

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA 'MALZEME' VE 'ANLAM' İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ZEYNEP ERDOĞAN

MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM
ANASANAT DALI

MERSİN
OCAK - 2020

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA 'MALZEME' VE 'ANLAM' İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ZEYNEP ERDOĞAN

MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ


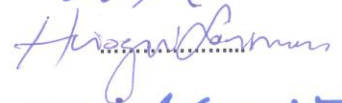

RESİM
ANASANAT DALI

Danışman
Prof. Dr. Nurseren TOR


MERSİN
OCAK - 2020

ONAY

Zeynep ERDOĞAN tarafından Prof. Nurseren TOR danışmanlığında hazırlanan "Çağdaş Türk Sanatında 'Malzeme' ve 'Anlam' İlişkisi" başlıklı çalışma aşağıda imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından 17/01/2020 tarihinde yapılan Tez Savunma Sınavı sonucunda oy birliği ile Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Görevi	Ünvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Başkan	Prof. Nurseren TOR	
Üye	Doç. Hüseyin SÖNMEZ	
Üye	Doç. Dr. Elif ŞENEL	

Yukarıdaki Jüri kararı Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 22.01/2020 tarih ve 2020/10 sayılı kararıyla onaylanmıştır.


Prof. Dr. Savaş YILDIRIM
Enstitü Müdürü

Bu tezde kullanılan özgün bilgiler, şekil, tablo ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi

beyan ederim.

ETHIC DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

/2020



İmza / Signature

Zeynep ERDOĞAN

ÖZET

Çağdaş Türk Sanatında 'Malzeme' ve 'Anlam' ilişkisi adlı bu tez çalışmasında sorunu 'malzeme' olan sanat akımlarını yabancı ve Türk sanatçıların eserleri üzerinden incelenmiştir. Bu çalışmada 'malzeme' kavramı gündelik ve sıradan nesnelerin sanatın içerisine girmesi açısından ele alınmıştır. Malzemenin sanattın içerisinde kullanılması kübizm akımıyla gözlemlemek mümkündür fakat buradaki malzeme kullanımının mantığı daha önceki yıllarla aynı niteliği taşımamaktadır. Çalışmanın kapsamı olan 'malzeme' ve 'anlam' ilişkisinin başlangıcı Marcel Duchamp'ın 'Çeşme' adlı eseriyle birlikte ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Sonraki yıllarda teknolojinin gelişmesi, kitle kültürünün oluşması ve toplum yapısının melezleşmesi sanat akımlarındaki disiplinlerarası yapıyı da beraberinde getirmiştir. Çağdaş sanat olarak adlandırdığımız bu yapıda sanatçılar bellek, toplumsal dönüşüm, çevre, teknoloji, savaş, göç gibi birçok kavram ve düşünceden yola çıkarak çalışmalarını 'malzeme' ve 'anlam' ilişkisi üzerinden eserler üretmektedirler. Bu tez çalışmasında sanatçıların 'malzeme' kullanımındaki nedenlerini, malzeme seçimini ve kullanmış olduğu teknikle 'anlam' ilişkisi yerli ve yabancı sanatçılar üzerlerinden irdelenmiştir. Füsun Onur, Gülsüm Karamustafa, Belkis Balpınar, Tayfun Erdoğan, İrfan Önürmen, Nezaket Ekici gibi önemli Türk sanatçıları çalışmanın merkezinde yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Sanatı, Malzeme, Anlam, Teknik, Sanatçı.

Danışman: Prof. Dr. Nurseren TOR, Mersin Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Mersin.

ABSTRACT

In this thesis, which is called the Relationship between 'Material' and 'Meaning' in Contemporary Turkish Art, the art movements, the problem of which is material, are examined through the works of foreign and Turkish artists. In this study, the concept of material is investigated in terms of the inclusion of everyday and ordinary objects into art. It is possible to observe the use of the material in art with the cubism movement, yet the rationale behind the material use here is not the same as the previous years. It is possible to claim that the beginning of the relation between material and meaning, which is the scope of the study, occurred with the work called 'Fountain' by Marcel Duchamp. In the following years, the development of technology, the formation of mass culture and the hybridization of the social structure brought along the interdisciplinary structure in the art movements. In this structure, which we call contemporary art, artists produce their works based on the relationship between 'material' and 'meaning' based on many concepts and thoughts such as memory, social transformation, environment, technology, war, migration. In this thesis, the reasons of the artists in the use of materials, the choice of materials and the relationship between the technique and the technique they use have been examined through local and foreign artists. Turkish artists such as Füsün Onur, Gülsüm Karamustafa, Belkıs Balpınar, Tayfun Erdoğan, İrfan Önürmen, Nezaket Ekici are at the center of our study.

Keywords: Contemporary Turkish Art, Material, Meaning, Technique, Artist

Advisor: Prof. Dr. Nurseren TOR, Department of Fine Arts, Üniversity of Mersin, Mersin.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	ii
ONAY	iii
ETİK BEYAN	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER DİZİNİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. 20. YÜZYIL SANATINDA MALZEME	4
2.1. Kübizm Sanat Akımında Malzeme Kullanımı	5
2.2. Dada Sanat Akımında Malzeme Kullanımı	9
2.3. Gerçeküstücülük Sanat Akımında Malzeme Kullanımı	13
2.4. Pop Sanat Akımında Malzeme Kullanımı	18
2.5. Yeni gerçekçilik Sanat Akımında Malzeme Kullanımı	21
2.6. Minimalizm Sanat Akımında Malzeme Kullanımı	23
2.7. Kavramsal Sanat Akımında Malzeme Kullanımı	25
2.8. Fluxus Sanat Akımında Malzeme Kullanımı	27
2.9. Arte Povera Sanat Akımında Malzeme Kullanımı	30
2.10. Performans Sanat Akımında Malzeme Kullanımı	33
3. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI	36
4. 'MALZEME' VE 'ANLAM' İLİŞKİSİ	39
4.1. Füsun Onur	48
4.2. Gülsüm KARAMUSTAFA	51
4.3. İrfan Önürmen	55
4.4. Tayfun Erdoğan	60
4.5. Belkıs Balpınar	62
4.6. Nezaket Ekici	65
5. 'MALZEME' - 'ANLAM' VE 'BEN'	68
6. SONUÇ	79
KAYNAKLAR	81

RESİMLER DİZİNİ

	Sayfa
Resim 1. Pablo Picasso, "Bambu Sandalyeli Natürmort", 1912, tuval üzerine yağlı boya ve muşamba, oval, 29 x 37cm, Paris, Picasso Müzesi.	6
Resim 2. Georges Braque, "Meyve Tabağı ve Bardak", 1912, yapıştırılmış kâğıt ve karakalem, 61 x 44,5cm, Özel Koleksiyon.	7
Resim 3. Nurullah Berk, "İskambil Kâğıtlı Natürmort", 1933, tuval üzerine yağlı boya, 60 x 80cm.	9
Resim 4. Raoul Hausmann, "ABCD", 1920, kolaj, 40.4 x 28.2 cm.	11
Resim 5. Marcel Duchamp, "Çeşme", 1917, hazır-nesne (porselen pisuar), 33x42x52 cm.	12
Resim 6. Altan Gürman, "Montaj 4", 1967, tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel, 123 x 140 x 9 cm.	13
Resim 7. Yves Tanguy "My Life, White and Black", 1944, tuval üzerine yağlı boya, 90.8 x 75.9 cm.	14
Resim 8. René Magritte, "İmgelerin İhaneti", 1929, Los Angeles County, Sanat Müzesi.	15
Resim 9. Meret Oppenheim, "Tüylü Kahvaltı", 1936, tüy kaplı tabak ve kaşık, Modern Sanatlar Müzesi.	16
Resim 10. Salvador Dali, "İstakoz Telefonu", 1938, kauçuk, sıva, kâğıt, boyalı metal telefon.	16
Resim 11. Nuri Abaç, "Keyif", 2003, tual üzerine yağlıboya 40 x 40 cm.	17
Resim 12. Richard Hamilton, "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?", 1956, kolaj, 26x25cm.	19
Resim 13. Andy Warhol, "Brillo Kutusu", 1964, ahşap kutu üzerine serigrafi tekniği, 30 x 30 x 18 cm.	19
Resim 14. Nur Koçak, "Kırmızı ve Siyah", 1976, tuval üzerine akrilik, 162 x 130 cm.	20
Resim 15. Yves Klein, 'Antropometri', 1960, kâğıt üzerine kuru pigment ve sentetik reçine ile canlı fırça tekniği, 62 x 111 cm. Georges Pompidou Merkezi - Musée national d'art moderne, Paris, Fransa.	21
Resim 16. Fernandez Arman "Doluluk", 1960, buluntu nesnelere enstalasyon, Iris Clert Galerisi, Paris.	22
Resim 17. Sarkis, "Bac en Attente [Bekleyen Su Tankı]", 1969, su dolu paslanmış sac kasa. Fotoğraf: Sarkis.	23
Resim 18. Carl Andre, "Eşdeğer VIII", 1966.	24
Resim 19. Dan Flavin, " Diagonal of May 25, 1963", beyaz floresan ışık, 1963.	24
Resim 20. Şadi Çalık, "Minimum" demir, 200 x 1,6 cm, 1957.	25

Resim 21. Joseph Kousth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.	26
Resim 22. Joseph Kousth, “Bir ve Üç Masa” 1965.	26
Resim 23. Alparslan Baloğlu, “Marangozlar İçin Sanatsal Ölçüler”, 1984, 25/25 adet. Betik / Sanatçı kitabı	27
Resim 24. Charlotte Moorman – Nam June Paik “Concerto for TV Cello and Videotapes”, 1971.	29
Resim 25. Mürüvvet Türkyılmaz, “Düşünce Kokusu”, 2008, düzenleme.	30
Resim 26. Jannis Kounellis “İsimsiz”, 1993, düzenleme. Ulusal Çağdaş Sanat Müzesi, Atina (EMST).	31
Resim 27. Handan Börüteçene “Yeryüzünün Belleği: Bellek Kasası 3”, 1995, nar, haşhaş, toprak, cam, kurşun, demir, 170 x 51 x 19 cm. Engin Altaş Koleksiyonu.	32
Resim 28. Marina Abramović, “Ritim 10”, 1973.	34
Resim 29. Nil Yalter, “Göbek Dansı”, 1974.	35
Resim 30. Thomas Gainsborough, The Baillie Family, c.1784	40
Resim 31. Joseph Beuys, “Kızak”, 1969, ahşap kızak, keçe, kumaş kayışlar, el feneri, yağ, yağlı boya, ip.	42
Resim 32. Hrafnhildur Arnardóttir (Shoplifter), “Harmonic Hairdo”, 2010.foto kolaj.	43
Resim 33. Hrafnhildur Arnardóttir (Shoplifter), “Vanity Disorder IV”, 2012, insan saçı, düzenlenme.	44
Resim 34. Hrafnhildur Arnardóttir (Shoplifter), “Chromo Sapiens”, 2019, İzlanda Pavyonu, sentetik saç, düzenleme, Venedik Bienali.	44
Resim 35. Nurseren Tor, “Tensel Temas” tuval üzerine yağlı boya, saç, papatya, 220 x 200cm.	46
Resim 36. El Anatsui, “Dünyada Ama Dünya’yı Bilmiyorum”, 2009, alüminyum likör şişesi kapakları ve bakır tel, düzenleme, 56m x 10mOctober Gallery, Londra.	47
Resim 37. Füsün Onur, “Yerdeki Parlak Yuvarlaktan Çağrışımlar”, 1980, enstalasyon. (sağdaki enstalasyondan ayrıntı “Ağaçtaki Gün Işığı”)	49
Resim 38. Füsün Onur, "Resimde Üçüncü Boyut / İçeri Gel", (1981) 2014 Yerleştirme: tahta, boyalı ip, sünger, kumaş ve payet 275 x 300 x 210.	50
Resim 39. Füsün Onur, “Tekir'e Ağıt” , 2014, düzenleme.	51
Resim 40. Füsün Onur, "Herhangi Bir İskemle", (1991) 2014; "Pembe Bot", 2014 (taslak: 1993)	51
Resim 41. Gülsüm Karamustafa “İsimsiz”, 1979, kâğıt üzerine karışık teknik, 45 x 35 cm.	53
Resim 42. Gülsüm Karamustafa, “Okul Defteri”, 1993,düzenleme. Kadın Eserleri Kütüphanesi	54
Resim 43. Gülsüm Karamustafa, “Kuryeler”, 1991, enstalasyon.	55

Resim 44. İrfan Önürmen, "Panik 7", 2009, 57 x 38 cm, gazete.	56
Resim 45. İrfan Önürmen, "Bakış Serisi", 2014, tül, 145x195cm.	57
Resim 46. İrfan Önürmen, "Sınır", 2018, düzenleme.	58
Resim 47. İrfan Önürmen, Sınır sergisinden bir görüntü.	59
Resim 48. Tayfun Erdoğan, "İsimsiz", 2011, tuval üzerine karışık teknik, 300 x 400cm.	60
Resim 49. Tayfun Erdoğan "Natura IV", 2015, yaprak, bitkiler, kimyasal malzeme, 200x262cm.	61
Resim 50. Belkıs Balpınar, "Kızıl Güneş", 2013, dokuma, 90 x 90 cm.	63
Resim 51. Belkıs Balpınar, "Al Gore World In Danger Gift of WWF Turkey".	64
Resim 52. Belkıs Balpınar, "Global (Un) Warming", 2017, dokuma, 120x120cm.	64
Resim 53. Nezaket Ekici, "Hareket Halinde Duygu", (2000), Galerie Valeria Belvedere, Milano.	65
Resim 54. Nezaket Ekici, "Parıldayan Herşey Altın Değildir Ama", 2014, performans, yerleştirme.	66
Resim 55. Zeynep Erdoğan "Ennéa", ahşap düzenleme, 2015.	68
Resim 56. Zeynep Erdoğan, "gezi", karışık teknik, 65 x 95 cm. 2014.	69
Resim 57. Zeynep Erdoğan, "I", tuval üzerine tuval bezi, 2014, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)	70
Resim 58. Zeynep Erdoğan, "II", tuval üzerine tuval bezi, 2014, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)	71
Resim 59. Zeynep Erdoğan, "III", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)	71
Resim 60. Zeynep Erdoğan, "IV", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)	72
Resim 61. Zeynep Erdoğan, "V", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)	72
Resim 62. Zeynep Erdoğan, "VI", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)	73
Resim 63. Zeynep Erdoğan, "VII", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)	73
Resim 64. Zeynep Erdoğan, "VIII", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)	74
Resim 65. Zeynep Erdoğan, "IX", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)	74
Resim 66. Zeynep Erdoğan, "X", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)	75

Resim 67. Zeynep Erdoğan, “XI”, tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)	75
Resim 68. Zeynep Erdoğan, ‘yükseliş I’, 2016, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 20 x 12cm.	76
Resim 69. Zeynep Erdoğan, ‘yükseliş II’, 2017, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 21 x 13cm.	76
Resim 70. Zeynep Erdoğan, ‘belirsizlik I’, 2018, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 25 x 20,5cm.	77
Resim 71. Zeynep Erdoğan, ‘belirsizlik II’, 2018, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 25 x 19cm.	77
Resim 72. Zeynep Erdoğan, ‘sonsuzluk I’, 2018, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 20,5 x 17,4cm.	77
Resim 73. Zeynep Erdoğan, ‘sonsuzluk II’, 2018, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 20,6 x 17,5cm.	77
Resim 74. Zeynep Erdoğan, ‘parıldayış I’, 2018, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 17,7 x 14,7cm.	78
Resim 75. Zeynep Erdoğan, ‘parıldayış II’, 2018, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 18 x 13cm.	78

1. GİRİŞ

Sanat, sanatçının düşüncesini, fikirlerini, duygularını, bir olguyu ya da olayı dışa aktarmasıdır. Bu aktarım 'malzeme' ile gerçekleşir. 'Malzeme' sanatçının kullanmış olduğu tuval, boya çeşitleri, kalem, kömür gibi araç gereçlerdir. Milattan önce 15.000 ve 10.000 yılları arasında olduğu tahmin edilen mağara resimlerinin ilk malzemeleri kırmızı toprak, kireç taşları, ağaç kökleri gibi araçlardır. Buluşlar ve icatlar geliştikçe sanatçının kullanmış olduğu malzemede dönemine göre de değişim göstermiştir. Bu açıklamalar bağlamında sanatçı malzemeyi eserini üretmek için kullanır. Sanatçının eseri bir gösteri nesnedir. Sanatçıların eserlerinde ki diğer bir unsurda kullanmış oldukları simgelerdir. Simge, bir düşüncenin, bir varlığın, nesnenin ve şeylerin betimlenmesidir. Sanatı anlamak için sanatçının betimlemiş olduğu simgelerden ve kullandığı malzemelerden yararlanırız. Örneğin, Hollanda natürlü resmini incelediğimiz zaman kullanılan meyvelerle, çiçeklerle soylu kesimin zenginliğine göndermelerde bulunur. Ayrıca sanatçı, herhangi bir nesne üzerinden ölümü, yaşamı, erotizmi, birçok zıtlık ve birlikteliği kompoze ederek eserlerine anlam yükler. Sanatçının eserindeki anlamı, sanat eserini inceleyerek ve imgenin kullanım biçimine göre ortaya çıkartırız. Bu temel süreç sanatın başlangıcından günümüze değin devam etmiştir. Kültürün popülerleşmesi, ekonomi, sanayi, teknolojinin gelişmesi gibi faktörler sanatta ki gösterim meselesini etkilemiştir. Öyle ki gösterilen herhangi bir nesne, imge ya da simge sanat eserinin içerisine malzemenin ta kendisi olarak girmiştir. Sanat nesnesi artık gündelik kullanılan eşyalar, endüstri ürünleri, elektronik atıklar, taş, sanatçının kendisi, teknolojik ürünler gibi her türlü eşyadır. Bu malzemelerin sanatın içerisinde kullanımı ilk olarak kübizm akımıyla ortaya çıkmıştır. Gazete, kağıt ve karton benzeri gündelik malzemeleri Picasso ve Braque gibi sanatçılar kolaj, asamblaj teknikleriyle eserlerinde kullanmışlardır. Daha sonra gündelik kullanılan, işlevinden, faydasından arındırarak malzemenin bir zât kendisi sanatın içerisine girmiştir. 'Malzeme' ve 'anlam' ilişki ise bu durumla birlikte, Marcel Duchamp'ın "Çeşme" adlı eseriyle ortaya çıktığı düşünülmektedir. Duchamp'ın kullanmış olduğu "hazır yapım" malzemesi; yüksek sanat ve aşağı sanat düşüncesini ortaya çıkarmış, tartışmalı süreçler yaşanmış, kavramlar üretilmiş ve 'sanat nedir?' tartışmalarını oluşturmuştur. Dada akımı ile başlayan bu süreç gerçeküstücülük, pop-art, yeni gerçekçilik, minimalizm, kavramsal sanat, fluxus, arte povera, performans, feminist sanat, arazi sanatı, yeni kavramsalılık ve postmodernizm gibi sanat akımlarını destekleyen ya da içerisinde olan sanatçıların meselesi haline gelmiştir. 1980'lerde yeni bir sanatsal oluşum söz konusudur. Malzemeyle olan ilişki çok geniş kavramları ve yeni bir anlatımı beraberinde getirmiştir. Malzemenin kullanım sınırları giderek yok olmaya başlamıştır. Her şey sanatın malzemesi olabilir. Sanatçıların üretim materyali olarak kullandığı bu 'malzeme'; kültürel, teknolojik ve bellek gibi sorunsallıklardan beslenerek sanat nesnesine dönüşür. Günlük

yaşantımızda sürekli karşımıza çıkan nesnelere, oyuncak bebek, tül gibi malzemeler 'anlam' ilişkisi üzerinden sanat bağlamını oluşturur. Malzeme, sanatçının bellek aktarımıyla biriktirmiş olduğu içsel mesele veya bir düşünce ağı ile olgunlaşan nesnelere dir. Her sanatçının malzemeyle kurmuş olduğu anlam doğal olarak ilişkisi farklılık göstermektedir. Sanatçıların eserlerini incelediğimizde kullanılmış olan malzemeler aynı olmasına rağmen biçim ve içerik açısından farklılıklar söz konusudur. Bu açıklamalar bağlamında "Çağdaş Türk Sanatında 'Malzeme' ve 'Anlam' İlişkisi" adlı tez çalışması bu farklılıkları sanatçıların ve eserleri üzerinden açıklayarak sanatçıların '**malzeme**' ile nasıl bir '**anlam**' ilişkisi oluşturduğu incelenecektir. Ayrıca açıklamak istenilen diğer bir mesele ise geçmişten bize gelen öğretilerle ve yapılacak olan araştırmalarla '**malzeme - anlam ve ben**' ilişkisi kurulacaktır.

Bu çalışmanın amacı günümüz çağdaş Türk sanatına kadar gelen süreçleri kısaca açıklayarak, Türk sanatçılarının malzemeyle kurmuş olduğu anlam ilişkilerini, malzeme kullanımındaki düşüncelerini, malzemenin oluşum sürecini ve farklılıklarını açıklamaktır. Ayrıca sanat alanında giderek genişleyen malzeme kullanımının oluşturmuş olduğu yeni bir dili ifade etmektir. Buradaki yeni bir dil tanımını, '**malzeme**' ve '**anlam**' ilişkisi çerçevesinde tanımlayarak, gündelik veya hazır nesnelere nasıl sanat eserine dönüştüğünü ve sanatçının üretim biçimini açıklamaktır.

Bu çalışmanın diğer bir amacı ise günümüz Türk sanatındaki üretim biçimlerinin sanatçı açısından malzemelerle kurmuş olduğu ilişkileri, oluşum süreçlerini, ontolojik olarak malzemeyi nasıl kullandığını, tekniğin ve sanatçının zihinsel düşüncesini açıklamaktır. Bu açıklamaları "**malzeme - anlam**" ilişkisi ve "**Malzeme - Anlam ve Ben**" yapıları üzerinden temellendirmektedir.

Bu çalışmanın içeriği, meselesi 'malzeme' olan sanat akımları, çağdaş Türk sanatı, 'malzeme' ve 'anlam' ilişkisidir. '**Malzeme**' ve '**Anlam**' ilişkisinin ortaya çıkışı ve tarihsel süreçleri açıklanacaktır. 1938 ile 1970 yılları arasında doğan Füsün Onur, Gülsüm Karamustafa, Belkıs Balpınar, Tayfun Erdoğan, İrfan Önürmen, Nezaket Ekici gibi Türk sanatçıların eserleri bu çalışmanın nesnel dayanağı olacaktır. Yaşadığımız çağda sanatçıların kullandıkları malzemeyle anlam ilişkileri, seri üretimleri veya her seride farklı bir malzeme ve anlam ilişkisini, eser üretim sürecindeki gelişimleri, küreselleşen dünyadaki sanatsal çalışmaların benzerlikleri ve farklılıkları irdelenecektir. Ayrıca sanatçıların malzeme ve anlam ilişkisi doğal olarak farklılık göstermektedir. Bu durum da kullandıkları tekniğe ve üsluba yansımıştır. Kullanılan teknikleri incelediğimizde malzeme sanatçı için temel bir çatı işlevi görmektedir. **Malzeme-beden, malzeme-boya, malzeme-doğa, malzeme-dijital** ortam gibi şekillenen bu yapı biçiminin nasıl oluştuğu sanatçıların üzerinden açıklanacaktır. Bu tez çalışmasında ağırlıklı olarak üzerinde durulacak sanatçılarda bu bağlam çerçevesinde belirlenmiştir.

Bu çalışmamın temellendiği mesele çağdaş sanatta sanatçının üretim biçimleri, eserleri, malzeme seçimi ve sanatçının kurmuş olduğu anlamdır.

“Çağdaş Türk Resim Sanatında ‘Malzeme’ ve ‘Anlam’ ilişkisi” adlı bu çalışmayı;

Sanatçının eserlerini üretirken etkilendiği unsurlar nelerdir?

Sanatçının malzemeye yönelmesinin nedenleri nedir?

Malzeme sanatçıda nasıl bir anlam ifade eder?

Sanatçının üretim meselesi nasıl oluşmuştur?

Gibi sorularla birlikte tanımlayıcı, nedensel, niteliksel, kuramsal, betimleyici ve ilişkiyel araştırma yöntemleriyle oluşturmaktır.

Çalışmanın özgünlüğü Türk sanatçıların ve eserlerinin merkez niteliğinde anlatılmasıdır. Bu bağlamda ele alınan bu çalışma literatürdeki sanat akımları ve tanımlamalarına ek olarak Türk sanatçıların eserlerini de incelemektir. Örneğin, performans sanat akımının içerisinde hem Batılı hem de Türk sanatçıları incelenmiştir. Fakat bu incelemeler Türk sanatçıların üretim meseleleri, çalışmalarının hangi akımın özelliklerini taşıdığı ve malzeme kullanımına göre sınıflandırılmıştır. Bu tez çalışmasının diğer bir özgünlük durumu ise, malzemenin oluşum süreci ve sanatçıların malzemeyle kurmuş olduğu ilişkinin tanımlanmasıdır.

Çalışmanın sınırlılıkları; meselesi (çağdaş anlamda) malzeme olan sanat akımları, 1980’lerden günümüze çağdaş sanat ve çağdaş Türk sanatı olarak sınırlandırılmıştır. Ayrıca bu tez çalışmasında ağırlıklı olarak malzeme kullanan sanatçılar üzerinden anlatım sağlanacaktır. Malzemenin oluşum biçimine, türlerine ve tekniğine göre sınıflandırılması niteliği taşıması açısından belirlenmiş; Füsün Onur, Gülsüm Karamustafa, Belkıs Balpınar, Tayfun Erdoğan, İrfan Önürmen, Nezaket Ekici sanatçılar üzerinden ‘malzeme’ ve ‘anlam’ ilişkisi (nedensel, niteliksel, kuramsal, betimleyici ve ilişkiyel) araştırma yöntemleriyle açıklanacaktır.

2. 20. YÜZYIL SANATINDA MALZEME

Yeni sanatsal oluşumların ve akımların ortaya çıkış zamanları “fizikteki gelişmelerle, özellikle de atomun maddenin parçalanabilen en küçük birimi olmadığı, onun da boşlukta hareket eden elektronlar, protonlar ve nötronlardan oluşan bir demet olduğu, Einstein’ın rölativite (görelilik) kuramıyla, kitle ve enerji denklemiyle ilgili” olduğu sayılmaktadır (Lynton, 2009, s. 65). Ayrıca fotoğrafın icadıyla birlikte ressamların biçim ve içerik meselesi üzerine farklı sanat düşüncelerinin oluşması söz konusudur. Bu düşüncelerin oluştuğu döneme bakacak olursak modernist sanat yani soyut sanatın başlamasına denk geldiği düşünülmektedir. Giderek gelişen ve evrenselleşen toplumsal yapılar, teknolojinin gelişmesi, bilimsel araştırmalar ve buluşların sanata alanına olan etkisi küçümsenmeyecek kadar fazladır. Ayrıca geçmişte olduğu gibi günümüz sanatını, gelecekte olacak olan sanatı ve sanatçıyı da etkileyecektir. Bu hususlar aynı zamanda bazı sanatçıların üretim materyalini de etkilemiştir. Çağdaş sanat olarak adlandırılan günümüz sanatında ise sanatçılar ağırlıklı olarak ‘malzeme’ kullanmaktadırlar.

Günümüz sanatını Ernst Fischer ‘Sanatın Gerekliliği’ kitabında çağdaş sanatın oluşumunu şu şekilde müjdelemiştir:

Resim ve heykelin görevi artık müzeleri doldurmak olmayacaktır. Devlet de, özel kişiler de sanatı koruyacak, büyük yapılarda, alanlarda, stadyumlarda, yüzme havuzlarında, üniversitelerde, hava alanlarında, tiyatrolarda ve büyük apartmanlarda o yerlere uyan resim ve heykeller bulunacaktır. Plastik sanatlar, daha önceki sınıf ve sömürü düzenlerinde olduğu gibi, tek bir üsluba uymayacak, tek üslup düşüncesi belli bir kültürün ayırıcı özelliği olduğu için belki de tarihe karışacaktır. Ulusların birleşip kaynaşacağı, yeni bileşimlerin dar ve sınırlı olan her şeyi ortadan kaldıracağı, ne bir sınıfın ne de bir ulusun üstünlüğünün söz konusu olacağı bir kültürde ve çağda birçok üslupların ortaya çıkması akla daha yalan gelmektedir. Sınıfsız bir toplumda *çeşitli üslupların* ortaya çıkması kolayca düşünülebilir (FISCHER, 2013, s. 258).

