



**DADA HAREKETİNİN FELSEFESİ ve
READY-MADE'in
RESİM SANATINA YANSIMALARI**

Ferhat MUSTAFAOĞLU

**Yüksek Lisans Tezi
Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dalı
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ
2019
Her Hakkı Saklıdır**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI ve ELEŞTİRİ ANABİLİM DALI

Ferhat MUSTAFAOĞLU

DADA HAREKETİNİN FELSEFESİ ve READY-MADE'in RESİM
SANATINA YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ

ERZURUM - 2019



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "**DADA HAREKETİNİN FELSEFESİ ve READY MADE'nin RESİM SANATINA YANSIMALARI**" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.*

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

29.08.2019

Ferhat MUSTAFAOGLU

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

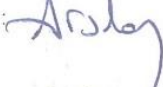




Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDIĞILI danışmanlığında, Ferhat MUSTAFAOĞLU tarafından hazırlanan bu çalışma 29/08/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Muhammet İmza : 
ARSLAN
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Muhammet İmza : 
Lütfü KINDIĞILI
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Gülten İmza : 
GÜLTEPE

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / / 20....


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1
I. ÇALIŞMANIN AMACI.....	1
II. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE YÖNTEMİ	2

BİRİNCİ BÖLÜM**DADA HAREKETİNİN TARİHİ**

1.1. DADAİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI	3
1.2. DADA HAREKETİ VE KAVRAMSAL SANATA ETKİSİ.....	8

İKİNCİ BÖLÜM**DADA HAREKETİNİN ANALİZİ**

2.1. DADA HAREKETİNİN FELSEFESİ.....	14
2.2. MARCEL DUCHAMP VE READY-MADE (HAZIR NESNE)(1887 - 1968)..	19
2.2.1. Hazır Nesnenin Plastik Sanatlarda Ortaya Çıkışı.....	19
2.2.2. Hazır Nesnenin Plastik Sanatlarda Kullanımı	24
2.2.3. Hazır Nesnede Marcel Duchamp Etkisi	28
2.2.4. Hazır Nesnenin Sürrealizmde Kullanımı	36
2.2.5. Hazır Nesne Kullanımıyla Bütünlemenin Günümüz Sanatına Yansımaları	41

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**DADA SANATÇILARI VE ESERLERİ**

3.1. DADA HAREKETİNDE AVANGARD SANATÇILAR	59
3.1.1. Tristan Tzara (1896 - 1963).....	59
3.1.2. Marcel Duchamp (1887 - 1968)	60
3.1.3. Francis Picabia (1879 - 1953)	62
3.1.4. Hugo Ball (1886 - 1986)	63
3.1.5. Jean/Hans Arp (1886 - 1966)	64

3.1.6. Hannah Höch (1889 - 1978).....	66
3.1.7. Sophie Taeuber-Arp (1889 - 1943)	68
3.1.8. Marcel Janco (1895 - 1984).....	70
3.1.9. Raoul Hausmann (1886 - 1971)	73
3.1.10. Kurt Schwitters (1887 - 1948).....	75
3.1.11. Suzanne Duchamp (1889 - 1963).....	77
3.1.12. Beatrice Wood (1893 - 1998).....	78
3.1.13. Emmy Hennings (1885 - 1948).....	79
SONUÇ.....	80
KAYNAKÇA	82
ÖZGEÇMİŞ.....	89

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DADA HAREKETİNİN FELSEFESİ VE READY-MADE'İN RESİM SANATINA
YANSIMALARI

Ferhat MUSTAFAOĞLU

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ

2019, 89 sayfa

Jüri: Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ (Danışman)
Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet ARSLAN

Varlık aleminden ayrı biçimde insanın şahsi aleminde kendini ifade edebileceği hazır bir lisanı yoktur. İnsanın iç alemi kendi ifade biçimini kendi oluşturmak zorundadır. İşte bu manada her türlü anlatma biçiminin koşulu aykırı felsefeylede ortaya çıkmaktadır. Dadaizm de sanat kuralları dışındaki kuralsız biçimler dünyasıdır.

Dada hareketinin felsefesi ise kuralsızlıktan hareket eden kuralları değiştirme ya da sonradan düzenleme çabasıdır. Dadaizm anlamları temelden kaldırmaktır. Sanatçıyı aykırılığa iten faktör ise endüstrileşmeyle ortaya çıkan bilimsel, teknik, düşünsel alanda gelişimlerin süratli görüldüğü bir dönemdir. Bu temalardaki hızlı gelişim dada felsefesinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Dadaizm de sanat tarihi akışı içinde görsel, plastik bağlamda ele alınarak, simge, hazır nesne olguları, ifadeci ve imgesel ilişkiler bütünlük içerisinde irdelenmiştir. Çalışmada sanatta dada kavramının içerisindeki kurallara tepkinin neden ve nasıl oluştuğu ve sanatçıların bu yansıtma biçimini nasıl ele aldığı irdelenmeye çalışılmıştır. Sanatçının dadaizm ile özünü, bireyi, felsefeyi yani yaşamın bütünü sorgulaması ve anlamagayretinin sebepleri sonuçları üzerinde durulmuştur.

Bu çalışmada dada hareketinin felsefesi içerisinde aykırılıkları, sanatçıları, eserleri esas alınmıştır. Bu amaçla Dadaizm in gelişen ve değişen düşünce kaygıları amaçlanmıştır. Aykırı oluşumlar kavramın gelişimi gerçek kimliğini kazanan modern felsefenin değişimine paralel olarak yansıtılmıştır. Bu doğrultuda dada hareketinin başlama nedenleri tarihsel olarak irdelenmiştir. Yıkımların ardından bireyi isyana ve yenilikçiliğe götüren nedenin, ruhsal çöküntüden kurtulma isteği ve emperyalist anlayışa başkaldırış olduğu belirlenmiştir. Genel geçer kurallardan sıyrılıp yepyeni pencere açmaya çalışan sanatçı tarafından, imgelerin yüklendiği yeni anlamlar ve geçmişten uzak düşünsel ve ruhsal anlamlar yeniden ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Dadaizm, Felsefe, Aykırılık, Protesto

ABSTRACT**MASTER THESIS****PREPARED in THE PHILOSOPHY of DADA MOVEMENT and ITS
REFLECTIONS to THE ART****Ferhat MUSTAFAOĞLU****Advisor: Assist. Prof. Dr. Muhammet Lütfü KINDIĞILI****2019, 89 pages****Jury: Assist. Prof. Dr. Muhammet Lütfü KINDIĞILI****Assist. Prof. Dr. Gülten GÜLTEPE****Assist. Prof. Dr. Muhammet ARSLAN**

Apart from the realm of being, there is no ready language in which one can express himself in the personal realm. The inner world of man has to form his own expression. In this sense, the condition of all forms of expression emerges with contradictory philosophy. Dadaism is a world of unregulated forms outside the rules of art.

The philosophy of the Dada movement is the attempt to change the rules that move from the rules or to edit them afterwards. Dadaism is to remove meanings from the foundation. The factor that pushes the artist to contradiction is a period in which the developments in the scientific, technical and intellectual fields emerged by industrialization are seen rapidly. The rapid development of these themes has played an important role in the development of dada philosophy.

Dadaism has been examined in visual, plastic context in the course of art history and symbol, ready-made object phenomena, expressionist and imaginary relations have been examined in integrity. In this study, it is tried to examine why and how the reaction to the rules in the concept of dada in art and how artists treat this reflection form. With Dadaism, the artist's questioning the essence, the individual, the philosophy, the whole of life, and the reasons for the endeavor of understanding are discussed.

In this study, the contradictions, artists and works of the Dada movement were taken as basis. To this end, Dadaism's developing and changing thinking concerns are aimed. The contradictory formations are reflected in parallel with the change of the modern philosophy, which gains the true identity of the development of the concept. In this respect, the reasons for the beginning of dada movement have been examined historically. After the destruction, the reason that led the individual to rebellion and innovation was determined to be the desire to get rid of the psychological collapse and to revolt against the imperialist understanding. The artist, who strives from the general rules and tries to open a new window, reveals the new meanings that the images are loaded and the intellectual and spiritual meanings far from the past.

Keywords: Art, Dadaism, Philosophy, Contradiction, Protest

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Sophie Taeuber, Hans Arp'la birlikte kuklalarının önünde, 1918.....	9
Resim 1.2. 'Der Dada No.2' (magazine cover) Raoul Hausmann, John Heartfield ve George Grosz Editörlüğü tarafından, 1919.....	12
Resim 1.3. Dada Jok, Zagreb, May 1922.....	13
Resim 2.1. Kurt Schwitters, Merz, Karışık teknik, 20 × 16,8, 1921	17
Resim 2.2. Hans Arp, Tristian Tzara'nın Portresi, 1916.....	18
Resim 2.3. Francis Picabia, Karışık teknik ve yağlıboya, 92x73, 1924.....	19
Resim 2.4. Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonel Anıtı, 1915	21
Resim 2.5. George Braque, Gazete, Şişe, Sigara Paketi, 58.6 x 52.4 cm, Kömür, Karton, Guaj, Kalem, Kolaj, 1914.....	26
Resim 2.6. Picasso, Gitar, 35 x 77.5 c, Kolaj, Yağlıboya, Karton, 1913.....	26
Resim 2.7. Juan Gris, Le Journal, 54.9 × 46 cm, Guaj, Yağlı boya, Gazete, Duvar kağıdı, Kanvas, 1916	27
Resim 2.8. Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146 x 89, 1912	31
Resim 2.9. Marcel Duchamp, Sise Kurutucusu, Galvanize Çelik ve Demir, 1914	32
Resim 2.10. Marcel Duchamp, Kırık Kol, Hazır malzeme, 121.3 cm, 1915	33
Resim 2.11. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, Hazır malzeme, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm,1913	34
Resim 2.12. Marcel Duchamp, Çeşme, Hazır malzeme, 63 x 48 x 35 cm, 1917.....	35
Resim 2.13. René Magritte, İmgelerin İhaneti, 60.33 × 81.12 × 2.54 cm, Yağlı Boya, 1929	37
Resim 2.14. Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, Tüyle kaplanmış kap, tabağı ve kaşığı, Fincan (10.9 cm) Tabak (23.7 cm) Kaşık (20.2 cm) ,1936	39
Resim 2.15. Man Ray, Hediyelik, 15 cm x 9 cm x 11 cm, Ütü ve çiviler, 1921	40
Resim 2.16. Man Ray, Boyalı Ekmek, 22.5 x 75.1 x 18.5 cm, Boyanmış Alçı Ekmek ve Metal Terazi, 1958.....	41
Resim 2.17. Tony Cragg, Salgılar, Oyun zarı ve sentetik malzeme, 120x227x227cm, galeri deweer, otegem, Belçika, 1999.....	43

Resim 2.18. Young Deok Seo, Acı 7, Çelik Zincir, 90x180 cm, Canat Collection_e-land Vakfı, Kore, 2010	45
Resim 2.19. Do Ho Suh, bazı/bir 'Kore Pavyonu', 40 000 adet Askeri Köpek Etiketi (künye), 193x297,2x345,4 cm. Lehmann Maupin Gallery, New York, 2001	47
Resim 2.20. Marti Moreno, Caminante (la fugacidadde la existencia serisinden), Demir Somun, 200x75x125 cm, 2011	48
Resim 2.21. Kang Duck Bong, Gizlenmek 1, Pvc Boru,Üreten Boya, 90x28x55cm, 2011	50
Resim 2.22. Damien Hirst, Tanrı Aşkına, Platin, 8,601 adet Elmas, İnsan Dişleri, 171x127x191mm, White Cube Galeri, Londra, İngiltere, 2007.....	51
Resim 2.23. Saimir Strati, Leonardo da Vinci Çivi Mozaik, sunta üzerine 500 000 endüstriyel çivi, 2x4 m, Guinness World Records, 2006	53
Resim 2.24. Pete Fecteau, Büyük Rüya (martin luther king jr), 4,242 adet 3'lü rubik küp, 2,6 m x 5,8 m x 5,7cm, 2010	55
Resim 2.25. Andrew Myers, Tükenen Düşünceler, yaklaşık 8 000 vida, yağlı boya ve telefon rehberi sayfaları, 1,5x2,5m, 2010.....	57
Resim 3.1. Robert Delaunay, Tristan Tzara'nın Portresi	59
Resim 3.2. Marcel Duchamp.....	60
Resim 3.3. Francis Picabia, Balance,1919	62
Resim 3.4. Francis Picabia (1879-1953), Hera, Özel Koleksiyon, Paris 103,4 x 74,9 cm, mukavva üzerine yağlı boya, guaj boya, karakalem, 1929.....	63
Resim 3.5. Hugo Ball, Cabaret Voltaire'de Karawane şiirini okurken, 1916.....	64
Resim 3.6. Jean Arp, Bir Akvaryumdaki Kuşlar, 1920	65
Resim 3.7. Hannah Höch, Almanya'nın Son Weimar Bira-Göbeğinden Dada Mutfak Bıçağı ile Kesim, 1920	66
Resim 3.8. Hannah Höch, Dünya Devrimi, 1920, Jelatin gümüş baskı 13,3 x 9,9 cm ...	67
Resim 3.9. Sophie Taeuber-Arp, Temel Formlar, 1917.....	68
Resim 3.10. Sophie Taeuber Arp, Aşamalı Kapanış, 35,2 x 27 cm.....	69
Resim 3.11. Marcel Janco, Zurich'te Top, 1917	70

Resim 3.12. Marcel Janco, Malta'da Üç Kadın, 1930, mukavva üzerine yağlıboya, 69x50cm	71
Resim 3.13. Marcel Janco, Çiçek Geometrisi, 1917	72
Resim 3.14. Raoul Hausmann, Sıradan Hayatta Dada (DADA Cino), 1920. Fotomontaj ile Kolaj, 31.7 x 22.5cm	73
Resim 3.15. Raoul Hausmann, Mekanik Kafa, Asamblaj, 1919.....	74
Resim 3.16. Kurt Schwitters, Merzbild 1A, The Psychiatrist, 1919	75
Resim 3.17. K. Schwitters, Anna Blume (kapak), 1919	76
Resim 3.18. K. Schwitters, Anna Blume, 1919	76
Resim 3.19. Suzanne Duchamp, Bozulan ve Restore Edilen İnkileme, 1918-19	77
Resim 3.20. Beatrice Wood, Parlak Mavi Volkanik Sırlı Vazo, 1960.....	78
Resim 3.21. Emmy Hennings'in Portresi.....	79

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusu, dada hareketinin felsefesinde eğilimlerin resim sanatına ve sanatçıların üsluplarına olan etkilerini biçim ve içerik olarak irdelenmesi tarihsel sürecine değinerek kendi zamanları içerisinde sanatçıların estetik kaygılarını değışim ve gelişimini eserlerinin oluşum süreçlerinin sanat tarihi süreçlerinde önemli ter tutan akımlara bağı kılınarak irdelenmiştir. Araştırmada betimsel bir dil kullanılmış, literatür taraması yapılarak elde edilen doneler eleştirel olarak karşılaştırılıp, kıyaslamalarla sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın başlangıcından beri bana yardımcı olan, eleştiri ve desteğini eksik etmeyen danışman hocam Dr. Öğrt. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ'ya ayrıca çalışmanın sonuçlanmasında değerli jüri üyesi hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum - 2019

Ferhat MUSTAFAOĞLU

GİRİŞ

I. ÇALIŞMANIN AMACI

Dadaizm ile sanattaki hızlı değişimi, ve değişen dünya düzeninin sanat yapıtlarındaki yansımalarının Dada sanatında nasıl uygulandığı, ortaya çıkan sanat akımları incelenerek sorgulanmıştır.

Geleneksel ve klasik yasalardan sıyrılmaya başladıktan sonra bu kurulların incelenmesi ve bu sebeple gerçeğinden saptırılmış, kuralsız, ama yine de sanatçının ruhsal yaratma ihtiyacına hizmet etmiş olan dadaizm resim sanatına derin bir dinamizm ile beraber kendine has bir güç ve ritim kazandırmıştır. Sanatın bütün dallarına yayılmış olan özgürlüğü bulma ve insana yaklaşma gayreti dadaizm için de olağan ve geçerliydi. Dadaistler hazır nesnelere değiştirmeden ya da azdeğiştirerek kalan tarafını arıyorlardı. Renk, doku, biçim ve ortamları taklit etmeye karşın doğrudan kendilerini kullanmışlardır.

Dadaizmin birçok yerde etkilerini hissettirmesi ile ortaya çıkan aykırı sanatçılar eserlerini, insan ve yaşadığı çevreden ve onun bünyesinde barındırdığı tüm etkenlerden kurtararak geleceği dinamizm ve hareket üzerine koyarak sunmuşlardır. Dadaizm diğer sanat akımlarının bir alternatifi olmayıp tamamen kendine has bir üslup benimser, hatta gelmiş geçmiş tüm akımlara bir protesto niteliğindedir. Bundan dolayı dadaizmi bir akım olarak ele alamayız bir karşı çıkış felsefesi olarak nitelendirebiliriz.

Bu amaçla aşağıdaki sorulara cevap aranır.

1. Sanatçılar tarafından denenmemiş malzemelerin biçimsel etkileyciliği ve sanatın ne olduğu sorulur?
2. Sanatçıların, dadaizm sürecinde öz ve sade olanı bulmaya çalışırken kendi şahsi tutumlarının, yeni tanımlı eserlerinde nasıl biçime dönüştürürler?
3. Sanatçıların, geleneksel sanatta yapmış oldukları analizlerin, dadaizm adına nasıl bir rol oynadığı araştırılırken belirlenen konu çerçevesinde ortaya koyduğu sonuçlar nelerdir?

II. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE YÖNTEMİ

Araştırmada yapılan tartıŐmalarda elde edilecek veriler.

1. Dadaizm alanında biçim ve içerik konularının farklı şekilde ve farklı ipuçlarıyla araştırılması ve günümüz sanat anlayışına ışık tutması.
2. Hazır nesne şekillendirmelerini farklı malzemelerle oluşturulma yöntemlerinin klasik yöntemlere göre farklılığının vurgulanması açısından.
3. Bu süreçte değıŐen estetik kaygıların yeni tutumlar kazandırması açısından önemlidir.

Araştırmada betimsel yöntem kullanılmış ve literatür taraması yapılmıŐtır. Elde edilen doneler. eleştirel bir açıdan irdelenerek, kıyaslamalarla sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

DADA HAREKETİNİN TARİHİ

1.1. DADAİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI

1916'dan bu tarafa etkisini devam ettiren bir çağdaş sanat akımı Dada, Dadaizm veya Dadacılık gibi adlandırılan bu dönemi çeşitli isimlerle kullanıldığı gibi akım, I. Dünya Savaşı döneminde çıkmış olup sanatsal, kültürel, edebi, bilimsel bir akım olmuştur. Dada Dünya Savaşının zalimliğine, barbarlığına, bilimdeki gelişmemişliğine, sanat dünyasındaki ve gündelik yaşamdaki entelektüel katılığa karşı gelip bir protestonun dili olmuştur. Var olan sanatsal anlayışının reddedilmesi ve mantıksızlık Dada'nın temel karakteridir.

Dada, 1916'da Zürih'te doğmuş olan bir sanat akımıdır. I. Dünya Savaşı'nın katliamlarına ve budalalığına duyulan nefretten doğan bu hareket, şok etkisi yaratan taktiklerle, alay ederek, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmekteydi. Dada hareketi, yaratıcı sanatı canlandırma amacıyla yeni deneysel ifade formları bulmak için çaba göstermişti (Piscator, 1985, s.15).

Rönesans'tan bu yana hâkim olan Natüralizm'den kavram ressamlığına evriliş süreci XIX. Yüzyılda Empresyonizm (izlenimcilik) ile başlamaktadır. Empresyonizm'le Kübizm arasındaki zamanda baş gösteren sanat akımlarında natüralist sanat anlayışı geleneğinin, değişse de tekrar sürdüğü görülmektedir. Kübizm farklı olarak, tek bakış noktasını yıkmış, yüzlerce yıllık natüralist sanat anlayışını yıkarak yeni bir form dili yaratmaktadır. Geleneksel ürün ve nesnelerin dışına ilk olarak Kübizmle çıktığı görülür. Günlük hayatta kullanılan sıradan malzemeler, birer sanat maddesine dönüşmüştür. Nesnelerin manalarından sıyrılarak yeni anlamlar barındırması ve kavramsal bir yapıya taşınması, yıkıcılık olarak tanımlanan Dada Hareketiyle beraber çok daha çarpıcı bir duruma gelmektedir.

Dada Hareketinin bir sanat akımı olmadığı söylenebilir. Dadacılar, yeni teknik ve tarzlar getirmek yerine, var olan yöntem ve üsluplara yeni ifadeler katmışlardır. Kurt Schwitters "*Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır*" demiştir. O'na göre eseri sanat

yapan, konusu, biçimi, içeriği, türü ve vurguladığı ustalık değil, sanatçının o yapıtın sanat olduğunu bilmesidir. Bunu Kübizm, sonrasında Devrim öncesi Rus Sanatı ile Fütürizm hazırlamış olsa da, bu bakış kendini Dada Hareketi ile birlikte net bir biçimde ortaya koymuştur (Sürmeli, 2012, s.337-345).

Dada, resim, heykel, tiyatro, sinema ve edebiyat alanları gibi birçok alana yayılmıştır. Dadaizm, heykelde ve resim betimlemeleri gerçek dünyadaki alakalarına göre değerlendirmeye almaz. Tam aksine bunlar sıra dışı kompozisyon kapsamında sunulurlar. Bazen, betimlemelerdeki bir bir ele alındıklarında bütünüyle reel bir teknikle yansıttıkları görülür. Bu vaziyette, ortaya koydukları yapıtın işlevselliğini gerekli kılan şey, yalnızca kompozisyonun olası bir dünyayı yansıtmaması olacaktır.

Arp, Hulsenbeck, Janco ve Tristan Tzara, Kabare Voltaire'de bir toplantı sırasında Tzara'nın sözlükten rastgele bulduğu "Dada" sözcüğünü harekete isim olarak belirlediler (Sürmeli, 2012, s. 337-345).

Dadaistler, ortalarda dönüp dolaşan hiç bir şeyin gerçekliğine ve varlığına inanmayan Romantizmin de sınırlarını geçerek, mantığın ve aklın bir değeri olmadığını yalnızca görünenin olduğunu savunmuşlardır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra sıradanlaşmış hayatın, değeri olmayan toplumların, gerek görülmeyen bilginin, yaşamın bir anlam taşımadığını belirtmişlerdir. Bilhassa edebiyat sanatçılarının ışıklı çabalarını gülmeceyle boşa saymaları, bütün yazınsal akımlara gülüp sanat mantığındaki farklı tutumları, çabaları anlamsız bulmaları, psikolojik dengesizliği, birçok şeye karşı koymayı bir uğraş haline getirmeleri bir diğer çarpıcı gerçek olmuştur. Böyle bir düzende Dadaistler, sanatta kalıplaşmış anlayışlara karşı çıkmış ve bulunan dil, estetik, gelenek ve alışa gelmiş yasalarını kaldırmayı hedeflemişlerdir. Aklı destek alan her şeye savaş başlatarak kuralsızlığı ve daimi değişmeyi savunmuşlardır. Kuralsızlığa kural, düzensizliğe düzen olacak bir üslup oluşturmuşlardır.

Tristan Tzara, Richard Hülsenbeck, Jean Arp, Emmy Henningsve MarcelJanco'un içlerinde bulunduğu genç sanatçı grubu ve savaş muhalifi 1916 yılında Hugo Ball'in Zürih'te açtığı kafede toplanmışlardır. Manifestosu da burada açıklanmıştır.

Dadaizm'in öncüsü, kurucusu olan Tzara, bu sanat akımını şöyle tanımlar:

“Kâğıt parçaları üzerine sözcükler yazın, bunları bir şapkanın içine atıp karıştırın, sonra teker teker çekip bir kâğıdın üzerine sıralayın; işte Dadaizm...” Dada

adının nereden geldiği hakkında kesin bilgi olmamakla birlikte Fransızcada oyuncak tahta at manasına gelen "Dada" bu bireylerin yarattığı edebi akımın adı olarak belirlendiği yönünde bir görüş vardır. ("msxllabs", 2018).

