

**DİSİPLİNLERARASILIK BAĞLAMINDA
ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM
SANATI**

Ahmet TANER
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Doç. Erdal ÜNSAL
Mart, 2021
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

DİSİPLİNERARASILIK BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ TÜRK
RESİM SANATI

Hazırlayan
Ahmet TANER

Danışman
Doç. Erdal ÜNSAL

AFYONKARAHİSAR 2021

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “**Disiplinlerarasılık Bağlamında Çağdaş Türk Resim Sanatı**” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve onurumla doğrularım.

01/03/2021

Ahmet TANER

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

| | | |
|---------------------------------|---|--|
| Öğrencinin | Adı- Soyadı | Ahmet TANER |
| | Numarası | 170658119 |
| | Anabilim Dalı | Sanat ve Tasarım |
| | Programı | Sanat ve Tasarım |
| | Program Düzeyi | <input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Sanatta Yeterlik |
| Tezin Başlığı | Disiplinlerarasılık Bağlamında Çağdaş Türk Resim Sanatı | |
| Tez Savunma Sınav Tarihi | 01.03.2021 | |
| Tez Savunma Sınav Saati | 11.00 | |

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek oy birliği – oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

ÖZET

DİSİPLİNLERARASILIK BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATI

Ahmet TANER

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

Mart, 2021

Danışman: Doç. Erdal ÜNSAL

Sanat, tarih boyunca insanın toplumsal yaşamı içerisinde yer almış sayısız değişimlere uğrayarak günümüze kadar gelmiştir. Siyasi, kültürel, ekonomik, teknolojik, bilimsel ve toplumsal olaylarla şekillenen sanat, her dönem farklı anlamlar kazanmıştır. Biçimsel ve düşünsel yapısı insanla birlikte sürekli olarak değişmiştir. Süreç içerisinde farklı kavram, terim ve yöntemlerin kullanıldığı sanat alanında, endüstriyel, bilimsel, teknolojik gelişmelere paralel olarak sanatta disiplinlerarasılık söz konusu olmuştur. Sanatçılar gelişen bilim ve teknolojiyle birlikte farklı disiplinlerden yararlanarak eserlerini ortaya koymuşlardır. Böylece her bilim alanında olduğu gibi sanat alanında da hem sanat disiplinleri arasında hem de farklı bilimsel disiplinler arasında etkileşim yaşanmıştır. Özellikle 20. Yüzyılın başlarında modern sanat ile birlikte temelleri oluşan disiplinlerarası sanat kavramı 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan hemen her sanat hareketinde görülmüştür. Sanatta disiplinlerarasılık kavramının ve disiplinlerarası anlayışla üretilen çalışmaların ortaya çıkması, gelişmesi günümüz sanatını etkilemesi ve şekillendirmesi açısından sanat alanında önemli bir yere sahiptir. Ve giderek önemli bir kavram haline gelmekte günümüz sanatçıları bu anlayıştan kaçınılmaz olarak etkilenmektedir. Günümüz sanatını şekillendiren bu anlayışın ortaya çıkışı ve gelişimini, değişen sanat kuramları, sanat akımları, her dönem dönemin gerekliliklerine cevap veren sanatçı tavırları, sanatçıların ortaya koydukları yapıtlarıyla ortaya çıkmıştır. İlk dönemden günümüze kadar Batı sanatı ekseninde şekillenen Türk resminde de disiplinlerarası sanat anlayışı görülmektedir. Batı Dünyasındaki gelişmeleri yakından takip eden Türk sanatçılar Türk resim sanatı tarihinde eserler ortaya koymuş ve günümüzde disiplinlerarası sanat anlayışıyla eserler ortaya koymaya devam etmektedirler.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk resim sanatı, resim sanatı, Türk resim sanatında disiplinlerarasılık, disiplinlerarası sanat.

ABSTRACT

CONTEMPORARY TURKISH PAINTING ART IN THE CONTEXT OF INTERDISCIPLINARY

Ahmet TANER

AFYON KOCATEPE UNIVERSTY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ART AND DESING

March, 2021

Advisor: Assoc. Prof. Erdal ÜNSAL

Art has come to the present day by going through countless changes that have taken place in the social life of people throughout history. Art, shaped by political, cultural, economic, technological, scientific, and social events, has acquired different meanings in each period. Its formal and intellectual structure has constantly changed man in the field of Art, where different concepts, terms and methods are used in the process, in parallel with industrial, scientific and technological developments, there has been interdisciplinary in art. The artists have put forward their works by using different disciplines along with developing science and technology. Thus, as in every field of science, there was an interaction between both art disciplines and between different scientific disciplines in the field of art. Especially 20. The concept of interdisciplinary art, which formed the foundations along with modern art at the beginning of the 20th century. It has been seen in almost every art movement that appeared in the second half of the century. It has an important place in the field of art in terms of the emergence, development of the concept of interdisciplinarity in art and the work produced with interdisciplinary understanding, affecting and shaping modern art. And it is becoming an increasingly important concept, and today's artists are inevitably influenced by this understanding. The emergence and development of this understanding that shapes modern art, changing art theories, art movements, artist's attitudes that respond to the requirements of each period, have emerged with the works of artists. In the Turkish painting, which has been shaped on the axis of Western art from the first period to the present day, there is also an interdisciplinary understanding of art. Turkish artists who closely follow the developments in the Western world have revealed works in the history of Turkish painting and continue to present works with an interdisciplinary understanding of art today.

Keywords: Contemporary Turkish painting, the art of painting, interdisciplinarity in Turkish painting, interdisciplinarity in art.

ÖN SÖZ

Yüksek Lisans Tezi araştırma sürecimin başından sonuna öneri ve desteği ile yanımda olan, aynı zamanda lisans eğitimimden buna yana, sanatın hem kuram hem de uygulama alanında gelişimime büyük katkılar sağlayan kıymetli danışmanım Doç. Erdal ÜNSAL'a ve tüm hocalarımın teşekkür ederim. Ayrıca eğitim hayatımın her döneminde varlıklarını hissettiğim aileme minnet duygularımı sunarım.

Ahmet TANER
2021, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa</u> |
|---|--------------|
| YEMİN METNİ | ii |
| TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI..... | iii |
| ÖZET..... | iv |
| ABSTRACT | v |
| ÖN SÖZ..... | vi |
| İÇİNDEKİLER | vii |
| ŞEKİLLER LİSTESİ..... | viii |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

DİSİPLİNERARASILIK KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

| | |
|--|----|
| 1. DİSİPLİNERARASILIK | 5 |
| 1.1 DİSİPLİNERARASI İLİŞKİ..... | 9 |
| 1.2. DİSİPLİNERARASILIKTA TANIM ÇEŞİTLİLİĞİ VE TARTIŞMALAR | 11 |
| 2. MODERNİZM, GÜNÜMÜZ VE DİSİPLİNERARASILIK..... | 13 |

İKİNCİ BÖLÜM

BATI SANATI VE DİSİPLİNERARASILIK

| | |
|--|----|
| 1. SANAT | 15 |
| 2. SANATIN DEĞİŞEN KİMLİĞİ | 22 |
| 2.1. SANATÇININ DEĞİŞEN KİMLİĞİ..... | 29 |
| 2.2. DİSİPLİNERARASI SANAT | 31 |
| 2.2.1. Farklı Alanlardan Beslenme Bağlamında Disiplinlerarasılık | 37 |
| 2.2.2. Malzeme Bağlamında Disiplinlerarasılık | 39 |
| 2.2.3. Sergileme Sürecinde Disiplinlerarasılık: Mekân..... | 41 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA DİSİPLİNERARASILIK

| | |
|--|----|
| 1. TÜRK RESİM SANATINDA ERKEN DÖNEM (1960 ÖNCESİ)..... | 43 |
| 2. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA YENİ BİR DÖNEM..... | 53 |
| 2.1 ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA 1980'LER | 61 |
| 2.2. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA 2000'LER | 79 |
| SONUÇ..... | 87 |
| KAYNAKÇA..... | 91 |
| ÖZ GEÇMİŞ | 98 |

ŞEKİLLER LİSTESİ

| | <u>Sayfa</u> |
|--|--------------|
| Şekil 1. Renk ve Biçimin Diğer Disiplinlerle ilişkisi. | 11 |
| Şekil 2. PaoloUccello,“San Romano Bozgunu”, 1438 – 1440, Ahşap Panel üzerine Tempera, 182x317 cm, National Gallery, Londra, İngiltere. | 19 |
| Şekil 3. Pablo Picasso, “Meraklı”, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 135x82 cm, Kunstmuseum Basel, Basel, ABD. | 26 |
| Şekil 4. Kurt Schwitters, “Merzbild Rossfett”, Asamblaj, 1919, 20.4x17.4 cm., Özel Koleksiyon..... | 27 |
| Şekil 5. Michael Heizer, “Yerinden Edilen-Yerine Konulan Külte”, 1969, Granit ve Beton, Nevada, ABD. | 30 |
| Şekil 6. Jean Arp, “Tristan’ın Portresi”, 1916, Boyalı Tahtadan Kabartma, 51x50x10 cm, Özel Koleksiyon..... | 34 |
| Şekil 7. El Lissitzky, “The Constuctor”, 1924, Jelatin Gümüş Baskı, 10.7x11.8 cm., Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere | 36 |
| Şekil 8. Grayson Perry, “Konforlu Battaniye”, 2014, Duvar Halısı, 290x800 cm, Ulusal Portre Galerisi, Londra, İngiltere..... | 38 |
| Şekil 9. Subodh Gupta, “Kontrol Hattı”, 2008, Enstalasyon, 1000x1000x1000 cm, Tate Britain, Londra, İngiltere..... | 39 |
| Şekil 10. Arman, “Dolu”, 1960, Buluntu Nesnelere Mekan Müdahale, Iris Clert Galeri, Paris, Fransa..... | 42 |
| Şekil 11. İbrahim Çallı, “Tefli Kadın”, Tuval üzeri yağlıboya, 100x73 cm., İstanbul Resim Heykel Müzesi, Türkiye. | 46 |
| Şekil 12. Hüseyin Avni Lifij, “Pipolu-kadehli Otoportre”, 1908, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64x46 cm, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye | 47 |
| Şekil 13. Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”, 1950, Tuval üzerine yağlı boya, 60x92 cm. İstanbul Resim Heykel Müzesi, Türkiye. | 50 |
| Şekil 14. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Expo 58 Türk Pavyonundan bir görünüm”, 1958, Mozaik Pano, Brüksel, Belçika. | 52 |
| Şekil 15. Yüksel Arslan, “Arture 72”, 1965, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, Özel Koleksiyon..... | 55 |
| Şekil 16. Altan Gürman, “Montaj 4”, 1967, Tahta Üzerine Selülozik Boya Dikenli Tel, 123x140x9 cm, Arter, İstanbul, Türkiye. | 56 |
| Şekil 17. Özdemir Altan, “Anadolu İnsanları”, 1973, Dokuma-Resim-Halı. | 58 |
| Şekil 18. Şükrü Aysan, “Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale”, 1979, Boya-Tuval-Yerleştirme Görüntüsü, Kilyos, İstanbul, Türkiye. | 59 |
| Şekil 19. Füsun Onur, “Resimde Üçüncü Boyut ve İçeri Gel”, 1981, Enstalasyon Görüntüsü, Arter, İstanbul, Türkiye..... | 64 |
| Şekil 20. Tomur Atagök, “Simetrik Sunak”, 1983, Metal-Boya, 150x300 cm., 4. Yeni Eğilimler Sergisi, İstanbul, Türkiye. | 65 |
| Şekil 21. Gülsün Karamustafa, “Sırandan Bir Aşk”, 1985, Tekstil ve Kolâj, 175x245 cm. Günümüz Sanatçıları 6. Sergisi, İstanbul, Türkiye. | 66 |
| Şekil 22. Bedri Baykam, “Demokrasinin Kutusu”, 1987, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 110x110x220 cm, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, Türkiye..... | 67 |
| Şekil 23. Burhan Doğançay, “Kalbinle Duy”, Üst üste İki Tuval Üzerine Kolâj ve Aklirik, 127X127 cm., 1988, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye..... | 70 |
| Şekil 24. Burhan Uygur, “Kapı” 1987-1989, Ahşap ve Tuval Üzerine Karışık Teknik, 240 x 177 cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye. ... | 71 |

| | |
|---|----|
| Şekil 25. Sarkis, “Ankara’dan Bugüne”, 1993, Suluboya Resimler, Bıçak Yerleştirme, Sanatçı Koleksiyonu. | 73 |
| Şekil 26. İpek Duben, “Manuscript”, 1994, Kağıt Üzerine Karışık Malzeme, 3 Adet 39.4x30.5 cm | 74 |
| Şekil 27. Xample-Disiplinlerarası Sanat Sergisi Tanıtım Afişi, 1995, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, Türkiye. | 76 |
| Şekil 28. Halil Altındere, “Tabularla Dans 2”, 1997, Enstalasyon Görüntüsü, Darphane-i Amire, İstanbul, Türkiye. | 77 |
| Şekil 29. Özdemir Altan, “Toplu Panel Çalışması 5”,1998, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 220x340 cm | 78 |
| Şekil 30. Seza Parker “Çizime Farklı Yaklaşımlar” 2001, Karışık Teknik, Kasa Galeri, İstanbul, Türkiye..... | 80 |
| Şekil 31. Halil Akdeniz, “Anadolu Uygarlıkları ve Kültür Bakiyeleri”, 2005, Tuval Üzerine Aklirik boya ve Ağaç Konstrüksiyon, 205 x 201 cm | 82 |
| Şekil 32. Burhan Doğançay, “Taş Duvar”, 1990 - 2009, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Enstalasyon, 238x474 cm, İstanbul Modern, İstanbul, Türkiye. | 83 |
| Şekil 33. Bubi, “Kafes, Altın Serisi”, 2013, Ahşap Panel Üzerine Karışık Teknik, 110x180x35 cm, Sanatçı Koleksiyonu..... | 84 |
| Şekil 34. Refik Anadol “Eriyen Hatıralar”, 2018, Video Enstalasyon, Pilevneli Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye..... | 85 |

GİRİŞ

Disiplinlerarasılık kavramını çeşitli yönleriyle tanımlamak, tez çalışmamızın ana dayanaklarından birini oluşturması nedeniyle oldukça önemlidir. Bu nedenle tezimizin ana konusunu oluşturan, “sanatta disiplinlerarasılık” kavramını aktarmak ve anlaşılabilir kılmak adına, önce disiplinlerarasılık kavramının etimolojisini ve bilimsel ortam içerisindeki anlam ve kullanımını genel olarak incelemek gerekmektedir. Ve sanat alanını da içerisinde barındıran sosyal bilimler alanındaki yerini de tespit etmek faydalı olacaktır. Bilimsel faaliyetlerin ilerlemesiyle değişen ve gelişen dünyada sürekli yeni alanlar doğmaktadır. Her bilim alanı zaman içerisinde sosyal, kültürel, ekonomik olaylardan ve ortaya atılan yeni düşüncelerden etkilenmiş, bulunduğu döneme göre şekillenmiştir. Bununla birlikte bilimsel çalışmalarda farklı anlayışlar meydana gelmektedir. Aynı zamanda yeni kavramlar da doğmaktadır. Disiplinlerarasılık kavramının ortaya çıkışının izini bu çerçevede sürmek gerekmektedir. Bilim alanlarının birer disiplinler haline gelmesi ve sonrasında değişen çağın gerekliliklerine cevap vermek amacıyla birbirlerinde etkilenmeleri disiplinlerarasılık kavramını meydana getirmiştir. Disiplinlerarasılık kavramıyla birlikte çok disiplinlilik, disiplinlerötesilik ve disiplinler aşırılık gibi kavramlarda ortaya çıkmıştır. Sanat alanında yanlış kullanılan kavramlardan olan disiplinlerarasılık kavramını aktara bilmek amacıyla bu kavramların tanımlarına da yer vermek gerekmektedir. Bu nedenle birinci bölümde disiplinlerarasılık kavramı sanat alanının dışında incelenmiştir.

Sanat, klişe bir tabir ile mağara dönemlerinden günümüze kadar hayatımızın her alanında kendisini göstermektedir. İnsanlık tarihi boyunca üzerine en çok yorum yapılan ve tartışılan kavramlardan biri olmuştur. “Sanat nedir?” Sorusu örneğin “kitap nedir?” Sorusuyla aynı değildir. “Sanat nedir?” Sorusunun cevabını günümüzde vermek oldukça zordur, çünkü sanatta özgünlük ve bireysellik ön plana çıkmaktadır ve özgün olma özelliği herkes tarafından tartışmasız kabul edilmektedir. Bu özellik olması gerektiği gibi doğal olarak her insanda farklılıklar göstermektedir. Sanatın her dönem farklı işlevselliği olmuş sürekli değişikliklere uğramıştır. Sanat alanı bilimsel gelişimlere paralel olarak farklı boyutlar kazanmıştır. Özellikle sanayi devrimi gibi toplumun her alanında büyük değişikliklere neden olan gelişmeler sanata bakış açısını ve anlayışını kökünden değiştirmiştir. 20. yüzyıldaki her türden değişimler sanatın geleneksel yapısından uzaklaşmasına neden olmuştur. Sanatta kullanılan malzemeden, teknik ve yönteme, düşünsel yapısına kadar köklü değişiklikler yaşanmıştır. 20. yüzyılın

başlarında Kübizm ve Dadaizm gibi sanat akımları sanatın geleneksel yapısından uzaklaşmasının temelini oluşturmuştur. Geleneksel yapısından uzaklaşan sanat ve sanatçıların değişen yapıları sanatta disiplinlerarasılık kavramını meydana getirmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sanat akımları ve sanat hareketleri bu anlamda belirleyici olmuştur.

Disiplinlerarası sanat, sadece örneğin sahne sanatları, edebiyat, oyunculuk, resim, müzik gibi sanatların birbirleriyle kaynaşması veya melezleşmesi olarak algılanmamalı, 20. yüzyılın başlarından beri gelişen sanat olaylarının biçimsel ve düşünsel gelişmelerinin sebep olduğu yöntem olarak da değerlendirilmelidir. 20. yüzyılla beraber sanatta kullanılan teknik, yöntem ve malzemeler sorgulanmış hatta sanatın ne olduğu konusu tartışılmış ve bu anlamda bütün sınırlar yıkılmıştır. Sanatçılar yüzyılın teknolojik, bilimsel alanlarındaki gelişimlerden etkilenerek ve kullanarak alışılmamış bütün sınırları kaldırmış, sanatsal üretim anlamında türlü deneylere girişmişlerdir. Dönemin felsefi düşüncelerine göre kendileri yeni ifade araçları geliştirmişler ve disiplinlerarası sanat ya da sanatta disiplinlerarasılık kaçınılmaz hale gelmiştir. Sanatın geleneksel form ve düşünsel yapısı değişirken, görsel sınırları yıkılırken, alışılmış sanat malzemeleri yerine her türden alternatif malzemelere bırakmıştır. Bu ise disiplinlerarasılık kavramı ön plana çıkmıştır. Bu anlamda sanat alanında önemli kavramlardan biridir. Günümüz sanatının en belirgin özelliklerinden olan bu kavram aynı zamanda sanatçılara yeni ve farklı ifade olanakları sunması, sanatçıların entelektüel kimlikleriyle hareket etmelerine olanak sağlaması, bunun sonucunda ise ortaya koyulan sanat eserlerinin kavram olarak daha derinsel bir anlam kazandırması bakımında sanat alanı içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca Süreç içerisinde değişen ve gelişen sanat olgusunun disiplinlerarası anlayışa sahip olması, izleyiciyi kuramsal bir pratiğe dâhil ederek klasik sanat anlayışına karşı çok yönlü ve kavramsal alana yöneltmesi açısından önemlidir. Gelişen bilim ve teknoloji ile çok daha önemli bir hale gelmektedir.

Sanat alanıyla böylesi önemli bir kavramın kullanımı ve Türk resmini etkileyen düşünsel temellerin neler olduğunu, bu etkiler sonucunda ortaya çıkan disiplinlerarası sanat anlayışının Türk remine nasıl yansıdığı bulgulanması bu araştırmanın ana problemlerini oluşturmaktadır. Türk resim sanatının beslendiği toplumsal ve düşünsel dayanakları ele alarak, disiplinlerarası sanat anlayışının nasıl geliştiği konusunda, sanatçıların eserleri üzerinden yapıt incelemeleri yapmak bu araştırmanın amacı

olmuştur. Disiplinlerarasılık kavramını anlaşılır kılmak adına bu kavramın farklı bilim alanlarında kullanım alanlarına ve bu kavram ile ilişki içindeki kavramlara değinilmiş sonrasında ise sanatın anlamına yönelik araştırmalar yapılmıştır. Sanatın bilinen tanımlarının yanı sıra, bu tanımları her dönemde değışkenlik göstermesi özellikle onun vurgulanmasını gerektirmiştir. Bu sebeple sanat başlığı kullanılmış ve bu başlık adı altında sanat, zanaat birlikteliğı, sonrasında sanatın zanaattan ayrılma süreci önemli bir olgu olduğu için belirtilmiştir. Sanat, zanaat alanından ayrıldığı dönemlerden sonraki süreçte, bazı sanatçıların malzeme kullanımı gibi teknik aşamalarda zanaattan yararlanması ve modernizmle birlikte uzmanlık alanlarının ortaya çıkması gibi önemli dönüşümlere değinilmiş ve bunlar üzerinden disiplinlerarasılık kavramı araştırılmaya çalışılmıştır.

Türk resim sanatı Batıda olduğu gibi modern sanat formlarını ve modern dönemin getirilerini toplumsal yaşam içerisinde tam olarak yaşayamazken postmodern bir dönemle karşılaşmıştır. Bu durum Türk resminin kendi iç dinamikleriyle üretim yapan sanatçıları ve hem modern hem de postmodern bir sanat algısıyla hareket eden sanatçılarla beraber ilerlemesine neden olmuştur. 1980'li yıllara gelene kadar Türk resminin kendi iç dinamiklerini içselleştirerek sanatsal üretim yapan bazı sanatçılar, sonraki dönemde aynı biçimsel yapıyla devam etmiştir. Bu durum hem modern hem de postmodern sanat biçimlerini Türk sanatında yan yana getirmiştir. Bu nedenle sanatçıları konumlandırma ya da sınıflandırma şeklinde bir yol izlenmemiş sanatçıların konumuzla ilgili olarak ortaya koydukları eserlerinin yapım tarihlerine göre kronolojik bir yol izlenmeye çalışılmıştır.

Türk resim sanatı ilk başlarda Batı sanat anlayışıyla şekillenmiş ve gelişmiştir. Süreç içerisinde kendi iç dinamiklerine kavuşsa da artan iletişim araçları ve 1980 sonrası gelişen küreselleşme olgusuyla Batı sanat hareketlerinden etkilenmeye devam etmiştir. Bu dönemde yeni arayışlara giren Türk sanatçıları hazır nesne kullanımından, mekânsal düzenlemelere varan sanatın kavramsal yönüyle ilgilenmişler ve disiplinlerarası sanat anlayışı Türk resim sanatında da gelişmiştir. Araştırmamızın konusu olan Türk çağdaş resim sanatında disiplinlerarasılık konusu, Türk resminin Batı sanatından etkilenmeye başlamasından sonraki süreçten ele alınmıştır. Türk resim sanatı tarihi içerisinde 19. yüzyıldaki gelişmelerden ve 1914 kuşağı, müstakil ressamlar, gibi Türk resim tarihinde önemli yer tutan grupların asıl konuyla ilişkisinin doğrudan olmaması nedeniyle kısaca bahsedilmiş, araştırmadan kopmamak adına Türk resminin yeni dönemi üzerine

daha çok durulmaya çalışılmıştır. Türk resim sanatının yeni dönemindeki disiplinlerarası sanat anlayışını etkileyen sanatçılar, sanatçıların eserleri, önemli sanat olayları-etkinlikleri ve Türk sanat ortamına etki eden sosyal, siyasal, ekonomik koşullar, üzerinden değerlendirmelerin yapılması amaçlanmıştır. Bu çalışma Disiplinlerarasılık kavramını, bu kavramın Batı temelli sanata ve Türk resim sanatına yansımalarını kapsamaktadır. 20. yüzyıl Batı sanatında ve Türk resim sanatında disiplinlerarası sanatın gelişimi ile bu anlayışla ortaya koyulan eserlerle sınırlandırılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

DİSİPLİNERARASILIK KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

1. DİSİPLİNERARASILIK

Disiplin sözcüğü, Latince'de Eğitim, düzene sokma ve terbiye etme anlamlarında kullanılan “disciplina” sözcüğünden günümüz dillerine geçmiştir. Türk dil kurumu sözlüğünde sıkıdüzen, düzence, düzen bağı anlamlarında açıklanmaktadır (TDK, 2019). Disiplinlerarasılık kavramını ise Cluck ve Kline şu şekilde açıklamıştır;

“Disiplinlerarası” teriminin sözlük manası, iki veya daha fazla akademik disiplinin ya da inceleme alanının birleştirilmesi ya da kapsanmasıdır. Dolayısıyla disiplinlerarasılık, geleneksel akademik disiplinlere göre yapılandırılmış bir bilgi düzenlemesinin kullanımını varsayar. Disiplinlerarası kavram olarak, iki veya daha fazla disiplini birleştirmek ve kapsamak anlamına gelir (Cluck 1980’den akt. Turna vd., 2012: 2).

Modernizm ile birlikte toplumların değişen yapısı, bireyi bir çeşit görev insanı biçimine dönüştürmektedir. Bununla birlikte eğitim anlayışı da değişmiş bireye farklı yükümlülükler, sorumluluklar ve hatta zorunluluklar yüklenmiştir. Bu bağlamda Alain Touraine, disiplin sözcüğünü Fransızca'da görev- ödev anlamında kullanılan devoir kelimesiyle benzeştirmiş disiplin sözcüğünü hem bir zorlamayı, bir ceza aracını hem de bir bilgi alanını barındırmasına dikkat çekmiştir (2010: 324). Günümüz bilimsel ortamında bilgiler topluluğunu ve araştırma-inceleme, alanlarını belirtme, sınıflandırma amacıyla disiplin kelimesi yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir.

Disiplin, akademik araştırma alanları ve profesyonel pratikler ile sıkıca bağlı olan bilgi, uzmanlık, kalite, proje, topluluk, problem, araştırma, sorgulama ve yaklaşım türlerini tanımlamaktadır. Disipliner bilgi, akademik disiplin ve uzmanlık ile birebir bağlantılıdır ve sonrasında “uzman” olarak adlandırılan insanların ve emeklerin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmaktadır (Arapoğlu, 2018: 8).

“Her disiplinin kendine özgü doktrini, profesyonel dili, terminolojisi, entelektüel öncüleri ve takipçileri bulunur” (Becher, 1989’dan akt. Turna vd., 2012: 1). “Disiplin, bilginin kendi eğitim geçmişi, prosedürleri, yöntemleri ve içeriğiyle birlikte özelleşmiş şeklidir” (Piaget 1972’den akt. Turna vd., 2012: 1). Ancak disiplin kavramını yalnızca akademik alanlarda düşünmemek gerekmektedir. S. Coyner disiplinin aynı zamanda bir fikirler ve bilgi türleri de olduğuna dikkat çekmiştir (Özel, 2007: 17).

Yıldırım, insanlığın bilimsel düşünme ve bulma çabasının sebeplerini yaşamı güvenilir ve rahat kılma, öte yandan dünyayı anlama olarak ifade ederken gerçek anlamda bilimin, gözlemlerimizi açıklama, evreni anlama, ihtiyacından doğduğunu aktarmıştır (1994: 15). Yani insan var olduğu günden itibaren bilgiye ihtiyaç

duymaktadır çünkü doğası gereği Aristoteles’inde söylediği gibi, insan doğal olarak bilmek ister. İnsanın tarihsel süreç içerisinde yaşadığı toplumsal olaylar, bilimin gelişmesinde ve bilim alanlarının doğmasında etkili rol oynamıştır.

Bilimsel gelişmeler bağlamında disiplinlerarasılık kavramını ele alacak olursak, modern dönemlerle birlikte bilimin gelişmesi, yeni ve farklı bakış açılarını ortaya çıkarmış ve her alanda değişimi etkilediği görülmektedir.

“19. yüzyıl, siyasi tarih ve bilimsel gelişmeler bağlamında son derece önemli bir yüzyıl olmuştur. Fransız Devrimi’nin etkisi ve sonuçları tüm dünyada kendisini göstermiştir. Daha önceki dönemlerde edinilen bilgiler, düşünceler ve yaşanan bilimsel gelişmeler bu dönemde yepyeni kendine özgü biçimde ele alınmıştır. Makine devrimi ve sanayi devrimi, toplumlarda yeni bir yapı ve anlayış kazanmasına, yeni görüşlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Ayrıca bu dönemde insanlar toplumsal ve sanatsal hareketliliklerle olan ilgileri artmıştır (Ural, 2000: 305).

19. yüzyılda teorik bilgiler ve pratik uygulamalar birbirlerini beslemişlerdir fakat iç içe olmaktan daha çok paralel iki bağımsız çalışma alanları olarak ilerlemişlerdir. Örneğin Maxvell’ in elektromanyetik dalgalar üzerine yaptığı araştırmalar teorik bir çalışma alını iken daha sonraları telgrafın ve telefonun keşfedilmesine yardımcı olmuştur. Elektrik konusunda başta Volta, Oersted, Ampere, Faraday, Ohm, Kirchoff, Maxvell, Hertz ve Thomson’ un çalışmaları, hem teorik hem de uygulama açısından yepyeni gelişmelere yol açmıştır. Daha önceki dönemlerde bilim, pratik amaçlarla iç içe olmuş ve birlikte gelişmiştir. 19. yüzyılda üniversitelerin haricinde teknik eğitim veren kurumların ortaya çıkması bağımsız alanların oluşmasına neden olmuştur. Teorik çalışmalar ve teknolojik ilerlemeler bunda rol oynamıştır (Ural, 2000: 308). Ayrıca 19. Yüzyılın entelektüel tarihine bakıldığında Gulbenkian Komisyonunun (1998: 16), 1996 yılında yayınladığı raporda “bilginin disiplinlere ayrılması ve meslekleşmesi, yani yeni bilgi üretmek ve bilgi üretenleri yeniden üretmek üzere devamlılık gösteren kurumsal yapıların oluşturulması sürecinin damga vurduğu ifade edilmektedir”

19. yüzyılı önceki dönemlerden ayıran özellik bilim ve endüstri arasındaki ilişki olmuştur. Yeni bulunan olgu ve teoriler bilim alanlarının birçoğunu tümüyle etkilemiştir. Bilimin endüstriye uygulanması insanların yaşam biçimlerinde de büyük değişikliklere neden olmuştur (Yıldırım, 1994: 212). Bilim, endüstri, teknoloji, arasındaki ilişkiler ve birbirlerinden hem pratik hem de teorik olarak faydalanmaları

insanın günlük yaşamında kullandığı pek çok yeni araç ve gereci beraberinde getirmiştir.

Böylesi bilimsel ve sosyal gelişmelerin yaşandığı dönemde bilim anlayışında da farklılıklar meydana gelmektedir. Bilimin etkisiyle yeni perspektifler ışığında yeni yöntemler ve kavramlar doğmuştur. Bu konuda Emel Karagöz şöyle der;

“Belli perspektifler belli paradigmlar yaratmaktadırlar. Paradigmlar ise kavram ve kuram sürecini belirler. Perspektifler belli bir felsefe okuluna bağlı olarak toplumsal analiz ve anlamaya yönelik dünya görüşleridir. Belli dünya görüşleri belli paradigmları yaratmaktadır. Belli paradigmların içinde yer alan kuramlar belli kavramlar oluşturur. Başka bir anlatımla bir sosyal bilim alanının kavramsal çerçevesini, belli paradigmlardan doğan belli kuramlar çizer (Karagöz, 2010’dan akt. Şan, 2014: 24).

Bilimde yaşanan gelişmelerin genel çizgisi, Karagözün ifade ettiği şekilde oluşmaktadır. Modern düşünceyle birlikte hem bilim anlayışının hem de sosyal hayatın değişmesi beraberinde aynı zamanda türlü sorunları da ortaya çıkarmaktadır. Çözümler için yeni arayışlara girişilmiştir. Bilim anlayışının farklılar göstermesi, bu tür değişimlerin ve ihtiyaçların sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Böylesi gelişmeler disiplinlerarasılık kavramını gündeme getirmektedir.

Paradigma, kuram ve kavram yönündeki gelişim süresini, disiplinlerarasılık kavramı açısından değerlendirildiğinde, 20. yüzyılının ilk çeyreğinde Avrupa’da yaşanan gelişmeler sosyal bilimler alanında da kendini göstermiş ve sosyal bilimler alanında yaşanan bu gelişmeler bilime yansımıştır. Bilim anlayışı için yeni bir paradigma olarak yorumlanabilmektedir. Değişen bilim anlayışı, bilim dallarının keskin sınırlarının kalkmasına ve birbirleriyle geçişli hale gelmesine neden olmuştur. Bilimler arasındaki bu geçişlilik, disiplinler içerisinde yapılan çalışmalarda bilim dallarıyla olan ilişkisi üzerinde durulmasını sağlamıştır. Bu paradigmanın sağladığı yeni anlayış, yeni kuramları ve yöntemleri ortaya çıkarmaktadır. Disiplinlerarasılık kavramını da bu bağlamda bilimsel gelişmelerin sonucu olarak düşünebiliriz (Şan, 2014: 25). Yani disiplinlerarasılık, daha önce belirttiğimiz gibi 19. yüzyılda disiplinler ayrışmalar ve disiplinlerin kurumsallaşmaları sonucunda, sonraki dönemlerde yeni bir anlayış olarak meydana gelmiştir.

Disiplinlerarasılık genellikle belirli bir disiplinin analiz düzeyindeki sınırlılıklara ve bilginin karşılıklılık esasında kurulmasına referans gösterilerek tanımlanan bir olgudur. Örneğin, yaygın bir tanıma göre disiplinlerarası çalışmalar “tek bir disiplin ya da uzmanlık alanı tarafından layıkıyla ele alınamayacak kadar karmaşık ya da kapsamlı bir konunun ya da sorunun çözülmesine yönelik bir süreci” ifade etmektedir (Klein & Newell, 1998’den akt. Değirmenci, 2011: 75).

Stember, disiplinlerarası yaklaşımı, farklı disiplinlerin ürettiği bilgileri aynı konu üzerinde birleştirilmesi olarak açıklamıştır. Ama bu birleştirilme basit bir şekilde birleştirilme değil, disiplinlerin kullandığı bilgilerin, yöntemlerin, metotların birleştirilme sonrasında ortaya çıkan problem ve sorunlara, çözüm üretme gücünün ortaya çıktığı bir bütünleştirilme olması gerektiğini söylemektedir. Ayrıca disiplinlerarasılığa gücünü veren bu yöntemsel manevra olduğunu belirtmektedir (Stember, 1998'den akt. Değirmenci, 2011: 75).

Necdet Teymur'a göre disiplinlerarası yaklaşımların bazı ön koşulları vardır ve bu ön koşulları şu şekilde sıralamıştır;

- i. Hiçbir disiplin mutlak anlamda özgün, özgür ya da arı değildir.
- ii. Mevcut disiplinlere sığmayan nesnelerin düşünülmesi anlaşılması ve bilinmesi gerekir ve bu kendi başına değerli bir cabadır.
- iii. Alternatif bilgi türlerini reddetmeyen bir disiplin anlayışı gerekir (örneğin sanat, edebiyat, ve din gibi dallarda birer bilgi türüdür).
- iv. Cehalet, bilgi yokluğu değil bir tür bilgidir.
- v. Bilgi ve disiplinlerin varlığı kadar yokluğunun da işlevleri vardır.
- vi. Disiplinlerarasılık bir "meyve salatası", yani zaten var olan değişik meyvelerden alınmış parçaların bir araya getirildiği ve üzerine birazcık krema konularak oluşturulmuş yapay bir nesne değildir. Disiplinlerarasılık, yeni "meyve"ler düşünmeyi gerektiren bir düşünce tarzıdır.
- vii. Disiplinler, ayırdın da olsalar da olmasalar da, belirli ölçülerde içlediklerini, daha çok da dışladıklarını paylaşırlar.
- viii. Disiplinler, kendi tarihleri olan, ancak diğer (ledikleri) disiplin, bilgi, nesne, söylem, sorunsal ve kavramların da bir bölümünü içeren, onlarla iç içe/dış dış ilişkilerle gelişen melez olgulardır. Dolayısıyla, metinlerin metinlerarasılığı (intertextuality) anlamında alındığında, her disiplin kaçınılmaz olarak disiplinlerarasıdır (Teymur, 2001: 274).

Konunun başında kısaca bahsettiğimiz bilim, teknoloji, sanayi ve endüstri devrimi gibi gelişmeler ve bunlar arasındaki ilişkiler, birbirleriyle beslenme, durumları sosyal yaşamı etkileyen ve insanın günlük hayatına giren her türden teknolojik araç ve gereçlerin üretimleri de teknik olarak disiplinlerarasılığa örnek verilebilmektedir. Çünkü disiplin kavramının yalnızca akademik bölümler olmadığına aynı zamanda fikirler ve bilgiler topluluğu olduğuna da dikkat çekmiştik. Yani bugünün dünyasında disiplinlerarasılık kavramını yalnızca bilimsel disiplinlerin birbirleriyle etkileşime girip problemlere çözüm olarak yeni disiplinler meydana getirmeleri olarak görülmemelidir. Kavramı bu bakış açısıyla çevremizde her türlü alanda gözlemleyebiliriz.

