

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Fatma Simge ŞAFAK

1960 SONRASI SANATTA YAPAY NESNENİN YERİ
VE
RESİM SANATINA YANSIMASI

Danışman

Yrd. Doç. Ilgaz (ÖZGEN) TOPCUOĞLU

Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2008

İÇİNDEKİLER

1. RESİM DİZİNİ	iii
2. KİŞİSEL RESİM DİZİNİ	vi
ÖZET	vii
SUMMARY	viii
ÖNSÖZ	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: YAPAY NESNE VE YABANCILAŞMA OLGUSU	3
1.1. Yapay Nesne	3
1.2. Yabancılaşma Olgusu	5
2. BÖLÜM: RESİM SANATINDA YAPAY NESNENİN YERİ	13
2.1. Kübizm ve Yapay Nesne	13
2.2. Kübizm Sonrası Yapay Nesne	18
2.2.1. Marcel Duchamp	18
2.2.2. Joseph Beuys	32
2.3. Pop Art ve Yapay Nesne	40
2.3.1. Andy Warhol	48
2.3.2. Roy Lichtenstein	55
2.3.3. Tom Wesselmann	56
2.3.4. Richard Hamilton	58
2.3.5. Robert Rauschenberg	59
2.3.6. Claes Oldenburg	63
2.3.7. Jasper Johns	68
2.4. Pop Art Sonrası Yapay Nesne	70
3. BÖLÜM: “YAPAY NESNE”NİN PLASTİK AÇIDAN YORUMLANMASI	85
3.1. Çalışmalarla İlgili Açıklamalar	85

3.2. Çalışmalar	87
SONUÇ	110
KAYNAKÇA	111
ÖZGEÇMİŞ	118

1. RESİM DİZİNİ		Sayfa No	
Resim 1.1.	Yapay Nesne (Pet Şişeler)	www.milliyet.com.tr/ content/galeri/yeni/goster.asp 12.12.2007	4
Resim 1.2.	Anya Hindmarch “I’m not a plastic bag”	www.hurarsiv.hurriyet.com.tr/ goster/haber.aspx 10.12.2007	9
Resim 1.3.	Geri Dönüşümden Üretilen İlk Çanta; “Freitag”	www.arsiv.sabah.com.tr 29.07.2007	10
Resim 1.4.	Paul Cezanne, “Şişe ve Elma Sepetli Natürmort”	www.lasplash.com/uploads/ 1/cezanne_to_picasso_at_art_institute 12.11.2007	13
Resim 1.5.	Paul Cezanne, “Yıkılan Üç Kadın”	Düchting, H., Cezanne, Taschen, Macaristan, 1999, s.151.	14
Resim 1.6.	George Braque, “Estate’ta Evler”	Yılmaz, M., Modernizmden Postmodernizme Sanat Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, s.46	15
Resim 1.7.	Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”	Lynton, N. Modern Sanatın Öyküsü Remzi Kitabevi, 2004, s.61	17
Resim 1.8.	Pablo Picasso, “Gitar”	Walther, F.I., Picasso, Taschen, Almanya, 1996, s.41.	17
Resim 1.9.	Jean Hans Arp, “Benim Doğumumdan Önce”	www.abcgallery.com . 10.11.2007	20
Resim 1.10.	Jean Hans Arp, “Tristan Tzara’nın Portresi”	Lynton, N. Modern Sanatın Öyküsü Remzi Kitabevi, 2004, s.128	20
Resim 1.11.	Marcel Duchamp, “Doktor R. Dumouchel’in Portresi”	http://steve.1490wkv.com/ wp-content/uploads/duchamp_nude.jpg 11.11.2007	21
Resim 1.12.	Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak”	www.mcsweeneys.net/books/ everythingthatrisisesimages/ duchamp345.jpg 03.08.2007	22

Resim 1.13.	Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerliği”	www.marcel Duchamp.net/ Bicycle_wheel.php 04.10.2007	23
Resim 1.14.	Marcel Duchamp, “Kakao Öğütücüsü No:2”	www.abcgallery.com/D /duchamp/duchamp17.html 02.02.2008	24
Resim 1.15.	Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q.”	www.chess-theory.com/images 1/70104_marcel_duchamp_lhooq.jpg 03.02.2008	25
Resim 1.16.	Marcel Duchamp, “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin”	www.biyografi.info/externalpicture/ popupable/duchampgelin.jpg 04.01.2008	28
Resim 1.17.	Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin	www.fondation-langlois.org/e-art/ images/catherine-richards/marcel- duchamp-le-grand-verre.jpg 04.01.2008	28
Resim 1.18.	Marcel Duchamp, “Kırık Kol”	www.marcel Duchamp.net/images/ 12.11.2007	28
Resim 1.19.	Marcel Duchamp, “Şişe Kurutucusu”	www.marcel Duchamp.net/ Bottle_Rack.php 06.12.2007	29
Resim 1.20.	Marcel Duchamp, “Stopaj Ağı”	Lynton, N. Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s.131.	29
Resim 1.21.	Marcel Duchamp, “Çeşme”	www.marcel Duchamp.net/Fountain.php 05.10.2007	30
Resim 1.22.	Man Ray, “Bozulmaz Sanat Eseri”	http://bp1.blogger.com. 10.12.2007	31
Resim 1.23.	Man Ray, “Otopotre”	www.davidrumsey.com 11.12.2007	31
Resim 1.24.	Man Ray, “Cadeau (Seri II)”	http://americanart.si.edu/search /search_artworks1 11.12.2007	32

Resim 1.25.	Joseph Beuys, “Yağ Sandalyesi”	www.designboom.com/history/ stilllife/08.jpg 08.12.2007	35
Resim 1. 26.	Joseph Beuys, “Evervess II”	www.news.harvard.edu/gazette/ 2007/03.08/photos/ 03.08.2007	35
Resim 1.27.	Joseph Beuys, “Kızak”	Schellmann, E., Joseph Beuys The Multiples, İtalya, 1997	36
Resim 1. 28.	Joseph Beuys, “Keçe Takım Elbise”	Schellmann, E., Joseph Beuys The Multiples, İtalya, 1997	36
Resim 1.29.	Joseph Beuys, “Amerika’yı Seviyorum Amerika’da Beni”	www.ohbara.com/uploaded_images /J_Beuys_1974-767687.jpg 10.12.2007	38
Resim 1.30.	Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Tabloları Nasıl Açıklamalı?”	http://onpunto.com/Blogs/sanity/ölü %20tavşan%20beuys.bmp 10.01.2008	39
Resim 1.31.	Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Tabloları Nasıl Açıklamalı?”	http://onpunto.com/Blogs/sanity/ölü %20tavşan%20beuys.bmp 10.01.2008	39
Resim 1.32.	Joseph Beuys, “Avrupa Sibirya Senfonisi”	www.brown.edu/Facilities /David_Winton_Bell_Gallery 10.01.2008	39
Resim 1.33.	Joseph Beuys, “Capri Batery”	www.moma.org/images/collection FullSizes/11723003.jpg 10.01.2008	40
Resim 1.34.	Andy Warhol, “Ayakkabılar”	www.halksahnesi.org/incelemler /jameson_postmodern/varhol_diamond.gif	49
Resim 1.35.	Van Gogh, “Köylü Botları”	http://clicks.robertgenn.com /images/ artists/vincent_van-gogh/011907 09.12.2007	49
Resim 1.36.	Andy Warhol, “Turquoise Marilyn”	Krausse, A.C., Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Literatür Yayıncılık, Almanya 2005, s.116. 15.12.2007	50

Resim 1.37.	Andy Warhol, “Kraliçe II Elizabeth”	www.coskunfineart.com/th/620.jpg 07.09.2007	51
Resim 1.38.	Andy Warhol, “Elektrikli Sandalye”	www.nga.gov.au/warhol/IMAGES/MED/116213.jpg 03.09.2007	51
Resim 1.39.	Andy Warhol, “Campbell’s Çorba Kutusu”	www.jssgallery.org/ Other_Artists/Andy_Warhol/campbells.jpg 02.02.2008	52
Resim 1.40.	Andy Warhol, “Brillo Kutuları”	http://time-blog.com/looking_around/erez.jpg 03.02.2008	53
Resim 1.41.	Andy Warhol, “Partiden Sonra”	http://images.artnet.com/artwork_images_1140_165790_andy-warhol.jpg 04.12.2007	53
Resim 1.42.	Andy Warhol, “Martha Graham; Satyric Festival Song”	www.warholprints.com/images/artwork/full/FS-II.387.jpg 05.11.2007	54
Resim 1.43.	Roy Lichtenstein, “İçerideki Aynalı Duvar”	http://siteimages.guggenheim.org/gpc_work_midsized_540.jpg	55
Resim 1.44.	Roy Lichtenstein, “Arabada”	Edward Luice- Smith, Arttoday, Phaidon, Çin, 1999, s.9.	55
Resim 1.45.	Tomm Wesselmann, “Natürmort”	www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=80004 12.02.2007	56
Resim 1.46.	Tomm Wesselmann, “Smoker”	www.artnet.com/artwork/ 14.12.2007	56
Resim 1.47.	Richard Hamilton, “Bugün Evlerimizi Böyle Çekici ve Farklı Kılan Nedir?”	http://witcombe.sbc.edu/modernism/images/hamilton-appealing2.jpg 07.11.2007	57
Resim 1.48.	Richard Hamilton, “İçerideki”	www.moma.org/images/collection/FullSizes/81163001.jpg 08.11.2007	58

Resim 1.49.	Robert Rauschenberg, “Silinmiş De Kooning Resmi”	www.tate.org.uk/tateetc/issue8/images/ 08.12.2007	59
Resim 1.50.	Robert Raushenberg, “Pilgrim”	www.artnet.com/magazineus/ features/ saltz 1-11-06- detail.asp.picnum 7. 02.03.2008	61
Resim 1.51.	Robert Rauschenberg, “Kanyon”	www.artnet.com/magazineus/ features/ saltz 1-11-06- detail.asp.picnum 5. 02.03.2008	61
Resim 1.52.	Robert Raushenberg, “Yatak”	www.artnet.com/magazineus/ features/ saltz 1-11-06- detail.asp.picnum 3. 02.03.2008	62
Resim 1.53.	Robert Rauschenberg, “Monogram”	www.artnet.com/magazineus/ features/ saltz 1-11-06- detail.asp.picnum 4. 02.03.2008	62
Resim 1.54.	Claes Oldenburg, “Mandal”	http://faculty.evansville.edu/rl29/ art105/img/oldenburg_clothespin.jpg 07.12.2007	63
Resim 1.55.	Claes Oldenburg, “Sönmüş Sigara”	www.artnet.com/artwork/ 08.12.2007	64
Resim 1.56.	Claes Oldenburg, “Elmanın Göbeği”	www.geminigel.com/images/ img_thumb/00531007.jpg 10.01.2008	64
Resim 1.57.	Claes Oldenburg, “Apple Core”	www.maths.manchester.ac.uk/ higham/photos/Householder05 12.12.2007	64
Resim 1.58.	Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, “Mavi Çatal İğne”	http://artfever.blogspot.com/ 2007_03_01_archive.html	65
Resim 1.59.	Claes Oldenberg, “Modelo de botón partido”	http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/ proyectos/acercarte/ veinte/veinte13/artp17.jpg 06.12.2007	65
Resim 1.60.	Claes Oldenberg, “Modelo de botón partido”	www.chrisbernardo.info/images/ Kiosk.jpg 17.12.2007	66

Resim 1.61.	Claes Oldenburg, “Yapma Yiyecekler Ayrımı”	www.news.harvard.edu/ gazette/2007/03.08/16-fluxus.html 09.03.2007	66
Resim 1.62.	Claes Oldenburg, “İçinden Çıkan Boyaya Dayalı Tüp”	www.hildegard-kurt.de/de/pub17-2.jpg 07.11.2007	67
Resim 1.63.	Claes Oldenburg, “Badminton”	www.worldtaichiday.org/photos 04.02.2008	67
Resim 1.64.	Jasper Johns, “Üç Bayrak”	Sanat Kitabı, 500 Sanatçı 500 Eser YEM Yayınları, İstanbul,1997, s.237	68
Resim 1.65.	Jasper Johns, “Watchman”	www.gagosian.com/exhibitions 03.02.2008	68
Resim 1.66.	Altan Gürman, “Montaj 5”	Tansuğ, S., Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi İstanbul, 1995, s.83	69
Resim 1.67.	Özdemir Altan, “Collective Panel Work V”	www.ozdemiraltan.com . 04.02.2007	70
Resim 1.68.	Fusun Onur, “Herhangi Bir İskemle”	Brehm, M., Fusun Onur, Dikkatli Gözler İçin Y.K.Y. , İstanbul, 2007, s. 44	72
Resim 1.69.	Gülsün Karamustafa, “Kapıcı Dairesi”	Heinrich, B., Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim Y.K.Y., İstanbul, 2007 s.19	73
Resim 1.70.	Gülsün Karamustafa, “Vatan Doğduğun Yer Değil Doyduğun Yerdir”	Heinrich, B., Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim Y.K.Y., İstanbul, 2007 s.56	74
Resim 1.71.	Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”	Heinrich, B., Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim Y.K.Y., İstanbul, 2007 s.70.	74
Resim 1.72.	Gülsün Karamustafa, “Arzu Nesneleri”	Heinrich, B., Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim 77 Y.K.Y., İstanbul, 2007 s.95.	75
Resim 1.73.	Hüseyin Alptekin, “Heterotopia-Serie”	http://picasaweb.google.com/ sekizkilometre/ OfsaytAmaGol02/photo 09.01.2008	75
Resim 1.74.	Hüseyin Alptekin, “Şikayet Etme”	www.biennale07-turkey.org/ foto_tr1.asp?m1=fot 10.12.2007	77

Resim 1.75.	Hüseyin Alptekin, “Şikayet Etme”	www.biennale07-turkey.org/ foto_tr1.asp?m1=fot 10.12.2007	77
Resim 1.76.	Hale Tenger, “Türk Olmak”	Antmen, A., Hale Tenger, İçerdekiYabancı, Y.K.Y. İstanbul, 2007, s.97	78
Resim 1.77.	Hale Tenger, “Böyle Tanıdıklarım Var II”	Antmen, A., Hale Tenger, İçerdekiYabancı, İstanbul, 2007, s.28	78
Resim 1.78.	Nur Koçak, “Doğa Harikalar ya da Fetiş Nesnelere III”	www.yapi.com.tr/V_Images/ haberler/Etkinlik/48317-2.jpg 02.02.2007	79
Resim 1.79.	Nur Koçak, “Vitrinler ve Ben”	www.minesanat.com/NurKocak/ nurkocak.htm 01.01.2008	79
Resim 1.80.	Jason Lim, “Light Weigh”	İtalya, Venedik Bienali, 2007.	80
Resim 1.81.	Paul Chan, “Işık”	10. Uluslar arası İstanbul Bienali Kataloğu, 81 8 Eylül-4 Kasım 2007, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Y.K.Y. İstanbul, 2007, s.422.	
Resim 1.82.	Paul Chan, “Rüya Evi-Işık”	10. Uluslar arası İstanbul Bienali Kataloğu, 82 8 Eylül-4 Kasım 2007, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Y.K.Y., İstanbul, 2007, s.422.	
Resim 1.83.	Zhu Jia, “Kozadan Çıkışlar - Midesi Ekşiyen Havuç”	10. Uluslar arası İstanbul Bienali Kataloğu, 83 8 Eylül-4 Kasım 2007, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Y.K.Y., İstanbul, 2007, s.2.	

2. KİŞİSEL RESİM DİZİNİ

Sayfa No

Resim 2.1. Yapay Nesne, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60 x 80 cm	88
Resim 2.2. Yapay Nesne, 2007, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 150 cm	89
Resim 2.3. Perde Arkası, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90 x 100 cm.	90
Resim 2.4. Yapay Nesne, 2007, Tuval Üzerine Akrilik, 80 x 90 cm.	91
Resim 2.5. Yapay Nesne, 2007, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 140 cm.	92
Resim 2.6. Yapay Nesne, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140 x 200 cm.	93
Resim 2.7. Yapay Nesne, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120 x 150 cm.	94
Resim 2.8. İletişim, 2007, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 130 cm.	95
Resim 2.9. İletişim, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140 x 200 cm.	96
Resim 2.10. İletişim, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140 x 200 cm.	97
Resim 2.11. İletişim, 2008, Tuval Üzerine Akrilik, 140 x 200 cm.	98
Resim 2.12. İletişim, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140 x 200 cm.	99
Resim 2.13. İsimsiz, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60 x 60 cm.(4 Adet).	100
Resim 2.14. Devre, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100 x 120 cm.	101
Resim 2.15. Işık, 2008, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 60 cm.	102
Resim 2.16. Işık, 2008, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 60 cm.	102
Resim 2.15-2.16. Işık, 2008, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 60 cm (2 Adet).	102
Resim 2.17. İletişim, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140 x 160 cm.	103
Resim 2.18. İletişim, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100 x 130 cm.	104
Resim 2.19. Ekran, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60 x 60 cm. (9 Adet).	105
Resim 2.20. İletişim, 2008, Tuval Üzerine Akrilik, 170x140 cm.	106
Resim 2.21. Gece, 2008, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 x 100 cm.	107
Resim 2.22. Çeyiz, Yerleştirme, 2008, Ahşap Sandık, Monitör, Dvd Player, Çeyiz Fotoğrafları.	108
Resim 2.22. Ayrıntı.	108
Resim 2.23. Popüler Kültür, 2008, Pet Şişeler, Portre Fotoğraflar	109
Resim 2.23. Ayrıntı	109

Ö Z E T

“1960 Sonrası Sanatta Yapay Nesnenin Yeri ve Resim Sanatına Yansıması”

1960’larda ortaya çıkmış ve günümüze kadar gelmiş olan popüler kültürün sonuçlarını, sanatta, özellikle Resim Sanatı’ndaki etkilenmeleri araştırılmış ve ele alınmıştır. Tüketim kültürünün, meydana getirdiği yabancılaşma olgusu, yine tüketim olgusunun bir ürünü olan “yapay nesne” ile Resim Sanatı’na materyal, resimsel öge ve yapay nesnenin kendisi olarak girmesi, tarihsel süreçte anlatılmıştır.

“1960 Sonrası Sanatta Yapay Nesnenin Yeri ve Resim Sanatına Yansıması” başlıklı yüksek lisans tez çalışması kuramsal ve uygulama olarak hazırlanmıştır. Kuramsal kısmı üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci Bölümde, tezin çıkış noktası olan yapay nesnenin tanımlamaları ve seçilen yapay nesnelerin yabancılaşma ile olan ilgisinin farklı disiplinlerdeki açıklamalarına değinilmiştir. Yabancılaşma olgusu ile ele alınan yapay nesnenin Resim Sanatı’ndaki yeriyle birlikte, sosyolojik ve psikolojik anlamdaki boyutları da anlatılmıştır.

İkinci Bölümde, yapay nesnenin Kübizm ile materyal olarak sanat dünyasına girmesi, nesnenin kendisi olarak Marcel Duchamp’la sanat nesnesi haline gelmesi, popüler kültürün sonucu olan Pop Art akımı ile hem resimsel öge olarak, hem de nesneyi farklı yollarla (Claes Oldenburg, dev nesnelere) ele alarak ve Pop Art’dan sonra günümüze kadar gelen dönemde çalışılmış farklı yapay nesne yorumları açıklanmıştır. Bu dönemler içerisindeki anlayışları, dönemin önemli sanatçılarının örnekleriyle desteklenerek anlatılmıştır.

Tez çalışmasının son bölümünde, uygulama kısmına yer verilmiştir ve yorumlanmıştır. İlk olarak yapay nesnelere gözlemlenmiştir. Daha sonraki çalışmalarda özelleştirilerek, elektrik prizleri, trafoları ve elektrik malzemeleri, plastik açıdan yorumlanmıştır. Teknolojinin enerji kaynağı olan elektrik, elektrik malzemeleri gibi bugünkü tüketim toplumunun yani her türlü yabancılaşmanın ön ayak olan bir parçası olduğu için ele alınmıştır.

S U M M A R Y

“ The Place of the Artificial Object in Art after 1960s and its Reflection on the Art of Picture”

Results of the the popular culture, which came out in 1960s and continued until today, and its reflections on art, especially on the art of picture, have been researched and discussed. Alienation caused by consumption society and artificial object, which is a product of consumption, and its entrance into the art of picture through material, pictorial element, artificial object has been discussed on the base of the history.

The study called “ The place of the artificial object in art after 1960s and its reflection on the art of picture” has been prepared theoretically and practically. The theoretical part consists of three chapters.

In the first chapter, definitions of the artificial objects, which are the main point of the thesis, and the connection between these objects and the alienation with the different explanations in different disciplines are mentioned. The place of the artificial object with the idea of alienation in the art of picture and its sociological and psychological aspects are handled together.

In the second chapter, entrance of the artificial object as a material into the world of art through Cubism, as an art object with Marcel Duchamp, taking the picture both as a pictorial element and with different aspects (Claes Oldenburg, giant objects) through Pop Art, which is a result of the popular culture, and different artificial objects' comments from Pop Art until today have been explained. Understandings in this period are given with the examples from important artists of the period.

In the last chapter of this study, practical part has been commented. Firstly, artificial objects are observed. In the following studies, power sockets, transformers, and other electrical equipment have been evaluated from plastical point of view. Electricity, the source of energy for technology and electrical equipment are handled because they have got a leading role in today's consumption society, that is, any kind of alienation.

Ö N S Ö Z

Görmek, seçip ayırmaktır. Çevresine farklı bakış açısıyla bakan kişidir, sanatçı. Bu özelliği ile diğer kişilerden ayrılır. Çoğu insanın çevresinde göremediği ayrıntıları, sanatçı fark eder ve çalışmalarında yorumlar. Ayrıntılar; yaşanan ortamlardaki çevreyi oluşturan öğelerden çoğunluğunu kapsayan yapay nesnelere dir.

Günlük yaşamın telaşı içinde, aslında hep karşılaşılan, göz önünde olan, çok sık kullanılan, yapay nesnelere günümüzün toplumsal yapısıyla da (teknolojik çağın olması, bilgisayar çağı ve her şeyin elektrikli olması) ilişkili olan nesnelere dir. Günümüz toplumunun kültürünün sonuçlarının, teknolojinin yaşama girmesinden kaynaklanan bir yapaylık olması, insanları birbirinden uzaklaştırması ve samimiyetsizleştirilmesi, yapay nesnenin seçilmesine neden olmuştur.

Günümüz tüketim toplumunun ayrılmaz bir parçası haline gelen yapay nesne; yabancılaşma olgusu kapsamında ele alınmıştır. Yapay nesnelere günümüzün toplumunun tüketim toplumu olması ve tüketim olgusu ile ortaya çıkan yabancılaşma kavramını anlatır.

Resim Sanatında yapay nesnenin yeri araştırılmış ve plastik açıdan yorumlanmış olan bu tez çalışmasının oluşmasında düşünce ve önerileriyle bana yardımcı olan tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU'na, Sayın Yrd. Doç. Oğuz HAŞLAKOĞLU'na, bana bu çalışmada yol gösteren Sanatçı Gülsün KARAMUSTAFA'ya çok teşekkür ederim. Tez çalışmasında malzeme alanında destek olan Akdeniz Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Yönetimine teşekkür ederim. Literatür taramasında bana yardımcı olan, arkadaşım Birhan YILDIRIM'a teşekkür ederim.

Bana her konuda destek olan ve çalışmalarım sırasında benim hep yanımda olan aileme içten, sonsuz teşekkür ederim.

F.Simge Şafak

GİRİŞ

20. yüzyılın ilk akımları olan Kübizm, Dadaizm, Konstrüktivizm, Soyut Sanat gibi akımlardan non-pictural anlayışlar, ürünlerini 1960'lı yıllarda vermeye başlamıştır. 1960-1970 arası, Amerika'nın savaş sonrası ekonomik güç kurduğu ve zenginleştirdiği oranda sanata da yatırım yaptığı, dolayısıyla sanat pazarını Paris ve Londra'dan kendisine çekebildiği yıllardır. Öte yandan bu dönemde Avrupa için de bir detant (yumuşama) ortamından söz etme olanağı vardır ve İngiltere de Pop Art'ın, Fransa'da Nouveau Realismine'in 1960'larda filizlenmesi bu gerçeğin açık göstergesi olmuştur (Germaner, 1997, s.8).

II. Dünya Savaşı sonrasındaki sanatsal süreçte, soyut ekspresyonizmin zamanla etkisini kaybetmesiyle sanatçılar yeni ifade biçimi arayışlarına girmişlerdir. Bu doğrultuda İngiltere ve Amerika'da resimsel olmayan yaklaşımlar gözlenmiştir. Bu yaklaşımlar ülkelerin yaşam koşullarıyla ilintili olarak devam etmiştir. Örneğin, günlük yaşamda kullanılan nesnelere iletişim araçları; sinema, televizyon ve reklam aracılığıyla popüler olan imler, sanatta plastik eleman olarak yer alıp farklı yaklaşımların oluşmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda kullanılan plastik elemanlar, sanatta farklı yaklaşımları oluşturmuştur. Gerek üç boyutlu nesnelere olsun, gerekse iki boyutlu resim yüzeyi olsun çok geniş bir pencere çerçevesinde ele alınmıştır. Konuyla ilgili olarak Marcel Duchamp sanata ready-made'leri sokmasıyla bir ilki gerçekleştirmiştir. Marcel Duchamp'ın 20. yüzyıl başında ready-made'lerini sanat yapıtı olarak sunması, pop sanatçıların da popüler kültür imgelerini benzer bir motivasyonla sunmalarında etkili olmuştur (Germaner, 1997, s.8).

Resim sanatının ve daha sonra post modern hareketlerin, nesneyi tanıması; iki veya belki üç farklı yolla olmuştur. Nesnenin malzeme olarak resim sanatına girmesi (Kübizm, Braque-Picasso), Marcel Duchamp'la hazır nesne kendi başına sanatın içine girmiştir (ready-made) ve üçüncü denilebilecek yapay nesnelere, düzenlemelerde kullanılmasıdır.

Yapay nesne, resim sanatına malzeme olmadan önce, resimsel öge olarak her zaman var olduğu bilinir. Resmin varoluşundan, günümüze kadar, masa, sandalye, dolap gibi yapay olan yapay nesnelere görülmüştür.

Kübizm'de yapay nesne, Marcel Duchamp ve ready-made daha sonra da Pop Art'ta resimsel öge ve malzeme olarak yapılması, ele alınmıştır. Pop Art'ta yapay nesnenin

görülmesi nedeni de, tüketim toplumunun halini, tüketim toplumunun sonuçlarından olan yabancılaşma olgusunu, bunun da sanata yansımaları Pop Art yapmıştır.

Bu dönem sanatçılarından Claes Oldenburg'ta günlük kullanılan nesnelerin boyutlarıyla oynayarak, nesnelere karşımıza farklı şekillerde çıkarmıştır. Tez çalışmasında, hazır nesneyi sanat nesnesi haline sokan Marcel Duchamp ve sıradan nesnelere devasa boyutlarda nesnelere haline dönüştüren Claes Oldenburg'un, pop sanatçıların ve günümüzde nesne çalışan sanatçıların nesneyi ele alış biçimi araştırılmıştır.

1. BÖLÜM: YAPAY NESNE ve YABANCILAŞMA OLGUSU

1.1. Yapay Nesne

Yapay nesne, doğal olmayan, cansız, varlık, şey olarak tanımlanır.

Yapay ve nesne kelimeleri sözlüklerde araştırıldığı zaman; yapay: Doğadaki örneklerine benzetilerek insan eliyle yapılmış, üretilmiş yapma, suni, doğal karşıtı (www.tdk.gov.tr., 20.12.2007) olarak tanımlanır. Nesne kelimesinin, Türkçe Sözlüklerdeki karşılığına bakıldığında nesne isim olarak; belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi, maddesi olan her türlü cansız varlık, şey, obje diye tanımlanmaktadır.

Nesne: Çok genel bir deyişle, duylardan en az biriyle algılanmaya açık olan; uzam ile zaman içinde somut bir varlığı bulunan; bilince verilmişliğiyle ya da sunulmuşluğuyla bilincin ayırt edip tanıdığı; düşünen özneye karşı düşünülen “şey”: Birbirinden değişik anlama edimleri aracılığıyla bilgisine, algısına, kavrayışına ya da duygusuna ulaşabildiğimiz her şey; öznenin kuşulanırken, tasarlarken, özlerken kendisine yöneldiği nen. Türkçe’ye de “obje” olarak geçmiş olan Batı dillerindeki karşılıklarının kökeni “karşıda bulunan”, “karşıda duran”, “karşıya konulmuş” anlamlarına gelen Latince’deki objectum sözcüğüne uzanan nesne terimi, yerleşik felsefe dilinde çoğunluk bağlaşığı durumundaki “özne” terimiyle birlikte, ya onun “ardalanı”nda ya da onun “gölge anlamı”na bağlı olarak dolaşmaktadır. Buna göre, düşünülebilen ya da düşünceye konu edilebilen her şey temelde bir nesne olduğundan, öznenin karşısındaki bütün dünya bir “nesnelere alanı” oluşturmaktadır. Bunun yanında, düşünme ediminin dönüşlü doğasına bağlı olarak düşünen özenin kendisi üstüne düşündüğü her durumda özne de düşünülebilir bütün yönleriyle birlikte nesne olabilmektedir. Felsefede, ideal nesne (düşünme ediminin önünde duran)

Gerçek nesne (biz olmasakta var olan nesne)

Soyut nesnelere (sayılar, tümeler, geometrik şekiller) (Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., Yolsal, H.Ü., 2003, s.125).