İşte bu akım, geleneklerin dışına çıkıp sanat elemanlarını kuralını yıkmayı prensip edinmiştir. Zürih, Paris, New York, Köln, Berlin ve Hannover'de hemen hemen aynı zamanda başlamıştır. Yıkılan dünyaya ve umudunu kaybetmiş topluma zenginlerin anlayışından apayrı modernizmin köleliğinden kurtaran radikal bir şekilde yepyeni bir pencere açmayı felsefe edinmiştir. Dünyanın, umutsuzluğa kapılmış insanların, hiçbir şeyin güvenilir ve sürekli olduğuna kanaat getirmeyen bir felsefi anlayıştan etkilenmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen boğuntu, çöküntü ve dengesizliğin akımıdır.

Kabare Voltaire'de harekete geçen ve hızla diğer ülkelere yayılan Dada-kargaşalığından, daha sonradan Bertold Brecht'in çok duyulacak olan bir sözüyle 'yabancılaştırma etkisi' canlandırmak için yararlanmıştır. Bu istikametten çevremizi, burada yaşananları, alışkanlıklarımızdan koparak yeni bir gözle bakmamız istenmektedir. İlanlar sokak afişleri, bildiriler, fotomontaj, karikatür, kabare, güldürü dergileri, manifestolar, yürüyüşler, dans ve müzik; bütün bunlar, Dadacıların yabancılaştırma tesiri uyandırabilecek olan ortamı oluşturabilmek için başvurdukları çareler olmuştur. Kabare ile birlikte yazın geceleri düzenlendiği, yanı sıra Dada müziği çalındığı, Dada dansları (Dadatrott) yapıldığı, Dada şiirleri okunduğu görülmektedir. Şaka, saçmalama, alaya alma, ciddi, eğlence, eleştiri, oyun birçoğu birbirine karışmaktadır. Dadacıların yorumlamada ve doğaçlamada çok usta oldukları görülmektedir. Beklenmedik anlarda tahmin edilemez buluşlar ve oluşturmalarla karşılaşanlar, alıştıkları dünyayı tersine dönmüş sanmakta ve neye uğradıklarını anlayamamaktadırlar. İstenilen de bu olabilir. Sarsılmaz zannedilen değerleri, sahte yönetimleri ve otoriteleri, kokuşmuş kurumları gülünç düşürerek toplumun gözünü açmak ve halkı bilinçlendirmektir. Dada yıkıcılığından ne sanat ne dil, hiçbir şey kurtulamamaktadır. Dada, zengin, züppe, burjuva toplumunda kök salmış bulunan değişmez kültür öğelerinin dokunulmazlığı anlayışını yıkmak istemektedir. Müzeleri sanat mabedi gibi algılayan, buradaki eserleri bir simge gibi, İlah verisi olarak huşu içinde izleyenleri sallamak için elinden geleni yapmaktadır. Büyük sanat eserlerinin üzerinde oynanmakta, çocuksu çizimler ve yazılarla yapıtlar maskara edilmeye

uğraşılmaktadır. Veya tam aksine gündelik yaşamda kullanılan telefon, ütü gibi eşyalar ortamından koparılmakta, yeni bir isim verilerek yeni bir anlam yüklenmekte ve sanat eseri olarak sunulmaktadır. Hazır eşya üzerinde yapılan bu oynamalarla dadacılar 'ready-made' (hazır-yapım) diye isimlendirdikleri bir sanat türü geliştirmektedir. Bu güne kadar süregelen bu türün ilk çalışmalarını Marcel Duchamp ve Man Ray vermektedir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1991, s. 98-99).

Dada'cı yazarlar, zengin züppeliğinin olumsuz yönünü ve genel geçer sanat kurallarının miadının dolduğunu halkı şaşkırtıcı çöküntü, güvensizlik, toplumun değerlerinin ve inançlarının zedelenmesi, sanatçıları da ümitsizliğe ve hayal kırıklığına sürükledi. Yaratılan bu manevi değerlerin tekrar insanlar eliyle yıkılması, sanatçıları bu ikiye bölümlülüğü yıkmaya, sanat kuramlarını yok saymaya itti. Bir şekilde aykırı bir anlayışla vurgulamaktadır. Toplumu şaşkınlığa düşürmek ve sarsmak istemektedir. Yüz binlerce insanın I. Dünya Savaşı'nda ölmesi, yoksulluk çekmesi hastalıkların ortaya çıkması, insanların kedere gömülmesi ve mutsuzluğa kayıp gitmesi halkın güvenini ve işlevini yitirmesine neden olmuştur. Olan amaçlarından biri de anlamsızlık kavramıdır (Genç, 1993, s. 72-73).

Sanatın ölçülebilir veya ölçülemez değerlerini bu derece geliştiği ortamda ortaya çıkan çöküş, yeni sanat anlayışına yansımaya yol açmaktadır. Savaşın sivillerin hayatına girmesi, ekonominin gördüğü zarar insanları ve bu insanların belki de en hassas ve duyarlı kişilerinden olan sanatçıları derinden etkilemektedir. Dadaizm, Hugo Ball'ın Zürih'teki Cabaret Voltaire'inde 1916'da işte böyle bir dünya anlayışına ve sanat algısına karşı doğmaktadır. İşte bu sebeplerden dolayıdır ki Dada, sanat akımı olmakla kalmayıp, sanatı hedefleri doğrultusunda ele alarak yönetime ve kokuşmuş geleneklere karşı bir protesto, bir anarşist çıkış niteliği yaşayarak kendilerini bütün olumsuzluklara ve dıştan gelen kargaşalığa karşı çıkma sanatı olmuştur. Yani Dada sanatı bir protesto aracı olarak kullanılmaktadır.

İşte Dadaizm, böyle bir ortamda savaş ve savaşın getirdiği kasvet, yoksulluk, kargaşa ortamında doğdu. Savaşın ardından Fransa'da hız kazandı. Dadaizm, muharebenin ortaya çıkardığı acılara, zengin yaşantısının alt tabaka insanları ötekileştirmesine, modern çağın getirmiş olduğu çarpık yaşama bir protesto olarak

kendini topluma tanıtmıştır. Aynı zamanda akıl dışılığı, radikal tutumu, kuralsızlığı ve sürekli değişmeyi savunmak gibi amaçlar edinmiştir.

Bazı eleştirmenler de Dada'nın endüstri çağı sanatı biçiminde olduğunu belirtmektedirler. Yanı sıra Dada'nın anarşist ve devrimci özelliğinin olmadığını bu yapıların çağın sanatının nitelikleri olduğunu savunmaktadırlar.

Ancak Dadaizm döneminin akımlarından mühim noktalarda ayrılır. Endüstri sanatı gündelik yaşamın içinde gizli kalmıştır. Bu da sanatın gelişimini ve yayılımını güçlendirmektedir. Empresyonizm ve ekspresyonizmin öncü sanatçıları üst tabaka tutumları ile sanatın entelektüel bir topluma hitap edebilmesine neden olmaktadır. Bu da toplumu sanata ve sanat eserlerine yabancılaştırmaktadır.

1918 yılında, Dada Manifestosu'nu hazırlayan Tristan Tzara, Dada'yı şöyle açıklamaktadır: Dada bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir (Antmen, 2009, s. 124).

Toplumda yerleşmiş mana ve nizam olgularına karşı çıkararak form ve dilde yeni yöntemlere giriştiler. 1919-1924 tarihlerinde Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupauld, Andre Breton ile Georges Ribemont Dessaignes'in yazılarının bulunduğu en önde gelen dergi Litterature'dü. Dadacılar daha sonra etkinliğini kaybetmeye başlayınca gerçeküstücülüğe yönelmektedirler ("msxlabs", 2018).

Tzara'nın da dediği üzere bir sanat akımı olarak görülmeyen Dada hareketi, kısa bir süre sonra uluslararası bir üne kavuşarak, dünyanın birçok yerinden taraftar kazanmıştır. Fakat Dadaistlerin savaşın dışında kalan bu tehlikesiz konumu, taraftarları olan sanatçıların yanı sıra birçokları tarafından eleştirilmeye başlanmıştır. Her kesimin göremediği ya da kavrayamadığı bu yıkımı saldırgan bir üslupla eserlerine yansıtan Dadaistler, bundan sonra savaşa neden olanlara karşı "entelektüel bir savaş" açmışlardır. Dadanın saldırganlığı hem toplumu bir çöküşün içerisine sokanlara, hem de sanatın ideal kavramlarına, formlarına ve hatta sanatın kendisinedir. Dadaist sanatçılar, ideal olarak lanse edilen her türlü yüce duygu ve biçimin içi boş safsatalardan oluştuğuna inanmaktadırlar ("edebiyatfakultesi", 2018).

Kabul görmeyen bu akımın sözcüklerin sözlük anlamını bile yadsıdılar. Dadacılıkla birlikte yeni birçok şey geliştiği görülür. Birçok konuya ve bölümü etkisi altına almayı başarmıştır.

Savaştan sonra 1918'de Dada hareketi Almanya'ya da sıçradı ve burada aşırı sağın yükselen militer ve milliyetçi politikalarına bir çeşit karşı duruş halini aldı. Dada hareketinin bir diğer önemli özelliği, Sürrealizm önünü açması ve hatta temellerini atmasıdır. Dada hareketinin içinde yer alan pek çok sanatçı daha sonraları sürrealist hareket içinde etkili olmuştur.

Diğer sanat akımlarının aksine, Dadaizm belli karakteristiklere bağlı değildi. Dadaist sanat, onu okuyan ya da gören kişinin yorumuna veya algılamasına göre değişiklik gösterebilirdi. Dadaizm sayesinde, insanların duyguları o anda nasıl hissettiklerine bağlı olarak gelişirdi. "İnsanın anlamsızlık üzerine kurduğu mantıksal zincir yerine, mantıksal bağı bulunmayan anlamdışılık konmalıdır." ilkesiyle hareket ediyorlardı. Dadaizm, sanata karşı doğanın yanındaydı onlara göre doğada anlam yoktur, buna göre de sanatta da anlam olmamalıydı ("edebiyatfakultesi", 2018).

Kendini iyice gösteren, sanat akımlarından sıyrılan Dada 1920'li yıllarda etkinliğini artırdığı görülür. Dünya savaşı toplumu çaresizlik umutsuzluk içinde bıraktığı gibi geleneksel ve kültürel değerleri de altüst ettiği görülür.

Sanatın doğasını ve formunu son zamanlarda sorgulayan sanatçılar, plastik sanatlara farklı perspektiften bakma eğilimine gitmektedirler. Konular arasındaki farklılıklar ortadan kalkmaya başlar başlamaz ve özgür sürece yaratıcılıkla geçildiği görülmektedir. Geleneksel güzellik ölçütlerini reddeden, sanat yapıtı sanat ve sanatçı, izleyici yapıtılar arasındaki hudutları ortadan kaldıran, yaklaşım ve geleneklerden dışarı çıkarak, aşamalı anlamlar türeterek kavrayış alanlarını zorlayan Dada, sanatçıya özgürce anlatım ortamı kavramsal sanatın oluşumunu ve etkilerine zemin hazırlamaktadır (Sürmeli, 2012, s. 337-345).

1.2. DADA HAREKETİ VE KAVRAMSAL SANATA ETKİSİ

Dada hareketini başlatan güçlendiren ve yaratan, endüstri çağının insanlar üzerindeki etkisi ve Birinci Dünya Savaşı'nın oluşturduğu çöküntü, emek ve sermaye arasındaki problemler olduğu görülmektedir (Sürmeli, 2012, s. 337-345).

Akımının özelliklerini şöyle sıralayabiliriz;

- Dadaistler aklın kurallarına ve beraberinde getirdiklerine inanmazlar.
- Bu akım öncüleri hiçbir şeye kesin gözüyle bakmazlar.
- Dadaizm akımı öncüleri her eseriyle insanı şaşırtmayı hedeflemiştir.
- Dil, biçim, uyak gibi ölçütlere uymazlar. Eserlerini estetik kaygıyla yazmazlar.
- Anlatımda başıboş ve alabildiğine geniş çağrışımlara dayalı bir yol izlemişlerdir.

- Toplumsal güvensizliği eserlerinde eleştirmişlerdir.
- Anlatımda kapalılığı esas almışlardır (“edebiyatogretmeni”, 2017).

Sürrealizmin doğuşunda ve etkinliğinin artmasında Dada hareketinin büyük önemi olduğu fark edilmektedir. Sanatın birçok alanında (mimari müzik dışında) Dada hareketi yayılım göstermektedir. 1922’lerden sonra etkisini kaybetmeye başladığı görülür, ancak yirminci yüzyılın çok etkili bir sanat anlayışlarında biri olduğu kabul gören Dadaizm modernizemin bir kolu olarak birçok sanat anlayışına ve akıma öncülük ettiği ve sanat tarihinde görülür bir iz bıraktığı tüm sanat çevrelerinden kabul görmektedir.



Resim 1.1. Sophie Taeuber, Hans Arp'la birlikte kuklalarının önünde, 1918

Dada, ne Bauhaus ya da De Stijl gibi günlük hayatın içerisinde “*eriyip gitmiş*” ne de empresyonistler gibi elitist bir sanattır, hatta bu ikisine de karşı çıkar. Tam anlamıyla avantgarde bir anlayıştır, hem yepyeni uygulamalar getirir hem de geçmişi tamamıyla reddeder. Elitist değildir, ama metalaşmaz. Topluma hitap edip, toplumu değiştirmeye ve düzenlemeye çalışır. Endüstri çağının yaşamını değil, felsefesini oluşturur. Bunu kendinden önceki sanat anlayışını eleştirerek yapar, çünkü 1919 Dada manifestosunda Tristan Tzara’ın da söylediği gibi Dadaistlere göre “*Sanat acilen ameliyat edilmelidir*”. 1919 Büyük Dada Manifestosu’nda belirtildiği gibi “*Günümüzün kanunlarını onların ana çizgileriyle sanatsal olarak baştan düzenleme*” kaygısı taşıyan Dada eserlerini ve fikirlerini yeni bir estetik akım yaratma amacı yerine var olan sanat anlayışını protesto etmek ve sanatın kullanım alanlarını yaygınlaştırarak sanatı bir protesto aracı olarak kullanmak üzerine kurmuşlardır (“edebiyatogretmeni”, 2017).

Sanatsal bir telaşı ve kaygısı olmayan gerçek Dadaistler toplanarak Büyük Dada Manifesto'da sahte Dadaistlerin artistik bir biçimde Dadayı sunmak istediklerini belirttikleri görülür.

Zürih'te açıklamalarda bulunduğu Dada hareketinin doğuş sürecini ve özetini Tzara'nın yaptığı görülmektedir. Hareketin bütünü 1915 ile 1922 yıllarında görülmektedir. Bu sanat akımı için en önemli şehir Zürich olarak ön plana çıkar. Çok acayip bir rastlantı sonucunda Dada harekete isim olarak verilmiştir. Kabre Voltaire'de kurucusu olan Hugo Ball Janco, Alp, Tristan Tzara ve Husenbeck sözlüğü açarak tesadüfen buldukları kelime olan "Dada" yı harekete isim olarak kullandıkları bilinir. Dada, kelimesinin manası sözlükte tahta at olarak görülmektedir. Yanı sıra oyuncak tahta atlara söyledikleri kelime de Dada olduğu bilinir.

Her şeye karşı oldukları gibi sanata da karşı oldukları dadacılar sergiler düzenlemiştir. Sergiler Arp öncülüğünde göze çarpmaktadır.

Dadaizm sanat tarihçiler ve birçok sanatçı sanatsever tarafından anlaşılamayan boş bir hareket ve akım olarak belirtilmektedir. Döneme bakıldığında Sürrealizm Kübizm gibi öncü sanat akımları akla gelmesine rağmen bu akımların öncülüğünü devrimci anlayışını Dadaizm'e borçlu olduğu görülmektedir.

Dadaizm'in içinin bu denli boşaltılmasına karşı 1920'de Almanya'da açılan ilk Uluslararası Dada Fuarı'nda açılış konuşması yapan dada lideri Baader "*Dadacılığın kültür içerisindeki zararlı oluşumlara karşı koymayı görev bildiğini*" açıkça dile getirmiştir (Dada Manifestoları, 1918, çev. 2008). Bu faydasız ve tehlikeli oluşumlar Dadaizm döneminde geride bırakılarak eskiyi yıkmak felsefesiyle son bulmaktadır.

John Brickels, Paul Astbury, Holly Hanessian, Fred Bauer ve Kathleen Holmes gibi sanatçılar hazır ürünleri çoğaltmadan veya formunu bozmadan oldukları şekilde hazır nesne ürünler ile seramik eserler çıkarma felsefesini benimsedikleri görülür.

Dada akımının kolaj mantığı etkisi büyük oranda görülen ressam ve performans sanatçısı, Rauschenberg üzerinden örneklenir. Rauschenberg'i postmodernist olarak düşünmemizi gerekli kılan bu adımdır. Modernizmde bir üretici olarak sanatçıya atfedilen "ruh" burada gözden çıkarılmaktadır. Yaratılan özne efsanesi, burada yerini daha önceden var olan imgelerin açık yüreklilikle mülk edilmesine, alıntılanmasına, parçalar halinde aktarılmasına, biriktirilmesine ve tekrarlanmasına bırakır.

Saptamalarda bulunan Marc Decimo konuya ilişkin şöyle der:

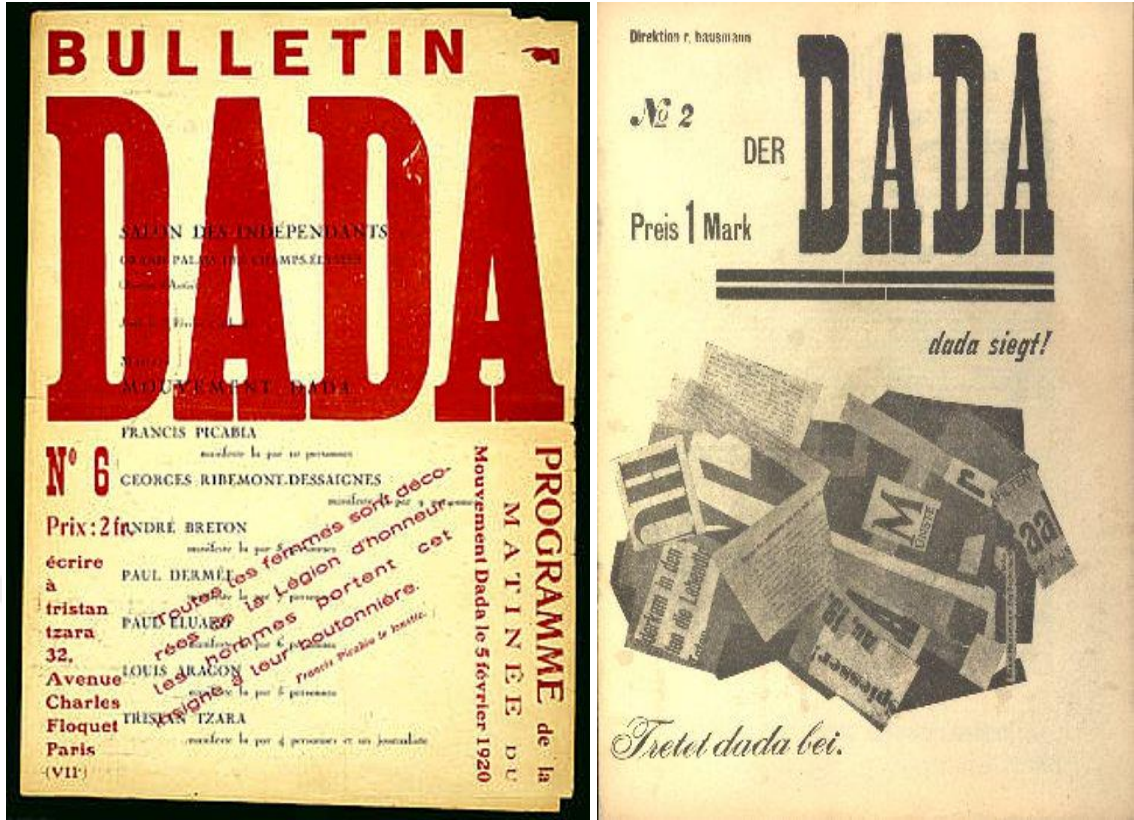
Kehanetlerde bulunan ve doktrinlerle hareket eden insanlardan kaçınma ve insanların yapmadıklarını oluşturma mücadelesinde bulunan dadacıların kendilerini olayın içine sokmaktan başka alternatiflerinin bulunmadığını söylemek sır değildir (Decimo, 2005, s. 160).

Yapıtın ve yaratıcısının mitosunu ortadan kaldırdı. Sadece yaşamsal ve içgüdüsel olarak o zamanların anti sanatçıları, bu kavramı vurucu bir silah gibi kullanmalarına rağmen, nihilizmin metafizik vasıflarını anlayamadılar. Eylemlerinde düzensizlik ile özgürleşerek, kaosa ulaşmalarını kutluyorlardı. Hayalleri tahrip ederken, onunla birlikte yalancı dünya tasviri de yok oluyordu. Müzesel ve ölü olan estetiğe karşı ayaklanmışlardı. Tüm değerleri değiştirmede, nihilizmin örtülü bilgisi hareketin motorunu oluşturuyordu. Öncelikle çirkinliğin estetiği ve daha sonra karşıt sanat, aktif nihilizmin vurucu darbesiydi ve bu ölü sanat kavramına karşı yöneltilmişti (Hillebrand, 2001, s. 262).

Kuramcı Dadaistlerden Arp "*Sosyal Estetik'ten zamanla daha fazla uzaklaştım*" adlı yazısında Dadaizmi şöyle özetliyor:

Dada insanın akla uygun aldanişlarını ortadan kaldırmayı ve doğal ve mantıksız düzene yeniden kavuşmayı amaçlamıştır. Dada insanın mantıklı anlamsızlıklarını, mantıksız saçmalıklarla değiştirmeyi istemektedir. İşte bu yüzden biz Dada'nın büyük davulunu bütün gücümüzle çalıyoruz ve mantıksızlığın övgülerini tüm nefesimizle üflüyoruz... Dada için felsefeler bırakılmış eski bir diş fırçasından daha az değerlidir, Dada onları büyük dünya liderlerine bırakır. Dada erdemini resmi sözlüğünün iğrenç entrikalarını kınamaktadır. Dada saçma olan için vardır ki bu saçmalık anlamsızlık anlamına gelmez. Dada doğa gibi saçma ve akla aykırıdır. Dada doğadan yana ve Sanat'ın karşısındadır (Çeken, Akengin ve Arslan, 2017).

Dadaist Kurt Schwitters, "*Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır*" sözüyle, o zamanın sanatçılarının bütün sanat anlayışına olan haykırışını ve sanatçının gereksinimini hürriyet beklentisini dile getirmiştir (Kahraman, 2005, s. 167).



Resim 1.2. 'Der Dada No.2' (magazine cover) Raoul Hausmann, John Heartfield ve George Grosz Editörlüğü tarafından, 1919

Sanat tarihinde etkili bir yeri olan ve 1. Dünya Savaşı döneminde başlayan Dada akımının sanatsal ve kültürel düşünce farklılıklarıyla ön plana çıktığı görülür. Savaşla deprem etkisi gören ve içinde hüsrarla yaşanan bir dönemde hissedilen endişe, hüsrana ve psikolojik kaosun da etkisiyle, özgür ve güzel bir dünya oluşturmak için sanatçılar, sıra dışı eserleri ve fikirleri ve sanat eserleriyle bu yorucu koşullara isyan çabasına girdikleri görülür.

Soyut sanatı hareketlendirme, canlandırma Dadaizmin felsefelerinden biri olduğu görülür. Ahlaki kuralları, din kurallarını, geleneksel sanat anlayışını reddeden Dada hareketinin, rastlantısallık neticesiyle oluşan durumları, kuralların ve kanunların olmamasını desteklediği görülür. Nihilist bir isyan barındıran bu hareket, 1. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasındaki savaşa karşı bir protesto akımı olduğu görülür.



