

## MARCEL DUCHAMP BİR GÜNAHKAR MI?

 Evren SELÇUK<sup>a</sup>

### Öz

Bu çalışmanın amacı Dada'nın ve temsilcilerinden Marcel Duchamp'ın radikal sanat anlayışının; kendisinden önceki belli başlı bazı sanat akımlarıyla olan ilişkisini, kendisinden sonraki sanata nasıl etki ettiğini ve günümüz sanat üretimlerinde yarattığı olumlu ve olumsuz etkileri araştırmaktır. Bu amaçla I. Dünya savaşı yıllarında ortaya çıkan bir akım olan Dada'nın sanat anlayışı ve sanatçı profili, buna bağlı olarak Dada'nın ilk akla gelen isimlerinden biri olan Marcel Duchamp'ın üretme ve düşünme pratiği ve de Duchamp'ın üretimlerinin yarattığı etkiyle ortaya çıktığı ve ilişkili olduğu düşünülen tekrara dayalı ve yaratıcılıktan uzak olduğu ispat edilmeye çalışılan bazı örnekler üzerinde durulmuştur. Örnekler analiz edilirken -her defasında Duchamp'ı referans göstererek- Andy Warhol, Jeff Koons ve Yayoi Kusama'nın üretimlerinde nelerin görünür olduğuna, Duchamp'tan sonra birçok sanatçıda görülebilen aynının tekrarına dayalı biçim odaklı bir dil geliştirildiğine ve buna bağlı olarak her defasında kendini yineleyen ve dolayısıyla kısır hale gelen üretim alışkanlıklarının sanatsal söylemi çökerttiğine işaret edilmiştir.

Duchamp'ın sanatta birçok sınırı ortadan kaldırdığı, geleneksel kalıplara meydan okuduğu, üretme biçimlerine dair potansiyelleri arttırdığı, sanatta biriciklik, kutsallık gibi kültürlere yıktığı ve aynı zamanda malzeme ve tekniğe dair yeni bir bakış açısı getirdiği görülmüştür. Böylece her şeyin sanat olabilme potansiyeli ve sonsuz bir özgürlük alanı ortaya çıkmıştır. Ancak bu anlayış, -genelleme yapmak mümkün olmasa da- bugün sanatta tekrara dayalı ve sıradan bir dili beraberinde getirmiştir.

Bu anlamda bu makalede Duchamp önemli bir noktaya konulurken; "günah" bir metafor olarak kullanılmış ve günümüz sanatının suçlusu olduğu ima edilerek Duchamp'a işaret edilmiştir. Bu süreçte basılı ve elektronik kaynaklardan faydalanılmış, sanata ve tarihine dair çeşitli görüşlere yer verilmiş ve bazı ikonik sanat yapıtları üzerinde durulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Marcel Duchamp, dada, sanat, sanat yapıtı



### IS MARCEL DUCHAMP A SINNER?

#### Abstract

The aim of this study is to investigate the relationship between Dada and one of its representatives, Marcel Duchamp's radical artistic understanding, with some major art movements before him, how it affected the art after him, and its positive and negative effects on today's art productions. For this purpose, the artistic understanding and artist profile of Dadaism, a trend that emerged during the years of World War I, was focused on. Accordingly, the practice of producing and thinking of Marcel Duchamp, one of the first names

<sup>a</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, evrenselcuk82@gmail.com

to come to mind of Dadaism, and some examples that are thought to have emerged with the effect of Duchamp's productions and which are thought to be related and based on repetition and that is tried to prove that they are far from creativity were emphasized. While the samples were analyzed, it was pointed out what was visible in the productions of Andy Warhol, Jeff Koons, and Yayoi Kusama - each time referring to Duchamp. It was pointed out that a form-oriented language based on the repetition of the same, which can be seen in many artists after Duchamp, was developed and accordingly, the production habits that repeat themselves each time and became sterile, destroying the artistic discourse.

It has been observed that Duchamp has eliminated many boundaries in art, challenged traditional patterns, increased the potentials of production forms, demolished cults such as uniqueness and holiness in art, and also brought a new perspective on materials and technique. However, this understanding-though it is not possible to generalize- has brought a repetitive and ordinary language in art today.

In this sense, while Duchamp is made an important figure in this article; "Sin" has been used as a metaphor and has been pointed out by implying that he was the culprit of contemporary art. During this process, printed and electronic resources were used, various views on art and its history were included, and some iconic artworks were emphasized.

**Key Words:** Marcel Duchamp, Dadaism, Art, Artwork



## Giriş

“Sahte olan şey zevki biçimlendirir ve özgün olanı hatırlatacak her türlü olasılığı bilinçli bir şekilde ortadan kaldırarak kendini güçlendirir” (Debord, 2016, s. 200).

Buhranlı ve sancılı bir süreç içerisinde yetişen Dada; sanatın isyankâr çocuğudur. I. Dünya savaşı gibi olumsuzluklarla ve teknik birçok gelişmeyle çarpışmak durumunda kalan Dada'nın; birçok radikal mevcudiyet karşısında radikalleşmemesi işten bile değildir. Sanatı da düşünceleri gibi radikalleşmiştir. Dada esas olarak geleneksel sanat dayatmalarına karşı çıkarak, sanatı gözle ilgili meseleler kısıcında çakılı kalmaktan kurtarıp ideolojikleştirir. İsyankâr karakteriyle şekillendirdiği sanatında; hiçbir doğma, hiçbir sınırlandırma, hiçbir dayatma kabul edilemez. Tam bağımsız özgürlük arayışında; gelenekselleşmiş malzemelere, sanatsal tabulara, sanatın yüce ve tanrısal aurasına, ilahi sanatçı modeline, ikonik hale getirilerek dokunulmazlık kazanan sanat üretimlerine karşı savaş açar ve yıkıcı etkiler yaratır.

Dadanın yürüttüğü savaşın ön saflarında ise Marcel Duchamp yer alır. Verilen bu savaşta arzulanan ve elde edilen yıkım sanatın özgürlük alanını genişletmiş olsa da *hiçbir şeyin şart olmayışı* durumu *her üretimin sanat eseri olarak kendini dayatması* sonucunu doğurmuştur.

Bu bağlamda makalede özellikle dada ve sonrasında sanatın yaşadığı dönüşüme odaklanılarak, dadanın etki ettiği olumlu veya olumsuz durumlar irdelenmeye çalışılır. Aynı zamanda bazı akım ya da dönemler üzerinden karşılaştırmalar yapılarak, malzeme-teknik-üslup, sanat-sanatçı incelemeleri üzerinden çeşitli çözümlenmelerle günümüz üretimleri anlamlandırılmaya çalışılır.

