



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

HEYKEL SANATINDA YENİDEN ÜRETİM OLGUSU

Ceren ŞAKAR

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Zeliha KAYAHAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HEYKEL ANASANAT DALI

AĞUSTOS 2024



**HEYKEL SANATINDA YENİDEN ÜRETİM
OLGUSU**

Ceren ŞAKAR

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
HEYKEL ANASANAT DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

AĞUSTOS 2024

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Ceren ŞAKAR

28.08.2024

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı Ceren ŞAKAR öğrencisi tarafından hazırlanan HEYKEL Sanatında Yeniden Üretim Olgusu Başlıklı tez çalışması 28/08/2024 tarih ve 15.45 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY ÇOKLUĞU ile YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak **KABUL** edilmiştir.

Kabul

Ret

Başkan Prof. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu:

☒☐

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Temel Sanat Bilimleri Bölümü

Üye: Doç. Dr. Murat Aslan

☒☐

Gazi Üniversitesi

Eğitim Fakültesi

Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Eğitimi Bölümü

Üye Doç. Dr. Zeliha Kayahan

☒☐

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü

HEYKEL SANATINDA YENİDEN ÜRETİM OLGUSU

(Yüksek Lisans Tezi)

Ceren ŞAKAR

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Ağustos 2024

ÖZET

Birçok sanatçı kendinden önce üretimlerde bulunan sanatçılara ve eserlerine gönderme yapmıştır. Başlangıçta taklit ile başlayan, daha sonra farklı yöntem ve tekniklerle kullanılan yeniden üretim olgusunun heykel sanatındaki tarihi, teknikleri ve örnekleri incelenmiştir. Farklı yöntem ve teknikleri içinde barındıran yeniden üretim olgusu, heykel sanatında farklı disiplinler ile ilişki kurmasının yanı sıra Çağdaş Sanat bağlamında da oldukça etkin bir uygulama alanıdır. Bu tez çalışmasında, Çağdaş Sanat ve günümüze kadar olan süreçte heykel sanatı alanında, yeniden üretim bağlamında değerlendirilen sanatsal çalışmalar tarihsel süreç içerisinde incelenmiştir. Bu inceleme kapsamında sanatçı üretimlerinin kültürel ve toplumsal anlayışa göre şekillenmesinin yanı sıra sanatçının çalışmalarında benimsemiş olduğu genel yargılar da değerlendirme kapsamındadır. Teknik olarak yeniden üretilebilirlik ile başlayan bu süreçte; alıntı, anırtırma, gönderme, kolaj, parodi, pastiş ve çoğaltma yöntemleri bu tez kapsamında ayrıntılı olarak incelenmiştir. Yeniden üretim konusunu felsefe üzerinden irdeleyen çalışmalar; simülasyon, göstergelerarasılık/ metinlerarasılık ve postprodüksiyon kavramlarının yeniden üretim ile olan ilişkisi araştırılıp değerlendirilmiştir. Betimsel araştırma yoluyla elde edilen bu verilerde genel tarama modeli kullanılmıştır. Araştırma kapsamında, yeniden üretim olgusunun heykel sanatı üzerindeki etkileri ve sanatçıların yeniden üretim kavramına yaklaşımları tercih edilen sanat eseri örnekleri kapsamında değerlendirilmiştir.

BilimKodu : 40406
Anahtar Kelimeler : Çağdaş Sanat, Heykel, Yeniden Üretim
Sayfa Adedi : 134
Tez Danışmanı :Doç. Dr. Zeliha KAYAHAN

THE PHENOMENON OF REPRODUCTION IN SCULPTURE ART

Ceren ŞAKAR

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

August 2024

ABSTRACT

Many artists have made references to artists and their works that came before them. The history, techniques and examples of the reproduction phenomenon in sculpture art, which initially started with imitation and was later used with different methods and techniques, were examined. The phenomenon of reproduction, which includes different methods and techniques, is a very effective field of application in the context of Contemporary Art, as well as establishing relationships with different disciplines in Sculpture Art. In this thesis, Contemporary Art and artistic works evaluated in the context of reproduction in the field of sculpture until today will be examined in the historical process. Within the scope of this analysis, in addition to the shaping of the artist's productions according to cultural and social understanding, the general judgments adopted by the artist in his works are also included in the evaluation. In this process that starts with technical reproducibility; Quotation, allusion, reference, collage, parody, pastiche and reproduction methods have been examined in detail within the scope of this thesis. Studies examining the issue of reproduction through philosophy; The relationship between the concepts of simulation, intersemiotics/intertextuality and postproduction and reproduction has been researched and evaluated. The general screening model was used in these data obtained through descriptive research. Within the scope of the research, the effects of the phenomenon of reproduction on sculpture art and the artists' approaches to the concept of reproduction were evaluated within the scope of preferred works of art.

Science Code	: 40406
Key Words	: Reproduction, sculpture, contemporary art
Page Number	: 134
Supervisor	: Doç. Dr. Zeliha KAYAHAN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSELLERİN LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR	xvii
1. GİRİŞ	1
2. YENİDEN ÜRETİM.....	9
2.1. Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik.....	10
2.2. Simülasyon.....	12
2.3. Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık	15
2.4. Postprodüksiyon.....	20
3. YENİDEN ÜRETİM YÖNTEMLERİ.....	24
3.1. Alıntı	24
3.2. Anırtırma.....	27
3.3. Gönderme.....	28
3.4. Kolaj.....	31
3.5. Yansılama (Parodi)	34
3.6. Öykünme (Pastiş).....	36
3.7. Çoğaltma	40
3.8. Aşıırma (Gizli Alıntı).....	41
4. HEYKEL SANATINDA YENİDEN ÜRETİLMİŞ SANAT ESERLERİ İNCELEMESİ	45
4.1. Sanatçılar Üzerinden Yeniden Üretim Eser İncelemesi.....	45
4.1.1. Andy Warhol.....	45
4.1.2. Nam June Paik	45

4.1.3. Dan Flavin.....	48
4.1.4. Jeff Koons	54
4.1.5. Sherrie Levine	56
4.1.6. Marina Abramoviç	61
4.1.7. Özlem Şimşek	63
4.2. Eserler Üzerinden Yeniden Üretim Eser İncelemesi	65
4.2.1. Çeşme	66
4.2.2. Şişe Rafı	76
4.2.3. Sonsuz Sütun	82
4.2.4. III. Enternasyonal Anıtı	92
4.2.5. Kırık Dikilitaş.....	102
5. SONUÇ	109
KAYNAKLAR	113
ÖZGEÇMİŞ	131

GÖRSELLERİN LİSTESİ

Görsel	Sayfa
Görsel 1.1. Auguste Rodin, Uyanış(L'Eveil), "Rodin", mermer, 1889, Musée Rodin	3
Görsel 1.2. Alma Köşkündeki serginin afişi, 1900, Paris	3
Görsel 1.3. Auguste Rodin, Öpücük, (Le Baiser), mermer, 1882, Musée Rodin.	4
Görsel 1.4. Constantine Brancusi, Öpücük, (The Kiss), kireç taşı, 1907, Philadelphia Museum of Art.	4
Görsel 1.5. Constantine Brancusi, Maiastra, kireçtaşı bazlı piriç, 1912, Guggenheim Müzesi.	5
Görsel 1.6. Constantine Brancusi, Altın Kuş (Golden Bird), 1919, kireçtaşı bazlı piriç, Özel Koleksiyon.	5
Görsel 1.7. Constantine Brancusi, Boşlukta Kuş (Bird in Space), parlak piriç, 1927, Broad Çağdaş Sanat Müzesi.....	5
Görsel 1.8. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel), ahşap tabure ve bisiklet tekerleği, 1913, Sidney ve Harriet Janis Koleksiyonu.	7
Görsel 2.1. Peter Fischli and David Weiss, Erkek Ürünleri (Men's Items), boyanmış poliüretan, 1986-87, Guggenheim Museum.....	13
Görsel 2.2. Hans Haacke, Saatchi Koleksiyonu/Simülasyonlar (Saatchi Broad Çağdaş Sanat Müzesi.	14
Görsel 2.3. Haim Steinbach, Lead Part, karışık teknik, 1986, Charles Saatchi Collection.	14
Görsel 2.4. Peter Halley, Benden Önce ve Sonra (Before and After I), floresan ve tuval üzerine akrilik , 1986, Charles Saatchi Collection.	15
Görsel 2.5. Jeff Koons, Tavşan (Rabbit), paslanmaz çelik, 1986, Charles Saatchi Collection.	15
Görsel 2.6. Jenny Holzer, Chicago için Projeksiyon (Projection for Chicago), ışık projeksiyonu, 2008, Chicago.....	17
Görsel 2.7. Jenny Holzer Brooklyn'deki stüdyosunda çalışırken.	18
Görsel 2.8. Hans Haacke, Yüzen Küre (Floating Sphere), hava balonu, helyum, fan, laminat, ahşap, hava jet, 1964, VG Bild-Kunst.....	19
Görsel 2.9. Damien Hirst, İyiyle Kötünün Savaşı (The Battle Between Good and Evil), fan ve balon, 2007, Tate Modern.	19

Görsel 2.10. Damien Hirst, Arzu Dünyasında Sevmek (Loving in a World of Desire), fan ve plaj topu, 1995, Tate Modern.	19
Görsel 2.11. Paul Miller sahne adıyla Dj Spooky, Hatanın Hatası (Errata Erratum), Sanatçının Marcel Duchamp seslerinden hazırladığı ses remiksleri için tasarladığı görsel tasarım, 2002, New York.	21
Görsel 2.12. Marcel Duchamp, Rotor/Döner Kabartmaları (Rotoreliefs), karışık teknik, 1935, Davis Müzesi ve Kültür Merkezi.	21
Görsel 2.13. Marcel Duchamp, Erratum Müzikali, 1913.....	22
Görsel 2.14. Paul Miller sahnedeki ismiyle Dj Spooky, Ars Electronica’da “Marcel Duchamp Remixed: Errata Erratum’u Sunuyor, Ars Electronica Futurelab.....	22
Görsel 3.1. İsa Genzken, Nefertiti (Nofretete), 7 parça: Ahşap tabanlı camlı Nefertiti alçı büstler, ahşap süpürgelikler, kemer, alüminyum çerçeveli renkli fotoğraflar Her parça 184 x 50,5 x 40 cm Toplam boyutlar değişken, 2012, Hauser & Wirth Londra.	26
Görsel 3.2. Nefertiti büstü 1912’de Amarna’da keşfedildi.	27
Görsel 3.3. Jean-Honoré Fragonard, Salıncak (The Swing), tuval üzerine yağlıboya, 1767, Wallace Koleksiyonu, Londra.....	28
Görsel 3.4. Yinka Shonibare, Salıncak (Fragonard’dan Sonra) / (The Swing (after Fragonard)) , karışık teknik, 2001, Tate Modern, Londra.	28
Görsel 3.5. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. , kartpostal üzerine çizim, 1919, Philadelphia Museum of Art.	29
Görsel 3.6. Daniel Spoerri, Rembrandt’ı Ütü Masası Olarak Kullanmak (Use a Rembrandt as an Ironing Board), karışık teknik, 1964, Özel Koleksiyon.	29
Görsel 3.7. Duccio di Buoninsegna, Müjde (Panneau de la Maestà retable : l'annonciation), ahşap üzerine tempera,43x44 cm, 1307–11, National Gallery, Londra.	30
Görsel 3.8. Anthony Caro, Duccio Varyasyonları No.3 (Duccio Variations No.3), Ceviz, 180 x 162 x 120 cm, 2000, National Gallery, Londra.	31
Görsel 3.9. Sir Anthony Caro, Büyük Britanya 1924 – 2013, 2000 yılında National Gallery’de Duccio’nun “Müjde”si ile birlikte.....	32
Görsel 3.10. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, Adem’in Yaratılışı (Creazione di Adamo), Sistine Şapeli'nin tavanındaki freskten ayrıntı, 1511, Vatikan.	33

Görsel**Sayfa**

Görsel 3.11. Barbara Kruger, İsimli (Başyapıtın İlahiyatına Yatırım Yapıyorsun), 1982, Museum of Modern Art.	33
Görsel 3.12. Orlan'ın "Aziz Orlan'ın Reenkarnasyonu" (The Reincarnation of Saint Orlan) projesi için seçmiş olduğu eserler.	36
Görsel 3.13. Orlan ve doktoru ameliyata hazırlanıyor.	37
Görsel 3.14. Orlan, Botticelli'nin <i>Venus</i> 'ünün çenesini estetik olarak kendi yüzüne uyguladıktan sonra iyileşme sürecinin aşamalı foto-grafik sergi görüntüsü, 1996, Studio Stefania Miscetti.	37
Görsel 3.15. Piero Manzoni, Achrome pelle di coniglio, tavşan derisi, yanmış ahşap, 1961, Palazzo Reale Milano.	39
Görsel 3.16. Gavin Turk, Tavşan Yumurtası (Hare Egg), 2006, tavşan postu, fiberglas ve ahşap, 1430 x 1060 x 800 mm, Özel Koleksiyon.	39
Görsel 3.17. Joseph Kosuth, Saat (Bir ve Beş), Clock (One and Five), saat, fotoğraf, baskı, 1965, Tate Britain, London.	40
Görsel 3.18. Gavin Turk, Zaman ve Boşluk (Joseph Kosuth İçin), (Time and Space (for Joseph Kosuth)), saat, çelik direk ve tel, 2015, Galerie Krinzinger.	40
Görsel 3.19. Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris ve Lawrence Weiner, Xerox Kitabı (The Xerox Book), 1968, New York.	41
Görsel 3.20. Chen Sung-Chih, İsimli, 2019, Çin.	43
Görsel 3.21. Mac Cosmetics China'in tanıtım etkinliğinden bir fotoğraf.	43
Görsel 4.1. Orijinal Brillo marka kutular	47
Görsel 4.2. Andy Warhol, Brillo Kutuları (Brillo Box), 1964, ahşap üzerine akrilik serigraf, Norton Simon Museum.	47
Görsel 4.3. Oturan Buddha heykeli, bronz, 15. Yüzyıl, Tayland.	48
Görsel 4.4. Nam June Paik, TV Buddha, Buddha heykeli, monitör, CCT kamera, 1992, James Cohan Gallery.	48
Görsel 4.5. Auguste Rodin, Düşünen Adam (The Thinker), bronz, 1880, Musée Rodin.	49
Görsel 4.6. Nam June Paik, TV Rodin, alçı, video kamera, tripod, monitör, kaide, 1976-1978, Fondation Louis Vuitton, Paris.	49

Görsel**Sayfa**

Görsel 4.7. Nam June Paik, Üçgen: Video Buddha ve Video Düşünür (Triangel: Video Buddha and Video Thinker), 1976-91, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.	49
Görsel 4.8. Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun, çinko, pirinç ve demir alaşımı, 1938, Park of the Infinite Column.	51
Görsel 4.9. Dan Flavin, The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantine Brancusi), sarı floresan ışık, 1963, New York.....	51
Görsel 4.10. Vladimir Tatlin, Monument to the Third International (Üçüncü Enternasyonal Anıtı), 1920, Moskova.	52
Görsel 4.11. Dan Flavin, “monument” for V. Tatlin (V. Tatlin için “anıt”), soğuk beyaz floresan ışık, 243,8 x 79,4 cm, 1964-65.	52
Görsel 4.12. Dan Flavin, V. Tatlin İçin Anıt (Monument” for V. Tatlin) çalışması için tasarlanmış bir baskı, 1964-1995, Özel Koleksiyon.	52
Görsel 4.13. Vladimir Tatlin, Köşeye Karşı Rölyef (Corner Counter Relief), ahşap, bakır, tel, 1914, The State Russian Museum, St. Petersburg.	53
Görsel 4.14. Dan Flavin, <i>V. Tatlin İçin Anıt</i> eserlerin yerleştirme görünümü, 1964-1981, Dia Art Foundation.	53
Görsel 4.15. Dan Flavin, V. Tatlin İçin Anıt (Monment for V. Tatlin) serisi, soğuk beyaz floresan ışık, 365,8 x 71,1 x 12,7 cm, 1966, New York.	54
Görsel 4.16. Henri Matisse, Açık Pencere (The Open Window), tuval üzerine yağlıboya, 55,3 cm × 46 cm, 1905, National Gallery of Art, Washington DC.....	55
Görsel 4.17. Dan Flavin, untitled (to Henri Matisse), Pembe, sarı, mavi ve yeşil floresan ışık, 8 fit (244 cm) yüksekliğinde, 1964, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.	55
Görsel 4.18. Dan Flavin, Untitled (to Henri Matisse), eserin orijinallik sertifikası, baskı 2/3, 1970, New York.	55
Görsel 4.19. Art Rogers, Yavru Köpekler (Puppies), kuşe kağıt üzerine ofset litografi; 4 5/8 x 5 3/4 inç, 1985.....	56
Görsel 4.20. Jeff Koons, Yavru Köpek Dizisi (String of Puppies), enstalasyon görünümü, 1988, Whitney Museum of American Art.	56
Görsel 4.21. Franck Davidovici’nin Naf-Naf için ‘Fait d’Hiver’ reklam kampanyası, 1985.....	57
Görsel 4.22. Jeff Koons, Kış Gerçeği (Fait d’Hiver), porselen enstelasyon, 1988, Özel Koleksiyon.....	57

Görsel**Sayfa**

Görsel 4.23. Walker Evans, Alabama Tenant Farmer Wife, gümüş jelatin baskı, 1936.....	59
Görsel 4.24. Sherrie Levine, After Walker Evans 4, Gümüş jelatin baskı, 1981.	59
Görsel 4.25. Sherrie Levine, After Walker Evans 1,2,4&7 çalışmalarının sergi görünümü, 1981.	60
Görsel 4.26. Constantine Brancusi, Yenidoğan (Newborn), beyaz mermer, 14,6 x 21 x 14,9 cm, 1915, Philadelphia Museum Art.....	60
Görsel 4.27. Sherrie Levine, Siyah Yenidoğan (Brancusi'den Sonra) (Black Newborn (After Brancusi)), dökme ve kumlanmış cam, 14 x 19,7 x 15,2 cm, 1994, Margo Leavin Gallery.....	60
Görsel 4.28. Koleksiyoncu Jim Ede'nin Kettle's Yard'daki salonundaki piyanonun üzerinde bulunan Constantine Brancusi heykeli.	61
Görsel 4.29. Sherrie Levine, Kristal Yenidoğan (Crystal Newborn), 1993, Sergi görünümü, Neues Museum.	61
Görsel 4.30. Man Ray, La Fortune, tuval üzerine yağlıboya, 60,2 x 73,2 cm, 1938, Whitney Museum of American Art.	62
Görsel 4.31. Sherrie Levine, La Fortune (After Man Ray): 4, maun, keçe ve bilardo topları, 83,8 x 279,4 x 152,4 cm, 1990, Whitney Museum of American Art.....	62
Görsel 4.32. Michelangelo Buonarroti, La Pietà, mermer, 174 cm x 195 cm, 1498-99, Saint Peter's Basilica, Vatikan.	64
Görsel 4.33. Marina Abramoviç & Ulay, Anima Mundi: Pietà, 1983-2010.....	64
Görsel 4.34. Marina Abramoviç & Ulay, Anima Mundi, 1983.	64
Görsel 4.35. Marina Abramoviç, İskeleti Tutmak (Holding The Skeleton), 2008. ..	65
Görsel 4.36. Ağlayan Kadınlar Lahdi, 2,97 x 2,54 x 1,37 m, , M.Ö. 360 civarı, İstanbul Arkeoloji Müzeleri.	66
Görsel 4.37. Özlem Şimşek, Ağlayan Kadınlar, video enstelasyon, 2014, İstanbul..	66
Görsel 4.38. Marcel Duchamp'ın Çeşme çalışmasının Alfred Stieglitz tarafından çekilmiş fotoğrafı, <i>The Blind Man</i> dergisi, No:2, Mayıs 1917.	70
Görsel 4.39. Marcel Duchamp, Fountain (Çeşme), (kopyası), 1917-1964.	71
Görsel 4.40. Sherrie Levine, Çeşme (Buddha):6, Duchamp'tan Sonra (Fountain (Buddha):6, After Duchamp), dökme bronz, 1996, Paula Cooper Gallery, New York.	71

Görsel	Sayfa
Görsel 4.41. Sherrie Levine, Duchamp'tan Sonra, 1996, sergi düzeni.....	71
Görsel 4.42. Mike Bidlo, Duchamp'ın Çeşmesi Değil (Not Duchamp Fountain), dökme bronz, 2015, Francis M. Naumann Fine Art, New York.....	72
Görsel 4.43. Mike Bidlo ve Çeşme çizimleri.....	73
Görsel 4.44. Hans Haacke, Baudrichard's Ecstasy, yaldızlı pisuar, ütü masası, pompa, kova, hortum, su, 1988, Museum Tinguely.....	73
Görsel 4.45. Rachel Lachowicz, İsimli (Ruj Pisuarlar), (Untitled (Lipstick Urinals)),1992, Özel Koleksiyon.	74
Görsel 4.46. Pierre Pinoncelli, Duchamp-Pinoncelli Çeşmesi, 1993, Paris.....	75
Görsel 4.47. Sarah Lucas, Eski İçerde (The Old In Out), Poliüretan reçine, 1998, Barbara Gladstone Gallery.	76
Görsel 4.48. Sarah Lucas, Eski İçerde (The Old In Out), sigara, 1998, Barbara Gladstone Gallery.....	76
Görsel 4.49. Sarah Lucas, Eski İçerde (The Old In Out), kurulum görünümü, 1998, Barbara Gladstone Gallery.....	76
Görsel 4.50. Baptiste Debombourg, Polybric, 36x60x42cm, 2002, Özel Koleksiyon	77
Görsel 4.51. Tom Sachs, Chanel Çeşme (Chanel Fountain), köpük, kesilmiş alışveriş poşetleri ve termal yapıştırıcı, 32,4 x 50,8 x 31,8 cm, 1998, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris.	77
Görsel 4.52. Marcel Duchamp, Şişe Rafı (Bottle Rack), Galvaniz, 1914-1960, Art Institute of Chicago.	79
Görsel 4.53. Alan Kaprow, İnanmak İstiyorsanız Bu Orijinaldir (This Is Original If You Want To Believe It), çelik şişe tutucu, 10,16 cm x 40,01 cm x 40,01 cm, 1992, Özel Koleksiyon.....	79
Görsel 4.54. André Raffray, Şişe Rafının Gölgesi, (Shadow of the Bottle Rack), tuval üzerine kalem ve dökme demir şişe rafı, kanvas, 100 x 119 cm, şişe rafı:45,9 x 40,5 cm, 1993, Moeller Fine Art Berlin.....	80
Görsel 4.55. Huang Yong Ping, Buda'nın Elli Kolu, (Cinquante bras de Bouddha), metal, pişmiş toprak, reçine, çeşitli nesneler, 477 x 404 x 415 cm, 1997-2013, Fondation Louis Vuitton, Paris.	81
Görsel 4.56. Bethan Huws, Orman (Forest), metalden 88 şişe rafı ve neondan bir şişe rafı, 2009, Galerie Tschudi, Vistamare.	81

Görsel 4.57. Bethan Huws, Ağaç (L'arbre), pleksiglas üzerine monte edilmiş neon borular, transformatörler, 2016, Galerie Tschudi.....	82
Görsel 4.58. Stefan Nikolaev, Şamdan (Candelabra), alüminyum gövdeli şişe rafı ve 46 adet ışık, 2010, Galerie Michel Rein, Paris.....	83
Görsel 4.59. Mike Bidlo, Duchamp'ın Şişe Rafı Değil, krom kaplama şişe rafı, 2016, Frances Naumann Fine Art, New York.	83
Görsel 4.60. Mike Bidlo, Düzleştirilmiş Şişe Rafı, Flattened Bottle Rack, krom kaplama şişe rafı, 2016, Frances Naumann Fine Art, New York.	83
Görsel 4.61. Brancusi tahminen 1924 yılında, kendi atölyesinde Sonsuz Sütun üzerine çalışıyor.	84
Görsel 4.62. Amedeo Modigliani, Dr. Paul Alexander'ın Portresi (Portrait of Dr. Paul Alexander), tuval üzerine yağlıboya, 1912, Özel Koleksiyon.	85
Görsel 4.63. Constantine Brancusi, Sonsuz Sütun (The Endless Column), çinko, pirinç ve demir alaşımı, 1938, Park of the Infinite Column, Târgu Jiu.	86
Görsel 4.64. Sonsuz Sütun'un oranlarını gösteren çizim.	87
Görsel 4.65. Sonsuz Sütun çelik omurgaya vidalanıyor, 1938	87
Görsel 4.66. Richard Pettibone, Constantin Brancusi Sonsuz Sütun (Constantin Brancusi Endless Column), kiraz akça ağaç, 148,5 x 14 x 14 cm, 1992, Özel Koleksiyon, Londra.....	88
Görsel 4.67. Richard Pettibone, Tek Çekmeceli Shaker Stand ve Sonsuz Sütun (Shaker One Drawer Stand and Endless Column), oyulmuş akça ağaç ve kiraz ağacı, 140,7 x 43,2 x 35,6 cm, 1987, New York.	89
Görsel 4.68. Richard Pettibone, İsimsiz / Periplum (Untitled /Periplum), boyalı akça ağaç, 229,9 x 46,7 x 46,7 cm, 1994-1995, New York	89
Görsel 4.69. Tal Streeter, Sonsuz Sütun (Endless Column), koyu kırmızı renk kaplamalı çelik, 70 feet yüksekliğinde, 1969 – 70, Storm King Art Center.	90
Görsel 4.70. Anish Kapoor, Sonsuz Sütun (Endless Column, mixed media, pigment, 400 x 60 x 60 cm, 1992, Palazzo Strozzi, İtalya.	91
Görsel 4.71. Lynda Benglis, Bounty, Ödül, Amber Dalgaları ve Meyveli Düzlem (Amber Waves, and Fruited Plane), karışık teknik, her sütun 781,1 x 61 x 61 cm, 2014, Storm King Art Center.	91
Görsel 4.72. Lynda Benglis, Pembe Hanımlar (Pink Ladies), dökme pigmentli poliüretan ve bronz, her biri 241,3 × 76,2 × 68,6 cm, 2014, Storm King Art Center.	92

Görsel	Sayfa
Görsel 4.73. Pembe Hanımlar (Pink Ladies) çalışmasından ayrıntı.	92
Görsel 4.74. Larry Lee, Sonsuz Sütun (Endless Column), porselen pirinç kaseleri, yapıştırıcı, ahşap ve çelik çubuk, 2002.	93
Görsel 4.75. Larry Lee'nin Sonsuz Sütun çalışmasından ayrıntı.....	93
Görsel 4.76. Gerard Collin-Thiebaut, Marcel Brancusi, ahşap tabure, 360 x 38 x 38 cm, 1987, Pays de Loire, Fransa.	94
Görsel 4.77. Önerilen kulenin V. Tatlin tarafından çizimi, Nikolai Punin'in 1920 tarihli Üçüncü Enternasyonal Anıtı kitabında yayınlanmıştır.....	96
Görsel 4.78. Vladimir Tatlin ve asistanı, Moskova'daki Üçüncü Enternasyonal Anıtı ile birlikte, 1920.	97
Görsel 4.79. Auguste Rodin, Emek Kulesi (The Tower of Labour), alçı, 151x65x68 cm, 1898-1899, Musée Rodin, Paris.	98
Görsel 4.80. Al Malwiyya Minaret, Samarra Ulu Cami Minaresi, 848-852, Irak.	99
Görsel 4.81. Christopher Cross, Jeremy Dixon, Sven Rindl, Peter Watson, Christopher Woodward, 'Tatlin'in Üçüncü Enternasyonal Anıtı Modeli', 1983, Washington.	100
Görsel 4.82. Paul Thek, Tom Amca'nın Kulübesi ile Babil Kulesi (Uncle Tom's Cabin with Tower of Babel), ahşap kulübe, küvet, küre, doldurulmuş kırmızı kuş ile heykel enstalasyonu, 1976, Philadelphia's Institute of Contemporary Art.....	101
Görsel 4.83. Coenraet Decker'in Lieven Cruyl'den esinlenerek yaptığı Babil Kulesi çizimi,1679.....	101
Görsel 4.84. Ângela Ferreira, Dan Flavin Anıtı / üzerinde düşünülmesi gereken ideolojik bir ütopya (Monument to D. Flavin / an ideological utopia to contemplate), ahşap, metal ve neon led, 2008, Portekiz.	102
Görsel 4.85. Electroboutique, 3G Enternasyonal (3G International), fiberglas, duratrans ve elektronik, 240x139,7x139,7 cm, 2010, Sem-Art Gallery.	103
Görsel 4.86. Ai Weiwei, Işık Çeşmesi (Fountain of Light), ahşap taban üzerinde çelik ve cam kristaller; 700x529x400cm, 2007, Louvre Abu Dhabi.	104
Görsel 4.87. Barnett Newman, Kırık Dikilitaş (Broken Obelisk), Cor-ten çeliği, 92.5 × 320 × 320 cm, 1963-1967, The Menil Collection, Houston.	105
Görsel 4.88. Eduardo Abaroa, Taşınabilir Kırık Dikilitaş / Açık Pazarlar İçin (Portable Broken Obelisk / For Outdoor Markets), pembe plastik kaplı metal yapıya sahip mobil kurulum.1991-1993, Özel Koleksiyon.	106

Görsel**Sayfa**

Görsel 4.89. Delphine Coindet, Sert Kaya (Rock Hard), ahşap, kaba kaplama, boya, 125 x 125 x 260 cm, 2005, Le domaine départemental de Chamarande, Fransa..... 106

Görsel 4.90. Marc Bijl, Kırık Aşk / Barnett Newman'dan Sonra (Broken Love / After Barnett Newman), ahşap, çelik, cam, cam elyaf, 220 x 220 x 410 cm, 2009, The Breeder, Atina. 106

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
M.Ö.	Milattan Önce
Trc.	Tercüme Eden
s.	Sayfa

1. GİRİŞ

Bu tez, çağdaş sanat pratikleri içerisinde belki de en çok başvurulanan sanat pratiklerinden “yeniden üretim” yönteminin heykel sanatı üzerinden incelenmesini ve yeniden üretimlerin üç boyut üzerindeki etkisinin değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Bu çalışma kapsamında, iki boyutlu yeniden üretimlere ilişkin literatür araştırmalarının ilerisinde heykel ve heykel ile bağlantılı enstalasyonların, videoların -genel anlamda üç boyutlu eserlerin- biçim ve içerik açısından yaşadığı değişimler heykel sanatı tarihi ile ilişkilendirilerek güncel bir araştırma yapılması amaçlanmıştır.

Sanat alanında esinlenme doğal dürtülerden birisidir. Sanatçılar, bilinçli ya da bilinçsiz çevresinden etkilenmekte ve eserlerine bunu yansıtabilmektedir. Günümüz sosyal yaşantı dinamiği içerisinde görsel imgelere dair maruz kalma oranının fazlalığı sanatçıların bazen bilinçli bazen de bilinçdışı esinlenmelerine neden olmaktadır. Bu süreçte araştırma, bilinçli olarak yapılan yeniden üretim eserlerine odaklanmaktadır. Çağdaş sanatın bir yöntem olarak kabul ettiği ve sıklıkla kullandığı bu yöntem, sınırları muğlak bir durumu da yansıtmaktadır. Özellikle heykel çalışmalarına odaklanacak olan bu çalışma üç boyutlu eserlerin yeniden üretim sürecinde ele aldığı yeni anlam ve biçimlerine dair detaylı bir analizi içermesi açısından önemli görülmektedir. Aynı zamanda çalışma, “yeniden üretim” kavramının, sanatın tarihsel sürecinde hem felsefi hem de sanatsal pratikler ile günümüze kadar nasıl işlendiğinin derin bir araştırmasını da sunmaktadır. Sanatçıların yeniden üretim tekniğini sadece öğretisel alanda kullanmadıkları, aynı zamanda eserleri kendilerine mal etme süreçlerinin de içinde bulunduğu ideolojiyi bir sanatsal tavır olarak benimsemiş ve bu çalışmaları kendi üretimlerinin temelinde yer almasını sağlamışlardır.

Sanat eserlerinin işlenebilir bir ham madde olarak ele alınması ve yeniden kullanılabilir bir kaynak olarak sunulması durumu Çağdaş Sanat alanında önemli bir uygulama alanıdır. Diğer sanatçıların çalışmalarının özne olarak yeniden üretim bağlamında kullanımı sanat tarihinde eski bir uygulama yöntemidir. Sıklıkla rastladığımız bu durumun heykel sanatı üzerindeki yansımaları bu araştırma ile detaylı olarak incelenerek sanatçıların hangi yöntemler ile üretim yaptıkları araştırılmıştır.

Yirminci yüzyılın büyük bir bölümü sanat akımlarının bir harekete dönüşmesi ile hızlı bir sürecin yaşandığı, bir yandan modern sanatın ana özelliklerini tanımlamakta diğer bir taraftan da modern yaşamın unsurlarının kabul edildiği veya reddedildiği bir süreç

tanıklık eder. Daha geniş bir anlamda; “modernite” nin biçimlendirdiği toplum ve ortaya çıkan yeni dünya düzeni ile sanatın paralel şekillendiği görülmektedir. Eski sanata dair modası geçmiş değerlere olan karşı duruş ise modernitenin pratiğine dayanmaktadır. Modernite yeni bir düzen yaratmaya çalışan idealist bir ideolojiyi yansıtır. Bu avangard eğilimler ile modern sanat kendi değişmez sonucuna ulaşmış olur.

1960 ve 1970’lerde yeni biçimler oluşturmak için modernitenin kendi içinde gelenekten kopması ve sonrasında yeni bir başlangıç yapması ile postmodernizmin gelişi kaçınılmaz bir süreçtir. Postmodernite; eleştirel ve yapı sökücü tavırda kalarak kendini formüle etmez. Bu tarihsel anlam değişimi ile “postmodernite” paradigmatic bir rol değişikliği üstlenmiştir. Aynı durumu “çağdaş” kavramı için de söyleyebiliriz.

Sanatı ve kuramları yönlendiren “modernizm” veya “postmodernizm” gibi paradigmalar vardı. Ancak bu paradigmaların üzerine entelektüel güce sahip hiçbir model oluşmadı. Bunun üzerine “çağdaş sanat” kendi başına kuramsal bir nesne haline geldi (Foster, 2009:3). Modernizmin ardından postmodernizmin gelişi ve “çağdaş” kavramı ile sanatın sınırları muğlak bir hale gelmiştir. Geleneksel pratiklerin yeniden üretim araçları ile iç içe geçmesi ile yeni sanat hareketlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dahası herhangi bir çağdaş sanat ve eleştiri anlayışı zorunlu olarak modernizm değerlendirmesinden geçer, çünkü modernizm sanatın ne olduğu konusundaki anlayışımızı bugün bile yöneten kültürel standartları belirlemektedir.

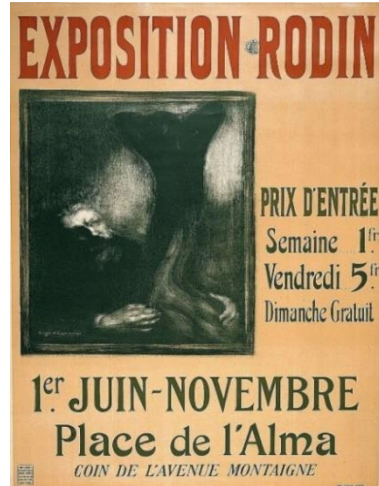
Günümüzde “modern” kavramı geçerliliğini “çağdaş” terimine devretti. Terim, zamanın içinde ya da dışında, zamanla ilişkili olma biçimini kalibre eder (Smith & Enwezor & Condee, 2008: 7). “Çağdaş” kavramı da “modern” kavramı kadar zengin bir etimolojiye sahiptir. Şimdinin peşinde olan bu kuramsal kavramı akademik olarak tanımlamak gerekirse; çağdaş sanat fenomeni sürekli devinim halinde olup değişikliğe uğrayan, zamansal olarak günümüze sabitlenmiş bir kavramdır. Aynı tarihsel zamana ait insana, olaylara ve fikirler fenomenine işaret eder.

Modern ve postmodernin ardından gelen her şey “çağdaş” olabilir. Ancak açıklayıcı bir bütünlük artık yoktur. Uygunluğu konusunda “çağdaş sanat” 1990’larda ortaya çıkmaya başlayan post-postmodern sanatın genel adı olarak kabul edildi, ancak küratöryel bir kategoriden ziyade eleştirel bir kategori olarak talep ettiği ciddi ilgiyi şimdilik görüyor (Avanessian & Skrebowski, 2011:2).

Günümüz sanatçıları tarafından yapılan “çağdaş sanat” her defasında sanatın kendisini

yeniden tanımlamaya çalışmaktadır. Genellikle günümüzün sanatı olarak tanımlanan bu kavram belirli bir zaman diliminde üretilen sanat değildir. Bundan dolayı herhangi bir ortak stili ve tek bir objektif bakış açısını tanımlamak veya tarif etmek zor olabilir. Postmodernizmin eleştirel söylemi, çağdaş sanatı açıklayabilecek kapsayıcı ve yekpare bir modele güvenmemelerine neden oldu. Bu durum, yeni bir paradigma olmaması gerçeğini gösteriyor ki sanat tarihçisi Terry Smith, çağdaş sanatın “modernizm” ve “postmodernizm” terimleri ile karakterize edilemeyeceğini belirtmektedir (Smith, 2013:19). Ancak yine de günümüzde en çok karıştırılan ve karşılaştırılan sanat argümanları olmaya devam etmektedir.

Çağdaş sanat pratiğinin kuramsallaşmasına yol açan birçok neden olduğunu söyleyebiliriz. Sanal kaynaklar ile gelen küreselleşme zamanın kontrolünü insanlara verirken diğer taraftan da sosyal ve ekonomik sınırlar, sınıflar arasında giderek artmaktadır. Bu iki tezatlığın huzursuz bir şekilde bir arada bulunmaya devam etmesi ile sanatçılar etkilenmekte ve küresel anlamda yaşanan bu tezatlıkları eserlerine yansıtmaktadırlar. Günümüz sanatçılarının kültürel olarak çok yönlü ve küresel bağlamda çalışması sonucu sanat üretimlerinin dili de çeşitlenmiştir. Heykel, enstalasyon, performans gibi sanatsal pratiklerin yanında yeni medya sanatı, büyük ölçekli video, yapay zeka ve ekran tabanlı işler de sürece dahil olmuştur.



Görsel 1.1. Auguste Rodin, Uyanış(L'Eveil), “Rodin”, mermer, 1889, Musée Rodin (solda)

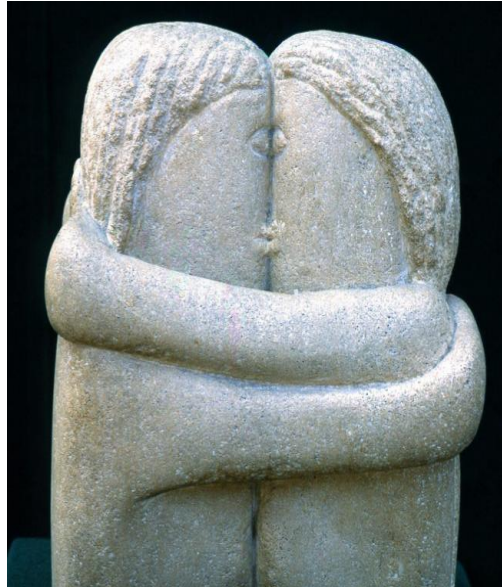
Görsel 1.2. Alma Köşkündeki serginin afişi, 1900, Paris (sağda)

Modern heykel sanatı ise modern resme paralel olarak evrimini geçirmiştir. 1900 yılında Paris’te düzenlenen Paris Fuarı (Exposition Universelle) kapsamında Rodin’in ilk kişisel retrospektif sergisi olan “Place de l’Alma” (Alma Köşkü) yı modern heykelin başlangıcı olarak kabul edilebilmektedir (Romain, 2001: 7)

Rodin'i modern heykelin başlangıcı olarak göstermek kabul edilirse, Rodin'in çalışmaları zamanının oldukça ilerisinde olmasının yanı sıra heykel geleneğinden kopuşu da temsil ediyor (Burnham, 1975:25). Böylece modern heykeldeki gelişmeler dönemin sanatsal eğilimi ile örtüşmüş olup, sanatçılar çalışmalarında belirli bir konunun temsili yerine tasarım, biçim ve hacmi ön plana çıkardılar. Geleneksel malzemelerin dışında yeni ve farklı malzemelerin de kullanılması ile klasik heykel değerleri terk edildi ve heykeltıraşlar doğayı taklit etmeyi yavaş yavaş bıraktılar.

Soyutlama, dışavurumculuk ve gerçek üstücülük akımların da etkisiyle çağdaş heykelin yolu açılmış oldu. Bu noktada örnek gösterilebilecek başlıca sanatçılardan biri Constantine Brancusi'dir. Rodin'in iki aylık asistanlığını yapan Brancusi, Rodin'in benimsediği geleneksel modları reddetmiştir. Sanatçı heykele soyutlama ve ilkelliği getirerek modernist heykeli yeniden tanımladı ve formun özüne indi. Böylece sanatçı heykellerini gerçekçilik kavramından kurtararak kendi soyutlama dilini oluşturmuştur.

Brancusi, Rodin'in asistanıyken edindiği becerileri bir kenara bırakmaya ve sadelikteki en uç noktayı yakalamaya yönelmiştir. Birkaç yıl boyunca, öpüşen iki insanı bir küp biçiminde betimleme kavramı üstünde çalışmıştır (Gombrich, 2007:581).



Görsel 1.3. Auguste Rodin, Öpücük, (Le Baiser), mermer, 1882, Musée Rodin. (solda)

Görsel 1.4. Constantine Brancusi, Öpücük, (The Kiss), kireç taşı, 1907, Philadelphia Museum of Art. (sağda)

Rodin ve Brancusi çalışmaları arasındaki fark oldukça açıktır. Ancak Brancusi,

yalnızca yaptığı eserler bazında değil aynı zamanda düşünsel anlamda da yenilikçi ve öncü bir sanatçıydı. Brancusi, Rodin'in çalıştığı *Öpücük* adlı eserini (Görsel 1.3) yeniden üretmiştir. *Öpücük*, Rodin'in en ünlü heykellerinden biriyle aynı konuyu işlemesine rağmen, malzeme, biçim ve konuyu ele alış biçimi bakımından oldukça farklılık göstermektedir.

Rodin'in *Öpücük* heykeli Dante'nin *İlahi Komedya*'sında yer alan ilk bölümü *Cehennem* 'den bir sahneyi betimleyen *Cehennem Kapıları* adlı çalışmasında, rölyefin bir parçası olarak ortaya çıkmıştır (Lawton, 1906:105). Daha sonra 1888'de Fransız hükümeti, 1889 *Exposition Universelle* için Rodin'den *Öpücük* heykelinin ilk büyük ölçekli mermer versiyonunu sipariş eder. Ancak ilk kez 1898'de *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*'ta halka açık bir şekilde sergilenmiştir. Eser, 13. yüzyılda yaşamış soylu İtalyan Francesca ve kocasının kardeşi olan Paolo'nun yaşadığı yasak aşkı konu alır. Lancelot ve Guinevere'in aşk hikâyelerini okuduktan sonra âşık olan çift Francesca'nın kocasına yakalanır ve can verirler (Lawton, 1906:110).

Rodin'in heykel dili bedendir. Brancusi ise tersinden yaklaşmış, bedenın belirleyiciliğini aşma girişiminde bulunmuş ve Brancusi'nin heykel dili malzeme olmuştur. Heykelin özüne inen bu paradigma ile malzemenin kendisi heykelin formunu belirlemiş olur.



Görsel 1.5. Constantine Brancusi, Maiestra, kireçtaşı bazlı piriç, 1912, Guggenheim Müzesi. (solda)

Görsel 1.6. Constantine Brancusi, Altın Kuş (Golden Bird), 1919, kireçtaşı bazlı piriç, Özel Koleksiyon. (ortada)

Görsel 1.7. Constantine Brancusi, Boşlukta Kuş (Bird in Space), parlak piriç, 1927, Broad Çağdaş Sanat Müzesi. (sağda)

Brancusi'nin *Maiatra* serisine baktığımızda yedi versiyonu tespit edilmiş, tatmin edici versiyonuna kadar birçok kez denemeler yapmış, geriye kalan konu öz olana kadar çalışmıştır. Sanatçı, 1910'da başladığı seride, mermer, mat ve parlatılmış bronzdan yapılan bu heykeller giderek incelerek başını yükseklerle dikmiş, hızı gittikçe artan ve maddeden sıyrılan kuşlara dönüşmüştür (Lynton, 2004:49). Bu formların müstakil oluşu, heykellerin yükseldiği zeminlerin bile ayrılabilir, yeniden düzenlenebilir, zorunsuz olduğunu beyan eder. Başka bir deyişle konfigürasyonlarında belirli bir gerekçe yoktur (Krauss, 2021:127).

Modern heykeltıraşlar, çağdaş heykeltıraşlar için güçlü emsaller yaratmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanayinin gelişmesi, ekonomik büyüme ve teknolojik gelişmeler ile birlikte heykel sanatında yeni bir çağın doğmasına neden olur.

Çağdaş heykel sanatına geçişte diğer bir radikal olay ise *ready-made* (hazır nesne) 'nin heykel alanına girmesidir. *Ready-made*'in ilk tanımı, Andre Breton ve Paul Eluard'ın *Dictionnaire Abrege du Surrealisme* adlı kitabında yer almaktadır. Sıradan bir nesnenin, bir sanatçının seçimiyle sanat eserine dönüşmesi olarak tanımlanıyor (Breton & Eluard, 1938:23).

Ready-made felsefesinin temel ilkeleri şunlardır:

1. Bir nesne ile kendi içinde yaratıcı bir eylem seçmek,
2. O nesneyi olağan işlevsel rolünde değil, bir “sanat” eseri olarak sunarak, o nesnenin bilindik amacını ortadan kaldırmak,
3. Potansiyel olarak yeni bir düşünce veya anlam uyandıran bir başlık eklemek.

