

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

SIRADANLIK KAVRAMININ SANATTAKİ YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

POYRAZ TETİK

BALIKESİR, 2024

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

SIRADANLIK KAVRAMININ SANATTAKİ YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

POYRAZ TETİK

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. DUYGU SABANCILAR İŞTİN

BALIKESİR, 2024

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Resim Anasanat Dalı'nda 202112543008 numaralı Poyraz TETİK'in hazırladığı "Sıradanlık Kavramının Sanattaki Yansımaları" konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca ../../2024 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Üye (Başkan) Doç. Dr. Duygu Sabancılar Iştın

İmza

Üye Prof. Dr. Serdar Yılmaz

İmza

Üye Doç. Dr. Harun Töle

İmza

Enstitü Onayı

ETİK BEYAN

Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

.../.../2024

İmza

Poyraz Tetik

ÖNSÖZ

Bu araştırmada 1960'lerden itibaren sıradanlık kavramı ve sanat arasındaki ilişki üzerinden sıradan olanı ele alan sanatçılar ve eserleri incelenmiştir. Çalışma konu olarak sıradan nesnelere ve sıradan eylemler olarak ikiye ayrılmıştır. Sıradanlık ile ilgili sanat eserleri gündelik olanla benzer bir yanının olmasına karşın birbirinden ayrılmaktadırlar. Bu çalışmada sıradan olanla gündeliğin ayrıştığı noktalar incelenerek, sıradanlık kavramının neden ve nasıl sanat eseri olarak sayıldığı, resim sanatına nasıl girdiği araştırılmış ve geçirdiği değişim gözlemlenerek sadece bir resmin konusu olmaktan çok nasıl sanatın kendisine dönüştüğünü ortaya çıkarılmıştır.

Gerçekleştirdiğim bu çalışma sürecinde gösterdiği yol ve katkıları için danışmanım Doç. Dr. Duygu SABANCILAR IşTİN'a ve maddi ve manevi bütün desteklerini esirgemeyen aileme ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

BALIKESİR, 2024

POYRAZ TETİK

ÖZET

SIRADANLIK KAVRAMININ SANATTAKİ YANSIMALARI

TETİK, Poyraz

Yüksek Lisans, Resim Anasanat Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN

2024, 140 Sayfa

Geçmişten günümüze sıradan nesnelere ve eylemler sanatın bir parçası olarak eserlerde kullanılmışlardır. Sanatı mağara duvarlarına yapılmış resimlerden başlattığımızda belki de o zamanların sıradan bir günü olarak av sahneleriyle başlayan sıradan konulu resimler günümüzde; oturmak, yatmak, yemek yemek ve içmek gibi gündelik hayatın sıradan rutinleri olarak devam etmiştir. Marcel Duchamp'ın "Çeşme" adlı pisuarından sonra sanat eserinin tek ve biricikliği tartışma konusu olmuş ve sıradan nesnelere sanatın bir parçası haline gelmişlerdir. Pop art ile tüketim nesnelere ve hazır nesnelere çoğalmışlardır. Günümüzde sıradan olan her eylem, sıradan olan her nesne sanata dahil edilebilir hale gelmiştir.

Mağara resminde sıradan eylem bir av sahnesi olurken, barok sanatta sıradan olan bir berber dükkânı ya da bir düğün yemeği olarak karşımıza çıkar. Empresyonist ressam Eduard Manet'in yaptığı "Kırda Öğle Yemeği" resminin konusu farklı olmasına rağmen sıradan bir yemek yeme eylemi üzerinden işlenmiştir. Sanat tarihinde birçok tabloda, enstalasyonda veya performansta anlatılmak istenen konular veya kavramlar çeşitlilik gösterebilir sıradan eylemlerin veya sıradan nesnelere etrafında oluşmaktadır.

Marcel Duchamp'ın "Çeşme" isimli eseri hazır nesne kullanımının başlamasına ve kavramsal sanatın temellerinin atılmasına neden olmuştur. Buradaki temel mesele sanat nesnesinin üretim biçimi ve varlığı sorgulanırken öte yandan düşüncenin sanat olma olasılığını ortaya çıkartmış ve sadece fikre dayalı eserlerin ve sıradan olanın sanat eseri sayılmasına yol açmıştır. Hazır nesne kullanımı Andy Warhol'un reklamcılık ve tüketim kültürü ögesi olan "Coca Cola" eseri ve "Brillo Kutuları" eserleriyle bir üst seviyeye çıkmıştır. En gündelik ve en sıradan olanın sanatın alanında yer almasıyla birlikte, "Sıradanlık" kavramının sanattaki serüveni

“nesne” ve “eylem” üzerinden sınırlandırılmış ve hangi akımlarda ne şekilde yer aldığı ve neden sanat eseri sayıldığı kronolojik olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sıradan, Sıradanlık, Sıradan Eylemler, Hazır Nesne, Tüketim Nesneleri

ABSTRACT

REFLECTIONS OF THE CONCEPT OF ORDINARY IN ART

TETİK, Poyraz

Master Thesis, Painting Department

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Duygu SABANCILAR İŞTİN

2024, 140 Pages

From past to present, ordinary objects and actions have been used in works as a part of art. When we started art from the paintings painted on the cave walls, today we have paintings with ordinary themes that started with hunting scenes as an ordinary day of those times; They continued as ordinary routines of daily life such as sitting, lying, eating and drinking. After Duchamp's "Fountain" urinal, the uniqueness of the work of art became a matter of discussion and ordinary objects became a part of art. With pop art, consumer objects and ready-made objects have increased. Nowadays, every ordinary action and every ordinary object can be included in art.

While the ordinary action in cave painting is a hunting scene, in baroque art the ordinary action appears as a barber shop or a wedding dinner. Although the subject of the painting "Luncheon on the Grass" by the impressionist painter Eduard Manet is different, it is depicted through an ordinary act of eating. Although the subjects or concepts that are wanted to be depicted in many paintings, installations or performances in art history vary, they are formed around ordinary actions or ordinary objects.

Duchamp's work called "Fountain", which he painted as a reaction, led to the beginning of the use of ready-made objects and laid the foundations of conceptual art. The main issue here is that while the production method and existence of the art object are questioned, it has also revealed the possibility of the idea being art and caused only the works based on ideas and the ordinary to be considered works of art. The use of ready-made objects reached the next level with Andy Warhol's "Coca Cola" work and "Brillo Boxes", which are elements of advertising and consumer culture. With the most everyday and ordinary being included in the field of art, the adventure of the concept of "Ordinariness" in art is limited through "object" and "action", and in which

movements it takes place, in what way and why it is considered a work of art, it is examined and discussed chronologically.

Keywords: Ordinary, Ordinariness, Ordinary Actions, Readymade, Consumption Objects

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xv
1.GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Problemi	1
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.3. Araştırmanın Önemi	2
1.4. Araştırmanın Varsayımları	2
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları	3
1.6. Tanımlar... ..	3
2. İLGİLİ ALANYAZIN	7
2.1. Kuramsal Çerçeve	7
2.1.1. Sıradanlık ve Sanatta Sıradanlık.....	7
2.2. İlgili Araştırmalar	20
2.2.1. Sıradan Nesnelere	20
2.2.1.1. Sandalye	22
2.2.1.2. Yatak.....	41
2.2.1.3. Ayakkabı	49
2.2.1.4. Tüketim Nesnelere.....	57
2.2.2. Sıradan Eylemler	67
2.2.2.1. Oturmak	67
2.2.2.2. Yürümek	77
2.2.2.3. Uyumak	88
2.2.2.4. Yemek, İçmek.....	95
3. YÖNTEM.....	103
3.1. Araştırmanın Modeli	103
3.2. Evren ve Örneklem.....	103
3.3. Veri Toplama Araçları ve Teknikleri	103
3.4. Verilerin Toplanma Süreçleri	104
3.5. Verilerin Analizi.....	104

4. BULGULAR VE YORUMLAR	105
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	121
5.1. Sonuç.....	121
5.2. Öneriler.....	122
KAYNAKÇA	123

RESİMLER LİSTESİ

<u>Resim 1.</u> Av sahnesi, Lascaux Mağarası, M.Ö 17 binli yıllar.	10
<u>Resim 2.</u> Jan Steen, Fasulye Festivali, T.Ü.B.Y., 80x105 cm, 1668.....	11
<u>Resim 3.</u> Jan Vermeer, Masada Uyuyan Kız, T.Ü.B.Y., 87,6x76,5 cm, 1657	12
<u>Resim 4.</u> Pablo Picasso, Sandalye Hasırıyla Natürmort, T.Ü.Y.B. ve Muşamba, 29x38 cm, 1912.....	13
<u>Resim 5.</u> Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, Hazır Nesne, 153x63x30 cm, 1913	14
<u>Resim 6.</u> Marcel Duchamp, Çeşme, Hazır Nesne, 63 x 48 x 35 cm, 1917.....	16
<u>Resim 7.</u> Rene Magritte İmgelerin İhaneti-1 “Bu bir pipo değildir”, T.Ü.Y.B., 60,33 x 81,12 x 2,54, 1929.....	20
<u>Resim 8.</u> Van Gogh, Gauguin’in Sandalyesi, 1888	23
<u>Resim 9.</u> Vincent Van Gogh, Pipolu Sandalye, T.Ü.Y.B., 93,5 x 73,5 cm, 1889.....	23
<u>Resim 10.</u> Joseph Beuys, Yağlı Sandalye, tahta, cam, metal, kumaş, boya, yağ ve termometre, 183 x 155 x 64 cm, 1964-1985	25
<u>Resim 11.</u> Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımı, Sandalye 82 x 37,8 x 53 cm, fotoğraf paneli 91.5 x 61,1 cm, metin paneli 61 x 61,3 cm, 1965	26
<u>Resim 12.</u> Scott Burton, İki Parçalı Sandalye, granit, 106,7 x 48,3 x 94 cm, 1986 ..	28
<u>Resim 13.</u> Scott Burton, Sandalyeler, Paslanmaz Çelik, 80 x 55 x 81,3 cm, 1988 ...	28
<u>Resim 14.</u> Scott Burton, Altı Parçalı Oturma Yeri, kırmızı granit, 1985	28
<u>Resim 15.</u> Füsun Onur, İsimsiz (Sandalye), Obje, 1993	29
<u>Resim 16.</u> Füsun Onur, Herhangi bir iskemle, Obje, 1991.....	30
<u>Resim 17.</u> Mona Hatoum, “Jardin public”, 88.5 x 44 x 40 cm, 1993.....	31
<u>Resim 18.</u> Mona Hatoum, Sprague Chairs, 2001	32
<u>Resim 19.</u> Doris Salcedo, İsimsiz, Beton, Ahşap, Çelik, Deri, 96 x 44 x 49 cm, 1995	33
<u>Resim 20.</u> Doris Salcedo, İsimsiz, Beton, Ahşap, Deri, 10.1 x 6.1 x 6,1 m, 2003	33
<u>Resim 21.</u> Doris Salcedo, 6 ve 7 Kasım, 2002	34
<u>Resim 22.</u> Doris Salcedo, İsimsiz, 1.550 Ahşap Sandalye, 10.1x6.1x6.1 m, 2003 ...	34
<u>Resim 23.</u> Ai Weiwei, Fairytale Chairs,2007	35
<u>Resim 24.</u> Marcel Broodthaers, Chaise lilas avec oeufs, 1965.....	36
<u>Resim 25.</u> Jaime Pitarch, subject, object, abject, 2006.....	37

<u>Resim 26.</u> Nina Saunders, 2011, Sonsuz Bağlılık / Endless Devotion.....	38
<u>Resim 27.</u> Nina Saunders, 2011, Sonsuz Bağlılık / Endless Devotion.....	39
<u>Resim 28.</u> Duygu Sabancılar-Iştın, Demokrasi Sandalyedir, foto blok baskı, fotoblok baskı, 2015	40
<u>Resim 29.</u> Frida Kahlo, Henry Ford Hastanesi, T.Ü.Y.B., 30.5 x 38 cm, 1932	41
<u>Resim 30.</u> Robert Gober, İsimli, Alçı, ahşap, tel çıta, alüminyum, sulu boya ve enamel boya, 74.2 x 83.8 x 56 cm, 1984.....	42
<u>Resim 31.</u> Robert Gober, Eğilmiş Çocuk Kafesi, 1987, Ahşap ve enamel boya, 60.5 x 127 x 92 cm.....	43
<u>Resim 32.</u> Felix Gonzalez-Torres, İsimli, 1991	44
<u>Resim 33.</u> Felix Gonzalez-Torres, İsimli, 1991	44
<u>Resim 34.</u> Mona Hatoum, Daybed, Siyah çelik, 31.5x219x98 cm, 2008.....	45
<u>Resim 35.</u> Mona Hatoum, Incommunicado, 1993	46
<u>Resim 36.</u> Mona Hatoum, Silence, cam, 1994	46
<u>Resim 37.</u> Tracey Emin, Yatağım, 79x211x234, 1998.....	47
<u>Resim 38.</u> Gülçin Aksoy, "Darbe", Yerleştirme, 2003	48
<u>Resim 39.</u> Vincent Van Gogh "Bir Çift Ayakkabı", 38.1 x 45.3 cm., Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1886	50
<u>Resim 40.</u> Andy Warhol, Elmas Tozu Ayakkabılar, 1980	51
<u>Resim 41.</u> Lisa Milroy, Shoes, 1985.....	52
<u>Resim 42.</u> Şakir Gökçebağ, Misafirler II, 2004.....	53
<u>Resim 43.</u> Şakir Gökçebağ, "Ortak Alan", 2006	53
<u>Resim 44.</u> Gyula Pauer ve Can Togay, Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar, 2005	54
<u>Resim 45.</u> Gyula Pauer ve Can Togay, Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar, 2005	55
<u>Resim 46.</u> Ai Weiwei, "Mültecilerden Geriye Kalanlar",2018.....	55
<u>Resim 47.</u> Vahit Tuna, "İsimli",2018.....	56
<u>Resim 48.</u> Floris Claesz van Dijck, Peynirli Natürmort, A.Ü.Y.B, 82.5x111.4 cm, 1615.....	57
<u>Resim 49.</u> Jasper Johns, Boyanmış Bronz, 4 x 20.3 x 12.1 cm, 1960.....	58
<u>Resim 50.</u> Claes Oldenburg, Dükkân (The Store), 1961	59
<u>Resim 51.</u> Claes Oldenburg, Moda Turta (Pie a La Mode), 1962.....	60
<u>Resim 52.</u> Claes Oldenburg, Floor Burger, 1962	60
<u>Resim 53.</u> Claes Oldenburg, Floor Cake, 1962	60
<u>Resim 54.</u> Andy Warhol, Coca Cola (3) 1962, 176.2 x 137.2.....	61

<u>Resim 55.</u> Andy Warhol, 3 Cola Şişesi, 1962	61
<u>Resim 56.</u> Andy Warhol, Campbell'in Çorba Konserveleri, Tuval Üzerine Sentetik Polimer Boya, 50,8x40, 6 cm'lik Tuval, 1962	62
<u>Resim 57.</u> Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1968	63
<u>Resim 58.</u> Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1969	63
<u>Resim 59.</u> Felix Gonzalez-Torres "İsimsiz" 1990	64
<u>Resim 60.</u> Felix Gonzalez-Torres "İsimsiz" 1991	64
<u>Resim 61.</u> Ai Weiwei, Sunflower Seeds, 2010.....	64
<u>Resim 62.</u> Ai Weiwei, Sunflower Seeds, 2010.....	66
<u>Resim 63.</u> Maurizio Cattelan, Komedyen, 2019.....	66
<u>Resim 64.</u> Diego Velazquez, Papa X Innocent, 141 x 119 cm, TÜYB, 1650.....	68
<u>Resim 65.</u> Frida Kahlo, İki Frida, T.Ü.Y.B., 173 x 173 cm, 1939	69
<u>Resim 66.</u> Frida Kahlo, Kırpık Saçlı Oto portre, T.Ü.Y.B., 40 x 27,9 cm, 1940	69
<u>Resim 67.</u> Edward Hopper, Otomat, T.Ü.Y.B., 1927	70
<u>Resim 68.</u> Edward Hopper, C kompartmanı, T.Ü.Y.B., 1938.....	70
<u>Resim 69.</u> Francis Bacon, "Papa Innocent X", 153 x 118 cm, TÜYB, 1953	71
<u>Resim 70.</u> David Hockney, Babamın Portresi, T.Ü.Y.B., 51x40 cm, 1955	72
<u>Resim 71.</u> David Hockney, Christopher Isherwood ve Don Bachardy, T.Ü.A.B., 212 x 303,5 cm, 1968.....	72
<u>Resim 72.</u> David Hockney, Ailem, T.Ü.Y.B., 182,8x182,8 cm, 1977	73
<u>Resim 73.</u> Yoko Ono, Kesme işi, Performans, 1964	74
<u>Resim 74.</u> Lucian Freud, "Paddington İç Mekân Harry Diamond", T.Ü.Y.B., 71cm x 71cm, 1970.....	75
<u>Resim 75.</u> Lucian Freud, "Eli ve David", T.Ü.Y.B., 142.2cm x 116.8cm, 2005-2006	75
<u>Resim 76.</u> Marina Abramoviç, Sanatçı Aramızda, performans, 2009.....	76
<u>Resim 77.</u> Claude Monet, Capucines Bulvarı, T.Ü.Y.B., 80 x 60 cm, 1873.....	77
<u>Resim 78.</u> Gustave Caillebotte, Paris Caddesi, Yağmurlu Gün (Paris Street, Rainy Day), 1877, tuval üzerine yağlıboya, 212x276 cm.	78
<u>Resim 79.</u> Laurence Stephen Lowry, Paydos Saati, 40.5x51 cm, T.Ü.Y.B., 1964 ...	79
<u>Resim 80.</u> Richard Long, Yürüyerek yapılmış bir çizgi, fotoğraf, 1967	80
<u>Resim 81.</u> Richard Long, Kırmızı Arduaz Çemberi, 1980	80
<u>Resim 82.</u> Vito Acconci, takip işi, 1969	81
<u>Resim 83.</u> Mona Hatoum, Hala Performans, Performansa Ait Fotoğraf, 1985.....	82

<u>Resim 84.</u> Marina Abramoviç, Ulay, Aşıklar: Büyük duvar yürüyüşü, Performans, 1988.....	83
<u>Resim 85.</u> Marina Abramoviç, Ulay, Aşıklar: Büyük duvar yürüyüşü, Performans, 1988.....	84
<u>Resim 86.</u> Francis Alys, Koleksiyoncu, Performans, Meksika, 1990-1992.....	84
<u>Resim 87.</u> Francis Alys, Koleksiyoncu, Detay, Performans, Meksika, 1990-1992 ..	84
<u>Resim 88.</u> Francis Alys, Tekrar Sahnelemeler, Performans, 2001	85
<u>Resim 89.</u> Francis Alys, Tekrar Sahnelemeler, Performans, Detay, 2001	85
<u>Resim 90.</u> Francis Alys, Yeşil Hat, Performans, 2007	86
<u>Resim 91.</u> Fatih Balcı, Recep Aksu, Tuzlu Su, Performans, 2015	87
<u>Resim 92.</u> Fatih Balcı, Recep Aksu, Tuzlu Su, Performans, 2015	87
<u>Resim 93.</u> Giorgione, Uyuyan Venus, T.Ü.Y.B., 108 x 175 cm, 1510	88
<u>Resim 94.</u> Balthus (Balthasar Klossowski de Rola), Uyuyan Kız, T.Ü.Y.B., 79.7 x 98,4 cm, 1943	89
<u>Resim 95.</u> Lucian Freud, "Uyuyan Çıplak", T.Ü.Y.B., 76.2cm x 101.6cm, 1950	89
<u>Resim 96.</u> Lucian Freud, "Çıplak Uyuyan Kız I", T.Ü.Y.B., 61cm x 61cm, 1967 ...	90
<u>Resim 97.</u> Philip Guston, Resim yapmak, Sigara içmek, Yemek yeme, TÜYB, 1973	91
<u>Resim 98.</u> Andy Warhol, 1963, Sleep, Film.....	92
<u>Resim 99.</u> Andy Warhol, 1963, Sleep, Film.....	93
<u>Resim 100.</u> Marina Abramoviç, Ulay, Beden/ Kapitalist Beden, performans, 1979	93
<u>Resim 101.</u> Sophie Calle, The Sleepers, 1979.....	94
<u>Resim 102.</u> Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, Tempra, 1495-98	96
<u>Resim 103.</u> Anibale Carracci, Fasulye Yiyen Adam, T.Ü.Y.B., 57 x 68 cm, 1580 ..	96
<u>Resim 104.</u> Edouard Manet, Kırdı Öğle Yemeği, T.Ü.Y.B., 207 x 265 cm, 1863 ...	97
<u>Resim 105.</u> Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, T.Ü.Y.B., 82 x 114 cm, 1885.....	98
<u>Resim 106.</u> Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi, Yerleştirme 1463x1463 cm, 1974- 1979.....	99
<u>Resim 107.</u> Andy Warhol, Hamburger Yemek, Video Art, 1981	100
<u>Resim 108.</u> Shaha Marcus, Nezaket Ekici, Tuz Ziyafeti, Video, Performans, 2012	102
<u>Resim 109.</u> Poyraz Tetik, Kedi ve Kadın, T.Ü.Y.B., 2021	105
<u>Resim 110.</u> Poyraz Tetik, Yatan, T.Ü.Y.B., 2021	106
<u>Resim 111.</u> Poyraz Tetik, Yatan 2, T.Ü.Y.B., 2022	106

<u>Resim 112.</u> Poyraz Tetik, Bulaşık, T.Ü.Y.B., 2022	107
<u>Resim 113.</u> Poyraz Tetik, Oturan 1, T.Ü.Y.B., 2022.....	107
<u>Resim 114.</u> Poyraz Tetik, Oturan 2, T.Ü.Y.B., 2022.....	107
<u>Resim 115.</u> Poyraz Tetik, Oturan 3, T.Ü.Y.B., 2022.....	108
<u>Resim 116.</u> Poyraz Tetik, Ceket, Kraft üzerine tahta kalem, 2022	109
<u>Resim 117.</u> Poyraz Tetik, Yıkama, Kraft üzerine tahta kalem, 2022	109
<u>Resim 118.</u> Poyraz Tetik, Kurutma, Kraft üzerine tahta kalem, 2022	109
<u>Resim 119.</u> Poyraz Tetik, Ev, 7", Video Art, 2022	110
<u>Resim 120.</u> Poyraz Tetik, Lavabo, 4", Video Art, 2022.....	110
<u>Resim 121.</u> Poyraz Tetik, Mama, 6", Video Art, 2022	110
<u>Resim 122.</u> Poyraz Tetik, Adımlar, 36", Video Art, 2022	111
<u>Resim 123.</u> Poyraz Tetik, 22", OKB, Video Art, 2022	111
<u>Resim 124.</u> Poyraz Tetik, 5.28" Hamburger, Video, 2024.....	112
<u>Resim 125.</u> Poyraz Tetik, 6", Filler, Video Art, 2022	112
<u>Resim 126.</u> Poyraz Tetik, Kedi ve Sandalye, Dijital, 2024	113
<u>Resim 127.</u> Poyraz Tetik, Annemin Kaktüsü, Dijital, 2024	113
<u>Resim 128.</u> Poyraz Tetik, İsimsiz 1, Dijital, 2024.....	114
<u>Resim 129.</u> Poyraz Tetik, İsimsiz 2, Dijital, 2024.....	115
<u>Resim 130.</u> Poyraz Tetik, İsimsiz 3, Dijital, 2024.....	115
<u>Resim 131.</u> Poyraz Tetik, İsimsiz 4, Dijital, 2024.....	116
<u>Resim 132.</u> Poyraz Tetik, İsimsiz 5, Dijital, 2024.....	116
<u>Resim 133.</u> Poyraz Tetik, İsimsiz 6, Dijital, 2024.....	117
<u>Resim 134.</u> Poyraz Tetik, İsimsiz 7, Dijital, 2024.....	117
<u>Resim 135.</u> Poyraz Tetik, Yatak, Dijital, 2024.....	118
<u>Resim 136.</u> Poyraz Tetik, Kedi Yatağı, Dijital, 2024.....	119
<u>Resim 137.</u> Poyraz Tetik, Ev ve Kedi, 22", Video Art, 2024.....	119

KISALTMALAR LİSTESİ

- CM** : Santimetre
- T.Ü.Y.B.** : Tuval üzerine yağlı boya
- T.Ü.A.B.** : Tuval üzerine yağlı boya
- TBMM** : Türkiye Büyük Millet Meclisi

1.GİRİŞ

Geçmişten günümüze sanat tarihinde sıradan eylem ve nesnelere rastlanmaktadır. Mağara resmindeki bir av sahnesi veya Barok akımından bir düğün yemeği sahnesi olarak sanatçılar eski zamanlarda da sıradanlığın görüldüğü eserler üretmişler ve gündelik rutinlerini resmetmişlerdir ama o zamanların sıradanlık anlayışıyla çağımızın sıradanlık anlayışı farklılık göstermektedir. Çağımızda, sıradan ve gündelik hayattaki bir eylemin veya nesnenin sanat eseri sayılması için resmini yapmak gerekmez. Bir fikir üretmek veya bir yolda yürümekte sanat çalışması sayılabilmektedir.

1960'lerden sonra sıradan nesnelere sanatın bir parçası olmaya başlamışlardır. İlk olarak Marcel Duchamp'ın "Çeşme" adlı eserinde görülen hazır nesne zamanla sanatın bir parçası olmuş ve birçok sanatçı eserlerinde sıradan nesne ve sıradan eylem kavramlarından yola çıkarak eserler üretmişlerdir. Hazır nesnelere ile Duchamp sanat eserinin biricikliğini ve özgünlüğünü tartışma konusu yapmıştır. Biricik ve özgün olmayan bir nesnenin de sanat eseri olarak sayılabileceğini "Çeşme" adlı eseri sayesinde kanıtlamıştır.

Duchamp'ın başlattığı bu sıradan nesnelere bir adım öteye götüren sanatçı ise Andy Warhol'dur. Warhol herkesin bildiği ve ulaşabileceği nesnelere sanat eserine dönüştürmektedir.

1.1. Araştırmanın Problemi

Bu çalışmada, bir kavram olarak sıradanlığın sanat alanında hangi temellere dayanarak yer aldığı, sıradanlık kavramı nesne ve eylem üzerinden ele alınarak; sıradan nesnelere ve eylemlere neden sanatın problemi olduğu ve neden sanat eseri olarak sayıldığına inceleme yapılacaktır. Bu çalışmada geçmişten günümüze konu, işleyiş ve sıradan olarak sanata dahil olan nesnelere ve eylemlere araştırılarak, yorumlanacak ve ele alınacaktır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu alışma, sıradanlık kavramının sanattaki yerini ele almayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, sıradanlık kavramının resim sanatından başlayarak, daha sonra nasıl bir değişim gösterdiği ve konu olmanın ötesinde nasıl sanatın kendisi olduğunu ortaya çıkartmayı amaçlamaktadır. Sıradan olanı tanımlarken, sıradanlığı nesnelere ve eylemler üzerinden ele alarak analiz etmeyi amaçlamaktadır.

1.3. Araştırmanın nemi

Bu araştırmada, 1960'lerden sonra daha sık görülen sıradanlık kavramını konu almaktan öte sıradan olandan üretilen sanat eserlerini incelemesi ile sanatın 1960'lerden itibaren hangi noktalarda değiştiğini göstermesi açısından önemli görülmektedir. İlgili alan yazında yapılan incelemelerde sıradanlık üzerine yapılan bir incelemeye rastlanmamıştır. Daha çok gündelik hayat üzerinden araştırmalar yapıldığı fark edilmiştir. Sıradan olan ile gündelik olan i içe bir kavram olmasına rağmen belli temel noktalarda birbirlerinden ayrışmaktadırlar. Bu tez sıradanlığın gündelikten ayrıştığı noktalara odaklanarak oluşturulmaya çalışıldığından literatürde farklı bir başlıkla küçük bir alan açacağı düşünülmektedir. Araştırmanın, daha sonra yapılacak olan çalışmalara fikir vermesi ve katkıda bulunması beklenmektedir.

1.4. Araştırmanın Varsayımları

Sıradanlık kavramı kişiden kişiye değişiklik gösterebildiği gibi toplumdan topluma da değişiklik gösterebilir. Bu tez kapsamında sıradanlığın gündelik olandan farklı olduğu varsayılmıştır. Bu farklılıktan yola çıkarak kişi ya da toplum fark etmeksizin, günlük hayatın bir parçası olan ama aynı zamanda sıradan olan nesnelere ve rutin olarak yapılan eylemler sıradan olarak varsayılmıştır. Sıradan nesnenin ve

eylemin bir sanat eserinin konusu ya da bir parçası olmasından çok nesnenin ve eylemin sanat olarak tanımlandığı varsayılmıştır.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

1960'lı yıllardan itibaren sıradan olan nesne ve eylemleri sanat eserlerine taşıyan sanatçılar ve eserleri bu araştırmanın sınırlılıklarını oluşturmuştur. Seçilen nesnelere sanat tarihi içinde en çok yer bulan nesnelere ile sınırlanırken, sıradan eylemler gündelik rutinler üzerinden ele alınmıştır. Ancak nesne ve eylem seçimi 1960'tan sonraki üretimleri kapsasa da 1960 öncesi hangi bağlamda ele alındığı ve hangi nokta da farklılaştığını tanımlamak için sanat tarihinin farklı dönemlerinden de örneklere yer verilmiştir. Araştırma da nesnelere; sandalye, yatak, ayakkabı ve tüketim nesnelere olarak sınırlandırılırken, eylemler ise nesnelere ile birebir ilişkide olan oturma, yürüme, uyuma ve yeme- içme eylemleri ile sınırlandırılmıştır.

1.6. Tanımlar

Barok: TDK ya göre 1600-1750 yıllarını kapsayan resim ve mimarlık üslubudur. Sanat sözlüğüne göre 17. yüzyıldan 18. yüzyılın ortasına kadar olan dönemin sanat anlayışını anlatan sözcüktür. Birçok farklı sanat dalını kapsayan bir dönemdir. Aşırı ışık, gölge, hareketlilik ve gerilim gibi özellikler, Barok sanatının belirgin özelliklerindedir (Keser, 2005, 61). Dickerson'un A'dan Z'ye Sanat Tarihi adlı kitabındaki terimler sözlüğünde Barok, gerçekçilik, ışık gölge kontrastı, yoğun renk kullanılan Avrupa sanat akımı olarak geçmektedir (Dickerson, 2021, s. 338).

Biricik: Eşi ve benzeri olmayan

Dadaizm: TDK'ye göre savaşa karşı başkaldırmaktan ortaya çıkan sanat akımıdır. Sanat sözlüğüne göre batılı kültüre ve Birinci dünya savaşına karşı yapılan protestoları Dada olarak isimlendirmektedirler. Dadaizm'in temeli sosyal değerlerin ve sanattaki estetik anlayışın reddedilmesidir (Keser, 2005, s.89). Dickerson'un A'dan Z'ye Sanat Tarihi adlı kitabındaki terimler sözlüğünde Dada, sürrealizm ile bağlantılı geleneksel sanat akımlarını reddeden bir sanat akımıdır (Dickerson, 2021, s. 339).

Dışavurumculuk: TDK'ye göre olayların realisttik bir biçimde değil daha çok sanatçının iç dünyasının dışavurumu olarak anlatılmasıdır. Sanat sözlüğüne göre 1900-1935 yılları arasında kullanılan sanat akımıdır. Dışavurumculuk sanatçının duygu

durumunun tuvale yansması olarak görülmektedir (Keser, 2005, s. 100). Dickerson'un A'dan Z'ye Sanat Tarihi adlı kitabındaki terimler sözlüğünde Dışavurumculuk, 20. Yüzyılın başlarında Almanya'da ortaya çıkan resmî çarpıtarak ruh halini ön plana çıkaran sanat akımıdır (Dickerson, 2021, s. 340).

Enstalasyon: Sanat sözlüğüne göre 1970'li yıllarda ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Kavramsal Sanat ve Hazır Nesne ile ilişkilidir. Ses, bilgisayar, video ve performans gibi her türlü materyali kapsamaktadır. Belirli bir mekân için hazırlanır orada sergilenir ve sökülür (Keser, 2005, s.119).

Foto Realizm: TDK'ye göre her şeyi olduğu gibi yansıtan sanat akımıdır. Sanat sözlüğüne göre 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın bile gösteremediği ayrıntılı eserler üretmektedirler (Keser, 2005, s. 139).

Hazır Nesne: Readymade kelimesinin Türkçe karşılığıdır. İlk kez Duchamp'ın "Çeşme" adlı eseri bu isimle anılmıştır. Dickerson'un A'dan Z'ye Sanat Tarihi adlı kitabındaki terimler sözlüğünde Hazır Nesne, insan veya doğa ürünü olan ve üstünde herhangi bir değişiklik yapılmamış bir nesnenin sanat eseri olarak kullanılmasına verilmiş isimdir (Dickerson, 2021, s. 342).

Janr: Sanat sözlüğüne göre 17. yüzyılda günlük yaşamın basit konularını ele alan, ilk olarak Hollanda'da çıkan resimlerdir (Keser, 2005, s.179).

Kavramsal Sanat: Sanat sözlüğüne göre 1970'li yıllarda ortaya çıkmaktadır ve düşüncenin eserden daha önemli olduğu fikrini savunmaktadır. Kavramsal sanatçılar sanatın sınırlandırılmasına ve ticarileşmesine karşı çıkmaktadırlar. (Keser, 2005, s.186).

Kopya: TDK'ye göre bir eseri taklit etmektir. Sanat sözlüğüne göre bile bile bir eserin aynısını veya taklidini yapmaya verilen addır. Bir sanat yapıtının aynısını veya o eseri bir üst seviyeye çıkarmak amacıyla yapılmaktadır (Keser, 2005, s. 193).

Kübizm: TDK'ye göre geometrik şekillerle yapılan sanat akımıdır. Sanat sözlüğüne göre Kübizm sanat tarihinde devrim niteliğindedir. Kübizm tohumlarını 19. Yüzyılda Courbet ve Cezanne atmaktadır. Analitik Kübizm, Hermetik Kübizm ve Sentetik Kübizm olarak Kübizmin üç ayrı evresi bulunmaktadır (Keser, 2005, s. 197).

Mağara Resmi: TDK'ye göre tarih öncesinde yaşayan insanların mağara duvarına çizdikleri resimlerdir.

Mal Etmek: TDK'ye göre kendisine ait bir eser veya buluş gibi benimsemek ve kendinin saymak anlamına gelmektedir.

Minimalizm: Sanat sözlüğüne göre 1970'li ve 80'li yıllarda sanat yapıtının sadeliğini savunan sanat akımıdır (Keser, 2005, s. 218). Dickerson'un A'dan Z'ye Sanat Tarihi adlı kitabındaki terimler sözlüğünde minimalizm, yapılan eserdeki formun olabildiğince küçültülerek oluşturan sanat akımıdır (Dickerson, 2021, s. 344).

Modern Sanat: Sanat sözlüğüne göre geçmiş ile bağlarını koparan ve yeni eserler üreten sanatı tanımlar. Empresyonizm ile ortaya çıkmaktadır. İlk olarak Empresyonist ressamlar akademinin kurallarına karşı çıkmaktadır (Keser, 2005, s.221).

Natürmort: TDK'ye göre cansız varlıklar, nesnelere bulunan resim; ölü doğadır. Sanat sözlüğüne göre 17. yüzyılda Hollanda'da gelişen cansız varlıkların resmedildiği resim türüdür (Keser, 2005, s. 233).

Performans: Sanat sözlüğüne göre sanatçı veya sanatçıların planlı olarak bir topluluğun önünde gösteriye çevirmelerinin (Keser, 2005, s. 252).

Pop Art: Sanat sözlüğüne göre magazin, ilan panoları ve karikatürler gibi piyasa ürünlerini ele almaktadırlar. Sanatın elitist yapısını yok ederek popüler kültür ile birleştirmişlerdir (Keser, 2005, s. 259-260).

Punchtum: Sivri uçlu bir nesneyle delik oluşturmaya denmektedir. Bir fotoğraf veya resimde beklenmedik bir şekilde çıkan insanı delip geçen bir anlama gelmektedir.

Ritüel: Bir inanca ait ayin ve merasimlerde uyulması gereken kurallardır. Bir şeyin adet haline gelmesi içinde kullanılmaktadır.

Seri Üretim: Sanat sözlüğüne göre birebir aynı bir resmin birden çok kez kullanılarak kompozisyon oluşturmaya verilen isimdir (Keser, 2005, s. 306).

Sıradan: TDK'ye göre "Bayağı", "Alelade" anlamlarına gelmektedir. Bayağılık herhangi bir özelliği olmayan sıradan, alelade anlamına gelmektedir.

Simulakr: Orijinali olmayan kendisinin de kopyanın kopyası olduğunu anlatan kelimedir.

Video Art: Video Art'ın en çok kullanıldığı dönem 1960 ve 70'li yıllardır (Keser, 2005, s. 347). Video Art'ın bir diğer tanımı ise görsel ve işitsel olarak hareketli

görüntüleri kullanan sanat formudur. Video Art'ın ismi videonun ortaya çıktığı ilk zamanlarda kullanılan, Analog Video Bant'tan gelmektedir. Geleneksel sinemada kullanılan, oyuncu, hikâye, diyalog gibi öğeleri kullanmayabilir ve bu kurallara uymak zorunda değildir. Bu yüzden film, kısa film gibi geleneksel sinemanın dışında kalan bir türdür (<http-1>).

