



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI
RESİM BİLİM DALI

KENTSEL ATIKLARIN 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK
SANATINDA KULLANIMI

HEDİYE TÜRE
YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN:
DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖMER TAYFUR ÖZTÜRK

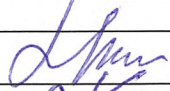
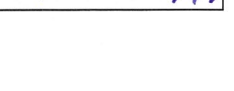
KONYA- 2019

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ KONYA SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
---	--	--

YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hediye TÜRE
	Numarası	168119011002
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RESİM/RESİM
	Programı	Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK
	Tezin Adı	KENTSEL ATIKLARIN 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA KULLANIMI

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan “Kentsel Atıkların 1950 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Kullanımı” başlıklı bu çalışma 18/06/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	Danışman ve Üyeler		
	Unvanı	Adı ve Soyadı	İmza
1	(Danışman) DR.ÖĞR. ÜYESİ	Ömer Tayfur ÖZTÜRK	
2	PROF. DR.	Mustafa KÜÇÜKÖNER	
3	DOÇ. DR	Oğuz YURTTADUR	

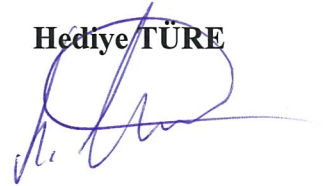
 <p>KONYA</p>	<p>T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü</p>	 <p>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</p>
--	--	--

Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hediye TÜRE		
	Numarası	168119011002		
	Ana Bilim /BilimDalı	RESİM / RESİM		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK			
Tezin Adı	KENTSEL ATIKLARIN 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA KULLANIMI			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Hediye TÜRE





ÖNSÖZ

Modern şehir hayatıyla birlikte insan nüfusunun artmasıyla büyüyen şehirlerde kentleşmenin getirdiği önemli problemlerden biri de kentsel atıklarımızdır. Atıklarımızın bir kısmı geri dönüşebilmekte bir kısmı ise kirli atık olarak kalmaktadır.

Bu çalışmada resim sanatında kentsel atıkların kullanımını ele alırken; Türkiye’de ne zaman sanat ojesine dönüştüğü, sanatçıların bu atıkları ne amaçla kullandığı ve ‘atık’ kelimesinin kısaca nasıl estetik hale dönüştüğüne değinilmiştir.

Bu süreçte araştırmalarımnda bana yol gösteren değerli hocalarıma ve yardımını esirgemeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur Öztürk’ e teşekkür ederim.

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
---	--	--

Öğrencinin	Adı Soyadı	Hediye TÜRE		
	Numarası	168119011002		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RESİM/RESİM		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK		
Tezin Adı	KENTSEL ATIKLARIN 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA KULLANIMI			

ÖZET

Modern sanat akımlarıyla yeni bir yola giren resim sanatı; sanatın ne için neyi savunduğuna ilişkin sorular sormaya başlar. 19. yüzyılla birlikte gelişmekte olan teknoloji, üretim ile beraberinde gelen tüketim ilişkisinin birçok değişimlere yol açtığı bilinmektedir. Üretimin hızlı bir hal alması, kitle iletişim araçlarının gelişmişliği tüketim toplumunu ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte üretilen ürünlerin kısa sürede kullanılıp atılan bir hal alması ve bu durumun sanata da yansması resim sanatının artık sınırlarının ortaya kalkmasıyla diğer disiplinleri de içinde barındırmasına neden olmuştur.

Nesneler kendi işlevi dışında ya da gerçek anlamıyla, sanatçılar tarafından yeniden var edilerek sanat eseri haline getirilmeye başlanmıştır. Sanatçı elinde yeniden şekillenen bu nesnelere artık yeni bir anlama ve sanat eseri niteliğine sahip olmuşlardır.

Resim sanatı 1945 öncesinde yalnızca tuval resmi olarak nitelendirilirken 20. Yüzyılın başlarında artık atık nesne de resim sanatı içerisinde yerini almıştır. Kolaj tekniğiyle resim sanatında farklı malzeme kullanımının temeli atan Braque ve Picasso

ile birlikte dönemin diğer sanatçılarının da katkılarıyla dada sanat akımında kolaj nesnel ve düşünsel bir boyut kazanmıştır.

1945 sonrasında sanatta meydana gelen gelişmeler sanatçının bireyselliğini ön plana atarak atık nesneyi kullanımında ve ifade etmesinde sonsuz anlam olanağı vermiştir. Böylece resim ve heykel kendi uygulama alanlarının dışına çıkarak diğer alanları da içine almış bununla birlikte sanat ile yaşam arasındaki sınır ortadan kalkmıştır. Atık nesne artık sanatçı için kendini ifade etme unsuru olmuş ve sanatçı onu hangi ifade biçimine sokarsa o anlamı taşımaya başlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanayileşme, Sanat, Tüketim Kültürü, Atık Nesne



 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ KONYA SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
--	---	---

Author's	Name and Surname	Hediye TÜRE		
	Student Number	168119011002		
	Department	RESİM/RESİM		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	<input checked="" type="checkbox"/>	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK		
Title of the Thesis/Dissertation	THE USE OF URBAN WASTES IN CONTEMPORARY TURKISH ART AFTER 1950			

ABSTRACT

Painting art which has entered a new way with modern art movements; he starts to ask questions about what art advocates for what it stands for.

With the 19th century, it is known that the emerging technology and the relationship between production and emerging technology lead to many changes. The rapid growth of production and the development of mass media have led to the consumption society. However, the production of products produced in a short period of time, and the reflection of this situation in art, the art of painting, with the emergence of the boundaries of other disciplines has caused to contain.

Objects that are not in use have been re-created by the artists in their real sense or in the real sense. These objects, which are reshaped in the hands of artists, have a new meaning and artwork.

The art of painting was considered only as a canvas painting before 1945, while the waste object at the beginning of the 20th century took its place in the art of painting. With collage technique, Braque and Picasso, who laid the foundation for the use of different materials in the art of painting, together with the contributions of other artists

of the period, collage has gained an objective and intellectual dimension in the art movement.

The developments in art after 1945 gave the artist the infinite meaning in the usage and expression of the object by throwing the individuality of the artist to the forefront. In this way, painting and sculpture were taken out of their own fields and included other fields. The waste object is now an element for the artist to express the cat and in whatever way he expresses the artist began to have that meaning.

Key Words: Industrialization, Art, Consumption Culture, Waste Object.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Problem Durumu	4
1.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi	5
1.3. Çalışmanın Sınırlılığı	6
1.4. Çalışmanın Yöntemi.....	6
1.5. Evren ve Örneklem	6
1.6. Veri Toplama Araçları	6
1.7. Veri Çözümleme Teknikleri.....	7
1.8. Bulgular ve Yorum.....	7

İKİNCİ BÖLÜM

SANAYİLEŞME VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ BAĞLAMINDA KENTSEL ATIKLARIN OLUŞUM SÜRECİ

2.1. Sanayileşme Sürecinde Tüketim Kültürü ve Sanat İlişkisi	8
2.2. Atık Nesne Kavramı ve Kullanımı.....	19
2.3. Atık Nesnenin Sanat Eserine Dönüşüm Süreci	21

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KENTSEL ATIKLARIN 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA KULLANIMI

3.2. 1950 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Atık nesne Kullanımı	36
3.2.1. Kuzgun Acar.....	38
3.2.2. Altan Gürman	43
3.2.3. Füsun Onur	47
3.2.4. Burhan Doğançay.....	49
3.2.5. Sarkis Zabunyan.....	53
3.2.6. Bubi Hayon	56
3.2.7. Şükrü Aysan	59
3.2.8. Serhat Kiraz.....	60
3.2.9. Canan Beykal	61
3.2.10. İrfan Önürmen.....	63
3.2.11. Nezaket Ekici	64

3.2.12. Tayfun Erdođmuş.....	65
SONUÇ	66
KAYNAKÇA.....	72
Öz Geçmiş.....	78



GİRİŞ

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızla gelişen teknoloji, geniş halk kitlelerini endüstri merkezlerine toplayarak onlara, yeni yaşam olanakları sunarken, “Tüketim Toplumu” olarak adlandırılan yeni bir toplum biçiminin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Sanayileşmenin getirdiği hızlı üretimler beraberinde hızlı tüketime yol açmıştır ve ‘kullan at’ döngüsü meydana gelmiştir. Hızlı tüketimin bir sorun haline gelmesi; arayışta olan sanatçıya aslında alternatif malzeme kullanma olanağı sunmaktadır. Kullanılmayan atık dediğimiz nesnelere sanatçının ifade dili olarak kullandığı ve kendisini dışarı vurduğu somut bir materyal olmuştur. Bu durumda sanatçının ürettiği eserlerin yanına güncel olanı da eklediğini ve sanatın ne kadar sınır tanımaz olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Teknolojinin gelişmesi üretimin artmasına, çeşitliliğine yol açmış ve bunu sanatçıların yapıtlarını kitle iletişim araçları ile destekleyerek alıcıya alternatif sunum teknikleriyle sunmasına neden olmuştur. İhtiyaç duymayan alıcı bu sayede ürünü alarak belki de hiç kullanmadan bir köşeye atmaktadır. Diğer bir anlamıyla atık haline getirmektedir.

Sanatçı için sanat artık tuval resmi olmaktan çıkmış, ‘atık’ olarak nitelendirdiğimiz malzemeler sanatçının düşüncesini yansıtmasında yeni bir yol olmuştur. Artık yaptığı resimlerle kendisini yeterince ifade edemeyen sanatçı; yeni ve özgün eserler üretmek ister ve arayışa girer. Dönemin de getirdiği yeniliklerle, 1950’ den itibaren sanatçıların yurt dışına burslu ve kendi imkânlarıyla çıkması, Batıyla ilişkilerin artması, sanat alanında yaşanan yenilikler, iletişim ağlarının da gelişmesi sanatçı için yeni ifade dili ortaya koyma imkânlarını doğurmuştur.

1950’li yıllar ve sonrası, sanatın hem üretim dinamikleri açısından hem de üretim yöntemleri açısından çeşitliliğe ulaştığı bir milat olduğu düşünülmektedir. Teknolojinin imkânları ile iletişimsel bir kolaylık sağlanırken, tüketim kültürü ile birlikte yükselen Pop Art bu teknolojinin çoğaltım özelliğinden aldığı ilhamla seri üretimin resimsel metotları üzerine kafa yormuştur.

Pop Art sanatçıları tarafından baskı tekniğinin yaygın kullanımı dikkat çekerken, gündelik yaşam ve sokağa ait nesnelere, imaj ve görüntülerin resimlerinin esas içeriğini oluşturduğu görülmektedir. Tüketim kültürü ile birlikte Pop Art, sanatın sokak ile arasındaki bağı güçlendirmiş, teknik açıdan da sanatın geleneksel olan uygulama yöntemlerine alternatif yeni, çağdaş metotlar geliştirerek sanatın anlamını ve uygulama yöntemlerini dönüştürerek çoğaltmıştır. Diğer yandan sanatın yöntemlerinin bir eylem ve ifade aracı olarak kullanıldığı, düşünsel üretimlerin en az estetik kadar önemli görülmesi, sanatın anlamını, uygulama yöntemlerini, malzeme ve materyaller ile sunum alanlarını yeniden sorgulatmıştır. Bu eş zamanlı ve yoğun üretim değişikliği ve çeşitliliğin içerisinde sanat eserlerinde özgünlük ise yeni örnekler yaratmıştır.

Bu yeni durumda sanat; hazır ve atık nesne kavramı üzerine oluşturulan anlayışlar, farklı yöntemler ile biçimleri korunan nesnelere, anlamları değiştirilerek yeniden yorumlanabilmesi olarak görülmektedir. Atık ve hazır nesne başka bir anlamda; var olan işlevselliklerine yabancılaştırılarak ikinci bir anlamlandırma düzeni içinde sanatsal uygulamalara esin kaynağı olmakta ve yeniden yorumlanmaktadır.

Giderek artan ve çeşitlenen günlük kullanım nesnelere, atıl duruma gelmeseler dahi, günümüzün sanatsal üretiminin farklı arayışlara ve anlayışlara yöneltmekte ve köklü zihinsel değişikliklere neden olmaktadır. İfade edilmek istenilen düşünceye uygun nesneyi, biçimi aynı kalmasına karşın kullanım amacından soyutlayarak ve çeşitli sanat kurguları ile düzenlemek yöntemi yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir. Hazır veya atık nesne ve malzemeleri sanatsal bağlamda ilk kullananın Duchamp olduğu varsayılsa da, “ondan kısa bir süre önce, Picasso ve Braque ilk yapıştırıcı ve kurgu denemelerinde gazete, muşamba ve hasır gibi seri üretim nesnelere kullanmışlar, bu nesnelere kendi bağlamlarından alıp sanatsal bir anlama kavuşturmışlardır”(Yılmaz,2013:s.165). Picasso, Braque ve Duchamp'ın ardından kullanım nesnelere artık çeşitli biçimlerde ve ikincil sayılabilecek yeni bir anlatım biçimi ile tanımlanabilmektedir.

1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Kentsel Atıkların Plastik Oluşumları' başlıklı bu çalışmada, 1950'den günümüze atık nesnelere yapıtlarında bir ifade biçimi olarak kullanan sanatçılar ve çalışmaları ele alınmıştır.

Yürütülen tez çalışması üç bölümden oluşmuş, birinci bölümde problem durumu ortaya konmuş, çalışmanın amacı ve öneminden yola çıkılarak yine çalışmanın sınırlılıkları belirlenmiş, kapsam ve yöntemi belirlenerek, örnek toplama veri analizi ve çözümlenmeler ile bulgular dâhilin de yorumlanmıştır.

İkinci bölümde kavramsal çerçeve oturtulmuş, konu ile ilgili tanım ve kavramlar açıklanarak tarihsel süreçteki gelişmeler ile felsefi arka planı ele alınmıştır. Çok sayıda örneklerden yola çıkılarak üçüncü bölümde 1950 sonrası kentsel atıkların çağdaş Türk sanatına yansımaya kadar olan süreç ve bu dönemde ürün veren sanatçılar incelenerek, bulgu ve yorumlar ortaya konmuştur.



BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Problem Durumu

Kentsel atıkların Çağdaş Türk Sanatında sanat objesi olarak kullanımı ne şekilde olmuştur?

Çalışma kapsamında toplumsal olgulardan hareket eden sanatçılarla birlikte diğer sanatçıları atık nesnelere biçimsel yönüyle ele alan, onları estetik açıdan değerlendiren ve geri dönüşümlerini sanat yolu ile sağladığı eserleri incelenmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrasında değişen dünya ve yaşam koşulları, ekonomi, toplum yapısı vb. olgular, insanların dünyaya bakışını farklı bir boyuta taşımış, yeni bir algılama sistemi ile değişime uğrayan sosyal yaşam, tüketen, savuran bir toplum oluşturmuş ve “tüketim kültürü” denilen bir yapı ortaya çıkmıştır.

Oldukça hızlı gelişen teknoloji ile sıradan işlevleri olan, insan yaşamını kolaylaştıran ürünler saatler içinde edinilerek bir tüketim nesnesine dönüşmektedir. Kişinin buna duyduğu merak ve elde etme isteği ile artarak devam eden atık nesnelere yaşamın olumlu ya da olumsuz göstergeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Atık nesnelere oluşturduğu kirlilik ve ekonomik kayıp birçok bilim alanını ve iş sektörünü harekete geçirerek, geri dönüşüm, ekonomik kazanç yeni işlevsellik gibi kavramları da içine alarak adeta bir duyarlılık projelerine dönüşmüştür.

Sanat dünyası ve sanatçıda bu yeni yaklaşım ve kavramlara kayıtsız kalmamış, alınıp atılan hızla biriken bu nesnelere oluşan çöplüğe karşı bir duyarlılık sergileyerek, nesnelere tekrar kullanarak onları kişiye özel hale getiren özelleştirme çabalarına girişmiş, nesnelere özel bir statü kazandırarak sanat objesi haline dönüştürmüştür.

20. yüzyıl başlarında “kolaj” tekniği ile başlayan atık nesne kullanımı “Dada” sanat akımıyla üç boyutlu çalışmaları da kapsayan geniş bir alana yayılmıştır. Tüketim kültürünün insan ve doğa üzerinde oluşturduğu olumsuz etkiler sanatçının kavram çerçevesini yeniden belirlemesine yol açmıştır. Sanatçı için atık nesnelere bir tepki, dışa vurum objesi olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Konuyla ilgili araştırmalar incelendiğinde;20. Yüzyıl ortalarından sonra tüm dünyada görülen ve hızla değişen sanat hareketlilikleri ile ortaya çıkan karışıklıktan Türk resim sanatı da etkilenmiş, bu hareketliliği yakalamaya çalışmıştır. Çağdaş Türk resim sanatında kentsel atıkların kullanımını konusundaki incelemelerin yetersiz açıklayıcı olmadığı görülmüş, bu nedenle 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Kentsel Atıkların Plastik Oluşumları konulu tez çalışmasında bu problem sorgulanması düşünölmüştür.

Resim sanatında 1950 sonrası değişen sanat ortamında atık nesnenin kullanımının yeni ifade biçimi olarak ele alınması ve bunun sanat eserine yansımaları nasıldır? Sorusuna alt problem olarak:

- 1- Çağdaş Türk resim sanatında atık nesnelere ilginin nedenleri nelerdir?
 - 2- Endüstrileşmenin tüketim kültüründeki etkileri nelerdir?
 - 3- Atık nesne ile sanayileşme arasındaki ilişki nedir?
 - 4- Çağdaş Türk resim sanatında kentsel atık olan hazır nesnelere nasıl kullanılmıştır?
- Sorularına cevap aranmıştır.

1.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Yirminci yüzyılın başlarında yeni yaklaşımlar ve akımların ortaya çıkması ile beliren modern sanat eserlerinin içerisinde, gelişen şehir yaşamı ile artan kentsel atıkların çokluğu ve bu atıkların gerek çevresel dönüşümünü konu alan gerekse bu atıklardan malzeme olarak faydalanan sanatçıların araştırılması amaçlanmıştır. Bu konuda elde edilen bulgulardan yola çıkarak oluşturulan eserlerin Çağdaş Türk sanatına katkılarının belirlenmesi amaçlanmaktadır.

Yaşamımızın artık tam merkezinde olan endüstri ürünleri, reklamlarla ve medyanın da etkisiyle tek sefer kullanılıp belki de hiç kullanılmadan atılan nesnelere haline gelmiştir. Bununla birlikte doğan atık nesne sorunu, bireyin kullanıp attığı ya da hiç kullanmadan bir köşeye bıraktığı ve sonrasında baş edemediğı bir çöp yığını haline almaktadır.

Bu çalışmada temel amaç ise, 1950 sonrası hızlı üretimle ve toplum yapısının değişmesiyle oluşan atık nesnenin sanat eserine dönüşüm sürecinin kuramsal bir yaklaşımla incelenmesidir.

Ayrıca bu çalışma yakın dönem modern sanat bilgilerinin farklı bir yaklaşımla derlenmesi ve modern sanat bilgilerinin kent ve toplumla ilişkilendirilmesi açısından önem taşımaktadır.

1.3. Çalışmanın Sınırlılığı

Bu araştırma, Çağdaş Türk Resim sanatında 1950 sonrası kentsel atıkların kullanıldığı sanat eserlerinin seçili örnekleri ile sınırlıdır. Çalışmada atık nesnelerin kullanılmasıyla ortaya çıkan sanat eserleri tespit edilerek, çağdaş sanat akımları dahilinde de incelenmiştir.

Araştırma: Atık nesnenin 20. Yüzyıla birlikte sanatın içerisinde yer aldığı, Çağdaş Türk resim sanatında da 1960 sonrası kullanılmaya başlanması var sayılarak, konu ile ilgili eser veren on sanatçı ve yapıtlarıyla sınırlı tutulmuştur.

1.4. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışma; konu ile ilgili kaynak kitaplar, veri toplama, tez, makale, sanat dergileri, gazeteler, kataloglar, ansiklopediler, internet ve arşivlerin taranması ile yapılmıştır.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinin kurallarına uyularak güvenilirliği olan kaynaklardan yararlanılmıştır.

1.5. Evren ve Örneklem

1950 sonrası Çağdaş Türk resminde kentsel atıkların plastik oluşumlarını inceleyen bu çalışmada, araştırma modeli olarak doküman incelemesi kullanılmıştır.

1.6. Veri Toplama Araçları

Bu çalışmada, veri toplama aracı olarak kaynak tarama yöntemi kullanılmıştır. Var olan yerli ve yabancı kitaplar taranıp, konuyu içeren onaylanmış makale ve bilimsel araştırmalar taranarak faydalanılmıştır. Yayınlanmış kitap, dergi ve internet kaynaklarından amaca yönelik araştırmalar yapılmıştır.

1.7. Veri Çözümleme Teknikleri

- Sanayileşme süreci ve tüketim kültürü çerçevesinde atık nesnenin sanat içerisinde ki yeri sorgulanmıştır.