Fischer’in yapmış olduğu bu ön görüşü 1900’lü yıllarda filizlenmeye başlamıştır. Yeni üretim çeşitliklerini ve akımları beraberinde getiren bu yıllarda sanatçılardan Avant-garde olarak söz etmişlerdir. Avant-garde’nin Türkiye’de ki kullanımı kaynaklarda Avangart olarak geçmektedir. Aslında askeri bir terimdir ve öncü askerler için kullanılmıştır. Sanat alanında ise yeniliklerin öncüsü olarak nitelendirilmiştir. Öncü kelimesinden de anlaşılacağı gibi her türlü yeniliğin ortaya çıktığı ve geliştiği sanat mecrasında ‘yeni’ – ‘yenilik’ ifadesi sınırsızlığın kapısını açmıştır. Sanat eserinin biricikliği, estetik değeri ve özgünlük durumunun ortadan kalması olarak nitelendirdiğimiz bu sınırsızlık sanat nesnesinin kullanım alanlarının genişlemesine neden olmuştur. Gündelik nesnelerin de sanatın içerisine girmesiyle ortaya çıkan akım ya da akımların bir araya gelmesiyle çağdaş sanat dediğimiz ortam oluşmuştur. Öyle ki gündelik

malzemelerden tutun sanatçının bedenine kadar her şey sanatın içerisinde. Bu durumun Kübizm akımıyla birlikte ortaya çıktığı düşünülmektedir. Kübizm sanat akımı yeniliklerin ve sınırsızlıkların başlangıcı olarak sayılmaktadır. Ardından dada, gerçeküstücülük, pop-art, yeni gerçekçilik, minimalizm, kavramsal sanat, fluxus, arte povera, performans, feminist sanat, arazi sanatı ve yeni kavramsalcilik gibi sanat akımları ortaya çıkmıştır. Daha sonra bu akımların ve alanların birleşmesiyle de multidisipliner bir yapı oluşmuştur.

2.1. Kübizm Sanat Akımında Malzeme Kullanımı

Kübizm akımı sanatın giderek soyutlaşmaya başladığı dönemle birlikte ortaya çıktığı düşünülmektedir. Sanatçılar figüratif resimlerin yerine görsel olarak nesnelere geometrik formlara indirgeyerek ve nesneye farklı açılardan bakarak eserlerini oluşturmaya başlamışlardır. 1907 ile 1911 yılları arasında ortaya çıkan kübizm akımının öncü sanatçıları Picasso ve Braque'dır. Kübizmin asıl meselesi ve çıkış noktası geleneksel perspektif kurallarından sıyrılmaktır. Bunun üzerine sanatın geleneksel biçim, öz ve temsil kavramlarını yerle bir eden Kübizm 20. Yüzyılın en köklü sanat değişimini sağlayan akımdır. Kübistler doğanın betimleyici ifadesinden çok kavramsal bir düşünce yorumunu yansıtmışlardır. Sanat eserinin yüzeyselliğini, nesnenin üç boyutlu halini aktararak değil de yüzeyin iki boyutluluğuna dikkat çekmişlerdir. Aynı zamanda nesnenin birden fazla görüntü açısından resmedilmesi resim yüzeyinde boyutsal bir karmaşıklık yaratmıştır. 19. yüzyıldan itibaren taklitçiliğin ya da temsili gerçekliğinden nesneyi kurtararak sanatın kendi nesnesini 'malzeme' olarak kullanılmasında görsel bir devrim yaratmıştır (Antmen, 2008, s. 45-46).

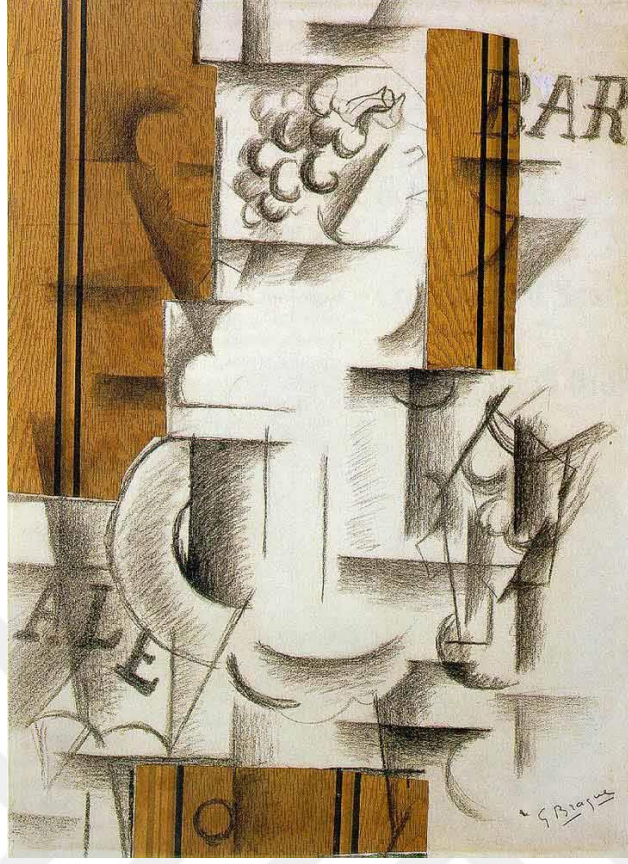
Kübizmin kuralları yıkip tartışmaların başlamasındaki önemli rolü olan Picasso'nun "Pipo İçen Adam" tablosudur. Sanat ve gerçekliğin eridiği yeni bir anlamın ortaya çıkmasını sağlayan, yeni bir anlatım meselesi aradıklarını gösteren bu çalışma Picasso'nun ve diğer kübizm sanatçılarının asıl hedefi sayılmaktadır.

Kübizm sanat akımını iki ana başlıkta açıklamak mümkündür. Birisi analitik kübizm diğeri ise sentetik kübizmdir. Analitik kübizmin temelleri, özümsemiş olduğu mesele doğadır. Fakat buradaki özümseme ya da bütünsel içindeki doğa salt bir elemanlar varlığı olarak sayılan doğadır. Daha açıkça ifade etmek gerekirse doğanın içindeki her hangi bir nesnenin ya da şey in zihinle kavranmış ve aktarılmaya başlanmış doğadır. Bu anlamda kübist için doğa, bütünsellikten yoksun, parça parça olan bir varlıktır. Kübist sanatçı, bu parçalanmış olduğu yüzeyleri bir düzen içinde yeniden kurgulamıştır (Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, 2011, s. 169). Bu yeni oluşum kübizmin geometrik formlarla yapmış olduğu soyutlamadır. Bu soyutlamadaki düşünce olduğundan daha derin bir nesne çözümlemesini de içerisinde barındırdığı düşünülmektedir. Giderek soyutlaşan bu düşünce biçimi nesneden çok kavramla

bütünleşmiştir. Nesne birden fazla parçaya ayrılarak yeniden bir bütün oluşturur. Parçalanmış yüzeylerin küçüldüğü, nesnenin farkı açılarının birbirinin üzerine bindirerek nesnenin biçiminden uzaklaştığı, geleneksel kuralların yıkıldığı bu dönem kübist resimlerin ağırlıklı olarak kullandığı renkler; kahverengi, yeşil, gri renk tonlarıdır. Analitik kübizmin giderek doğadan uzaklaşmasıyla birlikte sentetik kübizm başlamıştır. Sentetik kübizmde nesneden doğaya doğru bir yönelim vardır. Analitik kübizmin çıkış noktası doğa ve doğanın biçimleri, sentetik kübizmin ise daha çok düşünce, kavram ve geometrik biçimlerdedir. Sentetik kübizmde sanatın nesnesi doğadan kopmaya başlamıştır. Fakat gerçek anlamda bir doğadan kopuş gerçekleşmemiştir. Daha çok doğadan nesneye gerçekleşen sanat, nesneden doğaya gerçekleşmeye başlamıştır. Nesnelerin yani malzemenin sanatın içerisine girmesi olarak tanımlayacağımız sentetik kübizm; kolaj ve asamblaj tekniklerinin uygulanmaya başlamasıyla mümkün olmuştur. Picasso ve Braque'ın kullanmaya başladıkları bu yeni teknikler sanat tarihindeki yeniliklerin başlangıcıdır. Kolaj tekniği gazete, afiş, fotoğraf gibi malzemelerin kesilip tuvale yapıştırılmasıdır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, 2008). Asamblaj tekniği ise “sanat yapıtını boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemlerle oluşturmak yerine, sanatsal amaçlarla üretilmemiş doğal veya endüstriyel nesnelerin yeni bir düzen içinde bir araya getirilişyle üretilmesidir (Yılmaz S. , 2012)”. Picasso'nun ünlü *Bambu Sandalyeli Natürmort'u* (Mayıs 1912) yaparken gazete, pipo, bardak gibi nesnelere kübist olarak yerleştirmiş ve resmin üçte biri bölümünde desenli bir muşamba kullanmıştır. Braque ise çalışmasında ahşap kaplama izlenimi verecek bir duvar kâğıdı kullanmıştır. Aynı zamanda *'Meyve Tabacağı'* ve *'Bardak'* tablosunda da aynı malzemeleri ve aynı üslubu kullanarak üretmiştir. Doğacı anlayışla çizdiği üzümler, resme öbür öğelerle çelişen bir gerçeklik kazandırmıştır (Lynton, 2009).



Resim 1. Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”, 1912, tuval üzerine yağlı boya ve muşamba, oval, 29 x 37cm, Paris, Picasso Müzesi.



Resim 2. Georges Braque, “Meyve Tabagı ve Bardak”, 1912, yapıştırılmış kâğıt ve karakalem, 61 x 44,5cm, Özel Koleksiyon.

Kolaj ve asamblaj tekniklerinin kullanılmış olduğu bu iki örnek çağdaş sanatın meselesi olan “malzeme” ile ilgili sorgulamaların da başlangıcıdır. Ahu Antmen’in “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar” kitabında bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

Kübist kolaj, ayrıca, sanat nesnesinin statüsüne ilişkin çeşitli soruları gündeme getirmiştir. İlk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının ögesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmiş; kolaj, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların bir ölçüde erimesinde etkili olmuştur. Neyin sanat olup olamayacağıyla ilgili kalıplaşmış yargıların hüküm sürdüğü bir dönemde bu kadarı bile büyük, çok büyük bir adım olarak tarihe yazılmıştır. Sanat nesnesinin malzemesi ve mecrasına ilişkin bir sorgulamayı gündeme getiren bu yaklaşım, 20. yüzyılın sonraki adımlarına ilişkin ipuçları taşımakta; Dada kolajlarına ve fotomontajlara, Pop kolajlarına ve hatta günümüze kadar uzanan dijital kolajlara temel oluşturmaktadır (Antmen, 2008, s. 48).

Ayrıca asamblaj tekniğindeki nesneyi olduğu gibi ya da bir kısmını tuvale yapıştırma fikri günümüze de giderek yaygınlaşmış ve kolajın ötesine geçerek, çağdaş sanatın asıl meselesi olan malzemenin temelini oluşturma niteliğine sahiptir. Kullanım amacı sanat nesnesi olmayan

malzemeler, artık sanat nesnesi olma potansiyeli taşımaya başlamıştır. Sanatçı, gündelik ve ya sıradan nesnelere anlam yükleyerek ya da kübizimde ki gibi amacına uygun olması bakımından malzemeyi eserinde kullanmaya başlamıştır.

Kübizm yeni eğilimlerin, yeni biçimsel arayışların, yeni boya ve malzemelerin sanat eserinin içerisine sonucunda yeni tekniklerin kullanılması gibi birçok olguların ve olayların başlangıcı olarak sayılmaktadır. C. Harrison ve P. Wood'un "Sanat ve Kuram" kitabında ise Kübizimde ki yeniliklerin temeli olan dört farklı eğilimden söz etmiştir. Bu eğilimler bilimsel kübizm, fiziksel kübizm, orpheusçu kübizm ve içgüdüsel kübizm olarak sınıflandırmışlardır. Bilimsel kübizm nesnenin özünü arayan yani özsel gerçekliğin büyük bir saflıkla aktarılması olarak tanımlanmıştır. İlk izlenimi geometrik görseller olan bilimsel kübizmin sanatçıları Picasso, G. Braque, Albert Gleizes, Marie Laurencin ve Juan Gris'dir. İkinci olarak fiziksel kübizm, görsel gerçekliğin bilgisinin toplanarak yeniden geometrik olarak ya da geometriye yakın bir şekilde resim yüzeyinde kurgulanması olarak ifade edilmiştir. Bu eğilimi en belirgin şekilde kullanan ressam ve aynı zamanda fizikçi olan sanatçı Henri Le Fauconnier'dir. Çağdaş sanatın filizlenmesi olarak da nitelendirebileceğimiz bir diğer kübizm eğilimi ise orpheusçu kübizmdir. Renk ve biçimin ön planda olduğu orfik kübizm olarak ta adlandırılan orpheusçu kübizm daha çok kıvrımlı, dairesel ve yuvarlak formlara sahiptir. Bundan dolayı da orpheusçu kübizm adını müziğiyle her kızgınlığı ve taşkınlığı sakinleştiren yumuşatan mitolojik kahraman Orpheus'tan almıştır (<http://yunanmitolojisi.blogspot.com/2007/10/orpheus.html>, 2007). Orpheusçu kübizm sanatçının eserlerinde ağırlıklı olarak düşüncesinin ve kendisinden olanı birçok görsel ve düşüncesiyle eserine aktardığı, estetik hazı, kendiliğinden belli olan bir yapısı ve bir konusu olan sanattır. Picasso'nun resimlerindeki ışık bu unsurdan ortaya çıktığı düşünülmektedir. Robert Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia ve Marcel Duchamp da bu düşünce doğrultusunda ilerlemişlerdir. Son eğilim olarak içgüdüsel kübizmi tanımlamak gerekirse görsel gerçeklikten bağımsız, sezgi ve içgüdüsel olarak belirlenen öğelerle yeniden resmetme sanatıdır. İçgüdüsel sanatçılar, berraklıktan ve estetik öğretiden yoksun olarak eserlerini üretmişlerdir. İçgüdüsel kübizm birçok sanatçıyı içerisinde barındırmaktadır (Harrison & Wood, 2016, s. 216).

Kübizmdeki bu eğilimler çağdaş sanat akımlarının temelindeki düşünce ayrışmasının göstergesi olarak nitelendirebiliriz. Bu düşünce ayrılıkları birbirleriyle sentezlenerek, akımlarında ortadan kalkması sonucunda çağdaş sanat dediğimiz çoklu sanat ortamını oluşturmuştur.

Kübizm Türkiye'de 1920 yılının sonuyla 1930 yılının başlangıcı arasında görülmüştür. D Grubu kurucularının ağırlıklı olarak içinde bulunduğu Kübizm akımının başlıca Türk sanatçıları; Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci ve Cemal Tollu'dur. Avrupa da eğitim aldıktan sonra yurda geri döndüklerinde Kübizm sanatından esinlendikleri eserleri üretmişlerdir. Fakat kübizm akımının başlıca unsurları olan nesne problematiği, nesnelere parçalanıp yeniden bir

araya getirilmesinden çok geometrik biçimlerin bir araya gelerek kurgulanması şeklinde oluşmuştur. İçerik olarak o zamanlar benimsenen politika ile Anadolu insanı ve öğelerinden yararlanmışlardır. Ayrıca Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyupoğlu, Zeki Kocamemi ve Turgut Zaim gibi Türk ressamalarda Kübizm akımından etkilenerek eserler üretmişlerdir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, 2008).

Nurullah Berk'in yapmış olduğu "Damlar", "İskambil Kâğıtlı Natürmort", "Tayyareciler", "Liman", "Yeni Odalık" gibi eserleri Türkiye'de ki kübizmin ilk örnekleri olarak sayılmıştır.



Resim 3. Nurullah Berk, "İskambil Kâğıtlı Natürmort", 1933, tuval üzerine yağlı boya, 60 x 80cm.

Kübizmin ilk örnekleri genelde yağlı boya ve geometrik şekillerde çözümlendiği için henüz Avrupa'daki gibi kolaj ve asamblaj teknikleriyle ortaya çıkan malzeme kullanımı söz konusu değildir. Tekniklerin olanağında ortaya çıkan malzeme kullanımı Türkiye'de 60'lı yıllara denk gelmektedir.

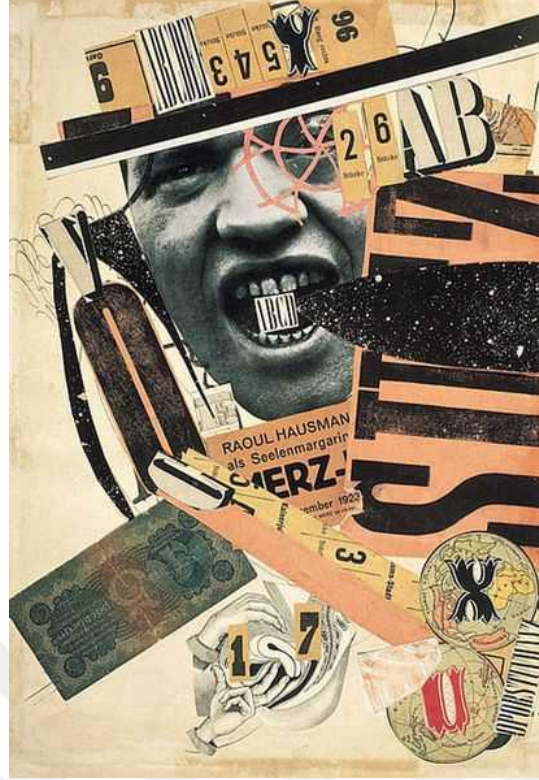
2.2. Dada Sanat Akımında Malzeme Kullanımı

1916 yıllarında adı konmuş ve 1920li yıllarda ise giderek yaygınlaşıp ortaya çıkan dada akımı her şeye karşı olarak ortaya çıkmıştır. Siyaseten sanata, sanat eserinin biricikliğinden sanatın geleneksel kurallarına, kısaca karşı olarak kendilerini tanıtmışlardır. Dada her türlü anlama da karşıdır. Anlamsızlık as olandır. Ama buradaki anlamsızlık kendilerinin öne sürdüğü

asıl anlamı temsil etmektedir. Tezin konusundaki “malzeme” ve “anlam” olgusunun da çıkış noktası olarak sayılan dada akımının öncü sanatçıları Hugo Ball, Marcel Duchamp, Tristan Tzara ve Richard Huelsenbeck'dir.

Dada akımı savaşa karşı olan ve savaştan kaçmış bir grup İsveçli, Fransız ve Alman sanatçılar ve entelektüel kişiler tarafından kurulmuştur. İlk dada manifestosunu yazan aynı zamanda yazar olan Hugo Ball, sanatçıların sergi açabilecekleri, kitap okuyup çalışabilecekleri ve müzik dinliye bilecekleri bir ortam oluşturmak için '*Cabaret Voltaire*' adında bir mekân oluşturmuştur. Savaşın getirmiş olduğu ideolojilere ve güçsüzlük durumlarına karşı olarak toplanan sanatçılar karşıt bir sanat yapısını oluşturmuşlardır. Oluşturdukları karşıtlık düşüncesi giderek sanata, sanatın geleneksel kurallarına kısaca karşıt sanat olarak ifade ettikleri Dadaist hareket; Tristan Tzara'nın yazmış olduğu manifestoyla her türlü ideolojiyi, düşünceyi, sanatsal içeriği ve hiçbir anlamı içermediğini ifade etmektedir. Üstelik Dada ismi bile bir anlam ifade etmemektedir. Dada kelimesi birden fazla anlama gelmekle birlikte anlamsız bir biçimde bir araya gelen kelime olarak nitelendiriliyor. Rast gele, gelişi güzel bir şekilde ortaya çıkan -da -da heceleridir. Dada sanatçıları eserlerini üretirken nesnelere (imgeleri) rast gele bir araya gelen kelimeleri, harfleri, sesleri, resimleri kasıtlı olarak saçma ve mantık dışı gelecek şekilde kullanmışlardır. Amaçları tüm sanatsal ilkeleri ve sınırları zorlamaktır. Eski sanat oluşumunun yerini almak için sanatın sınırlarını zorlayacak, sanatın biricikliğini sarsacak yenilikler üretmişlerdir (TEWELDE).

Dadacılar kolaj ve asamblaj tekniklerini uygulayarak gazete, dergi, kâğıt parçaları ve çeşitli araç gereçleri gelişi güzel bir araya getirerek kendilerinin değimiyle de ifade edebileceğimiz anlamsız sanat eserleri ve şiirler oluşturmuşlardır. Malzemelerin sıra dışı kullanımları birçok tepkiyi ve dikkatleri üzerlerine çekmişlerdir. Raoul Hausmann'nın yapmış olduğu “*ABCD*” adlı çalışması Dadaist çalışma olarak sayılmaktadır. Çini mürekkebi ve gazete dergilerden seçilmiş parçaları rastgele bir araya getirdiği, ayrıca Kurt Schwitters'in sanatına atıfta bulunarak ‘*Merz*’ kelimesini kullanması ve kendisinin bunu poster şiiri olarak göstermesi Dadaist eser olarak örnek gösterilmiştir.



Resim 4. Raoul Hausmann, "ABCD", 1920, kolaj, 40.4 x 28.2 cm.

Ayrıca birçok sanat biçiminin geçmişinde sıkıntılı ve bunalımlı dönemler olmuştur. Bu dönemlerde söz konusu olan biçim, kendi halinde oluşum göstermiştir. Ancak yeni bir teknik olanağında kendiliğinden bir biçim haline dönüşmesi, başka deyişle yeni bir sanat biçimi içerisinde ortaya çıkabilecek etkilerin gerçekleşmesi için zemin hazırlamıştır. Sanatta özellikle bu türden çöküş dönemlerinde görülen taşkınlıklar ve kalabalıklar, kaynaklarını gerçekte sanatın en zengin tarihsel güçlerinin odak noktasını oluşturmaktadır. Bu tarz barbarlıklardan beslenen Dadaizm akımının en belirgin sanatçısı kuşkusuz 'hazır-nesne'leriyle Marcel Duchamp'dır (Benjamin, 2014). Duchamp buluntu nesnelere kullanmaya başlamasıysa sanatın sarsılmaz bütünlüklü kurallarında yıkılmalar meydana gelmiştir. Duchamp'ın buluntu nesnelere günlük hayata kullanılan sıradan nesnelere. Yani Duchamp'ın deyimiyle 'hazır-nesne'lerdir. Duchamp gündelik, sıradan, üretim amacı sanat nesnesi olmayan bir fabrika ürününü sanat nesnesi olarak sunmuştur. Duchamp'ın "Bisiklet Tekerleği" (1913), "Şişelik" (1914) ve büyük tartışmalara neden olmuş "Çeşme" (1917) 'hazır-nesne' kullanımındaki ilk örnekleridir. Burada asıl üzerinde durulması gereken mesele gündelik nesnenin kendi bağlamından koparılıp yeni bir bağlam olan sanat nesnesi niteliğini taşımasıdır.

1917 yılında New York'daki Bağımsız Sanatçılar Derneğinin düzenlemiş olduğu sergiye giriş ücreti ödemek şartıyla sanatçıların eserlerini sergileme garantisi veren bir sergi

düzenlemişlerdir. Fakat Duchamp'ın R.Mutt takma adıyla imzaladığı "Fountain" (Çeşme) adlı eser kabul olmamıştır. Aslında artık sanat nesnesi olan "Çeşme" adlı eser doğrudan fabrika tarafından üretilmiş ve kaide üzerine bir sanat nesnesi olarak yerleştirilmiş beyaz bir porselen pisuardan başka bir şey değildir. Fakat Duchamp, nesneyi imzalayarak bir sanat nesnesi olduğunu ilan etmiştir ve derneğin parasını ödemek şartıyla sanatçıların eserlerini sergileyeceği hususuna meydan okumuştur. Duchamp, her şeyin sanat nesnesi olma potansiyeline sahip olduğuna inanıyordu (http://www.artfactory.com/art_appreciation/art_movements/dadaism.htm). Bunu yaparken aslında gündelik nesneye sanat nesnesi anlamını yükleyerek yaptığı düşünülmektedir. Artık herhangi bir nesne ve ya eşya sanatçının onu konumlandırışı ve anlam yüklemesiyle sanat eserine dönüşmektedir.



Resim 5. Marcel Duchamp, "Çeşme", 1917, hazır-nesne (porselen pisuar), 33x42x52 cm.

Emmy Hennings, Marcel Janco, Hans Arp, Sophie Taeuber, Max Ernst, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Emmy Hennings, Hannah Höch, Hans Richter, Kurt Schwitters, Richard Hülsenbeck, Man Ray, Francis Picabia, Arthur Cravan gibi sanatçılarda Dada akımının içerisinde yer almışlardır. Ayrıca Duchamp'ın hazır-nesnelerinden sonra Dadaistler, sıradan olağan dışı nesnelere sanat nesnesi olarak eserlerinde kullanmaya başlamışlardır. Daha sonra gündelik nesnelerin sanat malzemesi olarak kullanımı 'anlam'ın bütünlüğü içerisinde, sanat akımlarının temel ögesi haline gelmiştir.

Türk sanatında Dada sanat akımının izlerini Altan Gürman'ın yapmış olduğu "montaj" serisinde gözlemlemek mümkündür. Canan Beykal'ın da savunduğu bu görüş Altan Gürman'ın eserlerindeki "antimilitarist" ve "antibürokratik" tavırların Dada akımıyla örtüşmesinden kaynaklıdır. Canan Beykal'ın 1991'deki Altan Gürman retrospektifinin kitabında Gürman'ın eşi Bilge Gürman, güncel ve siyasal olayların etkisinde (Nazi Kapılarının fotoğrafları ve Vietnam Savaşı'na Parisli öğrencilerinin verdikleri tepkiler) en az neo-dadacılar kadar etkisinde kaldığını belirtmiştir (Koçak, 2009). Sanatçının malzeme seçimi kendisini etkilen unsurların dışavurumu olarak ortaya çıkmıştır.



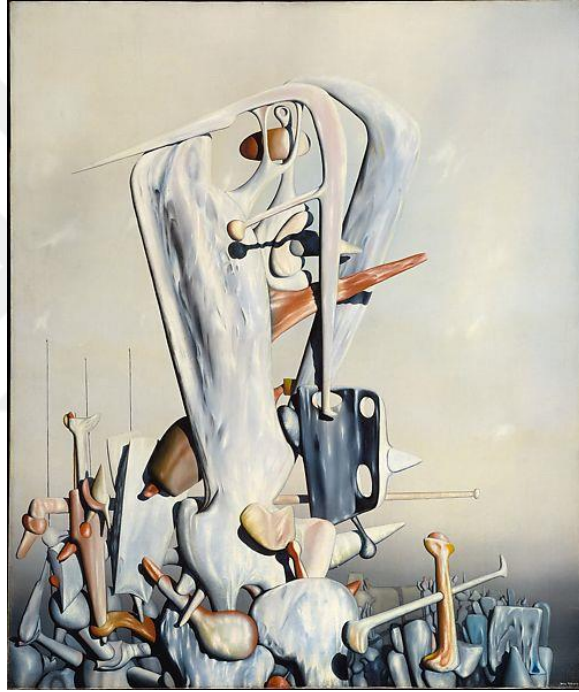
Resim 6. Altan Gürman, "Montaj 4", 1967, tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel, 123 x 140 x 9 cm.

Altan Gürman eskizlerini Paris'teyken çizdiği "montaj" serisini İstanbul'a döndükten sonra tehlikeli ve yasak bölgeleri işaretlemek için kullanılan kırmızı-beyaz şeritler, tank kaportasından ödünç alınmış gibi görünen endüstriyel yüzey formları ve dikenli teller gibi malzemelerle Türk sanatının öncü eserlerini üretmiştir (Temür, https://www.artter.org.tr/altan_gurman).

