

## DADA'DAN YENİ-DADA'YA OLUŞUM SÜREÇLERİ VE “HAZIR EŞYA”

Çağatay İnam KARAHAN\*

20. yüzyılın başlarında, doğadan doğrudan doğruya etüt veya öznel/stilistik yorumların dışında, daha önceki sanat nesnelereyle ilgili imgelerin, çeşitli mekanik-reproduksiyon ya da kolaj öğelerinin alternatif ifadelendirme olanakları bağlamında kullanıldığı çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Kübist, Fütürist ve özellikle Dadaist sanatçılara ait bu çalışmalar “Pop-Art” kapsamındaki “Hazır-Eşya” ların (Ready-Made) tarihsel kaynaklarını ve buna bağlı olarak ilk örneklerini oluşturmaktadır. Dada hareketleri yirminci yüzyıl sanatında belli bir akım niteliği taşımamakla birlikte, çağımız sanatı üzerinde büyük etkileri olan hareketlerdir. Dadaizmle, sanatçının müdahalesinin giderek daha az görünür ve daha çok maddesiz olan (ya da Duchamp’ın ifadesiyle “aşırı-değersiz” olan) bir boyuta indirgenmesi, yarım yüzyıl kadar sonra farklı eğilimlere, Amerikan Minimalistlerin, yeni gerçekçilere ya da Pop-Art’a kaynaklık edecektir<sup>1</sup>.

Dadacılık belli bir üslup ya da örgüt birliği olmaksızın benimsediği yeni sanat değerleri içinde yeni anlatımlar oluşturmuştur. Aslında dadacılık, ressam ve film yapımcısı Hans Richter’in (1886-1976) değerlendirdiği gibi, bir akım değil, savaşın Avrupa’yı sarmasıyla sanat dünyasında patlayan bir fırtına gibidir. Geçtiğinde arkasında yeni anlatım biçimleri, yeni gerçekler, yeni düşünceler, yeni yönler ve yeni insanlar bırakmıştır. 1950’lerde “Yeni-Dada”(Neo-Dada) akımı olarak kendini gösteren Dada hareketinde hedef bu kez, Batı dünyasında insan yaşamını koşullandırıp onu, “sıradan-kültür” yaşamına indirgeyen kitle iletişim araçları ve iletişim teknolojisinin etki alanlarına yöneliktir. Gerek teknik ve malzeme açısından, gerekse konuların, boyama yöntemlerinin sınırlanmaması, yani üslup kurallarının belirsizliği yönünden her ikisi arasındaki benzer ilişkilerden söz edilebilir. Bu nedenle, Yeni-Dada’nın “Pop” sanat akımı çerçevesinde, gerçek dadacılığın 1960’lardan

\* Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Araştırma Görevlisi.

<sup>1</sup> Nathalie Heinrich, “Güncel Sanatın Üçlü Oyunu”, Çev. Cem İleri, Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi, No: 75, (Bahar, 2000), ss. 191-197.

sonra, değişik toplumsal koşullarda, popüler kùltür ve estetik kaygılarla yeniden dirilişi olduğu ileri sürülebilir<sup>2</sup>:

“Yeni Dada olarak nitelenen birçok pop yapıtında, Picabia, Arp ve diğer dadacıların çalışmalarında olduğu gibi mekanik imgelere, endüstri fotoğraflarına ve tanıtım amacıyla tasarlanmış grafik tıpkıbasım resimlerine rastlanmaktadır. Dadacılar, popüler fotoğraf, ilüstrasyon ve baskiresim imgelerini taklit etmişler ve yapıştırmaca-fotomontaj teknikleriyle belli konuları betimlemişlerdir. Yeni-Dadacılar (Rauschenberg, John, Lichtenstein, Warhol...) aynı teknikleri ve aynı türden popüler imgeleri kullanırken, dadacılardan farklı bir amacın peşindeydiler. Yeni Dada ve Pop eğilimlerinde bu tür imgelerin resim malzemesi olarak kullanılmasında, özgün motifler, baskı imgeleri ve fotoğraflarla satirik etkileri, garip ve anlamsız (çatışık-çelişkili) düşünceleri ortaya koymak gibi dadacı bir hedef gözetilmemiştir. Bu imgeler Yeni-Dada ve Pop sanatında özgün anlam ve içerikleri çarpıtılmadan, çağrıştırdığı kavram ve duygulara göre, resim düzleminde daha etkileyici ve belirgin bir görselliğe kavuşturularak kullanılmıştır”<sup>3</sup>.

