



**Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**  
**Resim Anasanat Dalı**

**YIĞIN KAVRAMI ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER**

**CANSU ÇALIŞKAN**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2018**

# YIĞIN KAVRAMI ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

CANSU ÇALIŞKAN

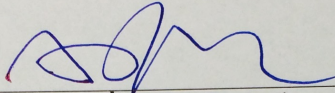
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

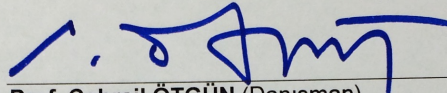
Ankara, 2018

**KABUL VE ONAY**

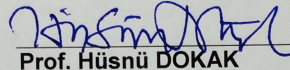
Cansu ÇALIŞKAN tarafından hazırlanan "Yığın Kavramı Üzerine Görsel Çözümler" başlıklı bu çalışma, 4 Haziran 2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



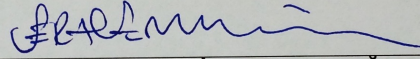
Prof. Atilla İLKİYAZ (Başkan)



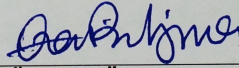
Prof. Cebrail ÖTGÜN (Danışman)



Prof. Hüsnü DOKAK



Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU



Dr. Öğretim Üyesi. Ozan BİLGİNER

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

**Prof. Dr. Pelin YILDIZ**

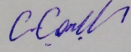
Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

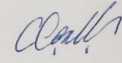
04/ 06 / 2018



Cansu ÇALIŞKAN

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Cebrail ÖTGÜN danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Cansu Çalışkan

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenikle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

Tezimin/Raporumun .....tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir).

Tezimin/Raporumun 04 / 06 / 2020 tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

04 / 06 / 2018

*C. Çaliskan*

Cansu ÇALIŞKAN

## ÖZET

ÇALIŞKAN, Cansu. *Yığın Kavramı Üzerine Görsel Çözümler*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

“Yığın Kavramı Üzerine Görsel Çözümler” başlıklı bu tezde yığınlar, doğadaki görünümlerinin aksine, insan eliyle oluşturulmuş mekanik ve yapay nesnelerin birikiminin yanı sıra yoğun kent kalabalıkları olarak ele alınmış ve bu anlamıyla sanat tarihsel süreç içerisinde kullanımlarına değinilmiştir.

19. yüzyılla birlikte ortaya çıkan gelişmelerden en önemlisi olan Endüstri Devrimi, üretim-tüketim ilişkilerini değiştirirken insan alışkanlıklarını da dönüştürmüştür. Endüstri Devrimi'yle birlikte ortaya çıkan, insanın hayatını kolaylaştıracak yenilikler ve teknolojik gelişmeler zamanla toplumların kültür yapısını değiştirerek tüketim toplumuna dönüşmesi gibi olumsuz etkileri de beraberinde getirmiştir. İş olanakları sebebiyle büyümeye başlayan kentlerde kalabalık insan yığınları oluşmuştur. Kentlerdeki kalabalıklara yetecek yeni düzenlemelerle birlikte amaca yönelik ve estetik olmayan yapı inşaatları yaşamımızı şekillendirmeye başlamıştır. Seri üretim ve tüketimle yönlendirilen kalabalıklar tarafından kullanılıp atılmaya yönelik ürünlerin bilinçsiz çoğalmasıyla da günlük yaşantımızın her alanını dolduran nesne yığınları ortaya çıkmıştır.

Sanat da bu değişimlerden uzak kalamamış, seri üretim nesnelere ve tüketim toplumu üzerinden 20. yüzyılda tanık olduğumuz değişimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Dada, Pop Sanat ve Yeni Gerçekçilik gibi akımlardan sanatçılar, tüketim toplumunun getirisi olan her türlü imgeyi direkt benimseyerek ya da eleştirerek kullanmaya başlamıştır. Kitlesele üretimden bir nesne olan pisuarla estetiği sorgulayan Marcel Duchamp, bir makina olmak isteyen ve gündelik yaşamın sıradan nesnelerinin tekrarlarını iki boyutlu yüzeylere aktaran Andy Warhol ya da atık nesnelerle gerçeklik kavramını sorgulayan Arman gibi

sanatçılar bu yeni toplumun her türlü getirisinden faydalanmıştır.

Günümüz sanatçıları da, gitgide artan ölçsüz tüketimle yüzleşmemizi sağlayacak eleştirel işler üretmeye devam etmiş, Chris Jordan ya da tüketimin çağdaş yaşam içindeki birikmelerini fotoğraflayan Andreas Gursky gibi sanatçılar içinde bulunduğumuz toplumun tanıklığını yapmaya devam etmiştir.

Şimdiden çok kalabalık olan ve ürediğimiz, ürettiğimiz ve tükettiğimiz için daha da kalabalık olacak olan dünyada maruz kaldığımız ve kalacağımız günlük yaşamın yığınları bu tezin başlangıç noktasıdır.

**Anahtar kelimeler: Resim sanatı, Yığın, Kalabalık, Tekrar, Tüketim, Endüstrileşme**



## ABSTRACT

ÇALIŞKAN, Cansu. *Visual analysis on the Concept Of Mass*. Thesis of Master's Degree, Ankara, 2018.

In this thesis, titled " Visual Analysis on the Concept of Mass" the masses, unlike the views in the nature, have been dealt with the accumulation of mechanical and artificial objects created by human hands, as well as the crowd of intensive cities and their use in the historical process has been mentioned.

The Industrial Revolution, the most important of the developments that took place in the 19th century, transformed human habits while changing production-consumption relations. The innovations and technological developments that came along with the Industrial Revolution, which will facilitate the human life, brought with it negative effects such as the transformation of the culture structure of the society into the consumer society over time. Crowds of people have formed in the cities that started to grow because of their job opportunities. Along with new arrangements for the crowds in the cities, the construction of purpose-oriented non-aesthetic buildings has begun to shape our lives. With the unconscious proliferation of products used and discarded by crowds that are directed by mass production and consumption, masses of objects that fill every area of our daily lives have emerged.

Art has not been able to stay away from these changes, it has brought about changes that we have witnessed in the 20th century through mass production objects and consumer society. From the currents such as Dada, Pop Art and New Realism, artists have begun to adopt or critically use any kind of image which is the result of consumer society. The artist like Marcel Duchamp, who is questioning aesthetic with urinal as an object from mass production; Andy Warhol, who wants to be a machine and transfers the repetitions of ordinary objects of everyday life on to two-dimensional surfaces; or Arman who

questioned the concept of reality with objects of waste have have benefited from all sorts of the facility of this new society.

Today's artists have also continued to produce critical works that will enable us to face ever-increasing consumption; and artists such as Chris Jordan who documented the enormous mass of consumption and Andreas Gursky who photographed the accumulations of consumption in contemporary life, have continued to testify to the community we are in.

In the world which is already very crowded and will be more crowded because of our breeding, producing and consuming, the mass of daily life that we exposed and will be exposed to are starting point of this thesis.

**Keywords: painting art, mass, crowd, repetition, consumption, industrialization**

## İÇİNDEKİLER

|   | Sayfa No  |
|---|-----------|
| KABUL VE ONAY.....                              | III       |
| BİLDİRİM.....                                   | IV        |
| ETİK BEYAN.....                                 | V         |
| YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI..... | VI        |
| ÖZET.....                                       | VII       |
| ABSTRACT.....                                   | IX        |
| İÇİNDEKİLER .....                               | XI        |
| RESİMLER ÇİZELGESİ.....                         | XII       |
| GİRİŞ.....                                      | 1         |
| <b>1.BÖLÜM.....</b>                             | <b>4</b>  |
| 1.1. YIĞIN.....                                 | 4         |
| 1.2. YIĞININ DÖNÜŞÜMÜ.....                      | 7         |
| 1.3. KENT ve İNSAN.....                         | 8         |
| 1.4. FORDİZM ve TÜKETİM TOPLUMU.....            | 12        |
| 1.5. BOLLUĞUN GETİRİSİ YIĞIN.....               | 16        |
| <b>2.BÖLÜM</b>                                  |           |
| 2.1. RESİM SANATINDA YIĞIN.....                 | 18        |
| <b>3.BÖLÜM</b>                                  |           |
| 3.1. TEZ ÇALIŞMALARI ÜZERİNE.....               | 55        |
| <b>SONUÇ.....</b>                               | <b>67</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>                            | <b>70</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>                            | <b>73</b> |
| <b>EK 1: İNTİHAL RAPORU</b>                     |           |

## RESİMLER DİZİNİ

**Resim 1:** Mikroskopta Veba Mikrobu

**Resim 2:** Chris Jordan, Hurda Metal, 2003, fotoğraf, 111 x 144 cm

**Resim 3:** New York'taki kiralık apartmanlar, 1900 dolaylarında

**Resim 4:** J.R. Eyerman, İlk 3-D film "Bwana Devil"ın açılış gecesi gösterimi  
1952

**Resim 5:** Ford Motor Şirketi önünde İşçiler

**Resim 6:** Hieronymus Bosch, "Saman Arabası", 1500, Ahşap panel üzerine yağlıboya , 135 x 190 cm

**Resim 7:** Michelangelo, "Mahşer Günü", 1536-41, Fresk, 1463 x 1341 cm

**Resim 8:** Pieter Bruegel, "Düğün Dansı", 1566, Ahşap panel üzerine yağlıboya,  
119.4 x 157,5 cm

**Resim 9:** Pieter Bruegel, "Babil Kulesi", 1563, Ahşap pano üzerine yağlıboya,  
60 x 74,5 cm

**Resim 10:** Pieter Bruegel, "Babil Kulesi", Ayrıntı

**Resim 11:** Guiseppe Arcimboldo, "Flora", 1591, Tuval üzerine yağlıboya, 56 x  
73 cm

**Resim 12:** Hendrick Avercamp, "Patencilerle Kış Manzarası", 1608, Tuval  
üzerine yağlıboya, 77,3 x 131.9 cm

**Resim 13:** William Powell Frith, "Derbi Günü", 1856-58, Tuval üzerine  
yağlıboya, 101,6 x 223,5 cm

**Resim 14:** Vincent Van Gogh, "Devlet Piyango Dairesi", 1883, Suluboya, 38 x  
,57 cm

**Resim 15:** Vincent Van Gogh, "Patates Sepeti", 1885, Tuval üzerine yağlıboya,  
44,5 x 60 cm

**Resim 16:** Claude Monet, "Saman Yığınları", 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 65  
x 100 cm

**Resim17:** Claude Monet, "Epte'de Kavaklar", 1891, Tuval üzerine yağlıboya,  
92,4 x 73,7 cm

**Resim 18:** Camille Pissarro, "Sabah, Güneşli Bir Havada İtalyan Bulvarı", 1987,  
Tuval üzerine yağlıboya, 73,2 x 92,1 cm

**Resim 19:** Georges Braque, "Gitar", 1909-10, Tuval üzerine yağlıboya, 71,1 x 55,9 cm

**Resim 20:** Pablo Picasso, "Gitar", 1913, Duvar kağıdı, gazete, renkli kağıt, karakalem, suluboya, 66,3 x 49,5 cm

**Resim 21:** Kurt Schwitters, "Nivea", 1936-37, Kolaj, 18 x 14,7 cm

**Resim 22:** Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini Bu Denli Çekici Kılan Nedir?", 1956, Kağıt üzerine kolaj, 20 x 26 cm

**Resim 23:** Andy Warhol, "Coca Cola Şişeleri", 1963, Serigrafi, 209 x 299 cm

**Resim 24:** Andy Warhol, "200 Campell Çorba Tenekesi", Serigrafi, 1962, 182,9 x 254,6 cm

**Resim 25 :** Markette içecek reyonu, 2017

**Resim 26:** Andy Warhol, "Marilyn Diptik", 1962

**Resim 27:** Arman, "Dolu", buluntu nesnelere enstalasyon, Iris Clert Galerisi, 1960

**Resim 28:** Fernandez Arman, "Mavi Keskin, 1979

**Resim 29:** Fernandez Arman, "Hayber Geçidi, 1986

**Resim 30:** Michelangelo Pistoletto, Paçavralar içinde Venüs, 1967-1974

**Resim 31:** Andreas Gursky, Salerno, 1990, Fotoğraf, 170 x 205 cm

**Resim 32:** Andreas Gursky, Montparnasse, Paris, 1993, Dijital Fotoğraf, değişebilir boyut

**Resim 33:** Andreas Gursky, Amazon, 2016, Dijital Fotoğraf, değişebilir boyut

**Resim 34:** Andreas Grusky, "99 Cent", 1999, Dijital Fotoğraf, 207 x 336 cm

**Resim 35:** Hakan Gürsoytrak, "Size Düşünecek Şey Kalmadı", 2007

**Resim 36:** Nur Gürel, "Kolaj 4", 2009, Fotoğraf üzerine karışık medya, 15 x 19 cm

**Resim 37:** Ahmet Doğu İpek, Bina Pornosu X, 2013, Suluboya, 90 x 200 cm

**Resim 38:** Markus Jeschaunig, Arc de Triomphe, Yerleştirme, 2012, 4,75 x 1,5 x 5 m

**Resim 39:** Chris Jordan, "Plastik Şişeler", Dijital fotoğraf, 2007, 152 x 304 cm

**Resim 40:** Chris Jordan, "Plastik Şişeler", Detay

**Resim 41, 42:** Chris Jordan, "Midway", Fotoğraf, 2009

**Resim 43:** Yue Minjun, Çöp Yığını, 2003, Tuval üzerine yağlıboya, 198.9 x 278.5 cm

**Resim 44:** Do Ho Suh, “Who Am We?” (detay), 2000, Kağıt üzerine dört renkli ofset baskı, her tabaka 61 x 91,4 cm

**Resim 45:** Do Ho Suh, “Zemin” (detay), 1997-2000, Yerleştirme, 100 x 100 x 8 cm (40 parça)

**Resim 46:** Cansu Çalışkan, “1999”, Kumaş üzerine serigrafi, 50x70cm, 2012

**Resim 47:** Cansu Çalışkan, “Okul”, Tuval üzerine yağlıboya, 120x120cm, 2012

**Resim 48:** Cansu Çalışkan, İsimlessiz, 2014, Kumaş üzerine akrilik, 70 x 100 cm

**Resim 49:** Cansu Çalışkan, Plastik Şişeli Otoportre, 2017, Tuval Üzerine Akrilik, 70x70 cm,

**Resim 50:** Cansu Çalışkan, İsimlessiz, 2017, Tuval üzerine akrilik, füzen, kuru boya ve kağıt, 50x70 cm

**Resim 51:** Cansu Çalışkan, İsimlessiz, Mukavva üzerine rapido ve kağıt, 25 x 25 cm, 2018

**Resim 52:** Cansu Çalışkan, “Çöp”, 2017, Fotoğraf düzenleme

**Resim 53:** Cansu Çalışkan, “Çöp”, 2017, Enstalasyon

## GİRİŞ

Bu çalışma kapsamında yığın kavramı, Endüstri devrimi sonrası üretim ve tüketim yöntemlerindeki değişim sonucu çevremizi kuşatan metalaşmış yapay nesnelere ve bu nesnelere arasında nesneleşen insan ilişkileri bağlamında incelenmiştir. Sanat tarihsel süreçte ortaya çıkan ve özellikle 20. Yüzyıl sanatında yığın kavramına biçimsel ve düşünsel olarak yaklaşan sanat örneklerine yer verilmiştir. Tezde yapılan uygulama çalışmalarında yığın konusu, endüstrileşme sonrası başlayan değişimler üzerinden irdelenmiştir.

Birinci bölümde yığın kavramının dilsel tanımına, sosyolojik ve sanatsal boyutlarına ve yaşanan endüstriyel, teknolojik gelişmeler sonrasında kazandığı yeni anlamıyla birlikte sanat tarihsel süreçte yer almaya başladığı dönemlere değinilmiştir.

Türkçe sözlükte çok sayıda nesnenin ya da kimsenin bir araya gelmesiyle oluşan kalabalık, küme, kitle olarak tanımlanan yığın sosyolojide ise şekilsiz, isimsiz ve kişilsiz bir kümeleşme; bir arada bulunmalarına rağmen aralarında herhangi bir sosyal ilişki bulunmayan insan kalabalığı olarak tanımlanmaktadır. Sanat kavramı olarak da yığın; biçimlerin tekrarlı çokluğu, aynı biçimin mekânsal konumlanışları veya renk, çizgi ve kütle olarak görsel etki oluşturan öğeler olarak tanımlanabilir.

Yığın hem biçimsel hem de kavramsal olarak yeni anlamlar kazanmaya başladığı dönem ise hem 20. yüzyıl toplumlarını hem de sanatını etkileyen en önemli olaylardan biri olan Endüstri devrimi ile başlamıştır. Buhar ve elektrik gibi farklı güç kaynaklarının kullanımıyla birlikte insanlık hayvan gücüne bağımlı olmaktan kurtulmuş ve makine gücünü keşfederek üretimi arttıracak yeni yöntemler, yeni sanayi kolları keşfetmiştir. Üretimdeki bu artışın devamında iş gücü talebini doğurmasıyla fabrika kentlerine göçler başlamıştır. Köylerinden kalkıp bu yeni endüstri kentlerine göç eden insanlar bambaşka bir yaşama adım atmıştır. Kalabalık apartmanlarda tanımadığı insanlarla yaşamaya, fabrikalarda başkaları tarafından belirlenmiş işlerde yine başkaları tarafından ayarlanmış

saatlerde çalışmaya başlamıştır. Endüstrileşmenin bu monoton düzeni içerisinde otomatik olarak yapılan işler kişiyi de bu düzenin içine itmiştir. Makineler tarafından her şeyin seri bir şekilde üreilmeye başlanmasının ardından Henry Ford'un 1913 yılında otomobil üretimi için bant sisteminin geliştirmesiyle tamamen seri ve fabrikasyon üretime geçilmiştir. Üretimin ve nüfusun fazlalaşmasıyla birlikte bu yeni endüstri kentlerindeki halk kitlelerini tüketime yönlendirecek yeni düzenlemeler yapılmış; yeni iş yerleri, eğlence ve alışveriş merkezleri açılmıştır. Seri üretim ürünlerine daha kolay ve daha ucuza ulaşabilmek toplumun tüketim alışkanlıklarını da değiştirerek tüketim merkezli yeni bir toplum biçimi ortaya çıkartmıştır. Kitle iletişim araçlarının da gelişmesiyle birlikte seri üretim nesnelere hayatımıza girip hızla tüketilmesi devamında hayatımızın her alanında bir birikmeye yol açarak yığınları getirmiştir.

