T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT ve TASARIM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

KAVRAMSAL SANAT BAĞLAMINDA BULUNTU FOTOĞRAFLAR

HAZIRLAYAN

Irmak TÜRKEKÖLE

DANIŞMAN

Doç. Dr. Gökhan BİRİNCİ

İZMİR / 2023

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Kavramsal Sanat Bağlamında Buluntu Fotoğraflar” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih … / … / …

Irmak Türkeköle

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün …… / …… / ……. tarih ve …… sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin …….. maddesine göre …… öğrencisi ……..'nin "Kavramsal Sanat Bağlamında Buluntu Fotoğraflar" konulu tezi incelenmiş ve aday …… / ……. / ……... tarihinde, saat …….'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ……. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin …….. olduğuna oy …… ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Bu tez çalışması; kavramsal sanat çerçevesinde buluntu fotoğrafın bir nesneden sanat nesnesine dönüşümünü, sanatçı-eser örneklendirmeleri üzerinden çözümlemelere başvurarak analiz etmeyi amaçlar. Aynı zamanda bu dönüşüm sürecinde; dönemin sanat hareketlerinin, kavramsal sanatın fikir odaklı sanat anlayışı üzerinde nasıl etkiler bıraktığını anlamamıza da katkı sağlayacaktır. Bu çalışma ile kavramsal sanatın sunmuş olduğu olanaklar beraberinde fotoğrafın, temellük ve kendine mal etme pratiğiyle şekillenerek günümüz çağdaş sanatına kadar uzanan bu deviniminde nasıl yeni bir ifade biçimi aldığını ortaya koymak hedeflenmektedir. Bu bağlamda ready-made ve buluntu nesne gibi kavramlar üzerinde durularak bu kavramların birbirleriyle olan ilişkisi ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: kavramsal sanat, kavramsal fotoğraf, ready-made, Duchamp, buluntu nesne, buluntu fotoğraf, temellük sanatı, kendine mal etme

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the transformation of found photography from an object to an art object within the framework of conceptual art through examinations based on artist-artwork examples. Additionally, in this transformation process, it will contribute to our understanding of how the art movements of the period influenced the concept-focused art approach of conceptual art. Through this study, it is intended to highlight how photography, in conjunction with the opportunities offered by conceptual art, has taken on a new form of expression, shaping itself through the practices of appropriation art and self-appropriation, leading up to contemporary art today. In this context, concepts such as ready-made and found objects are explored, and their relationship with each other is discussed.

Keywords: conceptual art, conceptual photography, ready-made, Duchamp, foundobjects, found photography, appropriation art, self-appropriation

ÖNSÖZ

Danışman hocam Doç. Dr. Gökhan Birinci'ye, tez çalışmamın planlanması ve uygulanması aşamalarında göstermiş olduğu destek ve ilgiden ötürü çok teşekkür ederim. Bu süreçte özverili tavırları ve motivasyonel yaklaşımları ile yanımda olan aileme de sevgilerimi sunarım.

Irmak Türkeköle

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Lawrence Weiner, A Square Removel From A Rug In Use, 1969……..…….7
Şekil 2. Art Language, 1969……..…..8
Şekil 3. Marcel Duchamp, Şişe Askılığı, 1914…….….10
Şekil 4. Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965……..…..12
Şekil 5. Rene Magritte, İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir), 1928-1929…..……15
Şekil 6. Yves Klein, Anthropometry, 1960……..……..18
Şekil 7. Yoko Ono, Cut Piece, 1964…….….19
Şekil 8. Pablo Picasso, Gitar, Notalar ve Cam, 1912…….……25
Şekil 9. Marcel Duchamp, Fountain(Çeşme), 1917……...……26
Şekil 10. Meret Oppenheim, *Déjeuner en fourrure* (Kürklü Kahvaltı), 1935……27
Şekil 11. Salvador Dali, Istakoz Telefon, 1936……..28
Şekil 12. Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1964……...…29
Şekil 13. Robert Rauschenberg, Erased De Kooning Drawing, 1953……....…30
Şekil 14. Man Ray, Dust Breeding, 1920……...…35
Şekil 15. Giuseppe Penone, Reversing One's Eyes, 1970…….……37
Şekil 16. John Baldessari, Wrong, 1967……...….38
Şekil 17. Gillian Wearing, Signs That Say What You Want Them To Say And Not Signs That Say What Someone Else Wants You To Say, 1992-1993……..…..39
Şekil 18. Vito Acconci, Following Peace, 1969……40
Şekil 19. Duane Michals, Chance Meeting, 1970……..…42
Şekil 20. Lorna Simpson, ID, 1990……..…..43
Şekil 21. Chema Madoz, İsimsiz, 2003…….….45
Şekil 22. Chema Madoz, İsimsiz, 2003…….….46
Şekil 23. Barbara Kruger, I Shop Therefore I Am, 1987……...48
Şekil 24. Jeff Wall, A Sudden Gust of Wind (after Hokusai), 1993…….49
Şekil 25. Andy Warhol, Campbell's Soup Cans, 1962……..….52
Şekil 26. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913……53
Şekil 27. Richard Prince, Untitled (Cowboy), 1991-1992……54
Şekil 28. Robert Heinecken, Mr. President... Mr. President... A, 1987……54

Şekil 29. Sherrie Levine, Fountain (Buddha), 1996……..….55
Şekil 30. Yasumasa Morimura, Vermeer Study: Looking Back (Mirror), 2008……56
Şekil 31. Art Rogers, Puppies, 1985/Jeff Koons, String of Puppies, 1988……....59
Şekil 32. Andrea Blanch, Silk Sandals by Gucci/Koons, Niagara, 2000……...60
Şekil 33. Denis Morris, Sid Vicious, 1977/ Thierry Guetta, 1977……...…..61
Şekil 34. Richard Prince, Back to the Garden, 2008……..……62
Şekil 35. Patrick Cariou, Yes Rast, 2000/Richard Prince, Graduation, 2008……...….63
Şekil 36. Richard Prince, New Portaits, 2014……..…..64
Şekil 37. Richard Prince, New Portraits/Dan Graham, Rastafarian Smoking a Joint, Jamaica, 1996…….64
Şekil 38. Cindy Sherman, İsimsiz Film Kareleri, 1977……..…68
Şekil 39. Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra, 1981/Walker Evans, 1936…….....…..71
Şekil 40. Album of 131 Views of a French Family & Their Travels……..…...75
Şekil 41. Lisa Kokin, Forget Me Not…….76
Şekil 42. Hai Bo, They Series No.5, 1999…….77
Şekil 43. Annette Messager, Gözleri Çizilmiş Çocuklar-Albüm No:3, 1972…..……..78
Şekil 44. Hannah Perry, Your Ass Is Grass (And I'm Gonna Mow It), 2017…….…..79
Şekil 45. Gerhard Richter, Atlas……80
Şekil 46. Gerhard Richter, Overpainted Photographs, 1989…….….81
Şekil 47. Erik Kessels, 24HRS in Photos, 2011…….……82
Şekil 48. Erik Kessels, Me TV, 2014…….83
Şekil 49. Erik Kessels, Empty Chair (Boş İskemle), 2022…….……84
Şekil 50. Christian Boltanski, Reliquaires, 1990…….…..….85
Şekil 51. Christian Boltanski, Monument: The Children of Dijon, 1985…..……86
Şekil 52. Maurizio Anzeri's La Famiglia 2013……..……88
Şekil 53. Thomas Ruff, Sprüth Magers……..……89
Şekil 54. Thomas Ruff, Jpeg, 2004-2009……..….90
Şekil 55. Shimon Attie, Duvardaki Yazı, 1992……..91
Şekil 56. Lorna Simpson, Waterbearer, 1986…….……...93
Şekil 57. Lorna Simpson, Guarded Conditions, 1989……94

Şekil 58. John Grenville Stezaker, Marriage, 2006……...…….95
Şekil 59 John Grenville Stezaker, Film Portrait……...……..96
Şekil 60. John Grenville Stezaker, Masks, 2006……...…….…….96
Şekil 61. Mishka Henner, No Man's Land, 2011-2013……..…….……97
Şekil 62. Mishka Henner, Feedlots, 2012-2013…….……..…98
Şekil 63. Mishka Henner, Dutch Landscapes, 2011…….….. 99
Şekil 64. Lyle Ashton Harris, Ektachrome Archive…….……100
Şekil 66. Mike Mandel, The Baseball Photographer Trading Cards…….....101
Şekil 65. Mike Mandel ve Larry Sultan, Evidence……...…102
Şekil 67. Marlo Pascual, Untitled, 2010……....103
Şekil 68. Marlo Pascual, Untitled, 2009…….…...104
Şekil 69. Joachim Schmid, Photogenetic Drafts, 1991…….105
Şekil 70. Robert Heinecken, Are You Rea, 1968…….….106
Şekil 71. Pierre Bismuth, Following the Right Hand, 2009…….….108

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ii

TUTANAK.....iii

ÖZET.....iv

ABSTRACT.....v

ÖNSÖZ.....vi

ŞEKİL LİSTESİ……...….vii

İÇİNDEKİLER x

GİRİŞ 1

1.BÖLÜM.....3

MALZEMESİ KAVRAM OLAN BİR SANAT 3

1.1. Kavramsal Sanat ……..……...4

1.1.1. Kavramsal Sanat ve Dil İlişkilendirmesi.……...…….5

1.1.1.1. Sanat ve Dil Grubu……..…...……8

1.1.2. Kavramsal Sanatın Diğer Sanat Akımlarıyla Etkileşimi……..…..….16

1.1.2.1. Dada Hareketi ve Kavramsal Sanat..……..…….……...…19

1.1.2.2. Pop Art ve Kavramsal Sanat……...……...…..21

1.2. Hazır Nesnenin Kavramsal Sanat İçerisindeki Post Yapısalcı Yaklaşımı……22

1.2.1. Hazır Nesnenin Sanat Nesnesine Dönüşümü…….24

1.2.2. Fetişleştirilmiş Bir Sanat Nesnesine Karşılık Duchamp'ın Pisuvarı...31

1.3. Kavramsal Sanat Bağlamında Kavramsal Fotoğraf……..33

1.3.1. Giuseppe Penone……..……....37

1.3.2. John Baldessari……..…….38

1.3.3. Gillian Wearing……39

1.3.4. Vito Acconti …….40

1.3.5. Duane Michals …….41

1.3.6. Lorna Simpson……...…….43

1.3.7. Chema Madoz……...……...44

1.3.8. Barbara Kruger……..…….……47

1.3.9. Jeff Wall……....48

2.BÖLÜM.....50

KAVRAMSAL BİR İFADE OLARAK TEMELLÜK SANATI 50

2.1.Temellük Pratiği ve Kendine Mal Etme Kavramı 51

2.2. Temellük Üzerine Etik Tartışmalar 57

2.2.1. Jeff Koons ve Telif Hakkı İhlali Davaları 58

2.2.2. Richard Prince ve Adil Kullanım Sınırları Davası 62

2.3. Temellük Sanatı Çerçevesinde Fotoğrafın Yeri ve Önemi.....65

2.3.1. Cindy Sherman.....67

2.3.2. Sherrie Levine.....69

3.BÖLÜM.....73

BULUNTU FOTOĞRAF VE KENDİNE MAL ETME 73

3.1. Kavramsal Sanat Bağlamında Buluntu Fotoğraf……...74

3.1.1. Gerhard Richter…….……..……80

3.1.2. Erik Kessel.....……...……82

3.1.3. Christian Boltanski ……...…….84

3.1.4. Maurizio Anzeri……...…87

3.1.5. Thomas Ruff ……...……89

3.1.6. Shimon Attie ……...…….91

3.1.7. Lorna Simpson……...……..93

3.1.8. John Grenville Stezaker……...……...95

3.1.9. Mishka Henner……...…….97

3.1.10.Lyle Ashton Harris…….……...99

3.1.11.Mike Mandel……..…...101

3.1.12.Marlo Pascual……..…….103

3.1.13.Joachim Schmid…….……..104

3.1.14.Robert Heinecken…….……...106

3.1.15.Pierre Bismuth…….……107

SONUÇ……....109

KAYNAKÇA 111

ÖZGEÇMİŞ…….

GİRİŞ

"Kavramsal Sanat Bağlamında Buluntu Fotoğraflar" başlıklı bu tez çalışmasında, kavramsal sanatın kendine mal etme sürecinde fotoğrafın nasıl bir rol oynadığı incelenmiştir. Üç ana bölümden oluşan bu çalışmada, birinci bölüm kavramsal sanatın ne olduğunu, hangi sanat akımlarıyla etkileşim gösterdiğini, oluşum sürecine dönemin sanat anlayışlarının nasıl bir zemin hazırladığını ve sanat piyasası tarafından nasıl konumlandırıldığını anlatmaktadır ve fotoğrafın kavramsal sanat çerçevesinde kullanımını örnekler üzerinden incelemektedir. İkinci bölüm ise temellük pratiği üzerine analizler içermektedir. Temellük sanatının disiplinlerarası varoluş biçimi üzerine örnekler sunularak bu yaklaşımın yarattığı etik meselelere değinilmiştir. Bu bölümde özellikle de fotoğraf sanatının temellük üzerinden ele alınış biçimleri sanatçı-eser örneklendirmeleriyle açıklanmak istenmiştir. Üçüncü bölümde de tez çalışmasının başlığında da yer alan ve ana konusu olan buluntu fotoğrafların, kavramsal sanat bağlamında kullanımı ve sergilenmesi anlatılmaktadır. Yine bir takım örnekler üzerinden, sanatçılar tarafından bazen bir hazır nesne bazense sanat nesnesi olarak sunulan fotoğrafın aslında kavramsal sanatın izleyicisine sunduğu düşünsel eylemin önemli bir parçası olabileceğini açıkça göstermektedir. Bu tez çalışması tüm bu kavramların birbirleriyle ilişkisini ve çağdaş sanatın evrimindeki önemini örneklemeler üzerinden analiz etmektedir. Bununla beraber fotoğrafın sanat dünyasında nasıl yeni bir ifade biçimi haline geldiğini anlamamızı sağlayacaktır.

Kavramsal sanat, kavramsal fotoğraf ve kendine mal etme gibi kavramlar, çağdaş sanatın önemli ve etkileyici alanlarını temsil eder. Bu kavramlar, sanat dünyasında yeni düşünce biçimleri ve sanatsal ifadelerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Özellikle fotoğrafın kavramsal sanat bağlamındaki kullanımının, çağdaş sanatta büyük bir dönüşümü beraberinde getirdiğini kolaylıkla söylemek mümkündür. Nitekim Kavramsal sanat, geleneksel sanat formlarının sınırlarını zorlayarak, sanat eserlerinin anlamını ve kavramsal değerini vurgulamayı hedefledi. Bu bağlamda, kavramsal fotoğraf ve kendine mal etme, sanatçıların hazır nesneleri, buluntu nesneleri veya

fotoğrafları sanat eseri olarak kabul etmesini ve bu nesneler üzerindeki anlamı değiştirmesini sağladı. Marcel Duchamp'ın readymade ve temellük sanatıyla başlattığı hareket, sanat dünyasında büyük bir etki yarattı. Kendine mal ettiği hazır nesneleri sanat eseri olarak sunan Duchamp, nesnelerin işlevini ve anlamını sorgulayarak izleyiciye yeni bir bakış açısı sundu. Benzer şekilde, kavramsal fotoğraf ve kendine mal etme, fotoğrafın sadece bir belgeleme aracı olmaktan çıkıp, sanatsal ifadenin bir parçası haline gelmesine imkan sağladı.

Kavramsal sanat, geleneksel sanatın sınırlarını zorlarken, fotoğraf da kavramsal sanatta önemli bir ifade aracı olarak kullanıldı. Fotoğrafın çoğaltılabilir ve erişilebilir olması, kavramsal sanat eserlerinin yayılmasını kolaylaştırırken, aynı zamanda geleneksel sanatın mülkiyet ve telif hakları kavramlarına da meydan okudu. Fotoğrafın kavramsal sanat bağlamında kullanımı, imgelerin ve görsel dilin gücünü vurguladı. Kavramsal fotoğraf, izleyiciyi düşünmeye, sorgulamaya ve sanat eserinin ardındaki kavramsal derinliği anlamaya davet etti. Bu bağlamda, buluntu nesneleri veya fotoğrafları kendine mal etme süreci, izleyiciyi daha fazla katılıma teşvik etti. Sanatçının nesneleri seçme, yeniden anlamlandırma ve kendi estetik ve kavramsal perspektifini eklemesi, sanat eserinin gücünü ve etkisini artırdı. Fotoğrafın kendine mal edilmesi süreci, izleyiciyi mevcut olanın ötesine geçmeye ve sanat eserinin yaratılmasına katkıda bulunmaya davet etti. Bu yönüyle de fotoğrafın kavramsal sanat bağlamında daha geniş bir anlam kazanmasını sağladı ve sanatın sınırlarını zorlayarak yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına imkan tanıdı.

1. BÖLÜM

MALZEMESİ KAVRAM OLAN BİR SANAT

1. BÖLÜM

MALZEMESİ KAVRAM OLAN BİR SANAT

1.1.Kavramsal Sanat

20. Yüzyıl sanatının en dikkat çeken ifade biçimlerinden birisi de şüphesiz ki kavramsal sanat anlayışıdır (Çalka, 2021). Kavramsal Sanat 1960'ların ortalarında sanata ve sanat eserine duyulan bakış açısını değiştirerek onu geleneksel biçimin dışına çıkarmış, tüketiciyi estetiki bir kaygı gözetmeksizin düşünsel bir davranışa sürüklemiştir. Böylelikle sanat ve estetik ilişkisi üzerine tekrar düşünülmeye başlanmış ve dönemin bir sanat eserinde yansıtılması beklenen estetik değerler yerini kavramın ön plana çıktığı düşünme odaklı bir sürece bırakmıştır (Koca, 2017). Kavramın kendisinin başlı başına bir sanat eseri niteliği taşıyabileceğini savunan kavramsal sanat, dönemin yenilikçi sanatçıları tarafından da oldukça ilgi görmüştür. Özellikle de 60ların sonlarına doğru ivme kazanarak, dil ve anlam olgularıyla iç içe geçmiş bir sanat akımı olarak tanımlanmaya başlamıştır. Buna karşılık hiçbir zaman tek uyum içinde bir akım olmayı başaramamış; 1970'lerin ortalarından itibaren Amerika ve Avrupa'da neredeyse eş zamanlı ortaya çıkan yeni akımlarla beraber devrini tamamlamıştır. 1980'lerde kendisini açıkça göstermeye başlayan postmodernizmin bağlamdan koparma yaklaşımlarının içinde kavramsal sanat, post-kavramsal sanat olarak varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Daha sonraları ise kavramsal sanat bir akımdan çok birbirinden farklı sanat türlerini kapsayan genel bir ifade halini almıştır.

"kavram" kelimesi aslında ilk defa bir terim olarak 1910'da kübizme açıklık getirmek için kullanılmıştır. "kavram resmi" şeklinde kullandığı bu terim ile şair Apollinaire'nin anlatmak istediği varlığın görüntünün ötesinde olduğu fikridir. Bir resimdeki varlığa baktığımızda onun düşünsel bir sürecin sonucunda oluşturulduğunu görürüz. Bu da o resmi dolaylı yoldan bir kavramın resmi yapar. Zihinsel anlamı ön plana çıkaran bu anlayış esasen kavram sanatı anlayışıyla da benzerlik içerisindedir. Fakat bu kullanımın esas amacı kübizm felsefesini vurgulamaktır (Yılmaz, 2005:212).

Kavram sanatı teriminden ise ilk defa “malzemesi kavram olan bir sanat” şeklinde Henry Flynt bahsetmiştir (Flynt, 1961). 1961’de Flynt tarafından ortaya atılmış olmasına karşılık, “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” başlıklı 1967’de Artforum dergisine yazdığı bir makale ile Sol Lewitt kavramsal sanata daha tanımsal bir çerçevede açıklık getiren ilk kişidir (Bağatır, 2011). Kendi çalışmalarının kavramsallığına dikkat çekme amacıyla yayınladığı bu yazısında Lewitt kavramsal sanatı bu cümleler ile açıklamaktadır, "Kavramsal bir sanat eseri ancak fikir iyiyse iyidir, işini görsel olarak çekici kılıp kılmamak tamamen sanatçıya kalmıştır. Başarılı düşünceler (Sol LeWitt`in modülleri gibi) genellikle görüntü düzleminde basit görünürler, çünkü onlar kaçınılmazdırlar. Kavramsal sanat izleyicinin gözüne hitap etmekten çok beynine hitap eder." (Lewitt, 1967). Sol Lewitt’in kavramsal sanatın bir terim olarak kabul edilmesindeki rolü oldukça önemlidir. Esasen kendi çalışmalarına açıklık getirmek için 1967’de Art Forum dergisine yazdığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” isimli yazısında kullandığı bu terim, dönemin benzer bağlamda işler üreten sanatçıları tarafından bir hayli ilgi görmüş onların kendi üretim pratiklerini tanımlayabilmesine yardımcı olacak genel bir ifade şeklini almıştır. “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” makalesinde Lewitt kavramın bir eserin oluşturulması ve de okunmasında en önemli yapı taşı olduğunu vurgulamıştır. Buradan yola çıkarak da eserin taşıdığı kavramsal fikrin aslında sanatı var eden bir makineye dönüştüğünü bize söyler (Yılmaz, 2005:220).

1.1.1.Kavramsal Sanat ve Dil İlişkilendirmesi

Kavramsal sanat, sanatın geleneksel estetik anlayışından farklı bir yaklaşımı temsil eder. Bu temsiliyette düşünce ve kavramların ön planda olması izleyiciyi genellikle görsel öğeler yerine zihinsel ve fikirsel düzeyde ifadeye yönlendirir. Böylelikle de kavramsal sanat, sanat eserini oluşturan düşünce sürecini ve kavramı vurgulamış olur. Tam da bu sebeple dil kavramsal sanatın belki de en önemli yapı taşı olarak kabul edilir. Kavramsal sanatçılar, sözcüklere, cümlelere veya dilin diğer unsurlarına sanatlarının birer parçası olarak sıklıkla yer verirler. Dil, kavramların

iletilmesi ve ifade edilmesi için güçlü bir araçtır ve kavramsal sanatçılar bu aracı kullanarak izleyicileri düşünmeye, sorgulamaya ve yorumlamaya teşvik ederler. Birçok kavramsal sanat eseri, sanatçının düşünce sürecini ve fikirlerini ifade etmek için dilin sembolik gücünden yararlanır. Bu eserler, izleyiciyi metinleri okumaya, sembollerin ve kavramların anlamlarını anlamaya ve genellikle onları karmaşık düşünsel oyunlarla karşılaşmaya iter. Dil, kavramsal sanatın temel bir öğesi olarak kullanılarak, sanatın görsel ve düşünsel boyutları arasında bir köprü kurar. Ancak kavramsal sanatın dil ile ilişkisi sadece dilin kullanımıyla sınırlı değildir. Aynı zamanda dilin anlamının ve iletişiminin nasıl sorgulandığına, çözüldüğüne ve dönüştürüldüğüne dair derin düşünceyi de beraberinde barındırır. Bu nedenle, kavramsal sanat, sadece görsel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda düşünsel ve sembolik bir oyun alanı olarak da işlev görür.

Henry Flynt 1961'de bir Fluksus yayınında kavramsal sanat ifadesini kullandığı yazısında şunları söylemiştir: "Müziğin malzemesinin tını olması gibi, sanatın malzemesi de her şeyden önce kavramdır. Kavramlar dil ile sıkı sıya bağlı oldukları için, kavram sanatı da malzemenin dil olduğu türden bir sanattır. Müzik, öncelikle tınıdan ibaret iken, kavram sanatının asıl meselesi dildir." (Yılmaz, 2005:216) Kavramsal ifade anlayışına göre sanat ve dil birbiriyle hem iç içe geçmiş hem de bütünleşmiş bir sistemler topluluğu oluşturur. Bu sebeple de düşünsel fikrin ön plana çıktığı kavramsal sanat dil kuramlarıyla yakın bir ilişki içerisindedir. Amerikalı bir kavramsal sanatçı olan Mel Bochner kavramsal sanatta iki temel koşul aranması gerektiğini öne sürer. Bunlardan ilki yapıtın dilsel açıdan bir karşılık bulması diğeri ise biriciklikten sıyrılmasıdır. Yapıtta estetik koşul aranmasına karşı duruşuyla bilinen kavramsal sanatçı Joseph Kosuth'un "dil yoksa sanat da yoktur" söylemi de buna paralel olabilecek bir açıklamadır. (Antmen, 2009:195). Kavramsal sanata açıklık getirmek isteyen sanatçılar Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi-Strauss, Heidegger, Roland Barthes ve Deridda gibi göstergebilim ve dilbilimsel alanda çalışmalar yapan öncü isimlerin çözümlemelerine sıkça başvurmuşlardır (Özgün, 2012).

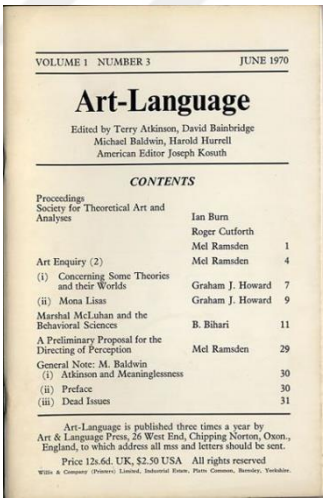


Şekil 1: Lawrence Weiner, A Square Removel From A Rug In Use, 1969
(Kaynak: https://www.mumok.at/en/square-removal-rug-use)

Metin tabanlı çalışmalarıyla tanınan sanatçı Lawrence Weiner'ın "A Square Removel From A Rug In Use" isimli eseri kavramsal sanat ve dilin iç içe geçmişliğini açıkça gösteren bir örnektir. Çalışmasına vermiş olduğu isim ile eserin odak noktasını bizlere açıkça söylemektedir. Burada önemli olan, fiziksel bir nesnenin özelliği veya görünümü değil, bu nesnenin kavramsal bir unsura dönüştürülmesidir. Eser, bir kareyi bir halının üzerinden çıkarmanın soyut bir eylemini temsil eder. Bu eserde metin aslında sanatın taşıyıcısıdır. Metin, soyut bir eylemi ifade ederken, aynı zamanda dilin ve kavramların sanatsal ifade için nasıl kullanılabileceğini gösterir. Sanatın somut nesnelerden ziyade fikirler, kavramlar ve düşünceler etrafında dönebileceğini vurgular. Sanatın fiziksel formunun değil, kavramsal anlamının merkezi olduğu bir yaklaşımı yansıtır. Bu eser, izleyicilere bir halının üzerinden bir kare çıkarmayı hayal etme ve bu eylemin kavramsal anlamını sorgulama fırsatı sunar. Sanatın fiziksel nesnelerden ziyade fikirler, kavramlar ve dil aracılığıyla ifade edilebileceğini ve izleyicinin katılımının önemli olduğunu vurgular. Bu yönüyle de A Square Removel From A Rug In Use'un kavramsal sanatın temel ilke ve yaklaşımlarını yansıtan bir örnek olduğunu söylemek mümkündür.

1.1.1.1. Sanat ve Dil Grubu

"Sanat ve Dil" (Art & Language) grubu Kavramsal Sanatın şekillenmesinde etken bir role sahip olan önemli bir oluşumdur. İngiltere'de beraber ders verdikleri dönemde tanışan Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin ve Harold Hurrell isimli sanatçılar bir araya gelerek iki yıl süresince kavramsallık kavramı üzerinden sanata dair sorgulamalarda bulunmuş ve varsayımsal sorular sorarak sanata cevap aramışlardır. Daha sonra Mayıs 1968'de Sanat ve Dil adını verdikleri bu grubu oluşturmuşlardır. Sanat ve Dil grubu başka sanatçıların da katılımıyla kavramsal sanatçılar için adeta alternatif bir birlik olarak görülmeye başlamıştır. 1969'da Art Language adını verdikleri bir dergi yayımlayarak İngiltere ve Amerika'da kavramsal sanatın gelişimi için önemli bir adım atmışlardır. Joseph Kosuth'un da Amerika editörü olduğu bu dergi kavramsal sanatın tanımlanmasında oldukça etken bir rol üstlenmiştir. (Atakan, 1998:44).



VOLUME 1 NUMBER 3 JUNE 1970

Art-Language

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge
Michael Baldwin, Harold Hurrell
American Editor Joseph Kosuth

CONTENTS

Proceedings Society for Theoretical Art and Analyses	Ian Burn Roger Cutforth Mel Ramsden	1
Art Enquiry (2)	Mel Ramsden	4
(i) Concerning Some Theories and their Worlds	Graham J. Howard	7
(ii) Mona Lisas	Graham J. Howard	9
Marshal McLuhan and the Behavioral Sciences	B. Bihari	11
A Preliminary Proposal for the Directing of Perception	Mel Ramsden	29
General Note: M. Baldwin (i) Atkinson and Meaninglessness		30
(ii) Preface		30
(iii) Dead Issues		31

Art-Language is published three times a year by Art & Language Press, 26 West End, Chipping Norton, Oxon., England, to which address all mss and letters should be sent.

Price 12s.6d. UK, $2.50 USA All rights reserved

Wills & Company (Printers) Limited, Industrial Estate, Platts Common, Barnsley, Yorkshire.

