

# **Kendileme Kavramıyla Sanat**

## **Nesnesinin Yeniden Üretim Olgusu**

### **ÖZ**

Çevre Psikolojisi, hukuk, sosyoloji vb. alanlarda kullanılan kavramlardan birisi olan Appropriation (kendileme, kendine mal etme) kavramının sanat ile olan ilişkisine bakıldığında, kültürel kendileme ile yakın bağlar kurduğu görülmektedir. Özellikle 1980'li yıllarda, sanat alanında; başka bir sanatçının çalışmasının kopyasını üreterek, bu yeni üretilen çalışmayı sahiplenme, kendine mal etme olarak kavramsallaşan appropriation terimi, dönemin sanat eserlerinde aidiyet ve orijinallik gibi kavramlar için yeni bir tartışma alanı açmıştır. Sosyal psikoloji alanında ise kendileme (appropriation) kavramı, bir mekân ya da nesneyle kurulan yakın ilişki sonucu o mekân/nesneyi benimseme anlamında kullanılmaktadır. Bu bağlamda terimin günümüz sanat anlayışıyla yakın ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Bu çalışmada kendileme kavramı, öncelikle sanat literatüründe yer alan ve var olan sanat eserlerinin yeniden üretildiği appropriation art örnekleri üzerinden yol alacaktır. Daha sonra kendileme kavramının sanat literatüründeki karşılığına bir alternatif olarak, kendilenen nesnelere/mekânların sanat eseri olarak yeniden üretildiği eserler tartışılacaktır. Verilen örnekler göz önüne alındığında, kendileme kavramının sanat eserinde sanatçı kimliğine dair bir sorgulama alanı yarattığı görülmektedir. Appropriation art örneklerinde, kopyalanan sanat eserinin sanatçı kimliğini silikleştirdiği ya da aksine yeni bir bağlamda vurguladığı görülürken; sosyal psikoloji bağlamında kullanılan kendileme teriminin, sanatçı için özel nesne ya da mekânlarla izleyiciyi buluşturarak, sanatçının belleğinde yer eden ve kimliğine katkı sağlayan unsurlarla izleyiciyi karşılaştırdığı söylenebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Kendileme, sanat, sanat eseri, orijinallik, yeniden üretim.

### **Aslı ASLAN**

Arş. Gör. Dr., Erciyes Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Heykel Bölümü,  
a.asliaslan@gmail.com

### **Akdeniz Sanat Dergisi**

Cilt: 13, Sayı:24

### **Makale Gönderim**

30.04.2019

### **Makale Kabul**

30.06.2019

# The Phenomenon of Reproduction of Art Object with the Concept of Appropriation

**Aslı ASLAN**

Res. Assist. Dr., Erciyes University,  
Faculty of Fine Arts,  
Department of Sculpture,  
a.aslialan@gmail.com

**Journal of Akdeniz Sanat**

Vol: 13, No:24

**Received**

30.04.2019

**Accepted**

30.06.2019

## **ABSTRACT**

The concept of appropriation, which is one of the concepts used in various fields such as environmental psychology, law, sociology etc., is observed to have established close bonds with the cultural appropriation when its relationship with the art is examined. Conceptualized as reproducing the work of another artist and owning and appropriating such reproduced work in the field of art especially in the 1980s, the term of appropriation has opened a new area of discussion for concepts such as belonging and originality in the artworks of that time. In social psychology, the concept of appropriation is used with the meaning of adoption of a space/object as a result of the close relationship established with that space or object. In this context, it is observed that this term is in a close relationship with today's understanding of art. In this study, the concept of appropriation will be examined based on the examples of "appropriation art" which exist in the art literature and where the existing works of art are reproduced. Then, as an alternative to the equivalent of the concept of appropriation in the art literature, the works in which the appropriated objects/spaces are reproduced as an artwork will be discussed. Considering the examples given, it is observed that the concept of appropriation creates an area of discussion about artist identity in the work of art. It can be suggested that the work of art that is reproduced in the examples of appropriation art makes the identity of artist less distinctive or otherwise emphasizes it in a new context, while the term of appropriation used in the context of social psychology brings together the audience with special objects or spaces for the artist and compares the audience with the elements that stick in the artist's memory and contribute to his/her identity.

**Keywords:** Appropriation, art, artwork, originality, reproduction.

## GİRİŞ

Appropriation (kendileme) kavramına en geniş anlamıyla bakıldığında; kavram, Avrupa sömürgeciliğinin ve küresel sermayenin yükselişiyle ilişkili olan nesnelere, fikirlerin ve notasyonların (gösterim) taşınması, eklenmesi veya çalınması anlamına gelmektedir (Welchman, 2001, s. 194). Nuri Bilgin (1990) ise kavramın "Bir şeyi kendisinin kılma, bir şeyi kendisi için görme eylemini veya sürecini ..." anlattığından bahseder (s. 63). Ayrıca Bilgin (1990), günlük dil dışında öncelikle Marksist metinlerde yer alan bu kavramın uzun bir süre "... özellikle sahihsiz veya sahibinçe sahiplenilmeyen eşyaların yasal olmayan bir biçimde sahiplenilmesi ..." anlamına geldiğini belirtir (s. 63). Kendileme (Appropriation) kavramının sanat alanında görülmesi ise, var olan eserlerin bilinçli olarak kopyalanarak sahiplenilmesi anlamında kullanılmıştır. Sanat tarihinde antik dönemlerden itibaren kullanılan bu strateji, sanatçıların yetkinliklerinin ispatı için, aslını bozmadan yaptıkları röprodüksiyon gibi teknik üretimlerle yüzyıllarca var olmuştur. Ayrıca sömürgecilik ve ticari ilişkilerin, kültürler arası alışverişler vasıtasıyla sanat nesnelere ilham olduğu ve kavramın anlamına bir taban oluşturduğu da yadsınamaz. Ancak bu kavram, 20. yüzyılın ortalarında tüketimin artması ve teknolojik gelişmeler aracılığıyla imajların yayılımının hızlanmasıyla yeni bir anlam ve önem kazanmıştır. Bununla birlikte, 1980'li yıllardan itibaren, bu terim belirli sanatçılarla özdeşleşmiş ve sanat alanında orijinallik, özgünlük vb. kavramların sorgulama alanını genişletmiştir.

Bu makalede sanat alanındaki kendileme (appropriation) kavramı iki şekilde ele alınacaktır. Öncelikle var olan sanat eserlerinin başka sanatçılar tarafından kendilerine mal edilerek yeni sanat eserlerine dönüştürülmesi incelenecek, daha sonra da kendilenen bir nesnenin ya da mekânın sanat eseri olarak yeniden üretildiği örnekler üzerinde durulacaktır.

## SANAT ESERİNİN KENDİLENEREK YENİDEN ÜRETİLMESİ - APPROPRIATION ART

19. yüzyıl sonlarında gelişen antropoloji müzeleri, diğer kültürlerle ait nesnelere yayılımını sağlamış, batılı olmayan ve çoğunlukla küçük ölçekli topluluklardan gelen nesnelere belli koleksiyonlar yaratmışlardır. Bu müzeler nesnelere kültürel/tarihi bağları ile insanlar arasındaki ilişkilerine odaklanmışlardır (Herle, 2016). 20. yüzyılda sömürgeci meşrulaşmasında kilit bir rol oynayan müzelerin, içerisinde sergilenen farklı kültürel biçimlere sahip nesnelere ile batı sanatında bir eserin kaynağı oldukları bilinmektedir. Uzak Doğu'dan gelen çeşitli aksesuar ve hediyelik eşyalar üzerindeki görsellerin japonisme<sup>1</sup>, kabile halklarının mask ve heykelciklerinin de primitif sanat etkisine yol açarak, benimsenen nesnelere sanatçılar için yeni bir anlatım olanağı sağladıklarını söyleyebiliriz.

20. yüzyılın başlarında fotoğraf ve grafik sanatlarının gelişimi ise, mekanik tekniklerin sanat eserlerinde yer bulmasına neden olmuştur. Sanatın gerçekliği yansıtmayı yansıtmadığı sorusu, sanatçıların gerçek nesnelere çalışmalarında kullanmasıyla birlikte yeni bir yön almıştır. Sanatın temsil sorunu üzerine odaklanan bu çalışmalar, gazete kupürleri, takvim sayfaları vb. gerçek dünyaya ait nesnelere kullanılmasıyla sanat eseri ve nesnelere arasındaki ilişkilerin irdelenmesine yol açmıştır.