İkinci bölümde biçimselden kavramsala yığının kazandığı anlam ve sanatçıların biçimselden kavramsala yığınları hangi yaklaşımlarla kullandıkları sanat tarihsel referanslarla incelenmiştir. Kilise ya da aristokrasiye bağlı olunan dönemlerde sanatın ve sanatçının görevi toplumları bilgilendirmek ve bir arada tutan kutsal bir görevi üstlenmektir. Bu nedenle resimlere konu olan yığınlar dini ve mitolojik konulardaki bir araya gelmiş kalabalıkların biçimsel birlikteliğinden ibarettir. Endüstri devriminin sağladığı teknik olanaklarla birlikte hem özgürlüklerini kazanan hem de doğayı gözlemleme biçimi değişen sanatçılar hem konu hem de biçim açısından yeni denemelere başlamıştır. Işığın farklı zamanlarda algılanışını gözlemleyen İzlenimci sanatçılar hem bu farklı izlenimleri bir seri halinde üretmiş, hem de hızlı çalışmak durumunda kaldıklarından değişik renk ve tonlarda boya yığınlarının biçimsel yoğunluğundan faydalanmaya başlamıştır. Sanatçıların çevrelerinde gözlemeye devam ettikleri karışıklık ve tedirginlikler sonucu geleneksel konu ve biçimler önemini yitirirken bu karışıklığın sonucunda biçimler de parçalanmaya başlamış, Kübist ve Fütürist sanatçıların çalışmalarında parçalanmış biçimlerin tekrar bir araya getirilmiş karmaşık yığınları ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda gündelik hayattan alınıp neredeyse hiç değiştirilmeden resim yüzeyi üzerine eklenen atık malzemeler de



ilk kez bu dönemde kullanılmıştır. Endüstrileşmenin etkilerinden uzak kalamayan sanatçılar artık hayatlarının her alanına sızmaya başlayan tüketim ürünlerini 1960'lardan itibaren yoğun bir şekilde sanatlarına konu edinmiştir. Dada, Pop Sanat ve Yeni Gerçekçilik gibi akımlardan sanatçılar, tüketim toplumunun getirisi olan her türlü imgeyi hem benimseyen bir dille hem de eleştiren bir dille kullanmaya başlamıştır. Gittikçe artan tüketimin bitmez getirisi olan yığınlar, günümüz sanatçıları da etkilemeye devam etmekte ve ölçsüz tüketimimizle yüzleşmemizi sağlayacak eleştirel işler üretilmektedir.

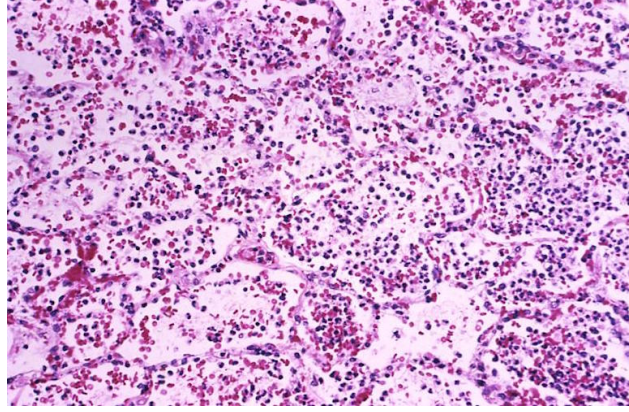
Kişisel çalışmalardan oluşan son bölümde ise hem bir sanatçı hem de bir tüketici olarak gözlemlediğimiz toplumun görmezden gelemeyeceğimiz yığınları incelenmiştir. Çoğunlukla günlük yaşamda karşılaşılan halleri ile yığınların, daha çok insan üretimi nesnelerin birikimli, tekrarlı ve istifli bir şekilde bir arada bulunma hallerinden yola çıkarak görsel uygulamalar gerçekleştirilmiştir.

# 1. BÖLÜM

## 1.1 YIĞIN

Yığın, Türkçe Sözlükte “bir şeyin yığılmasıyla oluşturulan küme, tepe” ya da “birçok kimsenin veya nesnenin bir araya gelmesiyle oluşan kalabalık, küme, kitle, grup” (T.D.K.) olarak tanımlanmaktadır. İnsanlardan, canlı ve cansız her türlü nesnelere oluşabilen yığınlar yapıları gereği çokluk, tekrar, birikme ve istif gibi anlamları da içermektedir. Özer Ozankaya'nın Toplumbilim Terimleri Sözlüğü'nde “Kimi kez sayılama işlemi çerçevesinde, sayılması yapılan olay yığına (okur yazarlar, evliler, suçlular, örgütlü işçiler vb.) verilen ad.” (Ozankaya,1984 s. 118) olarak da tanımladığı yığın konuşma ya da yazma dilinde önüne getirildiği sözcüğün çokluğunu olumsuz bir anlamda vurgulamak için de kullanılmaktadır.

Bu çokluk yığının yapısını da oluşturan temel sorundur. Tez çalışması kapsamında incelenecek olan durum ve konular, muazzam bir çoğalma ve devamında birikme gösteren şeylerdir. Artık insan eliyle oluşturulan bu çoğalmalar doğadakine kıyasla daha mekanik, anormal ve hastalıklı görünmektedir. Bu, yığının biraz da patolojik bir özelliği gibi görünmektedir. Doku ve organların biçimsel, görüntüsel özelliklerini ve yapısal, fonksiyonel anormalliklerini inceleyen patoloji bilimine göre yığın da biçimsel olarak bir anormali, hastalıktır. Veba mikrobunun mikroskop altındaki görüntüsüyle (Resim: 1), Chris Jordan'ın çektiği hurda metallerin yığını (Resim: 2) aynı hastalıklı çoğalmaya işaret etmeleriyle benzerlik göstermektedirler.



Resim 1: Mikroskopta Veba Mikrobu



Resim 2: Chris Jordan, "Hurda Metal", 2003, Fotoğraf, 111 x 144 cm

Günlük dilden ayrı olarak, sosyolojik açıdan yığınları tanımlayacak olursak bir araya geliş sebeplerini, aralarındaki etkileşim ve ilişkileri göz önüne alarak incelememiz gerekmektedir. Hilmi Ziya Ülken yığını sosyoloji sözlüğünde şöyle tanımlamıştır:

"İnsanların inanç, fikir ve değer birlikleri halinde organize olmuş, zümreler, tabakalardan ibaret toplumu meydana getirecek yerde, bu vasıfların dışında topluluk halinde bulunmalarından doğan kümeleşme. Yığın, şekilsiz, isimsiz, kişiliksiz ve kişilik özerkliği olmayan bir kümeleşmedir. Bundan dolayı orada organize olmuş toplumun meydana getirdiği bütün kişiye ait statüler kaybolur. Yığının baskısı şiddetli, fakat süresi az ve organize olmamıştır. Yığınlarda hüküm süren kalabalık psikolojisi olguları (telkin, homurtu, heyecan salgını) olduğu için, onları harekete getiren ve coşturan parlak cümleler kalıp-sözler (slogan) yolu ile bazı kimseler kolayca sürükleyebilirler (Ülken, 1969 s. 331)".

Sosyolojik olarak yığının grup, kitle ve kalabalığa anlamca benzerliği olsa da bir araya gelme amacı bakımından farklılıklar gösterir. Bu farkı görebilmek için aralarındaki etkileşime de bakmak gerekir. Grup en az iki kişiden de oluşabilen, aralarında bir etkileşim, fikir ve düşünce birliği olması ve sürekliliği açısından yığından oldukça farklıdır.

Gustave Le Bon'un "basit ve alelade manasıyla, milliyetleri, meslekleri, cinsiyetleri ve kendilerini bir araya toplayan tesadüf ne olursa olsun rastgele bir fertler topluluğu (2014, s. 24)" olarak ifade ettiği kitle ise yığın özelliği taşıyor gibi görünse de farklı bir gruplaşma türüdür. Bu tanıma göre rastgele bir insan topluluğunu yığın değil de kitle yapan şey bir araya toplanma sebepleridir. Fakat rastgele bir araya toplanmak bir kitle olma sebebi değildir. "Belli bir maksatları olmaksızın bir alanda toplanmış binlerce kişi, asla psikolojik kitle teşkil etmez (Le Bon, 2014, s. 24). Kolektif ve organize olmak, tek vücut haline gelmek psikolojik kitle olmanın temel niteliğidir. Kitle olabilmenin temel amacı ortak bir düşünce, fikir birlikteliği iken yığında herhangi bir düşünce ortaklığı aranmaz. William McDougall, bu şekilde asla bir örgütlenme göstermeyen kitlelere yığın (crowd) adını verir (McDougall'dan aktaran Freud, 2012, s. 25).

Yığınla en fazla benzer anlama sahip olan ise kalabalıktır. Kalabalıklar bir araya gelerek yığınları oluşturabilirler, yığınlar da kalabalıkların içinde bulunabilirler. Ülken'in "Maddi (bedenlere ait) bir birikmeyi gerektiren ve bir anda dikkati çeken bir hedef yüzünden kolektif bir heyecanın etkisi ile harekete geçebilen sosyal topluluk (Ülken, 1969, s. 159)." olarak tanımladığı kalabalıkta, kalabalığı oluşturanlar birbirlerinden haberdardır ve ortak bir oy birliği içerisindedirler. Aralarındaki bu bütünleştirici etki yaratabilecek bağ açısından kalabalıklar da yığın olmaktan ayrışır.

Günümüzün toplum yapısını açıklamak için 'yığın hayatı' kavramını çıkış noktası alan Hans Freyer'in "Çağımızın Kütle Hayatı" başlıklı konferansında yığın üzerine yaptığı tanımlamaları ise kavramı özetler niteliktedir:

“İster yüksek anlamında olsun, ister klişe söz anlamında olsun, yığın kavramının açık olarak belli bir değer karakteri, hem de negatif olan bir değer karakteri vardır. Bu kavramın bütün bir tarih felsefesini hem de kötümser bir şekilde kendi içinde sakladığı söylenebilir. Bir defa insan yığınaşınca artık bu durumdan kurtulmanın da mümkün olmadığı, olsa olsa zaman zaman bir kurtuluş olabileceği, meselâ tek kişinin kendi hayatı içinde bir çıkar yol bulabileceği hakkında bir duygu var, bu duygu da pek çok tarih felsefesi tezi olarak formüllenebilir. Hele yığın hayatı olayı doğrudan doğruya nüfus artmasının bir sonucu olarak gösterilirse (bu her zaman olan bir şeydir ve akla da gelir), yığın zorlamasından kurtulmuş sosyal yapıya, bir hayat formuna geri dönülebileceği hiçbir zaman düşünülemez gibi geliyor. Olsa olsa şu düşünülebilir: tek kişinin kendi hayat çevresini yığın hayatının tesirlerine karşı koyabilecek şekilde kurabileceği düşünülebilir (Freyer, 1954, s. 269).”

## 1.2. YIĞININ DÖNÜŞÜMÜ

*“Bugün tüm çevremizde nesnelere, hizmetlerin, maddi malların çoğaltılmasıyla oluşturulmuş ve insan türünün ekolojisinde bir tür temel dönüşüm oluşturan akıl almaz bir tüketim ve bolluk gerçekliği var. Daha doğrusu, bolluk içindeki insanlar artık, tüm zamanlarda olduğu gibi başka insanlar tarafından değil, daha çok nesnelere tarafından kuşatılmış durumda.”*  
(Baudrillard, 2012, s. 15)

İçinde yaşadığımız toplumda artık her an ve her yerde karşımıza çıkabilen yığınların oluşmaya başladığı noktayı ne kadar geri götürebiliriz bilinmez fakat insan eliyle oluşturulup mekanik bir şekilde birikmeye başladığı dönem kesinlikle üretimin bireyden bağımsızlaştığı, seri halde imalata geçildiği endüstri devrimi sonrasıdır. Seri üretimin ürünlerinin kitlesel bir şekilde tüketilmesi mantığı üzerine kurulan ve tüketim toplumu denen, tüm bireyleri tüketime yönlendirilmiş yeni bir toplum biçimi ortaya çıkmıştır.

Tarih boyunca hiç olmadığı kadar çok üreten ve ihtiyacından çok daha fazlasını tüketen bu toplumun en nihai getirisi ise bolluktur. “Birikme, çokluk, kesinlikle en çarpıcı betimleyici özellik. Konservelerin, giysilerin, besin maddelerinin ve hazır giyim eşyalarının aşırı fazlalığıyla büyük mağazalar, bolluğun ilk görünümü ve düzenli yeri gibi (Baudrillard, 2012, s. 17)” Bu bolluk içinde tüketme alışkanlıkları sürekli yönlendirilen ve sahip olma duygusuyla yanıp tutuşan bireylerin

tüketimine sunulan, tüketildikten sonra da fırlatıp atılan her şeyin birikimidir yığın.

Seri üretimin getirdiği bir diğer yığın ise bireylerin oluşturduğudur. Yığının yapısını da oluşturan tekrarlama ve benzerlikler seri üretimin bir özelliğidir. Ve artık insanların davranışlarında da, yaşantılarında da sıklıkla bu tekrarlama ve benzerlik davranışları gözlemlenmektedir. Hakan Ongur'un özetlediği tekrarlama biçimi, homojenleşmeye başlayan, isimsiz ve kişiliksiz bir kümeleşmeye yani yığın insanına götürür bizi:

“Her yerde çalınıp duran ve hepsi birbirine benzeyen aşk şarkıları gibi, herkesin üzerindeki aynı kıyafetler gibi, yıldan yıla değişiklik gösteren saç kesimleri gibi, uğruna binlerce fokun katledildiği moda ayakkabılar gibi, zengin kız-fakir oğlan filmleri ve filmlerin yeniden çevrimleri gibi, tekno müzik gibi, bilgisayarlara indirilen aynı diziler, filmler, hatta altyazılar gibi, herkesin güldüğü aynı espriler gibi... Ve elbette hep aynı bireyler gibi (Ongur, 2011, s. 63)”.

Hem nesnelere hem de bireylerden oluşan bu yığınlaşmalar da ilk olarak Endüstri devrimiyle birlikte radikal değişikliklerin görülmeye başlandığı kentlerde ortaya çıkmaktadır.

### 1.3. KENT ve İNSAN

*“Sanayileşme, zamanımız üzerine düşünümün çıkış noktasını sağlar. Oysa şehir sanayileşmeden önce vardır (Lefebvre, 2015, s. 21)”.*

Kentlerin tarihte ilk olarak ortaya çıktığı dönemi saptamak güç olsa da yepyeni bir çehreye bürünmeye başladığı dönemi Endüstri devrimiyle birlikte 19. yüzyılın ilk yarısının sonlarına rastladığını söyleyebiliriz. “Kent toplumunun koşullarını ve araçlarını sağlayan şey sanayinin gelişimidir [...] Sanayileşme öncelikle şehirleşmeyi olumsuz olarak üretir (geleneksel şehrin morfolojisinin, pratik-duyusal gerçekliğinin ve bizzat kendisinin parçalanması), ondan sonra işe koyulur. Kent toplumu, eski şehrin ve tarımsal çevresinin harabeleri üzerinden başlar (Lefebvre, 2015, s. 157)”. Kısaca, hazırda olan kentlere hücum eden

endüstri bu kentleri ağına alıp kendisine göre tekrar düzenleyerek ele geçirmiştir. Endüstriye bağlı olarak kentler çok hızlı nüfus artışının meydana geldiği mekanlar olmaya başlamıştır.

Aslında endüstrileşmenin sunduğu olanaklar, kırsal nüfusun fabrikalarla birlikte birer üretim merkezi haline gelen yeni Endüstri kentlerine göç etmesine sebep olmuş dolayısıyla kent nüfusu büyümeye devam etmiştir. Bu iki neden birbiri ile iç içe bir büyüme ve gelişme sağlamıştır.

Endüstrileşme ve teknolojinin getirdiği yeniliklerin mimarlıkta da kullanılmasıyla birlikte kalabalık kent nüfusunu kaldırabilecek özellikte, belki önceden hayal dahi edilemeyecek yükseklikte, günümüzün gökdelenlerinin atası olacak apartmanlar inşa edilmiştir. El işçiliğinin yerini alan makine üretimiyle birlikte çelik, demir, beton, cam gibi malzemeler taş gibi doğal malzemelerin yerini almıştır. Süsten ve gösterişten uzak, ritmik tekrarlarla enine ve boyuna büyümüş, daha fonksiyonel yapılar ortaya çıkarmıştır. Başlangıçta olumlu gibi görünen bu gelişmeler şehrin dokusunu değiştirmeye başlamış ve modern kentlerin oluşumunun temelleri atılmıştır.

“Bu kentler, çok katlı işçi bloklarının yer aldığı, şehir suyu ve kanalizasyon sistemlerinin ilk kez planlanıp gerçekleştirildiği, şehir içi ve şehirlerarası taşıt araçlarının, yeni haberleşme ve elektrikle aydınlatma sistemlerinin, yeni sanayi türlerinin olduğu, yeni bilim ve teknolojilerin ortaya çıktığı ve ilk kez planlanmaya başlanmış sağlık kurumlarının işleviyle büyük nüfus patlamalarının yaşandığı kentler oluyordu”(Turani, 2011, s. 167)”.

Şehir mekanlarındaki bu değişim sosyal ve ekonomik alanlarda da çeşitli sıkıntıları beraberinde getirmiştir. Köylerinden kalkıp bu yeni, modern şehirlere göç eden geleneksel toplum insanının ilişkileri de köklü bir şekilde değişmeye başlamıştır.

*Düne kadar kendini toprağa bağlı duyan insan, makinalaşmış yapay bir dünyaya itiliyor ve böyle bir dünyada yaşamaya zorlanıyor. Sosyal konutları, süpermarketleri, otomobil yolları, insanların üst üste yığıldıkları kampingleri, yüzme havuzlarıyla*

*endüstri düzeyinde yeni bir yaşam üslubu doğuyor [...] H. Freyer, "büyük kentlerde oturan milyonlarca insan haftanın her günü artık toprağa basmıyor. Bastığı yer toprak değil asfalt , cam, taş, ya da marley" diyor (N.İpşiroğlu, M.İpşiroğlu, 2011, s. 13)".*

"Şehir çoğu kez, sakinlerinin kişisel karşılıklı tanışıklıklarının olmadığı genişlikte bir koloni meydana getiren –kalabalık konutlardan oluşan- yoğun yerleşimli bir yer olarak düşünülür (Weber, 2005, s. 85)" diyen Weber'in tanımından yola çıkacak olursak, köyünderken diğer insanları tanıyan ve daha çok iletişim halinde olan insanlar büyük şehirlerde yan yana ve üst üste apartmanlara yerleşmiş ve neredeyse karşı komşusunun bile kim olduğunu bilmediği yeni bir yaşama başlamıştır.

Kentlerin kalabalıklaşmasıyla birlikte doğadan da uzaklaşan, bu yeni apartmanlarda fiziki anlamda bir yakınlıkları olan fakat herhangi bir iletişimde olmadan bir arada bulunan insanlar (Resim 3) ilk sosyal yığınları da oluşturmaya başlamıştır.



Resim 3: New York'taki kiralık apartmanlar, 1900 dolaylarında

Endüstri kapitalizminin değiştirmeye başladığı bu şehirlerde kamusal alan da değişime uğramaya başlamıştır. Endüstri kentlerindeki halk kitleleri için yeni



yaşamlarını düzenleyici gelişmeler ortaya çıkmıştır. Yeni evler, okullar, iş merkezleri ve çarşılar yapılmıştır. Kentlerdeki ortak kullanım ve karşılaşma alanları da kitlesel eğlenme ve tüketimin mekanları olarak kamusal ilişkilerin dönüşüme uğramaya başladığı ve mekanlar olmuştur. “Öyle ki yeni toplum insanının eğlenmesinde hep halk kitlelerinin yer aldığı görülmektedir. Stadyumlar, sinemalar, eğlence kulüpleri, diskolar, tiyatrolar, kamplar vb. gibi (Turani, 2011 ,68)”.