Modern fizik bilimlerinde de, objesiz mekan olamayacağını savunulmuştur. Her obje hareket halindedir ve hareket de bir zamanın içinde meydana gelmekte ve bu da zamanın ve mekanın birbirinden ayrı düşünülemeyeceği sonucunu getirmektedir. Bu yüzden her obje hem zamanda hem de mekandadır (Gündoğdu, 2002, s.1).

Çevrede, ayrı yaşanılmaz hale gelen bir çok eşyanın çoğu zaman yapay olduğu anılmaz, hatırlanmaz bile. Örneğin, elden hiç düşmeyen pet şişesi, insanla bir bütün olmuştur artık,

kullanım açısından pratikliği, her yerden ulaşılabilirliği, onu kullanmak için birçok nedenlerdendir. Yapay nesnenin, kullanılıp atılması, onu doğal nesneden ayıran özelliktir. Doğal nesnenin kullanımı bittiğinde, kendi kendine doğaya karışmasında sorun olmaz, zarar vermez. Diğer taraftan yapay nesnenin doğaya karışabilmesi için yine insan eli gerekmektedir. Yapay nesne, tüketim toplumunun bir parçasıdır.



Resim 1.1. Yapay Nesne (Pet Şişeler).

Sosyolojik açılarından bakıldığında zaman yukarıdaki tanımlar gösterilebilir. Yapay nesne, doğal nesne, tanımlarına paralel olarak, sanatsal açıdan da nesneye değinen Özyayten (1993) tezinde, nesne için şunları belirtmiştir; nesne baskın karakterdir. Kendi doğasının egemenliği nesneyi yönetir ve sanatçıyı yönetir. Nesne, düzleme karşıdır, bağımsızdır. Biçimlendirmede ustalıklı bir teknik ve beceri gerektirir. Nesne olduğu gibidir. Yanına getirilen her yeni gerece karşı üstünlüğünü korumak eğilimi vardır. Bütün bunların ötesinde de kendi gerçekliği kadar, kendi gerçek boşluğuna da sahiptir. Yine de dünyanın, doğanın, tüm gerçekliğini, yalın ve dolaysız anlamını, yaşamın çıplaklığını nesnenin kendisinden başka hiçbir şey anlatamaz. Nesne aynı zamanda tarihtir; yaşamla, insanlarla, doğayla doğrudan ilişkilidir, bildirisini özünde taşır. Nesne bir seçimdir (Özyayten, 1993, s. 62).

Endüstri toplumuna göre düzenlenen her şey, yaşamın bir çok karesine yansımıştır. Endüstrinin ve teknolojinin getirdiği tek tip üretim biçimi, üretilen eşyaları da etkilemiştir. Çağdaş, kent yaşamında görülen, insancıl değerlerin yok edildiği çağda teknolojik değerlerin ön plana çıkması, bir çok alanda yabancılaşmayı getirmiştir (Topcuoğlu, 1994, s.22).

1.2. Yabancılaşma Olgusu

Yaşanılan bu dönemde, kullanılan her şey, sadece anlık ihtiyacı karşılamak için üretilmiştir. Seri üretimden kaynaklanan bir özel olamama durumunun olmasından bir sıradanlık mevcuttur. Gelişen teknolojik araçlara karşı takip edememe durumu beraberinde yabancılaşmayı getirmiştir. Bu yabancılaşmanın olumsuz ve olumlu sonuçları olmuştur. Bu seri üretimlerin, sanata yansması karşımıza “Pop Art” olarak çıkmıştır. Fakat yabancılaşmaya neden olan öğelerin sonuçlarına değinilmeden önce, yabancılaşma olgusundan bahsedilmelidir.

Sanayileşmiş, kentleşmiş günümüz toplumlarında, parçalanmış insanın son aşamada nesneye dönüşmesi, şeyleşmesi olarak kendini gösteren bunalımın temelinde yabancılaşma kavramının olabileceğidir (Ünal, 2003, s.10).

Yabancılaşma kelimesi günümüzde çok sık duyulduğu ve kullanıldığı görülür. Bu durumun yaşanılan dönemin getirdikleri ile ilgilidir. Yabancılaşma kavramını tanımlayabilmek için, birçok farklı disiplinlerdeki tanımlamalarına ve yaşanılan toplumdaki yerine değinilmesi gerekir.

Yabancılaşma kavramı farklı disiplinlerde şöyle tanımlanmıştır;

Yabancılaşma (alienation):

1-Özgün anlamı içinde, bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kimseden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hale getiren eylem ya da gelişme.

2-Psikiyatride, normalden sapma durumu.

3- Çağdaş psikoloji ya da sosyolojide, kişinin kendisine, içinde yaşadığı topluma, doğaya ve başka insanlara karşı duyduğu yabancılık hissi.

4- Felsefede, şeylerin, nesnelere bilinç için yabancı, uzak ve ilgisiz görünmesi, daha önceden ilgi duyulan şeylere, dostluk ilişkisi içinde bulunan insanlara karşı kayıtsız kalma, ilgi duymama, hatta bıkkınlık ya da tiksinti hissetme.

5- Benin kendi özünden uzaklaşmasıyla, kendisine ve eylemlerine nesnel bir biçimde, sanki bir ustanın elinden çıkmış bir nesneye bakarcasına yaklaşımıyla belirlenen bilinç hali. Kişinin kendi benliğiyle ya da zihin halleriyle, kendisi arasına duygusal bakımdan mesafe bırakması durumu, kişinin gerçek benliğiyle olan içsel temasını yitirdiğini anlamasının sonucu olan kendisinden kopması hali. (www.gazi.edu.tr., 30.11.2007).

Marx ve Hegel için yabancılaşma kavramı;

Yabancılaşma kavramını ilk belirginleştiren Hegel'dir.

Hegel'e göre; yabancılaşma teriminin iki büyük ve birbiri ile ilintili anlamı olduğu belirtilmektedir. 1-Bireyin özde farklı olmadığı ve geçmişte birleşik olduğu bir şeyden ayrıldığı farkındalığı. 2- Bireyin özde farklı olmadığı ve geçmişte birleşik olduğu bir şeyden ayrı olan benliğinden kast vazgeçışı ya da teslimiyeti; yani yabancılaşma durumundaki kendisini, bu ayrılığın zeminini yok etmek üzere kurban edişidir (Demirer ve Özbudun, 1999, s.13).

Marx'a göre; yabancılaşma, bireyin özde farklı olmadığı ve geçmişte birleşik olduğu bir şeyden ayrıldığı ve bu ayrılığın (1) Özde kendisinden farklı biri ve /veya bir şey tarafından getirildiği; (2) Ayrıldığına teslim olmasını sağlayarak tamamlandığının farkındalığı olarak ortaya çıkmaktadır. Açıklayacak olursak, Marx'da yabancılaşma, insana ait olanın, insanın yarattıklarının, öznenin üzerinde yer alarak onun üzerinde belirleyicilik kazanması halidir" (Ünal, 2003, s.12).

Marx'a göre iş bölümü insanın doğasındaki yaratıcı çalışma için gerekli olan kafa ile kol emeğini birbirinden ayırmaktadır ve dolayısıyla bireyi tüm yetilerini geliştirmekten alıkoymaktadır; teknolojinin gelişkinlik düzeyine bağlı olarak kol emeğini makineye bağlı kılmakta; ve üretim araçlarının özel mülkiyete geçmesine zemin hazırlayarak sınıf çatışmalarına yol açmaktadır (Demirer ve Özbudun, 1999, s.22).

"İnsan etkinliğinin (hem emeğin ürünleri, para, toplumsal ilişkiler gibi maddi etkinlik, hem de kuramsal etkinlik) ürünlerini olduğu kadar, insanın kendi temel özellikleri ile yapabilme gücünü de kendisinde bağımsız ve kendi üzerinde egemenlik kuran bir şeye çevrilmesi süreci ile bu sürecin sonuçlarını gösteren bir kavram, ayrıca, bazı fenomen ve ilişkilerin kendi olduklarından daha başka bir şeye dönüşmeleri, insanların zihinlerinde yaşamdaki kendi gerçek ilişkilerinin çarpık hale gelmesi. Yabancılaşma düşüncesinin kaynaklarına Fransız (Rousseau) ve Alman (Goethe, Schiller) Aydınlanmacılar'da rastlama olanağı vardır. Nesnel anlamda, bu düşünce, özel mülkiyet ilişkilerinin insana aykırı karakterine karşı çıkışın bir anlatımı olmuştur. Yabancılaşma sorunu, Alman klasik felsefesinde kendi bir yansımaları bulmuştur. Hegel, Yabancılaşma'nın idealist bir yorumu tam olarak yapmıştır. Burada, nesnel dünya "yabancılaşmış tin" olarak görünür. Hegel'e göre gelişmenin amacı, bu yabancılaşmayı bilme sürecinde aşmaktır. Hegel'in Yabancılaşma anlayışı, uyuşmayan bir toplumda emeğin ayırt edici özellikleri üstüne akıllıca düşünceler de

taşır. Feuerbach, dini insan özünün Yabancılaşma'sı olarak, idealizmi de aklın Yabancılaşması olarak görmüştür. Ancak, Feuerbach, Yabancılaşma'yı bilince indirgeyişle, Yabancılaşma'dan kurtulmak için bir yol bulamamış, çünkü onu yalnızca kuramsal eleştiride görmüştür. Modern burjuva felsefesi ve revizyonist literatür, Yabancılaşma'yı teknolojik ve bilimsel ilerlemenin, ya da insanın tarihle bağlı olmayan etkinliklerinin kendine özgü bazı özelliklerinin yol açtığı kaçınılmaz bir fenomen olarak gösterir. Bu anlayışın kuramsal temelleri, toplumsal özü değişmeden, Yabancılaşma'yı nesnelleştirmey'le özdeşleştirmede yatar. Marx, Yabancılaşma'yı çok yakından çözümlemiştir. Yabancılaşma'nın toplumun gelişmesinin belirli bir evresindeki çelişkileri gösterdiği olgusundan hareket eden Marx, Yabancılaşma'nın ortaya çıkışını özel mülkiyete ve iş bölümü'ne bağlamıştır. Bu koşullarda, toplumsal ilişkiler kendiliğinden oluşmakta ve insanlar tarafında denetim altına alınmamakta, insan etkinliğinin sonuçları ve ürünleri bireylerden ve toplumsal gruplardan yabancılaşarak, onlara başları ya da doğüstü bir güç tarafından zorlanıyormuş gibi görünmektedirler. Marx, emek'in Yabancılaşma'sı üstüne dikkatleri çekmiş; bu kavramın yardımıyla, kapitalist ilişkiler sistemini ve proleteryanın konumunu göstermiştir. İdeolojik Yabancılaşma da içinde olmak üzere, bütün öbür Yabancılaşma biçimlerinin temelini oluşturan emeğin Yabancılaşması'nın saptanışı, çarpık, yanlış bilincin somut toplumsal yaşamdaki çelişkilerin bir sonucu olduğunun anlaşılmasını olanaklı kılmıştır. Marx ayrıca, Yabancılaşma'dan toplumun komünist yoldan dönüşüme uğratılması sürecinde kurtulanacağı görüşünü de öne sürmüştür" (Frolov, 1997, s.519).

Marx'a göre yabancılaşma biçimlerinde "emek" çıkış noktası göstermesi, insan emeğine, topluma ve toplumun kültürüne kadar gelir. İnsan emeği, makineleşen toplum ile ilgisini kaybetmiştir fakat bir yandan da az olduğu için önemi artmıştır. Tüketim toplumunun sonuçlarıdır bunlar hep, tüketim toplumunun, toplum kısmını, Özgen tezinde (1987), toplumu şöyle tanımlamıştır; insanın insanla, gruplarla, kurumlarla, organizasyonlarla ve fiziksel çevre ile etkileşimi sürecinde oluşan bir kavramdır. Sosyal bir olgu olarak da, kendisini oluşturan öğeleri etkiler. Bu toplumsal etkileşimde en büyük payı alan öge de, kuşkusuz toplumun ana maddesi olan insandır (Özgen, 1987, s.24).

Sosyolog Robert Blauner'da, ustalık, makine, montaj hattı ve kesintisiz üretimle birlikte anılan teknolojilerin, yabancılaşmaya eğrisel bir ilişki sergilediğini öne sürerek, öznel yabancılaşmanın bu boyutlarını, iş ortamının özgül tipleriyle ilişkilendirmeye çalışmıştır. Şöyle ki, "ustalığa dayalı endüstrinin egemen olduğu ilk dönemde yabancılaşma en alt, işçinin özgürlüğü en üst düzeydedir. Makine endüstri döneminde özgürlük geriler ve yabancılaşma

eğrisi keskin bir yükseliş gösterir. Yabancılaşma eğrisi yirminci yüzyılın montaj hattı teknolojilerinde en üst noktaya varana dek yükselmeye devam eder (Marshall, 1999, s.799).

Günümüzün toplumu tüketim toplumu; bazen modern batı toplumları için kullanılan, bu toplumların giderek, maddi üretimden ve hizmet üretiminden ziyade tüketim (malların ve boş zamanın tüketimi) etrafında örgütlenmesini anlatan bir terim olarak görülmüştür. Yirminci yüzyılın sonundaki sosyolojik şüphelerin olağan listesi söz konusu gelişmeyle iç içe geçmiştir: gittikçe artan zenginlik, burjuvalaşma, kitlesel bir popüler kültürün ortaya çıkışı, büyüyen özel hayata çekilme eğilimi, toplumsal sınıfın ölümü, tüketim sektörleri ile dilimlerinin ortaya çıkması, bireyciliğin artması gibi nedenler tüketim toplumunu oluşturmuştur (Marshall, 1999, s.768).

Günümüzün popüler kültürü olan tüketim toplumunun, kültüründen kaynaklanan; moda, televizyon, internet, başka türden medya imgeleri, hemen hemen her gün üretilen çok çeşitli teknolojik araçlar, günlük yaşamın vazgeçilmez parçalarıdır. Popüler kültürün medya aracılığı ile popülerleştirdiği bir çok ürünlerden biri olan, bez yapımı bir çanta, batı dünyası modasının bu aralar en popüler imgesi haline gelmiştir (Resim 1.2.). Çantayı, İngiliz tasarımcı Anya Hindmarch'ın tasarımıdır. Kanvastan ürettiği bu alışveriş çantasının amacı sosyal içerikli mesaj vermektir. Üzerinde "I'm not a plastic bag" yazan bu çantanın fikir sahibi "We Are What We Do" adlı çevreci gruptur. Marketlerdeki plastik poşet kullanımına son vermek ve çevre duyarlılığı göstermek için üretilmiş olan çantanın, ünlüler tarafından da kullanılıyor olması ve sınırlı sayıda üretildiğinin açıklanması hiç şüphesiz cazibesindeki artışın önemli sebeplerindendir (www.sabah.com.tr., 08.10.2007). Bu çantanın bu kadar popüler olmasının ve çok satılmasının nedeni, tüketim toplumunun, ticari büyüme için reklamlarla yönlendirdiği insan profilidir.

Barnard (2002, s.236), kitabında seri üretim, tüketim toplumu ile ilgili şunları söylemiştir; Her elbisenin ya da her kot pantolonun, milyonlarca değilse bile, en azından yüzlerce tane üretildiği gerçeği vardır ve bu iddia modern görsel kültürün, moda, mobilya, resim, etrafımızdaki nesnelere, izlediğimiz film ve televizyon, kullandığımız araba gibi bir çok alanda, bireyselliğin tehdit altında olduğu görülmektedir. Seri üretilmiş nesnelere ve görsel kültür, herkesi, aslında hiçbir tercih bile olmayan, aynı "tercihleri" yapıyor hale getirebilir. Sorun, insanların sadece pasif bir biçimde pazarın önlerine sunduğu şeyleri tüketen, bilinçsiz avlar oldukları gibi bir sonuca varmaktan nasıl kaçınılacağına ortaya çıkmaktadır.

Kapitalist toplumlarda, insanların seri üretilmiş ürünler içinde, aynı “tercihleri” yapan varlıklara indirgendikleri ve bununla bağlantılı olan tüketimlerinin kontrol ve idare edildiği fikri, belki de en yakın olarak Max Horkheimer, Theodor Adorno ve Frankfurt Okulu’nun Marksist kuramcılarıyla ilişkilendirilmektedir. Horkheimer ve Adorno, tüketim, kültür ve seri üretim arasındaki ilişkiyi analiz etmek ve açıklamakta “kitle kültürü” yerine “kültür endüstrisi” terimini kullanmayı tercih etmişlerdir. “Kültür endüstrisi”ni tercih etmelerinin sebebi, kitle kültürünün kitlelerin kendilerinden çıkan bir şey olduğu şeklindeki yanlış bir fikre engel olmak istemelerindedir (Barnard, 2002, s. 236).

I’m a plastic bag çantasında olduğu gibi, bir nesnenin işlevselliğinden çok popülerliği daha önemli görünmektedir, tüketimi için. Bir tüketim eşyasının popülerliği ve popülerliğinin beraberinde getirdiği herkeste olma durumu tüketim nedeni olmuştur.

19. yy’a kadar reklamların ve tüketimin farklı farklı nedenleri, sonuçları olmuştur.

19. yüzyılda yapılan reklamlarda, ürünün kullanım değeri vurgulanmıştır. Fakat 1925’ten sonra, önemli bir değişimle, ürünler sembolik bir rol üstlenmişlerdir; ürün, ürün üstüne çağrışımlar ve imalar olarak, romantizm, egzotizm, arzu, güzellik gibi şeyleri çağrıştıran bir gösterge haline gelmiştir (Barnard, 2002, s.240).



Resim 1.2. “I’m not a plastic bag” Çanta.

Yapay nesnelere, doğaya dönüşümünün zor olmasına bir örnek olarak, eskimiş tır brandalarından çanta yapılmıştır; yapay nesneden yapay nesne üretilmiştir (Resim 1.3.). Daniel ve Markus Freitag tarafından eskimiş tır brandalarından ürettikleri çantalar ile “geri dönüşümden üretilen ilk çanta” ünvanını yakalamışlardır. Freitag, Almanca’da “Cuma”

anlamına gelmektedir. 1993 yılında ilk üretimi yapılmıştır ve birçok markaya örnek olmuştur. İsviçre doğumlu bu marka tüm dünyada çok iyi tanınırken, Türkiye'de pek tanınmamaktadır. Bu çantaların bir özelliği de birinin diğerine benzememesi. Branda üzerindeki yazının kesim esnasında nereye denk geleceği belli olmuyor çünkü. Üretimde akli dengesi bozuk kişiler çalışıyor, böylece onlara da iş imkanı sağlanmış oluyor ve çanta üzerindeki etikette kimin tarafından üretildiği yazıyor. Bir çanta ortalama 170 dolara satılıyor. Tasarımcı kardeşler sadece eskimiş tır brandası da değil; kullanılmış emniyet kemeri, hava yastığı ve bisikletlerin iç lastiğini kullanarak da çantalar üretiyorlardır (arsiv.sabah.com.tr., 29.02.2007).



Resim 1.3. "Freitag" Geri Dönüşümden Üretilen İlk Çanta.

Günümüzde, yapay malzeme alanındaki hızlı gelişmelerle geleneksel ve uzun ömürlü listeyi köklü olarak değiştiren Sanayi Devrimi olmuştur. Bugünkü malzeme bolluğu ve ona paralel olarak teknik olanakların artması, bir çok alanı etkilemiştir. Fabrikalarda seri üretim olması yapay nesnelere çoğalmasına neden olmuştur (Özgen, 1994, s.22).

Yaşanılan çevrede çok sık kullanılan yapay nesnelere; plastik poşetler, plastik pet şişelerin çöpe atıldıktan sonraki doğada imha olması çok zahmetlidir ve uzun yıllar sürmektedir. Doğaya dönüşümü sırasında da doğal yaşamı öldürüyor. Plastik çantanın ya da kağıttan olan kese kağıdının üretimi de, tüketimi de doğaya zarar veriyor, Anya Hindmarch'ın tasarladığı gibi poşetler yerine tek çantayla her alışverişi yapabilmek, sorunu birazda olsa çözüyor gibi görünmektedir.

Son yıllarda birçok perakende zinciri, müşterilerini plastik poşetlerden uzak tutmak için bunları parayla satmaya başladı. Alışverişte organik malzeme kullanımı için yasal önlemler de

alınmıştır. San Francisco'da bu yıl sonundan itibaren market zinciri ve eczanelerin “biodegradable” (doğada canlı organizmalar tarafından parçalanan organik malzeme özelliği) olmayan poşetle satış yapmaları yasaklanmıştır. (www.hurarsiv.hurriyet.com.tr.,08.08.2007).

Popüler kültürün hareketlerinden olan aynı zamanda da Tüketim toplumu diye geçen, tüketim alanında çok fazla gelişmeler olmuştur. Bu gelişmelerden en önemli iki tanesi; seçkin piyasalardan farklı olarak kitle piyasalarında modanın seferber olması, tüketim temposunun sadece giyimde, süsleme ve dekorasyonda değil, aynı zamanda hayat tarzlarını ve dinlenme faaliyetlerini de (boş zaman ve spor alışkanlıklar, pop müzik türleri, video oyunları ve çocuk oyunları vb.) kapsayan geniş bir alanda hızlandırmanın aracı haline geldi. Diğer gelişim ise mal tüketiminden hizmet tüketimine doğru bir kayış olmuştur; sadece kişisel ve ticari hizmetlerde, eğitimde, sağlıkta değil, aynı zamanda eğlence, gösteri, “happeningler”ler ve hobiler gibi alanlarda da olmuştur. Bu tür hizmetlerin örneğin, bir müze gezme, bir rock konserine ya da sinemaya gitme, konferans dinleme, spor salonlarına gitme gibi, “hayat süresi”nin ölçümü zor olsa bile, bir otomobilinkinden ya da çamaşır makinesininkinden ömrünün çok kısa olduğu açıktır. Fiziksel malların biriktirilmesinin ve devir oranının önünde sınırları vardır (Imelda Marcos’un ünlü altı bin çift ayakkabısı sayılsa bile); bu durumda kapitalistlerin tüketim alanında son derece gelip geçici hizmetlerin verilmesine dönüşünü anlamak kolaydır (Harvey, 2006, s.318).

Harvey kitabında 1960’lı yıllar için şöyle demiştir; “1960 yılların başından itibaren tanık olduğumuz, 1970’li yılların başında ise hegemonik konumunu sağlayan kültürel evrimin bir toplumsal, ekonomik ve politik boşlukta gerçekleşmediği önermesini kabul etmemiz bence önem taşıyor. Reklamın “kapitalizmin resim sanatı” olarak kullanılması, sanata reklamcılık stratejilerini, reklamcılık stratejilerine de sanatı sokar (Harvey, 2006, s.81).

Sosyolog, Jameson Lyotard, tüketim toplumunun, farklı disiplinlerdeki durumunu şöyle değerlendirmiştir; “Resimde soyut ekspresyonizm, felsefede varoluşçuluk, romanda son temsil biçimleri, büyük auteurlerin filmleri, veya (Wallace Stevens'in eserleriyle kurumsallaşmış ve kutsal metin mertebesine yükselmiş olan) modernist şiir ekolü; bütün bunlar, bugün, bunları ortaya çıkararak kendisini tüketmiş olan bir ileri modernist dürtünün son ve olağandışı olgunluk ürünleri olarak görülüyor. Bunlardan sonra gelenlerin listesi ise ampirik, kaotik ve heterojen bir görünüm çiziyor; Andy Warhol ve Pop art, ama bir yandan da fotorealizm ve bunun ötesinde 'yeni ekspresyonizm'; müzikte John Cage anı, ama aynı zamanda Phil Glass ve Terry Riley gibi bestecilerde görülen “popüler” ve klasik üslupların sentezi ve bir yandan da punk ve newwave rock (ki Beatles'la Stones şimdi bu daha yeni ve

hızlı evrilen geleneğin ileri-modernist ara konumundadırlar); filmde Godard, post-Godard ve deneysel sinemayla video, ayrıca da yepyeni bir ticari film türü; bir tarafta Burroughs, Pynchon ve Ishmael Reed, öbür tarafta Fransız yeni romanı ve halefleri ve bunların yanısıra yeni bir ecriture ya da metinsellik estetiğine dayanan sarsıcı yeni edebi eleştiri türleri.

Postmodernizm, tam da zevksizlikle kitsch, televizyon dizileriyle Readers Digest kültürü, reklamcılıkta moteller, gece yarısı gösterileriyle B sınıfı Hollywood filmleri ve havaalanlarına özgü ucuz-baskı korku, aşk, popüler biyografi, cinayet, bilim kurgu ve fantasti romanı kategorileriyle “sözde-edebiyat” diye adlandırılan şeyden oluşan bütün bu “düşkün” manzarayı büyüleyici bulmaktadır, bu malzemeleri bir Joyce veya Mahler gibi yalnızca “alıntılanmak”la yetinmeyip bizzat özlerine dahil etmektedirler. Üstelik, söz konusu kopmayı salt kültürel bir mesele olarak görmemek gerekmektedir; ister müjde havasında, isterse ahlaki iğrenme ve red dilinde susulan postmoderne ilişkin teoriler, en ünlü ismi “post-endüstriyel toplum” (Daniel Bell) olan, ama sık sık tüketici toplumu, medya toplumu, enformasyon toplumu, elektronik toplum, ileri teknolojik toptum, v.b. diye de adlandırılan yepyeni bir toplum tipinin gelip yerleştiğini göstermektedir (www.halksahnesi.org., 24.12.2007).

2. BÖLÜM: RESİM SANATINDA YAPAY NESNENİN YERİ

2.1. Kübizm ve Yapay Nesne

Octavia Paz'a göre Pablo Picasso ve Marcel Duchamp, yirminci yüzyılı en çok etkilemiş olan iki ressamdır: Pablo Picasso tüm yapıtlarıyla, Marcel Duchamp ise modern yapıt kavramının yadsınması olarak değerlendirilecek tek bir yapıtla yüzyılı etkilemiştir (Sayın, 2003, s.196).

Octavia Paz'a göre Pablo Picasso ve Marcel Duchamp yirminci yüzyılı etkilemiş olan sanatçılardır ama Picasso'nun adını verdiği Kübizm'in başlangıcını Paul Cezanne (1839-1906) yapmıştır. Paul Cezanne Post Empresyonist Ressamlar içinde yer alır, çalıştığı konular gereğiyle. Altuna kitabında, Paul Cezanne'ın Kübizme giden yolu açmasını örnek bir resmiyle anlatır; "Paul Cezanne'ın empresyonist görüşün dış unsurlarından faydalandığı halde resimlerine daha derin, daha düşündürücü unsurlar kattığını söylemiştir ve bu örnek olarak "Elmalı Natürmort" u göstermiştir. Bu resimde ilk bakışta bir derbederlik göze çarptığı halde mimari yapısı büyük ustalık taşır ve dört yıllık düşünce mahsulüdür. Natürmortta yer alan otuzdan fazla elmanın her biri başlı başına bir tablodur. Yapı bakımından bu resimde bütün eşya birbirine zıt bir anlamdadır. Tabaktaki kurabiyelerin simetrisine karşılık şişede belirli bir asimetri göze çarpar. İşte resmi değerlendiren de bu geometrik dengesizliktir (Altuna, 1970, s.117).

Paul Cezanne'ın Kübizme yol açan eserlerinden biridir "Şişe ve Elma Sepetli Natürmort"tur (Resim 1.4.). Fakat başka son dönem çalışmalarından bir çok resimde vardır, Kübizme yol açan. Şişe ve Elma Sepetli Natürmort , Yıkanan Üç Kadın, Sainte-Victoire Dağı Yolu gibi.

Paul Cezanne'ın Yıkanan Üç Kadın (Resim 1.5.) isimli tablosu Pablo Picasso'nun Kübizm için incelediği ilk eserlerinden biridir ve bu incelemenin üzerine Avignonlu Kızlar tablosunu yapmıştır.