Kavramsal sanat anlayışının yolunu açan ready-made, Marcel Duchamp'ın bir pisuvarı ters çevirip *R.Mutt* imzasını atması ile başlar. Duchamp sanat çalışmalarını göze hoş gelmeyi amaçlayan “retinal” sanat olarak görüp, reddetmiş ve sanatın tanımını devrim niteliğinde değiştirmiştir. Ready-made, sanatın güzel ve benzersiz olması gerektiğine tamamen karşı çıktı ve 20. yüzyılın büyük bir bölümünde Batı sanatında en etkili kavramlardan biri olmuştur.

Marcel Duchamp'ın, ön tekerleği ahşap bir tabureye ters monte edilmiş bir bisikletten oluşan Bisiklet Tekerleği 1913'te yapıldı ve ilk hazır nesnelerinden biri olarak kabul edildi. Bisiklet Tekerleği'nin ilk kinetik heykel olduğu söyleyebiliriz (Atkins, 1990: 92). Duchamp iki farklı nesneyi bir araya getirmektedir, ancak bunu yaparken her iki

nesneyi de orijinal işlevlerinden sıyırmakta ve yeniden konumlandırmaktadır. Duchamp, ilk hazır-nesnesi ile sanatsal pratik anlayışını genişletirken aynı zamanda estetik değeri belirlemeye yönelik metodolojiyi de bozmuştur.



Görsel 1.8. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel), ahşap tabure ve bisiklet tekerleği, 1913, Sidney ve Harriet Janis Koleksiyonu.

Duchamp, 1960’larda Arturo Schwarz ile yaptığı bir röportajda, kişisel duygularını ve *Bisiklet Tekerleği*’nin ardındaki motivasyonları şöyle açıklamıştır; “*Bisiklet Tekerleği* benim ilk ready-made çalışmam, o kadar ki ilk başta ready-made olarak bile adlandırılmıyordu. Hala ready-made fikriyle çok az ilgisi var. Aksine daha çok şans fikriyle ilgisi var.” (Schwarz, 1969: 588).

1913’te ilk ready-made yapıldıktan sonra birçok sanat karşıtı hareket olmuştur. Her yıkıcı eylem bir öncekini takip etti ve böylece sanatın önceki tanımlarını reddeden ve genel olarak sanatı sorgulayan bir anlayış ortaya çıktı: *anti-sanat*¹ (Graver, 1995: 7). Bu terim Dada hareketi ile ilişkilendirilir ve Duchamp’ın ready-made çalışmaları sanat olarak kullanmaya başladığı zaman olarak kabul edilir.

Anti-sanat’ın, modern sanatın bilinçli olarak gelenekleri aşmaya çalışan temel unsurlarıyla örtüştüğünü söyleyebiliriz. Çünkü sanatın ne olduğunu ve olmadığını tanımlamanın bir yolu olarak geleneksel sanat standartlarını kesin bir şekilde reddeder. Sanatın temel unsurlarını tek bir şeye indirgemeyi önerir. Tek renkli resim, boş çerçeve, müzikte sessizlik gibi fenomenler örnek gösterilebilir (Richter, 1997: 92).

¹ Anti-sanat: Geleneksel sanat kavramlarını çürüten eserlere veya tutumlara karşı kullanılan bir terimdir. Terimin yaklaşık 1914’te Marcel Duchamp’ın ilk ready-made çalışmaları için kendisi tarafından türetildiği biliniyor. Dada, ilk sanat karşıtı harekettir. Kaynak: <http://www.encyclopedia.com/doc/105-antiart.html> (Erişim tarihi: 12.10.2023)

Ayrıca daha denenmemiş yenilikçi fikirlere de açıktır; ready-made, performans ve yeniden üretimi bunlar arasında gösterebiliriz.

Duchamp ready-made ile fikrin sanatın temel unsurlarından daha öncelikli olduğunu gösterdi. Sıradan bir nesneyi sanat olarak görmemizi sağladı ki bu durum kavramsal sanata öncülük etti diyebiliriz. 1961’de Fluxus grubunun sanatçısı ve filozofu Henry Flynt, *An Anthology of Chance Operation*’ta ilk olarak “Concept Art” (kavramsal sanat)² (Young & Low, 1963:31), daha sonra 1967 yılında Sol LeWitt’in *Artforum* dergisinde “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” (Paragraphs on Conceptual Art) adlı makalesi *Kavramsal Sanat* üzerine yazılmış en önemli yazılardan biri olmuştur. LeWitt, kavramsal sanatta fikir veya kavramın eserin en önemli yönü olduğunu savunmuştur (LeWitt, 1967: 79). Terim, 1969’da Joseph Kosuth ve *Art and Language* grubu tarafından yeniden kullanıldı, ancak farklı bir anlam kazandı. Sanat nesnesinin kendi başına bir anlamı olmadığını ve sanatsal üretimin, sanatsal bilgiye hizmet etmesi gerektiğini savundular ve 1970’lere gelindiğinde ise ilk özel kavramsal sanat sergisi New York Kültür Merkezi’nde açıldı (Lippard, 1997:8).

Çağdaş heykel sanatı da diğer öncü sanat anlayışları gibi yenilik arayışındadır. Çağdaş heykel sanatını bir bütün olarak düzenleyebilecek salt bir değer sistemi yoktur. Bu sayede heykelin çalışma olanakları genişlemiş ve heykel teknikleri ve hatta tanımı yeniden keşfedilmiştir. Böylece sürekli yeni deneylere yol açan, yeniden şekillendirilebilir ve değiştirilebilir bir alan ortaya çıkmıştır. Bu noktada tez kapsamında da çağdaş heykel sanatında yeniden üretilmiş, şekillenmiş ve değiştirilmiş heykel çalışmalarına odaklanılmıştır.

Çağdaş heykel sanatında hem geleneksel hem de hazır nesnelerin karşımıza çıkmasının bir sonucu olarak hem sınırlar içinde kalan hem de sınırları aşan sanatsal bir mücadele ile karşılaşmak söz konusudur.

² Kavramsal sanat: Görsel ya da dokunsal olmaktan çok, zihinsel bir imge yaratmayı amaçlayan sanat anlayışı. Söz konusu anlayışla üretilen yapıtlar, alışlagelmiş geleneksel malzeme ve teknikleri kullanmak yerine, sanatsal etkiyi formüller, video bantları, konuşmalar vs. ile elde etmeyi denemektedir. Büyük oranda ABD ve İngiltere’ye özgü olan Kavramsal Sanat’ın ilk önemli sergisi 1970 yılında New York’ta açılmıştır (Sözen & Tanyeli, 2005:126).

2. YENİDEN ÜRETİM

Yeniden üretim kavramı sanatsal bir strateji olarak, önceden var olan görüntülerin, nesnelerin ve fikirlerin kasıtlı olarak ödünç alınması, kopyalanması ve değiştirilmesi, aynı zamanda “gerçek bir nesnenin, hatta var olan bir sanat eserinin bir sanat eserine alınması” olarak da tanımlanmıştır (Lack & Wilson, 2008: 20-21). Bu kavramın temelleri sanat felsefesinin kurucularından olan Platon ve Aristoteles’e kadar uzanır. Günümüzde olduğu gibi geçmişte de sanatın ne olduğuna dair ilk yorumlar Platon ve Aristoteles’ten gelmiş ve bu yorumlar *mimesis* kavramı üzerinden şekillenmiştir. Mimesis; kullanıldığı bağlama göre taklit etmek, tasvir etmek gibi çeşitli anlamlara gelmektedir (Liddel & Scott, 1940: 415). Platon, mimesis kavramına olumsuz, Aristoteles ise olumlu anlamlar yüklemiştir. Aristoteles’e göre taklit bizi bilgiye yöneltten itici bir güçtür. Nesneyi ve doğayı örnek alan, güzel ve yetkin doğanın sanat için bir model olduğuna iten bir güç. Antik çağda, sanatın en iyi yönlerinden birinin, doğayı taklit ederek taklit etme yeteneği olduğu kavramı vardı. Yüzyıllar boyunca bir heykeli övmenin en iyi yolu, onun orijinalinden neredeyse ayırt edilemez olduğunu söylemektir. Bu modeli taklit etmenin en temel yollarından biri ise *kopya* yöntemidir. Kopya kavramı, bir şeyin tıpkısını üretmek, bir başka kaynaktan yararlanmak, fikir almak ve ya çoğaltmak gibi çeşitli kavramlar içermektedir. Sanat eğitiminde *kopya* ise geçmişte mağara resimlerinden günümüze kadar uzanan süreçte sanat eğitiminde kullanılan yerleşik bir yöntemdir. Kopya yönteminin de kendi içerisinde uygulama şekilleri bulunmaktadır. Bu yöntem, doğanın taklit edilmesinin yanı sıra yapılmış bir eserin yeniden yorumlanmasını da mümkün kılmaktadır. Sanat eğitiminde bu güçlü bir öğrenme aracıdır. İdeal olarak kopyalamanın amacı, benzersiz tarzı ve ifadeyi geliştirmektir. Bir saygı biçimi olarak kopyalama, büyük sanatçılar tarafından yürütülen popüler bir uygulamaydı. Bir usta eserini kopyalamak, bir öğrencinin kendi yaklaşımını geliştirmeden önce yetenekli bir sanatçının yöntemini uygulamasını sağlayacaktır. Bir eseri kopyalamaya başlayana kadar, başka bir sanatçının tekniğini ve sürecini asla tam olarak anlayamazsınız. Sanat dünyası bağlamında kopyalama, yüzyıllar içinde gelişmiş ve sanat tarihi boyunca pek çok biçim almış olsa da bildiğimiz anlamda sanat, uygulama olmadan var olamaz.

Günümüzde sanatın her alanında yeniden üretim olduğunu inkâr edemeyiz. Çağdaş dönemin görsel rejimi, bir anlamda var olanı yeniden üretme ideolojisinden geçiyor

(Bayar, 2020:679). Heykel alanının şekillenmesinde önemli bir rol oynayan yeniden üretimler, birçok sanatçı tarafından uygulanmaktadır. Plastik sanatların farklı alanlarında gördüğümüz bu üretimler içerisinde bu araştırma heykel sanatını odağına almaktadır.

Yeniden üretimi tarihselleştirme süreci ise açık uçlu bir yorumdur. Araştırmaların devam ettiği bu süreçte hem yeni ortaya çıkan, hem de yerleşmiş terminolojilerle birlikte genel bir bakış sunulacaktır. Bu araştırma çerçevesinde yeniden üretimlerin daha kapsamlı bir şekilde incelenmesi için bazı temel noktalar araştırılmıştır. Teknik Olarak Yeniden Üretilirlik, Simülasyon, Göstergelerarasılık/Metinlerarasılık ve Postprodüksiyon gibi konular yeniden üretimleri kavramsal olarak temellendiren ana temalardır.

2.1. Teknik Olarak Yeniden Üretilirlik

Tüketim kültürünün ideolojik eleştirisinin pratik bir biçimi olarak 1920’lerde Walter Benjamin’in yeniden üretimi modernist bir alegori olarak formüle etmesi, yeni bir sanat türü olarak postmodernizmde *kendine mal etme, sahiplenme* ya da *temellük* gibi yeniden üretilen sanat eserleri için kullandığımız sanatsal kavramları da beraberinde getirmiştir. Tüm bu gelişmeler sonucunda 1935 yılında Walter Benjamin “Teknik Olarak Yeniden-Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı” adlı makalesinde, yeniden üretilmiş sanat eserlerine eleştirel bir gözle bakmıştır. Walter Benjamin tarih boyunca yeniden üretimin kullanıldığını kronolojik olarak makalesinde sıralamış, elle çoğaltmadan mekanik çoğaltmaya kadar pek çok çoğaltma yönteminden *teknik* olarak bahsetmiştir. Teknik kavramı ile doğrudan bir toplumsal analize ve dolayısıyla sanat eserlerinin materyalist bir analizine erişim sağlayan kavram olarak kullanmıştır. Ancak Benjamin, sanat eserinin teknik olarak yeniden üretilmesi ve çoğaltılmasının, en kusursuz yeniden üretimde bile eksikliğe yol açacağını düşünmektedir.

Sanat yapıtının mekândaki özgün mevcudiyeti yapıtın zaman içinde yaşanan değişimlerle birlikte, fiziksel yapısının geçirdiği değişimler de olacaktır. Teknik olarak yeniden-üretilirlik çağında sanat yapıtında solan şey, bizzat sanat yapıtının “aura”ıdır (Benjamin, 2015: 15). Kopyalanamayan indirgenemez bir aura, benzersizliğe sahiptir. Benjamin, her sanat eserinin aurası olduğuna ve yeniden üretildiğinde bunu kaybettiğine inanmaktadır.

Walter Benjamin'in işaret ettiği diğer bir konu ise sanat eserinin orijinalliyi meselesidir. Mekanik yeniden üretim çağının koşulları altında, bir sanat eserinin aurası orijinal bağlamından büyük ölçüde yoksun kalmakta, bu da özgünlüğün yok olmasına yol açmaktadır. Benjamin'e göre sanat temelde politiktir ve bu haliyle tarihte konumlandırılmalıdır. Egemen sınıflar, geleneğe bağlı ve değişmeyen bir sanat anlayışını aktarırlar.

Ünlü sosyoloji ve felsefe profesörü Theodor W. Adorno, mekanik yeniden üretimi kültür endüstrisi üzerinden yorumlar ve kültür endüstrisi içinde hizmet eden bir meta olarak görmektedir. Adorno, bir taraftan teknolojik ilerlemelerin sanat üzerindeki özgürleştiriciliğini bir yanılsama olarak ifade ederken, diğer taraftan yeni bir sanat düşüncesinin önemini de belirtmektedir (Aytimur,2022:28). Adorno'ya göre; teknik yeniliklerle birlikte sanatın bir sonraki aşama olmasının mümkün olacağını düşünür ve herhangi bir sanatsal içeriğin anahtarı, tekniğinde yatar (Adorno, 2005:114) diye ekler. İki Alman düşünür aralarındaki ilişki yirminci yüzyıl sanat felsefesi ve sanat eleştirisinin en ilginç ve sofistike teorileri arasındadır. Birbirlerine yanıt verdikleri denemelerde toplumsal eleştiri biçimi olarak yeniden üretim tekniklerini, sanatı farklı açılardan değerlendirdikleri açıkça görülmektedir. Farklılıklara ve tartışmalara rağmen teorileri arasındaki önemli benzerlikler de bulunmaktadır.

Fransa'nın ilk kültür bakanı olan ünlü roman yazarı ve düşünür Andre Malraux ise 1935-1947 yılları arasında müzecilik ve sanat tarihi üzerine "Düşsel Müze" adlı kitabını yazar. Andre Malraux kitabında *duvarları olmayan*, fotoğraflardan oluşan bir müze tasarlıyor ve insanların hayali müzeler geliştirebileceklerini düşünüyor. Malraux'un kitabı, Benjamin'in 1935 yılında yayınlanan makalesi ile aynı yıllar arasında yazılmıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Benjamin ve Malraux, yeniden üretim tekniklerinin sanat tarihi üzerinde yarattığı köklü etkiler konusunda hemfikirlerdir (Artun, 2017:151-162). Ancak Malraux'a göre yeniden üretim teknikleri ile (fotoğraf) sanat evrenselleşebilir ve fotoğrafın yüzyıllar boyunca insanlara kapalı ve uzak kalmış sanat yapıtına artık çok kolay bir erişim sağlayabilir. Yeniden üretilmiş eser rekabete girmez, onu anımsatır ve önerir (Malraux, 2020: 112). Ayrıca Malraux'un fotoğraf, alıntılama, kopyalama, kısaca yeniden üretim tekniklerini kullanarak yeni bir uyarlama yolunu da keşfettiği söylenebilir.

Benjamin'in düşüncelerinden etkilenen John Berger ise yirminci yüzyılın sonlarına ait bir televizyon programı olan ve aynı adlı kitaba uyarlanan *Görme Biçimleri*'nde (Ways of Seeing, 1972), sosyal sınıfın çağdaş temsillerini açıklamak için Benjamin'in makalesinden hareket ederek temalar geliştirmiştir. John Berger de Benjamin ile aynı fikirde olsa da yeniden üretimin kuramsal olarak herkesçe kullanılabilir olduğunu, asıl imgeyi göstermenin yanı sıra başka imgelerin gösterdiği bir şey olduğunu düşünmektedir (Berger, 2012: 29-34).

Benjamin, görüntülerin yeniden üretilmesine izin veren fotoğraf teknolojisinin kültürel önemini anlamaya çalışmaktadır. Bu durum 20. yüzyılda yeni yeni deneyimlenen bir şeydir. Makalenin üzerinden 90 yılı aşkın süre sonra üretim teknolojisi; internet, akıllı telefon, gelişmiş televizyon, artırılmış gerçeklik ve 3D baskı ile daha da çoğalmış ve erişilebilir hale gelmiştir. Douglas Crimp'in *On the Museum's Ruins* adlı kitabında Walter Benjamin'e atıfta bulunarak "Postmodernist sanat, üretim teknolojisi ile auradan sıyrılır. Yaratan özne kurgusu yerini var olan imgelerin açık bir şekilde alıntılanmasına, biriktirilmesine ve tekrarlanmasına bırakır. Müzenin söylemine göre gerekli olan özgünlük ve aidiyet kavramlarının altı soyulmuştur" (Crimp, 1993:58) ifadesi ile sanatın kendisinin nasıl yeni biçimlere dönüştüğünü açıkça göstermektedir. Günümüzde çağdaş sanatçılar ise sanatlarının bir uzantısı olarak web siteleri açıyorlar ve yeni teknolojik gelişmeleri benimsiyorlar. Sanatın sıfırdan başladığı iddia edilemez, ancak sonun başlangıcı olarak mekânın sanatsal sürece dahil edildiğini öngörebiliriz.

2.2. Simülasyon

Simülasyon terimi 14. yüzyıldan beri Latince'de kullanılan *simulare* sözcüğünden türetilmiş olup, teknik olmayan anlamda, bir şeyin benzeri ya da sahtesi anlamında kullanılır (Tuğal, 2018: 269-270). Gerçek olmayan ancak gerçekmiş gibi olan simülasyon terimi Platon'a göre *gölge*'dir. Platon'un mağara alegorisinde, insanlar gölgeleri gerçek ile karıştırarak kendilerini kandırırlar. Platon'un bu çıkarımına göre ise sanatçılar da *simulakr*³/gölge kopyalar üreterek çifte yanılgıya kapılırlar. Oysa sanat aracılığıyla "simüle etmek " bir gerçekliği yeniden üretmekle eş değerdir.

Fransız düşünür ve sosyolog olan Jean Baudrillard postmodernizm üzerine olan çalışmalarıyla bilinmektedir. Simülasyon kavramı üzerinden toplumsal bir çözümleme

³ Simulakr: Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm (Baudrillard, 2022:9).

yapan Baudrillard’a göre simülasyon doğru ile yanlış arasında ya da gerçek ile düşsellik arasındaki farkı zorlar (Baudrillard, 1989: 254). Buna örnek olarak Peter Fischli ile David Weiss’in işlerine baktığımızda, gerçek ile simüle edilmiş arasındaki fark açıkça görülmektedir. *Erkek Ürünleri*’nde (Görsel 2.1.) Fischli ve Weiss’in stüdyosunda bulunan sayısız günlük nesneyi simüle ederek, aşırı tanıdık olanın yabancılaştırılması ile günlük hayatın bir tür antropolojisini yaratmış ve el yapımı poliüretan heykeller ile izleyiciyi çevrelerine yeniden bakmaya teşvik eden çocuksu



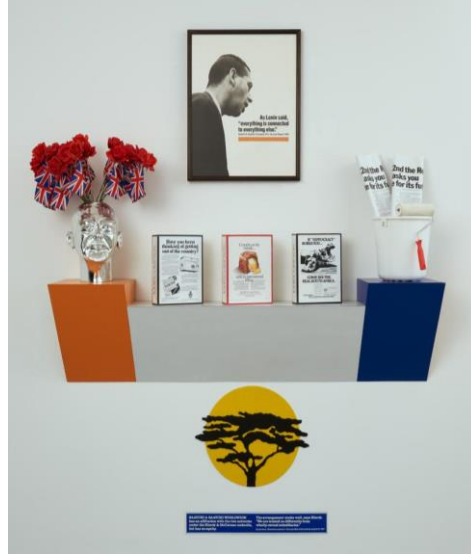
bir keşif ruhu yaratmaktadırlar.

Görsel 2.1. Peter Fischli and David Weiss, *Erkek Ürünleri* (Men's Items), boyanmış poliüretan, 1986-87, Guggenheim Museum.

Gerçeğin kendisini üretme şansı olmadığını, bu yüzden simüle edilmiş üretimine yer bıraktığını düşünen Baudrillard’ın tezini doğrulayan Fischli ile Weiss izleyiciyi, sergilediği nesnelerin gerçek değil simüle edilmiş, ready-made olduğunu, nesneleri kopyalamaya ve yeniden üretmeye odaklandıkları konusunda bilgilendirip, görünür gerçekliğin simüle edildiğinde tamamen sahte olduğuna dair sonsuz bir şüphe yaratmaktadırlar.

Baudrillard’a göre simülasyon her zaman gerçekten daha etkilidir. Bugün sanat yeniden üretilmeye ve simüle edilmeye devam ediyor. Ama artık mesele ne taklit, ne tekrar, ne de parodi meselesidir. Gerçeğin işaretlerini gerçeğin yerine koymak söz konusudur (Baudrillard, 2022: 91) . Hans Haacke bu anlayışla çalışan sanatçılardan biridir. Sanatçı, sergisi için Tate ve çevresindeki ortamı araştırırken, çevrimiçi bir sanat platformu olan Saatchi’nin seçim kampanyasında reklam ajansı olduğunu keşfeder ve bu durumdan rahatsız olur. Adorno’ya göre sanatın özerk olabilmesi için kitle kültürünün dışında, kâr güdüsünden ve piyasanın yasalarından uzak kalabilmesi gerekir. Sanatın özerkliğine duyulan sadakat korunmak isteniyorsa, sanat kendisinin

dışsal güçlerin çekimine direnen form ve içeriklerde kendini açığa çıkarmalıdır (Aytimur, 2022:16). Haacke de aynı fıkirden yola çıkarak Saatchi'nin bu kadar çok eseri satın almasının tesadüf olmadığını dile getirerek bunu eleştiren çalışmalar yapmıştır.



Görsel 2.2. Hans Haacke, Saatchi Koleksiyonu/Simülasyonlar (Saatchi Broad Çağdaş Sanat Müzesi).

Hans Haacke 1987 yılında yaptığı *Saatchi Koleksiyonu/Simülasyonlar* (Görsel 2.2.) adlı çalışması Charles ve Doris Saatchi'ye ait Haim Steinbach, Jeff Koons ve Peter Halley'in çalışmalarını yeniden üretip simüle ederek simulakrumu⁴ ters yüz etmektedir. Aşağıda bu eserlerin orjinalleri yer almaktadır.



Görsel 2.3. Haim Steinbach, Lead Part, karışık teknik, 1986, Charles Saatchi Collection.

Çağımızda, imajın, taklit ya da simülasyonun gerçekliğin yerini aldığını söyleyen Baudrillard'a göre, artık gösterge gösterilen, kopya orijinal, imaj gerçeklik ikiliğinin aşılması gerekmektedir. (Cevizci, 2005: 1494). Baudrillard'a göre simüle etmek, sahip

⁴ Simulakrum: Postmodern düşüncede, orijinali olmayan bir kopyanın kopyasına verilen ad (Cevizci, 2005:1494).

olunan şeye sahip değilmiş gibi davranmak, sahip olunmayan şeye ise sahipmiş gibi yapmaktır (Baudrillard, 1989:454).



Görsel 2.4. Peter Halley, Benden Önce ve Sonra (Before and After I), floresan ve tuval üzerine akrilik , 1986, Charles Saatchi Collection.



Görsel 2.5. Jeff Koons, Tavşan (Rabbit), paslanmaz çelik, 1986, Charles Saatchi Collection.

Haacke'nin yeniden üretiminde simüle ettiği ise sahip olmadığı şeye sahipmiş gibi yapmasıdır. Raf, bir Haim Steinbach kopyasıdır (Görsel 2.3.) Lacivert turuncu ve beyaz renkler Peter Halley'e (Görsel 2.4.), parlak Lenin büstü Jeff Koons'a (Görsel 2.5.) bir göndermedir. Çalışmada Charles Saatchi'nin fotoğrafı üzerine yazılmış *Lenin'in dediği gibi, her şeyin her şey ile bağlantılı olduğunu* belirten bir alıntı ve raflarda tahıl kutularını görmekteyiz. Sanatın sanat piyasasına göre değil de tek elden alınıp satılmasına karşı olan Haacke, Saatchi'nin kültürel, ekonomik ve politik iklimi etkilemedeki rolünü sanatıyla eleştirmektedir. Haim Steinbach rafın türsel kuruluşu yoluyla, onun zihinsel evrenimizdeki üstünlüğüne vurgu yapar.

Yalnızca iyi bir biçimde sunulana bakar; yalnızca başkaları tarafından arzu edileni arzularız (Bourriaud, 2018:44). Haacke de, gerçek nesneleri ironik bir şekilde yan yana getirerek ifade ettiği anlamları maksatlı kullanıp simülasyon olarak bir sunum yapmaktadır. Böylece simülasyon görüntünün görüntüsü haline geçer ve görüntülerin anlamları değişir. Bu durum ise Baudrillard'ın simülasyonun aslında kopyanın kopyası olduğu düşüncesi ile örtüşmektedir.

2.3. Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık

Metinlerarasılık kelimesi, başlangıçta edebi metinler için kullanılmış ve 1960'larda Julia Kristeva tarafından yazılan *Bakhtin's Concept of Dialogism and Carnival* analizinde tanımlanmıştır (Irwin, 2004:227). Kristeva tüm metinlerin diğer metinlerle konuşma halinde olduğunu ve aralarındaki ilişki anlaşılmadan tamamen okunamayacağını ve anlaşılamayacağını düşünüyordu (Kristeva, 1980:66). O zamandan beri metinlerarasılık hem post-modern eserlerin hem de analizlerin temel özelliği haline geldi. Daha sonraları eleştirmenler tarafından bu olgunun artan önemine çeşitli perspektiflerden incelemeler gelmiştir ve hâlâ günümüzün inceleme konularından biri olmaya devam ediyor.

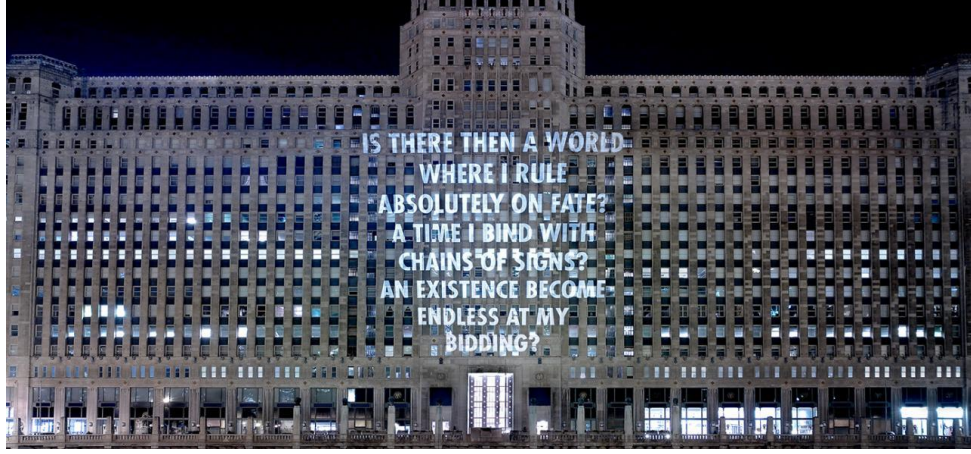
Metinlerarasılık artık hiçbir şeyi benzersiz ya da orijinal görmememizi sağladı. Çünkü metinler daha önceki metinler ve fikirlerden oluşuyorsa, herhangi bir metin orijinal midir? Sorusunu düşünmeye başladığımızda bunun sadece metinler ile ilgili bir durum olmadığını söyleyebiliriz (Aktulum, 2020:9). Kavram, 1920'lerin ortalarından itibaren daha yaygın hale geldi ve metin ile görsel imge arasındaki ilişki zamanla tamamlayıcı hale geldi. Bir süre sonra metnin işlevi, görseli açıklamaktan uzaklaşır ve metin görselin kendisi olarak ortaya çıkar, böylece mesaj belirsiz hale gelir.

Günümüzde yalnızca yazınsal ya da dilsel olanın alanına özgü bir kavram olmakla kalmayarak çok sayıda farklı disiplin içerisinde, sanatın öteki biçimlerinde, uğraş alanlarının doğasına göre, yeniden tanımlanarak kullanılan metinlerarasılığın anlam ve kapsam alanı alabildiğine genişlemiştir.

Yalnızca yazınsal alanda değil, sanatın diğer biçimlerinde ve değişik sanatsal biçimler arasında da karşılıklı olarak yoğun alışveriş işlemlerine rastlanmaktadır (Aktulum,2020:13). Sanatın disiplinleri arasındaki bu alışverişi göstermek için kullanılan *göstergelerarasılık* terimi ise önemli açılımlar sağlamaktadır. Başlangıçta yazınsal alanda ortaya çıkan bu kavram zamanla sanatın diğer disiplinler ile etkileşime geçmiş ve bu yeni bakış açısı ile sanatın sınırları bulanıklaştırarak sanatçıları geleneksel engelleri yıkmaya ve sanat yapımında yeni yaklaşımlar keşfetmeye teşvik eder.

Günümüzde elbette sadece heykel yapan sanatçılar yok. Ancak farklı disiplinler arasında gezinen sanatçı, mimari, fotoğraf, performans, film, dijital gibi çağdaş yaşam biçimi haline gelmiş sanat alanları ile farklı yaratıcı ortam biçiminin tek bir eserde

veya kombinasyonunda atıfta bulunabilmektedir. Böylece göstergebilimsel alanında göstergelerin birbiriyle kaynaşması yeni bir alan yaratmış ve sanatın göstergelerarası çalışma yöntemleri yeniden üretim bağlamında gerçekleşmiştir.



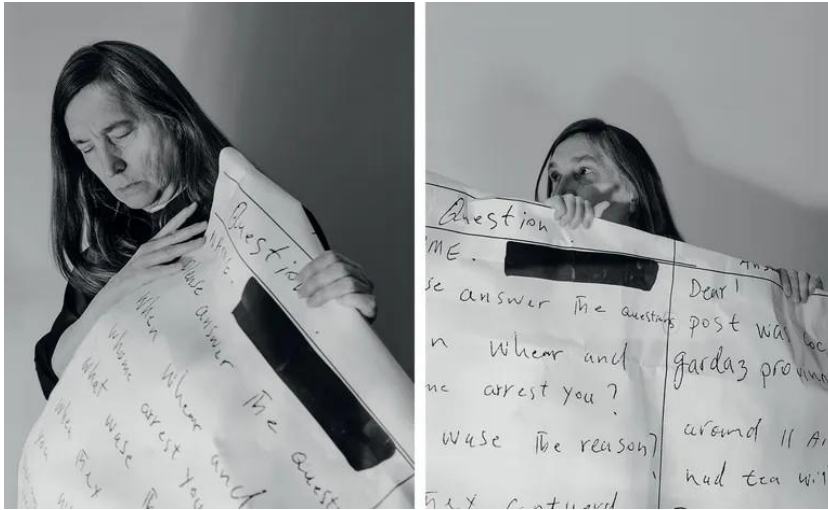
Görsel 2.6. Jenny Holzer, Chicago için Projeksiyon (Projection for Chicago), ışık projeksiyonu, 2008, Chicago.

Holzer, çalışmalarının büyük bir kısmının metinlerini 1977 ile 2001 yılları arasında yazarken, 1993'den bu yana çoğunlukla başkaları tarafından yazılan metinleri kullanıyor ve bunun işi daha güçlü kıldığına inanıyor (Antmen,2021:279). Göstergelerarasılık tutumuna uygun olarak, metin ve ışık projeksiyonlarıyla çalışan Jenny Holzer, metinlerini çoğunlukla edebiyattan, şiirden ve diğer yazılı kaynaklardan elde etmektedir. Holzer, kamusal alanlarda medya aracılığıyla metinler kullanıyor. Kavramsal ve enstelasyon çalışmalarında güç, travma, bilgi ve umut üzerine sözlü meditasyon görevi gören, led çalışmaları ile metinlerden ışık projeksiyonları yaratmaktadır.

Holzer'in *Chicago için Projeksiyon* (Görsel 2.6.) adlı çalışması ise Amerika Birleşik Devletleri'nde sanal projeksiyonları kullanan ilk artırılmış gerçeklik (AR) projesi ve bir üniversitenin öğrencileri ve öğretim üyeleriyle işbirliği içinde yarattığı ilk çalışmasıdır (news.uchicago.edu, 2020). Holzer öncelikle otorite kavramıyla ilgileniyor. Eserlerinde sıklıkla siyasete atıfta bulunmakta ve önemli toplumsal meselelere müdahil olmaktadır.

Sanatçı, 2004'ten bu yana ABD hükümetinin gizliliği kaldırılmış belgelerini analiz etmeye odaklanıyor. Kolektif bir savaş ve işkence imajı oluşturan Orta Doğu'daki durumla ilgili resim ve geniş formatlı ışık projeksiyonları, notlar, tanıklıklar, e-postalar, direktifler, adli kararlar ve diğer hükümet materyallerini kullanıyor (Browar, 2023).

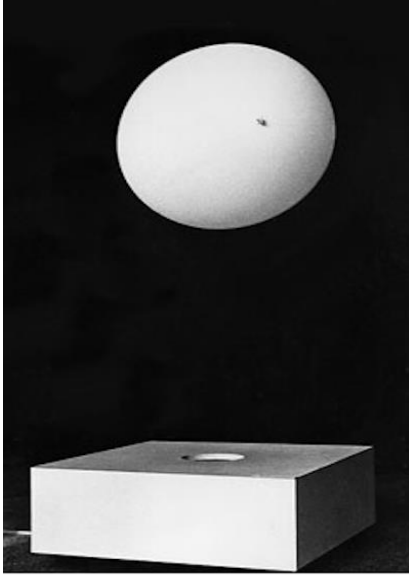
Holzer, başka sanatçıların ve hatta sanatçı olmayanların metinlerini olduğu gibi aktarsa bile farklı anlamsal dönüşümler yarattığı kaçınılmazdır. Holzer'in çalışmalarında metinlerarasılık / göstergelerarasılık farklı yollarla sorgulama ve yoğun bir söylem diline dönüştürülür. Gönderme yapılan sanatçıların adlarını da açıkça belirtmiş ve göstergelerarası bir yaklaşımla metinlerin çalışmalarında temel unsurları olduğunu sıklıkla dile getirmiştir. Edebi çalışmalara odaklanan sanatçı, *Chicago için Projeksiyon* (Görsel 2.6.) adlı çalışmasında Wisława Szymborska ile işbirliği yapar ve şairin *View with a Grain of Sand* adlı eserinden “*The Joy of Writing*” şiirinden “Tamamen kadere hükmettiğim bir dünya var mı? / Zincirlere bağladığım bir zaman? / Benim emrimle bir varoluş sonsuz hale mi gelecek?” bölümünü kamusal alana ait binanın üstüne yansıtır. Yazın ve enstalasyonu göstergelerarası bir ilişki içinde ve iki sanat dalı arasındaki alışverişi etkili bir şekilde yansıtır.



Görsel 2.7. Jenny Holzer Brooklyn'deki stüdyosunda çalışırken.

1960 yılı ve sonrasında heykel ve kinetik kavramları üzerine çalışan Hans Haacke, hava, su damlacıkları, buz, rüzgar gibi ephemeral sistemler içeren düzenekler oluşturdu (Jones, 2011: 20). Haacke'nin Yüzen Küre heykeli (Görsel 2.8.) ise ephemeral sistem içeren uzayda sabit bir şekilde havada asılı kalan yüzen bir balondan oluşuyor. Aerodinamiğin ilkelerine ilişkin denemeler yapmaya devam eden Haacke, havanın hareketini kontrol altına almaya çalıştığı hareketli heykelleri ile makine ve motor ile çalışan diğer kinetik sanatçılarından da farklılık gösteriyor.

Haacke'nin 1964 yılında yapmış olduğu kinetik heykeli yeniden üreten Damien Hirst, Haacke'nin yapmış olduğu düzeneği iyilik ve kötülüğü temsil eden siyah ve beyaz kullanarak değiştirmiştir (Görsel 2.9.).



Görsel 2.8. Hans Haacke, Yüzen Küre (Floating Sphere), hava balonu, helyum, fan, laminat, ahşap, hava jet, 1964, VG Bild-Kunst. (solda)



Görsel 2.9. Damien Hirst, İyiyle Kötünün Savaşı (The Battle Between Good and Evil), fan ve balon, 2007, Tate Modern. (sağda)

Muhtemelen tabandaki bir fan tarafından havada tutulan, geometrik olarak beyaz ve siyah boşluklara bölünmüş bir temel üzerinde yüzen biri siyah, biri beyaz iki top havada hareket ediyor. Hirst, yapmış olduğu bu siyah beyaz çalışmasını daha önce renkli plaj topunu ve renkli yüzey kullanarak 1995 yılında da yeniden üretmişti (Görsel 2.10.).



Görsel 2.10. Damien Hirst, Arzu Dünyasında Sevmek (Loving in a World of Desire), fan ve plaj topu, 1995, Tate Modern.

Göstergelerarası kullanılan bu yeniden üretimde Hirst'in kendi yorumunu açıkça görmekteyiz. Haacke'nin *Yüzen Küre*'sini renkli ve siyah-beyaz çalışan Hirst'in bu

yeniden üretimlerdeki en bariz noktaları çalışmalarına verdiği isimler olmuştur. Hirst çalışmalarına *Arzu Dünyasında Sevmek ve İyiyle Kötünün Savaşı*, isimlerini vererek bir yandan çalışmalarına kavramsal anlamlar da yüklemiştir diyebiliriz.

2.4. Postprodüksiyon

Türkçede üretim sonrası anlamına gelen *postprodüksiyon* kavramı sanat terimi olarak; önceden var olan sanat eserlerinin yorumlanması, çoğaltılması ya da yeniden kullanılmasına ilişkin bir kavram olarak kullanılıyor. Aynı zamanda *postprodüksiyon* film, televizyon ve videoda ana çekim gerçekleştikten sonra yapılan düzenlemeyi de ifade eder. Ancak, küratör ve sanat eleştirmeni olan Nicolas Bourriaud bu kavramın kökeninin sadece film ve televizyon alanında değil, sanatın diğer alanlarında da var olduğunu gösterir ve çağdaş postprodüksiyona kadar devam ettirir.

Ön ek “post” herhangi bir olumsuzlama ya da aşma işareti taşımaz; bir etkinlik alanına gönderme yapar. Burada sorgulanan işlemler, tümüyle özentili bir duruş olacak olan imgelerin yeni imgelerini üretmek ya da her şey “çoktan yapıldı” diye yas tutmak değil; var olan tüm temsil formları ve tüm biçimsel yapılar için kullanım protokolleri yaratmaktan oluşur. Bu, kültürün tüm kodlarına, günlük yaşamın tüm formlarına, küresel mirasın çalışmalarına hevesle sarılma ve onları işlevsel hale getirme meselesidir (Bourriaud, 2018: 29).

Bourriaud’a göre sanatçı, hali hazırda üretilmiş olanı alır ve yaratıcı postprodüksiyon araçları ile hem çağdaş kültüre hem de yeniden karıştırılmış kültürel konfigürasyona uyarlamış olur. Ayrıca bu durumun yeni olmadığını ve çağdaş postprodüksiyon kurucusunun Marcel Duchamp olduğunu da belirtir.

Postprodüksiyon; televizyon, film ve videoda kullanılan görsel-işitsel sözlükten alınmış teknik bir terimdir (Bourriaud, 2018:21). Postprodüksiyon, çağdaş sanatın türev niteliğini açıktan övmesiyle, zamanın tüm belirtilerini taşıyordu.

Çağdaş sanatta “mesele artık bir nesne icat etmek değil, mevcut nesneler arasından birini seçip onu belirli bir amaç için kullanmak veya üstünde değişiklik yapmaktır: bitpazarındaki malları geçici olarak üst üste yığmak, bir sanat programına dönüşmüştü (Artun, 2018:185).

New Yorklu kavramsal sanatçı, yazar ve müzisyen Paul Miller sahnedeki ismiyle Dj Spooky 2002 yılında yaptığı “Errata Erratum” adlı çalışması ile Marcel Duchamp’ın seslerini ve görsel eserlerini karıştırarak ses remiksleri ve görsel animasyonları postprodüksiyon olarak sunar. Duchamp’ın *Erratum Müzikali* (Görsel 2.13.) ve

1957’de Rice Üniversitesinde verdiği *The Creative Act* adlı dersinin ses kayıtlarını remiksleyip, Duchamp’ın *Rotor Kabartmaları* (Görsel 2.12.) görsel animasyonlar ile birleştirerek sunmuştur.



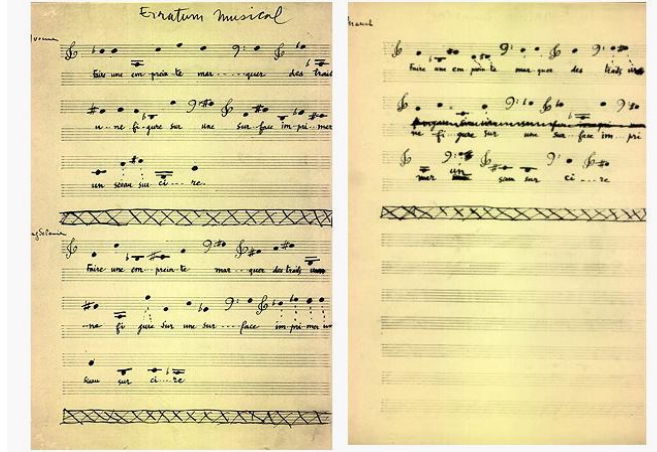
Görsel 2.11. Paul Miller sahne adıyla Dj Spooky, Hatanın Hatası (Errata Erratum), Sanatçının Marcel Duchamp seslerinden hazırladığı ses remiksleri için tasarladığı görsel tasarım, 2002, New York.



Görsel 2.12. Marcel Duchamp, Rotor/Döner Kabartmaları (Rotoreliefs), karışık teknik, 1935, Davis Müzesi ve Kültür Merkezi.

Eserde (Görsel 2.12.), 20 cm çapında, her iki tarafı ofset litografi ile basılmış, spirallere dayalı 12 grafik desenin (Corollas, Yumuşak haşlanmış yumurta, Çin feneri, Lamba, Japon balığı, Salyangoz, Bohem camı, Çemberler, Sıcak Hava Balonu, Cage, Tam Tutulma, Beyaz Spiral) sette dönmesi sağlanmaktadır. 500 kopya halinde basılmış seti başlangıçta 1923 gibi erken bir tarihte yaratan Duchamp’ın rotor kabartmaları oyuncak gibi görünmektedir. Bunlar 6 karton diskin ön ve arkasına basılmış, spirallere dayalı 12 grafik desendir. Bir fonografinin tabelasına yerleştirildiğinde, dönerek 3 boyutlu yanılsama hissi vermektedir.

Duchamp'ın ilk müzik eseri *Erratum Müzikali*'nde, üç ses için bir partisyondan oluşan çalışmasını her ikisi de müzisyen olan iki kız kardeşi Yvonne ve Magdeleine ile birlikte bestelemiştir. *Erratum Müzikali*'nin üç vokal bölümü sırasıyla “Yvonne”, “Magdeleine” ve “Marcel” olarak işaretlenmiştir. Bir şapkadan çıkan yirmi beş notayı rastgele alıp kaydeden kardeşler rastgele bir sıralama ile yeniden üretip dönüştürürler.



Görsel 2.13. Marcel Duchamp, *Erratum Müzikali*, 1913

Erratum Müzikali ilk kez 27 Mart 1920’de Dada sanatçısı Marguerite Buffet tarafından halka açık bir şekilde sergilenmiştir (Ingram, 2019).



Görsel 2.14. Paul Miller sahnedeki ismiyle Dj Spooky, Ars Electronica’da “Marcel Duchamp Remixed: Errata Erratum’u Sunuyor, Ars Electronica Futurelab

Neden bir çalışmanın anlamı sanatçının ona ilişkin niyeti olduğu kadar, birinin ondan ürettiği kullanımla da bağlantılı olmasın (Bourriaud, 2018:33). Duchamp’ın *müzikal heykel* konseptinden ilham alan Miller, ses miksajını bir heykel biçimi olarak bütünleştiriyor. Sanatçıya göre, Dj kültürü, bir tür avcı-toplayıcı ortamına yerleştirilmiş bir tür arşiv dürtüsüdür (Miller, 2003:199). Yayınladığı birçok albüm ve remiksin yanı sıra Dj Spooky, eleştirmenlerce beğenilen *Rhythm Science* adlı kitabın

da yazarıdır. Paul Miller'ın sanatsal alışmaları, Andy Warhol Müzesi, Viyana Sanat Merkezi, Ludwig Müzesi ve Venedik Mimarlık Bienali olmak üzere birçok müze ve galeride uluslararası alanda yer almaya devam etmektedir.

3. YENİDEN ÜRETİM YÖNTEMLERİ

Groys’a (2008: 22) göre; son yıllarda, sanatta “yeni” nin imkansızlığına dair söylemler yaygınlaşmıştır. Sanatta yeninin sözde sonu ve yeni olma zorunluluğundan kurtuluş, hayatın büyük bir zaferi gibi görünmektedir. Dolayısıyla eski ve yeniyi birbirinden ayırmanın, nesnelere sanat statüsü atfetmenin çerçevesi de sürekli olarak değişir. Sanatta yeniyi arama tehlike altında olan bir uğrak yeri haline gelmiştir. Sanattaki yeni dürtüsünün bozulabilirliği ile sanatçılar yeniden üretim aracılığıyla verili sanat biçimlerini değiştirerek sanat eserini değiştirme olasılığı ile sanatın varlığını sürdürdüğünü gösterirler.