2.3. Gerçeküstücülük Sanat Akımında Malzeme Kullanımı

Dada akımının her şeye karşılığı sonunda Dada'ya karşı durumunu ortaya çıkarmıştır ve Dada sanatının içerisinde yer alan sanatçıların birçoğu Gerçeküstücülük akımıyla ilgilenmeye başlamışlardır. Gerçeküstücülük akımı 1924 yılında şair André Breton'un öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Ayrıca Gerçeküstücülük akımının ismini kullanan kişi André Breton'dur. Gerçeküstücülük sanat akımının öncüleri Freud'un rüya, ruh gibi konular bağlamında yapmış olduğu, 'bilinç' ve 'bilinçdışı' psikanaliz araştırmalarından yararlanmışlardır. Gerçeküstücüler

'bilinç dışı' akla, sanatsal özne ve ya malzeme olgusunun kaynağı olarak görmüşlerdir (Fineberg, 2014). Freud'un psikanaliz araştırmaları, genellikle bilinçaltı sorunlarının, rüyaların anlamlarının, iç benliğin çözümlenmesi gibi konulardır. Bu konular insanın bilinçaltında gizli kalmış, bilinç düzeyine çıkamamış istekleri, arzuları ve düşünceleri kapsamaktadır. Bu gizli bölümü ancak rüyalar, hipnoz ya da yarı rüyalı dönemler sayesinde çözümlene bilir. Gerçeküstücü ressamlar için bu sonsuz bir malzeme ve özgürlük alanı oluşturmaktadır (Türker & Çokokumuş, 2014). Yves Tanguy, Alberto Giacometti, Meret Oppenheim, Salvador Dali, Oscar Dominguez, De Chirico, Hans Arp, Max Ernst, Joseph Cornell, Roberto Matta, Dorothea Tanning, Paul Delvaux, René Magritte, Rudolf Hausner, Leonora Carrington, Frida Kahlo gibi sanatçılar gerçeküstücülük akımının içerisinde yer almışlardır ya da eserlerini üretmişlerdir.



Resim 7. Yves Tanguy "My Life, White and Black", 1944, tuval üzerine yağlı boya, 90.8 x 75.9 cm.

Yves Tanguy'un "Hayatım, Siyah ve Beyaz" adlı çalışması (resim 7) bizim algıladığımız dünyanın çok daha fazla derinliklerinde yatan bir çalışma gibidir. Sanatçının derinliklerinde kendi benliğindeki bir görselin ya da duygu düşüncesinin dışa aktarımı olarak eserini üretmiştir. Bilinç ve bilinç dışının rüyalar yoluyla aktarılması bizim için karmaşık ve dağınık görüntülerdir. Bu nedenden dolayı her sanatçının hatta insanların zihin dünyası oldukça karmaşık şekilde görsellik oluşturur. Tanguy'ın eserleri de kendine özgü karmaşık imgelerin gösteriminden oluşmaktadır.

Bu açıklamalara ek olarak gerçeküstücü sanatçılar heykel, resim, fotoğraf gibi çalışmalarını üretirken konu aldıkları özne ve ya nesnelerin bilindik bilindik anlamlarından

çıkartarak kendi anlamlarını yansıtmışlardır. Belçikalı ressam René Magritte'in "İmgelerin İhaneti" ve Meret Oppenheim'in "Kürklü Kahvaltı" adlı çalışması biçim bozarak yeniden anlamlandırma sürecini yansıtan gerçeküstücü eserler arasında en göze çarpanlarıdır (Vangölü, 2016).



Resim 8. René Magritte, "İmgelerin İhaneti", 1929, Los Angeles County, Sanat Müzesi.

Renê Magritte daha çok gerçeküstüçülük akımıyla ilgilenmiştir. Fakat "İmgelerin İhaneti" eserinde kavramsal bir boyuttan da söz etmek mümkündür. Kullanmış olduğu imge ve yazılar arasında oynamalar yapmaktan hoşlanan Magritte, "İmgelerin İhaneti" adlı eserinde desen olarak 'pipo' nesnesini ve "Bu bir pipo değildir." yazısını kullanmıştır. Michel Foucault bu eserle ilgili çözümlemesinde adlandırma ve desen olarak söz etmiştir. Bir bütünlük oluşturan bu eser 'metin', 'imge' ve 'desen' arasındaki birbirini tamamlayan kaligrafi oyunu dışında bir bütünlük olmadığından söz etmiştir (Foucault, 2011). Renê Magritte kullanmış olduğu malzemesini(nesnesini) kendi anlamından soyutlamasını dillin olanağında yapmıştır. Meret Oppenheim'in yapmış olduğu "Tüylü Kahvaltı" eserinde ise bu durum malzemenin kullanım şekliyle ilintilidir. Gündelik nesne olarak kullandığımız çay bardağı, tabağı ve kaşığı büyük bir olasılıkla bir hayvana ait tüy dokusuyla kaplanmıştır.



Resim 9. Meret Oppenheim, “Tüylü Kahvaltı”, 1936, tüy kaplı tabak ve kaşık, Modern Sanatlar Müzesi.

Meret Oppenheim “Tüylü Kahvaltı” eserinde kullanmış olduğu malzemeyi kendi işlevinin dışına çıkararak gizemli ve mistik bir şekilde yeniden kaplaması ve sunması gerçeküstücülüğün önemli nesne kullanımlarındandır.



Resim 10. Salvador Dali, “Istakoz Telefonu”, 1938, kauçuk, sıva, kâğıt, boyalı metal telefon.

Freud’un psikanaliz bilinç ve bilinç dışı araştırmalarından yararlanan Salvador Dali için nesnelere hayaller ve tasarımlar üzerine temellenmiştir. Gündelik hayatta kullandığımız bu nesnelere küçük mekanik bir işlev görmeye elverişlidir. Salvador Dali için; bilinçsiz edimlerin gerçekleşmesinden kaynaklanan üretim biçiminde ‘malzeme’ erotik fanteziler, arzular ve cinsellik barındıran anlamlar taşımaktadır (Batur, 2003, s. 340).

Gerçeküstücü nesnelere aslında soyut düşünceleri bir bakıma somuta dönüştürmektir. André Breton bu durumu düşünürken daha çok malzemeleri bir amaç olarak değil de daha çok araç olarak kullanılmasını tasarlamıştır. Aslında malzeme doğal olarak araç olma niteliği taşımaktadır. André Breton gerçeküstücülerin malzemeye ilişkin tutumlarını devrim olarak nitelendirmelerini desteklemiştir. Bu devrim aslında malzemeyi amacından saptırarak tıpkı Marcel Duchamp' daki gibi malzemeye yeni bir isim vererek, imza atarak, kendi özgün kullanım alanından çıkarıp yeni bir anlam yükleyerek sanat eserine dönüştürmektir. Gerçeküstücü malzeme ayrıca dağınık öğelerden hareket ederek malzemeyi yeniden bir bütün haline sanat nesnesi olarak getirmektedir (Batur, 2003, s. 341-342).

Türk resim sanatında modernizm akımlarının başlangıçlarını ve akım niteliğinde söylemek pek mümkün değildir. Fakat gerçeküstücülük akımının özellikleri çok erken yıllarda Osmanlı döneminde minyatür geleneğiyle görülmekle birlikte modernizm içerisinde daha çok 1955'li yıllarda Yüksel Arslan ve Nuri Abaç'la görülmeye başlamıştır (Suci, 2017). 1970'li yıllarda Paris'e gittikten sonra dışavurumculuk ve düşsel öğelerle bilinçaltının göstergelerini kullanarak Alaettin Aksoy da gerçeküstücü bir anlatıma yönelmiştir (Erdemci, Germaner, & Koçak, Modern ve Ötesi: 1950-2000 , 2008, s. 220-223).



Resim 11. Nuri Abaç, "Keyif", 2003, tual üzerine yağlıboya 40 x 40 cm.

Nuri Abaç'ın eserleri ilk bakışta fantastik ve keyif verici bir izlenime sahiptir. Daha önce çeşitli resimsel denemeler yapan Nuri Abaç Anadolu'ya özgü motifleri kullanarak gerçeküstücü akımının özelliklerine sahip eserler üretmiştir. Mersin doğumlu Nuri Abaç, deniz kenarında

büyümüş bir ressam olarak resimlerinde gemi imgesini sıklıkla kullanmıştır. Çoğunlukla eğlence anını ya da eğlenceyi temsil eden çalgıcı insanlardan oluşan figürler kullanmıştır resimlerinde. Kendisine özgü kuş figürleri, deniz dalgaları, balıkları ve değişik araç (daha çok gemiyi andıran) imgeleriyle resimlerinde mistik ve gerçeküstücü bir anlatım tarzı kullanmıştır (KAHRAMANKAPTAN 2016).

2.4. Pop Sanat Akımında Malzeme Kullanımı

Pop Sanat, 1950 ve 1960'lı yıllarda İngiltere ve Amerika'da hemen hemen aynı anda birbirinden bağımsız bir şekilde ortaya çıkmıştır. Kitle kültürü, değişen yaşam tarzları, reklamcılık, teknolojinin gelişmesi gibi toplumsal etkenler pop sanatın çıkmasına zemin hazırlamıştır. Pop kelimesi ilk olarak Londra'da Çağdaş Sanat Enstitüsü tarafından oluşturulan Bağımsızlar Grubu'nun 1954-57 yılları arasında yaptığı görüşmelerde kullanılmıştır. Film, reklam, bilimkurgu, resimli dergi, afiş ve pop müzik gibi kentsel kitle kültürünü oluşturan unsurları 'pop' olarak tanımlamışlardır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, 2008). Bu unsurların neden bu kadar dikkat çekici ve merak uyandırıcı olduğu konusunda ressam Richard Hamilton ve Peter Blake, heykeltıraş Eduardo Paolozzi, mimar John Voelcker ve yazar Lawrence Alloway'ın içinde olduğu bir grup tarafından düşünölmeye başlanmıştır (Yılmaz M. , 2013). Piyasaya sürölen ürünlerin, kitlelere tanıtımı ve pazarlanması için kullanılan bu araçlar pop sanatın merkezi olmuştur. Her ne kadar kullandıkları malzemeler gündelik nesnelere ait olduğundan dolayı neo-dada'cı olarak nitelendirilse de pop sanat aslında bundan beslenir ve destekler. Pop sanat akımının içerisinde Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol, Tom Wesselmann, George Segal, Gerhard Richter, Richard Hamilton, David Hockney gibi birçok sanatçı da yer almıştır.



Resim 12. Richard Hamilton, "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?", 1956, kolaj, 26x25cm.

Pop Sanat'ın öncü eserlerinden olarak kabul edilen Richard Hamilton'un "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" adlı çalışması aslında 1956 yılında Londra'da açılan 'İşte Yarın' sergisi için hazırlanmış bir afiş tasarımıdır. Bu eser gündelik olarak kullanılan nesnelerin çekiciliğini ön plana çıkarmış ve estetik olarak işlenmiştir. Hamilton'un bu çalışması, popüler kültür imgelerinin hepsini bir araya toplayan eser niteliğini taşımaktadır. Radyo, sinema, elektronik aletler, çizgi roman tasarımları, televizyon, afiş ve popüler kültüre ait kadın ve erkek bedenleri gibi birçok unsuru sanatçının çalışmasında gözlemlemek mümkündür.



Resim 13. Andy Warhol, "Brillo Kutusu", 1964, ahşap kutu üzerine serigrafi tekniği, 30 x 30 x 18 cm.

Pop sanat akımının öncü sanatçısı olarak bilinen Andy Warhol yeniden üretim tekniğini ortaya çıkarmıştır. Andy Warhol'un yapmış olduğu "Brillo Kutusu" çalışması tüketiciye ait bir nesneyi birebir aynısını yeniden üretilmesidir. Seri üretim yapan Andy Warhol, fotoğraf imgesini olduğu gibi tuvale aktararak sonradan müdahalelerle, mekanik yeniden üretimin kendisini, sanat nesnesine dönüştürmüştür (Appignanesi, Garratt, Sardar, & Curry, 1996). Tüketim kültürüne ait bu nesneyi sanat yapan unsur sanatçının ona yüklemiş olduğu anlamdır.

Bir çeşit kitle sanatı olarak adlandırılan Pop Sanat, hiçbir sanat akımının ulaşamadığı kitlelere ulaşmayı başarmıştır (Ötgün, 1995). Türkiye'de ise 1970'lerde ortaya çıkmaya başlayan Pop Sanat kısa süreli ve dağınık bir yapıya sahip olmuştur. 1970'li yıllarda televizyonun hayatın içerisine girmesi, kitle iletişim araçlarının artması ve sonraki yıllarda giderek yaygınlaşması, popüler kültüründe topluma olan etkisini artırmıştır. Gülsüm Karamustafa, Özdemir Altan, Erdağ Aksel, Burhan Doğançay ve Nur Koçak gibi sanatçılar Pop Sanata ilişkin eser üretmişlerdir (TOPTAŞ, 2017).



Resim 14. Nur Koçak, "Kırmızı ve Siyah", 1976, tuval üzerine akrilik, 162 x 130 cm.

Türk Pop resim sanatında kitle kültüründen ve popüler kültürden yararlanarak eserlerini üreten Nur Koçak, daha çok kadın imgesi üzerine çalışmalarını üretmiştir. Nur Koçak "Fetiş Nesnelere/ Nesne Kadınlar" başlığı altında ürettiği büyük boyutlu eserler seri halinde yapmış olduğu üretimleridir. Batı'nın renkli kadın dergilerindeki fotoğraflar sanatçının ilgisini çekmiştir. Eserlerinde genellikle kadınlara özgü endüstri ürünlerini (rujlar, oje şişeleri, parfüm şişeleri, iç çamaşırlar gibi nesnelere) ya da kadını nesne olarak kullanmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, 2008). Kitle iletişim araçlarından yararlanan Nur Koçak, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisinde yapmış olduğu söyleşisinde eserlerindeki kullandığı tekniğin araç olduğunu

söylemiştir ve teknik tek başına bir anlam ifade etmiyor diyerek nesne olarak kullandığı malzemesi, sanatının asıl anlamını oluşturmuştur (Dergisi, 2019).

2.5. Yeni gerçekçilik Sanat Akımında Malzeme Kullanımı

Yeni gerçekçilik akımı 1960'lı yıllarda Pierre Restany, Yves Klein ve Fernandez Arman üçlüsünün güncel gerçeği olduğu gibi yansıtmak için ortaya çıkmış bir topluluktur. César, Mimmo Rotello, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Raymond Hains, Martial Raysse, Raymond Hains gibi sanatçılarda daha sonra yeni gerçekçilik akımının içerisinde yer almışlardır. Pop Sanatın tüketim ve kitle kültürünün ötesine geçen Yeni Gerçekçilik sanat akımı sanatçıları toplumsal ve kent kültürünün daha çok duygusal ve nesnel yönlerini konu almışlardır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, 2008). Güncel yaşam, tarih, felsefe gibi unsurlar yeni gerçekçilik akımının meselesidir. Ayrıca diğer sanat akımlarının aydınlanma süreçlerinden de yararlanmıştır. Bundan dolayı Pop Sanat, Yeni Dışavurumculuk, Yeni Dada gibi akımlarla benzerlik göstermektedir (Boyras & Cantürk, 2013).

Yeni Gerçekçilik akımının sanatçıları genellikle atık nesnelere başta olmak üzere buluntu nesnelere de eserlerinde kullanmıştır. Gerçeklik olgusunu yeniden sorgulamayı amaçlayan sanatçılar farklı ve özgün malzemelere, doğal olarak da farklı üretim tekniklerine yönelmişlerdir (Antmen, 2008, s. 175,177). Bu sanatçılar arasında en ilginç yöntemi kullanan sanatçı Yves Klein'dir. 'Uluslararası Yves Klein Mavisi' olarak tanımladığı maviden biraz koyu olan rengi önemsizliği ve sonsuzluğu ifade etmek için kendi mavi rengini kullanmıştır. Yves Klein Mavisi'yle monokrom heykel ve resimler üretmiştir. Ayrıca 'canlı fırça tekniği' olarak adlandırmış olduğu teknik, insan bedenini fırça olarak kullandığı 'Antropometrik' resimleri çığır açıcı bir uygulamadır (<http://www.yvesklein.com/en/biographie/>).



Resim 15. Yves Klein, 'Antropometri', 1960, kâğıt üzerine kuru pigment ve sentetik reçine ile canlı fırça tekniği, 62 x 111 cm. Georges Pompidou Merkezi - Musée national d'art moderne, Paris, Fransa.

Paris'te bulunan Clert Galerisi 1950 ve 1960'lı yılları arasında Yves Klein ve Fernandez Arman'ın yapmış olduğu "boşluk" ve "doluluk" sergileri dönemin en radikal dikkat çekici sergiler sayılmaktadır. Yves Klein 1958 yılında galerinin kendisini boş olarak sergilemiştir. Fernandez Arman ise 1960 yılında içerisini yeni gerçekçilik akımının temel malzeme yapısını oluşturan atık malzemelerle tika basa doldurmuştur. Otomobil malzemeleri, kıyafetler, şapka, demir, endüstriyel malzemeler gibi gündelik buluntu nesnelere galeri mekânını dolduran Arman bu malzemeleri kullanması bakımından tüketim kültürünün eleştirisini de yapmaktadır. Ayrıca Arman için 'malzeme' parçalar halindedir. Kullandığı malzeme doğal olarak 'anlam'la ilişkilidir (Boyras & Cantürk, 2013, s. 125-135). Sıradan nesnelere bu bağlamda sanat nesnesine dönüştüren Arman 'Doluluk' eserine benzer (yığıntı, üst üste istifleme) şekilde seriler halinde üretim yapmıştır.



Resim 16. Fernandez Arman "Doluluk", 1960, buluntu nesnelere enstalasyon, Iris Clert Galerisi, Paris.

Türk resim sanatında 1960'lı yıllarda bir süre Paris'te bulunan Altan Gürman ve Sarkis yeni gerçekçilerin radikal tavırlarına benzer nitelikte durumlarla ilişkili ve kendi düşünceleriyle homojenleşmiş bir yapıya sahip eser üretmişlerdir. Ayrıca Altan Gürman'ın gündelik ya da atık malzemeyi eserinde kullanması oldukça kilit noktadadır. Ve birçok sanat akımının özelliklerini de içerisinde barındırmaktadır. Altan Gürman ve Sarkis'in ardından Füsun Onur, Nil Yalter gibi sanatçılarda bu kırılmaların dönüm noktası sayılmaktadır (Erdemci, Germaner, & Koçak, Modern ve Ötesi: 1950-2000 , 2008). Ayrıca bu sanatçılar Türk sanatındaki kırılma noktaları olarak bilinen sanatçılardır. İlaveten bu sanatçılar tek bir eğilim ve sanat akımının içerisinde yer almamışlardır.



Resim 17. Sarkis, “Bac en Attente [Bekleyen Su Tankı]”, 1969, su dolu paslanmış sac kasa.

Fotoğraf: Sarkis.

Nesne ile obje arasında kurduğu ilişkilerle çalışmalarını üreten Sarkis, kendi hayatıyla ilgili meseleler sonucunda ‘malzeme’ kullanımı ortaya çıkmıştır. Sarkis’in ‘malzeme’ seçkisi ile kurmuş olduğu ‘anlam’ ilişkisi ‘bellek’ üzerindedir ve genellikle bu anlam ilişkisi doğrudan oluşmuştur. Çocukluğundan kalma filmlerin kayıtların, anıların malzemeye dönüşmesi söz konusudur. Mekân ile bütünleşen mekânın yapısına göre iş üreten Sarkis genellikle su tankı, teyp bantları, babasına ait olduğu bilinen ayakkabıları, radyo, küvet gibi atık malzemeleri çalışmalarında kullanmıştır.

2.6. Minimalizm Sanat Akımında Malzeme Kullanımı

1960’lı yılların ortasına doğru ortaya çıkan minimalizm ABC Sanatı, birincil yapılar, başlangıç yapıları, literalist sanat gibi çeşitli ifadelerle adlandırılmıştır. İndirgemeci tavırlarıyla bilinen minimalizm her şeyden, her türlü biçim ve anlatımdan kendisini soyutlamıştır. Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra, Brice Marden, Angus Martin, Tony Smith ve Frank Stella bu akımın içerisinde yer almışlardır (Foster, 2009, s. 63). Minimalizm sanatçıları sanatın anlatım olanaklarının geleneksel heykel ve resim anlayışının sınırlarını zorlayarak eserlerini üretmişlerdir. Ayrıca toplumsal dönüşümün yansımalarını, sanatın işlevi açısından sorgulamışlardır. Galeri mekânı da bu sorgulama sürecinin içerisine dâhil olmuştur ve sanatçı için mekânda artık sanat eserinin içerisinde yer almaktadır (O’Doherty, 2010, s. 10). Minimalizm akımının genel anlamda konusu, anlamın doğası ve öznenin konumu olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda soyut dışavurumculukla benzeşen minimalizm varoluşsal olarak yaratıcı sanatçı ve biçimci sanatçı olarak iki merkezde

temelini oluşturmuştur. Algının geçiciliği üzerine vurgularda bulunan minimalizm görsel sanatın geleneksel mekân kullanımını da değişikliğe uğratmıştır (Foster, 2009, s. 69). Carl Andre'nin yapmış olduğu eserler genellikle galeri mekânın zemininde sergilenmiştir. 1965 ve 1966 yıllarında Carl Andre malzeme olarak ahşabı kullanmıştır. Daha sonra ticari olarak kullanılan önceden hazırlanmış malzemeye geçiş yapmıştır. Çalışmalarını genellikle mekâna göre düzenlemesini Carl Andre sanat nesnesinin obje niteliğini yok ederek malzemesini mekânla bütünleştirmiştir. 1966 yılında açmış olduğu "Temel Yapılar" sergisinde yerde sergilediği ateş tuğlalarından oluşan "Kaldıraç", "Eşdeğer" ve "Çelik Magnezyum Düzlem" gibi çalışmaları mekâna özgü çalışmalar olarak sayılmaktadır. Galerideki izleyicinin eserin üzerinde yürümesi ve doğrudan dokunsal olarak deneyimlemesi sanat eseriyle temas sağlamıştır. Sanatçının yapmış olduğu bu çalışmalar mekâna özgünlüğünden çok çalışmanın fizikselliğine dikkat çekici niteliğe sahip olmuştur (Fineberg, 2014).



Resim 18. Carl Andre, "Eşdeğer VIII", 1966.



Resim 19. Dan Flavin, " Diagonal of May 25, 1963", beyaz floresan ışık, 1963.

Minimalizm akımının sanatçıları manifestolarında (Carl Andre “Şerit Resmine Önsöz”, Frank Stella -Pratt Enstitüsünde yapmış olduğu konuşma-, Ad Reinhardt “Sanat Olarak Sanat”, Donald Judd “Özgül Nesnelere”, Robert Morris “Heykel Üzerine Notlar 1-3” ve Michael Fried “Sanat ve Nesnelik”) sanat eserini göstergelerden ve sembolik anlamlardan arındırmışlardır. Biçim, form, tasarım, çizim, doku ve obje gibi sanatın katmanlarını oluşturan yapıları indirgemişlerdir. Sanat eseri sadece kendisini ifade eder diyerek çalışmalarını saf, sade bir şekilde üretmişlerdir. Kısaca minimalizm sanat akımı ne görüyorsak onu ifade etmektedir. Hiç bir şey ifade etmemektedir.

Türk resim sanatında Adnan Çoker, Şükrü Aysan, Osman Dinç, Seyhun Topuz, Şadi Çalık ve İlhan Koman'ın bazı soyut heykelleri ve eserleri minimalizm akımının özelliklerini ve görseelliğini taşımaktadır. Özellikle Şadi Çalık kendisini her ne kadar minimalist sanatçı olarak ifade etmese de 1957'de yapmış olduğu “Minimum” adlı eseri minimalizm sanat akımının örnekleri gibidir. Kaide bile sayılamayacak kadar küçük yassı bir plaka üzerine monte edilmiş inşaat demirinden oluşan bu heykel her şeyden kendisini soyutlamıştır (Koçak, 2009).



Resim 20. Şadi Çalık, “Minimum” demir, 200 x 1,6 cm, 1957.

2.7. Kavramsal Sanat Akımında Malzeme Kullanımı

1960'lı yıllarda sanatın zihinsel sürecini ve sanat nesnesinin varlığına ilişkin sorgulamaların başlangıcı olarak kavramsal sanat ortaya çıkmıştır. Kavramsal sanat; genel

olarak sanatı kavramsal düzlemde çözümlenmelerle, ontolojik yapısını felsefe ve mantık ilkeleri olanağında ifade edilen sanatın, zihinsel sürecidir. Herhangi bir sanat dalının ya da üretim biçiminin sınırları içerisinde kalmayarak bilimle özdeş sayılan kavramsal sanat birçok sanat akımını beslemiştir. Herhangi nesneye ihtiyaç duymayan kavramsal sanatta malzeme ‘düşünce, kavram ve dil’dir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, 2008).

Minimalizm sanat akımının içinde de yer alan Sol LeWitt, Lawrence Weiner ve Joseph Kosuth’un oluşturmuş olduğu “Sanat ve Dil” grubunun kavramsal sanatın yaygınlaşmasında büyük bir katkısı vardır. Bu grubun meselesi sanat nesnelere üretmekten çok sanat hakkında tartışmalar yapmak, kavramlar, malzemeler ve imgelerin ilişkileri üzerine düşünceler üretmektir. Bu bağlamda “Sanat ve Dil” grubu malzemeye karşı olarak nitelendirilmesine neden olmuştur ve bu grubun asıl malzemesi ‘düşünce’dir. Fakat zamanla malzemeye karşılık tavrı zayıflamıştır. Çalışmalarının içerisine ‘düşünce’, ‘kavram’ ve ‘dil’ üçlemesinin temel oluşturduğu bir ‘malzeme’ kullanımı söz konusudur. Sol LeWitt düşüncüyü sanat yapan bir mekanizma olarak tanımlamıştır. Joseph Kosuth ise bir nesnenin sanat olabilmesi için onun sanat bağlamında düşünülmesiyle mümkün olduğunu söylemiştir (Yılmaz M. , 2013).



Resim 21. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.



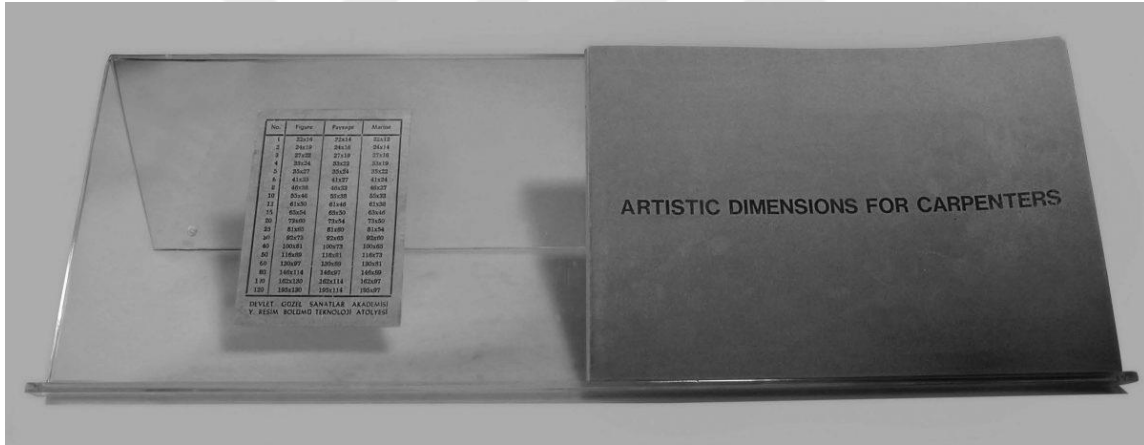
Resim 22. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Masa” 1965.

Joseph Kosuth “bir ve üç ...” üçlemelerinde totolojik¹ olarak tek bir düşünceye üç ayrı perspektiften yaklaşmıştır. Malzemenin görüntüsü, malzemenin kendisi ve malzemeyi tanımlayan metinden oluşan bu eser kavramsal sanatın temelini oluşturan çalışmadır (Aparicio, tarih yok). Joseph Kosuth sanatın sanat ile sanat olmayan arasındaki geleneksel sınırlarına meydan okuyarak, bu sınırların nasıl ayırt edilebileceği, nasıl oluştuğu ve ne olduğuyla ilgili sorgulamaların bağlamında eserlerini üretmiştir. Malzemenin bütün sunuş biçimleri sanat

¹ Totoloji; bir birleşik önermenin kendini oluşturan önermelerin her değili için daima doğru sonuç vermesidir. Bir şeyi yeniden kendisiyle tanımlar. Örneğin, sanat sanattır.

değildir fakat malzeme için düşünce sanat niteliği taşımaktadır (Clemens, tarih yok). Bu açıklama, malzemenin sanat nesnesine dönüşmesindeki rolünü ve diğer malzemelerden onu ayıran unsurun malzemeye yüklediğimiz 'düşünce' veya bu tez çalışmasının bağlamında 'anlam' dır.