-Çağdaş Türk Resim sanatında 1950'lerden sonra atık nesnenin sanat alanında değerlendirilmesi ve uygulanması konusuna yer verilmiş ve Çağdaş dönem içerisindeki yeri sorgulanmıştır.

-1950 ve sonrası sanat ortamı incelenerek dönemin sanat alanındaki yeniliklerine yer verilmiştir.

-1950 sonrası Çağdaş Türk resmi içerisinde oluşturulan eserlerin görsellerine yer verilerek dönemin sanatçıları ve eserleri incelenerek izleyiciye sunduğu yansımaları sorgulanmıştır.

- Çağdaş Türk Sanatında atık nesnenin kullanılmaya başlanması ve Türk sanatını nasıl etkilediğine, sanat ortamına, sanatçı ve esnlere değinilmiştir.

1.8. Bulgular ve Yorum

Sanayileşme süreci ve tüketim kültürü ekseninde yer alan atık nesne kavramı, kentsel atıkları da içerisine alan oldukça yaygın bir kullanım halini almıştır. Toplumun bir çok alanında temel işlevlerinin yanında ikinci yad da daha fazla amaçlar le yada amaçları dışında kullanılan atık nesne, kimi zamanda dönüştürülerek hammadde anlamında geri kazanılmıştır.

Bu çalışmada kentsel atıkların ikincil kullanımı yanında sanatta da kullanımı incelenmiş, atık nesne olarak felsefi anlamda temel işlevinin yanın da yeni anlamlandırma çabalarında görülen örneklerine ulaşarak tarihi seyri içerisinde incelenmiştir. Dünya sanat tarihinde ki örnekler ışığında, 1950 sonrası Çağdaş Türk Sanatında ortaya konan örnekler baz alınarak değerlendirme yorumlamalara gidilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAYİLEŞME VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ BAĞLAMINDA KENTSEL ATIKLARIN OLUŞUM SÜRECİ

2.1. Sanayileşme Sürecinde Tüketim Kültürü ve Sanat İlişkisi

Sanayi toplumunun sınırlarının çizilmesi tarihsel olarak oldukça zor bir durum olarak gözükmektedir. Sanayileşme, üretim teknolojisinde makinelerin yaygınlaşmasını getirmiş, iş ve iş gücünün rasyonelleştirilip bölünmesi ile kitlesel üretime geçilmesini ve işçi sınıfının oluşmasını sağlamıştır. Bu durum sınıf ilişkilerinin belirginleşip yoğunlaşmasını anlatan oldukça karmaşık toplumsal bir süreç (Ozankaya, 1975: 83), olarak tanımlanmaktadır.

Sanayi devriminin ortaya çıkışında buharlı makinelerin icadı ve bunların beraberinde gelen yeniliklerin olduğu bilinmektedir. Sanayileşmenin getirisi olan makineleşme insan gücüne olan ihtiyacı azaltmış, üretim hızlanmış ve tüketimde de ciddi oranda artış gözlenmiştir.

Sanayi devrimi, makineler sayesinde az zamanda büyük üretim kapasitelerine ulaşabilen, fabrikalaşmış bir ekonomiyi doğurmuştur. Oluşumu, özellikleri, aşamaları, sonuçları ile ticaret ve toplum yaşamında köklü değişikliklere neden olurken, insanların köylerden, fabrikaların bulunduğu kentlere yerleşmelerine sebep olmuştur. Tüm bu gelişmeler aynı zamanda insanların ekonomik ve sosyal sınıflanmalarında belirgin değişimlere sebep olmuş, yeni bir sınıflandırma tablosu ve yeni ideolojiler ortaya çıkarmıştır (Yıldız, 2013: 1).

Oluşturduğu tüm bu sonuçlar ile sanayi devrimi ilk olarak İngiltere’de ortaya çıkmış ve kısa bir süre içinde Batı Avrupa ülkelerinde yerini almıştır. Sanayi devrimi, başlangıcı ve sonuçları ile günümüze kadar geçen sürede tüm dünyayı etkisi altına alan muazzam bir dönüşüm olarak dikkat çekmektedir (Yıldız, 2013: 1).

Sanayileşmeyle birlikte köyden kentlere göçler başlamış, teknoloji hızla gelişmeye ve bunun beraberinde iletişim ağı da yaygınlaşarak tüm dünyada olan hızlı gelişmeleri yakından takip etme fırsatı doğmuştur. Artan üretim sonucunda üretilen malların tüm dünyaya iletilmesini sağlamak amacıyla yeni yollar yapılmış ve ulaşım daha da kolaylaştırılmıştır.

Sanayi Devrimi, bilimsel buluşlara dayalı teknolojik ilerlemeyle, sosyo-ekonomik ve kültürel değişim boyutlarını taşımaktadır. Teknolojik açıdan bakıldığında, demir ve çelik temel maddedir. Kömür, buhar makinesi, elektrik, petrol, içten patlamalı motorlar mekanik güç olarak kullanılmaya başlamıştır. Dokuma tezgâhı da yine dönemin önemli icadıdır. Demir yolu, buharlı lokomotif, buharlı gemi, otomobil, telgraf aracılığıyla insan coğrafi uzaklığı yenmiştir. Sanayi Devrimi döneminde pamuk ve bağlantılı olarak iplik eğirme tezgâhları öne çıkmasına rağmen, döneme damgasını vuran ürün demir, kömür ve bunların birlikteliğinden ortaya çıkan demiryoludur. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru dünyadaki pamuk, yün, kömür ve demir üretiminde önemli artışlar gözlenmiştir. Örneğin 1870’lerdeki yün üretimi 1840’lardaki üretimden neredeyse iki kat fazladır. İngiltere’de buhar gücü kullanımı da otuz yıl içinde beş kat artmıştır. Sanayi devrimine kadar coğrafi uzaklık insanoğlu için önemli bir sorun iken demiryolu hem uzaklık sorununu azaltmış hem de sosyal, ekonomik ve siyasi hayatı düzenleyici bir güç olarak döneme damgasını vurmuştur. 1830’lardan başlayarak demiryolu dünyada hızla yayılmıştır. Demiryolları, deniz yollarına eklenerek ulaşımı ve taşımacılığı dünyanın en uç noktalarına götürmüştür. (Muslu, 2011:4).

Aynı zamanda tıpta da büyük gelişmeler olmuş ve ölüm oranlarında azalma olurken nüfusta büyük oranda artış meydana gelmiştir. Artık her şey insanoğlunun elinin altında kolayca gerçekleşirken, sanayileşmenin getirisi olan hızlı üretim, beraberinde hızlı tüketime yol açmıştır. İnsanların ihtiyacı olsun olmasın tüketime yönlmesi ve belki de hiç kullanmadan neneleri kaderine terk etmesi ile yeni bir tüketim kültürü belirlemiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızla gelişen teknoloji ile birlikte geniş halk yığınları endüstri merkezlerine toplanmış, değişik yaşam olanakları ile birlikte “Tüketim Toplumu” olarak tanımlanan yeni bir toplum biçimi ortaya çıkmıştır.

İnsan varlığının duygusal zaaflarından yararlanarak, çeşitli yöntemler geliştirilerek tüketim tuzağına çekilen bireylerden oluşan bir tüketim toplum tipi oluşturmuş, bu toplum tipi ile gelişen tüketim ekonomisi 20. yüzyıl başlarında ABD’nin geliştirdiği sistemler ile Batı Avrupa’ya yayılmış, oradan diğer ülkeleri de etkisi altına alarak çağa damgasını vurmuştur. Yalnız bununla kalmamış, söz konusu ülkeler ekonomik ve kültürel emperyalizmin doktrinleri ile, özellikle 3. dünya ülkeleri üzerinde özendirici arz yöntemleriyle önemli talepler yaratarak, bu ülkelerinde “Tüketim Toplumu” haline dönüşmesine neden olmuştur (B.Larouse 1986:11787).

İçinde bulunduğumuz yüzyılda tüketime yönelik arz ve talebin etkili olmasıyla, bir tüketim makinesine dönüşen insan, içinde yaşadığı doğayı yok etme pahasına hızla tüketime yönelmiştir. Bilinçsiz olarak ve hızla tüketilen endüstri ürünleri, ozon tabakasında tahribata neden olurken, endüstriyel atıklar yoğun bir çevre kirliliği yaratmaktadır. Böylece bozulan ekolojik denge ile bir çok canlı türünün yok olması kaçınılmaz olmuştur.

Aydınların ve bilinçli bireylerin toplumu bilinçlendirme çalışmalarına rağmen, bu çabalar yetersiz kalmaktadır. Bu durumun nedeni tüketimi özendiren güçlerin gelişen iletişim araçlarıyla insan varlığının zaaflarını tetikleyerek, tüketimi vazgeçilmez bir yaşam kaynağı haline getirmeleri olarak belirmektedir. Sistemin getirdiği tüketim ortamı öyle bir hal almıştır ki; “Ticari ürünlerin yanında, sıradan düşünceler bile reklam ve propaganda ile önem kazanabilmektedir. Tanıtma, gösterme ve telkin bir uzmanlık haline geldiğinden, bireyin her günü, endüstri ürünleriyle standart fikir pazarının reklamları içinde geçmektedir” (Turani 2011:109).

Tüm bu ortam içerisinde, tüketim toplumunun arz ettiği sanayi ürünlerinin büyük bir bölümü, kullanıp atılmaya uygun nesnelere olmaktadır. Bu durum insan beğenisinin tüketilebilen bir varlık ve nitelik kazanmasını sağlamıştır. Tüketimin bizzat kendisinin zevk haline dönüşmesiyle çeşitli biçim ve renklerde üretilen, plastik tabaklar ve bardaklar, plastik çakmaklar vb. tek kullanımlık nesnelere, aynı zamanda yoğun bir kirliliğin oluşmasına neden olmaktadır.

Tüm dünyada olup biten bu yenilikler sonucunda yeni sanat anlayışları ile farklı anlatım biçimleri ve materyalleri, kullanıp atılan malzemelerden oluşan yapıtlar ortaya çıkmaya başlamış, bu ani ve büyük değişime sanat ortamı da ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Sanayinin bu yönlü değişimi insanı yaşadığı ortamdan uzaklaştırmış ve toplum dışında bir varlık haline dönüştürmeye başlamıştır.

Böyle bir ortamın oluşmasıyla sanatçının topluma yabancılaşmasıyla ortaya çıkan eserler geleneksel olandan uzaklaşarak daha zıt bir hal almıştır. Sanayi devriminden etkilenen sanat anlayışı geleneksel sanattan uzaklaşarak modern sanat anlayışı içerisinde yeni biçimler ortaya koymuştur.

Kavramsal olarak sanat tanımına bakıldığında, “gerçeği güzel tasarımlarla yansıtan özel bir toplumsal bilinç ve insan devinimi biçimi” (Ozankaya, 1975: 82) olarak belirirken diğer yandan “insanla nesnel gerçeklik arasındaki estetiksel ilişki” (Hançerlioğlu, 1993: 340) olarak belirlemektedir.

Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü’nde sanat için verilen tanımda: “Artık eskimiş bir formüleştirmeye sanat, ‘insanoğlunun yarattığı yapılarda güzellik idealinin ifadesi’ biçiminde yer alır. Halbu ki güzellik idealinin sanat için bir zorunluluk olmadığı gibi çağdaş sanat düşüncesinde de bir yeri kalmadığı düşünülmektedir. Yeni kuramcıların, yorumlarında sanat Thomas Munro’nun ifadesiyle ‘doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi’ olarak nitelendirilebilir. Bu şekliyle düşünüldüğünde doyurucu bir estetik yaşantı, kesin olarak güzellik etkisi oluşturmak zorunda değildir.

Çağdaş sanat anlayışıyla birlikte ‘güzel’ sorunu arka plana itilerek güzele ait bir kavram geliştirme ve tanımlama çabaları da büyük ölçüde bir yana bırakılmıştır. Sanat tanımlamalarında sorun, daha çok sanatsal yaratma sürecinin ne ve nasıl olduğu etrafında irdelenmektedir. Bu bakış açısı, sanat eserinin üretimine bir dizge değiştirme işlemi olarak bakmayı olanaklı kılmaktadır. Başka bir deyişle, sanatsal süreç gerçeği arama, yaratma ise gerçekliğin yeniden inşası eyleminden başka bir şey değildir. Sanatçı, tüm bu olguları süzgecinden geçirerek yeni eyleminde, aslında sanatsal nitelikte olmayan gerçeklikleri alarak, gerçekte yer aldıkları dizgenin dışında başka bir dizge de yeniden konumlandırmaktadır” (Sözen - Tanyeli, 1996: 208).

E. H. Gombrich ‘in “Sanatın Öyküsü” adlı kitabın giriş bölümünde “Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır. Bir zamanlar bu adamlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiriyordu; bugün de bazıları boya satın alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor. Ve daha birçok başka şeyler üretiyorlar,” (Gombrich, 1997: 18) ifadeleriyle anlatmak istediği aynı gözükmektedir.

Sanatla toplum arasında sıkı bir bağ bulunmaktadır. Çünkü sanatın temel konularından biri hiç kuşkusuz bütün çeşitliliğiyle yaşamdır. Nitekim artistik imgelerin yaratılması, sanatçının yaşayan bir varlık olması ve yaşam üstündeki bilgisiyle oluşur. Sanat, insanların estetik ihtiyaçlarını karşılar, duygu uyandırıcı ve eğitici bir rol oynar (Hançerlioğlu, 1993: 342).

Bu yönü ile yaşamın içinden çıkan ve yaşamla gelişen bir insan etkinliği olarak sanatın nerdeyse insanlıkla yaşıt olduğunu söylenebilir. Sanat çağdan çağa ve toplumdaki topluma çok farklı biçimlerde eserler vermiş ve değerlendirilmiştir (Bozkurt, 1992: 9). Bütün bir insanlık boyunca var olan sanatın varlık nedeni hiçbir zaman bütünüyle aynı kalmamış, sınıflara bölünmüştür. Değişen ve gelişen toplumlarda sanatın görevi başlangıçtaki görevinden birçok bakımlardan ayrılrsa da sanatın hiç değişmeyen, bir gerçeği yansıtma niteliği de göz ardı edilmemektedir. Bu nedenle günümüz insanını tarih öncesi mağara resimleri karşısında ya da çok eski sanatların icrası karşısında heyecanlandıran, sanatın bu niteliğidir (Fischer, 1995: 13).

Diğer taraftan sanatta, bilimde olduğu gibi, ilerlemenin aksine, değişimin ve yenileşimin söz konusu olduğu belirtilir (Müller, 1972: 24). “Bu bakımdan her sanat yapıtı kendi çağının çocuğudur”(Baynes, 1981: 30).

Sanat yapıtı, insanın duyularına seslendiği gerçeği ile somut olarak belirir. Çoğunlukla duyuşsal algı yoluyla kavranılan bir nesne olarak karşımıza çıkar (Bozkurt, 1992: 49).

Sanat eseri ve insan arasındaki gerçek ilişki Ali Şeriatî’ye göre: Var olana karşı duyulan aşk üretim/sanayi, var olandan nefret etmek ise sanattır (Şeriatî, 1997: 88). “İnsan sanatını yapıyor, üretiyor; ama ortaya çıkan sanat, dönüyor, kendini üreten insanı etkisi altına alıyor” (Şeriatî, 1997: 9) şeklinde ifade edilmiştir.

Ussal bir yaratış olarak beliren, toplumsal üretimden ve teknik nesnelere olan bağımlılıktan hızlıca kopan sanat, artık toplumsal ilişkilerin ve imalat dünyasına olan alakasının zayıfladığını gösteren bir belirti olmasına karşın (Bozkurt, 1992: 18), sonraları sanayinin ürettiği nesnelere de sanat ile yaşamı birleştirmenin bir yolu olmuştur. Bu süreçlerde sanat karşılıklı ilişkilerle sistemin içine doğrudan doğruya girerek estetik ve değer anlamında nitelendirilebilir hale gelmiş, piyasanın ayrılmaz bir parçası olmuştur (Bozkurt, 1992: 19).

Gelişen teknik ve geniş çoğaltma olanaklarıyla kitapların yayılması, resimlerin çok sayıda basılması, müzik ve filmlerin milyonlarca insana ulaşması gerçekleşmiş, tüm bu iyi örnekleriyle tüketim için cazip olan sanat diğer yandan kapitalist düzen içinde ayrıca kazanç kapısı olmuştur. Adeta “afyon-sanat” olarak nitelendirilen bu ürünlerin üreticileri,

tüketicilerin çoğunu ilkel güdülerini hoşnut edilmesi gereken mağara insanları yerine koyarak hareket etmişler, ilkel içgüdüleri kışkırtıp ayakta tutarak kazanç sağlamışlardır (Fischer, 1995: 202).

Tofler'ın "ikinci dalga uygarlığı" dediği yaklaşık üç yüzyıllık sanayileşme sürecinde, sanatçının tıpkı tarım uygarlığında olduğu gibi özel ya da kurumsal korumadan yoksun olarak piyasanın acımasızlığına ve insafına terkedildiğini ve böylece sanat üretimindeki temel yapı değişikliğinin bu nedenle oluştuğunu söylemektedir. (Tansuğ, 1995: 208). Güzel sanatlarında da bu değişikliklerden geniş ölçüde etkilenmesiyle Rönesans günlerinin sanatçı ve mimarından oluşan sanat üreticilerinin görevini mühendisler ve desencilere almıştır. Tasarımları ve yöntemleri bakımından geleneksel olan yapılardan ve ustalarınkinden ayrılarak salt bir toplumsal sorun olan yerleşimle ilgilenmek yerine yenilenen estetik görüşü belli ücretle, siyasal ve bürokratik yönetimle bağdaştırmayı da sağlamışlardır. Yeni gelişen ortamda, kitle tüketimi için üretilen nesnelere kümelen ticari güçlerin iş görmesi dikkat çekmektedir. (Baynes, 1981: 40).

Sanayi tüketim ve nesne bağlamında gelişen yeni anlayışla, çağdaş mimarlık alanında, mekan ve dış yapı standartlarının değişmesiyle, kentlerin dikey mimari ile bir makineye dönüşmesi sanayi uygarlığının bir eseri olarak görünmektedir.

Bilimsel yaratış ve sanatsal icat, yeni anlayışın farklı bir şekilde dile gelişleri olarak görülürken, bilimsel uygarlık, hızla durağanlaşan bir dünyada yeni formların bir dökümünü ortaya koymaktadır.

Bu durum Adorno'ya göre, insanın doğaya egemen olması, ilerleme değildir ve teknolojinin gerçeğin çarpıtılması ile gerçekleştirdiği gelişme aslında gerilemeye dönüşmektedir. Böylelikle reel toplum sistemlerinin mantığı ile belirlenen insanların bilinçleri egemen kültür endüstrisi tarafından tek tek kuşatılmış, bireylerin tüm bilinç alanları düzenlenerek denetlenmiştir. Şeyler ve nesnelere üzerindeki egemenlik giderek insanlar üzerinde bir egemenliğe dönüşür; aslında mekanik dünyadan kaçmak isteyen insan, tekrar ve yeniden mekanik bir dünyaya saplanır. Tüm bu olumsuzluklara ancak sanat yolu ile karşı çıkılabilir (Bozkurt, 1992: 210).

Genellikle insanlar modern sanatın geçmiş geleneklerden bağlarını tamamen koparan ve o ana dek hiçbir sanatçının yapmadığı şeyleri yapmaya çalışan bir sanat olarak düşünürler. Kimi insanlar gelişmeden yana tavır koyarak ve sanatın da kendini yenilemesi gerektiğini ileri sürerken, kimi insanlarda eski sanata öykünmeyi tercih ederken ve modern sanatın tamamen yanlış olduğunu düşünürler. Gerçekte durumun bundan çok daha karmaşık olduğunu görülmektedir (Gombrich, 1997: 557). Bunun nedeni sanayi çağında sanatın büyük toplumların yaşam tarzlarını oluşturma işlevini de üstlenmesi olarak belirmektedir. Çünkü sanat, seyirlik müze eşyası olmayı benimsemiyor, yaşama dahil olarak ona biçim vermektedir. Bu yeni yaşam tarzının oluşturulmasında Konstrüktivistlerin, De Stijl grubunun, Bauhaus sanatçıları ile Dada hareketinin büyük katkıları olmuştur. Yirminci yüzyılın sonlarında bize pek doğalmış gibi görünen bu yeni yaşam tarzı, sözü edilen bu çabaların sonucudur (Nazan / Mazhar İpşiroğlu, 1993: 18).

Artık günümüzde, bir sanat eserinin sosyal görevini yapması için, üstün sanat değerlerine sahip olmasına gerek yoktur. Fakat yine de sanatçı, her zaman olduğu gibi, toplumun ondan istediği görevin üstünde işler ortaya koymaya çalışmıştır (Müller, 1972: 107).