Yeniden sunma misyonuna sahip tüm farklılıkların ötesinde *yeniden üretimlerin* günümüzde ayrıntılı bir analizinin yapılması anlamlıdır. Yeniliğin ve entegrasyonun yeniden üretim sürecinde bakış açılarını dahil etmenin önemi ise farklı unsurlardan oluşmaktadır.

3.1. Alıntı

Alıntı sözcüğünün kökeninde bulunan ve Latince bir sözcük olan *citus* “harekete geçirmek”, *citare* ise “mahkemeye çağırmak”, “tanıklığına başvurmak” vb. anlamlarda kullanılmaktadır (Condillac, 1951:38). Başlangıçta hukuk alanında “mahkemeye celp etmek” , “yargıç karşısına çıkmak” ın karşılığı olan sözcük 1671 yılına doğru yazınsal alanda “ünlü bir kişiden ya da bir yazarın yapıtından aktarılan kesit, parça” anlamında kullanılmaktaydı; alıntıya “yetkesini belirtmek” işlevi yüklenmiş, alıntı böylelikle hukuksal anlamından saptırılarak eğretisel bir düzleme taşınmıştır (Aktulum, 2011: 44). Günümüzde ise sıklıkla başvuru alanı, teknik olarak çoğaltabildiğimiz disiplinler arası ve yapıtlar arası alışveriş diyebiliriz. Sanatta en çok kullanılan yeniden üretim yöntemlerinden olan alıntıda sanatçılar yeni bir eser yaratmak için başka bir eserden ödünç alır. Alıntı kullanılarak üretilen eser ödünç aldığı her şeyi yeniden bağlamsallaştırabilir. Aktarılan kesit yeniden bağlamsallaştırılarak yeni bir anlam oluşturur.

Genel olarak sanatta alıntı konusunda değişik kuramcılar kendilerince tanımlamalar yapmışlardır. Görünürde göze çarpan kimi ayrımlara karşın önerilen tanımlamalar arasında ortak pek çok yan olduğu görülmektedir (Aktulum, 2016: 58).



Görsel 3.1. İsa Genzken, Nefertiti (Nofretete), 7 parça: Ahşap tabanlı camlı Nefertiti alçı büstler, ahşap süpürgelikler, kemer, alüminyum çerçeveli renkli fotoğraflar Her parça 184 x 50,5 x 40 cm Toplam boyutlar değişken, 2012, Hauser & Wirth Londra.

İsa Genzken, son dönem çalışmalarında yeniden üretim arayışında olan bir sanatçıdır. Çalışmalarının kökleri heykel tarihine dayanmakta ve sürekli gelişen görsel dil ve sınırsız medya kullanımıyla öne çıkmaktadır. Sanat geleneklerine gönderme yapan ancak aynı zamanda onları baltalayan karmaşık heykelsi montajlar yapmak için bir dizi kültürel malzemeyi bir araya getirir.

İsa Genzken'in heykel çalışmalarında kadınsı güzelliğin soyunu ve kadının sanat tarihindeki yerini temsil eden *Nefertiti* ve *Mona Lisa*'nın büstünden alıntıları gösteriyor (Görsel 3.1.). Kadınsı güzelliğin eski bir simgesi olan *Nefertiti*'nin büstü, en bilinen ve tarihsel açıdan önemli heykellerden biridir. Genzken, yeni heykel serisinde, sanatçının ilk kez Berlin'deki Mısır Müzesi'nde gördüğü bu büstün alçı röprodüksiyonlarını kendine mal ediyor, kalıbını aldığı büstlere güneş gözlüğü takarak uzun beyaz kaidelerin üzerine yerleştiriyor. *Nefertiti*'yi, ünlü portresi her kaidenin ayağına yaslanan Rönesans kadın güzelliği simgesi *Mona Lisa*'nın bir kopyasıyla eşleştiriyor. Genzken daha sonra kendi otoportresini *Mona Lisa*'nın röprodüksiyonunun üzerine entegre ediyor ve kadınsı güzelliğin soyuna ve kadının sanat tarihindeki yerine ilişkin bu multimedya keşfine kendini ve kendi pratiğini ironik bir şekilde dahil ediyor.



Görsel 3.2. Nefertiti büstü 1912’de Amarna’da keşfedildi.

Heykelde alıntı konusunda kendi alanında yer alan heykelden heykele alıntılara rastlayabiliriz. Çağdaş heykel sanatında heykel kavramı çok yönlü disiplinler içermesi bakımından diğer farklı disiplinler ile de etkileşimde olması muhtemeldir. Sanatçı Yinka Shonibare alıntı konusunda farklı sanatsal disiplinlerden yararlanan yeniden üretim sanatçılarından diyebiliriz.

Salıncak (Fragonard’dan Sonra) (Görsel 3.5.) kendisine adını veren Rokoko tablosunun üç boyutlu bir yeniden üretimidir. Shonibare’in on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl tarzı ve duyarlılığına ilişkin alıntıları gösteren tablo Jean-Honoré Fragonard’a ait *Salıncak* (Görsel 3.4.) tablosudur.

Salıncak adlı resmi Fransız Kilisesi’nin mali işler müdürünün siparişi üzerine yapılmıştır. Siparişi veren adam bir aşığın sevgilisinin eteğinin altına baktığı bir sahne istemişti. Salıncığı ise bir piskopos itmeliydi. Sipariş hassas konulara dokunduğu için birkaç ressam dolaştıktan sonra sonunda Fragonard’ın önüne gelir. Ancak Fragonard piskopos yerine bir bahçıvan kullanmayı yeğledi. Pastel renkte bir elbise giymiş olan şapkalı hanımefendinin üstüne ormanın her yerini aydınlatan sıcak, göz kamaştırıcı bir güneş ışığı düşüyor. Sallanan kadının sağ ayakkabısı ayağından sıyrılmış, bacağı öne uzanmış, sevgilisine istenen manzarayı sunmakta (Krausse, 2005: 47).

Öncelikle Shonibare’in yeniden üretiminde Fragonard’ın tablosundaki güzel genç kadın figürünün kafası yoktur. Bu muhtemelen Fransız aristokrasisinin üyelerinin alenen kafalarının kesildiği 1790’lardaki Terör Hükümdarlığı sırasında giyotinin kullanımına bir göndermedir.

Shonibare’nin pratiği çok çeşitlidir; fotoğraf, film, heykel, kurulum ve benzeri şeyleri kapsar. Bu çalışmanın yinelenen unsurlarından biri, çağdaş kültür içindeki otantik kimliğin karmaşıklığının bir sembolü olarak mum dirençli kumaş kullanmasıdır (Hemmings, 2007:34). Shonibare’in heykellerinde kullandığı bu Hollanda balmumu

kumaşı, sanatçı için zengin anlamlar taşımaktadır. Endonezya batiklerinden ilham alan ve on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başlarında Avrupa’da Batı Afrika pazarı için üretilen bu batikler, Shonibare için Avrupa, Asya ve Afrika arasındaki karmaşık ekonomik ve ırksal etkileşimler ve karşılıklı bağımlılıklar ağını simgelemektedir.



Görsel 3.3. Jean-Honoré Fragonard, Salıncak (The Swing), tuval üzerine yağlıboya, 1767, Wallace Koleksiyonu, Londra. (solda)

Görsel 3.4. Yinka Shonibare, Salıncak (Fragonard’dan Sonra) / (The Swing (after Fragonard)) , karışık teknik, 2001, Tate Modern, Londra. (sağda)

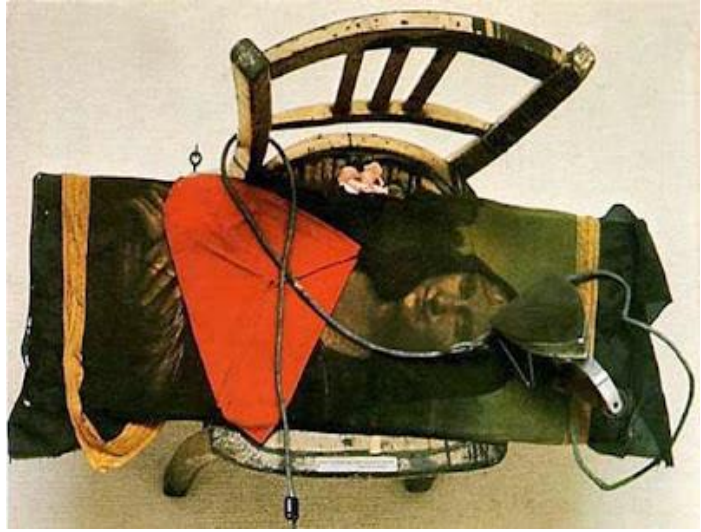
Shonibare'nin çalışmaları hem malzeme hem de anlam bakımından oldukça zengin görünmektedir. Ayrıca Shonibare çalışmalarında kendi kökenlerini sanat tarihinden uyarladığı yeniden üretimler ile yansıtır.

3.2. Anıştırma

Anıştırma, gönderge eser ile anıştırma yapılan eser arasındaki ifadeyi devreye sokmasıyla gerçekleşir, temelde bir düşünceyi de alıntılatabilir (Helbig, 1996:20). Yeniden üretim, bir eserin diğer bir sanat eseri ile olan ilişkisini ifade eder. Yeniden üretimde kullanılan anıştırma yöntemi ise bir esere yapılan dolaylı bir gönderme olarak tanımlanmaktadır. Derin anlamlar ve imalar taşıyan anıştırma kavramı için sanat tarihi bilgisine ihtiyaç duyulmaktadır. Sanat eserlerinin çözümlenmesi bakımından önemli olan anıştırma, anlam ve içerik bakımından doğrudan esere yönlendirmeyebilir. Sanatçı seçtiği eserin farklı biçim ve biçimlerini anlatımına katabilir ya da sadece içeriğe odaklanabilir.



Görsel 3.5. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. , kartpostal üzerine çizim, 1919, Philadelphia Museum of Art. (solda)



Görsel 3.6. Daniel Spoerri, Rembrandt'ı Ütü Masası Olarak Kullanmak (Use a Rembrandt as an Ironing Board), karışık teknik, 1964, Özel Koleksiyon. (sağda)

Daniel Spoerri'ye göre, nesnenin gerçek olarak benimsenmesinden çok, onu zihinsel bir yaklaşımla bilinmezlikten çıkarmak daha önemlidir (Omak, 2012:84). Bu bakış açısını Spoerri'nin yeniden üretimlerinde görmek mümkün. Spoerri'nin 1964 yılında yapmış olduğu *Rembrandt'ı Ütü Masası Olarak Kullanmak* adlı çalışması ise Marcel Duchamp'ın "bir Rembrandt'ı ütü masası olarak kullanma" fikrini gerçekleştirmesi anırtırma yapılmış bir yeniden üretim olarak gösterebiliriz. Duchamp bu fikrini gerçekleştirmede, ama Spoerri, Duchamp'ın bu önerisini Duchamp'ın sanatını yüceltmek adına hayata geçirdi. Ancak Spoerri, bu yeniden üretimde Rembrandt'ın çalışması yerine Leonardo Da Vinci'nin *Mona Lisa* tablosunu kullanır (Görsel 3.7.).

Dada sanatının çeşitli konuları ile ilgili notlar alan Duchamp'ın, *Mona Lisa* kartpostalına bıyık ve sakal çizmesi (Görsel 3.6.) Dada sanatına uygun bir çalışmaydı. Duchamp'ın "bir Rembrandt'ı ütü masası olarak kullanma" fikrini yeniden üreten Spoerri ise Duchamp'ın *L.H.O.O.Q.* çalışmasına dolaylı yoldan gönderme yapar. Bu durum sanatçının seçimiyle ready-made'in sanat eserine dönüşmeysinden ziyade sanat fikrini yeniden düşünmemize ve sanatçı fikrinin yeniden üretilebilirliğine yönelik bir girişimdir.

3.3. Gönderme

Anırtırmanın bir adım ötesinde olan gönderme yönteminde, sanatçı daha çok saygı sunma anlamında bu yöntemi kullanır. Gönderme bir alıntı durumundan çok,

gönderme yapılan kişinin tavrına yönelik bir durumdur. Sanatçı çalışmasında gönderme yapıp, izlerini gönderme yaptığı çalışmasında sürdürür. Sanatçının başka bir sanatçı aracılığıyla heykel ile gönderme yapma arayışı ister kavram ister form üzerinden olsun, sonuç iki sanatçı arasındaki ilişkiyi gösterir.

Günümüz heykelinde sanatlar arası etkileşimler ile gönderme yapan sanatçılar bazen bir sergiyle, bazen de yeniden üretilmiş bir gösterge ile bu yöntemi kullanması mümkündür. Ayrıca gönderme yapılmış sanatsal alanlar arasında direkt veya dolaylı bir ilişki yaklaşımı olabilmektedir.

Sanat tarihi üzerine kanonik kitabımız *Sanatın Öyküsü*'nde Gombrich, on üçüncü yüzyılın sonları ve on dördüncü yüzyılın başlarındaki İtalyan ressam Duccio di Buoninsegna'yı kendi kuşağının en büyük ustası olarak tanımlıyor (Gombrich, 2007:212). 1307 ile 1311 yılları arasında Siena'da *Müjde* resmini yapan Duccio, Siena Katedrali'nin yüksek sunağı için çift taraflı bir sunağın parçası olarak planlamıştır. Başmelek Cebrail'in Meryem Ana'ya görünerek Tanrı'nın oğlunu doğuracağını duyurmasını temsil eden *Müjde* (Görsel 3.8.), mihrap ön panelinin alt katında yer alan küçük resimler dizisinin ilkidir.



Görsel 3.7. Duccio di Buoninsegna, *Müjde* (Panneau de la Maestà retable : l'annonciation), ahşap üzerine tempera, 43x44 cm, 1307–11, National Gallery, Londra. Geçtiğimiz yüzyılın çeşitli heykel geleneklerinden konstruktivizm ve modern heykelin en paradigmatik modelleyici sanatçısı olan Anthony Caro'nun (Rubin, 1975:17) Duccio di Buoninsegna'nun eseriyle ilgili çalışma yapma kararı, 1999 yılında National Gallery'nin *Karşılaşmalar-Eskiden Yeni Sanat* (14 Haziran-17 Eylül) adlı sergi için aldığı davetin sonucunda oluşmuştur.



Görsel 3.8. Anthony Caro, Duccio Varyasyonları No.3 (Duccio Variations No.3), Ceviz, 180 x 162 x 120 cm, 2000, National Gallery, Londra.

National Gallery, milenyum kutlamaları kapsamında 24 önemli çağdaş sanatçıyı koleksiyondaki resimlerden ilham alan yeni bir eser yaratmaya davet eder. “Karşılaşmalar” adlı sergi, güncel sanat ile geçmişin sanatı arasındaki diyalogun tarihini araştırmak için düzenlenmiştir. Caro ise, 1999 sonlarında ve 2000 başlarında *Müjde* eserini başlangıç noktası olarak alan yedi heykel yapar. Gabriel ve Mary figürleri, Caro’nun Duccio Varyasyonları’nın hiçbirinde yoktur. Bununla birlikte, No.3 (Görsel 3.9.) ahşaptan yapılan birbirine kenetlenen kapı ve pencerelerden oluşan bir iç mekânı gösterdiği için en temsili olanıdır (www.nationalgallery.org.uk, 2023).

Caro için bu heykel, resim deneyiminden kusursuz bir şekilde ayrılmaktadır. Caro için, Duccio Varyasyonları’nın dini coşkulardan öte daha çok eski eserin güzelliğine bir tepkiden ilham aldığını vurgulamak ister.

Caro’nun “Duccio Varyasyonları” hem Meryem’in geçilmez kalesi, hem de İsa’nın misyonu olan onun hamileliğinin geleceğine dair bir öngörüdür (McNay, 2015). Resimlerdeki mimari çoğu zaman pasif bir arka plan olarak ele alınmıştır, ancak Duccio için bu, resmin, kompozisyonun ve anlatımın bir parçasıdır. Bunu fark eden Caro, mimari ve mekân kullanımını izleme sürecine alır ve kasıtlı bir etkileşim sergiler. Bu Duccio’nun hayatına ve çalışmalarına bir saygı duruşudur.

Duccio Varyasyonları No.3 için en önemli tercihlerden biri heykelin cevizden oyulması kararıdır. Caro, ahşabın kullanımının çelik veya perspex’e göre daha az kolay olduğunu görür ve onu idareli bir şekilde kullanır. “Müjde” yazısının ahşap bir panel üzerine yapılmış olmasından dolayı malzeme seçimini ceviz olarak kullanmış olduğunu varsayıyoruz. Ancak Caro, *Müjde* mimarisinin hafifliğini ve zarafetini geliştirmez.



Görsel 3.9. Sir Anthony Caro, Büyük Britanya 1924 – 2013, 2000 yılında National Gallery’de Duccio’nun “Müjde”si ile birlikte.

Caro’nun heykelleri masif ve anıtsaldır, kullanılan malzemeler bu ağırlığı ve bu devasa görünümü pekiştirir, şeffaf olduklarında bile hacimleri heybetli kalır. Caro, eski ve yeni eserleri yan yana göstermenin “harika” olduğunu düşündüğünü söyler:

“Sanat büyüyen bir şeydir” diye açıklıyor ve “Çağdaş bir sanatçı olarak kendinizi oldukça yüksek bir standartla eşleştiriyorsunuz ve denemeniz ve bunu ölçmeniz gerekiyor. Sanata bakmak sizin yaratıcı yanınız olanı uyandırır, onunla konuşur. İnsanların en iyi yönlerinin derinliklerine iner. Ve sanatın insanları değiştirme potansiyeli var.” (Phaidon.com, 2023).

3.4. Kolaj

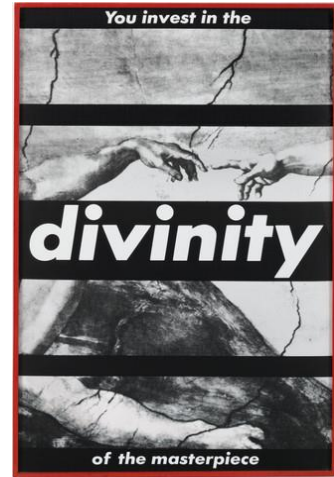
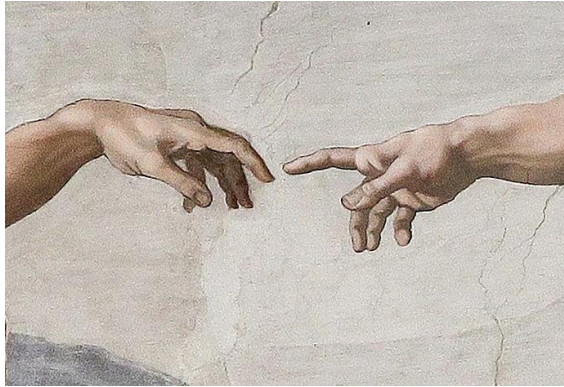
Kolaj, Fransızca yapıştırmak anlamına gelen *collér* kelimesinden türetilmiş; kağıt, kumaş, gazete kupürleri ve hazır nesneler de dahil olmak üzere bir yüzeye yapıştırarak yeni bir sanat eseri oluşturma tekniğidir (Enslen, 2011). Kolaj, resim ve heykeli, düz ve 3 boyutlu olanı tek bir tam görüntüde birleştirir. Guggenheim Müzesi’nin çevrimiçi sanat sözlüğüne göre kolaj, Modernizmin başlangıcıyla ilişkilendirilen sanatsal bir kavramdır ve bir şeyi başka bir şeyin üzerine yapıştırma fikrinden çok daha fazlasını gerektirir (Waldman, 2023).

Modernizm sürecinde kolaj, kübist ressam Georges Braque ve Pablo Picasso ile başlamıştır. Braque ve Picasso, konularını parçalara ayıran ve çarpıtan yeni resimsel dillerini keşfederken, baskılı muşamba, gazete kesikleri ve desenli kağıt gibi çeşitli malzemelerle deneyler yaparlar. Bu unsurları düz yüzeylere yapıştırarak çoklu boyutluluğu uyandırmayı ve nesnelerin parçalanmasını ve yok edilmesini daha fazla keşfetmeyi başarırlar (Richman-Abdou, 2023). Daha sonra Dada, Sürrealizm ve Pop

Art sanatçıları bu formu benimsemişlerdir. Dada hareketi gündelik nesnelerin kendine mal edilmesi ve bunların kolajda birleştirilmesiyle oynamaya devam eder.

Kolajın dehasının izleyicinin resim yüzeyine olan ilgisini artırmak olduğu sık sık söylenir. Zemin daha önce hiç olmadığı kadar kendisini algımıza davet eder. Ancak kolajda zemin maskelenmiş ve parçalanmıştır. Deneyimimize bir algı nesnesi olarak değil, bir söylem nesnesi olarak girer. Kolaj, sistemi içerisinde bir grup göstergenin mevcut olmayan nesnelere dönüştürülür (Krauss, 1986:38).

Kolajda sistematize edilen şey, bir dizi stüdyo gereçlerinin formları değil, bizzat form sisteminin kendisidir. Bu sistemde fotomontaj, kumaş kolajı, dekupaj ve asamblaj dahil olmak üzere, her biri temel biçiminin bir varyasyonunu sunan birkaç farklı kolaj alt türü vardır. Modern teknoloji aynı zamanda dijital kolaj sanatının, bilgisayar ve fotoğraf düzenleme yazılım programları tarafından oluşturulan eCollage'ın yükselişine de yol açarak çağdaş sanatta yeni uygulama olanaklarını yaratmıştır. Bu olanaklardan biri de yeniden üretim. Yeniden üretimde kolaj ve teknikleri ile alıntı yapılabilir, yeniden diğer parçalarla etkileşim içerisinde kullanabiliriz.



Görsel 3.10. Michelangelo di Lodovico Buonarroto Simoni, Adem'in Yaratılışı (Creazione di Adamo), Sistine Şapeli'nin tavanındaki freskten ayrıntı, 1511, Vatikan.(solda)

Görsel 3.11. Barbara Kruger, İsimli (Başyapıtın İlahiyatına Yatırım Yapıyorsun), 1982, Museum of Modern Art. (sağda)

Yeniden üretimde kolaj, daha önceden var olan yapıtlarından, nesnelerden belli oranda parçaları alıp yeni bir bütün oluşturmak için kullanmaktır (Girgin, 2018:42). Bir sanatçı başka bir sanatçının eserini ödünç alıp kolaj yapabilir. Sonuç, garip bir şekilde tanıdık olabilir ama bu tamamen yeni bir yaratımdır.

Amerikalı yeniden üretim ve kolaj sanatçısı Kruger, dergilerdeki görselleri kendine mâl etmektedir. Bu erken dönem çalışması için Kruger (Görsel 3.12.),

Michelangelo'nun Sistine Şapeli tavan freskinin *Adem'in Yaradılışı* kısmını (Görsel 3.11.), özellikle de yaratılış anında Adem'in eline dokunan Tanrı'nın elinin resmini ayırır, kendine mâl eder ve yeniden üretir. Kruger, *Başyapıtın İlahiyatına Yatırım Yapıyorsun* çalışmasında Michelangelo'nun eserine yaklaşıp “ilahiyat” kelimesini kalın harflerle katmanlayarak sunar. Sanatçı, “Sen” zamirini kullanarak doğrudan izleyiciye hitap etmekte ve onları Michelangelo'nun başyapıtı üzerinden kendi anlatılarını entegre eder.

1980'lerin başında Kruger, kırılmış, büyük ölçekli, siyah-beyaz fotoğraf görüntülerini kısık, özlü ve sıklıkla ironik aforizmalarla yan yana kullanarak, siyah, beyaz veya koyu kırmızı karşısında Futura Bold yazı karakteriyle basılmış, kendine özgü bir ajitprop⁵ stilini geliştirir. Aynı zamanda heykel, grafik tasarım, video ve ses enstalasyonları da üreten Kruger, cinsiyet ve kimlik konularını kitle iletişim araçları ve reklam teknikleri ile kullanmaktadır.

Kitle iletişim araçlarının yaymakta olduğu popüler kültürün cinsiyet ayrımcı tavrını yapı söküme uğratmayı amaçlamıştır (Antmen, 2021:279). Aktivizm ve sanatın karışımını sunan Kruger kendi çalışmaları ile ilgili ; “Resimler ve kelimeler ile ilgileniyorum, çünkü onların, kim olduğumuz ve kim olmadığımız konusunda özel tanımlama güçleri var. Bu resimler ve kelimeler mümkün olduğu kadar çok yerde işlev görebilir” diyor (Mitchell, 1991:438). Kadınların tercih hakkı için ataerkilliğe karşı mücadelesini savunuyor ve beden üzerindeki iktidarın ele geçirilmesine sanatsal bir eleştiri sunmaya devam ediyor.

3.5. Yansılama (Parodi)

Başka bir eserin karakteristik stilini hiciv ve alaya alma amacıyla üretilen yeniden üretim yönetimidir. Aristoteles'e göre ilk parodi yazarı Thasoslu Hegemondur (Aristoteles, 2021:5). Parodi, erken Yunan felsefi metinlerinde felsefi noktalara değinmek için kullanılmıştır. 20. yüzyıldan bu yana ise parodi, merkezi ve en temsili sanatsal araç, sanatsal yaratım ve yeniliğin katalizör unsuru olarak daha da öne çıkar (Stavans,1997: 37). Parodinin geleneksel tanımları genellikle yalnızca parodiyi,

⁵ Ajitprop: Ajit-prop terimi, 1920 yılında Sovyet Komünist Partisi Merkez Komitesi tarafından kurulan Ajitasyon ve Propaganda Dairesi'nin başlığındaki Rusça 'agitatsiia' ve 'propaganda' kelimelerinin kısaltılmış halidir. İlk yıllarda avangard sanatçılar, özellikle de yapılandırmacılarla bağlantılı olanlar, ajit-prop gösterilerine, özellikle de poster tasarımlarına katkıda bulundular. Sanatçılar bu posterlerde siyah, beyaz, kırmızı ve sarı ağırlıklı tonlar kullanmışlardır (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/agit-prop> Erişim tarihi: 05.02.2024).

parodisini yaptığı metinle alay etmeyi amaçlayan daha dar anlamda ele alır. Ayrıca, alay konusu olmayabilen ve başka birçok kullanım ve niyete dayanabilen daha geniş, genişletilmiş bir parodi anlayışı da vardır (Hutcheon,1985: 50).

Çağımızda heykelin çeşitli türlerle olan ilişkisi değerlendirildiğinde parodinin işlevini yeniden gözden geçirmemiz bu araştırma için önemli olmaktadır. Sanatçı, parodisi yapılan eseri hedef almaz, onun yerine eserin başka bir özelliğini hedef almak için kullanır. Bu bağlamda parodi ile yansıl原因 eser dönüştürölür. Sanatçı bilinen bir sanat eserini yeniden canlandırıp ona yeni bir anlam kazandırır. Böylece yeniden bağlamsallaştırma ile sanatçının seçtiğı sanat eseri yeni bir bağlama girip metaforik bir şekilde mizahi ve ya ironik görünebilir.

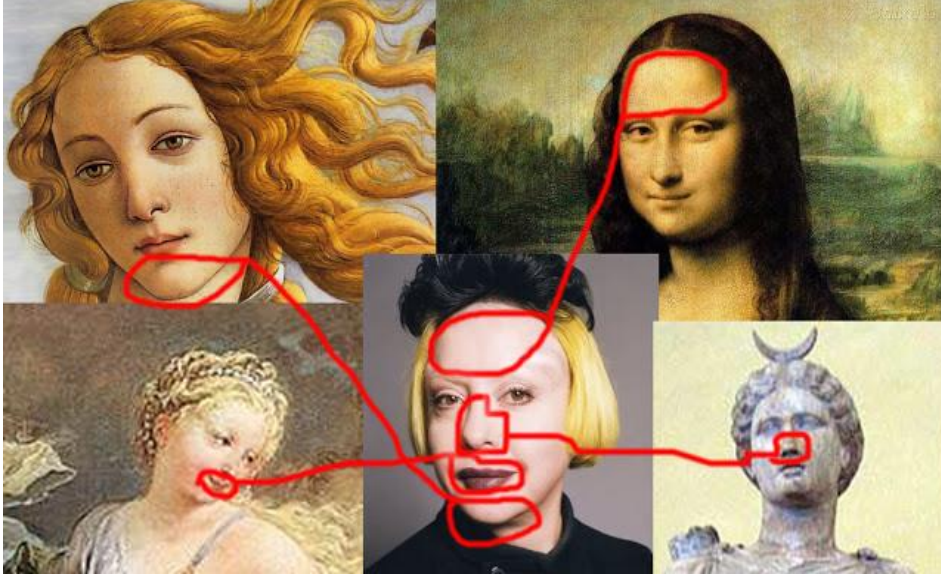
Zamana bağılı görsel ve estetik değerklerinin uzantısı parodik yeniden üretim bağlamında en çok sorgulanan konulardan diyebiliriz. Barbara Kruger kolajlarının parodik düzeyde olduğunu ve orijinal eser ile ilgili ilk okumalarımız ile çelişeceğini özellikle belirtmiştir (Kruger, 1982:90). Parodi yöntemi ile yeniden üretilen eser ve orijinal eser arasında ideolojik çıkarlar ile de karşılaşabiliriz. Günümüzde çağdaş parodik yeniden üretimin hedefleri sürekli olarak ideolojik çıkarlara göre hareket eder.

Çoğı zaman parodi, telif haklarına karşı iyi bir savunmadır. Çünkü parodiler orijinal bir sanat eseri fikrinin bir kısmını kopyalayabilirken, aynı zamanda eser hakkında yorum yaparak onu dönüştürür ve yeni bir şeyler yaratırlar. Ancak parodide, parodisi yapılan konunun yerini yeni bir konu aldığında var olur.

Performans sanatçısı Orlan, 1990 yılında *Aziz Orlan'ın Reenkarnasyonu* (The Reincarnation of Saint Orlan) projesi için güzelliğın ne olduğı fikrini bozacak bir dizi ameliyat geçirmesi yeniden üretmek için ele aldığı sanatçıların konularından oldukça farklıdır (O'Bryan, 1997:50).

Dokuz ameliyat seansı boyunca Botticelli'nin *Venus*'ünün çenesi, Boucher'in *Europa*'sının dudaklarını ve Da Vinci'nin Mona Lisa'sının kaşlarının verilmesini istemiştir. Ameliyatlar sırasında bu sanat eserlerinden istediğı özelliklerin büyütölmüş resimleri ameliyathane duvarlarına asılır. Sanatçı Botticelli'nin *Venus*'ü üzerine;

“Botticelli’yi çok küçük yaşlarımda kütüphanede okuduğum sanat tarihi kitaplarında keşfettim. Botticelli, fırçalarıyla modern fotoğrafçıların Photoshop’ta yaptığını yaptı; vücudun bazı kısımlarını uzattı, diğerlerini düzeltti ve tüm kusurları ortadan kaldırdı: lekeler, kırıksıklıklar, dağınık saçlar. Venüs’ün Doğuşu’nda Venüs’ü çevreleyen figürler, onun sabit duruşunun aksine hareket doludur. Onun çıplaklığından rahatsız görünüyorlar ve kendisini örtmesini



önermek için bir palto taşıyorlar” (Theguardian.com, 2016).

Görsel 3.12. Orlan’ın “Aziz Orlan’ın Reenkarnasyonu” (The Reincarnation of Saint Orlan) projesi için seçmiş olduğu eserler.

Orlan’ın bu sanatsal yeniden üretimi Antik Yunan’da Zeux’un çeşitli kadınların en güzel parçalarını alarak bunları ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek için bir araya getirişinin bir parodisidir. Her zaman mizahla harmanlanan, sıklıkla parodi ve hatta grotesk olan kışkırtıcı sanat eserleri, önceden belirlenmiş kodları değiştirdiği için şok edici olabilmektedir. Cerrahi ve biyogenetik gibi bilimsel ve tıbbi teknikleri kullanan sanatçı, kendi bedenini işinin aracı ve hammaddesi haline getirir. Ameliyathane onun “stüdyosu” ve bedeni sadece işi için kullandığı araç ve malzeme değil, aynı zamanda işinin kendisi ve estetik otoritenin stereotiplerine karşı direnişin bir metaforudur.

Sanatçı, Paco Rabanne ve Issey Miyake gibi tasarımcıların kendisi için yarattığı kostümleri giymiş ve ameliyatlar sırasında şiir ve düzyazı okumuştur. Sanatçının bu üretimlerinin tümü videoya kaydedilmiş ve aralarında dünyanın dört bir yanındaki sanat kurumlarından, Paris’teki Centre Georges Pompidou ve New York’taki Sandra Gehring Galerisinde canlı olarak yayınlanmıştır. Ameliyatların videoları ve “vücut şekillendirme” işlemi sırasında akıtılan et ve kan örnekleri sanat piyasasına sunulmuştur (Faber, 2002: 85).

Orlan'ın derisine iğneler batırırken, dudaklarını keserek açarken izleyen seyircinin rolü tedirgin edicidir. Önemli olan Orlan'ın ne yaptığı ve izleyiciyi bu kadar tedirgin eden şeyin ne olduğudur. İzleyicileri bunu ve neden böyle olduğunu sorgulamaya davet eder. Sanatçı, çalışmalarında toplumun güzellik hakkındaki görüşlerini sorgulamak için hiciv, ironi ve parodi kullanarak vücudunu batı dünyasının ideal kadınlarına benzeyecek şekilde ameliyatla değiştirir.



Görsel 3.13. Orlan ve doktoru ameliyata hazırlanıyor.

Baudrillard'ın bize hatırlattığı gibi beden, (özellikle modanın, reklamların ve kitle kültürünün kadın bedeni), hijyen, tedavi ve beslenme takıntıları aracılığıyla kurtuluşun nesnesi haline gelmiştir (Baudrillard, 2003:129). Yaklaşık 60 yıllık sanatsal pratiğin ardından Orlan hâlâ beden ve kimlik arasındaki ilişkileri keşfetme konusunda öncü bir sanatçıdır. Orlan, Marcel Duchamp'tan sonra izleyicileri bedeni *hazır yapım* olarak görmeye davet eder.



Görsel 3.14. Orlan, Botticelli'nin *Venüs*'ünün çenesini estetik olarak kendi yüzüne uyguladıktan sonra iyileşme sürecinin aşamalı foto-grafik sergi görüntüsü, 1996, Studio Stefania Miscetti.

3.6. Öykünme (Pastiş)

Pastiş kelime anlamıyla *pasticco* kelimesinden türemiştir.

Pasticco çeşitli malzemelerden oluşan et ve sebze yemeğidir. Rönesans'ta sanatçılar *pasticco* kelimesini çeşitli teknikler ve üsluplar kullanan eklektik bir resmi tanımlamak için bir metafor olarak kullanmışlardır. Böylece *pasticco*, büyük sanatçıların tekniklerini ve üsluplarını bir araya getiren, taklitçi eserler için kullanılmaya başlanır. Günümüz İtalyancasında ise mecazi olarak “karışıklık”, “dağınıklık” olarak kullanılmaya devam etmektedir. Sanatsal bir terim olarak *pastiş*, farklı sanatçılarda bulunan belirli biçimsel özellikleri birleştiren, sanatçının seçimine göre üretilen yeniden üretim yöntemidir.⁶

Öykünme (Pastiş), parodiden farklı olarak taklit ettiği eserle alay etmek yerine ona saygı gösterir. Ayrıca pastiş için, en çok alıntı yapılan yeniden üretim yöntemi diyebiliriz. Pastiş, Fredric Jameson'a göre postmodernizm çağında kültürel üretimin temel özelliklerinden biridir. Jameson, özerk bir öznenin varlığının modern zamanlarda sanatsal ve kültürel üretimin önemli bir parçası olduğunu savunur (Jameson, 1991:69). Sanatçının özne olarak tüketicisine hitap etmesine ve dolayısıyla onu etkilemesine olanak sağlar. Ancak duygulanımın azalmasıyla birlikte, kurucu ilkelerden biri olan sanatçının benzersiz bireyselliği, postmodern çağda tarafsız ve nesneleştirici bir iletişim biçimine indirgenmiştir.

Öykünme, post-modernizmin özelliklerine benzemekle birlikte, onu farklılaştıran kendine has özelliklere sahiptir. Sanatçının eserinin nereden geldiğinin farkında olduğu ve anladığı, geçmişteki bir sanatçıyı veya stilini benimsediğini ve ona saygı duyduğunu gösterir. Sanatçı pastiş ile geleneği alıntılar ve onu yeniden üretir.

Çağdaş anlayışla öykünme, kopya etme sürecinden ziyade sanatçının üslubunun ya da öykünerek oluşturduğu yapının kendi olma özelliklerinin daha üstün olma durumudur (Girgin, 2018:39). Fredric Jameson'a göre ise pastiş post-modernizmin en önemli özelliklerinden veya uygulamalarındandır. Modernizmdeki benlik ve özel kimlik post-modernizmde yoktur. Sanatçı, seçtiği sanatçının kişisel ve özel olan yönünü işaretler (Jameson,1991: 47).

Üslupsal ve biçimsel teknikler ile yapılan pastiş izleyici hemen tanıyabilir. Bu, sanatçının üslubunun ötesinde başvurduğu şey, sanatçının özgünlüğünü ve ustalığını temsil ettiğidir. Bu yıkıcı ve yaratıcı özellikler üzerine bir pastiş anlayışı, yeniden

⁶ Hoesterey, I. (2001). Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literatur, Bloomington, sayfa 1.

üretimi yansıtan bir yaratma eylemidir. Öykünme, teşvik etmeyi amaçladığı sanatın değerlerini destekleyen bilinçli bir tekniktir. Bu tekniği kullanan sanatçı eseri yeniden yorumlaması için, eserin orijinal tarzını olabildiğince yakından analiz etmesi ve çağdaş araştırma eğiliminde olması gerekir.

Londralı sanatçı Gavin Turk, çeşitli sanatsal ikonları geri dönüştürerek görsel noktalar oluşturmak için pastiş tekniğini kullanmaktadır. Pastiche eserleri modern ustalara saygı niteliğinde olan Turk'ün yeniden üretim ilhamı, birbiriyle bağlantılı olan estetik ile sanat tarihi beğenisi arasında köprü oluşturur.

Turk'ün çalışmalarında Rene Magritte, Constantine Brancusi, Piero Manzoni, Carl Andre ve Joseph Beuys gibi belirli ustalardan ilham almaktadır. Çoğunlukla iki veya üç sanatçı referansını bir heykelde birleştirerek çalışır. Daha sonra bu sanat tarihi klişelerini kendi yorumuyla yeniden üreterek yeni ve farklı eserler üretir.

Başka sanatçıların üslup motiflerini ve imgelerini kendine mâl eden sanatçı, *Tavşan Yumurtası* (Görsel 3.17.) adlı çalışmasında Manzoni, Brancusi ve Beuys'a gönderme yaparak ahşaptan yapılmış tuğlalar üzerine yerleştirilmiş, tavşan postuyla kaplı dev bir yumurta sunmaktadır. Yumurta formu Gavin'in çalışmalarında, heykelsi metaforlar olarak tekrar tekrar karşımıza çıkar. Yumurta, Gavin Turk'ün işlerinde metaforik bir role sahiptir. Yaşamın ve yaratılışın, özgünlüğün ve ölümlülüğün sembolü olan yumurtaları, 600'ün üzerinde sanat eseri olarak yaratmıştır.

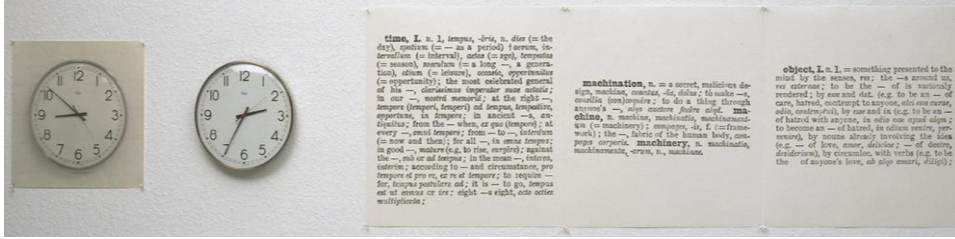


Görsel 3.15. Piero Manzoni, Achrome pelle di coniglio, tavşan derisi, yanmış ahşap, 1961, Palazzo Reale Milano. (solda)



Görsel 3.16. Gavin Turk, Tavşan Yumurtası (Hare Egg), 2006, tavşan postu, fiberglas ve ahşap, 1430 x 1060 x 800 mm, Özel Koleksiyon. (sağda)

Piero Manzoni, 1957’de Yves Klein’in mavi *Monokromlar* serisini gördüğünde kendi kendine yeten işler yapmak istemiş ve bu nedenle rengi çalışmalarından atmıştır. Manzoni renkleri kullanmayarak anlatısal içeriği terk etmek ister ve *Achrome* serisine başlar. Sanatçı, imalardan, metaforlardan ve temsillerden arındırılmış nötr, boş yüzeyler yaratır. Manzoni, sanatçının elinin varlığını ortadan kaldırmak istiyordu. Piero Manzoni’nin *Achrome* (Görsel 3.16.) çalışmasından ilham alan Gavin Turk ise, aynı amaçla kendi elini ortadan kaldırıp ilham aldığı elleri öne çıkarmayı başaran bir sanatçıdır.



Görsel 3.17. Joseph Kosuth, Saat (Bir ve Beş), Clock (One and Five), saat, fotoğraf, baskı, 1965, Tate Britain, London.

Gavin Turk, *Zaman ve Mekân, Joseph Kosuth İçin* (Görsel 3.19), başlıklı çalışmasında ise, Kosuth’un “dilsel antropolojiyi”, dilin görme biçimimiz üzerindeki etkisini araştırdığı ikonik eseri *Saat (Bir ve Beş)* (Görsel 3.18.)’i yeniden üretiyor. Kosuth çalışmasında bir saat, bir saatin fotoğrafı ve bir saatle ilgili sözlük girdilerini yan yana yerleştirmiştir. Turk’ün versiyonunda Kosuth için olduğu açıkça belirtilmiş saatler amansız bir şekilde dönmekte ve tik tak sesleri çıkarmaktadır. Bu pastiş de bizi bir nesnenin insan deneyimini takip etme ve tanımlama yeteneğinin farkına varmamızı sağlar.



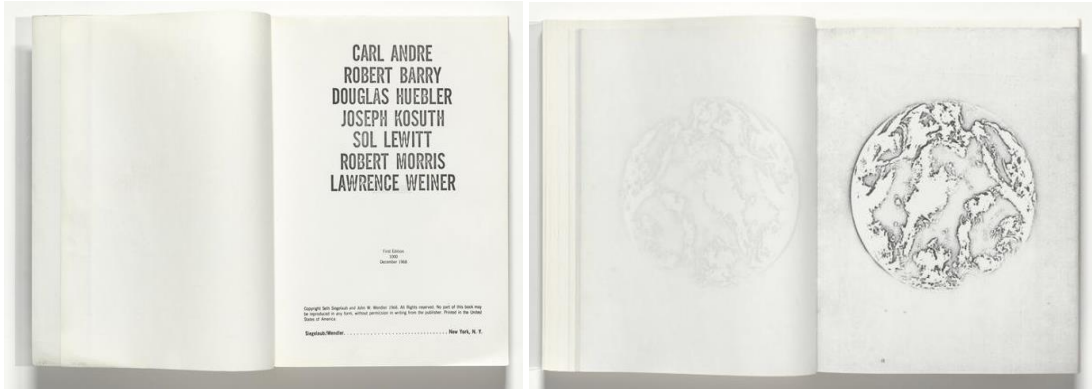
Görsel 3.18. Gavin Turk, Zaman ve Boşluk (Joseph Kosuth İçin), (Time and Space (for Joseph Kosuth)), saat, çelik direk ve tel, 2015, Galerie Krinzinger.

3.7. Çoğaltma

Çoğaltma her sanat eserinin nihai amacı değildir. Sanatçı yaratıcıdır, ancak çok az sayıda yaratıcı sanat eseri üretebilir. Bazen sanatçı nihai bir sonuç elde etmek için kendi üretimini kopyalar, tekrarlar ve çoğaltır. Sanatçının eserini ve başka bir sanatçının eserini, birden fazla versiyonunu yapması istisnai bir durum değildir. Daha önce yapılmış bir eser baz alınarak çeşitli yöntemlerle çoğaltılması da bir yeniden üretimdir. Çoğaltma teknikleri arasında baskı, kopya ve röprodüksiyon en yaygın kullanılan yöntemler arasındadır. Bir heykelin kalıbını alarak da yeniden üretebilir ve çoğaltabiliriz.

Günümüzde teknik olanaklar geliştikçe sanatçı bu görevi teknolojiye bırakmıştır. Çünkü günümüzde sanat eserlerini taramak, çoğaltmak, yazdırmak ve diğer sanatçılara göndermek için artık gerekli donanıma sahibiz. Bu yöntemlerden en eskisi *baskı* diyebiliriz. Günümüzde en basit haliyle teknik olarak hızlı bir basım sağlayan araçlardan *fotokopi* yöntemini gösterebiliriz. Fotokopi ile en basit çoğaltma yöntemini uyguluyoruz.

Fotokopi makinesi ilk çıktığından hemen kısa bir süre sonra 1960’larda bir sanat formu olarak kullanılmaya başlanılmıştır. Esta Nesbitt, 1960 ve 1970’lerde fotokopi sanatıyla deney yapan ilk sanatçılardan biridir. Transcapsa, photo-transcapsa, ve chromacapsa adlı üç xerografi⁷ tekniğini icat etti.⁸



Görsel 3.19. Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris ve Lawrence Weiner, Xerox Kitabı (The Xerox Book), 1968, New York.

⁷ Xerografi: Kuru bir fotokopi tekniğidir. 1778’de Georg Christoph Lichtenberg tarafından icat edilen bu teknik, kuru elektrostatik baskı işleminden farklı olarak elektrostatik baskıyı fotoğrafçılıkla birleştirdi (Ullmann, F. Ullmann's Encyclopedia of Industrial Chemistry, 1932. s. 1–53.)

⁸ "Exhibitions: Finding Source Material in the Archives of American Art - Esta Nesbitt". Archives of American Art, Smithsonian Institution. Retrieved 2019-12-03.