### A. BİR DİRENİŞ OLARAK DADANIN DOĞUŞU

Sanatta Rönesansla birlikte belirginleşen ve üç yüz yıl boyunca geçerliliğini koruyan güzellik kültü, gerçek bir devrim niteliğindeki ilk yeniden-üretim aracı olan fotoğrafın ortaya çıkmasıyla birlikte tahtından olacağını hisseder. Çok konforlu tahtında kurulurken, yaklaşmakta olan bir tehlikenin varlığını sezinleyen ve huzurunun bozulacağını anlayan sanat; öncelikle “sanat sanat içindir” gibi bir öğretiye ve akabinde de “arı sanat” düşüncesine tutunmaya çalışsa da o çok sevdiği konforundan olmaktan kurtulamamıştır (Benjamin, 1982/2004). Nitekim az bir vakit sonra, -patlak veren dünya savaşıyla birlikte- üzerinde oturduğu tahta, bir daha dengede duramayacağı kadar sert bir tekme darbesi almıştır. 1916 tarihli bu tekmenin sahibi Dada’dır.

Sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan fazla üretim hırsı aydınlık günlerden çok daha fazlasını, koca bir yıkımı da beraberinde getirmiştir. Bu yıkım I. Dünya savaşı’dır. Her daim en fazla kendi dönemini etkileyen bütün yıkımlarda olduğu gibi; I. Dünya savaşının yarattığı yıkımın en büyük darbeleri de en fazla kendi döneminde hissedilmiştir. Dada da işte tam bu dönemde belirmiştir.

Hiç kuşkusuz Dada ve diğer bütün sanat akımları birbirlerinden, toplumsal buhranlardan, teknolojik gelişmelerden, savaşlardan, dini inanış biçimlerinden olumlu ya da olumsuz olarak etkilenir. Bunlardan beslenir ya da bunlara kendi yöntemleriyle tepki gösterirler. Ancak Dada öncesine kadar sanat akımları öncelikli olarak gözle ilgili alanla, yani öncelikli olarak sanatın biçimsel meseleriyle ilgilenmiştir. Aslında tıpkı Dada’nın *readymade*’leri gibi başka amaçlar için üretilmiş malzemeleri sanatsal bir bağlamda ilk kullananların Dadacılar ya da Duchamp olmadığı bilinmektedir. Nitekim ondan kısa bir süre önce, Picasso ve Braque de ilk kolaj denemelerinde gazete, hazır muşamba gibi *seri üretim nesnelere* kullanmış ve bu nesnelere kendi bağlamlarından alıp sanat bağlamına sokmuşlardı. Ancak bu nesnelere onların resimlerinde sadece kompozisyonun bir parçasıydı (Yılmaz, 2006, s.119). Kubist olarak da nitelendirilen Braque ve Picasso gibi sanatçılarda olduğu gibi; izlenimci sanatçılarda da öncelikli mesele renk, ışık, boya ya da kompozisyon odaklı, yani biçim odaklı ilerler. Örneğin Nicholas Bourriaud (2001/2004, s.107) İzlenimci sanatçıların teknolojik bir aygıt olan fotoğraf makinesi ve fotoğraf makinesinin işleyiş biçimi dolayısıyla dünyayla olan ilişkilerinin değişmesinden ve bir sonuç olarak gerçekçi tasvirlerin gitgide geçerliliğini yitirmiş olmasından ve bu nedenle de resim anlayışları dönüşüme uğramasından bahseder. Bunun sonucunda da fotoğraf makinesinin varlığı izlenimciler için biçimsel bir dönüşümü zorunlu kılmış ve fotoğraf makinesinin retinal alanı ilgilendiren mevcutiyyetinin karşısında resmin biçimsel meselelerine yoğunlaşarak; figür, boya, ışık, renk, ışık-gölge gibi resimsel unsurlar odağında biçim üretmişlerdir.

Dışavurumcular için de esas mesele biçimle ilgilidir. Onlar için gelenekselleşmiş olan form, biçim ya da kompozisyon gibi tabular yıkılması gereken birer mesele haline gelmiştir. Toplumsal çöküşlerin, akademikleşen sitil anlayışlarının ve geleneksel sanat dayatmalarının uzağında figürü ya da rengi kendi

duygu dünyalarında dönüştürmüşlerdir. Nitekim savaş zamanlarının soğuk rüzgarlarını enselerinde hisseden ve belki de bir refleks olarak kendilerini savaşın acımasızlığından yalıtıma çalışan dışavurumcular için kendi iç dünyalarına dönmek bir kurtuluş yolu olmuştur. “1920’de Dada’nın tarihini yazmaya girişen Huelsenbeck’e göre, ‘canına okunan, bezdirilen, kurutulana kadar sömürülen ve kırılma noktasına getirilen’ Alman toplumunun o sıralarda gerçeklikten mümkün olduğu kadar uzaklaşmayı yeğleyip içine dönmeyi istemesi doğal bir kendini savunma güdüsünün sonucuydu. Böyle bir zamanda ekspresyonistleri öne çıkaran, toplumdaki usança ve gerçeklerden kaçma dürtüsüyle örtüşen, tinselliğe yaptıkları vurguydu. (20) Dadacılar ise içinde yaşadıkları dehşet verici çağda sanatçıların da, deyim yerindeyse, ellerini kirletmeleri gerektiğini düşünüyorlardı” (skopbülten, 2016).

Dolayısıyla izlenimcilik, kübizm, fütürizm, sürrealizm ya da ekspresyonizm gibi akımların üzerinde temellenmiş olsa da Dada’nın sanatının ön koşulu; ışık-gölge, anatomi bilgisi, renk armonisi gibi biçimsel meselerden daha fazlasıdır. Örneğin Arthur Danto’nun (2013/2014, s. 37-38) da “Duchamp”ın kendi söylemlerinden yola çıkarak aktardığı gibi “Duchamp kendisinin “retinal sanat” olarak adlandırdığı, göze hitap etmeye yönelik sanatta karşı derin bir tiksinti duyuyordu. Nitekim Mehmet Yılmaz’ın (2006, s.107) da ifade ettiği gibi Dada, aslında bir sanat akımı değil siyasi içerikli bir başkaldırıdır. Ancak sanatsal iletisini sanatsal yöntemlerle dile getirdiği için, zamanla bir sanat akımına dönüştürülmüş ve sanat tarihindeki yerini almıştır.