Resim 1.3. Dada Jok, Zagreb, May 1922

Sürrealizmin temellerinin atılmasında, dinamizim kazanmasında Dada hareketinin hatırı sayılır bir etkisinin olduğu söylenebilir. Yine Sürrealizmin içinde etkinliğini gösteren sanatçıların daha önce Dada hareketinin öncü sanatçıları ve Dada hareketinde yer alan sanatçıları olduğu görülmektedir. 20. Asrın çok etkili akımlarından olan Dadaizm, modern sanat ve uzantılarını harekete geçirdiği ve bunlara öncülük ettiği ancak hareketin süresinin kısa bir dönemi kapsadığı bilinir.

İKİNCİ BÖLÜM

DADA HAREKETİNİN ANALİZİ

2.1. DADA HAREKETİNİN FELSEFESİ

I. Dünya Savaşı ve endüstri çağının insanlar üzerinde oluşturduğu yıkım, parayı yöneten güçler tarafından rahat yaşam tarzına sahip burjuvaların desteklenmesi ve alın terinin sermaye ile kavgası, Dada Hareketini doğuran ve kuvvetlendiren en temel etmenler olduğu görülür. O tarihlerde Zürih, farklı milletlerden gelen sanatçıların buluşma yeri olmuştur. Bunun nedeni ise İsviçre'nin savaş döneminde tarafsız tutum göstermesidir. 1916'da Zürih'te bulunan Kabare Voltaire'de toplanan sanatçıların bu hareketi ortaya çıkarması, estetik ve toplumsal değerlere başkaldırı olduğu bilinir. Bu hareket bununla yetinmeyip kendi eylemlerine de karşı çıkmıştır. Dada Hareketinin öncülerinden ve kurucularından olan şair Tristan Tzara 1950 yılında verdiği bir radyo demecinde sosyal ve kültürel yapının Dada hareketine etkisini şöyle anlatmaktadır;

Dadanın nasıl doğduğunu anlamak için, bir yandan, birinci dünya savaşı sırasında bir çeşit hapisane olan İsviçre'de yaşayan bir genç topluluğun ruh halini, öte yandan da, o çağın sanat ve edebiyatının düşünsel düzeyini göz önüne getirmek gerekir. Hiç kuşkusuz savaş bitecekti, zaten daha başkalarını da gördük daha sonra... 1916-1917 yıllarında, savaş sanki demir atmış, hiç bitmeyecekmiş gibi geliyordu ve gittikçe tutarsız ve gerçek dışı bir boyut kazanıyordu. İğrenme ve isyanlarımızın kaynağı bu oldu. Savaşa kesinlikle karşıydık ama, ütopyik bir barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik. Köklerini sökmedikçe, nedenlerini ortadan kaldırmadıkça, savaşın ortadan kaldırılamayacağını biliyorduk. Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda da çağdaş denen uygarlığın tüm görünüşlerinden nefret ediyorduk; tüm dayanaklarından, mantığından, dilinden... Başkaldırımız gülünç ve saçmanın tüm estetik değerleri alt-üst ettiği biçimler kazanıyordu. Unutmamak gerekir ki, saldırgan bir duygusallık insana ait tüm değerleri maskeliyor, yüksek düzey savında olan tüm sanat alanına yerleşiyor ve kentsoylu sınıfın gücünü simgeliyordu... (Kahraman, 2005, s. 169).

Tristan Tzara'nın yaptığı bu açıklamalar adeta Hareketin doğuş sürecinin bildirisi gibidir. Geleneksel ifade yöntemlerine karşı çıkış ve bunun neticesi olarak da 19. yüzyıla ait sanatsal yönelimlerin ve geleneklerin yıkılması, 1916 yılında Dadaizm'le başladığı görülmektedir.

Dada hareketi 1915 -16 yılları arasında New York ve Zürih'te hemen hemen aynı zamanda başlamıştır. 1914'te başlayan I. Dünya Savaşı'nın yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk içinde her şeyin anlamsızlığını, gereksizliğini, vaz geçmişliği ve hiçliği vurgulayan Dadacılar, geleneksel sanat kavramına saldırarak, karşı sanat kavramını

geliştirmişlerdir. Dadaistler, yerleşik aynı zamanda klasik olan bütün değer ve doğrulara karşı durmuş; sanatsal eğilimlerin ve geleneklerin yıkılmasında önemli bir rol oynamışlardır.

Dada, zenginlerin çıkarları yönünde hareket edilerek başlatılan savaşın anlamsızlığını ve yıkıcılığını anarşik bir tarzla sunarak göstermektedir. H. Bülent Kahraman, kültürel ve sosyal açıdan bu dönemi şöyle ifade eder:

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

Sanat ötesi cephelerde bunlar yaşanırken, sanatçı öz-duyarlılığından kaynaklanan tedirginliğini bir hırsa dönüştürmekte ve kendisini yaşananların hesabını sormak zorunda hissetmektedir... Bütün bunların ardından gelen şeyin sanatçının egemen sınıflarla ve kurumlarla alay etmesi, onları aşağılaması oluşunu yadırgamamak gerekir... (Kahraman, 1980, s. 64).

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

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

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

Dadaist akımın tüm amacı, hazır-yapılmış biçimlerin çekiciliğine ve geleneksel-ancak aşınmış olduğu için değersiz kalan ve anlatımı yapılacak objeyi sahteleştirerek tüm anlatım kendiliğindenliğini yıkan kalıplara karşı gösterilen direnişten ibarettir (Hauser, 1984).

Dadaistler, o döneme kadar kabul edilen bütün sanat biçimlerine hırsla saldırmışlar ve gelenekleri altüst etmeye çalışmışlardır. Bir eseri sanat yapan, formu, konusu, muhtevası ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir, görüşünü savunmuşlardır.

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

Dada akımında dahil olan başlıca sanatçılardan Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Hans Richter, Janco, Hans Arp Zürih’te faaliyet gösterirken aynı dönemde New York’ta Marcel Duchamp, Man Ray ve Francis Picabia da benzer deneyler yaparlar.

1917’den başlayarak Avrupa’nın öteki kentlerine dağılmaya başlayan sanatçılardan Richard Huelsenbeck Berlin’de, Max Ernst, Johannes Theodor Baargeld ve Hans Arp Köln’de, Kurt Schwitters Hannover’de sanatsal üretimlerine devam etmişlerdir.

Sanatı değiştirmek değil de yok etmek isteyen Dada’nın yadsımacı tavrı, aslında dünyanın gidişatına ilişkin bir karşı duruşu ifade etmektedir. Dada’nın bu sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi “anti-sanat” terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp’ın hazır nesnelere (Antmen, 2009).

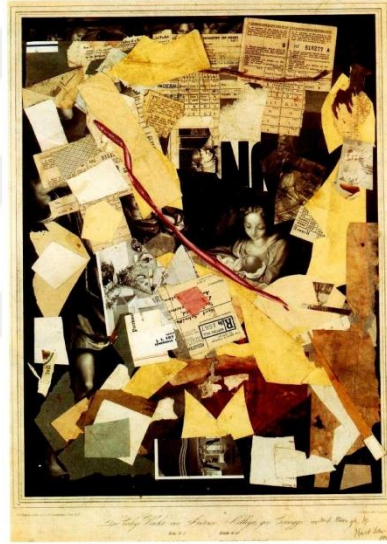
Burjuva sanatına karşı şiddetli bir tepki veren Dada hareketi içerisindeki sanatçılar incelendiğinde, hemen hemen hepsinin o zamana kadar yapılan resimlere karşı bir tutum gerçekleştirdikleri görülmektedir. Resim içerisinde yeni bir yol aramak değil de, resme karşı bir tavır oluşturdukları açık bir şekilde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

Dada, 1913 yılında Asamblaj’ın önemli gereçlerinden biri olan hazır nesnelere Marcel Duchamp ile başlamıştır. Kullanım eşyalarını amaçlarından uzaklaştırarak yeni bir kimlikle ortaya çıkaran Duchamp estetiği reddederek ilk Dadacı deneylerini yapmıştır. Kuşkusuz bu akım için en önemli kişilerden bir olan Duchamp, insan yapısı

bir nesneyi (ready-made) alıp imzalayarak ün kazanmış ve yarattığı bu şok etkisiyle de sanatın gidişatını değiştirmiştir.

Artık sanat yeni malzemelere açık, sıradan bir malzemeyle dahi sanat yapılabileceği fikrini yansıtan bir şekilde dönüştürülmüştür. Dada yeni malzemeleri ve yeni teknikleri sanatın kullanım alanına dahil ederken kolaj, asamblaj, montaj gibi tekniklerle objenin kullanım alanı da gün geçtikçe genişletmiştir.

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



Resim 2.1. Kurt Schwitters, Merz, Karışık teknik, 20 × 16,8, 1921

Paket kâğıdı, bilet, gazete, çivi gibi günlük tüketim gereçleri ve atıklarından kolâj tekniği ile oluşan Merz'ler, sanatı geleneksel teknik ve gereçlerden kurtarmayı amaçlamaktadır. *“Kurt Schwitters, Merz adlı yapıtlarından söz ederken yağlı boya resimden bir adım daha ileri gitmesini, malzemeye karşı malzeme kullanımına yani onları birbirine düşürmesine borçlu olduğunu yazar”* (Motherwell, 1951, s. 59).

Dada akımına bağlı bir başka sanatçı olan, Hans Arp'ta oluşturduğu kolâjlarıyla, resmin biricikliğine karşı bir tutum içindedir. Arp, kolaj ve baskı yöntemlerini karıştırmakta, kendi çizim ve baskılarını kolajın içine katmaktadır. Lynton, Arp için Kübist resimlilerden onu ayıran özelliğin, gerçeği yansıtmaya kaygısı olmaksızın,

sanatçının yaratıcılık payının önemini sorgulaması olduğunu yazmıştır. Boyanmış tahtalardan yapmış olduğu 'Tristian Tzara'nın Portresi' adlı kabartma sanatçının tuval dışı bir çalışmasını gösterir ya da tuval artık üzerine üç boyutlu nesnelere yapıştırıldığı bir araç konumundadır.



Resim 2.2. Hans Arp, Tristian Tzara'nın Portresi, 1916

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

Francis Picabia da birçok kolaj yapmış, resimlerinde boyalı planların arasına çeşitli malzeme yerleştirmiştir. Tüpler, makarnalar, tarak ve sardalye kutuları gibi birçok hazır malzemeyi resmin içine dahil etmiştir.



Resim 2.3. Francis Picabia, Karışık teknik ve yağlıboya, 92x73, 1924

2.2. MARCEL DUCHAMP VE READY-MADE (HAZIR NESNE) (1887 – 1968)

2.2.1. Hazır Nesnenin Plastik Sanatlarda Ortaya Çıkışı

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

sanatçılar geleneksel anlayışın, yani var olan gerçeğin taklidi yerine, onun kendisini ifade eden malzemeyi kullanmayı tercih etmişlerdir.

Kübist sanatçıların bu denemelerinin kendi içinde modern olmalarının Berger'e göre iki nedeni vardır. *“Bu nedenlerden biri, sanatı paha biçilmez gören burjuva sanat kavramına bütünüyle meydan okumaları diğeri, herhangi bir hırdavatçı dükkânında bulanabilecek her türlü nesneden yapılmış olmalarıdır”* (Berger, 1999, s. 66).

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

İnşacı sanatçılardan Vladimir Tatlin, Picasso'nun Birleşimsel Kübist tarzda yapmış olduğu üç boyutlu heykellerinden etkilenmiş bu yönde işler üretmeye başlamıştır. Bu işlere bakıldığında biçim olarak Birleşimsel Kübizm anlayışını çağrıştırdığı görülmektedir. Fütürizm akımından sonra ortaya çıkan Konstrüktivizm akımı, içerisinde modern heykel sanatında köklü değişiklikler yaşandığı görülmektedir. Konstrüktivistler heykel sanatında modle etmek, yontmak gibi geleneksel biçimlendirme yöntemleri yerine, inşa etmeye dayalı bir yapım tarzını benimsemişlerdir. Bu akımın öncü sanatçılarından biri olan Tatlin *“Sanat, nesnelere illüzyona dayanan bir imgesidir, yanılısamasıdır, yalandır. Hayat ve teknoloji bu tür sanatın yerini almalıdır”* (Lynton, 1982, s. 104) diyordu.

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



Resim 2.4. Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonel Anıtı, 1915

Bu yeniçağda malzemelerin sanat alanına girmeye başlaması, sanatçı-teknoloji etkileşiminin bir sonucudur. Bu yüzyıl yeni malzemelerin, düşünsel, biçimsel ve sanatsal gelişmelerin yanında yeni plastik fikirlerin çağrıştırdığı, heykel sanatında yüzyıllarca süren gerçek mekân içinde kütlelerin parçalanıp hafifleyerek, espas modülatörlerine dönüştüğü bir dönem olmuştur (Ata, 1978, s. 46).

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

Kitle ve volümün plastik öge olarak heykelden çıkarılması gerektiği, çizginin işlevinin betimlemeden çok dinamizmi vurgulayıcı, yön belirleyici olması gerektiği, mekânın biçimlenebilirliği, yeni ve özgür formlar yaratmak için figürün bağlayıcılığından kurtulmak gerektiği, sanat yapıtının dinamik bir ritim ve enerjiye sahip olması gerektiğini savunmaktadır (Read, 1985, s. 11).

Mekanik bir eylemin, estetik bir ögesi olarak kullanılmaya başlanması Gabo'nun oluşturduğu eserlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Elektrik motoruyla çalışan ilk kinetik konstrüksiyon, basit bir çelik çubuğun bir motor desteklemesiyle boşlukta vibrasyonu sonucu elde ettiği biçim hareketle şekillendirilmektedir. Gabo'nun bu tip işleri oldukça fazladır. Yapıtları yeniçağın atılımlarını belirleyen sanatın ilk örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

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

“Dadacıların en önemli yapıtlarından birisi Marcel Duchamp'ın Mona Lisa'ya büyük ve sakal çizdiği “L.H.O.O.Q” adlı yapıtıdır” (“dunyalılar”, 2018). Bu akımın en önemli temsilcisi sayılan Duchamp, sıradan bir nesneyi ya da alışılmış bir nesneyi sanat nesnesine dönüştürmüştür.

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

Sanatın güzel olanla ilgilendiği göz önünde tutulduğunda, Antik Yunan'dan itibaren Rönesans'ta estetik kavramının anlamı sıradan olmayana karşılık gelmektedir. Ancak Duchamp, “estetik haz kaçınılması gereken bir tehlikedir.” diyerek buna bir darbe vurmuş, sıradan ve estetik değeri olmayan her şeyi sanat nesnesine dönüştürmüştür. *“Kullandığı nesnelere ve ready-made'lerde duygu ve sanatçının yeteneği yadsımaktadır. Duchamp, işlerine estetiği karıştırmaktan özellikle kaçınmıştır”* (Schneckenburger, 2000, s. 462).

Duchamp'ın sanat dünyasında bir kırılma noktası oluşturan hazır nesnelere, bu günün sanatına yön verecek olan kavramsal düşüncenin de temelini oluşturmuştur. Geleneksel sanatın kendine özgün bütün niteliklerini, özgünlüğünü, teklifini ve bir şeyleri temsilini reddeden Duchamp, 'ready made'leriyle sanatın yön değiştirmesinde etkin bir rol oynamış, kendisinden sonra birçok akıma, gruba ve sanatçıya da öncülük etmiştir. Yeni bir üretme biçimi olarak ortaya çıkan hazır nesnelere, Kübizm, Sürrealizm, Dada, Pop Art, Arte Povera, Fluxus ve Kavramsal Sanat gibi akımlarda da sıkça kullanılan bir araç olmuştur. En çok Dada akımı içerisinde boy gösteren hazır nesne,

sanat karşıtı bir eylem olarak kendini göstermiştir. Sürrealizmde bilinçaltını yansıtan objelere dönüşmüş, Pop Art'ta tüketim nesnelere dönüşmüş örnekleri olarak karşımıza çıkmıştır. Kavramsal Sanat'ta ise düşüncenin üç boyutlu izlenimi olmuştur.

20. yüzyıl sanatında önemli etkiler yaratan Dadaizm, nihilist yaklaşımları ve sanat geleneklerine karşı geliştirdiği tavrıyla Sürrealizm, Popart, Fluxus ve daha sonrasında pek çok sanat akımının hazır nesne kullanımına kaynaklık etmiştir. Hazır nesnelere kullanıma teknikleri ve anlayışları, akım ve sanatçılara göre farklılık göstermiştir.

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

Ready-made'in bir başka özelliği de benzersiz olmayışıdır... Bir ready-made'in kopyası aynı mesajı aktarır; aslında günümüzdeki ready-made'lerin neredeyse hiçbiri terimin kabul edilen anlamıyla özgün ürün değildir (Batur, 2003, s. 322-323).

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

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

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

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

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

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

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

2.2.2. Hazır Nesnenin Plastik Sanatlarda Kullanımı

19. Yüzyıl'da gerçekleşen Sanayi Devrimi, toplumda ve aynı zamanda sanat mecralarında büyük değişimlere yol açmıştır. Endüstri Çağı yalnızca teknik yeniliklerin olduğu bir çağ olmamıştır. İnsanlar makineleşmiş, yapay bir dünyanın içinde nesnenin etrafında dönen bir yaşam tarzına itilmiştir.

Sanayi devrimi ile birlikte toplumda oluşan tüketim kültürü sonucu, işlevini ve gerçek kullanım amacını kaybetmiş atık endüstri nesneleri günlük yaşam görüntüsü içinde yerini almıştır. Sanatçıların bu nesnelere sanat yapıtlarının içine dahil etmesi de yine bu dönemde olmuştur. Picasso'nun endüstrileşme sonucu ortaya çıkan nesnelere, sanat nesnesine dönüştürüp kullanma isteği, diğer sanatçılar içinde farklı bakış açıları oluşturmuştur. Sanat uygulamalarına gerçek nesnenin de eklenmesi Rönesans geleneğinin temsil anlayışına karşı ortaya çıkmıştır. Sanat yapıtı olarak günlük yaşam nesnelere kullanılması ve bu nesnenin sanat yapıtı statüsüne yükselmesinde resme dahil edilen gündelik malzemenin önemi bu sanat anlayışına geçiş açısından büyüktür. Bu dönüşüm sonucunda, var olan objenin imgesi yerine, nesnenin kendisi de sanat alanında özgürce sergilenebilen bir şekilde kendini göstermiştir. Sanat her zaman sanatçının, malzemeyi işleyebilme becerisi ile anlam bulmuştur. Sanatçı ve nesne arasındaki ilişkide, sanat nesnesinin sanatçı tarafından üretilmesi zorunluluğunun ortadan kalkması kavramsal boyuta yeni bir anlam kazandırmıştır.

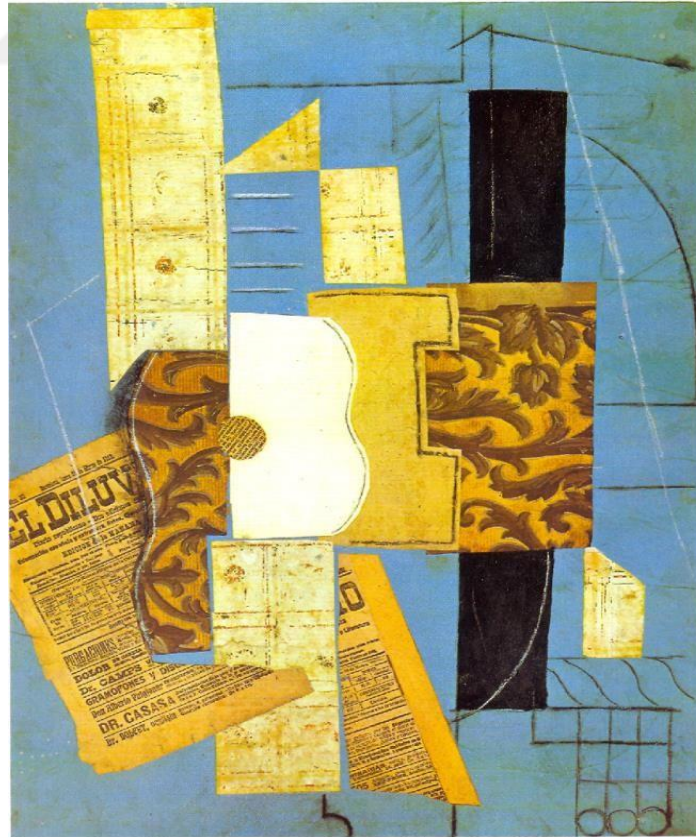
Kübizm, kendinden sonra gelen dönemler için sanat anlayışını sorgulayan bir tavır ilk kez ortaya koyan bir akım olmuştur. Kübizm akımı ile sanata giren sanat dışı malzeme, birbirinden farklı malzemelerin bir arada kullanılması ve resme dahil edilmesi ile ortaya çıkmış, daha sonrasında gelen akımlar nesnenin kullanımını farklı şekillerde ele alarak bu ifade aracını geliştirmiştir. Dönemin önemli sanatçılarından Picasso ve Braque kolaj tekniğini kullanarak resimde tuval ve boya kullanımının dışında bir teknik denemişlerdir.

Hazır nesne (ready made), tuval yüzeyine geleneksel manada kullanılması gereken boyanın yerine, günlük yaşamda kullanılan malzemeleri kapsamaktadır. Picasso ve Braque'ın öncülerinden olduğu Birleşimsel Kübizm akımı ile hazır nesnelere kullanımının ilk olarak gerçekleşmiş olduğu görülmektedir. Daha sonra akım ve sanatçılara göre farklı yaklaşımlar görülmüştür (Oskay, 2016, s. 507-516).

Sıradan nesnelere konu alan resimlerinde, nesnelere kendilerini çizmek yerine kesilmiş duvar kâğıtları, gazete parçaları, kumaş, ip, tahta gibi gerçek nesnelere tuval üzerinde kendi çizdikleri geometrik formlar ile birlikte kullanmaya başlamışlardır. Braque'ın Gazete, şişe ve Sigara Paketi çalışması ile Picasso'nun 'Guitar' çalışması bu türden kolaj çalışmalarına birer örnektir.



Resim 2.5. George Braque, Gazete, Şişe, Sigara Paketi, 58.6 x 52.4 cm, Kömür, Karton, Guaj, Kalem, Kolaj, 1914



Resim 2.6. Picasso, Guitar, 35 x 77.5 c, Kolaj, Yağlıboya, Karton, 1913

Sanatçıların kullandıkları nesnelere günlük yaşam nesnelere olmasına rağmen, yapıt içerisinde nesneye yeni bir form ve anlam kazandırmışlardır.



Resim 2.7. Juan Gris, Le Journal, 54.9 × 46 cm, Guaj, Yağlı boya, Gazete, Duvar kağıdı, Kanvas, 1916

Juan Gris'in Journal isimli çalışması adını resmin üzerindeki Journal yazısından almıştır. Journal farklı parçalardan oluşan bir çalışmadır. Kübistlerin resimlerinde kolaj kullanması gelecekteki sanat anlayışlarının önünü açmıştır. Konularını seçerken günlük yaşamdan nesnelere ele aldıkları görülmektedir. Seçtikleri malzemelerde sınır tanımamış ve kendilerini ifade edecek bütün malzemeleri kullanmışlardır.

Picasso, Kübizmin çıkışını ve yeni bir resim anlayışını ortaya koyma isteğini şu cümlelerle açıklar:

Görüyorum ki, her şey çoktan yapılmış. Birileri kendi devrimini kırmak ve sıfırdan başlamak zorundaydı. Kendimi yeni bir harekete doğru sürükledim. Şimdi ise sorun, nesneyi geçmek ve etrafında dolaşmak ve çıkan ürüne plastik bir ifade vermek". Sonra, çevresine bakınır ve "Bunun tümü iki boyutlu görüşü kırmak için gösterdiğim bir çabadır. (Ashton, 2001).