1.1. DİSİPLİNLERARASI İLİŞKİ

Modern dünya ile birlikte günümüzde sürekli yeni alanlar meydana gelmektedir. Hayatımıza yeni meslekler ve yeni uzmanlık alanları girmektedir. Günümüzde hem akademik alanda hem de günlük yaşamda karşımıza çıkan sorunlar ve bu sorunlara çözümler genellikle birden fazla disiplinin konusunu oluşturmaktadır. Örneğin biyokimya, jeofizik, siyaset sosyolojisi, sanat felsefesi gibi alanlar pek çok disiplinin konularını içermektedir, dolayısıyla disiplinler arası ilişkiler söz konusudur.

Disiplinler arasındaki ilişkiler, bir probleme ve bu problemin çözümüne dayalıdır. Tek disiplinli olmayan bir araştırma yöntemi, problemlerin çözümüne cevap vermek ve sorunları çözmek için birden fazla disiplinin, disiplinler bilgilerini ve özelliklerini bir araya getirir. Bir araya getirilen disiplinlerin birbirleri ile olan etkileşimleri, düşünce, veri, metot ve kural değişimlerinin yanı sıra teori, metodoloji, epistemolojik prensiplerin paylaşımlarına kadar uzanabilir (Van den Besselaar vd., 2001'den akt. Arapoğlu, 2001: 12). Böylece gelişen ve değişen bilgi alanları, doğal bir sonuç olarak birbirleriyle iletişim ve etkileşimde bulunurlar, disiplinlerin birbirleriyle olan iletişimi, aynı zamanda yeni bilgi üretimlerini de meydana getirmektedirler.

Yeni bilgi üretimi, bütüncü araştırma yöntemi için yeni teori ve metot gelişimi açısından karakteristik bir özelliğe sahiptir. 1970'lerden itibaren yeni araştırma yöntemleri çerçevesinden bakıldığında bütüncü araştırma yaklaşımlarını tanımlamak için yeni terimler ve kavramlar gündeme gelmiştir. Bu terimler arasında disiplinlerarasılık (interdisciplinary), çokdisiplinlilik (multidisciplinary), disiplinler ötesilik (transdisciplinary), çapraz disiplinli yaklaşım (crossdisciplinary) gibi kavramlar bulunmaktadır (Klein, 1990'dan akt. Arapoğlu, 2018: 10). Bu kavramlar disiplinler arasındaki çözüm odaklı farklı yöntem ve metotlara dayanan ilişkilerden meydana gelmektedir.

Çokdisiplinlilik "farklı disiplinlerden gelen bilim insanlarının belirli bir konuya (örneğin göç, küresel ısınma vb.) sadece kendi bakış açısından yaklaştığı ancak bulgularını birbirleri ile aynı çalışma ya da ortam içerisinde paylaştığı çalışmalardır" (Kesebir, 2008: 7). Disiplinlerötesilik, "disiplinlerin sınırları aşarak, birden fazla disiplinin gerçekleştirdiği iş birliğidir" (Şan, 2014: 31). Disiplinlerötesi çalışmalar, genel ve kısmen olarak üzerinde çalışılan bir konu hakkında, sistematik bir şekilde ve tüm disiplinler bakış açılarını kullanarak eleme yapmaksızın, bir arada araştırma ve inceleme çalışmalarını amaçlamaktadır. Bu bağlamda disiplinlerötesilik birleşik ve

bütünleşik çalışma ve araştırmaların en üst katmanını ifade etmektedir. Sadece disiplinlerle değil, hedef gruplar, kamuoyu gibi bilimsel alanların dışındaki katılımcıları da çalışma alanlarına dâhil etmektedir. Bu yönüyle, disiplinlerarasılıktan, farklı katılımcılarla da çalıştığı için ayrıştığı görülmektedir. Disiplinlerötesi inceleme, belirli bir problem üzerine, bilim insanları ve bilim alanlarının dışındaki katılımcıların aynı problem üzerinde çalıştığı bir kavram olarak ifade edilebilmektedir (Walter vd., 2007'den akt. Arapoğlu, 2018: 17-18). Çapraz disiplinli yaklaşım ise, “bir disipline bir başka disiplin perspektifinden bakılmasıdır (Meeth, 1978'den akt. Turna vd., 2012: 3). Örneğin renk psikolojisi, felsefe tarihi gibi. Disiplinler arası ilişkiler bu kavramlarla açıklanmaktadır. Bu kavramlar arasındaki farklılıklar sıkça tartışma konusu olmaktadır. Behrendt, disiplinlerarası arası ilişki ve işbirliği düzeyleri konusunda çokdisiplinliliğin, disiplinlerarasılığın ve disiplinlerötesiliğinin yöntemlerini, elde edilen kazanımlarını, uzmanlık dillerini ve bunların sonuçlarını şu şekilde karşılaştırmıştır;

Çokdisiplinliliğin yönteminde her disiplinin kendine özgü yöntemi varken iş birliği yoktur. Disiplinlerarasılıktaki, çokdisiplinlilikten farklı olarak soruna göre belirlenen özel yöntemler vardır. Disiplinlerötesilikte ise yeni özel yöntemler geliştirilir ve disiplinler birbiri içine geçmektedir. Bu kavramlardan elde edilen bilgi kazanımları ise “Çokdisiplinlilikte”, disipline dair fikir ve disipline giriş elde edilir. Disiplinlerin her biri bundan bir şey elde eder. Ancak bu kazanım izole bir biçimde kalmaktadır. “Disiplinlerarasılıktaki”, diğer disiplinlere bakış, bilgi sinerjilerinin ortaya çıkması, tarafların her biri bundan daha fazla bilgi elde eder ve disipline ait bilgiler kazanılması, yani daha fazla bilgi kazanılmasıdır. “Disiplinlerötesilikte”, kendine ait bilginin kazanılması ve probleme karşı ortak hareket edilmesidir. Bu bilgi kazanımının kendi boyutu vardır ve katılımcı disiplinler kendi başlarına buna ulaşamamaktadır. Yine bu kavramların uzmanlık dili karşılaştırıldığında çokdisiplinliliğin uzmanlık dili, Katılımcı disiplinler de muhafaza edilir ve yan yana kullanılır. Disiplinlerarasılık kavramında, İnceleme nesnesine dair tanımlar ve kavramlar üzerinde uzlaşma sağlanır ve anlamlar netleştirilmektedir. Disiplinlerötesilikte yeni problemler ve yöntemlerle ilgili kendi kavramları ve kendi dili oluşturulmaktadır. Behrendt sonuç olarak ise, çokdisiplinliliği, disiplinlerin yan yana durması olarak açıklarken disiplinlerarasılığı, iş birliği olarak ve disiplinler arasında alış verişin olduğu şeklinde açıklamaktadır. Son olarak disiplinlerötesiliğe bakacak olursak, Zaman içerisinde kaynaşma ve disiplinlerin

sınırları kısmen ortadan kalkması şeklinde belirlemektedir (Becher, 1989'dan akt. Şan, 2014: 32)

Disiplinlerin birbirleriyle olan ilişkisini ve meydana getirdikleri yeni alanları örneklendirmek gerekirse, renk ve biçimin (Şekil 1) dolayısıyla görsel sanatların, diğer disiplinlerle olan ilişkisi gösterilebilmektedir.

Şekil 1. Renk ve Biçimin Diğer Disiplinlerle ilişkisi



Kaynak: Turna vd. (2012).

1.2. DİSİPLİNLERARASILIKTA TANIM ÇEŞİTLİLİĞİ VE TARTIŞMALAR

Bilimsel gelişmelerin sürekli olarak devam etmesi ve buna bağlı olarak disiplinlerin inceleme alanlarının genişlemesi disiplini aşan çalışmalara neden olmaktadır. Her disiplin disiplinlerarasılık kavramına kendi çalışma yöntemine göre bakması farklı tanımlar doğurmaktadır. Her disiplin başka bir disiplin ile girdiği ilişkiler bağlamında disiplinlerarasılık kavramını değerlendirmektedir. Kavramın genel geçer kabul görmüş bir tanımının bulunmaması tartışmaları ve kavram karmaşasını beraberinde getirmektedir.

Bilim dallarının ilgi alanları zaman içerisinde genişlemesi ve öteki bilim dallarıyla iletişimleri, disiplinlerarasılık olarak tanımlanan çalışmalara yol açmıştır. Disiplinlerarasılık kavramının kabul gören bir tanımı olmaması ve tanımlardaki farklılıkların sebebi, bu konudaki görüşlerin birbirinden farklı olmasıdır. Bazı bilim insanlarına göre disiplinlerarasılık asla ulaşılamayacak bir çalışma biçimi olarak

değerlendirilirken, bazıları ise zaten disiplinlerle ortak çalışmalarını bulunduğunu ve sorunsuzca yürütüldüğünü savunmaktadır (Röbbecke vd., 2004'den akt. Şan, 2014: 30).

Abraham Moles, disiplinlerarasılık kavramını bir disiplinden bir başka disipline yöntemlerin transferi olarak açıklamaktadır. Farklı alanlardaki bilim insanlarının bir grup halinde birlikte çalışmalarını ve bu çalışma sırasında ortaya çıkan sorunların gözden kaçmamasını ifade etmektedir. Disiplinlerarası çalışmalar başka disiplinleri tanımayı ve başka bir dili benimsemeyi gerektirdiğini aktarmaktadır. Moles, her hangi bir kavramın çeşitli disiplinlerde farklı anlamlarla kullanılmasını, disiplinlerarasılık yönteminde yaşanabilecek sorunlara örnek göstermektedir (Moles, 2004'den akt. Şan, 2014: 29).

Çalışmamızın konusu bakımından kavramı değerlendirmek için incelediğimiz bazı kaynaklarda disiplinlerarasılık kavramı sanat tarihi içerisinde Antik Yunan medeniyeti döneminde yapılmış heykel çalışmalarına kadar dayandırılmaktadır. Bu dönemlerde yapılan bazı heykellerin boya ile renklendirilmesi aynı zamanda resim sanatıyla heykel sanatının birbirleriyle ilişkisinden bahsedilerek disiplinlerarasılık olarak değerlendirilmiştir. Fakat bu değerlendirmeleri günümüzdeki disiplinlerarasılık kavramı açısından değerlendirdiğimizde eksik kalmaktadır. Ayrıca Rönesans dönemindeki Leonardo da Vinci ve Michelangelo gibi sanatçıların hem heykel hem resim hem de bilim alanlarıyla ilgilenmesi yine disiplinlerarasılık olarak değerlendirilmiştir. Böylesi değerlendirmeler günümüzde disiplinlerarası sanat kavramı bağlamında tartışma konusu olmaktadır. Bu değerlendirmeleri çokdisiplinlilik olarak algılamak daha doğru olacaktır. Sosyal ve bilimsel alanların gelişmesi ve değişmesiyle kavrama bakış açısı da değişime uğramaktadır ve kavramın tanımına yönelik tartışmalar gündeme gelmektedir.

Disiplinlerarasılık kavramının kullanılışındaki tartışmaların sebeplerinden en önemlisi, kavramın aslında çokludisipliner araştırmalar için de kullanılmasından gelmektedir. Birbirinden farklı disiplinlerin bir araştırma için bir araya getirilmesi ve sonrasında araştırmayı yapan bilimsel alanlara mensup akademisyenlerin sonuçları tartışmaları disiplinlerarasılık olarak adlandırılmaktadır. Araştırmada disiplinlerarasılık terimi, birbirinden farklı araştırma grupları ve projelerinin bir konferans sistemi ile bir araya getirilip projenin sonunda anahtar elemanların sentezlenmesi ile açıklanmıştır (Hoffmann vd., 2007'den akt. Arapoğlu, 2018: 16)

2. MODERNİZM, GÜNÜMÜZ VE DİSİPLİNERARASILIK

18. yüzyıl ve 19. yüzyılda sanayinin gelişmesiyle birlikte insanları etkileyen faktörlerin biride yeni meslek grupları ve bu mesleklerin içerisinde uzmanlık alanları meydana gelmiştir. Uzmanlık alanları aynı zamanda farklı disiplinlerin meydana gelmesini ve bu disiplinlerin birbirleriyle ilişkilerini yani disiplinlerarasılığı da bir anlamda ifade etmektedir. Uzmanlık alanlarının doğması işbölümü sayesinde ortaya çıktığı bilinmektedir. Adam Smith'e göre işbölümü "emeğin üretim gücündeki en büyük gelişmenin ve emek harcarken gösterilen yönlendirilen ustalık, beceri ve muhakeme yeteneğinin büyük bir bölümün işbölümü sonucu ortaya çıkmasıdır". Smith işbölümü ile ilgili olarak meşhur toplu iğne yapımı örneğini vermektedir. Bu örnekte Smith, gözlemlendiği bir imalathanede toplu iğne yapım aşamalarının her bir bölümünü bir çalışanın üstlendiğini ve böylece bir çalışanın bir günde üreteceği toplu iğne sayısında çok daha fazla üretim yapıldığını söylemektedir. Smith'in işbölümü üzerine yaptığı açıklamasında üretim verimliliğine dikkat çekmektedir. Zamandan tasarruf edilmektedir ve her çalışan üretim aşamasındaki alt parçalarda uzmanlık kazanmaktadır (Smith, 2001'den akt. Turhan, 2017: 36). Öte yandan 20. yüzyıl başlarında bilim, sanayi ve teknolojinin hız kazanarak gelişmesi pek çok alanda soru işaretlerini de beraberinde getirmiş, çözüm veya cevap olarak yeni bilimsel alanların, meslek gruplarının, uzmanlık alanlarının ortaya çıkmasına neden olurken bir bilimsel disiplinin yan dallarının oluşmasını da etkilemiştir. Bu gelişmelerle ilgili olarak, toplumsal hayat içerisinde "Sürat" ve "makineleşme" kavramlarının temel bir kavram haline gelmesini savunan bilim ve teknolojiyi yüceltmesiyle bilinen 1909-1920 yılları arasında ortaya çıkan, Fütürizm sanat akımı, bu gelişmeleri göz önüne alarak disiplinlerarasılık kavramı bağlamında örnek gösterilebilmektedir. Yine 1914 yılında Henry Ford'un otomobil üretiminde Fordizm olarak da adlandırılan seri üretim sistemini kurması, uzmanlık alanlarını ve işbölümlerini çok daha net ve keskin hale getirdiği bilinmektedir (Saklı, 2013: 110). Fordizm'e disiplinlerarasılık kavramı perspektifinden bakıldığında ekonomi, psikoloji, sosyoloji gibi birbirinden farklı pek çok disiplinleri içerisinde barındırdığı görülmektedir. Çünkü Fordizm teknik anlamda Sanayi üretimin seri üretim olarak gerçekleştirdiği, idari işler ile insan gücüne dayalı işlerin Taylorist bir ayrımla belirlendiği, işbölümünün net ve keskin biçimde yapıldığı, toplumun genelini hedefleyen standart ürünlerin, üretildiği bir model olarak tanımlanırken, Fordizm geniş bir perspektiften sosyalist kuramcı Gramsci tarafından, "Kapitalist medeniyette yeni bir dönemi başlatan, planlı ekonomiye geçişe damgasını vuran, yalnızca üretimi değil

bireyi de planyalan, yeni bir insan tipi yaratarak için hayatının mahrem alanlarını işgal eden ve bir montaj hattı ile sınırlı kalmayan yaklaşım” olarak tanımlanmıştır (Eraydın, 1992’den akt. Saklı, 2013: 109).

Günümüzde disiplinlerarasılık kavramını çevremizde her alanda gözlemlemek mümkündür. Devrimsel bir buluş olarak görülen ve sosyal hayatımızın değişilmez bir parçası haline gelen sosyal, kültürel ve ekonomik olarak insan hayatını değiştiren bugünün vazgeçilmez ulaşım araçlarından otomobilin icadı, Amerika Birleşik Devletlerinde 1859 yılında ilk petrol kuyusunun açılması ve petrolün bir enerji kaynağı olarak kullanılmasıyla ilk içten yanmalı motorların üretilmesine dayanmaktadır. Yani doğal enerji kaynak araştırmaları ulaşım araçlarının bulunmasına etki etmiştir. Bununla birlikte otomobilin insan hayatına girmesi, insanların ulaşım problemlerini ortadan kaldırarak yaşadıkları bölgelerin dışına çıkmalarını sağlamış, yaşam alanları genişletmiştir. Aynı zamanda yeni şehirlerin meydana gelmesine neden olmuştur. İnsanın genişleyen yaşam alanları, alt yapı, çevre tasarımı ve mimari gibi alanları da gündeme getirmiş bu alanlara etki etmiştir. Ayrıca Otomobil farklı mühendislik disiplinlerini, tasarımı, ekonomisi, sosyal ve kültürel olayları kapsamaktadır. Yani sadece doğal enerji kaynağı dolayısıyla madencilik faaliyetleri böylesi gelişmelere neden olmuş günümüzde disiplinlerarası alanlar doğurmuştur. Yine günlük hayatımızın vazgeçilmez iletişim araçlarından olan cep telefonlarının gelişimi, uzay araştırmaları sırasında edinilen bilgilere borçlu olduğu bilinmektedir. Kısacası hayatımızda yer alan her türden endüstri ürünlerin üretim biçimleri için, disiplinlerarası bir yöntemin kullanıldığını söylemek mümkündür.

Günümüzde disiplinlerarasılık kavramı eğitim alanında da sıkça kullanılan bir kavramdır. İlk, orta ve yükseköğretimde disiplinlerarası eğitim gittikçe önem kazanan ve tercih edilen bir yöntem olmaktadır. Konumuzla ilgili örnek vermek gerekirse disiplinlerarası sanat bölümleri bazı üniversitelerin fakültelerinde açılmaya başlamıştır. Ayrıca güzel sanatlar fakültesi yerine sanat, tasarım ve mimarlık fakültesi gibi isimlerle yeni fakülteler kurulmaya başladığı görülmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT VE DİSİPLİNLERARASILIK

1. SANAT

Sanat, insanın yaşadığı dünyayı anlamasında ve anlam arayışında insan hayatının vazgeçilmez bir olgusu olmuştur. Burada “anlam arayışı” da kendi başına sorun ve soru işaretleri barındırmaktadır. Bu konuya ayrı bir parantez açmak gerekirse, Eagleton, “anlam” kelimesinin dilbilimsel yanlarına dikkat çekmektedir. Soru ve yanıtlar üzerine, her sorunun her dönem sorulamayacağını, sorunun olduğu yer de bir çözümün olması gerektiğini var sayma eğiliminde olduğumuzu, fakat bazı sorunların pekâlâ cevapsız olabileceğini “hayatın anlamı” sorusunun aslında bir yanıtının olması ama bu yanıtın ne olduğunu hiç bilemeyecek olmamızın mümkün olabileceğini belirtmiştir (2019: 22-23).

Fransız filozof Gilles Deleuze gibi postmodern düşünürler için “anlam” bile şüpheli bir terime dönüşür. Anlam, bir şeyin başka bir şeyi temsil edebileceği ya da onun yerini alabileceği şeklindeki biraz passe [modası geçmiş] sayılan bir varsayıma dayanır. Böylelikle belli bir yorumlama fikri hücum alanına girer. Şeyler, başka şeylerin gizemli işaretleri değildir; dobra dobra yalnızca kendileridirler. Gördüğümüz şey, kavradığımız şeydir. Anlam ve yorum, gizli mesajları, mekanizmaları ve yüzeyin altına yığılmış derinlikleri ima eder. Oysa postmodern düşünceye göre bütün bu yüzey/derinlik modeli, eski moda metafiziğin kokusunu taşır (Eagleton, 2019: 32).

Ayrıca “anlam arayışını” insanın her dönem değişmiş olan felsefi, sosyolojik ve kültürel yapısını göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekmektedir. Tarihsel süreç içerisinde insanın yaşam şekli, düşünme tarzı, hayata bakış açısı değişmiş ve yaşadığı her dönemde farklı bakış açıları ortaya çıkmıştır. Eagleton, bu konuda ise “hayatın anlamı” sorgulamaları her dönem olduğu halde, kanıksanmış roller, inanışlar ve gelenekler bir krize girdiğinde ortaya çıkma eğilimi gösterir. Örneğin, “Heidegger’in ‘varlık ve zaman’ da ortaya koyduğu argümanlar, kitabın yazıldığı Birinci Dünya Savaşı’nı izleyen tarihsel karmaşa dönemiyle ilişkisiz değildir” demiştir (2019: 33). Yani insanlığın yaşadığı olaylar bireylerin ortaya koyduğu düşünceleri etkilemektedir. Şüphesiz Antik dönemde yaşamış insan ile örneğin, Rönesans’ı, Fransız Devrimi’ni Sanayi Devrimi’ni, Bolşevik Devrimi’ni, Faşizmin yükselişini, iki büyük Dünya Savaşını ve bu iki Dünya savaşının arasındaki ekonomik çöküntüyü, Stalinizmin doğuşunu, soykırımın ortaya çıkışını yaşayan insan aynı olmaz. Doğal olarak insanla birlikte, hem kuramsal hem de pratik yönden sürekli olarak değişime uğrayan sanat, tanımını ne şekilde olabileceği, hatta tanımını olup olmadığı konusunda tartışmalara neden

olmuştur. Sanat tarihi boyunca, sanat kavramı üzerine çeşitli tanımlar yapılmıştır. Ve bu tanımlar yukarıda bahsedilen koşullara ve değişimlere göre şekillenmiştir.

“Kuramcılar ve sanatçılar sanatının özünü dönem dönem değişik biçimlerde açıklamışlardır. Bunu yaparken de, kendi dünya görüşlerinden, içinde yaşadıkları dönemin düşünsel dünyasında sanatın ulaştığı gelişim düzeyinden ve belirgin niteliğinden, toplum yaşamında oynadığı rolden yola çıkmışlardır” (Ziss, 2011: 15). Sanat konusunda yapılan çeşitli yorumlar, aynı zamanda sanatın farklılıklar kazanmasına ve bir anlamda zenginleşmesine de neden olmuştur.

Sanat, eski çağlarda büyüsel bir anlam taşıyan, doğaya karşı verilen mücadelede totem olarak kullanılan bir araçtır. Antik dönemde ise mantık ve bilince dayalı, düşünceyle ilişkilidir.

Antik Yunanlıların insanoğlunu evrenin merkezi olarak görmeleri ve evrende var olan her şeyin aslında insanoğlu için yaratılmış olduğunu düşünmeleri, dönemin sanat anlayışına idealleştirilmiş insan figürleri olarak yansımıştır. İlk çağ sanat anlayışını betimlemekte kullanılan uyum ve ifade kavramları ise çağdaş sanat yapısı içinde oluşan ifade ve uyum kavramlarından oldukça farklıdır. İlk çağ sanat anlayışındaki ifade kavramından sanatçının kendini ifade etmesinden çok, sanatçının idealist felsefeyi ifade etmesi anlaşılmaktadır. Çünkü sanatçının kendini ifade etmesi bir bakıma kendi sanat üslubunu ortaya koyabilmesi anlamını da taşımaktadır. Oysa ilk çağ sanat anlayışındaki katı kalıplar sanatçıya böyle bir özgürlük sunmamaktadır (Altunay, 2004’den akt. Özel, 2007: 5).

Dönemin felsefi düşünceleriyle birlikte doğal nesnelere karşın teknik beceri, el işçiliği ve zanaat kavramıyla ilişkili olarak gelişmiştir. Sanat tarihi açısından değerlendirdiğimizde doğal olana müdahale edilerek ilk sanat eserleri ortaya çıkmıştır.

Doğaya karşılık olarak insan, Worringer’ in de belirttiği gibi, ilkel dürtüsünün sonsuzluk karşısında onda yarattığı “hiçlik” duygusuna karşılık olarak kendi biyolojik gereksinimi doğrultusunda kendine özgü rahatlatıcı ve dengeleyici yapay bir doğa yaratma çabasına girişmiştir. Bu yapay doğa, doğaya karşıttır ve onu da “sanat” olarak adlandırır (Ünsal, 2018: 118).

Yunancada ‘tekhne’ sözcüğü, ereği bir şey ortaya koyma yaratma olan ve doğru bir plana göre yönlendirilmiş bir beceri anlamına gelir. Ancak ‘tekhne’ sanatın yalnızca bir bölümünü karşılar. Başlangıçta bir hammaddenin elle işlenmesi ve bir yarar amacı gözetilerek ona biçim verilmesi anlamında, ‘sanat’(ars) ile ‘zanaat’(tekhne)bir birine yakın, benzer etkinler olarak benimsenmiştir. Sanat anlamına gelen Latince *ars* ile yunanca *tekhne*, etimoloji açısından şu aynı anlamı taşır ‘*pratik kurullarla belirlenmiş bir zanaat uygulama*’. Platon ve Aristoteles gibi antik düşünürler, sanat sözcüğünü bu anlamda ve genişleterek kullanmışlardır. Sanatı bir teknik ve bilgi-beceri olarak anlayan Aristoteles, ‘*sanat –burada zanaat- (tekhne), doğru bir akıl yürütmeye dayanan ve insanın bir yaratış ortaya koymasını sağlayabilen bir yetenektir*’ der (Bozkurt, 2013: 17).

İlk başlangıçta sanat, günümüzden farklı olarak zanaat kavramının karşısında değil bir anlamda yanında durmuştur. Gündelik hayat içerisinde yarar amacı taşıyan ve

günlük yaşamı kolaylaştıran teknik nesnelere ile ilişkilendirilmiştir. Sanatçı, meslek gurupları içerisinde yer almış, sanat bir meslek olarak görülmüştür. Shiner, eski düşünüş tarzındaki insanların sanat faaliyetlerinin karşıtı zanaat değil doğa olduğunu belirtmektedir. “18. yüzyıldan önce ‘sanatçı’ ve ‘zanaatçı’ terimlerinin birbirleri yerine kullanıldığını ‘sanatçı’ kelimesi yalnızca ressam ve bestecilerin yerine kullanılmadığını ayakkabıcılar, at arabası tekerleği yapımcıları, simyacılar, liberal sanat öğrencileri içinde kullanıldığını ifade etmiştir”. Ayrıca yukarıda belirttiğimiz Latince “ars” ve Yunanca “tekhne” sözcüklerinden, İngilizcedeki “art” (sanat) sözcüğünün türediğini söyler ve bu sözcükler insani becerileri ifade ettiği için “art” sözcüğündeki muğlaklığa dikkat çeker (2018: 23-24). Aynı durum günümüz Türkçesinde kullandığımız Arapça kökenli “sanat” kelimesi içinde söz konusudur. Osmanlıca – Türkçe sözlükte “sanat, sınaat” kelimesinin Türkçe karşılığı, “İnsana gerekli eşyalardan birini meydana getirmek için yapılan iş, ustalık” olarak ifade edilmiştir sözcüğün çoğulu da sanayidir (Özön, 1988: 677).

“Sanatçı zanaatçı ayrımının olmadığı dönemlerde, ortaya çıkan ürün ya da yapıt o dönemin bakış açısıyla nasıl adlandırılırsa adlandırılınsın, bugünkü anlamıyla disiplinlerarası denebilecek yapı da farklı meslek guruplarının ortaklaşa beraberce ortaya çıkardıkları bir şeydir” (Ünsal, 2018: 119).

Görüldüğü üzere sanat, zanaat ile ilişkili olarak ilerlemiştir ve bu dönemlerde kolektif bir yapıya sahiptir, usta çırak ilişkisine dayanmaktadır. Sanat, bugün anlamlandırdığımızdan ortaçağ döneminde çok daha farklı olarak anlaşılmış ve bu yapısı Rönesans döneminde değişmeye başlasa da genel olarak 17. yüzyıllara kadar bir yapıyla devam etmiştir.

Ortaçağ Avrupa’sında sanat dinin etkisinde kalmış ve dini konular sanatın ana konusunu oluşturmuş, daha çok dini mekânda kullanılmıştır. Dolayısıyla sanat ve sanatçı günümüzde olduğu gibi özgür ve özgün bir yapıya sahip değildir. Dinin hizmetinde sipariş usulü eser ya da ürünler ortaya konmuştur. O dönemdeki yapılan bazı çalışmalar altın gibi değerli malzemelerle yapılmış ve çalışmaların değerini günümüzden farklı olarak, kullanılan malzemeler belirlemiştir.

Sanat Ortaçağdan Rönesans’a kadar basım ve çoğaltma gibi tekniklerin olmadığı dönemde yarar amacı taşıyan işlevci bir konumda bulunmuştur. Bu alandaki eksikliği gidermiştir. Sanatçılarda olabildiğince kurallara ve isteklere uymuştur fakat kendilerine

özgü bir alan açamamıştır. Ortaçağda sanat gibi sanatçı imgesi de dönemin kolektivist yapısına uygun olarak ortaya koyduğu eserlerini imzalamamış ve eserlerini herkesin ortak malı sayan Ortaçağ'a uygun dinsel bir anlayışa sahiptir (Ünsal, 2018: 111).

İlk modernleşme hareketi olarak adlandırdığımız Rönesans döneminde toplumsal, ekonomik ve bilimsel gelişmelerin etkisiyle bireysellik ve hümanizm kavramları ortaya atılmıştır. Bu gelişmeler sanat ve sanatçı üzerinde de etkili olmuştur. Bu dönemde de sanat ve sanatçı imgesi günümüzdeki konumundan hala çok uzaktadır. Fakat Rönesans sanatçısının önceki dönemlere göre toplumsal konumu değişmiş ve saygısı artmıştır. Sanatçı, Ortaçağın baskısından kurtulmuş olsa bile tam anlamıyla özgür bir alan bulamamıştır. Sanatın konusu dini konulardan oluşmaya devam etmiş ve kutsal mekânların hizmetinde olmuştur. Ancak sanatçılar kendi atölyelerinde din dışı konular da çalışabilmişlerdir ve buna bağlı olarak sanatın alıcısı ve destekleyicisi ortaçağ dönemine göre değişmiş, Rönesans döneminde ortaya çıkan yeni sınıflar sanatın yeni alıcıları konumuna gelmiştir. Başka bir ifadeyle toplumsal kurumların yanı sıra kişilerde sanat eserine sahip olmuşlardır. Böylesi gelişmelere rağmen sanat, Rönesans döneminde de günümüzden farklı olarak yararlı işlevini bir yandan devam ettirmiştir.

Rönesans döneminde ortaçağın bütüncül yapısı parçalanmış ve doğaya karşı daha deneyselci bakış açısı ortaya çıkmıştır. Bu döneme kadar resmin yer aldığı mekân, gerçek dünyada geçmezken, bu dönemde hem figür hem de mekân gerçek dünyadan alıntılanmıştır. Resimlerde anlatılmak istenen konu figürlerin sahnede nasıl duracağı, nasıl gözükeceği gibi enine boyuna irdelenmekte ve en iyi şekilde betimlenmek istenmektedir (Ünsal, 2018: 112). Buna bağlı olarak Rönesans döneminde ortaya konan eserlerde perspektif, renk, figür, anatomi, kompozisyon ve resimlerde kullanılan mekân anlayışı değişmiş daha doğru bir ifade ile gelişmiştir. Sanat eserlerindeki teknik sorunlara bilinçli ve matematiksel yaklaşılmış çözümler bulunmuştur. Bu dönemde geliştirilen teknikler günümüzde anlayış olarak olmasa bile yöntem olarak sanatçılar tarafından kullanılmaya devam etmektedir.

Uccello'nun "San romano bozgunu" isimli çalışmasında (Şekil 2) görüldüğü gibi Ortaçağ dönemindeki çalışmalardan farklı olarak ön arka ilişkisi içinde belli bir düzen içerisine alınmış ve gerçek dünyadan ya da gerçek dünyada olabilecek dağlık bir mekân kullanılmıştır. Resimde kullanılan figürlerin yönleri hesaplanarak yapılmış ve savaş sahnesine uygun olarak hareketli olarak biçimlendirilmiştir. Bazı figürler katı görünmesi karşın anatomiye özen gösterilmeye çalışılmıştır.

Şekil 2. PaoloUccello, "San Romano Bozgunu", 1438 – 1440, Ahşap Panel üzerine Tempera, 182x317 cm, National Gallery, Londra, İngiltere.



Kaynak: sanatabasla (2013).

Gombrich, Rönesans dönemi İtalyan sanatçıların sanatı bakış açıları üç ana başlık altında toplamaktadır. Bunlardan ilki, bilimsel perspektifin bulunmasıdır. İkincisi, insan vücudunun tam bir izdüşümüne olanak sağlayacak anatomi bilgisine ulaşılmasıdır. Üçüncüsü ise o çağda ağır başlı ve güzel hiçbir şeyden ayrı düşünemeyen klasik mimari (Şekil 5) biçimlerinin tanınmasıdır (Altunay, 2004'den akt. Özel, 2007: 5-6).

Rönesans ile birlikte hem sanat hem de toplumsal alandaki değişimler sonraki yüzyıllarda artarak kimi zaman sarsıcı, kimi zaman devrimsel nitelikte çok daha farklı boyutlar kazanarak devam etmiştir. Bu dönemlerde devletlerin yönetim yapısını, Fransız Devrimi, iktisadi alanları ise, Endüstri Devrimi şekillendirmiştir. Dolayısıyla toplum yapısında ve düşünce dünyasında büyük değişiklikler meydana gelmiştir. Sanat ve sanatçı kavramlarının günümüzde konumlandığımız biçimi şekillenmeye başlamıştır. Sanat ve zanaat ayrımı yapılmıştır. Sanat, yarar amacı taşıyan ve işlevsel yapısından uzaklaşmış, başka bir ifade ile bu kimliğinden kurtulmuştur. Buna bağlı olarak yukarıda bahsettiğimiz sanat kavramının anlamı üzerine çıkan tartışmalar ve kavramdaki muğlaklık bir anlamda bu değişimlerle ortaya çıktığı söylenebilir.

19. yüzyılda Fransız devrimi ve Napolyon savaşlarının etkisiyle sarsılan Avrupa'da feodalite ve burjuvazinin, dengesi bozulmaya başlamıştır. Yine bu dönemde İngiltere'de endüstri alanındaki gelişmeler, alışılmış yaşam tarzlarını değiştirmeye başlamış ve tüm dünyayı etkilemiştir. Bu dönemin çelişkileri ve bu çelişkilerin yarattığı bulanımlar üzerine düşünmeye yönelen filozoflar, yeniden doğacak ve kaybolup gidecek olanın kendine özgü değişimlerini bütünlük içinde ele almaya çalışmışlardır (Bozkurt, 1986'dan akt. Kıyar, 2010: 24).

Kant 1790'lı yıllarda yazdığı “Kritik der Urteilskraft” da (Yargı gücünün Eleştirisi) bir yandan sanat ile bilgiyi, öte yandan da sanat ile tekniği birbirinden ayırmıştır; ona göre, ‘Bir insan becerisi olarak sanat, bilimden, pratik yeti kuramsal yetiden ne denli farklıysa, on denli farklıdır... Sanat, zanaattan da farklıdır; çünkü sanatın özgür, zanaatın parayla ilgili olduğu söylenir (Bozkurt, 2013: 18).

Toplum yapısında değişikliklerin yaşanması, önceki dönemlere göre sanat kavramı ve sanatçıya gösterilen tutumu tamamen değiştirmiştir. Yönetim ve din baskısından kurtulan sanatta, bireysellik ön plana çıkmıştır.

19. yüzyılda, değişen ekonomik ve toplumsal koşullar sanatta ortak bir beğeni ve yönelimi ortadan kaldırmıştır. Sanat alanında birlik ve bütünlük kavramları söz konusu değildir. Hem alıcı hem de sanatçı için sanatta olasılıkların büyüdüğü, beğenilerin bu oranda farklılaştığı bir dönem başlamıştır. Artık bireysel beğeni ve bireysellik hem alıcı hem sanatçı için aralarındaki mesafeyi açmaya başlamaktadır (Ünsal, 2018: 113-114).

Bu yeni ortamda artık kimsenin kendisinden bir şeyleri ‘süslemesini’, olduğundan ‘başka türlü’ göstermesini, ‘örtbas’ etmesini, ideolojileri ‘onaylamasını ya da birilerinin ‘eğlendirmesini’ beklemeyeceğini savunarak yola çıkan modern sanat, sanatın tarihinde hiç görülmemiş bir özgürlüğü kendisine tanımış oldu. Bu özgürlüğe de, “ Artık sanatta yaratıcılığı özü, sanatçının sanat eserinde kendine özgü görme biçimini dile getirmesidir” (Cemal, 2000: 89).

