizmektedir. Kendine mal etme stratejisini kullanan Levine, bir araç olan fotoğraftan yaralanmaktadır. Levine, ünlü sanatçıların fotoğraflarını yeniden fotoğraflayarak bunları orijinal olarak sunmaktadır.(Resim 83–84)



Resim 83. Sherrie Levine, Walker Evans'ın Ardından, Fotoğraf, 1981

⁸⁰ Krauss, R, a.g.e., 1981



Resim 84. Sherrie Levine, Edward Weston'dan Sonra, Fotoğraf, 1981

Levine birçok fotoğrafçının eserlerini tekrar ettiği gibi sanat tarihine damgasını vuran hazır yapımları da ele alarak yeniden üretmiştir. Marcel Duchamp'ın 1917'de yapmış olduğu 'çeşme' buna verilebilecek en iyi örneklerden biridir. (Resim 85)

Duchamp'ın sanat tarihinde en çok yankı yapan hazır-nesnesi Fountain (çeşme) dir. 1917 yılında New York'da düzenlenen ilk bağımsızlar sergisine yolladığı bir pisuarla yüz yılın sanatına yön veren bir çıkış yapan Marcel Duchamp, sanat dünyasının resmen Ready-made'lerle tanıştırmıştır. Duchamp, 1917'de Mott Works firmasının yaptığı porselen pisuarı 'R.Mutt' imzasıyla sergiye göndermiştir. Ancak serginin seçici kurulu tarafından bu yapıt sergi yerine konulduğu halde halka gösterilmemiştir. Bu objeye verilen yeni addan da anlaşılacağı gibi, objenin özgün kimliği Duchamp tarafından değiştirilmiştir. Yeni ve benzeri olmayan bir nesne olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucunda üretilen bir ürün olarak izleyicinin karşısına çıkarılmıştır.

Levine, Duchamp'ın pisuarını yeniden üreterek, benzer bir şekilde yeniden sergilemiştir. 1991 yılında gerçekleştirdiği "Duchamp'tan Sonra Çeşme" adlı bu iş orijinalinin bir başka versiyonu olarak karşımıza çıkmaktadır.(**Resim 86**)



Resim 85. Marcel Duchamp, Çeşme, Hazır malzeme, 1917



Resim 86. Sherrie Levine, Duchamp'tan Sonra Çeşme, Hazır malzeme, 1991

Levine gibi çalışmalarında kendine mal etme stratejisini kullanan ve orijinallik, müelliflik ve sanat pazarını eleştiren bir başka sanatçı da Mike Bidlo'dur. Bidlo, Castelli Galerisi'nde gerçekleştirdiği "Bidlo Picasso'ları" adını verdiği sergide 'Guernica', 'Avignonlu Kızlar' gibi birçok ünlü yapıtı fotoğraflayarak sergilemiştir. Bidlo'nun bu tutumu bazı soruları gündeme getirmektedir.

"Bir kopya ne zaman orijinalin yerini tutar?... ve orijinal ile olan ilişkisinden ötürü bir kopyanın pazar değeri ne olmalıdır?... Bidlo ve Levine, orijinal olanın otantikliği ile, yaratıcı eylemin sahiciliğiyle ve sanatçının bir usta ya da deha olarak nitelenmesi düşüncesiyle mücadele etmekteydiler. Walter Benjamin'in ileri sürdüğü görüşlerden biri bu sanatçıların kaygılarını doğrular niteliktedir. "Artık sanatsal üretimde özgünlükten söz etmek mümkün görünmemekte. Sanatın işlevi tümüyle değişti... Ritüele dayalı bir sanat yok artık, politik bir uygulama olarak sanat var...." ⁸¹

Şahiner, bu konuyla ilgili şöyle bir ifade kullanmaktadır:

"Kopyalama süreci, galeri dünyasının değer sisteminden kaçınmanın bir yolu olarak karşımıza çıkmakta. Kopya sanatçıları çalışmalarında, yüksek değere sahip sanatın "gerçekliği ile meta değeri yerine postmodern süreçte öne çıkan gösterge ve referanslara dayalı nesnesiz bir sanattan söz etmekte." ⁸²

Levine ve Bidlo gibi sanatçıların daha önce yapılmış birçok işi kullanması, tekrarlanan ve orijinal olan arasındaki tartışmaları gündeme getirmektedir. Aslında bu Duchamp'ın düşüncesine dayalı hazır yapımların farklı bir yinelemesidir. Hazır nesne Duchamp'ın sanat nesnesine dönüştürdüğü nesnedir. Levine ve Bidlo gibi sanatçılar Duchamp'ın nesnelere kendine mal ederek yeniden üretmişlerdir.

Bidlo, yakın tarihte Duchamp'ın "Şişe Askısı" çalışmasını yeniden üretmiştir. Sanatçı Duchamp'ın hazır nesnesini bu kez farklı bir bakış açısıyla oluşturmuş ve sergilemiştir. Burada Bidlo'nun Duchamp'ın nesnesini sahiplendiği görülmektedir. **(Resim 87-88)**

⁸¹ Benjamin, W, Reflections, Schocken Books Inc., New York, 1986

⁸² Şahiner, R, a.g.e. s: 201



Resim 87. Mike Bidlo, Duchamp'ın Şişe Rafı Değil, Hazır malzeme, 2000



Resim 88. Marcel Duchamp, Sise Kurutucusu, Hazır malzeme 1914/64

Duchamp'ın 1900'lerde nesnelere kendine mal etme şeklindeki düşüncesi, Post modern dönemde sanatçıların orijinal olanı yineleme eğilimine kaynaklık etmektedir. Bu kez Duchamp'ın işleri temellük(kendine mal etme) edilerek, sanatın metasallaştırılmasına, kutsanmasına karşı bir tutum ortaya çıkmaktadır.

Mike Bidlo, her türden alıntılama, kopyalamayı meşru saymaktadır. Herhangi bir sanatçının yapıtlarını yeniden üretebilir.

Özgünlük, post modern sanatçıların aramadıkları bir şeydir. Bu gün artık herhangi bir sınırlayıcı tarih duvarından söz etmemiz mümkün değildir. Artık her şeye izin vardır. Post modernizm orijinalite kavramını yok saymaktadır.

