

**ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA KAVRAMSAL HAREKETLER
VE ÖNCÜ SANATÇILAR**

Müjgan ÇAKAR
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi F. Nuri KARA
Şubat, 2021
Afyonkarahisar

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

**ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA KAVRAMSAL
HAREKETLER VE ÖNCÜ SANATÇILAR**

Hazırlayan
Müjgan ÇAKAR

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi F. Nuri KARA

AFYONKARAHİSAR 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Çağdaş Türk Sanatında Kavramsal Hareketler ve Öncü Sanatçılar**” adlı çalışmanın, 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 bunu onurumla doğrularım.

26/02/2021

İmza

Müjgan ÇAKAR

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Müjgan ÇAKAR
	Numarası	170658103
	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	Çağdaş Türk Sanatında Kavramsal Hareketler ve Öncü Sanatçılar	
Tez Savunma Sınav Tarihi	26.02.2021	
Tez Savunma Sınav Saati	14.00	

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

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA KAVRAMSAL HAREKETLER VE ÖNCÜ SANATÇILAR

Müjgan ÇAKAR

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

Şubat, 2021

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi F. Nuri KARA

Türkiye’de Cumhuriyetle başlayan çağdaşlaşma hareketleri ile geleneksel sanat alanının sınırları zorlanarak aşılmış ve yeni bir düşünce olgusu doğmuştur. Cumhuriyetin ilanından sonra reform ve yenilik sürecinin başlamasıyla sosyal, kültürel, politik, ekonomik ve sanat alanında köklü değişimler yaşanmaya başlanmıştır. Türkiye’de 1920’lerin başından günümüze kadar uzanan plastik sanatlara ilişkin gelişmelerde, çağdaşlaşma hareketleriyle biçimlenen özgür ve çağcıl felsefede temellenmektedir. Gerek tek partili dönem gerekse çok partili dönem içerisinde yaşanan düşün ve sosyal yaşam alanındaki tüm olgular Türk resim sanatının da kuramsal temellerini oluşturmuştur. Her ne kadar çağdaş Türk resim sanatının temelini Batı sanatının temel kavram, yöntem, teknik ve yaklaşımları oluştursa da yapıtlar bazında incelendiğinde Türk resim sanatında özde kendi toplumsal koşullar ve düşünce kaynaklarının sanatçı üzerinden bir yorumu öne çıkmaktadır. Bu bağlamda çağdaş Türk resim sanatının kuram-düşünce boyutunu başta 18. yüzyıl Batılılaşma hareketi, Ulu Önder Atatürk’ün önderliğinde gerçekleşen Milli Mücadele ve sonrası çağdaşlaşma hareketi, modernleşme hamleleri ve devrimler, 1950’lerde çok partili sisteme geçiş, sanayileşme hamleleri, kırsaldan kente göç, ihtilaller ve askeri darbeler, liberal ekonomik politikalarla dışa açılma süreci, globalleşme vb. birçok gelişmenin sosyal yaşam ve düşündeki etkileri doğal olarak Türk resim sanatında da tekrarlanmıştır. Özellikle 1980’li yıllarda geleneksel tekniğe dayalı betimlemenin yerini, kuramsal söylemin almasıyla sanatsal anlatıda kavram ön plana çıkmış, 1980’lerden sonra Türkiye’de kavramsal sanat anlayışı yaygınlaşmıştır. Malzeme ve yöntem olarak sınır tanımayan sanatçılar tuvalin dışına çıkarak yeni yorumlamalar getirmiştir. Sanatçı, sanat eseri, müze ve galeriler sorgulanarak sınırlar aşılmaya çalışılmış, bu bağlamda kavramsal sanatta günlük hayattaki hazır nesnelere resim ve heykelin yerini alarak yeni bir eğilim sürecine girilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk resmi, modernizm, postmodernizm, kavramsal sanat.

ABSTRACT

CONCEPTUAL MOVEMENTS AND LEADING ARTISTS IN CONTEMPORARY TURKISH ART

Müjgan ÇAKAR

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

Feburary, 2021

Advisor: Asst. Prof. Dr. F. Nuri KARA

Starting with the Republic forced the modernization movement in Turkey has exceeded the boundaries of traditional art and a new idea was born cases. With the start of the reform and innovation process after the proclamation of the Republic, radical changes began to occur in the field of social, cultural, political, economic and art. In developments related to plastic arts dating back to the early 1920s, today in Turkey, which are formed with the free movement of modernization and are based on modern philosophy. Both the single-party period and the multi-party period, all the phenomena in the field of thought and social life have formed the theoretical foundations of Turkish painting art. Although the basic concepts, methods, techniques and approaches of Western art form the basis of contemporary Turkish painting, when it is examined on the basis of works, an interpretation of its own social conditions and sources of thought through the artist comes to the fore in Turkish painting art. In this context, the theoretical-thinking dimension of contemporary Turkish painting art, especially the 18th Century Westernization Movement, the National Struggle and the post-modernization movement under the leadership of the Great Leader Atatürk, modernization moves and revolutions, the transition to the multi-party system in the 1950s, the industrialization moves, migration from the countryside to the city. , revolutions and military coups, liberal economic policies, globalization and so on. The effects of many developments on social life and dreams are naturally repeated in Turkish painting. Especially in the 1980s based on the location of the description of the conventional art, artistic narratives take the discourse theoretical concepts come to the fore, after the 1980s Conceptual art is widespread understanding in Turkey. Artists who know no boundaries in terms of materials and methods have brought new interpretations by going beyond the canvas. By questioning artists, works of art, museums and galleries, boundaries have been tried to be crossed, in this context, a new trend has been entered in Conceptual Art by replacing painting and sculpture with ready-made objects in daily life.

Keywords: Contemporary Turkish painting, modernism, postmodernism, conceptual art.

ÖN SÖZ

Almış olduğum üniversite eğitimim süreci içerisinde gerek kişilik gerek bilgi birikimi yönünden örnek aldığım, sanat alanında vermiş olduğu örnekleriyle sanat koridorlarıma ışık tutan, kütüphanesini, desteğini, zamanını benden esirgemeyen çok kıymetli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi F. Nuri KARA' ya teşekkürlerimi arz ederim.

Bu yolun yolcusu olmamda bana yol gösteren sevgili resim öğretmenim Ali BAYKAL' a, üniversite hayatımın bana kazandırdığı ve tez sürecimde bana hep destek olan sevgili arkadaşım Sevim SUNAR'a, doğduğum günden bu yana en büyük servetim olan, anneme, babama ve abime çok teşekkür ederim.

Müjgan ÇAKAR
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	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL SANATIN ORTAYA ÇIKIŞI VE DÜŞÜNSEL DAYANAKLARI

1. POST MODERNİZM VE KAVRAMSAL SANAT TERİMİ	6
1.2. POSTMODERNİZM TANIMI VE ÖZELLİKLERİ	13
1.3. KAVRAMSAL SANATIN TANIMI VE GELİŞİMİ	15
2. KAVRAMSAL SANATA ÖNCÜLÜK EDEN SANAT HAREKETLERİ	22
2.1. DADAİZM	23
2.2. YENİ GERÇEKÇİLİK	25
2.3. MİNİMALİZM	28
2.4. POP-ART	33
3. KAVRAMSAL SANAT HAREKETLERİ	34
3.1. FLUXUS	34
3.2. ARTE POVERA -YOKSUL SANAT	35
3.3. PERFORMANS SANATI	38
3.4. VİDEO SANATI	44
3.5. ENSTALASYON- DÜZENLEME SANATI	46
3.6. LAND ART- ARAZİ SANATI	49

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATININ DÜŞÜNSEL TEMELLERİ

1. TÜRK RESİM SANATININ KISA TARİHÇESİ	53
1.1. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATININ BESLENDİĞİ DÜŞÜNSEL VE TOPLUMSAL KAYNAKLAR	54
1.2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATININ BESLENDİĞİ DÜŞÜNSEL VE TOPLUMSAL KAYNAKLAR.....	61
2. 1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDAKİ GELİŞMELER VE DÜŞÜNSEL DAYANAKLAR.....	70

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE KAVRAMSALLIK ARAYIŞLARI

1. TÜRKİYE'DE KAVRAMSAL SANAT ARAYIŞLARI VE OLUŞUMLAR	80
2. TÜRK SANATINDA KAVRAMSAL SANAT ÇERÇEVESİNDE SANATÇI İNCELEMELERİ VE ESER ANALİZLERİ	87
2.1. ŞÜKRÜ AYSAN	87
2.2. HÜSAMETTİN KOÇAN	90
2.3. AYŞE ERKMEN	92
2.4. FÜSUN ONUR	94
2.5. ERDAĞ AKSEL	96
2.6. SERHAT KIRAZ	98
2.7. CANAN BEYKAL	100
2.8. BALKAN NACİ İSLİMYELİ	101
2.9. ŞÜKRAN MORAL	102
2.10. GÜLSÜN KARAMUSTAFA	104
2.11. BEDRİ BAYKAM	106
2.12. NUR KOÇAK	109
2.13. İPEK DUBEN	111
2.14. DEVABİL KARA	112
2.15. MEHMET KAVUKCU	119
SONUÇ	122
KANAKÇA	126
ÖZGEÇMİŞ	136

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Robet Verturi, "Vanna Verturi Evi", 1964.....	11
Şekil 2. Gordon Matta Clark, "Bölme" 1974, Englewood, ABD.	12
Şekil 3. Pablo Picasso, "Boğa Başı", 1942, Picasso Müzesi, Paris.	16
Şekil 4. Pablo Picasso, "Gitar", 1912	17
Şekil 5. Marchel Duchamp, "Bisiklet Tekeri" 1913. Desteklenmiş hazır-yapım: İskemle üzerine ters olarak monte edilmiş bisiklet tekerleği, Orijinali kayıp.	18
Şekil 6. Marcel Duchamp, "Pisuar", R.Mutt, Fountain, 1917, Desteklenmiş hazır-yapım: ters çevrilmiş porselen pisuar,.....	19
Şekil 7. Marcel Duchamp, "L.H.O.O.Q,1919", Rektifiye edilmiş hazır-yapım: Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının reproduksiyonu üzerine kurşunkalemle müdahale, 19,7 cm x 12,4 cm, Özel Koleksiyon, Paris	20
Şekil 8. Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1965, Yerleştirme görünümü, Modern Sanat Müzesi, New York	21
Şekil 9. Joseph Kosuth, "Bir ve Beş Saat", Yerleştirme Görünümü, 1965, İki Duvar Saat ve Üç Tane Monte Edilmiş Fotostat Tanımı, Tate Galerisi, Londra.....	21
Şekil 10. Man Ray, "Hediye", 1921	22
Şekil 11. Rene Magritte, "Bu Bir Pipo Değildir", 1928-1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63,5 cm x 93,98 cm, Los Angeles.....	23
Şekil 12. Yves Klein, "Boşluk" 1958, Iris Clert Gallery, Paris,.....	26
Şekil 13. Fernandez "Arman, Dolu", 1960, Iris Clert Gallery, Paris.	27
Şekil 14. Frank Stella, "Aklın ve Sefaletin İzdivacı II", 1959 Tuval Üzerine Vernikli Boya, 230.5x 337 cm, MoMA, New York.....	29
Şekil 15. Frank Stella, "Harran II", Tuval Üzerine Polimer ve Floresan boya, 1967 Solomon R.Guggenheim Müzesi, New York, ABD	30
Şekil 16. Richard Serra, "Zaman Meseles'i, 2005	30
Şekil 17. Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı Çekici Kılan Tam Olarak Nedir, 26 x 35 cm, Almanya, 1956	32
Şekil 18. Claes Oldenburg, "Giant Hamburger" 1962 Ontario Sanat Galesi.	33
Şekil 19. Jeff Koons, "Michael Jackson ve Bubbles", 1988.	33
Şekil 20. Joseph Beuys, "Terramoto", 1981, Guggenheim Müzes, New York.....	35
Şekil 21. Michelangelo Pistoletto, "Paçavraların Venüsü", 1967, Mermer ve Kumaş İstanbul Modern Sanatlar Müzesi	36
Şekil 22. Mario Merz, "Giap İglosu" 1968, borular, kümes teli, neon tüpler, toprak. 3m.	37
Şekil 23. Jannis Kounellis "Cavalli" 1969, Canlı Atlar, Attico Galerisi, Roma	38
Şekil 24. Jackson Pollock "Performns" 1947-50.	40
Şekil 25. Yves Klein, "Mavi Dönemin Antropometrisi " 1960. Performans, Uluslararası Çağdaş	41
Şekil 26. Yves Klein, "Anthropometrie Serisi"	41
Şekil 27. Marina Abramoviç, "Performans"	42
Şekil 28. Joseph Beuys, "Ben Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni Seviyor", 1974, New York	43
Şekil 29. Joseph Beuys "Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?", 1965, Düsseldorf, Almanya.	44
Şekil 30. Portapack Taşınabilir Kamera, 1965	45
Şekil 31. Nam June Paik, "İsimsiz"	46
Şekil 32. Doris Salcedo "İki Şehir Binası Arasında Yığılmış 1550 Sandalye", 2003, İstanbul.....	48

Şekil 33. Ai Weiwei, ‘‘Ayçiçeği’’, 2010, Tate Modern, Londra	48
Şekil 34. Robert Smithson, ‘‘Sarmal Dalgakıran’’, 197 Otaş, toprak, su, tuz kristalleri, 458x4,5m. Utah, ABD,	50
Şekil 35. Richard Long, ‘‘Çeltik Tarlasındaki Çember’’, Hindistan,2003	51
Şekil 36. Michael Heizer, ‘‘Havaya Yükseltilmiş Kütle’’, 2012, Los Angeles Sanat Müzesi	51
Şekil 37. Osman Hamdi Bey, ‘‘Mimozalı Kadın’’, 1906, 135.5x98 cm, Tuval Üzerine Yağlı.....	56
Şekil 38. Şeker Ahmet Paşa, ‘‘Narlar ve Ayvalar’’, 1906	57
Şekil 39. İbrahim Çallı, Atatürk Portresi, 1935.....	58
Şekil 40. Namık İsmail, ‘‘Kurtuluş Savaşında Topçular’’, 75x110cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya	59
Şekil 41. Veliht Abdülmecid Efendi Şişli Atölyesi’nde Çallı ve diğer sanatçılarla birlikte. Soldan sağa: Ali Sami Boyar, Ali Cemal, Namık İsmail, Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik, Ruhi Arel	60
Şekil 42. Hikmet Onat, ‘‘Siperde Mektup Okuyan Askerler’’, 1915 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	60
Şekil 43. Cevat Dereli, ‘‘Fenerbahçe’’, 21x25 cm Tuval Üzerine Yağlı Boya	62
Şekil 44. Hale Asaf, ‘‘Mavi Elbiseli Kadın’’, 74x52 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	62
Şekil 45. D grubu simgesi	64
Şekil 46. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, ‘‘Anne ve Çocuk’’, 1951	65
Şekil 47. Sabri Berkel, ‘‘Simitçi’’, 33x24cm Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	66
Şekil 48. Turgut Zaim, ‘‘Beşik’’, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	67
Şekil 49. Nuri İyem, ‘‘Mühür Gözlü Kadın’’, 1981, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	68
Şekil 50. Nedim Günsür, ‘‘Kızamık’’, 50x130,1970.....	70
Şekil 51. Mustafa Esirkuş, ‘‘Balıkçı Koyu’’, 1981,155x155 cm.....	71
Şekil 52. Mehmet Gülerüz, ‘‘Diptik ‘Kaçış’ Escape’’, Tual Üzerine Yağlı Boya, 260x260 cm, 1987.....	72
Şekil 53. Neşe Erdok, ‘‘Berberde’’, 2010, Tual Üzerine Yağlı Boya, 160x150 cm.....	73
Şekil 54. 12 Eylül Darbesi Gazete Manşetleri	77
Şekil 55. Şükrü Aysan, ‘‘Urbi Et Urbi’’, 1986, Karışık Teknik ve Karışık Malzeme. Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.	88
Şekil 56. Şükrü Aysan, ‘‘Pentur II’’, 1977.....	89
Şekil 57. Şükrü Aysan, ‘‘Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale’’, 1979.....	90
Şekil 58. Baksı Müzesi, 2010, Bayburt.....	91
Şekil 59. Hüsamettin Koçan, ‘‘İsimsiz’’, 2009, Tuval Üzeri Karışık Teknik 120 x 100 cm	91
Şekil 60. Hüsamettin Koçan, ‘‘İsimsiz’’, ,2002, Gravür, 26x14 cm.....	92
Şekil 61. Ayşe Erkmen, ‘‘B Planı’’, Su Arıtma Birimleri, Borular ve Kablolara, 2011, 54. Venedik Bienali.....	93
Şekil 62. Ayşe Erkmen, ‘‘Ev Üzerine’’, 1994, Kreuzberg, Berlin.	94
Şekil 63. Füsün Onur, ‘‘Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel’’,1981- 2014, tahta, boyalı ip, karışık gereç, 200 x 183 x 140 cm Neues (Yeni) Müzesi	95
Şekil 64. Füsün Onur, ‘‘Sabah Jimnastiği’’, Karışık Malzeme, 1987	96
Şekil 65. Erdağ Aksel, ‘‘Zenaatin Sureti’’, Koltuk değneği ve ayna, 1999	97
Şekil 66. Erdağ Aksel, ‘‘KarşılaştırmalıBelirsizlik’’, marangoz metresi, 3 m. Keyişdere Vadisi.....	97
Şekil 67. Serhat Kiraz, ‘‘Yüklem’’, 2009, Karışık Malzeme, Mine Sanat Galerisi, İstanbul.	99
Şekil 68. Serhat Kiraz, ‘‘25. Yıl Sergileri’’, 1984, Galeri New, Ankara.	99

Şekil 69. Canan Beykal, ‘‘8 Parçalık 1 Bütün’’, 1985, İstanbul	101
Şekil 70. Balkan Naci İslimyeli, ‘‘Gezgin’’ 1985, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90x115 cm	102
Şekil 71. Şükran Moral, ‘‘Galeri Zilberman’’,1994.....	103
Şekil 72. Şükran Moral ‘‘Welcome to Turkey’’ 2014, Zilberman, İstanbul.....	103
Şekil 73. Şükran Moral, ‘‘Üç Adamla Evlilik’’, 2010, Mardin.	104
Şekil 74. Gülsün Karamustafa, ‘‘Star Wars’’, 1982. 32,5- 45 cm Karışık Teknik	105
Şekil 75. Gülsün Karamustafa, ‘‘Çifte Hakikat’’, 1987, Ayasofya Müzesi, İstanbul.....	106
Şekil 76. Bedri Baykam, ‘‘Fahişenin Odası’’, 1981. Sunta Üzerine Yağlı Boya ve Kırık Ayna, 120, 240 cm, Özel Koleksiyon	107
Şekil 77. Bedri Baykam, ‘‘Demokrasinin Kutusu’’1987. Sunta Üzerine Karışık Teknik 110x110x220 cm.	108
Şekil 78. Nur Koçak, ‘‘Fetiş Nesnelere-Ruj Mihrabı’’, 1988, Tuval Üzerine Akrilik, 130x195 cm.....	108
Şekil 79. Nur Koçak, ‘‘Yeni İnci I’’, 1995. Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50cm,.....	110
Şekil 80. İpek Duben, ‘‘Şerife’’ 1982. Tuval Üzerine Yağlı Boya 130x245 cm	110
Şekil 81. Devabil Kara ‘‘Beyaz Balina’’ 2011, Dilin Söyleyemedikleri Sergisi, Polyester Kağıt Elyaf, Valide-i Atik Külliyesi.....	111
Şekil 82. İpek Duben, ‘‘Aşk Kitabı (LoveBook)’’, 2001. 107.5 x 86.5x41 cm. Çelik, Stephan Gang Galerisi, New York.....	112
Şekil 83. Devabil Kara ‘‘Pg Art Space Gallery Yolculuk’’,2010. İz Bellek Sergisinden Gelen Görünüş.....	114
Şekil 84. Devabil Kara, ‘‘Çizgi Dizgesi’’, 2018, Neon, 12 m, Sis Sergi Projesi.....	115
Şekil 85. Devabil Kara, ‘‘Statünün Yer Değiştirmesi’’.....	115
Şekil 86. Mehmet Kavukcu, ‘‘Şiddeti Düşünmek II’’, 2017. 1,5 x 1,5 x 2,80 m. Büyükbaş ve Küçükbaş Hayvan Kafaları, Çelik Konstrüksiyon Buz, Erzurum.....	116
Şekil 87. Devabil Kara, ‘‘Çaresizliğin, Gösterişli İlişkiler Sarmalı İle Kutsanması’’, 2011 Neon, 600x900 cm, Tahtakale Hamamı-Eminönü İstanbul.....	118
Şekil 88. Mehmet Kavukcu, Şiddeti Düşünmek II, 2017, 1,5 x 1,5 x 2,80 m. Büyükbaş ve Küçükbaş Hayvan Kafaları, Çelik Konstrüksiyon Buz, Erzurum.....	120
Şekil 89. Mehmet Kavukcu, Performans, 2016. Atatürk Üniversitesi Yerleşkesi,	121

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

- AKT:** Aktaran
BT: Bilinmeyen Tarih
TDK: Türk Dil Kurumu
YY: Yüzyıl
ANAP: Anavatan Partisi
VB: Ve Benzeri
VD: Ve Diğerleri
CHP: Cumhuriyet Halk Partisi
TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
STT: Sanatın Tanımı Topluluğu
DP: Demokrat Parti

GİRİŞ

Çalışmanın birinci bölümünde değerlendirilen Türk dil kurumuna göre çağdaş anlamına gelen modern kavramının, Avrupa'da 15. yüzyılda Rönesans ve Reform hareketlerinin şekillenmesi ile ortaya çıktığı bilinmektedir. Köyden kentlere göçlerin yaşanması, tarımsal üretimden, endüstri üretimine geçilmesi, aklın ve bilimin egemen olduğu, teknolojinin hızla ilerlediği moderleşme süreci başlamıştır. Gelenekselden kopuş döneminin yaşanmaya başladığı modernizm sürecinde sanatçılar yeni deneysel ifade biçimleri arayışına girmişlerdir. I. Dünya Savaşı'nın sona ermesi ile birlikte modernizm sonrası olarak adlandırılan Postmodernizm terimi, 1960'larda New York'ta ortaya çıkarak Avrupa'da kullanılmaya başlamıştır. Bu terim Batı dünyasında her türlü alana (mimari, resim, edebiyat, müzik, sosyoloji, felsefe) kök salarak gelişmiştir. Estetik ve güzellik anlayışının yıkıldığı, bilinçli olarak biçim bozma eğilimine gidilmiştir. Postmodernizmin oluşumunda II. Dünya Savaşı, kapitalizm, teknolojinin hızlı bir şekilde ilerlemesi etken olmuştur.

1970'lerin ortalarında yaygınlaşan Kavramsal Sanat, düşünsel temelleri ortaya koymaya çalışan bir sanat türüdür. Duchamp'ın hazır nesne olgusuna değinmesiyle şekillenen Kavramsal Sanatta nesne yalınlaştırılarak salt bir forma dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Teknolojik imkanların artmasıyla sanat koridorları genişlemiş, video, film, fotoğraflar, yazılı metinler aracılığıyla temas halinde bulunulmuştur. Günlük yaşamımızdaki her türlü atık malzeme kullanılarak zihinsel süzgeçten geçip kavramsallaştırma üretimine dönüştürülmüştür. Böylelikle nesnelere sorgulayıcı, düşündürücü ve eleştirel bir tavır almıştır. Kavramsal Sanatın önemli temsilcilerinden Joseph Kosuth biçimci sanat anlayışına, dekoratif süslemeciliğe karşı olarak görünenin arkasındaki salt kavramla ilgilenmiştir. Hazır nesnenin sorgulandığı Kavramsal Sanatta, Dadaizm, Gerçeküstüçülük ve Pop Sanat gibi sanat hareketlerinde görülmeye başlanmıştır.

Türk sanatı denildiğinde İslam öncesi Türk sanatı, Türk İslam sanatı ve modern Türk sanatı olmak üzere üç tarihsel süreç içerisinde değerlendirebilmek mümkündür. İslamiyet öncesi Türk resim sanatının ilk örnekleri Göktürkler ve Hunlar dönemine ait ölümlerin eşyaları ile gömüldüğü kurganlarda rastlanıldığı bilinmektedir. Kurganlardan çıkan nesnelere seramik çanak, çömlek, küpler ve hayvan figürleri ile işlenmiş kumaş ve halıların üzerinde süsleme sanatının ilk izleri görülmektedir. Uygurlular 8. yüzyıldan itibaren kendi dinleri olarak kabul etmesiyle birlikte dinin etkisi altına girmiştir. Maniheizm'in kurucusu olan Mani'nin yazmış olduğu kitapların üzerini süslemek amacıyla

yaptığı resimlerle minyatür sanatı oluşmuştur. Freskler üzerine ve duvar resimleri üzerine yapılan portre, av, savaş, günlük yaşam sahnelerinden sonra minyatür sanatı gelişmeye başlamıştır. Göçebe bir yaşam tarzları olan Uygurların Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra yerleşik hayata geçerek mimari üslupta camiler, medreseler, kervansaraylar, saraylar, köprüler inşa etmişlerdir. Resim, heykel, mimari ve yazı gibi alanlarda kendisinden sonra gelen dönemleri etkisi altına alan Uygurlar Türk sanatında önemli bir yere sahiptir.

Osmanlı Devleti'nin 16. yüzyılda toplumsal ekonomik ve askeri düzeninin bozulmasıyla topraklarını kaybetmesi sonucu batılılaşma hamleleri başlamıştır. Fatih Sultan Mehmet'in dönemine kadar uzanan Batı ile olan ilk etkileşimler kültür ve sanat politikaları ile şekillenmiştir. 15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı Sarayına davet ettiği Avrupalı Gentile Bellini'yi ressam Costanza De Ferrara' yı, dil bilimcisi, astronom ve matematikçi Ali Kuşçu'yu sarayına davet etmesiyle Türk resim sanatının gelişim evresi için önemli bir yere sahip olmuştur. II. Mahmut döneminde askeri eğitim alanı başta olmak üzere, batılı anlamda ilk sanat eğitimi verilen Mühendishane-i Berri Hümayun kurulmuştur. Ders programına perspektif, desen ve haritalama çalışmalarına yönelik dersler koyulması Batılı anlamda sanat eğitiminin temelini oluşturmuştur. Ardından takip eden askeri kökenli yüksek okulların açılması ile birlikte resim derslerinin müfredata girmesi batılılaşmaya yönelik gelişim evresini başlatmıştır.

1 Ocak 1882 yılında Osman Hamdi Bey'in önderliğinde sanat alanında ilk yüksekokulumuz olan Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur. Türk resmine figürün girmesiyle ilk canlı modelin yapıldığı kurum olarak yer almıştır. İlk örgütlü sanatçı birliği olan 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyetini, 1 Kasım 1914'te kızların sanat eğitimi alması için kurulan İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi ve 1914 Kuşağı takip etmiştir. Askeri okullardan mezun olan bu sanatçılar eğitimlerini tamamlamak amacıyla Paris'e gönderilmiştir. Fakat o dönemde yaşanan I. Dünya Savaşı'ndan dolayı yurda geri çağırılmıştır. Beraberinde getirmiş oldukları yeni sanat anlayışıyla birlikte Türkiye'de İzlenimcilik etkileri görülerek Türk resmine katkıda bulunmuşlardır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra da sanatçı birlikleri devam etmiştir. Yurdun dört bir yanında sergiler açmayı hedefleyen sanatçılar yeni sanat biçimlerini, sanat akımlarını, yeni bir düşünce sisteminin oluşumunu Türkiye'de göstermek amacıyla Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğini kurmuşlardır. Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı birliği olan sanatçılar Kurtuluş Savaşı, gibi toplumsal içerikli resimler ve natüremortlar yapmışlardır.

1933 yılında 1914 Çallı kuşaaının benimsemiş olduğu İzlenimcilik akımına karşı tepki olarak çıkan bir diğer birlik D Grubudur. Devletin sunduğu destek ile Paris'e eğitim almak amacıyla gönderilen sanatçılar yurda döndüklerinde Batı etkisinde kaldıkları Kübizm, Konstrüktivizm, Soyut Sanat ve Ekspresyonizm akımları doğrultusunda eserler üretmişlerdir. Toplumsal gerçekliği, köy yaşantısını, savaş sahnelerini konu alan bir diğer grup Yeniler Grubudur. Kadın figür resimlerinin çok kullanıldığı bu grupta sanatçılar kadınların yaşamış olduğu çilekeşliği, zahmetliği, izleyiciye aktarmaya çalışmışlardır.

1938'lerden sonra tek parti sisteminin hakim olduğu Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) tarafından yurdun güzelliklerinin keşfetmek amacıyla yurt gezileri düzenlenmiştir. CHP partisinde hükümetin yaşanan, sosyal, siyasi ekonomik krizlerinden sonra 1946 yılında çok partili döneme geçiş süreçleri başlamıştır. İktidar değişikliği sonrasında devletin genç sanatçılara destek vermemesinden dolayı sanatçılar bireysel hareket ederek soyut çalışmalar yapmışlardır. 1950'lerden sonra figürsüz soyut resim ve heykel alanı önem kazanmaya başlamış obje kavramı sanatçılar tarafından sorgulayıcı bir hal almıştır.

1960'lı yıllar batıya yönelik demokrasi yolunda önemli adımların atıldığı yeni Anayasanın yazılmasıyla reform hareketlerinin başladığı bir dönemdir. Soyut sanat eğilimlerinin artarak, gruplaşma hareketlerinin azalması sanatçılar kimlik arayışı içerisine girmişlerdir.

Türkiye'de Cumhuriyet'inin ilanından bu yana birçok siyasi ve sosyal olaya sahne olmuş bu olaylardan biri de 12 Eylül 1980 darbesidir. Yaşam koşullarını, sosyal, ekonomik olarak etkileyen bu darbe sanat alanını da önemli bir ölçüde etkilemiştir. Ülkedeki tüm dinamikleri yerinden oynatarak kırılma noktası olan bu tarih Türk resim sanatının biçimlenmesinde de önemli bir yere sahiptir. Ekonomik krizin arttığı, orta kesimin yok olduğu, zengin sınıfların oluşmaya başlamasıyla sanatsal üretimler bir arz-talep sorunu haline gelmiştir. Sanatın ticari metaya dönüşmesi sonucu sanatın kültürel-estetik değerinden daha çok maddi değeri (para edip etmeyeceği) öne çıkmıştır. Bu da Türkiye'de tüketim toplumuna dönüşmüş ya da dönüştürülmüş bir kitle olgusunu, sanatçının küreselleşen nesne ve özne durumuna dönüşmesinin göstergesidir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde 1967 yılında Avrupa'da Marcel Duchamp'la başlayan kavramsal sanat eğilimleri 1970'lerde Türkiye'de Altan Gürman'ın sanatı biçimsel ve düşünsel olarak sorgulaması Şükrü Aysan tarafından kavramsal sanatın etkilerinin görülmeye başlanmasıyla şekillenmiştir. Sanatı müze ve galerilerden çıkaran

sanatçılar kavramı ön plana çıkararak düşünce gücünü harekete geçirmişlerdir. Bu da sanatın sadece tuval üzerinde boya ve fırçalarla sınırlı kalamayacağını, her türlü atık nesnenin bir sanat nesnesine dönüştürülebileceğini, aklın ve bilimin egemen olduğu çağdaş bir düşünce sistemine girildiğini göstermiştir.

Araştırmanın Problem Durumu

1980 sonrası Türk resim sanatı ve Kavramsal Sanatın gelişim evresi, düşünsel ve toplumsal dayanakları ele alınmıştır. Aynı zamanda değişen politik yaşamın, Türk resmine etkileri sonucunda ortaya çıkan yeni oluşumlar bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Cumhuriyet ile birlikte gelişen Türk resim sanatının beslendiği toplumsal ve düşünsel dayanakların ve 1980 sonrası yaşanan ekonomik, sosyal ve siyasi durumun sanata nasıl yansıdığına dair betimlemeler yapılmıştır. Ayrıca Kavramsal sanata öncülük eden sanat hareketleri ile sanatçıların eserleri üzerinden yapıt okumaları yapmak araştırmanın önemli bir diğer amacıdır. Bu araştırmaya bağlı kalarak şu soruların cevapları da aranmıştır:

- Kavramsal sanat dahilinde gelişen, oluşumlar ve eylemler nelerdir?
- Modernizm süresince gelişen akımların kavramsal sanattaki yeri nedir?
- 1980 sonrası Türkiye’de değişen sanat anlayışı nasıldır?
- 1960 sonrası kavramsal sanatın Türk resim sanatına etkileri nelerdir?

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma 1980 sonrası sanatın ne olduğuna dair izleyiciyi düşünce pratiğine itmek, biçimci sanat anlayışına, estetiğe ve dekoratif süslemeciliğe karşı görünenin arkasında yatan kavrama yönelmektir. Türk resim sanatındaki çağdaşlaşma hamlelerinin süreç içerisinde ele alarak değerlendirmeye varmaktır. 1980 sonrası Kavramsal Sanat arayışları izlenerek sanatçılar ve eser örnekleri üzerinden dil aracılığıyla yeni bir söylem ortaya koymaktır.

Araştırmada Kullanılacak Yöntem

Nitel araştırma yöntemi taşıyan bu tez, tarama modelinin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır. Araştırmada amaçlı örnekleme yöntemi ile belirlenen 89 eser analizi yapılmıştır.

Araştırmanın Sayıtları

1. Yapılan araştırmada yararlanılan ansiklopedi, dergi, kitap, makale, tez ve internet kaynaklarından edinilen bilgiler yeterli olmuştur.
2. Batı ve Türk sanatından incelenen sanat eserleri amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak incelenmiş, dönemin toplumsal ve düşünsel dayanaklarını belirlemede yeterli olmuştur.

Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Bu araştırma üç ana bölümden oluşmaktadır:

Birinci bölümde; modernizm, postmodernizm ve kavramsal sanat kavramı, postmodernizmin özellikleri, kavramsal sanatın gelişim süreci, düşünsel dayanakları ve beraberinde getirdiği sanat hareketleri ile incelenmiştir.

İkinci bölümde; Cumhuriyet öncesi Türk resim sanatı ve Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatının tarihsel süreç içerisinde gelişimi değerlendirilir. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra Türk resminin toplumsal, kültürel, ekonomik oluşumları çerçevesinde incelenerek, çağdaşlaşma yönündeki basamaklarına ulaşılmıştır.

Üçüncü bölümde; Kavramsal sanatın Türkiye’de oluşumunu sağlayan sanatçılar ve sanatçıların eserleri üzerinden yapıtları incelenmiştir. Araştırma toplamda 89 eserle sınırlandırılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL SANATIN ORTAYA ÇIKIŞI VE DÜŞÜNSEL DAYANAKLARI

1. POSTMODERNİZM VE KAVRAMSAL SANAT TERİMİ

Bu bölümde postmodernizm dünya anlayışı sanat üzerinden tanımlanmaya çalışılarak, özellikle 1980 sonrası Türk resmindeki etkileri bağlamında düşünsel temelleri incelenmeye çalışılacaktır. Post modernizm adından anlaşılacağı üzere modernizm kavramıyla ilgi içinde bir terimdir. Bu nedenle modernizmin ne olduğuna kısaca bakılması postmodernizm kavramının tanımını kolaylaştıracaktır. Bilindiği gibi, modernizm köklerini Rönesans aydınlanmasından alan, 18. yüzyılda İngiltere'de başlayan ve 19. yüzyılda hızlı bir ivmeyle tüm dünyayı etkisi altına alan Sanayi Devrimi ve sonrasındaki endüstrileşme kavramıyla ilgi içinde gelişen bir kavramdır. Bu bağlamda modernizm aklın rehberliğini ve gücünü (rasyonalizm), hümanzmi (insan sevgisi ve insan onuru), pozitivizmi (olguculuk) ve bilginin evrenselliği, bilimsel ve evrensel doğruları ve kültürel ilerlemeyi temel alan yeni bir dünya anlayışı ve yaşam biçimidir. Modernizm sonrası olarak tanımlanan postmodernizm ise yukarıda ifade edilen modernizmin temel kavramlarını eleştiriye açan ve hatta sarsmayı hedefleyen bir düşünce sistemi ve süreçtir.

Postmodernizm terimini ilk kez kullanan, İngiliz tarihçi Arnold Toynbee olarak bilinmektedir. “Toynbee, 1974 yılında Batı uygarlığının İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra girdiği yeni dönemi *postmodernlik* olarak tanımlamıştır” (Sarıbay, 2001’den akt: Yıldırım, 2009: 386). İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra kendini gösteren 1960’lı yıllarda Avrupa’da hızlagelişen postmodernizm, ilk olarak mimari ve edebiyat alanında ortaya çıkmıştır.

Modernizmin zemin hazırladığı Kavramsal Sanat, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkarak sanatın kuramsal yapısını araştırmayı, çözümlemeyi ve yeniden tanımlamayı amaçlamıştır. Estetik kaygısı olmayan düşünsel ve kavram odaklı, toplumsal mesaj içeren bir sanat hareketidir.

1.1. POSTMODERNİZM TANIMI VE ÖZELLİKLERİ

Modern sözcüğü Latince’de ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ ve ondan türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir. Çağcıl, çağa uygun, çağdaş anlamına gelirken (TDK), modernite 16. yüzyılda kendini gösteren tarihi süreçten sıyrılmış şimdiyi ifade eden toplum ve kültür incelemelerinin bir bütünü olarak bilinmektedir. 19. yüzyılın ilk çeyreğinde Avrupa’da başlayarak toplumsal ve ekonomik koşullar açısından ortaya çıkan

ve zamanla tüm dünyaya egemen olan, endüstri devrimi süreci olarak da süratle gelişen modernite kavramı, öznenin ve özgürlük fikrinin yaygınlaşarak güçlenmesi ve tüm siyasal ve felsefi düşüncenin merkezi durumuna gelmesiyle anlamını bulur (Orhan, 2013). Modernlik düşüncesi, 15. yüzyıldaki ilk kullanımından sonra 17. yüzyılda modern felsefenin babası kabul edilen Descartes ile felsefi bir kimlik kazanmıştır.

Düşünsel olarak Aydınlanma Çağı'na, politik olarak Fransız Devrimi'ne, ekonomik olarak da sanayi devrimine bağlanan modernizm bilim ve tekniğe dayalı yeni bir kültürel yapının inşasıdır.

Modernizm din, felsefe, ticaret, eğitim, üretim yöntemleri gibi insan yaşamının birçok alanında gelenekten kopuşun adıdır. Yani modernizm Aydınlanma düşüncesinin bir sonucu olup, demokrasi, hümanizm, akılcılık gibi kavramlarla temellenmektedir. Öte yandan modernin oluşumunda etkili bir diğer gelişme 18. yüzyılda gerçekleşen Sanayi Devrimi'dir. Bu bağlamda hızla gelişen bilimsel ve teknolojik yenilikler, endüstri ürünlerinin fuarlarda sergilenip tanıtılmasıyla başlayan ve kendini gösteren, ideolojik bir yapılanma hakim olan modernite, amaç olarak yeni bir toplum ve yeni bir mutlu insan yaratmayı hedeflemektedir. Bunun için Aydınlanma düşüncesi ve modernlik, yani modernite, dünyada her alanda aklın egemen olmasını hedefliyordu (Turani, 1998:163). 19. yüzyılda gelişen endüstri ile yüzyıl ortalarına doğru ortaya çıkan Dünya Endüstri Fuarlarında makine ve endüstri ürünlerinin sergilenmeye başlanması, bu yeni düşünce anlayışının çok hızlı yayılmasında da kilit nokta olmuştur.

Dini, geleneksel anlatım ve yapıyı reddederek, akıl ve düşüncenin öne çıktığı yeniyi ortaya çıkararak modern bir anlayış oluşmuş bu da modernizmin gelişim sürecini başlatmış ve dünyanın akıl ile dizginlenebileceği inancı, modernist düşüncenin temellerini oluşturmuştur. "Modernizm'de evrensellik vardır. İnsanlar arasındaki din kültür, ırk vs. gibi kaynakların farklılıkları değil, benzerlikleri önemli olmuş, dünyanın bir bütün olarak akılcı temeller üzerine yeniden yapılandırılması öngörülmüştür" (Ersoy, 2002:131).

Avrupa'da ortaya çıkmış olduğu bilinen modernizm, Rönesans ve Reform hareketleri ile şekillenmiş, ardından İtalya'da doğan hümanizm ve rasyonalizm gibi kavramlarla temellenmiştir. Batı dünyasında hızlıca evrensel bir değişim gösteren modernizm özellikleri arasında, sosyal sınıfların ortaya çıkması, hızlı endüstrileşme ve kentleşme olgusu, kırsaldan kente göç ve kentlerin hızlı bir biçimde büyümeleri, üretim ve tüketim biçimlerin dönüşüme uğraması ve teknoloji alanında gerçekleşen hızlı gelişmeler

ile birlikte bu çağ sanat alanına da yansımıştır. Yaratıcılığın ve bireysel tavrın önem kazandığı, subjektif sanat anlayışlarının öne çıktığı bu süreç sanat alanında yeni arayışlarında ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Sanatta bu öncü tavrı başlangıcını Giotto di Bondone oluşturmaktadır. 20. yüzyıl sanatında ise deneysel arayışlar ve avangard (öncü) sanat biçimleri, natüralizmin reddi, akılcı ve deneysel tavır modernizmin sanat alanındaki yansımalarıdır. İşte 20. yüzyılda modern sanat olarak tanımlanan sanat bu düşün ve yaşam alanında gerçekleşen değişimlerin bir ürünüdür. Modernleşme süreci içerisinde gerçekleşen sosyal, düşünsel alandaki tüm değişimlerde modern Türk resminin temellerini oluşturmaktadır. Cumhuriyet aydınlanmasıyla birlikte gerçekleşen düşünsel yaklaşım, aklın gücüne verilen önem sanat alanında da tekrarlanacaktır. Örneğin, Ulu Önder Atatürk'ün "Akıl ve mantıkla çözümlenemeyecek sorun yoktur"; "Hayatta en hakiki mürşit ilimdir" sözleri Cumhuriyet Dönemi rasyonalist düşüncenin göstergeleridir. Bu rasyonalist tavır, 20.yüzyıl Türk resminde soyut, matematiksel kompozisyonların öne çıktığı resim anlayışıyla kendini ortaya koyacaktır. Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de modern toplumun sanatı olan modern sanatta, her ne kadar yöresel ve kırsal tema örnekleriyle karşılaşılsa da kent ortamı içinde doğmuş ve varlık kazanmıştır.

Modernleşme sürecinde Batı dünyasında meydana gelen değişimler dinin hâkimiyetinden bilimselliğe ve akılcılığa; tarımsal üretimden, endüstriyel üretime; kırsal yerleşimden, kentsel yerleşime; yüksek kültür – alt kültür ayrımından kitle kültürüne; cemaat yaşantısından, bireysel yaşantıya geçiş şeklinde özetlenebilir (Bayhan, 2006'dan akt. Tikit, 2012: 23). Bu bağlamda modernizm; bilim ve tekniğe dayalı yeni bir kültürün inşası olup otoritenin değil, insan aklının ön plana alındığı bir sorgulama çağıdır.

Kant'a göre;

“Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu belirgin olmayış durumundan kurtulup aklını kendisinin kullanmaya başlamasıdır. İnsan bu duruma aklın kendisi yüzünden değil, onu kullanmaması yüzünden düşmüştür; çünkü insan şimdiye kadar aklını kendi başına kullanmamış, hep başkalarının kılavuzluğunu aramıştır; imdi aklını kendin kullanmak cesaretini göster! Sözü bundan böyle parola olmalıdır” (Aydınlanma, b.t).

1960'lı yıllarda New York'ta ortaya çıkan ve 1970'lerde Avrupa'da gelişip kullanılmaya başlayan postmodernizm terimi aynı zamanda modernizm sonrası olarak da adlandırılmaktadır. Postmodernizm Batı dünyasında, edebiyat, resim, mimari, müzik ve güzel sanatlar alanlarında özellikle de sosyoloji ve felsefede kendini ifade eden akım ya da hareket olarak bilinmektedir. 1960'lı yıllardan sonra Paris'te metropol yaşantının gelişim

göstermesiyle postmodern ruhun temsilcisi olarak sayılan Baudrillard, ilk modern kavrama yönelik eleştirilerde bulunan kişiler arasındadır.

Baudelaire 1846 Salonu üzerine yazısında;

Modern Hayatın Kahramanlığı'na değinirken sorar: Antik zamanların idealleştirilmesinden başka bir şey olmamasına rağmen, koca klasik geleneğin yıkılmasından sonra ne olacak? Endişeye yer yoktur; modern zamanlar da en az öncekiler kadar, 'yüce temalara, destansı niteliklere ve kendine özgü güzellik formuna sahiptir. "Modern konuları ele alan sanatçıların çoğunun kamusal ve resmî konularla, zaferlerimizle ve siyasal kahramanlığımızla yetindiklerini görüyorum ... Oysa başka türlü bir kahramanlık içeren özel konular da vardır ...devasa kentin yeraltına musallat olmuş binlerce köksüz hayata ait manzaralar, caniler, fahişeler... Paris hayatı şiirle ve harikalarla dolup taşmaktadır.... ama biz görmüyoruz" (Artun, 2004).

Baudelaire'de kentin yeni kahramanları, modern yaşamın oluşturduğu diğer kutuptaki yıkıcı yandır. Endüstrileşmeyle dönüşen derin sarsıcı gerçeğidir. Ona göre;

Eğer doğa doğruysa, iyiyse ve güzelse, ona göre sanat yanlış, kötü ve çirkindir. Modern sanatın sahnesi doğa olamaz, kenttir; kent doğa gibi 'hakiki' değil, sahtedir, sunidir; tanrısal değil şeytanîdir. Kahramanları da lanetlidir, kötüdür, çirkindir. Doğa cennetse, kent cehennemdir. ... 'sahici' su, 'sahici' ışık, 'sahici' sıcaklık, kentin suyu, ışığı ve sıcaklığıdır... sanatın malzemesi bunlardır (Baudelaire, 2013'den akt. Demirkıran, 2017:108).