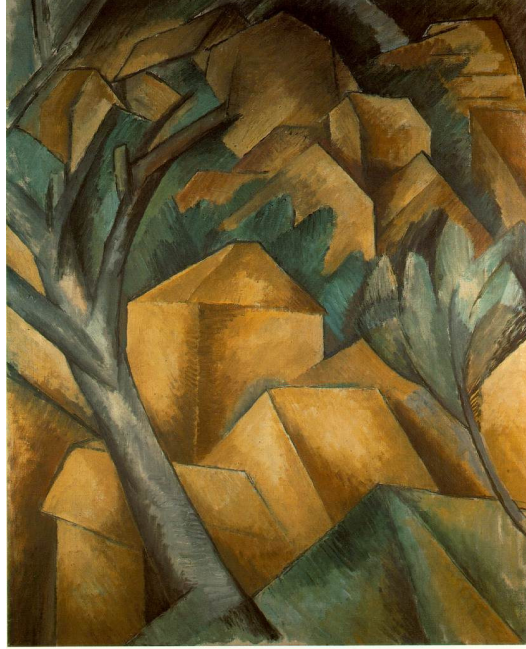
Resim 1.4. Paul Cezanne, **Şişe ve Elma Sepetli Natürmort**, 1894, Tuval Üzeri Yağlıboya, 62 x 79 cm., Sanat Enstitüsü, Chicago, Amerika.



Resim 1.5. Paul Cezanne, **Yıkana Üç Kadın**, 1879/82, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52 x 55 cm., Petit-Palais Müzesi, Paris, Fransa.

Paul Cezanne, aslında Kübizmin tanımını, 1904'te Emile Bernard'a yazdığı mektubunda tanımlamış gibidir. Mektupta; "Tabiatı bir küre, bir koni, bir de silindir olarak kabul etmeli ve bunların topunu birden öyle bir perspektife sokmalı ki, her şeklin, her yüzü belirli bir noktada birleşsin" diye yazmıştır (Altuna, 1970, s.117). Paul Cezanne'ın mektubundaki tanımlamayı, Pablo Picasso da bir süre sonra benimseyip, Kübizmi ortaya çıkarmıştır. Paul Cezanne'a Modern Resmin babası denmesinin nedeni; Kübizmin temellerini atmıştır ve yüzyılı etkileyen akımın kurucusu olmuştur. Paul Cezanne, Empresyonizm ve Kübizm arasında köprü oluşturmuştur.

Kübizmin isim babası Henri Matisse'tir. 1908'de Henri Matisse bir sergide Georges Braque'in "Estaque'ta Evler" (Resim 1.6.) isimli resmini görmüş ve "küplere benziyor" diye alay etmiştir (Yılmaz, 2006, s.44).



Resim 1.6. Georges Braque, **Estaque'ta Evler**, 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 x 60 cm., Kunst Müzesi, Bern Romilly.

Kübizm, ilk olarak alaylı ve olumsuz bir anlamda kullanılmış olması, daha sonra bu olumsuz ve alaylı niteliğini kaybederek sanat anlayışı için bir genel kavram olma niteliğine kavuşmuştur.

Tunalı Kitabında (2003, s.164), Kübizm dönemi öncesinden ve Kübizm döneminden şöyle bahsetmiştir; Kübizme gelinceye kadar resimde görülen anlatım biçimleri yalnızca doğayı görmenin ve onu tekrarlayanın yeni türleri olmuştur. Oysa kübizm ile birlikte sanatta yaratma olayı tümüyle özerk (autonom) bir olay olmuş ve kübist anlayıştaki farklı sanatçılarda bu temel anlatım ilkelerinin ve düşüncelerinin yalnızca değişik biçimleri bulunmaktadır. Bunlar ise, 20. yy öncesi tüm Avrupa sanatı ile bağlanamayacak bir kopukluğu ifade etmektedir. Bu bakımdan, kübizm, 20. yy sanatında büyük bir devrim hareketi olarak ortaya çıkmıştır.

Resme farklı malzemelerin girmesi Kübizmde, Sentetik (Bireşimsel) Kübizm ile görülür. Kübizmle soyut sanatın da ortaya çıkışının bir çok nedeni vardır. O dönemde çalışan Picasso ve Braque 1909 ve 1911 yıllarında yaptıkları resimlerde, betimleme karşı soyutlama sorunu ilk olarak ortaya çıkar. Bu üsluba Çözümsel (Analitik) Kübizm denir. Picasso ve Braque'ın o

dönemde aynı binada oturmaları yaptıkları işleri de benzer kılmıştır. Çözümsel Kübist resimlerinin konuları genellikle atölye içi nesnelere ve kişilerdir. Çoğunlukla cansız doğa ve belli bir eşya ile insan resimleridir bunlar. Pablo Picasso ve Georges Braque, Kübist resimlerini, Paul Cezanne'inki gibi nesnelere açık seçik, onların fiziksel varlıklarını aralarındaki boşluğun değerini tam olarak vererek yapmamışlardır. Pablo Picasso ve Georges Braque kullanacakları resim diline daha çok yönelmişlerdir (Lynton, 2004, s.57). Georges Braque ve Pablo Picasso kendi anlayışlarını desteklemek için, Paul Cezanne'ın Konstrüktivist amaçlarını söz konusu etmişlerdir. Pablo Picasso, Georges Braque'la olan bu anlayışlarına, devrimci şiddetini katmıştır, Braque da yöntemsel yaklaşımını eklemiştir. Pablo Picasso ve Georges Braque, doğadan aldıkları nesnelere ve figürlere gittikçe güçlenen geometrik analiz uygulamışlardır (Bazin, 1998, s.525).

Kübizm'in döneminin çarpıcı ölçüde yeni akımı olmuştur ve yakın geçmişin çeşitli eğilimlerini bir araya getirmesi, dünyayı yepyeni açılardan yansıtmaya girişimi Kübizm'in benimsenmesinde çok etkin rol oynamıştır. 1912 de Pablo Picasso ve Georges Braque ikinci tür Kübizmine "Sentetik (Birleşimsel) Kübizm" adı verildi. Pablo Picasso ve Georges Braque'in yapıtları doğadan değil, sanattan ya da yapma nesnelere kaynaklanan değişik öğelerden oluşmuştur (Lynton, 2004, s.62).

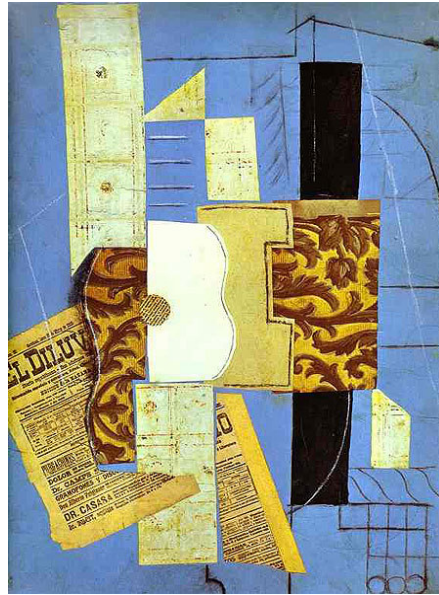
Analitik kübizm ve Sentetik kübizm karşılaştırıldığında, Analitik kübizmin çıkış noktası doğa ve doğa biçimleri, Sentetik kübizmin çıkış noktası düşünce dünyası ve geometri olmuştur. Bunu, Werner Haftmann'ın açıklaması ile söylersek: "Analitik kübizm'in bir şişeden soyut bir konus biçiminden bir şişe meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konus biçiminden bir şişe meydana getirir. Çünkü sentetik kübizm için de nesne dünyası ile olan ilgi büsbütün bırakılmaz" (Tunalı, 2003, s.172).

Sentetik kübizme ortaya çıkan, resme farklı malzemelerin girişini Pablo Picasso'nun "Bambu Sandalyeli Natürmort (Mayıs 1912)"unda görülür. Resmi, tuval üzerine yağlıboya olarak yapmış ve muşamba yapıştırmış, oval resminin çevresini de halat ile çevrelemiştir. Georges Braque'ta Pablo Picasso gibi resimlerinde gazete, duvar kağıdı vb. boya dışı farklı malzemeleri boyayla birlikte kullanmıştır.



Resim 1.7. Pablo Picasso, **Bambu Sandalyeli Natürmort** (Hasır Sandalyeli Ölü Doğa), 1912, Oval Tuval Üzerine Yağlıboya ve Muşamba, Kolaj, 29 x 37 cm., Picasso Müzesi, Paris.

Kübist sanatçılar için görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildir, verilen bir nesnenin ya da insanın çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümünün toplamıdır (Berger, 1999, s.18). Pablo Picasso'nun, Georges Braque'ın çalışmalarında görüldüğü gibidir.



Resim 1.8. Pablo Picasso, **Gitar**, 1913, Karakalem, mürekkep, kağıt yapıştırma, 66.4 x 49.6 cm., Modern Sanat Müzesi, New York.

2.2. Kübizm Sonrası Yapay Nesne

2.2.1. Marcel Duchamp ve Ready-Made

Marcel Duchamp yaşadığı yüzyılın (1887-1968)  nc  sanat ılarındanr. Marcel Duchamp, işlerini, izlenimciliğin yaratmış olduğu sınırların dışına, dil, d şunce ve görselliğin birbiri içinde var olduğu bir alana taşımıştır. 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 (Art in Theory, 1992, s.760,761).

Ready-Made Marcel Duchamp’la (1887-1968), Duchamp da ready-made ile bütünleşmiş ve birlikte tanınmıştır. Fransız-Amerikalı sanatçının asıl adı Henri Robert Marcel Duchamp’tır. Heykeltıraş Raymond Duchamp-Villion ve şair Suzanne Duchamp’ın kardeşi olan Fransız ressam Marcel Duchamp, 1887’de yedi çocuklu ailenin dördüncü çocuğu olarak Blainville’da dünyaya gelmiştir. Marcel Duchamp, sanat tarihine ready-made’leriyle girmiştir fakat daha önce, resim çalışmaları da yapmıştır.

Marcel Duchamp, resimlerine önce verdiği ismi yazar, sonra da biçimlerin ve bu biçimsel renklerin doğasına sızmak için renklerden ve biçimlerden yararlanmıştır. Apollinaire’e (Duchamp’ın yakın arkadaşı, Fransız şair, Gerçeküstücülüğün öncüsü) göre o dönemin yeni ressamları doğayı ayrıntılı inceleyip, kopya etmişlerse de doğanın görünür yanlarından kendilerini sıyıramamışlardır. Belirli bir resimle, belirli bir gerçek arasında bir bağ ancak izleyicinin sözleşmeleri yoluyla oluşturabilmiştir. Yeni ressamların bir kısmı bu sözleşmeyi reddetmiştir, bir kısmı da bu sözleşmeyi gözlemlenmeye, yeniden d kmektense tablolarına isteyerek resme yabancı ve gerçek ögeler sokmaya başlamışlardır. Marcel Duchamp’ta artık görünüşe kapılmayan sanat ılardanr. Apollinaire, o dönemde Marcel Duchamp’ın gelişim sürecini ve ulaştığı son noktayı göremeden bile şu yorumu yapabilmiştir; Marcel Duchamp’ın sanatı düşünmediğimiz g  te yapıtlar üretebilir. Toplumsal bir rol de oynayabilir. Sanat ile Halk’ı barıştırmak, belki de Marcel Duchamp gibi estetik kaygılardan böylesine sıyrılmış, enerjiyi böylesine vurgun bir sanatçıya düşecektir (Apollinaire, 1996, s.60-62).

Marcel Duchamp’ın, taşrada resim ve yontu üzerine çalışarak gününü gecisini geçiren sakin burjuva ortamından önce Paris’e ardından da New York’a uzanacak çizgi dışı bir serüvenin başlatıcı olacağını ilk yapıtlarına bakarak tahmin etmek zordu. “Klasik bir ifade

alanında, klasik (doğal) sayılabilecek girişimlerde bulundu ilk döneminde: Tuval üzerinde rengi, ışığı, dokuyu denedi; Kübizme giden çizginin duraklarında bakışını ve hünerini sınamdı. Bir noktada o güzergahtan kopmaya karar verdi. Kopuşu çağdaş sanatın yeni takvimini yaratacağı. Braque- Delaunay- Picasso üçlüsünün prizması bir yanda, dada hareketi bir başka yanda, Marcel Duchamp'ın projesini biçimlendiren geçişler olmuştu.” (Batur, 2000, s.5).

Marcel Duchamp'ın ready-madelerinin oluşmasında etkili olan Dadaizm; I. Dünya Savaşı sırasındaki Savaşın yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk içinde, geleceğe inançlarını yitiren sanatçıların oluşturduğu bir akımdır. Her şeyin anlamsızlığını, gereksizliğini, vazgeçmişliği ve hiçliği vurgular. Bıkkınlık ve nefret duyguları içinde, yıkılanı yerine yapma isteği olmadan, olayların acı bir alayla ele alınmasıdır. Savaşın yarattığı usdışı olaylar sanatçıları gülünç ve anlamsız olanın peşinde sürüklemiş, mantık ortadan kaldırılarak, bilinçaltı özgür kılınmıştır. Otomatizm yani hiçbir estetik önyargı, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenemeyen bilinçsizce, otomatik biçimde yapılan sanatsal çalışma kavramı bilinçli olarak ilk kez Dadacılık'ta kullanılmıştır. Grubun (Hugo Ball ve Richard Huelsenbeck) (Turani,2004, s.602) aldığı “Dada” adı (Tahta Oyuncak) bile böyle anlamsız bir biçimde gelişmiş güzel bir sözlükten seçilmiştir. Dadacılar, Gelecekçiler (Fütürizm)'in saygın toplumların kızgınlık dolu ve kışkırtıcı tavırlarını abartarak kullanmışlar ayrıca geleneksel sanat kavramına da saldırarak Karşı-Sanat kavramını geliştirmişlerdir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c.1, s.417). Akademik kuralların, güzellik anlayışı gibi değerlerin ters yüz olduğu sanat akımının adıdır, Dada (Sanat Sanat Dergisi, sayı:1, s.5). Batur'un kitabında yer verdiği, Andre Breton'un yazdığı İki Dada Bildirisinde, Kübizm'in bir resim okulu olduğunu, Fütürizm'in siyasal bir hareket olduğunu, Dada'nın ise bir anlayış olduğunu belirtmiştir. Dada yalnızca içgüdüyü benimsediğinden açıklamayı önsel olarak mahkum etmiştir (Batur, 2003, s.319).

Dada, Kübizm'dem kolaj tekniğini almıştır. Dadacıların, önde gelen isimlerinden biri Hans Arp'tır. Hans Arp, Dadacıların açtığı sergide dikkat çeken biriydi. Aslında Dadacılar sergi açması beklenmez bir durum gibi görünüyordu,çünkü söz konusu olan sanat değildi onlar için, sanatın tüm olarak karşısındaydılar. Hans Harp, nesnelere rastlantı yasalarına göre biçimlendirerek resimler yapmıştır (Resim 1.10). Romanyalı Şair Tristan Tzara da şapkasının içine, kağıtlara yazdığı sözcükleri atmıştır ve sonra onları tek tek çekerek şiirler derlemiştir. Hans Arp'ın, renklendirilmiş, birbirleri üzerine tutturulan tahtalardan yapılan biçimlerle meydana getirdiği rölyeflerinde (Resim 1.10.), sanatçı heykel sanatına da yaklaşmıştır (Turani, 2004, s.602).

Dadaistler'le birlikte, plastik sanatlarda nesnelerin kesilip biçilerek sanat ögesi haline gelmiştir, tahta, cam parçaları, ip, aletler, gazete parçaları, fotoğraf ve kumaş parçaları vb. şeyler 1915'ten bu yana sanata öge olarak girmişlerdir. Kübist sanatçılar, görüntüyü gerçeğinden ilk uzaklaştıranlar denebilirse, Dadaist sanatçılarda, tasvir sanatını ilk inkar edenler olarak görülebilirler. Dadaistler, nesnenin sanatta bizzat kendini temsil etmelerini isteyen bir anlayışları olmuştur (Turani, 1999, s.114).



Resim 1.9. Jean Hans Arp, **Benim Doğumundan Önce**, 1914, Kolaj, 4 3/8 x 3 5/8 cm., Özel Koleksiyon.



Resim 1.10. Jean Hans Arp, **Tristan Tzara'nın Portresi**, 1916, Boyalı Tahtadan Kabartma, 40 x 32,5 x 9,5 cm, Sanat ve Tarih Müzesi, Cenevre.

Hans Arp'tan sonra o döneme ve sanat tarihine “ready-made”leriyle ismini vermiş olan Marcel Duchamp'ın o dönemde, “Merdivenden İnen Çıplak” (Resim 1.12.) adlı yapıtıyla, sanata karşı bir davranışı içeren alt yapısına karşın, Kübist ve Fütürist özellikleri de yadsımamıştır. Merdivenden İnen Çıplak resmiyle Marcel Duchamp, dışsal bir mekanik hareketin objede/figürde yansımısını anlatmıştır, Dada 1913 yılında Asamblaj'ın önemli

gereçlerinden biri olan Ready-Made / Hazır-Yapım'lara M. Duchamp ile başlamıştır (Sanat Sanat Dergisi, 2003, s.1). Marcel Duchamp, ilk Dada'cı deneyleri yaparak ve estetiği kökünden reddederek kullanılan eşyaları amaçlarından uzaklaştırıp yeni bir ilişki için bir araya getirerek sanat eserine ulaştırmıştır.

En etkili Dada sanatçısı olan Marcel Duchamp'ın tüm Dada'cılarda olduğu gibi kontrolden bilinçlice vazgeçme tavrı vardır. Aynı zamanda iyi bir satranç oyuncusu olan Marcel Duchamp: "Satranç, davranış ya da devinimi imgelemektir ve tümüyle anlksaldır" demiştir. Marcel Duchamp sanatçıların çoğunun kendini yinelediklerini düşünmektedir. (www.sanatmerkezi.org., 10.12.2007).

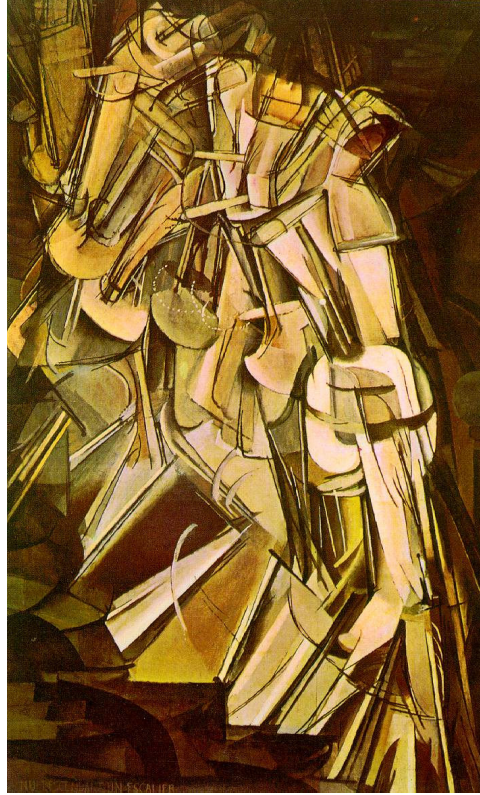


Resim 1.11. Marcel Duchamp, **Doktor R. Dumouchel'in Portresi**, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 65 cm. Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika.

Resim çalışmalarında önce fovizm eğilimler, sonra kübist eğilimler, daha sonra da "Merdivenden İnen Çıplak" adlı resmiyle fütürizme yaklaşmıştır (Resim 1.12). Merdivenden inen çıplak, modern resmin kilometre taşlarından biri olmuştur. Fütüristlerinkine benzer araştırmaların bir sonucudur. Devinimi betimleme isteği, parçalanmış bir uzam algısı, makineciliktir. Paris'teki ilk fütürüst sergisinin tarihi 1912'dir ve Marcel Duchamp bir yıl önce yağlıboya ile Çıplak'ın bir taslağını boyamıştır bile. Ayrıca benzerlik son derece yüzeysel olmuştur. Fütüristler dinamik bir resim adına devinimi ön plana çıkartmak istemekteydiler. Marcel Duchamp devinimi gecikme, çözümlenme kavramıyla karşılamaktaydı. Onun önerisi çok daha nesnel ve çok daha az yüzeyseldir. Devinim yanılması yaratma savında değildir. Fütürizmin, kübizmin devinimsiz nesne anlayışına karşı

olduğu doğrudur. Ama Marcel Duchamp bu devinimsizlik ve devinim kavramlaştırmasını aşarak onları aynı potada eritmek istemektedir. Fütürizm duygudan yana, Marcel Duchamp ise düşünceden yana olmuştur. Marcel Duchamp kübizmden geliyordu ve renkleri daha az lirik son derece yalın ve yoğundu. Parlaklığa ve sertliğe yer yoktur, Marcel Duchamp'ta (Paz, 2000, s.139).

Merdivenden İnen Çıplak resminde, çıplak olduğu net anlaşılmamaktadır. Çıplak, demirden giysisi bir araba ya da uçak zırhını andırmaktadır. Dişil bir söylem, çıplak kadın, tehdit edici ve kasvetli bir aygıtta dönüşmektedir. Sanatçının bu resminde, çıplak geçmişte kalan “derisi yüzülmüş”ün yerine geçmektedir. İçsel araştırmanın nesnesi konumundadır. Octavia Paz'a göre, Sanatçının tablolarından her biri simgesel bir otoportredir (Paz, 2000, s.139).



Resim 1.12. Marcel Duchamp, **Merdivenden İnen Çıplak**, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146 x 89 cm. Philadelphia Milli Müzesi, Amerika.

Batur'un (2003, s.322) kitabında, Marcel Duchamp'ın ready-made'e geçtiği dönemlerde, Marcel Duchamp'ın kendisinden birebir cümlelere yer vermiştir ; “Daha 1913'te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım (Resim 1.13.). Birkaç ay sonra ucuza bir kış akşamı manzarasını satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi “Eczane” diye adlandırdım.

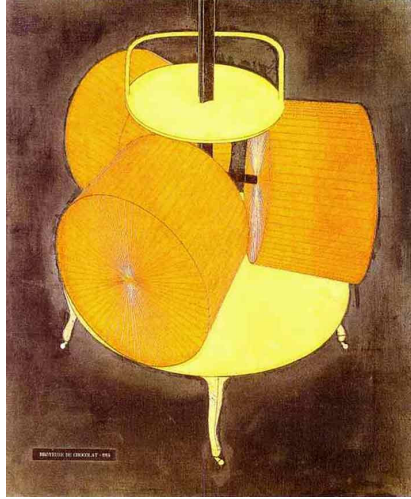
1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de “Kol kırılmasına Olasılığına Karşı” (Resim 1.18.) diye yazdım. Söz konusu iş sunuş biçimini adlandırmak için Ready-Made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma.”(Batur, 2003, s.322).
Diyerek sanat tarihine ilk ready-made kavramını sokmuştur.



Resim 1.13. Marcel Duchamp, **Bisiklet Tekerliği**, 1913, h.126.5 cm., Arturo Schwarz Koleksiyonu, Milan.

Marcel Duchamp, ready-made'lerinin üretimini az sayıda yapmıştır. Çünkü izleyici için, sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu fark etmiştir ve bu tehlikeden kurtulmak için, ready-made'lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmuştur (Batur, 2003, s.323).

Marcel Duchamp ready-made'lerinin sayısını az tutmuştur fakat, Sanatçının orijinal ready-made'leri kaybolmuştur ve bu yüzden müzelerde kopyaları bulunur. Bu durumu, örneğin Picasso'nun “Bambu Sandalyeli Natürmort” eserinde, aynı malzemelerle yapılmış kopyası yoktur. Yılmaz (2006, s.120), kitabında, Marcel Duchamp'tan bir sözü yazmıştır, “Bir hazır-yapıtın kopyası aynı iletiyi aktarabilir” demiştir. Buradan, Marcel Duchamp'ın çalışmalarını herkesin edinebileceği ortaya çıkar, sonucun nesne değil, düşünce olduğu ortaya çıkmaktadır (Yılmaz, 2006, s.121).



Resim 1.14. Marcel Duchamp, **Kakao Öğütücüsü No:2**, 1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Tel, Kurşun.

1913'te de "Kakao Öğütücüsü"nü yapmıştır ve makinesel resimlerinin ilki olmuştur. 1913 yılı Marcel Duchamp'ın gelişiminde önemli olmuştur. Çünkü, uzam-zaman, fizik, dördüncü boyut çalışmaları yapmıştır. Tam da bu sıralarda kütüphane memuru olarak çalışmış ve burada geçirdiği zamanın perspektife bakış açısı alanında çalışmalarına katkısı olmuştur.

Marcel Duchamp yaşadığı dönemde, resme ironik bir boyut kattığı ve resim sanatıyla kimsenin kaldıramayacağı bir biçimde alay ettiği doğrultusu vardır (Ana Britannica, cilt:7, 2000, s.504-506).

Marcel Duchamp, 1913'te yaptığı "Bisiklet Tekerliği" (İlk ready-made çalışmalarından) çalışmasının yanında, 1913'te yaptığı diğer işleriyse; "Özel Kılık ve Üniformalar Mezarlığı no:1" (dokuz erkeksel kalıp klasik perspektifi kullanıyor ve erkeklerin bir nevi sınıflaması söz konusu). 1913-14'te "Üç Durdurma-Ölçü" (asemblaj), 1914'te "Durdurmalar Ağı" (üç katman, 9 kılcal boru), "Eczane" (düzeltilmiş ready-made), "1914 Kutusu" (fotoğraf camı-kutu içinde notlar), "Kakao Öğütücüsü No:2 için Etüd", "Kakao Öğütücüsü No:2", "Özel Kılık ve Üniformalar Mezarlığı No:2" ve "Şişe Kurutucusu" öncü ve hazırlık çalışmalarıdır. Onun Ready-made'lerinde sanat dogmaları ve geleneklerine karşı alaycı bir yaklaşım hakimdir. "Yaşamımı ise Fansızca dersleri vererek kazanıyordu. Resimlerini de dostlarına ya parasız veriyor ya da simgesel bir ücret karşılığında satıyordu. Yaşamının sonuna kadar bu tutumunu sürdürmüştür."(Ana Britannica cilt:7, 2000, s.504-506).

Marcel Duchamp, Mona Lisa'ya sakal ve bıyık ekleyerek altına L.H.O.O.Q yazmış ve bunu fonotetik ve dadaistçe bir oyun olarak sunmuştur (Resim 1.12). Duchamp'ın

parodilerinden birisi, bir Mona Lisa reproduksiyonu üzerine çizdiği sakal ve bıyıktır. Marcel Duchamp, şişe rafı ya da kar küreği gibi seri üretim ürünlerini heykel olarak sergileyerek “yüksek sanat”, “kültür” ve pazardaki ürünler hakkındaki geleneksel düşünce ve kanıları hedef almıştır. Görsel parodilerini eserlerine verdiği isimlerle de güçlendirir: Çeşme isimli eserini “R. Mutt” (Bir yandan Amerikalı sanatçı tarafından yapılmış izlenimi verirken bir yandan da Almandaki Armut - fakirlik kelimesinin anlamını da kullanarak) olarak imzalaması, üzerine sakal çizdiği Mona Lisa'yı (Fransızca “elle a chaud au cul” olarak okunup “kızın kalçaları yakıcı” olarak tercüme edilebilecek) L.H.O.O.Q olarak adlandırması gibi. (www.fotoritim.com).



Resim 1.15. Marcel Duchamp, **L.H.O.O.Q.**, 1919, 19.7 x 12.4 cm., Paris, Özel Koleksiyon.

Fransız Şair ve Gerçeküstücülüğün öncüsü, Guillaume Apollinaire (1880-1918) (Duchamp'ın yakın arkadaşı), Duchamp'la ilgili düşüncelerinde; Marcel Duchamp'ın yeterli sayıda tablosu olmadığını, olanlarında birbirinden farklı olduğunu, ve bu durumda yeteneğine ilişkin yargıda bulunamayacağı söylemiştir. Apollinaire, bu düşüncelerini, daha Marcel Duchamp'ın ready-made'lerini göremeden, söylemiştir (Apollinaire, 1996, s.60-62).

Marcel Duchamp, 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. Bir insanın kadın, çocuk, villa, araba vb. sorumluluklar ile hayatını cendereye soktuğunu erken yaşta kavradım. Yaratma sıkıntısına yabancıyım. Çünkü resmin bu konuda bana yardım etmesi mümkün olmadığı gibi, kendimi ifade etmek için de en ufak bir baskı hissetmedim. Sabahtan

akşama kadar çizip taslakları tamamlama şeklindeki o tuhaf ihtiyacı hiç duymadım ve bundan pişman değilim.” (Ergüven, 2000, s.121).

Marcel Duchamp sanatında olduğu gibi hayatında da tembelliğin keyfini çıkarmıştır. Marcel Duchamp’ın yaşam üzerine söylediği bir cümlede sadece yaşayıp nefes alıp vermenin, çalışmaktan çok daha cazip geldiğini anlatmıştır ve kendisiyle ilgili bir sürü değişiklikler yapmak istemiştir. Önce kimliğini değiştirmeye kalkmış ve Katolik olmaktan kurtulup Yahudi ismi aramıştır ama beğendiği bir isim bulamayınca cinsiyetini değiştirmeye karar vermiştir. Marcel Duchamp; bunun gibi aklına esen bir çok şeyi yapmıştır. (Ergüven, 2002, s.273).