Tüm bunların ışığında klasik sanat anlayışı değerlerini biçimsel anlamda Dadaizm’den çok daha önce aşındırmış olsalar da; bu akımlarla kıyaslandığında Dada’nın estetik beğeni anlayışlarının ya da biçimsel üretim kaygılarının oldukça uzağında olduğu ve bu bakımdan da onlardan çok keskin bir noktada ayrılarak sanatta oldukça radikal bir kırılma noktası yarattığı söylenebilir.

Muhtemeldir ki biçimsel anlamda devinim ve dönüşüm arayışında olan sanatın ve dünya savaşının yarattığı kaotik atmosferin çakışması bir grup sanatçının isyancı karakterinin görünür olmasını sağlamış, kurulu düzen anlayışlarına entelektüel bir meydan okumayla protest bir sanat anlayışı filizlenmiştir. Uzunca bir zamandır iktidar tapınaklarını yüceltme misyonuna nail olan, dayatılanı ya da vaat edileni mahcup bir naiflikle kabul eden, düşünceden muaf tutulmuşçasına yalnızca retinal meseleler kısılcasına sıkışıp kalan, yalnızca kendi kabuğunda sınırlı bir dönüşüm yaşayabilen ve bütün bunlar dolayısıyla da apolitikleştirildiğini fark eden sanatçı isyan etmektedir. Şimdilerde -vaktiyle kendinden geçercesine tualî üzerinde yaptığı ihtiraslı danslarını yâd eden bu apolitik kimlik- patlak veren büyük savaşın sessiz sorumlularından biri olarak kendine de pay biçmiş ve yine vaktiyle takındığı vurdumduymaz zamanlarına isyan etmiştir. Böyle çalkantılar içinde var olan ve vicdani sorgulamalarla olgunlaşan Dada’yı, tüm sınırlandırmalara karşı duran bir direniş hareketi olarak tanımlamak mümkündür.

Atölye bağımlılığıyla yapılan, güzergâhı ya da kapsam alanı önceden tanımlanmış olan üretim biçimlerinin, “seyirlik” olanın, “güzel” olanın, gelenekselleşmiş olan malzemelerin, sanat üretimlerinin tapınaklaştırılmış gösterim yerlerinden olan müzelerin, steril galerilerin ya da ilahi sanatçı illüzyonunun karşısında duran bir direnişçi... Adorno da yıllarca üzerinde çalıştığı *Estetik Teori* kitabında da tam olarak bundan bahseder. Ona göre sanat direniştir ve kendisini ancak direnişin toplumsal gücü olarak canlı tutabilir. Topluma katkısı, iletişim kurmak değil, direniştir (Adorno, 1997, s. 225-230; akt. Artun, 2018).

Bu bakımdan sanatın Dada'nın mücadele eden, düşünen, üreten, sorgulayan, itaat etmeyen, direnişçi sanatçı profilini görünür kıldığını söylemek de yanlış olmaz. Nitekim Dadayla beraber sanatın amacı "zanaat üretimi" değil "söylem" haline gelmiştir. Genel temayülden bağımsız düşünüp, radikal üretimlerle yeni düşünme biçimlerinin önünü açan Dadanın direnişçi tavrı sanatın alışlagelmiş normlarını değiştirmiştir. Bu yönüyle Dada, sanatsal bir devrim olarak tanımlanabilir ve sanatın yaşadığı en büyük kırılma olduğu söylenebilir.

Dada sadece klasik sanat anlayışının biçimciliğine değil modernizmin yarattığı saf sanat anlayışının biçimciliğine de bir saldırdır. Modernizmi bir ev metaforuyla anlatan O'Doherty (2010, s. 85-86) şöyle der: "Bazen bir şeye dalmışken kapıdaki yumuşak, iddiasız bir vuruş bizi kendine çeker- kim olabilir ki? Kapıyı açarız ve karşımızda oldukça hırpani bir tip görürüz, suratı bir Gölge gibidir, ama yine de iyicil bir ifadesi vardır. (...) işte içeri girmiştir bile ve çok kalmasa da o ilk ziyaretinden sonra ev hiçbir zaman eskisi gibi olmayacaktır". Modernizmin evini ziyaret eden ve sanatın seyrini değiştiren bu kişi muhtemelen Dadanın ön saflarında yer alan önemli temsilcisi Marcel Duchamp'tır. Özellikle de kullandığı hazır nesnelere kalıplaşmış biçim anlayışlarına saldırır. Arthur Danto'nun aktarımıyla Duchamp "Hazır-Nesne" Konusunda" başlıklı bir konuşmasında hazır-nesnelerin seçimini kesinlikle estetik bir beğeniye göre yapmadığından, seçiminin iyi ya da kötü beğenin tam bir yokluğu olduğundan ve seçiminin tam bir uyumsuzluk ve görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstüne temellendiğinden bahseder. Danto'ya (2013/2014, s.37-38) göre Duchamp, bir Dadaist olarak üzerine düşeni her türden güzelliği aşağılayarak yapmaktaydı ve Duchamp'ın hazır nesnelere; el becerisiyle yapılan her şeyin, dokunuşun ve her şeyin ötesinde sanatçının gözü olgusunun sanat kavramından çıkarılması anlamına gelmekteydi. Dolayısıyla Dada'nın *hazır nesnelere* bir espriden çok daha fazlasıydı.

Duchamp'ın hazır nesnelere sanatın radikal dönüşümünün ateşleyicisidir. Duchamp'ın ilk aklı gelen hazır nesnelere birisi olan *Çeşme* de devriminin simgesi haline gelmiştir.

### 1. Tekniğin Sınırları

Dünya savaşı gibi büyük bir felaket ortamında sanatsal üretim mekanizmasının işleyiş prensibinin sert bir kırılma yaşaması; bir kedi yavrusunun, görünür olmayan saldırgan taraflarını ve gizlediği pençelerini göstermesi kadar anlaşılır bir şeydir. Savaşın karanlık yüzünü gösterdiği, bireysel ya da toplumsal kontrol mekanizmalarının iflas etmiş olduğu ve felaketlerin gerçekleşmekte olduğu bir ortamda ritüeller ve gösterişli hikâyeler peşinde koşmak kendiliğinden bir kenara bırakılır. İlahi sanatçı, yüce sanat eserleri, titizlikli ve disipline edilmiş fırça darbeleri ya da büyülü heykelticiler de... Savaşın yıkıcılığıyla beraber, ciddi teknolojik gelişmelerin mevcudiyeti de göz ardı edilemeyecek kadar yakınla gelmiştir. Birbirini kopya ederek çoğalan sayısız tankların ya da tüfeklerin gölgesinde hayatın akışını kolaylaştırdığı iddia edilerek öne sürülen sayısız makine... Her şey seri olarak üretilebilmektedir. Sanat eserleri de öyle...