Şekil 2: Art Language, 1969

(Kaynak: https://edcat.net/item/art-language-vol-1-no-2-february-1970/)

Sanat ve Dil grubu çalışmalarını özellikle de 1967-1973 yılları arasında daha aktif bir şekilde yürütmüştür. Bu grubun sanatçıları yaptıkları dilbilim merkezli çözümlemelerle metinsel biçimi başlı başına sanat olarak değerlendirdikleri için,

kavramsal sanatı bu alanda çalışan diğer sanatçılardan bir adım daha öteye götürdükleri düşüncesindedirler (Godfrey,1998: 139). Bu sanatçılar bütün ilgisini genellikle kavramsal sanatı sorgulamaya ve onu anlamaya kanalize ettikleri için bu bağlamda sergilenebilir işler üretmeyi tercih etmemiş, daha çok dilbilimsel çerçevede çözümlemeler oluşturmuşlardır (Koca, 2017). Nitekim bu oluşturdukları çözümlemeleri de birer sanat yapıtı olarak kabul ederek kavramsal sanat anlayışının yapıtaşı olan biçim meselesine de göz kırpmışlardır. Terry Atkinson'un derginin ilk sayısında ortaya attığı kavramsal sanat üzerine yazılan bir yazının da kavramsal sanat eseri olup olmadığı yönündeki sorusu buna verilebilecek güzel bir örnektir. Kendisi bu sorunun yanıtının "sanatçının niyetinde" olduğunu düşünmektedir. Bununla beraber 1966'dan önceye kadar üretilen işlerin Kavramsal Sanat bağlamında değerlendirilemeyeceğini çünkü o tarihe kadar kavramsal sanatın belirli bir tanım çerçevesinde isimlendirilmediğini de düşünmektedir (Atkinson,1969:13-15). Atkinson'a göre resim kendine özgü bir anlatı şekli barındıran ve yarattığı dil ile de izleyicisine kendisini açıklayabilen/anlatabilen bir yapıttı. Metin ise yazınsal bir dil içeriyordu ve okuyucusuna ancak bu şekilde kendisini anlatabiliyordu. İkisi arasındaki en temel farklılık ise biçimdi. Bu sebeple de metnin bir sanat nesnesi olarak var olamayacağına ancak sanat yapıtı olabileceğine değinmiştir (Yılmaz, 2005, s.217). Kavramsal sanat üzerine ürettiği fikirlerle adeta onu yeniden tanımlayan ve onu sınırlarından kurtaran Sanat ve Dil grubu, yazınsal içeriğin de bir sanat eseri niteliği taşıyabileceği fikrinden yola çıkarak o döneme kadar sanat eserinde aranan sanat nesnesi içermesi şartının da kavramsal sanat ile birlikte tamamen ortadan kalktığını göstermiştir. İzleyicinin gözüne değil zihnine hitap etmeyi amaçlayan bir sanat anlayışını savunan bu grup bakış açıları ve kalemleriyle kavramsal sanatın şekillenmesinde yadsınamaz derecede önemli bir yere sahiptir (Godfrey,1998: 142).



Şekil 3: Marcel Duchamp, Şişe Askılığı, 1914
(Kaynak: https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986)

Grubun kurucularından da olan sanatçı David Bainbridge'in, St.Martin sanat okulunun heykel bölümünde yapmış olduğu vinci bir çocuk parkında konumlandırması/sergilemesi üzerine Sanat ve Dil grubu yapıtın bağlamdan koparılmasına ilişkin sorular sormaya başlar. Duchamp'ın Şişe Askılığı çalışmasına göndermede bulunması amacıyla da oluşturulan bu yapıtı hazır nesne kavramıyla bağdaştırırlar ve onu "hazır nesnenin nesnesi" şeklinde yorumlarlar. Fakat Duchamp'ın şişe rafı bir sanat yaratımı gayesiyle üretilmemişken Bainbridge'in vinci tamamen sanatsal bir ifadeyle oluşturulmuştur. Buna karşılık iki eserde de ortak olarak belirginlik gösteren en büyük özellik nesnelerin yapılış amaçlarından sıyrılarak kendisine yüklenen anlamdan ve işlevinden yani kendi bağlamından uzaklaştırılmasıdır. Şişe rafının bir sanat galerisinde vincin ise bir parkta izleyicisiyle buluşuyor oluşu o eserlere malzeme biçim ve teknikten bağımsız olarak yeni bir kavram kazandırır. O nesneleri birer sanat nesnesine dönüştürerek onlara sanatsal nitelik kazandırmak veya sahip oldukları değeri kaybettirerek yeni bir bağlam oluşturmak tamamen sanatçının zihinsel sürecine bağlıdır (Atakan, 1998:46). Bir başka deyişle Fikirler Sanatı/Fikir Sanatı olarak da kabul gören Kavramsal Sanat her ne kadar Duchamp'ın sanatsal gelenekleri görmezden gelmesinden 50 yıl kadar sonra ortaya çıksa da onun görüşlerinden fazlasıyla etkilenmiş ve onun bakış açısıyla şekillenmiştir. Art Language dergisinde 1970'de yayımlanan "felsefeden

sonra sanat" isimli yazısında Joseph Kosuth sanatın Duchamp'dan önce ve sonra olarak iki şekilde değerlendirilebileceğini belirtir (Antmen, 2009:196).

Dilsel bağlamda kavramsal anlamlar yaratarak sanatını bu çerçevede izah eden bir sanatçı olarak Kosuth sanatçı olabilmenin sanatı irdelemekten geçtiğini savunur. Kendisinin "Bir ve Üç Sandalye" isimli estelasyon çalışması da bu söylemiyle birebir örtüşerek kavramsal sanatın manifestosunu yaratan öncü çalışma olarak kabul edilir. Kosuth'un sandalye nedir sorusundan yola çıkarak oluşturduğu bu çalışmada sandalyenin kendisini, onun fotoğrafını ve onun dilsel tanımlamasının yan yana sergilendiğini görürüz. Nesneden dilsel anlama oradan da kavramın kendisine doğru seken bu anlatı biçimi, kavramsal sanatın dil ile kurduğu ilişkiyi böylesine somut bir şekilde açıklayabildiği için belki de en çarpıcı kavramsal sanat eseri olarak kabul edilir. Çalışmadaki üç kısım da gerek malzeme gerekse biçim olarak birbirinden çok farklı olmasına rağmen izleyicisine tek bir göstergeyi sunar. Böylece Kosuth bu çalışmasını oluştururken sorguladığı meseleyi izleyicisine de yöneltmiş olur ve onların da sandalye nedir sorusuna yanıt aramasını ister. İzleyicisine hangi sandalyenin gerçek olduğunu sorgulatarak onları bu düşünsel sürece dahil eder ve bu yönüyle de onu etkileşimli kılar. Bu çalışmada gündelik bir nesne olan sandalyeyi kullanmayı tercih etmesi Kosuth'un üretiminde benimsediği minimalist tavrı açıkça ortaya koymaktadır. Son derece basit görünen bu nesneye yüklediği anlam ile yalnızca kavramsal sanat özelinde değil çağdaş sanatın şekillenmesinde de öncü bir üslup yaratır.



Şekil 4: Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965
(Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/81435)

Kosuth'un kavramlara bolca gönderme yapan bu çalışmasında sandalyenin fotoğrafının geçmişi temsil ettiğini görüyoruz. Fotoğrafın geçmiş an'a ait olan bir görüntü olması fikri üzerinden imgelemede bulunan Kosuth burada özellikle siyah-beyaz bir imaj kullanmayı tercih etmiştir. Tam ortada konumlandırılmış sandalyenin kendisi ise bugünü ifade etmektedir. Sandalyenin adeta o an içerisindeki varlığını kanıtlar nitelikte direkt olarak kendisinin kullanılması fikri onu bir objeden sanat nesnesine dönüştürmüştür. Hemen onun yanında görebileceğimiz metin içerikli görüntü ise sandalye kelimesinin dilsel karşılığı yani tanımıdır. Sözlükten birebir alınmış bu tanım ile beraber Kosuth izleyicisine hem geçmişi hem geleceği göstermektedir. Çünkü yeniden tanımlanana kadar o kavramın bilinen en güncel tanımı budur. Ve bu da onu geçmişten bugüne bugünden de geleceğe taşıyarak zamansız kılar. Kosuth bu çalışmasıyla izleyicisinin zihninde biçimler zamanlar ve formlar arasında bir köprü inşa ederek yeni bağlamlar oluşturur. Soyut ve somut kavramların göstergeler haline geldiği bu pratiğiyle Kosuth bize kavramsal sanatın dilbilim ve göstergebilim ile iç içeliğini de en açık şekilde gösterir (İncirkuş, 2020). Kosuth dilbilimin sanatsal bağlamda anlamı üzerine çok uzun yıllar birbirinden farklı disiplinlerde farklı medyum ve malzemelere

başvurarak çok çeşitli çalışmalar yapmış bir sanatçıdır. Bu çalışmalarının neredeyse hepsinde de sürekli olarak sanatta anlam arama eylemi üzerine kafa yorduğunu görürüz.

Yapıt olarak ortaya koyduğu eserlerin yanı sıra aynı zamanda bu alanda yaptığı çözümlemeleri de birçok dergide yayımlanmıştır. Öyle ki bu çözümlemeleri ile sanatı dil felsefesi üzerinden oluşturulmuş bir önermeye benzeterek sanat ile dilin ortak paydaları üzerinde durmuştur. Kavramsal sanatçılar için modern dil felsefesi her zaman irdelenmesi gereken ve merak uyandıran bir alan olarak görülmüştür. Başta Wittgenstein olmak üzere Saussure, Levi Strauss ve Barthes gibi dilbilimin diğer öncü isimleri de kavramsal sanatçılar için birer yol gösterici rol üstlenmişlerdir. Wittgenstein'ın dil meselesine bakışı ona yüklediği anlam ve de indirgeyici tavrı kavramsal sanat öncesi minimalist sanatçıları da etkisi altına almıştır. Ancak kavramsal çalışmalarına baktığımızda Joseph Kosuth'un da özellikle erken dönem çalışmalarında Wittgenstein'in dil felsefesinden çokça etkilendiğini söylemek mümkündür. Wittgenstein felsefenin temellerinin dil eleştirisinden geçtiğini savunur (Özayten, 1992). Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" isimli çalışması ile kurduğu ilişki, dil açısından onun en öne çıkan eseridir. Kendisi bu eserini bu cümlelerle açıklamıştır: " 'Bir ve Üç Sandalye' adlı işim 1965-1966 yılları arasında yaptığım işlerin bir temsili niteliğindedir. Bu iş; fotoğrafı, tanımı ve sandalyenin kendisiyle duygu ifade etmemektedir. Bu sergilenenler asla imzalanmamıştır, işin kavramı sunum biçimidir ve aynı malzemelerle tekrar yaratılabilir. Bunun nedeni benim niyetimin önemli bir parçasını oluşturmaktadır, geleneksel sanatı ortadan kaldırmakta ve sanata kavram olarak yaklaşmaktadır. Sanatın ve işin kendisi sadece bir fikirden oluşmaktadır. Bu iş de benim için modernizmi özetlemektedir" (Kosuth, 1999, s. 466). Bu çalışmasında bize üç farklı sandalye temsili sunarak Kosuth, biz izleyicisinden gerçekliği sorgulamamızı istemiştir. Bir kelimenin birçok anlama gelebileceğini ve birçok farklı tanımlama biçimi ile aktarılabileceğini gösteren Kosuth aynı zamanda bir düşüncenin tamamen eksiksiz veya kusursuz bir biçimde temsilinin yapılmasının da asla mümkün olmayacağının altını çizmiştir (Stokstad ve Cothren, 2012, s. 567).

Kosuth'un bu çalışması İsviçreli dilbilimci Ferdinand Saussure'un dil çalışmalarıyla da kavramsal olarak paralellik gösterir. Önceleri dil sadece yapısal olarak incelenip karşılaştırılan bir şey iken Saussure dil nedir sorusunu yönelterek dil bilime karşı köklü bir değişiklik yaratabilecek bir önermede bulunmuştur. Saussure'ün ortaya koyduğu bu düşünce ile aslında dil nesneleştirilerek farklı bir perspektiften değerlendirilmeye alınmıştır. Kosuth da dilin başlı başına bir gösterge olduğunu savunarak onu sanat nesnesine çevirmektedir. Buradan yola çıkarak "Bir ve Üç Sandalye" de yer vermiş olduğu sandalye sözcüğünün tanımı ile de bir sanat nesnesi yaratmayı amaçlamıştır. Göstergebilimin babası olarak da adlandırılan Roland Barthes da dilin göstergeleri ifade etmekte büyük öneme sahip olduğunu düşünür. Ona göre her gösterge kavrama hizmet eden ve başlı başına farklı anlamlar barındıran birer unsurdur. Barthes'ın bu önermesinden yola çıkarak, Kosuth'un bu çalışmasında gördüğümüz üç göstergeyi yani sandalyenin fotografik görüntüsünü, kendisini ve tanımlamasını beraber sergiliyor oluşu bir nesnenin kavrama dönüştürülen birbirinden farklı anlamlarını temsil etmektedir (İncirkuş, 2020).

Geleneksel sanat anlayışında sanatçılar somut bir sanat nesnesi oluşturur, sanat kuramcıları da bu nesneyi yorumlamak ve/veya açıklamak için bir metin oluşturarak yazılı bir gösterge dili yaratırlardı. Kavramsal sanatta ise geleneksel sanat anlayışında sergilenen tavırdan daha farklı bir durumla karşılaşırız. Çünkü kavramsal sanatta sanat nesnesi zaten sanat kuramı çerçevesinde oluşturulduğu için bu iki unsuru birbirinden ayırmak mümkün değildir. Aksine amaç dil ve sanat nesnesinin iç içe geçmesi ve beraber var olabilmesidir. Sanat ve Dil grubunun çözümlemeleriyle beraber de bu dil meselesi farklı bir anlam kazanarak sanatçıları sanatın doğasını sorgulamaya itmiştir. Bu sanatçılar sadece dil meselesini irdelemekle kalmayarak, sanatın sınırlarının yeniden tanımlanma arayışına karşılık sanatçı-izleyici ilişkisi, sanatçı-sanat kurumları ilişkisi ve sanatçı-sanat nesnesi ilişkisi gibi konularda da çalışmalar yapmışlardır (Atakan, 1998 : 49).



Şekil 5: Rene Magritte, İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir), 1928-1929
(Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti)

Kavramsal sanattaki kadar güçlü ve kolektif bir hareket olmasa da nesne ve dil meselesinin aslında Sanat ve Dil grubunun oluşumundan çok daha öncesinde de bazı sanatçılar tarafından bireysel olarak ele alınmaya çalıştığını biliyoruz. Örneğin Rene Magritte'in "Bu bir pipo değildir " isimli tablosu dil ve sanatı birbirinden ayırmasıyla bu bağlamda önem barındıran bir eser olarak kabul edilir. Bu çalışma aynı zamanda temsil meselesini sorgulayan tarafı ile de Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye"sine benzetilmektedir. Magritte'in İmgelerin İhaneti'nde bir pipo çizerek altına "Bu bir pipo değildir" (Ceci n'est pas une pipe) yazdığını görüyoruz. Burada sanatçı açıkça resimde gösterdiği nesnenin o nesne olmadığını yazı ile ifade ederek hem sanatına dilsel bir gösterge dahil etmiş hem de anlamsal olarak yarattığı tezatlık ile gösterilen ve gösteren ilişkisini yıkıma uğratmıştır. İzleyicisine bu neden bir pipo değildir? sorusunu sordurarak onları anlam aramaya ve düşünmeye sürükler (Özgün, 2012). Magritte'in basit ve gündelik bir nesneyi alışılmışın dışında bir formda işlemesi ve bunu yaparken de kelimelerle bir imge yaratması sanat ve dil felsefesi ilişkisinde önemli bir ayrımdır. Nitekim onun bu çalışması ilerleyen yıllarda birçok Pop ve Kavramsal sanatçı için ilham unsuru haline gelmiştir.

1.1.2. Kavramsal Sanatın Diğer Sanat Akımlarıyla Etkileşimi

Sanat akımlarının gelişimi onları doğuran koşullarla birlikte değerlendirilmelidir. Bu sebeple de aslında "her akım dünyanın o günkü sorunlarını bir kavrayış biçimidir" (Kahraman, 1990:43). 20.yüzyılın ilk yarısına baktığımızda da sanatta Kübizm, Dada, Konstrüktivizm, Soyut Sanat gibi akımların ön plana çıktığını ve hepsinin de birbirleri ile bir iç-içelik durumu sergileyerek bu çerçevede varlığını sürdürdüğünü görürüz. Bu akımları oluşturan avangart ifadelerin ise 1960'lı yılların sanat anlayışını büyük oranda etkilediğini söyleyebiliriz.(Özgün, 2012). Bu yıllarda yeni ifade biçimlerinin kendini göstermeye başlaması ile birlikte sanat piyasasında dengeler değişmeye başlar. Sanatçılar artık biçime karşılık anlamı savunmaya başlamış ve daha sorgulayıcı bir tavır sergileyerek bir anti-sanat formu yaratmışlardır. Bir sanat nesnesi için estetik, içerik ve biçim olarak iki ana başlık altında değerlendirilir. Biçimi incelerken "neyin biçimi" olduğuna bakar, biçim bir içeriğe gönderme yapıyorsa; "neyin içeriği" olduğunu sorgularız (Townsend, 2002 : 103). Fakat Kavramsal Sanat anlayışında biçimin tamamen ortadan kaldırılarak sadece içeriğe odaklanıldığını görürüz. Yani kavramsal sanat herhangi bir sanat nesnesine ihtiyaç duyulmadan önemli olanın sadece içeriğin kendisi ve fikri olduğu bir anlayıştır. Bu sebeple de fikir sanatı şeklinde de adından söz ettirir. Estetik kuramlara karşı mesafeli duruşu özelliğiyle de sanat eserine atfedilen yalnızca göze hitap etme misyonunu da karşısına alır (Townsend, 2002 : 300). 60'lı yıllar ve sonrasında bu gibi ifadeleri arkasına alan sanatçılar da yarattıkları eserleri biçimsellikten uzak tutarak temel amaçlarını sanatın fikri ve anlamı üzerine inşa ederek ilerlemişlerdir. Kavramsal sanat anlayışı da 1960ların sonlarına doğru kendini daha net ifadelerle göstermeye başlayan öncü bir sanat akımı halini almıştır (Germaner, 1997 : 47). Bu dönemde geleneksel sanat anlayışına zıt bir şekilde oluşturulan ve tek ortak özellikleri belki de sanatsız sanat mottosu olabilecek pek çok eser ve etkinlik sanat adı altında sunulmaya başlanmıştır. (Germaner, 1997: 19). Dadacılarla başlayıp Pop Sanat ile devam eden bu anti-sanat tavır kavramsal sanatın ortaya çıkma sürecinde de oldukça etkili olarak onun önünü açmışıtır. Sanatı sorgulama biçimleriyle de benzerlik gösteren kavramsal sanat da kendisinden önce var olan dada ve pop sanatın devamı şeklinde yorumlanabilir (Bağatır, 2011).

Kavramsal sanat, diğer sanat akımlarından etkilenmiş ve bu akımlardan bazı unsurları devralmıştır. Bu sebeple de ortaya çıkış sürecinde soyut dışavurumculuk ve minimalizm gibi diğer sanat akımlarının yadsınamaz bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Bu akımların her biri sanatın temel unsurlarını ve fiziksel özelliklerini farklı perspektiflerden sorgulamışlardır. Kavramsal Sanat bu yaklaşımları bir adım daha ileri götürerek sanatın zihinsel ve düşünsel yönünü öne çıkarmayı amaçlamıştır. Soyut dışavurumculuk sanatçıların içsel duygularını, düşüncelerini ve duygusal ifadelerini soyut renkler, formlar ve ifadeler aracılığıyla aktarmayı amaçlamıştır. Bu akım sanatın içsel dünya ve duygusal ifade ile ilgili olduğunu vurgulamış ve soyutlamayı teşvik etmiştir. Kavramsal Sanat da sanatın soyutlanmış bir ifadesini sunarken soyut dışavurumculuğun bu yaklaşımını devralmıştır. Minimalizm ise sanatın temel öğelerini basitleştirerek, görsel karmaşıklığı azaltmayı hedeflemiştir. Bu akım, nesnelerin ve formların sadece kendi varlıkları üzerine odaklanmasını savunmuş ve sanatın fiziksel gerçekliğini sorgulamıştır. Kavramsal Sanat, minimalizmin temel yaklaşımını devralarak sanatın kendisini ve anlamını sadece fiziksel özelliklerin ötesinde düşünsel bir düzlemde aramayı amaçlamıştır. Kavramsal Sanat, bu iki akımın etkisi altında, sanatın görsel formların ötesinde bir düşünce ve kavramsal anlam taşıyabileceğini ileri sürmüştür. Sanatın zihinsel ve düşünsel boyutunu vurgulayarak, izleyicinin düşünmeye, sorgulamaya ve yorumlamaya daha fazla katılmasını teşvik etmiştir. Bu nedenle Kavramsal Sanat, sanatın soyut ve minimalist yaklaşımların ötesinde bir evrimini temsil ederken, aynı zamanda bu akımların öncülük ettiği soyutlama ve basitleştirme fikirlerini devralmıştır.

Yeni Realizm ve Assemblage ise günlük yaşam nesnelerini sanat eserlerinde kullanarak sıradan nesnelerin sanatsal potansiyelini vurgulamışlardır. Kavramsal Sanat da bu yaklaşımı genişleterek hazır nesne fikrini benimsemiştir.



Şekil 6: Yves Klein, Anthropometry, 1960
(Kaynak: https://serenaferronart.wordpress.com/2016/01/08/yves-klein/)

Örneğin Yves Klein'in "Anthropometry" serisi, beden izlerini tuvale aktararak nesneleri kullanma ve anlamlandırma şeklinde bir örnek teşkil eder. Eserin görünenin ardında barındırdığı bu bağlam ise onu kavramsal bir eser haline getirmektedir.

John Cage ve Fluxus hareketi gibi akımlar, işitsel ve görsel algıyı etkileme, tesadüfi ve rastgele unsurları sanatın içine katma fikirlerini benimsemişlerdir. Kavramsal Sanat da, bazı eserlerinde düşünsel deneyimleri öne çıkararak benzer bir düşünce yapısını kullanır. Örneğin Sol LeWitt'in Duvar Resimleri, sanatçının fiziksel varlığı olmadan da üretilebilen kavramsal fikirlerini ifade eder. LeWitt, Duvar Resimleri ile kavramsal düşüncenin geometrik formlarla nasıl ifade edilebileği üzerinde durmak istemiştir.



Şekil 7: Yoko Ono, Cut Piece, 1964
(Kaynak: https://jesstomlinson.weebly.com/journal/essay-part-three-yoko-ono-cut-piece-1965)

Fluxus hareketinin bir üyesi olan Ono, sanatı izleyici katılımı ve etkileşimi ile şekillendiren eserler üretmiştir. Örneğin "Cut Piece," izleyicilerin bir makasla kendi kıyafetlerini kesmelerine olanak tanır ve katılımcının fiziksel eylemi düşünsel bir deneyim yaratır.

1.1.2.1. Dada Hareketi ve Kavramsal Sanat

Dadaizm ve Kavramsal Sanat 20. yüzyılın farklı dönemlerinde ortaya çıkmış iki farklı sanat akımıdır, ancak birçok yönden birbirleriyle etkileşimli olduğunu söylemek mümkündür. Dadaizm, 20. Yüzyılın başlarında I. Dünya Savaşı sonrasında, toplumsal ve kültürel çalkantıların bir yansıması ve de sonucu olarak ortaya çıkan radikal bir sanat hareketidir. Geleneksel sanatın kurallarına, estetik değerlere ve mantıklı anlam yapısına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Tam da bu yönüyle Kavramsal Sanatın temel ilkesizliğiyle oldukça kesişir. Bu akım, toplumun çıkmaza girdiğini, akıl dışı şiddetin ve savaşın bir sonucu olarak mantıksızlığın hakim olduğunu savunmuştur. Dadaist sanatçılar, bilinçli bir şekilde rastgele, absürd ve mantık dışı unsurları kullanarak geleneksel sanatı ve kültürel normları sıklıkla sorgulamışlardır.

Kısa bir süre içerisinde tiyatro, resim, heykel, şiir ve performans sanatları gibi farklı disiplinlerde kendini gösteren bir akım haline gelmeyi başarmıştır. Önde gelen Dada sanatçıları Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Max Ernst ve Hannah Höch gibi sanatçılardır. Bu sanatçılar, sıklıkla buldukları nesneleri veya materyalleri sanat eseri olarak kabul ederek bunları sıradışı biçimlerde sergilemişlerdir. Kavramsal Sanat'ın kökenleri, Dada hareketi ile Marcel Duchamp'ın hazır nesne yaklaşımına dayanmaktadır. Duchamp, geleneksel sanat anlayışını sarsan "ready-made" konsepti ile nesneleri sanat eseri olarak sunma fikrini sorgulamıştır. "Fountain" adlı pisuvarı bir sanat galerisine götürerek sanat dünyasını sarsan Duchamp, nesnenin içerdiği düşünsel boyutu öne çıkararak sanat piyasasında bir kırılma yaratmıştır.

Kavramsal sanat ise 1960'ların sonlarında ortaya çıkan ve 1970'lerde aradığı popüleriteye ancak ulaşabilen bir akımdır. Bu akım, sanatın fiziksel özelliklerinin ötesine geçerek düşünsel ve kavramsal boyutunu vurgulamıştır. Kavramsal sanat, sanat eserlerini fikirler, kavramlar ve düşünceler aracılığıyla ifade etmeyi amaçlamıştır. Sanat eserinin fiziksel varlığı ikinci planda kalırken, düşünsel içerik ve kavramlar öne çıkarılmıştır. Dadaizm ile kavramsal sanat arasındaki bağlantı, her iki akımın da geleneksel sanat anlayışını sorgulaması ve sanatın sadece fiziksel formlarla değil, düşünsel içeriklerle de ifade edilebileceği fikrini benimsemeleridir. Her iki akım da sanatın sıradışı, isyankar ve mantıksız bir şekilde kullanılmasını teşvik etmiştir. Bu nedenle, Dadaizm'in radikal yaklaşımı, kavramsal sanatın temel ilkelerini etkileyerek bu iki sanat akımı arasında bir bağ oluşmasını sağlamıştır. Dadaizm ve Kavramsal Sanat arasındaki ilişki ve etkileşim, tarihsel olarak farklı dönemlere ait olmalarına rağmen, benzer felsefi ve estetik ilkeleri paylaşmalarından kaynaklanır. Dadaizm sanat eserlerini anlamsızlık, mantıksızlık ve absürtlük üzerine inşa etmiştir. Bu anlamda, Dadaistler geleneksel sanat normlarını reddederek, sanatın doğasını ve anlamını sorgulamışlardır. Kavramsal Sanat da, sanatın fiziksel formlarını aşarak düşünsel boyutlara odaklanarak benzer bir düşünsel yönü benimser. Dadaizm'in anlamsızlık vurgusu, Kavramsal Sanat'ın sanatın özüne dair sorgulamalarını etkileyen önemli bir etmendir. Bununla birlikte Dadanın sıradan nesneleri sanat eseri olarak kabul ederek nesnelerin anlamını dönüştürmesinin Kavramsal Sanat'ın "ready-made" fikrini ortaya çıkaran bir unsur

haline getirdiğini söylemek mümkündür. Dadaistlerin nesnelerin içselliği ve anlamı üzerine düşünme biçimi Kavramsal Sanatçıları benzer şekilde sanat eserlerinin içsel anlamını vurgulamaya itmiştir. Hem Dadaizm hem de Kavramsal Sanat, toplumsal ve kültürel normlara, konvansiyonlara ve beklentilere karşı eleştirel bir yaklaşım benimser. Dadaistler, savaş sonrası dünyanın saçmalığını ve anlamsızlığını ifade ederken, Kavramsal Sanatçılar da sanat dünyasının ve toplumun sınırlamalarını sorgular. Bu benzer eleştirel bakış açısı, Kavramsal Sanat'ın Dadaizm'den etkilenmesine güzel bir örnektir. Bu iki sanat akımı da izleyiciyi eserin anlamını ve değerini belirleme sürecine katmaya yönelik bir eğilim taşır. Dadaizm, izleyicilerin mantıklı olmayan eserlerle karşılaştığında kendi yorumlarını yapmasını ister. Kavramsal Sanat ise izleyiciyi eserin içsel anlamını çözmeye ve düşünsel boyutunu anlamaya teşvik eder. Bu izleyici katılımı, iki akım arasında benzer bir düşünsel etkileşimi gözler önüne sermektedir. Bu sebepler ile de Dadaizm ve Kavramsal Sanat arasındaki ilişki, akımların ortak felsefi ilkelerinden ve düşünsel yaklaşımlarından kaynaklanabilir. Her iki akım da sıradanlığı, anlamın dönüşümünü ve sanatın sınırlarının genişletilmesini vurgulayarak, birbirlerine düşünsel açıdan benzeyen yaklaşımlar sunarlar.