Türkiye'de kavramsal sanat 1960'lı yılların sonuna doğru değişen dinamikleri ve yeniliklerin öncülüğünde ortaya çıkmaya başlamıştır. En belirgin örneği ise Şükrü Aysan'ın öncülük ettiği aynı zaman da günümüzde de hala faaliyetlerini sürdüren 1970'lerin sonlarına doğru ortaya çıkan 'Sanat Tanımı Topluluğu'dur. "Kavramsal sanat üzerine soru sormak, düşünmek, konuşmak ve bunlardan çıkarımlar yapmak üzere kurulmuş bir sanat inisiyatifidir" (Gür). Sanat Tanımı Topluluğu'nun içerisinde yer alan Yılmaz Aysan, Cengiz Çekil, Canan Beykal, Ayşe Erkmen Serhat Kiraz, İsmail Saray, Ahmet Öktem, Ergül Özkutan, Alparslan Baloğlu gibi sanatçılar katılmıştır. Sanat Tanımı Topluluğu kavramsal sanat dışında minimalizm, yoksul sanat, arazi sanatı ve beden sanatı(performans sanatı) gibi batılı sanat akımlarının kavramsal içeriğinden de yararlanmıştır (<https://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'nin%20Tarihi.htm>).



Resim 23. Alparslan Baloğlu, "Marangozlar İçin Sanatsal Ölçüler", 1984, 25/25 adet. Betik / Sanatçı kitabı

2.8. Fluxus Sanat Akımında Malzeme Kullanımı

Amerikalı sanatçı George Maciunas'ın öncülüğünde gelişen fluxus sanat akımı 1962'li yıllarda ortaya çıkmıştır. Sanatçı, müzisyen ve şairlerin bir arada toplandıkları fluxus akımının önemli temsilcisi John Cage olmuştur. Maciunas bu akıma mensup sanatçıları A/G adlı galeride bir araya toplayarak etkinlikler düzenlemiştir. Fluxus akımının başlıca temsilcileri Emmet Williams, George Brecht, Robert Watts, Nam June Paik, Jackson MacLow, La Monte Young, Jackson MacLough, Yoko Ono, Joseph Beuys gibi sanatçılardır. Bireysel, özel yetenek gerektiren, metalaşan ve geleneksel sanat anlayışına karşı çıkmışlardır. Sanat yapmak yerine gündelik

olayların akışına karışmayı hedeflemişlerdir (Rona, 2008). Bu açıklama bağlamında fluxus sanat akımının meselesi sanatla hayat arasındaki sınırları yok etmektir. Ayrıca fluxus sanat akımının her hangi bir üretim tekniğini benimsememiştir. Edebiyat ve tiyatrodan etkilenen Fluxus sanatçılarının üretim biçimlerinden yola çıkacak olursak kendilerini genellikle “happening” ile ifade etmişlerdir. Happening, teatral bir yapıya sahip olan ve doğaçlama yoluyla yapılan bir çeşit bedene dayalı sanatsal etkinliktir. Fluxus sanat akımının en belirgin sanatçısı olan Joseph Beuys’ un “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?” ve “Amerika Beni Seviyor Ben De Amerika’yı” adlı happening çalışmaları örnek gösterilebilir.

Fluxus sanatçıları kağıt, kolaj, şişeler, plaklar, video kasetleri, atık, teknolojik ürün gibi birçok malzemeden yararlanmışlardır. Ayrıca teknolojik ürünleri malzeme olarak kullanmanın da ötesine geçmişlerdir. Bu bağlamda Fluxus sanatçıları 1965 yıllarında taşına bilir kameraların ortaya çıkması ile teknolojik ürünleri kullanarak sinema, edebiyat, resim, müzik, heykel, şiir, seramik gibi birçok sanat dallarını bir arada kullanmışlardır. Dick Higgins sanatsal disiplinlerin bir arada bulunmasını “intermedia” kavramıyla açıklamıştır (Harren, tarih yok). Nam June Paik’in, müzisyen Charlotte Moorman ile birlikte yapmış olduğu “Concerto for TV Cello and Videotapes” adlı çalışmaları “intermedia” dediğimiz yapıya sahip belirgin örneklerdendir. Bu çalışma müzik, video, happening ve beden gibi birçok unsuru içerisinde barındırmaktadır. Kullanmış olduğu bu çeşitlilik malzeme olarak da Nam June Paik’in çalışmalarına yansımıştır. Televizyonlardan oluşan çello, çello arşesi², sahneye benzer mekân, müzisyenin ta kendisi, gözlük, videolar gibi birçok malzeme sanatçının eserinin içerisinde yer almaktadır. Bu bağlamda sanatçının kullanmış olduğu “intermedia” yapısı, sanat eserinin anlamını oluşturmaktadır. Buradaki anlam ilişkisi konunun kapsamından çok teknik kullanımındaki yani ontolojik³ olarak ortaya çıkan anlamdır.

² Arşe: Yay

³ Ontoloji: Varlık bilimi.

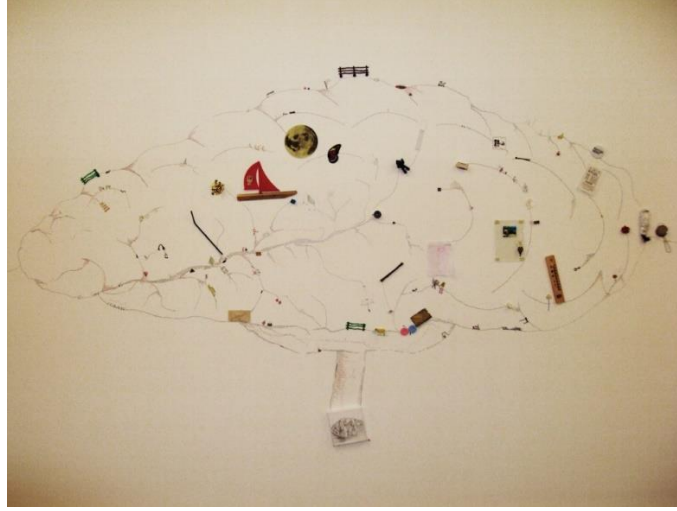


Resim 24. Charlotte Moorman – Nam June Paik “Concerto for TV Cello and Videotapes”, 1971.

Fluxus akımının özellikleri ayrıca melez, disiplinler arası gibi tanımlamaların da ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Sanatçılar kendilerini, düşüncelerini en iyi ifade edeceği malzemeyi ve üretim tekniğini ya da tekniklerini kullanmaktadır. Fluxus akımının en belirgin özelliği olan hayatla sanat arasındaki sınırların erimesini, disiplinler arası üretim biçimini ve video gibi teknolojik gelişmelerden Türk sanatçıları da yararlanmıştır. Mürüvvet Türkyılmaz, İnci Eviner, Halil Altındere, Esra Ersen, Kutluğ Ataman, Füsun Onur, Nil Yalter, Gülsüm Karamustafa, Kutluğ Ataman, Sarkis gibi birçok sanatçının eserlerinde bu akımın özelliklerini gözlemlemek mümkündür.⁴

Özellikle birçok yabancı ülkede bulunan ve çalışmalarındaki dönüm noktalarını oluşturan Mürüvvet Türkyılmaz kendi ‘anlam’ biçimini oluşturmuş, farklı malzeme, tekniklerle ön plana çıkmıştır. Mürüvvet Türkyılmaz “çalışmalarını desenden videoya, yarı-çizimden enstalasyon ve üç boyutlu nesneye uzanan bir alanda çalıştığı göz önüne alındığında, tüm bu çeşitliğin gerçekte temel bir sorunsalı en yoğun biçimde anlatma amacından” kaynaklanmıştır (Erdemci, Germaner, & Koçak, Modern ve Ötesi: 1950-2000, 2008).

⁴ Sözü geçen sanatçılar her hangi bir sanat akımının içerisinde yer almamıştır. Üretim biçimleriyle, kullandıkları teknik, malzeme ve konuları itibariyle fluxus akımının içerisinde değerlendirilmiştir.



Resim 25. Mürüvvet Türkyılmaz, “Düşünce Kokusu”, 2008, düzenleme.

Mürüvvet Türkyılmaz eserlerini üretirken yazı, gündelik malzemeler, şekiller ve çizimler gibi birçok yapıyı bir arada kullanarak performansa dayalı üretim biçimini benimseyen sanatçılardan biridir. Sanatçı göç, oyun, gündelik hayat, ölüm, annelik, çocuk, travma tanımları ve bu tanımların hızla değişen olgularından yararlanarak eserlerini üretmiştir (Neriman Polat Mürüvvet Türkyılmaz, tarih yok). Kullanmış olduğu malzemeler genellikle gündelik hayatta sıklıkla karşılaştığımız bebek emziği, termometre, oyuncaklar, çay süzeği gibi malzemelerdir ve bu malzemeler sanatla hayat arasındaki sınırları belirsizleştiren bir niteliğe sahiplerdir.

2.9. Arte Povera Sanat Akımında Malzeme Kullanımı

Yoksul sanat olarak da adlandırılan Arte Povera 1967 ve 1970’li yılları arasında İtalya da ortaya çıktığı düşünülmektedir. Arte Povera akımının başlıca özelliği süreç temelli, gelip geçici, atıklar ve doğal malzemelerin kullanımınıdır. Arte Povera sanatçıları “devletin yerleşik kurumlarına, endüstriye ve kültüre saldırarak ve hatta bireyin kişisel ifadesi biçimindeki sanatın hâlâ var olmak için nedeni olup olmadığını sorgulayarak”, teknolojiye ve geçmişe karşı niteliklere radikal bir tutum sergilemişlerdir (Fineberg, 2014). Arte Povera akımını kelime olarak tanımlayan Germano Celant olmuştur. Her ne kadar fakir, yoksul sanat olarak ifade edilse de Germano Celant bu durumu geleneksel sanat yapısının içerisinde kalmadan, malzemelerin kısıtlamaları olmadan sanat üretmek olarak açıklamıştır (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/arte-povera>). Bu bağlamda Arte Povera akımının sanatçıları taş, toprak, kayalar gibi doğal malzemeleri, ayrıca endüstriyel atıkları, doğrudan gündelik nesnelerin kendisini kullanmaları ve çeşitli canlı hayvanları malzeme olarak kullanmışlardır. Fakat ‘malzeme’yle kurmuş olduğu ‘anlam’ ilişkisinde sanatçılar kavramsal sanattan doğal olarak yararlanmışlardır. Arte Povera sanat akımının malzeme kullanımında ki amacı, sanatı alınıp satılan bir meta

olmaktan kurtarmaktır. Amaçladıkları düşünce her ne kadar başarısız olsa da sanat tarihinin yüksek ve aşağı sanatı eleştirmeyi başarmışlardır. Bu açıklamaların dışında Arte Povera sanatçıları anlamsal biçimlerden, kültürel simgelerden ve ifadelerden kendilerini soyutlamışlardır (Kavrakoğlu, 2015).

Bu akımın başlıca sanatçıları Germano Celant, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Piero Gilardi, Robert Smithson, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Emilio Prini and Gilberto Zorio gibi sanatçılardır. İçlerinden en sıra dışı ve radikal çalışmalar gösteren Jannis Kounellis olmuştur. 1970'lere doğru gerçekleştirdiği enstalasyonların da sanatçı, organik olarak adlandırdığımız elementlerin kırılma gücünden yararlanmış ve inorganik yapıya sahip elementlerde ise endüstrinin ağırlığını, kalıcılığı, yapaylığı, sertliği ile bağlantılı diyalektik bir ilişki kurmuştur. Sanatçı eserlerindeki mecazi anlatımın söz konusu olduğu, özgürlük arzusu ile sosyal yapıların getirdiği fiziksel ve ahlaki yozlaşma arasındaki insanlık durumlarını aktarmıştır.



Resim 26. Jannis Kounellis “isimsiz”, 1993, düzenleme. Ulusal Çağdaş Sanat Müzesi, Atina (EMST).

Jannis Kounellis bu bağlamlar çevresinde kömür, çuval, ateş, kül, çelik, toprak, taş, canlı bitki ve hayvanlar, ahşap, demir gibi malzemeleri kullanmıştır. 1969 senesinde “Atlar” adlı çalışmasıyla, “isimsiz (1984)” ve “isimsiz (1993)” gibi çalışmaları organik inorganik arasındaki diyalektik savaşı ifade eden önemli radikal çalışmalardan biridir.

Türk resim sanatçıları Arte Povera sanat akımının özelliklerini, konu ve kavramsal temelini, malzemesini, deneyselliğini çalışmalarında kullanmışlardır. Türk resim sanatında gözlemlediğimiz bu akımın özellikleri sanatçıların kendi bellek ve sorunsallıkları üzerinden

yapmış oldukları üretim biçimden kaynaklanmıştır. Örneğin; Handan Börüteçene'nin eserleri yıllar önce yaşamış olduğu Ankara'daki kazı alanında arkeologların tutkuyla çalışmasından etkilenmiş olduğu andan kaynaklanmaktadır. O zamanlarda yaşamış olduğu bu anı ve müzeleri gezmesi giderek ilgisini artırmıştır ve 1995 yılında "Yeryüzünün Belleği" sergisini mekânı da dâhil ederek Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi'nde açmıştır (Cumhuriyet Arşivi, 1995). Yeryüzünün tamamını kapsayan bellek ve kültürel kimlik sorunları çalışmalarının ana temasını oluşturmaktadır. Arkeolojiyi, tarihi, yeryüzü bilimini, geçmiş ve gelecek içerisinde yaşanan insan topluluklarını ve doğayı kullanırken malzeme seçimini de bu bağlam çerçevesinde taş, toprak, kerpiç, çekiç gibi nesnelere oluşturmıştır.



Resim 27. Handan Börüteçene "Yeryüzünün Belleği: Bellek Kasası 3", 1995, nar, haşhaş, toprak, cam, kurşun, demir, 170 x 51 x 19 cm. Engin Altaş Koleksiyonu.

Ayrıca Handan Börüteçene'nin "Bellek Buluşmaları" (2002), "Armenak Ustanın Marangoz Tezgahı" (2000) adlı eserleri arkeolojik bir incelemeyi anımsatmaktadır. Bu tanımlar bağlamında sanatçı eser üretim biçiminde 'malzeme', 'anlam' ve 'bellek' üçlemesiyle süreklilik oluşturmıştır. Arte Povera sanat akımının içerisinde de Osman Dinç, Cengiz Çekil, Cebrail Ötkün⁵, Canan Tolon gibi sanatçıları da göstermek mümkündür.

⁵ Cebrail Ötkün'ün "İçli Defterler: 'Kesik El Eğretilemeleri', 1994" adlı çalışmasında kullanmış olduğu malzemeler üzerinde Arte Povera akımının içerisinde gösterilmiştir.

2.10. Performans Sanat Akımında Malzeme Kullanımı

Performans sanat akımı, insan etkinliklerine ve insan bedenine ilişkindir. Bundan dolayı Performans sanatı “Beden Sanatı”, “Gösteri Sanatı” olarak da nitelendirilmiştir. Performans sanatı tiyatro ile de benzerlik göstermektedir. Malzeme olarak her iki sanatsal oluşumda bedeni kullanır fakat içerik, ontolojik ve anlam bakımından farklılıklar söz konudur. Kısaca tiyatro da bir olayın kurgusu söz konusudur fakat performans da olayın kendisi vardır. Ayrıca Performans sanatçıları geleneksel tiyatronun dramatik ve psikolojik dinamiklerinden uzak durmuşlar ve tiyatronun dekor, kurgu yapısından çok kendilerine bir çalışma mekânı ayarlamışlardır (Carlson, 2013, s. 155-162). Performans sanatı, bedenin sanatın içerisine girmeye başlaması ilk olarak 1960'larda Yves Klein'in 'canlı fırça tekniği' olarak adlandırdığı kadın bedenleri ve daha sonra sanatçıların kendi bedenlerine ilişkin eser üretmeye başlamasıyla 1970'lerde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Aslında performans sanatının ortaya çıkışını kesin olarak söylemek henüz mümkün değildir. Performans sanatının gösteri olarak nitelendirilmesinin nedeni de izleyicisinin karşısında o anda gerçekleşmesi gerektiği ya da gerekmediği gibi sergilenen gösteridir. Bu bağlamda genel olarak iki çeşit performans sanatı vardır. Birincisi seyirciye açık, seyircinin performansa müdahale etmesi özgür olan performanslardır. İkincisi ise seyircinin sadece izleyici olarak katılabildiği performanstır. Performans sanatının geleneksel tuval gibi somut bir yapısı olmadığından ve o anda sadece bir kere gösterilmesi (bazı sanatçılar performanslarını yeniden üretmiştir) sonucunda sanat eserinin arşivlenmesi, video ve fotoğraf gibi teknolojik cihazlarla gerçekleşmiştir.

Performans sanatçıları kendi bedenlerini sanat malzemesi olarak kullanmışlardır. Sanatçının bedeni, görevine sabit kalamayacak bir sanat nesnesidir, o anda sanatçının bedeni malzeme olarak kullanılır. Daha sonra sanatçının bedeni hayatına kaldığı yerden devam eder, malzemesi geçici niteliğe sahiptir (Warr, tarih yok). Geçici olarak nitelendirilmesinin diğer bir nedeni sanatçı performansı sırasında başka bir ruh haline bürünmesinden dolayıdır. Her performansta beden sabit malzemedir fakat her performansın göstermek istediği mesele, 'anlamı' farklıdır.

Performans sanat akımını çoğunlukla benimseyen sanatçılar feminist sanat akımının içerisinde de yer almış kadın sanatçılardır. Özellikle Marina Abramović, Yoko Ono, Carolee Schneemann, Barbara Smith, Valie Export gibi sanatçılar örnek gösterilebilir. Ayrıca Allan Kaprow, Jim Dine, Vito Acconci, Chris Burden, Rebecca Horn, Gunter Brus, Jiro Yoshihara, Gilbert & George gibi sanatçılarda Performans sanatının içerisinde yer almaktadırlar. Performans sanatında bazı sanatçılar kendilerine zarar vermişlerdir. Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch ve Rudolf Schwarzkogler gibi katılımcıların olduğu Wiener Aktionismus grubu kendilerine zarar veren sadomazoşistik tavırlarıyla bilinirler. Marina Abramović de bu tarz

çalışmalar yapmıştır. Bedenin fiziksel ve zihinsel sınırlarını zorlayarak çalışmalarını üreten sanatçının “Rhythm 10” adlı performans çalışması sanatçıyı arada yaraladığı için seyirciyi tedirgin etmektedir. Marina Abramović bu çalışmasıyla ilgili; “Performans halindeyken bedeninize normalde kesinlikle yapamayacağınız şeyler dayatırsınız.” demiştir (Soley, 2014). Performans anında yapması gerekeni ne olursa olsun, canını acıtmasına rağmen tekrarlamasının nedeni, kendisini yenileyen hataların yapılmaması gereğinin önemini göstermek istemesidir. Performans görüntüsünün izleyici uzaklaştırıcı bir havası vardır. Fakat performansının asıl amacı, geçmişle bugün arasındaki ilişkilere dikkat çekmektir. İlk saplama girişiminin ardından gelen sürekli artan saplama tehlikesini vurgulayan Abramović, tekrarların bir hata olduğu ‘anlamını’ vurgulamak istemiştir (Marina Abramovic, tarih yok).



Resim 28. Marina Abramović, “Ritim 10”, 1973.

1970’li yıllarda Türkiye’de Performans sanat akımı öncü olarak nitelendirebileceğimiz Şükran Moral, Nil Yalter ve Nezaket Ekici gibi kadın sanatçılarla birlikte görülmeye başlamıştır. Kadının bedenine ilişkin, kadın meselelerinden, kültürel ve toplumsal normlardan yararlanarak, bellek, sosyokültürel olaylar çalışmalarının odak noktası olmuş ve çalışmalarında bedeni araç olarak kullanmışlardır. Türk Performans sanatçıları arasında Nil Yalter çalışmalarında birçok tekniğini kullanmasının yanı sıra bedeni merkeze almıştır. Sanatsal üretim serüveninde göçebelik, kadınların sosyal statüsü, kadın bedenine ilişkin etnografik meseleleri kendi bedeni üzerinden aktarmıştır. Birçok feminist eylemde yer alan Nil Yalter çalışmalarını

performansların video kayıtlarıyla ve video ile desteklemiştir.

1974 yılında yapmış olduğu “Göbek Dansı” adlı çalışması aynı zamanda videodur. Bu çalışma Afrika’daki kadın sünnetine ilişkin etnografik bir analizi, göbek deliğinin merkezinden dışa doğru yazarak, daha sonra sabit bir kadrajdan videoya ya alınmış performanstır. Nil Yalter “kendi bedeni, yaralanmış kadın egosunu sahnelemede araç olarak kullanılmıştır” (Toprak, 2018).



Resim 29. Nil Yalter, “Göbek Dansı”, 1974.

3. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI

Türk sanatında Avrupa’da ki süreçlerin etkisindeki aydınlanma ve sanayi devrimlerinin sonucunda oluşan bir sanattan söz etmek mümkün değildir. İpek Duben’in “Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950” kitabında bu süreçler önemli noktalarıyla birlikte anlatılmıştır. Kısaca ifade edildiğinde Türk resim sanatı 1880’den 1950’lere kadar Avrupa resim tekniğiyle yapılmaya başlamıştır. Türk sanatçıları Avrupa’ya gönderilerek batı tarzı resim yapma tekniklerini öğrenmişlerdir. Burada ki öğrenme bir nevi yüzeysel öğrenmedir. Türk sanatçıları ülkesine geri döndüğünde teknik olarak çözümlenmiş olduğu sanatı, yöresel imgelerle, Anadolu’ya ait nesnelere uygulamaya devam etmiştir (Duben & Yıldız, 2008). Bu süreç Türk resim sanatının özgünlük durumu üzerine düşüncelerin, sorgulamaların ve üretim kaygısının giderek arttığı dönemdir. Ön-evre olarak adlandırılan bu dönem çağdaş Türk resmiyle ilgili kaynaklarda “modernist” olarak tanımlanmasının nedeni, Batı’daki Cézanne ile başlayan akımların yaşandığı dönemin, modernizme geçiş olarak tanımlanmasından dolayıdır. Türk resmindeki bu oluşumlar kübist ya da soyutlamaya yönelik üretimlerdir. “Bu bağlamda, çağdaş Türk Resminin temel sorunu ‘yenilikçilik’ değil, çağdaş kökenli sanat kavramlarının yerel bir düşünce uygulama platformu üzerinde ileri düzeylere götürülmesi sorununa ilişkin arayışlar olmuştur” (Özsezgin, 1998). 1960’lı yıllara kadar bu düşünce süreci giderek genişlemiştir. Çağdaşlık ve yenilik kavramları daha sonraki kuşaklar için, kimlik arayışları ve sorgulamaları, kendine özgü gelişmelerdir. Artık sanatçı birey olarak çalışmalarını üretmektedir. 1980’li yıllara gelindiğinde ise sanat alanındaki değişiklikler evrensel nitelik taşımaya başlamıştır.

İstanbul Art News’in 50 sayısına özel “1960’lardan Bugüne” yazılarında Emel Altay’la yaptığı röportajda Bedri Baykam seksenleri kısaca; “bireyin doğuşu, yani akademinin yarattığı duvarların yıkılışının dönemidir. Bireyin tüm zaaflarıyla, korkularıyla, şehvet duygularıyla, paranoyasıyla, çalışkanlığı ya da tembelliğiyle kendini ortaya çıkarması; teşhir etmesi ve bireyin, bireysel sanatçı olarak yaşama hakkını kendini işleriyle var etmesi anlamına geliyordu.” (Baykam, 2018) diyerek özetlemiştir. 1958’de Mustafa Aslier’in İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Grafik Sanatlar Bölümü’ne atanmasından sonra özgün baskı çalışmaları büyük önem kazanmış ve birçok sanatçının ilgisini çekmiştir. Ayrıca bu dönemde farklı teknik ve yorum olanaklarını kullanan; Erol Deneç, Mustafa Pilevneli, Özer Kabaş, Devrim Erbil, Süleyman Saim Tekcan, Alaettin Aksoy, Asım İşler, Utku Varlık, Gül Derman, Ergin İnan, Fevzi Karakoç, Ali İsmail Türemen, Kadri Özyayten, Tayfun Erdoğan, Balkan Naci İsimyeli, Mehmet Güler, Hayati Misman, Hasan Pekmezci, Hüseyin Bilgin ve Gören Bulut gibi sanatçılar kendilerini geliştirmişlerdir. Bu sanatçıların çalışmalarını incelediğimizde teknikle anlatım arasında birleştirici olarak; yaşam, çevre, kültürel çizgiler, kendine özgü biçim ve çağdaşlık olgusunun özgün baskı tekniğinin önemi büyüktür (Özsezgin, 1998). Türkiye’deki çağdaş sanatın

gelişiminde ki bir diğer etken Altan Gürman ve Füsün Onur gibi sanatçıların oluşturdukları “Yeni Eğilimler” sergileridir. Yeni Eğilimler sergileri Türkiye’deki sanat ortamındaki Batılı anlamda ama aynı zamanda ülkeye ait unsurların, kendi yöresine ve bölgesine olguların çağdaş sanat çevresinde gelişmesidir. Daha çok güncel ve kavramsal olarak bilinen yeni eğilimler bir akım ve sınıflanma amacından çok kendine özgü sanatın ortaya çıkmasını sağlamıştır. “Yeni Eğilimler’ sergileri, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin, çağdaş sanat ortamının dinamiklerini belirlemek, sanatı halkla birleştirmek ve sanatı yaygınlaştırmak amacıyla düzenlediği İstanbul Sanat Bayramı kapsamında yer alan bir sergi etkinliği olarak sanat tarihinde yerini almıştır” (Salur, 2016).

Ayrıca 1980’lerden günümüze olan süreçte Türk çağdaş sanatında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneğinin açılması, sanatçı haklarının aranması, sanat kurumlarının ve galerilerin artması gibi süreçler göz ardı edilmemelidir. Günümüz de ise çağdaş Türk sanatını ele aldığımızda Avrupa, Amerika, Japonya gibi toplumlar arasında bir ayrım yapmak oldukça zor bir hale gelmiştir ve sanat evrensel bir yapıyı kendiliğinden oluşturmuştur. Çağdaş sanat; kitlelerin, medyanın, teknolojinin gelişmesiyle toplumlarda kendilerine özgü bir anlatım tarzıyla oluşan sanat aktarımıdır. Marcel Duchamp’a göre aktarım;

“Sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür. Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir. Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştiren de aktarımıdır.” (Kuspit, 2014).

Günümüz Türk sanatına baktığımızda sanatın belirli kuralları, nesne-mekân ilişkisi, resmin olmazsa olmaz kuralları gibi sınırlamalar yok olmuştur. Çağdaş sanatta bütün ontolojik olgular birden fazla sanat üretiminin bir araya gelmesiyle oluşan bir durum söz konusudur. Hazır nesnenin kullanışı, malzemedeki çeşitlilik ve sanatçının kendisini sorgulamasıyla yeni ifade biçimlerinin aranması çağdaş sanatı oldukça zenginleştirmiştir. Bura da sınırsızlıktan söz edebiliriz. “Tarihin külfetinden azat edilmiş sanatçılar istedikleri amaç uğruna ya da hiçbir amaçları olmadan istedikleri biçimde” tercih ettikleri malzemeyle sanat yapmakta özgürdür ve bu ifade biçimi çağdaş sanatın ayırt edici en önemli özelliğidir (Danto, Sanatın Sonundan Sonra, 2010, s. 38). Artık sanat nesnesi sanatçının kendi açısından sunduğu, istediği gibi yönlendirdiği anlatım ve sunuş biçimi haline gelmiştir. 3-30 Mart 2018 tarihleri arasında MSGSÜ Tophane-i Amire KSM’de gerçekleşmiş olan Süleyman Saim Tekcan’ın “Döngüsel Seyir” sergisi buna örnek gösterilebilir. Süleyman Saim Tekcan kariyerinde ki bütün dönemlerinin döngüsel yapısını oluşturan bu sergide özellikle baskı sanatçısı olduğunu vurgulamak istemiyor ve soyuttan somuta kadar her esere yer vermektedir. Teknik açıdan da tuvaler, laviler, heykeller, ahşap

bronz ve cam dökümlerden oluşan çok çeşitli üretimleri gözlemlemek mümkündür (Tekcan, 2018).