Bu bağlamda sözcük oyunlarına özel bir tutkusu olan Marcel Duchamp’ın yapıtlarını da aynı anlayışla adlandırdığı görülür. Örneğin ilk ready-made’lerinden biri olan kar küreğine Kırık Kol Öncesinde adını öylesine, anlamsız olduğu için koymuştur; ama her şeye olduğu gibi ona da bir anlam bulmakta gecikmemiştir ademoğlu. Merdivenden İnen Çıplak’ın yarattığı şok etkisine gelince, bunda resim ile adı arasındaki uyumsuzluğun ne denli etkin bir rol oynadığını bilmeyen yoktur” (Ergüven, 2002, s.273).

“1960’lardan itibaren bir Magnet gibi gündeme gelen Marcel Duchamp da, kısa sürede efsaneye dönüşür; O, XX. Yüzyılın sanatı ile özdeşleşmiş bir mitos olmuştur.

Marcel Duchamp’ın hayatı bu, sanatından başka bir şey değildir gerçekte, karşı çıktığı şeylerin toplamıdır. Ne var ki, burada altı çizilmesi gereken nokta sadece neye karşı çıktığı değil, muhalif kimliğin gereğini yerine getirmekte gösterdiği kararlılıktır. Dünyaya karşı kimsenin cesaret edemediği bir tavır alan Marcel Duchamp, şaşılacak bir tutarlılıkla bunun sonuçlarına sonuna kadar katlanarak eşsiz ve tekrarı mümkün olmayan bir örnek vermiştir bize (Ergüven, 2000, s.123).

Marcel Duchamp’ın görmeye karşı açtığı savaş hatırlanırsa: Muhatabı göz olan resim, yapmak fiiliyle özdeşleşen etkinliğe ters düştüğüne göre, önce resmi reddetmek zorunda kalmıştır Marcel Duchamp; daha da önemlisi, sanat ve resim düpedüz yadsıdığı şeyler olmuştur. Buna göre başlangıçta din, felsefe ve ahlak ile iç içe olan sanat, görmenin hazzına tamamen yabancıdır. Dolayısıyla resmin salt göze hitap ettiği düşüncesi, olsa olsa uygarlığın yol açtığı bir kuruntudur yalnızca. Nitekim hiçbir biyolojik gereksinmeye yanıt vermeyen sanatın hayatı daha güzel ve anlamlı kıldığı yolundaki yaygın kanı da safsatadan başka bir şey değildir; sanata gerçekten bir ihtiyaç duyuluyorsa, bunun yerini almaya hazır tek şey

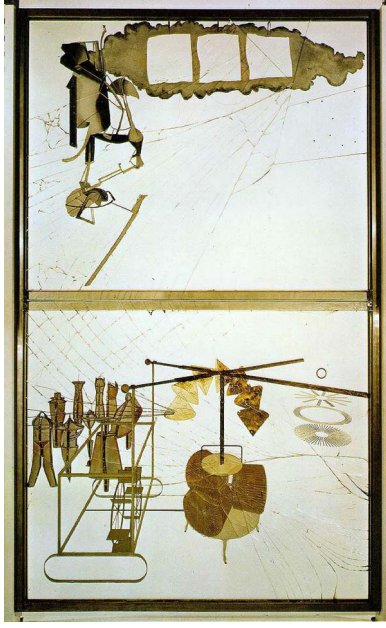
solumak'tır, tüm avant-garde sanatçıların da koşulsuz paylaştığı üzere, sanat ile yaşam arasındaki sınır çizgisinin nihai feshidir hiç kuşkusuz (Ergüven, 2000, s.123).

Marcel Duchamp'ın öngördüğü üretim modelinde yeni -uğruna çaba sarf etmeye değer yegane şey de budur zaten-, daha önceki tüm örneklerden mutlak kopuşu imler; organik sürekliliğin ön koşulu, etkileşimin kesinkes iptalidir. Ancak başkalarının etkisine karşı koysa bile, daha önce yaptıklarından etkilenmek çoğu sanatçının değişmeyen yazgısıdır: dolaylı yoldan da olsa kendisine ait herhangi bir ayrıntıyı tekrarlayan sanatçı, ister istemez “yeni”ye veda etmiştir. Sanatta beğeni ve yargılama hakkı, tekrar'ın meşrutiyetini tescil eden büyük bir aldatmacadır; ve Marcel Duchamp'ı bundan daha fazla rahatsız eden bir şey yoktur.

“Bütün bunlar, Marcel Duchamp'ın hangi gerekçe ile müzeleri protesto ettiğini de ortaya koyar. Sanat tarihinde Giotto di Bondone'dan, Rembrandt Harmenszoon van Rijn'a, Ucello'dan Pablo Picasso'ya kadar hiçbir ölümlü, bir ya da ikiden fazla kayda değer bir şey üretmemiştir hayatı boyunca; müze duvarlarında asılı duran şeyler ise çoğun bu başyapıtlar değil, yalnızca isimlerdir-gerçekte çöplüğe atılması gereken bu uyduruk şeyler, resim tacirleri yüzünden nerdeyse zorla kabul ettirilmektedir bize. Bu nedenle sahiden sanat yapmak, üretmeme hakkına sonuna dek kullanmaya hazır olanın harcıdır; tekrar, kapıda beklemektedir çünkü.” (Ergüven, 2002, s.274).

Marcel Duchamp'ın önemli baş yapıtlarından biri de “Bekarları Tarafından Çınlıçplak Soyunmuş Gelin, Eşit”tir (Resim 1.16). Sanatçının eserinin birinci teması; cinsellik, ikinci teması makinedir.

Marcel Duchamp, Resim 1.16'daki çalışmasında kalıcılık niteliğini elde etmek için, tuval yerine cam kullanmayı tercih etmiştir. Renkleri, iki cam arasına hava almayacak şekilde kullanmıştır. Sanatçı, ikiye bölünmüş görünen çalışmasının üst tarafında, kendi kız kardeşini, kraliçeleri ve gelinleri konu alan bir dizi resmin özümsenmiş sonucunu göstermiştir. Resmin alt tarafında, yarı uydurulmuş, yarı bakılarak resmedilmiş makineler vardır. Resimde görülen çark, hareket ettirilen edilgen bir araç, kakao değirmeni ise kendisi hareket eden etkin bir araçtır. Bu araçların yanında dönen ve döndürülen başka biçimlerde vardır. Panonun alt bölümünde ustaca sağlanmış perspektif duygusuyla ve yatay bir düzlem üzerinde ölçülebilir bir yükseklikle, hemen ilişki kurulabilecek gerçek bir dünyayı anımsatır. Eserde, arka plan olmadığı için sergilenen yerlerde mutlaka çevresindeki cisimler araya girebilecektir (Lynton, 2004, s.133).



Resim 1.16. Marcel Duchamp, **Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin**, (Büyük Cam), 1915-23, Cam Üzerine Yağlı Boya ve Kurşun Tel, 272.5 x 175.8 cm., Philadelphia Sanat Müzesi.

Resim 1.17. Marcel Duchamp, **Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin**, 1915-1923, 277,5 x 175,8 cm., Philadelphia Sanat Müzesi.



Resim 1.18. Marcel Duchamp, **Kırık Kol**, 1915, Kürek, Tahta ve Galvanize Çelik, Demir. 121.3 cm., Amerika.

Marcel Duchamp izleyici üzerinde özellikle şok etkisi yaratmayı amaçlamamıştır: Ama bu etkinin ihtimal dahilinde olması da O'nun umrunda olmamıştır; zira sarsıcı (kışkırtıcı) olmaya peşin peşin koşullanan kişi, en azından yadsıdığı şey dolayısıyla önceki örnekleri

dikkate almak zorundadır; bu ise, farkına varmadan tekrar'a çıkarılan davetiye, yeni'yi karartma hazır gölgedir (Ergüven, 2002, s.276).



Resim 1.19. Marcel Duchamp, **Şişe Kurutucusu**, 1914/64. Şişe rafı, Galvanize Çelik ve Demir, 59 x 37 cm. Orijinali Kayıp, Kopyası Özel Koleksiyon.



Resim 1.20. Marcel Duchamp, **Stopaj Ağı**, 1914, Paris. Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kurşun Kalem, 148.9 x 197.7 cm. Estate of Marcel Duchamp, Modern Sanat Müzesi, New York.

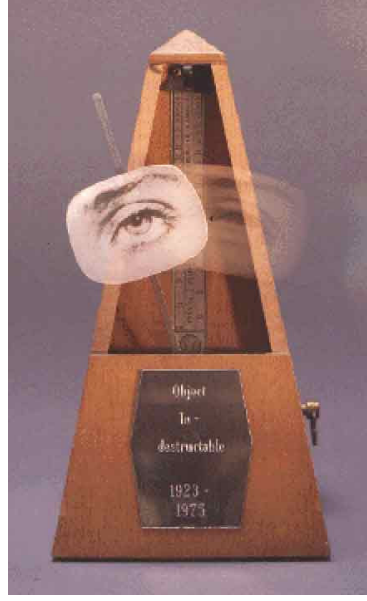
Marcel Duchamp'ın, sanat tarihinde, ready-made işi olarak duyurduğu en önemli yapıt, Fountain (Çeşme) eseridir (Resim 1.21.). Sanatçı, 1917'de Mott Works firmasının yaptığı bir porselen pisuarı, "R. Mutt" imzasıyla, bir sergiye göndermiştir. Bu sergi de, düzenleme kurulu Marcel Duchamp'ın işini, sergilemeyi göze alamadığı için, halka gösterilmemiş, başka bir yerde muhafaza edilmiştir. Bu işin varlığını, Marcel Duchamp'ın fotoğrafçı arkadaşı ve galeri sahibi, Alfred Stieglitz'in çekmiş olduğu fotoğraftan bilinmektedir. Bu objeye verilen

yeni isimden, Çeşme ve konumundan, işin amacının değiştirildiğini anlaşılmaktadır. Marcel Duchamp'ın amaçladığı önemli bir değişik sanatçı, sanat-objesi ve halk ilişkileri olmuştur. Sanatçı yaratıcılığını, sıradan, seri üretim sonucu bir ürün seçerek kullanmıştır. Böylece bir nesnenin yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliği ile sağlanmıştır. Sanatçının, bir pisuara, fırçasıyla "R. Mutt" imzası atması, bu sıradan nesneye, bir anlam kazandırmıştır (Lynton, 2004, s. 131).



Resim 1.21. Marcel Duchamp, **Çeşme**, 1917, Porselen Pisuar, 23.5 x 18 cm, y: 60 cm. Özel Koleksiyon.

Marcel Duchamp, farklı tempoda oynadığı ancak perde kapandıktan sonra fark ettiğimiz bir aktörü çağırıştırır bu oyunda; oyun bitmiştir, ama onun replikleri hala devam etmektedir; 1900'lerde öncü sanat adına yapılan her şeyde alkışlarının ilk-o, muhtemelen yeni demeyi tercih ederdi buna- muhatabı olması da, hiç şüphe yok ki bu yüzdendir hep (Ergüven, 2002, s.276).



Resim 1.22. Man Ray, **Bozulmaz Sanat Eseri**, 1923, Tahtadan Metronom ve Güz Fotoğrafi, New York , Paris.



Resim 1.23. Man Ray, **Otoportre**, 1933, Karışık Teknik (Bronz, Cam, Tahta, ve Gazete Kağıdı) , 35.6 x 21.1 x 13.7 cm., Smithsonian Amerika Sanat Müzesi.



Resim 1.24. Man Ray, **Cadeau** (Seri II), 1970, Metal, Düz Demir, 15.4 x 8.7 x 12.2 cm., Smithsonian Amerika Sanat Müzesi.

2.1.2. Joseph Beuys

Joseph Beuys, 1921’de Almanya’da doğmuştur. Alman sanatçı, Joseph Beuys, çağdaş sanatı en fazla etkileyen sanatçılardan biridir. Beuys’un, hem sanatçı, hem öğretmen ve politik kişiliğiyle, bir çok çevrede etkisi görülmüştür.

Politikaya yakın ilgi gösteren sanatçı, insancıl bir toplum savunucusu olmuş ve amacı, yaşamın ve sanatın kimliği olmuştur. Kendi “sosyal heykel” fikrine uygun olarak, yaratıcı düşünmeyi ve sosyal davranmayı bir sanat eseri olarak açıklayan Joseph Beuys, kışkırtıcı bir şekilde geleneksel sanat kavramını genişletmiştir. Böylece sansasyonel eylemler, performanslar ve yerleştirmeler Joseph Beuys’un eserlerinin temeli olmuştur. 1945 yılı sonrasında sanat tarihinde yerini almış ve sanat alanında benzersiz bir yer edinmiş olan Joseph Beuys, halen de 20. yüzyılın en tartışılan sanatçılarından biridir (www.europist.net. 10.12.2007).

Marcel Duchamp’ın insan yapısı herhangi bir nesneyi (ready-made) alıp, imzalayarak ün kazanmıştır, Duchamp’tan daha genç olan sanatçı Joseph Beuys’da Marcel Duchamp’ın izinden gitmiştir ve “Sanat” kavramını genişlettiğini iddia etmiştir (Gombrich, 1999, s.601). “Sanat diye bir şey yoktur aslında” diyerek de tek tür bir akımın içinde olmaktan rahatsız olmuştur.

Beuys'un sanatından önce, o dönemin koşullarından bahsetmek gerekir. İnsanlık uygarlık tarihini, doğa üzerinde egemenlik kurduğu ve doğayı sömürdüğü süreçle eşdeğer görmesinin sonuçlarına, 18. yy'da Sanayi Devrimi ve 19. yy'da kapitalist üretim tarzının gelişmesinin olumsuz sonuçlarıyla birlikte, 20. yy'da yaşam koşullarının sınırlanmasına bağlı olarak daha açık bir şekilde katlanmak zorunda kalmıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası dönemde modernliğin sadece ilerlemeye dayanan çizgisel gelişmelerinin olmadığını ortaya çıkartan çevresel sorunların 60'lı yılların sonu, 70'li yılların başında endüstriyel kirlenme, radyasyon yayılımı, hızla büyüyen şehirlerle ekolojik yapının tahribatının, sanatsal ortamda da sanatın toplumsal rolünün ne olduğu ve ne olabileceğine yönelik soruları da gündeme getirerek sanat eserleri üzerinden de tartışılmaya başlanmıştır. Greenberg, Fried gibi modernist sanat eleştirmenlerinin sanat eserinin biçim ve konu yönünden sadece kendine odaklanması gerektiğine dair görüşlerinin geçerliliğini yitirmeye başladığı 60 sonları ve 70'lerde çeşitli oluşumlar ve bireysel çıkışlar çevre sorunları konusunda sanatın değişen işlevine yönelik olarak, sanat eserlerinin içinde buldukları ortamı değiştirme gücü hakkında mesaj iletmeye çalışmışlardır. Çevre sorunları ve diğer toplumsal sorunlara bağlı olarak sanatın değişen çizgisi doğrultusunda, Arte Povera ya da Earth Art gibi oluşumlar içinde bulunan sanatçıları da etkileyen Beuys, çevre sorunlarına bütünsel açıdan yaklaşmıştır. Tüm sanat yaşamı boyunca sanat ve yaşam arasındaki sınırları kaldırmaya çalışmıştır ve bu sebeple resimlerini, çizimlerini, seminerlerini, aksiyonlarını ve politik arenada yaptıklarını sanatının bir parçası olarak görmüştür. Bilime duyduğu ilginin doğal sonucu olarak hayvanlara ve bitkilere duyduğu ilgi sanatında görülmüştür. (www.radikal.com.tr., 01.12.2007).

Joseph Beuys, sanat tarihi içinde Fluxus eylemleriyle tanınmıştır.

Fakat Beuys'un farklı farklı çalışmaları vardır. Joseph Beuys'un sanat ortamına girmesi değişik bir şekilde olmuştur, II.Dünya Savaşına gönüllü pilot olarak katılmıştır ve uçağın düşmesiyle, Kırımlı Tatarlar tarafından bulunmuştur. Yaralı ve donmak üzere olan Joseph Beuys'a, iç yağlı sürüp, keçeyle sarmışlardır. İki yıl tutsak kalmıştır. İşte Beuys'un Sanat hayatını etkileyen bu dönemi olmuştur. Beuys Şaman kültüründen etkilenmiştir, etkilenme durumu, Joseph Beuys'un tutsak kaldığı yerde yaşayan Tatarların ve diğer Türk boylarının, göçer kavimlerin çok önceden beri Şamanist olmasıdır (Yılmaz, 2006, s.274). Joseph Beuys'un şaman kültürüyle direk ilgili olan bir çok çalışmaları vardır. Örneğin, çalışmalarından biri olan, 7.000 meşe dikmesi gibi.

Joseph Beuys'un hayatında yağ, keçe ve bakırın yeri, anlamı çok farklıdır; yağ; yakılmış, depolanmış enerji demek, irade demek, aynı zamanda kaotik bir özelliği de vardır. Joseph

Beuys'a göre, arının yaptığı balmumuna da benzetir yağı, her ikisinin de belli bir biçimi yoktur, ısıtılınca, yağ da balmumu da erir, harekete geçer, bu durum da onların asıl kaotik özellikleridir. Etkilere göre şekil değiştirebilirler. Joseph Beuys, kendi sanatını arının sanatına benzetir. Sanatçıya göre, geometrik ve plastik olmak üzere arının ürününde iki özellik vardır. Geometrik olanın, bildiğimiz petek gibi, belli bir biçimi vardır, kalıcı değildir, ısındığında yapısı değişir, çünkü plastiktir. Keçe; yalıtım maddesidir, vücut ısısını korur, sıcak ve soğuk arasındaki dengeyi sağlar, enerji depolar. Bakır; iletkenidir. Joseph Beuys'un, Avrasya Bastonu adını verdiği, bir ucu eğri bakır bir çubuğu vardır, Resim 1.29'da görülen çubuktur. Beuys her şeyin kökeninin doğuda olduğuna, bu çubuğunda doğudan batıya doğru giden yönü belirlediğine ve iletişimi sağladığına inanmıştır. U biçimli olması, akımın tekrar eski yerine dönmesi demektir (Yılmaz, 2006, s. 275).

Beuys sanat dışı kullandığı malzemelerle Marcel Duchamp'a benzetilmiştir. Örneğin, Marcel Duchamp'ta nesnelere kendi işlevlerinden uzaklaştırılarak, nesnelere sanat eseri olup olmaması sorgulanmıştır. Doğrudan nesneyi ele alıp ortaya koymuştur.

Beuys'un çalışmalarında sık kullandığı malzemeler, kemik, bitki artıkları, tüy, fidan, ölü tavşan, kurt gibi organik varlıklar, kablo, elektrik feneri, cep saati, akü, televizyon, vida, askı, mıktanıs, piyano, radyo gibi teknolojik nesnelere, çikolata, pasta, margarin, bal, patates, kendi yaptığı sucuk gibi yiyecekler, karatahta, eldiven, gibi oyun nesnelere, farklı kimyasal sıvılar... gibi nesnelere olmuştur (Yılmaz, 2006, s.276).

Joseph Beuys'un bir çok farklı malzeme kullanarak yaptığı çalışmalarından biri, "Fat Chair (Yağ Sandalyesi)" dir.

Sanatçının "Yağ Sandalyesi" (Resim 1.25.) çalışmasına bakıldığında; Joseph Beuys'un dilin anlatımını, insan üretimi ile yaratıcılığını ve bunların kültürel alandaki sundukları olanakları tartışmaya açtığı bir çalışmadır. Sanatçı iskemlenin arkalığını ve oturma bölümünün köşesine yerleştirdiği katı yağ , insan bedenine cinsel, sindirim ve boşaltım işlevlerinin kimyasal süreçlerinin oluştuğu bölgeye dikkat çekmektedir. Beuys'a göre bedenin bu bölgesi psikolojik açıdan irade ile ilişkilendirilmektedir. 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 (Atakan, 1998 , s.34).



Resim 1.25. Joseph Beuys, **Fat Chair**(Yağ Sandalyesi), 1964, Yağ ve Tahta Sandalye.

Sanatçının, keçeyle kullandığı çalışmalarından biri de 1968’te yaptığı “Evervess”tir (Resim 1.26.). Sanatçı, tahta kutuların içine yaptığı yerleştirmeleri bir çok çalışmasında kullanmıştır.



Resim 1. 26. Joseph Beuys, **Evervess II**, 1968, İki Soda Şişesi, Biri Keçeyle Sarılmış, Üstü Baskılı Yazılı Tahta Kutu, 27 x 16.5 x 9.5 cm., Rene Block Galerisi, Berlin.



Resim 1.27. Joseph Beuys, **Kızak**, 1969, Tahtadan Kızak, Keçe, Kemer, El Feneri, Halat, 35 x 90 x 35 cm., Rene Block Galerisi, Berlin.

Joseph Beuys'un çalışmalarında ürün, süreç olmuştur; daha doğrusu, sanatçının sürece yayılmış eylemi olmuştur. Sanatçının çalışmalarından;

“Keçe Takım Elbise” (Resim 1.28) Joseph Beuys burada keçeye anlam ve görev yüklemiştir. Daha önce, savaş döneminde yaşadıkları ile bağlantılı olarak keçeyi yalıtıcı ve koruyucu güvenli bir kumaş olarak tanımlamıştır (Sanat Kitabı, 1997, s.43).



Resim 1. 28. Joseph Beuys, **Keçe Takım Elbise**, 1970, 170 x 60 cm., Rene Block Galerisi, Berlin.

Joseph Beuys'un, eylemlerinden biri olan “Amerika’yı Seviyorum Amerika’da Beni” isimli çalışması, Beuys’un II. Dünya Savaşı sırasında, Alman savaş uçağının pilotluğunu yaptığı

dönemden, izleri taşır. O dönemde, Amerika Japonya'ya iki atom bombası atmış, bunu gören Almanya da kayıtsız şartsız teslim olmuştur. O savaşta, bir Alman savaş uçağının pilotu olan Joseph Beuys, Uçağı Kırım semalarında Ruslar tarafından düşürülmüştür; karda donmak üzereyken Tatarlar tarafından kurtarıldığı, ölümden dönmüş olması, bir süre de savaş esiri olarak alıkonuluşundan bahsedilmişti, işte Joseph Beuys'un bu çalışması yaşadıklarından etkilendikleridir.

Sanatçının “Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni” isimli performansını, 1975 yılında yapmış olduğu çalışmalarından biridir. Sanatçı keçelere sarılmış bir vaziyette ambulans ile evinden alınmış ve bir sedye yardımı ile uçağa yerleştirilmiş daha sonra Amerika'ya gönderilmiştir. Amerika'ya getirildikten sonra tekrar bir ambulans yardımı ile alınıp galeriye götürülmüştür. Galeride ise çölden yakalanmış bir kır kurdu getirilmiştir. Bunun dışında Beuys'un başında lale biçimli bir şapka, galeride ise saman yığını , keçeden yapılmış paspas, üçgen, eldivenler, türbin sesi, el feneri ve bir borsa bülteni bulunmaktadır. Sanatçı galeride bulunduğu yerde bazen bir insan bazen de bir çoban gibi davranmıştır. Sanatçı bu kır kurdu ile 5 gün boyunca yaşamıştır. Performansı sonuçlanınca tekrar sedye ile eve götürülmüştür. Beuys'un burada göstermek istediği aynı zamanda bir enerji transferi idi. Kendi insanlığını doğaya dönüştürme çabasına girmiştir. Sanatçının bu çalışmasında kullanılan her nesnenin simgesel bir görevi bulunmaktadır. Açıklanacak olursa; Üçgen, bilinci simgelemektedir. Türbin sesi; sınır tanımayan enerjiyi, eldivenler; Joseph Beuys'un ellerinin serbest hareketini ve ellerin çok değişik araçları kullanabilme yeteneğini simgelemektedir. Borsa haber bülteni; satılabilir malların üretimine dayanan gücü, paraya dayalı Amerikan ekonomisini, el feneri; enerji ve ışığın fenerin içindeki pille zamanla azalmasını simgelemektedir (Atakan, 1998, s.34).

Joseph Beuys'tan sonra eylemin en önemli kahramanı olan kurt ise, çok eski zamanlarda Amerika'ya Orta Asya'dan yerlilerle birlikte gelerek bu topraklara yerleşen bir kurt cinsini temsil etmekte, Kurt ayrıca Amerikan yerlileri (Kızılderililer) demektir. Kısaca, kurt 'asıl Amerika'ydı Beuys'un gözünde. Gösteri sırasında eldivenlerini kurda vererek, simgesel olarak dostluk elini uzattı. Beş gün boyunca birbirlerini incitmemişler; aynı mekânda yemek yemişler, barış içinde yaşamışlardır. Bu süre içinde kurt zaman zaman Joseph Beuys'un keçesinde uyumuş; buna karşılık, saman ve otlardan yapılmış kendi yuvasında Beuys'un uyumasına izin vermiştir. Tıpkı Tatar ve Kızılderili kültüründe olduğu gibi, kurdun insanın anlayamayacağı kadar güçlü bir sezgisi, ruhu olduğuna inanmıştır sanatçı. Öyle ki, bir

anlamda, kurt maddi dünya ile ruhlar alemi arasında bir köprüydü. Sanatçının, çocukluğundan beri hayvanlara düşkün olduğu, yakın çevresinde bulduğu tavşanlardan börtü böceğe kadar bir hayvanat bahçesi kurmuş olduğu bilinir. Kurda olan bu ilgisi Tatarlarla yaşadığı zamanlarda ilerlemiş, ruhsal bir boyuta ulaşmıştır. O toprakların asıl sahibi olan bu “vahşi yaratık”, barışın ne olduğunu “beyaz adam”a bizzat göstermiştir. Joseph Beys’un “Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni” sözünün nedeni budur (<http://my.opera.com/mehmet.>, 03.01.2008).



Resim 1.29. Joseph Beys, **Amerika’yı Seviyorum Amerika’da Beni**, 1974, Performans, Rene Block Galerisi, New York.

Joseph Beys’un sanatsal yaklaşımları, kendi sosyal heykel fikrine uygun olarak yaratıcı düşünmeyi ve sosyal davranmayı bir sanat eseri olarak algılamış, geleneksel sanat anlayışını genişletmiştir. Sanatçının 1965 yılında “Ölü Bir Tavşana Tabloları Nasıl Açıklamalı? (Resim 1.30)” isimli çalışmasında Beys yüzünü bala altın yapraklara buladıktan sonra eline almış olduğu ölü bir tavşanla galerideki resimleri gezerek tabloları anlatmıştır, bu eylemi ile sanatçının geleneksel sanattın oldukça dışına çıktığı görülmektedir (Atakan, 1998, s.33).

Özellikle 1960’larda sanat içinde yeni arayışlarla ön plana çıkan performans sanatında Joseph Beys, Vito Acconci ve Bruce Nauman gibi sanatçıların işleri sanatın cansız maddeden canlı insan bedenine geçtiği ve izleyiciyle sanatçının doğrudan ilişki kurabileceği bir boyut yaratmıştır. (www.kargabar.org., 12.12.2007).



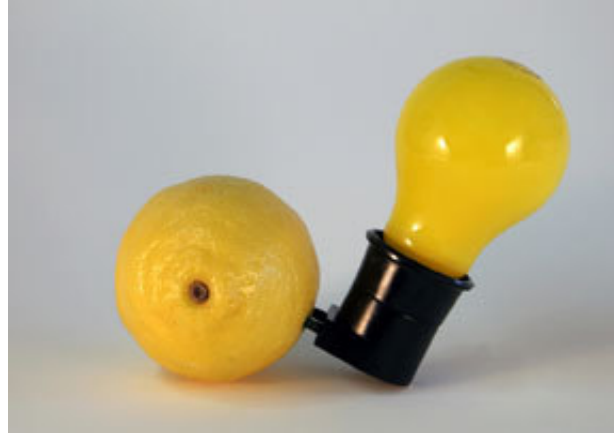
Resim 1.30. Joseph Beuys, **Ölü Bir Tavşana Tabloları Nasıl Açıklamalı?**, 1965, Performans, Dusseldorf.

Resim 1.31. Joseph Beuys, **Ölü Bir Tavşana Tabloları Nasıl Açıklamalı?**, 1965, Performans.

Fluxus'un ünlü temsilcisi olan Beuys, 1962 yılından başlayarak, eylemlerini gerçekleştirmiştir. “Ölü Bir Tavşana Tabloları Nasıl Açıklamalı?”, 1965, (Resim 1.30.)” ve “Eurasia, 1966, (Resim 1.31.)” eylemleri örnek olarak gösterilebilir (Germaner, 1997, s.59).



Resim 1.32. Joseph Beuys, Avrupa Sibiryası Senfonisi, **Eurasia Siberian Symphony**, 1966, Eylem Sonrası Tamamlanmamış Nesnelere, Panel, Ölü Tavşan, Keçe, Yağ, 183 x 230 x 50 cm., New York.



Resim 1.33. Joseph Beuys, **Capri Battery**, 1985, Sarı Ampül, Elektrik Soketi, Limon, 8 x 11 x 6 cm., Özel Koleksiyon.

2.3. Pop Art ve Yapay Nesne

Pop Art, popüler sanatın kısaltılmış halidir. Pop Art, 1950'lilerin sonu 1960'ların başına denk gelir.