2. İLGİLİ ALANYAZIN

2.1. Kuramsal Çerçeve

Araştırmanın bu bölümünde, sıradanlık ve sanatta sıradanlık kavramları tanımlanmıştır. Sıradan olanın sanat eseri olarak neden ve nasıl kabul gördüğü incelenmiştir.

2.1.1. Sıradanlık ve Sanatta Sıradanlık

Sıradanlık nedir? Sıradan olanı tanımlamak mümkün müdür? Sıradan olan ile gündelik olan aynı mıdır ya da sıradan gündelikten nasıl ayrılır? Sıradan olan iyi midir, kötü müdür? Peki ya sıradan olmak? Bu sorulardan ilkinin sözlük tanımıyla tanımlamak mümkün olabilirken, üçüncü sorunun cevabının da tam bir sözlük tanımı olmamaktadır. İnsan hayatında bu kavramlar benzer olsa da sanat tarihi içinde farklılaşmaktadır. Dördüncü ve beşinci sorunun sözlük olarak bir tanımını yapmak mümkün değildir. Çünkü sıradan olan hem iyi hem kötüdür, kişiden kişiye toplumdaki topluma, yüzyıldan yüzyıla değişkenlik göstermektedir. Ancak sıradan olmak kavramı özellikle insan temelinde ele alındığında durum birçok açıdan değişkenlik göstermektedir. İnsan varoluş sorunu olarak bu soruyu cevaplar ve varlığını ispat ederse eğer “düşünüyor ve o halde varsa” sıradan olmaktan çıkmaktadır. İnsan hem düşünmekte hem de konuşmaktadır. Bu durum insanı, doğa karşısında diğer canlılardan farklı yapmakta ve onu sıradan olmaktan çıkartmaktadır. Ancak doğanın kanunları söz konusu olduğunda ise ölümlü olduğu için sıradan olmaktadır. Sıradan olmayı psikolojik açıdan ele aldığımızda ise binlerce, milyonlarca ve milyarlarca insan olarak sadece insansındır ve insan olduğun için sıradansındır. İnsan bu çokluk içinden çıkmak ve sıradan olmamak için ise uğraş vermekte ve bu uğraş sonunda seçkin olmak istemektedir. Seçkin ve sıradan olma kavramını Alman filozof ve yazar Arthur Schopenhauer'un, “Seçkinlik ve Sıradanlık Üzerine” adlı kitabından yola çıkarak inceleyebiliriz. Schopenhauer, bu kitabında insanı seçkin ve sıradan olarak ikiye

ayırıştır. Schopenhauer, seçkin insanı “aklın efendisi irade tarafından zahmetli bir işe koşulan ve sürekli meşgul edilen” bir düstur sahibi olarak tanımlarken sıradan insanı “düşünceye hayatlarında mümkün olduğunca az yer vererek idare etme” şeklinde ifade etmektedir. Bir başka deyişle bu söylem Aristo’nun “o zio lungo duomini ignoranti” yani cahilin can sıkıntısı deyişinin bir örneği olarak tanımlanabilmektedir (Schopenhauer, 2021, s.8,9).

Aristo’nun bu tanımından yola çıkarak, sanat tanımı üzerinden de sıradanlık kavramını açabilmekteyiz. Aristo’nun sanat tanımı da aslında sanatı yapan kişinin sıradan olandan ayrılması olarak tanımlanabilir. Hatice Yetişken “Aristoteles’te Sanatın Neliği ve İşlevi” başlıklı makalesinde, Aristo’nun sanat anlayışını Platon’dan hangi noktalarda farklılaştığının altını çizer. Platon’a göre mevcut sanat, ideaların yansısı olan duyulur olanın bir yansısı olmak bakımından silik ve değersiz bir kopya niteliği taşıırken, bir taklit içinde sanatın işlevi de aldatıcı ve göz boyayıcı olmanın ötesine geçemeyecektir. Ancak Aristo ise taklidin bilme ve öğrenme ile olan bağı kurmuş olmasından dolayı Platon’un düşüncesinden bu noktada ayrılmaktadır. Çünkü Aristo’ya göre insan taklit etmeye en yakın canlıdır ve ilk bilgilerini taklit yoluyla edinmiştir (Yetişken,2019, s. 29-30).

“Bunlardan birisi taklit içtepi’si olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanma’dır ki, bu, insan için karakteristiktir... Bir resme bakan, bu resmin neyi betimlediğini, gerçeklikteki bu ya da şu kimsenin resmi olduğunu öğrenir; bundan ötürü de resme hoşlanarak bakar. Fakat resmin ilgili olduğu nesne eğer tesadüfen daha önceden görülmemişse, o zaman taklit olan bu resim, böyle bir taklit yapıtı olarak bakanda bir hoşlanma duygusu uyandırmaz... (Aristoteles, 1987, s.14-15).”

Dolayısıyla bu noktada “Sanat alanı söz konusu olduğunda, onun, bu bilgiye yönelme, bilgiyi arama bağı, hem sanatçının yaratıcı etkinliğine ilişkin olarak hem de sanat yapıtlarının işlevine ilişkin olarak kurduğu söylenebilir (Yetişken,2019, s. 29-30).”

Aristo’nun sanata ve sanatçıya olan bu yaklaşımı bilgi kavramı ile birleştiğinden Schopenhauer’un seçkin insanı tanımlamasının altında yatan ön bilgiler olmaktadır. Çünkü sanatçı akıl ve duygu durumuyla sürekli meşguldür, boş durmaz ve üretmektedir. Diğer bir yandan Avusturyalı filozof ve matematikçi Ludwig Wittgenstein’a göre sanatın tanımı yapılamaz ve yapılması gereksizdir. Sanatın tanımının yapılabilmesi için sanat eserlerinin bir kriterinin olması gerekmektedir. (Danto, 2019, s.78).

Amerikalı sanat felsefecisi Morris Weitz ise sanat nedir sorusunu sormak yerine sanat nasıl bir kavramdır sorusunu önermiş ve bu durumu şu şekilde ifade etmiştir;

“Aslında sanat yapıtı dediğimiz şeye bakarsak görürüz ki hiçbir ortak özellik bulamıyoruz, sadece kıyılarda kenarlarda benzerlikler... ‘Sanat’ kendisi açık bir kavramdır. Yeni koşullar, vakalar hep ortaya çıkmıştır ve şüphesiz hep çıkacaktır: Yeni sanat formları, yeni akımlar doğacaktır... Estetler benzerlik koşulları sergileyebilir; ancak bunlar asla sanat kavramının doğru şekilde uygulanması için gerekli ve yeterli olmaz (Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1956, s.27) (aktaran Danto, 2019, s.79).”

Weitz’in bahsettiği yeni koşulları, vakaları sanat tarihinde görmek mümkündür. O halde sanat akıl ve duygu durumuyla düşünen ve üreten insanın eseri ise o zaman insanın akıl ve duygu durumu yaşadığı döneme göre de değişiklik gösterir. Sanatı sanatçı kavramıyla bilinç, duygu ve akıl düzeyinden bağımsız olarak, var olan ilk resimlerden başlayarak ele aldığımızda ise sıradanlık kavramını da mağara resimlerine kadar dayandırabiliriz. İngiliz yazar Susie Hodge Sanatın Kısa Öyküsü adlı kitabında “Tarih öncesi sanatın amacıyla ilgili pek çok teori ortaya atılmıştır. En çok kabul gören teori, bu dönemdeki sanatın, muhtemelen başarılı avlanma için yapılan dini ritüellerin bir parçasıdır (Hodge, 2022, s.12)” demiştir.

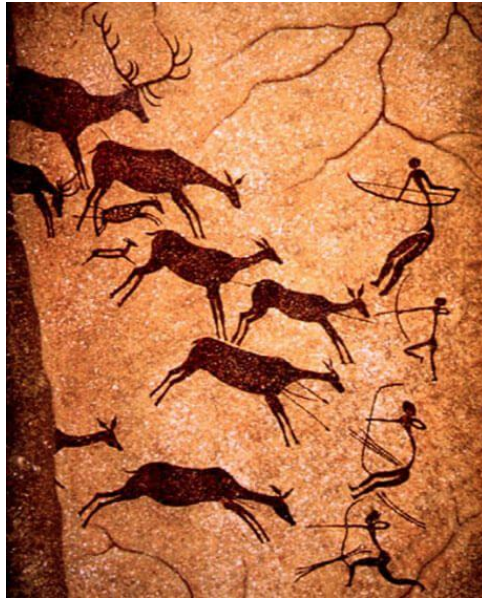
Hugh Honour ve John Fleming’in yazdığı “Dünya Sanat Tarihi” adlı kitapta mağara resimlerinin tahmini olarak yapılma amacı şu şekilde ifade edilmektedir:

“Mağara resminin bu şekilde, aynı bizim nemli bir duvardaki tesadüfi lekelerde bazen şekiller görmemiz gibi, yani kaya yüzeylerinin çatlak ve damarların da, tümsek ve oyuklarında hayvan imgeleri görerek çıkıp çıkmadığını bilemiyoruz. Fakat bu düşünce, mağara sanatının bazı taş devri avcılarının, pusudaki bir hayvanın silüetini adeta bir büyü gibi kayanın üzerinde fark etmesi ve bunun kutsal olduğuna inanarak diğerlerinin de bunu görmesi gerektiğine karar vermesi ile başladığı olasılığı üzerinde tahminde bulunmaya bizi teşvik etmektedir (Honour, Fleming, 2009, s.29).”

Gombrich’e göre ise mağara duvarlarının üzerine üst üste düzensiz bir şekilde uygulanan boyalar bu ritüelin düzenli olarak tekrarlandığını göstermektedir. Avcıların resim yaparak güçlendiklerine ve bu resimler sayesinde çizilen hayvanlar karşısında daha güçlü olacaklarına ve onları daha rahat avlayabileceklerine inanmalarından kaynaklanmaktadır. “Tabii ki bu bir varsayımdır, ama yine de, bugün bile eski geleneklerini koruyan ilkel topluluklar arasında sanatın gördüğü işlevle oldukça iyi desteklenen bir varsayım (Gombrich, 1998, s.42).”

Bu resimlerin ritüel olarak veya tesadüfen fark edilmesi üzerine yapılmış olduğu düşünülse de; belki de bu resimler, o zamanda yaşayan insanların gün içinde yaptıkları sıradan eylemlerin birer yansıması da olabilir. Mağara resimlerinde konu olarak hayvan, insan figürleri ve av sahneleri yer almaktadır. Yaşayabilmek için avlanmak zorundadırlar ve bu durum aslında yaşamlarının bir rutini dir.

Mehmet Yılmaz, tarih öncesindeki insanın o hayvan imgelerine neden gerek duyduğu sorusuna; sadece ‘büyüsel ya da dinsel amaç’ için olan açıklamayı kendince yetersiz bulur. (Yılmaz, 2013, s.100). Yılmaz, tüm bunları sadece bir tahmin varsayım ve yorum olarak değerlendirir. (Yılmaz,2013, s.515).



Resim 1. Av sahnesi, Lascaux Mağarası, M.Ö 17 binli yıllar.

Kaynak: (http-2)

Sanat tarihi tüm dünyada farklı amaç ve değerler doğrultusunda ilerlerken, inanç, belge ve propaganda gibi kavramlarla karşımıza çıkar. Yunan sanatında idealizmin varlığı sıradanlığı tamamen ortadan kaldırmakta, insanı en mükemmel ve en ideal şekilde tasvir etmektedir. Rönesans sanatı ise idealizmi, perspektifin keşfi ile birleştirerek, üç boyutlu dünyanın en ideal yansımasını iki boyutlu dünyada yaratır. Bu noktada insanda, mekânda insan aklının yarattığı en mükemmel formundadır. Sıradanlığa hiç yer yoktur. Ne bir sıradan insan, ne sıradan bir eylem ne de sıradan bir mekân mevcut değildir. Yaratıcı, güç, kutsallık, hakimiyet ve aristokrasi resimlerde kendini gösterir. Maniyerizm bu mükemmel durumu deformasyonla kırsa da, bir geçiş dönemi olarak görüldüğü için çoğu sanat tarihi kitabında yer almaz. Yukarıda

saydığımız güç ve aristokrasi gibi kavramların özellikle 16. Yüzyılda Barok sanat ile kırıldığına tanık oluruz. Özellikle kuzey Avrupa’da ortaya çıkan Barok sanatın temelinde hem inanç hem de ekonomik etkenler vardır. Bu etkenlerin başında Almanya’nın Katolik değil Protestan oluşu ile Hollanda’nın deniz ticareti yapan bir ülke olması sonucunda aristokrasinin dışında bugün burjuva olarak tanımlanan yeni zenginlerin ortaya çıkmasıdır. Kuzey Hollanda genelinde kabul gören Protestan ahlakına göre kiliseler sadeleşmiş ve çalışmak ise ibadetin bir parçası sayılmıştır. Bu ahlaka paralel olarak kuzey Hollanda resminde dini resimler etkisini yitirirken günlük ve sıradan işlerin hâkim olduğu resimler yükselişe geçmiştir.

“Artık kilise eskisi kadar önemli bir hami değildi, onun yerine bireyler devreye girmişti. Sanatçılar, yüzyıl başından 1660’a kadar, yalnızca portreler için değil, yeni zenginleşen tüccar sınıfının evlerine yönelik, gündelik hayatın mütevazı temalarının işlendiği küçük ölçekli resimler için de bir piyasa bulup geliştirdiler. Natürmort, janr, manzara ve iç mekanlar; sıradan şeylere yönelik yeni ilgiyi gösteriyordu. Bunun ardında yatan felsefe şuydu: Bu şeyler genellikle küçük ve sıradan görünse de Tanrı’nın yarattıklarının gündelik görünüşü önemliydi ve takdir edilmeliydi (Hodge, 2022, s.22).”



Resim 2. Jan Steen, Fasulye Festivali, T.Ü.B.Y., 80x105 cm, 1668

Kaynak: (<http-3>)

Kuzey Hollanda’da kiliseler sadece ibadet yeri olarak görüldüğünden sade bir görünüme sahiptiler. Kilise sanat yönünden önemini kaybettiği için sanat, yönetimde olanların ve burjuvazinin eline geçmiştir (Öndin, 2020, s.171). Protestanlıkla beraber

dini konular artık resmedilmediği için sanatçılar janr, manzara ve natürmort resimleri yapmaya başlamışlardır.



Resim 3. Jan Vermeer, Masada Uyuyan Kız, T.Ü.B.Y., 87,6x76,5 cm, 1657

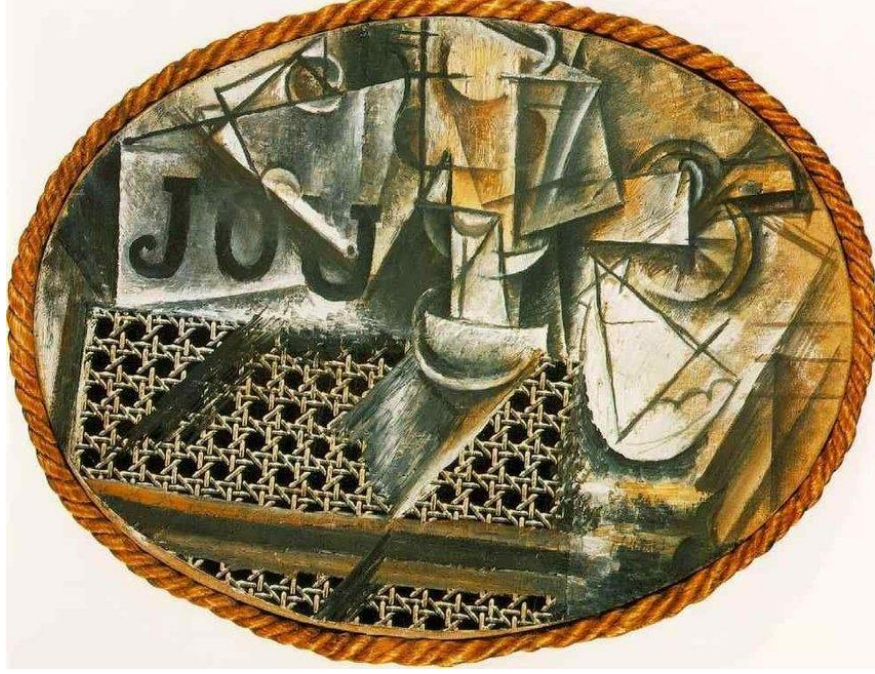
Kaynak: (<http-4>)

İşte tam bu noktada başlangıçta sorduğumuz sorunun cevabını bulmaya çalışabiliriz. Sıradan olan ile gündelik olan aynı mıdır ya da sıradan gündelikten nasıl ayrılır?

Janr resmi gündelik hayattan sahnelerden oluşur, manzaralar kutsal değildir, natürmortlar ise kutsal ve değerli olmayan gündelik nesnelere oluşur. Peki tüm bunlar sıradan değil midir? Aslında sıradandır, özellikle Rönesans sanatını düşündüğümüzde çok daha sıradandır. Ama buradaki sıradanlık 16. Yüzyılın sıradanlığıdır ve günümüzdeki sıradanlık ile arasında belirgin farklılıklar vardır. İlk olarak hazır nesnenin kullanımı ve sonrasında teknolojinin gelişimi ile birlikte sanatın tanımı değişmiş ve sıradan olan sanata dahil olmuştur. Performans sanatı ve video art gibi alanlar ise sıradan nesnelere ve eylemlere sanatın parçası haline getirilerek izleyiciyi farklı bir deneyim içine çekmektedir. Dolayısıyla bu değişim, sanatın erişilebilirliğini artırmakta, aynı zamanda izleyicinin sanatla olan ilişkisini de dönüştürmektedir. Sanat artık sadece estetik bir nesne değil, düşünsel ve deneyimsel bir süreç haline gelmiştir.

Mehmet Yılmaz, Modernden Postmoderne Sanat adlı kitabında seri üretim bir nesneyi ilk Duchamp'ın değil Picasso ve Braque'nin kullandığından bahsetmiştir. Picasso ve Braque "gazete, hasır ve muşamba" gibi hazır nesnelere kullanmışlar ve

nesneleri sanata dönüştürmüşlerdir. Bu malzemeleri tek kullanmayıp resimlerinin bir parçası haline getirirler. Resimlerinde kullanacakları rengi boyamak yerine o renkte bir malzemeyi resimlerine ekleyerek kullanmaktadırlar (Yılmaz, 2013, s.165-166).



Resim 4. Pablo Picasso, Sandalye Hasırıyla Natürmort, T.Ü.Y.B. ve Muşamba, 29x38 cm, 1912

Kaynak: (<http-5>)

Picasso, “Sandalye Hasırıyla Natürmort” başlıklı resminde, sıradan bir hazır nesneyi resmin içine dahil etmiştir. Bu eserdeki hazır nesne tıpkı Barok natürmortlarındaki vazolar gibi resmin bütününe hizmet eden bir parçadır. Bütünün bir parçası olarak sıradandır ancak biricik bir resmin parçası olarak özgündür ve bir eşi yoktur. Picasso, sıradan olanı sanatsal bir bağlama yerleştirmiş ve sıradanlık benzersiz bir sanat eserinin parçası haline gelmiştir. Bu durum, sanatın yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda bir düşünce ve yaratıcılık süreci olduğunu da vurgulamaktadır.



Resim 5. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, Hazır Nesne, 153x63x30 cm, 1913

Kaynak: (<http-6>)

Picasso'nun hazır nesnelere kullanarak yaptığı sanat yapıtları özgün ve biricikken Duchamp'ın eserlerinin ise birçok kopyası bulunur. Çeşme ve Bisiklet tekerleği gibi işlerinin orijinaleri zaten kayıptır ve müzelerde kopyaları bulunmaktadır. Mehmet Yılmaz bu durumu şu şekilde ifade etmektedir. “Kopya ve özgün iş arasında hiçbir fark yoktur, o halde siz de kendinize kolayca bir Duchamp işi edinebilirsiniz (Yılmaz, 2013, s.165-166).”

Buradaki sıradanlığın ayrışma noktası biricik olmaması ve aynı zamanda çoğaltılmış ve herkesin erişimine açık olmasıdır. Esas olarak biriciklik kavramının sarsılması fotoğraf makinesinin icadı ile gerçekleşmektedir. Fotoğraf resmin biricikliğini ve iktidarını yok etmektedir. “Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretme süreci, konuşmayla at başı gidebilecek hıza erişti (Benjamin, 2002, s.52).”

“Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinası, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değiştirdi (Berger, 2023, s.19).”

Böylece resmin anlamı çoğalmış ve birçok anlama bölünmüştür. Bir resim televizyon camında görüldüğünde ise her seyircinin evine girmiş ve her evde başka bağlamlar içinde görülmüştür. Artık seyirci resme gitmez, fotoğraf makinası aracılığıyla resim seyirciye gider ve böylece resmin anlamı çoğalır (Berger, 2023, s.19-20).

Resimlerin anlamları bir yerden bir yere aktarılabilir. Başka bir deyişle bir bilgiye dönüşür. Yeniden canlandırıldığında ise bir malzemeye dönüşmüş olur. “Resmin aslındaki imgeyi göstermenin yanı sıra başka imgelerin gösterdiği bir şey de olur. Bir imgenin anlamı onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen şeye göre değişir. O imgenin taşıdığı yetke, içinde görüldüğü tüm bağlama yayılır (Berger, 2023, s.29).”

Platon’unun taklide dayanan sanat tanımı uzun süre geçerliliğini korumuş ve tarihsel olarak modernizmin ortaya çıkışıyla birlikte sanatın tanımı değişmeye başlamıştır. Sanatın vazgeçilmezi sayılan güzellik gibi niteliği, Marcel Duchamp’ta toptan yok olmuş, Andy Warhol bir sanat eserinin gerçek bir nesneye tıpatıp benzeyebileceğini keşfetmiştir. Fluxus, Pop-art, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi akımlar taklit sayılamayacak eserler üretirken, 1970’li yıllarda heykel ve fotoğraf sanatsal özbilincin merkezini değiştirmiştir. Sonuç olarak tüm bu değişimler artık her şeyin mümkün olabileceğini göstermiştir. (Danto, 2013, s.15).

“Çağdaş yeniden canlandırma araçlarının yaptığı, sanatın yetkesini yıkmak ve onu ya da bu araçların yeniden canlandığı imgeleri- koruyucu kabuklarından kurtarmaktı. Tarihte ilk kez sanat imgeleri geçici, her yere taşınabilen, değeri maddesine bağlı olmayan, kolayca bulunabilen, değersiz, bedava şeyler oldular. Dilin bizi sarıp sarmaladığı gibi sardılar çevremizi. Yaşamın genel akışına karıştılar; bu akış üzerinde kendi başlarına hiçbir etkileyici güçleri kalmadı artık (Berger, 2023, s.32).”

Böylece sanat güzellik ve estetik değerlerinden bağımsız bir varlık kazanmış, sıradan nesnelere ve kitle kültürü sanatın bir parçası haline gelmiş, sanat eseri gerçek dünyayla iç içe geçerek, hayatın genel akışına karışmış ve dolayısıyla sıradanlaşmıştır.

Biricik olma kavramı söz konusu eylem olduğunda herkesin o eylemi yapıyor olması noktasında sıradanlaşmaktadır. İnsanların yaşamları ne kadar sıra dışı olursa olsun, günlük rutinler ve alışkanlıklar, onları bir noktada sıradanlaştırmaktadır. İster bir dünya starı ister bir seri katil olsun. Bu durum insan deneyiminin hem evrenselliğini hem de sıradanlığını vurgulamaktadır. Dolayısıyla, sıradan olma durumu, sadece statü veya başarıyla ilgili değil, insan olmanın doğasıyla da ilgili bir olgudur.

Sanatın vazgeçilmezi sayılan güzellik gibi niteliğini hazır nesne kavramıyla birlikte yok eden Duchamp, hazır nesne kelimesini bir giysi dükkanının vitrininde görmüştür. Aslında ve bu terim sipariş üzerine kavramının zıt anlamlısı olarak kullanılmıştır. İşte bu noktada Duchamp hazır nesne ile retinal sanat olarak adlandırılan yani gözle görülen estetik deneyime dayalı sanata karşı durarak, estetik kuramların temelindeki kavramları da sorgulamaya açmıştır (Danto,2013, s.37-38).

Duchamp, Lebenswelt'ten alınan bir hazır nesneyi sanat yapıtı statüsüne taşımıştır. Böylece durum el becerisiyle alakalı her şeyin, dokunuşun ve her şeyin ötesinde sanatçının gözü olgusunun sanat kavramından çıkarılmasına olanak sağlamıştır (Danto,2013, s.38).

Duchamp, ilk defa “Bisiklet Tekerleği” ve “Şişelik” adlı eserlerinde hazır nesne kullanmış ardından Çeşme adlı eserini sergilemeye karar vermiştir. Duchamp bir pisuarı ters çevirmiş ve R. Mutt olarak imzalamıştır. Duchamp Çeşme adlı eserini kendisinin de jürisinde olduğu Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun sergisine yollamıştır.

“Altı dolar ödeyen her sanatçının katılabileceğini söylemişlerdi. Bay Richard Mutt, sergiye bir pisuar gönderdi. Bir nesne, üzerinde hiç tartışılmadan ortadan kayboldu ve sergilenmedi (Antmen, 2009, s.127).”



Resim 6. Marcel Duchamp, Çeşme, Hazır Nesne, 63 x 48 x 35 cm, 1917

Kaynak: (http-7)

Duchamp'ın olayı yeni bir nesne yapmak veya onu değiştirmek değildir. Hazır olarak var olan bir nesneyi seçmek ve onun bağlamını değiştirerek onu bir sanat yapıtına dönüştürmektir. Seçme eyleminin resim ya da heykel yapmak gibi sanatsal bir eylem olduğunu göstermektedir (Bourriaud, 2004, s.40-41). “Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretilimdir.” (Bourriaud, 2004, s.41). Duchamp sıradanlık ve sanat arasındaki farkı yok etmektedir. “Bütün tuvaler, resimler (ve diğer tür yapıtlar) de birer hazır-yapıt konumundadır. Böylece, her şey sanat alanına girebilir (Yılmaz, 2012, s.199).”

Duchamp'ın hazır nesnelere “Birer fabrikasyon nesne olmalarından kaynaklanan özsel değerleri açısından, gerekse bu nesnelere sınırsızca çoğaltılmalarından ötürü biriciklik, tekillik gibi tecimsel değeri de belirleyen kriterlerden uzaklaşmanın yöntemi olarak ortaya atılmıştır (Şahiner, 2013, s.190-191).”

Duchamp tekil nesnenin kutsiyetini ve aurayı yok etmekte, böylece sanatın sahip olunan değil, deneyimlenen bir şey olduğuna dair bir önerme oluşturmaktadır (Şahiner, 2013, s.200).

Sanat yapıtının özgün ve biricik olması gerektiği tabusunu yıkmıştır. Duchamp'ın hazır yapıtları kopyalanıp, çoğaltılabilir. Duchamp'a göre “bir hazır-yapıtın kopyası aynı iletiyi aktarabilir” (Yılmaz, 2012, s.166).

Duchamp'ın sıradan nesnelere birer sanat eserinden daha çok birer gösteridir. Bu provokasyon fazla tekrarlanamaz, “İmzalanmış şişe süzğüsü, müzede sergilenmeye değer bir nesne olarak kabul edildikten sonra, provokasyon provoke edici olmaktan çıkar, tersine dönüşür.” (Bürger, 2019, s.104). Bir sanatçı, sıradan bir nesneyi aynı Duchamp'ın yaptığı şekilde imzalayıp sergilerse sanat piyasasını eleştirmiş olmaz, onaylamış olur (Bürger, 2019, s.102-104).

Bu durum aslında sanatın değişen gelenek ve kurumsallaştırmalarına bağlı olarak gerçekleşir. Arthur C. Danto, sıradan bir nesnenin sanat eseri olarak adlandırılabilmesi için bir takım kurumsal şartları yerine getirmesi gerektiğinden bahseder. Sanat ve sıradan sanat yapıtı olmayan bir nesnenin arasındaki fark geleneklerle ilişkilidir. Bu gelenekler neyin sanat eseri olduğuna karar verirse o sanat yapıtıdır (Danto, 2019, s.48-50).

Danto'ya göre sıradan bir nesnenin estetik bir özelliği yoktur ama bu nesnenin sanat eseri olarak görülmesine engel değildir. Sıradan bir nesnenin estetik olarak kabul görmediği bilinse bile ona tıpa tıp benzeyen bir sanat yapıtının kabul edilemeyeceği anlamına gelmez (Danto, 2019, s.114). Duchamp'ın Çeşme eserinin herhangi bir pisuarla aynı özellikleri paylaşmasına karşın Çeşme eseri sıradan bir pisuarla eş değildir. “Cohen, Duchamp'ın çalışmasının

pisuar değil pisuarı sergileme eylemi olduğunu öne sürer (Danto, 2019, s.115).” Danto sıradan bir nesnenin nasıl sanat yapıtı olduğunu bu şekilde tanımlar.

Sıradan bir nesnenin sanat yapıtı olarak görülebilmesi için tarihsel olarak uygun bir zamanda yapılması gerektiğinden bahseder. Tarihsel olarak bazı dönemlerde sanat yapıtı olarak görülürken bazı dönemlerde ise bu mümkün değildir.

“Bir yapıt ancak kolektif bir kabul sonrasında sanat yapıtı olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle sanat yapıtlarının anlamı sabit değildir ve içerisinde üretildiği zamansal ve mekânsal uzama göre farklılaşmaktadır. Bir nesne, sanat yapıtı olarak ortaya konduğu andan itibaren estetik dışındaki tüm işlevlerinden soyutlanmakta ve kendisine tıpatıp benzeyenler de dahil tüm benzerlerinden farklılaşmaktadır (Sankır, 2018, s.525).”

Picasso sıradan bir nesneyi sanat yapıtına dönüştürebilirken Cezanne’ın döneminde böyle bir şans yoktur (Danto, 2019, s.66,67). “Cezanne’ın, resmin sınırları dahilinde sarsıcı şekilde özgün olmakla birlikte, bu sınırları ve alanı onları dönüştürmeden keşfetmekten, boyayı elma ve dağ yapmak için kullanmaktan başka seçeneği yoktu (Danto, 2019, s.67).”

Danto’ya göre Batı sanatının tarihi Vasari ve Greenberg olarak iki epizoda ayrılmaktadır. Vasari, sinemanın hareket ve zamanın eklenmesiyle, gerçekliği resimden daha etkili bir şekilde betimlediğini öngörmektedir. Greenberg ise, bir sanat eserinin özel ve sıra dışı bir şekilde var olmak zorunda olmadığını sıradan bir nesnenin de sanat eseri olarak kabul edilebileceğini savunmaktadır (Danto, 2020, s.159).

Aslında bu durum 20. Yüzyılın ikinci evresinden itibaren oluşan yeni dünya düzenini bir göstergesidir. Modernizm egemenliğindeki 20. Yüzyılın ilk evresinde sanat Avrupa merkezli, otoriter ve yüksek kültüre aittir. Sanat ustalık, yaratıcılık, dehasallık ve beceriye dayalıdır. Ancak 20. Yüzyılın ikinci evresinden itibaren postmodern süreçlerin hâkim olduğunu görmek mümkündür.

“Postmodernizm kurumsallaşmış sanata yönelik, onun zeminlerini ve amacını yadsımayı amaçlayan özerk bir saldırıyı içerir. Buna göre sanat, sanatçının yaratıcı dehasından ya da özel niteliklerinden kaynaklanan daha yüksek bir tecrübe biçimi olarak görülmez. Her şey zaten önceden görülmüş ve yazılmıştır; bu durumda emsalsizlik gösterişine kapılmaksızın yinelemeler yapmaya mahkumdur. Yaratıcı sanat eserinin, sanat çalışmasının ya da müzede ikonlaştırılmış büyük metnin ötesine uzanan bu hamle, sanat ve gündelik hayat arasındaki ayrımın bulanıklaştırılmasını gerektirir. Sonuçta sanat her yeredir: sokakta, süprüntülerde, bedende, happeningde. Bundan böyle yüksek sanat ya da ciddi sanat ile kitlesel popüler kültür arasında yapılması olanaklı geçerli bir ayrım yoktur... Bu süreçte, sanat ve gündelik hayat arasındaki ayrımların dumura uğratıldığı, göstergelerle dolup taşan bir toplumsallaşma öne çıkıyor. Tüketim toplumunda bizzat şeylerin,

nesnelerin, sıradan tüketim ürünlerinin estetize edilmesini öne alan pop sanat uygulamaları, nesnenin yeniden kendi imgesiyle alımlaması yönünde bir anlayışı canlandırmıştı. Birer ekonomik gösteren olarak tüketim ürünlerinin müze ve galerilerin baş köşesine kurulması, bu nesnelerinin sanat mertebesine yükseltilmeleri, yüksek kültür ve kitle kültürünün arasındaki sınırların yok oluşunun bir ifadesidir. Burada söz konusu olan, metanın doğası değil, yapay bir şekilde metaya yüklenen görüntüdür. (Metalarmın yeniliği, sunulma şeklidir). Tüketim kültürünün işleyiş biçimi metalar üzerinden simge ve göstergelerin de pazara sunulmasına dayanmaktadır. Bu bağlamda, post endüstriyel süreçteki üretim biçimleri ve metaları sanat üzerinden kendi meşrutiyetini dayatmaktadır (Şahiner, 2013, s.187, s.201).”

Duchamp’ın hazır nesnelere, sanata yeni bir yön kazandırmaktadırlar. Bu durum, “postmodern söylemin orjinsizleşme eğilimlerine kaynaklık etmektedir (Şahiner, 2013, s.186).”

Belki de tam da bu noktada Danto sanatta sıradanlığı Duchamp’tan değil pop arttan itibaren almaktadır. Bunun nedeni ise Duchamp’ın amacının sıradan olanı yüceltmek değil sanatın sınırını test etmek olduğudur. Pop art ile Duchamp arasında sadece görünüşte benzerlik vardır (Danto, 2020, s.166-167).

Pop art sıradan nesnelere kullanarak Platon’un fikirlerini altüst etmiştir. Platon’a göre nesnenin gerçekliği üçe ayrılır. Form, bir zanaatkarın yapabileceği bir ürün ve yapılan ürünü taklit eden sanatçı olarak ayırır. Sanatçı kopyaladığı nesne hakkında bir şey bilmeden de kopyalayabildiği için Platon’a göre sanatçı bilgiden yoksundur. Sadece kopyanın kopyasını yapabilirler. 1960’lara gelindiğinde ise sanatçı herhangi bir sıradan nesneyi hiç bozmadan onu sanat eseri olarak tanımlamaya başlamıştır (Danto, 2020, s.158).

Warhol’un Brillo kutuları adlı yapıtı sıradan bir nesne olarak kusursuz bir örnektir. İnsanın bir sıradan nesneyi sanat eseri mi yoksa normal bir nesne mi olduğunu anlayamaz konuma getirir. Sıradan nesnelerin sanata dahil olmasıyla sanat yapıtları örneklerle açıklanamaz duruma gelmektedir (Danto, 2020, s.158).

““Her şey sanat yapıtıdır” ya da Beuys’un, “Herkes sanatçıdır” sözleri gibi, ...Sanatın felsefi kimlik arayışı son bulmuştu. Son bulduğuna göre de sanatçılar canının istediğini yapmakta özgürdü... İster yapayalnız New England evleri boyayın ister boyadan kadınlar yaratın isterseniz de kutular yapıp kareler boyayın. Hiçbir şey diğerlerinden daha doğru değildir (Danto, 2020, s.159).”

“Frederic Jameson’a göre; postmodernizm, modernizm’in tekelci kapitalizme dayalı anlayışından, çokuluslu kapitalizme geçişi temsil eder. Buna göre, sanat yapıtının tekel, ayrıcalıklı statüsünden başka sanatçının pozisyonunda da köklü bir değişim meydana gelir. Foucault ve Barthes’in savlarını referans gösteren postmodern yaklaşımlarda, yapıtı oluşturan anlam sadece müellifçe belirlenmez, daha çok yapıtın içinde yer aldığı kültürel odaklarca sarmalanır. Sanat nesnesine atfedilen ayrıcalık sona erdirilir. Böylece sanat müze ve galerilerden kurtularak sokağa taşınır, kültürel uygulamaların

vazgeçilmez bir bileşeni olarak selamlanır. Elbette bunu postmodern evrede sanatın nesnesizleştirilmesi yönündeki gelişimlerin bir sonucu olarak algılamak gerekiyor (Şahiner, 2013, s.188).”

Tüm bu durumlar sanatın anlamını ve işlevini yeniden tanımlamaktadır. Sanat sürekli olarak evrilmekte ve yeni teknolojiler ile birlikte yeni estetik deneyimler oluşmaktadır. Sanat artık sadece fiziksel bir nesne değil, aynı zamanda deneyim ve etkileşim alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda izleyici pasif konumdan aktif katılımcı konumuna gelmekte; sanatın artık yalnızca estetik bir deneyim değil, düşünsel bir sorgulama süreci olarak her yerde ve her zaman var olabileceği fikri oluşmaktadır. Bu fikirler doğrultusunda sıradan nesnelere ve eylemler sanatçının beyanı ile birlikte sanat alanına taşınmaktadır.

2.2. İlgili Araştırmalar

2.2.1. Sıradan Nesnelere

Nesne sanat tarihi içinde farklı konumlarda karşımıza çıkmaktadır. Genellikle natüremort resimlerde gördüğümüz nesnelere bir kompozisyonun parçası olarak varlık göstermektedir. Ancak nesne resmin bir parçası olmasının ötesinde, nesnenin tam da kendisi olarak, Duchamp'ın "Çeşme" adlı eserinde bir "pisuvar" olarak karşımıza çıkarken, nesnenin tam da kendisi ama yine de bir resim bir temsil olarak karşımıza çıkması Rene Magritte'in "Bu Bir Pipo Değildir" çalışmasıyla başlamaktadır.