Buradan da anlaşıldığı üzere Baudelaire modern yaşantıyı yansıtan bir sanatsal yaklaşımı savunmaktadır. I. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte modern dönem yerini postmodern döneme bırakmıştır. Postmodernizm terimini ilk kullanmış olan sanatçı İngiliz tarihçi Arnold Toynbee olarak bilinmektedir. Postmodernizmin ortaya çıkmasının nedenleri arasında modernizmin sorgulanması, modernizmin kapılarının kırılması gerektiği görüşü vardır. Bu bağlamda postmodernizm, modernizme tepki olarak ortaya çıkmış bir sanat hareketidir. Müzik, edebiyat, felsefe, sanat, eğitim ve toplum gibi birçok alanda gelişim göstermiş olan postmodernizm, 1980 yıllarından sonra yaygın olarak kullanılan bir kavram haline gelmiştir.

Modernizme yönelik eleştiriler 'akılcılığın akıldışılığı' olarak tanımlanmaktadır. Modernizme yapılan eleştirilerin büyük kısmı insanı özgürlüğe götüreceği düşünülen rasyonalizmin dünya savaşları gibi büyük felaketlerle sonuçlanmasından, yani modern

dönem toplumundaki krizlerden kaynaklandığı belirlenebilir. Bu eleştirilere göre; modernizm kuramı, insanı cehalet ve akıldışılıktan kurtaracak ve özgürleştirecekti, ancak tam aksi yaşanarak Stalin, Hitler gibi totaliter rejimler bu dönemde ortaya çıktı. Nazi kamplarında gerçekleşen soykırım insan onurunu, hümanizmi yerle bir etti. İnsanlığı özgürleştirecek olan bilim, Hiroşima ve Nagazaki’de binlerce insanın ölümüne sebep oldu. Modernizmin öne sürdüğü eşit yurttaşlık hakkı burjuva toplumuyla tam tersine dönüştürerek sınıfsal farklılıklar arttı. Modernizmin ortaya koyduğu bilimsel tanımlamalar (özne-nesne; kadın-erkek; kültür-doğa...vb) realiteyi tam açıklayamadı. En önemlisi modernizmin ortaya koyduğu idealizm ile yaşanan gerçeklik arasındaki uçurumlardır. Bir diğer eleştiri Feminist hareketlerden gelir. Cinsel kimlik üzerinden söylemini geliştiren feminizm, Foucault, Derrida ve Lacan’ın görüşlerine dayanarak modernizmi eleştirmiştir.

Postmodern kavramı 1917’lerde Rudolf Pannowitz tarafından çağdaş Avrupa kültüründeki nihilizm ve değerlerin çöküşünü betimlemek üzerine olumsuz anlamda kullanılmıştır. 1939’daki “Bir Tarih İncelemesi” adlı yazısında Arnold Toynbee ise terimi “savaşlar”, “kargaşa” ve “devrim” ile ilgili bir kavram olarak ele almıştır. 1950’lerin başına gelindiğinde ise terim, Charles Olson gibi düşünürler tarafından sanayileşmenin arkasından başlayan yeni dönem olarak olumlu anlamlarda kullanılmıştır.

Postmodern kavramının kuramsal bir çerçevede kullanımı 1970’li yıllarda gerçekleşmiştir. 70’ler de terimi kuramsal bir zemine “Postmodern Durum” adlı eseriyle François Lyotard yerleştirir. 1970’li yılların başından itibaren Postmodernizm terimi “Modernizmden sonra” ya da “Modernizm karşıtı” gibi anlamlarda kullanılmış olsa bile, sanatta Postmodern yapının Modernizmin devamı bir olguyu yoksa onun karşıtı bir olguyu mu olduğu tartışması halen daha sürmektedir.

1960 ve 1970’li yıllarda Postmodernizm ilk olarak mimari alanda etkisini göstermiş ve bu alanda önde gelen sanatçılar arasında Robert Venturi, Corbusier, Sencs gibi kişiler yer almıştır. Postmodernist mimarlar birbirine zıt olan nesnelere yan yana kullanarak bütünlük sağlamaya çalışmışlardır. Modernist mimarlar süslemecilikten uzak dururlarken, postmodernist mimariyi, süslü ve kaba binalar olarak görmüşlerdir.

Bu sanatçılar mimari yapıtlarında üslupsal göndermelerde bulunarak anlamsal çağrışımda bulunmuşlardır. Süslemelerin ve göndermelerin yerini aldığı modernist mimarların koymuş olduğu keskin kuralların red edildiği bir kültür haline gelmiştir. Postmodernist mimaride mimar, yapı biçimi içinde bir başka biçime, bir başka yabancı

öğeye yer veriyor. Yani postmodern biçimde daima bozucu yabancı bir öge söz konusu oluyor (Turani, 1998). Mimari alanın en önemli sanatçısı olarak bilinen Robert Venturi, yapı ve dekorasyonun birbirinden ayrı kalması gerektiğini savunmuş, her türlü yapısal biçimlerin içinde yer almış olduğu anlam ilişkisi ve iletişimin bulunduğu kültürü taşımış olması gerektiğini eserlerinde vurgulamıştır.

Şekil 1. Robert Venturi, "Vanna Venturi Evi", 1964.



Kaynak: Kot Sıfır (bt).

“Postmodernizm parçalanmayı savunur. Postmodern insan, ister toplumsal, ister bilgisel ve hatta estetik tarzda olsun her türlü bütünleşmeyi, sentezi hor görür, onları dışlar” (Aslan, ve Yılmaz, 2004: 99).

Berktaş’a (1999-2000:5) göre; “Postmodernizm, Aydınlanma projesinin bilimsel, kesin bilgiye deney, gözlem, mantık, sınıflandırma ve akıl yürütme yoluyla ulaşabileceği anlayışını reddeder”. Tek bir gerçekliğe inanan, modernizmin karşısına, tüm ideolojileri red eden postmodernizm çıkmış ve bu anlayışa karşı durarak eleştiride bulunulmuştur. Postmodernizm de sanatçılar bütünü parçalara ayrılarak bütünsel algılayışı dışlayıp özel bir biçim anlayışı gerektiğini savunmuşlardır.

Bayram’a (2007:2) göre; “Postmodernizm, modernizmin temel ilkelerinin sorgulanmasına ve eleştirel bir gözle değerlendirilmesine dayanır. Temel hedefi de insanlığı iyiye ve güzele götürmede bir türlü beklenen başarıyı gösteremeyen modernizmin neden başarısız olduğu konusunu irdelemek ... ‘olduğuna değiniyor. Postmodernizmin gelişim süreci içerisinde felsefe-düşün alanında Habermas, Foucault, Nietzsche, Lyotard gibi düşünürler bulunmaktadır.

Öte yandan, 1980’lerde postmodern söylem, iki karşıt anlamın çatışmasını da içinde taşır. Bu karşıt anlamlardan biri olumlu anlam yüklenirken, diğeri olumsuz bir anlam

yüklenmektedir. Olumlu görüştekiler, postmodern kültürel biçimlerin, pop kültürün, avangardizmin ve yeni postmodern duyarlılığın özgürleştirici yönünü benimserlerken; olumsuz görüştekiler Batı toplumlarının ve kültürlerinin çökmekte olduğunu ve Batı medeniyetinin bir krizi beklediğini dile getirmişlerdir.

Şekil 2. Gordon Matta Clark, "Bölme" 1974, Englewood, ABD.



Kaynak: İlovemyarchitect (bt).

Mekana özgü çalışmalar yapan bina kesimleri ile ünlü Gordon Matta Clark, politik ve toplumsal olarak çağrışımında bulunarak perspektifi yeniden tanımlamaya çalışmıştır. Gerçek dünyayı sanatına dahil ederek ışık ve havayı da kullanan sanatçı bunları fotoğraflar, videolar ve filmlerle belgelemiştir.

1990 yıllarında modernist özelliklerden kendini sıyırmış olan, postmodern olgunun uzanmış olduğu edebiyatta da konu bakımından geriye dönüş bir eğilim söz konusudur. Postmodernistler daha öncesinde yazılmış olan metin mesajını anlamaya çalışmak yerine, o metinle bütünleşip sorgu ve yanıt arama çabası içerisine girerek, alışılmış olan estetik, güzellik anlayışını yıkmaya çalışarak biçimsizliği ön plana çıkarma eğiliminde bulunmuşlardır. Bu bağlamda sanatın dili ile oynayıp bilinçli olarak biçim bozukluğuna giden sanatçılar, gerçeklikle kurmaca arasında ilişki kurarak eserler ortaya koymuşlardır. Dilin amaç olarak değil, araç olarak görüldüğü postmodern anlayışta dil, sınırlandırılmadan belirli bir kalıp içerisine sokulmadan özgürleştirilmiştir.

Sanat alanında bir kavram olarak Postmodern kavramını ilk kullananlardan biri'de İngiliz ressam John Watkins Chapman'dır. 1870'li yıllarda, Fransız izlenimci resminden daha modern ve avangard olduğu iddia edilen resim türünü tarif etmek üzere 'postmodernresim'den söz etmiştir.

“Toplumsal alanda postmodernizm ortaya çıkışı ile sanayi toplumundan sanayi ötesi tüketim toplumuna geçiş bir arada gerçekleşmiştir. Bu süreçte, sanat, tüketimi arttırma işlevini üstlenmiş ve bu nedenle de yüksek sanat postmodernistlerce popüler kültürle karıştırılarak tüketilir hale gelmiştir” (Şahin, 2000: 96). Endüstrinin ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte insanların üretmiş olduğu ürünün, satış olanağının nasıl olacağı konusunda cevap bulamamasıdır. Bu da insanların ellerindeki ürünün tüketim toplumuna dönüştüğünün göstergesi olmuştur. “Tüketim kültürü insanların yaşam tarzına nüfuz eden, benliğini, kimliğini yeniden şekillendiren bir süreç olarak değerlendirilebilir. Tüketildikçe yeniden inşa edilen kültürün en önemli etkileyicileri; moda, boş zaman algılamaları, popüler kültür, küreselleşme, sosyal sınıf, materyalist düşünce anlayışları, reklamlar ...” gibi maddelerle sınıflandırılmıştır (Kırılmaz ve Ayparçası, 2016: 48).

“Lyotard’ın özellikle altını çizdiği değişiklik, sanayi-sonrası toplumlarda, dilin de artık teknolojinin bir nesnesi durumuna gelmesi. Teknolojinin dili işgal edişi, ister istemez bilginin statüsünde de değişikliklere yol açıyor” (Zeka, 1994: 23).

1.2. KAVRAMSAL SANATIN TANIMI VE GELİŞİMİ

Kavramsal Sanat ‘kavramcı’ ve ‘kavramsalcı’ olarak değinebilirken kavramsalcılık ise görselliğin reddedilmesiyle birlikte bir düşüncenin duygular üzerinde oluşturmuş olduğu etki olarak yorumlanabilir. 1960’ların ikinci yarısından itibaren Avrupa’da başlayarak 1970’lerin ortalarına kadar yaygınlaşan alışılmış bir anlatım dilinin dışına çıkarak yeni bir çerçeve içerisine girmiş olan Kavramsal Sanat, estetik bir kaygı yaşamadan, düşünsel bir süreçle algılanması gerektiğini savunan ve aynı zamanda fikir sanatı olarak da tanımlanan bir sanat türüdür. Kavramsal Sanatın en etkin Fransız temsilcisi Marcel Duchamp olarak bilinmektedir. Kavramsal Sanatın düşünsel temellerini ortaya koyan Duchamp, 1910 yılında ortaya koyduğu hazır- nesne olgusuna değinmiş ve ‘Çeşme’ adlı yapıtıyla o dönemde adından sıkça söz ettirerek gündeme gelmiştir.

Kavramsal Sanat teriminin oluşumunda Sol Lewitt’in etkisi büyük rol oynamıştır. Lewitt kendi yapmış olduğu kavramsal sanat çalışmalarını vurgulamak istemesiyle 1967 yılında Art Forum dergisinde yayınlamış olduğu ‘Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar’ adlı makalesi topluma yön vermeye başlayan, günümüz sanat eğilimlerindeki yansımaları üzerinde bir nitelikte bulunmuştur. “Lewitt bu yazısında; düşünce ve kavramın işin en önemli yanı olduğunu, bütün karar ve planların baştan oluşturulup uygulamanın sadece bir formalite gereği olduğunu, dolayısıyla düşüncenin sanatı oluşturan bir makineye dönüşmüş olduğunu belirtmiştir ‘ (Yılmaz, 2005:220). Bunun ardından Kavramsal Sanat 1969’da

Joseph Kosuth'un makaleleriyle birlikte yaygınlaşıp dillendirilmiştir. Atakana'a göre Kosuth Kavramsal Sanatı şu şekilde tanımlamıştır: " kavram, " sanat"ın temelini irdeleme olmalıdır. Kosuth sanatı bir eğilim ya da bir üslup olarak görmenin, sanat yapıtının yalnızca biçim bilimsel niteliklerini görme anlamına geldiğini ve sonuç bir nesne olsa bile sanatçının niyetinin göz ardı edilmiş olacağını belirtmiştir" (Atakan, 2008: 55). "Türkiye'de 1980'lerle birlikte plastik sanatlarda, özellikle resmin anlatım zemini sadece tuval ve boyalarla yapılma geçerliliğini yitirmiş, tuvali aşan sanat görselleri, söylemleri ortaya çıkmış ve kavramsal sanattan söz edilmeye başlanmıştır" (Uz. A. ve Uz N., 2018: 1).

Sanatçılar geleneksel sanat anlayışının dışına çıkıp farklı malzemeleri bir arada kullanarak düşüncelerinin ifade etme eğilimi içerisine girmişlerdir. Biçim ve imgenin yerine düşüncenin yer aldığı, kavramında ön planda olduğu bu süreçte sanatçılar düşüncelerini her türlü malzemedeki göstermiştir. "Hatta izleyiciyi sanat nesnesini seyreden alıcı konumdan çıkartıp, tam da merkezine yerleştiren yapısıyla kavramları altüst eder. Sanatı şekillendiren öncelikle düşünce, felsefe ve bilgidir. Sanat nesnesi; düşündüren, şaşırtan, sorgulatan özellikleriyle ön plandadır" (Uz A. ve Uz N. 2018: 3). Seyirciyi merkeze yerleştiren sanatçı, düşündürücü ve eleştirel yaklaşımıyla sanatın sınırlarını zorlayıp genişleten bir tavır almaktadır. Bu bağlamda sanatçı, sanat eseri, estetik kavramı, müzeler ve galeriler sorgulanarak, sınırları aşan yeni bir eğilim sürecine girilmiştir.

Teknolojik imkanların artması, bilgisayarın yaşam alanımızın içerisine girmesiyle birlikte çağdaş bir düşünce sistemine girilmiş, böylelikle fotoğraflar, yazılı ifadeler, atık buluntu nesnelere, video sanatı ve film gibi disiplinler arası bağlantılar birbiri ile temas halinde bulunmuştur.

Modernizmle birlikte birçok sanat akımı birbirinden etkilenecek Kavramsal Sanatın oluşumunda zemin hazırlamışlardır. Bu etkileşim içerisinde olan akımlar Pop Art, Gerçekçilik, Soyut Dışavurumculuk gibi akımlardır. Sadeliği ve yüzeyselliği vurgulayan minimalist sanatla birlikte kavramsal sanatta nesne yalınlaştırılıp renk ve çizgi kullanımı en aza indirgeyerek salt bir forma dönüştürülmüştür.

1.3. KAVRAMSAL SANATTA NESNE

Kavramsal sanatın oluşumunda 20. Yüzyılda gerçekleşen bilimsel bulgular ve tüm gelişmelerin doğurduğu yeni evren anlayışı ve sanatın felsefeyle kurduğu sıkı bağ etkin olmuştur. Nesne sözcük anlamına göre özne dışında kalmış her türlü cansız varlık obje, şey anlamında olan terimdir. İnsanların ilk çağlardan beri üretmiş olduğu nesnelere, yaşam alanlarını kolaylaştırarak işlevsel bir boyuta dönüştürmüştür. Nesnelere tasarlanıp

kurgulanmasıyla birlikte, insanın nesne ve kendisi arasında bağ kurmasıyla değerler düzeni oluşmuş, sanayi ve kültürel alışverişin gelişimine katkı sağlamıştır. Gelişen bu tarihsel sürecin içerisinde 20. yüzyılda nesne ve insan ilişkisi sorgulanmaya başlanmıştır. Üretim hız kazanmasıyla tüketim toplumuna dönüşen insanların yaşam standartları da adeta makineleşmiş bir düzeneğe dönüşmüş durumundadır.

Üretim tüketim hesaplaşmasında sorgulanan toplumsal gerçeklik nesne gerçeğinin de sorgulanmasına neden olmuştur. Sanatçı bu süreçte tüketim nesnesi ve sanat nesnesi arasında felsefi ve sanatta diyalektik bir ilişki kurmuştur (Atalay, 2007: 84). 1945 ve 1955 yılları arasında nesne kavramı ön plana doğru çıkmaya başlamış, Kübizmle birlikte nesnenin alışılmış kalıplarının yapısı bozulmuş, Dadaizm, Gerçeküstücülük ve Pop Sanat gibi akımlarda kullanılmaya başlayan hazır nesne aynı zamanla read-made olgusunun başlamasına da neden olmuştur. Atalay (2007: 84), hazır nesneyi şu şekilde tanımlamıştır; “...Seri üretim mallarından herhangi birinin, çevresinden soyutlanarak tek başına bir kaide üstünde ‘sanat yapıtı’ olarak sergilenmesidir”. “Brauqe ve Picasso’nun nesnelere, Kosuth’un sözcüklerle oyunu ve kavramsal çalışmaları, Duchamp’ın Ready Made’leri, Rene Magritte’in bilinen şeylere yeni sözcük ve anlamlar kazandırması, sıradan nesnelere alışılmadık bir içerikle göstermesi ... sanat nesnesinin başkalaşımını ortaya koymuştur” (Köksal, 2013: 125). Estetik kalıplara karşı durarak, hazır yapımlar nesnelere ile ön plana çıkan, Kavramsal Sanatın en önemli temsilcisi Marcel Duchamp’tır.

Bağatır’a (2011) göre; Klee’nin form, Mondrain’ın denge, Cezanné’ın renk, Picasso’nun algı incelemelerinin, sanatı bilimselliğe yöneltirken diğer yandan, Duchamp’ın ready-made’leri, Warhol’un serigrafileri, Kosuth’un sözcükleri ve kavram üzerine yaptığı çalışmaların da sanatı farklı önermeler ve sorgulamalara götürmeye başladığı görülmektedir.

Kavramsal Sanatta duyulur izlenimin yerini zihinsel çaba ile kavrama alır. Bu nedenle sanatta nesne ve form önemini kaybeder. Düşünceyi ortaya çıkaracak tüm nesnelleştirmeler sanat üretiminin bir malzemesi haline dönüşür. Kosuth “Felsefeden Sonra Sanat” adlı makalesinde yapıtı biçimbilim temelinde çözümleyen biçimcilere karşı çıkarak, estetiği sanattan ayırmıştır. Ona göre Duchamp’tan sonra Kavramsal Sanat izleyicinin gözü veya duyularından çok zihnini uyarmak için yapılır (Atakan, 1997).

Hazır nesneyi sanat nesnesi gibi ele alma eylemi, sanatsal bir eylemden çok felsefi ya da protest bir yaklaşımdır. “Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır.” demiştir Kurt

Schwitters. O'na göre bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir'' (Lynton, 2009'dan akt. Sürmeli, 2012:1). Bu görüş doğrultusunda sanat nesnesi sanatçı iradesinden çıkıp rastlantısal yaklaşımlarla anlık bir durum kazanmıştır. Bu da sanat nesnesine verilen fiziksel emek yerine, sezgisel bir kavrayışa dayalı kimlik kazandırmasıdır. Hazır nesne biçimden çok düşünceyle varlık değeri üstlenmektedir. Hazır nesne pek çok akımı ve sanatçıyı etkilemiş 1900 sonrası yeni bir söylem haline gelmiştir. Bu söylemin en önemli temsilcileri Picasso, Marcel Duchamp, Man Ray, Salvador Dali, Joseph Beuystur (Atalay, 2007: 84).

Şekil 3. Pablo Picasso, 'Boğa Başı', 1942, Picasso Müzesi, Paris.



Kaynak: Yonetimvesanat (bt).

Pablo Picasso'nun 1943 yılında yapmış olduğu Boğa Başı adlı çalışması bisiklet gidonu ve selesinden oluşmaktadır. Nesnelere aynı amaç doğrultusunda üretilmiş olsa da Picasso'nun müdahalesiyle yapıt bir boğa başına dönüşmüştür.

Şekil 4. Pablo Picasso, "Gitar", 1912.



Kaynak: Pablo Picasso (bt).

Picasso bu çalışmayı metal plakaları kesip, kıvrıp ve katlayarak yapmıştır. Bakıldığında gitar olduğu anlaşılrsa da geometrisi ile oynayarak işlevselliğinin dışına çıkmıştır. Picasso var olan nesnenin heykelini yapmak yerine sezgilerinden yola çıkarak objenin özünü ortaya koymaktadır.

“Picasso bu iki (Şekil 3-4) çalışmasında da gerçek dünyalarında işlevsel değerini kaybeden ve atıl pozisyona düşen nesnelere düşünsel bir boyuta taşıyarak, heykel nesnesi olarak dönüşüme uğratmıştır” (Atalay, 2007:84).

Şekil 5. *Marchel Duchamp, ‘Bisiklet Tekerı’ 1913. Desteklenmiş hazır-yapım: İskemle üzerine ters olarak monte edilmiş bisiklet tekerleği, Orijinali kayıp.*



Kaynak: Sanat Karavanı (bt).

Duchamp’ın ilk hazır yapım nesnesi, 1913 yılında Paris’te yapmış olduğu ‘Bisiklet Tekerı’ adlı çalışmasıdır. Bir tabure ve ona monte edilmiş olan bisiklet tekeri, Eyfel Kulesi’nin ve dönme dolabın birleştirilmiş sunumunu imlemektedir. Bu yönüyle bakıldığında küp kaide bir anlamıyla Paris (ya da Fransa), tabure Eyfel Kulesi ve bisiklet tekerleği de dönme dolabın parodisidir (Yıldız, 2016: 140).

20. yüzyıl ile nesnelerin kullanımı ile birlikte özgünlük kavramı etkisini yitirmiştir. Genel anlamda sanat eserleri, özgün bir nitelik taşıırken hazır malzemelerin oluşumuyla gerçekleştirilen sanat yapıtı özgünlük kavramının dışında kalmıştır. Ancak eser üzerindeki fikirsel anlam özgünlük değeri taşımaktadır. Sanatçılar nesnenin görüntüsünü değil görünenin altındaki kavrama yönelmişlerdir. Yapıtlar duyuşsal olarak kavranıp, zihinsel bir kavramsallaştırma üretimine dönüşmüştür.

Günümüzde her türlü atık malzeme kullanılmaya başlayarak çok sayıda eser üretilmiştir. Bu eserler incelendiğinde, sıradanlaşmış ve günlük kullanım malzemesi olan nesnelerin, nasıl bir zihinsel algı süzgecinden geçerek sanat eserine dönüştürüldüğünü görmek mümkündür. Sanat artık sanatçının fırça darbeleri ile değil fikirlerin darbeleri ile anlam kazanmıştır. Duchamp’la birlikte Batı dünyasındaki sanata olan bakış açısı değışerek sanata yeni bir alt anlam yüklenmiştir. Duchamp modern sanatı, sanatsal gelenekten soyutlayıp kavramsal kaygı içine sokmuş ve zihinsel bir hizmete

dönüştürmüştür. İzan (2018) Duchamp'ın sanat eğilimini şu şekilde yorumlamıştır: "Resme/heykele, şiire yaklaşır gibi yaklaşıyordu. Şiirin üzerine yazıldığı kağıdın, yazan kalemin veya harflerin kaligrafik özelliklerinin değil, yazılırken kullanılan kelimelerin, ahengin ve anlamın önemli olması gibi resmin/heykelin de yapılma tekniğinden çok ardında yatan fikrin önemli olduğunu savunuyordu ". Bu bağlamda modern sanatı, sanatsal gelenekten soyutlayıp kavramsal kaygı içine sokmuş ve zihinsel bir hizmete dönüştürmüştür "Duchamp, içinde bulunduğu sosyal etkenlerden dolayı ready-made kavramını öne sürmüş, bu kavram ise sanatta yenilik ve orijinallik anlamına gelen bir avangart halini alıp kendisinden sonraki sanat yaklaşımlarının neredeyse hepsine öncülük etmek suretiyle sanatı olduğu yerden farklı bir yere taşımıştır" (Atalan, 2012: 24). Böylelikle hazır nesnelere üzerinde farklı bir kimlik oluşmuştur. Duchamp, müzeye pisuar koymak suretiyle sanat kurumlarıyla dalga geçme cesaretini göstermiş; şekli anlamda, sanatı sosyal grupların güdümünden kurtarmak isterken, özü itibarıyla, sanatçıyı sanatın bir 'sanat ihtiyacından doğma' boheminden kurtararak retinal olandan zihinsel olana yönlendirmiştir (Atalan, 2012: 29). Duchamp'ın 1917'de sergilemiş olduğu 'Çeşme' adlı yapıtı estetik değerlere itiraz eden, aynı zamanda sanatta üretim mantığını reddeden bir çalışma olmuştur. Duchamp seri üretim nesnesi pisuvarını, yeni bir bakış açısıyla işlevsel bağlamından kopartarak, zihinsel bir sürece dönüştürmüştür.

Şekil 6. Marcel Duchamp, "Pisuar", R.Mutt, Fountain, 1917, Desteklenmiş hazır-yapım: ters çevrilmiş porselen pisuar,



Kaynak: Karga Mecmua (bt).

... Bu ready-made çalışmada Duchamp, bir pisuvarı baş aşağı çevirip, altına da R. Mutt imzasını atar ve New York'ta bir galeriye gönderir. Elbette sıradışı bulunduğu için sergilenmez. R. Mutt ismi tesadüfen seçilmiş bir isim değildir; Duchamp'ın söz oyunları ile zihinlere seslenmesinin anlamını pekiştirir. Almanca okunduğunda fakirlik anlamına gelen

Armut kelimesini sesleyen R. Mutt takma adındaki R.'nin Richard olduğu söylenir (Yıldız, 2016: 141).

Her türlü atık malzemeyi sanat nesnesine dönüştürüp, sergileyerek günlük yaşantıda kullanılan nesnelere sorgulayıcı bir eleştirel tavır ortaya çıkarmıştır.

Şekil 7. Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q,1919”, Rektifiye edilmiş hazır-yapım: Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının reproduksiyonu üzerine kurşunkalemle müdahale, 19,7 cm x 12,4 cm, Özel Koleksiyon, Paris.



Kaynak: The Art Story (bt).

Duchamp'ın 1919 da Leonardo Da Vinci'nin ünlü Mona Lisa tablosuna bıyık ve sakal takarak gerçekleştirmiş olduğu L.H.O.O.Q. (kızın yakıcı kalçaları var) adlı çalışması nesnelere var olan biçimlerine herhangi bir müdahale etmeden, işlevsel durumundan uzaklaştırarak sanatsal bir bağlama sokmuştur. Duchamp bu çalışmada geleneksel sanatın yaratmış olduğu yerleşik zihin algısını yıkmıştır.

Kavramsal Sanatın önemli temsilcilerinden, aynı zamanda Sanat ve Dil grubu üyelerinden olan Joseph Kosuth, biçimcilikten uzaklaşarak dile, dilden zihinsel kavramsallaştırmaya dönüşen işler ortaya koymaktadır. Biçimci sanat anlayışına, estetiğe, dekortarif süslemeciğe karşı, sanatın yok denecek kadar az olduğunu belirten Kosuth, nesnelere nasıl görüldüğü ile değil, görünenin arkasında yatan kavramla ilgilenir. Bu bağlamda Kosuth çalışmalarında, dil aracılığı ile yeni bir söylem ortaya koyar. Sanatın yeniden tanımlanmasına ve sanatın doğasının sorgulanmasına olanak sağlayan Kosuth, felsefe terimini de sanatın içine alarak bağlam oluşturmuştur.

“Kosuth'un sanatta kavramsalcılığa ilişkin 'Felsefeden Sonra Sanat ve Sonrası' başlıklı kitabı bulunmaktadır” (Antmen, 2014:201). Sanatı Duchamp ve sonrası olarak iki

döneme ayıran Kosuth, yapıtlarında dil imge ve düşünce ilişkisi bağlamında çalışmalar yapmıştır.

Şekil 8. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965, Yerleştirme görünümü, Modern Sanat Müzesi, New York.



Kaynak: Kitaptan Sanattan (bt).

Joseph Kosuth’un ‘Bir ve Üç Sandalye’ adlı yapıtı ahşap bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin tanımını açıklayan metinden oluşur. ‘Burada dili ve iletişimi birleştirerek düşünsel bir boyutta izleyiciye sunmuştur. Kosuth izleyicinin dikkatini ‘düşünce’ olgusu üzerinde yoğunlaştırmak amacı ile sanat yapıtını sıradan ve önemsiz kılmaya çalışmaktadır’ (Şimşek, 2006:44).

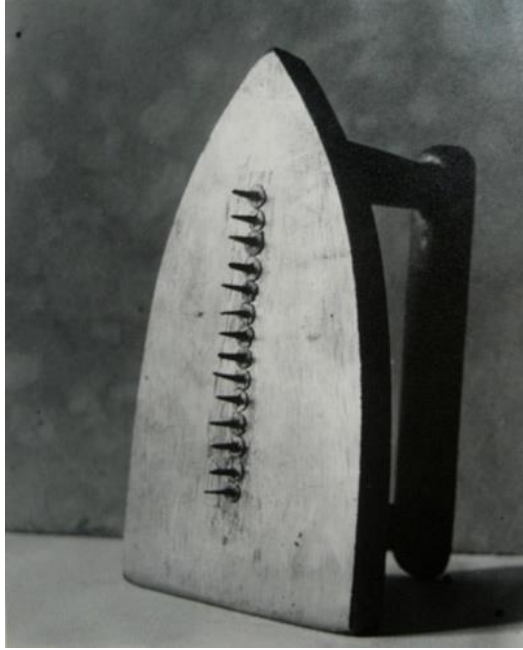
Şekil 9. Joseph Kosuth, “Bir ve Beş Saat”, Yerleştirme Görünümü, 1965, İki Duvar Saat Ve Üç Tane Monte Edilmiş Fotostat Tanımı, Tate Galerisi, Londra.



Kaynak: Artfulliving (bt).

Kosuth'un bir başka yapıtı da 'Bir ve Beş Saat' adlı çalışmasıdır. Kosuth'un bu çalışması "... diğer yapıtlardan farklı olarak nesnenin bildiğimiz anlamını değil, zaman, hile ve nesne sözcüklerinin anlamlarını, bir saat ve saatin fotoğrafıyla birlikte sunmuş, bir saatin (aslında nesnelerin) farklı tanımlarının olabileceğini göstermeye çalışmıştır" (Sönmez, 2018). Nesneyi bir araç olarak gören Kosuth için düşünce daha ön plandadır.

Şekil 10. Man Ray, "Hediye", 1921.



Kaynak: Wannart (bt).

Man Ray'ın ready-made bünyesinde tasarlamış olduğu ütü kavramı, dönemin burjuva sınıflarının kullandığı bir malzemedir. Yüksek statü ve zenginlik kavramlarıyla da ilişki içerisinde olan ütü, aynı zamanda tüketim malzemesi olarak da gösterilir. Man Ray'ın ütünün üzerine sırasıyla yerleştirmiş olduğu çivilerle birlikte işlevselliğini yitirmiş ve eleştirel bir yaklaşımla da yeniden sorgulanmıştır. O artık kendi bağlamı dışında burjuvanın kullandığı nesneden çıkarak eleştirel ve şaşırtıcı bir sanat nesnesine dönüşmüştür. "Endüstrileşmenin ve makinenin fiziksel temsiliyken, kendi ortamı dışına çıkarılarak kapitalizmin ve bunun doğrultusunda kirlenmenin bir iz düşümü olarak başka bir anlam kazanmıştır. Man Ray, Duchamp'dan farklı olarak, karşı olan bir estetik değer varlığına dönüştürmek için, hazır nesnelere kullanmıştır" (Atalay, 2007:86).

2. KAVRAMSAL SANATA ÖNCÜLÜK EDEN SANAT HAREKETLERİ

Kavramsal sanatın gelişmesinde en önemli etken çağın nesne yorumu gelmektedir. Dada, Popart, Yeni Gerçekçilik gibi akımlarda nesne duyulur olarak kavranılan ve yüzeye yansıtılan bir öge olmaktan çıkıp, düşünsel olarak kavranılan ve kurulan bir ögeye dönüşmüştür. Yani nesnenin görünüşünün yerini nesnenin anlatımsal niteliklerin öne

çıkacağı bir sanat-evren anlayışına bırakır. Nesnenin yansıma dayalı anlatımının dönüşüme uğraması ise Raushanberg, Duscamp, Cage ve Johns gibi sanatçılarda gözlemlenildiği gibi geleneksel malzeme ve tekniklerin yerini, yeni malzeme ve yöntemlerin öne çıktığı sanat arayışları almıştır. Bu yöntemlerin başında metinsel altyapı kullanımı öne çıkmaktadır. Yani kuramsal bir eylem olan kavramsal sanat metinsel bir alt yapıdan kaynak almaktadır. Fakat burada şunu da açıklamaya gerek vardır. O da kavramsal sanat ile sanatı kuramsal bir yapı olarak çözümleyen sanat kuramlarının aynı şey olmadığıdır. Kavramsal sanat kuram ile üretimi sanat nesnesinde birleştiren bir dildir. Yoksa sanat alanının kuramsal bir incelemesi değildir. Rene Magritte'nin "İmgelerin İhaneti"nde nesnenin göstergebilimsel bir anlatımıyla karşılaşılır. Sanatçı oldukça gerçekçi olarak betimlediği pipo görüntüsünün altına "Bu bir pipo değildir" yazmaktadır. Magritte'nin imgenin gerçeklikle olan ilişkisinin ortaya konulması, nesnel görünüşü aşarak görünüşün altındaki anlama yönelen sanat anlayışlarının da temelini oluşturur.

Şekil 11. Rene Magritte, "Bu Bir Pipo Değildir", 1928-1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63,5 cm × 93,98 cm, Los Angeles.



Kaynak: Wikipedia (bt).

2.1. DADAİZM

1915-1922 yılları arasında kapsayan, Zürih'te başlayarak Paris ve New York'ta etkisini gösteren harekettir. I. Dünya Savaşı'nın tesiri altında kalan sanatçılar, savaşın yaratmış olduğu olumsuz etkenlerden dolayı ülkelerinden kaçarak Zürih'te Hugo Ball'ın açmış olduğu Kabare Voltaire gece kulübünde toplanmıştır. Bu sanatçılar arasında Jean Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco, Rihard Hülsenbeck gibi isimler vardır. Hugo Ball'ınccds Rihard Hülsenbeck ile bir sözlükten rasgele seçmiş oldukları 'Dada' ismi bu şekilde çıkmıştır. Antmen'in '20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar' adlı kitabında 'Dada' sözcüğünü rasgele seçenin Tristan Tzara olduğunu belirtir. Kesin bir tanım olarak ne anlama geldiği bilinmeyen Dada, "... kimilerinin iddia ettiği gibi, Rumence 'evet', Fransızca 'oyuncak at'

anlamına geldiği için mi, yoksa, ‘bir çocuğun çıkardığı ilk ses: da...da...da...’ olmasından dolayı mı seçilmiştir, kesin olarak bilinmemektedir” (Antmen, 2014:122). I. Dünya Savaşı’nda savaşın insanlar üzerinde bırakmış olduğu hasarlarla birlikte, tüm dünya bu durumdan etkilenerek Dadaizmin temelleri atılmaya başlanmıştır. Endüstri çağı ile de etkisini göstermiş olan Dadaizm, sanat dünyasında büyük bir değişime uğramış, yeni arayışlar ve gelişmeler bu dönem içerisinde yaşanmıştır. Geleneksel sanat yasalarını, pozitivist önermeleri, natüralist ve gerçekçi sanat kuramlarını ve tüm bu kuramların öz, biçim ve dil anlayışlarını hiçe sayarak, kaza ve rastlantıya dayalı olayları, mantık dışı ve saçma olanı öne çıkarmıştır. Sanatçılar kurulmuş olan düzeni, gelenekselliği ve estetik değerleri yıkmaya girişmişlerdir. Akla ve alışılmış fikirlere karşı çıkarak Batı Avrupa’da hızla yayılmıştır. Kuşkucu, şüpheci, alaycı ve saldırgan tutumuyla protest bir tavır alan Dada, her şeye isyan ederek yadsımacı bir savunma mekanizması da kullanmıştır.

Dada’nın her şeyi anlamsız bulup isyan etmesiyle birlikte şiir alanında yeni biçimlerin kullanılmasını sağlamıştır. 1917’de Tristan Tzara ‘Dada’ adını verdiği bir dergi çıkarmıştır. “ Bu dergide Dadaizmin öncüleri ses şiiri, anlam dışılık şiir ve şans şiiri adını verdikleri yeni şiir biçimlerini denemeye başladılar Fransa’nın en önemli yazarlarının katılımıyla kadro genişledi” (Gündüz, 2016). Geleneksel yazım kurallarının ötesinde farklı bir edebiyat dili oluşturan Tzara, şiirlerini yazarken gazete ve dergilerden kesilen sözcükleri bir araya getirip, bunları şapka içine koyup rasgele çekmesiyle oluşturdu. Dadaistler kullanmış oldukları sözcükleri bilinen anlamlarının dışına çıkararak şaşırtıcı bir şekilde ifade ettiler. “Dadaizmin en birincil amacı dönemin yerleşik değerlerini, ahlak, sanat ve kültürel tüm yapılarını yıkmaktır. Dönemi içinde Dada, yıkıcı bir eylemdi, savaşın bunalımlı ortamı içinde ateşli bir başkaldırıydı” (Sevim ve Boz, 2011: 118).

Genel olarak bakıldığında kültürel bir fenomen olarak gündeme gelen “Dada Akımı” felsefesi iki farklı yaklaşım üzerine kurulmuştur. Bunlardan ilki yıkıcı dürtü, ikincisi ise neşeli ve sınırsız yaratıcılıktır. Bu tür bir anlayışla Dada sanatçıları sanatsal beceriye ilişkin geleneksel fikirlere karşı çıkarak, resimsel estetiği ve sanat eserine verilen değeri daha az önemsemişlerdir (Umay, 2017: 12).

Dada sanatçısı her şeye karşı olduğu gibi sanata karşı eleştirel bir tutum almaktadır. Dada hareketi, savaşın yıkımından, geçmişin tüm değerlerini sorumlu tutup ve bunun içerisine sanat olgusunu dâhil ederek yüksek sanatı suçlayan, sanata karşı bir tavır sergilemektedir. Fotoğraf teknolojisindeki gelişmeler Dada hareketinde fotoğraf yöntemleri ile oluşturulan fotomontajlarla sonuçlanmıştır. Bunları oluştururlarken resimli dergilerden, sokak afişlerinden, eskimiş olan mektuplardan, fotoğraflardan yararlanmışlardır. Bu malzemeleri keserek bir düzen oluşturup birbirinden alakasız

parçaları yapıştırarak yeni anlam ve söylem ortaya koydular. Kübizmin kolaj tekniğini ve birbiriyle ilgisiz nesnelere yan yana getirmelerinin nedeni ise Bertold Brecht'in çok yaygınlaşacak olan sözüyle 'yabancılaştırma etkisi' uyandırmaktır. Aynı zamanda Dadaistler sanat alanında o güne kadar ortaya çıkmamış farklı bir anlayış tarzı oluşturmuşlardır. Sanatın tüm alanlarını zorlayarak, eserler üzerinde değişiklik yaptılar. Hazır kullanım eşyaları üzerinde çeşitli malzemeler aracılığıyla birtakım oynamalar yaparak ready-made olarak adlandırdıkları sanat türünü geliştirdiler. Buna ilk örnek olarak Marcel Duchamp'ın Mono Lisa adlı tablosu söylenebilir. Bunun amacı müzeleri, bir sanat tapınağı gibi gören, buradaki yapıtları bir ikon gibi sunan burjuva kültürünü yerinden sarsmaktır. Bu bağlamda Duchamp ready-made çalışmalarıyla birçok sanat anlayışına da öncülük etmiş bir sanatçıdır.

Duchamp'ın 1919'da Leonardo Da Vinci'nin ünlü Mona Lisa tablosuna bıyık ve sakal takarak gerçekleştirmiş olduğu L.H.O.O.Q. (kızın yakıcı kalçaları var) adlı çalışması (Şekil: 6) nesnelere var olan biçimlerine herhangi bir müdahale etmeden, işlevsel durumundan uzaklaştırarak sanatsal bir bağlama sokmuştur. Duchamp bu çalışmasında geleneksel sanatın yaratmış olduğu yerleşik zihin algısını yıkmıştır.

Performanslar, Yoksul Sanat, Kavramsal Sanat, Fluxus, Oluşumlar ve Süreç Sanatı gibi avangard hareketler, sıradan nesnelere işlev ve statüsünü değiştirirken, sanatın tanımını geliştiren günümüz sanat uygulamalarında seri üretim nesnelere farklı mekan düzenlemelerinde, video ve performanslarda etkin bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. (Sevim ve Boz 2011: 120)

Günlük yaşamda kullanmış oldukları sıradan malzemeleri birer sanat eserine dönüştüren sanatçılar, bu çalışmalarına yeni anlamlar yüklemişlerdir. Artık sanat, biçimden çıkarak kavrama doğru yönelmiştir. Bu bağlamda Dada hareketi, Kavramsal Sanatın sac ayaklarını oluşturarak diğer sanat hareketlerinin yolunu açmıştır.

2.2. YENİ GERÇEKÇİLİK

İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru kendini gösteren gerçekçilik kavramı, gündelik hayatta yaşanmış olan gerçekleri, toplumsal çatışmaları olduğu gibi yansıtılarak gelişim göstermiştir. "Hayatla sanat arasındaki sınırlıkları yok etmeye yola çıkan bu Neo Dadacı akımlardan biri de Fransa'da 1960 yılında bir eleştirmenin öncülüğünde, bir grup genç sanatçının oluşturduğu Yeni Gerçekçilik'tir" (Antmen, 2014: 175). Bu sanatçılar François Dufrene, Raymond Hains, Fernandez Arman, Daniel Spoerri, gibi sanatçılardır. Grup kurulduktan daha sonra da Cesar, Niki de Saint Phalle, Descamps, Mimmo Rotella ve Christo gibi sanatçılar gruba dahil olmuştur. "Sanatsal görüşlerinde

sorgulayıcılığı esas alan bir sanatçı grubunun önderlik ettiği Yeni Gerçekçilik akımı günlük yaşantının akıcılığı, teknolojideki hızlı ilerleme ve estetik kaygıların sorgulanmasına yönelik bir hareket olma özelliğini taşımaktadır” (Boyraz ve Cantürk 2013:127). Sıkça kullanılmış olan hazır nesnelere üzerinde, müdahale edilmeden olduğu gibi sanat eserine dönüşerek gerçek, bütün çıplaklığıyla öne sürülmüştür.

“Dünyaya bakış açısı, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilincinde oluş, teknolojiden yararlanma, yaşananları sahiplenme ve günlük yaşantının şiirselliği yeni gerçekçilik akımı sanatçıların ele aldığı başlıca konulardır” (Türkgenç, 2018). Grubun en etkin sanatçılarından biri olan Yves Klein 1958 yılında Paris’te Iris Clert Gallery’inde açtığı ‘Boşluk’ adını verdiği bir sergi düzenlemiştir. Klein’in bu sergisi züccaciye mağazalarında satın alınan nesne niteliğindeki sanat yapıtını sorgulayarak sanatın ne’liğini tartışmaya açmıştır. Galeri içerisine hiçbir nesne koymadan oluşturmuş olduğu bu sergi, o dönemde adından sıkça bahsettirmiştir.

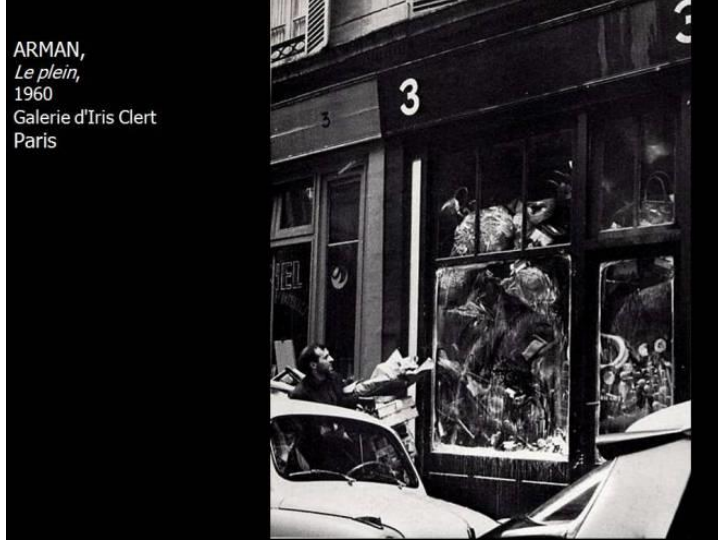
Şekil 12. Yves Klein, ‘Boşluk’ 1958, Iris Clert Gallery, Paris.



Kaynak: Uludagsözlük (bt).

İkinci bir sanatçı ise Fernandez Arman’ın 1960 yılında aynı galeri içerisinde açmış olduğu ‘Doluluk’ adındaki sergidir. Birçok atık madde ve kullanım eşyası gibi malzemelerle doldurarak yeni bir bakış açısı yaratmıştır. Birden fazla disiplini ve teknik anlatımı bir arada kullanan sanatçılar, hazırlamış olduğu bu sergileri kendi dönemleri içinde boşluk ve doluluk kavramlarına yönelik sınırların yeniden sorgulanmasına sebep oluşturmuştur (Boyraz ve Cantürk 2013:125).

Şekil 13. Fernandez ‘Arman, Dolu’, 1960, Iris Clert Gallery, Paris.



Kaynak: Mad Gabon Lycee Loritz Nancy (bt).

Yves Klein'in bu çalışması o dönem içinde damgasını vurmuş aynı zamanda sanat alanında herhangi bir sınırın olmadığını, özgürce bir yaklaşım sergilediğini de izleyicilere göstererek vurgulamıştır. “Yeni Gerçekçi Sanatçıların güncel malzemeleri bir ifade biçimi olarak bir arada kullanılmasının dışında bu akımı diğer akımlardan ayıran en önemli unsur; fiziksel bir mekanın var olmasını sağlayan özelliklerin hayali bir mekan/eser yaratmak amacıyla da kullanılıp kullanılmayacağını sorgulanmasıdır” (Sarıkartal, 2007: 141).