Sanat artık sadece kendi başına değerlendirilmesi gereken bir olgu haline dönüşmüştür ve bu olguyu oluşturan üç temel öge vardır. Sanat alanını oluşturan bu üç öge, sanatçı, sanat izleyicisi ve sanat eseridir. İlk ortaya çıkmasından itibaren farklı tanımlamalar yapılan sanata artık sanatçı, izleyici ve sanat eseri üçgeniyle yaklaşmıştır. Önceki dönemlerde sanat, sanatçı ve sanat eserinden birini merkeze alan ve bunlardan biri tarafından sanatın anlamı üzerine ve ne olduğuna yanıt arayan tanımlar görülmektedir. Yeni dönemde bu üç öge birbirinden önem açısından ayırt etmeksizin ele alınmıştır. Sanatçı, sanat eseri ve alıcısının birbirleriyle olan ilişkileri göz önünde bulundurulmuştur. Sanatçının en önemli özelliği yaratıcılığı ve farklı bakış açısıdır. Sanatçı ortaya koyduğu sanat eserlerinde kendi düşüncelerini duygularını ve deneyimlerini aktarmaktadır (Özel, 2001: 7). Fischer sanatçı ile ilgili olarak sanatçı tanımını ve yapısını şu şekilde açıklamıştır;

Sanatçı olabilmek için yaşamı yakalayıp yutmak, onu belleğe, belleği anlatıma, gereçleri biçime dönüştürmek gerekir. Duyuş her şey değildir sanatçı için ; işini bilip sevmesi, bütün kurallarını, inceliklerini, biçimlerini, yöntemlerini tanınması böylece de hırçın doğayı uysallaştırıp sanatın bağışlarına uydurması gerekir. Sözde sanatçıyı tüketen tutku, gerçek sanatçının yardımcısı olur ; sanatçı azgın boğaya boyun eğmez, onu evcilleştirir (Fischer, 1995: 11).

Sanatçı eserlerini ortaya koyarken, kendisine özgü yöntemleri, araç ve gereçleri kullanım biçimi, özgün sanat eserini ortaya çıkarmaktadır. Sanatçı, duygu, düşünce ve

tavırlarını eseriyle ortaya koyar. Sanatçının düşünce dünyası ve anlayış biçimi sanat eserine teklik, özgünlük ve gibi önemli özellikler kazandırmaktadır.

Sanatçı ilgi kurduğu nesnelere algılayabilen, tasarımıyabilen ve nesnelere bu yolla tam kavrayabilen özel yetenekli bir kişidir. Yaratıcı gücü ile nesnelere yönelir, onları kavrar ve çizgi, boya, ses veya sözcüklerle ifade eder... Sanatçı şüphesiz yapıtında kendi düşüncelerini, duyarlılığını kendi kişisel manevi yaşamını ifade eder. Ama toplumsal yaşam sanatçıyı öylesine kuşatmıştır ki, bilerek ya da bilmeden kendi kişisel gizli yanlarını ifade etmeye çalıştığı zaman bile toplumsal önemi olan şeyleri ifade etmiş olur (Ersoy, 2002: 10).

Sanatçıların ortaya koydukları eserler, sanat izleyicisi ile arasında bir iletişim ve etkileşim sağlarken sanatçı ile izleyici arasında da iletişim ve bir tür aktarım oluşmasını sağlamaktadır. Bu iletişim ve etkileşim süreci içerisinde sanat eserlerinin izleyende yarattığı duygusal ve estetik doyum söz konusudur. Sanat eserleri sanat izleyicisi ile var olmaktadır ve sanat eyleminden ancak bu koşulda söz edilmektedir. Sanatçının ortaya koyduğu bir sanat eserinde kendi düşüncelerinin yanı sıra sanat izleyicisinin algılayabilenine bağlı olarak eserde çeşitli anlam ve düşüncelerde ortaya çıkmaktadır (Özel, 2001: 9).

Sanat yapıtı estetik bir objedir. Çünkü onda realite yoktur. Estetik objenin temelinde estetik bilgi bulunur. Estetik bilgi doğrudan doğruya sezgiye dayanan bir bilgidir. Bir ağacı resimleyeceği zaman sanatçı tarafından ağacın görülmesi, onun aslında bilgi objesi olarak kavranmasını gösterir. Bu bakımdan tuvaldeki bir manzara ile doğadaki gerçek manzara aynı şey değildir... Bir sanat yapıtının çoğu zaman anlaşılmasından kalmasının sebebi, onun maddi yapısından hareket ederek, tinsel içeriğini çıkarabilecek, onu estetik olarak algılayabilecek bir bilincin olmamasından ileri gelmektedir (Ersoy, 2002: 16).

Sanata ve sanat eserine olan yaklaşımların değişmesiyle devlet yönetimi veya din gibi otoriter kurumların mekânlarının yerine müze ve sanat galerisi gibi özgür sanat mekânları insan hayatına girmiştir. Ancak çağdaş sanat içerisinde müzelerin ve sanat galerinin de sanat alanı ve sanat piyasası içerisinde yeni otoriter kurumlar haline geldiği ayrıca tartışma konusudur.

Bir nesnenin sanat eseri kimliğine kavuşmasında, mekânın rolü, sanat tarihi süreci boyunca sanatçılar tarafından asıl hedef olarak görülmüştür. Mekânın bu derece, sanat eserini uysallaştırıcı ve onu asimile edici boyutu, Modern dönem sonrası sanatın da sıkça test edilmiş ve onun bu ritüel anlamı değiştirilmeye çalışılmıştır (Ünsal, 2018: 116).

17. yüzyıldan sonra İnsanın günlük hayatındaki alışkanlıklarının değişmesi sosyal, kültürel, ekonomik ve teknolojik gelişmeler her dönem sanatı etkilemiş ve sanatın boyutunu değiştirerek farklı çeşitlerini de meydana getirmiştir. Sanat ve bilim ilişkisi sanat dallarının birbirleriyle olan etkileşimi sanat eserleri üzerine de farklı düşüncelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Sanatın ne olduğu sorusu, kitaplıklarda tabuta kondu. Soru bugün yeniden ortaya atılacaksa, bunu biraz kışkırtıcı bir tutumla yapmak gerekir. ‘Sanat’ kavramının aşırı zorlanmasından da, putlaştırılmasından da kaçınılmalıdır ; çünkü bu kavramın içeriğini, belli bir gözlemci ya da tüketici çevresinin oylarına dayanarak kavramla ilinti kurma hakkını kazanmış sanat eserleri oluşturmaktadır. Mağara resimleri, bizim sergi ya da müze salonlarımızdaki sanatın yaratılardan farklı türde sanat eserleridir. Gel gelelim üzerinde bütünüyle görüş birliğine varılmış bir ‘sanat iradesinin egemenliği hiçbir zaman söz konusu değildir’. Prof. Hofman bu satırlardan sonra sanata ilişkin bilgilerimiz konusunu da şöyle açıklamaktadır: “Sanata ilişkin olarak elimizde yalnızca kapsamı her gün genişleyen, deneyimden kaynaklanma bilgi bulunmaktadır. Çok sayıda zaman ve mekân kesitinden oluşma bu bilgi, sanata, sanatın özüne ve kapsamına yönelik soru sürekli yinelenildiği için oluşmuştur. Sanat eseriyle aramızdaki ilişkilerin kendine özgü yanı da budur: Bu ilişkiler, sanat eserinin tartışmalı konuma gelmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Yapmak zorunda olduğumuz şey, bu konumu kabullenmek ve sanat eserinin titreşimler alanını bu konumdan yola çıkarak kurmaktır (Cemal, 2000: 106).

Sanat, tarih boyunca insanlığın zihinsel bir etkinliği olmuştur. Hayata bakış açımızı değiştirmiş ve duygularımıza bir anlamda tercüme olmuştur. Sanat estetik hazzı, özgünlüğü ve “biricik” olma durumunu barındırmaktadır. Çağdaş sanat anlayışı içerisinde içinde bulunduğu koşulları ve hatta bir adım ötesini yansıtmaktadır. Kandisky’nin deyişi ile “her sanat eseri kendi çağının çocuğudur”. Günümüzde çok yönlü bir yapıya sahiptir ve birçok alandan beslenmektedir. Sanat eserlerin de kullanılan malzemeler, teknik ve yöntemler farklılıklar göstermektedirler. Günümüzde görsel sanatlar olarak adlandırılan, bir geleneğe sahip olan resim, heykel, mimarlık, seramik gibi alanların yanı sıra her dönemin bilimsel, sosyal, teknolojik gelişmeleriyle yeni ve farklı sanat alanları ortaya çıkmıştır. Günümüz sanatında fotoğraf, grafik, sinema, video sanatı, dijital sanat ve yerleştirme sanatı, yeni medya sanatı gibi sanat dalları da yer almaktadır.

2. SANATIN DEĞİŞEN KİMLİĞİ

19. yüzyıl, büyük değişimlerin etkisiyle başlayan modernizmin doğduğu ve kökleştiği bir yüzyıl olarak değerlendirilirken, 20. yüzyıl ise, modernleşme hareketlerinin tüm dünyaya yayıldığı ve etkisi altına aldığı görülmektedir. Aynı zamanda modern düşüncenin sanat alanında büyük başarılar sağladığı ve sanatı değişimlere sürüklediği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan 20. yüzyılda doğaya karşı üstünlük kurma çabasında, hızla gelişen bilim ve teknolojiyi bir araç olarak kullanmış ve buna paralel olarak toplumun yapısında da önemli değişimler yaşanmıştır. Artık toplum kendisine yeni özneler geliştirmiştir. Böylece sanatsal ve kültürel üretim alanlarında büyük değişimler ve dönüşümler yaşanmıştır. 20. yüzyıl sanatı, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmelerin yanı sıra dönemin felsefisiyle de ilişki

kurarak sınırlarını zorlamıştır (Kedik, 1999: 113). Batı sanatı tarihi içerisinde 20. yüzyılda, daha önceki dönemlerde hiç olmadığı kadar birçok yeni sanat akımı ortaya çıkmıştır. Söylenebilir ki hem teorik hem de pratik anlamda 20. yüzyıl, daha önceki dönemlere göre çeşitlilik anlamında en üretken bir yüzyıl olmuştur. Yani sanatın tarihsel süreç içerisinde en büyük değişimi, bu yüzyılda yaşadığı görülmektedir. Bu değişimleri sosyal, ekonomik, bilimsel ve teknolojik gelişmelerle değerlendirmek gerekmektedir.

Bu yüzyılın ilk yarısında dünyada iki büyük savaş yaşanmıştır. Yaşanan trajedilerden sanatçılarda etkilenmiş, dönemin sanat anlayışı, bu yönde değişmiş ve sanatın sınırları yıkılmıştır. Sanatçılar, bu dönemde yeni tepkisel tavırlar göstermişlerdir ve bu tepkisel tavırlar ise Kübizm, Ekspresyonizm, Fütürizm ve Dadaizm gibi yeni sanat akımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ve bu akımlar daha sonra, günümüzde sıkça karşılaştığımız video, performans, enstalasyon gibi yeni sanat alanlarının meydana gelmesine aynı zamanda “hazır nesne” gibi sanat terimi ve yöntemlerinin ortaya çıkmasına sebep olacaktır. Ayrıca Yılmaz, bu dönem, doğalcı sanat geleneklerinin yıkılmasını öngören devrim niteliğindeki ekspresyonizm akımı bile, Cezanne, Matisse ve Picasso gibi sanatçıların ardında kalmış, geleneksel/eski/alışıldık olmuştur. Yani alışılmış sanat anlayışı, yerini dönemin getirdiği çağdaş yapıya bıraktığını belirtmektedir (2013: 55).

20. yüzyıl, resim, müzik, şiir, tiyatro, heykel ve dans gibi önceki dönemlerden beri var olan sanatlara ek olarak sinema sanatının doğuşuna da tanık olmuştur. Sinema, geleneksel sanatların, dilin ve hatta düşüncelerin genel yapılarını da sarsmıştır. Yine bu çağ da sanat alanları, Bergson, Sartre, Heidegger, Hartmann gibi filozofların etkisinde kalmıştır. Ve bu filozofların etkisiyle sanatçılar, Ortaçağ’ın Hıristiyanlık anlayışını, Rönesans’ın Hümanizmini, Descartes’in Uşçuluğunu, 20. yüzyılda gelişen çağdaş Batı uygarlığını, atom çağından bilgilerimizin sonsuz çeşitlilikler gösterdiği bilgisayar çağını kısacası insanlığın tüm değerlerini yeniden sorgulamışlardır. Bu dönemdeki toplumsal olaylar ve ekonomik, siyasal yaşamdaki değişimler, insanları endişelendirdiği gibi sanat alanlarında da devrimlerin yaşanmasına neden olmuştur. Aslında çoğunluk bu hızlı değişimlerden rahatsız olmuş fakat şehirleşme, yani artan nüfus, bununla birlikte üretim ve tüketim arasındaki eşitsizlik, zaman, zaman terörizm hareketleri, gelenek ile devrim, eski ile yeni, birey ile toplum, ulus ile uluslar gibi kavramlar toplumları bir arada yaşatmış ve yaratmayı, öğrenmeyi, değişimleri sürdürmüştür (Bozkurt, 2013: 57).

20. yüzyılın ekonomik ve siyasal durumu savaşların sonuçlarıyla şekillenmiştir. Örneğin 1. Dünya savaşının etkisiyle dinden güç alan imparatorlukların parçalanması ulusların ekonomik ve siyasal bağımsızlıklarını kazanmasına neden olmuş ve devletlerin yönetimi parlamentolar aracılığıyla halka devredilmiştir. Tarihte ilk kez planlı ve sistemli devrimler gerçekleşmiştir. Özgürlüğü ve eşitliği savunan söylemler tüm dünyaya yayılmıştır. 2. Dünya savaşında ise atom bombasının gücü keşfedilmesiyle totaliter ve liberal rejimler Batı dünyasında yerini almıştır. Soğuk savaş dönemi başlamıştır. Dünyanın çeşitli bölgelerinde bölgesel çatışmalar yaşanmıştır. Bu yüzyılda toplumlara huzursuzluk veren böylesi siyasi gelişmeler yaşanırken aynı zamanda bilimsel gelişmelerin de hızı giderek artmıştır. Bilimsel gelişmeler ekonomik zenginliği doğurmuştur. Ancak bu zenginlik aynı zamanda yoksulluğu da getirmiş adaletsiz gelir dağılımı meydana gelmiştir. Öte yandan atom çekirdeğinin parçalanmasıyla insan, maddenin en küçük yapısı üzerindeki gücünü dolayısıyla doğa üzerindeki egemenliğini kanıtlamıştır (Bozkurt, 2013: 58).

20. yüzyılın başlarında İnsanların yararlanabileceği musluk, elektrik, ısınma sistemleri, telefon, asansör, sokaklarda motorlu toplu taşıma araçları ve aydınlatmalar, radyo, ucuz gazete, fotoğraflardan elde edilmiş süslü dergiler, gelişen uçak sanayi gibi teknolojik araç ve gereçleri insanların desteklemesini anlamak bugün bile zor değildir. Bleriot'nun Manş denizini uçakla geçmesi, tıptaki çarpıcı gelişmeler, sanayideki hızlı ilerlemeler Avrupa'da heyecan yaramıştır. Bütün bunlar batı dünyasındaki insanların yaşamlarında ekonomik rahatlama ve hayatlarını kolaylaştıran gelişmeler olmuştur. Batı toplumunun çoğunluğu geleneğin zincirlerinden kurulup donandığı bu yeni güçlerle herkes için daha iyi bir yaşam kurulabileceğine inanmışlardır. Elbette bu düşünceye inanmayanlar ve bilimimin gücünün insan hayatının önüne geçebileceğini savunanlarda olmuştur. Güzel sanatlar alanı bu her iki düşünceye de katkıda bulunmuş ve yeniliğe inanan sanatçılar yeni arayışlarla yollarına devam etmişlerdir (Lynton, 2004: 86). Kısacası 20. yüzyıl, geçmişle hesaplaşma dönemidir. Bu dönemde gelenekler temelden sarsılmıştır kalıplar yıkılmıştır. Bu döneme kadar elde edilen kültürel birikimler terk edilmiştir. Çağ değişiminin bulanımı içinde sanatta etkilenmiş sanatçılar kendilerini farklı yollar aramışlardır. Ortaya çıkan birçok sanat akımının içerisinde kübizm sanat tarihinde bir dönüm noktası olmuş sanatta natüralizm dönemi kapanmış ve yeni bir dönem başlamıştır (İpşiroğlu, 2011: 16).

20. yüzyıl sanat akımları içerisinde natüralist anlayışı yıkan ve sanat üzerinde yeni bir dil ortaya koyan kübizm sanat akımı olmuştur. Kübist sanatçılar, natüralist sanat anlayışını “aldatmaca” olarak görmüşler ve nesnelere dış görünüşünü değil özünün değişmeyen yapısıyla ilgilenmişlerdir. Batı dünyasında Descartes’ten beri kökleşmiş olan Akılcılık, felsefe alanında olduğu gibi sanat üzerinde de devrim yapmıştır (İpşiroğlu, 2011: 16). Kübist Sanatçıların ortaya koyduğu bu anlayış aynı zamanda ilerleyen dönemlerde kavramsal sanatın ortaya çıkması için zemin oluşturacaktır.

Kübist resimde, klasik mekân, zaman ve tarih kavramları yeni bir senteze ulaşır, renklerin duymasal uyumları hava ve ışık etkiler resimsel uyumları yerine, çizgi egemenliği tek renkle boyama ve yüzeyin belli kurallarına göre geometrik bir biçimde parçalanması, bu akımın temel özelliklerindedir... Fütürizmin odak noktasını oluşturan devrim ve hız duygusu, kübizmin sorunları arasında yer almıştır. Kübist resimde perspektif, gözbağcı illizyonist⁹ bir üç boyutluluğa yönelik değildir. Tablonun derinliği, resimde yer alan imgelerin üst üste bindirilmesi iç içe geçirilmesi ve yarı saydam renklerin üst üste değişik biçimler aratacak şekilde sürülmesiyle elde edilmiştir. Kübist resimlerde sonsuza dek uzanan bir boşluk ve derinlik tersine en az düzeye indirgenmiş bir derinlik çizimi göze çarpar... Yapıtın içeriğinde nesnelere, genel olarak, görüldükleri gibi değil, bilindikleri gibi resmedilmişlerdir. Nesnelere belli bir andaki görünüşleri ya da belli uzam içinde yer almaları göz önüne alınmamıştır, zaman ve mekân değişik koordinatlar halinde bir bütünlük içinde yansıtılmıştır. Bu amaçla, nesnelere değişik görüş açılarından elde edilmiş formları geometrik bir plan içinde analiz edilip, eşzamanlı temaların kuvvet noktaları dikkate alınarak resim düzleminde özgün bir yapı oluşturulmuştur. Bu yönüyle incelenecek olursa kübizmin bir çeşit “kavramsal gerçekçilik” olduğu ileri sürülebilir. Çünkü kübizm, optik ya da izlenimcilerin “anlıklarının” tersine, entelektüel bir görüşün ürünüdür (Genç, 1983: 44-45).

Kübizme öncülük eden Cezanne renk ve yüzey üzerine yoğunlaşmış hacmin yapısını aramış, doğanın kurgusunu geometrik biçimlerle ele almış doğanın değişmeyen yapısını aktarmaya çalışmıştır. Doğadaki nesnelere dışarıdan çok, değişmeyen yapısıyla ilgilendiği görülmektedir (Bayav ve Ayteş, 2011: 37). Cezanne’nın bu konuyla ilgili olarak doğanın küp, silindir ve koniye uygun olduğunu belirten mektuplar yazdığı bilinmektedir. Braque ve Picasso’nun 1910’dan önceki resimlerinde Cezanne etkisi görülmektedir fakat bu tarihten sonraki çalışmaları Cezanne’dan farklı olarak resimlerinde vermek istedikleri şey duyulardan arınmış bir düşünsel hacim kavramıdır. Kübistler hacim kavramını soyut bir plana taşımışlar ve Cezanne’nın hacme natüralist bir yapıdan yaklaşmasını yani geleneksel sanat çizgisi olan tek bakış noktasını kırarak resim sanatında hacmi çeşitli yanlarından gösterebilme olanağını açmışlardır (İpşiroğlu, 2011: 28). Picasso’nun 1912 yılında yaptığı eseri (Şekil 4) portrenin farklı açılardan görünümü şeklindedir. Basit geometrik şekiller kullanılarak yapılan bu çalışma kolaj

görünümündedir. Ayrıca sayı ve yazı kullanılan bu çalışmadan sonra kolaj ve asamblaj teknikleri de gündeme gelecektir.

Şekil 3. Pablo Picasso, “Meraklı”, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 135x82 cm, Kunstmuseum Basel, Basel, ABD.



Kaynak: Wikiart (2016).

Kübizm yapısal bir sanattır. Konu değil, biçim kübistleri ilgilendirmiştir. Çağdaş düşünceye görsellik kazandıracak bir biçim-dili yaratmak istemişlerdir. Bu nedenle Braque ve Picasso'nun Kübizm dönemdeki çalışmaları biçim aramaları olarak tanımlanabilir. İlk kübist resimlerle yeni bir biçim dili kuruyor bu dilin sözcüğü, ilkeleri, bağlantıları oluşturuluyordu. Bu dil yukarıda gördüğümüz gibi tek bakış-noktasını kıran bir kavram ressamlığı olarak ortaya çıkıyor. Hacim kavramından çıkılarak uygulanan biçim denemelerinde Braque ve Picasso'nun bir tür geometri üslubuna başvurmaları doğaldı. Yeni biçim-dilinin sağlam bir temele oturtulması için, özellikten arınmış, nesnellik düzeyinde, herkesin kabul edebileceği basit geometri biçimlerinden oluşması isteniyordu (İpşiroğlu, 2011: 40).

Kübizmin yarattığı yeni biçimsel dil ve yeni sanat anlayışı, Dadaizm gibi sanatta pek çok yeni denemelerin kaynağı olmuştur. Sanatçılar adeta yeni bir dünya keşfetmiş, resim sanatında yüzeyin sınırlarını aşan, üç boyuta varan her türden malzemenin kullanıldığı eserler ortaya koymuşlardır. Asamblaj ve kolaj teknikleri ile sanatta malzeme kullanıma ilişkin yeni fikirler ortaya çıkmış her türden malzeme birer sanat eseri haline dönüşmüştür. Kurt Schwitters'in çalışmaları (Şekil 4) buna iyi bir örnektir. Kurt Schwitters'in çalışmaları kübizminde ilerisinde tam anlamıyla üç boyutlu resimler olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca Farklı sanat disiplinleri birbirinden yararlanmış

resmin yüzeyinden, heykele dönüşen, heykelden, mekâna yayılan bir süreç başlamıştır. Marcell Duchamp'ın hazır nesne kullanarak ortaya koyduğu “pisuvarı” buna örnek gösterilebilir.

Şekil 4. Kurt Schwitters, “Merzbild Rossfett”, Asamblaj, 1919, 20.4x17.4 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: Wikiart (2012).

Sanatın yapısını değiştiren olaylar ve bu olaylar sonucunda ortaya çıkan böylesi eserler-akımlar, teknik, yöntem, biçim, felsefe, anlayış olarak sanata yeni bir boyut kazanırken, sanat izleyicisi, sanat kurumları, müzeler, sanat galerileri gibi sanatla yakından ilgili farklı alanlardaki gelişmelerde sanatı etkilemektedir. 20. yüzyılın ortalarında sanatla ilgili bu konularda da değişimler yaşanmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatın merkezi Paris'ten Amerika'ya taşınmış, New York sanatın yeni merkezi haline gelmiştir. New York'un sanat merkezi haline gelmesi yeni farklı açılımları da beraberinde getirmiştir. Çünkü sanatın merkezine sahip olmak demek sanat eserlerinin meta haline geldiği sanat piyasasına ya da mekânına sahip olmak demektir. 20. yüzyıl kültürü, popüler eğlence endüstrisinin yükselmesini ve piyasasını harekete geçirerek, sanatın geleneksel biçimlerini sıradanlaştırmıştır. Farklı bir deyişle “elit gettolara” indirgemıştır. Zenginler sanat eserlerini bir dönemler spekülâtif altın madeni hissedarları gibi yatırım aracı haline getirmiştir. Pop sanat Amerikan ticari yöntemlerini mümkün olduğu kadar titiz ve

duyarsız biçimde uygulamıştır (Hobsbawm, 2006'dan akt. Kıyar, 2010: 31-32). Amerika'da sanatçı sayısı hızla artmış ve sanat akademikleşmiştir. Bu dönemde sanat müzeleri ve sanat galerileri ağı oluşmuş, müzayede sistemleri kurulmuştur. Sanat piyasası hızla büyümüş, sanat eserlerinin fiyatları yükselmiştir. New York sanat merkezi haline geldikten sonraki geçen 30 yılda Amerika'da 2500 müze açılmıştır ve avangart sanat eserlerinin tarihsel örnekleri, koleksiyonların en değerli parçaları haline gelmiştir. Artık, avangart şok, skandal, şaşırtma gibi özelliklerini kaybetmiş ve eğlence dünyası içinde sıradanlaşmıştır. Baudrillard bu dönemi, “sanatın, gündelik hayatın estetikleşmesi içinde çözülmesi” olarak açıklamış ve güzel ile çirkinin, doğru ile yanlışın, iyi ile kötünün arasında ayırım yapabilmenin imkânsız bir hale geldiğini belirtmiştir (Bürger, 2007'den akt. Kıyar, 2010: 33). Ayrıca sanat müzesi, sanat galerisi, sanat koleksiyonerliği gibi yapıların meydana gelmesi sanat eleştirmenliği, sanat danışmanlığı ve küratörlük gibi alanları da gündeme getirmiş yani farklı alanların meydana gelmesini sağlamıştır.

Sanat ortamındaki bu değişimler sanatçıyı dolayısıyla sanatı etkileyen etmenler olmuştur. Ayrıca bu değişimler günümüz sanat ortamını da belirlemiştir. Dünya da yaşanan her türden olayların etkisiyle bu konudaki sanat ortamı değişmeye devam etmektedir. Örneğin günümüzde yaşanan korona salgını insanların sosyal hayatları sınırlanmış, olağan yaşamlarına mesafe koymuş, dolayısıyla müzeler ve sanat galerileri ziyaretçisiz kalmıştır. Fakat ters orantılı olarak dünyaca ünlü müzeler ve sanat galerileri kapılarını çevrimiçi uygulamalarıyla tüm dünyaya açmıştır. Müzeler sanal turlar, sanat galerileri ise çevrim içi sanat sergileri düzenlemeye başlamıştır. Ayrıca çevrimiçi sanat platformları hızla artmış ve “çevrimiçi eser satışı” uygulamaları ortaya çıkmıştır. Böylece dünyada otoriter haline gelmiş ulaşılamaz olan sanat kurumlarına ve sanatçıların eserlerine ulaşılabilirlik artmıştır. Bu yeni uygulamalar hayatın normale döndükten sonrada devam edeceği ön görülmektedir. Günümüzde yaşadığımız bu salgın sanat ortamı ve piyasası için yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur ve bundan ilerleyen dönemlerde sanatçılar, sanat izleyicileri, sanat eleştirmenleri, küratörler, sanat danışmanları gibi sanat alanı içinde bulunanlar da etkilenecektir. Sanatı değiştiren, dönüştüren ve geliştiren bu gibi dünyada yaşanan her türden olaydır.

2.1. SANATÇININ DEĞİŞEN KİMLİĞİ

Sanatçı modern dönemlere kadar, günümüzde konumlandığımız statüsünden çok daha farklı bir yere sahip olmuştur. Örneğin orta çağ döneminde sanatçı, zanaatçı ayrımı yapılmamış daha çok zanaatçı olarak anılmıştır. Bu durum Rönesans'ta değişmeye başlasa da modern dönemlere kadar devam etmiştir. Shiner, Rönesans dönemindeki sanatçı statüsünün değişmeye başlamasını, sanatçı biyografisinin ortaya çıkmasına, sanatçılar kendi portrelerini çalışmalarına ve “saray ressamlığının” yükselişine bağlamaktadır (2018: 74). Bu dönemlerden modern dönemlere doğru giderek sanatçı statüsü değişmiş ve yükselmiştir. Bunda açılan sanat akademilerinin hızla artması ve en önemlisi Fransız modeli izlenerek sanatçıların statüsünü yükseltmek amacıyla kurulan Britanya Kraliyet Akademisi olmuştur. Diğer bir önemli gelişme ise sanat piyasasının uzmanlaşmayı arttıracak olan büyümesidir. Himaye veya komisyonla çalışma sisteminde, bir tablonun sahibi olan kişi tabloyu kimin yaptığını yani sanatçısının imzasını bilmekteydi, bu durum sanatçıların statüsünü arttırmıştır. Aynı zamanda 1700'lü yıllarda Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde telif hakkı yasalarının çıkması sanatçılara yine statü kazandıran bir etmen olmuştur (Shiner, 2018: 157-162). Yani modern dönemlere kadar çeşitli gelişmelerin etkisiyle zanaatçı, sanatçı ayrımı yapılmış ve sanatçıların statüsü sürekli yükselmiştir. 20. yüzyıla da ise yaşanan devrimsel gelişmelerle düşünsel yapısı değişmiş ve sanatta yeni arayışlara girerek klasik bir sanatçı tiplemesinden çok yönlü bir yapıya dönüşmüşlerdir.

Norbert Lynton, değişik yaratma süreçlerini keşfetmek için sanatçılar, zaman zaman sanatın yanında ama öte yandan sanat da denemeyecek olan farklı alanlara kaydıklarını belirtmektedir. Tatlin'in (1885-1953) mühendislik ve havacılık alanlarındaki girişimlerini, Naum Gabo'nun (1890-1977) heykele motor takmasını, Fernand Leger (1881-1955) gibi sanatçıların sinema sanatı ile ilgili atılımlarını, Kurt Schwitters (1887-1948) ve beraberindeki sanatçıların edebiyat ile sözlü anlatımın müziğine el atmalarını örnek göstermektedir (Lynton, 2004: 317).

Modern dönemde, sanatın felsefe ve uygulama boyutundaki değişimleriyle çağdaş sanatın anlayışının ortaya çıkması, sanatçı kimliğinin değişimi açısından da önemli olmuştur. Sanatçı artık tinsel bir aura yaratan ya da yaratıcı yapısı ile yetenek ve becerilerini sanat izleyicisine sunan bir birey değil, farklı estetik kaygılarla düşüncelerini ortaya koymaya çalışan bir kişiliğe bürünmüştür. Sanatta bütün kalıpların yıkıldığı ve yeniden inşa edildiği Modern ve Çağdaş dönemde malzeme ve teknik

açından sınırları zorlayan sanatçı, farklı disiplinlerin bilgi ve becerilerine ihtiyaç duyar hale gelmiştir. Sanatçı artık kendini birçok alandan beslenmekte ve faydalanmaktadır. Bilim, Felsefe, sosyoloji, teknoloji, müzik, edebiyat, matematik gibi birçok farklı disiplinin bilgisinden yararlanmakta ve etkileşime girmektedir. Bu anlamda sanat, kolektif bir yapıya dönüşürken, yapıtta düşünce ve teknik anlamda katkısı olan herkes sanat yapan kişi niteliğini kazanmıştır (Onan, 2016: 20).

Sanatçı, aynı zamanda düşünen, sorgulayan, sorularına cevap arayan, tepkisel tavırlar ortaya koyan, kimi zaman aktivist bir rol alan, kişi haline bürünmüştür. Sanatçılar bireysel olarak ortaya yapıt koymaya devam ettikleri gibi, farklı olanlardan uzman kişilerle bir ekip halinde de işler ortaya koymaktadır. Bunda bilim, teknoloji gibi alanında büyük ilerlemelerin kaydedilmesi ve disiplinler arası geçişliliğin söz konusu olması etkili olmuştur. Yukarıda belirttiğimiz gibi sanat alanı kolektif bir yapıya dönüşmesi de unutulmamalıdır. Sanatçıların değişen bu yapısı, sanatçıların galeri ve müze mekânlarının dışarısına çıkararak yeni tepkisel işler ortaya koymalarına olanak sağlamıştır. Bu konuyla ilgili 20. yüzyılın ikinci yarısında ABD’de ortaya çıkmış ve sonrasında tüm dünyaya yayılmış arazi sanatı olarak da anılan yeryüzü sanatı örnek gösterilebilir.

Yeryüzü Sanatı’nın önemli temsilcilerinden Robert Smithson (1938-1973), modernist sanat kuramı ile endüstri dünyası arasındaki ilişkileri araştırmak amacıyla yeryüzü sanatına yönelmiştir. Aynı zamanda yeryüzü sanatına yönelmesindeki diğer bir amacı da sanat nesnesinin metalaşmasına, sanatçının zihinsel süreçlerinin değersizleştirilmesine ve sanatçının sömürülmesine karşı çıkmaktır (Atakan, 2008: 63). Ayrıca Smithson’un çok bilindik “Sarmal Anafor” isimli çalışmasında iklim değişikliğine ve bu değişikliklerin coğrafyaların üzerindeki etkilerine dikkat çekmeye çalışmıştır. Coğrafya, botanik, mühendislik, inşaat, kozmoloji, jeoloji, fotoğraf, kimya gibi alanların bilgi ve tekniklerinden yararlanmıştır. Yani Smithson atölyesinde değil doğal bir çevrede işler ortaya koyan sanatçı haline gelmiştir (Onan, 2016: 21).

Bir başka ABD’li sanatçı olan Michael Heizer’de (1944-) doğaya yönelmiş ve “Yerinden Edilen – Yerine Konulan” isimli çalışma yapmıştır (Şekil 5). Heizer bu çalışmasında doğa güçlerinin olanaklarını irdelenmiştir. Aynı zamanda Heizer büyük yapıları inşa eden antik uygarlıklara gönderme yaparak, Sierra Dağları’ndan 100 kilometre mesafede bulunan büyük kütleli kaya parçalarını Nevada çölüne taşımış ve buradaki daha önceden açtığı çukurlara yerleştirmiştir (Atakan, 2008: 63).

Şekil 5. Michael Heizer, “Yerinden Edilen-Yerine Konulan Külte”, 1969, Granit ve Beton, Nevada, ABD.



Kaynak: Pinterest (bt).

Bu dönemde sanatçılar bir anlamda sosyal sorumluluk hissederek doğanın tahrip edilmesine, tavır koyan ve her türden meseleye eğilen, sanatçı olmanın dışında bu gibi olayları gündeme getiren kişiler olmuşlardır. Heizer’de şekil 5’te görülen çalışmasını bir ekiple yaptığı için konumuz açısından önemlidir. Sanatçıların bu dönemlerde kolektif işler ve Smithsonian gibi sanatçıların yaşamla ilgili sorunları gündeme getirmesi aynı zamanda coğrafya, jeoloji, inşaat gibi alanlardan yararlanması, sanatçıların yapısının değiştiğinin göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir. Sanatçıların değişen bu yapısıyla daha önce bahsettiğimiz sanat alanında üretim yöntemlerinin ve sanatta kullanılan malzemelerin sınırsızlığa ulaşması disiplinlerarası sanat anlayışını da beraberinde getirmektedir.

2.2. DİSİPLİNERARASI SANAT

Bir zamanlar sanatın tanımını yapmak kolaydı, istisnalar dışında bir sanat eseri çerçevelenip duvara asılıyordu, taştan oyuluyordu veya bronz kalıplara dökülüyordu. Son zamanlarda, bir şeyi yalnızca aldığı biçim veya kullandığı ortam temelinde sanat olarak tanımlamak güçleşmiştir. Örneğin üstün sanatsal disiplin olarak resmin yerini başka pratikler almıştır. 2000-2008 yıllarında Tate gallery’nin prestijli Turner Ödülünü 36 aday arasında yalnızca dört tanesinin ressam olarak değerlendirilebilecek olması ve bunların hiç birinin ödülü kazanamaması da bunu teyit eder (Whitnam & pooke, 2018: 96).

20. yüzyılın başlarındaki gelişmelerle birlikte kübizm ve Dadaizm gibi sanat akımlarının, sanat anlayışını nasıl değiştirdiğini aynı zamanda sanatçıların sanat alanında hem teknik hem de düşünsel olarak sınırları nasıl aştığını üst başlıklarda değinmiştik. Disiplinlerarası sanat ya da sanatta disiplinlerarasılık kavramı tam da bu gelişmeler üzerine plastik sanatlar içerisine girmiştir. Sanat alanında disiplinlerarasılık

kavramı, hem sanat alanlarının birbirleriyle olan etkileşimi, hem de sanat ve bilim ilişkisi bağlamında incelemek gerekmektedir. Sanat alanlarının birbirleriyle etkileşimi bağlamında disiplinlerarasılık kavramı 19. yüzyılda Richard Wagner (1813-1883) ile birlikte meydana geldiği görülmektedir.

Alman besteci Richard Wagner, sanat alanları arasında etkileşimi hedefleyen “Gesamtkunst” (total art, bütüncül sanat) kavramını ortaya koymuş ve mimarlık, aydınlatma, renk, hareket, müzik gibi alanlardan yararlanarak operalarını düzenlemiştir (Üstüner, 2007: 14). Opera ve bestelerinin seslendirilmesi sırasında izleyicinin hem kulaklarına hem de gözlerine hitap edecek düzenlemeler ortaya koymuştur. Sese görüntü ekleme ihtiyacı duymuş ve çizdiği taslakları sahne tasarımlarında uygulamıştır. Ayrıca Wagner’in ortaya koyduğu bu opera sahneleri sinema sanatını da etkilemiştir (Candan, 1994’den akt. Üstüner, 2007: 15). Modern dönemde Wagner ile birlikte sanat alanında disiplinlerarasılık kavramı tartışılmaya başlamıştır.

20. yüzyılın ilk yarısında Kübizm, Dadaizm, Fütürizm gibi sanat akımlarıyla disiplinlerarasılık bağlamında sanatın temelleri oluşmuş 20. yüzyılın ikinci yarısında ise, ortaya çıkan sanat akımları ve hareketleri disiplinlerarası sanat örneklerini oluşturmuştur. Aynı zamanda 20. yüzyılda hızla gelişen bilim ve teknoloji, disiplinlerarası sanata, sanat, bilim, teknoloji ilişkisi bağlamında etki etmiştir. Sanatçılara hem düşünsel hem de biçimsel sınırsızlık imkânı sunan disiplinlerarasılık kavramını araştırmamızın ana konusu olan görsel sanatlar içerisinde yer alan resim sanatı üzerinden değerlendirdiğimizde, Kübist sanatçıların kolaj ve asamblaj denemeleri, resim sanatında malzeme kullanımına ilişkin yeni anlayışlar koyarken, Dadaist sanatçıların, sanat geleneklerini tümünden reddetmesi ise, disiplinlerarası sanat anlayışının ilk çıkış noktası olarak değerlendirilmektedir.