Pop Art, popüler kültürün sanata yansımalarının kısaltılmış adıdır. Popüler kültürden önce kısaca kültürün tanımı yapılırsa, "Kültür; antropolojinin merkezi kavramıdır ve insanların tüm ortak bilgisini, teknolojileri, değerleri, inançları, adetleri ve davranışları kapsar. Basit toplumlar, herkesçe paylaşılan, tek bir bütünleştirilmiş kültüre sahipken; karmaşık toplumlar, çok sayıda kültür ve alt-kültür tabakaları ile düzeylerini barındırabilir. Popüler kültür ile genellikle "yüksek" diye adlandırılan kültür arasındaki ayrım oldukça önemlidir. Yüksek kültür, klasik müzik, ciddi romanlar, şiir, dans, yüksek sanat ve görece az sayıda eğitilmiş insanın değerini anladığı diğer kültürel ürünleri kapsar. Bazen kitle kültürü olarak da adlandırılan popüler kültür ise, çok daha yaygın ve herkes için erişilebilir bir içeriğe sahiptir. Popüler kültürün esas işi eğlencedir. Örneğin Avrupa ve ABD'de popüler kültür spor, televizyon, sinema ve kayıtlı popüler müziğin hakimiyetindedir." (Marshall, 1999, s.591).

"1960'ların diğer Karşı-Biçimci ve Soyut-Dışavurumculuk karşıtı eylemler ve Marcel Duchamp'ın yapıtlarına karşı yeniden canlanan ilgi ile birleşince, geleneksel sanat tanımının kapsamının genişlemesine; kabul edilen tek sanat biçimi olarak resim ve heykelin konumunun zayıflamasına; sanat kavramının, estetik kavramından ayrılmasına; sanatçıların, sanat nesnesinin statüsünü sorgulamaya başlamasına ve imge ile dil arasındaki ilişkinin irdelenmesine yol açmıştır. 1960'ların sanatçıları, sanatsal üretimde farklı yaklaşımlar kullanmış, sanatın kurumsallaşmasını sorgulamış ve sanatın yaygınlaştırılmasını sağlayacak

farklı yollar aramışlardır. Alışılmadık sunuş yöntemleri, yapıt ve metin, sergi ve katalog arasındaki sınırların netliğini yitirmesine neden olmuştur”(Atakan, 1998, s.24).

Tüketim toplumunun sanata yansıyan bir ürünü olan Pop Art yada Pop Art'ın belirginleştirdiği tüketim toplumu kültürü; “öncü sanat efsanesinin yeni bir çeşitlemesi olan soyut dışavurumculuk, etkili bir reklam sayesinde dünyada tanınmıştı ama ortada ilginç bir durum vardır. Her yere yayılan kitle kültürü ürünleri, soyut dışavurumculuk dahil, “ciddi” ya da “seçkin” diye öne sürülen sanat türlerini açıkça tehdit etmekteydi. Gazete, kitap, resimli roman, dergi, el ilanı ve afişlerde yer alan renkli ya da siyah beyaz fotoğrafların, TV programlarında gösterilen filmlerin garip bir etkisi vardı insanlar üzerinde. Durmaksızın piyasaya sürülen mal ya da kişilerin imgeleri, bir yandan yeni gereksinimlere yol açıyor bir yandan da bu gereksinimlerin, güya kolayca nasıl giderebileceğinin çareleri veriliyordu insanlara. Baskı ve çoğaltım teknolojisindeki gelişmeler, başta kentler olmak üzere yaşanan her mekanın görünümünü değiştirmişti. Her şeyden önce ucuz, albenili ve standarttı bu görüntüler. İnsanlar sevdikleri şarkıcıların, film yıldızlarının kart ya da posterlerini kolay bir şekilde edinebiliyor, duvarlarına asabiliyorlardı. Biraz kültürlü olanlarsa sanat tarihinde yer etmiş eserlerin basılı kopyalarını tercih ediyorlardı. Görsel ürünlerin yanı sıra müzik eserleri de almıştı nasiplerini... Benjamin, 1936'da mekanik görüntüleme aygıtlarının seri üretimi yüzünden sanatın büyüünün bozulduğunu söylemiş, bunu da bir devrim olarak selamlamıştı.

Pop Art, İngiltere'de ve Amerika'da aynı zamanda ortaya çıkmıştır, fakat birbiriyle ilişkisi olmadan ortaya çıkmıştır. İkisinin de gelişim koşulları farklı olmuştur. Fotoğraf ve film kamerasıyla birlikte elin sorumluluğunu bundan böyle göz üstlenmiş, dolayısıyla da el becerisi eski önemini kaybetmiştir. Görsel üretim araçlarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanan kapitalist sınıf, seçkin (ağır) sanat ile hafif sanat arasındaki sınırı umursamaksızın, her ikisini de piyasanın insafına bırakmıştı. “Tüket ve mutlu ol”, “tükettiğin kadar varsın” ya da “şunu kullan ve farklı ol” gibi sloganlarla beyinleri yıkanan halk, kendine sunulan ürünleri tüketirken mutlu ve farklı olduğu gibi duygularla avunuyordu- halen de öyledir (Yılmaz, 2005, s.180).

Pop Art, reklamlardan yola çıkan ve popüler kültürü öne süren bu sanat anlayışı, çizgi roman öğeleri üzerine yeşermiştir. Akay'a göre, Yıldızlar Savaşı filmlerine kadar, 1960'lı yılların James Bond filmlerde olduğu gibi, yapılmakta olan “bilimsel araştırmaları” kamunun önüne taşınmaları ve bunları kurgulayıp sunmasını bilenlerde Pop Art'ın ilk şekillenmeleri olarak göstermiştir. Araba sanayinin görüntülerinden, süper marketlerdeki ambalajlı

ürünlerine kadar Amerikan Pop Art sanatçıları da kendilerine nesne olarak toplumun bu yeni ürünlerini kullanmışlardır (Akay, 1999, s.289).

Pop Art terimi, ilk yapıtlarını Amerikan Dünyasının son derece endüstriyel ve tecimsel yapısını konu almıştır. Pop Art'ta bir toplumun seri üretime dayalı görüntü, sembol ve objeleri hiçbir sosyal ve politik eleştiri getirilmeksizin tekrar üretilmiştir. Bu popüler imgelerin Pop sanatçılar tarafından seçilmesinin nedeni ne onların biçimsel niteliklerini ne de sistemi eleştiren güçlerdir. Sonuçta seçilen, son derece keyfiydi ve oldukça yapay ve mekanik bir tarzda sunulmuştur (Johnson, S., Huyghe, R., 1980, s. 248).

Pop Art, kendinden önceki akımları örneğin, Dadacılar'ın kolajlarını, ready-made'leri, daha da kuvvetlendirip canlandırmışlardır (Turani, 1998, s.112).

Adorno ve arkadaşları, üzerinde kafa yordukları bu kültüre, özellikle de Amerikan kültürüne önceleri "kitle kültürü" demişlerdi; ancak 1940'ların sonlarından itibaren "kültür endüstrisi" deyiminin daha doğru olacağına karar verdiler. Çünkü "kitle kültürü" deyimini, kitlelerden kendiliğinden çıkan, kitlelerin ürettiği bir kültür gibi anlaşılabilirdi. Oysa gerçekte, bu yeni kültürün üreticileri kitleler değil, tam tersine, onlara hükmeden büyük sermaye sınıfıydı. "Kültür endüstrisi" diyordu Adorno, "kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur." (Yılmaz, 2005, s.180).

Pop Art sanatçıları, endüstri ürünü artıklarından, gazete parçalarına, insan ile diğer canlı eşyalardan alınmış mulajlardan, hazır-doğa nesnelere kadar bir çok şeyi kullanmışlardır. O nesnelere kompozit bile etmeden sanat yapıtı olarak sunmuşlardır ve montaj tekniğinin de ilerisine gitmişlerdir. Pop Art, gerçek ile görüntünün farkını çarpıcı bir biçimde ortaya koymuştur, bugünkü endüstrinin ilkel bir hale getirdiği makineleşmiş hazır insanında, izlenen klişe tasavvurların iğrençliğine değinmiştir (Turani, 1998, s.112).

Lynton (2004, s.296) kitabında Pop Art için; Pop bir üslup değildir; gerçekte, konu olarak ele alınacak bir alan da değildir. Ne var ki, izleyicinin tepkisini belirlemekte, ele alınan konunun önemi bu akımla bir kez daha canlanmaktadır. Hepsinden önemlisi Pop Art, iletişim biçimlerini keşfetme, onlara eleştirel bir bilinçle bakabilme amacıyla yapılan çağrıdır. Çünkü Batı'da, günlük yaşamın olgularından yararlanılarak iletişim ortamının batılı gözler için çekici kılınmaya çalışıldığı görülür, diye belirtmiştir.

Pop sanatçıların ortak özellikleri ve öncelikli olarak Andy Warhol'un başardığı özellik; sanatta –özel anlamda- resimde “tarzsızlık” olgusudur. Pop Art'ın kendinden sonraki sanatlara; dikkatleri medya dünyasına çekerek tüm kitle iletişim araçlarını sanatın hizmetine sokmayı ve iletişimde öngördüğü teknolojiye bağlı bu çeşitlilik ile sanatın izleyiciye ulaşma potansiyelini artırmayı bırakmıştır (Göktaş, 2002, s.63).

“Pop Art” sanat akımından önce XX. yy'ın sanat anlayışını değerlendirmek gerekir; XX. yüzyıla gelene kadar sanat anlayışının önemli iki tavrı olmuştur, düzen ve betimleme doğruluğu. Modernizm, makine estetiğinin ve endüstrinin bu iki tavrı yıkmasıyla başlamıştır. Batı sanatında geleneklerin çözülmesi, sanatta kendini çeşitli şekillerde göstermiştir. Geleneklerin çözülmesi ile modernizmin ortaya çıkardığı bazı kavramlar XX. yy sanatı boyunca sanatı ve modernizm sonrası sanatı belirlemiştir;

- Fotoğrafın gelişmesiyle, sanatın betimleyici işlevi ikinci plana düşmüştür. Sanatçının farklı şeyler yapma gerekliliği ortaya çıkmıştır. Modern görsel tekniklerin gelişmesiyle, yazı, afiş gibi anlatımlar yani tasarımlar resim sanatına yeni, farklı yönler kazandırmıştır. Fakat bu görsel tekniklerin resimlerde kullanılması bir tekrarlama dönmüştür. Sanatçıların mekanik tekniği, estetik bir olay gibi kullanması sanatta yeniliğin, enerjinin yok edilmesine, monoton bir döneme sokmuştur.
- Teknik ve mekanik gelişmeler sonucu, sanatçı makinenin becerikli konumu karşısında kendine bir savunma mekanizması bularak, umursamaz bir tavır almıştır.
- Makine, insanın kendi kurduğu dünyaya karşı bir düzen getirmiştir. Düzen ve üretim şekli betimlemeyi yok ettiği gibi tekniğin ötesindeki düzeni de ortadan kaldırmıştır. Düzenin yok olmasıyla kompozisyon ortadan kalkmıştır. Makine estetiği ile 20. yüzyılda önem taşıyan biçimsel öğelerin birbirleriyle ilişkisi ortadan kalkmıştır.
- Endüstriyel üretim ve yeni malzemeler ile gerçekleşen biçim ve içerik bağımsızlığı, geleneksel değerlerin sarsılmasına neden olmuştur. Sanatın içinden olan bu yırtılma, sanatın yapısında parçalanma getirmiştir (Erzen, 1991, s. 11-26).

Pop Art'ın doğuşundaki tavrı olan halka iletme aşaması ile, Avangardla değerlendirilebilir. Avangard'ın Türkçe'de ki öncü anlamına gelen karşılığı, kavramın, öncülüğünü, bilinmeyen geleceğe yönelik tavrı, Avangardın sanatla ilgisini destekler. Avangard askeri bir terim olup, kelime anlamı öncü demektir.

Pop Art'tan önce sanat tarihinde, avangarddan söz etmek gerekir.

Avangardın içerdiği, sanatın tözünü, nedenini, gereğini sorgulama yolundaki süreçler, ilk dünya savaşının ardından, sanatı inkar etmeye, saldırarak yok etmeye dönüşür. Gerek Dada ve Sürrealizm gibi tarihsel avangardlar, gerekse sitüasyonizm, fluxus gibi ikinci savaş sonrası avangardlar, sanata karşı sanatsallaşmışlardır. Bürger, avangardı, anti art (karşı sanat) kışkırtmaların tanımladığı bu bağlamda kuramlaştırmıştır (Yılmaz, 2008, s.19)

Linda Nochlin'in makalesi "Avangardın İcadı", 1830 ertesini sanatından örneklerle başlar. Politik ve sanatsal ilerici anlamında "avangard" Gustave Courbet ile zirvesine erişmiştir. Ama "modern avangard"ın mucidi, Nochlin'de Manet'dir. Çünkü avangard yabancılaşma demektir ve bu da Courbet'ye uzaktır. Sanat ve edebiyatta topluma ve kendi kendine yabancılaşma, Manet ve çağdaşları sayılabilecek Baudelaire ve Flaubert'e özgüdür. "Onlar için bizzat burjuvazi içindeki varoluşları son derecede sorunludur. Onları sadece mevcut toplumsal ve sanatsal kurumlardan yalıtılmakla kalmaz, için için derin ikilemlere sürükler." (Bürger, 2004, s.14-15).

1960'larda Greenberg'in formalizmini eleştirerek devreye giren "pop-art" , baştan, "yüksek sanat"a ve kurumlarına karşı avangardist bir saldırı gibi karşılanır. Andy Warhol'un reklam imgelerini sindirdiği pop işleri, sanatın tüketim kültürüne kaynamasına bir protesto, bir kapitalizm yergisi gibi karşılanır. Ama aynı türden işlerin biteviye tekrarı, sonunda Andy Warhol'un, suretini çıkardığı görsel alemini eleştirmek bir yana, estetize ettiği, işlerin alıntılı olduğu metaları ikonlaştırdığı kanaatini uyandırır. "Andy Warhol'un Campbell Çorbası, bizi güzel ve çirkin arasında, gerçek ve gerçekdışı arasında bir seçim yapmaktan kurtarıyor...ikonlar gibi: Varlığını sorgulamaksızın bizi sanata inanmaya çağırıyor. Dolayısıyla belki de bütün günümüz sanatını bir dizi ritüel olarak kabul edebiliriz...İlkel toplumlarda olduğu gibi". Andy Warhol'un kendi sanatını açıklaması da pek farklı sayılmaz: "Amerika'ya tapıyorum...Benim resmim, bugün Amerika'nın, üzerine inşa edilmiş olduğu kişiliksiz, kaba ürünlerin ve sakınması olmayan maddi nesnelere ifadesidir. Bizi ayakta tutan yararlı fakat dayanıksız simgelerin, alınıp satılan her şeyin yansıtılmasıdır." Diyerek sanat görüşünü belirtep, Sanatın meta olduğunu işaret etmiştir (Bürger, 2004, s.26).

Avangard Sanatın devrimci, kurumsallığı yok edici tutumu Dada ve Sürrealistlerden sonra 1960'larda özellikle Amerika'da tekrar canlanmıştır. Avangard işler günümüzde sergilerde, müzelerde, en başta karşı oldukları şekillerde piyasada bulunmaktadır. Avangard sanatçının en başta saldırarak, en ince yönlerine kadar ironiyle tanımladıkları, eleştirdikleri yıkılması gereken düzen, sonunda onları da içinde, posasında eritmiştir. İşte bu noktada ironinin alt

yapısı olan başarısızlık, yıkım, olumsuzluğun içerisinde barındırdığı başarı çıkar ortaya. Avangardın başarısızlığı devam eden bir süreçte getirmiştir. Joseph Beuys paradoksal bir şekilde bu durumu tanımlamıştır; “Gerçekten sanatla yapacağım bir şey yok; gelelelim sanat için bir şeyler yapabilmenin yegane yolu da budur” ifadesiyle o zamanki sanat ortamını, yorumlamıştır (Yılmaz, 2008, s.19).

Fransa’da 1968’de alevlenen isyanlar, avangardın kutsandığı coşkunun da zirvesi sayılır. Çünkü bu isyanlarda Sitüasyonist Enternasyonal’in, kurulduğu 1957 yılından beri izlediği “teorik pratiğin” etkisi büyüktür. Avangardın “hayatın ele geçirilmesi” stratejisini benimseyen Sitüasyonist Enternasyonal, gündelik hayatı, imgelemin ve yaratıcılığın hüküm sürdüğü bir oyuna, kenti de bir oyun parkına dönüştürecek bir devrim peşindedir. 1968’lerin karşı-kültüründe ve sokakları süsleyen karşı-estetikte sadece sitüasyonistlerin değil, onların öncelleri dadaistlerin ve sürrealistlerin, ayrıca Rus fütüristlerinin, kısaca avangardın en isyankar bütün temsilcilerinin hayalleri de derin izler bırakmıştır.

Raymond Williams da, modernizm ve avangardı tarihselleştirirken, “sosyal realizm” 1848 dolaylarındaki öncelleri ile “1860’lardaki empresyonistleri”i kritik aşamalar olarak saptar. 19. yüzyılda üç evre ayırt eder: İlkinde “yenilikçi” kimi gruplar, pratiklerini gelişen sanat pazarının egemenliğine ve resmi akademilerin kayıtsızlığına karşı korumaya girişirler. İkinci evrede bu gruplar radikalleşerek kendi alternatif kurumlarını oluşturmaya yönelirler. Nihayet “tamamıyla” muhalif formasyonlar” halinde gelişerek, kültürel kurumlara ve giderek bütün düzene hükmeden, eserlerinin düşmanlarına karşı saldırıya geçerler. Modernizm ikinci evreyle, avangard son evreyle başlar. Yani modernizm “gelişip” şiddetlenerek avangarda evrilir. Ve burjuvaziye karşıt tutumuna rağmen, avangardın bütün aykırılığı, aslında bu sınıfa özgüdür. “...başarılı olmuş, evrim sürecindeki burjuvazi, kişisel özlem ve ilişkilerinde” avangarddır. Çünkü avangard, Williams’a göre, egemenlik peşinde yeni kimlikler arayan bireyin en aykırı temsillerinden oluşur (Bürger, 2004, s.15-16).

“Farklı yorumlarına rağmen avangard, sonunda modernizmin en son, en yeni, en aykırı ifadesi, stili gibi anlaşıla gelmiştir. Oysa Peter Bürger, modernizm ile avangardın birliğini bozar; böylece bu terimlere ilişkin muğlaklığa da son verir. Çünkü onun düşüncesinde avangard, tam da modernizmin öngördüğü özerkleşme / kurumlaşma çizgisine meydan okur. Bu çizgiyi izleyen tarihleri, onlardaki zaman mantığını teşhir eder. Dolayısıyla Peter Bürger avangardı, onu stillerin evrimine eklemleyen Modern Sanat Tarihi’nden söker ve toplumsal

hayatın içine yerleştirir. Bu sayede avangardı kavramlaştıran tarihin teorik kurgusunu açığa çıkarır, tanımlandığı estetik normları deşifre eder.” (Bürger, 2004, s.22).

Avangard Kuramı, çevresinde son derece üretken bir tartışmayı alevlendirmiştir. Bu tartışmalar çerçevesinde Peter Bürger, avagardın ömrünü sınırlaması ve sonraki “postmodernist” uyarlamalarını görmezden gelmesiyle eleştirilmiştir. Peter Bürger hala süren bu eleştirilere değinirken, avangardın başarısızlığına ve yenilenemeyeceğine ikişkin inancını bile tartışmamıştır. Ama avangardın tam da başarısız olması sayesinde, bu başarısızlığın içinden bir yerden, etkisini sürdürdüğünü belirtirmiştir: Başarı, başarısızlıktadır demiştir. Joseph Beuys’un paradoksuyla fikrini desteklemiştir: “Gerçekten sanatla yapacağım bir şey yok; gel gelelim sanat için bir şeyler yapabilmenin yegane yolu da bu.” dur demiştir (Bürger, 2004, s.27).

Pop sanatı, sanat ile kitle medyası (örneğin, reklam ve komediler) arasındaki sınırların ortadan kalkmakta olduğunu göstermiştir. Baştan savma gibi bir tarzla kitlesel bir şekilde üretilen Pop sanatın görüntüsü, bir bütün olarak toplumu yansıtmaktadır. Popüler kültürün ürünleriyle (Mc Donalds, Coca-cola, Mickey Mouse...) dünyanın bir çok yerinde karşılaşmak mümkündür, isminden anlaşıldığı gibi popüler olan ürünler olduğu için. Popüler kültürün imgeleri sanata da şöyle yansımıştır; Pop Art reklamcılıktan, ünlü isimlerden, günlük tüketim mallarının renkli ambalajlarından beslenmiştir. Tüketicinin arzularını yansıtmaktadır; özellikle Amerika’da uygulandığı haliyle hem tüketim kültürüne eleştirel yaklaşıyor hem de tekrar üretilerek beslenmeye, büyümeye devam ediyor. Amerikalı sanat eleştirmeni Harold Rosenberg, Pop Art için; Kendini reklamcılıktan nefret eden sanat akımı olarak lanse eden reklamcılık sanatı, demiştir (www.istegenc.com., 10.02.2008). Rosenberg bu sözleriyle, Pop Art’ı özetlemiştir.

Avangardın sürekliliğine inananların düşüncesinde, pop ve ardından gelen op, fluxus, kavramsal-sanat, minimalizm gibi hareketler, sanata neo-avangard müdahalelerde bulunmuşlardır. Pop Art’ın reklam estetiğini yeniden üreterek Amerikan tüketim kültürüne yaptığı referans, Duchamp’ın “hazır-nesne”lerindeki fikrinin tekrarı gibi yorumlanmaktadır. Huyssen bu tür tekrarların, Fredric Jameson’un lanse ettiği gibi, birer pastiş olduğunu kabul etmemektedir. Ona göre, bir devamlılık, kurumsal eleştiride bir benzerlik söz konusu olmuştur. Buna rağmen neo-avangard köklü bir darbe olarak görülmemiştir, olsa olsa avangardın son bir hamlesidir. “Eleştirel ve muhalif olan avangard kültürün çöküşünü temsil eder.” (Bürger, 2004, s. 28).

“Pop Art terimi, modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar.” (Batur, 2003, s.347).

Savaş sonrası ilk on yılın soyut ressamaları, yapıtlarını gerçeğe daha yakın hale getirmek için somut nesne betimlemekten vazgeçmişlerdir ve Pop Art sanatçıları, nesnelere ortaya çıkarmışlardır ve resimlerinde her türlü kullanmışlardır (Krausse, 2005, s.113).

Pop Art Sanatçılarının kullandığı tekniklerde Amerikan Pop Art’ı ve İngiltere Pop Art’ı farklılık göstermiştir. İngiliz Pop Art sanatçıları tekniklere optimist bir gözle bakmışlardır. Onlar için ironi, şimdiki anı yaşama görüşü, önemlidir. Dadaist akımlara, assemblage ve çevre biçimleme yanında Happening’in özelliği olan seyirciyi şaşırtma amacını da, çalışmalarında kullanmışlardır. Pop Art’ın genel kullandığı teknikler de etkili olan bilinç, Pop Art’ın temel nedeni olan, kişisiz fabrika eşyasını çağımız insanının kişisiz yaşamına uygun görmesidir ki, endüstri ürünlerini, resim ögesi olarak kullanmasının nedenidir. Teknik olarak, şablonlar, boya tabancaları, baskı resimleri, ipek baskısının tuval resminde kullanılması vb. vardır (Turani, 1998, 112).

“Batı’da savaş sonrası ekonomilerin çok üretken olduğu, “ekonomik mucizeler”in yaşandığı 1950’li yıllarda modern günlük hayatın alelade nesnelere sanat eseri mertebesine çıkarttı. Pop Art sanatçıları popüler kültürün imajlarından, bulvar basımından, reklam dünyasından, magazin dergilerinden, sinemadan ve ürün ambalajlarından yararlanıyordu. Sanat, gündelik hayat giderek daha fazla giren ve damgasını vurmaya başlayan resimli medyayla rekabete girmek zorundaydı. Ressamlar popüler kültürün imajlarını resimlerine katarak bu rekabette yer almak istediler. Ortaya çıkan yeni eserler artık sanatçıların düşünsel ürünleri olmaktan çok “resme bakarak yapılmış resim”lerdi” (Krausse, 2005, s.114). Bu akım, özellikle gençleri çok etkilemiştir, gündelik hayattan kesitlerin ele alınmasıyla. Sanat, çağdaş ve taze bir biçimde ortaya çıkmıştır. Pop Art’ın yani tüketim dünyasını sanatın içine katmayı başaran İngiltere’nin ve Amerikanın önde gelen Pop Art Sanatçıları; Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Peter Blake, Richard Smith, Allen Jones, Tomm Welselman, Richard Hamilton, Jasper Johns, David Hockney, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein ve Andy Warhol olmuştur. Coca cola şişeleri, deterjan paketleri vb. ürünler artık sanatın süper starları haline getirilerek popüler kitle kültürüne hizmet ediyorlardı (Krausse, 2005, s.114-115).

Pop Art'ın sanatçılarından, Claes Oldenburg, Amerikan toplumunun fetişleri; hamburger, dondurma, sandviç, pasta gibi fast-food türü yiyecekler, Andy Warhol, toplumun mitleştirdiği Marilyn Monroe, Jackie Kennedy gibi kişileri, Campbell hazır çorbaları gibi reklam dünyasının mitlerini sayısız tekrarlarla sunmuştur ve bunun için övgü yada yergi anlamı içermemiştir (Özayten, 1992 , s.30).

Sonuç olarak, Pop Art sanatçıları, bir toplumun seri üretime dayalı görüntü, sembol ve objeleri hiçbir sosyal ve politik eleştiri getirilmeksizin tekrar üretmişler ve bu popüler imgelerin seçilmesinin nedeni de, onların biçimsel niteliklerine de sistemi eleştiren güçler olmuştur (Özayten, 1992, s.29).

2.3.1. Andy Warhol

Rus asıllı Amerikalı Andy Warhol, tanınan en ünlü Amerikan Pop Art sanatçısıdır. Ressam, grafik sanatçısı, tasarımcı, yazar ve film yönetmenidir. Gerçek adı Andrew Warhola'dır. Bir dergiye hazırladığı illüstrasyonlarında adının Andy Warhol olarak yazılması ile ismini hep Andy Warhol olarak kullanmıştır.

Andy Warhol, 1949'da kitap resimleyerek ve reklam grafikerliği yaparak hayatını kazanmaya başlamış ve sanat dünyasına yavaş yavaş girmeye başlamıştır. 1956'da Personality (Kişiyeye Özel) ayakkabılarını gerçekleştirmiştir. Bunlar, dekorları, aralarında Elvis Presley ve Mae West gibi kimselerin de bulunduğu, ünlü kişilerin karakteristik niteliklerini taşıyan ayakkabılardan oluşan, obje kolajlarıdır. Andy Warhol, reklam grafikçisi olarak başarıya ulaşmıştır fakat sanatçı olarak da başarıya ulaşmak istemektedir. Warhol, 50'li yılların sonunda,60'ların başında çoğu sanatçının yaptığı gibi, gerekli malzemeyi kitle basınından alıp gazete kupürleriyle çizgi filmlerine dayanan bir dizi resim yapmıştır. Andy Warhol, herkesin bildiği eşyaları resmetmeyi, geleneksel anlamda sanatçının kişisel damgasını basmasına gerek duymayan bir araç olarak görmüştür (Yüzyılın 100 Ressamı, s.202). 1962'de ilk kez foto-mekanik yolla üretilen elek baskılarla çalışmıştır.

Andy Warhol sanat kariyerine ayakkabı modellerini resimleyen ticari bir ressam ve ön planda topuklu ya da topuksuz çeşit çeşit ayakkabının yer aldığı vitrinlerin tasarımcısı olarak başlamıştır.



Resim 1.34. Andy Warhol, **Ayakkabılar**, 1980, Elek Baskı (Serigrafi), 102.2 x 151.1 cm.

İleri modernist an ile postmodernist an arasında, Vincent Van Gogh'un pabuçları (Resim 1.31) ile Andy Warhol'un ayakkabıları (Resim 1.34) karşılaştırılabilir. Andy Warhol'un çalışmaları tamamen metalaştırma üzerinde odaklanmaktadır ve geç sermayeye geçişteki meta fetişizminin en ön planında yer alan dev Coca-Cola gişesi ya da Campbell Konserve Çorbaları afişi görüntüleri güçlü ve eleştirel birer siyasal bildirim durumu gibidir. (www.halksahnesi.org). Vincent Van Gogh'un Köylü Pabuçları ile Andy Warhol'un Ayakkabılar isimli çalışmaları, başta teknik anlamda farklılığı göstermektedir. Andy Warhol'un çalışması, Pop Art'ta sık kullanılan, baskı yöntemiyle yapılarak, çoğaltılmıştır ve seçilen ayakkabılar modern kentin tükettiklerinden markalı ayakkabılardır. Vincent Van Gogh'un çalışması, tuval üzerine yağlı boya ile yapılmış ve konu olarak, kendi çapında ürettiğini tüketen bir köylünün pabuçlarıdır.