Bu akım İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalyan sinemasında da kendini göstermiştir. İtalya'da savaşın getirmiş olduğu kaos etkisi ve faşist yönetim anlayışından dolayı ortaya çıkmıştır. Yeni Gerçekçi akımının önemli özelliklerinden biri ise 1944 ve 1945 yılları arası sinemada oyuncuların herhangi bir eğitim almamış, amatör, halkın içinden kişilerin olmasıdır. Bunun sebebi Hollywood sinemasına karşı çıkış olarak yapılmış, yeni gerçekçi yönetmenler stüdyoyu kullanmak yerine savaş sonrası harabeye dönmüş sokakları, yanmış evleri adeta doğal bir stüdyoya dönüştürmüştür. Konularında günlük yaşamın gerçeklerini, savaş sonrası oluşan ekonomik sarsıntıyı, işsizlik durumunu yansıtmışlardır. Buna en güzel örnek Vittorio De Sica'nın 1948 yılında çekmiş olduğu 'Bisiklet Hırsızları' filmidir. İtalyan sinemasının bir önemli ismi kült yönetmen olarak bilinen Federico Fellini'dir. Bir bütünün parçaları olan filmlerinde kendi hayatına değinerek fantezi tarzda filmler çekmiştir. Genellikle filmlerinde mizahi bir dil kullanarak eleştirel yaklaşımlarda bulunmuştur. Bilinen en çok filmi 1960 yılında çekilen La Dolce Vita (Tatlı Hayat) filmidir.

2.3. MİNİMALİZM

Minimalizm kelimesi Fransızca kökenli olan minimum kelimesinden türemiştir. Minimum, sözlük anlamı “Bir şey için gerekli en az veya en küçük miktar (derece, nicelik)” olarak tanımlanırken, matematikteki ifadesi de: “değişken niceliğin inebildiği en alt basamak, asgari, minimal” şeklinde tanımlanmıştır (TDK, 2005). Baykal’a göre; (2019: 80) “Minimalizm kavramı, görsel sanatlar alanında ilk kez, Rusya doğumlu Amerikalı modernist ressam John Graham’ın (1886-1961) 1929 yılında New York Dudensingh Galeri’de açtığı serginin kataloğunu tanıtmak ve Rus sanatçı Kazimir Malevich’in resimlerini anlatmak amaçlı kullanılmıştır”.

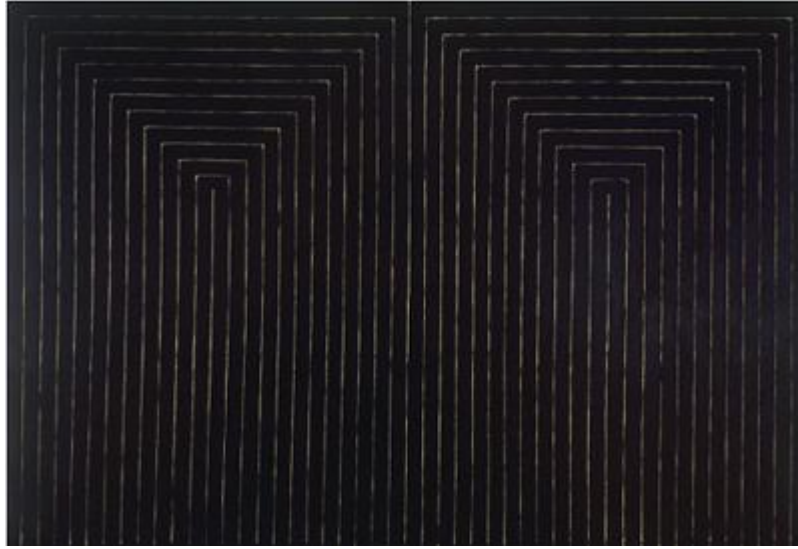
Modern sanatla birlikte alışılmış kalıpların dışına çıkan sanatçılar yeni arayışlar içerisine girerek bir takım yeni anlatım ve sanatsal üslupsal arayışına girmişlerdir. Zaman içerisinde birçok sanat eserleri değişerek, figüratif anlayıştan sıyrılıp nonfigüratif (soyut resim) anlayışa girmiştir. Sanat tarihi kaynaklarına göz gezdirildiğinde günümüze kadar eserler süsten, dekoratiften uzaklaşarak etkisi azalmış ve sade bir dil almaya başlamıştır. “Minimal sanat, 1950’lerin Soyut Dışavurumculuk akımının ... mantıklı ve kavramsal düzenleme yöntemiyle, nesneliliği ve rastlantısallıktan uzaklığıyla tavır olarak, Soyut Dışavurumculuk’a karşı bir anlayıştır; ama Soyut Dışavurumculuk’un büyük ölçeğini, çarpıcılığını ve sanat dilinin dolaysızlığı ilkesini sürdürmüştür” (Tizgöl, 2008: 52).

“Minimalizm bir akım olarak incelendiğinde; bu akımın temellerini oluşturan ve besleyen sanat anlayışlarının Klasisizm’den sıyrılmaya başlanması ile birlikte tarihin her alanında bir dönüm noktası olarak kabul edilen ‘Modernizm’ ile başladığı bilinmektedir” (Islakoğlu, 2006:5). Minimalizm müzik ve modern sanat alanında 1960’lı yılların sonlarında New York’da ortaya çıkmıştır. Biçim olarak sadeliği savunan bu akım aynı zamanda ABC Sanat, (Temel Sanat) İndirgemeci Sanat, ya da Minimal Sanat olarak da söylenilmektedir. Minimalizm aynı zamanda resim, heykel, müzik, sinema, tiyatro, mimarlık gibi birçok sanat alanında etkisini göstermiş bu bağlamda yapıtlarda biçim ve renk değerleri en aza indirgenerek geometrik yapılanmaların ve keskin sınırların öne çıktığı kompozisyonlar oluşturulmuştur. “Genellikle birkaç sınırlı rengin kullanıldığı büyük monokrom renk alanları olarak ortaya çıkan ve yalın bir geometrik tasarıma sahip olan minimalist resim, nesnelere ruhsal doğasına vurgu yapar ve izleyicinin bu ruhsal doğayı algılayıp cevap verdiğini savunur (Keser, 2005’den akt: Döl ve Avşar, 2013:5). Sanatçılar hikayeleştirilmiş ve figüratifleştirilmiş olan anlatımları red ederek, sade ve yalın bir dille geometrik formları, birim tekrarına dönüştürerek kompozisyonlar kurmuşlardır.

Minimalizm, görünenin arkasında yatan gerçeği değil, görünenin olduğu gibi görünüp, izleyici ile şekiller arasında bağ kurmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda asıl gerçek görünendir.

“Minimalist sanatçılarda klasik model oluşturma, kalıp alma, ya da yontma gibi işlemlere pek rastlanmaz. Burada asıl önemli olan malzemenin salt kendisi olmaktadır. Amaç, malzemenin nasıl sunulacağı üzerine kurgusal bir imgelem oluşturmaktır “ (Küçükler, 2015’den akt: Uzun Aydın, 2018: 1155). Bilinen en önemli sanatçıları Sol Le Witt, Robert Morris, Frank Stella, Carl Andre, Richard Serra gibi sanatçılardır.

Şekil 14. Frank Stella, ‘Aklın ve Sefaletin İzdivacı II’, 1959, Tuval üzerine vernikli boya, 230.5x 337 cm, MoMA, New York.



Kaynak: Fotografya (2019).

Minimalizmin önde gelen sanatçılarından ABD’li sanatçı Frank Stella’nın çalışması eşit genişlikte planlanmış beyaz tuval üzerine siyah çizgilerden oluşan seri çalışmaları yapmıştır. Herhangi bir biçimsel kompozisyon algısı yaratmayan bu seri üretim çalışmaları, Soyut Dışavurumcu sanat anlayışından kopukluğu gösterirken, Kavramsal Sanat anlayışına da yakınlığı gösterir. İlk çalışmalarını geometrik ve yalın formlarla yapan sanatçı, daha sonra yeni yorumlamalar içerisine girerek baskı resimleri yapmıştır. 1970’lerden sonra çok renkli çalışmalara yönelmiştir.

Şekil 15. Frank Stella, 'Harran II', 1967, Tuval üzerine Polimer ve Floresan boya, Solomon R.Guggenheim Müzesi, New York, Amerika.



Kaynak: Wikiart vd.(bt).

Stella'nın bu çalışması renkli bir yaklaşımla dairesel ve eğri formlar üzerine yerleştirilmiş bir kompozisyon oluşturmuştur.

1960'lerden sonra Stella, Soyut Dışavurumcular'ı hatırlatan büyük tuvaleri ve birkaç tuvali bir araya getirerek oluşturduğu resimleriyle nesne ve mekan yanlısamasını irdelemiş, yarım dairelerin birbiri içine girip çıkan şeritlerin büyük bir renk duyarlılığıyla uygulandığı, Minimalizm'i geride bırakan yapıtları ile kendisinden sonrakilere örnek olmuştur. Açılan sergiler ve resimleriyle birlikte yayınlanan makaleler, Stella'nın sanatının uluslararası bir ün kazanmasına yol açmıştır (Erten, 2007).

Şekil 16. Richard Serra, 'Zaman Meselesi', 2005.



Kaynak: İrequareart (bt).

Minimalist sanatının önemli isimlerinden heykeltıraş Richard Serra, endüstriyel malzemeleri olduğu gibi kullanarak salt heykellere dönüştürmüştür. Sanatçının devasa boyutlardaki çalışmaları izleyiciyi içine alarak etkileşim kurdurmaktadır. (Şekil 14) yapıtında metallerin zamanla paslanmasına karşı olarak da süreç sanatına vurgu yapılmaktadır. Endüstriyel malzemeler ile tekrara dayalı düzenlemeler yapan Serra, metal levhaları bulunduğu yeri tanımlamak ve mekan içinde insana kendi fiziksel varlığını

hatırlatmak için yerleştirmiştir (Kılıç Ateş, 2017: 2317). Sanatçı, yer çekimi, boşluk, mekan, denge gibi kavramları izleyici varlığı üzerinden sorgulayarak çalışmalar yapmıştır.

2.4. POP-ART

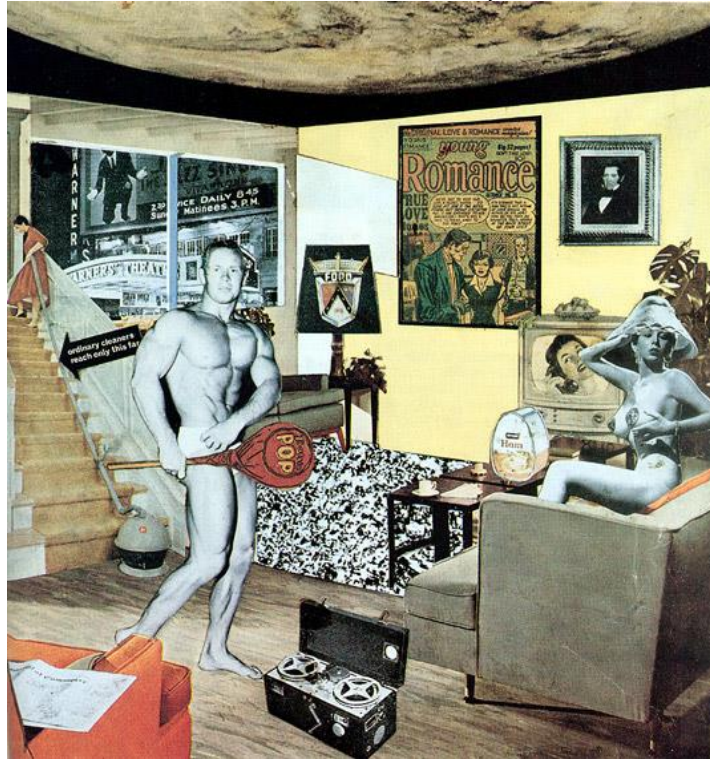
1950'lerin ortalarında birbirinden bağımsız, Amerika ve İngiltere'deki sanatçıların Soyut Dışavurumculuk akımına karşı tepkilerinden dolayı 1960'larda oluşturmuş oldukları sanat türüdür. İkinci Dünya Savaşından sonra ABD'de geniş kitlelere ulaşım, ekonominin gelişmesiyle birlikte popüler bir kültür haline gelen Pop-Art, Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının egemen bir güce sahip olmasıyla adeta bir yarış içerisine girmişlerdir. "Pop Sanat terimini ilk kez 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway (1926-90), Architectural Design dergisinde yazdığı 'Sanatlar ve Kitle İletişimi' başlıklı makalesinde popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanılmıştır" (Antmen, 2014: 160). Pop-Artın etkisi ev, ayakkabı, kıyafet tekstilinde ve çok nesnede görülmeye başlanarak günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. Toptaş'a (2017) göre Pop-Art: "gündelik hayatın sembollerini bir araya getirerek bu sembollerin sanat içerisine dahil edilmesini sağlamaktadır. Kitle kültür nesnelere ve medya yıldızlarının tablolarını veya heykellerini oluşturan Pop sanat, 'yüksek' sanat ile 'düşük' kültür arasındaki sınırları bulanıklaştırmayı amaçlamaktadır. Pop-Art'ta, gündelik yaşamda kullanılan nesnelere somut bir biçimde yansıtılmıştır. İngiltere'de Richard Hamilton, Pop-Art akımının gelişmesinde öncü bir sanatçıdır.

Coca Cola şişeleri, para, konserve kutuları, hamburger, çeşitli içecek türleri ve gündelik yaşamda kullanılan birçok nesne sanat alanının içerisine taşınmış ve sanatçılar bu gündelik nesnelere yeni sanatsal ifade biçimlerine dönüştürmüşlerdir. Reklamlar, filmler, fotoğraflar, dergiler, afişler, çizgi romanlar gibi birçok çeşitli öğelerde etkisini gösteren Pop-Art da, gündelik yaşamın görünümünü yapıtlara yansımıştır. ... Özellikle de Hollywood endüstrisiyle yakından ilgilenen Pop sanatçıları için bir dönemin popüler film yıldızları da vazgeçilmez bir esin kaynağı olmuş, başta Marilyn Monroe (1926-62) olmak üzere birçok ünlü kadın, Pop sanatçıların yapıtlarında sanat tarihinde yer almıştır (Antmen, 2014: 162). Warhol'un kadın imgesinin konuları arasında yer alması cinsellik, sarı saç ve kırmızı dudak gibi popülerlik ve çekicilik kavramı içeren etkenlere bağlıdır. Başlıca konuları arasında olan kadın imgesi önemli bir yere sahiptir. Pop-Art diğer akımlara göre farklı bir bakış açısı yaratırken kimi eleştirmenler tarafından da tartışılabilen bir akımdır. Pop-Art akımının temellerinin atılmasında katkı sağlayan sanatçılardan birisi Duchamp'tır. Leonardo da Vinci'nin ünlü Mona Lisa tablosunun fotoğrafına sakal ve bıyık resmi yaparak

esere müdahale etmiştir. Duchamp, gelenekselleşmiş resim tekniğinin ikonik bir simgesi olan bu tabloyu bir tür ‘hazır nesne’ olarak kullanıp anlamını başkalaştırdı (Yıldız, 2016: 137).

“Pop sanatın önemli temsilcilerinden biri olan Rauschenberg, çalışmalarına dâhil ettiği kola kutuları, dolgu hayvanları, atık malzemeleri ile de pop art’ın habercisi olarak tanınır” (Özdemir, 2013: 242). Sanatın biçimsel dili reklam filmleri, dergiler, gazeteler gibi çeşitli türler olan, sokaktan bulmuş olduğu birçok materyal ve malzemeleri kullanan Rauschenberg, yapıtlarıyla ve kitle iletişim araçlarının etkisiyle geniş bir halk kitlesine ulaşmıştır. Bu bağlamda kitle iletişim araçları Pop-Art sanatının oluşumunda sacayağı görevi görmüştür. Pop-Art’ın önemli sanatçıları Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, Claes Oldenburg, Jeff Koons, Pater Blake, Jasper Johns, David Hockney, Robert Rauschenberg gibi önemli isimlerdir.

Şekil 17. Richard Hamilton, ‘Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı Çekici Kılan Tam Olarak Nedir, 1956, 26 x 35 cm, Almanya.



Kaynak: Ekşişeyler (bt).

Hamilton’un 1956 yılında Londra’da Whitechapel Galeri’inde açılan ‘İşte Yarın’ sergisi için tasarlamış olduğu kolaj çalışması Pop-Art akımının önemli çalışmalarından biridir. Modern hayatın yansımaları gösteren, ev içerisini yer almış bu kolajda kasetçalar, televizyon, elektrikli süpürge, duvarda asılı çizgi roman afişi, sinema salonu gibi çeşitli öğeler bulunmaktadır.

Şekil 18. Claes Oldenburg, "Giant Hamburger" 1962, Ontario Sanat Galesi.



Kaynak: Foodoncanvas (bt).

Yumuşak dev kumaş heykelleri ile tanınan Claes Oldenburg, günlük hayatta popüler olan yiyecek ve tüketim malzemelerini çalışmalarında kullanmıştır. Bunlar hamburger, patates kızartması, dondurma ruj, mandal gibi ürünlerdir. Devasa bir boyutta tüketim nesnelere büyüterek sanat eserine dönüştüren sanatçı, heykellerine 'Yumuşak Heykeller' tanımlamasını yapmıştır. Doku ve biçim olarak da geleneksel heykel anlayışının dışına çıkan sanatçı mizah yoluyla yeni bir anlam oluşturmuştur.

Şekil 19. Jeff Koons, "Michael Jackson ve Bubbles", 1988.



Kaynak: Rosenthalblog (bt).

Çağdaş heykel sanatçılarından Jeff Koons, en çok paslanmaz çelikten yaptığı ayna yüzeyli balonları ile tanınır. Sıradan nesnelere ve popüler imgeleri çalışmalarında kullanarak küçük ölçeğe dayalı işler üretir. İlhamını çocuklarının oynadığı oyuncaklardan alarak tüketici mallarını kutsallaştırmıştır. Türkiye'de pop-art alanında çalışan sanatçıların arasında Altan Gürman, Gülsüm Karamustafa, Nur Koçak, Özdemir Altan, Burhan Doğançay gibi isimler vardır.

3. KAVRAMSAL SANAT HAREKETLERİ

3.1. FLUXUS

“Fluxus sözcüğü, doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi durağanlığa karşı koyuşu ifade eder”. (Sağlan, bt. akt. Sucuoğlu, 2014: 25). İlk defa 1960 yılında Amerikalı sanatçı George Maciunas tarafından, bir dergide, sözlükten isim bulma arayışına girerek, Fluxus isminin kullanılmaya başlanıldığı söylenilmektedir. Maciunas’ın sözlükten bulduğu ‘akış’ anlamına gelen ‘Flux’ kelimesi aynı zamanda ‘hareket’, ‘arındırma’, ‘bolluk’, vb. gibi anlamlara da gelmektedir. 1960’lardan 1970’lere değin Fluxus’la ilişkilendirilen bir nevi bu hareketin öncüsü ya da esin kaynağı olarak da görülen 20. yüzyılın Amerikalı avangart bestecisi John Cage’dır. Cage, sanatını gerçekleştirmek için, malzeme sınırlarını zorlayarak estetik yönelimlerden kaçınmış, eylemsel performanslar sergilemiştir.

“Fluxus hareketinin sanatçı kadrosunun oluşumunun merkezinde John Cage’in New York’ta Sosyal Bilimler Yeni Okulu’nda verdiği deneysel kompozisyon derslerine katılan öğrenciler ve katılımcılar bulunmaktadır” (Rona, 1997’den akt. Sucuoğlu, 2014: 24). Bu öğrencilerin arasında Allan Kaprow, Joseph Beuys, Dick Higgins, George Brecht, Jime Dine gibi sanatçılar vardır. Kavramsal sanatçı ve avangart besteci olarak bilinen George Brecht, Fluxus grubunun önemli üyeleri arasında yer almakta ve en ünlü çalışması ‘Damlama Müziği’ adlı çalışmasıdır.

Fluxus geleneksel anlamda bir akım olarak değil bir tavır olarak değerlendirilmektedir. Almanya’dan çıkarak birçok Avrupa kentine ve New York’a kadar akışını sürdürmüştür. Fluxus sanat hareketi 1960’lı yıllardan itibaren sanatçıların sokak gösterileri, ses enstalasyonları, elektronik müzik konserleri ve performanslar gibi etkinlikleriyle bir sanat hareketi haline gelmeye başlamıştır. Farklı disiplinleri bir araya getiren Fluxus çeşitli kentlerde gerçekleştirilen faaliyetlerle birlikte sanatsal ifade biçimini oluşturmuştur. “Fluxus’un amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir. Fluxus bu yüzden sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp satılan bir meta olmasına karşıdır” (Antmen, 2014: 204). Kavramsal sanat ve enstalasyon sanatının öncü isimlerinden Joseph Beuys, geçmişte yaşamış olduğu şaman kültüründen etkilenerek bu kültürü yapıtlarına yansıtmıştır. Keçe, yağ, bal, demir, tahta vb. malzemeleri yapıtlarında yer verirken aynı zamanda hayvanlara karşı olan ilgisinden dolayı kurt, tavşan, arı gibi hayvan imgelerini de

kullanmıştır. Bunesnelerin geleneksel formlarının dışına çıkarak yeni bir anlam ve yeni bir yorum getirmiştir.

Şekil 20. Joseph Beuys, "Terramoto", 1981, Guggenheim Müzesi, New York.



Kaynak: Sanatsal.gen (bt).

3.2. ART POVERA - YOKSUL SANAT

İtalya'da 1960'ların ikinci yarısından başlayarak 1970'lere değin uzanan sanat hareketi olan Art-Povera, diğer bir adıyla Yoksul Sanat, İtalyan sanat eleştirmeni ve küratör olan Germano Celant tarafından ortaya konmuştur. Germano Celant Eylül-Ekim 1967 tarihleri arasında İtalya'nın Cenova şehrinde bulunan Galleria la Bertesca'da 'Art Povere e Im- Spozio' ismiyle düzenlemiş olduğu bu sergi ile insanları şaşırtmayı ve sorgulamayı amaçlamıştır. Sanatın metalaşmasına, alınıp satılabilen bir hale dönüşmesine karşı bir tavır alan Yoksul Sanatın, geleneğe, düzene ve yapıya karşı meydana koyduğu protest yaklaşım, klasik estetiği altüst etmeye yönelik Dada hareketi ile de benzerlik göstermektedir. Yoksul Sanat içerisinde yer alan sanatçılar tarafından gündelik yaşamda kullanılan organik ve organik olmayan sıradan malzemeleri (ayna, gazete, endüstriyel atıklar, giysiler, toprak, bitki, tahta, cam gibi farklı materyalleri) bir araya getirerek sanatsal ortama taşımışlardır. Birbirinden bağımsız nesnelerin bir araya gelmesiyle oluşturulmuş olan bu sanat hareketi, farklı nitelikteki nesnelerin oluşturmuş olduğu çağrışımlardan yararlanmasıyla Sürrealizm akımını akla getirmektedir.

Öte yandan, Yoksul Sanat hareketi, sanat alanına taşıdığı gündelik nesnelere ile de Pop Sanat'la yakınlaşmaktadır. Fakat, Pop Sanat hareketinin oluşumunun sacayaklarını gündelik yaşamda kullanılan nesnelere oluştururken, Yoksul Sanatta ise sanatçılar gündelik malzemeleri doğrudan kullanarak yapıtlarını inşa etmişlerdir. Bu yapıtları yaparken bazen belirli formlara dönüştürerek bazen de nesnelere olduğu gibi bir araya getirilerek deneysel bir tavır oluşturmuşlardır. Böylelikle sanatçıların bu deneysel tavırları, sanatın kapılarının zorlanmasına yol açmıştır.

Yoksul Sanatta sanatçılar doğanın ve yaşamın görünür kılınmasını hedeflerler. Basit ve alışılmış nesnelere Pop Art ve Minimalizm akımında da kullanılmış, bu bağlamda Yoksul Sanatı bu iki akıma göre ayıran özellik gelip geçici, doğal ve farklı atık malzemelerin süreç içerisindeki değişiminin izlenmesi olmuştur. Bu malzemelerin doğada zahmetsizce ve kolayca bulunabilmesinden dolayı 'Yoksul Sanat' adını aldığı söylenilmektedir.

“Kapitalist dünyanın, sanayi atıkları veya nesnelere ve atık haldeki ürünlerini tekrar sanat eserine dönüştürerek, tüketim toplumuna bir karşı koyuş, bir tepki oluşturma çabası içerisinde olmuştur” (Farthing, 2018'den akt. Uzun ve Aydın, 2018:222).

Bu sanat hareketinin önemli temsilcileri arasında Mario Merz, Jannis Kaunellis, Michelangelo Pistoletto, Pino Pascali, Guiseppa Penone, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, gibi sanatçılar yer alır. Düşünsel ve tasarımsaldan kaçınarak, doğanın, yaşamın ve davranışların temellerine ulaşmayı hedefleyen bu sanatçılar, sanat nesnesi yerine yaşam koşullarına verdikleri önemle yalnızca gerçek olanı duyumsamak, bilmek ve ortaya koymak istemişlerdir (Atakan, 2008: 40).

Şekil 21. Michelangelo Pistoletto, “Paçavraların Venüsü”, 1967, Mermer ve Kumaş İstanbul Modern Sanatlar Müzesi. İstanbul.



Kaynak: Yapi (bt).

Çağdaş sanatın önemli isimleri arasında yer alan, Yoksul Sanat akımının öncülerinden Michelangelo Pistoletto'nun 1967 tarihinde yapmış olduğu 'Paçavraların

Venüsü' adlı enstalasyonu o dönemde büyük bir yankı uyandırmıştır. Sanatçı, aşk tanrıçası olarak bildiğimiz Venüs heykelinin önüne eski kumaş ve kıyafetleri yıgarak izleyiciyi, şaşkına çevirip sorgulatan bir yapıta dönüştürmüştür. Tarihsel ile günceli yan yana getirerek ironik yaklaşımlar sergileyerek tarihsel yapıtların meşruiyet kazanması sürecini irdelemiştir (Antmen, 2014: 216).

Şekil 22. Mario Merz, "Giap İglosu" 1968, borular, kümes teli, neon tüpler, toprak. 3m



Kaynak: Researcgate (2019).

Yoksul Sanat hareketinin bir diğer önemli sanatçısı İgloları ile bilinen Mario Merz'dir. Merz, çalışmalarında taş, neon ışıklar, demir, ağaç dalları vb. gibi birçok nesne kullanmıştır. Aynı zamanda çeşitli çelik malzemeleri eğip bükerek, iç içe geçmiş enstalasyonlar üreten sanatçı, kimi çalışmaları üzerine de kelimeler ve neon unsurlar yerleştirmektedir. Merz Vietnam Savaşı sırasında yapmış olduğu 'Giap İglosu' (Şekil 22) çalışmasında "boru, kümes teli, toprak ve şerit neon ışıkları kullanmıştır. Politik bir başkaldırı ya da çözümlenmeden ziyade, Budizm ile bağlantılı olarak inşa ettiği işinin üzerinde, neonlarla yazdığı Vietnam Savaşını ikinci lideri General Vo Nguyen Giap'ın şu sözleri yer alır: 'Düşman toplanırsa toprak, dağılırsa güç yitirir' (Yılmaz, 2006: 250).

Şekil 23. Jannis Kounellis "Cavalli" 1969, Canlı Atlar, Attico Galerisi, Roma.



Kaynak: Researcgate (2014).

Jannis Kounellis' in en ses getiren enstalasyonu, 1969 yılında Roma'daki Attico Galerisinde 11 canlı atı galeride eşit aralıklarla sergilemesi olmuştur. "Kounellis bu çalışmasıyla bir sanat yapıtının doğadaki herhangi bir nesneden farklı olmadığını göstermiş, ayrıca, insan yapımı yapay sanat dünyası ile doğanın organik dünyası arasındaki karşıtlığı vurgulamıştır" (Atakan, 2008:42).

3.3. PERFORMANS SANATI

1960'lı yılların sonlarında Amerika'da ortaya çıkmış, 1970'lere kadar etkisini sürdürmüş sanat hareketidir. Aynı zamanda 'Gösteri Sanatı' olarak da bilinmektedir. Sözcük anlamına değinildiğinde, topluluk önünde bir işi göstermek, yapmak, icra etmek anlamında kullanılır. "... 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlayan Performans Sanatı, 'Beden Sanatı', 'Happening', 'Aksiyon' gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi sanatı gibi farklı akımlar dahilinde de uygulanmıştır" (Antmen, 2014: 219). Bu sanat hareketinin kökenleri, 20. yüzyılın ilk yarısında Dadaist, Fütürist ve Sürrealistler gibi sanatçıların oluşturmuş oldukları enstalasyonlara kadar dayanır. Amerikalı sanatçı Jim Dine ve Allan Kaprow'un gerçekleştirmiş olduğu Happeningler'le kendisini göstermeye başlamış olsa da bu hareketin oluşumu 1909 da başlayıp 1920'lere kadar süren Fütürizmle ortaya çıkmıştır. Ardından da 20. yüzyıl avangart akımlarla (Dada, Gerçeküstüçülük) birlikte gelişim sağlamıştır. İlk Fütürizm sanat akımını başlatan sanatçı Filippo Tommaso Marinetti, 1913'te yayımlanmış olduğu 'Varyete Tiyatrosu Manifestosu' adındaki varyete tiyatrosunun herhangi bir kurala, geleneğe ve ustalara bağlı kalmayışını methederek, Fütürist sanatçıları da bu bağlamda üretim yapmaları doğrultusunda çağrışımında bulunmuştur. 'Tutarlı bir giriş-

gelişme sonuç izlemeyen ve izleyicinin pasif konumuna şaşırtmacalarla müdahalede bulunan varyete, etkinliklerinde izleyiciyi bilinçli olarak öfkeliendiren, galeyana getiren ve böylece ‘uykusundan uyandıran’ Fütüristler için ideal bir model olmuştur’ (Antmen, 2014: 219).

İzleyici önünde gerçekleştirilen Performans Sanatı, şiir, müzik, video, dans gibi farklı disiplinlerdeki sanat alanlarını kapsamakta, tiyatro ile de benzerlik göstermektedir. Fakat bunu tiyatrodan ayıran özellik ise, herhangi bir metne, mekana ve süreye bağlı kalmaksızın gerçekleştirilmiş olmasıdır. Galeri ve müze kültürüne karşı olan sanatçılar, gösterilerini sanat galerilerinde, sokaklarda, pazar yerlerinde, cafelerde, kısacası halka açık her alanda yapmaktadır. Herhangi bir tekrarı olmayan ve tekrarlanmış olsa bile birebir aynısı olmayıp farklılık göstermesinden dolayı yaşamla ölüm iç güdüsü arasındaki en yakın sanat biçimidir. Bu hareketin sanatçıları arasında Yves Klein, Marina Abramoviç, John Cage, Joseph Beuys, George Maciunas, Alexander Rodchenko, Yoko Ono gibi önemli isimler vardır. Malzeme olarak kendi bedenlerini kullanan sanatçılar bu bağlamda sanatın sınırlarını zorlayıp, sorgulayarak, her türlü ticaret metası haline dönüşmesine tepki göstermişlerdir. Böylelikle beden artık, Performans Sanatının bir parçası haline gelmiştir.

Bu bir başkaldırı, bir ifşa şekli ve bir direnme yöntemi gibidir; bu, sanatın yerleşmiş kurallarına karşı bir saldırı olarak bile görülebilir. Sanat eseri artık bir heykel ya da tuval resmi olmaktan çıkmaya başlamıştır. Bu doğrultuda performans sanatçılarının en önemli gayeleri kurulu olan düzeni; ölümsüz, eşsiz ve paha biçilmez olan geleneksel sanat yapıtlarının yöntem ve malzemelerini ve bu malzemenin satıldığı, sergilendiği, korunduğu mekânları terk etmek istemeleridir (Giderer, 1995’den akt. Verdu Martinez ve Demiral, 2014:184).

Performans sanatının önemli bir özelliği anlık olmasıdır. Bunun tiyatro ile karşılaştırılıp ilişkilendirilmesi de birtakım sorunlara da neden olmaktadır. Herhangi bir tekrarı olmamakla birlikte sanatçıya ve izleyiciye başlı başına bağımsız bir deneyim hali sunan performans sanatının gündelik hayatta belki de kısmen tek ortak noktası geçiciliğidir. (Uçar ve Kartoğlu, 2019:13).

1950’li yıllarda Performans Sanatı aynı zamanda Oluşum (Happening), Vücut Sanatı (Body art) ve Gösteri gibi farklı başlıklarda kullanılmaktadır. Allan Kaprow’la başlayan Oluşumların ilk örnekleri John Cage tarafından gerçekleştirilmiştir. ‘‘Oluşumlar, daha anlık, planlanmamış ve daha fazla izleyici katılımı gerektiren olaylarda görülmektedir. Performans ise, malzemesi yalnızca beden olan, sahne ve görsel sanatlar alanında bedenle yeni ifade biçimleri yaratmayı amaçlayan eylemlerdir’’ (Yazıcı, 2019:18). John Cage, müzisyenlerin gündelik yaşamın seslerini yakalamasını ve kullanması yerine, tamamen rastlantısal biçimde üretmelerini istemiştir (Uçar ve Kartoğlu,

2019:7). Cage'in 1952 yılında '4'33'' adını verdiği performansı sırasında piyano başında sessiz kalmış ve başka bir müzik aleti de çalınmamıştır. Adından da anlaşılacağı gibi 4 dakika 33 saniye sessiz kalan sanatçı, etrafta duyulan sesleri parçası içerisine alarak gündelik yaşamın seslerini sanat nesnesine dönüştürüp performansını sonlandırmıştır. Aynı zamanda, 1939 yılında Amerikalı sanatçı Harold Rosenberg'in bulmuş olduğu 'action painting' terimi Performans Sanatıyla benzerlik göstermektedir. Buna en güzel örnek Soyut Dışavurumcu çalışmaları ile bilinen, 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından Jackson Pollock' tur.

Şekil 24. Jackson Pollock, "Performans", 1947.



Kaynak: Emoji (2019).

Sanatçı kendine has tavrıyla yere sermiş olduğu büyük ebatlardaki tuval bezi üzerinde hareket ederek boyayı damlatma, akıtma, sıçratma dökme gibi yöntemlerle aksiyon resimleri yapmıştır. Bu bağlamda alışılmış olan fırça tuval gibi nesnelere bir tarafa atılarak klasik sanat yapma anlayışı yıkılmaya başlanmıştır. Böylelikle sanatçılar, kendi tavır, yöntem ve tekniklerini oluşturarak plastik sanatların sınırlarını zorlamışlardır.

Performans Sanatının ve Kavramsal sanatın gelişimine katkısı olan, önemli isimlerinden biri Fransız temsilci Yves Klein'dir. İlk olarak monokrom çalışmalar yapan Klein, 1957 yılında 'Uluslararası Klein Mavisi' adını verdiği rengini IKB (International Klein Blue) olarak tescil ettirdi. Klein'nın 1960 yılında Paris'te bir galeride gerçekleştirmiş olduğu 'Mavi Dönemin Antropometrisi' gösterisi o dönemin en önemli performansı olmuştur.

Şekil 25. Yves Klein, "Mavi Dönemin Antropometrisi " 1960. Performans, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi, Paris.



Kaynak: İdil Dergisi (bt).

"Mavi Dönemin, Antropometrisi", judo çalışmaları sırasında hızla düşen bir dövüşçünün bedeninin minderde bıraktığı izden aldığı ilhamdan ortaya çıkmıştır (Şenel, 2015:174). Klein ilk beden gösterisini 1960 yılında izleyici karşısında gerçekleştirdi. Sanatçı, boya dolu kovalardaki mavi renkle üç çıplak kadın bedenini boyayarak, boyanmış bedenlerin izlerini müzik eşliğinde ve seyirci önünde, kendisinin kontrolünde bir fırça gibi sürükleyerek yere serilmiş kâğıtların üzerine aktarır. Kadın figürlerini canlı fırça gibi kullanan sanatçı, bedeni sanatın içine dahil ederek, hatta denilebilir ki eserin kendisi haline getirerek, klasik sanatta klasik anlatımın dışına çıkmıştır.

Şekil 26. Yves Klein, "Anthropometrie Serisi"



Kaynak: Sanat ve Tasarım Dergisi (bt).

Kadın bedeninin nesnelleşmesine yönelik feminist bir eleştiri oluşturan sanatçı, bedeni sanat aracılığıyla reklam ve moda malzemesine de dönüştürerek tüketime açık hale getirmektedir (Balseçen, 2018: 16). Teknolojinin gelişmesiyle birlikte fotoğraf, video, ses

gibi farklı materyallerle sunulan Performans Sanatı, medyaya dahil olarak her şeyin her türlü sorgulanabilir veya gösterilebilir hale geldiğinin göstergesi olmuştur (Yazıcı, 2019:103). “Cinsiyet ayrımcılığı, ırkçılık ve her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanması, kadın kimliğinin sanatta temsil edilmesi, sanat aracılığıyla toplumsal cinsiyete ilişkin rollerin ele alındığı gibi konular ilk kuşak ve ikinci kuşak feminist sanatçıların çalışmalarıyla birlikte gündeme gelmiştir” (Antmen, 2010’dan akt. Balseçen, 2018:16).

Şekil 27. Marina Abramoviç, ‘Performans’



Kaynak: Bilgi Her Şeydir (2019).

Yugoslavya kökenli Marina Abramoviç resim eğitimi almasına karşın Performans Sanatına yönelerek kendi bedenini sanata dahil etmiştir. İnsanlarda, fiziksel ve zihinsel algı sınırlarını zorlayan sanatçı performanslarını izleyici önünde, hatta zaman zaman izleyiciyi de sanatına dahil ettirerek gerçekleştirmiştir. Performanslarında kendine zarar vererek yaralayan sanatçı gösteri amaçlı kullanmış olduğu ilaçlar, onu ölümün eşiğine kadar getirmiştir. “Abramoviç’in 1970’ler boyunca yaptığı gösterileri, fiziksel saldırganlık yoluyla bedeni bilinçli durumdan bilinçsiz duruma taşımaya dayanmıştır” (Şenel, 2015:176). Sanatçı zihin gücü ve beden gücünü zorlayarak fiziksel acıya olan dayanıklılığını göstermeye çalışır. Bu bağlamda Abramoviç performanslarıyla insanın içinde sıkışmış ve saklı kalan ne varsa gün yüzüne çıkarmayı amaçladığı söylenebilir.

Şekil 28. Joseph Beuys, “Ben Amerika’yı Seviyorum Amerika’da Beni Seviyor”, 1974, New York.



Kaynak: Onedio (2014).

“Sanatın hayat ile kurduğu ilişkide ortaya çıkan karşılaşmalara bakıldığında sanatçıların önemli bir kısmının politik olumsuzluklara, insan hakları ihlallerine karşı muhalif bir dil geliştirdiğini ve insanın insanca yaşayabileceği bir ortamın hayalini kuran ve bunu da yaratmaya çalışan kişiler olduğunu görmezden gelemeyiz” (Umay, 2016:1013). Bu kişilerden Joseph Beuys, sanatın hayatla, hayatında sanatla olan iyileştirici gücüne inanıp hem politik hem de estetik açıdan bir bağlam oluşturmuştur. 1974 yılında Rene Block, New York’ta açmış olduğu sanat galerisinde Beuys’dan, galeride sergilemesi için bir çalışma yapmasını istemiştir. Fakat Beuys bu duruma kararsız kalır. Amerika’nın II. Dünya Savaşı sırasında Japonya’nın Hiroşima ve Nagasaki kentlerine atom bombası atmasından dolayı, sert bir dille eleştiren ve buna karşı bir tavır alan Beuys, Amerika’nın yanlış politikalarından dolayı da bir daha bu ülkeye ayak basmayacağını söyler. Rene Block’un isteği üzerine, Amerika’yı eleştirip protesto edebilmek için kendince bir yöntem geliştiren Beuys, çalışma yapmayı kabul eder. Uçağın Amerika’ya inmesinden sonra keçeyle sarılarak sedyeye yerleştirilen Beuys, ambulansla galeriye kadar getirilmiştir. Galeride, kafes içerisinde vahşi bir kurt, günlük basılan Wall Street gazetesi, el feneri, türbin sesi veren bir cihaz, eldivenleri ve bastonu bulunmaktadır. Buradaki kurt Amerikan yerlilerini, keçe, barınağı; gazetenin ise Amerika basını; el feneri, depolanmış enerjiyi; türbin sesinin; teknolojiyi temsil ettiği söylenilmektedir. Kurt ilk etapta keçeyi koklayarak etrafında dolaşmış bir süre sonrada sakinleşmiştir. Kurtun sakinleşip kokusuna alıştığını anlayan Beuys kıpırdanmaya başlamış daha sonra da üzerindeki keçeden kurtulmuş, gazetesini okuyup beklemeye başlamıştır. Bir süre sonra eldivenlerini kurda veren sanatçı

bir nevi dost elini uzatmıştır. Beş gün boyunca kurtla kafeste kalan Beuys, insanlara, vahşi bir kurtla nasıl yaşanabileceğini kanıtlamıştır. Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni Seviyor, demesi de buna sebeptir. Sıra dışı ve deneysel çalışmalarıyla tanınan Beuys'un 1969'da Neue galerisinde sergilediği 'Sürü', 1964'de Zwirber galerisinde sergilediği 'Yağ Sandalyesi', 1972'de Kral-Marx meydanında gerçekleştirdiği 'Süpürme' adlı çalışması sanat tarihinde önce gelen performansları arasında gösterilebilir.

Şekil 29. Joseph Beuys, "Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?", 1965, Düsseldorf, Almanya.



Kaynak: Kavrakoğlu (2016).

Yine 1965 yılında Düsseldorf'da Schmela Galerisinde tek kişilik bir sergide Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır? performansını gerçekleştirmiştir. Altın varak ve balla kafasını boyayan sanatçı sol koluna almış olduğu ölü tavşanla üç saat boyunca sessizce konuşarak zaman geçirir. Fineberg'e göre bu yapıt; "Toplumsal aydınlanmayı yaratma konusunda resmin sınırlarını eleştirmektedir. Ama aynı zamanda sanatta açıklamaların yersizliğiyle ve ruhun mantıklı olmayan dünyasıyla iletişime geçmekle de ilgilidir" (Fineberg, 2014'den akt. Aytekin ve Tokdil, 2017: 73)

3.4. VİDEO SANATI

Kelime anlamı Türk Dil Kurumuna göre; "manyetik bantlar üzerinde yer alan veya sayısal olarak derlenmiş hareketli resimler dizisi" olarak tanımlanır (TDK). 1950 yıllarında, kitle iletişim araçlarından biri olan televizyonun gelişmesiyle birlikte, 1960'larda portatif video araçlarının üretilmeye başlanmış olması, bu sanat türünün doğmasına etken olmuştur. 20. yüzyıl sanatına yeni bir yön kazandıran bu sanat türü, sanatçıların, sanatın üretilip tüketilmesine karşı arayışlarını video tekniğiyle göstermişlerdir. "Her sanatçının kendine özgü yorumladığı video tekniği, elektronik alandaki yeni gelişmeler paralelinde (bilgisayar, dijital fotoğraf vb.) çeşitlenerek çok

boyutlu bir karaktere sahip olmuştur’’ (Eczacıbaşı, 1997: 1885). Bu bağlamda video sanatı, tiyatro, dans, müzik ve gösteri gibi farklı disiplinleri kapsayan 20. yüzyıl sanatına bütünsel bir boyut kazandırmıştır. Video sanatının resim sanatından farkı, video bantlarının başlangıcı ve sonu olmasından dolayı, belirli bir süre içerisinde sınırlandırılmasıdır. Bu da izleyicinin içsel zamanını kısıtladığı olur. Bu etki ses, renk, hareket gibi farklı unsurlarla oluşabilir. Videonun saklanılabilir özelliği Dijital Sanat, Land-art gibi farklı sanat hareketlerinde de görülür. Video Sanatının önemli temsilcileri arasında Fluxus sanatçısı Nam June Paik, Dan Graham, Gary Hill, Marie Jo Lafontaine, Fabrizio Plessi, Francesco Vezzoli ve Türk video sanatçılarından Kutluğ Ataman, Neriman Polat, İpek Duben, Nil Yalter gibi isimler yer alır. Bunlardan, Nam June Paik, 1959 yılından itibaren enstalasyon çalışmalarına video sanatını dahil ederek 1965 yılına kadar sürdürmüştür.

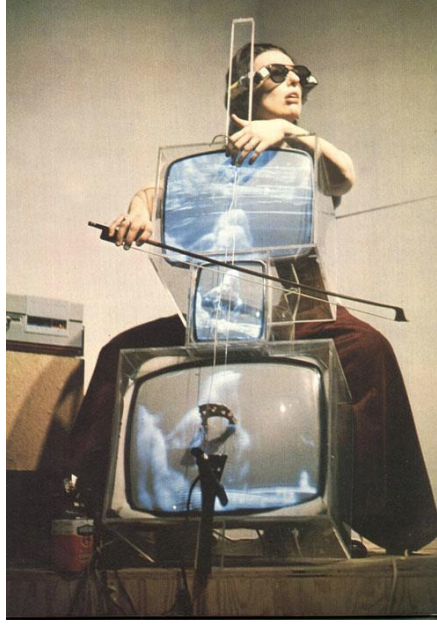
Şekil 30. Portapack Taşınabilir Kamera, 1965.



Kaynak: Dergipark (bt).

New York'ta Sony firması olan ilk taşınabilir video kamerası 'portapack'ı satışa çıkaran Paik, yine aynı tarihte satın almış olduğu bu iki kameralardan (Şekil 30) biriyle Papa'nın New York'taki 5. Caddeden geçişini kaydetmiş ve aynı gün sanatçıların uğrak yeri Cafe Go à Go'da ilk video gösterisini sunmuştur (Görenek, Beyaz, 2016: 5).

Şekil 31. Nam June Paik, “İsimsiz”



Kaynak: Dergipark (bt).

1950’lerden sonra teknolojinin hızlı bir gelişim göstermesiyle birlikte Paik, kitle iletişim araçlarıyla kendi sanatsal üslubunu oluşturmuştur. “1969’da Howard Wise Galerisi’nin basın açıklamasında isim kullanmadan ‘teknoloji nasıl insanileştirilmeli’ kalıbından yola çıkan sanatçı çalışmalarında televizyonu kullanarak televizyon ile videonun insanileştirilmesiyle ilgilenmiştir” (Görenek, Beyaz, 2016: 10).