Büyüyen kentlerde yaşamaya başlayan bireyler taşradakilere oranda daha çok bir arada bulunmaya, farkında olmadan sosyal yığınlar içine girmeye ve boş zamanlarının çoğunu da bu şekilde (Resim 4) geçirmeye başlamıştır. Endüstri Devrimi ve devamındaki teknolojik gelişmelerin olumlu olduğu kadar olumsuz etkileri de olmuş, kent nüfusunun çoğalmasıyla birlikte insanlar kent yaşamını çok farklı biçimde deneyimlemeye başlamıştır. Doğayla iç içe ve insan odaklı olan kent görüntüleri silinmeye başlayarak daha mekanik, daha yapay, daha kalabalık yerler haline gelen ve artık kapitalizm odaklı olan günümüz kentleri diyebileceğimiz metropol kentlerinin de temelleri atılmıştır.



Resim 4: J.R. Eyerman, İlk 3-D film “Bwana Devil”in açılış gecesi gösterimi, 1952

“Endüstri devriminden sonra, endüstriyel kapitalizmin gelişiminden doğan, kentlerin giderek büyümesi, yeni ulaşım ve iletişim araçlarının geliştirilmesi, yeni teknik buluşların endüstri başta olmak üzere her alana hizmet vermesi gibi olumlu görülebilecek yanları olduğu gibi; büyük yerleşim alanlarına göçlerin yarattığı yabancılaşıma duygusu, fabrikalarda ağır çalışma şartları, rekabetin giderek artmasının birey üzerinde oluşturduğu baskı gibi olumsuz yanları da olmuştur (Kalkan, Altınkurt, 2012 s. 125 )”.

Endüstrileşmenin kent yaşamını monotonlaştıran bu olumsuz etkileri, tabii ki sadece sosyal hayatla sınırlı değildi. Sosyal yaşamda olduğu kadar, kitlesel üretim için yeni yöntemlerinin uygulandığı fabrikalarda da bireyleri etkilemeye devam ediyordu.

#### **1.4. FORDİZM ve TÜKETİM TOPLUMU**

“Sanayileşmiş toplum yalnız toplumsal ilişkilerin bu nesnelleşmesiyle değil, aynı zamanda iş bölümünün ve uzmanlaşmanın artmasıyla da kendini belirler. Çalıştıkça parçalanır insan. Bütünle olan bağı kopar; bir araç, büyük bir makinanın küçük parçası olur (Fischer, 1993, s. 79).

Frederick Taylor 1911 yılında, üretim sürecinin küçük ve basit parçalara bölünmesiyle kitlesel üretimde maksimum verim elde etmeye dayanan kılavuz kitabı Bilimsel Yönetim İlkeleri’ni yayınlar. Bundan iki yıl sonra Henry Ford, Taylor’ın ilkelerini geliştirir ve ilk yetkin uygulaması olan otomobil üretimi için seri montaj hattını kurar. “Bu, onun daha çok herkes tarafından satın alınabilecek, ekonomik açıdan daha ucuz otomobillerin üretilmesini, üretim maliyetlerinin daha az olmaya zorlayan ve böylece bir yığın pazar oluşturan akıllı parlak stratejisinin doğrusal bir sonucuydu (Saydan, 2004, s. 154)”. Böylelikle dünyada yığın üretiminin de ilk adımları atılmış olur. “Bu yönetim teknolojisi sayesinde, 1925 yılında Ford önceden bir yılda ürettiği kadar otomobili bir günde üretmeye başlar (Artun, 2012, s. 121)”.

Üretimin parçalara bölünmesiyle bu sürecin olabildiğince basite indirgenmesine dayanan yöntemler üretimi ciddi anlamda arttırmaya başlarken, iş yeri durmaksızın ilerleyen bir üretim tezgahı olan işçilerin de iş yaşamlarında radikal

değişikliklere sebep olmuştur. Bu yeni endüstri ortamındaki iş yaşamını Adnan Turani şöyle özetlemektedir:

“Yeni endüstri işçisi, binlerce parçası olan bir bütünle ilgili tek bir parçanın üretimi ya da montajı işinde küçük bir işçiliğe katılıyordu. Kısacası yaptığı işte, onun kendi dimaği katkısı yoktu. Eskiden olduğu gibi, işin yaratıcılığı ve yapıcılığının tümü artık ona ait değildi. Yaptığı, bütünden uzak bir ayrıntının tekrarı olarak kalıyordu. Bu nedenle, endüstri işinde çalışanın işi, eşit tekrarlara dayanan bir monotoniyi de beraberinde getiriyordu (Turani, 2011, s. 66).”

Başkaları tarafından ayarlanan çalışma saatleri ve boş zamanlarıyla, başkaları tarafından belirlenmiş işi yapan işçi artık üretim sisteminde edilgen bir parçaya dönüşmektedir. “Yapması gereken işler önceden belirlenmiş ve mekanikleştirilmiş olan işçinin yaratıcılığına ve ruhuna da gerek kalmaz. (Ongur, 2011, s. 37) Bu edilgenlik ve gereksizlik hissi, işçinin bireyselliğini kaybederek yaptığı şeye ve kendisine yabancılaşmasına sebep oluyordu. “Yaratıcı bir el sanatçısı işine bir yakınlık, ortaya çıkardığı ürüne kişisel bir bağ duyar. Oysa endüstri üretimindeki iş bölümüyle bu olanak ortadan kalkar. Ücretli işçinin, “yabancılaşma”ya karşı kullanabileceği işiyle ya da kendisiyle kurduğu bir birlik duygusu olmaz. İnsan artık bir nesnedir, sadece toplu halde bulunma durumundan doğan bir yığın içinde kişiliksizleşir. “Bu düzende insan varlığını yitirerek (ruhunu Tanrı yerine kapitale satarak) adına emek gücü, işgücü denilen herhangi bir eşya, mal ya da alet parçasına yani gerçek bir nesneye dönüşmektedir (Şahiner, 2008, s. 39).”

Resim 5, geniş camları ve aydınlık iç mekanından dolayı işçilerin “Kristal Saray” dediği Ford Motor Fabrikası önünde işçileri göstermektedir. Camdan, satılacak nesnelere dokunmayı engelleyen bir bariyer olarak bahseden Sennett’in (1999, s. 131) tanımıyla, cam levhalarla kaplı binaların içindeki insanlar artık emek gücüne dönüşmüş, hayatla bağlantıları koparılmış ve fabrika tarafından üretilmiş nesnelere olarak görünmektedir.



Resim 5: Ford Motor Şirketi önünde İşçiler

Henry Ford tarafından otomobil üretiminde kullanılmaya başlayan seri üretim sistemleri ve fordist fabrikalar, işçilerini de ürettiği gibi nesnelere dönüştürerek gitgide yaygınlaşmış ve daha öce hiç olmadığı kadar hızlı ve çok sayıda üretime geçilmiştir.

“Kapitalizm tarihinde ilk kez kitlesele üretim bu tarihte ortaya çıkmıştır. Henry Ford’un geliştirdiği bu sistem işletmelerim üretim hacmini o kadar arttırmıştı ki piyasadaki talebin çok üzerinde bir üretim fazlalığı ortaya çıkmıştır. 1929 Dünya Ekonomik Buhranı’nın temel sebebi de buydu. Aşırı üretim işletmelerin stoklarını doldurmuş ve yeterli talep olmayınca tüm ürünler elde kalmıştır (Suğur, 2015, s. 41)”.

Başlangıçta ürettiği ürünü satın alabilecek güce sahip olamayan işçilerin ücretlerinde de yeni düzenlemeler yapılmış ve Fordizmin ekonomik alandaki temsilcilerinden John Maynard Keynes tarafından arz-talep dengesini üzerine yeni politikalar ortaya çıkmıştır. Keynes, ürettiğini tüketebilecek olanaklara sahip olan bir işçi toplumunun hayalini kurmaktadır.

Çalışma günlerini de haftada beş güne düşüren, 1913 yılında günlük çalışma ücreti 1 dolar iken çalışanlarına günlük 2,34 dolar ödeyen Ford da ürettiği otomobilleri öncelikle çalışanlarına satabilmeyi hedefler. Onun bu hareketi devrimsel bir eylem gibi görünse de esas amaç işçileri düşünmek değildir.

İşçilerin daha iyi kazanması ve daha çok boş zaman sahip olması daha çok tüketecekleri anlamına geliyordu. Daha çok tüketecek daha çok gezecek ve gezmek için otomobil alacaklardı. “Keynesciliğin uygulamaya konduğu refah toplumunda Ford her işçisine bir Ford satabilme muradına erecektir (Artun, 2012, s. 121)”.

Üretimle birlikte tüketimde de artış sağlayan bu gelişmeler, seri üretimin günümüzde söz edebileceğimiz kitlesel tüketiminin temellerini atmıştır. Üretimin tüketimden bağımsız bir şekilde var olamayacağı, tüketim devam ettikçe üretim var olduğu bir sisteme dönüşmüştür.

Seri ve fabrikasyon ürünlerin üretimiyle birlikte alım gücünün ve boş zamanların da artması, günlük hayat nesnelere artık daha kolay bir şekilde ve daha ucuza ulaşmak insanların satın alma alışkanlıkları da değişmiştir. Üretim odaklı olan endüstri toplumu, daha sonraki dönemlerde tüketim odaklı bir topluma dönüşmeye başlamıştır. Endüstrileşme öncesinde kendisine yetecek kadar üreten ve tüketen bireylerin yerini, ihtiyacından çok daha fazlasını üreten ve tüketen bir toplum almıştır. Yaşanan bu değişimlerle birlikte insanın var oluşuyla süregelen tüketim kavramı da tüm kavramlar gibi içinde bulunduğu dönemlere göre değişimler göstermiştir. Başlangıçta bireylerin ihtiyaçlarını ve isteklerini gidermek amacıyla gerçekleştirdikleri tüketme eylemi, tüketimin artık bir ihtiyaç gidermekten çok ihtiyacın kendisi olmaya başlamasıyla günümüzdeki anlamını kazanmış ve bireylerin ihtiyaçlarının doyurulmaz ve sınırsız olduğu düşüncesi üzerine evrimleşen tüketim toplumunun oluşmasına sebep olmuştur.

“Tüketim, insanların objelere farklı anlamlar yüklemesiyle yakından alakalıdır. Objelerin kullanılması maddi olduğu kadar mecazi de olabilir, yani objeler mevcut bir şey, bir fikir veya ilişki de olabilir. Hemen hemen bütün objelerin bazı sosyal anlamları vardır, ancak kapitalizmin yükselmesi ve seri üretime geçilmesiyle birlikte, Batı toplumunda bu manalara daha fazla önem verilmiş, hatta batı toplumu kelimenin tam anlamıyla bir “tüketici toplum” haline gelmiştir (Köse, 2008, s. 61)”.

Modern dünyada artık hiçbir ihtiyaç tüketiciler tarafından doğmamakta aksine tüketicilere dayatılmaktadır. İnsanın ihtiyaçlarının sınırını çizemeyiz çünkü ihtiyaçlar da üretimin ürünüdür. İhtiyacı olduğu sanısına kapılan insan da sadece bu ihtiyacı gidermek için tüketir.

“Standartlaşmaya doğru gidiş, endüstri dünyasının en karakteristik yanıdır. (N. İpşisoğlu, M. İpşiroğlu, 2011: 95)”. Aynı iş, aynı ev ve aynı tüketim alanları bireylere her gün aynı yaşamı sunuyor ve gündelik yaşamın tekdüzeliğinden kurtulamayan birey toplumsal yaşam içinde homojenleşmeye başlıyordu. Bu monotonluk içinde mutluluğu arayan bireyler ise tüketime yönlendiriliyordu. Tükettikçe mutlu olacağına, tükettikçe var olacağına inanan bireyler çevrelerini saran metalaşmış nesnelere arasında metalaşmaya ve nesneleşmeye başlıyordu.

## **1.5 BOLLUĞUN GETİRİSİ YIĞIN**

Kolay ulaşılabilen ama aynı zamanda da kolayca elden çıkarılıp atılabilen mallar, çabuk eskidiği için ömrünü bizden önce tamamlayıp yok edilmek zorunda kalan makineler ve elektronik araçlar, göz açıp kapatıncaya kadar inşa edilen binalar gibi sahte yenilikler ve tüm bu fazladan şeylere benzemeye başlayan insanlar... Tüketim toplumunun bizi getirdiği nokta tam da burasıdır. Günümüz insanı artık bir meta panayırı içinde dolaşmaktadır. Tüm bu fazlalıklar yabancı otlar gibi çevremizi sarmalamaya başlamıştır.

“Eskiden nesnelere insanın yaşam ritmine boyun eğdiklerken, günümüzde düzensiz bir şekilde ortaya çıkan nesnelere bu yaşam ritimlerini insanlara dayatmakta, düzensiz bir şekilde ve aniden ortaya çıkabilmekte, bozulmakta ya da eskimeye bile zaman bulamadan başka nesnelere işlevlerini yerine getirebilmektedirler (Baudrillard, 2010, s. 196)”. Çünkü bu nesnelere seri imalatla

birlikte dayanıklılıklarını kaybederken, kullanım değeri ya da moda gibi bambaşka yeni simgesel anlamlar kazanmaktaydı.

“Bolluğun artmasının, yani gitgide çoğalan bireysel ve kolektif mallar ile donanımlara daha fazla sahip olmanın karşılığı gitgide ciddileşen “zararlar”dır; bunlar bir yandan endüstriyel gelişme ile teknik ilerlemenin, öte yandan tüketimin kendi yapılarının sonucudur (Baudrillard, 2012, s. 34).” Yığınlar da tam bu noktada oluşmaya başlayan, tüketim toplumunun getirdiği zararlardandır. Yığını zararlı olarak tanımlananın temel sebebi daha önce hiçbir toplumda görülmemiş bir hızla çoğalmasından ve birikmesinden dolayıdır. Yığınlar artık taşlar, kayalar, ağaç diplerinde birken kuru yapraklar ya da karıncaların yuva yaparken çıkardığı kum tepelerinden değil, makinelerle ve insan eliyle üretilen şeylerden oluşmaktadır.

Bugün hayatımızın her alanını dolduran meta bolluğu içinde bir çok yapay yığınla karşılaşırız. Üreterek, tüketerek, biriktirerek, atarak, israf ederek yığınların oluşmasına sebep oluyoruz. Dolaplarımızda giysi ve ayakkabı yığınları, çekmecelerimizde ve tıktırarak doldurduğumuz balkonlarımızda gereksiz eşya yığınları, her gün düşünmeden atarak çöp yığınları, her gün bir yenisini inşa ettiğimiz binalarla beton yığınları, oluşturuyoruz. Ayrıca doğal yaşamın gitgide terk edildiği ve alışveriş merkezlerine akın edildiği günümüzde de otoparklarda araba yığınları, alışveriş merkezleri içinde de insan yığınları oluşturuyoruz.

## 2. BÖLÜM

### 2.1. RESİM SANATINDA YIĞIN

Sanat tarihsel süreçte yığınları incelemek için öncelikle sanatın varlık sebebini de açıklamak gerekecektir. Bu dönemde kilise ya da aristokrasiye bağlı olan sanatın temel amacı tarih, din, dünya ve öbür dünya gibi konuları tasvir etmek ve halka bu konularda bilgi vermektir.

“İlkel toplumlarda sanat her şeyden önce kutsal bir etkinlik olarak varlığını gösterir. Fazla bir farklılaşmaya uğramamış ve büyük oranda gelenekler ve dinin başat olduğu geleneksel toplumlarda, bireylerin ortak simgelere katılım düzeyi çok yüksektir. Topluluğun örgütlenmesinde istinat noktası kolektif mitlerdir. Böylelikle sanatsal yaratı ve simgeler, ‘ben’ duygusunun yok olmasına ve ‘biz’ duygusunun başat duruma geçmesine hizmet ederek sosyal dayanışma ve bütünleşmenin tesisini sağlar. Aynı zamanda toplumsal örgütlenme ve toplumdaki iletişimin önemli bir fonksiyon ögesidirler (Ulusoy, 2005, s.152)”.

Burada bahsedilen biz olma duygusu aslında yığının biçimine işaret eder. Bu nedenle yığının ilk örnekleri, daha çok din gibi kutsal bir bütünleşmenin ya da savaş ve mitolojik konulardaki gibi kalabalıkların gücünden beslenen resimlerde görülür. Bu yığınlar kalabalığın, tekrarın ve ritmin bizi tekilden çoğula götüren yinelenmeleridir.

İncil’den konular ele alan Hieronymus Bosch, merkezine insanı ve onun kötülüğünü, budalalığını, günahlarını alan resimleriyle Orta Çağ’ın insanı ikinci plana atan anlayışından ayrılır. İnsan kalabalıklarını çok seven ve neredeyse çoğu resminde de kullanan Bosch’un resimlerinde iyi, kötü, güzel, çirkin çok farklı karakterde insana rastlanmaktadır. “Saman Arabası” (Resim 6), sol panelde insanlığın yaratılışı, ortada dünya ve sağ panelde cehennem tasviriyle üç panelden oluşmaktadır. Orda panelde resmedilen dünya bir Flaman atasözünden ibarettir: Dünya, herkesin alabildiğini aldığı bir saman yığınıdır.





Resim 6 : Hieronymus Bosch, “Saman Arabası”, 1500, Ahşap panel üzerine yağlıboya ,  
135 x 190 cm

“Ona göre insanoğulları ayrı bireyler değil, tanımlanamaz bir kütlenin parçaları; sonuçta ayırt edilebilecek kişilikler olarak ortaya çıkmalarına izin vermiyor; onu yerine, bir yanda Orta Çağ’ı anımsatan, öte yanda İtalyan Rönesans’ıyla atbaşı giden bir özellik olan tipik dış görünüşler sunuyor (Stanic, 1992, s. 71)”.

Michelangelo’nun Sistina Şapeli giriş kapısına yaptığı “Mahşer” freskindeki insanlar ise yığın kompozisyonunu inceleyebileceğimiz önemli bir örnektir (Resim 7). Kalabalık ve çok olmak şüphesiz ki din için çok önemli bir araçtır. Bu resimlerde insanların oluşturduğu yığınlar dine hizmet eden yapay bir kitleden ibarettir.



Resim 7: Michelangelo, “Mahşer Günü”, 1536-41, Fresk, 1463 x 1341 cm

“Mahşer”de, İsa’nın tekrar dirilen ruhları yargılamaya gelişi anlatılmaktadır. Resmin odağındaki İsa ilk bakışta göze çarpan tek figürdür ve kollarıyla etrafındaki insanların hareketini yönetmektedir. Michelangelo’nun idealleştirdiği iri vücutlu insanları bu resimde tüm güçlerine rağmen İsa’nın etrafında savruluyor gibidir.

“ [...] burada bireyin yerini yığın alıyor, devler Mahşer gününün kaynaşan kalabalığı içinde tek tek seçilmez oluyorlar [...] hesap günü dirilen ölümler, yığın halinde, yanardağdan fışkıran duman bulutu gibi, resmin sol köşesinden yükseliyor ve yukarda bir eğri çizerek sağdan tekrar aşağıya, meleklerin cehennem zebanileriyle savaştığı karanlıklara doğru iniyorlar. Resimde ilk bakışta göze çarpan tek figür İsa oluyor. Resmin Üst yanında, ortada ayağa kalkmış, kollarıyla çevresindeki insan yığınının girdap hareketini yönetiyor (N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, 2012, s. 107).”