Neyin sanat olup olmadığı ile ilgili kalıplaşmış düşüncelerin hüküm sürdüğü bir dönemde Picasso'nun ve diğer kübistlerin bu yaklaşımı çok büyük bir adım olarak tarihte yerini almıştır. Sanat yapıtını oluşturan malzemeye ilişkin bir sorgulamayı gündeme getiren bu görüş, 20. yüzyılın sonraki dönemlerine ışık tutmaktadır. Bu tavır, Dada kolajlarına ve hazır nesne kullanımının artmasına, Pop kolajlarına ve hatta

günümüze kadar uzanan dijital kolajlara ve hazır nesne kullanımına temel oluşturmuştur.

2.2.3. Hazır Nesnede Marcel Duchamp Etkisi

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

Duchamp işlerini, izlenimciliğin yaratmış olduğu sınırların dışına, dil, düşünce ve görselliğin birbiri içinde var olduğu bir alana taşınmıştır. Orada, yeni zihinsel ve fiziksel maddelerin karmaşık etkileşimleriyle form değiştirerek daha yakın bir zaman dilimindeki sanatta bulunabilecek teknik, düşünsel ve görsel detayları müjdelemiştir. Kendi zamanının ötesinde olduğunu söylemiştir (Harrison ve Wood, 1992, s. 760-761).

Geçmişten günümüze gelen geleneksel sanat düşüncelerine ve kurallarına karşı duran, bir haykırış, bir protesto ve tabuları yıkmak için doğmuş olan, Dada Hareketinin en önde gelen sanatçılarından biri de Marcel Duchamp'tır.

O, hazır yapım nesnelere küçük değişiklikler oluşturarak hemen hemen her gün gördüğümüz bu nesnelere nasıl sanat bir yapıtlarına dönüştüğü hususunda akılları karıştıran ve hayrete düşürüp bir beğeni doğuran eserleri 'Ready-mades' (Hazır-Yapım) adı altında toplamaktadır.

Belirli bir süre kendi ortaya çıkardığı 'Retinal Art' (Göze hitap eden sanat) terimi adı altında yapıtlar oluşturan Duchamp, 1914'de başladığı 'Hazır-Yapım'lar ile eserlerine esprili, ironik ve belirsiz bir hava katmayı amaçlamaktadır.

İlk kez 1900'lerin başında Marcel Duchamp tarafından kullanıldığı görülen hazır nesnelere, seri üretim mallarından herhangi birinin kendi kimliği değiştirilerek, yeni bir mekânda sanat yapıtı olarak sergilenmesi anlamına gelmektedir. Hazır nesnelere temel özelliği kendi işlevlerinden arındırılarak, bambaşka bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmasıdır. Sıradan hiçbir özelliği olmayan seri üretilmiş olan bu nesnelere, hiçbir estetik

kaygı gözetmeksizin sanat yapıtı olarak seçilmektedirler. Ancak seri üretim ürünleri olduklarından dolayı biricik sanat eseri de değildirler.

Seri üretim mallarından herhangi birinin çevresinden soyutlanarak tek başına 'sanat yapıtı' olarak sergilenmesi tanımıyla bilinen hazır nesnelere, 1938 yılında Andre Breton ve Paul Eluard tarafından çıkartılan "Dictionnaire Abrégé du Surréalisme" (kısaltılmış Sürrealizm Sözlüğü) isimli sözlükte Marcel Duchamp tarafından "Sanatçı tarafından sadece seçilerek sanat nesnesi sıfatına terfi eden sıradan nesne" olarak tanımlanmıştır (Breton ve Eluard, 1938, s. 23).

İlk kez 'Sürrealizmin Kısaltılmış Sözlüğü' (Dictionnaire abrégé du Surréalisme) isimli sürrealizm terimlerini içeren sözlüğünde, Marcel Duchamp'ın adının baş harfleriyle birlikte yer verilen bu sözcük şöyle tanımlanıyor: "*Sanatçının özgün seçimi ile bir sanat eserinin asaleti kazandırılmış sıradan bir obje*" (Breton ve Eluard, 1938).

Bazı sanatçılar, Marcel Duchamp'ın yaptığı gibi sanat tarihinin seyrini değiştirdikleri görülür. Sanatın ne olduğuna dair düşünceye meydan okuyarak, ilk "hazır haberleri", bugün hala hissedilebilecek sanat dünyasında şok dalgaları gönderdiği görülür. Duchamp'ın arzu ve insan cinselliği mekanizmaları ile devam eden meşguliyeti ve kelime oyunlarına olan tutkusu gerçekte herhangi bir sanatsal harekete bağlı kalmayı reddetmesine rağmen eserini Sürrealistlerle aynı hizaya getirdiği söylenebilir. Sanatın her şeyden önce fikirlere dayanması gerektiği ısrarında, Duchamp genellikle Kavramsal sanatın babası olarak kabul edilir. Duchamp'ın kısa kariyeri boyunca ortaya koyduğu nispeten az sayıda eseri hesaba katan geleneksel bir sanatsal yolu takip etmeyi reddetmesi, sonuçta sanat dünyasından çekilmesine yol açmaktadır. Daha sonraki yıllarda, Duchamp zamanını satranç oynamakla geçirdiği bilinir.

Daha geniş bir ifadeyle Ready made'ler Duchamp tarafından şöyle açıklanmıştır: "*Sanatçının basit seçimi sayesinde sanat nesnesinin saygın konumuna yükseltilmiş olan günlük kullanım nesnesidir*" (Breton ve Eluard, 1938).

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

20. yüzyılın önde gelen sanatçıları arasında gösterilen Marcel Duchamp'ın çalışmaları coğrafyacılara tarafından yeterince ilgi görmemiştir. Sanatçı genelde seri üretim ve hazır nesne (ready-made) kullanmıştır. Sanatçının en önde gelen çalışmalarından biri olan 1917 tarihli Çeşme adlı eseri takma bir isimle imzaladığı basit pisuardır. 1960'larda sanatçının yakın arkadaşları New York'taki atölyesinde hazır nesnelere alakalarından dolayı görebilmişlerdir. Sanat eleştirmenleri ready-made'leri el becerileri kavrayışının terine entelektüel bir eylem, çalışmalarını ise avangart bir hareket olarak yorumlamışlardır. Fakat Duchamp hazır nesnelere, genellikle heykelle alakalandırılmayan coğrafya ve topografya sorunlarını bir araya toplamıştır. Modern sanat anlayışının toplumsal görüntüye olan ilgisinde Duchamp'ın ready-made'lerinin etkisi çok büyüktür.

Hazır nesnelere, buluntu nesne'lerin (foundobject) "güzellik" ya da "teklik" (unicum) gibi niteliklerine karşı, sıradan, hiçbir özelliği olmayan seri üretim ürünleriydi. Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevinden arındırılıyor ve biraz fetişist bir nitelikle yeni bir "varoluşçu" kimlik ve kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanıyordu. Aynı zamanda ready-made'lerin estetik değeri yoktu. Bu nitelikleriyle gerçeküstücü bir kavram olan buluntu nesneden (objecttrouvé) ayrılaşıyordu. Çünkü buluntu nesne (foundobject) rastlantısal estetik değeri için seçiliyordu (Damlacı, 1984, s. 22).

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

Duchamp tarafından ele alınan 'hazır' terimi, her zamanki bağlamından çıkarılan kitlesel üretilen gündelik objeleri belirlemeye ve sanatçının sadece seçimiyle sanat yapısının statüsüne terfi etmeye gelir. Bir üslup kategorisi kadar performatif bir eylem olarak, hazır giyim, bir sanat objesi olarak meşru olarak kabul edilebilecekleri için geniş kapsamlı etkilere sahiptir.

Duchamp, tamamen görsel ya da 'retina zevki' olarak nitelendirdiği şeyi, sanat yapısında daha entelektüel, kavram odaklı yaklaşımlar ve bu açıdan bakıldığında, kolaylık olarak görmektedir. Bununla birlikte, o zamanlar, hareketin ve Fütürist ve Sürrealist sanatçıların ortaklaşa yaptığı makinelerin temsili ile ilgili süregelen bir endişeyi yansıtan kinetik aygıtlarla deneylerini destekleyen perspektif ve optik çalışmalarına bağlı kalmaktadır.

Şakalar, lezbiyen zekâsı ve cinsel münasebetlerle uğraşan zavallı mizahın tadı, Duchamp'ın eserini karakterize etmekte ve zevklerinin çoğunu sağlamaktadır. Görsel araçlarla aktardığı gündelik ifadelerden tavizler üretir. Özellikle çalışmasının dilsel boyutu, Kavramsal sanatın yolunu açmaktadır.

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

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



Resim 2.8. Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146 x 89, 1912

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

1913'te bir bisiklet tekerliğini bir mutfak pedestaline bağlayıp dönüşünü seyretmeyi akıl ettim. Bunu bir sanata dönüştürmeyi falan düşünmüyordum. Hazır yapım sözcüğü 1915'e yani birleşik devletlere gittiğim yıla kadar hiç kullanılmadı. Evet, ilginç bir deneyimdi ama bisiklet tekerliğini pedestale koyduğum zaman, aklımda hazır yapım bir nesne yaratma fikri falan yoktu. Yalnızca değişik zaman geçirme, ilgi alanımın dışına çıkma arzusu vardı. Bir şaşırtmacaydı. Ne belli bir amacım vardı, ne de o şeyi sergilemeye niyetim; bir şeyler falan anlatmaya çalışmıyordum. Birkaç ay sonra bir kış gecesini betimleyen bir manzara resminin ucuz bir kopyasını aldım ve ufkuna biri sarı, biri kırmızı iki nokta koyduktan sonra ona "Eczane" adını verdim. 1915 yılında New York'ta bir dükkândan bir kar küreği satın aldım üzerine "Kırık Kolun Önünde" sözcüklerini yazdım. Hazır-yapım deyimini işte o dönemde aklıma geldi (Baykam, 1999, s. 237-238).

1914 tarihinden sonra yapmış olduğu çalışmalar bu tutumunun bir göstergesi niteliğindedir. 1913'te "Bisiklet Tekerleği" "Özel Kılık ve Üniformalar Mezarlığı" 1913-1914'te "Durumlar Ağı" ve "Üç Durumda Ölçü", "Eczane", "Kakao Öğütücüsü", "Özel Kılık ve Üniformalar Mezarlığı", "Şişe Kurutucusu" "Kırık Kol" gibi çalışmaları ready-madelerine öncü ve bir bakıma hazırlık çalışmalarıdır.



Resim 2.9. Marcel Duchamp, Sise Kurutucusu, Galvanize Çelik ve Demir, 1914

Duchamp estetik kabiliyetin anti tezi olan bir üretici döneme girmiştir. Kendisini geleneksel sanat çalışmalarından uzak tutmaya daha çok sanat eserinin kavramsal boyutunu ortaya koymaya çalışmıştır.

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

Sanatçı hazır-yapım'larına bazen grafik bir detay ekliyor, adını da 'yardım edilmiş hazır-yapım' koyuyordu. Mona Lisa'nın kopyasına bir bıyık ekleyip altına ad olarak L.H.O.O.Q. harflerini yazması gibi. Öte yandan kavram olarak hazır-yapımların ters yüz ettiği de oluyordu. Bir Rembrandt resmini alıp bir ütü masası olarak kullanmayı önermek gibi. Bu kez seyirciyi, hazır-yapım bir nesneye sanat eseri olarak bakmak yerine, bir sanat eserini alıp günlük eşya olarak kullanması öneriliyordu. Duchamp'ın konuya ilginç bir yaklaşımı daha vardı: Her boya tüpünün kimya sanayinin ürettiği, hazır-yapım bir mal olduğu dikkate alınır, dünyadaki bütün resimlerin de yardım edilmiş, hazır yapımlar olarak görülmesi mümkündür. Hazır-yapımların sanatın biricikliğini ve özgün yapıt olma olgusunu yok etmesi Duchamp'ı fazlasıyla mutlu ediyordu (Baykam, 1999, s. 237-238).



Resim 2.10. Marcel Duchamp, Kırık Kol, Hazır malzeme, 121.3 cm, 1915

Sanatçının eşsizliği ve kaçınılmazlığına karşı çıkararak, sanatçıyı sanat yapan bir insan konumundan çıkararak, basit bir karar verici insan durumuna yükselten Duchamp, ilk hazır eşya denemelerini 1914 tarihinde gerçekleştirmiştir (Genç, 1983)

1913, Duchamp'ın sanat yaşamı içinde önemli bir yıldır. Sanatçı artık alışılmış çizim ve resim yöntemlerini tümüyle bırakmış, makinelerin hareketliliği ile ilgilenmeye başlayarak boyutlara, zaman-mekân hesaplamalarına dayalı, bireysel bir düzenek geliştirmiştir. Matematik ölçülemeye dayalı, olarak üç boyutlu nesnelere kullanmaya ve toplamaya yönelen sanatçı, aynı yıl ilk hazır-nesnesi “Bisiklet Tekerleği”ni gerçekleştirmiştir.



Resim 2.11. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, Hazır malzeme, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm,1913

Bir tekerlek, doğal, alışılmış yani içinde doğal ortamdan ayrıştırılarak tabure üzerine monte edilmiştir. Burada, tabure de bisiklet tekerleği kadar soyutlanmış ve kendi içinde ayrı bir tutarlılığı bulunan bir yapı oluşturmuştur. Ancak bu tutarlılık işlevsel değildir. Çeşitli öğelerin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir yapının tutarlılığı söz konusudur.

Duchamp, 1914'de “şişelik” ve 1917'de 20. Yüzyıl'ın en çok tartışılan ve konuşulan yapıtı “Çeşme” yi sanat yapıtı olarak sunar ve o dönemde büyük bir tepki toplar. Duchamp 1917 yılında yaptığı “Çeşme” adlı çalışmada bir pisuarı ele alır.



Resim 2.12. Marcel Duchamp, Çeşme, Hazır malzeme, 63 x 48 x 35 cm, 1917

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

Geleneksel sanatın nereye gitmesi gerektiğidir. Zira burada sanatçı endüstriyel seri üretim ürünlerinin sanat yapıtına malzeme olabileceğini göstermiş, gündelik sıradan bir eşyaya imza atarak her şeyin sanat olabileceğini savunmuş ve bir anlamda sanatı ağır bir biçimde aşağılamıştır (Elgün, 2001, s. 44-45).

2.2.4. Hazır Nesnenin Sürrealizmde Kullanımı

Gerçeküstücülük, 1920'li yılların Avrupası'nda bir manada Dada'nın küllerinden doğan bir akımdır. Her şeye hatta sanatın kendisine karşı olan Dada, sonunda kendi görüşünü doğrularcasına "Gerçek Dadacı, Dada'ya karşıdır" düşüncesi ortadan kalkmış, yerini, Dada'nın savunduğu görüşleri daha elle tutulur bir üretime dönüştüren Gerçeküstücülük akımına bırakmıştır. Gerçeküstücülük de Dada gibi, sanatın var olan kalıplaşmış şekillerine olduğu kadar, burjuva sistemine ve bu sistemin değer yargılarına karşı bir tavır geliştirmiştir. Gerçeküstücülerin aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken çöktüğünü düşündükleri bir toplumsal ve kültürel yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. Psikanalize olduğu kadar, Marksizme gösterdikleri alakanın temelinde de bu vardır; toplumu ve bireyi, 'tarihsel gerçeklik' diye sunulan tarihsel aldatmacaların zincirlerinden kurtarmak misyonundan hareket etmişlerdir (Antmen, 2008, s. 138-139).

Gerçeküstücülerin dadacılardan farkı, Gerçeküstücülerin rüyalara ve resme değer vermeleridir. Gerçeküstücülük kişilerin içinde bulunduğu toplumsal düzene karşı gerçeğin ötesinde, var olan gerçekliği aşan yeni bir gerçeklik önermektedir. 1930'lu yıllarda Gerçeküstücü anlayışla resim ve heykel yapan birtakım sanatçılar, hazır üretim malzemelerine farklı bir açıdan yaklaşarak eserlerini oluşturmaktadırlar.

Gerçeküstücülük akımı içerisinde, Gerçeküstücü nesne önemli bir yere sahiptir. Gerçeküstücülerin sanat nesnesini seçme ve kullanmalarındaki farklılık, geleneksel biçim ve normların dışındadır. Bir sanat nesnesi olarak seçilmiş nesne tamamen sanatçının ruhsal yaratımıyla oluşturulmaktadır. Dadaistlerle başlayan günlük yaşamdaki sıradan nesnelerin farklı anlamlarla yeniden kullanılması hareketi, Gerçeküstücü sanatçıların da sıkça kullandığı yöntemlerden biridir. Gerçeküstücülükte sanatsal yaratıda doğaçlama ve yaratıcılık büyük önem taşımaktadır. En akla gelmedik nesnelere yararlanmak ve yaratıda sonucu rastlantıya bırakmak, yenilik aramak Gerçeküstücülerin en temel özelliklerindedir.

Antmen Gerçeküstücüler için, "*İnsanların gereksinimlerinden çok, alışkanlık gereği kullandıkları nesnelere, yeni bir gözle değerlendirilmesinin önemine değinmişlerdir.*" Demişdir (Antmen, 2008, s. 138-139).

Kullandıkları yöntem ve teknikler, her şeyi değiştirme istekleri ve takındıkları karşı duruş tavrı, Sürrealizm'in Dada'dan ne kadar etkilendiklerini göstermektedir.

Andre Breton, 1936 yılında Paris'te gerçekleştirilen Gerçeküstücü Sergi'de yer alan bu nesnelere ilgili olarak, *“Bu nesnelere her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağırınların bunaltıcı yinelemesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır”* demiştir (Antmen, 2008, s. 138-139).

Gerçeküstüçülerin nesneyi ele alışı ve anlayışı düşlere ve rüyalara dayanmaktadır. Hayaller ve rüyalar Gerçeküstüçülerin tuvallerinde somutlaşan bir nesne olarak var olmaktadır. Bu durum izleyicilerin sürekli görmeye alışık olduğu biçimleri ve onlarla olan ilişkilerini daha farklı bir boyuta taşımaktadır. Sürrealistler sanat izleyicisini aykırı görüntülerle şaşırtmayı amaçlamışlardır. Rene Magritte'nin kendi resimlerinde yazıyı kullanması soyut sanat anlayışına da farklı boyut kazandırmıştır. Magritte'nin en tanınmış işi, herkesin *“Bu Bir Pipo Değildir”* dediği fakat asıl adı *“İmgelerin İhaneti”* olan resmidir. Kalından inceye doğru, eğri ve yuvarlak hatlı, oldukça güçlü bir şekil ile onun altında bir yazıdan oluşan bu kompozisyon, oldukça donuk, heyecansız ve anıtsaldır (Yılmaz, 2013, s. 138).

Sanatçı, gerçeğinden daha gerçek görünüme sahip bir pipo resmederek altına da; *“Bu bir pipo değildir”* yazısını yazarak, izleyicide bir kafa karışıklığı durumu yaratmıştır.



Resim 2.13. René Magritte, İmgelerin İhaneti, 60.33 × 81.12 × 2.54 cm, Yağlı Boya, 1929

Yapıta bakan herkes öncelikle bir pipo görür orada. Resmi ilk kez gören bir kimseye soracağınız “Bu nedir?” sorusuna kuşkusuz Pipo yanıtını verecektir. Fakat resmin altında ona eşlik eden yazıda görüntünün tam tersi bir durum vardır. Fransızca olarak yazılmış “Burada gördüğünüz şey bir pipo değildir” yazısı üstteki görüntüyü yalanlamayı amaçlamıştır. “*Magritte iki dille (görsel dille sözel dil) birbirini iptal ettirmiştir.*” (Berger, 2007, çev. 2009).

Magritte üstte bir pipo görüntüsü ve altta bu görüntüyü yalanlar şekilde bir yazıyı bir resim içine yerleştirmiştir.

Magritte için bu paradoksun sebebi, isimlerin görüntülerden daha güvenilir olmasıdır. Rene Magritte’e göre herhangi bir görüntü, betimlediği nesneyle özdeşleşebilir. Belki de o saplı deri eşyanın adı “gökyüzü” veya başka bir şey olmalıdır. Örneğin, herkese göre “çakı” nesnesi farklı olabilmektedir. İsimler ve sözcükler kesinlik belirtmeseler de, görüntülerden çok daha fazla güven vermektedir (Lynton, 1980, çev. 2009).

Her ne kadar görsel ve sözel dil birbirlerini yalanlamış olsa da izleyici her iki şeyi de aynı anda görmeye devam etmektedir. Bu iki imgeyi ayrı düşünmek mümkün olsa bile ayrı görmek imkânsızdır.

Yine aynı dönemde Gerçeküstücülerin “Sürrealist Objeler Sergisi”nde de Gerçeküstücü nesne anlayışına başvurdukları gözlemlenmektedir. Bu sergiden Lynton şöyle bahsetmektedir:

Duvarlarda, küçük kaideler üstünde, vitrinlerde ve raflarda oldukça çeşitli küçük objeler sergilenmişti. Kemik, taş ve maden gibi doğadan toplanmış objeler, ya oldukları gibi ya da sanatsal bir düzen içinde yerleştirilmişti. Ayrıca Okyanusya ve Amerika Kızılderililerinin maskları, Duchamp’ın Sise Files ve katalogda “Sürrealist Objeler” diye tanımlanan geçmiş ve şimdiki zamana ait parçalar bulunuyordu. Aralarında 1914 tarihli Natürmort’un bulunduğu Picasso’nun dört heykeli geçmişi temsil ediyordu. Bu natürmort, sıradan ev eşyalarının başarılı bir parodisiydi. Heykellerden biri de ustaca bir gitar konstrüksiyonuydu. Günümüz ise Arp, Breton, Dalı, Ernst, Magritte, Amerikalı ressam ve fotoğrafçı Man Ray, Alman-İsviçreli ressam ve heykeltarihi Oppenheim (kürklü objesiyle), Miro ve İngiliz ressamı Roland Penrose gibi sürrealist çevreden, ressam ve yazarların özellikle bu sergi için hazırladıkları pek çok sayıda obje ile temsil ediliyordu. Eski ve yeni, batılı ve yabancı sanat, bilinçaltı sanat ve doğada bulunmuş objeler, burada değişik obje türleri olarak özgürlüğe kavuşmuş insanın gözleri önüne serilmişti (Lynton, 1980, çev. 2009).

Gerçeküstücüler bulunmuş objeleri, Dada içindeki kullanımdan çok daha farklı olarak ele almışlardır. Gerçeküstücüler objenin seçiminde, bulunmuş nesneyi daha yorumlanabilir bulmaktadır. Kullanıma dair bilgisinin unutulduğu objeler gerçeküstücü sanatçılar için yeni anlamlar ve ifadelerin anlatımında yeni bir dil oluşturmaktadır. Gerçeküstücüler dönüştürülmüş nesnelere gerçeklik anlayışlarını daha somut bir şekilde ortaya koymuşlardır. Amaçları sanatta var olanı görünür kılmaktır. Görünür

kılınan şey, duyularla kavranan objeler değil, onların anlamı, nesnenin soyut tinsel ve düşünsel varlığıdır. Sanat nesnesinin anlamlandırılmasından sonra obje belli bir estetik değer elde etmiş olacaktır.

1960'lara kadar bu tip anlatımlı Sürrealist sergiler çeşitli günlük kullanım objelerini gerçeküstü düzenlemelerle sergi mekânına taşımaktadırlar. Gerçeküstücü nesnelere verilebilecek en iyi örneklerden biri de Oppenheim'in Tüylü Kahvaltısı'dır.