Yeniden üretilebilirlik gerçeği sanatın şimdiye kadar inanmış olduğu değerleri yok etmektedir. Walter Benjamin (2015, s. 21) Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı adlı makalesinde teknik olarak yeniden üretilebilirlik sayesinde sanat yapıtının ritüele olan parazit bağımlılığından kurtulduğundan bahseder. Nitekim sahicilik kıstasını aramaktan kurtulunca sanatın

toplumsal işlevinin tümenden dönüşüme uğradığından ve ritüellere olan bağımlılığın kurtulunca siyasi bir potansiyeli de elde ettiğinden bahseder.

I. Dünya Savaşı gibi büyük bir felaketle ve fotoğrafın getirisi olan yeniden üretim gerçeğiyle yüzleşmek durumunda kalan sanat için sular durulduğunda; Dada'nın radikal göstergeleri ve söylemleriyle beraber üretim yapabilmek için sonsuz potansiyellerin farkına vardığı söylenebilir. Dada malzemenin ve tekniğin bir amaç olmak yerine bir araç olarak kullanılabilmesini ve sanatın egemen ideolojiyi yücelten bir araca dönüşemeyeceğini gösterme gayretindedir. Sanat üretimlerinin mutlak veya kapalı bir anlam taşımaması gerektiğini, sanatın sadece bir seyir nesnesi olmanın ötesinde, gerçek bir ideoloji ve buna bağlı olarak da özgür bir kimlik barındırması gerektiğini savunan dada; geçmiş üretim anlayışlarına tutunmanın kimliksizleştirici yönlerini de açığa çıkartmaya çalışır.

Buna bağlı olarak geleneksel unsurların dönüşebileceği fikrini de ateşlemiş olan dada; malzeme ya da izleyici gibi mevcudiyetlerin yeniden konumlanması gibi birçok olasılığın önünü açmış olur. Buna güçlü bir referans olan ve tüm geleneksel unsurlar için bir deprem etkisi yaratan *Çeşme* önemli bir örnektir. Malzeme olarak bir seri üretim nesnesini, hem de herhangi bir hırdavatçıda kolaylıkla bulunabilecek bir pisuvarı tercih etmesi, dönemi için ezber bozan bir harekettir. *Çeşme* (Fransızca'da *Fontaine*, diştir. (...)) görücüye çıktığında, o artık ne bir resim ne de bir zanaat ürünüdür. Duchamp, sanat dallarından herhangi birine bağlı kalmadan –ne müziğe, ne mimariye, ne resme hatta ne de heykele- sanat yapmıştır (Duve, 2009/ 2016, s. 98-99). “Duchamp'ın öngördüğü üretim modelinde yeni - uğruna çaba sarf etmeye değer yegane şey de budur zaten-, daha önceki tüm örneklerden mutlak kopuşu imler; organik sürekliliğin önkoşulu, etkileşimin kesinlikle iptal oluşudur” (Ergüven, 2000, s. 123).

Bugünün gösterişli sergileme biçimleriyle kıyaslandığında oldukça mütevazı bir yerde duran, seramik bir kullanım nesnesi olması itibarıyla malzeme bakımından da şimdilerde oldukça sıradan görünen *Çeşme*, sanatta biriciklik, orijinallik ve estetik üzerine gerçek bir kırılma yaratır. “Bir pisuar sanat eseri olabiliyorsa, herhangi bir şey de sanat eseri olarak öne sürülebilir!” fikrine zemin hazırlayandır. Bu ve benzeri sebeplerden dolayı *Çeşme* bugün bile her güncel sanat konuşmasının olmazsa olmazıdır. Dolayısıyla da bir seyir nesnesi değil, bir düşünme nesnesidir. Mevcudiyetiyle birçok önermeyi sunmaya günümüzde de devam etmektedir.



**Görsel 1.** Duchamp, Çeşme Önünde Sigara İçerken, Duchamp Retrospektifi, Pasadena Sanat Müzesi,1963 (www.artsy.net, Erişim Tarihi: 13.05.2020)

Radikal bir düşünme eyleminin, somut bir ifadesi olan “Çeşme” örneğinde olduğu gibi Dada; sanatın *bir düşünme eylemi* olarak görülebilmesi için savaşmış ve nihayetinde galip gelmiştir. Bu bakımdan geleneksel üretim biçimlerinden bağımsız olarak sanat üretimlerinin; -bütün dayatmalara karşı duran dada ve mücadelesinin ön saflarında bulunan Duchamp’la beraber,- sanatçının var ettiği bir ideoloji nesnesine dönüştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

## 2. İkon Kırıcılık

Duchamp’ın sanatı biçem değil söylem üzerine kuruludur. Belli bir üslubun, geleneksel malzemelerin, tekniğin, kutsallaştırılmış sanat eserlerinin ya da ilahi sanatçı modelinin devrinin bittiğine her daim kendi yöntemleriyle işaret etmiştir. Mona Lisa’ya yaptığı alaycı bıyık çizme müdahalesi de bu sebeptedir.



**Görsel 2.** Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q.” 1919. (www.artsy.net, Erişim Tarihi: 12.03.2021)

Dadacı sanat anlayışına göre sanatta “yüce” ikonların ve kültürel dayatmaların hepsi yok edilmelidir. Duchamp’ın, Leonardo da Vinci’nin La *Joconde*’unu bir bıyıkla gülünç bir konumda sergilediğinde bunu hedeflediği söylenebilir. Amacı kültürel bir ikonun kutsallığını yadsımak ve önemsizleştirmektir. Neşeli bir yâdsıma, ikon düşmanlığı ve kasıtlı şok etkisi güden Dadaist formların kullanımı, Burjuvaların deyimiyle maskaralıklardır. Dada her durumda kültürel bağımlılıklar zincirini kırmayı amaçlayan özgürleştirici bir eylem biçimidir (Bourriaud, 2009 /2019, s. 176). Aksi takdirde gelişkin teknolojik silahlarıyla, gövde gösterisi yapan iktidarların şov vitrinlerinden farkları kalmayacaktır. Dada bunu fark etmiş ve ettirmiştir. Geleneksel üretimleri her fırsatta, tam da bu sebeplerle yıkmaya çalışmakta ve lanetlemektedir. Fakat geleneksel üretimleri sadece geçmişte aramak ya da geleneksel üretimlerin yalnızca geçmişe ait olduğunu düşünmek büyük bir yanlgı olacaktır.