Mike Bidlo, Duchamp'ın ilk hazır nesnesi olan Bisiklet Tekerleğini 1986 yılında "Not Duchamp" adıyla yeniden sergilemiştir. (Resim 89)

Duchamp, 'Bisiklet tekerleği'ni 1913'te gerçekleştirmiştir. Bir tekerlek, doğal, alışılmış yani içinde bulunması gereken ortamdan soyutlanarak tabure üzerine monte edilmiştir. Burada, tabure de bisiklet tekerleği kadar soyutlanmış ve kendi içinde ayrı bir tutarlılığı bulunan bir yapı oluşturmuştur. Ancak bu tutarlılık işlevsel değildir. Çeşitli öğelerin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir yapının tutarlılığı söz konusudur.(Resim 90)

Bidlo ise bu yapıtı aynı yolla yeniden oluşturmuş, orijinaline bağlı kalarak yeniden yapmıştır. Gerek görüntü gerekse sunum Duchamp'ın yapıtıyla paralellik göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında hangisinin asıl hangisinin ikincil olduğu ayırt edilemez bir hal almıştır. Benzer bir durum Duchamp'ın bir başka işi olan 1919 Tarihli 'Paris Havası 'adlı işte de vardır. Mike Bidlo bu yapıtı 2002 yılında tekrarlamıştır. (Resim91- 92)



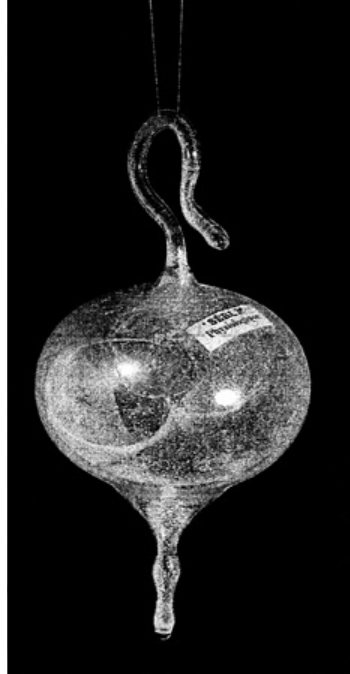
Resim 89. Mike Bidlo, Duchamp Değil (Bicycle Wheel, 1913)", Hazır malzeme, 1986



Resim 90. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, Hazır malzeme, 1913,

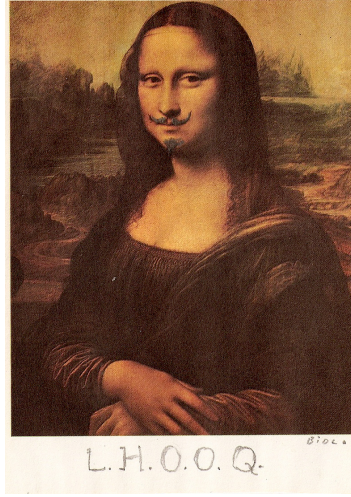


Resim 91. Marcel Duchamp, Paris Havaşı, Hazır malzeme, 1919



Resim 92. Mike Bidlo, Marcel Duchamp Değil, Hazır malzeme, 2002

Yine Duchamp'ın Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa'sına bir gönderme olan L.H.V.O.Q. eseri de benzer bir şekilde tekrarlanmıştır. (Resim 93–94)



Resim 93. Mike Bidlo, Duchamp değil, 1987



Resim 94. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919

Bidlo yalnızca Duchamp'ın hazır yapımlarını tekrar etmekle kalmamış, 1960'larda Pop Sanatın öncülerinden olan Andy Warhol'un işlerini de yeniden orijinallerinden farksız olarak sergilemiştir.

Bildiğimiz gibi Andy Warhol, 1964 yılında gerçekleştirdiği ve 1970’lerde tamamlanan 400 adet tahta kutuyu süpermarketlerde bulunan Brillo deterjan kutularına dönüştürerek taklit etmiş, sanat eserinin müzedeki yüksek kültürüne ilişkin konumunu ticari bir değer sunarak bir bakıma eleştirmiştir.(Resim 95)



Resim 95. Andy Warhol, Brillo Kutuları, Kontraplak üzerine ipek baskı, 1970

“Birillo çalışmasında da görüldüğü gibi Warhol, sadece klişeyi sanata dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda sanatın kendisini klişe ve olağan hale getirmek istemiştir. Toplu üretilen nesnelere ve kitle kültüründen haberleri sanata dönüştürmüş fakat bu arada kendi sanatını da toplu üretilen nesnelere çevirmiştir.”⁸³

Bidlo ise bu çalışmayı 1991 yılında “Not Warhol” ismiyle yinelemiştir.**(Resim100)** Bu çalışma da daha önceki çalışmalar gibi orijinal işlerin birebir tekrarı niteliğindedir.

⁸³ Tilman Osterwold, Pop Art; English, Translation:Lain Galbraith, Taschen Publishing, Los Angeles, 2007,s:167



Resim 100. Mike Bidlo, Warhol değil, Kontraplak üzerine ipek baskı, 1991

Pop Sanat'ın herhangi bir ikonik nesneyi ya da herhangi bir tüketim nesnesini kendine mal etmesi ve meta estetiğine ulaştırması, Jeff Koons gibi sanatçıların kitsch* ve banal olarak nitelenen sergileme biçimini meşru hale getirir. Neo-Pop veya Neo-Avanguardist olarak değerlendirilen bu çalışmalar, tüketimsel imajları kendilerine mal etmektedir. Neo-Pop ürünler tüketilmek için yeniden üretilirler.

Adorno, kitsch terimiyle karşılanan birçok fenomeni, kültür endüstrisi ve kültür yönetimi bağlamında inceler. “Kitsch, Kültürün derinliğine inananların sandığı gibi, sanatın düşmanla işbirliğinden kaynaklanan bir süprüntü değildir. Kitsch her fırsatta öne fırlamak üzere sanatta pusuya yatar... O bütün sanata karıştırılmış olan bir zehirdir.”⁸⁴

Yani her sanat eseri, kültürel atmosferine göre kitsch gibi, her kitsch ürünü de sanat gibi görünebilir.

Postmodern kuramcılar arasında adı geçen Baudrillard'ın, kitsch değerlendirmesi modernist eleştirmenle benzeşir. Baudrillard da kitsch'i modern nesnenin önemli kategorileri arasına koyar ve kültürel bir kategori olduğunu söyler. O da daha önce belirtildiği üzere tüketim toplumunun yer değiştirmeleri esnasında ortaya çıktığını, genel olarak taklidi, klişeyi barındırdığını ve piyasa düzeniyle sıkı bir ilişki içerisinde olduğunu belirtir. Kitsch nadir, benzersiz nesnelere yeni değerler kazandırır. Bu değer piyasa değeridir ve tüketimle ilgilidir. Kitsch değersiz olmasına rağmen geniş verimliliğe sahiptir. Bu verimlilik kiç çok çeşitli kitlelerce tüketilmesinden kaynaklanır.