1968’de ise Seth Siegelau ve Jack Wendler, minimalist ve kavramsal sanatçılar Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris ve Lawrence Weiner ile *The Xerox Book* sergisini yapıp 1000 tane baskısını kitap olarak yayınlamışlardır (Drucker, 2004:322).

Xerox Kitabı (Görsel 3.20.) çalışmasında sanatçıların her biri kendine gönderme yapan ve kavramsal çeşitliliğe sahip olan bir bölümle katkıda bulunmuştur. Görsel ve grafik anlamında minimal düzeydedir. Xerox’la çizilmiş bir takım çizgiler, biraz toz ve sayfanın Xerox makinesinin bir fotoğrafı olduğuna dair basit bir açıklama vardır. Her sanatçı kendi bölümünde Xerox ortamını ve onun çoğaltma tekniklerinin kusurlarını kullanmaya çalışır. Her ne kadar bu dönemde kavramsal sergi fikri bir sanat dünyası geleneği haline gelmiş olsa da kitap, bu sanatçıların o dönemdeki çalışmalarının yönelimiyle tutarlıdır.

Siegelau’la başka projelerde de çalışan Sol LeWitt, yaptıklarının önemini şöyle dile getirdi: “Bazı kişilerin (sanatçıların) çalışmaları yalnızca belgelerde mevcuttur. Duvar işlerim buna iyi bir örnek çünkü gösteri bittiğinde hepsi yok oluyor. Geriye kalan tek şey duvarın fotoğrafı, çizimin çizimi ve belki de nasıl çizileceğinin sözlü açıklamasıdır.” (Norvell, 2001:122).

Belge olarak kitap kavramı, bir deneyim ya da bilginin kaydını yeniden üreterek ya da bizzat belge olarak hizmet ederek belge işlevi gören kitaplara odaklanır. Kitabın standart formatı, bir deneyimin, bir anlatımın veya bir tanıklığın üretilebileceği bir yer olarak iyi hizmet vermektedir. Bir kitap, başka bir yerde çoğaltılması mümkün olmayan bir belge olabileceği gibi, hâlihazırda var olan bir eserin çoğaltılması da olabilir.

3.8. Aşıırma (Gizli Alıntı)

Sanat tarihi boyunca, sanat eserleri geleneğin birer tekrarı olmuştur. Bu durum yeniden üretimin ana eksenidir diyebiliriz. Yeniden üretim yöntemleri ile alıntılanmış eseri veya sanatçıyı belirtmemiz durumu yeniden üretimin amacı ve hedefidir. Ancak eser ve sanatçı belirtilmediği zaman bu durum aşırıya girer. Bir yapıtta aşırıya neden olan unsurun alındığı eserden getirdiği özelliklerin alıntılanan tarafından olabildiğince sahiplenmesi durumu diyebiliriz.

Aşıırma alıntının belirtilmemesi ile başlar. Biçim, anlam ve biçem bakımından değışikliğı uğıratma yoluyla sahiplenilerek gerçekleşir. Orijinalliğı sorgulaması, tanıdık çağrışımları ortaya çıkarması ve sanatın metalaştırılmasını keşfetmesi bakımından yeniden üretim toplumsal normlara meydan okumanın bir yolu haline gelmiştir.

Aşıırma, entelektüel bir hırsızlık ve etik olmayan bir davranıştır. Yeniden üretim yapan sanatçı alıntısını belirttiğinde bu durum sanatçıya saygı olarak kabul ediliyorsa, alıntı göstermeden yapılan aşıırma saygısızlık olarak kabul edilir. Aşıırma söz konusu olduğunda yeniden üretim, genellikle hırsızlık olarak görünmektedir.



Görsel 3.20. Chen Sung-Chih, İsimsiz, 2019, Çin. (solda)

Görsel 3.21. Mac Cosmetics China’ın tanıtım etkinliğinden bir fotoğraf. (sağda)

Taipei merkezli galeri Project Fulfill Art Space, Mac Cosmetics China’nın, Chen Sung-Chih isimli sanatçının enstalasyon çalışmasını (Görsel 3.21.) ruj tanıtımı için aşırıldığını iddia etmiştir. Taipei galerisi tarafından 17 Temmuz 2019’da yayınlanan bir bildiride, Mac’in ana şirketi Estée Lauder’in, Powder Kiss Rujunu tanıtmak için başlangıçta galeri ile çalışma (gümüş parıltılı boş vitrinler içeren bir oda) talebinde bulunduğunu, ancak daha sonra bunu izinsiz yaptıklarını iddia ediyor.

Project Fulfill’in yöneticisi Peiyu Lin, “orijinal çalışmaya benzeyen ancak pembe renkte olan promosyonun Sung Chih’nin çalışmalarını gördüğü aynı sergi binasında gerçekleştiğini” söylüyor (Movius, 2019). Sanat haberlerine konu olmuş olan bu olay yeniden üretimde sanatçının izni olmadan hatta bir meydan okuma niteliğinde gerçekleşmiş, sanatçının çalışmasına aşıırma yapılmıştır diyebiliriz.

4. HEYKEL SANATINDA YENİDEN ÜRETİLMİŞ SANAT ESERLERİ İNCELEMESİ

Sanat alanına dair yapılan araştırmalarda, özellikle postmodern dönemde, farklı kategorileştirmeler görülmektedir. Bunun bir sebebi günümüze yaklaşıldıkça sanat hareketlerinin çoğalması ve hatta bireysel denilebilecek hareketlerin yaygınlaşmasıdır. Bir diğeri ise disiplinler arası çalışmaların artmasıyla sanat alanındaki keskin sınırların muğlaklaşması ve böylece sanatın sınırlarının daha da genişlemesidir. Araştırmanın bu bölümünde üç boyutlu yeniden üretim eserleri incelenmiştir. Bu bağlamda incelenen eserler iki grupta ele alınmaktadır. *Sanatçılar Üzerinden Yeniden Üretim Eser İncelemesi* diğeri ise *Eserler Üzerinden Yeniden Üretim Eser İncelemesi*dir. Bu bağlamda birinci grupta; Andy Warhol, Nam June Paik, Dan Flavin, Jeff Koons, Sherrie Levine, Marina Abramoviç ve Özlem Şimşek gibi sanatçıların yeniden üretim tekniklerini kullanarak gerçekleştirdiği eserler değerlendirilmiştir. İkinci Grupta ise; *Çeşme*, *Şişe Rafı*, *Sonsuzluk Sütunu*, *III. Enternasyonal Anıtı* ve *Kırık Dikilitaş* gibi ünlü sanatçılar tarafından yapılmış olan sanat eserlerinden ilhamla farklı sanatçılar tarafından yapılmış yeniden üretim eserleri değerlendirilmektedir.

4.1. Sanatçılar Üzerinden Yeniden Üretim Eser İncelemesi

4.1.1. Andy Warhol

Andy Warhol, 20. yüzyılın en etkili Amerikan sanatçılarından biriydi. Sanatı ve yaşam tarzı, zamanının hızla değişen kültürünü yansıtıyordu (Bolton, 2002:6). Pop Art'ta, popun simülakr okumasının postyapısalcı eleştirisi için Warhol'u göstermek şaşırtıcı değildir. Pop sanatçısının istediği şey, nesneyi simgesellikten çıkarmaktır (Barthes, 1989: 25) diyen Barthes devam eder, "Pop sanatçısı eserinin arkasında durmaz ve kendisinin de derinliği yoktur. O, sadece resimlerinin yüzeyidir." Warhol da Barthes'i destekler nitelikte kendi çalışmaları için; "Andy Warhol hakkında her şeyi bilmek istiyorsanız resimlerimin, filmlerimin ve benim yüzeyimize bakmanız yeterli. Ve işte buradayım. Bunun arkasında hiçbir şey yok." der. Barthes ve Warhol'un değindiği *yüzey* kavramı ise göstergelerin olduğu simülakral yüzeydir.

Warhol için dünyadaki her şey görüntülerden ibarettir, hatta görüntüyü derin anlamından ve metaforik bağlamından koparmaktır. Aslında bu tavır sanat yaratma eylemi ile örtüşmez. Ancak Andy Warhol sanat yaratma eylemini değiştirerek 1960'larda Bauhaus hareketinden ilham alıp, serigrafi tekniğini kullanarak seri üretime

başlar (Barthes, 1989:27). Seri üretim yapmanız demek, üreteceğiniz şeyi yinelemeniz ve yeniden üretmeniz demektir. Seri üretimi, yeniden üretim yöntemlerinden *çoğaltma* için bir örnek olarak gösterilebiliriz. Post-modern dönemde bunun ilk uygulamalarını da Warhol'un yapmış olduğunu söylemek mümkündür.

Warhol kişiliğini makineye benzetmektedir; robotiktir, cansız ve ifadesizdir. Meşhur sloganı ise “Bir makine olmak istiyorum” dur. Bu ifade Warhol'un ve sanatının boşluğunu teyit etmek için kullandığı bir sözdür. Bundan dolayı stüdyosunun adı *Fabrika* ve onun için makine olmak insan olmaktan kaçmanın bir yoludur. Fabrika'da; görüntüleri, film fotoğraflarını, gazete küpürlerini sahiplenip yeniden kullanmaya ve üretmeye başlayan Warhol sanatını nasıl yarattığını göstermektedir.

Ağustos 1962'de Marilyn Monroe'nun *Nieğara* (1953) filmin tanıtımı için çekilen fotoğrafını 50 kez tekrar etmiş ve serigrafisini yapmıştır. *Marilyn Diptych* (İki Parçalı Marilyn) adını verdiği çalışmada solda 25 renkli ve sağda 25 siyah beyaz serigrafiden oluşturmaktadır (Kleiner & Mamiya, 2004:1054). Warhol'un fotografik görüntüyü, tekrar ederek serigrafi sürecine alması otomatikleştirmek için kullandığı bir programdır. Ödüllü bir illüstratör olmasına rağmen Marilyn'i kendi çizmek yerine, hali hazırda var olan bir fotoğrafını sahiplenmesi özellikle *çoğaltma* için kullandığının bir kanıtı niteliğindedir.

Warhol; Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Elvis Presley gibi kitle öznelerini kullanmaya devam etmiş ve ayrıca kitlelerin ilgi duyduğu Campbell Çorba Konserveleri, Coca-Cola, Brillo Kutuları'nın seri sunumu gibi kitle nesnelerini de kullanmaya başlamıştır. Warhol için söz konusu deneyim sanat deneyimidir (Kuspit, 2010:90). Bu deneyimlerinden *Brillo Kutuları* ile Warhol, serigrafi tekniğini bu kez kontrplak üzerine kullanarak, evlerde ve süpermarketlerde yaygın olarak kullanılan ürünlerin birebir replikalarını izleyiciye sunar. Bu sefer sanat eserleri üst üste konulabilir, galeride çeşitli şekillerde düzenlenebilen heykellerdir; ancak her kutu tamamen aynıdır, biri diğerinden daha iyi değildir.

Brillo Kutuları için Arthur C. Danto, Andy Warhol adlı kitabında heykel üzerinden bir anlatım gerçekleştirir:

“Bunlar heykel gibi görünüyordu, ancak faydacı amaçlarla onları üretmek için tasarlanmış makineler tarafından üretilecek endüstriyel ürünlere benzer nesnelere benziyordu: kişisel olmayan, mekanik olarak elde edilmiş, estetik aurası olmayan nesneler. Heykel deyince aklımıza Michelangelo, Canova,

Rodin, Brancusi veya Noguchi geliyor; güzellik ve anlam taşıyan eşsiz nesneler yaratıyorlar. Warhol'dan önce, heykel olarak karton kutuya benzeyen bir Şey yaratmak kimsenin aklına gelmezdi" (Danto, 2009:49).



Görsel 4.1. Orijinal Brillo marka kutular (solda)



Görsel 4.2. Andy Warhol, Brillo Kutuları (Brillo Box), 1964, ahşap üzerine akrilik serigrafisi, Norton Simon Museum. (sağda)

Andy Warhol, *Brillo Kutuları*'nı diğ r seri üretimleri gibi çoğaltmak için bir ahşap işleme dükkanı bulur ve aynı boyutlarda birkaç yüz ahşap kutu siparişi verir; bunlar 18 Ocak 1964'te Fabrika'ya teslim edilir. Bu durum Andy'nin bir makine olmak istediği düşüncesine m kemm l bir şekilde uyar.

O dönemde ise *Brillo Kutuları* 'nın sanat olmadığını söylemeye hazır pek çok insanın aksine Danto, Brillo Kutuları'nın sanat felsefesine yeni bir yaklaşım getirdiğini düşünmektedir. Kuspit'e göre ise Warhol'un sanatı; hem sanat olmanın hem de sanat olmamanın aynı anda mümkün olabildiğini göstermiştir (Kuspit, 2010:174).

4.1.2. Nam June Paik

Video sanatını ve video estetik potansiyelini ilk fark eden Nam June Paik, sanatı ve kariyeri boyunca birçok alanda faaliyet gösteren görsel sanatçılar, besteciler ve teknisyenlerle işbirliği içerisinde çalışmıştır. Sanatçı, estetik ve bilimsel fikirlerinin; video, enstalasyon ve heykellerine yaratacağı olasılıkları ve etkileri algılamış, kişisel söylemini şekillendirmiştir.

Paik videokasetler oluşturmanın yanı sıra, televizyon setini heykelsi bir malzeme olarak kullanmaktadır. Televizyon setlerinden sutyen, g zl k, yatak,  ello ve çok sayıda başka heykeller yapmaktadır. Entelektüellerin aptal kutusu olarak kullandığı televizyon, Nam June Paik tarafından zamansal imgeyle hızlı bir şekilde oynayan bir

sanat biçimine dönüştürülmüştür. Paik'ın müziği, performansı, teknolojiyi ve filmi birleştiren çalışmaları, kitle iletişim araçlarının ve gelişen teknolojilerin olanaklarını etkileyici bir öngörüyle araştırmasının sonucudur. 1970'lerde "elektronik süper otoyol" terimini türeten Paik, yeni medya teknolojilerinin küresel ağlar aracılığıyla halkları birbirine bağlayacağı yakın bir gelecekte söz etmektedir ve bu yolla bir bakıma interneti öngördüğünü söyleyebiliriz.

Sanatçının eserlerinde, teknolojiye yönelik felsefesi, özellikle de teknolojinin bedenle olan ilişkisi ve teknolojiyi insanlaştırma arzusu açıkça görülebilir. Video heykellerine baktığımızda bu durum daha da belirgindir. Koreli sanatçının doğunun meditasyon felsefesi olan Zen kültürüne kök salmış Buddha heykellerini (Görsel 4.3.) sahiplenip yeniden ürettiği *TV Buddha* (Görsel 4.4.) adlı çalışmasında kullanmıştır. Paik'ın Zen ile olan ilişkisi dini bir ilgiden ziyade, aynı anda birden fazla geleneğe dayanan bir sanat yaratmak için doğu ve batı kanonları arasında köprü kurma yeteneğini göstermesidir. Paik'ın yeniden ürettiği *TV Buddha* çalışmasında kapalı devre bir televizyonun karşısına antik bir Buddha heykeli yerleştirmiş, kamera ile kendi kendini izlemektedir.



Görsel 4.3. Oturan Buddha heykeli, bronz, 15. Yüzyıl, Tayland. (solda)

Görsel 4.4. Nam June Paik, *TV Buddha*, Buddha heykeli, monitör, CCT kamera, 1992, James Cohan Gallery. (sağda)

TV Buddha çalışmasında olduğu gibi aynı kompozisyonu Auguste Rodin'in *Düşünen Adam* (Görsel 4.5.) heykelinin bir kopyasını kullanarak da yapmıştır (Görsel 4.6.). Paik bu çalışmasında yetmişli yıllardan bile uzun bir süre önce, televizyon kültürünün aşırılığını ve yaygınlığını eleştirmekte ve izleyicinin eleştirel bir tutum sergilemesini teşvik etmeye çalışmaktadır. Sıradan ve yüce olan arasındaki bu karşıtlık, Paik'ın

sanatının tipik bir örneğidir. Ayrıca Rodin heykelinin de sanatçıyı temsil ettiği düşünülebilir: Medyanın gerçekliğiyle karşı karşıya kalan sanatçı varoluşsal bir krize düşmüştür.



Görsel 4.5. Auguste Rodin, Düşünen Adam (The Thinker), bronz, 1880, Musée Rodin. (solda)

Görsel 4.6. Nam June Paik, TV Rodin, alçı, video kamera, tripod, monitör, kaide, 1976-1978, Fondation Louis Vuitton, Paris. (sağda)

Paik, *TV Rodin* 'in çeşitli varyasyonlarını yeniden üretmiştir. Bunlardan biri de *Üçgen: Video Buddha ve Video Düşünür*'dür (Görsel 4.7.). Dört televizyon seti, iki video kamera, Paik tarafından yapılmış bronz bir Buddha heykeli ve Rodin'in 1880 tarihli *Düşünen Adam* heykelinin küçültülmüş bronz bir kopyasından oluşan çalışma Paik'ın 1976'daki orijinal konseptte dayanan 1991 tarihli yeni bir Paik versiyonudur.



Görsel 4.7. Nam June Paik, Üçgen: Video Buddha ve Video Düşünür (Triangel: Video Buddha and Video Thinker), 1976-91, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

Enstelasyon alanına yerleştirilen *Buddha* ve Rodin heykeli yeni bir bağlam yaratır. Bu tamamen yeni bir niteliktir: mevcut bir heykel nesnesinin dekonstrüksiyonu

(yapıbozumu) meydana gelir, enstalasyon klişeyi yok eder ve orijinal olarak heykel nesnesinin içeriğinde olan fikir yeniden yorumlanır ve farklı bir bağlamda yer alır (Yazıcı, 2021:56). Bu konsept, televizyonun karşısına bir Buda heykelinin yerleştirildiği ve televizyonun arkasında duran bir kameradan kaydedilen kapalı devre *TV Buddha* (1992) enstalasyonunun bir uzantısıdır.

Üçgen, bu çalışmanın önemli ölçüde genişletilmiş bir çeşididir; burada hem bir “Buddha videosu” hem de bir “Rodin videosu” görüntü çemberine dahil edilmiştir. Tripodlar, kameralar, televizyonlar ve kafa karıştırıcı kablo karmaşası, kapalı devre kurulumun teknik koşullarını göstermektedir. Televizyonlardan ikisi heykellerin önüne kurulup figürlerin tamamı ekranda gösterilirken, diğer iki televizyon birbirine dar açıyla yerleştirilmiştir ve sadece heykellerin başlarını kafa karıştırıcı bir şekilde büyütülmüş olarak göstermektedir.

4.1.3. Dan Flavin

1960’larda floresanı kullanarak heykelde ışığı kullanan öncü sanatçı Dan Flavin, çevreleriyle üç boyutlu bağlantı kuran mekanlar seçerek heykele yeni bir boyut kazandırdı (Ragheb, 2000:11). Sanatçı, Minimalizmde temel formların, sanatın belirleyici özellikleri haline gelmesi ile *yeni heykel* anlayışı ve kavramlarının uyarlanabilirliği göstermiştir. Özellikle endüstriyel malzeme kullanımı heykelin fenomenolojisine dair bir farkındalık yaratır. Dan Flavin’i minimalizm akımında öncü yapan şey ise, ışığı mekâna özgü üç boyutluluk pratiğinde kullanımı olmuştur. Sanatçı, mekâna özgü üç boyutlu uzayı keşfetmesi ile mekân deneyimini algısal ve fiziksel olarak değiştirmiş olur.

İki boyutlu düzlemde üç boyutlu ilişkiler kuran Flavin, endüstriyel olarak üretilen floresanı da kapsamlı hale getirmiştir. Işığı, mekânı yeniden şekillendirmek ve yeniden tanımlamak için kullanır. Böylece mekânsal algı *heykel ve çevre* kavramı ile heykel üretiminin değişen geleneği haline gelmiş olur.

Dan Flavin’in floresan çalışmaları, genellikle isimsiz olmasına rağmen, çalışmalarını ailesine, arkadaşlarına, meslektaşlarına, sanatçılara ve profesyonel ekibine kadar uzanan kişilere ithaf eder. Flavin’in özel ithafları ile yeniden üretim yaptığını ve bu yöntem ile daha geniş bir söylemsel alana girmiş olduğunu görüyoruz. Bunlar arasında Brancusi’ye ithaf edilen, Flavin’in 1963 yılında ilk kez floresan tüpünü kullandığı çalışmasını örnek

gösterebiliriz.⁹



Görsel 4.8. Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun, çinko, pirinç ve demir alaşımı, 1938, Park of the Infinite Column. (solda)

Görsel 4.9. Dan Flavin, The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantine Brancusi), sarı floresan ışık, 1963, New York. (sağda)

Kırk beş derecelik açıyla sarı neon tüpten başka bir şey kullanmayan (Görsel 4.9.) Flavin, ilk bakışta *Boşlukta Kuş* çalışmasını akla getirse de sanatçı, Brancusi'nin *Sonsuz Sütun* (Görsel 4.8.) çalışmasını model olarak aldığını belirtir. Flavin'e göre Brancusi'nin bu çalışması modernist avangarda giden bir köprüdür. Paradoksal olarak yeniden tanımlanan ve üretilen bu çalışmada Flavin, Brancusi gibi mekân ve ölçeğe bağlı kalarak, Brancusi ve eserini mekânı yeniden kavramsallaştırmanın aracı olarak görmektedir (Matheny, 2023).

Brancusi'ye ithaf ettiği çalışmanın ardından 1964 ile 1990 yılları arasında Dan Flavin, en kapsamlı ve süreli çalışma serisi olan *momentum* (anıt) serisini oluşturur. Vladimir Tatlin'in yapılmamış anıtı *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*'nın (Görsel 4.10.) yeniden üretilmiş bir seri versiyonudur (Ragheb, 2000:22).

Dan Flavin savaş sonrası Rus avangardının sanat açısından önemini göstermek istiyordu ve bu seri için Flavin, en az elli benzersiz şema üretir. Elli planın her birinden maksimum beş baskı oluşturulmuş ve baskıların her birine imzalı bir sertifika verilmiştir. Bu şemalar üzerinden 122 tamamlanmış sanat eseri yeniden üretilip satılır. Bunların 113'ü 1964 ile 1970 arasında tasarlanmış ve gerçekleştirilmiştir (Görsel 4.11.) (Smith, 1996:25).

Flavin, *V. Tatlin için Anıt* (Monument for V. Tatlin) serisini bütünlük içinde ve özveri ile sürdürmüştür. Bu serideki çalışmaların isimleri aynı veya benzer başlıklara sahiptir. Marcel Duchamp'ın hazır yapıtlarında olduğu gibi, Flavin de ticari olarak satılan bir

⁹ Holland Cotter, (Aralık 2009), Golden Oldies All Over Chelsea, The New York Times. <https://www.nytimes.com/2009/12/04/arts/design/04guidechelsea.html> Erişim tarihi:17.10.2023

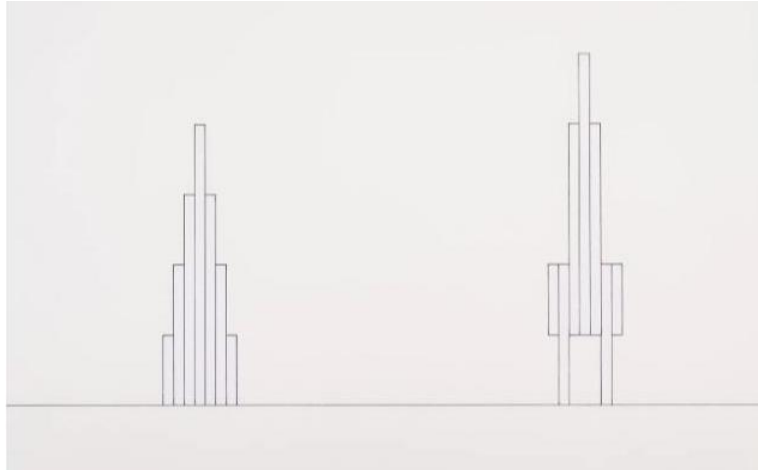
ürünü seçmesi ile geleneksel sanat kavramlarına meydan okumuş olmuştur. Tamamen ticari donanımlardan üretilmiş olan Flavin'in çalışmaları, yeniden üretim fikri ile ortaya çıkmıştır.



Görsel 4.10. Vladimir Tatlin, Monument to the Third International (Üçüncü Enternasyonal Anıtı), 1920, Moskova. (solda)



Görsel 4.11. Dan Flavin, “monument” for V. Tatlin (V. Tatlin için “anıt”), soğuk beyaz floresan ışık, 243,8 x 79,4 cm, 1964-65. (sağda)



Görsel 4.12. Dan Flavin, V. Tatlin İçin Anıt (Monument” for V. Tatlin) çalışması için tasarlanmış bir baskı, 1964-1995, Özel Koleksiyon.

Flavin'in bir nevi saygı duruşunda bulunduğu *momentum* serisi Tatlin'in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*'nın sarmal formu anımsatan formlarının asimetrik formlara dönüşmesinden oluşmaktadır. Flavin'in elektrik ışığı kullanmaya başlaması ile köşeyi bir kompozisyon aracı olarak kullanması Tatlin'in 1914-16 yılları arasındaki rölyef heykellerine bir göndermedir (Görsel 4.13.).

Flavin de floresanı mekânda etkisi olan ve mekânı aydınlatan gerçek bir nesne olarak

görüyordu. Serideki ilk çalışmaların (Görsel 4.12.) biçimi Tatlin'in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*'na dayanıyordu. Ancak seri, kullanılan tüp elemanlarının çok çeşitli kombinasyonlarıyla ilerledikçe doruğa ulaştı. Soğuk beyaz ışıkların basit ve



çeşitli duvara monte konfigürasyonları, çoklu ışıkların seçimi ve düzenlemelerindeki değişkenliği vurgulamak için seriyi genişletirken, birçok varyasyon önerildi ve planlandı.

Görsel 4.13. Vladimir Tatlin, Köşeye Karşı Rölyef (Corner Counter Relief), ahşap, bakır, tel, 1914, The State Russian Museum, St. Petersburg. (solda)

Görsel 4.14. Dan Flavin, *V. Tatlin İçin Anıt* eserlerin yerleştirme görünümü, 1964-1981, Dia Art Foundation. (sağda)

Flavin, merkezde ve simetrik olarak 6, 4 ve 2 ft'lik lambalarla çevreleyerek anıtın basit üçgen konfigürasyonunu oluşturmuş oldu. Sanatçı 1990 yılına kadar yeniden üretimlerin çeşitlemelerini yapmaya devam etmiştir ve basit bir dizi sabit heykelsi unsurun bir tema dahilindeki düzenlemeleri, Minimal ve Kavramsal Sanatın yeni gelişen fikirlerinin öznel bir örneği olduğunu kanıtlamıştır.¹⁰

Flavin, bu seri üzerinde çalışırken mekânın sonsuz değişken olduğunu kısa sürede keşfetmiştir. Böylece beyaz nominal üçlüsünde ve *V. Tatlin için "anıt"* çalışmasında yaptığı gibi, ışıkların varyasyon veya seri halinde sistematik düzenlemelerini yaratabiliyordur. Flavin, Tatlin için yeniden ürettiği bu seri üzerine şunları söyler: "Rus sanatçı-tasarımcı Vladimir Tatlin'in (1885-1953) düşüncelerine olan ilgim, adamın sanat ve mühendisliği birleştirme çabasındaki hüsrana uğramış, ısrarcı tutumundan kaynaklandı. Açık ama geçici soğuk beyaz floresan ışıklar için yapısal tasarımlar olan sözde anıtlar, ironik bir şekilde sanatçıyı onurlandırmak içindi." (Bell

¹⁰ Dan Flavin: A Retrospective, October 3, 2004–January 9, 2005, Wayback Machine National Gallery of Art, Washington, D.C.

<https://web.archive.org/web/20120508013725/http://www.nga.gov/exhibitions/2004/flavin/hardware/hardware.shtm> Erişim tarihi: 16.05.2024

& Goven, 2005:112).

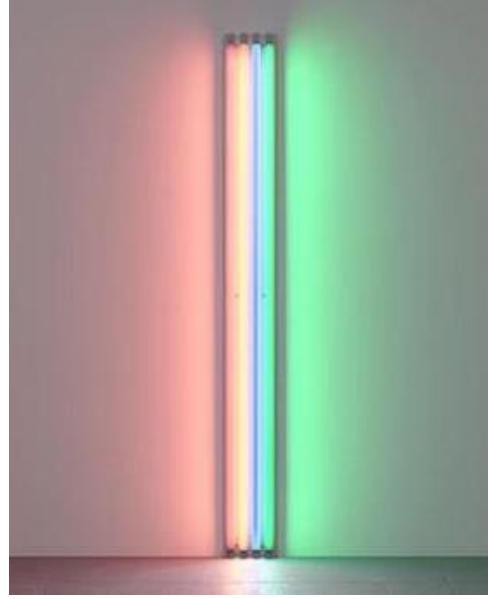


Görsel 4.15. Dan Flavin, V. Tatlin İçin Anıt (Monment for V. Tatlin) serisi, soğuk beyaz floresan ışık, 365,8 x 71,1 x 12,7 cm, 1966, New York.

Sanatçının, ileri derecede sanayileşmiş toplumun en önemli ürünü olan ticari ışık heykellerini kendine mal etmesi, Tatlin'inki gibi gelecekteki devrimci bir kültür için bir reçete olarak sunulmamaktadır. Ontolojik bir gerçek olarak Flavin, Tatlin'e mizahi, tarihsel bir gönderme yaparak kendi eserini, Tatlin'in eserine atfettiği türden sanatsal sembolik önemden tam olarak ayırır.

Floresan ışık, bir cam tüpün civa buharı ve argon gazı karışımıyla doldurulmasıyla üretilir. Elektrik verildiğinde gazlar, kapalı cam tüpün içini kaplayan fosforlu bileşiklerin parlamasına neden olan bir ultraviyole radyasyon yayar. Farklı fosforlar farklı dalga boylarında yayılır, böylece birden fazla renk üretilir. Örneğin, pigmentteki renklerin spektrum boyunca karıştırılması sonucu boyayı siyaha dönüştürür; ışık spektrumunun renklerinin karıştırılması sonucu ise beyaz ışıkla sonuçlanır. Bu etki Dan Flavin'in, pembe, sarı, mavi ve yeşil ışıkların bir ortam beyaz ışığı oluşturmak üzere karıştırdığı *İsimsiz* (Henri Matisse'e) adlı çalışmasında güzel bir şekilde gösterilmiştir (Matheny, 2023).

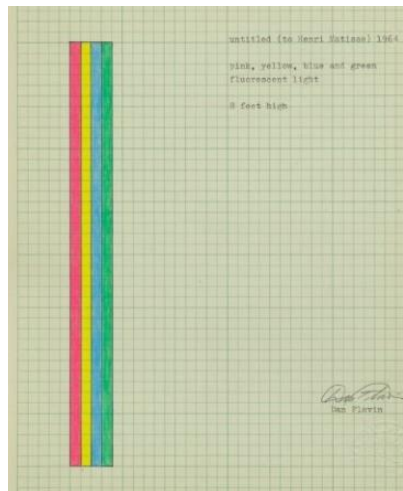
Açık Pencere, (Görsel 4.16.) Henri Matisse'in Fransa'nın güney kıyısındaki Collioure'deki dairesinin penceresinden bir manzaradır. Işıkla dolu bu canlı sahne Fovizm resim tarzının bir örneğidir. Dan Flavin ise, yalnızca sınırlı formatta, sınırlı bir paletle ve önceden belirlenmiş bir parlaklık parametresiyle, sanatın karmaşıklığını kısa ve öz bir şekilde, doğrudan izleyiciye parlak pastel renkler ile yeniden aktarmaktadır. Flavin, Empresyonistler gibi bir nesnenin doğal ışığa verdiği tepkileri kaydetmek yerine, ışığın kendisini kullanarak çalışmalar yaratır.



Görsel 4.16. Henri Matisse, Açık Pencere (The Open Window), tuval üzerine yağlıboya, 55,3 cm × 46 cm, 1905, National Gallery of Art, Washington DC. (solda)

Görsel 4.17. Dan Flavin, untitled (to Henri Matisse), Pembe, sarı, mavi ve yeşil floresan ışık, 8 fit (244 cm) yüksekliğinde, 1964, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. (sağda)

Sanatçının Matisse, Tatlin ve diğer sanatçılara ithafen yaptığı yeniden üretim çalışmaları ise Flavin'in kendi varoluş ilişkisine dayanır. 20. yüzyılın büyük Fransız renk uzmanına adanan bu çalışma, duvara dikey olarak yerleştirilmiş dört floresan lambalı tek bir armatürden oluşmaktadır. Pembe, sarı, mavi ve yeşilden oluşan spektrum, Flavin'in çalışmaları boyunca kullandığı ticari floresan ışığın dört ana rengini temsil eder. Bu şekilde sıralanan renkler, basit modüler tekrar yoluyla düzenlenir; bu, Minimalizmde genellikle kompozisyonla ilişkilendirilen nötr bir yaklaşımdır.



Görsel 4.18. Dan Flavin, Untitled (to Henri Matisse), eserin orijinallik sertifikası, baskı 2/3, 1970, New York.

4.1.4. Jeff Koons

Gündelik nesneleri ve popüler imgeleri kopyalayıp ölçümelerini değiştirip yeniden üreten Jeff Koons, renkli paslanmaz çelikten ürettiği heykelleri ve çeşitli ticari motifleri eserlerinde kullanan sanatçılardan birisidir. Koons, Pop-Art'ın öncüsü olan Andy Warhol gibi New York City'nin Chelsea semtinde tasarladığı eserleri düzinelerce üreten bir stüdyo fabrikası kurmuştur. Her ne kadar Koons tarafından tasarlansa da, stüdyoda profesyonel bir ekip tarafından üretilen eserlerin çoğunun birden fazla kopyası yeniden üretilmektedir.

1990'ların başında Koons'a, eserlerinde ticari ve sanatsal kaynak madde kullanması sebebiyle bir kaç kez telif hakkı davası da açılmıştır. Profesyonel fotoğrafçı Art Rogers tarafından açılan dava, Rogers'ın *Yavru Köpekler* (Görsel 4.19.) adlı kartpostalından ilham alan Jeff Koons'un fotoğraftaki sahneden heykel yapması üzerine açılmıştır.



Görsel 4.19. Art Rogers, *Yavru Köpekler* (Puppies), kuşe kağıt üzerine ofset litografi; 4 5/8 x 5 3/4 inç, 1985. (solda)



Görsel 4.20. Jeff Koons, *Yavru Köpek Dizisi* (String of Puppies), enstalasyon görünümü, 1988, Whitney Museum of American Art. (sağda)

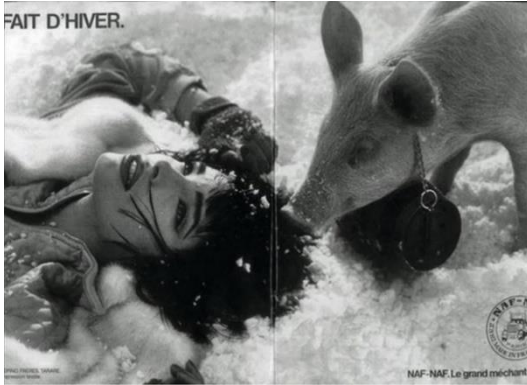
Art Rogers, adını hiç duymadığı bir sanatçı olan Jeff Koons'un fotoğrafını bir heykele dönüştürdüğünü ve eserin Los Angeles County Sanat Müzesi'nde "*İşaretler Ormanı*" başlıklı bir sergiye dahil edildiğini öğrenmesinin ardından telif hakkı ihlali nedeniyle dava açmaya karar vermiştir.

Hali hazırda Koons, görselin kullanımından dolayı kendisine tazminat vermek şöyle dursun, onunla iletişime geçme girişiminde bile bulunmamıştır. Ekim 1989'da hem Koons'a hem de ana galerisi Sonnabend Galerisi'ne karşı dava açan Rogers, "*Yavru Dizisi*" (Görsel 4.20.) başlıklı üç heykelin "Yavru Köpeklerin kopyaları, reproduksiyonları veya türetilmiş çalışmaları" olduğunu iddia ederek en az 375.000 dolar tazminat ve 2,5 milyon dolar cezai tazminat talep etmiştir (Meiselman, 2017).

Fotoğrafçı Art Rogers tarafından çekilen orijinal görüntü siyah beyaz, Koons heykeli ise renklidir. Fotoğrafta çiçek eklenmesi, yavruların burunlarının abartılması ve arka plan manzarasının çıkarılması gibi başka değişiklikler de yapılmıştır. Ancak fotoğrafta yapılan bu kadar küçük değişiklikler, mahkemeyi Koons'un yaratıcı eyleminin aslında benzersiz bir tahsis olduğuna ikna etmek için yeterli değildir.

Koons, çalışmasının "Puppies" fotoğrafı üzerinden bir parodisi olduğunu savunmuş ve eleştirel hicivde bulunduğunu belirtmiştir. Ancak mahkeme kurallarına göre bu bir parodi değildir (Meiselman, 2017).

Sanatım, izleyiciyle iletişim kurmak adına her türlü yola başvurur. İzleyicinin ilgisini çekebilmek için her türlü hileye, ne gerekiyorsa, ama ne gerekiyorsa ona başvurmaya hazırım (Antmen, 2021:293) biçiminde ifade eden Koons sözlerinde de belirttiği gibi her türlü hileye başvurmuş ve izinsiz alıntılar yapmaya devam etmiştir. Sanatçının ilham ve saygı amacı dışında yeniden üretim yöntemlerini kullanması Koons örneğinde görüldüğü gibi yasal olmayan intihal görülmektedir.



Görsel 4.21. Franck Davidovici'nin Naf-Naf için 'Fait d'Hiver' reklam kampanyası, 1985. (solda)



Görsel 4.22. Jeff Koons, Kış Gerçeği (Fait d'Hiver), porselen enstelasyon, 1988, Özel Koleksiyon. (sağda)

Koons'un yeniden üretimleri daha önce birçok kez telif hakkı ihlali davasına konu olmuştur. Bunlardan bir tanesi de yine fotoğrafçı Franck Davidovici'nin 1985 yılında Fransız moda markası olan *Naf-Naf* için çektiği reklam fotoğrafıdır (Görsel 4.21.). Aynı zamanda reklamın yönetici kreatif direktörü de olan Davidovici *Fait d'Hiver* görselini, üç yıl sonra Jeff Koons'un yapmış olduğu yine aynı isimli *Fait d'Hiver* çalışmasında intihal ettiğini savunur.

Fait d'Hiver kampanyasında boynunda bir brendi fiçisiyle bir domuz (markanın maskotu) yer alıyordu. Çığ altında kalan modelin yardımına koşan domuzların çeşitli

hayvanların rolünü üstlendiği reklam kampanyası, büyük bir ticari başarı elde etmiştir. Her iki tasarıma da bakıldığında birçok farklılığın olduğu görülmektedir (Derriennic,2001). Koons'un *Fait d'Hiver*'ı siyah beyaz bir fotoğraf değil, renkli bir heykeldir, domuzu ise çiçeklerle süslenmiş ve kadının alnında güneş gözlüğü vardır. Koons ayrıca sahne mizansenine iki penguen eklemiştir (Görsel 4.22.).

Koons'un bu çalışması, sanatçının fotoğraflara, arketipsel objelere ve reklam sahnelerine dayanarak bir dizi porselen ve ahşap heykel yarattığı, 1988'de ilk kez sahneye çıkan *Banalit*y serisinin bir parçasıdır. Jeff Koons'un 1988 yılında yarattığı bu heykel, *Centre Pompidou* sergi kataloglarında, sanatçının internet sitesinde ve Flammarion firmasının yayınladığı bir kitabın tam sayfasında da yer almıştır (Ruiz, 2018).

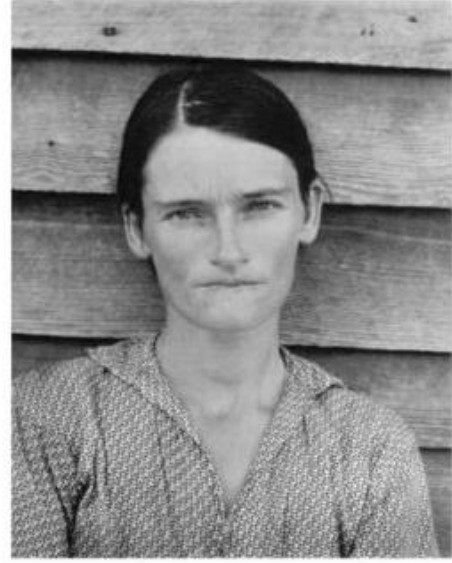
Koons kendini savunurken çağdaş sanatın ve özellikle de pop sanatın çok sevdiği sahiplenme kavramına başvurduğundan bahsetmektedir. Böylelikle parodi istisnasından ve sanatsal ifade özgürlüğü hakkından yararlanmaktadır. Eserin dünya çapında sergilenmesinin üzerinden 30 yıl geçti.

Jeff Koons, bu eser hakkındaki davasında sahtecilik suçundan mahkûm edilmiş ve 135.000 avro tazminat ödemiştir. Mahkeme, fotoğrafçının kötü şöhrete sahip olmamasının, kamuoyunun parodisi yapılan çalışmayı parodiden ayırt etmesine makul olarak izin vermediğini değerlendirmiştir. Mahkeme ayrıca, fotoğrafçılığın ve özellikle de kompozisyonun yeniden üretilmesini, Amerikalı sanatçının, sanat yönetmeninin izni olmadan yaratıcı çalışmalardan kaçınmasını belirtmiştir. Temyiz Mahkemesi, Amerikalı sanatçının yaratıcı yaklaşımının dönüştürücü doğasının bu nedenle algılanamayacağı kanaatindedir. Mahkeme son olarak Jeff Koons'un sanat piyasasında dünya çapında tanınan önemli bir sanatçı olduğunu ve hiçbir koşulun onun fotoğrafın sanatçısından önceden izin almamasını haklı çıkaramayacağını belirtmiştir.¹¹

4.1.5. Sherrie Levine

1980'lerin teorik feminizmi ile ilişkilendirilen Sherrie Levine, erkek sanatçıların ünlü eserlerini yeniden üretilip kadınsılaştırması ile bilinmektedir. Levine'in çalışmalarının ısrarcı referansları; Walker Evans, Edward Weston, Marcel Duchamp, Constantine Brancusi, Gerrit Rietveld, Donald Judd, Alfred Stieglitz gibi sanatçılardır. Levine'in stratejisine ve sanatın kökenlerini yeniden ele alma şekli, kopya ve simulakr, kimlik ve farklılık, öncesi ve sonrası gibi kavramlardır. Levine, sanatta özgünlük kaybının, çağdaş gerçekliği tanımlayan işaretlerin bir sonucu olduğunu ve yeni bir şey yaratmanın imkânsız olduğunu savunmaktadır.

¹¹ Derriennic Associes, (07.05.2021) “Fait d’hiver : condamnation de Jeff Koons pour contrefaçon”, <https://derriennic.com/fait-dhiver-condamnation-de-jeff-koons-pour-contrefacon/> Erişim tarihi: 28.03.2024



Görsel 4.23. Walker Evans, Alabama Tenant Farmer Wife, gümüş jelatin baskı, 1936. (solda)

Görsel 4.24. Sherrie Levine, After Walker Evans 4, Gümüş jelatin baskı, 1981. (sağda)

Sanatta özgünlük gibi değerlere doğası gereği neden güvendiğimizi ve çoğu zaman fetişleştirdiğimizi düşünmemizi isteyen Levine, görüntülerin nasıl aynı anda hem tanıdık hem tanıdık olmayan, orijinal ama aynı zamanda kopya, tanınabilir ama belirsiz, hem mevcut hem de yok olabileceğine dair derin bir sorgulamaya girişir.

Sherrie Levine, Amerika'nın tarihçisi olarak bilinen fotoğrafçı Walker Evans'ın (1903-1975) çalışmalarıyla da özellikle ilgilenmiştir. Fotoğrafları, fotoğrafçılık tarihinde ikonik eserler haline gelen Walker Evans, sosyal ve politik koşulları çoğunlukla acımasızca gerçekçi bir şekilde yakalayan, Amerika'nın kırsal nüfusunun durumuyla ilgilenen, ancak belgesel fotoğrafçılıktan farklı olan fotoğraflar çekmiştir.

Walker Evans 1936 yılında ise Alabamalı bir çiftçi karısı Allie Mae Burroughs'un fotoğrafını çekmişti ve neredeyse elli yıl sonra Levine, Evans'ın fotoğrafını cesurca yeniden fotoğrafladı. Levine, Evans'ın fotoğrafını yeniden fotoğraflarken özgünlük paradokslarını, bir sanat eserinin sanatsal estetik değerinin sanatsal kavramlar ile nasıl sarsıldığını gündeme getirme hedefiyle gerçekleştirir.

Walker Evans'tan Sonra (After Walker Evans) serisi, 1981'de New York'ta yeni açılan Metro Pictures Gallery'de gösterilen sergide, Levine'in doğrudan bir sergi kataloğundan fotoğrafladığı bir dizi Walker Evans fotoğraflarından oluşmaktadır.



Görsel 4.25. Sherrie Levine, After Walker Evans 1,2,4&7 çalışmalarının sergi görünümü, 1981.