Resim 1.35. Vincent Van Gogh, **Köylü Botları**, 1886, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 37.5 x 45.5 cm., Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

Andy Warhol, popüler kültürün en önemli ikonlarından biridir. Seri üretimin, seri üretim nesnelere sıkça kullanılması temeline dayanan sanatında Andy Warhol, resimlerini afiş tekniği ile çoğaltmıştır. Baskılama tekniğiyle çoğaltma Andy Warhol'un önderliğinde Pop Art'ın en önemli tekniği olarak öne çıkmaktadır (www.biyografi.info). Andy Warhol'un Pop Art'ta en ünlü yapan eseri Marilyn Monroe'dur (Resim 1.36). Marilyn Monroe'nun yüzü parlak renkli, maske gibi görünmektedir. Kişiselliği yansıtmayan elek baskı (serigraf) tekniğiyle on ayrı renk kullanılarak basılan çok renkli yüzey aktristin görüntüsüne çarpıcı bir parlaklık vermektedir. Yapıtında, Monroe'nin bir reklam fotoğrafını kullanan sanatçı, Hollywood'un bu en trajik kahramanının evrensel gücünü daha da güçlendiren donmuş bir imge sunmaktadır. Kitle kültürünün bir tüketim nesnesi gibi paketlenip halka sunulmuş bir ürünü biçimindeki Monroe portresi Amerikan Pop Sanat'ın bir örneğidir. Ressam, grafik sanatçısı ve film yönetmeni olan Andy Warhol 1960'larda bir kült haline gelmiş, ancak özel kalmayı sürdürmüştür: "Hakkımda öğrenmek istedikleriniz için resimlerime bakmanız yeterli. Hepsi orada, başka hiçbir şey yok." (Sanat Kitabı, 1997, s.485). Sanatçının, kült haline gelmiş olan Marilyn Monroe portreleri, Amerika'da hatıra posta pulu olarak kullanılmış ve gündeme gelmiştir (Genç Sanat, Nisan 2004, sayı:116, s.45).



Resim 1.36. Andy Warhol, **Marilyn Monroe**, 1964, Tuval Üzerine Yağlı Polimer ve Matbaa Boyası, 101,6 x 101,6 cm., Thomas Amman Koleksiyonu, Zürih.

Baskılama yöntemiyle yaptığı işlerinden, Campbell (Resim 1.39) marka çorba kutusu ve tasarımlarında kullandığı Coca Cola şişeleri de Andy Warhol'un popüler işleri arasındadır. Sanatçının çalışmaları arasında Dicky Tracy, Superman, Temel Reis, gibi çizgi roman kahramanlarını vardır, bunların yanında ünlü film yıldızlarını, ünlü isimleri (Elizabeth Taylor, Troy Donahue, Elvis Presley...), kamuoyunun iyi bildiği Jackie Kennedy ve Kendisini,

suçlular, elektrikli sandalye (Resim 1.38), otomobil kazaları gibi ürpertici konuların yanında, inekler, çiçekler, dansçılar gibi konuları da çalışmıştır (Resim 1.42.).

Sanatçı, çalışmalarının bir anlam taşıdığı inancını hiç kabul etmemiştir, ve 1968’de yayınlanan bir demecinde şöyle demiştir; “Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğim bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç çıkıyor ortaya. Gelecekte herkes on beş dakika içinde dünyaca ünlü olabilecek. Eğer Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok.” (Lynton, 2004, s.294). Warhol sanata bakış açısını ve yaşamını kısaca özetlemiştir.



Resim 1.37. Andy Warhol, **Kraliçe II Elizabeth**, 1985, h: 100 x w: 80 cm.

Sanatçının bir çok resminde görüldüğü gibi, belli bir konuda tek bir biçimi tuval üzerine birçok kez yineleyerek, fotoğrafa özgü imgeleri de kaynaklarına katmıştır.



Resim 1.38. Andy Warhol, **Elektrikli Sandalye**, 1967, Sentetik Polimer, Tuval Üzerine Serigrafi. 137.2 h. x 185.1 w. cm.

Andy Warhol, Michel Fouccault'un “eş imgeler kişiliklerini yitirir” savına koşut ürettiği serigrafla çoğaltılmış, sayısız Marilyn ya da Campbell çorbaları görüntüsü ile farklılaşmanın yok olmaya yüz tuttuğu bir dünyayı gözler önüne sermektedir. Çok tekrarlanan görüntü, kişiliksizleştirmiş ve sıradan bir imgeye dönüştürmüştür. Andy Warhol, “Bir gün benim yerime bir başkası resimlerimi yapabilmeli. Resimlerim böyle çünkü makine olmak istiyorum ve inanıyorum ki, bir makine benim gibi yaptığım resimler yapmak istediğimdir aslında” sözleriyle, “tarzsızlıktan” bahsetmek istemiştir (Özayten, 1992, s. 30).



Resim 1.39. Andy Warhol , **Campbell's Çorba Kutusu**, 1964, Tuval Üzerine İpek Baskı, 35 3/4 x 24 in. Leo Castelli Galerisi, New York.

Amerikan popüler kültürünün öne çıkan imajlarını kullanmayı seven Andy Warhol, çalışmalarında günlük hayatta herkesin kullandığı nesnelere temel almıştır. Para, ayakkabı, yiyecek, ünlüler ve gazete kupürlerini figür olarak işleyen sanatçı, sıradan ürünleri ya da markaları işlerinde kullanmasını şu şekilde açıklamıştır; “En zengin ve en fakir tüketici, bu markaları ortaklaşa kullanabiliyor. Amerika bakanı da Coca-cola içiyor, siz de içiyorsunuz. Bu, bir nevi eşitlik anlamına geliyor” sözleriyle herkesin eşit olduğunu belirtmek istemiştir (www.biyografi.info., 15.02.2008).



Resim 1.40. Andy Warhol, **Brillo Kutuları**, 1969, Tahta Üzerine Akrilik İpek Baskı, 50.8 x 50.8 x 43.2 cm. 100 Kutu, Norton Simon Müzesi, New York.

Andy Warhol'un kendi deyimiyle fabrika gibi, çoğaltarak ürettiği çalışmalarında, geleneksel sanat nesnesini (resmi), ortadan kaldırmadan onu tarzsız kılmayı başarmıştır. Özyayten (1992, s.30) tezinde, Andy Warhol için şunları söylemiştir; “Sanatçının resimlerini herkes yapabilir, sanatçının eli hissedilmez. Andy Warhol'da hem toplumun mitleştirdiği kişiler ya da nesnelere, hem de sanatın kendisi tekrar başlangıca döner, toplumun ona yüklediği anlamlarından uzaklaşıp sıradan bir obje ya da subje olarak günlük yaşama karışır.” Sözleriyle, sanatçının sanatı hakkındaki düşüncelerini özetlemektedir.



Resim 1.41. Andy Warhol, **Partiden Sonra**, 1979, Kağıt Üzerine Elek Baskı, 54.6 x 77.5 cm., Contact Galerisi, Amerika.



Resim 1.42. Andy Warhol, **Martha Graham; Satyric Festival Song**, 1986, 91.4 x 91.4 cm., 100 Baskı, Lenox Board Müzesi.

2.3.2. Roy Lichtenstein

Sanatçı, Amerikalı Pop Sanatçılarıdır. 1950’li yılların Amerikan soyut Ekspresyonizmine karşı çıkan kişilerden biridir. 1950’li yılların sanat ortamı içine, “Atölyeler”i ile Avrupa Sanatına ve hatta Paris Sanat ortamına yeni yorumlar getiren biri olmuştur ve Amerikan tüketim toplumu içinde gelişen bir akım olan Pop Art’ın içinde önemli bir yere sahip olmuştur. Pop Art’ın diğer sanatçıları gibi, Roy Lichtenstein, özellikle Andy Warhol’un reklam imgelerini popüler kültür imgeleriyle birleştirmeye çalışmıştır: Bu anlamda; çizgi romanın etkileriyle, Roy Lichtenstein’i “Pop Art’ın önemli isimlerinden biri olarak sayılması ve 1990’lı yıllarda yeniden gündeme gelen “comics”lerin “babası arasında anılması mümkündür. Disney’in etkisini paylaşan bir sanatçı kuşağı içinde, Lichtenstein de “Gelecek Şimdidedir” sloganını benimsemiş olduğu söylenir. Londra’da ortaya çıkan ve Çağdaş Sanat Enstitüsündeki Pop sanatçıları da “sanatı yarının sanatı” olarak ele almışlardır. (Akay, 1999, s.288).

Roy Lichtenstein’in, çalışmalarının özelliği tablolarının yüzeyinin matbaacılıkta kullanılan küçük noktacıklardan oluşan bir ağla, trarla kaplamasıdır. Çizgi romanlardan seçtiği kesitleri ele alarak büyütür ve güncel, popüler konuları yalınlıklar içinde sunmaktadır (Germaner, 1997, s.16).



Resim1.43. Roy Lichtenstein, **İçerideki Aynalı Duvar**, 1991, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Manga, 126 1/8 x 160, Solomon R. Guggenheim Müzesi.



Resim 1.44. Roy Lichtenstein, **Arabada**, 1963, Tuval Üzerine Manga, 177 x 203.5 cm., Modern Sanatlar Scottish National Galerisi, Edinburg.

2.3.3. Tom Wesselmann

Tom Wesselmann, Amerikan Pop Sanatı'nın önde gelen temsilcilerindendir. Pop Art sanatçıları, kitle iletişim araçlarının yararlandığı imgelerin görsel gücünün bilincine varış, her sanatçının doğrudan kendi teknik deneyimlerinden kaynaklanmıştır. Her sanatçı kendi içinde farklı tekniklerde çalışmıştır. Tom Wesselman, daha çok çizgi film ile uğraşmıştır (Germaner, 1992, s.13).

Tom Wesselman çalışmalarında, popüler kültürü, Amerika'nın ev içi düzenini, Amerikalı bakımlı kadınları, kontrollü çizgilerle, düz ve canlı renklerle ifade etmiştir.



Resim 1.45. Tom Wesselmann, **Natürmort**, 1963, 122 x 167.5 x 10 cm.

Tom Wesselmann'ın yarattığı imgeler de Batılı İnsan'ın düşlerinin resimleridir. Tabloları, sevişmeye, yemek yemeye, radyo dinlemeye ya da benzeri şeylerle gün geçirmeye yapılan çağrılardan oluşmaktadır. Siluet ve boşluktan dikkatli bir şekilde yararlanmak konusunda, on dokuzuncu yüzyıl başında Ingres'in portre sanatına kazandırdığı niteliklerin, Tom Wesselmann'ın bu yapıtlarında yankılandığı görülmektedir (Lynton, 2004, s.296).



Resim 1.46. Tom Wesselmann, **Sigara İçen**, 1976, Litografi, 57.2 x 75.7 cm, Amerika.

2.3.4. Richard Hamilton

Pop Art, İngiltere ve Amerika'da aynı zamanlarda, farklı gelişim yollarıyla ilerlemesinde; İngiltere'de üç evre izlenmiştir. İlk evre Richard Hamilton ile başlamaktadır, İngiltere'deki Pop Art'ın oluşum yıllarıdır (Germaner, 1997, s.11).

Richard Hamilton, 1956'da "This is Tomorrow" (Bu Yarındır), konulu gösteri kapsamında, Mc Hale ve John Voelcker ile panayır tasarımı yaparlar ve dış mimaride cepheleri kitle iletişim araçlarından alınmış resimlerle kaplarlar. Buna paralel olarak Hamilton, en ünlü eseri olan ve Pop Art'ın başyapıtlarından biri olan, kolaj tekniğiyle çalıştığı, "Bugün Evlerimizi Böylesine Farklı ve Çekici Kılan Nedir?" resmini yapmıştır (Resim.1.47.) (Germaner, 1997, s.11.). Hamilton'un bu yapıtı, tüketim toplumunun aynasıdır ve Pop Art'ın tüm konuları içermektedir. Yapıtta, "Pop" sözcüğü belirgin bir şekildedir, Popüler kültürün ürünü olan televizyon, teyp, elektrik süpürgesi gibi objeler vardır, modern görünümlü koltuklar ve herkes tarafından beğenileceği düşünülen kashı, güçlü görünen bir erkek ve manken görünümlü bir kadın vardır.



Resim 1.47. Richard Hamilton, **Bugün Evlerimizi Böyle Çekici ve Farklı Kılan Nedir?**, 1956, Kolaj, Kunsthalle Müzesi, Tübingen, Almanya.

Richard Hamilton'un kullandığı malzemelerin çoğu halka yabancı olmamıştır; ama modern toplum bir sanat yapıtını entelektüel bir yaklaşımla sınamaktan hoşlanmamıştır. Sanat ve kitle iletişim araçları, geleneksel olarak birbirinden ayrı tutulmuştur. Fakat Hamilton,

klasik öğrenime değil, modern toplumun imgeleri yorumlayışına dayalı bir çeşit eski moda bilinçlilik aramıştır (Lynton, 2004, s.288).



Resim 1.48. Richard Hamilton, **İçerideki**, 1964, Serigrafi, 49.1 x 63.8 cm. Londra.

2.3.5. Robert Rauschenberg

Rauschenberg, Pop Art'ın önde gelen isimlerinden biridir. Sanatçının yapıtları, içine kent yaşantısından referansların karıştığı resimlerdir (Germaner, 1997, s.14).

Robert Rauschenberg ve Jasper Johns soyut dışavurumculuk akımına karşı çıkmışlardır. Robert Raushenberg bu karşı çıkışı, Willem de Kooning'den resim alarak, farklı kaynaklara göre, satın alarak ya da Kooning'den resmini isteyerek, Sanatçının resmini silmiş ve Resmin yeni adı, "Rauschenberg tarafından silinmiş bir De Kooning" (Resim 1.49.) ismini vererek, soyut dışavurumculuğa tepkisini göstermiştir (Germaner, 1997, s.14).

Gider'in (2003, s.128) kitabına göre de, 1953'te Rauschenberg, Willem de Kooning'den silmek üzere bir desenini istemiştir, Willem de Kooning'te yeniliği seven bir ressam olduğu için resmini vermiştir, verdiği resmini, kağıt üzerine kurşun kalem, mürekkep ve pastel boya ile yapmıştır. Rauschenberg, sanatçının resmini silmiştir ve Silinmiş Resim ya da Silinmiş De Kooning Çizimi adıyla sergilemiştir. Silinmiş De Kooning Çizimi ile Soyut-Dışavurumculuk akımını açıktan açığa reddetmiştir (Giderer, 2003, s.128).

Robert Rauschenberg ve Jasper Johns, sanatla yaşam arasındaki sınırları irdelemeye, resimle heykel arasındaki sınırları sorgulamaya, Biçimcilik'i reddetmeye ve Wittgenstein'in dilbilimsel felsefesine gönderme yapmaya devam ederken bir yandan da ABD'li besteci John Cage (1912-92) ile koreograf Merce Cunningham'la (d. 1919) birlikte de çalışmışlardır. Ortak

çalışmaları, Karşı-Biçimci sanatçıların yapıtları ile, Marcel Duchamp'ın estetik ve sanat arasındaki ilişkiyi ve sanatın görselliğini sorgulamasını; Kübist gelenek doğrultusunda dili bir temel sanat malzemesi olarak kullanmasını; estetik ile el işçiliğinin önemini azaltmak için hazır-nesnelere yararlanmasını; sanat yapıtını adlandırmanın sanatı sanat yaptığını göstermesini ve sanatçının düşüncesinin, yapıtının biçiminden daha önemli olduğunu öne sürmesini birbirine bağlıyordu. Marcel Duchamp'ın düşüncelerinin bir sonraki kuşağa aktarılmasında bu dörtlünün ortak çalışmalarının büyük etkisi olduğu söylenebilir (www.lebriz.com., 05.01.2008).

Robert Rauschenberg'in arkadaşları, Sanatçının resimlerinde kullanabileceğini düşündükleri artık parçaları getiriyorlardı. Fakat genelde getirdiklerinin onda dokuzu işe yaramamıştır. Sanatçının, bir zamanlar işini görmüş bir parçaya benzer bir şey olsun, o zaman bu ona ait bir şey olarak görülmektedir. Bu durumda onun şiiri kimsenin nereye gittiğini bilmediği bir yere doğru hareket etmiş olur. Sanatçı tuvalde olanları değiştirmektedir ama tuvalin resimler için kullanılış biçimini değiştirmemektedir ve bu da bir kare veya dikdörtgen üzerine gerilmiş ve duvarlara asılabilecek bir yüzey olmuştur. Bunları dikkat çekmeyecek bir simetri içinde yerleştirerek kullanmaktadır. Dikkati dağıtmak için, iki yol incelemiştir, biri simetri içinde yerleştirmek, diğeri, başka yerlerde bulunabilecek parçaların bir örneğini oluşturan tekrarlardır. Sanatçı, izleyicisine istediği yere bakma özgürlüğü bırakmıştır. Sanatçıya göre, bu şey, nesnelere çoğaltılması, simetridir. Bunun tek anlamı da yakından bakılan her şey halen bir kaos olarak görülmektedir (Yılmaz, 2008, s.33).



Resim 1.49. Robert Rauschenberg, **Silinmiş De Kooning Resmi**, 1953, Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, Mürekkep ve Pastel Boya, 64.14x 55.25 x 1.27cm., San Francisco Müzesi, Londra.

“Ancak nesnelere bağılı olan üç boyutluluk, resim ile heykeli aynı noktaya getirmiş gibidir. Bugün özellikle Batı ülkelerindeki sanatçıların büyük çoğunluğunu ve bizde de bir kısmını arkasından sürükleyen minimal enstalasyonlar, bir yandan da nesnelere ve endüstriyel ürünlerin kendilerine ait dokusal görüntü etkilerinin kompozisyonuna dayanmaktadır. Böylece, birbirleriyle ilişkisiz nesnelere dokusal etkilerini rastlantıya dayanarak yan yana getirmek, sürpriz görüntüler yaratan bir montaj sanatı doğurmuştur. Kübistler’i izleyen Dadaistler ve Sürrealistler’le gelişen bu montaj anlayışı, giderek bir çeşit elektronik makinelerin aracılığı ve geometrik birimlerin montajıyla hareketli görüntüleri sağlayan art-cinétique ile; çeşitli nesnelere birleştirilmesiyle elde edilen kompozisyonları amaç edinen bir pop-art’a varmıştır.”(Turani, 1999, s114).

Somut öğelerden hatta endüstriyel ürünlerden meydana gelen montaj sanatı, bir çok farklı disiplinlerde de vardır. Örneğin, müzik alanında da, montaj resmindeki somut nesnelere paralel olarak, herhangi bir müzik aletinden çıkmayan, doğal sesler kullanılmıştır (Turani, 1999, s.115).

Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi kitabında (1999), 20. Yüzyılı nesne sanatı olarak şöyle değerlendirmiştir; 20.Yüzyılın başından bu yana oluşan ve montaj diye adlandırılan bu sanat, 50 yılı aşkın bir süredir gittikçe artan bir hızla yaygınlaşmıştır. Elektronikleşen ve elektronik beyne yani bilgisayara gereksinim duyan dünyanın, sanatının da elektronikleşmeye ve hatta endüstrileşmeye başladığı gözlemlenmiştir. Örneğin, polyestere, alçı-pandan naylona, çelikten tuğlaya değin her türlü endüstri ürünü, plastik sanatlardaki minimal düzenlemelere girmiştir.

Montaj Sanatında, nesne biçimi ve görüntüsü amaç olmaktan çıkmaktadır. Bunun sonucunda;

- nesnelere ya da fotoğraflarını değerlendirerek,
- nesnelere parçalayarak ortaya çıkarılan öğeleri ilişkisiz olarak birleştirerek,
- geometrik birimlerin düzeninde, gözü aldatan bir hareketliliği sağlayarak,
- elektronik makineler ve renkli ışıklar aracılığıyla durmadan değişen görüntüler yansıtarak ya da bünyesinde göstererek,
- nesnelere dokusal etkilerini düzenleyerek,
- nesnelere kendi üç boyutluluğunu resme sokarak ,
- çöpe atılmış yada yeni üretilmiş fabrika ürünleri kullanılarak,

yeni sanat anlayışları ortaya atılmaktadır. Bu yeni tasvir anlayışlarında resimle heykel sanatları, üç boyutluluk bakımından aynı noktada birleşmiş görünmektedir. Durum böyle olunca, ressam-heykel-dizayncı olan bir sanatçı tipi ortaya çıkmaktadır (Turani, 1999, s.116).



Resim 1.50. Robert Rauschenberg, **İsimsiz**, 1950, Karışık Teknik, 79 x 54 x 19 in., Hamburger Kunsthalle.

Robert Rauschenberg, “Kombine Resim” (Resim 1.51.) mucidi olarak üç boyutlu nesnelere birleştirilen kolajlar ve yağlı boya resimleri vardır. 1950’lerin ve 60’ların sanata yeni ufuklar açan, bir sanatçı olduğu bilinmektedir. Rauschenberg, “inşa ettiği resimler”le resim sanatıyla nesne arasındaki uçurumu kapatmıştır. Dadaizm’den ve Marcel Duchamp’ın ready-made eserlerinden etkilenerek, tuvalinde duvar kağıtlarını, gazete kesiklerini veya film afişlerini, doldurulmuş kuşlar gibi objeleri kullanmıştır. Kullandığı tekniklerin ve sanatsal ifade biçimlerinin çeşitliliği ve özellikle gündelik hayatın imajlarına ve nesnelere yönelmesi ile “Pop Art’ın Babası” olarak gösterilmiştir (Krausse, A.C., 2005, s.114).



Resim 1.51. Robert Rauschenberg, **Kanyon**, 1959, Birleşik (Kombine Resim) Resim, 219 x 179 x 57,5 cm., Sonnabend Galerisi, New York.

Robert Rauschenberg, kombine resimlerinden en çarpıcı olanı Resim 1.52.'de görüldüğü “Yatak” isimli çalışmasıdır. Ressam, kullandığı objelerle, ilgili insanın ve sanatın aşırı ölçüde alçaltılmasını ima etmektedir. Robert Rauschenberg, bunlara benzer uyumsuz nesnelere yapmaya bir süre daha devam etmiştir (Lynton, 2004, s.283).



Resim 1.52. Robert Rauschenberg, **Yatak**, 1955, Karışık Teknik, 75 x 32 x 8 in., Amerika Modern Sanatlar Müzesi.



Resim 1.53. Robert Rauschenberg, **Monogram**, 1955-59, Karışık Teknik, 42 x 63 x 65 in., Moderna Museet, Stockholm.

2.3.6. Claes Oldenburg

Claes Oldenburg, 1929'da İsveç'te doğmuştur. Amerikan Pop Art sanatçılarından. Sanatçı Pop Art'ta üç boyutlu dev objeleri ile tanınır, fakat sanatçının resim çalışmaları da vardır. Sanatçı, günlük hayatta karşılaştığımız sıradan objelerin boyutlarını olağandan çok büyük boyutlarla, üç boyutlu olarak, yapmıştır (Resim 1.54.). Seçtiği nesnelere, genellikle tüketim toplumunun sık kullandığı, tükettiği, hamburgerleri, dondurmaları vb. olmuştur.

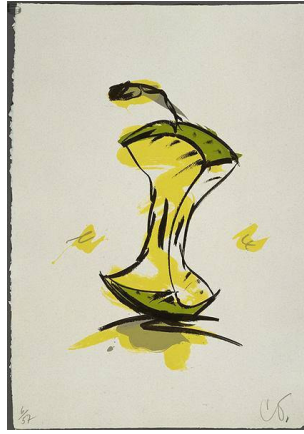


Resim 1.54. Claes Oldenburg, **Mandal**, 1976, Cor-Ten steel with stainless steel base, 1976.

Claes Oldenburg, yaptığı dev gibi yumuşak nesnelere ilk kez 1962'de sergilemiştir. Dev Dondurma Külü ve yatak kadar büyük bir hamburger sergilemiştir. Daktilo, banyo eşyası, bir otomobil motoru, bir vantilatör, gıda maddeleri, sigara izmaritleri, vb. açık havada, anıtlar gibi düzenlemiştir. Sanatçı, zekice ve mizah duygusuyla, temelde gerçeküstü bir büyü etkisi yaratılmış; bu da normalden aşan boyutlarda nesnelere ve değersiz birtakım gereçleri (sigara izmaritleri gibi) kullanarak sağlamıştır. Sanatçının, nesnelere normalden büyük boyutlarda kullanılması kutsal ve evrensel anlamı olan simgelerle bağlantılı olduğu görülür. Bu genel kurallara meydan okuma ve onları kullanarak, izleyicinin olağan kabul ettiği ve aslında çok önceleri saptanmış kuralları izleyiciye sorgulamayı öğretir (Lynton, 2004, s.294).



Resim 1.55. Claes Oldenburg, **Sönmüş Sigara**, 1973, Heykel, Boyanmış ve Sırlanmış Seramik, 45.7 x 22.9 cm., Amerika.



Resim 1.56. Claes Oldenburg, **Elma Göbeği**, 1990, Dört Renkli Litografi, 40 x 29-1/4 inc., , Laurence Barker Handmade Gren.



Resim 1.57. Claes Oldenburg, **Elma Göbeği**, 1990, Karışık Teknik (Paslanmaz Çelik, Köpük), Özel Koleksiyon, Amerika.

Claes Oldenburg, yaptığı dev nesneleri, atölyesinde satış yeri olarak ayırdığı yerde, satışa açık “mal”lar olarak teşhir etmiştir ve bu anlamda sanat nesnesini aşağılamıştır. Warhol’un çalışmalarını ürettiği yere, “fabrika”, Claes Oldenburg’unda “dükkan” demesi, her şeyin meta olduğu bir dünyada sanatında metalaştığını göstermek fikrinden kaynaklanıyordu. Claes Oldenburg’ta, Andy Warhol’da fabrikadan çıkmışçasına bol “sanat eseri” üretmişlerdir (Özayten, 1992, s.29).



Resim 1.58. Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, **Mavi Çatal İğne**, 1999.



Resim 1.59. Claes Oldenburg, **Modelo de botón partido**, 1981, Karışık Teknik.



Resim 1.60. Claes Oldenburg, **Modelo de botón partido**.

Claes Oldenburg, *Yapma Yiyecekler Ayrımı* (Resim 1.61.) çalışmasında Joseph Beuys, *Everess II* çalışmasında kullandığı gibi tahta kutu içine yerleştirmeler yapmıştır.



Resim 1.61. Claes Oldenburg, **Yapma Yiyecekler Ayrımı**, 1966, Tahta Kutu, Plastik Yiyecekler.



Resim 1.62. Claes Oldenburg, **İçinden Çıkan Boyaya Dayalı Tüp**, 1985, Kultstatus und Fetischcharakter der Warenwelt.



Resim 1.63. Claes Oldenburg, **Badminton**, 1994, Alüminyum, Fiberglas, Betonarme, Plastik,Boya 19' 2 1/2" x 15' 11 3/4" (h x diam) Sited Müzesi bahçesinde. Shuttlecocks Comprises.

2.3.7. Jasper Johns

Amerikalı ressam Jasper Johns, Amerikan Pop Art'ın önemli isimlerindedir. Jasper Johns, daha çok çalıştığı bayrak resimleriyle tanınmaktadır.

Jasper Johns, farklı ülkelerin bayrağını yaptığı en çok Amerikan bayrağını çalışmıştır. Amerikan bayrağını, milliyetçi olduğu için değil, bulunduğu en sıradan en tanınan nesne bu o olduğu için seçmiştir (Resim 1.64.).

Sanatçının yaptığı bayrak, çevrede görülen bayraklar gibi, dalgalanmamaktadır. Duvara iğnelenmiş gibi dümdüz durmaktadır. Johns, bir bayrak resmi yapmamış, izleyiciye bir bayrak resmi sunmuştur. Fakat izleyiciyi bunu gerçek olduğuna inandırmaya çalışmamıştır. Johns, çalışmasında (Resim 1.64.) eski Yunan'da kullanılmış olan ankostik tekniği, yapıtta kalın, kabartmalı bir yüzey kazandırmıştır. Bayrağı üst üste yerleştirmesi, imgeyi güçlendirip garip bir optik etki yaratmıştır (Germaner, 1997, s.237).



Resim 1.64. Jasper Johns, **Üç Bayrak**, 1958, Tuval Üzerine Ankostik, 76.5 x 116 cm. Meriden, Connecticut, Mr. ve Mrs. Burton Tremaine Koleksiyonu.

Jasper Johns bayraklarını ilk sergilediği zaman, kamuoyunda bir kızgınlık yaratmıştır. Johns'un ulusal bayrakla alay mı ettiği, yoksa yücelttiği mi anlaşılamamıştı (Lynton, 2004, s.283).



Resim 1.65. Jasper Johns, **Bekçi**, 1964, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Objeler, 215,9 x 153 cm.