⁸⁴ Adorno, T, *Aesthetic Theory*, Minneapolis, university of innesota preees, 1999, s: 239

*simülasyon: Benzetim

Diğer yandan nadir nesnelere sınırlı miktarda ama maksimum ayırt edici özelliklere sahiptir. Baudrillard'a göre Kitsch,

“güzelliğin ve orjinallığın karşısına kendi simülasyon estetiğini koyar. Nesnelere değişik boyutlarda daha küçük, daha büyük olarak yeniden üretir. Malzemeyi taklit ettikçe eder.”

Greenberg, daha önce alıntılanacağı üzere Adorno, Baudrillard ve diğer düşünürler gibi, Kitsch'in oluşumunu alt kültürün yukarı doğru hareketine bağlıyor. Kent ortamında bu alt kültürün yarattığı talebi karşılamak için yeni formlar üretilir. Greenberg'e göre bu bayağılığın, yapaylığın, taklitçiliğin yani Kitsch'in kültürüdür. Bu kültür, kültür endüstrisiyle bütün dünyaya yayılmış olan ilk evrensel kültürdür. Greenberg için özelliklerini açıklarken;

“Hammadde olarak gerçek, özgün kültürün, ayarı düşük ve akademikleştirilmiş benzerinden yararlanan, Kitsch bu duyarsızlığa kucak açmakta, onu kültür bağlamında eğitmektedir. Kitsch mekanik olduğundan formüller çerçevesinde işler. Kitsch, başkası adına bir yaşantı, sahte duygulardır. Kitsch biçime göre değişirse de hep aynı kalır. Kitsch, çağımızın yaşamında sahte, düzmece olarak ne varsa, hepsinin özüdür. Kitsch, müşterilerinden paraları hatta zamanları dışında hiçbir şey beklemez gibi görünür. Kitsch'in olmazsa olmaz koşulu, tam anlamıyla olgunlaşmış bir kültürel geleneğin hemen el altında bulunmasıdır; bunun buluşlarını, kazanımlarını ve gelişmiş kişisel bilincini, Kitsch kendi yararına kullanabilir. Ondan araç gereçler, tuzaklar, yol yordam, kurallar, temalar olarak onları bir sisteme bağlar, kalanlarıysa yaşamdan dışlar. Deyim yerindeyse kanını canını bu deneyim havuzundaki birikimden alır. Bugünün popüler sanat ve edebiyatı dünün atılğan, anlaşılması güç sanat ve edebiyatıdır denildiğinde gerçekten anlatılmak istenen budur. Kuşkusuz böyle bir şey doğru olamaz. Söylenmek istenen şey yeterince zaman geçtikten sonra yeni olan yeni 'dönüşler' için yağmalanır. Bu yenilikler de daha sonra sulandırılarak küçük biçimde sunulur. Kendinden belli ki, Kitsch tümüyle akademiktir; başka bir deyimle akademik olan her şey Kitsch'tir. Çünkü bu türden akademik olarak adlandırılan şeyin artık bağımsız yaşamından söz edilemez, ama Kitsch için 'koynu' doldurulmuş bir gömlek olmuştur. Sanayileşmenin yöntemleri el sanatlarının yerini alır.”⁸⁵

“1950-60'larla birlikte başladığı düşünülen postmodern dönüşüm, Modernizmin tüm değerlerine saldırdı. Modernizmin kötü saydığı tüm formlar, özellikle popüler kültür geniş bir kabul görüyordu. İlk kırılma noktası popart'ın Kitsch olarak kabul edilen ticari

⁸⁵ Yılmaz, M, “Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı”, Greenberg, *Öncü ve Kiç*, çev: Nazım Özü Aydın, Ütopya, Ankara, 2004, s. 253

kültürü sanata dahil etme girişimiydi. Postmodernizmin en önemli hedefi yüksek kültürle diğer kültürler arasındaki ayrımı esitlemekti. Temeli eklektisizme dayanan bir yapıydı. Postmodernizm sanat sınırlarını Kitsch’i de içine alacak şekilde genişletti. Modernizmin, yaratıcılık, otantiklik kavramlarını parçalamak için her türlü alıntılama, kopyayı, yeniden üretimi meşru saydılar. Postmodern sanatçılar geçmişin tüm formlarını diledikleri gibi kullanıp yan yana getiriyorlardı. Artık her seye izin vardı. Kitsch’e bile.”⁸⁶

Kitsch’in en yaygın kabullenişini Pop Art’ta görürüz. Modernizmin karşı çıkıp uzak durmaya çalıştığı ticari kültürün ta kendisini sanat hayatına sokma girişimidir bu. Endüstriyel olarak üretilmiş her türlü günlük kullanım nesnesini kullanılır. Bu hazır nesnelerin kullanımının temeli Duchamp’a kadar uzanır. Modernizmin Kitsch diye tarif ettiği ticari kültürün sanat alanında kullanımının yaygın örneklerini Pop Art’la birlikte başlar.

Kitsch nesnesini kavramsal bağlamlara sokup kullanan sanatçı Jeff Koons’tur. Koons’un işleri endüstri tarafından üretilen Kitsch ürünleri seçme ve farklı bağlamda sunma üzerine kuruluydu. Bu ürünleri kendi yapmıyordu. Ya sipariş ediyor ya da alıyordu. Bu formlar arasında porselen pembe panterler, ayılar, melekler, çocuk figürleri vb. yer alıyordu.(Resim 101–102)



Resim 101. Jeff Koons, Pembe Panter, Porselen, 1988

⁸⁶ Aslışen, M, “Postmodern Süreçte Kitsch Olgusu”, yüksek lisans tezi , İzmir,2006, s: 6

***Kitsch**, varolan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı kategorize etmek için kullanılan Almanca bir terimdir. Bu terim ayrıca, kibirli ve bayağı bir tada sahip şeylere ve ticari kaygılarla üretilmiş olan banal ve sıkıcı ürünlere gönderme yaparken de kullanılır.