1.1.2.2. Pop Art ve Kavramsal Sanat

Pop Art, 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında Amerika ve Birleşik Krallık'ta ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Bu akım, popüler kültürün nesnelerini, sembollerini ve imajlarını sanatın temel unsurları olarak kullanarak, yüksek ve düşük kültür arasındaki sınırları bulandırmayı amaçlamıştır. Pop Art, tüketim toplumunun etkilerini, medya ve reklamın görsel diliyle yansıtırken, sanatın anlamını ve değerini sorgular. Estetik olarak parlak renkler, net hatlar ve sıkça tekrarlanan imgeler Pop Art'ın karakteristik özelliklerindendir. Pop Art ve Kavramsal Sanat, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan iki önemli sanat akımıdır. Her iki akım da farklı felsefi ve görsel yaklaşımlara sahip olmakla birlikte, bazı ortak noktaları ve etkileşimleri de beraberinde barındırır. Sıradan nesneler ve günlük yaşamın görsel dili ile yakından ilgilenmeleriyle bu iki akım oldukça benzerlik göstermektedir. Pop Art, bu nesneleri görsel olarak çekici bir şekilde kullanarak kültürel tanıdıklığı vurgularken, Kavramsal Sanat, nesnelerin ötesine geçerek

düşünsel boyutu öne çıkarmıştır. İki akımın etkileşimi, 1960'ların ve 1970'lerin sanat dünyasındaki genel değişimlerle bağlantılıdır. Pop Art'ın görsel kültürel öğeleri, Kavramsal Sanat'ın düşünsel yaklaşımına uygulanabilir. Örneğin, Pop Art eserleri bazen toplumsal eleştiriler içerebilir ve bu eleştiriler Kavramsal Sanat'ın düşünsel derinliğiyle birleşebilir. Kavramsal Sanat, sanatın sınırlarını geleneksel formların ötesine taşıdığı için, Pop Art'ın daha geleneksel sanat anlayışını sorgulamasına zemin hazırlamıştır. Pop Art ve Kavramsal Sanat arasında bazı ortak noktalar ve etkileşimler bulunsa da, her iki akımın öncelikleri ve vurguladığı sanatsal yönler farklıdır. Bu iki akım, 20. yüzyılın sanat anlayışının genişlemesine ve farklı ifade biçimlerinin araştırılmasına katkıda bulunmuştur.

Pop Art, gerek popüler kültürü sanatın içine taşıyarak sanatın tanımını ve sınırlarını zorlamasıyla gerekse günlük yaşamın nesnelerini ve görsel dilini sanatın malzemeleri olarak kullanmasıyla sanatı daha geniş kitlelere erişilebilir kılmış ve geleneksel sanatın konvansiyonlarına meydan okumuştur. Pop Art'ın en büyük temsilcisi olarak kabul edilse de Andy Warhol'un bazı çalışmaları ve yaklaşımları Kavramsal Sanat'ın düşünsel yönleriyle de örtüşebilmektedir. Sanat eserlerinde nesneleri dönüştürerek veya seri üretimlerden yararlanarak sanatın değerlendirilmesi konusunda Kavramsal Sanat'ın düşünsel yaklaşımını yansıtabilir.

1.2. Hazır Nesnenin Kavramsal Sanat İçerisindeki Post Yapısalcı Yaklaşımı

Hazır nesne (Ready-Made) terimi, kavramsal sanatın temel prensiplerinden birini yansıtan ve 20. yüzyıl sanatının önemli bir dönüm noktasını temsil eden bir kavramdır. Bu kavram, sanatçının elindeki herhangi bir nesneyi, özellikle de günlük yaşamdan alınmış sıradan nesneleri, sanatsal bir ifade olarak kabul etme fikrini içerir. Hazır nesneler, geleneksel sanatın sınırlarını zorlar ve sanatın yaratıcılığına ve anlamına farklı bir bakış açısı getirir. Sanatçılar, sıradan nesneleri seçerek veya onları dönüştürerek, izleyiciyi sıradanlık ve sanat arasındaki çizginin nerede olduğunu düşünmeye teşvik ederler. Bu, kavramsal sanatın temel özelliklerinden biri olan düşünsel katmanları ve anlamları ifade etme amacını yansıtır. Hazır nesnelerin

kullanımı, sanatın soyut ve düşünsel bir ifade biçimi olabileceğini vurgular. Sanatın sadece görsel güzellikten değil, aynı zamanda kavramsal derinlikten de beslendiği bir yaklaşımı temsil eder. Bu nedenle, hazır nesneler kavramsal sanatın önemli bir öğesi olarak kabul edilir ve sanatın tanımını ve sınırlarını genişletmeye yardımcı olur. "Ready-made" terimi ilk kez ünlü Fransız sanatçı Marcel Duchamp tarafından 1915 yılında kullanılmıştır. Duchamp'ın bu terimi kullanarak sıradan nesneleri sanat eseri haline getirmesi, geleneksel sanat anlayışına meydan okuyan ve sanatın ne olabileceği konusunda derin bir sorgulama başlatan bir dönüm noktası olmuştur. Bu terim ve yaklaşım, kavramsal sanatın temelini atmış ve sanatın tanımını genişletmiştir. Duchamp'ın ünlü "Fountain" adlı pisuar eseri, ready-made yaklaşımının önde gelen örneklerinden biridir ve sanat dünyasında büyük bir etki yaratmıştır. Duchamp sıradan bir pisuarı alarak sanat galerisine yerleştirmiş ve bu nesneyi sanatsal bir ifade olarak sunmuştur. Bu eylem, sanatın ne olduğu ve sanat eserinin nasıl tanımlandığı konularında derin bir sorgulamayı temsil etmiştir.

Post-yapısalcılık, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve dilden gelen anlamların yapısını ve işleyişini keşfeden bir felsefi akımdır. Kavramsal sanat ve hazır nesneler, post-yapısalcı düşünce ile yakından ilişkilendirilebilir. Hazır nesnelerin kavramsal sanat içindeki bu post-yapısalcı tavrı sanatın ve dilin doğasını sorgulayan ve geleneksel sanat anlayışını altüst eden bir felsefi yaklaşımı temsil eder. Post-yapısalcılık, dilin nesneleri nasıl inşa ettiği ve anlamın nasıl oluştuğu üzerine odaklanır. Dilin sabit ve nesnel bir gerçeği ifade etmediğini savunur. Benzer şekilde, kavramsal sanat ve hazır nesneler, geleneksel sanatın sabit estetik değerlerini sorgular ve sanatın anlamının izleyici tarafından inşa edildiğini öne sürer. Hazır nesneler, sıradan nesneleri sanatsal anlamlarla doldurarak dilin yapısını ve sanatın doğasını sorgular. Post-yapısalcı perspektife göre, anlamın değişken olduğu ve tarihsel, kültürel ve sosyal bağlama bağlı olduğu vurgulanır. Kavramsal sanat ve hazır nesneler de bu fikri yansıtarak, sanatın anlamının izleyici, zaman ve bağlama göre değişebileceğini ifade eder. Bir hazır nesnenin veya kavramsal bir sanat eserinin anlamı, izleyici tarafından yorumlanır ve bu yorumlar çeşitlilik gösterebilir. Post-yapısalcılık, dilin nesnelerle olan ilişkisini derinlemesine sorgular. Burada dil, nesneleri sınıflandırırken ve anlam yaratırken

merkezi bir rol oynar. Hazır nesneler ve kavramsal sanat, nesnelerin ve sanat eserlerinin nasıl dil aracılığıyla anlam kazandığını ve dönüştüğünü inceler. Kavramsal sanatçılar üretim pratiklerinde, sıradan nesneleri sanatsal nesnelere dönüştürerek bu ilişkiyi sorgulamayı amaçlamaktadırlar. Tüm bu nedenlerle hazır nesne kullanımının kavramsal sanat bağlamında bir post-yapısalcı tavır sergilediğini söylemek açıkça mümkündür. Sanatın anlamının esnekliğini ve izleyicinin rolünü vurgulayan kavramsal sanat eserleri, dilin ve anlamların yapısını sorgularken, izleyicinin kişisel deneyim ve yorumlarına büyük bir önem verir. Post-yapısalcı perspektif, sanatın ve dilin karmaşıklığını ve esnekliğini anlama ve ifade etme çabasının bir parçası olarak kavramsal sanat ve hazır nesnelerin temelini oluşturur.

1.2.1.Hazır Nesnenin Sanat Nesnesine Dönüşümü

> "Sanatsal ifade olanakları içerisinde yer alabileceği hiç düşünülmemiş olan "buluntu nesneleri"; bir ifade aracı olarak kullanan ve bu sebeple sanat dilinde bir evrim başlattığı rahatlıkla söylenebilecek olan Kübizm, bu evrimi sanatçının seçtiği hazır nesnelerle bir adım öteye götüren Dada ve düşsel nesnelerle alışılmış, sıradan görüntünün sınırlarını zorlayan Gerçeküstücülük, sanatta nesnenin dönüşümünde kırılma noktaları olarak görülmektedir." (Ünay, 2015 : 5)

Hazır nesnenin sanat nesnesine dönüşümü, 20. yüzyılın sanat dünyasında önemli bir oluşumu temsil eder ve sanatın geleneksel sınırlarını sorgular. Sanat eserinde nesnenin doğrudan kullanımına yer veren ilk örneklere baktığımızda ise Kübizm dönemi dikkat çekmektedir. Pablo Picasso'nun "Guitar, Sheet Music, and Glass" (Gitar, Notalar ve Cam) adlı eseri, buluntu nesnelerin sanatın bir parçası olarak kullanıldığı önemli bir örnektir. Bu eser, 1912'de oluşturulan bir tablo-kolaj eseridir ve dönemin Kübizm akımının özelliklerini taşır. Bu eserde buluntu nesne kullanımı, özellikle gitarın telleri ve notaları şeklinde belirgindir. Picasso, gerçek bir gitar tellerini ve nota yapraklarını tabloya katmış, böylece resmi bir üç boyutlu enstrüman gibi göstermek

yerine, nesnelerin yüzeylerine yapıştırmıştır. Bu, buluntu nesnelerin sanatsal bir ifade olarak kabul edildiği ve geleneksel sanatın sınırlarının sorgulandığı bir örnektir.



Şekil 8: Pablo Picasso, Gitar, Notalar ve Cam, 1912
(Kaynak: https://shaunhaugen.wordpress.com/2018/07/06/mini-viewpoints-pablo-picasso-guitar-sheet-music-and-wine-glass-fall-1912/)

Ayrıca, eserin adında da belirtildiği gibi, "cam" da bu eserde bir buluntu nesne olarak kullanılmıştır. Cam, gerçek cam parçaları kullanılarak tabloya eklenmiştir ve yüzeyde bir katman oluşturmuştur. Bu da esere katmanlılık ve dokunsal bir boyut kazandırmıştır. Picasso'nun "Guitar, Sheet Music, and Glass" eseri, buluntu nesnelerin resim ve kolaj gibi geleneksel sanat formlarıyla bir araya getirildiği ve sanatın nesneleri farklı bir bağlama taşıdığı bir örnektir. Bu eser, Kübizm'in nesneleri nasıl farklı bir şekilde yorumladığını ve izleyiciye geleneksel sanatın ötesinde düşünme fırsatı verdiğini gösterir.

Hazır nesnenin sanat dünyasında bir ifade aracı olarak kabul edilmesi, büyük ölçüde Marcel Duchamp'ın 20. yüzyılın başlarında yaptığı katkılarla başlamıştır. Duchamp, 1915 yılında "Fountain" adlı eserinde bir pisuarı alarak sanat galerisine

yerleştirmiş ve bu sıradan nesneyi sanatsal bir ifade olarak sunmuştur. Bu çalışma hazır nesnelerin sanat eserlerine dönüşebileceğini gösteren ilk örnek olarak kabul edilmiştir.



Şekil 9: Marcel Duchamp, Fountain(Çeşme), 1917
(Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)

Duchamp'ın da içinde bulunduğu 1916 yılında Zürih'te başlayan Dada hareketine baktığımızda hazır nesnelerin sanat eserlerine dönüştürülme fikrinin sıklıkla benimsendiğini görürüz. Dadaist sanatçılar genellikle sıradan nesneleri alarak onları çeşitli malzemelerle bir araya getirmiş provokatif ve düşünsel eserler yaratmışlardır. Bu hareket, geleneksel sanatın kurallarına ve estetik normlarına karşı bir tepki niteliği de taşımaktadır.

Meret Oppenheim'un ünlü eseri "Object" (Nesne), sürrealizm akımının ve hazır nesnenin önde gelen örneklerinden biridir. Bu eser, sürrealizmin düşsel ve rüya benzeri dünyasına daldıran ve geleneksel nesne anlayışını sorgulayan bir çalışmadır. 1936 yılında Oppenheim tarafından yaratılan bu eser, beyaz bir kürk kaplama ile kaplanmış geleneksel bir çay fincanı, tabak ve kaşık gibi nesnelerin kombinasyonundan oluşur. Bu nesnelerin gündelik yaşamda kullanılmasıyla sıradanlığına dikkat çekilirken, bu

nesnelerin kürk ile kaplanması, onları tanıdık ama aynı zamanda yabancı ve rüya benzeri bir hale getirmektedir.



Şekil 10: Meret Oppenheim, Déjeuner en fourrure (Kürklü Kahvaltı), 1935 (Kaynak: https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-cagimiz-sanatinda-hazir-yapim-ve-donusume-ugramis-nesne/2170)

"Nesne" sürrealistlerin düşsel ve bilinçaltı dünyasına gönderme yapar. Kürk kaplama, duyusal bir dokunuş ve sıcaklık çağrıştırırken, çay fincanı, tabak ve kaşık gibi nesneler ise günlük yaşamın sıradanlığını temsil eder. Bu nesnelerin bir araya getirilmesi, izleyicinin olağandışı bir dünya algısıyla karşı karşıya kalmasını sağlar. Oppenheim'ın "Object" eseri, hazır nesnenin sürrealist bir bağlamda nasıl kullanılabileceğini ve nesnelerin sıradan işlevlerinin ötesine nasıl geçilebileceğini gösterir. Bu eser, sürrealizmin ana prensiplerinden biri olan rüya benzeri düşünme ve düşsel gerçekliği araştırma konseptini yansıtırken, hazır nesnenin sanatın bir ifade aracı olarak nasıl kullanılabileceğini gösteren önemli bir örnektir.

Sürrealist sanatçılar, 1920'ler ve 1930'larda sürrealizm akımı çerçevesinde hazır nesneleri sıkça kullandılar. Salvador Dalí gibi sanatçılar, rüya ve bilinçaltı dünyalarından ilham alarak sıradan nesneleri değiştirip dönüştürdüler. Bu, nesnelerin düşsel bir bağlama taşınarak sanatın gerçeküstü bir boyut kazanmasını temsil etti.



Şekil 11: Salvador Dali, Istakoz Telefon, 1936
(Kaynak: https://www.artfulliving.com.tr/neler-oluyor/dalinin-yurt-disi-yasagi-i-15198)

Salvador Dalí'nin "Lobster Telephone" (Istakoz Telefon) adlı eseri, sürrealist sanatın ve hazır nesnenin ilginç bir örneğini sunar. Bu eser, 1936 yılında Dalí tarafından yaratılmış ve sürrealist estetiği ile dikkat çekmiştir. "Lobster Telephone," bir telefonun işlevselliğini ve beklenen kullanımını sorgulayan bir sanat eseridir. Telefonun kendisi geleneksel bir iletişim aracını temsil ederken, üzerine yerleştirilen istakoz, bu nesnenin işlevini ve kullanımını tamamen alt üst eder. İlk bakışta bir paradoksu temsil eden bu nesne, izleyiciyi geleneksel beklentilerin dışına çıkaran bir sanatsal ifade sunar. Bu, sürrealizmin düşsel gerçekliği ve mantıksızlığını yansıtan bir anlayışı temsil eder. Sürrealist sanatın ve Dalí'nin yaratıcılığının bir ürünü olan bu çalışma izleyicilerine alışılmadık bir dünyaya kapı aralar.

1950'ler ve 1960'larda pop sanat hareketi, tüketim kültürünün etkisi altında hazır nesneleri sanatın bir parçası olarak benimsemeye başlamıştır. Pop sanatçıları, günlük yaşamdan alınan nesneleri kullanarak toplumun tüketim kültürünü eleştirmiş ve yorumlamıştır. Andy Warhol'un hazır nesneleri, özellikle konserve kutuları ve ünlü yüzleri, sanat eserleri haline getirmesi bu dönemin önemli örneklerindendir.



Şekil 12: Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1964
(Kaynak: http://www.sanatatak.com/view/sanatin-sonu-nft-ve-rothkonun-ruhu-uzerinei)

Warhol'un Brillo kutuları, hazır nesnelerin sanatın bir parçası olarak kabul edilmesinin önde gelen örneklerinden biridir. Bu eser, sanatın geleneksel sınırlarını zorlayarak ve tüketim toplumunun etkisini yansıtarak sanat dünyasında önemli bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Warhol, 1960'ların başında Brillo sabununun ambalaj kutularını serigrafi tekniğiyle yarattığı bir dizi eser üretmiştir. Bu eserler izleyici tarafından görsel olarak çarpıcı bulunmaktadır çünkü sıradan bir temayı -bir temizlik ürününün ambalajını- sanatsal bir bağlama taşımıştır. Brillo kutularıyla, Warhol tüketim kültürünü ve ticari ürünleri sanatının bir parçası haline getirmiş, bu çalışmalarla sıradan nesneleri ve tüketim ürünlerini yücelterek, onları gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak göstermiştir.

1960'ların sonlarına doğru ve 1970'lerde kavramsal sanat hareketi, hazır nesnelerin kullanımını daha da ileri taşımıştır. Sanatçılar, nesneleri seçerek veya düşünsel bağlamlar içinde sunarak eserler oluşturmaya başlamışlardır. Bu dönem, sanatın anlamını ve kavramsal derinliğini vurgulayan bir yaklaşımı temsil etmektedir. "Robert Rauschenberg - Erased de Kooning Drawing" (Robert Rauschenberg - Silinmiş de Kooning Çizimi) adlı eser kavramsal sanatta hazır nesnenin kullanımına güzel bir

örnektir. Bu çalışma, Rauschenberg'in kavramsal yaklaşımını ve hazır nesnelerin sanatında nasıl kullanılabileceğini açıkça gösterir.



Şekil 13: Robert Rauschenberg, Erased De Kooning Drawing, 1953
(Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Erased_de_Kooning_Drawing)

1953 yılında Robert Rauschenberg, ünlü soyut dışavurumcu sanatçı Willem de Kooning'in onayını alarak onun bir çizimini siler. Bu, Rauschenberg'in kavramsal bir sanat eseri olarak sunulan bu çizimi silerek ortaya çıkardığı eseri ifade eder. Bu eylem, sıradan bir nesneyi (bir çizim) alıp üzerine müdahale ederek ve değiştirerek sanatın parçası haline getirmenin bir örneğidir. "Erased de Kooning Drawing," geleneksel anlamda bir resim ya da çizim değildir, ancak kavramsal bir ifade olarak kabul edilir. Rauschenberg, bu eserle sanatın yaratma ve yok etme eylemlerini, sanatçının özgürlüğünü ve başkasının eserini nasıl dönüştürebileceğini sorgulamak istemiştir. Bu çalışma, hazır nesnenin sadece fiziksel bir nesne olmaktan çıkıp sanatsal bir ifadeye dönüşebileceğini ve kavramsal bir düzeyde düşünülmesi gerektiğini vurgular. Bu sebeple de "Erased de Kooning Drawing," hazır nesne kullanımının kavramsal sanat içinde nasıl işleyebileceğini gösteren önemli bir örnek olarak kabul edilir. Tüm bu tarihsel gelişimler, hazır nesnelerin sanat dünyasındaki evrimini gösterir ve geleneksel sanatın sınırlarını sorgulayan bir dönüşümü yansıtır. Hazır nesnelerin sanat nesnesine

dönüşümü, sanatın tanımını genişletmiş ve sanatçılara sıradan nesneleri sanatsal ifadelerde kullanma özgürlüğü vermiştir. Nesne, sanatçıların bugünün sanatında da kendi ifadelerini iletmek için başvurdukları bir araç ve amaç olarak rol oynamaya devam ediyor, ancak bu rolü çeşitli şekillerde sürdürüyor (Ünay, 2015).

1.2.2.Fetişleştirilmiş Bir Sanat Nesnesine Karşılık Duchamp'ın Pisuvarı

Marcel Duchamp 20. Yüzyılın en önemli sanatçılarından biridir. Duchamp, özellikle dadaizm ve sürrealizm gibi sanat akımlarına katkılarıyla tanınsa da bugün modern sanatın geldiği noktada etkisi yadsınamayacak ölçüde büyüktür. Resim, heykel, çizim ve enstalasyon gibi farklı sanat disiplinlerinde eserler üreten Duchamp sanat kariyerine dönemin geleneksel sanat anlayışına karşı çıkarak başlamıştır. İsmi Dadaistlerle sıklıkla anılsa da sürrealist sanatçılarla da yakın ilişkiler kurmuş ve sürrealizmin gelişimine de katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte en bilinen çalışmalarından biri "readymade" sanatıdır. Ready-made kavramı, sanatçının hazır nesneleri (örneğin bir pisuar veya bisiklet tekerleği) alıp sanat eseri olarak sunması fikrine dayanır. Duchamp'ın en ünlü "readymade" eseri "Çeşme" (Fountain)'dir. Duchamp'ın eserleri ve düşünceleri, sanatın tanımını sorgulayan ve geleneksel sanatın sınırlarını genişleten bir etki yaratmıştır. "Readymade" kavramı, sanatın tanımı ve sanatçının rolü üzerine büyük tartışmalara yol açmıştır.

Duchamp'ın kavramsal sanat anlayışının belirlenmesinde bir yol gösterici olduğunu da söylemek gerekir. Duchamp'ı kavramsallık bağlamında öncü bir isim haline getiren çalışması ise 1917'de oluşturduğu Çeşme adını verdiği ünlü eseridir. Sergiye gönderdiği pisuvarın dönemin sanat anlayışı içerisinde bir sanat eseri niteliği taşımamasına karşılık onu sanat eseri haline getiren en önemli unsur onun eyleminin arkasında yatan düşünce biçimidir. Eserin başlı başına barındırdığı alt anlam ve onun aslında bir hazır nesne olması sanat piyasasının dengelerini değiştirip yapı taşlarını yeniden tanımlamıştır. Duchamp'ın üretim pratiğine baktığımızda sürekli olarak karşılaştığımız bu düşünsel öncelikli tavrı da onu kavramsal sanatın öncülerinden biri haline getiren en önemli faktördür. "Çeşme" geleneksel sanat anlayışına meydan okur.

Duchamp, bu eseriyle sıradan bir nesneyi sanat eseri olarak tanımlayarak, sanatın ne olabileceği konusunda radikal bir soru yöneltmiştir. Bu da, sanatın sınırlarını genişletme çabasıyla ilişkilidir. "Çeşme" nesnelerin yanı sıra fikirlerin de sanat eseri olabileceği kavramını öne sürer. Sanatın soyut ve kavramsal boyutlarına vurgu yaparak, sanatın anlamını derinleştirir. Tüm bunların yanı sıra sanat eserlerinin maddi ve estetik değeri de tartışmaya açık bir konu haline gelir. Duchamp, bir nesnenin sanat haline getirilmesiyle sanatın değerinin nesneden ziyade fikir ve kavramsal boyutta olduğunu iddia eder. Duchamp bu eser ile bir nesnenin birden fazla kopyasının yapılabilir olduğunu ve bu kopyaların da aynı şekilde sanat eseri olarak kabul edilebileceği fikrini ortaya atar. Bu yönüyle de sanat eserine atfedilen biricik olma ilkesini temelinden sarsarak izleyiciyi sanatın özgünlüğünü ve tekilliliğini sorgulamaya teşvik eder.

Marcel Duchamp, "Çeşme"yi bir seramik pisuarın altına "R. Mutt" adını yazarak imzalamış, ardından bu eseri, New York'taki Society of Independent Artists'in açık çağrılı sergisine göndermişti. Bu sergi, sanatçıların herhangi bir değerlendirme olmadan eserlerini sergileyebileceği bir etkinlikti. Ancak "Çeşme" serginin jüri üyeleri tarafından kabul edilmedi. Duchamp, bu kararı protesto etmek ve sanat dünyasının kurallarını sorgulamak amacıyla, bir sanat eleştirmeni olan Arthur Danto ile birlikte "R. Mutt" adını kullanarak eseri geri gönderdi. Bu olay, sanatın ne olduğu ve kimin bir eseri sanat olarak tanımlama yetkisine sahip olduğu gibi temel soruları gündeme getirdi. "Çeşme," sanatın kavramsal boyutunu ve tanımını sorgulayan bir manifestoya dönüştü. Bugün "Çeşme," modern sanatın en tartışmalı ve etkili eserlerinden biri olarak kabul edilir. Orijinali kaybedilmiş olsa da Duchamp'ın bu provokatif eseri, sanat tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak hatırlanır ve hâlâ sanat dünyasında sanatın sınırlarını sorgulayan bir sembol olarak anılmaya devam etmektedir.

Duchamp’ın bu nesneyi kendi eliyle yapmaması onun yerine bir nesneyi seçip imzasını ekleyerek bu nesneyi sanat eseri olarak nitelendirmesi durumu sanat eserinin üretim sürecini ve sanatçının yaratıcılığına olan geleneksel bakış açısını tartışmaya açık bir hale getirmiş ve Kavramsal Sanat'ın temel ilkesi olan fikir veya kavramın eserden daha önemli olabileceği meselesine de vurgu yapmıştır. Bu bağlamda Kavramsal Sanat

ready-made yaklaşımının bir evrimi veya uzantısı olarak görülmektedir. Kavramsal Sanat, sanat eserinin görsel estetiği yerine kavramsal zekâya vurgu yapar. Sanatçıların fikirleri, konseptleri ve düşünceleri eserin kendisinden daha önemli hale gelir. Sanat eserleri genellikle soyut veya sembollerle dolu olup, izleyiciyi düşünmeye ve eserin altında yatan anlamı çözmeye davet eder.

Duchamp'ın "readymade" sanat anlayışının "kendine mal etme" kavramının bir örneği olduğunu da söylemek gerekir. Sanatçının eserleri üzerinden kurduğu "temellük" ilişkisi, bir nesnenin bir sanatçı veya koleksiyoncu tarafından sanat eseri olarak tanımlanması kavramına dayanır. Duchamp, bu nesneleri seçerek onları "temellük" yapar ve bu şekilde sanat dünyasının tanımlarını sorgulatır. Orijinali olmayan, seri olarak üretilebilen ve estetik açıdan geleneksel sanat eserleri gibi görünmeyen bu "readymade" nesneler, sanatın ne olduğu ve kimin tarafından tanımlanabileceği konusundaki temel soruları gündeme getirir.

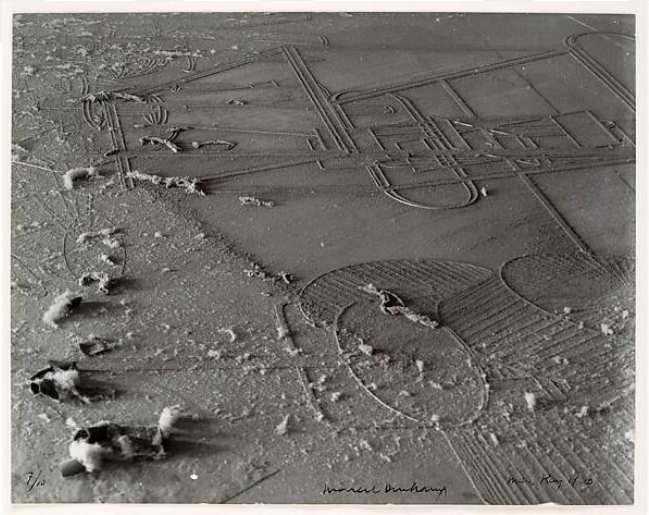
1.3.Kavramsal Sanat Bağlamında Kavramsal Fotoğraf

Kavramsal fotoğraf, sadece estetik bir görüntü oluşturmak yerine düşünsel bir mesaj iletmeyi amaçlayan bir fotoğrafçılık yaklaşımıdır. Bu tür fotoğraflar, genellikle kavramlar, fikirler veya düşünceleri ifade etmek için semboller veya görsel metaforlar kullanarak oluşturulur. Alımlayıcısını biçimin ötesindeki anlamları aramaya iten kavramsal fotoğraf anlayışı her ne kadar 1960'larda adından söz ettirmeye başlamış olsa da temellerini aslında fotoğrafın başlangıç dönemine kadar dayandırırır. Fotoğrafın kavramsal sanat ile olan bağına baktığımızda çift yönlü bir tavır sergilediğini görürüz. Bu tavırlardan biri fotoğrafın görüntünün kaydını yakalaması ile ona atfedilen belge olma niteliği taşıması meselesidir. Bir diğeri ise fotoğrafın kendisinin başlı başına sanat yapıtı olmasıdır (Smith, 2018, s. 39). Sol Lewitt 1967'de kaleme aldığı bir makalesinde kavramsal sanattan "fikrin makineleşip sanatı ortaya çıkardığı bir üretim biçimi" şeklinde bahsetmiştir. Bu tanımlamayı farklı bağlamlardaki eserler için yapmış olsa da tüm bu eserlerin en belirgin tek ortak noktası sanat nesnesinden ziyade kavramın kendisini vurgulamasıdır. Mekanik bir üretimin sonucu olan fotoğraf da çalışmalarını

dilbilimsel çözümlemeler üzerinden kavramsal bağlamda yürüten sanatçılar için çok büyük bir önem barındırır. Fotoğrafın sanatsız sanata evrilmeye başladığı bu dönemde kavramsal sanatın özündeki sanat nedir arayışı ona yol gösterici olmuştur. Öyle ki geleneksel sanat anlayışına karşı oluşturdukları bu müttefikte kavramsal sanatçılar kendi davalarına fotoğraf meselesini de katmışlardır. Artforum dergisine 1976'da yazılan "The Anti-Photographers" isimli metninde eleştirmen Nancy Foote, kavramsal sanatçıların kendilerini fotoğrafı kullanan sanatçılar olarak adlandırdıklarını söyler. Bu cümlesiyle Foote kavramsal sanatçıların fotoğrafı bir güzellik nesnesi olması veya bir belge niteliği taşıması özelliklerinden çok daha öteye koyarak onun ardındaki anlamları aramanın onlar için esas üzerinde durulan mesele olduğunu ifade eder (Hacking, 2015: 412). Man Ray, Andy Warhol, David Hockney, Philippe Halsman, André Kertész, Frederick Sommer, Hannah Höch, Anton Giulio Bragaglia, László Moholy Nagy, Aleksander M.Rodchenko ve John Heartfield gibi isimler de dönemin geleneksel sanat anlayışının dışında kalarak kavramsal yaklaşımlarla ilgilenen ve bu çerçevede çalışmalar yapan öncü isimlerdir (Özgen, 2020).