Pieter Bruegel de gündelik hayat sahnelerini ve kalabalık insan yığınlarını sık sık resimlerinde işlemiştir. Bundan önceleri bir belgenin kaydını tutar gibi resmedilen günlük hayat Bruegel’de yaşamın sadece kendisi olarak yansıtılmaktadır. “Brueghel gerçekçi halk görünümünü bir sahne dekorunun dış görünüşü olarak kullanmayan ilk sanatçıdır. Onun için hayat bütün insanca nesnelerin ölçüsü, insanlığı yöneten itkilerin, zayıflıkların, tutkuların, törelerin, alışkanlıkların, düşüncelerin ve duyuların incelenmesi, anlaşılması için bir kaynaktı (Fischer, 1993, s.130)”.

“Düğün Dansı”nda (Resim 8) neredeyse tüm resmi kaplayan bir insan yığını görünmektedir. Yüzden fazla davetli, resmin sol yarısında kalan ve Rönesans dönemine uygun olarak siyah giyen gelinin etrafında dağılmış bir halde dans etmektedir. Yine döneme uygun kıyafetler içindeki davetlilerin üzerindeki kırmızı, beyaz ve siyahlar tüm resim içerisinde parça parça dağılmış; bir hareket algısı oluşturarak gözün tüm resim üzerinde dolaşmasını sağlamaktadır. Her biri tek tek incelendiğinde kendine has hareketleri özellikleri olan figürler, bu ortak dansla birlikte birleşerek bir bütün algısı oluşturmaktadır.



Resim 8: Pieter Bruegel, “Düğün Dansı”, 1566, Ahşap panel üzerine yağlıboya, 119,4 x 157,5 cm

Dünya üzerinde farklı dillerin ortaya çıkışını açıklayan bir efsaneye dayanan “Babil Kulesi” (Resim 9); Kur’an’da, Tevrat’ta ve dünyanın farklı bölgelerinde çeşitlenen efsanelerde bahsi geçen, Yaratıcı’ya ulaşmak için yapılan bir kuledir. İnsanlar tarafından bir uyum içinde inşa edilen kule gitgide göğe daha da yükselmeye başlar. Cismen de kendisine ulaşmaya çalışan insanların kendini beğenmişliğine kızan Tanrı, aynı dili konuşan insanların dillerini birbirine karıştırır. Birbirlerini anlayamayan, iletişim kuramayan bir insan yığınınına dönüşen bu anlamsız kalabalığın inşa etmeye çalıştığı kule de artık tamamlanamaz ve zamanla parçalanmaya başlar.



Resim 9: Pieter Bruegel, “Babil Kulesi”, 1563, Ahşap pano üzerine yağlıboya, 60 x 74,5 cm

Bruegel kulenin sarmal mimari yapısı için o dönemlerde kibirlilik sembolü olarak görülen Roma’daki Kolezyum’dan esinlenmiştir. Zemine tam olarak oturtulamamış gibi görünen kule her an devrilecek, yıkılacak gibi görünmektedir.. Etrafta kalan her ayrıntıyı olabildiğince küçük işleyen Bruegel kulenin inşasında çalışan karınca gibi minik figürlerle, sol planda kalan derme çatma evlerle ve daha da ötelede gitgide küçülen arazilerle dev bir taş yığını olan kulenin devasa boyutunu daha da vurgulamıştır.

Kuleden ayrı olarak incelendiğinde ise bu sol arka plan (Resim 10); birbiri içine geçmiş, yamuk yumuk, taştan evlerin ardı sıra tekrarlarından oluşmaktadır bir yığın gibidir. Hem o dönemin yerleşim planına bir örnek olan hem de fakir halkın yaşayış şeklini gösteren bu ayrıntı sanki günümüzün gecekondü mahallelerinden biri gibidir.



Resim 10: Pieter Bruegel, “Babil Kulesi”, Ayrıntı

Bruegel ile aynı dönemde yaşamış Viyanalı ressam Guiseppe Arcimboldo ise üst üste yığılmış gibi görünen sebze ve meyvelerden, çiçeklerden, ağaçlardan, havyanlar ve çeşitli yaratıklardan oluşturduğu fantastik portreleriyle bilinmektedir. İlk sürrealist örnekler sayabileceğimiz bu resimlerde, doğada çok sayıda kolayca bulunabilecek şeyleri kullanan Arcimboldo tüm bu nesnelere doğada göremeyeceğimiz bir birliktelik içerisinde tekrar düzenlemektedir. “Flora” da ilk bakışta bir kadın portresi gibi görünür (Resim 11). Fakat incelendiğinde figürü oluşturan her bir parça için resmin adına da uygun olarak çiçek ve bitkilerin kullanıldığı görülür. Doğanın henüz bozulmadığı bu dönemlerde insanların yığınlar halinde karşılaşılabileceği şeyler çiçekler, bitkiler, sebze ve meyveler gibi doğadaki nesnelere oluşmaktaydı.



Resim 11: Guiseppe Arcimboldo, "Flora", 1591, Tuval üzerine yağlıboya, 56 x 73 cm

Kış manzaralıyla bilinen Hollanda'lı ressam Hendrick Avercamp ise genellikle buz üzerinde 'mutlu' kalabalıkları resmetmiştir. Bruegel'in gündelik yaşam sahnelerini de andıran resimlerinde (Resim 12) çeşitli hareketlerde çokça figür görülmektedir.



Resim 12: Hendrick Avercamp, "Patencilerle Kış Manzarası", 1608, Tuval üzerine yağlıboya, 77,3 x 131,9 cm

Avercamp'in 400 yıl öncesinde yaşayan figürleri, karlı bir günde sıkıntıdan gidecek yer bulamayıp sıcak alışveriş merkezlerine akın eden günümüz

insanları gibi soğuğa rağmen sıkıca giyinmiş, sıcak evlerinden kalkmış ve o zamanın ortak eğlence merkezlerinden biri olan donmuş göl üzerinde kaymaya gelmiştir.

Avercamp'in manzaralarındaki gibi açık alanlarda, panayırda ve pazar yerlerinde eğlenen insanların gündelik yaşantıları yavaş yavaş dönemin sanatçılarının resimlerine konu olmaya başlıyordu.

Victoria döneminin kalabalıklarını ayrıntılı bir şekilde içeren panoramik anlatılarıyla ünlü İngiliz ressam William Powell Frith, "Derbi Günü"nde at yarışı izlemeye gelen oldukça büyük bir insan kalabalığını konu edinmiştir (Resim 13).



Resim 13: William Powell Frith, "Derbi Günü", 1856-58, Tuval üzerine yağlıboya, 101,6 x 223,5 cm

"Derbi Günü"nü ilk kez 1858'de Royal Academy'de sergilediğinde resmi görmek için bekleyen heyecanlı kalabalığı da geride tutmak için resmin önüne parmaklık çekilmesi gerekmişti. At yarışlarının yapıldığı Epsom Derbi'sinden panoramik manzarasını gösteren resminde Frith de zengin, fakir, dilenci, akrobat, müzisyen ve sokak satıcısı gibi pek çok figüre yer vermiştir. "Bu tür resimlerin çekiciliği, içlerinde geçen sayısız neşeli olayı teker teker inceleyebildiğimizde ortaya çıkmaktadır. Oysa gerçek hayatta, bir an için sadece tek bir noktaya yoğunlaşabiliriz - gerisi bize birbirinden bağımsız bir biçim karmaşası gibi gelir (Gombrich, 2011, s. 517)". 1856 yılında Epsom'u ziyaret eden ve ilk taslaklarını oluşturan Frith figürleri için canlı modellerden, Epsom parkurundan ve oradaki

kalabalık insan gruplarının fotoğraflarından yararlanmış ve böylesine çeşitlikte bir kalabalığı bir araya getirmiştir.

Gündelik hayatın gözlemi sanatçıların resimlerinde yer bulmaya devam ederken önemli değişimlere sebep olan Endüstri devrimiyle birlikte hayat da sanat da değişmeye başlıyordu. “19. yüzyıl boyunca teknolojik ve endüstriyel anlamdaki birçok başka gelişmenin etkileri de yaşanan toplumsal modernleşme aracılığıyla sanata yansımış, teknik anlamdaki yeniliklerin yanı sıra sanatsal içerik anlamında da büyük bir kırılma yaşanmıştır (Antmen, 2010, s. 23)”.

İşçilerin çalışma ve yaşam koşullarını gözlemleyen ve kendinden de deneyimleyen Vincent Van Gogh’un ilk dönem resimlerine seçtiği konular bu nedenle genellikle işçiler ve köylüler arasındandı. Londra ve Paris’te kaldığı yıllarda kentlerde çalışan işçileri gözlemleme fırsatı olsa da Van Gogh resimlerinde kırsal kesime yer vermeyi daha çok yeğliyordu. “Sanatçının bu yaklaşımı, endüstrileşmeye karşı duruşunun, insanı makineleştiren teknoloji dünyasına duyduğu tepkinin dile getirilişidir (Walther, 1997, s. 12)”. “Patates Yiyenler”, “Dokuma Tezgahı”, “Devlet Piyango Dairesi” (Resim 14) gibi resimleri Van Gogh’un bu anlayışını örneklemektedir .



Resim 14: Vincent Van Gogh, “Devlet Piyango Dairesi”, 1883, Suluboya, 38 x 57 cm



1884-85 yılları arasında ailesiyle yaşadığı dönemde yaptığı natürmortlarının çoğunun konusunu da elma ve patates yığınları gibi çok sayıda üretilmiş ürünlerin birlikteliği oluşturuyordu. Hem yoksulluğu yaşayan hem de gözlemleyen Van Gogh için birazı yerde birazı sepette bir yığın patates (Resim 15) onun hayatının gerçekliği idi.



Resim 15: Vincent Van Gogh, "Patates Sepeti", 1885, Tuval üzerine yağlıboya 44,5 x 60 cm

Endüstrileşmenin toplumsal alandaki etkileri sanatçıların konularını oluşturmaya devam ederken, teknik anlamdaki etkileri de hayatı resmetme yöntemlerini değiştirmeye başlıyordu.

"19. Yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünülerinin ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla 'güzel duyu'nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır (Antmen, 2010, s. 18)".

Taşınabilir sanat malzemelerinin üretilmesi, ressamın doğada da çalışabilmesinin önünü açıyor, böylece daha çok hareket kazanan sanatçı; doğayı ve ışığı gözlemlemeye, ışığın anlık değişimlerini yakalamaya çalışıyordu. Renk ve ışığın işleyişini öğrenmenin en kolay yolu da günün farklı saatlerinde, aynı görüntünün çok sayıda izlenimini aktaran resimler yapmaktı.

Claude Monet'nin, "Saman Yığınları" da, aynı nesne üzerindeki ışığın algılanışındaki farklılıkların izlendiği en dikkate değer serilerinden biridir (Resim 16). Serideki tüm resimlerin ana konusu, Monet'nin gündelik bir yürüyüşü sırasında evine yakın bir bölgede fark ettiği saman yığınlarıdır. Aynı nesnenin çok sayıda tekrarından oluşan saman yığınları da onun hayatının gerçekliği, gündelik yaşantısı içinde görebileceği yığınlardan biriydi.



Resim 16: Claude Monet, "Saman Yığınları", 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 100 cm

Yine evinin yakınlarında Epte nehrinde bir kavak ağacı serisi keşfeden Monet, saman yığınlarından daha hareketli bir kompozisyon oluşturan, ritmik tekrarlar zikzak çizer gibi sonsuzluğa uzanıyor görünen kavak ağaçlarından da çok sayıda üretti (Resim 17). Monet'nin bu serileri hem konu olarak çok ve tekrarlı şekilde bir arada bulunan biçimlerden hem de bir seri üretim ürünü gibi makinadan çıkmışçasına çok sayıdan oluşmaktadır.



Resim17: Claude Monet, "Epte'de Kavaklar", 1891, Tuval üzerine yağlıboya, 92,4 x 73,7 cm

Sadece manzara resimleriyle değil, günlük yaşamın sahneleriyle de ilgilenmeye başlayan İzlenimciler manzaraları, sokakları, tren garlarını, şehir meydanlarını ve buradaki insan kalabalıklarını soyutlamaya kadar varan İzlenimci ilkeler çerçevesinde resimlediler.

"Bir izlenimi aynı etkiyle tuvale aktarabilmek için gereken çabukluk, akademik resimlerdeki ayrıntıcılıktan feragat etmeyi, onun yerine resmin bütüncül etkisine odaklanmayı gerektirmiştir [...] İzlenimcilerin bir izlenimi etkisini yitirmeden tuvale aktarabilmesi için gereken hız, çabuk ve kesik fırça vuruşlarıyla, sonradan gözün birleştireceği renk tuşeleriyle sağlanmış, Akademik resimlerin vernikli ve cansız görüntüsünün çok ötesinde bir canlılık yakalanmıştır (Antmen, 2010, s. 22)".

Gözlenen anın hızlı bir şekilde tuvale aktarılmaya çalışılmasıyla birlikte, fırça vuruşlarından oluşan tekrarlı lekeler yığınının kapladığı tuval yüzeyi üzerinde yeni resimsel biçimler oluşuyordu. Gözlenen gerçek; doku, çizgi, renk ve leke gibi öğelerle resim yüzeyine aktarılıyordu.

Bu anlamda Camille Pissarro'nun bulvar üzerinde yürüyen insanları (Resim 18) hem konu olarak insan yığınlarının hem de resimsel olarak değişik renk ve tonlarda boya yığınlarının biçimsel yoğunluğundan oluştuğu önemli bir örnektir. Pissarro'nun Paris bulvarının bir izlenimi çağrıştırdığı resmi sergilendiğine insanlar kırgın bir şekilde su soruları soruyordu: “Ben bulvarda yürürken böyle mi görünüyorum? Bacaklarımı, gözlerimi ve burnumu kaybedip biçimsiz bir lekeye mi dönüşüyorum? (Gombrich, 2011, s. 522 )”



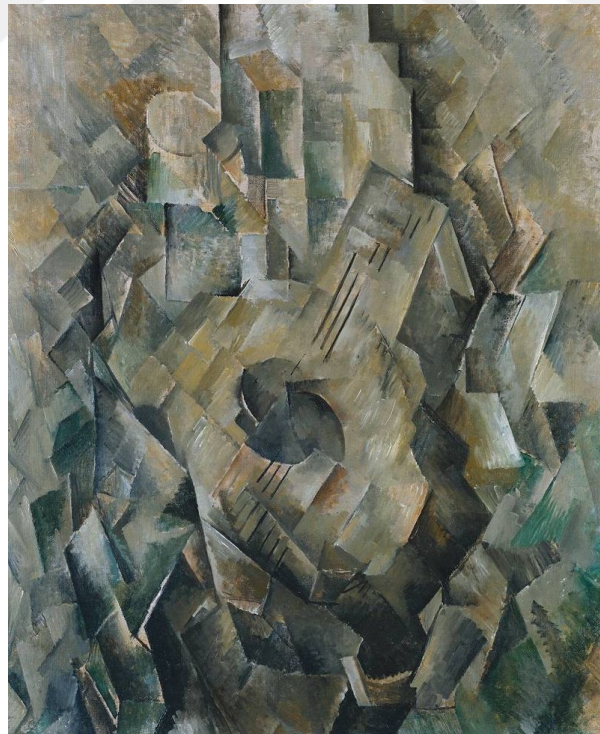
Resim 18: Camille Pissarro, “Sabah, Güneşli Bir Havada İtalyan Bulvarı”, 1887, Tuval üzerine yağlıboya, 73,2 x 92,1 cm

“İnsanların belirginliği gitgide azalmış, fırçayla iki üç darbeye boyanabilecek basit lekelerle dönüşmüştür bu resimlerde. “İçinde yalnız nesnelere değeri olan yabancılaşmış bir dünyada, insan da nesnelere en güçsüzü, en aşağılığı durumuna düşmüştür. Daha izlenimcilik döneminde ışık ve renge indirgenmiş, öbür olaylardan ayrı olmayan doğal bir olay olarak ele alınmıştır. “insan ortada olmamalı”, diyordu Cezanne. İnsan önemini her gün biraz daha yitiriyor, ya renk lekeleri arasında bir leke oluyor, ya da ıssız kırlarda, kimsesiz şehir sokaklarında artık hiç görünmüyordu (Fischer, 1993 s. 86)”.

Sanatçıların çevrelerinde gözlemledikleri karışıklıklar, kedi iç dünyalarında da bir tedirginliğe, yıkıma sebep oluyordu. Alışık olduğumuz geleneksel konular

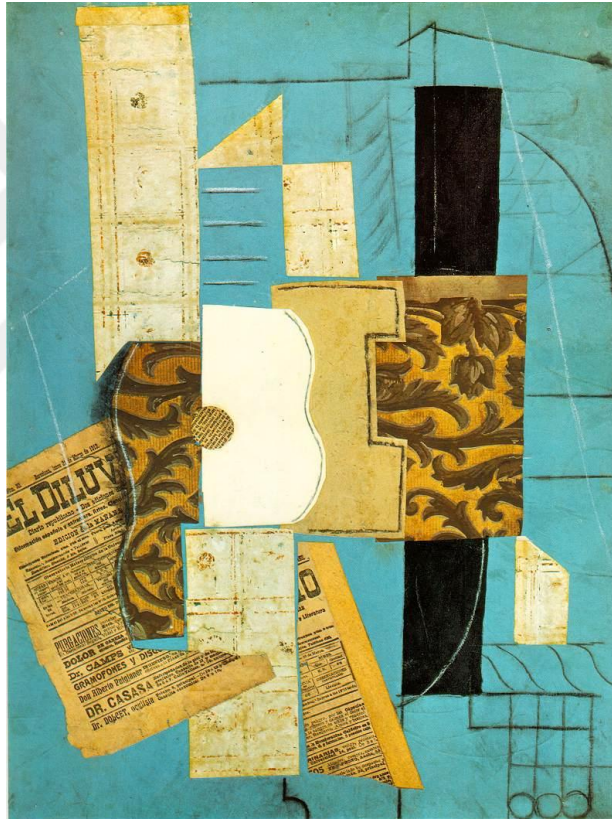
önemini yitirirken, geleneksel biçimler de parçalanmaya başlıyor; canlılığın, enerjinin karşılığı olan renkler resimden uzaklaşıyordu. Makina parçalarına benzer mekanik ve yine makina çarklarının devingen hareketleri gibi hız ve tekrarı yansıtan hareketli biçimler resim yüzeyi üzerinde yer almaya başlıyordu.

“Bu eylem, bağlanılan değerlerin çöküşü ile ilgili hayal kırıklığının yarattığı kine dayanıyordu (Turani, 2011, s. 96)”. Doğadaki formlar sanki önce sanatçının zihninde parçalanıyor sonra resim yüzeyinde düzenlenerek tekrar birleştiriliyordu. Braque’ın “Gitar”ı da (Resim 19) parçalanmış ve tekrar bir araya getirilmiş mekanik objeler yığını gibi görünmektedir. “Bu resimlerde biçimler, tüm ayrıntılarından soyutlanarak kenarları yontulmuş büyük bloklarla veriliyor [...] Bu bakımdan bu resimler, doğada görülen nesnelere değil, bunların kavramlarını verirler. Nesne kavramının kapsamı dışında kalabilecek ne varsa, perspektif, uzam, gölge-ışık, geriye <nesne> kavramından soyutlanamayacak olan hacim ve lokal-renk kalıyor (N.İpşiroğlu, M.İpşiroğlu, 2012, s. 170)”.