Tekniğin sağladığı mükemmelliğe doğru yöneliş, gücünü kendinden alan, geri dönülmesi mümkün olmayan bir olay olarak görülmekte, kendi haline bırakılması durumunda sonunda gerek doğa, gerek insan kaynaklarını tüketen, tamamen bölümlenen ve mekanize olan bir topluma götüreceği söylenmektedir. Hızla artan nüfusla birlikte niteliksiz eğitim, boş zaman ve tüketime imkân veren harcama gücünün artışı, heyecana olan iştahını tatmin etmek isteyen geniş bir kütle oluşturmuştur. Yönlendirilemeyen ve dizginlenemeyen bu iştah kendisine hangi heyecan çeşidi sunulursa onu almaktadır. Film dans, müzik vb. eserlerin sanatçının ve tasarımcısının yarattığı kütlelerin zevki, yeni bir estetiğin, bir halk sanatının ifadesi olarak kabul edilmesi istenmektedir. Artık zevk olarak müzelerin ve sanat galerilerinin yerini iştah açan büyük mağazalar zincirleri ile ucuz satış yapan mekânlar almakta, güzellik, incelik, doğruluk, ölçülülük gibi idealler alay konusu olmaktadır (Read, 1973: 18).

Popüler sanat etkinliklerinin, gündelik işlevleri olan nesnelere baskı resimlerine, süs fetişlerine ve moda ile giyim kuşama kadar yansıdığı görülmektedir. Büyük kentlerde neredeyse tüm kitleye egemen olan bu zevkin, plastik, alüminyum, otomobil lastiği gibi

sanayi malzemeleriyle birleşerek kent sınırlarını aşıp köylere kadar ulaşarak, yaşam koşullarının ne denli hızlı değiştiğini göstermektedir (Tansuğ, 1995: 67).

Makine, bir ucundan ham maddeyi alıp, diğer ucundan bitmiş eşyayı çıkaran bir canavar olarak görülmekte, makinenin nasıl ve ne şekilde denetleneceği asıl problem olarak durmaktadır. Ancak yine de üretilen eşyanın zarafeti, süsü ve rengiyle alıcılara cazip gelmesi ile yüzyıl öncesinin sanayicileri tarafından sanatın ticari bir faktör olduğu kabul görmektedir. Üretilen eşyada her şey eşit olduğunda en sanatsal olan ürün pazarda cazip bir yer tutacaktır (Read, 1973: 19).

Estetik değerlere aldırma ile suçlanan sanayici kendini savunurken: “Sanatsal yönden bakıldığında üretilen eşyalar kötü olabilir; oysa halkın istediği bu ürünler, sizin iyi ve estetik tasarımlarınızı üretirsem bunları satamam. Siz öncelikle halkı eğitmelisiniz, o durumda bende sizin tasarladığınız ürünleri yaparım.” (Read, 1973: 188). Başka alanlarda da karşılaşılan bu muhakeme şekli problemi çözmenin iki yönü olduğu göstermektedir: Estetik değerler bakımından tüketicinin eğitilmesi ve üreticinin estetik tasarlama bakımından eğitilmesi (Read, 1973: 189).

Artık insanla doğa arasına tüketim dünyası olarak giren endüstriyel dünya ya da yeni ifadesiyle sanayi toplumunun oluşmasında beyin işçilerinin ve özellikle sanatçıların büyük payı dikkat çekmektedir. Endüstriyel çağ insanının dünyasını ve yaşam tarzını biçimlendiren sanatçılarla bu çağın kapısı açılıyor denilebilir. Nasıl ki Leonardo, Bramante gibi Rönesans ustaları doğa gerçeğini yüz yıllar boyu işleyerek Yeniçağ dünyasının kurucuları olmuşlarsa, Picasso, Mondrian, Le Corbusier, Gropius vb. Yirminci yüzyıl sanatçıları da, tekniğin getirdiği imkânları insanın buyruğunda kullanarak yeni bir dünyayı kuranlara öncü olmuşlardır (Nazan / Mazhar İpşiroğlu, 1993: 16).

Bilimsel gelişme ve rekabetle sürekli değişiklik peşinde koşma, sanayi toplumunda sanatı da etkilemektedir. Bu ilerleme gereksinimi ile sanatçı, sonu gelmez üslup denemelerine mahkûm olarak kimi zaman çağdaş sanatın öncülerinin yarattığı plastik dilden, kimi zamanda geçmişten aldığı öğeleri de eklemleyerek, yeni çeşitlemeler üretmeye başlamıştır (Bazin, 1998: 512).

Fernand Léger (1881-1955) ve Amédée Ozenfant (1886-1966) , Kübizm'e öykünerek yeni bir plastik dil ile, kitle halinde gerçekleştirilebilecek ve makine çağına uygun gerçeklikten modern nitelik taşıyan bir imge dünyası yaratmayı amaçlamışlardır. Nitekim propaganda amaçlı resimler ve görüntüler, reklam, mağaza vitrinleri ve görsel formları kapsayan bütün modern yaşam alanları, Léger'nin sanatından, iç dekorasyon ve posterler de ise Ozenfant'ın çalışmalarından büyük ölçüde yararlandıkları görülmektedir (Bazin, 1998: 528).

Bu devrimsel dönüşüm ile birlikte artık bilimsel ve teknolojik gelişmelerinde hız kazanmasıyla teknoloji çağına girilmiş, küreselleşme çağın karakteri halini alırken, artık bireyselleşme de çağın insan karakteri haline gelmiştir. Böylelikle nesnel bir tüketim kültürü bireysel insanın alışkanlığı haline gelmiş, insanlığın yaşam biçimini oluşturmuştur.

Artık 1950 sonrası tüm bu gelişmeler doğrultusunda tamamı ile tüketim çağına dönüşmüş, bir şeyin sanat olabilmesi içinde, ne Rönesans dönemindeki gibi resimsel belli kurallara uyabilme becerisi, ne de modern dönemdeki gibi bir önceki sanat üslubundan farklı olanı keşfetme durumu izlenmiştir. Artık sanat tüketim bağlamında romantik ve duygusal anlamını nesnel koşullara ve kazanca bırakmıştır. Donald Kuspit sanatta gelinen noktada paranın cazibesine kapılmamak mümkün değildir, çünkü sanat para haline gelmiştir demektedir (Kuspit,2006:459).

Andy Warhol ise Kuspit'in aktarımında “Piyasa sanatı, Sanat'ın ardından gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister “sanat” densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı İşadamı ya da İşadamı Sanatçı olmak istedim. Piyasada iyi iş yapmak sanatın en büyüleyici yönü. Hippi döneminde insanlar piyasa düşüncesinden uzaklaşmışlar, “Para kötüdür” ve “Çalışmak kötüdür” gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysaki para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, piyasada iyi iş yapmaksa en iyi sanattır.” demetedir (Kuspit,2006:459).

Bu yeni tüketim çağında sanatçının yaratıcılık vasfı yerine, Warhol'a göre artık, sanatçının tüccar gibi bir ticari zekâsı da ön plana çıkmaktadır. Kapitalist ekonomik sistemindeki herkes gibi sanatçı da piyasada kendini pazarlayandır.

David Harvey'e göre de; modern dönemde sanatçıda olan ruh postmodern dönemde artık gözden çıkarılmıştır. Yaratan özne yerini, daha önceden var olan imgelerin cüretkâr bir şekilde sahiplenilmesine, parçalar halinde aktarılmasına, alıntılanmasına, tekrarlanmasına ve biriktirilmesine bırakmaktadır (Harvey,2012:71-72). Buradan hareketle sanatçının kendi sanatsal kaygıları ile sanat eserleri ortaya koymasından ziyade bu eserlerin tüketim araçları üzerinden pazarlanabiliyor potansiyelde olması belirleyicidir denilebilir.

Tüketim kültürünü doğuran sistem gelişen sanayi ile kapitalist sistemdir. Bu yeni toplum yapısının kökleşmesiyle insanlığın sahip olduğu değerler sistemi değişime uğramış, sanat da bundan kendi payını almıştır.

Nesnelerin, sanatın biçimsel yapısının konusu olabileceği sorunu 1950 sonrasında kendisini iyiden iyiye dayatmış, sorunun aşılabilmesi için sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınır kaldırılmaya çalışılmıştır. Bundan böyle sanatçılar sanat eserlerinde kullandıkları nesnelere alışılmışın dışına çıkarak, gerek sanat eserlerinin kendisinde gerek sunum alanlarında ciddi dönüşümleri meydana getirmişler ve üretim ve sunum anlamında sanatta alternatif arayışlara gitmişlerdir (Featherstone,2000:172).

Diğer bir yandan, tüketim çağı insanları parayı ve para ile ulaşabilecekleri her şeye bir değer biçerek ve kendi dünyalarının merkezine koymuştur. İletişim kanallarının bile para ile elde edilebilir hale geldiği yeni sistemde sanat, kâr sağlayan meta pozisyonunda görülmektedir. Marksist felsefi teoriye göre artık sanat kapitalist toplum yapısına kâr sağlayan bir maldır olarak belirmektedir. Sanata yüklenen değer, estetik güzellik ve anlamından başka ekonomik değerde getirdiği fayda üzerinden şekillenir(Tunalı,1999:98-99).

Yeni durumda tüketim kelimesi, madden bir varlığın yok olması anlamına gelmesinin yanında değerlerin de yok olması anlamını içeren bir ifade ile kullanılmaya başlanmıştır. Sonuçta tüketim bir yaşam kültürüne dönüşerek yaşamı biçimlendirmektedir. Değişen dünya ile birlikte sanat algısı da değişmiş tüketim ekseninde bir esneme yaşamıştır. Neyin sanat olup olmadığı tartışılır hale gelirken, sanatın tarifi de kimi insanlara göre anlaşılmazlıkla birlikte silikleşmeye, değişmeye başlamıştır. Öyle ki Danto'ya göre estetik, sanatın ölçütü olmaktan çıkmıştır.

Danto: “Sanat dünyasının 1960’lardaki durumu karşısında felsefi olarak beni en çok ilgilendiren konu sanatın tanımıydı. İleri sürdüğüm tanımın kabaca iki bileşeni vardı: Bir şey bir anlam taşıyorsa –bir şey hakkındaysa- ve o anlam, eserin içinde cisimleştirilmişse ki, bu çoğu zaman anlamın sanat eserini maddesel olarak oluşturan nesne tarafından cisimleştirildiği anlamına gelir, o zaman o şey bir sanat eseridir. Özetle, teorim, sanat eserlerinin cisimleştirilmiş anlamlar olduğudur. Warhol’un Brillo Kutusu gibi eserler de mevcut olduğu için, estetiğin sanatın tanımının bir parçası olduğunu iddia edemezdim. Ama bu, estetiğin sanatın parçası olduğunu inkâr etmek anlamına gelmez!” demektedir (Danto,2014:145).

Sanat ile tüketim kültürünün kol kola girmesiyle birlikte sanatın ve ona yönelen eleştirinin işlevi ve anlamı da değişmeye başlamıştır. Değişen bu yenedünya düzeninde her yeni gelişmeyi yorumlamak, eleştirmek için düşünme mantalitesinde bir değişim kendisini dayatmaktadır.

Modern sanat, W. Benjamin’in belirttiği gibi, “ritüel” ya da sembolik bir amaç için değil, “sergileme değeri” için üretilmektedir; dahası, bu denklemin dengesi öyle kaymıştır ki, artık bir nesnenin sergilenmesi onu bir sanat eserine dönüştürmek için bütünüyle yeterlidir.” (Bewes,2008.163)

1950 sonrası, tüketim kültürü çağında sanata dair eleştirel yaklaşımlarda kendi toplumsal konjonktüründe farklı değerlendirilen bir eser, bugünkü konjonktürden dönüp bakıldığında farklı algılanabilmektedir.

1950’lerin sonlarında zanaat araçlarının değerlendirilmesinin iki şekilde gerçekleştiği görülmektedir. Zanaatla özdeşleşen malzemelere yönelmeye başlayan sanatçılar ilk yaklaşımı sergilerken, güzel sanatın üsluplarını ve işlevsel olmayan amaçlarını benimsemeye başlayan zanaatçılar ikinci yaklaşımı sergilemişlerdir. Öyle ki; İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra pek çok üniversitenin güzel sanat bölümünde stüdyo zanaatları öğretilerek resim, heykel ya da grafik bölümlerindeki öğrencilerle zanaat okullarındaki seramik vb. öğrenciler aynı eğitimden geçerek sanat tarihi ve sanat dünyasındaki yerlerini almaktaydılar. 1950’li yılların sonunda, neo-dada ve pop-art’çıların ahşap, çamur, iplik, sentetik ve plastik malzemeler denemeye başlamalarıyla birlikte Peter Voukos gibi kimi seramikçiler de sırlı yüzeylerinde soyut dışavurumcu üsluplar kullanmaya ve çanak çömleklerin üzerine memeler ve tuhaf çıkıntılar koymaya ya da bunları “kap” olarak kullanışsız hale getirmek için üzerlerinde delikler açmaya başlamışlardır (Shinner,2013:365).

Gelişen süreçte sanat ve zanaat arasındaki ayırım iyice azalmış, sanat gündelik nesnelere, gündelik nesnelere sanatla bir araya gelebileceği bir ortama kavuşmuştur. Gündelik nesnelere sanat alanında kullanılması 1950 sonrası dönemde giderek yaygınlık kazanmış popüler bir birliktelikle gücünü arttırmış ve farklı sanat üsluplarının süratle doğmasını sağlamıştır.

2.2. Atık Nesne Kavramı ve Kullanımı

İhtiyaç duyulup alınan fakat bir süre sonra işlevselliğini yitirip bir kenara koyulan ya da hiç kullanılmayan nesnelere atık olarak değerlendirilmekte. (Doğruer, 2008:7) İnsan yaşamını kolaylaştıran makineleşme ve seri üretimlerin ilk bakıldığında cazip gelmesi olağan görünmekte, bu durum aslında insanoğlunu daha sabırsız daha tahammülsüz ve sürekli bir şeyler alması gerekiyormuş gibi algıya sokmaktadır. İnsanlığı etkileyen bu gelişmeler doğanın da aslında bir tehdit unsuru haline gelmesini sağlamaktadır.

Atık nesne Türk Dil Kurumu Sözlüğünde, “obje” ya da “şey” belli bir ağırlığı, hacmi ve rengi olan her türlü cansız varlık olarak tanımlanırken yine aynı sözlükte “obje” fizik terimlerine göre insanın dışında kalan, görülebilen, dokunulabilen, bir ağırlığı ve kütlesi olan her türlü özdeksel varlık olarak açıklanmaktadır (Türk Dil Kurumu [TDK], 2017).

Bu tanımdan yola çıkıldığında, sanatsal çalışmalarda kullanılan nesne veya nesnelere plastik biçimlendirmeye uygun olan, çoğalabilen, yeniden üretilebilen, bir ifade aracına dönüşebilen, sanatsal kurguya imkân tanıyan teknoloji ürünü “obje” lerdir.

Genel anlamda çöp olarak bilinen, kullanım dışı kalmış, bir kenara atılmış veya dikkate alınmayan, herhangi bir değere sahip olmayan her şey “atık nesne” olarak açıklanmaktadır.

Teknolojinin ürettiği “atık” biçimsel anlamı ile soyut bir forma dönüştürülmektedir. Bu nedenle; yeni, farklı ve özgün biçimler oluşturmak isteyen sanatçılar, atık nesnelere kayıtsız kalmayarak, onları gerçek anlamlarının dışında değerlendirmişler, kendi sanatsal üretimleri içinde kullanmaya başlamışlardır. Nitekim Dadaistler, sanat yapıtına malzeme olabilecek imgeleri, ‘işlevsel diyalektik’ in temel ilkeleri doğrultusunda yeniden değerlendirerek sanatsal üretimlerine almışlardır (Yüret, 2013, s.46).

İnsanın gündelik yaşamda kullandığı, tükettiği ve atık hale gelen nesnelere yeni biçimsel içerikler ve anlamlar yükleyerek başkalaşmış, sanatsal yaratılar oluşturmuşlardır. Bu bakımdan nesne atık olabileceği gibi, kullanılmaya hazır sanayi ürünleri de olarak da kullanılabilir. Nasıl ki tüketen insan satın alma tercihlerini oluştururken kimi ürünlerin yararlarının yanında sembolik anlamlarından da etkileniyorsa, postmodernizmden etkilenen sanatçı da bu sembolik içeriği yeni anlamlandırma süreçlerinde kullanabilmektedir (Binay, 2010, s.17). Francalanci konu ile ilgili örneğinde sandalyenin yalnızca bir makine ya da alet yapımı ürün olmadığını, aynı zamanda simgesel bir değeri olduğunu, tarihsel ve sanatsal önem taşıdığını belirtmektedir (Francalanci, 2012: s.95-96). Bu nedenle tüketim çağında nesne sadece nesne olarak değil, ruhsal ve kültürel yararlanma amacı ile de değerlendirilmektedir; bir sanat eseri olarak nesnenin yeni bir dizayn içinde ayrıca kurgulanması ise, onun bilinçli olarak başkalaşımıdır. Bir sanat örgüsü içerisinde, yeniden değerlendirilen nesne artık, işlevinden aldığı kimliğinden uzaklaşarak farklı anlamlar ve algılar oluşturan nesnelere dönüşmüş kabul edilir.

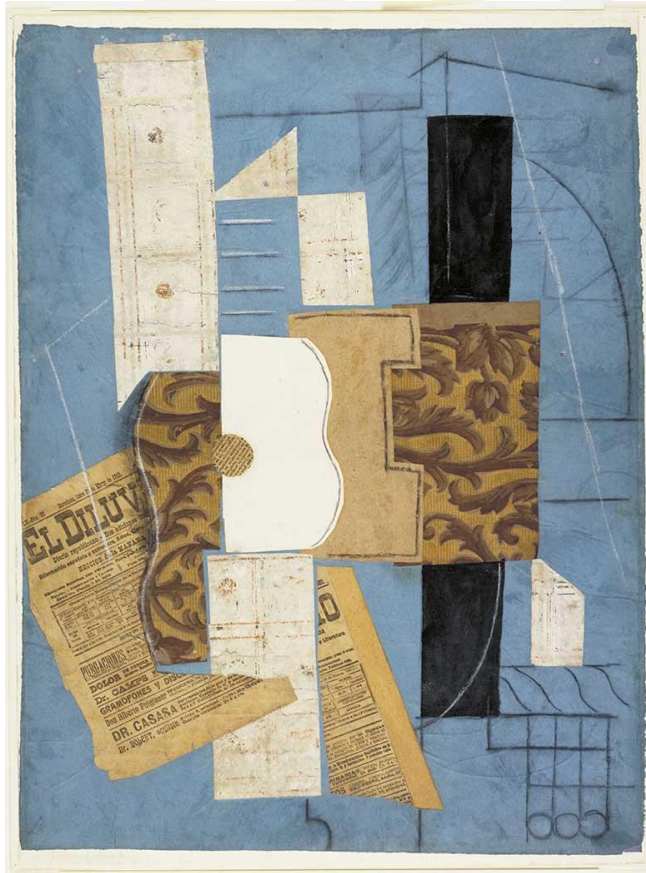
Günlük yaşamda kullanılan nesnelere çoğunluğu işlevlerine uygun olarak doğrudan ya da dolaylı olarak üretilirler. Örnek olarak oturduğumuz sandalye, başımıza taktığımız şapka doğrudan kullanılan ve bir yarar elde edilen eşyalardır. Tesisatlar da yer alan borular, bağlantı elemanları ise dolaylı olarak kullanılan yapay ürünler olarak bilinmektedir. Irwin Edman'ın da ifade ettiği gibi, insan yaşamını daha fazla yoğunlaştırmak ve anlamlandırmak için günlük kullanım nesnelere de yarar dışında değişik estetik haz alabilmektedir. Halen günümüzde özellikle tasarımcı ve sanatçıların bu doğrultuda çalışmalar yaptıkları bilinmektedir. Bu durumda, dolaylı ya da dolaysız kullanıma yönelik teknoloji ürünlerinin de sanat nesnelere dönüşmeleri için bir sınırlamanın olmadığı söylenebilir.

Atık kavramı, Türk Dil Kurumu Sözlüğünde üretimden tüketime kadar olan tüm aşamalarda ortaya çıkan ve kullanıcısının artık işine yaramayan maddelerin tamamı olarak tanımlanmaktadır. (Ağatekin, 2012, s.4).

2.3. Atık Nesnenin Sanat Eserine Dönüşüm Süreci

Tarih içerisinde gelişim gösteren toplumsal, ekonomik, kültürel ve politik değişimler, Endüstri Devrimi'yle birlikte daha önce görülmemiş bir hız almış; gelişen teknoloji, üretim-tüketim ilişkilerinde büyük değişimlere yol açmış, insanoğlu daha çok ürettikçe daha çok tüketir olmaya başlamıştır. Böylece insanlar için atıkların bertaraf edilebilmesi ciddi bir soruna dönüşmüş, fiziksel varlıkları ise modern ve post modern dönemi biçimlendirirken yeni arayışlara giren sanatçılar için alternatif bir malzeme ve simge olarak katkı sağlamıştır.