Resim 2.14. Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, Tüyle kaplanmış kap, tabağı ve kaşığı, Fincan (10.9 cm) Tabak (23.7 cm) Kaşık (20.2 cm) ,1936

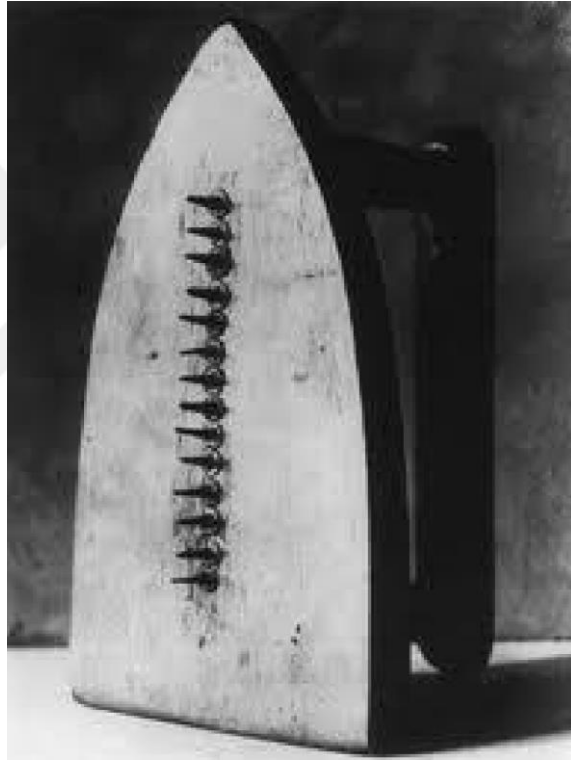
Sanatçı bu işiyle Duchamp anlayışına yakın bir tavırla sıradan bir nesneyi sanat yapıtına çevirmiş, hem de bir kadından beklenen hizmete hayır demiştir. Oppenheim'in bu işi, günümüzde kavramsal sanat adı altında sıkça gösterilen ilginç nesnelere besin kaynaklarından olduğu söylenmektedir (Yılmaz, 2013, s. 200).

Oppenheim da sıradan nesnelere günlük işlevlerinden soyutlayarak alışılmadık bir görünüm ile izleyicinin karşısına çıkarmıştır. Burada nesne, deformasyona uğratılmış asıl kullanım amacını, niteliğini ve görüntüsü kaybetmiştir. Artık bu normal bir fincan değil; Gerçeküstü tüylü bir fincandır.

Oppenheim'in çalışmasındaki nesne, tanıdık bir imgeyi çağrıştıran, fakat yumuşak bir malzemeyle kaplanmış olmasının yarattığı etkiyle gerçeklikten uzaklaşmış bir

görüntüdür. Sanatçı gerçekliği temsil etmekle beraber gerçekliği farklı bir algı yaratacak şekilde sunmuştur. Oppenheim'in çalışması, gördüklerimizle gerçeklik arasındaki mantıksal ilişkiyi bozan bir görsellik ortaya koymuştur.

Kullanıma dair bilginin yok sayıldığı objeler, Gerçeküstücüler tarafından farklı anlamlar ifade edecek şekilde yeniden kullanılmıştır. Man Ray'ın, yaptığı "Hediyelik" adlı çalışması bu kullanım biçimine bir örnektir. "Hediye" alt yüzeyine çiviler yerleştirilmiş bir ütüdür. İşlevini ve gerçek kullanım amacını yitirmiş geçmişe ait bir objenin, işleviyle ilgili bilgisi yıkılmıştır.



Resim 2.15. Man Ray, Hediyelik, 15 cm x 9 cm x 11 cm, Ütü ve çiviler, 1921

Man Ray, hazır nesne çalışmalarında nesnenin kullanılma biçimlerine farklı bir bakış açısı getiren kişidir. Sanatçı, çalışmalarında yer alan nesnelere eklemeler yapmayı ve var olan hazır-nesnelere dengelerini bozmayı ve değiştirmeyi tercih etmiştir. Sanatçı, küçük eklemeler yaparak kullandığı gündelik nesnelere yeni ve farklı bir anlam kazandırmıştır. "Le Painpeint" (Maviye Boyanmış İki Adet Baget Ekmek) çalışması izleyiciyi şaşırtmayı amaçlamaktadır.



Resim 2.16. Man Ray, Boyalı Ekmek, 22.5 x 75.1 x 18.5 cm, Boyanmış Alçı Ekmek ve Metal Terazi, 1958

Andre Breton “Nesneler Bunalımı” başlıklı denemesinde, bir karşı duruş göstergesi olarak günlük yaşamda kullanılan nesnelere farklı işlevler yüklenmesini ve işlevsel nesnelere bir şaşırtmaca sürecinden geçirilmesi gerektiğini yazmıştır. Bu eylemin amacı, “*alışkanlık denen kuduz canavarı can evinden vurmak*” olacağını savunmuştur (Leroy, 2004, çev. 2006).

2.2.5. Hazır Nesne Kullanımıyla Bütünlemenin Günümüz Sanatına Yansımaları

Zamanımız yaşam tarzının, algılama ve düşünce sistemine göre doğrunun ve gerçeğin, her insanın yaşadığı, kendisinin meydana çıkardığı gerçeklik olduğu düşünülmektedir. Toplumda yaşanan gelişim ve değişimlerin yansımaları sonucunda, günümüz sanatçıları çalışmalarında gerçekliği kendi yorumlamalarına göre tekrar biçimlendirmektedirler.

Yapıtlarında tereddütsüz sıradan nesnelere kullanan günümüz sanatçıları, Rauschenberg’in, Kurt Schwitters’in 1950 ve 60’larda, Marcel Duchamp’ın hazır nesnelere meşrulaştıran ve düşüncelerinin sanat ortamında özümsemesine katkıda bulunan işlerine çok şey borçludur (Atakan, 2008, s. 208).

Günümüze kadar uzanan süreçte yer alan belli başlı akımların kullandığı bir üretim şekline dönüşen hazır nesnenin, bugünün sanat üretiminde de önemli bir konumda bulunmaktadır. Bugünün sanatçılarının artık ‘imza’ niteliği taşıyan bir üslup

geliştirmeden, çok sayıda konuyu, malzemeyi ve tekniği irdelemesinin gayet doğal olduğu düşünülmektedir. Çeşitli malzeme dokusunun günden güne zenginleşmesinin yararı, bu zengin doku klavyesi ile sanatçılar yeni sentezlere gitme olanağı bulabilmektedirler. Günümüz sanatçısı maddenin bu strüktürel görünüşünde kendi iç anlatımını da bulmuştur (Turani, 1998, s. 553).

Bu günün sanatçıları, küçük nesne parçalarını bir araya getirerek, nesnelerin çarpıcı bölümlerini görünür kılarak ve nesnelere bir mozaikteki parçalar gibi yerleştirerek, biçimleri kaydetmektedirler. Bu parçalar, formların bir kalitede olabilmekte, ya da bir görüntünün biçimselliğini vurgulayabilmektedirler. Bu nesnelere aynı zamanda, bir motifin değişik parçalarını, belli bir düzenleme içinde birbirine bağlayan resimsel basamak işlevini de görebilmektedirler. Sorguladıkları ve inceledikleri ile geleneksel yöntemlerin dışına çıkmayı hedefledikleri düşünülmektedir. Bu durumu bir sorun haline getirerek yeni teknik ve malzemelerle farklı çalışmalar üretmeye yöneldikleri düşünülmektedir.



Resim 2.17. Tony Cragg, Salgılar, Oyun zarı ve sentetik malzeme, 120x227x227cm, galeri deweer, otegem, Belçika, 1999

Cragg'in 'Salgılar' adlı çalışmasına varlık felsefesi açısından bakıldığında binlerce oyun zarının art arda sıralanması tekniği uygulandığı görülmektedir. Söz konusu zarlar aralarında bir boşluk olmadan, birbirine bitişik biçimde yerleştirilmiş olarak sunulmaktadır. Düzenleme binlerce zarın, oluşturulacak biçime göre, belli bir düzenleme içinde birbirine bağlayan heykel tarzında yerleştirilmesinden oluşmaktadır.

Cragg'in gündelik hayattan aldığı parçaları bir araya toplayıp, birleştirerek oluşturduğu heykellerin, yan yana gelen çok sayıda parçanın bütün oluşturacak şekilde düzenlenmesi olduğu düşünülmektedir. Bu sayede yeni form ve devinim etkileri yaratarak yeni bir oluşuma imkân sağlamaktadır. Parçalar arası ilişkilerde üst üste

gelme, yığılma veya düzensizlik görülmemektedir. Cragg'in oluşturduğu bu heykellerde; her parçanın, içinde bulunduğu oluşumun bir parçası olduğu ve bütün için de farklı anlamlar oluşturduğu düşünülmektedir. Yaşamın içinden aldığı nesnelerin, bu yeni oluşum içerisindeki etkileşimiyle, yeni bir başkalaşımı beraberinde getirdiği düşünülmektedir.

Cragg, paslanmış, eğilmiş, bükülmüş, kullanılmış eski nesnelerin aksine, temiz, bozulmamış ve üretilmiş nesnelere kullanmaktadır. Bu nesnelere düzenli bir şekilde birleştirilerek oluşturduğu eserlerin de temiz, eksiksiz ve minimalist görünümlü çalışmalar olduğu düşünülmektedir.

Binlerce plastik zar, biçimi oluşturmak için moleküller gibi birlikte düzenlenmektedir. Cragg'in çalışmalarının resimler, şekiller, yeni deneyimler, anlayışlar ve özgürlükleri için, karmaşık semboller gibi kendilerini sunan ana hareketler olduğu düşünülmektedir. Salgılarda Cragg sıradan bir nesneyi işlemektedir. Çalışma, kıvrımlı eğriler ve yüzeyinde ışığın yansıması ile oluşan dokunsal nitelikleri ile sunulmaktadır. Cragg zar nesnesiyle, heyecan verici bu yeni formu düzenleyerek, düşündürmek ve onun algıladığı gibi dünyaya iç görü sunmayı hedeflediği düşünülmektedir.

Zar'ın kıvrılmış eğrileri, bir fetüs, rahim veya bir salyangoz yansımalarını düşündürebilir. Fetüs'e benzetme, üreme çağrısı ve bebeğin biyolojik bir zorunluluk takip etmesi ve tam olarak gelişmiş bir insan evrim fikirlerini çağrıştırabilir. Salyangoz benzetmesi ile de, nesiller boyunca gelişen ve büyüyen bir ilkel güç çağrışımı düşünülebilir. Salgılarda, zar nesnesi bakımından sembolik rolün daha karmaşık işlendiği ama temel insan davranış özellikleri çağrıştırdığı düşünülmektedir. Şans ve kumar için imza gibi sembolik anlamı olan zarın, Cragg'in aracılığıyla bizde çok karmaşık çağrışımları olan bir çalışmaya dönüştüğü düşünülmektedir.

Cragg'in 'Salgılar' çalışmasının, ortaya çıkışı ve sürekli tekrarlanması sonucu oluşan ürünün, birçok şeyi içinde barındırdığı düşünülmektedir. Öncelikle hayatın kendisini temsil ettiği, durağan, monoton ve sürekli aynı tekrarda ilerleyen, ama yaşanılması zorunlu olan durumları anlattığı düşünülebilir. Bu yüzden kimi zaman insanın parçalarına ayrılması, sıradanlığının kırılması, bazı durumlar üzerinde tekrardan

düşünmesi gerektiği düşünülebilmektedir. Fakat insan ne kadar yenilense de kendisini sürekli bu tekrarların içinde bulacağı da düşünülebilir.



Resim 2.18. Young Deok Seo, Acı 7, Çelik Zincir, 90x180 cm, Canat Collection_e-land Vakfı, Kore, 2010

Deok Seo'nun 'Acı 7' adlı çalışmasına ontolojik açıdan bakıldığında, binlerce çelik zincir parçasının art arda, yan yana sıralanması tekniği uygulandığı görülmektedir. Söz konusu birim, zincir parçalarının aralarında formun oluşumuna göre boşluklar olduğu görülmekle birlikte, genel olarak birbirine bitişik biçimde yerleştirilmiş olarak sunulmaktadır. Rodin'in şöyle dediği bilinmektedir: *"Heykel boşluğun ve kütleli-topak parçalarının sanatıdır"* (Lynton, 1980, çev. 2009). Düzenleme binlerce zincir parçasının, oluşturulacak forma göre, belli bir düzenleme içinde birbirine bağlayan, heykel tarzında yerleştirilmesinden oluşmaktadır.

'Gerçek' olarak adlandırdığımız, bu çalışmada, obje parçalarının birlikte sunulması durumu, izleyen için de tanıyabileceği bir bütün ortaya çıkarmaktadır.

Yaşadığımız dönemin, bilimsel ve siyasal koşullarının da bir yansıması olarak, günümüz gerçekleriyle de uyum sağladığı düşünülmektedir.

Sanatçıların birçoğu hayatları boyunca insan figür çizimlerini görünümü yansıtmaya şeklindeki çalışmalarla uğraşmışlardır. Deok ise insan vücudunu farklı boyutlarda ve farklı malzemelerle işlemeye çalışmaktadır. Erkek ve kadın heykelleri, çeşitli form ve kafa heykelleri, büstler ve tors duruşlarını bir araya getirdiği görülmektedir.

Güney Koreli sanatçı Seo Young Deok'un metal zincirlerden yaptığı üç boyutlu heykel çalışmalarının insanlar ve kirlilik arasındaki ilişki hakkında olduğu düşünülmektedir. Eserlerinde, toplumdaki çeşitli malzemelerin yarattığı hastalıklı kirlenmeyi yansıttığı düşünülen sanatçı, bu kirlenmenin modern zaman insanında yarattığı acıyı ortaya çıkarmaya çalıştığı düşünülebilir. Bu duyguyu ifade edebilmek için de çalışmalarında metal zincirleri kullanmaktadır. Sanatçının, zincirin her bir halkasını bir insan hücresi olarak ele almakta ve zinciri insan figürünü yaratmak için kullanmaktadır. Dolayısıyla bu varlığın formu, malzemenin kirliliği ile birlikte oluşmuş olmaktadır. Ayrıca, insanlar çevrelerindeki birçok şeye bağımlı olan bir varlık olarak tasvir edilmekte olduğu için, birbirine bağlı malzeme kullanıldığı düşünülmektedir. Bu şekilde ana tema olarak modern insanların bağımlılığını da konu edilmektedir.

Parçalama, bütünü bozma, özellikle beden ele alındığında, tekrarın hissettirdiklerine benzer şeyler yaşatabilir. Tekrar bir araya getirme, aslında parçalama ve bozmayken, aynı zamanda parçalanma bir tekrarı da doğurur. Parçalanmaları belirli bir sisteme göre koyma, yan yana ya da rast gele düzenleme, tekrardır. Ancak kimi zaman bedenin bilinen formunun dışına çıkılarak oluşturulan bozulmuş bedenler, tekrar hissini yarattığı rahatlık hissine karşı gelerek ortaya bir çelişki duygusu da çıkardığı düşünülmektedir. Bunun aslında her zaman süre gelen var oluş duygusuna karşılık olduğu da düşünülebilir.



Resim 2.19. Do Ho Suh, bazı/bir 'Kore Pavyonu', 40 000 adet Askeri Köpek Etiketleri (künye), 193x297,2x345,4 cm. Lehmann Maupin Gallery, New York, 2001

Suh'un 'Bazı/Bir Kore Pavyonu' adlı çalışmasına varlık açısından bakıldığında, binlerce asker künyesinin ard arda sıralanması tekniği uygulanmıştır. Söz konusu birim künyelerin aralarında bir boşluk olmadan birbirine bitişik biçimde, hatta üst üste getirilerek yerleştirilmiş ve bu şekilde sunulmuştur. Düzenleme, binlerce künyenin, oluşturulacak biçime göre belli bir düzenleme içinde birbirine bağlayan heykel tarzında yerleştirilmesinden oluşmaktadır.

Suh, çeşitli nesnelere oluşturduğu çalışmalarında, değişik imgeleri izleyiciye sunmaktadır. Yüzlerce küçük parçadan oluşan çalışmalarında, genellikle bütününe odaklanılırken, tek tek parçaların da ilgi çektiği düşünülmektedir. Suh'un yalın anlatımlı, zengin bir görsel etki yaratmayı amaçladığı düşünülmektedir. Oluşumun tümü ve parçalar, bakış açısına ve ışığın yansımalarına göre değişken bir özellik kazanmaktadır.

Çalışmanın, savaş kimliğinin açıklanması ve görüntü içeriğinde yorumlanması ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Çalışmanın çift anlamlı bir yapısı olduğu düşünülmektedir. Bir yandan tek tek bireysel kimlikler sunulabilirken, bir yandan da bir ulus gibi daha büyük bir varlık temsil edilerek, bunun önemi üzerinde durulabilir. Her askerin büyük bir askeri bedenin bir parçası konumunda olduğu düşünülmektedir.

Çalışma, gölgeli künyelerle kaplı bir örtü gibidir. Her parça, hoş bir şekilde dikkat çekmektedir. Künyelerin ön yüzü kullanılırken, her parçanın paslanmaz çelik giysi içinde somutlaştığını görmek mümkündür. İzleyici, parça künyeleri hem sembolik olarak, hem de kendi ulusunun yansıması olarak giysi üzerinde görmektedir. Sanatçının, askerlerin öz haklarına saygı duyarak onları bir topluluk ya da tek bir gövde olarak sunmayı amaçladığı düşünülmektedir.



Resim 2.20. Marti Moreno, Caminante (la fugacidadde la existencia serisinden), Demir Somun, 200x75x125 cm, 2011

Moreno'nun 'La Fugacidadde la Existencia' serisinden 'Caminante' adlı çalışmasına ontolojik açıdan bakıldığında, büyük küçük boyutlamalarla çeşitlenen binlerce somunun ard arda sıralanması tekniği uygulandığı görülmektedir. Söz konusu birim somun parçalarının, aralarında formun oluşumuna göre veya sanatçının tercihine göre boşluklar olmakla birlikte, genel olarak boşluk olmadan birbirine bitişik biçimde, oluşturulmuştur. Düzenleme binlerce somunun, oluşturulacak biçime göre belli bir düzenleme içinde birbirine bağlayan heykel tarzında yerleştirilmesinden oluşmaktadır.

Moreno'nun çalışmasında bütünlük hissinin kaybolmadan parçalandığı, her bir parçanın özerkliği koruyarak bütünleştirildiği düşünülmektedir. 'La Fugacidadde la Existencia' serisindeki her bir kompozisyonda, parçanın ve bütünün ne olduğu ayrı ayrı tartışılabilir. Heykel tam ve bitmiş olarak tamamlanamamış, sanatçının tercihine göre yarım kalan kısımlar bırakılmıştır. Fakat zihnimizin bütünlemeci eğilimiyle gösterilmek istenen görüntü zihnimize bütünlük kazanmaktadır. Parçanın bütün karşısında kazandığı vurgu ve görsel ifade zenginliği öne çıkmaktadır.

Beden görünümdeki heykel çalışmasında, kullanılan malzemenin zamanla paslanması ve parça parça görünümü; insanın birey olarak, hastalık ve ölüm evrelerini yaşayıp, ölüm sonrası bedeninin yok olması (parçalanması) arasındaki bağlamlara dikkat çekmek amacıyla olduğu düşünülmektedir.

Hayat, yarım bırakılmış cümlelere benzemektedir. Yaşanılması gereken anların ve tekrarların olduğu düşünülmektedir. Tekrar, hafızayla da ilişkilidir. Geçmiş hatırlayabilir, hafızadaki yerini değiştirip ve tekrarlayabiliriz. Tekrarlı yapıyla, yeni bir bütüne dönüştürmüş oluruz. Sanal olanın, imge-bedenin varlığı, geçmişin tekrarına bağlanabilir.

Bir nesne, şey ya da olay kendi zamanından ayrılıp, parçalanıp bu ana getirilerek tekrarlanabilir. Her zaman için bir bütünlük oluşturmasına gerek yoktur, eksik olan yerleri hafızamız tamamlamaktadır.



Resim 2.21. Kang Duck Bong, Gizlenmek 1, Pvc Boru, Üreten Boya, 90x28x55cm, 2011

Duck Bong'un 'Gizlenmek 1' adlı çalışmasına ontolojik açıdan bakıldığında, büyük küçük boyutlar da kesilmiş binlerce Pvc borunun ard arda, üst üste sıralanması, adeta yığılması tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Söz konusu birim boru parçaları, aralarında boşluk olmadan birbirine bitişik biçimde, oluşturulmuştur. Düzenleme binlerce boru parçasının, oluşturulacak biçime göre belli bir düzenleme içinde birbirine bağlayan, heykel tarzında yerleştirilmesinden oluşmaktadır.

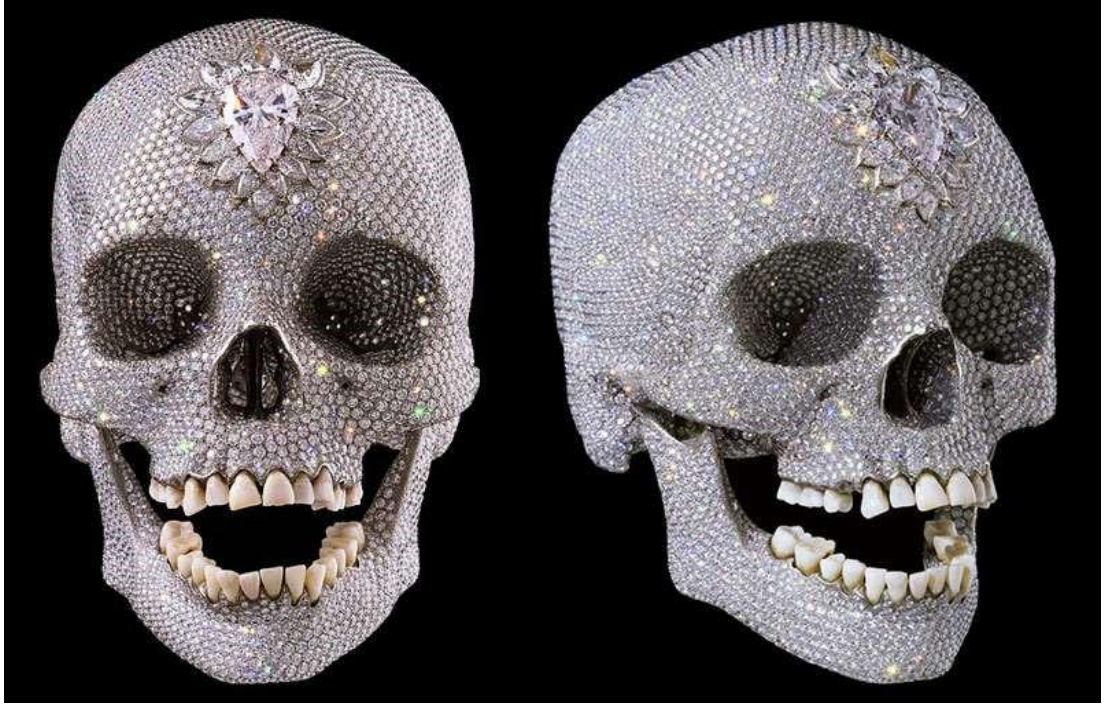
Güney Koreli sanatçı Kang Duck Bong, plastik borularla büyük ölçekli dinamik heykeller oluşturmaktadır. Yapıştırıcı ile bir araya getirilen borulardan oluşan heykellerin, titiz bir çalışmanın sonucu olduğu düşünülmektedir.

Hız çağında yaşadığımız günümüzde birey, internet, makine vb. araçlar kullanarak hayatını ne kadar hızlandırır da yine de hiçbir şeye yetişememekte ve hayatını süreli bir

koşuşturmaca halinde yaşamaktadır. Bu bağlamdan yola çıkarak oluşturulduğu düşünülen bu heykellerde; hem parçaların bütününde oluşan heykelin duruşunda, hem boru parçalarının irili ufaklı, önlü arkalı değişken yerleştirilmesinde, hem de boruları kaplayan boyalardaki geçişlerde, yani çalışmanın tamamında bir dinamik etkisi görülmektedir.

Duck Bong'un heykel figürlerine başa bir açıdan baktığımızda ise insan ilişkileri ve iletişime dair bir keşif olduğunu görebiliriz. İnsanlar yaşı ya da cinsiyeti ne olursa olsun hep diğer taraftakini merak etmektedirler. Çünkü delik insanlarda merak uyandırmaktadır. Sosyal ağlar; yüz yüze, somut olarak iletişimi azaltmıştır ve bu insanın içinde eksiklikler, boşluklar oluşturmaktadır. Çalışmalarındaki deliklerle, hem insanların birbirileri hakkındakileri merak etmelerine, hem de içimizdeki insani özelliklerimizdeki eksikliklere dikkat çekilmek istendiği düşünülmektedir.