3.5. ENSTALASYON – YERLEŞTİRME SANATI

Enstalasyon sanatının bir diğer adı yerleştirme olarak bilinmektedir. Belirli bir iç ya da dış mekana uygun, seçilmiş nesnelere aracılığıyla oluşturulan sanat türüdür. Enstalasyon Sanatının oluşumları Marcel Duchamp’ın, herhangi bir sanatsal değer taşımayan tüketim nesnesi Pisuarı, galeride sergilemesiyle başlar. Duchamp’ın bu nesneye yüklemiş olduğu anlam ve düşünceyle birlikte bu hareketin temelleri atılır. Sanatçılar çalışmalarını açık veya kapalı mekanlarda, sokaklarda, meydanlarda vb. yerlerde gerçekleştirirler. Enstalasyonlarda kullanılan malzemeler genellikle hazır nesne, elektronik ve teknolojik cihazlar, fotoğraf, video ve plastik araç gereçler, gibi birçok malzemeyle tasarlanılarak çok katmanlı disiplinler arası sanat anlayışını oluşturur. Enstalasyon sanatında nesnenin ve mekanın birbiri ile bir bağlam oluşturması, doğru seçilmiş olması, yapının bütünlüğü, anlamı ve mekanın işlevi önemli bir etkidir. Nesnelere mekana ne şekilde ve ne sebeple konumlandırıldığı mekan ve yerleştirilen nesne arasındaki ilişkinin kavramsal boyutudur (Süzen, bt. 148). Enstalasyon Sanatı, Avrupa’da 1960’lardan sonra Minimal Sanat ve Kavramsal Sanatla ilişkilendirilir. Her iki akımda da sanatçılar, izleyici

ve şekiller arasında bağ kurmasını sağlayarak, nesneyi yalınlaştırılıp, en aza indirgeyerek bir forma dönüştürmüşlerdir. Bu bağlamda enstalasyon çalışmalarında, nesnenin en aza indirgeme yaklaşımından yararlanılarak mekanla ilişkilendirilen nesnelere bir arada kullanılmıştır. 1960'lerden sonra enstalasyon biçimini kullanan akımlar arasında Video Sanatı, Süreç Sanatı, Yoksul Sanat, Pop Sanat gibi akımlar vardır. Bunların içinde enstalasyonu en çok kullanan akım Video Sanatı'dır. "Naim Jaik Paik'in yüzlerce monitörü üst üste dizerek oluşturduğu Piramit (1982), Bruce Nauman'ın Yaşam Video Teyp Koridoru (1969) adlı düzenlemesi ve Antonio Muntadas'ın (d.1942) tüm dünya siyasi liderlerini aynı mekanda bir ağızdan konuştuğu çalışması, video yerleştirme türünün örneklerindedir (Eczacıbaşı, 1997: 1940). "Sadece çağdaş sanat pratiği olmakla kalmayan enstalasyon, kurgusal anlatımıyla mimari, kamusal sanat ve kavramsal sanat akımlarında oldukça sık kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu durum hibrid (melez) bir yapıya sahip olan enstalasyonun bir diğer önemli özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkar" (Renkçi ve Taştan, 2016:473). Sergilendikten sonra, fotoğraflanıp video çekiminin yapılması yapıtın belgelenebilir ve saklanabilir olmasını sağlar. Böylelikle yapıt başka bir galeri ya da etkinliklerde sanatçının tercihi doğrultusunda tekrardan sergilenir. Nesnelere yalnızca mekan içerisinde konumlandırılmasıyla sınırlı kalmayan enstalasyon, izleme ve izlenme sürecini yaşatarak anlamını güçlendirir. İzleyici eser karşısında geleneksel bitmiş yapıtın karşısındaki edilgen özne olmaktan çıkıp, eserin anlamlandırılmasına yorumlanmasına katkıda bulunan, hatta eserin süreçlerine dâhil olan bir etkene dönüşür (Yılmaz, 2017:491). 1980'lerde müze ve galerilerde sunulmaya başlanan bu sanat hareketi gittikçe yaygınlaşmıştır.

Enstalasyonlar, izleyicinin yaratılan uzama fiziksel veya zihinsel olarak girmesini gerektirir. Bu, izleyici deneyimini geçici ve uzamsal kılarak duyularımıza hitap eder. Böylelikle, enstalasyonlar gündelik deneyimlerimize daha yakındır, ama aynı zamanda gündelik olandan tamamen farklı olabilecek bir deneyim sunarlar (Whitham ve Pooke, 2018:179-180). Sanatçılar deneysel arayışlar içerisine girerek farklı disiplinlerdeki dallardan (resim, müzik, şiir heykel, mimarlık vb.) beslenir böylelikle sanatın sınırlarını zorlayarak kendi dillerini oluştururlar. Enstalasyon işler yapan sanatçılar arasında Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Ai Weiwei, Chales Oldenburg, Joseph Kosuth, Mario Merz, Doris Salcedo, Edvard Kienholz, Daniel Buren, vb. sanatçılar var iken Türk sanatçılar arasında da Ayşe Erkmen, Sarkis, Serhat Kiraz, Erdağ Aksel, Canan Beykal gibi isimler vardır.

Şekil 32. Doris Salcedo “İki Şehir Binası Arasında Yığılmış 1550 Sandalye”, 2003, İstanbul.



Kaynak: Sanatblog (2019).

Bunlardan Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo'nun 2003 yılında Eminönü'nde 8. İstanbul Bienali için yapmış olduğu 1550 adet sandalyeden oluşan yerleştirmesi yer alır. “Hüzünlü bir görüntüye sahip olan bu gerçeküstü yığın ile Salcedo, sıradan olanın aşırılıkla iç içe geçtiğini göstermek; günlük yaşamın içine kazınmış bir çatışma alanı topografyası yaratmak istediğini belirtmiştir” (Kavrakoğlu, 2017).

Şekil 33. Ai Weiwei, “Ayçiçeği”, 2010, Tate Modern, Londra.



Kaynak: Agencia Efe (bt).

Büyük ölçekli çalışmaları ile bilinen çağdaş sanatın önemli isimlerinden Çin’li Ai Weiwei’nin 2010 yılında 1600 kişi ile yapmış olduğu bu yerleştirmesi 100 milyon porselen ay çiçeği tohumundan oluşmaktadır. Çin’de ayçiçeği tohumunun sembol olmasıyla birlikte

ucuz işgücünü ve seri üretim kavramlarını ironik bir yaklaşımla eleştirmek için yapıldığı söylenilmektedir.

3.6. LAND ART - ARAZİ - YERYÜZÜ SANATI

1960'lardan sonra Kavramsal Sanat hareketleriyle başlayan, duvarların ve tabuların yıkılmasıyla birlikte, sanatın özgürlük alanları da giderek genişlemiştir. Sanatın, belirli bir kalıp içerisine sokulması istenen geleneksel tavır, 1960'lardan sonra oluşan farklı disiplinler sayesinde kalıbından sıyrılmıştır. Bu disiplinler içerisinde olan Arazi Sanatı, 1960 yılında Amerika'da başlayarak 1970'lerde Avrupa'ya yayılıp, egemen olan bir avangart türüdür. Avusturyalı sanatçı Andrew Rogers, Kapadokya'da galeri mekanlarından çıkarak ulaşımı zor, yüksek kesimli bir arazide yerleştirmiş olduğu heykellerle farklı isimlerde anılan Arazi Sanatını (Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Toprak Sanatı) keşfetmiştir.

Amerika'da, geleneksel galeri mekanlarına, endüstriyel ve teknolojik gelişmelerin arazileri yok etmesine neden olarak tepkilerini göstermek için bir araya gelen sanatçılar, bu sanat türünü geliştirmişlerdir. ‘ ... Arazi sanatı 1960'lı ve 1970'li karşı-kültürüyle tarihsel bağlar taşır; arazi ve doğayı kendi başına ‘amaç’ olarak değil, ‘araç’ olarak kabul eden toplumsal ve kültürel değerlerin eleştirisinin parçasıdır’ (Whitham, ve Pooke, 2018: 193). Sanatçılar ifadelerini sınırlayan galeri, müze ve salonların dışına çıkıp doğayı mekan haline getirerek kullanmışlardır. Mekanı sınırsızlaştıran sanatçılar, çalışmalarını, çöllerde, sokaklarda, arazilerde, dağlık alanlarda, taş ve maden ocaklarında gerçekleştirirler. Sanatın ticaret metası haline dönüşmesine, alınıp satılabilir olmasına karşı koyarak anti-kapitalist bir tavır sergileyen sanatçılar bu alanları sergi alanına dönüştürmüştür. Sanatçılar genellikle üretimlerini doğada var olan taş toprak, kum gibi doğal malzemeleri kullanarak yaparlar. Arazi sanatı, farklı hava koşullarından dolayı çoğu zaman kalıcı bir özelliğe sahip değildir. Buna sebepte çalışmalar tekrar edilemez. Aynı zamanda geniş ve halka açık alanlarda çalışılan bu sanat hareketi, insanlar tarafından müdahale edilme durumunda da kalabilir. Bulunduğu konum dolayısıyla çok fazla kişiler tarafından izlenebilir özelliğine sahip değildir. Bu izlenebilirliği ve kalıcılığı sağlamak içinde fotoğraftan ve video kaydından yardım alınarak günümüze aktarılır. Böylelikle de sergilenebilir özelliği doğmuş olur. 1960'lardan sonra tüketime, toplumsal düzene, şiddete karşı çıkan hippie kültürünün doğal yaşama olan ilgisinin artmasıyla ve tarih öncesi kalıntıların doğada tesadüfen ortaya çıkmasıyla merak uyandıran arazi sanatının gelişimi hızlanmıştır. Farklı sanat akımlarıyla da benzerlik gösteren Arazi Sanatı, yapıtın bitmiş olmasından çok, süre odaklanmaları açısından Süreç Sanatına, taş, toprak, bitki gibi organik malzemelerle

yapılan ve süreç içerisindeki değişimin izlenmesiyle Yoksul Sanata, yapıtların yeniden üretilmeyip, tekrarlanamayan gelir geçici doğası nedeniyle Oluşumlarla benzerlik göstermektedir. Arazi Sanatının önemli sanatçıları Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Long, Nancy Holt, Andy Goldsworthy, Robert Morris, Walter De Maria, Richard Serra, Andy Goldsworthy, James Turnell, Mehmet Ali Uysal, Mehmet Kavukçu, Varol Topaç ve Ayşe Erkmen gibi isimlerdir.

Şekil 34. Robert Smithson, ‘‘Sarmal Dalgakıran’’, 1970, taş, toprak, su, tuz kristalleri, 458x4,5m. Utah, ABD.



Kaynak: Kavrakoğlu (2015).

Arazi Sanatının önemli isimlerinden olan Robert Smithson’un Utah’da endüstriyel bir alanda gerçekleştirdiği bu çalışması ancak kuşbakışı olarak bakıldığında anlaşılabilen bir çalışmadır. Sarmal şekilde yerleştirilen bu çalışma taş, toprak, su ve tuz kristallerinden oluşmaktadır. Smithson, Antmen’e (2014: 252), göre: ‘‘ İnsanın doğayla ilişkisine dikkat çekmek istemiş, ayrıca binlerce yıl öncesinden günümüze ulaşan Stonehenge gibi insan yapısı anıtlara göndermede bulunmuştur’’.

Şekil 35. Richard Long, “Çeltik Tarlasındaki Çember”, 2003, Hindistan.



Kaynak: Kent Stratejileri Merkezi (bt).

Birçok çalışmasını doğada yürüyerek gerçekleştiren sanatçı, adeta doğayla bütünleşerek, sanat ve doğa arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamıştır. Yürüyüş esnasında doğanın sunmuş olduğu malzemelerden (odun, tahta parçaları, hayvan kemikleri, deniz kabukları, taş) yararlanarak kısa süreli peyzaj heykeller yapar. (Şekil 35) de bir tarlada saman parçalarıyla oluşturmuş olduğu çalışması görülmektedir. Doğaya herhangi bir zarar vermeden oldukça mütevazı ve nazik bir yaklaşımla işler yapan sanatçı, bu çalışmalarını, fotoğraflarla belgeleyerek izleyici karşısına aktarmıştır.

Şekil 36. Michael Heizer, “Havaya Yükseltilmiş Kütle”, 2012, Los Angeles Sanat Müzesi, Amerika.



Kaynak: Galerie Thomas (bt).

Arazi Sanatının gelip geçici ve kalıcı olmayan özelliğine uymayıp, büyük ölçekli çalışmalar yapan Heizer, bu çalışmasında da olduğu gibi eserlerinde ışığı takip ettiği gözlemlenmektedir. Richard Long'un doğaya olan tutumunun aksine toprağı, kayaları yerinden alarak başka bir yere taşıyan sanatçı, bunu gerçekleştirebilmesi için hafriyat kamyonlarından ve birçok kişiden yararlanır. Bu bağlamda harcanan petrol, elektrik vs. enerji kaynakları ve bunların tüketiminden ortaya çıkan egzoz dumanı kendi başına bir ekolojik sorun oluşturmaktadır (Aydın, 2012:61). Bu da akıl ve düşünce anlayışının oluştuğı Modernizm akımını akıllara getirmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATININ DÜŞÜNSEL TEMELLERİ

1. TÜRK RESİM SANATININ KISA TARİHÇESİ

Türk resim sanatının gelişim evresi şüphesiz minyatür sanatına dayanmaktadır. Türklerde resmin en eski örnekleri İslamiyet öncesi Göktürkler döneminde rastlanırken, Uygurlar döneminde gelişim göstermiştir. Orta Asya'da Uygur Türkleri döneminde (745-840) başlayan Budizm ve Maniheizm duvar resimleri ile minyatür resmi, tarih boyunca hızla gelişip çeşitlenerek varlığını sürdürmüştür. Türk sanatında önemli bir yere sahip olan Uygurlar, resim, heykel, mimari ve yazı gibi alanlarda kendisinden sonra gelen dönemleri de etkisi altına almıştır. Minyatür, tekstil, hat sanatı, tezhip sanatı ve en çok da mimari alanın geliştiği İslam dünyasında, sanat önemli bir hal almıştır.

Osmanlının 16. yüzyılda topraklarını kaybetmesiyle birlikte modernleşme hamleleri başlamıştır. Modernleşmenin ilk hamleleri III. Ahmet'in saltanatının devam ettiği ve Damat İbrahim Paşa'nın sadrazam olduğu 1718-1730 arasındaki yılı kapsayan Lale Devrine dayanmaktadır. I. Mahmut dönemindeki Humbaracı Ahmet Paşa Osmanlı'da ilk Batılı anlamda açılan askeri eğitim kurumu olan Üsküdar Toptaşı'nda Hendesehane'yi (1734) kurmuştur. Bu kurum III. Selim'in tahta geçmesinden sonra, ilk desen derslerinin koyulduğu Müdendishane-i Berri Hümayun (1793-1795) adıyla devam etmiştir. Ardından II. Mahmut döneminde 1843 yılında Mekteb-i Harbiye'nin açılması ile birlikte resim dersleri, müfredata girerek öğretilmeye başlanmıştır. Bu dönemde II. Mahmut (1830) bir grup öğrenciyi teknik eğitim almaları için Paris'e gönderir bu da çağdaş Türk resminin başlangıcını oluşturmuştur. Gönderilen öğrenciler Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyyid, ve Şeker Ahmet Paşa gibi isimler, batılı anlamda Türk resim sanatının temellerini atan kişilerdir. 1883 yılında Askeri kökenli olmayan Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünü yaptığı ilk güzel sanatlar okulu olan Sanay-i Nefise Mektebi açılmış, bu bağlamda Avrupa'da eğitim alan ressamlar bu okulda eğitmen olarak çalışmaya başlamışlardır. Osman Hamdi Bey ile birlikte figür resmi ve kadın imgesi kullanılarak pentür alanında çalışmaların yapılmasıyla Türk resminde yeni bir dönem başlamıştır.

1.1. CUMHURİYET ÖNCESİ TÜRK RESİM SANATININ BESLENDİĞİ DÜŞÜNSEL VE TOPLUMSAL KAYNAKLAR

Türk sanatı denildiğinde İslam Öncesi Türk sanatı, Türk İslam sanatı ve modern Türk sanatı olmak üzere üç tarihsel süreç içerisinde değerlendirilebilir. İslamiyet öncesi

Türk resim sanatının ilk örnekleri Göktürkler ve Hunlar dönemine ait ölümlerin eşyaları ile gömüldüğü kurganlarda rastlanıldığı bilinmektedir. Bu kurganlardan çıkarılan eşyalardan seramik çanak çömlek, küpler, altın gibi nesnelere üzerinde süsleme sanatının ilk izleri görülmüştür. Aynı zamanda üstleri hayvan figürleri ile işlenmiş halı ve kumaşların olduğu en çok geyik figürünün ön plana çıktığı bilinmektedir. Göçebe ve doğal yaşam koşullarının egemen olmasından dolayı hayvan tasvirlerine oldukça sık rastlanılmaktadır. Konar göçer yaşam tarzları olduğu için sanat eserleri de taşınabilir malzemeler olmaktadır. Minyatür sanatı 8. yüzyıldan itibaren Uygurluların Maniheizm'i kendi dinleri olarak kabul etmesiyle birlikte dinin etkisi altına girerek Türk resminde etkilemiştir. Maniheizm'in kurucusu olan Mani, yazmış olduğu kitapların üzerini süslemek amacıyla minyatür sanatını oluşturmuştur. Freskler üzerine ve duvar resimleri üzerine yapılan portre, av, savaş, günlük yaşam sahnelerinden sonra minyatür sanatı gelişmeye başlamıştır. "Maniheizm Uygur minyatürleri, figür tipleri ve kompozisyonlarıyla Selçuklu minyatürlerine öncülük etmiştir. Selçukluların İran'dan Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'ya yayılmasıyla ilk Türk-İslam minyatür üslubu doğmuştur" (Kuzucular, 2011). Uygur devleti mimari, yazı ve resim alanında önemli bir yere sahip olmuştur.

Türklerin İslamiyeti kabul etmesinden sonra mimari İslam sanatında şüphesiz bir dönüm noktasıdır. Uygurluların yerleşik hayata geçmesinden sonra zamanla farklı mimari tarzda camiler, medreseler, kervansaraylar, saraylar, köprüler inşa edilmiştir. Bunlardan Türk İslam dünyası için en önemlisi camiler olmaktadır. Mimari alanda ilk örnekler, kerpiçten yapılan camiler Karahanlılar döneminde gerçekleşirken, Gazneliler döneminde kule mimarisi, Selçuklular da birçok yeni mimari unsurlar oluşmaya başlamıştır.

"İslamlaşmanın kabulünden sonra Türklerin, bilhassa Selçuklular çağında heykel sanatını yavaş yavaş süslemeyle ve mimarlıkla birleştirdiklerini görürüz. Bu heykellerde insan, hayvan figürleriyle, süsleyici olarak bitki motifleri kullanmışlardır" (Güvemli, 1982: 220). Minyatür, çini, oymacılık sanatı, tezhip, hat gibi sanat alanları bu dönemde çok gelişmiştir. 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Ortaçağda etkisini sürdüren minyatür sanatının en önemli sanatçısı şüphesiz Levni'dir. Matrakçı Nasuh, Nigari, Nakkaş Hasan, Nakkaş Osman ve Abdullah Buhari gibi nakkaşlarımızda minyatür sanatında önemli bir yere sahiptir.

Türk sanatının Batı sanatıyla ilk etkileşimi 15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet Avrupalı Gentile Bellini'yi ressam Costanza De Ferrara' yı, dil bilimcisi, astronom ve matematikçi Ali Kuşçu'yu İstanbul'daki sarayına davet etmiştir. Fatih Sultan Mehmet'in

sanata olan sevgisi ve vermiş olduğu önem 15. yüzyılda bir kırılma noktasıdır. II. Selim'den itibaren Batı ile ilişkilerin artmasıyla Avrupa'dan yabancı ressamaların Türkiye'ye gelmesi, Türk resim sanatının gelişim evresi için önemli bir yere sahip olmuştur. Aynı zamanda Fatih Sultan Mehmet bu dönemde Türk minyatür sanatçısı ve minyatürde ilk modleyi gerçekleştiren Nakkaş Sinan Bey'i eğitim alması için İtalya'ya gönderir. Uygurlulardan sonra Selçuklularda ve Osmanlılarda geleneğini sürdüren minyatür sanatının en verimli dönemleri 16. ve 17. yüzyıllarda yaşanmıştır.

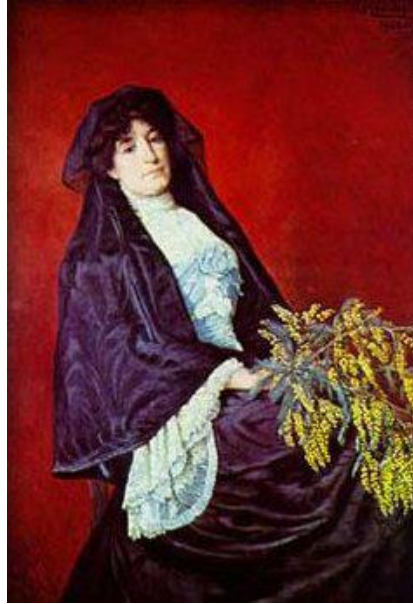
Fatih Sultan Mehmet'in (1451-1481) ölümünden sonra oğlu II. Beyazıt (1482-1512) döneminde sanat anlayışı etkisini giderek yitirmeye başlamış ve Fatih Sultan Mehmet'in Batı kültürü ile olan ilişkilerin yerini doğu kültürü ile olan ilişkilere bırakmıştır. "II. Beyazıt döneminde insan figürlerinin yer aldığı eserler "günah" olduğu gerekçesiyle saraydan çıkartılmış; çarşı, pazar köşelerine atılmıştır" (Serdar, 2009:15). İran, Suriye ve Azerbeycan gibi yerlerden gelen minyatür sanatçıları ile doğu sanatına yönelik bir tavır başlamıştır. Buralardan gelen sanatçıların yapmış oldukları eserler saray tarafından kabul görerek Kanuni Sultan Süleyman dönemine kadar devam etmiş, böylelikle klasik dönem anlayışı başlamıştır.

Osmanlı Devleti 1699 da imzaladığı Karlofça Antlaşmasında ve 1718 de imzaladığı Pasarofça Antlaşmasında topraklarını kaybetmesinden dolayı gerileme dönemi yaşamıştır. Bu da siyasi ekonomik ve eğitim açısından Osmanlı Devletini olumsuz etkilemiştir. 1808-1939 yılları arasında padişah olan II. Mahmut askeri ve eğitim alanı başta olmak üzere modernleşme yenilikleri başlatmış, böylelikle minyatür sanatı anlayışından uzaklaşmıştır.

18. yüzyıldan itibaren sanat alanında bir dönüm noktası haline gelen Osmanlı devletinde III. Selim döneminde haritacılık ve teknik çizim dersleri verilmeye başlanmıştır. İstanbul'da 1795 yılında batılı anlamda ilk sanat eğitimi verilen Mühendishane-i Berri Hümayun kurularak ders programına perspektif, ışık gölge ve desen dersleri gibi konular koyulmuştur. Ardından II. Mahmut'un 1834 yılında Mekteb-i Harbiye, 1827 yılında Mekteb-ı Tıbbiye ve Harbiye Mektebi gibi askeri kökenli yüksekokulları açması ile birlikte resim derslerini ders müfredatına koyarak batılı anlamda sanat eğitiminin temellerini oluşturmuştur. Alınan bu derslerin meyvesini veren ilk sanatçımız İbrahim Paşa'dır. Ardından onu takip eden diğer sanatçılar Hüsnü Yusuf Bey, Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza, Halil Paşa gibi isimlerdir. Bu sanatçılar karakalem ve yağlı boya alanında porteler, manzaralar ve natürmort resimler yapmaya başlamışlardır. Askeri ressamlar kuşağı olarak anılan bu öğrencilerden bazıları sanat

alanında daha iyi bir eğitim almaları için II. Mahmut'un emri ile Avrupa'ya gönderilir. 1 Ocak 1882 yılında Osman Hamdi Beyin II. Abdülhamit tarafından müdürlüğe tayin edilmesiyle Sanay-i Nefise Mektebi kurulmuştur. Bu okul Osmanlı Devletinde güzel sanatlar alanında eğitim veren ilk okuldur. Şu anda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak eğitim faaliyetlerini sürdürmektedir. Sanay-i Nefise Mektebi'nde Avrupa'dan gelerek görev alan ilk sanatçılar karakalem alanında Joseph Warnia Zerzecki, yağlıboya alanında ise Solvatore Valeri'dir. Desen, portre, figür alanındaki güçlü isimlerdendir. Böylelikle Sanay-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla Osman Hamdi Bey'in önderliğinde Türk resmine figür girerek, ilk canlı modelin yapıldığı kurum olmuştur. Osman Hamdi aynı zamanda Türk resminde ilk figür kullanan sanatçı, ilk Türk müzeci ve ilk arkeolojik kazıyı yapan kişi olarak bilinmektedir. "Özel giysiler içinde ve önemlisi, resimlerin kompozisyonları için gerekli olan pozlar vererek çektiği fotoğraflardan yararlanarak resimler üretir. Kimi resimlerinde kendi görünümünü farklı konumlarda tekrarlayarak kullanır" (Korur, 2008'den akt. Şen ve Gürpınar, 2019: 877).

Şekil 37. Osman Hamdi Bey, 'Mimozalı Kadın', 1906, Tıvual Üzerine Yağlı Boya, 135.5x98 cm



Kaynak: Wikipedia (2020).

Şeker Ahmet Paşa Türk resim sanatının önemli isimlerindendir. Bazı kaynaklara göre 27 Nisan 1873 yılında Sultan Abdulaziz'in desteği ile İstanbul'da Mekteb-i Sanayi'de ilk Türk resim sergisini açmıştır. "Şeker Ahmet Paşa'nın Courbet realizmini hatırlatan ve Conestable'm doğa lirizmini çağrıştıran manzaraları ve naturmortları bu durumun çok güzel bir örneğidir. Bu resimlerde doğaya ictenlikle bir bağlılık gorulur" (Başkan, 1994: 14).

Şekil 38. Şeker Ahmet Paşa, 'Narlar ve Ayvalar', 1906.



Kaynak: Antikaekspertiz (bt).

Türk resim sanatının bir başka önemli adımı ise 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir. Bu cemiyet Sanay-i Nefise Mektebi'nin kurulmasından sonra bağımsız ilk örgütlü ressam birliğidir. 1909 ve 1919 yılları arasında etkinliğini sürdürmüş, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayi Nefise Birliği, 1929'da ise Güzel Sanatlar Birliği isimlerini almıştır (Erbek, 2012:112). Bu cemiyette Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Halil Paşa, Sami Yetik, Hüseyin Zekai Paşa, Hikmet Onat, Şevket Dağ, Nazmi Ziya Güran, Mehmet Ruhi Arel, Müfide Kadri gibi isimler bulunmaktadır. 1910 yılında Şehzade Abdülmecit Efendi'nin desteği ile birlikte üyeler, sanat görüşlerini topluma kazandırmak üzere Türkiye'nin ilk sanat mecmuası olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuasını çıkarmışlardır. 18 sayıdan oluşan bu dergi 1914 yılına kadar yayınlanmıştır.

Osmanlı Devleti'nin Türk resmine figürün girmesi ile beraber II. Meşrutiyet sonrası kızların sanat eğitimi alması için 1 Kasım 1914'te İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur. Mektebe ilk kadın müdür olarak Mihri Müşrik atanmıştır. Bu okuldaki kızlar resim eğitimi dışında heykeltıraş eğitimi alarak Türkiye'nin ilk kadın heykeltıraşları yetişmiştir. Bunlar Güzin Duran, Müfide Esat, Belkıs Mustafa, Nazlı Ecevit, Nazire Osman gibi isimlerdir.

“Akademik atölye eğitimi sürecinde figür ressamlığı, İnas Sanayi-i Nefise Mektebinde çıplak kadın model kullanma çabalarıyla da birleşti ve böylece yeni bir boyut daha kazandı. Çıplak figür teması, tarihsel kültür çevrelerinin istisnasız tümünde vardır ve erotik-fallik kültürlerin içerdiği değerlerle bütünleşmiştir” (Tansuğ, 1997:160). Böylelikle

Türk resminde ilk çıplak model Mihri Müşrik zamanında yapılmıştır.

Türk resim tarihinin önemli bir basamağında Ressam Abdülmecit Efendinin desteğini sağlamasıyla ve dönemin sanatına destek olmak amacıyla kurulan 1914 Kuşağı'dır. Bu kuşak Çallı Kuşağı, Şişli Atölyesi veya Türk İzlenimcileri olarak da geçmektedir. Askeri okullardan mezun olan bu sanatçılar eğitimlerini tamamlamak amacıyla Paris'e gönderilmiştir. Bu sanatçılar I. Dünya Savaşı'nın (28 Temmuz 1914) başlamasıyla yurtlarına geri çağrılarak, beraberinde getirmiş oldukları yeni sanat anlayışıyla Türk resmine katkıda bulunmuşlardır. "Bu kuşak daha önceki asker ressamlar kuşağından farklı olarak klasist-akademist bir sanat anlayışıyla değil, sübjektivist bir sanat anlayışına dayanan Empresyonist etkilerle ülkeye geri dönmüşlerdir. Bu nedenle 1914 yılında ülkeye dönen sanatçılara İzlenimci vasfı yakıştırılır"(Sunar, 2019: 76). Bu sanatçılar İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij, Namık İsmail, Hikmet Onat, Mihri Müşrik, Nazmi Ziya Güran, Ruhi Arel, Müfide Kadri'dir. Portre resimlerinin sıklıkla görüldüğü Çallı Kuşağı'nda pentür resim tekniğinde, Çallı'nın portrelerinde sıkça görülmeye başlanmıştır. O dönem Çanakkale Savaşı'nın dönemi olmasından dolayı İbrahim Çallı'nın da dahil olduğu bir grup şairler, yazarlar, Çanakkale'ye gelerek izlenimlerde bulunmuş, İstanbul'a döndüklerinde savaşın ruhunu topluma yansıtmak için şiirler, yazılı metinler, besteler ve resimler yapmışlardır.

Şekil 39. İbrahim Çallı, "Atatürk Portresi", 1935.



Kaynak: İsteataturk (bt).

Sanatçıların Paris'te almış oldukları izlenimcilik anlayışı ile birlikte renk ve ışığın ön planda olduğu doğa resimleri yapılmış, bunlar Galatasaray Yurdu'nda sergilenmiştir.

1916 yılında 48 ressamın katılımı ile başlayan bu sergi, Galatasaray Sergileri olarak adlandırılmıştır. Türkiye’de sürekli olarak devam eden bu sergi Türk resim sanatının gelişip yaygınlaşmasında önemli bir katkı sağlamıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılında “Türk Ressamlar Cemiyeti”, 1926 yılında “Türk Sanayi-i Nefise Derneği”, 1927’de “Türk Sanayi-i Nefise Birliği”, 1929 yılında ise “Güzel Sanatlar Birliği” adını alarak etkinliğini sürdürür.

Şekil 40. Namık İsmail, ‘Kurtuluş Savaşında Topçular’, Tuval Üzerine Yağlı Boya,75x110 cm.



Kaynak: Sanatteorisi (2006).

I. Dünya Savaşı’nın getirmiş olduğu siyasi ve ekonomik sıkıntılar sanatçılar da etkilemiştir. Söz konusu sanatçılardan kimisi askere alınmış kimisi de İstanbul’da kalarak çalışmalarına devam etmiştir. Askere alınan önemli isimler arasında Namık İsmail, Sami Yetik ve İbrahim Çallı vardır. Bu sanatçılar izlenimci tavırda savaş, potre ve manzara resimleri yapmıştır.

Şekil 41. Veliht Abdülmecid Efendi Şişli Atölyesi 'nde Çallı ve diğer sanatçılarla birlikte. Soldan sağa: Ali Sami Boyar, Ali Cemal, Namık İsmail, Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik, Ruhi Arel

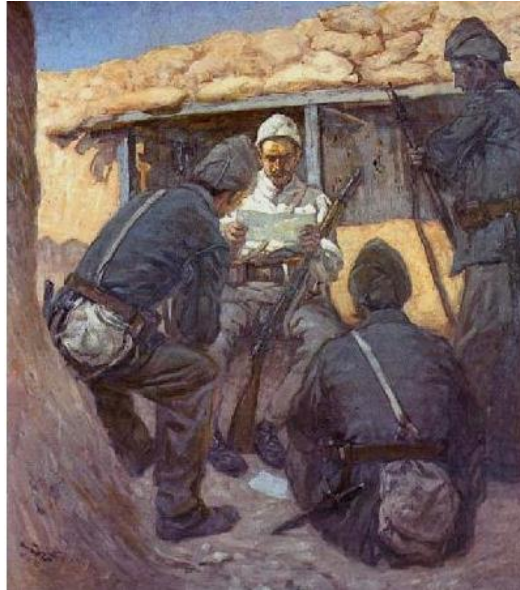


Kaynak: Gizlenentarihimiz (bt).

Sosyal ve toplumsal olarak savaş sorunlarının ele alındığı bu dönemde çok figürlü resimlerle savaşın getirmiş olduğu dram konu edinilmiştir.

Bu atölyede yer alan isimler İbrahim Çallı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Mehmet Ruhi Arel, Avni Lifij, Nazmi Ziya, Ali Sami Boyar gibi sanatçılardır. Sanatçıların yapmış olduğu eserler ilk olarak Galatasaraylılar Yurdu'nda, daha sonra Viyana'da halka açık olarak sergilenmiştir.

Şekil 42. Hikmet Onat, "Siperde Mektup Okuyan Askerler", 1915, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.



Kaynak: Turkishculture (bt).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurucu üyeleri arasında yer alan Hikmet Onat sanat hayatı boyunca bir kez kişisel sergi açmıştır. Genellikle İstanbul manzaralı resimleri ile bilinse de savaş konulu resimler yapmıştır. “İlk Cumhuriyet kuşağı ressamlarının sanatçı kimliği kazanmalarında hem hoca hem de öncü olarak önemli bir işleve sahip olan 1914 Kuşağı, Osmanlılıktan Cumhuriyet Türkiye’sine geçişin ara dönemini oluşturması bakımından, kendisinden öncekilerle kendisinden sonrakiler arasında, belirleyici bir özelliğe sahiptir” (Özsezgin, 1998’den akt. Serdar, 2009:48-49).

Türk resminde insan bedeninin önem kazandığı bu dönemde, figür resmi her ne kadar Osman Hamdi Bey ile başlamışsa da Çallı Kuşağı ile büyük gelişim göstermiştir. İzlenimci bir tavırda olmalarına rağmen insan figürünü ayrıntılı bir biçimde ve anatomik açıdan doğru ifade etmeleri Türk resim sanatının gelişmesine ve Cumhuriyet döneminin yapılanmasına katkı sağlamıştır.

1.2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESİM SANATININ BESLENDİĞİ DÜŞÜNSEL VE TOPLUMSAL KAYNAKLAR

Cumhuriyet’in ilanından önce kurulan sanatçı birlikleri Cumhuriyet’in ilanından sonra da devam etmiştir. Yurt dışında eğitim gören genç yetenekli bir grup sanatçı toplanarak 1923 de Yeni Ressamlar Cemiyeti adında bir birlik kurmuşlardır. Bu cemiyet daha sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ne (5 Nisan 1929) dönüşerek bu birliğin temelini oluşturmuştur. Bu cemiyetteki kişiler Şeref Kamil, Cevad Hamid, Refik Epikman, Elif Naci, Saim Özeren gibi isimlerdir. Yurdun dört bir yanında sergiler açmayı hedefleyen bu topluluk yeni sanat biçimlerini, sanat akımlarını yeni bir düşünce sisteminin oluşumunu Türkiye’de göstermek istemişlerdir.

Cumhuriyet’in ilanı, Kurtuluş Savaşı, gibi toplumsal içerikli resimler ve natüremortlar yapmışlardır. 1950 yıllarına kadar farklı isimlerde devam ederek Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı birliği olarak bilinmektedir. Bu birlikteki üyeler Avni Çelebi, Nurullah Berk, Cevat Dereli, Refik Epikman, Zeki Kocamemi, Hale Asaf, Fahrettin Arkunlar, Mahmut Fehmi Cüda gibi isimlerdir.

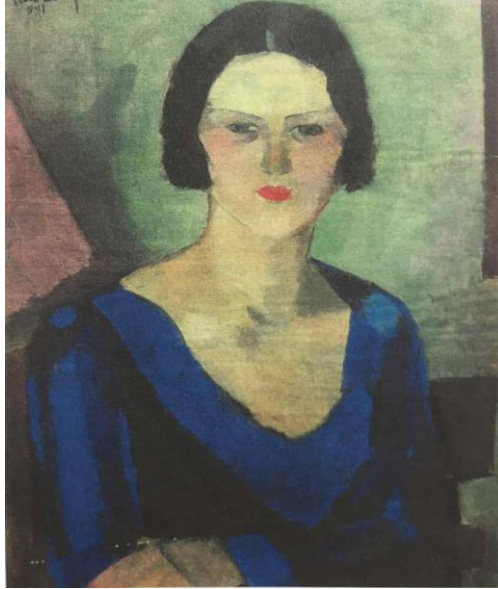
Şekil 43. Cevat Dereli, “Fenerbahçe”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 21x25 cm



Kaynak: Rportakal (bt).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurucularından Cevat Dereli genellikle manzara resimleri yaparak günlük hayattaki yaşam biçimlerini kendi izlenimci gözüyle ele almaktadır. Resimlerinde Kübizm, Empresyonizm ve hatta minyatür etkileri de görülmektedir.

Şekil 44. Hale Asaf, “Mavi Elbiseli Kadın”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74x52 cm



Kaynak: Oggito (bt).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurucuları arasındaki tek kadın Hale Asaf'tır. Birçok akımın etkisi altında kalarak kendine özgü bir sanat anlayışı geliştiren Asaf ilk Türk kadın ressamı olarak bilinmektedir. Portre ve Bursa manzaralarıyla bilinen sanatçı

Paris'te Henri Matisse ile çalışmıştır. Genç yaşında yakalanmış olduğu hastalıktan dolayı mutsuzluğu son dönem portrelerine yansımaktadır.

Müstakil ressamlarının amacı, Türk resmini geliştirip, yaygınlaştırarak kalıcı bir temel oluşturmaktır. Sanatçılar ilk sergilerini 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'nde sergilemişler ardından farklı birçok ilde sergiler açmışlardır. "Müstakiller'in Anadolu'da gerçekleştirmiş oldukları sergiler, farklı eğilimleri içeren yapıtların toplumsal zemine taşınmasında ve dönemin devletçilik ve halkçılık politikalarıyla ilgisi bakımından da ayrıca önem taşımaktadır" (Sunar, 2019: 80). Cumhuriyet'in ilanından sonra sergiler Ankara'da devam etmiş ve ilk defa İstanbul dışına çıkarak sergiler açmışlardır. Yüksek Mimar ve Mühendis Arif Hikmet Koyunoğlu tarafından Ankara Resim Heykel Müzesinin temelleri atılarak 1930 yılında faaliyete geçmiştir. Ankara'nın Namazgah Tepesinde inşa edilen bu yapı 2 yıl sonra Türk halkının kültür ve eğitim açısından zenginleşmesi amacıyla halk evlerine dönüşmüştür. Türk resim sanatı kültür ve sanat alanında önemli bir yere sahip olan bu yapı Kültür ve Turizm Bakanlığınca restore edilmesi üzerine tahsis edilmiş ve o dönemin Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk tarafından 2 Nisan 1980 yılında müzeye dönüştürülerek halka açılmıştır. 20 Eylül 1937 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün isteği üzerine Türkiye'nin ilk güzel sanatlar müzesi olan İstanbul Resim Heykel Müzesi, Dolmabahçe Sarayı Veliht Dairesi'nde açılması Türk resim koleksiyonunun temellerini oluşturmuştur.

1928 ve 1956 yılları arasında kendilerini geliştirmek amacıyla devletin sunduğu burs desteğiyle ya da kendi imkanları dahilinde Paris'e gidip eğitim alan sanatçılar yurda döndüklerinde yeni bir düşünce ve görüşlerle sanat topluluklarının karşısına çıkmışlardır. Halkçılık ve devletçilik ilkeleriyle güçlenen Türkiye'nin, sanatçıların yeni fikirler arayışıyla Batılılaşma doğrultusunda ilerlemesi sanat ortamına yeni bir boyut kazandırmıştır.

1933 yılında biri heykeltıraş ve beşi ressam olmak üzere bir araya gelen sanatçılar D Grubunu kurmuşlardır. Bu sanatçılar eğitimci Fransız Leopold Levy'nin öğrencilerinin de olduğu Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Camal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu gibi isimlerdir. 1914 Çallı kuşağının benimsemiş olduğu İzlenimcilik akımına karşı tepki olarak çıkan D Grubu o döneme kadar ki açılan dördüncü grup olduğu için alfabemizin dördüncü harfi olan 'D', bu grubun adını almıştır. "1933 yılı, Cumhuriyetin on yıllık bir olgunlaşma sürecini doldurduğu, çağdaş bir devlet olma yolunda atılmış ve atılmakta olan adımların, toplumsal ve kültürel alandaki yenileşme ve modernleşme

girişimlerinin giderek kurumlaşma aşamasına vardığı bir dönemde başlangıcıdır” (Atan, 2007’den akt. Elgün, 2010:110). Paris’te eğitim alan sanatçılar Batı’da yaygın olan sanat akımlarını Türkiye’de de yaygınlaştırarak tanıtmak istemişlerdir. Kübizm, Konstrüktivizm, Soyut Sanat ve Ekspresyonizm gibi akımların etkisindeki sanatçılar bu akımlar doğrultusunda eserler üreterek birçok sergi açmışlardır. Ne var ki bu yeni anlayış biçimi Türk halk kitlelerince tuhaf ve anlaşılabilirliği zor olarak karşılanmaktadır. Sanatçıların makaleler ve konferanslarla anlattıkları, dergi ve gazetelerde yayınladıkları çalışmaları bu olumsuz düşüncüyü yıkmıştır. “Nurullah Berk, minyatür soyutlamaları üzerine çalışmalar yaparken, Cemal Tollu, Anadolu uygarlıklarını gözleyerek, Hitit Kabartmalarını esin kaynağı olarak görmüştür. Zeki Faik İzer, soyut renk lekelerinin görselliğini işlerken, Elif Naci, kaligrafiyle büyük harf formlarını birleştirmiştir” (Öztürk, 2013: 41). Yeni çağdaş fikirlerin artmasıyla grubun içine yeni isimler dahil olur. Bu isimler Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Turgut Zaim, Eşref Üren, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Fahrünnisa Zeid, Zeki Kocamemi gibi sanatçılardır. “D grubu üyeleri tekniği Batı’dan, içeriği kendi kültüründen alıp, gelenekle çağdaşlığı sentezleyen yorumlarla, Türk resmine kimlik kazandırmıştır” (Genç, 2012’den akt. Öztürk, 2013: 42).

Şekil 45. D grubu simgesi



Kaynak: Archivessaltresearch (2004).

“Bu grafiksel bağlantı, grubun sanatsal görüşlerinin kübik ve konstrüktivist düşünce çemberi içerisinde oldukça bağlantılı olduğuna dikkat çekmek istenmiştir” (Gül, 2019:22). İlk sergilerini desen alanında İstanbul Beyoğlu’nda Narmanlı Han’ındaki şapkacı dükkanında açmışlardır. D Grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ne göre daha uzun süre devamlılığını sağlamış ve 1950’lere kadar birçok sergi açmışlardır.

“Sanatı bir yenilenme olarak ele alan D Grubu, Cumhuriyet ile birlikte, geçmişten farklı olarak gelişen her alandaki çağdaşlaşma ve atılımları ile çağın nabzını tutan biçim dillerine yönelerek bağ kurmuşlardır” (Kara, 2010:383-384).

Şekil 46. Bedri Rahmi Eyüpoğlu, ‘Anne ve Çocuk’, 1951.



Kaynak: Leblebitozu (2020).

D Grubu sanatçılarından Bedri Rahmi Eyüpoğlu mozaik, gravür, yazma, minyatür, heykel, vitray gibi birçok dalda eserler üretmiştir. Eyüpoğlu, geleneksel Türk sanatın süslemeci tavrını kübist bir üslupla ortaya koymaktadır. Cumhuriyet döneminin gerek resim alanında gerek şiir alanındaki önemli isimlerinden biridir. Görüneni olduğu gibi kopya etmek yerine kendi yaratıcı süzgecinden geçirerek şekillendirir. Bu bağlamda sanatçı kendine özgü tavrıyla sert ve geometrik formlarla Anadolu insanın yaşantısını ortaya koyar. Köy kahveleri, köy manzaraları, gecekondu ve hanları konu olarak resimler yapmıştır.

Şekil 47. Sabri Berkel, "Simitçi" Tuval Üzerine Yağlı Boya, 33x24cm



Kaynak: Mutulart (2018).

Bir diğer D Grubu sanatçımız uzun yıllar Avrupa'da almış olduğu eğitimle çok yönlü çalışmalar yapan Sabri Berkel'dir. 1930-1950 yılları arasında klasik kültürün etkisinde portre, kompozisyon ve natürmort resimleri yapmış 1950 yıllarından sonra soyutlamacı figür anlayışına yönelmiştir. Renk, çizgi, ton, leke gibi plastik öğeleri barındırdığı resimleri iki boyutlu kompozisyonlar şeklindedir.

Geometrik olanı form, olmayanı da inform olarak yorumlar ve buradan her ikisi arasında da gidip gelirse, sanatçının bu gidiş gelişlerde soyutlamanın olanaklarından yararlandığını da ifade edebiliriz (Eroğlu, 2015:103).

Renk, mekân ve nesne sorunsalına değinen sanatçı, nesnelere asıl görünümünden uzaklaşmadan onları yeniden inşa etmeye çalışır. Onları, duyu yoluyla algılayarak, görünenin arkasındaki salt gerçeği zihinsel yollarla aktarmıştı

Şekil 48. Turgut Zaim, 'Beşik', Tuval Üzerine Yağlı Boya



Kaynak: Leblebitozu (2017).

Yöresel bir ressam olarak bilinen Turgut Zaim, batı sanatına yabancı olmasından dolayı Anadolu'nun geleneksel biçim anlayışına izlenimci renk duyarlılığı ile çağdaş bir yorumlama getirmiştir. Batı'yı ve Doğu'yu kopyalamadan, her iki kültürün karışımını içgüdüleriyle dışlaştırarak kendine özgü bir üslup yaratmıştır (Duben, 2007:115). Günlük yaşam sahnelerini konu alan sanatçı Türk folklor geleneğini, Anadolu insanı ve yaşamını resimlerine yansıtmaktadır. Naif ve sade bir anlatım dili olan sanatçının resimlerinde mutlu yaşamın izleri aktarılmaktadır. Resimlerindeki kadın tiplerinin hep aynı olmasının nedeni bazı kaynaklara göre eşinin yüzü olduğu bilinmektedir.