Fotoğrafların çerçevesizliği özellikle dikkat çekicidir. Ahşap çerçeve eserin bir parçası olup, “orijinal” ile arasındaki farkı vurgulamaktadır. Sherrie Levine, yeniden ürettiği Walker Evans fotoğrafları üzerine şunları söylemiştir: “Elbette Walker Evans’ın fotoğraflarıyla benim fotoğraflarım arasında büyük bir fark var. Aynı görünüyorlar ama aynı olduklarını söyleyemezsiniz. Benim gördüğüm kadarıyla ironi şu ki, her ne kadar aynı görünseler de aslında daha az benzer olamazlar. Çünkü niyet



tamamen farklıdır.” (Levine, 2002: 85)

Görsel 4.26. Constantine Brancusi, Yenidoğan (Newborn), beyaz mermer, 14,6 x 21 x 14,9 cm, 1915, Philadelphia Museum Art. (solda)

Görsel 4.27. Sherrie Levine, Siyah Yenidoğan (Brancusi’den Sonra) (Black Newborn (After Brancusi)), dökme ve kumlanmış cam, 14 x 19,7 x 15,2 cm, 1994, Margo Leavin Gallery. (sağda)

Levine, başka sanatçıların çalışmalarını seçip yeniden üreterek yeni bir çalışma alanı yaratmayı başarmaktadır. *Siyah Yenidoğan* (Görsel 4.27.) Constantine Brancusi’nin yirminci yüzyıl başında yapmış olduğu *Yenidoğan* (Görsel 4.26.) heykelinin yeniden

üretimidir. Brancusi'nin iyi bir kopyası olan bu çalışma Brancusi'nin imzasını net bir şekilde yansıtmaktadır. Heykellere zamansal bir kalınlık katmanın, öncesi ve sonrası arasındaki boşluğu ortaya çıkarmanın ve onlara bir zaman önermenin daha az kaygı verici bir yolunu kullanan Levine malzeme seçimlerine dikkat etmiştir. Brancusi'yi tam olarak yeniden üretmemiştir. Daha ziyade onları fazlasıyla maddi ve fiziksel olarak, kendileri olmayan bir şeymiş gibi yeniden üretir.

Levine, Brancusi'nin bu çalışmasını nasıl kullandığına dair ise şunlara değinir:

“Constantine Brancusi, ilkel masumiyet ile biçimsel sadeliğin bağlantılı olduğuna dair modernist bir inanca sahipti. 1909'dan 1933'e kadar kozmolojik tadıyla büyülenen oval formu tekrar tekrar kullandı; aynı zamanda bir yumurtanın kırılma anını da akla getiriyordu. Ve bir bebek kafası... Bu heykeller arasında en sevdiğim, ağzı açık, doğum şokunu çağrıştıran, ağlayan bir çocuk tasviri olan *Yenidoğan* heykeli.” (Temkin, 1993:7)

Brancusi'nin heykellerinin hem benzersizliğine hem de benzerliğine güvenen Levine, *Yenidoğan* ile aradaki farkı ele almaktadır. Birbiri ardına tekrarlanan ve sergilenen *Yenidoğan* heykellerini el yapımı ahşap ve taş kaidelerin üzerine değil, sıra sıra kuyruklu piyanoların üzerine yerleştirmektedir.



Görsel 4.28. Koleksiyoncu Jim Ede'nin Kettle's Yard'daki salonundaki piyanonun üzerinde bulunan Constantine Brancusi heykeli. (solda)



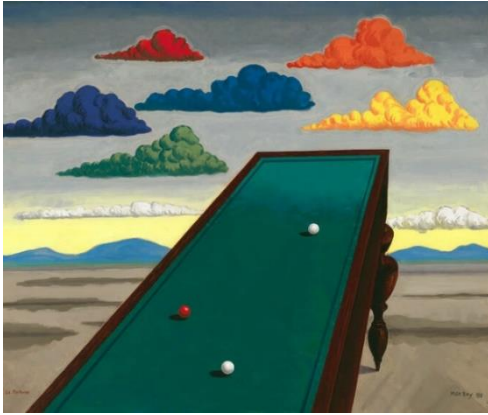
Görsel 4.29. Sherrie Levine, Kristal Yenidoğan (Crystal Newborn), 1993, Sergi görünümü, Neues Museum. (sağda)

Levine, *Yenidoğan* heykellerini piyanonun üzerinde sergileme fikrini de bir yeniden üretim konusu olarak ele alabiliriz. Koleksiyoncu Jim Ede'nin eski yaşam alanını gösteren bir fotoğrafta Brancusi'nin oval heykeli *Prometheus*'un üzerinde yer aldığı kuyruklu bir piyano gösterilmektedir (Görsel 4.28.). Koleksiyoncu Jim Ede'nin Brancusi'nin farklı malzemelerden yapılmış çeşitli versiyonlardan biri olan *Prometheus* heykelini yerleştirme konusu da bir ironi taşımaktadır. Mitolojik ilhamı,

taş gibi değişmezliği ve görsel ağırlık hissi sıradan bir kitap sehpası gibi piyanonun üzerinde durmaktadır. Pürüzsüz yüzey, piyanonun kapağındaki yansımalar ile dengelenmektedir.

Jim Ede'nin heykeli piyanonun üzerine yerleştirme tercihi, heykelin sanki yüzüyormuş gibi görünmesini sağlayarak ağırlık ve hafiflik arasında dikkate değer bir gerilim yaratmaktadır. Bundan ilham alan Levine, piyanoları çoğaltılmış heykeller için zengin imalı kaideler olarak kullanmıştır (Görsel 4.29.). Genel olarak kaide temasına atıfta bulunmanın yanı sıra, bu aynı zamanda özel, evsel alanlarda “sanatın sahnelenmesine” de değinmektedir.

Sanatçı, bu tarihsel modeli Brancusi'nin *Yenidoğan* heykelini kullanarak, orijinal eserle özdeşleştiğini açıkça vurgulamaktadır. Aynı zamanda yeniden üretim olanaklarını ve farklı işaret ve anlam düzeylerinden oluşan bir ağı da gösteriyor. Mevcut bir sanat eserini kullanarak bir taraftan sanat tarihine gönderme yapıyor diğer taraftan da yeni bir heykel gerçekliği yaratıyor.



Görsel 4.30. Man Ray, *La Fortune*, tuval üzerine yağlıboya, 60,2 × 73,2 cm, 1938, Whitney Museum of American Art. (solda)



Görsel 4.31. Sherrie Levine, *La Fortune (After Man Ray)*: 4, maun, keçe ve bilardo topları, 83,8 × 279,4 × 152,4 cm, 1990, Whitney Museum of American Art. (sağda)

Levine'in, heykel alanında bir diğer yeniden üretimi ünlü ressam Man Ray'in tablosu üzerinden yapmış olduğu çalışmasıdır. Levine 1990'da, 1938'de aynı adı taşıyan Man Ray tablosunda bulunan bir bilardo masasının heykelsi bir tezahürü olan *La Fortune (After Man Ray)*'yı yapar (Görsel 4.31.).

Ray'in eserindeki kasvetli ve şişkin bir bilardo masası ve rengârenk bulutlarla dolu bir gökyüzü resmedilmektedir. Levine'in *La Fortune* eserini yinelemesi, Levine'in görüntülere fiziksel biçim verme pratiğini örnekler niteliktedir.

Bu heykelde sanatçı, Man Ray'in resmindeki manzaranın içinde ve dışında aynı anda var gibi görünen bir nesne yaratmak için ahşap, keçe ve bilardo topları kullanır. Ancak Man Ray'in çalışmasındaki bilardo her açıdan Sürrealist bir etki yaratırken Levine'in *La Fortune* yerleştirmesi denkleme bir tür gerçekçilik katmaktadır.

Önceki çalışmalarının çoğunda Levine, bazen ölçek veya ortamda değişiklikler yapsa da, basit ve oldukça açık bir şekilde başka bir sanatçının eserini kendi eseri gibi benimsemiştir. Ancak burada daha karmaşık bir şey yaparak bir bakıma resim düzlemini eritip yerine gerçek gibi bir ayna koyar. Bilardo masası, neredeyse yalnızca üst sınıf erkekler tarafından kullanılan, özü itibarıyla lüks bir nesnedir. Dolayısıyla bunu Levine'in versiyonunda erkekliğin bir temsili olarak görmek mümkündür. Bu izlenim, şüphesiz masa ayaklarının kadın formunun soyutlanmış bir versiyonuna kasıtlı olarak benzetilmesiyle güçlenir. Masalar, orta sınıf bir kadın sanatçının, yalnızca üst sınıf erkeklerin yaşadığı dünyaya girişi olarak okunabilir.

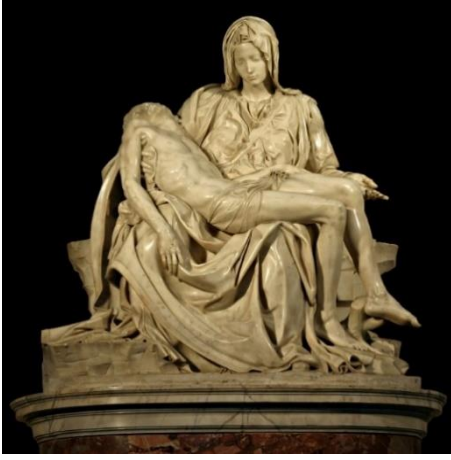
Sherrie Levine, ilk *After Walker Evans* çalışması ile görüntünün gücünü fotoğraf aracılığıyla sorgulamaya başladığı andan itibaren, çalışmalarına yeniden üretimler yaparak sanatçıyı ve eserin özgünlüğünü sorgulamaktadır. Levine'in sanatı üretmek için ikonik eserlerin röprodüksiyonları (yeniden üretimleri) yerine modern hatta post-modern sanatın yeniden üretimlerini yapmayı tercih ediyor. Bu yeni durumu yeni dizi çalışmalar ile devam ettirmekte ve modernitenin tarihini yeniden üretimler ile sorgulamaya çalışmaktadır. Yeniden üretimi resmi bir strateji olarak kullanmanın ötesine geçen sanatçı bunun yerine yeniden üretimi yapıtlarının içeriği haline getirmiştir.

4.1.6. Marina Abramoviç

Bugün performans sanatının en etkili ikonik isimlerinden bir olarak kabul edilen Marina Abramoviç, kendi performans tarzını, yöntemlerini ve markasını oluşturmuştur. 1970'ler ile bugün arasında Abramoviç, uzun süreli performansın vücut bulmuş haline dönüşmüştür (Jones, 2011: 32).

Yeniden üretim bağlamında incelediğimizde Abramoviç kendi performanslarını bile yeniden ürettiğini görmekteyiz. Sanatçının yaklaşık kırk yıllık performans geçmişinde kendi performanslarını yeniden performe ettiğini, sadece kendisi değil, aynı zamanda başka performans sanatçıları ile yeniden canlandırması için çalışmış ve Abramoviç

alışmalarının yeniden canlandırılması için sanatçılar eēitim almışlardır.



Görsel 4.32. Michelangelo Buonarroti, La Pietà, mermer, 174 cm × 195 cm, 1498-99, Saint Peter's Basilica, Vatikan. (solda)

Görsel 4.33. Marina Abramović & Ulay, Anima Mundi: Pietà, 1983-2010. (saēda)

Zamanın ötesinde řu anın güncelinde yeniden üretilmiş imgeler, din-mit olgularından da açık bir şekilde beslenmiş, Michelangelo'nun *Pietà*'sı ile Abramović ve Ulay'ın *Pietà*'sı kendi güncel döneminin biçim ve anlam kaygıları gözetilerek yeniden üretilmiştir (Mollaoēlu, 2023:213). Geleneksel Orta Çaē ile renklerin diyalektiēine vurgu görüyoruz. Abramović kırmızı bir elbise giyerken, Ulay tamamen beyazdır (Birrell, 1993: 33).



Görsel 4.34. Marina Abramović & Ulay, Anima Mundi, 1983.

Abramović'in 1983 yılında iki bölümlü performansı *Anima Mundi*'nin ikinci bölümündeki performansı (Görsel 4.33.) Michelangelo'nun *Pietà* (Görsel 4.32.) heykelinin yeniden üretimidir. Heykelde çarmıhtan indirilen İsa'nın annesi Meryem'e verildiēi anı yansıtılır. Heykel Michelangelo'nun imzaladıēı tek eserdir. Marina Abramović ve Ulay'ın performansında ise ilk bölümde; Ulay bir merdivenin tepesinde dururken, Abramović biraz uzakta yerde durmaktadır. Kollarıyla hareketsiz ve birbirlerine uzanır halledirler. Abramović merdivenleri çıkar ve Ulay'ın yanına gider.

İkinci bölümde ise; Abramoviç, kırmızı elbisesini etrafına yaymış halde merdivende oturmaktadır. Baştan aşağı beyaz giyinmiş Ulay, kucağında çapraz yatmaktadır. Vücudu ‘M’ şeklini alması durumu Ulay’ın Abramoviç’in kucağında yatmasıyla İsa’nın tahttan indirilmesiyle ilişkilendirilmesi kaçınılmazdır. İki sanatçının bedenleri, Marina’nın Meryem Ana ile ilişkilendirildiği *Pieta*’daki figürlermiş gibi canlandırılmıştır. Michelangelo’nun *Pieta* yorumu Marina Abramoviç’in çalışmalarında var olan kutsal görüntüyü temsil etmektedir.



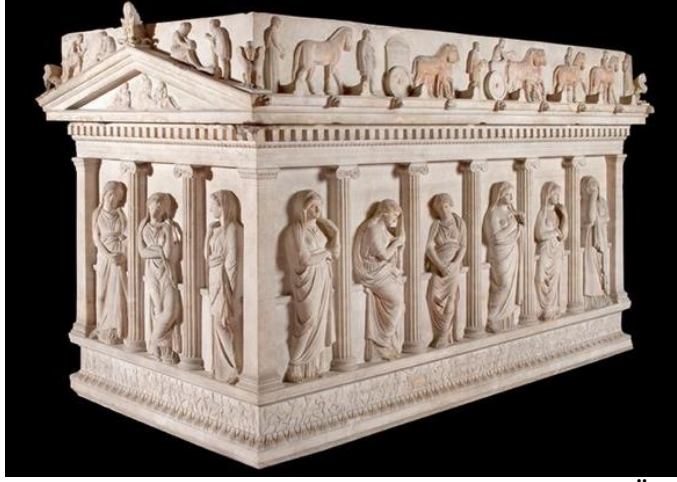
Görsel 4.35. Marina Abramoviç, İskeleti Tutmak (Holding The Skeleton), 2008.

Fotoğraf, eylemin zaman içinde askıya aldığı ve gerçekliğin görüntüye karşılık gelmesini sağladığı için mükemmel bir araçtır. Merdivenlerde uygulanmış Anima Mundi performansı, yeniden perforce edilerek, Michelangelo’nun *Pieta* kompozisyonu daha sonra yeniden üretilmiştir. Abramoviç bu kompozisyonu birçok kez yeniden canlandırmıştır. İskeleti Tutmak (Görsel 4.35.) adlı performansında sanatçı, ölümle yüzleşmeyi simgeleyen bir iskelet kopyası kullanmakta ve *Pieta* kompozisyonunu yeniden canlandırmaktadır.

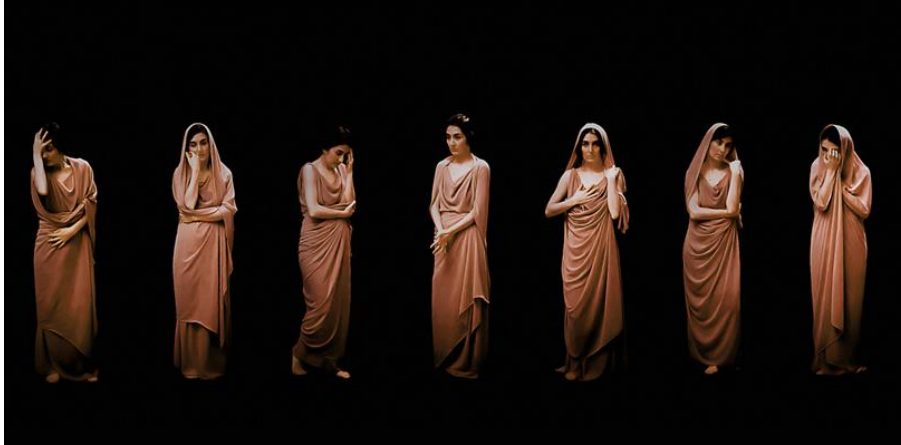
4.1.7. Özlem Şimşek

Performatif fotoğraf ve performatif video işleri üreten sanatçı ve akademisyen Özlem Şimşek; toplumsal cinsiyet, kimlik, hafıza ve modernlik kavramları üzerinden yeniden üretimler yapmaktadır. Sanatçı yeniden ürettiği fotoğraf ve videolarda kendini merkeze alıp, kendi bedeni üzerinden çalışmaktadır. Fotoğrafın ve poz vermenin performatif bir eylem olduğunu düşünen sanatçı “Poz veren kişi kendisini nasıl göstermek istiyorsa o şekilde poz verir ve kendi temsilini yaratır” der.

Şimşek, çalışmalarında Modern Türk ressamlarının resimlerinde kullandığı kadın temsilleri ve kadın imajlarını fotoğraf, video ve performans üzerinden yeniden üretir. Türk modernleşme sürecindeki değişimlerin kadın üzerinden anlatılması sanatçının ilgisini çekmiştir.



Görsel 4.36. Ağlayan Kadınlar Lahdi, 2,97 x 2,54 x 1,37 m, , M.Ö. 360 civarı, İstanbul Arkeoloji Müzeleri.



Görsel 4.37. Özlem Şimşek, Ağlayan Kadınlar, video enstelasyon, 2014, İstanbul. *Ağlayan Kadınlar Lahdi* (Görsel 4.36.), 1887 yılında Lübnan'da Osman Hamdi Bey'in öncülüğünde gerçekleştirilen Sayda Nekropolü kazılarında İskender Lahdi ile aynı mezar odasında (Sayda Kral Nekropolü 3 Nolu mezar odası) bulunmuştur. M.Ö. 360 civarına tarihlenen bu lahidin içerisinde bir erkek kafatası bulunmuş olması, bu eşsiz eserin bir Sidon kralına ya da döneminin varlıklı bir bireyine ait olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Aslında bilim adamları *Ağlayan Kadınlar Lahdi*'nin tarihi ya da yaratıcısının kökeni konusunda fikir birliğine varamamaktadırlar. Yapıldığı mermerin Yunanistan'dan ithal edildiği neredeyse kesin ve heykelin kalitesi, bir sanatçının Atina'da, Rodos'ta, hatta her ikisinde de eğitim almış olduğunu göstermektedir.

Dünyanın en iyi korunmuş lahitlerinden biri olan *Ağlayan Kadınlar Lahdi*'nin üzerinde kimisi ayakta duran kimisi oturan 18 adet kadın figürü kralın ölümüne ağlamaktadır ve ağlayan kadınlarının cenaze kortejlerinin rölyefleri bulunmaktadır. Figürlerin yüz ifadeleri ve duruşları derin bir üzüntü duygusunu yansıtır. Klasik heykel sanatından farklı olarak bu eserin herhangi bir açıklamaya ve ya çeviriye ihtiyaç duymadan çağlar ötesine ulaşan doğrudan duygusal bir yönü vardır. Klasik Yunan sanatının idealize edilmiş güzelliğinin yanında neredeyse daha önce benzeri görülmemiş insani düzeyde bir duygu ifadesi taşımaktadır.

Ağlayan Kadınlar Lahdi'nin üzerindeki 18 yas tutan kadın figüründen yola çıkan Şimşek, “*Ağlayan Kadınlar*” (Görsel 4.37.) videosunda, bu figürlerin her birini kendi canlandırarak yasın kesintisiz, ritüelistik ve cinsiyetlendirilmiş doğasına dikkat çeker. Genel olarak ölümün tüm insanlığın kaderinin belirleyici ve kaçınılmaz bir parçası olduğu gerçeğini kadın duygusu üzerinden yansıtmaya fıkri eleştiren Şimşek, karanlık bir odanın duvarlarına yansıyan yas tutan ve ağlayan insan boyutundaki figürleri ile odanın içindeki izleyiciyi kendi yaşamı ve faniliği hakkında da düşünmeye davet eder.

Şimşek, arkaik mitlerden minyatürlere, pin-up'lardan antik heykellere ve dini figürlere uzanan bu sürecin yolunu titizlikle takip etmektedir. Kadın görselleri, kostümleri, çıplaklık meselesi, kimlik, farklı toplumsal gruplardan kadınları temsil eden resimler ve ressamların yaşamları, Türkiye tarihine ve toplumsal yapıdaki değişime kendi bedeni üzerinden ayna tutar. İmge, form, anlam ve zamanlararası bir geçişlilikle şekillenmiş bu çok katmanlı yapı, sanatçı tarafından ayrıştırılarak başka birleşme olasılıklarına dair yeni öneriler oluşturuyor.¹²

Şimşek, antik heykellere ve ilk figüratif tablolara, genel olarak Batı resminin temel görsel kodlarını yansıtan temsillere yer vererek, bu eserlerin ne tür eserler olduğu üzerinde düşünmemizi istiyor. Türkiye'nin sanat tarihi repertuvarının oluşturulduğu bir kültür platformu oluşturan sanatçı yeniden ürettiği kadınların bedenlerine girerek onları kendi deneyimleyip sunarak sanatın sınırlarını genişletmektedir.

4.2. Eserler Üzerinden Yeniden Üretim Eser İncelemesi

4.2.1. Çeşme

Duchamp'ı Fovizm'den Kübizm'e, Dada'dan Sürrealizm'e kadar yirminci yüzyılın sanatsal hareketlerin çoğunda görmekteyiz. 1902'de başlayan resim kariyeri 1923'e

¹² Zilbermann Gallery. (2013). Sanatçını *Dramatic Persona* adlı serginin tanıtım yazısı. <https://www.zilbermangallery.com/dramatic-persona-e121.html> Erişim tarihi: 28.05.2024

kadar devam etmiş ve daha sonra resmi tamamen bırakmıştır.

Salt bir retina ressamı olmayı ve kendisini yalnızca resim sanatıyla sınırlamayı aristokratik bir biçimde reddeden Duchamp, bir bakıma fikir olarak sanatın, zihinsel bir eylem olarak sınırsız kavramına kendini adanmıştır (Recher, 2015: 223). Duchamp resim yapmayı zihnin birçok olası etkinliğinden yalnızca biri olarak görmektedir. Ancak hiçbir zaman sanat alanının dışına çıkmayan Duchamp'ın çalışmaları çoğu zaman *sanat karşıtı* olarak eleştirilmiştir. Kendi zamanında, Duchamp'ın sadece imza atarak *sanat eseri* statüsüne yükselttiği şapka askıları ve kar küreği gibi nesneler olan *hazır nesneler*, sanatın doğası ve sanatçının işleviyle ilgili olarak son derece rahatsız edicidir. Duchamp'ın resimden hoşlanmaması ve ready-made (hazır nesne) yaratmasına yol açan şey seri üretimi içselleştirmesidir. Geçmişten kesin bir kopuş etkisi ile büyük bir cesaretle sanatın dayandığı geleneksel kavramların çoğunu redderek sanata yeni bir işlev getirir.

Sanatçı, zekâsı, titizliği ve önemli şeylere karşı küçümseyici tavrı sayesinde yirminci yüzyılın önemli bir sanatçı otoportresini oluşturmuştur. Pek çok sanatçıyı huzursuz eden, öfkeliendiren ve yanıltıcı hale getiren Duchamp'ın sanatıyla ilgili yıllar sonra bile uzlaşma sağlanamadığı konular olmaktadır.

Sanatta değişim yarattığınız zaman, bu durum yeni bir sorun ile karşılaşacağınız anlamına gelmektedir. Duchamp sadece estetik olanla değil, fikirlerle de ilgilenmeye odaklanır. Bir alternatif arayışı içinde olan Duchamp ready-made kavramını bularak sanatta yüzyıllardır süren algıyı paramparça eder. Sıradan bir nesneyi alışılagelmiş ortamından çıkarıp sanatçının seçimiyle sanat eserine dönüştüren bu fikir kavramsal sanatın doğumu olarak da değerlendirilebilir. Böylece Duchamp, yirminci yüzyılın heykel alanında en önemli üç atılıma öncülük etmiş olur: Kavramsal sanat, kinetik sanat ve hazır nesne sanatı.

Duchamp yapmış olduğu ilk hazır yapım olan *Bisiklet Tekerleği* çalışmasını ve diğer hazır yapımlarının aşamalarını anlatıyor: “1913'te bir bisiklet tekerleğini mutfak taburesine bağlamak ve dönüşünü izlemek gibi mutlu bir fikir aklıma geldi. 1915 yılında New York'ta bir mağazadan kar küreği satın aldım, üstüne ‘kol kırıklığından önce’ yazdım. O zamanlar bu teşhir biçimini anlamak için aklıma ‘ready-made’ (hazır-yapım) kelimesi geldi. Belirtmeyi çok istediğim bir nokta, bu hazır ürünlerin

seçiminin hiçbir zaman estetik zevk tarafından seçilmemiş olması.”¹³

Duchamp’ın 1917’de yapmış olduğu eşme (Fountain) ise diğer hazır yapımlarından farklı olarak *R.Mutt* imzalı olarak, 1917’de New York’taki Grand Central Palace’ da Duchamp’ın da üyesi olduğu Society of Independent Artists (Bağımsız Sanatçılar Topluluğu) jürisine sunulmuştur. Fransız sanatçılardan oluşan sanatçıların başında Marcel Duchamp gelmektedir. New York’u yeniden sanat üretebilecekleri bir şehir olarak gören bu sanatçılar hiç vakit kaybetmeden sanatsal etkinliklere aktif olarak katılmak istiyorlardır.

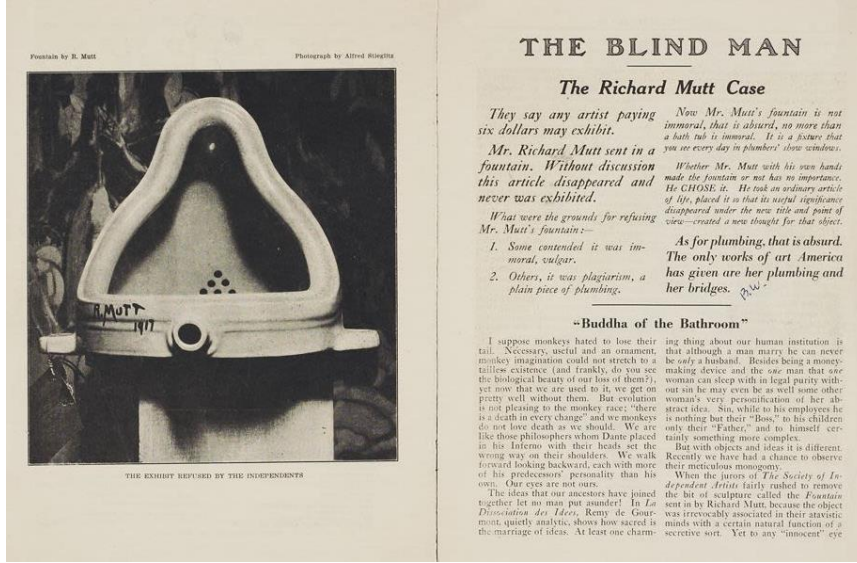
Bu sergide Duchamp, bir sanat eserini gerçekte ne kadar açık fikirli olduklarını ve savunduklarını iddia ettikleri ifade özgürlüğüne gerçekten inanıp inanmadıklarını görmek için kullanmak istedi ve bir pisuarı, üzerine siyah boyayla kabaca imza attığı *R. Mutt* adıyla sundu. Duchamp, çalışmanın kendisine ait olduğunu açıklarsa diğer yönetim kurulu üyelerinin bunu sorgusuz sualsiz kabul edeceğini düşündü. Ancak sergide “jüri yok” ilkesine karşı çıkan Bağımsızlar Sergisi yöneticileri bu heykeli reddettiler ve bunun üzerine Duchamp dernekten ayrıldı. Serginin açılış saatine kadar süren uzun bir mücadelenin ardından *R. Mutt* imzalı pisuar reddedildi (Camfield, 1989: 64).

Geleneksel zevki alt üst eden eşme, Duchamp’ın hazır nesneyi seçip ona sanat adını vermesi ile iyi, kötü ya da çirkin her şeyin sanat eseri olabileceğini savunmuştur. Ready-made bir meta olarak, sanat dünyasına sınırsız erişim getirir. Duchamp’ın ready-made çalışmaları, bireysel yaratıcılığa meydan okumuş ve sanatı içsel bir nesneden çok nominal bir nesne olarak yeniden tanımlamıştır (Schwarz, 1969:33).

Sanat eleştirmeni Krauss ise eşme’nin Duchamp tarafından yapılmadığını onun tarafından seçildiğini düşünür: Pisuarın sanatçıyı ‘ifade’ edebilmesinin bir yolu yoktur, bu kelimelere dökülen ama arkasında duran bir konuşmacının sesi tarafından onaylanmamış bir cümle gibidir.

Yapımcı ve sanatçı açıkça ayrı olduğu için, pisuarın, durumun dışsallaşmasını ya da sanatçının ruh halini servis etmesinin bir yolu yoktur. eşme, estetik kişilik grameri içinde işlev görmeyerek, kendisi ile hattı zattında kişilik kavramı arasında mesafe koymak olarak görülebilir (Krauss, 2021:296).

¹³ Duchamp’ın Museum of Modern Art’ta yaptığı konuşma, New York, 19 Ekim 1961. Art and Artists’t (Londra), 1 no’da basılmıştır. 4. (Temmuz 1966), s. 47. Orijinal metin Simon Watson Taylor koleksiyonundadır.



Görsel 4.38. Marcel Duchamp'ın Çeşme çalışmasının Alfred Stieglitz tarafından çekilmiş fotoğrafı, *The Blind Man* dergisi, No:2, Mayıs 1917.

Duchamp hazır nesne ile bir sanat nesnesinin arkasındaki konseptin nesnenin kendisinden daha önemli olduğunu düşünür ve bu, Kavramsal Sanatın temel taşı olmuştur. 20. yüzyılda kavramsal sanatın ve birçok çalışmaya “model” olan Çeşme, 2004 yılında “20. Yüzyılın en etkili sanat eseri” olarak kabul edilmiştir.

Duchamp, sanatla ilgili köklü fikirleri alt üst etmek istiyordu. Duchamp'ın istediği gibi ve tam da düşünce tarzına göre özel bir eylem haline gelen Çeşme, sanatın deneyimsel doğasına uygun olarak yaratılmıştı. Sorguladığı en önemli fikirlerden bir diğeri ise özgünlük kavramıydı. Duchamp'ın zamanından önce, sanatçılardan büyük tek seferlik, orijinal sanat eserleri üretmeleri ve orijinalliklerini kanıtlamak için sanatçının adıyla imza atmaları bekleniyordu. Ancak Duchamp ve Dadacı arkadaşları, bulunmuş nesneleri tekrar kullanarak ve kopyalarını yeniden üreterek tüm bunları sorgulamış oldular.

Bağımsızlar Sergisi’ne gönderilen orijinal Çeşme atılmış veya yok edilmişti. Sonuçta orijinal Çeşme sergiye hiçbir zaman giremediğinden kamusal alanda izleyicisi de olmamıştır. Fiziksel olarak yok edilmiş ve yalnızca bir anı olarak var olan kendisinin simulakrı olan çalışmalar bulunmaktadır. Duchamp, 1960’larda aynı tür pisuarı kullanarak ve onu aynı garip takma adla imzalayarak Çeşme’nin birden fazla versiyonunu yapmaya devam etmiştir. Çeşme’nin orijinal versiyonu artık kaybolmuş olsa da, fikir daha sonraki kopyalar aracılığıyla varlığını sürdürmektedir. Duchamp, fikrin veya konseptin orijinal, el yapımı bir nesneden daha önemli olduğunu bir kez daha kanıtlamak istemiştir.



Görsel 4.39. Marcel Duchamp, Fountain (Çeşme), (kopyası), 1917-1964.

Duchamp'ın *Çeşme*'si heykel alanında en çok yeniden üretilen çalışmadır diyebiliriz. Elbette bunun nedeni *Çeşme*'nin hazır nesne olması, aynı zamanda Walter Benjamin'in savunduğu "aura"nın Duchamp'ın *Çeşme*'sinde olmamasıdır. Yeniden üretilmiş bir nesnenin yeniden üretilebilir mantığını doğruması ile hazır nesnelerin yeniden üretilebilirliği yolunu açmış olmuştur.



Görsel 4.40. Sherrie Levine, Çeşme (Buddha):6, Duchamp'tan Sonra (Fountain (Buddha):6, After Duchamp), dökme bronz, 1996, Paula Cooper Gallery, New York. (solda)



Görsel 4.41. Sherrie Levine, Duchamp'tan Sonra, 1996, sergi düzeni. (sağda)

80'lerde post-kavramsalci sahiplenmecî ekolün önemli ve tartışmalı isimlerinden biri olan Sherrie Levine, Modernist başyapıtların taklidi gibi görünen işler yapmaya devam ediyor. Marcel Duchamp'ın, heykele dönüştürdüğü pisuarını ustaca değiştirerek kendi versiyonlarını yeniden üretiyor (McKenna, 1996).

Hazır nesne ile yeniden üretilebilirliğin yolunu açan Duchamp'ın 1917 yılında sergiye giremeyen hazır nesnesini Sherrie Levine Duchamp'a saygı niteliğinde ele alır ve

bronzla kaplayarak “sanat nesnesi” ne dönüştürür ve yeniden üretir (Görsel 4.40). Levine, Duchamp’ın reddettiği görsel güzelliği, pisuarı parlak bir zeminle sunarak ters köşe duygusu yaratmayı amaçlar. Sanatçı, bu cilalı yüzey için verdiği röportajda Jean Arp ve Constantine Brancusi’nin heykellerine bilinçli bir imada bulunduğunu açıkça ifade eder. Bunu yaparak Levine, iki sanatçının çalışmalarını benzetmekte ve böylece “özgünlük” ve “kopya”nın sorununu gündeme getirmektedir (Trodd, 2009:958).

Duchamp’ın hazır nesnelerini -özellikle Çeşme’sini- yeniden üreten Mike Bidlo ise 1980’lerden beri özgünlüğün doğasını sorgulamaktadır. Fransız sanatçı ünlü hazır yapımı, Levine gibi bronz bir yenilemesini yapar. Ancak pisuarı paramparça eder ve yeniden bir araya getirir. Bu kırık pisuar, 1920’lerin sonlarında Duchamp’ın Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam olarak da bilinir) çalışmasının başına gelen bir kazayı anımsatmaktadır.



Görsel 4.42. Mike Bidlo, Duchamp’ın Çeşmesi Değil (Not Duchamp Fountain), dökme bronz, 2015, Francis M. Naumann Fine Art, New York.

Cam başlangıçta kırılmamıştır, ancak 1926-27’de Brooklyn Müzesinde düzenlenen bir sergiden sonra taşınırken çatlaklar ve Duchamp tarafından yeniden birleştirilir. Daha önce bu çalışmanın kesinlikle bitmediğini ilan eden sanatçı kırılan cam bölmelerini tekrar bir araya getirdikten sonra sanat eserinin tamamlanmış olduğuna karar vermiştir. Duchamp, çatlaklar bana gelin duvağının inceliğini hatırlatıyor, der ve bu tesadüfi hasarı kendi lehine çevirir (Morgan, 2016).

Bir yeniden üretim sanatçısı, belirli bir sanatçının çalışmasına sahip çıktığı zaman, onun sanatını, yaşamını ve sanatsal yöntemlerini derinlemesine araştırması ve biyografik bir role hazırlanırken kullandıkları yaklaşımları iyi seçmeleri gerekmektedir. Mike Bidlo ve Sherrie Levine bu bağlamda çeşmeyi derinlemesine araştırmış iki sanatçıdır.



Görsel 4.43. Mike Bidlo ve Çeşme çizimleri

Mike Bidlo 1996'da East Village'da sergilemek üzere Duchamp'ın tüm çalışmalarını yeniden üretir ve tüm stüdyo alanını Duchamp'ın çeşmesinin yüzlerce çizimiyle doldurarak tek bir çalışma üzerinden birçok yeniden üretim yapar (Görsel 4.43.). Bidlo, tüm stüdyo alanını Duchamp'ın *Çeşme*'sinin yüzlerce çizimiyle doldurarak, kariyerindeki tek bir esere dayalı sürekli tekrar ettiği bu çalışmalarına sahip çıkmaya başlar. Uzun bir süre boyunca bu kadar yoğun bir şekilde tek bir çalışma üzerine meşgul olma eylemi, yeniden üretim sürecindeki varyasyonları dikkate almasına olanak tanıyan bir tür sanatsal arındırıcı ve rahatlatıcı bir etki yaratmıştır.



Görsel 4.44. Hans Haacke, Baudrichard's Ecstasy, yaldızlı pisuar, ütü masası, pompa, kova, hortum, su, 1988, Museum Tinguely.

Duchamp gibi hazır nesneler kullanan Alman sanatçı Hans Haacke ise 1988 yılında Duchamp'ın pisuarını alıntılararak *Baudrichard's Ecstasy* adlı yerleştirmesi ile yeniden üretmiş ve hazır nesne ile yaratıcı eylemin nasıl ortaya çıktığını sunmuştur. Pisuarı bir ütü masası ve *Fire* (Yangın) yazan bir kova ile birlikte sunduğu bu enstalasyonda Duchamp'ın ironik bir şekilde hicvedilmiş sanatını aynı şekilde yeniden yorumlamıştır (Görsel 4.44.).

Duchamp tarzında bir kavramsal sanatçı olan Haacke, farklı bir yaklaşımla şirketleri, medya devlerini, politikacıları ve finansal güce sahip kişileri sanatı üzerinden eleştirir. *Baudrichard's Ecstasy* adını verdiği bu çalışmada ise Fransızca argoda “çok zengin” anlamına gelen *richard* kelimesini ve Baudrillard'ın *The Ecstasy of Communication* (İletişimin Vecdi) adlı kitabını hedef alıp, kelimelerle oynamıştır. Kovadan aldığı suyu atık borusu ile tekrar kovaya boşaltan bu düzenek ile Duchamp'a gönderme yapan Haacke, yeniden üretimlerini *assisted ready-made* (yardımlı hazır yapımlar) olarak adlandırır. Duchamp'ın hazır yapımları toplumsal ürünün, sanat ile nasıl güçlü bir metaya dönüştüğünü ortaya çıkarmıştır. Haacke de bunun ötesine geçip fiziksel, tarihi ve sembolik güçleri de çalışmasına eklemiştir.

Modern ve çağdaş erkek sanatçıların kanonik eserlerini yeniden üretmesi ve bunları kırmızı ruj kullanarak yeniden yaratmasıyla tanınan Rachel Lachowicz, gösteren ile gösterilen arasındaki orijinal ilişkinin ikinci bir anlamlandırma ile orijinal sanat eseri efsanesini eleştirir. Ağırlıklı olarak kozmetik kullanımı aracılığıyla kimlik ve marka yaratma politikası arasındaki ilişkiyi araştıran sanatçı görsel olarak gösterişli ve kışkırtıcı, hem göze çarpmayan nesneler hem de büyük ölçekli kurulumlar yapmaktadır.



Görsel 4.45. Rachel Lachowicz, İsimsiz (Ruj Pisuarlar), (Untitled (Lipstick Urinals)),1992, Özel Koleksiyon.

İkonik eserleri yeniden bağlamsallaştırmak için kozmetik ürünleri kullanması, rujun feminist varlığını öne çıkaran bir yaklaşımdır. Sanatçının ruj kaplı Duchamp'ın *Çeşme*'si (Görsel 4.45.) güzelleştirme arzusu ile yeniden ürettiği çalışmaya bir nevi hayranlığını da yansıtıyor. Lachowicz, renk ve rujun dişil çağrışımlarını Duchamp'ın açıkça erkeksi ve ufuk açıcı hazır yapımı *Çeşme* (1917) ile yan yana getirerek cinsiyet kavramını araştırır. Burada Lachowicz parlak kırmızı rujdan yapılmış üç minyatür pisuar sergilemektedir.

Çeşme'nin sekiz kopyasından ikisine 1993 ve 2006 yıllarında çekiçle zarar vermesiyle tanınan Fransız performans sanatçısı Pierre Pinoncelli, Dada tarzında bir üslupla pisuarın içine idrar ya da müze müdürüne göre idrar renginde çay yerleştirmiştir. Pinoncelli'ye göre, *Çeşme*'nin kopyasına yaptığı bu saldırı Duchamp'ın ruhunu müzeliğin kafesinden kurtarma girişimleridir. Pinoncelli bu performans sonucu hasarlı versiyonun diğer kopyalardan daha "orijinal" olduğunu savunmuş, ancak hapis ve para cezasına çarptırılmıştır (Umpster, 2014).



Görsel 4.46. Pierre Pinoncelli, Duchamp-Pinoncelli *Çeşmesi*, 1993, Paris.

Duchamp'ın attığı R. Mutt imzasının yan tarafına kendi imzasını atan Pinoncelli, Duchamp'ın aksine Rembrandt'ın ütü masası olarak kullanılması fikrini onaylamaz: "Asla bir Rembrandt ya da Van Gogh'a zarar vermem. Bu vandallık olur. Onlar farklı, daha geleneksel bir sanat türünü temsil ediyorlar. Ama aynı zamanda Duchamp tarzı sanata da yer verilmeli. Duchamp'ın gerçek ruhuna..." (Umpster, 2014).

Çalışmalarında sıklıkla fotoğraf, heykel, kolaj ve buluntu nesneleri birleştirerek görsel kelime oyunları ve müstehcen mizah kullanan Sarah Lucas, Duchamp'ın *Çeşme*'sini yeniden üretilip 1990-98 yılları arasında tuvalet çalışmalarını bir seri şeklinde çalışmıştır. Büyük bir enstalasyonun parçaları olan bu tuvalet çalışmaları idrar benzeri sarı tonlarda renklendirilmiş, reçine döküm klozetlerden oluşmaktadır. Kalıbın döküm yeri özellikle arkada kalan kısmı kıvrımlı organik bir yapıya sahiptir.



Görsel 4.47. Sarah Lucas, Eski İçerde (The Old In Out), Poliüretan reçine, 1998, Barbara Gladstone Gallery. (solda)

Görsel 4.48. Sarah Lucas, Eski İçerde (The Old In Out), sigara, 1998, Barbara Gladstone Gallery. (sağda)

Tuvaletler, Lucas'ın çalışmalarında yinelenen bir temadır; ölümlülüğü, kendine zarar verme dürtülerini ve kadın bedenlerine yönelik tacizci tutumları hatırlatan bir işlev görür. The Old In Out adını verdiği serinin başlığı ise, Londra sokak dilinde argo anlamı ile "hırsızlık" anlamına gelmektedir. Bu seriyi oldukça fazla tekrarlayan Lucas, heykel, fotoğraf ve enstalasyondan oluşan çalışmalarında günlük nesneleri insan bedeninin yerine kullanıyor ve aynı zamanda aralarındaki benzerliğe dikkat çekmektedir (Manchester, 2000).



Görsel 4.49. Sarah Lucas, Eski İçerde (The Old In Out), kurulum görünümü, 1998, Barbara Gladstone Gallery.



Görsel 4.50. Baptiste Debombourg, Polybric, 36x60x42cm, 2002, Özel Koleksiyon

Çeşme'nin ardındaki felsefe, nesiller boyu sanatçılara dünyaya farklı bakmaları ve malzemeleri sanatın ne olabileceğine dair anlayışımızı sorgulayacak şekilde kullanmaları konusunda ilham vermeye devam etmektedir. Sık sık alışılmadık malzemeler kullanan Fransız sanatçı Baptiste Debombourg, yüzlerce plastik oyuncak tuğla kullanarak Duchamp'ın pisuarının formunu kopyalayan *Polybric* (2002) adlı çalışmasında Çeşme'ye açıkça gönderme yapar.



Görsel 4.51. Tom Sachs, Chanel Çeşme (Chanel Fountain), köpük, kesilmiş alışveriş poşetleri ve termal yapıştırıcı, 32,4 x 50,8 x 31,8 cm, 1998, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris.

Yenilikçi ve aynı zamanda yıkıcı bir heykeltıraş olan Tom Sachs ise, mühendislik ve tasarım başyapıtlarının ayrıntılı yeniden canlandırmalarıyla tanınmaktadır. Mütevazı

köpük, kontrplak, endüstriyel malzemeler kullanan sanatçı, ticari markası haline gelen el yapımı çalışmaları, seri ürettiği parlak alüminyum ve polikarbon ile yapmış olduğu yeniden üretimler eskinin yerini almaktadır. Evreninin merkezinde yer alan temalar, ağır bir mizah ve ironi ile ele aldığı Amerikan kültürü ve toplumuna odaklanır. Sachs, ilk yeniden üretimini 1990’larda, New York Modern Sanat Müzesi’nde Piet Mondrian’ın resimlerini inceleyerek birkaçını yeniden üretmek için kontrplak üzerine koli bandı kullanarak gerçekleştirmiştir (Tomsachs.com, 2023). Çalışmaları dikkat çekici bir şekilde modernleşmenin temiz, basit ve mükemmel makine yapımı ürünlere yönelik eğilimini tersine çevirerek üretim teknikleri konusundaki farkındalığımızı artırmaktadır. Bunun için Duchamp’ın *Çeşme*’sini seçmiş olması şaşırtıcı değildir. Lüks bir haute couture markası olan Chanel’in alışveriş poşetini kesip pisuarı kaplayan Sachs, sanat piyasası ile lüks endüstrisinin arasındaki benzerliği göstermiştir.

Ticaretin çılgına döndüğü bir dünyada Sachs, 1990’ların sonunda, orijinal ambalajdan yapılan *Çeşme*’yi yeniden üretmesi ile heykelin kavramsal temelleri üzerine kapitalist kültürü nasıl örneklediği, onu nasıl yeniden karıştırdığı, seslendirdiği ve tekrar ortaya çıkardığı ve böylece sonuçları nasıl dönüştürdüğünü görmekteyiz.

4.2.2. Şişe Rafı

Şişe Rafı, 1914 yılında Marcel Duchamp’ın hazır nesnelerinden proto-Dada sanat eseridir. Duchamp’ın hazır nesneleri, Birinci Dünya Savaşı’nın şiddetini eleştiren, Avrupa Dada çalışmalarının, “görsel kayıtsızlık” olarak adlandırdıkları temele odaklandı (Cabanne, 1968: 47).