Resim 7. Rene Magritte İmgelerin İhaneti-1 "Bu bir pipo değildir", T.Ü.Y.B., 60,33 x 81,12 x 2,54, 1929

Kaynak: (http-8)

Rene Magritte, sürrealist bir ressamdır. 1929'da İmgelerin İhaneti-1 adlı eserini yapmıştır. Bu yağlı boya tabloda bir pipo vardır ve piponun altında “Ceci n'est pas une pipe” (“Bu bir pipo değildir”) yazmaktadır. Sanatçı kendi dönemindekilerden farklı olarak kavramsal sanata dair bir iş üretmektedir. Sanatçının sıradan nesnelere alışılmadık bir içerikle göstermesinin Pop, Minimalist ve Kavramsal Sanata da ilham kaynağı olduğu görülmektedir.

“Rene Magritte, Düşlerin anahtarı adlı resminde sözcüklerle görülen nesnelere arasında her zaman var olan uçurumu yorumlar. Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler (Berger, 2023, s.8).”

Sanatçının bu eserinde seyirci resmi ilk gördüğünde bunun bir pipo olduğunu bilmektedir. Ama altındaki yazıda “Bu pipo değildir” yazmaktadır. “Magritte iki dille birbirini iptal etmiştir. (Berger ,1999, s.22). Magritte'in altta yazdığı yazıyla resmi yalanladığından, üstteki resimle ise yazıyı yalanladığından bahsetmektedir. 1960'larda çıkan kavramsal sanata öncülük etmektedir (Yılmaz, 2013, s.194-196).

“Foucault, Magritte'in görüntülerinin, aynı zamanda hem bildik hem de canlandırıcı olmayan niteliğini, benzeyiş ile andırış'ı birbirinden ayırarak açıklamaya çalışır. Foucault, benzeyişin, kopyaları, benzeme ilişkisinin sağlam temeli üzerinde “düzene koyan ve sınıflandıran bir ilk gönderim temelinin varsaydığını” söyler. Benzeyiş, canlandırmaya hizmet eder ve onun egemenliği altındadır. Buna karşılık andırışta, gönderim “çapa"sı ortadan kaybolmuştur. Böylece birbirlerine az çok benzeyen şeyler akıntıya kapılmış başıboş dolaşıyor gibidirler ve bunlardan hiçbiri, ötekilerin “örneği” (model) olma statüsüne sahip olduğunu iddia edememektedir. Hiyerarşi (kademeleşmişlik), sadece yatay olan bir dizi ilişkiye olanak tanımakta ve andırış, simulacrum ile andıran arasındaki belirsiz ve geri dönebilir ilişki olarak dolaşıma sokmaktadır. Böylece resim, bir temadan kurtulmuş çeşitlenmelerin, sonu gelmeyen yinelemelerin dizileri haline gelmektedir (Foucault, 2022, s.14).”

Genellikle bir kompozisyonun parçası olan nesne, Duchamp ile birlikte doğrudan sanat eseri olarak tanımlanmıştır. Magritte ise bir nesnenin ne olduğunu ve onun temsili üzerindeki düşüncelerimizi sorgulamıştır. Böylece, nesne, hem sanatsal bir ifade biçimi hem de düşünsel bir sorgulama alanı haline gelmiştir. Bu iki yaklaşım, nesnenin sanat içindeki rolünü yeniden düşünmemizi sağlıyor.

Bu bakış açısıyla, hem René Magritte hem de Marcel Duchamp sonrası dönemde, sıradan nesnelere ve eylemlerin nasıl sanatsal bir ifade biçimine dönüştüğü sorusuna odaklanılarak, bu durum seçilmiş sanat eserleri üzerinden incelenecektir

2.2.1.1. Sandalye

Türk Dil Kurumu'na göre “arkalıklı, kol koyacak yerleri olmayan bir kişilik oturma eşyası” olarak tanımlanan sandalye, Ernesto Francalanci'nin Nesnelere Estetiği kitabında ise şu şekilde tanımlanmaktadır.

“Yalnızca bir şey, bir nesne, bir makine yapımı, bir el yapımı, bir yapma şey, bir ürün (ve bir mal) değil, ama daha çok bir ilişki ögesi, onun niteliğini belirleyen işlev ve bağlantıların bir karşılaşma noktasıdır. Otomobille birlikte, modern ve çağdaş maddi kültürün en çok incelenen, tasarlanan ve gerçekleştirilen nesnesidir. Onun biçim-biçimi “ev” in sosyalliğe, konuşmaya, gevşemeye, oyuna, düşünmeye ve yemek yemeye, yalnızca bu da değil, aynı zamanda şeylerin simgesel değerine, onların tarihselliği ve sanatsallığına da sunduğu önemi anlamak için temel önemdedir. Sandalye her zaman birileri tarafından tasarlanmıştır ve iyi bir tasarım “yapıtları” koleksiyonu her zaman bir sanatçı ve yapıtlar derlemesidir de. Bu nedenle, oturduğumuz zaman, doğrudan bir betimleme ve bir iletişimin içine kabul edilirdik (Francalanci, 2012, s.95-96).”

Bu temel önemde olan sandalye sanat tarihi içinde daha çok bir mekânda ve bir kompozisyonun içinde sıradan bir nesne, bir eşya olarak varlık göstermektedir. Oturma eyleminin bir eşyası olarak sandalye, kompozisyonun sıradan bir parçası olmanın ötesinde sıradan bir nesne olarak resmin, fotoğrafın, heykelin ve enstalasyonun merkezi ya da tam da kendisi olarak farklı üretim biçimlerinde karşımıza çıkmaktadır.

İnsan doğanın bir parçası ise doğanın başka bir parçası olan ahşapla özdeşleşmektedir. Belki de bu özdeşleşme sonucunda sanatçıların çalışmalarında ahşap bir sandalye seçtiklerine ve sandalyeyi insanı tanımlayan bir metafor olarak kullandıklarına tanık oluruz.

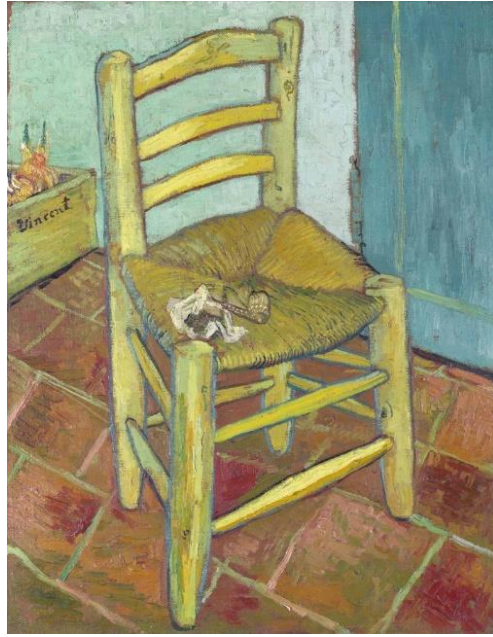
Sanat tarihinde sadece sandalyeyi konu alan ilk resim olarak en ünlü tablo ise Hollandalı ressam Vincent Van Gogh'un 1889 yılında yaptığı Pipolu Sandalye adlı çalışmasıdır.



Resim 8 Van Gogh, Gauguin'in Sandalyesi, 1888

(Kaynak: (http-9))

“Vincent Van Gogh hem kendisi hem de arkadaşı Paul Gauguin için iki sandalye resmetmiştir. Bu birbirine eşlik eden iki resim, sembolik göstergeler nedeniyle her zaman oldukça dikkat çekici bulunmuştur (Karabıyık, 2016, s.30).”



Resim 9. Vincent Van Gogh, Pipolu Sandalye, T.Ü.Y.B., 93,5 x 73,5 cm, 1889

Kaynak: (http-10)

Sanatçının “Pipolu Sandalye” adlı eserinde sadece sarı renkli üzerinde pipo ve tütün bulunan sıradan bir sandalye görülmektedir. Sandalyeyi resmettiği zaman Van Gogh’un yakın arkadaşı olan Gauguin’in ziyarete geldiği dönemdir. Herhangi bir sandalyeden öte arkadaşının sandalyesini resmetmiştir. Sandalyenin üzerindeki pipo ve tütünde sanatçının kendisini temsil etmektedir (Dempsey, 2019, s.136-137).

Sanatçı bir nevi arkadaşına olan yakınlığından kaynaklı arkadaşının sandalyesini yapmış olsa da sıradan bir sandalye olarak bakıldığında bir ilktir. Magritte’in “Bu bir Pipo Değildir” adlı eserinin aksine sandalyenin üzerinde olan bir pipo resmi.

Sandalyeyi sanat eseri olarak kullanan diğer sanatçı ise Joseph Beuys’dur. Beuys Bir sandalyenin üzerine yağ koymuş ve onu bir vitrinin içinde sergilemiştir. “Beuys, 1985’te zorunlu olarak dinlemeye karışmış organik ve hayvansal enerjisinin simgesi olan, doğal yağ sıvanmış bir sandalyeden oluşan bir heykel yapar (Francalanci, 2012, s.86).”

Beuys, II. Dünya savaşında savaş pilotu olarak görev yapmıştır. Uçağı Kırım yakınlarına düşmüş ve Kırım tatarları tarafından bulunup keçe ve iç yağına sarılarak hayata döndürülmüş, donması engellenmiştir. Bu olay Beuys’un yaşamında önemli bir yer etmektedir (Şahiner, 2013, s.60). Dolayısıyla Beuys’un “Yağlı Sandalye” eseri, kendisinin hayatta kalma anısıyla alakalı olabilir. Sandalye insan anatomisini simgeler. Yağ ise Beuys’un donmasını engellemiş bir materyaldir.

Beuys, yapıtta kullanılan sandalyeye, yağ ve tele yaşamın hızlı tükenişini vurgulayan sembolik anlamlar yüklemiştir. Sandalyenin üzerine geometrik bir düzende konan yağ, düzenlemenin ilgi odağını teşkil etmektedir. Sanatçı, sanatı insan düşüncesi ve eylemi olarak tanımlamış, bunu simgesel nesnelere anlatma çabasına girmiştir (Beyoğlu, 2016, s. 195).



Resim 10. Joseph Beuys, Yağlı Sandalye, tahta, cam, metal, kumaş, boya, yağ ve termometre, 183 x 155 x 64 cm, 1964-1985

Kaynak: (<http-11>)

Sanatçı sandalye ve yağ gibi iki gündelik ve (tahta ve yağ) organik maddeyi bir araya getirerek dış ve iç dünyasını sergilemiştir (Mulla, 2021, s.187-188).

Ancak Beuys'un sandalyesi sanat kuramcıları tarafından farklı şekillerde yorumlanır. Fineberg'e göre Joseph Beuys'un Yağlı Sandalye adlı eseri kaosu simgelemektedir. Bulunduğu ortamın sıcaklığının hafif bir değişiminde bile sandalyenin üzerindeki yağın formu değişir bu yönüyle insan bedenini ve kaosu simgeler (Fineberg, 2014, s,219). "Beuys, yağın, neredeyse, insanın ruhsal aşkınlık potansiyelini anımsatacak biçimde bir halden diğerine geçişinde, ruhsallığın bir analogunu görmüştür (Fineberg, 2014, s. 219)."

Ernesto I. Francalanci ye göre ise bu sandalye,

"Yaratıcılığın bir özgürlük bilimi olarak algılanması, insani bilginin de özde sanattan gelmesi gerektiğini söyleyen uluslararası özgür üniversite ilkesinin propagandasını yapma görevini üstelenen dersler vermekten oluşmuş pedagojik- siyasal gösterilere şiirsel olarak bağlanacak bir yapıttır (Francalanci, 2012, s.86)."

Beuys Düsseldorf Sanat akademisinde eğitimci olarak çalışmıştır. Kendi sanat anlayışında sanatı insan düşüncesi ve eylemi olarak tanımlamaktadır. Bu anlayışını onun eğitimci kimliğinde de görmek mümkündür. Beuys eğitim anlayışında gelenekselin dışında,

tartışmalı, kışkırtıcı ve diyalog temelli ve ortak eylemlerden oluşan bir üslup benimsenmiştir (http-12).

Sanat tarihinde karşımıza çıkan bir diğer sandalye ise kavramsal sanatın en önemli temsilcilerinden Joseph Kosuth'un 1965 yılında yaptığı 'Bir ve Üç Sandalye' (One and Three Chairs), adlı çalışmasıdır. Bir enstalasyon olarak karşımıza çıkan bu çalışmada, ortada ahşaptan üretilmiş bir sandalye, sol tarafta sandalyenin fotoğrafı ve sağ tarafta ise sandalyenin sözlük tanımı yer alır.

Kosuth herhangi bir şey üretmemiş var olan sıradan bir nesneyi kullanmıştır. "Kosuth, diğer kavramsal sanatçılar gibi, bir nesnenin sanat olabilmesinin onun ancak bir sanat bağlamında düşünülmesiyle mümkün olabileceğine dikkat çekmektedir (Yılmaz, 2013, s.293)."

Kosuth'ta tıpkı Duchamp gibi sıradan bir nesneyi bir sandalyeyi almıştır. Ancak onun işlevselliğini değiştirmemiş, ona yeni başlık vermemiş ve yeni bir anlam yüklememiştir.

"Yapıtın amacı, bir nesne, onun imgesi ve tanımı arasındaki ilişkinin ne kadar yanıltıcı olduğunu göstermektir; tıpkı Magritte'in üçlü (tanımlanmış, betimlenmiş ve maddi) görünüşüyle, bir at örneklemesini kullanarak gösterdiği gibi, bir nesne asla adıyla ya da imgesiyle aynı işlevi görmez. Bununla birlikte Kosuth'un yapıtı, içinde, bir yandan sözcük, öte yandan fotografik imge ile sandalye arasında bulunan anlam bilimsel değer farkıyla belirlenmiş bir çelişki taşır. Eğer sözcük nesnenin zihinsel imgelerini sonsuza kadar açık bırakıyorsa, betimleme ve nesnenin kendisi de varlığı kendi sonsuzluğuna götürür (Francalanci, 2012, s.97)."



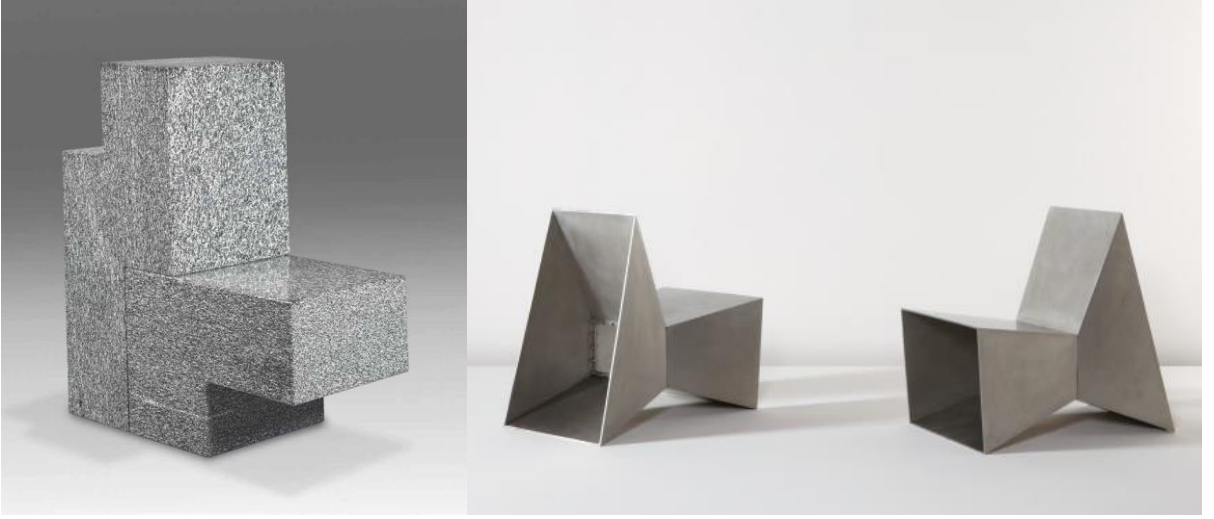
Resim 11. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımı, Sandalye 82 x 37,8 x 53 cm, fotoğraf paneli 91,5 x 61,1 cm, metin paneli 61 x 61,3 cm, 1965

Kaynak: (http-13)

Kosuth'a göre bütün nesnelere estetik olarak eşittir. "Bir nesnenin 'varoluş nedeni' kesinlikle estetik falan değildir." (Yılmaz, 2013, s.293). Kosuth sanatı ikiye ayırmaktadır. Duchamp'tan önce ve sonra olarak, geleneksel sanatın Duchamp'la sona erdiğini düşünmektedir (Antmen, 2009, s.195-196). "Duchamp'tan sonra sanatçıların sanattan değil, 'sanat kuramı' zemininden hareket etmesinin zorunluluğu yönündeki inancının bir yansımasıdır (Antmen, 2009, s.196)."

"Bir ve Üç Sandalye" adlı çalışmada ortadaki nesne ağaçtan yapılmış gerçek bir sandalyedir. Gerçek denmesinin nedeni ise elle tutulabilir olması ve bir amaca hizmet etmesidir. Gerçek bir sandalyede olsa ilk yapılan sandalyenin bir kopyasıdır. İlk örneğin bir kopyası veya taklidi denilebilir. Solda ise ortadaki sandalyenin birebir aynı boyutlarda bir fotoğrafı vardır. Bu fotoğraf ortadaki sandalyenin bir kopyası değil, sandalyenin iki boyutlu bir temsilidir. Bir fotoğrafın kopyası ancak başka bir fotoğraf olabilir. "Bir şeyin, aynı anda, hem gerçek, hem taklit, hem de kopya olabileceğini gösterir bize (Yılmaz, 2013, s.296)." Sağ tarafta kalan ise sandalyenin sözlük tanımıdır. Daha önce sandalye görmüş ve kullanmış herhangi bir insan bu tanıma gördüğünde zihninde sandalyenin bir görüntüsü oluşur (Yılmaz, 2013, s.295-297). Kosuth, "Nesne, nesnenin görüntüsü ve sözcüklerle yapılmış tanımları arasındaki ilişki üzerine kafa yormamızı (Yılmaz, 2013, s.294-295)." isterken aynı zamanda gerçek, taklit, kopya ve temsil denen şeylerin ne olduğuna dair düşünmemizi de istemektedir. Bizde belki bu noktada şu soruyu sorabiliriz. Gerçek, taklit, kopya ve temsil denen şeyler sıradanlık kavramı ile nasıl birleşebilir? / birleşebilir mi?

Scott Burton da eserlerinde sandalyeyi kullanan bir diğer sanatçıdır. Burton minimalizmin sadeliğinden etkilenmiştir. Kullanışlı ve fonksiyonel heykeller üretmektedir. "Minimalizm estetiği yok sayarak izleyici deneyimini sanatının merkezine koyar." (Http-15).



Resim 12. Scott Burton, İki Parçalı Sandalye, granit, 106,7 x 48,3 x 94 cm, 1986

Kaynak: ([http-15](#))

Resim 13. Scott Burton, Sandalyeler, Paslanmaz Çelik, 80 x 55 x 81,3 cm, 1988

Kaynak: ([http-16](#))

Bu noktada diğer sanatçıların aksine, izleyiciler Burton'ının eserlerini yani sandalyelerini kullanılabilmektedir. Nesnenin asıl amacını da yerine getiren bir sanat eseridir. Sanatçının eserleri sokak, cadde ve parklarda sergilenmektedir. Burton, işlevsel olarak kullanılabilen sıradan nesnelerin heykellerini sade ve konforsuz bir biçimde yaparak seyircinin bu eserleri deneyimlemesini sağlamaktadır.



Resim 14. Scott Burton, Altı Parçalı Oturma Yeri, kırmızı granit, 1985

Kaynak: ([http-17](#))

Sandalyeyi sanat eseri olarak kullanan bir diğer sanatçı Füsün Onur'dur. Onur eserlerinde gündelik hayattan sıradan nesnelere kullanmaktadır.

“Sandalye, yalnızca günlük kullanıma uygun bir mobilya değildir, aynı zamanda geniş anlamda bir insanı temsil eden bir öğretilime ya da mülkiyet hakkı ve egemenliğin tanımına ilişkin bir hak simgesi olarak da kabul edilebilir (Brehm, 2007, s.45).”

Bu tanımlamaları Füsün Onur'un sandalyeyi kullandığı çalışmaların da görmek mümkündür.



Resim 15. Füsün Onur, İsimli (Sandalye), Obje, 1993

Kaynak: (http-18)

Onur, bu eserleriyle kendi kuşağındaki sanatçılardan ayrılmıştır. 1990'lı yıllarda sandalye ve tül gibi hazır nesnelere sanat eserine dönüştüren Onur, nesnelere cinsiyetine göre ayırmaya başlamıştır. Sandalye ve koltuk gibi nesnelere eril, tül ve kumaş gibi nesnelere dişil olarak kategorize etmiştir (Antmen, 2022, s.96-97).

“Füsün Onur'un yapıtındaki sandalyeler kadınlık, kadının rolü, politika ve toplum konularına yapılan göndermeleri araştırmak ve bu soruların tartışmasının kamuoyunda yapılması için çıkış noktası işlevi (Brehm, 2007, s.45)” görmektedir.



Resim 16 Füsun Onur, Herhangi bir iskemle, Obje, 1991

Kaynak: (http-19)

Füsun Onur'un "Herhangi bir iskemle" adlı enstalasyon çalışması, üzerine tül geçirilmiş dört adet sandalyeden oluşmaktadır ve bu sandalyeler oturmaya uygun değildir. Sandalyelerin üzerinde olan tüllerin tepe kısmında nikah yüzükleri bulunmaktadır. Sandalyelerin dizilişine bakılırsa gelin damat ve nikah şahitleri olarak düşünülebilir ve bu yerleştirme tutsaklığı da simgeleyebilmektedir. Sanatçı eserin ismiyle sandalyelerin sıradanlığını da vurgulamaktadır (Brehm, 2007, s.46-47).

Füsun Onur'un "İsimsiz" (1993) başlıklı enstalasyonu da sadece sandalyeden oluşmaktadır. İsimsiz adlı eserinde zincirlerle sarılmış bir sandalye bulunmaktadır. Sandalyenin üzerinde "Füsun Onur" yazısı bulunmaktadır. Sanatçı bu eseriyle kendisinin toplumda yerinin bulunmadığını vurgulamaktadır (Brehm, 2007, s.47).

Sandalyeyi sanat eseri olarak kullanan bir diğer sanatçı ise Mona Hatoum'dur. Mona Hatoum, enstalasyon, video ve performans sanatçısıdır. Hatoum Filistinli bir ailenin çocuğudur. Lübnan'da doğmuştur ve Lübnan iç savaşında ailesiyle birlikte İngiltere'ye taşınmıştır. Hatoum'un çalışmaları, "ev/yurt ve yerinden edilme; yakınlık ve mesafe, kayıp ve ayrılık; bizi

her an gözetim altında tutup, denetleyen kurumsal iktidar yapıları; tehdit altındaki insan bedeni (Baykal, 2012, s.24)” üzerinedir.

Hatoum bu konu ve kavramları, ev içindeki gündelik ve sıradan nesnelere kullanarak çalışmalarında anlatmaktadır. Bir röportajında Hatoum “Çalışmalarım, batıda Üçüncü Dünya’ dan biri olarak yaşamak, yabancı olmak, marjinal bir pozisyonu işgal etmek, dışlanmış olmak, "Öteki" ya da "Onlardan biri” olarak tanımlanmak deneyimlerim hakkındadır (http-20)” demiştir.



Resim 17. Mona Hatoum, “Jardin public”, 88.5 x 44 x 40 cm, 1993

Kaynak: (http-21)

Hatoum 1998 yılında Bomb Magazin ile yaptığı röportajda Jardin Public adlı eserinden şu şekilde bahsetmiştir:

“Etimolojik olarak “kamusal” ve “kasık” kelimelerinin aynı kaynaktan geldiğini keşfettim. Paris’teki halk bahçelerinde gördüğümüz demir sandalyelerden kullandım- bu ilişkiyi vurgulamak için Fransızca isimlendirdim... Paris'teki halka açık bahçelerde gördüğünüz türden bir sandalye kullandım. Bu ilişkiyi vurgulamak için ona Fransızca bir isim verdim. Ve oturma yerine, deliklerden çimen çıkıyormuş gibi üçgen şeklinde kasık kılları yerleştirdim... Bu çalışma oldukça mizahi ve neşeliydi; ama aynı zamanda bunu kadın cinsel organlarının her zaman kamusal alanda sergilenmesi

gerçeğine dair bir yorum olarak da okuyabilirdiniz. Birçok insan bu eser karşısında şaşırıldı. İnsanların eserlerimde mizah görmeyi beklemediklerini fark ettim (Http-22).”

Bu çalışmada kelimeler işi oluştururken, kelimelerin kendisi işte kullanılmamıştır. Baykal’a göre Hatoum’un işlerinde dilin kullanımı aracılığıyla oluşan edebi bir unsur vardır ve bu çoğunlukla işlerinin isimlerinde ortaya çıkmaktadır. Kelimeler de tıpkı somut malzemeleri kullandığı gibi uçup kaçıcılık, güvenilmezlik ve tezatlık içermektedir (Baykal, 2012, s.98).



Resim 18 Mona Hatoum, Sprague Chairs, 2001

Kaynak: (http-23)

Hatoum’un “Sprague Chairs” (2001) adlı çalışmasında da dil ile olan ilişki ortaya çıkmaktadır. Ancak burada dil çalışmanın bir parçası olarak da karşımıza çıkar. Sandalyelerden birisi ters çevrilip ötekisinin üzerine yerleştirilmiş iki sandalye bulunmaktadır. Sandalyelerin üzerine bakır tel ile “DOWN TOOLS” ve “LAID OFF” kelimeleri dikilmiştir. Sanatçının kullandığı sandalyeler ikinci eldir ve sanat merkezine dönüştürülmüş eski bir fabrikanın içerisinde terk edilmiş bir şekilde bulunmuşlardır (Baykal, 2012, s.98).

Sandalye çalışmalarıyla tanınan diğer sanatçı ise Doris Salcedo’dur. Sanatçı eserlerinde hem kişisel hem de toplumsal konulara odaklanmaktadır. Salcedo, eserlerinde şiddet ve kayıp

gibi konuları işlemektedir. Dünyanın her yerinden insana hitap edebilmek için kolayca anlaşılabilen malzemeler kullanmaktadır. Salcedo, ilk yapıtlarında memleketinden topladığı malzemeleri kullanmıştır. Sonraki eserlerinde ise mobilya gibi herkesin bildiği ve kullandığı sıradan nesnelere çalışmalarında kullanmıştır. “Salcedo, yarı soyut melez formlar halinde birleştirerek veya insanlığın sesinin zorbalıkla susturulmasını ima eden betonla doldurarak bu nesnelere değiştirir (Wilson,2015, s.322).”



Resim 19. Doris Salcedo, İsimlessiz, Beton, Ahşap, Çelik, Deri, 96 x 44 x 49 cm, 1995

Kaynak: (http-24)

Resim 20. Doris Salcedo, İsimlessiz, Beton, Ahşap, Deri, 10.1 x 6.1 x 6,1 m, 2003

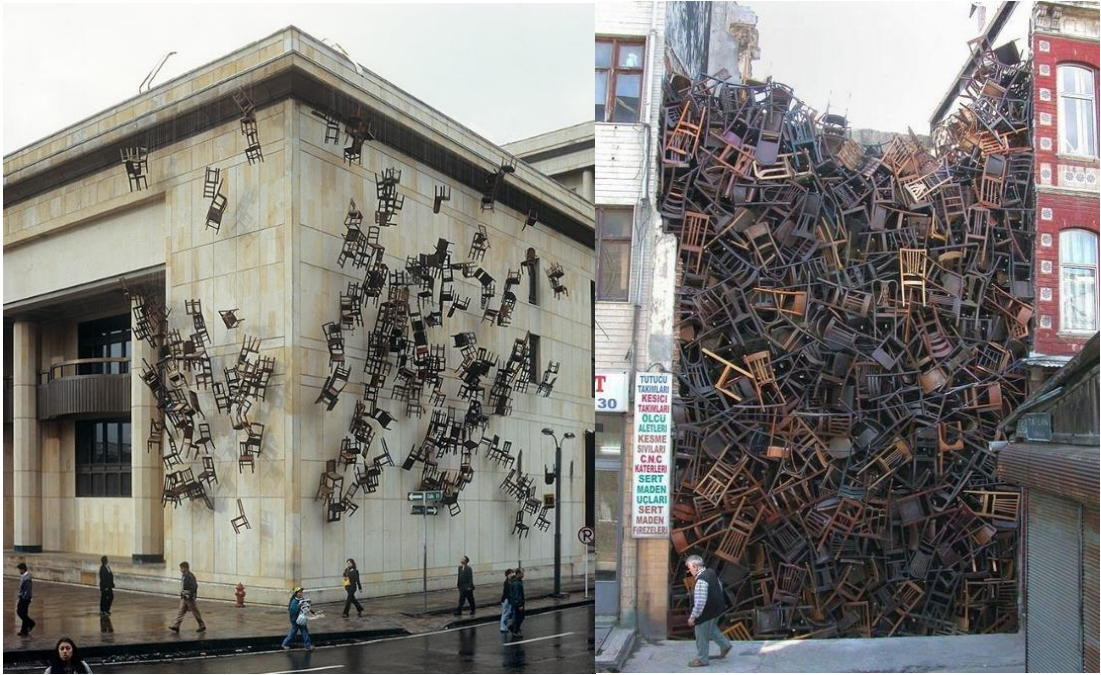
Kaynak: (http-25)

Salcedo, ‘6 ve 7 Kasım’ adlı çalışmasında 1985 yılında memleketi olan Bogota’daki elli üç saat süren Yüksek Mahkeme’nin işgal edilmesini anlatmıştır. Salcedo elli üç saat boyunca bir binanın tepesinden aşağıya sandalye sarkıtmıştır (Wilson,2015, s.322). 300 kişiyi rehin alan M-19 gerillaları, ordunun gelmesiyle saldırıya uğramış ve 100’den fazla kişi hayatını kaybetmiştir (Çevik, Bingöl, 2021, s. 153). Salcedo bu eseriyle üstünden uzun zaman geçmiş ve unutulmuş bir olayı topluma yeniden hatırlatmıştır. “Sanatçı bu şekilde hapishane ve mahkûmlara ve savaşın zorluklarına bir göndermede bulunmaktadır (Heartney, 2008, s. 53).”

Salcedo, 2003 8. İstanbul Bienali için iki binanın arasındaki boşluğa 1550 sandalyeden oluşan bir yerleştirme yapmıştır. Bu yerleştirme neredeyse üç katlı bir binanın

yüksekliğindedir. Dolayısıyla bölgedeki dükkanların arasında dikkat çekici bir yapıt olarak karşımıza çıkar. Bu 1550 sandalye, Salcedo'nun kendi ülkesi ve dünyanın geri kalanında yaşanan kayboluşları simgelemektedir (Wilson, 2015, s. 322).

“Enstelasyon, Karaköy Yemeniciler Caddesi'ndeki iki bina arasında sıkıştırılmış 1550 kadar ahşap sandalyeden oluşur. Salcedo bu çalışmasıyla, İstanbul'daki göç ve yer değiştirme meselelerine odaklanır. Bu çalışma, ilk bakış sonrasında birçok soruyu açığa çıkarır. Sandalye yığını, küresel ekonomiye dayanan kimliği belirsiz göçmen yığınlarını çağırır. Sanatçı, burada, korkunç bir şeyi tanıdık hale getirir ve böylece bizim kırılğan belleğimizdeki boşlukları doldurur. Sanatçı sandalye gibi her gün karşılaşılan ve kullanılan bir nesneyi medyum olarak seçerek eşsiz bir duygulanım yaratır (Karabiyik, 2016, s.34).”



Resim 21. Doris Salcedo, 6 ve 7 Kasım, 2002

Kaynak: (http-26)

Resim 22. Doris Salcedo, İsimli, 1.550 Ahşap Sandalye, 10.1x6.1x6.1 m, 2003

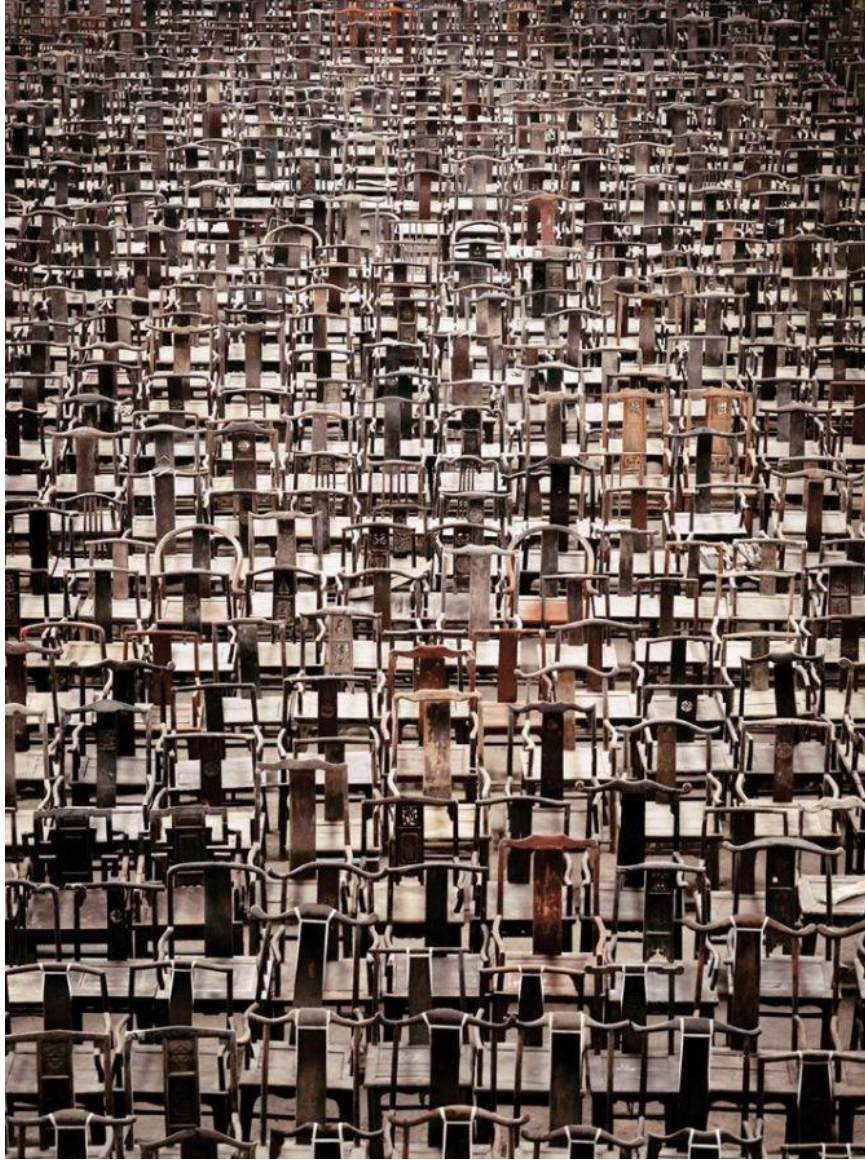
Kaynak: (http-27)

Eserlerinde Sandalyeyi kullanan bir diğer sanatçı ise Çinli sanatçı Ai Weiwei'dir.

Ai Weiwei'nin “Peri Masalı” adlı çalışmasında 1001 adet sandalye vardır. Bu sandalyeler Ming ve Qing hanedanlığı döneminde seyahat edemeyen Çin vatandaşlarını temsil etmektedirler. Sanatçının bu çalışması üç katmandan oluşmaktadır. Sanatçı Çin vatandaşı olan

1001 kişiyi Almanya'ya davet etmektedir ve Almanya'ya davet ettiği kişilerin bütün ihtiyaç duyacakları yaşamsal aktivitelerini planlamakla ilgilenmektedir (Karabıyık, 2016, s.36).

“Bu sanat projesi global ve yerel bağlamda çok katmanlı okunabilecek, oldukça politik ve kışkırtıcı bir çalışmadır. Küreselleşme, Çin halkı için, hem ulusal düzeyde hem bireysel düzeyde eşsiz fırsatlar anlamına gelir. “Yurt dışına seyahat” Çin halkı için özellikle batı ülkelerine referans verir ve birçok Çinli için bir rüyayı temsil eder... Günümüzde, Batı ülkelerinde satın alım gücü yüksek olan Çinli turistik grupları görmek mümkündür. Ancak bu rüya Çin'in kırsalında yaşayanlar için hala bir peri masalı olabilir (Karabıyık,2016, s.36).”



Resim 23. Ai Weiwei, Fairytale Chairs,2007

Kaynak: (<http>- 28)

Çin vatandaşlarının göç edebilme durumuna karşı batılı ülkeler vize verirken daha dikkatlidirler. Bu yüzden sanatçının 1001 kişi için vize başvurusu yapması Almanya konsolosluğunda büyük bir paniğe yol açmıştır (Karabıyık,2016 s.36).

Belki de sanatçının amacı konsolostaki karmaşa çıkartarak, doğu ve batı arasındaki farka odaklanmaktır. Uluslararası ilişkilerdeki sistemlere odaklanarak, o sistemlerin hem teknik hem de insanı işleyişini odaklanır.

Sandalyeli çalışmalarıyla bilinen bir diğer sanatçı ise Marcel Broodthaers'tır. Sanatçının kullandığı nesnelere genellikle gündelik hayatta kullanılan nesnelere aittir. "Yumurta Eflatun Sandalye" adlı eserinde bir sandalyeyi yumurta kabuklarıyla kaplamıştır ve pembe, beyaz boya ile boyamıştır. Sanatçı sıradan nesnelere işlevselliğini bozarak, umulmadık şekillere sokmaktadır.