Dada, Birinci Dünya Savaşı döneminde, 1916’da ortaya çıkmış ve 1966’ya kadar etkisini sürdürmüştür (Richter, 1966’dan akt. Eroğlu, 2014: 15). Bir “karşı sanat” anlayışını içerir. “Zürih Dada”, Berlin Dada, Hannover Dada, Köln Dada, New York Dada ve Paris Dada olmak üzere etkinlik merkezlerini oluşturmuştur” (Dickerman, 2006’dan akt. Eroğlu, 2014: 15). Bu merkezlerde, Dada manifestoları ve yayınlanan tüm metinlerde, toplum, birey, din, ahlak, cinsellik, mantık, sanat akımları, kapital, dogma, özgürlük, düzen, felsefe, estetik, psikanaliz, gibi kavramlar üzerine olan düşünceler ifade edilmiştir. Dadacı sanatçılar “saçmalama özgürlüğü” denen meseleyi kurcalamaktan çekinmemişlerdir ve manifestolarında yaşam içerisinde bireylerin

saçmalayarak bir noktaya taşınabileceğini, bireylerin saçmala özgürlüğüne sahip olduklarına vurgu yapmışlardır. Dadacıların genel özelliği Birinci Dünya savaşının öncesindeki bütün değerlere karşı durmaları olarak açıklanabilmektedir (Eroğlu, 2014: 15).

Dadaist sanatçılar var olan sanat akımları ve yöntemleriyle hesaplaşma ve sorgulamayı hedeflemişlerdir, bu nedenle yeni bir ekol yaratmamışlardır. Sanatsal pratiklerinde tekniğin ve yöntemin sınırsız olduğunun, tercih edilen sanat yönteminin herhangi bir seçenektan biri olduğu bilincine varmışlardır. Dadacılar, sanatçıların yapıtlarındaki yaratıcılığın ne derecede önemli olduğu konusunda sorgulamaya giren modern sanat akımlarının öncüleri sayılmaktadır. Dadaist sanatçılar eserlerinde geleneksel ustalıklardan ve kompozisyon bilgilerinden uzaklaşmışlar eserlerini rastlantı yasalarına göre oluşturmayı ilke olarak benimsemişlerdir. Rastlantıyı en belirleyici öğe olarak görmüşler, usun egemenliğini kaldırmak istemişlerdir (Genç, 1983: 114-115).

Dadaist sanatçıların sanat eserini böylesi farklı şekilde oluşturmaları ve sanatı ele alış biçimlerindeki farklılığı Yılmaz, dadacıların biçimsel kaygılarının olmamaları, en önemlisi de sanat yapıtlarıyla değil, ortaya konulan tavırla ilgilendiklerine dikkat çekmektedir (2013: 156). Norbert Lynton ise Dada sanatının ayırıcı özelliğinin çeşitliliği olduğunu söylemektedir. Ayrıca Dada sanatçılarının ortak özelliklerinin, yenilikçiliği benimsemeleri ve sanatın ne olması konusundaki geleneksel görüşlere karşı çıkmaları olarak belirtmektedir. Ve Dadaist sanatçı olan Kurt Schwitters'in "sanatçının tükürdüğü her şey sanattır" sözünü bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, yansıttığı ustalık ve içeriği değil sanatçısının onu sanat olarak bilmesidir şeklinde yorumlamaktadır. Schwitters'in sözünden yola çıkarak, bir sanatçının geleneksel resim yöntemlerini ve alışılmış biçimleri tümünden terk ederek ortaya koyduğu yapıtları, "resim sanatı" olarak sergilediğinde şaşırılmaması gerekir. Jean (Hans) Arp'ın bir dönem ürettiği ahşap rölyef çalışmaları (Şekil 6) kendisi resim olarak sunmamışsa bile sergileme biçimi ve eserine verdiği isim, izleyicide ilk bakışta resim algısı yaratmaktadır. Bu bağlamda Jean Arp'ın (1886-1966) boyalı ahşap rölyefleri iyi bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir. Dadaist sanatçıların böylesi çalışmaları resim sanatını teknik, yöntem, malzeme, biçim ve düşünsel olarak etkilemiştir.

Şekil 6. Jean Arp, “Tristan’ın Portresi”, 1916, Boyalı Tahtadan Kabartma, 51x50x10 cm, Özel Koleksiyon.



Kaynak: Pinterest (bt).

Disiplinlerarası sanat anlayışını etkileyen ya da sanatın disiplinler arası etkileşimine katkı sağlayan sanat hareketlerinden biri de inşacı sanat olarak da adlandırılan Konstrüktivizm olmuştur. Her zaman olduğu gibi toplumsal, siyasal, ekonomik olaylar ile şekillenen ve etkilenen sanat, 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde Rusya’da meydana Ekim Devrimi’nden de etkilenmiş, Konstrüktivizm ortaya çıkmıştır. Konstrüktivist sanatçılar, içinde buldukları dönemin siyasal yapısını kültürel olarak güçlenmesine katkı sağlamak ve toplum için yararlı sanat anlayışını benimsedikleri bilinmektedir.

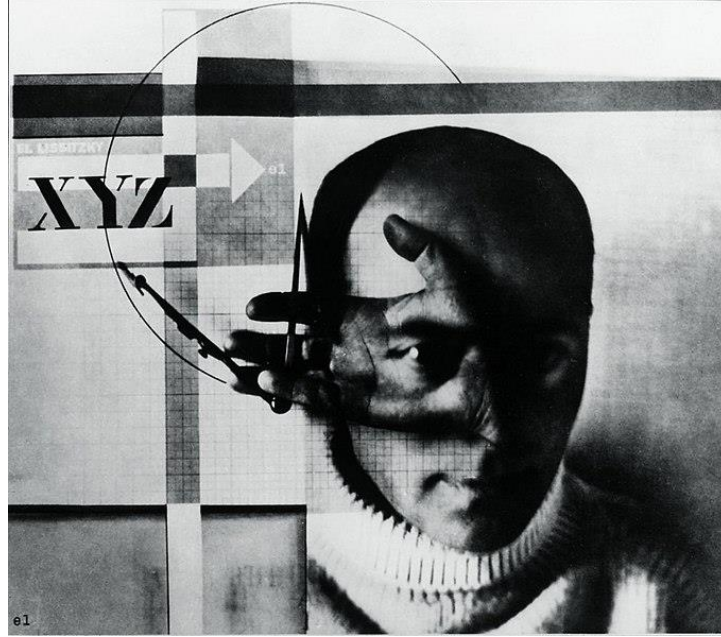
Konstrüktivizm sanatı zihinsel tasarım olarak ele alır. Zihinsel tasarım süreçlerine tekabül eden ve Konstrüktivizm in üç temel yönteminden konstrüksiyon –diğer ikisi tektonik ve faktura- ile ilgili olarak kuramcı ve tasarımcı Aleksei Gan 1893-1942, 1922 yılında kaleme aldığı *Konstrüktivizm* adlı kitabında şu ifadeleri kullanır. Konstrüksiyonu, Konstrüktivizmin birleştirici işlevi olarak anlamak gerekir... Aleksei Gan’ın ideolojik ve biçimsel bağ olarak ele aldığı tektonik, endüstrinin sağladığı malzemenin organik kullanılmasıyla yeni bir biçim ve içeriğinin elde edilmesidir, endüstrinin sağladığı malzemeyle deneysel işler ortaya koymaktır. Tektonik bütünsel olarak malzemenin sosyal çıkarılara ve kullanımına uygun olması anlamına gelir. Bir diğer yöntem olan yapımı (faktura), malzemenin doğal eğilimlerini, üretim esnasındaki özel şartlarını ve nasıl dönüştüğünü idrak etmektir (Öndin, 2019: 226).

Konstrüksiyon sözcüğü bu dönemde en sık rastlanan sanatsal terimlerden biri olarak bir yöntem ve aynı zamanda modernlik anlayışını sanatçılar tarafından nasıl ortaya konulduğunu gösteren kavramlardan olmuştur. Modernizm sürecinin düzen ve denetim, disiplin ve sistem, seri ve standart gerektiren özelliklerinin sanatsal

yansımaları aranmış ve Konstrüksiyon modernin ideal biçimi olarak görülmüştür. Sanatı, modernleşme, endüstrileşme, bilimsel ve teknolojik gelişim gibi geniş bir zeminin parçası olarak gören Konstrüktivist sanatçılar bu dönemde, dönemin teknolojik ve endüstri malzemelerini kullanarak sanatsal üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Alışagelmiş malzeme ve yöntemlerle ortaya çıkan resim ve heykel sanatını “eski düzen” in geçkin bir ifadesi olarak algılamışlardır. Konstrüktivist’lerin mimarlığa ve mühendisliğe ilgi duymaları, kitle iletişiminde kullanılan grafik ve fotoğraf gibi disiplinlere yönelmeleri, sanatçıyı bir tür yaratıcı tasarımcı ya da toplum mühendisi olarak konumlandırmıştır (Antmen, 2016: 103-104). Endüstriyel malzemeleri, sanat malzemesi haline getiren ve sanatın işlevsel yönüne dikkat çeken Konstrüktivistler, mimarlık, mühendislik gibi farklı disiplinlere de yönelmişlerdir. Vladimir Tatlin’in çok bilinen 3. Enternasyonal anıtını Antmen (2016: 102), “resim, heykel ve mimarinin benzersiz birleşiminin ütöpik bir ifadesi” olarak yorumlamaktadır. Konstrüktivist sanatçıların farklı disiplinlerden yararlanarak ortaya koydukları eserleri, disiplinlerarası sanat anlayışına örnek olarak gösterilebilmektedir. Yine Konstrüktivist sanatçı olan El Lissitzky’nin (1890-1941), fotoğraftan dolayısıyla teknolojiden yararlanarak “The Consturcto” (Şekil 7) isimli çalışması hem kullanılan malzeme hem de yöntem ve teknik bağlamında disiplinlerarası sanata iyi bir örnek olarak gösterilebilmektedir. “Lissitzky’nin ünlü fotomontaj Portresi doğrudan çekilmiş bir fotoğraf filmi üzerine süperempoze edilmiş sanatçının el imgesi ve bu elin parmakları arasında görülen bir pergel gibi fotografik imgelerden oluşmaktadır” (Genç, 1983: 172). Konstrüktivizm ve Dada gibi sanat anlayışlarının yanı sıra 20. yüzyılın ikinci yarısında ve bu dönemden sonraki süreçlerde ortaya çıkan pop art, kavramsal sanat, performans sanatı, arazi sanatı ve yoksul sanat gibi yeni sanat akımları disiplinlerarası sanat anlayışını etkilemiş ve net biçimde ortaya koymuştur.

Kavramsal sanatçılar, tekil nesneyi dışlayarak yerine düşüncüyü koymuş, belge, fotoğraf, harita, video, taslak çizimler, farklı araç ve gereçlerle sanatın geleneksel tanımını ve formunu sorgulayan bir dönemi başlatmışlardır. Dönemin karşı kültürel söylemlerinden beslenen sanatçılar estetiğin ötesinde politika, felsefe, sosyoloji, psikoloji ve ekoloji gibi alanlarla ilgilenmişlerdir (Antmen, 2016: 193-195).

Şekil 7. El Lissitzky, "The Constuctor", 1924, Jelatin Gümüş Baskı, 10.7x11.8 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere.



Kaynak: Wikimedia (2020).

Bu zamanda aynı sanatın disiplinlerarası kaynaklardan beslendiğini ifade etmektedir. Lynton kavramsal sanatın bir sanat galerisinde olabileceği gibi aynı zamanda bir televizyon ekranında, gazetelerde, ya da bir caddede karşılaşılabileceğimizi ifade etmektedir. Her gün rastlanan sıradan şeylerle onları düşünceye dönüştürebilen çalışmaların en iyi kavramsal sanat olduğunu belirtmektedir. Bunu üç boyutlu bir resmi oluşturan iki görseli üst üste getirildiğinde ortaya çıkan perspektif gibi şaşırtıcı bulmaktadır. Kavramsal sanat ile ilgili olarak gerçekliğin derinliğini fark edilmesine olanak sağladığı söylemektedir. Kavramsal sanat birlikte alışılmış kalıpların yıktığını ifade eden Lynton, izleyicinin de eseri benimsemesi ya da kavram olarak biçimlendirmesiyle kavramsal çalışmalara dâhil olduğunu ifade etmiştir (Lynton, 2004: 329-330). Kavramsal sanatın öncü isimlerinden Joseph Kosuth'un bilindik "Bir ve Üç Sandalye" isimli çalışması kavramsal sanatın disiplinlerarası ilişkisini göstermektedir. Kosuth bilindiği gibi bir gerçek sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyeyi açıklayan metin ile üçünü birlikte aynı karede sergilemiştir. Hazır nesne ile birlikte fotoğraf ve metin kullanarak çalışmasını oluşturması konumuz açısından bir örnek olarak değerlendirilebilir. Sanatın kavramsallaşmasıyla birlikte yeryüzünü sanat malzemesi olarak kullanan Arazi Sanatı, insan bedenini ifade aracı olarak kullanan Performans Sanatı gibi bu dönemde ortaya çıkan her sanat formu aynı zamanda disiplinler arası yapıya dönüşmüştür. Aynı zamanda bu akımlar günümüz sanatını etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir. 1960'lardan günümüze kadar olan dönemde ki sanat

hareketleri gerek farklı disiplinler ile iç içe olması gerekse her yeni dönemin teknolojik, bilimsel getirilerini sonuna kadar kullanmaları disiplinlerarası sanat anlayışı içinde yer almaktadır. Artık günümüzde sanatın her disiplininde disiplinlerarasılıktan söz etmek mümkündür ve günümüz sanatçısının vazgeçilmez farklı bir deyişle kaçınılmaz bir yöntemi olmaktadır.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonraki süreçte pek çok sanat hareketlerinin disiplinlerarası bir anlayışla ortaya çıkmasını yılmaz şu şekilde açıklamaktadır;

Tıpkı kesyap, kurgu ve yerleştirme gibi, *disiplinlerarasılık* ve *çokdisiplinlilik* kavramları da modernizmin *saf* sanat anlayışına karşı çıkışı ifade eder. Anımsanacağı üzere, modernizm görsel sanatların din, edebiyat, felsefe ve mitoloji gibi disiplinlerle kurduğu geleneksel ilişkilerden vazgeçmesini; hatta bu yetmezmiş gibi, her sanat türünün yalnızca kendinden ibaret hal gelmesini öngörüyordu. Örneğin resim yalnızca söze dayalı disiplinlerle ilişkilerini değil, en yakın akrabası sayılan heykelle ilişkilerini de keserek özerkleşmeli, olabilecek en saf hale gelmeliydi. Bu, her sanatsal türün öz olanaklarının keşfedilmesi açısından devrimci bir hamleydi. Ancak bir şey gözden kaçırılmıştı: bir türün varlığını sürdürebilmesi için yabancı kanlara ihtiyaç vardı. Aksi halde kısır bir döngüye mahkûm olurdu. 20. yüzyılın ilk yarısında Kandinski, Maleviç ve Modrian gibi Avrupalı soyutçuların; ikinci yarısında da Reinhardt, Stella ve Judd gibi Amerikan azcılarının içine düştükleri kısır döngünün nedeni bu özdisiplinlilik (saflık) sevdaydı sanatçıların disiplinlerarasılık ve çokdisiplinliliğe sarılmalarının altında yatan neden, işte bu kısır döngüden kurtulma içgüdüsüdür. Artık sanatsal türler diğer disiplinlerle ilişki indedirler (Yılmaz, 2013: 217).

2.2.1. Farklı Alanlardan Beslenme Bağlamında Disiplinlerarasılık

Modernizimle birlikte bilimlerin birbirlerinden ayrılması farklı bir ifade ile disiplinler haline gelmesi ve kurumsallaşması sanatçıları hem düşünsel hem de teknik anlamda etkilemiştir. Sonrasında disiplinler birbirleriyle etkileşime girdiklerinde yani disiplinlerarasılık söz konusu olduğunda sanatçının değişen kimliği başlığında gördüğümüz gibi sanatçının yapısı da değişmiş ve her alandan etkilenir hale gelmiştir. Bu değişimle yüceliği sorgulanır hale gelen sanat yapıtının yaratıcısı sadece sanatla uğraşan kişi olmadığı için, sanatçı kavramının da değişmesiyle yapıtların içerikleri de etkilenmiştir. Modernizm öncesi sanat anlayışında, genellikle konular mitoloji, din, savaş, doğa gibi günlük yaşamdan sahneler, portreler natürmortlar, peyzajlarken, modernizm sonrası, sanatçıların ele aldıkları konular, bu gelişmelerle çeşitlenmiştir. Sanatçı artık hayatla ilişkisini ve günlük yaşamdan sahneleri klasik bir biçimde ifade eden değil, teknolojik ve bilimsel gelişmelerle çağın getirilerini kullanarak yapıtlarını ortaya koymaya çalışan biri haline gelmiştir. Böylece sanatçıların eserleri, temsil yeteneği ve becerisine bağlı olarak izleyiciyi etkilemeyi amaçlayan değil, izleyicisine farklı deneyimler yaşatmayı hedefleyen bir araç haline gelmiştir. Bu değişiklikler sanat eserlerinin içeriklerine ve sergileme biçimlerine zenginlik kazandırmıştır (Onan, 2016:

2.2.2. Malzeme ve Teknik Bağlamında Disiplinlerarasılık

Sanatta disiplinlerarasılık söz konusu olduğunda üst başlıklarda gördüğümüz gibi sanatçılar hem teknik hem de düşünsel olarak geniş ve sınırların olmadığı bir alanda eserlerini ortaya koymuşlardır. Bu sınırsızlık içerisinde sanatçının ilgi alanına giren çevremizde gördüğümüz her nesne sanat eserine dönüşebilir ya da sanat eserinde malzeme olarak kullanılabilir. Malzeme üzerine çalışan sanatçı eserini planlarken çoğu zaman malzemeyle bir iletişime girmektedir. Sanatçılar üzerine çalıştığı düşünceyi, sanat eserine dönüştürmek amacıyla kullandığı malzemenin temsil ettiği imgeyi parçalara ve yapı sökümü uğratarak ya da malzemenin temsil ettiği anlamları müdahalede bulunmadan kullanmaktadır. Malzemelerin temsil ettiği bağlamlarından kopararak yeni düzenlemelere gidilmesi ve yeni anlamlar ortaya konulması disiplinlerarası ilişkileri gerektirmektedir (Onan, 2016: 18-19).

Şekil 9. Subodh Gupta, “Kontrol Hattı”, 2008, Enstalasyon, 1000x1000x1000 cm, Tate Britain, Londra, İngiltere.



Kaynak: Whitehotmagazine (bt).

Günümüz çağdaş sanatçılarından Subodh Gupta, 2008 yılında yaptığı “Kontrol Hattı” (Şekil 9) isimli çalışmasında, kullandığı malzemenin ortaya çıkaracağı anlamlardan yararlanmıştır. Sanatçının bu çalışmasını konu başlığına örnek olarak değerlendirmek mümkündür. Hindu kültüründe yeri olan kromdan yapılmış tencere, tava ve mutfak eşyalarını, Pakistan ve Hindistan devletinin sınırlarında uzun süredir devam eden çatışmalara vurgu yapmak amacıyla kullandığı düşünülebilir. Sanat

izleyicisine sunduğu, atom bombası atıldıktan sonra oluşan “mantar bulutu” imgesiyle, sürekli gerginliklerin yaşandığını ve sanki atom bombası kullanılmış gibi bir etkisi olduğunu hissettirmektedir. Sanatçı bu yerleştirmesinde mutfak eşyalarının kullanım amaçlarını değiştirerek ve sanat mekânında yeniden kurgulayarak yeni anlamlar kazandırmayı hedeflemiştir. Gupta bu eserinde mutfak eşyalarını metaforik bir kurguyla, temel ihtiyaç olan beslenmenin, sembolü olabilecek yemek pişirme araç ve gereçlerini, hayat veren değil, hayattan koparan bir anlama dönüştürmektedir. Ayrıca sanatçı bu çalışmasını ortaya koyarken teknik anlamda desteğe ihtiyaç duymaktadır. Tarihsel, sosyolojik, psikolojik ve kültürel alanlara çağrışımlar yapan eser, hem anlam hem de malzeme sınırsızlığı ile gelen disiplinlerarası durum söz konusudur (Onan, 2016: 18-19).

Günümüzde geleneksel malzeme olarak kabul edilen, boya, fırça, tuval, mermer, metal gibi sanat malzemelerinin, bazı sanatçılar tarafından artık kullanılmadığı ve malzeme alanındaki sınırsızlık durumu, sanat malzemesi olarak insan bedenini de gündeme getirmiştir. Böylece görsel sanatlar alanında performans sanatı meydana gelmiştir. Performans sanatının ilk çıkış noktası 20. yüzyılın önemli sanatçılarından, soyut dışavurumculuk akımının temsilcilerinden, Amerikalı sanatçı Jackson Pollock’un beden hareketlerini kullanarak ürettiği “aksiyon resmi” olarak sanat tarihine geçen resimleri olarak değerlendirilmektedir. Bununla beraber Dadaizm sanat akımının sanat alanındaki tüm sınırları yıkması ve sonucunda her şeyin sanat olabileceği düşüncesi doğması performans sanatını etkilediği bilinmektedir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sanat akımları ve biçimleri malzeme kullanımıyla birlikte kavramsal olarak da disiplinlerarası anlayışla meydana gelmektedir. Malzeme bağlamında disiplinlerarasılığa bu dönemdeki sanat formları örnek olarak gösterilebilmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970’lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, ‘Beden Sanatı’, ‘Happening’, ‘Aksiyon’ gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dâhilinde de uygulanmıştır (Antmen, 2008: 219).

Fransız ressam Yves Klein’de insan bedenini, boyayı tuvale aktarmak için bir araç olarak kullanmış ve performans sanatını etkilemiştir. Klein insan bedenlerini boyayı yüzey üzerinde sürükleyip ve bir şablon gibi bastırarak desenler elde etmiştir. Yani sanatçı insan bedenlerini canlı fırçalar gibi kullanmıştır. Anthropometrie ismini verdiği bu çalışmalarını müzik eşliğinde ve seyirci önünde performans sanat gösterisi

biçiminde yapmıştır (Demiral, 2014: 184). Yani insan bedeni, sanatçının ifade aracı olarak kullandığı bir sanat malzemesi haline gelmiştir. Bu dönemde her şeyin malzeme olarak kullanılmaya başlaması

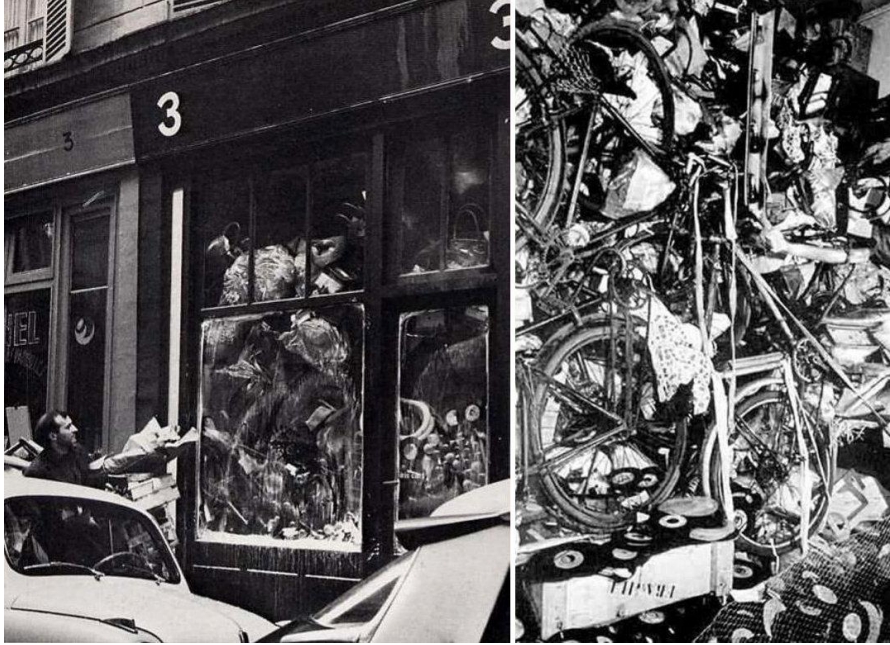
2.2.3. Sergileme Sürecinde Disiplinlerarasılık: Mekân

20. yüzyılda değişen sanat anlayışıyla yalnızca düşünsel ve teknik sınırlar yıkılmamış aynı zamanda sanat eserlerinin sergileme süreçleriyle ilgili geleneksel biçimler de ortadan kalmıştır. Bilindiği gibi Kübizmle başlayan Dadaizm ile devam eden sanat alanındaki büyük değişiklik ve bu akımların etkisiyle ortaya çıkan “hazır nesne” kavramı, günlük yaşamdaki her nesnenin sanat eserine dönüşebileceğini, dolayısıyla geleneksel biçimde sanat üretimi anlayışını değiştirmiştir. 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan kavramsal sanat ve performans sanatı gibi, yeni sanat alanları da sanat eserlerinin sergilendiği mekânları değiştirmiştir. Modern öncesi dönemlerde sanat mekânları, kilise, sanat galerisi, müze gibi mekânlarken, bu süreçte sergileme alanlarının sınırları yıkılarak açık kamusal alanlar olmuştur. Bir sanat eserinin Kilisede sergilenmesiyle aynı eserin müzede sergilenmesi, sanat eserine farklı anlamlar kazandırabileceği gibi alışılmış sanat mekânlarını sınırları dışına çıkılması çok daha farklı anlamlar kazandıracaktır. Dolayısıyla sanatçılar sanat mekânlarını terk ederek yeni ifade biçimleri ortaya koymuşlar ve sanat mekânlarını sorgulamışlardır. Böylece mekân ve izleyici sanat eserine dâhil olmuştur.

20. yüzyıl öncesi sanat alanında mekân yalnızca sanat eserinin sergilediği bir yer olarak görülmüştür ve sosyo-politik bağlamları, sanat eseri, mekân, izleyici ilişkisi sorgulanmamıştır. 20. yüzyıl sonrası ise Dadaist, Sürrealist ve yapısalcı sanatçılar, sanat eserinin sergilendiği mekân ve izleyici arasında biçimsel-kavramsal ilişkileri sorgulamışlardır. 1922 yılında Kurt Schwitters “Merzbau” isimli çalışmasıyla yapıt ve yapıtın üretildiği, sergilendiği mekân ile ilişki kurmuştur. Yine bu yıllarda El Lissitzky modern sanat estetiğine uygun sergi tasarımları yapmıştır. Sürrealist sanatçıların New York ta açtığı sergilere katılan Duchamp (1887-1968), hazır nesne kullanımıyla sergi mekânını sanat eserlerinin temel parçası haline getirmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında Yves Klein (1928-1962) ve Arman (Armand Fernandez) (1928-2005), mekânın kendisini sanat eseri olarak tasarlamışlardır. Arte Povera, Minimalizm, Arazi sanatı gibi sanat biçimleriyle birlikte yerleştirme sanatı, mekân ile sanat eseri arasında ilişkileri kurmuşlardır. Günümüz çağdaş sanatı mekânsal devrimlere dayanmaktadır (Graf, 2015: 1).

1958 yılında Yves Klein Paris'te bulunan Iris Clert galerisini “Boşluk” adı altında sergilemesinin ardından, Arman Klein'in sergilediği boş galeriyi 1960 yılında “Dolu” (Şekil 10) ismiyle buluntu nesnelere doldurarak sergilemiştir. Her iki sanatçı da bu çalışmalarıyla o dönemde sansasyon yaratmışlardır. Arman'ın çalışması çok sayıda gündelik kullanım eşyasının bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Arman'ın bu çalışmasında izleyici sanat mekânı olan galeriye giremeyecek ve galeri vitrininden görünen yığılmış şekilde duran buluntu nesnelere izleyebilmiştir (Antmen, 2016: 177). Yani sanatçı sanat mekânını doğrudan sanat malzemesi haline getirmiş ve çalışmasına bir anlamda bu mekânı dâhil etmiştir.

Şekil 10. Armand Fernandez Arman, “Dolu”, 1960, Buluntu Nesnelere Mekâna Müdahale, Iris Clert Galerisi, Paris, Fransa.



Kaynak: Pinterest (bt).

Sanatçılar bu dönemde mekânı sanat malzemesi haline dönüştürüp mekânı yapıta dâhil etmelerinin yanı sıra mekânlarda birer sanat eserlerine dönüşmeye başlamıştır. Sanat galerileri ve müzeleri mimari açıdan modern tasarımlara dönüşmüştür. Sanat mekânlarının hem sanat eserine dâhil edilmesi hem de sanat mekânlarının çağdaş sanat anlatımlarıyla ilişkiye girecek şekilde tasarlanmaya başlanması, çağdaş sanat alanında bir ifade biçimi haline geldiğinin göstergesi olarak yorumlamak mümkündür. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra disiplinlerarası ilişkilerin sıkça kurulduğu çağdaş sanatta mekânlarda bu anlamda işlev kazanmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA DİSİPLİNLERARASILIK

1. TÜRK RESİM SANATINDA ERKEN DÖNEM (1960 ÖNCESİ)

Türk resim sanatı, Türk toplumunun dini, siyasi, sosyal ve kültürel yapısıyla ilişkili olarak şekillenmiştir. Özellikle İslam kültürü ve Türk devletlerinin siyasi yapıları etkilemiştir. Pek çok Türk resim sanatı tarihi literatüründe, Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan süreçlerine ve Anadolu'daki çeşitli dönemlerine kadar kökleri dayandırılmaktadır. Ancak araştırmamızın ana konusundan kopmamak ve Türk resim sanatını günümüzde algıladığımız biçimiyle ele alabilmek için, 19. Yüzyıldaki gelişmelere göz atmak daha faydalı olacaktır. 19. yüzyıl öncesine kısaca bakmak gerekirse, Türk resim sanatının Batılı anlamda ilk teması Osmanlı Padişahı Fatih Sultan Mehmed'in (1432 - 1481) İtalyan ressam Gentile Bellini'ye (1429 - 1507) portresini yaptırması olarak kabul edilmektedir. Fatih Sultan Mehmed sonrası dönemlerde zaman zaman kimi Osmanlı padişahlarının buna benzer girişimleri olsa da 19. yüzyıla kadar araştırmamızın konusu çerçevesinde minyatür sanatı dışında, Türk resim sanatının temelleri sayılabilecek önemli bir gelişme olmamıştır.

Türk resim sanatı, Batı sanatının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği değişimleri yaşamamıştır. Sanatta etkileşimin Batı'daki tipik örnekleri Rönesans'ın başlarına kadar uzanmaktadır. Batılı sanatçılar Antik Yunan ve Roma'nın klasik bilgilerini öğrenmişler, resim ve heykel sanatının tekniklerini usta çıkarak ilişkisi içinde birbirlerine aktarmışlar ve uygulamışlardır. Sanatçılar kendinden önceki dönemlerdeki ustalardan etkilenerek ortaya yeni anlayışlar koymuşlardır. Böylece Batı sanatı köklü bir geleneğe sahip olmuştur. Türk resim sanatının da ise böyle bir gelenek oluşmamış, minyatür tekniğinden bağlarını koparıp Batı sanatına yönelince sıfırdan başlamak zorunda kalmıştır (Özsezgin, 1985: 13-14).

19. yüzyıl öncesi Türk resim sanatı, el yazması kitap resimlerine dayanmaktadır. Bu tür eserlerde, sanatçıların konu seçimleri özgün değildir ve kişisel anlatım biçimleri yoktur. Bu eserlerde kullanılan teknik, tekdüze bir boyamadır ve figür, mekân, manzara betimlemeleri gelenekçi bir tavidir. 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunun Batıya yönelişiyle geleneksel kültürün bir parçası olan minyatür sanatı, Batı resim sanatından etkilenmeye başlamıştır. Batının uzun yıllardır toplumsal ve dinsel heyecanlarıyla oluşturduğu figüre, mekâna, perspektife dayalı resim kültürü, minyatür resmimizi

etkileyerek, ilkel bir perspektife yol açmıştır. Bu etkilenmeler İstanbul saraylarından, Anadolu konaklarına kadar yayılan bilimsel perspektif sırlarını öğrenme merakı yaratmıştır (Turani, 1984'den akt. Atabay, 2017: 54). Minyatür sanatının Batı resim geleneğinden etkilenmesi ve bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu askeri okullarda resim eğitimine başlaması aynı zaman da bu öğrencileri yurt dışına göndermesi günümüzde Türk çağdaş resmi olarak adlandırdığımız resim sanatının temeli atmıştır. Ayrıca bu askeri okulda resim eğitimi alan ve yurt dışına gönderilen öğrenciler Türk sanat tarihi içerisinde askeri ressam olarak adlandırılmaktadır. Türk resim sanatının temelini oluşturan diğer bir önemli gelişme ise yine bu dönemde Osman Hamdi Bey (1842-1910) öncülüğünce İstanbul'da kurulan ülkenin ilk güzel sanatlar akademisi niteliğini taşıyan Sanâyi-i Nefise Mektebidir. Günümüzdeki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'dir.

1883 yılında Sanâyi-i Nefise Mektebinin kurulmasıyla sanat eğitiminde yeni bir dönem başlamış ve sivillerin eline geçmiştir. Buda Türk resminin gelişebilmesi için yeni olanaklar sağlamıştır. Osman Hamdi Bey ile ondan daha önce yurtdışına gönderilen asker ressamın çalışmaları klasik Fransız resminden etkilenmiştir. Bu çalışmalar incelendiğinde teknik bir işçiliğe ve sınırlı bilgiye dayalı olduğu görülmektedir (Ersoy, 1998: 12-14). Başlangıçta Sanayi-i Nefise Mektebindeki resim atölyelerini Salvatore Valeri (1856-1946) ve Warna Zarzecki (1850- ?) adlı iki yabancı sanatçı yönetmiştir. Yalnız erkek öğrencilerin kabul edildiği bu dönemde akademiye rağbet gösteren daha çok azınlık gençler olmuştur. Türk gençleri akademideki resim ve heykel bölümlerine zamanla ilgi göstermişlerdir (Tansuğ, 2012: 104).

Batı eğitimi yapan kurumlar geliştikçe, bu durum da değişmeye başladı. Önceleri, askeri okullarda perspektif ve gölge bilgisi Müslüman hocalar tarafından öğretilirken, sanat eğitimi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulduğu 1873'ten 1914'lere kadar, Valeri ve Oskan Efendi gibi Batı kültüründen gelen kişilerin elinde kalmıştı. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin iyi öğrencileri Avrupa'ya eğitime gönderilirken, Batı etkisi giderek artan bir hızla resim sanatına girdi (Duben, 2007: 13).

Eğitim kurumlarının ortaya çıkması Türk resim sanatının temellerini oluştururken aynı zamanda ressam ve heykeltıraşlığın bir meslek olarak görülmesini sağlamıştır. Türk resim sanatçılarının bir meslek birliği çerçevesinde birleşme isteği ve süreci, II. Meşrutiyet'in ilanını izleyen günlerde oluşan sosyal ve kültürel zeminde gerçekleşme ortamı bulmuştur. Türk resim sanatında ilk sanatçı grubu olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 1909 yılında kurulmuştur (Başkan, 1994: 25). Böylece Türk resim sanatı Batılı anlamda yeni bir döneme girmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ayrıca

1911-1914 tarihleri arasında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gazetesi yayınladıkları bilinmektedir bu sanat alanında bir yayın organının çıkması, sanat yazılarının yayınlanması Türk resim sanat önemi gelişimi açısından önemlidir. Bu gazetede de Tansuğ'un (2012: 112) aktardığına göre, Sanayii Nefise resim bölümü mezunu Osman Asaf'ın sorumluluğunda güncel sanat olaylarına, sanat tekniklerine ve bunlara ilişkin makaleler yayınlanmıştır. Hoca Ali Rıza (1858-1930), Sami Yetik (1878-1945), Ruhi (1880-1931), Ahmet Ziya (1869-1938), gibi pek çok sanatçının yazıları yer almıştır. Fakat Tansuğ, (2012: 113) II. Meşrutiyet döneminin özgürlüğü içerisinde çıkarılan gazetenin dil arınmışlığının olmadığı belirtmektedir. Bu gazetede yayınlanan cemiyetin kuruluş amaçlarını ve dönemin sanat görüşünün dile getirildiği Sanayi-i Nefise Mezunu olan Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, bir yazısı şöyledir;

Resim genel anlamıyla doğada görülenlerin bir yüzey üzerine aktarılmasından ibarettir. Görünürde varlığına ilgisizlik nedeniyle uygar yaşam için büyük bir önemi olmadığı yargısına varılmak istenebilir; ama gerçekte öyle bir seçkin özelliktir ki uygarlık dünyasına girmiş olan insanoğlunun tümü kendisine gerek duyar... Resim, görünen dünyadan, gizli kalmış bir gerçeği varlık haline getirir. Hayli ruhla ışıklandırır... Yüz bin kere yazıklar olsun ki önem ve değerini anlatmaya çalıştığımız şu seçkin güzel sanat, ülkemizde şanına uygun bir değer ve saygınlık elde edememiştir. Alışılmışın dışında olarak kimi doğal yetenekliler görünmüşse de istenilen yönde verimlilik görülmemiştir. Genel olarak bakıldığında, bizde ressamlık, boyacılıktan, işlemecilikten öteye geçememiştir (Tansuğ, 2012: 115-116).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması ve sonrasında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ile başlayan süreç I. Dünya savaşı sebebiyle yurtdışına gönderilen öğrencilerin yurda geri dönmesiyle Türk sanatı için yeni bir döneme başlamıştır. Bu dönemde Batı sanat anlayışının izlenimcilik üslubunu benimseyerek dönen gruba, Türk sanatı tarihi içerisinde "Çallı kuşağı" ya da "1914 kuşağı" olarak anılmaktadır. Bu grubun başlıca üyeleri İbrahim Çallı (1882-1960), Mehmet Ruhi Bey (1880-1931), Feyhaman Duran (1886-1970), Hikmet Onat (1882-1977), Avni Lifij (1886-1927), Nazmi Ziya Güran (1881-1937) ve Namık İsmail (1890-1935)'dir.