Sanat alanında ilk atık kullanımı modern sanatta ilk olarak kolaj tekniği ile karşımıza çıkarken, Picasso ve Braque'ın yapıtlarında atık nesne kullanımı görülmektedir. Picasso "Bambu Sandalyeli Natürmort" adlı resminde nesnelere doğrudan kullanılarak kendi yaşam felsefesini ortaya koyarken, Peter Bürger'in belirttiği gibi resim yüzeyine yapıştırılan hazır nesnelere birer gerçeklik fragmanı olarak ele alınmıştır (Yılmaz, 2015, s. 187).



Resim 1: Pablo Picasso, 'Guitar', tabakaimetal ve tel, 77x33x19cm, 1912, Museum of Modern Art New York.

Atık nesne kullanımı, 20. yüzyılın başlarından günümüze kadar çeşitli anlayış ve yorum farklılıklarıyla birlikte sanat alanında alternatif bir ifade aracı olarak yansımaktadır. Öyle ki güncel sanatta nerede ise başrolde olduğu görülmektedir. Gelişen teknoloji ve devrimlerle birlikte dünya ekonomik, kültürel ve politik alanlarda olduğu gibi sanat alanında da hızlı bir değişim göstermiştir. Bu değişim, özellikle Avrupalı sanatçıların yaşanan siyasi olay ve yaşamsal olgulara tepkilerini göstermede sınır tanımaz bir arayış içine girmelerine yol açmıştır. Özgünlüğü ve yeniliği iç içe bir anlayışla kurmaya çalışan dönem sanatçıları, alışılmadık biçimler kurarken farklı teknik, yöntem ve malzeme olanaklarını sınır tanımaksızın denemişlerdir (Ağatekin, 2012, s.12-13). Bu önemli atılımla atık nesnelere sanat eserlerinde adeta yeniden yaşam bulmuştur.

Dadaizm sanat hareketi ile başlayan sanatta atık ve hazır nesne kullanımı, ortaya çıktığı dönem itibariyle öncü ve aykırı bir nitelik taşımaktadır.1916' da İsviçre'de ortaya çıkan Dada hareketi var olan dönemin sanat anlayışına, toplumdaki yerleşik değerlere, I. Dünya savaşının insanlara getirdiği yıkımlara karşı çıkan bir harekettir. Dadaistler her ne kadar dönemin var olan sanat anlayışını reddetseler de hazır malzemelerle oluşturdukları yapıtlarıyla, sanatı zenginleştirip sonradan gelen pek çok sanat akımına öncü olmuştur (Zırhlı, 2009: 1).

Atık ve hazır nesnelere sanat objesi olarak kullanılması, 1960'larda başta pop art olmak üzere performanslar, fluxus, happenings, kavramsal sanat gibi pek çok avangardist sanat hareketini etkilemiştir. Bu sanat hareketleri sıradan nesnelere işlev ve statüsünü değiştirerek sanatın tanımını genişletmişlerdir. Gündelik, sıradan bir kullanım eşyasının sanatın nesnesi olarak değerlendirilmeye başlaması aykırı tavrı ve radikal bir dönüşümü içermektedir. Dadanın ardılları olarak da nitelendirilen Neo Dada ya da Pop Art sanatçılarının bir kısmı hazır malzemeleri farklı doğrultularda kullanarak Duchamp'ı referans almışlardır (Zırhlı, 2009: 2).

Duchamp'tan kısa bir süre önce Picasso ve Braque seri üretim nesnelere ve daha sonraları atığa dönüşecek olan gazete, muşamba, hasır, duvar kağıdı vb. nesnelere kullanarak çeşitli eserler üretmişlerdir (Yılmaz, 2013, s. 165). Bu eserlerde uygulanan malzemeler hazır ve atık nesne olarak çalışmanın birer parçasıdır. Nitekim, kırmızı renk uygulanmak isteniyorsa oraya kırmızı renk sürmek yerine kırmızı bez veya kumaş parçası uygulanmıştır.

Duchamp atık malzemeleri ifade etmek istediği forma dönüştürürken, Picasso'nun ise atıkları ifade etmek istediği forma dönüştürmektedir.

Duchamp nesnelere var olan biçimlerine müdahale etmeden işlevlerinden uzaklaştırır. Bir mutfak taburesi üzerine bir bisiklet tekerleği yerleştirerek onları sanat nesnesine dönüştürür (resim 6). Benzer tavır modern sanat ikonları olarak kabul edilen 'ters çevrilmiş pisuvar'da da izlenir (bkz. görüntü 7). 'Çeşme' adını verdiği ve R. Mutt diye imzaladığı pisuvar üretildiği hali ile, biçimsel olarak müdahale olmaksızın ama işlevi dışında sergilenir. Gündelik kullanım nesnesine bu şekilde sanat yapıtı olarak bakılması salt geleneksel heykel anlayışı açısından yanında, modern sanat yaklaşımları açısından da oldukça sıra dışı ve uzlaşsız bir düşünce olarak görülmektedir (Atalan, 2012, s.23-24).

Duchamp'ın hazır nesne kullanmadaki keskin tavrının Dada Hareketi ile devam ettiği görülmektedir. I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile Braque'ın ve Picasso'nun değersiz nesnelere resmin yüzeyinde kullanmaya başladıkları yenilikçi süreç kesintiye uğrar. Savaş toplumun sosyal ve ekonomik düzene duyduğu rahatsızlıkların büyümesine yol açar. Böylece sanat alanında bir başkaldırı hareketi olarak Dada tarih sahnesinde yerini alır. Savaşa, sosyal ve ekonomik düzene, var olan bütün düzenlerin ikiyüzlülüğüne bir başkaldırı olarak 1916'da Zürih'te doğan Dada sanat akımına dahil olan sanatçılar, o günler için sanat eseri olarak asla kabul edilemeyecek nesnelere eser olarak sunmaya başlarlar. Duchamp'ın bıyıklı Mona Lisa'sı olarak da bilinen L.H.O.O.Q (Fransızca "kızın yakıcı kalçaları var" anlamına gelebilecek kısaltma) adlı tablosu (resim 2), Man Ray' in Hediye (Cadeau) adlı çivili ütüsü (resim 3) bir isyan aracı olarak var olmuştur (Ağatekin, 2012, s.15). Man Ray bu yapıtında da gösterdiği gibi, nesnelere dizilişine önem veren bir tavır sergilemektedir.

Marcel Duchamp'ın 'Merdivenlerden İnen Çıplak' (resim 4) adlı yapıtı öylesine başkaldırı ve devrimci tavrı içerir ki, kendi arkadaşları tarafından bile Paris'te düzenlenen bir sergiye kabul edilmemiştir (Yılmaz, 2013, s.149).



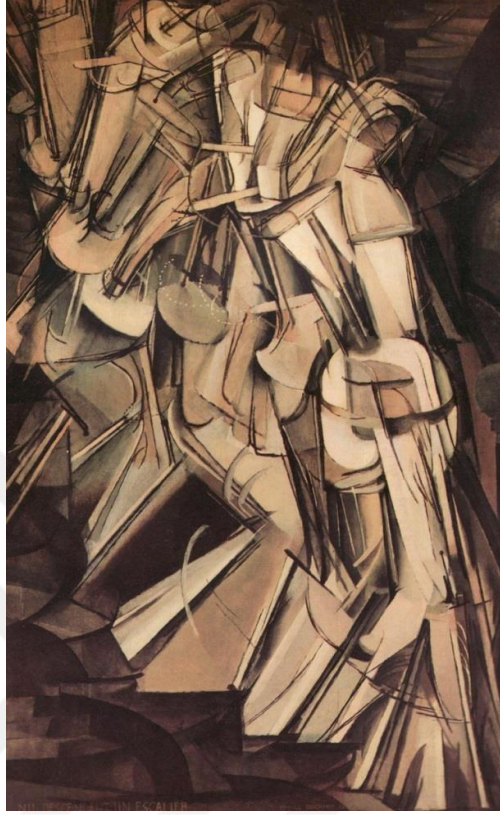
Resim 2: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q.,1919



Resim 3: Man Ray, Gift, 1921

Duchamp, 1914 yılına kadar kübist sanat çerçevesi içerisinde yapıtlar vermiş ve Ready-Made akımının öncüsü olmuştur. Aslında Duchamp 'ın bir nesneyi kendi bağlamından kopararak sanat bağlamına sokması onun icat ettiği değil, keşfettiği bir durumdur. Bu da

göstermektedir ki, belli bir amaç ve işlev için üretilmiş günlük kullanım nesnelere, daha sonra kendi işlevinden ayrılarak başka bir bağlama dönüşebilmektedir (Yılmaz, 2013, s.167).



Resim 4:Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, New York 1912

Duchamp ve Picasso'nun çalışmaları arasında özgünlük ve biriciklik konularında da farklılıklar vardır. Picasso'nun ilk kolajlarından 'Bambu Sandalyeli Ölüdoğa' (resim 5) hem özgündür hem biricik. Aynı malzemeler kullanılarak yapılmış bir kopyası yoktur. Duchamp'ın 'Bisiklet Tekerleği' ya da 'Çeşme'si için durum böyle değildir; her iki işin de orijinaleri kayıp olduğundan, müzelere kopyaları konulmuştur. Duchamp'a göre; hazır-yapıt bağlamında, kopya ve özgün işi arasında hiçbir fark yoktur, kendimize kolayca bir Duchamp işi edinebiliriz (Yılmaz, 2013, s.166).



Resim 5: Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Ölüdoğa,1912

Sanayi ürünleri olan atık nesnelerin sanat alanında kullanılmaları yaratımsal olarak zihinsel bir etkinliktir. Bu etkinlikte kimi sanatçılar endüstri ürünlerini belirlenmiş görevlerinden arındırarak ve yeni anlamlar yükleyerek sanatsal düzenlemeler yaparken kimi sanatçılar ise hazır nesneyi kullanarak ifade etmek istediği forma dönüştürmektedir. Bu durum her nesnenin yalnız tek bir amaç doğrultusunda var olmadığını, nesnelere farklı ortamlarda ve farklı açılardan yaklaşılabileceğini göstermektedir. Salt biçimi nedeniyle bir şeye hayran olan, ondan hoşlanan kimse farkında olmadan tartışmayı, akıl yürütmeyi es geçmez. Duchamp hazır yapıtlarla, zihinsel uyum ve el becerisine dayanan sanat nesneleriyle uyuşmuş zihinleri dürtmek ve uyandırmayı amaçlamaktadır (Yılmaz, 2013, s.167).

Hazır nesnelerin yapılarında farklı kimlikler barındırdığını ifade eden (Zırlı 2009:25) ise, Duchamp'ın işlerinin toplumsal işlevleri olduğunu, bir yandan gündelik yaşamdaki işlevlerini korurken öte yandan yaratıcı bir bakışla zihinde başkalaştırılarak sanat yapıtlarına dönüştüklerini dile getirir. Öte yandan Rus formalistler 'yabancılaştırmayı' asıl sanat tekniği olarak görürler ve algılayıcının şoka uğratılmasını sanatsal niyetin hakim ilkesi olarak kabul ederler. (Bürger,2014: 57).

Hazır nesne kullanarak eserler üreten bir diğerk önemli sanatçı Josep Beuys'dur. Beuys, Duchamp'ın yaptığından farklı olarak belli bir iletiyi en iyi taşıyabilecek simgesel anlamı nedeniyle malzeme seçmektedir ki çalışmalarında nesnelerin içinden çıkan kışkırtıcı güç, geleneksel düşüncedeki güzel fikrine uygun düşmemektedir. Bu yüzden Onun keçe yığınlarını, yağ köselerini, bakır levhalarını, metal borularını, elektrotlarını, ölü hayvanlarını ve aksiyon artıklarını 'güzel' kavramı içerisinde değerlendirmemek gereklidir (Zırhlı, 2009:58).



Resim 6:Marchel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913

Yine Duchamp'dan farklı olarak, Beuys'un enerjisi sanatsal etkiye yoğunlaşmıştır. Duchamp nesnelere kendi bağlam ve işlevlerinden uzaklaştırarak, onların sanat eseri olup olmamasına yol açan nedenleri sorgular. Beuys ise nesnelere kendi bağlamlarından tamamen uzaklaştırarak salt doğal özelliklerinden yararlanmış; yabancılaşmak yerine onu tanımaya çaba göstermiştir. En önemlisi de, 'sonuç'tan çok 'süreç' üzerinde durmuştur. Yani Beuys 'da 'ürün, süreçtir'. Duchamp 'ta her nesne sanat eseri iken; Beuys 'da her insan sanatçıdır (Yılmaz,2013:347).



Resim 7: Marcel DUCHAMP, *Çeşme*, 1919



Resim 8:Duchamp, Kol Kırılmadan Önce (Inadvance of a Broken Arm), 1915



Resim 9: *Joseph Beuys, İskemle ile Yağ, 1964*



Resim 10: Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965

“Bir ve Üç Sandalye” (resim 10) adlı yapıtı ile ün kazanan Joseph Kosuth, sergileme alanında gerçek bir sandalye koyarak, solunda aynı sandalyenin fotoğrafı, sağında da sandalye nesnesinin sözlükteki tanımlarından oluşan bir dokümanla düzenleme gerçekleştirir. Bu çalışması ile Kosuth izleyicilerden nesnenin fotoğrafı ve tanımlar arasındaki ilişki üzerine kafa yormalarını beklemektedir (Yılmaz, 2013, s.294

Picasso'nun 1943 yılına tarihlenen “Boğa Başı” (resim 11) ise bir bisiklet gidonu ve selesinden oluşmaktadır. Farklı amaç için üretilmiş iki sanayi nesnesinin, biçimleri aynı kalsa da sanatçının ellerinde bir sanat yapıtına dönüşmesi görülmektedir.



Resim 11:Pablo Picasso, Bull's Head, 1943

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KENTSEL ATIKLARIN 1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA KULLANIMI

3.1. 1950 Sonrası Süreçte Türkiye’de Sanatsal Ortam

Türkiye’de 1950 sonrası yaşanan sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmeler diğer alanlarda olduğu gibi sanat alanında da farklılıklara, değişimlere sebep olmuştur. Bu tarihten sonra sanat alanında yaşanan yenilikler, sanatçıların yurt dışına sık sık gitmesi ve Batı’dan öğrendikleri yeni teknikleri eserlerinde denemeye başlamışlardır. Cumhuriyetin ilk yıllarında yurt dışına gönderilen sanatçılar orda aldıkları eğitimler ve etkilendikleri farklı üslupları ülkemize döndükten sonra toplum yapısıyla ve orada edindikleri deneyimlerle birleştirerek günümüzün Çağdaş Türk Sanatının temellerini oluşturmaya başlamışlardır. 1950 sonrası Türk resim sanatında farklı görüşlerin ortaya çıktığı ve çeşitli tekniklerin denendiği bir döneme girilmiştir.

1950’lere kadar olan süreçte Türk resim sanatında olan gruplaşmalar artık yerini bireyselliğe bırakmıştır. Bu tarihler soyut resme yönelişin başladığı bir dönemdir. Her sanatçı artık kendi kişiliğini, düşüncelerini ve de tepkilerini yansıtan eserler üretmeye başlamışlardır. Bunları yaparken sanatçı hiçbir akımın etkisinde kalmadan tamamen kendi düşüncelerini yansıtmaya başlamıştır.

“1910’lardan itibaren bir yandan izlenimci anlayışa bağlı çalışmalar sürdürülürken, diğer yandan 1930’lardan başlayarak şematik kübizm örnekleri verilmiştir. 1949 yılında düzenlenen Devlet Resim Sergisinde Ferruh Başağı’nın ödül alan “Aşk” adlı resmi soyutlaştırılmış bir kadın ve bir erkek figüründen oluşmuştur. Bu resim soyuta yönelişin Türk resmindeki ilk örneklerinden birisidir.” (Aktaran: Demirbay, 2008: 40).



Resim 12: *Pablo Picasso, Bull's Head, 1943*

1950'li yıllara kadar kültür ve sanat ortamında belirlenen ana sorunsal Batılılaşma olgusuyken, 1960'lara uzanan süreçte artık, kent, kasaba ve köy konuları, bu bağlamda Anadolu gerçeği ve kentlilik-köylülük ekseninde sınıf sorunsalının çeşitli yönleri irdelenmiştir (Antmen, 2005: 19).

Türk resminde 1950–60 arasındaki baskın söylemin abstre ve non-figüratif sanat olduğu kabul edilebilir bir genellemedir. Bu dönemin kültürel altyapısını, D Grubu eleştirisiyle ortaya çıkan yerel-mahalli kimlik sorunsalı ve evrensel değer karşıtlığının tartışıldığı bir süreçten alınan miras şekillendirir. Ayrıca Batı sanatının, mahallî, milli dilde yansıtılması gerektiğini öngörenler, çağdaş sanatın çıkış noktalarının Anadolu sınırları içerisinde üretilen yerel-folklorik sanatlarda mevcut olduğunu iddia edenler, halk estetiğinin sürrealist olduğunu düşünenler, kübizmi genç demokrasi rejiminin sanatı olarak tanıtanlar, "milli sanat" uğruna halk sanatına ya da minyatür sanatına dönülmesi gerektiğini savunanlar, Türk sanatının özünde kilimlerin, çinilerin, hat ve kaligrafi sanatının, motifsel duyarlılığa sahip canlı renkler ve coşkulu çizgiler barındırdığını vurgulayan görüşler mevcuttur.

1950 başlarında ilk örnekleri görülmeye başlanan soyutlamaların alt yapısında bu önerilerin süzölmüş etkilerini görmek mümkündür (Çalıköğü, 2010: 7).

1960 sonu ve 1970 başı, soyut resim dilinin bir ölçüde "akademikleşmeye" başlayıp kısmen geriye çekildiği, buna karşılık geleneksel figürün karşısına, bünyesinde ironi, eleştiri ve varoluşsal kaygılar barındıran yeni figüratif resmin dikildiği tarihtir. Bununla beraber Türk resminde açık bir biçimde politik içerikli resimler, 1970 sonu 1980 başı toplumsal çalkantılarının bir sonucu olarak, bir tür sosyalist gerçekçilik şeklinde kendisini sunmuştur (Çalıköğlü, 2010;7).

1960 – 1980 siyasal açıdan üç askeri müdahalenin yaşandığı, anayasanın iki kez değiştiği, toplumu oluşturan kesitler arasında dengelerin sürekli oynadığı, sol düşüncenin yasallaştığı, ya da yasaklandığı, toplumsal akımların yaygınlaştığı ya da kısıtlandığı, karşıtlıklar ve çalkantılarla dolu bir dönemdir. Ekonomik açıdan da 1976'ya kadar yüksek bir kalkınma hızı, sanayileşme atılımı, holdingleşme, bu tarihten sonra petrol fiyatlarında yükselme ve Kıbrıs savaşının etkileriyle enflasyonist bir dönem yaşanmıştır. Bu arada kentleşme devleşti, köyden kente göç gittikçe yoğunlaştı, köy yaşantısı ve gelenekleri arkada bırakılıp, kent yaşantısı ve kültürüne geçiş süreci başladı. Kente alışmakta olan köy ve kasaba insanının edinmekte olduğu yedek kültür ya da alt kültür sınır tanımadan gelişmiştir. Sanat bu ortamda, ağırlaşan günlük yaşamdan bir çıkış yolu, yozlaşmaya karşı desteklenecek tek seçenek; sanatçı da tüm değişimleri en duyarlı biçimde algılayarak, toplumu uyaran, dürten, silkeleyen insan olma işlevini yüklenmiştir (Madra 1987:76).

1970'lerden sonra özel galerilerin artması ile sanat piyasasının oluşmasında ilk adımlar atılırken usta sanatçılar ile genç sanatçıların bir arada olmasına kaynaşmasına da olanak sağlamıştır. Açılan galerilerle birlikte toplum sanatla daha iç içe olmaya başlamış ve günceli daha yakından takip etme olanağı bulmuşlardır.