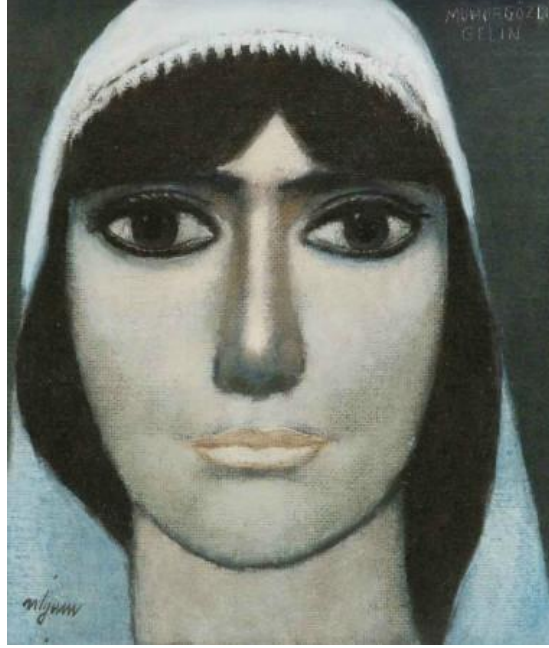
1947'den sonra D grubuna katılımcıların sayısı yirmiye kadar ulaşmış olsa da sanatçılar arasındaki fikir ayrılıkları, ortak bir görüşte toplanamamaları grubun dağılmasına yol açmıştır. Bireysel fikirlerinin doğrultusunda hareket ederek Türk resminde özgün arayışlar içine girmişlerdir.

28 Mart 1940'da İstanbul Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu'ndaki lokalinde gerçekleşen Liman Ressamları sergisinde Yeniler Grubu kurulmuştur. İstanbul'un çeşitli yerlerinin konu alınmasından dolayı grubun diğer adı Liman Ressamlarıdır. Grubun üyeleri Nuri İyem, Avni Arbaş, Ferruh Başağa, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Selim Turan, Nejat Melih ve D Grubu sanatçılarından Abidin Dino vardır. Toplumsal gerçekliği, köy yaşantısını konu alan bu grup D Grubunun biçimciliğine karşı oluşan bir gruptur. Batı etkisinden kopmadan halkın günlük yaşamını, sıkıntılarını ve üzüntülerini eserlere

yansıtma amacı gütmüşlerdir. Tek bir konu alanında yoğunlaşıp farklı yorumlamalarda resimler yapan sanatçılar, atölye ortamının dışına çıkarak sokaklarda eserler üretmişlerdir.

Yeniler Grubu, 1942 yılının mayıs ayında 'Kadın' konulu ikinci bir sergi düzenlenmiştir. Kurtuluş Savaşı sahnelerindeki, toplumun acısını, yaşam biçimini, kahramanlıklarını insan figürleri ile resmetmişlerdir. Buna en güzel örnek grubun kurucularından Nuri İyemdir.

Şekil 49. Nuri İyem, "Mühür Gözlü Kadın", 1981, Tuval Üzerine Yağlı Boya



Kaynak: Leblebitozu (2016).

İri gözlü, hüznü, köylü Anadolu kadınlarını resmeden İyem, toplumsal gerçekliği bu şekilde ifade etmiştir. Resimlerinde çok fazla kadın olmasının nedeni, kadınların yaşamış olduğu çilekeşliği, zahmetliği, izleyiciye aktarmaktır. Genellikle kadın portreleri tuvalin yüzeyinin neredeyse tamamını kaplamakta iken gözler resmin bütününe göre daha ön plana çıkmaktadır.

1938- 1940 yıllarında tek parti olan Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) tarafından yurt gezileri düzenlenir. Devletin seçmiş olduğu kişiler Anadolu'nun dört bir tarafına gönderilerek yurdun güzelliklerinin keşfedilmesi amaçlanır.

Gezisi sanatçıları, üslup ve tematik yaklaşım açısından klasik ya da geleneksel anlayışı resim alanında zorlayan ve bunun dışına taşan reformist ve modern anlayışın ilk izlerini veren sanatçılar olmuştur. Bu sanatçılar doğayı ve dış dünyayı Batılı bir kavrama anlayışı ile ele alarak, biçimin optik görüntüsünü bozarak yer yer Konstrüktivist (inşacı) ve form ağırlıklı bir anlayış ile çalışmışlardır (Elgün, 2010:93).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesindeki öğrenciler 1947 yılında On'lar Grubunu kurmuşlardır. Orhan Peker, Turan Erol, Mehmet Pesen, Fikret Otyam, Nedim Günsur,

Mustafa Esirkuş, Fahrünnisa Sönmez, Remzi Paşa gibi isimler bu gruptandır. Batı kültürü ve Anadolu'nun geleneksel anlayışından kopmadan ortak bir sanat biçimi oluşturmuşlardır. Halk sanatımızın motiflerini, çağdaş batı sanatının kültürü ile bir araya getirerek halka tanıtırma amaçlı çalışmalarını sürdürmüşlerdir. 1952 yılından sonra dağılmaya başlayan Yeniler Grubu sanatçıları Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğine katılarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir. 1959 yılında Yeniler Grubunun devamı olarak bilinen Yeni Dal Grubu kurulmuştur. İbrahim Balaban, Avni Mehmetoğlu, Funda Şahin, İhsan İncesu, Kemal İncesu, Hakkı Torunoğlu bu grubun üyelerindedir. 1961 yılında Cemal Bingöl, Selma Arel, Turan Erol, Ayşe Sılay, Asuman Kılıç, Cemal Karaburçak, Solmaz Tugay gibi isimlerin oluşturduğu Siyah Kalemler Grubu kurulur. Bu üç grup D grubunun batıya yönelik olan tutumuna karşı olarak toplumsal gerçekliği eserlerinde yansıtmak istemişlerdir.

CHP hükümetinde yaşanan, sosyal, siyasi ekonomik krizlerden sonra 1946 yılında çok partili döneme geçiş süreçleri başlamıştır. CHP hükümeti boyunca kültür ve sanat alanındaki gelişmeler bir kültür politikası çerçevesinde ele alındığından geniş halk kitleleri tarafından benimsenmesi için büyük çabalar sarf edilmiştir. İktidara geldiğinde kültür politikası olmayan Demokrat Parti, CHP'nin sanat alanında sağladığı desteği ve olanakları sağlamamıştır (Serpil, 2006:61-62). Bu doğrultuda sanatçılar kendi imkanları ile hareket ederek, herhangi bir akıma ait olmaksızın bireysel soyut resimler yapmışlardır. Genç sanatçılara destek vermek ve toplumdaki resim sanatının bilincini geliştirmek amacıyla 1950 yılında Maya Sanat Galerisi kurulmuş, bu galeri Türkiye'de resim galerilerinin oluşmasında büyük katkı sağlamıştır (Serpil, 2006: 61). Hükümet değişikliğinden dolayı sanat piyasasının oluşmaması galerinin masraflarını karşılayamamasına neden olmuş ve 1955 yılında kapanmıştır.

Türkiye'de 1950'lerden sonra figürsüz soyut resim ve heykel alanı önem kazanmaya başlamış obje kavramı sanatçılar tarafından sorgulayıcı bir hal almıştır. 1950'lerde özel galericilik uğraşının görünmeye başlaması, sanat dalları arasındaki iletişimin yoğunlaşması ve Türkiye'deki toplumsal siyasal değişim periyodlarına paralel yeni anlatım biçimlerinin konuşulup tartışılması ve uygulanmasıyla Türk resminde bir 'çiçeklenme' dönemi başlar (Özsezgin, 1998: 51). Böylelikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra Türk resmi çağdaş bir düşünce sistemine girmiştir.

2. 1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDAKİ GELİŞMELER VE DÜŞÜNSEL DAYANAKLAR

Cumhuriyet ile birlikte düşünsel özgürlüklerin kazanıldığı Türkiye’de sanat alanında 1960’lı yıllardan sonra köklü değişimler yaşanmaktadır. Şüphesiz her sanatçı yaşamış olduğu çağın kültürel, ekonomik, toplumsal oluşumlarından etkilenmiştir. Teknolojinin ilerlemesi ile birlikte sanatçılar arasında iletişim olanakları sağlanmıştır. Cumhuriyet döneminin ilk askeri darbesi olan 27 Mayıs (1960) İhtilali ve 1961 Anayasasının yazılması siyasi anlamda özgürlüklerin, yeni düşünce akımlarının olduğu bir dizi reformu (hukuk, dil, eğitim, yazı ...) beraberinde getirmiştir. Tabuların yıkıldığı, batıya yönelik demokrasi yolunda önemli adımların atıldığı, yeni siyasal partilerin olduğu bir nitelik taşımaktadır. 1960’lı yıllar üniversitelerin özerkleşmesiyle talebin attığı, köyden kentlere göçlerin yaşandığı, tarımsal üretimden sanayileşmiş ülke durumuna geçildiği, bilim ve teknolojinin hayatımızın içine girdiği bir çağdaşlaşma sürecidir. 1960’lı yıllardan sonra sanatçılar figüratif soyutlamalara bir bakıma kendi iç dünyalarına yönelmişlerdir. Böylelikle soyut sanat eğilimlerinin arttığı, gruplaşma hareketlerinin azaldığı sanatçıların özgün yeni üslup bulma çabalarına girdiği görülmektedir. Doğa ve yaşam öğelerine bağlı kalarak kendilerine has tavırlarıyla yorumlayan sanatçılar Nedim Günsür, Orhan Peker, Turan Erol, Mehmet Pesen, Leyla Gamsız, Mustafa Esirkuş, Osman Oral gibi sanatçılardır. 1960 da yaşanan darbe girişimine tanık olan 1968 kuşağı olarak bilinen sanatçılar, figürü deformasyona uğratarak kendilerine has yeni bir yorumlama getirmişlerdir. Sanatçılar kimlik kavramını sorgulayıp yenilik arayışı içerisine girerek özgün tavırlar sergilemişlerdir. Neşe Erdok, Mehmet Güleriyüz, Alaattin Aksoy, Utku Varlık gibi isimler 1968 kuşağı sanatçıları arasında yer almaktadır.

Şekil 50. Nedim Günsür, ‘Kızamık’, 1970, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x130 cm



Kaynak: Sobider (2017).

Doğa ve yaşam öğelerine bağlı kalan sanatçılarımızdan Nedim Günsür 1948 yılında Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olup ardından Paris'e giderek eğitim alan sanatçılarımızdandır. Resimlerinde yöresel gerçeklere bağlı kalarak çevrenin ve toplumun yaşam biçimini yansıtmaktadır. Fabrika bacalarını, lunaparkları, kentleşmeyi, balıkçıları, gurbetçileri, uçurtma uçuranları, konu alarak insanın yaşam biçimini aktarmaya çalışmıştır. 1970'lerde ekonomik bunalımdan etkilenerek ürettiği düşünülen "Kızamık" adlı çalışmada; o günlerin yaşam koşullarını çarpıcı bir şekilde belgelendirmiş olan sanatçı Anadolu insanının karlı bir havada, kızamıktan ölen çocukları çaresizlik içinde defnetmeye gitmelerini başarılı bir şekilde betimlemiştir (Kıyar, 2007'den akt. Karabaş ve Şener, 2017: 13).

Şekil 51. Mustafa Esirkuş, "Balıkçı Koyu", 1981, 155x155 cm



Kaynak: İstanbulsanatevi (bt).

Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun Mustafa Esirkuş kırsal kesimin yaşantısını anlatan yöresel konulara ağırlık veren bir diğer sanatçılarımızdandır. Genellikle balıkçıların gerçek yaşamını konu alarak figürde biçim bozmalarına yer vermiştir. Lekeci bir tavırdaki olan ve resimlerinde koyu maviyi ağırlık veren sanatçı deseni bir yana bırakarak asıl gerçek yaşamı arı ve yalın bir biçimde ifade etmeye çalışmıştır.

Şekil 52. Mehmet Gülerüz, 'İsimsiz', 2019, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x87cm



Kaynak:Kolekta (bt.).

1968 kuşağı sanatçılarından Mehmet Gülerüz, eleştirel ve dışavurumcu üslubuyla heykel, gravür, performans sanatı tiyatro gibi birçok alanda çalışmalar yapmıştır. İlk zamanlardaki çalışmalarında lekesel etkiler görülürken zamanla renkçi ifadeler yer veren sanatçının yapıtlarında desen dinamik, fantastik ve mecaz içerikli simgeler abartılı uzunlar, deforme olmuş biçimlerle birlikte tarafsız mekân aracılığıyla anlamlı hale gelmiştir. Leke, renk ve ritim desenin aracılığıyla anlam kazanır. Toplumun sosyal ve psikolojik durumunu ifadeci bir dil aracılığıyla eserlerine aktarır (Burunsuz, 2018: 1316).

Çalışmalarında aile, ekonomik ve çevresel etkenleri, toplumsal koşulları, sınıf mücadelelerini ve varoluş sorunsalına değinmiştir. ‘‘Desen ve figürü kendine öz kullanımıyla farklı bir dil duran Mehmet Gülerüz, imgelerle görsel çeşitlilik yaratırken, yasaklarla, tabularla, telkinlerle yüzleşen, ‘içinden geçen zamanı kavrayan’, iz bırakan yapıtlar üretir ‘’ (Anonim, 2015:95).

Şekil 53. Neşe Erdok, "Berberde", 2010, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 160x150 cm



Kaynak: Dergipark (bt).

Toplumsal olgular, göç, kent yaşamında kadın konularına değinerek yapı bozumuna uğratan Neşe Erdok, daha çok kadın figürü üzerinden kimlik sorunsalına değinmektedir. ‘Erdok, imgelemindeki kurgulara ve sorguladığı konuya, iletmek istediği mesaja göre çeşitlendirmektedir. Erdok, resimlerinde esas itibariyle Türk toplumundaki çağdaşlaşma sürecinde yaşanan değişimlerin ‘kadın’ imgesini ne düzeyde etkilediği ya da kadın imgesinin toplumsal değişimi ne derecede yansıttığını algılamamızı sağlar’ (Menteşoğlu Chatzoudas, ve Günaydın, 2020:392).

1968 kuşağı bir aydınlanma dönemine imza atmış ve aynı zamanda insan hak ve hürriyetleri bakımından da çığır açmıştır. Özgürlüğün bayraktarı olup idealizm peşinde koşmuş ve sürekli kişilik-kimlik bulma arayışında olmuş gençler Marksist teori ve öğretilerle sorunlara çözüm arama uğraşlarına müdahil olmaya çalışıp, seslerini en yüksek perdeden duyurmayı kendilerine hedef edinmişlerdir (Kırkpınar, 2009:16).

1975’lerden sonra hareketlenmeler başlayan Türkiye’de özel galeriler ve kuruluşların açılmasıyla sanatçılar kişisel resim sergilerini açmışlar böylelikle sanat piyasasında canlanma oluşmaya başlamıştır. Ekonominin canlanmasıyla birlikte galerin sayıları artarak Türkiye’nin büyük yerleşim yerlerine yayılmıştır. Galeri sayılarının artması sermaye birikiminin üst seviyeye ulaştığını göstermiş bu da belirli kişileri özel resim koleksiyonu oluşturma eğilimine yöneltmiştir. ‘Bir toplumun ekonomik yapısı hem kültür bakımından hem gelir düzeyi bakımından hem de bu düzeyin donanımı bakımından sanatı doğrudan etkiler. Ekonomik gelişme, hatta ekonomik ferah teknolojik ilerlemeyi, teknolojik ilerleme de hem sanattaki yaratıcılığı hem de yaratıcılığın nesnelleşmesini

olanaklı hale getirir’’ (Erinç, 2009’ dan akt. Öztütüncü, 2013:45). Sanatçıların resmi ticaret metası haline dönüşerek piyasa için çalışmaya başlaması sanat anlayışlarını yozlaştırıcı bir duruma getirmiştir. Öte yandan yaygınlaşan resim alanı özel sanat atölyelerinin açılmasını sağlamıştır.

Siyasi dengelerin değiştiği 1968’de Vietnam’ın Amerika’ya karşı bağımsızlık müdahalesi yine 1968’de Fransa’da başlayan devrimci gençlik hareketleri, sosyalist devrimci Ernesto Che Guevara’nın (9 Ekim 1967) ve Küba devrimcisi olarak bilinen Amerikalı siyasetçi Malcolm X, Martin Luther King’in (4 Nisan 1968) öldürülmesi, Fransa’da Sorbone Üniversitesinin öğrenciler tarafından işgali, siyasi, ekonomik ve toplumsal alanda sancılı bir dönem olmuştur. Tüm dünyaya yayılan gençlik eylemlerinde, Türkiye’de yaşanan bu durumdan olumsuz etkilenmiştir. Öğrenci nüfusunun hızla arttığı o dönemde sınıflar, laboratuvarlar, yurt ve kütüphanelerin yetersizliğinden dolayı öğrencilerin beklentileri sağlanamamış bu da üniversite içinde iç huzursuzluklara neden olmuştur. Bu etkenler doğrultusunda eğitim sorunlarının çözülmesine yönelik boykot ve eylemler başlamış, ilk kez 12 Ocak 1968’de Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, öğrenciler tarafından işgal edilerek zamanla diğer üniversitelere de yayılmıştır. Eğitim sorunlarına ve üniversite içi sorunlarına karşı yapılan bu eylemler daha sonra siyasal eylemlere dönüşmüştür. Bu eylemlerde gençlik, düşünce özgürlüğü üzerinde çok durmuş ve düşünce özgürlüğünün olmadığı bir ülkede demokrasinin olamayacağını dile getirmişlerdir. İktidardaki partinin baskı yaptığını vurgulayarak siyasi rejimin kendisine yönelmiştir. Dönemin öğrencileri kendilerini Atatürkçü olarak tanımlamış ve hükümeti, şeriatçılık ve laiklik düşmanı olmakla suçlamışlardır. (Bulut, 2011:135).

Ekonomik ve sosyal sıkıntıların yaşandığı Türkiye’de 12 Mart 1971’de askeriye’nin yönetime el koymasıyla üç maddelik muhtıra yazılmış ve TRT radyosundan bu maddeler okunmuştur. Yönetimdeki Süleyman Demirel hükümetini istifaya çağıran Kuvvet Komutanları yeni bir hükümetin kurulmasını istemişlerdir. Sağ ve sol görüş çatışmaları oluşmaya başlamış, üniversiteli öğrencilerin derslere girmeyerek boykot eylemleri gerçekleşmiş sağ görüşlü öğrencilerin oluşturduğu Ülkü Ocakları Birliği adı altında örgütlenmeler başlamıştır. “70’lerin ekonomisi siyasi erk ve ortamın belirlediği koşullar çerçevesinde biçimlenmiş, petrol krizi hızlı enflasyon artışı, dışa bağımlı ekonomi anlayışı, bu seyri etkileyen gelişmeler olarak öne çıkmıştır’’ (Bek, 2007: 26).

70’lerde kültür sanat politikalarına yönelik tartışmalar gündemde yer almaya başlamıştır. “1970- 1980 yılları arasında hazırlanan hükümet programlarında kültür-sanat

sorunsalının eğitim politikalarının bir parçası olarak ele alındığı parti tabanlarının beklentileri ve siyasi görüşlerin etkisinde biçimlendiği görülmüştür” (Bek, 2007: 72). Siyasette yaşanan sıkıntılara rağmen ulusallaşma ve çağdaşlaşma hamleleri başlamış, özel galeri sayıları artarak piyasa ortamı güçlenmeye başlamıştır. Kültür politikalarına yönelik kalkınma planları hazırlanmış, bu planda sanat eserlerinin korunması, güzel sanatların desteklenmesi, sanatın müzik, sinema gibi alanlarda yaygınlaştırılması, yetenekli öğrencilerin yurt dışında eğitim almaları için destek verilmesi ve eğitim olanaklarının geliştirilmesi gibi önermeler yer almıştır. Mehmet Güteryüz, Alaaddin Aksoy, Metin Talayman gibi sanatçılar 1970’li yıllarda yurt dışına eğitim almaları için gönderilmiştir.

70’lerden sonra yükselen enflasyon artışı yaşanan yüksek kalkınma hızı, sanayileşme, sağ- sol ideolojik çatışmaları, Kıbrıs Barış Harekâtı, suikastler, çatışmalar ve kısa süreli koalisyon hükümetleri gibi etkenlerden dolayı uluslararası para ekonomisini sarsıntıya uğramıştır. Bu da dünya ekonomisinin zayıflamasına ve bunun da enflasyon oranlarının yeniden artmasına neden olmuştur. Bu dönem 12 Eylül 1980 darbesinin habercisi olmuştur.

1961 Anayasasının sağlamış olduğu temel hak ve özgürlüklerde kısıtlanmaya gidilerek şiddet ve eylemleri engellemek amacıyla her türlü örgütlenme ve toplanmaya yasaklar koymuşlardır. Bunun yanı sıra Kuvvet Komutanları evleri kişileri ve işyerlerini arama yetkisine sahip olmakla birlikte basın yayın ve haberleşmede sansür etme, denetleme, kapatma gibi haklara da sahip olmuşlardır. Yeni yasa düzenlenmeleri sağlanarak birçok öğretmen, yazar, profesör gözaltına alınmıştır. Gençlik hareketi liderlerinden olan üç politik aktivist Deniz Gezmiş, Yusuf Arslan ve Hüseyin İnan idam edilmiştir. Sürekli olarak hükümet değişikliği yaşanması 1970’lerin sonlarında siyasi şiddetin içinden çıkılmaz bir hal almasına sebebiyet vermiştir. “1960-71 siyasal arayışı aslında Türkiye toplumunun kültürel planda yaşadığı kültür kopuşmalarının ve eklemlenmelerinin de ilginç dönemecine işaret eder” (Doğubatı, 1999:145) 1970’li yıllarda, sanatçı ve yazarlar tarafından, kültür-sanat politikalarının belirlenmesi ve işlerlik kazanması yönünde devlete önemli sorumluluklar yüklenmiş, ideolojiler tarafından belirlenmeyen, kalıcı, ‘partilerüstü’, örgütlü, yasalarla güvence altına alınmış bir ‘kültür politikası’ oluşturulmaya çalışılmıştır. (Bek, 2007:81). Bu çalışmalar doğrultusunda 1971 yılı Nihat Erim Hükümeti zamanında bağımsız bir Kültür Bakanlığı kurulmuştur. Bu bakanlık bünyesinde Müzeler Genel Müdürlüğü ve eski eserler yer almış, 1982 yılında da Kültür Bakanlığı kaldırılarak Turizm ve Tanıtma Bakanlığı ile birleştirilmiş ardından

Kültür ve Turizm Bakanlığı adını almıştır. 1973'lerden sonra İstanbul Kültür ve Sanat Festivallerinin kurulmasıyla görsel sanatlar, tiyatro, müzik, sinema gibi sanat türleri Türkiye'de seyirciye gösterilmeye başlanmıştır. Kentlerin gitgide toplumsal erozyona uğramaya başlaması, arabesk müzik, yeşilçam filmleri medyanın endüstrileşmesi gibi etkenler popüler kültürün gelişmesini hızlandırmıştır. Büyük şehirlerde müzelerin yer alması, özel sektöre bağlı galerilerin ve sanat eğitimi veren kurumların oluşması 1970'li yılların sanat ortamına etkin bir rol oynamıştır. 1975'ten sonra galericilik anlayışının oluşmaya başladığı Türkiye'de, Türk sanat galericisi olan Yahşi Baraz, 1977 yılında tanınmış ressamı ve yeni kuşak sanatçıları bir araya getirerek Galeri Baraz Koleksiyonu Sergisini açmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, İbrahim Balaban, Fikret Mualla, Nuri İyem, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Avni Arbaş, Neşet Günal gibi birçok sanatçının yer aldığı yeni kuşak sanatçılarından Balkan Naci İslimyeli, Burhan Uygur ve Komet'in eserleri de yer almıştır. "1976 yılından başlayarak özel galeri sayısında bir artış yaşanmış, 1977 yılında ekonomide yaşanan inişli çıkışlı gelişmeler sonucunda, toplumdaki gelir dağılımı olumsuz yönde etkilenirken, artan sermaye birikimi sonucu kapitali elinde bulunduran kitlelerin yeni arayışlara yönelmesi söz konusu olmuştur" (Bek, 2007:109).

Resmi ve özel bankalar sanata destek vermek amacıyla koleksiyonculuk bilinci artmaya başlamış özellikle Türkiye İş Bankasının düzenlemiş olduğu sergilerle birlikte zengin bir koleksiyona sahip olarak dikkat çekmiştir. Sanatçıların bir araya gelerek ortak amaçlar etrafında toplanmasıyla gruplaşma eğilimleri başlamıştır. Suluboya Ressamlar Grubu (1970), Ankara Kadın Ressamlar Derneği (1975), Görsel Sanatçılar Derneği (1975), Sanatın Tanımı Topluluğu (1977-1985) gibi dernek ve gruplaşma çabaları başlamış, fakat sanatçıların, sanat çevresini güçlendirecek bir etki yaratamaması ve yeni arayışlara girerek farklı yönlere yönelmesinden dolayı dağılmışlardır.

Hükümetteki Süleyman Demirel'in Turgut Özal'dan yeni bir ekonomik istikrar programı hazırlaması için bir talep de bulunmuştur. Turgut Özal'ın hazırlamış olduğu 24 Ocak (1980) Kararları adıyla geçen, ekonomik hayatın yeniden düzenlenmesi doğrultusunda yapısal reformlar içeren ve politik ekonomi gündemi olan yeni kararlar hükümetteki Süleyman Demirel'in Turgut Özal'dan yeni bir ekonomik istikrar programı hazırlaması için bir talep de bulunmuştur. Turgut Özal'ın hazırlamış olduğu 24 Ocak (1980) Kararları adıyla geçen, ekonomik hayatın yeniden düzenlenmesi doğrultusunda yapısal reformlar içeren ve politik ekonomi gündemi olan yeni kararlar Liberal ekonomiye geçişin temellerinin atıldığı Türkiye'de Türk parasının yabancı paralar karşısında değeri

yükseltilmeye çalışılmış, döviz ile ilgili tüm yasaklar kaldırılarak istenilen miktarda döviz talebinin karşılanmasına çalışılmış ve her türlü hesap hareketleri serbest bırakılmıştır. Özelleştirme reformları uygulanarak kamu kesiminin ekonomik ve ticari hayattaki payı en aza indirgenmeye çalışılmıştır (Doğan, 1997:15).

27 Mayıs (1960) İhtilali ve 12 Mart 1971 Muhtırasından sonra üçüncü kez 12 Eylül 1980 de Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından askeri darbe gerçekleştirilmiştir. Bu darbeye birlikte siyasi kutuplaşmalar ve gruplaşmalar ortadan kalkmıştır. Orgeneral Kenan Evren tarafından ülke yönetimini el koymasındaki amacını Kırkpınar (2009), şöyle belirtmiştir:

Milli birliği korumak. Anarşi ve terörü önleyerek, can ve mal güvenliğini tesis etmek, Devlet otoritesini hâkim kılmak ve korumak. Sosyal barışı, milli anlayış ve beraberliği sağlamak. Sosyal adalete, fendi hak ve hürriyete ve insan haklarına dayalı laik ve Cumhuriyet rejimini işlerli kılmak. Ve nihayet makul bir sürede yasal düzenlemeleri tamamladıktan sonra sivil idareyi yeniden tesis etmektir.

Şekil 54. 12 Eylül Darbesi Gazete Manşetleri



Kaynak: Paratic (bt).

Toplumsal ve siyasi açıdan önemli bir dönüm noktası olan 12 Eylül 1980 darbesi, Türkiye’yi bir iç savaştan kurtarmıştır. Sıkı yönetim ilan edilerek, özgürlükler kısıtlanmış, siyasi partiler yasaklanmış, Türkiye Büyük Millet Meclisi dağıtılmış, 1961 Anayasası kaldırılarak halk onayı ile 1982 Anayasası yürürlüğe girmiştir. “1982 Anayasası ile devletin insan haklarına saygılı olacağı belirtilmiştir. Herkesin, kişiliğine bağlı, dokunulamaz, devredilmez, temel hak ve özgürlüklere sahip olduğu anlayışına karşın temel hak ve özgürlüklerin kişinin topluma, ailesine ve diğer kişilere karşı ödev ve sorumluluklar içerdiği de düzenlenmiştir” (Kırkpınar, 2009 :107)

12 Eylül 1980 dönemi ülkedeki tüm dinamikleri yerinden oynatarak kırılma noktası olan bir tarihtir. 1980 sonrası Türk resim sanatı, herhangi bir dayatılmış duruşa değil, kendi

özgün hiç olmadığı kadar zengin yaratım alanlarının kapılarını aralamıştır diyebiliriz. Ayrıca 1980 sonrasında güçlenen aşırı muhafazakârlığın, Türk resim sanatı üzerindeki etkisi ve bu bağlamdaki yaratımlarını bu çerçeveden bağımsız düşünmemek, 1980 sonrası Türk resim sanatının temel özelliklerini ortaya çıkarmak için gereklidir (Özer, 2011:7).

6 Aralık 1983 'te Milli Güvenlik Konseyi ile Danışma Meclisi ordunun yürütme üzerindeki varlıklarını sonlandırarak yeni kurulan Turgut Özal (ANAP) hükümetine teslim etmiştir. 12 Eylül yönetimi sonrasında Özal hükümetinin izlemiş olduğu neo-liberal politikalar kitle kültürünün oluşmasına neden olmuştur. 1980 sonrasında Türkiye, bir kitle toplumuna ve dolayısıyla tüketim toplumuna, dönüşmüş/dönüştürülmüştür. Yerel değerler, birer birer küresel değerlerle değiştirilmiş, tüketim toplumunun var olma sorunları, Türkiye toplumunun kültürel yapısını yeniden şekillendirmiştir. Tüketim toplumunda geleneksel değerler, yerlerini kapitalist yeni değerlere bırakmıştır (Özer: 2011:138-139). Küreselleşen tüketim toplumu içindeki sanatçı küreselleşen nesne ve özne durumuna düşmüştür. Büyük paraların söz konusu olduğu bir sanat piyasası oluşarak, kâr getiren bir yatırıma dönüşme süreci başlamıştır. Uygulanan politikaların kolay yoldan zengin ettiği yeni zengin sınıfın satın alma biçimlerinden doğan talep patlaması, sanatı biçimsel ve içeriksel olarak etkilemiştir. Öncelikli olarak sanatın ticari yönü ağır basmış; sanat yapıtları, para getirecek ya da getirmeyecek yatırımlar olarak sınıflandırılmıştır (Özer, 2011: 157).

Ekonomiyi düzeltmek amacıyla alınan 24 Ocak Kararları istenilen hedefe ulaşamayarak başarısızlıkla sonuçlanmıştır. 80'li yıllarda değişen ekonomik ve sosyal koşullardan dolayı köylüler, ulaştırma ve ticaret sektörüne yönelmişler fakat işsizlik ve pahalılığın fazla olması geçim derdi sorunsalından dolayı salt bireylere bölünmeler başlamıştır. Çeşitli yollar ile para kazanan insanlar arasında zengin ve fakir sınıflandırılması oluşmuş bu da cinayet, hırsızlık, intihar gibi olumsuz sonuçları doğurmuştur. Alınan bu kararlarla birlikte halk daha zor bir duruma düşerek yoksulluk ve ekonomik kriz şiddeti artmış ülke bir iç savaş dönemine girmiştir. Dışa açılma hareketleri, rant ekonomisinin yükselmesi, finansal serbestleşme politikaları, dış borçların artması gibi yaşanan küresel krizler sonucunda ülkenin içinde bulunduğu durum ideolojik ve sınıfsal kümeleşmeye sebep olmuştur.

Kendini liberal bir parti olarak halka sunan ANAP hükümetinde önemli bir yere sahip olan serbest piyasa ekonomisi halka zorunlu olarak sunulmuştur. Ancak ANAP'ın çağdaş bir liberal partiden çok, az gelişmiş ve kapitalizm yancısı olduğu, zamanında vaat edildiği gibi faizlerin düşmesi, gelir dağılımındaki istikrarsızlık ve buna benzer olan gidişatın, vaat edilen gibi olmadığını gören halk bu duruma tepki göstermiş ve dönemin hükümeti halkın güvensizliği ile karşılaşmıştır (Sunar, 2019:93).

“Sanatın gelişimi son yıllarda genellikle tüketim ekonomisi gereklerine ayak uydurmuş, parasal değişimlerin egemenliğine girmiştir” (Madra, 1989’dan akt. Özer, 2011:150). Sanatın özel sektöre yönelmesiyle birlikte sanat yapıtları ticari bir metaya dönüşmüştür. Talebin arttığı bu dönemde galeri sayılarında her geçen gün artış gözlenmiş bu da sergilerin birbiri arkasına açılmasına, koleksiyonculuğun gelişmesine, sanat yayınlarının çoğalmasına ve sanat yapıtlarının parasal olarak bir değer kazanmasını göstermiştir. Bu bağlamda sanat, bir gelişim süreci içerisinde girerek Türk resim sanatı için önem teşkil etmiştir. 1980 sonrasında uygulanan eğitim, kültür ve ekonomi politikalarının yaşam koşulları değişmiş ve yeni bir dünya düzenin etkisiyle şekillenen toplumda yeni bir insan tipi ortaya çıkmıştır. 1960’lardan itibaren başlayan yeni eğilimler ve arayışlar 1980’lerden sonra daha da gelişerek günümüze dek varlığını sürdürmüştür. Teknolojinin hızla gelişerek insan yaşamının içerisinde yer almasıyla geleneksel malzeme, yerini yeni malzemelere bırakmıştır. Biçim ve imgenin yerine düşünce olarak, kavram sorgulanmaya başlamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESMİNDE KAVRAMSALLIK ARAYIŞLARI

1. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ÖNCÜ ETKİNLİKLER

Bu bölümde 1970 sonrası Türkiye’de sosyal, siyasi, iktisadi ve kültürel gelişmeler çerçevesinde kavramsal sanat oluşumları temel alınarak 70 sonrası gerçekleşen değişimlerin süreci ve düşünsel temelleri kavranılmaya çalışılacaktır. 18. ve 19. yüzyılda askeri alanda başlayarak diğer alanlara yayılan reformlar dönemi çağdaş Türk sanatının temellerini oluşturmaktadır. 29 Ekim 1923’de Türkiye Büyük Millet Meclisinde anayasa değişikliğinin kabul edilmesiyle yönetim şeklinin Cumhuriyet olarak kabul edilmesi, çağdaşlaşmayı temel alan Türk Devrimi inkılap hareketlerini doğurduğu gibi, Çağdaş Türk Sanatının ikinci evresini oluşturmaktadır.

Cumhuriyet dönemindeki gelişmeler, sosyal, iktisadi ve kültürel süreçleri itibariyle ve sanat ve kültür dünyasını da etkileri bakımından temelde iki bölüme ayrılarak ele alınmaktadır. Bunlardan ilki tek partili dönem olarak tanımlanan 1923 ve 1946 yılları, diğeri ise 1946 sonrası çok partili dönemdir. Tek partili Dönem 1923-1938 yılları olarak Atatürk dönemi, 1938 ile 1946 yılları ise ülkeye soyo-sisyasi ve kültürel etkileri bakımından İkinci Dünya Savaşı yılları olarak tanımlanmaktadır. 1946 sonrası ise çok partili sürecin sanat ortamına etkileri bakımından onar yıllık dönemler olarak incelenebilir. Bu süreçte kültür sanat ortamına etkisi bakımından en önemli değişim, tek partili dönem Devletçilik politikalarının yerini çok partili liberalci politikalar ve küreselleşme sürecinin almasıdır. 1950 yılında Demokrat Parti’nin (DP) iktidara gelmesiyle çok partili sisteme geçiş ve liberal ekonomik politikalar paralelinde özel sektörün gelişimi desteklenerek yabancı sermayenin ülke içine girebilmesinin önünü açmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında devlet tarafından desteklenen sanat alanı özel sektöre bırakılmıştır. 1950’lerin sonunda Türkiye’nin ilk özel galerileri olan Maya Galerisi İstanbul’da, Helikon Derneği ise Ankara’da faaliyet göstermiştir. Özel galerilerin süreç içerisinde artması sanat olaylarını hareketlendirdiği gibi ülke sanat piyasasında olumlu yönden etkilemiştir.

Öte yandan bu süreç, çok partili sürecin hayata geçmesi; DP’nin siyasi uygulamaları ve çıkarılan yasalar ile toplumsal düzlemde yaşanan gerilimler sonrası Milli Birlik Komitesi tarafından 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi gerçekleşmiştir. Askeri müdahale ardından çıkartılan 1961 Anayasası ise getirdiği kısmi hak ve özgürlüklerle ülkenin sosyo-politik sürecini önemli bir şekilde etkilediği gibi, dönemin sanat-kültür

ortamını da etkilemiştir. Bu dönemde yayınevleri ve yerli-yabancı yayın sayısında gözlemlenen artış ise dünya sanatının ülke sanatçıları ve özellikle genç kuşak tarafından takibini kolaylaştırmıştır. Bu dönem özellikle soyut dışavurumcu sanat hareketlerinin yanı sıra, deneysel sanat anlayışlarının dolayısıyla pop art, performans, video ve kavramsal anlatımların olduğu yıllardır. 60'ların ilk kavramsal sanat hareketlerinde ise Altan Gürman, Füsun Onur ve Sarkis öne çıkmaktadır.

1960'lı yılların ülke sosyo-politik sürecinden beslenen, kırsal kesimdeki insanın yaşam mücadelesi, göç ve gecekondulaşma olgularından beslenen toplumcu figüratif resim hareketi bir diğer sanat hareketidir. Neşat Günal, Nuri İyem ve Nedim Günsür gibi sanatçıların yapıtlarında Anadolu yaşamından çıkışlı bir anlatı öne çıkmaktadır. Yine Yüksel Arslan toplumcu tavır ortaya koyarken, Mehmet Güleriyüz ve Cihat Burak ise yeni figürasyona yakın durarak toplumsal olaylara öznel bir tutumla yaklaşmışlar, psikolojik unsurları pentür alanına dâhil etmişlerdir.

22 Mart 1968'de Paris'te başlayarak farklı ülkelere yayılan "68 Olayları" olarak bilinen öğrenci ve işçi hareketi; 12 Mart 1971 Muhtırası ile 1961 Anayasasındaki temel hak ve özgürlüklerin askıya alınması, ülke içinde artan siyasal kutuplaşmalar, protesto ve şiddet olayları; 1980'lerde 24 Ocak Ekonomik ve İstikrar Kararları ve 12 Eylül Askeri Darbesi, 1982 Anayasası ve sonuçları Çağdaş Türk Sanatına etkileri bakımından incelenmiştir. Özellikle 1970'li yıllar, sosyo-siyasi istikrarsızlıklar ve ekonomik bunalımlarla şekillenen artan toplumsal olaylara sahne olmuştur. 68 olaylarının da etkisiyle artan sosyalist düşünce, öğrenci hareketleri ve protesto ve grevler kitlesel eylemlere dönüşmüştür. 1970'lerde artan siyasi bunalımlar ve ekonomik sorunlar sokağa yansımış, 1971 askeri müdahalesiyle siyasi kamplaşmalar artarak devam etmiştir. Bu yıllarda işçi hareketleri, eylemler, toplumsal sorunlar, kimlik çatışmaları gibi sorunlar siyasi bir söylem içererek yapıtlara yansımıştır. Bu bağlamda 1970 sonrası Türk resminde gözlemlenen en büyük değişim, 1950'lerde Türk resmine hâkim olan soyut sanat anlatımlarının yerini artan toplumsal bunalımlarında etkisiyle politik bir söylem içeren toplumcu gerçekçi figür resmine bırakmasıdır. Cihat Aral, Neşe Erdok, Aydın Ayan, Nedret Sekban, Kasım Koçak, Mehmet Aksoy, Seyyit Bozdoğan, Hüsnü Koldaş gibi sanatçıların yapıtları bu bağlamda dönemin sosyo-siyasi sorunlarının toplumsal gerçekçi eleştirel yapıtlarına örnek olarak gösterilebilir.

Örneğin, Aydın Ayan'ın "Simitçi / Vitrin", "Kuşyemi Satıcısı ve Ölü Kuş", Elektrik İşkencesi, Cihat Aral'ın "Çöp İnsanları", "Kurban ve Töre Serisi", "Madenci Yürüyüşü"

gibi yapıtları bu bağlamda örneklenebilir. Yine “Kasım Kolçak’ın Dev Aynasında Cüceler”, “Tarlabaşı Yıkımları” vb. yapıtları ‘dönemin alaycı bir eleştirel söylemi niteliğindedir. 70 ile 80’li yıllar arasında, Batı dünyasında hâkim olan Pop-Art, Yeni Gerçekçilik, Foto Gerçekçilik ve Yeni İfadecilik gibi eğilimlerin etkileri gözlenmektedir.

Beral Madra, 1960 sonrası Çağdaş Türk Sanatını sanatçı kişiliği, sanat ortamı, sanat yapıtı ve bunlarla ilgili düşünce, kavram ve toplumsal değişimler açısından şu tespitleri yapmaktadır.

Madra’ya göre; 1968 ile 1978 yılları arasında, sanat yapıtı dekoratif bir öge olmaktan çıkıp, anlıksal bir nesne olmaya başlamış, yapıtlarda sanatçı kişilik öne çıktığı gibi sanat ve yaşam arasında ilişkiler kurulmuştur. Öte yandan devlet destekli sanat politikalarının yerini özel sektörün almasıyla özel galerilerin açılması sanat piyasasını canlandırdığı gibi, sanat yazın alanında göze görülür artış sanat ortamının toplumsal yayılımı olumlu yönde artırmış, oluşan sanat piyasası grup sanat hareketlerinin yerine bireysel anlatımın öne çıktığı bir sanat ortamı yaratmıştır. Küreselleşme, dışa açılım politikaları ve artan iletişim teknolojisinin getirdiği dünya sanatıyla kurulan anlık bağlar sanatçılarımızın dünya sanatıyla olan entegresini artırmış, Türk sanatçısı çağdaş sanat anlatılarını ülkeye taşıdığı gibi uluslararası platformlarda yapıtlarını dolaşıma sokmaya başlamıştır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, 1980’ler kavramsal sanat ve yerleştirmenin yaygınlaşmaya başladığı ve görece olarak sanatta bireyselliğin, özerkleşmenin ve özgürleşmenin daha yoğun hissedildiği yıllar olarak değerlendirilebilir.

12 Eylül 1980 darbesi ise Türkiye siyasi tarihinde hem iç hem de dış politikaların şekillenmesinde etkindir. Fakat gerek 1982 Anayasasının doğurduğu baskıcı politikalar, gerekse ekonomik politikaların doğurduğu yeni burjuvazi kültürü sanat alanında yeni tartışmalarında temelini oluşturur. Yine bu dönem, kimlik sorunsalının (etnik kimlik, dinsel kimlik, cinsel kimlik), artan göç olgusunun, serbest piyasa ekonomisi ile değişen yaşam alışkanlıklarının (tüketim kültürü, fast-food), arabesk kültürün, siyasal muhafazakârlığın öne çıktığı yıllardır ve tüm bu olgular sanat alanına yansiyarak karşılığını bulmuştur. Yine bu yıllarda toplumsal olayların sorgulanarak, eleştirel bir dil ve politik duyarlılıkla yapıtlara yansdığı gözlenmektedir.

6 Kasım 1983 genel seçimlerini Anavatan Partisi (ANAP) kazanması sonrasında askeri rejimden normalleşme sürecine girilmiştir. Özal Dönemi olarak bilinen bu yıllarda neoliberal ekonomiye geçiş ve küreselleşme olgusu ile rekabete dayalı dışa açık serbest

piyasa ekonomisi benimsenmiş, özel sektör önem kazanmıştır. Özel sektörün etkisinin artırılmasına yönelik özelleştirme hükümet programı olarak benimsenmiş başta Kit'ler olmak üzere özelleştirilmiş, ithalat serbest bırakılmış, dövizde serbest kur uygulamalarına geçilmiştir. 1980'lerin neoliberal ekonomik politikaları dönemin teknoloji ve iletişim teknolojisi alanındaki gelişmeler hız kazanarak postmodernist söylemleri içe taşıdığı gibi, toplumsal değişime etki etmiştir. Fakat küreselleşme olgusu yeni medyundan, güncel olgulara kadar birçok şeyi ülkeye taşıdığı gibi, daha sonraki yıllarda ülkenin dışa bağımlılığı artmıştır. Bu yıllarda globalleşme, kitle kültürü, geç kapitalizm, gibi olgular sanat alanında da tartışılan olgulardır. Özel sektörün canlanmasıyla sermayenin sanata yönelmesi ise sanat piyasasının oluşmasını sağlamıştır. Özel sermayenin sanat alanına yönelmesi basında sanat alanına ilgiyi artırmış ve sanat üzerine dergi ve birçok yayının artmasıyla sanatın kavramsal düzlemde değerlendirmesine ve ülke dışında ki güncel sanat hareketlerinin taşınmasına katkı sağlamıştır. 80'li yıllarda soyut resim ve figüratif resim dilleri varlığını sürdürmekle birlikte, Amerika'da doğan Yeni Dışavurumculuk gibi sanat hareketlerinin eş zamanlı olarak ülke içinde yapıtlar verdiği gözlenmektedir.

Diğer yandan, dönem politikaları incelendiğinde dışa açılım politikalarının yalnız, ticari alan ve ekonomide sınırlanmadığı, kültürel yaşamı da içine alarak genişlediği gözlenmektedir. 1986 yılında 'Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından düzenlenen "Asya – Avrupa Sanat Bienali" Türkiye'nin ilk uluslararası bienali olması bakımından önemlidir. Bunu takiben 1987 yılında İstanbul Kültür Vakfı'nın düzenlemeye başladığı Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, Türkiye'de çağdaş sanatın taşıyıcılığını üslenen ve nabzını tutan İstanbul Bienellerinin başlangıcında yer alır. Geniş bir izleyici kitlesi, 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergisinde (1987) Michelangelo Pistoletto, 2. Uluslararası İstanbul Bienalinde (1989) Sol Le Witt, Richard Long, Daniel Buren, Jannis Kounellis... gibi sanatçıların eserleriyle karşılaşmışlardı.