Resim 24. Marcel Broodthaers, Chaise lilas avec oeufs, 1965

Kaynak: (http-29)

"Yumurta, yaptığı birçok açıklamada olduğu gibi, Broodthaers için birçok anlamlar yüklenmiş bir nesnedir. Yumurta bir formdur. İçi beyaz ve sarıdır. Sarı güneştir. Güneş her yerdedir. Ama güneş batan ve doğan bir şeydir. Yumurta da hazırlanan ve "dünyaya gelen" bir nesnedir. Canlıdır ve ölüdür yumurta. Üreten bir şeydir. Ama tüketilen bir şeydir aynı zamanda (Kahraman, 2014, s.11)."

Broodthaers, yumurtaları ve sandalyeyi izleyicinin en ummadığı, kullanılması imkânsız olan ve tekinsiz bir görüntü oluşturmuş bir şekilde sergilemektedir. Oturmak için kullanılan sandalyelerin üzerindeki yumurtalar seyircinin sınırlarını zorlamaktadır. Yumurta başlangıcı simgelediği için ise izleyiciyi sorgulamaya sevk etmektedir (Mulla, 2021, s.189).

Sandalye üzerine eser üreten bir diğer sanatçı ise Jaime Pitarch'tır. Sanatçı gündelik hayatta kullanılan sıradan bir sandalyeyi alıp üzerinde oynamalar yapmaktadır.



Resim 25. jaimé pitarch, subject, object, abject, 2006

Kaynak: (http-30)

Sandalyenin ayaklarını inceltmiş ve çıkan talaşları sandalyenin üzerine koymuştur. Sanatçı nesneyi işlevsizleştirmektedir ve kullanım amacına ters bir şekilde sergilemektedir.

“Sanatçı, bu tür biçimleri yaratırken, çalışmasının izleyicisinden, önceki işlevsellikleri göz önüne alarak bu nesnelere ilişki kurmasını ve aynı zamanda bu ortak biçimlerin nasıl değiştirildiğine işaret

etmesini ister. Pitarch, bu unsurları güçlü bir form incelemesinde imkânsızlık noktasına iter” (Mulla, 2021, s.186).”



Resim 26. Nina Saunders, 2011, Sonsuz Bağlılık / Endless Devotion

Kaynak: (<http-31>)

Nina Saunders, çeşitli malzemeler kullanarak mizahi ve kendine özgü eserler üretmektedir. Sanatçı, izleyiciyi eserler hakkında sorular sormaya teşvik etmektedir. Eserleri, nesnelerin işlevleriyle oynamakta, düşünme biçimlerimizi ve içinde yaşadığımız dünyayı sorgulatmaktadır (<http-32>).

Sanatçı ev içinde kullanılan nesnelere ve insanların bu nesnelere olan ilişkilerini ele almaktadır. Saunders, ev içinde kullanılan sıradan nesnelere deforme etmektedir. Mobilyalara ekstra kollar ekleyerek veya şekillerini bozarak eriyen bir formda sergilemektedir.

“Akışkan bir yapıya dönüştürdüğü nesneyi bağlı bulunduğu konfor alanından koparan sanatçı, denge ve perspektif oyunları kullanarak yeni bir bağlam yaratır. Nina Saunders’ın çalışmalarında çoğunlukla evde kullanılan sandalyeler ve ortamlar esrarengiz ve genellikle rahatsız edici bir biçimde yeniden ziyaret edilir. Tanıdık zemin akarken ve farklı bir şeye dönüşürken sanatçı, izleyiciyi çevresindeki dünyaya yeniden bakmaya çağırır (Mulla, 2021, s.188).”



Resim 27 Nina Saunders, 2011, Sonsuz Bağlılık / Endless Devotion

Kaynak: (http-33)

Çevresindeki dünyaya yeniden bakışta izleyici kendisi için sıradan olan bir eşyanın hiç de sıradan olmayan bir biçimi ile karşılaşır. Sıradan olan burada bilindik olanla örtüşür. Sıradan ve bilindik olanın beklenmedik bir biçimde karşımıza çıkması ise izleyicide tedirginlik ve güvensizlik hislerini uyandırmaktadır.

Sandalye ile çalışma yapan bir diğer sanatçı ise Duygu Sabancılar- Iştın'dır. Sabancılar-Iştın Atıl Kunst insiyatifinin 16 Mayıs 2010 tarihli "Gündem Fazlası" çıkartması için ürettiği "Demokrasi Sandalyedir" (2010) isimli çalışmasında sandalyeyi bir iktidar temsili olarak kullanmıştır.

Sabancılar- Iştın, Türkiye'de gerçekleşen genel seçim yılları ile TBMM'ne seçilen milletvekili sayılarını Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" adlı çalışmasındaki sandalye fotoğrafının üzerine yerleştirmiştir. Sabancılar- Iştın, Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" adlı çalışmasındaki sandalye fotoğrafını kendisine mal ederek, Türkiye'deki demokrasinin temsil edilme biçimine gönderme yapmıştır.



Resim 28 Duygu Sabancılar-Iştın, Demokrasi Sandalyedir, foto blok baskı, fotoblok baskı, 2015

Kaynak: (http-34)

Bu sandalye sıradan bir insanın kullanması için değil makam ve mevkiyi temsil etmesi için kullanılan bir sandalyenin görselidir. Görüntüde bir tane sandalye bulunur ama sayılara bakıldığında yüzlerce sandalye bulunması gerekmektedir. Yüzlerce sandalye tek bir sandalyeye indirgenmiş ve sanatçı bunu “TBMM’de görüntüde demokrasi sağlanmıştır.” şeklinde ifade etmiştir (Sabancılar, 2016, s.130,131).

2.2.1.2. Yatak

Yatak Türk Dil Kurumuna göre ‐Uyuma, dinlenme vb. amaçlarla üzerine veya içine yatılan eşya; dōŐek.‑ olarak tanımlanmaktadır. Aynı sandalyede olduğu gibi sıradan bir nesne olarak resimlerde karşımıza çıkan yatak, üzerine yüklenen birçok metaforik yorumla birlikte sanat tarihi içinde kullanılmıştır.

Resimden fotoğrafa, fotoğraftan enstalasyona, enstalasyondan performansa uzanan bu yapıtlar Danto’ya göre sanat ile gerçeklik arasındaki uçurumu kapamaya başlamışlardır. Ve bu çalışmalar eninde sonunda yataktan oluŐuyorsa, bu yatakları sanat yapan Şey nedir? (Danto, 2020, s.158).

Tıpkı Van Gogh’un sandalyeli resminde olduğu gibi, Frida Kahlo’nun ‐Henry Ford Hastanesi‑ adlı çalışması da yatağı merkeze alarak yapılmış bir resim olarak karşımıza çıkar. Bu resimde yatak resmin merkezinde yer almakta ve birçok farklı anlatımları içinde barındırmaktadır. Kahlo, hastanede acılar içinde yattığı yatağı bu resimde hayali bir Şekilde simgesel olarak betimlemektedir.



Resim 29. Frida Kahlo, Henry Ford Hastanesi, T.Ő.Y.B., 30.5 x 38 cm, 1932

Kaynak: (http-35)

Frida Kahlo’nun 1925’te 18 yaşındayken geçirdiği otob kazası sonucu birçok kemiği kırılmıŐ ve bu kazada iç organları da büyük hasar almıştır. Kahlo, daha sonraki yıllarda i

organlarına aldığı büyük hasar nedeniyle sağlıklı bir gebelik geçirememiş ve hayatı boyunca çok sayıda düşük yapmıştır. Kahlo, “Henry Ford Hastanesi” adlı eserinde de yaptığı bir düşüğü ve düşük sonucu hastanedeki yatışını anlatmaktadır (Thompson, 2022, s.192).

Bu resimde yatak resmin merkezinde yer alır. Kahlo yaşadığı travma ve acıları yatağı merkeze alarak işlemektedir. Buradaki yatak bir hastane yatağıdır, herkes içindir ve o yüzden sıradandır. Ancak yatak sıradan olsa da Kahlo için belki de en travmatik acılarını simgeleyen bir yatağa dönüşmüştür. Kahlo’nun yatağa mahkûm kalması, onun resimleri için derin bir tema oluşturmaktadır. Belki de bu nedenle yatak, acı ve yalnızlığın bir simgesi olarak resimlerin merkezinde yer almaktadır. Dolayısıyla yatak Kahlo için sıradan ve gündelik bir nesnedir. Tüm fiziksel ve psikolojik acılar belki bu yatak üzerinde gerçekleşmiştir.

Robert Gober ise çalışmalarında geleneksel heykelin dilini sorgulamakta; sıradan ve gündelik hazır nesnelere etkilenerek el yapımı heykeller üretmektedir. “Gober elle tutulabilir üç boyutlu şeyleri, görüntülerin bilinçsiz akışını geliştireceği haline getirir.” (Fineberg, 2014, s.471).”

Gober, ilk olarak kendisinin yaptığı alçı lavabolarıyla tanınmıştır. Bu lavabolar gerçek lavabolarla aynı görünmektedir; ancak herhangi bir tesisatla bağlantısı bulunmamaktadır (Fineberg, 2014, s.470-471). Böylece Gober, ürettiği nesneyi işlevsiz hale getirmiştir.



Resim 30. Robert Gober, İsimli, Alçı, ahşap, tel çıta, alüminyum, sulu boya ve enamel boya, 74.2 x 83.8 x 56 cm, 1984

Kaynak: (http-36)

Gober, daha sonra oyun parklarını, beşikleri ve yatakları konu alan heykeller yapmıştır. Gober'in bu nesnelere seçerek aslında çocukluğunu ve belki de ev içi alanın travmasını ima etmektedir. Gober, "Eğilmiş Çocuk Kafesi" isimli eserinde bir bebek beşiğini yamuk bir şekilde yapmıştır. Buradaki beşik hem güvenli bir alanı hem de içsel çatışmaların yansıması olarak tanımlanabilir. İşlevsiz olan bu beşik, gerçek ve yansıma arasında bir bakış açısı oluşturmaktadır.



Resim 31. Robert Gober, Eğilmiş Çocuk Kafesi, 1987, Ahşap ve enamel boya, 60.5 x 127 x 92 cm

Kaynak: (http-37)

Foster'a göre sıradan nesnelere yabancılaştırma veya deforme etme, geçmişe dair bulunan travmaların bir nedenidir. Sanatçılar travmalarıyla bu şekilde eğlenmektedirler. Bu eserler izleyiciyi kışkırtmak ve iğrendirmek içindir. Gerçekliği farklı ve deforme bir şekilde ele almaktadırlar. Bir nevi geliştirilmiş sürrealizm olmaktadır. Geçmişinden gelen bir nesneyi, boyutlarıyla oynayarak ve gerçekliğinden kopararak ele almaktadırlar. Gober'in "Eğilmiş Çocuk Kafesi" adlı eseri de bunlara bir örnektir (Foster, 2017, s.200-202).

Felix Gonzalez-Torres'in ise çalışmalarının konusu genel olarak kaybettiği partneridir. Resim 32.'de yer alan "İsimsiz" adlı eserlerinde, boş bir yatak vardır ama yatak dağınıktır ve sanki üzerinden daha yeni kalkınmış gibi bir görünüme sahiptir.



Resim 32. Felix Gonzalez-Torres, İsimsiz, 1991

Kaynak: (<http-38>)

Sanatçı New York'ta panolara yatağın üzerinde dağınık yorgan ve yastık olan bir yatak posterini asmıştır ve sergi salonunda AIDS'ten ölen partneriyle beraber yattığı dağınık yatağı sergilemiştir (Godfrey, 2024, s.122).



Resim 33. Felix Gonzalez-Torres, İsimsiz, 1991

Kaynak: (<http-38>)

Billboard da sergilenen yatak fotoğrafı, aslında herkesin sabah kalktığında gördüğü yataktır. Sabah işe giden araçlardaki insanların evde bıraktıkları bir eşyadır. Torres için ise bu yatak sevgilisiyle paylaştığı yatak olduğu için özeldir.

Yatağı birçok çalışmasında kullanan bir diğer sanatçı ise Mona Hatoum'dur. Sanatçının en ayırt edici özelliklerinden biri, güven ve korunma hissi yaratması gereken sıradan nesnelerin tam anlamıyla karşıt hisler yaratmasını sağlamasıdır. Eserlerinin çoğunluğu sıradan, ev içinde kullanılan nesnelere dönüşmektedir. Bu sıradan nesnelere malzeme veya ölçek bakımından değiştirilerek nesnenin işlevini değişime uğratmaktadır. Bu nesnelere kolaylıkla tanınabildikleri için seyircide tedirginlik duygusu ortaya çıkartmaktadır (Baykal, 2012, s.28).

“Sürgün deneyimi, sanatsal pratiklerinin merkezinde yer alan Mona Hatoum gibi sanatçılar için genellikle evdeki nesnelere tehlikeli ve akılda kalıcı eserlere dönüşerek ev ortamını ve ev güvenliğini alt üst etmek anlamına gelir (Http-39).”



Resim 34. Mona Hatoum, Daybed, Siyah çelik, 31.5x219x98 cm, 2008

Kaynak: (http-40)

Hatoum, Daybed adlı eserinde sıradan olan iki nesneyi birleştirerek ve birbirine dönüştürerek bir sanat eseri oluşturmuştur. Sanatçı bir mutfak eşyası olan rendeyi, tek kişilik

bir yatağa dönüştürerek rahatlamak ve dinlenmek amacıyla kullanılan yatağı rahatsız edici ve tehditkâr bir işkence aletine dönüştürmüştür.

Mona Hatoum'un tedirginlik ve tehdit duygusu oluşturan diğer çalışmaları ise çocuk beşikleridir. Sıradan bir nesne olan çocuk yataklarının materyallerini değiştirerek veya bazı bölgelerini yok ederek enstalasyonlar yapmıştır



Resim 35. Mona Hatoum, Incommunicado, 1993

Kaynak: (http-41)

Resim 36. Mona Hatoum, Silence, cam, 1994

Kaynak: (http-42)

Sanatçının “Incommunicado” adlı eseri güvenli veya rahat değildir. Bir beşiğin sağlam bir zemini olması beklenir ama Hatoum'un eserinde sağlam bir zemin yerine ince ve keskin teller bulunmaktadır. Bir sonraki yıl yaptığı diğer “Silence” adlı eserinde ise sağlam bir malzemeden oluşması gereken beşiği deney tüplerinden oluşturmuştur, zeminin tamamı boştur. Eser kırılğan ve korunmasız gözükmetedir. Hatoum'un eserlerinde kırılğan, güvensiz ve tehditkâr bir hava vardır.

Hatoum, Janine Antoni ile yaptığı röportajında eserlerinden şu şekilde bahsetmiştir: “Genelde mobilyaların bedenimizi desteklemesini, bizi rahat ettirmesini bekleriz. Ama bu nesnelere tekensiz veya tehditkâr bir hale getirildiklerinde, kırılğanlığımıza referans vermeye başlarlar (Http-43).”

Bir diğer yatak enstalasyonu yapan sanatçı Tracey Emin'dir. Emin'in en bilindik işlerinden birisi “Benim Yatağım” adlı eseridir.



Resim 37. Tracey Emin, Yatağım, 79x211x234, 1998

Kaynak: (http-44)

Bir galeride en sıradan haliyle kendi dağınık yatağını sergilemektedir. Yatağın ayak ucunda kullandığı eşyalar ve atık malzemeler bulunmaktadır.

“Emin’in günlük eşyalar ve atık malzemelerden oluşturduğu enstalasyonlardan biri olan My Bed (Yatağım), çift kişilik bir yatağın kirli çarşaflarıyla, izmarit, içki şişeleri ve prezervatif gibi kişisel atık malzemelerin bulunduğu, yaşanmışlık halinin en doğal şekliyle bir sergi salonunda sergilenmiştir (Çırak, 2019, s.539).”

Sanatçı kendi eşyalarını sergilemekle bir nevi mahremini seyirciye açmaktadır. Emin, bu eserinde kendisi tarafından kullanılmış hazır nesnelere sergilemektedir. Bu da eserine yaşanmışlık hissi vermektedir. Sanatçı, eseri ve o zamanki psikolojik durumuyla ilgili şunları söylemektedir:

"Küçük dairemde bir tür sinir krizi geçiriyordum ve dört gün boyunca yataktan kalkamadım ve nihayet yataktan kalktığımda, öylesine susamıştım ki mutfağa giderken zeminde sürünerek gittim. Dairem gerçek bir karmaşada, her şey her yerde, kirli bulaşıklar, kirli dolaplar, banyo gerçekten kirli, her şey gerçekten kötü durumda idi. Zeminin üzerinden sürünerek kendimi biraz su içmek için

lavaboya attım ve yatak odama geri döndüm ve odama bakıp 'Aman Tanrım' diye düşündüm. Ya ölseydim ve beni burada bulsalar mı? Ve sonra düşündüm ki, 'Burada olmasaydı?' Ya bu yatağı çıkarsaydım, -tüm bulaşık parçalarıyla, şişelerle, kirli çarşafarla, kusmuk lekeleriyle, kullanılmış prezervatiflerle, kirli iç çamaşırıyla, eski gazetelerle- hepsini bu yatak odasından çıkarsaydım ve onu beyaz bir alana yerleştirseydim? O halde nasıl olurdu? Ve o an bana oldukça zekice göründü. Ve sonra düşündüm bu beni öldüren kötü bir yer olmayacaktı, beni hayatta tutacak güzel bir yerdi. Ve sonra her şeyi odamdan alıp bir yerleştirme haline getirdim. Ve beyaz alana koyduğumda, bazı insanlar için oldukça şok edici oldu. Onu ıstırap içinde küçük bir hanıma benzetiyordum, baygınlık geçiren ya da başka bir şey, yardıma ihtiyacı olan bir kadına (akt. Girgin, 2020, s. 57).”

Gülçin Aksoy, Türkiye'nin önemli sanatçılarından birisidir. Eserlerinde görünen ve görünmeyen güç ilişkilerini ve iktidar sistemlerini ele almaktadır. Çalışmalarında sıradan nesnelere kullanmıştır.



Resim 38. Gülçin Aksoy, "Darbe", Yerleştirme, 2003

Kaynak: (<http-45>)

Gülçin Aksoy'un "Darbe" adlı eserinde perspektif olarak deformasyona uğramış bir yatak bulunmaktadır. Üzerindeki turuncu yatak örtüsü, kesilmiş siyah kumaşlardan darbe yazılarak oluşturulmuştur.

Sanatçı bu enstalasyonda yatak odasındaki güç mücadelelerinden bahsetmektedir. Yatak perspektif deformasyona maruz kalmıştır. Bu deformasyonu yapmasındaki amacı, yatak odasındaki gücü abartılı bir şekilde göstermektir (Http-46).

Yatak odalarının en sırdan nesnesi yatak, bu çalışmada kişilerin yatak odasından çıkıp, Türkiye’deki darbelere de referans vermektedir. Türkiye’de darbeler sık sık tekrarlandığından aynı yatak gibi sıradanlaşmaktadır. Ancak bu darbeler yataktaki çarpık perspektif gibi, toplumu ve siyasal yapıyı da çarpıtmaktadır.

2.2.1.3. Ayakkabı

TDK’ye göre ayakkabı “Genellikle sokakta giyilen ve altı kösele, lastik vb. dayanıklı maddelerden yapılan giyecek; başmak, pabuç” olarak tanımlanmaktadır. Sanat tarihinde ayakkabı ise birçok eserde kullanılmıştır. Ayakkabı yürümek ile de bağdaşmaktadır. Ayakkabı, giyen kişiler hakkında (cinsiyet ve statü gibi) bilgi verirken sosyal, kültürel ve sınıfsal olarak da toplum hakkında bilgi vermektedir.

“Zira köylü ayakkabıları, yaşamın tarlalardaki gerçekçi temsili olarak değil de doğum, yaşlanma ve ölüm biçimindeki yaşanmış zamansallık olarak yeryüzülüğün mevcudiyeti olarak görülmesi gereken izleri gösterir (Vattimo, 1999, s.172).”

Bir eserde kullanılan ayakkabıdan sanatçının hangi konuya dikkat çektiği anlaşılabilir. Vincent Van Gogh’un “Bir Çift Ayakkabı” adlı eserinde olduğu gibi ayakkabının kullanılmış ve yıpranmış olduğu gözükmektedir ve sanatçının resmettiği bu ayakkabıların bir işçinin veya tarlada çalışan bir çiftçinin olduğu anlaşılmaktadır. Bu ayakkabıyı kullanan kişinin yoksul olduğu düşünülebilir.

“Sanatçının araç olan ayakkabıyı sanat nesnesine dönüştürmesi, çiftçi kadının hayatına dair izlenimleri düşünmemize neden olmaktadır. Diğer bir deyişle, sanatçı ayakkabılardan ziyade çiftçi kadının yaşamını anlatmaktadır (Çalışkan, 2021, s. 2810).”

Van Gogh ayakkabıyı, çalışma ve emekle birleştirmiştir. Sanatçının bu eseri tek başına ayakkabıyı ele alan ilk eserlerden birisidir.



Resim 39. Vincent Van Gogh “Bir Çift Ayakkabı”, 38.1 x 45.3 cm., Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1886

Kaynak: (http-47)

Heidegger Van Gogh’un “Bir Çift Ayakkabı” adlı çalışması için ise şunları demiştir:

“Ayakkabı aracının boş içinin, karanlık ağızdan iş basamaklarının güçlükleri adeta sızıyor. Ayakkabının sert yapılı ağırlığında, üzerinde sert rüzgârların estiği tarlanın uzun, birbirini hatırlatan çizgiler yardımıyla uzun gidişin uysallığı toplanır. Derinin üzerinde nem ve toprağın çukurları var. Tabanlarda, çöken akşam dan dolayı tarla yolunun yalnızlığı karışır. Ayakkabıda toprağın sessiz çığlığı, olgun başakların sessiz ödülü ve kışı yaşayan tarlanın, nadasa bırakılmış tenha tarlanın açıklanmamış başarısızlığını fısıldar. Bu araç yardımıyla ekmeğin güveni, sıkıntıyı atmanın verdiği dile getirilemez sevinci, doğumun verdiği çalkantı ve ölüm tehdidindeki titremenin şikâyetsiz korkusunu hissederiz. Bu araç toprağa aittir ve köylü kadının dünyasında yurt tutar. Araç bu yurt tutmuş aitlikten kendi içindeki dinginliğini yaratır (Heidegger,2011, s.27).”

Eserlerinde ayakkabı kullanan bir diğer sanatçı ise Andy Warhol’dur. Warhol’un ayakkabıları, Van Gogh’un ayakkabılarının aksine şık, kullanılmamış ve çalışmak için uygun olmayan ayakkabılardır. Sanatçının “Elmas Tozu Ayakkabılar” adlı eserinde ayakkabılar bir vitrinde sergileniyormuş gibi veya bir gazetede reklam yapılmış gibi gözükmektedir.

Pop Art toplumun bir yansıması gibi görülmektedir. Sanatçının ayakkabıları ise popüler kültürün bir yansıması gibidir. Dolayısıyla Warhol’un ayakkabıları o zamanın toplumunun bir

yansımasıdır. Warhol ayakkabı nesnesini alıp bir fetiş nesnesine dönüştürmektedir (Çalışkan, 2021, s. 2811).



Resim 40. Andy Warhol, Elmas Tozu Ayakkabılar, 1980

Kaynak: (http-48)

Fredric Jameson, “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği” adlı kitabında Warhol ve Van Gogh’un ayakkabı konulu eserleri hakkında şunları söyler:

“Andy Warhol’un Diamond Dust Shoes (Elmas Tozu Ayakkabılar) adlı yapıtının bizimle artık Van Gogh’un ayak giyeceklerinin dolaysızlığıyla konuşmadığı açıktır; aslında bizimle hiçbir şekilde konuşmadığını söylemeyi çekici buluyorum. Bu tablonun içindeki hiçbir şey bir müze koridorunun ya da galerinin dönüşünde açıklanamaz bir doğal nesnenin tüm rastlantısallığıyla kendisiyle karşılaşan bir izleyiciye en ufak bir yer bile bırakmamaktadır. İçeriğin düzeyine baktığımızda uğraşmamız gereken şeyin hem Freudyen hem de Marksist anlamda fetişler olduğu açıktır (Jameson, 2022, s.31).”

Warhol’un eserlerinde her şey yapaydır. Nesne, görüntü yapaydır. Warhol estetik bir talepte bulunmaz özneyle ilgilenmez Warhol’un eserlerinde her şey arzuyla alakalıdır. “Bu anlamda, Warhol, yabancılaşmanın son aşaması olan kökten fetişizm aşamasına geçmiş ilk sanatçıdır.” Warhol’un fetişizminde simülakrın, nesnenin ve görüntünün yükselmesi söz konusudur. Görüntü gerçeği yok etmekte ve estetik değerleri sonlandırmaktadır (Baudrillard, 2012, s.101-102).

Ayakkabı ile ilgili bir diğer eser ise Lisa Milroy'un "Ayakkabılar" adlı eseridir. Eser on iki çift siyah ve parlak topuklu kadın ayakkabılarından oluşmaktadır. Sanatçı bu eserinde ayakkabılar ile cinsiyet konusuna değinmektedir.

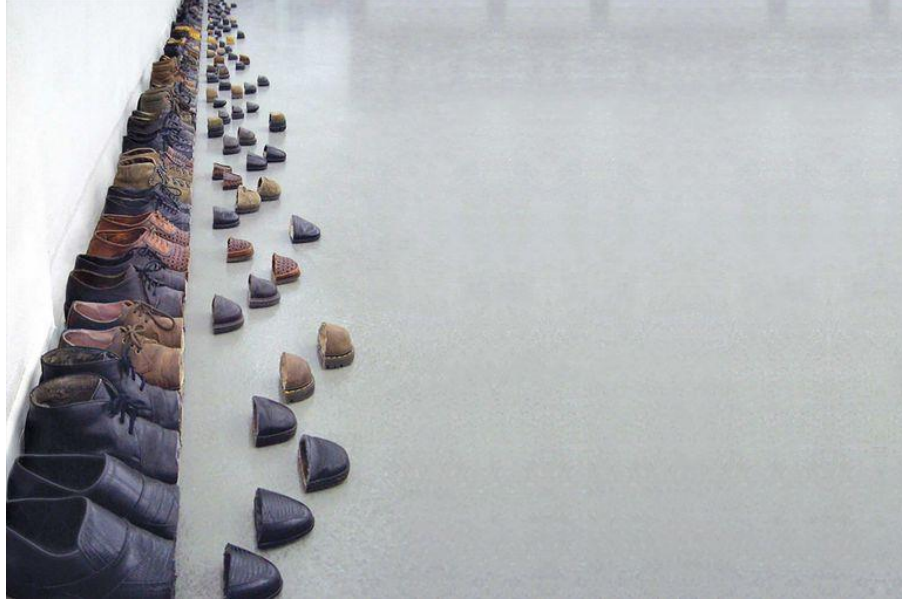


Resim 41. Lisa Milroy, Shoes, 1985

Kaynak: (http-49)

"Resim yaparak, tanıdık ve yabancı, sıradan ve sıra dışı arasındaki dengeyi keşfedebilir veya dengeleyebilirim. Benim için önemli bir resim, 1986'da çizdiğim Ayakkabılardır- farklı pozisyonlarda sunulan ve tuval boyunca bir ızgara şeklinde düzenlenmiş on iki çift siyah ayakkabı. Bu siyah ayakkabı zaman içinde beni takip etti ve yıllar içinde sayısız resimde belirdi. Ayakkabının siyahı ve ona eşlik eden siyah gölge: Zihnimde, her biri resim yapma eylemiyle birbirine bağlanan farklı, ayrı bir deneyim sunar. Ayakkabı elle tutulur, gerçek, sıradandır; gölge ima edilir, hissedilir, gizemlidir. Bu ilişki, bir ayakkabının siyahı bir olumsuzluk, bir boşluk gibi davrandığında ve gölge bir işaret olarak gerçekçi bir şekilde okunduğunda tersine çevrilebilir (http-50)."

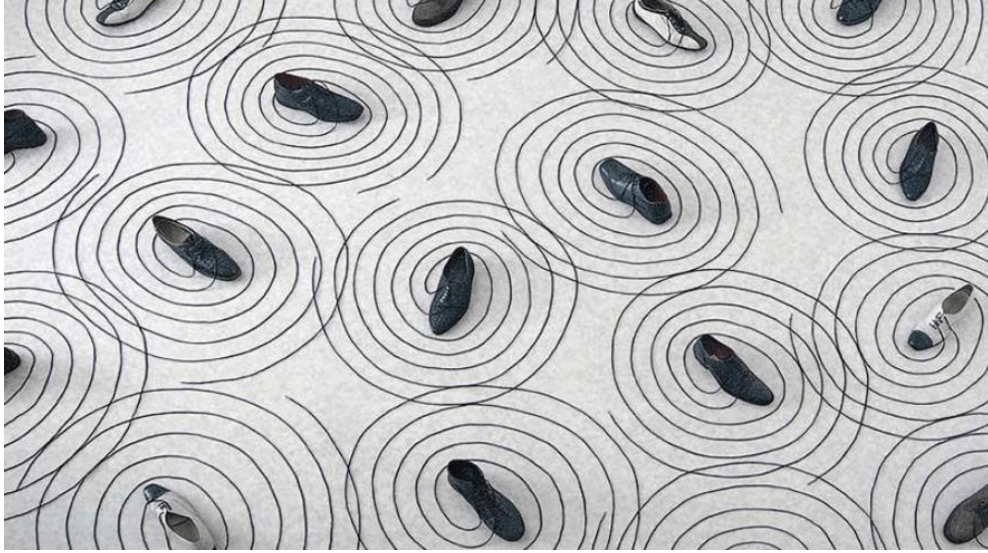
Eserlerinde ayakkabı kullanan bir diğer sanatçı ise Şakir Gökçebağ'dır. Sanatçı eserlerinde sıradan nesnelere kullanmaktadır. "Misafirler II" adlı eserinde olduğu gibi hazır nesnelere doğrudan değil müdahale ederek ve değiştirerek kullanmaktadır. Gökçebağ'ın "Misafirler II" ve "Ortak Alan" adlı eserlerinde Lisa Milroy'un aksine erkek ayakkabıları kullanılmaktadır.



Resim 42. Şakir Gökçebağ, Misafirler II, 2004

Kaynak: (<http-51>)

Sanatçı bu eserinde göç kavramına değinmektedir. “Ayakkabıların sahipleri gidecektir fakat bu bir tür gidememe halidir. Çünkü vedalaşılan yer vatandır ve giden kişiler birer göçmendir.” Ayakkabıların kesilen uçları göçtükleri yani misafir oldukları yerden geri döndüklerinde artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını simgelemektedir (Çalışkan, 2021, s. 2815).



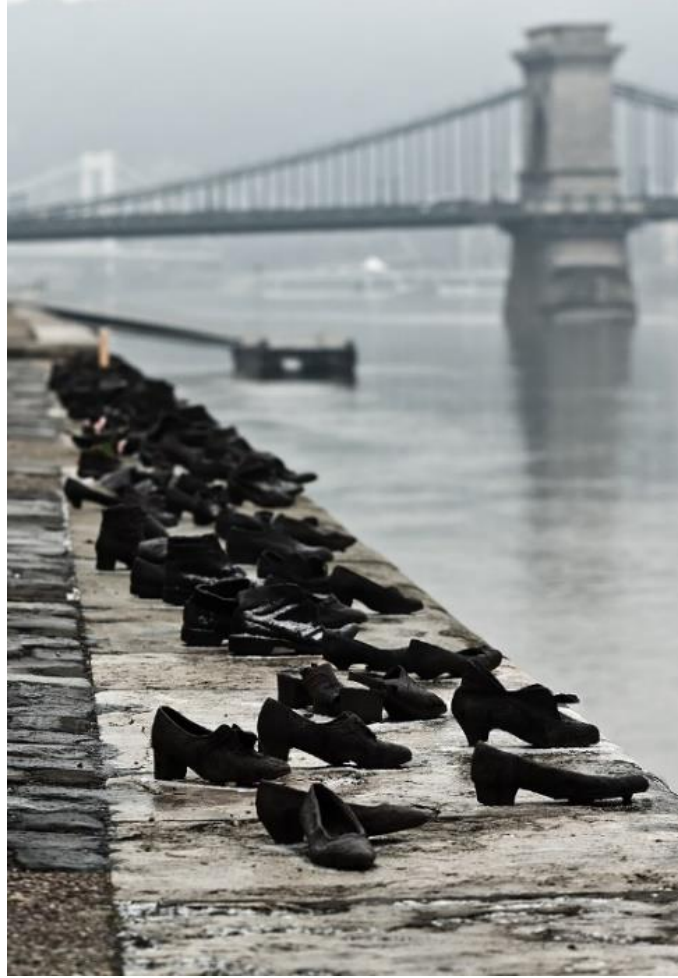
Resim 43. Şakir Gökçebağ, ‘Ortak Alan’, 2006

Kaynak: (<http-52>)

Sanatçı “Ortak Alan” adlı eserinde ise ayakkabılar, spiral bir şekilde bağcıklar ile çevrilidir ve ayakkabılar bunların tam ortasında bulunmaktadır. Eserin adından dolayı bu

ayakkabıların kişisel alanları simgelediği düşünülebilir. Birçok ayakkabı ortak bir alandadır ve her birinin bireysel alanları vardır. Her biri etrafındakinin kişisel alanına girmektedir.

Ayakkabılar ile ilgili eser üreten bir diğer sanatçılar ise Gyula Pauer ve Can Toygar'dır. Sanatçılar "Tuna Ayakkabıları" adlı enstalasyonda Tuna Nehri kıyısına zemine sabitlenmiş demir ayakkabılar yerleştirmişlerdir. Bu bir soykırım anıtıdır. Ayakkabılar tek tip değildir. Kadın, çocuk ve erkek ayakkabıları bulunmaktadır.



Resim 44. Gyula Pauer ve Can Togay, Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar, 2005

Kaynak: (<http-53>)

Pauer ve Togay, 2. Dünya Savaşı sırasında Tuna Nehri kıyısında yirmi bin Yahudi'nin katledilmelerini, toplamda altmış çift demirden yapılmış ayakkabıyı Tuna Nehrinin kıyısına yerleştirerek anlatmaktadırlar (Sevinç, 2019, s. 145).

"Milisler, kurbanları ayakkabılarını çıkartarak Tuna Nehri'ne atlamaya zorlamış ve nehre atlayanları vurarak infaz etmişlerdir. Ölen kurbanlardan artakalan ayakkabılar, insanlık tarihinin bu büyük trajedisinin sonrasında, katliamın bir anısı olarak Tuna Nehri'nin kıyısında metrelerce uzanmıştır (Sevinç, 2019, s. 145)."



Resim 45. Gyula Pauer ve Can Togay, Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar, 2005

Kaynak: (http-54)

Sanatçıların seçtiği materyalin demir olması ve zamanla küflenip değişime uğraması ölümü simgelemektedir.

Ai Weiwei'nin "Mültecilerden Geriye Kalanlar" adlı enstalasyonunda mültecilerin giydiği kıyafetleri sergilemiştir. Bu serginin bir bölümünde sadece ayakkabılardan oluşmaktadır.

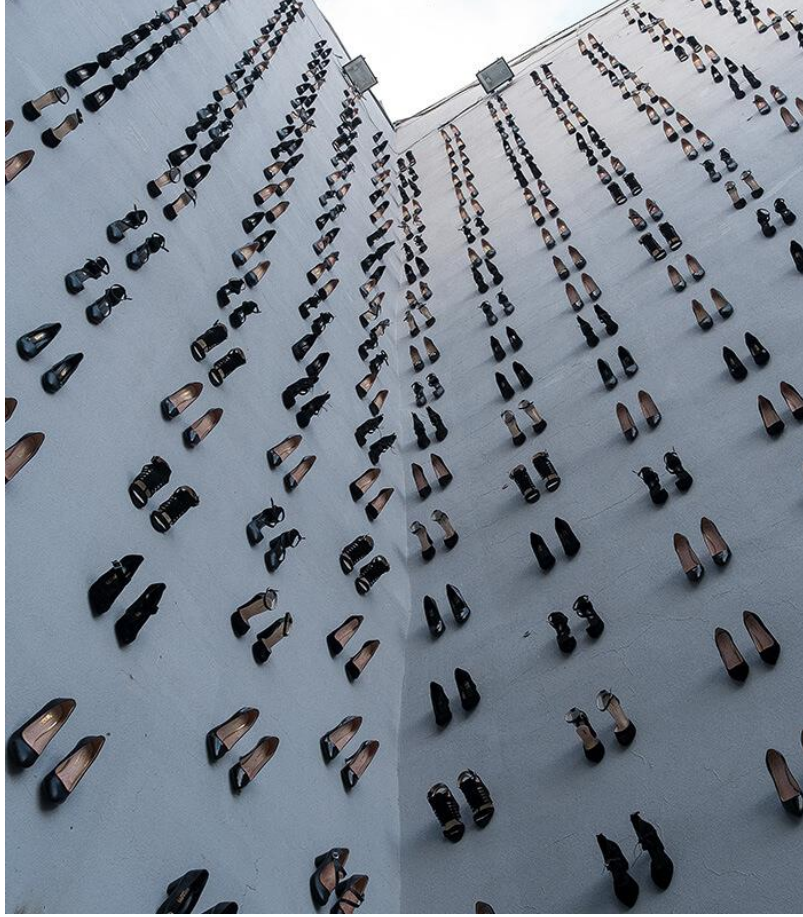


Resim 46. Ai Weiwei, "Mültecilerden Geriye Kalanlar", 2018

Kaynak: (http-55)

Makedonya'ya sınırında bulunan, terkedilmiş kampta 2.046 adet mültecilere ait kıyafet bulunmuş, sanatçı kıyafetleri yıkatmış ve temiz bir şekilde sergilemiştir. "Sanatçı, "Acı gerçekler kanıt görevi görebilir ve bizi bu koşullar üzerinde düşünmeye sevk edebilir. Bu, birçok insanın görmeyi reddettiği veya çarpıtmaya veya görmezden gelmeye çalıştığı bir durumdur" diyor (http-56)."