Resim 19: Georges Braque, “Gitar”, 1909-10, Tuval üzerine yağlıboya, 71.1 x 55.9 cm

Kübist sanatçılar biçimleri parçalayıp birleştirirken geleneksel malzemenin aksine her türlü sanat dışı madde de tuval yüzeyi üzerine eklenmeye başlıyordu. Gazete parçaları, kağıtlar, afişler, kumaşlar ve hatta metal parçaları bile gözlenen formları oluşturmak için boya yerine ilk kullanılmaya başlanan atık malzemelerin başında geliyordu. Asamblaj tekniğinin de kökenini oluşturan bu üç boyutlu kolajlarla günlük yaşam nesnelere neredeyse hiç değiştirilmeden resmin parçası oluyordu. Braque'ın bir araya gelmiş mekanik objeler yığına benzeyen gitarı gibi Picasso'nun gitarı da (Resim 20) sanki çöpe atılmış gereksiz kağıt parçalarının bir yığına benzemektedir.



Resim 20: Pablo Picasso, "Gitar", 1913, Duvar kağıdı, gazete, renkli kağıt, karakalem, suluboya, 66,3 x 49,5 cm

Konstrüktivizm, Sürrealizm, Dada, resim, heykel gibi çok farklı stillerden ve tekniklerden yararlanarak çalışmalar üreten Kurt Schwitters da 'akla gelebilecek tüm malzemelerin sanatsal amaçlar için birleşimi' olarak tanımladığı Merz kolajlarıyla bilinir. Atık kağıtlar, ambalajlar, makbuzlar, tahta, kumaş, cam

parçaları, teller... Kısacası gündelik hayatın yığınsal olarak üretmeye başladığı tüm bu döküntüleri çalışmalarında kullanmaya başlar. “Nivea” (Resim 21) adlı kolajı, günümüzde de görebileceğimiz bilindik kremin ambalajı dikkat çekmektedir. Sanatçının belki de günlük gereksinimi için aldığı bir ürünün çöpe atılmak üzere olan ambalajı, sanatsal bir amaç için kullanılmış ve yeni bir anlam kazanarak resim yüzeyinde kendisine yer bulmuştur.



Resim 21: Kurt Schwitters, “Nivea”, 1936-37, Kolaj, 18 x 14,7 cm

Böylece ilk kez Kübizm’le sanata giren atık malzemenin kullanımı, devamında Dada’yla birlikte daha da hızlanmıştır. Gündelik hayattan alınan ve daha çok tüketimin getirisi olan atıkların direkt sanat ürünü olarak kullanımının yolunu açan en bilindik isim Marcel Duchamp’tır. Duchamp’ın ters duran bir pisuardan oluşan “Çeşme”si onun kendi elleriyle ürettiği bir sanat eseri değil, seçtiği bir objedir. Sıradan günlük bir malzemenin hatta seri üretim bandından çıkmış bir tüketim malzemesinin ilk kez sanata dahil edilişidir. Kavramsal sanatın da önünü açan bu çalışmayla gündelik hayat nesnelere, tüketim ürünlerine ve

hatta atıklara bakış açımız değişmeye başlamıştır. Devamında gelen sanatçılar da Duchamp'ın öncülüğüyle bu gibi nesnelere ya da nesne imgelerini kullanmaya devam etmiş, 1950-60'lı yıllarda birbiri ardına ortaya çıkan pek çok akım ve ekolün etkisiyle de yeni bir boyu ve içerik kazanan bu nesnelere sanatçı çalışmalarında oldukça yer almıştır.

1960'lar sanatta modernist değerlerin sarsıldığı, yeni stratejilerin ortaya çıktığı bir dönemdir.

“1960 sonrası endüstri gelişmiş Batı dünyasında ortaya konulan güzel ve görsel sanatlar adı altında uluslararası sergilerde gösterilen ürünler dikkatle izlendiğinde, 1960 öncesi plastik sanat anlayışlarından adeta tamamen kopmuş, insanı şaşırtan bir elektronik çağın farklı ve tasarıma dayalı biçimlemeleriyle karşılaşmaktadır. Çağımız sanatını temsil eden bu sergilerdeki yapıtlar, endüstri teknolojileriyle üretilmiş nesnelere düzenlemelerini; film ve video kayıtları gibi görsel ürünleri; yenecek şeylere kadar varan malzemeleri; çöpler, canlı varlıklar ya da onlardan alınmış organ parçalarıyla yapılmış kimi kurgulara varan şaşırtıcı, giderek insanı dehşete düşüren kasıtlı uygulamaları kapsamakta ve güzel sanatlar adı altında seyircilerin dikkatine sunulmaktadır (Turani, 2011, s. 151)”.

Tüketimin engellenemez birikimi yaşamın her alanına sızmaya başlamış sanatçılar da bu nesnelere ve görüntülerden uzak kalamamış dolayısıyla yiyecek içecek paketleri, konserve kutuları gibi gündelik yaşam nesnelere ve reklam, afiş, çizgi roman gibi hazır imgeler gitgide sanatçıların işlerine konu olmaya başlamıştır.

“Endüstri devrimi sonrası, özellikle 1950-60'larda gelişen kitle iletişim araçlarıyla dünya, bir iletişimsel bombardımanla karşılaştı. Daha o dönemde birçok sanatçı, bu araçlar tarafından manipüle edilen kitlelerin kültürel beğenilerini (popüler kültür) içeren bir yığın imgeyle hesaplaşırken, kitle iletişim araçlarının oluşturduğu dille de ilgilenmiş ve bu yeni gerçekliği anlamaya çalışmışlardı (Şahiner, 2008,s. 39).”

Richard Hamilton'ın 1956 tarihli “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” adlı kolajını (Resim 22) bu toplumsal değişimlerin konu olmaya başladığı Pop Art akımının ilk örneklerinden sayabiliriz. Tüketim



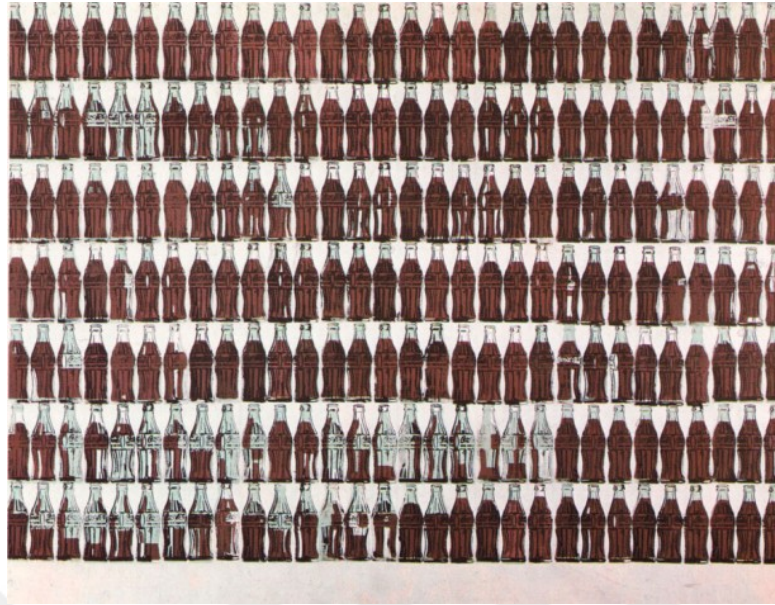
nesneleri kalabalığından oluşan bu kolaj dönemin popüler kültür öğelerini de bolca yansıtmaktadır.



Resim 22: Richard Hamilton, "Günümüzün Evlerini Bu Denli Çekici Kılan Nedir?", 1956  
Kağıt üzerine kolaj, 20 x 26 cm

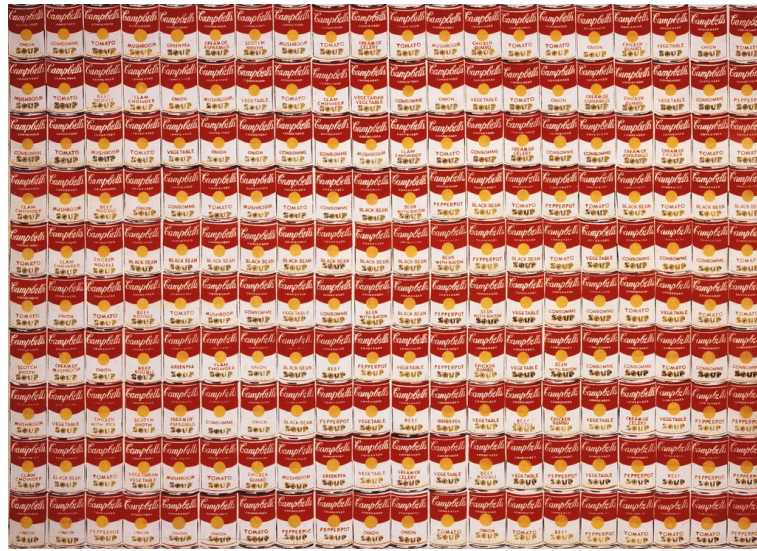
"Bu yapıt tüketim toplumunun gerçek bir envanteridir ve Pop Sanat'ın kapsadığı tüm konuları içermektedir. Pop sözcüğü yapıtın içinde çok belirgin olarak yer almaktadır. Fetiş-nesnelerin yapıtta böylesi yığılması bir eleştiriden çok, çağdaş insanın gerçeğini ve doğal olarak aynı zamanda sanatçının gerçeğini oluşturan imgelerin betimlenmesidir (Germaner, 1960, s. 11)."

Andy Warhol da reklam dünyasından sanat dünyasına geçerken Hamilton gibi tüketim nesnelereyle ilgilenmeye başlamıştır. Kendisi de bir makine olmayı isteyen Warhol bir makine gibi bu imgelerin çığınca sayılarda tekrarlarını (Resim 23) üretmiştir. "Warhol, standart bir imajın monotonluğundan uzaklaşmak bir yana onu öyle bir dereceye kadar sürdürmüştür ki monotonluk kendi karakterini kazanmıştır (Şahiner, 2008, s. 36)."



Resim 23: Andy Warhol, "Coca Cola Şişeleri", 1963, Serigrafi, 209 x 299 cm

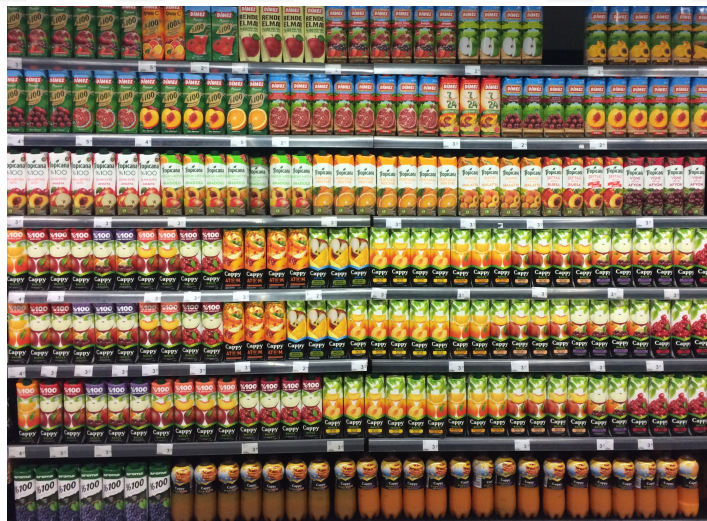
Aynı şekilde Campell çorbalarını (Resim 24) da yüzlerce kez çoğaltan Warhol için Campell çorba tenekesi kendisine çocukluğunu hatırlatsa da bu onun duygusal yönünden öte tüketimi yansıtan bir öge olmasından dolayıydı. "Warhol'un Campell Çorba Tenekeleri'ni seçip boyamasının sebebi bunların Warhol için bir şey ifade etmesinin ötesinde o dönemin (kapitalizmin) ticari bir yansıması olarak onu ilgilendirmiştir (Şahiner, 2008, s.26)."



Resim 24: Andy Warhol, "200 Campell Çorba Tenekesi", 1962, Serigrafi, 182.9 x 254.6 cm

“Hiç kimse bir süpermarkette Campell çorbalarının üst üste dizildiği bir yığın görüp de, çorbanın da bir tuvale; kendisine baktıracak bir aracıya gerek duyabileceğini düşünerek kafa yormaz. On altı tane Campell kutu çorbasına ya da on altı tane Mao-Tse-Tung’a birden baktığımızda tekrarlama sizi o tekrarlanabilir şeyin özelliğini düşünmeye iter, yerin dibine batırma ve odaklama birbirinden ayrılmaz (Sennett, 1999, s. 242)”.

Çorba konservelerinin bu üst üste istiflenmiş gibi görünümü günümüz marketlerinde, satılmaya hazır halde ürünlerle dolu rafları (Resim 25) çağrıştırır. Fakat Warhol bu gerçekliği dönüştürürken biçimin tekrarını çığıncasına abartmış ve çorba konservesi tekil halindeki anlamını kaybetmiş ve çoğul halde yıkıcı bir anlam kazanmıştır. Aslında o günlerden bu günlere değişen pek de bir şey yok gibidir. Hatta daha da artan tüketimimizin boyutlarının yıkıcılığını sorgulamak için illa da Andy Warhol’un abartılmış tekrarlı imgelerinden oluşan gerçekliğe bakmaya gerek yoktur. İçecek almak için uğradığımız herhangi bir maketin rafına biraz uzakta bakmak aslında günlük hayatın bu çığınca tekrarlı, istifli ürünler yığınına bize sunduğunu görebiliriz.



Resim 25: Markette içecek reyonu, 2017

Aynı şekilde Marilyn Monroe (Resim 26) gibi döneminin ünlü kişilerinin portrelerini de yüzlerce kez çoğaltan Warhol insan imajını da mekanikleştirirken onu monotonluk içinde sıradanlığa ve yapaylığa götürüyordu. Çünkü etrafı sürekli nesne yığınlarıyla kuşatılan insan da artık bir nesneye dönüşmekteydi.



Resim 26: Andy Warhol, “Marilyn Diptik”, 1962, Tuval üzerine akrilik, 205.4 x 144.8 cm  
( her biri)

Modern tüketim dünyasıyla ve kitle üretimiyle ilgilenen bir grup genç sanatçının 1960 yılında oluşturduğu diğer bir akım da Yeni Gerçekçilik'ti.

“Yeni gerçekçilik, 1950’li yıllardan itibaren Batı dünyasında gözlenen modern tüketim kültürünün bir yansıması olarak gündeme gelmiş ve bu anlamda çağının tanıklığını yapmıştır. [...] Yeni Gerçekçiliğin manifestosunu yazan Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany’e (1930-2003) göre, “Tüm dillerin ve üslupların tükendiği bir nokta” söz konusudur. Yeni Gerçekçilik ise, “artık çoktan miadını doldurmuş olan resim ve heykel alanında yeni bir formül” değildir. “Peki biz ne öneriyoruz?” diye sorar Restany ve şöyle yanıtlar: “Gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansımasını değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını (Antmen, 2010, s. 175)”.

Amerikan uyruklu Fransız sanatçı Fernandez Arman ise araba parçaları, enstrümanlar, hazır yapım nesnelere ve günlük nesnelere gibi birçok objeyi kullanarak sıra dışı üretimler oluşturmuştur.

Cam yüzeylerden oluşturduğu kutuları ağzına kadar doldurduğu eşyalarla, polyester döküm ya da çimento içinde özdeşleştirdiği nesnelere Arman endüstri

üretiminin yol açtığı bu gündelik birikintiyi ironik bir şekilde ifade etmekteydi. “Çünkü dolaylı yoldan da olsa Arman’ın yapıtları, sanayi üretiminin yol açtığı gündelik birikintiyi işaret etmekte ve dönemin endüstrileşmesinde yaşanan gelişimi “hızla çoğaltmayı” ve “kullan-at” felsefesini simgelemektedir. (Boyras, B. Cantürk, A, 2013, s .132)”.

Babası ve büyükannesinin koleksiyon ve biriktirme saplantılarıyla birlikte çocukluk döneminden itibaren nesnelerin bolluğu içinde büyüyen Arman’ın sanatı da bu yıllarda şekillenmeye başlamıştır diyebiliriz. 1960 yılında Paris’te bir galeriyi atık ve buluntu nesnelerle ağzına dolduran (Resim 27) Arman “bu enstalasyonda ortaya koyduğu biriktirme merakını çerçeveli vitrinler içinde çok çeşitli nesnelere bir araya getirerek gerçekleştirdiği ambalajlarında da sürdürdü (Antmen, 2010, s. 177)”.

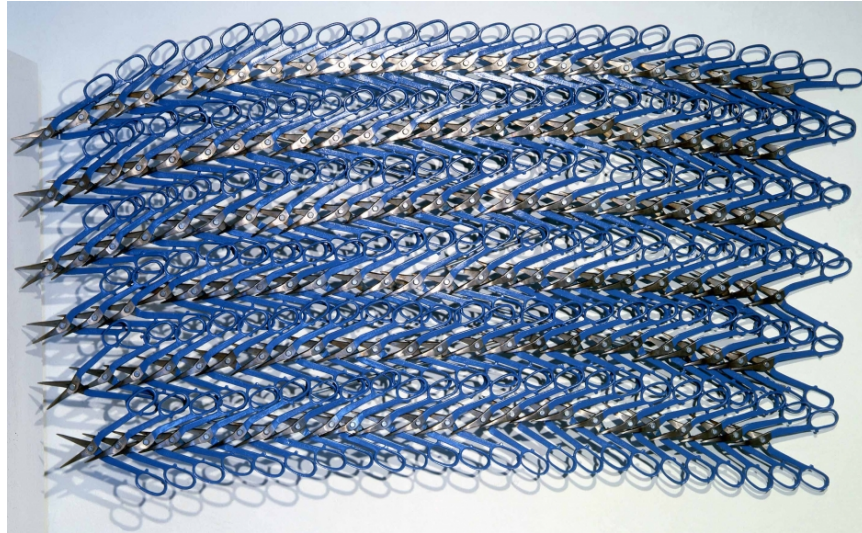


Resim 27: Arman, “Dolu”, Buluntu nesnelerle enstalasyon, Iris Clert Galerisi, 1960

Sanatında her zaman sabit bir kavram olarak kalacak olan “Accumulation” olarak adlandırdığı ‘Birikimler’ de denen yığıntılarıyla Yeni Gerçekçiler arasında dikkat çekmeyi başaran Arman yığınlarla olan ilişkisini şöyle açıklamaktadır:

“Yığın”ların ilkesini ben keşfetmedim, onlar beni keşfetti. Seri üretim hattı ve çöp yığınları, üretim, tüketim ve tahrip/yok olma döngüsünün en önemli göstergeleriydi. Onlar her zaman toplumun içinde ve söz konusu göstergeler ile her an bizimle birlikteydiler. Sonuç olarak çöpe dön/müş(memiş) ancak atılmış/reddedilmiş objeler ve bunlara ait gerçekler beni hep düşündürmüş hatta üzmüştür...” demekte ve etkilenimini kısaca açıklamaktadır. 20. yüzyılda neredeyse tüm dünyada egemenlik kuran tüketim toplumunun yarattığı endişe Arman’ın özgün ve yetkin dilini oluşturmasında anlaşılabilir o ki önemlidir. Kitleli üretim ve tüketimin sonsuz monotonluğu ve gün geçtikçe dramatikleşen şekli yani içinde yaşadığı doğayı yok etme pahasına tüketimin artışı Yeni Gerçekçilik ile birlikte Arman’da yığın haline gelerek vurguyu artırır. Tüketim kavramı artık bireyin yaşamının her anında vardır. Bu durumu kanıksayan birey, düşünme yetisini kaybetmiştir. Henüz alınmış, kullanılmış eşya (bardak, tabak, su şişesi...) yaklaşık bir saat içinde çöpe dönüşmektedir. Tüketimin kullanılıp atılmaya yönelik ürünleri, gün geçtikçe çoğalmakta bu da çöpün farkında bile olmadan insan hayatının bir parçası olduğu anlamına gelmektedir (Dolmacı, 2009, s. 5”).