2.4. Pop Art Sonrası Yapay Nesne

1960 ve 1970 yılları arası batıda Pop Art'ın tam popüler olduğu yıllardır. Batı'da Pop Art'tan sonra, dönemin gerekliliklerine göre getirdiği sonuçlarla, Hareket ve Işık Sanatları, Geç Resimsel Soyutlama, Minimal Sanat, Post-Modern Tepki (Kavramsal Sanat-Body Art, Fluxus, Performance, Video Sanatı, ...), Hiperrealizm gibi sanat anlayışları görülmüştür. Yaşanan Pop Art sürecinden sonraki günümüze kadar gelen dönemde, yapay nesneyi her türlü kullanan sanatçılara örnekler verilecektir.

Günümüz sanatçılarından yapay nesneyi farklı farklı ele alıp kullanan bir çok sanatçı örnek verilebilir.

Batı'da Pop Art'ın egemen olduğu 1960'lı yıllar, Türkiye'de 1970'li yılların başlarında, (ulusallık kaygısı ile figüratif anlatımlarda doğa ve topluma, insana dönük olarak ortaya konan bireysel arayışlar ve özgünleşme çabaları yanında) bir grup genç sanatçının batılı güncel sanat akımlarıyla ilgilenmesi ile başlamıştır. Pop Sanatı, Türkiye'deki uygulamalarla, figüratif resme çağdaş bir boyut getirmiştir. Batılı çağdaş sanatçılarla eş zamanlı olarak, bu eğilime katılan Altan Gürman (1935-1976), Paris'teki uzmanlık eğitimi yıllarındaki (1963-1966) biçim duyarlılığı yönünden yeniliğe açık olanların başında gelmektedir. Resme ilk kez kesilmiş mukavva, dikenli tel, tahta gibi değişik malzeme kullanımıyla farklı anlam boyutları getirmeye çalışmıştır. Türkiye'de gerçekleştirdiği "Montaj" (Resim1.66.) çalışmalarında gerçek nesnelere kullanmıştır, batıdaki sanatçılar gibi tüketim toplumunun nesnelere değil, insanlık ve özgürlük adına savaş nesnelere işlevsel gerçekliğinden parçalayarak, sanat nesnesi haline dönüştürmüştür (Tansuğ, 1995, s.82).



Resim 1.66. Altan Gürman, **Montaj 5**, 1967, Tahta Üzerine Selülozik Boya ve Dikenli Tel, 140x 140 x 9 cm.

Atlan Gürman'la aynı dönemde çalışan, Özdemir Altan'da 1971'de yarı soyut simgesel figürleri, vida gibi diğer mekanik nesnelere birleştirdiği yapıtlarından itibaren, foto ve baskı aracılığıyla biçimlerin eriştikleri yeni anlamları, endüstri ürünleri ve insanın bunlarla kurduğu ilişkideki karşılığın, bilinmeyen bir espasta yarattığı imgeler, somut biçimlerdeki sözcük zenginliğiyle anlatımını derinleştirip, anlam üretimine yönelmiştir. Rastgele bulduğu her türlü endüstri ürünü nesneyi, değişik düşünce ve estetik yaklaşımların, çeşitli teknik ve yöntemlerin birlikteliğinde 1980 sonlarına kadar gerçekleştirdiği panolarla, farklı yapı ve düşüncenin sanatı oluşturabileceğini vurgulamıştır. 1986'dan sonra, bombardıman konusu çevresinde, her türlü üç boyutlu nesne ile somut-soyut imge çeşitliliğinde çözüm önerilerini ortaya koydu. 1988'de 30 m2 lik panosunda, çok çeşitli endüstri nesnelere, araç gereçleri, sanat ürünlerini kullandı ve içinde gezilebilecek alanlarla dördüncü boyut arayışlarına yönelmiştir. Panonun önündeki karışık malzeme ile oluşturduğu yerleştirmesiyle de kavramsal yönde anlam üretimine gitmiştir. Resim 1.67.'de de Sanatçının 1998'de karışık teknikle yaptığı, endüstri malzemeleri kullandığı çalışması görülmektedir. Sanatçı çalışmalarında pop sanat akımına düşünsel, estetik, teknik ve yöntem olarak katkıda bulunmuş, sürekli kendini yenileyen tavrıyla, Türk resim gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır (www.kultur.gov.tr., 12.12.2007).



Resim 1.67. Özdemir Altan, **Ortak Panel Çalışma V**, 1998, Karışık Teknik, 220 x 340 cm.

Türkiye'ye "Objekt Sanatını" 1965'lerde çalışmalarıyla ilk olarak gösteren Altan Gürman olmuştur. Altan Gürman'dan kısa bir süre sonra, Füsun Onur, Şükrü Aysan gelir. Daha sonra

bir çok sanatçı sayılabilir; Serkis Zabunya, İsmail Saray, Cengiz Çekil, Gülsün Karamustafa, Canan Beykal, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Ahmet Öktem, Erdal Aksel, Yılmaz Aysen, Serhat Kiraz, Osman Dinç, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Aydan Murtezaoğlu, Hüseyin Alptekin, Halil Altındere, Bülent Şangar, Ergül Özkutan, Canan Beykal, Adem Yılmaz, Nur Koçak... sayılabilir. Bu sanatçılar Türkiye'ye resim sanatı dışında "objeyi" sanat nesnesi olarak kullananlardır.

Güncel sanatın Türkiye'deki ilk örneklerini henüz 1970'li yıllarda vermeye başlayan Füsun Onur, enstalasyonlardan oluşan sergilerini açtığında Türkiye'de bu tür çalışmalar pek de ortaya konmuyordu. Birçok insan tarafından Türkiye'deki güncel sanatın öncüsü olarak adlandırılan Füsun Onur , bu tanımlama için "Olabilir. Çünkü çok çilesini çektim" diye belirtiyor (Milliyet Sanat, Eylül 2007, s. 29).

Brehm, "Füsun Onur-Dikkatli Gözler İçin" kitabında, sanat tarihine nesnenin girmesi ile ilgili olarak şunları söylemiştir; Geriye doğru bakıldığında, resimde (gerçek) maddenin kullanımının resim maddesinin soyutlaması kadar önemli olduğu anlaşılır, zira böylelikle maddi gerçekliğin algı krizi ve modern insanın yabancılaşması sanat yapıtında cisimleşmiş olur. Sanatta maddenin, doksan yılı aşkın bir süreci kapsayan öyküsü, Füsun Onur'un kolaj nesnelerini düzenlemelerini bir geleneğe eklemleyebilecek sayısız bağlantı noktası içerir. Man Ray'ın dadaist nesnelere, Meret Oppenheim'in gerçeküstü kombinasyonlarına ya da Joseph Cornell'in şiirsel mikroevlerine yakınlıklarına karşın, Türk sanatçının yapıtları malzeme seçimine ve mekansal bölümlenmeler halinde düşünmeye dayanan sağlam bir özgünlüğe sahiptir."

Füsun Onur tüm işlerinde (sergilerinde) çağrışımsal izler taşıyan çalışmaları vardır. Oyuncak gibi elde üretilmiş ya da son derece farklı çağrışımsal anlam yüklü malzemeler gibi başkalaştırılmış ya da üzerinde oynanmamış günlük kullanım maddeleri aynı doğallıkla sanat yapıtına eklenmiştir (Brehm, 2007, s.60).

Sanatçı, dramasının kahramanlarını doğrudan kendi çevresinden, arkadaş toplantılarından, İstanbul'un pazarlarından ve sokaklarından bulmuş, hep gündelik ve aynı zamanda çağrışım yüklü malzemelerdir. Gelip geçici olanı, çoğunlukla geçmişten ödünç alınan bilinçli olarak seçer ve böylelikle bireysel mitolojilerini geliştirmiştir. Sanatçının eserlerinde ilk bakışta oyuna ilişkin çocuksu bir neşe sergilemiştir fakat daha sonraki bakışta çok katmanlı kıssalar olduğu anlaşılan öyküler anlatır. Objeler düzenlemelerinin arasından sesini duyuran,

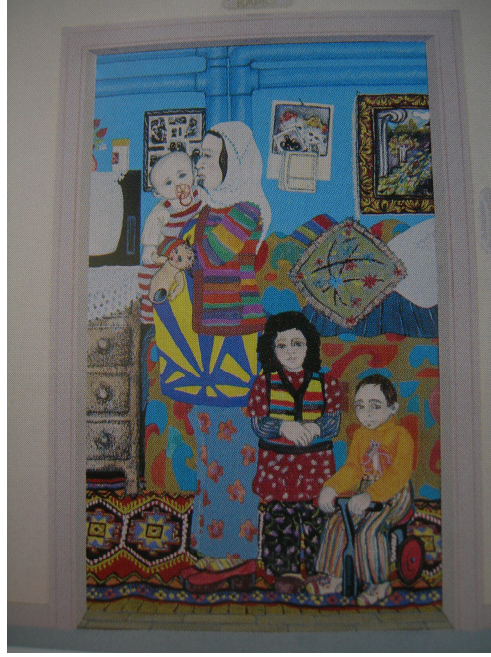
unutulmuşsun, bir kenara fırlatılmışın avutulamazlığıdır. Sanatçının işleri ne duygusallığa ne de nostaljiye saplanır, bu yüzden tanıdıkla yabancı arasındaki sürekli gerilim uçsuz bucaksız kalan ve çalışmaların saflığını götüren bir boşluk aramıştır (Brehm, 2007, s.65).



Resim 1.68. Füsün Onur, **Herhangi Bir İskemle**, 1991, Enstalasyon, İskemle, Tül, AKM, İstanbul, Özel Koleksiyon.

Objel sanatında Türkiye’de etkili olmuş sanatçılardan biri de Gülsün Karamustafa’dır. Gülsün Karamustafa sanatçı kimliğini, “kıtalar arasında gerilmişlik” olarak tanımlamaktadır. Sanatçı, ailesiyle birlikte yaşadığı göçler, sanat hayatını çok fazla etkilemiştir. Çalışmalarında, kullandığı malzeme, seçtiği konu yaşadığı göçlerle ilgilidir. Sanatçının çalışmaları şaşırtıcı derecede malzeme zenginliğine, resimden nesne kullanımına, enstalasyondan filme uzanan bir çeşitliliğe sahiptir (Heinrich, 2007, s.16).

Sanatçı, aldığı akademik eğitimi sırasında, kurumda uygulanan katı kuralcı modernizm ve modernizmin yasakları ile hiç bağdaşmadığını söylemiştir. Akademik geleneğe karşı ilerleyerek, yetmişli ve seksenli yıllarda kendisini tanınır kılan özgün, figüratif, anlatımcı bir resimsel dili geliştirmeyi başarmıştır (Heinrich, 2007, s.17).



Resim 1.69. Gülsün Karamustafa, **Kapıcı Dairesi**, 1976, 30 x 40 cm., Özel Koleksiyon.

Kapıcı Dairesi (Resim 1.69.), isimli resminde, televizyon ve çocuk oyuncukları gibi kentsel kültür nesnelere yer vermiştir. Televizyonun üzerindeki dantel işlemeli örtüler yani modern olanın geleneksel olanla örtüldüğü, göç ile gelmiş insanların değer ve gereksinimlerinin kentsel kültür üzerinde nasıl etkiler bıraktığının eğretilmesi olarak bırakılmıştır.

Sanat tarihi ile olan bitimsiz hesaplaşmanın yanında, Gülsün Karamustafa'nın uğraşı sadece resmetme eylemi değil, ikon resimciliğinin içeriksel ve biçimsel boyutları üzerinde de yoğunlaşmıştır. (Heinrich, 2007, s.34)

Seksenli yılların ortasından itibaren sanatçı, yeni bir malzeme üzerinde, objeler üzerinde çalışmaya başlamıştır. Sanatçının 1984'te filmlerde sanat yönetmenliği yapması, O'nun resim sanatı içinde farklı yerlere götürmüştür. Filmin konusu gereği, şehir hayatını, köy hayatını ve köy-şehir karışımı kırma bir hayatı görmesi, incelemesi sanat hayatında, resmin yüzeyinin yeterli gelmediğini fark etmiş ve malzemenin biçiminin kendisini yönlendirdiğini görmüştür. (Heinrich, 2007, s.38). Sanatçı, genelde çalışmalarında, gündelik yaşam unsurlarını kullanmıştır.



Resim 1.70. Gülsün Karamustafa, **Vatan Doğduğun Yer Değil Doyduğun Yerdir**, 1994, Enstalasyon, 40 x 40 cm., IFA Galerisi Stuttgart, Özel Koleksiyon.



Resim 1.71. Gülsün Karamustafa, **Mistik Nakliye**, 1992, 20 Parça, 60 x 45 x 90 cm., Enstalasyon, Feshane, İstanbul, Özel Koleksiyon.

Sanatçının, Arzu Nesnelere/Bavul Ticareti (100 Dolar Limit) (Resim 1.72.), başlıklı performansı, İstanbul pazarlarında karşılaşılan, seksenli yılların sonlarından, Glasnost ile birlikte çok sayıda SSCB vatandaşı, memleketlerinde iflastan dolayı kapanmış fabrikaların mallarını getirip Türkiye’de satmışlardır. “Rus pazarları” olarak bilinen pazarlarda, değiş-tokuş edilen mallardan dolayı hiçbir kayda ve vergiye geçmemiştir. Gelenler bavullarına sığdırabildikleri kadar ürünler getiriyorlardı (Heinrich, 2007, s.94). Sanatçının, Arzu Nesnelere isimli, dışarıdan getirilen bir çok malzeme ve o malzemelerin getirildiği örnek çantayı sanatçının düzenlemesiyle görülüyor.



Resim 1.72. Gülsün Karamustafa, **Arzu Nesneleri** (100 Dolar Limit), 1998. Berlin.

Türk Resmi'nin, Türkiye'de kavramsal sanata katkı da bulunan, gelişimini sağlayan önemli isimlerden biri de Hüseyin Alptekin'dir. Hüseyin Alptekin, çalışmalarında farklı malzemeler kullanmıştır. Resim 1.73'de görüldüğü gibi, çalışmasında bir çok farklı malzeme görülmektedir.



Resim 1.73. Hüseyin Alptekin, **Heterotopia-Serie**, 1991-92, Karışık Teknik.

Hüseyin Alptekin (1957-2007), 10 Haziran-21 Kasım 2007 tarihleri arasında düzenlenmiş olan Venedik Bienali 52. Uluslararası Sanat Sergisi'nde Türkiye'yi "Don't Complain" başlıklı

enstalasyonu (Resim 1.74.) temsil etmiştir. Hüseyin Alptekin'in "Don't Complain" adlı eseri bir dizi tek hücreli odanın birbirine yarım ay biçiminde kenetlendiği bir enstalasyondan oluşmaktadır. Hüseyin Alptekin'in Venedik Bienali'ndeki sergisinin başlığı "Don't Complain" aynı zamanda sergi için hazırladığı ışıklı tabelada da yazan cümle. Bu çelişkili başlık bir hoşnutsuzluk içeriyor. "Şikayet etme" diyen kişi de şikayet etmektedir. Bu şikayetin nedenleri hakkında olduğu kadar, kimi kime şikayet edildiğine dair bir kuşku da uyandırmaktadır. Sergi, bir dizi tek hücreli odanın birbirine yarım ay biçiminde kenetlendiği bir enstalasyondan oluşuyor. Gürcistan ve Batı Asya'da görülen bir tür restoran modelinden esinlenen enstalasyonda ayrı ayrı zihinsel alanlar kurgulanmakta. Söz konusu restoran modelinde, açık ya da kapalı bir avlunun çevresine konumlandırılan birer odalı, özel ve mahrem yemek alanları bulunmaktadır ve tüm müşteriler özel kabinlerinde toplanırken, Avrupa restoran tarihinin kamusalılığı içermesinin aksine, ortak alanda ayrı ayrı tercihlere işaret ediliyor. Sergideki her odacığın içinde, LCD ekranlarda, art arda gelen imgeler yer alıyor. Bu imgeler, yaşamın önemli anlarının, başat tarihlerin, büyük anlatıların dışında, gelişigüzel, minör, anonim, kendi küçük mitlerini oluşturan, dikkatimizi çekmeyen, sinemayla fotoğraf arasında salınan yüzlerce görüntünün art arda gelmesinden oluşuyor. Hüseyin Alptekin bunlara "incidents", yani küçük vakalar diyor. Yani, anlamlandırmamıza kimi zaman gerek bile olmayan, hayatın küçük vakaları. Örneğin, "Bombay Incident" ve "Rio de Janeiro Incident" birbirine benzeyen bir akışı olan, ama birbirine binlerce kilometre uzaktaki iki plajdan sekanslarla oluşuyor. İki plajın detayları, birbirlerine tüm özelliklerini ele vermek yerine sadece silüetlerini gösterircesine örtüşerek ve benzemeye başlıyor. Bir başka "incident"ta ise, Alptekin sokakta yaşayan dilsiz bir siyah çöp toplayıcısının hayatını dört mevsim boyunca izliyor. Kaydedilen, bu kişinin sokak köşesinde, terkedilmiş bir arabanın çevresinde, bir çöp bidonun yanında dönen hayatıdır. Belediye çöpçüleri ve mahallenin müdavimleri ile gayriresmi bir ekonomi ve mahzur görülen bir illegalite, bir otoekoloji içinde, ta ki terkedilen araba çekilip götürülene kadar hayat sürüyor. Alptekin'in yerinden edilmişlerle, küreselleşmenin görünmez kıldıklarıyla, tasarlanmamış bu müellifsiz kozmosla benzer bir yörüngede süren empatik ilişkisi uzun yıllara dayanmaktadır. Sürekli yolcu oluşu, evinden ve yerel konumundan "kaçışı" başka mental mekânların görünmeyen ama tam da göz ucunda olan yönlerini kazıyan karıştırması belli bir bilgi nesnesi ve çalışma biçimi oluşturmakta. (www.iksv.org., 01.03.2008).



Resim 1.74. Hüseyin Alptekin, **Şikayet Etme** , 2007, Enstalasyon, Venedik Bienali.



Resim 1.75. Hüseyin Alptekin, **Şikayet Etme**, 2007, Enstalasyon, Venedik Bienali.

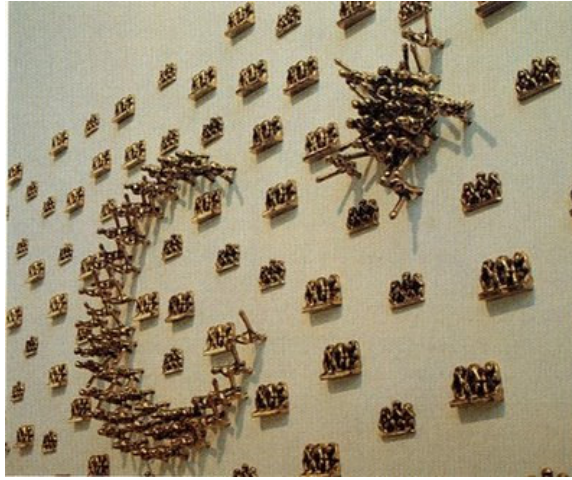
Türkiye’de nesneyi çalışmalarında kullanan sanatçılardan biri de Hale Tenger’dir. Hale Tenger’in ilk yapıtlarından başlayarak, uygarlık/ilerleme/modernleşme dinamiklerinin toplumsal/bireysel sancularıyla uğraşmıştır. Sanatçı seçip kullandığı nesnelere, nesnelere görsel dil içinde ne iletebildiğine göre seçmiştir (Hale Tenger ile Söyleşi- Ahu Antmen, 2007).

Hale Tenger “Türk Olmak” (Resim 1.76) çalışmasında, tek bir nesneden hareket ederek ama rasyonel aklın sınırlarını zorlayan hayaller üzerinden Türkiye’ye bakmıştır. Sanatçı, bej

bez bebeklerin, bireyin çaresizliğini gösterirken bir yandan da sonsuz bir neşe içinde dans ediyorlar gibi görünmeleri, enstalasyonunu ironik bir boyut getirmiştir.



Resim 1.76. Hale Tenger, **Türk Olmak**, Enstalasyon, 2002, Bez Bebekler, Museum voor Moderne Kunst Arnhem Koleksiyonu.



Resim 1.77. Hale Tenger, **Böyle Tanıdıklarım Var II**, 1992, Piriç Döküm Priapos ve Üç Maymun Heykelcikleri.

Nur Koçak, Türkiye’de nesneyi resimlerinde kullanarak farklı yaklaşımlar getiren sanatçılardan biridir. Nur Koçak’ın çalışmalarına bakıldığında “Fetiş Obje” serisi çalışmaları vardır, burada sanatçı resim yüzeyinden uzaklaşmamıştır, çevresinde gördüğü vitrinlerden etkilenmiştir ve buradaki nesnelere, tuval çalışmalarına yansıtmıştır.



Resim 1.78. Nur Koçak, **Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesnelere III**, 1978.



Resim 1.79. Nur Koçak, **Vitrinler ve Ben**, 2000.

Sanatçı erkeklerin egemen olduğu topluma vitrinlerde gördüğü fetiş nesnelere karşı çıkmıştır. Yıllardır tuvallerinde cansız mankenlere giydirilmiş sadomazo çağrışımlı takımları resmediyor. Erkeklerin kadınları nesneleştirip kimliklerini yok ettiğine inanıyor. Nur Koçak, 1970'li yıllardan beri tuvallerinde kadın iç çamaşırlarını cansız mankenlere giydiriyor. Sanatçı, resimlerinde erkeklerin kadınları nesneleştirmesine karşı çıktığını söylüyor. Bu yüzden plastik mankenler kullanıyor. Nesnelere yüklediği anlamların vitrin camlarından hayatın tam ortasına fıskırdığını belirtiyor (www.milliyet.com.tr. 07.11.2007).



Resim 1.80. Jason Lim, **Light Weight**, 2007, Enstalasyon, Porselenlerden Yapılmış, Elektrik Kabloları, Veneto Scienze Enstitüsü, Venedik.

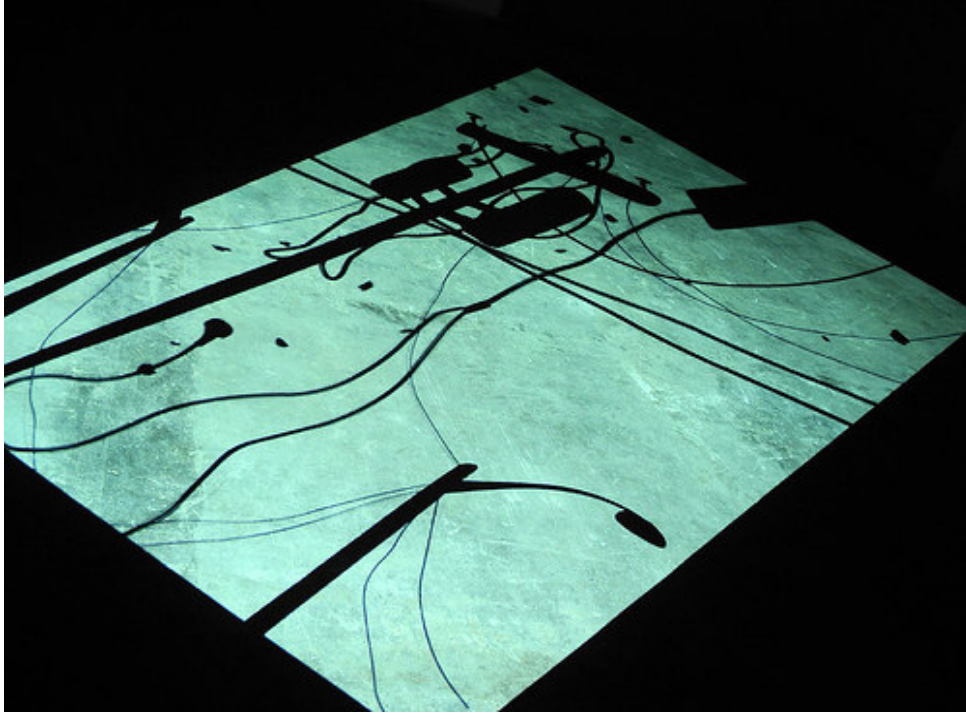
Jason Lim'in 52. Venedik Bienalin'de, Light Weight isimli enstalasyon çalışmasında, elektrik kablolarının olduğu, porselen ampüllerin olduğu büyük bir avize kullanmıştır. Resim 1.80'deki performansının son hali görülmektedir. Salona girildiğinde, bu son hali görülür, fakat çalışma video art olarak salonun köşesinde yerleştirilen küçük bir ekrandan izlenmektedir. Ekranda, bütün o yerdekiler yukarıda tavanda asılıdır önce, daha sonra sanatçının yönlendirmesiyle hepsi birden yere düşer, ses çıkar ve bu halde kalır.

52. Venedik Bienalini'nin başlığı "Hissederek düşün, zihinle duy, şimdiki zamanda sanat / think with senses, feel with mind-art in present tense"tır. 52. Venedik Bienali plastik sanatlar alanında, uluslar arası etkinliklerde de en eski ve yerleşik sanat etkinliğidir.

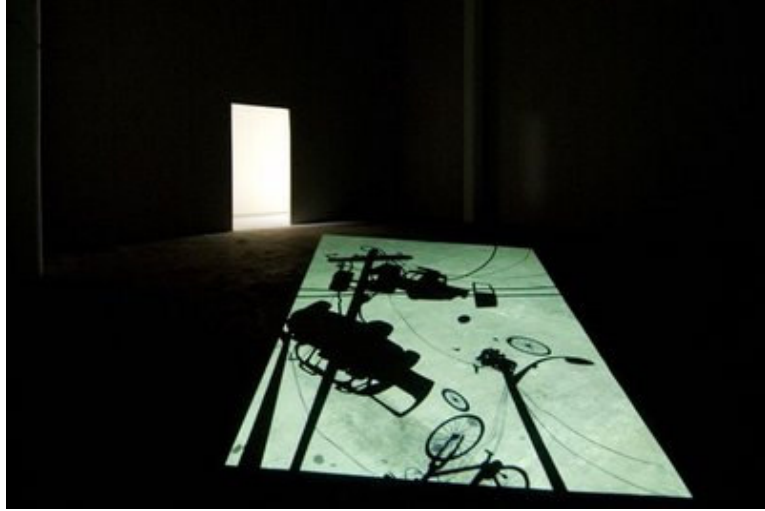
Bienallerden, 2007 İstanbul 10. Bienal'inde de, Paul Chan, çalışmasında elektrik direklerini ve sokak lambalarını kullanmıştır.

Paul Chan'ın çalışmalarında, ışık oyunları ile gösterdiği gölgelerde, elektrik direkleri, kablolar, sokak lambaları vb. nesnelere vardır. Sanatçı çalışmasını, 7 Işık, "ışık ve silinmiş ışık hakkında" isimlendirmiştir. Çalışmasının ismini de ~~4. Işık~~ olarak göstermiştir. Çalışmada sanki bütün döngü kendi kendini yok etme işaretinin gölgesindeymiş gibidir. Bütün döngü boyunca ışıkla gölgeler arasında kurulan karşıtlığı da anlaşılmaktadır. Çalışma ne biri ne de diğeri hakkında: hem ışık hem de 'silinmiş' ışık, yani gölgeler -bir zamanlar ışık olan yerdeki basit yokluktur. Proje, yokluğun kalbiyle yüz yüze geliyor ve bu kendini-iptal-edişini biçime

dönüştürüyordur. Sonuç olarak varılan yer, Foucault'nun kelimeleriyle;“düşünce değil, unutuş; çelişki değil, silici itiraz; uzlaşma değil, söylenip durmak; kendi bütünlüğünü ele geçirmeye çabalayan zihin değil, dışarının sonsuz aşındırması; nihayet kendi üzerine ışık düşüren hakikat değil, her zaman çoktan başlamış olan bir dilin akıp gidişi ve ızdırabı”dır. Foucault'un belirttiği, Paul Chan'ın imgeyi yeniden yapılandırışında Işık, tarafsızlığın gördüğü çalışmasıdır. Paul Chan'ın çalışmasında, tarafsızlığın koşulunu, iptal ediş ve sınırla yüz yüze gelme hali oluşturmaktadır; 7 Işık'ın ne/ne de halindeki sıkıntılı varoluşu, kapılarını kendisinin açtığı, karşıtlıklara dayalı dünyanın dışına düşen imge. Bu tarafsızlık hali, aynı zamanda Paul Chan'ın imgelerinin 'dışarıya' geçişinin önünü de açmaktadır. Çünkü, görüleneceği gibi, 7 Işık birer imkânsız imge, imgeyi mümkün kılan koşulların ortadan kalkması anlamına gelen birer imge, dışarıdan gelendir (10. Uluslar Arası İstanbul Bienali Kataloğu, 2007, s.422).