1914 Savaşının ilanıyla beraber, çatışmaların kargaşası içinde yerlerinden olan bir takım Avrupalı mülteciler İsviçre'nin yanı sıra Amerika'nın özgür kıyılarına ve özellikle de New York'a gelip yerleşerek, burada çabucak metropolün o dönemdeki avangard sanatçı topluluklarıyla ilişki kurmuşlardır. İlk kez 1916'da Zürih'te resmiyet kazanan dadacı grup içinde Hugo Bell gibi düşünür ve yazarların dışında Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Hans Richter gibi şairler ve Marcel Janco, Hans Arp gibi ressamlar yer almaktadır. Şüphe yok ki New York'lu topluluklardaki ortam, aynı sıralarda Zürih'te hüküm sürenden alabildiğine farklıdır. 1915 Haziranında Duchamp ve Picabia, birkaç gün arayla New York'a çıktıklarında o güne değin birbirinden ayrı

<sup>2</sup> Adem Genç, “Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözömlenmesi”, (Yayınlanmış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi), İzmir, 1983, ss. 124 -138.

<sup>3</sup> Genç., a.g.c., s.135.

ilerleyen eğilimler için birer katalizör işlevi görerek dadacı karakterde orijinal bir hareketin çekirdeğini kurmuşlardır<sup>4</sup>.

Dada ortaya çıkmadan önce Marcel Duchamp, Paris'te başlayıp New York'ta geliştirdiği "Ready-Made" leriyle, geleneksel sanata karşı olan düşüncelerini ortaya koymuş ve daha sonraları bu düşünceler, New York Dada hareketlerine kaynaklık etmiştir. Böylece Amerikan Dadacılığının yönetici kavramları, çoğu çeşitli yollarla Avrupa'daki savaş ortamından kaçmayı başarmış ve Albert Gleizes, Edgar Varese, Jean Crotti, Arthur Cravan, Man Ray, Walter Pach, Arthur Dove gibi ilerici entelektüellerle, çoğu genç ve dinamik sanatçılar arasındaki uzun tartışmalar sırasında formüle edilmiştir<sup>5</sup>.

Dada akımıyla modern sanat kendine yeni iletişim yolları, dolayısıyla yeni işlevler bulmuştur. Siyasal bir eylem olarak dadayı bir yana bırakacak olursak, geriye her türlü sanat duyarlılığımızı, her türlü görsel iletişimi, bu arada kitle iletişim araçlarını ve sonunda da gerçekliğin ne olup olmadığı konusundaki tüm görüşleri kuşkuyla karşılayan ve tehlikeye düşüren sanat yapıtları kalır. Bu sonuca varmak için kullanılan teknik, bulup değiştirmeye değil, dünyadan çalınan parçaları yan yana getirmeye dayanır. Dada sanatçıları sanatın tüm usdışı niteliklerini vurgulamak için kübistlerin kolaj tekniğiyle, Duchamp'ın "Hazır- Eşya"larından yararlanmışlardır. Dadacılık belli bir üslup ya da örgüt birliği olmaksızın benimsediği yeni sanat değerleri içinde yeni anlatımlar oluşturmuştur. 1915-1922 yılları arasındaki gelişim sürecinde dadacıların Avrupa ve Amerika da ki çeşitli sanat dallarını içeren etkinliklerinden başka, daha sonraki dönemlerde, "Happenings" olarak nitelenen gösterilerinde dada hareketlerinden kaynaklandığı kabul edilmektedir<sup>6</sup>.

Dadacı uygulamanın en tipik örneklerini veren sanatçılardan biride Kurt Schwitters'dir. Sanatçının kolajları, 1919'dan, öldüğü tarih olan 1948'e kadar yayılır; kübizm sonrası gelenek, malzeme, boya resim, yapılandırılmış kağıtlar ve her çeşitten basılı kağıt karışımında bu kolajlara duyarlıdır ama ardından dadaizmle, bu yapıtların temel özelliklerini değiştirir. Sanatçı sözdiziminin düzenini tersine çevirerek, muğlak bir içerik vermek için parçalara ayırdığı şaşırtıcı bir gücün ya da tadın anlamsızlığını ortaya koyan reklam ilanlarını kullanma biçimiyle, gerçek bir dahi olduğunu kanıtlar. Schwitters, "ticari",

<sup>4</sup> Michel Sanouillet, "Dadacılığın Kökleri", Modernizmin Serüveni, Der. Enis Batur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, ss. 303-316.