Örneğin yakın bir zamanda gösterime girmiş olan Francis Ford Coppola’ nın “*Apocalypse Now*”<sup>a</sup> filmi, Vatikan ideolojisini yücelten bir barok heykelden daha az geleneksel değildir.



**Görsel 3.** “Apocalypse Now” Filminden Bir Sahne, Yönetmen Francis Ford Coppola, 1979 (blogshop.hu, Erişim Tarihi: 12.06.2020)



**Görsel 4.** Camillo Rusconi, Aziz Petrus Bazilikası, 1723 (www.sciencesource.com, Erişim Tarihi: 12.06.2020)

<sup>a</sup> Vietnam Savaşı sırasında geçen, 1979 yapımı Amerikan savaş filmi (Vikipedi, t.y.).



Nitekim Jean Baudillard'ın da bir ikon yüceltici olarak gördüğü ve kültür dayatması yaptığını düşündüğü *Apocalypse Now* filminde, Coppola için; sinemanın müdahale gücünü, inanılmaz maddi koşulları kullanarak, haddini aşan bir özel efekt makinesine dönüşmüş bir sanatın olanaklarını test etmekten başka bir şey yapmadığını ileri sürmüştür. Coppola bu filmde Vietnam savaşını yüceltmektedir. Amerikalılar gerçek savaşı kaybetmiş olsalar da Amerikan filminin verdiği savaşın bu filmle beraber kazanılmaya çalışıldığını ve dolayısıyla da bu filmin savaşın bir parçası olduğunu anlatır (Baudrillard, 1982/ 2011, s. 92). Kilise ideolojisini aktarmaya çalışan herhangi bir ortaçağ heykeli de aynı sabit işlevselliğe sahip değil midir?

## B. DUCHAMP'TAN SONRA SANAT ÜRETİMİ

“Sanat, günümüzde sık sık yaptığı gibi, kendi cesedi üzerinde çalışmak dışında hiçbir şey yapmaz. Aynıya, sonsuza dek, uçurumdan aşağı yuvarlanana dek aynıyı ekleyemezsiniz” (Baudrillard, 2005/ 2010, s. 35).

Duchamp retinayı muhatap alan üretimlerin düşünmekten yoksun bırakarak bir uyuşukluk hali yaratıldığını düşünür. Fakat geçmiş geleneksel üretimlerin birçoğunun varoluş sebebi olan ve izleyicisini edilgen hale getiren üretimlerdeki tehlikenin; hazır yapım üretimlerde de olabildiğini daha en başından fark edebilecek kadar da öngörü sahibidir. Bu sebeple hazır yapım üretimleri; alışkanlık yapan bir ilaca ve hatta uyuşturucuya benzetir. Bu düşüncesiyle; kendi elleriyle yarattığı -ve bulaşıcı bir virüs gibi yayılabilecek- bir hastalığın tedirginliğinde olduğunu da açık eder. Nitekim bir üretim çılgınlığına dönüşme potansiyeli olan hazır yapım işlerin karantinaya alınması gerektiğini de ifade eder. Dolayısıyla hazır yapım üretimlerin sınırlı sayıda tutulması gerektiğini düşünür (Yılmaz, 2006, s. 120).

Duchamp, güçlü bir tılsım etkisi yaratan *Çeşme*'siyle adeta göğe yükseldiğinde, her şey çoktan değişmiştir. O, öngörüsüyle ve çeşitli önlem önerileriyle ortaya çıkan yırtıkları yamamaya çalışsa da; *Çeşme* gibi bir üretimden sonra sanat üretimlerinin ne olduğu ile ilgili herhangi bir sınırlandırma yapabilmesi mümkün değildir. Tam bir kaos ve çeşitlilik durumu hakimdir. Herkes sınırlarından arındırılmış bu ortamda bir müptela tutkusıyla durmadan üretmektedir. Terry Barrett'in (2015, s. 311) de ifade ettiği gibi katı modernist biçimciliğin çöküşüne eşlik eden sanatsal çoğulculuk ortamında sanatçılara dar görüşlü eleştiri cemaatinin bekçilerinden gelecek infazlardan korkmaksızın peşinden gidecekleri konuları ve üslubu seçmeleri hususunda inanılmaz bir özgürlük alanı sağlamıştır”

Duchamp günümüzde de, -yani ne olduğuna bakılmaksızın, düşünmeye bile vakit olmadan, herhangi bir biçimde üretim yapma zorunluluğu hissettiren bu zamanda- her daim işaret edilen, zamanlar arası bir sanat Tanrısı haline getirilmiştir. *Çeşme* ile her şey kontrol edilemeyecek bir şekilde değişmiştir. Nitekim "Everything goes" adında bulaşıcı bir hastalık ortalıkta gezinmektedir. Öyle ki O "her şeyin" sanat olabilmesi potansiyelini tetiklemiştir.

Sanat -bundan böyle/Duchamp'tan bugüne- insanlık tarihini; hayalinin dahi kurulamayacağı kadar üretim bombardımanına tutmuştur. Tam da bu sebeplerle bunun sorumlusu olan Duchamp bir suçlu olarak ilan edilmelidir! Nitekim ardı arkası kesilmeyen üretim bombardımanında çoğu zaman, temelsiz olan birçok üretim, Duchamp'ı emsal göstererek bayağı bir tekrarla kendi meşruiyetini ilan etmektedir.

Mesela vaktiyle, Duchamp'tan kısa bir süre sonra ve ondan alınma bir desturla; herhangi bir tüketim metasının da sanat olabileceğini düşünen Andy Warhol'un çıkıp gelmesi bir sürpriz değildir. 1960'larda *Campbell Çorbaları*'nı boyayan; hem simülasyon hem de tüm modern sanat açısından parlak bir başarı yakalayan Warhol'un ellerinde meta-nesne, meta-gösterge ironik bir biçimde bir çırpıda kutsallaştırılmıştı (Baudrillard, 2005/ 2010, s. 34). Aslında Warhol ilk başlarda üretimleriyle gerçekten bir söylem zenginliği bile yakalayabilmişti. Nitekim tüketim metalarına geleneksel yöntemler ve malzemeler aracılığıyla kutsallık enjekte edilmeye çalışılması sahiden de güncel bir söylemdi. Ancak Duchamp'ın işlediği günahın ve gelecek olan yıkımların da ilk alametlerindendi.