Aynı nesnenin tekrar eden örneklerinden oluşan Arman’ın yapıtları (Resim 28, 29), endüstrinin yarattığı bu yeni dünyada çevremizi sarmaya başlayan tüketim ürünleri ve bunların oluşturduğu birikintilerin birer yansımasıdır.



Resim 28: Fernandez Arman, “Mavi Keskin”, 1979



Resim 29: Fernandez Arman, “Hayber Geçidi”, 1986

20. yüzyıl sanatının malzeme kullanımını biraz daha genişleten Arte Povera sanatçıları da gelip geçici, atık malzemeleri ama en çok da organik, doğal malzemeleri sıklıkla kullanmışlardır. Akımın, köklü bir sanatsal mirasa sahip İtalya’da ortaya çıkması devamında sanat piyasasına ya da tarihsel yapıtlara tepki gösteren işlerin ortaya çıkmasını da sebep olmuştur. Michelangelo Pistoletto’nun ünlü “Paçavralar İçinde Venüsü” (Resim 30) tarihsel ile günceli, değerliyle de değersiz yüzleştiren bir yaklaşıma sahiptir. 1964’ten başlayarak farklı malzeme ve anlatım biçimleriyle pek çok farklı Venüs üreten Pistoletto’nun Venüs’ü betimleyen klasik bir heykelin reproduksiyonunu kullanması, İtalya’nın kültürel geçmişini ironik bir şekilde temsil etmektedir. Venüs’ün yüzünü döndüğü giysi yığını ise bu kültürel geçmişe tezat oluşturan Arte Povera’nın paçavralarıdır. Sahip olduğumuz ve de her gün attığımız şeylerin yığından oluşan paçavralar günümüz tüketim alışkanlıklarına da göndermede bulunmaktadır.



Resim 30: Michelangelo Pistoletto, Paçavralar içinde Venüs, 1967-1974, Yerleştirme

Teknolojinin de sunduğu imkanlarla birlikte hem gelişen görsel dünya, hem de teknik olanaklar sanatçılara yeni ifade yöntemleri sağlıyordu. Sanatın son 50-60 yıllık serüveninde teknolojinin etkilerini göz ardı etmek neredeyse imkansızdır.

“1960’lar sonrasında hızla gelişen T.V., video ve internet gibi elektronik donanımlı araçlar, dünyanın gerçekliğini neredeyse görsel bir anlamlandırma evrenine dönüştürmüştür. Egemen güçler tarafından geniş insan kitlelerine bilinç empoze eden bir bilişimsel (enformatik) akış gelişmiştir. Yığın insanı olarak tanımlanan günümüz insanı kendi benliğine ve edimlerine yabancılaşmakta, sistematik konteksler içinde düşünmeye itilmekte ve görsel bir çöplükte eşelenmektedir (Şahiner, 2008, s. 39)”.

Sanatçılar da artık konularını bu görsel dünya içinden oluşturmaya ve teknolojinin sunduğu tüm olanaklarla zenginleştirmeye başlıyordu. Teknolojinin hayatın her alanına sızması; farkında olmadan bizi yönlendirmesi; önümüzden akan onlarca görsel, işitsel ve yazınsal imge yığınının pasifleştirici etkisine karşı sanatçı da kendi araçlarını aramaya başlıyordu.

1990 yılında fotoğrafını çektiği Salerno Limanı (Resim 31) Andreas Gursky’nin daha sonraları oluşturmaya başlayacağı destansı ölçüde manzaralarının başlangıç noktasıdır. Bu ana kadar içinde insanların da bulunduğu fotoğraflar



eken Gursky, içinde neredeyse hiç insan bulunmayan ve araba, konteyner gibi malların birikiminin manzarası karşısında oldukça etkilenir ve çok da düşünmeden, daha sonra çok daha fazlasını çekeceği serilerinin başlangıç fotoğrafını Salerno Limanında eker.



Resim 31: Andreas Gursky, "Salerno", 1990, Fotoğraf, 170 x 205 cm

Gursky'nin manzaraları insan yapımı şeylerden oluşmaktadır. Ölsüz tüketime, ağdaş yaşam içindeki yansımalarından oluşan bu sahneler kolektif varoluş fikri üzerinden şekillenir. Tekinsiz ve doğal olmayan bir etki uyandırmak için bazen üst üste bindirilen perspektiflerle oluşturulan, tekrarlı detaylar için dijital yolla oynanan bu fotoğraflar (Resim 32, 33) Gursky'nin ağdaş yaşamı belgelemeye yönelik bir "yaşam ansiklopedisi" oluşturma fikri üzerine şekillenmektedir.



Resim 32: Andreas Gursky, "Montparnasse, Paris", 1993, Dijital Fotoğraf, Değişebilir boyut



Resim 33: Andreas Gursky, "Amazon", 2016, Dijital Fotoğraf, Değişebilir boyut

"Dünya ile iletişimde bugün; makine, üretim, nesne, pazarlama, kent, atık, çürüme, tüketim, reklam, görüntü, iletişim, sanal vb. içeren olgularla karşılaşmanın sanatçının biçim anlayışına sızan teknoloji çağının ruhu istifleme, sıralama, yeniden düzenleme, mekanı ya da yüzeyi tamamen doldurma ve yerleştirme olarak da görülmektedir (Bilir, 2010, s. 52 )"

Gursky'nin, çekilen birden fazla fotoğrafın dijital olarak birleştirilmesiyle oluşturduğu ve günlük yaşamdan alışık olduğumuz bir süpermarketi yansıtan "99 Cent" adlı fotoğrafı da (Resim 34) seri üretimden kaynaklanan birikimi sorgulamaktadır. Tüketimi yönlendirmek için ülkemizde de kullanılan ucuz gösterme yöntemi olan '99 cent' etiketli ürünlerin bulunduğu, ardı sıra

tekrarlanarak sonsuzluğa uzanan raflardan oluşan fotoğrafta alışveriş yapan insanların küçücük kafaları görünmektedir. Birey bu kalabalık tüketim ortamında, metaların karmaşası içinde adeta nefessiz kalacakmış gibidir.

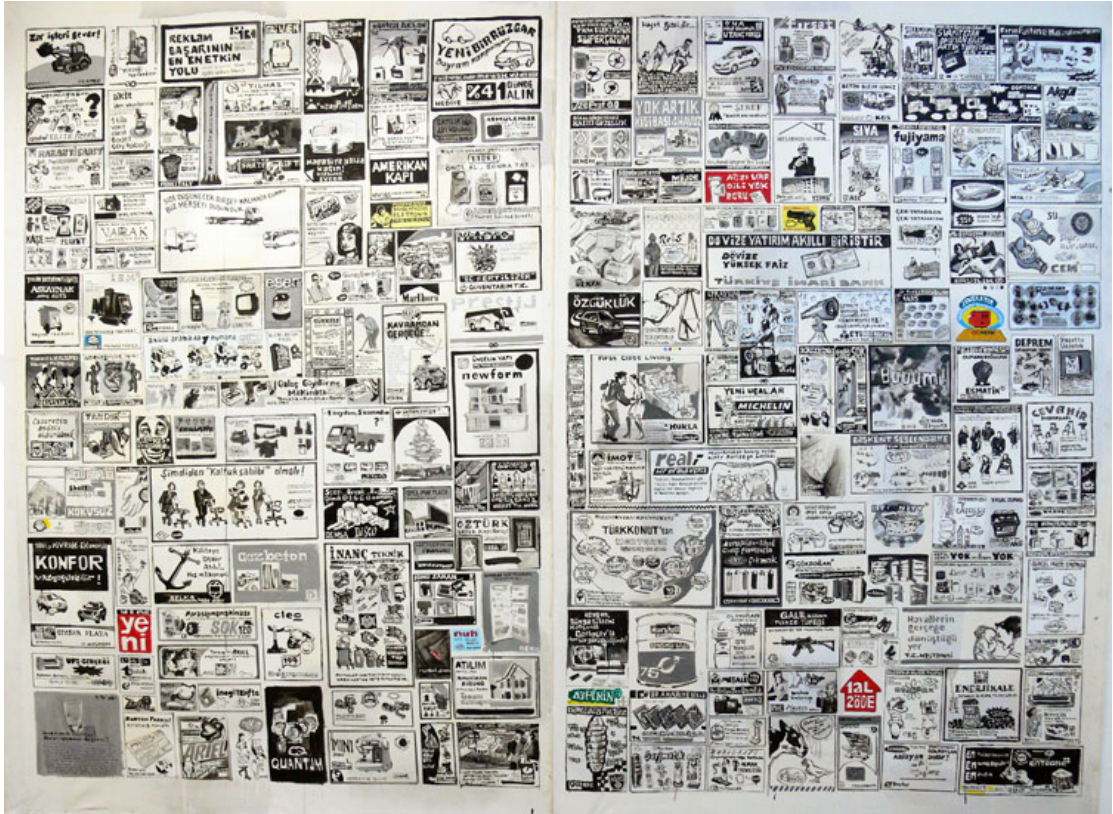


Resim 34: Andreas Grusky, “99 Cent”, 1999, Dijital Fotoğraf, 207 x 336 cm

Şahiner’e göre sanatın son elli yıldır ilgilendiği bilişimsel imgeler, teknolojinin sunduğu araçlarla ifade alanını zenginleştirmekte ve yukarıda değinilen karmaşa ortamını yine kendi araçlarıyla vurmanın bir yolu gibi görünmektedir. (Şahiner, 2008, s. 41).” Bu anlamda “99 Cent”, vaktimizin büyük çoğunluğunu harcadığımız bir marketten çok daha fazlasını, yarattığımız dünyada karşı karşıya olduğumuz şeyi gösteriyor.

“Bugün birey, içinde yaşadığımız ortamda öyle bir yan yana ve üst üste olaylar karışıklığı içinde kalmıştır ki, bunların üzerinde düşünmek değil, hangisini görmek gerektiğini bile kestiremez. (Turani, 2011, s.133).” Hakan Gürsoytrak’ın ‘İşimize Bakalım’ başlıklı sergisinden “Size Düşünecek Şey Kalmadı” (Resim 35) adlı diptiği de bireyin bu imgeler yığını karşısındaki duruşuna dikkat çekmektedir. Her türlü tüketim malının ve hizmetin reklamından oluşan bu iki kanatlı resim bizim için tüm reklamları bir araya toplamıştır. Tek yapmamız gereken bu reklam yığını, aklımızda tutalım ya da tutmayalım, belleğimize

almaktır. “Bu imgelerin bize seslenip durmasına öyle alışmışızdır ki üzerimize yaptıkları etkinin tümüne pek dikkat etmeyiz (Berger, 2011, s.130).” Bize düşünecek bir şey kalmamıştır çünkü bizim için her şey çoktan düşünülmüştür.



Resim 35: Hakan Gürsoytrak, “Size Düşünecek Şey Kalmadı”, 2007

Nur Gürel’in kolajları ise yığın haline gelen şehirler ve içinde istiflenircesine yaşayan insanlar üzerine şekillenmiştir. Metropol yaşantısının nesnelere arasında adeta kimliksizleşen bireyler, sürüler olarak bu yığın bir parçası haline gelmektedir. Gürel için de yığınlar, insan yapımı nesnelere ve bu nesnelere arasında kimliksizleşen, nesnelere insanlardan oluşmaktadır. Resim 36, bu anlamda bir peyzaj olmaktan çok natürmorta dönüşmüştür.



Resim 36: Nur Gürel, “Kolaj 4”, 2009, Fotoğraf üzerine karışık medya, 15 x 19 cm

Ahmet Doğu İpek’in “Bina Pornosu” adlı klasik teknikle üretilen ve tekinsiz bir düzen içindeki binaları, gökyüzü dahi görünmeyecek şekilde kağıdın tüm yüzeyini kaplayan, suluboya katmanlarıyla oluşturulmuş örüntülerin tekrarlarından oluşan soyut manzaralar gibi görünmektedir (Resim 37). Bu resimlerde İpek, yığının içerdiği çokluğa, birikmeye, istiflenmeye ve yoğunluğa yani daha çok olumsuz anlamlarına işaret etmektedir. İpek hem doğadan kopartılan insanların tıklım tıklım beton yığınları içine hapsedilmesine dikkat çekerken hem de bu kavramları sorgulatırken Albert Caraco’nun şu satırlarını da görselleştirir gibidir:

Şehirlerimiz birer kabusa döndü, şehirliler termitlere benziyor artık, her inşa edilen şey iğrenç çirkinlikte, biz artık tapınaklar, saraylar ya da mezarlar, zafer alanları ya da amfiteatrlar inşa etmeyi bilmiyoruz (Caraco, 2002, s. 42)



Resim 37: Ahmet Doğu İpek, “Bina Pornosu X”, 2013, Suluboya, 90 x 200 cm

Metropol kentlerinde birbiri ardına inşa etmeye devam ettiğimiz iç karartıcı bir konut topluluğunun “zarar”ını su kirlenmesinin zararını ölçtüğümüz gibi nesnel olarak ölçemeyeceğimizi söyleyen Baudrillard, ölçümleri zor olsa da bu tip zararların da bolluğun artış hızıyla orantılı olarak arttığı kabul edilebilir olduğunu savunuyordu (Baudrillard, 2012 s. 34).

Tasarımcı ve sürdürülebilirlik savunucusu Markus Jeschaunig 2012 yılında Avusturya’da düzenlenen Lendwirbel festivali kapsamında tüketici davranışlarındaki israfa karşı farkındalık yaratmak için 2,5 ton atılmış ekmeğin yığıyla Arc de Triomphe’u yeniden modellemiştir (Resim 38). Her yıl, 1.3 milyar ton yiyeceğin israf edildiği, ürettiğimiz yiyeceklerin üçte biri sofralarımıza bile gelmeden çöpe gittiği çağımızın şanlı israf toplumlarını unutmamak adına Jeschaunig’in alternatif Zafer Takı festival sonrasında biyogaz tesislerinde enerjiye dönüştürülmemiş olsaydı geleceğe bırakabileceğimiz bir anıt olabilirdi.



Resim 38: Markus Jeschaunig, “Arc de Triomphe”, 2012, Yerleştirme, 4,75 x 1,5 x 5 m

Yükselen dağlar, birikmiş atıklar, endüstriyel çöplerle dolu geniş düzlükler... Tüketimimizin muazzam ölçekli görüntüleri de Chris Jordan'ın peyzajlarını oluşturmaktadır. Tüketimin birikimine odaklanan Jordan bu yoğunluğu, tek bir nesneyi ya da nesne gruplarını çoğaltarak sağlamaktadır.

iki milyon plastik şişenin birleşiminden oluşan “Plastik Şişeler” için Jordan, ABD’de on beş dakikada bir kullanılan şişe sayısından yola çıktığını belirtmiştir (Resim 39, 40). Bu miktarları temsil eden görüntülerin, günlük olarak makalelerde ve kitaplarda bulabildiğimiz, sadece ham sayılardan farklı, daha güçlü bir etki yaratması ümidiyle projelerine devam eden Jordan, her birimizin topluluk içindeki bireyler olarak oynadığımız roller ve sorumluluklar hakkında giderek artan muazzam, anlaşılmaz ve ezici olan bazı sorular sormayı da umuyor (Jordan, 2007).



Resim 39: Chris Jordan, "Plastik Şişeler", 2007, Dijital fotoğraf, 152 x 304 cm



Resim 40: Chris Jordan, "Plastik Şişeler", Detay

Pasifik okyanusunda, en yakın kıtaya 3200 kilometre uzaklıkta bulunan Midway adasında yaşayan albatrosların yaşam ve ölüm döngülerine tanık olan Jordan "Midway" projesi ile bizi de kendisiyle beraber bir yolculuğa çıkarmaktadır. Dünya üzerindeki fazlalığımızın ölümcül etkilerini ve tüketimimizin birikimini de şaşırtıcı bir yerde, binlerce ölü albatrosun mideleri içinde yüzümüze vurmaktadır. Resim 41 ve 42'de görülen iki albatrosun iskeleti, kendileri için zararlı olacak şeyleri ayırt edemeyerek tükettikleri, bir yığın plastikle doludur. Jordan bu deneyimle, sadece acı içinde ölen kuşları değil aynı zamanda



tüketim kültürünün yıkıcı etkilerini ve insanlıkla dünya arasındaki hasarlı ilişkiyi de bize yansıtmaktadır.



Resim 41, 42: Chris Jordan, "Midway", Fotoğraf, 2009

Bütün insanlık tarihindekinden daha çok kirlettiğimiz dünyada belki de hiçbir sorunumuz yokmuşçasına mutlu mutlu yaşamayı biraz olsun bırakıp zamanımızın karanlık gerçekleriyle yüzleşmeli ve kirletmeye başlayacağımız başka bir dünya daha olmadığı gerçeğiyle yüzleşmeliyiz.

Kahkaha atan figürlerinin tekrarlarıyla oluşturduğu resimleriyle bilinen Yue Minjun ise farklı bir yüzleşme ile Çin'de 1989'dan beri yaşanan kentleşme ve ekonomik reform gibi önemli olayların birey üzerindeki psikolojik etkilerinin yansımaları üzerine çalışmaktadır. "Garbage Hill" (Resim 43) Çin'de hayatta kalma ve tekdüzelik kavramlarının bir parodisi olarak en önemli başyapıtlardan biridir. Resimde farklı boyutlarda elliden fazla erkek kafası (çoğunlukla sanatçının kendi portresinden oluşan) bir dağ formu oluşturur gibi birbiri üzerine yığılmaktadır. Resimde dikkati ilk çeken şey gülümseyen figürlerin tekrarıdır. İlk bakışta mutlu gibi görünen figürler içten içe bir tedirginlik duygusu da hissettirmektedir. Sanki böyle yığılmış bir şekilde acınacak hallerine gülüyor gibidirler. Minjun'un gülen yüzleri Çin toplumunun homojenleşmesinin bir karikatürüdür. Bu kahkahalar kişisel hak ve özgürlüklerin yokluğunda hissettiğimiz çaresizlik, güçsüzlüğün ve kayıtsızlığın temsilidir. Aynı zamanda, gittikçe kötüye giden dünya düzeni içinde hiçbir şeyi umursamayan ve

sorunlarla yüzleşmekten kaçınan bu yüzden de boş boş gülen günümüz insanının da temsili gibi görünmektedir.



Resim 43: Yue Minjun, “Çöp Yığını”, 2003, Tuval üzerine yağlıboya, 198.9 x 278.5 cm

Minjun’un kafaları, günümüz insanını “Aslında, biz bir yığın yalnızız, yine de karmakarışık bir halde yuvarlanıyoruz, bizi birbirimize katarak tek başına bırakmaya devam eden şeyin kurbanıyız (Caraco, 2007, s. 23)” diye tanımlayan Caraco’nun sözlerinin görsel hali gibidir. Minjun’un kayıtsızlık içindeki kafaları da onun Çin’de hissettiği politik çaresizlik ve Batı kapitalizmine doğru kaçınılmaz bir yolda “Çöp Yığını”nda yuvarlanmaktadır.