Duchamp 1915’te New York’a taşındığında *Şişe Rafı*’nı ve diğer çalışmalarını Paris’teki stüdyosunda kız kardeşi sanatçı Suzanne Duchamp’a emanet etti. 1916’da Suzanne’a yazan Duchamp, *Şişe Rafı*’nı New York’a göndermesini istedi. Suzanne ağabeyinin mektubunu aldığı anda nesneyi çoktan çöpe atmıştı (Artic.edu, 2018). Böylece bu hazır nesnenin orijinali de *Çeşme* gibi hiçbir zaman bulunamadı. Ancak fikir kaybolmamıştı. *Şişe Rafı*’nın “orijinalliği”, seri üretilen bir ürün olarak kökeni nedeniyle zaten sorgulandığından, Duchamp yeni versiyonları satın aldı ve bunlara izin verdi. Orijinali günümüzde var olmasa da, eserin mirası yaşamaya devam ediyor ve en az yedi kopyası Philadelphia Sanat Müzesi, Norton Simon Müzesi ve Museet Moderna gibi önde gelen müzelerde bulunuyor.



Görsel 4.52. Marcel Duchamp, Şişe Rafı (Bottle Rack), Galvaniz, 1914-1960, Art Institute of Chicago.

Şişe Rafı, Duchamp'ın hiçbir müdahalesi olmadan kullandığı hazır nesnelerden biri olduğu için “saf hazır nesne” olarak tanımlanıyor. Sadece Duchamp'ın üzerine yazdığı çalışmanın başlığı dışında hiçbir şey eklenmemiş ve değiştirilmemiştir (toutfait.com, 2023). Bazen bulunmuş ya da seri üretilmiş sıradan bir nesneyi seçen Duchamp, bu hazır nesneleri sanata dönüştürdü. Duchamp, hazır nesneyi, sanatı geleneksel zevk ve güzellik sınırlarından kurtarma fırsatı olarak görmüştü.



Görsel 4.53. Alan Kaprow, İnanmak İstiyorsanız Bu Orijinaldir (This Is Original If You Want To Believe It), çelik şişe tutucu, 10,16 cm x 40,01 cm x 40,01 cm, 1992, Özel Koleksiyon.

Görünüşte basit olan bu eylem, sanat dünyasında devrim yarattı ve kalıcı öneme sahip felsefi soruları gündeme getirdi: Sanat nedir? Sanatçıların yaptığı tam olarak nedir? Peki, onların çalışmalarına kim anlam veriyor?

Amerikalı Fluxus sanatçısı Alan Kaprow, Duchamp'ın *Şişe Rafı*'nı yeniden ürettiği *İnanmak İstiyorsanız Bu Orijinaldir* (Görsel 4.53.) adlı çalışmasında hazır nesnenin handikabı “orijinal” kavramını ele alıyor. “Orijinallik” kavramı yeniden üretim için de geçerli bir sorun olduğu için, Kaprow’un bunu bilinçli bir şekilde kullanmış olduğunu görüyoruz.



Görsel 4.54. André Raffray, *Şişe Rafının Gölgesi*, (Shadow of the Bottle Rack), tuval üzerine kalem ve dökme demir şişe rafı, kanvas, 100 x 119 cm, şişe rafı:45,9 x 40,5 cm, 1993, Moeller Fine Art Berlin.

Fransız sanatçı André Raffray, yeniden üretimi kavramsal bir çıkış noktası olarak kullanıyor. Yeniden üretimin kopyalama, sahiplenme ve saygı kavramlarına verdikleri yanıtların çeşitliliğini ve özgünlüğünü araştırıyor. Duchamp'ın *Şişe Rafı*'nı kendi çalışmasında model olarak alıyor. *Şişe Rafının Gölgesi* (Görsel 4.54.) Raffray'ın 1993 yılında yarattığı, Duchamp'ın ünlü şişe rafını tavana belli bir açıyla, üzerine kendisinin çizdiği beyaz bir tuvalin önüne astığı enstalasyonundan oluşuyor.

Zamanının en tanınmış Çinli avangard sanatçılarından Huang Yong Ping, ilk sanat çalışmalarını Joseph Beuys, John Cage ve Marcel Duchamp'tan almıştır (Koppel-Yang, 2012). Huang, Doğu ve Batı arasındaki çatışmayı esasen silmeye çalıştı. Sanatçının yeniden üretimleri, geleneksel ve modern sanatın çelişkili temaları arasındaki ayrımı kırmayı temsil ediyor (Hung, 2008: 69).

1997'de başladığı Buda'nın Elli Kolu (Görsel 4.55.) adlı heykelinin orijinal ilhamı ise sanatçının Münster'deki St. Ludgeri kilisesini ziyaret etmesiyle başlıyor. Huang, kilisede gördüğü bir haçta kolsuz ikonografi ile bin elli Buda'yı yeniden üretiyor (Fondationlouisvuitton.fr, 2024).



Görsel 4.55. Huang Yong Ping, Buda'nın Elli Kolu, (Cinquante bras de Bouddha), metal, pişmiş toprak, reçine, çeşitli nesneler, 477 x 404 x 415 cm, 1997-2013, Fondation Louis Vuitton, Paris.

Marcel Duchamp'ın *Şişe Rafı*'nı temel alan metal bir yapı kullanarak kil ve reçineden kalıplanmış ve yontulmuş kollar, tespih (meditasyon), yay (sezgi), çan gibi tanrıça Guan Yin'in ikonografisinden ödünç alınan nesneleri tutar. Sembolik ve evrensel nesneleri Doğu ile Batı, geçmiş ile bugün arasında birleştiren Huang, sürekli yenilenen bir dünyaya dair sentezlediği yeniden üretimler ile çağdaş bir vizyon öneriyor.



Görsel 4.56. Bethan Huws, Orman (Forest), metalden 88 şişe rafı ve neondan bir şişe rafı, 2009, Galerie Tschudi, Vistamare.

Genellikle mimari ve metin kullanarak yer, kimlik ve tanımları araştıran Bethan Huws'un çalışmaları mekânlara müdahale yoluyla yeniden üretimlere odaklanıyor (Summers, 2000). Bu çalışmalardan biri de sanatçının çok sayıda *Şişe Rafı*'nı yerleştirdiği çalışmasıdır (Görsel 4.56.). Duchamp'ın *Şişe Rafı*'na açıkça gönderme yapan Huws, Duchamp'ın mantığını izliyor.

Sergi mekânının zeminini seksen sekiz şişe rafı ile dolduran sanatçı *çoğaltma* yöntemini kullanarak yeniden ürettiği çalışması ile sanatçının rolünü sorguluyor. Yeniden ürettiği çalışmasının adını *Orman* olarak tercih eden sanatçının tercihi; potansiyel büyüme, değişim ve tekrarlama ilkesine dayanmaktadır. Şişe raflarının bireysel formu açısından yapısal benzerlik ve sapmalar görülse de, aynı zamanda bu tekrar, Duchamp'ın pratiğine bir meydan okuma olarak da düşünebiliriz.



Görsel 4.57. Bethan Huws, Ağaç (L'arbre), pleksiglas üzerine monte edilmiş neon borular, transformatörler, 2016, Galerie Tschudi.

Bethan Huws'un Şişe Rafı'nı yeniden ürettiği diğer çalışmalardan biri de *Ağaç* 'tır (Görsel 4.57.). Duchamp'ın bıraktığı pek çok metni ve notu derinlemesine inceleyen sanatçı, ağırlıklı olarak Duchamp'ın *Şişe Rafı* üzerinden yola çıkıyor.

Huws, Duchamp üzerine uzun yıllar süren yoğun araştırmaları sayesinde, kendi derin referans çerçevesini ve eski sanatçının fikirlerine ilişkin oldukça özgün bir yorum geliştirir (App.artshell.eu, 2024). Huws, ağırlıklı olarak hazır nesnelerin yeniden üretimine odaklanan işlerinde çok sayıda medya ve enstrümanı (neon/ vitrinler/ heykeller/ fotoğraflar/ büyük enstalasyonlar) sentezliyor. Sanatçı yeniden üretimi, asanatsal pratiğin temel bir unsuru olarak görüyor (Meer.com, 2024).

Stefan Nikolaev'in çalışmaları, gündelik nesneler hakkında bildiklerimiz ile sanatçının, onlara yüklediği yeni biçim ve vizyon hakkında bizi onları yeniden düşünmeye teşvik ediyor. 2010 yılında yaptığı *Şamdan* adlı çalışma da bunlardan biri. Duchamp'ın hazır nesnesi *Şişe Rafı*'nı yeniden üreten sanatçı hazır nesneyi çalışmanın isminden de anlaşılacağı üzere gündelik nesneye çevirmiştir.



Görsel 4.58. Stefan Nikolaev, Şamdan (Candelabra), alüminyum gövdeli şişe rafı ve 46 adet ışık, 2010, Galerie Michel Rein, Paris.

Duchamp'ın hazır nesnelerini araştıran ve yeniden üreten Mike Bidlo, Duchamp'ın *Şişe Rafı*'nı da yeniden üretmiştir. Duchamp'a odaklanmayı sürdüren Bidlo, eski Fransız şişe raflarını parlak yansıtıcı altın/bronz metalik boyayla aynalamış ve birçoğu kasıtlı olarak buhar silindiri tarafından ezilmiştir ve ardından kromla kaplanmıştır (Francisnaumann.com, 2024).



Görsel 4.59. Mike Bidlo, Duchamp'ın Şişe Rafı Değil, krom kaplama şişe rafı, 2016, Frances Naumann Fine Art, New York. (solda)

Görsel 4.60. Mike Bidlo, Düzeltilmiş Şişe Rafı, Flattened Bottle Rack, krom kaplama şişe rafı, 2016, Frances Naumann Fine Art, New York. (sağda)

Duchamp'ın hazır nesneleri heykel sanatında en çok tercih edilen yeniden üretim konusu olduğu görülmektedir. Hazır nesnenin heykel alanında devrim niteliği yaratması sanatçılar tarafından değerlendirilen bir konu olmuştur.

4.2.3. Sonsuz Sütun

Yirminci yüzyılın heykel sanatında en önemli sanatçılardan biri olarak kabul edilen Constantine Brancusi, ahşap ve mermer gibi heykelin temel malzemelerini oldukça yenilikçi bir şekilde kullanarak heykelde yeni bir alan açmıştır. Biçimi azaltarak soyutlamaya yönelen Brancusi, modern sanatçı kimliğinin yanı sıra kendi Roman halk kültürü, Primitivizm, Afrika sanatı ve Amerikan avangardı ile yakından ilgilenip heykellerine dahil etmiştir. Son büyük başyapıtı ve en ünlü anıtı olan *Sonsuz Sütun*, 1935'te Gorj'daki Romanya Kadınları Ulusal Birliği tarafından yaptırılmıştır. Brancusi bunun için ödeme almayı reddetti, bunun yerine bu büyük anma anıtını yaratma fırsatını memnuniyetle karşıladı.



Görsel 4.61. Brancusi tahminen 1924 yılında, kendi atölyesinde *Sonsuz Sütun* üzerine çalışıyor.

Brancusi, anıtı nihai formuna kadar tamamen geliştirmeden önce, başlangıçta meşeden bir prototip oyarak *Sonsuz Sütun*'un çeşitli versiyonlarını yaptı. Sütunun evrimi ilk başta pek çok biçim aldı; bir heykele dönüşmeden önce kaide ve sütuna odaklanıldı (Lanchner & Brancusi, 2012: 15). Sütun çalışması 1937'de başlamasına rağmen Brancusi'nin mektubunda itiraf ettiği gibi, aslında fikir olarak çok daha önce ortaya çıkmıştır. Carola Giedion-Welcker, 1916 yılında, ağaçların tohum vermesi ve çiçek açmasını büyüleyici bulan Brancusi'nin ilk sütunu heybetli bir ağaç kütüğünden üç günde yonttuğunu anlatır (Giedion-Welcker, 1976:217).

1920'lerde Brancusi, fotoğrafçı Edward Steichen'in bahçesine yerleştirilen, yüksekliği 7 metrenin biraz altında olan, dokuz modüllü bir ahşap sütunun bir versiyonunu oydu. Tasarım, tek bir simetrik öğeden, tabanlarında birbirine yapıştırılmış ve daha sonra sürekli bir ritmik çizgi oluşturmak için tekrarlanan bir çift kesik piramitten oluşur.

Heykeltıraş ve sanat eleştirmeni olan Sidney Geist, Brancusi'nin *Sonsuz Sütun* formunu Modigliani'nin *Dr. Paul Alexandre'in Portresi* (Görsel 4.62.) adlı resimlerinden birinden almış olmasının daha muhtemel olduğunu savunuyor; sağ köşesinde eşkenar dörtgen ile süslenmiş "Fas veya Afrika kökenli" bir perde var. *Sonsuz Sütunu* da tanımlayan desen (Geist, 1984:358). Belli ki perdedeki desen Brancusi'nin sütunuyla çarpıcı bir benzerlik taşıyor. Bu Brancusi için birlikte büyüdüğü halk mimarisinden bir etki olabilir. Bu şüphelidir, çünkü malzeme ve araç (heykel ve ahşap) onun sanat pratiğine resim ve lif sanatından daha yakındı.

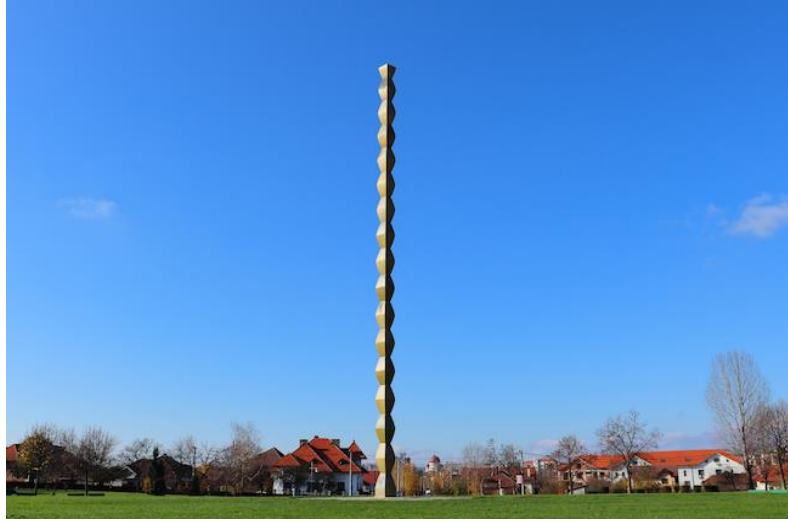


Görsel 4.62. Amedeo Modigliani, Dr. Paul Alexandre'in Portresi (Portrait of Dr. Paul Alexandre), tuval üzerine yağlıboya, 1912, Özel Koleksiyon.

Sonsuz Sütun aynı zamanda Tirgu-Jiu'daki anıt topluluğunun bir parçasıdır. *Öpücük Kapısı*'nda olduğu gibi Romen halk sanatının belirli niteliklerini taşır. Havada doksan altı metre yükseklikte yükselen ve çok sayıda kare eşkenar dörtgenden oluşan *Sonsuz Sütun*, Birinci Dünya Savaşı'nda şehit düşen Rumen askerlerine adanan anıt parkta uzun boylu olarak duruyor.

Sonsuzluk Sütunu olarak da adlandırılan sütun, Rumen askerlerinin "Sonsuz Fedakârlığını" simgeliyor. Başlangıçta Birinci Dünya Savaşı'nı anma amaçlıydı ve dolaylı olarak her iki Dünya Savaşı için de bir savaş anıtı haline geldi. Kasaba için ve ulusal olarak Romanya'daki savaşın anısına yapılan heykel kültürel bir öneme sahip (Parigoris, 2007: 21).

Brancusi sütunu ince ve dikey formu destekleyecek şekilde tasarlamıştır. Demir çekirdekli ve erimiş bronzla polikromlanmış; başka bir kozmik dünyaya ait gibi görünen, parıltıyan, altın renkli bir merdivenin görünümünü gibidir. Ancak belirtildiği gibi *Sonsuz Sütun*, Brancusi'nin herhangi bir anıt veya cenaze temasıyla bağlantı kurmadığı bir diziden yalnızca biridir. Diğer sütunları gibi *Sonsuz Sütun* da yaşamın sonundan ziyade sonsuzluk kavramını ifade etmeyi amaçlamaktadır.



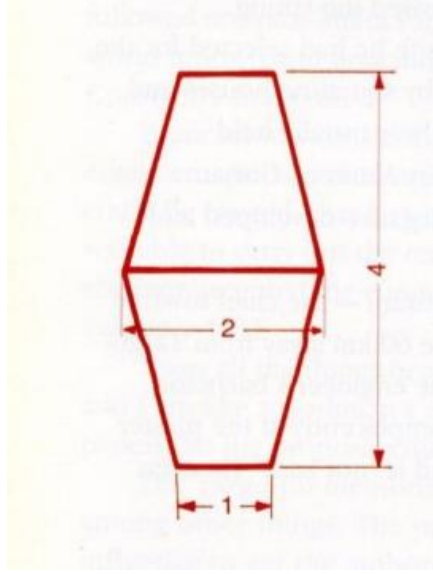
Görsel 4.63. Constantine Brancusi, Sonsuz Sütun (The Endless Column), çinko, pirinç ve demir alaşımı, 1938, Park of the Infinite Column, Târgu Jiu.

Sonsuzluk kavramı 1923 tarihli *Uzaydaki Kuş*'ta da ele alınmıştır. Sütunun formu *Uzaydaki Kuş* ve *Sonsuz Sütun*'un konusunu tamamlamaktadır. Brancusi, hem sütunun hem de kuş unsurlarının bir uç noktası olmaksızın gökyüzünde giderek daha yükseğe çıkmasını amaçlamıştır. Kuş ve sütun unsurları sonsuzluğu çağrıştırmaktadır.

Demirden yapılan anıtın açılışı 27 Ekim 1938'de gerçekleştirilmiştir. Konum, Jiu Nehri boyunca genç askerlerin savaşırken öldüğü yeri işaret etmektedir. Eser; 30 metre yüksekliğinde çinko ve pirinç kaplı, demir modüllerden oluşan bir sütundur. Her bir eleman çelik çekirdek üzerinde ince çelik takozlarla bloke edilmiş ve yataylıkları su seviyesiyle kontrol edilmiştir. Çelik çekirdek ile yapı elemanlarının alt açıklıkları arasında birkaç milimetrelik boşlukların doğru şekilde tasarlanması ile sütun parçalarının düzgün bir şekilde üst üste yerleştirilmesi mümkün hale getirilmiştir. Bu sayede kolonun süreklilik görünümü de sağlanmış olmuştur. Sanda Miller'a göre; "Bu olağanüstü anıt hem sanatın hem de mühendisliğin bir zaferidir, tuhaf bir şekilde teknik becerisinin birleşiminin sonucudur."¹⁴

Sonsuz Sütun, yapı itibarıyla, her iki ucuna eklenen yarım parçaları saymazsak on üç parçadan ya da Brancusi'nin tabiri ile ön üç boncuktan meydana gelmektedir. İnşası, Stefan Georgescu-Gorjan tarafından tüm detayları ile kayda alınmıştır (Miller, 2022:130). Mühendis Stefan Georgescu-Gorjan'a göre Sonsuz Sütun'un matematiksel formülü şu şekildedir:

¹⁴ Miller, S. (1978). Art and Engineering, London. (Design History Society bölümünden alıntı.)



Görsel 4.64. Sonsuz Sütun'un oranlarını gösteren çizim.

Brancusi'nin 1: 2: 4 oranındaki plastik uyum formülünde ifade edilen estetik gereksinimlerini karşılayabilecek boyutları bulmak önemliydi; yani bir elemanın toplam yüksekliği, dar tabanın kenarının dört katı ve dar tabanın kenarının iki katı olmalıdır (Görsel 4.64.). Merkezi genişlik destekleyici çelik çekirdeğin mukavemeti ve bükülme riski dikkate alınmak zorundaydı. Sanatçıyı gerçekten tatmin eden ideal boyutlar şunlardı: dar taban 450 mm, maksimum orta genişlik için 900 mm ve yükseklik için 1800 mm (Georgescu-Gorjan, 1995:14).

Brancusi'nin çalışmalarında yarım küre, daire, dikdörtgen gibi geometrik öğelerin dikkatle değerlendirildiği ve bunların sadeliğinin yakalandığı açıktır.



Görsel 4.65. Sonsuz Sütun çelik omurgaya vidalanıyor, 1938

Yukarı doğru tırmanan Sonsuz Sütun, Brancusi'nin deyimiyle göklerin kubbesini delmeyi amaçlayan dik bir zincirdir. Aynı zamanda sütunda evrenin ve merkezinin felsefesini çağrıştıran sembolik ilişkiler bulunmaktadır. Bundan dolayı heykelin mühendisi Stefan Georgescu-Gorjan bu anıtı yeniden üretmenin zor olduğu hakkında şunları dile getirir:

Sütunun bir kopyası imkânsız olmasa da çok zor bir iştir, çünkü sütun unsurunun gerçek dökümhane deseni kaybolmuştur. Oymayı yapan heykeltıraşın ince dokunuşlarını mekanik olarak yeniden üretmek imkânsızdır. Sütunun tam ölçekli reproduksiyonlarından yana değilim, çünkü bu anıt eşsiz bir anıt ve kendi ortamında hayran olunması gerekiyor (Georgescu-Gorjan, 1995:19)

Sonsuz Sütun'un kopyası birebir yapılmasa da günümüzde yeniden üretimlerinin olduğunu biliyoruz. Bu zamansız heykel yirminci yüzyılın hatta günümüzde bile birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Bunlardan ilk akla gelen *Sonsuz Sütun*'un minyatür halini bir dizi heykel halinde defalarca yeniden üreten Richard Pettibone'dur. Pettibone, sanatta orijinallik hakkında gündeme getirdiği önemli sorular nedeniyle yıllardır eleştirel bir ilgi görüyor.



Görsel 4.66. Richard Pettibone, Constantin Brancusi Sonsuz Sütun (Constantin Brancusi Endless Column), kiraz akçaagaç, 148,5 x 14 x 14 cm, 1992, Özel Koleksiyon, Londra.

Görsel 108'deki Richard Pettibone'a ait eserin kaidesi üzerinde 'Constantin Brancusi Endless Column 1918-37' yazısı kazınmış; ayrıca üst kenarda sanatçının adı 'R Pettibone 1992' yazısı kazınmıştır. Pettibone'un 1980'lerdeki yeniden üretim sanatının önünü açtığı, fikirlerin sahipliği ve özgünlüğün doğası hakkında bugün hâlâ tartışılan soruları gündeme getirdiği sıklıkla görülüyor.

Pettibone 1980'li yıllardan kalma Brancusi heykellerinden *Sonsuz Sütun* gibi ikonik eserlerin çeşitli büyüklükteki versiyonlarını yeniden üretir. Pettibone farklı görüntüleri birleştirmekte ve yan yana koyarak bu kombinasyonlarla monokrom alanlar yaratmaktadır. Bunların dışında heykel üzerinde dokusal anlamda manuel karalama oyunlarına da başvurmaktadır.



Görsel 4.67. Richard Pettibone, Tek Çekmeceli Shaker Stand ve Sonsuz Sütun (Shaker One Drawer Stand and Endless Column), oyulmuş akçaağaç ve kiraz ağacı, 140,7 x 43,2 x 35,6 cm, 1987, New York. (solda)

Görsel 4.68. Richard Pettibone, İsimli / Periplum (Untitled /Periplum), boyalı akçaağaç, 229,9 x 46,7 x 46,7 cm, 1994-1995, New York (sağda)

Görsel 4.68.'de Pettibone'nin zarif ve minimal görünümlü bir Shaker masasını endüstriyel bir I-kirişini basit bir tarz ile yan yana getirdiğini görmekteyiz. Pettibone'un yeniden ürettiği *Sonsuz Sütun*'ları, modernizm ve modernist "zevk" in birleşimiyle, genellikle Shaker mobilyalarının küçültülmüş biçimleri ile birlikte sunuluyor.

Pettibone'un yeniden ürettiği minyatür *Sonsuz Sütun* çalışmaları zaman içinde orijinalinden farklı bir hâle dönüşür. Brancusi gibi ahşaptan oyduğu yeniden üretimleri boyayıp (Görsel 4.68.) farklı yeniden üretimler yapan sanatçı sonsuz imgeler dizisinin örneklerini sunma eğilimindedir. Aynı zamanda sütunun altına koyduğu shaker sehpa Brancusi'nin heykellerinde kullandığı kaidelere bariz bir göndermedir.

Kaideyi heykelle bütünleştiren ve bu anlamda kaideye farklı bir bakış açısı getiren Brancusi'nin bu yenilikçi tavrından Pettibone'un esinlenmiş olduğu açıktır. Heykelde yeniden üretimin potansiyel olarak sonsuz çeşitlilikte üretilebilir olması aynı zamanda sanatçının yaratıcılığında da yatmaktadır. İlk bakışta özgün olmayan bir çalışmaya baktığımızı düşünebiliriz, ancak yorum yapabilmemiz için yeniden üretilen çalışmanın gelişme sürecini ve tarihini bilmemiz gerekir



Görsel 4.69. Tal Streeter, Sonsuz Sütun (Endless Column), koyu kırmızı renk kaplamalı çelik, 70 feet yüksekliğinde, 1969 – 70, Storm King Art Center.

Pettibone'un kırmızı boyalı *Sonsuz Sütun*'unun benzerini Tal Streeter, 1969 ile 70 yılları arasında Brancusi'nin *Sonsuz Sütun*'u ile aynı adı taşıyan heykelinde görmekteyiz. Pettibone ile aynı şehirde olan bu çalışma Pettibone'un kırmızı sütunundan önce tasarlanmış ve inşa edilmiştir.

Brancusi'ye saygı niteliğinde yapılan bu çalışma ilk olarak New York Central Park'taki 79. Cadde ve Beşinci Cadde'de, Doris Freedman'ın New York City'deki büyük ölçekli eserlerin yer aldığı "Çevredeki Heykel" sergisi için Metropolitan Sanat Müzesi'nin yanına yerleştirilmiştir. Barnett Newman'ın Park Avenue'deki Seagram Building Plaza'daki Kırık Dikilitaş'ı, dahil edilen pek çok dikkate değer heykelden birisidir. Storm King Art Center'da ağaçlarının üzerinde yükselen heykel, ileri geri zikzak çizen kesik çizgilerden oluşan hipnotik bir ritimle izleyicinin gözüne hitap etmekte ve zirveye ulaştıkça hızlanarak gözü ve zihni hızla gökyüzüne doğru yönlendirmektedir.

Heykel, şehir çapındaki serginin kapanmasından sonra iki yıl daha New York City'de sergilenen en büyük heykel olan Metropolitan Müzesi'nin yanında sergilenmeye devam etti. Kısa bir süre sonra National Endowment of the Arts'tan gelen bir fon hibesiyle Storm King Sanat Merkezi'nin kalıcı koleksiyonu için satın alındı. Streeter'ın Sonsuz Sütun çiziminin orijinal çizimi New York City Modern Sanat Müzesi'nin kalıcı koleksiyonunda yer alıyor (Talstreeter.com, 2024).



Görsel 4.70. Anish Kapoor, Sonsuz Sütun (Endless Column, mixed media, pigment, 400 x 60 x 60 cm, 1992, Palazzo Strozzi, İtalya.

Brâncusi'nin *Sonsuz Sütun*'u ile aynı adı taşıyan Anish Kapoor'un yeniden üretimi, mekânla doğrudan temas arayışı içindedir. Kırmızı pigmentle kaplı bir silindirinle zemin ve tavanın sınırlarını aşan çalışma sergi mekânının fiziksel sınırlarının ötesine geçerek, sonsuza uzanıyormuş gibi görünen bir silindirden oluşuyor. Bu sütun yalnızca fiziksel mekânı işgal etmekle kalmıyor, aynı zamanda yükselip alçalan kesintisiz bir akışla dünyevi bir köprü görevi görüyor.



Görsel 4.71. Lynda Benglis, Bounty, Ödül, Amber Dalgaları ve Meyveli Düzlem (Amber Waves, and Fruited Plane), karışık teknik, her sütun 781,1 x 61 x 61 cm, 2014, Storm King Art Center.

Storm King Art Center’da bulunan diğerk bir yeniden üretim de heykeltıraş Lynda Benglis’e ait. Çeşmelerle uzun yıllardır ilgilenen sanatçı, birbirinin aynısı olan bu üç çeşmeyi, Nasher’ın bahçesindeki büyük bir havuzda sergiliyor. Bu çeşmelerin formlarını “bir tür totemik çalışma, sonsuz bir su sütunu” olarak gördüğünü söyleyen Benglis, Brancusi’nin simetrik birimlerden oluşan ve sonsuzluğu çağrıştıran pürüzsüz bir sütun olan ünlü *Sonsuz Sütunu’na* gönderme yaptığını da belirtiyor (Cordova, 2022). Benglis’in çalışması Brancusi’nin sütununun tam tersine kasıtlı olarak kaba bir dokuya sahip (poliüretan köpük püskürtülerek yapılmış). Her bir elemanı su havuzu için bir kap görevi gören sütunların, kasıtlı olarak yapılan çarpık formları ve neredeyse kırılan formlar modernist minimal heykelin yeniden üretiminin büyük bir değişimini gösteriyor.

Bahçe çeşmeleri, anıtsal modern heykelin kurak kültürel topraklarında önemsiz gibi görünebilir, ancak suyla çalışmak, Benglis’in kariyeri boyunca katı formda akışkanlık ve hareket yakalama tutkusunun doğal bir uzantısıdır. Benglis’in hidrolik heykel çalışmaları, 1980’lerin başlarına kadar uzanıyor.



Görsel 4.72. Lynda Benglis, Pembe Hanımlar (Pink Ladies), dökme pigmentli poliüretan ve bronz, her biri 241,3 × 76,2 × 68,6 cm, 2014, Storm King Art Center. (solda)

Görsel 4.73. Pembe Hanımlar (Pink Ladies) çalışmasından ayrıntı. (sağda)

Lynda Benglis’in, *Pembe Hanımlar* (Görsel 4.72.) çalışması daha önce yaptığı *Ödül*, *Amber Dalgaları* ve *Meyveli Düzlem* (Bounty, Amber Waves, and Fruited Plane) (Görsel 4.71.) adlı çalışmasının güncellenmiş halidir. Yine Storm King Art Center bahçesinde yer alan bu çalışma, sanatsal yeniden üretimin çeşitliliğini vurguluyor.

Aynı zamanda canlı pembe rengini *Hindistan'ın laciverti* (the navy blue of India) olarak adlandırılan moda editörü Diana Vreeland'e bilinçli bir gönderme yapıyor (Johnson, 2015). Renk, malzeme ve form; su ile birleşince etkili bir sonuç ortaya çıkıyor. Aynı zamanda çok çeşitli yüzey dokularına odaklanan sanatçı, kendine ait alanlar yaratan heykeller üretiyor. Diğer feminist sanatçılar gibi, erkek egemen Minimalist harekete, rasyonalist bir tavırla meydan okuyan Benglis, hem politik hem de estetik tüm sınırları aşmıştır. Brancusi'nin *Sonsuz Sütun*'undaki gibi soyut sonsuzluğu çağırırsa da bariz farklar bulunmaktadır. *Pembe Hanımlar* çalışmasında birimler çiçeğe benzediğinden Brancusi'nin erkeksi soyutlamasının aksine organik ve doğaya yakın dişil formlar mevcut. Benglis, zengin macenta pigmentli dökme poliüretandan yapılmış üçlü çiçek yığımında kadınsılığı daha açık bir şekilde ortaya koyuyor.



Görsel 4.74. Larry Lee, Sonsuz Sütun (Endless Column), porselen pirinç kaseleri, yapıştırıcı, ahşap ve çelik çubuk, 2002. (solda)



Görsel 4.75. Larry Lee'nin Sonsuz Sütun çalışmasından ayrıntı (sağda)

Larry Lee'nin *Sonsuz Sütun*'u ise Batı modernist sanatının ve yaşamın gastronomik gerekliliklerinin bir taklidi gibidir. Bir yığın pirinç kâsesi gökyüzüne doğru yükselmekte ve Brancusi'nin 1938 tarihli ünlü proto-minimalist savaş anıtından aldığı ilhamla onu yüceltmektedir.

Gerard Collin-Thiebaut'un 1987 yılında yaptığı yeniden üretim ise iki sanatçının ikonik çalışmasının birleşiminden oluşmaktadır (Görsel 4.76.). Marcel Duchamp'ın 1951 tarihli *Bisiklet Tekerleği* çalışmasındaki taburesi ve Brancusi'nin *Sonsuz Sütun*'u

bu çalışmada bir araya getirilmiştir. Kayın ağacından yapılan taburelerin kaba kopyaları baştan sona üst üste yerleştirilmiş, zıvanalarla yerinde tutulmuş ve böylece Constantin Brancusi'nin bir tür *Sonsuz Sütun*'u oluşturulmuştur. Böylece iki farklı çalışmanın bir arada varoluşu ve temelde yatan bu örtüşme ve korelasyonların inşası oldukça basit bir şekilde ortaya çıkmıştır. Her iki sanatçıyı da kendine mal eden Collin-Thiebaut'un bu yeniden üretimi çok katmanlı bir alıntılama olarak tasarlanmıştır. Çalışma, prensip olarak mevcut iki farklı sanatçıya ait iki farklı çalışmanın birleştirilmiş modelidir.



Görsel 4.76. Gerard Collin-Thiebaut, Marcel Brancusi, ahşap tabure, 360 x 38 x 38 cm, 1987, Pays de Loire, Fransa.

Minimalizmin önünü açan Brancusi'nin bu zamansız çalışması adeta heykele farklı bir perspektiften derinlikli bir bakışı gerekli kılmaktadır. Heykelin kaidesinin heykelin bir parçası olduğunu gösteren Brancusi, bir heykelin kaidesi gibi sonsuzluğa yükselen bu çalışmayı sanatçılar yeniden inşa etmeye devam etmektedir.

4.2.4. III. Enternasyonal Anıtı

Mimar ve heykeltıraş olan Vladimir Tatlin avangart sanat hareketinin önemli figürlerinden biridir. 1917 Ekim Devrimi'nin ardından 1919'da Aydınlanma Halk Komiserliği bünyesindeki Güzel Sanatlar Dairesi, sanatçı Vladimir Tatlin'i Üçüncü Enternasyonal için bir anıt tasarımı geliştirmesi için görevlendirdi. Sanatçı Tatlin hemen işe koyuldu ve bir tasarım ortaya çıkardı. Sanatçılar Vladimir Tatlin, I. A. Meerzon, M. P. Vinogradov ve T. M. Shapiro bir 'Yaratıcı Kolektif' oluşturdular, ardından tasarımı detaylı bir şekilde geliştirip bir model oluşturdular (Harrison & Wood, 1999:311).

Anıtın ana fikri, mimari, heykel ve resim ilkelerinin organik bir sentezine dayanmakta ve tamamen yaratıcı bir formu faydacı bir formla birleştirerek yeni bir tür anıtsal yapı üretmeyi amaçlamaktadır.

Heykel sanatının geçmiş dönemlerde, bir propaganda aracı olarak devletler tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle figüratif anıtlar kamusal alanda çok sayıda görülmektedir. Figüratif anıtlar bireyin kahramanlığını beslemektedir. Çünkü proletarya sınıfı oldukça spesifik bir yapıya sahiptir. İhtiyaç duyulan şey ‘bir birey olarak insanın temsilinin ötesine’ ulaşan bir anıttır. Anıtsal heykellerde genelleştirilmiş, tipik bir figürün kullanımını, ‘daha zengin, daha canlı, daha karmaşık ve daha organik’ olan kitlelerin canlılığını ve çeşitliliğini ifade edememektedir. Tatlin Kulesi’nin işlevi, bir anıt olmanın ötesinde toplumsal bir temsil işlevi de görmektedir. Bir anıt olarak geçmişteki bir olayın anısına değil, günümüzün devam eden evrimini ortaya koyar. Kendisi de bu evrimin bir parçası olan anıt, bu oluş sürecinin odak noktasını oluşturmaktadır. Tarihe bir evrim süreci olarak diyalektik bir bakış açısı, zaman ve mekândan izole edilmiş olaylar üzerine düşünmenin yerini almıştır.

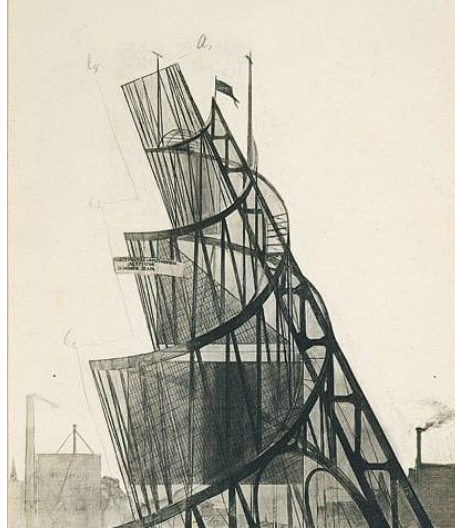
Anıt eğilmiş gibi görünüyordu, bu da onun enerjik niteliklerini önemli ölçüde vurguluyordu: Spiral iplik tabanından yukarı ve ileri doğru çıkıyormuş gibi görünüyordu, bir tünel açma cihazının vida dişi topraktan çıkarken havaya vidalanıyordu. Aslında tüm formları, zemin planında belirtilen alanın dikey olarak üzerinde uzanıyordu, dolayısıyla bu ima edilen dairenin ötesine hiçbir şey yansıtılmıyordu. Yanılsama piramidal formla güçlendirildi. Piramidin statik formu, yanlarından birini dikey hale getiren cihazla, ilerici ve dinamik bir görüntüye dönüştürüldü (Milner, 1984:151).

Tatlin, *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*’nı çelik ve camdan yapılmış, benzeri görülmemiş 1.300 feet (Eiffel Kulesi’nin üçte biri) yüksekliğinde yüksek bir yapı olarak tasarlamıştır. Tatlin’in anıt için tasarladığı dinamik formlar, etrafında iki sarmal formun yukarı doğru kıvrıldığı çapraz bir girişle sabitlenmektedir (Grey, 2000: 226).

Tatlin, çelik çerçevenin içinde farklı hızlarda dönen dört kademeli cam duvarlı yapı tasarlamıştır.

En alttaki, yasama meclisini barındıran ve yılda bir kez dönen silindirik bir odadır; üstünde hükümetin yürütme organını tutacak ve ayda bir dönecek şekilde tasarlanmış eğimli bir piramit bulunmaktadır. Üçüncü en yüksek silindir, günde bir kez dönen ve

basın bürosunu barındıran daha küçük bir silindirdir. Bu silindirin üzerinde de her saat dönen bir yarımküre bulunmaktadır ve bir radyo istasyonu ile sloganları gökyüzüne yansıtmak için bir aparat içerecek şekilde tasarlanmıştır (Milner, 1984: 153) .



Görsel 4.77. Önerilen kulenin V. Tatlin tarafından çizimi, Nikolai Punin'in 1920 tarihli Üçüncü Enternasyonal Anıtı kitabında yayınlanmıştır.

Tatlin'in düşüncesi yeni ortaya çıkan yapılandırmacılık idealleriyle örtüşüyordu. O ve meslektaşları makinenin işlevsel güzelliğinden, endüstriyel yapılardan, sade şekil ve formlardan, elektrifikasyondan, uçuştan ve hepsinden önemlisi hareket ve dinamizmden ilham aldılar. Yeniçağın anıtlarının saygı duyulacak somurtkan nesneler değil, işlevsel ve aktif olması gerektiğine inandılar.

Anıtın kutlamak istediği şey komünizmin enternasyonalizmiydi. Biçimi, karşıtlıklarının çözüldüğü ve enerjilerinin diyalektik bir süreç yoluyla bir bütün olarak insanlığın evrimine yönlendirildiği öne sürülen insanlığın birliğine adanmıştı. Bu ütöpik tasarım, teoride, modernliğin büyük simgesi Eiffel Kulesi'nden daha uzun olacak şekilde tasarlandı.

Başarılı bir şekilde inşa etmek için gereken malzeme ve teknolojik kaynakların devrim sonrası Rusya'da mevcut olmaması nedeniyle, hiçbir zaman inşa edilmemiş devasa bir yapının 20 metrelik ahşap modeli, amaca uygunluğu konusundaki tartışmalar sırasında Aralık 1920'de Petrograd ve Moskova'da sergilendi (Niederlander, 2021).

Diyagramlar, piramidal formun genel spiral kaplı formu yansıttığını göstermektedir. Her ikisi de yatay ve önemli bir temelden küçük bir odak noktasına dramatik bir şekilde geriliyor; her ikisi de bu tür bir küçültmenin binadaki ölçeğin etkisini vurguladığı gerçeğinden maksimum düzeyde yararlanıyor.



Görsel 4.78. Vladimir Tatlin ve asistanı, Moskova'daki Üçüncü Enternasyonal Anıtı ile birlikte, 1920.

Bu, anıta birleştirici bir resmi tema sağladı. Piramit dönmek üzere tasarlandığından, aynı zamanda mikrokozmos ile makrokozmosun çakışmasının kesin ve düzenli bir hatırlatıcısını da sağlıyordu (Milner, 1984:153).

Tatlin Kulesi, iskelet ve hareketli parçalardan oluşan birleşimi nedeniyle, görünüş olarak bir bina veya anıttan çok, bir aparata benziyordu. Devrim zamanında St. Petersburg'un astronomi araştırmalarının merkezi olması ve Hermitage'nin Rönesans'a ait denizcilik ve astronomi cihazlarından oluşan bir koleksiyon içermesi belki de önemsiz değildir. Anıt bir teleskopu veya gökleri ölçen bir mekanizmayı andırıyor. Birinden diğerine vidalandığı için yeryüzüyle olduğu kadar gökyüzüyle de bağlantılı görünüyor. Bundan dolayı dev bir teleskopa benzerliğine sadık kalarak, omurgası Kutup Yıldızı'na hizalanmış olarak bir tür astronomi enstrümanı görevi görecekti.

Tatlin'in ilham aldığı *Emek Kulesi*'ni tasarlayan Rodin ise, hem *Trajan Sütunu*'ndan, hem *Vendôme Sütunu*'ndan, hem *Pisa Kulesi*'nden ve hem de *Château de Blois*'in merdivenlerinden ilham almıştır. Rodin, *Emek Kulesi*'ni 1900 yılındaki Exposition Universelle de 1900'de (1900 Evrensel Sergisi) Rodin sergisinde bir model olarak sunmuştur. 191 cm yüksekliğindeki bir alçı modeli ise Paris'teki Rodin müzesinde, 151 cm yüksekliğindeki bir diğeri ise Meudon'daki Rodin müzesinde yer almaktadır (Musee-rodin.fr, 2024).

Tatlin, heykelde akademik figürasyona yönelik bir eğilim göstermezken, Rodin'in mimari bir öğeyle ilişkili olarak figüre küçük bir rol verdiği birkaç eserinden birinde, dolandığı koni biçiminde bir yapıdır (Görsel 4.80)



Görsel 4.79. Auguste Rodin, Emek Kulesi (The Tower of Labour), alçı, 151x65x68 cm, 1898-1899, Musée Rodin, Paris.

1917'den sonra devrim temalı bir anıt yapmayı planlayan bir Rus'un ilham almak için Fransa'ya yönelmesi doğal olurdu. Rodin'in Rusya'daki popülaritesi ve 1893-4'te bir *Emek Anıtı* için maket yaptığı göz önüne alındığında, eseri doğal bir referans kaynağı sağlayacaktır (Milner, 1984:156). Anıtın yapılmasına ilham veren, sanat eleştirmeni Armand Dayot 1898'de Rodin'e devasa bir anıtta emeği yüceltecek bir tasarım yapmasını önerir. Her ne kadar kolektif çaba fikri 19. yüzyılın başında siyasi ve sanatsal çevrelerde popüler olsa da kule için finansman hiçbir zaman bulunamamış ve inşaatı birkaç kez yeniden başlatılmasına rağmen sonraki projeleri gibi bir ütopya halinde kalmıştır.

Tatlin'in sarmal yapıdaki bu heykeline benzer Leonardo da Vinci de çok sarmallı merdiven boşlukları üzerine yaptığı çalışmalarda dikdörtgen ve dairesel planların varyasyonlarını araştırmış, ancak defterlerinde tekli veya çiftli konik spirallere rastlanmamıştır. Böyle bir formda spiral genellikle bir ziguratın veya kulenin etrafında bir dış merdiven olarak bulunur.

Tüm bu örneklerde spiral katı bir çekirdek etrafında yükselir ve çift değil tektir. Irak'ta Musul yakınlarındaki Samarra'daki zigurat belki de Tatlin'in Üçüncü Enternasyonal Anıtı'na en yakın olanıdır (Milner, 1984:156). Eski Babil zigguratlarına benzeyen Malwiyya adındaki büyük minare helezon olarak yükselir ve çevresinde bir rampanın



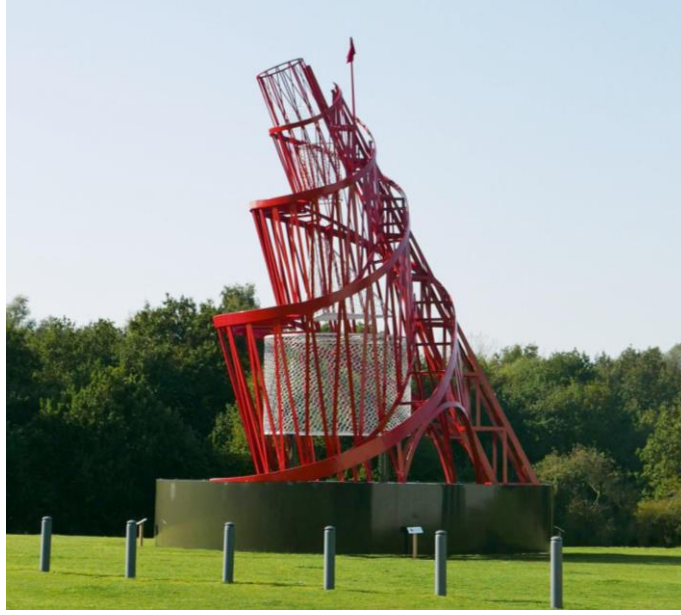
Görsel 4.80. Al Malwiyya Minaret, Samarra Ulu Cami Minaresi, 848-852, Irak.