<sup>1</sup>Japonisme kavramı 19. yüzyılın sonlarında Batı ülkelerinde Japon sanat ve tasarımlarına olan eğilimi açıklayan Fransızca bir terimdir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Tate-Art Term. Erişim: <http://bit.ly/2ZXWUQw>

1917 yılında Marcel Duchamp'ın "Çeşme" çalışması ile hazır nesne kullanımının sanat ortamına girmesi, geleneksel sanat anlayışını sarsarak, sanat eserinde özgünlük, mülkiyet ve ihtihal kavramlarını gündeme getirmiştir (Şekil 1). Günlük kullanım nesnesi olan ve yüzlerce eş örneği olan pisuarı hazır bir şekilde satın alan Duchamp, pisuarın üzerine imza atmış ve kendisine mal ettiği bu hazır nesneyi sanat eseri olarak sergilemiştir. Sanat tarihinde önemli kırılma noktalarından birisi olan bu hamle, sanatçı tarafından "eser" olarak addedilen herhangi bir nesnenin, farklı bir bağlam ve bakış açısı kazanarak sanat alanında yer bulabileceği düşüncesinin oluşmasına ön ayak olmuştur.

**Şekil 1. Marcel Duchamp, 1917,  
Çeşme / Fountain**

Kaynak: <https://bit.ly/2UoORQ>

(Erişim Tarihi: 06.04.2019)



20. yüzyılın ilk çeyreğinde gelişen teknolojik yöntemlerle yaratıcılık, deha, özgünlük gibi kavramların saf dışı kalmasını, Walter Benjamin 1935 yılında yazdığı "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde gündeme getirmiştir. Benjamin (2014), bu makalesinde insan elinden çıkan sanat eserinin başka insanlar tarafından yeniden üretilebildiğinden, hatta antik dönemlere kadar uzanan bu yönelimleri örneklerken, Yunanlıların sanat eserlerini teknik olarak yeniden üretmek için döküm ve baskı yöntemlerini kullandıklarından bahseder (s. 52). Ancak burada üzerinde durulması gereken nokta, fotoğraf ve film sektörünün gelişmesiyle birlikte insan eli faktörünün ortadan kalkarak, yerine "objektife bakan göz"ün geldiğidir. Teknik yolla yeniden üretilen eserler insan elinin ürettiğinden farklı olarak, teknik imkânların yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı noktaları ön plana çıkarabilir. Hakikilik kavramıyla ilgili bir sorgulama alanı açan bu durum, sanat yapıtının "şimdi ve burada"lık özelliği ile de ilişki kurar. Bir sanat eseri ya da bir yapı ile tarihsel verileri ve zamanın etkisini duyumsayarak karşılaşan izleyici için, teknik yolla yeniden üretilmiş eser karşısında olmak, çalışmanın şimdi ve buradalık özelliğini yıkararak, çalışmayı mekan ve zaman bağlamından koparır (Benjamin, 2014, s. 53-55). Bu noktada, 20. yüzyıl başlarında farklı kültürel esitilere sahip ya da hazır nesne ile üretilen sanat eserlerinin de yeni bir bağlam kazandığını söyleyebiliriz.

Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur. Tarihsel tanıklık maddi varlıktan temellendiğinden, birinci ögenin insanlarla bağımlı kesen yeniden-üretim, ikincinin, yani tarihsel tanıklık ögesinin de sarıntı geçirmesine yol açar. [...]Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir (Benjamin, 2014, s. 55).

Sanat eserinin yeniden üretilebilir olması, onu şimdi ve buradalık özelliğinden ayırır da, eserin izleyiciyle buluşma imkânlarını arttırmaktadır. Ancak bu durum Benjamin'e (2014) göre sanat eserinin özel atmosferini yani aurasını kaybetmesine neden olur (s. 55). Teknik olarak

lardan önce, bir sanat eserini izlemenin kişilere ayrıcalıklı bir konum yarattığından bahseden Benjamin (2014), resim sanatını etkileyen fotoğrafın, 20. yüzyıl başlarında resmin yaşadığı bunalım için her ne kadar tek neden olmasa da, kitlelerin sanat eserlerine ulaşmalarında bir aracı konumunda olduğuna işaret eder (s. 70).

Sanat izleyicisinin bir eser karşısında yaşadığı duygu yoğunluğu, hazır nesnenin sanat ortamına girmesiyle birlikte, var olan değerini yitirmişti. Zaman ve mekân bağlamından ayrılan ve teknik olarak yeniden üretilmiş olan eser, izleyicinin konumunu daha etkin ve eleştirel bir noktaya getirmişti. Sanat eseri, sanatçı ve izleyici arasında değişen ilişkiler bağlamında, sanat eseri olarak sergilenen bir nesneyi izleyen seyirci, alışkın olduğu bilgilerden sıyrılmak zorunda kalmış ve sanatın ne olduğu, eserin biricikliği ya da eserin hakikiliği üzerine düşünmeye sevk edilmişti. Bu noktada izleyici sanat eserinin zaman-mekân ilişkisinden öte yeni bağlamlar kurmak zorunda kalmıştır.

Hazır nesnenin sanat alanında kendine yer bulması kendileme (appropriation) kavramının temel taşlarından olsa da, bu kavramın var olan eserler üzerinden yeniden üretim bağlamında kullanılması, Andy Warhol, Elaine Sturtevant, Sherrie Levine, Robert Longo gibi sanatçılarla özdeşleşmiştir. 1950'li yıllarda kültürün bir endüstri biçimine dönüşmesi, sanatın yaygınlaşması ve alınıp-satılır imajların izleyicide meta fetişizmini yaratmasından kaynaklanmaktadır. Theodor W. Adorno'ya (2016) göre, "Kültür endüstrisi, efektlerin, bariz rötuşların ve teknik ayrıntıların sanat yapısına baskın çıkmasıyla birlikte gelişmiştir; vaktiyle bir ideayı ifade eden sanat yapıtı, onunla birlikte tasfiye edilmiştir" (s. 54).

Endüstri biçimine dönüşen popüler kültüre ait markaların, logoların ya da imajların sanat alanında kendine yer edilmesi, tüketim mantığının sanattaki yücelik olgusunu ortadan kaldırmasına neden olmuştur (Şahin, 2013, s. 126). Sanat eserinde biricikliği ortadan kaldıran seri üretim eserlerin, sanat eserinin hayranlık uyandıran yapısını da bozguna uğrattığı düşünülebilir. Birden fazla yerde sergilenen, teknik yöntemlerle çoğaltılabilen kopya çalışmaların izleyici üzerinde bıraktığı etki, muhakkak ki tek ve orijinal olan eserin izleyicide bıraktığı etki ile kıyaslanamaz.

Pop sanatın temelini oluşturan ödünç alınan hazır görseller, telif hakkı ve yasal mülkiyeti gündeme getirerek, appropriation (kendileme) kavramını tartışılabilir hale getirmiştir. 1953 yılında Niagara filmi için tanıtım görüntülerinden yola çıkan Andy Warhol 1962 yılında Marilyn serisini üretmiştir (Şekil 2). Her ne kadar ürettiği çalışmanın haklarına sahip olsa da, çalışmayı üretirken Marilyn imajını şablon olarak kullanması yasal olmadığı için, Warhol'un bu çalışmasıyla telif ve yasal mülkiyet haklarını ihlal ettiğini söyleyebiliriz (Revolverwarholgallery, 2018).



**Şekil 2. Niagara filmi tanıtımından Marilyn Monroe görseli, 1953 (sol). Andy Warhol, 1962, Marilyn Diptych (orta ve sağ).**

Kaynak: <https://goo.gl/kP9dFM>  
(Erişim Tarihi: 25.03.2019)



Serigrafi tekniğiyle çoğalttığı Marilyn serilerinde, gölgeleri kaldırarak üç boyutlu hacim hissihi ortadan kaybettiren sanatçı, aktrisin yüzünü düzleştirerek onu insani görünümünden uzaklaştırır ve bir sembole dönüştürür (Şekil 3). Warhol ya da yardımcıları tarafından çoğaltılan ve çeşitlendirilen görseller, eserin sanatçısının kimliğini de belirsiz hale getirmiştir. Orijinal fotoğrafı çeken kişinin kimliğinin önemsizleştiği gibi, bu çalışmalar da biriciklik olgusundan sıyrılarak, yarı mekanik hareketlerle çoğaltılan ve başka insanlar tarafından da üretilebilen çalışmalar haline gelmiş, böylece sanatçı kimliğini bulanıklaştırmış ve üretim sürecindeki otomatikleşmenin sorgulanmasına neden olmuştur.