Türk sanatında 80'li yıllarda Altan Gürman, Bedri Baykam, Kuzgun Acar, İlhan Koman, Osman Dinç, Balkan Naci İslimyeli, Şenol Yoroğlu, Handan Börüteçene, Adem Genç, Bubi, Ergin İnan, İbrahim Örs, Habip Aydoğdu, Mustafa Ata, Zekai Ormancı, Hale Arpacıoğlu gibi sanatçılar öne çıkmaktadır. Türkiye'de başlayan ilk kavramsal sanat oluşumları Altan Gürman'ın sanatı biçimsel ve düşünsel olarak sorgulamasıyla başlamıştır. Nesneyi resimde ilk kez kullanan, tuval üzerine basılı sözcüklere yer veren Altan Gürman 1980'lerde birçok sanatçıyı etkileyecek Dada ve Kavramsal Sanat temelli çalışmalarında militarizm ve ororite kavramlarını sorgulamıştır (Duben ve Yıldız, 2008: 24-25). Altan

Gürman Batıdaki tüketim toplumunun nesnelere değil, insanlık ve özgürlük adına savaş nesnelere işlevsel gerçekliğinden kopararak, sanat nesnesi durumuna getirmiş; özgün formlar şeklinde oluşturduğu kompozisyonlarında, toplum içindeki farklı insan tiplerini eleştirel bir bakışla ele alarak baskının insan yaşamında yarattığı suskunluğu kavramsal olarak sorgulamıştır (Başkan, 2014:105-106).

Kaya Okan'a göre; (2012) Altan Gürman "Fransız Yeni Gerçekçiliği", "Pop Art", "Dada", "Sürrealizm" akımları ve Duchamp'ın düşüncelerini Türkiye'ye taşıyarak yeni açılımlar gerçekleştirmişlerdir. Tüm bu gelişmeler yeni malzeme ve kavramsal anlatımlarında gelişiminin başlangıcını oluşturmaktadır. Örneğin 1977 yılında Serhat Kiraz, Şükrü Aysan, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner'in kurdukları 'Sanatın Tanımı Topluluğu'nun yapıtları incelendiğinde geleneksel malzemenin yerini gündelik nesne, elektrik, neon, projeksiyon gibi yeni materyalleri almış olduğu ve sanatın bilim, felsefe arasında bağ kurulmaya çalışılmış, Kavramsal Sanat ülke kültür ve sanat gündemine taşınarak tartışmaya açılmıştır. Bilgi çağı olarak da bilinen bu dönemde bilgisayarın hız kazanması ve teknolojik imkanların artmasıyla sanat alanında da değişimler olmuş video, fotoğraf gibi farklı disiplinlerin bir arada toplanmasıyla adeta topluma karşı yeni bir ifade aracı sunulmuştur. Böylelikle çağdaş düşünce sisteminin egemen olduğu Türkiye'de, geleneksel sanat alanının sınırları zorlanarak aşılmış ve yeni bir düşünce olgusu doğmuştur.

1970 sonrası yıllarda düzenlenen 'Yeni Eğilimler' sergisi Türk sanatında kavramsal deneyimlerin başlangıcı olana öncü sergilerden biridir. Bu sergilerde Canan Beykal, Füsun Onur, Cengiz Çekil, Şükrü Aysan, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Handan Börüteçene, Selim Birsal, Gürel Yontan, Ayşe Erkmen, Osman Dinç gibi sanatçılar yeni malzeme ve tekniklerle öncü Türk sanatında kavramsal anlatımların ilk örneği olarak kabul edilen işler gerçekleştirmişlerdir. Bu anlatılar incelendiğinde Türkiye'de Kavramsal Sanatın geleneksel sanat anlayışlarına ve tekniklerine karşı çağdaş ve yeni medyum ve teknikleri öneren, yenilikçi ve günceli savunan, metinsel bir altyapıya dayalı ve kavram temelli işler ortaya koyan bir anlayıştır. Fakat burada şu ayrımı yapmakta da fayda bulunmaktadır. Türkiye'de 1977-1994 tarihleri arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından düzenlenen Yeni Eğilimler Sergileri, malzeme sınırlılıklarının önünü açması ve disiplinler arası anlatılara imkân tanınması ve hatta ödüllü bir sergi olduğundan genç sanatçıları yönlendirmiş olduğu söylenebilir.

1970'li ve 1980'li yıllardaki "Türk Çağdaş Sanatı", 1990'lı ve 2000'li yıllardaki güncel sanat pratikleri açısından önemli bir dönem olmuştur. Bu dönemde yer alan sanatçılar, Türkiye'de sanatın tuval resminden çıkarak "Avrupa Sanatı" ile eşzamanlı ilerlemesinde değişik

kavramlara, düşüncelere ışık tutması yeni bir sanatsal dil bakımından destekleyici ve öncü olmuşlardır (Duben ve Yıldız, 2008: 25).

1980'lerde sanat ortamında bir hareketlenme yaşanmaya başlanmış ve 1990'lardan günümüze yeni sanat yaklaşımları benimsenmiştir. Türkiye'de Yeni Dışavurumculuk, Art Povera, Enstalasyon Sanatı gibi sanat hareketleri 80'li yıllarda Kavramsal Sanat çerçevesinde oluşum göstermektedir. "80'li yıllar Türkiye'de girişimci kapitalizm ruhunun alabildiğine serpildiği ve her türden kanun ve yönetmeliğin, toplumsal uyum yasalarının, uluslararası sermayenin serbest ve güvenli dolaşımına cevap verecek şekilde düzenlendiği bir dönem olarak çıkar karşımıza" (Kulahlıoğlu, 2014'den akt. Uz, A. ve Uz, N. 2018:2). 1980'lerden sonra Türkiye'de malzeme ve yöntem olarak geniş bir alana yayılan Kavramsal Sanat özgür bir hale dönüşmüştür. Bu bağlamda plastik sanatlarda tuval ve boyalarla yapılan resimler etkisini yitmiş, sanatçılar tuvalin dışına çıkıp yeni arayışlar içine girerek söylemler ortaya koymuştur. Malzeme olarak sınır tanımayan sanatçılar düşüncelerini her türlü malzemede göstermiştir. Seyirciyi merkeze alarak eleştirel ve düşündürücü bir tavır almışlardır. Sanatçı, sanat eseri, müze ve galeriler sorgulanarak sınırlar aşmaya çalışılmış, böylelikle Kavramsal Sanatta günlük hayattaki hazır nesnelere resim ve heykelin yerini alarak yeni bir eğilim sürecine girilmiştir.

Daha çok kavramsal çalışmaların öne çıktığı sergi Türk resminde yenilikçi sanat yaratılarının önem kazanması ve güncel sanat anlatılarının öne çıkması açısından bir basamaklamadır. Özellikle Türk sanatında daha sonraki etkinlikleriyle yön veren sanatçıların çoğu bu sergilerle isimlerini duyurmuşlardır. Öte yandan sergi paralelinde düzenlenen sempozyum ve düşün ortamı çağdaş Türk sanatının geleneksellik- çağdaşlık, yerellik - evrensellik vb. tartışmalarını hızlandırmıştır.

Ülke içinde kavramsal sanatın temellenmesinde ve yaygınlaşmasında etkili olan diğer etkinlikler arasında "Öncü Türk Resminden Bir Kesit" sergileri ve "Günümüz Sanatçıları Sergileri" öne çıkmaktadır. Füsun Onur, Sarkis, Ayşe Erkmen, Şükrü Aysan, Tomur Atagök, Yusuf Taktak, Cengiz Çekil, Serhat Kiraz, Erdağ Aksel, Gülsün Karamustafa ve Adem Genç gibi isimlerin yer aldığı "Öncü Türk Resminden Bir Kesit" sergileri malzemeye dayalı yeni deneysellikler, bulunmuş objeler, fotoğraf, yerleştirme vb. kavramsal ağırlıklı yapıtlar öne çıkmıştır. Özellikle serginin başlığında geçen "öncü" kelimesi gelenekselci sanat anlayışları karşısında avangart sanat anlayışlarını, avangardizmi tartışmaya açmıştır.

İlki 1980 yılında “Günümüz İstanbul Sanatçıları Açık hava Sergisi” adıyla Resim ve Heykel Müzesi’nde başlatılan sergi, daha sonra bir yarışmalı sergi olarak “Günümüz Sanatçıları Sergisi” ismiyle sürdürülmüştür. Bu sergilerde yer alan yapıların çağdaş malzeme ile kurduğu ilişki ve söylem maalesef dönemin yazarları tarafından da algılanmamış, gelenekselci bir yaklaşımın sınırlılığında sergide yer alan eserler marjinallik damgası yapıştırılmıştır. Bu yakıştırmalar gerçekte çağdaş Türk sanatında sanatçıyla aynı paralelde ve onun yapıtlarını kavrayabilecek bir eleştirmen ve aydın kitlenin varlığını da sorgular niteliktedir. Özellikle genç sanatçıların eserlerinin yer aldığı Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri yeni eğilim ve malzemelerin sanat alanına taşındığı, denendiği, sorgulandığı, sanatın yalnız izleme değil düşünsel olarak kavratılması gerektiği bilincinin ortaya konulduğu sergiler olmuştur.

1986 yılında Kültür Bakanlığı’nın Ankara’da düzenlediği “Uluslararası Asya-Avrupa Bienali” ile başlayan uluslararası sergiler, İstanbul Bienalleriyle uluslararası bir nitelik kazanmıştır. İstanbul Bienalleri Çağdaş Türk sanatında kavramsal sanatın nabzını tutması bakımından da önemlidir. Özellikle İkinci İstanbul Bienalinde Kavramsal Sanatın önemli isimlerinden Sol Lewitt, Daniel Buren ve Richard Long gibi sanatçılar yer almıştır.

1980’lerin sonunda Canan Beykal, Füsün Onur, Cengiz Çekil, Serhat Kiraz, Ayşe Erkmen, Ahmet Öktem, İsmail Saray, Alparslan Baloğlu, Osman Dinç ve Ergül Özkutan’ın yer aldığı Atatürk Kültür Merkezinde düzenlenen “10 Sanatçı 10 İş: A” (1989), yine bu serginin devamında düzenlenen “8 Sanatçı 10 İş: B” (1992) sergilerinde geleneksel resim ve heykel eserlerin yerini tamamen kavramsal çalışmalar almıştır. Tüm bu etkinliklerin dönem içerisinde tartışmalar yaratmış olması bile çağdaş Türk Sanatında yenilikçi kavramsal anlatıların öncüsü niteliğini değiştirmez. Fakat burada Kosuth’un Kavramsal Sanat’ın 1975 yılı itibariyle sona ermiş olduğunu ifade etmesi ile Çağdaş Türk Sanatında Kavramsal Sanat hareketlerinin öne çıkması ilginç bir tezatlığı da ortaya koymaktadır.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin 1977-1987 arasında gerçekleşen ‘İstanbul Sanat Bayramı’ kapsamındaki ‘Yeni Eğilimler’ sergileri, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından 1980 yılından itibaren düzenlenen ‘Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri’, 1984 yılında birincisi yapılan ‘Öncü Türk Sanatında Bir Kesit’ sergileri (1984-1988) ve kavramsal sanat temelindeki çalışmaların ağırlıklı olduğu ‘A, B, C, D’ (1989-1993) sergileri ile etkileri 1990’lı yıllarda daha fazla hissedilecek olan ve 1987 yılında ilk düzenlenen ‘I. İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi’ (Uluslararası İstanbul

Bienali) geleneksel sanat anlayışını sorgulayan çalışmaların yer aldığı Türk sanatına yeni bir soluk getirmeye çalışan etkinliklerdir (Duben ve Yıldız, 2008:21).

2000’li yıllar çoklu estetiğin öne çıktığı, aynı zamanda sanatta toplumsal kuram konularının; bellek, kimlik, aidiyet, cinsiyet, şiddet ve eşitsizlik gibi konuların gündeme taşınıp tepkiler verildiği, irdelendiği ve her birinin birer gerçeklik olarak kurgulandığı bir dönemdir. Bu nedenle içinde yaşadığımız dönem çoklu estetik dönemi olarak nitelendirilmektedir (Akdeniz, 2018:549).

Öte yandan Kavramsal sanata yönelik eleştiriler batıcılık ve taklitçilik sınırını aşamamış, sanat alanında yapılan çalışmalarla kavramsal sanat üzerine sorgular üretilirken eleştiri ve yazın alanında bu destek oluşmamıştır.

Örneğin, Altan Gürman bulunmuş nesneyi sanat düzlemine taşıyarak ve nesneyi sanatsal düzlemde anlatım aracı haline getirerek işlerinde otorite kavramını sorgulamıştır. Fakat her ne kadar Gürman’ın işleri çağdaş Türk Sanatında kavramsal sanata yönelik ilk işler olarak görülse de sanatçı bulunmuş nesneyi yüzey üzerine taşıyarak, bir ölçüde yüzey resminin sınırları içinde kalmıştır. Yani nesne yüzeyden kurtularak mekânın kendi içinde bir anlatım kazanmamıştır.

Fusun Onur yerleştirmelerinde sanat tanımını, sanat nesnesini, sanat nesnesinde gösterge ve anlam ilişkilerini sorgularken, Şükrü Aysan geleneksel sanat anlatım biçimlerinden yola çıkarak sanat nesnesinin varlığını sorgulamaktadır. 1987-93 yılları arasında “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergilerine katılan Osman Dinç ise günlük yaşamda örneklenemeyecek biçimlere sahip heykelleriyle, sanat nesnesi olmak dışında bir iddiası olmayan işleriyle sanatta anlatımcılığı sorgular. İşleriyle bulunduğu mekâna adeta müdahale eden Ayşe Erkmen ise mekân kavramını işlevi, tarihi, dönüşümleri ve çevresiyle irdelemektedir.

2. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA ÖNCÜ SANATÇILAR

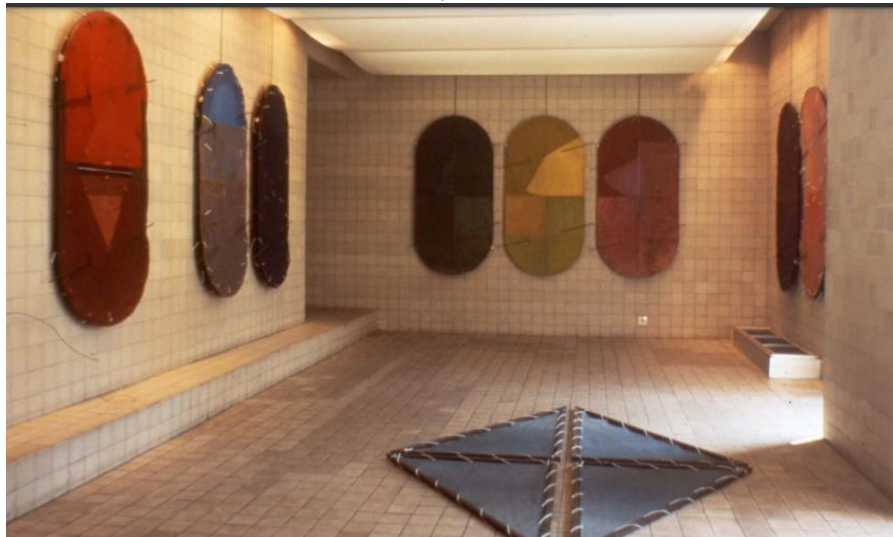
2.1. ŞÜKRÜ AYSAN

Şükrü Aysan 1945 Manisa doğumludur. Sanat kuramcısı ve öğretmen olan Aysan, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde, Zeki Faik İzer atölyesinde eğitimini tamamlamıştır. Ardından Paris Ulusal Güzel Sanatlar Yüksekokulunda serigrafi ve resim eğitimi alarak çalışmalar yapan sanatçı, 1975’den sonra Türkiye’ye dönerek İstanbul Güzel Sanatlar Akademisindeki Adnan Çoker atölyesinde asistan olarak göreve başlamıştır. Aysan, 1980’li yıllarda Türkiye’de Minimal ve Kavramsal Sanat alanına ilgi duyarak bu

doğrultuda çalışmalar yapıp öncülük eden bir sanatçımızdır. Geleneksel Türk sanatını sorgulayarak, sanatı çözümleyici, araştırmacı ve idrake dayalı bir yaklaşım sergilemiştir. Bu bağlamda Aysan, Kavramsal Sanat alanındaki yazılı metinleri Türkçeye çevirerek sanatın ardında kalmış felsefe ve kuram ilişkisini de araştırmıştır. Çağdaş bir bakış açısının egemen olmasını, sanatın sorgulanmasını, araştırılmasını ve tanımlanmasını isteyen Aysan, 1977’de Serhat Kiraz, Avni Yamaner ve Ahmet Öktem gibi genç sanatçılarla Sanatın Tanımı Topluluğu (STT) adı altında bir topluluk kurmuştur. Sanatçılar burada sanatın sınırlarının aşılabildiğini genişlemesi doğrultusunda birbirleri ile sanata dair konuları tartışmışlardır. 1978 ve 1980 yıllarında sanatçılar Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde minimalist ve kavramsal çalışmalarını sergilerini açmışlardır. Aysan, STT adına 1982’de Yeni Boyut dergisinde ‘Etkinlik’, 1984’te de ‘Marcel Duchamp’ gibi derlemeler yayımlayarak Kavramsal Sanat’ı Türk sanat ortamına bu etkinlikleriyle tanıtmıştır (Atakan, 1995:182-183). Duchamp’ın ortaya çıkardığı hazır nesnelere ile Kavramsal Sanat anlayışı arayışı içinde olan STT sanatçıları galeri ve mekânlardan uzaklaşarak çalışmalarını doğaya ve çevreye taşıyarak yapmıştır. Ve bu etkinliklerini belgelemek amacıyla fotoğraftan yararlanarak bunları bir yazılı metin haline dönüştürmüşlerdir. Grup üyelerinden Serhat Kiraz ve Ahmet Öktem 1981 yılında STT’den ayrılmış, Aysan da çalışmalarını tek başına sürdürerek devam etmiş, ardından bu gruba başka kişilerde katılmıştır.

Aysan, “İlk çalışmalarında tuval ve şasinin varlık nedenlerini, sanat nesnesinin maddeselliğini, sanat nesnesinin estetik nesne olarak işleyişini, imge kullanımını ve el işçiliğinin gerekliliğini sorgulamıştır” (Atakan, 2008:109).

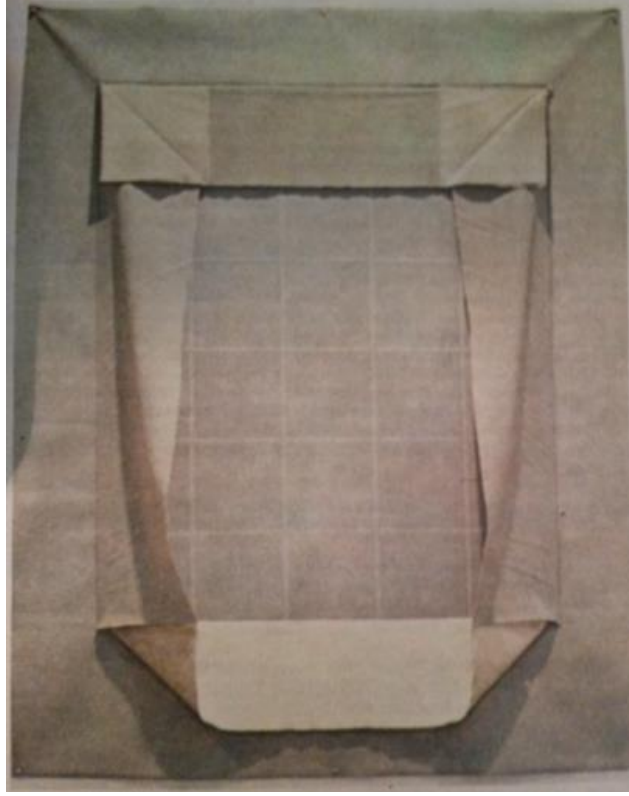
Şekil 55. Şükrü Aysan, “Urbi Et Urbi”, 1986, Karışık Teknik ve Karışık Malzeme. Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.



Kaynak: Saltonline (bt).

Resimlerinde genellikle geometrik biçimsel sistemlerle çalışan Aysan, 1976 yılından sonra yerleştirme düzenlemeleri de gerçekleştirmiştir. Bez ve tuval üzerine akrilik boya uygulayarak geometrik biçimler oluşturmuş, bu biçimleri çubuklarla delip, dikerek açık ve koyu ton ilişkisini kullanmıştır.

Şekil 56. Şükrü Aysan, “Pentur II”, 1977.



Kaynak: Twitter (2013).

“Şükrü Aysan'ın bez, çerçeve, gergi karışımı üçgenleri, düşüncenin arkasındaki irade çabasının maddeleşen anlatım biçimleri olarak görülmektedir. Aysan'ın sanatında bu üçgenler bilinç ve algı sınırlarının ötesine bilginin yetersizliğini, buna karşılık sezgi gücünün anlatımını simgelemektedirler”. (Akdeniz, 1995).

Şekil 57. Şükrü Aysan, “Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale”, 1979



Kaynak: Saltonline (2017).

Alışılmış sınırların ardında kalarak Türkiye’de çağdaş sanat anlamında işler yapan Aysan, sanat yapıtını sanat olarak kabul ederek, ‘sanat için sanat’ olgusunu da savunmuştur.

2.2. HÜSAMETTİN KOÇAN

1946 yılında Bayburt’ta doğan Hüsamettin Koçan, 1970 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu’nda asistan olarak çalışmış ardından Avusturya’ya eğitim almaya gitmiştir. Burada eğitimini gören sanatçı, daha sonra Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğretim üyesi olarak çalışmaya başlamıştır. Avusturya’da gördüğü eğitim esnasında oranın tarihi kültür yapılarının etkisi altında kalarak, çalışmalarını bu doğrultuda devam etmiştir. Koçan, Türkiye’de müze gibi tarihi kültür varlıklarına vermiş olduğu değer bakımından önemli bir isimdir. Aynı zamanda çalışmalarında kültür varlığı imgesini kullanmıştır. Sanatçının Bayburt’un 45 km uzaklıktaki Bayraktar köyüne kurmuş olduğu Baksı Müzesi geleneksel sanatlar açısından önemli bir yere sahiptir. Baksı Bayraktar Köyü’nün eski adıdır. 2010 yılında açılan bu müze çağdaş sanat koleksiyonu bakımdan zengin bir varlığa sahiptir. İçerisinde sergi salonu, atölye, kütüphane, konferans salonu, konuk evi yer alırken, çocuk şenliği, kadın istihdamı, müzik alanında etkinliklerde yapılmaktadır. Vermiş olduğu röportajlarda Koçan’ın bu yeri seçmesindeki etken, sanatı doğduğu topraklara getirmek, kırdan kente göçü engellemeye çalışmak amacıyla bu müzeyi kurduğunu söylemektedir.

Şekil 58. *Baksı Müzesi, 2010, Bayburt.*



Kaynak: Dergipark (2019).

Koçan, Anadolu coğrafyasında yaşamış olan çok farklı dönemlere ve medeniyetlere ait değerleri, Anadolu motifleri ve kültürel simgeleri, öznel bir dille ortaya koymaktadır. Bunu yaparken de yaşadığı toplumun kültürel değerlerini simgesel biçimlerden kopmadan çalışmalarını gerçekleştirmektedir (Gögebakan, 2014: 51).

Şekil 59. *Hüsamettin Koçan, “İsimsiz”, 2009, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120 x 100 cm.*



Kaynak: Artnet (bt).

Koçan 1990’lardan sonra geleneksel Türk halk resimleri üzerinde araştırma yapmaya başlamış, bu araştırmalar doğrultusunda Anadolu kültürleri üzerinde

yoğunlaşarak, Osmanlı, Bizans ve Selçuklu İmparatorluğunun kültürel varlıklarını da araştırmalarına dâhil etmiştir. Farklı uygarlıklara ait olan, toplumun yaşamış olduğu kültürel değerleri, sanatçı kendine has bir tavırla çalışmalarına yansıtmıştır.

Şekil 60. Hüsamettin Koçan, “İsimsiz”, 2002, Gravür, 26x14 cm.



Kaynak: Peramezat (bt).

2.3. AYŞE ERKMEN

1949 İstanbul’da doğmuştur. Çağdaş sanat dünyasının önemli isimlerinden Ayşe Erkmen, 1977 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü’nden mezun olmuştur. Erkmen, 1994 yılında Berlin’e giderek çalışma hayatını orada sürdürmüştür. Dünyanın önde gelen merkezlerinde birçok işi sergilenen ve bienallerde de yer alan çalışmaları İstanbul’da da gözükmemektedir. Kendisine ait bir atölyesi olmamakla birlikte göçebe bir yaşam sürdürerek çalışmalarına devam eder. Geleneksel heykel anlayışının sınırlarını sorgulayarak farklı bir bakış açısı sunan sanatçı, heykelin tanımından kaçınarak tüketim anlayışına yönelik sanat nesnesi yapmaya başlamıştır. Sanatla sanat olmamak arasındaki ilişkiyi sorgulayarak işler ortaya koyan sanatçı, kolay anlaşılabilir çalışmalar yapmak yerine izleyici üzerinde düşündürücü bir hal sağlayarak farkındalık yaratmaya çalışmıştır. “Tüm sanat yaşamı boyunca Erkmen zaman-mekan arasındaki ilişkileri, sanat nesnesi üretme koşullarını, gerçek nesnenin sanat nesnesine dönüş noktasını, ... görsel imgenin kimin için ve ne zaman anlam kazandığını ve izleyicinin bakış açısıyla sanat nesnesi arasındaki ilişkileri irdemiştir” (Atakan, 2008: 124). Dışarıdan bir şey getirmeden mekanın içerisindeki malzemeler ile çalışan Erkmen, var olan nesneyi yeniden yorumlayarak ortaya koyar.

Şekil 61. Ayşe Erkmen, “B Planı”, 2011, Su Arıtma Birimleri, Borular ve Kablolar, 54. Venedik Bienali



Kaynak: Architectureoflife (bt).

Erkmen'in Venedik Bienali'nde, Türkiye'yi temsil ederek Arsenale'nin Artigliere binasında yapmış olduğu 'Plan B' adlı heykel düzenlemesi su arıtma sistemlerinden oluşmaktadır. Formları kareografik bir şekilde düzenleyen sanatçı, kanaldaki pis suyun arıtılıp içilebilecek duruma getirildikten sonra tekrar kanala geri verilmesi düşüncesi hareketi geçirmektedir. Karşılaştığı olumsuz sonuçlardan ve imkansızlıklardan dolayı yerleştirmesini, farklı bir biçimde düşünmek zorunda kalan sanatçı, ikinci plan olarak Plan B'yi harekete geçirmiştir. İzleyicinin yapıt ve mekan arasında ilişki kurmasını sağlayan Erkmen, aynı zamanda izleyiciyi de yapıtın içerisine dahil ederek bedeni harekete geçirir. “Tıpkı hayatın işleyişinde olduğu gibi görünmeyen ve sürekli hareket eden bir sistemin, ilişkiler ağının içindeki bireyler gibi Erkmen'in izleyicileri de bu sistemin içerisinde dolaşırlar” (Özdemir, 2014:48). Bu karmaşık planlanma aynı zamanda gündelik hayatımızda karşılaşılan siyasi ve ekonomik sebeplerden dolayı soyutlanarak eleştirel bir dil ortaya koymaktadır.

Şekil 62. Ayşe Erkmen, “Ev Üzerine”, 1994, Kreuzberg, Berlin.



Kaynak: Hurriyet (2018).

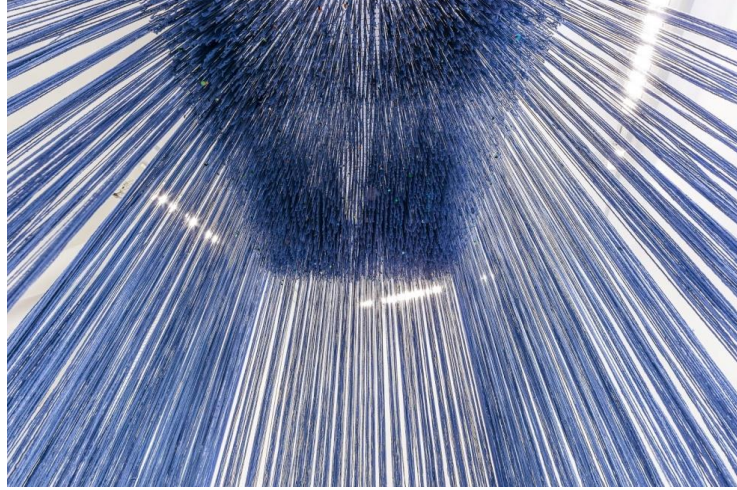
Erkmen'in 1994'te Berlin'in Kreuzberg semtinde gerçekleştirmiş olduğu *Ev Üzerine*”, adlı (Şekil 62.) düzenlemesi Türkçedeki dil bilgisi ekleri olarak bilinen miş, müştü, mişim, mişler gibi eklerden oluşmaktadır. Türkçedeki anlatım geleneğine göre geçmişte yaşanılmış, olay ya da durumları belirtirken kullanılan geçmiş zaman ekleri sanatçının yapıtında anlaşılması güç ve zor bir hal almıştır. Sanatçının belirli bir cümle ya da metin yazmak yerine tek başına tercih ettiği bu ekler, bilinen kaynaklara göre, Almanlar tarafından herhangi bir şey ifade etmezken Türkler tarafından geçmişin bir anlatım biçimini çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda sanatçının çalışması, her iki taraf arasında birbirleri ile bütünleşmeme durumu sağlar. Genellikle işlerinde kent ve mekan ilişkisine değinen sanatçı bu yapıtının bir parçasını benzer düşünceyle İstanbul'da Taksim Meydanında uygulamıştır.

2.4. FÜSUN ONUR

1938, İstanbul doğumludur. 1956 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'ne girmiştir. Amerika'da eğitimini tamamladıktan sonra 1967 yılında Türkiye'ye dönen Füsun Onur, Türk heykel ve yerleştirme sanatçılarından biridir. Geleneksel heykel dilinin sınırlarını zenginleştirerek yeni tartışmaların oluşumuna olanak sağlamıştır. İlham kaynağını gündelik hayatta karşılaşmış olduğu sorunlardan alırken, bu sorunların çözümünü günlük yaşamda kullanılan malzemelerle çağrışım yapar. “Sanatçı ilk sergileri için gerçekleştirdiği ahşap, pleksiglas, sünger, gerilmiş tuval ve alçıdan yapılmış insan boyutlarındaki soyut heykellerinde, yapıtların sergi alanıyla olan ilişkilerini sorgularken, mekan tanımlayan kesen ya da kıran dolu ve açık biçimleri bir

arada kullanmıştır” (Atakan, 2008:99). Kütleselleşmiş heykel anlayışından uzaklaşarak mekânda hareketlilik ve süreklilik sağlamak amacıyla çalışmalarda bulunarak mekan ve boşluk olgusuyla ilgilenmiştir. Buna ilk örnekler 1972 yılında Taksim Sanat Galerisi’nde gerçekleştirmiş olduğu sergisinde mekân ve boşluk sorunsalına değinmektedir. Gündelik yaşamda kullanılan kumaş, bez, tül gibi nesnelere çalışmalarına dâhil ederek onlara yeni anlam ve yorumlamalar katmıştır. Yapıtları zamanla kalıbından arındırılmış soyut heykellere ve geometrik biçimlere dönüşmüştür. “Onur’un 1973, 1974 ve 1975 yıllarındaki çalışmaları; mekanda tek boyuttan iki boyut türetme, mekanı ... aralıklarla bölme yoluyla ‘zaman’ kavramını oluşturma, mekanı tanımlayan çizgi ve düzlemlerin yer değiştirmesi ile onu kendi içinde katlama, üst üste getirme gibi sorunlarla da ilgilidir” (Dastarlı, 2006 :46).

Şekil 63. Füsun Onur, “Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel”, 1981- 2014, tahta, boyalı ip, karışık gereç, 200 x 183 x 140 cm Neues (Yeni) Müzesi, Berlin.



Kaynak: Hurriyet (2014).

Gündelik malzemelerden yararlanarak ip, tül, kumaş, boncuk ve pullarla yapmış olduğu bu çalışma, izleyiciyi yapıtın içine davet ederek izlenimine bırakmıştır. Mavinin vermiş olduğu derinlikle ve renkli pullar, boncuklarla beraber izleyiciyi içine almaktadır. “Onur’un malzeme seçimindeki detaylar, enstalasyona, samimi ve sıcak bir hava katarken, aynı zamanda izleyicide diğer çalışmaların yarattığı sarsıcı yüzleşmelerin neden olduğu sert duygu durumundan sıyrılmanın ve nefes almanın mekânını da sunmuş olmaktadır” (Yıldırım, 2014).

Şekil 64. Füsün Onur, "Sabah Jimnastiği", 1987, Karışık Malzeme



Kaynak: İtobiad (2017).

Sanatçı bu yapıtını deniz kenarında eski, yamalı bir kumaşı kostrüksiyonun üzerine rastgele atarak oluşturmuştur. Kumaşın rüzgarda bayrak gibi her dalgalanması izleyiciyi sorgulatırken, aynı zamanda özgürlüğü de konu almaktadır.

2.5. ERDAĞ AKSEL

1953 yılında İstanbul'da doğan Erdağ Aksel, sanat eğitimini ABD'de tamamlayarak Türkiye'ye dönmüştür. Sanatçı, ulusal ve uluslararası birçok karma sergiye katılmıştır. Yapıtlarını günlük yaşamda kullanılan çeşitli malzemeleri (koltuk değnekleri, metre, cam, aynalar, sehpa) ve metalleri bir araya getirerek kavramsal sanat temelli heykeller oluşturmaktadır. Ankara, İstanbul, Polonya gibi çeşitli yerlerde kişisel sergiler açan sanatçı, Ali Akay, Beral Madra, Ali Artun gibi isimlerin küratörlüğünde yurt içi ve yurt dışında grup sergilerine katılmıştır. Venedik Bienalinde sergilenen sanatçının yapıtları İngiliz yazar Edward Lucie-Smith'in 1995 de yayımlanmış olduğu kitabında yer vermiştir.

Şekil 65. Erdağ Aksel, “Zenaatin Sureti”, 1999, Koltuk değneği ve ayna.



Kaynak: Myweb (bt).

Şekil 66. Erdağ Aksel, “Karşılaştırmalı Belirsizlik”, marangoz metresi, 3 m, Keyisdere Vadisi



Kaynak: Hürriyet (2017).

Ölçüm aracı olan metreyi genellikle çalışmalarında kullanan sanatçı metaforik bir anlam oluşturarak ölçmenin altında yatan anlam katmalarına karşılaştırmalar yaparak mekan aracılığıyla sorgulamaktadır.

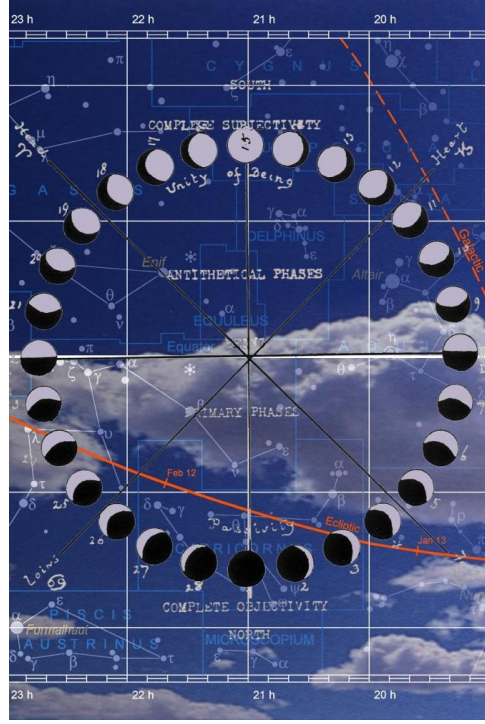
Aksel'in yapıtlarında zengin bir düşünsel yapı oluşmaktadırdır. İçinde yaşamış olduğu toplumsal ve ekonomik sorunları çalışmalarına dahil eder. Sanayi sitelerinin içine girerek çalışmaya başlayan sanatçı, yaşanılan bu sorunları 1986 yılından bu yana çalışmalarında devam ettirmiştir. Demiri keserek, bükerek, ve delerek çeşitli sanayi malzemeleriyle birleştiren sanatçı bir düşünce yumağı oluşturarak yapıt dizisi meydana getirmiştir. Gerilim Nesneleri, Obeliskler ve Yıldızlar, Tereddüt Nesneleri, Yol, gibi birçok kişisel sergiler açmıştır. Bu sergilerinde sanatçı, yapıtlarında tüketim toplumu olan Kitsch olgusuna, toplumsal ve siyasal olaylara göndermelerde bulunarak değinmiştir.

2.6. SERHAT KİRAZ

1954 yılında İstanbul' da doğan sanatçı 1970 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisini bitirmiştir. 1977 yılından itibaren yurtdışında ve yurtiçinde birçok sergi ve bienallere katılarak geç bir sanatçı olarak adını duyurmuştur. Sanatın sınırlarını genişletmek ve sorgulatmak amacıyla Sanatın Tanımı Topluluğunun (STT)  kurucu yeleri arasında olan. 1999 ile 2000 yılları arasında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde, Bileşik Sanatlar Programını kuran sanatçı, 1984'te ilk kişisel sergisini Maçka Sanat Galerisinde aarak enstalasyonları ile bu galeride ses getirmiştir. Optik yanılısama, görsel imge, gerçeklik gibi kavramları ele alarak irdelemiştir. İzleyicinin sanat yapıtıyla ilişki kurarak yeniden düşünmesini ve yorumlamasını sağlamıştır. Yapıtlarını sergi mekânına göre oluşturan sanatçı bu bağlamda yapıta yüklemiş olduğu anlamı mekân doğrultusunda anlamlandırmaktadır. Gerçeği gerçeğin üzerine yapıştırmadan salt bir biçimde bir araya getirerek zaman ve mekânın insan algısı üzerindeki etkisini irdeler. Biçim ya da estetik ile ilgilenmeyen sanatçı içinde yaşamış olduğumuz değişken sistemden ne derece etkilendiğini felsefi, siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel konular üzerinde değinerek simgeler yardımıyla tasvirler. Sanatçı böylelikle de disiplinler arası sınırları genişletmiş olur.

Sanatın nasıl yapılacağından çok neden yapılacağı konusunda düşünerek soru sormayı amaçlamaktadır. Cam, demir, mermer tozu, gazete, basılı belgeler, kitaplar, fotoğraflar floresan gibi hazır nesne ya da yarı endüstri ürünü olan malzemeleri birleştirerek kullanmaktadır. Geleneksel resim geleneğinden uzak estetik sanat anlayışına karşı bir tavır sergilemiş, satılabilir işler yapmayı reddederek sanatın süreç odaklı olduğunu savunmuştur. Biçimci anlayıştan öte akılcı ve kuramsal bir dille sanatın gerçeklerini sorgulamıştır.

Şekil 67. Serhat Kiraz, “Yüklem”, 2009, *Karışık Malzeme, Mine Sanat Galerisi, İstanbul.*



Kaynak: Pinterest (bt).

2009 yılında Mine Sanat Galeri'sinde izleyici ile buluşan 'İçindekiler' adlı sergisi Kiraz'ın bugüne dek yapmış olduğu çalışmalara yer vermektedir. 'Yüklem' adlı çalışmasını zihinsel düşünme pratiğini oyunsallaştıran Kiraz, çeşitli geometrik öğeleri, sayıları, sembolleri ve birçok bilimsel terimleri kullanarak, sergilemiştir.

Şekil 68. Serhat Kiraz, “25. Yıl Sergileri”, 1984, *Galeri New, Ankara.*



Kaynak: İstanbulmuseum (bt).

2.7. CANAN BEYKAL

1948 Amasya Merzifon doğumlu Canan Beykal, 1972 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nü bitirerek yine aynı kurumda 1977'de yazmış 'Kolajın Yağlı Boya Resminden Özerkliği' adlı tezini tamamlayarak yeterlilik hakkı kazanmıştır. Ardından 1981 yılında Avusturya'ya giderek Mario Merz ile atölye çalışmalarını sürdürmüştür. Kavramsal sanat ve yerleştirme türünde çalışmalar yapan sanatçı, çeşitli gazete ve dergilerde sanat tarihi üzerine yazılar yazarak eleştirmenlik yapmıştır. Beykaldüşüncelerini ortaya koyarken dil'i aracı olarak kullanır ve çalışmalarını fotoğraf, ses bantları, hazır nesne gibi çeşitli malzemeleri, metaforik simgeler yardımıyla üç boyutlu mekana yönelik yapıtlara dönüştürerek sergiler. Daha sonraki işlerinde içinde yaşamış olduğu tarih, savaş, ölüm gibi toplumsal ve politik olgulara değinen sanatçı yine kullanmış olduğu malzemeler yardımıyla düşüncesini aktarır. Yaşamış olduğu olay ve durumlara seyirci olarak kalmayan Beykal, çocuklara yardımcı olabilmek adına toplumsal birbelgelemeye dönüştürmek için araştırma içerisine girer. Metaforik simgeler yardımıyla gerçeği çalışmalarında yansıtır. Bu tür konularına örnek çalışmaları arasında KaraKutular, 51 Gün Sonra, Tex-Tual ve (Şekil 69) daki 'Savunma Önlemi' adlı çalışması vardır.

Şekil 69. Canan Beykal, "Savunma Önlemi", 1992, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul.

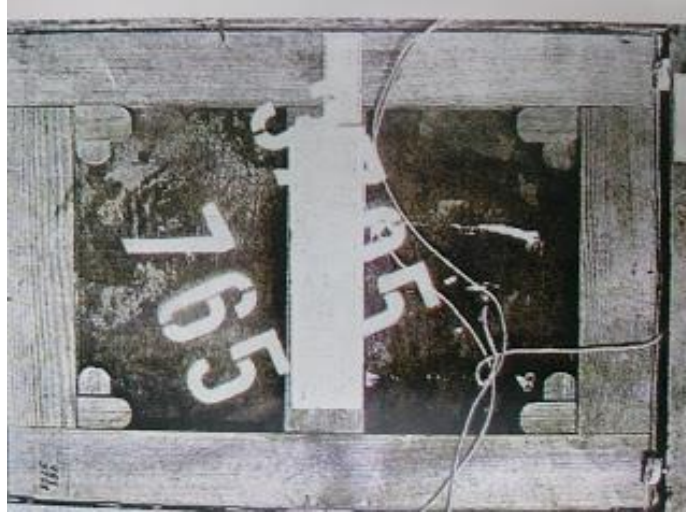


Kaynak: Egemenbosnali (2011).

Beykal'ın bu çalışmasında, savaş sırasında korunması gereken yerleri belirterek, izleyiciyi, bu yerlerin kendi bireysel ve toplumsal yaşamlarında taşıdığı anlamı ve önemi düşünmeye iter (Atakan, 2008,115). Nesnelere herhangi bir yan anlam yüklemeyen

Beykal, çalışmalarına malzemeler yardımıyla düşünceyi dahil eder. Beykal'ın bu işleri Joseph Beuys'un işleriyle de benzerlik gösterir.

Şekil 70. Canan Beykal, '8 Parçalık 1 Bütün', 1985, İstanbul.



Kaynak: Egemenbosnali (2011).

1985 yılındaki 2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisinde Beykal, Osman Hamdi Beyin 8 adet tablosunun arka yüzünü gösteren fotoğraflarını çekip numaralara yaldızlı boya püskürterek kodlama sistemini sorgulamaya çalışmıştır.

2.8. BALKAN NACİ İSLİMYELİ

1947 Sakarya Adapazarı doğumlu sanatçı 1972 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü'nden birincilik ile mezun olarak aynı kurumda asistan olarak çalışmaya başlamıştır. 1975 ve 1982 yılları arasında Avusturya ve İtalyan Hükümetinin burslarını alarak litografi ve resim alanında kendini geliştirerek çalışmalarını sürdürmüştür. Çeşitli dergilerde şiir ve öyküleri yayımlanan sanatçının aynı zamanda 'Matah', 'Deja vu', 'Suç', 'Söz', 'Suret' adlı beş sanatkitabıda bulunmaktadır. Sanatçı her sergisinde farklı bir anlatım dili oluşturarak kullanmış olduğu malzemelerin çeşitliliği ile birliktesözünü ortaya koymuştur. "Sık sık gelenekçi olmadığını vurgulayan sanatçı, geleneğe ait değerleri doğrudan eserlerinde kullanmaz, onları bir çıkış noktası olarak bilinç dahilinde kavramsal bir düşünceye hizmet ve yardım edecek şekilde yeniden modeller, bulunduğu tarihin bir parçası gibi sunar" (Çuhadaroğlu, 2019, 138-139). Çalışmalarını kimi zaman izleyiciyi şaşırtıcı bir tavırla yansıtarak kimi zamanda mizahi ve masalsi bir dille anlatmaktadır. "Renklerle, figürlerle, ışık/gölge oyunuyla, metaforlarla, alışılmış bağlamlarından koparılmış göstergelerle anlatmaktır. İnsana ve doğaya karşı işlediğimiz suçları, yapaylaştırdığımız yaşantıları, insanın trajik yalnızlığını, varolma mücadelemizi,

yok etme eğilimimizi, kısaca yaşadığımız hayatı anlatmayı seçmektedir” (Öztoğat, 1999’dan akt. Sabancı, 2014: 48). Başlangıçta Batı resim geleneğini yapıtlarında dönüştürerek yer veren sanatçı, düşünsel tarzda figüratif çalışmalar yapmıştır. Ardından Osmanlı, Selçuklu sanatının biçimsel özelliklerinden etkilenerek simetrik ve durağan işler üretir. 1970’lerden sonra kolaj tekniği, enstalasyon, video ve fotoğraf sanatıyla da uğraşır. Sürekli yenilik arayışı içerisinde olan sanatçı sanatın içinde yolculuk yaparak her durakta farklı bir söylem ortaya koymaktadır.

Şekil 71. *Balkan Naci İslimyeli, “Gezgin” 1985, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90x115 cm*



Kaynak: Alif Art (2018).