Öyle ki; söylemindeki yeniliğe ve bu yeniliğin de gücüne sırtını dayayan Warhol, konserve (meta-göstergeleri) kutularını öyle orantsız bir şekilde çoğaltmaya başlar ki bir süre sonra kendi söylemini ikonlaştırır. Biriken kanser hücreleri gibi her yere çoğalarak yayılan bir üretim, -bir bombardıman- hali... Kendini kopyala/çoğalt yaparak yaşatmaya çalışan bir ölüm... "Ticari" bir tekerrürün var edebileceği cinsten bir ölümün soğukluğu...



Görsel 5. Andy Warhol, "Campbell Çorbaları",1962. (laregledujeu.org, Erişim Tarihi: 12.06.2020)

Zaten akabinde, 1986 yılında -yani aradan on dört yıl geçtikten sonra- boyadığı çorba konserveleriyle; güncelliğinden ve özgünlüğünden oldukça uzaklaşarak geçmiş *mimesis*<sup>b</sup> âlemlerini bir başka şekilde yeniden var etmiştir. 1965'te, özgünlük kavramına özgün bir yolla saldırabilmeyi -bir şekilde- becerbilse de, 1986'da kendi geçmişini -özgün olmayan bir yolla- yeniden üretmek de hiçbir sakınca görmez (Baudrillard, Sanat Komplosu, 2005/ 2010, s. 34). Zaten Warhol'a göre sanatseverler hâlihazırda tüketicidirler ve resim de bir metadır. Kendisi de bu duruma sadece şahitlik eden konumundadır. Onu yansıttığı görüntü kadar sinik bir ayna misali olduğu gibi gösterir; içeriğe kendinden bir şey katmaya gerek bile duymaz (Duve, 2009/ 2016, s. 46).

Duchamp'ın işlediği günahın büyük bedelleri vardı. Özgün olmayan yollarla kendi geçmişini tekrar eden üretimlerin kaçınılmaz olarak "bir sanat eseri" olması olağanlaşmıştı. Rıfat Şahiner'e (2008, s. 99) göre geçmişteki üslupların keyfi bir biçimde yeniden yorumlanması; kimilerine göre sanatın kendi kendine kapanışı, sürekli kendine göndermeler yaparak ilerleyen hatıralar yığınağıdır. Ancak üretilenlerin sanat olduğunun öne sürülmesinde hiçbir sakınca yoktu. "Bu bir sanat eseridir!" diye öne sürülen *her şey* öne sürüldüğü andan itibaren kendini *sanat eseri* olarak dayatabiliyor ve kabul görüyordu. "Postmodernizmde sanat üzerine sanat anlayışı yaygındır, bu da sanatın narsisist çöküşüne işaret eder, çünkü sanat üzerine sanat, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunmaz, ironik bir dönüştürmeyle eski sanatı yeniden üretir, bu sırada da anlamı yok eder. Sanat sanatsal bakışlar ansiklopedisindeki bir desinatör bakışından ibaret hale gelir, yabancılığını yitirerek tanıdık bir görsel klişeye dönüşür" (Kuspit, 2004/ 2010, s. 69).

Yanlış anlaşılmuş ya da yanlış anlaşılacak istenmiş dahi olsa; *her şey*'i meşrulaştıran bir referans olarak Duchamp bugünkü durumun en büyük sorumlusudur. Bu sebeple de Çeşme'siyle beraber yargılanmayı hak eder. Duchamp'ın esas trajedisi kendi elleriyle var ettiği suç ortağının kendi kâbusu haline gelmesidir. Çeşme'nin. Yarattığı derinliğin, var edebildiği söylem zenginliğinin üzerine bir şey söylemek hiç de kolay değildir. Bazen beklemek *herhangi bir şey* yapmaktan daha iyidir. Esrarengiz bekleyişi bu sebeptir. Sanatsal bir üretime girişmek yerine kendine ayrılmış makamında -bir uyumsuzluk yaşamadan ve düşünceden yoksun kalmadan- satranç oynamayı bu sebeple tercih etmiş olsa gerekir.

Sanat üretimleri arasındaki hiyerarşiye ve atfedilen ayrıcalıklı herhangi bir konuma son vermeye çalışan Duchamp; her şeyi tahtından indiren bir kahramana dönüşürken, istemeden de olsa üzerinde kendisinin oturduğu bir başka taht yaratmayı becerir. Bürger'in de dediği gibi (2004, s. 108) Duchamp hazır nesneye imza atarak varlığını sanatçısına borçlu olan yapıt fikriyle ve bireysel yaratıcılıkla dalga

<sup>b</sup> Ahmet Cevizci'nin Felsefe Sözlüğü'nde Mimetik sanat anlayışı olarak verdiği açıklama şöyledir: "Antik Yunan felsefesinde, Aristoteles ve özellikle de Platon'da söz konusu olan sanat anlayışı, duyusal dünyadaki nesnelere taklit eden sanata, nesne ile sanat arasındaki ilişkinin kopya, benzetme ya da taklit ilişkisi olduğunu ifade eden sanat görüşü; sanatın doğayı taklit etmeyi amaçladığını, sanatın özünün doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan temsilidir (Vikipedi, t.y.) taklitte bulunduğunu, sanatta, gerçek dünyanın bir taklidi olan düşsel ya da imgesel bir dünya yaratıldığını savunan sanat görüşü (Cevizci, 1999, s.596).

geçmeye çalışsa da ortaya çıkan sonuçla bir ikon yaratır. Taht görünür hale gelirken, taht makamına biat edenlerin olmayacağını düşünmek ise *fazla iyi niyetli* olacaktır.

Duchamp'tan sonra Duchamp'ı yanlış anlama hususunda ısrarla devam eden çılgın bir kalabalık; obsesif ve umursamaz bir tekerrürle durmaksızın üretimlerine bir yenisini daha ekleyerek bir metastaz halini alevlendirir. "(...) yaptıklarından etkilenmek çoğu sanatçının değişmeyen yazgısıdır; dolaylı yoldan da olsa kendisine ait herhangi bir ayrıntıyı tekrarlayan sanatçı, ister istemez *yeni*'ye veda etmiştir. Sanatta beğeni ve yargılama hakkı, *tekrar*'ın meşruiyetini tescil eden büyük bir aldatmacadır; ve Duchamp'ı bundan daha fazla rahatsız eden bir şey yoktur" (Ergüven, 2000, s. 123-134).