İzlenimci uygulamalar Türk sanatçısının renk ve fırça kullanımına yeni bir anlayış getirmiş, özgürlüğe kavuşturmuştur. 1914 kuşağı ile birlikte Türk resminde kişisel yoruma gidiş başlamıştır. Nurullah Berk (1906-1982), 1914 kuşağı için "Çallı ve arkadaşları memlekete yeni bir resim anlayışı getirmiştir. Onların bizde oynadıkları rol, İzlenimcilerin Batı sanatındaki rollerine eşit sayılabilir" demiştir. 1914 kuşağı sanatçıları Akademik resimden uzaklaşmış, İzlenimci formlar, ışık titreşimleri, temiz ve parlak renkler kullanmışlardır. Bugünkü Türk resminin hazırlayıcıları olarak kabul edilmektedirler. Yaşamla ilgili konular ve canlı renkler ile Türk toplumunun resme karşı

ilgi duymasını sağlamışlardır (Gültekin, 1992: 13). Tansuğ'a (2012: 127) göre, 1914 Kuşağı sanatçıları teknik yönünde her biri büyük hünere sahiptir fakat Avni Lifi ve Nazmi Ziya kişisel mizaç ve duyarlılık yönünden en öne çıkan sanatçılardır. 1914 kuşağı içerisinde öne çıkan Türk resim sanatında önemli bir yer edinmiş sanatçıların başında İbrahim Çallı olarak gösterilmektedir. Paris'te aldığı eğitimin etkisiyle Türk resim sanatını Empresyonizm sanat anlayışı ile tanıştırmış önceki dönemlere göre daha özgün yapıtlar ortaya koymuştur.

Şekil 11. İbrahim Çallı, "Tefli Kadın", Tuval üzeri yağlıboya, 100x73 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi, Türkiye.



Kaynak: Hayatağacı (2014).

Duben, İbrahim Çallı'nın "Tefli Kadın" (Şekil 11) isimli çalışmasını o dönemdeki Türk resminin başarılı figür resimlerinden biri olduğu belirtmektedir. Ve Çallı ve arkadaşlarının bu dönemlerde yaptığı figür ve portre çalışmalarını, psikolojik ve kurgusal bütünlük, gerilimin yarattığı dramatik etkiler, Batı sanatını aratmayacak düzeyde olduğunu söylemektedir (2007: 83). Ayrıca klasik sanat anlayış dışına çıkan İbrahim Çallı doğa, figür, nü figürler, portreler, natürmortlar ve iç mekân resimleriyle Türk resim sanatına yeni bir anlayış kazandırmıştır. Farklı konu ve teknikleri kullanmaktan çekinmeyen Çallı çalışmalarında yumuşak fırça darbeleri dikkat çeker. 1914-1917 yılları arasındaki çalışmalarında lirik bir anlatım sezilmektedir (Ölçek, 1994'den akt. Baytar ve Okkalı, 2020: 128).

Türk resim sanatını kendine özgün üslubu ile bu dönemde etkileyen 1914 kuşağı sanatçılarından biride Hüseyin Avni Lifij'dir. Diğer 1914 kuşağı sanatçıları gibi Paris'te eğitim almış ve yurda döndükten sonra Sanayii Nefise Mektebinde hayatının sonuna kadar hocalık yaptığı bilinmektedir. Sanatçının resim alanında bir eğitim almadan sezgisel yolla "Pipolu-kadehli Otoportre"si (Şekil 12), Batı anlayışındaki Türk resim sanatının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu çalışmasında kullandığı imgelerle bohem yaşantıyı tercih eden bir kişiliği yansıtmaktadır (Gören, 2001'den akt. Ersoy, 2017: 32-33). Akademik yönü ağır basan portre çalışmalarında modelin ruh halini yansıtmakta başarılı olan sanatçının çok sayıda portre resimleri vardır (Ersoy, 2017: 32-33).

Şekil 12. Hüseyin Avni Lifij, "Pipolu-kadehli Otoportre", 1908, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64x46 cm, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Wikipedia (bt).

1914 kuşağı ressamaları ayrıca, bilindik Paris Salon Sergilerine benzer şekilde, 1916 yılından 1951 yılına kadar her yıl ağustos ayında Galatasaray Lisesinde sergiler açtığı bilinmektedir. Bu sergilerde usta sanatçıların yanı sıra genç sanatçılarda resimlerini sergileme fırsatı bulmuşlardır. 1914 kuşağını Cumhuriyet dönemin ilk sanatçı birliği olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği takip etmiştir. Bu birlik ve 1914 Kuşağı Türk resminin temellerini atan sanatçı gurupları olarak anılmaktadır.

1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması, Türk toplumu için yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Cumhuriyet değerleri doğrultusunda her alanda yenilikçi adımlar atılmıştır. Yeni bir kültür dönemi başlamıştır. Çağdaş Türk resim Sanatı tarihi içerisinde Cumhuriyetin kurulması yani buna bağlı olarak yeni bir kültür döneminin başlaması önemli bir yere sahiptir. Bu dönemden sonra her alanda olduğu gibi sanat alanında büyük gelişmeler yaşanacaktır. Çağdaş Türk resim sanatının ilk dayanakları oluşmaya başladığı görülmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Sezer Tansuğ şunları aktarmaktadır;

Türkiye Cumhuriyetinin, temel ilkelerinden biri olan halkçılık ve bunun doğal sonucu olan ulusal egemenlik, kültür ve sanat politikasının da yönelişini belirliyordu. Ulus egemenliğinin gerçekleştiği bu koşullarda, sanat eğitimi sonucunda ortaya çıkacak faaliyetlerin, ülkenin her yerine ulaşması da program hedeflerinden biriydi... Çağdaşlaşma yolunda Batı dünyasının ortaya koyduğu örnek verilerin irdelenerek benimsenmesi ise, kaçınılmaz bir tercih olma zorunluluğunu sürdürdü (Tansuğ, 2012: 157-158).

Cumhuriyet dönemin ilk sanatçı grubu özelliğini taşıyan Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar birliği, Refik Epikman (1902-1974), Cevat Dereli (1900-1989), Şeref Akdik (1899-1972), Mahmut Cüda (1904-1987), Nurullah Berk, Hale Asaf (1905-1938), Ali Avni Çelebi (1904-1993), Ahmet Zeki Kocamemi (1900-1959), ressam ve heykeltıraş Muhittin Sebati (1901-1932), Ratip Aşır Acudoğlu (1898-1957) ve Fahrettin Arkunlar (1901-1971), tarafından 1929 yılında kurulmuştur. Bu grup ilk sergilerini Ankara Etnografya müzesinde ikinci sergilerini ise İstanbul Türk Ocağında açmışlardır (Tansuğ, 2012: 166). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinde ilk kez heykeltıraş, gibi ressam dışında üyelerin bulunması yenilikçi anlayışın göstergesi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca sanatın farklı bir disiplininden sanatçının grupta yer alması görsel sanatlar içerisinde etkileşimin ilk göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu konumuz bağlamında önemli bir gelişme olarak dikkat çekmektedir.

Müstakil ressamlar ve heykeltıraşlar birliğinin Türk resim sanatına en büyük katkısı düşünce alanını değiştirmesi olmuştur. Bunun sebebi Ali Avni Çelebi (1904-1993) ve Zeki Kocamemi'nin, Hans Hofman'la (1880-1966) tanışması olmuştur. Hofman'dan sanatın kavramsal değerlerini ve sanatın kavramsal yapısının estetik, teknik ve düşünsel donanımlarla gerçekleştiğini öğrenmişlerdir (Giray, 2009'dan akt. Özer, 2011: 82). Bu iki sanatçının uzmanlık eğitimlerini Fransa'da değil de Almanya'da Kübist ve Konstrüktivist tavırlara yöneltmiştir. Bu Türk resim sanatı için önemli bir gelişmedir. Öte yandan Türk resminde biçim bozucu tavırlar ilk kez görülmeye başlamıştır (Özsezgin, 1985: 17). Yani Müstakiller ve Heykeltıraşlar Birliği ile birlikte

Türk resminde yenileşme hareketleri başlamıştır. Bu birlikten daha sonraları ayrılan bazı sanatçılar Türk resim sanatının dördüncü grubunu kuracaklardır.

1930'lu yıllara gelindiğinde ise “d Grubu” isimli yeni bir sanatçı grubu kurulmuştur. Bu grubun isminin “d Grubu” olmasını Tansuğ, Türkiye sanat ortamında kurulan dördüncü sanatçılar grubu olduğunu ve alfabedeki dördüncü Harf olan “d” harfini seçtiklerini aktarmaktadır. Bu grup 1933 yılında Zeki Faik İzer (1905-1988), Nurullah Berk, Elif Naci (1898-1987), Cemal Tollu (1899-1968), Abidin Dino (1913-1993) ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu (1906-1992) tarafından kurulmuştur. Bu grubun sözcülüğünü Nurullah Berk ve Eleştirmen Fikret Adil (1901-1973) yapmıştır. 1950’li yıllara kadar çeşitli sergiler açmışlar ve bu sergi sıralarında zaman zaman farklı sanatçılar da bu gruba dâhil olmuşlardır (Tansuğ, 2012: 179-181). “d Grubu”nun amaçları, akademik sanatı reddetmek, modern sanat akımlarını araştırmak, izledikleri sanat akımlarını Türkiye’de tanıtmak ve toplumu belli bir sanat anlayışı üzerine yükseltmek olmuştur. Bu gruba sonradan Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Turgut Zaim (1897-1984), Eren Eyüboğlu (1913-1988), gibi isimler de katılmıştır (Gültekin, 1992: 15).

1933 yılında Türk resim sanatına yeni bir atılım olarak başlayan “d Grubu” basında sıkça yer almıştır. Grubun düzenlediği sergiler dönemin gazete ve dergilerinde yer almış, Fikret Adil’in “d Grubu” ile bütünleşip tanımlarını yapması, Batılı ülkelerde sanat ekolleri çevresinde birleşen sanatçı ve yazar birlikteliğine benzer bir atılım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde “d Grubu” üyelerinin ve bazı ünlü yazarların d Grubu ile ilgili yazıları yayımlanmıştır. Ayrıca “d Grubu” Türk resmini önceki dönemlerde olmayan Üslup an üslup anlayışını getirmiştir. Daha önce kurulan Müstakiller, aynı yıllarda etkinliklerini sürdürmelerine rağmen üslup anlamında bağımsız olarak hareket ederken “d Grubu” çağdaşlık iddiası ile bir tür Kübizm savunusuna girer ve bu anlayışı kabul ederler (Giray, 1994: 36-39).

“d gurubu” sanatçıları 1951 de açtıkları on altıncı sergiye kadar grup olma özelliğini korumuşlardır. Grubun kurucu üyesi ve yazılarıyla “d Grubu”nu tanıtan, amaçlarını açıklayan ve savunan Nurullah Berk, Aynı zamanda Türk resim sanatında Kübist resmin temsilcilerinden olmuştur. Kübist resim anlayışını sürdüren ve başlarda soyut geometrik anlayış üzerine ilerleyen Nurullah Berk geleneksel konulara yönelmiştir. Bu geleneksek konuları Kübist-inşacı bir anlayışla buluşturmuştur (Şekil 13) (Özer, 2011: 85).

Şekil 13. Nurullah Berk, “Ütü Yapan Kadın”, 1950, Tuval üzerine yağlı boya, 60x92 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Yapı Kredi Kültür ve Sanat (2004).

Nurullah Berk'in “Oturan Adam” (Şekil 13) gibi kübist resim denemeleri Türk resminde disiplinlerarası sanat açısından önemlidir. Çünkü daha önceki konularda gördüğümüz üzere disiplinlerarası sanat kavramının kübizm sanat akımı ile temelleri oluşmuştu. Türk resim sanatının yeni arayışlara girdiği, sonraki dönemlerde yeni arayışlar için referans olması için ve en önemlisi de Modern sanat akımlarına yabancı olan Türk toplumunu yeni akımlarla tanıştırmaya açısından önemli bir yer tutmaktadır. Fakat bu kübist anlayışın Batı sanatı tarihindeki gibi Türk resmi içinde temelleri olmayışı unutulmamalıdır. Buna dayandırılarak zaman zaman eleştirilmiştir. “d Grubu” sergilerine devam ederken karşı bir tavır olarak Türk resim tarihinde, liman ressamı olarak ta anılan Yeniler grubu kurulmuştur. Giray, “d Grubu”nun önceki kuşaklar karşısında aldığı tavır, bir yol olduğunu ve buna karşı “Yeniler Grubu” tepkisinin oraya çıktığını söylemektedir. Yeniler Grubu d Gurubunu Türk resmine Avrupa resminin eğilimlerini aktarmaktan başka bir katkılarının olmadığını öne sürerek sert bir şekilde eleştirdiklerini belirtmektedir (Giray, 1993: 53).

Yeniler Grubu 1940 yılında akademiden mezun olan Nuri İyem (1915-2005), Kemal Sönmezler, Agop Arad (1913-1990), Ferruh Başağa (1914-2010), Avni Arbaş (1919-2003), Turgut Atalay (1918-2004), Mümtaz Yener (1918-2007), Faruk Morel, Yusuf Karaçay, Selim Turan (1915-1994) ve D grubundan ayrılan Abidin Dino (1913-1993) tarafından kurulmuştur. Sanatta içeriye önem veren grup toplum gerçeklerinin yapıtlara yansımalarını savunmuşlardır. Batı sanat akımlarının etkilerinden kurtulmak ve toplumsal sorunlara dikkat çekmeği hedeflemişlerdir. Bu anlayış içerisinde teknik

olarak Batı sanatı ile bağlarını sürdürmüşlerdir (Öndin, 2003: 192). Ayrıca Yeniler Grubu kurucuları arasında fotoğraf alanından İlhan Arakon'da vardır. Fotoğraf alanından bir sanatçının ressamlar grubunda yer alması farklı sanat disiplininden birisi olarak önemli bir ayrıntıdır. Sanatçıların farklı eğilimler göstermesi üzerine bu grup 1951 yılında dağılmıştır. Nuri İyem ilk başlardaki sanat tavrını hayatının sonuna kadar devam ettirmiştir.

1950'lerdeki ülkemizde görülen siyasi hareketlilik ve farklı görüş eğilimleri Türk sanatını etkilemiştir. Bu dönemlerde aynı zamanda Türk kültüründe farklı bir anlayış ve Türk kimliği üzerine tartışmalar başlamıştır. Ulusallık-evrensellik kavramları içinde bir grup sanatçı Türk kültürü değerlerine yönelik çalışmaları benimser ve çağdaş bir sorgulama ile eserler üretirler (Kılıç, 2013: 329). Bu sanatçı grubu Türk resim tarihinde önemli yere sahip olan On'lar grubudur. 1946 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri tarafından kurulmuştur. On'lar grubu Türk resmine kendine özgü bir yapı oluşturmayı hedeflemiştir. Bu hedeflerinde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun rolü olduğu bilinmektedir. Öğrencilerini geleneksel ve Batı sanatını harmanlayarak çalışmalar ortaya koymaları konusunda etkilemiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, öğrencilerinin oluşturduğu On'lar Grubu'nun sergileri ve hazırladıkları genç ressamlar kitabı için yazdığı yazıda, Türk resim sanatının en önemli kaynağı olarak, geleneksel el sanatlarını gösterir. Bedri Rahmi'ye göre yeni bir Türk resmini halı ve kilimlerdeki motifler, bir geleneğe sahip olan hat ve minyatür geleneksel el sanatları oluşturmalıdır. Bedri Rahmi'den etkilenen sanatçılar, geleneksel sanatlardan motifler ile çalışmalarını ortaya koymaya başlamışlardır. Bu sanatçıların amaçları, esin kaynaklarını Batı-Doğu sanatlarını doğru bir sentezde buluşturmak, özgün anlatıları yakalayarak kalıcı olmaktır. Hat sanatı, halı ve kilim motifleri, minyatür, çini gibi geleneği olan sanatların desenleri, geniş bir yelpaze içinde Türk resim sanatına yayılmıştır. Bu yeni yönelme, kimi yazar ve sanatçılar tarafından da savunulmuştur (Kılıç, 2013: 329). Bedri Rahmi'nin ve ondan etkilenen On'lar grubunun bu tutumu, Türk resim sanatına farklı anlayışların girmesine, farklı malzemelerin kullanılmasına yol açmıştır. Farklı malzemelerin kullanılması ve geleneksel sanatlardan etkilenilmesi araştırmamızın ana konularından Türk resminde disiplinlerarasılık kavramını açısında oldukça önemlidir. Türk resim sanatında disiplinlerarası etkileşimlerin başladığı, disiplinlerarası sanat anlayışının temelleri atılmaya başladığının göstergesi olarak kabul edilebilmektedir. 1960 öncesi Türk resim sanatının gelişiminde

önemli rol oynayan Bedri Rahmi etkinliğini 1960 sonrasında da devam ettirmiştir. Ayrıca resim, seramik, mozaik gibi farklı tekniklerle çalışan Eyüboğlu'nun bu çok yönlülüğü yine disiplinlerarasılık anlamında Türk resim sanatının gelişimi açısından oldukça önemli olmuştur.

Şekil 14. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Expo 58 Türk Pavilyonundan bir görünüm", 1958, Mozaik Pano, Brüksel, Belçika.



Kaynak: Arkitera (2011).

1960 öncesi Türk sanatına bakıldığında sanatçı gruplarının birbirlerinden farklı yeni arayışlara girmelerinin yanı sıra araştırmamızın ana konusu bağlamında önemli bir gelişmede, bazı Türk mimar ve sanatçıların 1958 yılında Expo Brüksel'de düzenlenen Dünya fuarında yer almaları olmuştur. Bu yıllarda Batıda mimari yapıların ve sanatların sentezi, görüşüne uygun olarak bu fuara katılan Türk mimarlar Türk Pavilyonunda mimari ve plastik sanatların sentezi teması üzerine yoğunlaşmışlardır. Brüksel Expo ile ilgili olarak Ülkü (2019) Sanatçıların ve eserlerinin, özellikle mozaik duvarın ve pavilyonun tasarımında çok merkezi rolleri üstlendikleri ve Pavilyonun önünde yer alan İlhan Koman'ın metal heykeli yapının fuar içindeki konumunu vurgulama amacıyla yerleştirilmiş, olduğunu aynı zamanda yapının yatay düşey dengesini oluşturduğunu aktarmaktadır. Ayrıca Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Expo'da ödül alan mozaikleriyle (Şekil 14) bezeli duvar panosu ise bir bağlaç görevi olduğunu belirlemektedir (Bancı, 2009'dan akt. Ülkü, 2019: 508).

Türk Pavyonunda mimarlar, heykeltıraşlar ve ressamın yer alması, ortak bir proje ortaya koymaları, 1960 öncesi Türk resim sanatında disiplinlerarası sanat anlayışı gelişmesinde önemli bir gelişme olarak değerlendirilebilir. 1960 Öncesi Türk resim sanatı Batı sanat anlayışı ile gelişmeye çalışmış ve Batıdaki görülen sanatçı gruplarına benzer oluşumlar gerçekleşmiştir. Kimi zaman tamamen Batı sanatına dönük, kimi zaman ise geleneksel sanatlar ve Türk kültüründen yola çıkarak özgün bir resim anlayışı çabaları meydana gelmiştir. 1960'lı yıllara kadar olan dönemde Empresyonist, Kübist, soyut, geometrik resim anlayışları ile sanatçılar kendilerini ifade etmeye çalışmışlar ve bu farklı anlayışlar içinde dönem dönem birbirlerini eleştirmişler karşı tavır koymuşlar ya da bir araya gelip sanatçı grupları kurmuşlardır. Özyayten 1960'lara kadar olan dönemde Batı sanatının etkileri ile ilgili olarak, 1900'lerden bu yana Türk resim sanatı Batı sanatı etkisinde veya Batı sanatından aktarma sözcükleriyle ifade edilmesinin geçiş bir sürecini yaşadığı ve bu süreçte Batı sanatı etkileriyle taklit veya aktarmacılık olarak anılan bu dönemin, kaçınılmaz olduğunu ifade etmektedir. Formalist sanatlarımızda "Müstakiller Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" ve "d Grubu" ile anılan bu geçiş süreci 60larda yerini oldukça farklı eğilimlere bırakacağını söylemektedir (1992: 83). 1960'lı yıllara kadar olan dönemde Türk resim sanatında hem eğitim hem de sanat ortamı açısından belli bir temel oluşmuş ve 1960'lı yıllarda yeni anlayışların ortaya çıkmasına neden olan Batı dünyası ile iletişim artmıştır. Bundan sonraki süreçte Türk resim sanatı içerisinde araştırmamızın konusu bağlamında yaşanacak önemli gelişmelerin zemininin oluştuğu görülmektedir.

2. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA YENİ BİR DÖNEM

1960'lı yıllar Türkiye için siyasi, ekonomik, kültürel ve toplumsal değişimlerin yaşandığı yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde yaşanan değişimlere ve etkilerine kısaca bakmak gerekirse, köyden kente göçlerin artarak devam ettiği, büyük şehirlerin nüfuslarının yoğunlaştığı ve sadece yurt içi değil yurt dışı göçlerinde başladığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca ekonomik sorunların hükümet bunalımlarına yok açtığı görülmektedir. 1960'lı yılların sonunda farklı siyasi kamplarda bölünmeler yaşanmıştır. Türkiye bu dönemlerde yeni arayışlar içerisine girmiş, 1961 Anayasası ile mecliste farklı görüşleri benimseyen yeni siyasi oluşumlar meydana gelir. Bunlara bağlı olarak demokratik ve liberal bir yönetimin gerektirdiği özgürlükler devreye sokulur artık Türkiye değişen bir toplum yapısına bürünmüştür (Özsezgin,

1998: 50). Böylesi farklı alanlardaki değişimlerden Türk sanatçıları dolayısıyla Türk resimde etkilenecektir.

1960'lı yıllarda diğer alanlarda olduğu gibi sanat alanında da yeni arayışlara girildiği, önceki dönemlere göre hem teknik hem de düşünsel olarak, Türk resim sanatı daha zengin bir görünüm kazanacaktır. Ayrıca Türk resim sanatında önceki dönemlerden farklı olarak sanatçı gruplarıyla değil bireysel tavırlar ortaya koyan, sanatçı kimlikleri ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda Türk resim sanatında 1950'li yıllarda gelişmeye başlayan ve giderek özgünleşen soyut sanat gibi yeni arayışlar 1960'lı yıllarda da Türk sanatçılarının yeni eğilimlere yönelmelerine neden olmuştur. Bu dönemde Avrupa'da yaşayan bazı Türk sanatçıları 1960'larda Batı sanatında meydana gelen gelişmeleri yakından takip ederek Türk resim sanatına önemli katkılar sunmuşlardır. Alışılmışın dışında tuval yüzeyinde farklı malzemeler, hazır nesnelere, yüzeyin sınırlarını aşan denemeler bu dönemlerde Türk resim sanatında görülmeye başlamıştır. Kısacası 1960 sonrası Türk resim sanatında araştırmamızın konusu bağlamında gelişmeler yaşanmıştır. Sanatçıları ve sanat alanında yaşanan gelişmeler üzerinden bu dönemi aktarmak gerekirse bu yıllarda dikkat çeken Türk resim sanatı için önemli bir yere sahip olan sanatçı olarak Yüksel Arslan (1993-2017) dikkat çekmektedir.

Yüksel Arslan, teknik yönden tuval, yağlı boya gibi alışılmış malzemeler yerine kendine özgü malzemeler ile çizgi ve boya uygulamalarını gerçekleştirmiştir. Marquis de Sade ile başladığı okuma serüvenine Karl Marx'ın Kapital'ine, felsefe ve sanat kitaplarına kadar sürdürmüştür. Konu ve malzeme seçimiyle her zaman sınırların dışına çıkmayı tercih eden Arslan, hazır boya ve tuval kullanmamış, kendine özgü teknikleriyle ürettiği, tek rengin tonlarını kullandığı "arture" (Şekil 15) dediği resimlerinde kendi bedensel dışkılarını, bitki, taş, tuğla gibi doğal ve yapay nesnelere ederek bir tür boyalar elde ederek yapmıştır (Tansuğ, 1999: 248). Sanat tarihçisi ve eleştirmeni Mazhar İpşiroğlu, Yüksel Arslan'ın evini ziyaret ettiğinde atölyesi ile ilgili gözlemini, "bir ressam atölyesinden daha çok esrarlı deneylerin yaşıldığı bir laboratuvara benziyordu. Hazıra konmak istemeyen yapıtlarında kullandığı malzemelere kadar her şeyi türlü deneylerle arayıp bulmaya çalışan bir sanatçının bu odada çalıştığı hemen belli oluyordu. Küçük çanaklarda renk renk bitkisel boyalar, topraklar, kurutulmuş otlar, deniz kabukları, makas, bıçak, ege ve daha bunlara benzer bir sürü araç ve gereç göze çarpıyordu" şeklinde açıklamaktadır (İpşiroğlu, 2017: 1).

Şekil 15. Yüksel Arslan, "Arture 72", 1965, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, Özel Koleksiyon.



Kaynak: Yılmaz (2017).

Yüksel Arslan Türk resim içerisinde bu dönemlerden hayatının sonuna kadar etkin bir isim olmuştur. Kendine özgü kompozisyon kurgusu, 1960'lı yıllarda başladığı "Arture" (Şekil 15) olarak adlandırdığı resimlerindeki figürlerin biçimsel özellikleri, ele aldığı konular, en önemlisi de malzeme kullanımıyla Türk resim sanatı için yeni arayışlar çerçevesinde öncü bir isim olmuştur. "Arture" (Şekil 15) olarak adlandırdığı seri çalışmalarını daha sonraları kitap haline getirmiştir.

1960'lı yıllar Türk resim sanatı için yeni bir dönem aynı zamanda ise ara ya da geçiş dönemi olarak nitelendirilebilir. Çünkü bu dönemde Batı sanatındaki gelişmelerin etkisiyle ve özgürlük ortamının oluşmasıyla yeni arayışlar meydana gelirken aynı zamanda Türk resminin önceki dönemlerinde etkin olan sanatçıları figüratif, soyut, geometrik resimlerine devam etmiştir. Bu dönemde 1968 kuşağı olarak anılan, Mehmet Gülyüz (1938-), Alaettin Aksoy (1942-), Burhan Uygur (1940-1992), Neşe Erdok (1940-), Komet (1941-), Utku varlık (1942-) gibi sanatçıların yeni figüratif eğilimlerinin olduğu da belirtmek gerekmektedir. Batı sanatında bu yıllarda kavramsal sanat, arazi sanatı, performans sanatı, video art gibi araştırmamızın konusu için önemli yeni sanat hareketleri meydana gelirken ülkemizde bu anlayışta 1980'li yıllara kadar gelişme yaşanmamaktadır. Ancak bu dönemde konumuz bağlamında öncü bir isim olarak Altan Gürman (1935-1976) dikkat çekmektedir.

Altan Gürman'ın ise tuval üzerine boya ve hazır nesnelere kullanarak yaptığı çalışmalar Türk resim sanatı için yepyeni bir çıkış olmuştur. Gürman'la ilgili olarak Tansuğ, resme ilk kez dikenli tel, kesilmiş mukavva tahta parçaları gibi hazır nesne

kullanması (Şekil 16), Türk resmi için farklı anlam boyutları kazandırdığını söylemektedir (Tansuğ, 1995: 82).

Şekil 16. Altan Gürman, “Montaj 4”, 1967, Tahta Üzerine Selülozik Boya Dikenli Tel, 123x140x9 cm, Arter, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Google Arts and Culture (bt).

Altan Gürman’ın 1963-1976 yılları arasında ürettiği çalışmaları militarizm ve bürokrasi üzerine olması, rastlantısal değildir. Çalışmalarını ortaya koyduğu dönemin toplumsal ve siyasal ortamına bakınca demokrasi, özgürlük, bireysellik gibi konularda haklı aydınlatma çabasını görülmektedir. Ayrıca Gürman 1960’lı yılların ilk yarısında Paris’te olması Batı sanatındaki gelişen kavramsal sanatı, kinetik sanatı ve pop sanat gibi yeni anlayışları gözlemleyebilmiş Batı sanatının köktenci akımlarını yakından takip etmiştir. Gürman’ın resimlerinde Kübizm ve Dada’nın icatları olan basılı sözcükler, harfler ve numaraları görürüz. Bu anlayışı kullanarak makineleşme, kişisel olmama hali, süslemelerden ve simgesellikten sıyrılma eylemini gerçekleştirmiştir. Belirgin bir resim anlayışı dışına çıkma girişiminde bulunmuştur. Altan Gürman’ın yapıtları 1960’lı yıllarda Türk sanatı içerisinde modern sanat dilinin geliştirilmesi, görme ve algılama biçimlerinin değiştirilmesi içinde öncülük etmiştir (Madra, 2003: 1).

1970’li yıllarda İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük illerde hızla artan sanat galerileri kurulmuştur. Devletin sanatı desteklememesinin, sanatsal bir kültürün oluşması için müzeleri ihmal edildiği bu yıllarda özel sanat galeriler sanatı destekleme görevini üstlenmişlerdir. Bu dönemde Maçka Sanat Galerisi, Galeri Baraz, Siyah Beyaz Sanat Galerisi, Cumalı Sanat galerisi, Urart Sanat Galerisi, Ankara ve İstanbul’da sergiler düzenleyen Galeri Nev gibi galeriler çağdaş plastik sanatlar alanında sanatçılara

yeni alanlar açmışlardır (Duben, 2008: 19-20). Sanat galerilerinin açılması bu dönemde Türk sanatçılarının özgün işlerini sergilemeleri için bir alan oluşturması ve sanat eleştirisi gibi kavramların meydana gelmesi açısından önemlidir.

1970'li yıllarda Türk resim sanatında konumuz bağlamında bir diğer önemli gelişme ise bazı sanatçıların dokuma resim yapmaları olmuştur. Daha önceki dönemlerde Güzel Sanatlar Akademisinde kurulan halı-resim atölyesi etkisiyle sanatçılar resimlerini halıya dokumuşlardır. Semra Yetik 20. ve 21. yüzyıllarda Türk Resim Sanatında Tekstil etkisi isimli araştırmasında bu atölyenin kurulması, bir sanat formu olarak tekstil alanı kimlik kazandığını belirtmektedir (2009: 175). Tekstil alanının resim sanatıyla bir arada kullanılması çağdaş Türk resim sanatında disiplinlerarası bir anlayışın örneği olarak değerlendirilebilmektedir. Bu yıllarda dokuma resim ile öne çıkan sanatçı Zeki Faik ve Özdemir Altan (1931-)'dır.

Dokumaya getirdiği çağdaş yaklaşımıyla Özdemir Altan tekstil resim etkileşimi farklı bir boyut kazanmıştır. Altan dokuma resim yapmadan önce goblen tekniğini öğrenmek için Eskişehir, Uşak gibi yerlerde araştırmalar yapmıştır. Sanatçının farklı alanlarda araştırmalar yapıp bunu çağdaş bir anlatıma aktarması etkileşim anlamında konumuz açısından önemli bir yer tutmaktadır. Zeki Faik İzer, Altan'ın dokuma resimleriyle (Şekil 17) ilgili olarak, tuval üzerine yaptığı çalışmalardan farklı olmadığını, temel malzemenin olarak kullanılan iplik ile üst düzey resim değerlerini kapsadığını söylemiştir (Eroğlu, 2000'den akt. Yetik, 2009: 208).

Ayrıca Bu dönemlerde Türk resmi üzerine etili olmaya başlayan ve günümüze kadar etkinliğini sürdürecektir olan Özdemir Altan'ın Wagner ve doğa üzerinde çalıştığı Romantik Dönem (1957-65) ile başlayan süreci günümüze kadar çeşitli anlayışlarda eserler üretmiştir. 1980 sonrası dönemlerde konumuz açısından önemli çalışmalarından Neo-Osmanlılık'a karşı duruşuyla oluşan kolaj ve üç Boyutlu Çalışmaları (1984-1988), farklı kavram, köken ve yapının birlikteliği fikrinden oluşturulan çok kişiyle pano Çalışmaları (1988-) ve espasa yönelik yoğun arayışlar ile ortaya çıkan Soyağaçları-Yeni Dönem (1989-) çalışmaları bir sonraki başlıkta incelenecektir (Pelvanoğlu, 2014'den akt. Çırpan, 2007: 29). Burada Richard Wagner'den etkilenmesi önemlidir. Çünkü önceki konularda disiplinlerarası sanat anlayışının Wagner ile başladığını belirtmiştik. Bu anlamda da Türk resmi içerisinde önemli sanatçılardan biridir.

Şekil 17. Özdemir Altan, “Anadolu İnsanları”, 1973, Dokuma-Resim-Hali.



Kaynak: Altan (2010a).

1960 sonrası Türk resmi için en önemli gelişmelerden biride 1977’de başlayan, 1980’li yıllarda da devam edecek olan ve bu yıllarda Türk çağdaş sanatını etkileyen “Yeni Eğilimler” sergileri olmuştur. Bu sergilerle minimalizm, Op Art, Pop Art, Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı, Foto-Gerçekçilik gibi bu dönemlerde Batıda yaygın olan sanat anlayışları ülkemize girmiştir. Sergiye katılan sanatçılar kavramsal çalışmalar yapmaları için destek görmüştür (Bunulday, 2010’dan akt. Salur, 2016: 162). Bu sergilerin 80’li yıllara kadar olan bölümünde, Şükrü Aysan (1945-), Balkan Naci İslimyeli (1947-), Serhat Kiraz (1954-), Rahmi Aksungur (1955-), Koray Ariş (1944-), Asım İşler (1941-2007), Mustafa Ata (1945-), Neşe Erdok (1940-), Azade Köker (1949-), Mehmet Güteryüz (1938-) gibi Türk sanatında günümüzde de etkili olan bazı sanatçılar katılmıştır. Bu serginin amacı, Türk sanatına evrensel ilişki kazandırmak ve sanat ortamına canlılık getirmek olarak açıklanmıştır (Bilgin, 2008: 1). 1987 yılına kadar devam edecek olan bu “Yeni Eğilimler” sergisinde yerleştirme sanatı gibi Türk sanat ortamında bu döneme kadar görülmeyen yeni anlayışlar meydana gelmiştir. Özellikle “I. Yeni Eğilimler Sergisi”nde Birincilik ödülü alan Şükrü Aysan’ın tuval-şasının varlık nedenini sorguladığı Pentür I, II, III çalışması (Duben, 2008: 21) konumuz açısından dikkat çekmektedir. Şükrü Aysan’ın “Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale” (Şekil 18) isimli çalışması da araştırmamızın konusu bağlamında oldukça önemlidir. Tam anlamıyla disiplinlerarası sanat anlayışı bağlamında Türk resim sanatı içerisinde örnek olarak gösterilebilmektedir.

Şükrü Aysan'ın "Salt Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale" (Şekil 18) isimli çalışması için Özyayten, her nesnenin bir işlevi ve diğer nesnelere ile bir ilişkisi vardır, nesnelere anlamları boşaltılamaz, fakat nesnenin sanatta kullanımını ise, kullanıldığı mekâna, anlamlarını taşır, hiçbir zaman gerçek anlamından uzaklaştırılamaz ve yanında kullanılan nesnelere diğer nesnelere ile birlikte yeni anlamlar kazanır, Şükrü Aysan'da bu çalışmasında bu tür düşüncelerden hareketle meydana getirdiği ifade ederek açıklamıştır. Aysan hiçbir şey ifade etmeyen salt nesnelere oluşturmayı hedeflemiştir. Aysan'ın çıkış noktası geleneksel bir resim türü gibi görülse de alışılmış resim türünden elemanları eleyerek artık bir resim denilemeyecek şekilde resim yüzeyinden adeta sıyrılmıştır. Sanatçı, yüzeyde kullanılan şasi, imge, boya, leke gibi tüm elemanları elenerek sadece boş ve çıplak bir kumaş parçasına dönüştürmüştür (Özyayten, 1992: 151).

Şekil 18. Şükrü Aysan, "Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale", 1979, Boya-Tuval-Yerleştirme Görüntüsü, Kilyos, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Öztürk (2017).