Dönemin Dadaizm gibi akımları da içerisine alan sürecinde fotoğraf, avangarde bir anlayışa evrilmeyi başarmış kendisine yüklenen gerçeklik bağlamından koparılmıştır. Önde gelen Dada sanatçılarından Kurt Schwitters'ın kolajlarında, John Heartfield'ın fotomontajlarında ve Man Ray'in fotogram çalışmalarında sıkça rastladığımız deneysel yaklaşımlar fotoğrafın sınırlarını bir hayli esnetmiş onu nesnel tanımlamalarından kurtarmıştır(Özgen, 2020). Fotoğrafı başlı başına bir fotoğraf olarak sergilemektense onu sanatının bir parçası haline getirme fikri birçok sanatçının ilgi odağı haline gelmiştir. Fotoğrafın belirli karma yöntemler kullanılarak izleyici üzerinde yeni imgeler yaratması meselesi özellikle de 20.yüzyılın ikinci yarısında sıkça rastlamaya başladığımız bir durumdur. Buna karşılık kendisini baskın olarak Pop Art ve Kavramsal Sanatın gelişiminde göstermiş olsa da daha geri tarihlere baktığımızda bu karma yöntemlere Kontrüktivizm, Dadaizm ve Gerçeküstücülük eserlerinde de rastlamak mümkündür.

Fotoğrafın bir sanat olarak kabul edilmesi durumundan bağımsız, onun sanat eserlerinde bir araç olarak kullanılması oldukça önemli bir meseledir. Andy Warhol'un ipek baskı tekniğiyle tuvale aktardığı fotoğrafları ve Robert Rauschenberg'in bir çok çalışması bunun için iyi örneklendirmelerdir (Aslan, 2019). 1960'larda fotoğraf özellikle de Pop Sanat'ın atağa geçmesinden sonra Amerikan resminin gelişiminde önemli bi etken olmuştur. 60'lar ve 70'lerde kavramsal sanatta deneysel yöntemlere sıkça başvurulması ile birlikte bu önemini giderek artıran fotoğraf, anti-sanat tavrı sergileyen sanatçıların sığınacağı bir ortam oluşturmuştur. Fotoğrafın somut biçimde ve tek başına bir sanat nesnesi olma nosyonunu bertaraf eden bu tavır da, onun esnetilebilir bir ifade biçimi olduğunu kanıtlamıştır. Bununla beraber fotoğraf Kavramsal Sanat ve Pop Sanat üzerinden avangarde sanata dahil edilerek artık kabul görmeye başlamıştır (Durden, 2015, 11). Fotografik görüntünün kullanımına yönelik farklı perspektiflere dikkat çeken ve Dada anlayışını belki de fotoğraf özelinde iyi ifade edebilecek bir diğer örnek de Duchamp ve Man Ray'in beraber oluşturduğu ready-made(hazır nesne) çalışmasıdır.



Şekil 14: Man Ray, Dust Breeding, 1920
(Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271420)

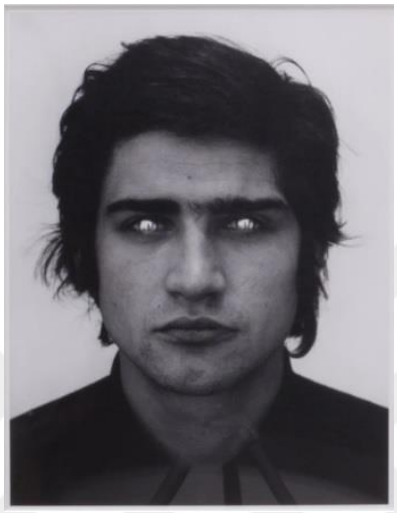
Bu çalışma Duchamp'ın The Large Glass(Büyük Cam) isimli yapıtının Man Ray tarafından çekilen fotoğrafından oluşur. Dust Breeding(Toz Yetiştiriciliği) isimli bu

fotoğraf Duchamp'ın sanat eserinden bağımsız olarak başlı başına ayrı bir eserdir (Erenus, 2012). Bir eserin fotoğraflanmasından çok daha ötesinde bir düşünsel süreç barındıran bu çalışma, sergilediği bu kavramsal anlayışla da aslında kavramsal sanatın bir ifade biçimi olarak kendini göstermesi ve kabul görmesinden çok daha önce tohumlarını ekmiş olduğunu gösterir niteliktedir. Bu örneklendirmede de karşılaştığımız gibi, Fütürizm, Dadaizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm ve Pop Art gibi akımlar içerisinde fotoğraf, deneysel ve avangarde ifadelerle multidisipliner bir ortamda var olabileceğini göstermiştir (Özgen, 2020). 20.yüzyıl modern sanat anlayışları fotoğrafın bir belge olma özelliğinin çok daha ötesinde olduğunu ve sınırlandırılabilir olamayacağını, gerek fotografik malzeme gerekse bir imge olarak başlı başına bir sanat formu oluşturduğunu savunmuştur. Bu düşünceye istinaden de içerik ve teknik açısından her zaman yeni arayışlar içerisinde olmuşlardır (Göktan, 2014: 109). Sanat alanındaki performansların fotoğraf yoluyla belgelenmesi sanat nesnesini maddesizleştiren bir duruma sokar. Fotoğrafın bu gibi yollarla kendisine yüklenen temsil nosyonundan uzaklaşması onu modernist resim ve heykel gibi sanat anlayışlarıyla benzer konumlara getirir. Kanadalı sanatçı Jeff Wall da bu konuda fotoğrafın tasvir meselesinden kopartılması gerektiğini savunmaktadır. Bu düşünceye göre kötü fotoğraf veya amatör fotoğraf da kavramsallık bağlamında aslında kıymetli bir avangarde medyum oluşturur (Durden, 2015: 20).

Tarihsel sürece baktığımızda ön planda olduğuna sıkça rastladığımız fotoğraf da diğer disiplinler gibi her dönemin değişken devinimlerine ayak uydurarak kavramsal sanat içerisinde de kendisine yer edinmeyi başarmıştır. 19.yüzyıl sanatının baskıladığı estetik ifade biçimleri ile birlikte fotoğraf, gerçekliğin mekanik yollarla oluşturulan bir kaydı şeklinde yorumlansa da modern sanat dönemine baktığımızda kavramsal sanat içerisinde fotografik görüntünün bu anlayıştan çok daha uzak bir yerde konumlandığını görmek mümkündür. Gerçeklikle kurduğu bağlantı ve onu sorgulama biçimiyle fotoğraf, tekilliğine rağmen eklektik olabilme özelliği ile diğer sanatsal ifadelerde de kendine alan yaratarak varlığını sürdürmüştür (Özgen, 2020). Postmodernizmin bağlamdan koparma anlayışıyla ivme kazanmış olan kavramsal sanat post kavramsal sanat adıyla yolculuğuna devam etmiş ve onunla yeni anlamlar kazanan fotoğraf da

bugün farklı ifade biçimleriyle sanatın her alanında hakimiyetini ispatlayarak geniş kitlelere hitap etmeyi başarmıştır.

1.3.1.Giuseppe Penone

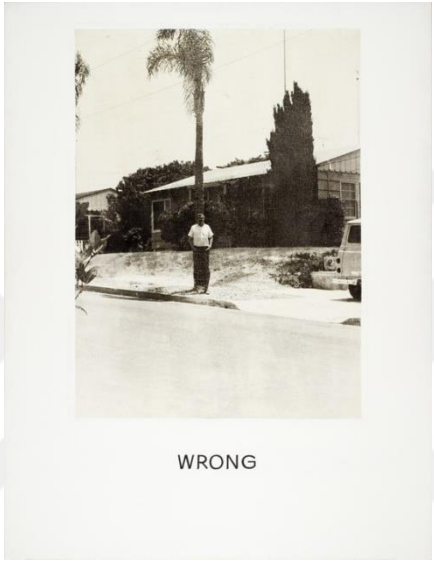


Şekil 15: Giuseppe Penone, Reversing One's Eyes, 1970
(Kaynak: https://www.mariangoodman.com/artists/58-giuseppe-penone/works/39271/)

İtalyan kökenli bir çağdaş sanatçı olan Giuseppe Penone özellikle kavramsal sanat eserleriyle tanınır. Doğa ve insan arasındaki ilişkiyi ve insanın doğayla etkileşimini ele alan eserleriyle dikkat çeken sanatçı eserlerinde organik materyalleri ve doğanın kendisini kullanarak çevresel ve düşünsel temalara sıklıkla başvurur. Penone, genellikle vücudu ve doğayı bir araya getiren performanslar yapmış ve bu performansları belgelemek için fotoğrafı kullanmıştır. Kavramsal fotoğraf bağlamında iyi bir örneklendirme olabilecek bu çalışmaya baktığımızda ise sanatçı Giuseppe Penone'un gözlerine aynalı bir lens yerleştirdiğini görüyoruz. Paolo Mussat Sartor'a çektirdiği bu fotoğraf ile Penone görme eylemini üzerinden dış dünyayı sorgulamaktadır (Özgen, 2020). Bu çalışmasıyla, insan vücudu ile doğanın fiziksel ve sembolik ilişkisini vurgulamak ister. Performansın fotoğrafları, bu olağandışı eylemi kaydederek kavramsal bir mesaj iletmek için kullanılır. Giuseppe Penone'nin sanatı, insanın doğayla

etkileşimini, doğanın kendisini ve yaşamın döngülerini keşfetme odaklıdır. Bu nedenle kavramsal fotoğraf, sanatçının çalışmalarının önemli bir parçasıdır ve doğanın insan deneyimi üzerindeki etkisini anlamamıza yardımcı olur.

1.3.2.John Baldessari



Şekil 16: John Baldessari, Wrong, 1967
(Kaynak: https://collections.lacma.org/node/237769)

Kavramsal sanatçıların eserlerinde tezat anlamlara sıkça başvurması kavramsal sanatta mizah unsurunun oluşmasına sebebiyet vermiştir. Metafor ve mecazlar yardımıyla ortaya çıkan bu mizah anlayışına açıkça başvuran bir sanatçı da John Baldessari'dir. 1960'larda fotoğrafa yönelen Amerikalı sanatçı Baldessari'nin Wrong(Yanlış) adını verdiği çalışmasında da buna örnek olabilecek mizahi bir ifade görmek mümkündür. Sanatçı fotoğrafın altında yer verdiği wrong kelimesini bir tabelacıya yazdırmıştır. Her haliyle önceden düşünülmüş ve de planlanmış olan bu tercihi ile de sanat eserinin biricikliğini bozarak izleyicisini bu konu üzerinde düşünmeye yönlendirmiştir. Fotoğrafı oluştururken estetiki bir görüntü ortaya çıkarmanın aksine sergilediği gelişigüzel ve düzensiz tavır bu çalışmasında ön plana çıkan bir başka önemli detaydır. Sanatçının hatalı bir pozlama ve özensiz bir kadraj ile

yaratmak istediği imgeler adeta izleyicisine güzel/çirkin, doğru/yanlış gibi kavramları sanatsal bağlamda sorgulatacak türden bir yaklaşımın sonucudur. Bu çalışması için bir sanat kitabından esinlenen Baldessari süreci bu cümlelerle ifade etmiştir: "Kitabı hazırlayan, bir manzaranın iki farklı tasvirine yer vermişti; birine 'doğru 'diğerine 'yanlış 'örnek demişti. Birilerinin çıkıp da bu doğrudur şu yanlıştır demesine bayıldım doğrusu." Gerek kullandığı/seçtiği kelime ile gerekse bilinçli olarak oluşturduğu özensiz kompozisyonu ile bu çalışma adeta bir eserin sanatsal değerinin otoritelerce değerlendirilmesine karşı bir propaganda ve eleştiri niteliği taşır (Hacking, 2015).

1.3.3.Gillian Wearing

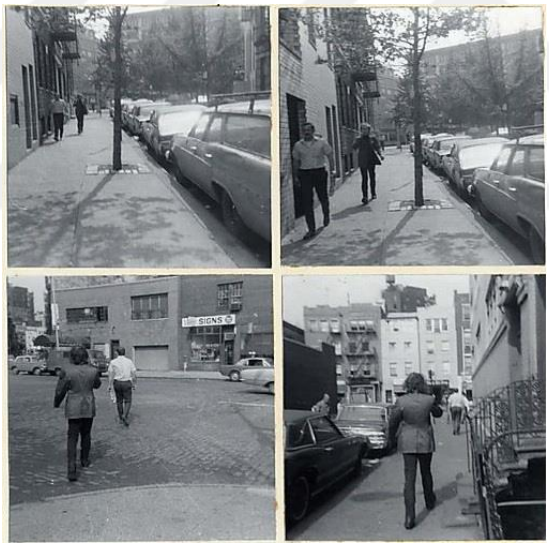


Şekil 17: Gillian Wearing, Signs That Say What You Want Them To Say And Not Signs That Say What Someone Else Wants You To Say, 1992-1993
(Kaynak: https://imageobjecttext.com/tag/gillian-wearing/)

Dilin tezatlık bağlamını malzemesi haline getiren bir başka sanatçı da Gillian Wearing'dir. Gillian Wearing, İngiliz bir çağdaş sanatçıdır ve kavramsal fotoğrafın önemli temsilcilerinden biridir. Kimlik, özgürlük ve toplumsal normların sorgulanması gibi temaları keşfederken sıkça fotoğraf ve video gibi medyumlara başvurur. Wearing'in eserleri, genellikle kimliklerin maskelerle örtüldüğü ve gerçeklik ile sahte arasındaki ince çizgiyi keşfeden görsel ve düşünsel deneyimler sunar. "Başkalarının Söylemeni

İstediği Şeyleri Değil, Senin İstediğini Söyleyen Tabelalar" adını verdiği bu serisinde sanatçı metinlerden ve fotografik ögelerden yararlanarak görünen ve gerçek olan arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Sokakta rastgele gördüğü insanlardan o anki duygu durumlarını kağıda yazmalarını isteyen Wearing daha sonra bu insanları o kağıtlar ile beraber fotoğraflamaktadır. Herhangi bir sınıfsal ayrım gözetmeksizin her statü ve rolden fotoğraflanan bu insanların düşüncelerini kamusal alana açması kendi içerisinde rastlantısallık ve deneysellik de barındırır. Dış görünüşün yanıltıcı olduğunu ve gerçekliğin kırılmalara uğradığını gördüğümüz bu çalışma barındırdığı güçlü düşünce ile kavramsal fotoğrafa hizmet eder.

1.3.4.Vito Acconti



Şekil 18: Vito Acconci, Following Peace, 1969
(Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283737)

Amerikalı sanatçı Vito Acconci, 20. yüzyılın önemli kavramsal sanatçılarından biridir ve sanat dünyasında deneysel ve yenilikçi çalışmalarıyla tanınır. Sanatının temelinde bedenin ve dilin kullanımı vardır ve kavramsal sanatın sınırlarını genişletmiştir. Eserlerinin birçoğu bedenini ve performansını fotoğraf ile belgelemek suretiyle kavramsal fotoğrafın özelliklerini kullanmıştır. Kavramsal sanatın sanatçısına

sunduğu multidisipliner imkanları kullanarak oluşturduğu Following Peace isimli bu çalışma bir performans ve aynı zamanda fotografik imgeleme barındırmaktadır. Acconci bu çalışmasıyla fotoğrafın toplum üzerinde gözetim mekanizması oluşturması meselesini irdelemek istemiştir. Bu 1969 tarihli çalışma, Acconci'nin kavramsal fotoğrafın erken örneklerinden birisi olarak kabul edilir. Sanatçı, New York'ta bir ay süresince her gün sokakta tesadüfen karşılaştığı kişileri bir binaya girene kadar takip ederek rastgele bir biçimde gözlemlemiştir. Ardından, bu takip eylemlerini yazılı ve fotoğraflı belgelere dönüştürmüştür. Bu çalışma, izleyicinin izleme, gözetleme ve kişisel alanın ihlali gibi konuları sorgulayan bir kavramsal deneyim sunar. Sanatçı yapmış olduğu takip etme oyunu ile kamusal alan ve mahremiyet gibi başlıkları oldukça ilginç açılardan da bize sunmaktadır. Etik açıdan tartışma yaratarak sanatın sınırlarının sınırsızlığı olduğunu vurgulaması da onun bu çalışmasını kavramsal sanat özelinde dikkat çekici kılmaktadır. (Tuncer, 2019). Vito Acconci'nin eserleri, genellikle bedenin sınırlarını ve insan ilişkilerini keşfetme amacı taşır. Kavramsal sanatın bir parçası olarak, kendini ifade etme biçimlerini ve insan davranışlarını sorgular. Kavramsal fotoğraf, bu düşünsel keşiflerin bir aracı olarak kullanılır ve sanatçının performanslarını ve eylemlerini belgeleme amacını taşır. Bu, Acconci'nin kavramsal sanattaki önemli katkılarından biridir.

1.3.5.Duane Michals

Duane Michals, Amerikalı bir fotoğraf sanatçısıdır ve kavramsal fotoğrafın öncülerinden biri olarak kabul edilir. Michals'ın sanatı geleneksel fotoğrafçılık kurallarını aşan, hikaye anlatma ve düşünsel ifadeye odaklanan bir yaklaşımı yansıtır. Kavramsal fotoğraf ile ilişkisi, Michals'ın fotoğraflarının sadece estetik güzellikler sunmanın ötesinde bir hikaye anlatma amacını taşımasından kaynaklanır. Michals, fotoğrafın sınırlarını zorlayarak, fotoğraflarında metin, semboller ve düşünsel katmanlar kullanır. Onun çalışmaları, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik eder. Eleştirmenler tarafından "kamera kullanan bir ozan" şeklinde anılan Michals kendine özgü anlatı dilini kullanarak oluşturduğu fotoğraflarıyla sanat piyasasında önemli bir yere sahiptir. Fotoğrafa yüklenen estetik dayatmaları hiçe sayarak çalışmalarında

psikolojik çözümlemelere sıklıkla yer vermiştir. Dönemin deneysel ve avangart anlayışına kayıtsız kalmayan Michals görünmeyen şeylerin fotoğrafını çekmeye çalıştığını belirtmiştir. Genç kuşak Amerikan fotoğrafçıları arasında da öncü bir isim olarak kabul edilen sanatçı fotoğraf sanatına story sequences (öykü sekansları) gibi önemli bir kavram kazandırmıştır. Çalışmalarında bir çok farklı tekniğe yer vererek katmanları metinleri ve ışık oyunlarını sıkça kullanmıştır.



Şekil 19: Duane Michals, Chance Meeting, 1970
(Kaynak:https://news.artnet.com/art-world/duane-michals-reveals-gay-hiddenness-239457)

Örnek olarak, Duane Michals'ın "Chance Meeting" (Tesadüfi Buluşma) adlı ünlü fotoğrafı verilebilir. Bu fotoğraf, iki yabancının birbirine tesadüfen çarpma anını gösterirken, bu olayın ardındaki potansiyel hikayeyi düşünmeye sevk eder. Fotoğrafın altında yazan bir metin, olayın ardındaki düşünsel katmanları açıklar ve izleyicinin hayal gücünü harekete geçirir. Duane Michals'ın çalışmaları, kavramsal fotoğrafın gücünü insan deneyimi ve düşünsel keşifte kullanma örneklerinden bazılarıdır. Sanatçı, fotoğrafı sadece bir görüntü aracı olarak değil, aynı zamanda düşünsel bir ifade biçimi olarak kullanarak izleyicileri etkilemeyi ve düşündürmeyi amaçlar. Bu nedenle Michals, kavramsal fotoğrafın önemli bir temsilcisidir.

1.3.6.Lorna Simpson

Lorna Simpson, Amerikalı bir çağdaş sanatçı ve fotoğrafçıdır. Sanat kariyerine 1980'lerin sonlarında başlamış ve özellikle fotoğraf, video, metin ve enstalasyon gibi medyaları kullanarak tanınmıştır. Simpson'ın çalışmaları, ırk, cinsiyet ve kimlik gibi toplumsal ve kişisel temaları ele alırken, kavramsal fotoğrafın etkili bir örneğini sunar. Simpson'ın kavramsal fotoğraf ile ilişkisi, fotoğrafın insan deneyimini ve kimliğini sorgulama amacına dayanır. Özellikle, siyah kadınların kimlikleri ve temsiliyeti konularında derinlemesine düşünceyi teşvik eden eserler üretmiştir. Kavramsal fotoğraf, bu düşünsel keşifleri ifade etmek ve izleyiciyi düşünmeye yönlendirmek için sıkça kullandığı bir araçtır. Bir örnek olarak, Lorna Simpson'ın "Waterbearer" (Su Taşıyıcı) serisi verilebilir. Bu seri, 1986'da oluşturulmuştur ve siyah bir kadının saçını yıkarken görüntülerini içerir. Ancak, yüz ifadeleri çekimlerden çıkarılmıştır, bu da izleyicilere kadının kimliği hakkında daha fazla düşünce ve yorum yapma fırsatı sunar. Bu çalışma, kimlik, temsil ve kişisel deneyim gibi kavramları ele alırken, kavramsal fotoğrafın gücünü kullanarak izleyicinin düşünce dünyasını etkilemeyi amaçlar. Lorna Simpson'ın sanatı, kavramsal fotoğrafın insan deneyimini derinlemesine keşfetme ve kişisel ve toplumsal kimlikle ilgili sorular sorma amacını yansıtan özgün ve etkileyici bir yaklaşım sunar.



Şekil 20: Lorna Simpson, ID, 1990

(Kaynak: https://www.icaboston.org/art/lorna-simpson/id/)

Genellikle çalışmalarında kimlik meselesini ele alarak izleyicisine onu farklı kavramsal anlamlar üzerinden sorgulatan sanatçı Lorna Simpson'ın ID isimli bu çalışmasına baktığımızda siyah beyaz fotoğrafların üzerine iliştirilmiş metinler görüyoruz. Özellikle siyah beyaz olarak kullandığı bu fotoğraflarda bize yüzlerini göstermeyen siyahi kadın figürü ile karşılaşıyoruz. Burada gerek seçtiği kelimelerle gerekse fotoğrafları oluştururken yapmış olduğu tercihlerle Simpson'ın kavramsallık üzerinden kimlik manifestosu yaratmayı amaçladığını açıkça görmekteyiz.

1.3.7.Chema Madoz

Sanatsal üretiminde fotoğrafı kullanan sanatçılarla sadece fotoğraf çeken sanatçılar arasındaki en temel ayrılık Viktor Bulgin'in de söylediği üzere "anlam bulmak" ve "anlam kurmak" arasındaki farklılıktır (Antmen, 2002:131-132). Kavramsal sanatla başlayan bu gerçekliği sorgulama meselesi bugün güncel sanatta kendine yer edinerek birçok örnekle karşımıza çıkar. Bir medyum olarak fotoğraf çok geniş perspektiflerden değerlendirilmeye oldukça açıktır. Bugün fotoğraf izleyicisine alternatif gerçeklikler sunarak temsil meselesini farklı açılardan gündeme getirmektedir. Bunun görebileceğimiz en açık örneği de gerçek gibi görünen birçok görüntünün kurgudan ibaret olabileceği ve istenildiğinde kolayca manipüle edilebileceğidir (Aslan, 2019). Çünkü kamera sadece görüntüyü imgeleştirmeyi sağlayan bir araçtır (Karadağ, 2016a: 20). İspanyol sanatçı Chema Madoz da günümüzde bu bağlamda örneklendirebileceğimiz önemli bir fotoğraf sanatçısıdır. Onun için fotoğraf içerisinde bir düşünceyi barındırabilen zihindeki bir zamanın kaydı niteliği taşır (Özdemir, 2017: 11). Madoz'un fotoğraflarına baktığımızda üretim pratiğinde en çok günlük hayattan nesneler kullandığını görürüz. Tam da bu sebepten ötürü fotoğraflarına bakıldığında izleyici tarafından ilk algılanan şey bilindik imgeler olur. Fakat fotoğrafların kompozisyonuna daha detaylı bakıldığında aslında gündelik nesnelerin alışılmışın dışında oluşturulan görüntüleriyle karşılaşırız. Eserlerinde nesneler üzerine küçük müdehalelerde bulunması ve manipülatif bir görüntü ortaya çıkarması izleyici

tarafından merak uyandıran bir ifade biçimine dönüşür. Oluşturduğu bu kendine özgü anlatı dili ile izleyicisini düşünsel sürecine dahil etmesi onu kavramsal sanata bir adım daha yaklaştırır. Bir sanat olarak fotoğrafta fikrin veya duygu ve düşüncelerin görüntüler yardımıyla biz izleyicisine subjektif olarak yansıtılması durumu vardır (Soygüder, 2002: 81).



Şekil 21: Chema Madoz, İsimsiz, 2003
(Kaynak: http://www.chemamadoz.com/index.html)

Madoz'un çalışmalarında sıklıkla yer verdiği gündelik yaşamımızda karşılaştığımız sıradan nesneler de onun zihinsel süzgecinden geçerek değişime uğrar. Öyle ki bu değişimlerle beraber oluşturduğu görsel dil, metafor ve mecazların da yardımı ile izleyicisinin zihninde yeni kavramlar oluşturur. Üretmiş olduğu bu görüntüler aslında Madoz'un kendi şahsi düşünsel yolculuğunu dil bariyerine takılmadan izleyicisine anlatabilmek için oluşturduğu başlı başına bir dildir. Fotoğraf da bir meseleyi veya bir duyguyu onu bir dilmişçesine kullanarak ileten bir medyumdur (Sontag, 1999: 167). Madoz eserlerini oluşturduktan sonra izleyicisiyle onları yalnız bırakır. İzleyicisini sınırlandırmamak ve onları bu düşünsel süreçte özgür bırakmak adına fotoğraflarına isim vermez. Bununla beraber çalışmalarında sıklıkla geometrik

formlardan yararlandığını ve simetriyi ön planda tutarak mümkün olabildiğince sade kompozisyonlar yarattığını görürüz. Detaylıca baktığımızda ise biçimsel olarak keskin olmasına rağmen anlatı olarak salt görüntüler elde ettiğini söyleyebiliriz. Yarattığı bu zıtlığın uyumundan yararlanarak adeta hassas bir terazide kafa kafaya verebilecek ölçüde kusursuz bir denge oluşturması izleyicisini düşünmeye sevk ederek onları fotoğraflarındaki kavramsal ilişkiyi çözmeye doğru sürükler.



Şekil 22: Chema Madoz, İsimsiz, 2003
(Kaynak: http://www.chemamadoz.com/index.html)

Madoz çalışmalarında, stilizasyon ve deformasyon gibi yöntemlerle herhangi bir soyutlama yoluna başvurmaz. Aksine kompozisyonunda kullandığı nesnelerin her birinin görüntüsüne net bir şekilde yer verdiğini görürüz. Nitekim kullandığı nesneleri kendi işlevselliğinden koparark onlara yeni bir form kazandırması bir çeşit soyutlama örneği olarak kabul edilebilir (Şen, 2020). Esasen bu durum Duchamp'ın sanat pratiğiyle de bir benzerlik içerisindedir. Duchamp hazır nesneleri kullanım amacından uzaklaştırarak onları sanat nesnesine dönüştürmüş ve bu yolla onlara kavramsal çerçevede yeni anlamlar kazandırmıştır. Kendisinin adeta başyapıtı olarak kabul edilen Pisuar çalışmasında da yine bu yola başvurarak nesneyi anlamından soyutladığını ve

ona başka anlamlar kazandırdığını açıkça görmek mümkündür (Güvendi, 2006: 32). Chema Madoz'un eserlerinde baskın olarak gördüğümüz bir başka detay ise tercihini hep siyah beyaz bir görüntüden yana kullanıyor olmasıdır. Madoz'un, fotoğraflarını sadece monokrom bir yapıda tasarlıyor oluşu da onun eserlerinde rastladığımız bir başka soyutlama örneğidir (Kanlıoğlu ve Aytaş, 2016: 234).

Madoz'un bu indirgeyici tavrı sadece renklerle de sınırlı değildir. Kendisi, üretiminde fazlalıklardan kurtulup odağını sadece nesneye sabitlediğini belirterek kompozisyonlarında sadeliği ön plana çıkarmaktadır (Özdemir, 2017: 72). Sadelik Madoz'un çalışma pratiğinde oldukça önemli ve üst sıralarda yer alan bir unsurdur. Bilinçli olarak tercih ettiği bu unsur ile Madoz, fotoğraflarını kirli görüntülerden ve kalabalık ögelerden uzak tutmayı amaçlar. Böylelikle de izleyicisini olası kafa karışıklıklarından uzaklaştırmış onların zihinlerini bulandırabilecek herhangi bir görüntü yaratmamış olur. Sadeliğin göz alıcı keskinliği ile izleyicisini etkisi altına alarak onlara üzerinde düşünebilecekleri bir görüntü sunmak ister (Şen, 2020: 54). Böylece izleyiciyi ilgi çekici kompozisyonlar ile düşünmeye iter ve onlara kavramsal çerçevede yeni anlamlar yaratma fırsatı sunar.