Şimdilerde üretimlerine devam eden ve kendisini obsesif bir sanatçı olarak tanımlayan Yayoi Kusama sanat görüşünden şöyle bahseder. "Sanat gördüğüm, yaşadığım olumsuz şeylerden kurtulmak için bir araçtı, bir yoldu, yöntemdi ve kurtuluştı. Bu yüzden sürekli çizdim, boyadım ve yazdım" (Monro, 2012, s. 79, akt. Kıran, 2013, s. 122). Kusama'nın; romantik, duygu yoğunluklu söylemlerine rağmen; bir fabrika mekanizmasını andıran ve bir fotokopi makinası gibi biçim çoğaltmanın yanı sıra söylem üretmeyen çalışmalarının, Andy Warhol'un söylem gücünü yitirmiş ticari konservelerinden herhangi bir farkı olabilir mi? Dur durak bilmeyen bir tekrar vardır. Bu üretim hallerinin de; -farklı bir biçimle vuku bulsa da- kendini kendinden başka ideolojilere teslim eden eski retinal günlerin şiddetli bir varyasyonu olduğu *-kabak gibi-* ortadadır.



**Görsel 6.** Yayoi Kusama, "Kabak", 1994 Kagawa / JAPONYA (japan-forward.com, Erişim Tarihi: 12.06.2020)

Çareyi söylem yerine çoğaltımda bulan birçok *sanatsal* üretimin gayesi de aşağı yukarı aynıdır. Aynı kaygıya sahiptirler. Ne yazık ki vaktiyle aldıkları destur, mevcudiyetlerini kendiliğinden anlamlandırır. Böylece kendilerinin başka bir şey söylemesine de gerek kalmaz.

Örneğin David Hopkins'ın (2018, s. 283) üç metre uzunluğundaki, ayna gibi yansıtıcı yüzeyiyle canlı mavi, mor, turuncu, kırmızı renklerdeki paslanmaz çelik heykellerinden diyerek bahsettiği Jeff Koons'un oyuncak temsili "Balon Köpekler"i (Balloon Dogs, 1994-2000) geç yirminci yüzyılın ikonik

motiflerindedir. Bu bakımdan Koons'un ikonik üretimleriyle, -söylemsel derinliği sebebiyle ikon olmaktan kurtulamayan "Çeşme" ilişkilendirilebilir hale gelir!



**Görsel 7.** Jeff Koons, Balon Köpekler, Geniş Çağdaş Sanat Müzesi, 2008, Los Angeles, ABD (www.independent.co.uk, Erişim Tarihi: 18.07.2020)

Günümüz üretimleri bu haliyle yalnızca bir görüntüler vitrininden ibarettir. "Çağdaş görüntülerin büyük çoğunluğu -video, resim, plastik sanatlar, görsel-işitsel ve sentez görüntüler- görülecek hiçbir şeyin olmadığı düz anlamda görüntüler; izsiz, gölgesiz, sonuçsuz görüntülerdir. Tek hissedilen, her birinin ardında bir şeyin yok olmuş olduğudur" (Baudrillard, 2020).

Guy Debord (2015, s. 283), "Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor"unda, Dada'nın tarihsel işlevinin, geleneksel kültür anlayışına öldürücü bir darbe indirmek olduğundan bahseder. Aslına bakılırsa Dada söylemleriyle ve önermeleriyle bugünün *şaheser* olarak nitelendirilen *cilalanmış* üretimlerine de saldırır. Ancak dadayla beraber, kendiliğinden yaratılmış olan özgürlük alanı koşulsuz olarak bütün üretimlere var olma hakkı tanır. Bu koşulsuzluk durumu da Duchamp'ın *günahıdır!*

### Sonuç Yerine

Duchamp'la beraber Dada, gelenekselleşen sanatın seyrini gerçekten de geri döndürülemeyecek şekilde değiştirmiş midir? Günümüzde farklı biçimlerde defaatle hortlayan çoğu *cilalı* üretim başka bir gelenek halinin tezahürü değil midir? Çoğunlukla bir ikon kırıcısı olma özelliğiyle tanımlanan Dada, bu işlevi gerçekten de üstlenebilmiş midir? Yoksa yeni ikon mekanizmaları için meşru bir zemin mi yaratmıştır? Sanatı retinal alana hizmet etmekten uzaklaştırmaya çalışırken bir ikon haline gelen *Çeşme*'nin ve yaratıcısı olan Duchamp'ın ideolojisinin günümüzün ikonlarıyla bir bağlantısı olabilir mi?

*Bir zikir çekme merasimi* gibi çoğaltımı yapılan üretimlerin yaratıcı bir yanı ya da görünmeyen ve durmadan genişleyen kavramsal bir arka planı var mıdır?

Sanatsal üretime olan açlığın bastırılmayan iştahı düşünüldüğünde; -tek bir doğruya inanmak, her daim aynı düşünceye sahip olmak, bütün bir ömrü tek bir felsefeye tutunarak yaşamak gibi- yalnızca aynı biçimin ve aynı düşüncenin varyasyonlarını üretmek mümkün görünmemektedir. Üstelik geçmiş dönemlere kıyasla takip edilemez bir hıza ulaşmış; siyasi, teknolojik, ekonomik, coğrafik, politik birçok gelişmenin olduğu günümüzde; her gün aynı tutarlılıkla dengede durabilmek, katıksız ve daimi bir üsluba sahip olmak oldukça zor görünmektedir. Fakat her şeyin sanat olabilme olasılığının yarattığı büyük konfor; hiçbir riske girmeyen, hiçbir kırılma yaratmaya çalışmayan, söylemsel bir derinliğin peşinde olmayan bir üretim çokluğunun arkasına hiçbir yenilikçi heyecan duymadan yaslanılması durumunu yaratmıştır. Bu sebeplerle de çoğu üretimdeki obsesif tutarlılık ve adanmışlık yaşanan özgürlük konforunun bir göstergesi olabilir.

Duchamp'tan sonra malzeme, biçim, mekân ya da teknik ulvi şeyler olmaktan çıkmıştır. Sanat meydan okuyandır, ikona kırıcıdır, düşünseldir, felsefiktir, eylemdir. Bu sebeple de sanat yapma gayesiyle öne sürülen sanat üretimlerini birbirleriyle kıyaslayarak inceleme gayreti içerisine giren, sanatla yakından uzaktan alakası olmayan bir çift göz dahi bu üretimlerin arasında hem teknik, hem malzeme, hem üslup gibi birçok hususta hiçbir zorunluluk ya da dayatma olmadığını rahatlıkla anlayabilir. Nitekim durum sahiden de bu kadar nettir. Taş bir yontu, yağlıboya bir kompozisyon, dijital aygıtlar, hareketli-mekanik formlar, duvara yansıtılan görüntüler, bir tiyatro gösterisi gibi tasarlanan performanslar, disiplinlerarası uygulamalar ve sayabileceğimiz daha birçok şey...