Resim 102. Jeff Koons, oyuncak ayı , Porselen, 1988

Bourriaud göre;

“Koons, nesnelere arzunun konvektörleri olarak kullandı: “içinde büyüdüğüm sistemde - batı kapitalist sistemi- insanlar nesnelere emek ve başarının ödülü olarak kabul ederler. Ve bir kere bu nesnelere biriktiğinde bunlar bireyi destekleyen mekanizmalar olarak, yani bireyin kendi kişiliğini tanımlamak, arzuları doyurmak ve onları ifade etmekte işe yararlar.” Koons, Levine ve Steinbach, kendilerini hakiki aradıkları, çalışmalarının sadece simulacra yani bir çeşit 'içsel gereksinim' den çok bir Pazar çalışmasından kaynaklanan ve modası geçmiş olarak kabul edilen bir değeri temsil ettiği, arzunun komisyoncuları olarak sundular.”⁸⁷

1960'lara Pierro Manzoni'nin “Artist's Shit” adlı çalışması dikkat çeken işler arasında sayılmaktadır. **(Resim 103)** Sanatçı 1961'de 90 adet sanatçı dışkısı konservesi imal etmiştir. Birden doksan'a kadar numaralandırılan konservelerin etiketlerinde de İngilizce, Almanca, Fransızca ve İtalyanca olarak: İçindekiler: Sanatçı dışkısı, 30gr. net Mayıs 1961'de yazmıştır.

⁸⁷ Bourriaud, N, a.e.g. s: 44



Resim 103. Piero Manzoni Sanatçı Dışkısı, 1961

Bu iş 2006 yılında Bidlo tarafından aynı şekilde tekrar edilmiştir. Orijinal iş ile benzeri arasındaki tek fark sanatçı imzalarıdır.(Resim104)



Resim 104. Mike Bidlo, Manzoni Değil, 2006

Manzoni'nin bu işi günümüze doğru gelindiğinde birçok sanatçı tarafından benzer bir biçimde yorumlanmıştır. 1989'da Bernard Bazile, 2001'de Jan Solevcik, 2004'te Kendell Geers ve 2008'de Alexandre Singh bu tekrarlara verilebilecek en iyi örneklerdir. (Resim105- 106–107–108)



Resim 105. Bernard Bazile, 1989



Resim 106. Kendell Geers, 2004



Resim 107. Jan Slovenčik, 2001



Resim 108. Alexandre Singh, 2008

Duchamp'ın hazır yapımlarına bir gönderme de 1965 yılında Elaine Sturtevant tarafından gerçekleştirilmiştir. Sturtevant, daha önce Duchamp tarafından yapılan Bisiklet Tekerleğini Bidlo'nun yaptığı gibi orijinal görünümünde, hiçbir değişiklik yapmadan doğrudan alıntılama yapmıştır. (Resim 109)



Resim 109. Elaine Sturtevant, Duchamp'ın Bisiklet Tekerleği, Hazır malzeme 1965

Sanatçının bir başka çalışması da yine Duchamp'ın şişe kurutucusu, kar küreği gibi çalışmalarından oluşan yinelemeleridir. Orijinal işlerin tekrarları yeniden farklı bir bağlamda sanki Duchamp'ın eserlerinden oluşan bir sergi gibi mekana yayılmıştır.(**Resim 110**)



Resim 110. Elaine Sturtevant, Yerleşirme, 2006

Felix Gonzales Torres, çeşitli yöntemlerle duygularını ifade eden sanatçılardan biridir. Kendi hayatlarını yansıtan işlerinde hazır nesnelere kullanmaktadır. Torres'in bir seri halinde yaptığı şeker yığınları da önemli çalışmaları arasında yer almaktadır. Şeker yığınlarından sonra yaptığı ışıklı düzenlemeleri de sanatçının önemli işlerindedir. (Resim 111)

Andy Warhol'un Marilyn'leri Felix Gonzales-Torres'in yerleştirmeleri Sturtevant tarafından yinelenen işler arasındadır.(Resim 112)



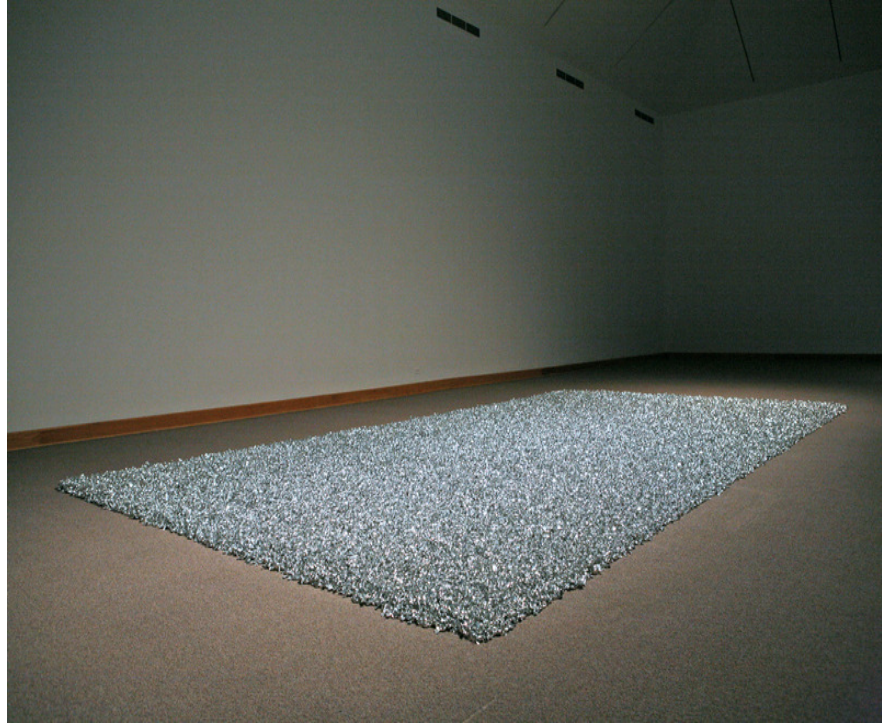
Resim 111. Felix Gonzales-Torres, Yerleştirme, 1993



