

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

ÇAĞDAŞ SANATTA ENDÜSTRİYEL  
OBJELERİN KULLANIMI

Fatma Gökçen ÖZER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet TÜRE

KONYA - 2019





T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



### YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Fatma GÖKÇEN ÖZER
	Numarası	158119011003
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RESİM-RESİM
	Programı	Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Dr.Öğr.Üyesi Ahmet TÜRE
	Tezin Adı	ÇAĞDAŞ SANATTA ENDÜSTRİYEL OBJELERİN KULLANIMI

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Çağdaş Sanatta Endüstriyel Objelerin Kullanımı başlıklı bu çalışma 10/11/2019 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	Dr. Öğr. Üyesi	Ahmet TÜRE	
2	Doç. Dr.	Öğr. YURTTADUR	
3	Dr. Öğr. Üyesi	Ömer Tayfur ÖZTÜRK	

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

### BİLİMSEL ETİK SAYFASI

<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Fatma Gökçen ÖZER		
	Numarası	158119011003		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Ahmet TÜRE		
Tezin Adı	Çağdaş Sanatta Endüstriyel Objelerin Kullanımı			

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.

Fatma Gökçen ÖZER

(İmza).



## ÖN SÖZ

Bu tezin hazırlanması boyunca ilgi ve yardımlarını benden esirgemeyen tez danışmanım Dr.Öğr.Üyesi Ahmet Türe'ye, Doç. Dr. Oğuz YURTTADUR'a, bölüm başkanım Tayfur ÖZTÜRK'e, üzerimde çokça emeği olan Ahmet Hakan YILMAZ hocama, yüksek lisans sürecinde yine desteklerini esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. İsa ELİRİ'ye, Saygıdeğer Prof. Dr. Alaybey KARAOĞLU'na, Manevi olarak her zaman destek veren ve bu süreç içinde yanımda olan Dr.Öğr.Üyesi Mehmet Ali Büyükparmaksız'a

Her zaman yanımda olduğunu hissettiğim, annem ve babam ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

**Fatma Gökçen ÖZER**

**Konya, 2019**

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

<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Fatma Gökçen ÖZER		
	Numarası	158119011003		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Ahmet TÜRE		
Tezin Adı	Çağdaş Sanatta Endüstriyel Objelerin Kullanımı			

## ÖZET

Savaşlar sonrası değişen yaşam, hızla gelişen bilim, teknoloji ve endüstri devrimi bundan dolayı değişime uğrayan toplum yapısı bu bağlamda etkilenen birey ve sanatçı, sanatçının kullandığı malzeme ve teknikler kendini yenilemiştir. Sanatsal üretimin çağdaş sanatta malzemenin önem kazanması mümkün olduğunu düşünebiliriz.

20. yüzyıl çağdaş sanatında Duchamp ile birlikte nesnenin sanat objesi haline dönüştürülmüştür. Duchamp Nesneyi seyirci ve sanatçı arasında aracı olarak görmüştür. Sanatçının seyirciye eseri izleme değil de eserin içinde yaşama fırsatı tanımış olmaktadır. Duchamp'ın kullandığı Çşme adlı endüstriyel obje olan pisuar nesneye yeni sanat olgusu biçimi vermiştir. Bu sebeple Bu araştırma Endüstriyel objelerin etrafında şekil almıştır.

Araştırma betimsel bir yönüyle ele alınmıştır. Çağdaş sanatta kullanılan endüstriyel objelerin sanatta ki yeri ve önemi ve çağdaş sanatta ki etkileri incelenmiştir.

Duchamp'ın nesneye yeni anlam yüklemesi objenin yeni sanat olgu biçiminin kapısını açmıştır. Objeler artık seyirci ve sanatçı için bir aracı olarak düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Çağdaş, Çağdaş Sanat, Endüstri, Malzeme, Teknik

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

Öğrencinin	Name Surname	Fatma Gökçen ÖZER		
	Student Number	158119011003		
	Department	Picture / Picture		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Dr. Öğr. Üyesi Ahmet TÜRE		
Title of the Thesis/Dissertation	Industrial Objects Use in Contemporary Art			

### ABSTRACT

Changing life after wars The rapidly evolving science, technology and industrial revolution has changed the society and the materials and techniques used by the artist and the artist, who are affected in this context.

We can think that artistic production is important in contemporary art. With Duchamp in 20th century contemporary art, it has been transformed into an object of art. Duchamp saw the object as an instrument between the audience and the artist. The artist has given the audience the opportunity to live in the work rather than the work. Duchamp'nin used by the industrial object called the fountain of the object of the new art phenomenon has given.

Therefore, this research has taken shape around industrial objects. The place and importance of industrial objects used in contemporary art and their effects on contemporary art have been examined.

Duchamp's new meaning to the object opened the door of the object's new art phenomenon. The object is now thought of as a tool for artist and artist.

**Keywords:** Art, Contemporary, Contemporary Art, İndustry, Material, Technique

## İÇİNDEKİLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU.....	ii
BİLİMSEL ETİK SAYFASI .....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
RESİMLER LİSTESİ .....	viii
ÖN SÖZ .....	x
GİRİŞ.....	1
1. Araştırma Konusu ve Problemi.....	5
2. Araştırmanın Amacı .....	5
3. Araştırma Konusuyla İlgili Kuramsal Çerçeve ve Konuyla İlgili Belli Başlı Araştırmalar.....	6
4. Araştırmanın Önemi.....	7
5. Yöntem.....	7
6. Araştırma Yöntemi (Modeli) .....	8
7. Evren ve Örneklem .....	8
8. Veri Toplama Araçları .....	9
9. Veri Analizi.....	10

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ENDÜSTRİ DEVRİMİ VE ÇAĞDAŞ SANAT

1.1 Endüstri Devrimi.....	11
1.2 Endüstri Devriminin Sanata Etkileri Ve Çağdaş Sanat .....	15
1.3 Çağdaş Sanat Kavramı.....	18

## İKİNCİ BÖLÜM

### ENDÜSTRİYEL OBJENİN İMGESELLEŞTİRİLMESİ

2.1 Çağdaş Sanatta Objenin Sanatsal Dönüşümü .....	23
2.2 Obje ve Mekan Arasındaki İlişki .....	46

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ENDÜSTRİYEL ÜRÜNLERİN ÇAĞDAŞ SANATLA BÜTÜNLEŞMESİ

3.1 Çağdaş Sanatta Endüstriyel Objelerin Kullanıldığı Eser Örnekleri.....	56
3.2 Çağdaş Türk Sanatında Endüstriyel Objelerin Yansımaları .....	60
SONUÇ .....	68
KAYNAKÇA.....	70
ÖZGEÇMİŞ .....	75

## RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1: Pablo Picasso, Sandalye Hasırlı Natürmort (Still Life Chair Chaning), 1911-12. Tuval üzerine yağlıboya ve yapıştırılmış muşamba, 27 x 35 cm, Picasso Müzesi, Paris. ....	24
Resim 2.2: Pablo Picasso, 'Keman ve Gitar', 1913.....	25
Resim 2.3: Pablo Picasso Gitar', 1913, Kolaj.....	26
Resim 2.4: Pablo Picasso, 'Gitar', Kolaj, 25 3/4 x 13 x 7 1/2', 1912.....	26
Resim 2.5 : Rene Margritte , Shoes And Feed ( ayakkabılar ve ayaklar),1935.....	24
Resim 2.6: Marcel Duchamp, "Çeşme", Hazır Nesne, 33x52 x42 cm, 1917, ( <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page">http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page</a> ).....	34
Resim 2.7: Marcel Duchamp, "3 Standart Spotaj" .....	35
Resim 2.8: Marcel Duchamp, Boite-en-valise(valizdeki kutu), 1941 .....	37
Resim 2.9: Marchell Duchamp "Büyük Cam" ya da "Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin" 272. 5 175. 8 cm, 1923.....	38
Resim 2.10: Kurt Schwitters: Merz resim aşk planı 1919-23 kağıt üstüne karışık teknik, 43x32, 5 the metropolitan museum of art, New York .....	40
Resim 2.11: İsimli (Merz Konstrüksiyon), 1923 mukavva üzerine karışık teknik 25, 5x29 cm museum Ichuding koin.....	41
Resim 2.12: Robert rauschenberg, monogram 1955 odalisk, 1955 .....	42
Resim 2.13: Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1964.....	43
Resim 2.14: Barbara kruger , you are not yourself, 1982 .....	45
Resim 2.15: Vladimir Tatlin, "3. Enternasyonal Anıtı", 1919-1921, ahşap maket ...	48
Resim 2.16: Marcel Duchamp, Veri: 1. Çağlayan, 2. Aydınlatıcı Gaz, Karışık Teknik, Yerleştirme, 1948, .....	50
Resim 2.17: JosephKosuth, 'Bir ve Üç Sandalye', 1965, ahşap katlanır sandalye, sandalye fotoğraf paneli ve sözlük tanımlama paneli, Sandalye 82 x 37, 8 x 53 cm, fotoğraf paneli 91. 5 x 61. 1 cm, metin paneli 61 x 61. 3 cm. ...	52
Resim 2.18: Carl Andre. '144 Magnezyum Kare', 1969 .....	53
Resim 2.19: Marilyn Levine, Satchel, 1974. ....	54

- Resim 2.20: Sol Lewitt. ‘Dört Köşeden Yaylar’, 1986 ..... 55
- Resim 3.1: Hreinn Friðfinnsson, Zemin Parçası, 1992-2007 Floresan kağıt, karton kutu, kağıt, farklı ölçülerde Sanatçının ve i8 Galerisi(reykjavik) ve Nordenhake Galerisi’nin (Berlin/Stockholm) izniyle..... 56
- Resim 3.2: Javier Arce, Jasper Johns’un Bayrağı, 2007 Yırtılmaz kağıt üzerine keçe uçlu kalem, çöp torbası ve karton kutu, 220x340, <https://www.pinterest.es/pin/504895808203582043/>..... 56
- Resim 3.3: Andrea Bowers, Depodaki Aids Anıt Yorganı Natürmortu(blok 3286-3290), 2007 Kağıt üzerine renkli boya kalemi, 92x183, 5 cm ..... 57
- Resim 3.4: Mark Bradford, Hayalet Para, 2007, Tuval üzerine karışık teknik ve kolaj, 259x365, 8 ..... 58
- Resim 3.5: Lee Bul, İsimli Heykel W1, 2010 Paslanmaz çelik, alüminyum, ayna, tahta, poliüreatan levha, cam boncuklar, akrilik ayna, 212x147x143 cm ..... 59
- Resim 3.6: Fusun Onur, Opus II Fantasia (staatliche Kunsthalle Baden, Almanya), 2001 Yerleştirmeden ayrıntı ..... 61
- Resim 3.7: Sarkis, Çaylak Sokak (Maçka Sanat Galeri), 1986, Yerleştirmeden ayrıntılar ..... 62
- Resim 3.8 :Şükrü Aysan, Ubi et Orbi No:9 (1985), No:14 (1986), No: 11 (1985), Karışık gereç ve teknik, 146 x 90 cm.....63
- Resim 3.8 :Şükrü Aysan, Ubi et Orbi No:9 (1985), No:14 (1986), No: 11 (1985), Karışık gereç ve teknik, 146 x 90 cm.....
- Resim 3.9 :Ahmet Öktem, Yürürlükteki Yasalar, 1994, fotoğraf, sac, floresan 16x16.....65
- Resim 3.10: Gülsün Karamustafa, Kırmızı Kurdeleli On Bir Ayna, 1990, 11 ayna, her biri 45x130 cm.....6
- Resim 3.11 :İpek Duben, Aşk Kitabı, 1998-2001, yerleştirme ayrıntı, çelij, 10.5 x 86.5 x 41 cm.....67

## GİRİŞ

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızla gelişen teknoloji, geniş halk kitlelerini endüstri merkezlerine toplayarak onlara, yeni yaşam olanakları sunarken, “Üretim – tüketim dengesinde ” yeni bir toplum biçiminin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Sanayileşmenin getirdiği hızlı üretimler beraberinde hızlı tüketime yol açmış ve ‘kullan at’ döngüsü meydana gelmiştir. Hızlı tüketimin bir sorun haline gelmesi; arayışta olan sanatçıya aslında alternatif malzeme kullanma olanağı sunmuştur.

Sanat insanın var oluşundan bu yana doğa, tüm varlıklarla etkileşim içinde olup duygularla harmanlanıp sanatçının kendi süzgecinden geçip duygularıyla yön vermesidir. İnsanlık tarihi boyunca yaşam birçok şekle girerken sanatta kendinde birçok yeniliğe gitmiştir. Günümüze bakıldığında çağın getirdiği yeniliklerden kendine yol bulmuş ve çağı da etkilemiştir.

Birbiri arkası gelişen bilim, teknoloji, endüstri devrimi ve sanayi devrimi gibi oluşumların sanatta yeni algı ve düşünceler ortaya çıkarması kaçınılmaz olmuştur. Teknolojinin insana tanıdığı imkânlar sayesinde sanatçılar ürünlerini daha kolay ortaya çıkarır hale gelmiş, sanatçı ne değil de neyi nasıl yapabilirim fikrine ulaşmaya çalışmıştır.

Endüstri döneminin başlamasıyla sanatçı, geleneksel kalıpları yıkıp yeni arayışlar ve yeni ufuklar içine girmiştir. Bu bağlamda birbirini takip eden akımlar, denemeler olmuş ve bir sanatçı yeniyi buldum derken bir başka sanatçı, bulunanın yenisini doğurmuştur.

Teknolojinin gelişmesi üretimin artmasına, çeşitliliğine yol açmış ve sanatçıların yapıtlarını kitle iletişim araçları ile destekleyerek alıcıya alternatif sunum teknikleriyle sunmasına neden olmuştur.

Sanatçı için sanat artık tuval resmi olmaktan çıkmış, endüstriyel obje olarak nitelendirdiğimiz malzemeler sanatçının düşüncesini yansıtmada yeni bir yol

olmuştur. Artık yaptığı resimlerle kendisini yeterince ifade edemeyen sanatçı; yeni ve özgün eserler üretmek isteyerek yeni arayışlara girmiştir.

1950'li yıllar ve sonrası, sanatın hem üretim dinamikleri açısından hem de üretim yöntemleri açısından çeşitliliğe ulaşılan bir milât olduğu düşünülmektedir. Teknolojinin imkânları ile iletişimsel bir kolaylık sağlanırken, endüstriyel devrim ve tüketim kültürü ile birlikte gelişen çağdaş sanat akımları teknolojinin çoğaltım özelliğinden de faydalanarak geniş kitlelere ulaşmıştır.

Çağdaş; bulunduğu dönemde en uygar olan ve tek bir toplumu ilgilendiren değil evrensel olandır. Rönesans ve Reform'un insanlar üzerinde oluşturduğu özgür düşünce, bilimde ve teknolojide yeni gelişmelerin olmasına olanak sağlarken coğrafi keşiflerin olması ve sömürgeleşmeyle Avrupa ülkeleri zenginleşmiştir. Üretimin önemi artmıştır ve Endüstri devriminin doğmasına sebep olmuştur. Tüm dünya ülkelerini etkilemiştir. Sanatçıları yeni teknik ve arayışların içine götürmüştür.

Çağdaş sanat; çağın sanatı, yaşanan yüzyılın kendine has dinamiklerini yansıtan, o zamanın doğurduğu sanat anlaşılmalıdır (Sarı, 2013:10). Çağdaş sanatın oluşumunda etkili olan Dünya savaşları, ekonomik sıkıntılar, hızla gelişen teknoloji ve bilimin insanlar üzerinde oluşturduğu etkiler 19.yüzyılın sonları, 20. yüzyılın başlarında insanları yeni arayışlara götürmüştür. Aşırılıklar ve endüstri çağı olarak bahsedilen bu çağların sanata yansımalar, sanatçılar ve sanatın doğası gereği yaşadığı doğa ve toplumla etkileşim içinde bulunacağından, sanatta da yeni arayışlar içine girmişlerdir.

Endüstri devrimi; buhar kuvvetinin sanayide kullanılabilir duruma gelmesiyle buharda işleyen makinelerin çoğalması, az zamanda çok mal yapan, üreten fabrikaların kurulması ile sanayi ve ticaret dünyasında bir takım değişkenlerinin olmasıdır (Türkoğlu, 2009).

20. Yüzyılda makine resim sanatında kendini makine estetiği olarak göstermeye başlamıştır. Eski şekiller ve kurallar dışına çıkan bu estetik yeni değerlerle resim sanatında yerini almıştır. (Erzen, 1991:22).

Endüstri devrimi ile birlikte teknolojiye kendinde yenilikler ortaya koymuş ve hızla ilerleme göstermiştir. Sanat da bu bağlamda; doğasında olan yaşamın bütünlüğü ile birlikte yoğrularak teknolojiden esinlenmiştir. Şu şekilde ifade edersek: Teknoloji sanat, bilim, endüstri ile sistematik bir bağlamın içinde bulunmakta ve modernizmin asıl nedeni olmaktadır.

Birbiri arkası gelişen bilim teknoloji, endüstri devrimi, sanayi devrimi gibi oluşumların sanatta yeni algı ve düşünceler ortaya çıkarması kaçınılmaz olmuştur. Teknolojinin insana tanıdığı imkanlar sayesinde sanatçılar ürünlerini daha kolay ortaya çıkarır hale gelmiştir. Sanatçı ne değil de neyi nasıl yapabilirim fikrine ulaşmaya çalışmıştır. (Savaş, 1990:10)

Bilindiği gibi bu kurumda teknolojinin imk'anları kullanılarak ideal sanat ürünleri ve modern anlamda çağdaş endüstriyel ürünlerin üretim pazarlaması sanat fabrika üretimi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu kurum sanayi için sanatsal ürünler yetiştirmeyi amaçlamıştır (Erbay, 2014:183).

Çağdaş sanat soyut dışavurumculuktan sonra gelişen tüm akımları kapsamaktadır. Kübizm, Konstrüktivizm, Dadaizm, Sürrealizm tüm eski geleneği reddederek yeni arayışlar için girmişlerdir ve yeni oluşumlarda bulunmuşlardır. Picasso'nun temsil ettiği kübizm kendini tuval içine yabancı maddeleri alarak göstermektedir. Asamblaj tekniği Kübizmin kolajla tuval içine yabancı maddeleri alımının zirvesine ulaştırmıştır. İki boyutluluktan çıkıp üç boyutluya geçerek resmi mekansallaştırmıştır. Nesne, bayağılığıyla, dünyanın tamamını bir hazır nesneye dönüştüren bir estetiğe aktarılır (Baudrillard, 2010: 87).

Kübizmin yarattığı yeni bir dil, tek bir bakış açısını oluşturmuştur. Dada kübizm den etkilenmiştir. Dadaizm ile birlikte nesnenin anlamı değişmiştir. Nesnelere anlamlarından arındırıp, yeni anlamlar yüklenmesi yeni bir akımı beraberinde getirmiş ve dadanın başlangıcı olmuştur. Kübizmde olan Asamblaj tekniğiyle endüstri ürünlerini dadalar sanat nesnesi olarak kullanılmıştır. Dadalar yeni üslup yerine var olan üsluplara anlam yüklemişlerdir. Doğaçlama yaparak

istenilenin dışına çıkıp insanları şaşırtmışlardır. Yıkılmaz denilen bütün alguları yıkmak amaçları olmuştur. Dadalar kübizm den farklı olarak; kübizmde kullanılan asamblaj, kolaj, montaj gibi teknikleri ileri boyuta taşıyıp endüstriyel objeleri direk kullanmışlardır. Dada teknik olarak Sürrealizm, Konstrüktivizm ve Fütürizm’de etkili olmuştur.

Savaş döneminde ortaya çıkan ve savaşa sürüklemekle suçladığı uygarlığa karşı bir protesto niteliği taşıyan Dadaizm, hazır-yapılmış biçimlerin çekiciliğine ve geleneksel ancak aşınmış olduğunu vurgulamaktadır (Hauser, 1984: 56).