Ayakkabı ile ilgili eser üreten bir diğer sanatçı ise Vahit Tuna'dır. Tuna'nın "İsimsiz" adlı çalışmasında iki duvara yan yana kadın ayakkabıları yerleştirilmiştir.



Resim 47. Vahit Tuna, "İsimsiz",2018

Kaynak: (http-57)

Sanatçı Türkiye'de gerçekleşen kadın cinayetlerine dikkat çekmek için 440 çift ayakkabı sergilemiştir. 440 çift ayakkabı olmasının nedeni Türkiye'de 2018 yılında erkekler tarafından öldürülen kadın sayısını belirtmek içindir. "Ölen kişilerin ayakkabılarının evlerinin kapısının önüne bırakılması geleneğine de işaret eden bu çalışma, kadına yönelik şiddetin hafızasını tutarak sokağa taşıyor; kamusal bir tartışma ve bilinçlenme için bir aracı olma görevini üstleniyor (Http-58)."

Birçok sanatçı farklı konuları anlatmak için ayakkabı ile ilgili eserler üretmektedirler. Bu farklı konuları ele alırken, sıradan bir nesne olan ayakkabıyı kullanmaktadırlar.

2.2.1.4. Tüketim Nesneleri

Sandalye, yatak ve ayakkabı nesnesinden farklı olarak tüketim nesneleri başlığı altında yenilerek ve içilerek tüketilen nesnelere odaklanılmış eserler seçilmiştir.

Cansız nesne ya da nesnelere oluşan natürmort resimler, terimin İngilizce karşılığı olan “still life” terimini oluşturan still: durağan ve life: yaşam kelimeleri resmin gündelik hayat ile olan ilişkisini ortaya çıkartır. Natürmort resimlerinde bir araya gelen nesnelere doğal ve günlük yaşam içerisinde ve herhangi bir yemek masasında rastlanabilir olması onları janr resimleri sınıfında tanımlamamıza yardımcı olur (Aldoğan, 2021, s.358).

Günlük yaşam içerisinde ve herhangi bir yemek masasında rastlanabilir olması o nesnelere sıradan olarak görmemizi sağlar. Gündelik hayatın sıradan yemek ve içmek nesnelere Barok dönemde Hollandalı sanatçıların eserlerinde görmek mümkündür.

Hollandalı ressam Floris Claesz van Dijck’in “Peynirli Natürmort” adlı eseri 17.yy da Hollanda’da yaşayan herhangi bir insanın evindeki yemek masasıdır.



Resim 48. Floris Claesz van Dijck, Peynirli Natürmort, A.Ü.Y.B, 82.5x111.4 cm, 1615

Kaynak: (<http-59>)

Barok sanat ile gündelik olana, gündelik ile birlikte sıradan olana odaklanan resimler empresyonist natürmortlarda belirir. Ancak yemek ve içmek üzerinden tüketimi merkeze alarak nesnelere odaklanan çalışmaları Pop Art’ta görmek mümkündür. Daha çok tüketim kültürüne dayanan Pop Art’ın Rauschenberg, Johns ve Warhol gibi sanatçıları Pop Art’ın tüketim

kültürüne dayanan doğası çerçevesinde eserler üretmişlerdir. Pop art sanatçıları çevrelerinde gördüklerini belgelemişlerdir.

“Pop ’Art’ın saf ve basit nesnelere açılarak bir nesne-dünyayı tersyüz ettiği kabul edilebilir... Pop’a kadar tüm sanat “derinliğine” bir dünya görüşü üstüne kurulmuşken, Pop göstergelerin bir içkin düzeniyle türdeş; bu göstergelerin sanayisel ve seri halindeki üretimiyle ve dolayısıyla tüm çevrenin yapay, kurulmuş düzeniyle türdeş olmak, şeylerin bu yeni düzeninin uzamdaki doygunluğu kadar kültürelleşmiş soyutlamasıyla da türdeş olmak istiyor... Pop, sıradanın sanatı olmak istiyor... Nesne sadece kullanımda, bir işe yaradığı anda sıradandır. Gösterge haline geldiği, gösterdiği anda nesne sıradan olmaktan çıkar: Oysa, çağdaş nesnenin “hakikat ’inin artık bir işe yaramak değil, göstermek olduğunu, araç olarak değil, ama gösterge olarak güdümlenme olduğunu gördük. Ve en iyi durumda bu nesneyi bize böyle göstermek Pop’un başarısıdır (Baudrillard, 2021, s.143-148).”

Bu sanatçılar arasında Jasper Johns genelde çok tanınan ama ilk bakışta fark etmediğimiz gündelik nesnelere (bayrak) seçerek, dünyevi olanı yeniden incelenmesini ve içinde yaşanan dünyaya dikkat edilmesine zorlamaktadır (Gompertz, 2013, s.251-252). Ancak bayrak çalışması sıradan malzemeyle (gazete kâğıdı) yapılmış bir resim olsa da anlamı ve temsili büyük olduğundan sıradanlıktan uzak bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ancak Johns’un Boyanmış Bronz adlı çalışması sıradan bir nesneye ve nesnenin kendisine odaklanır.



Resim 49. Jasper Johns, Boyanmış Bronz, 4 x 20.3 x 12.1 cm, 1960

Kaynak: ([http-60](http://60))

Bira kutularının üzerindeki etiketler resimsel bir etki ile yapılmışlardır. Yakından bakıldığında markette satılan bira kutularından olmadıkları belirgindir. Johns bira kutuları ile yolları zamanla ayrılan eski ev arkadaşı Rauschenberg'i simgelemektedir. Kutulardan birisi Johns, diğeri Rauschenberg'dir. Bir tanesinin üzerinde Rauschenberg'in taşındığı Florida yazısı bulunmaktadır (Fineberg, 2014, s.201).

Eserlerinde tüketim nesnelere kullanan bir diğeri sanatçı ise Claes Oldenburg'dur. Oldenburg eserlerinde sıradan tüketim nesnelere ele almaktadır. İlk başlarda alçıdan, sert, dokulu ve renkli eserler üretirken daha sonraları yumuşak ve boyut olarak büyük eserler üretmiştir.

Oldenburg 1961 yılında "Dükân" (The Store) adlı dükkanını açmıştır. Sanatçının çalışmaları renkli ve dokulu bir şekilde alçıdan yapılmıştır (Fineberg, 2014, s.188).



Resim 50. Claes Oldenburg, Dükân (The Store), 1961

Kaynak: ([http-61](http://61))

Dükânda Oldenburg tarafından üretilmiş; ışıl ışıl, renkli, enamelle boyanmış ve alçıdan yapılmış birçok ürün bulunmaktadır. Hamburgerlerden, tenis ayakkabılarına, gömlekravat kombinasyonlarından, Pepsi sembollerinin rölyeflerine kadar birçok ürün ile ağzına kadar dolu olan bu dükânda lezzetli bir bayağılık ve samimiyet hakimdir (Fineberg, 2014,

s.188). Oldenburg “Dükkân” dan sonra sert ve alçıdan olmayan yumuşak heykeller yapmaya başlamıştır. Bu yumuşak heykelleri büyük boyutlarda yapıp sergilemiştir.



Resim 51. Claes Oldenburg, Moda Turta (Pie a La Mode), 1962

Kaynak: (<http-62>)

Sanatçı bir araba galerisi gördükten sonra arabaların buldukları alanı kaplama şekillerinden hoşlanmış ve büyük boyutlu eserler üretmeye başlamıştır. Eserini büyüterek araba boyutuna getirmiştir. Çalışmalarını mukavva, sünger ya da yastık pamuğu ile doldurduğu brandalardan ve sentetik kumaştan üretmektedir. Galeride 2 metre 75 cm boyutunda kek, 3 metreden daha uzun bir dondurma külahı ve çapı 2 metre olan bir hamburger sergilemiştir. (Fineberg, 2014, s.189)



Resim 52. Claes Oldenburg, Floor Burger, 1962

Kaynak: (<http-63>)

Resim 53. Claes Oldenburg, Floor Cake, 1962

Kaynak: (<http-64>)

Sanatçı farklı materyaller ve boyutlardan birden çok sıradan ve herkesin bildiği, tükettiği nesnelere çalışmalarının konusu haline getirmiş ve sergilemiştir.

Nesnenin kendisine odaklanan bir diğer sanatçı ise Andy Warhol'dur. Andy Warhol, tüketim ürünlerini kullanan en bilindik sanatçılardan birisidir. Sıradan nesneyi sanat eseri olarak ele almış ve eserleriyle bunu bir üst seviyeye çıkarmıştır.

Warhol'da tıpkı, Johns ve Rauschenberg gibi tüketim nesnelere odaklanmış ve tüketim nesnelere işinin bir parçası yapmak yerine tıpkı Johns gibi tüketim nesnelere eserinin tek motifi haline getirmiştir.

Örneğin Coca Cola markasını ve şişesini işlerinde kullanan diğer sanatçıların aksine, Warhol, Coca Cola adlı çalışmada şişeyi basitleştirerek bir grafik temsile dönüştürmüş ve yanına da markanın logosunu koymuştur. Warhol'un çalışması sanki bir dergiden kesilmiş ve büyütülmüş bir şekilde yerleştirilmiştir (Gompertz, 2013, s.256).



Resim 54. Andy Warhol, Coca Cola (3) 1962, 176.2 x 137.2

Kaynak: (<http-65>)

Resim 55. Andy Warhol, 3 Cola Şişesi, 1962

Kaynak: (<http-66>)

“En zengin tüketicilerin temelde fakir tüketicilerle aynı şeyleri satın alması geleneğini Amerika'nın başlatmış olmasıdır. TV izliyor olabilirsiniz ve Coca-Cola'yı görürsünüz ve bilirsiniz ki Başkan kola içiyor, Liz Taylor kola içiyor ve düşünün bir siz de kola içebilirsiniz... Tüm kolalar aynıdır ve tüm kolalar güzeldir (Akt. Fineberg, 2014, s.242).”

Warhol Coca Cola dan sonra sıradan ve daha değersiz bir motif arayışındadır. Sanatçı, annesi ile öğle yemeği yerken masada son yirmi yıldır yediği Campbell çorbası konservesini

fark etmiştir ve çorba konservesini otuz iki ayrı tuvale yaparak sergilemiştir (Gompertz, 2013, s.256).

Warhol 1962’de otuz iki resimlik Campbell çorba konserveleri sergisini açmıştır. Her biri başka Campbell çorbasını betimleyen 32 adet tuvalden oluşan bu sergide galeri sahibi Irving Blum 32 adet resmi sanki hala market raflarındaymış gibi asmış, eserlerin altına da derin olmayan bir raf yerleştirmiştir. Blum seriyi toplu olarak görmekten hoşlanmış ve “toplamın parçalardan daha değerli olduğuna kanaat getirmişti” (Gompertz, 2013, s.257).



Resim 56. Andy Warhol, Campbell'in Çorba Konserveleri, Tuval Üzerine Sentetik Polimer Boya, 50,8x40, 6 cm'lik Tuval, 1962

Kaynak: (<http://67>)

Warhol, Campbell çorba konservesi çalışması gibi, Heinz marka sos şişeleri ve Brillo kutuları, gibi seri üretim işler yapmıştır. Brillo kutularını markette satılan asıl tüketim nesnesinden ayıran tek şey sanat yapıtı olmalarıdır.



Resim 57. Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1968

Kaynak: (http-68)

Resim 58. Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1969

Kaynak: (http-69)

Bu sıradan ve gündelik nesnelere sanat eserine çevirme fikri Duchamp'la başlamış olsa da, Andy Warhol bunu bir adım ileriye taşımıştır. Duchamp'tan farklı olarak Warhol her şeyi çoğaltıp kopyalamaktadır (Yılmaz, 2013, s.258). Herkesin ulaşabileceği market raflarında her zaman görülebilen sıradan ve gündelik nesnelere çalışmalarına konu edinmiş ve bu çalışmalarını yüzlerce kez çoğaltarak sanat eserinin biricikliğini yok etmiştir. Elvis Presley, Marilyn Monroe gibi ünlü isimlerin portrelerini de ipek baskı yöntemiyle yüzlerce kez çoğaltmış ve sıradanlaştırıp sanat eserine dönüştürmüştür. Böylece “Warhol’dan sonra sıradan yeni kutsal, tüketim yeni ruhani, profan yeni yüce, kitsch sanatın bir parçası, Marilyn ise modern dünyada çağın yeni Meryem anası (Graf, 2023, s.126)” olmuştur.

Feliz Gonzalez-Torres, 1990 ve 1993 yılları arasında ürettiği “İsimsiz” adlı toplamda on dokuz adet olan çalışmalarını AIDS’ten kaybettiği partnerine ithafen oluşturmuştur. Sanatçının yaptığı “İsimsiz” adlı çalışmada tüketim ürünü olan şekerler kullanılmıştır. Bu şekerler tüketim ürünü olmanın ötesinde bir insan bedenini simgelemek için kullanılmıştır.

Küba doğumlu Amerikalı sanatçı Felix Gonzalez-Torres genel olarak çalışmalarında izleyiciyi sanatın merkezine koyan çalışmalar yapmaktadır. Gonzalez-Torres’in eserleri genellikle paylaşılabilir unsurlara dolu; örneğin şekerlerin alınması ya da posterlerin dağıtılması gibi. Bu yaklaşım bir yandan izleyicilere eserin bir parçası olmasını sağlamakta;

diğer bir yandan ise eserin işlediği tema ile duygusal bir bağ kurma ve sorumluluk alma fırsatı sunmaktadır (Godfrey, 2024, s.120-122).

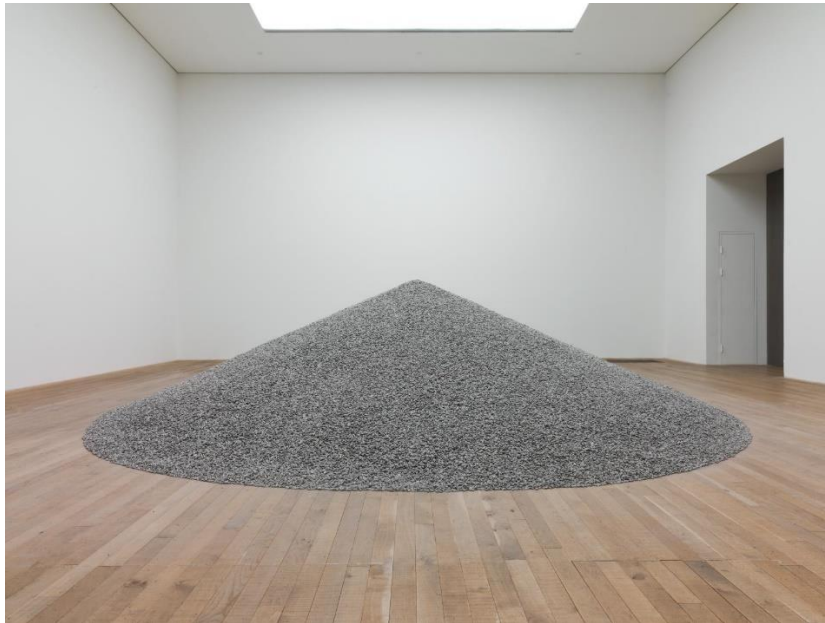


Resim 59. Felix Gonzalez-Torres “İsimsiz” 1990

Resim 60. Felix Gonzalez-Torres “İsimsiz” 1991

Kaynak: (http-70)

Sanatçı partnerinin AIDS olduğu dönemde kullandığı ilaçlara benzediği için şeker kullanmıştır. Bu şeker yığınları toplamda yetişkin bir erkeğin kilosu kadardır. İzleyiciler isterlerse bu şeker yığınının alabilmektelerdir. Sergi alanına gelen izleyiciler şekerlerden aldıkça yığın azalmaktadır ve partnerinin hastalığıyla beraber kaybettiği kiloları ve zamanla şeker yığını gibi erimesini simgelemektedir (An, Cerasi, 2021, s.48).



Resim 61. Ai Weiwei, Sunflower Seeds, 2010

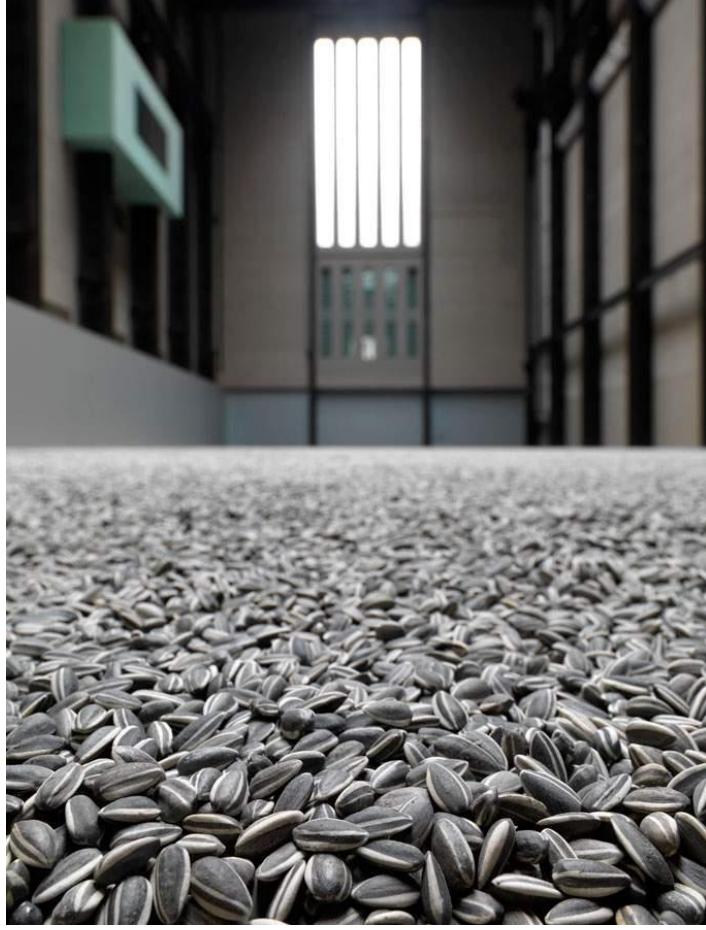
Kaynak: (http-71)

Ai Weiwei, ülkesinde ve dünyada olan olaylara karşı eleştirilerini eserlerinde ifade etmektedir. Sanatçının “Sunflower Seeds” (Ay Çekirdekleri) adlı eserinde milyonlarca küçük parçadan oluşan porselen ay çekirdekleri bulunmaktadır.

Seri üretimi bir nesneden çok seri üretimi kavramsal olarak ele alan sanatçı ise Ai Weiwei'nin 2010 yılında Tate Modern'in Hall salonunu 100 bin porselen ayçiçeği çekirdeğiyle doldurulması gösterilebilir. Toplu olarak bakıldığında tek bir gri mekân oluşturan çekirdekleri elinize aldığımızda her birinin elle boyandığını ve seri üretim olan bir nesne gibi tek düze değil hepsinin birbirlerinden farklı olduğu görülmektedir. Sanatçı kalabalık Çin nüfusuna gönderme yapan bu çalışmada “tüm dünya vatandaşlarının düşüncesizce üzerinde gezinilebilecek tek bir kitle olmadığını ancak kendi umutları ve gereksinimleri olan tek tek insanların birlikteliği olduğunu anımsatıyordu” (Gompertz, 2022, s.258-259).

Ay çekirdekleri sanatçının en bilindik eserlerinden birisidir. Bu el yapımı porselen ay çekirdekleri Çin'in Jingdezhen şehrinde 1600'den fazla zanaatkâr tarafından, iki buçuk yıldan fazla bir sürede üretilmişlerdir. Sanatçı izleyiciyle direkt olarak etkileşime geçmeyi hedeflemektedir. Sergiyi dolaşırken çekirdekler tutulabilir, ısırılabilir veya üzerinde yürüne bilmektedir. Sanatçı gerçek çekirdek kullanmak yerine porselen çekirdek kullanmasının nedeni ise uzun yıllar süren üretim sürecine dikkat çekmek ve insan emeğiyle yapılan tek tipleşmiş üretim sürecine odaklanmaktır. Sadece serginin açılışıyla beraber değil üretim süreci de serginin bir parçası haline gelmektedir. Eserin sembolik bir yanı da vardır. Kültür Devriminde aç insanlar için ay çekirdeği güvenilir bir besin haline gelmiştir. (Özgüven, Arslan, 2023, s.129-131)

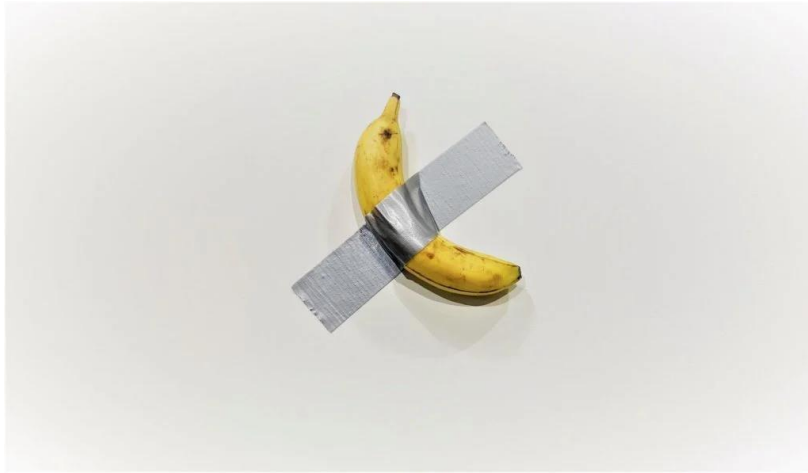
“Yerleştirme, sanatçının yapıtlarında sahicilik, bireyin toplumdaki rolü, kültürel ve iktisadi alışverişin jeopolitiği gibi yinelenen konuları içermektedir. Ayçiçeği Çekirdekleri, Mao Zedong'u güneş, yurttaşları da ona doğru dönmüş ayçiçekleri olarak betimleyen Çin Kültür Devrimi propaganda posterlerini anımsatmaktadır (Avcı, Uslu, 2018, s.25).”



Resim 62. Ai Weiwei, Sunflower Seeds, 2010

Kaynak: (<http-72>)

Güncel olarak tüketim nesnesinin kullanıldığı bir diğer çalışma ise Maurizio Cattelan'ın 2019 yılında yaptığı "Komedyen" isimli çalışmasıdır. Bu enstalasyonda duvara bir bant ile muz yapıştırılmıştır.



Resim 63. Maurizio Cattelan, Komedyen, 2019

Kaynak: (<http-73>)

120 bin dolara satılan bu eser sosyal medyada gündeme gelmiş ve sanat olup olmadığı birçok platformda tartışılmıştır. Daha sonra bir performans sanatçısı olan David Datuna sergi salonundaki “Komedyen” adlı eseri yemiş ve yerine başka bir muz yerleştirmiştir. Performans sanatçısının bu eyleminden sonra muz daha yüksek bir fiyatta satışa sunulmuştur (Aslan, Eryılmaz, 2020, s.4543-4544).

“Hiçbir el emeğinin uygulanmadığı ve sıradan bir şeyin sanat olarak izleyiciye sunulması ve pazarlanması, konuşulması ve büyük çapta tepki görmesi aynı zamanda onun daha fazla ‘değerli’ hale gelmesine sebep olmuştur (Aslan, Eryılmaz, 2020, s.4543-4544).”

Oradaki muzun doğası gereği düzenli olarak değiştirilmesi gerektiği düşünüldüğünde orada çalışan işçi belki de muzunu düzenli olarak yiyip yerine yenisini koymaktadır. “Komedyen” isimli eserdeki muzunu başka bir sanatçı yediğinde fiyatı artıp yeniden satışa konulurken bunu sergi salonunda çalışan bir işçi yaptığında hiçbir şey olmamaktadır. Aslında bakıldığında o muzunu sanat eseri statüsüne koyan tek şey bunu bir sanatçının yapmış olmasıdır. Bir nevi aslında sanatçı kendi itibarını sergilemektedir.

Bu noktada da sıradanlık kavramının hemen hemen tüm katmanlarıyla karşılaşıyoruz. Rutin, tekrar, yaratıcı olmayan...vb. gibi.

2.2.2. Sıradan Eylemler

Sıradan eylemler başlığı altında; yürümek, uyumak, oturmak ve yeme-içme, gibi temel eylemler ele alınmıştır. Bu eylemler aynı zamanda sıradan nesnelere birebir ilişkide olan eylemlerdir. Bu bağlamdan aynı nesne başlığında ele alındığı gibi direkt eylemi merkeze alan çalışmalar seçilmiştir.

2.2.2.1. Oturmak

Bir eylem olarak oturmak TDK’ye göre “Vücudun belden yukarısı dik duracak biçimde ağırlığı kaba etlere vererek bir yere yerleşmek” olarak tanımlanmaktadır.

Bir yere yerleşilen eylemde o yer bazen bir sandalye, bazen bir koltuk, bazen bir toprak, bir zemindir. Ancak oturmak Ernesto L. Francalanci’nin Nesnelere Estetiği kitabında bahsettiği gibi; oturmak bazen geleneksel olarak yerleşik yapıya atfeder. Ya da oturmuş olmayı geçici ve anlık olarak sabit olmak olarak tanımlar. Belki de tam tersi bir

kalıcılık ve güç göstergesi olarak da. Diğer bir yandan iletişim kurmanın, konuşmanın, etkileşimin bir parçasıdır. Dinlemeyi, öğrenmeyi ve öğretmeyi de içine almaktadır (Francalanci, 2012, s.85-87).

Ve tüm bu çağrışımlar sanat tarihinde farklı eserlerde karşımıza çıkar. Sayısız portrede oturmak ve güç birleşir. Papa ya da kral portrelerinde kişi tüm ihtişamıyla oturur. Taht ya da sandalye ona eşlik eder. Oturan kişi sıradan değildir, bir gücü temsil eder. Güç kavramı ise sıradanlıktan uzak bir kavramdır ama eylemin kendisi sıradan olarak var olur. Kral portreleri ile birleşen oturma eylemi Ernesto L. Francalanci'nin oturma eyleminin kalıcılık ve güç göstergesi tanımıyla birleşir. Çoğu resimde ise oturarak poz veren figürler görülmektedir. Bu resimlerin amacı oturan bir insanı çizmek olmasa da resimlerde bir oturma eylemi görülmektedir. David Hockney'in "Ailem" adlı eserinde olduğu gibi sanatçının annesi ve babası poz vermektedirler ama bu pozunu sıradan bir eylem olan oturmak ile yapmaktadırlar.

Bu oturma ve güç ilişkisini Diego Velazquez'un "Papa X Innocent" adlı eserinde bir arada görebiliriz. Barok akımının İspanyol temsilci Diego Velazquez, 1650 yılında Roma'ya giderek Papa X'in portresini resmetmiştir. Papa'nın Velazquez'den portresini yapmasını istemesi, sanatçının İspanya'da portre uzmanı olarak bilinmesinden kaynaklanmaktadır (Öndin, 2020, s.408-409).



Resim 64. Diego Velazquez, Papa X Innocent, 141 x 119 cm, TÜYB, 1650

Kaynak: (<http-74>)

Frida Kahlo'da karşımıza çıkan oturma eylemi, bilinç ve bilinçaltını yan yana getiren bir durumdur.

Kahlo "İki Frida" adlı eserinde yan yana oturan oto portresini yapmıştır. Eserde Kahlo'nun kıyafetleri farklıdır soldaki geleneksel Meksika kıyafetiyle sağdaki Avrupalı bir kıyafettir. Bunun nedeni de Kahlo'nun babasının Alman annesinin ise Meksikalı olmasından kaynaklıdır (Dickerson, 2021, s.289).



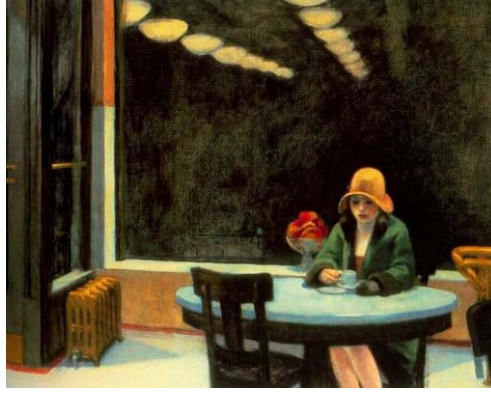
Resim 65. Frida Kahlo, İki Frida, T.Ü.Y.B., 173 x 173 cm, 1939

Kaynak: (http-75)

Resim 66. Frida Kahlo, Kırpık Saçlı Oto portre, T.Ü.Y.B., 40 x 27,9 cm, 1940

Kaynak: (http-76)

Sanatçının, oturmak üzerine olan bir diğer eseri ise kırpık saçlı oto portredir. Bu eserde eski eşi Diego'ya olan özlemini anlatmaktadır. Kendisini erkek kıyafetleriyle otururken betimleyen sanatçı, kendisini Diego'ya dönüştürmektedir. Eserin üst kısmında ise bir aşk şarkısının sözleri bulunmaktadır (Sadık, 2021, s.190).



Resim 67. Edward Hopper, Otomat, T.Ü.Y.B., 1927

Kaynak: (http-77)

Oturma eylemini eserlerinde sıkça kullandığına tanık olduğumuz bir diğer sanatçı ise Edward Hopper'dir. Hopper'ın eserlerindeki figürler sıradan bir insan olarak sıradan mekanlarda oturmaktadırlar. Hopper, “günlük yaşamı konu alan eserleri aracılığıyla modern toplumları ve bu toplumların gelişimi karşısında insanların yaşam biçimlerindeki kaçınılmaz değişimleri de resmetmiştir (Aldoğan, 2019, s.244).”

Edward Hopper, eserlerinde Amerika'nın karanlık yüzünü göstermektedir. Barlarda, otellerde, kafelerde oturan veya duran yalnız ve karamsar figürler resmetmektedir. Eserlerinde melankolik bir hava bulunur (Graf, 2023, s.100).

“Resimdeki öğelere bakıldığında; acelesi olan bir kadın, yalnızlık vurgusu ve otomat adı verilen mekanik bir kafeterya öne çıkmaktadır. Bu üç öğenin doğrudan 1900'lerin Amerika'sını ve modern hayatı tarif ettiği açıktır. Bu sebeple sanatçının bu çalışması modern hayatın gelişimiyle yeni bir boyut kazanan makine-insan ilişkisi ve bu ilişkinin sonuçlarını anlatır (Aldoğan, 2019, s.247).”



Resim 68. Edward Hopper, C kompartmanı, T.Ü.Y.B., 1938

Kaynak: (http-78)

Hopper'ın C kompartmanı adlı tablosunda ise seçilen mekân bir trenin kompartmanıdır. Hopper bu çalışmasında da bir iç mekandaki oturma eylemine odaklanır. Hareket halindeki bir trende de yalnız bir figür kitap okumaktadır.

Oturma eylemini sıradan bir eylem olmanın ötesinde bir güç ve iktidar söylemi olarak gösteren Velasquez'in Papa resminin aksine o gücün ters yüz olduğuna; Francis Bacon'un "Papa Innocent X" isimli resminde tanık oluruz. Francis Bacon Velazquez'in papa resminden yola çıkarak ürettiği "Papa Innocent X", resminde, papa gücü temsil etmekten çok sanki gücünü kaybetmiş ve bu yüzden de büyük bir dehşet içinde olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 69. Francis Bacon, "Papa Innocent X", 153 x 118 cm, TÛYB, 1953

Kaynak: (<http-79>)

Bacon, bu resimleri açıklayamayacağını ve bu resimleri iç güdüsel olarak meydana getirdiğinden bahsetmektedir. Velazquez'in "Papa X. Innocent" eserini korkunç bir şekilde resmetmiştir (Fineberg, 2014, s.137).

Bacon'unun eserinde altından bir tahtta oturuyor gibi gözükün papa dehşet içerisinde ve yok olmak üzere gibi gözükmektedir. Elektrikli sandalyede oturan bir mahkûma benzemektedir. Hem Velazquez'in hem de Bacon'unun bu eserlerinde oturan figür sıradan bir insan değildir ama sıradan bir eylem olan oturmayı gerçekleştirmektedir. Velazquez'in eserinde Papa'nın oturuşu gücü simgelerken, Bacon'unun resminde oturmak yok oluşu simgelemektedir.



Resim 70. David Hockney, Babamın Portresi, T.Ü.Y.B., 51×40 cm, 1955

Kaynak: (<http-80>)

Resim 71. David Hockney, Christopher Isherwood ve Don Bachardy, T.Ü.A.B., 212 x 303,5 cm, 1968

Kaynak: (<http-81>)

David Hockney sürekli arayış içinde olan ve farklı teknikler deneyen bir sanatçıdır. Bulduğu yerlerin mimari yapısına ve hava durumuna göre resimlerinde değişimler gözlenmektedir.

Sanatçının bulunduğu yerlere göre konu ve renk bakımından eserlerinde değişimler bulunmaktadır. Londra'nın kasvetli havası ve barok tarzı yapılarından uzaklaşıp Kaliforniya'nın modern ve minimalist yapılarını gören sanatçı buranın güneşli havasından sonra daha çok minimalist ve modern evler ve havuzları eserlerinde kullanmaya başlamıştır. Renk paleti ise değişim gösterip daha parlak ve renkli bir hal almıştır. Hockney gördüğü ve

yaşadığı dünyanın resimlerini yapmaktadır. Ama realist bir tarzla değil, hayal dünyasının ve hafızasının bir birleşimi olarak resmetmektedir (Graf, 2023, s.135-136).

“...Onlarca yıl boyunca resimlerinde en baskın halde görülecek olan konuyu da bulmuştur: Modern insanın gündelik yaşam deneyimlerinin yansımaları (Graf, 2023, s.136).”



Resim 72. David Hockney, Ailem, T.Ü.Y.B., 182,8x182,8 cm, 1977

Kaynak: (http-82)

Hokney, gündelik yaşama, gündelik yaşamın ev hallerine odaklanmakta ve kendi çevresindeki kişileri resmetmektedir. Annesi, babası ve arkadaşları Hokney'in eserlerinde sıradan bir günün sıradan eylemlerini en çok da oturma eylemini gerçekleştirirken karşımıza çıkmaktadırlar.

Kahlo, Hopper ve Hockney'in resimlerinde karşımıza çıkan oturma eylemi, Japon sanatçı Yoko Ono'nun çalışmasında ise bir performans olarak görülür. Ono'nun “Kesme işi” adlı performansının konusu ve amacı farklı olmasına rağmen bu performans sıradan eylemlerden birisi olan oturma eylemi ile gerçekleşmektedir.

Yoko Ono, “Kesme İş” adlı performansını ilk olarak 1964'te Tokyo'da gerçekleştirmiş daha sonra 1965'te New York, 1966'da Londra'da yeniden gerçekleştirmiştir (Fineberg, 2014, s.226).

Ono'nun bu performansında sanatçı donuk ve tepkisiz bir şekilde sahnede oturmaktadır. Sanatçının önünde bir makas vardır ve izleyiciler, sanatçının elbiselerinden birer parça kesmeye davet edilmektedirler. İzleyici ilk başlarda çekingen ve sakin bir şekilde kıyafetten

parçalar keserken, sanatçının tepkisizliğini gördükten sonra daha özgüvenli ve sert bir şekilde kesmeye devam etmişlerdir. Bu performansta sanatçının mahremiyetinin yok olduğu katılımcıların daha sadistçe davrandığı gözlenmektedir (Gompertz, 2022, 278).



Resim 73. Yoko Ono, Kesme işi, Performans, 1964

Kaynak: (http-83)

“Parça, gündelik ilişkilerin altında yatan cinsellik ve şiddet ile ilgili tedirgin edici bir apaçıklığa neden olur (Fineberg, 2014, s.226).”

Eserlerinde oturma eylemini resmeden bir diğer sanatçı ise Lucian Freud’dur. Genellikle iç mekânda bulunan oturan veya yatan figürler resmetmesiyle tanınmaktadır.

Freud’un resme başladığı dönemde yağlıboyaya ve eski ustalara karşı bir ön yargı bulunmaktadır. Buna rağmen Freud eski ustaları aratmayan bir yetenekle yağlıboyalarını

benzer bir şekilde yapmıştır. Yağlıboyaları yapım tarzı ise son derece moderndir. Bir anlamda eskiyi ve yeniği harmanlamaktadır (Yılmaz, 2013, s.418).



Resim 74. Lucian Freud, "Paddington İç Mekan Harry Diamond", T.Ü.Y.B., 71cm x 71cm, 1970

Kaynak: (<http>-84)

Resim 75. Lucian Freud, "Eli ve David", T.Ü.Y.B., 142.2cm x 116.8cm, 2005-2006

Kaynak: (<http>-85)

Bu eski ve yeniği harmanladığı resimlerinde ise daha çok oturan figürler karşımıza çıkar. Ev gibi özel ve kapalı mekânlarda oturan figürlerde, melankoli, depresyon gibi duygular hissedilir. Aslında kişinin/insanın evine, mahremine odaklanır.