Resim 112. Elaine Sturtevant, Yerleştirme, 1994



Resim 113. Elain Sturtevant, İsimsiz, Şeker yığınları, Hazır malzeme, 2004



Resim 114. Felix Gonzales-Tomes, İsimsiz, Şeker yığınları, Hazır malzeme 1991

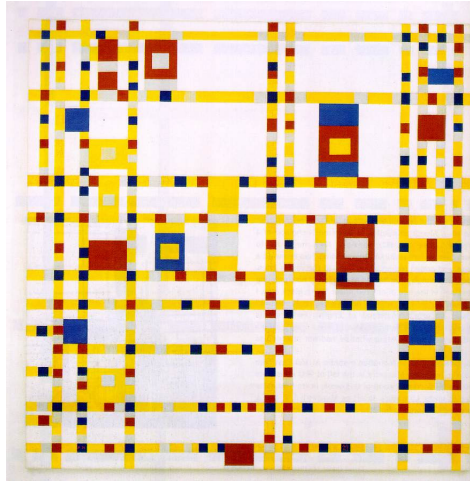


Resim 115. Elaine Sturtevant, Warhol'un Marlyn'leri, ipek baskı, 1965

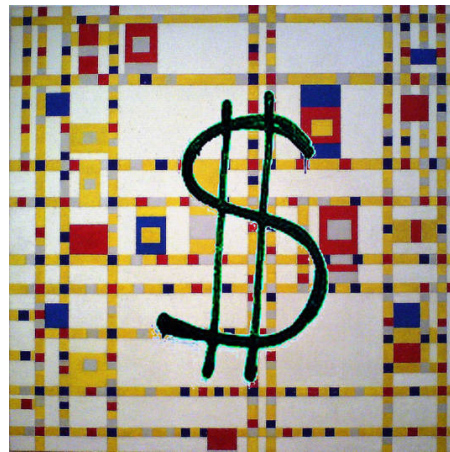


Resim 116. Andy Warhol, Marilyn Monroe, İpek baskı, 1960

Batı sanatında kaynağını kendisinden önceki yapıtlara dayandıran pek çok sanatçı, geliştirdikleri çeşitli yöntemlerle eserler üretmektedirler. 1960'lardan günümüze gelindiğinde, daha önce yapılan birçok işin sanatçılar tarafından yeniden yorumlandığı görülmektedir. Aslında birçok yapıtın kaynağını kendisinden önceki yapıtlara dayandırması sanat tarihinde sıkça karşılaştığımız bir durum olmuştur. 1980'lerden itibaren sanata ve sanatçıların üretim yöntemlerine baktığımızda, ortaya çıkan yapıtlar, var olan çalışmaların türevlerinin ya da birebir benzerlerinin oluşturulduğu bir çeşit uyarlama şeklindedir. Türkiye'de de bu tip uygulamalara rastlanmaktadır. Özellikle Serkan Özkaya'nın Mondrian, Michelangelo'dan esinle ürettiği işleri dikkati çekmektedir. 1997'de Mondrian'ın bir resmine, (Resim117-118) 2005'te de Michelangelo'nun ünlü "Davut" heykeline göndermeler yapmıştır. (Resim119-120)



Resim 117. Mondrian, Tuval Üzerine yağlıboya, 1942- 43



Resim118. Serkan Özkaya, Tuval Üzerine yağlıboya 1997

Serkan Özkaya genellikle çoğaltmaya yoluyla temsilin politikasına göndermelerde bulunan bir sanatçıdır. Örneğin, basın yayın organlarının manipülasyonu olarak, bir Radikal Gazetesini elle çoğaltması; slaytlarla bir galeriyi kaplaması; 3 boyutlu bir Davud heykeli yapması buna verilebilecek örnekler arasındadır. Özkaya'nın birçok işinin temelinde imgenin ve formun çoğaltılabilirliği yer almaktadır. Temsil edilen ile gerçek olan arasındaki görsel politika esas bağlam oluşturmaktadır.



Resim119. Serkan Özkaya, Davut, 3 boyutlu faks, 2005



Resim120. Michelangelo, Davut, Mermer, 1504

SONUÇ

Yeni bir üretme biçimi olarak ortaya çıkan hazır nesnelere, 20. yüzyıl'dan günümüze kadar çeşitli anlayış ve yorumlarla sanat alanında kullanılmıştır. Hazır nesnelere Kübizm, Sürrealizm, Dadaizm, Pop Art, Fluxus ve Kavramsal Sanat'a varıncaya kadar pek çok akımın kullandığı bir ifade aracına dönüşmüştür. Dadaizm'de sanat karşıtı bir eylem olarak kendini gösteren hazır nesnelere, Sürrealizm'de bilinçaltını yansıtan objelere dönüşmüş, Pop Art'ta tüketim nesnelere ilişkin çoğaltılmış örnekleri olarak karşımıza çıkmıştır. Kavramsal Sanat'ta ise düşüncenin üç boyutlu izlenimi olmuştur. Marcel Duchamp'ın sanat nesnesine dönüştürdüğü hazır nesnelere, bu günün sanatına yön veren kavramsal düşüncenin temelini oluşturmuştur. Duchamp'ın endüstriyel bir nesneyi kendine mal etmesi ve var olan ünlü yapıtlara kadar uzanan parodik eylemleri, postmodern dönemde birçok sanatçının benimsediği yöntem olmuştur. Yirminci yüzyıldan günümüze varlığı hissedilen Duchamp dalgalarının belkide en tipik örneği 1980 sonrasında gelişen sanat uygulamalarıdır. Seksenlerde ortaya çıkan benzerlikler ve kendine mal etme gibi bir takım stratejilerle, daha önce yapılan birçok işin sanatçılar tarafından yeniden yorumlanarak üretildiğine şahit oluruz. Postmodern diye adlandırdığımız bu dönemde bir formun türevlerinin ya da varolan bir yapının birebir benzerlerinin oluşturulduğu bir çeşit uyarılma anlayışı hüküm sürmektedir. Önce yapılan yapıtlarla yeniden üretilen yapıtlar arasındaki benzerliklerden ötürü bu tür üretimlerin eser hırsızlığı olduğu ve sanatsal üretimle ilgisi olmadığı hakkında görüşler vardır. Oysa bu konudaki tartışmaların, kübistlerin kolaj tekniği ile tuvallerine hazır nesnelere yapıştırılmaları, Duchamp ve Dada ile yaygınlaşan ve temeli, sanatçının seçtiğinin sanat eseri olacağına dayanan hazır nesne kavramı, Pop Art'ın kitle kültürüne ait nesnelere kendisine mal etmesi tavrı ile sona ermesi beklenirdi.