Dada’nın en önemli temsilcisi Marcel Duchamp’tır. Makinenin bir sanatçının yerini alabileceği düşüncesini reddetmiştir. Gerçekte bunu üreten sanatçı anlatım tekniğini kullanmaktaydı. Değişen şey ise, nesneye yüklediği görev ve sorumluluk neticesinde ortaya çıkan anlam farklılığıydı (Şentürk, 1999: 159). Duchamp endüstri ürünü olan pisuarı ters çevirmiş suyun akan kısmını alt tarafına gelecek şekilde galeride sergilemeye sunmuştur. İsmi de ‘Çeşme’dir. Burada ki amaç görünen nesneye farklı görev yüklemesidir. Duchamp’ın hazır nesnelere, Rene Magritte’in bilinen nesnelere yeni isimler verilerek sanat dünyasına bu nesnelere farklı imgelerle dahil edilmesi ve bunların tartışılmasıyla sanatın değişimi metamorfozunu ortaya koyar (Köksal, 2012: 124-125).

Dadacıların hazır nesnelere kullanması “Kavramsal Sanat”ın oluşumuna katkıda bulunmuştur. Duchamp’ın nesneye farklı görev yüklemesi o nesneyi yadsır duruma getirince kavramsal sanat ortaya çıkmıştır. Halka sorgulatma ve düşündürme amacı gütmüştür. Kavramsal sanatta obje bir mek’an ile sınırlı kalmamaktadır. Her an her yerde karşılaşılabileceğimiz eserlerdir. Televizyon, sanat galerileri, sokaklarda kavramsal sanatı görebiliriz. Bütün sanat eserleri anlamları cisimleştirir (Danto, 2013:59)

Joseph Kosuth’a göre Kavramsal Sanatın en ‘arı’ tanımı, ‘sanat’ kavramının, temellerinin irdelenmesi idi. Kosuth ‘Felsefeden Sonra Sanat’ adlı makalesinde estetiği sanattan ayırmış ve nesnelere fiziksel niteliklerini biçimbilimsel bağlamda çözümlenme eğiliminde olan biçimleri eleştirmiştir. Ona göre, Duchamp’ın hazı

nesneleri kullandıktan sonra sanat biçimsellik dışına çıkıp işlev haline dönüşür. Geleneksellikte yer alan görsellik artık yerini kavrama bırakmıştır. Duchamptan sonra ortaya konulan eserler kavramsallaşmış sanat eseri olarak görülmektedir. Çünkü sanat sadece kavramsal olarak var olur” der. Kosuth sanat yapıtlarını, geçerliliği içerdikleri anlamların tanımına bağlı cevap niteliğinde önermeler olarak tanımlamıştır (Atakan; 1997). Var olan tüm sanat yapıtları anlamlarını farklılaştırıp yeni bir anlam bütünlüğü oluşturur (Danto, 2013:59).

Gerçek mekânlarda ve her yerde karşılaşılabileceğimiz sanat eseleri sanatçı için aksiyon haline gelmesi yeni bir olgu oluşturmuş ve Land Art’ın doğmasına kaynak olmuştur. Land Art da mekânı bir tablo gibi düşünmektedir. Resim mekândır ve sınırsızdır. Her türlü objeyi, dünyayı bile kullanabilmektedir. Endüstrileşmenin bir sonucu olarak Land Art doğayı nesne olarak görmektedir. Doğaya yeniden dönüş söz konusudur. Seyircinin bizzat görmesini ve sanat eserine katılmasını savunmaktadır.

Çağın getirdiği sorunlar, toplumdaki oluşumlar sebebiyle; sanatçı özgürlüğü hissetmek için kuralları çiğnemişlerdir. Kuralsız, yenilikçi düşünce tüm sanat ürünlerinde etkisini göstermiştir. Endüstriyel ürünlere özgür düşünce ile yeni anlamlar yüklemişlerdir. Her yeni oluşumunun arkasından sanatçı yeni tekniklerle yeni sanat akımlarını keşfetmiştir. Çağdaş sanatta yeni oluşumun temellerini atarak sanat dünyasına katkıda bulunmuşlardır.

### **1. Araştırma Konusu ve Problemi**

Çağdaş sanatta endüstriyel objelerinin kullanımının gerekliliği. Resim sanatında yeri ve önemi bu objelerin incelenmesidir.

Bu incelenmenin yapılma nedeni ise endüstriyel objelerin Çağdaş Sanata katkılarının neler olduğuna ve ne gibi sonuçlar doğurduğuna araştırma ihtiyacının duyulmasıdır.

### **2. Araştırmanın Amacı**

Yirminci yüzyılın başlarında yeni yaklaşımlar ve akımların ortaya çıkması ile beliren çağdaş sanat eserlerinin içerisinde, endüstriyel devrimle birlikte gelişen, şehir

yaşamı ile artan endüstriyel objelerin sanatta kullanımını konu alan, bu malzemelerden faydalanan sanatçıların araştırılması amaçlanmıştır. Bu konuda elde edilen bulgulardan yola çıkarak oluşturulan eserlerin Çağdaş sanata katkılarının belirlenmesi amaçlanmaktadır.

Bu araştırmanın amacı, Çağdaş sanatta endüstriyel objelerin incelenmesi. Bu amaçla;

- Endüstriyel objeleri tespit etmek ve sanat camiasına sunabilmek

-Çağdaş sanatta endüstriyel objelerinin hangi yöntem ve tekniklerle kullanıldığını belirlemek

-Çağdaş Sanatta hangi ressamların endüstriyel objeleri kullanarak çalışmalar yaptığını araştırmak

-Çağdaş sanatta Endüstriyel objelerin kullanımının hangi akımlara ve sanatta ne tür yenilikler oluşturduğunu araştırmak

-Bu alanda yapılabilecek farklı çalışmalar için araştırmalara faydalı olacak bir kaynak oluşturulabilmek amaçlanmıştır.

### **3. Araştırma Konusuyla İlgili Kuramsal Çerçeve ve Konuyla İlgili Belli Başlı Araştırmalar**

ŞEN, Meltem Endüstriyel Ürünleri Biçimlendiren Tasarım Akımları 1850-1950 Arkeoloji Ve Sanat Yayınlarında Endüstri Devrimi ertesinde başlayan “endüstri tasarımı” düşüncesini, değişimlerin ürünlere yansımalarını, sosyal, siyasal, ekonomik, teknolojik tüm diğer değişimlerin ürün tasarımları üzerinde ne kadar etkin rol oynadığı konusunu ele almaktadır. İçeriği ile tasarım tarihi ve ürünlerin formsal değişimi hakkında analiz yapabilme ve karşılaştırma imkânı sunulmuştur.

TANSUĞ, Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar, Bilgi Yayınevi, İstanbul. Cumhuriyet öncesi ve sonrası yakın dönemde Türk Sanatının, resim sanatı ile

mimarlık, heykel, seramik, grafik sanatlar ve endüstri tasarımı alanlarındaki gelişmesi. Bu kitapta ayrıca, sanatçıların yaşam öykülerini, yapıtlarını ele alınmıştır.

ÖZDEMİR, Fatih (2013), Makine Olarak Andy Warhol, Yüksek Lisan Tezi, İdil Dergisinde tüketim toplumunu makine olarak değerlendirmektedir.

Endüstriyel ürünlerin sanat eserleri olarak imgeleştirilmesi, nesnelerin anlamlarının başkalaşmasının açıklanması ve sanat camiasına kaynak olması açısından önemlidir.

#### **4. Araştırmanın Önemi**

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 kullanım attığı ya da hiç kullanmadan bir köşeye bıraktığı ve sonrasında baş edemediği bir çöp yığını haline almaktadır.

Bu nedenle endüstri devrimi sonrası hızlı üretimle ve toplum yapısının değişmesiyle oluşan obje kullanımı ve atık nesnenin sanat eserine dönüşüm sürecinin kuramsal bir yaklaşımla incelenmesi önem arz etmektedir.

Ayrıca bu çalışma yakın dönem çağdaş sanat bilgilerinin farklı bir yaklaşımla derlenmesi ve çağdaş sanat bilgilerinin kent ve toplumla ilişkilendirilmesi, çağdaş sanatta endüstriyel objelerle çalışmalar yapan sanatçıların eserlerindeki imgelerin incelenmesi ve endüstriyel objelerin öneminin gerekliliğinin ortaya konması, sanata birçok yeni bakış açıları kazandırması noktasında önem taşımaktadır.

#### **5. Yöntem**

Bu bölümde “Çağdaş sanatta endüstriyel objelerin kullanımı” konulu konumuzda kullandığımız araştırmanın modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları, veri analizine yönelik başlık ve araştırmalara yer verilmiştir.

## 6. Araştırma Yöntemi (Modeli)

Çalışmanı yöntemi “Çağdaş sanatta endüstriyel objelerin kullanımı” konulu araştırmada; model, evren ve örneklem, veri toplama araçları, veri analizine yönelik başlık ve araştırmalara yer verilerek oluşturulmuştur.

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

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

Bu bölümde “Çağdaş sanatta endüstriyel objelerin kullanımı” konusunda araştırmanın modeli, evren, örneklem verilerin toplanması. Hangi tür malzemelerin kullanıldığı, endüstriyel objelerin oluşumuyla alakalı bilgilerin verilmesi ve bunun resim sanatındaki etkilerinin güncel hayata yansımaları yer almaktadır.

Bu çalışma taşıdığı amaç ve buna uygun olarak toplanan verilerin niteliği açısından betimsel bir araştırmadır. Nitel araştırma odaklanmada çok metotlu araştırma problemine yorumlayıcı yaklaşımı benimseyen bir yöntemdir. Nitel araştırmacılar araştırma konusu olan fenomenleri kendi ortamlarında ele alır. Psikoloji, sosyoloji, antropoloji, eğitim gibi sosyal bilim alanlarında insan ve toplum davranışları incelenmektedir.

## 7. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni Sanatçı doğadan, yaşadığı toplum ve kültürden etkilendiği kaçınılmaz bir durum olarak kabul edilmektedir. 19. Ve 20. Yüzyılda değişeme uğrayan batı sanatının tüm dünya ve insanlar üzerindeki etkilerini konu almaktadır. Günümüze kadar devam eden tüm sanatsal faaliyetleri kapsamaktadır. çağdaş sanatta resimler incelendiğinde endüstriyel objelerinin kullanımının artmış ve sanatta ki büyük rolünü görmekteyiz.

Batı sanatı ile ilgili yapılmış araştırmalar, yazılmış makaleler ve kitaplar, yurt içersinde düzenlenen bienaller, müzeler, sergiler olarak belirlenecektir.

Bu araştırmada literatür taraması, sanatsal dergilerin içeriklerinden, medya ve gazetede yayınlanan sanatsal yazılardan, kütüphanelerden, sanat kitaplarından, sanat galerileri, ve sanatçıların eserlerinden, doküman incelemeleri, endüstriyel objeleri konu alan kitap taramalarının incelemesi yapılacaktır.

### **8. Veri Toplama Araçları**

Bu araştırmada literatür taraması, sanatsal dergilerin içeriklerinden, medya ve gazetede yayınlanan sanatsal yazılardan, kütüphanelerden, sanat kitaplarından, sanat galerileri, ve sanatçıların eserlerinden, doküman incelemeleri, endüstriyel objeleri konu alan kitap taramalarının incelemesi yapılarak, sanatçıların toplumsal yapısı incelenerek resim üzerindeki etkileri araştırılmıştır.

Ayrıca, ağdaş sanatta endüstriyel objeler belirlenerek ve hangi Şekillerde kullanıldığı araştırılarak eser analizi yapılmıştır. Sanatçıların eserlerinde kullanılan malzemeler ve bu malzemelerin kullanım amaçları açıklanmıştır.

Araştırmada veri analizinde, yayınlanmış makale, tez ve kitaplardan onaylanmış araştırmalardan yararlanılmıştır. Sanayileşme süreci, endüstriyel devrim ve tüketim kültürü çerçevesinde endüstriyel objelerin sanat içerisinde ki yeri sorgulanmıştır.

Çağdaş sanatta objelerin değerlendirilmesi ve uygulanması konusuna yer verilecek ve ağdaş dönem içerisindeki yeri sorgulaması da yapılmıştır.

Sanat ortamı incelenerek dönemin sanat alanındaki yeniliklerine yer verilecek, oluşturulan eserlerin görsellerine yer verilerek dönemin sanatçıları ve eserleri incelenerek izleyiciye sunduğu yansımaları sorgulanmıştır.

## 9. Veri Analizi

Araştırmada veriler yayınlanmış makale, tez, kitaplardan onaylanmış araştırmalardan yararlanılacaktır. Kitaplar ve diğer kaynaklardan tez için faydalanılacaktır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### ENDÜSTRİ DEVRİMİ VE ÇAĞDAŞ SANAT

#### 1.1 Endüstri Devrimi

Sanayi toplumunun sınırlarının çizilmesi tarihsel olarak oldukça zor bir durum olarak gözükmemektedir. 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, olarak tanımlanmaktadır.

Sanayi devriminin ortaya çıkışında buharlı makinelerin icadı ve bunlarla beraber 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.

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.

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. Aynı zamanda tıpta da büyük gelişmeler olmuş ve ölüm oranlarında azalma olurken nüfusta büyük oranda artış meydana gelmiştir. Artık herşey 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 belirmiştir.

Sanayi devrimi 18. yy da İngiltere’de 1775’lerde dokuma alanında ortaya çıkmıştır. Makineye dayalı üretime başlanmıştır. Dokuma alanından sonra diğer alanlarda da egemen olmaya başlamıştır. Sanayi devrimi petrol, elektrik, kimya alanlarında 19. yy da kendini göstermiştir.

İnsanlık yüzyıllar boyunca toprağa bağlı tarım yaparak dönüşüme uğrarken sanayi devrimi ile birlikte yeni bir değişime uğramıştır. Bu değişimle sanayinin oluşturduğu pazar ham madde ihtiyacı, ülkelerin yönetim şeklinin değişmesi 1. ve 2. Dünya savaşları, sömürgecilik toplumun yapısını, toplumun yaşam şeklini derinden etkilemiştir. Binlerce yıl topluma ve doğaya bağlı olarak yaşayan sanatçılar üzerinde dönüşüme neden olmuştur. Bu dönüşümle birlikte sanatçı doğadan kopmuştur.

19. yüzyılda Avrupa’nın içinde bulunduğu sanayi ve endüstri devrimleriyle makineleşmeye gidilmiştir. Bu durum toplum başta olmak üzere birçok alan ile birlikte modernleşmenin adımı Avrupa da atılmıştır. Endüstri devrimiyle makinenin daha etken olmasıyla birlikte insan gücü kullanımı azalmıştır. Yeni ürünleri ortaya koyabilmek için sanayide endüstri devrimiyle imkânlar artmıştır.

Endüstri devrimi; tüm tanımlama ve içerik değişimine sebep olmuştur. Bu dönem öncesinden tasarımın tanımında bir tek belirleyici vardır, o da ürünlerin üretimidir (Şen, 2014:16).

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.

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. Tüketicinin 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.

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.

Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü’nde sanat için verilen tanımda: “Artık eskimiş bir formülleştirmeye sanat, ‘insanoğlunun yarattığı yapıtlarda 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 kuramcılarının, 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”.

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 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.

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 aşır köylere kadar ulaşarak, yaşam koşullarının ne denli hızlı değiştiğini göstermektedir.

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.

19. yüzyılın başında, Fransız devrimi ve Napoléon savaşlarıyla sarsılan Avrupa sayesinde toplumsal ve politik iki yapının, feodalite ve burjuvazinin, dengesinin bozulmaya başladığını görülmektedir. Yine aynı zamanda özellikle İngiltere’de endüstrileşmenin başlayıp eski yaşam biçimlerinin sarsılmasıyla tüm

dünyayı etkileyecek değişimler yaşanmıştır. Dünyada olup bitenler karşısında filozoflar kendilerini, çelişkiler ve onların yarattığı bunalımlar üzerine düşünmeye yöneltmiş, her biri kendine özgü bir biçimde yeniden doğacak ve kaybolup gidecek olanın kendine özgü değişimini bütünlük içinde ortaya koymaya çalışmıştır (Bozkurt, 1986:19).

Endüstrileşmeye katkıda bulunan sanat akımlarından olan Fütürizmin en temel şartlarından olan düşüncelerden bazıları şunlardır; 'Evrensel Dinamizm' etrafında bu hareketlenmenin şartlarını ifade etmektedir. Bu şartlar gelenekselci yapıyı tümüyle sarsıp değişimine neden olurken geleneksel biçimin yerine tamamen, makineleşme ve teknolojiye bağlı biçim değişiklikleri yerini aldığı görülmektedir. Asıl olanın geçmişte tuval üzerine renklerle aktarılamayacağını, her şeyin sürekli bir hareket ve değişim içinde olduğu ve sanatçının da bu 'Evrensel Dinamizmi' yansıtılmakla yükümlü bulunduğu savunulmaktadır (M. Adam, 1997: 665 – 666).

Modern resmin doğaya yönelmesiyle Apollinaire; "Ressamlar, doğayı hala gözlüyorlarsa bile, artık onu taklit etmiyor ve doğrudan gözlenmiş ya da inceleme aracılığı ile yeniden yapılanmış doğal sahnelerin temsilinden kaçınıyorlar. Modern sanat geçmişin büyük sanatçılarının kullandığı bütün haz verme araçlarını reddeder" (Apollinaire, 2001: 213).

## **1.2 Endüstri Devriminin Sanata Etkileri Ve Çağdaş Sanat**

21. yüzyılın sonuna kadar sanat, Saray, Kilise ve burjuva kesiminde kendini göstermektedir. Tüm halkın yaşamına dahil olmak Endüstri-çağı sanatı için halk ile ar olmak demektir. Ancak şu var ki kısa zamanda sanatta büyük bir devrim olmuştu. Fakat halk bunlardan habersizdir. (ipşiroğlu, 2009:85)

Endüstriyelikleşmeyle birlikte Avrupa'da yenilikler ve modernleşme kendini göstermeye başlamıştır. Toplumun makineleşmeyle birlikte nesnelere bakış açısı ve algısı değişime uğrayarak görmenin soyutlanması geliştirilmiştir.

19. yy.'ın ikinci yarısında teknoloji, endüstri ve ekonomi her zamankinden daha büyük hızla gelişme göstermiştir. Endüstriyelikleşmenin erken yıllarında, ürün

tasarımında zanâatkarlık becerilerinin endüstride üretilecek ürün açısından önemini yitirmeye başlaması o döneme kadar önemli üreticiler olan zanâatkarlar arasından farklı tepkilere yol açmıştır. Endüstri üretimi olan ürünlerin artması sonucu toplumda büyük bir sosyal değişim de yaşanmıştır. Sosyal alışma ve toplumun zevklerinin gelişmesi, yeni form arayışları, farklı yaklaşımları geliştirmiştir. Özellikle İngiltere ve Almanya’da tasarım açısından önemli hareketler yaşanmıştır. Bu yenilik hareketlerinden bazıları; kesin olarak eskiye dönmek, ucuz ve düşük kalitesi endüstri ürünlerini kalite yönünden daha iyi, sanat ürünleriyle değiştirmek yolunda olmuştur. Bu görüşle karşıt olarak modern, pahalı olmayan, dayanıklı ve estetik ürünlerin üretimi için, endüstriyel ürünlerde yeni form anlayışları ortaya çıkmıştır (Şen, 2014:16). Endüstriyel ürünlerde yeni arayışların olması ve yaşamın gereklilikleri toplumu etkilemesiyle, sanatçıya bu durumun yansımından ötürü; resim sanatında da yeni arayışları getirmiştir.