**Şekil 3. Andy Warhol, 1962, Marilyn Diptych**

Kaynak: <https://goo.gl/kP9dFM>

(Erişim Tarihi: 25.03.2019)

Benzer bir şekilde, "Campbell'in Çorba Konserveleri" (1962) çalışmasında da, markanın logosunu ve imajını kullanan Warhol'un tavrı Campbell şirketi tarafından rahatsız edici görülmüştür (Şekil 4). İzinsiz kullanım telif haklarını ihlal etse de, şirket bu durumun aynı zamanda kendi markalarının reklamı olduğunu fark etmiş ve bazı ürünlerini Warhol'un kullanımına izin vermişlerdir (Revolverwarhol-gallery, 2018). Elle tek tek boyanan bu tabloların her bir çoğaltılışında, imajın ve markanın formu bozulmadan tekrarlanmış, böylece insanların günlük hayatta yaygın olarak tükettiği bu markanın reklam ve tüketim kültürü ile özdeşlenen biçimi taklit edilmiştir. Bütün detayları elle boyanmış olsa da, konservenin alt kısmında bulunan "fleur de lys" (çiçek motifi) desenleri plastik bir stampa ile mekanik olarak üretilmiştir. Endüstrileşmiş bir toplumda, makinelerin, fabrikaların ve seri üretimlerin yoğun olduğu bir dönemde, Warhol'un bu refleksinin nedeni kolaylıkla anlayabiliriz. Seri üretim nesnelere sanat nesnesi olup olamayacağı sorusunu, Warhol'un var olan imajların yeniden üretimini gerçekleştirerek cevaplandırmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Tüketim nesnesinin imajının bir kopyası haline gelen ve 32 çeşit çorbanın resmedildiği bu tablolar, bir market rafında peş peşe duran konserveler gibi yan yana sergilenmişlerdir.



**Şekil 4. Andy Warhol, 1962, Campbell'in Çorba Konserveleri.**

Kaynak: <https://goo.gl/9fBcfm>

(Erişim Tarihi: 25.03.2019)

Warhol'un ünlü Marilyn serisi, popüler kültür nesnelərində sık sık kendisiñe yer bulduğu gibi, birçok sanatçı tarafından da yeniden üretilmiştir. Richard Pettibone'un 1964 yılında ürettiği " Andy Warhol, "Marilyn Monroe" " çalışması, Warhol'un izinsiz olarak kullandığı Monroe imajını alıntılıyarak yaptığı çalışmanın kopyası niteliğindedir (Şekil 5). Burada yer alan appropriation (kendileme, kendine mal etme) durumu, hali hazırda kendilenen bir görselle yeniden üretilen bir sanat eserinin kendilenmesi durumudur. Aynı şekilde 2011 yılında Banksy'nin "Kate Moss" çalışması da, Warhol'un Marilyn Monroe imajını kendileyerek ürettiği eserinin kendilenerek üretildeği bir çalışmadır (Şekil 6). Burada ek olarak Monroe'nun portresi yerine günümüz kültürünün ikonik yüzlerinden biri olan Kate Moss'un portresini kullanan Banksy'nin, hem Warhol'un çalışmasına bir göndermede bulunduğunu, hem de 1960'larda ortaya çıkan tüketim kültüründen sonra oluşan yeni tüketici tavırları ironik bir dille aktarmaya çalıştığını söylenebiliriz.



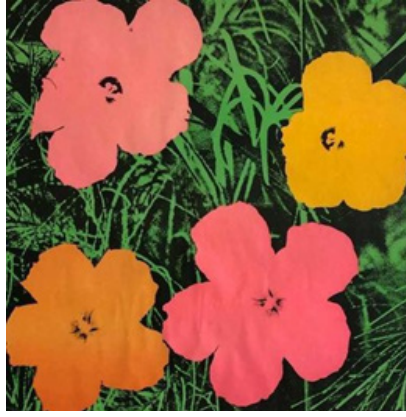
**Şekil 5. Richard Pettibone, 1964, Andy Warhol, "Marilyn Monroe"**  
Kaynak: <https://goo.gl/A7FaJz>  
(Erişim Tarihi: 25.03.2019)

**Şekil 6. Banksy, 2011, Kate Moss by Banksy.**  
Kaynak: <https://goo.gl/wBa7MU>  
(Erişim Tarihi: 25.03.2019)

Günümüz sanatında kullanılan anlamıyla appropriation sanatı, 1964 yılında Elaine Sturtevant'ın diğer sanatçıların eserlerini kopyalamasıyla başlamıştır. Aslında sanat tarihi boyunca yeni olmayan bu kavram; birçok tanınmış sanatçıların eserlerinin kopyalanması ya da eğitim amaçlı yapılan röprodüksiyon çalışmalarının aksine, Sturtevant'ın diğer sanatçıların eserlerini sahiplenmesi ve neredeyse hiçbir değişiklik yapmadan yeniden ürettiği bu çalışmaları kendi sanat eseri olarak sunması ile farklı bir boyut kazanmıştır (Irwin, 2005, s.2-3). Diğer sanatçıların çalışmalarını yeniden üretirken aynı teknikleri uygulayan Sturtevant, bazen orijinal eser sahiplerinden de yardım almış, hatta Warhol'un serigrafı çalışmalarının bir örneğini yaparken, Warhol'un şablonlarından birisini kullanmıştır. Buna karşın ürettiği çalışmaların orijinal eserden ayrılmasına neden olacak bir hatayı bilinçli olarak yaptığından bahseder (Irwin, 2005, s.3) (Şekil 7-8). Duchamp'ın hazır nesneyi sanat eseri olarak sergilemesi ya da Warhol'un popüler kültürdeki bir imaja odaklanarak belirli nesnelere sanat eseri olarak bakılmasını sağlayan tavırlarının aksine Sturtevant, herhangi bir nesne arayışına girmeksizin hâlihazırda sanat nesnesi olarak kabul edilen bir şeyi teşbih ederek bunu kullanır. Bu noktada, yeniden üretilen sanat eseri ile birlikte, hem kopya eserin varlığının kabul edildiği, hem de orijinallik ve yazarlık (yazarın kimliği) gibi kavramlara karşı bir meydan okumanın gerçekleştirildiği söylenebilir.

**Şekil 7. Andy Warhol, 1964,  
Flowers.**

Kaynak: <https://bit.ly/2InrjIT>  
(Erişim Tarihi: 31.03.2019.)



**Şekil 8. Elaine Sturtevant, 1965,  
Warhol Flowers.**

Kaynak: <https://bit.ly/2KdLYuW>  
(Erişim Tarihi: 31.03.2019)



Yazar terimi bir eseri üreten kişiyi ifade eder. Bu durum aynı zamanda yazara eserin sorumluluğunu da devreder. Roland Barthes'ın 1967 yılında kaleme aldığı "Yazarın Ölümü" adlı makalesi ile birlikte, bir sanat eserine bakılırken, yaratıcısına bakılmaması gerektiği düşüncesi gündeme gelmiştir. Barthes (1977), "Bir çalışmanın açıklaması, her zaman onu yaratan kadın veya erkekte aranır ... konuşan dildir, yazar değil ..." diye belirtmektedir (s. 143). Ayrıca yazarın her zaman kendinden önceki bir hareketi taklit ettiğinden ve orijinal olmadığından bahseder (Barthes, 1977, s. 146). Barthes'ın makalesinden yol alarak düşünüldüğünde, bir sanat eserini yaratan sanatçının kimliğinin önemsizleştiği çıkarımı yapılabilir. Dolayısıyla, sanat eserini kendileyerek kopyalayan sanatçı da kimlik olarak önemsizleştiği için, ortada bir sorun yokmuş gibi görünmektedir. Birbirini tekrar eden ve çoğaltılan çalışmaların, günümüz sanat alışkanlıklarından çok uzak olmasa da, modern dönem ve birerinden yeniden kurgulanışıyla birlikte, farklı bir öneme sahip olan "sanatçı" duruşunu sarsıntıya uğrattığını söyleyebiliriz. Sanatçının kimliğinin ortadan kalkması ve seri üretimin hızlandığı özellikle 1960 sonrası dönem için, özgünlük ve orijinallik kavramlarının da, o güne kadar var olan önemini kaybetmeye başladığı görülmektedir.