Postmodern dönemde Mike Bidlo, Sherrie Levine gibi sanatçıların hazır yapıtların hazır yapıtlarını üretmesiyle yani yapının doğrudan alıntılanması durumunda, telif

hakları, sanat nesnesinin orijinalliği, aidiyet meselesi ve eserin sahibi sorgu alanı içine girmiştir. Bu konuda Barthes ve Foucault'nun müellif hakkındaki teorileri önem taşımaktadır. Yaratıcının kimliği, Michael Foucault'un 1969' da ki "Qu'est-ce Qu'un auteur?" (Yaratıcı Nedir?) adlı yazısında müellifi yani yaratıcıyı yapıttan kopartır ve "kimin konuştuğunun ne önemi var?" diyerek, dilbilimle ilgili olarak 'otantik olma', 'orijinallik' konularıyla ilgili tartışmaların ve metni oluşturan tek bir kişinin-yazarın-metin üzerindeki egemenliğinin sona erdiğini ve yaratıcının tarihsel önemini kırarak ölümünden bahseder. ⁸⁸Roland Barthes 1977 tarihli "Yaratıcının/ Yazarın/ Müellifin Ölümü" adlı yazısında "yazarın asla orijinal olamayacağını, ancak ve ancak kendisinden önce gelenleri taklit edebileceğini"⁸⁹ söylemektedir.

Bugün sanat nesnesini fiziksel bir nesne olarak değil, içinde kullanıldığı bağlamıyla yani fikri ile değerlendirmek doğru olacaktır. Bouriraud 'da dediği gibi "Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretimdir... yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır." Bu açıdan bakıldığında yapıtın değeri ve önemi de oluşturduğu kavramsal altyapıyla ilintilidir.

Modernizm'de temeli yaratıcılığa ve özgünlüğe dayanan bir anlayış bulunmaktadır. Ancak Postmodernizm, Modernizm'in geleneğini dışlayan bir yapıya sahiptir. Modern bakış açısından farklı olarak, Postmodern dönem ürünleri biricikliğin ve orijinal olmanın yüceltilmesiyle değil, daha önce varolan gerçekliğin yeniden üretilmesiyle varlığını göstermektedir. Modernizme kadar örtük ilerleyen bu süreç, Postmodern görüntülerde açık bir ifadeye dönüşmüş, yeniden yorumlanan bu işlerin hangisinin asıl hangisinin ikincil olduğu sorusu anlamını yitirmiştir.

Günümüz sanatçısı geleneksel sanat malzemesini kullanma yerine, geliştirdikleri bir takım stratejilerle formlar ve imgelerle oynayarak, göstergeleri bir araya getirerek, önce yapılmış olanı yeniden üreterek yapıtlar vermektedir. Bu açıdan bakıldığında daha önce yapılmış olan birçok yapıt, bu sanatçılar için sonsuz kaynak oluşturmaktadır. Bugün sanatın algılanmasında ve sanat eserinin anlamlandırılmasında bağlam çok önemli bir yer tutmaktadır. Hangi malzemenin, hangi aracın ve hangi yöntemin kullanıldığı ikinci plandadır. Önemli olan, bunların hangi bağlamda kullanıldığı ve kavramsal altyapılarıdır. Bu noktadan hareketle yeniden üretilerek sanat içerisine yerleştirilen bu

⁸⁸ Foucault, M, a.g.e. 1969

⁸⁹ Barthes, R, a.g.e., 1977

yapıtlar, biriciklik ve eşsizlik üzerinden değil, ortaya koydukları kavramsal altyapılarıyla değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Akay A,(2002) Kapitalizm ve Pop Kültür, 1. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul
- Anderson, P, (2002), “Postmodernitenin Kökenleri” çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları
İstanbul
- Antmen, A, (2008)“20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar”, Sel yayıncılık, İstanbul
- Antmen, A,(2003), Eleştirel Tavrın Odağı Haline Gelen Yapıt, Anadolu Sanat
- Art in Theory (1992)An Anthology of Changing Ideas, Edited by Charles Harrison, &
Paul Wood, 1900- 1990, Blackwell Publisher, Oxford UK.
- Art Now, (2005), Artists at the Rise of the New Millenium, Editörler: Uta Grosenick &
Burkhard Riemschneider, Taschen, Köln
- Artun,, A,(2005) Sanatçı müzeleri. İletişim Yayınları, İstanbul
- Ata, M., (1978) Sentetik Plastik Malzemeler, Biçimlendirme Yöntemleri, Sanatta
Kullanımı, İstanbul
- Atakan, N. Arayışlar,(1998) Yapı Kredi Yayınları, çev. Zeynep Rona, İstanbul
- Barthes, R, (“1977)The Death of the Author”, **Image, Music, Text**, Fontana Press,
London
- Batur, E , (2003) Modernizmin Serüveni, YKY, İstanbul
- Baudrillard, J.,(1997)Tüketim Toplumu, Ayrıntı yayınları
- Baykam, B.(1999) Maymunların resim yapma hakkı ve Duchamp sonrası krizi.
- Benjamin, W, (1986)Reflections, Schocken Books Inc., New York,
- Berger , J., (1999) Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı, Metis Yayınları, İstanbul

- Bourriaud, (2004) N, Post prodüksiyon, Bağlam Yayınları, Çev. Nermin Saybaşı, İstanbul
- Bürger, P, (2004)Avangard Kuramı, Sunuş, Ali Artun, İletişim Yayınları, Sanat
- Cauquelin, A. , (1992) Çağdaş sanat,,: Dost Yayınları, Ankara
- Çalıköğlü, L.(1999) bir "gövde" kendisini ne kadar temsil edebilir?
- Daily, M, (2007) “Glenn Brown” Vitamin P New Perspective of Painting, Hong Kong, Phaidon Press Limited
- Daldaban, H.K., (2006)Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Adana
- Damlacı, N.,(1984) “Duchamp’ın Sanat’ı, “Marcel Duchamp”, Ed. Şükrü Aysan, İstanbul, STT Yayınları
- Doss, E, (2002)Twentieth-Century Amerikan Art, Oxford University Pres, Oxford, England, First Published, çeviren: Özgür İstanbulluoğlu
- Duchamp M., 1914, Kutu Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi, İstanbul, Sayı:75
- Duchamp, M., (1938)“Ready Made”, Dictionnaire Abrégé du Surréalisme, Ed: Andre Breton, Paul Eluard
- Elgün, T., (2001)Marcel Ducamp Dadaizmin ve Sürrealizmin Öncü Sanatçısı.
- Ergüven, M., (2002)Kurgu ve Gerçek– Deneme , Birinci Baskı, Gendas A.Ş, İstanbul
- Erinç, S. ,(1995)Resmin Eleştirisi Üzerine”, Hil Yayınları, İstanbul
- Ersoy, A.(1998) Günümüz Türk Resim Sanatı, Basım Yeri: İstanbul. Bilim
- Genç, A.,(1983) “Dada-antropi ve nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Özümlemesine ilişkin Bir Yöntem Araştırması”, Doktora Tezi, İzmir
- GERMANER, S.,(1997)1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, Kabalcı Yayınevi
- Giderer, H.E., (2003) “Resmin Sonu”, Ütopya Yayınevi, Ankara
- Hauser, A. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi.(Çev. Yıldız Gölönü).İstanbul: Remzi Kitap Evi Yayınları
- Hayat Dizisi 3, İstanbul, 2004