Çalışmalarda, içinde yaşadığımız toplumun hızına yetişmeye çalışan ve sürekli devinim içinde olan insanın, teknolojinin gelişmesiyle ve insani değerlerine yabancılaşarak, değişmesi sonucu oluşan bu durumların etkilerinin biçimlendirilmeye çalışıldığı düşünülebilir. Bu çalışmalarla kendi boşluğumuzu çaresizce doldurmaya çalıştığımızda da dikkat çekilmek istendiği düşünülmektedir.



Resim 2.22. Damien Hirst, Tanrı Aşkına, Platin, 8,601 adet Elmas, İnsan Dişleri, 171x127x191mm, White Cube Galeri, Londra, İngiltere, 2007

Damien Hirst'ün 'Tanrı Aşkına' adlı çalışmasına ontolojik açıdan bakıldığında; kafa tasının altında bulunan armut biçimli pembe elmas dahil binlerce kusursuz elmasın ard arda sıralanması tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Söz konusu birim elmas parçalarının, aralarında formun oluşumuna göre veya sanatçının tercihiyle boşluklar olmamakla birlikte, birbirine bitişik biçimde, yerleştirilmişlerdir. Düzenleme binlerce elmas tanesinin, 18. yüzyıl insan kafatası dökümünün biçimine göre belli bir düzenleme içinde birbirine bağlayan heykel tarzında yerleştirilmesinden oluşmaktadır.

Sanatçının diğer birçok eserleri gibi Tanrı Aşkına da "insanın faniliği", "ölüm" ve "pazar gücü" ne bir yorum niteliği taşıdığı düşünülebilir. Platinden gerçek boyutlu insan kafasının yüzeyinin, tamamıyla birbirine çok yakın işlenmiş parlak elmaslarla kaplandığı görülmektedir. Kafatasının boş göz çukurları ışık ve canlılıkla parlarken, yaşam ve ölüm, güzellik ve korku gibi zıt sembollerin kafa karıştırıcı birlikteliğini yansıttığı düşünülmektedir.



Resim 2.23. Saimir Strati, Leonardo da Vinci Çivi Mozaik, sunta üzerine 500 000 endüstriyel çivi, 2x4 m, Guinness World Records, 2006

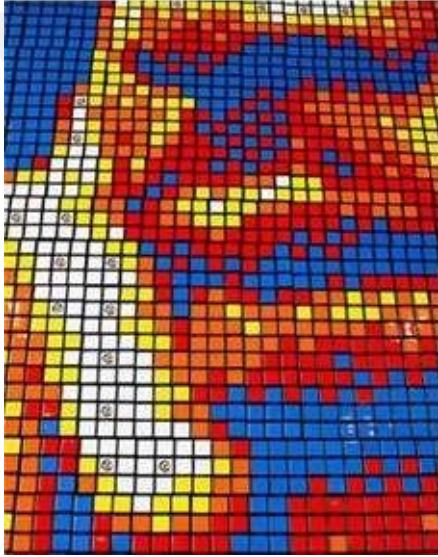
Strati'nin 'Leonardo da Vinci Çivi Mozaik' adlı çalışmasına ontolojik açıdan bakıldığında, binlerce endüstriyel çivi parçalarının art arda sıralanması tekniğinin uygulanmış olduğu görülmektedir. Söz konusu birim, çivi parçalarının aralarında, görüntünün oluşumuna göre boşluklar olmakla birlikte, genel olarak birbirine bitişik biçimde yerleştirilmiş olarak sunulmaktadır. Düzenleme binlerce çivi parçasının, oluşturulacak görüntüye göre belli bir düzenleme içinde birbirine bağlayan, resim

tarzında yerleştirilmesinden oluşmaktadır. Bu çivi parçaları sunta üzerine kimi zaman tamamen, kimi zamanda yükseklik bırakılarak çakıldığı görülebilmektedir.

Klasik bir eğitim alan Strati'nin arkeolojik alanlarda çalışarak geleneksel mozaik tekniğini benimsediği ve bugün çağdaş bilgi, beceri ve konular ile birleştirdiği düşünülmektedir. Strati, çivi, kürdan, mantar, cam, yumurta kabuğu, kompakt diskler, kahve çekirdekleri, porselen ve daha pek çok çeşitli malzemelerle çalışmalar yapmaktadır. Sanatçı çalışmalarının; malzeme ve teknik çeşitliliği, eski teknik ve profesyonellik ile günlük endüstriyel malzeme kullanımını karıştırarak yapılandırmasıyla hem geleneksel hem de çağdaş olarak dikkat çektiği düşünülmektedir. Geleneksel görüntüleri oluşturabilmek için kullandığı endüstri malzemelerinin, onun yapıtlarının temelini oluşturduğu düşünülebilir.

Her çivi parçası, Da Vinci'nin yüzüne düşen bir piksel gibi çalışılmıştır. Ancak düz bir bilgisayar görüntüsünün yerine Strati'nin, kabartma tekniği uygulayarak çalışmalarına derinlik kattığı da görülebilmektedir. Çeşitli tonlarda çiviler kullanarak kendi paletini oluşturduğu da bilinmektedir. Strati'nin, çalışmasında görünen gerçekliği, normal bir resim olarak oluşturmanın aksine, aslında bir kabartma ile gerçekten fiziksel bir derinlik oluşturmaya çalıştığı düşünülmektedir. Belirli bir birimin tekrarına dayanan çalışmada, birimler parça parça eklenerek işin oluşması sağlanmıştır.

Bir bütünü yaratmak için kullanılan küçük ve değişik malzemeler her zaman tekrarı daha fazla yapılması gereken malzemelerdir ve tekrar ne kadar fazla olursa bütündeki etki de bir o kadar güçlü oluşmaktadır. Özellikle portre ve insan çizimlerinin bir sunta veya bir duvar üzerinde üç boyutlu hale getirilmesi için kullanılan küçük malzemelerin, her zaman bütünü daha sağlam kıldığı düşünülmektedir. Bu malzemeler ne kadar yaratıcı olursa, ortaya çıkan ürününde o kadar başarılı olduğu düşünülmektedir.



Resim 2.24. Pete Fecteau, Büyük Rüya (martin luther king jr), 4,242 adet 3'lü rubik küp, 2,6 m x 5,8 m x 5,7cm, 2010

Pete Fecteau'nun 'Büyük Rüya' adlı çalışmasına ontolojik açıdan bakıldığında, binlerce 3'lü rubik küp parçasının art arda sıralanması tekniğiyle uygulandığı görülmektedir. Söz konusu birim, 3'lü rubik küp parçalarının, aralarında boşluk olmamakla birlikte, birbirine bitişik biçimde yerleştirilmiş olarak sunulmaktadır.

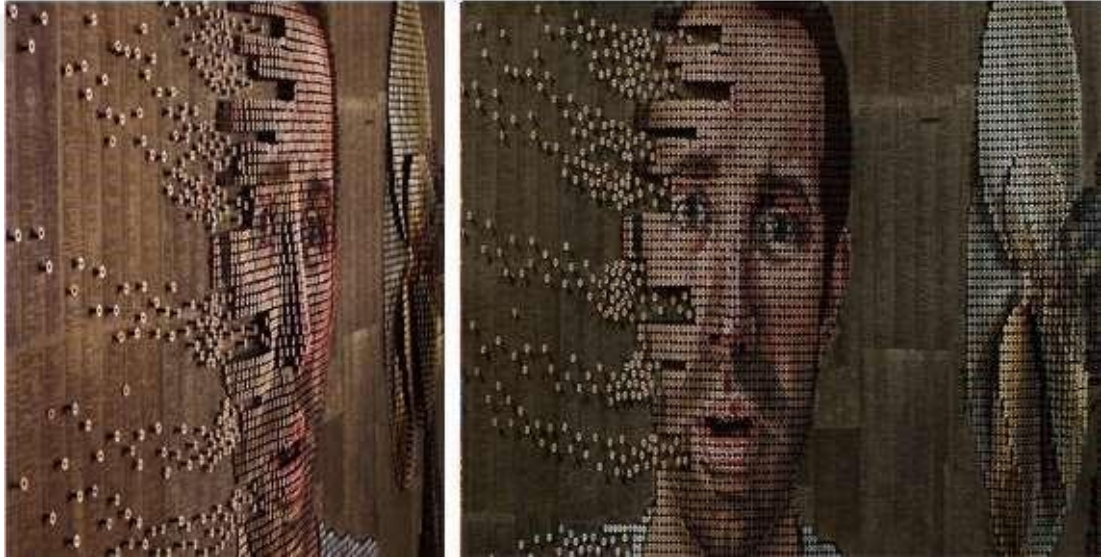
Düzenleme binlerce 3'lü rubik küp parçasının, oluşturulacak görüntüye göre belli bir düzenleme içinde birbirine bağlayan, resim tarzında yerleştirilmesinden oluşmaktadır.

Çalışmada hemen hemen her küp'ün çözülüp, çevrildiği ama içlerinden bazılarının bozulmadan olduğu gibi yüzeylerinin kullanıldığı görülmektedir. Yüzlerce rubik küp, portreleri geleneksel bir akış içerisinde renklendirebilmek için çözülmüştür.

Sanatçının, her küpü, basitleştirilmiş algoritmalar kümesi kullanarak çevrildiği ve istediği yapılandırmaya bu şekilde ulaştığı bilinmektedir. Görüntünün bilgisayardaki pikselleştirilmiş haline bağlı kalarak parçalarını düzenlediği düşünülmektedir.

Bu tip çalışmalarda, tek başına bir nesnenin asla yeterli olduğu düşünülmemektedir: İstisnasız nesnelerin hepsinin art arda sıralanmakta olduğu ve son yerleştirilen küp ile bir görevin başarısını işaret eden bütünsel bir oluşumun söz konusu olduğu düşünülmektedir. Nesnenin ait olduğu nesnelere oluşumunun, o tek nesneye kendisinin ötesinde bir genişleme kattığı ve onun tek başına olan konumunu ters yüz ettiği düşünülmektedir. Çalışma bir dizi nesnelere tarafından ya da aynı nesnenin tekrarı ya da bütün nesnelere yan yana dizilmesi ile oluşmaktadır. Bağlantılardan ve ilişimlerden oluşan oldukça karmaşık bir düzenin önem taşıdığı ve parçaların toplamının bütüne eşit olduğu düşünülmektedir.

Portreler gelişmiş güzel ya da akışına bırakılan eserlerden ziyade, belli bir kompozisyon oluşturularak yaratılan çalışmalardır. Tekrar yöntemi kullanılarak portre, belirli kurallara göre kategorilere ayrılabilir. Fikirlerin her şeyin önünde olduğu günümüz çalışmalarında, bir eseri önemli kılan özelliğin ortaya konan fikir olduğu düşünülmektedir. Fikrin arkasından gelen ise işçilik ve buna bağlı olarak malzeme olmaktadır. Renk, bütünlük, tekrar ve ayrılan zaman sonucunda ortaya çıkan eserin bir portreden çok daha fazlası olduğu düşünülmektedir.



Resim 2.25. Andrew Myers, Tükenen Düşünceler, yaklaşık 8 000 vida, yağlı boya ve telefon rehberi sayfaları, 1,5x2,5m, 2010

Myers'in 'Tükenen Düşünceler' adlı çalışmasına ontolojik açıdan bakıldığında, binlerce vidanın yan yana sıralanması tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Söz konusu birim vida parçalarının aralarında sanatçının tercihine göre boşluklar olmakla birlikte, genel olarak boşluk olmadan birbirine bitişik biçimde, yerleştirilmektedir. Düzenleme binlerce vidanın, oluşturulacak biçime göre belli bir düzenleme içinde birbirine bağlayan resim tarzında yerleştirilmesinden oluşmaktadır.

Myers'in 'Tükenen Düşünceler' adlı çalışması, birbirinin aynı yaklaşık sekiz bin vidadan oluşmaktadır. Çalışmanın yüzeyine telefon rehberi sayfaları yapıştırılmıştır. Yani zeminde telefon rehberi sayfaları bulunmaktadır. Önceden tasarlanıp sunanın

üzerine çizilen figürün üzerine parçaların birer birer yan yana tespih tanesi gibi dizildikleri düşünülmektedir.

Çizmiş olduğu portre üzerinde her biri eşit boylarda vidaları aynı yükseklikte yerleştirmiş olduğu bilinmektedir. Daha sonra yerleştirdiği bu vidaların üzerlerini geleneksel portre anlayışındaki üç boyutlu etki altında renklendirmektedir.

Her vida parçasının, portrenin yüzüne düşen bir piksel gibi çalışıldığı düşünülmektedir. Kabartma tekniği uygulanmakta ancak vidalar arasında bir yükseklik farkı kullanılmamaktadır. Yine de çalışmalarında bir derinliğin söz konusu olduğu düşünülmektedir. Myers'in, çalışmasında görünen gerçekliği, normal bir resim olarak oluşturmanın aksine, aslında bir kabartma ile gerçekten fiziksel bir derinlik oluşturmaya çalıştığı düşünülmektedir. Belirli bir birimin tekrarına dayanan çalışmada, birimler parça parça eklenerek ve boyanarak işin oluşması sağlanmaktadır.

Bu dinamik portrede yaklaşık sekiz bin vidanın kullanılarak, aynı zamanda yağlı boyadan da faydalandığı bilinmektedir. Statik nesnelere hareketli bir ifade oluşturulmak istendiği düşünülmektedir. Myers'in, portredeki ışık ve gölge arasındaki zıtlığı vurgulayabilmek için vidaları yağlı boya ile boyayarak, formun görüntüsünü oluşturabilmek için gölgelerin gücünden yararlandığı düşünülmektedir. Myers'in, bu portrede çelik vida gibi sert bir malzeme kullanarak, insan eti gibi yumuşak bir dokuyu tasvir etmeye çalıştığı düşünülmektedir.

Soyut bir düşünceyi somut yollarla ortaya çıkarmak onu bütünüyle başka bir anlam ve biçimle algılamamızı sağlayabilir. Farklı tekniklerle yenedünyalar oluşur ve portreler somut olarak değil, görsel olarak parçalanabilir hale gelebilir. Tekrarlar farklı zamanlılıkları oluştururken, beden bütünüyle tekrarlanabilir. Biçimin her zaman önemli olduğu, ama biçimin altında yatan ve gizlendiği yerden çıkarılmak istenen anlamın daha da önemli olduğu düşünülmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DADA SANATÇILARI VE ESERLERİ

3.1. DADA HAREKETİNDE AVANGARD SANATÇILAR

3.1.1. Tristan Tzara (1896 - 1963)



Resim 3.1. Robert Delaunay, Tristan Tzara'nın Portresi

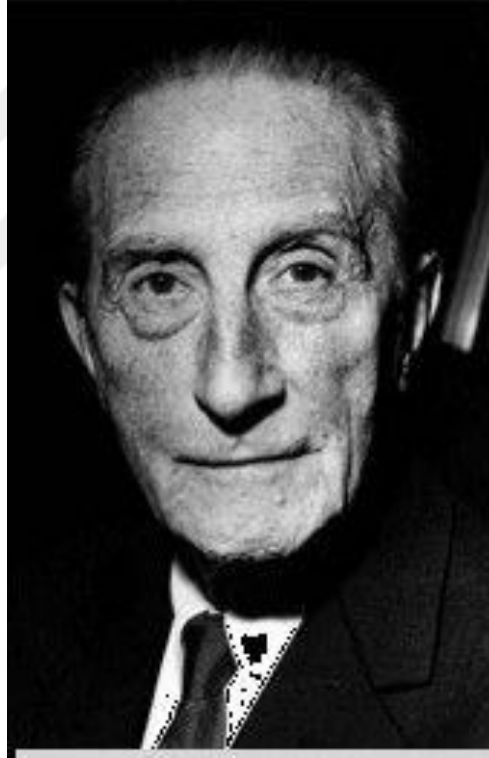
Yahudi kökenli bir Romen ailesinden gelen Tristan Tzara 1896 yılında Romanya'nın Moineşti kentinde doğmuştur ("biyografi", 2018). 1915'te felsefe okumak için devrimci fikirlerin yoğunlaştığı Zürih'e gitti ("theartstory", 2018).

Tzara, Dada'yı tanıtmak için çok çabaladığı görülmektedir, Dada hareketini dünya genelinde kataloglamak için planlanan Dadaglobe projesini formüle ettiği bilinir. Kariyeri boyunca, burjuva toplumunun kötülükleri olduğunu algıladıkları

şeylerin üstesinden gelmek ve kendi yerlerinde, tarihsel önceliğin ayrı bir eksikliğine dayanan bir çözüm önerisi bulmaya çalıştığı görülür.

Tzara, görsel eserleri için de edebi eserleri için de “cut-up” olarak adlandırdığı özel bir tarz kullandığı bilinir. Bu yöntemde ya bir metin ya da bir resim birimler halinde kesilmiş ve sonra yeniden toparlanmıştır. Son iş, şans ve yan yana bir sonucuydu. Sanatçı Sürrealizm’i keşfetmeye başladığı görülür. Daha önceki düşünceleri, rüya gibi durumların, saklı gerçekliklerin ve bilinçdışının etkisinin araştırılmasını destekleyen yeni uygulamaların genişletmesini sağladığı görülür.

3.1.2. Marcel Duchamp (1887 - 1968)



Resim 3.2. Marcel Duchamp

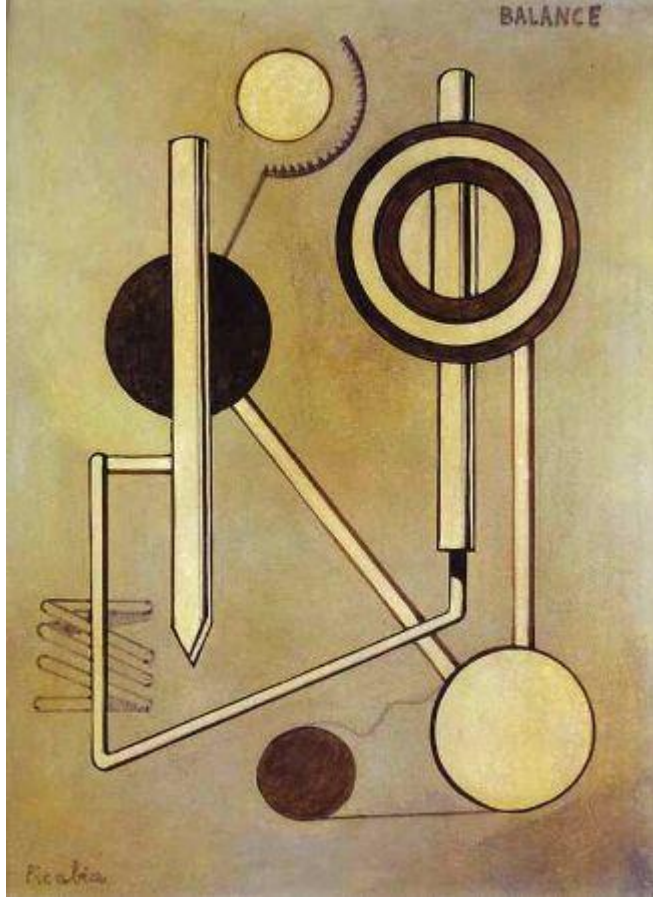
Henri Robert Marcel Duchamp, 28 Temmuz 1887’de Fransa’nın Blainville şehrinde doğdu. Yirminci yüzyıl avangart sanatının en etkili isimlerinden biriydi. O, 2 Ekim 1968’de Fransa’da Neuilly sur Seine’deki evinde öldü (Cros, 1999, s. 35).

Bir kısım sanatçılar, Marcel Duchamp’ın yaptığı gibi sanat tarihinin akışını değiştirdikleri görülür. Sanatın ne olduğuna dair anlayışa meydan okuyarak, ilk "hazır nesnelere", bugün hala hissedilebilecek sanat dünyasına şok dalgaları gönderdiği

yadsınamaz. Duchamp'ın tutku ve insan cinsellik mekanizmaları ile devam eden meşguliyeti ve kelime oyunlarına olan arzusu, gerçekte herhangi bir sanatsal harekete bağlı kalmayı reddetmesine rağmen eserlerini Sürrealistlerle aynı hizaya getirmektedir. Sanatın her şeyden daha önce fikirleri temel alması gerektiği ısrarında olduğu bilinir. Duchamp ekseriyetle Kavramsal sanatın babası olarak kabul edilir. Duchamp'ın az süren kariyeri boyunca ortaya çıkardığı nispeten az sayıda eseri hesaba katan geleneksel bir sanatsal yolu takip etmeyi reddetmesi, sanat dünyasından soyutlanmasına yol açtığı görülür. Daha sonraki yıllarda, Duchamp zamanını satranç oynamakla geçirdiği bilinir.

Duchamp, hiçbir zaman kendisini bir dadaist olarak anlatmamakla birlikte, hazır yapımları birçok kişi tarafından dadaist nesnelere olarak görülür. Dada'nın tahtını sürrealizmin devralmasıyla birlikte, hazır-yapımlar artık sürrealist objelere dönüşmüştür. Duchamp sürrealistleri pek çok etkinliği de etkilediği de görülür. Daha sonra resim yapmayı bıraktığı bilinir. Hazır nesne kullanımı ile görsel sanatına farklı açı getirerek kolaj ve tipografi tekniğinde çalışmalar yaptığı görülür.

3.1.3. Francis Picabia (1879 - 1953)



Resim 3.3. Francis Picabia, Balance, 1919

Dadaizm'in ve Sürrealizm'in en önemli temsilcilerinden sayılan Fransız ressam, heykeltıraş, grafik sanatçısı ve yazar Francis Picabia, 1879 - 1953 yılları arasında yaşamıştır (Aslıtürk ve Küçüküney, 2017, s. 263-298).

Picabia, Dadaizm öncülerinden olduğundan çalışmaları Kübizm ile ilişkilendirilmektedir. Kısa bir süre Fovizmle ilgilenmiştir.

Sanat hayatının ilk yıllarında Empresyonizm ve Pointillizm ile bir süre çalışmalar yaptıktan sonra, ileri derece soyut kompozisyonları renkli ve zıtlıklar açısından zengin eserleriyle Dada hareketinin önde gelen sanatçısı olduğu görülür.

Paris ve New York'ta Dada'yı tanımlamak amacıyla çok uğraştığı görülür. Dadaizmin baba isimlerinden biri olarak ününü korumuştur. Ama belki de onun kalbindeki hareket onun anarşik ruhu ve soyut modern sanatın geleneksel haline başkaldırışı, onun en büyük servetini ortaya çıkaran güç olmuştur.



Resim 3.4. Francis Picabia (1879-1953), Hera, Özel Koleksiyon, Paris 103,4 x 74,9 cm, mukavva üzerine yağlı boya, guaj boya, karakalem, 1929

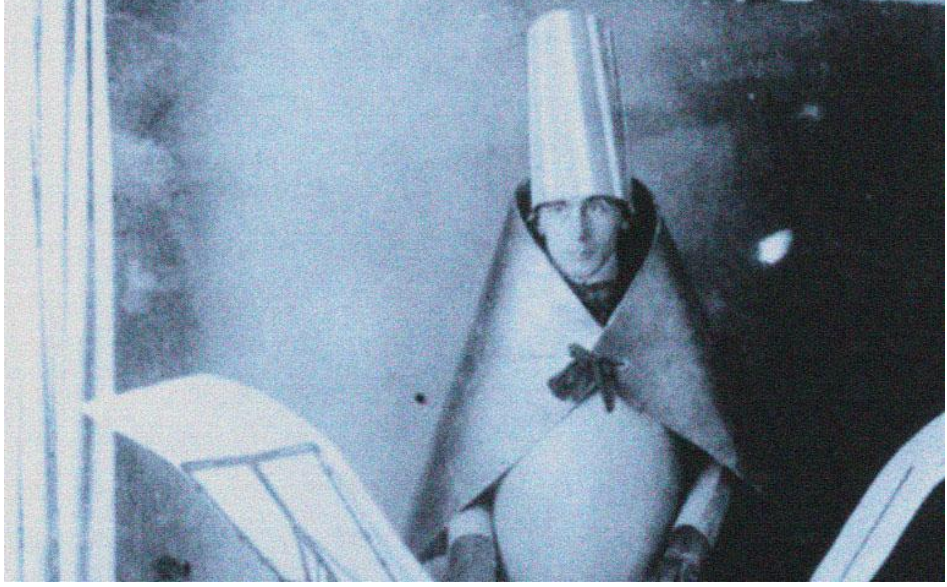
1913'ten 1915'e kadar, Picabia birkaç kez New York'a gitti ve Avrupa modern sanatının büyüsunü Amerika'ya taşıyan yerel avant-garde hareketlerinde aktif rol aldı (“widewalls”, 2018).