1950'den başlayan süreçle günümüze yaklaşıldıkça sanatçıları belli bir grup başlığı ya da bir akım doğrultusunda sınıflandırmak oldukça zordur. Bunun nedeni ise belli bir akım içinde sıkışıp kalmak yerine sürekli arayış içinde olan sanatçıların sanat yaşamları süresince farklı düşüncelerde ve akımlarda eserler ortaya koymasıdır. Ama çoğunlukla doğu batı sentezi içinde var olma çabası baskın bir özellik olarak kalmıştır. Eski yazının kaligrafik özelliklerinden etkilenerek yeni arayışlar içinde ürünler veren ve soyutlamaya giden sanatçılarımızla birlikte Sabri Berkel gibi geometrik bir üslup içinde kararlı çizgilerle hareket eden ve Türk resim sanatının modernleşme sürecinde öncülük eden sanatçılarımız vardır. Doğadan kopamayan ama soyutlamadan uzak kalamayan bir anlayışta, doğadan yapılan soyutlamalar kendini göstermiştir. Bütün bunlar resmin plastik ve estetik olarak varoluş

çabalarıdır. Resmin kendisinin, konun önünde olması gerektiği düşüncesi bir sanat dalının kendi değerleri ve matematiği içinde gelişim ve çağdaşlaşma sürecinde önemli bir adımdır. (Demirbay, 2008:41)

3.2. 1950 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Atık nesne Kullanımı

Batıda yaşanan teknolojik gelişmelerin, diğer ülkeleri de kendi içlerinde yeni arayışlara ve yeni eyler üretme zorunluluğuna itmiştir. Coğrafi bölge olanaklarının elverişliliği yanında, hızlı bir sanayileşmenin gerçekleşebileceği koşullara da sahip bulunan Japonya gibi ülkelerse, çağdaş yenilenme yolunda eriştikleri özgün biçim değerlerini daha kolayca dünyaya kabul ettirme şansına sahiptirler. Ulaşım güçlüğüünün zamanla ortadan kalkması, iletişimin gelişiyor olması, kültürlerin bu etkileşim doğrultusunda kültürel rekabete girmesine yol açmıştır. Bu rekabette en etkili etken tabii ki ülkelerin ekonomik güçlerinin iyi olmasıdır. (Tansuğ, 2003: 233)

Çağdaş Türk sanatının durak noktası büyük kentler olmuştur. Çünkü sanat faaliyetlerinin düşünce yaşamıyla kaynaşmak için bulabileceği en elverişli ortam kentlerdedir. (Tansuğ, 2003: 233)

II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan büyük çaplı gelişmelerin tüm dünyayı etkilediği bilinmektedir. Sanayi devrimi ve bunun beraberinde teknolojik gelişmeler, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve aktif olarak kullanılması sanat alanında da birçok değişimlere sebep olmuştur. Bu değişimler neticesinde bir rekabet ortamı doğmuş, bu rekabet batı ülkelerinde olduğu gibi Türkiye’de de kendisini göstermiştir.

Cumhuriyet’in ilanından sonra Türkiye’de demokrasinin varoluşu, bireyin artık seçme-seçilme hakkının oluşu, aynı zamanda çok partili hayata geçişle birlikte oy rekabeti sayesinde işçi-köylü sınıfına karşı olan tutumun değişmesi bireyin vatandaşlık duygusunu ön plana çıkarmış ve artık bireye verilen önem artmıştır.

Türkiye Batı teknolojisiyle yarışma sürecini benimsediği son dönemler içinde sanat alanları üzerinde biçim ve davranışları belirleyen yeni malzeme ve teknik olanakları, zaman zaman bunların eksikliğini duyarak, şiddetle gereksinmiştir. Buna karşın iletişim olanaklarının

artması ile Batı'daki akım ve yenilenmeler, eskilerden daha büyük bir süratle izlenip uygulama alanına hızla geçirilmişlerdir. (Tansuğ, 2003: 245)

Türk resim sanatı alanında 1950'lerden sonra farklı akımların ortaya çıkmaya başlaması, farklı tekniklerin keşfedilmesi ve sanatın sorgulanmaya başlanması gözlenmektedir. Dünyada var olmaya başlayan yeniliklerin 1970 ve 80'lerden sonra Türk resim sanatında da kendisini gösteriyor olması sanat alanında özgünleşme ve bireyselliklerin ön plana çıktığı görülmektedir. O dönemlerde soyut- dışavurumculuğun, kavramsal çalışmaların yapıldığı ve modern dönemden çıkıp postmodern döneme girilmesi gibi gelişmelerin yaşanması çağdaşlaşma yolunda önemli adımlardır.

Bireysellik adımları 1950'lerden sonra Türkiye'de de ön plana çıkmaya başlamıştır. Cumhuriyetin ilanına kadar olan dönemde ki gruplaşmalar son bulmuş çeşitli düşünce akımları irdelenmeye başlanmıştır ve kaotik bir sürece girilmiştir.

Gelenekselliğin son bulmaya başladığı Türk resim sanatında artık dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik durumundan yola çıkarak eserlerini yeni üslup ve kavramlarla var etmeye başlayan sanatçı, daha özgün ve ifade dilinin farklı materyaller ile sağlandığı eserler üretmeye başlamıştır. Aslında bu duruma zorunlu hale getirilmiştir. Yaşanan onca yenilik karşısında sanatçının da dışa vurduğu bir ifade dili olmaya başlamıştır.

1960'larda Türk resim sanatında dışavurumculuk hâkimdir, soyut resimler yapan sanatçılar bu yıllarda çok fazla ürün ortaya koymaktan kaçınmamıştır. Yapılan birçok sergide bu tarzda eserler görmek mümkündür. Her sanatçının kendi tarzında soyut çalıştığı ve bu akıma destek olduğu yapılan araştırmalarda görülmektedir.

Pop sanat, soyut- dışavurumculuğun düşünce bakımından zıttı olmakla birlikte, sanatçı etrafındaki sorunlardan yola çıkarak oluşturmalıdır düşüncesi hâkimdir.

1980'lerden sonra sanat ortamında bir hareketlenme olmaya başlamış, izleyici sayısında artma, sanatçıların fazlalaşması ve döneme hâkim olan kavramsal sanat yapıtlarının sergilendiği galerilerin ortaya çıktığı görülmektedir.

Ülkemizde kavramsal sanatın yaygınlaşmasında en büyük etkenlerden birisi sıkça düzenlenen sergilerdir. Bu sergiler kişisel, karma veya grup sergileridir ve günümüze kadar devam etmiştir ve halen devam etmektedir. 80'li yıllardan sonra ülkemizde uluslararası sergilerin de olmaya başlaması diğer ülkelerde sanat alanında neler olup bittiğini yakından takip etme olanağı sunmuştur.

Türkiye'de resim sanatında natüralist dönemin kapanmasıyla soyut sanat dönemi ortaya çıkıyor. Yukarıda da belirttiğimiz gibi 1960 sonrası ülkemizde soyut sanat çağı üslubu haline geliyor. Soyut sanat toplumun yeni üslup biçimini ortaya koyan bir dil haline gelmiş. Sanat artık yaşamın içine girerek insan ile doğa arasındaki endüstri dünyasını tasarlayarak ona biçim verip insanoğlunun yaşam biçimini oluşturma görevini üstlenmiştir. II. Dünya savaşı sonrası olan tüm yenilikler düşünce özgürlüğünde de kendini belli etmiştir. Sanat ortamında bu tür yeniliklerle beraber İformel den geometrik soyutlamaya, mobilden sibernetik heykellere kadar her çeşit deneme yapılmış ve her türlü malzeme kullanılmıştır.

Türkiye'de 1958-60 yılları arasında olan siyasi gerginlikler ve enflasyonun kötüye gittiği askeri yönetimin iktidara el koyması gibi olumsuzlukların yaşanması sanat ortamını da etkilemiştir.

Tüm dünyanın yeni yaklaşım ve buluşları Türk sanatçıları da etkilemiş, hazır ve atık nesne kullanımı başta seramik, heykel, resim, enstelasyon ve performans sanatlarıyla birlikte 1950 sonrası Türk sanatında ilk ürünlerini vermeye başlamıştır.

3.2.1. Kuzgun Acar

Türkiye heykel tarihinin modernist dönemi olarak nitelenebilecek 1950-1980 yılları arasında üretimlerini sürdürmüş önemli heykeltıraşlardan birisi Kuzgun Acar'dır. Kuzgun Acar, çalışmalarında kullandığı malzemeleri nasıl kullanacağını öğrenmek için birebir bulunduğu yerlere giderek kendi ortamında öğrenmiştir. Endüstriyel ürünleri kullanarak onlara basit formlar vererek eserlerini üretmiştir.

Yaşanan onca olumsuzluğa rağmen Kuzgun Acar farklı malzemelerle denemeler yapmaya devam etmiş ve sergiler açmıştır. Açtığı bu sergilerle dış dünyaya yabancı olan seyircinin ufkunu açıp onları aydınlatmaya ve şaşırtmaya devam devam etmiştir.

Kuzgun Acar benimsemiş olduğu soyut sanat anlayışının yanı sıra akademik sanattan yana olmamıştır. Akademik sanatın belli bir kalıp içerisinde olduğunu düşünen Acar sanatçının yaratıcılık anlamında özgür ve bağımsız olması gerektiğini düşünerek soyut formlarla kendisini ifade yoluna gitmiştir.

1954 yılının hareketli ortamı içinde Kuzgun Acar, “Beşinci uluslararası Sanat Eleştirmenleri İstanbul Kongresi” nedeniyle, Güzel Sanatlar Akademisi Taut Atölyesi’nde düzenlenen “2. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Türk Resim ve Heykel Sergisi” ne katılmıştır. Sergide, Hadi Bara “demir levhalar”, Zühtü Müritođlu “tahta işler”, İlhan Koman “çubuklar ve levhalar” ve Kuzgun Acar “ip, bakır ve kepeçe sapı” adlı işlerini sergilemişlerdir (Çobangil, 2000: 59).

Kuzgun Acar’ın kullandığı nesnelere metal veya demirden olmaları malzemeye ne kadar önem verdiğinin bir göstergesidir aslında (resim13). Sevdiği, ilgi duyduğu parçaları kullanarak onlara yüklediği anlamlar ile yeniden var eden sanatçı belki de kendisini dışı vurduğu en güzel somut dildir.



Resim 13: Kuzgun Acar, *Soyut Heykel*, 65 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1962

Kuzgun Acar'ın ortaya koyduğu bu soyut eserde çivilerin yarattığı yırtıcılık ve batıcılık, form esnekliğiyle birleşince ortaya estetik bir ürün çıkar. Kullandığı malzemeler ne kadar katı ve delici olsa da yumuşak bir form olarak çekici hale gelmiştir. Yaptığı çalışmalarda çağın teknolojisinin malzemelerini kullanan Acar, bu tarz soyut çalışmalarıyla ilgi çekmiş ve destek görmüştür. Kullandığı çiviler var olan alışkanlıklara başkaldırının simgesiymiş adeta. Kaynak yapılmış çivilerin bazılarının sivri kısmı içe bakıyor, bazılarının ise dışa doğru. Buda izleyicide tehlikeye karşı dikenlerini çıkarıp kendisini savunan kirpiyi anımsatır.

Acar'ın tellerden yaptığı, tavana asılan bulutsu formlara sahip heykelleri, bir bakıma içinde buldukları mekândan, kendilerini yere bağlayan çekim kuvvetinden kurtulmuşlardır. Ayakları yerden kesilen heykeller boşlukta hem bir hacim kaplamakta hem de arkasını görünür kıldığı için mekânın boşluğu ile birleşmekte, bir anlamda hacimsiz bir kütle gibi görünmektedir. Gözenekli tel heykellerine takılıp kalmayan Kuzgun Acar'ın çiviye malzeme olarak seçmesi de yeni arayışlarından biridir. (Doğruer, 2008: 132) Bu arayışlar içerisinde birçok yer gezmiştir sanatçı ve kendisine farklı malzemeler bulmuştur.

Türkiye'de yaşanan dönemin olumsuz olayları, siyasi ve sosyal hareketlilikler de sanatın içinde yerini alıştır. Sokak tiyatrosu ile o dönemde tanışan Kuzgun Acar sonrasında heykel yapmaya devam etse de asıl uğraş alanı tiyatro olmuştur.

Tiyatro Kuzgun Acar için çok verimli sanatçıya çok uygun bir ortam kazandırmış, çalışmalarını gerçekleşmesinde bir zemin olmuştur. Sipariş işler, anıt teklifleri almayan sanatçı tiyatro ortamında özgür bir yaratım sürecine girmiştir. Bu ortam sürekliliği olan tartışılabilinen çok çeşitliliğin uyumundan oluşan bir ortamdır. Böyle bir çalışma ortamı ve temposu ile farklı alanlardaki profesyonel sanatçılarla ortak üretime gidilince Kuzgun Acar'ın yaratısına kıvılcım olmuş, sanatçı en güzel ve anlamlı işlerinden maskelerini yaratmıştır. (Çobangil, 2000: 82)

Tiyatro oyunları için maskeler yapmaya başlayan sanatçı yaptığı gereçleri oyun için gerekli bir aksesuar olarak görülse de o maskeleri takarak oynayan oyuncularını canlı birer heykel olarak görüyordu. Buda bakıldığında sahne de bir oyunmuş gibi görünse de bir yandan eserlerinin sergilendiği bir sergi salonu niteliği taşımaktaydı aslında. Oyunu izlemeye gelen seyirci farkında olmadan Acar'ın canlı heykellerini izlemiş oluyordu. Sergi salonlarının duvarlarında olan sanatını bu şekilde sokaklara ve sahnelere taşımıştır.

Kuzgun Acar maskelerini oluştururken miğfer, çatal, kaşık vb. gibi kullanılmış hazır metal gereçlerden ve deniz kaplumbağası gibi doğal nesnelere yararlanmıştır. Yaptığı bu çalışmalar hem maske niteliği taşımakta hem de sahnede o maskeleri takan oyuncular onun için canlı heykeller olmaktadır(resim14,15).



Resim 14: *Kuzgun Acar, Mask*

Kuzgun Acar bu maskelerini, “Türkiye” heykelinde olduğu gibi, hem içinde bulunduğu sahneyle ve dekorla birleştirmeyi hem de onlarla oyundan sonra da tek başına bir galeride sergilenebilme, kalıcı olabilme ve heykel plastiği içinde değerlendirilebilme olanağı vermeyi de başarmıştır (Çobangil, 2000: 84).



Resim 15: Kuzgun Acar, Masklar

Kuzgun Acar heykellerini çözümlerken kullandığı teller, çiviler, kamalar vs. den ziyade boşluğun biçimlendirilmesini amaçlamaktadır. Kuzgun Acar'ın maskları, heykel sanatı içerisinde dikkati çekse de disiplinler arası sanatların birlikteliği konusu açısından da örnek olacak niteliktedir.

3.2.2. Altan Gürman

Altan Gürman, Türkiye'de açtığı ilk obje ve kavramsal sanat sergisiyle bilinmektedir. Resim ve heykel dışına çıkarak montaj, oyma ve kolaj gibi teknikleri kullanmıştır.

Kavramsal sanatta bir çalışma sadece resim veya heykel olarak sınırlandırılmamaktadır. Mesela bir galeriyi boş bırakarak, performans, bedenini dâhil etme, yerleştirme, görüntü ses ve teknik donanımla desteklenen tavır, artık geleneksel sanat anlayışından uzaklaşmıştır (Aydın, 2015:22).

Türkiye'deki 1960 ve 1970 sonrası sanat ortamına kavramsal çalışmalarla etki eden sanatçılardan biri olan Altan Gürman, batıdaki bu döneme ait farklı akım ve eğilimler içinde yer almıştır. Aynı zamanda bu dönem ekspresyonist ve soyut resmin baskın olduğu yıllardır. Gerekli ön yargılar tam olarak kırılmamıştır. İşte bu durumda egemen olan soyut sanat anlayışından artık sıyrılmak gerektiğinin farkına varan sanatçı Altan Gürman, Avrupa'ya giderek değişim ve gelişimleri yakından takip etmiştir. Deneyimlerine kendi yaşam pratiğini, kültürünü ve felsefesini katarak, dönemin sanat anlayışının dışında bir tavır sergilemiştir. Bu da Türkiye'deki kavramsal sanata ortam hazırlamıştır (Madra, 2003, Giriş).

Altan Gürman Türk sanatında birçok farklı akımları iç içe kullanmış, yeni bir eğilimle ifade biçimi oluşturarak dikkat çekmiştir. Sanatçı yaptığı çalışmalarında resim – heykel yerleştirme üçgeninde gidip gelen, yüzeye yeni formlar ve kavramlar getirerek tartışmaya açmıştır. Bir kısım eleştirmen ve sanatçı, Altan Gürman'ı o yıllarda kavramsal sanatçı olarak görürken, diğer bir kesim ise Altan Gürman'ın kendine has tarzı ve duruşuyla onun tamamen kendisi olduğunu savunmuşlardır. Kavramsal sanatın özellikleri dikkate alındığında, kendine ait üslubu, çalışmalarında kullandığı kavram ve nesne yaklaşımı onu kavramsal sanatçı yapmaktadır(Aydın, 2015: 30).

Altan Gürman, 1960 yılı sonrası Türkiye'deki dönemin siyasi ve askeri yapısının nabzını tutarak mekâna ve resmin içine yerleştirdiği gerçek nesnelere sıra dışı çalışmalar yapmıştır. Sanatçı kısa yaşamına rağmen uyguladığı “Montaj, İstatistikler, Görüntüler, Askerler ve Kompozisyon” dizileriyle dikkat çekmiş, içinde yaşamış olduğu dönemi farklı yaklaşım, yeni araç - gereç ve yöntemlerle ele almıştır. Altan Gürman Paris'e gidene kadar bir süre guaş tekniğiyle yeni dışavurumcu uygulamalar içinde yer almıştır. Altan Gürman “doğal ve hazır malzemelerin parçalarından oluşturulan sanat eserlerinin (asamblaj), Türkiye'deki ilk örneklerini veren öncül bir ressamdır” (Özer, 2011:93).

Altan Gürman, dikenli tellerden oluşturduğu, askeriye'nin derecelerine göre, sivillere “yasak olan ve girilemeyen” yola çıkarak yaptığı “Montaj 4” çalışmasında, bürokratik soğukluğa ve resmîyete atıfta bulunmuştur (resim16,17). Dönemin yapay işleyen siyasi düzenine karşı yine yapay olan objeleri kullanarak sanatta gerçek olanı aramıştır. “Montajlar” dizisinde araçlarla düşünceyi geliştirmiş, malzemenin işlevinden sonuna kadar yararlanmışır.



Resim 16:Altan Gürman, "Montaj- 4", 1967. Tahta Üzerine Selülozik boya ve Dikenli Tel, İstanbul



Resim 17:Altan Gürman, “Montaj- 5”, 1967. Tahta Üzerine Selülozik boya ve Dikenli Tel, 140 x 140 x 9 cm, İstanbul

Altan Gürman’ın montajlarında rastlantı yoktur. Belli bir düzen içinde kurguladığı bu çalışmalarında boyanın, fırçanın ve en önemlisi de tuvalin yerini teknik bilgi ve beceriler almıştır. Sanatçı bu dizisinde askerliğe ait olan “M 1, M2ve M 3” diye bilinen silah türlerinin kodlamalarını da kullanmış ve bunları “Montaj – 1, Montaj – 2” diye adlandırmıştır. Teknik beceri gerektiren montajlarda nesnelere, gerçek silahlarda olduğu gibi parçaların yeri değiştirilip sökülüp takılabilen, monte edilip asılabilecek şekildedir. “Montaj- 4, Montaj- 5 ve Montaj- 6” adlı çalışmaları ise, montajların içinde en dikkat çeken çalışmaları olmuştur. Çünkü bütün sadeliğiyle, malzemeyi olduğu gibi göstererek anlatma gayreti içindedir. Net, açık olan bu çalışmalar sanatçının çabalarının ve araştırmalarının bir sonucudur. Gürman bu çalışmalarında “Kompozisyon” adlı çalışmalarında görülen doğa, bulut ve gökyüzü kaplı sıra dışı manzaraları gerçek tahta barikatlarla, dikenli tellerle monte ederek yasaklamıştır.

3.2.3. Füsün Onur

Altan Gürman'ın yanı sıra Kavramsal Sanat'ın Türkiye'deki ilk temsilcilerinden biri olan sanatçı Füsün Onur sanat yaşamına 1960'lı yılların sonuna doğru yaptığı heykelsi çalışmalarıyla başlamıştır. Sanatçı sadece heykel ve resim yapmamış, biçimsel sanatı aşan çalışmalar da yapmıştır.

Ürettikleriyle sanatın taşıdığı anlamı kavramsal temelle sorgulayan Füsün Onur, gündelik yaşamı sanata dâhil ederek malzemesi, dili ve fikirleriyle çağdaş sanata önemli katkı sağlamıştır. Çalışmalarını da gündelik, basit nesnelere oluşturmuş, şaşırtmış ve klasik resim ile heykelin dışına taşıyarak sorgulamak istemiştir. Ayrıca hazır nesnelere bozmuş, birbirine uydurarak karışık bir yapı haline getirerek sergiler düzenlemiştir.

Çalışmalarında birçok malzemeyi bir araya getirerek kalıcılık ve geçicilik kavramlarını Türk sanatına yerleştirmiştir (Koçak, 2007: 314).

Füsün Onur'un 1971 tarihli soyut eserinde dallarıyla gökyüzüne uzanan bir ağaç, ağacın dallarından birisinde asılı olan kırmızı top dikkat çekmektedir. İlk bakıldığında yasak elmayı anımsatan kompozisyon tam tersi ağacın dalına topu takılan çocuk betimlemesini yansıtmaktadır(resim18).



Resim 18: *Füsün Onur, Soyut Kompozisyon, 1971*

İkinci görselinde ise yine 1971 yılına ait çalışmasında hortum ve tulumba kullanarak yaptığı ve izleyici- eser arasındaki ilişkiyi yeni hale getirir. Tulumbaya her basıldığında hortum şişmekte ve kısa süre sonra tekrar inmektedir. Böylece izleyiciyi etkilemekte ve dikkatleri üzerine çekmektedir(resim19).



Resim 19: Füsün Onur, *İsimsiz*, 1970, sünger, 175x150x75cm.