Endüstri artık toplumu ve insan yaşamına tamamıyla etki etmeye başlamıştır. Sanatçılar ise yadsınamaz derece endüstri devriminin etkisi altına girerek eserlerinde bu yansımaları aktaracaklardır Çağımıza şekil veren endüstri çağıdır. Endüstrinin topluma ve insan hayatına, dünya siyasetine yansımaları vardır .Böylesine bir durumun toplumu ve insan yaşamını etkilemesi, sanatçıların eserlerine şekil vermesi kaçınılmazdır. (Turani, 1992: 550)

Sanat ve sanatçıyı tamamen yeni düşüncelere yönlendiren bu devrim artık kendini hissettirmeye başlamıştır. 19.yy’ın ortalarında İngiltere’de endüstrileşmenin makineleşmeye, üretime ve endüstrileşmenin etkilerine karşı tepki olarak gelişmiş bir tasarım hareketidir. Endüstri Devrimi Makineleşmeyi ve bundan ötürü üretimi egemen kılarak el sanatlarını geleneklerini yıkmaya başlamış ve yeni oluşumların önünü açmıştır.. Bu eğilim; endüstri ürünlerinin estetiğe karşı çıkan, el sanatlarının yüksek nitelikli ürünlerini canlandırmak isteyen bir grup sanatçı tarafından ortaya atılmıştır. William Morris gibi endüstrileşmenin sosyal çevresel sonuçlarına, aşırı süslü, düşül kaliteli makine yapımı ürünlerine karşı olan 19. yy’ın tasarımcıları, çağın tasarım anlayışına karşı tasarım ve üretime daha basit ve etik bir yaklaşım geliştirmeye çalışmışlardır (Şen, 2014: 25).

Endüstriyelleşmeyle birlikte sanatçı tek bir kişi tarafından eserini ortaya koymaya başlamıştır. Bu bağlamda sanatçı o alanda kendini uzmanlaştırması gerektiğinin bilincine varmıştır.

Endüstrileşmenin en erken başladığı ülke olarak kabul edilen İngiltere, 1851 Londra'daki "Cys rystal Palaca" dünya sergisini düzenlemiş ancak sergilenen endüstri üretimi ürünler biçimsel özellikleri dolayısıyla beklenen beğeni elde edememiştir. Bunu Arts And Crafts hareketinin oluşmasına sebep etkenlerden biri olarak göstermek mümkündür (Şen, 2014:25).

Endüstrileşmenin toplum ve sanatçılar üzerinde yarattığı etkilerden ötürü birçok bilim adamı ve düşünürler sanatçılar hakkında düşüncelerini endişelerini dile getirmişlerdir. Bunlardan biri olan Sigmud Freud'un yaklaşımından yola çıkılarak Freud psikanalitik yönünden üretmenin ve problemlere karşı öneriler, çözümler bulabilmenin bir yetenek olduğunu ve farklı düşünceler üretme kabiliyeti olduğu düşünülmektedir. (Bozkurt, 1995:171, Çetintaş, 2003: 23). İmge var olmayan obje ve dizayn edilen algılama sürecidir. Bu süreç hiç değinilmemiş konulara, ihtiyaçlara cevap verir niteliktedir.

1. ve 2. Dünya savaşı sonrasında toplumu etkileyen devrimlerin, ekonomik sorunların, isyanların, toplumdaki psikolojik bunalımların olması insanlar üzerinde güvensiz bir kimlik yaratmıştır. İnsanlar üzerinde oluşan duygu durum değişiklikleri sanatçılar için yeni ortaya çıkacak sanat akımlarının habercisidir.

Geleneksellik sorgulanmaya başlanmıştır. 20. Yüzyılda sanatın en köklü değişimi aykırı ifade ediş biçimi olmasıdır. Bu güne kadar hiçbir yüzyılda sanat akımları hızla çoğalmamış ve değişime uğramamıştır. Bu durum toplumun günlük hayatının içine girmeye başlamıştır. Örneğin replüdüksiyon yapımları klasik sanatı sarsmıştır. Sanata olan değerde azalmıştır.

Başkaldırı dada ile olmuştur. Dada Hugo Ball tarafından Zürih'te açılan Cabaret Voltaire adında bir lokâlde başlamıştır.

Dada birçok anlamı taşımaktadır. Aynı zamanda birden fazla dilde farklı anlamları içermektedir. En önemli olan şudur ki Dada sanatta yeni bir ifadenin adıdır (Antmen, 2010:122).

Bir başka değişle dadanın o dönem yaşanan siyasal olaylara tepki olarak ortaya çıkması da denilebilmektedir. Dadanın aslında o dönemin içinde bulunduğu siyasal durumlara başkaldırıydı. Yılmaz'a göre "Dadacılık aslında bir sanat akımı değil, siyasi içerikli bir başkaldırıydı (Yılmaz, 2013:153).

Dada geleneksel tüm değerlere karşı çıkmıştır. Dadanın sanat içinde sanatları bir akım olduğu düşünülmektedir.

Günümüzde Dada'ya bir ölüm tarihi çizmek mümkün olduğu kadar değildir de: Dada, John Cage'in raslantısal müziğinde, Sex Pistols'ın performanslarında, Allan Kaprow'un Happeninglerinde, 68 hareketinde, Fluxus'ta bu durumda var olma çabasına girerek kendine sanat dünyası içinde yer edindi, ama bu bir yer edinme amacı değildi. . Sürrealizmin içinde asimile olup devamlılığını farklı alanlarda kendini gösterme çabasına girerek sürdürmüştür Dada hep, bugünde yapmaktadır bunu (Ofias, 2008: 18).

1950'li yıllarda sanat akımlarında sanat imgesi haline gelen bir takım malzemeler olan tuval dışında da kendini gösteren kolaj, süpürge televizyon ve bunların dışında sinema, afişler gibi bir çok malzemenin Avrupa'da yaşayan insanların günlük yaşamlarına dahil olmuştur (Antmen, 2010:162).

### **1.3 Çağdaş Sanat Kavramı**

Rönesans döneminden günümüze kadar devam eden beri devam eden natüralist sanat, XIX yüzyıla Empresyonizm'in açık havada yapılan sanat çalışmalarıyla son demlerine ulaşmıştı. Emprstyonizm artık ışık sanatçılığı haline bürünmüştür. Bu ortaya çıkan yeni akıma 1980'lerde zaman ısınılmıştı. Fakat kısa süre içinde sanat yaşamına egemen olmuş ve Emrpresyonizm'in getirdiği bilinmeyen bu görüş bütün sanatçılar tarafından benimsenmiştir (İpşiroğlu, 2009:19).

Bu yüzyıllarda birçok sanat akımı kendini göstermekte olduğu için bir akımın kapanışı ve bir akımın açılışı arasında çok zaman olmamaktadır. Natüralist dönemini kapatan empresyonizmde dönemi çok uzun sürmemektedir.

Batı kültüründe ortaya çıkan her yeni dönem yaşanmaya başlandığı an bir önceki yaşamı sorgulamaya başlanmaktadır ve eskiye hesaplaşma algısı sanatçılarda kendini göstermektedir. Bu bağlamda XX. Yüzyılın başında da bu durum kendini gösteriyor. Fakat Endüstri-çağın şekilleri belirginleşmemiştir, teknik gelişmeler ise gelecek zamanda neler olabileceğinin hayal edilmesini sağlayabiliyordu. Ortaya çıkan bu çağın belirtileri, o dönem insanında yeni bir umut ve yeniden başlayabilme heyecanı oluşturmaktadır.. Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Orfizm, Nabiler, Fütüristler, Sürrealistler gibi bu hareketlerden sonra Batı Avrupa'da bu kadar hızlı biçim alıp bir çok akım ardı ardına ortaya çıkmamıştı. Bu akımların kendini gerçekleştirme süreleri uzun olmamıştır. 1905'te ise Fov'lar dönemi bitmiştir (İpşiroğlu, 2009:20).

Peşi sıra birçok akımda Fovlardan sonra hızla doğup hızla başkalaşip yerini yeni olgulara, yeni akımlara bırakmaktadır. Bu akımların oluşum süreci yeni bir çağın habercisi olmaktadır.

1910'da toplanan Fütüristler grubu 1914'te çözülüyor. Birbirini takip eden ve çoğu zaman aynı an içerisinde kendini gösteren bu akımlar (Sürrealistlerin dışında) ressamları tarafından çevre olarak kapalı nitelikte değillerdi. Ressamlar aynı anda bir çok grubun içine dâhil olabiliyor ya da kendilerine bir grup seçebiliyorlardı. Bu sebepten ötürü bu zamanın ressamlarını tek bir akımın sanatçısı olarak düşünmek doğru değildi. Picasso'nun ekspresyonist, kübist, neorealist, sürrealist akımlarının içinde yer aldığı görülmüştür. Sanat alanındaki bu hareketlilik ressamlarda kendilerini aramaya yönelttiğini göstermektedir.(İpşiroğlu, 2009:20). Bu bağlama kübist sanatçılar sanatta birçok akımı, bir çok duyguyu içlerinde barındırmaktadırlar ve bu da yeni oluşumun habercisi olmaktadır.

Ekspresyonizm denemesi, Endüstri Dönemi diye adlandırılan XX. yüzyılda sadece duygu ve coşkularla, çığır açan bir sanat yapılamayacağını gösteriyordu.

Buna karşılık Batı uygarlığının eski bir geleneği olan akılcılığa dayanan Kübizm, sanat hayatında bir dönüm noktası oluyor ve gelecekteki gelişmeleri etkilemektedir (İpşiroğlu, 2012:168).

Hiç bir sanat eseri yorumlamaya kapalı değildir. Sınırsız okuma ve yorumlama tadıma açıktır. Sanat eseri devamı gelen ve sınırı olamayan deneysel üründür. Sanat, flu olan bir düşünceyi, duyguyu bir nedene bağlayıp eylem haline getirmesidir (Bozkurt N. 1995:318).

Sanat tarihi disiplin olarak 20. Yüzyılda en alt düzeye düştükten sonra, sanata özgürlük tanımak gerektiğine inan yeni yaklaşımlar belirledi. Bu yüzyılın en önemli girişimleri, sanat tarihi, sanat eleştirisi ve estetik alanlar arasında ilişki arayan denemelerdi (Duben, 2007: 4).

20. yüzyılda varlığını sürdüren insanlığın yanı sıra, 19. Yüzyılda eski yıkılmaya başlanmıştır ve dünya yeni oluşum sürecine girecektir. Savaşlar insan yaşamını derinden etkileyecektir. Bu dikkate alınmadan kesinlikle 20. yüzyıl anlaşılabilir. Savaş, yüzyıla damgasını vurmuştur. Savaş bittiğinde insanlar silah sesleri ve bomba patlamaları duymadığında, dünya sessizliğe büründüğünde bu sürecin ve o anın içinde kalınarak insanlar düşünmeye başlamışlardır. Yani yüzyılın tarihi ve felsefesi, otuz bir yıl süren dünya savaşının tarihiyle başlamalıdır (Hobsbawm, 2006: 26).

Fransız ihtilali ile siyasi etmenlerin nedeniyle burjuva ve ressamlar arası mesafeye neden olmuş ve o dönem sanatçıları artık burjuvalara resim yapmayıp sadece kendileri için resim yapan sanatçılar haline gelmişlerdir. Fransız ihtilali toplumunda yapısını etkilemiş ve yeniden inşa olmasına sebep olmuştur.

Sonuçta sanatın işlevi son aşamada “dünya olumsuzluğunun” kendisinin üretilmesini içerir. Gerçekliğin kabul edilmiş gündelik versiyonu da kendisinin sürekli değişen bir şey olduğunu gösterir. Yani kendisini hep farklı şekillerde okunabilen bir şey olarak sergiler – bir yandan alçaltılmış, ama diğer yandan yüceltilmiş bir şey olmaktadır (Luhmann, 1984-86: 1132).

Çağdaş sanat, en yeni olanı modern sanattan ayırt etmek için kullanılır. Modern sanat 1860'lı 1960'lı yılları içine aldığı düşünülmektedir. Çağdaş sanat 1980 sonrasında ele alınmaktadır.

Çağdaş sanatta toplumun çeşitlenmesiyle resim sanatında daha farklı üsluplar hâkim olmuştur. Bu bağlamda Çağdaş sanatta birçok sanat akımı ortaya çıkmıştır bunun nedeni sanatçılar bireyselleşmiş ve eserlerini daha özgür daha sınırsız ifade edebilme rahatlığı bulmuşlardır. Sanatçılar yaşamlarındaki varlıklarını daha değerli hissetmeye ve daha özel anlamlandırmaya başlamışlardır.

Her toplum kendi özünü yaşar ve kültürünün ürünü olarak yaşamını sürdürür. Bu durum ise o toplumun dünya görüşüne yansır ve hayat tarzını oluşturur. Bu durum tüm toplumları kapsayan kendi içinde kültürlerin harmanlaşıp insan yaşamını etkileyen durumdur. En önemli olan durum farklı kültürlere mensup olan toplumlarda yaşayan insanların birbiri içinde iletişime geçmek durumunda olmalarıdır. Bu kültür oluşumu zaman zaman çağa göre değişiklikler gösterir ama kendi özünü koruması gerekmektedir. Bu değişiklikler sanatçıların eserlerine de yansımaktadır. O dönem çağına ve uygarlığına göre ortaya konulan ürün farklı algılanabilmektedir.

Farklı görüşler ve düşünceler bir araya getirilerek kaynaştırılmalıdır. Böylece yeni oluşumlar o toplum yaşamında yerini alabileceklerdir.

Sanatın özü olduğunu iddia eden kişi birçok şeyi ispat etmiş olacaktır. Öncelerde sanat kendisinden bahsettirmektedir. Sanatçının eylemi sadece tuval üzerine yaptığı fırça darbeleri ve kullandığı boyadır. Resmin izleyiciye hissettirdiği düşünce ve duygu değildir. İzleyici eserde algılama hissetme sorunu yaşadığında o eseri önemsiz görebilmekteydi. Aslında kültür o döneme ait oluşmuşlukların bir ürünüdür (Baudrillard, 2005: 105). Baudrillard bu şekilde demiş ve izleyicinin eserden nasıl haz alınmayacağı deneyimini hissettirerek gördüğünü anlatmıştır.

Çağdaş sanat nasıl ki toplumların birbiri içine girerek kültürlerinin farklılaşmasıyla yeni bir kültürel yapı oluşturuyorlarsa sanatçılarda eserlerinde bu farklılaşmayı yansıtarak yeni bir bütün oluşturarak günümüz sanatına anlam katmışlardır. Çağdaş sanatta temel olan kişinin kendisidir. Çağdaş sanatta sanatçı ve

model ilişkisi ele alınmıştır. Sanatçının eseri mekan yada kullanılan obje ile kendini göstermiştir.

Sanatın alanı genişledikçe sanatın tanımı ve anlamı eserin işlevi genişlemektedir. 21.yy.'da sanatında nesnellikten koparak bireysel bir stil benimsenmektedir. 21 yy. öncesi ve günümüz sanatında eserlerin üslubu çeşitlilik gösterdikçe günümüze kadar bu çeşitlilik harmanlanıp yeni bir ortak üslup ortaya çıkarmıştır. Bu üslubu anlamlandırmakta zorlaşmıştır. Bu yüzden ki sanatçı kendini aramaya devam edecektir. Dünyada var oluşunu anlamlandırmaya çalışacaktır.

Çağdaş sanat ile birlikte eserler nesnelliğinden kopmuş bireyselliğe yönelmiştir. Birebir yansıtmayı reddetmiş ve sanatçı nesneyi artık deney olarak görmeye başlamıştır. Sanatsal dil değişmiş ve eserler sanatçı tarafından özgün ve bireysel algı olarak izleyiciye aktarılmaktadır. Sanatsal dil zamanla daha çok değişmiş kopma noktalarıyla tamamen yerini yeni sanatsal algılara bırakmıştır. Nesnellik sorgulanmış ve özgünlük yerini almıştır.

Geçmiş yıllarda günümüze kadar oluşmuş sanat grupları ve bunların yanında tarz, stil ekol ve birbirine benzer etkileri bu gün ile kıyaslanırsa savaşın oluşturduğu etkiler ile buhranlı ve üretken bir oluşum etkilidir. Bu yaklaşım sanat eserlerinin o döneme ait olmadığını sonrasında da anlamlandırmalarda bulunulacağını ve geçmiş ile günümüz dönemine bir kapının aralandığını felfesi boyutu olarak düşünebilmekteyiz. Yeni arayışların devam ettiği bu yaklaşım ile kabul edilmektedir.(Aktulum, 2016; 11).

Avrupa'da kendisini daha çok gösteren Fkuxus, Happening, Kavramsal sanat gibi sanat hareketliliklerinin o dönem sanatına başka bir boyut kazandığı söylenebilmektedir. Avrupa'da 1950 ve 1960 yılları arasında olan bu hareketlilik türkiye'de kendini 1980'lerde göstermektedir. Bu nedenle Türkiye'de 1980'lerden sonra sanat alanında bireyselleşme dâhilinde özgür olma yoluna gidildiği görülmektedir. O dönem kurumlara karşı bir duruşun ifadesi olduğu söylenebilir. (Duben, 2007:20-21).

## İKİNCİ BÖLÜM

### ENDÜSTRİYEL OBJENİN İMGESELLEŞTİRİLMESİ

#### 2.1 Çağdaş Sanatta Objenin Sanatsal Dönüşümü

Savaşlar, Sanayi devrimi, endüstri devrimi ile birlikte yeniçağa geçiş dönemi olmuştur. Bu dönemde sanatçılar bu geçiş sürecinden etkilenmişlerdir ve yeni arayışlar içine girmişlerdir. 20. Yüzyılın ilk dönemleri, geçmiş olanla bu gün olanın iç hesaplaşmasıdır. Doğanın incelenmesiyle başlayan bu durum hala günümüze kadar devam etmektedir. Çünkü doğa kendi içinde gizemlidir. Doğanın kültüre etkisi düşünüldüğünde kültür ile birlikte bir hesaplaşma olmuştur. Çağ değişimiyle birlikte sanatçılar kendilerini gösterecek, ifadece edebilecek yeni yolların araştırması içine girdiğini söyleyebiliriz. Bu sebeple birbirini seyirden akımlar ortaya çıkıyor ama bu akımlardan yalnızca bir tanesi o döneme damgasını vuruyor ve sanatta dönüm noktası olmuştur (İpşiroğlu, 2009:16).

Ressamlar kübist dönemde asamblaj tekniğinden yararlanmışlardır. Asamblaj; montaj ve kolaj ile aynı türden olup, 20. yüzyıl sanatının, bir diğer sanatsal üretim biçimidir. Çeşitli sanat dışı doğal malzemeler veya endüstriyel nesnelere, yeni bir dizgede üç boyutlu sanat yapıtlarına dönüşür (Sözen ve Tanyeli, 2016: 37). Bu tekniğin kullanılan malzemede ölçüsü bulunmamaktadır. İçinde insan aklına gelebilecek tüm malzemeleri barındırmaktadır.

Taklit kuramlarındaki gibi önceliği nesnelere vermezler. İfade kuramlarına göre en önemli ilişki, bir aklın başka bir akılla olan ilişkisidir ve estetik nesne de, bu bağlantıyı kuran bir araçtır. İmge ortaya çıkan anlamlandırılmamış objelere yeni bir biçim vererek mantıksal bir üretmenin yeteneği olarak söylenebilir. Bu bağlamda obje sanatçının yüklediği anlam ile var olan ve yeni bir isim ile yeni bir sanatsal obje yaratma becerisidir (Townsend, 2002:107- 146).