1.3.8.Barbara Kruger

Barbara Kruger, Amerikalı bir çağdaş sanatçı ve kavramsal sanatın önemli temsilcilerinden biridir. Sanatının temelini, güçlü metinler ve görsellerin bir araya gelmesi oluşturur ve çalışmalarında medya, tüketim kültürü, cinsiyet, kimlik ve toplumsal konuları sorgular. Kavramsal fotoğrafın etkili bir kullanıcısı olarak bilinir. Barbara Kruger'ın kavramsal fotoğraf ile ilişkisi, fotoğrafın gücünü metin ve sembollerle birleştirerek düşünsel bir mesaj iletmek amacına dayanır. Kruger, fotoğrafları genellikle büyük boyutlu metinler veya sloganlarla bir araya getirir ve bu metinler, izleyicinin düşünmesini ve toplumsal normları sorgulamasını teşvik eder. Bu nedenle, Kruger'ın çalışmaları sadece estetik güzelliği değil, aynı zamanda düşünsel derinliği de yansıtır.



Şekil 23: Barbara Kruger, I Shop Therefore I Am, 1987
(Kaynak: https://acca.melbourne/program/icons-barbara-kruger-i-shop-therefore-i-am/)

Örnek olarak, Kruger'in "I Shop Therefore I Am" (Alışveriş Yaptığım İçin Varım) adlı çalışmasını ele alabiliriz. Bu çalışma, tüketim kültürünün bireylerin kimliği üzerindeki etkisini vurgular. Fotoğrafın üzerine yerleştirilen bu metin, izleyiciye tüketim ve kimlik arasındaki ilişkiyi sorgulama fırsatı sunar. Barbara Kruger'ın sanatı, kavramsal fotoğrafın gücünü toplumsal, politik ve kültürel mesajlar iletmek için kullanma örneklerinden biridir. Metin ve görsel kombinasyonları, izleyiciyi düşünmeye teşvik ederken aynı zamanda güçlü bir estetik deneyim sunar. Kruger, sanatında toplumsal eleştiri ve bilinç yaratma amacı taşır ve bu nedenle kavramsal fotoğrafın etkili bir uygulayıcısı olarak kabul edilir.

1.3.9.Jeff Wall

Jeff Wall, Kanadalı bir fotoğraf sanatçısıdır ve kavramsal fotoğrafın önde gelen isimlerinden biridir. Sanatının temelinde büyük boyutlu, sahnelenmiş ve düşünsel olarak derinlemesine çalışılmış fotoğraflar bulunur. Wall, fotoğrafı bir anı yakalamak yerine bir anlatım aracı olarak kullanma yaklaşımı ile tanınır. Jeff Wall'ın kavramsal fotoğraf ile ilişkisi, fotoğrafın doğasını ve anlamını sorgulama amacına dayanır. Wall, fotoğrafı

sadece bir anın belgelenmesi değil, aynı zamanda bir hikaye anlatma ve düşünsel bir ifade biçimi olarak görmektedir. Bu nedenle, eserleri genellikle büyük boyutlarda detaylı planlanmış ve kurgulanmış sahneler içerir.



Şekil 24: Jeff Wall, A Sudden Gust of Wind (after Hokusai), 1993 (Kaynak: https://socks-studio.com/2017/06/28/jeff-wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-1993/)

Örnek olarak, Jeff Wall'ın "A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)" (Hokusai'den Esen Aniden Bir Rüzgar) adlı çalışmasını ele alabiliriz. Bu fotoğraf, Japon ukiyo-e sanatçısı Hokusai'nin eserine bir göndermedir. Wall, bu çalışmasında rüzgarın etkisi altındaki kağıtları uçuşan insanları anlatan karmaşık bir sahneyi sahnelendirir. Bu çalışma, anın dondurulmuş bir fotoğrafı gibi görünse de, aslında kurgulanmış ve ince detaylarla planlanmış bir yapıttır. Wall, bu eseriyle fotoğrafın anlatım gücünü vurgular ve izleyiciye düşünsel bir hikaye sunar. Wall'ın sanatı, kavramsal fotoğrafın sınırlarını zorlayan bir yaklaşımı yansıtır. Büyük boyutlu ve planlanarak sahnelenen çalışmaları, izleyiciyi düşünmeye teşvik eder. Bu nedenle Wall, kavramsal fotoğrafın önde gelen figürlerinden biri olarak kabul edilir.

2. BÖLÜM

KAVRAMSAL BİR İFADE OLARAK TEMELLÜK SANATI

2. BÖLÜM

KAVRAMSAL BİR İFADE OLARAK TEMELLÜK SANATI

2.1.Temellük Pratiği ve Kendine Mal Etme Kavramı

"Temellük sanatı" genellikle "appropriation art" veya "appropriationism" olarak da adlandırılır ve sanat dünyasında mevcut olan başka eserlerin, nesnelerin veya materyallerin sanatçı tarafından kullanılması ve bu eserlerin veya nesnelerin yeni bir bağlamda sergilenmesi olarak tanımlanır. Temellük sanatı sanatçıların başka eserleri yeniden yorumlama veya dönüştürme pratiği üzerine şekillenir. Genellikle mevcut kültürel veya politik konulara, toplumsal meselelere veya sanatın tarihine eleştirel bir bakış sunar. Sanatçılar, kullanılan nesnelerin veya eserlerin özgün anlamlarını sorgulayabilir veya yeni bir perspektif sunabilirler.

"Kendine mal etme" sanat terimi olarak, varolan sanat eserleri, nesneler, imgeler veya materyallerin alınarak, dönüştürülerek veya farklı bir bağlamda kullanılarak yeni bir anlam veya yaratıcı yorum oluşturma pratiğini ifade eder. Bu terim, sanatçının başkalarının çalışmalarını yeniden kullanarak kendi yaratıcı ifadesini oluşturmasını belirtir. Bu tür eserlerde, orijinal eserin anlamı değişebilir veya yeniden yorumlanabilir. "Kendine mal etme" geleneksel sanat anlayışının ötesine geçerek telif hakları, orijinallik ve kültürel referanslar gibi konuları sorgular. Sanatçılar, bu yöntemi kullanarak kolektif hafıza, kültürel semboller veya popüler kültür imgeleri gibi unsurları ele alabilirler. Bu tür eserler, izleyicilerin varolan imgelerin ve nesnelerin altında yatan anlamı sorgulamasına ve yorumlamasına olanak tanır. Kendine mal etme pratiği, kavramsal sanat, postmodernizm ve çağdaş sanatın içinde sıkça yer bulur. Sanatçılar, buluntu nesneleri, fotoğrafları, reklamları veya diğer sanat eserlerini alarak bu eserlerin orijinal anlamlarını değiştirir ve yeni bir anlam dünyası yaratır. Bu yaklaşım, sıklıkla sanatın telif hakkı, orijinallik ve özgünlük gibi konuları tartışmaya açar. Kavramsal sanat içerisinde "kendine mal etme" pratiği, özellikle appropriation art olarak adlandırılan alt türde yer alabilir.

Temellük kavramında bağlamdan koparma ve ona yeni bir anlam kazandırma meselesi söz konusudur. Sanatta postmodern bir pratik olarak var olan bu kavram beraberinde sanatta özgünlük, müelliflik, biriciklik ve orjinallik gibi konularda ciddi tartışmalar yaratmıştır. Bugün hala birçok açıdan eleştiriye maruz kalan bu alan geleneksel sanatın dayattığı bütün ilkeleri hiçe saymasıyla da bir anti-sanat formu taşımaktadır. Sanat eserine atfedilen biricik olma durumunun kendi içerisinde barındırdığı tutarsızlık ile sanatçılar her eserin özünde bir başka üretimin tekrarı kopyası uyarlaması veya reprodüksiyonu olduğunu savunurlar. Geçmiş referansların etkisinde kalınmadan bir üretim yapmanın sanatın doğasına ters olduğunu savunan bu sanatçılar bir başka görüntüyü veya nesneyi kendisine mal ederek izleyicisini düşünsel bir sürece dahil etmeyi amaçlarlar. Temellük sanatında kimi sanatçı uyarlama yoluyla hiciv üzerinden bir anlatı dili oluşturmayı tercih ederken kimisi de sanat nesnesinin nesnesini oluşturarak kopyalama da diyebileceğimiz bir tekniğe başvurur. Rauschenberg, Warhol ve Heinecken gibi sanatçılar kendine mal etme meselesinde yol gösterici rol üstlenmişlerdir.



Şekil 25: Andy Warhol, Campbell's Soup Cans, 1962
(Kaynak:https://www.sothebys.com/en/articles/the-story-of-andy-warhols-campbells-soup-cans)

Sanatçı Andy Warhol'un oldukça popüler ve kendisinden söz ettiren bu çalışmasında Campbell marka konserve kutularının tasarımını değiştirerek yeniden yarattığını görüyoruz. Sanatçının kendi yorumunu katması durumu esere dönüştürücü

nitelik kazandırdığından ötürü bu eser telif hakkı kanununa uygundur. Aslında kendine mal etme eylemini sanatın tanımını yerle bir ederek onu yeniden tanımlamaya çalışmasıyla bir dönüm noktası olabilecek sanatçı Duchamp'a dayandırabiliriz. Kendisinin ilk hazır nesne çalışması olan Bisiklet Tekerleği yapıtı aslında bir buluntu nesnedir ve Duchamp bu nesneyi alıp kendine mal ederek bir üretimde bulunmuş olur.



Şekil 26: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913

(Kaynak: https://www.unlimitedrag.com/post/ters-perspektif-dada-dan-once-dada-dan-sonra)

Duchamp bu nesneyi olduğu gibi sergilemek yerine, farklı bir bağlamda sunar. Bisiklet tekerleği bir tabureye monte edilir, bu da eserin işlevini değiştirir ve ona yeni bir anlam katar. Duchamp'ın sıradan nesneleri seçerken estetik kaygılar yerine daha çok düşünsel ve kavramsal değerlere odaklanması, kendine mal etme anlayışının bir parçasıdır çünkü eseri oluştururken başka bir nesneyi kendi sanatının bir parçası olarak tanımlamış olur.



Şekil 27: Richard Prince, Untitled (Cowboy), 1991-1992
(Kaynak: https://www.sfmoma.org/artwork/92.45/)

Richard Prince, "Untitled (Cowboy)" adlı serisinde, Marlboro sigara reklamlarından kesilmiş ve büyütülmüş fotoğrafları kullanır. Bu eserlerde, mevcut reklam görsellerini sanatın bir parçası olarak sunar ve reklam dünyasının tüketim kültürüne eleştirel bir bakış sunar.



Şekil 28: Robert Heinecken, Mr. President... Mr. President... A, 1987
(Kaynak: https://www.rhoffmangallery.com/exhibitions/robert-heinecken)

Robert Heinecken'ın "Mr. President... Mr. President... A" adlı eseri, temellük sanatı için iyi bir örneklendirme olabilir. Eser, 1987 yılında Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Ronald Reagan'ın televizyon konuşmasının bir fotoğrafından oluşuyor.

Heinecken, bu fotoğrafı kullanarak onu sanatın bir parçası olarak sunuyor. Bu eylem, temellük sanatının temelinde yer alan mevcut nesnelerin veya görüntülerin sanat dünyasına tanıtılması ve bu nesnelerin veya görüntülerin yeni bir bağlamda yorumlanması anlayışını yansıtır. Heinecken'ın eseri, aynı zamanda bir tür eleştirel sanat pratiği örneği olarak da kabul edilebilir. Başkanın görüntüsünün nasıl sunulduğu ve nasıl algılandığı konusunda izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik eder. Bu eser, medya ve politika ile ilgili önemli soruları da gündeme getirirken, temellük sanatının mevcut nesnelerin sanat eseri olarak kullanılması anlayışını da vurgular.



Şekil 29: Sherrie Levine, Fountain (Buddha), 1996
(Kaynak: https://whitney.org/media/760)

Kendine mal etme yaklaşımı doğası gereği bir sanat eserinde o çalışmayı yaratmak için ödünç aldığı her şeyi yeniden bir bağlama oturtma yani kavramsallaştırma eylemi barındırır. Böylesi durumlarda da orijinal olarak adlandırılan çalışma hiçbir dönüşüme ve değişime uğratılmadan birebir kendi hali ile orjinalliğine gönderme yapılması amacı ile var olduğu biçiminde kullanılabilmektedir. Sherrie Levine'ın "Fountain" adlı bu eseri bu konu özelinde güzel bir örneklemedir. Levine, bu eserde Marcel Duchamp'ın ünlü "Çeşme" adlı eserini yeniden yorumlamaktadır. Sherrie Levine, Duchamp'ın bu ikonik eserini kendine mal ederek ve tekrarlayarak bir yandan

ona saygı gösterirken diğer yandan temellük sanatının özgünlük, değer ve mülkiyet kavramlarını sorgular. Levine, Duchamp'ın "Çeşme" eserini yeniden üretirken onun orijinalitesini ve benzersizliğini zayıflatarak, bir sanat eserinin özgünlüğünün ne anlama geldiğini tıpkı Ducham'ın perspektifiyle sorgular.



Şekil 30: Yasumasa Morimura, Vermeer Study: Looking Back (Mirror), 2008 (Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/yasumasa-morimura-sen-cun-tai-chang-vermeer-study-looking-back-mirror-1)

Yasumasa Morimura'ın "Vermeer Study: Looking Back (Mirror)" Johannes Vermeer'in ünlü tablosu "Girl with a Pearl Earring" (İnci Küpeli Kız) (1665) eserini temellük eden bir çalışmadır. Morimura, kendisini "Girl with a Pearl Earring" tablosunun ana karakteri gibi tasarlar ve bu ünlü tablonun kompozisyonunu, renklerini ve atmosferini taklit eder. Ancak Morimura, orijinal tabloyu çağdaş bir Japon sanatçı olarak yeniden yorumlar. Bu eser, hem Vermeer'in ünlü eserine bir saygı duruşu olarak kabul edilir hem de sanatçının temellük sanatı anlayışını yansıtır.

2.2.Temellük Üzerine Etik Tartışmalar

Özellikle de 1960 ve sonrasına baktığımızda temellük sanatının gerek sanat piyasası gerekse sanatçılar tarafından oldukça ilgi gördüğünü söyleyebiliriz. Sanata yeni bir bakış kazandıran bu alanın kitleler tarafından çok fazla merak uyandırması da beraberinde birçok açıdan etik tartışmalara yol açmıştır. Öyle ki bu konu sadece fikir ayrılıklarına yol açmakla kalmamış birçok sanatçı tarafından yasal süreçlere de dahil edilerek telif hakkı ihlali davalarına taşınmıştır. Bu davalara baktığımızda birçoğunun birbiriyle benzerlik gösterdiğini görmek mümkündür. İsmini taşıdığı çalışmalarının kendi izinlerine başvurulmadan başka sanatçılar tarafından belirli bağlamlar çerçevesinde malzeme haline getirilmesi veya teknik olanaklarla çoğaltılması veya uyarlanması durumu bu sanatçıları yasal yollara başvurmaları gerektiğini düşündüren gerekçeler haline gelmiştir. Buna karşılık temellük sanatçıları ise çalışmalarında kullandıkları/yararlandıkları telif hakkı söz konusu olan eserlerin adil kullanım sınırlarını görmezden gelerek sanatın sınırlandırılabilirliğini ve biricikliğini sorgulamışlardır. İzinsiz kullanımın hem etik şekillerde hem de yasal olarak uygun olmaması gerektiğini savunan sanatçılar bu düşüncelerinde tutucu bir tavır sergileseler de adil kullanım sınırlarının zaman içerisinde gerek kanunen esnetilmesi gerekse sanat piyasasındaki önyargıların kırılması ile genişletildiğini görüyoruz. Temellük sanatçılarının lehine olabilecek bu durum ile beraber de temellük sanatının yaygınlaştığını ve çeşitli form veya teknikler aracılığıyla kendini gerçekleştirerek sanat ortamına kendini adapte etmeyi başardığını söylemek mümkündür (Meiselman, 2017). Rıfat Şahiner, "An Attemt to Understand the Copy Artists' Works in Term of Ethics" isimli yazısında bugünkü çağdaş sanat anlayışının en tartışmaya açık ve belki de en önemli tarafının 'Telif hakları' ya da 'Sanatçı hakları' olduğunu belirtmiştir (Şahiner, 2007). Temellük sanatının etik anlayışı Şahiner bu cümleleriyle açıklamıştır.

> *"Sanat nesnelerinin bağlam ve içerikleri üzerine girişilen bir oyun olarak göze çarpan postmodern süreçte, yapıbozumcu müdahalelerle baskın olan anlamsal yapıların ve bağlamların dumura uğratılarak tersinir ilişkilerle ele alınması, günümüz sanat nesnelerini üzerinden*

bir dizi sorunsalı gündeme getirmiştir. Bu sorunsallardan kuşkusuz en çok öne çıkan müellife ve tekil sanat nesnesinin pozisyonuna dairdir." (Şahiner, 2008 s.119)

Temellük sanatının estetik sanat anlayışını hiçe sayması ve sanat pratiklerine yeni bakış açıları kazandırması özellikleri ile de birçok sanatçı tarafından bir çeşit modernizm eleştirisi olarak değerlendirildiğini söylemek doğru olacaktır. Geleneksel sanat anlayışının sanat eserine yüklediği orijinal ve biricik olma özelliklerine karşı duruşuyla sanatsal ifadelerin sınırlarını özgürleştiren temellük sanatı özüne baktığımızda Duchampyen bir anti-sanat tavrı da sergilemektedir. Temellük pratiği izleyicisini aidiyet ve müelliflik hakkında yeniden düşünmeye iterek sanat nedir sorusu için yeni cevaplar sunmuştur. Nitekim bu özelliği ile de yasal olarak tartışmalara sebebiyet vermiştir (Güner, 2013). Yasal açıdan değerlendirilecek olursa temellük sanatıyla ilgilenen sanatçıların malzeme, biçim veya tekniğini farkında olarak başka sanatçılardan edindiklerini açıkça görebilmekteyiz. Şahiner, bu bilinçli kullanım meselesinde görünenin aksine orjinalite ile kopyalama denkleminde çok keskin sınırlar olmadığını ve bu sınırların aslında oldukça şeffaf ve ince çizgilerden oluştuğunu, sanatçının da sanat eserini bu ince sınırlar üzerine alıntılar yardımıyla inşa ettiğini belirtmektedir. Bu söylemi ile de orijinal olup olmama durumunu belirleyici kılan asıl meselenin ödünç alma eyleminden geçtiğini açıklamaktadır (Şahiner, 2007). Tam da bu bağlam ile örtüşebilecek bir örneklendirme olan Jeff Koons ve Art Rogers davası da, sanatsal üretimde orjinallik, kopyalama, uyarlama, etik ve telif hakkı gibi meseleleri tekrar gündeme getirmesiyle önemli bir referans niteliği taşımaktadır.

2.2.1.Jeff Koons ve Telif Hakkı İhlali Davaları

Temellük sanatı denildiğinde belki de akla ilk gelebilecek isim Jeff Koons'tur. Öyle ki sanatçının kendine mal etme meselesi üzerinden çok sayıda telif hakkı ihlali davası deneyimi olmuştur. Koons'un sanat nesnesine olan tavrı onu birçok sanat pratiği arasından sıyırmış ve sanatsal ifadelere duyulan bakış açılarını değiştirmiştir. Gündeme geldiği telif davaları ile de birçok sanat eseri-sanatçı davasına emsal olmuştur. Bu

davalardan özellikle de bir tanesi adil kullanım analizlerinin zamanla geçirdiği evrimi gözler önüne sermektedir.



Şekil 31: Art Rogers, Puppies, 1985 (Sol)
Jeff Koons, String of Puppies, 1988 (Sağ)
(Kaynak: https://www.freemansauction.com/news/puppies-penguins-and-plagiarism/)

1998 tarihli String of Puppies eserinde Koons, Puppies isimli bu fotoğrafı heykel formuna getirmiştir. Bunun üzerine 1992'de fotoğrafın sahibi Art Rogers da Koons'a bu çalışmasından ötürü dava açmıştır. Koons davada temellük sanatçısı olduğunu beyan ederek bu çalışmasını "toplumun genelini hicvetmek veya parodileştirmek" amacıyla oluşturduğunu dile getirmiştir. Fakat bu savunması mahkeme tarafından kabul edilmeyerek bundan sonraki davalarda hükümsüz kılınacak şu kararı almıştır: "Kopyalanan eser, en azından kısmen, parodinin nesnesi olmalıdır; aksi halde orijinal eseri hatırlatmaya gerek olmazdı" (Skop bülten, 2018). Mahkeme bu kararını verirken Koons'un bu eserinin daha çok parodi unsuru içermesi gerektiğini "aksi halde kopyacının, toplumun geneli üzerine bir açıklamada bulunmak için başka birine ait telifli bir eseri kullanmasına hiçbir sınır konamayacağını" belirtti. Fakat mahkemenin bu kararı, ilerleyen davalarda hükümsüz kılınacaktı. Koons'un bu çalışmasındaki üretim pratiğinde asıl üstünde durmak istediği mesele sanat anlayışının geleneksel kalıplarıdır. Bir eleştiri niteliği barındıran bu eseriyle Koons sanat nesnesini metalaştırarak toplumun kitlesel bakış açısını irdelemek ister ve temellük sanatının sorgulayıcı yönünden yararlanmak istediğini belirtir. Koons'tan 2.875.000$ tazminat talep ettiği bu

dava Rogers'ın istediği şekilde sonuçlanmasa da yıllarca uzayan süreçten sonra heykelin tüm haklarının kendisine devredilmesiyle son bulur (Traub, 2008). Bu davada bahsi geçen Koons'un heykelini hiçbir yargıç fiziksel olarak görmemiştir. Buradan yola çıkılarak temellük sanatını tam anlamıyla açıklayamamış bu yargı sistemine karşılık alınmış olan bu karar, kopyalamak eyleminin ne olduğu veya olmadığı düşünüldüğünde bir heykelin bir fotoğraftan temellük edilemeyeceğini açıkça ifade etmektedir (Güner, 2013).



Şekil 32: Andrea Blanch, Silk Sandals by Gucci (Sol)
Koons, Niagara, 2000 (Sağ)
(Kaynak: https://news.artnet.com/opinion/andy-warhol-prince-series-op-ed-1962050)

Koons'a karşı açılan başka bir dava ise benzer gerekçelerle fotoğrafçı Andrea Blanch'in kendisine açmış olduğu bir davadır. Blanch bu davada Koons'un Niagara isimli çalışmasında Silk Sandals isimli fotoğrafını kullandığını öne sürmektedir. Rogers davasından farklı olarak mahkeme Koons'un eserini "kuşe kâğıda basılan bir Amerikan 'yaşam tarzı' dergisinde yayınlanmak üzere çekilmiş bir moda fotoğrafını kullanırken, renkleri ve arka planı, mecrayı, resmedilen nesnelerin boyut ve ayrıntılarını, en önemlisi de fotoğrafın amacını ve anlamını değiştirdiği –bir Alman galeri mekânında [Deutsche Bank] sergilenmek üzere sipariş edilen dev bir resmin parçası haline getirdiği– için"

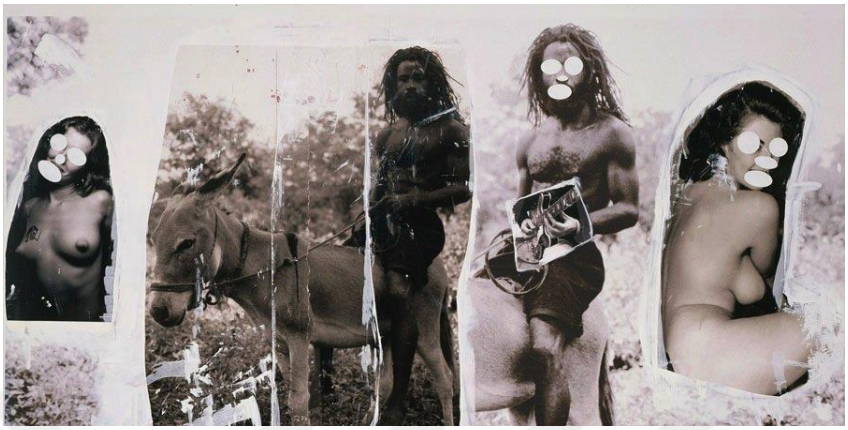
Blanch'in bu savunmasını reddetmiştir. Koons'un bu eserinde kopyalama değil de dönüştürme üzerine bir ifade biçimi kullandığını öne süren mahkeme Koons'un lehine bir kararla sonuçlanmıştır (Skop bülten, 2018).



Şekil 33: Sol: Denis Morris, Sid Vicious, 1977 Sağ: Thierry Guetta, 1977 (Kaynak: https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/may/01/mr-brainwash-loses-sid-vicious-appropriation-case/)

Mahkemenin almış olduğu bu karara ve belirlemiş olduğu "dönüştürücü olma" kıstasına rağmen her zaman benzer davalar bu şekilde sonuçlanmayabiliyor. Buna verilebilecek bir örnek de Mr. Brainwash ismiyle bilinen sanatçı Thierry Guetta, Denis Morris tarafından üretilen Sid Vicious fotoğrafını izinsiz kullandığı öne sürülerek açılmış olan bir davadır. Mr. Brainwash'un fotoğrafta yapmış olduğu birkaç değişiklik mahkeme tarafından kabul görmeyerek davayı kazanması için yeterli bulunmamıştır (Skop bülten, 2018).

2.2.2.Richard Prince ve Adil Kullanım Sınırları Davası



Şekil 34: Richard Prince, Back to the Garden (Canal Zone isimli birleştirilmiş resimler serisinden), 2008, Fotoğrafçı Patrick Cariou

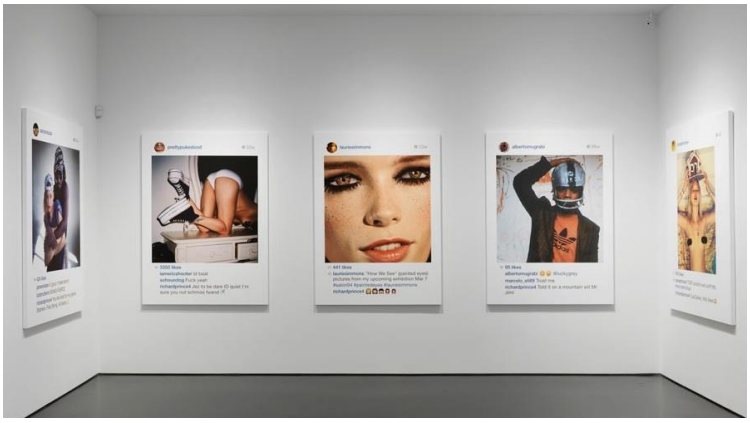
(Kaynak:https://www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/walter_robinson_on_canal_zone-52322)

Benzer bir emsal de sanatçı Richard Prince'in fotoğrafçı Patrick Cariou'nun fotoğraflarını kullanarak oluşturduğu çalışmasıdır. Fakat farklı bir şekilde Prince'e karşı Cariou davası adil kullanım sınırları konusundaki bütün kıstasları değiştiren bir dava olmuştur. Prince'in sanatçı Cariou'nun Jameika'nın yerlilerini fotoğrafladığı bu serisinden aldığı fotoğrafları birkaç küçük değişikliğe uğratarak kullanmasını mahkeme adil kullanım şeklinde yorumlamıştır. Prince'in bu çalışması hakkında "herhangi bir mesaj verme niyetinde olmadığını" ve "yeni bir anlam veya yeni bir mesajla yeni bir şey yaratmaya çalışmadığını" belirtmiş olmasına karşılık 2013'de sonuçlanan mahkemede Prince haklı bulunmuştur. Mahkeme Prince'in lehine verdiği bu karar için şu ifadelere yer verilmiştir: "Bir eserin dönüştürücü nitelik taşıması için, orijinal eser hakkında veya o eserin yaratıcısı hakkında yorumda bulunulmasını şart koşan bir kanun hükmü bulunmamaktadır"; ayrıca Prince'in "eserleri, Cariou'nun fotoğraflarından tamamen farklı bir estetik sergilemektedir" (Skop bülten, 2018).



Şekil 35: Patrick Cariou, Yes Rast, 2000 (Sol)
Richard Prince, Graduation, 2008 (Sağ)
(Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/left-Original-photograph-from-Yes-Rasta-p-118-by-Patrick-Cariou-2000-Brooklyn_fig2_331711301)

Mahkemeden çıkan bu karar birçok kesim tarafından şaşırtıcı bulundu. Çünkü sanatçı Cariou 2011 yılında Prince'e karşı ilk dava açtığında mahkeme Prince'i haksız bularak telif hakları ihlaline dahil edilen bu çalışmalarının sergilenmesini yasaklamıştı. Buna karşılık Prince "Canal Zone" isimli sergisinde yapmış olduğu bu çalışmalarının satışından 10,5 milyon dolar gelir sağlamıştı. Yukarıdaki resim örneklemesinde görmüş olduğumuz Cariou'nun Rasta isimli fotoğrafı bu sergi için 7500 adet karta basılarak ve büyük panolarda kullanılarak serginin reklam yüzü haline getirilmiştir. Tüm bunlara rağmen 2013'de mahkemenin verdiği nihai kararın Prince lehine olması durumu sanat piyasasında ciddi fikir ayrılıklarına sebebiyet verirken kopyalama meselesinin önündeki engelleri kaldırması düşüncesiyle de diğer sanatçılar üzerinde ciddi bir kaygı yaratmıştır (Skop bülten, 2018).



Şekil 36: Richard Prince, New Portaits, 2014

(Kaynak: https://gagosian.com/exhibitions/2014/richard-prince-new-portraits/)

Bu karar sonrasında Prince'in daha iddialı bir çalışma ile karşımıza çıktığını söylemek mümkündür. New Portraits ismini verdiği bu serisinde sanatçının bir sosyal medya platformunda paylaşılan fotoğrafların ekran görüntülerini sergilediğini görüyoruz. 2014 yılında Gagosian Galeri'de izleyicisiyle buluşan bu sergideki baskıların 100bin dolara satıldığı söylenmektedir.