- Heinrich,B, (2007), Gülsün Karamustafa, Güllerim Tahayyüllerim, YKY.1. Baskı, İstanbul
- Helbert R.,(1985)Histoire de la Sculpture Modern, Paris
- Jameson, F. (2005)“Kültürel Dönemeç” çev. Kemal İnal, Dost Yay. Ankara,
- Kahraman, H.B. (2005)Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, 3. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Kahraman, H.B.,(1991) Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi. Hürriyet Yayıncılık, İstanbul
- Kozlowski, J. (1995), 4.Uluslararası İstanbul Bienali, İKSV, Çeviren: Süheyla Ababay
- Krauss, R, (1981) Avangard’ın Özgünlüğü, October. 18, Cambridge,
- Krauss, R.(2006) Picasso Adına, Sanat Dünyamız, Sayı 100 , Çeviren: Kemal Atakay
- Krimp, D, (2002)“Postmodernizm’in Fotoğraf Etkinliği, Çev. Kemal Atakay, Sanat Dünyamız sayı: 84,
- Kuspit, D, (2006)Sanatın Sonu, Metis Yayınları, İstanbul
- Literatür Yayıncılık., İstanbul
- Lynton, N., (2004)Modern Sanatın Öyküsü, Remzi kitabevi , İstanbul
- Motherwell, R., (1951)The Dada Painters and Poets, Wittenborn, New York
- Rutherford, P. (2004)“Yeni İkonlar” çev. Elçin Gen, Y.K.Y. İstanbul, Sanat Galerisi
- Sarup, M, (2004)“Post-yapısalcılık ve Postmodernizm”, çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim Sanat Yay. Ankara,
- Schneckenburger, M., (2000) “the Surrealist Object”, Art of the 20th Century, Ed:Ingo F. Walter, Köln, Taschen
- Sürelî Sanat ve Kültür Dergisi sayı: 14
- Şahiner, R, (2008)Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapı Bozumu, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul
- Şahiner, R.,(2001) 1960 Sonrası sanatın görsel kaynakları, Türkiye’de Sanat Dergisi
- Şahiner, Rıfat, (2006)“Neo-avangardistlerin Hazır Yapımlarına Nasıl Bakmalı?”, H.Ü.Güzel Sanatlar Fak.Yay. 8.Ulusal Sanat Sempozyumu, , Ankara

Tilman Osterwold, (2007)Pop Art; English, Translation:Lain Galbraith, Taschen Publishing, Los Angeles

Timuçin, A.(2005) Estetik, 7.Baskı, İstanbul. Bulut Yayınları

Tunalı, İ.(2003) Felsefenin Işığında Modern Resim, 4.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul

Turani, A. (2003), Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul, Remzi Kitabevi

Türkiye’de Sanat Dergisi

Ulutaş, M. (1998)Kavramsallık bağlamında simgesel heykel denemeleri. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana bilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi., Ankara

Yavuz, S. , (2004)Sanat Dünyamız, Yapı Bozumu, sayı: 93

RESİM KAYNAKLARI

- Resim 1 <http://www.worldarchitecturenews.com>
- Resim 2 http://www.surrealismus.blogspot.com/2010_10_01_archive.html
- Resim <http://3www.sbgrc.org/.../>
- Resim 4 http://www.surrealismus.blogspot.com/2010_10_01_archive.html
- Resim 6 <http://www.artinfo.com/.../pablo-picasso-guitar/>
- Resim 7 <http://www.resimkalemi.com/kolaj-calismasi/13884-kur...>
- Resim 8 <http://www.flickr.com/.../>
- Resim 9 <http://www.tate.org.uk/.../artwork07.shtm>
- Resim 10 http://www.goodreads.com/book/show/224857.Marcel_Duchamp
- Resim 11 http://www.shafe.co.uk/art/Marcel_Duchamp-_Bottle_Ra
- Resim 12 http://www.moma.org/.../set_scene_pics/mai8_img2.html
- Resim 13 <http://www.warbetweenworldsmarcel Duchamp.blogspot.com>
- Resim 14 <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25853>
- Resim 15 <http://www.turkish-media.com/.../>
- Resim 16 <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue7/marcel Duchamp.htm>
- Resim 17 <http://www.grafiksaati.com/Ressamlar/dali/resimleri/...>
- Resim 18 <http://www.surrealists.co.uk/oppenheim.php>
- Resim 19 <http://www.artnet.com/.../saltz/saltz1-11-06.asp>
- Resim 20 <http://www.eyelevelevel.si.edu/2008/07/footprints-and.html>
- Resim 21 http://www.bobrauschenberggallery.com/rauschenberg_b...
- Resim 22 <http://www.tualim.net/yabanci-ressamlarin-eserleri/2>
- Resim 23 <http://www.gorselsanatlar.org/.../>
- Resim 24 <http://www.wardrox.tumblr.com/post/2830767067/hyperaller...>
- Resim 25 <http://www.canerfidaner.wordpress.com/.../>