Oturma eylemini gerçekleştiren bir diğer sanatçı ise Marina Abramoviç'dir. Abramoviç, performans sanatının dünyadaki önemli temsilcilerinden biridir. Abramoviç, resim eğitimi almış olmasına rağmen performans sanatına yönelmiştir. En bilindik performansları 1974 yılında gerçekleştirdiği "Rhythm" serileridir. Mehmet Yılmaz'ın (Yılmaz, 2012, s.269) Sanatın Günceli Güncelin Sanatı adlı kitabında bahsettiği gibi sanatçı, 70'lyli yıllardan itibaren gerçekleştirdiği performanslarda insanın fiziksel ve mental olarak sınırlarının zorlanmasına odaklanır. Yılmaz'ın Modernden Postmoderne Sanat adlı kitabında yer alan alıntıda Abramoviç kendini şu şekilde tanımlar:

"Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel sınırlarını deneyimlemektir... Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız... ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için

fiziksel zorlanma gerekliydi... Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formuydu (Akt. Yılmaz, 2013, s.375-376).”

Abramoviç'in “Sanatçı Aramızda” adlı performansında sanatçı bir sandalyede oturmuş ve kıpırdamadan performans sürecince orada kalmıştır. Karşısında ise boş bir sandalye bulunmakta ve sanatçının performansına eşlik etmek isteyen kişilerin oturması için orada bulunmaktadır. Sanatçı ve katılımcı arasındaki tek nesne boş bir masadır. Abramoviç bu performansında sıradan bir oturma eylemi ile insanın bedeninin ve zihninin sınırlarını test etmektedir.

Sanatçının karşısına oturmayı seçen kişilere sessiz bir şekilde kalmaları ve daha sonra sanatçının karşısında kaldıkları süre boyunca nasıl hissettiklerini ve deneyimlerini kâğıda aktarmaları istenmektedir. Katılımcılardan bazıları bu eylemi kışkırtıcı bulurken diğer katılımcılar kederli olduğunu düşünmüşlerdir (Wilson, 2015, s.14).



Resim 76. Marina Abramoviç, Sanatçı Aramızda, performans, 2009

Kaynak: (http-86)

Sanatçının bu performansında toplamda yedi yüz elli bin kişi karşısına oturmak için sırada beklemişlerdir. Bu performansı deneyimleyebilen kişiler için dokunaklı bir olayken, orada bulunmayan sadece fotoğraflarını gören kişiler için gösteriş yapmak olarak algılanmıştır (Godfrey, 2024, s.236).

Sıradan bir eylem olan oturmayı gerçekleştirmek için yedi yüz elli bin kişi neden beklemiştir? Çoğuna hiç sıra gelmemiştir ama bu kişiler yine de beklemişlerdir. Sıradan olan bu kişiler sıradan bir eylemi sanatçı ile yaparak belki de sıra dışı olmayı beklemektedirler.

Oturmak eylemini bir sanatçının performansın da gerçekleştirmek için bekleyen yedi yüz elli bin kişi, seçildiği anda sıradan olmaktan çıkmaktadır. Sıradan eylem seçme işi olduğu noktada sıradan olmaktan uzaklaşmaktadır.

2.2.2.2. Yürümek

Yürüme eylemi ise insanın en sıradan eylemlerinden birisidir. Dört ayaktan iki ayak üstüne çıkışın bir temsili olarak, bebeklikten emekleyerek yavaş yavaş yürümeyi öğrenmek gibi, yürümek bir evrimleşmenin göstergesi olarak birçok alanda karşımıza çıkmaktadır. Ancak sanat tarihinde yürümek ne mitolojik ne tarihsel bir durumu temsil etmediğinden çok da karşımıza çıkmamıştır. Çünkü tüm mitolojik ya da tarihsel sahneler her ne kadar harekete odaklansa da yürüme eylemine odaklanmaz. Empresyonizmde kente odaklanan sanatçıların çalışmalarında az da olsa karşımıza çıkar ama biz yürümeyi bir eylem olarak daha çok çağdaş sanat/postmodern teoriler bağlamında üretilmiş çalışmalarda görürüz.

Claude Monet'nin kent ile ilgili eserlerinde yürümek eylemi bulunmaktadır fakat sanatçı bunu sıradan bir eylem olma amacıyla değil daha çok kent meydanındaki hareketliliği göstermek için yapmaktadır.



Resim 77 Claude Monet, Capucines Bulvarı, T.Ü.Y.B., 80 x 60 cm, 1873

Kaynak: (http-87)

Claude Monet (1840) “Capucines Bulvarı” adlı eserinde kent yaşamının sıradan ve anlık bir görüntüsünü resmetmiştir. İzlenimcilik akımına isim verende aslında bu durumdur. Ressam an a odaklanır ve o andan izlenimi resmine aktarır. Resimlerdeki figürler hareket halindedirler ve yürüme eylemini gerçekleştirdikleri görülmektedir.

Bir diğer izlenimci sanatçı ise Gustave Caillebotte'dir. Sanatçı Paris'ten bir cadde görüntüsünü tuvale aktarmıştır. Sanatçının eserinde yürümek eylemini sıradan bir şekilde verme gibi bir derdi yoktur. Sanatçı sadece kentten bir görüntüyü resmetmiştir.



Resim 78. Gustave Caillebotte, Paris Caddesi, Yağmurlu Gün (Paris Street, Rainy Day), 1877, tuval üzerine yağlıboya, 212x276 cm.

Kaynak: (http-88)

Bir diğer yürüme eylemi üzerine eser üreten sanatçı Laurence Stephen Lowry'dir. Lowry, “Paydos Saati” adlı çalışması ile endüstriyel bir kente, o kentin sıradan olan herhangi bir gününe ve endüstriyel bir kentteki sıradan bir vardiya değişimine, sıradan bir eylem olan yürümek üzerinden yaklaşır.



Resim 79. Laurence Stephen Lowry, Paydos Saati, 40.5x51 cm, T.Ü.Y.B., 1964

Kaynak: (http-89)

“Kuzeybatı İngiltere’nin 20. yüzyıl kent hayatını yansıtan “Paydos Saati” isimli eseri, sokaklarında kalabalık gruplar halinde işçilerin yürüdüğü Manchester’ın banliyölerinden birini göstermektedir (Aldoğan, 2023 s.15).”

Claude Monet’nin bir kent manzarasındaki yürüme eyleminden, Gustave Caillebotte’in kentte yürüyerek dolaşan figürlerinden, Lowry’in işçi kentlerindeki yürüyen işçilerinden farklı olarak, yürüme eylemine, bütüncül bir mücadele, gösteriyi bozup ortadan kaldırma ve bir duruma müdahale olarak yaklaşan Sitüasyonist Enternasyonal’den bahsetmek gerekmektedir.

Sitüasyonist Enternasyonal 1957’de birkaç grubun birleşmesiyle oluşan politik ve sanatsal yönü olan bir gruptur. “Onları çevreleyen gelişmekte olan kapitalist dünyayı büyük ölçüde eleştiriyorlardı ve tüketim mallarının promosyonuna ve bu ürünlerin vaat ettiği yüksek hayat standardına karşı ciddi bir hoşnutsuzluk duyuyorlardı. Ana karakterlerinden biri olan guy debord insanlar arasındaki ilişkilere hükmeden ve toplumu onun müşterilerin biri haline getiren günlük hayat gösterisinin yerine geçen gösteri toplumu kavramını türetti (Erdoğan, 2008, s.34).”

En temel Sitüasyonist Enternasyonal üyeleri drive, detournement, psikocoğrafya gibi birçok farklı teoriler üretmişlerdir. Drive teorisi çeşitli ortamlar arasında hızlı bir geçiş tekniğidir ve oyunbaz-yapıcı bir tavır ve psikocoğrafik etkilerin farklılığını içerir. Dolayısıyla klasik yolculuk ya da gezinti kavramlarından epey farklıdır (Erdoğan, 2008, s.42).

Yürümek eylemi başıboş ve amaçsız bir şekilde dolaşma anlamını aldığıında, bu eylemi gerçekleştiren insanın yitip gitmesi kaçınılmazdır. Keşif ise tam burada başlamaktadır. Bu şekilde kaybolmak dalgınlığa neden olmaktadır. Dalgınlık halinde ise yürüme eylemini yapan kişi her şeyi ilk defa görür gibi olmakta ve bulunduğu çevre farklı bir şekilde biçimlenmeye başlamaktadır. Yürümek eylemi yapan kişiyi özgürleştirmektedir. Sitüasyonistler’in tarif ettiği “dérivé” kavramı ise bu tür bir yürüme türüdür (Köse, 2010, s. 43).

“Sitüasyonist dérivé’nin, bir tür sürüklenme, çeşitli atmosferlerden (dolayısıyla farklı ruhsal ve düşünsel durumlardan) aceleyle geçiş tekniği olarak tanımlanmasının bir nedeni de budur... Dérivé, bir flaneur etkinliğinden daha fazlasıdır; özünde “gezgin düşünür” olan flaneur yalnızca çevreyi gözlemler ve gözlemediği şeyler üzerine düşüncelere dalarken; Sitüasyonistler yaşama müdahil etmek suretiyle flaneur’ü dönüştürürler... Psikocoğrafik belirlenimi en aza indirmeyi amaçlayan böylesi bir gezinti, Debord’un deyimiyile, “temel sitüasyonist uygulamalardan biri”dir (Köse, 2010, s. 43).”

Richard Long 1945 yılında İngiltere’de doğmuştur. Fotoğrafçı, ressam ve arazi sanatçısıdır. Yaşamı boyunca eserlerini yürümek üzerine yapmıştır. Sanatçı yürüme eylemiyle dünya üzerinde bir iz bırakmaktadır.



Resim 80. Richard Long, Yürüyerek yapılmış bir çizgi, fotoğraf, 1967

Kaynak: (<http-90>)

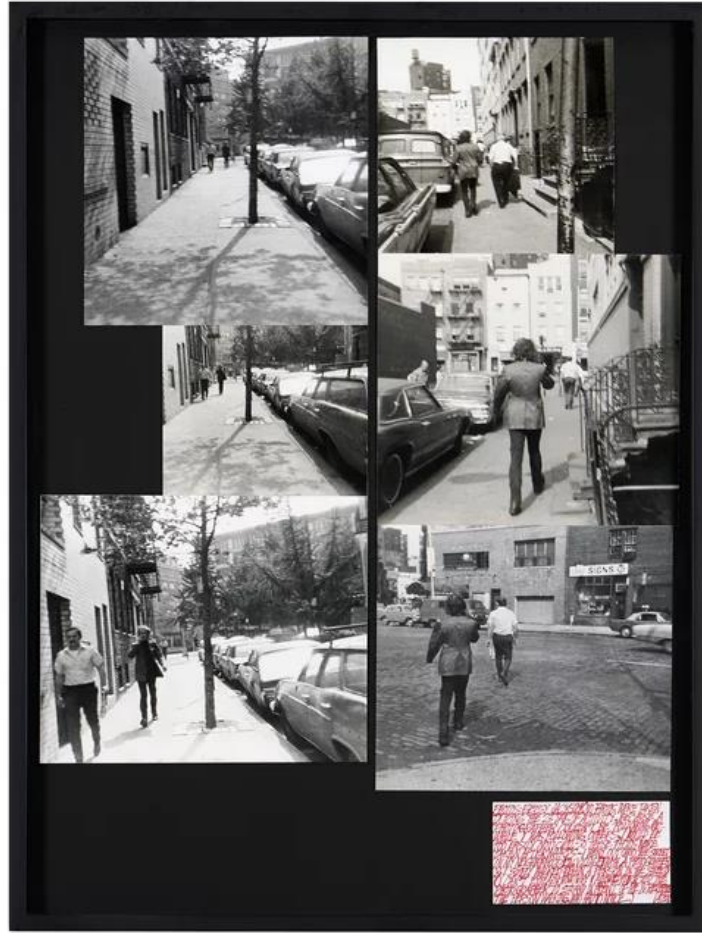
Resim 81. Richard Long, Kırmızı Arduaz Çemberi, 1980

Kaynak: (<http-91>)

Long'un “Yürüyerek Yapılmış Bir Çizgi” adlı eseri sanatçıya ve sanat eserine ait kabul görmekte olan normlara meydan okumaktadır. Sanatçının eserleri yürümek ve bu eylemi paylaşmakla ilgilidir. “Benim işlerim gerçekten sadece insan olmakla, bu gezegende yaşamakla ve doğayı bir kaynak olarak kullanmakla ilgili” (Godfrey, 2024, s.50). Long, okuluyla beraber gittikleri bir gezide gördüğü boş bir arazide ileri ve geri yürüyerek çimleri yassılaştırmıştır ve bu görüntünün fotoğrafını çekip sergilemiştir. Long fotoğraflarının da bütün çalışmaları gibi yalın olmasını istemektedir. Bu eserin 20. Yüzyılın önemli eserlerinden birisi olma nedeni sıradan ve basit bir eylem olmasındandır (Godfrey, 2024, s. 49-50).

Long, yürüyüşlerinde bulduğu materyalleri de sergi salonlarında geometrik şekillere sokarak sergilemektedir. Doğayı direkt olduğu gibi fotoğraflamamış üzerinde oynamalarda yapmıştır. “Yürüyerek Yapılmış Çizgi” adlı eserinde olduğu gibi (Fineberg, 2014, s.320-321).

Vito Acconci çalışmalarında hem mekân hem de bedene odaklanmıştır. 1969 yılında yaptığı “Takip İşi” adlı performansını fotoğraflayarak belgelendirmiştir.



Resim 82. Vito Acconci, takip işi, 1969

Kaynak: (http-92)

Acconci, yolda yürüyen insanları takip etmeye başlamıştır. Takip edilen insanların ise bir performans gerçekleştiğinden haberleri yoktur (Wilson, 2015, s.18). Bu performansını takip ettiği kişilerin fazla insan olmayan bir sokağa veya mekâna gitmeleri durumunda sonlandırmış ve başka kişileri takip etmeye geçmiştir. Acconci için izleyici her zaman önemli olmuştur. Kendini “Ben birinin zamanı ve uzamının pasif alıcısıyım” şeklinde ifade etmiştir (Fineberg, 2014, S.331).

Mona Hatoum, “Performance Still” isimli performansında ayak bileklerine genellikle polislerin giydiği Doc Marten botlarını bağlamış ve Brixton sokaklarında yalnız ayak yürümüştür. Sanatçı sıradan olan yürümek eylemini bir sanat eserine çevirmiştir.



Resim 83. Mona Hatoum, Hala Performans, Performansa Ait Fotoğraf, 1985.

Kaynak: (http-93)

Sanatçının bu performansı gerçekleştirdiği yıllarda Brixton’da etnik kökenli çatışmalar gerçekleşmektedir. Hatoum, bu çatışmalar yüzünden yaşanan polis müdahalelerini ve iktidarın yaptığı baskıyı vurgulamak için polis botlarını bağcıklarından bileklerine bağlayarak bir saat boyunca Brixton sokaklarında yürümüştür (Çalışkan, 2021, s.2813).

Abramoviç, 1976 yılında asıl ismi Uwe Laysipen olan Ulay ile tanışmıştır. Bu tanışmadan sonra ise performanslarını beraber gerçekleştirmişlerdir.



Resim 84. Marina Abramoviç, Ulay, Aşıklar: Büyük duvar yürüyüşü, Performans, 1988

Kaynak: (http-94)

Abramoviç ve Ulay'ın on üç yıl süren ilişkilerini vardır ve 1988'e kadar çift olarak göçebe bir şekilde yaşamışlardır. Bu süre zarfında cinsiyet, kimlik, birey ve toplum gibi konular üzerine performanslar gerçekleştirmişlerdir (Graf, 2023, s.129-130). Abramoviç ve Ulay büyük duvar yürüyüşü fikrini 1980'lerde bulmuş ve 1981 yılında üzerinde çalışmaya başlamışlardır. Bu performansın asıl kaynağı uzun soluklu ilişkileridir. Abramoviç, Ulay'la beraber doğa-insan ilişkisini konu bakımından ele almıştır. Çin Seddi'nin iki ucundan, Abramoviç doğudan, Ulay batıdan yürüyerek toplamda iki bin km yürümüşler ve Er Lang Shan isimli kasabada buluşmuşlardır. Çalışmayı Jung Ceng kameraya alarak belgelendirmiştir. Ortaya bir saat süren bir video çıkmıştır (Per, 2011, s.146-147).

“İlk astronot Yuri Gagarin'in “Dünya burada küçük ve mavi görünüyor” ve Huang Xiang'ın Çin seddi için söylediği “dünya küçük ve mavi, bense içinde küçük bir yarık” sözleri, “Aşıklar: Büyük Duvar Yürüyüşü” adlı performansın mekânı için ilham kaynağı olmuştur (Per,2011, s.146).”



Resim 85. Marina Abramoviç, Ulay, Aşkılar: Büyük duvar yürüyüşü, Performans, 1988

Kaynak: (<http-95>)

Francis Alys 1959 yılında Belçika’da doğmuştur. Mimarlık eğitimi almış ve Meksika’da yaşamaktadır. Alys’in çalışmalarının çoğu yürüme eylemi üzerinedir. “Alys’e göre bu basit eylem, günlük yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır (Wilson, 2015, s.38).”



Resim 86. Francis Alys, Koleksiyoncu, Performans, Meksika, 1990-1992

Kaynak: (<http-96>)

Resim 87. Francis Alys, Koleksiyoncu, Detay, Performans, Meksika, 1990-1992

Kaynak: (<http-97>)

Alys, “Koleksiyoncu” adlı performansında boynuna bağladığı bir oyuncak köpekle sokaklarda yürümüştür. Oyuncak köpeğin üzerine bir mıknatıs bağlıdır ve yolda üstüne yapışan metallere köpeğin dönüşümü gözlenmektedir (Wilson, 2015, s.38). “Hareketli meşgul yaşamlarımızın artıklarını ve ürünlerini toplayarak günümüz kültürünü inceleyen bir arkeoloğun gerçek zamanlı işidir (Gompertz, 2022, s.280).”



Resim 88. Francis Alys, Tekrar Sahnelemeler, Performans, 2001

Kaynak: (http-98)

Resim 89. Francis Alys, Tekrar Sahnelemeler, Performans, Detay, 2001

Kaynak: (http-99)

Sanatçı “Tekrar Sahnelemeler” adlı performansında ise Meksika’da bir silah dükkanından silah alır ve silahı görülebilecek şekilde sağ elinde tutarak sokaklarda yürümeye başlamıştır. Polis durdurana kadar on bir dakika boyunca kimsenin müdahalesi olmadan yürümeye devam etmektedir. Bu performansıyla Meksika sokaklarındaki şiddet olaylarını görünür hale getirmektedir. Performansın ikinci bölümünde ise ilk bölümden farklı olarak polis ile anlaşmış ve performansta yer almaları istenmiştir. Performansın sonunda kendini polis tarafından tutuklanmış şekilde göstermiştir. Alys bu şekilde performans sanatında da gerçek olmayan olayların olabileceğini ve rol yapılabileceğini göstermektedir. Sanatçı performanslarını filme alarak belgelemektedir. Her performansında bir farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır (Gompertz, 2022, s.280-281).



Resim 90. Francis Alys, Yeşil Hat, Performans, 2007

Kaynak: (<http-100>)

Sanatçının bir diğer yürüme eylemi gerçekleştirdiği işi ise “Yeşil Hat” adlı performansıdır. Arap-İsrail savaşı sonucunda çizilen sınırlara gönderme yapmaktadır. Sanatçının yeşil boya seçme nedeni resmi anlaşmalarda çizilen sınırın yeşil renkte olmasıdır. Sanatçı bu olaya tepki çekmek için Kudüs’teki haritada çizilen yeşil hat boyunca elinde yeşil boya sızdıran bir kutuyla yürümektedir ve kutudan sızan boya yeşil bir hat oluşturmaktadır (Wilson, 2015, s.38).

Yürüme eylemini gerçekleştiren diğer sanatçılar ise Fatih Balcı ve Recep Aksu’dur. Sanatçılar şişeye koydukları tuzlu su ile on gün boyunca yürüyerek “Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori” başlıklı 14. İstanbul Bienali’ne ulaşmayı hedeflemişlerdir.



Resim 91. Fatih Balcı, Recep Aksu, Tuzlu Su, Performans, 2015

Kaynak: (<http-101>)

İstanbul Bienalinin “Tuzlu Su” üzerine olması ve sanatçının yaşamış olduğu Çanakkale şehrinin de tıpkı İstanbul gibi tuzlu su ve boğaza sahip olması, sanatçıların bu iki şehri bir bakıma tuzlu su ile birbirine bağlamış olduğunu göstermektedir. Sanatçıların bir araç ile kısa sürede ulaşmak yerine yürüyerek gitmeyi tercih etmeleri, sanatçıların yol boyu daha çok kişi ile iletişime geçmesini, çeşitli anılar biriktirerek daha çok kişinin hafızasında yer edinmelerini sağlamaktadır. Balcı ve Akın, bu performansı Bienal yetkililerinin bilgisi dışında olup, hedefe ulaşmadan önce yürüyüş sırasında haber vermişlerdir (<http-102>).



Resim 92. Fatih Balcı, Recep Aksu, Tuzlu Su, Performans, 2015

Kaynak: (<http-103>)

Fatih Balcı, Hülya Küpçüoğlu ile yaptığı röportajında performansından şu şekilde bahsetmiştir.

“Sanatçının özgürlüğünün, toplumsal olana mesafeyi korumanın ne kadar gerekli olduğunu, özne durumundan nesneye dönüşmememiz gerektiğini hatırlatma çabası bu. Bu çalışma Bienal’e paralel bir etkinlik falan değil, Bienal’in ortasından geçip giden bir etkinlik (Http-102).”

2.2.2.3. Uyumak

Eylem olarak uyumak sanat tarihinde farklı dönemlerde farklı biçimlerde karşımıza çıkmıştır. Belki de en popüler uyuyan figür Rönesans’ta karşımıza çıkan Giorgione’nin tablosu Uyuyan Venüs’tür.

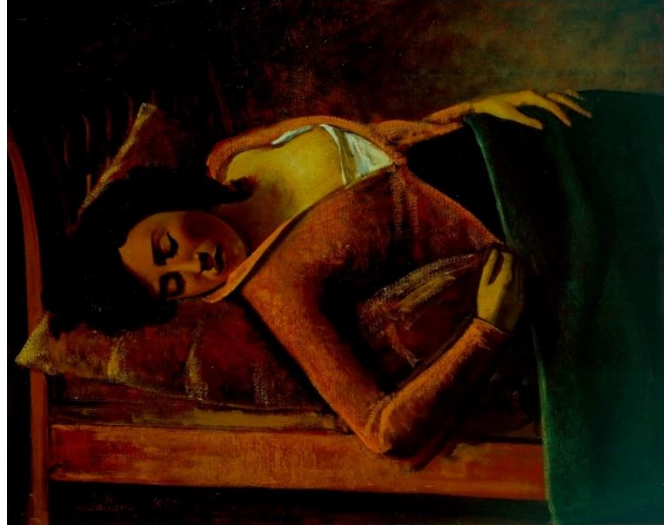


Resim 93. Giorgione, Uyuyan Venüs, T.Ü.Y.B., 108 x 175 cm, 1510

Kaynak: (http-104)

Uyuyan Venüs’ü daha sonra yorumlayan öğrencisi Tiziano “Urbino Venüs’ü” isimli eserini ortaya çıkarmıştır. Tiziano’nun hocası Giorgione’nin ölümünden sonra yaptığı eserlerin bazılarını ona atfetmiştir. Yüzyıllar içinde birçok sanatçı Venüs’ü farklı şekilde yorumlayarak yapmışlardır.

Uyumak üzerine resimler yapan bir diğer sanatçı ise Balthus’tur.



Resim 94. Balthus (Balthasar Klossowski de Rola), Uyuyan Kız, T.Ü.Y.B., 79,7 x 98,4 cm, 1943

Kaynak: (<http-105>)

Balthus “Uyuyan Kız” adlı eserinde yatakta uyuyan bir kadın resmetmektedir. Sanatçı bu resmi canlı bir modelden çalışmıştır ve modele karşı bir arzu duymaktadır. Balthus için önemli olan, modelin bu hislerinden haberinin olmamasıdır, bu farkında olmama halini tuvaline yansıtmaktadır (Thompson, 2022, s.210).

Uyumayı konu olarak birçok akımda görsek de uymayı eylem olarak en çok Lucian Freud’un eserlerinde görürüz. Figür odaklı resimlerinde uyuma eylemini gerçekleştiren figüre odaklanır.

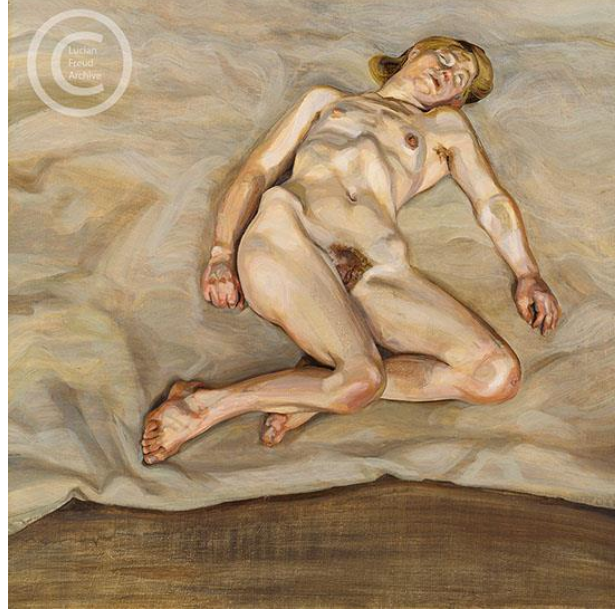


Resim 95. Lucian Freud, "Uyuyan Çıplak", T.Ü.Y.B., 76.2cm x 101.6cm, 1950

Kaynak: (<http-106>)

Freud eserlerindeki çıplak figürleri “nü” olarak adlandırmamaktadır. Nü olarak adlandırmayaşının nedeni ise; insan bedenini cansız bir nesne gibi değil, canlı etten kemikten bir varlıkmiş gibi ele almasından kaynaklanmaktadır (Thompson, 2022, s.344).

“Freud “portrelerin(in) insanlar gibi değil, insanlar hakkında olmasını, modelin görüntüsüne sahip olmasını değil, o olmasını” istemiştir (Akt. Fineberg, 2014, s.154).”



Resim 96. Lucian Freud, "Çıplak Uyuyan Kız I", T.Ü.Y.B., 61cm x 61cm, 1967

Kaynak: (<http-107>)

Philip Guston 1913 yılında doğmuştur. 12 yaşında resim yapmaya başlamıştır. Manuel Arts High School’u yarıda bırakarak kendi kendini yetiştirmiştir. Sanatçı 1941 yılında Iowa üniversitesinde ve daha sonra Washington üniversitesinde dersler vermiştir. Sanatçı 1947 yılından sonra eserlerini soyutlamaya başlamıştır. 1967 yılında ise kendini de toplumdan soyutlayarak iki yıl boyunca atölyesine kapanmıştır. Bu iki yılda neredeyse hiç resim yapamamış ve iki yılın sonunda kukuletalı figürler yapmaya başlamıştır. Sanatçı bu kukuletalı figürlerin oto portre olduğunu söylemektedir. Bu kukuletalı evreden sonra sanatçı bedeni olmayan sadece kafasının ve gözünün bulunduğu figürler resmetmeye başlamaktadır. Sanatçı hayatı boyunca farklı ve yeni teknikler deneyimlemiş ve kendini her zaman geliştirmiştir (Fineberg, 2014, s.397- 403).



Resim 97. Philip Guston, Resim yapmak, Sigara içmek, Yemek yeme, TÜYB, 1973

Kaynak: (<http-108>)

Guston, “Resim Yapmak, Sigara İçmek, Yemek Yeme” adlı eserinde kendisini yatarak resmetmektedir. Resimde arkada görülen sanatçının atölyesinin dağınıklığı kafasının içindeki ve düşüncelerindeki dağınıklığı temsil etmektedir (Thompson, 2022, s.333).

Resim yapmayı, sigara içmeyi ve yemek yemeyi en sevdiği eylemler olarak tanımlayan Guston (Thompson, 2022, s.332), “Resim Yapmak, Sigara İçmek, Yemek Yeme” adlı çalışmasında bu eylemleri uyuma eylemi ile birleştirir. Kendisi için en sıradan olan eylemlere odaklanır.

Uyuma eylemini konu alan bir diğer sanatçı ise Andy Warhol’dur. Warhol’un deneysel sinema yaşamında hareketsiz filmler dönemi olarak tanımlanan döneminin ilk çalışması “Uyku” (Sleep) adlı çalışmasıdır. Sanatçı bu filmde 5 saat 21 dk boyunca uyuyan bir kişiyi filme almıştır.

Sanatçı “Uyku” adlı filmde zaman kavramı üzerine kendi yorumunu göstermektedir. Temelinde herhangi bir eylem olmayan bu filmde Warhol sıkıcılığı, hayatın durağanlığını ve anlamsızlık duygusunun altını çizmek istemektedir (Can, Aytaş, 2013, s.125).

“Sıradan bir görüntünün, arzudan yoksun bir varoluşun fetişizmini modern fetişizme, estetik ötesi fetişizme katan ilk kişi Warhol’dur... Bu fetişist değişim, Warhol’u Duchamp’tan ve tüm öncüllerinden ayırır. Çünkü Duchamp, Dada ve gerçeküstücülerle, temsiliyeti yapı çözüme uğratmaya ve sanat yapıtını parçalamaya uğraşan herkes hâlâ bir avangard akıma dahildir (Baudrillard, 2012, s.98-99).”



Resim 98. Andy Warhol, 1963, Sleep, Film

Kaynak: (<http-109>)

Bu filmde Warhol’un grafik geçmişindeki minimalist anlayışlar gözlemlenirken aynı zamanda zaman kavramı da sorgulanmaktadır. “Uyku” filmi toplamda altı haftada çekilmiştir. Film, onar dakikalık parçalardan oluşmaktadır ve üç saatlik iki bölümden oluşur. Her bölüm iki defa oynatılmaktadır. (Can, Aytas, 2013, s.125)

“Warhol’un görüntüleri, sıradan görüntüler değildir; bunun nedeni sıradan görüntüler olmaları durumunda sıradan bir dünyanın yansıması niteliğinden öteye gidemeyeceklerinden değil, yorumlanacak bir konu içerme savını gitmemelerinden kaynaklanır (Baudrillard, 2012, s.98).”



Resim 99. Andy Warhol, 1963, Sleep, Film

Kaynak: (<http-110>)

Tam anlamıyla uyumak üzerine olan bir diğer sanat eseri ise Abramoviç ve Ulay'ın gerçekleştirdikleri “Beden/ Kapitalist Beden” adlı performanstır. Bu performansın süresi boyunca sanatçılar devamlı olarak uyumaktadırlar.



Resim 100. Marina Abramoviç, Ulay, Beden/ Kapitalist Beden, performans, 1979

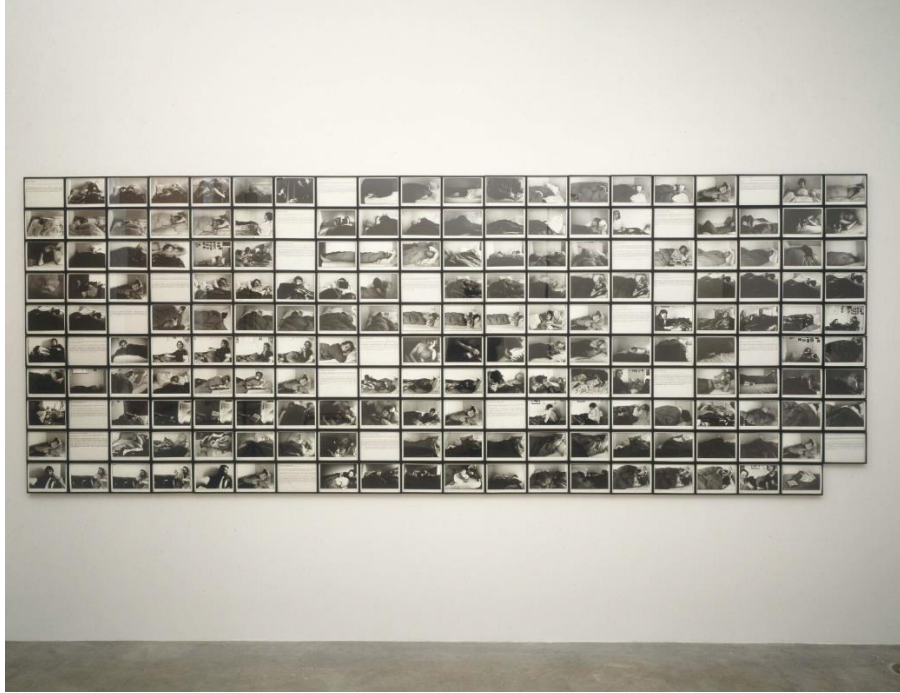
Kaynak: (<http-111>)

Abramoviç ve Ulay aynı gün doğmuşlardır ve beraber yaptıkları performansların ilk dönemlerinde bu konu ile ilgili performanslar gerçekleştirmişlerdir. Bunlardan birisi “Beden/Kapitalist Beden” adlı performanslarıdır. Bu performansı izlemesi için doğum günlerinde on ikiye çeyrek kala toplamda on bir kişiyi çağırılmışlardır. İzlemesi için çağırılanlar geldiğinde sanatçıları yerde uyurken bulmuşlardır. Sanatçılar gece boyunca hiç uyanmamışlardır. Duvarda iki sanatçının da doğum belgeleri bulunmaktadır. Abramoviç’in doğum belgesinde kızıl haç varken Ulay’ınkindede gamalı haç bulunmaktadır. Yattıkları yerin önünde iki tane masa vardır. Abramoviç’in tarafındaki masada sosyalist ülkelere özgü yemekler bulunurken Ulay’ın tarafındaki kapitalist ülkelere özgü yiyecekler bulunmaktadır. Masada bulunan yiyecekler çeşitlilik bakımından doğudaki yoksulluğu ve batıdaki zenginliği simgelemektedirler (Yılmaz, 2013, s.378).

“Bu işin isminde bulunan ve bütünü oluşturan (beden ve komünist/kapitalist) elemanlar sanatçıların her ikisinin de siyasal bedenin bilincinde olduklarını kanıtlamaktadır (Yılmaz, 2013, s.378).”

Sanatçıları bu performanslarıyla sadece sıradan olan uyuma eylemini gerçekleştirmişler ve etraflarında bulunan odadaki eşyalar ile doğdukları coğrafyadaki yaşam koşullarını izleyicilere aktarmışlardır.

Uyumak ile ilgili eser üreten bir diğer sanatçı ise Sophie Calle’dir. Sanatçı uyku seansları düzenlemiş ve uyuyan kişileri fotoğraflayarak belgelendirmiştir.



Resim 101. Sophie Calle, The Sleepers, 1979

Kaynak: (<http-112>)

Calle, “Uyuyanlar” adlı çalışmasında toplamda kırk beş kişiyi, sekiz saatlik uyku seansları için çağırmış bunlardan ancak bir kısmı bu çalışmaya katılmışlardır. Sanatçı katılımcıları belirli bir düzen içerisinde uyumalarını sağlamıştır. Calle bu çalışmasında uyku halindeki bedenleri izlemiş ve fotoğraflayarak belgelendirmiştir. Hem sanatçı hem de sanatçının çektiği fotoğrafları izleyen kişi uyku halinde bulunan kişileri röntgenlemektedir (Altaş, 2021, s.59).

Uyku bir insanın en savunmasız olduğu anlardan birisidir. Sanatçı bir nevi uyuyan kişilerin mahremiyetini ortadan kaldırmaktadır.

2.2.2.4. Yemek, İçmek

Yeme içme Türk Dil Kurumunda “Türlü yiyecek ve içeceklerle beslenme” olarak tanımlanmaktadır. Yemek yeme eylemi sanat tarihine birçok sanatçı tarafından farklı kavramları temsil etmek için kullanmış olsa da, yemek yeme eylemi insanın varlığının sürekliliği için gündelik bir ihtiyaçtır ve bu yüzden de sıradan olarak tanımlanabilir. Yemek yemeye bu açıdan yaklaştığımızda ise sanatçılar ne anlatmak isterlerse istesinler anlattıkları şeyi yemek yeme eylemi üzerinden gerçekleştirdikleri için ya da eylemin kendisi sıradan olduğu için bu araştırma için seçilmişlerdir.

Yemek yeme eylemi insanın yaşamını devam ettirmesi için en sıradan ve gerekli bir durum olarak karşımıza çıkar. Ancak öte yandan yemek yeme temel ihtiyacın ötesinde; zevk ve bağımlılık gibi kavramları da içine alan bir eylem olarak da görülebilir. Bu noktada sanat tarihinde yemek yemeyi hem sıradan bir eylem olarak hem de bir ritüel olarak karşımıza çıktığını görürüz. Da Vinci'nin Son akşam Yemeği adlı tablosunda olduğu gibi bir yemek yeme eylemi bir inancın temsili olarak karşımıza çıkarken, Carracci'nin “Fasulye Yiyen Adam” adlı tablosu ise restoranda sıradan bir insanın yemek yeme eylemini göstermektedir.



Resim 102 Leonardo Da Vinci, Son Akşam Yemeği, Tempra, 1495-98

Kaynak: (<http-113>)

Da Vinci ‘‘Son Akşam Yemeğini’’ 1495-98 yılları arasında yapmıştır. Bu eser İsa’nın on iki havarisiyle beraber yemek yemesini anlatmaktadır. Bu sahne Matta 26:20-25’te anlatılan sahneden esinlenilmiştir (Sadık, 2019, s.27-34). ‘‘Son Akşam Yemeği’’ dini bir resim olsa da konusu yemek masası ve yemek yemenin etrafında geçmektedir.