3.1.4. Hugo Ball (1886 - 1986)

1916'da Hugo Ball'in İsviçre'de açtığı Cabaret Voltaire, Dada'nın filizlendiği yer olarak kabul edilmektedir (Uçan, 2018, s. 22). Ball, ilk müdavimleri arasında Rumen şair Tristan Tzara, Rumen ressam Marcel Janco, Fransız asıllı Alman ressam ve heykeltıraş Hans Arp gibi isimlerin bulunduğu kabaresinin yeni fikirlerin odak noktası haline geldiğini ve bir tür alternatif sanatsal hareketi ifade ettiğini fark etmekte gecikmemiştir (Antmen, 2009, s. 121).

Kurucu ortağı, Tristan Tzara, Cabaret Voltaire ve Zürih'teki Dada hareketi ile tanınmaktadır. İlk olarak, bir Ekspresyonist oyun yazarı ve dramatüre olarak Münih'te ve Birinci Dünya Savaşı'na giden yıllarda Berlin'de bir gazeteci ve edebiyat eleştirmeni

olarak aktif olan Ball, 1915 yılında arkadaşı ve gelecekteki eşi Emmy Hennings ile Almanya'yı terk etti. Geri kalanlar için İsviçre'de kaldılar. Hayatlarının 1916 ve 1917'deki Dada aktiviteleri döneminden sonra, Ball üç yıl boyunca merkez sol gazetesi için gazeteciydi. Çocukluğunun Katolik inancına dönüşen Top, hayatının geri kalanını Ticino'da göreceli olarak inzivaya ayırdı; burada bir dizi dini kitap yazdı ve günlüklerini yayımlanmak üzere gözden geçirdi (“rem.routledge”, 2018).



Resim 3.5. Hugo Ball, Cabaret Voltaire'de Karawane şiirini okurken, 1916

Gündelik malzemedен üretilmiş bir kostümü yapmış olup boya ve kumaşı kullanarak kartonlara şekil vererek bacaklarını ve vücudunu mukavva tüplerde tutturuyor aynı zamanda boynunun etrafındaki ağır görünen yakalığa kostüm düzeneği verdiği görülüyor. İstakoz pençesi, kollarındaki tüplerden dışarı çıkmış el gibi göstermektedir. Dada'nın saçma sapan doğasını yansıttığı da söylenebilir. 1920'e geldiğinde, Ball ilk yaşamının Katolikliğine girdiği ve ortaçağ Hıristiyan azizlerinin mistisizmine daldığı bilinir (“theartstory”, 2018).

3.1.5. Jean/Hans Arp (1886 - 1966)

Dadacıları arasında, enternasyonal bir kimliğe sahip olan heykeltıraş, ressam ve şair Hans/Jean Arp da bulunmaktadır. Fransız bir anne ve Alman bir babanın çocuğudur. Fransa'nın Alsace-Lorraine'i Prusya'ya vermek zorunda kaldığı (1871) savaştan sonra doğduğundan (1886), önce Hans ismini alır. Birinci Dünya Savaşı'ndan

sonra Alsace Fransa'ya iade edilince, yetkililer isminin Jean olması gerektiğine karar verirler. Arp da, Almanca konuştuğu zaman Hans, Fransızca konuştuğu zaman Jean ismini kullanır (“e-skop”, 2018).

Savaş öncesi üretilen sanat kurallarına aşırı değer verilmesini eleştirdiği ve bu sanat üretimine karşı çıktığı belirtilmektedir (Güngör, 2011).

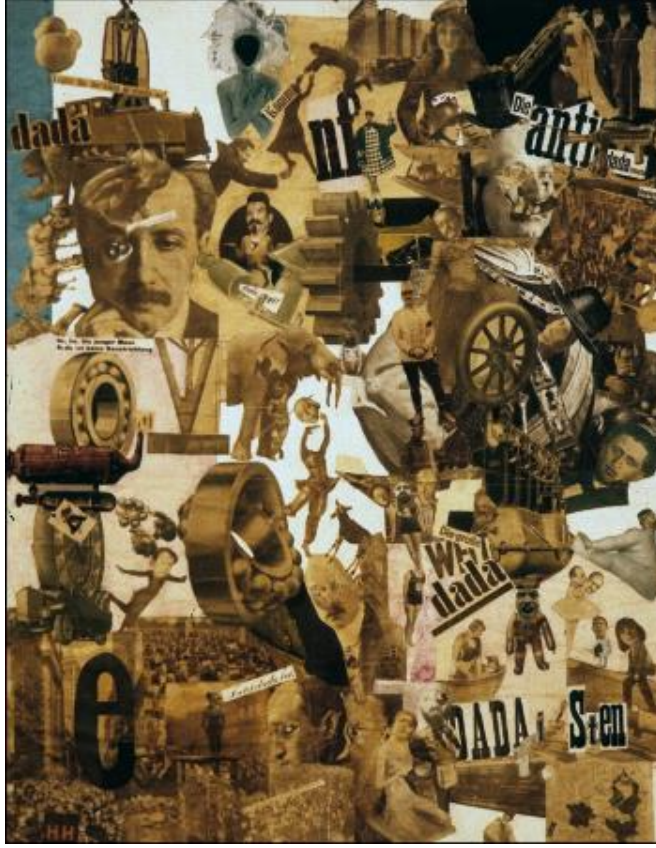


Resim 3.6. Jean Arp, Bir Akvaryumdaki Kuşlar, 1920

Arp, Zürih'e yol almadan önce Paris'teki öncü çevre içinde Duchamp'la yakınlığı bilinir. Kolajı rastlantısal kompozisyon ve hazır-nesne gibi tekniklerle birleştirmiştir. Dadacılar arasında zorlukla öne çıkmış kadınlardan biri olan Hannah Höch ise, tanıdığı erkek sanatçılar içinde bir kadını meslektaşısı olarak muhatap alan ender kişilerden biri olarak yâd ettiği bilinir.

3.1.6. Hannah Höch (1889 - 1978)

Anna Therese Johanne Höch (**Hannah Höch**) 1889 yılında Almanya doğumlu olan sanatçı 31 Mayıs 1978 yılında Berlin’de öldü (“britannica”, 2018). Tıpkı Zürih’teki öteki Dada kadınları Emmy Hennings ve Sophie Taeuber gibi, Hannah Höch’ün Berlin’deki Dada’yla bağlantısı da hayatındaki bir erkek üzerinden kuruldu: Raoul Hausmann. Bu üç kadın, kabare gösterilerinden kukla oyunlarına, danstan şiire ve resme, Dada’ya katkılarından ziyade, kayda değer dadacıların eşleri olarak tarihe geçtiler (“e-skop”, 2018).



Resim 3.7. Hannah Höch, Almanya'nın Son Weimar Bira-Göbeğinden Dada Mutfak Bıçağı ile Kesim, 1920

Berlin’den parlayan en büyük öncü Dadaist görülen Hannah Höch, 1916’dan itibaren dönemin bazı dergilerine dantel ve işleme motifleri tasarımı yaptığı bilinir. Eserlerde sıklıkla kolaj tekniğini kullandığı görülür. Figürlerini seçerken moda simgesi kadın görsellerini tercih eder ve onlara zengin kültürünün kıyafetlerini giydirdiği görülür. Modern feminist haykırış niteliğindeki eserlerinde, toplumda kadının rolü ve

cinsiyet ilişkilerini tema alır. Geleneksel bir sanat mantığıyla üretilmeyen eserleri, genel olarak fotomontaj olarak adlandırıldığı gibi, grafiksel öğeleri çoğunlukla barındırması ile de akıllarda kalmıştır. Eserleri yöresel oyun öğeleri taşımalarının yanı sıra, kültür farkı ve ırkçılığa tepki, eleştiri niteliğindedir. Höch, Berlin dadacıları tarafından benimsenmediği görülür. Kadın olmasından mı yahut ticari bezemelerle uğraşmasından mıdır bilinmez, genellikle onun sergilerde olması istenmemiştir. Daha sonra Höch artık Berlin'deki dadacılarla alakasını tamamen kestiği görülür.



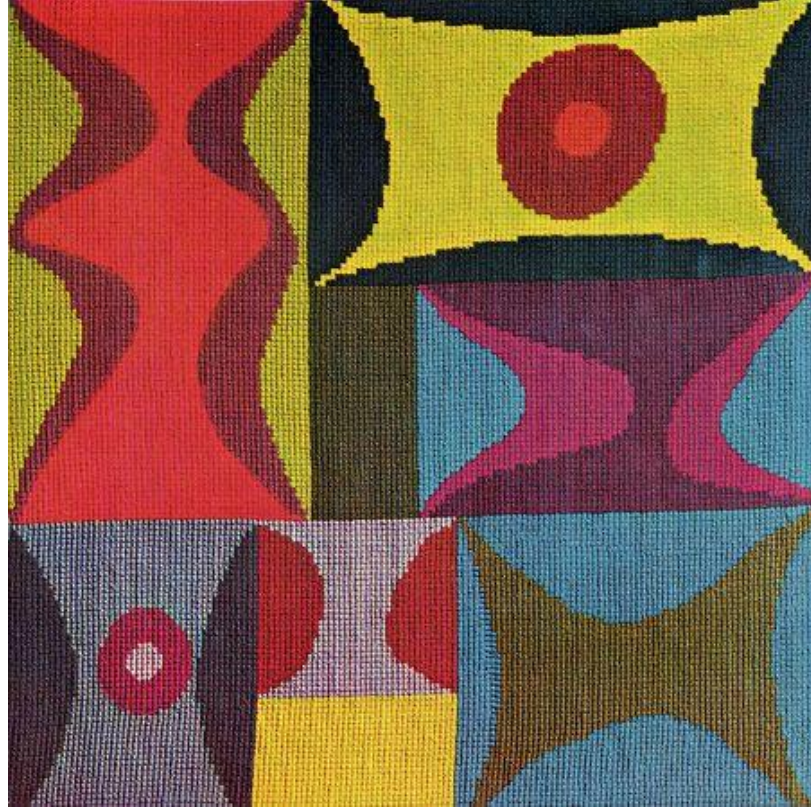
Resim 3.8. Hannah Höch, Dünya Devrimi, 1920, Jelatin gümüş baskı, 13,3 x 9,9 cm

Höch genellikle fotomontajlarını baştan tasarlamıştır. Bu imge, ikonların gelişmesinde önemli bir yeniliği kaydetmektedir.

3.1.7. Sophie Taeuber-Arp (1889 - 1943)

20. yüzyılın başlarındaki Avrupa Dada hareketi dada erkeklerinin eşleri, kız arkadaşları ya da kız kardeşleri ile de anılmaktadır. Özellikle bu alanda önemli etkisi görülen beş Avrupalı kadından biri de Hans Arp'ın eşi Sophie Taeuber-Arp'tır (Hemus, 2009).

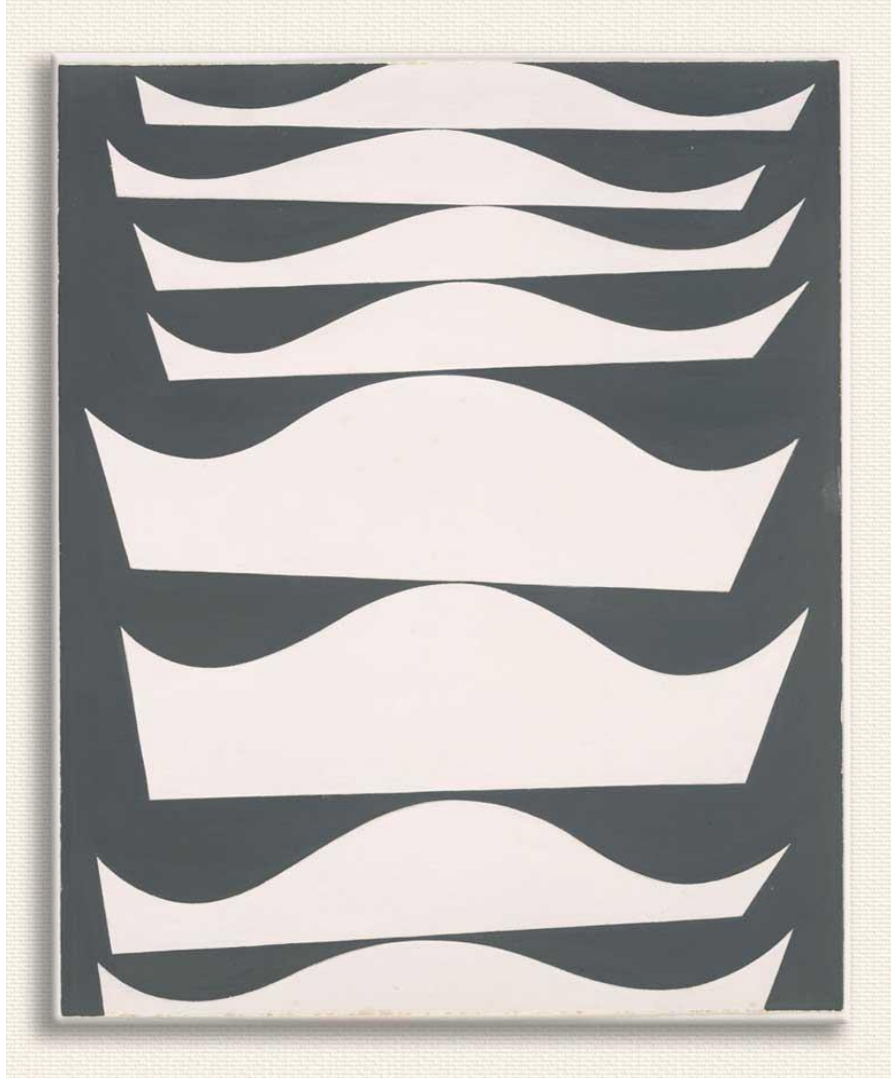
Sophie Henriette Gertrud Taeuber, bir Alman baba ve İsviçreli annesine dünyaya geldi ve daha sonra Zürih Dada aktivitelerinde tek İsviçreli katılımcılardan biri oldu. 1906'da başlayarak Saint Gall Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda dekoratif resim, çizim ve tasarım eğitimi aldı. 1910 sonbaharında Münih'e gitti ve burada Wilhelm von Debschitz tarafından yönetilen bir deney atölyesinin tekstil atölyesinde çalıştı. Hamburg'daki Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda bir yıl sonra, kız kardeşinin bir dairesi olduğu Zürih'e taşınana kadar tekrar Debschitz stüdyosuna geri döndü (“monoskop”, 2018).



Resim 3.9. Sophie Taeuber-Arp, Temel Formlar, 1917

Sophie Taeuber-Arp'ın çalışmaları, öncelikli olarak soyut geometrik kompozisyonlar ve tekstil biçimleri üzerinedir. Kestiği kartonları, kâğıtları yatay ve dikey kompoze ederek biçimlendirdiği kolajlara yönelmesi daha geç zamanlara rastlamaktadır. Soyut çalışmaları, kolajları ve motifli tekstil ürünleriyle ilişkilidir. Sanatçının Dada hareketine katkı sağlayan tek akademisyen olması ilgi çekicidir. Jean/Hans Arp ile evli olan Sophie Taeuber-Arp'ın heykel eserlerine de rastlanır.

Birinci Dünya Savaşı'ndan ardından Taeuber-Arp'ın birçok arkadaşının Paris'e taşındığı bilinir. Paris yakınlarındaki Meudon'a taşındığı görülen Taeuber-Arp ve Jean Arp'ın 1928 yılına kadar Zürih'te çalışmaya devam ettiği görülür.



Resim 3.10. Sophie Taeuber Arp, Aşamalı Kapanış, 35,2 x 27 cm

3.1.8. Marcel Janco (1895 - 1984)

Marcel Janco 1895 yılında Bükreş'te doğdu. İsviçre'nin Zürih kentinde 1915 yılında mimarlık alanında çalışmalarına başladığı sıralarda Tristan Tzara ve Hans Arp ile tanıştı. Marcel Janco'nun 1917 yılı itibariyle Dada hareketinin ilk üyelerinden biri olduğu görülmektedir ("binethgallery", 2018).



Resim 3.11. Marcel Janco, Zurich'te Top, 1917

Dada hareketinin öncülerinden olan Marcel Janco bir mimar ve ressam olarak ün kazanmaktadır. Erken Dadaistlerden biri olarak, hareketin birçok sergi ve performansına katıldığı görülür. Janco sonrasında Dada'yı terk ettiği, bakış açısını biraz olumsuz bulduğu ve Konstrüktivizmi benimsediği görülür. Bu tarzı incelemek, sonunda kentsel planlama ve mimarlık alanlarına geçerek, Bükreş'in merkezine çağdaş bir güzellik anlayışının girmesiyle sonuçlanmaktadır. Ülkesi Bükreş'te modern yapılar tasarlar ve mimarlık alanında çalışmıştır.



Resim 3.12. Marcel Janco, Malta'da Üç Kadın, 1930, mukavva üzerine yağlıboya, 69x50cm



Resim 3.13. Marcel Janco, Çiçek Geometrisi, 1917

Yahudi kökenli olduğu bilinir. Çağdaş sanatçıların çok kez sergisine de hizmet eden bir müze, Janco'nun bir grup arkadaşı tarafından kurulmuştur. İsrail'in kuzeyinde yer alan Carmel Dağındaki Ein Hod'un merkezinde Janco-Dada Müzesi yer almaktadır. Marcel Janco'nun hayatı boyunca ürettiği eserlerin sergilenmesine ve kendisinin Dada ile modern sanatın teşvik edilmesine rol oynamıştır. 1940'lı yıllarda Yahudi Janco'nun İsrail'e kaçtığı bilinir. Burada yeni devlete kültürel bir içgüdü kazandırmaktadır. 1997'de Kunsthal, Marcel Janco'nun eserlerini Brancusi, Tzara ve Romen avant-garde sergisinde sunduğu görülür.

3.1.9. Raoul Hausmann (1886 - 1971)

Raoul Hausmann 1886 yılında Avusturya'nın Viyana kentinde doğup 1971 yılında Fransa'da öldü ("britannica", 2018).



Resim 3.14. Raoul Hausmann, Sıradan Hayatta Dada (DADA Cino), 1920. Fotomontaj ile Kolaj, 31.7 x 22.5cm

Raoul Hausmann tasarımlarında harfleri başka biçimlere kullanarak tipografi diline yeni boyutlar kazandırmıştır. 1923 ve 1932 yılları arasında grafik anlatımın sınırlarını zorlamaya devam eden "Merz" dergisi 24 sayını çıkartmış ve 11. sayısı tamamen reklam tipografisine adanmıştır (Öztuna, 2008, s. 40-44).

Berlin Dada grubundan Raoul Hausmann'ın yaptığı kolajlar ve asamblajlar savaşın ve saldırganlık ruhunun, rasyonel aklın iflasının bir göstergesi olarak görülür (Ergün, 2012, s. 5). Özellikle 'Mekanik Kafa' adlı asamblaj, bu iflase yönelik güçlü delillerin bir simgesi olduğu söylenebilir. Ahşap kafanın üzerindeki mezura plânlı düşünceye göndermede bulunduğu; bardak, savaşı çağrıştırmakta; kulağının birine

monte edilen baskı rulosu ve diğer kulağına takılan kamera makineleşen dünya ile insan ilişkisinin acıklı değişimine gösterilen tepkinin ifadesi oldukları söylenebilir.



Resim 3.15. Raoul Hausmann, Mekanik Kafa, Asamblaj, 1919

Mimar, ressam olan Johannes Baader ve Richard Huelsenbeck ile birlikte Berlin Dada Kulübü'nü kurduğu bilinir. Raoul Hausmann aynı zamanda Der Dada Dergisi'nin de editörlüğünü yaptığı bilinir. Gazetelerden alıntıladığı görsel imajlarla, kelimeleri, gazetelerden kestiği cümleleri uyumlu birleştirerek, siyasi hiciv, sosyal yorum ve eleştiriler barındıran fotomontaj eserler yapar. Raoul Hausmann, eserlerinde tipografi ve gazete dergilerden elde edilen farklı birimleri bir araya getirerek yeni anlamlar oluşturur ve Dada akımının başkaldırı niteliğinde bir hareket olduğunu gözler önüne serer.

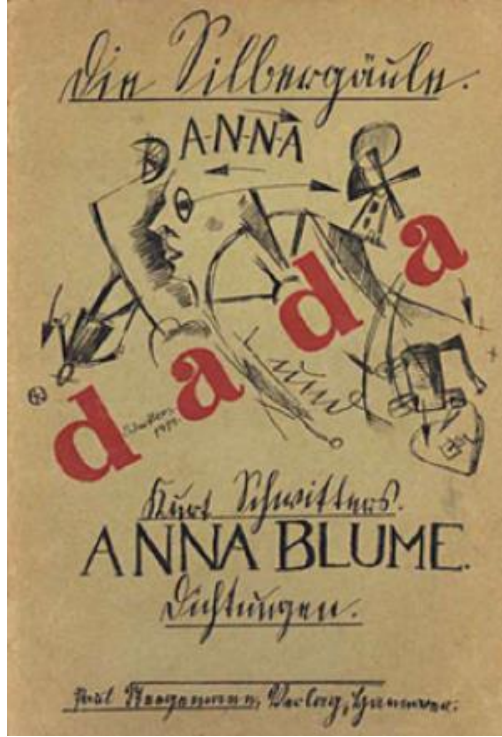
3.1.10. Kurt Schwitters (1887 - 1948)

Kurt Hermann Eduard Karl Julius Schwitters 1887 yılında Almanya'nın Hannover kentinde doğmuş bir Alman sanatçısıydı (“tate.org”, 2018). Schwitters şiirden sese, resimden heykele birçok sanat ile ilgilenmiş, Merz Pictures adı verilen kolajları ile ünlü bir sanatçıdır.

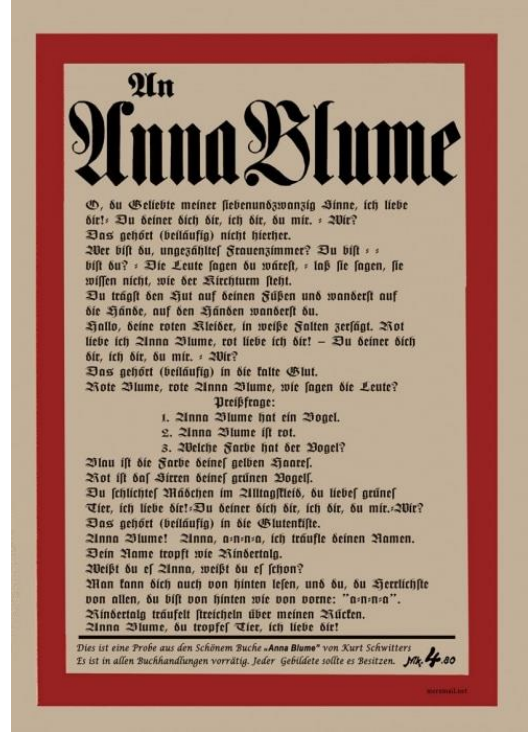


Resim 3.16. Kurt Schwitters, Merzbild 1A, The Psychiatrist, 1919

Kurt Schwitters'ın, 1919'da yazdığı ve bastığı aşk şiiri olan “Anna Blume” Dadaist şiirine iyi bir örnektir (Oktay ve Altınel, 2017, s. 128-139). Bakıldığında peş peşe kelimeler sıralanmıştır ama bütününde bir anlam ifade etmez. Dolayısıyla görülen kelimeler bir araya geldiğinde manasız ve tercümesi imkânsız bir bütüne dönüşürler.