Kübist sanatçılar doğayı birebir resmetmekten uzaklaşıp yeni sanatsal algı ortaya koyarak kavramsal anlayışa yönelmişlerdir. Kübizm de sanatçılar nesneyi doğayı taklit etmekten kaçınmışlar ve bu nesnelere ve doğayı parçalara ayırmışlar, tek bir açıdan bakıldığında esere aynı anda görülebilecek, algılanabilecek şekilde yeni sanatsal algı ortaya koyarak kavramsal anlayışa yön verip yeni bakış açısı geliştirmişler ve sanatta yeni bir dil oluşturmuşlardır. Eserlerde mekân soyutlaması kübizm ile ortaya çıkmıştır. Modernizmin getirdiği koşullar ve oluşturduğu yaşam şartları, insanların maddeyi algılama biçimi değişmeye başlamıştır. Bu durum ise kübizmi etkilemeye ve kübizmde kullanılan nesnelere çözümlemeleri farklı yönlerde gelişmeye başlamıştır. Leger, Delaunay ve özellikle Fütüristler, plastik sanatlarda devam edilen gelenekselciliği ve bu geleneğe bağlılığa karşı toplum ile bir araya gelmişlerdir. Toplum ile bir olup yeni hareket ile o dönem kültürü arasında bir köprü olmayı amaçlamışlardır (Adem Genç, 1983: 53).

Apollinaire kübizmi “Kübizm eski ekollerin bir taklit olmamasıyla değil, yaratıma yönelik bir kavrayış sanatı olmasıyla ayrılır. Kavramsallaştırılmış gerçekliği ya da yaratıcı gerçekliği temsil ederken ressam üç boyut etkisi verebilir” sözleriyle ifade etmiştir (Apollinaire, 2001: 215). Ressamlar tuval üzerine fırça ile resim yapmayı bırakıp bunun yerine tahta metal ve özgün malzemeler kullanmaya başlamışlardır.



**Resim 2.1:** Pablo Picasso, Sandalye Hasırlı Natürmort (Still Life Chair Channing), 1911-12. Tuval üzerine yağlıboya ve yapıştırılmış muşamba, 27 x 35 cm, Picasso Müzesi, Paris.

Sandalye Hasırlı Natürmort Picosso'nun ilk kolaj çalışmasıdır. Picosso sandalyenin kendisi tuval üzerine aktarmayıp, nesnenin görseli olan desenli bir muşamba parçasını resmin üzerine yerleştirmiştir. Bu Çalışmayı yaparken bardak, gazete, pipo gibi malzemeleri de kullanmıştır. Nesne kendi varlığını elle tutulur şekilde hissettirmeye başlamıştır.



**Resim 2.2:** Pablo Picasso, 'Keman ve Gitar', 1913.

Gombrich nesne ye olan bakışı keman örnek vererek bu sözleriyle anlatmıştır.

Nesneler kişilerin algısına göre değişiklik göstermektedirler. Keman ve gitar adlı çalışmada ise her izleyicinin bakış açısına ve algısına göre kişinin hayal dünyası ve hissettiklerine göre şekil değiştirmektedir. Yapılan bu eserlere kişinin dokunma isteği oluşmaktadır.(Gombrich, 199: 574).



**Resim 2.3:** Pablo Picasso Gitar', 1913, Kolaj



**Resim 2.4:** Pablo Picasso, 'Gitar', Kolaj, 25 3/4 x 13 x 7 1/2', 1912

Picasso “Gitar” isimli eserinde tuval dışında objeleri kullanarak bu objelerin resim sanatında kullanımının mümkün olduğunu izleyici ve sanatçılara göstermektedir. Sanatçı çalışmada gazete kağıtları, karton, kahverengi desenli kartonları kullanmıştır. Kübist sanatçısı bu çalışmayı yaparak dışardan alınan objelerle sanat eseri yapılabilecek bir ortam oluşturmuştur. Marco Livingstone’a göre; Picasso’nun bu dönemle ilgili çalışmaları, özellikle 1914 tarihli boyalı bronzdan oluşan “Glass of Absinth” (içki bardağı) isimli çalışmalar sanatta gerçek nesnelere kullanılması yolunu açmıştır (Livingstone 1990: 10).

Nesneler sürekli değişim içindedirler. Bu değişimler, olgularla, halk ile karşılıklı olup birbiri içinde kaynaşarak gelişirler. Durağanlık gibi görünen oransal denge durumları da bu süregiden değişimin ürünüdür. Bir nesnenin varlığı bir süre sonra yok olabilir. Değişmez sandığımız şeyler yalnızca soyut düşüncelerde olanaklıdır. Bu değişim kabul edilmese bile şekil açısından nesne mutlaka değişim içine girecektir. Unutulmamalıdır ki en durağan görünen dağ başlarındaki kayalar bile bir zaman önce bu gün buldukları yerde yoktular, bir zaman sonra da bu gün buldukları yerde olmayacaklardır (O. Hançerlioğlu, 1993:281).

Ressamlar atık malzemelerden yararlanmaya başlamışlardır. Değeri azalan, kullanılmayan malzemeleri yeni anlam yüklemişlerdir. Bir tür yaptakçılık işlemi olan “recupation” (geri dönüşüm), atık malzemeyi sanatsal bağlamda dönüştürme yöntemidir. XIV. yüzyılda ortaya çıkan sözcük Latince “recuperare” eyleminden türetilmiştir; başka bir şeyin iyisi olmak, kullanıma geçmek vb. anlamındadır. Kaybolma ortadan, kalkma olasılığı olan bir şeyi yeniden kullanıma sokarak kazanma eylemini belirtmektedir; böylelikle kullanımdan düşmüş olan bir unsur bir başka biçimde, bağlamda, bir başka amaçla yeniden kullanılır. Sanat bağlamında akılda kalan en iyi uygulama XX. Yüzyılın başlarında Afrikalı kabilelerin heykellerinin, maskelerinin kübist ressamlarca yeniden kullanımıdır, motivasyonları ise bu ürünlerin plastik anlamda bir yenilemeye olanak sağlamasıdır (Aktulum, 2016:143-144).

Hülya yetişken nesneyi dört farklı kısımdan değerlendirmiştir. Bu değerlendirmeleri mevcut nesne, sanatçının kendi zihinsel nesnesi, tamamlanmamış yapıt olan nesne ve sanat yapıtı olarak dört nesne terimi önerilmiştir:

“Bu dört nesne içinde birinci nesne olan ‘mevcut nesne’,ressamın sanatsal etkinliğinde faaliyet gösteren ve bu faaliyeti sunmak için bireyin kendisine yöneldiğini ve bireyselleşmeye gidildiğini söylenebilmektedir. Bu, aynı zamanda alımlama ve değerlendirme etkinliklerinin gerçekleştirilmesinde de kendisiyle bağ kurulan ve kendisine başvuru nesnedir. İkinci nesne olarak adlandırdığımız ‘Sanatçının kendi zihinsel nesnesi’ ise ancak sanatçısıyla birlikte var olan ve onun belirli bir yaratıcı sanatsal etkinliği gerçekleştirilmesiyle ilgili olan nesnedir. Bu nesnenin sanatçısından ve onun yaratıcı etkinliğinden bağımsız bir varlığı yoktur. ‘Tamamlanmamış yapıt olarak nesne’ ressamın somut olarak ortaya konulmadığını izleyiciye eseri sunma aşamasına kadar yaptığı objedir. Bu nesne henüz bitirilmemiş bir heykel, bir roman, bir resim ya da henüz sahnelenmemiş bir oyun vb. olabilir. ‘Sanat yapıtı olarak nesne’ ise ressamın objeselleştirerek ürünü sunduğu, bir bütün haline getirdiği, özgün olduğu somut eserdir.” (Yetişken, 1998:30- 31).

Nesne değişebilen, dönüşebilen bir yapıya sahiptir. Modernizm ise nesneyi kendisine eksen almıştır. Nesneyi irdelemekten yanadır. Modernizmde nesne tutkusu vardır. Bu tutku ise nesneyi nesneyi çekici hale getirir. Bundan dolayı modernizmin içinde nesne sanatsal algının ve ifade biçimin tartışmaya yönelik olduğu görülmektedir (Kahraman, 2005:9-17).

“Nesne sanat yapıtı olarak betimlenebilir. Bir obje defalarca kez tekrar tekrar üretilebilir ve toplum tarafından kullanılabilir hale getirilebilir. Bu durum ise objenin tüketilebilir olduğunu göstermektedir. Bu objelere örnekler verecek olursak; üzerine bskı yapılmış bardak, kıyafet, kalem, tabak ve ya bir telefon olabilir. Bu bağlamda ise objenin bireysel değil de halka doğru bir yönelmenin olduğunu göstermektedir (Barthes, 2005:196).

Nesnelerin kendini gösterdiği bir çağda yaşamaktayız. İnsanlar nesnelere kullanırken simgesel anlamlar yüklememektedirler. Nesnelere baktıklarında ise ne

anlamaları gerektiğini ya da nasıl düşünmeleri gerektiğini bilmemektedirler. Bu durum ise insanları eserlere karşı anlam aramaya yöneltmektedir. Ressamlar düşünceleri imgeler yoluyla, kendilerine ait duygu ve düşünceden arındırarak anlatmaya çalışmışlardır. Nesnelerin bir araya getiriliş nedenini ressam anlattığı zaman izleyicinin nesneye direkt olarak o şekilde bakıp, görmesi eserin gizemli halini yok etmektedir. Sanatçı eserini izleyiciye düşündürmek istemektedir (Antmen, 2008:141).

Çağın sürekli değişim içinde olmasıyla sanatçı kendini sürekli yenilemekte olup eserlerinde orijinali ortaya koymasına gerekecektir. Bu bağlamda sanatçı sürekli yeni arayışlar içine girerek çalıştığı model ve objeleri deney olarak görmektedir. Nesne izleyici tarafından bakılmayı ve anlamlandırılmayı beklemektedir. Seyirci tarafından nesne düşünülen kişinin algılama biçimine göre anlamlandırılan herhangi bir maddedir (Barthes, 2005:195).

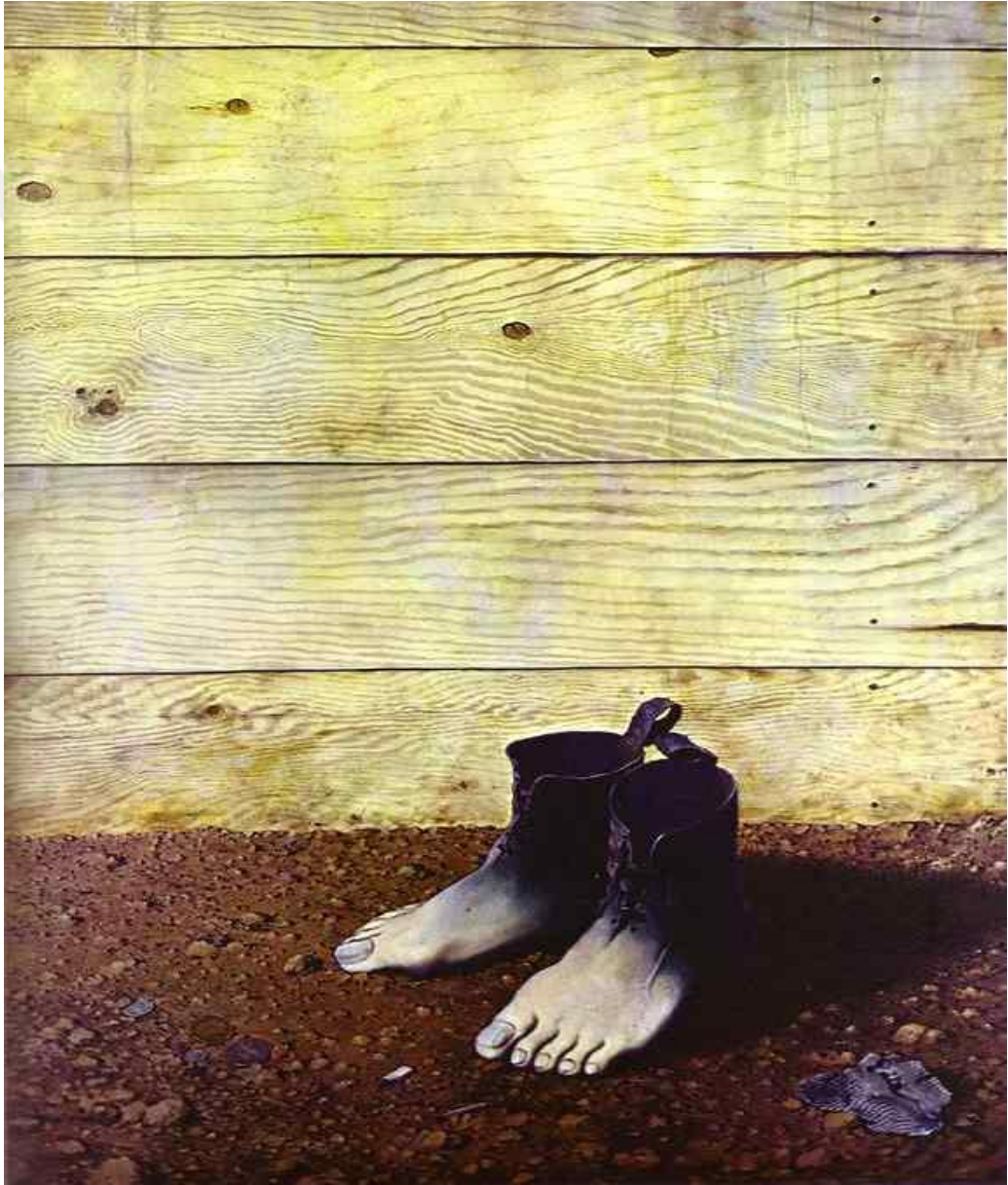
Nesneler insan yaşamında oldukça önemli yer tutmaktadır. Sanatçılar yüzyıllar boyunca objenin ne olduğuna dair cevaplar bulmaya çalışmışlardır. Sanayi ve endüstri devriminden önce nesne insanlar tarafından üretilip, insanların ihtiyaçları için yeterliken bu devrimlerden sonra yetersiz hale gelmiştir. Endüstri devriminden sonra makinalaşma önem kazanmış ve insan gücü kullanılmamaya başlamıştır. Nesneler ise daha çok üretilip daha çok kullanılıp birer tüketim metasına dönüşmüştür.

Nesneler insanların gördüğü, yüklediği anlamlarla önem taşır. Bir obje bir insan için bir çok anlam ifade ederken bir çok insan için aynı anlamı ifade edebilmektedir. Bu yüzden insanlık için önemli olan objeler gizemli olup bu objeler insanlar arasında mesaj, konuşma, iletişim haline gelmiştir.

Sanat için önemli yere sahip olan obje endüstri devrimi ile sanatçılar tarafından daha fazla önem kazanmış yeni arayışlara girerek yükledikleri anlamlar değişmiştir. Yeni sanatsal bir dilin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Sanatçılar bu güne kadar yan yana gelmemiş objeleri bir araya getirerek hiç görülmemiş bir etki yaratarak izleyici tarafından şaşkınlık oluşmasına neden

olmaktadır. Margritte ise buna yönelik yeni nesnelere yan yana getirerek ve yeni bir anlam yükleyerek o nesnelere baştan aşağı değiştirmektedir. 1936'dan 1940'a kadar, Magritte bu yaptığı tekniği tekrar etmez ve bunun yanında o nesnenin etrafını nesne ile birlikte kullanarak o şekilde nesneyi incelemektedir. Buna örnek olarak yaptığı eser ise ayakkabılarla ayaklarıdır (Kanetti, 2009:208).



**Resim 2.5 :** Rene Magritte , Shoes And Feet ( ayakkabılar ve ayaklar),1935

<https://www.renemagritte.org/the-red-model.jsp>

Margaritte bu çalışmasında izleyiciye ironik bir düşünce oluşturmak istemiştir. Ayakkabılar ile ayakları bir arada bütünleştirerek resmetmiştir ve esrarengiz bir his uyandırmıştır. İnsan ayaklarını ayakkabı derisi ile birleştirerek, zemin ile bir bütün oluşturdu eskimiş hissi uyandırmıştır.

Magritte, resimlerinde gerçeklikle yanılısama, nesneyle imge arasındaki ilişkiyi inceler. Sanatçı gündelik nesnelere gözlemleyerek bilinen nesnelere yeni bir bağlama yerleştirmenin etkilerini araştırmıştır. Magritte nesnelere sanatsal kullanımı için bir yöntem olarak dil-imge ilişkilerini kullanarak, bu ilişki sayesinde nesnenin işlevini ve gösterge değerini, anlamını alıcıya sorgulatarak değiştirmiştir. Dilin kendisini kendi aracılığıyla sorgularken, yazı Magritte' in işlerinde görsel bir imge olarak bağımsızlığını ilan eder. İmge ile yazı arasındaki bağ yok olmuş, yazı bir gösteren olarak başlı başına var olmuştur (Yılmaz, 2006:147).

İnsanlar objeleri imge anlamında kullanıp sanat nesnelere olduklarında aynı nesnelere nasıl değerlendireceklerini bilememektedirler. Bu anlama güçlüğünden sonra nasıl anlamlandıracaklarını bilmedikleri, için yeni anlamlar arama amacı içine girmektedirler. Margaritte düşünceleri resmetmediğini sanatsal ifadeyi aracı kullanarak nesnelere bir araya getirerek yeni bağımsız bir düşünceyi ifade etmeyi amaçladığını söylemektedir (Antmen, 2008:141).

Magritte gerçeküstücü dönemden itibaren görünen nesnenin daha çok yaşadığımız dünya ile nesne arasındaki bağı araştırmaktadır. Bu araştırmalarının derinliğinde eserlerini resmetmiştir. Eserlerindeki gizem ise izleyicide şaşkınlık etkisi oluşturmuştur. Gerçeklikten koparak ressam izleyiciye başkalaşım hissini uyandırmaktadır. Resimlerindeki gizemi nesnelere dayandırarak anlatmıştır (Sayıdaş, 1998:80 – 82).

Breton'un yayınladığı 'Nesneler Bunalımı' başlıklı makalede günlük nesnelere değişik işlevler yüklenilmesinden ve bu nesnelere şaşırtmak için kullanılmasının gerekliliğinden söz eder. Bu tavır alışkanlığa karşı bir başkaldırıdır

ve Oppenheim'in kürkte kahvaltı adlı yapıtında nesnelere yabancılaştırılıp gerçeklerinden uzaklaştırılması açısından önemli bir örnektir (Leroy, 2006: 80).

Dünya savaşlarının toplumlar üzerindeki etkisiyle birlikte tüm eski etkilerden kurtulmak isteyen sanatçı kendini yeni oluşumlar içinde bulur. Bu oluşumlardan bir tanesi Dadaizm. Dadaizm Dünya savaşının insanlar, çevre, doğaya verdiği zarar ve değişimlerden sonra tüm bu olanları anlamlandırma, sorgulama ve nihayetinde tepkileri doğurur. Bu tepkilere savaşta yaşamını kaybeden insanlara, hayatta kalabilme mücadelesine ve doğaya verilen zarardır. Bu akım 1916'da Zürih'te ortaya çıkmıştır. Dadacılar tüm sanat akımlarına karşı çıkmışlardır. Hazır nesnelere kullanarak Dadaizm objenin sanatta yer almasına öncü olmuştur. Sanatçıların ise bu akım çıkış noktası olmuştur.

Dada'nın hareketlenmeleri ilk kez Jacques Vachon'un 'Sanat saçmadır' ifadesinde bulunmasıyla 1917'den günümüze kadar bir çok hareketliliğin öncüsü olmuştur. Bu yana sanatsal ayaklanmanın pek çok çeşitleri görülmüştür. 1920 yılında Huelsenbeck ve Hausmann, Berlinde Dada sergisinde Sanatın artık yaşamadığını söylemişlerdir. Bu söylem ile birlikte sanatın bir şey ifade etmediğinin düşünülmesi anti-sanat olarak 1968 yılında bildirilerde yerini alır (Passeron, 1982:262).