Alışılmadık çift spiral tasarımı ve bunun gerçekleştirilememesi, çoğu zaman İncil'deki Babil Kulesi ile karşılaştırmalara neden olmuştur. Her halükarda, Tatlin'in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*'nın yönetimindeki tek dünya anıtı hiçbir zaman tamamlanmadı ve komünizmin dünya çapındaki zaferi de elde edilmedi. 1919'un ortalarında bir mühendis heyeti yapının teknolojik olarak mümkün olduğunu belirtmiş olsa da, iç savaşın pençesindeki bir eyalette bu pratik olarak imkânsızdı. Kulenin gerçekleştirilmesi oldukça zor görünüyordu, ancak 1925 gibi geç bir tarihte modeli sergileniyordu, bu da inşaatın hala bir olasılık olduğunu gösteriyordu.

Rusya'da resmen unutilan Tatlin'in kulesi, Batı'da modern sanata ve onun tarihine olan ilginin doruğa çıktığı dönemde yeniden hatırlanmıştır. Kavramsal sanat, fikri eserden daha önemli hale getirdiği için postmodernizmin yükselişiyle birlikte kule yeniden gündeme gelir. Bu, hiçbir zaman inşa edilmeyen kulenin yeniden dirilişinin yalnızca başlangıcıdır ve ileriki yıllarda yapılan çeşitli yeniden üretim çalışmaları da bu durumun bir göstergesi durumundadır.

Tatlin'in kulesi, 1971'de Hayward Galerisi'ndeki (Londra) Devrimde Sanat (Art in Revolution) sergisi vesilesiyle, Christopher Cross, Jeremy Dixon, Sven Rindi, Peter Watson ve Christopher Woodward tarafından yeniden inşa edilir. Sergi tasarımcısı Michael Brawne, modellerin önemli Rus projelerinden yapılmasını istemiştir. Ancak Sovyet hükümeti sergi konusundaki endişeleri sebebiyle heykele maksimum 1:50 ölçeği şartı getirilir. Unuttukları şey, Tatlin Kulesi'nin 400 metre yüksekliğinde olması ve böylece kendi ihtiyaçları doğrultusunda kulenin devasa bir modelinin inşa edilmesinin mümkün olamayacağıydı.¹⁵

¹⁵ Dixon, Jeremy. *Tatlin Tales*, <https://architecturetoday.co.uk/tatlin-tales/> Erişim tarihi 15.02.2024

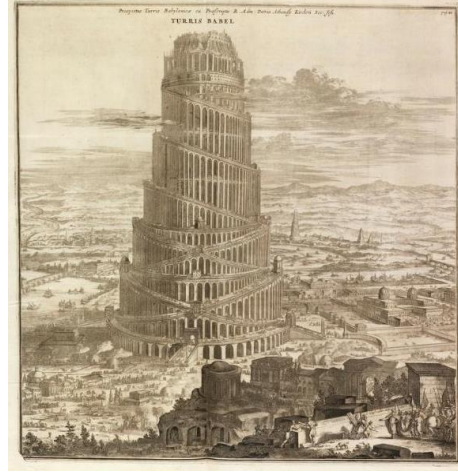


Görsel 4.81. Christopher Cross, Jeremy Dixon, Sven Rindl, Peter Watson, Christopher Woodward, 'Tatlin'in Üçüncü Enternasyonal Anıtı Modeli', 1983, Washington.

1975 yılında küçük formatta bir yeniden yapılanma üstlenildi, iki yıl sonra Moskova'da Vladimir Tatlin sergisinde sunuldu. Daha yakın zamanda, 1983'te, anıtın bir başka yeniden inşası Washington'daki Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi'nde dikildi. Tüm bu yeniden inşa edilen modeller önemli ölçüde farklılık gösteriyor Boyutlar, malzeme ve detayların işlenişi *Düşler ve Kabuslar: Modern Sanatta Ütopik Vizyonlar* (Dreams and Nightmares: Utopian Visions in Modern Art) sergisi için yapılan rekonstrüksiyon fiber cam, metal ve pleksiglastan yapılmıştır, ancak bu malzemelerden ikisi kullanılmamıştır.

Sergide Tatlin'in kendisinin yaptırdığı ve kullandığı başka rekonstrüksiyonlar da vardı. Eserin çeşitli yeniden üretimleri ve versiyonları da var. Ancak sonuçlar, motivasyonlar ve hedefler elbette Tatlin'inkinden farklıdır. Bir yandan rekonstrüksiyonların, içinde bulundukları dönem ve onları üreten sergiler bağlamında değerlendirilmesi gerektiği, diğer yandan da bu özel durumda Rus Konstrüktivizminin ilk bakışta inanıldığından daha az rağbet gördüğü sonucuna varılabilir.

Görsel 4.82.'de Paul Thek'e ait bir yeniden üretimi görmekteyiz. Bu çalışma *Tatlin Anıtı* 'nın iki katlı versiyonu gibidir. İçinde bir küvet, bir küre ve doldurulmuş kırmızı bir kuş bulunan ahşap bir kulübenin (kendi adını taşıyan Tom Amca'nın Kulübesi) heykelini barındırır. Ancak eserin adındaki "...Babil Kulesi" söyleminden de anlaşılacağı üzere eser, 1679 yılında Coenraet Decker tarafından yapılan *Babil Kulesi* gravürüne (Görsel 4.83.) dayanmaktadır.



Görsel 4.82. Paul Thek, Tom Amca'nın Kulübesi ile Babil Kulesi (Uncle Tom's Cabin with Tower of Babel), ahşap kulübe, küvet, küre, doldurulmuş kırmızı kuş ile heykel enstalasyonu, 1976, Philadelphia's Institute of Contemporary Art.(solda)

Görsel 4.83. Coenraet Decker'in Lieven Cruyl'den esinlenerek yaptığı Babil Kulesi çizimi,1679. (sağda)

Thek'in çalışmaları genellikle maneviyatla ilgili olmasından kaynaklı olarak, enstalasyonlarında kullandığı piramit, gemi ve mezar gibi yapılar diğer dini yapılarla uyumlu görünmektedir. 1977'de ICA Philadelphia'da sergilenen eser, zemini dalgalı kumdan oluşan bir yatağın üzerinde yerleştirilmiştir.

Görsel 4.84'deki Ângela Ferreira'nın çalışmasında iki farklı sanatçıdan esinlenerek gerçekleştirilen bir yeniden üretim görmekteyiz. Portekiz'deki Castelo de Guimarão için tasarlanan, alüminyum ve floresan ışıklardan yapılmış dış mekân heykeli, yirminci yüzyıldan iki sanat eserini bir araya getiriyor: *Tatlin'in Üçüncü Enternasyonal Anıtı* (1919-1920) ve Dan Flavin'in *V. Tatlin'e Anıtlar* adlı 39 Anıt serisi (1964-1990).

Ângela Ferreira, mimari yerleştirmelerinde formların ve fikirlerin çapraşık coğrafyalar ve tarihler arasında nasıl tercüme edildiğini araştırıyor. Ferreira'nın enstalasyonunun ana bileşeni, benzin istasyonunun çatısına yerleştirilen 'modern' ahşap bir heykeldir.

Ferreira, Rus yapılandırmacı Vladimir Tatlin'in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*'nı açıkça alıntı yapan bir heykele dönüştürüyor. Ângela Ferreira, yapmış olduğu bu anıt heykel ile süregelen bir yeniden üretim dizisi oluşturmaktadır. Dan Flavin'in Tatlin'e saygı duruşu niteliğindeki çalışmasının ardından kendisi, malzeme olarak da aynı seçim ile birlikte (her ne kadar Tatlin'in eseri gerçekleştirilememiş olsa da), iki sanatçının eserini alıntılarayak bir eser üretir. Bu eser bir taraftan etkili bir yeniden üretim eseri başlığı altında incelenebilirken diğer taraftan da sanat eseri üretmenin sonsuz biçimini bizlere hatırlatmaktadır.



Görsel 4.84. Ângela Ferreira, Dan Flavin Anıtı / üzerinde düşünülmesi gereken ideolojik bir ütopya (Monument to D. Flavin / an ideological utopia to contemplate), ahşap, metal ve neon led, 2008, Portekiz.

Belçikalı mimar Claude Strebelle tarafından tasarlanan bina, çeşitli Avrupalı sömürgeci güçlerin 1950’li yıllarda uygulamaya koyduğu mimarinin tipik bir örneğidir. Bugün bu mimari hakkındaki tartışma “ortak miras” ile “uyumsuz mimari” kavramları arasında gidip geliyor¹⁶. Ferreira’nın enstalasyonunda Strebelle’in modernist mimarisi, özenle tasarlanmış cephesiyle heykelinin kaidesi haline geliyor ve bu da heykelinin gerçekleştirilmemiş projesini çağrıştırıyor.

Sanat kolektifi Electroboutique, iPhone’un şeklini Vladimir Tatlin’in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* ile harmanlayan ve sanatın dünya çapındaki dönüşüm biçimlerine dikkat çeken *3G Enternasyonal* (Görsel 4.85.) heykeliyle öne çıkar. Tatlin’in çalışmaları avangart ikonlardan biri olarak kabul edilmektedir. Ancak anıtın komünist devrimi temsil ederken, Electroboutique grubunun yeniden ürettiği çalışmada iPhone kullanılmış olması ironiktir.

¹⁶ Sanatçının Nieves Fernandes Galeria’deki sergi kataloğundan alıntı, s.14 https://nfgaleria.com/wp-content/uploads/2023/01/af_dossier_en_compressed.pdf Erişim tarihi: 03.03.2024



Görsel 4.85. Electroboutique, 3G Enternasyonal (3G International), fiberglas, duratrans ve elektronik, 240x139,7x139,7 cm, 2010, Sem-Art Gallery.

iPhone günümüzün parlak bir tekno-tüketim ikonudur. Vermek istediği mesajın dışına çıkıp tam tersi bir yorum getiren grup, Tatlin'in anıtından bu yana günümüzde dünyanın politik anlayışının nasıl değiştiğini bu yeniden üretim ile anlatıyor. *3G Anıtı*, yaklaşık bir asırlık sanat-tasarım diyalogunun başlangıcı ile mevcut durumunu birbirine bağlamakta ve tasarımcıların sanat için fikirlerini diledikleri bağlamda kullandıklarını bizlere göstermektedir.

1920'li yıllarda tasarımcılar sanatsal fikirleri alıp bunları ürün tasarımına uygulamaktaydılar. Bugün ise ürünlerinin sanat objesi olduğunu iddia eden ticari şirketleri görmekteyiz. Bu durum, sanatın toplumdaki rolünü ve toplumsal değişimlerin izinde sanatın aldığı yeni anlamların güncel olarak araştırılmasını gerekli kılmaktadır.

Tatlin'in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* 'nın diğer bir yeniden üretimi de Ai Weiwei'ye aittir. 1919'da Tatlin'in çalışması yeni sanayi çağı ve yeni teknolojinin kullanılması üzerine bir yorumdur; Ai Weiwei ise 2007'de yaptığı yeniden üretim ile Tatlin'in bu düşüncesine saygı duruşunda bulunmaktadır. Paslanmaz çelik ve camdan üretilen eser eski anıtın kırılganlığından yararlanmakta ve anıtı ironik bir şekilde gösterişli bir avizeye dönüştürmektedir.



Görsel 4.86. Ai Weiwei, Işık Çeşmesi (Fountain of Light), ahşap taban üzerinde çelik ve cam kristaller; 700x529x400cm, 2007, Louvre Abu Dhabi.

Tatlin'in Anıtı, Dan Flavin'in 1966'daki neon versiyonundan, Ai Weiwei'nin yaptığı avize modeline kadar ve o zamandan bu yana çok daha fazlası ile yeniden üretilmiş ve referans alınmıştır. *Işık Çeşmesi* (2007), *Boomerang* (2006) ve *Azalan Işıklar* (2007) dahil olmak üzere Ai Weiwei'nin son yıllarda yaptığı kristal lamba ve avizenin bir dizi parçasıdır.

Ai Weiwei, avize ve ışık kullandığı eserlerinde Çin'in ünlü ihracatlarından bazılarına değinmektedir (Çin'in büyük bir pamuk üretimi ve ihracatı, kristal prizmalar ve kristal avizeler var) ve dolayısıyla Çin'in dünya ticaretindeki büyük etkisinin yanı sıra küresel ekonomiye de işaret etmektedir. Aynı zamanda bu çalışma, komünist ülkelerdeki resmi binalarda sıklıkla görülen gösterişli dekorasyon tarzını da eleştirir niteliktedir (Gronlund, 2018).

4.2.5. Kırık Dikilitaş

Barnett Newman'ın 1963 ile 1967 yılları arasında tasarladığı *Kırık Dikilitaş*, üç ton Cor-Ten çeliğinden üretilmiş ve pas renginde bir patinaya sahip olan heykel, Newman'ın altı heykeli arasında en büyüğü ve en bilinenidir (Kelly, 2010). İki parçadan oluşan heykelin alt kısmı piramittir. Piramidin tepesinde, kare kenarlı dev dikilitaş tehlikeli bir şekilde dengede duruyor. Kalem gibi sivri ucu ile piramidin ucundan aşağıya doğru iniyor.

Heykelin üst kısmındaki ters dikilitaş pürüzlü bir şekilde kırılmış gibi görünmektedir. Ayrıca bu kırık, pürüzlü kenar, ışın geri kalanının katı geometrisiyle güçlü bir tezat oluşturmaktadır. Piramidin yukarıya doğru itilmesi ile dikilitaşın aşağıya doğru

dalması arasında da heyecan verici bir gerilim olmasının yanı sıra Newman'ın bu eseri yer çekimine karşı meydan okuyan fiziksel bir duruma da işaret etmektedir.



Görsel 4.87. Barnett Newman, Kırık Dikilitaş (Broken Obelisk), Cor-ten çeliği, 92.5 × 320 × 320 cm, 1963-1967, The Menil Collection, Houston.

Bu heykel belirli bir yer için tasarlanmamış ve tarihteki belirli bir kişiyi veya anı anmamaktadır. Bazıları *Kırık Dikilitaş*'ı tüm insanlığın evrensel bir anıtı olarak yorumlamaktadır (Moma.org, 2024). Heykel, Newman'ın kariyeri boyunca ele aldığı fikirleri, özellikle de “yüce” arayışı ve ifadesini de yansıtmaktadır.

Heykel, enstalasyon ve performans alanlarında çalışan Meksikalı sanatçı Eduardo Abaroa, Barnett Newman'ın *Kırık Dikilitaş*'ını, yeniden üretir. Abaroa'nın 1991 tarihli gezici enstalasyonu Taşınabilir Kırık Dikilitaş (Görsel 4.88.), Newman'ın heykelinin birebir ölçeğine göre tasarlar (Estevez, 2024). Ancak malzemelerde radikal bir değişiklik, çelik yerine pembe plastikle kaplı hareketli bir metalden oluşan bir düzenek kurar. Başlıkta da belirtildiği gibi, bu çalışma tekerlekli bir şekilde pazar yerinin yanına monte edilecekti. Artık Newman'ın hayal ettiği “yüce” anıt değil, Mexico City'nin gezici pazarlarının göçebe ilkesini benimseyen yarı kamufle edilmiş bir heykeldir.

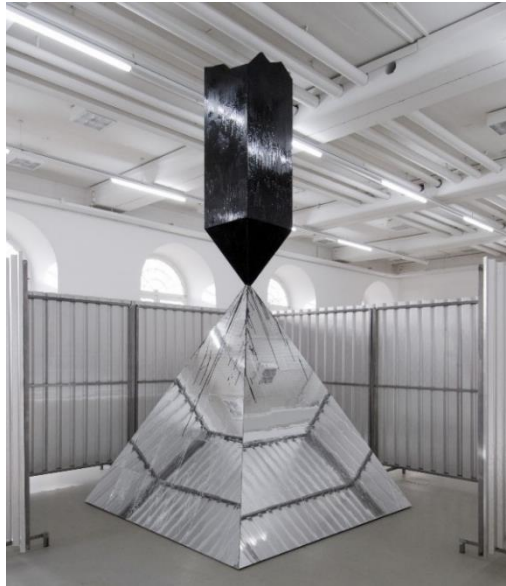
Sanatsal araştırmasının odağında heykeli ele alan Delphine Coindet kendisini çağdaş heykelin yeniden keşfiyle meşgul etmektedir. Çalışmalarında görsel olarak basit, geometrik formlar kullanan sanatçı, sanat tarihinden Minimal Sanat'ın görsel dilini de referans almaktadır (Ting, 2012).



Görsel 4.88. Eduardo Abaroa, Taşınabilir Kırık Dikilitaş / Açık Pazarlar İçin (Portable Broken Obelisk / For Outdoor Markets), pembe plastik kaplı metal yapıya sahip mobil kurulum.1991-1993, Özel Koleksiyon. (solda)

Görsel 4.89. Delphine Coindet, Sert Kaya (Rock Hard), ahşap, kaba kaplama, boya, 125 x 125 x 260 cm, 2005, Le domaine départemental de Chamarande, Fransa.(sağda)

Bu referanslardan biri de Coindet'in yeniden ürettiği Newman'ın *Kırık Dikilitaş*'ıdır. Ahşap plakaları birleştiren Coindet, yapmış olduğu yeniden üretim heykelini iç mekânda sergilemeyi tercih etmektedir. Newman'ın *Kırık Dikilitaş*'ından farklı olarak anıtsallığını yitirmiş, daha da minimize edilmiş bir sütun gibi görünmektedir.



Görsel 4.90. Marc Bijl, Kırık Aşk / Barnett Newman'dan Sonra (Broken Love / After Barnett Newman), ahşap, çelik, cam, cam elyaf, 220 x 220 x 410 cm, 2009, The Breeder, Atina.

Modernist sanat tarihi ikonlarına açık göndermeler yapan Marc Bijl, modernizmin klasik eserlerini yeniden üretmektedir. Barnett Newman'ın *Kırık Dikilitaş*'ını yeniden üreten Bijl, sanatçıya saygı niteliğinde bulunarak çalışmanın adından da belli olduğu üzere kendine özgü bir tutum geliştirmektedir. Newman'ın *Kırık Dikilitaş*'ının formuna sadık kalan sanatçı yeniden ürettiği çalışmanın materyalini değiştirip kendi tarzına uyarlamaktadır.

5. SONUÇ

Yeniden üretim, 1980'lerde zirveye ulaşmış olsa da, yeniden üretilen imgelerin sanatsal pratik olarak kullanılmaya başlanması durumu yeni bir durum olmamakla birlikte yeniden üretim kavramı ile ilgili her geçen gün yeni bağlamlar kurulmaktadır. Bu tez kapsamında, çağdaş heykel sanatında son yüzyılda üretilen örnek çalışmalar seçilerek yeniden üretim bağlamında incelenmiş ve bu incelemeler kapsamında analiz edilerek değerlendirmelerde bulunulmuştur. Bu bağlamda araştırma Çağdaş Sanat döneminde heykel sanatında yeniden üretim kavramı üzerinden genel bir değerlendirme ile başlanılmış, ardından bu alanda çalışmış sanatçıların üretimleri örneklerle sunulmuştur.

Çağdaş sanat, standart kalıpları olmayan ve çok fazla parametre ve değerlendirmelere sahip dinamik bir olgudur. Yeniden üretimler bu dinamik yapıyı sanat alanında etkili bir şekilde yansıtan yöntemlerden biri olarak görülebilir. Günümüzde bir çok sanatçının baş vurduğu yeniden üretim kavramı, besleyici ve nostaljik tarafıyla da günümüz toplumsal dinamiklerimizin bir yansıması gibidir. Sanat alanında yeniden üretime dair yapılan çalışmalar bulunmaktadır. Ancak bu araştırma, yeniden üretim konusunu heykel alanı üzerinden değerlendirmektedir. Bir heykel sanatından esinlenerek yapılan çalışmalar ya da herhangi bir tür eserden esinlenerek yapılan heykel çalışmaları örnekleri incelenmiştir.

Araştırmada yapılan literatür taraması ve eser çözümlemeleri sonucunda, heykel sanatında yeniden üretimin sanatçının içinde bulunduğu toplum ve zamanın sanatçının eserlerine yansıdığı görülmektedir. Heykel sanatında yeniden üretilen sanat eserlerinde değerler, kültürel ve sosyal etkileşimler sanat eserinde büyük rol oynamış, oluşumunu sağladığı yeniden üretimler ise bizlere kendi zamanının ruhunu sunmaktadır.

Bu bağlamda heykel alanında kalıpların dışına çıkan, tanımları değiştiren, kendi döneminde ses getiren eserlerin yeniden üretim yapan sanatçılar tarafından tercih edildiği sonucuna varılmaktadır. Sanatın akışını değiştiren bu çalışmalar sanatçılar tarafından tekrar tekrar yeniden üretilmiş olmasının yanı sıra günümüzde/gelecekte üretilmeye devam edeceğini söylemek öngörülebilir bir gerçekliktir. Sanatta geleneksel üretim mantığının dışına çıkan bu tavırlar, sanatın özgün olma kriterine

yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Bu genel bakış açısı ile yeni ve özgün olanın eserde mi yoksa tavırda mı olduğunu da sorgulamaktayız.

Heykel alanında sanat eserlerini sahiplenmek ve yeniden üretmek, -dolayısıyla eserlerin yeniden gündeme gelmesini sağlamak- sanatta uzun zamandır var olan bir gelenek gibidir. Sanatçılar yüzyıllardır önceki dönem sanatçılarından etkilenmiş ve eserlerini bu esinlenmeyi bilinçli bir tavır olarak yansıtmışlardır. Geçmişte bu üretimlerin günümüze oranla daha az olmasının sebebi kuşkusuz iletişimin sınırlı olmasından kaynaklanmaktadır. Günümüzde küreselleşme kavramının bir sonucu olarak sanatçılar birbirlerinden çok kısa zamanda haberdar olabilmekte ve esin kaynakları daha fazlalaşmaktadır. Dolayısı ile bir dönem sanat tarihinde bu uygulamalar (kopyalama, referans verme, yeniden yapma vb.) sanat yöntemlerinin standart repertuarının bir parçasıyken 1970'lerde tamamıyla kendine ait bir sanat hareketinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Böylece sanatçılar özgünlüğün doğasını incelemiş ve bu konu üzerine derinleşmiştir. Sanatçılar yeniden üretim ile risk alıp yeni şeyler denemeye ve sınırları zorlamaya başlamışlardır.

Yeniden üretim ile tarihi sanatsal imgeler, çağdaş kültürel ikonografiyi birleştirerek heykel alanında melez bir versiyon ortaya çıkarmaktadır. Heykel sanatında yerleşik bilginin yeni temsillerini sunan formlar versiyonu birçok yöntem (kopyalama, alıntı, parodi, çoğaltma gibi) kullanılarak yapılabilir olduğu örneklerle açıklanmıştır. Bu yöntemleri kullanan sanatçılar, aynı zamanda sanat eserine duyulan saygıyı yeniden üreterek göstermeyi tercih ettikleri sonucuna varılmaktadır.

Yeniden üretimin yaratım protokolünde her zaman orijinalden belirli bir oranda sapması beklenir. Bunun gerçekleşmesi için sanatçının seçtiği yeniden üretilen olan sanat çalışması iyi araştırılmalı hatta kökenine inilmelidir ki yeniden üretim amacına hizmet etsin. Sadece zamansal olarak yer değiştiren bir çalışma değil, güncellenmiş bir algı bırakması daha iyi sonuçlar doğurduğu bir gerçektir.

Sonuç, garip bir şekilde tanıdık ama tamamen yeni bir yaratımdır. Ancak sanatın katı kategorilerinden kopmanın vaktinin geldiğini görüyoruz. Belki de artık başka bir şeyi hayal etmeyi bilmiyoruz.

Yeniden üretimler birçok açıdan izleyiciye değişik duygular yaşatmakta. Daha önce hiç görmediğimiz bir eserde tanıdık bir esentinin hakim olma durumu garip bir şekilde bizi iyi hissettiriyor olması halidir. Bu durumu, bir açıdan geçmişe duyulan özlemin

sanattaki tezahürü olarak açıklayabiliriz. Diğer bir taraftansa bağlamının dışında (ironi) kullanılan eserlerin yeni sunumunun düşünce sınırlarımızı esnetebilecek seviyede olduğunu tecrübe etmemiz söz konusudur. Her ne şekilde olursa olsun sanatın, belirgin kategorilere sığdırılamayacak kadar dinamik ve gelişime açık olduğunu görebilmek/anlayabilmek mümkün olabilmektedir.

KAYNAKLAR

- Abramoviç, M. (2007). *Seven Easy Pieces*, Milan: Edizioni Charta
- Abramoviç, M. (2020). *Duvarlardan Geçmek*, (Çev. Dila Altındış Balcı) İstanbul: Everest Yayınları
- Adorno, T. W. (1938). "On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening", <https://yaleunion.org/secret/Adorno-On-the-Fetish-Character-in-Music-and-the-Regression-of-Listening.pdf> Erişim tarihi: 08.08.2023
- Adorno, T.W. (2005). *In Search of Wagner*, New York: Verso Books
- Adorno, T.W. (2006). *Aesthetic Theory*, New York: Berg Pub Ltd
- Ağlayan Kadınlar Lahdi, 2,97 x 2,54 x 1,37 m, , M.Ö. 360 civarı, İstanbul Arkeoloji Müzeleri. (Görsel 4.36.)
<https://twitter.com/MagmaDergisi/status/1099964540303958017> Erişim tarihi: 22.11.2023
- Ai Weiwei, Işık Çeşmesi (Fountain of Light), ahşap taban üzerinde çelik ve cam kristaller; 700x529x400cm, 2007, Louvre Abu Dhabi. (Görsel 4.86.)
<https://clairebishop.commons.gc.cuny.edu/> Erişim tarihi: 29.01.2024
- Akman, K. (2005). "Orlan'ın Suretleri", *Rh+ Sanat*, Sayı 15, 30-33.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Kanguru Yayınları
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayınları
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı*, Konya: Çizgi Kitabevi
- Al Malwiyya Minaret, Samarra Ulu Cami Minaresi, 848-852, Irak. (Görsel 4.80.)
<https://www.quitandgotravel.com/2021/06/30/samarra-climbing-the-malwiya-minaret/> Erişim tarihi: 24.01.2024
- Alan Kaprow, İnanmak İstiyorsanız Bu Orijinaldir (This Is Original If You Want To Believe It), çelik şişe tutucu, 10,16 cm x 40,01 cm x 40,01 cm, 1992, Özel Koleksiyon. (Görsel 4.53.) <https://www.christies.com/en/lot/lot-5517553> Erişim tarihi: 03.01.2024
- Alberro, A. & Norvell, P. (2001). *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, and Weiner*, Berkeley: University of California Press
- Alma Köşkündeki serginin afişi, 1900, Paris. (Görsel 1.2.) <https://collections.musee-rodin.fr/fr/museum/rodin/eveil-marbre/Ph.02756?q=eveil&position=0> Erişim tarihi: 19.07.2023
- Amedeo Modigliani, Dr. Paul Alexander'ın Portresi (Portrait of Dr. Paul Alexander), tuval üzerine yağlıboya, 1912, Özel Koleksiyon. (Görsel 4.62.)
<https://www.wikiart.org/en/amedeo-modigliani/portrait-of-paul-alexander> Erişim tarihi: 16.01.2024
- André Raffray, Şişe Rafının Gölgesi, (Shadow of the Bottle Rack), tuval üzerine kalem ve dökme demir şişe rafı, kanvas, 100 x 119 cm, şişe rafı:45,9 x 40,5 cm, 1993, Moeller Fine Art Berlin. (Görsel 4.54.)
<https://www.moellerfineart.com/about/past-exhibitions/shadow-of-the-bottle-rack?view=slider#12> Erişim tarihi: 17.05.2024
- Andy Warhol, Brillo Kutuları (Brillo Box), 1964, ahşap üzerine akrilik serigrafı, Norton Simon Museum. (Görsel 4.2.)
<https://www.nortonsimon.org/art/detail/P.1969.144.001-100> Erişim tarihi:20.10.2023
- Ângela Ferreira, Dan Flavin Anıtı / üzerinde düşünülmesi gereken ideolojik bir

- ütopya (Monument to D. Flavin / an ideological utopia to contemplate), ahşap, metal ve neon led, 2008, Portekiz. (Görsel 4.84.)
<https://clairebishop.commons.gc.cuny.edu/#angela-ferreira-monument-to-d-flavin-an-ideological-utopia-to-contemplate-2008> Erişim tarihi: 27.01.2024
- Anish Kapoor, Sonsuz Sütun (Endless Column, mixed media, pigment, 400 x 60 x 60 cm, 1992, Palazzo Strozzi, İtalya. (Görsel 4.70.)
<https://www.galleriacontinua.com/artists/anish-kapoor-39> Erişim tarihi: 20.01.2024
- Anthony Caro, Duccio Varyasyonları No.3 (Duccio Variations No.3), Ceviz, 180 x 162 x 120 cm, 2000, National Gallery, Londra. (Görsel 3.22.)
<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/june/03/anthony-caro-on-his-love-of-the-duccio-annunciation/> Erişim tarihi: 21.09.2023
- Antmen, A. (2021). *20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık
- App.artshell.eu (2024).Online Viewing Rooms Ovr – X Bethan Huws.
<https://app.artshell.eu/exported-insight/602fa78623b0a5001352ef37/> Erişim tarihi: 06.01.2024
- Aristoteles. (2021). *Poetika*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Arslan, C. (2018). “Dijital Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri: “Aura” Kavramının Dijital Sanat Bağlamında Yeniden Değerlendirilmesi” , *Art-Sanat Dergisi*, Yıl:2018, Sayı 9, 405-413.
- Art Rogers, Yavru Köpekler (Puppies), kuşe kağıt üzerine ofset litografi; 4 5/8 x 5 3/4 inç, 1985. (Görsel 4.19.) . <https://blogs.20minutos.es/trasdos/2015/12/17/plagio-jeff-koons/> Erişim tarihi: 01.11.2023
- Artic.edu .(5 temmuz 2018). Marcel Duchamp’s Bottle Rack
<https://www.artic.edu/articles/698/marcel-duchamps-bottle-rack> Erişim tarihi: 25.12.2023
- Artun, A. (2017). *Mümkün Olmayan Müze: Müzeler Ne Gösteriyor*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, A. (2018). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Aslan, A. (2019). “Kendileme Kavramıyla Sanat Nesnesinin Yeniden Üretimi”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt:13, Sayı 24, 11 -28.
- Atakan, N. (1998). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Atkins, R. (1990). *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords*, New York: Abbeville Press
- Auguste Rodin, Düşünen Adam (The Thinker), bronz, 1880, Musée Rodin. (Görsel 4.5.) <https://learn.ncartmuseum.org/artwork/the-thinker/> Erişim tarihi: 22.10.2023
- Auguste Rodin, Emek Kulesi (The Tower of Labour), alçı, 151x65x68 cm, 1898-1899, Musée Rodin, Paris. (Görsel 4.79.)
https://arthive.com/sl/augusterodin/works/501893~Tower_work#show-work://501893 Erişim tarihi: 24.01.2024
- Auguste Rodin, Öpücük, (Le Baiser), mermer, 1882, Musée Rodin. (Görsel 1.3.)
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rodin-the-kiss-n06228> Erişim tarihi: 25.07.2023
- Auguste Rodin, Uyaniş(L’Eveil), “Rodin”, mermer, 1889, Musée Rodin. (Görsel 1.1.)
<https://histoire-image.org/etudes/exposition-rodin-pavillon-alma-1900> Erişim tarihi: 19.07.2023

- Avanessian, A. & Skrebowski, L. (2011). *Aesthetics and Contemporary Art*, Berlin: MIT Press
- Aytimur, R.G. (2022). *Theodor Adorno ve Walter Benjamin 'de Sanat Eserinin Doğası*, İstanbul: Çizgi Kitabevi
- Baas, J. (2019). *Marcel Duchamp and The Art of Life*, New York: MIT Press
- Barbara Kruger, İsimsiz (Başyapıtın İlahiyatına Yatırım Yapıyorsun), 1982, Museum of Modern Art. (Görsel 3.11.) <https://slideplayer.com/slide/14471262/> Erişim tarihi: 22.09.2023
- Baptiste Debombourg, Polybric, 36x60x42cm, 2002, Özel Koleksiyon. (Görsel 4.50.) <http://www.baptistedebombourg.com/fr/travaux/view/15/polybric> Erişim tarihi: 02.01.2024
- Barthes, R. (2014). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları
- Barthes, R. (1989). *That Old Thing Art*, Cambridge: University of California Press
- Barnett Newman, Kırık Dikilitaş (Broken Obelisk), Cor-ten çeliği, 92.5 × 320 × 320 cm, 1963-1967, The Menil Collection, Houston. (Görsel 4.87.) <https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-broken-obelisk> Erişim tarihi: 22.03.2024
- Baudrillard, J. (1989). *Precession of Simulacra, Art After Modernism: Rethinking Representation*, Brian Wallis (edt.), New York: David R. Godine, Publisher
- Baudrillard, J. (2003). *The Consumer Society*, London: SAGE Publication
- Baudrillard, J. (2022). *Simulakrlar ve Simülasyon*, Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Bayar, A. (2020). “Çağdaş Görsel Sanatta Yeniden Üretim ve Sınırların Belirsizliğini Benjamin ve Adorno’nun İzinden Sürmek”, *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt 29, Sayı 2, 679-705. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/std/issue/57828/701597> Erişim tarihi: 10.12.2022
- Bayraktaroğlu, A. & Çetin, M. (2013). “Fotoğrafta Göstergelerarasılık ve Yeniden Üretim” *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi: ART-E*, Mayıs-Haziran’13, Sayı 11, 50-74.
- Bayraktaroğlu, A. & Uğur, U. (2011). “Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastij ve Parodi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi: ART-E*, 2011-07, 2-20.
- Bell, T. & Goven, M. (2005). *Dan Flavin: The Complete Lights, 1961-1996*, New York: Yale University Press
- Benjamin, W. (2009). *Pasajlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, İstanbul: Zeplin Yayıncılık
- Berger, J. (2012). *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları
- Bethan Huws, Ağaç (L’arbre), pleksiglas üzerine monte edilmiş neon borular, transformatörler, 2016, Galerie Tschudi. (Görsel 4.57.) <https://app.artshell.eu/exported-insight/602fa78623b0a5001352ef37/> Erişim tarihi: 06.01.2024
- Bethan Huws, Orman (Forest), metalden 88 şişe rafı ve neondan bir şişe rafı, 2009, Galerie Tschudi, Vistamare. (Görsel 4.56.) <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/55438/Bethan-Huws-Forest-2008-09> Erişim tarihi: 06.01.2024
- Birrell, A. (1993). *Chinese Mythology: An Introduction*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press

- Bolton, L. (2002). *Andy Warhol*, London: Franklin Watts
- Bourriaud, N. (2018). *Postprodüksiyon*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Brancusi tahminen 1924 yılında, kendi atölyesinde Sonsuz Sütun üzerine çalışıyor. (Görsel 4.61.)
<https://www.robertbreweryoung.com/journal/2019/4/27/constantin-brancusi-working-on-endless-column-in-his-studio-at-8-impasse-ronsin-paris-c-1924-autoportrait-1> Erişim tarihi:15.01.2024
- Breton, A. & Eluard, P. (1938). *Dictionnaire du Abrege Surrealisme*, Paris: Galerie Beaux-Arts,
- Browar, S. (2023). “Jenny Holzer: Terrorism, Censorship and Szymborska”
<https://culture.pl/en/event/jenny-holzer-terrorism-censorship-and-szymborska>
Erişim tarihi: 06.09.2023
- Cabanne, P. (1968). *Dialogues with Marcel Duchamp*, USA: Thames and Hudson
- Cage, J. (1969). *A New from Monday*, USA: Wesleyan University Press
- Camfield, W. A. (1989). *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston: Houston Fine Arts Press
- Camp, J. V. (2007). “Originality in Postmodern Appropriation Art”, *The Journal of Arts Management, Law & Society Dergisi*, No:36, 247 – 258.
- Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris ve Lawrence Weiner, Xerox Kitabı (The Xerox Book), 1968, New York. (Görsel 3.19.) <https://book-as-exhibition.org/Seth-Siegeulab-Xerox-Book>
Erişim tarihi 10.10.2023
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: EKAV Sanat Merkezi
- Chen Sung-Chih, İsimsiz, 2019, Çin. (Görsel 3.20.)
<https://artreview.com/news-21-july-2019-estee-lauder-project-fulfill/> Erişim tarihi: 10.10.2023
- Chiu, M. & Yun, M. (2014). *Nam June Panik: Becoming Robot*, London: Yale University Press
- Coenraet Decker’in Lieven Cruyl’den esinlenerek yaptığı Babil Kulesi çizimi,1679. (Görsel 4.83.) https://en.m.wikipedia.org/wiki/Turris_Babel Erişim tarihi: 26.01.2024
- Condillac, E. B. (1951). *Dictionnaire des Synonymes*, Paris: Vrin
- Constantine Brancusi, Altın Kuş (Golden Bird), 1919, kireçtaşı bazlı pirinç, Özel Koleksiyon. (Görsel 1.6.)
<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/modern-evening-auction-4/loiseau-dor> Erişim tarihi: 20.07.2023
- Constantine Brancusi, Boşlukta Kuş (Bird in Space), parlak pirinç, 1927, Broad Çağdaş Sanat Müzesi. (Görsel 1.7.)
<https://collections.lacma.org/node/2109716> Erişim tarihi: 20.07.2023
- Constantine Brancusi, Maiastra, kireçtaşı bazlı pirinç, 1912, Guggenheim Müzesi. (Görsel 1.5.) <https://www.guggenheim.org/artwork/660> Erişim tarihi: 20.07.2023
- Constantine Brancusi, Newborn (Yenidoğan), beyaz mermer, 14,6 x 21 x 14,9 cm, 1915, Philadelphia Museum Art. (Görsel 4.26.)
<https://philamuseum.org/collection/object/51011> Erişim tarihi: 15.11.2023
- Constantine Brancusi, Öpücük, (The Kiss), kireç taşı, 1907, Philadelphia Museum of Art. (Görsel 1.4.) <https://londonartstudies.com/video/the-kiss-by-constantin-brncui> Erişim tarihi:26.07.2023

- Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun, çinko, pirinç ve demir alaşımı, 1938, Park of the Infinite Column. (Görsel 4.8.)
https://plus.amanaimages.com/items/FY31035260794?item_type=all&query=infinitului&whole_price_zones=false Erişim tarihi: 25.10.2023
- Constantine Brancusi, Sonsuz Sütun (The Endless Column), çinko, pirinç ve demir alaşımı, 1938, Park of the Infinite Column, Târgu Jiu. (Görsel 4.63.) .
<https://www.historyhit.com/locations/endless-column-complex/> Erişim tarihi:16.01.2024
- Cordova , R. C. (2022). “Lynda Benglis Sculptures at the Nasher Sculpture Center”
<https://glasstire.com/2022/07/11/lynda-benglis-sculptures-at-the-nasher-sculpture-center/> Erişim tarihi: 22.01.2024
- Crimp, D. (1993). On the Museum’s Ruins, London, MIT Press
- Christopher Cross, Jeremy Dixon, Sven Rindl, Peter Watson, Christopher Woodward, ‘Tatlin’in Üçüncü Enternasyonal Anıtı Modeli’, 1983, Washington. (Görsel 4.81.) <https://architecturetoday.co.uk/tatlin-theses/> Erişim tarihi: 25.01.2024
- Çakıroğlu, E. (2021). “Postmodernizm Sürecinde Kendine Mal Etme: Lluís Barba’nın Yapıtlarının Göstergelerarasılık Bağlamında İncelenmesi”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, Cilt 11, Sayı 2, 490-504.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdoc/issue/60863/861460>, Erişim tarihi: 09.08.2023
- Çevik, İ. F. (2018). “Mekanik Yeniden Üretim Sonucu Kaybolan Sanat Yapıtının Aurasını Teknolojik Yenilikler Yolu ile Yeniden Bulmak”, *İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 5, Sayı 1: 114-126.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/igusbd/issue/33140/331612> , Erişim tarihi: 28.11.2022
- Çulha, D. (2019). “Barbara Kruger’in Tasarımlarını Göstergelerarasılığın Yeniden Üretim Yöntemleriyle Okumak”, *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, Ekim 2019 Özel Sayısı, 38 – 52. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ibad/issue/48122/603536> , Erişim tarihi: 25.09.2023.
- Dan Flavin, “monument” for V. Tatlin (V. Tatlin için “anıt”), soğuk beyaz floresan ışık, 243,8 x 79,4 cm, 1964-65. (Görsel 4.11.)
<https://tr.pinterest.com/pin/264727284332856081/> Erişim tarihi: 17.10.2023
- Dan Flavin, V. Tatlin İçin Anıt (Monment for V. Tatlin), soğuk beyaz floresan ışık, 365,8 x 71,1 x 12,7 cm, 1966, New York. (Görsel 4.15.)
[https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Counter-relief_by_V.Tatlin_\(1914,_GRM\)_by_shakko_01.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Counter-relief_by_V.Tatlin_(1914,_GRM)_by_shakko_01.jpg) Erişim tarihi:30.10.2023
- Dan Flavin, The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantine Brancusi), sarı floresan ışık, 1963, New York. (Görsel 4.9.)
<https://www.nga.gov/features/slideshows/dan-flavin-a-retrospective.html> Erişim tarihi: 30.10.2023
- Dan Flavin, V. Tatlin İçin Anıt (Monument” for V. Tatlin) çalışması için tasarlanmış bir baskı, 1964-1995, Özel Koleksiyon. (Görsel 4.12.)
<https://www.artsy.net/artwork/dan-flavin-projects-1963-1995-2> Erişim tarihi:30.10.2023
- Dan Flavin, V. Tatlin İçin Anıt eserlerin yerleştirme görünümü, 1964-1981, Dia Art Foundation. (Görsel 4.14.) <https://www.phillips.com/detail/dan-flavin/NY010315/43> Erişim tarihi: 30.10.2023
- Dan Flavin, untitled (to Henri Matisse), Pembe, sarı, mavi ve yeşil floresan ışık, 8 fit (244 cm) yüksekliğinde, 1964, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.