<sup>5</sup> Sanouillet., a.g.e., ss. 303-306.

<sup>6</sup> Genç, a.,g.,e., ss. 68-69.

“kommerziell” sözcüğünden yola çıkarak bulduğu “Merz” sözcüğünü, farklı plastik ve şiirsel faaliyetlerini nitelemek için kullanmıştır. Sanatçı yaşadığı anın arkeoloğu olarak, kübistler ya da lütüristler gibi çok iyi kurulmuş bir bağlam içinde estetik değere ya da anlamına değil, ama özünde varolan ifadeselliğe bağlı olarak, günlük yaşamın çoğunlukla aşağılanan, kırılğan kalıntısı atık malzemelerin dökümünü, sabır ve coşkuyla çıkartır. Otobüs bileti, etiket, konserve kutusu kapağı, tanıtım ilanları, yırtık zarf gibi çöplerin estetiğine dayanan, mimarileştirilmiş, yüzeyden üç boyutlu yapılara ulaşan sanatçı, bunlara “Merzbau” adını verir<sup>7</sup>. Schwitters’in “Merzbau” ları aynı zamanda Allan Kaprow’un çevre düzenlemelerini ve Amerikan Pop’unu haber vermektedir.

Amerika’da dada olgusunun olumlu nitelikteki üstünlüğü Avrupa’daki gibi kökten bir biçimde gerçekleşmemiştir. Bu durum, söz konusu geçişi üstlenen sanatçının kişiliğinden kaynaklanıyordu. Sanatçının rolüyse, Avrupa’da Yves Klein’in oynadığı rol kadar belirleyici olmakla birlikte, bir şok etkisi yaratmak yerine bir sentez yapma rolüydü: Rauschenberg, daha 1950’lerden başlayarak “Action Painting”in hareketsel estetiğini tartışma konusu yapmıştır. Kolaj ve birleştirme sanatı örnekleriyle ünlü olan Dada sanatçısı Schwitters’in bir sergisini gören Rauschenberg, sanat tarihinde kendi yaptıklarına bir örnek bulmakla cesaret kazanmıştır. İçgüdüsel anlam dağıncığının yıprandığını sezen bu soyut dışavurumcu ressam 1952’de ilk “Combine Paintings”leri (karışık resim) oluşturur. Bunlar dışavurumcu resimden oluşan bir fon üstünde, şurada burada bulunmuş nesnelere ortaya çıkarılmış kolajlardı. Bunların içine mizahi ve alışılmamış nesnelere, çöpi, Coca-Cola şişelerini, doldurulmuş kuşları ve diğer birçok maddeye ait parçaları sokması bizi hiç kuşkusuz sosyolojik amacın nesnellliğini koruması için dadaist aksesuar dükkanına geri götürmektedir. Sanatçının rahatlığı ve yapının bütünü üstündeki ustalığı, kurgularına dikkat çekici bir bütünlük verir. Nesne kendi doğasını, hazırlanan düzenlenen, ussal olarak kurulan ve sürekli denetim altında tutulan bir bütün uğruna yitirmiştir<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Pierre Cabanne, “Kolajlar”, Modernizmin Serüveni, Der. Enis Batur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, ss. 324-327.

<sup>8</sup> Cabanne, a.g.e., ss. 324-327.