Julie C. Van Camp (2007), orijinallik kavramı ile başa çıkmak için düşünürlerini iki yaklaşımı olduğundan bahseder; sanat eserinin kendi özelliği olarak orijinallik ve sanatçının bir özelliği olarak orijinallik (s. 248). R.G. Collingwood (1938), orijinalliği önceden yapılmış herhangi bir şeye benzerlik olgusu yerine, ifadenin gerçekliği olarak tanımlamıştır. Bir sanat eserinin diğerlerine benzerliğinin, kendinden önce var olmalarından değil de, şimdi ifade edilen duyguların daha önce ifade edilen duygulara benzerliğinden kaynaklandığını belirtmiştir. Haig Khatchadourian (1961) ise, bir sanat eserinin orijinalliğini diğer eserlerle olan ilişkisi üzerinden yorumlar. Bir eserde yeni materyaller, teknikler ya da konu kullanılıyorsa övgüye değer olduğunu söyler. Sanatçının karakteristik özellikleri ile orijinallik arasında ilişki kuran Richard Wollheim (1968), sanatçının spontane tavrı, tam ifade gücü ve özgürlüğünün orijinallik ile ilişkisini vurgularken, aynı zamanda sanat eserinin sanat tarihi çerçevesinde ele alınması gerektiğinin altını çizer. Bununla birlikte Monroe Beardsley (1981), müziğin değil bestecinin orijinalliğinden söz ederken, sanatta orijinallik meselesinin estetik alana katkı sağlayan sanatçılar hakkında olduğundan bahseder. Jean Baudrillard (1983), değişen bakış açıları ve sanatsal tavırlar sonucunda, sanatçının bir ayna gibi kendisini üretmediğini ve kendi sınırlarını zorlamadığını, sadece bir ekran gibi çevresini sergilediğini söyleyerek, sanatçıyı toplumsal başkılar altında otomatik bir bireye dönüştürür ve onu orijinallikten



uzaklaştırır. Carl Hausman (1985), sanatçının sadece var oluşu üzerinden kurgulanan orijihallik tanımını ortadan kaldırarak, yaratılan ile yaratıcı davranışlar arasındaki ilişkiye odaklanır. Eserin sahip olduğu ya da sergilediği orijihallik ile onu ortaya çıkaran şey arasındaki ilişkiler göz önüne alınınca, yaratıcı tavır ve kurgulanan yeni bağlamlar gündeme taşınmış olur (Van Camp, 2007, s. 249-253).

Sanatta tarihsel anlamda yeni olanın seyirciye sunulmasının, sanatçının var olan potansiyelini de ortaya koyduğu söylenebilir. Bu yüzden orijihallik kavramı sanatçıya başlı başına bir değer katar. Ancak sanat eserinde orijihallik sorunu, özellikle 1980'li yıllarda, sanatta yeni olan ile sanatçının özgün bir davranışı arasında gidip gelen sorgulamaların yapılmasına neden olmuştur. Burada yeni ve özgün olanın neleri içerdiği sorusu önemlidir. Çünkü alışlagelen biçim, malzeme, konu vb. alanlarda yapılan yeniliklerin aksine, appropriation sanatında hazır sanat eserlerinin malzeme olarak kullanılmasının, sanatçı tavrında yeni ve orijihal bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Bu alanda en bilinen isimlerden birisi olan Sherrie Levine, çağdaşlarının eserlerini yitileyerek orijihallik, yaratıcı süreç ve sanatçı/yaratıcı/yazar kavramları hakkında yeni bir açılım sunmuştur. Levine ve diğer appropriation sanatçıları, dile getirilen ve "olması gereken" hedeflerin dışına çıkarak, sanatçı için alternatif yolları da ortaya koymuşlardır.

Modernizmin orijihallik ve müelliflik kavramlarına karşı çıkan ve bir sorgulama alanı yaratan kadın sanatçılardan birisi olan Sherrie Levine, özellikle fotoğraf çalışmalarıyla gündeme gelmiştir. 20. yüzyılda fotoğrafın resim sanatına etkisinin yanı sıra, mekanik olarak üretilebilirliği ile orijihallik üzerine olan tartışmalarda da ön planda olduğu bilinmektedir. Fotografik kopyanın, sanatçının elinden çıkan orijinal ile aynı olması beklenemez. Burada sorgulanması gereken nokta ise, fotografik kopyaların hangisinin orijihal olarak kabul edileceği, ilk başkının başka birisine yaptırılması durumunda, fotoğrafın sahibinin/yaratıcısının kim olacağıdır. Bu bağlamda, Levine'in kitap ya da kataloglardan tanınmış fotoğraf görüntülerinin fotoğraflarını çekerek kendi çalışması olarak sunması, sanatçı kimliği ve orijihallik üzerine tartışmaların çıkmasına neden olmuştur. Levine'in yaptığı yeniden üretim, "... başlangıçtaki yeniden üretimi değil, ancak onun yerine geçirilen bir benzeridir" (Şahin, 2013, s. 117). Walker Evans'ın 1936 yılında çekmiş olduğu "Alabama Kıracı Çiftçinin Karısı" isimli fotoğrafının, tekrardan fotoğrafını çeken Levine, üzerinde hiçbir değişiklik yapmadan sergilemiştir (Şekil 9). Walker Evans, Edward Weston ve Franz Marc gibi fotoğrafçıların eserlerini tekrarlayan sanatçı, fotoğraf üzerine hâlihazırda karmaşık bir durumda olan orijihallik kavramını daha da karmaşık bir hale getirmiştir. Aidiyet ilişkisi ve telif yasalarıyla karşı karşıya gelen Levine, imgerin sahibinin kamuoyu olduğunu ileri sürerek şunları söyler:

Telif yasasına göre, imgeler Weston'a ya da şimdi Weston'un varislerine aittir. Ne var ki, adil olmak için, sanırım telif hakkını Praksiteles'e de verebiliriz, çünkü eğer sahip olabildiğimiz şey imge ise, o zaman hiç kuşkusuz bunlar klasik heykel sanatına aittir; bu durumda da kamunun malı olacaklardır (Şahin, 2013, s. 117).

**Şekil 9. Sherrie Levine, 1981,**  
**Walker Evans'dan Sonra (sol).**  
**Walker Evans, 1936, Alabama Kiracı**  
**Çiftçinin Karısı (sağ).**

Kaynak: <https://bit.ly/2CW6tGD>  
 (Erişim Tarihi: 07.03.2019)



Sherrie Levine'in çalışmalarına bakıldığında, sanat tarihinde belli bir üne kavuşmuş erkek sanatçıların eserlerini kendine mal ettiği görülmektedir. Çalışmalarını ürettiği dönem itibari ile feminişt söylemlerin yükseldiği ve kadın sanatçıların yeni malzeme ve tekniklerle ürettikleri çalışmalarında, erkek egemen bir sanat tarihi algısından sıyrılarak kadın bakış açısını ortaya koyduklarını söyleyebiliriz. Levine'in 1984 yılında ürettiği "Mondrian'dan Sonra" çalışmasında Mondrian'ın bilinen eserlerinin bir benzerini, 1991 yılında ürettiği "Çeşme" çalışmasında da Marcel Duchamp'ın Çeşme isimli eserinin bir versiyonunu gerçekleştirdiği görülmektedir (Şekil 10-11). Levine'in, hem Duchamp'ın kullandığı malzemeden dolayı, hem de Mondrian'ın ressamı ayırt edecek fırça darbelerinden arındırılmış tekniği nedeniyle, tekrar edilmeye ve kopyası üretilmeye uygun bu iki eseri seçtiği düşünülebilir. Sanat tarihinde yer eden eserlerin sahiplenilmesini, fotoğraftan resim yapan bir sanatçının fotoğrafı sahiplenmesi ile ilişkilendiren Levine, ayrıca bu yeniden üretilen sanat eserlerinin izleyici için de farklı bağlam kurma ihtiyacına neden olduğunu belirtmiştir. Barthes'ın "Yazarın Ölümü" makalesinde dile getirdiği "Okurun doğumu yazarın ölümü pahasına olmalı" düşüncesini destekleyen Levine, çalışma disiplini hakkında şunları söyler:

Dünya boğuluncaya kadar dolmuş durumda. İnsan her taşa izini bıraktı. Her söz, her imge kıralanıp ipotek edildi. Bir resmin, içinde çeşitli imgeler olan bir uzam olduğunu, imgelerin hiçbirinin özgün olmadığını, karışık çakıştığını biliyoruz. Bir resim kültürün sayısız merkezinden derlenen alıntılar dokusudur. [...] Hep bir arka kapı olan bir jesti taklit edebiliriz, hiç bir zaman özgünü değil. Ressamın ardından gelen ihtihali artık içinde tutku, mizaç, duygu, izlenim taşımaz, bakarak çizdiği bu dev ansiklopedi vardır sadece. Seyirci bir resmi oluşturan bütün o alıntuların eksiksiz hepsinin üzerine kazındığı bir tablettir. Bir resmin anlamı kökeninde değil, hedefinde yatar. Seyircinin doğumu ressamı kaybetmek pahasına olmalıdır (Levine, 2016, s. 1090).

**Şekil 10. Sherrie Levine, 1984,**  
**Mondrian'dan Sonra.**

Kaynak: <https://bit.ly/2UIRdOO>  
 (Erişim Tarihi: 02.04.2019)

**Şekil 11. Sherrie Levine, 1991, Çeşme**  
**(Marcel Duchamp'dan sonra)**

Kaynak: <https://bit.ly/2G287ay>  
 (Erişim Tarihi: 02.04.2019)



Levihe ve çağdaşlarının sanat uygulamaları sonrasında, izole edilmiş “yüksek” sanat etkinliklerinin geçerliliği sorgulanmış, ancak bu tavır aynı zamanda kişiler arası sanatsal diyalogu daha da geliştirmiştir. Benjamin Buchloč’a (2009) göre, bu sorgulamalar aynı zamanda 1980’lerde modernist geleneğin ilerici mirasına yönelik hayal kırıklığı yaşanmasına neden olmuştur. Ayrıca Buchloč, 1960’larda sanat alanında yaşanan kırılmanın, ilk etapta şaşkınlık ve ilgi ile izlendiğini, ancak sonrasında modernist ideoloji iddiasını kınayan, reddeden ve parodileri yapılan retorik bir tarza dönüştüğünün altını çizer (s.183). Bir stilin kültürel kodlar çerçevesinde parodisinin yapılması, bir anlamda belli stilleri popüler hale getirirken, Adorno bu durumun yapay stil ile sahici stil arasındaki ayrımı köhneleştirdiğini söyler. “Yapay stil ... sanatsal yaratıya dışarıdan dayatılan stildir” (Adorno, 2016, s. 59). Benjamin Buchloh’a (2009) göre ise stil, kültürün yayılımını sağlayan kurumlar ile yazar/sanatçı arasında kurulan bir ilişkiden ibarettir. Bu nedenle bireysel kimlik modeli olarak stil, kültürel yabancılaşmanın üretilmesinde bir araç haline gelebilir. Kültürel düzeni korumak için gösterilen titizlik, sanatın stiline edilme derecesini ve kabul edilebilecek stiliistik seçenekler yelpazesini belirler. Dolayısıyla tarihsel sınırlılık içerisinde gerçekleştirilen stiller, o uygulamanın da geçerliliğini güvence altına alır. Aynı zamanda bir tarzın parodi olarak uygulanarak başka bir sanatçıya mal edilmesi, açığa çıkarılmaya çalışılan söylem eskiliği ya da konuşmacının varlığı gibi unsurlarla çelişir. Parodi uygulamaları, bir stilin geçerliliğini ya da sanatta bireysellik, özel mülkiyet gibi kavramları yok etmek için kullanılabilir, ancak kullandığı stille sınırlı kalması bir ikilem yaratır. Dolayısıyla parodinin pozisyonu yıkıcı taklitten itaat edene dönüşebilir (s. 187).

İçinde gülünç öğeler barındıran ve belli bir sanat tarzını taklit eden parodi, sanatta kişisel üslubun önemini kaybetmesi ile yerini paştış’a bırakmıştır. Fredric Jameson (2011) paştış ile ilgili şunları söyler: “...paştışta parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güduları kopartılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normallüğün hala varolduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksundur, nötr bir uygulamadır” (s. 56).<sup>2</sup> Modernist sanat pratiğinin belirlediği çerçeveler içinde uygulanan parodi, taklit ettiği tarzın ana hatlarını takip etmek zorundadır. Parodide, tanınabilir olmak ve belirlenen sınırlar içerisinde kalarak belirli anlamlar çerçevesinde dolaşmak önemlidir. Belli bir sınırlaması olmayan paştış uygulamaları ise, taklit edilen çalışmaların bilinmesini ve taklidin takdir edilmesini öncelikli tutar. Ayrıca taklit edileni gizlemeyerek ihtihal kavramından da ayrılır. Sadece stilleri taklit eden paştış ve parodi uygulamaları, var olan sanat eserlerini kendisine mal edip yeniden üretmediği noktada appropriation kavramından da uzaklaşmıştır.

Sanatta taklit etmenin, sanat eserinde yaratıcı kimliği arka plana attığı düşüncesinin aksine, appropriation (kendileme) uygulamalarının yazar/yaratıcı kavramlarını güçlendirdiği görüşleri de mevcuttur. Sanatçı için belirlenen yaratıcılık yöntemlerinin dışına çıkan appropriation sanatçıları, yeni yöntemler ve bakış açıları ile izleyicilere farklı düşünme imkânları tanımıştır. Sanat eserinin yorumlanabilirliği, tekrar tekrar üretilen bir eser ile farklı boyutlar kazanmaktadır. Bu noktada, appropriation sanatçılarının, sanatçı kimliğini hiçe saydıkları düşünülemez. Sherri

<sup>2</sup>Jameson’a göre Paştış, yeni bir üslubun keşfedilmesinin daha fazla mümkün olmadığı bir dünyayı temsil eder ve geçmişteki ‘Ölü Üsluplar’ın taklididir. Alay ve ironinin taklidi olarak ‘Parodi’den farkı, başkalık ve ayrışıklığından (heterogenity) ötürü alaysılanacak, özgün (authentic) bir kuralın daha fazla mümkün olmamasından dolayı anlamsız bir parodi olmasıdır” (Şahîher, 2013, s. 121).

Irwin 2005 yılında yazdığı “Appropriation and Authorship in Contemporary Art” (Çağdaş Sanatta Kendileme ve Yazar) adlı makalesinde şunları söyler:

Appropriation sanatçıları, bir sanatçının izlediği hedeflerin hiçbir yönünün aslında sanat kavramına dâhil olmadığını ortaya koyarak, sanatçıların amaçlarının ve dolayısıyla ürünlerinin tüm yönleriyle ilgili sorumluluklarını ortaya koymuştur. Bu sorumluluk yazara aittir ve sanat eserlerinin yorumlanabilirliğini açıklar. Aslında appropriation sanatçıları sanatta yazarlık kavramını baltalamaktan öte, onu yeniden doğruladı ve güçlendirdi (Irwin, 2005, s. 1).

## **KENDİLENE NENENİN VE KİMLİK KAZANAN MEKÂNIN SANAT ESERİ OLARAK YENİDEN ÜRETİMİ**

Appropriation sanatında, bir eserin başka bir sanatçı tarafından yeniden üretilmesi, kendileme kavramını var olan eserler üzerinden sanat ile ilişkilendirmektedir. Ancak kendileme (appropriation) kavramını sosyal psikoloji alanında tanımlarken, kavram direkt bir sanat eseri ile değil, bir nesne ya da mekân ile kurulan ilişki çerçevesinde belirlenir. Kavramın sanatla ilişkisi incelenmeden önce kendileme teriminin sosyal psikoloji çerçevesinde ne anlama geldiği üzerinde durmak uygun olacaktır.