4. 'MALZEME' VE 'ANLAM' İLİŞKİSİ

Türk Dil Kurumuna göre malzeme; kullanılan gereç olarak tanımlanmıştır. Anlam ise bir kelimedenden, bir sözden, bir davranış veya olgudan anlaşılan şeydir. Sanat tarihine baktığımız zaman eserdeki anlam alegori, simgecilik, ikonografik ve ikonolojik gibi açıklamalarla yapılmıştır. Alegori bir kavram ya da düşüncenin figüratif semboller hâline getirilmesidir. İkonografi dinsel öğelerin ve dini konuların sanat eserinin konusunu oluşturması ve resimlemesidir. İkonoloji; dinsel simge ve biçim öğelerinin tarihini inceleyen bilimsel disiplin, sanat tarihinin yardımcı dallarındandır. Simgecilik ise sembolizm olarak bilinmektedir. Bu tanımlar sanat yapıtında biçim ve renk gibi somut değerlerinin arkasında yatan anlamı öne çıkarmaktadır. Sanat tarihindeki bütün bu tanımlar sanat eserinin anlam sorunuyla ilintilidir. Daha sonra kullanılan geleneksel malzeme yerine (yağlı boya, akrilik boya, lavi gibi) gündelik hazır nesnelere sanatın içerisinde yer almaya başlamasıyla 'anlam' içerikten çok kullanılan malzemenin yapısına göre değişiklik göstermiştir. Ayrıca kullanılan malzeme aynı olsa bile sanatçının kullanım şekli ve ona yüklemiş olduğu anlam da malzemedeki anlam çeşitliliğinin göstergesidir. Gündelik, sıradan, fabrikasyon üretimler, doğadan taş-toprak gibi malzemelerin sanattın içerisinde yer alması, sanat eserinin estetik unsurlardan kopmasıyla birlikte "Sanat Nedir?" olgusu sorgulanmaya başlanmıştır. Sanatın tanımını biz estetik olanla olmayan arasında nitelendirirken Çağdaş Sanatla bu mesele farklı bir anlam boyutuna taşınmıştır. Danto'nun deyişiyle "-anlamın ne olduğunu-" açıklayarak eserin yorumuna bakmalıdır. Biz bu yorumları estetik unsurlardan çok malzemenin kullanım alanları ve sanatçıdaki anlam olarak açıklarız (Danto, Sanat Nedir*, 2014, s. 151). Malzemenin anlama dönüşmesi ya da belirli bir anlam çevresinde şekillenmesi algı ve algılamanın olanağında gerçekleşir.

"Algı, bir bütünün kavranması diye tanımlanır. Burada bütün, duyularımızın sağladığı duyuların gösterdiği kompleks ve bu kompleks'in bellekte bir destek bulması ve böylece, beynin ilgili merkezinde anlamlı bir kavrayışın meydana gelmesi demektir. Şu an karşında bir soba var dediğimizde, burada soba dediğim algı içeriği, işte böyle anlamlı bir bütün'ü gösterir. Anlam, ilk algıda görünür, duyular anlamdan yoksundur. Soba dediğim nesneyi görüyorum, ondan çeşitli çeşitli görme duyuları alıyorum, daha önce ondan almış olduğum duyularla bunları birleştiriyorum ve bu birleşen duyular soba dediğimiz duyular kompleks'ini anlamlı bir bütün halinde oluşturuyor. Algı, özellikle duyulur algı, burada olduğu gibi, duyulara sıkı sıkıya bağlıdır. Duyularımız, bize dış dünya dediğimiz bir varlığı bildirir, onların aracılığı ile de biz algı dünyasını kurarız. Bu anlamda algı, nesnelere anlam veren, onları anlamlı bir bütün olarak kavrayan yetidir. Ve bunun bir sonucu olarak da, algı en temel bir bilgi aktı olarak kendini gösterir (Tunalı, Sanat Ontolojisi, 2014)".

Anlam ilk algılanma sonucunda ortaya çıktığına göre çağdaş sanattaki anlam yapılarının oluşumuna bakmak için öncelikle eserlerin sergilendikleri yeri, mekânı ve eseri üreten kişiye nitelendirilmelidir. Bu kavramlar çerçevesinde sanat eserleri incelendiğinde farklılıklar söz konusudur. Anlam da doğal olarak bütün bu farklılıkların sonucunda ortaya çıkmıştır ve farklı kullanım biçimlerini de bir araya getirmiştir. Richard Leppert “Anlamın Görüntüsü” kitabında;

“İmgelerin kazandıkları “anlam” yalnızca kendilerine özgü “içerikler”ine ve insanların bu içerikleri nasıl tanımladıklarına bağlı değildir. Bu anlamı kısmen belirleyen bir başka faktör de sanat eserinin sergilendiği yer, yani yerleştirdikleri fiziksel mekândır. On sekizinci yüzyıldan tipik bir İngiliz ailesinin, muhtemelen Thomas Gainsborough tarafından çizilen bir portresinde aile üyelerinin yerlerinin, jestlerinin ve fiyakalarının yansıtılma tarzı, tam da pekâlâ benim kanepemin üstünde asılı olabilecek (ama olmayan) renkli bir aile fotoğrafını andırıyor. Her şey hem yalın hem de aşına. Ne var ki, tablonun benim dünyamla olan bariz benzerliklerine rağmen köprülerin altından çok sular akmış durumda ve bu arada oluşan farklar sadece portrenin içindekilerle ilgili değil. Bir aile portresiyle amaçlanan asıl yarar, portrede resmedilen bireylerin tarih ve şeceresini torunlar için tanımlamak ve saklamaktır. Büyük bir evin eski eserlerin bulunduğu salonunda asılıyken portre görsel bir aile şeceresinin parçalarından birini oluşturuyordu. Halbuki aynı portre bu düzenekten alınıp da bir müzede sergilendiğinde, yerleştirdiği yerle birlikte işlevi ve anlamı da dönüşüyor. Müzedeysen, portrede resmedilen insanlar önemini yitirirken portrenin ressamı önem kazanıyor...” (Leppert, 2017, s. 28,29).



Resim 30. Thomas Gainsborough, The Baillie Family, c.1784

O halde çağdaş sanata kadar ki süreç içerisinde eser ilk olarak algıların bütünlüğü daha sonrasında ise eserin sergilendiği mekâna göre 'anlam' dizgesi oluşturulmuştur. Ayrıca Heinrich Wölfflin'in "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" kitabında sanat eserini tanımlarken form bilgisinin çeşitliliğinden söz etmiştir. Her devrin kendine özgün bir sanat olgusunun olduğunu söyleyen Wölfflin sanat eserini incelerken "çizgisel ve gölgesel", "düzlem ve derinlik", "kapalı form ve açık form", "çokluk ve birlik" ve "belirlilik ve belirsizlik" gibi beş ana başlık altında sanat eserini incelemiştir. Bu başlıklar sanat eserini anlamak ve anlamlandırmak için kullanılan temel unsurlardır.

20. yüzyıla kadar sanat eserini anlamlandırırken bu yöntemler yeterli sayılmıştır. Fakat 20.yüzyıl sonrasında sanatın içerisine gündelik nesnelere 'malzeme' olarak girmesi "sanat nedir?", "fabrika ürününü sanat yapan şey nedir?", "sanatın malzemesi ne olmalı?", "sanat malzemesini diğer malzemelerden ayıran unsur nedir?" gibi soruları da beraberinde getirmiştir. Sanat eserini artık geleneksel yöntemler dışında sorularla ve sanatçının malzemeye yüklediği anlamla çözümlenmeye başlanmıştır.

Sanatçı geçmişinden gelen edimlerle ve yaşadığı hayatın sonucunda doğal olarak çevresinden ve tarihsel döneminden etkilenmiştir. Sanatçının eserine bu süreç yansımıştır ve eserini üretirken kullanacağı malzeme seçiminin kuşkusuz ki en belirgin nedeni eserin anlam bütünlüğünü oluşturmaktır. Yani eserinde ne anlatmak istiyorsa düşüncesini en iyi şekilde aktaracak olan malzemeyi seçmektedir. 1921 senesinde doğan Joseph Beuys'un malzeme seçimleri genellikle kendi yaşantısından, hayatıyla doğrudan ilintili olan nesnelere dir. Savaşta yaşamış olduğu sarsıntı ve hayatta kalma mücadelesinin simgesi olan "yağ" ve "keçe" Beuys'un sanatının ana malzemesidir. Bunun en büyük nedeni 1943'te Kırım'da bir kar fırtınası sırasında uçağının düşmesi olayıdır. Beuys uçaktan düşerken öldüğünü sanmıştır. Tek hatırladığı onu bulan Tatar'ların vücut ısısını arttırmak için kullandığı yağ ve keçe olmuştur. Beuys'un yağ ve keçe sayesinde hayata tutunması malzeme kullanımındaki içsel nedenlerden biridir. Beuys için 'yağ' ve 'keçe' malzemesinin anlamı yaşamdır.



Resim 31. Joseph Beuys, “Kızak”, 1969, ahşap kızak, keçe, kumaş kayışlar, el feneri, yağ, yağlı boya, ip.

Joseph Beuys’un “Kızak” adlı çalışmasında Tatarların onu ilkel bir taşıma aracıyla -bir kızak-la taşınma anını, yollu aydınlatmak bir şey aramak için kullanılan feneri, yaralıyı sabit tutması için kumaş kayışlar, yaraları iyileştirmek için kullanılan yağ ve bedenin ısını korumak için kullanılan keçe bütün bunlar bir serüvenin bir kurtulma anının ana malzemeleridir. Beuys bunlara "kurtulan, hayatta kalan malzemeler (survivor materials)" adını vermiştir (Famous Multiples #1: Joseph Beuys, Sled, 1969, tarih yok). Ayrıca kızak antik insanların, göçebe kabilelerinin ulaşımını sağlayan, dönüşüm ve hareketliliğin bir semboldür.

Çağdaş sanatta ‘malzeme’ ve ‘anlam’ ilişkisi sanatçının kendi bedeninden ya da insan bedeniyle ilişkisi olan bir malzemeyi de sanatın içerine katmaktadır. Shoplifter asıl adıyla Hrafnhildur Arnardóttir eserlerinde hem sentetik hem de doğal saçları kullanmaktadır. Shoplifter saçı vücudumuzdan büyüyen nihai iplik olarak tanımlamıştır (Shoplifter, tarih yok). Heykel, duvar resmi, kişisel imaj, moda, güzellik ve tekstil gibi popüler alanlarla da ilgilenen sanatçı parlak neon renkli sentetik ve ya gerçek saçlarla yapmış olduğu devasa düzenlenmeleriyle tanınmıştır.



Resim 32. Hrafnhildur Arnardóttir (Shoplifter), "Harmonic Hairdo", 2010.foto kolaj.

Malzeme olarak saç insan bedenine özgüdür. Saçın yapısına göre; insanların karakteristik özellikleri, tarzı, yaşam biçimi ve moda anlayışı gibi kişisel özellikler hakkında bilgi edinilir. Shoplifter saçın kendini beğenmişlik, kibirle olan ilişkisi nedeniyle büyülenmiş; kimlik ve performans çalışmalarında temel malzeme olarak saçı benimsemiştir. Olumlu bir şekilde kendini ifade etmenin yaratıcı bir gücü olabilir ancak 'Vanity Disorder IV' (2012) başlıklı eserinde duvar parçalarından birinde önerildiği gibi yıkıcı anlamını da taşıya bilir. İş, pürüzlü, düzensiz bir düzende asılı duran sarı, kahverengi ve kestane saç uzatma işlemlerinden oluşur. Agresif bir soyut kompozisyonudur ve kendiliğinden emilimin yanlış gittiğini gösterir. Sanat tarihinde, kibir, geleneksel olarak ölümlle ilişkilendirilmiştir: ebediyle yüzleşmek. Bu bağlamda saç; ölüm, büyüme ve çürüme için bir 'vanitas'¹ sembolüdür (Talking Textiles with Shoplifter, 2019).

¹ Vanitas: Ölümlüğünü ve dünyasal malların ve zevklerin değersizliğini izleyiciye hatırlatmak için tasarlanmış çeşitli sembolik nesnelere içeren natürlük sanat eserine denir.



Resim 33. Hrafnhildur Arnardóttir (Shoplifter), “Vanity Disorder IV”, 2012, insan saçı, düzenlenme.



Resim 34. Hrafnhildur Arnardóttir (Shoplifter), “Chromo Sapiens”, 2019, İzlanda Pavyonu, sentetik saç, düzenleme, Venedik Bienali.

Shoplifter çalışmalarında sınırları zorlamayı hedeflemiştir. Bunun içinde kullanmış olduğu gerçek insan saçlarından giderek sentetik bir malzeme olan yapay saça geçiş yapmıştır. Sentetik saça geçmesinin diğer bir nedeni de kullanımı daha kolay ve çalışmalarında ki kullanım alanının giderek büyümesidir. 2019 yılında Venedik Bienali için üretmiş olduğu İzlanda pavyonu “Chromo Sapiens” adlı çalışması tamamen sentetik saçtan yapılmıştır. Giudecca adasının Spazio Punch sanat galerisinin deposunda sergilenen çalışma tıpkı bir mağara gibidir. Sanatçının deyişiyle ise izleyiciyi kucaklamak için sürükleyici alan, ters çevrilmiş hayvan kürkü, canavarın karnına girmiş hissi uyandıracak bir mekân düzenlemesidir (Cascone, 2019). Mekânı tamamen kaplayan sentetik saçların yanı sıra metal seslerinde çalışmanın içerisine girmesi canlı hissi

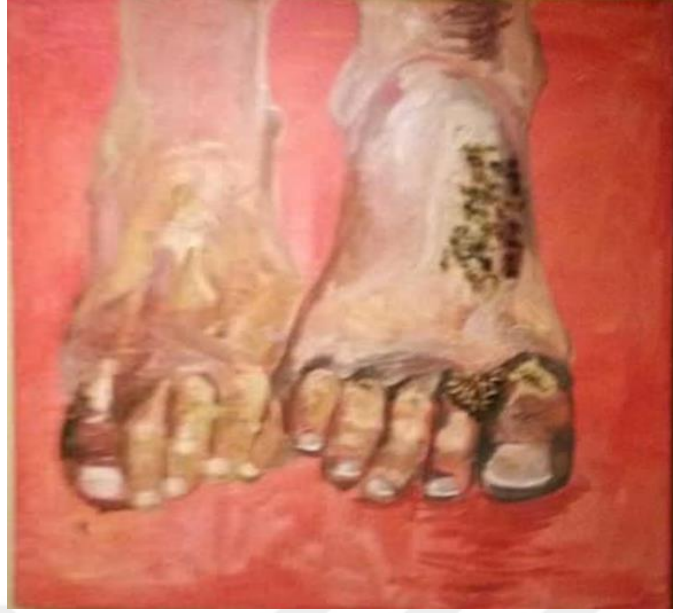
oluşturan bir sığınma yeri gibidir. Sanal bir gerçeklik ortamına dönüşen sergi mekânı için sanatçı “Bazı insanlar, bu çalışmayı ‘gerçek sanal gerçeklik deneyimi’ ile karşılaştırdı. Sanal dünyaya tam olarak girdiğinizde, sanal gözlükler ve teçhizatlar olmadan, kendinizi şımartırken gerçekten dokunabileceğiniz bir yer” olarak söylemiştir (Messina, 2019). Shoplifter çalışmalarını üretirken yüklemiş olduğu ‘anlam’ meselesinde mekânı da kullanmıştır. Mekânın da bir sanat nesnesi haline dönüşmesi Çağdaş Sanattın meselelerinden biridir. Sanatçı ‘malzeme’ ve ‘anlam’ ilişkisini oluştururken malzemeyi farklı bir boyuta taşıyarak mekânı da tıpkı bir canlı nesneye dönüştürmüştür. Sanatçının kullanmış olduğu malzemeler ve mekân bireysel olarak farklı anlamlar taşımaktadır. Çağdaş sanatçı ise bu farklı anlamları, malzemeleri, mekânı ve algıyı bir araya getirerek eserini anlamlı bir bütün haline getirir.

Kendi benliğinden ve kendi bedenine ait ‘saç’ malzemesinden bağlam oluşturan diğer bir sanatçıda Nurseren Tor’dur. Çalışmalarında Mimar Sinan ekolüne ait geleneksel ‘el’, ‘ayak’ ve ‘beden’ e ait ayrıntıları sanatsal bir dille ifade eden sanatçı bir anlamda malzemeyi çalışmalarına aktarma gereksinimi duymuştur. Malzeme olarak tıpkı Shoplifter gibi kendi saçlarını kullanmıştır. Fakat cinsiyetlerin üzerindeki toplumsal rollerden, unsurlardan beslenen Nurseren Tor çalışmalarında ‘saç’ malzemesini ‘tensel temas’ bağlamında kullanmıştır. Fakat buradaki ‘tensel temas’ cinsellik ve pornografik bir ‘anlam’ da değildir daha çok sanatçının kullanmış olduğu ‘anlam’ şefkat duygusudur.

Bu bağlamda “Tensel Temas” adlı çalışmasını Nurseren Tor şu şekilde anlatmıştır;

O iki ayak farklı iki erkeğe ait. Sadece parmaklarından birbirine dokunuyor. Diğer ayak ve eller kadına ait yani iki ayrı kadına ait. Ayaklar bir kadına ait eller başka bir kadına ait. Şefkat duygusu aslında beni daha çok ilgilendiriyordu. Cinsler arasındaki ya da hemcinsler arasındaki insanların. Biliyorsun eskiden ayıp değildi. Kadın kadına, kız kıza biz kol kola girerdik, el ele tutuşurduk filan. Sevgili değildik ama bu bir şefkat göstergesiydi. Bunları ben plastik bir yüzeye aktarma ihtiyacı duydum. Resimsel bir dille. Öyle olunca ben başka materyalleri de dâhil etmek bir şekilde şart oldu. Çünkü özgün bir arayışın içindesin ama hazır nesnelere de bir yerde koymak çokta işime geldi doğrusu. Çağdaş sanatçıların çoğu bu tür işler yapıyor ama ben burada farklı kullandım. Benim kendi saçımdı. Kendi saçlarımı tararken dökülen, kırılan ya da kesilen saçlarımı asla çöpe atmıyorum ya da yakmıyorum. Biliyorsunuz Müslüman kadınların çoğu saçlarını çöpe atmak günah diye yakarlar ama ben burada böyle bir şey yapmadım. Direk tuvalimin üzerine yapıştırdım. Öyle olunca da oradaki erkek ayağına kıllı parmaklar, kıllı ayaküstü bağlamında resme dâhil ettim.²

² Bu söyleşi Nurseren Tor’un 24 Aralık 2019 tarihinde Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde gerçekleşmiştir.



Resim 35. Nurseren Tor, “Tensel Temas” tuval üzerine yağlı boya, saç, papatya, 220 x 200cm.

Sanatçı ‘tensel teması’ saç malzemesi üzerinden kurmuş olduğu ilişkiyi açıklarken başka bir bağlamı de beraberinde kullanmıştır. Gösterilmemesi gereken nesneyi, ontolojik yapısı gösterilmek olan sanat nesnesine dönüştürmüştür. Ayrıca sanatçı ‘saç’ malzemesini kullanmasında ki bir diğer ‘anlam’ ı da saçların, tüylerin bir tür bedenin anteni işlevini gördüğü içindir. Saç, dokusal etkinin oluşturmuş olduğu etkinin iletişim hali olan bedenin anteni işlevini oluşturmuştur. Ayrıca romantik unsurları ve ironiyi de çalışmalarında kullanmayı seven sanatçı kendi bedenine ait ‘tırnak’, doğanın bir parçası olan ‘papatya ve gül’ gibi malzemeleri de çalışmalarında kullanmıştır.

Bu sanatçılar gibi birçok sanatçı aynı malzemenin kendisinde oluşturduğu duygulanım aracılığıyla ‘malzeme’ ile kurmuş olduğu ‘anlam’ ilişkisi farklılık gösterir. Sanatçı çağdaş sanatın temelinde olan, “*bireysel ifade için yeni araçlar ve mecralar keşfetmek veya (Deleuze’ün diyeceği gibi) durmaksızın sanatsal duygulanımlar, algılar ve kavramlar*” inşa ederken malzemesiyle, malzemenin ontolojik yapısıyla ve malzemesinin sergilenişiyle anlam ilişkisi kurmuştur ve kurmaya da doğal olarak kendi süreci içerisinde devam edecektir (Esanu, 2014, s. 106-123). Ayrıca bu açıklamadaki unsurlar “Her sanatçının malzemesiyle kurmuş olduğu anlam ilişkisi de farklıdır” ifadesini desteklemektedir. Bu bağlamda aynı malzeme üzerinden farklı anlam kuran sanatçılardan söz etmek mümkündür. Örneğin, İrfan Önürmen için tül malzemesinin hem kapatan hem de gösteren bir tarafı vardır ve resmin içerisinde kendiliğinden oluşan bir espas ilişkisi kurarken Füsun Onur için tül malzemesi başlangıcı ve sonu olmayan bir sonsuzluk ilişkisidir. Önürmen, tülün ontolojik yapısını ön plana çıkartırken Füsun Onur’da ise tül malzemesinin kendisinde uyandırdığı duygu ön plandadır.

Malzemelerin anlam çeşitliği, kullanım çeşitliği, bağlamları, sergileme biçimleri ve duyguları sanatçılar için önemli bir unsurdur. Genellikle kendi hayatından ve coğrafyasından yola çıkarak üretim yapan sanatçılar sömürge durumları gibi toplumsal meselelerde ilgilenmişlerdir. Her türden bu meselelerden etkilenen sanatçılar El Anatsui gibi coğrafyasına özgü malzemeleri de eserlerine etkilemişlerdir. Coğrafik bir belleğe sahip malzemenin sanat eserinin içerisine girmesi söz konusudur.



Resim 36. El Anatsui, "Dünyada Ama Dünya'yı Bilmiyorum", 2009, alüminyum likör şişesi kapakları ve bakır tel, düzenleme, 56m x 10mOctober Gallery, Londra.

Afrikalı sanatçı El Anatsui, kendi bölgesine özgü çalışmalarını üretirken geri dönüşüm malzemeleri olan likör şişelerinin kapaklarını ve metal içki kutularından yararlanmıştır. El Anatsui'nin çalışmalarını herhangi bir üretim modelinin içerisine yerleştirmek oldukça zordur. Fakat enstalasyon sanatçısı olarak adlandırılabiliriz El Anatsui, yerel alkol geri dönüşüm istasyonlarından elde edilen ve bakır tel ile birbirine bağlanmış binlerce katlanmış ve buruşmuş alüminyum şişe kapağı parçasından oluşan büyük ölçekli heykeller ile ünlüdür. Bu malzemeleri kullanması, yeniden dönüşüm ve yer sınırlamalarını aşarken kıtasına bağlanma içsel arzusuna olan ilgisini yansıtmıştır. Çalışmaları, sömürgecilik tarihini sorgulayabilir ve tüketim, atık ve çevre arasında bağlantılar kurabilir, ancak özünde uygulamalarını ayırt eden özgün biçimsel dilidir (El Anatsui, tarih yok). El Anatsui çalışmalarında şişe kapaklarının yanı sıra, eski süt tenekeleri, demiryolu traversleri, dalgaların karaya attığı odun, demir çiviler ve baskı plakalarından çeşitli malzemeler de kullanmıştır. Geri dönüştürülmüş Afrika malzemelerini kullanması, dünyada insanların bir seçenek olarak değil, gerektiği zaman tekrar kullanmak zorunda kaldıkları bazı yerler olduğunu vurgulamıştır (Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artists/el-anatsui-17306/who-is-el-anatsui>). Ayrıca Anatsui

coğrafyasına özgü bir malzeme olan, şişe kapaklarını kullanmasının diğer bir nedenini; “İçeceğin para birimi, Amerika'ya getirilen köleleri ödemekte kullanıldı, burada daha fazla içki için hammadde ürettiler, Avrupa'ya geri döndü ve daha sonra Afrika'ya geri döndü. Bu yüzden içeceğin üç kıta arasındaki bağlantı ile ilgisi olduğunu düşünüyorum, bu tarihsel gerçek. ” diyerek açıklamıştır (Miller, 2011). Sanatçının ‘malzeme’ ile kurmuş olduğu ‘anlam’ ilişkisi de kendi yaşamına ait izleri taşımaktadır. Ayrıca kendi kültürünün bir parçasını kullanması da malzeme seçimindeki anlamın kendi gözlem, yaşantı ve ideolojik ilişkiler sonucunda oluştuğunu söylemek mümkündür.

Birçok sanatçının malzemesiyle kurduğu anlam ilişkisinde süreklilik vardır. Sanatçı projelendirdiği çalışmalarını aynı teknik ve aynı malzeme çerçevesinde sürdürürken ilişkilendirmiş olduğu anlamları farklı serilerde ve farklı malzemelerde de kullanmaktadır. Öte yandan sanatçıların kullanmış olduğu her malzeme birbirinden farklılıklar gösterebilir bazen bu farklılıkları aynı anlam çerçevesinde kurarken bazen de her bir malzeme için farklı anlamlar geliştirebilir.

Bu bağlamda sanatçıların ‘malzeme’ ve ‘anlam’ ilişkileri:

4.1. Füsun Onur

Füsun Onur 1938 yılında İstanbul, Kuzguncukta dünyaya gelmiştir. Emre Baykal'ın “Füsun ve İlhan Onur ile Bir Öğleden Sonra” yazısında Füsun Onur'un doğup yaşamış, hayatını ve sanatını sürdürdüğü evini bir müzeye benzetmiştir. Sanatçının çalışmalarında doğup büyüğü bu mekânın, evin etkisi oldukça sık görülür. Hayatındaki olayları, anıları bellek sorunsalı haline getirerek üretim yapan sanatçının resimle ilgisi babasıyla olan anılarına dayanmaktadır. Annesinin ve babasının destekleriyle sanata olan ilgisi giderek artmıştır ve babasının vefatından sonra da annesi kızının seçimlerine saygı duyarak onu hep desteklemiştir. Daha çocukken kumdan heykeller yapmaya başlayan sanatçı o zamanlarda, tiyatro gösterisinden etkilenerek yaptığı balerin dans figürlerini, kumlardan hamurlardan yaptığı minik heykellerini fırında pişirmiştir (Baykal, Füsun ve İlhan Onur ile Bir Öğleden Sonra, 2007). Malzemeyi kullanmaya başladığı ilk dönem çalışmaları, oyuncak gibi elde üretilmiş ya da farklı anlamlar içeren gündelik nesnelere aynı doğallıkla eserlerinde kullanmıştır. Minyatür tarzında yapmış olduğu bu çalışmaları masalsi bir tavır içerisinde sergilemiştir. Bundan dolayı çalışmalarında yeni bir künye dili oluşmuştur (Brehm, 2007). “Yetişkinler İçin Hikâyeler” (1977), “Yerdeki Parlak Yuvarlaktan Çağrışımlar” (1980) ve “Ekmek Elma Dedin de Aklıma Geldi” (1978) eserleri hem çocuksu gibi görünen bir anlatıma hem de eser adlarındaki değişikliğe örnek gösterilebilir. Öte yandan sanatçının kendi yaşantısından, kendi oyuncak evini ve kendi yaşantısına ait farklı elbise, ayakkabı gibi gündelik malzemeleri sıklıkla kullanması hayatla sanat arasındaki sınırları

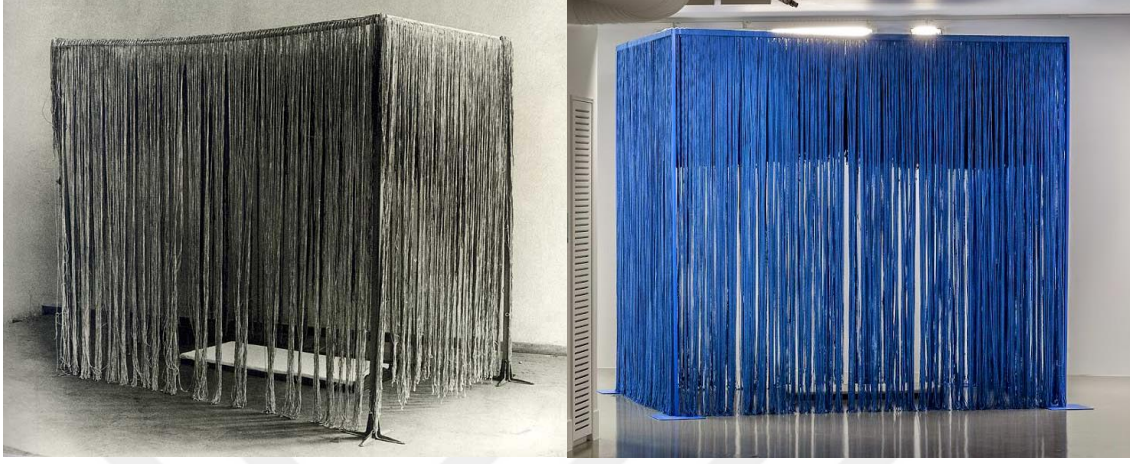
belirsizleştirmeye başlamıştır. Sanki küçük bir kız çocuğunun dünyasını çalışmalarına aktarmıştır. 2014 yılında sanatçının bütün çalışmalarını sergilediği “Aynadan İçeri” sergisine dâhil ettiği “Gardırop” da süslü bir kızın ablası ve erkek kardeşinin giymeye kıyamayı sakladığı ve günün birinde geçmişe dair her şey demek olan eşyalarla doldurmuştur (Dastarlı, 2014). 1970’li yıllarda Füsun Onur’un ilk kişisel sergileri anlaşılmamıştır. Batı yanlısı, batıdan gelen sanatın kopyası olarak nitelendirilmiştir. O dönem Türk sanatında Altan Gürman’la büyük kırılmalar yaratan sanatçı, malzemesini, fikirlerini ve sanatını kendi iç dünyasıyla birlikte eserlerini üretmeye devam ettirmiştir (Baykal, Füsun ve İlhan Onur ile Bir Öğleden Sonra, 2007).