Birbirinden farklı malzemeler kullanan Füsün Onur sanat yaşamında düşüncelerini seyirciye en güzel yollarla iletmiştir ve neşeli çocuksu bir tavrı olduğunu hissettirmiştir. Füsün Onur 70’li yıllarda oluşturduğu fantezi yüklü benzetmeleri ve masalsi düşleriyle bunu üç boyuta taşıdığı “sandalye” kavramı ile açıklamaktadır. İlk sandalye eseri olan “müzikli koltuk” bir org şeklinde tasarlanmıştır.

Günlük yaşamlardan, sosyal çevreden, sokaklardan esinlendiği duygularla konusunu belirlemektedir sanatçı. Kendi içinde farklı bir dramatik dünyası olan sanatçı eserlerini oluştururken genelde mobilya parçaları, kumaşlar, kurdeleler vs. endüstriyel ürünler kullanmaktadır. Sanattaki geçiciliği de sergi sonlarında işlerinin önce fotoğraflarını çekerek sonra onları denize atarak vurgulamaktadır. Onur, izleyici- nesne ilişkisini mekana taşıyarak sanat eserinin alınıp satılan bir meta olmadığını yaptığı çalışmalarda vurgulamıştır.

3.2.4. Burhan Doğançay

Türk ressamlar ülkemizde gördükleri sanat eğitimini yeterli bulmadıkları için, kendilerini daha da geliştirmek amaçlı çeşitli yollarla yurt dışına eğitim almaya gitmişlerdir.

Kimileri kendi imkânlarıyla kimileri resmi ya da özel yollarla ve kimileri de devlet bursuyla gitmişlerdir. Devlet bursuyla gidenler arasında burs sürelerinin dolmasına rağmen kalanlar olmuştur. Özellikle Batı'nın sanat merkezlerini tercih eden sanatçılar yıllarca ikamet etmişlerdir. Türkiye'deki siyasal, ekonomik sorunların yarattığı sıkıntılar sanat yapıtına kaynaklık edecek ortamın sınırlılığı, bir grup sanatçının böyle bir arayışa girmesinde büyük bir etken olmuştur.

Asker ressamlarımızdan Adil Doğançay'ın oğlu olan Burhan Doğançay Türkiye'de eğitimini tamamladıktan sonara Doktora eğitimi için Paris' gider. Paris'te bulduğu her fırsatta birçok müzeyi gezme şansı bulur. Gezdiği müzelerde Van Gogh, Cezanne, ve Monet'in resimlerini inceler ve bunların etkisinde kalan sanatçı bu etkilerle kendi resimlerini yapar. Öğrencilik yıllarında yaptığı sulu boya resimlerini yurt dışında sergileme imkânı bulur. Yurt dışındaki eğitim yıllarında Paris'te bulunan La Chaumiere'de resim derslerine katılır. 1955 yılında Türkiye'ye geri döner ve babasıyla birçok resim sergisine katılır. Modernleşme süreci içerisinde kolaj, asambalaj, özgün baskı ve tuval üzerine karışık teknik gibi yöntemler kullanmıştır. Bunun yanı sıra güncel yaşamdan topladığı çöpler, atıklar sanatçının elinde yoğrularak düşünsel bir yapıt haline gelmiştir.

Pop sanatında önemli bir yeri olan Burhan Doğançay, gerçeklerden yola çıkarak soyutlama çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmaları yaparken ilham kaynağı "duvarlar" dır.

Doğançay'ın sanatının konusu, New York'a ilk geldiği günlerden itibaren dikkatini çeken duvarlardır. Doğançay'ı etkileyen; yağmur, rüzgâr gibi doğanın yıprattığı renkli afişlerin görüntüsüdür. Doğançay bu görüntü için "Hayatımda gördüğüm en güzel soyut resimler bunlardır. Duvarda bir afişin yırtılmış parçaları kalmıştı ve yüzey dokusunun yarattığı küçük gölgeler vardı." diye anlatır (Aktaran: Demir, 2011: 20).

Büyük şehirlerdeki binaların duvarlarına boya ile yapılmış işler, resimler, posterler, iş ilanları vb. rastlamak mümkündür. 1960'lı yıllarda New York'a yerleşen sanatçı ilk duvarlar serisini New York duvarları üzerinde uygular.

Doğançay duvarlarda her zaman ilgisini çeken kültürel birikim bulur. Ona göre duvarlar, dünyanın dört bir yanından hoş ve karmaşık mesajlar içeren birer yaşam alanıdır. Zengin, yoksulun ya da kültürel umutsuzluğun acısını yüreklerinde duyan herkesin, yani

toplumun her katmanından gelen insanların duygularını, düşüncelerini yansıtırlar. Duvarlar, ısı, yağmur ve rüzgâr gibi doğal etkenlerin tanığıdır. Duvarlar, çoğu kez oradan geçenleri endişelerinin kanıtlarıdır; gençlerin karalamalarını, âşıkların itiraflarını ve evsizlerin yaşamlarını gözler önüne serer (Demir, 2011: 21).

1990'larda "İkili Gerçeklik" adı altında oluşturduğu eserlerinde ise tuval üzerine gündelik yaşamdan alarak kullandığı ayakkabı, mısır koçanı, elektrik telleri vs. malzemelerden oluşmaktadır(resim20, 21). Sanatçı bu malzemelerin bir kısmının tuval üzerine yansıyan gölgeleri, bakıldığında gerçeklik ve boyanmışlık ikilemine düşürmektedir.

Doğançay'ın bu yapıtlarında kullanılan hazır malzemelerin gölgeleri boyayla boyanmış, gri fonda daha önce de kullandığı gibi yırtık afiş parçaları vardır. Telefon telleri üzerine asılan endüstriyel ürünlerin bir parçası olan çocuk kıyafetleri mevcuttur. Kompozisyon yatay-dikey zıtlıklarla oluşturulmuştur.

Sanatçının eserleri ülkemizde birçok müze ve koleksiyonlarda yer almaktadır. Disiplinli sanat anlayışı ve yapmış olduğu dinamik atılımlarla Türk resmini evrensel bir boyuta taşımıştır.



Resim 20: Burhan Doğançay, "Satılık Ayakkabı", Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik, 112,5x160 cm.



Resim 21: Burhan Doğançay, "Telefon Hattında Asılanlar", Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik, 129,5x162,5 cm.

3.2.5. Sarkis Zabunyan

II. Dünya Savaşı sonlarına kadar özgün yaşam biçiminin var oluşu, sanatsal birçok etkinliğin olması açısından sanatçıların ilgi odağı olan şehir Paris. Çalışmalarına 64' ten sonra Paris'te devam eden sanatçı Sarkis, sanat çevresinde önemli rolü olan ve dikkat çeken sanatçılarımızdandır.

1938 İstanbul doğumlu olan Sarkis, Türkiye'de çağdaş sanatın öncü isimlerinden biri ve aynı zamanda kavramsal sanat alanında Avrupa ölçeğinde tanınan önemli bir sanatçıdır. "Fransız vatandaşı da olan Sarkis Zabunyan, 1960'ta Güzel Sanatlar Akademisini (MSÜ) bitirmiş; 1963'e kadar Türkiye'de çalışmış, 1964'te Fransa'ya yerleşmiştir.

1964'ten beri Paris'te Dekoratif Sanatlar Okulu'nda dersler veren Sarkis, 1969 "Tavırlar Biçime Dönüşünce" ve 1977 6. Documenta sergilerine katılmış ve Avrupa'nın her yerinde çok sayıda kişisel sergi açmıştır. Sanatçı, 1985'te Yıldız Üniversitesi'nde düzenlenen "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisine katılmak için 21 yıl sonra Türkiye'ye gelmiştir (Atakan, 2008, 14).

Savaş ve Bellek konularını işleyen sanatçı bu sergide bellek konusuna vurgu yaparak seyirciyi geçmişe götüren ve sorgulatan bir çalışma sunmuştur.

Sarkis'in yapmış olduğu "Çaylak Sokak" düzenlemesinde kullandığı nesnelere ile değişim olgusuna göndermeler yapmaktadır(resim22). Çeşitli teyp bantları, farklı birkaç obje kullanması aslında çocukluğunda bulunan bu malzemeler kendi içsel melankolisini yansıtmaktadır.



Resim 22: Sarkis, “Çaylak Sokak”, Maçka Sanat Galerisi (Detay), 1986.

Türkiye’ye döndüğünde yapmış olduğu bu sergide bir nevi nostalji yaşatmaktadır seyirciye. Kendi çocukluğundan olan banyo küveti, teyzesinin radyosu, babasının ayakkabıları gibi endüstri ürünlerinden oluşan sergi ve buna benzer sergiler sanatçının en özel anılarını gözler önüne sermektedir.

Ankara’dan bugüne isimli yerleştirmesinde sanatçı, suluboya resimlerini sergi alanının zeminine sererek bir düzenleme oluşturur ve bu resimlerin üzerine bıçakları saplar şekilde yerleştirir(resim23). Uzun tahta saplı bıçakların metal bölümünde uzunlamasına Amsterdam, Berlin gibi farklı ülkelerin şehirleri de yazmaktadır.

“Sarkis’in imgeleri, tıpkı ‘Ankara’dan Bugüne’de gördüğümüz gibi, belirli bir mekân zamana kayıtlıdır. Ama sadece imgeler ya da nesnelere değil, çalışma yönteminin, hatta çalışma amacının kendisi de tarihseldir, tarihin zorunlu yanıyla hesaplaşmayı hedefler” (Koçak, 2007: 173).



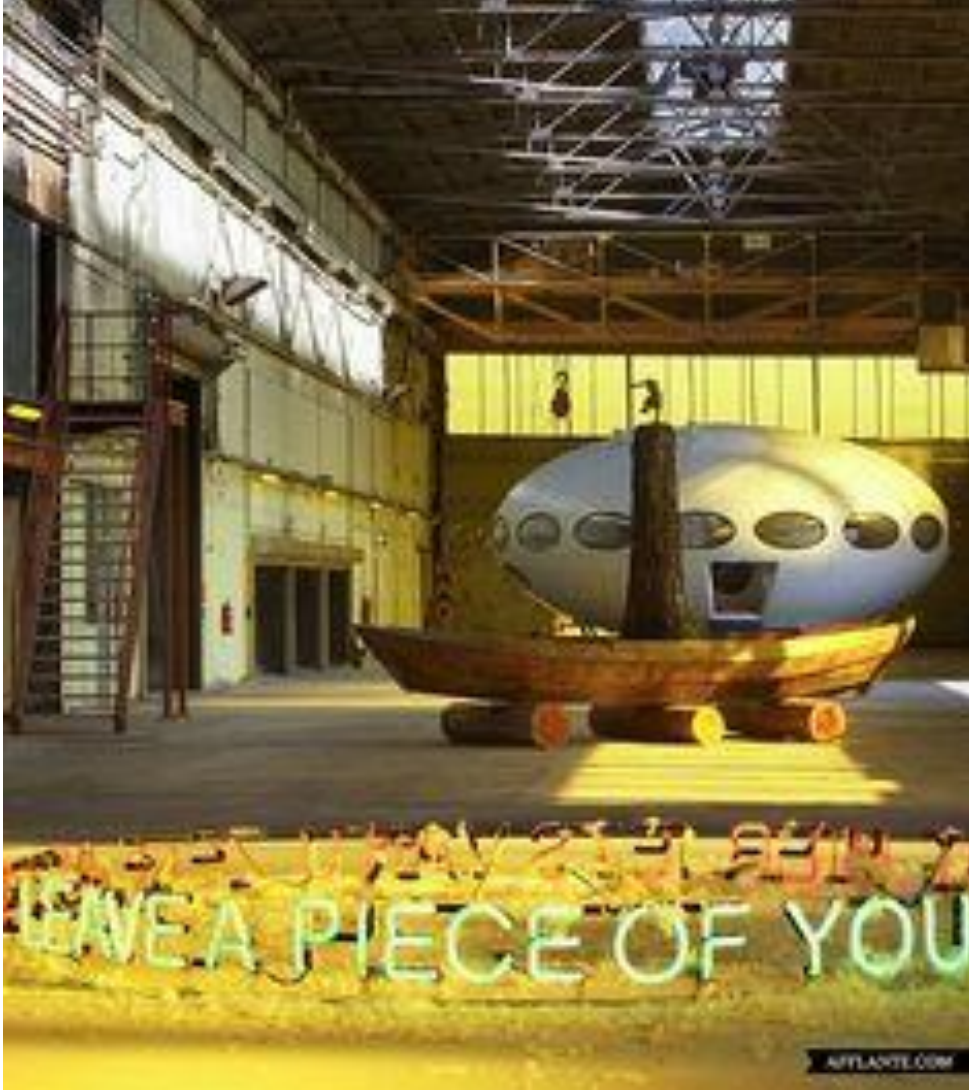
Resim 23: Sarkis, “Ankara’ dan Bugüne”

Sanatçının değişik müze mekanlarında gerçekleştirdiği yerleştirmeleri ile bir bakıma seyirciyi bazı tarihi gerçekliklerle yeniden buluşturur, sorgular. “Müze, geçmişten aldığı bazı seçilmiş parçalarla bugünü mü kutsuyor, pekala, şimdi bende savaş ganimetlerimle geliyorum o kutsal mekana – geçmişe her yeni bakışla birlikte bugünün de farklı görüneceğini size hissettirmek için! Sarkis’in bellek çalışması, bir karşı bellek projesidir, terimin içerdiği bütün risklerle birlikte” (Koçak, 2007:174).

Sanatçı geçmişte-savaşta kullanılmış farklı nesnelere müze alanlarında kullanarak yerleştirmeler yapmıştır. Seyirci ve eserin iç içe olduğu yerleştirmelerinde amacı birey ve yapıt arasındaki sınır kaldırmaktır. Sarkis birbirinden farklı mekânlarda ve müzelerde gerçekleştirdiği ve izleyiciyle buluşturduğu eserlerinden birisi de “Ballads” isimli yerleştirmesidir(resim24). Kullandığı malzemeler hepsi daha önce kullanılmış olup, kendi işlevlerinin dışında sanatçının kendi yüklediği anlam ile sanatseverlerin gözleri önüne sermektedir.

Sanatçı olarak tanımlanmaktan her defasında kaçınan bir “sanatçı” Bubi. Kullandığı malzeme ve teknikle ön planda olan sanatçı dışavurumculuk doğrultusunda figüratif

çalışmalar yapmıştır. Motif tuvaleriyle tamamen soyuta yönelen sanatçı birim tekrarlarından oluşan ürünler ortaya çıkarmıştır.



Resim 24:Sarkis, “Ballads ”.

3.2.6. Bubi Hayon

Geleneksellikten sıyrılan Türk sanatı, içerisinde ifade dili olarak birçok materyali barındırmaktadır. Bubi’ de sanat yapıtını oluştururken, tuvali yine bir malzeme olarak kullanmış, tuval üzerine atık nesnelere oluşan eserini ortaya koymuştur. Bunlardan birisi de “Kafesler” serisinde kullandığı tuval ve atık nesnelere oluşan yapıtıdır(resim 25).



Resim 25: Bubi, "Kafesler".

Çalıştığı atölye ortamını kendisine benzeten sanatçı, atölyesinin karmaşasından ve hiçbir şekilde atamadığı atıklardan söz ederken bunu yaşamıyla özdeşleştiriyor. Biriken atıkları resimlerinde kullanarak onlardan bu şekilde kurtulduğunu söyleyen sanatçı, resim yaparken harcadığı zamanı yaşamından çaldığı için suç olarak görmektedir.

Bubi'nin çalışmalarında, dikiş kimliğiyle ayrılmakta olan yüzey, öncelikle geleneksel yaşam tarzımızda kadının durumuyla kodlanan ikincil bir anlam düzeyine kavuşmuştur. Her koşulda dıştan dolgularan bir alandır yüzey ve onun sıfır noktasında sunduğu boşluk, hem cinsel, hem sosyal anlamda eril güç tarafından dolgularan kadının doğallığıyla benzeşmektedir. Kafes bu bağlamda bir simgedir; ikincil anlamıyla bize gösterdiği, kadını hem içeriden koşulsuz tüketilmeye teslim eden bir güç sınırır, hem onu dokunulmaz bir saflık olarak dışarıya açan arzu eşiğidir. (Sadak, 2002:300).

Her sanatçının etkilendiği bir olay, yapıt, nesne ya da olgu vardır. Eserinin oluşmasında ona yön veren, var olan gerçekliklere düşünde oluşturduğu kurguları da ekleyerek düşüncelerini nesnelere de aracılığıyla somutlaştırmaktadır. Bubi'nin de sanat çalışmalarını oluşturmasında kayınvalidesinin dikiş kutusu ilham olmuştur.

Kafesler, Bubi'yi duvara bağılıktan kurtararak, çalışmalarını oluştururken bez parçaları, elektrik telleri, iplik, kablolar vb. malzemeler kullanmaktaydı. Bu malzemeleri kullanarak örgü mantığıyla yapıtlarını kullanmıştır.

Sanatçının heykellerinde yok sayılmayan boşluk, yine yüzeyde olduğu gibi örgülerin derinliklerine çekilmiştir. Burası aynı zamanda baskılanmış kütlenin kendini dışsallaştırdığı yerdir. 2000 yılında açılışı yapılan ve yakın tarihimizdeki deprem felaketinin ardından, İsrail hükümetinin, Adapazarı'nda, depremezeler için inşa ettirdiği köy için sanatçıya ısmarlanan anıt heykel kafeslerin beklenmedik açılımlar vaat ettiğine güçlü bir kanıt oluşturmaktadır. Bu devasa anıt, beton bir gövdeyi sarmalayan plastik ve kauçuk borulardan oluşmuştur. Renklendirilmiş borular, yerle bir olmuş bir yerleşim alanını simgelemeye en yatkın gereçlerdir. Alt yapıda kullanılan borularla, dayanışmanın, her yıkım sonrasında boy atan doğrulamanın dramatik gizilgücü vurgulanmak istenmiştir. (Sadak, 2002:305- 306).

Tamamen sosyal bir olay üzerine yoğunlaşan bu anıt zorluklar üzerine kurulmuş bir başkaldırıdır aslında.

STT (Sanat Tanımı Topluluğu – Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Avni Yamaner, 1977) sanatın doğası/yapısı üzerinde düşünme amacıyla yola çıkarak minimal ve kavramsal sanat ekseninde çalışmalar yaptı. İlk STT sergisinin ardından 1979'da gruptan ayrılan Avni Yamaner dışında, Ergül Özkutan, İsmail Saray, Alpaslan Baloğlu da topluluğun etkinliklerine katılmış, İsmail Saray sonraki yıllarda katıldığı "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit", A,B,C,D sergilerindeki çalışmalarında daha politik bir yaklaşım göstermiştir. STT'nin yanında başka sanatçılar da kavramsal sanat akımı içinde değerlendirilebilecek çalışmalar verdiler. Başlangıcından beri kavramsal dili benimseyen Canan Beykal sanatın varlık nedeni, sanatı izleyici ile buluşturan aracı kurumların işlevi/işlevsizliği ile ilgilenmiş, metin, fotoğraf kullanarak siyasi/toplumsal eleştiri içeren çalışmalar, yerleştirmeler yapmıştır (Duben ve Yıldız, 2008:28).

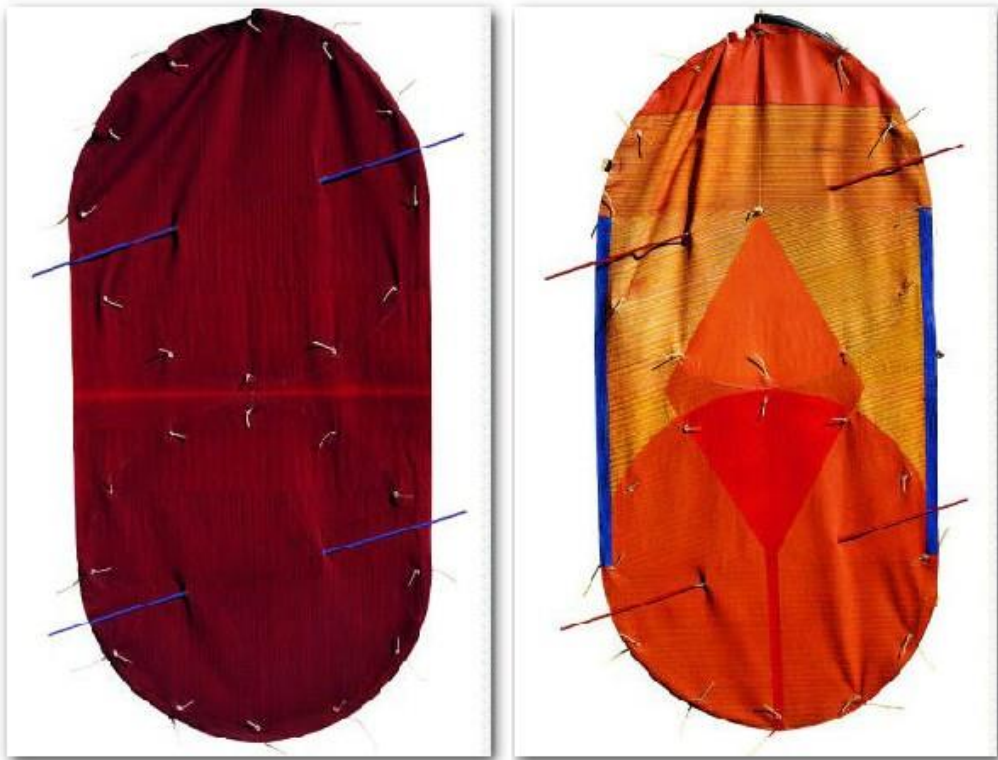


Resim 26: *Bubi "Oturak"*.