- Resim 26 [http:// www.portalenportalen.blogspot.com/2010/01/claes-o...](http://www.portalenportalen.blogspot.com/2010/01/claes-o...)
- Resim 27 [http:// www.poparthistory.webs.com/claesoldenburg.htm](http://www.poparthistory.webs.com/claesoldenburg.htm)
- Resim 28 [http:// www.lintermede.com/colloque-des-temps-qui-se-...](http://www.lintermede.com/colloque-des-temps-qui-se-...)
- Resim 29 <http://www.paradigmalar.blogspot.com/2010/04/daniel-spoe...>
- Resim 30 [http:// www.paradigmalar.blogspot.com/2010/04/daniel-spoe...](http://www.paradigmalar.blogspot.com/2010/04/daniel-spoe...)
- Resim 31 http://www.schirmer-mosel.germanartbooks.de/product_info
- Resim 32 <http://www.feltworks.wordpress.com/.../>
- Resim 33 http://www.leninimports.com/joseph_beuys_bio.html
- Resim 34 http://www.en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth
- Resim 35 [http:// www.en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth)
- Resim 36 http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/jeff_koons.htm
- Resim 37 [http:// www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/jeff_koons.htm](http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/jeff_koons.htm)
- Resim 38 <http://www.kjism-kjism.blogspot.com/2011/04/christian-bolt...>
- Resim 39 <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/jan/13/c...>
- Resim 40 <http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/tr...>
- Resim 41 http://www.enoughroomforspace.org/project_pages/view/309
- Resim 42 [http:// www.mimarcasanat.com/resim/felix-gonzalez-torres.html](http://www.mimarcasanat.com/resim/felix-gonzalez-torres.html)
- Resim 43 <http://scurvytunes.blogspot.com/2011/05/on-sharks-and-nature-now.html>
- Resim 44 <http://scurvytunes.blogspot.com/2011/05/on-sharks-and-nature-now.html>
- Resim 47 [http:// www.sanalmuze.org](http://www.sanalmuze.org)
- Resim 52 <http://picasaweb.google.com/lh/photo>
- Resim53 http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_gulsun_karamustafa.html
- Resim54 http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_gulsun_karamustafa.html
- Resim 56 [http://www. resethings.blogspot.com](http://www.resethings.blogspot.com)

- Resim59 http://www.grafiksaati.com/Ressamlar/Eduard%20Manet/eduard_manet_resimleri.htm
- Resim60 <http://jahsonic.tumblr.com/post/247587481/detail-of-judgement-of-paris-raimondi-after>
- Resim61 <http://www.ricci-art.com/en/Giorgione.htm>
- Resim 62 <http://manetolympia.com/>
- Resim63 <http://www.indigodergisi.com/galeri/sanatin-buyusu/ronesans-ve-maniyerizm/7.htm>
- Resim 64 <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/velazquez/>
- Resim 65 <http://www.grafiksaati.com>
- Resim 66 <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/velazquez/>
- Resim 68 <http://webartacademy.com/oil-painting-technique-learn-from-the-old-masters>
- Resim 69 <http://webartacademy.com/oil-painting-technique-learn-from-the-old-masters>
- Resim 70 <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/>
- Resim 71 <http://www.artwallpapers.us/Katsushika-Hokusai/index.htm>
- Resim72 http://en.wikipedia.org/wiki/File:Composition_with_the_Mona_Lisa_Kazimir_Malevich_1914.jpeg
- Resim 73 <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25846>
- Resim 74 <http://www.dergisanat.com/wordpress/peter-paul-rubens-kimdir-hayati-ve-eserleri-ibrahim-barutcuoglu-201011.html>
- Resim 76 <http://www.contemporaryartdaily.com/2011/04/glenn-brown-at-max-hetzler/>
- Resim 77 <http://www.contemporaryartdaily.com/2011/04/glenn-brown-at-max-hetzler/>
- Resim 79 <http://haceryilmaz.wordpress.com/2010/10/20/144/>
- Resim 80 <http://www.baybul.com/sanat-resimleri/1250208-michelangelo-caravaggio-hasta-bacchus-portresi.html>
- Resim 81 <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=4701>
- Resim 82 <http://haceryilmaz.wordpress.com/2010/10/20/144/>
- Resim 83 <http://www.turkiyeforumu.net/frm/A/Altis+sky+walker/>

Resim 84 <http://www.turkiyeforumu.net/frm/A/Altis+sky+walker/>

Resim 85 http://tr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp

Resim 86 <http://www.contemporaryartdaily.com/2009/06/after-image-at-paula-cooper/4-3/>

Resim 87 <http://www.rifatsahiner.com>

Resim 89 <http://search.it.online.fr/covers/?p=9>

Resim 93 http://it.wikipedia.org/wiki/File:Mike_Bidlo_Duchamp.jpg

Resim 100

http://www.artsjournal.com/artopia/2005/10/mike_bidlo_the_end_of_art.htm

Resim 101 <http://www.ebenzin.com/sayi4/2.asp>

Resim 102 [http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Mike_Bidlo,_Not_Manzonei_\(Merda_dArtista,_1969\),_20.jpg](http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Mike_Bidlo,_Not_Manzonei_(Merda_dArtista,_1969),_20.jpg)

Resim 103 <http://angelfloresjr.multiply.com/journal/item/4040>

Resim 104 <http://wewastetime.wordpress.com/2010/07/12/artists-shit-again/>

Resim 105 <http://www.dvoraksec.com/static/public-art-projects/sgp03/jan-slovenick/>

Resim 109 http://www.balkon.hu/balkon05_01/08kreer.html

Resim 113 <http://farticulate.wordpress.com/2010/12/23/23-december-2010-post-elaine-sturtevant-selected-installations-interview/>

Resim 114 <http://momentc.blogspot.com/2011/01/felix-gonzalez-torres.html>

Resim 115 <http://halaxdesign.blogspot.com/2010/07/exploration-into-authenticity.html>

Resim 116 <http://www.marilynmonroeart.net/marilyn-monroe-painting/andy-warhols-marilyn-monroe-art>

Resim 117 <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/mondrian/>

Resim 118 <http://search.it.online.fr/covers/?m=1943>

Resim 119 http://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Gallery&b=1&i=Serkan_Ozkaya

Resim 120 <http://www.grafiksaati.com/Ressamlar/Michelangelo/michelangelo.htm>

ÖZGEÇMİŞ

Seniye Türkmençalıkoğlu

EĞİTİM

2004 Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü (Bölüm Üçüncülüğü)

2007 Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Öğretmenliği Tezsiz Yüksek Lisans

KARMA SERGİLER

2001 Erciyes Üniversitesi, G.S.F. Karma Sergisi, Sabancı Kültür Sitesi-Sergi Salonu, Kayseri

2002 Erciyes Üniversitesi, G.S.F. Karma Sergisi, Sabancı Kültür Sitesi-Sergi Salonu, Kayseri

2003 Erciyes Üniversitesi, G.S.F. Karma Sergisi, Sabancı Kültür Sitesi-Sergi Salonu, Kayseri(80. Yıl)

2003 Erciyes Üniversitesi, G.S.F. Karma Sergisi, Sabancı Kültür Sitesi-Sergi Salonu, Kayseri

2004 Erciyes Üniversitesi G.S.F. “Mezuniyet Sergisi” Zafer Bayburtlu Sergi Salonu, Kayseri

İLETİŞİM

senibo38@mynet.com

0352 236 31 21

seniyeturkmencalikoglu@hotmail.com

Cep : 0505 234 81 02