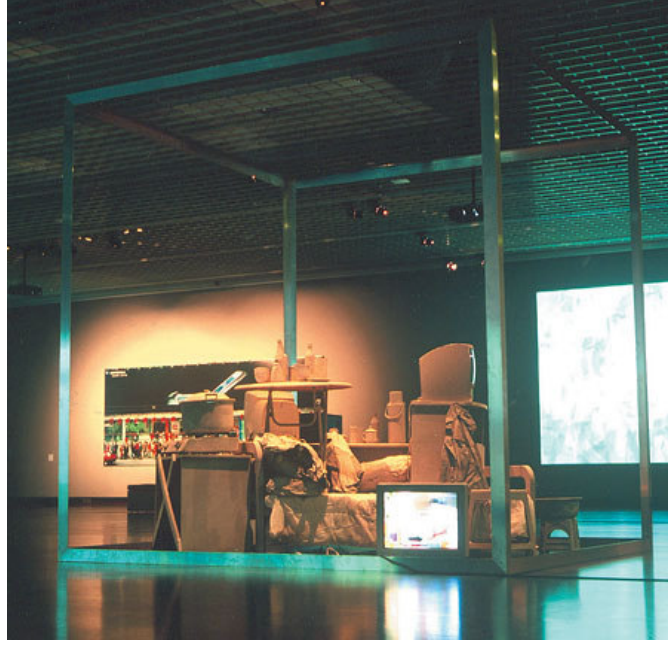


Resim 1.81. Paul Chan, ~~Işık~~, 2007, Video yerleşimesi, 10. İstanbul Bienali, Antrepo 3, İstanbul.



Resim 1.82. Paul Chan, **Rüya Evi-Işık**, 2007, Video Enstalasyonu, 10. İstanbul Bienali, Antrepo 3-İstanbul.

10. İstanbul Bienalinden, çalışmasının içinde monitör kullanan, Zhu Jia, 1963'te Pekin'de doğmuştur. Sanatçı, çalışmalarında, heykel ve enstalasyonu bir araya getirmiştir. Sanatçının, İstanbul Bienalindeki, Kozadan Çıkışlar – Midesi Ekşiye Havuç (Resim 1.83), çalışmasında, birbirleriyle çelişen daha çok sayıda öğeyi bir arada kullanmıştır ve Sanatçının deyimiyle “geçici barınma” kavramını yaratmak istemiştir. Dikdörtgen bir alanda (yaklaşık 3 x 4 m) yüzeyde geçiciliği, birbirine tutturulmuş öğelerden oluşması ve sınıflandırma dışı özellikleriyle belirlenen bir ‘geçici barınma’ kavramı yaratmak istemiştir. İç mekândaki enstalasyon düşük maliyetli, ikinci el dükkânlarda bulunan, yersiz, hatta işe yaramaz gibi görünen gündelik eşyalarla doldurmuştur. Bu çalışmasının dışında, video ve fotoğraf kullanmıştır. Sanatçı, çalışmalarında, farklı imgeler kullanarak, her bir imgenin benzersizliğini azaltmayı amaçlamıştır (10. Uluslar arası İstanbul Bienali Kataloğu, 2007, s.236).



Resim 1.83. Zhu Jia, **Kozadan Çıkışlar – Midesi Eksiyen Havuç**, 2005, Üç Kanatlı Video Enstalasyonu, Yapı Malzemesi Yatak, Masa, Sandalye ve Diğer Gündelik Nesnelere, 10. İstanbul Bienali.

3. BÖLÜM: “YAPAY NESNE”NİN PLASTİK AÇIDAN YORUMLANMASI

3.1. Çalışmalarla İlgili Açıklamalar

İnsan, günümüz teknolojisinin oluşmasını ve gelişmesini sağlayan ögedir. Teknolojik ürünlerin üretimini sağladığı gibi onun ayrılmaz bir parçası da olmuştur. İnsanlar teknolojik ürünlerin, yararlarını (kolay bilgi edinme, kolay araştırma-öğrenme gibi kısaca yaşamı kolaylaştıran) kullanmakla birlikte, sağlıklarını ve iletişimlerini de etkilemiştir. İletişimlerini, değiştirmiştir, yüz-yüzelikten çok, bir ekran aracılığıyla, maillar gibi araçlarla kurulmuştur. Acil durumlar dahil, söylenmeyerek mesaj-mail durumuna dönüşmüştür. Bu da artık insanlar arasında uzaklaşmaya neden olmuştur. Örneğin T.V ekranına bakmak, bağlı kalmak, insanlar arası iletişimi köreltmıştır. İletişimin farklı yönlere kayması, bozulması, sonunda yabancılaşmayı getirmiştir.

İnsanın günümüzde yaşadığı yabancılaşma sorunu, insanların teknolojik ürünleri tüketmesi mevzusundan çıkıp, teknolojik ürünlerin insanları tükettiği (değiştirdiği) bir hale gelmiştir. Sanatta da tam bu sırada, tüketim çılgınlığını gösteren Pop Art dönemi başlamıştır. Pop Art toplumun popüler kültürü olan, sanayi toplumu olması, insanın birey olma özelliğinin kaybolduğu bir kitle toplumu haline geldiğini göstermiştir. İnsanın artık kendi başına karar veremediği, O'nun yerine kitlenin karar verdiği, o kitleyi de, etkileyici reklam ürünlerinin neden olduğu görülmüştür. İnsanı, birey olma özelliklerinden ayırmıştır. Düşünebilen, karar verebilen bireyin (öznenin) yerine yok olan, nesneleşen bireyler oluşmuştur.

İletişimsizlik içinde iletişimi sağlayan teknolojinin nimetlerinin güç kaynağı olan elektrik, elektrik kabloları vb. araçlar...Tez çalışmasında, teknolojik gelişmelerin, yaşamda(iletişimde) ne kadar etkili olduğunu ve bunu günlük hayatın bir parçası, olan teknolojinin güç kaynaklarına aracılık eden, elektrik malzemeleriyle anlatılmaya(resimsel çalışmalarla yansıtılmaya) çalışılmıştır.

Andrey Tarkovski'nin belirttiğine göre; genelde bir sanatçının veya herhangi bir başka insanın, yaşadığı toplumun, kendi çağının dışına “çıkabilmesi”, kendisini doğduğu zaman ve mekandan bağımsız kılabilmesi, ulaşılmak istenen ideal bir durum olarak kabul edilir. Tarkovski'ye göre; her insan, dolayısıyla her sanatçı (çağdaş sanatçıların düşünsel ve estetik konuları arasında farklılıklar olsa bile), ister istemez, kendisini çevreleyen gerçeğin meşru bir ürünüdür. Bir sanatçı bu gerçeği birilerinin hoşuna gitmeyen bir tarzda da yansıtıyor olabilir. Ama bu, onun “gerçeklerden uzak” olmasını mı gerektirir? Şüphesiz, her insan, kendi

çağını dile getirir ve onun geçerli yasalarını özümser (Tarkovski, 2000, s. 186). Sanatçının eserlerinde de ister istemez yaşadığı dönemin izlerine rastlanır.

Günümüz toplumunun tüketim toplumu olması; insanın kendi ürettiklerini, hızla tüketen insan kendini de tüketmektedir. İnsan, oluşturduğu tüketim toplumu içinde, insani değerlerine yabancılaşmıştır. İletişimde de olan bu yabancılaşmaya neden olan, teknolojik ürünlerin enerji kaynağı olan elektrik ve elektrik malzemeleri, uygulama çalışmalarında, plastik olarak değerlendirilmiştir.

Tüketim toplumunun ürünü olan yapay nesnelere, yabancılaşma olgusu bağlamında bir imge olarak ele alınmıştır.

Seçilen nesnelere, bir çok çalışmadan sonra elektrik malzemeleri üzerine yoğunlaşmıştır.

Tez kapsamında yapılan resimlerin dışında, enstalasyon çalışmaları da vardır. Enstalasyonlarda da, tüketim toplumunun meydana getirdiği yabancılaşma olgusu esas alınarak yapılmıştır.

Resim 2.20'deki çalışmada, günümüzde yeri çok önemli olan elektronik aletlerin, değeri vurgulanmıştır.

Resim 2.21'de de Andy Warhol'un "En zengin ve en fakir tüketici, bu markaları (coca-cola vb.) ortaklaşa kullanabiliyor. Amerika bakımı da coca-cola içiyor, siz de içiyorsunuz." Sözünden yola çıkılarak, pet şişelerin de herkes tarafından kullanılan, hep göz önünde olan bir yapay nesnedir.

3.2. ÇALIŞMALAR



Resim 2.1. Yapay Nesne, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60 x 80 cm.



Resim 2.2. Yapay Nesne, 2007, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 150 cm.



Resim 2.3. Perde Arkası, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90 x 100 cm.



Resim 2.4. Yapay Nesne, 2007, Tuval Üzerine Akrilik, 80 x 90 cm.



Resim 2.5. Yapay Nesne, 2007, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 140 cm.



Resim 2.6. Yapay Nesne, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140 x 200 cm.



Resim 2.7. Yapay Nesne, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120 x 150 cm.



Resim 2.8. İletişim, 2007, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 130 cm.



Resim 2.9. İletişim, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140 x 200 cm.



Resim 2.10. İletişim, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140 x 200 cm.



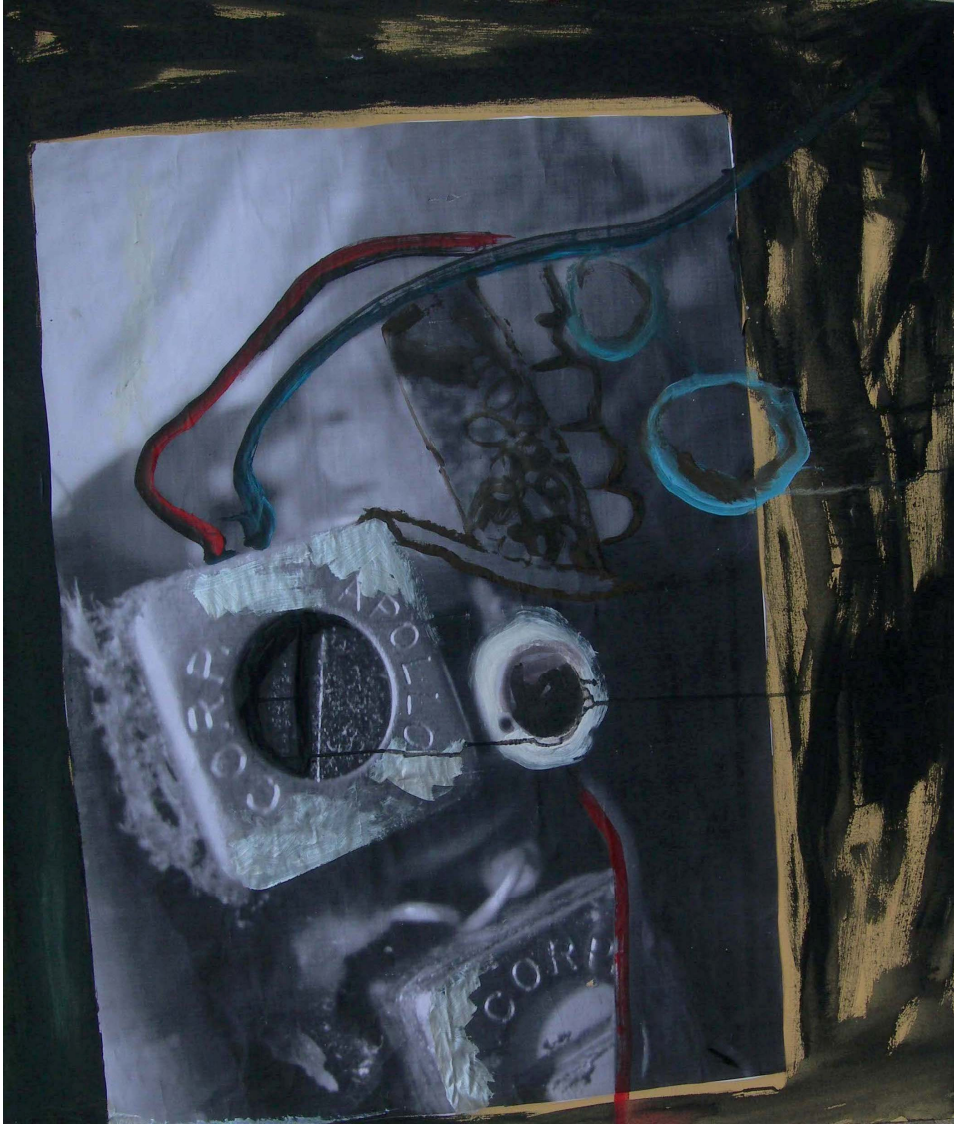
Resim 2.11. İletişim, 2008, Tuval Üzerine Akrilik, 140 x 200 cm.



Resim 2.12. İletişim, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140 x 200 cm.



Resim 2.13. İsimsiz, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60 x 60 cm.(4 Adet).



Resim 2.14. Devre, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100 x 120 cm.



Resim 2.15. Işık, 2008, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 60 cm.



Resim 2.16. Işık, 2008, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 60 cm.



Resim. 2.15-2.16.



Resim 2.17. İletişim, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140 x 160 cm.



Resim 2.18. İletişim, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100 x 130 cm.



Resim 2.19. Ekran, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60 x 60 cm., 9 Adet.



Resim 2. 20. İletişim, 2008, Tuval Üzerine Akrilik, 170 x 140 cm.



Resim 2.21. Gece, 2008, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 x 100 cm.



Resim 2. 22. Çeyiz, Yerleştirme, 2008, Ahşap Sandık, Monitör, Dvd Player, eyiz Fotoğrafları.



Resim 2.22. Ayrıntı.



Resim 2.23. Popüler Kültür, 2008, Pet Şişeler, Portre Fotoğraflar.



Resim 2.23. Ayrıntı.

S O N U Ç

“Soyut sanat yoktur. Her zaman bir şeyden başlamak zorundasınız. Sonra gerçekliğe ait izleri söküp atabilirsiniz. O halde, korkacak herhangi bir tehlike falan yoktur; çünkü nesne düşüncesi silinmez bir iz bırakmıştır.” Pablo Picasso.

Sanatçı Pablo Picasso'nun söylediği gibi, nesnenin düşüncede bir iz bırakması gibi, nesne yaşamda da ayrılmaz bir parçadır, insanlar için.

Bu çalışma kapsamında da, tüm araştırmalar, günümüz toplumunun, 1960 döneminden itibaren resim sanatının bugünkü durumuna geliş şekli incelendi ve günümüz sanatının durumu, teknolojinin, iletişim üzerindeki sonuçlarından olan yabancılaşma kavramı ele alınarak ve buna bağlı olarak yapay nesnelerin, plastik yansımaları düşünülerek oluşturuldu.

Yapay nesnenin, sanat dünyasına malzeme ve öge olarak girmesi ilk 1960 döneminde Batı'da (Avrupa'da) görülmesinden dolayı, yapay nesnenin Batıdaki ilk gelişim süreci, Marcel Duchamp, Joseph Beuys gibi örnek verilen sanatçılarla anlatıldı. Daha sonra Pop Art sanatçılarından Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tomm Wesselman, Richard Hamilton, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg gibi batı'dan örnek verilen sanatçıların çalışmalarıyla anlatıldı. Batı'da nesnenin 1960'larda resim sanatına girmesi, Türkiye'de 1970'ler de ilk örneklerini göstermiş ve Altan Gürman, Özdemir Altan, Füsün Onur gibi sanatçılar örnek gösterildi.

Bu tez çalışmasının çıkış noktası olan yapay nesne, günümüz tüketim toplumunun, teknolojik gelişmeler kapsamında sorun haline gelen iletişim ögesine odaklanarak, uygulama çalışmaları yapıldı. Uygulama çalışmalarında, yabancılaşma kavramına neden olan, iletişime yönelik teknolojik nesnelere, seçilerek sembolik nesnelere haline dönüştürüldü, kişiselleştirildi. İnsanın, kendinden ve toplumdan yabancılaşmasına neden olan kitle iletişim araçları ve güç kaynağı elektrik, aracı kablolar gibi araçlar uygulama çalışmalarında yapıldı.

Yapay nesnelere yorumlanırken, imgenin bıraktığı izler, ekspresif ifadeyle anlatıldı. Konu olarak seçilen yapay nesne, çalışmalarda malzeme olarak kullanıldı.

Tez çalışmasında yapılan teorik araştırmaların sonucunda, varılan nokta; yapay nesnenin günümüz tüketim toplumunun vazgeçilmez bir ögesi haline geldiği, insanın kullandığı yapay nesnelerin şekillendirdiği, insanın bireyselleşmekten artık uzak kalıp, nesnelerin yönlendirdiği kitle toplumuna dönüştüğü görüldü. Bu durumun Sanayi Devrimi ile artıp, günümüze bu şekilde yansımıştır, kapitalizmin son noktası olmuştur ve toplum para gücüne göre şekillendirildiği görülmüştür.

Günümüz tüketim toplumu, hızla gelişen teknolojinin toplumun gözünü boyayan reklam öğelerinin sonucudur. İnsanın bireyleşmesi köreltilmiş, insan, kitle insanı haline dönüştürülmüştür.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Akay, A., **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1999.

Akay, A., **Sanatın Durumları**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005.

Altuna, S., **Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri**, Hayat Kitapları, İstanbul, 1970.

Apollinaire, G., **Kübist Ressamlar**, Y.K.Y., İstanbul, 1996.

Art In Theory An Anthology of Changing Ideas, Edited by Charles Harrison, & Paul Wood, 1900-1990, Blackwell Publisher, Oxford UK., 1992.

Atlet, X.B.I., **Sanat Tarihi**, Çev: İsmail Yergüz, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006.

Atakan, N., **Arayışlar**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Çev.:Zeynep Rona, İstanbul, 1998.

Antmen, A., **Hale Tenger, İçerdeki Yabancı**, Contemporary Güncel -1, Dizi Editörü: Rene Block, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

Barnard, M., **Sanat Tasarım ve Görsel Kültür**, Çev.:Güliz Korkmaz, Ütopya Yayınları, Ankara, 2002.

Batur, E., **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, 2003.

Batur, E., **İmgeleri Kim Dinler?**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.

Berger, J., **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, 7. Basım, İstanbul, 1999.

Brehm, M., **Fusun Onur, Dikkatli Gözler İçin**, Çev.: Barış Tut, Contemporary Güncel -3, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

Bürger, P., **Avangard Kuramı**, Çev.: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

- Cauquelin, A., **Çağdaş Sanat**, Çev: Özlem Avcı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2005.
- Demirer, T., Özbudun, S., **Yabancılaşma**, İmaj Yayınevi, Ankara, 1999.
- Ergüven, M., **Kurgu ve Gerçek**– Deneme , Birinci Baskı, Gendaş A.Ş., İstanbul 2002.
- Ergüven, M., **Yoruma Doğru**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.
- Edition Schellmann, **Joseph Beuys The Multiples**, İtalya, 1997.
- Edward Luce- Smith, **Artoday**, Phaidon, Çin, 1999.
- Erzen, Jale Nejedt; **Modernizm Sonrası Sanat**, Çağdaş Düşünce ve Sanat, Derleyen; İpek Aksügür Duben,- Deniz Şengel, PSD Yayın Dizisi, Mart-Mayıs 1991.
- Germaner, S., **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997.
- Giderer H.K., **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003.
- Gombrich, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.
- Gökberk, M., **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.
- Johnson, S., Huyghe R.,(ed), **Visual Art of the Recent Past**, Modern Art from 1800 to the Present Day, Paris, 1980.
- Harvey, D., **Postmodernliğin Durumu**, Çev; Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul,2006.
- Heinrich, B., **Gülsün Karamustafa- Güllerim Tahayyüllerim**, Çev.; Barış Tut, Contemporary Güncel -2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
- Kahraman, H.B., **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005.
- Kuspit, D., **Sanatın Sonu**, Çev.:Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

Krausse, A., Krausse C., **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür Yayıncılık, Çev: Dilek Zaptıcioğlu, İstanbul, 2005.

Leppert, R., **Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev.: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002.

Lynton, N., **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.

Moran, A., **Manet'den Picasso'ya 20 Çağdaş Ressam ve Ötekiler**, Kitapçılık Ticaret Ltd. Şirketi Yayınları, İstanbul, 1966.

Sayın, Z., **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

Sanat Kitabı, **500 Sanatçı 500 Sanat Eseri**, YEM Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1997.

Tansuğ, S. **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, Dördüncü Basım, İstanbul, 1995.

Tarkovski, A., **Mühürlenmiş Zaman**, Çev; Füsun Ant, Afa Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul, 2000.

The 20th-Century Art Book, Phaidon, Hong Kong, 2001.

Tunalı, İ., **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+ Sanat Yayınları, İstanbul, 2003.

Turani, A., **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

Turani, A., **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

Turani, A., **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, Onuncu Basım, Kasım, İstanbul, 2004.

Wölfflin, H., **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev.:Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000.

Yüzyılın 100 ressamı, Yeni Binyıl Yayınları, 2000.

SÖZLÜKLER

Frolov, İ. **Felsefe Sözlüğü**, Türkçesi: Aziz Çalışlar, Cem Yayınevi, 2. Basım, İstanbul, 1997.

Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., Yolsal, H.Ü., **Felsefe Sözlüğü**, Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003.

Marshall, G., **Sosyoloji Sözlüğü**, Çevirenler: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999 (2003).

Sözen, M., Tanyeli, U., **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Turani, A. **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998.

Türkçe Sözlük, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Milliyet Yayınları, Cilt 1, İstanbul 1992.

DERGİLER

Batur, E., **Marcel Duchamp, Sanarşist**, Sanat Dünyamız, sayı;75, Y.K.Y., İstanbul, 2000.

Genç Sanat, Nisan 2004, sayı:116.

İskender, K., **Modernizmden Postmodernizme**, Türkiye’de Sanat Dergisi, Sayı; 35, Eylül/Ekim 1998.

Kassel, Kunsthalle Fridericianum- 30 August-23 November 2003, In the Georges of The Balkans, A Report.

Milliyet Sanat, Eylül 2007, sayfa: 29, makale-soru cevap: Yasemin Bay

Sanat Sanat Dergisi, Üç Aylık Sanat Kültür Dergisi, Sayı:01, İstanbul, 2003.

Sanat Dünyamız, “Ergüven, M., Marcel Duchamp”, Sayı:75, YKY., İstanbul, 2000.

Sanat Dünyamız, “Paz, O., Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu”, Sayı:75, YKY., İstanbul, 2000.

KATALOGLAR

9. Uluslar arası İstanbul Bienali Kataloğu 16 Eylül-30 Ekim 2005, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, İstanbul, 2005.

10. Uluslar arası İstanbul Bienali Kataloğu 8 Eylül-4 Kasım 2007, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

TEZLER

Göktaş, Y., **1970 Sonrası Türkiye’de Postmodernist Eğilimler**, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Erzurum, 2002.

Gündoğdu E., **Mimarlıkta Mekan ve Zaman**, Yüksek Lisans Tezi, Mimarlık, Gazi Üniversitesi- Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, Haziran 2002.

Kumral, Ç. **Türkiye’de Popüler Kültürün Yönelimleri ve Plastik Sanatlar Eğitimine Katkısı**, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lisans üstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Eğitim Programları ve Öğretimi (Güzel Sanatlar Eğitimi) Bilim Dalı, Ankara Üniversitesi, 1996.

Özgen , Ü.I., **Sokak Motifi**, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim, Resim Ana Sanat Dalı, Ankara, 1987.

Özayten, N., **Batı’da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler**, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 1992.

Topcuoğlu, Ü.I.Ö., **Çağdaş Kent Yaşamında İnsan- İç Mekan İlişkisinin Plastik Öğeleri**, Sanatta Yeterlik Eseri Raporu, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Ankara, 1994.

Ünal, H., **1960 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Parçalanma- Dönüşüm Temaları ve Resimsel Çözümler**, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Mersin, 2003.

SEMİNER

Yılmaz, S., **Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk**, Marmara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi Seminer Dökümanından, İstanbul, 2008.

ANSİKLOPEDİLER

Ana Britannica, Cilt:7, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 2000.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 1, Yem Yayınevi, İstanbul, 1997.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 2 , Yem Yayınevi, İstanbul, 1997.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 3 , Yem Yayınevi, İstanbul, 1997.

Özsezgin, K., Aşier M., **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt 4, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1989.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- www.gazi.edu.tr/~mkaracan/yabancilasma.htm (30.11.2007).
- www.fotoritim.com/yazicidostu/164034 (10.10.2007).
- www.sanatmerkezi.org.
(Zuhar Adaçoğlu, MSGSÜ-SBF), (21.12.2007).
- www.sanatmerkezi.org/modules.php?name=News&file=print&sid=491 (10.12.2007).
- www.tdk.gov.tr. (20.12.2007).
- www.europist.net/index.php?sayfa=kultursanat_detay&gun=&ay=&yil (10.12.2007).
- www.hafif.org/etiket/im-not-plastic-bag. (02.10.2007).
- www.halksahnesi.org/incelemeler/jameson_postmodern/jameson_postmodern.htm
(24.12.2007) (Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas, Zekâ, 1990, Kıyı Yayınları Derleyen ve Sunan: Necmi Zekâ).
- www.kultur.gov.tr. (12.12.2007)
- www.kargabar.org/viewArticle.aspx?articleId=75. (12.12.2007).

- www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=4472
(Joseph Beuys'un "Aslolan Çizgidir" başlıklı sergisi, 13/03/2005 , Esra Yıldız), (01.12.2007).
- <http://yabaniil.net/?p=138>, (18 Aralık, 2006) Gerçeklik Sanata Karşı, John Zerzan'ın Gelecekteki İlkel kitabından alıntı.
- www.arsiv.sabah.com.tr (29.07.2007).
- www.hurarsiv.hurriyet.com.tr (08.08.2007).
- <http://arsiv.sabah.com.tr/2007/07/29/pz/haber> (29.07.2007).
- <http://www.sabah.com.tr/cp/yas111-20070407-101.html> (08.10.2007).
- www.lebriz.com/mag/feb02/kavsan009.asp (05.01.2008).
- www.sanatmerkezi.org/modules.php?name=News&file=print&sid=491 (09.10.2006).
- www.milliyet.com.tr/2000/04/24/yasam/yas07.html (07.02.2008).
- www.biyografi.info/kisi/andy-warhol (15.02.2008).
- www.istegenc.com/content/gorsel-sanatlar/article.asp?ArticleID=233 (10.02.2008).
- www.iksv.org/detay.asp?id=93 (19.02.2008).
- www.iksv.org/bienal10/sanatci.asp?sid=19 (George Baker) (01.03.2008).
- <http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml>. (03.01.2008).

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı	: Fatma Simge ŞAFAK
Doğum Tarihi ve Yeri	: 1984/ Antalya
Medeni Durumu	: Bekar
<u>Eğitim Durumu</u>	
Mezun Olduğu Lise	: Yavuz Selim Lisesi / Antalya
Lisans Diploması	: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü / Antalya
Yüksek Lisans Diploması	:
Tez Konusu	: 1960 Sonrası Sanatta Yapay Nesnenin Yeri ve Resme Sanatına Yansıması
Yabancı Dil/Diller	: İngilizce

Sanatsal Faaliyetler:

- 2008 “Sultan ve Üzümler” Uluslar arası Sanat Sempozyumu, Katılımcı Sanatçı.
- 2007 Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Elemanları, Karma Sergi.
- 2007 Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Cumhuriyet” İsimli Öğretim Elemanları Karma Sergi.
- 2007 Antalya, Tenis İhtisas Kulübü Kişisel Sergi.
- 2006 Antalya, I. Üniversiteler Arası Osman Polat Resim Sempozyumu, Katılımcı.
- 2006 Antalya, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencileri Resim Sergisi, Olbia Sanat Galerisi.
- 2005 Japonya, Abiko International Open- Air Exhibition 2005, katılımcı sanatçı.
- 2005 Prag, “Olympos 2002” Deneysel Sanat Çalışmaları Grup Sergisi.
- 2003 Antalya ,Kırkmerdiven “Kültürel Miras ve Çağdaş Sanat I” Katılımcı Sanatçı.
- 2002 Antik Kentte Çevresel Sanat Performans Çalışması(Akdeniz Üniversitesi GSF Resim Bölümü Öğrencileri) Antalya, Olimpos.
- 2002 Almanya, Experimentelle Kunts In Der Antikstad “Olympos 2002”, Galerie In Der Kultur Scheune Hof Akkerboom, Kiel, Öğrenci Sergisi.
- 2001 Antalya, Suna İnan Kırış Vakfı Akdeniz Medeniyetleri Müzesi –Akdeniz Üniversitesi GSF Karma Sergi.
- 2005 Antalya, Zübeyde Hanım Çocuk Esirgeme Kurumu, duvar resmi çalışması.
- 2003 Antalya, Dünya Barış Günü kapsamında, Antalya Bahçe Cafe “Dünya Barış Günü” performans çalışması.
- 2002 I. Antalya Resim Festivali, Duvar Resmi Çalışması.
- 2002 39. Antalya Altın Portakal Film Festivali, festival çalışmaları.

İş Deneyimi:

Stajlar: Ankara Resim Heykel Müzesi, Restorasyon, 2002.

Çalıştığı Kurumlar: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Araştırma Görevlisi.

Adres: Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Akdeniz Üniversitesi Kampüsü.

Tel. Numarası: 0 242 310 62 14