Şekil 37: Richard Prince, New Portraits (Sol)

Dan Graham, Rastafarian Smoking a Joint, Jamaica, 1996 (Sağ)

(Kaynak:https://petapixel.com/2017/07/27/photographers-copyright-suit-richard-princes-instagram-art-go-ahead/)

Prince'in bu sergisinde yer alan instagram görüntüleri arasında fotoğrafçı Dan Graham'ın Rastafarian Smoking a Joint isimli resmi de yer almaktadır. 2016 yılında Graham Prince'e ve bu serginin yapıldığı galeriye fotoğrafının izinsiz kullanıldığı gerekçesiyle bir dava açar. Bununla birlikte Prince'in uyguladığı tek müdehalenin fotoğrafını büyütmek ve ölçülerini değiştirmek olduğunu öne sürer. Fotoğrafının sergide yer almasına yönelik kendisinden izin alınmadığı gibi isminin de herhangi bir yerde referans olarak belirtilmediğini vurgular. Bunun üzerine galeri ve Prince bu eserlerin dönüştürücü özelliği taşıdığını savunarak davanın reddini ister. İki tarafın da savunmalarını göz önünde bulunduran mahkeme Prince ve galeriyi haksız bulduğu yönünde bir ön karar alır ve davanın tekrar görüleceğini şu cümleler ile belirtir: "Her iki eserde de ana imaj fotoğrafın kendisidir. Prince, Graham'in kullandığı komposizyonda, sunumda, ölçekte, renk paletinde ve mecrada önemli bir değişiklik yapmamıştır."

2.3.Temellük Sanatı Çerçevesinde Fotoğrafın Konumlandırılması

Sanatta uyarlama meselesi aslında fotoğraftan çok daha önce ilk olarak resim sanatının meselesidir. Resimde uyarlama sanatçıların kendi tarzlarını oluşturmaya başladığı dönemlerde büyük ressamlara bir saygı göstergesi olarak onların eserlerini yeniden yapmalarına verilen isimdir. Oluşturmuş olduğu bu resimleri başlarına 'after' ifadesini getirerek sergilerler. Bu kelime referans alınan sanat yapıtını vurgulamak amacıyla kullanılır. Picasso Van Gogh Duchamp ve Warhol gibi sanatçılar bu konuda birer örnektir (Tuncer 2019).

> *"Uyarlama terim olarak, ünlü bir sanatçıya ait bir yapıtın bir başkası tarafından yeniden üretilen bir benzeri demektir. Tüm sanatlarda görülen bir yöntemdir. Çalışma alıştırma ya da kazanç amacıyla yapılır ve temelde, antikiteden beri görülür. Örneğin, bugün klasik yunan heykelinin hemen hemen tüm ürünleri ancak roma dönemi kopyaları sayesinde bilinebilmektedir" (Sözen, 1994).*

Tüm bu göstergeler doğrultusunda uyarlama sanatının esasen postmodernist dönemin çok daha öncesinde de görüldüğünü söyleyebiliriz. Fakat o dönemden farklı olacak şekilde postmodernizm ve günümüz çağdaş sanatında uyarlama meselesi çok farklı bağlamlar çerçevesinde işlemektedir. Geleneksel sanat anlayışında uyarlama fiziksel bir eylemden öteye geçemezken özellikle de Duchamp ile başlayan anlayışla bir anlatı biçimi bir ifade bir bağlam ve de anlam halini aldığını görüyoruz. Eylem olarak aynı gibi görünen fakat bambaşka anlamlar ve de niyetler barındıran uyarlama pratiği kavramsal sanat içerisinde de önemli bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkıyor. Kendine mal etme kavramının adeta başrolü olabilecek bu yöntem dönemin birçok yenilikçi sanatçıları tarafından da ilgi görerek farklı bağlamlar üzerinden yorumlanmıştır. Duchamp'ın geleneksel sanata karşı sanat nesnesini sorgulamasından beri süregelen sanatsal değişimler 60larda kavramsal bağlamların da etkileriyle güç kazanmış 80lere gelindiğinde bu dönüşüm yerini orjinallik ve özgünlük meselelerine bırakmıştır. Sanata ve sanat eserine yüklenen biricik olma niteliği temellük sanatı beraberinde sorgulanmaya başlanmış dönemin birçok sanatçı ve sanat eleştirmeni tarafından üzerinde durulması gereken bir konu halini almıştır. Gerçeğin tek nüshası sayılan fotoğraf da geleneksel sanat anlayışına karşı bir tavır sergileyerek üretiminin ve çoğaltımının kolaylığı sebepleriyle de temellük sanatının merkezinde var olmayı başarmıştır. Kavramsal sanat ile fotoğrafın belge niteliği rolünün kırılması ve bununla beraber fotoğraf sanatı içerisinde fotoğrafın mekanik bir nihai sanatsal üretimden ziyade bir malzeme veya başlı başına bir sanat nesnesi olabileceğinin kabulü fotoğrafın gerçek evriminin başlamasına neden olan esas etmenlerdir. Sanatın gelişim ve dönüşüm süreçlerine baktığımızda fotoğrafın salt bir sanat formu olarak kendisini hiçbir zaman gerçekleştiremediğini ve maalesef ki her akım veya hareket içerisinde kendisini sanatsal yönden ispat etmek gibi bir ön bariyere sahip olduğunu söylemek çok da yanlış olmasa gerek. Nitekim temellük sanatının geleneksele karşı tavır sergileyen birçok sanatçının radarına girmesiyle birlikte benzer tartışmaların tekrar gündeme geldiğini görmüşüzdür. Temellük pratiğinin ironi ve hiciv meselelerini barındırması durumu da birçok sanatçı için aranılan imgelem olmuştur. Kopyalama alıntılama uyarlama ve dönüştürme gibi terimlerin yaygınlıkla kullanıldığı temellük sanatı ve kendine mal etme anlayışı bu yönleriyle fotografik görüntünün felsefi dayanaklarıyla benzer çatışmalar ve tartışmalar

barındırır. Kendine mal etme pratiğinin çeşitlilik göstererek yaygınlaştığı yıllarda Sherrie Levine, Cindy Sherman Richard Prince gibi sanatçılar, ki kendilerini yeni kavramsalcılar olarak da anabiliriz, sanat nesnelerinde orjinallik aidiyet ve temsil gibi meseleleri irdelemiş, bu bağlamda işler üretmiş ve üretim süreçlerinde de "Temellük Sanatı"nı kullanmışlardır. Sanat eserinin biricikliğini, kökenini sorgulayan temellük sanatı bilinçli bir sahiplenme, karşı bir tavırdır (İpek, 2018).

2.3.1.Cindy Sherman

Postmodernizm çerçevesinde fotoğrafları kendine mal ederek bir bağlam oluşturan önemli bir sanatçı da Cindy Sherman'dır. Sherman kendisini fotoğraflayarak başka fotoğraf çalışmalarını uyarlamasıyla ünlüdür. Buna karşılık fotoğraflarına baktığımızda biz izleyicisine gerçek görüntüsünü asla sunmadığını görürüz. Farklı kimlikler oluşturarak oluşturduğu bu fotoğraflar dönemin sanat anlayışına göre oldukça yenilikçi bir tavır sergilemektedir. Sanatçının üretim pratiğinde böylesine bir anlatı diline başvurmasının temelinde onun feminist kimliği yatmaktadır. Sherman film fotoğraf ve performans gibi alanlarda yaptığı çalışmalarda benimsediği tavır ile medyada kadın figürünün temsil edilme biçimine karşı eleştirel bir yaklaşımda bulunmak istemiştir (Yılmaz, 2006: 318). Kendisi sanatsal anlayışını 1982 yılında bu cümlelerle ifade etmektedir: 'İnsanın bazen çaresizlikten, bazen sulugözlü bir duygusallıktan boğazının düğümlendiği anlar vardır.; işte ben öyle karmaşık duyguları nakletmek istiyorum. Kendi bağımsız varlığına kavuşabilmesi için fotoğrafın kendini aşabilmesi, öte yandan gösterilen imgenin de gösterildiği mecranın ötesine uzanabilmesi gerekir. Ben resimlerimde kendimi değil, kendiliğinden dile gelen duyguların cisimleşmiş halini göstermeye çalışıyorum. Modelin kim olduğu, herhangi bir ayrıntının olası simgeselliği kadar ilginç olabilir ama o kadar. Karakterleri hazırlarken, neye karşı çalıştığımı belirlemem önem taşıyor; insanların bütün o makyajın ve perukların altında yine o ortak paydayı arayacaklarını unutmamam gerekiyor. Oysa ben insanlara kendimi değil, onların kendileriye ilgili bir şeyi göstermeyi çalışıyorum. Fotoğrafların benimle ilgiliymiş gibi algılanmasından, aslında ne kadar kendini beğenmiş ve narsist biriymişim gibi yanlış bir izlenim doğmasından çok korkuyorum. Sonra da o kadar

kişiyi nasıl kandırabiliyorum diye merak ediyorum... İzleyicinin ilgisi arttıkça insanın kendi sanatına inanç duyması giderek zorlaşıyor.'' (Antmen 2010 s.282).



Şekil 38: Cindy Sherman, İsimsiz Film Kareleri, 1977
(Kaynakça: https://www.5harfliler.com/binbir-yuzlu-cindy-sherman/)

Sherman İsimsiz Film Kareleri ismini verdiği bir fotoğraf serisini 70lerin sonunda Artists Space'de sergileyerek birçok sanatçı ve eleştirmen tarafından tartışma konusu haline gelmiştir. Kendisinin fotoğraflarından oluşan bu seride sanatçıyı hem özne hem de nesne konumunda görüyoruz. Bu fotoğraflarda çeşitli kıyafet ve makyajlarla farklı pozlar içerisinde karşımıza çıkan Sherman kendisini bir model olarak kullanarak 50lerin Hollywood filmlerindeki kadın figürlerini canlandırmaktadır. Sanılanın aksine fotoğrafın gerçeklikle bir bağı olmadığını her fotoğrafta başka karakterlere bürünerek bizlere açıkça göstermektedir. Kadının kültürel rolünü filmlerdeki karakterler üzerinden izleyicisine sorgulatmaya çalışan Sherman hiçbir zaman çekilmemiş ve var olmamış film kareleriyle de temsil meselesine değinmektedir. Sanat eleştirmeni Crimp bir yazısında Cindy Sherman hakkında şu cümleleri söylemektedir: 'Sanatçının bu fotoğraflarında sanat, sanatçının gerçek benliğini açığa vurmak için değil, benliğin hayali bir kurgu olduğunu göstermek için kullanılmaktadır'' (Crimp, 2002: 128). Sherman üretiminde Hollywood gibi popüler kültüre mal olmuş bir

konuyu seçmesinin temel sebebini sanatı halkın diline indirgemek ve insanlarla doğrudan bir iletişim kurabilmek olduğunu belirtmiştir (Özüdoğru 2010). Feminist kimliğiyle ön plana çıkan sanatçı Sherman'ın bu serisinde sürekli farklı film karakterlerle izleyicisinin karşısına çıkması temelinde yine kadın imajlarını inşa etme isteğiyle ilintilidir. Yalnızca otoportrelerden oluşan İsimsiz Film Kareleri'nde yalnızca Sherman'ın kadın temsillerini görüyor olmamıza rağmen kendisinin hiçbir şekilde detay görüntülerine rastlamayız. Her fotoğrafta adeta birer kadın başrol oyuncu olarak karşımıza çıkan sanatçı kendisi özelinde ayrıntıya yer vermemesinin sebebini ise yaratmaya çalıştığı kendine yabancılaşma meselesi üzerinden açıklamaktadır (Crimp 2002). Sherman oluşturduğu bu görüntülerin hiçbirisinde gerçek benliğine yer vermemiş aksine kendisini başkalaştırarak farklı imajlara bürünmüştür. Oluşturduğu bu imgeyle de aslında Hollwood'un şöhretinin gerçekliğine de göndermede bulunmuştur. Kendisinin çalışmaları hakkındaki ifadeleri şu şekildedir: "kendi bağımsız varlığına ulaşabilmesi için fotoğrafın kendini aşabilmesi, gösterilen imgenin de gösterildiği mecranın ötesine uzanabilmesi gerekir. Ben insanlara kendimi değil, onların kendileriyle ilgili bir şeyi göstermeye çalışıyorum" (Akt: Antmen, 2008: 282).

2.3.2.Sherrie Levine

Sherrie Levine temellük alanında adından belki de en çok söz ettiren sanatçıların başında gelmektedir. Ağırlıklı olarak fotoğraf alanında üretimde bulunan Levine, Edward Weston, Walker Evans ve Alexander Rodchenko gibi sanatçıların fotoğraflarını birebir olduğu biçimleriyle yeniden fotoğraflamasıyla ünlüdür. Benimsediği bu sanat pratiği fotoğrafın tekrar oluşturulabilmesi meselesiyle de orjinallik kavramı konusunda bir eleştiri barındırmaktadır. Yeniden üretmiş olduğu bu fotoğraflar ile de fotoğrafa atfedilen biricik olma niteliğini hiçe saymış olur. Şahiner'in de bu konuda belirttiği gibi "Çünkü fotoğrafik kopyalar sadece orjinalin yokluğunu temsil eder" (Şahiner, 2013: 114). Özellikle de 80lerde ağırlıklı olarak gündeme gelmesiyle çokça konuşulmaya başlanan temellük sanatının öncü isimlerinden Levine sanatsal üretim pratiği ve tercih ettiği ifade biçimleriyle sanat nesnelerinin orjinalliği ve aidiyet meselesi konularının üzerinde yoğunlaşmaktadır. Ona göre özgünlük dünyayı

kopyalamaktan geçer. Kopyalamış olduğu sanat eserlerini yapmış olduğu eylem çerçevesinde baside indirgeyerek onun sanatsal değerini sorgulatmayı amaçlamaktadır. Nitekim yapmış olduğu çalışmalarla da bu amacına ulaştığını söylemek mümkündür (Şahin 2013). Sanatçı Levine 1982'de bir açıklamasında sanatı ile ilgili şu ifadelere yer vermiştir:

> *''Dünya tıka basa dolmuş durumda. İnsan her yere izini bırakmış. Her sözcük, her imge kiralanmış ve ipoteklenmiş. Resim, hiçbiri orijinal olmayan bir sürü imgenin iç içe geçip parçalandığı bir boşluktan ibaret olmuş. Resim, kültürün sayısız merkezlerinden çekilmiş bir alıntılar ağı haline gelmiş. Sonsuz kopyacıları Bouvard ve Pécuchet gibi, biz de resmin tam hakikati olan derin saçmalığa işaret eder hale gelmişiz. Ancak her zaman bizden önce gelen, dolayısıyla hiçbir zaman orijinal olmayan bir hareketi taklit etmemiz mümkündür. Ressamın ardından kopyacı, artık tutkuların, mizahın, duyguların, izlenimlerin değil, bütün bunların bir araya gelerek oluşturduğu dev ansiklopediden alıntıladıklarıyla vardır. İzleyici, resim dediğimiz şeyi oluşturan bütün alıntıların yazıldığı tablete dönüşmüştür. Bir resmin anlamı onun kökeninde değil, varacağı yerde bulunmaktadır. İzleyicinin doğumu, ressamın ölümü anlamına gelmektedir.'' (Antmen 2010 s.284).*

Kendisinin bu söylemini de göz önünde bulundurarak Levine'in modernizmin sanat eserine dayatmış olduğu biriciklik meselesini fotoğrafları aracılığıyla irdelediğini söylemek mümkündür. Kavramsal sanat ile sanat felsefesinde de tartışma zemini yaratmaya başlayan düşünme merkezli bir sanat pratiği Levine'in eserlerinde de sıkça rastladığımız bir gerçeklik unsurudur. Gerek üretim biçimi gerekse onun arkasında yatan üretim fikri ile Levine görüntüleri kopyalamanın ötesine geçerek onları yapı bozumuna uğratmaktadır. Böylelikle sanatçının oluşturduğu eser yalnızca bir fotografik ögeyi değil aynı zamanda onun imajını da barındırmaktadır (Şahiner 2008).



Şekil 39: Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra, 1981 (Sol)
Walker Evans, 1936 (Sağ)
(Kaynak: https://pvdamydarbyshire.wordpress.com/sherrie-levine/)

Fotoğrafçı Walker Evans tarafından 1929-1941 yılları arasında Amerika'nın büyük buhran döneminde oluşturulan fotoğrafları bir katalogdan tekrar fotoğraflayarak kendine mal eden Levine bu çalışmalarını orijinal olarak sergilemeye çalışmıştır (Güner 2013). Sanatın orjinallik meselesiyle alay eden bu tavrı ile birçok sanatçı tarafından da tepki görmüştür. Nitekim onun kendine mal etme süreci yalnızca Walker Evans'ın fotoğraflarıyla kalmamıştır. Edward Weston ve Franz Marc gibi isimlerin de eserlerini temellük sanatına malzeme yapan sanatçı imgelemenin gücünden yararlanarak orjinallik meselesinin üstünde durmaya devam etmiştir. 1977 yılında New York'da aralarında Sherrie Levine'in de bulunduğu bir grup sanatçı tarafından gerçekleştirilen karma sergide temellük sanatı belki de ilk defa bir sanatsal ifade biçimi olarak kabul görmüştür. Küratörlüğünü Douglas Crimp'in üstlendiği Pictures isimli bu sergide çoğunlukla fotoğraf ve sinemadan alıntılanarak üretilen eserler bulunmaktadır (Akıncı, 2011: 120). Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo ve Philip Smith'in katılımıyla gerçekleştirilen bu sergi için oluşturulan tanıtım yazısında bu beş sanatçının da eserlerinin sanat piyasası için önemli ve yenilikçi bir duruş sergilediği vurgulanmıştır. Dönemin 'yeni' olarak da adlandırılabilecek bu sanatsal ifade biçimi, içerisinde birçok bağlamı bir arada barındıran bir manifesto niteliği de taşımaktadır.

Crimp'e göre Levine'in üretim pratiğinde görüntüleri değiştirmeden aktarıyor oluşu yalnızca bu fotoğrafları kendine mal etmesiyle ilgili bir eylem değildi. Çünkü burada üstünde durmaya çalıştığı esas mesele gerçekliği sorgulamaktan başka bir şey değildi. Onun kendine has belirlediği bu üslubu ise ona kendi içerisinde işlev kazandıran ve aynı zamanda onun temellük sanatı içerisinde önemli bir yapıtaşı haline gelmesini sağlayan ortak paydaydı (Crimp, 2002: 128).

Sanatçı Levine oluşturmuş olduğu fotoğrafların dışında popüler olan heykel ve tabloları da kendine mal etmiştir. Öyle ki bu çalışmaları arasındaki en büyük ve ses getiren örnek Duchamp'ın Çeşme'sidir. Tarihte kabul edilen ilk sanat nesnesi olan bu önemli imaj Levine tarafından bronz malzemeden tekrar üretilerek sanat nesnesinin nesnesi ifadesiyle farklı bir bağlam üzerinden yeniden sergilenmiştir. Bunun yanı sıra Matisse'in Creola Dansçısı'nı suluboya ile tekrar üretmesi de temellük sanatına hizmet eden bir başka örneklemedir. Foster temellük sanatında fotografik görüntünün yeniden üretimi üzerine şu cümleleri söylemektedir:

> *"Temellük sanatının gösterge çokluğu, yüzeylerdeki akışkanlık ve izleyiciyi sarışı sebebiyle süper gerçekliği andırmaktadır. Ancak süper gerçeklik ile temellük sanatı arasındaki farklılıklar benzerliklerinden daha önemlidir. Her iki sanat da fotoğrafı kullanır, ancak süper gerçeklik fotoğrafı bir yanılsama unsuru olarak kullanırken yeniden üretilebilirliği dışlamaktadır. Temellük sanatında ise Sherrie Levine'da olduğu gibi resimsel biriciklik sorgularken, fotoğrafik yeniden üretilebilirlik kullanılmaktadır. Aynı zamanda fotoğrafik yanılsamacılığı Prince'in ilk yeniden fotoğraflarında olduğu gibi patlama noktasına kadar götürür ya da Barbara Kruger'in ilk foto-metinlerinde olduğu gibi fotoğrafın belgesel gerçeğini, temsiliyet eleştirisi, sanatsal kategorileri ve belgesel türleri, medya efsanelerini ve cinsel prototipleri eleştirmektedir." (Foster 2009 s.184)*

3. BÖLÜM

BULUNTU FOTOĞRAF VE KENDİNE MAL ETME

3. BÖLÜM

BULUNTU FOTOĞRAF VE KENDİNE MAL ETME

3.1.Kavramsal Sanat Bağlamında Buluntu Fotoğraf

Özellikle de 20.yüzyılın son çeyreğinden itibaren hazır yapımların(ready made) birçok sanat eserinde malzeme olarak sıklıkla kullanılmaya başladığını görürüz. Bu hazır yapımlardan en çok tercih edileni ise vernaküler fotoğraflardır. Fransızca vernaculaire kelimesinden dilimize "vernaküler" olarak aktarılan bu sözcük "yerli halka özgü olan" anlamına gelmektedir. Sanatsal üretime de çok yaygın şekilde hizmet eden vernaküler fotoğraf şeklinde tanımladığımız kavram ise aile fotoğrafları, kartpostallar, hatıra fotoğrafları, arşivler, vesikalıklar, rastgele çekilmiş gezi fotoğraflarından oluşan fotoğraflardır. Hafıza, mekan, zamansallık, kimlik ve rastlantısallık gibi kavramlar üzerinden bağlam oluşturulmaya oldukça müsait olan vernaküler fotoğraflar kavramsal sanat çerçevesinde de birçok sanatçı tarafından ilgi görmüştür. Bugün hala çağdaş sanatta bir malzeme ve/veya sanat nesnesi olarak sıkça kullanılmaktadır. 1888'de Kodak firması ilk ticari fotoğraf makinesini piyasaya sürmüştür. Bununla beraber vernaküler fotoğraf üretimi sayıca artmaya başlamış ve aile albümleri oluşturulmaya başlamıştır. 19.yüzyılın sonlarına doğru George Eastman'ın piyasaya, kullanıma hazır cyanotype sürmesi ile birlikte kartpostallar da evlerde ve fotoğraf albümlerinde yer almaya başlamıştır (Böcekler, 2020). Bu kartpostallar evde kolaylıkla negatiflerden baskı alınarak ve yalnızca su ile yıkanarak elde edilebilirler. Tanıdığı bu kolaylık sayesinde de 20.yüzyılın başlarında kullanımının arttığını görmek mümkündür (Anderson, 2019).



Şekil 40: Album of 131 Views of a French Family & Their Travels (Bir Fransız Ailenin ve Onların Seyahatlerinin 131 Görünümden Oluşan Albümleri)
(Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266313)

Vernaküler fotoğraflar doğası gereği çok yönlü kavramlar barındırırlar. Mesela oluşturulduğu döneme dair izler taşıması ona bir belge niteliği de yükler. Varlığı gereği sadece birer fotoğraf olmanın dışında birer buluntu nesne olması fikriyle de ön plana çıkan bu fotoğraflar/objeler bu özelliğiyle de sanat felsefesine farklı perspektifler kazandırır. Bu buluntu nesne olması özelliği kendine mal etme meselesiyle de bir iç içelik göstermektedir. Vernaküler fotoğraflar ile çalışan sanatçılar bu fotoğrafları genellikle rastlantısal şekillerde ele geçirir veya arayıp bularak ortaya çıkarırlar. Daha sonra onları belirli bağlamlar üzerinden bir kavrama bir fikre bir hikayeye yerleştirerek izleyicileriyle buluştururlar. Açıkça, sıradan ve gündelik sebepler ile oluşturulmuş bu fotoğraflar bir sanatçının beyninde adeta birer sanat eserine dönüştürülürler. Bu sürecin kendisi başlı başına gerçeği yeniden kurgulamanın alternatif bir biçimidir. Öte yandan fotoğrafa yüklenen biriciklik kavramına da karşı bir duruştur. Fotoğrafın tekilliğini yerle bir eden bu temsil biçimi birçok sanatçı için merak uyandırıcı olmuştur. Dönem dönem sanat kuramcıları ve sanatçılar tarafından etik boyutu da sorgulanan buluntu fotoğraf meselesi beraberinde akıllara sanatçı kimdir, fotoğrafı oluşturmayan bir kişi o işin sanatçısı sayılabilir mi, sanat nedir gibi birçok soruyu da getirmiştir. Kavramsal sanat

bağlamında buluntu fotoğraflar kullanarak çalışmalar yapan çok fazla sanatçı bulunmaktadır. Geçmişten günümüze o sanatçıları şu şekilde örneklendirebiliriz.



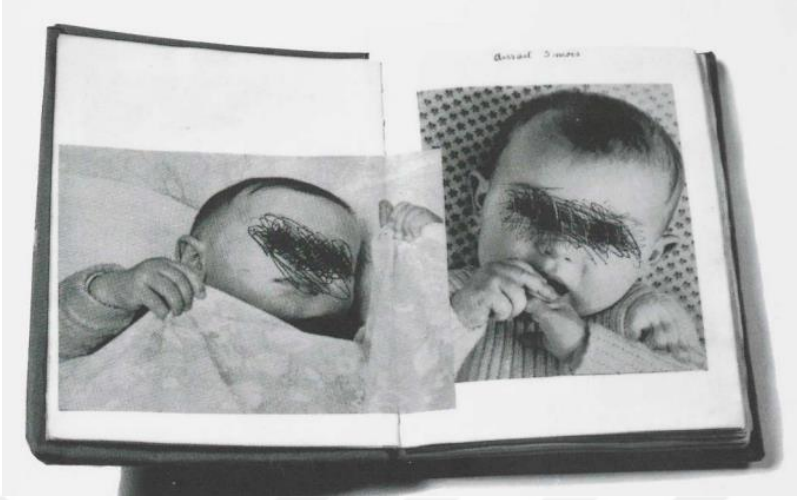
Şekil 41: Lisa Kokin, Forget Me Not
(Kaynak: https://lisakokin.com/sewn-found-photos01#!prettyPhoto)

Kendisini bir fotoğrafçı değil de kavramsal yaklaşımı olan bir karma medya sanatçısı olarak nitelendiren Lisa Kokin özellikle de erken dönem işlerinde buluntu fotoğraflardan çokça yararlanan bir sanatçıdır. Forget Me Not ismini verdiği bu çalışması da kendi söylemiyle dikişli buluntu fotoğraflardan (sewn found photos) oluşmaktadır. Bu çalışmasında çoğunlukla kadın ve çocuk figürlerinden oluşan fotoğrafları birbirlerine dikme suretiyle bir araya getirdiğini görüyoruz. Sanatçı bu çalışmasıyla akıbetinden haberdar olmadığımız bu kişi ve kişilerin fotoğraflarını bir araya getirerek onları bilinmezlikten kurtardığını ve yeni kimlikler kazandırdığını belirtmiştir. Belki de hiçbir zaman hiçbir koşulda bir araya gelemeyecek olan bu suretler Kokin'in elleriyle yeni bir hayat bulup bir aidiyet meselesine dönüşmekte.



Şekil 42: Hai Bo, They Series No.5, 1999
(Kaynak: https://publicdelivery.org/hai-bo/)

They serisinde de gördüğümüz gibi sanatçı Hai Bo buluntu fotoğraflar ile hafıza ve zaman bağlamları yaratarak geçmişin farklı bir reprodüksiyonunu oluşturur. Bunu yaparken de izleyicisini sürekli olarak düşünmeye iter. Bir şeyin varlığını o şeyin yokluğu ile anlatmak sanatçının üretim pratiğindeki temel mottosudur. Varlık ve hiçlik olguları üzerinden zamansallık kaygısı yaratan Bo fotoğraflarında genellikle basit sade ama güçlü bir anlatı diline başvurur. Bununla beraber sanatçının fotoğrafları, kişilerin geçmişiyle bireysel geçmişi arasında kurmuş olduğu bir köprü görevi de üstlenmektedir. Kendisinin erken dönem işi olan They'de çevresinden topladığı Çin'deki Kültür Devrimi esnasında çekilen fotoğrafları görmekteyiz. Bu fotoğraflardaki kişileri tek tek arayıp bulan sanatçı aynı fotoğrafları en olabildiği biçimiyle tekrar oluşmuştur. Özellikle bir arada sunmayı tercih ettiği bu geçmiş ve şimdinin kareleri sadece fotoğraflardaki bireysel ve mekansal hafızaya değinmekle kalmayarak değişen dönüşen kültürün devinimini de sergilemektedir.



Şekil 43: Annette Messager, Gözleri Çizilmiş Çocuklar-Albüm No:3, 1972
(Kaynak:https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_471_300063148.pdf)

Annette Messager sanatsal ifade biçiminin oluşma sürecinde iki farklı persona ile karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki "Annette Messager Collectionneuse" diğeri ise "Annette Messager Artiste"dir. Messager'ın koleksiyoner ve sanatçı kimliği şeklinde ayırdığı bu iki ayrı karakterin aslında üretimlerinde birbirini beslediğini açıkça görüyoruz. Her bir eseri ile başka konuları irdeleyen sanatçının ağırlıklı olarak kadın figürü ve onun toplum içerisinde konumlandırılması üzerine çalıştığını söylemek mümkün. Messager'ın koleksiyoner kimliği ile 56 albümden oluşan fotoğrafları mevcuttur. Topladığı bu fotoğrafların bir kısmı "Gözleri Çizilmiş Çocuklar-Albüm No: 3"deki gibi şiddet unsuru içermektedir. Bu yönüyle tartışmaya açık işler üreten sanatçı şiddet unsurunun gerçekliğini göstermediği taktirde onun vahşetini sorgulayamayacağımızı savunmaktadır. Kendisinin üretiminde sıklıkla tercih etmiş olduğu malzemeler buluntu fotoğraflardan oluşmaktadır. Messager bu buluntu nesneler yardımıyla üretmiş olduğu işlerde ahlak ve/veya normalize etme meseleleri üzerinden toplumu eleştirmektedir.