Hem kolaj, hem de 'ready-made', sanatsal olarak ifade edilmeyen objeleri yeni sanat objesi olarak düşündürmektedir. Bu bağlamda sanat objesi farklı ve hiç olmamış şekilde sanatta yerini almaktadır. Dada bir objeyi hiçbir şey anlatmayan fakat bu günümüze kadar alışılmış olanı düşündüren, farklı fikirlere izleyiciyi sürükleyerek eskiyi ve yeniye karşılaştırılmasına sebep olup bu konu üzerinde tartışılmıştır. Dada'nın sözcük kelimesi gelişmiş güzel şekilde yazıldığı için bu düşünceyi destekler biçimdedir (Bostancıoğlu, 2008:8).

Nesnenin ve dünyanın ilkel yapılarına doğru ilerlemek, betimleme aynasını aşmak ve dünyanın en temel gerçekliğine ulaşabilmek için öteki tarafa geçmek bu görkemli bir çaba, ama sanatın her şeye karşın, bir üst yanılısına olduğu, yoksa bazı analitik gerçeklere doğru bir ilerleme falan gerçekleştirdiği düşünün, aynı zamanda

son derece tehlikeli olduğunu da söylemek gerekiyor. O halde bu dönemeç hala sorunludur (Baudrillard, 2000:76).

1945'ten sonra sanatta anlatım algısı değişmeye başlamıştır. Bu güne kadar alışlagelmiş anlatıma karşı çıkılmaya başlanmıştır. Dada ile başlayan bu durum o dönem savaşlarının açtığı toplumsal ve küresel sorunlara karşı bir nitelik taşımaktadır. Dadaları hazır-nesne yapıtlarının sanatsal ifade olarak kullanmaları Leguistik kurallara tepki olmaktadır (Hauser 1984: 56).

20 yüzyılda figüratif resimden uzaklaşmaya başladıkça sanatta da değişik arayışlar gündeme gelmiş, estetik söylemlerde malzeme daha da önem kazanmaya başlamıştır. Özellikle çağdaş sanatçılar için malzeme sadece eserin vücudu değil, amacı ve yaratıcı söylemin ta kendisidir (Girgin, 2018:285).

Marcel Duchamp eserlerinde hazır nesnelere kullanmıştır. 1917'de "R. Mutt" imzasıyla pisuarı izleyiciye sunmuştur. Pisuar ilk hazır nesne olarak sanattaki yerini almıştır. Ressam pisuar a "Çeşme" ismini vererek nesneyi olduğu kalıptan başka bir kalıba sokmuştur. İzleyiciye olan dışında sanat eseri olarak sunulduktan sonra ne olduğunu düşündürmek istemiştir. İsim değişikliği ressamın anlatımındaki hedeflediği fikri yakalamıştır. Ready-Made sanatçıları o nesnenin ne olduğu değil ressamın nasıl sunduğu ve meajında izleyiciye ne ulaştırdığının önemli olduğunu vurgulamışlardır (Genç 1983:81).



**Resim 2.6:** Marcel Duchamp, “Çeşme”, Hazır Nesne, 33x52 x42 cm, 1917, ([http://en.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page](http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page)).

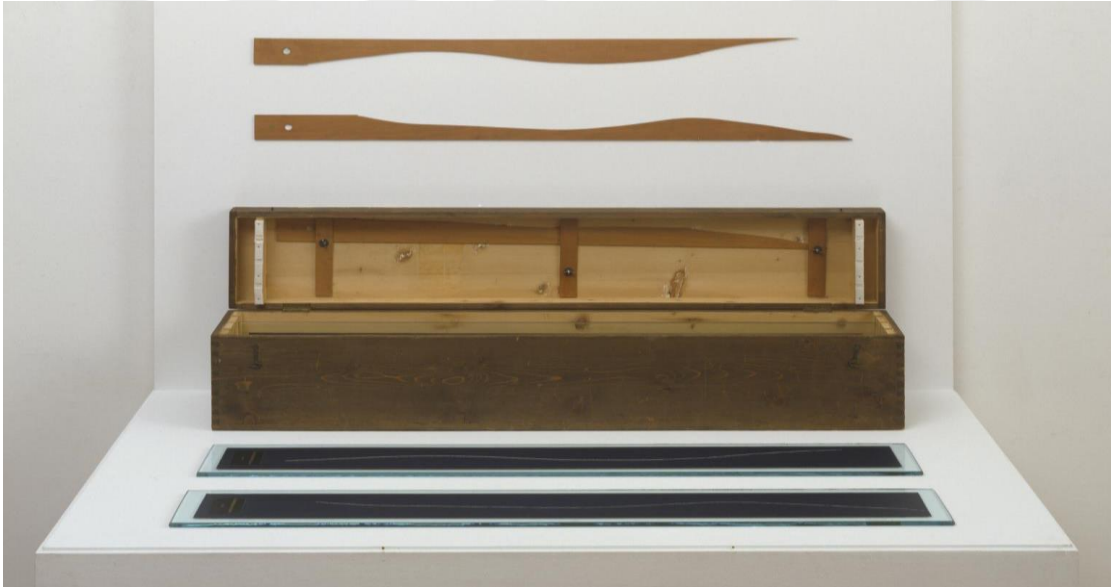
Pisuara yeni ismin verilmesi ve “Çeşme” olarak izleyiciye sunulması, objenin yeni bir anlamla sanat eseri olarak üretilmesi amacına ulaşmıştır. (Lynton, 1980/2009: 131, 132).

Duchamp ise şu şekilde yorumlamıştır. ‘Eğer ben bir pisuarı tuvalette değil de galeride teşhir ediyorsam, üzerine imzamı atmışsam ve siz onun içine işeyemiyorsanız bu sanattır.’ (Antakyalıoğlu, 2007: 12-18).

Bir başka deyişle ise;

Duchamp'ın kötü nam salmış Çeşme adıyla hazır-yapım pisuarı sergilemesinin nedeni eseri güzelliği, yaratıcı formu, usta işçiliği ya da kişisel ifade açısından sanat değeri taşıması değildi (bunların hiçbiri sanatçının umurunda olmazdı), fakat Duchamp nesneyi yeni bir bağlama, açıkçası tuvalet yerine sergi salonuna yerleştirmek suretiyle ona yeni bir fikir, yeni bir kavram kazandırmıştır (Melick, 2014/2015: 64). Bundan dolayı nesneyi önemli kılan hazır nesne kullanılması ve bu nesnenin bir galeri ortamında sergilenmesidir.

Lynton'ın bir yaklaşımına göre; izleyici bu oluşan karmaşadan sonra objenin sanat eseri olup olmadığını düşünmeye itiliyordu. İzleyici için yeniyi algılamak sorun hale gelmiştir. Bu bağlamda en büyük rol sanatçıya kalıyordu ve Duchamp ise bu sanatsal sorun olan durumu daha ileri düzeye götürecektir ” (Lynton, 1980/2009-132).



**Resim 2.7:** Marcel Duchamp, “3 Standart Spotaj”

1912 yılına kadar olan anlatımı sorgulamaya devam eden, sanatsal yeni ifadeler arayan bir ressamdır. Bu yeni araştırma ve deneyleri sonucu ortaya yeni bir sanat ürünü koymuştur. Bu üründe iplik, tuval, kullanmıştır. İplikleri tuvalin

üzerinden geçirmiştir, uzunlukları bir metre boyundadır. Özellikle tasarlattığı tahta kutu üzerine iplikleri yerleştirmiştir. Bu çalışmaya “üç spotaj” adını vermiştir. Spotajların iç kez tekrar kullanılması demir yolu haritasını anımsatmaktadır. Bu çalışması gelecekte olan “Büyük Cam” adlı çalışmasının temellerini atmış olmaktadır. Haritayı anımsatan spotajlar “Büyük Cam” eserine dâhil ettiği objeleri belirlemek için faydalanmıştır. Raslantısal nedeniyle elde edilmiş eserleri diğer gelecekte olan çalışmalarını şekillendirir biçimdedir. (Lynton, 1980/2009:130, 131).

‘Bir sanat eseriyle bağlantılı fiziksel unsurlardan birçoğunu ortadan kaldırmayı ve fikre dayalı eserler yaratmaya çalışmıştır. Kosuth’un eserlere gösterge bilimsel yaklaşımla yaklaşarak, eseri nelerin oluşturduğuna dair temel bir felsefi sorunla ilgilenmiştir. Buradaki tek amaç sanatı estetik açıdan arındırarak saflaştırmak değil, sanatı metaya dayalı bir pazardan kurtarmaktır.’ (Ergüven, 2003:171- 92).

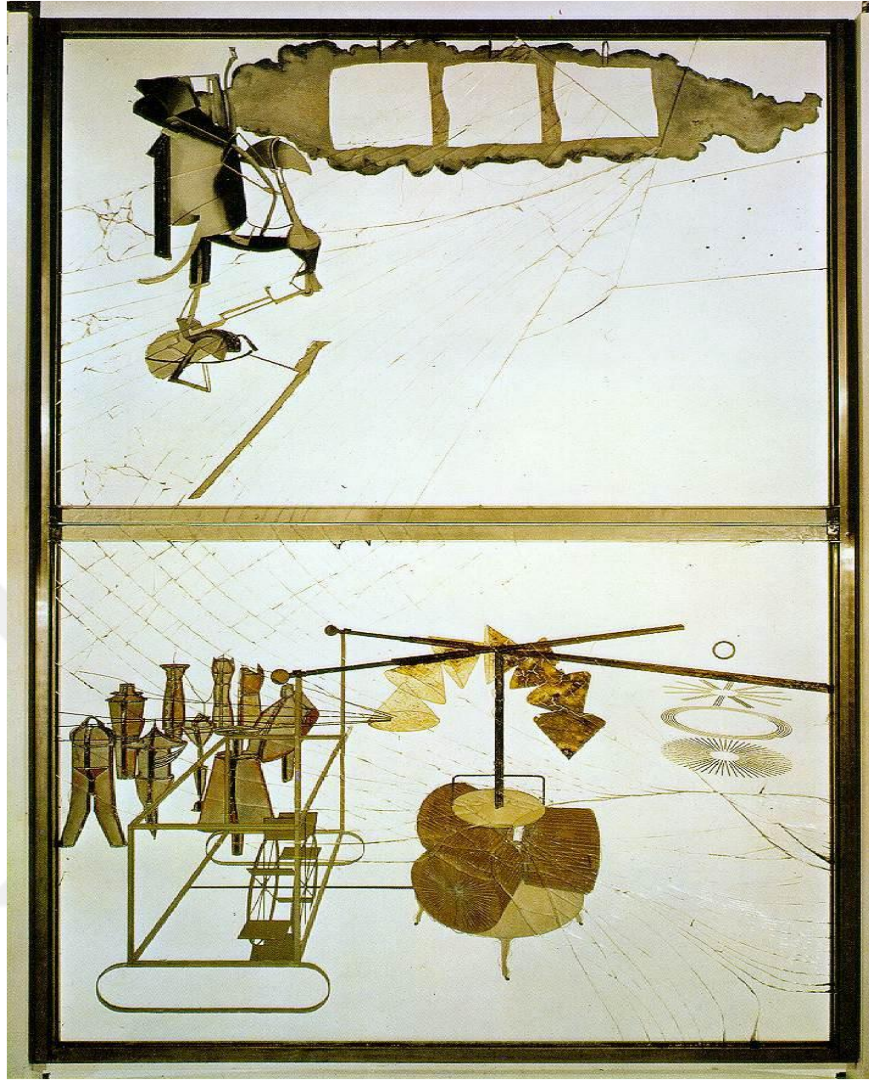
Marcel Duchamp 1915 ve 1923 yılları arasında New York’a yerleşti. Bu yıllarda New York’ta Dada akımı kendini göstermekteydi. Soyut dışavurumculuğu reddeden sanatçı Hazır yapıtların yer aldığı sanat eserleriyle bütünleşmektedir.

Duchamp’ın önüne iki alternatif yol açılmıştı. Biri “hazır yapıtlar”ın ortaya attığı kavramsal mücadelede vucut buluyordu. Diğer yavan, ironik, çizgisel bir üslupla betimlenen, makina çağı ikonografisinin yaratılışını içeriyordu. Büyük cam örneğinde Duchamp, romantik aşktan bilimsel mutlaklığa kadar genişleyen karmaşık bir insani heves düzeneği içinde girift bir bilimkurgusal mekanomorf kümesi yarattı (Hopkins, 2018:47).



**Resim 2.8:** Marcel Duchamp, Boite-en-valise(valizdeki kutu), 1941

Duchamp'ın Boite'i belirli bölümlerin bir tür standa dönüşeceği şeklinde kaldırılmasıyla "açılmıştı", bir tomar dosyada ve siyah altlık üzerinde ise sanatçının yapıtlarının diğer röprodüksiyonları vardı. Bunların hepsi toplam 69 öge içermektedir. Aralarında Büyük Cam'ın selüloit üzerinde yapılmış minyatür bir versiyonu ile hemen yanında daha eski tarihli "hazır yapıtın" küçük versiyonları yer alır. Üsttekş 1919 tarihli Paris Havası (kimyagerlerin kullandığı, içi boşaltılmış ve daha sonra Duchamp tarafından yeniden etiket yapıştırılmış bir şişe); ortadaki 1916 tarihli Seyyahın Katlanır Eşyası (bir daktilo kılıfı)ve alttaki ve orijinali bir tabure üzerine 90 derece döndürülerek yerleştirilen ama burada ironik şekilde "işlevsel" konuma getirilmiş pisuar olan Çeşmedir (1917) (Hopkins, 2018:46).



**Resim 2.9:** Marchell Duchamp “Büyük Cam” 272. 5 175. 8 cm, 1923.

Büyük Cam’da Duchamp, çalışmasında cam kullanmıştır, camın içine renkler ekleyen ressam camı hava geçirmez şekilde kapatmıştır. (Lynton, 1980/2009:133). Saydam yüzeyde kullanılan renkler, mükemmel derece uygulanan perspektif anında bir ilişki kuarabileceğimiz hissi vermektedir. Fakat tuval üzerinde ve fotoğrafta yakalanan perspektif gibi derinlik hissini ve duyguyu uyandırmamaktadır (Lynton, 1980/2009:133).

Lynton’a göre; Bu eser cinselliği uyandırmaktadır. Dikkati dağıtarak bu hissi vermesi geçmişe olan özlemi ifade etmektedir. Cinselliği umutsuzluk olarak bu

çalışmada gören Lynton çiftlerin bir araya gelmemiş olduklarını bu durumda sonuca ulaşılmadığını ifade etmektedir. Teması cinselliktir: Düş, esin ve hareket sağlayan enerji ile çağlar boyunca birçok gizemci düşünürün manevi özlemlerinin simgesi olan cinsellik. İki cam panonun birbirinden ayrılması kavuşulmayan gerçekleşmeyen bir hayali anlatmaktadır (Lynton, 1980/2009:133-134).

Duchamp resim yapmaya 10 yıl kadar daha devam etmiştir. Fakat 1913'ten sonra yaptığı çalışmalar değişim göstermeye başlamıştır. Resim kedinden ayrılmış düşünmeye yakın olmuştur. Kullandığı hazır-nesne yapıtları objelerin düşündürücü olmasına neden olmuştur (Paz çev:İleri 2000:140).

Resmin nesneye dönüşmesi kolaj sanatının gelişmesine elverişli bir ortam hazırlanmıştı. Bu dönemde sanatçıların hemen hepsi (Max Ernst, Hana arp, Joan Miro, Benn Nicholson, Man Ray vb) kolaj tekniğini deniyor. Bu denemelerin en ilginç olanları Kurt Schwitters'inkinden çıkanlardır. Kullanılmayan hurda eşyaların, gelişi güzel bir araya gelen malzemelerin, yarasız eşyaların Schwitters'in üzerinde etkileyici olup duygusal his yaratıyordu. Atılmış otobüs biletleri, gazete ilanları, paçavralar, boş makara, düğme, tahta, tel örgü ve yosun parçaları Schwitters'in kolaj yaparken kullandığı öğelerdir. Konstrüktivistlerin ölçülü resimlerine karşı Schwitters'in resimleri, bu döküntülerle oynarken birdenbire oluşturulmuş etkisi bırakır. Schwitters' e göre bu eserler gelişigüzel bir hayatın kesitiydi. Tüm bu çalışmaları tek bir isim altında toplamıştı buna da "mer" ismini vermiştir (İpşiroğlu, 2009:76).

Merz bilder soyut sanat eserleridir. "Merz" sözcüğü, özünde, insanın hayal edebildiği tüm maddeleri birleştirerek sanat eseri oluşturma anlamını ifade etmektedir. Bu malzemelerin her birinin ayrı ayrı incelenmesi gerekmektedir. Bir araya getirdiği malzemelerle o objelere yeni anlam yükleyerek yeni bir ürün ortaya koymaktadır (Aktaran, Dietrich, 2005:161).

"Merz" de Dada gibi anlamsız bir sözcük. Tesadüfen Schwitters'in bir kolajına giren Kommerzbank (ticaret bankası) sözcüğünden türetilmiş. Kommerz aynı zamanda, parçalamak, yok etmek anlamına gelen ausmerzen sözcüğünü de

çağrıştırıyor. Avangardın can düşmanı piyasayla alay etmek için uydurulmuş olmalı. Ama aslında şiirlerindeki gibi neidüğü belirsiz, hurda bir sözcük. Schwitters sanatının anlamını anlamsızlık üzerine kuruyor: “Ben anlamı anlamsızlık üzerine uyguluyorum. ‘Merz’ sözcüğünü uydurduğumda bir anlamı yoktu. Şimdiyse onu kullanmaya devam edenlerin kavrayışıyla değişiyor (Artun, 2010: 157- 158).

Ulaşabileceği tüm malzemelerden sanat ürünü ortaya koyan ressa , bu malzemeleri birbiri ile kaynaştırıp, sıradan bir objelikten çıkıp yeni bir sanat çalışması olarak yerini alıyordu. (Aktaran, Gamard, 200:27).Böylece akla gelen ve bulunabilecek malzemeleri bir araya getirerek tuval üzerinde yeni bir teknik gelişimini uygulamıştır.



**Resim 2.10:** Kurt Schwitters: Merz resim aşk planı 1919-23 kağıt üstüne karışık teknik, 43x32, 5 the metropolitan museum of art, New York

Kurt Schwitters, Modernizmin yenilik içinde eserler yapan ressamlarından. modern akımın en önemli yenilikçilerinden biriydi, Buluşu-Merz konstrüksiyonu alışılmış dışında olan bir eserdir, heykel ve resim tuval üzerine fırça darbeleriyle yapılmış bir çalışma değildi. Schwitters, Merz'i sade bir dille objenin yeni bir dil ve anlatım yoluyla ifade edilmesi olarak söylemde bulunmuştur (Çulcu, 2014:166).



**Resim 2.11:** İsimsiz (Merz Konstrüksiyon), 1923 mukavva üzerine karışık teknik 25, 5x29 cm museum Ichuding koin

Teknikleri kolaj ve montajdır. Her iki teknikle çalışırken de dokularıyla yada renklerine göre değil, atölyede sokakta çöp diye bir kenara atılmış ‘bulunmuş’ nesnelere, malzemelere, parçalara, eşyalara kullanılmıştır. Merzbild Kijkduin, temelde bir montajdır. Birleşenlerini oluşturan parçalar, Schwitters tarafından toplanmıştır ve sançtı onları bulduğu andaki büyüklüktedir. Yapıt, bir tür ‘komik’ mekanik alete benzer; rengin sanki gerçek ağırlığı öyleymiş gibi görünecek mükemmellikte ağırlık kazandığı bir dizi işlevsiz alet edevattır (Çulcu, 2014: 168).