3.2.7. Şükrü Aysan

Manisa'da doğan sanatçı 1963-69 arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Ali Çelebi ve Zeki Faik İzer atölyelerinde öğrenim gördü. 1970'ten 1975'e değin devlet bursuyla Paris'te kalarak resim ve serigrafi çalıştı. Türkiye'ye döndüğünde Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne asistan olarak atandı. 1976'da İstanbul'da ilk kişisel sergisini açtı. 1977'de İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde resim dalında altın madalya kazandı. 1979'da iki sanatçı arkadaşıyla birlikte Sanat Tanımı Topluluğu'nu kurdu. 1980 ve 1981'de bu grubun açtığı sergilere katıldı. Sanatçının Sanat Olarak Betik ve Bir Serginin Makrografisi adlı iki yayını vardır (<http://sosyolojisi.com/sukru-aysan-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi/47714.html>).

Aysan, kullandığı nesnelere en sade ve öz biçimlere indirgemesinden dolayı, sanatını minimalist olarak tanımlar. Yapıtlarıyla resim-sanat-yanılsama ilişkilerini soruşturur. Bu soruşturma, resmin gerçekte düz bir yüzey üzerine yapıldığını, derinlik izleniminin sadece bir yanılsama olduğunu ya da resmin yapıma işlemlerini açıklamaya yöneliktir. “Sanat nesnesi” olarak adlandırdığı üç boyutlu nesne düzenlemeleri, nesnenin kendisi kadar oluşturma öncesi düşünce işlemini de açıklayan ve oluşturma aşamalarını gösteren bir boyut içerir(resim27). Son çalışmaları doğaya ve çevreye “müdahale” niteliği taşımaktadır. Geometrik biçimli nesnelere çevre içinde çekilmiş fotoğraflarını, nesnelere kendileriyle birlikte, foto-projeksiyonlar ve “sanatçı betiği” adını verdiği metinleri içeren dosyalarla da destekleyerek sunmaktadır (<http://sosyolojisi.com/sukru-aysan-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi/47714.html>).



Resim 27: Şükrü Aysan/(Kent ve Dünya) Karışık Teknik ve Karışık Malzeme 140.00x90.00 cm, 1985.

3.2.8. Serhat Kiraz

1954 yılında İstanbul’da doğdu. 1973-79 yıllarında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’nü bitirdi. 1996-99 yılları arasında Marmara Üniversitesi Sanatta Yeterlilik yaptı. 1977’de Şükrü Aysan, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner’le STT’nu kurdu. 1978-81 arasında Türkiye’de ilk kavramsal sanat sergilerini düzenlediler. İstanbul,

Ankara, İzmir, Köln, Essen ve Venedik'te kişisel sergiler açtı. 1980'de 11. Paris Bienali'nde "Artistik Turistik Bir Taşıma İçin Öneri" adlı çalışmasıyla, 1989'da 2. İstanbul Bienalinde "Dinlerin Tanrısı, Tanrının Dinleri" adlı çalışmasıyla, 1990'da Osaka Trienali'nde "İki Değişmez ve Değişen Görüntüler" adlı çalışmasıyla ve 1993'de 45. Venedik Bienali'nde "Boşluk Zamanı" adlı çalışmasıyla yer almıştır(resim28). Çalışmaları Bari, Köln ve İstanbul'da çeşitli sanat fuarlarında sergilenmiştir.

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde Birleşik Sanatlar Programını kurarak 1999-2006 tarihleri arasında bu programın yürütücülüğünü sürdürdü (<http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&modPaintersartistDetailID=522>).



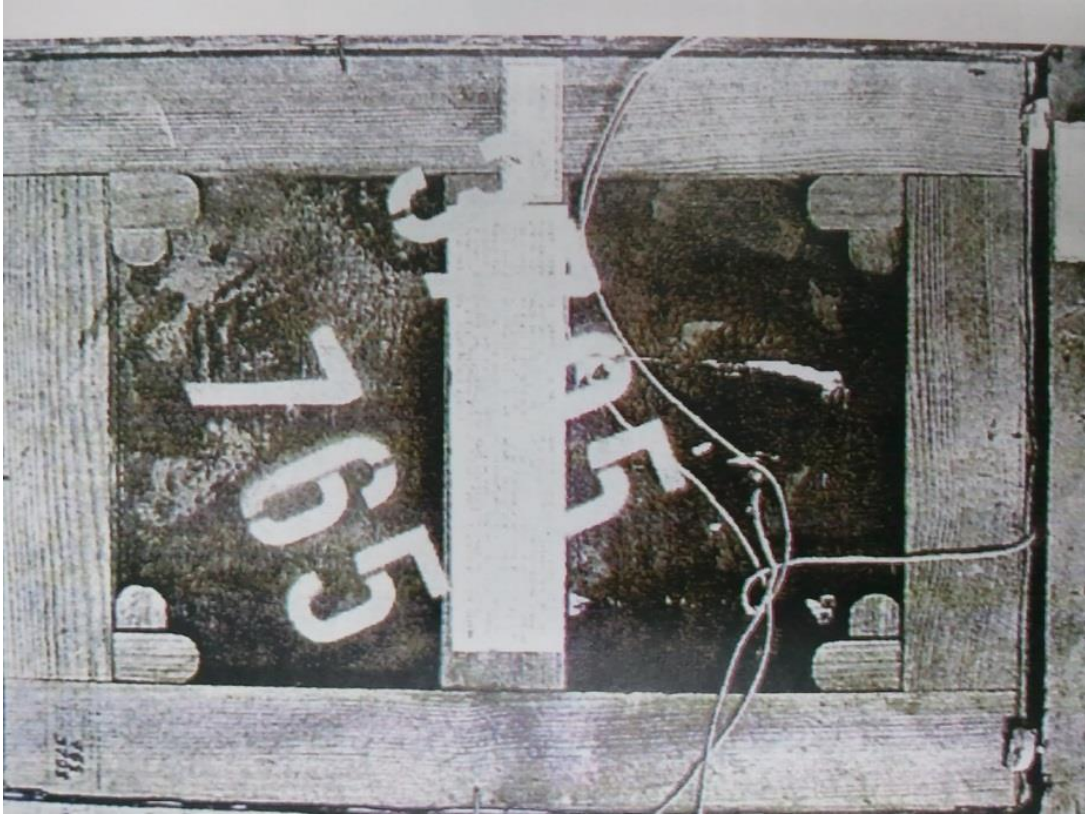
Resim 28: Serhat Kiraz, *Günlerin Görüntüleri, Bugünün Görüntüsü*, 1988.

3.2.9. Canan Beykal

Toplumsal ve siyasal olguları kavramsal boyutlarıyla irdeleyen sanatçı. 1972'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (DGSA; bugün MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi) Yüksek Resim Bölümü'nü bitirdi. 1977'de aynı kurumda "Kolajın Yağlıboya Resimden Özerkliği" başlıklı teziyle yeterlik çalışmasını tamamladı. 1981'de Salzburg Yaz Akademisi'ne katıldı. Beykal 1980'lerin ortalarından başlayarak Türkiye'de Kavramsal Sanat'ın ve yerleştirme geleneğinin

tanıtılmasında rol oynayan Öncü Türk Sanatından Bir Kesit ve A, B, C, D sergilerinde yer aldı.

Beykal DGSA'daki (bugün MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi) öğrenciliği sırasında resim geleneğinin geçerliğini sorgulamaya başlamış, dile ve Yapısalcılığa olan ilgisiyle dili, sanat malzemesi olarak benimsemiştir. İlk Kavramsal Sanat örnekleriyle 1970'lerde Paris'te karşılaşan sanatçı, atölye çalışmasına katıldığı Mario Merz'in yanı sıra Hans Haacke'nin de kavramsal işlerine ilgi duymuştur. (<http://sanatokuma.blogspot.com/p/canan-beykal.html>).



Resim 29: Canan Beykal, "8 Parça 1 Bütün", Öncü Türk Sanatından Bir Kesit 2, 1985.

3.2.10. İrfan Önürmen

1958 yılında Bursa’da doğan İrfan Önürmen, ilk resim eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Neşe Erdok Atölyesi’nde çalışarak bitirdi.

Çalışmalarında her zaman toplumsal olayları inceleyen ve irdeleyen figüratif eserlerdir. Bu güncel yaşam olaylarını irdeleyen çalışmalarında insanların sıradan günlük hayatlarını anlatan, rastlantılar içinde yansıtılan ürünler üretir. Bu figürler ile portrelerinde yüzler kimliği belirsiz halde tek tip figürleri aslında topluma karşı bakış açılarını yansıtır. Sanatçı 1990’lı yılların sonlarından itibaren boya pentürlerinin yanı sıra gelinlik tülünü kullanarak Pentül, Skülptül olarak isimlendirdiği işler ile gazete kâğıdını kullanarak duvar rölyefleri ve heykeller yapar. Figüratif anlatımlı olan bu kendi çalışmalarında akademik tarzın katı, biçimci üslûbundan kurtarıp, farklılaştırabilmiş, klâsik tuval çalışmalarından uzaklaşıp yerleştirmelere yöneldiği çalışmaları ile bilinen ve halen eserler üreten Türk sanatçımızdır (<http://www.beyazart.com>).

Çağımızın sorunu olan tüketime eleştirel bir biçimde yaklaşım yaptığı çalışmalarla sorgulatan özgün sanatçılardan birisi İrfan Önürmen’dir. Eserlerini oluştururken tuval üzerine endüstriyel ürünler olan giyim malzemeleri, tüller, kestiği küçük kot parçaları vb. yerleştirmektedir. Tül parçalarından kestiği figürleri insanların çokluğunu vurgulamak ister gibi ard arda dizerek göstermeye çalışmıştır (resim 30). Sanatçı oluşturduğu bu çalışmalarıyla derinlik sorununa da dikkat çekmektedir.

Her sanatçı için ifade olanağı bulduğu farklı materyaller olaylar olgular vardır. Önürmen için de o malzemeler tüller, gazeteler ve kumaşlardır. Tüllerin içinde derinlik ve espas duygusunu keşfeden sanatçı tüllerin içindeki derinliği keşfetmiş bir yandan kapaticılığını vurgulamış bir yandan da şeffaflığını kullanarak farklı bir ifade dili oluşturmuştur.



Resim 30: İrfan Önürmen, "Tül ve Kumaş".

3.2.11. Nezaket Ekici

Nezaket ekici resim heykel eğitimini tamamladıktan sonra kendisini daha özgür hissettiği malzemesi beden olan sanata yani performansa yönelmiştir. Sanatçı performanslarında malzemesi olarak kullandığı bedeni zihin aracıyla yönlendirmektedir. Zihnin sınırlarını zorlamak çalışmalarının temel noktasındadır. Bedenin sınırlarını da zorlamak olarak düşünülen sanatsal eylemi malzeme düşünce içselleşmesinin örneklerini sunmaktadır.

Nezaket Ekici (Parıldayan Her şey Altın Değildir Ama) performansında kendini altın bir kafese kapatmıştır. Kafesin üstünden sarkan30 anahtardan en yakın olanını yakalamak için gerilir ve kafesi açmak için bedeninin sınırlarını zorlar(resim31). Oldukça sancılı bir hal alan performansında her farklı anahtarda şansını denemiştir. Nezaket Ekici'nin bu performansı zihnindeki özgürlüğün, ülkeler arasındaki sınırların, hapsedilme olgusunun ve insanın kendisine yapmış olduğu zorlamayı, malzeme beden ilişkisi bağlamında betimlemiştir.

Nezaket Ekici malzemesiyle yani en önemli malzemesi bedeniyle zihinsel bir ilişki kurar. Diğer kullanmış olduğu kostümleri, gündelik nesnelere ve performansı için gerekli birçok nesne gibi malzemeler bu zihinsel ilişkide atmosferi yaratacak araçlardır. Sanatçının malzemesinde ki anlam zihinsel olanın aktarımıdır.



Resim 31:Nezaket Ekici“Parıldayan herşey altın değildir”Performans.

3.2.12. Tayfun Erdoğan

Tayfun Erdoğan çalışmalarında herhangi bir şeyi anlatmaz. Eserlerinde salt olarak çalışmalarının kendisi sanattır. Doğal ortamlardan elde ettiği malzemesi ve malzemeyle üretmiş olduğu çalışmaların süreçleri ve sonuçları daha önemlidir.

Kurumuş yaprak, çiçek ve diğer bitkilerle oluşturduğu soyut kompozisyonlar, hiçbir hikaye betimlemez ve hiçbir cismi temsil etmezler.

Tamamen doğanın kendisini geometrik formlarla tuvalle belirli kimyasallar uygulayarak bitkilerin değişimi aktarılmış ve eğişmiş olduğu efektle çalışmalarını üretmektedir. Sanatçı herhangi bir anlam kurmayarak için önsel duygular eşliğinde doğanın kendisini direk olarak aktarır. Burada malzemenin kendisinin ve yeniden kendisini ifade etmesi ortaya çıkar (resim32).



Resim 32: Tayfun Erdoğan "Natura IV", yaprak, bitkiler, kimyasal malzeme, 200x262cm, 2015

Tayfun Erdoğan malzemelerini doğadan seçerken onun için sanat, zanaat ve endüstri ürünleri olmasıyla ilgilenmez. Onun için önemli olan ezoterik bir bilginin eseri gibidir ve resmin tam oluşması için ritüeller gibi sırasıyla birçok seremoniden geçmektedir. Ölü doğayı kullanan sanatçı tekniğinde tualin keten dokusuna d'ahil olarak yeniden üretir. Bu aynı zamanda bir onarma ve iyileştirme işlemidir. Kururken pigmentlerini yitiren bitkiler kimyasal etkileşimiyle yitirdikleri doğal güzellik, sanatçının dönüştürdüğü bir başka güzellik olarak dikkat çeker.

SONUÇ

Sanayi Devrimi ile birlikte bilimsel ve teknolojik gelişmelerin hız kazanması ile birlikte, gelişen devlet yapılanmalarının kurumsallaşan sanat politikaları ile bir kültürel dönüşüm yaşanmıştır.

Makineleşmenin getirdiği seri üretim modeli sanat da da yansımasını bulmuş, bunun yanında moda, reklam endüstrisi gibi etkenlerle kültürel kodlar değişmiş, kitleler tarafından seri tüketim başlamıştır. Kapitalist sistemin getirdiği rekabet ortamı, sanat piyasasını yaratmış, böylece sanatçı oluşan bu piyasa içerisinde sanatsal üretimlerinin ticari rekabet ve beklenti boyutuyla da tanışmıştır. Sonraki dönemlerde teknolojik gelişmeler, toplumsal olaylar, kurumsallaşma ve piyasa olgusuna dönük eleştirel tutumlar da çeşitli sanat örnekleri üzerinden kendisini göstermeye başlamıştır.

Bu değişimlerden sonra artık sanatın geleneksel yöntemlerinin dışında kalan hazır ve atık nesnelerin kullanılması ve sanatçıların sanatın makineleşeceğine dönük gelecek düşünceleri sanat pratiklerini etkileyen önemli faktörler olarak dikkat çekmektedir. Bu sorgulamalar sonucunda, sanat eserlerinde özgünlüğün kriterleri değişmiş, geleneksel teknik ve üslubun özgün üretimleri ile birlikte gündelik tüketilebilen nesnelerin kullanıldığı kolaj, asamblaj, enstalasyon gibi düşünsel düzlemde yeni yaratıcı pratikler resim sanatında yerini almıştır.

1950'lili yıllara gelindiğinde ise insanlık iki büyük Dünya Savaşını geride bırakmış fakat, toplumlar kutuplaşmış, sanat kurumları ise planlı bir kültürel dönüşümün merkezleri haline almıştır. Büyük devletler soğuk savaş döneminde egemenliğini kültürel ve sanatsal alanlarda sağlayacağı üstünlüğe bağlı olduğu düşüncesiyle ekonomik süreklilik ve stratejilerini bu alanlar üzerinde yapmıştır. Tüketim kültürü olarak adlandırılan toplumsal olgu, bu zamanlarda oluşmaya başlamıştır.

Tüketim kültürü, taşıdığı yoğun izleksel argümanlarla; moda ve reklam, sokak kültürü üzerinden sanatçıların üretimlerini içerik ve malzeme bakımından etkilemiş, nesne kullanımı noktasında ilham veren yeni görsel veriler sunmuştur. Tüketim kültürünün değişimi ile

birlikte beliren Pop Art, görsel ve materyal argumanlarını yoğun bir şekilde kullanan bir sanat akımı olarak önemli bir yer almıştır.

Pop Art ile birlikte sanatta yeni bir yönelim başlamış, Kübizmin kazandırdığı kolaj, asamblaj gibi tekniklerin sanatçıya sunduğu malzeme özgürlüğünü kullanarak popüler kültür ve tüketim toplumunun gündelik imge ve nesnelere resim yüzeyinde doğrudan yerleştirerek harmanlamıştır.

Pop Art yakaladığı bu yeni sanat üslubu ile geleneksel özgünlük anlayışına etki eden orijinal eserler ortaya koymuştur. Bir yandan tüketim kültürünün etkisi ile, toplumsal yaşam, devletlerin sanat ve çevre politikaları sorgulanmış, sanatçılar daha fikir odaklı, kavramsal temelde üretim yapan bir anlayışla ortaya çıkmışlardır.

Sanat artık kendisini var eden geleneksel yöntemi terk ederek, malzeme ve içerik sınırlamalarını aşmış, yeni pratikler geliştirerek nesne kullanımına yönelmiştir. Her şey resmin malzemesi olmuş, her mek'an resmin sunum alanı ve her konu resmin içeriğini oluşturabilmektedir.

1950 sonrasında sanat, her ne kadar eş zamanlı olarak meydana gelen pek çok sanat pratiğine sahne olsa da, sadece ait oldukları dönemde ses getirmeleri ile değil, zaman faktörüne bağlı yakaladıkları geçerlilikleri sanat tarihinde kendilerine yer bulabilmiş özgün pratiklerdir. Ezber bozan bu sanat örneklerinden çıkartılacak sonuç; sanatın geldiği noktada, artık onu felsefeden bağımsız düşünülmeceğidir.

Sanayileşmenin getirisi olan endüstriyel üretimler ve teknolojinin gelişmesi toplum yapısında köklü değişimlere yol açmıştır. Toplum yapısının değişmesi yeni yaşam biçimleri ortaya koymuş ve ihtiyaçların da farklılaşarak artmasına neden olmuştur. Kitle iletişim araçlarıyla tüketiciye dayatılan “alma” arzusu ihtiyaç duymasa da almasına ve kısa sürede “atık” olana dönüştürmesine neden olmuştur. Tüketim arttıkça atık nesne ve çeşitliliğinde de artış olmaktadır.

Sanatçılar bu endüstriyel atıkları en güzel şekilde değerlendirmiş sanat nesnesine dönüştürmek için kullandığı malzemelere kendi anlamları dışında betimleyerek şiirsel bir biçimde izleyiciye sunmuştur. Tüm dünyada hızla gelişen teknoloji, siyasi-sosyal toplum

yapısında inişlerin ve çıkışların olduğu, ortamın psikolojik yapısı sanat alanını oldukça fazla etkilemiştir. Sanatçı bu etkilerle kendisini ifade biçimi olarak tuval resminden uzaklaşarak modern sanat ortamını oluşturmuştur. Gelenekselliğin aşılmasında kübizm akımının ortaya koyduğu yenilikler etkili olmuştur.

Picasso'nun alışılmışın dışında yeni teknik ve yöntemler kullanması, kendisini özgün bir şekilde ifade etme dili olmuştur. Kübizm ile değişen algı, nesnelere bakış açısını değiştirmiş, atık nesnelere artık sanatçının kendini ifade etme aracı olurken, öznel anlamından sıyrılıp estetik değer kazanma yolunda bir adım olmuştur.

Kolajla başlayan 'atık nesne' serüveni dönemin diğer sanatçıların da desteğiyle ve katkılarıyla daha da gelişmiş ve bugün ki sanat ortamının oluşmasında yol gösterici olmuştur. Kolaj tekniğinin Dada akımını da etkisi altına almasıyla farklı bir boyut kazanmıştır. Dada akımıyla sanatçılar eserlerinde estetik bir kaygı gütmedikleri için nesnenin görüntüsünün estetik yapısını ortadan kaldırmış ve Marcel Duchamp'ın (ready-made) hazır nesne kullanımının hazırlayıcısı olmuştur.