Şekil 44: Hannah Perry, Your Ass Is Grass (And I'm Gonna Mow It), 2017 (Kaynak: https://artviewer.org/hannah-perry-at-arsenal-contemporary-nyc/)

Sanatçı Hannah Perry'nin Arsenal Contemporary'de sergilenen bu çalışması internetten toplanmış buluntu fotoğraflar içeren görsellerden oluşmaktadır. Çok katmanlı ve üst üste bindirilmiş görüntüler ve metinlerden yaratmış olduğu bu eser ile sanatçı, psikolojik/fiziksel şiddet propagandası niteliğinde olabilecek metinler seçerek bu konuya dikkat çekmeyi amaçlamıştır.

3.1.1. Gerhard Richter



Şekil 45: Gerhard Richter, Atlas
(Kaynak: https://artblart.com/tag/gerhard-richter-atlas-plate-9/)

Gerhard Richter, Almanya'nın önde gelen çağdaş sanatçılarından biri olarak kabul edilir. Fotoğrafın yalınlığından ve objektifliğinden etkilendiğini her fırsatta dile getiren Gerhard Richter, 1960'larda yapmaya başladığı Der Atlas isimli koleksiyonunda eski fotoğraflara, eskizlere ve gazetelerden kestiği fotoğraflara yer vermiştir. 70'lere geldiğinde ise bu koleksiyonuna ailesinin ve kendisinin de fotoğraflarını dahil etmeye başlamıştır. Bugün pek çok kez sergilenmiş olan bu çalışma Richter'ın sanatsal anlayışı hakkında bizlere ipuçları vermektedir. "Atlas" Richter'in yaratıcı sürecinin bir belgeselidir ve kendi notlarını, eskizlerini, gazete kesimlerini ve buluntu fotoğraflarını içerir. Bu fotoğraflar, gündelik yaşamın anlarını ve görüntülerini yakalar ve sanatçının düşünsel süreçlerinin bir parçası olarak kullanılır.



Şekil 46 : Gerhard Richter, Overpainted Photographs, 1989

(Kaynak: https://gerhard-richter.com/en/art/overpainted-photographs/people-74/18189-13411?categoryid=19&p=1&sp=32&pg=3)

Richter, bu buluntu fotoğrafları üzerinde çalışarak bazen onları resimlerine dönüştürür. Bu dönüşüm, temellük sanatının bir örneği olarak kabul edilebilir çünkü sanatçı mevcut bir görüntüyü alır ve onu kendi eserinin bir parçası olarak kullanır. Richter'in bu yaklaşımı, sanatın özgünlük ve özgür yaratım kavramlarını sorgularken, aynı zamanda mevcut görüntülerin sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanılabilirliğini gösterir. Overpainted Photographs (üzeri boyanmış fotoğraflar) serisiyle de tanınan Richter bu çalışmasında genellikle dergilerden kestiği fotoğrafları kullanarak onları portreler, aile, insanlar, manzara, kış, orman şeklinde başlıklandırmıştır. Buluntu fotoğraflar, Richter'in eserlerinde sıklıkla rastlanan ve sanatının bir parçası olarak kabul edilen bir malzeme türüdür. Bu, sanat dünyasında bulunan nesnelerin ve imgelerin sanatçılar tarafından nasıl yeniden yorumlandığını ve dönüştürüldüğünü gösteren bir örnektir. Richter'in bu yaklaşımı, sanatın mevcut malzemeleri kullanarak yeni anlamlar yaratabileceği ve sanatın sınırlarının genişletilebileceği bir örnek sunar.

3.1.2.Erik Kessels



Şekil 47: Erik Kessels, 24HRS in Photos, 2011
(Kaynak: https://www.erikkessels.com/24hrs-in-photos)

Buluntu fotoğraf denildiğinde sanatsal bağlamda akla ilk gelen isim şüphesiz ki Erik Kessels'dır. Hollandalı sanatçı vernaküler fotoğrafların temsil meselesi üzerinden çok sayıda eser oluşturmuş önemli bir kavramsal sanatçıdır. Kessels sadece sanatçı kimliğiyle değil koleksiyoner ve küratör kimlikleriyle de üretim pratiğini zenginleştirerek yeni ifade biçimleri yaratmayı ilgi çekici bulmaktadır. Öyle ki eski fotoğraflara yeni formlar kazandırarak onları farklı enstalasyon çalışmalarıyla izleyicisiyle buluşturmayı tercih eder. Bu konuda çokça örneklendirme yapmak mümkün olsa da mekan kullanımını en iyi görebileceğimiz eseri The Photography In Abundance'dır. Malzemeyi sürece dahil etme fikrinden yola çıkarak oluşturduğu bu enstalasyon çalışmasında sanatçının 24 saat gibi bir süre içinde Flickr, Facebook ve Google gibi uygulamalardan rastgele topladığı 350 000 adet fotoğrafı rastgele bir biçimde sunduğunu görürüz. Bu fotoğrafların daha sonra 1 milyon gibi bir sayıya ulaştığı da söylenmektedir. Bu çalışması ile Kessels globalleşme tüketim ve rastlantısallık gibi birbiri ile alakasız görünen kavramlardan yararlanarak insan doğasını ifade etmeye çalışmaktadır.



Şekil 48: Erik Kessels, Me TV, 2014
(Kaynak: https://www.erikkessels.com/me-tv)

Kessels'ın Me Tv isimli çalışmasında Çin'li bir kadının televizyon ünitesi önünde çektirdiği 8 adet fotoğrafını görüyoruz. Sürekli tekrar eden kadrajlardan oluşan bu çalışmada değişen tek görüntü kadının üzerindeki kıyafetler. Fotoğraflara dikkatle baktığımızda kadının ifadesinden bir televizyona sahip olmanın heyecanını okumak mümkün. Sanatçı bu çalışması için yaptığı bir yorumda şöyle söylemiştir; "Birbirine karşıt gibi gözükse de burada hem dökümanter hem de kavramsal özellikleri görebiliyoruz." Öyle ki bu da buluntu fotoğrafın kendine özgü bir özelliği.



Şekil 49: Erik Kessels, Empty Chair (Boş İskemle), 2022
(Kaynak: https://www.erikkessels.com/empty-chair)

Kessels'ın 2022 yılında 212 Photography İstanbul kapsamında sergilenen eseri Empty Chair, boşluk hissi üzerinden tasarlanmış bir anlatı barındırır. Biz izleyiciler serideki fotoğraflara baktığımızda ortak bir imge olarak sandalyeler görürüz. Bu fotoğrafların tam ortasında olacak şekilde, fotoğraflardaki sandalye imgesini destekleyecek türden bir sanat nesnesi olarak da boş bir sandalyenin kendisi konumlandırılmıştır. Sandalyenin insan figürüyle tamamlanan bir nesne oluşu da bu çalışmadaki varlık ve hiçlik meselelerini ön plana çıkarmaktadır.

3.1.3.Christian Boltanski

Fransız bir sanatçı olan Christian Boltanski çağdaş sanat dünyasında önemli bir figür olarak kabul edilir. Sanat eserlerini daha çok anıları, kişisel ve toplumsal hafızayı ve insanın varlığını sorgulayan farklı mekanlarda sergilemeyi tercih eder. Boltanski'nin sanat pratiği, sıklıkla buluntu fotoğraf gibi hazır materyalleri ve nesneleri kullanma eğilimindedir. "Les Archives du Coeur" (Kalbin Arşivi) isimli çalışması, Boltanski'nin kişisel ve toplumsal hafıza konularını ele aldığı bir çalışmadır. Proje kapsamında, dünya

çapından insanların kalp atışlarını kaydeden cihazlar kullanılır. Ardından bu kayıtlar, toplumsal bir arşiv haline getirilir. Bu projenin bir parçası olarak Boltanski, katılımcılardan ve ziyaretçilerden kişisel fotoğraflarını ve hikayelerini de toplar. Bu, buluntu fotoğrafın bir örneğini sunar çünkü kişisel ve hazır materyallerin toplanması ve kullanılması, projenin önemli bir yönünü oluşturur.



Şekil 50: Christian Boltanski, Reliquaires, 1990
(Kaynak: https://zkm.de/en/artwork/reliquary)

"Reliquaires" (Kutsal Kalıntılar) isimli çalışması kişisel nesneleri ve buluntu malzemeleri içeren yerleştirmeleri barındırır. Bu eserler de Boltanski'nin birçok çalışmasının ana temasıyla benzerlik göstererek kişisel ve kolektif hafıza ile ölüm arasındaki bağlantıları araştırır. Christian Boltanski'nin sanat eserleri, kişisel ve toplumsal hafıza, varoluş, ölüm ve insanların yaşamları üzerine düşünmeye teşvik eden etkileyici çalışmalar içerir. Bu eserler, buluntu fotoğrafı ve diğer hazır materyalleri kullanarak sanatın kişisel ve toplumsal bağlamlarını sorgulamak ve yeniden yaratmak için güçlü bir özgürlük ifadesi sunar.



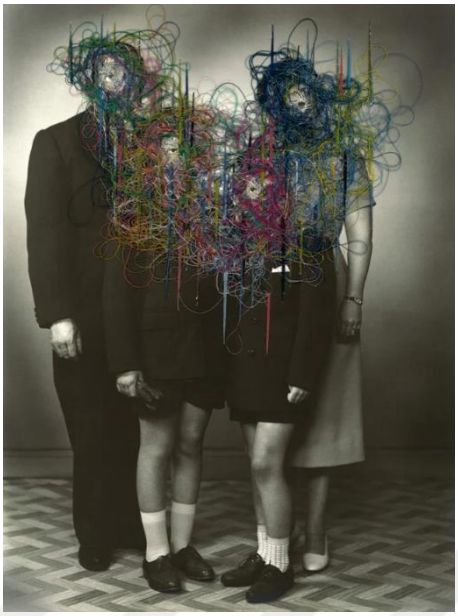
Şekil 51: Christian Boltanski, Monument: The Children of Dijon, 1985 (Kaynak: https://mcachicago.org/collection/items/christian-boltanski/2750-monument-les-enfants-de-dijon-monument-the-children-of-dijon)

"Monuments" isimli çalışmasına baktığımızda ise Boltanski'nin ölüm ve hafıza konularını işlediğini görebiliriz. Bu seride ölümü temsil eden buluntu fotoğrafları kullanır. Genellikle eski fotoğrafları ve portreleri alarak, kişisel hafızanın izlerini sürer ve ölümün izleri üzerine düşünmeye teşvik eder. Fransız kavramsal sanatçı Christian Boltanski'nin çocukluğu Fransa'nın Nazi işgalinde olduğu döneme denk gelmektedir. Öyle ki eserlerinde 2.Dünya Savaşı'nın izlerine sıklıkla rastlanmaktadır. Fotoğraf enstalasyonları ile oldukça ünlü olan sanatçı bireysel hafızasından toplumsal hafızaya doğru izleyicisini bir yolculuğa çıkartır. Üretiminde genellikle portrelerden ve aile albümlerinden yararlanmasına rağmen zaman zaman gazete ve resmi kayıtlara da başvurmaktadır. Eserlerinde ağırlıklı olarak Holokost konusunu ele alan sanatçı bireysel ve gerçek hikayeler aracılığıyla da izleyicisine kurgu ve gerçeklik bağını yeniden kurdurmayı amaçlar (Baydar 2018). Sıradan ve günlük nesneler üzerinden metaforlar oluşturmayı çok seven sanatçı eserleri ile hissettirmeyi amaçladığı kavramlar üzerine şunları söylemiştir: "Yapıtımla yüz yüze gelen izleyicilerin keşfetmesini değil, tanımasını ve sahiplenmesini isterim" (Fineberg, 2013 :451). Boltanski'nin belki de en

önemli çalışması Dijon'un Çocukları'dır. Yaşam ölüm bellek üzerine imgeler barındıran bu eser konu itibariyle diğer çalışmalarıyla yakın benzerlikler barındırmaktadır.

3.1.4.Maurizio Anzeri

İtalyan sanatçı Maurizio Anzeri vernaküler fotoğraflarla çalışan bir başka sanatçıdır. Buluntu fotoğraflar kullanarak özgün sanat eserleri yaratan bir dikiş sanatçısı olarak da anılır. Sanat pratiği, eski siyah-beyaz portre fotoğraflarını ve dikiş becerilerini bir araya getirerek yeni ve dikkat çekici görsel kompozisyonlar oluşturmak üzerine şekillenmiştir. Fotoğrafların yüzlerini veya figürlerini renkli ipliklerle dikmesi hem fotoğrafın yüzeyini hem de izleyicinin deneyimini değiştirmektedir. İplikler, portrenin üzerine ekstra katmanlar ekler ve izleyiciye portrelerin altında yatan gizli hikayeleri düşünme fırsatı verir. Aynı zamanda portrelerdeki kişilikleri ve duyguları vurgular ve buluntu fotoğrafı ile dikiş sanatını birleştirerek yeni ve çağdaş bir ifade biçimi yaratır. Bu dikiş işlemi, buluntu fotoğrafının mevcut görüntüleri nasıl dönüştürebileceğini ve yeni bir estetik deneyim sağlayabileceğini gösterir. Anzeri'nin çalışmaları, buluntu fotoğrafının ve geleneksel dikiş sanatının sınırlarını zorlar ve izleyicilere geçmişle günümüz arasında bir köprü kurma fırsatı sunar.



Şekil 52: Maurizio Anzeri's La Famiglia 2013
(Kaynak: https://nihilsentimentalgia.com/2013/11/20/%D9%A0-maurizio-anzeri-and-the-problem-with-labelling-and-expectations-%D9%A0/maurizio-anzeris-la-famiglia-2013/)

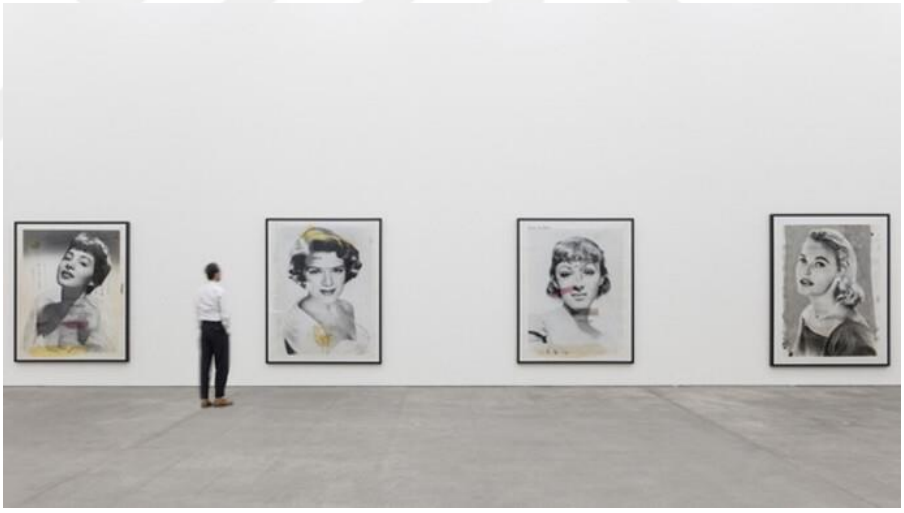
Çalışmalarında genellikle 20.yüzyılın ilk yarısında oluşturulmuş fotoğraflardan yararlanan sanatçı onlara nakış işleyerek yeni bir form kazandırır ve böylelikle görüntüyü de yapıbozumuna uğratmış olur. Yapı bozumu, özellikle postmodernist düşünce bağlamında önemli bir felsefi yaklaşımdır. Bu yaklaşım, metinlerin, fikirlerin veya kültürel yapıların içsel çelişkilerini, açmazlarını vurgular ve mevcut düşünsel yapıları parçalayarak ve eleştirerek, yeni anlam katmanları oluşturmayı amaçlar. Anzeri'nin eserlerine baktığımızda da bu yaklaşımı benimsediğini kolaylıkla söylemek mümkündür.

Üretim sürecinde fotoğraftaki insanların kendisinde uyandırdığı hislere başvurduğunu belirtmiştir. Kendisi bu fotoğrafları oluştururken fotoğraflardaki kişilere alternatif paralel yaşamlar var ettiğini de öne sürer. Ona göre nakşetmek eylemi iz bırakma kavramını temsil eder. Sanatçı bu eserleri ile birçok sergide yer alarak adından

söz ettirmeyi başarmıştır. Bugün Saatchi Gallery sanatçısı olarak üretimine devam etmektedir.

3.1.5.Thomas Ruff

Thomas Ruff, Alman bir fotoğraf sanatçısıdır ve kavramsal sanat bağlamında önemli bir figürdür. Ruff'un çalışmaları, genellikle dijital işleme ve fotoğrafın doğasını sorgulama eğilimindedir. Ruff'un çalışmaları, portrelerden manzaralara, soyut kompozisyonlardan basit nesnelere kadar geniş bir yelpazede yer almaktadır. Bununla birlikte, buluntu fotoğrafının geleneksel tanımından ziyade, dijital işleme, manipülasyon ve yeniden düzenleme konularını vurgular. Bu yönüyle de çağdaş sanat içerisinde adından sıklıkla bahsedilen bir sanatçıdır.



Şekil 53: Thomas Ruff, Sprüth Magers
(Kaynak: https://www.meer.com/en/28238-thomas-ruff)

Düsseldorf ekolünün de bir parçası olan fotoğrafçı Thomas Ruff çalışmalarında gerçeklikten görece uzak, daha çok izleyicisini yaratıcı dünyasına dahil edecek iç mekan görüntüleri, toplu konutlar, sokaklar ve portreler üzerine meraklıdır (Ozdal, 1998). Kendine mal etme meselesine oldukça ilgili olan kavramsal sanatçı Ruff, çalışmalarında

buluntu fotoğraflara sıkça başvurur. Onlar üzerinde oynamalar yaparak görüntülere müdehale eder. Bu bağlamda oluşturduğu eserler arasında en öne çıkanlardan birisi de Nudes serisidir. 90larda internet aracılığıyla yaygınlaşmaya başlayan pornografik içerik sunan internet sitelerinden topladığı görüntüleri dijital yöntemler ile yeniden oluşturmaktadır. Yine benzer şekillerde gerçeklik ve kurgu algısını ortadan kaldırarak oluşturduğu bir başka serisi ise Other Portraits(Andere Portrats)'dir. Sanatçı 70lerde Alman polis bürolarında suçluların tahmini görüntülerini oluşturma amacıyla kurulan Minolta Montaj Birimi'nin de yardımı ile birkaç fotoğrafı bir araya getirerek bu portreleri oluşturmuştur. Ürettiği bu portreler Ruff'un teknik olarak fotografik görüntünün bütün alternatif olanaklarıyla ilgileniyor olmasının en belirgin örneğidir (Görgülü, 2021). Sanatçı Ruff başka birçok eserinde uyguladığı gibi Resim15'de de gördüğümüz vesikalıkları gazetelerde yer alan görüntülerden toplayarak, onların boyutlarını büyüterek var olduğu bağlamlardan koparmış onlara yeni formlar kazandırmıştır.



Şekil 54: Thomas Ruff, Jpeg, 2004-2009
(Kaynak: http://lossyculture.altervista.org/thomas-ruff-jpegs/)

Thomas Ruff'un "jpeg" adlı serisi, internet üzerinden bulduğu ve yüksek çözünürlüklü dijital fotoğrafları kullanarak oluşturduğu bir çalışmadır. Bu seride Ruff dünya çapındaki farklı konularda çekilmiş internetten indirilen fotoğrafları yeniden işler. Bu işlem, fotoğrafların netliklerini ve renklerini değiştirerek onları yeni bir

estetikle sunar. Bu çalışma, internet ve dijital dünya ile geleneksel fotoğrafın nasıl etkileşime girebileceğini ve nasıl değiştirilebileceğini sorgular. Thomas Ruff'un sanat pratiği, fotoğrafın doğasını ve dijital teknolojinin fotoğrafçılık üzerindeki etkisini keşfetmek için farklı yaklaşımları içerir. Bu çalışmalar, fotoğrafın manipülasyonunu ve yeniden yorumlanmasını inceleyerek izleyicilere bu medyanın esnekliğini ve dönüştürme gücünü gösterir.

3.1.6. Shimon Attie



Şekil 55: Shimon Attie, Duvardaki Yazı, 1992
(Kaynak: https://gestalten.com/blogs/journal/the-writing-on-the-wall)

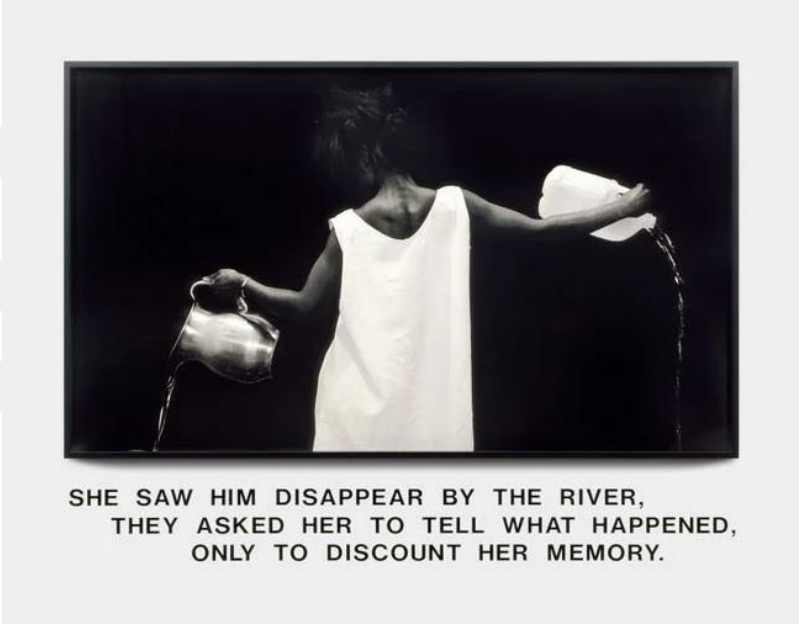
Sanatçı Shimon Attie Duvardaki Yazı isimli çalışmasında Berlin'de yaşayan Yahudilere ait topladığı buluntu fotoğrafları yine Berlin'deki evlerin duvarlarına yansıtmıştır. Geçmişe ait olanı yine aynı coğrafyayla bu şekilde örtüştürmesi akıllara mekan ve hafıza meselelerini getirmektedir. Attie bu çalışmasını şu cümleleriyle açıklamaktadır:

"Hafıza her zaman benim için çok önemli olmuştur. Zaman ve mekan kavramına daima güçlü bir vurgu yapmışımdır. Bu yüzden bir sanatçı olarak en çok yer, hafıza ve kimlik arasındaki ilişkiye ve bu ilişkinin görsel ve estetik anlamda nasıl ortaya çıkıp belirginleşmesiyle ilgilenmem şaşırtıcı değildir. Duvardaki Yazı projesi Alexanderplatz'a yakın olan şehrin doğu kısmında bulunan Berlin'in önceki Yahudi yerleşiminden biri olan Scheunenvierrrtel'de gerçekleştirildi. Berlin'in kalbinde bu yer doğu Avrupalı Yahudi göçmenlerin merkezi konumundaydı. Benim çalışmam her projenin doğasına bağlı olarak sanat yükleme medyası, fotoğrafçılık, performans, yeni medya ve sokak sanatı arasında yaşar. Çağdaş medyayı, mekanların kendi kayıp tarihlerinin imajlarıyla yeniden diriltmek için kullanırım. İşimi, bugünün duvar kağıdını, altında gömülmüş tarihleri ortaya çıkarmak için soymaya çalışmak gibi görürüm. Duvardaki Yazı projesi için, Berlin'deki aynı ve ya yakın adresteki Yahudi sokak yaşamının savaş öncesi fotoğraflarının parçalarını yansıttım. Bu yansımaları mekanlarda kullanmakla geçmişin fragmanları bugünün görsel alanında takdim edildi. Böylece yok edilmiş Yahudi toplumsal yaşamı görsel olarak taklit edildi ve biran için yeniden yaratıldı. Yansıtmalar sokak trafiğindekilerce, mahalle sakinlerince ve yoldan geçenlerce görünecek şekildedir" (Attie, 2003:75).

Sanatçı gerek eski yıllarda yaşamış kişilerin görüntülerini bugünün zamanına uyarlamasıyla gerekse başvurmuş olduğu teknik ile adeta fotomontaj niteliğinde bir eser ortaya koymuştur (Şahin 2018). Oluşturduğu bu fotografik görüntüler Sontag'ın da söylediği gibi "…süregitmekte olan bir biyografi ya da tarihin içerisindeki kanıt dilimleridir" (Sontag, 2008:197).

3.1.7. Lorna Simpson

Lorna Simpson, Amerikalı bir sanatçı, fotoğrafçı ve multimedyacıdır. Sanat pratiği, soyutlamalar, buluntu fotoğraflar, metinler ve video gibi farklı medya kullanılarak kimlik, cinsellik, ırk ve hafıza gibi temaları ele almaktadır. Simpson, özellikle fotoğraf ve metin kombinasyonları ile tanınır.



Şekil 56: Lorna Simpson, Waterbearer, 1986

(Kaynak: https://ocula.com/art-galleries/hauser-wirth/artworks/lorna-simpson/waterbearer/)

"Waterbearer" 1986 yılında Lorna Simpson tarafından üretilen bir seri fotoğraftır. Bu eserlerde, bir Afro-Amerikalı kadın su taşıma eylemini gerçekleştirirken görülür. Simpson, bu kadının yüzünü ve kimliğini gizler ve onu soyut bir figür haline getirir. Bu çalışma, kadın kimliği ve ırkın karmaşıklığını ele alırken, buluntu fotoğrafının kullanımıyla bir tür anonimlik ve evrensellik yaratır.



Şekil 57: Lorna Simpson, Guarded Conditions, 1989
(Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/lorna-simpson-guarded-conditions)

"Guarded Conditions" adlı seride, Lorna Simpson, eski moda dergilerden ve reklamlardan kesilmiş sahneleri kullanır ve bu sahnelerin üzerine metin ekler. Metinler, genellikle cinsiyet, ırk ve toplumsal rollerle ilgilidir ve kesilmiş fotoğraflarla etkileşime girerek yeni bir anlam katmaktadır. Bu sergi, buluntu fotoğrafının mevcut imgelerin altındaki anlamları nasıl sorgulayabileceğini ve dönüştürebileceğini gösterir. Lorna Simpson'ın çalışmaları, özellikle ırk ve cinsiyet konularını ele alarak ve buluntu fotoğrafını kullanarak, imgelerin ve anlamların nasıl inşa edildiğini ve çözüldüğünü araştırır. Onun sanatı, buluntu fotoğrafının gücünü imgelerin ve kültürel kodların nasıl sorgulandığı bir alan olarak gösterir. Simpson'ın eserleri, izleyiciye düşünme fırsatları sunar ve sosyal meselelere duyarlılığı yansıtır.

3.1.8. John Grenville Stezaker

İngiliz sanatçı John Stezaker özellikle eserlerinde kulandığı buluntu fotoğraflar ve onalra uyguladığı kolajtekniği ile tanınır. Sanat pratiği, mevcut imgeleri ve fotoğrafları yeniden düzenleme ve dönüştürme üzerinedir. Stezaker'ın eserleri, imgelerin ve anlamların nasıl birleştirilebileceğini ve değiştirilebileceğini sorgular.



Şekil 58: John Grenville Stezaker, Marriage, 2006
(Kaynak: https://www.saatchigallery.com/artist/john_stezaker)

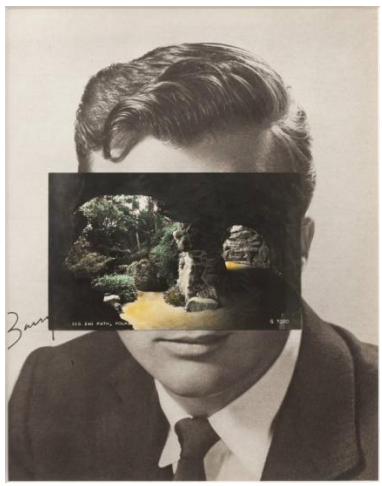
"Marriage" serisi, John Stezaker'ın en ünlü eserlerinden biridir. Bu seri, vintage portre fotoğraflarını ve manzaraları birleştirir. Sanatçı, iki farklı fotoğrafı bir araya getirerek yeni ve beklenmedik kompozisyonlar oluşturur. Bu çalışmalar, evlilik, cinsellik ve insan ilişkileri gibi temaları ele alır.



Şekil 59: John Grenville Stezaker, Film Portrait

(Kaynak: https://www.karstenschubert.com/exhibitions/51/works/artworks-5183-john-stezaker-she-film-portrait-collage-xi-2008/)

"Film Portrait" serisi, Hollywood yıldızlarının portrelerini içerir. Ancak bu portrelerde yüzler, film afişleri veya sahnelerle birleştirilir. Bu çalışmalar, film sanatının ve ünlülerin imgelerinin nasıl manipüle edilebileceğini gösterir.