2.9. ŞÜKRAN MORAL

1962 Samsun Terme doğumlu Türkiye’de performans sanatının önemli isimleri arasında olan feminist Sanatçı Şükran Moral, 1994 yılından sonra performans video ve enstalasyon çalışmaları yaparak kadın erkek eşitsizliği, şiddet, toplum, din, göç, toplum gibi konulara yer vermiştir. Bedenini bir tuval, fırça, boya gibi kullanarak işler üreten sanatçıdır. Kendi değimiyle toplumun yaralarına jilet vurmaktadır. Performanslarını genellikle galeri mekanlarından ziyade akıl hastanesi, hamam, genelev gibi sıra dışı yerlerde gerçekleştirmiştir. İzleyiciyi sarsan, rahatsız eden, zihinsel olarak düşündüren çalışmaları vardır. Bedeni nesne ve özne olarak kullanan sanatçı tabuları yıkarak çağrışımcı bir yaklaşım sergiler. Sanatçı 6 Kasım 2014 yılında Galeri Zilberman’da ‘Welcome To Turkey’ (Türkiye’ye Hoş Geldiniz) adlı sergisi gerçekleştirmiştir. Bu sergideki amaç Türkiye’nin gizli kalmış, anlatılamamış olan acı gerçeklerin, bir nevi örtüsünü kaldırarak tartışmaya açık hale getirmek istemesidir. 1970’li yıllardan itibaren günümüze kadar birçok

performans işi gerçekleştiren Moral'in 'Sanatçı' (1994), 'Gözün Tarihi' (1996'), 'Hamam' (1997), 'Bargello' (1997), gibi çalışmaları örnek olarak belirtilebilir.

Şekil 72. Şükran Moral, "Performans", 1994, Galeri Zilberman,



Kaynak: Art Tv (2004).

1994 yılında Galeri Zilberman'da kendini çarmıha gerdiği Hz. İsa pozunda ataerkil toplumlardaki kadın imgesinin yeri ve öneme değinerek düşündürmeyi amaçlamaktadır. Hz. İsa'nın yerine geçerek seyircinin gözüne bakan sanatçı erkek arzusunu yok ederek politik bir amaç gütmektedir.

Şekil 73. Şükran Moral "Welcome to Turkey" 2014, Zilberman, İstanbul.



Kaynak: Özgen Yıldırım (bt).

Yine Moral'ın 6 Kasım 2014 yılında galeri Zilberman'da gerçekleştirmiş olduğu performansı o dönemde büyük bir ses getirmiştir. 'Welcome to Turkey' (Türkiye'ye Hoş Geldiniz) (Şekil 73) adlı sergisinin altında yatan etken izleyicinin gerçeklerle yüz yüze gelmesi ve trajik bir durum oluşturmasıdır. Sanatçının bu çalışmasındaki amacı, Türkiye'de anlatılmayıp gizli kalmış olan gerçeklerin örtüsünü kaldırarak tartışmacı bir yöntem yaratmaktır. Bu çalışmada izleyici galeri içerisine girdiğinde, bir küple karşılaşır ve bu küpün içerisindeki bir dakikalık video küpün en alt kısmından gösterilir, böylelikle seyircinin bu videoyu izlemesi için, diz çökerek izlemesini sağlar. Sanatçı, izleyiciyi bilinçli olarak diz çöktürerek bir nevi izleyiciyi cezalandırır. Bu bağlamda Moral, çocuklara ve kadınlara yapılmış olan fiziki ve psikolojik şiddetten dolayı insanları özür dileme çağrışımında bulundurur. Gelinin üzerindeki kanla, kadın olgusuna değinen Moral, yere konumlandırılmış yatak ile de Türkiye haritasını temsil etmektedir. Yatağın üzerine kan dökerek oluşturması çocuk gelin ve cinayetlerinin Türkiye coğrafyasında yaygınlaşmış olmasını ifade eder.

Şekil 74. Şükran Moral, "Üç Adamla Evlilik", 2010, Mardin.



Kaynak: Instagram (bt).

2010 yılında gerçekleştirmiş olduğu 'Üç Adamla Evlilik' adlı çalışması, toplumsal cinsiyet ilişkisine, kadının metalaşmış olmasına karşılıksogulayıcı ve ironik bir çalışmadır.

2.10. GÜLSÜN KARAMUSTAFA

1946'da Ankara'da doğan Gülsün Karamustafa Türk çağdaş sanatın önemli isimlerindedir. 1969 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun olmuş ve çeşitli uluslararası çağdaş sanat sergilerinde yer almıştır. Aynı zamanda film yönetmeni Atıf Yılmaz'ın

yönetmenliğindeki filmlerde sanat yönetmenliği yaparak uluslararası birçok film festivaline katılmıştır. 1970'lerden başlayarak kırsaldan kente yaşanan göç olgusuna resim, kolaj, asambalaj ve baskılarıyla arabesk yaşam kültürüne değinerek figüratif resimler yapmıştır. "İnsanların hikayelerini tebessümlü bir bakışla düşünmeye yönlendiren bu resimler Pop Sanatın toplumsal olgulara ve olaylara ironik bakışın bir dışavurumu olarak 'güzel' olmaktan çok 'bir şeyler söyleme' iddiasına yapılmış resimlere benzer" (Duben ve Yıldız, 20008:161). 1973-1980 arası çalışmalarında yaptığı toplumsal gerçekçi tavrını gözlem yaparak ön plana çıkarmaya çalışır. Başlangıçta resim sanatı alanında çalışmalar yapan Karamustafa 2000'li yıllara kadar yerleştirme ve video sanatı ile ilgili çalışmalar yapar. Sanatçı ilk kişisel sergisini 1978'de İstanbul Taksim Sanat Galerisi'nde açmıştır. 1980'lerden sonra kitsch olgusuna değinen sanatçı yapıtlarında eleştirel bir mizah dili kullanarak sanatsal bir düzeye ulaştırmıştır. "1980 ortalarında yapmaya başladığı duvar halıları ve seccadelerde de göçün toplumsal etkilerini ele almış, toplumsal yozlaşmayı, kültürel etkileşimleri, melezleşmeyi bu dönemdeki Evisli Seccade (1986) gibi çalışmalarında dini simgeleri popüler imgelerle birleştirek göstermiştir" (Germaner, Koçak, Rona, 2007:370).

Şekil 75. Gülsün Karamustafa, "Star Wars", 1982, 32,5- 45 cm Karışık Teknik

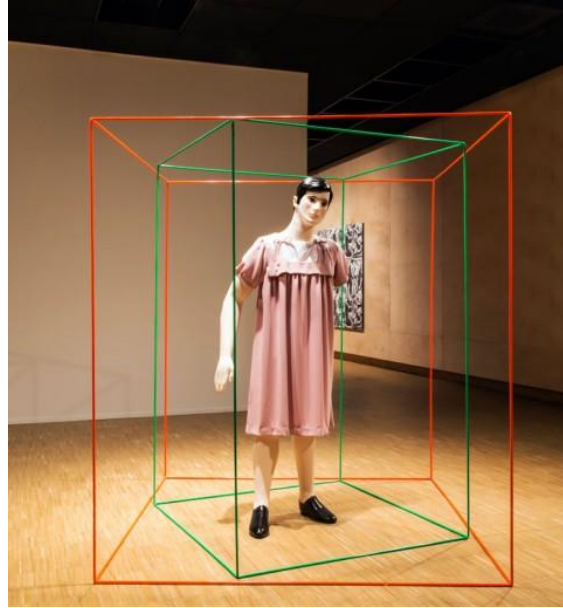


Kaynak: Dergipark (bt).

Arabesk gerçeğini nesnel bir biçimde ortaya koyan sanatçı, kumaş kolaj ve değişik gereçlerle oluşturmuş olduğu farklı zaman dilimlerine ait kültürleri çalışmalarında değinerek sorgular. Star Wars baskılı tshirt giyen baş örtülü kadın figürü bir biri ile bir

sentez oluşturmeyan şehir hayatı ile köy hayatı arasındaki kültür çatışmasını yansıtmaktadır.

Şekil 76. Gülsün Karamustafa, "Çifte Hakikat", 1987, Ayasofya Müzesi, İstanbul.



Kaynak: İlerihaber (bt).

Sanatçının toplumsal cinsiyet üzerine kurgulanmış olduğu Yeni Eğilimler sergisindeki Çifte Hakikat adlı enstalasyon çalışması demir konstrüksiyon içerisinde erkek manken heykeli yerleştiren sanatçı, mankenin üzerine giydirdiği pembe hamile elbisesi ile cinsiyet olgusuna sert bir darbe vurmuş olur. Onun bu çabası, cinsiyet üzerine toplumun kalıplaşmış önyargılarını sorgulama nesnesine dönüştürmek içindir (Yıldırım, 2013).

1990'larda yurt dışında gerçekleştirdiği güncel sanat uygulamaları olan enstalasyonlarında ve performanslarında daha önce yerel bağlamda işlemiş olduğu göç, kimlik, melez imajlar gibi meseleleri daha küresel birer olgu olarak ele aldığı; post-koloniyelizm, oryantalizm, toplumsal cinsiyet gibi konuları da sık sık tartışmaya açtığı gözlenir (Sarioğlu, 2007: 8). Türkiye'deki sosyo-politik konuları araştırarak eleştirel bir tavır sergilemiştir. "Gülsün Karamustafa'nın işleriyle ilgili olarak söz edilmesi gereken en önemli özellik başlangıçtaki resimlerinden obje kullanımına gelişen çizgi içindeki bütünsellik, tutarlılık ve her işin önceki ve sonraki arasında kurduğu ilişkinin sağlamlığıdır" (Özayten:1992:107).

2.11. BEDRİ BAYKAM

1957 yılında Ankara'da doğan Bedri Baykam çağdaş sanatın geçiş evresindeki önemli isimlerden biridir. 1975- 80 yılları arasında Paris'e taşınarak, Sorbonne Üniversitesinde ekonomi eğitimi 1980- 1983 yılları arasında California College of Arts and

Crafts'da resim ve sinema eğitimi almıştır. 1980'li yıllarda başlayan Yeni Dışavurumculuk akımının öncülerinden olan Baykam, 1987 yılında Türkiye'ye dönerek Yeni Dışavurumculuk akımının Türkiye'ye taşınmasına öncülük etmiştir. Paris, New York, Londra, Roma gibi yerlerde kişisel sergi açmış, kısa film yönetmenliği yapmış ve sanat alanıyla ilgili birden fazla kitap yayınlamıştır.

Baykam'ın 80'lerde yaptığı resmin konuları ise kadınlar, siyaset ve yaşam ölüm temalarıdır. Dönemin en önemli eserleri arasında 1981 yılında yapılan 'Fahişenin Odası' resmi bulunmaktadır. Sanatçı kırık aynaları kullanarak, büyük boyutlu bir iş çıkarmıştır. Schnabel:'in kırık tabaklar kullanarak yaptığı çalışması ile çok benzer olduğu gözlemlenir ancak eş zamanlı yapılan işler tesadüfen benzerlik göstermiştir (Sunar, 2019:98).

Şekil 77. Bedri Baykam, "Fahişenin Odası", 1981, Sunta Üzerine Yağlı Boya ve Kırık Ayna, 120, 240 cm, Özel Koleksiyon



Kaynak: Banucarmikli (bt).

“Yeni Dışavurumculuğun bütün özelliklerini taşıyan 'Fahişenin Odası' çok yönlü okumalara açık bir yapıttır. Öncelikle resmin çerçevesiz olması ve ebatlarının büyüklüğüyle eser, daha ilk bakışta şeklen izleyiciyi çarpar” (Duben ve Yıldız, 2008:229). Sanatçı kadını cinsel bir obje gibi betimler resimlerinde romantik bir erotizmdili bulunur.

Sanatçı kumaş, kağıt, cam, fotoğraf ve karton gibi çeşitli malzemeleri eserlerinde bir araya getirerek farklı bir boyut yakalamıştır. Malzemenin renkle buluşması, uyumu son derece önemliyken aynı zamanda seyirciyi düşündüren, sorgulatan, birazda ters düz eden kompozisyonları karşı karşıya getirir (Sunar, 2019: 98).

Sanatçının modernizm öğeleri barındıran Yeni Dışavurumcu resimlerinde tuvalin dışına çıkmadan kavramsallığa doğru bir yönelim söz konusudur. Tuvallerinin ebatlarının büyümesiyle birlikte düşünsel ve politik yaklaşımının etkileri görülmektedir.

Bedri Baykam'ın 1980 yıllarının başlarında yaptığı resimlerde yeniliklerin öne çıktığı ve yeni dışavurumculukla açıklandığı görülür. Sanatçı, duvar resimlerini kullanarak

tuvalere müdahale etmek, parçalanmayı tasarlayarak gecikmiş çağdaşlık koşullarını yansıtmak ve tuval üstünde kırılmış aynalar kullanıp kararlı bir şekilde özlük kavramını çoğaltmak gibi yenilikler, New York sanat dünyasından tamamen habersiz olan Bedri Baykam'ın sanat dünyasına yaptığı özgün katkılardır. 1980'lerin başından itibaren yaptığı resimlerin belirgin özelliği; figüratif resmin geniş ve büyük renk yığınlarıyla birleşip kusursuz bir enerji ve güçle örülmesidir (Baykam, 2003'den akt. Uz, 2018, 277).

Şekil 78. Bedri Baykam, "Demokrasinin Kutusu" 1987, Sunta Üzerine Karışık Teknik, 110x110x220 cm. Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, Türkiye.



Kaynak: Bedri Baykam (bt).

Baykam'ın 'Demokrasinin Kutusu', adlı çalışması hem dışavurumcu, hem de kavramsal öğeler taşıyarak politik ve erotik bir çevre oluşturmaktadır. Burada kullandığı grafik düzenlemeler, el yazıları özensiz ve bireyselliği yansıtmaktadır. Sanatçının amacı, izleyeni tahrik etmek, sadece görme duyusunu değil, diğer tüm duyularını harekete geçirerek onu sarsmak, düşündürmek ve sürprizlerde şaşırtmaktır (Ersoy, 2004:99). O dönemde yaşanan politik ve sosyal olaylar bu çalışmaya kaynak olmuştur. Amacının çalışmalarında kendisiyle ve malzemeyle doğal bir ilişkide kalmak istediğini belirten Baykal, aynı zamanda Atatürkçü ideoloji benimsediği siyasi içerikli çalışmalara yer vererek bunu kitlelere yaymaya çalıştığı da görülmektedir. Demokrasiye karşı gönderme yapan sanatçının bu çalışması izleyiciyi sorgulatarak duyuları harekete geçirmektedir.

2.12. NUR KOÇAK

1941 yılında İstanbul'da doğan sanatçı Nur Koçak foto-gerçekçilik akımını ilk defa Türkiye'de uygulayan sanatçı olarak bilinmektedir. Sanatçı foto-gerçekçi etkilerin görüldüğü çalışmalarını oluştururken fotoğraflardan yararlanmıştı. Uluslararası bir çok

müzedede çalışmalarını bulunmaktadır. Türk resim sanatının önemli isimlerinden olan Turgut Zaim, Adnan Çoker, Cemal Tollu ve Neşet Günal'ın atölyesinde çalışmış aynı zamanda Paris'te soyut dışavurumcu Leon Berkowitz'in atölyesinde resim eğitimi almıştır.

Tüketim kültürü, popüler kültür, Pop-Sanat sinema televizyon ve reklam gibi alanlardan beslenerek toplumsal konulara odaklanarak çalışmalar yapan bir sanatçımızdır (Duben ve Yıldız, 2008: 198). Eleştirel bir boyuttan ziyade, toplumsal gerçekleri sorgulayarak, kadının kimliksizleştirilmesi ve tüketim kültürüne karşı bir tutum sergilemiştir. Fetiş Nesnelere, Nesne Kadınlar, Vitrinler, Mutluluk Resimlerimiz, Müdahale Edilmiş Karpostallar adlı çalışmalarında bu sorunsallar görülmektedir. 1970'lerde üretilen "Fetiş Nesnelere", "Nesne Kadınlar" dan 1989'da ilki yapılan "Vitrinler" dizisine kadar geçen süre içinde özellikle İstanbul'da toplumsal yaşamın ve bireyin kimlik sorunsalının evrildiğini, gelişen tüketim ekonomisinin toplum ve birey üzerindeki etkilerinin değiştiğini, tüketici kimliğinin, kadın kimliğiyle birlikte yeni toplumsal paradigmalara içerdiği görülür (Duben ve Yıldız, 2008: 202). "1970'li yıllardan sonra liberalizmin etkisi altına aldığı cinsellikle anılan kadına özgü nesnelere beslenen Koçak, ilk çıkışı olan 'Fetiş Nesne / Nesne Kadınlar dizisinde kadın dergilerinde gördüğü, kadını metalaştıran reklamlardan yola çıkmış bu bağlamdaki kültürel ve sınıfsal çelişkileri de dile getirmiştir" (Yıldırım, 2018: 23).

Tüketim toplumunun ürünleri olan aynı zamanda bedenini süslemek için kullanılan markalı ruj, oje, parfüm, iç çamaşırı gibi nesnelere çalışmalarında konu edinir. Foto-Gerçekçi bir tavırla nesnelere en ince ayrıntısına kadar betimleyip izleyiciyi doğrudan ele alarak tüketim toplumuna karşı eleştiride bulunur. Kadın bedenini gerçek boyutundan daha büyük bir şekilde yapan Koçak, görsel dili ve düşünceyi harekete geçirmektedir.

Şekil 79. Nur Koçak, “Fetiş Nesnelere-Ruj Mihrabı”, 1988, Tuval Üzerine Akrilik, 130x195 cm.



Kaynak: Turkishpaintings (bt).

Koçak, kadına özgü nesnelere medya içindeki kullanılış tarzına dikkat çeker. Bu fotoğrafların içerdikleri tüm unsurlarla birlikte birer haz nesnesi olarak sunulmasının, kadının toplumsal olarak algılanışını hem yönlendirdiği hem de dolaysız olarak dile getirdiğini açığa çıkarmıştır (Muraz, 2009:39). Popüler kültürün bu nesnelere bugün de yaygın olarak kullanılmaktadır.

Şekil 80. Nur Koçak, “Yeni İnci I”, 1995, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50cm,



Kaynak: Libratez (bt).

Kadının vücudunun metalaştırılmasına karşı dikkat çeken sanatçı Yeni İnci I adlı çalışmasında diğer yapıtlarında olduğu gibi foto gerçekçi bir plastik tavır gözlenmektedir. Toplumsal cinsiyet ayrımını kadın iç çamaşırlarıyla ön plana çıkarmaktadır. Sanatçı erkek egemen toplum içinde, kadının toplum içindeki konumunu daha da sert eleştirmiş ve geleneksel bir içeriğe bağlamıştır. Aşk, cinsellik, toplum, aile vb. kültürü oluşturan

öğelerin aslında her gün önünden geçtiğimiz vitrinlerin içinde olduğunu vurgulamıştır (Otman, 2020:65).

2.13. İPEK DUBEN

1941 İstanbul doğumlu İpek Duben New York Studio School’da sanat eğitimi alan feminist ve çağdaş görsel sanatçılarından biridir. Birçok yayınlanmış makalesi bulunan sanatçının bunun yanı sıra kitapları ve şiirleri de bulunmaktadır. Enstalasyon, video, resim ve heykel alanındaki çalışmalarında sosyal ve siyasi çıkarımlarda bulunduğu görülmektedir. Çalışmalarında kimlik sorunsalını, aile içi şiddet, feminizm ve göç konularını ele alarak eleştirel bir perspektifle değinmektedir. Aynı zamanda sanatçının çalışmaları The British Museum (Londra) ve İstanbul Modern Sanat Müzesinin, koleksiyonlarına dahildir. 1980’lerde soyut figüratif çalışmalar yapan sanatçı 1990’larda kendi kimliğini sorgulayarak yeni bir dil oluşturmaya başlamıştır. Bu kendi kimliği doğrultusunda yola çıkarak ötekine vurgu yaparak ve sanatın görsel dilini sorguladığı çalışmaları, kadına bir maske olarak giydirilmeye çalışılan kimliğini, sosyolojik, politik bakış açısından irdeleme ve gösterme amacını taşır (Duben ve Yıldız, 2008: 181).

Şekil 81. İpek Duben, “Şerife 6-7-8” 1982 Tuval Üzerine Yağlı Boya 130x245 cm.



Kaynak: İstanbulmodern (bt).

Duben’in 1982 yılında yapmış olduğu “Şerife” (Şekil 81) adlı çalışması kadının toplumdaki yerini sorgulamaktadır. Aynı zamanda dönemselsel olarak Türkiye’deki kadının hareketlerinin yaşandığı ve tartışıldığı dönemi işaret etmektedir. Sanatçının çalışmasına bakıldığında göğüsler, omuzlar ve kollar elbisenin içinde biri olduğu hissiyatı verse de içerisinde bir beden yoktur. Bu doğrultuda yapılan gönderme ya da çağrışım kadının varoluşuna ilişkin eleştirileri de içerdiği söylenebilir. Sanatçının yer çekimine karşı koyularak yapılan bu soyut dışavurumcu çalışması araç olarak dili kullanan, duyuları

harekete geçiren, akla ve alışılmış fikirlere karşı olan, eleştirel açıdan sorgulanan bir çalışmadır.

Şekil 82. İpek Duben, "Aşk Kitabı (LoveBook)", 2001, 107.5 x 86.5x41 cm. Çelik, Stephan Gang Galerisi, New York.



Kaynak: Artsy (2015).

Açık bir kitap olarak sergilenen "Aşk Kitabı'nda", aile içindeki şiddetin Doğu ve Batı toplumlarındaki farklılığı, Türkiye'nin ataerkil kültüründe namus cinayetleri etrafında gözlenmektedir. Duben aileyi kutsayan bir toplumun ve devletin olduğu Türkiye'de kadına uygulanan şiddeti ve kadının şiddeti kabul edişindeki ilişkiyi ard arda gösterdiği plakalarla gözler önüne sermiştir (Duben ve Yıldız, 2008: 192). Başlangıçta neon ışıkların etkisinin yoğun olduğu mekanda izleyiciyi mekana çekerek demir masaya doğru yaklaştıran sanatçı böylelikle izleyiciye aile içi şiddeti yakından izleterek tanık olmasını sağlamaktadır.

2.14. DEVABİL KARA

1962 yılında Erzurum Şenkaya'da doğan sanatçı, 1982-1986 yılları arasında Marmara Üniversitesi'nden mezun olmuştur. Halen Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Devabil Kara'nın sanat serüveni incelendiğinde sanat üretiminin ana kavramsal başlıklarının; bellek, mekân, iz, zaman üzerinden kurgulandığı görülmektedir. Sanatçının açmış olduğu "İzler Gölgele", "4. Katman", "Dilin Söyleyemedikleri", "Gölge Bellek", "Sis", ve "Ara Durum Sentezi" adlı sergilerinde geçen tüm bu kavramlar, sanatçıya göre gerçekliğin duyum-duygu ve düşünce üçleminde oluşan bilinçte yarattığı ara durumları ifade eder.

İz kavramını; İz kavramı birçok anlamı içerisinde barındıran, dogmatik tek yönelimi geçersiz kılan bir kavram olup bir belirsizlik durumunu göstermektedir. Sanatçıya göre; İz daima şimdide var olan dilin eleştirisini içerisinde taşıyan bir belirsizliği de

imlemektedir. İmlmeler bir ara-durumu işaret ettiğinden, okunabilirliğı izler olanaklı kılmaktadır.

Bellek kavramı; Bilgiyi kodlayan, depolayan ve geri çağırın özellikleri çerçevesinde ele alınmıştır. Sanatçıya göre; Bellek bu temel özelliğı ile toplum inşa etme için bireyin kültürün aktarılması noktasında gerekli ortamı sağlamaktadır. Kavram kişisel bir belleğın ötesinde toplumsal belleğın oluşmasının sonucudur.

Sanatçı resim üretim sürecini ise “Ben resim izleyicisine imgelemimde şiirsel bir izlek kurgulamaya çalışıyorum. Bunu da resim yüzeyinde doku kullanarak yapıyorum. Doku zamana ait bir hikâyeyi, geçmişini anlatır. Yaşama dair, öze dair, zamana dair, duygulanıma dair pek çok ögeyi içerisinde taşıyan doku aynı zamanda izleyiciyi ona bakmaya çeken bu çok katmanlı, şiirsel oluşumdur”. Bu nedenle Kara, doku ögesini resimlerinin en önemli elemanlarından biri olarak tanımlamaktadır. Burada doku yalnız duyulur olarak belli bir haz veren görünüş değil aynı zamanda tinsel ve zihinsel şiirsel bir hazzın kaynağıdır.

İzler ve Gölgeler; Devabil Kara'nın sergilerinde yer alan diğer bir kavram olarak karşımıza çıkar. Sanatçının dönem eserlerinde sıklıkla kullandığı sandalye imgesi (iz-gölge) olarak eserlerinde güç, statü ve iktidar gibi iç dinamikleri kuvvetli, statik kavramların simgesi olarak yer almaktadır. Fakat Kara, sandalye imgesinin silikleşerek gölge olarak esere yansımalarını bu imgenin statü çağrışımından uzaklaşıp anısal bir değere yönelişi olarak açıklamaktadır. Hatta Kara'nın eserlerinde yer alan gölgenin siyah ve farklı ton değerlerinde varlık kazanmasının taşıdığı kavramsal anlamda birbirinden farklıdır. Kara'ya göre; Siyah gölge bedenini, beyaz gölge zihnin uzantısıdır. Bedenin uzantısı olan siyah gölge varlığının sebebi olan ışığın kontrolünde boyut kazanırken; zihnin uzantısı olan beyaz gölge sağduyu ve aklın denetimindedir ve iz bırakarak var olduğu yüzeyle bütünleşir.

Şekil 83. Devabil Kara “Beyaz Balina” 2009, Dilin Söyleyemedikleri Sergisi, Polyester Kağıt Elyaf, Valide-i Atik Külliyesi



Kaynak: Fotğraf Nejdet Kaygın (2009).

Devabil Kara'nın 2001 tarihli kağıt elyafı ve polyester malzemeden biçimlendirdiği Beyaz Balina çalışması ise mekan içine kavramsal bir düzlemde yerleştirilen yeni bir heykel önerisidir. Kara Beyaz Balınayı; “Balinalar birbirleri ile iletişimi ve kendi konumlarını sonar ses sistemleri ile sağlar. Balinalar önce ses verir, bunun maddeler üzerinden kendilerine yansımalarını bekler. Böylece nerede olduklarını, nereye gittiklerini bilir. Sanırım biz de sesimizi zaman zaman içimize yönlendirmeli ve oradan gelen yankılarla bu dünyadaki yerimizi tespit etmeliyiz. ‘Dilin Söyleyemedikleri’ Sergisi, susmayı, sadece dinlemeyi öneriyor” diye açıklamaktadır.

Devabil Kara'nın 2011 yılında Eminönü Tahtakale Hamamında neon ışıklarla gerçekleştirdiği çalışması ise hem mekânla işin ilgi kurması, mekânı adeta çağın materyaliyle yeniden tanımlaması, teknoloji çağıyla, bugünle geçmiş bellek arasındaki kopukluğu ortadan kaldırması bakımından oldukça etkili işlerinden bir tanesidir. Kara'ya göre mimari yapılar hem işlevselliği hem de estetiği ile zamana karşı direnç gösterir. İnsanları, toplumları, o ana dair olanı zamanın ötesine taşır. Bu yaratma ve yapma insanın fiziksel sınırlarına meydan okumasıdır. İnsanın meydan okuma dürtüsü oyun dürtüsü ile birlikte var olur. İnsan deneyimlerini oyunlar ile kazanır. Bu yüzden çocuklar için oyun oynamak yaşamı öğrenmek ve deneyimlemek ise, sanat da yüzyıllarca insanın yaşamı ve zamanı öğrenmek için oynadığı bir oyundur. Zihinsel ve nesnel olarak yeniye, farklı olana doğru yapılan bir yolculuktur. Meydan okuma ve oyun arasında dürtüsel bir birliktelik vardır... Bu projede saptırmalar, propaganda, yeni bir önerme aranmadı. Var olan oyuna günümüz koşulları ile bir katılım sağlanmaya çalışıldı.

Şekil 84. Devabil Kara, “Pg Art Space Gallery Yolculuk”,2010. İz Bellek Sergisinden Gelen Görünüş



Kaynak: Fotoğraf Devabil Kara (2010).

Çalışmada yeni bir önerme, propaganda önerilmemektedir. Sanatçı neon yerleştirmeleriyle gerçekliği görsel olarak bir yapı bozuma uğratmakta, kendi ifadesiyle; Görüneni farklı görmek, görünmeyeni görünür kılmak, günümüz teknolojisini kullanarak geçmişin estetik ölçülerini yeniden kutsamak. Neşeli, coşkulu bir atmosfer yaratarak geçmişte mimarın oynadığı oyuna katılmak. Yapıt ve insan arasına girmiş ilişki sarmallarından kurtulmayı açıklamaktadır.

Şekil 85. Devabil Kara, “Çizgi Dizgesi”, 2018, Neon, 12 m Sis Sergi Projesi , Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul.



Kaynak: Fotoğraf Engin Gerçek (2018)

Devabil Kara'nın 2018 tarihli Neon ışıklarla gerçekleştirdiği “Çizgi Dizgesi” adlı çalışması ise sanatçının eserlerinde var olan çizgisel dizgenin çağın yeni materyaliyle yeniden varlık kazanmasıdır. Neon ışıkların kalıcı iz bırakmadan boşluğun kendisini

biçimlendirmesi, zihinsel tasarım ögesi olan matematik ve geometrik kavramlarla ilişki içindedir.

Kara'ya göre; Geometri doğada olmayan zihnimize yarattığımız soyut kavramların dili. İnsan doğayı geometri ile kontrol edip, başkalaştırıyor, kullanılabilir mekân ve nesnelere geometrinin esaslarını kullanarak nesnelleştiriyor. Geometrik formların üzerinden hangi izler, hangi gölgeler geçerse geçsin ve malzeme ne kadar deforme olursa olsun geometrinin izini bulduğumuz her yapıt kendi soyut bütünlüğünü zamana karşı koruyor. Hafızanın ve doğanın oyunlarına karşı insan düşüncesinin ürünü olan bu soyutlama, akıp giden, varlığın görünen yüzünü değiştirip başkalaştıran zamana direnc gösteriyor. Neonlar bu direncin temsili durumundalar.

Şekil 86. Devabil Kara, “Statünün Yer Değiştirmesi” Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul.



Kaynak: Fotoğraf Engin Gerçek (2018)

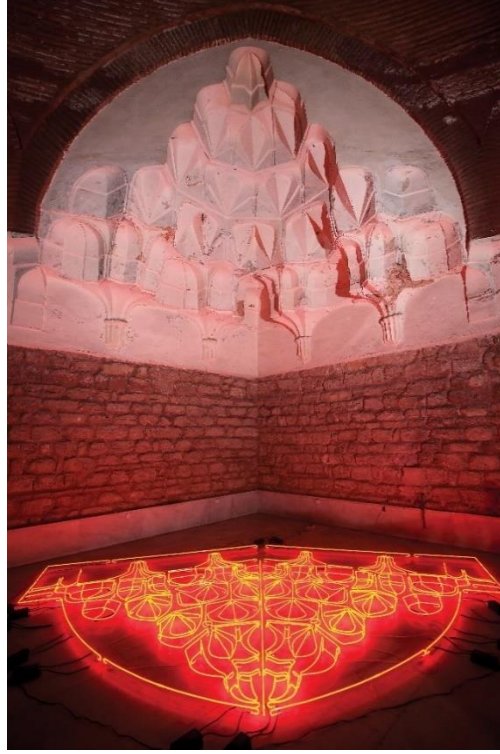
Devabil Kara “Statü Değiştirme” adlı yerleştirmesiyle bulunmuş nesnenin kendi bağlamını koruduğu gibi sanat alanında yeni bağlamlarla ilişkilendirmektedir. Galeri mekânının boşluğunda sergilenen yerleştirmede, sanatçının yüzey resimlerinde yer alan sandalye imgesinin kendisi heykel kaidesi olarak varlık bulmaktadır. Yerleştirmede, sandalyenin üç boyutlu varlığı figürle birlikte tekrar resmin imgesi haline gelmektedir.

Kara “Statü Değiştirme” adlı çalışmasıyla ilgili olarak; “Sandalyede üzerinde kimliği belirsiz oturan figür geçmişin zaman boyutundan çıkmış bir heykel iddiası içeriyor. Yer çekimine paralel konumda yerleştirilen düzenek içerisinde ki sandalyenin durağan

yapısı enerjik ve hareketli bir yapıyla yer değiştiriyor. Orijinal sandalyenin kaide olarak kullanıldığı düzenlemede kaide ve heykel arasındaki ilişkinin tekrar sorgulanması beklentisi var. Şeffaf bir kaide üzerinde varlık gösteren heykel, kaidenin içerisinde bulunan sandalye ile hem boyut hem de benzerlik ilişkisinde bir çelişki yaratarak şeffaf malzemenin üzerinde yer çekiminden kurtulmuş düşsel bir yapıyı öneriyor. Kullanılan diğer malzemeler ile birlikte çok anlamlılığı oluşturan bir yapı kazanıyor” diyerek açıklamaktadır.

Kara'nın yapıtlarında sandalye imgesi, 1998 yıllarında “İzler ve Gölgeler” serisi sergilerindeki resimlerinde merdiven imgesi ile birlikte sıkça kullandığı iki imgeden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Merdiven ve sandalye imgesi sanat tarihinde farklı dönemlerde üzerlerine değişik anlamlar yüklenerek pek çok kez kullanılmış iki temel motiftir. Kara'ya göre; Merdiven genellikle yükselme, yücelme, tanrıya ulaşma gibi bilinmeyene ait mistik bir sembol olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Genellikle Sandalye iktidarı, gücü, düzeni temsil eder. İki nesneye yüklenen anlamlar arasında bir zıtlık söz konusudur biri olasılıkların diğeri statü ve bir anlamda düzenin sembolüdür. Bu açıdan genelde benim resimlerimde var olan gizem ve düzen karşıtlığı ile eş değerde sembolik anlatıma sahiptirler” diye açıklamaktadır. Kara, sandalye imgesinin gerek resimlerinde gerekse yerleştirmesinde bir sanatsal imge haline dönüşme sürecini ise şöyle açıklamaktadır. “Sandalye bitpazarından aldığım, atölyemde kullandığım bir obje. Bu sandalyenin resmin içindeki gölgesi, atölyemde resimlerimi yaparken resmin yüzeyine kendiliğinden düşüyor. Ben bu olayı kalıcı hale getirdim. Bu ve diğer nesnelere resmin yüzeyine gölgeleriyle girerek resim alanını “işgal” ediyorlar. Sandalye, sembol olarak durağanlığı temsil etmesine karşın bu önlenemez değişken işgalle kendi kavramı ile zıtlık yaratıyor. Resim yaratma süreci bittikten sonra izleyici ile ilişki içine girer Umberto Eco'nun açık yapıtında tanımladığı gibi artık resim sanatçısından büyük anlamda özgürleşmiş zaman ve mekân içinde kendi yaşamsallığına kavuşmuş olur. Her izleyicinin ona yüklediği anlamla canlılığını sürdürür. Ben bana ait olan bir nesnenin gölgesi ile kendi resim yüzeyimi sonsuza kadar işgal etmiş oluyorum. Sandalye bu durumda sanatçı egosunun görselleşmiş yansıması olarak benim resmimde yerini alıyor.”

Şekil 87. Devabil Kara, Çaresizliğin, Gösterişli İlişkiler Sarmalı İle Kutsanması”, 2011 Neon, 600x900 cm, Tekinsiz Oyunlar Tahtakale Hamamı Sergisi, Eminönü.



Kaynak: Fotoğraf Yücel Zorlu (2011).

Devabil Kara “Dilin Söyleyemedikleri” adlı çalışmasında ise mekân içerisine müdahale ederek mekânın fiziksel varlığını sanat yapıtı haline dönüştürmektedir. Kara’ya göre sözcükten önce çizgi vardı. İnsanlık tarihi incelendiğinde bu önerme daha da keskinleşmektedir. Uygarlık tarihinin ilk izleri paleolitik dönemde mağara duvarlarına bırakılan izlerdir. Bu izlerin işlevsel yönü ve büyüsel işlevi bugün birçok araştırmacı tarafından da kabul gören önemli bir düşüncedir. Kara’ya göre de; insan sahip olmak, gücüne güç katmak için yaşamı, gözüyle gördüğü, belleğine kattığı ama diliyle söyleyemediği her şeyi duvarlara kazımıştır. Duvarlara kazıdığı çizgilerle insan oğlu kendi izini bıraktığı gibi tarihsel belleğini de oluşturdu. Çizgiler ve lekeler bir insanın elinden zamanın belirli bir noktasında ortaya çıktığında o insana, yaşadığı çağa, o ana dair mesajlar içerir. Çizgiyle görsel belleğe aktarılan her imge dille söylenemeyen kişi ve kültüre dair kodları yüklenmektedir. İzler tarihsel süreç içerisinde katmanlar halinde birikerek kültürel yapının tuğlalarını oluşturur.

Sanatçı tarihsel bir yapıtın belleğine kendi izlerini bırakarak, geçmişin belleğini yeniden kodlamakta, bu belleği geçmişten günümüze, doğal sürecinin dışına çıkararak sanatsal düzleme genişletmektedir.

Kara, tarihsel belleğin güncel ve geleceğe aktarılması olarak tanımlayacağım bu yolculukta bıraktığım izler mekanların geçmiş referanslarıyla buluşarak yeni söylemler oluşturuyorlar... Zamana, koşullara yetişmek için hep ileri doğru düşünmek zorunda kalıyoruz. Oysa arada sırada da olsa durup geçmişi ve yaşanan anı değerlendirmek, belleğimizde doğru yere oturtmak gereklidir. Geçmişin belleği doğru kodlanmadığında geleceğin koşulları doğru şekillendirilemiyor. Mekân bellekleri üzerinden ulaşmak istediğim aslında her izleyicinin kendi belleğini tekrar oluşturmasına farklı bir fırsat yaratmak, diye açıklamaktadır.

Dilin Söyleyemedikleri sergisi bu tarihsel mekândan çağdaş bir galeriye taşınarak belleğe dayalı bu bağ zamansalı kadar, mekânsalı da içine katarak yeniden biçimlendiriliyor. Kara PG Art Space Galerisinin duvarlarına da aynı şekilde izler çiziyor. Kara'nın galeri duvarlarına bırakmış olduğu bu izler aynı insanlık tarihinde dönemler içinde insanların bırakmış olduğu izlerin, belleğin bir devamıdır.

Kara, bu mekânda da geçici bir bellek oluşturmaktadır. Bu bellek yalnızca sergi süresince izleyiciyi geçmişle olan bağlarını, tıpkı bir köken mitosuna dönüşerek sorgulayan bir imgedir. Sergi mekânında ışıkla yapılmış balina imgesi ise fiziksel ağırlığın yerini mekân içinde duyulur ama geçici bir imgeyle yeniden sorgulamaktadır. “Kırmızı Işık Balina” adlı ışık enstalasyonu ile mekânın çevresiyle olan durağan ilişkisine farklı bir yaklaşım getirmek istediğini söyleyen sanatçıya göre ışığın plastiği sergide ki “Beyaz Balina” heykelinin iki boyutlu temsili durumundadır.

2.15. MEHMET KAVUKÇU

1962 Erzincan doğumludur. 1987-1992 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde öğrenim görmüştür. Adnan Çoker, Yusuf Taktak ve Mustafa Ata gibi isimlerle çalışmıştır. Sanatçının figür ve espas çevresinde oluşan çalışmaları resimde figür ve kavram ilişkisini çözümlenmeye yöneliktir (Turkishpaintings, b.t.). Sanatçı Arazi Sanatı kapsamında gerçekleştirdiği çalışmalarını görme ve gözleme dayalı olarak çeşitli sanatsal anlatımlarla aktarmaya çalışmıştır. İnsan ve doğa ilişkisini sorgulayan sanatçı performanslarına izleyici dahil ederek sorgulatma eğiliminde bulundurur. Kavukcu'nun doğa içinde ürettiği enstalasyonlarıyla bütünleştiği performanslarında insanın doğayla giriştiği mücadelenin yansımaları izlenebilir. Dünyanın sonsuz ve korkutucu boşluğunda yalnız bırakılmış insanın kendisini çevreleyen dünyayla olan, yaşatan- öldüren, koruyucu-zarar verici gibi zıtlıklar içeren ilişkisine göndermeler içermektedir (Doğan, 2017 :24).

Şiddet ve terör olayların yanı sıra doğada sebep olduğu olumsuz değişimlere karşı olarak eleştiren Kavukcu konstrüksiyon içine yerleştirdiği öküz başlarının derisini yüzerek, savunmasız bırakmış boya ile müdahale ederek günümüz dünya politikasını eleştirmeye çalışmıştır.

Şiddet algısını güçlü bir biçimde anlatan sanatçı teröre karşı tepkisini kış mevsiminin getirmiş olduğu soğuk hava koşullarına göre ayarlamıştır. Aynı zamanda hayvan organlarının soğuk hava şartlarına göre sınırlı bir ömre sahip olmaları kış mevsiminden sonra baharın gelmesi doğa dengesinde umudun her zaman var olduğunu, çağrışımında bulundurur. Kadına, hayvana, çocuğa ve doğaya karşı şiddeti farklı bir anlatım dili ile ele alarak tepkisel bir anlatım diline dönüştürmüştür.

Kavukcu yüzey üzerindeki boşluğa yerleştirdiği figürleri uzaysal boyutta resmederek iki boyutlu resim yüzeyini üç boyutlu alan olarak algılamamızı sağlamaktadır. Sıradan yaşamda karşılaştığımız figürler boşluk içerisinde kendilerinden çok boşluğun anlamlandırılması için yerleştirilen birer imge konumundadırlar. Sanatçının gözü çevresindeki nesnelere de gezinmekten çok onları anlamlandıran boşluk üzerindedir boşluğa karşı inanılmaz bir değerlendirme ile hareket eden Kavukcu ancak yerleştirdiği nesne ile boşluğun anlamlandırılacağı içtepisini yaşamaktadır. (Kara, 2006:14)

Şekil 88. Mehmet Kavukcu, *Şiddeti Düşünmek II*, 2017, 1,5 x 1,5 x 2,80 m. Büyükbaş ve Küçükbaş Hayvan Kafaları, Çelik Konstrüksiyon Buz, Erzurum.



Kaynak: Hürriyet (2017).

Mehmet Kavukcu her an yanımızda olan meyvenin çekirdeği içinde taşınması gibi içimizde taşıdığımız ölümü bize hatırlatan nesnelere biriyle temsili bir performans

gerçekleştirmiştir. Sanatçı (Şekil:88) performansında izleyicilerini varlık ve yokluk, yaşam ve ölüm, ayrılık ve kavuşma şiddet ve sükunet gibi zıt duygular üzerinde düşünmeye teşvik etmektedir. Sonsuzluk algısı ölümün soğukluğunu hissettirme çabasıyla şiddetli soğukta kendine anlam aramakta, soyut ve somut varlık ilişkilerini de kurmaktadır. Dış ve iç doğada yaratılmış olan yatay dikey, doluluk boşluk, siyah beyaz gibi sanatın ve yaşamın temel verilerini dikkat çekici bir şekilde kullanmaktadır. İnsanlara ölümün varlığını ondan korkulmaması gerektiğini onun kaçınılmaz olduğunu da hatırlatarak geleneksel değerlerimizle bir ilişki kurma çabası içine girmektedir. İnsana en büyük acıları yaşatan belki de ölümün en sert yüzü ile karşılaşan terör ve şiddetin kasıp kavurduğu bu dünyada her an yaşanabilecek olandan korku olmayacağı anlayışını bu çalışmada betimlemektedir (Kavukcu, 2017:161).

Şekil 89. Mehmet Kavukcu, Performans, 2016, Atatürk Üniversitesi Yerleşkesi, Erzurum.



Kaynak: Mehmet Kavukcu (2017).

Teröre tepki amacını içinde barındıran bu çalışma babası şehit olan bir çocuğun 'Babam bu kutuda ne arıyor?' sorgulaması ile tetiklenerek Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet'in de şiirlerinin anlam ilişkileri ile derinlik kazanmaktadır (Kavukcu, 2017:162).

SONUÇ

Türk resim sanatında batılılaşma hamleleri Osmanlı Devleti'nin topraklarını kaybetmesiyle başlamıştır. Tanzimat'la başlayan Cumhuriyet ile devam eden batılılaşma hareketleri Türk resim sanatını ileriye taşıyan girişimlerdir. Tanzimat'ın ilanı ile Batı'ya yönelimlerin artması, batılı yaşama isteği sonucu saray ve çevresinde Avrupa'ya sanat eğitimi almaları için öğrenciler gönderilmiştir. 29 Ekim 1923'de Türkiye Büyük Millet Meclisinde anayasa değişikliğinin kabul edilmesiyle yönetim şeklinin Cumhuriyet olarak kabul edilmesi, çağdaşlaşmayı temel alan Türk Devrimi inkılap hareketlerini doğurduğu gibi, çağdaş Türk sanatının ikinci evresini oluşturmaktadır. Genellikle saray manzarası ya da durağan figürler tasvir eden sanatçılar I. Dünya savaşı sonrası yurda döndüklerinde temalarında toplumsal konulara yer vermişlerdir. Bu da savaş sonrası Türk resim sanatında görülen büyük bir değişimin göstergesi olmuştur. Sanatçılar Avrupa'dan aldıkları eğitimi Türkiye'de yeni bir düşünce ve görüşlerle sanat topluluklarının karşısına çıkararak yeni sanat hareketlerini beraberinde getirmişlerdir.

Avrupa'da 15. yüzyılda Rönesans ve Reform hareketlerinin şekillenmeye birlikte akıl ve düşüncenin öne çıktığı modernizmin gelişim süreci başlamıştır. Bu gelişim sürecindeki etkenler sosyal sınıfların ortaya çıkması, kırsal yerleşimden kentsel yerleşimlere doğru göçlerin yaşanması akıl ve bilimin bağımsız bireylere dönüştüğü, tarımsal üretimden endüstri üretime geçildiği ve teknolojik alandaki gelişmelerdir. Yaşanan bu gelişmeler sanat alanına da yansımış, sanatçılar yeni akımlar ortaya çıkararak yeni arayışlar içerisine girmişlerdir. Modernizm sonrası olarak adlandırılan postmodernizm, modernizme tepki olarak ortaya çıkmış bir akımdır. Modernizmin tüm ideolojilerini red eden postmodernizm, yeni bir düşüncenin ve üslubun adı denilebilir. Postmodernizmin oluşmasında II. Dünya Savaşı, kapitalizm, teknolojinin hızla gelişimi, Batı dünyasında yaşanmış olan sorunlar nedeniyle oluşum göstermiştir. İlk olarak mimari alanda etkisini gösteren postmodernizm daha sonra sanat, müzik, edebiyat, felsefe, toplumsal gibi alanlarda görülmüştür.