Resim 37. Füsun Onur, “Yerdeki Parlak Yuvarlaktan Çağrışımlar”, 1980, enstalasyon. (sağdaki enstalasyondan ayrıntı “Ağaçtaki Gün Işığı”)

Bu açıklamalara ilaveten Füsun Onur’un çalışmalarıyla 2014 yılı Arter’deki sergisi büyüklü izlenim yaratmıştır. “Aynadan İçeri” sergisi heykellerin birbiriyle ilişkili bir biçimde düzenlenmiş olması, gündelik nesnelere ve izleyici açısından kurgulanan mekânların yeni bir dille ifadesi, merak duygusunu artırmış ve sanki resimle heykel arasındaki yeni bir ifadeyi göstermiştir. “Aynadan İçeri” sergisinde sanatçı çağdaş Türk sanatının ilk örneklerini de yeniden yaparak sergilemiştir. 1980’lerdeki modernizmi sorgulayan tavrını malzemeleriyle kurduğu anlam ilişkisi üzerinden inceleyebiliriz. Sanatçının geçici malzemelerle oldukça yalın bir dille ifade eden, gündelik nesnelere, müzik-ritim, video ve poetik mekân düzenlemeleri çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. Klasik heykel ve resim yapısını sorgulayan bu

çalışmaları aynı zamanda çağdaş sanatın en önemli sorununu gündeme getirmiştir. Çağdaş sanat malzemesinin ya da çağdaş sanatın bizzat kendisinin, geçicilik ve kalıcılık sorununu ortaya çıkmıştır (Duben & Yıldız, 2008).



Resim 38. Füsun Onur, "Resimde Üçüncü Boyut / İçeri Gel", (1981) 2014 Yerleştirme: tahta, boyalı ip, sünger, kumaş ve payet 275 x 300 x 210.

...İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde düzenlenen Yeni Eğilimler sergisinde ikincilik ödülü alan "Resimde Üçüncü Boyut/İçeri Gel" adlı çalışmada, neredeyse duvardan koparak kendi mekanını kazanıyor. "Aynadan İçeri" sergisi için yeniden üretilen bu yapıtın çağrısına kulak verip içine girdiğinizde, yerde sizi bekleyen rahat bir minder ve başınızın üstünde yıldızlı bir gökkubbeye karşılaşıacaksınız. Resmin duvarda olan ilişkisi kadar, izleyicinin resim karşısındaki pozisyonu da değişime uğratan bu çalışma, Füsun Onur'un alışıldık malzemeler yerine kumaş, tül, ip, boncuk, pul gibi sıradan ve gündelik olanları yapıtına nasıl taşıdığını da gösteriyor. (Baykal, Aynadan İçeri, 2014, s. 7-8)

"Resimde Üçüncü Boyut/İçeri Gel" adlı çalışmasında farklı bir anlatım söz konusudur. İzleyici, çalışmanın içerisindeyken yapıta dâhil olur. Sanki gök kubbeyi oluşturan unsurlarla karşılaştığında onu dışardan izleyen farklı görüntüyle karşılaşır ve sonrasında kendisi de bunu deneyimler... Kumaş, tül, ip gibi malzemeleri sanatçıda başlangıcı ve sonu olmayan sonsuzluk duygusunu çağrıştırır. Sanatçının malzemesiyle kurmuş olduğu bu anlamı da yapıtlarında gözlemlemekteyiz. Eserinde ki gök kubbenin, tıpkı gökyüzünün çağrıştırdığı sonsuzluk gibi.

Füsun Onur'un çalışmasındaki düzen ilişkisinde gündelik nesnelerin kendi anlamlarından çıkartılıp sanat nesnesi haline dönüşmesi oldukça sık rastlanır durumdur. Malzemelerin oluşturduğu bütüncül dil, sanatçının kendisini sorgulamasıyla ortaya çıkmıştır. Bu malzemeleri sanatçı hazır olarak kullanır ve onlara; bez, tül, kurdeleler gibi ufak tefek ayrıntılar ekleyerek yeni bir dil oluşturur. Her kullanılmış olan malzeme, kendi içerisinde bir anlam bütünlüğünden ortaya çıkmıştır. Füsun Onur malzemelerindeki seçimleri hep kendi içsel ve

duygusal ilişkileri sonucunda ortaya çıkarmıştır ve çalışmalarında hayatla ilgili kurmuş olduğu bağlantının yani hayatındaki olaylardan beslendiği aşikârdır. Sanatçı bir nevi kendisini örnek almıştır bir başkasından etkilenmeden kendi duygu aralığındaki olguları bize malzemeleriyle aktarır. “Ekmek Elma Dedin de Aklıma Geldi”, “Gardırop”, ölen kedisi için yapmış olduğu “Tekir’e Ağıt” ve atölyesinde her gün 8 saat çalışıp ve aynı zamanda yaşadığı mekânından kopmadığını gösteren “Pembe Bot” gibi çalışmaları örnek gösterebiliriz.



Resim 39. Füsün Onur, “Tekir'e Ağıt” , 2014, düzenleme.



Resim 40. Füsün Onur, "Herhangi Bir İskemle", (1991) 2014; "Pembe Bot", 2014 (taslak: 1993)

4.2. Gülsüm KARAMUSTAFA

Kültürel yapılar, bellek, toplumsal bellek, göç ve kimlik meseleleri üzerine eserlerini üreten Gülsüm Karamustafa 2 Aralık 1946 yılında Ankara’da dünyaya gelmiştir. Gülsüm

Karamustafa'nın bu kavramlara duyduğu ilgi kendi yaşamıyla ilintidir. Kaydetme, hatırlama ve çağrıştırma ile bağlantılı olan bellek kimliğimizi oluşturur. Kimlik insana özgüdür 'ben' dediğimiz olguyu kurar. Bu olgudan yararlanan Gülsüm Karamustafa çalışmalarını üretmiştir.

"Karamustafa'nın kimlik konusuna gösterdiği ilgi kendi kişisel yaşam deneyimini sorgulayışıyla bitişik biçimde ilerler. Radyodaki görevi nedeniyle tanınırlığa sahip bir kişinin kızı olarak 1946'da dünyaya gelen ve İngilizce eğitim veren bir kolejde okuyan sanatçı göç deneyimleri yaşamış bir aileden geliyor: Ailenin bir kısmı 18. yüzyılda Kırım'dayken bir yüzyıl sonra bugünkü Bulgaristan sınırları içinde kalan bir bölgeye yerleşiyor; nihayet 20. yüzyılda da İstanbul'a ulaşıyor. Soykütüğünün bir diğer dalı ise Bosna'ya uzanıyor. Yaşamış göç hikâyeleri aile içinde sürekli olarak anlatılmış ve bu anlamda sanatçı belirli bir içsel sürgün hissiyatını kendisi de deneyimlemiştir. Altmışların sonunda İstanbul'daki Akademi yıllarında öğrenci olarak katıldığı siyasal etkinlikler nedeniyle askeri rejim tarafından tahkikata uğramış ve 1971 yılında kısa süreliğine hapiste tutulmuş.³ Ülkeyi terk etmesinin önüne geçmek için bu mahkûmiyeti izlenen on altı yıl boyunca kendisine pasaport verilmemiş. Karamustafa'nın siyasal ilişkileri sanatsal çalışma alanında da giderek artan bir oranda yalnız bırakılması sonucunu doğurmuş" (Heinrich, 2007).

Gülsüm Karamustafa darbe dönemlerini hiçbir sanat grubunda yer almayarak; sadece eser üreterek geçirmiştir. Çalışmalarını üretirken ki amacı sadece anlamını aktara bileceğini teknikleri kullanmıştır. Çalışmalarında ki anlam bütünlüğünü kültürel kalıplar, toplumsal kodlar, kimlik mücadelesi, sınıf çatışması, göç, cinsiyet, siyasal istikrarsızlık gibi sosyopolitik temaları çerçevesinde oluşturmuştur. Karamustafa eserlerinde eleştirel dozu hassasiyetle ayarlamış ve çok katmanlı anlama sahip görsel ifadelere imza atmıştır. Biçimsel üslubunu şekillendiren pop kültür, folklor ve otobiyografi temelli öğeler aracılığıyla özgün ifade dilini yaratmış olan sanatçı, birey ve toplum nezdinde yara açmış duyarlılık alanlarına dokunduğunu söyleye biliriz (Ekibi, 2019).

³ Sanatçının kendisine ve eşine siyasal nedenlerle aranan kişilere yataklık etme suçlaması yöneltilmişti.



Resim 41. Gülsüm Karamustafa “İsimsiz”, 1979, kâğıt üzerine karışık teknik, 45 x 35 cm.

Kendi resimleme kurallarını belirleyerek ve kendi benliğinden yola çıkarak üretim yapan Gülsüm Karamustafa'nın erken dönem çalışmaları genellikle karışık teknik aslında guvaş, suluboya ve renkli füzen gibi malzemeleri kullanmıştır. Gülsüm Karamustafa'nın “İsimsiz”, “Kıymatlı Gelin”, “Kapıcı Dairesi”, “Star Wars”, “Balkon”, “Örtülü Medeniyet” gibi ilk dönem eserleri olarak örnek gösterilebilir. Sanatçının kendi yaşantısındaki göç durumuyla İstanbul'un sosyolojik yapısının değişim dönemleri kırsaldan kent yaşamına geçiş dönemlerini konu almaktadır.

1970'lerin sonları ve 1980'ler Türkiye'de köyden kente geçişin iyice belirginleştiği yıllardır. Gülsüm Karamustafa için de bu yıllar sanatsal ifadesinin değiştiği ve 'malzeme' kullanımının başladığı yıllardır. Levent Çalıkoglu'nun hazırlamış olduğu Çağdaş Sanat Konuşmalarında Gülsüm Karamustafa 1985'ten itibaren yaşadığı dönüşümü şu şekilde ifade etmiştir:

80'lerde ben resim yapıyordum. Resimlerim daha önce de belirttiğim gibi hiç bir zaman “peinture” değildi. Konuları vardı ve gündelik hayatla ilgiliydi. Daha sonra, sinemaydı şuydu buydu bir takım farklı disiplinlerle haşır neşirken, 80'li yılların köyden kente göçle birlikte hızlı bir değişim geçiren büyük şehirlerdeki melez gelişimi gözlemlemeye başladım ve bu duruma ilişkin, çevremde var olan objelerin gücünü hissettim, dolayısıyla kendimi başka türlü ifade etmek ihtiyacını duydum. Şehrin varoşlarından topladığım malzemelerle “Duvar Halıları”nı ürettim. Bu dönemden sonra kendimi en iyi ifade edebileceğim medyum 'enstalasyon'du. Bu bağlamda 93'te “Okul Defteri”, 94'te “Kronografya”. Bu geçişlerin birbiriyle ilişkili bir mantığı vardı. Hiç bir karar 'ben yaptım oldu' şeklinde değildi. Bir şeyin

tekrarı beni hiç ilgilendirmiyordu. Eğer yapmakta olduğum bir iş beni bir yaklaşıma doğru götürüyor ise, ben o sürüklemenin peşine takılıyordum.” (Çalikoğlu, 2008)



Resim 42. Gülsüm Karamustafa, “Okul Defteri”, 1993,düzenleme. Kadın Eserleri Kütüphanesi

Gülsüm Karamustafa'nın “Okul Defteri” adlı çalışması daha çok içe dönük bir çalışmadır. Babasının evrakları arasında bulduğu kendisine ait ilkokul defterinin sayfalarını fotoğraflayarak çoğaltıp sergilediği çalışması kendisine içkindir. Kendisi ile alakalı bir meseleyi sanatsal varlığına karıştırmıştır. Süslenmiş bu defterin içerisinde, o yaşlarda çocuğa aktarılan soğuk savaşın etkilerini ve militarist tavrın kaleme aldığı metinleri vardır (Özayten, 2013). Bu metinleri eski okul sıralarını çağrıştıran kasaların üstlerinde sergilemiştir ve duvara kendi küçüklüğüne ait fotoğrafların kopyalarını kullanmıştır.



Resim 43. Gülsüm Karamustafa, “Kuryeler”, 1991, enstalasyon.

Gülsüm Karamustafa'nın kendisiyle ve hayatıyla yakından ilişkili bir diğer çalışması da “Kuryeler”dir. “Eski Yugoslavya’da yaşanan göç trajedisinin duygusal ağırlığı altında gerçekleşen bu çalışma, sanatçının (kendisi de göçmen olan) büyükannesinin göç sırasında taşınan değerli malların çocukların üzerindeki yeleklere saklandığına dair anlattığı hikâyelere” dayanmaktadır (Heinrich, 2007). Gülsüm Karamustafa, bellek ve kültürel olgularla kullanmış olduğu ‘malzeme’yi kendi yaşantısından ya da yaşantısıyla ilişkili meseleleri çalışmasında ‘anlam’ın yerine kullanmıştır. Oldukça net bir şekilde ifade edebileceğimiz “Kuriyeler” adlı çalışmasında ‘malzeme’ anlatmak istediğini doğrudan anlatır. Yerleştirmesindeki yerde yazılı olan “Sınırları geçerken, bizim için önemli olanları çocuk yeleklerinin içine gizliyorduk.” metni bu açıklamanın göstergesidir. Ayrıca sanatçının yere yazmış olduğu yazıyı da ‘malzeme’ olarak nitelendirebiliriz. Neredeyse şeffaf şekilde olan yelekler içerisindekini saklanan değerli eşyaları göstermektedir. Yerdeki yazıda bu durumu yeniden işaret etmiştir.

4.3. İrfan Önürmen

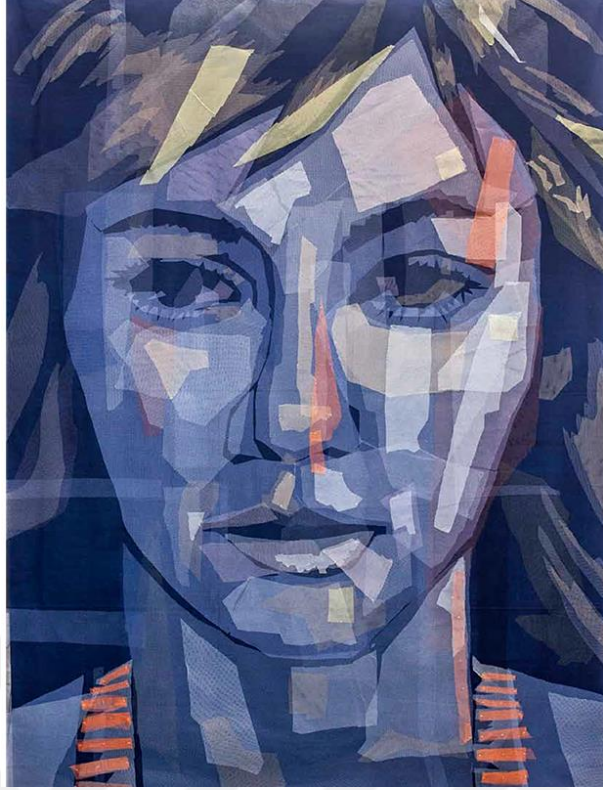
Çalışmalarında genellikle güncel haberlerden, gazetelerden ve sosyal medyadan yararlanan İrfan Önürmen 1958 yılında Bursa’da doğmuştur. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde eğitim gören sanatçı figüratif resim sanatına ilgi duyduğundan Neşet Günal ve Neşe Erdok atölyelerinde çalışmıştır. İlk dönem çalışmalarını figür merkezli üreten sanatçı daha sonra merak duygusuyla malzemeye yönelmiştir. İrfan Önürmen’in eserlerinde figüratif sanatın etkisini gözlemlemek her zaman mümkün olmuştur. Ayrıca çalışmalarını

genellikle katmanlar halinde bir bütün olarak ortaya çıkartan sanatçı malzemenin ontolojik yapısı ön plandadır. Kâğıtlar, gazeteler, tüller gibi malzemeleri kullanarak birtakım imgeler yoluyla kolajlar, düzenlemeler ve katmanlardan bir bütün olarak seriler halinde çalışmaktadır. Yapmış olduğu serileri malzemenin ontolojik yapısını kullanarak temellendirir. Gazetelerden yapmış olduğu çalışmalarında birtakım imgeleri yüzleri silerek aslında ifadenin kendisini gizleyerek göstermektedir. Ayrıca yapmış olduğu müdahalelerde sanatçı kendisine çevirdiğini söyler ve bir imgeyi dönüştürerek kendine ait kılmıştır. Sanatının iyi anlaşılması İrfan Önürmen için çok önemlidir bundan dolayı da her ne kadar malzeme kullanımı zengin olsa da malzemeyi ikinci planda tutmuştur. 'Anlam' ise birinci plandadır. İrfan Önürmen'in malzemesi sanatını en iyi ifade edebileceği, düşüncesini en iyi aktara bileceği unsurlardan oluşmaktadır.



Resim 44. İrfan Önürmen, "Panik 7", 2009, 57 x 38 cm, gazete.

Daha sonra tüllerle çalışmaya başlayan sanatçı tülün hem gösterip hem gizleyen yapısını benimsemiştir. Katmanlar halinde çalıştığı tüller üst üste geldiklerinde kendiliğinden bir espas ilişkisi oluşturur ve sanatçı bu durumu eserlerinde özellikle kullanmıştır. İrfan Önürmen, tam da malzemenin bu oluşumundan etkilenmiştir. Malzemelerin kendi yapısında ki unsurları çalışmalarına aktarmasındaki en büyük etken yine malzemenin ontolojik yapısından kaynaklanmaktadır. Her zaman malzemenin kendi öz yapısıyla anlamı birleştiren sanatçı Nazım Dikbaş'la yaptığı röportajda sanatçı tüllerin hem boyayla ilişkisini hem de tülün anlamını şu şekilde anlatmıştır;



Resim 45. İrfan Önürmen, "Bakış Serisi", 2014, tül, 145x195cm.

...öğrenciliğimden beri kolaj yaparım, 90-91 yıllarında ise tuval üzerine yapıştırıcılarla başladım. Bezler, danteller, tüller. Bunlarla oynarken, bu şeffaflık deneyimiyle kolaj yavaş yavaş birleşmeye başladı ve pentül serisi ortaya çıktı. Tül, resimde espas sorunu üzerine yeniden düşünmeye sevk etti beni. Saydamlık ve farklı bir derinlik duygusu oluşturmama olanak sağladı. Tül çok garip bir malzeme hem kapatan hem de gösteren bir tarafı var. Malzemenin içinde kendiliğinden oluşan bir espas var. Klasik resimdeki boya yerine tülü kullandım burada. (Sanatçı Kataloğu, 2004, s. 61)

İrfan Önürmen' in "bakış" serisindeki eserlerinde malzeme, malzemenin öz yapısı ve anlam ilişkisini gözlemlemek mümkündür. Bakış serisindeki çalışmalarını tıpkı photoshopdaki gibi katmanlar halinde çalışmıştır. Ayrıca malzemenin ontolojik yapısından yararlanmıştır. 'Tül' malzemesinin ontolojik yapısı şeffaftır. Arkasındaki şeyleri, nesnelere gösteren bir niteliğe sahiptir. İrfan Önürmen kurmuş olduğu anlamları da bu çerçevede; röntgencilik ve teşhircilik, bakışlar, figürler şeklinde seriler oluşturarak 'malzeme' ve 'anlam' ilişkisini kurmuştur.



Resim 46. İrfan Önürmen, “Sınır”, 2018, düzenleme.

İrfan Önürmen’ in malzeme kullanımında merak ve deneysellikte birlikte birçok malzemeyi özümsemiş ve kullanmıştır. Boya, kâğıt, gazete ve tül gibi malzemelerin yanı sıra beton malzemesini de yedi yıl aradan sonra kişisel sergisinde kullanmıştır. Sanatçının kullanmış olduğu bu malzeme çeşitliğinin başlangıç dönemlerini belirlemek oldukça zordur. Malzeme kullanımının da ilgisini çeken her şeyi denemekten korkmayan sanatçının malzemesi süreç içerisinde kendisini belirgin şekilde göstermiştir. Toplumsal olaylardan, kültürel yapılardan etkilenen sanatçı son kişisel sergisinde ‘Sınır’ kavramıyla çalışmalarını oluşturmuştur. Sanatçı sınır kavramını Hülya Baranla yapmış olduğu röportajında şu şekilde cevaplamıştır:

Sınır kavramı güncel bir konu olabilir ama tarihe baktığımızda da öneminden, güncelliğinden bir şey yitirmez. Egolarımız ve iktidarlar kendi egemenliklerini çizdikleri sınırlarla var ederler ve bu anlamda yapıtlarımda günümüzden tarihin derinliklerine kadar göndermeler yapabilirim. Sonuçta sınırimız olan bazı ülkelerde savaş var ve bu savaştan etkilenen insanların görüntülerine duyarsız kalmak mümkün değil. İnsanlar, yaşadıkları topraklardan, evlerinden, hatıralarından sürülüyor ve vatanlarını terk etmek zorunda bırakılıyor. Savaşın olmadığı, kendilerini daha güvende hissedecekleri, kendilerine göre yabancı olan bu topraklara sığınan insanlar da bize göre yabancısıdır. Sınırı geçmişlerdir ama yine görünen ya da görünmeyen sınırlar içinde bir yaşam onları beklemektedir. Geçmek için ölümün bile göze alındığı öyle bir sınırdır ki bu bazen yaşam boyu aşılamaz. Uzayın derinliklerinden içsel dünyamızdaki hesaplaşmalara, sosyal hayatın düzeninden iki sevgilinin aralarına çektiği çizgiye kadar her yerde sınır vardır (Baran, 2018).

İrfan Önürmen eserlerin de resimler, kabartmalar ve tül gibi birçok malzeme çeşitliğini benimseyen sanatçı, ‘Sınır / Border’ sergisinde ana malzeme olarak betonu kullanmıştır. İrfan

Önürmen, 15 Haziran 2018 tarihli Aydınlık gazetesinde Pınar Saracoglu ile yaptığı röportajında sergiye ve malzemeye dair kurmuş olduğu ilişkiyi şu şekilde anlatmıştır;

“Bu sergi, benim bütün işlerimi betonla yaptığım bir sergi. Resimler, rölyefler, heykeller ve enstalasyonlarımın hepsinin ana malzemesi beton. Aslında betonla yeni tanışmadım. Öğrenciliğimde fresk atölyesinde eğitim aldım. Dolayısıyla, yabancı olduğum bir malzeme değil. Kullanma nedenlerimden biri, bölgemizdeki betonla olan problem, bir gönderme yapmak. Çadırkent’i betondan yapma nedenim ise, beton-ev kalıcı bir nesnedir, Çadırkent ise geçici. Aradaki bu ironiye vurgu yapmak istedim. Öğrenciliğimden beri insan, resmimin ana sorunsalıdır. Bu ilgim hala devam ediyor.” (Saracoglu, 2018).

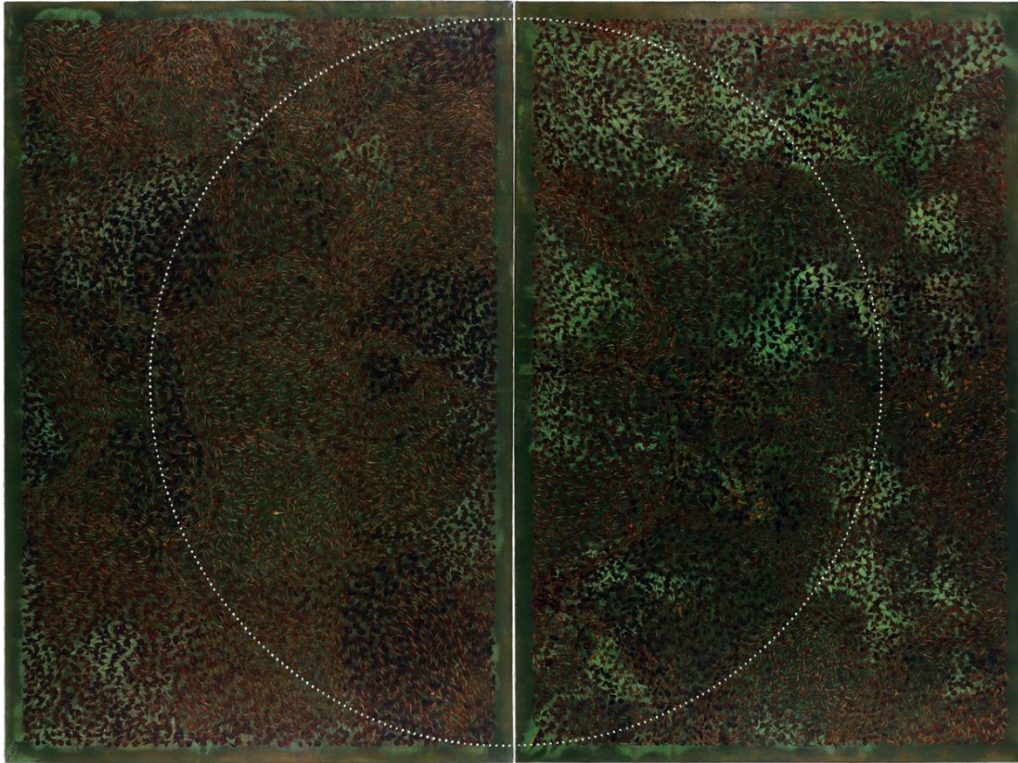


Resim 47. İrfan Önürmen, Sınır sergisinden bir görüntü.

Sınır kavramıyla ilgili düşüncesini aktaran sanatçı dönemindeki toplumsal olayların etkisini çalışmalarında belirli bir ‘anlatım’ ve ‘anlam’ çevresinde oluşturmuştur. Özellikle “Sınır / Border” adlı beton malzemesiyle oluşturmuş olduğu çadır kent heykellerinden oluşan düzenlemesi bu bağlamda gösterilebilecek en belirgin eseridir. Günümüz döneminde oldukça yaygınlaşan ve savaşın getirmiş olduğu göç durumları için geçici çözüm oluşturan çadır şehirler sanatçının eserindeki temel unsur olmuştur. Matematiksel hassasiyetin belirgin bir biçimde olduğu bu çalışmada her biri eşit boyutlarda ve birbirinin kopyası olan heykeller eşit şekilde sıralanmıştır. Bu enstalasyon, izleyiciyi temsil edilen alanda yaşamak isteyen kişiyi, hayatta kalmak için geride bıraktıkları kişisel geçmişleri ve yaşadığı koşulları sorgulamak için bir tür anıt haline gösterilmiştir (İRFAN ÖNÜRMEN: BORDER, AT GALATA RUM OKULU, İSTANBUL, tarih yok).