Sosyal ve fiziksel çevre, insanın hem o çevreyi algılaması ve anlamlandırmasında, hem de çevresi ile olan ilişkisinde etkin rol oynar. Dolayısıyla mekân ve nesnelere anlamlandırmak, içinde bulunulan duruma ve çevreye göre farklılık gösterir. Nuri Bilgin (1990) mekânı kavramsallaştırmada iki yaklaşım olduğundan bahseder. Birincisi fiziksel-matematiksel mekân anlayışıdır. “Bu anlayışta mekân, homojen, nitelikli, anlamdan bağımsız, anlama kayıtsız bir mekândır. İnsanın dışında kalan, inşa edilmemiş bir mekân, insan dâhil tüm gerçekliği kucaklayan evrensel bir çerçeve, dikey boyut eklenmiş bir Öklit mekânı” (s. 62). İkinci yaklaşım ise fenomenoloji ile ilişki kurarak “...yaşanan mekân ya da mekân yaşantısını vurgulamaktadır. ... mekân, yaşamımın bu anında ve benim bakış açımına göre keşfedilir ve gittikçe genişleyen iç içe geçmiş tabakalar halinde yapılır” (s. 62). Bu durum aynı zamanda “... bireyin algıları üstünde odaklaşan bir mekân anlayışıdır” (Bilgin, 1990, s. 63).

İnsanın mekân ile olan ilişkisinde mekânda etkin olarak var olabilmesi için öncelikle “...mekânın zihinsel temsillerine sahip olması gerekir; bu temsiller yoluyla nesnelere-şeylere- belirli bir referans çerçevesinde, bu nesnelere arasında oluşan mekânsal ilişkiler boyunca algılarız” (Göregenli, 2015, s.19). Mekânı algılayan insan, geçici ya da sürekli olarak sahip olduğu mekânlarda bir kimlik oluşturur. Ait olma duygusunu ortaya çıkaran bu durum, mekânı ya da nesneyi kendine ait hale getirir. Bilgin (1990) konuyla ilgili şunları belirtir:

Hiç kimse mekân üzerinde bir işaret taşı gibi konmamakta, aksine kendine ait, kendinin kıldığı bu mekânı, düzenlenmekte, organize etmekte ve diyalektik olarak diğerlerinin mekânına ve/veya çevreye göre farklılaştırmaktadır. Bu olgu, genel olarak kendileme/kendinin kılma (appropriation) kavramıyla ifade edilmektedir (s. 63).

Kendi çevrelerini organize ederek o yer için aidiyet duygularını geliştiren insanlar, mekânla ya da nesnelere bir yakınlık duygusu yaşarlar. Böylece mekânı/nesneyi kendilemiş olurlar. Ancak burada kendileme yapabilmek için sahip olmanın gerekli olmadığını; ev gibi özel bir alanın yanı sıra, gün içerisinde kentte belli bölgelerde ziyaret edilen ve ait hissedilen mekânların da kendilenebileceğini belirtmek gerekir.

İnsan açısından çevreyi kendileme olgusu, istekleriñe, özelemleriñe ve tasarılarına göre hareket etmek, dinlenmek, sahip olmak, duymak, düş görmek, yaratmak olanaklarını gerektirir. Bu olgu, bir özne-nesne ilişkisinde, çevreyi kendileyen özne (birey veya grup) ve günlük yaşamda onun etrafında bulunan eşyalar arasında yer alan psiko-sosyolojik süreçlerin bir bütünüdür. Türlü duygusal ve bilişsel süreçleri birbirine bağlar. Mekânı kendileme, soyutlanmış bireysel bir eylem değildir. Eşyalar ve bunların mekândaki konumu, birtakım mesajlar taşırlar. Kendilemeyi bir iletişim olarak, sosyal olarak görmek gerekir (Bilgin, 1990, s. 64).

Sosyal psikolojinin kendileme kavramını ihsanın çevresi ile olan iletişimi bağlamında tanımlaması, bu kavramın sanat alanındaki yansımalarının da görünür kılınmasına neden olur. Sanat tarihinin başından itibaren temsil edilen doğanın bir anlamda kendilenecek (appropriation) eserlere yansıtıldığı düşünülebilir. Örneğin bir doğa ressamının resmiyi yapacağı bir yeri belirlerken, sevdiği, sahiplendiği kısaca yakın ilişki içerisinde olduğu bir yeri seçmesi tahmin edilebilir bir durum olmuştur. Ancak hazır nesnenin sanat alanına girmesi ile gerçek nesnenin kendisinin sanat nesnesine dönüşmesi, kendileme kavramıyla sanat olgusunun bağlamını farklı bir alana taşımıştır. Bu bağlamda 20. yüzyılda üretilen çalışmaların büyük bir kısmını da kendileme kavramı ile ilişkilendirebiliriz. Ancak daha spesifik örneklerden bahsetmek gerekirse, aidiyet hissiñe sahip olan bir nesne ya da mekânın, sanat mertebesine erişmesi Sarkis ve Do Ho Suh'ın yapıtlarıyla anlatılabilir. Bu sanatçıların yapıtları, kendileme (appropriation) kavramı ve çağdaş sanat ortamındaki sanat nesnesinin ilişkisine dair iyi örnekler verirler.

Sosyal ilişkiler bağlamında kullanılan kendileme kavramının (appropriation) sanat alanında yansımalarıyla ilgili verilebilecek örneklerden birisi, Sarkis'in 1986 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde açmış olduğu "Çaylak Sokak" isimli sergisidir (Şekil 12-13-14). Sanatçının Türkiye'ye ait anılarından öğeler barındıran sergi, özellikle çocukluk hatıralarından yola çıkarak oluşturulmuştur. Sarkis, Çaylak Sokak sergisinde, çocukluğunda yaz tatillerinde yanında çıraklık yaptığı kunduracı dayısının tezgâhı, yine çocukken içinde banyo yaptığı küveti, ilk hatırladığı radyolardan birisi olan teyzesinin radyosu ve artık yürüyemeyen babasının ayakkabıları gibi belleğinde yer eden eşyaları kullanmıştır. Galeri mekânına yerleştirdiği bu malzemelerle, sanatçının farklı bir mekânda yeni bir bağlam kurmaya çalıştığı söylenebilir. Başka bir şekilde söylemek gerekirse, sanatçı kişisel belleğinde yer eden ve yakın ilişkiler kurduğu nesnelere galeri ortamında bir araya getirerek, geçmişinde yaşadığı kendi sokağını tekrardan hayata geçirmiştir. Sarkis, ayrıca bu nesnelere ses bantlarını da ekleyerek, çalışmalarındaki bellek vurgusunu arttırmıştır. "Sanatçı ...serginin bütününde kendi özgeçmişini bir heykel kaidesi olarak kullandığını belirtmiştir. Kaide burada sanatçının belleğidir ve sanat yapıtını sergilemeye yarayan bir araç olmak yerine, yaşayan, kendisiyle birlikte geçmiş işin bir parçası haline getiren bir konumdadır" (Öztürk, 2008, s. 55-56).



**Şekil 12. Sarkis, 1986, Çaylak Sokak****Sergisi**

Kaynak: Öztürk, Rana. (2008).

Sarkis. İpek Duben, Esra Yıldız (Ed.).

Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş

Sanat: Yeni Açılımlar. İstanbul:

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları,

s.54



12

**Şekil 13-14. Sarkis, 1986, Çaylak Sokak****Sokak Sergisi Ayrıntılar**

Kaynak: Öztürk, Rana. (2008).

Sarkis. İpek Duben, Esra Yıldız (Ed.).

Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş

Sanat: Yeni Açılımlar. İstanbul:

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları,

s.55



13



14

Bir nesne ya da mekâna karşı hissedilen pozitif duygular, aynı zamanda o nesne/ mekân için yakınlık duygusunu da beraberinde getirir ki bu durum da kendilemeye neden olur. İnsanın bir yere ait olması ya da o yerde rahat hissetmesi için buranın bir yerleşim yeri ya da iç mekân olması gerekmez. Fiziksel şartlar göz önünde bulundurulmaksızın, bir mekânla ya da bir eşyayla ilgili olan deneyim, önemli statüsünü mekâna/nesneye verdiği gibi, aynı zamanda bu deneyim kişilerin değişen özelliklerine ve özel anlarına tanıklık eder veya kişileri bir anlamda yansıtır. Bu bağlamda Sarkis'in Çaylak Sokak sergisindeki çalışmalarına bakıldığında; belleğinde yer eden, geçmiş hayatına köprü niteliğinde olan ve kendilediği nesnelerin, mekânsal bir bağlam kurarak mekân/nesne ikiliğinde birbirini tamamladıklarını ve Sarkis'in kişisel aidiyet duygusunu galeriye taşıdığını söyleyebiliriz. Bu durumun, benzer mekânlarda bulunan ya da bir yere kök salma ihtiyacı duyan seyirci için de, geçmişe dönmelerini ya da kendilediği nesne/mekânlarla ilişki kurmasını sağlayan bir tetikleyici olduğu düşünülebilir. Deepak Ananth (2016), Sarkis'in eserlerinde oluşan mekân algısını şu şekilde vurgular: "Her vesileyle önerilen şey, sunulan nesnelerin izleyici tarafından deşifre edilmeyi talep ettiği verili bir mekânın yorumudur" (s. 227).

Sarkis, Çaylak Sokak sergisinde bir araya getirdiği nesnelerle, kendisine özel bir mekânı yeniden oluşturmuştur. Galerideki nesneler izleyici için bir anlam ifade etmez, izleyicinin belleğinde herhangi bir anıyla ilişki kurmaz. Ancak mekânsal

veriler ve eşyalar izleyici için galeride yoğun bir geçmiş duygusunu tetikler. Sarkis: “İmge dediğimde, bu imgeyi mekânsız olarak düşünmüyorum. Kafamda mekân olması gerekiyor. ... Serginin o mekânın içinde yolculuk yapacağını biliyorum, o halde mekân imge oluyor imge de mekân” diye belirtir (Ananth, 2016, s. 222). Bir mekânı tanımlayan ve hafızada yer edinişini sağlayan unsurlardan belki de en önemlisinin, mekân içerisinde yer alan eşyalarla birlikte zihinde oluşan imgeler olması, Sarkis’in sergi kurulumunu da açıklar niteliktedir. Bu noktada sanatçının, anılarında yer alan mekânı yeniden kurgularken, belleğinde yer alan nesnelere kullandığı ve bu nesnelere mekânı farklı bir ortamda yeniden oluşturduğunu söyleyebiliriz. Sarkis’in çalışmaları hakkında Uwe Fleckner (2016) şunları söyler:

Sarkis’in yerleştirmelerindeki nesnelere kendine özgü önemi veren şeylerden biri de tehdit altındaki hatıranın cisimleşmesidir. Burada toplanan hazineler derlemesinin ister sanat ya da uygarlık tarihine ait olsunlar, ister çok kişisel bir ikonografiye- bir bellek mekânları sistemi olarak nitelenmesi gerekir (eşki bellekbilimsel tanımıyla, ama özellikle Pierre Nora’nın tanımıyla): insanlığın toplumsal belleğinin yerleştiği ve sanatçıyla izleyici tarafından yoğun biçimde sorgulanarak geçmişten söz eden mekânlar. Sanatçının düzenlemelerindeki heykeller ve gündelik hayata ait nesnelere, suluboyalar ve yazılar, toplumsal ve bireysel geçmişe ait mutluluğu ve acıyı depolar, yerleştirmelerle sahnelerler (s.285-286).

İnsanın yaşadığı çevreyi kendine ait hissetmesi, bu mekânların oluşumunda bir katkısı olması gerekliliğini de beraberinde getirir. Başka bir şekilde söylemek gerekirse insanın yaşadığı mekânlarda kendine ait bir yerde bulunduğu duygusuna kapılması için, o mekânlarda kendini huzurlu, rahat ve güvende hissetmesi, geçmişle bağlantısını kurduğu ve kendilediği nesnelere mekânda bulunması, özel anlarını o mekânda rahatlıkla yaşayabilmesi ve belli deneyimleri yaşadığı mekânda tehdit altında olmaması gibi etkenlere ihtiyaç duyar. Bu duyguların birçoğu evde, ya da ev gibi hissedilen yerlerde mümkün görünmektedir.

Kendilediği nesnelere/mekânları yaptığı çalışmalara aktaran örnek verilebilecek bir diğer sanatçı da Do Ho Suh’dır. Kore’den New York’a eğitim amaçlı gelen sanatçı, 1999-2012 yılları arasında yaptığı “Seoul Home” (Seoul Evi) çalışmasında çocukluk evinin ölçekli bir kopyasını kumaştan üretmiştir (Şekil 15-16). New York’daki evinde uykusuz geceler geçiren Suh, en son nerede rahat ve huzurlu uyuduğunu düşündüğünde ailesinin evini hatırlamış ve evin ne anlama geldiği, evi özlerken nelerin özlediği hakkında düşünmeye başlamasıyla bu çalışmayı ortaya çıkarmıştır. Geleneksel Kore kumaş dikiş yöntemlerini de öğrenerek çalışmasında bu teknikleri kullanan sanatçı, Kore’deki evinden ölçüm yaparak evin belli bir kısmını tekrardan üretmiştir. Aynı teknikle 2010 yılında yaptığı “Staircase III” (Merdiven III) isimli çalışmasında da New York’a taşındığı zaman, kendi evini üst kattaki ev sahibine bağlayan merdiveni bir kopyasını kumaştan üretmek için galeri mekânına taşımıştır (Şekil 17). Kültür ve dil yabancılığı çektiği o dönemde belki de günlük diyalogunu sağlamasına vesile olan bu yapı, belli ki sanatçı için önemli bir geçiş alanına dönüşmüştür. Kişisel belleğindeki hatıraları, kendilediği nesne ve mekânları yanında taşınabilir malzemelere aktaran sanatçı, çalışmalarıyla ilgili şunları söyler:

Amaçladığım şeylerden biri bu alanlarla ilgili özel hatıralarımı gittiğim yerlere taşıyabilmek. Taşınabilir parçalar ve kumaş kullanma fikrim de işte bu şekilde ortaya çıktı. Kumaşı katlayıp valize koyup istediğim yere götürebiliyorum (<https://bit.ly/2Eyyq7vm>).

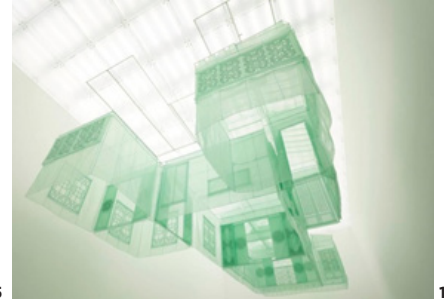
**Şekil 15-16. Do Ho Suh, 1999-2012, Seoul Home**

Kaynak: <https://bit.ly/2SCKyOD>

(Erişim: 14.04.2019)



15



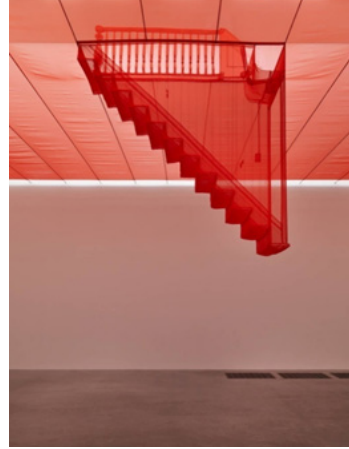
16

**Şekil 17. Do Ho Suh, 2010, Staircase III**

III

Kaynak: <https://bit.ly/2lwa1D2>

(Erişim: 14.04.2019)



17

Sarkis ve Do Ho Suh'ın çalışmalarına bakıldığında, kişiselleştirdikleri mekânları belli nesnelere tanımlayarak ürettikleri görülmektedir. Bu üretim Sarkis'de kendisi geçmişe ait nesnelere ortaya çıkarırken, Suh çalışmalarında daha çok taşınabilirlik özelliğini kullanmış ve mekânları/nesneleri farklı malzemelerle tekrardan üretmiştir. Her iki tavırda da, sıradan ya da rastgele bir nesne/mekân değil, önemli görülen mekânlar kullanılmıştır. Bellek ile sıkı bağlar kuran bu yaklaşım, her ne kadar orijinal mekânın yerini tutmasa da, seyircide yeni bir bağlam kurma ihtiyacına neden olmuştur. Kurgulanan mekân ve sergilenen mekân arasında ilişki kuran izleyicinin, eserlere nesne olarak mı yoksa mekânsal mı baktıkları tartışılır ancak bu çalışmaların sanatçıların özel alanlarına dair verileri seyirci ile fazlasıyla paylaşarak, seyirciyi o mekânın içerisine sokmaya çalıştıkları söylenebilir.