Pop sanatçıları, bazı kesimin beğenisine yönelik ‘yüksek kültür’ ile daha geniş kitlelere dönük kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları kaldırırken öncelikle hazır–imgelerden faydalanmışlar, izleyicinin günlük yaşamının bir parçası olan öğeleri iki–boyutlu yüzeylere yansıtmışlardır. Bunlar arasında coca-cola şişelerinden konserve kutularına, sigara paketlerinden hamburgerlere çok çeşitli yiyecek-içecek gibi ürünler yer almış, özellikle Amerikalı tüketicinin günlük yaşamının sıradan öğeleri, sanatsal bir tutum içinde yeni boyutlar kazanmıştır. Afişler, filmler, reklamlar ve çizgi romanlar, özellikle de Hollywood endüstrisiyle yakından ilgilenen pop sanatçıları için bir dönemin ünlü film yıldızları da vazgeçilmez bir ilham kaynağı olmuş, başta Marilyn Monroe olmak üzere birçok ünlü kadın, pop sanatçılarının yapıtlarında yer almış ve sanat tarihinde ki yerlerini almışlardır (Antmen, 2010:162).

Andy Warhol her şeyi sanata çevirmeye çalışıyordu. Onun bu tavrı Duchamp’ın öne sürdüğü düşüncenin sağlamasıydı aslında. Duchamp bütün objeler sanat eseri olabileceğini anlamış ve bunu ispatlamıştır. Bir farkla: Duchamp tutumlu ve olgundu; Warhol ise ilginç bir oyun öğrenen açgözlü ve muzip bir çocuk gibi, durmadan aynı şeyi yapmaktan zevk alır (Yılmaz 2006:189-190).



**Resim 2.12:** Robert rauschenberg, monogram 1955 odalisk, 1955

Sanat dışı gerçekleri, kumaş ya da gazete parçalarını, çizgi romanları kullanarak yaptığı çalışmalarda renksel ve dokusal bir çoğulluk hemen göze çarpar. Bu renklilik çok biçimcilik “Rauschenberg Yoicks” (1954) adlı kolaj çalışmasında belirgindir Ayrışık unsurların resimde buluşturulması Georges Braque ya da Picasso’nun kolaj çalışmalarıyla uygunluk gösterir.

Warhol görüntüleri yineleyerek çoğullaştırır. Fotoserigrafi, mekanik röprodüksiyona olanak sağlar. Böyle bir kullanımda klasik yapıtlarda gündeme gelen sanatçının öznelliği bir yana itilir. A. Warhol aynı görüntüleri seri olarak üretirken, görüntüleri fotoğrafsal olarak çoğaltırken yapıtlarına kişisiz bir hava katar. Pop sanatın estetik özelliklerinden birisi bir yineleme etkisi yaratmak; bunu yaparken fotomekanik bir röprodüksiyon yöntemine başvurduken gazetelerde sıklıkla rastlanan “puantile” (noktalı) örgüyü taklit eder (Aktulum, 2006:197-198).



**Resim 2.13:** Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1964

Üst üste konan bu Brillo Kutularını marketlerdekinden tek farkı özgün ya da kopya olmaları değildir. Aralarındaki fark işlev farkıdır. Birinin işlevi ambalaj diğerinin ki ise sanat olmasıdır. Bu kutular diğerlerinden bir sanat ortamında bir

sanat yapıtı niyetiyle sergilenmeleri ile ayrılır. Ve bu açıdan sanatçının kendisi bunu sözlü olarak söylememiş olsa da Kavramsal Sanat'la akrabadırlar (Yılmaz, 2005:189- 190).

Andy Warhol Şişman'a göre; '1962'de gazete ilanları üzerine yoğunlaşır ve üzerinde dolarlar olan ilk resimlerini yapar. 1962 yılında ilk kez foto-mekanik yolla üretilen elek baskılar ile çalıştı. Toplumsal sorunları anlatan gazete parçalarının üzerleri renklendirildi. Elek baskı yöntemiyle star ikonları dizisini gerçekleştirdi. 1972'de Mao portrelerini gerçekleştirdi ve ardından giderek ünlülerin portrelerini üretti.' (Şişman, 2011:139).

Sanata yeni bir anlam getiren Pop sanatı o dönem toplumunun kullandığı malzemelere yönelik eserlerin oluşturulmasıdır. O dönemde yeni bir algı yaratmamıştır. Yalnızca topluma tüketilen ürünleri piyasaya sanat eseri olarak sunmuştur (Şahiner, 2008: 139- 140). Pop sanatçıları için en önemli unsurun nesneye yüklenen anlam olduğu anlaşılmaktadır.

Andy Warhol'a göre Pop Sanat "...nesnelere sevmenin bir yoludur." Warhol'un Campbell Çorba tenekeleri Warhol için bir şey ifade etmemesinin dışında yaşanan dönemin (kapitalizmin) ticari bir yansıması olarak sanatçıyı ilgilendirir. Campbell, sanatçıya annesinin pişirdiği çorbayı kaşıklaştığı zamanları hatırlatsa da, tüm bu etkilere rağmen bu kutular Warhol'un ikonları arasında sadece bir öğedir. Sanatçı Campbell tenekelerini bir natürmort kaygısıyla, kendi yenilikçi görünüşünü ortaya koyan bir öğe olarak kullanmıştır. Tıpkı birçok sanatçının kendi dönemlerindeki doğayı kendi biçimsel dillerine dönüştürerek reformist bir tavırla işlemleri gibi (Şahiner, 2008: 26).



**Resim 2.14:** Barbara kruger , you are not yourself, 1982

Barbara kruger, değişik reklam bildirilerini, görüntülerini, fotoğrafları kendi iyesi yapar, onları saptırma yöntemine uygun olarak büyütür, küçültür, değişik kombinezonlar içerisine sokar, modifiye eder; alıntıladağı unsurlardan basmakalıp özelliklerini vurgular. You are not yourself te (1982) sanatçı bir kadın yüzünü gösteren fotoğrafı parçalara ayırarak büyültür, bu parçaları yeniden bir araya getirir, ancak görüntünün biçimini bozar, böylelikle kırık bir aynaya yansıyan yansı izlenimini yaratmaya uğraşır (Aktulum, 2016:143).

## 2.2 Obje ve Mekân Arasındaki İlişki

Çağdaş sanat 19. Yüzyılın son zamanları ve 20. yüzyılda başlamıştır. 20. yüzyılda ise mekân sadece boşluktan ibaret olmuştur. Soyut dışavurumcular figür, obje, ortadan kalkmış temel elemanları olan renk, çizgi, ton yerini almıştır.

Yüzyıllar boyunca sanatçılar tarafından ortaya atılan her yeni fikir yerini bir başka bakış açısına bırakmıştır. Modernleşen dünya ile birlikte mekâna bakış açısı da o dönemin çağına göre değişimine devam etmektedir. 1960'larda ise kavramsal sanat ile birlikte yeni mekân algısı oluşacaktır. Bu devrim niteliğinde oluşacak mekân algısı resim sanatında da yeniçağın başlangıcı sayılacaktır.

Nalbantoğlu Aristoteles'de mekân, rastlantısal olarak bulunduğu yer o objeye ait bir yerdir yaklaşımında bulunmuştur. Bulduğu yere ait olan nesne mekân tarafından da sahiplenilmektedir (Nalbantoğlu, 2008: 88-105).

Mekân hayal edebildiğimiz, edemediğimiz dünyayı, görebildiğimiz ve göremediğimiz dünyayı oluşturabilmektedir. Hayal edebildiklerimiz ve edemediklerimizle sonsuz bir uzantıya sahiptir. Dünya üzerindeki aklımızda düşünebildiğimiz objeler ile değerlendirildiğinde dünyaya ait bir obje olabilmektedir. Bu objeler insanların duyu organlarıyla temas haline geçildiğinde görüldüğünde ya da dokunulduğunda yeni kendine öz kavramını ortaya koyabilmektedir. Mekânın algılanış biçimi o mekânın değerlendirilip yorumlanmasıyla ilgilidir. Resmi değerlendiren kişinin duyu organlarıyla uzaklığı, yakınlığı, perspektifi, büyüklüğü küçüklüğü nesnenin aldığı yön durumları ile mekân algısını kendisinde oluşturmaktadır. Bu bağlamda mekân algısı kişide görme rahatlığı sağlarken diğer yandan durumu zorlaştırabilmektedir.

Her insanın duyu organları objeleri ve mekânı farklı hissedip algılayacağından ötürü; görmek kişinin yaşadığı yere bağlanmasıdır. Kişi dünyayı nasıl görüyorsa dünya öyledir (Brion, 1960:7).

Çizgiler, renkler, boşluk, hacim, perspektif mekânın algılanış biçimini değiştirmektedir. Bu elemanlar insanlar üzerindeki duyguları ve verdiği hisleri

değiştirebilmektedir. Yumuşak çizgilerin daha güzel hisler uyandırması, sert çizgilerin öfke, uzun çizgilerin uzaklığı, kısa çizgilerin yakınlığı hissettirdiği duygular arasında olabilmektedir. Aynı zamanda farklı ve nesnelerin yönlerine göre koyulan çizgiler ise derinlik hissini vermektedir. Renkler de ise sıcak ve soğuk renkler duygu durumu değişikliğine yol açabilmektedir.

Günlük hayatımızda mekân nesnelerin üç boyutlu halidir. Sanatçılar ise bunu iki boyutlu olarak kullanmaktadırlar. Bu iki boyuta derinlik katarak, perspektifi kullanarak mekân algısını oluşturmaktadırlar.

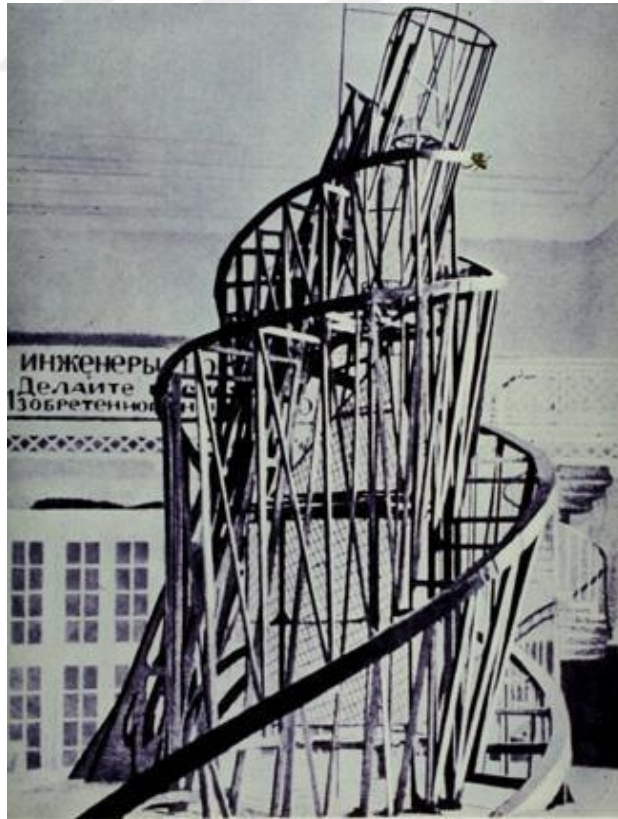
İnsanlık tarihi boyunca Leonarda da Vinci Mona Lisa adlı eserinde yaptığı portre ile arka mekânı iç içe yaparak mekân algısını oluşturmuştur. Leonardo'nun objeyi üç boyutlu hale getirme çabası, ve bunu yaparken renklerden yararlanıp prespektif oluşturması bir mağara dizaynı yaratmıştır (Lhote, 2000: 113).

19 yüzyılda fotoğrafın bulunması ile birlikte yeni mekân algısı gelişmiştir. 19 yüzyılın 2. Yarısında empresyonist sanatçılar atölyelerden çıkarak kendilerini doğaya teslim edip doğayı resmetmeye başlamışlardı. Tekniklerinde birçok çok farklılık gözetilmektedir. Kontur çizgilerini yumuşatmışlar fırça darbeleriyle çizgileri esneterek gölgeleri renklerle vermişler mekânı oluşturmuşlardır. Işığın geldiği açıya göre rengi anlamlandırmışlardır Günün farklı saatlerinde nesnelere anlık yakalayarak günün ışığından faydalanarak, eserlerinin bir bütünüyle ilgili olup çalışmalarını yapmışlardır. Kübist sanatçılar ise tüm mekân algısını reddederek yeni bir mekân algısı oluşturmuşlardır. Doğayı taklit etmek yerine objeleri parçalamış ve tekrar bir bütün haline getirip, geleneksel ışık ve gölge kurallarını reddetmişlerdir. Bu algı fütürist sanatçıların dikkatini çekmiştir. Sanatta yenilik algısı oluşmuştur.

Antmen müzelerin bir ölüm yerinin anımsattığını düşünmektedir. Bu yüzdeneserin kapalı dört duvar içinde sergilenmesine karşı çıkmıştır. Bunun zamanın ötesine geçilmediğini savunmuş ve mekân dışı çalışmalar yapılması gerektiğini savunmuştur. Filippo Tommaso Marinetti, yüzyıl başında Milano, Paris, Londra gibi Avrupa kentlerinde verdiği konferanslarda "Fütürizm" denilen bir durumdan bahsettiğini söylemiştir (Antmen, 2008: 65).

Batıda Rus Kontrüktivizm sanatçıları ise mekânı sorgulamaya başlamışlardır. Bu sanatçıların ortak ve esas aldıkları fikirler aynı olsa da, yeniliği ihtiyaç olarak düşünmeleridir. Bu bağlam sanatçılar alışılmışın dışına çıkmayı ve toplumun yeni bir zemini ifade etmeye ihtiyacı olduğu düşüncesini desteklemişlerdir.

Başta Malevic ve taklidinin yer aldığı sanatçıların ortaya koyduğu akımdır. Kontrüktivist sanatçılar taklitten kaçınmış ve yeni ifade amacı gütmüşlerdir. Sanat onlar için hayatın bir parçasıdır. Kontrüktivist sanatçılar bilim ve teknolojiyi eserlerinde benimseyip modern sanatta yeni bir sanat algısı oluşturmuşlardır. Kontrüktivizm akımı dışavurumcu akım ile bir araya gelmiştir. Çizgilerin hâkim olduğu eserlerde rengi çoğunlukla kullanmamışlardır. Objelerin eserlerde aldığı hacim ile ilgilenmişlerdir. Birçok sanatçı figürlerini çok daha büyük alanlarda kullanarak hareketlerini dengeli hale getirerek eserlerinde dinamizmi oluşturmuşlardır. Geometrik desenler eserde hareketlilik vermişler ve iç içe kareler kullanmışlardır.



**Resim 2.15:** Vladimir Tatlin, “3. Enternasyonal Anıtı”, 1919-1921, ahşap maket

Viladimir Tatlin'in Sovyet devrimine ve Komünizme olan yakalaşımından kaynakalanan sonsuzluk anlamı taşıyan 3. Enternasyonal Anıtı, resim, heykel ve mimarinin benzersiz bileşiminin ütopik bir ifadesidir Geleceği anımsatan bu çalışmasıyla silindiri ve küpü bir arada kullanıp kuleye hareketlilik hissi vermiştir. Rusya'nın maddi durumun imkân vermediği bu yapının gelişmesine engel olmuştur. Fransa'da bulunan Eiffel Kulesi o dönem imkanlarının daha uygun olmasıyla bu yapının önüne geçmiştir (Antmen, 2008:102).

Sürrealist resimlerde mekân olgusu daha çok bilinç altının getirileriyle ortaya çıkmıştır. Mekânı kurallara tamamen aykırı şekilde dengesini bozmuşlar ve yeni bir denge oluşturmuşlardır. Gökyüzü ile yeryüzünün birbiri arasında yer değişikliklerini görebiliriz. Objeleri mekândan mekâna seyahat eden düşşel gezinti gibi görmekteyiz. Sürrealist sanatçılar gerçek dünyada yer almayan tamamen düşşensel olan objeri mekân içinde kullanışlardır. Jiro Yoshihara Gutai Manifestosunda (1956) dönemin değışimleri; malzemenin özgür olması gerektiğini, ve ifade edebilmesi için imkan tanınması gerektiğini savunmuştur. Malzeme kişinin ruhuna varmasıdır Ve ruha dokunup can vermektir (Yoshihara, 1996: 695-698).

Kavramsal sanatçılar fikirlerini anlatabilecekleri malzeme üretmeyi amaçlamışlardır. Bu bağlamda kavramsal sanat kendi içinde de birçok yeniliği ve akımı getirecektir. Bunlar; gösteri sanatı, body art, land art, yoksul sanat, çevresel sanat, video sanatı, süreç sanatı, vb.'dir. Bu sanatlarda ki tek amaç nesne ile birlikte düşünceyi seyirciye hissettirtmektedir. Kavramsal sanat eserleri atık malzemelerden videolardan filmlerden fotoğraflardan, yazının bulunduğu objelerden oluşmaktadır. kavramsal sanatçılar izleyiciyi eserin içine dahil etmeyi amaçlamışlardır.



**Resim 2.16:** Marcel Duchamp, Veri: 1. *Çağlayan*, 2. *Aydınlatıcı Gaz*, Karışık Teknik, Yerleştirme, 1948,

Marchel Duchamp bu çalınmasıyla birlikte kavramsal sanatın temellerini attığının ispatıdır. İçine girilmesi olanaksız bir mekân tasarımıdır bu, çünkü ağır İspanyol bir kapı tarafından perdelenir ve seyircinin anahtar deliğinden iki büklüm içeri bakmasını gerektirir. Büyük Cam'dan farklı olarak yüzü görünmeyen gelin gerçekten çıplaktır bu kez, yüze elli vatlık bir ışıkla aydınlatılmış, elinde ışık tutmaktadır. Yüzü görünmeyen kadın, aslında kendi çıplaklığa soyunuşunu seyretmekte, içindeki gözlemci bakışla kendini gözlemekte, çıplaklığı perdeye dönüştürmektedir. Kadının arzusu erkek değil erkeğin bakışıdır. Duchamp'ın yaptığı, dâhiyane ve bayağı bir biçimde kadının kendini çıplaklıkla perdelemesini kendinden çıkarmak ve çıplaklığına soyunmuş bir kadının çıplaklık perdesini sunmaktır (Sayın, 2009:211, 212).

“Duchamp’ın 1920’lerde sanata getirdiği yeni tanımını dolaylı olarak kurumsal bir temele oturtturarak, 1960’larda “ buluntu nesne” (found object) ve “ready made” kavramlarının yeniden canlanmasına, yaygın şekilde kullanıma girmesine, sanatın kavramsallaşmasına, yaratıcılıkta orijinalliğin ve özgünlüğün önemini yitirmesine, sanat dallarını ayrıştıran özelliklerin ortadan kalkmasına, sanat nesnesinin bir jeste, teatral bir deneye dönüşmesine temel oluşturdular (Duben, Yıldız, 2008:7-8). Nesnenin mekanda sergilenmesi ise zihinsel yeni algı yaratmak olduğu düşünülebilmektedir.

Resimde mekân oluşturmak zihinsel koordinatlara dokunarak algı yaratmaktır. Asıl olanı perspektifi izleyiciye aktararak mekân algısı oluşturmaktır ” (Duben, 2007:7).

Kontrüktivizm ve kübizm İçin Duben şöyle demiştir; Rönesans’ta figür-mekân ilişkisi, resmin baş sorunsalı olarak değişik aşamalardan geçmiş, mekan ve zaman kavramları Platon’dan Kant’a uzanan süreçte farklı şekilde yorumlanmıştır (Duben, 2007:92).Felsefeye dayanan ve felsefik düşünmeye doğru sanatçıyı ve izleyiciyi götüren bu yaklaşımlar; nesnenin sanatsal ifadesini yeniden yorumlanmasını sağlamıştır.