Aynı zamanda bu dönemlerde Şükrü Aysan ve Serhat Kiraz, Ahmet Öktem (1951-), Avni Yamaner (1940-), "Sanat Tanımı Topluluğu"nu kurmuşlardır. Bu topluluğun kuruluş amacını Şükrü Aysan şu şekilde açıklamaktadır;

Sanat, felsefe, bilim ve bunları kavrayabilmenin gereği olarak mantık, matematik alanlarını içine alan disiplinlerarası bir çalışmayı sanat olarak sunma çabasında araştırmalar yapan, araştırmaları sırasında sürekli bir eğitim, öğrenim içinde bulunan; bu araştırmaların özgün sonuçlarını kolektif bir anlayışla gerçekleştirdikleri, belirli sayıda çoğaltılmış betiklerle, sergilerle (sunumlarla) sanat, felsefe, bilim çevrelerine gösteren bir grup sanatçıdan oluşmaktadır (Pelvanoğlu, 2009: 26-27).

Bu grubun sanatta disiplinlerarasılığa yönelmesi ve 1977 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde gerçekleşen “2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu”nun sonuç bildirgesinde, sanatın giderek yaşamın tümünü kapsayan bir olgu olması, artık akademizmden uzaklaşılmasının gerektiği, tümel bir sanat anlayışı içinde her şeyin sanat olabileceğinin vurgulanması, 1980’li yıllar Türk sanat ortamının habercisi niteliğindedir (Pelvanoğlu, 2009: 26-27). Türk sanat ortamında bu gelişmelerden ve sanatçıların böylesi yeni atılımlar gerçekleştirmesinden sonra atık bu yıllarda Türk sanat ortamında disiplinlerarasılıktan söz edilebilmektedir.

Türk resim sanatında 60’lı ve 70’li yılların sonuna kadar disiplinlerarası sanat anlayışından söz edilmezken, Batı sanatında çok daha erken dönemlerde disiplinlerarası sanat anlayışının görülmesi ile ilgili olarak bir değerlendirme yapmak gerekirse, 20. yüzyılın başından beri çeşitli sanatçılar birbirinden farklı sanat akımları içerisinde resim ve heykelin yöntemlerini sorgulamışlar sanatın neliği üzerine düşünmüşlerdir. 1960’lı yıllara kadar Batı sanatında pek çok sanat akımı ortaya çıkmış sanat çeşitlenmiş farklı bir deyişle zenginleşmiştir. Özellikle araştırmamızın ana konusu disiplinlerarası sanat anlayışı kapsamında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Madra Batı sanatındaki gelişmelerin tam anlamıyla Türkiye’de 1945-1975 yılları arasında gerçekleşmediğini ifade etmektedir. Bununla ilgili olarak şunları söylemektedir;

Sol Lewitt, Carl Andre, Robert Morris, Donald Judd gibi sanatçıların yaptığı gibi, soyut ekspresyonizmin duygusallığına, Pop Art’ın nesne kültüne karşı koyan bir duygusallığına, Pop Art’ın nesne kültüne karşı koyan bir minimal sanat dönemi yaşanmadı, minimal sanata bir tepki olarak onu açmaya çalışan bir kavramsal sanat da yaşanmadı, Daha ayrıntıya inerseniz, sanatta her türlü illüzyonu, metaforu, simgeselliği silerek en aza ya da en kavramsala indirgemek gereği duyulmadı, ana ve temel biçimlere inilerek bir silbaştan yapılmadı. Öte yandan izleyicinin bakışını, algısını mekânsal işlevi olan arınmış, temel biçimlere çekme kaygısı da güdülmedi, sanat yapıtının arhitektonik yönü ele alınmadı, yapıtın bütünü ile birimi, ağırlığı, biçimi ve malzemesi arasındaki matematik ilişki sistemi ile yapıtın bulunduğu ya da bulunabileceği mekân arasındaki ilişki üstünde de durulmadı. Yine bu dönemde topografik ve sosyolojik çevre projeleri de gerçekleştirilmedi, Long, Walter de Maria, Robert Smithson gibi mega mekan kavramları ve bu mega mekan üstünde insanın etkisi irdelenmedi (Madra. 1991: 1).

Madra, Pierre Restany’nin (1930-2003), “sanatın öteki yüzü” dediği Batı sanatındaki gelişmeleri Türkiye’nin eş zamanlı takip edememesini, siyasal, ekonomik, toplumsal, teknolojik v.b. geri kalmışlığın etkili olduğunu söylemektedir. Aynı zamanda iletişim yetersizliği, toplumsal psikolojik baskılar, içe dönük yapı, bireysel tavırlardan çekinme gibi nedenlere en önemlisi de sanat ve toplum arasındaki çelişki durumlarına bağlamaktadır. Madra’ya göre Türkiye’de sanatın Batılılaşma hareketi içinde

öğrenilmesi gereken bir meslek, kimi zaman dekorasyonun bir parçası ve kentsoylularının simgesi olmuş, Cumhuriyet döneminde ise ulusun doğuşunu belgeleyen ve tanıtan bir nesne olarak kullanılmış, zaman zaman yerel değerlere sahip çıkma anlayışı ile halk sanatının biçimsel içeriğine zorlanmıştır. Araştırmamızın ana konusu olan disiplinlerarası sanat anlayışı bağlamında bir önceki başlıkta değindiğimiz zemin oluşturacak gelişmelerin dışında önemli bir anlayış 1960 sonrası döneme kadar tam anlamıyla yaşanmazken Altan Gürman'ın karışık gereçlerle her türlü temsili yeti sorgulayan Nouveau Realism kapsamında işler ortaya koyması Türk resim sanatı içerisinde öncü olmuştur. “Gürman sosyo-politik gerçekleri, sanayinin ve kitle üretiminin getirmekte olduğu yeni değerleri zamanında ve yerinde bir gözlemlerle gündeme getirmiştir. Gürman'ın yapıtları evrensel sanat gelişimi içinde kendilerine koştur düşen önem anına yanıt verirler” (Madra, 1991: 1).

1960 sonrası Türk resim sanatı genel olarak bu şekilde gelişmiştir. 1980 sonrası çeşitlilik kazanacak olan Türk resim sanatında alışılmış sanat formlarının terk edilmesi ve kavramsal anlamda önemli bir birikim sağlandığı söylenilebilir. Özellikle sanatçıların kişisel tavırları ve Batı ile olan yakın temas bunda etkili olmuştur. Altan Gürman'ın ilk defa yüzey üzerinde hazır nesnelere kullanması, Şükrü Aysan'ın tuvali sorgulayan tavrı ve tuval-boya ile düzenlemeler yapması, bunların yanına “Yeni Eğilimler” sergileri gibi Türk sanat ortamına canlılık getiren bazı olaylar, 1980 sonra Türk sanatını etkileyecektir. Disiplinlerarası sanat örneklerini zenginleştirecektir. Ayrıca Türk sanatçı kimliğinin bireysel bir tavrıla öne çıkıp özgün eserler ortaya koymaları da disiplinlerarası sanat anlayışı için diğer bir önemli zemin oluşturduğu söylenilebilmektedir.

2.1. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA 1980'LER

1980'li yıllar Türkiye yakın tarihinde, siyasi, ekonomik ve toplumsal yaşam anlamında önceki dönemlerden ayrı tutulmaktadır. Çünkü 1980'li yıllar önemli kırılmaların yaşandığı bir dönem olarak adlandırılmaktadır. Türkiye yakın tarihi ile ilgili olarak yalnızca 1980'li yıllara odaklanan pek yazılar kaleme alınmıştır. Bu dönem her alanda büyük değişimlerin yaşandığı, siyasi ve ekonomik dönüşümlerin gerçekleştiği yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ekonomik dönüşümlerin etkisiyle sanayi ve teknoloji gibi alanlarda da gelişmelerin yaşandığı 80'li yıllar önceki dönemlerden net bir şekilde ayrılmaktadır. Kırılmaların yaşandığı her dönemde olduğu gibi bu dönemde de sanatta etkilenmiş ve Türk sanatında, hem teknik hem de düşünsel olarak yeni

arayışlar artarak devam etmiştir. Bu dönemin sanat ortamını, sanatçıları, ortaya koyulan sanat eserlerini ve anlayışlarını daha iyi aktara bilmek için bu dönemde yaşanan her alandaki gelişmelere göz atmak gerekmektedir. Bu dönemin kısaca siyasi, ekonomik ve toplumsal yapısını aktarmak gerekirse öncelikle 12 Eylül darbesi dikkat çekmektedir.

1980’li yıllar tüm dünyada yeni bir dönemin başlangıcı olmuş ve siyasi özgürlükler anlamında bir ferahlama dönemi yaşanırken, Türkiye’de 12 Eylül darbesi meydana gelmiştir. Bu darbe ile birlikte Türkiye’de bir yapılanma başlamış ve ithal ikameci ekonomi politikası yerine Dünya Bankası ve IMF etkisiyle dışa dönük, yabancı sermayenin ülkeye girdiği liberal ekonomi politikaları izlenmiştir. Ve 12 Eylül darbesinden sonra Turgut Özal’ın yıllar başlamıştır (Ahmad, 1995’den akt. Pelvanoğlu, 2009: 28). 1980’li yıllar Türkiye için bir yandan baskı ve yasaklar diğer yandan yasaklamak yerine dönüştürmeyi, baskılamaktansa kışkırtmayı hedefleyen yıllar olmuştur. Bu yılların ilk yarısında darbe, baskı, şiddet ve yasaklar görülürken ikinci yarısında ise daha özgür ve daha modern bir sivil iktidarın damgasını vurduğu görülmektedir. Fakat 80’li yıllar boyunca bu iki strateji hiçbir zaman birbirinin yerini almamış, ilkinin baskıladığını ikincisi kışkırtmış ikincinin kışkırttığını ilki baskılamıştır. Devletin iki farklı ve yasaklayıcı söylemiyle daha özgürleştirici vaatlerle dolu sivil bir söylem çakışmıştır. Yani 1980’li yılları bu çelişki ve “sözün bastırılması” yanı sıra “ söz patlaması” olarak tanımlamak mümkündür (Gürbilek, 1992’den akt. Pelvanoğlu, 2009: 29-30).

12 Eylül darbesi sonrası başta Suudi Arabistan ve Pakistan olmak üzere İslam devletleriyle sıkı ilişkiler kurulmuştur. Özellikle Özal hükümeti döneminde ABD ile kurulan siyasi ilişkiler bu dönemde Türkiye’yi ABD’nin orta doğudaki temsilcisi durumuna getirmiştir (Gürel, 1995’den akt. Pelvanoğlu, 2009: 31). Bu siyasi ilişkiler ve sonuçları günümüzde de devam etmektedir. Güçlenen liberal ekonomi sistemi ve dışa açılma Amerikan kültürünün etkilerinin yaygınlaştırmasını sağlamış toplumsal yaşamda etkili olmuştur (Pelvanoğlu, 2009: 32). Yine bu dönemde reklam sektörü büyümüş toplum tüketime teşvik edilmiştir. Bununla ilişkili olarak yeni meslek grupları ortaya çıkmış ve imaj, marka çağı başlamıştır. Bu yıllarda sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel krizlerin yaşandığı Türkiye 1980’lerin sonlarına doğru bir istikrar yakalamaya başlamış yabancı sermaye artmıştır. Böylelikle dışa açılmanın da arttığı görülmektedir. 1980’li yılların sonunda Berlin duvarının yıkılışı tüm dünyayı etkilemiş sosyo-kültürel anlamda değişimler yaşanmıştır bu yıllarda dünya hızla küreselleşmiştir. Bu durum

Türkiye'yi de etkilemiş ve her alanda batı ya yönelmiştir ekonomik anlamda kapitalizmi tamamen benimsemiştir (Pelvanoğlu, 2009: 34-38). 1980 sonrası bahsettiğimiz değişen ekonomik koşullar köyden kente göçü kontrolsüz biçimde arttırmış toplumsal problemlere bir yenisi eklemiştir. Hızla büyüyen şehirlerde çarpık kentleşme ve gecekondulaşma görülmektedir. Bu durum yeni bir kültürü beraberinde getirmiş ne köylü nede şehirli ya da “şehirleşen köylü” diye adlandırılan yeni insan tiplerini doğurmuştur. Bu insan tipi büyük bir kültürel erozyona uğramış arabesk kültürü benimsemiştir. Bu dönemlerde arabesk kültürden beslenen ve bu kültürü adeta topluma medya aracılığıyla pompalayan figürler belirlemiştir. Arabesk kültür beraberinde kitsch sanat nesnelere ve biçimleri getirmiştir.

1980 sonra Türkiye sosyal, kültürel, siyasal ve toplumsal gelişmeler genel olarak bu yöndedir. Tüm bu durumlardan doğal olarak Türk sanatçı dolayısıyla Türk sanatı etkilenmiştir. Ortaya konulan sanat eserleri önceki dönemlerden net bir biçimde ayrıldığı dikkat çekmektedir. Türk toplumun Batı dünyasını ile daha yakından ilişkiler kurduğu bu dönemde her alana olduğu gibi sanat alanına da değişimler yaşanmıştır. Türk resim sanatında, disiplinlerarası sanat anlayışının artık alışılmış bir yöntem haline geldiği bu dönemde, Türk sanatçısı için 1980'li yıllar tüm sınırlar ortadan kalktığı yüzey üzerinden mekânsal düzenlemelere uzanan yeni biçimsel ve düşünsel eserlerin oraya koyulduğu bir dönemin başlangıcı olmuştur.

Bu dönemde daha önceden başlayan “Yeni Eğilimler Sergileri” devam etmiş, “Günümüz Sanatçıları” sergisi, “Öncü Türk Sanatçılarından Bir Kesit” sergisi, “A,B,C,D Sergisi” ve İstanbul Bienali gibi Türk sanat ortamında önemli bir yer tutan organizasyonlar düzenlenmiştir. Aynı zamanda bu gelişmelerin yanı sıra Türkiye sanat piyasasının oluşması ve hareketlenmesi de söz konusu olmuştur. Bununla ilgili olarak Sıtkı M. Erinç, neo-liberal ekonomi politikasının neden olduğu, kolay yoldan zengin olan kesim, sanat eseri satın alma tercihlerinden, doğan talep patlaması nedeniyle sanatı biçimsel ve içeriksel olarak etkilediğini söylemektedir. Ayrıca öncelikli olarak sanatın ticari yönünün ağır bastığını ve sanatçıların eserleri, para getirecek ya da getirmeyecek yatırımlar olarak sınıflandırılmaya başladığını belirtmektedir. Sanat ananında gelişen bu ortamı eleştirmiş ve bir sanat eserinde tüm bilim alanlarından farklı olarak, önce arz oluşması gerektiği söylemiştir. Kısacası sanatçılar, talebe göre sanat eseri üretmez, ürettiği eserleri talep yaratması gerektiğini ifade etmiştir. Başka bir deyişle, sanat

eserleri kendi alıcısını oluşturur gibi tartışmaların yaşandığını aktarmaktadır (Erinç, 1998: 48).

Disiplinlerarası sanat bağlamında Türk resim sanatında 1980’li yıllarda bazı sergiler dikkat çekmektedir. Bu sergilere katılan sanatçılar ve bunun sergilerin dışındaki sanatçıların eserleri üzerinden Türk resmindeki disiplinlerarası sanat anlayışını aktarmak faydalı olacaktır. 1980’li yıllar, Kavramsal sanat, Minimalizm, Pop sanatı gibi oluşumları dünya ile eş zamanlı yaşamayan Türk sanatı için, modern ve postmodern sanat formlarını dünya ile eş zamanlı olarak yaşadığı dönemdir. Bu yılların başında Füsun Onur (1938-) Türk sanat ortamında dikkat çekmektedir. Füsun Onur, klasik heykel anlatımını sorgulayan eserlerinden sonra geçicilik, kalıcılık konularını gündeme getiren geçici malzemelerle mekân düzenlemesi yaptığı, “3. Yeni Eğilimler Sergisi”nde, izleyiciyi sanat eserine dâhil ettiği “Resimde Üçüncü Boyut/İçer gel” (Şekil 19) isimli çalışmasını yapmıştır (Duben, 2008: 22-25).

Şekil 19. Füsun Onur, “Resimde Üçüncü Boyut/İçeri Gel”, 1981, Enstalâsyon Görüntüsü, Arter, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Germen (2014).

Füsun Onur, Türk sanatında mekân düzenlemelerinin öncüsü kabul edilmektedir. Sanatta resim ve heykeli sorgulayan farklı malzemeler ile kendini ifade eden sanatçı “Resimde Üçüncü Boyut/İçeri gel” (Şekil 19) isimli çalışmasında da resim ve hazır malzemelerle mekânsal düzenlemeye gitmiştir. Sanatçının bu çalışması Türk sanatında disiplinlerarası sanat anlayışına örnek olarak değerlendirilebilmektedir. Sanatçı bu çalışmasında bir resim sanatını sorgular, resmin yanında hazır malzemeler kullanarak yerleştirme gerçekleştirmiştir. Füsun Onur bu çalışmasını şu şekilde açıklar;

Gerçek değerler derken geleneksel, ilerici gibi bugünlerin modası olan sözcüklerin arakasına sığarak, algılarını her dışlayan, her eli fırça tutanı değil, sanatı dün de bugünde sanat yargılarını demek istiyorum. Yoksa geleneksel, ilerici adı altında savunacakları, dengeleyecekleri hiçbir değer yargısı olmadığından en kötü, banal işler daha kolaylıkla beğeni kazanıp bayraktarlık yapabilirler. İlerici sanat sanıldığı gibi bilinçsiz, birikimsiz aklına gelen her çılgınlığı yapan ve dış ülkelerde yapılmış şeklen değiştirip, yerel öğeler koyarak yapmak hiç değildir... Resim niçin duvarda, çerçeveli kalmalı? Heykel deyince ille figür, şekil mi olmalı? Resim, heykel diye sınırları hep ayrılır mı? Resmin olanakları ne, heykelin ne? Resim, heykelde zaman uzam nasıl kullanılmış (Duben, 2008: 25).

Bu yıllarda bireysel çıkışlarıyla dikkat çeken bir diğer sanatçı Tomur Atagök (1939-)'tür. Türk sanatında ilk defa tuval yerine metal kullanan sanatçı büyük boyutlu resimlerini yerde sergilemiştir. Sanatçının 4. "Yeni Eğilimler" sergisinde sergilenen ve ödül alan "Simetrik Sunak" (Şekil 20) isimli çalışması konumuz açısından önemlidir. Sanat izleyicisinin eserin etrafında dolaştığı, hem resim hem de heykel dilinin tek bir eser üzerinde var olduğu bu çalışmada sanat alanlarının birbirleriyle etkileşimi göze çarpmaktadır.

Şekil 20. Tomur Atagök, "Simetrik Sunak", 1983, Metal-Boya, 150x300 cm, 4. Yeni Eğilimler Sergisi, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Atagök (bt).

Kaynak: Dikmen (2015).

Sanatçının "Simetrik Sunak" (Şekil 20) isimli çalışmasında metal plakalar üzerindeki figürler, birbirlerine yansırken izleyicinin görüntüsü de kendine yansımaktadır. Tomur Atagök bu çalışmasında, "sanat yapıtı ile sanat izleyicisinin, resimsel gerçek görüntü, resimsel mekân, fiziki mekân, hareketin ve fiziki mekânın bütünleştiği, gerçeğin izleyicinin yeğlediği görüntü olduğunun dolaylı olarak vurgulamıştır" (Duben, 2008: 28). Atagök'ün bu çalışması da Türk resim sanatında Disiplinlerarası bir anlayışla yapılmış örneklerden biridir.

Bu yıllarda Türk resim sanatına konumuz bağlamında öne çıkan sanatçılardan biri Gülsün Karamustafa (1946-)'dır. 1980'lerin başlarında ortaya koyduğu anlayış önemlidir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü mezunu

olan Karamustafa, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde klasik resim eğitimi almıştır. 1982 yılından itibaren farklı malzemeler ve sunum şekilleriyle ilgilenmeye başlamıştır. Bu dönemde sanat malzemesi Karamustafa için sadece bir aracı haline gelmiştir. Yerleştirmeye ve farklı malzemelere olan ilgisini anlatırken modernizmin katı kuralları ve yasaklarıyla arasının hiçbir zaman iyi olmadığını belirtmiştir. Sanatçı 1980’li yıllarından başlarında Türkiye’nin problemi haline gelen göç ve kültürel melezleşme konularıyla ilgili olarak çalışmalara yapmıştır. Bu çalışmalarında önce resim sonra kitsch malzemeler kullandığı mekânsal düzenlemeler ile insana odaklanmıştır. (Sağır, 2008: 159). Gülsün Karamustafa’nın çalışmalarından biride, 1985 yılında 1980 sonrası Türk sanatı için önemli bir yer tutan 6. Günümüz Sanatçılar sergisinde sergilediği “Sırandan Bir Aşk” (Şekil 21) isimli eseridir.

Şekil 21. Gülsün Karamustafa, “Sırandan Bir Aşk”, 1985, Tekstil ve Kolâj, 175x245 cm, Günümüz Sanatçıları 6. Sergisi, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Pelvanoğlu (2009).

Karamustafa, “Sırandan Bir Aşk” (Şekil 21) isimli çalışmasında tekstil malzemesi olan kumaşlarla kolaj yaparak oluşturmuştur. Birbirinden farklı imgeler ve malzemeler kullanarak ortaya koyduğu bu çalışması resim sanatıyla da ilişkili olarak bir tuval gibi duvarda sergilemiştir. Özayten (1992: 159) sanatçıyla ilgili olarak Gülsün Karamustafa’nın doğrudan ilgi alanına giren popüler kültürü ve sanatı alımlayan kesimin olduğunu belirtmektedir. Bu kesimin kendi içinde bir beğeni ve estetik algısı oluşmuştur. Bunlara karşı kitsch ve yoz ürünler kullanarak tepki koyduğunu

belirtmektedir. Günsün Karamustafa'nın 1980 sonrasındaki çalışmaları Türk resim sanatında disiplinlerarası ilişkiler kapsamında değerlendirilebilmektedir.

Türk resim sanatı için 1980'li yıllarda yeni arayışlar çerçevesinde önemli bir yer tutan “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri” olmuştur. Pelvanoğlu bu sergilerle ilgili olarak tuval resmi dışındaki tekniklerle de sanat üretimi yapılabileceğinin savunucusu olarak değerlendirmektedir. Bu sergilerde amaç alışılmışın dışında çıkmak ve onaylanmış eserlerin kolay beğeninin ötesine geçmek yaratıcılık ortaya koymak olmuştur (2009: 234-235). Bu sergilerde yer alan Bedri Baykam (1957-) ise, Batı dünyası ile eş zamanlı olarak Yeni Dışavurumluk tavrını benimsemiş ve bu alanda ülkemizde öncü isim olmuştur. Batı sanatı ile eş zamanlı gelişen bu akım ile ilgili olarak Bedri Baykam şunları ifade etmektedir;

Batı 1980'li yıllarda Dışavurumculuğu yeniden ele alırken onunla aynı kulvarda giren Türk toplumunda figür yıllarca büyük sorun olagelmıştır. Akademi kökenli bir gelişim çizgisinde, figüratif anlatımda özgürce yaklaşımların denendiği bir ortam oluşmuştur. O zamandan beri hala günümüzde de devam eden, uzlaşımamayan konu ise figüre bağlılık derecesidir. Türk resminin, 1980'lerde Yeni Dışavurumcu sanat eğilimiyle gösterdiği Batı'ya koşut gelişim çizgisi Yeni Figürasyon Eğiliminin dışavurumcu tavrından temellenir. 1960'lı yılların deneyimlerinden yararlanan, 1970'li yılların çözümleyici uygulamaların üslup çeşitlerini zenginleştirdiği gibi, Yeni Dışavurumcu eğilimlere de olanak sağlamıştır. Batıda, birçok ülkede aynı anda görülen ve uluslararası ortak bir sanat tavrını ortaya koyan bu akıma Türk sanatçıların katılımı, Batılı örneklerinin etkisinden çok kişiliklerinin dışavurumcu nitelikleri ve sanatsal gelişimleriyle birlikte, 1970'li yıllardaki sosyo, politik baskıların yarattığı içe dönüklük neden olmuştur. Ve son on yılda da toplumda gençliğin bireyselliğini kanıtlama çabası ile meydana geçmiştir. Varoluş sorununa ve simgesel anlatıma yönelen bireysel yaklaşımla; özgün biçimlendirmeler ve güçlü rendelerle, biçim çeşitliliği yaratılmış, resim sanatına yeni bir dinamizm getirmiştir (Baykam 2005'den akt. Akkuş, 2011: 101)

1987 Temmuz'unda “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergisinde yer alan “Demokrasinin Kutusu” (Şekil 22), çalışması bu yıllarda Türk sanatında yeni bir atılım olmuştur. Disiplinlerarası bir anlayışın olduğu bu çalışmasını Baykam şöyle açıklamaktadır. Hem dışavurumcu aynı zamanda kavramsal sanat anlayışı taşıyan bir çalışmadır. Politik ve erotik bir çevre oluşturan bu çalışma, kendi içinde bir serbest bölge yaratmaktadır. “Demokrasinin Kutusu” isimli bu eser 80'li yıllar Türkiye'sinde yaşanan gelişmelerin etkisiyle çıkmıştır (Baykam, 2003: 283). Üç boyut dikdörtgen şeklinde bir kutunu üzerine karışık teknikle 1980'li yıllardaki Türkiye'nin demokrasi problemlerine gönderme yapan sanatçı resim ve yazıyı iç içe kullanmıştır. Aynı zamanda klasik bir yüzey üzerinin dışında üç boyutlu nesne üzerinde kullanması Türk resminde tüm sınırların yıkıldığının göstergesidir. Bu çalışmada izleyici hem resim,

hem de üç boyutlu bir nesnenin bütünlüğü ile oluşturulan sanat yapıtıyla karşı karşıyadır. Disiplinlerarası sanat anlayışına bu dönemdeki iyi örneklerden biridir.

Şekil 22. Bedri Baykam, “Demokrasinin Kutusu”, 1987, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 110x110x220 cm, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Piramid Sanat (bt).

Bedri Baykam’ın çalışmalarıyla ilgili olarak Hasan Bülent Kahraman, Türkiye ye döndükten sonra açtığı sergilerde Türk Resminin o güne kadar görmediği şekilde ölçü olarak büyük ve Yeni Dışavurumcu akımının özelliklerini taşıyan, karmaşık, resim yüzeyinde yazı, çeşitli nesnelere ve farklı malzemeler, fotokolajlar içeren resimler olduğunu söylemiştir. Ayrıca gündelik yaşam, kişisel tarih ve bellek, öznel içerikli tuvaler, farklı ve o güne kadar Türk resminde kullanılmayan tekniklerle yapıldığını ifade etmektedir. Baykam’ın resimlerinde kırık ayna, tabak, cam gibi nesnelere resim malzemesi halinde dönüştüğünü ve bu malzemelerin resimde hem bütünlük hem de bütünlüğü bozan elemanlar haline geldiğini belirtmiştir (Uz ve Uz, 2018: 4).

1980’li yıllarda Türk sanatı için önemli gelişmelerden biride 1987 yılında ilki düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienali olmuştur. İstanbul Bienali, hem Türk sanatının uluslararası tanıtımını hem de dünya sanatıyla etkileşimi artırarak Türk sanatını etkilemiştir. Günümüzde de devam eden İstanbul Bienali 1980 sonrası Türk sanatındaki en önemli gelişmelerden biri olarak kabul edilmektedir. Özel kurum ve kuruluşlarla finanse edilen Bienal, Türk sanat ortamında sanat sponsorluğunu da gündeme getirmiş bu anlamda da Türk sanatçıları ve sanatını etkilemiştir. Madra İstanbul Bienalinin

amacını, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından 1973 yılından beri düzenlenen Uluslararası İstanbul Festivalini çağımıza uygun sanat anlayışı kazandırmak ve kültür ve sanat etkinliklerinin üst düzeye çıkarmak, uluslararası çağdaş sanatı ülkemize getirmek aynı zamanda çağdaş Türk sanatını uluslararası bir platforma taşımak olarak açıklamaktadır. Ayrıca sanatçıları tanıtmak, sanat uzmanlarına, sanat kolkesiyonerlerine ve geniş bir kitleye Türk sanatını sunmak olduğunu belirtmiştir (Madra, 2003: 13). Her yıl farklı bir tema ile düzenlenen İstanbul Bienalini Türk sanatını birbirinden farklı sanatlarının etkileşimi ve bilim, teknoloji, sanat ilişkisi anlamında etkilemektedir. Sanatçılar Bienal sayesinde her türlü alanda eserlerini sergilemişlerdir. Türk resim sanatında disiplinlerarasılık anlayışı ile yapılan çalışmaların örneklerini çoğaltmıştır. İstanbul Bienalinin ilk düzenlendiği tarihten iki yıl sonra 1989 yılında Feshane’de düzenlenen “Serotonin” sergisi de konumuz bağlamında oldukça önemli bir yer tutmaktadır. “benzer duygu ve düşüncede bir araya gelen müzisyen, ressam, dansçı, mimar, mühendis, iktisatçı, şair, tiyatrocusu gibi farklı alanlardan kişiler mekândan aldıkları izlenimle” (Çağdaş, 1989’dan akt. Duben, 2008: 22). disiplinlerarası bir anlayışla, politika, sanat ve günlük yaşam arasındaki ilişkiler üzerine çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Duben, 2008: 22). Birbirinden farklı alanlardaki insanların bu yıllarda ortak projelerde yer alması Türk sanatında disiplinlerarası ilişkinin yerleştiğinin göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir.

Bu yıllarda malzeme ve düşünsel anlamda dünyadaki sanat hareketlerini yakından takip eden ve malzeme sınırsızlığıyla eserler üreten Türk resmi için önemli bir yere sahip olan sanatçılardan biride Burhan Doğançay (1929-2013)’dır. Sanatçı, kendinden önceki dönemlerde ortaya çıkan sanat anlayışlarını özümsemiş soyut sanattan pop sanata, graffitiden, kavramsal sanata uzanan bir çizgide arayışlarına devam etmiş farklı sanat anlayışlarını sentezlemiştir (Yüksel, 2001: 55). Bu bakımdan konumuz bağlamında Türk resmi için önemli bir yere sahiptir. Doğançay eserlerinde, kapıları, duvarları, plastik bir değerle yeniden yorumlamıştır. Çevredeki her şeyi sanatsal olanla birleştiren sanatçı kitsch imgeler kolaj mantığıyla estetik bir değere dönüşmektedir (Yüksel, 2001: 55). Burhan Doğançay resim sanatından, desene, baskı resimlerinden, duvar halılarına, heykelden, fotoğrafa kadar pek çok farklı alanlarda ve farklı tekniklerde işler üretmiştir. Çalışmalarının içeriği ve malzemeleri değişse bile gölge her zaman onun için önemli olmuştur. Gölgeyi bazı çalışmalarında üç boyut elde etmek için kullanırken, bazılarında ise kompozisyonun temel ögesi olarak kullanmıştır (Kaçmaz

Ateş, 2020: 502). New York'ta yaşayan Doğançay duvar yüzeyleri üzerindeki yırtık afişlerden, karalamalardan ve lekelerden yola çıkarak oluşturduğu çalışmaları, çağdaş resim soyutlamasına zaman zaman ise hat kaligrafisine kadar varan üslup çeşitliği vardır. Resimlerinde yüzeyden öne çıkan kıvrılan lekelerin gölge derinliklerine doğal espas anlamı getirmiştir. Bu resimlerini üç boyutlu yönde geliştirerek alüminyum malzemesiyle gölge heykelleri de yapmıştır. Sanatçı dünyanın büyük şehirlerinden çektiği fotoğraflarla bu şehirlerin içeriklerini yansıtmayı amaçlamıştır (Tansuğ, 1999: 266). Sanatçı bir gün Manhattan'da 86. Caddesinde yürürken duvar kesitinin dikkatini çektiği söyler ve “bu gördüğüm en güzel soyut resimdi, duvarda yırtılmış afişlerin parçaları kalmış, yüzey dokularının yarattığı gölgeler vardı, yağmurun ve çamurun bıraktığı izler de vardı” der (Koçak, 2009: 103). Doğançay tüm bu sanat anlayışıyla yaptığı resimlerinde biride “kalbinle Duy” (Şekil 23) İsimli çalışmasıdır. Bu çalışmasında da kullandığı malzemeler, sanat anlayışı, kendine özgü teknik ve yöntemleri Türk resminde malzeme kullanıma ilişkin önemli bir yer tutmaktadır. Doğançay'ın eserlerinde afişler önemlidir, çünkü afiş tarihtir, tarihin doğaya ve duyulara müdahalesidir yırtılmış afişler ise tarihin unutkanlığını temsil etmektedir (Koçak, 2009: 103). Burhan Doğançay Türk sanatında 1970'li yıllara etkin olmaya başlamış ve hayatının sonuna kadar Türk resim sanatı için önemli bir sanatçı olmuştur.

Şekil 23. Burhan Doğançay, “Kalbinle Duy”, Üst üste İki Tuval Üzerine Kolâj ve Aklirik, 127X127 cm, 1988, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: İstanbul Modern (bt).

Türk resminde Yukarıda bahsettiğimiz sanatçıların çağdaşları olarak önemli bir yere sahip olan diğer bir sanatçıda Burhan Uygur (1940-1992)'dur. Devlet Güzel Sanatlar Akademi mezunu olan Uygur, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde eğitim

almıştır. Salzburg yaz akademisinde Cobra Grubu Üyesi olan Corneille ile birlikte çalışmış sokak sergiler açmıştır. Türk resim sanatında 1970’li yıllardan hayatının sonuna kadar etki olmuştur. Bohem yaşantısı ve resimlerinde lirik anlatımı hayatı boyunca sürdüren Uygur resim anlayışında, hafif fırça vuruşları, lekeler ve simgesel öğeler ön plana çıkmaktadır. Sanatçı 100 yıllık bir kapı üzerinde yaptığı çalışmasında (Şekil 24), tuvalerde veya başka yüzeylerde olduğu gibi tensel ve tinsel yaşamın bilançosunu çıkarmıştır (İstanbul Modern, bt: 1).

Şekil 24. Burhan Uygur, “Kapı”, 1987-1989, Ahşap ve Tuval Üzerine Karışık Teknik, 240 x 177 cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: İstanbul Modern (bt).

Burhan Uygur bohem yaşantı tarzını benimseyen biri olarak tanınması bu dönemlerde Türk sanatçısının kimliği hakkında da ipucu vermektedir. Önceki dönemlerden hem sanatı hem de sanatçı kimliği ile ayrılmaktadır. Antika değeri taşıyan bir kapının üzerine yaptığı resim (Şekil 24) yine Türk resim sanatında farklı bir anlayış kazandırmıştır. Malzeme ve teknik sınırsızlığa ulaşıldığını ve disiplinlerarası sanatın Türk resminde yerleştiğini gösteren diğer bir örnektir.

1990'lı yıllarda Türk sanatçılar uluslararası etkinliklerden davet alamaya başlamışlardır ve 45.si gerçekleşen Venedik Bienaline Serhat Kiraz ve Erdağ Aksel katılmıştır. Ayrıca bu yıllarda Venedik Bienaline Türkiye'nin ülke pavyonu olması için sıraya alınmıştır. Buda Türk sanatının uluslararası yetkinlik kazanması konusunda önemli gelişmelerdendir (Madra, 1993: 1). Türk sanatı içerisinde böylesi etkinliklere katılım Türk sanatının dünyaya açıldığının göstergesi olarak yorumlanılabilir. Bu durum artık Türk sanatı içerisinde disiplinlerarasılık anlayışının yaygınlaştığının göstergesidir. 1990'lar 80leri devam ettirmiş yaşamın kentlere aktığı kırsal bölgelerden büyük merkezlere yerleşmelerin olduğu bir dönemdir. Sanatçılarda bu duruma cevap vermişlerdir. Resmin satış patlaması yaşadığı bu dönemde ve İstanbul Bienalinin dışa açık yüzü sanat yapıtlarının malzemelerini de etkilemiştir. Sanat galerilerinin dışında alternatif mekânlarda kavramsal sanat düzenlemeleri görülmüştür. Hazır nesnelere üç boyutluluğun tüm olanakları kullanılmış ve izleyiciyi düşünmeye itecek bildiriler, sunumlar interaktif hale dönüşen yeni arayışlara girildiği görülmektedir. Aynı zamanda yurtdışı ile iletişimin kuvvetlendiği bu dönemde sanatçılar felsefe, sosyoloji, metinleri ile buluşan Türk sanatçıları yeni ifade olanaklarının farkına varmışlardır. 1990'lı yıllarda eserin tartışılmaz saflığı yerine farklı gösterimlerden güç alan disiplinlerarasılık yerleşmiştir. 1990'lı yılların sanatı salt, estetik, kapalı, bir dilin ötesine geçerek sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya ve teknolojiye yönelmiştir (Çalikoğlu, 2008: 10-11). 1980'li yıllarda başlayan yeni arayış ve ifade biçimleri artarak devam ettiği görülmektedir. Çalikoğlu'nun ifade ettiği gibi sosyoloji, felsefe, teknoloji gibi farklı disiplinlerinde sanat eserlerine dâhil olması konumuz açısından bu yıllar dikkat çekmektedir.