### SONUÇ

Kültür ve sosyal psikoloji alanında önemli kavramlardan birisi olan appropriation (kendileme, kendine mal etme) kavramı, sosyal hayatın ve kişisel görüşlerin yansıması olan sanat alanında farklı anlamlarda kendisine yer edinmiştir.

Antik Dönem'den itibaren bir sanatçının röprodüksiyonlarını üretmek, çalışmanın yayılımını sağladığı gibi, aynı zamanda kopya işleri üreten sanatçıların yaptıkları eserlerin orijinal çalışmaya benzerlik oranı arttıkça, çiraklık döneminin sona ererek ustalık mertebesine ulaştıklarının göstergesi olmuştur. Ancak modern dönemle birlikte, kültürel transferlerin müzelerde görünür hale gelmesi, sanattan alıntı yapmanın anlamını değiştirmeye başlamıştır. Orijinallik ve sanatçı kimliği üzerine tartışmalara yol açan bu tavır, mekanik üretimin arttığı yüzyılın ortasında, Andy Warhol gibi pop sanatçıların çalışmaları ile farklı bir boyut kazanmış, sanatçının kimliği ve özgünlüğü tartışmalarına yol açmıştır. Yeni olanın eserin kendisine mi yoksa sanatçı tavrında mı aranması gerektiği soruları, 1950'li yıllarda başlayan

ve 1980'lerde uç noktaya erişen bireysel üretkenlik kavramının göz ardı edilmesiyle tersiye çevrilmiştir. Andy Warhol'un tekrar tekrar kopyalanan çalışmaları, izole edilmiş sanattan sıyrılarak başlı başına birer ikon haline gelmiştir.

1980'lerde özellikle Sherrie Levihe'in var olan sanat eserlerini yeniden üreterek sahiplendiği çalışmalarıyla birlikte, kendileme kavramı sanat alanında Appropriation Art olarak adlandırılmış ve bu tavır, sanatın otoritesine karşı bir duruş sergilemiştir. Levihe ve çağdaşlarının, herhangi bir yeni materyal ya da konu arayışına girmeyip, aksine hâlihazırda sanat eseri olarak kabul edilmiş çalışmaların fotoğraflarını çekerek ya da yeniden üreterek, sanat eserinde orijinalliğin ne olduğu sorusuna farklı bir bakış getirdikleri söylenebilir. Sanatçı tavrında görülen bu yenilik, Benjamin Buchloeh'un (2009) belirttiği "Çağdaş bir çalışmanın değişim değeri üretme kapasitesi, estetik geçerliliğinin nihai göstergesi haline gelmiştir" (s. 178) düşüncesini de destekler nitelikte olmuştur.

Ancak appropriation (kendileme) kavramı, sanat alanında bilinen anlamının yanı sıra, var olan ve benimsenen bir mekânın/nesnenin kendilenerek yeniden üretilmesi anlamında sorgulanırsa, özellikle günümüz sanatında benzer birçok çalışma ile karşılaşılacaktır. Bu makalede seçilen örnekler bakıldığında, kişisel bellekte yer eden ve günlük hayatta önem arz eden mekân ya da nesnelere, sanat eserinde kişisel bağlamı ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu noktada, Sarkis ya da Do Ho Suh gibi sanatçıların kendilediği mekân ya da nesnelere yeniden ürettiklerinde, sergileme şekillerinin de orijinal mekânlar/nesnelere ile ilişki içinde olduğu görülmektedir. Dolayısıyla sanatçıların sergi alanlarında, izleyiciler için de benzer duyguları oluşturmaya çalıştıkları, hatta özel alanlarını seyirciye açtıkları söylenebilir.

Bu iki bakış açısı arasındaki ilişki düşünüldüğünde, birincisinde sanat alanında kabul gören bu kavram (appropriation art), var olan eserlerin kopyalanması olarak görülürken, ikinci bakışta orijinal mekân ve nesnelere yeniden üretildiği görülmektedir. Her iki anlatımda da ortak olan şey yeniden üretim olgusudur; sanat eserinin yeniden üretilmesi, bir mekânın orijinal eşyalarla yeniden kurgulanması ya da mekânın/eşyaların yeniden üretilmesi. Hem appropriation sanatında hem de kendilenen mekânın/nesnenin sanat eseri olarak yeniden üretildiği örneklerde, orijinallik sorusu geçerliliğini korumaktadır. Appropriation sanatındaki orijinallik sorgulamaları günümüze kadar devam eden ve intihal noktalarına varan bir yansıma sahne olmuştur. Do Ho Suh ve Sarkis gibi sanatçıların yapıtlarında ise mekân ve nesnenin orijinallik soruları var olsa da; sergi mekânlarında kurulan yeni bağlamların ve bu mekânlarla ilişkiye giren nesnelere, seyirci için başka duyguları tetiklediği ve orijinal mekâna olan ihtiyacı ortadan kaldırdığı söylenebilir. Bu bağlamda günümüz sanat anlayışına yakın olan bu bakış, kişisel anılara ve anlatılara yaklaşarak, seyirci ve sanatçı arasında da bir ilişki kurulmasına neden olmaktadır.

#### KAYNAKÇA

Adorno, T. W., (2016). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (N.Ülner, M.Tüzel, E.Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ananth, D., (2016). *Başlangıçta...Varışta.Uwe Fleckner* (Der.), Sarkis Külliyyatı Üzerine Bellek ve Sonsuz, (s.215-235) içinde. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Barthes, R., (1977). *Image Music Text*. London: Fontana Press.

- Benjamin, W., (2014). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilgin, N., (1990). Fiziksel Mekândan İnsani ya da İnsanlı Mekâna. *Mimarlık*. 90/3, 62-65
- Buĉloĉ. B. H. D., (2009). *Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke//1982*. David Evans (Ed.), *Appropriation*, (s.178-188) içinde. Cambridge: MIT Press.
- Fleĉkner, U., (2016). *Theatrum Mundi*. Uwe Fleĉkner (Der.), Sarkis Külliyyatı Üzeriñe Bellek ve Sonsuz, (s.281-287) içinde. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Göregenli, M., (2015). *Çevre Psikolojisi İnsan Mekân İlişkileri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Herle, A., (2016). *Anthropology Museums and Museum Anthropology*. *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*. Erişim:26.03.2019. <https://goo.gl/QuVGw9>
- Jameson, F., (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (N. Plümer -A. Gölcü, Çev.). Ankara: Nirengi Kitap.
- Irvih, S., (2005). *Appropriation and Authorship in Contemporary Art*. *British Journal of Aesthetics*, 45/ 2, 123-137 Erişim: 10.03.2019. <https://bit.ly/2PoFngs>
- Levine, S., (2016). *Açıklama*. Charles Harriseon, Paul Wood (Ed.), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (S. Gürses, Çev.). (s.1090-1091) içinde. İstanbul: Küre Yayınları.
- Öztürk, R., (2008). *Sarkis*. İpek Duben, Esra Yıldız (Ed.), *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, (s.52-73) içinde. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Şahiher, R., (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Van Camp, J. C., (2007) *Originality in Postmodern Appropriation Art*. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 36/ 4, 247-258.
- Welchman, J. C., (2009). *Global Nets: Appropriation and Postmodernity//2001*. David Evans (Ed.). *Appropriation*, (s.194-204) içinde. Cambridge: MIT Press.
- Revolverwarholgallery. *Andy Warhol and The Art of Appropriation*. (2018). Erişim: 07.03.2019. <https://goo.gl/jRuuES>
- Tate-Art Term. Erişim: 29.06.2019. <http://bit.ly/2ZXWUQw>
- TateShots. (2011). *Do Ho Suh- Staircase III*. Erişim: 10.03.2019. <https://bit.ly/2Eya7vm>