19 yy.’ın sonunda Avrupa’da yeni teknoloji, malzeme ve üretim biçimleri ile birlikte yeni bilgi kuramları, yeni bir dünya görüşü, modern bir zihniyet yarattı. Bu zihniyeti oluşturan bilim teorileri arasında, Faraday’ın elektromanyetik alan kuramında yer alan ‘alan’ kavramı, Max Planck’ın kuantum kuramındaki her oluşumun başka oluşumlara bağlı olarak türediği görüşü, Niels Bohr’un ‘birbirini bütünleme’ (complementarity) kuramındaki nitelikli faktörlerin birbirlerini bütünledikleri tezi vardı. Değişim oluşum çok yönlü ve eş zamanlı anlam kazanmıştı; ‘var olmak ‘ (presence) ve ‘var olmamak’ (absence) durumları arasında artık kesin bir sınır yoktu. Kübizm, teknoloji ve bilime dayalı olarak Cezanne nin oluşturduğu mekân ve zaman kavramını araştırarak, deneyimliyor. Kişinin kendi dışında kalan dünyası ile arasında bir bağ kuruyor. ‘Süreç’, ‘oluşum’, ‘bağımlılık’ gibi soyut kavramlarla tanımlanan ilişkiler sistemini benimseyen kübizm, ‘ilişkiler’ ile uğraşan bir sanat olarak ortaya çıktı: bir olayın değişik yönleri ile arasındaki ilişkiler;

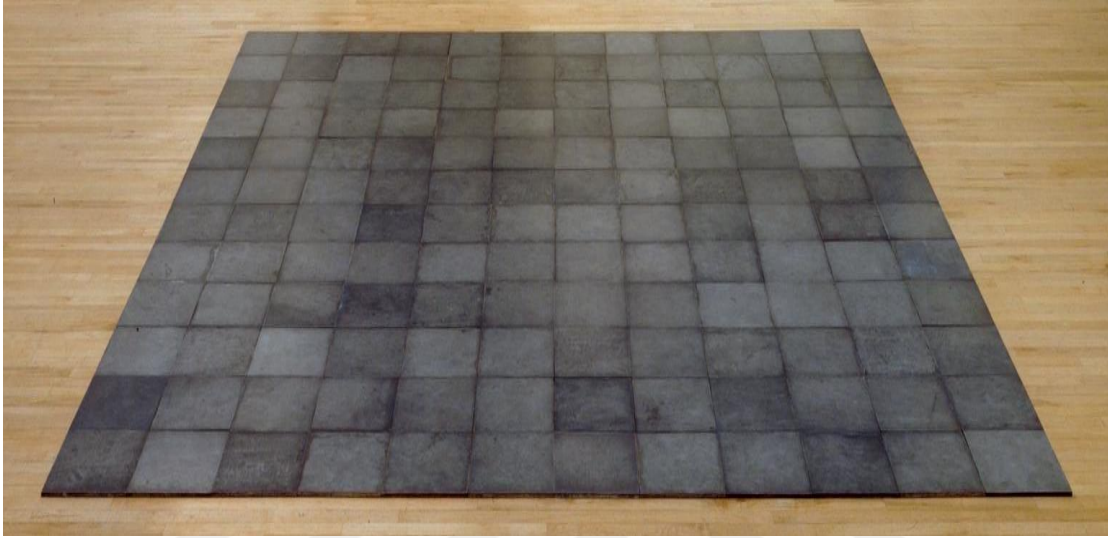
resimsel imgenin tek anlılığını ve doğanın değişkenliği arasındaki ilişkiler (Duben, 2007: 94).

Barbara Haskell Judd'un sanat görüşüne yönelik olarak şu ifadeleri söyleyebiliriz. "Judd, sanat eğitimi ile birlikte felsefe eğitimi almıştır. Judd'a göre sanat, sanatın sorumluluğu vardır ve bu sorumluluk deneysel bilgi birikiminin şartlarını aşmayacak şekilde olmalıdır. Sanatçının yaptığı şeyin ne şekilde yaptığı önemli olmaktadır. Judd'ın, başlangıçtan beri amacı, estetik hile ve aldatmanın önüne geçmek olmuştur. Üç boyutlu olanın iki boyuta indirgenmesini bir yalan olarak görmüştür ve resimlerinde hep bu sorunla boğuşmuştur. İllüzyondan kaçmanın yolu, monokrom resimdir ve bu sanatçıyı dar bir alana hapsetmektedir. Bundan dolayı boyadığı yüzeylere gerçek nesnelere yerleştirmeye başlar ve böylece illüzyondan kaçmanın bir yolunu keşfeder. Yerel materyalleri resimlerine eklemesi onu Pop Sanat'a yakınlaştırmıştır. Üç boyutu tuvale taşımanın olanaksız olduğunu fark edince de tuvali tümüyle terk etmiştir. Ona göre üç boyut, gerçeği yansıtır, bu nedenle resim, üç boyuta göre daha aşağı düzeydedir ve deney yapmak için yeterli bir arena değildir" (Giderer, 2003: 145-146).



**Resim 2.17:** Joseph Kosuth, 'Bir ve Üç Sandalye', 1965, ahşap katlanır sandalye, sandalye fotoğraf paneli ve sözlük tanımı paneli, Sandalye 82 x 37, 8 x 53 cm, fotoğraf paneli 91. 5 x 61. 1 cm, metin paneli 61 x 61. 3 cm.

Birbirinden ayrı objeleri bir araya getirerek oluşturduğu çalışmada Joseph ‘Bir ve Üç Sandalye’ adlı yapıtında, görsel algıda farklılık getirerek dilden kavrama değinen izleyiciyi düşündüren felsefi bir sürece ortak etmiştir.



**Resim 2.18:** Carl Andre. ‘144 Magnezyum Kare’, 1969

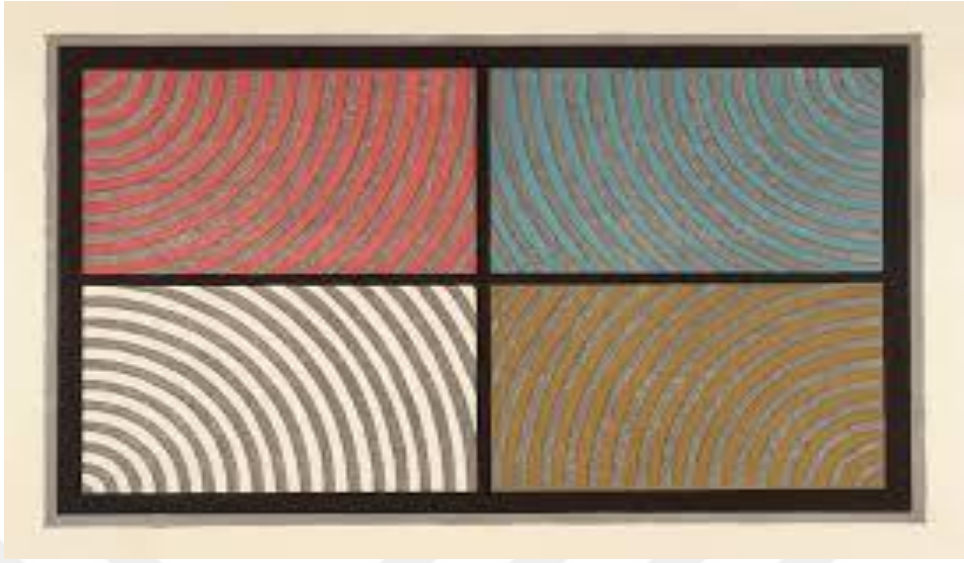
‘Yatay planda tek bir biçimin ritmik bir düzende yinelenerek bir bütün algı oluşturması ve mekân-boşluk algısında mimari ilişkileri vurgulamıştır.’ (Kavukçu, 2013:89).

Topuz şöyle anlatıyor:”Ben kütle oluşturmak için muhakkak boşluğu kullanıyorum. Levhalar boşluk ile birleşip kütle oluşturuyor. Boşluk ve doluluk birlikte düşünülüyor ve boşluk formun içine hapsolmuş bir kütle gibi algılanıyor aslında “ (Duben, Yıldız, 2008: 302).



**Resim 2.19:** Marilyn Levine, Satchel, 1974.

Harold Rosenberg Levine'nin çalışmalarının, kavramsal sanat olduğunu vurgulayarak; doğada bulunmayanı gösteren ama izleyiciye şeylerin görüldüğü gibi olmadığını öğreten çalışmalar olarak yorumlamıştır. Bu aynı zamanda ressamların arasında gelişmekte olan Süper Gerçekçi akım ile aynı çizgide bir yaklaşımdır. Seramikte bu çalışmalar aykırı bir duruş olarak el sanatlarının ve modernizmin yüzüne bir kova balçık gibi fırlatılır ve her iki akımın da paylaştığı, saygı gösterdiği prensiplere saldırır (Del Vecchio, 2001:13). Eski olan ve kullanılmayan atık malzemeyi sanatsal nesne haline dönüştürmüştür.



**Resim 2.20:** Sol Lewitt. 'Dört Köşeden Yaylar', 1986

'Kendi sanatını 'kavramsal' olarak niteleyen Sol Lewitt küp ve ondan türeyen biçimlerin yan yana gelerek iç içe, üst üste yerleştirilerek tekrara dayanan çalışmalar üretmişti. Çizim, grafik olarak düzenleme ya da duvara yerleştirilerek çalışmalarını yerleştirmiştir. Bir düzleme yerleştirilen küpler yalın biçimlerdir. Sistem üzerinden hareketle gerçekleştirilmiştir. Matematiksel bir düzende boşluk, mekân ve nesne ilişkilerinde çözümsellik üreten Lewitt akla dayalı eserler üretmektedir.' (Kavukçu, 2013:98).

Mekânda hiç bir nesne kullanmadan mekânı sergileyen sanatçılar sadece mekânı sanat eseri olarak yorumlanmışlardır. İncelenen çalışmalarda görüldüğü gibi bu sanatçılar mekânı ve eseri sanat eseri olarak izleyiciye sunmuşlardır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ENDÜSTRİYEL ÜRÜNLERİN ÇAĞDAŞ SANATLA BÜTÜNLEŞMESİ

#### 3.1 Çağdaş Sanatta Endüstriyel Objelerin Kullanıldığı Eser Örnekleri



**Resim 3.1:** Hreinn Friðfinnsson, Zemin Parçası, 1992-2007 Floresan kağıt, karton kutu, kağıt, farklı ölçülerde Sanatçının ve i8 Galerisi(reykjavik) ve Nordenhake Galerisi'nin (Berlin/Stockholm) izniyle

Hreinn Friðfinnsson (1943-) ise bakma ve merak duygusunu uyandırmak istercesine içini pembeye boyadığı boş karton kutuyu üstü açık bir biçimde zeminde sergiler.



**Resim 3.2:** Javier Arce, Jasper Johns'un Bayrağı, 2007 Yırtılmaz kağıt üzerine keçe uçlu kalem, çöp torbası ve karton kutu, 220x340, <https://www.pinterest.es/pin/504895808203582043/>

Birbiri içerisine girdirmiş ve iç içe bükmüş olduğu kağıt parçalarını kullanan sanatçı Amerikan bayrağını yorumlamıştır. Birbiri içerisine girdirip buruşturduğu kağıt parçaları bayrakta dalgalanıyor hissi uyandırmaktadır.



**Resim 3.3:** Andrea Bowers, Depodaki Aids Anıt Yorganı Natürmortu(blok 3286-3290), 2007 Kağıt üzerine renkli boya kalemi, 92x183, 5 cm

Dünyanın dört bir yanında, birden fazla kişinin yaptığı yorganlar, her biri bir kişinin adının hatırasına ayrılmış farklı panellere yerleştirilmiştir. 1987’de AIDS hastalığına dikkat çekme yöntemi olarak planlanan bu çalışma, Ekim 1996’da Washington DC’de ki sergi salonunu kaplayana kadar tam anlamıyla bütün yönleriyle sergilenmemiştir (Wilson, 2015:70).



**Resim 3.4:** Mark Bradford, Hayalet Para, 2007, Tuval üzerine karışık teknik ve kolaj, 259x365, 8

Mark Bradford'un 2007'de yaptığı Hayalet Para adlı büyük ölçekli kolajı kaplayan yoğun alan, bir yandan insan eliyle yapılmış bir yandan da organikmiş gibi görünür. Hareketli bir metropolü çağrıştıran, şekli biraz kalbi andıran bu yapı, sınırları belli olmayan ve değişken, adeta yürek gibi devinen bir kütle içindeki tohumdan gelişerek yayılmış gibidir. Onu çevreleyen gümüşü gri renkli alacalı deniz, kütlelerin daha da genişleyebilme potansiyeli olduğunu ileri süren bir tür ara bölgedir. Reprodüksiyona bakınca Hayalet Para, bir resimmiş gibi görünebilir ama aslında boyanmış malzemelerin eklenmesiyle ve yırtılmasıyla yapılmış bir kolaj çalışmasıdır (Wilson, 2015:72).



**Resim 3.5:** Lee Bul, İsimsiz Heykel W1, 2010 Paslanmaz çelik, alüminyum, ayna, tahta, poliüreatan levha, cam boncuklar, akrilik ayna, 212x147x143 cm

2010 tarihinde yapılan isimsiz heykel vb. gibi girift bir karışık teknikle inşa edilmiş ve karton levha kullanılmıştır. Uzun demir parçalarını bir araya getirerek bir bütün oluşturmuştur. Geometrik şekilde yerleştirilen bu parçalar bitmemiş bir inşaat havası yaratmaktadır. Yoğun sembolik ve alegorik çağrışımla donatılan bu haberlerin sağlam birer sanatsal motif olduğu kabul edilmiş, bu algı zihinlerde ciddi şekilde yerleşmiştir (Wilson, 2015:80).

### 3.2 Çağdaş Türk Sanatında Endüstriyel Objelerin Yansımaları

1950 ve 1960 yıllarından sonra sanatçılar eserlerinde özgünlük ve üslup farklılığı arayışı içine girmişlerdir. 1970'lilerden sonra 1980'lere kadar devam bu durum 1980'lerden sonra Türkiye'de çağdaş sanat üretimi açısından önemli gelişmeler olduğu söylenmektedir. Batı'da en etkin olduğu Fluxus, Happening, Kavramsal Sanat gibi hareketlerin olduğu dönemde bu akımlar 1950'li ve 1960'lı yıllarda sanata yeni bir kavramın oluşumunda öncü olmuşlardır (Duben, Yıldız, 2008:20). Batıda oluşan siyasi ve toplum farklılaşmalarıyla gelen sanat hareketlilikleri Türkiye'de 80'li yıllar da kendini göstermeye başlamıştır.

1960'ların ikinci arısında Türk Çağdaş sanatının temellerini atan, objeye tuval üzerinde değerlendiren ve kağıt üzerinde yazılı olan kelimelere yer veren n Altan Gürman 1980'lerde birçok sanatçıyı etkileyecek Dada ve kavramsal sanat temelli çalışmalarında sorgulama sürecine girmiştir (Duben, Yıldız, 2008:24-25).

Bütün yeni olanın temelinde eski gelenekçi kurallar vardır. Önce olan ve yeni olacak olanlar birleşerek yeni bir sanat olgusu yaratır. Nietzsche, olgun sanatın temelinde gelenekçi kurallar olduğunu belirtiyor:”Her olgun sanatın temelinde bir sürü konvasyon vardır, onun dil olması dolayısıyla. Konvasyon büyük sanatın şartıdır, onun engellenmesi değildir. “Bu gelenekçi kurallar tüm sanat söylemlerinin ve pratiklerinin zaman ve mekân (spatial) boyutunda birleştiklerine işaret ediyor olabilir (Duben, Yıldız, 2008:37).

Çalışmasında ip makaralarını kullanıp birbirine iplerler bağlayıp zemine yerleştirmişti. Makaraların üzerine beyaz uzun plastik çubukları yerleştirmiştir.



**Resim 3.6:** Fusun Onur, Opus II Fantasia (staatliche Kunsthalle Baden, Almanya), 2001 Yerleştirmeden ayrıntı

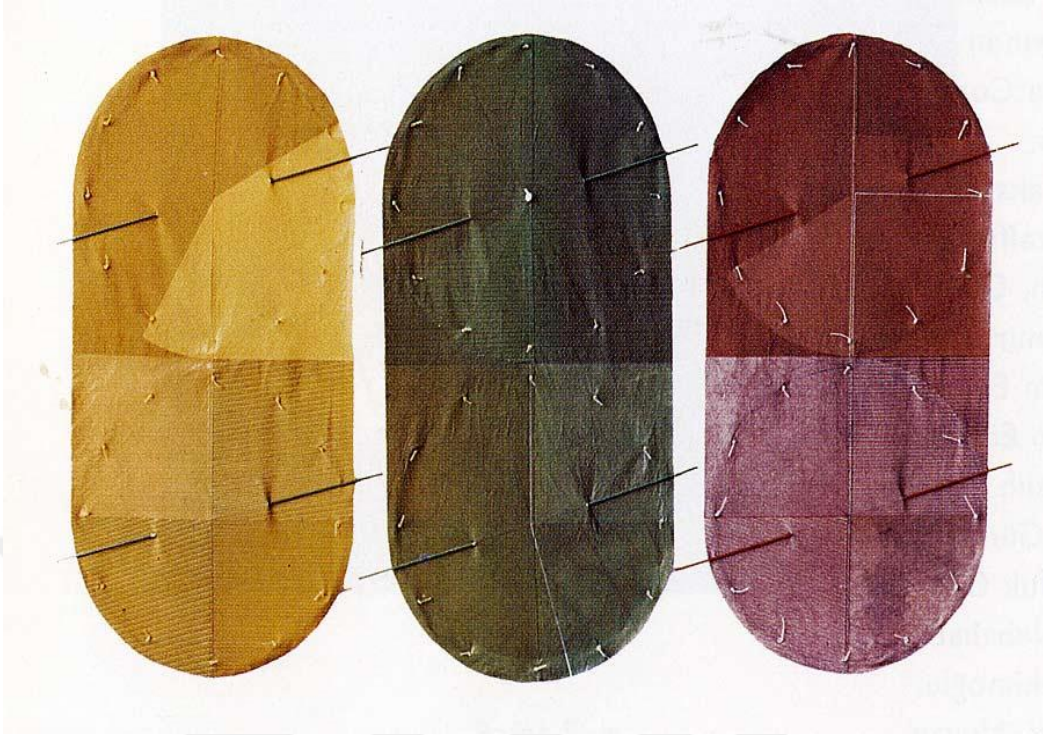
Fusun Onur Opus adlı eserini şöyle anlatıyor;

*“Ben hem heykel, hem dili sorgulayarak geldim. Zamanı mekanı sorgulayarak, tek tek ele alarak, onlarla oynayarak bu yola kadar geldim. İlk sergim 1970’de boşluğu dolduran büyük heykellerdi. 1972’de espası sorgulayan; yani ince espası bir çizgiyle dolduracak gibi, çizimini verecek gibi boşluklardaydı.”* (Duben, Yıldız, 2008: 47). Onur un asıl meselesi evrensel mekân ve zaman deneyimlerini kendine özgü objelerle, geleneksel deneyimden uzaklaştırıp yeni mekân ve zaman algısı kapılarını açmaktır. Yaratma sürecinin teknik yönünü izleyiciyle açıkça paylaşabilecek düzeyde bir bilince sahip sayılı sanatçılardan dı (Duben, Yıldız, 2008:49).