Resim 103. Anibale Carracci, Fasulye Yiyen Adam, T.Ü.Y.B., 57 x 68 cm, 1580

Kaynak: (<http-114>)

Anibale Carracci (1560) Gündelik, sıradan resimlerin yanında mitolojik konuları da ele almış olsa da, sanatçının ‘‘Fasulye Yiyen Adam’’ adlı eseri sıradan bir eylem olan yemek yeme

eylemi üzerinedir. Yemek yeme eylemi sade, sıradan ve abartısız bir şekilde tuvale aktarılmıştır (Öndin, 2020, s.28-31).

Yemek yeme eylemi üzerinden şekillen bu iki resimde ise şöyle farklar bulunur. Leonardo'nun tablosunda yemeği yiyen ya da yiyecek olan kutsal İsa iken Carracci'nin resmindeki ise sıradan bir insandır. Burada Rönesans ve Barok akımları arasındaki farkı görmek mümkündür. Çünkü Barok aslında kutsal, tarihi ya da mitolojik olanın yanında sıradan ve günlük olanı da ele almaktadır.

Bir eylem olarak yemek yeme Rönesans ve Barok'ta ki gibi diğer sanat akımlarında da konu ve kavram olarak değişik biçimlerde tanımlanır. Yemek yeme eylemi değişimleri, romantizmde bir duyguyu tanımlayan eylem olarak karşımıza çıkarken, empresyonizmin temsilcisi Monet'nin "Kırda Öğle Yemeği" adlı tablosunda da doğanın ve anlık izlenimlerin bir göstergesi olarak görülebilir.

Monet'nin Kırda Öğle Yemeği resminde olduğu gibi yemek yeme sıradan bir alanda ama sıradan olmayan bir biçimde karşımızdadır. Anlatılmak istenen konu sıradanlıktan farklı da olsa sıradan bir eylem etrafında kurgulanmıştır. Monet'nin bu eseri, gündelik hayatı, doğayı ve insani etkileşimleri resmederken, sıradan anların ve basit yaşam kesitlerinin sanatın konusu olabileceğini gösterir.



Resim 104. Edouard Manet, Kırda Öğle Yemeği, T.Ü.Y.B., 207 x 265 cm, 1863

Kaynak: (<http-115>)

Sanatçının “Kırda Öğle Yemeği” adlı eseri 1863 yılında reddedilenler salonunda sergilenmiştir. Sanatçı bu resim ile akademinin bütün kurallarını yıkmıştır. Sergi salonunu gezenler tarafından alaya alınıp, hakaretlere uğramıştır. Resimde ikisi kadın, ikisi erkek dört figür bulunmaktadır. Erkeklerin üzerindeki kıyafetler o zamanın üniversite öğrencilerinin giydiği kıyafetlerdir. Kadınlarda ise arka tarafta bulunan ve yıkanın kadının üzerinde ince bir elbise varken ön tarafta bize doğru bakan kadın çıplaktır. İnsanların bu resmi kabul etmeme nedenlerinden biri de çıplak olan kadının mitolojik bir varlık veya tanrıça değil sıradan bir insan olmasından kaynaklıdır. Başka bir nedeni ise erkek öğrencilerin kıyafetinden de anlaşıldığı üzere zengin oldukları ve kadınlarla fazla ilgilenmedikleri için tablodaki kadınlar fahişe olduğu düşünüldüğündendir (Sadık, 2022, s.41-45).

Ancak bu eserde tam olarak baktığımızda yemek yeme eylemi yoktur. Ama eserin adı Kırda Öğle Yemeği'dir. Sanatçı eser adlandırmasıyla birlikte yemek yeme eylemiyle ilişki kurdukmaktadır.

Kafeler, ağaçlar, yatak odaları ve köylüler gibi Modern yaşamın gündelik boyutlarıyla ilgilenen Vincent Van Gogh'un “Patates Yiyenler” adlı tablosu da yemek yeme eylemi üzerinden şekillenir.



Resim 105. Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler, T.Ü.Y.B., 82 x 114 cm, 1885

Kaynak: (<http-116>)

Vincent Van Gogh “Patates Yiyenler” tablosu sanatçının ilk dönem resimlerini temsil etmektedir. Eserdeki figürlerin fakir oldukları her hallerinden bellidir. Sanatçı bir köyde yaşayan kendi emekleriyle bir şeyler yapmaya çalışan insanlar betimlenmiştir. Sanatçı bilerek figürleri deforme etmektedir ve tablodaki figürlerin güzel olmaları gerekmemektedir. Van Gogh’un eserlerinde çok renkli bir teknik kullandığı bilirse de bu eserinde figürlerin sefaletini ve fakirliğini belirtmek amacıyla koyu tonlar kullanmaktadır (Walther, 2005, s.12-14).

Judy Chicago ise 1974-79 yılları arasında yaptığı akşam yemeği partisi adlı çalışmasında yemek yeme eylemine odaklanır. Ancak bu yemek yeme bir eylemin sıradanlığından çok son akşam yemeği tablosundan yola çıkışla feminist sanat bağlamında bir gönderme içerir. Burada yemek yiyenler yoktur. Ama yemek yeme için masa hazırlanmıştır.



Resim 106. Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi, Yerleştirme 1463x1463 cm, 1974-1979

Kaynak: ([http-117](http://117))

Bu eserin yapımında 400’den fazla kadının katkısı olduğu bilinmektedir. Masa üçgen bir şekilde yapılmıştır ve bu vajinayı simgelemektedir. Otuz dokuz tane servis tabağı vardır ve her birinin altına önemli kadınların isimleri kazınmıştır (Fineberg, 2014, s. 373).

Bir diğer yemek yeme eylemine odaklanan sanatçı ise Andy Warhol'dur. Warhol, "Hamburger Yemek" adlı video performansında sıradan bir şekilde yemek yer. Warhol 1980'lerin başında gerçekleştirdiği bu video performansta, Burger King marka bir hamburgeri tam dört buçuk dakikada sessizce yemiştir. Superbowl reklamında videonun 45 saniyesi yer almıştır. Videonun sonunda Warhol "Benim adım Andy Warhol ve az önce hamburger yemeyi bitirdim" demektedir (Http-118).



Resim 107. Andy Warhol, Hamburger Yemek, Video Art, 1981

Kaynak: (http-119)

Yemek yeme eylemini en sıradan olan ile ve en sıradan biçimde tanımlayan sanatçı Andy Warhol'dur. Warhol en sıradan ama her an göz önünde olan ve bilenen tüketim ürünü olan yemeği sıradan bir şekilde yer. Warhol'un derdi yemek yeme üzerinden bir gönderme yapmak değildir. Onun derdi sadece yemek yeme eylemidir. Bunu da izleyiciye çok net bir şekilde hissettirir.

Andy Warhol diğer çalışmalarında da görüldüğü gibi her kesimden insanın ulaşabileceği bir tüketim ürününü bu sefer video performans şeklinde sanat eserine dönüştürmüştür. Warhol tüm diğer işlerinde olduğu gibi en sıradan olanı, en sıradan

eylemle birleştirerek sanatın biricik, tek ve yüce olma kavramlarını yıkmayı başarmıştır. Warhol, kitle ve tüketim kültürünün farklı çıkış noktalarını ve bu kültürün dünyayı görme biçimini ve anlamı üzerindeki etkileri irdelemektedir.

“Hamburger, artık onun niteliği ve özüyle ilgili hiçbir şey istemeyen bir gıda kültürünün derin biçimde estetik simgesi haline gelmiştir; konuyla ilgili çözümler yeterince doyurucudur, burada önemli olan, masadan başlayarak, bir dizi sebep- sonucun birbirine bağlanmasının altını çizmektir. Eğer orta düzey Amerikalının -ve artık Batı'nın büyük bölümüyle dünyanın bu modeli özümsemiş olan geri kalan kısmının –ortak yaşamı, en azından gün boyunca, daha çok ev dışında geçiriyorsa, ısır ve kaç türü bir karın doyurmaya yönelme, artık bir stil, yemek masasının, üstünde sandviçle ieeğin bulunduğu ve fast foodun bankosu ya da sehpası üstüne konulan tepsiyle yer değiştirmesinden yola çıkan bir yaşam stili sayılacak kadar paylaşılmış bir zorunluluk haline gelmiştir. Hamburger kültürü, o bir simge olduğu için, dünyanın gözünde Amerikan rüyasının ve yaşam stiline ruhunu temsil eder (Francalanci, 2012, s.118).”

Fast food yemek bir nevi postmodern bir davranış biçimidir. Yemek yeme eylemi genel olarak arkadaşlar ve aile ile beraber yapılan ve sosyalleşiilen bir eylemdir. Fast food ise kişiler arasındaki iletişimi neredeyse bitirmektedir. Hızlı tüketim beslenmeyi, yalnızlık içinde yerine getirilen bir eyleme dönüştürür. “İnsanların yan yana oturduğu, diyalogun, yüzyüzeliğinin kaybolduğu bir yerde her birimiz mekanik bir yutucu haline geliriz” (Francalanci, 2012, s.119).

Andy Warhol'da tek başına bir fast food ürünü olan hamburgeri mekanik bir şekilde sessizce yemektedir.

Yemek yemeyi bir eylem olarak performansa dönüştüren diğer sanatçılar ise Nezaket Ekici ve Shahar Marcus'tur. Sanatçıların ortaklaşa gerçekleştirdikleri Tuz Ziyafeti adlı performans yemek yeme eylemi üzerinden gerçekleşiir.



Resim 108 Shahar Marcus, Nezaket Ekici, Tuz Ziyafeti, Video, Performans, 2012

Kaynak: (<http-120>)

Shahar Marcus 1971 doğumlu, İsrail kökenli video ve performans sanatçısıdır. Nezaket Ekici, 1970 yılında Kırşehir’de doğmuştur. Sanatçı üç yaşındayken ailesiyle beraber Almanya’ya göç etmişlerdir. Almanya’da büyümüş ve eğitimini orada tamamlamıştır.

“Farklı hayatlar-Karşılaşmalar ve Hayatlar” adlı video performans sergisi Almanya’da yaşayan bir Müslüman ve İsraili bir Musevi’nin beraber oluşturdukları bir sergidir. Bu serginin içinde bulunan “Tuz Ziyafeti” adlı video performansında ölü denizin üzerinde yüzen bir masada fiziksel olarak zorlayıcı bir ortamda Marcus ve Ekici beraber yemek yemektedirler (Fidan, Görgün, S.4, S.16, 2014).

“Su ve tuz yaşamın temelinde yer alıyorlar ve kendini anlamının iç katmanlarına yönelen video çalışmalarının özünü vurguluyorlar (Fidan, Görgün, s.4, 2014).”

Yemek yeme performansı iki farklı inancın iki farklı kültürün içinde yetişmiş iki farklı hayatın karşılaşması ve yan yana gelmesidir. Bu karşılaşmayı aslında en sıradan eylemlerden biri olan yemek yeme ile birleştirmektedirler.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Nitel araştırma yöntemi içerisinde belgesel tarama modeli kullanılmış bu araştırmada, kavram ve konu ile ilgili tarihsel yöntem ve doküman analiz yöntemi uygulanmıştır. Araştırmada sıradanlık kavramı sanat özelinde incelenerek, sıradan olan nesne ve eylemlerin sanat alanındaki yansımaları eserler üzerinden incelenmiştir. Bu inceleme sırasında literatür taraması yapılmış ve ulusal ve uluslararası sanatçıların eserleri hakkındaki yazılı ve görsel dokümanlar kapsamlı bir şekilde taranmış ve ilgili metinler toplanarak konuya uygun biçimde derlenmiştir. Araştırmada, sıradan olan nesnelere ve eylemlerden yola çıkılarak; sanat tarihinde en çok kullanılan nesnelere ve nesnelere ilişkili eylemler araştırılarak derlenmiş ve eserlerde elde edilen bilgiler dahilinde çözümlenmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmada, herhangi bir nicel veri toplama yöntemi kullanılmamıştır. Bu yüzden evren ve örneklem oluşturulmamıştır.

3.3. Veri Toplama Araçları ve Teknikleri

Bu çalışmada literatür taraması yapılarak veri toplanmıştır. Araştırma kapsamında sıradanlık kavramı sanat ile ilişkilendirilmiş ve bu noktada veriler toplanmıştır. Toplanan veriler problemle ilişkilendirilerek, bilgiler sıradan nesnelere ve eylemlere özelinde sınıflandırılmıştır. Veri toplama araçları olarak alan yazında yer alan kitaplar, tezler, makaleler, sempozyum bildirimleri, çeviri metinler vb. gibi bilimsel yazılı yayınların yanı sıra; sanat müzeleri, koleksiyonlar, kataloglar, internet kaynakları ve görsel dokümanlardan da yararlanılmıştır. Araştırmada ele alınan konu, ana hatları kapsamında bölümlendirilerek incelenmiştir. Elde edilen bulgular

kapsamında sıradanlık kavramı ve sanat ilişkisi kendi sanatsal uygulamaların çerçevesinde de ele alınmıştır.

3.4. Verilerin Toplanma Süreçleri

Bu araştırmada veri toplama süreci, sıradan olan veya konusu farklı olmasına rağmen sıradan olan bir eylem ya da nesnenin etrafında dönen sanat eserleriyle ilgili literatür taraması yapılarak veri toplama sürecine başlanmıştır. Araştırmanın konusuna dair toplanan veriler sıradan nesne ve sıradan eylemler ile ilişkilendirilmiştir. Tez yazım sürecinde sıradan nesnelere ve sıradan eylemlerin sanat ile ilişkisi hakkında literatürden edinilen veriler, araştırmacının sanatsal uygulamalarıyla ilişkilendirilmiştir.

3.5. Verilerin Analizi

Bu araştırmada sanat ile ilgili uygulamalar araştırma ile ilişkilendirilmiştir. Araştırmanın sonucunda ise uygulamaya dayalı bulgular ve yorumlar ortaya çıkmıştır. Bulgular ve yorumlarda bulunan sanatsal uygulamalar, kavramsal ve teknik olarak yorumlanıp incelenerek doküman analiz yöntemiyle çözümlenmiştir.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

Sanatçılar en sıradanı en kutsalla birleştirseler bile Pop Sanat'ta karşımıza çıkan sıradanın ve sıradan olanın resmi Poyraz Tetik'in üretimlerinde temel noktayı oluşturur. Üretim biçimi Pop Sanat'ın temel unsurlarını taşımasa da konuyu ele alış biçimi Pop Sanat ile benzerlik göstermektedir. Tetik, oturmayı, uyumayı, yeme ve içmeyi sıradan bir günün sıradan bir eylemi olarak gerçekleştirir. Tarihi, dini ya da mitolojik bir kimlik değildir. Sıradan bir insan olarak insanın sıradanlığına odaklanır. Aynı zamanda insanın sıradan olma durumunu da gözler önüne serer.



Resim 109. Poyraz Tetik, Kedi ve Kadın, T.Ü.Y.B., 2021

Tetik "Kedi ve Kadın" adlı yağlıboya tablosunda sıradan olan yatma eylemini evcil hayvanıyla birlikte gerçekleştiren bir kadını betimlemektedir. Tetik sanat tarihinde çokça görülen yatan insan figürünü günümüze bu şekilde uyarlamıştır.



Resim 110. Poyraz Tetik, Yatan, T.Ü.Y.B., 2021

Tetik'in Yatanlar serisinde ise sadece sıradan yatan insanlar vardır. Yatmak en sıradan eylemlerden birisidir.



Resim 111. Poyraz Tetik, Yatan 2, T.Ü.Y.B., 2022



Resim 112. Poyraz Tetik, Bulaşık, T.Ü.Y.B., 2022

Tetik, “Bulaşık” adlı eserinde yeme içme eyleminin sonucunda gerçekleşen bulaşık yıkama işini resmetmektedir. Tetik “Oturun” serisi ile ise neden sonuç ilişkisi kurarak bu eserini yaratmıştır. Her eylemin bir sonucu olduğunu izleyiciye anlatmaya çalışmaktadır.



Resim 113. Poyraz Tetik, Oturan 1, T.Ü.Y.B., 2022

Resim 114. Poyraz Tetik, Oturan 2, T.Ü.Y.B., 2022

Poyraz Tetik “Oturan 1”, “Oturan 2”, “Oturan 3” isimli yağlıboya tablo serisinde yeme ve içme eylemlerini resmetmektedir. Bu seride Tetik, hayatın devamlılığı için yapılması gereken en temel ihtiyaç olan yemek yeme ve içme eylemini kendi rutini üstünden göstermektedir.



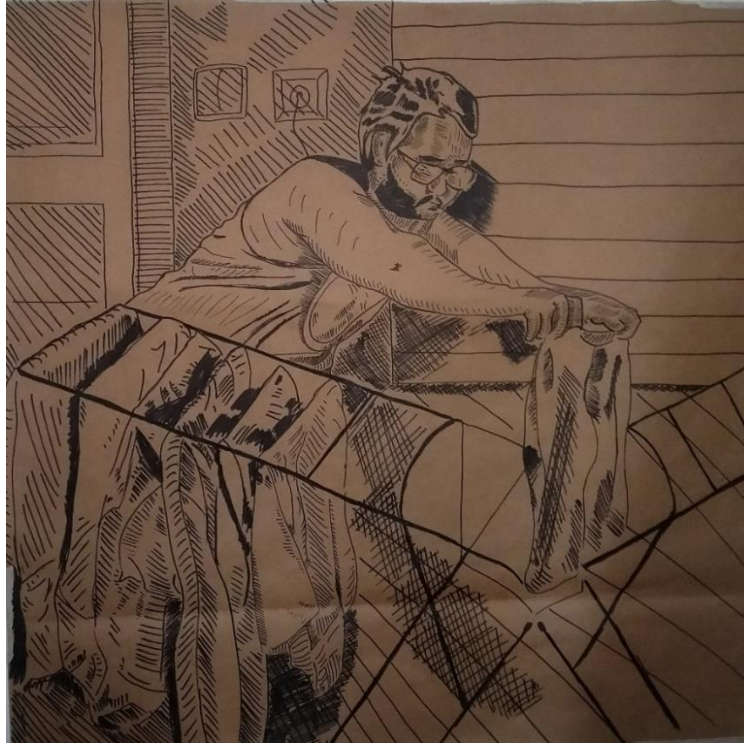
Resim 115. Poyraz Tetik, Oturan 3, T..Y.B., 2022



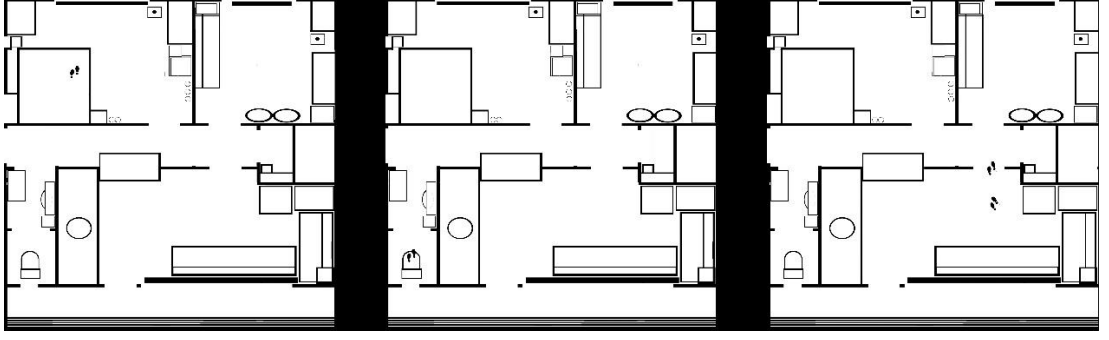
Resim 116. Poyraz Tetik, Ceket, Kraft üzerine tahta kalem, 2022

Resim 117. Poyraz Tetik, Yıkama, Kraft üzerine tahta kalem, 2022

Tetik'in kraft üzerine yaptığı "Ceket", "Yıkama" ve "Kurutma" isimli seri çalışmasında, ev işleriyle uğraşmak zorunda olan insanların sıradan bir halini göstermektedir. İlk olarak "Ceket" adlı çalışmada üstündekini çıkarmaktadır. İkinci olarak "Yıkama" isimli çalışmasında çıkardıklarını yıkamaktadır. Son olarak "Kurutma" adlı çalışmasındaysa yıkadıkları çamaşırı asmaktadır. Tetik'in bu çalışmasında da günlük, sıradan bir rutin görülmektedir.



Resim 118. Poyraz Tetik, Kurutma, Kraft üzerine tahta kalem, 2022



Resim 119. Poyraz Tetik, Ev, 7", Video Art, 2022

Poyraz Tetik'in "Ev" adlı video çalışmasında kendi yaşadığı evin dijital bir haritası bulunmaktadır. Her gün yaptığı rutin hareketleri adım izleriyle izleyiciye göstermektedir.



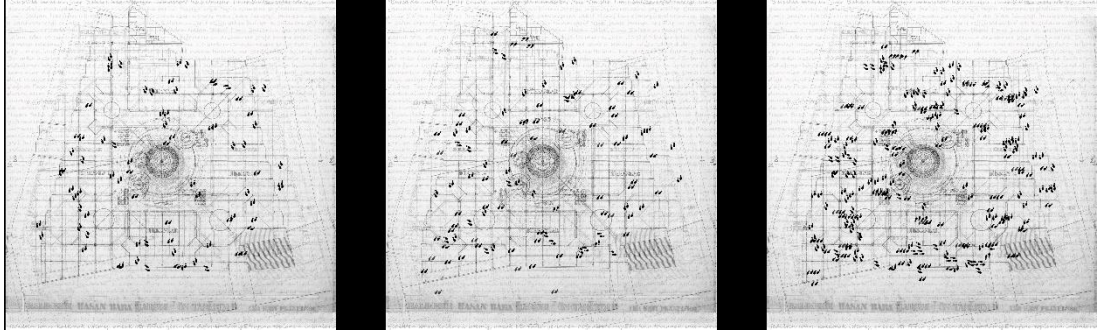
Resim 120. Poyraz Tetik, Lavabo, 4", Video Art, 2022

Tetik her insanın uyandığında yaptığı bir eylemi video olarak göstermektedir. Video, Tetik'in yatağından kalktığı ve ilk gördüğü şeyle başlamaktadır. Lavaboya doğru yürüyüşü gözükmektedir ve en son sahnede dişlerini fırçalamaktadır. Gündelik bir rutinini dört saniyelik bir video da izleyiciye göstermektedir.



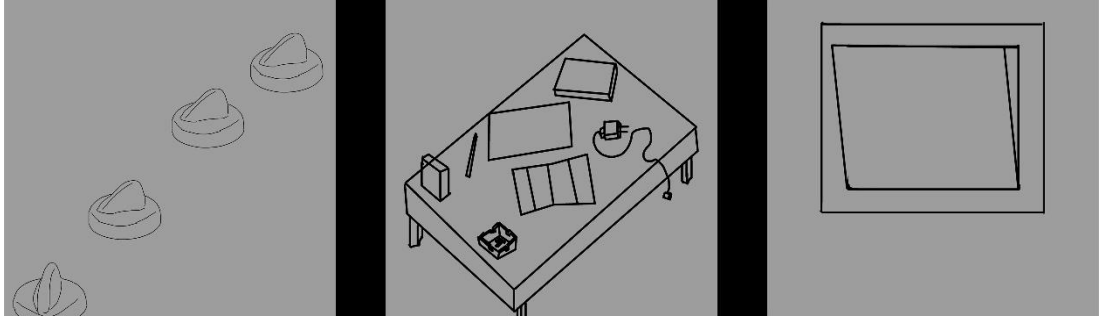
Resim 121. Poyraz Tetik, Mama, 6", Video Art, 2022

Tetik "Mama" isimli video art çalışmasında da evde kedi bakan insanların rutin olarak yaptığı bir eylemi gerçekleştirmektedir.



Resim 122. Poyraz Tetik, Adımlar, 36", Video Art, 2022

Tetik'in "Adımlar" adlı çalışması "Senkron" eş zamanlı videoart sergileri projesi kapsamında bağımsız sanat mekanı Mekanblogspot'ta gerçekleşen "videom" sergisi için seçilmiş bir çalışmadır. Sergi mekânı olan Mekan Blogspot'un bir parçası olduğu "Hasan Baba Çarşısı" üzerine üretilen video seçkisinde yer alan "Adımlar" adlı çalışma Hasanbaba çarşısının krokilerinden oluşmaktadır. Dört farklı kroki üst üste yerleştirilmiş ve Hasanbaba Çarşısı'nın tarihçesi altına eklenmiştir. Bu otuz altı saniyelik video da devamlı olarak hareket halinde olan ve Hasanbaba Çarşısı'nı geçmişten bugüne gezen bütün insanların ayak izleri görülmektedir. Balıkesir için sıradan olan bir çarşığı gezen sıradan, halktan olan insanların izleri görülmektedir.



Resim 123. Poyraz Tetik, 22", OKB, Video Art, 2022

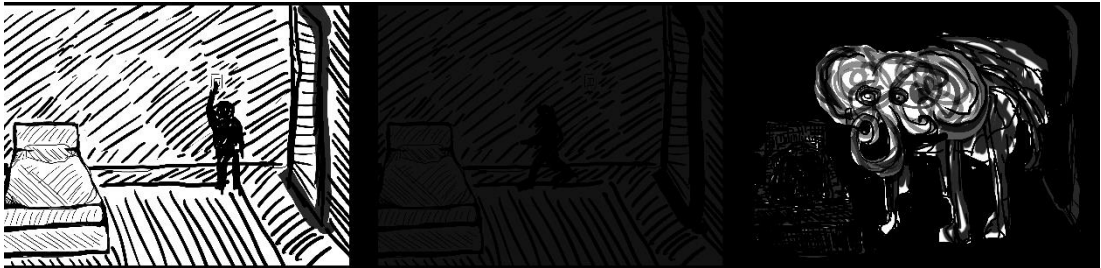
Tetik'in "OKB" adlı video çalışmasında ise takıntı hastalığı olan insanların rutin olarak gerçekleştirdikleri saplantılı gündelik rutinleri anlatılmaktadır. Bu videolarda tekrar kavramı öne çıkmakta ve eylemler açma ve kapama üzerine gerçekleşmektedir.



Resim 124. Poyraz Tetik, 5.28” Hamburger, Video, 2024

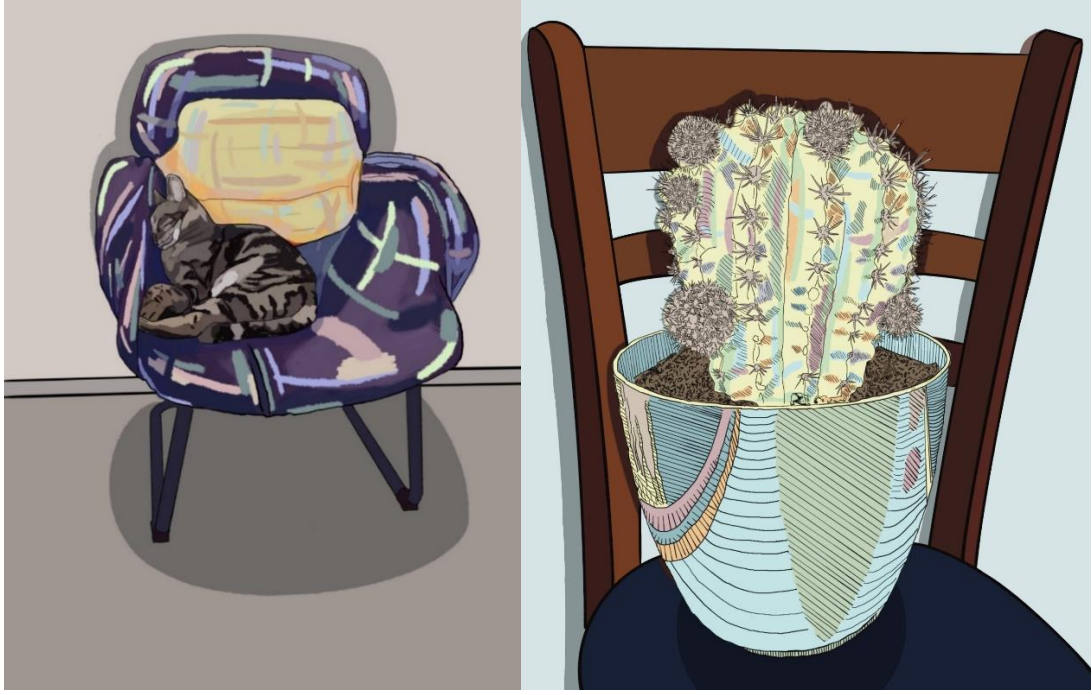
Tetik, “Hamburger” isimli videosunda bir yandan yemek yemekte diğerk bir yandan ise “Friends” adlı diziyi izlemektedir. Friends dizisi sıradan arkadaş ilişkilerini anlatan en ünlü dizilerden birisidir. Hem dizi izlemek, hem bir fast food ürünü yemek, hem de bir şey yerken bir şey izlemek günümüz insanının sıradan davranışları olarak görüldüğünden bu videonun içeriğini oluşturmuştur. Ayrıca Tetik, bu video ile günümüzde tüketim kültürü yüzünden oluşan obeziteye hem de bir şey izleymeden yemek yememeye değinmektedir.

Tetik’in bu çalışması Andy Warhol’un hamburger yemesinin günümüze uyarlaması olarak düşünülebilir. Videonun süresi 5 dakika 28 saniyedir. Kısaltılmamış versiyonu ise 20 dakika 21 saniyedir. Tetik videonun dört buçuk dakikasını normal hızda bırakıp geri kalan on altı dakikayı, bir dakikaya dönüşecek şekilde hızlandırmıştır. Dört buçuk dakikasının normal hızda olma nedeni Andy Warhol’un hamburger yemesinin süresi olmasıdır. Geri kalan hızlandırılmış süre ise çağımızdaki aç gözlülüğü ve doyumsuzluğu simgelemektedir.



Resim 125. Poyraz Tetik, 6”, Filler, Video Art, 2022

Tetik “Filler” adlı çalışmasında küçük bir çocuğun uyumak için lambasını kapatıp, karanlıkta yatağına koşmasını bir video çalışmasında göstermektedir. Videoda karanlık korkusu ve karanlık korkusunun küçük bir çocuğun hayal gücüyle fillere dönüşmesi yer almaktadır.



Resim 126. Poyraz Tetik, Kedi ve Sandalye, Dijital, 2024

Resim 127. Poyraz Tetik, Annemin Kaktüsü, Dijital, 2024

Sıradan bir nesne olarak sandalye Poyraz Tetik'in çalışmalarında da karşımıza sıradan bir ev nesnesi olarak belirmektedir. David Hockney'in çalışmalarındaki renk dünyası Tetik'in resimlerinde de kendisini gösterirken konuyu ele alış biçimi ise son derece farklılık göstermektedir. Sandalyenin üzerinde bir kedinin uyuduğu görülmektedir. "Kedi ve Sandalye" adlı çalışmasında sıradan bir ev hali gözükmektedir.

Kaktüs resminde çoğu evde bulunan saksı içinde bir kaktüs resmedilmiştir. Kaktüsün ve saksının kendi orijinal renkleri dışında canlı renkler kullanılmaktadır.



Resim 128. Poyraz Tetik, İsimsiz 1, Dijital, 2024



Resim 129. Poyraz Tetik, İsimsiz 2, Dijital, 2024



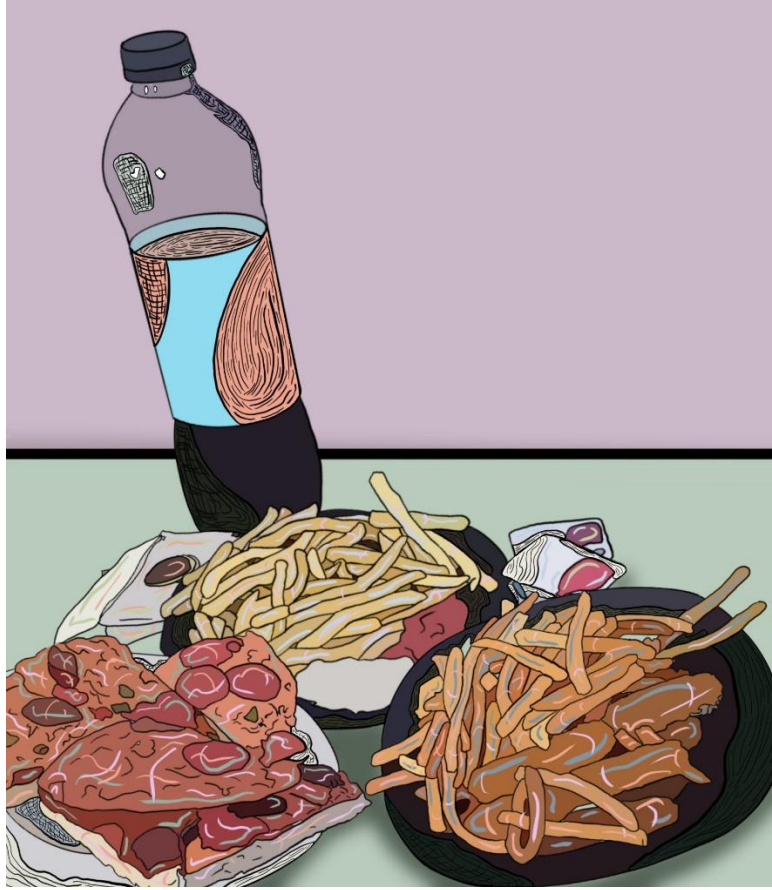
Resim 130. Poyraz Tetik, İsimsiz 3, Dijital, 2024



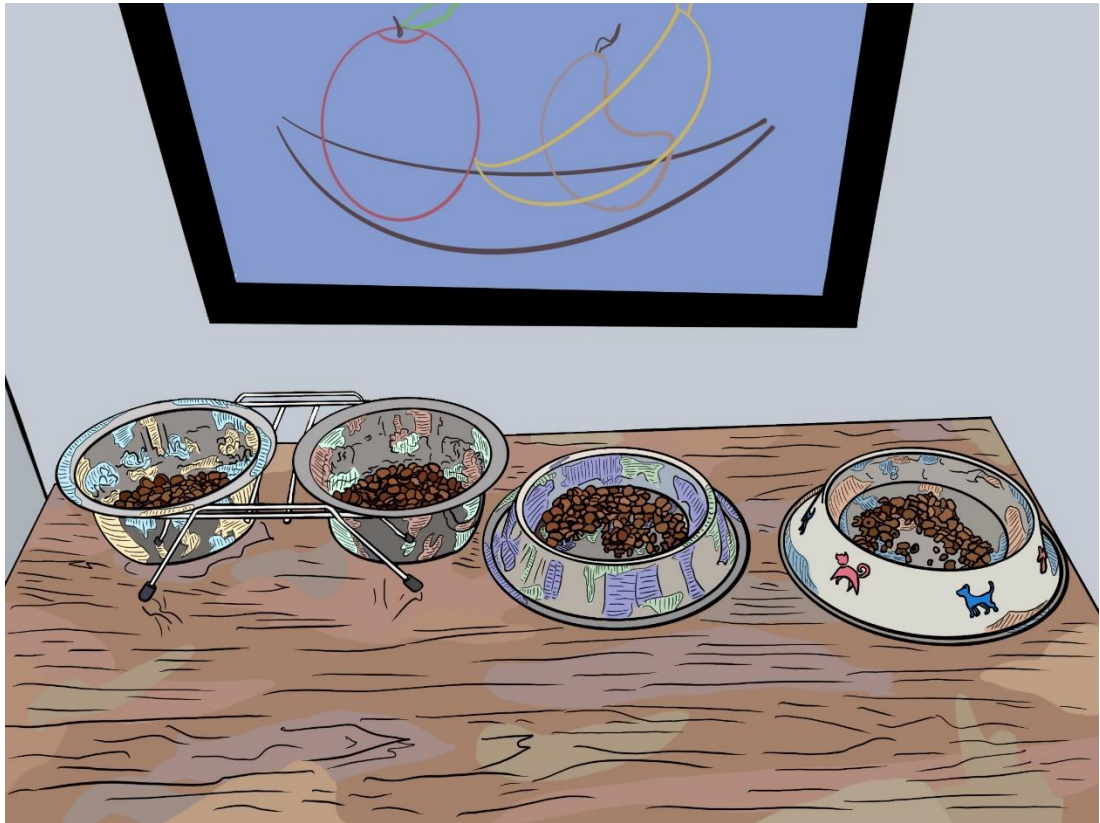
Resim 131. Poyraz Tetik, İsimsiz 4, Dijital, 2024



Resim 132. Poyraz Tetik, İsimsiz 5, Dijital, 2024



Resim 133. Poyraz Tetik, İsimsiz 6, Dijital, 2024

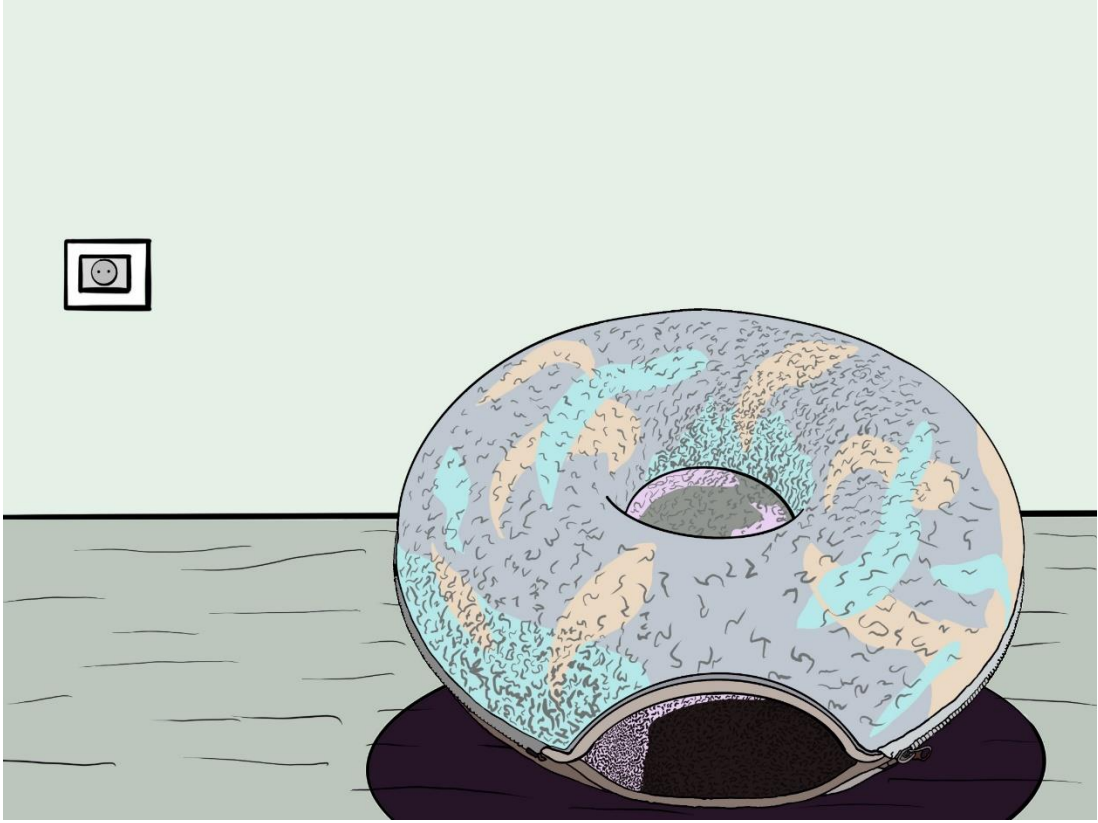


Resim 134. Poyraz Tetik, İsimsiz 7, Dijital, 2024

Poyraz Tetik İsimless adlı serisinde sıradan bir eylem olan yeme, içme eylemine odaklanmaktadır. Her canlının en temel ihtiyacı yemek yemektir. Bu seride Tetik insanların zamanla yeme alışkanlıklarının değişimini göstermektedir. Yemek yeme hayatta kalınabilmesi için yapılan bir eylemdir ama şimdiki zamanda bundan daha fazlası haline gelmektedir. Hazır tüketim ürünleriyle insanlar sağlıklı olmak için değil bu ürünlerin onları daha sağlıksız yapacağını bildikleri halde tüketmektedirler. Bu durum ise yemek yeme eyleminin asıl amacının tam tersi bir durumdur. “İsimless 2” ve “İsimless 7” adlı çalışmalarda ise bu durumun sadece insanlar için olmadığı görülmektedir. Kedilerin doğası gereği avlanıp taze et yemeleri gerekirken, ev kedileri paketlenmiş bir tüketim ürünü olan mamalar ile beslenmektedirler.