Öte yandan, Rauschenberg aracılığıyla ready made, gücü tükenmekte olan resim sanatının yardımına koşmuştur. Bu çok önemli dönemde Rauschenberg, kuşağının en yetenekli ressamlarından biri olan Jasper Johns ile karşılaşacaktır; yaşamlarının birlikte geçirdikleri bu dönem, her iki sanatçı için de özellikle verimli olmuştur. Sıradan imgelere yer veren Johns ile Rauschenberg'in yapıtları New York'ta gelişmeye başlayan Pop Sanat'ın öncüleri olarak görülmektedir. New York'ta bu yeni durum 1960'lara doğru Rauschenberg-Johns ikilisinin ve Stankiewicz ile Chamberlain gibi heykelticilerin çevresinde billurlaşmıştır. Bu sanatçılar doğrudan doğruya Duchamp'a başvuran tutumlarıyla Yeni - Dadacı sıfatını tam anlamıyla hak etmişlerdir<sup>9</sup>. Ancak Yeni Dada olarak nitelenen bu eğilimlerde, sözgelimi Duchamp'ın "Ready- Made"lerinde olduğu gibi bir nesneyi estetik değeri olsun ya da olmasın, sadece düşünsel içeriği nedeniyle sanat yapıtı olarak belirleme olgusu yoktur. Richard Hamilton, "Sanat kendi formunu, sanat olmayan nesnelere almalı" derken, kuşkusuz dadacılar gibi sanatın ya da sanatsal yaratımın bir başkaldırı olgusundan doğabileceğini kabul etmiş, ancak sanatın görsel niteliklerini, estetik yönünü yadsımamıştır<sup>10</sup>.

Pop-Sanat'a çok yakın olmakla birlikte tümüyle tüketim kültürünü konu alan ve Pop'un ötesinde kent kültürünün duygusal ve nesnel yönüyle de ilgilenen Yeni Gerçekçiler, Avrupa'da 1960'ların başında, sanat eleştirmeni Pierre Restany, Yves Klein ve Arman'ın kurduğu güncel gerçeği olduğu gibi işlemeye yönelik sanatçıların oluşturduğu bir topluluktur. Yeni gerçekçilerin "Dada'nın Üzerinde Kırk Derece" adını taşıyan ikinci bildirgeleri açıkça Dadacılığa olan bağlılıklarını dile getiriyordu. Amerikan ve İngiliz Pop akımlarında olduğu gibi Restany'de bu akımın temelini Hazır-Yapıt'ta bulunmuştur. "Yeni Gerçekçiler" adlı kitabının "Objenin Macerası" alt başlıklı bölümünde de bu akım ile Dada arasındaki paralelliklerden bahsetmiştir. Restany'nin sürekli söylediğine göre Yeni gerçekçilik, Duchamp'ın bulunmuş objeleri üzerine yeni bir bakış ve yorum getirerek yadsıyıcı eyleme pozitif bir değer katmıştır. Yeni gerçekçilerin en önemli ve en yenilikçi sanatçısı olarak Yves Klein'den söz edilebilir. Klein, akımın genç ilkelerinin dışına çıkmış ve

---

<sup>9</sup> Pierre Restany, "Pop Arı", Modernizmin Sertüveni, Der. Enis Batur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, ss.346-350.

<sup>10</sup> Genç, a.,g.,e., s. 134.

özgün bir avangard tavrı benimseyerek kendisinden sonraki gelişmelere de önemli ölçüde ışık tutmuştur<sup>11</sup>.

Duchamp'a kadar sanattaki gelişim, sanat olanaklarının, yalnızca, biçimsel olarak yeniden gözden geçirilmesi düzeyinde kalıyordu. Ready-Made'le birlikte bu, yeniden üzerinde düşünme, sanatın koşulları düzeyinde de başlar. Böylece Duchamp herhangi bir nesnenin, sanatçı tarafından seçildiğinde ve sanatsal bağlamda görüldüğünde, sanat nesnesine dönüşmesi olgusunu açıklığa kavuşturmuş olur. Ve Ready - Made bu "açıklığa kavuşturma" işleminden başka hiçbir şeye hizmet etmez. Günümüz düşün dünyasının en önemli isimlerinden biri olan Jean Baudrillard, kendisi ile yapılan bir söyleşide ready - made'lerle ilgili şu düşünceleri dile getirmiştir:

"Nesnenin ve dünyanın ilkel yapılarına doğru ilerlemek, betileme aynasını aşmak ve dünyanın en temel gerçekliğine ulaşabilmek için öteki tarafa geçmek; bu görkemli bir çaba, ama sanatın her şeye karşın, bir üst yanılsama olduğu, yoksa bazı analitik gerçeklere doğru bir ilerleme falan gerçekleştirmediği düşünüldüğünde, aynı zamanda son derece tehlikeli olduğunu da söylemek gerekiyor. O halde bu dönemeç hala sorunlu. Ama bana kalırsa, gerçek dönüm noktası Duchamp ile başlar: Hazır-Yapıt olgusu, sanatsal eylemin, ortaya çıkmak için gündelik nesnenin sanat nesnesi bağlamına oturtulmasından başka bir şeye ihtiyaç duymadığı bir öznellik kararsızlığına işaret eder: bu durumda sanat, neredeyse sihirli bir işlemden başka bir şey değildir artık: Tüm bayağılığı içinde nesne, tüm dünyayı Hazır-Yapıt'a dönüştüren bir estetiğe nakledilmiştir... Ve benim için, tüm dünyanın estetik hale gelmesi olgusu, sanatın ve estetiğin sonu anlamına gelmektedir. Daha sonra ortaya çıkanların tümü de -buna, sanatın geçmişte kalan biçimlerinin yeniden canlandırılması da dahildir -birer hazır-yapıt'tır (bir şişe, bir olay ya da onun remake'i)"<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Jalç Erzen, "Yeni Gerçekçiler", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: 3, İstanbul, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, ss. 1931-1932.

<sup>12</sup> Jean Baudrillard, "Ütopya ve Öngörü Arasında Sanat", Çev.Cem İleri, Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:76,( yaz 2000), s.93.

Duchamp'ın bütün çabası, şövalede gerçekleştirilen resmin istilacı saygınlığına son vermektir. Bu onun, “terebentin zehirlenmesi” adını verdiği yıkıcı etkilerinden kurtulma istencini ortaya koyuyordu. Duchamp, elli kadar tuval resmetmiş ve bu resimlerin tamamlanması da en az on yılını almıştır. Geleneksel pentürü, yirmi beş yaşına gelmeden terk etmiştir. Hiç kuşkusuz resmetmeyi on yıl daha sürdürmüştür, fakat 1913'ten itibaren tüm yaptıkları, onu “resim - resim”den uzaklaşarak “düşünce- resmi”ne ulaşma çabalarının ürünüdür. (İçerdiği terebentin kokusu yüzünden) Kokusal ve retinasal (tamamen görsel) olarak nitelendirdiği resme karşı geliştirdiği bu karşı çıkış, gerçek yapıtın başlangıcına işaret eder; Yapıtsız Yapıt; Sıfır Resim, Büyük Cam (Büyük gecikme), Hazır-Yapıtlar, Birkaç jest ve Büyük sessizlik<sup>13</sup>.

Hazır-Yapıtlar gerçekte güzelliğin ve çirkinliğin ötesindedirler; birer yapıtta değildirler; yalnızca, yapıtlar karşısında birer soru ya da olumsuzluk işaretidirler. Hazır Yapıt yeni bir değer üretmez. O, değerli bulduğumuz her şeye karşı kullanılabilir bir silahtır. Hazır Yapıt'ın bir başka özelliği de benzersiz yanının olmayışıdır. Duchamp'a göre eğer günlük yaşamın herhangi bir nesnesi, sanatçının onaylaması koşuluyla, bir sanat yapıtı olarak kabul ediliyorsa, o halde sanat yapıtı, bir sanatçı tarafından üretilmiş olandan başka bir şey değildir. Sanat yapıtları herhangi bir kimsenin öğrenebileceği, yinelenen eylemler gerektiren bir uğraştan ya da beceriden değil, sanatçının niyetlerinden kaynaklanıyordu. İnsanın kendini taklit etmesi ya da yinelemesi, sonradan sayesinde bilinebileceği ya da sınıflandırabileceği bir “üslup” geliştirme riskine girmesi anlamını taşımaktadır. Bu yüzden asıl hedef, insanın kendisiyle çelişkiye düşmesi olmuştur. Hazır-Yapıt'ın en çığır açıcı yönlerinden biri de yapıtları edinmenin alışılmış nedenlerine balta vurmasıdır. Örneğin 1917 yılında New York'ta düzenlenen Bağımsızlar Sergisi'ne yolladığı Pisuvan, herhangi bir kimsenin de son derece sıradan yollarla elde edebileceği, herhangi bir yerde karşılaşabileceği, özellikle estetik niteliklerden yoksunluğu nedeniyle seçilmiş, seri halde üretilen bilindik bir sanayi ürünüdür. Bu, gelecekte olanların nasıl bir yön izleyeceğini kalın çizgileriyle gösteren bir eylemdir.