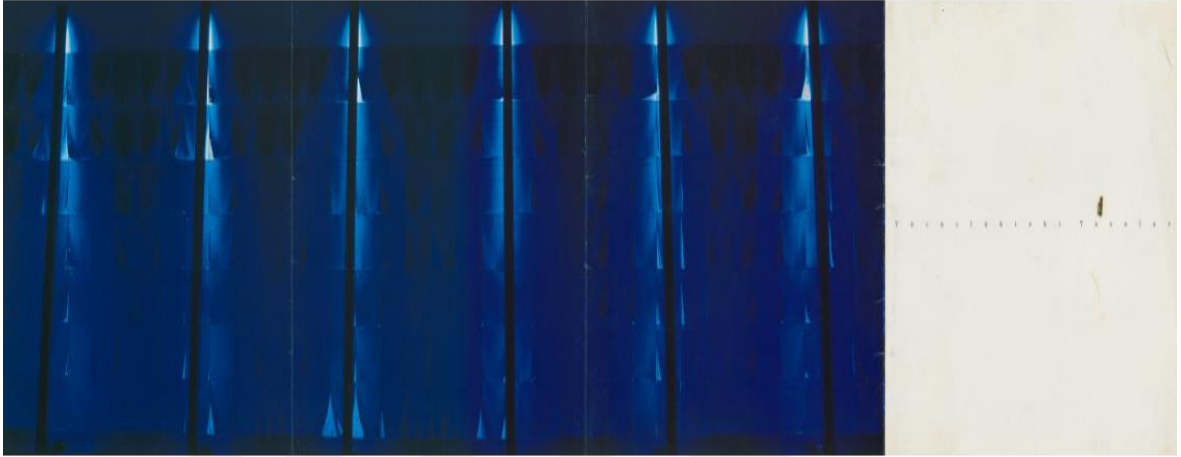
**Resim 3.7:** Sarkis, aylak Sokak (Maçka Sanat Galersi), 1986, Yerleştirmeden ayrıntılar

Sarkis yaptığı bu eseri mekân ile birlikte bir bütün haline getirmiştir. Kullandığı malzemeler ise birbirinden ayrı ve bir bütün olarak değerlendirilmiştir. Banyo küvetinin içine su doldurarak mekânın zeminine koymuştur. Bunun yanı sıra içi dolu küvetin içine tahtayı bırakarak yüzüyormuş hissi uyandırmıştır. Teyp bantlarını karmakarışık hale getirerek bir figür üretmiştir (Duben, Yıldız, 2008:55). Sarkis bu çalışmasıyla nesne ve mekânı birbiri içinde ve birbirine bağlamıştır. Mekân ile nesneyi bütünleştirmiştir.



**Resim 3.8 :**Şükrü Aysan, Ubi et Orbi No:9 (1985), No:14 (1986), No: 11 (1985), Karışık gereç ve teknik, 146 x 90 cm <http://www.sanalmuze.org/paneller/ssd/3709.htm>

1970’li seneden günümüze kadar Aysan bez üzerine akrilik çalışmalar yapmıştır. Çalışmalarında resmin dilini sorgulamıştır. Genelde temel sanat öğeleri olan, geometrik şekilleri çerçeve ve bu şekiller arasındaki ilişkiyi düşündürmüştür. Bu çalışmalarında ise; bez parçalarını dikerek, onların üzerinde ütü yaparak, ve bu bezler üzerine üçgen, daire, dikilmiş bez parçalarını tekrar büyük olan bez parçası ile bütünleştirip somutlaştırmaktadır (Duben, Yıldız,2008:87)



**Resim 3.9** :Ahmet Öktem, Yürürlükteki Yasalar, 1994, fotoğraf, sac, floresan 16x16

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/38106>

Ahmet Öktem'in kavramsal sanata olan ilgisi farklı malzemeler arayışına itmiştir. Endüstriyel obje olan birçok malzemeyi sanat eserlerinde kullanmaya başlamıştır. Bazı eserlerinde kitaplıklar, kitaplar, metal raflar kullanmıştır. “ “Yürürlükteki Yasalar” adlı eserinde ise; floresan, metal kutular ve bunların arkasında bulunan yazılardır. Yazılan yazılar duvar üzerine yazılmıştır ve bunların boyutu 1200x192 cm'dir. 12 adet ince kutu metal ve bunların içine floresan ışıklarını yerleştirmiştir. Mekan floresandan çıkan mavi ışık ile birlikte loş bir ortam oluşturmaktadır. (Duben,Yıldız,2008:94)



**Resim 3.10:** Gülsün Karamustafa, Kırmızı Kurdeleli On Bir Ayna, 1990, 11 ayna, her biri 45x130 cm  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189540>

Sanatçı çalışmalarında kitsch nesnelere bir araya getirilerek yeni isimler vererek yeni nesnelere oluşturmuştur. Bu nesnelere mekân ile birleştirmiştir. “Kırmızı Kurdeleli On Bir Ayna” adlı çalışmasını Dolmabahçe Sarayı’nda sergilemiştir. Bu çalışmasını kırmızı renkte olan halının üzerine 11 dik duran ve biçimi dikdörtgen olan rengi siyah olan kontrplak üzerine ayrı şekilde 11 aynayı yerleştirmiştir. Aynaların dış çerçeveleri kırmızı renktedir. Karamustafa çalışmalarında eser ile mekân arasındaki ilişkiyi vurgulamak istemiştir. Işıklar, sesler, görüntü, ve biçim

olarak mekan ile ayrı bir madde gibi değil bir bütün olarak düşündürmek ve algılanmasını sağlamak istemiştir (Duben, Yıldız, 2008:166-167).



**Resim 3.11 :** İpek Duben, Aşk Kitabı, 1998-2001, yerleştirme ayrıntı, çelij, 10.5 x 86.5 x 41 cm  
<https://saltonline.org/tr/1149/atolye-belgesel-malzemenin-sanata-donusumu>

2001 tarihinde New York’da “LoveYouForever” adlı sanat sergisinde gösterilmiştir. Aşk kitabı gazetelerin üçüncü sayfasından seçilen 117 haberden etkilenilerek, Türkiye ve Amerika’daki aile içi şiddeti belleklere kazıma amacı taşır. Aile içi şiddetin doğu ve batı toplumlarındaki farklılığı, Türkiye’nin ataerkil kültürüne namus cinayetleri etrafında daha kolay gözlenebilir. Amerika’da şiddete

maruz kalan kadın ve erkek olurken Türkiye’de bu durum kadınlar üzerinde ağırlık göstermektedir ve tüm ahlaki normları üstlenen kadındır.



## SONUÇ

Mağara duvar resimleriyle başlayan sanat günümüze kadar değişiklik göstermiştir. Tarih boyunca bilim teknoloji ilerlemiş ve toplumun yapısı değişmiştir. Bu değişimden etkilenen sanatçıların görseli algılama biçimine yansımıştır. Yüzyıllar boyunca teknik ve malzeme bakımından ortaya konulan yapıtlarda dini ve çağ değişimi altında çalışmalarını resmetmişlerdir. Tuval üzerine yapılan çalışmalarda fırça darbeleri, kullanılan malzemeler değişiklik göstermiştir. Dönem dönem fırça darbeleri hızlı, sert, yumuşak, net hatları olan nesnelere ve figürler ile ortaya konulmuştur. Bilim ve Teknoloji ilerledikçe hazır-nesne, atık malzemeler, arazi yapıtları eserlerde kendini göstermeye başlamıştır. Modern Çağda ise bu durum oldukça hâkim olmuştur ve içinde akla gelebilen her malzeme ve fikri barındırmaktadır. Başkaldırı niteliğinde olan Dadaizm ile Marcel Duchamp bunu hazır nesneyi sanatsal bir obje olarak sanat dünyasına sunmuştur.

Duchamp hazır nesne yapıtlarını” Pisuar”, Çeşme, “Bisiklet Tekerliği “ adlı eserlerinde nesneyi sanatsal nesne haline getirmiştir. Çağdaş sanatta sanatçılar bireyselliğe yönelmişlerdir. Eserlerinden daha çok sanatçının düşüncüyü ifade etme biçimine önem vermişlerdir ve bunu izleyiciye sunmuşlardır. Sanatçıların eserlerine verdikleri ad da bunu gösterir niteliktedir. O dönem sanatçılarına göre nesnenin önemi sanatçıda ve izleyicinin algısıyla ilgilidir. Bu çağda tekniğin, fırça darbelerinin değil de nesnenin önem kazanması ve kavramsallaşmaya gidilmesi sanatta anlatılan ve izleyicinin eseri düşündürmesi sanat felsefesinin başlangıcıdır. Sanatçılar eserlerinde seyirciye duygusal katılımı değil de eserlere akıl ile katılımı sağlayıp analiz ettirip, düşündürmek olmuştur.

Yüzyıllar boyunca değişim içine giren sanat; her çağ kendi içinde değişime uğramıştır. Sanatın Her çağa göre devrim yaşadığı anlaşılmaktadır. Günümüze kadar her çağ deforme olan sanat günümüzden sonrada kendini yenileyecektir. Çağdaş sanatta sanatçı bireyselliği eserlerinde önemli görse de toplum bakışı ve toplumun değişimi etkisi altında olduğu görülmektedir.

Çağdaş sanatta yapılan eseri algılama biçimi farklı şekillerde ortaya konulabilmektedir. Duchamp Sanat tarihinde bir nesnenin ne olup ne olabileceğini düşündürmüştür. Bu dönemde amaç izleyiciye ulaştırılmak istenen mesaj olmuştur.

Endüstri çağında Endüstri sanatçıları; Sanatın seyirlik olmaktan çıkıp yeni bir gerçek olarak dünyamızda yer alması, sanatçıda yeni bir bilinç uyanmasını sağlıyor. XX. Yüzyıl sanatçısı “yeni realite”nin yaratıcısıdır. İnsanla doğa arasına giren teknik dünyaya biçim verir, geleceği planlar ve “olası dünyalar” ı tasarlar (İpşiroğlu, 2009:191).

Sanatta yaşanan dönemin yansımalarını içerdiği için hızla değişim yaşamaktadır. Sürekli yeni teknikler, yeni malzemeler ile kendini göstermektedir. Bu yenilenmeyle birlikte çağdaş sanat sanatçıları sayısız deneyler yapmaktadırlar. Sınırsız malzemeyi içine kapsayan eserler sürekli yeni oluşumların devamını getirmektedir. Sonraki gelişecek olan sürecin ise çağdaş sanatın yeni fikirlere açık olduğu ve sanatın gelişiminin devam edeceği söylenebilir.

## KAYNAKÇA

- Adam, M., 1997. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem yayınları, cilt-1, İstanbul,
- Adanır Oğuz, *Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği* (1. Baskı), Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Aktulum, K (2016). Resimsel Alıntı (Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar). Konya. Çizgi Kitabevi).
- Anna Carola Krausse, *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Literatür Yayıncılık, Almanya 2005: 92).
- Antmen, A (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (Üçüncü Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık. 18-162-163-204-214-215-253
- Bahr, Hermann, (2011). “*Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*” (Sabri Gürses, Çev). Ekspresyonizm’den Ed. C. Harrison, P. Wood, İstanbul: Küre Yayınevi
- Barthes, R (2005). *Göstergebilimsel Serüven*. Çevirenler: Mehmet Rıfat-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları).
- Batur, E (1999). *Modernizmin Serüveni- Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, E. (1995). “Avangard 1945 – 1995” Son yarım Yüzyılın Sanat Akımları ve Kuramları”, Sayı 59
- Baudrillard, J (2008). *Tüketim Toplumu*. Çevirenler: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Baudrillard, Jean. (2010). “Sanat Komplosu”. Çev. Elçin Gen ve Işık Ergüden. İstanbul: İletişim Yayınları
- Bostancıoğlu B (2008). İkinci dünya savaşı sonrası batı resminde endüstriyel ürünlerin resim teması olarak ele alınması, Yüksek lisans tezi
- Bourriaud, N (2004). *Postprodüksiyon Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor*. Çeviren: Nermin Saybaşıllı, Theoria Dizisi, İstanbul: Bağlam Yayınları).

- Bozkurt, N., 1995. *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sarmal yayınevi, 2. basım, İstanbul,
- Bozkurt, Nejat (1986). *G. W. F. Hegel-Seçilmiş Parçalar* (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Çapan C, Öziş S., (1980). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitapevi (Eserin orijinali 1980 yılında yayımlandı).
- Çetintaş, V (2003). *Rudolf Edwin Belling ve Atölyesi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara
- Danto, A (2013). *Sanat Nedir?* (Çev. Zeynep Baransel), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Del Vecchio, M (2001). *Postmodern Ceramics*. London: Thames&Hudson Ltd.
- Dietrich Dorothea, (2005). Washington: National Gallery of Art, s. 161), "Hannover", Dada içinde, der. Leak Dickerman
- Duben İ, Yıldız E, (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat:Yeni Açılımlar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Elizabeth Burns Gamard, Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery (New York: Princeton Architectural Press, 2000) s. 27.
- Erzen, J (2002). "Kopya?". İstanbul: Arredamento Mimarlık: 02.
- Erzen, J. N (1991). *Modernizmin Sonrası Sanat. Çağdaş Düşünce Ve Sanat, Plastik Sanatlar Derneği Yayın dizisi*, 22.
- Fontana, Lucio, (2011). "Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi" (Sabri Gürses, Çev). *Beyaz Manifesto*. Ed. C. Harrison, P. Wood, İstanbul: Küre Yayınevi.
- Genç, A., 1983. *Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem* (" Kurt Schwitters, "Merz'den", Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim Sanat Hayat Enis Batur, *Modernizm Serüveni*, Alkım Yayınevi, İstanbul
- Giderer, 2003: 145-146). Giderer, Hakkı Engin (2003). *Resmin Sonu* (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi
- Grabowski, F & Fick, B (2012), Baskı Resim Kapsamlı Materyaller & Teknikleri Rehberi, (çev. Simber Atay Eskier&Arif Ziya Tunç, Karakalem Kitabevi, İzmir.

- Guillaume, Apollinaire, (2011). “*Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*” (Sabri Gürses, Çev). Modern Resimde Konu Üzerine. Ed. C. Harrison, P. Wood, İstanbul: Küre Yayınevi).
- Hançerlioğlu, O., 1993. Felsefe Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, Cilt. 1-2-7
- Hans-Georg Gadamer’in Ardından. <http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiya-loglar/main/?page=oku&id=27> Erişim Tarihi: 29. 08. 2010
- Hauser, A. 1995 “Sanatın Toplumsal Tarihi” Remzi Kitabevi, İstanbul
- Hobsbawm, Eric (2006). *Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991 Aşırılıklar Çağı* (Çev: Yavuz Alogan). İstanbul, Everest Yayınları.
- Hobsbawm, Eric (2006). *Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991 Aşırılıklar Çağı* (Çev: Yavuz Alogan). İstanbul, Everest Yayınları.
- Jean Baudrillard, “Ütopya ve Öngörü Arasında Sanat”, (Çev.: Cem İleri), *Sanat Dünyamız (Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi)*,
- Kahraman, B. H (2005). *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları
- Köksal, Musa. “Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı”. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Sanat” Dergisi 22 (2012): 123-133.
- Leroy, C. K (2006). *Gerçeküstücülük (Sürrealizm)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lhote, A (2000): *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, Çev. Kaya Özsezgin, İstanbul: imge Kitabevi Yayınları, 1. baskı
- Livingstone, M. 1990 “**Pop Art**”, Thames&Hudson, New York
- Luhmann, Niklas (1984-86). “Sanat Eseri ve Sanatın Kendi Kendine Reprodüksiyonu”, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi (Ed. Charles Harrison, Paul Wood), (Çev. Sabri Gürses). s. 1129-1133. İstanbul, 2011: Küre Yayınları.
- Lynton, N (2004). **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çev. Prof. Dr. C. Çapan, Prof. Dr. S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi (Eserin orijinali 1980 yılında yayımlandı).
- Melick, T (Editör) (2015). *Tarih Boyunca Sanat: Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar* (Çev. D. Şendil ve S. Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 2014’de yayımlandı).
- Michel Ragon, *Modern Sanat*, (Çev.: Vivet Kanetti), Hayalbaz Yayıncılık, İstanbul

- Nicolas Bourriaud, Marcel Duchamp: Yaşamını Sanat Yapıtına Dönüştüren Sanatçı, İstanbul
- Oflas, M (2008). Dada Manifestoları (Çev. M. Ofas). Eskişehir: Altı Kırkbeş Yayın.
- Oliveira N., Oxley N., Petry M., (2005) *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı: Duyular İmparatorluğu*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınevi
- Özcan, B (2007). “*Postmodernizmin Tüketim İmajları*”. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 17, Sayı: 1, Sayfa: 261-273.
- Passeron, R., (1982). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Sezer Tansu, 2. Baskı, Remzi Kitabevi
- Sarı, (2013). İstanbul Arel Üniversitesi
- Savaş, R (1990). *Modelaj*. Ankara
- Sayıdaş, Nedret, “Alışkanlıkları Zorlayan Ressam”, *Gösteri Sanat Dergisi*, Hürriyet Yayıncılık, İstanbul 1998
- Sayın, Z (2009) *İmgenin Pornografisi* (İkinci Baskı). Metis Yayınları. İstanbul. 211-212.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U (2016). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* (16. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahiner R (2008). Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapı Bozumu. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi
- Şentürk, L. Varlık. “Varoluşçuluk Felsefesi ve Resim Sanatı”. *Anadolu Sanat* 9 (Mart 1999): 157-169
- Thompson J (2014). Modern Kitap Nasıl Okunur, ÇEVİREN: Firdevs Cnadil Çulcu, Hayalperest Yayın evi
- Townsend, D (2002). *Estetiğe Giriş*. Çeviren: Sabri Büyükdüveci, İstanbul: İmge Kitabevi.
- Turani, Adnan, (2003) “*Dünya Sanat Tarihi*”, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkoğlu, K. U., (2009), Türk Devrim Tarihi-Endüstri Devrimi, Erişim Tarihi:29 Eylül 2016,

- Yılmaz A (1994). *Büyüsel ve Simgesel Değerlerle Heykelde Kavram Sezinletmeleri*, Eskişehir: Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, M (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Sanat Dizisi:127, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi:198-190-192-292
- Yılmaz, M (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi. 153
- Yetişken, H (1998). *Estetiğin ABC'si*. ABC Dizisi:2, İstanbul: Kabalcı Yayınevi) *Estetiğin ABC'si*. ABC Dizisi:2, İstanbul: Kabalcı Yayınevi).
- Yoshihara, Jiro, “*The Gutai Manifesto*”, *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artists' Writings*”: 695-698, Londra: University of California Press, 1996.
- Wilson M, (2015), *Çağdaş Sanat Nasıl okunur*, 21. yüzyıl Sanatı Yaşamak, çeviren: firdevs candil erdoğan, hayalperest yayın evi
- İpşiroğlu, İ, (2011) *Sanatta devrim*, hayalperest yayınevi
- Nalbantoğlu, H. Ü (2008), “*Nedir Mekân Dedikleri ?*”, *Zaman-Mekân*, YEM Yayın-138, İstanbul: 88-105.
- Hopkins D, (2018), *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*, çeviren; Firdevs Candil Erdoğan, izlenim sanat evi
- Kahraman H, (2005), *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri*, kitap matbaacılık
- Whitham G, Pooke G, (2018), *Çağdaş Sanatı Anlamak*, Çeviren:tufan Göbekçin, hayalperest yayın evi
- İpşiroğlu M, İpşiroğlu N, (2012), *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, izlenim sanat yayınevi



**T. C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü**

**ÖZGEÇMİŞ**

Adı Soyadı:	Fatma Gökçen ÖZER	İmza:	
Doğum Yeri:	Niğde		
Doğum Tarihi:	30.05.1990		
Medeni Durumu:	Bekar		
<b>Öğrenim Durumu</b>			
Derece	Okulun Adı	Program	Yer
İlköğretim	Şeyhler		
Ortaöğretim	Şeyhler		
Lise	Niğde Süper Lisesi	Y.D.A	
Lisans	Necmettin Erbakan Üniversitesi	Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi	
Yüksek Lisans	Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalı		
Becerileri			
İlgi Alanları:			
İş Deneyimi:			
Aldığı Ödüller:			
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:			
E-posta	<a href="mailto:Gokcen.ozler.51@gmail.com">Gokcen.ozler.51@gmail.com</a>		
Tel:	05545032172		