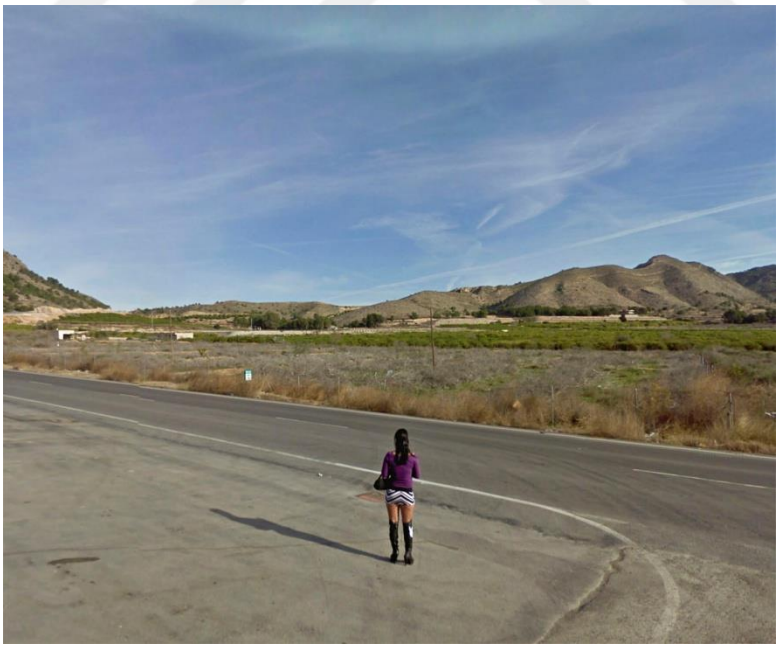
Şekil 60: John Grenville Stezaker, Masks, 2006

(Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/stezaker-mask-xiv-t12347)

"Masks" serisi, yüzlerin gözleri ve ağızları kesilmiş fotoğraflarını içerir. Bu eksiklikler, başka bir görüntüyle değiştirilir veya kaplanır. Bu çalışmalar, kimlik ve özgünlük konularını sorgular. John Stezaker'ın eserleri, buluntu fotoğrafın ve kolajın imgeleri ve anlamları nasıl dönüştürebileceğini gösteren güçlü örneklerdir. Sanatçı, mevcut imgelerin ve fotoğrafların altında yatan potansiyeli açığa çıkarırken, izleyicileri imgelerin ve kültürel sembollerin karmaşıklığını düşünmeye teşvik eder.

3.1.9.Mishka Henner

Mishka Henner, İngiliz bir sanatçıdır ve çalışmalarında buluntu fotoğraf ve data arşivi gibi çağdaş teknolojileri kullanır. Henner, fotoğraf ve görsel malzemeleri kullanarak gözetleme ve mahremiyet gibi toplumsal ve politik meseleleri ele alır. Sanat pratiği, sıklıkla internetten ve diğer kaynaklardan topladığı buluntu fotoğrafları içerir.



Şekil 61: Mishka Henner, No Man's Land, 2011-2013

Kaynak: https://mishkahenner.com/no-man-s-land)

"No Man's Land" (Hiçkimse Toprağı) isimli çalışmasında, gizlilik ve güvenlikle ilgili bir meseleyi ele alır. Henner, Google Earth gibi çevrimiçi haritalama servislerini kullanarak, dünyanın dört bir yanındaki askeri üsleri ve savunma tesislerini bulur ve bu tesislerin görüntülerini toplar. Bu eser, insanların dijital izleme ve gözetim altındaki dünya ile nasıl etkileşime girdiğini sorgular.



Şekil 62: Mishka Henner, Feedlots, 2012-2013
(Kaynak: https://mishkahenner.com/Feedlots)

"Feedlots" çalışması, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki büyük ölçekli hayvancılık işletmelerinin uydu görüntülerini kullanır. Henner, bu besiliklerin havadan çekilmiş görüntülerini toplar ve bu endüstriyel tarım tesislerinin çevresel etkileri ve sürdürülebilirlik üzerine düşünmeye teşvik eder.



Şekil 63: Mishka Henner, Dutch Landscapes, 2011
(Kaynak: https://mishkahenner.com/Dutch-Landscapes)

"Dutch Landscapes" (Hollandalı Manzaralar) isimli çalışmasında ise Hollanda'daki seralardan ve tarım alanlarından alınmış uydu görüntülerini içerir. Henner, bu görüntülerdeki renkler ve desenlerle oynamak suretiyle, endüstriyel tarımın doğayı nasıl değiştirdiği ve insan müdahalesinin doğaya olan etkilerini ele alır. Mishka Henner'ın eserleri, teknoloji ve görsel medyanın insan toplumu, çevre ve politika üzerindeki etkilerini sorgulayan, düşündürücü çalışmalardır. Buluntu fotoğraf ve uydu görüntüleri gibi görsel kaynakları kullanarak, izleyicilerin dünya hakkında farklı bakış açıları geliştirmelerini teşvik eder.

3.1.10.Lyle Ashton Harris

Lyle Ashton Harris Amerikalı bir fotoğraf sanatçısı ve görsel sanatçıdır. 1965 yılında doğan Harris, özellikle belgesel fotoğrafçılık ve portre fotoğrafçılığı alanlarında önemli eserler üretmiştir. Sanatçının eserleri cinsellik, ırk, kimlik ve toplumsal cinsiyet gibi karmaşık konuları ele alır ve bu konuları derinlemesine inceler.

Harris'in buluntu fotoğraflara olan ilgisi özellikle aile albümleri, günlükler ve kişisel fotoğraflar gibi kişisel arşivlerden esinlenmiş çalışmalarıyla kendini gösterir. Bu eserlerde bireysel ve toplumsal bellek konularını sıklıkla görmek mümkündür. Harris bu bu buluntu fotoğraflar aracılığıyla kendi ailesinin ve kişisel yaşamının hikayesini anlatırken daha geniş toplumsal ve kültürel konulara da atıfta bulunur.



Şekil 64: Lyle Ashton Harris, Ektachrome Archive

(Kaynak: https://icamiami.org/exhibition/lyle-ashton-harris/)

Örnek olarak "Ektachrome Archive" çalışması gösterilebilir. Bu projede sanatçı ailesinin geçmişine dair fotoğraf albümlerini incelemiş ve bu fotoğrafları kendi çalışmalarına dahil etmiştir. Bu çalışması ile aidiyet meselesi üzerinden izleyicisine derin bir düşünce deneyimi sunar.
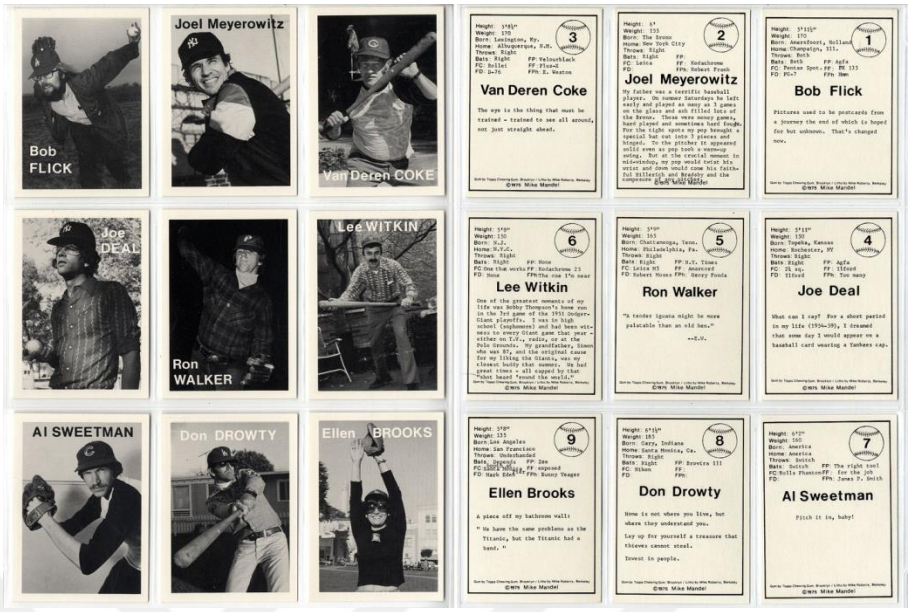
3.1.11.Mike Mandel



Şekil 65: Mike Mandel ve Larry Sultan, Evidence

(Kaynak: https://www.theparisreview.org/blog/2017/05/03/a-history-of-the-evidence/)

Mike Mandel, Amerikalı bir fotoğrafçı ve görsel sanatçıdır. 1950 doğumlu olan Mandel, belgesel ve deneysel fotoğrafçılık alanlarında önemli çalışmalar yapmıştır. Sanat kariyeri boyunca fotoğrafın sınırlarını zorlamış ve farklı konseptleri işlemiştir. Mandel'in en bilinen ve etkileyici çalışmalarından biri, "Evidence" adlı projesidir. Bu proje, 1970'lerin ortalarında Mandel ve fotoğrafçı Larry Sultan tarafından gerçekleştirilmiştir. "Evidence" farklı kaynaklardan gelen ve belirsiz bağlantıları olan buluntu fotoğrafları inceleyen bir seridir. Mandel ve Sultan, bu buluntu fotoğrafları bir araya getirerek yeni anlamlar yaratmış ve izleyiciye görsel bir hikaye anlatmıştır. Bu çalışma, fotoğrafın anlamını ve gerçekliğini sorgulayan bir yaklaşımı yansıtır.



Şekil 66: Mike Mandel, The Baseball Photographer Trading Cards

(Kaynak: https://www.vincentborrelli.com/pages/books/107080/mike-mandel/mike-mandel-untitled-baseball-photographer-trading-cards-complete-set-of-135-cards-as-new)

Sanatçının "The Baseball Photographer Trading Cards" isimli çalışması 1970'lerdeki Amerikan beysbol kültürünü ve fotoğrafçılarını inceleyerek fotoğraf koleksiyonculuğuna ve anılarına bir gönderme yapar. Mandel, bu projede gerçek ve hayali fotoğrafçıları bir araya getirerek izleyicilere nostaljik bir deneyim sunar. Mike Mandel, buluntu fotoğrafları kullanarak yeni görsel anlamlar yaratma ve fotoğrafın sınırlarını zorlama konularında önemli bir sanatçı olarak kabul edilir. "Evidence" gibi projeleri, buluntu fotoğraflarının ve rastlantısallığın sanatsal ifade için nasıl kullanılabileceğini gösteren örneklerdir.

3.1.12.Marlo Pascual



Şekil 67: Marlo Pascual, Untitled, 2010

(Kaynak: https://www.saatchigallery.com/artist/marlo_pascual)

Marlo Pascual, Filipinler doğumlu bir Amerikalı fotoğraf sanatçısı ve görsel sanatçıdır. Pascual, fotoğraf ve diğer görsel medyalar aracılığıyla kişisel ve kolektif anıları, kimliği ve geçmişi inceleyen çalışmalar yapmıştır. Marlo Pascual'ın çalışmaları genellikle kişisel tarih, bellek ve aidiyet kavramlarına odaklanır. Buluntu fotoğrafları ve aile albümleri gibi kişisel arşivleri kullanarak eserler oluşturur. Bu çalışmaları, fotoğrafın bellek ve anı oluşturmadaki rolünü sorgulamak ve insanların geçmişleriyle nasıl etkileşime girdiğini incelemek amacıyla yapar. Fotoğrafları yeniden düzenlemeyi ve manipüle etmeyi sıklıkla kullanan sanatçı fotoğrafın bellek ve kimlikle olan ilişkisini inceler.



Şekil 68: Marlo Pascual, Untitled, 2009

(Kaynak: https://www.artnews.com/art-news/news/marlo-pascual-dead-1202683118/)

Marlo Pascual'ın eserleri, kişisel ve toplumsal tarih arasındaki bağlantıları keşfetmeye çalışırken, buluntu fotoğrafçılığı ve fotoğrafın anlamını derinlemesine araştırır. Bu tür çalışmalar, görsel sanatın bellek ve kimlik üzerindeki etkisini anlamamıza yardımcı olur.

3.1.13.Joachim Schmid

Joachim Schmid, Alman fotoğrafçı ve sanatçıdır. Schmid, fotoğrafçılık alanında özellikle buluntu fotoğraf ve fotoğraf koleksiyonerliği alanında tanınır. Sanat kariyeri boyunca, rastgele veya buluntu olarak elde edilen fotoğrafları ve diğer görsel materyalleri koleksiyonlamış, incelemiş ve bu materyalleri sanatsal çalışmalarında kullanmıştır.



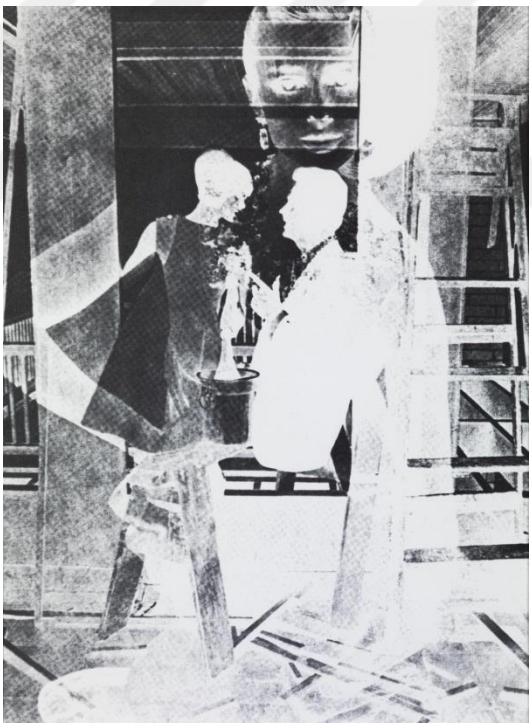
Şekil 69: Joachim Schmid, Photogenetic Drafts, 1991

(Kaynak: https://www.mutualart.com/Artist/Joachim-Schmid/164EFD1B01AE1E06)

Schmid'in buluntu fotoğrafları ve koleksiyonları, onun fotoğrafın sınırlarını ve anlamlarını sorgulayan çalışmalarının temelini oluşturur. Çoğu zaman, Schmid, anonim kişilerin ve bilinmeyen kaynakların çektiği fotoğrafları kullanarak fotoğrafın tarihsel, kültürel ve kişisel bağlamlarını araştırır. Bu çalışmalar, rastgelelik ve tesadüfün fotoğrafın içerdiği anlamı nasıl etkilediğini incelemek amacı taşır. Joachim Schmid'in eserlerinden biri, "Archiv" adını taşır ve yıllar içinde topladığı ve düzenlediği buluntu fotoğrafları içerir. Bu eser, fotoğrafın bellek, kimlik ve kolektif hafızadaki rolünü sorgular. Schmid, buluntu fotoğrafçılığına getirdiği sanatsal yaklaşım ve bu tür fotoğrafların görsel ve anlamsal zenginliğini keşfetme çabalarıyla tanınan bir sanatçıdır. Onun çalışmaları, fotoğrafın toplumsal ve tarihsel bağlamlarını anlama ve yorumlama çabalarına önemli katkılarda bulunur.

3.1.14.Robert Heinecken

Robert Heinecken, Amerikalı bir fotoğrafçı, sanatçı ve eğitimci olarak tanınır. Heinecken, özellikle çağdaş sanat dünyasında fotoğrafçılık ve medya üzerine yaptığı deneysel çalışmalarla bilinir. Heinecken'ın fotoğraf çalışmaları, buluntu fotoğraf ile yakından ilişkilidir. Kendi çalışmalarında sıkça basılı medya, dergi sayfaları, reklamlar ve pornografik içerik gibi medya unsurlarını kullanmıştır. Bu malzemeleri koleksiyonlarında biriktirmiş ve manipüle etmiştir.



Şekil 70: Robert Heinecken, Are You Rea, 1968

(Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/heinecken-are-you-rea-18-p15114)

Örnek olarak, "Are You Rea" adlı bir serisi vardır. Bu seride, Heinecken dergi reklamlarından çıkarılmış sayfaları kullanarak yeni kompozisyonlar oluşturmuş ve bu sayfaların anlamlarını sorgulamıştır. Heinecken, bu çalışmalarıyla görsel medyanın tüketim ve algılanma şekillerini eleştirmiştir. Heinecken, medya ve fotoğrafın toplumsal etkilerini araştırmış ve bu konuları sanatsal ifade ile birleştirmiştir. Buluntu fotoğraf onun çalışmalarının temelinde, medyanın gücünü ve etkisini anlama çabalarının bir parçası olarak yer almıştır. Robert Heinecken'ın çalışmaları, fotoğrafın ve medyanın gücünü ve etkisini sorgulayan önemli örneklerdir. Bu tür çalışmalar, görsel sanatların ve fotoğrafın sınırlarını zorlamak ve toplumsal eleştiri yapmak için kullanılır.

3.1.15.Pierre Bismuth

Pierre Bismuth, Fransız sanatçı ve görsel sanatlar konusundaki çalışmaları ile tanınan bir isimdir. Bismuth, çok çeşitli medyaları kullanarak eserler üreten ve sıklıkla popüler kültür ve medyanın rolünü ele alan bir sanatçıdır. Buluntu fotoğraflar onun çalışmalarının bir parçası olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Bismuth'ün çalışmaları sıradan nesneler, resimler, fotoğraflar ve metinlerin anlamlarını sorgular ve bu nesnelerin içerdiği mesajları dönüştürme çabasıyla ilgilidir. Onun için buluntu fotoğraflar bu tür çalışmalarda kullanılan malzemelerden biridir.



Şekil 71: Pierre Bismuth, Following the Right Hand, 2009

(Kaynak https://louisebrookssociety.blogspot.com/2020/09/pierre-bismuth-following-right-hand-of.html)

Örneğin Pierre Bismuth'ün "Following the Right Hand of..." adlı serisi tanınmış Hollywood filmlerinden alınmış sahnelerin sağındaki karakterin hareketini izleyen fotoğraflardan oluşur. Her fotoğraf, aynı sahneden bir kareyi gösterir, ancak farklı bir bakış açısıyla ve sadece karakterin sağ elini görüntüler. Bismuth, bu seride buluntu fotoğrafları kullanarak, sinema ve görsel anlatının nasıl işlediğini, karakter hareketlerinin nasıl inşa edildiğini ve izleyicinin algısını nasıl yönlendirdiğini sorgular.

SONUÇ

Kavramsal sanat, kavramsal fotoğraf ve kendine mal etme gibi kavramlar, çağdaş sanatın önemli ve etkileyici alanlarını temsil eder. Tüm bu temsiliyet meselesinin tarihi Kavramsal Sanat'a kadar dayanır. Kavramsal Sanatın sanat dünyasında yeni düşünce biçimleri ve sanatsal ifadelerin ortaya çıkmasındaki rolü oldukça etkilidir. Özellikle fotoğrafın kavramsal sanat bağlamındaki kullanımı, çağdaş sanatta büyük bir dönüşümü de beraberinde getirmiştir.

Kavramsal sanat, geleneksel sanat formlarının sınırlarını zorlayarak, sanat eserlerinin anlamını ve kavramsal değerini vurgulamayı hedefledi. Nitekim bu bağlamda, kavramsal fotoğraf ve kendine mal etme, sanatçıların hazır nesneleri, buluntu nesneleri veya fotoğrafları sanat eseri olarak kabul etmesini ve bu nesneler üzerindeki anlamı değiştirmesini sağladı. Marcel Duchamp'ın ready made ile başlattığı hareket, sanat dünyasında büyük bir etki yarattı. Kendine mal ettiği hazır nesneleri sanat eseri olarak sunan Duchamp, nesnelerin işlevini ve anlamını sorgulayarak ve sorgulatarak izleyiciye yeni bir bakış açısı sundu. Benzer şekilde, kavramsal fotoğraf ve kendine mal etme, fotoğrafın sadece bir belgeleme aracı olmaktan çıkıp, sanatsal ifadenin bir parçası haline gelmesine imkan sağladı. Fotoğrafın kavramsal sanat bağlamında kullanımı, imgelerin, görsel dilin ve anlamların gücünü vurgularken, dönemin geleneksel sanat anlayışına yenik düşen biriciklik meselesi sanatçının niyetlerini ifade etmek ve izleyiciyle etkileşim kurmak için yalnızca bir araç haline geldi. Bu bağlamda, buluntu nesneleri veya fotoğrafları kendine mal etme süreci, izleyiciyi daha fazla katılıma teşvik ederek onu düşünmeye, sorgulamaya ve sanat eserinin ardındaki kavramsal derinliği anlamaya davet etti. Sanatçının nesneleri seçme, yeniden anlamlandırma ve kendi estetik ve kavramsal perspektifini eklemesi meselesi sanat eserinin gücünü ve etkisini artırdı. Fotoğrafın kendine mal edilmesi süreci, izleyiciyi mevcut olanın ötesine geçmeye ve sanat eserinin yaratılmasına katkıda bulunmaya davet etti. Bu, fotoğrafın kavramsal sanat bağlamında daha geniş bir anlam kazanmasını sağladı ve sanatın

sınırlarını zorlayarak yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına imkan tanıdı. Kavramsal sanat, fotoğrafın sınırlarını zorlayarak sanatçıların ifade biçimlerini genişletmelerine imkan tanırken, kendine mal etme ve buluntu nesne kavramları da sanatçıya mevcut nesneleri ve fotoğrafları sanat eseri olarak kullanma ve onlara yeni anlamlar yüklemek fırsatı sundu. Kavramsal Sanatçılar, geleneksel sanatın bir öğretisi haline gelmiş olan sanat eserinin ve sanatçının metalaştırılması konusunu tartışmaya açarak sanatın ne olduğu ve ne olmadığı gibi sorulara temellük pratiğine başvurarak güzel bir yanıt verdi. Etik açılardan tartışmaya çok açık gibi görünse de temellük ve kendine mal etme yaklaşımı sanatın sınırlarının olmadığını, sanat eserinin estetiki boyutundan çok arkasında barındırdığı düşünsel boyutun önemi olduğunu bizlere göstererek aksini ispatladı.

KAYNAKÇA

Makaleler

- *Akıncı, İbrahim O. (2011). "Güncel Sanatın Özgür Bir Şekilde Kitlelere Ulaştırılmasında Yeni Bir Model Önerisi: 'Dijital Çoğaltmalar'", Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.*
- *Bağatır, R. D. (2011). Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(7), 23-33.*
- *Erenus, Ö. K. (2012). Marcel Duchamp'ın yapıtlarına çözümleyici bir katalog çalışması (Master's thesis, Işık Üniversitesi).*
- *GÖKTAN, M. Çağatay (2014). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Kavramsal Fotoğraf, Sanatta Yeterlilik Tezi, s.109.*
- *Güner, B. (2013). Çağdaş sanatta müellif sorunsalı (Master's thesis, Işık Üniversitesi).*
- *GÜVENDİ, Ü., 2006, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Sanatsal Atölye Resim Dersi Kapsamında Soyutlama Yöntemlerinden Biçim Bozumun Kullanımı, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.*
- *Koca, B. (2017). Kavramsal sanat. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3(2), 97-103.*
- *Özayten, N. (1992). Batı'da Obje Sanatı-Kavramsal Sanat-Post Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi. İstanbul.*
- *Özgen, O. (2020). Kavramsal Fotoğraf Bağlamında Chema Madoz. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.*

- *Özgün, Ş. Kavramsal sanatta öznelleşme ve metalaşma (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).*
- *SOYGÜDER Ş., 2002, Türk Magazin Gazeteciliğinde Kullanılan Fotoğraflarda Etik Sorunu, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.*
- *ŞEN, E. U. (2020). CHEMA MADOZ FOTOĞRAFLARI ELEŞTİREL ÇÖZÜMLEMESİ. Journal of Arts, 3(3), 281-290.*
- *Tuncer, S. (2019). Jeff Wall: Sanat Tarihi Referanslı Çağdaş Uyarlamalar (Doctoral dissertation, Sosyal Bilimler Enstitüsü).*

Kitaplar

- *Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Đstanbul, Sel Yayıncılık, 2. Baskı, 2008.*
- *Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, 2010, s. 282.*
- *Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, 2010, s. 284.*
- *Ahu Antmen, (2009). 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.*
- *Antmen, A. (1997); 1960 Sonrası Sanat. Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.*
- *ATAÇ, Nazan, (1998); Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı , İstanbul.*
- *Dabney Townsend, (2002); Estetiğe Giriş, İmge Kitabevi, 1. Baskı, Ankara.*
- *Durden, Mark. Fotoğraf Bugün. Çev. Yiğit Adam ve Emre Gözgü. İstanbul: Akbank Sanat, 2015.*
- *Fineberg J., 1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri. Çev. Simber Atay Eskier ve Göral Erinç Yılmaz,. Kara Kalem Kitabevi Yayınları, İzmir, 2013.*

- *GERMANER, Semra, (1997); 1960 Sonrası Sanat. Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.*
- *Hacking, Juliet. (2015). Fotoğrafın Tüm Öyküsü, Hayalperest Yayınları, İstanbul.*
- *Hal Foster, Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, 2009, s. 184.*
- *KARADAĞ, Ç., 2016a, Görüntü Tasarımı Dizisi I Fotoğrafın Temel Yapısı, Öteki Yayınevi, İstanbul, 978-975-584-275-2.*
- *Rıfat Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s. 119.*
- *Rıfat Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s. 122.*
- *SONTAG, S., 1999, Fotoğraf Üzerine, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 99-24-02-7/2-1433.*
- *Sontag, S. (2008). Fotoğraf Üzerine, Çev: Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.*
- *Sözen, Metin. Tanyeli, Uğur. (2005). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.*
- *Stokstad, M. ve Cothren M. W. (2012). Art: A brief history. USA: Pearson Education.*
- *WARD, Glenn (2014). Postmodernizmi Anlamak, Optimist Yayınları, çev. Tufan Göbekçin, s. 83-84.*

Dergiler

- *Antmen, Ahu. "Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler". Sanat Dünyamız Dergisi 84, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2002.*
- *Aslan, P. Ş. (2019). Fotoğraf ve sanat etkileşimi. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 7(32), 53-61.*

- *ATKİNSON, Terry, (1969); "Introduction", Art & Language, Vol. 1, Issue 1, Conceptual Art, Dutton Press, New York.*
- *Baydar, Ş. N. (2018). GEÇMİŞİN GÖLGESİ: CHRISTIAN BOLTANSKI WILLIAM KENTRIDGE VE KARA WALKER. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 7(41), 1-7.*
- *Böcekler, B. (2020). Başlangıcından Günümüze Cyanotype'ın Tarihsel Gelişimi ve Örnek Bir Proje: "Istanbul Mavisi". Art-Sanat Dergisi, (13), 53-86.*
- *Christina Z. Anderson, Cyanotype: The Blueprint in Contemporary Practice (New York: Routleg Publishing, 2019), 6.*
- *CRIMP, Douglas, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", Çev: Kemal Atakay, Sanat Dünyamız, Sayı 84, Yaz 2002, s.121- 129.*
- *Çalka, Melek, "Kavramsal Sanat" 2021, < https://satad.org/kavramsal-sanat/#_ftn1> . (18 Şubat 2021).*
- *DouglAS Crimp, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.128.*
- *FLynt, Henry, (1961); "Concept Art", As published in An Anthology, 1963.*
- *GODFREY, Tony, (1998); Conceptual Art, Phaidon Press, London.*
- *Görgülü, E. (2021). FOTOĞRAF SANATINDAKİ KOMPOZİT PORTRELERİN KISA TARİHİ. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 9(57), 243-260.*
- *İncirkuş, B. (2020). Çağdaş sanat yapıtının göstergebilimsel incelenmesi: Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" adlı çalışması. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22(2), 615-623.*
- *İPEK, A. N., & SELÇUK, S. Ü. SANAT ESERİNİN KENDİNDEN BAŞKA REFERANSI YOK MUDUR?. Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, 6(15), 898-908.*
- *KANLIOĞLU, A., AYTAŞ M., 2016, Sıradan Objeleri Yeniden Yorumlamak: Chema Madoz Fotoğraflarının Eleştirel Perspektiften Göstergebilimsel Analizi, Selçuk İletişim Dergisi, Cilt 9, Sayı 2.*
- *Kosuth, J. (1999). Conceptual art: A critical anthology. London: The Mit Press.*

- *LeWitt, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. Artforum, 5(10), 79-83.*
- *Meiselman, J. (2017). When Does an Artist's Appropriation Become Copyright Infringement?'. Artsy, 28th April.*
- *Rıfat Şahiner, An Attempt to Understand the Copy Artists' Works in Terms of Ethics', 17th International Congress of Aesthetics, 9-13 July 2007, METU Cultural and Convention Center, TURKEY bkz. http://www.rifatsahiner.com/en/writings.html.*
- *SKOP Bülten. (03-01-2018). Temellük Sanatı ve İntihal. 04-05-2023 tarihinde http://www.e-skop.com/skopbulten/temelluk-sanati-ve-intihal/3638 adresinden alındı.*
- *ŞAHİN, D. (2013). Postmodernizm ve Fotoğraf. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 12(46), 255-263.*
- *Şahin, D. (2018). Fotoğraf ve bellek: Shimon Attie, Marcelo Brodsky. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 6(26), 875-884.*
- *ŞEN, E. U. (2020). CHEMA MADOZ FOTOĞRAFLARI ELEŞTİREL ÇÖZÜMLEMESİ. Journal of Arts, 3(3), 281-290.*
- *ŞEN, E., 2020, Fotoğrafta Bir Sanat Akımı Olarak Minimalizm, Sanat ve İnsan Dergisi, Cilt 4, Sayı 1.*
- *Thomas Ruff", Işık Ozdal, Fotoğraf Dergisi, sayı:20, 1998.*
- *Traub, J. (2008). Art Rogers vs. Jeff Koons. The Design Observer Group, 21.*

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Irmak Türkeköle

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2023, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı

Lisans: 2019, İzmir Ekonomi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Medya ve İletişim Bölümü

Lise: 2012, İzmir Mehmet Akif Ersoy Anadolu Lisesi

Yabancı Dil: İngilizce