- (Görsel 4.17.) <https://www.nga.gov/features/slideshows/dan-flavin-a-retrospective.html> Erişim tarihi: 30.10.2023
- Dan Flavin, *Untitled (to Henri Matisse)*, eserinin orijinallik sertifikası, baskı 2/3, 1970, New York. (Görsel 4.18.) <https://www.artbook.com/blog-object-lessons-flavin.html> Erişim tarihi: 30.10.2023
- Daniel Spoerri, *Rembrandt'ı Ütü Masası Olarak Kullanmak (Use a Rembrandt as an Ironing Board)*, karışık teknik, 1964, Özel Koleksiyon. (Görsel 3.6.) <http://maetravels.blogspot.com/2009/10/use-rembrandt-as-ironing-board.html?m=1> Erişim tarihi: 20.09.2023
- Danto, A. C. (2009). *Andy Warhol*, USA: Yale University Press
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Danto, A. C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Danto, A. C. (2014). *Sanat Nedir?*, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Damien Hirst, *Arzu Dünyasında Sevmek (Loving in a World of Desire)*, fan ve plaj topu, 1995, Tate Modern. (Görsel 2.10.) <https://imageobjecttext.com/2012/06/17/keepie-uppie/> Erişim tarihi: 22.08.2023
- Damien Hirst, *İyiyle Kötünün Savaşı (The Battle Between Good and Evil)*, fan ve balon, 2007, Tate Modern. (Görsel 2.9.) <https://imageobjecttext.com/2012/06/17/keepie-uppie/> Erişim tarihi: 22.08.2023
- Delphine Coindet, *Sert Kaya (Rock Hard)*, ahşap, kaba kaplama, boya, 125 x 125 x 260 cm, 2005, Le domaine départemental de Chamarande, Fransa. (Görsel 4.89.) <http://www.delphine-coindet.net/index.php/project/encore-une-fois/> Erişim tarihi: 24.03.2024
- Derriennic.com. (2001). *Fait d'hiver : condamnation de Jeff Koons pour contrefaçon*, <https://derriennic.com/fait-dhiver-condamnation-de-jeff-koons-pour-contrefacon/> Erişim tarihi: 28.03.2024
- Des Cars, L. & Reaulx, D. & Papet, E. (2010). *The Spectacular Art of Jean-Leon Gerome (1824-1904)*, Paris: Skira
- Drucker, J. (2004). *The Century of Artists' Books*, New York: Granary Books
- Duccio di Buoninsegna, *Müjde (Panneau de la Maestà retable : l'annonciation)*, ahşap üzerine tempera, 43x44 cm, 1307–11, National Gallery, Londra. (Görsel 3.7.) <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-releases/art-in-dialogue-duccio-caro> Erişim tarihi: 20.09.2023
- Eagleman, D. & Brandt, A. (2021). *Yaratıcı Tür*, İstanbul: Domingo Yayıncılık
- Eduardo Abaroa, *Taşınabilir Kırık Dikilitaş / Açık Pazarlar İçin (Portable Broken Obelisk / For Outdoor Markets)*, pembe plastik kaplı metal yapıya sahip mobil kurulum. 1991-1993, Özel Koleksiyon. (Görsel 4.88.) <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d64000990cc21cf7c0a3184/83/antes-de-la-resaca> Erişim tarihi: 23.03.2024
- Electroboutique, *3G Enternasyonal (3G International)*, fiberglas, duratrans ve elektronik, 240x139,7x139,7 cm, 2010, Sem-Art Gallery. (Görsel 4.85.) <https://www.artforum.com/events/futurologia-188661/> Erişim tarihi: 27.01.2024
- Elhem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı
- Enslin, D. (2011). *Origin of the term "collage"*, <https://web.archive.org/web/20111228180811/http://collagedenise.com/page2>

- html Erişim tarihi: 24.09.2023.
- Eroğlu, Ö. (2022). *Marcel Duchamp'dan Açıklamalar*, İstanbul: Tekhne Yayınları
- Estevez, R. "Antes de la resaca", <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d64000990cc21cf7c0a3184/83/antes-de-la-resaca> Erişim tarihi: 23.03.2024
- Evans, T. M. (2017). *3D Warhol: Andy Warhol and Sculpture*, New York: I.B. Tauris
- Faber, A. (2002). "Saint Orlan: Ritual as Violent Spectacle and Cultural Criticism", *TDR: The Drama Review*, Volume 46, Number 1 (T 173), Spring 2002, 85-92.
- Fondationlouisvuitton.fr (2024). Cinquante Bras De Bouddha. <https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/collection/artworks/cinquante-bras-de-bouddha> Erişim tarihi: 05.01.2024
- Francisnaumann.com (2024). Mike Bıdlo: Not Duchamp: Fountain and Bottle Rack. <http://www.francisnaumann.com/EXHIBITIONS/Bidlo%202016/index.html> Erişim tarihi: 08.01.2024
- Franck Davidovici'nin Naf-Naf için 'Fait d'Hiver' reklam kampanyası, 1985. (Görsel 4.21.) <https://www.frieze.com/article/jeff-koons-found-guilty-plagiarism-dispute-naf-naf> Erişim tarihi: 02.11.2023
- Freud, S. (2021). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Ankara: Dorlion Yayınları
- Gavin Turk, Tavşan Yumurtası (Hare Egg), 2006, tavşan postu, fiberglas ve ahşap, 1430 x 1060 x 800 mm, Özel Koleksiyon. (Görsel 3.16.) <https://www.gavinturk.com/artworks/2006/hare-egg> Erişim tarihi: 17.10.2023
- Gavin Turk, Zaman ve Boşluk (Joseph Kosuth İçin), (Time and Space (for Joseph Kosuth)), saat, çelik direk ve tel, 2015, Galerie Krinzinger. (Görsel 3.18.) <http://gavinturk.com/artworks/image/11314/> Erişim tarihi 06.10.2023
- Geist, S. (1968). *Brancusi: A Study of Sculpture*, New York: Grossman
- Geist, S. (1983). *A Study of Sculpture*, New York: Hacker Art Books
- Geist, S. (1984). Brancusi, In W. Rubin (Ed.), "Primitivism" in 20th century art: The affinity of the tribal and the modern, volume II (s. 345–367). New York, NY: Museum of Modern Art.
- Geist, S. (1990). *The Endless Column*, Chicago. Art Institute of Chicago Museum Studies, 16, 70–87, 95.
- Georgescu - Gorjan, S. (1995). *The Wonderful Story of the Endless Column*, Bucharest: Fundatiei Culturee Romane
- Gerard Collin-Thiebaut, Marcel Brancusi, ahşap tabure, 360 x 38 x 38 cm, 1987, Pays de Loire, Fransa. (Görsel 4.76.) <https://fracdespaysdelaloire.com/en/parution/ive-ateliers-internationaux/> Erişim tarihi: 20.01.2024
- Giedion-Welcker, C. (1976). "Coloana fara sfirsit a lui Constantin Brancusi" *Secolul*, XX/10-12, s. 217.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Gombrich, E.H. (2007). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Görsel 1.1.
- Graver, D. (1995). *The Aesthetics of Disturbance : Anti-art in Avant-garde Drama*, New York: University of Michigan Press
- Gray, C. (1986). *The Russian Experiment in Art*, London: Thames & Hudson
- Gronlund, M. (2018). "In the frame: The story behind Ai Weiwei's Fountain of Light at Louvre Abu Dhabi", <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/art/in-the-frame-the-story-behind-ai-weiwei-s-fountain-of-light-at-louvre-abu-dhabi->

- 1.741574 Erişim tarihi: 04.03.2024
- Groys, B. (2008). *Art Power*, London: MIT Press
- Gülaçtı, N. (2012), “Sanatsal Bir Objeye Olarak Kadın ve Bazı Toplumlarda Kadına Bakış”, *İdil Dergisi*, Cilt 1, Sayı:2, 76-91.
- Gültekin, T. & Bahadır, A. (2020). “Simülasyon Teorisi, Postmodern Birey ve Tüketim Kültürü Yaklaşımlarıyla Sanat Eserlerinin İlişkisel Yorumlanması”, *İdil Dergisi*, 67, 569-579.
- Haim Steinbach, Lead Part, karışık teknik, 1986, Charles Saatchi Collection. (Görsel 2.3.) <https://www.christies.com/en/lot/lot-6026357> Erişim tarihi: 06.08.2023
- Hans Haacke, Baudrichard’s Ecstasy, yaldızlı pisuar, ütü masası, pompa, kova, hortum, su, 1988, Museum Tinguely. (Görsel 4.44.) <https://pin.it/2CQP52X> Erişim tarihi:25.12.2023
- Hans Haacke, Saatchi Koleksiyonu/Simülasyonlar (Saatchi Broad Çağdaş Sanat Müzesi.(Görsel 2.2.) <https://www.thebroad.org/art/hans-haacke/saatchi-collection-simulations> Erişim tarihi: 06.08.2023
- Hans Haacke, Yüzen Küre (Floating Sphere), hava balonu, helyum, fan, laminat, ahşap, hava jet, 1964, VG Bild-Kunst.(Görsel 2.8.) <https://imageobjecttext.com/2012/06/17/keepie-uppie/> Erişim tarihi: 22.08.2023
- Harrison, C. & Wood, P. (1999). *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Wiley-Blackwell
- Harrison, C. & Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram 1900 – 2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, İstanbul: Küre Yayınları
- Hemmings, J. (2007). “Postcolonial Hybrid: Yinka Shonibare”, *Surface Design Journal*, Fall, 34-37.
- Henri Matisse, Açık Pencere (The Open Window), tuval üzerine yağlıboya, 55,3 cm × 46 cm, 1905, National Gallery of Art, Washington DC. (Görsel 4.16) <https://www.wikiart.org/en/dan-flavin/untitled-to-henri-matisse-1964> Erişim tarihi:30.10.2023
- Hoesterey, I. (2001). *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literatur*, Bloomington: Indiana University Press.
- Huang Yong Ping, Buda’nın Elli Kolu, (Cinquante bras de Bouddha), metal, pişmiş toprak, reçine, çeşitli nesneler, 477 x 404 x 415 cm, 1997-2013, Fondation Louis Vuitton, Paris. (Görsel 4.55.) <https://www.artsy.net/artwork/huang-yong-ping-huang-yong-ping-cinquante-bras-de-bouddha> Erişim tarihi: 05.01.2024
- Hung, W. (2008). *Making History*, Hong Kong: Edward Elgar Publishing
- Hutcheon, L. (1985). 3. *The Pragmatic Range of Parody, A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York: Methuen
- Ingram, J. (2019). “On Marcel Duchamp’s Erratum Musical”, <https://james-ingram-act-two.de/writings/ErratumMusical/erratumMusical.html> Erişim tarihi: 03.09.2023
- Irvin, S. (2005). “ Appropriation and Authorship in Contemporary Art” , *British Journal of Aesthetics*, 45, 123-137.
- Irwin, W. (2004) "Against Intertextuality". *Philosophy and Literature*, v28, Number 2, October 2004, pp. 227–242.
- İsa Genzken, Nefertiti (Nofretete), 7 parça: Ahşap tabanlı camlı Nefertiti alçı büstler, ahşap süpürgelikler, kemer, alüminyum çerçeveli renkli fotoğraflar Her parça 184 x 50,5 x 40 cm Toplam boyutlar değişken, 2012, Hauser & Wirth Londra. (Görsel 3.1.) <https://thewomensstudio.net/2018/04/30/isa-genzken/> Erişim

- tarihi: 06.09.2023
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press
- Jean-Honoré Fragonard, Salıncak (The Swing), tuval üzerine yağlıboya, 1767, Wallace Koleksiyonu, Londra. (Görsel 3.3.)
<https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/21st-century-apah/a/yinka-shonibare-the-swing-after-fragonard> Erişim tarihi: 07.09.2023
- Jeff Koons, Kış Gerçeği (Fait d'Hiver), porselen enstelasyon, 1988, Özel Koleksiyon. (Görsel 4.22.) <https://news.artnet.com/art-world/jeff-koons-plagiarism-lawsuit-could-top-millions-225200> Erişim tarihi: 02.11.2023
- Jeff Koons, Tavşan (Rabbit), paslanmaz çelik, 1986, Charles Saatchi Collection. (Görsel 2.5.) <https://www.charlessaatchi.com/artworks/artist/jeff-koons/> Erişim tarihi: 06.08.2023
- Jeff Koons, Yavru Köpek Dizisi (String of Puppies), enstalasyon görünümü, 1988, Whitney Museum of American Art. (Görsel 4.20.)
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jeff-koons-8-puppies-lawsuit-changed-artists-copy> Erişim tarihi: 01.11.2023
- Jenny Holzer Brooklyn'deki stüdyosunda çalışırken. (Görsel 2.7.)
<https://www.wallpaper.com/art/battle-lines-in-two-new-shows-artist-jenny-holzer-proves-that-words-are-weapons> Erişim tarihi: 22.08.2023
- Jenny Holzer, Chicago için Projeksiyon (Projection for Chicago), ışık projeksiyonu, 2008, Chicago. (Görsel 2.6.) <https://news.uchicago.edu/story/renowned-artist-jenny-holzer-debut-project-uchicago-using-augmented-reality> Erişim tarihi: 22.08.2023
- Johnson, İ. (2015). "Review: Lynda Benglis Celebrates the Fluidity of Nature at Storm King", <https://www.nytimes.com/2015/06/19/arts/design/review-lynda-benglis-celebrates-the-fluidity-of-nature-at-storm-king.html> Erişim tarihi: 24.01.2024
- Jones, A. (2011). "The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence" *The Drama Review*, Volume 55, Number 1, Spring 2011, 16-45.
- Joseph Kosuth, Saat (Bir ve Beş), Clock (One and Five), saat, fotoğraf, baskı, 1965, Tate Britain, London. (Görsel 3.17.)
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kosuth-clock-one-and-five-english-latin-version-t01909> Erişim tarihi 06.10.2023
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Kelly, J. (2010). "Nixon Fingerprints Missing from Provocative Sculpture's Relocation" <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/03/06/AR2010030602161.html> Erişim tarihi: 22.03.2024
- Kleiner, F.S. & Mamiya, C. J. (2004). *Gardner's Art Through the Ages*, USA: Thomson Wadsworth
- Koleksiyoncu Jim Ede'nin Kettle's Yard'daki salonundaki piyanonun üzerinde bulunan Constantine Brancusi heykeli. (Görsel 4.28.)
<https://gindunscombe.wordpress.com/2013/03/20/kettles-yard/> Erişim tarihi: 15.11.2023
- Koppel-Yang, M. (2012) "Semiotic Warfare" <https://www.artsrn.ualberta.ca/> Erişim tarihi: 05.01.2024
- Krauss, R. E. (1981). *Passages in Modern Sculpture*, USA: MIT Press

- Krauss, R. E. (1986). *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, USA: MIT Press
- Krauss, R. E. (2021). *Modern Heykel Dehlizleri*, İstanbul: Everest Yayınları
- Krausse, A.C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Deutschland: Litaratür Yayınları
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language : A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press
- Kruger, B. (1982). “ ‘Taking’ Pictures: Photo-Texts by Barbara Kruger”, *Screen*, Vol.23, No.2, July-August, 90-96.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*, İstanbul: Metis Yayınları
- Lack, J.& Wilson, S. (2008). *The Tate Guide to Modern Art Terms*, Londra: Tate Publishing
- Lanchner, C. & Brancusi, C. (2010). *Constantin Brancusi*, New York: The Museum of Modern Art
- Langer, S. K. (2012). *Sanat Problemleri*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Larry Lee, Sonsuz Sütun (Endless Column), porselen pirinç kaseleri, yapıştırıcı, ahşap ve çelik çubuk, 2002. (Görsel 4.74.) <https://www.larryleechicago.com/endless-column> Erişim tarihi: 20.01.2024
- Larry Lee'nin Sonsuz Sütun çalışmasından ayrıntı. (Görsel 4.75.) <https://www.larryleechicago.com/endless-column> Erişim tarihi: 20.01.2024
- Levine, S. (2002). “Why I Appropriated”, *Texte zur Kunst Dergisi*, sayı 46, sayfa 85.
- Lynda Benglis, Bounty, Ödül, Amber Dalgaları ve Meyveli Düzlem (Amber Waves, and Fruited Plane), karışık teknik, her sütun 781,1 x 61 x 61 cm, 2014, Storm King Art Center. (Görsel 4.71.) <https://stormking.org/exhibitions/benglis/bountyetc.html> Erişim tarihi: 20.01.2024
- Lynda Benglis, Pembe Hanımlar (Pink Ladies), dökme pigmentli poliüretan ve bronz, her biri 241,3 x 76,2 x 68,6 cm, 2014, Storm King Art Center. (Görsel 4.72.) <https://www.locksgallery.com/artists/lynda-benglis/series/poured-paintings?view=slider#3> Erişim tarihi: 20.01.2024
- Lynda Benglis, Pembe Hanımlar (Pink Ladies) çalışmasından ayrıntı. (Görsel 4.73.) <https://www.locksgallery.com/artists/lynda-benglis/series/poured-paintings?view=slider#3> Erişim tarihi:20.01.2024
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Mac Cosmetics China'in tanıtım etkinliğinden bir fotoğraf. (Görsel 3.21.) <https://www.theartnewspaper.com/2019/07/30/taipei-gallery-accuses-mac-cosmetics-china-of-plagiarising-artists-work-for-lipstick-campaign> Erişim tarihi:10.10.2023
- Malraux, A. (2020). *Düşsel Müze*, İstanbul: Everest Yayınları
- Man Ray, La Fortune, tuval üzerine yağlıboya, 60,2 x 73,2 cm, 1938, Whitney Museum of American Art. (Görsel 4.30.) <https://whitney.org/collection/works/7823> Erişim tarihi:15.11.2023
- Manchester, E. (2000). “The Old In Out”, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-the-old-in-out-t07513> Erişim tarihi: 12.12.2023
- Marc Bijl, Kırık Aşk / Barnett Newman'dan Sonra (Broken Love / After Barnett Newman), ahşap, çelik, cam, cam elyaf, 220 x 220 x 410 cm, 2009, The Breeder, Atina. (Görsel 4.90.) <https://nickkahler.tumblr.com/post/141265474383> Erişim tarihi: 25.03.2024
- Marina Abramoviç &Ulay, Anima Mundi: Pieta, 1983-2010. (Görsel 4.33.)

- <https://www.thedailybeast.com/what-makes-marina-abramovics-art-so-extreme>
Erişim tarihi 20.11.2023
- Marina Abramoviç & Ulay, *Anima Mundi*, 1983. (Görsel 4.34)
<http://superdemocratie.ensembles.org/actors/marina-abramovic-ulyay?item=3735> Erişim tarihi: 17.10.2023
- Marina Abramoviç, *İskeleti Tutmak (Holding The Skeleton)*, 2008. (Görsel 4.35.)
<https://www.spark-artfair.com/gallery-list/galerie-krinzinger-2/> Erişim tarihi: 21.11.2023
- Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel)*, ahşap tabure ve bisiklet tekerleği, 1913, Sidney ve Harriet Janis Koleksiyonu. (Görsel 1.8.)
<https://www.singulart.com/en/blog/2020/05/01/bicycle-wheel-1913-the-story-of-marcel-duchamps-pioneering-style/#:~:text=What%20is%20Bicycle%20Wheel%3F,on%20a%20painted%20wooden%20stool>. Erişim tarihi: 01.08.2023
- Marcel Duchamp'ın eşme çalışmasının Alfred Stieglitz tarafından çekilmiş fotoğrafı, *The Blind Man* dergisi, No:2, Mayıs 1917. (Görsel 4.38.)
<https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/the-blind-man-no-2-cl2017131/> Erişim tarihi: 20.12.2023
- Marcel Duchamp, *Fountain (eşme)*, (kopyası), 1917-1964. (Görsel 4.39.)
<https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art-history> Erişim tarihi: 17.10.2023
- Marcel Duchamp, *Erratum Müzikali*, 1913. (Görsel 2.13.) <https://james-ingram-act-two.de/writings/ErratumMusical/erratumMusical.html> Erişim tarihi: 03.09.2023
- Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, kartpostal üzerine izim, 1919, Philadelphia Museum of Art. (Görsel 3.5.) <https://tr.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.>
Erişim tarihi: 20.09.2023
- Marcel Duchamp, *Rotor/Döner Kabartmaları (Rotoreliefs)*, karışık teknik, 1935, Davis Müzesi ve Kültür Merkezi. (Görsel 2.12.)
<https://artplastoc.blogspot.com/2013/08/149-marcel-duchamp-1887-1968-troisieme.html?m=1> Erişim tarihi: 03.09.2023
- Marcel Duchamp, *şişe Rafı (Bottle Rack)*, Galvaniz, 1914-1960, Art Institute of Chicago. (Görsel 4.52.) <https://www.artic.edu/artworks/238749/bottle-rack-porte-bouteilles> Erişim tarihi: 02.01.2024
- Matheny, L. K. 2023 “ Dan Flavin: A Retrospective”, Exhibition Programs, National Gallery of Art. https://www.nga.gov/features/slideshows/dan-flavin-a-retrospective.html#slide_1 Erişim tarihi: 25.10.2023
- May, R. (2012). *Yaratma Cesareti*, İstanbul: Metis Yayınları
- McKenna, K. (1996). “Sherrie Levine and the Art of the Remake”, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-11-17-ca-65436-story.html>
Erişim tarihi: 18.11.2023
- McQueen, K. (2004). “Survival in a Post-Apocalyptic World: Joseph Beuys' Performance and Pedagogy,” *Art Criticism* 19/2, 7-21.
- Meer.com (2024). Bethan Huws (11 Ekim 2017) <https://www.meer.com/en/31371-bethan-huws> Erişim tarihi: 06.01. 2024
- Meiselman, J. (2017). How Jeff Koons, 8 Puppies and a Lawsuit Changed Artists' Right to Copy, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jeff-koons-8-puppies-lawsuit-changed-artists-copy> Erişim tarihi: 30.10.2023.
- Merdaner, E. (2016). *Joseph Beuys: Sanatı ve Felsefesine Bir Bakış*, İstanbul: Tekhne

Yayınları

- Michelangelo Buonarroti, La Pieta, mermer, 174 cm × 195 cm, 1498-99, Saint Peter's Basilica, Vatikan. (Görsel 4.32.)
https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Michelangelo%27s_Pieta_5450_cut_out_black.jpg Erişim tarihi: 21.11.2023
- Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, Adem'in Yaratılışı (Creazione di Adamo), Sistine Şapeli'nin tavanındaki freskten ayrıntı, 1511, Vatikan. (Görsel 3.10.)
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Adem%27in_Yarat%C4%B1%C4%B1%C5%9F%C4%B1#/media/Dosya:Creation_of_Adam_\(Michelangelo\)_Detail.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Adem%27in_Yarat%C4%B1%C4%B1%C5%9F%C4%B1#/media/Dosya:Creation_of_Adam_(Michelangelo)_Detail.jpg)
Erişim tarihi: 22.09.2023
- Michelson, A. (2001). *Andy Warhol*, London: MIT Press
- Mike Bidlo, Duchamp'ın Çeşmesi Değil (Not Duchamp Fountain), dökme bronz, 2015, Francis M. Naumann Fine Art, New York. (Görsel 4.42.)
<https://cfileonline.org/exhibition-mike-bidlo-appropriates-fountain-in-not-duchamp-contemporary-ceramic-art-cfile/> Erişim tarihi: 24.12.2023
- Mike Bidlo ve Çeşme çizimleri. (Görsel 4.43.)
<https://m.blog.naver.com/naviscum2014/220747849028> Erişim tarihi: 24.12.2023
- Mike Bidlo, Duchamp'ın Şişe Rafı Değil, krom kaplama şişe rafı, 2016, Frances Naumann Fine Art, New York. (Görsel 4.59.)
<http://www.francisnaumann.com/EXHIBITIONS/Bidlo%202016/index.html>
Erişim tarihi: 08.01.2024
- Mike Bidlo, Düzleştirilmiş Şişe Rafı, Flattened Bottle Rack, krom kaplama şişe rafı, 2016, Frances Naumann Fine Art, New York. (Görsel 4.60.)
<https://www.artsy.net/show/francis-m-naumann-fine-art-mike-bidlo-not-duchamp-fountain-and-bottle-rack> Erişim tarihi: 08.01.2024
- Miller, P. D. (2003). "Loops of Perception: Sampling, Memory, and the Semantic Web" 198-203.
<http://www.zemos98.org/festivales/zemos987/pack/pdf/djspookyeng.pdf>
Erişim tarihi: 03.09.2023
- Miller, S. (1978). *Art and Engineering*, London.
- Milner, J. (1984). *Vladimir Tatlin and The Russian Avant-garde*, London: Yale University Press
- Mitchell W.J.T. (1991). "An Interview with Barbara Kruger", *Critical Inquiry*, Cilt 17, No. 2. 434-448.
https://monoskop.org/File:Mitchell_WJT_1991_An_Interview_with_Barbara_Kruger.pdf
Erişim tarihi: 25.09.2023
- Mollaoğlu, S. (2023). "Göstergelerarasılık: Pieta Örneği", *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25, 204-219.
<http://busbed.bingol.edu.tr/tr/pub/issue/76995/1205118> Erişim tarihi: 18.11.2023
- Barnett Newman. <https://www.moma.org/collection/works/81555>
Erişim tarihi: 22.03.2024
- Morgan, R. C. (2016). "Mike Bidlo: Not Duchamp Fountain and Bottle Rack"
<http://www.francisnaumann.com/EXHIBITIONS/Bidlo%202016/index.html>
Erişim tarihi: 25.11.2023
- Movius, J. (2019). <https://www.theartnewspaper.com/2019/07/30/taipei-gallery->

- accuses-mac-cosmetics-china-of-plagiarising-artists-work-for-lipstick-campaign
Erişim tarihi: 02.10.2023
- Mueller, R. (1964). *Valie Export: Fragments of The Imagination*, USA: Indiana University Press
- Murray, C. (2009). *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Musee-rodin.fr (2024). The Tower of Labour <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/tower-labour>
Erişim tarihi: 24.02.2024
- Nam June Paik, TV Buddha, Buddha heykeli, monitör, CCT kamera, 1992, James Cohan Gallery. (Görsel 4.91.)
<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/54254/Nam-June-Paik-TV-Buddha>
Erişim tarihi: 22.10.2023
- Nam June Paik, TV Rodin, alçı, video kamera, tripod, monitör, kaide, 1976-1978, Fondation Louis Vuitton, Paris. (Görsel 4.6.) <https://pin.it/68BOaFN> Erişim tarihi: 25.10.2023
- Nam June Paik, Üçgen: Video Buddha ve Video Düşünür (Triangel: Video Buddha and Video Thinker), 1976-91, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. (Görsel 4.7.) <https://freunde-der-nationalgalerie.de/erwerbung/nam-june-paik-3/> Erişim tarihi: 25.10.2023
- Nefertiti büstü 1912’de Amarna’da keşfedildi. (Görsel 3.2.)
https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/guzel-bir-yuzden-cok-daha-fazlasi-olan-nefertiti-kimdi_3_1362779.html Erişim tarihi: 06.09.2023
- News.uchicago.edu, (10 Eylül 2020). Renowned Artist Jenny Holzer to Debut Project at UChicago Using Augmented Reality”, <https://news.uchicago.edu/story/renowned-artist-jenny-holzer-debut-project-uchicago-using-augmented-reality> Erişim tarihi: 06.09.2023
- Niederlander, A. (2021). “Vladimir Tatlin’s Monument to the Third International” <http://www.hasta-standrews.com/features/2021/2/16/vladimir-tatlins-monument-to-the-third-international> Erişim tarihi: 12.02.2024
- Norvell, P. (2001). *Recording Conceptual Art: Early*, Berkeley: University of California Press
- O'Bryan, J. (1997). “ Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century”, *Art Journal*, Vol. 56, No. 4 (Winter, 1997), 50-56.
- Orijinal Brillo marka kutular. (Görsel 4.1.) . <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Brillo>
Erişim tarihi: 21.10.2023
- Orlan’ın “Aziz Orlan’ın Reenkarnasyonu” (The Reincarnation of Saint Orlan) projesi için seçmiş olduğu eserler. (Görsel 3.12.)
<https://slideplayer.com/slide/14471262/> Erişim tarihi: 22.09.2023
- Orlan, Botticelli’nin Venüs’ünün çenesini estetik olarak kendi yüzüne uyguladıktan sonra iyileşme sürecinin aşamalı foto-grafik sergi görüntüsü, 1996, Studio Stefania Miscetti. (Görsel 3.14.) <https://art.moderne.utl13.fr/2017/06/cours-du-15-mai-2017/2/> Erişim tarihi: 02.10.2023
- Orlan ve doktoru ameliyata hazırlanıyor. (Görsel 3.13.)
<https://www.ekdergi.com/queer-ve-feminist-pratigin-performans-sanatiyla-ic-iceligi-uzerine-bir-deneme-1/> Erişim tarihi: 01.10.2023
- Osma, K. (2006). “Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykellerinde Kadın İmgesi”, *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 30, Sayı:1, 89-107.

- Oturan Buddha heykeli, bronz, 15. Yüzyıl, Tayland. (Görsel 4.3.)
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/63532> Erişim tarihi: 22.10.2023
- Önerilen kulenin V. Tatlin tarafından çizimi, Nikolai Punin'in 1920 tarihli Üçüncü Enternasyonal Anıtı kitabında yayınlanmıştır. (Görsel 4.77.)
<https://www.iconeye.com/design/tatlins-tower> Erişim tarihi: 24.01.2024
- Özlem Şimşek, Ağlayan Kadınlar, video enstelasyon, 2014, İstanbul. (Görsel 4.37.)
<https://ozlemsimsek.com/crying-women-3-channel-video-installation-kopyasi> Erişim tarihi: 27.11.2023
- Parigoris, A. (2007). "Brâncuși and his return to Romania". Brâncuși's Endless Column Ensemble (Ernest Beck ed.), *London: Scala Publishers*, 12–29.
- Paul Miller sahnedeki ismiyle Dj Spooky, Ars Electronica'da "Marcel Duchamp Remixed: Errata Erratum'u Sunuyor, Ars Electronica Futurelab. (Görsel 2.14.)
http://www.djspooky.com/photos/ars_electronica/ars.html Erişim tarihi: 03.09.2023
- Paul Miller sahne adıyla Dj Spooky, Hatanın Hatası (Errata Erratum), Sanatçının Marcel Duchamp seslerinden hazırladığı ses remiksleri için tasarladığı görsel tasarım, 2002, New York. (Görsel 2.11.) <https://www.e-flux.com/announcements/43292/errata-erratum-by-paul-d-miller/> Erişim tarihi: 03.09.2023
- Paul Thek, Tom Amca'nın Kulübesi ile Babil Kulesi (Uncle Tom's Cabin with Tower of Babel), ahşap kulübe, küvet, küre, doldurulmuş kırmızı kuş ile heykel enstalasyonu, 1976, Philadelphia's Institute of Contemporary Art. (Görsel 4.82.)
. <https://greg.org/archive/2011/11/07/paul-theks-tatlins-monument.html> Erişim tarihi: 25.01.2024
- Peter Fischli and David Weiss, Erkek Ürünleri (Men's Items), boyanmış poliüretan, 1986-87, Guggenheim Museum. (Görsel 2.1.)
<https://www.nytimes.com/2016/02/05/arts/design/peter-fischli-and-david-weiss-playfully-poke-high-culture-pieties.html> Erişim tarihi: 04.08.2023
- Peter Halley, Benden Önce ve Sonra (Before and After I), floresan ve tuval üzerine akrilik , 1986, Charles Saatchi Collection. (Görsel 2.4.)
<https://www.charlessaatchi.com/artworks/before-and-after-i/> Erişim tarihi: 06.08.2023
- Pierre Pinoncelli, Duchamp-Pinoncelli Çeşmesi, 1993, Paris. (Görsel 4.46.)
<https://alchetron.com/Pierre-Pinoncelli> Erişim tarihi: 26.12.2023
- Piero Manzoni, Achrome pelle di coniglio, tavşan derisi, yanmış ahşap, 1961, Palazzo Reale Milano. (Görsel 3.15.) <https://ocula.com/art-galleries/hauser-wirth/artworks/piero-manzoni/achrome-%284%29/> Erişim tarihi: 05.10.2023
- Phaidon.com, (2023)
<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/june/03/anthony-caro-on-his-love-of-the-duccio-annunciation/> Erişim tarihi: 23.09.2023
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*, New York: Routledge
- Phillips, E. D. (1998). *Paik Video*, New York: AmazonUs/INDPB
- Pratt, A. (1997). *The Critical Response to Andy Warhol*, Westport: Greenwood Press
- Rachel Lachowicz, İsimsiz (Ruj Pisuarlar), (Untitled (Lipstick Urinals)), 1992, Özel Koleksiyon. (Görsel 4.45.) <https://www.christies.com/en/lot/lot-3811528> Erişim tarihi: 25.12.2023
- Ragheb, J. F. (2000). *Dan Flavin: The Architecture of Light*, New York: Harry N.

- Abrams, Inc.
- Recher, N. (2015). *A Journey through Philosophy in 101 Anecdotes*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press
- Richard Pettibone, Constantin Brancusi Sonsuz Sütun (Constantin Brancusi Endless Column), kiraz akçaağaç, 148,5 x 14 x 14 cm, 1992, Özel Koleksiyon, Londra. (Görsel 4.66.) <https://www.mutualart.com/Artwork/Constantin-Brancusi-Endless-Column/A224BC1E3C7663DC> Erişim tarihi: 19.01.2024
- Richard Pettibone, İsimli / Periplum (Untitled /Periplum), boyalı akçaağaç, 229,9 x 46,7 x 46,7 cm, 1994-1995, New York. (Görsel 4.68.) <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled--Periplum-/6793629B11C1D542> Erişim tarihi: 19.01.2024
- Richard Pettibone, Tek Çekmeceli Shaker Stand ve Sonsuz Sütun (Shaker One Drawer Stand and Endless Column), oyulmuş akçaağaç ve kiraz ağacı, 140,7 x 43,2 x 35,6 cm, 1987, New York. (Görsel 4.67.) . <https://www.mutualart.com/Artwork/Shaker-One-Drawer-Stand-and-Endless-Colu/74F84D8C2DEDD5CF> Erişim tarihi: 19.01.2024
- Richman-Abdou, K. (2023). Exploring the Cutting-Edge History and Evolution of Collage Art, <https://mymodernmet.com/collage-art/> Erişim tarihi: 23.09.2023.
- Rothfuss, J. (2014). *Topless Cellist: The Improbable Life of Charlotte Moorman*, Cambridge: MIT Press
- Ruiz, A. (2018). Accusé de plagiat, que risque Jeff Koons ? <https://www.numero.com/fr/culture/jeff-koons-plagiat-sculpture-fait-dhiver-publicite-naf-naf-franck-davidovici-justice-tribunal-paris> Erişim tarihi: 02.11.2023
- Sanouillet, M. & Peterson, E. (1975). *The Essential Writing of Marcel Duchamp*, Oxford: Publisher Thames & Hudson Ltd
- Sarah Lucas, Eski İçerde (The Old In Out), Poliüretan reçine, 1998, Barbara Gladstone Gallery. (Görsel 4.47.) <https://a1000mistakes.wordpress.com/2019/04/05/great-art-sarah-lucas-toilet-art-of-the-90s/> Erişim tarihi: 27.12.2023
- Sarah Lucas, Eski İçerde (The Old In Out), kurulum görünümü, 1998, Barbara Gladstone Gallery. (Görsel 4.49.) . <https://www.frieze.com/article/sarah-lucas-festschrift-238> Erişim tarihi: 27.12.2023
- Sarah Lucas, Eski İçerde (The Old In Out), sigara, 1998, Barbara Gladstone Gallery. (Görsel 4.48.) <https://a1000mistakes.wordpress.com/2019/04/05/great-art-sarah-lucas-toilet-art-of-the-90s/> Erişim tarihi: 27.12.2023
- Schwarz, A. (1969). *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Michigan:
- Sevim, B. A. (2010). “Walter Benjamin’in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: Aura, Öykü Anlatıcısı, Flâneur”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Volume 3/11, Spring 2010, 509-516.
- Sherrie Levine, After Walker Evans 1,2,4&7 çalışmalarının sergi görünümü, 1981. (Görsel 4.25.) <https://slideplayer.com/slide/15773314/> Erişim tarihi: 05.11.2023
- Sherrie Levine, After Walker Evans 4, Gümüş jelatin baskı, 1981. (Görsel 4.24.) <https://veritybairdblog.wordpress.com/2018/01/02/sherrie-levine/> Erişim tarihi: 05.11.2023
- Sherrie Levine, Çeşme (Buddha):6, Duchamp’tan Sonra (Fountain (Buddha):6, After Duchamp), dökme bronz, 1996, Paula Cooper Gallery, New York. (Görsel 4.40.) <https://www.nssmag.com/en/art-design/8475/art-vs-art-4> Erişim tarihi: 22.12.2023

- Sherrie Levine, Duchamp'tan Sonra, 1996, sergi düzeni. (Görsel 4.41.)
<https://pin.it/4smk4jR> Erişim tarihi:23.12.2023
- Sherrie Levine, Kristal Yenidoğan (Crystal Newborn), 1993, Sergi görünümü, Neues Museum. (Görsel 4.29.) https://www.artmagazine.cc/media96286_49320.html
Erişim tarihi: 15.11.2023
- Sherrie Levine, La Fortune (After Man Ray): 4, maun, keçe ve bilardo topları, 83,8 × 279,4 × 152,4 cm, 1990, Whitney Museum of American Art. (Görsel 4.31.)
<https://whitney.org/collection/works/257> Erişim tarihi: 15.11.2023
- Sherrie Levine, Siyah Yenidoğan (Brancusi'den Sonra) (Black Newborn (After Brancusi)), dökme ve kumlanmış cam, 14 x 19,7 x 15,2 cm, 1994, Margo Leavin Gallery. (Görsel 4.27.) <https://www.phillips.com/detail/sherrie-levine/NY010209/1> Erişim tarihi: 13.11.2023
- Shurkus, M. B. (2005). "Appropriation Art: Moving Images and Presenting Difference", <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/8772/>
Erişim tarihi: 02.12.2022
- Singerman, H. (2018). *Art History, After Sherrie Levine*, London: University of California Press
- Sir Anthony Caro, Büyük Britanya 1924 – 2013, 2000 yılında National Gallery'de Duccio'nun "Müjde"si ile birlikte. (Görsel 3.9.)
<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/june/03/anthony-caro-on-his-love-of-the-duccio-annunciation/> Erişim tarihi: 21.09.2023
- Smith, Roberta (December 4, 1996). "Dan Flavin, 63, Sculptor Of Fluorescent Light, Dies". *The New York Times*. Bölüm D, s. 25.
- Sofuoğlu, H. (1994). "Yeniden Üretimler, Simülasyon ve Postmodernizm"
<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1011>
Erişim tarihi:07.08.2023
- Sonsuz Sütun'un oranlarını gösteren çizim. (Görsel 4.64.) <https://gorjan-brancusi.inoe.ro/documents/carti/The%20wonderful%20story%20of%20the%20endless%20column.pdf> Erişim tarihi: 17.01.2024
- Sonsuz Sütun çelik omurgaya vidalanıyor, 1938. (Görsel 4.65.)
<https://interiordesign.net/designwire/constantin-brancusi-s-endless-column-restored-to-glory/> Erişim tarihi: 18.01.2024
- Sözen, M. & Tanyeli, U. (2005). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Stachelhaus, H. (1987). *Joseph Beuys*, New York: Heyne-Bucher
- Stavans, O. (1997). *Antiheroes: Mexico and Its Detective Novel*, London: Fairleigh Dickinson University Press,U.S
- Stefan Nikolaev, Şamdan (Candelabra), alüminyum gövdeli şişe rafı ve 46 adet ışık, 2010, Galerie Michel Rein, Paris. (Görsel 4.58.) https://www.tajan.com/auction-lot/stefan-nikolaev-ne-en-1970_FCE44D5914 Erişim tarihi: 07.01.2024
- Summers, F. (2000). "Huws, Bethan" Grove Art Online. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T097066>
Erişim tarihi: 06.01.2024
- Şahin, D. (2017). "Sanatta, Toplumda Cinsiyet Bağlamında Sıradışı Performanslarıyla: Orlan", *International Journal of Social And Humanities Sciences*, Cilt 1, Sayı 2, 2017, 68 – 77,
<https://dergipark.org.tr/tr/search?q=Orlan+§ion=articles>
Erişim tarihi: 29.09.2023
- Tal Streeter, Sonsuz Sütun (Endless Column), koyu kırmızı renk kaplamalı çelik, 70

- feet yüksekliğinde, 1969 – 70, Storm King Art Center. (Görsel 4.69.)
<https://pin.it/6zaY3xqUV> Erişim tarihi: 20.01.2024
- Talstreeter.com, (2024). Endless Column 1969/70. <https://www.talstreeter.com/work-1-1/talstreeterendlesscolumn>
(sanatçının kendi web sitesinden alıntı) Erişim tarihi: 02.01.2024
- Temkin, A. (1993). *Sherrie Levine Newborn*, New York: Philadelphia Museum of Art
Theguardian.com (14 Şubat 2016) https://amp-theguardian-com.cdn.ampproject.org/v/s/amp.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/14/what-is-beauty-botticelli-art-victoria-and-albert-exhibition?amp_gsa=1&_js_v=a9&usqp=mq331AQIUAKwASCAAgM%3D#amp_tf=%251%24s%20adl%C4%B1%20kaynaktan&aoh=16962528780930&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&share=https%3A%2F%2Fwww.theguardian.com%2Fartanddesign%2F2016%2Ffeb%2F14%2Fwhat-is-beauty-botticelli-art-victoria-and-albert-exhibition
Erişim tarihi: 25.09.2023
- Ting, S. (2012). “Delphine Coindet”,
<https://initiartmagazine.com/2012/03/28/delphine-coindet/>
Erişim tarihi: 24.03.2024
- Tom Sachs, Chanel Çeşme (Chanel Fountain), köpük, kesilmiş alışveriş poşetleri ve termal yapıştırıcı, 32,4 x 50,8 x 31,8 cm, 1998, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris. (Görsel 4.51.) <https://www.phillips.com/detail/tom-sachs/NY010011/21> Erişim tarihi: 02.01.2024
- Tomsachs.com (2023). Tom Sachs: Handmade Paintings.
<https://www.tomsachs.com/exhibitions/handmade-paintings>
Erişim tarihi: 25.12.2023
- toutfait.com (2023) Bottle Rack or Bottle Dryer.
https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Bottle%20rack.htm
Erişim tarihi: 25.12.2023
- Trodd, T. (2009). “Thomas Demand, Jeff Wall and Sherrie Levine: Deforming ‘Pictures’”, *Art History*. 32 (5), December, 954–976,
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8365.2009.00713.x>
Erişim tarihi: 18.11.2023
- Umpster, D. (2014). “Pierre Pinoncelli: This Man is not an Artist”,
<https://web.archive.org/web/20141204113832/http://news.infoshop.org/article.php?story=20060212191356996>
Erişim tarihi: 30.11.2023
- Vladimir Tatlin, Köşeye Karşı Rölyef (Corner Counter Relief), ahşap, bakır, tel, 1914, The State Russian Museum, St. Petersburg. (Görsel 4.13.)
<https://www.theartblog.org/2011/02/a-different-kind-of-metaphor-at-dia-beacon-new-york/> Erişim tarihi: 30.10.2023
- Vladimir Tatlin, Monument to the Third International (Üçüncü Enternasyonal Anıtı), 1920, Moskova. (Görsel 4.10.)
https://en.m.wikipedia.org/wiki/Tatlin%27s_Tower Erişim tarihi: 30.10.2023
- Vladimir Tatlin ve asistanı, Moskova’daki Üçüncü Enternasyonal Anıtı ile birlikte, 1920. (Görsel 4.78.) . <https://smarthistory.org/tatlin-tower/> Erişim tarihi: 24.01.2024
- Waldman, D. (2023) Collage,
https://web.archive.org/web/20080218074849/http://www.guggenheimcollection.org/site/concept_Collage.html

- Erişim tarihi: 24.09.2023
- Walker Evans, Alabama Tenant Farmer Wife, gümüş jelatin baskı, 1936. (Görsel 4.23.) <https://veritybairdblog.wordpress.com/2018/01/02/sherrie-levine/>
- Erişim tarihi: 05.11.2023
- Wallis, B. (1984). *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York: New Museum of Contemporary Art, David R. Godine
- Yazıcı, F. (Trc.), Podolskaya, K.S. (2021). “XX. Yüzyılın İkinci Yarısı ile XXI. Yüzyılın Başlangıcı Arasında Heykel Sanatının Bir Tür Olarak Dönüşümü”, (Transformation of Sculpture as an Art Form in the Second Half the XX at the Beginning of the XXI Century), *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, Cilt 3 Sayı 2, 51-59, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1835926>
- Erişim tarihi: 25.10.2023.
- Yinka Shonibare, Salıncak (Fragonard’dan Sonra) / (The Swing (after Fragonard)) , karışık teknik, 2001, Tate Modern, Londra. (Görsel 3.4.) <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/21st-century-apah/a/yinka-shonibare-the-swing-after-fragonard> Erişim tarihi: 07.09.2023
- Young, J. O. (2008). *Cultural Appropriation and the Arts*, Oxford: Wiley-Blackwell
- Young, L. & Low, J. (1963). *An Anthology of Chance Operations*, New York: La Monte Young& Jackson Mac Low

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : ŞAKAR, Ceren

Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	
Lisans	Hacettepe Üniversitesi	2013
Lise	Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	2009

Yabancı Dil

İngilizce, Almanca

Hobiler

Karikatür Çizmek

Yüzmek

DİZİN

A

alıntı · 17, 25, 27, 29, 30, 34, 40, 46, 118, 137, 140

anıt · 59, 62, 63, 116, 117, 118, 119, 128, 131

B

Baudrillard · 14, 15, 17, 38, 108, 142

Beuys · 41, 83, 86, 87, 88, 89, 143, 144, 146

biçim · 1, 4, 5, 10, 11, 29, 39, 55, 75, 81, 115

Brancusi · 5, 6, 41, 48, 58, 59, 70, 72, 73, 74, 75, 105, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 126, 127, 143, 144, 146, 154

Ç

Çağdaş heykel · 9

çağdaş sanat · 1, 2, 3, 9

çoğaltma · 11, 44, 45, 47, 140

D

Dada · 8, 24, 33, 98, 109

disiplin · 17

E

endüstriyel · 48, 57, 113, 121, 129

enstalasyon · 3, 9, 46, 51, 56, 67

estetik · 8, 36, 37, 39, 41, 48, 51, 59, 71, 79, 99, 103, 118, 125

F

film · 18, 21, 22, 47, 57

form · 15, 30, 34, 78, 101, 125

fotoğraf · 13, 18, 43, 90

G

galeri · 46, 78, 101

gerçeklik · 12, 13

H

Hans Haacke · 15, 16, 107, 108

hazır nesne · 7, 99, 103, 104, 107

heykel · 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 18, 24, 26, 27, 28, 30, 32, 35, 48, 52, 54, 56, 57, 61, 66, 68, 75, 77, 87, 91, 95, 99, 104, 111, 115, 116, 119, 123, 124, 128, 135, 138, 140

Heykel · VI, 3, 10, 48, 52, 53, 81, 103, 123, 128, 134, 140, 143, 147

K

Kavramsal Sanat · 9

kimlik · 35, 38, 40, 51, 70, 90, 92, 108

kolaj · 33, 34, 35, 127

Krauss · 7, 34, 102, 103, 143

kültürel · 2, 3, 13, 17, 21, 26, 40, 55, 85, 90, 95, 97, 117, 124, 140

L

Levine · VII, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 104, 105, 106, 107, 144, 146

M

Marcel Duchamp · 7, 8, 21, 22, 23, 24, 29, 38, 49, 50, 60, 70, 99, 100, 102, 103, 109, 127, 142, 143, 144, 145

mekanik · 11, 12, 48, 119

modernist · 5, 11, 58, 73, 121, 124, 126, 137

modernizm · 2, 3, 121

Müze · 13, 142, 143

müzik · 22, 24, 52

O

orijinal · 8, 12, 17, 36, 40, 56, 67, 70, 71, 75, 85, 103, 104, 106, 108, 109, 114, 123, 136

P

parodi · 15, 35, 36, 37, 38, 67, 69, 95, 140

performans · 3, 8, 9, 18, 52, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 109, 150

Pop Art · 33, 47

postmodernizm · 2, 3, 40

R

ready-made · 7, 8, 9, 14, 30, 98, 99, 102, 108

Ready-made · 7, 102

Rodin · 4, 5, 6, 48, 54, 55, 56, 131, 132

S

sahiplenme · 11, 69

sanat nesnesi · 97, 105

sanat piyasası · 114

sanat tarihi · 3, 10, 13, 29, 37, 41, 70, 72, 76, 98

sanatçı · 1, 9, 18, 21, 23, 28, 30, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 49, 51, 55, 58, 62, 66, 69, 77, 78, 79, 82, 84, 86, 89, 90, 95, 97, 98, 99, 101, 103, 105, 106, 107, 112, 113, 115, 121, 124, 125, 127, 128, 140

simulakr · 14, 47, 70

Simülasyon · VI, 14, 142, 146, 147

T

taklit · 5, 10, 15, 40, 95

tasarım · 4, 22, 35, 113, 128, 130, 138

Tatlin · 59, 60, 61, 62, 63, 65, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 144, 151

teknik · 11, 12, 14, 15, 22, 25, 29, 44, 56, 118

tekrar · 15, 41, 47, 64, 73, 103, 105, 106, 108, 114, 140

temsil · 4, 9, 18, 21, 27, 31, 40, 55, 64, 81, 85, 92, 110, 128, 138

V

video · 3, 9, 35, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 90, 91, 149, 153

W

Walter Benjamin · 11, 12, 13, 142, 147

Y

yeniden üretim · 1, 2, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 18, 25, 26, 27, 34, 35, 36, 40, 41, 46, 47, 58, 60, 65, 68, 75, 81, 95, 98, 107, 111, 120, 124, 127, 133, 138, 139, 140, 141

Yeniden üretim · 1, 10, 11, 29, 45, 46