Kolaj tekniğinde boş ve düz bir yüzeyde üç boyut gösterilirken, asambalaj da duvar yüzeyinden bağımsız olarak üç boyutlu yapıtlar oluşturulmuştur. Atık nesnenin üç boyutlu halde kullanılması onun kenara atılışından, sahipsizliğinden doğan bir yaratım sürecidir. Bu yaratım sürecinde sanat sürekli yenilenmekte ve özgür bir düşünce diline dönüşerek yeniliğini, dinamikliğini korumaktadır. 1950'li yıllarda devam eden sanat arayışları içerisinde endüstrileşmenin sanatçılara yeni ifade olanakları sunduğu ve bunu yoğun bir şiirsellik kullanıldığı görülmektedir. Sanatçılar dönemin siyasal, sosyal yapısı ve savaş olgularını kendi zihninde tasarlayarak en güzel biçimde atık nesnelere dışarı vurmuştur. Ortaya çıkan bu yapıtlar içsel bütün gerçekliği taşıırken, geleneksele hiçbir gönderme yapılmamıştır.

Atık nesne, kübizm de kolajla başlayıp sonrasında Dadaizm ile farklı boyuta taşınmıştır. Duchamp'la birlikte başlayan sıradan günlük nesnelere artık sanat eseri statüsünde olması sanata farklı bir bakış açısı getirmiştir. 1950 sonrası sanatçıların atık nesnelere kullanması kendilerini ifade etmekteki araç olmuştur, estetik yaklaşımı olmaktan öte, anlam üretmeye yönelik bir yaklaşım olmuştur.

Atık nesnelerin kullanım serüveni, Picasso estetik kolaj çalışmalarını yaparken estetik değer kazandırma çabasıyla yapmıştır. Fakat Duchamp tam tersi sanat eserinin öznelliğini ortadan kaldırmak için günlük sıradan hazır nesnelere kullanmıştır. 1950 öncesi sanat hareketleri içerisinde bir bütünlük hâkimken 1950'lerden sonra resim ve heykelin de kendi alanlarından çıkarak diğer alanlarla iş birliği içinde sanat-yaşam arasındaki sınırı tamamen ortadan kaldırmıştır. Sanatçının düşüncesi neyse eserine yansıtılmış ve izleyici bu düşünceye göre şekillenmiştir. Bu endüstriyel atıkların sanat eserine dönüşmesi de ortaya çıkacak sanat eserinin mimarının kendi iradesine ve yaratıcılığına kalmıştır.

Pop sanatında atık nesnelere gerçek anlamlarıyla etkileyici bir biçimde düzenlenerek kullanılmaktadır. Pop sanatçıları eserlerini üretirken tüketim nesnelere kullanıyor olsalar da her sanatçı bunu ifade ederken kendi düşünce yapısıyla oluşturmaktadır. Avrupalı sanatçıların etkilendiği Amerikan Pop sanatı, sanatçıların eserlerini oluştururken tüketimin realitesinden yola çıkarak oluşturmamışlardır. Eserlerini içselleştirerek ve şiirsellik katarak, kent kültürünü somut hale getirmek için atık nesnelere faydalanmışlardır. Avrupalı yeni gerçekçi sanatçıları çalışmalarında zamanın etkisini dramatik şekilde kullanarak oluşturmuşlardır.

Kavramsallığın hızla yayılmaya başlamasıyla 1960'larda sanatın kapsamında var olan düşünceyi somutlaştırmak için birçok yol denenmiştir. Önemli olan bu tür sanat eserlerinde kullanılan materyaller ve biçim değil, ona yüklenen anlamla ilişkilidir. Kullanılan malzeme gündelik yaşamdan alınan hazır nesnelere kavram bütünlüğü içinde seyircinin karşısına çıkmaktadır. Kavramsal sanatın etkilerinin günümüzde de devam etmesiyle sanatçının bireyselliği ile ortaya çıkan çalışmaları düşünsel bakımdan da önem taşımaktadır.

Sanatçı artık kendi düşüncelerini yansıtmada doğada olan atık ya da hazır nesnelere, endüstriyel atıkları bir araca dönüştürmüştür.

Atık nesnenin Türk resminde kullanımı 1960'larda Kuzgun Acar'ın üç boyutlu çalışmalarında kullanılmasıyla başlamıştır. Onunla birlikte grup olan sanatçıları bireyselliğe dönmeye başlayarak kendi tarzlarında atık nesneyi kullanarak sanat yapısına dönüştürmüşlerdir. Kimisi ilgi duyduğu malzemeleri kimileri savaş kültürünün atıklarından yararlanarak eserlerini oluşturmuşlardır.

Resim sanatında 1950 sonrası atık nesne kullanımı, yapılan araştırma sonucunda sanayi devrimiyle başlayan üretim-tüketim kültürü, beraberinde hızla gelişen teknoloji ve bu gelişmelere ayak uyduran sanat. Bu paralellik doğrultusunda kişinin toplumu algılaması, toplumun yapısında ki değişimlere verdiği bireysel tepkiler ortaya atık nesnelere oluşan sanat eserini koymuştur.

Atık nesnelere sanat eserine dönüşmesinin temelinde aslında sıradan bir eşyanın ya da bir köşeye atılan atık diye nitelendirdiğimiz farklı anlamlar yüklenerek sanat eserine dönüşümü vurgulanmaktadır. Burada estetik yaklaşımdan ziyade anlam üretmeye yönelik yaklaşımlar dikkatimizi çekmektedir.

Tüm dünyada hızla gelişen teknoloji ve iletişim ağları Batı'yı yakından takip etmemizi sağlamış, sanatçılarımızın da eğitimleri için yurt dışına çıkması yaşanan yenilikleri ve gördükleri farklı sanat hareketlerini ülkemize geri döndüklerinde eserlerine yansıtılmışlardır.

Ülkemizde atık nesnelere sanat alanına girmesi 1960 sonrasında mümkün olmuştur. Türk sanatçıların da atık nesneyi kullanarak ona kendi özneliğiyle anlam yüklemesi nesnenin kendi gerçekliği dışında kullanması sanatın artık ne kadar sınır tanımaz olduğunu göstermeye başlamıştır. Atık nesnelere sanatçının düşüncesinin somut hale gelmesinde bir araç olmuş ve olmaya da devam edecektir.

Sanatçının elinde şekillenen bu atıklar müzelere, sanat galerilerine taşınarak kendisini göstermiş, topluma tanıtmış kendi anlamı dışında da kullanılabileceğini göstermiştir ve sanat içerisinde yeni bir dil olarak kendini var etmiştir.

1950 sonrası Çağdaş Türk Sanatında atık kullanımı ile ilgili yapılan bu çalışmada alana katkısı olan ve çok değerli eserler veren sanatçıların eserleri incelenerek, toplumsal değişim sürecinde sosyal ve siyasal yapıdan ne denli etkilendikleri, teknoloji, sanayi, tüketim kültürü ve sosyal duyarlılık bağlamında felsefelerini nasıl oluşturdukları ortaya konmuştur.

Sanatçıların atık nesne kullanımı ile sağladıkları özgün eserlerin örneklendiği çalışma; konu ile ilgili araştırma yapacak olan araştırmacı ve sanat severlere katkıda bulunacaktır.

KAYNAKÇA

- Ağatekin, Elif (2012). Seramik Sanatında Alternatif Bir İfade Aracı Olarak Atık Seramik Kullanımı, Sanatta Yeterlilik Tezi, Eskişehir
- Antmen, A. (1999/2000). A'dan Z'ye Yirminci Yüzyıl Sanatı, P Sanat Kültür Antika, 16, İstanbul
- Antmen, A. (2005). Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960–1980) Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Atalan, Ozan (2012). “ Ready- Made Günümüz Sanatına Ve Sanatçısına Etkisi ”, Yedi Dergisi, c.x.s.7: 23-30
- Baynes, Ken (1981). Toplumda Sanat, (Çev. Yusuf Atılgan), Karacan Yayınları, İstanbul
- Bazin, Germain (1998). Sanat Tarihi, (Çev. Üzra Nural, Selahattin Hilav), Sosyal Yayınlar, İstanbul
- Bewes, Timothy(2008). Şeyleşme, Çeviren: Deniz Soysal, 1. Baskı, İstanbul
- Binay, Ayşe (2010)."Tüketim vasıtasıyla oluşturulan postmodern kimlikler." Global Media Journal Turkish Edition c.1.s.1: 17-29.
- Bozkurt, Nejat (1992). Sanat Ve Estetik Kuramları, Ara Yayıncılık, İstanbul
- Bürger, Peter (2014). Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, İstanbul
- Çobangil, G. (2000). Kuzgun Acar'ın Yaşamı ve Sanatı, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir
- Danto, Arthur C (2012). Sıradan Olanın Başkalaşımı, Çevirenler: Esin Berktaş, Özge Ejder, Baskı, İstanbul
- Danto, Arthur C (2014). Sanat Nedir, Çeviren: Zeynep Baransel, 1. Baskı, İstanbul
- Demir, R. (2011). Burhan Doğançay ve Serileri, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı- Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Sivas
- Demirbay, F. (2008). Çağdaş Türk Resminde Eleştiri Olgusu, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilimi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir
- Doğruer, T. (2008). Görsel Sanatlarda 1945 Sonrası Atık Nesne Kullanımı, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir
- Duben ve Yıldız, İ ve E. (2008). Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, 1.Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Faure, Elie (1993). Yeniden Doğan Sanat, (Çev. Bertan Onaran), Kabalcı Yayınevi, İstanbul

- Featherstone, Mike (2013). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, Çeviren: Mehmet Küçük, 3. Baskı, İstanbul
- Fischer, Ernst (1995). Sanatın Gerekliliği, (Çev. Cevap Çapan), Payel Yayınları, İstanbul
- Francalanci, Ernesto L. (2012). Nesnelere Estetiği, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara
- Gombrich, E. H. (1997). Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Hançerlioğlu, Orhan (1993). Toplumbilim Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Harvey, David (2012). Postmodernliğin Durumu, Çeviren: Sungur Savran, 6. Baskı, İstanbul
- İpşiroğlu, Nazan - Mazhar (1993). Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Koçak, N. (1984). Galeri Mekanı Üzerine Çeşitlemeler, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 3/22, Ankara
- Kuspit, Donald (2006). Sanatın Sonu, Çeviren: Yasemin Tezgiden, 2. Baskı, İstanbul
- Madra, B. (2003). Altan Gürman, Maçka Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, İstanbul
- Muller, Joseph Emill (1972). Modern Sanat, (Çev. Mehmet Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul
- Muslu, U. (2011). Çağdaş Resim Sanatında Hurdanın Sanat Nesnesi Olarak Kullanılması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Ozankaya, Özer (1975). Toplumbilim Sözlüğü, Tdk Yayınları, Ankara
- Özer, A. (2011). 1980 Sonrası Türk Resim Sanatında Yeni Oluşumlar ve Sanat Eğitime Yansımaları, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Bölümü, Eğitimin Kültürel Temelleri Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi. Ankara
- Read, Herbert (1973). Sanat Ve Endüstri, (Çev. Dr. Nigân Beyazıt), İtü Matbaası, İstanbul
- Sadak, Y. (2000). Köpek Gezdirme Alanları Ya Da Öznenin Ölüm İlanı! 2.Cilt, Bilim Sanat Galerisi Baskısı, (Editör) Özdemir Altan, İstanbul
- Shinner, Larry (2013). Sanatın İcadı, Çeviren: İsmail Türkmen, 3. Baskı, İstanbul
- Sözen, Metin – Tanyeli, Uğur (1996). Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Sözen, Metin- Tanyeli, Uğur (2011). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, 10. Basım, İstanbul
- Şeriatı, Ali (1997). Sanat, Şura Yayınları, İstanbul
- Tansuğ, S. (2003). Çağdaş Türk Sanatı. 5.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Tansuğ, Sezer (1995). İnsan Ve Sanat, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul

Turani, Adnan(2011). Çağdaş Sanat Felsefesi, 9. Baskı, İstanbul

Türkmen Çalıkoğlu, Saniye (2012). Sanat Eserindeki Özgünlük Kavramı Ve Hazır Nesne, (Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri

Yıldız, T. (2013). Sanayi Devriminin Doğurduğu Sanat Anlayışları ve Grafik Tasarımın Bu Süreç İçerisindeki Gelişimi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Ana sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

Yılmaz, Mehmet (2013). Moderninden Postmoderne Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara

Yılmaz, Serdar (2018). Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk, (Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul

Yüret, Zeynep (2013). Yaşamdaki Nesnelerin Sanat Eserine Dönüştürülmesi, Yüksek Lisans Tezi, MÜ Güzel Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Zırhlı, K. (2009). Atık ve Hazır Nesnelerin Sanat Objesine Dönüşümü, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Mersin

Zırhlı, Koray (2009). Atık ve Hazır Nesnelerin Sanat Objesine Dönüşümü. Yüksek Lisans Tezi, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

İnternet Kaynakları

Kiraz, Serhat. Özgeçmiş. URL:

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&modPainters_artistDetailID=522, 12.06.2019.

Aysan, Şükrü. Özgeçmiş. <http://sosyolojisi.com/sukru-aysan-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi/47714.html>, 10.06.2019.

Beykal, Canan. <http://sanatokuma.blogspot.com/p/canan-beykal.html>, 10.06.2019.

Beykal, Canan. Özgeçmiş. URL: <http://www.beyazart.com>, 10.06.2019.

Türk Dil Kurumu.[04.04.2017]"Nesne".

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=verilst&ayn1=bas&kelime1=nesne

Aysan, Şükrü. Özgeçmiş. URL: <https://www.academia.edu>, 10.06.2019.

Önürmen, İrfan. Özgeçmiş. <http://www.beyazart.com>, 10.06.2019.

Resimler Listesi

Resim 1: Pablo Picasso, ‘Guitar’, tabakaimetal ve tel,77x33x19cm,1912, Museum of Modern Art New York.....	21
Resim 2: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q,1919	24
Resim 3: Man Ray, Gift, 1921	24
Resim 4: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, New York 1912	25
Resim 5: Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Ölüdoğa,1912.....	26
Resim 6: Marchel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913	27
Resim 7: <i>Marcel DUCHAMP, Çeşme, 1919</i>	28
Resim 8: Duchamp, Kol Kırılmadan Önce (Inadvance of a Broken Arm), 1915	29
Resim 9: Joseph Beuys, İskemle ile Yağ, 1964.....	30
Resim 10: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965	31
Resim 11: Pablo Picasso, Bull's Head, 1943	32
Resim 12: Pablo Picasso, Bull's Head, 1943	34
Resim 13: Kuzgun Acar, Soyut Heykel, 65 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi,1962.....	40
Resim 14: Kuzgun Acar, Mask.....	42
Resim 15: Kuzgun Acar, Masklar.....	43
Resim 16: Altan Gürman, “Montaj- 4”, 1967. Tahta Üzerine Selülozik boya ve Dikenli Tel, İstanbul	45
Resim 17: Altan Gürman, “Montaj- 5”, 1967. Tahta Üzerine Selülozik boya ve Dikenli Tel, 140 x 140 x 9 cm, İstanbul	46
Resim 18: Füsun Onur, Soyut Kompozisyon, 1971	48
Resim 19: Füsun Onur, İsimsiz, 1970, sünger, 175x150x75cm.	49
Resim 20: Burhan Doğançay, “Satılık Ayakkabı”, Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik, 112,5x160 cm.	52
Resim 21: Burhan Doğançay, “Telefon Hattında Asılanlar”, Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik, 129,5x162,5 cm.	52
Resim 22: Sarkis, “Çaylak Sokak”, Maçka Sanat Galerisi (Detay), 1986.....	54
Resim 23: Sarkis, “Ankara’dan Bugüne”	55
Resim 24: Sarkis, “Ballads ”.	56
Resim 25: Bubi, “Kafesler”.....	57
Resim 26: Bubi “Oturak”.....	59
Resim 27: Şükrü Aysan/(Kent ve Dünya)Karışık Teknik ve Karışık Malzeme 140.00x90.00 cm, 1985.	60

Resim 28: Serhat Kiraz, Günlerin Görüntüleri, Bugünün Görüntüsü, 1988.....	61
Resim 29: Canan Beykal, “8 Parça 1 Bütün”, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit 2, 1985.....	62
Resim 30: İrfan Önürmen, “Tül ve Kumaş”	64
Resim 31: Nezaket Ekici“Parıldayan herşey altın değildir”Performans.....	65
Resim 32: Tayfun Erdoğan "Natura IV", yaprak, bitkiler, kimyasal malzeme, 200x262cm, 2015	66

Görsel Kaynakça

Resim1:<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/picasso-pablo/pablo-picasso-gitar-9520/>

Resim 2: <https://www.wikiart.org/> 2017

Resim 3: (<http://www.tate.org.uk.2017>)

Resim 4: <https://serkanhizli.wordpress.com>

Resim 5: <https://perezartsplastiques.com/>

Resim 6: <https://dagmedya.net> [28.02.2017]

Resim 7: birgunbiryerde.blogspot.com

Resim 8: <http://arthistoryproject.com> 7

Resim 9: <https://tr.khanacademy.org>

Resim 10: <https://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Boru77>

Resim 11: <https://richedwardsimagery.wordpress.com>

Resim12:<http://kolajart.com/wp/2014/07/03/serkan-azeri-ferruh-basaganin-aski-uzerine/>

Resim13: <http://www.leblebitozu.com/kuzgun-acarin-eserleri-ve-hayati/>

Resim14: <http://evvel.org/kuzgun-acarin-masklari>

Resim15: <http://www.leblebitozu.com/kuzgun-acarin-eserleri-ve-hayati/>

Resim16: <http://altangurman.com/tr/montaj-1/>

Resim17: <http://altangurman.com/tr/montaj-1/>

Resim18:https://www.google.com/search?q=f%C3%BCsun+onur+eserleri&rlz=1C1HLDY_trTR723TR723&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjEkNOvz7ziAhVNwqYKHZmnBSkQ_AUIDigB#imgrc=pRp_WFej5xJr8M:

Resim19:https://www.academia.edu/4754009/T%C3%BCrk_Heykelinde_Bir_%C3%96nc%C3%BC_Sanat%C3%A7%C3%BD_F%C3%BCsun_Onur

Resim20:https://www.google.com/search?rlz=1C1HLDY_trTR723TR723&tbm=isch&sa=1&ei=uFLsXMH2OMbCwQL_2q3oAQ&q=sarkis+zabunyan+%C3%A7aylak+sokak&oq=sa&gs_l=img.1.1.35i39l2j0i67l5j0i67j0.352186.352409..354219...0.0..0.174.330.0j2.....0..1..gws-wizimg.MewQHXCuHD4#imgrc=_kWC7XsE4v7kUM:

Resim21:https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=1181

Resim22:https://www.google.com/search?rlz=1C1HLDY_trTR723TR723&tbm=isch&sa=1&ei=HITsXM6kGuHGxgPUnYWgBw&q=sarkis+zabunyan+&oq=sarkis+zabunyan+&gs_l=img.3..35i39l2j0i30.54408.54408..56367...0.0..0.172.172.0j1.....0....1..gws-wizimg.dDqkeHPHj-k#imgrc=j--7LWTIWDwJNM:

Resim23:<https://www.bandirma.bel.tr/sayfa/bubi-kafesler-258>

Resim24:https://www.google.com/search?rlz=1C1HLDY_trTR723TR723&tbm=isch&sa=1&ei=41TsXJG5Mueh1fAPnL6mgAY&q=%C5%9F%C3%BCrk%C3%BC+aysan+eserleri&oq=%C5%9F%C3%BCrk&gs_l=img.1.0.35i39j0i9.88700.91653..93305...1.0..0.167.831.1j5.....0....1..gws,imag.....0..0i30j0i10i30j0i5i30.f51fkIdFZ10#imgrc=qDwI3sqNhpDWM:

Resim25:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=132

Resim26:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=132

Resim27:<https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-turkiyedeki-kavramsal-sanat-calismalarinin-bir-incelemesi/3403>



Resim28:<http://egemenbosnali.blogspot.com/2011/05/canan-beykal-1948-merzifon-dogumludur.html>

Resim29:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=132

Resim30:https://www.google.com/search?rlz=1C1HLDY_trTR723TR723&tbm=isch&sa=1&ei=AFbsXKsGrSG1fAPice-8A8&q=irfan+%C3%B6n%C3%BCrmen+t%C3%BCl+ve+kuma%C5%9F&oq=i&gs_l=img.1.0.35i39l2j0i8.68306.68306..69753...0.0..0.165.165.0j1.....0....1..gws-wizimg.RiptaFIGxO4#imgrc=-XjW2MIP3lA9vM:

Resim31:https://www.istanbulmodern.org/tr/etkinlikler/gecmis-etkinlikler/nezaket-ekici-performans-ve-soylesisi_1371.html

Resim32: <http://www.tayfunerdogmus.com/>

 <p>KONYA</p>	<p>T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü</p>	 <p>NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ KONYA SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</p>
--	--	---

Öz Geçmiş

1994 yılında Trabzon’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Trabzon’da tamamladı. 2016 yılında Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden mezun oldu. Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde yüksek lisans öğrenimine devam etmekte. Özel Diltaş Eğitim Kurumlarında Görsel Sanatlar Öğretmeni olarak görev yapmaktadır.