Duchamp kendini sürekli olarak yineleme fikrinden uzak tutarken, Andy Warhol açısından bunun tam tersi söz konusu olmuştur. Warhol'da kesin olarak, tekrar aynı şeyi yapma fikri bir saplantı halini almıştır. Warhol, ilk olarak

---

<sup>13</sup> Octavio Paz, “Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu”, Çev. Cem İleri, Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:75,(Bahar 2000), ss. 139 -149.

1962'de Champbell çorba konserveleri dizi resimlerini yapmaya başlamıştır. Bunlar sıradan, ahlaksal açıdan ağırlığı olmayan imgelerdir, ama resim hakkındaki görüşlerimizi büyük bir ustalıklı altüst edebilmişlerdir. Warhol, fabrikasındaki bir montaj hattında renkleri doldurup tuvaleri yayan, sayıları bazen on beşi bulan ekibiyle ipek baskı resimlerini seri halde üreterek, el yapımı "özgün" sanat yapıtı görüşünü bozguna uğratmıştır. Warhol'un çalışmalarında, herhangi bir özgün yapıt yoktur, yalnızca röprodüksiyonlar vardır, biricik yapıtın yerine çok sayıda kopyayı geçirmiştir. Warhol, sahici olan ile yapma olan arasında ayırım gözetmeyerek, yapıtın kimin tarafından yapıldığını bile kuşkulu hale getirmiştir<sup>14</sup>. "Böyle resim yapıyorum, çünkü gönlümde makine olmak yatıyor" diyerek ipek baskıların yanı sıra film ve obje çalışmalarında ki seri üretim mantığıyla dikkati çeker. Andy Warhol, Coca-Cola şişeleri veya Brillo Kutuları gibi tüketim nesnelere yer verdiği çalışmalarında, sanat yapıtının oluşuyla bu nesnelere üretim mantığı arasındaki sınır çizgisinin yok edilmesini vurgulamıştır. Yine aynı yaklaşım çizgi-romandan hareket ederek, tıpkı mekanik üretimde hizmet veren grafik tasarımcısı gibi çalışan Roy Lichtenstein'in sanat anlayışında da yer almıştır<sup>15</sup>.

Hans Richter, "Dada" konulu bir yapıtında, öncü Amerikan sanatçısı Marcel Duchamp'ın kendisine yazdığı bir mektuptan alıntı yaparak, Pop-Art'ın aynı zamanda Avrupa kökenli ve dada etkili olduğu gerçeğini de dile getirmektedir. Şöyle diyordu Duchamp mektubunda: "Yeni Gerçekçi" dedikleri bu Yeni Dada, assemblaj vs. kolay bir çıkış yolu ve aslında Dada'nın yıllar önce yaptığı şeylerle yaşamını sürdüren bir akım. Benim Hazır-Eşya'larımı aldılar ve onlarda bir güzellik aramaya koyuldular. Ben "Şişe Rafı" ve "Pisuar" ı bir me dan okuma biçimi olarak onların suratlarına fırlattım, fakat şimdi yeni gerçekçiler, bu nesnelere estetik güzelliklerine garip bir biçimde hayran kalıyorlar<sup>16</sup>.

Jean Baudrillard ise Pop-Art'ın ( kendi mantığına uygun olarak) saf ve basit nesnelere açılarak bir nesne - dünyayı tersyüz ettiğini ve tüketim mantığını kullanarak sanatta temsil etmenin geleneksel yüce statüsünü dışarıda bıraktığını

<sup>14</sup> Suzi Gablic, "Kaygı Nesnelere", Çev. Kemal Atakay, Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:75, (Bahar 2000), ss. 201-215.

<sup>15</sup> Mehmet Ergüven, "Bir Sergiden İzlenimler", Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:10, 1993, ss. 66-71.

<sup>16</sup> Hans Richter, Dada 1916-1966, Çev. Mustafa Tüzel, Birinci Basım, İstanbul, Birey Yayınları, 1993, ss. 60-61.



düşünmektedir. Sanatta nesnenin kullanımı ve Pop Art`la ilgili şu saptamalarda bulunmuştur:

“Tüm geleneksel sanatta simgesel ve dekoratif figüran rolü oynadıktan sonra nesnelere, 20. yüzyılda ahlaki ve psikolojik değerler üzerine endekslenmekten kurtuldu, insanın gölgesinde vekaleten yaşamayı bıraktı ve bir mekan çözümlenmesinin (kübizm, vb...) özerk öğeleri olarak olağanüstü bir önem kazandılar. Bu yüzden de soyutlamaya varana dek parçalandılar. Dada ve Gerçeküstüçülük paradik yeniden dirilmelerini kutlayan, Soyut tarafından yapıları bozulan ve yok edilen nesnelere, Yeni Figürasyon ve Pop-Art`la imgeleriyle uzlaşmış gibi görünüyor... Pop-Art, göstergelerin ve tüketim mantığının çağdaş sanat biçimi mi yoksa sadece bir moda etkisi ve dolayısıyla saf bir tüketim nesnesi midir? İki soru birbirleriyle çelişmiyor... Bundan böyle nesnenin imge üzerinde öz ve anlamlandırma ayrıcalığı yoktur. Biri diğerinin hakikati değildir: Nesne ve imge göstergeler olarak eşit bir biçimde “rol aldıkları” uzamda ve aynı mantıksal mekanda birlikte var olur. Pop`a kadar tüm sanat, derinliğine bir dünya görüşü üzerinde kurulmuşken, Pop göstergelerin bu içkin düzeniyle türdeş, bu göstergelerin endüstriyel ve seri halindeki üretimiyle ve dolayısıyla tüm çevrenin yapay, kurulmuş düzeniyle türdeş olmak istiyor... Bu nedenle Pop, nesnelere gerçek görünümlerine göre resmeder çünkü nesnelere ancak böyle, tümüyle üretilmiş (montajdan yeni çıkmış) olarak söylencesel bir işlev görür”<sup>17</sup>.

Önceleri Yeni Dadacılık, Yeni Gerçekçilik, Object Painting, vb. olarak da adlandırılan Pop Art`ın öncüleri Jim Dine, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosengquist gibi sanatçılardı. Pop - Art terimi genellikle, çoğulcu bir sanat anlayışının yaygınlaşmaya başladığı 1960`lı yıllarda kendi anlatım olanaklarını bulan sanatsal fenomenlerin tümünü işaret eden kolektif bir terimdir ve Dadacı sanat hareketlerinin bir yönünü de kapsar.

<sup>17</sup> Jean Baudrillard, Tüketim Toplumu, Çev. Hazal Deliçaylı, Birinci Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997, ss. 135 - 136.

Kitle iletişim araçlarındaki (televizyon, radyo, gazete ve dergiler) imgelerin uyandırdığı çekiciliği belirgin yollarla yapıtlarında kullanan bu sanatçılar, kendilerine geniş bir yaratım alanı bulmuşlardır. Tüketim ve teknoloji toplumunun sanatı olan Pop, tüketim toplumunun ürünlerini, yeniden tüketime sunarak kendi içine düştüğü çelişkiyi de vurgulamaktadır.

## KAYNAKÇA

- BATUR, Enis, Der., **Modernizmin Serüveni**, Birinci Basım, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean, **Tüketim Toplumu**, Çev., Hazal Deliçaylı, Birinci Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean, “Ütopya ve Öngörü Arasında Sanat”, Çev., Cem İleri, Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:76, 2000.
- CUROTTO, Alberto, **Duchamp**, New York, Harry N. Abrams, 1996.
- ERGÜVEN, Mehmet, “Bir Sergiden İzlenimler”, Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:10, 1993.
- ERZEN, Jale, “Yeni Gerçekçiler”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Yem Yayınevi, 1997.
- GABLIC, Suzi, “Kaygı Nesneleri”, Çev., Kemal Atakay, Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:75, 2000.
- GENÇ, Adem, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesi, Yayınlanmış Doktora Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1983.
- Germaner, Semra, **1960 Sonrası Sanat**, Birinci Basım, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997.
- HEINICH, Nathalie, “Güncel Sanatın Üçlü Oyunu”, Çev., Cem İleri, Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:75, 2000.
- İNCE, Özdemir, “Dada Akımının Amacı Serüveni”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:161, 1975.
- LIVINGSTONE, Marco, **Pop Art**, New York, Thames and Hudson, 1990.
- LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev., Cevat Çapan, Birinci Basım, İstanbul, Remzi Kitapevi Yayınları, 1982.
- RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev., Vivet Kançeti, İstanbul, Cem Yayınevi, 1987.
- RICHTER, Hans, **Dada 1916-1966**, Çev., Mustafa Tüzel, İstanbul, Birey Yayınları, 1993.