Türk resim sanatını malzeme ve teknik yönden etkilemeyen ve bu konuda öncü isimlerden olan önemli sanatçılardan biride Sarkis Zabunyan (1938-)'dır. 1964 yılında Paris'e yerleşen sanatçı Batı sanatındaki Pop sanat gibi alternatif sanat biçimleri tanımıştır. Yurtdışında yaşadığı halde Türkiye ile iletişimi koparmamış sergiler düzenlemiş, "Öncü Türk Sanatında Kesit" gibi düzenlenen sergilere katılmıştır. 1960'lı yıllarda kolay ve boya ile çalışmalarını üreten sanatçı bu dönemde sonra metal plakalar, elektrik akımı geçiren parçalar, neon ışıklar, teller gibi kullanılmış nesnelere yönelmiş ve böylesi malzemelerle çalışmaya başlamıştır. Sanatçının Türkiye de ilk kişisel sergisi 1986 yılında açtığı "çaylak Sokak" sergisi olmuştur. Bu sergide kişisel geçmişine ait otobiyografik öğeler taşıyan çalışmalarını sergilemiştir. Bu çalışmalar çocukluk

döneminin izlerini taşıyan enstalasyonlardan oluşmuştur (Öztürk, 2008: 53-54). 1990 sonrası yaptığı ve konumuz bağlamında önemli olan çalışmalarından biride “Ankara’dan Bugüne” (Şekil 25) isimli çalışmasıdır. Sarkis bu işinde suluboya resimlerini sergi mekânının zeminine yerleştirmiş ve bıçaklar kullanarak müdahalede bulunmuştur. Bu bıçaklarda çeşitli şehirlerin isimleri yazmaktadır.

Şekil 25. Sarkis, “Ankara’dan Bugüne”, 1993, Suluboya Resimler, Bıçak Yerleştirme, Sanatçı Koleksiyonu.



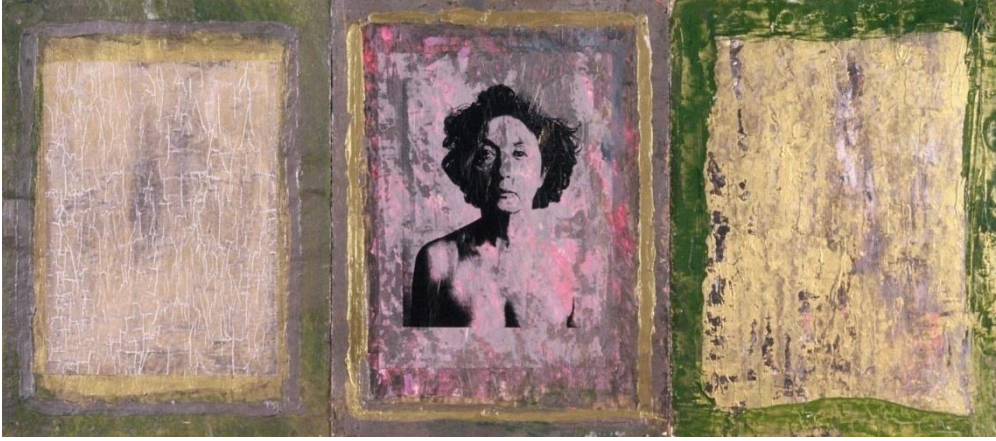
Kaynak: Koçak (2009).

Sarkis’in imgeleri, “Ankara’dan Bugüne” (Şekil 25), İsimli çalışmasında olduğu gibi belirli bir mekâna ve zamana bağlıdır. Ama yalnızca nesnelere veya imgelere değil çalışma yönteminin kendisinde tarihseldir, tarihin zorunlu yanışıyla hesaplaşmayı hedeflemiştir (Koçak, 2009: 173). Sarkis savaş ganimetleri dediği geçmişte yaşanan tarihsel göndermeler içeren farklı nesnelere sergi mekânlarına yerleştirerek çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalarında savaş ve bellek konularını işlemiştir. Sarkis’in çalışmalarında seyirci ve eser iç içe, yani izleyici ve sanat eseri keşmiş durumdadır (Uz ve Uz, 2018: 8). Sanatçının şekil 25’te görülen çalışması klasik malzemeler ile yapılmış resimlere hazır nesnelere kullanarak müdahale yapılması yani aynı zamanda mekânsal bir düzenlemeye gidilmesi sanatçının farklı sanat alanlarını sentezleyerek bir ifade biçimi oluşturduğu söylenilebilir.

Postmodernizmle birlikte gündeme gelen çoğulculuğu ve farklılıkları benimseyen anlayışla ortaya çıkan kimlik sorunlarına eğilen sanatçı İpek Duben bu dönemde Türk sanatında disiplinlerarası etkileşimle işler üreten başka bir sanatçıdır. Duben, 1982 yılında “Şerife” isimli ilk kişisel sergisinde köyden kente göç etmiş, şehrin

kültürel yapısına ve ekonomik koşullarına alışmamış, 1980'li yıllar Türkiye'sindeki değişimlerle kendine yabancılaşmış insanları konu almıştır. Ayrıca sanatçı Türk sanat ortamındaki eksiklik olarak görülen Türk ve dünya sanatını inceleyen yazılar kaleme almıştır. Duben'in 1991-1992 yıllarında yaptığı "Kayıtlar" serisindeki resimleri dışavurumcu fırça darbeleriyle tuvalin dışına taşan dekoratif öğeler kullanmıştır. Sanatçı burada postmodern görüşün farklılıkların yan yana olabileceği söylemini, farklı anlatımların yan yana varolmaları şeklinde sanatında gerçekleştirmiştir. İpek Duben'in bu anlayışının devamı olan 1994 yılında sergilediği "Manuscript" (Şekil 26), isimli yerleştirmesini açık bir kitap olarak tasarlamıştır. Çok sayıdaki tekli ve üçlü resimli kâğıt plakaları sergi mekânına yerleştirmiştir. Bu plakaları yerleştirme biçimi tekrar ederek sergi mekânının bir ritim yaratması amacı güdülmüştür.

Şekil 26. İpek Duben, "Manuscript", 1994, Kağıt Üzerine Karışık Malzeme, 3 Adet 39.4x30.5 cm, Türkiye.



Kaynak: Piartwork (bt).

Sanatçı bu çalışmasındaki eleştirileri bir başkaldırı şeklinde okunması gerektiğini söylemiştir. "Manuscript" (Şekil 26), dinsel kitaplara göndermeler yapar üçlü plakalar duvarda rahleyi anımsatan şekilde sergilenmiştir (Yıldız, 2008: 181-188). İpek Duben'in bu çalışması kağıt plakalara resim yapılarak enstalasyon olarak düzenlenmesi hem sanat alanları ilişkisi hem de kullanılan teknik ve yöntem bağlamında konumuz açısından önemlidir. Ayrıca sanatçı bu çalışmada kimlik sorunu gibi sosyolojik bir konuyu sanat alanında işleme sanat alanının farklı disiplinlerden yararlanması anlamında konumuz bağlamında değerlendirmek mümkündür. Duben Nilüfer Göle ile yaptığı konuşmasında bu çalışmasını şu şekilde anlatmıştır;

Benim de sanatımda başından beri farkında olarak yaptığım bir şey kişiyi birey olarak meydana çıkarmak, sesini duyurmak! 1981'de ilk Şerife sergimle başladım...1994'te yaptığım ve on dokuz yıl sonra 13. İstanbul Bienali'nde sergilenen Manuscript 1994. Orada kendimle olan derdimi seslendirmek istiyordum, yani ben kimim? Çağdaş,

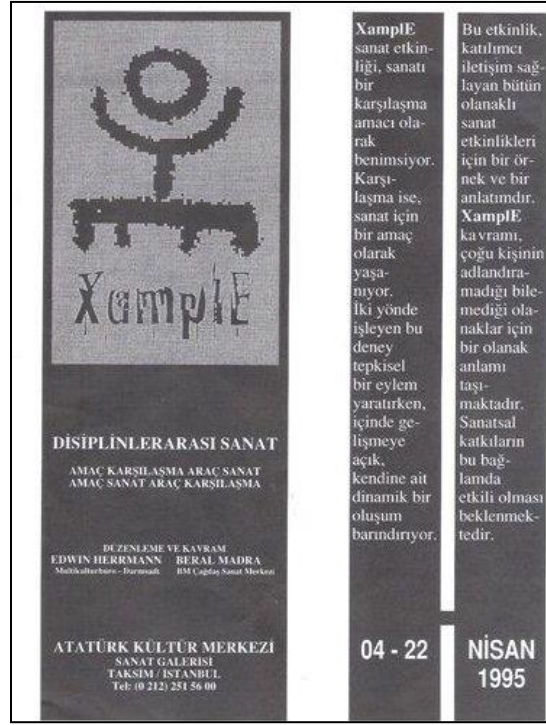
modern bir kadın, Türkiye’de İslam toplumunda doğmuş laik bir kadın olarak kendi varlığını farklı olduğu şekliyle ortaya koymak istedim. Bu çizgide yürürken insan kendini, inançlarını, psikopatisini tanımak, yüzleşmek durumunda; zor bir süreç! Yani hani psikoterapide gibisin!... Manuscript 1994 modernite, kadın olma ve İslam gelenekleri sarmalı çevresinde oluştu. İslam kimliğimle hesaplaşmak durumundaydım. Resmin görsel imgeleri, çıplaklık, kadın bedeni, bireysel duruş ve kendi bedenim üzerinden gelenekle modernin buluşup kırıldığı, kendi kutsalını içeren bir kitap Manuscript 1994. Burada kutsal birey ve insan... Tehlike tabii ki narsisizme düşmek olurdu. Narsisizmin antidotu samimiyet. Manuscript 1994’te zihinsel ve ruhsal samimiyeti malzeme seçimi ve uygulama tarzıyla ifade ettiğimi düşünüyorum (Göle, 2015: 14-15).

Türk sanatında konumuz bağlamında bir gelişmede 1995 yılında yaşanmıştır. Bu yılda İstanbul Atatürk kültür Merkezi’nde Türk ve yabancı sanatçıların katıldığı “Xample-Disiplinlerarası Sanat” (Şekil 27) Sergisi düzenlenmiştir. Sanatçılar aynı teknik ve disiplinlerde çalışmasalar da farklı kütlülerden olsalar da sanatçıların ortak söylemleri olduğunu kanıtlamaya yönelik düzenlendiği belirtilmiştir. Sanatta alanında farklı tekniklerin, malzemelerin ve disiplinlerin karşılıklı etkileşim yoluyla yeni bir bütünler oluşturulması hedeflenmiştir. Ayrıca sanatçıların sergi boyunca sergi alanında çalışmalarını sürdürmeleri yapıtların kurulumu tamamlandıktan sonra farklı sanatçıların katılımıyla eserlerin biçim değiştirmesi ve bunun yanında doğaçlama gösteriler düzenlenmesi sergiyi çevrim içi bir ortama çevirmiştir. Sergide video, enstalasyon, ve bu enstalasyonlara müzik-ses yerleştirmeleri, resim gibi farklı disiplinlerden işler yer almıştır. Serhat Kirazın tavandan sarkıtığı içi boş çerçeveleri, sergi süresi boyunca dolmuş ve çerçevelerde bulunan açık kutlara standart erkek ve kadın çizimleri yerleştirmiştir. Sonrasında ise çevresindeki sanatçılardan yaşama dair çizimler koymalarını istemiştir. Serhat Kirazın bu çalışması Türk resminin disiplinlerarası etkileşimine örnek olarak gösterilebilmektedir. Resim Kökenli sanatçı olan ve Türk resminde önemli bir yeri olan Kadri Özayten, savaş ve barışla ilgili enstalasyonu ile yer almıştır. Özayten, medyadan alınmış savaş fotoğrafları, kendisinin yaptığı savaş resimlerinden ve askerlik fotoğraflarından alınmış kolaj çalışmalarıyla birlikte bu işlerin yanında asılmış asker ceketi il bir enstalasyon yapmıştır. Ve bu çalışmaların önünde yerde iki tane daha öncelerden imge olarak kullandığı savaş ve barışa gönderme yapan kelebek koymuştur. Yine Özayten’in bu işi de Türk resim sanatı içinde disiplinlerarası bir anlayışla yapılmıştır (Madra, 1995a: 1).

Xample-Disiplinlerarası Sanat sergisinde, doğaçlama müzik, performans gösterileri, video, enstalasyonlar, ese efektleri, happening ve bunlara dâhil edilen resimlerle deneysel ve disiplinlerarası bir arayış gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Türk

sanatçıların yabancı sanatçılarla girdiği iletişim ve etkileşimde önemlidir. Edwin Harman'ın kavramını kurduğu Xample adlı etkinlik ilk olarak 1993 yılında Frankfurt'ta düzenlenmiş o etkinliğe Kadri Özayten'de katılmıştır. Bu etkinlikten yola çıkarak birlikte İstanbul'da ikincisini düzenlemişlerdir. Özayten İstanbul'da sanat disiplinlerinin birbirinden kopuk olduğu İstanbul sanat ortamına bir yankı oluşturacağını hedefleyerek bu etkinliği düzenlediklerini belirtmiştir (Madra, 1995a: 1).

Şekil 27. Xample-Disiplinlerarası Sanat Sergisi Tanıtım Afişi, 1995, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Madra (1995b).

2000'li yıllara doğru direkt olarak siyasal göndermeler içerikli çalışmalar Türk sanat ortamında artmış ve bu bağlamda Halil Altındere (1971-) dikkat çekmektedir. Türkiye'deki protest sanatının önemli temsilcilerinde olan sanatçı, ulus-devlet ikilemini sorgulamış günlük hayattaki nesnelerin ifade anlamlarını değiştirmiş, bozulan kültür üzerinde durmuştur. Sanatçının bu anlayışı Dadaist sanatçıların anlayışına benzetilebilmektedir. Geçen süreç içerisinde sanat piyasasının metaya dönüştüğünü vurgulamış ve kültürel kimlik bozumlarına yönelmiştir. Yurtdışında da tanınırlık kazanan sanatçı 1997 yılında İstanbul Bienaline katılmıştır (Aykut, 2016: 50). İstanbul Bienalinde sergilediği "Tabularla Dans 2" (Şekil 28), isimli çalışması Değiştirilmesi, üzerine oynanması yasak olan ve kişisel bilgilerin yer olduğu Türkiye Cumhuriyeti nüfus cüzdanı üzerine bir çalışmadır. Sanatçı kendisinin nüfus cüzdanı altı adet dijital baskı ile büyütmüş ve vesikalık fotoğraf bölümlerine birbirinden farklı kendi vesikalık

fotoğraflarını yerleştirmiştir. Altındere, bu çalışmasında “ben devlete göre kimim kim olmalıyım” sorusunu sormuştur (Çeber, 2018: 106). Sanatçının kendisinin yer aldığı bu çalışmada, vesikalik fotoğrafları bir video kamerayla takip ediliyor gibi hareket etmektedir. Ve sonunda kadrajdan çıkar, nüfus cüzdanının fotoğraf bölümünde hiçbir fotoğraf yoktur. Aynı zamanda Halil Altındere vesikalik fotoğraf çektirmenin ruh halini irdelemiştir (Evren, 2008: 34).

Şekil 28. Halil Altındere, “Tabularla Dans 2”, 1997, Enstalasyon Görüntüsü, Darphane-i Amire, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Aykut (2016).

Halil Altındere'nin uluslararası tanınırlık kazanmasını sağlayan “Tabularla Dans 2” (Şekil 28) isimli çalışmasında ülkemizdeki kültür ve kimlik gibi sosyolojik sorunları ele alırken, dolaysız yoldan doğrudan siyasi göndermeler yapması bazı Türk sanatçılar tarafından aynı zamanda eleştirilmiştir. Altındere bu çalışmasında fotoğraf, dijital baskı, gibi teknolojiye yararlanmış ve bir enstalasyon şeklinde tuval resmini de andırır biçimde sergilemiştir. Bu bağlamda farklı konu ve farklı sanat alanlarının etkileşimi olarak değerlendirmek mümkündür. Gündelik basit nesnelere ve farklı kavramlarla yola çıkarak, disiplinlerarası bir anlayışla çalışmalarını ürettiği söylenilebilmektedir.

1990'lı yıllarda bir önceki başlıkta kısaca bahsettiğimiz Özdemir Altan'ın konumuzla ilişkili olarak çalışmaları dikkat çekmektedir. Altan Türk sanatında 1970'li yıllardan günümüze kadar etkinliğini sürdürmüş Türk sanatında avangard çıkışlarıyla önemli bir yer tutmaktadır. Sanat hayatının bazı dönemlerinde fotoğraf, dijital baskı ve endüstri malzemeleri kullanarak disiplinlerarası bir anlayışla işler ortaya koyan sanatçı 1990'lı yılların başında kolektif sanat anlayışıyla ürettiği çalışmaları konumuz

bağlamında değerlendirilebilir. Özdemir Altan, kavram ve köken olarak birbirinden farklı doku, strüktür eleman, malzeme gibi öğeleri bir arada kullanmayı sanat hayatının her döneminde benimsemiş ve çok yönlü bir anlayışla çalışmalarını sürdürmüştür. Altan, günümüz sanatının çok boyutlu ve anlamlı olmasını sağlayan yapının, tek başına belli bir anlamı olmayan yabancı genlerin bir arada bulunmasıyla gerçekleştiğini söylemektedir (Altan, 2010b: 1) Bu anlayışla ilk defa 1988 yılında “Köpek Gezdirme Alanı Entegrasyon Projesi”ni gerçekleştirmiştir. Bu proje içerisinde 2000’li yılların başına kadar devam kadar çeşitli resimler yapmıştır. 90’lı yıllarda birden fazla sanatçıyla oluşturduğu resimleri (Şekil 29) kolektif sanat dolayısıyla disiplinlerarasılık anlayışı bakımından Türk resminde ayrı bir yer tutmaktadır. Farklı sanatçılardan birbirlerinden habersiz şekilde resimler yapmaları istemiş ve yapılan bu resimleri bir yüzey üzerinde toplamıştır. Ayrıca bu çalışmalarında kolaj, asamblaj, fotoğraf, hazır nesne gibi birbirinden farklı teknik ve malzemeler kullanmıştır.

Şekil 29. Özdemir Altan, “Toplu Panel Çalışması 5”, 1998, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 220x340 cm, Türkiye.



Kaynak: Altan (2010c).

Özdemir Altan’ın öğrencileriyle ve amatörlerle birlikte ürettiği Çok kişiyle pano çalışmaları, post-modernizmin ilginç örnekleri olarak yorumlanabilir. Sanat eleştirmeni Yalçın Sadak, sanatçının bu çalışmalarında, “kendine çok sınırlı bir kompozite etme yetkisi tanıdığını ve modernizmin “soyut/figüratif”, “ussal/ruhsal”, “seçkin/sıradan” gibi zıtlıklarını sorguladığını belirtmektedir. Modern sonrası arayışların en radikal çözümlerinde biri olduğunu aktarmaktadır (Koçak, 2009: 101).

1980 sonrası tüm bu gelişmeleri Türk sanatının bir dönüşüm yaşaması ile ilgili olarak eleştirilerde yapılmıştır. Kemal İskender bu konuyla ilgili olarak, Türk sanatında ilk örneklerinin 1970’li yılların sonlarında görülen kavramsal sanat, minimal sanat ile resim ve heykel sanatının dışında kalan üç boyutlu asamblaj, obje sanatı gibi uygulamaların 1980 ve 1990’lı yıllarda artmasını militanca bir tavır olarak yorumlamıştır. Bu tür gelişmelerin yaşanması Türk sanatında sanalsal bir gelişme olduğu anlamına gelmediği belirtmiştir. Bu eleştirilerini d grubuna yapılan eleştirilere benzer şekilde Türk sanatının öncesi olmadığına dayandırmaktadır. Bu gelişmelerin Türk toplumuna bağlı olarak Türk sanatının kendi iç dinamikleriyle gerçekleşmesi gerektiğini söylemektedir. Kısacası bu dönüşümlerin Türk sanatında, sanatsal bir gelişme olarak görmemektedir (İskender, 1995: 20). Fakat bu dönüşüm Türk sanatına çok yönlülük ve Türk sanatçısına alternatif ifade biçimleri sunması açısından değerlendirildiğinde bu gelişimlere olumlu bakılabilir. Ayrıca 1980 sonrası dünyada büyük değişimlerin yaşanması, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve küreselleşme gibi kavramların ortaya çıkması Türk sanatındaki yaşanan bu hızlı dönüşümleri kaçınılmaz kılmıştır. Sanatçılar dönemin olanaklarını kullanmış alternatif sanat formlarına yönelmişlerdir. Bu başlık altında inceldiğimiz sanatçıların sanat anlayışları ve eserlerindeki yeni sanat formları Türk sanatına yön vermiştir.

2.2. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA 2000’LER

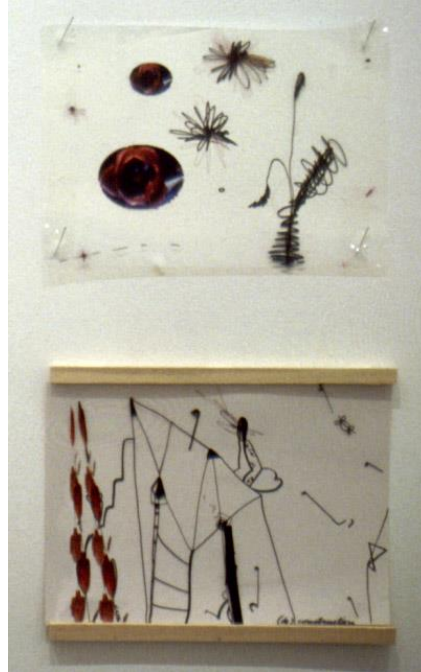
2000’li yılları önceki dönemde gelişen yeni sanat formlarının ve biçimlerinin devamı niteliğinde değerlendirmek mümkündür. Bu yeni sanat form ve biçimlerinin artık belli bir temeli oluşmuştur, buna bağlı olarak artarak devam etmiştir. Bu yıllarda hızla gelişen teknoloji yeni medya gibi yeni sanat olanaklarını beraberinde getirmiştir. Sanatçılar bilgisayar çağı olarak adlandırılan bu dönemde yeni ifade olanakları bulmuşlardır. Modern dönemde egemen olan sanat akımları, manifestolar, gibi tikel söylemler yerine postmodernizmle gelişen çoğulculuk anlayışı bu dönemde artarak devam etmiştir. Ayrıca neo-liberalizm olarak adlandırılan ekonomik koşullar sanatçıları bağımsız şekilde hareket edebilecekleri sanatçı inisiyatiflerine yöneltmiştir. Bireyselliğin devam ettiği 2000’li yıllarda Türk sanatı çeşitlenerek dönemin getirilerini kullanarak günümüze ulaşmıştır. Bu dönemde disiplinlerarası sanat anlayışı alışılmış bir yöntem olmuştur.

2000’li yıllarda hızla gelişen teknoloji her türlü alanın vazgeçilmez bir ögesi haline gelmiştir. Birbirinde farklı disiplinler arasındaki etkileşimler, yeni teknolojilerin

ve yöntemlerin kullanımına olanak sağlamış projelerin birden fazla katmanda uygulanmasını ve anlam çeşitliliği kazanmasını sağlamıştır. Bu dönemde sanat alanında dijitalleşme yaşanırken bu alanda eğitim veren kurumun olmamasını Başak Şenova, dijital sanat alanında üretim yapan sanatçıların tasarım ve mühendislik gibi farklı disiplinlerden geldiğini bununla olumlu olduğunu belirtmiştir. Çünkü farklı alanlarda eğitim alıp dijital sanat alanına yönelmeleri daha ciddi araştırma süreciyle proje geliştirildiğini söylemektedir. Böylece disiplinler birlikte var olup sanat alanına dönüşmüştür (Pelvanoğlu, 2009: 182).

2000’li yıllar Türk sanatında dijitalleşme gibi yeni dönüşümlerin yaşanmasıyla birlikte resim sanatında önceki dönemlere benzer yeni arayışlar devam etmektedir. Bu kapsamda konumuz ile ilgili olarak öne çıkan sanatçılardan biri Seza Parker (1955-)’dir. Video art, enstalasyon, resim gibi farklı yöntemlerde kendini ifade eden sanatçı 1990’li yılların sonu 2000’ler ve günümüzde malzeme kullanımı ve çok çeşitliliği ile Türk sanatını etkileyen sanatçılardandır. Ali Akay küratörlüğünde 2001 yılında Kasa Galeri’de açtığı "İşin Başı; Çizime Farklı Yaklaşımlar" (Şekil 30) sergisi konumuz bağlamında değerlendirilebilir.

Şekil 30. Seza Parker “Çizime Farklı Yaklaşımlar” 2001, Karışık Teknik, Kasa Galeri, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Kasa Galeri (2001).

Seza Parker’in çalışmalarında ses, ışık, koku, sanat tarihi ve desenler bir biriyle ilişki içerisindedir. Kullandığı yöntem ve malzemeler Ali Akay a göre o bu dönemde

İstanbul sanat ortamı için büyük yeniliklerdir. Sanatçının çalışma yöntemleri arasında bantlar, desenler, fotoğraf transferleri, ve yazılar vardır. Böylesi çeşitli malzemelerle Filistin meselesi gibi günümüz çıkmazını sorgulamaktadır. Bu sorgulamalarında hem kavramsal hem de malzeme olarak yenilikler yapmıştır. Sanatçı gazete kâğıtlarına yapmış olduğu desenleri şeffaf kâğıtlara transferlerini alarak kendilerini göstermek yerine dia makinesinden göstermiştir. Bu çalışma yöntemleri güncel sanatın ilk malzeme yenilikleri ve atılımları olmuştur (Çalikoğlu, 2008: 19-20). Sanatçı böylesi malzemeler kullanarak yaptığı çalışmalarını ve üzerine durduğu sorunları "İşin Baş; Çizime Farklı Yaklaşımlar" (Şekil 30) sergisinde de devam ettirmiştir.

Türk resim sanatında seksenli yıllarda Ömer Uluç (1931-2010)'un soyut renk yumaklarıyla ve sonrasında üç boyutlu hale dönüştürmesi, Kemal Önsoy (1954-)'un çok katmanlı boya uygulamalarıyla arkaik imgeleri çağrıştırması, Mehmet Gün (1956-2014)'ün edebiyat ve müzik etkileşimli psikolojik resimleri, İnci Eviner (1956-)'in deformasyona uğrattığı bedenleri, kavramsal düzlemde resimdeki farklı eğilimlere yönelen Halil Akdeniz (1944-)'in kültürel tarihe ait verilerle şekillenen resimleri, özgün bir sanatçı kuşağının ortaya çıkacağı sonraki dönemler için habercisi olmuştur (Duben, 2008: 29). Önceki dönemde farklı eğilimlere yönelip 2000'li yıllarda etkinliğini devam ettiren ve konumuz bağlamında önemli çalışmaları olan sanatçılardan birde Halil Akdeniz'dir

Halil Akdeniz "İzmir Körfez Kirlenmesiyle ilgili Görsel Değerlendirmeler" resim dizisiyle ve sonraki dönemlerinde yaptığı "Kültür İmleri" resim serileriyle araştırmamızın konusu bağlamında dikkat çekmektedir. Akdeniz, "İzmir Körfez Kirlenmesiyle ilgili Görsel Değerlendirmeler" resim dizisini fiziki çevre sorunlarıyla ilgili, bilimsel verileri kullanarak ve Ege Üniversitesi Deniz Bilimleri Araştırma Enstitüsü'nde laboratuvar ortamında yapılan bilimsel deneyleri gözlemleyerek oluşturmuştur (Akdeniz, 2018: 549). Farklı bilim alanlarından yararlanarak resimlerini oluşturması disiplinlerarasılık bağlamında Türk resmi içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Akdeniz bu bilimsel verileri gözlemlemesinin sanatında farklı bakış açılarını kazandırdığını ve bilim ile sanatın bir bütünlük gösterdiğini belirtmektedir. Sanatçı kendi sanatı ile ilgili olarak şunları ifade etmiştir;

Sanatım iki aşamalı bir çalışma sürecinden oluşuyor. İlk aşama bir ön araştırma dönemi. İkincisi ise benim esas sanatımın gerçekleştiği değişik malzeme ve tekniklerle sanatın kendi içinde yeni söylem ve anlatım biçimlerinin araştırıldığı, yaratma sürecidir. Çalışmalarım resim ekseninde olmasına rağmen tuval ve boya estetiği ile sınırlı

değildir. Yüzeyden mekâna uzanan bir boyutu içerir. Bir dönem çalışmalarım fiziki mekâna bilgi ve sanatın ilave edildiği entelektüel mekân tasarımı çalışmalarından oluşmaktadır. Benim sanatım düşüncelerimin notlarıdır. Konseptlerime göre değişik malzeme ve araştırma materyalleri yer alır. Her eser kendi içinde otonom bir yapı ve bütünlük içerirse de genel olarak düşüncelerimin notlarıdır. Araştırmalarım kişisel seçim ve duyarlılıklarımın yaşamın ve kültürlerin ayrıntılarında bulduklarımın, değişik bağlamlarda ‘şimdi’de’ sanat düzleminde yansımaları ve kendi sanatsal çözümlerime yöneliktir (Akdeniz, 2018: 546).

Şekil 31. Halil Akdeniz, “Anadolu Uygarlıkları-Kültür Bakiyeleri”, 2005, Tuval Üzerine Aklirik boya ve Ağaç Konstrüksiyon, 205x201 cm, Türkiye.



Kaynak: Turkish Paintings (bt).

Halil Akdeniz’in kendi ifadesi ile çalışmaları sanat ve sanat dışı öğelerin kullanımıyla oluşmuştur. Bu anlayışla kültürel çevreye yönelik olarak, Efes-Ören Görsel Notlar dizisi, Anadolu Uygarlıkları-Kültürlerarası, Anadolu Uygarlıkları- Kültür Çevresi, Kültür Logoları, Kültür Bakiyeleri (Şekil 31), gibi resimler dizisi yapmıştır. Fiziki çevre ile başlayan ve sonrasında kültürel çevreye odaklanan sanatçı, Anadolu kültürlerine ait yazı, işaret, simge gibi o kültürleri ifade eden imgeleri sanatsal olarak dönüştürmüş, farklı malzeme ve yöntemlerle uygulamıştır. Sanatçının hem konu bağlamında çıkış noktası ve araştırmacı özelliği, hem de sanat malzemesi olarak tercihleri disiplinlerarasılık bağlamında yorumlamak mümkündür.

Bir önceki konuda sanatına dair detaylar vermeye çalıştığımız Burhan Doğançay 2000’li yıllarda da etkinliğini sürdürmüş farklı malzeme ve kolajlarla yaptığı çalışmaların yanı sıra hem resim hem de mekansal düzenlemeler içeren çalışmalarıyla bu dönemde de dikkat çekmektedir. 2012 Yılında İstanbul Modern müzesinin

düzenlediği sanatçının 14 ayrı döneminde çalışmalarının bulunduğu “Kent Duvarlarının Yarım yüzyılı” başlıklı retrospektif sergisinde yer alan “Taş Duvar” (Şekil 32) isimli çalışması hem resim hazır nesne kullanımıyla mekana yerleştirme anlamında buna örnektir. Doğançay’ın bu çalışması, kent duvarları teması üzerine çalıştığı işlerinin süreç içerisinde geliştirdiği sanat anlayışının çeşitliliğini gösteren çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının bu eseri 1990-2009 yılları arasında çalıştığı “Çifte Gerçekçilik Serisi”nin bir parçasıdır. Fakat bu serinin bir alt başlığı olarak yaptığı “Lastik Serisi”ni de bu çalışmasında hem resim hem de yerleştirme olarak toplamıştır. Sanatçı bu çalışmasında yalnızca büyük kentlerin duvarlarından ve uluslararası şehirlerden değil Türkiye içinde çıktığı gezilerden yola çıkmıştır. Muğla’nın Milas ilçesinde bir lastik tamircisinin duvarında gördüğü “Çırac Aranıyor”, “24 saat Açık” gibi yazılar kullanmış yerel bir sahneye yer vermiştir. Doğançay’ın bu çalışması İzleyiciye resim sanatının yanı sıra aynı zamanda mekânsal düzenleme deneyimi sunmaktadır (Dikmen, 2015: 1). Doğançay bugüne kadar farklı dönemlere ait serilerini “Taş Duvar” isimli çalışmasında bir anlamda toplamıştır. Ve bu çalışmasını hazır nesnelere kullanarak mekânsal düzenleme oluşturarak ortaya koyması Türk resim sanatı içerisinde disiplinlerarası sanat anlayışı içerisine konumlandırmak mümkündür.

Şekil 32. Burhan Doğançay, “Taş Duvar”, 1990-2009, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Enstalasyon, 238x474 cm, İstanbul Modern, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Akman (2015).

Türk resim sanatında yine malzemeye dayalı farklı teknik ve yöntemle çalışmalar yapan, resim sanatının alışılmış malzemelerini kullanmadan resim algısı yaratan sanatçılardan bir diğeri ise Bubi [David Hoyan (1956-)]'dir. Sanatçının

çalışmaları araştırmamızın konusu bağlamında değerlendirmek mümkündür. Atık malzemeleri rastgele gelişi güzel düzenlemelerle yeni form ve dokular elde eden, çalışmalarına yüklenen anlamları kabul etmeyen sanatçının üslubunu sorgulayan, sanatın meta haline dönüştürülmesini eleştiren Bubi, çalışmalarında mekânla kurgusal bir ilişki içerisinde girmektedir. Bezler, atık gazeteler, ip gibi farklı malzemelerle çalışan sanatçı görünen gerçekliğin ardındaki, mekân zaman ve görecelik üzerine düşündüren çalışmalar üretmektedir (Karabatak, 2010). 1970’li yıllarda resim yapmaya başlamış ve sanat eğitimi almayan sanatçı Psikoloji ve Antropoloji bölümü mezunudur. Bubi’de görülen çeşitlilik ve zengin sanatsal yaratım, felsefi alt yapısının farklı disiplinlerden aldığı eğitimle ilişki kurmak mümkündür. Sanatçı geometrik soyut formlardan, resimde yazı kullanımına ve popüler kültür göndermelerine kadar pek çok öğeler kullanmıştır. Bunun yukarıda bahsedilen malzemelerle ve tekniklerle yaptığı çalışmaları “kafes” (Şekil 33) serileridir. Bu çalışmaları izleyene melez yapı fikri vermektedir. Çünkü resimden yola çıkıp heykele dönüşen yapıdadırlar. Sanatçının bu “Kafes” serisi tutsaklık değil, tam tersi olarak sanatsal yaratma özgürlüğü alanıdır. Alışılmış sanat formlarını yıkan bu çalışmaları ezber bozan gizli yanları sanatçıda çağdaş bir dile kaynaklık etmektedir (Dolmacı, 2010: 1). Bubi’nin resimden heykele dönüşen bu çalışmaları ve farklı disiplinlerden eğitim almış biri olarak ürettiği bu çalışmalarını Türk resmi içerisinde disiplinlerarası anlayışı temsil eden yapıtlar olarak konumlandırmak mümkündür.

Şekil 33. Bubi, “Kafes, Altın Serisi”, 2013, Ahşap Panel Üzerine Karışık Teknik, 110x180x35 cm, Sanatçı Koleksiyonu.



Kaynak: Güler Sanat (2017).

Günümüz Türk sanatçıları arasında, farklı anlayışlarla çalışmalar ortaya koyan sanatçılardan biride Refik Anadol'dur. "Eriyen Hatıralar" isimli Projesi (Şekil 33) örnek gösterilebilir. Refik Anadol bu projesini Kaliforniya Üniversitesinin Nöroloji Laboratuvarıyla iş birliği yaparak ve bu laboratuvarında kullanılan ileri teknolojiye insan beyninin fonksiyonlarını algılayan bir teknolojik cihaz ile oluşturmuştur. Anadol bu laboratuvarında insanlardan anılarını düşünmelerini istemiş ve ortaya çıkan beyin dalgalarının verilerini isimsiz olarak toplamıştır. Aynı zamanda bu veriler, anıları düşünürken beyin zamanla nasıl çalıştığına dair bilgiler veren EEG (Elektroensefalografi) dalgalarıyla oluşturulmuştur. Daha sonra kendisinin yazdığı yapay zekâ destekli bir bilgisayar yazılımıyla görselleştirmiştir. İnsan anılarını düşündüğü sırada yaşadığı duygular eserin görsel çeşitliğini arttırmıştır. Sürekli değişen hareketli görüntüler ortaya çıkmıştır. Sanatçı bu çalışmasının Rene Descartes'in algı konusundaki tezleri, nörolojik hastalıklarla ilgili tıbbi çalışmalar ve Blade Runner 2049 filminden etkilendiğini belirtmiştir. Ayrıca İnsanın 20. yüzyıldan beri sorduğu hatıralar nedir sorusuna cevap aramaya çalışmıştır (Based İstanbul, 2018: 1).

Şekil 34. Refik Anadol "Eriyen Hatıralar", 2018, Video Enstalasyon, Pilevneli Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Skylife (2018).

Görüldüğü gibi sanatçı bu çalışmasını ortaya koyarken tıp, teknoloji, bilgisayar yazılımları, felsefe gibi pek çok alanla yakından ilgilenmiş ve iş birlikleri yaparak ekip halinde çalışmış kolektif bir yapıda eser ortaya çıkmıştır. Günümüzde sanatçı, sadece atölyesinde üretim yapan kişi olmaktan çıkmış ve farklı alanlarda da uzmanlık sahibi

olan entelektüel bir birey haline gelmiştir. Türk resim sanatı içerisinde sanatçıların bu şekilde kolektif işler ortaya koyması yine disiplinlerarasılık anlamında oldukça önemlidir.