Do Ho Suh’un duvar kağıtları sanatçının lise yıllığındaki öğrencilerin fotoğraflarının binlerce tekrarından oluşmaktadır. Uzak mesafeden bakıldığında ne olduğu anlaşılmayan yüzler git gide silikleşir her birey kalabalıklar içinde yok olur. Korece’de dilbilgisi açısından doğru bir ifade olan ve ‘ben’ yerine ‘biz’ kişi zamirinin kullanılması üzerine şekillenen “Who am we?” (Resim 44) bireysellikten çok kolektifliğe, her bir bireyin kimliğinin kalabalığın içinde eriyip kaybolduğu düşüncesine vurgu yapmaktadır.



Resim 44: Do Ho Suh, "Who Am We?" (detay), 2000, Kağıt üzerine dört renkli ofset baskı, Her tabaka 61 x 91,4 cm

Sanatçının diğer bir işi "Zemin" (Resim 45), izleyicilerin binlerce ufak figürün tuttuğu kalın cam tabakaları üzerinde yürüyebildiği bir yerleştirmedir. Kendi boyutlarına kıyasla devleşen izleyiciyi Atlas'ın omuzlarında göğü taşıdığı gibi taşıyan minik figürler, üzerlerinde gezinenlerin ayakları altında eziliyor gibi görünmektedir. Aslında "Zemin", Do Ho Suh'un diğer işlerine kıyasla, kalabalık yığınlara karşı daha iyimser bir bakışa sahiptir. Tek başına kolayca ezilebilecek olan her bir figür bir araya geldiğinde bir insanı kaldırabilecek güce sahip olur. Bu kolektifliğin, bir arada olmanın gücüdür. Baudrillard'a göre herhangi bir sosyolojik bütünlük ya da gerçekliğe sahip olmayan sessiz yığını (2013: 45), içinde bulunduğu/bulduğumuz dünyanın aldatmacasından kurtaracak olan da bu toplumsal bütünlüğe ulaşabilmektir.

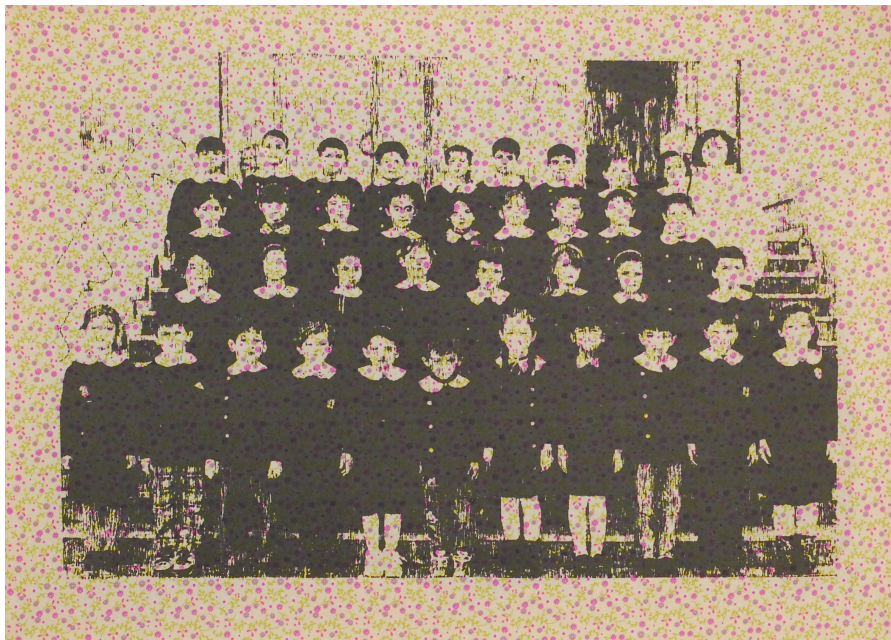


Resim 45: Do Ho Suh, "Zemin" (detay), 1997-2000, Yerleşirme, 100 x 100 x 8 cm (40 parça)

### 3.BÖLÜM

#### 3.1. TEZ ÇALIŞMALARI ÜZERİNE

Lisans dönemi çalışmalarım, kişisel anlatılarımdan da yola çıkarak yaşamımın ilk yıllarından itibaren içinde bulunmaya başladığım tek tipleştirmeyi daha çok üniforma üzerinden anlattığım resimlerdi. Herkesin aynı renk önlüğü giyişi, adlarıyla var olmaktan ziyade 4/B sınıfındaki üç haneli bir numaradan ibaret ve sınıfça çektirilen toplu fotoğraflarda sadece o kalabalık biçimi oluşturan tekrarlı öğelerden biri oluşu; bugün yığın kavramı üzerine ürettiklerimin temel çıkış noktalarındandı. “1999” (Resim 46) ilkokul dönemimden kalma, benim de içinde bulunduğum bir fotoğraf kullanılarak oluşturulmuş, yine içinde bulunduğum sistemin eleştirisi üzerine kurulmuştur. Kumaş üzerine serigrafik tekniğiyle siyah renk basılan fotoğrafta öğrencilerin yüzleri net olarak algılanamamaktadır. Okul merdivenine dizilen siyah önlüklü her bir öğrencinin ritmik tekrarı, bireyselliğin yok olduğu bir yığın dönüşmektedir. Bir tek tipleştirme simgesi olan üniformanın siyahı, fonu oluşturan ve öğrencilerin yüzlerine de denk gelen çiçekli kumaşı kaplayarak örtmekte ve oyun yaşındaki bu bireylerin neşeli ve canlı güzelliğini gölgeleyerek yok etmektedir.



Resim 46: Cansu Çalışkan, “1999”, 2012, Kumaş üzerine serigrafik, 50 x 70 cm

“Okul” (Resim 47) da aynı şekilde tek tipleştirme düşüncesi üzerine şekillenen, lisans dönemi çalışmalarımından birisidir. Kare bir tuval üzerine boşluk kalmayacak şekilde yerleştirilen okul binası, devam edecek bir şeylerin düşüncesine de olanak sağlar. Resimdeki bina hem tüm tuvali kaplar hem de resmin çerçevesi dışında da sonu yokmuşçasına genişlemeye devam eder. “Binanın işi öylece durmak, yere sağlam bir şekilde kök salmak, herhangi bir görünür hareket yapmamaktır. Bu durağan iş –zamana ve toprağa el koymak- hem dinamik hem de uyurgezer bir toplumsal etki yaratır (Wodiczko, 2011, s. 1119)”. Fakat görünürde kıpırdamayan bu binalar; özellikle okul, devlet daireleri ve iş yeri binaları gibi; tek tipleştirilmek istenen insanlarla dolu, iktidarın temsil alanlarındandır. Okul binası da, çok kişiyi beton yığınları içinde muhafaza etmeleriyle hem yapısal olarak, hem de muhafaza ettiği kişilerin bireyselliklerini yok etmeleriyle simgesel olarak yığınlaşmanın ortaya çıktığı formlardandır.



Resim 47: Cansu Çalışkan, “Okul”, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 120 cm

Bireyselliğin kaybolduğu, bir bütün olma halinin gözlemlendiği bir diğer alan da ailedir. Aile, bireyin tek tipleşmesinde en temel otoritedir. İnsanlar için en güvenilir ortamın aile olduğu düşünülse de aile, birey için çoğu zaman özgür bir ortam sağlamayabilir. Aksine ailedeki her birey, uymaları gereken belli kural ve davranışlarla sınırlandırılarak birbirlerine benzetilmektedir. Toplumların olduğu kadar ailelerin de normları vardır ve birey belli bir döneme ve hatta belki de hayatının sonuna kadar, içine işleyen bu yazısız kurallara uyum sağlamak zorundadır. Resim 48 “Böyle bir ortamda birey ne kadar kendisidir?”, Ne kadar özgürdür?”, ya da “Her şey göründüğü gibi midir?” soruları üzerine ve kaydetmek istedikleri fotoğraflarda her zaman, her şeyin güzel ve sorunsuz görünmesini sağlamak için mutlu bir şekilde birbirlerine kenetlenen aile bireylerinin oluşturduğu kalabalık biçimler üzerine şekillenmiştir. Aile bireylerinin poz verirken oluşturduğu kalabalık ve birbirine kenetli biçim, ortalarına aldıkları gülün ve çiçekli tuvalin canlılığına rağmen kişilerin silikleşmiş yüzleriyle birlikte monokrom bir şekilde resmedilmiştir.



Resim 48: Cansu Çalışkan, “İsimsiz”, 2014, Kumaş üzerine akrilik, 70 x 100 cm

Tez çalışması öncesinde ilgilediğim tek tipleşme aynılaşıma, kalabalık içinde kişiliksizleşip bir tekrar ögesine dönüşme gibi düşünceler üzerine şekillenen çalışmalarım zamanla bu aynılaşımanın sadece okul ve aile gibi belli ortamlarda değil Endüstrileşmeyle başlayan süreçte bireyin hayatının her alanında var olduğu düşüncesine ulaşmamla şekil değiştirmiştir.

Endüstrileşmeyle başlayan modernizm süreci bireyselleşmeye zemin hazırlarken aynı zamanda meta kapitalizminin standartlaştırıcı etkilerini de getirmiştir. Toplumsal ya da siyasal sistemlerin kendilerine sunduğu her türlü kalıbı benimsemeye başlayan bireyler, herkes tarafından arzulanan nesnelere ya da hayat tarzlarına sahip olmak isterken farkında olmadan diğer insanlarla da aynılaşımakta ve kendi tekrarlarını oluşturmaktadır. Bu şekilde kendi özerkliğini ve hayatı üzerindeki kontrolü de kaybeden birey sürekli aldatılarak tüketime yönlendirilmekte ve birbirine benzeyen popüler nesnelere ve eylemleri şuursuzca tüketirken kendisi de bu nesnelere arasında nesneleneşmektedir. Hatta bu tüketim öyle boyutlara varmıştır ki günlük yaşam içerisinde birbirine benzeyen insan yığınlarından çok tüketilip bir kenara atılan ya da tüketime hazır halde insanları bekleyen nesne yığınları daha çok göze batar hale gelmiştir.

“Pet Şişeli Otoportre” (Resim 49) günlük hayat içerisinde beklenmedik bir karşılaşmanın sonunda bir üst geçidin hemen yanında bulunan yüksek bir toprak alandaki pet şişe yığınının ve vücudumun gölgesinin bu toprak yüzeyde buluşmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu karşılaşmayı hazırlıksız olarak tanımlamamın sebebi geçmiş bölümlerde değinilen, on beş dakikada bir atılan su şişelerine dikkat çekmek isteyen Chris Jordan’ın dijital ortamda çoğalttığı iki milyon plastik şişesi gibi, onlarca atık pet şişenin dijital bir oynama gerektirmeden kendiliğinden bu alanda birikmesidir.





Resim 49: Cansu Çalışkan, "Pet Şişeli Otoportre", Tuval Üzerine Akrilik, 70 x 70 cm, 2017

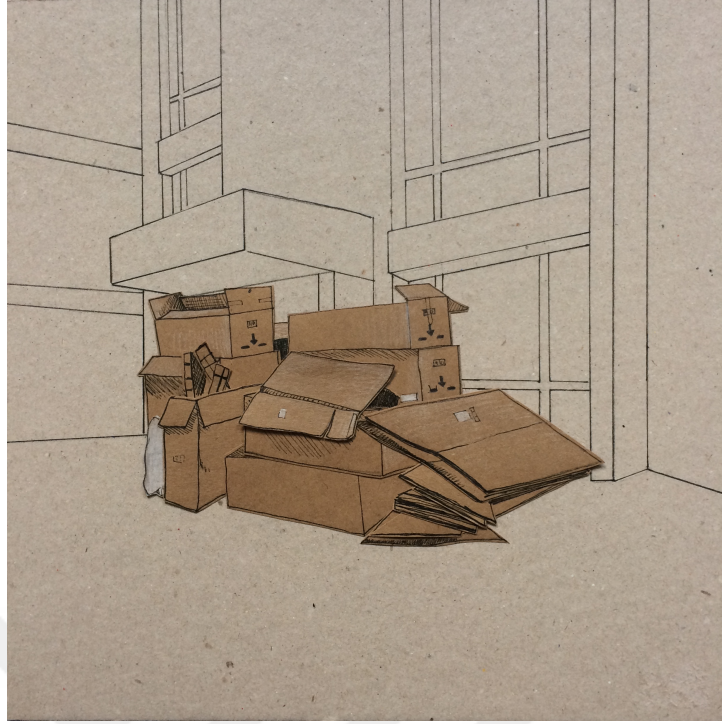
Resim 50 ve 51 de aynı şekilde günlük hayattaki karşılaşmalardan oluşmuştur. O an çekilen ve üzerlerinde çok değişiklik yapılmadan kullanılan fotoğraflardan, bu karşılaşmaların hissettirdiği etkilere uygun tekniklerle resmedilmiştir.

Resim 50 eski bir tuvalin tekrar kullanılan yüzeyi üzerine, kompozisyonun karışıklığına uygun olarak akrilik, füzen, kuru boya ve kağıt gibi farklı malzemeler kullanılarak resmedilmiştir. Buradaki çöpler ve ezilmiş karton kutular öylesine bir uyum içerisinde etrafa saçılmıştır ki sanki organik malzemelerden oluşmuş ve doğayla bütünleşmiş gibi görünmektedir. Yine de doğada göremeyeceğimiz bu nesnelere, daha ön plana çıkartılmak için mekanlarından soyutlanarak, kompozisyonun altında ve üstünde kullanılan beyaz ve gri gibi nötr renklerle silik bir şekilde resmedilen arka plan üzerine yerleştirilmişlerdir.



Resim 50: Cansu Çalışkan, "İsimsiz", 2017, Tuval üzerine akrilik, füzen, kuru boya ve kağıt, 50 x 70 cm

Resim 51'de ise daha düz ve simetrik yüzeylerin kesiştiği bir mekanın odağındaki bir karton kutu yığını resmedilmiştir. Çok temiz ve düzenli bir çevrede ilerlerken, göreceğimi düşünmediğim bu karton kutularla karşılaştığımda sanki kutular dışında kalan alanlar birden bulanıklaştı ve bu yığın daha canlı, daha parlak bir hale gelerek dikkatimi çeken tek şey oldu. Bu sebeple olabildiğince renksiz tutulan, mukavva bir arka planın üzerine, kutuların materyaline benzer bir malzemeye oluşturulan karton yığını, benim onları ilk gördüğüm halleriyle aktarılmaya çalışılmıştır.



Resim 51: Cansu Çalışkan, “İsimsiz”, Mukavva üzerine rapido ve kağıt, 25 x 25 cm,  
2018

Alışveriş merkezleri Guy Debord'un, somutlaşmış ve nesnelleşmiş dünya görüntüleri olarak tanımladığı “gösteri” mekanlarındandır ve “gösteride büyüleyici olan nesne, tüketicisinin ve bütün diğer tüketicilerin evine girer girmez bayağılaşır (Debord, 2012, s.66)”. Satın alınmamış olan nesne hala ilgi çekiciyken satın alınmış olan sıradanlaşır ve birey dışarıdaki milyonlarca büyüleyici nesneye sahip olma duygusuyla sürekli tüketim faaliyetine girer. Bu faaliyet sürdükçe eve getirilen nesnelere de dolaplarda, çekmecelerde, masalarda, yatak ve sandalye üstlerinde yığınsal olarak birikmeye başlar. Artık eski zamanlarındaki gibi değeri olmayan kıyafetler de eskitmelerini fırsat bile olmadan atılır. Dışarıda yeni moda ve daha çekici bir sürüsü bizi beklemektedir. Çünkü:

“Atıp kurtulmak onarmaktan iyidir; atıp kurtulmak onarmaktan...(Huxley, 2016, s. 73)

“Alışveriş” (Resim 52) satın alınan tüketim mallarının eve geldikten sonra oluşturduğu dağınık görüntülerin alışveriş poşetleri üzerine yerleştirilmesiyle oluşturulmuş bir çalışmadır. Poşetler içinde alıp eve getirdiğimiz nesnelere birlikte aslında sadece onları değil, tüketme işine devam ettikçe yaşam alanlarımızda oluşturacağımız birikintilerini de satın alırız. Gerçek hayatta yapılmış alışverişlerden kalan poşetler üzerine yerleştirilen ve yine günlük hayattan kalabalık görsellerle oluşturulan bu desenler, satın alınan tüketim mallarının markalarını değil onlarla birlikte satın aldığımız yığılı göstermektedir.



Resim 52: Cansu Çalışkan, “Alışveriş”, 2018, Karışık malzeme

“Çöp” adlı fotoğraf serisi, altı aylık bir süreç içerisinde, ayda ortalama iki kez doldurduğum kişisel çöp kutumun kaydını tutmak üzere çektiğim 12 adet fotoğraftan ve çöp kutumdan oluşmaktadır (Resim 53). 25 cm çapında ve 30 cm yüksekliğinde bir alan içerisinde biriktirdiğim bu çöpler, toplanıp bir araya gelecekleri daha büyük bir çöp yığınının bölünmüş parçalarıdır. “Çöp”, Baudrillard’ın çöp sepeti uygarlığı olarak da tanımladığı tüketim toplumlarının atasözü olabilecek “Bana fırlatıp attığın şeyi söyle, sana kim olduğumu söyleyeyim! (Baudrillard, 2012, s. 38)” deyişi üzerine şekillenmiştir.



Resim 53: Cansu Çalışkan, “Çöp”, 2017, Fotoğraf düzenleme

Tez süreci boyunca daha çok ilgimi çekmeye başlayan yığınlardan bazıları da ev içinde kendi oluşturduğlarımdı. Chris Jordan’ın, attığımız ürünlerin sayılarını görselleştirerek oluşturduğu dijital fotoğrafları gibi “Çöp” de düşünmeden ve umursamadan attığım her şeyin görsel kaydıydı benim için.

“Otoportre” (Resim 54) de aynı şekilde, attığım çöplerin atık bir plastik ambalaj içerisine doldurulmasıyla oluşturulmuştur. Aldığım kozmetik ürünlerinin, kullandığım ilaçların ve yediğim yiyeceklerin ambalajları, biten kalemler, fişler ve

gerekli olmayan kağıt parçaları, girdiğim sınavlardan kalan giriş belgeleri... Dolu çöp kutumun içinden rastgele aldığım tüm bu şeyler aslında bana ve tüketim alışkanlıklarımın dair göndermeler içeren atıklardan oluşmuş küçük bir yığındır.