Bu çeşitlilik muazzam bir üretim özgürlüğü de demektir. Bir kurala bağlı olmayan, bir sınırla sınırlandırılmayan, özgün üretimler yapma olanağı tanıyan muazzam bir özgürlük. Sanatın kısır ya da kendini tekerrür eden anlamlandırmalarla hareket alanı bulduğu geleneksel üretimlerinin oldukça uzağında bir potansiyel...

Yine de her türlü sınırlandırmanın ortadan kalkması; her türlü üretimin *sanat* olarak değerlendirilerek, peşin bir *ön kabul* mekanizmasının işler hale geldiği bir sistem yaratır. Bu mekanizma kontrol edilemez bir başıboşluğun da -potansiyel olarak- mevcut olduğu anlamına gelmektedir.

Sonuç olarak herhangi bir sınırlandırma/sınırlama özgürlük kavramına ters düştüğü için; sanat eserinin ne olması gerektiğiyle ilgili bir tanımlama yapmak yürürlükten kalkar. Bu durumda da herkesin cebinde sanat eseri üretebilen sihirli bir değnek belirir. Değneğin büyüüne kapılıp, düşünmeden defalarca savurarak üretim yapma obsesifliğinin ve her gün her yana saçılan kokuşmuş üretim bombardımanının en büyük sorumlusu da - bir şekilde ve bu nedenle- Duchamp olabilir.

Bilimi; insan hayatında fayda sağlamak yerine atom bombası yaratmak için kullanan insan düşünüldüğünde bu durum şaşılacak bir şey midir bilinmez ama sanatın Dada ve Duchamp'tan sonra bir *ideoloji* haline geldiği kabul edilirse bize düşen misyon da atom bombalarına karşı çıkmak olacaktır!



**KAYNAKÇA**

- Artun, A. (2018, Mayıs 13). Sanatın sınırları. e-skop sanat tarihi eleştirisi. <https://www.e-skop.com/>
- Barrett, T. (2015). *Neden bu sanat? Çağdaş sanatta estetik ve eleştirisi*. (Çev. E. Ermert). Hayalperest Yayınevi.
- Baudrillard, J. (1982/ 2011). *Simülakrlar ve simülasyon*. (Çev. O. Adanır). Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005/ 2010). *Sanat komplosu*. (Çev. E. Gen, & I. Ergüden). İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2020, Haziran 16). *Jean Baudrillard Trans-estetik*. <https://www.e-skop.com/>: <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-trans-estetik/996>
- Benjamin, W. (1982/2004). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). Yapı Kredi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2009 /2019). *Radikan*. (Çev. T. M. Öngüt). Bağlam Yayınları.
- Bourriaud, N. (2001/2004). *İlişkisel estetik*. (Çev. S. Özen). Bağlam Yayıncılık.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma.
- Danto, A. C. (2013/2014). *Sanat nedir\**. (Çev. Z. Baransel). Sel Yayıncılık.
- Debord, G. (2015). Sitüasyonların inşası ve uluslararası sitüasyonist akımın etkinlik ve örgütlenme koşulları üzerine rapor. İçinde A. Artun (Ed.), *Sanat manifestoları avangard sanat ve direniş* (Çev. K. Özsegin). İletişim Yayınları.
- Debord, G. (2016). *Gösteri toplumu*. (Çev. A. Ekmekçi, & O. Taşkent). Ayrıntı Yayınları.
- Duve, T. D. (2009/ 2016). *Marx'ın atölyesinde dikilmiştir*. (Çev. O. Civelek). Corpus Yayınları.
- Ergüven, M. (2000, Bahar). Marcel Duchamp. *Sanat Dünyamız* (75), s. 123-124.
- Hopkins, D. (2018). *Modern sanattan sonra*. Hayalperest Yayınevi.
- Kıran, H. (2013). Puantiyeli sonsuzluğun obsesif sanatçısı: Yayoi Kusama. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 117-126.
- Kuspit, D. (2004/ 2010). *Sanatın sonu*. Metis Yayınları.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz küpün içinde galeri mekanının ideolojisi*. (Çev. A. Antmen). Sel Yayıncılık.
- skopbülten. (2016, Ağustos 13). Dadanın 100. Yılı / Dada ve Ekspresyonizm. e-skop sanat tarihi ve eleştirisi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dada-ve-ekspresyonizm/3036>
- Şahiner, R. (2008, Kış). Post-duchamp krizi ya da sanatın sonu. *Sanat Dünyamız* (109), s. 99.
- Vikipedi*. (tarih yok). Nisan 10, 2020 tarihinde [https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1yamet\\_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1yamet_(film))
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya yayınları.

**GÖRSEL KAYNAKÇASI**

- Görsel 1. Duchamp, Çeşme önünde sigara içerken, Duchamp retrospektifi, Pasadena sanat müzesi,1963 (www.artsy.net, Erişim Tarihi: 13.05.2020)
- Görsel 2. Marcel Duchamp, "L.H.O.O.Q." 1919. (www.artsy.net, Erişim Tarihi: 12.03.2021)
- Görsel 3. "Apocalypse Now" filminden bir sahne, yönetmen Francis Ford Coppola, 1979 (blogshop.hu, Erişim Tarihi: 12.06.2020)

Görsel 4. Camillo Rusconi, Aziz Petrus Bazilikası, 1723 ([www.sciencesource.com](http://www.sciencesource.com), Erişim Tarihi: 12.06.2020)

Görsel 5. Andy Warhol, "Campbell Çorbaları",1962. ([laregledujeu.org](http://laregledujeu.org), Erişim Tarihi: 12.06.2020)

Görsel 6. Yayoi Kusama, "Kabak", 1994 Kagawa / Japonya ([japan-forward.com](http://japan-forward.com), Erişim Tarihi: 12.06.2020)

Görsel 7. Jeff Koons, Balon Köpekler, Geniş çağdaş sanat müzesi, 2008, Los Angeles, ABD ([www.independent.co.uk](http://www.independent.co.uk), Erişim Tarihi: 18.07.2020)