2000’li yıllar da bellek, aidiyet, cinsiyet, kimlik, şiddet ve eşitsizlik gibi konular gündeme getirilmekte ve irdelenmektedir. Bu nedenle 2000’li yıllar çoklu estetik dönemi olarak nitelendirilmektedir. Aynı zamanda bu dönemde görsellik kültürlerin en önemli parçaları haline gelmiştir. Günümüzde görselliğe ait tüm sınırlar ve sınırlamalar kalkmış ve bugünün sanatı, tek bir gelenek veya değer sisteminde gelişmemektedir. Sanatçılar artık malzeme, teknik, içerik ve sunuş biçimleri açısından çeşitli olanaklarla çalışmaktadır. Günümüzün getirileriyle sanatsal anlatım biçimleri, hem malzeme ve içerik yönden zengin hem de mevcut kavramların sınırlarını aşan açılımlar içermektedir (Akdeniz, 2018: 549-550). İçerisinde bulunduğumuz teknolojik çağ, elektronik müzeler, sanatçı, galeri siteleri, açık arşivler, ulusal ve uluslararası bilgi havuzları, sanat projeleri veya etkinliklerinin geniş kitlelere tanıtımı gibi dijital alanlar etkileşim kaynağı olmaktadır. Aynı zamanda sanatçıya ve sanat izleyicisine dünyadaki gelişmeleri eş zamanlı olarak takip etme, bunun sonucunda ise farkındalık kazanarak hem algı hem de sanatsal üretim anlamında dönüştürücü bir etkiye sahiptir (Özer, 2011: 241-242). Bunlardan yola çıkarak 2000’li yıllar sanatını etkileyen en önemli faktörlerden birisi teknoloji ve dijitalleşen dünya olarak yorumlamak mümkündür. Bu dönemde görsel sanatların hiçbir sınırının kalmamış olması, her sanat biçim ve formunu alışıldık kılmıştır. 2000’li yıllar sanatı genel olarak bu şekilde gelişmiştir. Bu dönemdeki Türk sanatçıların disiplinlerarası anlayışla ürettikleri çalışmalarının örnekleri çoğaltılabilir. Artık her sanatçı için disiplinlerarasılık kaçınılmaz hale gelmiştir.

SONUÇ

Disiplinlerarasılık kavramının ilk olarak sosyal bilimler alanında kullanılmasıyla başlayan süreç bütün bilimsel alanlarda kullanılmasıyla devam etmiştir. Bilim alanlarının önce ayrı bir disiplin haline gelmesi, sonrasında modernizm gibi gelişmelerin etkisiyle birbirlerine ihtiyaç duymaları disiplinlerarasılık kavramını ortaya çıkarmıştır. Bu kavram bilim dallarının ilgi duydukları alanlardaki problemleri çözmek için alternatif bir yöntem olmuştur. Sanatın zanaat kavramında ayrılıp özel bir alan haline gelmesiyle başlayan süreç bilim ve teknoloji gibi alanlardan etkilenmesiyle devam etmiştir. Sanat, bilim ve teknoloji tarihsel süreç içerisinde sürekli olarak birbirleriyle etkileşim halinde gelişmişler birbirlerini desteklemişler belli dönemlerde etkilemişler ve zaman zaman birbirlerini değiştirip dönüştürdükleri görülmüştür. Bilimsel alanlarda kullanılan disiplinlerarasılık kavramı, süreç içerisinde değişen sanat anlayışıyla birlikte sanat alanında da kullanılmaya başlanmıştır. Sanatın gelişim ve değişim serüveni içinde yer alan bu kavram 20. yüzyılın başında Kübizm sanat akımıyla ilişkilendirildiği görülmüştür. Çünkü Kübizm alışılmış sanat malzemelerine alternatif olanaklar sunmuştur. Sonrasında Dadaizm gibi sanat alanındaki tüm gelenekleri yıkan ve her şeyi sorgulanır hale getiren akımın ortaya çıktığı görülmüştür. Hazır nesne ve endüstri malzemelerinin sanat alanının içerisinde kullanılmasını başlatan Dadaist sanat, araştırmamızın ana sorunsalını oluşturan sanatta disiplinlerarasılık kavramına etki etmiştir. Çünkü hazır nesnelere yani sanayi-endüstri malzemeleri birbirinden farklı alanları ve disiplinleri bir araya getirmesi anlamına gelmektedir. Yani birbirlerinde farklı alanların bilgileriyle üretilmeleri ve sonunda bunların bir sanat malzemesi haline gelmesi disiplinlerarası ilişkileri ifade etmiştir. Batı sanatı içerisinde temelleri Kübizm sanat akımına dayanan Disiplinlerarası sanat kavramı Dadaizm’le belirginleşmiş ve 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra teknoloji alanında yaşanan gelişmelerin de etkisiyle artarak devam ettiği görülmektedir.

Osmanlı devletinin batılılaşma hareketleri çerçevesinde gelişmeye başlayan Türk resim sanatında 1980’li yıllara kadar batı sanatındaki örnekler gibi disiplinlerarasılık anlayışı görülmemiştir. Bunun en büyük sebebi Batı sanatının yaşadığı dönemleri yaşamaması olarak gösterilebilmektedir. Türk sanatında Dadaizm gibi bazı sanat akımlarının yaşanmaması disiplinlerarası anlayışıyla üretilen çalışmalar Türk resim tarihinde Batıdan farklı olarak çok daha geç dönemlerde görülmüştür. Ayrıca Türk toplumunda sanayi devrimi gibi modernizmin başlamasına etki eden gelişmelerin de

yaşamaması bunda etkili olmuştur. Bu anlamda toplumda önemli kültürel olayların yaşanması ya da yaşanmaması bu türden gelişmeleri etkilediği görülmektedir.

1980 öncesi Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi bazı sanatçıların geleneksel sanatlardan yola çıkarak hem malzeme hem de teknik olarak farklı arayışları bir temel oluşturduğu söylenilebilmektedir. Ayrıca bireysel olarak Altan Gürman'ın sanat tavrı ve malzeme kullanımı Türk resminin zenginleşmesi anlamında çok önemli bir yeri olduğu görülmektedir. 1980 sonrası dönemde Türk resmi için hem kavram hem de teknik ve yöntem anlamında büyük bir değişim-dönüşümün yaşandığı gözlenmektedir. Bunda bir taraftan Türkiye'de yaşanan siyasi hareketlilikler ve değişen ekonomi politikaları neden olurken öte yandan dünyanın küreselleşmeye başlaması, iletişim araçlarının artması, etkili olmuştur. Ekonomi alanında yaşanan gelişmelerle sanata özel sektörlerin galeri gibi oluşumlarla sanata etki etmesi yine Türk sanatının değişmesinde etkili olan bir başka gelişme olarak dikkat çekmiştir. Çünkü sanatçılara bireysel ve bağımsız hareket etme olanağı sunmuşlardır. Fakat sonraki dönemlerde ve günümüzde sanat galerileri sanatın meta haline gelmesini sağlamış, sanat piyasası anlamında sanatçıları aynı zamanda kısıtladığı da görülmektedir, bu sanat ortamının genel bir sorunu haline gelmiştir. 1980 sonrası pek çok Türk sanatçısı yeni arayışlara girmiş alışılmış malzeme ve yöntemlerden uzaklaşmış kavram sanatıyla ilgilenmeye başlamıştır. Yeni arayışları destekler nitelikte “Yeni Eğilimler sergisi”, “Günümüz Sanatçıları Sergisi” Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi” gibi etkinlikler düzenlenmiştir. Bu sanat organizasyonları Türk sanatının bir nevi rotasını belirleyen etkinlikler olduğu gözlenmektedir. Bu sergilerde sanatın kavramsal boyutu ile ilgilenen pek çok çalışma yer almış ve disiplinlerarası sanat örnekleri görülmüştür. Yani bu sergiler, Türk sanatının değişmesi ve dönüşmesinde etkili olmuştur. Yine uluslararası İstanbul Bienalinin 1987 yılında başlaması bu dönemdeki diğer önemli bir gelişme olarak karşımıza çıkmaktadır. Bienalin başlamasıyla hem dünya sanatını yakından takip etme olanağı yakalanmış hem de Türk sanatı bir anlamda uluslararası platforma çıkmıştır. Ayrıca bu dönemlerde Türk toplumunun değişen sosyolojik yapısına eğilen sanatçılar sosyoloji ve felsefe gibi disiplinlerin konularını görsel anlamda incelemeye çalışmışlardır. Yani artık bu dönemde hem farklı disiplinlerden yararlanma hem de sanatın malzeme, teknik, yöntem gibi sanatın değişen formunu kullanma anlamında disiplinlerarası anlayışın geliştiği görülmüştür. Ve bununla birlikte disiplinlerarası sanat kavramı Türk sanat ortamında kullanılmaya başlamıştır. 1995 yılında Atatürk kültür Merkezinde açılan “Xample

Disiplinlerarası Sanat Sergisi” bunu kanıtlar niteliktedir. Yani 1980’li yıllarda başlayan bu yeni arayışlar 90’lı yıllarda ve günümüz sanatında en önemli dönüm noktası olmuştur. Zaten 80’li yıllar yalnızca sanat alanında değil günümüzün toplumsal koşullarını oluşturan dönem ve bir kırılma noktası olarak adlandırılmaktadır. Araştırmamızın ana konusu olan Türk resminde disiplinlerarası anlayışta bu dönemde geliştiği görülmüştür.

1990’lı yıllar tüm bu değişikliklerle birlikte aynı zamanda küreselleşmenin hızla arttığı yıllar olarak karşımıza çıkmıştır. Küreselleşmenin artması ve iletişim araçlarının yaygınlaşması sanatı etkileyen önemli gelişmeler olmuştur. Batı dünyası ile daha sıkı iletişimlerin kurulduğu bu dönem Türkiye’nin dışa açılmanın yollarını daha fazla aradığı bir dönem olarak nitelendirilmektedir. Değişen Türk sanatının formları bu yıllarda da devam etmiş teknolojiyi de kullanarak yeni boyutlar kazanmıştır. 1980’lerde başlayan dönüşüm ve yeni sanat biçimleri, “yeni arayışlar” anlayışından alışıldık bir sanat formu haline geldiği görülmektedir. Günümüzde olduğu gibi sanatçılar sergi etkinliklerine ve sanatın kuramsal yönünü araştıran tartışan sanat alanı ile ilgili sempozyum gibi etkinliklere kolaylıkla katılır hale gelmişlerdir. Sanat galerilerinin artması sanat etkinliklerinin çoğalması bunu desteklemiştir. Ayrıca sanatçılar bir önceki dönemle birlikte farklı alanlardan beslenmeleri entelektüel kimliklerini de öne çıkarmıştır. Sanatçının değişen kimliği başlığında değinmeye çalıştığımız sanatçı modeli Türk sanat ortamında da görülmüştür. Türk sanat ortamında her dönem sorun olarak değerlendirilen sanat müzesi eksikliği daha fazla hissedilmeye başlamış 2000’li yıllarda özel sektörlerin müze girişimleri olmuştur. Modern ve çağdaş sanat alanında çeşitli müzelerin kurulması Türk sanatında modern ve çağdaş sanat anlayışının yerleştiğini göstermektedir. İkinci bölümde çağdaş sanat forumlarının disiplinlerarasılık anlayışı ile iç içe olduğu görülmüştü, dolayısıyla Türk resim sanatında da bu anlayış bu dönemlerde daha sık karşımıza çıkmaktadır.

Türk resim sanatı ilk başlarda tamamen Batı etkisiyle şekillenmiş, modern sanat dönemini kendi dinamikleriyle kısmen yaşamış, 1980 sonrası büyük bir değişimle farklı bir yapı kazanarak kavram sanatını keşfetmiş 1990-2000’li yıllarda ise bu durum güçlenerek ve artarak devam etmiştir. Bu dönemde dünya sanatıyla eş zamanlı olarak ilerlediği söylenilebilir. 1980’li yıllardan itibaren sanat alanları arasında sınırlar erimiş ve geçişlilik artmıştır. Örneğin sanatçılar resim kökenli olup sanatın farklı alanlarında kendilerini ifade etmişlerdir. Hatta sanat alanı dışında eğitim almış, sanat eğitimi

almamış fakat plastik sanatlar alanın çalışmalar yapan sanatçılar da görülmüştür. Bunda değişen sanat anlayışı etkili olmuş ve olağan bir durum haline gelmiştir. Bunu Batı sanatında olduğu gibi Türk sanatında da sanatın beceri yönünün değil kavram yönünün öne çıktığının göstergesi olarak yorumlamak mümkündür. Aynı zamanda tüm kalıpların yıkıldığının farklı bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Buda yine Türk resim sanatında disiplinlerarasılık anlayışının geliştiği sunucuna götürmektedir. Disiplinlerarasılık kavramının Türk sanatında geliştiği dönemde anlayış olarak Batı sanatının etkisi görülse de kullanılan malzeme-nesne ve konu seçimleri bağlamında farklı biçimlendiği görülmektedir. Ortaya koyulan sanat eserleri, Türk resim sanatının ve Türk kültürünün kendi iç dinamikleriyle meydana gelmiştir. Örneğin Gülsün Karamustafa'nın "Sıradan Bir aşk" çalışmasını tekstil malzemesi olan kumaşlarla yapması bu kumaşların ise, Anadolu kültüründeki kıyafetler gibi çok renkli ve parlak olması kültürel görsel bellek bağlamında değerlendirilebilir. Yine Bedir Baykam'ın "Demokrasinin Kutusu" isimli çalışması Türkiye'de yaşanan toplumsal olaylarla ilişkilidir. Bu yönden kendine özgü biçimde Türk sanatında disiplinlerarası sanat anlayışı gelişmiştir. Yani kültürel değerler toplumda yaşanan olaylar sanatı etkilediği gibi sanat eserinin üretim yöntemini, biçimini, malzeme ve konu tercihlerini de etkilediği bir anlamda çeşitlendirdiği ya da zenginleştirdiğini söylemek mümkündür. Son olarak her türden olay ve gelişmelerle birlikte sanat alanında teknik, yöntem, malzeme, form, konu, sergileme gibi öğelerle birlikte alışılmış yargıların değişmesi Türk resim sanatında disiplinlerarası sanat anlayışını geliştirmiştir. Bu anlayışta eserler üretilmiş ve üreilmeye devam etmektedir. Sanatçıya sınırsız bir ifade alanı yaratan ve izleyiciye farklı sanat deneyimi yaşama imkânı sunan bu anlayış Türk sanatında çeşitli gelişmelerin etkisiyle görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, H. (2018). Kültür İmleri - Kavramlar ve Sınırlar Ötesi. *Art-Sanat Dergisi*, (9), 543-569. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/47878/604777> (Erişim Tarihi: 26.02.2021).
- Akkuş, Y. (2011). *Dışavurumculuk ve 1980 Sonrası Türkiye’de Yayılımı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Akman, L. (2015). *Burhan Doğançay Taş Duvar*. (1990-2009, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Enstalasyon, 238x474 cm), Türkiye: İstanbul Modern, İstanbul. <https://twitter.com/babazula/status/573497348808142848> (Erişim Tarihi: 23.02.2021).
- Altan, Ö. (2010a). *Anadolu İnsanları*. (1973, *Dokuma-Resim-Halı*), <http://www.ozdemiraltan.com/halilar.html> (Erişim Tarihi: 20.02.2021).
- Altan, Ö. (2010b). “*Köpek Gezdirme Alanı Entegrasyon Projesi*”, <http://www.ozdemiraltan.com/dogwalk.html> (Erişim Tarihi: 26.02.2021).
- Altan, Ö. (2010c). *Toplu Panel Çalışması 5*. (1998, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 220x340 cm), <http://www.ozdemiraltan.com/pano.html> (Erişim Tarihi: 26.02.2021).
- Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (7. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arapoğlu, F. (2018). *Disiplinlerarasılık, Coğrafi Kavramlar ve Sanatsal Bir Edim Olarak Yürümek*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arkitera, (2011). *Bedri Rahmi Eyüboğlu Expo 58 Türk Pavilyonundan Bir Görünüm*. (1958, Mozaik Pano), Belçika: Brüksel. https://v3.arkitera.com/UserFiles/Image/news/2011/01/25/bedri_4.jpg (Erişim Tarihi: 20.02.2021).
- Atabay, S. (2017). *19. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Batı Tarzı Figür Anlayışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Diyarbakır.
- Atagök, T. (b.t). *Simetrik Sunak*. (1983, Metal-Boya-Mekâna Yerleştirme, 150x300 cm), Türkiye: 4. Yeni Eğilimler Sergisi, İstanbul. <http://tomuratagok.com/tanrilar.php?l=tr> (Erişim Tarihi: 20.02.2021).
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar* (Çev: Z.Rona). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Aykut, A. (2016). *Halil Altındere Tabularla Dans 2*. (1997, Enstalasyon Görüntüsü), Türkiye: Darphane-i Amire, İstanbul. <https://docplayer.biz.tr/48084140-Turkiye-de-protest-sanat-uzerine-bir-inceleme-halil-altindere-ornegi.html> (Erişim Tarihi: 15.03.2021).
- Aykut, A. (2016). Türkiye’de Protest Sanat Üzere İnceleme: Halil Altındere Örneği. *International Journal of Social Science Dergisi*, (50), 43-56. <https://docplayer.biz.tr/48084140-Turkiye-de-protest-sanat-uzerine-bir-inceleme-halil-altindere-ornegi.html> (Erişim Tarihi: 25.02.2021).
- Based İstanbul, (b.t). “*Refik Anadol Eriyen Hatıralar*”, <https://www.basedistanbul.com/2018/02/eriyen-hatiralar-refik-anadol/2018> (Erişim tarihi: 1.12.2020).
- Başkan, S. (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. Ankara: Çardaş Basım Yayın Ltd. Şti.
- Bayav, D. ve Ayteş, E. (2011). 20. Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Aşan Arayışlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(1), 35-57. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20659/220395> (Erişim Tarihi: 1.10.2020).
- Baykam, B. (2003). *Boya Dışı ve Ötesi*. İstanbul: Piramid Film Prodüksiyon Yapımcılık ve Yayıncılık.

- Baytar, İ. ve Okkalı, İ. (2020). Gelenekten Beslenen Modernlik: İbrahim Çallı ve Mevleviler Serisi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(44), 126-137.
- Bender, M. (1998). *Yeniler Grubu Ressamları'nın Resimlerindeki İnsan-Doğa İlişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Bilgin, Ç. (2018). “*Yeni Eğilimler Sergileri*”, <http://cetinbilgin.blogspot.com/2008/05/yeni-eilimler-sergileri.html> (Erişim Tarihi: 03.03.2021).
- Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları* (10. Basım). Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Cemal, A. (2000). *Sanat Üzerine Denemeler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Çalıköğlü, L. (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çeber, T. (2018). Plastik Sanatlardaki Üretimlerde Ele Alınış Biçimiyle Göç Olgusu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (22), 97-109. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasari/m/issue/41779/504058> (Erişim Tarihi: 14.03.2021).
- Çırpan, Y. (2017). *Türk Resminde 1980 Sonrası Biçimsel Arayışlar*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Değirmenci, K. (2011). Sosyal Bilimlerde Disiplinlerarasılığı ve Disipliner Ayrırımları Yeniden Düşünmek. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (15), 72-80. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/788695> (Erişim Tarihi: 10.01.2020).
- Dikmen, Ş. M. (2014). “*İstanbul Modern'in 10. Yılına Armağan*”, <https://sanat.burada.com.tr/sanat-haberleri/2014/11/11/burhan-dogancay-istanbul-modernin-10-yilina-armagan> (Erişim Tarihi: 23.02.2001).
- Dikmen, Ş. M. (2015). *Tomur Atagök Simetrik Sunak*. (1983, Metal-Boya, 150x300 cm), Türkiye: 4. Yeni Eğilimler Sergisi, İstanbul. <https://sanat.burada.com.tr/etkinlikler/istanbul,besiktas,besiktas/sanat,genel/sergi/317/tomur-atagok-retrospektif-sergisi-besiktas-cagdas-sanat-galerisi> (Erişim Tarihi: 18.03.2021).
- Dolmacı, S. (2010). “*Bubi'nin Beş Dönemi*,” <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=5&articleID=841&bhcp=1> (Erişim Tarihi: 18.03.2021).
- Duben, İ. ve Yıldız, E. (Ed.). (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eagleton, T. (2019). *Hayatın Anlamı* (6. Basım). (Çev. K.Tunca). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Elgün, M. (2010). *1923-1950 Yılları Arası Türkiye'de Batılılaşma (Modernleşme) Süreci ve Türk Resim Sanatına Etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Eriñç, S. M. (1998). *Sanatın Boyutları*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Dada*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Bilim Sanat
- Ersoy, A. (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş* (3. Basım). İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- Ersoy, B. (2017). *Hüseyin Avni Lifij ve Türk Resmi'nde Alegori*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Evren, S. (2008). *Halil Altındere Kayıplar Ülkesiyle Dans*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliği* (Çev: C.Çapan). İstanbul: Payel Yayınları.
- Genç, A. (1983). *Dada Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

- Germen, M. (2014). *Füsun Onur Resimde Üçüncü Boyut/İçeri gel.* (1981, Enstalasyon), Türkiye: Arter, İstanbul. <https://ahmetrustem.blogspot.com/2014/06/sergi-incelemele-ri-no-15fusunonur.html> (Erişim Tarihi: 10.03.2021).
- Giray, K. (1993). Müstakiller. *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, (Mart/Ağustos), 36-39.
- Giray, K. (1994). “d Grubu” ve Türk Resim Sanatında “Üslup Güdümü”nün Başlaması. *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, (2), 36-39.
- Google Arts and Culture, (b.t). *Altan Gürman Montaj 4.* (1967, Tahta Üzerine Selülozik Boya Dikenli Tel, 123x140x9 cm), Türkiye: Arter, İstanbul. <https://artsandculture.google.com/asset/montaj-4/vAFz3DeywGfDSQ?hl=tr> (Erişim Tarihi: 20.02.2021).
- Göle, N. (2015). “Fısıltılar ve Gölgeler İçinde; Onlar Sergisi Üzerine Konuşmalar”, <https://saltonline.org/media/files/ipek-duben-onlar-scrd.pdf> (Erişim Tarihi: 25.02.2021).
- Graf, M. (2015). *Hazır Nesne Olarak Mekân.* <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/hazir-nesne-olarak-mekn-i-4083> (Erişim Tarihi: 21.03.2021).
- Gulbenkian Komisyonu, (1998). *Sosyal Bilimleri Açın* (2. basım). (Çev. Ş.Tekeli). İstanbul: Metis Yayınları.
- Güler Sanat, (2017). *Bubi Altın Kafes Serisi.* (2013, Ahşap Panel Üzerine Karışık Teknik, 110x180x35 cm), <http://gulersanat.com/bubi/> (Erişim Tarihi: 18.03.2021).
- Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayışında Türk resim Sanatı.* Ankara: T.C. Ziraat Bankası Yayınları.
- Hayatağacı, (2014). *İbrahim Çallı Tefli Kadın.* (Tuval üzeri yağlıboya, 100x73 cm), Türkiye: Resim Heykel Müzesi, İstanbul. <http://www.hayatagaci.biz.tr/wp-content/gallery/ibrahim-calli/%C4%B0brahim-%C3%87all%C4%B1-03.jpg> (Erişim Tarihi: 05.03.2021).
- İpşiroğlu, M. Ş. (2017). “Yüksel Arslan”, <https://www.e-skop.com/skopbul ten/yuksel-arslan-1933-2017/3348> (Erişim Tarihi: 27.02.2021).
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. Ş. (2011). *Sanatta Devrim* (5. Baskı). İstanbul: Hayal perest Yayınevi.
- İskender, K. (1995). Beş Soruda “çağdaş”sı Türk Sanatının Sorunları. *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, (21), 18-23.
- İstanbul Modern, (b.t). *Burhan Uygur Kapı.* (1987-1989, Ahşap ve Tuval Üzerine Karışık Teknik, 240 x 177 cm), Türkiye: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, İstanbul. <https://www.istanbulmodern.org> (Erişim Tarihi: 25.02.2021).
- Kaçmaz, Ö. (2020). Resimde Gölgenin Kullanımı ve Burhan Doğançay’ın Yapıtlarında Gölge. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (26), 497-515. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/58750/848462> (Erişim Tarihi: 10.03.2021).
- Karabatak, A. (2010). “Mekanın Anlamlılığı: Bubi ve Ben Willikens”, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=812&bhpc=1> (Erişim Tarihi: 18.03.2021).
- Kasa Galeri, (2001). *Seza Paker Çizime Farklı Yaklaşımlar.* (2001, Karışık Teknik), Türkiye: Kasa Galeri, İstanbul. <http://kasagaleri.sabanciuniv.edu/tr/portfolioview/the-beginnings-different-approaches-to-the-drawing-2001/> (Erişim Tarihi: 17.03.2021).
- Kavrayan, Ç. (2019). Çağdaş Sanat ve Kimlik: Grayson Perry Eserleri Üzerinden Bir İnceleme. *İnsan ve İnsan Dergisi*, 6(18), 63-77. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/insanveinsan/issue/43006/407617> (Erişim Tarihi: 17.09.2020).
- Kedik, A. (1999). Modernleşme Süreci ve 20. Yüzyıl Sanatı. *Anadolu Sanat Dergisi*, (9), 112-121.

- Kesebir, Z. (2008). Sosyal Bilimlerde Disiplin Sınırlarının Ötesine Geçmek: Çok Disiplinlilik ve Disiplinlerarasılık. *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Hakemli Dergisi*, 8(30), 1-3. <http://dspace.marmara.edu.tr/handle/11424/39552?locale-attribute=tr> (Erişim Tarihi: 15.02.2020).
- Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), 329-340. https://gavsispanel.gelisim.edu.tr/Document/erokilic/20180713153204940_16ded4ce-e1c4-42a0-ae99-acac5cb490ca.pdf (Erişim Tarihi: 27.02.2021).
- Kınam, B. (2010). *1980 Sonrası Grafik Tasarımda Enstalasyonun Yeri ve Önemi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Kıyar, N. (2010). *20. Yüzyıl Sanatını Algılama Sorunsalı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Koçak, O. (2009). *Sarkis Ankara'dan Bugüne*. (1993, Suluboya Resimler, Bıçak Yerleştirme), Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev: C.Çapan, S.Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Madra, (1995a). "*Xample, Interdisciplinary Art*", <https://www.beralmadra.net/exhibitions/xample/> (Erişim Tarihi: 25.02.2021).
- Madra, B. (1995b). *Disiplinlerarası Sanat Sergisi Tanıtım Afişi*. Türkiye: Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul. <https://www.beralmadra.net/exhibitions/xample/> (Erişim Tarihi: 25.02.2021).
- Madra, B. (1991). "*Üç Boyutlu Yapıtlar*", <https://www.beralmadra.net/articles/other/articles/uc-boyutlu-yapitlar/> (Erişim Tarihi: 02.03.2021).
- Madra, B. (1993). "*45. Venedik Bienali*", <https://www.beralmadra.net/articles/arredamento-mimarlik-dergisi/45-venedik-bienali/> (Erişim Tarihi: 25.02.2021).
- Madra, B. (2003). *İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987-2003*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Madra, B. (2003). "*Maçka Sanat Galerisi Altan Gürman Kişisel Sergi Kataloğu*", <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/202142> (Erişim Tarihi: 28.02.2021).
- Martinez, E. ve Demiral, A. (2014). 20. ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (6)6, 180-201. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/20650/220325> (Erişim Tarihi: 09.09.2020).
- Onan, B. (2016). *Çağdaş Sanat Öğretiminde Disiplinlerarasılık; Fenomenoloji Çalışması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Öndin, N. (2003). *Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Özayten, N. (1992). *Mütevazı Bir Miras Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özel, S. V. (2007). *Plastik Sanatlarda Disiplinlerarası Etkileşimler ve Seramik Sanatına Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Özer, A. (2011). *1980 Sonrası Türk Resim Sanatında Yeni Oluşumlar ve Sanat Eğitimine Yansımaları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

- Turna, Ö., Bolat, M. ve Keskin, S. (2012). Disiplinlerarası Yaklaşım: Müzik, Fizik, Matematik Örneği. 5. *Ulusal Fen Bilimleri ve Matematik Eğitimi Kongresi*, 27-30 Mayıs 2012, Niğde, Türkiye, ss. 1-8. https://www.pegem.net/akademi/kongrebildiri_detay.aspx?id=1 (Erişim Tarihi: 03.02.2020).
- Özön, N. (1988). *Küçük Osmanlıca-Türkçe Sözlük* (4. Basım). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Özsezgin, K. (1985). Çağdaş Resmimizde Etkileşim Sorunu. 1. *Ulusal Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 17-19 Nisan 1985, Ankara, Türkiye, ss. 13-20.
- Özsezgin, K. (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öztürk, R. (2017). *Şükri Aysan Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale*. (1979, Boya-Tuval-Yerleştirme Görüntüsü), Türkiye: Kilyos, İstanbul. <https://www.eskop.com/skopbulten/tezler-turkiyedeki-kavramsal-sanat-calismalarinin-birinceleme-si/3403> (Erişim Tarihi: 20.02.2021).
- Öztürk, R. (2008). *Sarkis*. İçinde; *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (Ed: İ. Duben ve E. Yıldız), ss. 53-73. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Paragonpress, (b.t). *Grayson Perry Konforlu Battaniye*. (2014, Duvar Halısı, 290x800 cm), İngiltere: Ulusal Portre Galerisi, Londra. <https://paragonpress.co.uk/works/com-fort-blanket> (Erişim Tarihi: 01.12.2020).
- Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Piartwork, (b.t). *İpek Duben Manuscript*. (1993, Kağıt Üzerine Karışık Malzeme, 3 Adet 39.4x30.5 cm), <https://www.piartworks.com/artists/29-ipek-duben/works/9558-ipek-duben-manuscript-1994-no-1-2-3-1994/> (Erişim Tarihi: 20.02.2021).
- Pinterest, (b.t). *Armand Fernandes Arman Dolu*. (1960, Buluntu Nesnelere Mekâna Müdahale), Fransa: Iris Clert Galerisi, Paris. <https://i.pinimg.com/originals/d4/11/d4/d411d4580c6ae16df0fe42542f2970cc.jpg> (Erişim Tarihi: 21.03.2021).
- Pinterest, (b.t). *Jean Arp Tristan’ın Portresi*. (1916, Boyalı Tahtadan Kabartma, 51x50x10 cm), <https://br.pinterest.com/pin/52776626866990144/> (Erişim Tarihi: 10.02.2021).
- Pinterest, (b.t). *Michael Heizer Yerinden Edilen-Yerine Konulan Külte*. (1969, Granit ve Beton), ABD: Nevada. <https://tr.pinterest.com/pin/366199013426328787/> (Erişim Tarihi: 10.03.2021).
- Piramit Sanat, (b.t). *Bedri Baykam Demokrasinin Kutusu*. (1987, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 110x110x220 cm), Türkiye: Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul. <https://www.piramid-sanat.com> (Erişim Tarihi: 10.02.2021).
- Sağır, Ç. (2008). *Günsün Karamustafa*. İçinde; *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (Ed: İ. Duben ve E. Yıldız), ss. 159-179. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Saklı, A. (2013). Fordizm'den Esnek Üretim Rejimine Dönüşümün Kamu Yönetimi Üzerindeki Etkileri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(44), 107-131. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6158/82766> (Erişim Tarihi: 13.02.2021).
- Salur, N. (2016). “Yeni Eğilimler” Sergileri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(20), 159-173. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1539683327.pdf> (Erişim Tarihi: 03.03.2021).
- Sanatabasla, (2013). *Paolo Uccello San Romano Bozgunu*. (1438 – 1440, Ahşap Panel üzerine Tempera, 182x317 cm), İngiltere: National Gallery, Londra. <https://www.sanatabasla.com/2013/04/san-romano-savasi-the-battle-of-san-romano-uccello/> (Erişim Tarihi: 03.04.2020).

- Shiner, L. (2018). *Sanatın İcadı* (5. Basım). (Çev. İ.Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Skyllife, (2018). *Refik Anadol Eriyen Hatıralar*. (2018, Video Enstalasyon), Türkiye: Pilevneli Sanat Galerisi, İstanbul. <https://www.skyllife.com/tr/2018-04/eriyen-hatiralar-a-dair> (Erişim Tarihi: 01.12.2020).
- Şan, F. (2014). *Disiplinlerarasılık Açısından Bir Bilim Dalı Olarak Çeviribilim*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem* (4. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı* (5. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı* (9. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Teymur, N. (2001). *Disiplinlerin Aralığında(ki) Mekân* (2. basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Touraine, A. (2010). *Modernliğin eleştirisi* (Çev. H.Tufan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Turhan, M. (2017). İçi Boşaltılmış Bir Kavram: İş Bölümü. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 26(1), 26-41. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cusosbil/issue/31939/350937> (Erişim Tarihi: 13.02.2021).
- Turkish Pintings, (b.t). *Halil Akdeniz Anadolu Uygarlıkları-Kültür Bakıyeleri*. (2005, Tuval Üzerine Aklirik Boya ve Ağaç Konstrüksiyon, 205x201 cm), http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=114 (Erişim Tarihi: 20.02.2021).
- Ural, Ş. (2000). *Bilim Tarihi* (3.basım). İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Uz, A. ve Uz, N. (2018). Türkiye’de 80’li Yıllarda Değişen Sanat Anlayışı ve İlk Kavramsal Sanat İzleri (Bedri Baykam ve Sarkis). *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırma Dergisi*, 5(2), 1-11. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asead/issue/40900/493934> (Erişim Tarihi: 25.02.2021).
- Ülkü, G. (2019). Mimarlık ve Sanat İşbirliği: Brüksel EXPO’58 Türk Pavyonu. *İbad Sosyal Bilimler Dergisi*, (5), 497-516. https://www.academia.edu/40999909/Mimarlık_ve_Sanat_%C4%B1k_ve_Sanat_%C4%B0C5%9Fbirlikli_%C4%9Fi_Br%C3%BCksel_EXPO_58_T%C3%BCrkiye_Pavyonu (Erişim Tarihi: 27.02.2021).
- Ünsal, E. (2018). Sanat ve Hayat Bağlamında, Sanat/Zanaat Söylemi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 109-124. <http://www.dergipark.org.tr/tr/pub/akusosbil/issue/37951/436207> (Erişim Tarihi: 01.02.2020).
- Whitehotmagazine, (b.t). *Subodh Gupta Kontrol Hattı*. (2008 Enstalasyon, 1000x1000x1000 cm), İngiltere: Tate Britain, Londra. <https://whitehotmagazine.com/UserFiles/image/Giovanni/Subodh%2520Gupta%5b1%5d.jpg> (Erişim Tarihi: 05.12.2020).
- Whitham, G. & Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak* (Çev. T.Göbekçin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wikiart, (2012). *Schwitters Merzbild Rossfett*. (Asamblaj, 1919, 20.4x17.4 cm), <https://www.wikiart.org/en/kurt-schwitters/merzbild-rossfett-1919> (Erişim Tarihi: 10.04.2020).
- Wikiart, (2016). *Pablo Picasso Meraklı*. (1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 135x82 cm), ABD: Kunstmuseum Basel, Basel. <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/theaficionado-the-torero-1912> (Erişim Tarihi: 03.04.2020).
- Wikimedia, (2020). *El Lissitzky The Constuctor*. (1924, Jelatin Gümüş Baskı, 10.7x11.8 cm), İngiltere: Victoria ve Albert Müzesi, Londra. https://en.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky (Erişim Tarihi: 10.02.2021).

- Wikipedia, (b.t). *Hüseyin Avni Lifij Pipolu-kadehli Otoportre*. (1908, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64x46 cm), Türkiye: Devlet Resim Heykel Müzesi, İstanbul. https://tr.wikipedia.org/wiki/Pipolu_Otoportre (Erişim Tarihi: 13.02.2021).
- Yapı Kredi Kültür ve Sanat, (2004). *Nurullah Berk Ütü Yapan Kadın*. (1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x92 cm), Türkiye: Resim Heykel Müzesi, İstanbul. <https://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/d-grubu-1933-1951> (Erişim Tarihi: 20.02.2021).
- Yetik, S. (2009). *Yetik 20. ve 21. Yüzyıllarda Türk Resim Sanatında Tekstil etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldız, E. (2008). *İpek Duben. İçinde; Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. (Ed: İ. Duben ve E. Yıldız), ss. 53-73. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernizmden Postmodernizme* (2. Basım). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, Ö. (2017). *Arture 70*. (1965, Kağıt Üzerine Karışık Teknik), <https://www.unlimiteddrag.com/post/gercekustunun-sularinda-gezerken-bir-arsiv-yaratmak> (Erişim Tarihi: 02.03.2021).
- Yüksel, N. (2001). Sergilerden. *Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, (49), 54-61.
- Ziss, A. (2011). *Eстетik* (2. basım). (Çev. Y.Şahan). İstanbul: Hayalbaz Yayınları.

ÖZ GEÇMİŞ

1992 yılında Kütahya'nın Çavdarhisar ilçesinde doğdu. İlköğretim ve lise öğretimini Kütahya'da tamamladı. 2017 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünden mezun oldu. 2021 Yılında aynı Üniversiteden Yüksek Lisans Eğitimini tamamladı. Pek çok karma sergilere katıldı. Çeşitli jüri sanat yarışması sergilerinde yer almış ve bir ödül kazanmıştır.