Resim 54: Cansu Çalışkan, “Otopotre”, 2017, Enstalasyon, 10 x 10 x 15,5 cm

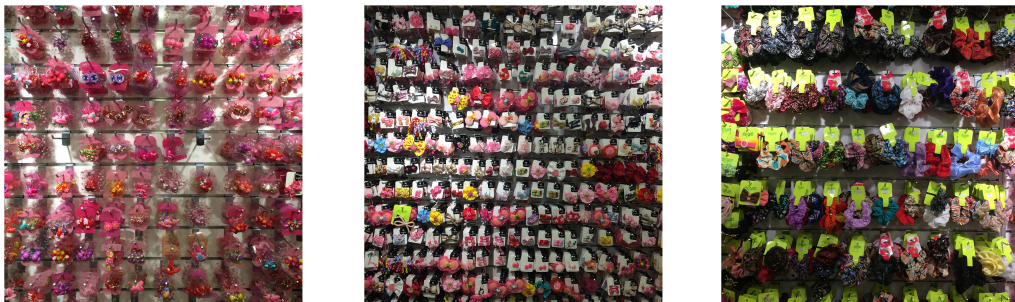
“Şok Market Günlükleri” (Resim 55) mutfak alışverişi için her zaman gittiğimiz market önüne gelen malların farklı aylarda çekilmiş üç fotoğrafından oluşmaktadır. Bu görüntüleri seçmemin nedeni, gündelik yaşantım içinde tüketim için izlediğim rota üzerinde karşılaştığım ve hazır olarak bulunan istifli yığınlar olmalarıdır. Birazdan raflardaki eksilikleri doldurmak için düzenli bir şekilde dizilecek olan bu tüketim ürünlerinin kütleli hallerine hayranlık ve şaşkınlıkla bakıp kaydetmek istememin esas nedeni buna sebep olan şeyler ve kişiler içinde dolaylı olarak benimde bulunmamdan kaynaklanmaktadır. Her gün alışveriş yapmasam da, yapacağım gün geldiğinde bu tüketim malları raflarda hazır bir şekilde beklemek zorundadır ve her hafta ya da her ay tespit edilen eksikliklerinin yeri toplu şekilde gelen bu ürün kütleleriyle tamamlanmaktadır.



Resim 55 : Cansu Çalışkan, “Şok Market Günlükleri”, 2018, Fotoğraf, Değişebilir boyut

“Bijuteri” (Resim 56) de aynı düşünceyle fotoğraflanmış bir başka seridir. Vitrininde gördüğümüz, “HER ŞEY 1.99 TL, HER ŞEY 2.99TL” etiketlerinin bizi cezbetmesi sonucu girdiğimiz mağazanın alt katında karşılaştığım, duvardan duvara boşluk kalmayacak şekilde yerleştirilmiş toka yığınlarıyla yaşadığım karşılaşma sonunda, saçlarımızı toplamak için bu kadar çok çeşitte tokaya ihtiyacımız olup olmadığını düşünürken, bu devasallığın fotoğrafını çekmekten başka çarem kalmadığını hissettim.

“Sokrates’le ilgili bir olay anlatılır: Pazar yerinde, mallarla dolu bir tezgahın önünde öylece durmuş ve sonunda bağırmış: ”İhtiyacım olmayan ne kadar çok şey var burada!.” (Gaarder, 2006, s. 149)”.



Resim 56: Cansu Çalışkan, “Bijuteri”, 2016, Fotoğraf, Değişebilir boyut

Sokratesçi okullardan biri olarak kabul edilen Kinik okul felsefesine göre insanlar kendilerini maddi lükslerin etkisinden kurtarmalıydı.

“En ünlü kinik Diogenes’ti. Antisthenes’in öğrencisi olan Diogenes’in bir fıçıda yaşadığı ve bir aba, bir değnek ve bir ekmek torbasından başka bir şeye sahip olmadığı anlatılır. (Bu durumda mutluluğu elinden çekip almak da pek kolay değildi tabii!) Bir gün Diogenes fıçısının önünde güneşlenirken, Büyük İskender onu ziyarete gelmiş. Bu bilge insanın karşısına geçip bir isteği var mı, diye sormuş İskender, isteğini hemen yerine getireceğini söylemiş. Diogenes de, bir adım yana çekil de, güneşimi kesme demiş İskender’e. Böylece bu büyük komutandan bile daha zengin ve mutlu olduğunu göstermiş. İsteddiği her şeye sahipmiş ne de olsa (Gaarder, 2006, s. 149).

Sahi ihtiyacımız var mıydı bunca şeye?



## SONUÇ

“Yığın Kavramı Üzerine Görsel Çözümler” başlıklı bu tezin konusu, aynı zamanda tüketici rolünde de olan sanatçının artık her an ve her yerde karşılaştığı ve dolaylı olarak da ürettiği yığınlardır. Yığınların oluşumu üzerine yapılan araştırmalardan sonra yığının geçirmeye başladığı dönüşümlerin başlangıç noktası, tüm dünyada köklü değişikliklere sebep olan Endüstri devrimini olarak belirlenmiş ve yığının sanat alanına girmesini sağlayan koşullar irdelenmiştir. Sanatta yığının hem biçimsel hem de kavramsal anlamda geçirdiği dönüşümler sanat tarihsel bir süreçle ve konuyu destekleyen örnek çalışmalarla açıklanmıştır.

Sanatçıların, Endüstrileşmenin getirdiği teknik olanaklarla özgürleşip, doğayı gözlemeye başladıkları döneme kadar sadece kalabalık insan gruplarından ya da nadir de olsa çok sayıda bir arada bulunabilen nesne kompozisyonlarından ibaret olan yığınlar zamanla değişmeye ve yeni anlamlar kazanmaya başlamıştır. İzlenimcilik Kübizm gibi akımlarla birlikte değişen toplumsal hayatın etkileri sanatçılara ve resim yüzeyine yansımaya başlamış sanatçıların hem konuları hem de kullandığı teknikler bu değişimlerden etkilenmiştir. Modern hayatın yaşandığı park, cadde, tren garı gibi mekanlar resimlere konu olurken, resimlerdeki biçimler de bu yeni toplum hayatının karışıklığını yansıtacak şekilde parçalanmaya başlamıştır. İzlenimlerini hızlıca resmetmek isteyen sanatçıların tekrarlı fırça vuruşlarından oluşan leke yığınları tuval üzerinde yeni resimsel biçimler oluşturuyordu. Endüstrinin getirdiği hız ve devinimle birlikte Kübist sanatçıların resimleri de parçalanmış, mekanik nesnelere yığını gibi görünmeye başlıyordu ve yine endüstrinin getirdiği kumaş, kağıt, tel gibi atık malzemeler de ilk kez bu dönemde sanata dahil edilmiştir. Modernist değerlerin kökten sarsılmaya başladığı 1950-60'lı yıllarda ise tüketim toplumunun etkileri daha çok hissediliyor ve günlük yaşam nesnelere, tüketim ürünleri ve bu ürünlerin imgeleri bir daha çıkmamak üzere sanata girmiştir. Gündelik yaşamdan her türlü tüketim nesnesinin adeta bir makine gibi tekrarlarını üreten Warhol ya da tüketim toplumunun getirdiği her türlü döküntüyü sanatına

dahil eden Arman gibi; Dada, Pop Sanat ve Yeni Gerçekçilik gibi akımlardan sanatçılar, içinde yaşadıkları toplumunun getirisi olan nesne ve imgeleri hem benimseyen bir dille hem de eleştiren bir dille kullanmaya başlamıştır. Gittikçe gelişen teknoloji, sanatçılara yeni ifade yöntemler sunmuş ve tüketimimizin sonsuz birikintileri, endüstriyel atıklar, israf ettiğimiz yiyecekler, kirlettiğimiz okyanuslar sanatçıların ilgilendiği konular haline gelmiştir. Video, grafik ya da fotoğrafın sağladığı imkanlarla sanatçılar bu konulara dikkat çekmeye devam etmektedir. Rakamsal bir istatistikten ibaret olan iki milyon plastik şişeyi dijital ortada bir araya getiren Chris Jordan'nın görüntüleri ya da Andreas Gursky'nin üst üste bindirilmiş market raflarının sonsuzluğa uzanan fotoğrafları tüketimin geldiği ve gitmekte olduğu noktayı özetler durumdadır.

Tez süresince yapılan araştırma ve gözlemlerim sonucu daha çok dikkatimi çekmeye başlayan yığınların sadece tüketim toplumunun getirisi olan şeylerden değil aynı zamanda bireysel olarak ürettiklerimden de oluştuğunu fark ettim. Böylece hem gündelik çevreden hem de kişisel yaşam alanlarımdan seçtiğim konularla düşünmeden, sorgulamadan sürekli tüketip attığımız, biz alıp attıkça yerlerine yenileri üretilen tüm şeylerin yığınlarıyla da yüzleştirdim.

Bazı resimlerin yaşam alanlarım içerisinde karşılaşıp fotoğrafladığım yığınların, kendi başlarına oluşmuş biçimlerine müdahale edilmeden direkt kullanılmasıyla oluşturuldu. Bazıları kendi çevremi gözlemleyip ve tüketim alışkanlıklarımı sorgulamam sonucu ortaya çıktı. "Otopotre" ve "Çöp" gibi çalışmalar tüketici rolüm sonucu ortaya çıkan hazır nesnelere faydalanarak oluşturduğum çalışmalardı.

Özellikle uzun süreli bir kaydın sonunda oluşan "Çöp" farkında olmadan, umursamadan ne kadar çok şey attığımla ve çöplüklerde gitgide daha da büyüyen çöp yığınlarına farkında olmadan yaptığım katkılarla yüzleşmemi sağladı. Gündelik alışverişlerim sırasında çektiğim "Bijuteri" ve "Şok Market Günlükleri" gibi fotoğraf serileri de böylesi istiflenmiş, böylesi çok sayıda

tekrarlanan şeylerin görüntüleri karşısında hissettiklerimin kaydını tutmaktan başka bir şey yapamamamla ortaya çıktı.

Tez sürecinde yaptığım araştırmalar, çektiğim fotoğraflar ve gözlemlediğim dünya aynı zamanda kendimi de sorgulamamı ve tüketim alışkanlıklarımı gözden geçirmemi sağladı. İhtiyacım olmadan ne kadar çok şey satın aldığımı ve aynı zamanda ihtiyacım olmadığı için ne kadar çok şeyi çöpe attığımı, ne kadar çok yığın ürettiğimi fark ettim. İçimize işlenen satın alma ihtiyacının durdurulmasının ne kadar da zor olduğunu gördüm ve üstesinden gelmek için her seferinde kendime “Buna ihtiyacım var mı?” sorusunu sormaya başladım. En azından kendi davranışlarımı değiştirmeye başlamamı sağlayan bu tezin son bölümü benim için de bir başlangıç oldu.

Halen hayatımızın her noktasına sızmaya devam eden yığınlar, gelecekte de yüzleşmemiz gereken büyük problemlerden biri olmaya devam edecek ve tüketimimizin, savurganlığımızın ve aç gözlülüğümüzün en başat sonucu olarak sanattaki yerini de korumaya devam edecek gibi görünüyor.

## KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu. (2010). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. Sel Yayıncılık. Ankara

BAUDRILLARD, Jean. (2012). Tüketim Toplumu. (DELİCEÇAYLI, Hazal. KESKİN, Ferda. Çev.). Ayrıntı yayınları, İstanbul

BAUDRILLARD, Jean. (2013). Sessiz Yığınların Gölgesinde. (ADANIR, Oğuz. Çev.). Doğu Batı Yayınları. Ankara

BERGER, John. (2011). Görme Biçimleri. (SALMAN, Yurdanur. Çev.). Metis Yayınları. İstanbul

BİLİR, Ayşe. (2010). Kitle İletişim Araçları ve İnsan Karşıtlığı Üzerine Düşünme Deneyimleri. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi. Ankara.

BOYRAZ, Burak. CANTÜRK, Ali. (2013). Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman'ın Boşluk ve Dolu Sergileri. Erişim:18 Ocak 2017 <https://bit.ly/2rnSrHU>

CARACO, Albert. (2008). Kaos'un Kutsal Kitabı. (ERGÜDEN, Işık. Çev.). Versus Kitap. İstanbul

DOLMACI, Sevil. (2009). "Gerçek" in Yeniden Sorgulanışı: Armand Pierre Fernandez. Lebriz Sanal Dergi. Erişim: 10 Şubat 2017 <https://bit.ly/2FOnIOa>

FISCHER, Ernst. (1993). Sanatın Gerekliliği. (ÇAPAN, Cevat. Çev.). V Yayınları. Ankara

FREUD, Sigmund. (2012). Kitle Psikolojisi. (ŞİPAL, Kamuran. Çev.) Cem Yayınevi. İstanbul

FREYER, H. (1954). Çağımızın Kütle Hayatı II. (AKARSU, Bedia. Çev.). İktisat Fakültesi Mecmuası. Cilt. 16. Sayı. 1-4. s. 269-278. Erişim: 22 Eylül 2016

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/8493>

GAARDER, Jostein. (2006). Sofie'nin Dünyası. (YÜCESOY, Sabir. Çev.). Pan Yayıncılık. İstanbul

GERMANER, Semra. (1997). 1960 Sonrasında Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar. Kabalcı Yayınevi. İstanbul

HUXLEY, Aldous. (2016). Cesur Yeni Dünya. (TOSUN, Ümit. Çev.). İthaki Yayınları. İstanbul

İPŞİROĞLU, Nazan. İPŞİROĞLU, Mazhar. (2011). Sanatta Devrim. Hayalperest Yayınevi. İstanbul

İPŞİROĞLU, Nazan, İPŞİROĞLU, Mazhar. (2012). Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi. Hayalperest Yayınevi. İstanbul

JORDAN, Chris (2007). Running the Numbers: An American Self-Portrait. Erişim: 24 Nisan 2018 <http://www.chrisjordan.com/gallery/rtn/#about>

KALKAN, Ayşegül. ALTINKURT, Lale. (2012). Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş / Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen Ve Sanat Galeristlerinin Görüşleri. Erişim: 27 Aralık 2016 <https://bit.ly/2weu849>

LE BON, Gustave. (2014). Kitleler Psikolojisi. (CAN, Hasan. Çev.). Tutku Yayınevi. Ankara

LEFEBVRE, Henri. (2017). Şehir Hakkı (ERGÜDEN, Işık. Çev.). Sel Yayıncılık, İstanbul

OZANKAYA, Özer. (1984). Temel Toplumbilim Terimleri Sözlüğü. Savaş Yayınları. Ankara

SAĞDIÇ, Ozan. (1986). Sanat Yazıları I. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları. Ankara

SAYDAN, Reha. (2004) 1900'lerin İlk Yıllarında Ford - General Motors Rekabeti (Üretim ve Pazarlama Anlayışının Karşılaştırılması). Erişim:18 Ocak 2017 <https://bit.ly/2rpNH3E>

SENNETT, Richard. (1999). Gözün Vicdanı. Ayrıntı Yayınları. İstanbul

STANIC, Michael. (1992). Hieronymus Bosch, Adam Sanat. sayı, 83. s. 67-71

SUĞUR, Nadir (2015). Fordizm ve Post-Fordizm. BOZKURT, Veysel. Güneş, Fadime (Editörler). Ekonomi Sosyolojisi. s. 116-140, Açıköğretim Fakültesi Yayını. Eşişehir

ŞAHİNER, Rifat. (2008). Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu. Yeni İnsan Yayınevi. İstanbul

TURANİ, Adnan. (2011). Çağdaş Sanat Felsefesi. Remzi Kitabevi, İstanbul

ÜLKEN, Hilmi Ziya. (1969). Sosyoloji Sözlüğü. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul

WALTHER, Ingo. F. (1997). Van Gogh. (ANTMENT, Ahu. Çev.). Abc Kitabevi. İstanbul

WEBER Max. (2005). Şehrin Doğası. AYDOĞAN, Ahmet (Derleyen). Şehir ve Cemiyet Weber-Tönnies-Simmel. s. 101-131. İz Yayıncılık. İstanbul

WODICZKO, Krzysztof. (2011). Kamusal Projeksiyon. HARRİSON, Charles. WOOD, Paul. (Editörler) Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. s. 1118-1120 (GÜRSES, Sabri. Çev.). Küre Yayınları. İstanbul

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Cansu Çalışkan

Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul / 1989

### Eğitim Durum

Lisans Öğrenimi: Hacettepe Üniversitesi GSF Resim Bölümü 2009-2013

Yüksek Lisans Öğrenimi: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
2013-2018

### Karma Sergiler

2012, Yakınoğu Üniversitesi Akademiada 3. Uluslararası Sanat Akademisi,  
Kıbrıs

2012, Forum Ankara Outlet 1. Sanat ve Tasarım Sergisi, Ankara

2012, “Kir” Deneysel Bir Baskı Resim Sergisi, Ankara

2012, Hacettepe Üniversitesi Mezuniyet Sergisi, Ankara

2012, Aksaray Üniversitesi 5. Uluslararası Güzelyurt İhlara Yaz Akademisi,  
Aksaray

2015, “Acil Çıkış”, Karma Sergi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

2018, “-yorum” Karma Resim Sergisi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara

### İletişim

E-posta: [cansucaliskan@gmail.com](mailto:cansucaliskan@gmail.com)

# Yığın Kavramı Üzerine Görsel Çözümlmeler

*Yazar Cansu Çalışkan*

---

**Gönderim Tarihi:** 14-May-2018 10:48AM (UTC+0300)

**Gönderim Numarası:** 963459257

**Dosya adı:** tez\_Cansu\_al\_kan.pdf (615.88K)

**Kelime sayısı:** 12010

**Karakter sayısı:** 81964



## Yığın Kavramı Üzerine Görsel Çözümler

### ORIJINALLIK RAPORU

|                                 |                                      |                        |                                |
|---------------------------------|--------------------------------------|------------------------|--------------------------------|
| % <b>4</b><br>BENZERLİK ENDEKSİ | % <b>4</b><br>İNTERNET<br>KAYNAKLARI | % <b>0</b><br>YAYINLAR | % <b>3</b><br>ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ |
|---------------------------------|--------------------------------------|------------------------|--------------------------------|

### BİRİNCİL KAYNAKLAR

|          |   |             |
|----------|---|-------------|
| <b>1</b> | <b>Submitted to Hacettepe University</b><br>Öğrenci Ödevi               | % <b>2</b>  |
| <b>2</b> | <b>www.slideshare.net</b><br>İnternet Kaynağı                           | <% <b>1</b> |
| <b>3</b> | <b>www.turksinemaokulu.com</b><br>İnternet Kaynağı                      | <% <b>1</b> |
| <b>4</b> | <b>Submitted to TechKnowledge Turkey</b><br>Öğrenci Ödevi               | <% <b>1</b> |
| <b>5</b> | <b>docslide.us</b><br>İnternet Kaynağı                                  | <% <b>1</b> |
| <b>6</b> | <b>www.neokur.com</b><br>İnternet Kaynağı                               | <% <b>1</b> |
| <b>7</b> | <b>www.itobiad.com</b><br>İnternet Kaynağı                              | <% <b>1</b> |
| <b>8</b> | <b>Submitted to Konya Necmettin Erbakan University</b><br>Öğrenci Ödevi | <% <b>1</b> |

|    |  |      |
|----|--|------|
| 9  | <a href="http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080">www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080</a><br>İnternet Kaynağı | <% 1 |
| 10 | Submitted to Özyegin Üniversitesi<br>Öğrenci Ödevi   | <% 1 |
| 11 | <a href="http://www.aymavisi.org">www.aymavisi.org</a><br>İnternet Kaynağı   | <% 1 |
| 12 | <a href="http://ismailhakkialtuntas.com">ismailhakkialtuntas.com</a><br>İnternet Kaynağı                           | <% 1 |
| 13 | <a href="http://alpaytek.in">alpaytek.in</a><br>İnternet Kaynağı   | <% 1 |
| 14 | <a href="http://www.amiguitos.de">www.amiguitos.de</a><br>İnternet Kaynağı   | <% 1 |

Alıntıları çıkart üzerinde  
Bibliyografyayı Çıkart üzerinde

Eşleşmeleri çıkar Kapat