4.4. Tayfun Erdoğan

Doğaya ait unsurları eserlerinde kullanarak üretim yapan Tayfun Erdoğan 1958 yılında Isparta'da doğmuştur. 1979 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu resim bölümünden mezun olan sanatçı, akademik bir geçmişi de sahiptir. Profesörlük unvanını da alan Tayfun Erdoğan eserlerinde iki boyutluluk durumunu malzeme kullanarak üç boyutlu çalışmalar üretmiştir (Tayfun Erdoğan, tarih yok). Bu bağlamda sanatçı tıpkı İrfan Önürmen gibi katmanlar halinde çalışmaktadır. Fakat her ikisinin oluşturmuş olduğu bu üretim meselesinde kavram, malzeme ve anlam olarak farklılıklar göstermektedir. Ayrıca her ikisinin oluşturmuş olduğu tekniklerinde ki katmanlı yapı oldukça farklıdır. İrfan Önürmen malzemenin ontolojik yapısından yani tülün şeffaf özelliğinden yararlanarak espas ilişkisi bağlamında üretim yaparken Tayfun Erdoğan daha çok doğadaki organik malzemeleri kullanarak katman oluşturur. Bu katmanları oksitlenmiş pirinç varakla ya da bakır kullanarak çalışmalarında alt-üst bir zemin ilişkisi oluşturur. Daha sonra doğaya ait olan malzemelerinin kendi içerisindeki süreçlerini de kullanarak bu malzemeleri büyük bir titizlikle düzenli ve ilişkisel olarak tuvaline dizmektedir. Arada sırada makara iplikleri gibi farklı malzemeler de kullanan sanatçı her katman arasını akrilik medyumlarla kaplamaktadır. Tayfun Erdoğan'un katmanlar halinde üretmiş olduğu bu eserler tuval yüzeyinde bir derinlik oluşturmaktadır.



Resim 48. Tayfun Erdoğan, "İsimsiz", 2011, tuval üzerine karışık teknik, 300 x 400cm.

Tayfun Erdoğan'ın çalışmaları herhangi bir şeyi anlatmamaktadır. Salt olarak çalışmalarının kendisi sanattır. Doğal ortamlardan elde ettiği, biriktirme halinde milyonlarca topladığı organik malzemeleri ve malzemeyle üretmiş olduğu çalışmaların süreçleri ve sonuçları daha önemlidir. "Kurumuş yaprak, çiçek ve diğer bitkilerle oluşturduğu soyut kompozisyonlar, hiçbir hikaye betimlemez ve hiçbir cismi temsil etmezler." (Gürlek, 2015, s. 4) Tamamen doğanın kendisini geometrik formlarla tuvalle belirli kimyasallarla uygulayarak bitkilerin değişimi değişmiş olduğu etkilerle çalışmalarını üretmektedir. Anlamı ikinci planda tutan sanatçı, önsel duygular eşliğinde doğanın kendisini direk olarak aktarmıştır. Bu bağlamda malzemenin kendisinin ve yeniden kendisini ifade etmesi durumu söz konusudur. Her çalışmanın niteliği kendisiyken sanatçının çalışmaları üzerine birçok yorumda bulunulmuştur. Mitolojik anlamlardan, resmin kendi anlam bütünlüğüne kadar ayrıca felsefi olarak da anlamlandırılmaktadır.



Resim 49. Tayfun Erdoğan "Natura IV", 2015, yaprak, bitkiler, kimyasal malzeme, 200x262cm.

Tayfun Erdoğan malzemelerini doğadan seçerken onun için sanat, zanaat ve endüstri ürünleri olmasıyla ilgilenmez. Onun için önemli olan ezoterik⁴ bir bilginin eseri gibidir ve resmin tam oluşması için ritüeller gibi sırasıyla birçok seremoniden geçmektedir. Ölü doğayı

⁴ İçerik yönelik anlam

kullanan sanatçı *techne*⁵ sinde tualin keten dokusuna dâhil ederek yeniden çalışmalarını üretmektedir. Bu aynı zamanda bir onarma ve iyileştirme işlemine de benzemektedir. Kururken pigmentlerini yitiren bitkiler, kimyasal etkileşimiyle ya da medyumlarla yitirdikleri doğal güzellik, sanatçının dönüştürdüğü bir başka güzelliği oluşturmaktadır.

4.5. Belkıs Balpınar

Uluslararası tanınmış bir sanatçı olan Belkıs Balpınar, 1941 yılında Eskişehir’de dünyaya gelmiştir. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Tekstil Bölümünden mezun olan Belkıs Balpınar; “Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nin Halı Bölümü’nde ve ardından İstanbul Vakıflar Halı ve Kilim Müzesi’nin Halı Bölümü’nde küratör, İstanbul Vakıflar Halı ve Kilim Müzesi’nde kurucu müdür olarak” çalışmıştır (Dimili, 2018). Pek çok makale yazıp, konferanslara katılan Belkıs Balpınar 1986 yıllarından günümüze kadar uzanan “Art-kilim” duvarda sergilenen halı olarak nitelendirilen sanat formuna öncülük etmiştir. Ayrıca geleneksel kültüre ait kilim dokumayı sanatının malzemesi ve tekniği olarak kullanmaktadır (Modern Artkilims Belkıs Balpınar, tarih yok). Sanatçının bu teknikle ilk karşılaşması, babası tarafından saraydan kalma antika bir yastığı annesinin özenle dokumasına dayanmaktadır. Annesinin vermiş olduğu emek sonucunda yastığı birebir yapması sanatçıyı derinden etkilemiştir (Güres, 2018). Sanatçıyı büyüleyen bu olay ve geleneksel yapı, sanatçının üretim tekniğini oluşturmuştur.

Belkıs Balpınar geleneksel dokuma tekniklerini kullanarak, çağdaş sanat içerisinde yer almış sanatçıdır. Uzak ve uzam; kuantum fiziği ve galaksiler gibi gök bilimsel konulardan esinlenen sanatçı halı dokuma tekniğini kullanarak eserlerini üretmektedir. Bu temalar sanatçının ilgi alanından ortaya çıkmıştır. Her zaman bilimi ve bilgiyi seçen sanatçı romanlardan çok fizik ve astronomiyle ilgili kitaplar okumuştur (Anna Laudel, tarih yok).

⁵ *Techne* sözcüğü; eski Yunanca da sanat anlamına gelmektedir. Nitekim kesin bir kavrama hitap etmeyen bu sözcük zanaat, sanat ve teknik gibi üterim çeşitliklerini ve ayrıca metindeki ‘*techne*’ sanayi sözcüğünü de kapsamaktadır. Günümüzde ise *techne* kavramı bilimle özdeşleşmiştir.



Resim 50. Belkıs Balpınar, “Kızıl Güneş”, 2013, dokuma, 90 x 90 cm.

Belkıs Balpınar Londra’daki ilk sergisini 50 Golborne’da açmıştır. Geleneksel dokuma yöntemlerimize ışık tutan “Kırmızı Güneş” sergisinde küresel ısınma ve iklim değişikliklerinin giderek büyüyen tehlikesine dikkat çekmiştir. Ayrıca Belkıs Balpınarın bu tekniği kullanmasındaki önemli noktanın çevremizdeki dünyanın ve evrenin, mikro ve makro arasındaki ilişkiyi vurgulamanın en iyi yöntemi olarak belirtmiştir (Selections Arts, tarih yok). Her bir minik iplik parçası, evreni oluşturan minik yapıları temsil ettiğini söyleye biliriz. Bu temsil etme durumu sanatçının çalışmalarında bir iplikten bütün oluşturma olarak yorumlanabilir.



Resim 51. Belkis Balpınar, “Al Gore World In Danger Gift of WWF Turkey”.



Resim 52. Belkis Balpınar, “Global (Un) Warming”, 2017, dokuma, 120x120cm.

Belkis Balpınar, 19 Nisan 2018 tarihinde Anna Laudel Contemporary Galeride açmış olduğu “Dokuma-ma” sergisinde Albert Einstein’ın henüz algılayamadığı dördüncü boyut meselesinden etkilenerek ürettiği eserlerini de sergilemiştir. Sanatçı evren ve boyutlar

arasındaki ilişkiyi boşluk bırakarak yer verdiği çalışmalarında, daha açık ifade edilirse 'dokunmayarak' oluşturduğu derinlik söz konusudur. Dokunmamış olan yerlerin ışık yardımıyla oluşturmuş olduğu gölgeleri ön plana çıkaran sanatçı üçüncü bir boyutu oluşturmuştur. Malzemesini hem ontolojik olarak hem de araç olarak kullanan Belkıs Balpınar'ın malzemeyle kurmuş olduğu ilişkide kuantum fiziği, evren, bilimsel çalışmalar, (son dönemlerde çalışmalarında yer verdiği) bilinç, beyin ve nöronlar gibi bilimle ilgili ilgi alanlarının yansımaları söz konusudur.

4.6. Nezaket Ekici

1970 yılında Kırşehir'de doğan Nezaket Ekici, henüz üç yaşındayken ailesiyle birlikte Almanya'ya göç etmiştir. 1994-2000 yılları arasında Münih'te Ludwig-Maximilian Üniversitesi'nde resim ve heykel bölümünde eğitimini tamamlamıştır. Nezaket ekici resim heykel eğitimini tamamladıktan sonra kendisini daha özür hissettiği malzemesi beden olan sanata, performansa yönelmiştir. Nezaket Ekici için yüzeyleri olan, belirli bir sanat formunun içinde kalmayı benimseyememiştir ve bedenini kullanmaya başlamıştır. Marina Abramovic'in yanında bir süre performansa dair eğitim alan sanatçı, Marina Abramovic'den de etkilenmiştir. Sanatçı performanslarında malzemesi olarak kullandığı bedeni, zihin aracılığıyla yönlendirir. Zihnin sınırlarını zorlamak performansının ana yapısını oluşturmaktadır. Nezaket Ekici bu durumu bedeninin sınırlarını zorlayarak çalışmalarına yansıtmıştır. Düşüncenin malzemeye aktarılmasına bakacak olursak; Nezaket Ekici'nin de bir ressamın tuvalle, 'malzeme-müdahale' ilişkisi çerçevesinde kullandığı aynı zihinsel ürün olan 'anlam' ile içselleştirilmiştir.



Resim 53. Nezaket Ekici, "Hareket Halinde Duygu", (2000), Galerie Valeria Belvedere, Milano.

Nezaket Ekici'nin "Hareket Halinde Duygu" adlı çalışmasında sanatçının çıkış noktası günlük hayatta kullandığımız nesnelere objelerin hayatımızda ki oynadıkları roller için neden teşekkür edilmesin? diyerek yapmış olduğu performanstır. "Öpme-öpmek" eylemiyle gerçekleştirmiş olduğu bu performans eşyalara, nesnelere ve öğeleri öperken her öpücüğün şekli birbirinden farklıdır. Doğal olarak sanatçının göstermiş olduğu hareketlerde farklılık göstermektedir. Göstermiş olduğu bu farklılıklara, sanatçı 'hareket halinde ki duygu' olarak ifade etmektedir. Her hareketinde de nesnelere göstermiş olduğu 'teşekkür duygusu'nu ifade etmektedir. Uzaktan bakıldığında hepsi aynı görünen fakat ayrıntılara baktığımızda her biri tamamen birbirinden farklı olan öpücükler aslında sanatçının sınırlarını zorlayarak, üç gün sürdürdüğü performanstır. Performans zihnindeki anlamı malzemelerinde nesnelere nasıl yansıttığını gösterir niteliktedir. Sergilemiş olduğu bu performans çalışmasını resim, heykel sanatçıları gibi malzemelerinde kullandıkları anlamları nesnelere müdahale ederek ya da etmeyerek gösteriyorsa Nezaket Ekici de bunu kendisini daha özgür hissettiği bedeniyle yapmaktadır (Merali, 2014).



Resim 54. Nezaket Ekici, "Parıldayan Herşey Altın Değildir Ama", 2014, performans, yerleştirme.

Nezaket Ekici "Parıldayan Herşey Altın Değildir Ama" performansında kendini altın bir kafese kapatmıştır. Kafesin üstünden sarkan 30 anahtardan en yakın olanını yakalamak için gerilir ve kafesi açmak için bedeninin sınırlarını zorlar ve sancılı bir hâl alan performansında her farklı anahtarda şansını denemiştir. Nezaket Ekici'nin bu performansı zihnindeki özgürlüğün, ülkeler arasındaki sınırların, hapsedilme olgusunun ve insanın kendisine yapmış olduğu zorlamayı, 'malzeme-beden' ilişkisi doğrultusunda betimlemiştir.

Nezaket Ekici "Dagmedya" aracıyla Meltem Tüzün'le yapmış olduğu röportajda malzemeyle ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmiştir;

...öncesinde aldığım resim, heykel dersleri ile performans sanatı eğitimimin birleşmesi sonucu görsel açıdan bu kadar estetik işler yapıyorum. Çünkü bedeni tanıyorum. Genelde performans sanatçıları bedenin ön planda olduğu işler sergiliyorlar ama benim işlerim genelde enstalasyon. Malzemeler, kostüm ve ışığı bir arada kullanarak mekana atmosferi veriyorum. Benim performanslarım bu sayede anlamlı ve estetik oluyor.

...Ben hep performans sanatçısının fırçası bedeni derim. Ressama nasıl tuval ve fırça lazımsa bir performans sanatçısının da zihni ve bedeni malzemeleridir. Zihin de çok önemli çünkü sanatınızı icra ederken yalnız beden üzerinde çalışmıyorsunuz. Zihin önce geliyor. İstemekle, buna inanmakla, bunu yaparım demekle başlıyor. Akıl ve beden birlikte çalışıyor. Çünkü düşünce olmadan yalnız beden ile bir şey yapamazsınız. (Tüzün, 2015)

Nezaket Ekici malzemesiyle daha açık bir şekilde nitelendirilirse malzemesi olan bedeniyle zihinsel bir ilişki kurmaktadır. Diğer kullanmış olduğu kostümleri, gündelik nesnelere ve performans için gerekli birçok nesnesi gibi malzemeler bu zihinsel ilişkide atmosferi yaratacak araçlardır. Sanatçının malzemesinde ki anlam zihinsel olanın aktarımı olarak ortaya çıkmaktadır.

5. 'MALZEME' - 'ANLAM' VE 'BEN'¹

Yaşanmışlık, bellek ve anılardan beslenerek üretim yapan birçok sanatçı gibi Zeynep Erdoğan da bu meselelerden yararlanmıştır. Her ne kadar ilk dönem çalışmaları soyut ve tuval üzerine akrilik boyalardan üretim yapsa da tesadüfen, merak ya da bellek yoluyla ortaya çıkan duygular sonucunda malzemeye yönelmiştir. Ahşap malzemesiyle başlayan serüveni de çocukluğundaki odun sobasından, anneannesinin ve teyzesinin köy yerindeki ekmek tahtası, el yapımı ahşap kapılar, ahşap su kovaları gibi malzemenin oluşturmuş olduğu anılardan kaynaklanmaktadır. Bu anıları soyut form ve biçimlerle, ontolojik yapısı ahşap olan malzemeleri sanatsal bir mecra ile üretmiştir. "Ennéa" adlı çalışmasında hayatındaki sürekli gözüne işen rakamların zihnini kurcalamasıyla ve merak duygusuyla ortaya çıkmıştır. 'Ennéa' 9 rakamının Yunancasıdır. Bununla birlikte kullanmış olduğu malzemesiyle iki farklı yapıyı birbirine iliştiyerek anlam oluşturmuştur. Birincisi rakamlardır. Birçok ülkede, dinde ve bilimde rakamlar evrenin sırrını simgeler. Rakamların bu sırına inanan sanatçı için 9 rakamıyla sürekli karşılaşması tesadüf değildir. İkincisi ise ahşaptır. Belleğindeki anılarla, yaşamla; sayıların bir ilişkisi olduğunu düşünen sanatçı bir bütün halindeki bellek nesnesi olan ahşap kapıyı dokuz eşit parçaya ayırmıştır. Doğrusu ahşabın doğayla ilişkisi kaçınılmazdır. Bu ilişkiyi Zeynep Erdoğan dokular ve ayrıntılar sayesinde kavramaya çalışır.



Resim 55. Zeynep Erdoğan "Ennéa", ahşap düzenleme, 2015.

Doğadaki dokuların büyüleyici izlerini ayrıntılara, detaylara inerek gözlemleyen sanatçı doğanın benliğine ulaşmaya çalışır. Bu durumu Zeynep Erdoğan ağırlıklı olarak soyut çalışmalarında kullanır. Bununla birlikte 2013 yılında kendisini bir tür bellek arayışı içerisinde sokarak kavramlar ve malzemeler üzerine düşünmeye başlamıştır. Sürekli kullanmış olduğu iki

¹ Bu bölüm teze dair üretimleri kapsamaktadır.

boyutlu yüzeye yapmış olduğu çalışmalarının tuvalin ve tuval bezinin dokusu ve kokusu yeni bir üretim biçimine yönelmesine neden olmuştur. Sanatın ontolojik malzemesinin temelini oluşturan tuval bezinin kendi dokusu, sanatın biricik dokusunu kendi benliğiyle birleştirerek tuval bezini içkin² hale getirmiştir. 2014 yılında bu bağlamda toplumsal olaylardan da etkilenerek ilk çalışmasını üretmiştir.



Resim 56. Zeynep Erdoğan, “gezi”, karışık teknik, 65 x 95 cm. 2014.

Malzemesinin ve anlamının çıkış noktası ise hayatındaki yaşadığı olayların, yaşanmışlıkların bellekte biriktirilmesi ve olgunlaşmasının üzerinden bir üretim şeklinin bulunmasıdır. Bu üretim şekli belleğin bir öz – görselleştirmesidir. Kendi içindeki olguların ve olayların tuvale yeniden tuval beziyle aktarılmasıdır. Bu aktarım kendine içkinlik üzerinden oluşmuştur ve tuvalin içkinliğine uzanan bir serüvendir. Kendi içliğiyle tuval bezinin içkinliğini bir araya getirmiştir. Hayatı sentezleyerek oluşturmuş olduğu bellekteki eskizleri, fotoğrafları, düşünceleri gibi birçok unsuru tuval üzerine yeniden tuval beziyle aktarılmasıdır. Kullanmış olduğu tuval bezleri, tuvalle gerildikten sonra artan tuval bezi parçalarından oluşmaktadır. Bu bağlamda ontolojik olanın yeniden üretimi söz konusudur. Kısacası tuval üzerine tuval bezini, irili ufaklı minik çizgiyi anımsatan boyutlarda kesip yapıştırarak kendi tekniğini bulmuştur. Eserlerin künyesindeki yazım şekliyle ifade edecek olursak: “**Tuval bezi üzerine tuval bezi**”.

Zeynep Erdoğan'ın salt malzemesi '**tuval bezi**' dir. Özellikle “XI” serisinde herhangi bir malzeme kullanmadan (yapıştırma işlevi gören ağaç tutkalı hariç) ürettiği çalışma serisidir. “XI” serisi sanatçının kendi aile bireylerinin portrelerinden oluşmaktadır. Ayrıca bu çalışma serisinde sayılar ve sayıların sırlarına olan ilgisinin etkisi büyüktür. Tuval ölçüleri birbirine eşittir, 11 kişilik bir aile olduğu için 111cmdir. 84 cm ise 8 ile 4 rakamlarının toplamının 12 olmasıdır. Bunun nedeni ailenin yaşayan ve çoğalan bir form olmasından dolayıdır. İlk başta altı kişilik (çekirdek aile) olan aile, evlilikler ve torunlar ile birlikte sürekli genişleyen bir yapıya sahiptir. 12, 6 rakamının katını oluşturmaktadır. Doğal olarak bu çalışma serisinin kendi sınırlarını aşması ile yaşayan bir forma dönüştüğünü söyleyen Zeynep Erdoğan, henüz

² İçkin; varlığın içinde bulunan, varlığın yapısına karışmış olandır.

bitirmediği aynı ölçülere sahip en küçük yeğenine ait bir portre daha yapmaktadır. Portre olarak aile bireylerini resmetmesinin nedeni, her bir yüzde her bir bakışta kendisini, tıpkı kullanmış olduğu teknikteki gibi yeniden kurmasıdır. Aslında her bir portre kendisidir. Kadraj meselesi ile çekmiş olduğu bu portreleri kendi bakış açısından kurgulamıştır. Abisini çekerken fotoğraf hem abisidir hem de kendisidir. Bu açıklamalar bağlamında malzemeyi içkin bir meseleye dönüştüren sanatçı, kendi içkinliğiyle birleştirerek ‘malzeme’ ile ‘anlam’ ilişkisi kurmaktadır.



Resim 57. Zeynep Erdoğan, “1”, tuval üzerine tuval bezi, 2014, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)



Resim 58. Zeynep Erdoğan, "II", tuval üzerine tuval bezi, 2014, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)



Resim 59. Zeynep Erdoğan, "III", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)



Resim 60. Zeynep Erdoğan, "IV", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)



Resim 61. Zeynep Erdoğan, "V", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)



Resim 62. Zeynep Erdoğan, "VI", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)



Resim 63. Zeynep Erdoğan, "VII", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)



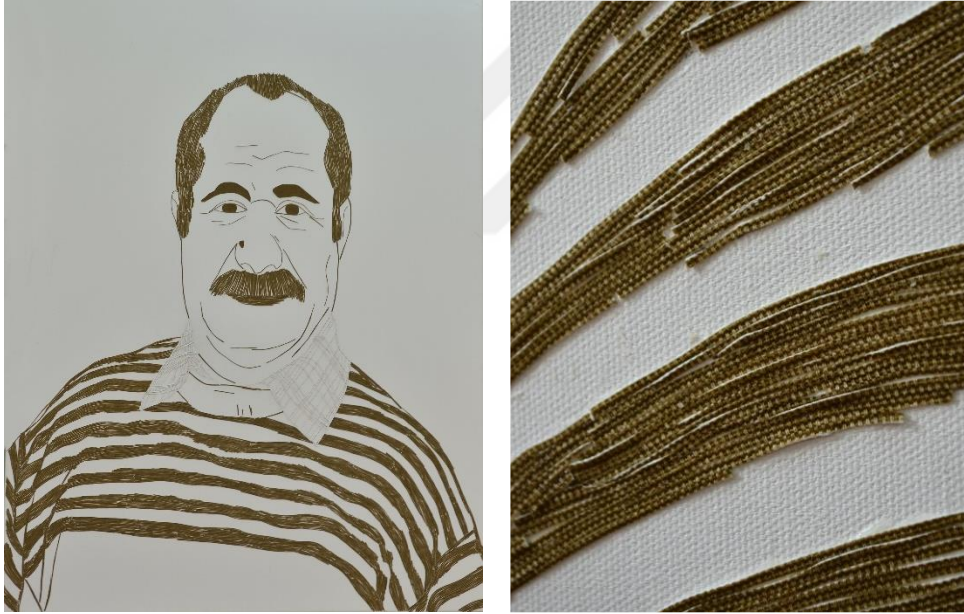
Resim 64. Zeynep Erdoğan, "VIII", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)



Resim 65. Zeynep Erdoğan, "IX", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)



Resim 66. Zeynep Erdoğan, "X", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)



Resim 67. Zeynep Erdoğan, "XI", tuval üzerine tuval bezi, 2015, 111 x 84 cm. (sağdaki ayrıntı)

Zeynep Erdoğan malzemesiyle kurmuş olduğu ilişkide, farklı insanların üzerindeki duyguların, değişimlerin ve kişiliklerin özellikleri gibi psikolojik öğelere merak salmasıyla birlikte çalışmalarında geleneksel malzeme dediğimiz boyayı da kullanmıştır. Tüm bu özelliklerin yansımasını renkler ve zıtlıklar üzerinden ifade eden sanatçı tuval bezini sürece uğratmıştır. Bu süreç, teknik ve duygusal bir süreçtir. Birkaç aşamadan oluşturmuş olduğu "Renkler, Zıtlıklar ve Ben" serisinde ilk olarak biraz önce açıkladığımız psikolojik etkileri, deftere karalanan rast gele yüzlerce çizimden başlamıştır. Bu çizimlerin, anlamsız şekillerin

duygu aralığına göre farklı bir yapı alması sanatçının merakını uyandırmıştır. Her insanda doğal olarak görülen bu farklılıkları bazen yazısından bazen de defter kenarına yapılan gelişi güzel karalamalarda gözlemlemek mümkündür. Bu farklılıklar üzüntü - mutluluk, öfke - sakinlik, heyecanlı - heyecansız gibi duyguların çizime yansımalarıdır. Sanatçı kendisine ait bu duyguların oluşturmuş olduğu karalamaları derleyerek tuval bezi üzerine tuval bezi üretimini yapmıştır. Fakat bir önceki çalışma serisine, salt tuval bezi malzemesine, duyguların en iyi ifade alanı olan renk unsurunu ekleme ihtiyacı duymuştur. Her rengin kendisine ait algılama sonucunda ortaya çıkan bir anlamı vardır ve renkler doğal olarak her bireyde farklı bir duygu çağırır. Tıpkı kokular gibi. Psikolojik ve duygusal etkilerin renkler üzerindeki algıyı değiştirmede etkisi büyüktür. Zeynep Erdoğan da tuval bezi üzerine tuval bezi çalışmalarında renkleri, kırmızı ve mavi, turuncu ve yeşil, sarı ve mor, kahverengi ve lacivert şeklinde kullanarak bu açıklamaları doğrudan göstererek eserlerini bir seri halinde oluşturmuştur. Bu çalışma serisi sanatçı için üç farklı olgunun birleşmesinden ortaya çıkan renk, malzeme, anlam ve ben ilişkisini oluşturmaktadır.



Resim 68. Zeynep Erdoğan, 'yükseliş I', 2016, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 20 x 12cm.



Resim 69. Zeynep Erdoğan, 'yükseliş II', 2017, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 21 x 13cm.



Resim 70. Zeynep Erdoğan, 'belirsizlik I', 2018, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 25 x 20,5cm.



Resim 71. Zeynep Erdoğan, 'belirsizlik II', 2018, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 25 x 19cm.



Resim 72. Zeynep Erdoğan, 'sonsuzluk I', 2018, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 20,5 x 17,4cm.



Resim 73. Zeynep Erdoğan, 'sonsuzluk II', 2018, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 20,6 x 17,5cm.



Resim 74. Zeynep Erdoğan, 'parıldayış I', 2018, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 17,7 x 14,7cm.



Resim 75. Zeynep Erdoğan, 'parıldayış II', 2018, tuval üzerine tuval bezi, akrilik, 18 x 13cm.

6. SONUÇ

Sonuç olarak bu tez çalışması Türk resim sanatında Batı'daki gibi toplumsal olaylar, bilimsel gelişmeler ve savaşların sonucunda değil de daha çok sanatın biçim, içerik ve sanat için gerçekleşen sancılı ve bunalımlı dönemler sonucunda oluştuğu, somut bir biçimde eserler üzerinden açıklanmıştır. Türk resim sanatındaki bu sıkıntılı dönemler, yenilikler genellikle bir çatı altında toplanan sanatçıların Batı merkezli akımları kavramaya çalışmalarlarıyla başladığı görülmüştür. 1970'lere gelindiğinde ise bu durum tamamen değişmiştir. Türkiye'deki sosyolojik ve toplumsal olayların yanı sıra sanat alanında da daha bağımsız ve daha özgür grupların, galerilerin, müzelerin ve İstanbul Bienalinin ortaya çıkmaya başladığı bir takım yenilikler söz konusudur. Bu yenikler sanatçıların 'malzeme' üzerinden üretim biçimini benimsemesini nedensellik üzerinden 'anlam' ilişkileri sonuçlandırılmıştır. Hem kendi dönemini hem de günümüz sanatını etkileyen bu yenilikler, Türk resim sanatındaki çağdaşlaşma sürecidir. Sanatçıların malzeme kullanımındaki kişisel nedenleri değerlendirerek, sanatçıların aynı malzemeleri kullanmasındaki ve aynı üretim biçimini benimsemesindeki en büyük farklılık 'anlam' sonucunda ortaya çıkartılmıştır. Sanat alanındaki özellikle malzeme kullanımındaki yeniliklerin öncüsü Altan Gürman ve Füsun Onur gibi sanatçıların çalışmalarıdır. Çağdaş Sanatın ortamının oluştuğu yıllar bu dönemdir. Ayrıca bu dönemdeki yenilikçi sanatçıların çalışmalarının incelenmesinin sonucunda sanatçıların belli bir akımın peşinden gitmediği sonucuna ulaşılmıştır. Sanatçılar genelde bireysel olarak kendi mecralarında üretim yaparken kendilerini her hangi bir sınırlamaya sokmamışlardır. Gerek teknik, gerek malzeme kullanımında gözlemlediğimiz bu sanatsal özgünlük tezin ana konusu olan 'malzeme' ve 'anlam' ilişkisinin Türkiye'de başlamasının en önemli yapıtaşdır. Malzemedeki anlam unsurlarının ortaya çıkması, sanatçının bireysel yaşam tarzıyla, duygularıyla, sosyolojik olaylarla, travmalarla ve bellek sorunlarıyla ilişkisi irdelenmiştir. Sonuçta 'malzeme' sanatçının eserini oluşturacak olan düşünce yapısının 'anlam' çerçevesinde ortaya çıktığı görülmüştür. Sanat tarihinde 'anlam' ve 'anlama' üzerine yazılan kaynakların öncülüğünde de varılan bu sonuca özellikle Türk sanat tarihi ve Türk sanatındaki 'malzeme', 'anlam' ve 'anlama' sorununu üzerinden bir derleme niteliğine sahip olmuştur.