1950'lerden sonra figürsüz soyut resim ve heykel alanının önem kazanmaya başlaması, sanatçıların batıda gelişen olayları takip etme imkânı bulması ve özel galericiliğin gelişmeye başlamasıyla Türk resmi çağdaşlaşmanın seyrine girmiştir.

1960'lı yıllardan sonra Türkiye'de sanatçılar yaşamış olduğu çağın kültürel, ekonomik, siyasi ve toplumsal oluşumlarından etkilenerek figüratif soyutlamalara bir

bakıma kendi iç dünyalarına yönelmişlerdir. Böylelikle soyut sanat eğilimlerinin arttığı, gruplaşma hareketlerinin azaldığı sanatçıların özgün yeni üslup bulma çabalarına girdiği görülmektedir. 1960'lı yılların sonlarında Avrupa'da başlayan kavramsal sanat, estetik bir kaygı yaşamadan düşüncenin ön plana çıktığı, sanatın nesneyle olan ilişkisini sorgulayan ve biçimsel değerlere karşı çıkan bir akımdır. Sanatçılar geleneksel sanat anlayışının dışına çıkarak farklı malzemeleri bir arada kullanıp düşüncelerini ifade etme eğilimi içerisine girmişlerdir. Biçim ve imgenin yerine düşünce olarak kavram ön plandadır. Sanatçılar izleyiciyi alıcı konumundan çıkartarak merkeze almışlar böylelikle düşündürücü ve eleştirel yaklaşımla sanatın sınırlarını zorlayıp genişleten bir tavır almışlardır. Öte yandan sanatçı, sanat eseri, estetik kavramı, müzeler ve galeriler sorgulanarak, sınırları aşan yeni bir eğilim sürecine girilmiştir. Teknolojik imkanların artması, bilgisayarın yaşam alanımızın içerisine girmesiyle birlikte çağdaş bir düşünce sistemine girilmiş, böylelikle fotoğraflar, yazılı ifadeler, atık buluntu nesnelere, video sanatı ve film gibi disiplinler arası bağlantılar birbiri ile temas halinde bulunmuştur.

Nesne ve insan ilişkisinin sorgulanmaya başladığı 20. yüzyılda üretimin hız kazanmasıyla tüketim toplumuna dönüşen insanların yaşam standartları da adeta makineleşmiş bir düzeneğe dönüşmüş duruma gelmiştir. Üretim ve tüketim alanında kullanılan nesne kavramı sanat alanının içerisine girerek yeni bir söylem oluşturmuştur. Marcel Duchamp'ın 1910 yılında ortaya koyduğu hazır- nesne olgusuna değinmesi diyalektik bir ilişki oluşturmuştur. Kübizmle birlikte nesnenin alışılmış kalıplarının yapısı bozulmuş, Dadaizm, Gerçeküstücülük ve Pop Sanat gibi akımlarda kullanılmaya başlayan hazır nesne aynı zamanla read-made olgusunun başlamasına da neden olmuştur. Sanatçılar nesnenin görüntüsünü değil görünenin altındaki kavrama yönelmişlerdir. Yapıtlar duyuşsal olarak kavranıp, zihinsel bir kavramsallaştırma üretimine dönüşmüştür.

1970'lerde biçim ve imgenin yerini düşünce olarak kavramın ön plana çıktığı Kavramsal sanat terimi oluşmaya başlamıştır. Endüstri çağının başlamasıyla her türlü nesnenin sorgulandığı sanatın yeniden tanımlanarak sınırların aşıldığı yeni bir eğilim sürecine girilmiştir. Bu yıllarda işçi hareketleri, eylemler, toplumsal sorunlar, kimlik çatışmaları gibi sorunlar siyasi bir söylem içererek yapıtlara yansımıştır.

1970 sonrası yıllarda düzenlenen 'Yeni Eğilimler' sergisi Türk sanatında kavramsal deneyimlerin başlangıcı olan öncü sergilerden biridir. Bu sergilerde Canan Beykal, Füsün Onur, Cengiz Çekil, Şükrü Aysan, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Handan Börüteçene, Selim Birsnel, Gürel Yontan, Ayşe Erkmen, Osman Dinç gibi

sanatçılar yeni malzeme ve tekniklerle öncü Türk sanatında kavramsal anlatımların ilk örneği olarak kabul edilen işler gerçekleştirmişlerdir.

1980’lerde izlenen neo-liberal politikalarla birlikte kitle kültürünün oluşması sanat piyasasının hareketlenmesine, galeri sayılarının artmasına, koleksiyonculuğun gelişmesine ve sanat yapıtlarının parasal olarak bir değer kazanmasında rol oynamıştır. Özel sektörün canlanmasıyla sermayenin sanata yönelmesi ise sanat piyasasının oluşmasını sağlamıştır. Özel sermayenin sanat alanına yönelmesi basında sanat alanına ilgiyi artırmış ve sanat üzerine dergi ve birçok yayının artmasıyla sanatın kavramsal düzlemde değerlendirmesine ve ülke dışında ki güncel sanat hareketlerinin taşınmasına katkı sağlamıştır.

Türkiye’nin ilk uluslararası biyeli olan 1986 yılında ‘Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından düzenlenen “Asya – Avrupa Sanat Bienali” 1987 yılında İstanbul Kültür Vakfı’nın düzenlemeye başladığı Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, çağdaş Türk sanatının gelişim evresinin önemli basamaklarıdır. Türk sanatında 80’li yıllarda Altan Gürman, Bedri Baykam, Kuzgun Acar, İlhan Koman, Osman Dinç, Balkan Naci İslimyeli, Bubi, Ergin İnan, Hale Arpacıoğlu gibi sanatçılar öne çıkmaktadır.

Tez çalışması içerisinde eserleri incelenen sanatçılar Türk sanatında kavramsal sanat çerçevesindeki öncü sanatçılardandır. 1965’lerden sonra Türkiye’de başlayan ilk kavramsal sanat oluşumları Altan Gürman’ın sanatı biçimsel ve düşünsel olarak sorgulamaya başlamasıyla 1980’li yıllarda yaygınlaşarak çağdaş Türk sanatının seyrine girilmiştir. Şükrü Aysan, Ayşe Erkmen, Kuzgun Acar, Füsun Onur gibi isimlerle Kavramsal sanat arayışları devam etmiştir. Özellikle genç sanatçıların eserlerinin yer aldığı Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri yeni eğilim ve malzemelerin sanat alanına taşındığı, denendiği, sorgulandığı, sanatın yalnız izleme değil düşünsel olarak kavratılması gerektiği bilincinin ortaya konulduğu sergiler olmuşlardır. Genel olarak ele alacak olursak 1980’lerden sonra malzeme ve yöntem olarak geniş bir alana yayılan Kavramsal Sanat, çağdaş düşünce sisteminin egemen olduğu, geleneksel sanat alanının sınırları zorlanarak yeni bir düşünce olgusunun doğduğu, biçim ve imgenin yerini düşünce olarak kavramın ön plana çıktığı bir eğilim sürecine girilmiştir. 1990’lardan günümüze yeni sanat yaklaşımları benimsenmiştir. Türkiye’de Yeni Dışavurumculuk, Art Povera, Enstalasyon Sanatı gibi sanat hareketleri 80’li yıllarda Kavramsal Sanat çerçevesinde oluşum göstermektedir. 2000’li yıllar şiddet, cinsiyet, eşitsizlik, bellek, kimlik, aidiyet gibi konuların ele alınarak tartışılıp, irdelendiği aynı zamanda çoklu estetiğin öne çıktığı dönem olarak nitelendirilir.

Gelinen nokta sanatın tual resminden çıkarak düşünelere ve kavramlara ışık olması yeni bir sanatsal dil oluşturmaktadır. Sanatın ne olduğuna dair izleyiciyi düşünce pratiğine ortak ederek görünenin arkasında yatan kavrama yönelmektir.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, H. (1995). Plastik Sanatlarda Günümüz Sanat Eğilimlerinin Düşünsel Dayanakları ve Bunun Çağdaş Türk Sanatına Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme. *Anadolu Sanat*, 3, <https://silo.tips/download/plastik-sanatlarda-gunumz-sanat-egilimlerinin> (Erişim Tarihi: 17.08.2020)
- Akdeniz, H. (2018). Kültür İmleri - Kavramlar ve Sınırlar Ötesi. *Art Sanat Dergisi*, 9, 543-569.
- Ali Fart, (2018). *Balkan Naci İslimyeli Gezgin*. (1985, Tuval Üzerine Akrilik, 90x115 cm.) <https://www.alifart.com/balkan-nac-slmyel-272079/> (Erişim Tarihi: 12.11.2020).
- Anonim (2015). Ressam ve Resim Mehmet Güteryüz. *Kültür Sanat Dergisi*, (2) <http://www.mehmetguleryuz.com/uploads/file/1-1-2015-turkchem.pdf>, (Erişim Tarihi: 26.12.2020).
- Anonim, (b.t). *Postmodernizm Modernizmin Temel Özellikleri*. <http://www.fenomen.org/postmodernizm/37-postmodernizm>, (Erişim Tarihi: 03.10.2019).
- Antika Ekspertiz, (2020). *Şeker Ahmet Paşa Narlar ve Ayvalar*. (1906), <https://www.antikaekspertiz.net/seker-ahmet-pasa/> (Erişim Tarihi: 05.09.2020).
- Antmen, A. (2014). 20. *Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (Altıncı Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Architecture Of Life, (b.t). *Ayşe Erkmen B Planı Su Arıtma Birimleri, Borular ve Kablolar* (2011), 54. Venedik Bienali, <https://www.architectureoflife.net/ayse-erkmen-plan-b-ile-venedik-bienalinde/> (Erişim Tarihi: 05.11.2020).
- Archives, (b.t). *D grubu simgesi*. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/40948> (Erişim Tarihi: 18.10.2020).
- Art Full Living, (b.t). *Joseph Kosuth Bir ve Beş Saat*. (1965, yerleştirme, iki duvar saat ve üç tane monte edilmiş fotostat tanımı), Tate Galerisi: Londra. <https://www.artfulliving.com.tr/project/4271/wittgenstein-ve-artlanguage>, (Erişim Tarihi: 07.12.2019)
- Art Tv, (b.t). *Şükran Moral*. (1994), Galeri Zilberman, <https://www.arttv.com.tr/yazi/3-ozel-kadin-3-sergi-yazanbanu-carmikli> (Erişim Tarihi: 13.11.2020).
- Artnet, (b.t). *Hüsamettin Koçan İsimsiz*. (2009, Tuval Üzerine Karışık Teknik 120 x 100 cm.) <http://www.artnet.fr/artistes/h%C3%BCsamettin-ko%C3%A7an/untitled-GWVbSh0DZiDjWKd7gUjApw2> (Erişim Tarihi: 27.10.2020).
- Artun, A. (2004). <http://www.aliartun.com/yazilar/ baudelairede-sanatin-ozerklesmesi-ve-modernizm/> (Erişim Tarihi: 17.02.2021).
- Atakan, N. (1995). *Türkiye'de Kavramsal Sanat*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Birinci Basım). (Çev: Z.Rona). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Atalan, O. (2012). Ready-Made Kavramı Günümüz Sanatına ve Sanatçısına Etkisi. *Deü Gsf Dergisi*, 7, 23-30. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203720>, (Erişim Tarihi: 26.11.2019).
- Atalay, R. (2007). 20. Yüzyıl Heykelinde Hazır Nesne Ready Made. *Sanat Dergisi*, 12, 83-87.
- Atcloritz, (b.t). *Fernandez Arman Dolu*. (1960), Iris Clert Gallery: Paris. <https://atclori>
- Aydın, S. (2012). Sanatta, Modernist İdeolojinin Reddi ve Ekolojist Bir Yaklaşım Olan Land Art. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 1, 52-63. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/207768>, (Erişim Tarihi: 18.02.2020)
- Aydınlanma, (b.t). <https://tr.wikiquote.org/wiki/Ayd%C4%B1nlanma> (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

- Aytekin, C. A. ve Tokdil, E. (2017). Antroposofik Bağlamda Çağdaş Sanatta Otoetnografik Yöntem ve Otobiyografik Olgular. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(9), 67-85. <http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1484396031.pdf>, (Erişim Tarihi: 27.02.2020).
- Bağatır, R. D. (2011). Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(7), 23-33.
- Balseçen, H. (2018). Yves Klein'in Antropometrilerindeki Bedenler, *Yaşam Bilimleri Dergisi*. 2(1), 12-20. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/buyasambid/issue/41540/484585>, (Erişim Tarihi: 13.03.2020).
- Banucarmikli, (2018). *Bedri Baykam Fahişenin Odası*. (1981, Sunta Üzerine Yağlı Boya ve Kırık Ayna, 120, 240 cm.) Özel Koleksiyon, <http://www.banucarmikli.com/kendi-efsanesini-yaratan-ressam-bedri-baykam/>, (Erişim Tarihi: 23.11.2020).
- Banucarmikli, (2018). *Bedri Baykam Demokrasinin Kutusu*. (1987, Sunta Üzerine Karışık Teknik 110x110x220 cm.) <http://www.banucarmikli.com/kendi-efsanesini-yaratan-ressam-bedri-baykam/>, (Erişim Tarihi: 23.11.2020).
- Başar, Ç.T. ve İnce, M. (2019). *Kavramsal Sanat Uygulamalarıyla Öğrencilerin Sanatsal İfade Biçimlerinin Geliştirilmesine İlişkin Eylem Araştırması, Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi*. 7(1), 438-469. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/640000>, (Erişim Tarihi: 15.12.2020).
- Başkan, S. (2014). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. (Birinci Basım). Ankara: Çardaş Basım Yayın.
- Baykal, G. (2019). *Sanatta Dekonstrüktivizm (Yapıbozum) ve Frank Stella*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Bek, G. (2007). *1970- 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Berktaş, F. (2012). Küreselleştikçe Parçalanan Dünyanın Düşünsel İzdüşümü: Post modernizm. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 21-22, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusiyasal/ssue/616/6210>, (Erişim Tarihi: 20.10.2019).
- Bilgi Her Şeydir, (2019). *Maria Abramoviç Performans*. <https://bilgiherseydir.com/haber/720/rhythm-0-deneyi.html> (Erişim Tarihi: 25.01.2020).
- Boyras, B.ve Cantürk, A. (2013). Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman'ın Boşluk ve Doluluk Sergileri, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, (3), <http://www.itobiad.com/tr/download/article-file/92670>, (Erişim Tarihi: 29.12.2019).
- Bulut, F. (2011). 68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye'de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* 11(23), 123-149.
- Burunsuz, M. (2018). Mehmet Gülyüz Eserlerinde Figür ve Mekân Çözümlemeleri. *İdil Dergisi*, 7(51), 1315-1318. <https://idildergisi.com/makale/pdf/1541838564.pdf>, (Erişim Tarihi: 27.12.2020).
- Çuhadaroğlu, F.G. (2019). *Doğu Batı İkilemi Bağlamında Özgün Bir Duruş Olarak Balkan Naci İslimyeli'nin Sanatı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dastarlı, E. (2006). *1970 – 1990 Yılları Arasında Türkiye'de Kavramsal Sanatı Oluşturan Ortam, Koşullar, Tartışmalar ve Bir Kavramsal Sanatçı Olarak Füsün Onur'un Bu Süreç İçindeki Yeri ve Önemi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Demirkıran, Y. (2017). 19. Yüzyıl Erken Modern Kent Karakteri Olarak Charles Baudelaire'in Flaneur Kavramı'nın Yeni Medya'daki İzdüşümü. *Sanat ve Tasarım Dergisi* (20), 105-121.
- Dergipark, (2014). *Baksı Müzesi*. (2010). Bayburt, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/92521> (Erişim Tarihi: 11.05.2020).
- Dergipark, (2014). *Yves Klein Anthropometrie Serisi*. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/20650/220325> (Erişim Tarihi: 20.01.2020).
- Dergipark, (2016). *Nam June Paik İsimli*. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/319474>, (Erişim Tarihi: 20.02.2020).
- Dergipark, (2016). *Portapak Taşınabilir Kamera*. (1965), <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/319474>, (Erişim Tarihi: 06.02.2020).
- Dergipark, (2019). *Gülsün Karamustafa Star Wars*. (1982. 32,5- 45 cm. karışık teknik), <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/751132> (Erişim Tarihi: 17.11.2020).
- Doğan, S. (1997). *Türkiye'de 1980 Sonrası Ortaya Çıkan Oluşumlar Sürecinde Türk Resim Sanatı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Doğu Batı Söylem Üstüne Söylem. (1999). *Düşünce Dergisi* 9(3), 10-206.
- Döl, A. ve Avşar, P. (2013). Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışını Yeniden Değerlendirilmesi. *İdil Dergisi*, (1), 1-11. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=697271>, (Erişim Tarihi: 02.01.2020).
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi*. (Birinci Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Duben, İ. ve Yıldız, E. (2008), *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. (Birinci Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eczacıbaşı, Ş. (1997). Kahya. Y., Kazmaoğlu. M., Mazlum. D., Saner. T, Sosyal. M., Tan yeli. G. (Ed.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 3. Cilt (2.Baskı). İstanbul: Yem Yayın.
- Efe, (2019). *Ai Weiwei Ayçiçeği*. (2010), Tate Modern: Londra. <https://www.efc.com/efc/english/life/ai-weiwei-launches-his-biggest-europeanretrospectiveingerman/50000263-3977964>, (Erişim Tarihi: 20.03.2020).
- Egemen Bosnalı, (2011). "*Canan Beykal 8 Parçalık 1 Bütün*". (1985), İstanbul. <http://egemenbosnali.blogspot.com/2011/05/canan-beykal-1948-merzifon.dogumludur.html>, (Erişim Tarihi: 11.11.2020).
- 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.
- Emoji, (2018). *Jackson Pollock Atölyesi*. (1947-50), <https://emoji.com.tr/jackson-pollock/> (Erişim Tarihi: 19.01.2020).
- Erbek, Ç. (2012). *Sanat Tarihi Çağlar Boyu İnsan*. (Birinci Basım), İzmir: Yayın B.
- Eren Taştan, (2011). *Canan Beykal Savunma Önlemi*. (1992, 10 Sanatçı 10 İş: C, AKM). İstanbul. <http://erentastan58.blogspot.com/2011/06/canan-beykal.html> (Erişim Tarihi: 11.01.2020).
- Eren, S. (2018). Erken Cumhuriyet Döneminde (1923-1950) Türk Resim Sanatına Dair Eleştirilere Genel Bir Bakış, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 8(3), 721-728. (Erişim Tarihi: 28.12.2020).
- Eroğlu, Ö. (2015). *Türkiye'de Resim Sanatı* (Birinci Baskı). İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ersoy, A. (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş* (Üçüncü Basım). İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar* (Birinci Basım). İstanbul: Atın Kitaplar Yayınevi.

- Erten, İnay, Ö. (2007). *Tuvalden Üçüncü Boyuta Frank Stella*, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=121&bhcp=1>, (Erişim Tarihi: 27.10.2019).
- Foodoncanvas, (b.t.). *Claes Oldenburg Giant Hamburger*. (1962), Ontario Sanat Galesi, <https://foodoncanvas.eu/claes-oldenburg-floor-burger-1962/> (Erişim Tarihi:10.01.2020).
- Fotografya, (b.t). Frank Stella, *Akılın ve Sefaletin İzdivacı II* (1959 Tual Üzerine Vernikli Boya, 230.5x 337 cm), Moma, New York. <http://www.fotografya.gen.tr/TR,491/gulser-gunaydin.html> (Erişim Tarihi: 25.12.2019)
- Germaner, S., Koçak, O. ve Rona, Z. (2007). *Modern ve Ötesi*, (Birinci Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Gizlenen Tarihimiz, (2011). *Veliaht Abdülmecid Efendi Şişli Atölyesi'nde Çallı ve diğer sanatçılarla birlikte. Soldan sağa: Ali Sami Boyar, Ali Cemal, Namık İsmail, Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik, Ruhi Arel*, <http://gizlenentarihimiz.blogspot.com/2011/09/veliaht-abdulmecid-efendisli.html> (Erişim Tarihi: 10.10.2020).
- Gögebakan, Y. (2014). Hüsametttin Koçan'ın Çalışmalarındaki Kültür Varlığı ve Kültür Mirası'na Ait Unsurlar, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(10), 47-57. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iujad>, (Erişim Tarihi: 15.9.2020).
- Görenek, Beyaz, G. (2016). Nam June Paik ve Onun Tabula Rasa'sı: Video <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/319474> (Erişim Tarihi: 28.02.2020).
- Gündüz, S. (2016). Dadaizm ve Şiir. *Azizim Sanat Dergisi*, <http://www.azizmsanat.org/>
- Gür, H. (2010). *Türkiye'de Güncel Sanatın Yeri ve Önemi Üzerine Sanatçı Uzman-İzleyici ve Alıcı Görüşleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Gür, H. (2019). *Resim Sanatında Yaşanan Gelişmelerin Türk Resim Sanatına Etkisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Güvemli, Z. (1982). *Sanat Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları. <http://www.azizmsanat.org/2016/12/30/dadaizm-ve-siir-selin-gunduz/>, (Erişim Tarihi:29.12.2019).
- http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=985
- Hürriyet, (2014). *Füsun Onur Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel*. (1981- 2014, tahta, boyalı ip, karışık gereç, 200 x 183 x 140 cm) Neues Müzesi, Berlin. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/iceri-girmeye-ne-dersiniz-26746324> (Erişim Tarihi: 06.11.2020).
- Hürriyet, (b.t.). *Ayşe Erkmen Ev Üzerine*. (1994). Kreuzberg: Berlin. <https://www.hurriyet.com.tr/avrupa/berlinin-misli-binasi-40917023> (Erişim Tarihi: 06.11.2020).
- Islakoğlu, P. M. (2006). *Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Modernist Yaklaşımlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- İdil Dergisi, (2015). *Yves Klein Mavi Dönemin Antropometrisi*. (1960, Performans), Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi: Paris. <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1430253549.pdf> (Erişim Tarihi: 20.01.2020).
- İleri Haber, (2021). *Gülsün Karamustafa Çifte Hakikat*. (1987), Ayasofya Müzesi, İstanbul. <https://ilerihaber.org/icerik/ozlem-yildirim-yazdi-beden-ve-ruh-filminin-in-celemesi-123788.html1003>. (Erişim Tarihi: 19.11.2020).
- Instagram, (b.t). *"Şükran Moral Üç Adamlı Evlilik"*. (2010), Mardin. <https://www.instagram.com/?hl=tr>, (Erişim Tarihi: 17.11.2020).
- İrequireart, (b.t). *Richard Serra Zaman Meselesi* (2005), <https://www.irequ.com/i/artwork/634-image-1600-1600-fit.jpg>, (Erişim Tarihi: 27.12.2019).

- İstanbul Museum, (b.t). *Serhat Kiraz 25. Yıl Sergileri*. (1984), Galeri New: Ankara. <https://istanbulmuseum.org/ip/serhat-kiraz.html> (Erişim Tarihi: 10.11.2020).
- İşte Atatürk, (b.t). “*İbrahim Çallı, Atatürk Portresi*”. (1935), <https://isteataturk.com/g/icerik/Ibrahim-Calli-Ataturk-Portresi-1935/1564> (Erişim Tarihi: 06.09.2020).
- İtobiad, (2017). *Füsun Onur Sabah Jimnastiği*. (1987, Karışık malzeme) <http://www.itobiad.com/en/download/article-file/395453> (Erişim Tarihi: 07.11.2020).
- İzan, F. (2018). *Bir Pisuvan Sanat Tarihini Nasıl Değiştirdi*. <https://medium.com/t%C3%BCCrkiye/inceleme-4135aac9ae16> (Erişim Tarihi:03.12.2019).
- Kara, F. N. (2020). *Atatürk ve Büyük Taarruz Kahramanlarına Armağan*, (Birinci Basım). (Edt: G.Şahin), Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları.
- Karabaş, P. ve Şener, H. (2017). Çağdaş Türk Resim Sanatında Nedim Günsür ve Resimleri, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(17), <https://sobider.com/DergiTamDetay.aspx?ID=3906> (Erişim Tarihi: 15.12.2020).
- Karga Mecmua, (b.t). *Marcel Duchamp Pisuvan R.Mutt Fountain*. (1917, Desteklenmiş hazır-yapım: ters çevrilmiş porselen pisuar). <http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/30/2560#> (Erişim Tarihi: 05.12.2018)
- Kavrakoğlu F. (2017). Çağdaş Sanata Varış 281 Çağdaş Enstalasyon. 1. <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-281cagdas-enstalasyon-1/> (Erişim Tarihi: 15.03.2020).
- Kavrakoğlu, (2015). *Robert Smithson Sarmal Dalgakıran*. (taş, toprak, su, tuz kristalleri, 458x4,5m.), Utah, ABD, 1970, <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-186-arazi-sanati-toprak-sanati-ekolojik-sanat/>, (Erişim Tarihi: 04.04.2020).
- Kavrakoğlu, (2015). *Robet Verturi Vanna Verturi Evi*. (1964), <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-186-arazi-sanati-toprak-sanati-ekolojik-sanat/>, (Erişim Tarihi: 15.11.2019)
- Kavrakoğlu, (2016). *Joseph Beuys Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?*. (1965), Düsseldorf: Almanya. <https://kavrakoglu.com/wp-content/uploads/2016/01/d.jpg>, (Erişim Tarihi: 05.02.2020).
- Kavukcu, M. (2012). *Mehmet Kavukcu*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Kavukcu, M. (2017). *Mehmet Kavukcu*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi.
- Kent Stratejileri, (2018). *Michael Heizer Havaya Yükseltilmiş Kütle*. (2012), Los Angeles Sanat Müzesi, <https://kentstratejileri.com/2018/04/05/toprakta-iz-birakmak-ric-hard-long/> (Erişim Tarihi: 20.06.2020).
- Kent Stratejileri, (2018). *Richard Long, Çeltik Tarlasındaki Çember*. (2003), Hindistan. <https://kentstratejileri.com/2018/04/05/toprakta-iz-birakmak-richard-long/>, (Erişim Tarihi: 15.04.2020).
- Kırılmaz, H. ve Ayparçası, F. (2016). Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları. *Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi*, 3(8), 32-58.
- Kırkpınar, D. (2009). *12 Eylül Askeri Darbesi'nin Gençliğin Üzerindeki Etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, İzmir.
- Kitaptan Sanattan, (b.t.). *Joseph Kosuth Bir ve Üç Sandalye*. (1965, Yerleştirme görümü), Modern Sanat Müzesi: New York. <https://www.kitaptansanattan.com/kavranan-kavramsal-sanat-1-mustafa-gunen-yazdi/> (Erişim Tarihi: 05.12.2019)
- Koca, B. (2017). Video Sanatında Zaman ve Mekân Kullanımı Üzerine. *Aydın Sanat, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*. 3(2), <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijca/article/370910>, (Erişim Tarihi: 02.11.2019).
- Kolekta, (bt.). *Mehmet Güleriyüz, 'İsimsiz'*, 2019, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x87cm, <https://www.kolekta.com.tr/en/yapit/untitled-143/> (Erişim Tarihi: 20.05.2020).

- Köksal, M. (2013). Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı. *Sanat Dergisi*, 22, 123-134. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2610/33596>, (Erişim Tarihi: 10.11.2019).
- Kuzucular, Ş. (2011). Cumhuriyet'e Kadar Resim Sanatımızın Tüm Özellikleri. *Edebiyat ve Sanat Akademisi* <https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/cumhuriyete-kadar-resim-sana-timizin-tum-ozellikleri/1993>
- Leblebi Tozu, (2016). *Nuri İyem Mühür Gözlü Kadın*. (1981, Tual Üzerine Yağlı Boya) leblebitozu.com/anadolu-kadin-portreleriyle-taninan-nuri-iyemin-16-eseri/ (Erişim Tarihi: 20.10.2020).
- Leblebi Tozu, (b.t). *Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Anne ve Çocuk*. (1951), <http://www.leblebitozu.com/bedri-rahmi-eyuboglunun-resimleri-siirleri-ve-hayati/> (Erişim Tarihi: 20.10.2020).
- Leblebitozu, (2017). *Turgut Zaim Beşik*. (Tual Üzerine Yağlı Boya), <http://www.leblebitozu.com/turgut-zaimin-eserleri-ve-hayati/> (Erişim Tarihi: 20.10.2020).
- Libratez, (2009). *Nur Koçak Yeni İnci I*. (1995. Tual Üzerine Yağlı Boya, 50x50cm), <http://libratez.cu.edu.tr/tezler/7572.pdf>, (Erişim Tarihi: 20.11.2020).
- Lovemyarchitect, (2011). *Gordon Matta Clark Bölme*. (1974), ABD. <https://ilovemyarchitect.com/2011/09/21/gordon-matta-clark/> (Erişim Tarihi: 17.11.2019)
- Madra, B. (1989). 80'li Yıllarda Çağdaş Sanat, *Hürriyet Gösteri Dergisi*, 59-60.
- Menteşoğlu Chatzoudas, Ç. ve Günaydın, Ş. (2020). Toplumsal Gerçekçilik Hareketi İçinde Kadın Bir Sanatçı Olarak Neşe Erdok, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 8(24), 383-398. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1416241>, (Erişim Tarihi: 25.12.2020).
- Muraz, Ö. (2009). *Nur Koçak'ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Mutualart, (2018). *Sabri Berkel, "Simitçi"* Tual Üzerine Yağlı Boya, 33x24cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/Simitci/B1EA04C6E4CD5934> (Erişim Tarihi: 06.10.2020).
- Oggito, (2018). *Hale Asaf Mavi Elbiseli Kadın* (Tual Üzerine Yağlı Boya 74x52 cm), <https://oggito.com/icerikler/hale-asaf-uzerine-notlar/63432> (Erişim Tarihi: 11.10.2020).
- Onedio, (2014). *Joseph Beuys Ben Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni Seviyorum*. (1974), New York. <https://onedio.com/haber/ilginc-bir-sanat-olayi-vahsi-bir-kurt-ile-ayni-ka-feste-1-hafta-kalmak--248994>, (Erişim Tarihi: 17.01.2020).
- Orhan, C. (2019). *Çağdaş Kavramlar- Modernizm Semineri*, <https://www.haksozha.net/cagdas-kavramlar-modernizm-semineri-34716h.htm>, (Erişim Tarihi: 06.01.2019).
- Otman, S. (2020). *1960 Sonrası Çağdaş Sanatta Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminizm: Judy Chicago ve Nur Koçak Karşılaştırması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- Özayten, N. (1992). *Batı'da Obje Sanatı Kavramsal Sanat Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965 ve 1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özdemir, F. (2012). Makine Olarak Andy Warhol, *İdil Dergisi*, (6), <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1357559472.pdf>, (Erişim Tarihi: 02.06.2012)
- Özdemir, S. (2014). *Ayşe Erkmen: Çağdaş Sanat Pratiklerinde Mekân, Kavram ve Biçim İlişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Özer, A. (2011). *1980 Sonrası Türk Resim Sanatında Yeni Oluşumlar ve Sanat Eğitimi Yansımaları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

- Özgen Yıldırım, (2014), “*Şükran Moral Welcome to Turkey Zilberman*”. (2014), İstanbul. <http://ozgenyildirim.blogspot.com/2014/12/welcome-to-turkeysukranmorasergisi.html>, (Erişim Tarihi: 15.11.2020).
- Özsezgin, K. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öztürk, A. (2013). *Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatının Gelişimi. Yapısal ve Kurumsal Sorunları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeni Yüzyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztütüncü, S. (2013). *1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Soyutlama Eğilimleri ve Plastik Çözümler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- Pablo Picasso, (b.t). “*Pablo Picasso Gitar*”. (1912), <https://www.pablocicasso.org/guitar.jsp> (Erişim Tarihi: 18.11.2019)
- Peremez, (2018). *Hüsamettin Koçan İsimsiz*. (2002, Gravür, 26x14 cm), <https://www.peremez.com/urun/husamettin-kocan-baksi-muzesi-tilsimli-ellersergisi-sanatci-bas-kisi-eav>, (Erişim Tarihi: 30.10.2020).
- Pinterest, (2009). *Serhat Kiraz Yüklem*. (2009, Karışık Malzeme), Mine Sanat Galerisi: İstanbul. <https://tr.pinterest.com/pin/379780181047643578/> (Erişim Tarihi: 09.11.2020).
- Research Gate, (2018). *Jannis Kounellis Cavalli*. (1969), Canlı Atlar, Attico Galerisi, Roma, https://www.researchgate.net/publication/330032110_MODERNIZMIN_BENZER_AKIMLARI_ICINDE_KENDINE_YER_BULMAYA_CALISAN_BIR_SANAT_USLUBU_ARTE_POVERA_ (Erişim Tarihi: 17.01.2020).
- Research Gate, (2018). *Mario Merz Giap İğlosu*. (1968, borular, kümes teli, neon tüpler, toprak. 3m.) https://www.researchgate.net/publication/330032110_MODERNIZMIN_BENZER_AKIMLARI_ICINDE_KENDINE_YER_BULMAYA_CALISAN_BIR_SANAT_USLUBU_ARTE_POVERA (Erişim Tarihi: 17.01.2020).
- Rosenthalblog, (2016). “*Jeff Koons Michael Jackson ve Bubbles*”. (1988), <https://rosenthalblog.com/2016/02/04/jeff-koons/> (Erişim Tarihi: 10.01.2019).
- Rportakal, (b.t). *Cevat Dereli Fenerbahçe* (Tual Üzerine Yağlı Boya 21x25 cm), <http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=3&ArtId=108>, (Erişim Tarihi: 05.10.2020).
- Sabancı Üniv., (b.t). *Erdağ Aksel Karşılaştırmalı Belirsizlik*. (Marangoz metresi, 3 m) Keyişdere Vadisi, <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/kapadokyada-benzersiz-guncel-sanat-deneyimi-40477859>, (Erişim Tarihi: 09.11.2020).
- Sabancı Üniv., (b.t). *Erdağ Aksel, Zenaatin Sureti*, (1999 Koltuk değneği ve ayna), http://myweb.sabanciuniv.edu/aksel/files/2017/05/Early_Works.pdf (Erişim Tarihi: 08.11.2020).
- Sabancı, E. (2014). *Balkan Naci İslimyeli'nin Eserlerinin Göstergebilimsel Analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara.
- Salton Line, (1992). “*Şükrü Aysan Urbi Et Urbi*”. (Karışık Teknik ve Karışık Malzeme), Maçka Sanat Galerisi, İstanbul. <https://saltonline.org/media/files/mtevez-bir-miras-batda-obje-sanat.pdf> (Erişim Tarihi: 22.10.2020).
- Salton Line, (1992). “*Şükrü Aysan Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale*”. (1979), <https://saltonline.org/media/files/mtevez-bir-miras-batda-obje-sanat.pdf> (Erişim Tarihi: 25.10.2020).
- Sanat Blog, (2016). *Doris Salcedo İki Şehir Binası Arasında Yığılmış 1550 Sandalye*. (2003), İstanbul. <http://www.sanatblog.com/doris-salcedo-hafiza-duraklari/> (Erişim Tarihi: 15.03.2020).

- Sanat Karavanı, *Marchel Duchamp Bisiklet Tekerleri*. (1913, Desteklenmiş hazır-yapım: İskemle üzerine ters olarak monte edilmiş bisiklet tekerleği), <https://sanatkaravani.com/hazir-yapim-sanat-eserleri-marcel-duchamp/> (Erişim Tarihi: 20.11.2019)
- Sanat Teorisi, (2006). *Namık İsmail, Kurtuluş Savaşında Topçular*. (75x110cm, Tual Üzerine Yağlı Boya), [http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Galeri &erik=Goster&id=1099](http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Galeri&erik=Goster&id=1099) (Erişim Tarihi: 15.09.2020).
- Sanatsal Gen, (2016). *Joseph Beuys Terramoto* (1981), Guggenheim Müzesi: New York. <https://www.sanatsal.gen.tr/cokluk-fluxus-sanati-nedir-ne-demektir/> (Erişim Tarihi: 15.01.2020).
- Sarioğlu, S. (2007). *Gülsün Karamustafa: Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul.
- Serdar, B. (2009). *Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Sanatsal Açından Ele Alınış Farklılıkları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Serpil, S. (2006). *Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul.
- Sevim, C. ve Boz, G. (2011). Hazır-Nesnelerin ve Teknolojinin Sanatta Kullanımı ve Seramik Sanatına Yansımaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1, 111-135. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/20645/220267> (Erişim Tarihi: 28. 12.2019).
- Sönmez, B. (2018). Wittgenstein ve Art&Language. *Artfunliving Beta* <https://www.artfulliving.com.tr/project/4271/wittgenstein-ve-artlanguage>, (Erişim Tarihi: 21. 12. 2019).
- Sucuoğlu, M. (2014). *Fluxus Bağlamında Hazır Nesne Kullanımı ve Joseph Beuys Örneğinde Araştırılması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya
- Sunar, S. (2019). *Yeni Dışavurumculuğun 1970 Sonrası Türk Resim Sanatına Etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Sürmeli, K. (2012). Dada Hareketinden Kavramsal Sanata. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(6),1-9.
- Süzen, H. N. (2010). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(6),147-162.
- Şahin, H. (2000). Postmodern Sanat. *İdil Dergisi*, (5), <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=698258>, (Erişim Tarihi: 24.10.2019).
- Şen, E. Gürpınar, F. (2019). Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, (42), (Erişim Tarihi: 22.12.2020).
- Şenel, E. (2015). Performans Sanatları ve Sanatçının Anlatım Aracı Olarak Beden. *İdil Dergisi*, (16), <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1430253549.pdf>, (Erişim Tarihi: 13.01.2020).
- Şeyler Ekşi Sözlük, (2019). *Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı Çekici Kılan Tam Olarak Nedir*, (1956, 26 x 35 cm), Almanya. <https://seyler.eksizozluk.com/tuketim-toplumunu-en-renkli-sekilde-elistirmeyi-basaran-sanat-akimi-pop-art> (Erişim Tarihi: 05.01.2020).
- Şimşek, Süsoy, E. (2006). *Kavramsal Sanatın Resim Sanatı Tanımını Etkileyişi ve Resim-İş Eğitime Getireceği Katkıları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Tandoğan, O. ve Erdi Es, B. (2021). Dünyada ve Türkiye’de Arazi Sanatı (Land Art). *İdil Dergisi*, 7(51) 1358-1368, <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1543860381.pdf> (Erişim Tarihi: 21.03.2021).

- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatında Temel Yaklaşımlar*, (Birinci Basım), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Taştan, Renkçi, T. (2016). Hazır Yapım (Ready-Made) Enstalasyon Üzerine *Okumalar*. *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication Dergisi*, (6), 471-478 http://tojdac.org/tojdac/VOLUME6-ISSUE4_files/tojdac_v06i4110.pdf, (Erişim Tarihi: 12. 11.2019).
- The Art Story, (b.t). *Marcel Duchamp L.H.O.O.Q.* (1919 Rektifiye edilmiş hazır-yapım: Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının reproduksiyonu üzerine kurşunkalemle müdahale, 19,7 cm x 12,4 cm), Özel Koleksiyon, Paris. <https://www.theartstory.org/artist/duchamp-marcel/artworks/> (Erişim Tarihi: 05.12.2019)
- Themagger, (2019). *Nur Koçak Fetiş Nesnelere-Ruj Mihrabı*. (1988, Tuval Üzerine Akrilik, 130x195 cm.) <https://www.themagger.com/mutluluk-resimlerimiz-nur-kocak-sergi/>, (Erişim Tarihi: 21.11.2020).
- Tikit, C. (2012). *20. Yüzyıl Sanatında Avand-Garde Sanat ve Deneysel Üretim Süreci* (Yayımlanmamış Diploma Proje Raporu). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.
- Tizgöl, K. (2008). *Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Turani, A. (1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. (İkinci Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turkish Culture, (b.t). *Hikmet Onat Siperde Mektup Okuyan Askerler*. (1917), Resim ve Heykel Müzesi İstanbul http://www.turkishculture.org/picture_shower.php?ImageID=786 (Erişim Tarihi: 17.10.2020).
- Türkgenç. (2018). *Yeni Gerçekçilik (Neorealizm) Nedir, Ne Demektir?*, <http://www.sanatsal.gen.tr/yeni-gercekçilik-neorealizm-nedir-ne-demektir/>, (Erişim Tarihi: 08.01.2020).
- Twitter, (2013), “*Şükri Aysan- Pentur II*”. (1977), <https://twitter.com/mmmssstttfff/status/394092930518253568> (Erişim Tarihi: 25.10. 2020).
- Uçar, Kartoğlu N. (2019). Performans Sanatı. *4 Aylık Toplum Bilim Dergisi*, (13), https://www.academia.edu/41673828/PERFORMANS_SANATI, (Erişim Tarihi: 06. 02.20 20).
- Uludağ Sözlük (b.t). *Yves Klein Boşluk Iris Clert*. (1958), Gallery, Paris. <https://www.uludagsozluk.com/r/geceye-bir-bo%C5%9Fluk-b%C4%B1rak-1010852/> (Erişim Tarihi: 15.12.2019)
- Umay Z. (2016). Sanatın Hayat Hayatın Sanat İle Ortaklığı, *İdil Dergisi*, 23(5), <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1466171856.pdf>, (Erişim Tarihi: 15.02.2020)
- Umay, M.Ç. (2017). *Dadaizm Akımı Kapsamında Öncü Sanatçılar ve Eserleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Uz, A., Uz, N. (2018). Türkiye’de 1980’li Yıllarda Değişen Sanat Anlayışı ve İlk Kavramsal Sanat İzleri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(2), <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asead/issue/40900/493934>,
- Uzun, Aydın, D. (2018). Minimalizm Sanat Akımı ve Heykeltraş Şadi Çalık. *Rota Eğitim ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 1153-1170.
- Uzun, Aydın, D. (2018). Modernizmin Benzer Akımları İçinde Kendine Yer Bulmaya Çalışan Bir Sanat Üslubu: Arte Povera. *Eğitim ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (19), 217-233.
- Wannart, (2017). *Man Ray Hediye* (1921), <https://www.wannart.com/tum-kurallara-karsi-koyan-dada-hareketi/man-ray-hediye> (Erişim Tarihi: 10.12.2018)
- Whitham, G., Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak* (Birinci Baskı). (Çev: T.Göbekçin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Wikiart, (2012). *Frank Stella, Harran II*, (1967, Tuval Üzerine Polimer ve Floresan Boya), Solomon R. Guggenheim Müzesi: New York, ABD. <https://www.wikiart.org/en/frank-stella/harran-ii-1967>, (Erişim Tarihi: 27.12.2019).
- Wikipedia, (b.t.). *Osman Hamdi Bey Mimosalı Kadın*. (1906, 135.5x98 cm, Tual Üzerine Yağlı Boya) [https://tr.wikipedia.org/wiki/Mimosalı_Kadın_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mimosalı_Kadın_(tablo)) (Erişim Tarihi: 25.08.2020).
- Wikipedia, (b.t.). “*Rene Magritte Bu Bir Pipo Değildir*”. https://tr.wikipedia.org/wiki/Rene_Magritte_Bu_Bir_Pipo_Değildir (Erişim Tarihi: 15.12.2019)
- Verdu Martinez, E. H. ve Demiral, A. (2014). 20. ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (6), 181-201. https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanat_tasarim/issue/20650/220325, (Erişim Tarihi: 06.01.2020).
- Yapı, (b.t.). *Michelangelo Pistoletto Paçavraların Venüsü*. (1967, Mermer ve Kumaş) İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, http://www.yapi.com.tr/haberler/michelangelo-pistoletto_95687.html (Erişim Tarihi: 16.01.2020).
- Yavuz, S. (2004). *Yapıbozum Bağlamında Fluxus Hareketi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yazıcı, N. (2019). *Performans Sanatı'nda Beden ve Mekân İlişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Yıldırım, M. (2009). Modernizm, Postmodernizm ve Kamu Yönetimi. *Uluslararası İnsan Bilim Dergisi*, 6(2) <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423936659.pdf> (Erişim Tarihi: 21.10.2019).
- Yıldırım, Ö. (2013). *Vadedilmiş Bir Sergi Gülşün Karamustafa Sergisi*. <http://ozgenyildirim.blogspot.com/2013/11/vadedilmis-bir-sergi-gulsun-karamustafa.html>, (Erişim Tarihi: 01.10.2020).
- Yıldırım, Ö. (2014). Aynadan İçeri; Füsün Onur Sergisi'nin Enstalasyonları Üzerine, *Bosphorus Art Newspaper*, 86, <http://ozgenyildirim.blogspot.com/2014/07/aynadan-iceri-fusun-onur-sergisini.html>, (Erişim Tarihi: 03.10.2020).
- Yıldız, B. (2016). Marcel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi ve Readymadelerindeki Anti-Topografi. *Art Sanat*, Sayı:6, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/24947/263342>, (Erişim Tarihi: 25.11.2019).
- Yılmaz, B. (2017). Enstalasyon Sanatında Nesne: İşlevin İptali ve Hikâyenin Doğrudan Aktarımı, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication Dergisi*, 7 (3) http://tojdac.org/tojdac/VOLUME7-ISSUE3_files/tojdac_v07i3111.pdf (Erişim Tarihi: 22.27.2019).
- Yılmaz, L. (2018). Video Sanatında Zaman ve Mekân Kullanımı Üzerine. *Aydın Sanat, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. 7, 9-20. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/issue/39078/458587>, (Erişim Tarihi: 26.01.2020).
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yönetim ve Sanat, (2012). *Pablo Picasso, Boğa Başı*. (1942), Picasso Müzesi: Paris. <https://yonetimvesanat.wordpress.com/2012/12/15/boga-kafasi-girisimci-kafasi/> (Erişim Tarihi: 18.11.2019)
- Zeka, N. (1994). *Postmodernizm*. (İkinci Basım). (Çev: T.Göbekçin). İstanbul: Kıyı Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Müjgan ÇAKAR, 1992 yılında Aydın'ın Nazilli ilçesinde doğdu. İlköğretimi Hasköy İlköğretim Okulu'nda, tamamladı. Eğitim hayatını Nazilli Mehmet Akif Ersoy Lisesi'nde devam etmiştir. 2017 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin, resim bölümünden hem fakülte hem de bölüm 2.'si olarak mezun olmuştur. Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Bölümünden Pedagojik Formasyon eğitimi almıştır. 2017 yılında "Küçük Adımlar" adlı ilk kişisel resim sergisini açmıştır. Afyonkarahisar'ın çeşitli ilçe ve köylerinde resim kursu vermiştir.

2017-2018 eğitim öğretim yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans eğitimine başlamıştır. Gerek lisans döneminde gerek yüksek lisans eğitimi sürecinde birçok karma sergiye katılarak belgeler almıştır.