Resim 3.17. K. Schwitters, Anna Blume
(kapak), 1919

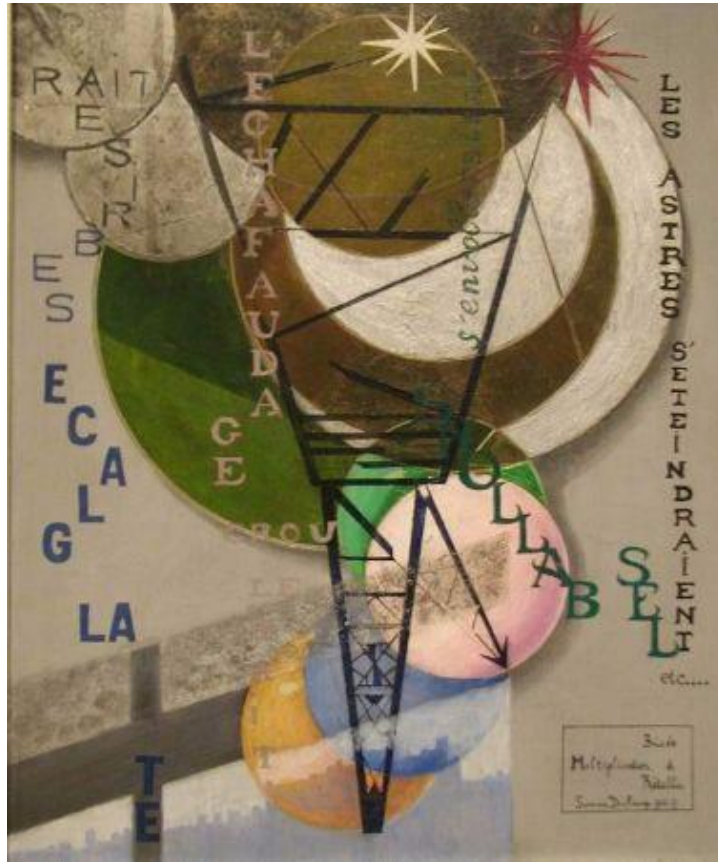


Resim 3.18. K. Schwitters, Anna Blume, 1919

Sanat yaşamına çelik işleriyle alakalı oymacı olarak başlamaktadır. İlk yıllarda konstrüktivist desenler çizdiği görülür, daha sonra montaj ve kolajlar yapmaya başlamaktadır. Sanat tarihine adını kolaj sanatçısı olarak yazdırmaktadır. Dada'nın öncü düşünce biçiminin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Schwitters'in kolajları, hurda, işe yaramaz malzemelerin tuval yüzeyine hakimiyet kuran örnekleridir. Tahta parçaları, biletler, etiketler gibi çöp malzemelerden kolajlar oluşturduğu görülür. Daha sonraları ise yalnızca tuval ile yetinmeyip kolajı üç boyutlu malzemelere taşır. Hanover'de Merz adını verdiği bir Dada akımı yaratması Schwitters'ı ön plana çıkarmaktadır.

3.1.11. Suzanne Duchamp (1889 - 1963)

Suzanne Duchamp, 1889 yılında Fransa’da doğdu (Cengiz ve Kemankaşlı, 2015, s. 111-125). Suzanne Duchamp, ünlü sanatçı Marcel Duchamp’ın kız kardeşidir. Çalışmalarında sembolik ilişkileri kullandığı görülmektedir(Avşar ve Taşçı, 2014, s. 9). “Tabu Dada”, Dada üzerine çalışmalarının bir arada toplandığı esere verilen isimdir(Dickerman, 2005, s. 468-469).Eserlerinde burjuvayı temsil eden zümrüt, gümüş gibi maddeleri betimlemiş ve bunları tipografi ile desteklediği görülür. İleri dönem eserlerinde figüratif resim anlayışına geri dönüş gözlemlenir.



Resim 3.19. Suzanne Duchamp, Bozulan ve Restore Edilen İkileme, 1918-19

Bireysel ve sosyal açıdan kadın taraftarı bir duruş sergileyen sanatçının bazı çalışmalarında kullandığı saat veya üç yaprak gibi nesnelere ise hayatına dair ipuçları vermek istediği ve hayal ettiği hayata duyduğu hasreti dile getirmeye çalıştığı da söylenebilir. Son dönem eserlerinde figüratif resim anlayışına geri döndüğü görülür.

3.1.12. Beatrice Wood (1893 - 1998)

Özellikle suluboya çalışmaları ile dikkat çeken Beatrice Wood'un ön plana çıkan ince figürleri dergilerde sıkça kullanılmıştır (Avşar ve Taşçı, 2014, s. 9-11). Sanatçı daha çok seramik alanında yapmış olduğu eserler ile adından söz ettirmiştir (Dickerman, 2005, s. 489). Bu günün sanatına yakın örneklerin görüldüğü oval ve yassı seramik biçimleri, heykelsi nitelikte olup hem çağdaş hem de dekoratif görünür. Dadaist anlayışla ürettiği çalışmalarda bedenin farklı tasvirleriyle bir dizi hikayeler ifade edildiği söylenebilir.

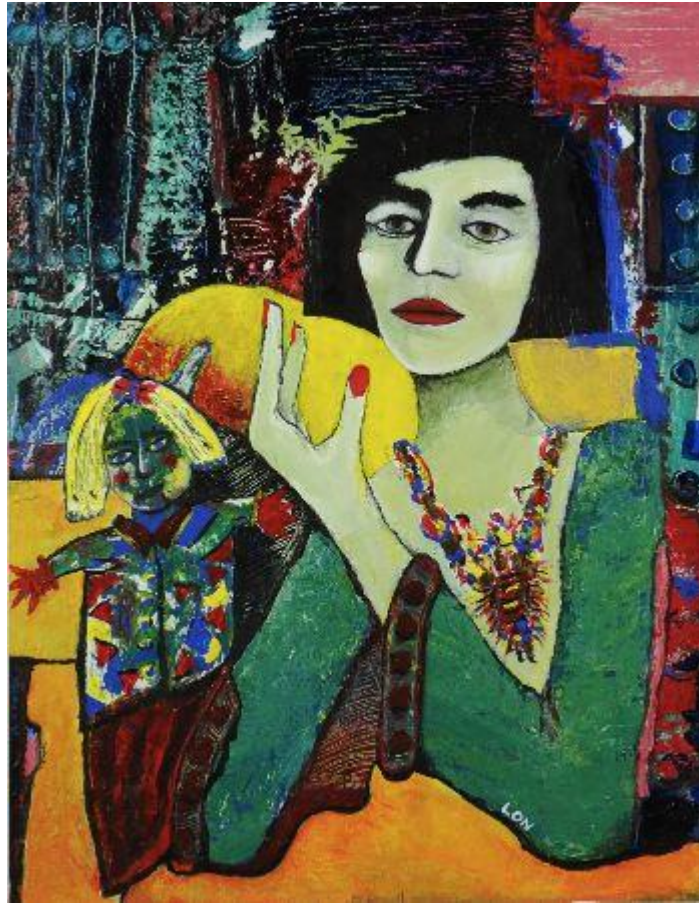
Özellikle kadın özgürlüğüne yönelik kullandığı sembollerle erkeklerin kadınlara olan bakışına odaklandığı belirtilmektedir (Camfield, 1998, s. 111).



Resim 3.20. Beatrice Wood, Parlak Mavi Volkanik Sırlı Vazo, 1960

3.1.13. Emmy Hennings (1885 - 1948)

Emmy Hennings, Tristan Tzara ve Marcel Janco ile birlikte Dadaizmin başlıca temsilcileri arasında görülmektedir (Toprak, 2017). Birinci Dünya savaşıyla birlikte Emmy Hennings erkek arkadaşı olan şair Hugo Ball ile birlikte Almanya'dan İsviçre'ye kaçarak burada Cabaret Voltaire'i kurmuşlardır (Güngör, 2011).



Resim 3.21. Emmy Hennings'in Portresi

Emmy Hennings, Dada hareketine büyük bir hız kazandıran Hugo Ball'ın eşidir. Aslında eğlence sektöründe danışman olarak görevli olduğu bilinir. Ancak daha çok model ve gece kulübü hostesi olarak çalışmış, fahişelik ve hırsızlıktan defalarca hüküm giydiği bilinir. Dada şarkıcısı Emmy Hennings, Cabaret Voltaire'in izleyiciye sunulmasında önemli bir yere sahiptir.

SONUÇ

Sanatçının dokunuşlarıyla birlikte başlayan evrimleşen değişikliğe uğrayan kavramlar ve bu terimlerim, kavramların kendi içerisindeki akılcılığı nesneye yeni bir mana yükler. Heyecanlar, sevgi, coşkular, yüceltme, nefret ve başkaldırı gibi kavramlar teknik ile bilginin süzgecinden geçerek yeniden topluma iletilen bir forma yani sanat objesine dönüşür.

Kavramların objelerin ve kendi doğal görünüşlerinden sıyrılması, birinci dünya savaşından sonraki yıllar yeni bir kimlik kazanmıştır. Dadaizm de çağın kendi içerisindeki değişimi ve dönüşümüne paralel olarak gelişmeye ve kavramlar üzerinde yeni kapılar açmaya başlamıştır. Marcel Duchamp'ın ağır etkisinin olduğu ve Francis Picabia, Hugo Ball, Jean Hans Arp, Sophie Taeuber Arp, Marcel Janco, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Suzanne Duchamp, Beatrice Wood, Emmy Hennings ile süreç başlamıştır. Yine süreç, Brancusi, Arp, Hepworth, Lipchil, Moore ile dönemin başka sanatçıları eliyle içinde oldukları akım anlayışı doğrultusunda sorgulanmış ve sanat objesi ile ortaya konulmuştur.

İnsanın içerisinde yaşadığı evreni sorgularken kendi dünyası arasında gidip gelmesi yeni bir bakış açısının ortaya çıkmasına sebep olur. Buradan hareketle dış dünyayı algılar değiştirebildiği ölçüde yeni bir dünya sunar. Bu oluşuma en uygun açılımın yapılabileceği saha ise sanat ve sanat objesidir. Sanat aracılığı ile insanın kendi içerisinde bütünleştirdiği sosyal psikolojik etkinlikleri ile bilinmeyen, anlaşılmayan ve korkulan kavramları ele alıp ifade ederek imge olarak ortaya koyar. Yaşamın içinde olan bu davranış biçimi yaşamın özünü yansıtmaktadır.

Bu gelişim içerisinde dada hareketini belirleyen temel kategori hazır nesne kesyap ve benzeri teknikler ve içinde bulunan protestolar afişler yazılar düzensiz düzen sergiler. Dada; belirli bir sanat düzeni olmayıp ama bir araya getirilmiş fon, biçim, hacim, doku ve kompozisyondan meydana gelmiş görsel-plastik bir yapıdır. Dadaizm'in protestolar yazılar ve hazır nesnelere üzerine temellendirilmesi, sanatın yaşam ilgilerinden uzaklaşması anlamına gelir. Yaşam ilgileri deyince de, insan ile dış dünya arasındaki deneysel duygusal ilgiler anlaşılmalıdır. Bundan dolayı Dadaizm yeni ilgiler, düşünsel ilgiler düzeyinde varlık koşullarını bulur. Bir felsefe olarak kendine özgü varlığını kabul eder. Buna benzer bir varlık olarak ta o genel geçer kurallardan tümüyle kaçan ve

düşünce süreçlerini aykırı kompozisyon elemanları olarak kullanır. Bu kural dışı düşünce sürecinin getirdiği ilkelerini yine kuralsızlıkta bulan bir estetikdir. Bunun gibi temellere dayanan Dadaizm sanat yapıtını aykırı düşünsel bir konstrüksiyon olarak sorgular.

Biçimsel yaklaşımlar değer yargılarının ya da beğeni önceliklerinin varlığı ile insanın kendini görmek istediği ve dış kaynaklı nedenlerin içsel sorun haline dönüştürülmesi sorgulanabilir bir tutumdur. Dünya sıradan değerlendirmelerden değil de farklı bir açıdan, Dada Hareketi'nin felsefi yaklaşımıyla ilişkilendirilmiştir.



KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ashton, D. (der.), (2001). *Picasso Konuşuyor*, Çev: Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Aslıtürk, G. E.,& Küçüküney, E. (2017). “20. Yüzyıl Resim Ve Heykellerinin Yunan Mitolojisi Ve İkicilik Kavramı Açısından Değerlendirilmesine Yönelik Bir Araştırma”. *Ulakbilge&58; Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8), 263-298.
- Ata, M (1978).*Sentetik Plastik Malzemeler, Biçimlendirme Yöntemleri, Sanatta Kullanımı*. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Avşar, P.,& Taşçı, M. Y. (2014). “Dada Hareketi İçinde Yer Alan Kadın Sanatçılar ve Eserleri”. *UHBAB Journal*, (9), 27.
- Batur, E. (2003). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: YKY.
- Berger, J. (1999). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2009). *O Ana Adanmış*. (çev. Y. Salman, M. G. Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları.
- Camfield, W. A., (1998). *Woman In Dada*. London: The MIT Press,s.111.
- Cengiz, Ş.,&Kemankaşlı, N. (2015). “Modern Resim Sanatında Oranların ve Renklerin Ustası Jacques Villon (Gaston Duchamp)”. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1(1), 111-125.
- Cross, L. (1999). “Elektronik Müzik ve Satranç. *Leonardo Müzik Dergisi* Reunion: John Cage, MarcelDuchamp, 35-42.
- Çeken, B., Akengin, G., &Arslan, A. A. (2015). “SanatsalBirBaşkaldırıOlarak Dada”. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 10(20), 45-53.
- Damlacı, N. (1984).*Duchamp'ın Sanat'ı*, “*MarcelDuchamp*”, Ed. Şükrü Aysan, İstanbul: STT Yayınları.
- Décimo, M. (2005). *Le Duchampfacile*. Paris: (s. 160).

- Dickerman, L., (2005). *Dada*. New York: National Galery of Art Publishing Office, 468-469
- Duchamp, M. (1917). "Ready Made", *DictionnaireAbrégéduSurréalisme*, Ed: AndreBreton, Paul Eluard.
- Ergün, C. (2012). "Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj-Fotomontaj". *Sanat-TasarımDergisi*, 1(3), 5-19.
- Genç, A. (1983).*Hayali Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayın evi.
- Güngör, A. (2011). *Andre Breton ve Surrealist Resim İlişkisi*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Harrison, C.,& Wood P. Editedby (1992). *Art in Theory An Anthology of ChangingIdeas, 1900-1990*, Oxford UK:Blackwell Publisher, 760-761.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Çev.: Yıldız Gölönü). İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları
- Hemus, R. (2009). *Dada'nın Kadınları* . New Haven ve Londra: Yale University Press.
- <http://www.biyografi.info/kisi/tristan-tzara>,Erişim tarihi: 25.04.2018
- <http://www.edebiyatfakultesi.com/dadaizm-akimi.htm>, Erişim tarihi: 25.04.2018
- <http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-bir-dada-kadini-hannah-hoch/2981>, Erişim tarihi: 25.04.2018
- <http://www.e-skop.com/skopbulten/dada-ve-surrealizmin-onculerinden-jean-arpin-gec-donem-eserleri/1751>, Erişim tarihi: 27.04.2018
- <http://www.tate.org.uk/art/artists/kurt-schwitters-1912>, Erişim tarihi: 27.04.2018
- <http://www.theartstory.org/artist-ball-hugo.htm>, Erişim tarihi: 27.04.2018
- <https://dunyalilar.org/burjuva-sanat-degerlerine-bir-baskaldiri-dadaizm.html/>, Erişim tarihi: 30.04.2018
- https://monoskop.org/Sophie_Taeuber-Arp, Erişim tarihi: 30.04.2018
- <https://www.binethgallery.com/product-category/marcel-janco/>, Erişim tarihi: 30.04.2018

- <https://www.britannica.com/biography/Hannah-Hoch>, Erişim tarihi: 04.05.2018
- <https://www.britannica.com/biography/Raoul-Hausmann>, Erişim tarihi: 04.05.2018
- <https://www.edebiyatogretmeni.org/dadaizm-kuralsizlik/>, Erişim Tarihi: 05.05.2017.
- <https://www.msxlabs.org/forum/sanat/163508-sanat-akimlari-dadaizm.html>, Erişim Tarihi: 02.04.2018
- <https://www.msxlabs.org/forum/sanat/163508-sanat-akimlari-dadaizm.html>, Erişim Tarihi: 20.04.2018
- <https://www.rem.routledge.com/articles/ball-hugo-1886-1927>, Erişim tarihi: 28.04.2018
- https://www.theartstory.org/artist-tzara-tristan-life-and-legacy.htm#biography_header, Erişim tarihi: 28.04.2018
- <https://www.widewalls.ch/artist/francis-picabia/>, Erişim tarihi: 20.04.2018
- İpşiroğlu, M., İpşiroğlu, N. (1991). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Agora Kitaplığı. s.167.
- Kahraman, H.B. (1980). *Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi*. İstanbul: Hürriyet Yayıncılık, 1(123), 64 .
- Klingsöhr- Leroy, C. (2006), *Gerçeküstücülük*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Lynton, N., Çapan, C., & Öziş, S. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- Motherwell, R. (1951). *The Dada Painters and Poets*. New York: Wittenborn.
- Oktay, G., & Altınel, Z. R. Ş. (2017). “Yazının Resimde Okunmaz Kullanımı”. *Anadolu Üniversitesi Sanat&Tasarım Dergisi*, 6(2), 128-139.
- Oskay, B.A. (2016). “Dadaizm Sanat Anlayışında Atık Nesne ve Hazır Nesne Kullanımının Günümüz Sanatına Yansımaları”, *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, Yıl: 3, Sayı: 6, 507-516.
- Öztuna, H. Yakup (2008a). “Bauhaus Tasarım Okulu ve Temel Sanat Eğitimi”, *Grafik Tasarım Dergisi*, Ocak, 2008, Sayı:16, 40-44.

- Piscator, E. (1985). *Politik Tiyatro*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Read, H. (1985). *Histoire de la Sculpture Modern*. Paris.
- Schneckenburger, M. (2000). "The Surrealist Object", *Art of the 20th Century*, Ed: Ingo F. Walter, Köln: Taschen.
- Sürmeli, K. (2012). "Dada Hareketinden Kavramsal Sanata". *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(6), 337-345
- Toprak, L. (2017). Bir Performans Sanatçısının Filme Yaklaşımı Otoetnografik Yöntemle Film İncelemeleri. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Turani, A. (1998). *Çagdas Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- Tülay, E., (2001). "Marcel Ducamp Dadaizmin ve Sürrealizmin Öncü Sanatçısı". *Türkiye'de Sanat Dergisi*, 2001, 44- 45
- Uçan, B. (2018). "George Grosz Eserleri Üzerinden Dada ve Mizah Bağıntısı". İstanbul: s. 22
- Oflas, M. (2008). *Dada Manifestoları*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. 127 Sanat Dizisi. Ankara: Ütopya Yayınevi.

RESİM KAYNAKÇASI

Resim 1.1. <http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-galeri-dada/2855>

Resim 1.2. <https://www.pinterest.co.uk/pin/502644008383461170/>

Resim 1.3. http://www.dada-companion.com/journals/per_dada-jok.php

Resim 2.1. <http://trcarthive.blogspot.com/2011/07/kurt-schwitters.html>

Resim 2.2. <https://news.artnet.com/exhibitions/tristan-tzara-at-city-museum-strasbourg-335719>

Resim 2.3. <http://www.tate.org.uk/art/artists/francis-picabia-1766>

Resim 2.4. <http://newtechnology1.blogspot.com/2013/02/vladimir-tatlin.html>

Resim 2.5. [http://42maslak.com/Assets/Upload/dergiler/PDF%20Sayi%207_\(tekli\).pdf](http://42maslak.com/Assets/Upload/dergiler/PDF%20Sayi%207_(tekli).pdf)

Resim 2.6. <https://www.pinterest.ca/pin/546905948479419056/>

Resim 2.7. <https://tr.pinterest.com/pin/453667362449037350/>

Resim 2.8. <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/02/25/nude-descending-a-staircase-no2-merdivenden-inen-ciplak-no2-1912-ressam-marcel-duchamp/>

Resim 2.9. <https://www.pinterest.co.uk/pin/545076361124569730/>

Resim 2.10. https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-in-advance-of-the-broken-arm-august-1964-fourth-version-after-lost-original-of-november-1915

Resim 2.11. <http://la-promenade-sur-la-falaise-blog.tumblr.com/post/29434895990/a-roda-de-bicicleta-duchamp1913-dada%C3%ADsmo-o>

Resim 2.12. <https://mindonart.com/2014/12/23/meraklisina-sanatin-tarihinden-secmeler-1-pisuar-neden-sergilendi/>

Resim 2.13. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images

Resim 2.14. <http://lordruthwen.canalblog.com/archives/2008/03/26/8467529.html>

Resim 2.15. <http://artalog.net>

Resim 2.16. youngdeok.com

Resim 2.17. www.brandmaillive.com

Resim 2.18. <http://martimoreno.com>

Resim 2.19. <http://designcollector.net>

Resim 2.20. www.core77.com

Resim 2.21. <http://1800recycling.com>

Resim 2.22. <http://apeonthemoon.com>

Resim 2.23. <http://andrewmyersart.com>

Resim 3.1. <http://www.leblebitozu.com/dadaizm-sanatcilari-ve-eserleri/>

Resim 3.2. <https://tr.pinterest.com/pin/544583779936344351/>

Resim 3.3. <https://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=33078>

Resim 3.4. <https://www.theartstory.org/artist-duchamp-marcel.htm>

Resim 3.5. <https://tr.pinterest.com/pin/515451119825205258/>

Resim 3.6. <http://www.mehmetalidetinkaya.com/2012/05/disinda-2/francis-picabia-hera/>

Resim 3.7. <http://www.alfayomega.es/55991/el-viaje-a-la-nada-solo-tiene-un-destino-de-vuelta-dios>

Resim 3.8. <https://www.sartle.com/artwork/birds-in-an-aquarium-jean-arp>

Resim 3.9. <https://www.pinterest.fr/pin/484559241137777117/>

Resim 3.10. <https://tr.pinterest.com/pin/459930180666318454/>

Resim 3.11. <https://www.theartstory.org/artist-taeuber-arp-sophie-artworks.htm>

Resim 3.12. <https://www.pinterest.co.uk/pin/421368108877085739/>

Resim 3.13. https://www.europeana.eu/portal/en/exhibitions/from-dada-to-surrealism/zurich-#ve-anchor-section_6253-js

Resim 3.14. <https://tr.pinterest.com/pin/533465518342122569/?autologin=true>

Resim 3.15. <https://tr.pinterest.com/pin/533465518342122569/?autologin=true>

Resim 3.16. <https://tr.pinterest.com/pin/459930180665463731/?lp=true>

Resim 3.17. Ergün, C. (2012). “Temelsanateğitimindeveçağdaşsanattakolaj-fotomontaj”. *Sanat-TasarımDergisi*, 1(3), 5-19.

Resim 3.18. <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/schwitters-kurt/merzbild-1a-psychiatrist>

Resim 3.19. Oktay, G., &Altinel, Z. R. Ş. (2017).

“YazınınResimdeOkunmazKullanımı”. *AnadoluÜniversitesiSanat&TasarımDergisi*, 6(2), 128-139.

Resim 3.20. Oktay, G., &Altinel, Z. R. Ş. (2017).Oktay, G., & Altinel, Z. R. Ş. (2017).

“Yazının Resimde Okunmaz Kullanımı”. *Anadolu Üniversitesi Sanat&Tasarım Dergisi*, 6(2), 128-139.

Resim 3.21. Avşar, P., &Taşçi, M. Y. (2014).“Dada Hareketi İçinde Yer Alan Kadın Sanatçılar ve Eserleri. *UHBAB Journal*, (9).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Ferhat MUSTAFAOĞLU
Doğum Yeri ve Tarihi	Kars 14.04.1984
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	Okul deneyimi Öğretmenlik uygulaması
Projeler	Erzurum 2014 winterfest kültür sanat etkinliği
Çalıştığı Kurumlar	M.E.B Kars Sarıkamış Karaorgan YBO. M.E.B Ilıca Erol Güngör Ortaokulu M.E.B Yıldızkent I.M.K.B. Anadolu Lisesi
İletişim	
E-Posta Adresi	witamin.w2@gmail.com
Tarih	Ağustos 2019