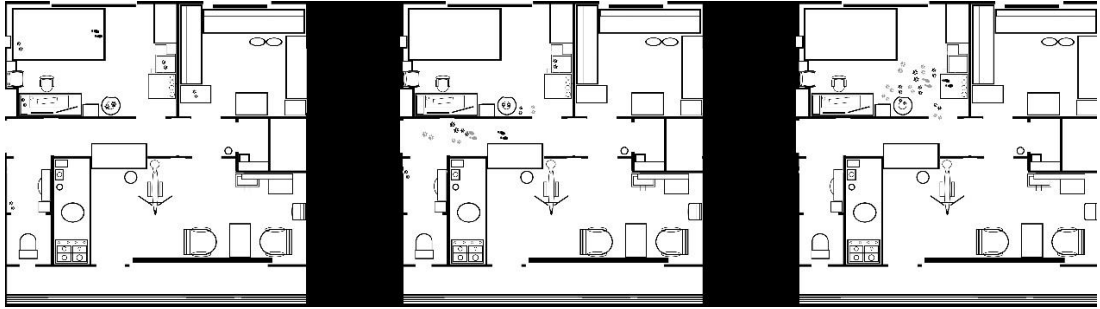


Resim 135. Poyraz Tetik, Yatak, Dijital, 2024



Resim 136. Poyraz Tetik, Kedi Yatağı, Dijital, 2024

Tetik, “Yatak” ve “Kedi Yatağı” adlı çalışmalarında sıradan ve herkesin evinde bulunan bir nesne olan yatağı resmetmiştir.



Resim 137. Poyraz Tetik, Ev ve Kedi, 22'', Video Art, 2024

Poyraz Tetik'in “Ev ve Kedi” adlı video çalışmasında kedileri ile beraber yaşadığı evin dijital bir haritası bulunmaktadır. Her gün yaptığı rutin hareketleri ve evdeki kedilerin hareketlerini ayak/adım izleriyle izleyiciye göstermektedir.

Tetik tüm bu çalışmalarıyla gündelik yaşamın sıradan eylemelerini (oturma, uyuma, yeme içme gibi) merkezine alarak, izleyiciye bu anların anlamını sorgulama fırsatı sunmaktadır. Sıradan bireyin öne çıkan gündelik yaşamı üzerinden insanın sıradanlığını ve bu sıradanlık içindeki derin anlamları keşfetmeye çabalar. Tetik'in

eserleri, basit eylemler aracılığıyla evrensel insani deneyimleri yansıtır ve izleyiciyi, bu eylemleri sorgulamaya yönlendirir. Bu bağlamda Tetik'in çalışmaları, sanatın yalnızca yüksek kültüre ait bir ifade biçimi olmadığını, aynı zamanda gündelik yaşamın da derin bir estetik deneyim sunabileceğini gösterir. Sanatın doğası üzerine tartışmalara zenginlik katacak bir perspektif sunar ve izleyiciyi, sıradan anların içinde hem kaybolmaya hem de kaybolmamaya davet eder. Tetik'in eserleri, sıradan olanın sanat olarak değerlendirilebileceğini vurgulayarak; sıradanlık ve insan deneyimi arasındaki ilişkiyi derinleştirerek, izleyicinin düşünce dünyasında yeni kapılar açar.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Sıradan eylemlerin sanatta yeri, tarih boyunca önemli bir tartışma konusu olmuştur. Mağara resimlerinden günümüze kadar uzanan bu yolculukta sıradan nesnelere ve eylemlere dolaylı ya da dolaysız sanat tarihi içinde yer almıştır. Sıradanın nasıl sanat haline dönüştüğünü ve sanatın tanımının nasıl genişlediği ise Duchamp'ın "Çeşme" adlı eseri ile tanımlanabilir. "Çeşme" adlı eser sanatın sınırlarını sorgulayan ve sıradan nesnelere sanat eseri olarak ele alan bir dönüm noktası olarak karşımıza çıkmıştır. Warhol'un popüler kültür nesnelereyle geliştirdiği yaklaşımlar da bu süreci pekiştirmiştir.

Bu bağlamda, sıradanın sanatla ilişkisi üzerine yapılan çalışmalar, sanatın anlamını yeniden değerlendirme fırsatı sunar. Sıradan nesnelere ve eylemlere, eleştirel bir perspektifle ele alındığında, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirir. Duchamp'ın "Çeşme" si yani pisuar gibi nesnelere, artık günlük kullanım amacından çıkıp sanatsal bir anlam kazanmıştır. Bu durum sıradanın yüceltilmesi ve sanat piyasasında yeni bir değer oluşturması anlamına gelmektedir. Bu sıradan nesne artık amacına uygun olarak kullanılacak bir eşya değil bir sanat eseridir. Bugün pisuara tuvaletinizi yapsanız da Duchamp'ın "Çeşme" olarak adlandırdığı pisuara yapamazsınız.

Sanat sanatçı için sıradan bir olay olabilirken, birçok insan için sıra dışıdır. Bu durum farklı meslekler için de geçerlidir. Bir cerrah için ameliyat sıradan bir olay iken, geri kalan herkes için sıra dışı bir olaydır. Ama ister ressam, ister cerrah, isterse bakkal olsun, oturmak, uyumak, yürümek ve yemek içmek eylemleri tüm insanların gerçekleştirdiği sıradan eylemlerdir. Bu bakış açısıyla bu eylemler ve bu eylemlerle birebir ilişkideki nesnelere tezin içinde yer almıştır. Burada nesne ve eylem yan yana gelir. Sanatçılar seçtikleri sıradan nesnelere veya eylemlere aracılığıyla, hem sanatın geleneksel tanımını sorgulamakta hem de sanatın toplumsal bir yorum aracı olma işlevini pekiştirmektedirler. Sıradan olanı estetik bir deneyime dönüştürerek, izleyicinin algısını ve deneyimi zenginleştirmektedirler.

Tüm bu düşünceler ise bir yüksek lisans tezi kapsamında yazıldığı için belgelenecek ve belki de sıradan olma durumunu kaybedecektir. Bu çelişkili durum yeni üretimlerin ve yeni tartışmaların önünü açmaya ve sorgulamalara zemin hazırlayabilir. Öyleyse bu durum, bir sonuç olarak değerlendirilebilir.

5.2. Öneriler

Bu araştırma kapsamında ele alınan “sıradanlık” kavramı daha çok çağdaş sanat bağlamında sıradan nesnenin ve sıradan eylemin sanat olarak adlandırılması ve kabul görmesi noktasında ele alınmıştır. Ancak araştırma sırasında görülmüştür ki, araştırmada seçilen nesnelere ve eylemler sıradan olmanın dışında, sanat tarihinin her döneminde eserlerin hem konusunu hem de içeriğini oluşturmuştur. Ancak görülmüştür ki sıradan nesnelere ya da eylemler konu ve içeriği oluştursa da sıradan olana her zaman referans vermezler. Sıradan olmak, sıradanın hem bir sanat eseri hem de en sıradan olanla bir konu ve içerik oluşturması daha çok çağdaş sanat alanında ortaya çıkmıştır. Sıradan olanın merkeze alınması, günümüz sanat anlayışının önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu bağlamda bu tez;

1-Sanat ve gündelik yaşam arasındaki ilişkiyi derinleştirerek, sıradan olma durumunu yeniden düşünmeye teşvik edebilir.

2- Sanatın nasıl evrildiğini ve sıradanın nasıl özel hale geldiğine dair sorgulama alanı açabilir.

3-Sanatın doğasına dair mevcut tartışmalara katkıda bulunarak, hem akademik hem de sanatsal alanlarda yeni bakış açıları geliştirilmesine yardımcı olabilir.

KAYNAKÇA

- Aldoğan, A. (2019). Edward hopper resimlerinde amerikan günlük hayatının ve modern yaşamın izleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (42), 243-253.
- Aldoğan, A. (2021). 17.Yüzyıl hollanda resim sanatında örneklerle janr resmi. *Sanat Dergisi* (38), 343-362.
- Aldoğan, A. (2023). Paydos saati: laurence stephen lowry'nin endüstriyel peyzajı üzerine bir değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi* 9(1), 13-19.
- Altaş, ř. (2021). Sanatta bedeninin uyku hali. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları, (44), 49-62.
- An, K. ve Cerasi, J. (2021). *Kim korkar ağdaş sanattan?*. (ev: M. stnipek). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Antmen, A. (2009). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. (13. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2022). *Kimlikli bedenler sanat, kimlik, cinsiyet*. (4. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (ev: İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Aslan, T., Eryılmaz, E. (2020). Günümüz sanatında tüketim nesnesi olarak sanat eseri. *Tarih Okulu Dergisi*. 13(49), 4531-4548.
- Avcı, S., Uslu, M. (2019). Ai weiwei'nin muhalif sanatı. *Akdeniz Sanat*, 13(23), 19-29.
- Aycan, A., Aytaş, M. (2013). "Underground" filmler ve andy warhol sineması. *Selçuk İletişim*, 5(2), 121-127.
- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz cinayet*. (3.Baskı). (ev: S. Necmettin). İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Baudrillard, J. (2021). *Tüketim toplumu*. (17.Baskı). (ev: N. Tatal ve F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı yayınları.

- Baykal, E. (2012). *Hala buradasın/ you are still here mona hatoum*. İstanbul: Arter.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (Çev: A. Cemal). İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Berger, J. (1999). *Görünüre dair küçük bir teoriye doğru adımlar*. (1. Baskı). (Çev: B. Somay). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Berger, J. (2023). *Görme biçimleri*. (29. Baskı). (Çev: Y. Salman). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Beyoğlu, A. (2016). Sanat eğitiminde nesne kavramı ve nesne olarak seçilen sandalyenin sanatçıların yapıtlarında mekânla ele almış biçimleri. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17 (2), 181-198.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*. (Çev: N. Saybaşı). İstanbul: Bağlam Yayınevi.
- Brehm, M. (2007). Füsün onur dikkatli gözler için. (B. Tut). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bürger P. (2019). *Avangard kuramı*. (Çev: E. Özbek ve Ö. Ejder). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çalışkan, S. (2021). Sanat ve ayakkabılar. *International Social Sciences Studies Journal*, 7 (84), 2809-2817.
- Çevik N. ve Bingöl M. (2021). Kamusal alan bağlamında çağdaş sanat söylemleri. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7 (1), 147-161
- Çırak, B. (2019). Bireysel izleğin bir nesnesi olarak sanatta yatak imgesi. *İdil Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü*, 8 (57), 535-542.
- Danto, A. (2013). *Sanat nedir*. (Çev: Z. Baransel). İstanbul: Sel Yayınları.
- Danto, A. (2019). *Sıradan olanın başkalaşımı*. (Çev: E. Berktaş ve Ö. Ejder). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. (2020). *Sanatın sonundan sonra*. (Çev: Z. Demirsu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dempsey, A. (2019). *Modern sanat*. (Çev: D. Öztok). İstanbul: Hep Kitap
- Dickerson, M. (2021). *A'dan z'ye sanat tarihi*. (Çev: O. Düz). İstanbul: Say Yayınları.

- Erdoğan, Ş. (2008). *Sitiüasyonist enternasyonal*. (Çev: M. Darende). İstanbul: Altıkırkbeş yayınları.
- Fidan, M. ve Görgün, M. (2014). *In relation: farklı hayatlar – karşılaşmalar ve buluşmalar*. İstanbul: Siemens Sanat.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat*. (Çev: S. Atay- Eskier ve G. Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin geri dönüşü yüzyılın sonunda avangard*. (Çev: E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2022). *Bu bir pipo değildir*. (Çev: S. Hilav). İstanbul: Yapı kredi Yayınları
- Francalanci, E. (2012). *Nesnelerin estetiği*. (Çev: D. Kundakçı). İstanbul: Dost Kitapevi Yayınları.
- Girgin, F. (2020). Sanatta yatak: sadece bir eşya değil. *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (44), 46-48.
- Godfrey, T. (2024). *Çağdaş sanatın öyküsü*. (Çev: E.B. Alpay) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gombrich, E. (1998). *Sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Gompertz, W. (2022). *Pardon neye bakmıştınız? – modern sanatın 150 yıllık şaşırtıcı, sarsıcı, kimi zaman tuhaf hikayesi*. (Çev: S. Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Graf, M. (2023). *Modern ve çağdaş sanat kafası*. (1. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Heartney, E. (2008). *Sanat & bugün*. (Çev: O. Akınhay). İstanbul: Akbank.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni*. (Çev: F. Tepebaşılı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Hodge, S. (2022). *Sanatın kısa öyküsü*. (Çev: D. Öztok). İstanbul: Hep Kitap.
- Honour, H., Fleming, J. (2016). *Dünya sanat tarihi*. (Çev: H. Abacı). İstanbul: Alfa Basım Yayınları.

- Jameson, F. (2022). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. (Çev: C. Gönenç). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2014). Marcel broodthaers sözcükler, nesnelere, kavramlar. (Çev: A. Boren). İstanbul: Akbank Sanat.
- Karabıyık, A. (2016). Eşyanın politikası: sandalyenin sanat nesnesi olarak kullanımı. *Sanat Dergisi* (30), 28-39.
- Keser, N. (2005). *Sanat sözlüğü*. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Köse, H. (2018). Yaratıcı uzamlar ya da “psikocoğrafya” kavramı odağında mekânın yeniden üretimi. *Moment Dergi*, 5(2), 320-342.
- Mulla, G. (2021). Mekânsal ilişki ögesi olarak sandalye. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5 (1), 184-191
- Öndin, N. (2020). *Barok resim ve heykel sanatı*. (2. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Özgüven, S., Arslan, L. (2023). Ai weiwei ve antony gormley’in seramik enstalasyonlarında tektipleşme. *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(1), 121-133.
- Per, M. (2011). 1960 sonrası sanatta kadın sanatçılar: yoko ono ve marina abramoviç örneği. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (1), 1309-9876.
- Sabancılar Iştın, D. (2016). *Bireysel ve toplumsal hafıza bağlamında otobiyografik sanat yapıtı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sabancılar Iştın, D. (2020). Hazır nesneden sanat nesnesine: saat. *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (54), 1429–1438.
- Sadık, C. (2019). *Uygarlığın ayak izleri rönesans’tan barok dönem’e sanat dehaları*. (2.Baskı). İstanbul: Epsilon Yayınevi.
- Sadık, C. (2021). *Batı resminde aşk ve bazı küçük felaketler*. (2. Baskı). İstanbul: Epsilon Yayınevi
- Sadık, C. (2022). *Uygarlığın ayak izleri batı resim sanatında mitoloji*. (1. Baskı). İstanbul: Epsilon Yayınevi

- Sankır, H. (2018). Gündelik nesnenin sanatsal dönüşümü: sıradan nesnelerin sanat eserine dönüşüm süreci üzerine sosyolojik bir değerlendirme. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 7 (5), 524-543.
- Schopenhauer A. (2021). *Seçkinlik ve sıradanlık üzerine*. (Çev: A. Aydoğan). İstanbul: Say Yayınları.
- Sevinç, M. (2019). Günümüzde zayıf bir hakikatin mekânı olarak sanat eseri: tuna kıyısındaki ayakkabılar örneği. *Akademik Sanat*, 4(7), 136-151.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta postmodern kırılmalar*. (2.Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Thompson, J. (2022). *Modern resim nasıl okunur modern ustaları anlamak*. (Çev: F.C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Vattimo, G. (1999). *Modernliğin sonu- postmodern kültürde nihilizm ve hermenötik*. (Çev: S. Yalçın). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Walther, I. (2005). *Vincent van gogh 1853-1890 düşler ve gerçeklik*. (Çev: A. Antmen). İstanbul: Remzi Kitapevi
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş sanat nasıl okunur 21. yüzyıl sanatını yaşamak*. (Çev: F.C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yetişken, H. (2012). Aristoteles'te sanatın neliği ve işlevi. kaygı. *Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (19), 27-35.
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın günceli güncelin sanatı*. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

http-1:

<https://www.antraktsinema.com/makale.php?id=779>

(Erişim Tarihi:17.04.2024)

http-2:

<https://tr.pinterest.com/pin/377176537537071630/> (Erişim Tarihi: 03.04.2023)

http-3:

<https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Jan-Havickszoon-Steen/592150/The-Bean-Feast,-1668-.html> (Erişim Tarihi: 03.04.2023)

http-4:

<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Jan-Vermeer/896611/K%C4%B1z-bir-masada-uyuyor.html>
(Erişim Tarihi: 03.04.2023)

http-5:

https://www.researchgate.net/figure/Pablo-Picasso-Still-Life-with-Chair-Caning-spring-1912-oil-and-oilcloth-stuck-on-oval_fig2_327857035
(Erişim Tarihi: 05.04.2023)

http-6:

<https://www.peramuzesi.org.tr/blog/marcel-duchamp%E2%80%99in-bisiklet-tekerlegi/1459> (Erişim Tarihi: 05.04.2023)

http-7:

<https://www.sfmoma.org/artwork/98.291/> (Erişim Tarihi: 10.04.2023)

http-8:

<https://www.artsy.net/artwork/rene-magritte-la-trahison-des-images-cci-nest-pas-une-pipe> (Erişim Tarihi: 21.03.2024)

http-9:

http://www.vggallery.com/painting/p_0499.htm (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-10:

<https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2020/12/vincent-van-gogh-sandalye-ve-pipo-798x1024.jpg> (Erişim Tarihi: 13.05.2024)

http-11:

<https://medium.com/counterarts/joseph-beuys-fat-chair-fettstuhl-1964-1985-95800fb8c266> (Erişim Tarihi: 16.05.2023)

http-12:

<https://dersbelgeligi.wordpress.com/hakkinda/yazilar/joseph-beuys-ve-7000-mese/> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-13:

<https://sylviasippl.wordpress.com/2015/04/07/archive-conceptual-art-joseph-kosuths-one-and-three-chairs/> (Erişim Tarihi: 20.05.2023)

http-14:

<https://www.e-skop.com/skopbulten/minimalizmin-paradoksu-uzerine/2980> (Erişim Tarihi: 20.05.2023)

http-15:

<https://etc.usf.edu/clippix/picture/six-part-seating.html> (Erişim Tarihi: 20.05.2023)

http-16:

<https://www.phillips.com/detail/scott-burton/NY050311/46> (Erişim Tarihi: 20.05.2023)

http-17:

<https://www.mutualart.com/Artwork/Two-Part-Chair/62316D5E8194FDEB> (Erişim Tarihi: 20.05.2023)

http-18:

<https://www.canakkalebienali.com/fusun-onur/#galleryxx> (Erişim Tarihi: 11.03.2024)

http-19:

https://pavilionofturkey22.iksv.org/images/kronoloji_full/1991%20Any%20Chair.jpg (Erişim Tarihi: 11.03.2024)

http-20:

<https://bombmagazine.org/articles/1998/04/01/mona-hatoum/> (Erişim Tarihi: 03.03.2024)

http-21:

<https://www.artnet.com/artists/mona-hatoum/jardin-public-eTWboVPbg1Gme9BcnnVIZw2> (Erişim Tarihi: 03.03.2024)

http-22:

<https://bombmagazine.org/articles/1998/04/01/mona-hatoum/> (Erişim Tarihi: 03.03.2024)

http-23:

<https://www.artsy.net/artwork/mona-hatoum-sprague-chairs-down-tools-1>
(Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-24:

<https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/84A61176D5E98A33>
(Erişim Tarihi: 25.05.2023)

http-25:

<https://www.invaluable.com/v2/auction-lot/doris-salcedo-untitled-522-c-ee24d2fa71> (Erişim Tarihi: 25.05.2023)

http-26:

https://www.artfulliving.com.tr/image_data/content_pane_image/0a339244667d60e1ac111084a313beef.jpg (Erişim Tarihi: 25.05.2023)

http-27:

https://kontrastdergi.com/wp-content/uploads/2021/03/Gulser-GUNAYDIN_54_Doris-Salcedo_01.jpg (Erişim Tarihi: 25.05.2023)

http-28:

<https://www.galerieursmeile.com/artists/ai-wei-wei/works>
(Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-29:

<https://www.mariangoodman.com/artists/34-marcel-broodthaers/works/14979/> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-30:

<https://www.booooooom.com/2017/04/26/sculptures-by-jaime-pitarch-strip-everyday-objects-of-their-functionality/> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-31:

<https://www.artsy.net/artwork/nina-saunders-endless-devotion-2>
(Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-32:

<https://www.sculpture.uk.com/nina-saunders> (Erişim Tarihi: 16.05.2024)

http-33:

<https://www.artsy.net/artwork/nina-saunders-endless-devotion-2>

(Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-34:

[https://duygusabancilar.blogspot.com/2012/01/demokrasi-](https://duygusabancilar.blogspot.com/2012/01/demokrasi-sandalyedir_10.html)

[sandalyedir_10.html](https://duygusabancilar.blogspot.com/2012/01/demokrasi-sandalyedir_10.html) (Erişim Tarihi: 16.05.2024)

http-35:

<https://www.fridakahlo.org/assets/img/paintings/henry-ford-hospital.jpg>

(Erişim Tarihi: 13.05.2024)

http-36:

[https://rubellmuseum.org/images/stories/RFC/BBS/Gober_Robert-](https://rubellmuseum.org/images/stories/RFC/BBS/Gober_Robert-Untitled_toilet.jpg)

[Untitled_toilet.jpg](https://rubellmuseum.org/images/stories/RFC/BBS/Gober_Robert-Untitled_toilet.jpg) (Erişim Tarihi: 14.05.2024)

http-37:

[https://rubellmuseum.org/images/stories/RFC/BBS/Gober_Robert-](https://rubellmuseum.org/images/stories/RFC/BBS/Gober_Robert-SlantedPlaypen.jpg)

[SlantedPlaypen.jpg](https://rubellmuseum.org/images/stories/RFC/BBS/Gober_Robert-SlantedPlaypen.jpg) (Erişim Tarihi: 14.05.2024)

http-38:

[https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-](https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2012/04/FGT_Manhattan_sized-643x428.jpg)

[content/uploads/2012/04/FGT_Manhattan_sized-643x428.jpg](https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2012/04/FGT_Manhattan_sized-643x428.jpg)

(Erişim Tarihi: 16.05.2024)

http-39:

<https://esse.ca/en/uncanny-a-dimension-in-contemporary-art/>

(Erişim Tarihi: 05.03.2024)

http-40:

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/43916/Mona-Hatoum-Daybed>

(Erişim Tarihi: 05.03.2024)

http-41:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-incommunicado-t06988>

(Erişim Tarihi: 05.03.2024)

http-42:

<https://www.mutualart.com/Artwork/Silence/D435BA9245688FBF>

(Erişim Tarihi: 05.03.2024)

http-43:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-so-much-i-want-to-say-t07536>

(Erişim Tarihi: 03.03.2024)

http-44:

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tracey-emins-my-bed-ignored-societys-expectations-women> (Erişim Tarihi: 03.01.2024)

http-45:

<https://gulcinaksoy.blogspot.com/2008/12/darp-attack.html>

(Erişim Tarihi: 06.03.2024)

http-46:

<https://gulcinaksoy.blogspot.com/2008/12/darp-attack.html>

(Erişim Tarihi: 06.03.2024)

http-47:

https://www.eskop.com/images/UserFiles/images/Editor/schapiro/shoes_1886_1.jpg (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-48:

<https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/diamond-dust-shoes-1980>

(Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-49:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/milroy-shoes-t06532>

(Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-50:

<http://www.lisamilroy.net/c/4/texts/p/442/ivory-lamp-mars-vine-bone-2011-lisa-milroy-catalogue> (Erişim Tarihi: 09.04.2024)

http-51:

<https://www.rtbf.be/article/papier-wc-chaussures-balai-brosse-sakir-gokcebag-un-plasticien-du-quotidien-10479365#> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-52:

<https://www.rtbf.be/article/papier-wc-chaussures-balai-brosse-sakir-gokcebag-un-plasticien-du-quotidien-10479365#> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-53:

https://www.salom.com.tr/arsiv/uploads/news/b_21092016NRB68oCjPduQHm75fvuuhA6MB.jpg (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-54:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Tuna_K%C4%B1y%C4%B1s%C4%B1ndaki_Ayakkab%C4%B1lar#/media/Dosya:Shoes_Danube_Promenade_IMG1297.jpg (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-55:

<https://arthag.typepad.com/.a/6a011571160e4a970c01b7c8b0f5e7970b-pi> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-56:

<https://news.artnet.com/art-world/ai-weiwei-qatar-1237127> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-57:

<https://www.yankose.org/isimsiz.html> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-58:

<https://www.yankose.org/isimsiz-en.html> (Erişim Tarihi: 15.03.2024)

http-59:

<https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2014/12/floris-van-dijck-meyveli-ve-peynirli-naturmort-ft.jpg> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-60:

<https://www.artchive.com/wp-content/uploads/2023/04/Painted-Bronze-Ballantine-Ale-1960-by-Jasper-Johns.jpg> (Erişim Tarihi: 13.03.2024)

http-61:

<https://www.widewalls.ch/magazine/claes-oldenburg-the-store> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-62:

<https://moca.tumblr.com/post/68406531089/we-hope-you-enjoyed-a-fine-thanksgiving-meal-help> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-63:

<https://www.moma.org/audio/playlist/270/3504> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-64:

<https://www.moma.org/collection/works/81450> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-65:

<https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/coca-cola-3-1962>

(Erişim Tarihi: 09.04.2024)

http-66:

<https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/coca-cola-3-1962>

(Erişim Tarihi: 09.04.2024)

http-67:

https://d1ee3oaj5b5ueh.cloudfront.net/thumbs/1024xAUTO_original_article_2023_08_adf3cd16-1b95-47af-af91-45b0695e0cdb.jpeg

(Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-68:

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2008/02/7044728a0f0649e29e773800822cdcd91-687x980.jpg> (Erişim Tarihi: 09.04.2024)

http-69:

<https://images.nortonsimon.org/cgi-bin/ipsrv.fcgi?QLT=100&IIIF=P1969144001-100.ptif/full!/668,1002/0/default.jpg> (Erişim Tarihi: 09.04.2024)

http-70:

<https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/c/candy-works>
(Erişim Tarihi: 16.05.2024)

http-71:

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-72:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/ai-sunflower-seeds-t13408>
(Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-73:

<https://news.artnet.com/art-world/maurizio-cattelan-banana-explained-1732773> (Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-74:

<https://historia-arte.com/obras/inocencio-x> (Erişim Tarihi: 10.05.2024)

http-75:

https://miro.medium.com/v2/resize:fit:720/format:webp/1*zDY8tv65GN-fHy9IPn0jxQ.jpeg (Erişim Tarihi: 33.05.2024)

http-76:

https://www.pivada.com/content/images/thumbs/000/0005115_800.jpeg
(Erişim Tarihi: 13.05.2024)

http-77:

<https://www.edwardhopper.net/automat.jsp> (Erişim Tarihi: 12.05.2024)

http-78:

<https://www.edwardhopper.net/compartment-c-car.jsp>
(Erişim Tarihi: 12.05.2024)

http-79:

<https://historia-arte.com/obras/estudio-del-retrato-del-papa-inocencio-x-de-velazquez> (Erişim Tarihi: 10.05.2024)

http-80:

<https://arthive.com/res/media/img/oy1000/work/328/603069.webp>
(Erişim Tarihi: 30.04.2024)

http-81:

<https://www.metmuseum.org/articles/animals-love-letters-christopher-isherwood-don-bachardy> (Erişim Tarihi: 30.04.2024)

http-82:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-my-parents-t03255>
(Erişim Tarihi: 30.04.2024)

http-83:

<https://www.moma.org/d/assets/W1siZiIsIjIwMTcvMDYvMjIvNHljbHY4a282NV8xNDMxMzY5NTkwXzYwNi5qcGciXSxbInAiLCJjb252ZXJ0IiwilX>

F1YWxpdHkgOTAgLXJlc2l6ZSAyMDAweDIwMDBcdTAwM2UiXV0/1431369590_606.jpg?sha=8b976188d26aab85 (Erişim Tarihi: 14.05.2024)

http-84:

http://lucianfreud.com/images/lucian-freud--paddington-interior-harry-diamond--1970-oil-on-canvas-71cmx71cm545x562.jpg?crc=141488036
(Erişim Tarihi: 24.04.2024)

http-85:

http://lucianfreud.com/images/lucian-freud--eli-and-david--2005-2006-oil-on-canvas-1422cmx1168cm.jpg?crc=3953853505 (Erişim Tarihi: 24.04.2024)

http-86:

https://www.moma.org/d/assets/W1siZiIsIjIwMTgvMTAvMzEvODJjNmRpcGExYl80MjY3OC5qcGciXSxbInAiLCJjb252ZXJ0IiwilXF1YWxpdHkgOTAgLXJlc2l6ZSAyMDAweDIwMDBcdTAwM2UiXV0/42678.jpg?sha=f3a08b032397d6f6
(Erişim Tarihi: 13.05.2024)

http-87:

https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2022/04/claude-monet-capucines-bulvari.jpg
(Erişim Tarihi: 13.05.2024)

http-88:

https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2022/04/claude-monet-capucines-bulvari.jpg
(Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-89:

https://www.mutualart.com/Artwork/THE-RUSH-HOUR/37C213C4B5A23DFC
(Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-90:

https://www.researchgate.net/profile/Javier-Mosquera-Gonzalez/publication/324899399/figure/fig3/AS:621889613471745@1525281446601/A-line-made-by-walking-1967-Richard-Long.png
(Erişim Tarihi: 20.04.2024)

http-91:

<https://www.guggenheim.org/artwork/2543>

(Erişim Tarihi: 07.05.2024)

http-92:

<https://www.artsy.net/artwork/vito-acconci-following-piece>

(Erişim Tarihi: 07.05.2024)

http-93:

<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/mona-hatoum>

(Erişim Tarihi: 26.11.2023)

http-94:

<https://wp.oggusto.com/wp-content/uploads/2023/08/marina-abramovic-hayati-eserleri-bilinmeyenleri-7.webp>

(Erişim Tarihi: 20.04.2024)

http-95:

<https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2017/08/Marina-Abramovic-The-Lovers-The-Great-Wall-Walk-3-800x525.jpg>

(Erişim Tarihi: 16.05.2024)

(Erişim Tarihi: 16.05.2024)

http-96:

<https://www.thetimes.co.uk/imageserver/image/%2Fmethode%2Ftimes%2Fprodmigration%2Fweb%2Fbin%2Feda58511-19ac-3bf6-893f-8bd99c709d90.jpg?crop=780%2C520%2C0%2C0&resize=1500>

(Erişim Tarihi: 15.05.2024)

http-97:

<https://www.artsy.net/artwork/francis-aly-ghetto-collector-2>

(Erişim Tarihi: 15.05.2024)

http-98:

<https://www.mutualart.com/Exhibition/Francis-Alys--Re-Enactments/39D5B1E9C48935ED>

(Erişim Tarihi: 15.05.2024)

http-99:

<https://ivc.lib.rochester.edu/performing-the-document-in-francis-alyss-re-enactments-2001/>

(Erişim Tarihi: 15.05.2024)

http-100:

<https://www.antiatlas.net/wp-content/uploads/2017/09/antiatlas-work-alyss-the-green-line-1.jpg>

(Erişim Tarihi: 15.05.2024)

http-101:

<https://kolajart.com/wp/wp-content/uploads/2015/10/Fatih-Balc%C4%B1.jpeg>

(Erişim Tarihi: 19.05.2024)

http-102:

<https://kolajart.com/wp/2015/10/09/hulya-kupcuoglu-bu-calisma-bienalin-ortasindan-gecip-giden-bir-etkinlik/>

(Erişim Tarihi: 19.05.2024)

http-103:

<https://kolajart.com/wp/wp-content/uploads/2015/10/tUZLU-sU.jpg>

(Erişim Tarihi: 19.05.2024)

http-104:

<https://www.wga.hu/art/g/giorgion/various/venus.jpg>

(Erişim Tarihi: 16.05.2024)

http-105:

https://media.tate.org.uk/art/images/work/T/T00/T00297_10.jpg

(Erişim Tarihi: 16.05.2024)

http-106:

<http://lucianfreud.com/images/lucian-freud--sleeping-nude--1950-oil-on-canvas-76cmx102cm.jpg?crc=4091288716>

(Erişim Tarihi: 24.04.2024)

http-107:

<http://lucianfreud.com/images/lucian-freud--naked-girl-asleep-1--1967-oil-on->

[canvas-61cmx61cm.jpg?crc=524751128](https://www.artchive.com/wp-content/uploads/2023/04/Canvas-61cmx61cm.jpg?crc=524751128)

(Erişim Tarihi: 24.04.2024)

http-108:

<https://www.artchive.com/wp-content/uploads/2023/04/Painting-Smoking-Eating-Guston-Philip-1973-2.jpg>

(Erişim Tarihi: 16.05.2024)

http-109:

<https://www.moma.org/collection/works/303049>

(Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-110:

<https://brooklynrail.org/2017/09/criticspage/Andy-Warhol-Sleep-1963>

(Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-111:

https://www.deappel.nl/images/thonikimages_795_198029a.jpg?w=1600

(Erişim Tarihi: 13.05.2024)

http-112:

https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/the-sleepers/7366

(Erişim Tarihi: 02.09.2024)

http-113:

<https://www.britannica.com/biography/Leonardo-da-Vinci/Last-Supper>

(Erişim Tarihi: 07.05.2024)

http-114:

<https://www.istanbul-sanatevi.com/wp-content/uploads/2014/12/annibale-carracci-fasulye-yerken-tablosu.jpg>

(Erişim Tarihi: 13.05.2024)

http-115:

<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>

(Erişim Tarihi: 13.05.2024)

http-116:

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0005V1962>

(Erişim Tarihi: 07.05.2024)

http-117:

https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/

(Erişim Tarihi: 26.04.2024)

http-118:

<https://www.frieze.com/article/why-andy-warhol-eating-whopper-burger-kings-strange-new-ad> (Erişim Tarihi: 19.04.2024)

http-119:

[https://www.foodandwine.com/thmb/Lhz_DZwjM4OpEYMD1Y598MgV954=/750x0/filters:no_upscale\(\):max_bytes\(150000\):strip_icc\(\):format\(webp\)/andy-warhol-burger-film-FT-BLOG0119-a83bd77b9cc249cc80173dc49d59eee1.jpg](https://www.foodandwine.com/thmb/Lhz_DZwjM4OpEYMD1Y598MgV954=/750x0/filters:no_upscale():max_bytes(150000):strip_icc():format(webp)/andy-warhol-burger-film-FT-BLOG0119-a83bd77b9cc249cc80173dc49d59eee1.jpg) (Erişim Tarihi: 19.04.2024)

http-120:

<https://shaharmarcus.com/wp-content/uploads/2018/04/salt-dinner.png>
(Erişim Tarihi: 17.04.2024)