Bu açıklamalar bağlamında Türk resim sanatında günümüze kadar gelişip değişen malzemeler oldukça farklı kullanımları ve kullanıldıkları amaca göre de anlamları değişmektedir. Malzeme özellikle de sanatçıların kendine özgü dillerini kendilerini en iyi ifade ettikleri anlamları malzemeleriyle, çağdaş sanatın teknik sınırsızlığını kullanmışlardır. Her türlü teknik uygulamaya ortam yaratan çağdaş sanatın bu özelliği, benzerlikleri olsa dahi sanatçıların arasında oluşturdukları anlam ve anlatımlarla farklılık göstermektedir. Buna ilaveten incelediğimiz sanatçıların eser üretim biçimlerinden de anlaşıldığı gibi günümüz çağdaş Türk

sanatçıları malzemesiyle anlam aramaksızın iş üretmesi bile bir anlam ifade etmektedir. Bu bağlamda 'malzeme' ve 'anlam' ilişkisi tezin oluşumunda derinlemesine yapılan eser incelemelerinde sanatçıların malzeme kullanımı bazen ikinci planda kalmış, bazen araç olarak kullanılmıştır. Bu malzeme kullanım biçimleri aşamalar halinde ya da sanatçının kendi mecrasından ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Her kullanılan malzeme öncelikle ontolojik anlamlar içerisinde çerçeveleniyor. Sonra birlikte kullanılan objelerle ilişkisine göre üretiliyor. Son olarak da hepsinin bir bütünü olarak 'anlam' veya 'anlamlar' halinde "malzeme-beden, malzeme-boya, malzeme-doğa, malzeme-bellek ve malzeme-dil" gibi sanatçının eserleri düşünce yapısı ve sanatçının kavramı olarak ortaya çıktığı gözlemlenmiştir.

Genel olarak toparlamak gerekirse; sanatçıların üretimleri sırasındaki her türlü aktarım yani sanatçının zihinsel düşüncesinin malzemesine hem ontolojik hem de duygusal olarak yansımaları anlam ilişkisi çerçevesinde oluşmuştur. Bundan dolayı da sanatçının malzemeyle kurduğu ilişki; sanat nesnesinin içeriğinde, görsel olarak kullandığı imgelerde ve sanatın mağara resminden günümüze değin geldiği süreçte anlamın sanatın temelini oluşturduğu gözlemlenmiştir. Günümüz çağdaş sanat mecrasının içeriğiyle ilişkilendirilmesi ve sanatçının anlatmak istedikleri konuya göre kendilerini ifade etmeleri malzemenin olanağında gözlenmiştir. Zira anlatılmak istenen sorun malzemenin ifadesiyle, sunuş biçimiyle ve her türlü 'içerik- anlam' ilişkisinin kendi yarasında çok vurgulu olduğudur. Süreklilik içerisinde olan bu 'malzeme-anlam', 'içerik-üslup', 'malzeme-beden' gibi ilişkiler günümüz çağdaş Türk sanatının temelini oluşturmaktadır. Bu temelin ayrıntılı bir biçimde araştırılması gelecek sanatın açıklanmasına da kaynaklık etmektedir.

KAYNAKLAR

- [1]. Anna Laudel. (tarih yok). Aralık 23, 2019 tarihinde <https://annalaudel.gallery/exhibitions/belkis-balpınar-un-weave-april-26-june-10-2018-2/> adresinden alındı
- [2]. Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- [3]. Aparicio, C. F. (tarih yok). *Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia*. Aralık 22, 2019 tarihinde <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/one-and-three-chairs> adresinden alındı
- [4]. Appignanesi, R., Garratt, C., Sardar, Z., & Curry, P. (1996). *Yeni Başlayanlar İçin Postmodernizm*. İstanbul: Doğan Yayın Holding A.Ş.
- [5]. Baran, H. (2018, Haziran 07). *Sınırları muallak alanları severim*. (Hürriyet Gazetesi) Aralık 29, 2019 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/sinirlari-muallak-alanlari-severim-40860795> adresinden alındı
- [6]. Batur, E. (2003). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [7]. Baykal, E. (2007). Fusun ve İlhan Onur ile Bir Öğleden Sonra. *Dikkatli Gözler İçin* (s. 64 ile 65 arasındaki röportaj). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [8]. Baykal, E. (2014). Aynadan İçeri.
- [9]. Baykam, B. (2018). 1960'lardan Bugüne. *İstanbul Art News*, 21.
- [10]. Benjamin, W. (2014). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [11]. Boyraz, B., & Cantürk, A. (2013). Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman'ın Boşluk ve Doluluk Sergileri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 02(03), 125-135.
- [12]. Brehm, M. (2007). *Dikkatli Gözler İçin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [13]. Carlson, M. (2013). *Performans Eleştirel Bir Giriş*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- [14]. Cascone, S. (2019, Mayıs 09). *Artnet*. Aralık 03, 2019 tarihinde <https://news.artnet.com/exhibitions/shoplifter-icelandic-pavilion-venice-1538944> adresinden alındı
- [15]. Clemens, J. (tarih yok). *The Monthly*. Aralık 23, 2019 tarihinde <https://www.themonthly.com.au/art-justin-clemens-neon-statements-justin-clemens-joseph-kosuth-and-conceptual-art-2174> adresinden alındı
- [16]. *Cumhuriyet Arşivi*. (1995, Haziran 11). (Güven Yazılım Teknolojileri Tic. Ltd.) Aralık 2019, 28 tarihinde <https://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1995/6/11/14.xhtml> adresinden alındı
- [17]. Çalıkoğlu, L. (2008). Gülsüm Karamustafa. *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat* (s. 73,74). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [18]. Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Z. Demirsü, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- [19]. Danto, A. C. (2014). *Sanat Nedir**. (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: *Sel Yayıncılık.
- [20]. Dastarlı, E. (2014, Kasım 30). *Fusun Onur'la Buluşmak: Bir Sergi ve Sanatçısıyla Hemhâl Olmak*. Nisan 10, 2018 tarihinde artfulliving: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhl-olmak-i-191> adresinden alındı
- [21]. Dergisi, Y. B. (2019, Ekim 23). *Nur Koçak ile Söyleşi*. Aralık 20, 2019 tarihinde <https://saltonline.org/tr/2139/nur-kocak-ile-soylesi> adresinden alındı
- [22]. Dimili, B. (2018, Mayıs 11). *İplikler Arasındaki Bilinmez*. Aralık 2019, 27 tarihinde Artful Living: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/iplikler-arasindaki-bilinmez-i-15456> adresinden alındı
- [23]. Duben, İ., & Yıldız, E. (2008). *seksenlerde Türkiye'de çağdaş sanat: yeni açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- [24]. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2. (2008). *G-N*, 922 (2) 890 (3) 889 (4) 841. İstanbul: Yem Yayın.
- [25]. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3. (2008). 1271 (2) 1629. İstanbul: Yem Yayın.
- [26]. Ekibi, K. (2019, Nisan 04). *kültür.limited*. Aralık 08, 2019 tarihinde <https://kulturlimited.com/2019/04/04/gulsun-karamustafanin-sergisi-atinada/> adresinden alındı
- [27]. *El Anatsui*. (tarih yok). Aralık 05, 2019 tarihinde <https://elanatsui.art/biography> adresinden alındı
- [28]. Erdemci, F., Germaner, S., & Koçak, O. (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. (L. Amado, N. Dikbaş, & V. Holbrook, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- [29]. Erdemci, F., Germaner, S., & Koçak, O. (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 178.
- [30]. Esanu, O. (2014). *Çağdaş Sanat Aslında Neydi? Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi ve Soros Çağdaş Sanat Merkezleri*. A. Artun, & N. Öрге içinde, *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat* (N. Öрге, Çev., s. 106-123). İstanbul: İletişim Yayınları.
- [31]. *Fineartmultiple*. (tarih yok). 12 02, 2019 tarihinde <https://fineartmultiple.com/blog/Joseph-Beuys-Sled/> adresinden alındı
- [32]. Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.
- [33]. FISCHER, E. (2013). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- [34]. Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*. (E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [35]. Foucault, M. (2011). *Bu Bir Pipo Değildir*. (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [36]. Gür, A. (tarih yok). *Alparslan Baloğlu*. Aralık 2019, 23 tarihinde <http://alparslanbaloglu.com/ben/> adresinden alındı

- [37]. Güres, N. (2018, Mayıs 25). *Kitaptan Sanattan*. Aralık 23, 2019 tarihinde <http://www.kitaptansanattan.com/kose-yazilari/belkis-balpinar-ile-sergi-turu-dokuma-manihal-gures-yazdi/> adresinden alındı
- [38]. Gürlek, N. (2015, Eylül). Sıfır Noktası: Tayfun Erdoğan'ın resimlerinin olduğu ve olmadığı şeyler üzerine notlar. (A. d. Cramer, & L. Jebahar, Derleyiciler) İstanbul: GaleriNew sanatçı kataloğu.
- [39]. Harren, N. (tarih yok). *The Crux of Fluxus Intermedia, Rear-guard*. (Walker Art Center) Aralık 25, 2019 tarihinde <https://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/crux-of-fluxus> adresinden alındı
- [40]. Harrison, C., & Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- [41]. Heinrich, B. (2007). *Güllerim Tahayyüllerim*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [42]. http://www.artyfactory.com/art_appreciation/art_movements/dadaism.htm. (tarih yok). *Dadaism*. Kasım 16, 2019 tarihinde Artyfactory: http://www.artyfactory.com/art_appreciation/art_movements/dadaism.htm adresinden alındı
- [43]. <http://www.yvesklein.com/en/biographie/>. (tarih yok). *Yves Klein*. Aralık 20, 2019 tarihinde <http://www.yvesklein.com/en/biographie/> adresinden alındı
- [44]. <http://yunanmitolojisi.blogspot.com/2007/10/orpheus.html>. (2007, Ocak 29). *ORPHEUS*. Ekim 14, 2019 tarihinde <http://yunanmitolojisi.blogspot.com/2007/10/orpheus.html> adresinden alındı
- [45]. <https://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'nin%20Tarihi.htm>. (tarih yok). *Sanat Tanımı Topluluğu*. 12 10, 2019 tarihinde <https://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'nin%20Tarihi.htm> adresinden alındı
- [46]. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/arte-povera>. (tarih yok). *ARTE POVERA*. Aralık 26, 2019 tarihinde Tate: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/arte-povera> adresinden alındı
- [47]. *İRFAN ÖNÜR MEN: BORDER, AT GALATA RUM OKULU, İSTANBUL*. (tarih yok). (C24 Gallery) Aralık 29, 2019 tarihinde <https://www.c24gallery.com/copy-of-bust-head-1> adresinden alındı
- [48]. KAHRAMANKAPTAN, Ş. (2016, Şubat 16). *Sanattan Yansımalar*. Aralık 19, 2019 tarihinde <http://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/sefik-kahramankaptan/abac-la-karaca-nin-tablolariyla-bulusmasi/891/> adresinden alındı
- [49]. Kavrakoğlu, F. (2015, Aralık 04). *Çağdaş Sanatta Varış 189 / Arte Povera*. Aralık 28, 2019 tarihinde <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-189-arte-povera/> adresinden alındı
- [50]. Koçak, O. (2009). *Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- [51]. Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.

- [52]. Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [53]. Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (P. D. Prof. Dr. Cevat Çapan, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- [54]. *Marina Abramovic*. (tarih yok). (Blogspot) Aralık 28, 2019 tarihinde <http://marina-abramovic.blogspot.com/2009/11/thomas-lips-1975-1993-2005.html> adresinden alındı
- [55]. Merali, S. (2014, Nisan 01). *Nezaket Ekici: (Sonra) Son Görüşte Aşk*. Nisan 10, 2018 tarihinde BerlinArtLink: <http://www.berlinartlink.com/2014/04/01/interview-nezaket-ekici-after-love-at-last-sight/> adresinden alındı
- [56]. Messina, R. (2019, Mayıs 28). *Frame*. Aralık 03, 2019 tarihinde <https://www.frameweb.com/news/chromo-sapiens-shoplifter-icelandic-pavilion-venice-2019> adresinden alındı
- [57]. Miller, L. A. (2011, Temmuz 20). *COMMUNITY FABRIC: EL ANATSUI AT THE CLARK*. Aralık 05, 2019 tarihinde ArtinAmerica: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/el-anatsui-clark-musem-58378/> adresinden alındı
- [58]. *Modern Artkilims Belkis Balpınar*. (tarih yok). Aralık 23, 2019 tarihinde <http://www.belkisbalpınar.com/artist.asp> adresinden alındı
- [59]. *Neriman Polat Mürüvvet Türkyılmaz*. (tarih yok). (DEPO) Aralık 25, 2019 tarihinde <http://www.depoistanbul.net/event/neriman-polat-muruvvet-turkyilmaz/> adresinden alındı
- [60]. O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*. (A. Antmen, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- [61]. Ötgün, C. (1995). Pop Sanat ve Andy Warhol. *İçel-Yelken Dergisi*(02), 78-92.
- [62]. Özayten, N. (2013). Gülsün Karamustafa'nın Tanıklıkları. S. Araştırma (Dü.) içinde, *Mütevazı Bir Miraz* (s. 153). İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ.
- [63]. Özsezgin, K. (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- [64]. *Phaidon*. (2019, Mayıs 09). Aralık 03, 2019 tarihinde <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2019/may/09/talking-textiles-with-shoplifter/> adresinden alındı
- [65]. Rona, Z. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 1. 522. İstanbul: Yem Yayın.
- [66]. Salur, N. (2016). "Yeni Eğilimler" Sergileri. *İdil Dergisi*, 5(20), 162. <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1539683327.pdf> adresinden alındı
- [67]. *Sanatçı Kataloğu*. (2004). İstanbul: Pi Artworks Yayını.
- [68]. Saracoglu, P. (2018, Haziran 26). *Sınırları Betondan Bir Sergi*. Ocak 10, 2020 tarihinde Sanat & Siyaset | Art & Politics: <https://pinarsaracoglu.blogspot.com/2018/06/?view=classic> adresinden alındı

- [69]. *Selections Arts*. (tarih yok). Aralık 23, 2019 tarihinde <https://selectionsarts.com/art/belkis-balpinar-takes-her-art-to-london/> adresinden alındı
- [70]. *Shoplifter*. (tarih yok). 12 02, 2019 tarihinde <http://www.shoplifter.us/bio> adresinden alındı
- [71]. Soley, U. (2014, Mayıs 07). *Sanat Atak*. Aralık 28, 2019 tarihinde <http://www.sanatacak.com/view/60lar-ruhundan-2000ler-piyasasina-performans-sanati> adresinden alındı
- [72]. Suci, M. (2017). *Türk Resim Sanatında Gerçeküstücü Ressamlar*. İstanbul: T. C. Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- [73]. *Tate*. (<https://www.tate.org.uk/art/artists/el-anatsui-17306/who-is-el-anatsui>). Aralık 05, 2019 tarihinde <https://www.tate.org.uk/art/artists/el-anatsui-17306/who-is-el-anatsui> adresinden alındı
- [74]. *Tayfun Erdoğan*. (tarih yok). Ocak 10, 2020 tarihinde Galeri Nev İstanbul: <http://www.galerinevistanbul.com/artist/tayfun-erdogmus/> adresinden alındı
- [75]. Tekcan, P. D. (2018). Döngüsel Seyir. 130. (N. Cafer, Röportaj Yapan)
- [76]. Temür, B. D. (https://www.arter.org.tr/altan_gurman). *Arter*. Aralık 23, 2019 tarihinde https://www.arter.org.tr/altan_gurman adresinden alındı
- [77]. TEWELDE, Y. (tarih yok). *Dadaism*. Kasım 14, 2019 tarihinde <https://www.academia.edu/9136876/Dadaism> adresinden alındı
- [78]. Toprak, A. (2018). Feminist Bir Yaklaşımla Nil Yalter'in Sanat Ortamına Katkısı. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 2(1), 215-234. Aralık 28, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/598835> adresinden alındı
- [79]. TOPTAŞ, R. (2017). Türkiye'de Pop Sanat ve Resim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(51), 433-444.
- [80]. Tunalı, İ. (2011). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- [81]. Tunalı, İ. (2014). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul : İnkılâp Kitabevi.
- [82]. Türker, H. İ., & Çokokumuş, B. (2014). Gerçeküstücülük, Rene Magritte'den Jerry Uelsmann'a. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(13), 121-140.
- [83]. Tüzün, M. (2015, Nisan 05). *Nezaket Ekici: Performans sanatçısının sadece bedeni değil, zihni de malzemesidir*. Nisan 10, 2018 tarihinde Dagmedya.net: <https://dagmedya.net/2015/04/05/nezaket-ekici-performans-sanatcisinin-sadece-bedeni-degil-zihni-de-malzemesidir/> adresinden alındı
- [84]. Vangölü, Y. B. (2016). Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(3), 871-883.
- [85]. Warr, T. (tarih yok). *02. Papers*. Aralık 27, 2019 tarihinde <http://people.brunel.ac.uk/bst/vol0101/TRACEywarr.html> adresinden alındı

[86]. Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

[87]. Yılmaz, S. (2012, Aralık 1). *1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg'in Etkileri*. Temmuz 11, 2019 tarihinde

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20657/220385> adresinden alındı



RESİMLER KAYNAKÇA

- [1]. Birinci resim Ekim 10, 2019 tarihinde: <https://zhrblc.files.wordpress.com/2013/05/hasiriskemleli20naturmort201912.jpg> sitesinden alınmıştır.
- [2]. İkinci resim Ekim 10, 2019 tarihinde: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-meyve-tabagi-ve-bardak-1426/> sitesinden alınmıştır.
- [3]. Üçüncü resim Ekim 20, 2019 tarihinde: <https://www.tarihnotlari.com/nurullah-berk/> sitesinden alınmıştır.
- [4]. Dördüncü resim Kasım 15, 2019 tarihinde: http://www.artfactory.com/art_appreciation/art_movements/dadaism.htm sitesinden alınmıştır.
- [5]. Beşinci resim Kasım 16, 2019 tarihinde: http://www.artfactory.com/art_appreciation/art_movements/dadaism.htm sitesinden alınmıştır.
- [6]. Altıncı resim Aralık 23, 2019 tarihinde: <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-pazar/turkiyenin-en-onemli-100-sanat-eseri-40759721> sitesinden alınmıştır.
- [7]. Yedinci resim Aralık 15, 2019 tarihinde: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490031?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Yves+Tanguy&offset=0&rpp=80&pos=3> sitesinden alınmıştır.
- [8]. Sekizinci resim Aralık 15, 2019 tarihinde: <https://www.sanatla-art.com/haftanin-tablosu-rene-magritte-imgelerin-ihaneti/> sitesinden alınmıştır.
- [9]. Dokuzuncu resim Aralık 15, 2019 tarihinde: <https://ahmetrustem.blogspot.com/2014/02/zamannn-otesindekiler-no2-meret.html> sitesinden alınmıştır.
- [10]. Onuncu resim Aralık 15, 2019 tarihinde: <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/lobster-telephone-1938> sitesinden alınmıştır.
- [11]. On birinci resim Aralık 19, 2019 tarihinde: <https://www.artamonline.com/271-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/5627-nuri-abac-1926-2008-keyif> sitesinden alınmıştır.
- [12]. On ikinci resim Aralık 19, 2019 tarihinde: <https://www.sanatla-art.com/pop-art-sanat-akimi-nedir/> sitesinden alınmıştır.
- [13]. On üçüncü resim Aralık 19, 2019 tarihinde: <https://www.warhol.org/lessons/brillo-is-it-art/> sitesinden alınmıştır.
- [14]. On dördüncü resim Aralık 20, 2019 tarihinde: <https://sanathayatsanat.wordpress.com/2019/03/17/turkiyede-kadin-bakis-acisinin-sanat-yansimalari-ilk-ornekler-ilk-tartismalar/> sitesinden alınmıştır.
- [15]. On beşinci resim Aralık 20, 2019 tarihinde: <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/1/anthropometries/595/anthropometrie-de-l-epoque-bleue-anthropometry-of-the-blue-period/?of=10> sitesinden alınmıştır.
- [16]. On altıncı resim Aralık 23, 2019 tarihinde: <https://www.slideshare.net/mholober/45-nouveau-realism> sitesinden alınmıştır.

- [17]. On yedinci resim Aralık 26, 2019 tarihinde:
file:///C:/Users/Oem/Downloads/Sark%C4%B0s%20ve%20When%20Attitudes%20Become%20Form%20[Tutumlar%20B%C4%B0%C3%A7%C4%B0me%20D%C3%B6n%C3%BC%C5%9F%C3%BCnce].pdf sitesinden alınmıştır.
- [18]. On sekizinci resim Aralık 21, 2019 tarihinde: <https://www.tate.org.uk/art/artists/carl-andre-648> sitesinden alınmıştır.
- [19]. On dokuzuncu resim Aralık 21, 2019 tarihinde:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/481231> sitesinden alınmıştır.
- [20]. Yirminci resim Aralık 22, 2019 tarihinde:
http://yarkinbicer.blogspot.com/2008/08/zeletiri-nesnesi-olarak-i-no1.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+IlerVeGnler+%28%C4%B0%C5%9ELER+VE+G%C3%9CNLER%29 sitesinden alınmıştır.
- [21]. Yirmi birinci resim Aralık 22, 2019 tarihinde:
https://static3.museoreinasofia.es/sites/default/files/styles/foto_vertical_wide/public/obras/AD01495_0.jpg?itok=t--DQCbL sitesinden alınmıştır.
- [22]. Yirmi ikinci resim Aralık 22, 2019 tarihinde:
<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/102.1999.a-c/> sitesinden alınmıştır.
- [23]. Yirmi üçüncü resim Aralık 23, 2019 tarihinde: <http://alparslanbaloglu.com/ben/> sitesinden alınmıştır.
- [24] Yirmi dördüncü resim Aralık 26, 2019 tarihinde: <http://cahierdeseoul.com/nam-june-paik-art-video/> sitesinden alınmıştır.
- [25] Yirmi beşinci resim Aralık 27, 2019 tarihinde: <https://isinonol.com/seriously-ironic-positions-in-turkish-contemporary-art-scene/> sitesinden alınmıştır.
- [26] Yirmi altıncı resim Aralık 27, 2019 tarihinde:
<https://www.documenta14.de/en/artists/22273/jannis-kounellis> sitesinden alınmıştır.
- [27] Yirmi yedinci resim Aralık 27, 2019 tarihinde: <http://handanborutecene.com/wp-content/uploads/2019/02/01-7.jpg> sitesinden alınmıştır.
- [28] Yirmi sekizinci resim Aralık 28, 2019 tarihinde: <https://scalar.usc.edu/works/post-humanism--the-original-image-of-man/media/marina-abramovic> sitesinden alınmıştır.
- [29] Yirmi dokuzuncu resim Aralık 28, 2019 tarihinde: <http://www.nilyalter.com/> sitesinden alınmıştır.
- [30] Otuzuncu resim Kasım 28, 2019 tarihinde:
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gainsborough-the-baillie-family-n00789> sitesinden alınmıştır.
- [31] Otuz birinci resim Kasım 30, 2019 tarihinde: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/academic-artist-scholar-shaman-joseph-beuys-on-his-mystical-objects-in-1970-3780/> sitesinden alınmıştır.
- [32]. Otuz ikinci resim Aralık 02, 2019 tarihinde: <http://www.shoplifter.us/#/harmonic-hairdo/> sitesinden alınmıştır.
- [33]. Otuz üçüncü resim Aralık 02, 2019 tarihinde:
<https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2019/may/09/talking-textiles-with-shoplifter/> sitesinden alınmıştır.
- [34]. Otuz dördüncü resim Aralık 03, 2019 tarihinde: <https://www.chromosapiens.us/> sitesinden alınmıştır.

[35]. Otuz altıncı resim Aralık 05, 2019 tarihinde: <https://elanatsui.art/artworks/el-anatsui-in-the-world-but-dont-know-the-world-2009> sitesinden alınmıştır.

[36]. Oyuz yedinci resim Aralık 29, 2019 tarihinde: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192613> sitesinden alınmıştır.

[37]. Otuz sekizinci, otuz dokuzuncu ve kırkıncı resimler Nisan 10, 2018 tarihinde ArtFulliving: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhlimak-i-191> sitesinden alınmıştır.

[38]. Kırk birinci resim Aralık 09, 2019 tarihinde <https://www.artamonline.com/304-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar/22845-gulsun-karamustafa-1946-isimsiz?page=4> sitesinden alınmıştır.

[39]. Kırk ikinci resim Aralık 16, 2019 tarihinde <https://saltonline.org/tr/2090/gulsun-karamustafanin-tanikliklari> sitesinden alınmıştır.

[40]. Kırk üçüncü resim Aralık 16, 2019 tarihinde <https://saltonline.org/tr/664/atolye-ipucu-gulsun-karamustafa> sitesinden alınmıştır.

[41]. Kırk dördüncü resim Aralık 29, 2019 <http://mimarcasanat.com/resim/irfan-onurmen-tuller-gazeteler.html> sitesinden alınmıştır.

[42]. Kırk beşinci resim Nisan 11, 2018 tarihinde <http://warholamag.com/irfan-onurmen/> sitesinden alınmıştır.

[43]. Kırk altıncı resim Aralık 29, 2019 tarihinde <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/yasanmisliklari-ardinda-birakmak-i-15381> sitesinden alınmıştır.

[44]. Kırk yedinci resim Ocak 10, 2020 tarihinde <https://pinarsaracoglu.blogspot.com/2018/06/?view=classic> sitesinden alınmıştır.

[45]. Kırk sekizinci resim Ocak 10, 2020 tarihinde http://www.galerinevistanbul.com/artist/tayfun-erdogmus/?tab=selected_works sitesinden alınmıştır.

[46]. Kırk dokuzuncu resim Nisan 11, 2018 tarihinde Tayfun Erdoğan: <http://www.tayfunerdogmus.com/> sitesinden alınmıştır.

[47]. Elliinci resim Aralık 23, 2019 tarihinde <https://selectionsarts.com/art/belkis-balpinar-takes-her-art-to-london/> sitesinden alınmıştır.

[48]. Elli birinci resim Aralık 23, 2019 tarihinde <http://www.belkisbalpinar.com/Pcollections.asp> sitesinden alınmıştır.

[49]. Elli ikinci resim Aralık 23, 2019 tarihinde <https://selectionsarts.com/art/belkis-balpinar-takes-her-art-to-london/> sitesinden alınmıştır.

[50]. Elli üçüncü resim Nisan 10, 2018 tarihinde BerlinArtLink: <http://www.berlinartlink.com/2014/04/01/interview-nezaket-ekici-after-love-at-last-sight/> sitesinden alınmıştır.

[51]. Elli dördüncü resim Nisan 10, 2018 tarihinde İstanbul Modern: http://www.istanbulmodern.org/tr/etkinlikler/gecmis-etkinlikler/nezaket-ekici-performans-ve-soylesisi_1371.html adresinden alınmıştır.