

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

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL
GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA KENTSEL ATIKLARIN
PLASTİK DEĞER OLUŞUMLARI**

AYŞE ŞAHİN ÖZTÜRK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
DR. ÖĞR. ÜYESİ AHMET TÜRE**

KONYA-2019



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ayşe ŞAHİN ÖZTÜRK		
	Numarası	17811901012		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	RESİM/ RESİM		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tezin Adı	ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA KENTSEL ATIKLARIN PLASTİK DEĞER OLUŞUMLARI		

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

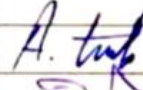
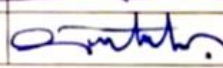
Ayşe ŞAHİN ÖZTÜRK

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ayşe ŞAHİN ÖZTÜRK
	Numarası	17811901012
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim/ Resim
	Programı	Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Ahmet TURE
	Tezin Adı	ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA KENTSEL ATIKLARIN PLASTİK DEĞER OLUŞUMLARI

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan “Çağdaş Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Kentsel Atıkların Plastik Değer Oluşumları” başlıklı bu çalışma 01/10/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	Danışman ve Üyeler		
	Unvanı	Adı ve Soyadı	İmza
1	Dr. Öğr. Üyesi	Ahmet TURE	
2	Doç. Dr.	Mahmut Sami ÖZTÜRK	
3	Doç. Dr.	Oğuz YURTTADUR	

ÖNSÖZ

Çalışmaya katkı sağlayan; Danışman Hocam, Dr. Öğr. Üyesi Ahmet TÜRE'ye, maddi ve manevi desteğini sonsuz bir sabırla sunmasından dolayı teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunarım. Ayrıca burada ismini anamadığım çalışmalarına emeği geçmiş olan herkese bir kez daha teşekkür ederim. Son olarak yaşamım boyu desteğini aldığım aileme, beni daima ve sabırla destekleyen eşime teşekkürlerimi sunarım.

Ayşe ŞAHİN ÖZTÜRK

Konya 2019



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ayşe ŞAHİN ÖZTÜRK		
	Numarası	17811901012		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim/ Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Ahmet TÜRE		
	Tezin Adı	Çağdaş Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Kentsel Atıkların Plastik Değer Oluşumları		

Modern sanat, genellikle 1880'lerin izlenimcilerinden (empresyonistler) 1960-70'lere kadar devam ettiği kabul edilen sanat dönemidir. Sanatta modernizmin temelleri, ressamın dünyayı gördükleri gibi temsil etmeyi bırakmalarıyla atılmıştır. Temsil, temel sorun haline gelmiş; sanat kendi kendisini konu haline getirmeye başlamıştır. Yirminci yüzyılın başlarında akımların ortaya çıkması ve birbiri ardı sıra hızla artması sanat tarihinin gelişim süreci içerisinde ilerlemenin, değişimin ve arayışların en çok olduğu çağımız modern sanatını doğurmuştur. Hızla gelişen bu süreçte birçok teknik ve konu farklı zeminlerde kendisine vücut bulmuştur.

Modern şehir hayatıyla birlikte insan nüfusunun artmasıyla büyüyen şehirlerde kentleşmenin getirdiği önemli problemlerden biri de kentsel atıklarımızdır. Atıklarımızın bir kısmı geri dönüşebilmekte bir kısmı ise kirli atık olarak kalmaktadır. Bu çalışmada; Atıkların sanatla olan ilişkisi noktasında öncelikle konunun kuramsal temelini oluşturulması için, toplumun sanatla bağını sağlayan temalardan olan, toplumu sanatla bilinçlendirme noktasında çalışan emekçiler, onların ağır çalışma şartları toplumdaki yerleri, her zaman toplumsal içerikli sanatta büyük önem ve yere sahip olmalarıdır. Çalışma bu konuda yapılmış modern sanat içerisindeki sanatçıların ve çalışmalarının incelenmesini kapsamaktadır. Yapılmış olan bu araştırmaların sonucunda sanat tarihsel çalışmaların bilimsel veriler ışığında incelenmesi ve gelişim süreci irdelendikten sonra bilimsel literatüre ve sanata katkıları araştırılmıştır. Elde edilen kazanımlar ile sanata katkı sağlaması amacıyla pilot çalışmalar yapılmış ve araştırmacının kendi üslup ve tekniği ile sanat eserleri üretilmiştir. Yapılan eserler eleştirel bir yaklaşımla sanata ve bilime katkıları noktasında sorgulanmış ve sonuç bölümü oluşturulmuştur.

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

ABSTRACT

Author's	Name and Surname	Ayşe ŞAHİN ÖZTÜRK		
	Student Number	17811901012		
	Department			
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Assistant Professor Ahmet TÜRE		
	Title of the Thesis/Dissertation	Plastic Value Formations of Urban Wastes in the Context of Social Realism in Contemporary Turkish Painting		

Modern art is a period of art generally accepted to continue from the impressionists of the 1880s to the 1960-70s. The foundations of modernism in art were laid when painters ceased to represent the world as they saw it. Representation has become the main problem; art began to make itself a subject. The emergence of currents in the beginning of the twentieth century and the rapid increase in succession, gave rise to the modern art of our age, where progress, change and quests are the most during the development of art history. In this rapidly developing process, many techniques and subjects are embodied on different grounds.

One of the important problems of urbanization is the urban waste in cities that grow with the increase of human population with modern city life. Some of our wastes are recyclable and some of them remain as dirty wastes. In this study; In order to establish the theoretical foundation of the subject in relation to the relation of wastes with art, laborers who are among the themes that provide the connection of the society with art, working at the point of raising the awareness of the society with art, their place of work in the society and their place in the social content art are always of great importance and place. The study includes the study of the artists and their works in this field. As a result of these researches, after examining the historical studies of art in the light of scientific data and examining the development process, its contributions to scientific literature and art were investigated. In order to contribute to art with the gains obtained, pilot studies were conducted and artworks were produced with the researcher's own style and technique. The works were questioned in terms of their contributions to art and science with a critical approach and the result section was formed.

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası.....	I
Tez Kabul Formu.....	II
Önsöz.....	III
Özet.....	IV
Abstract.....	V
Görseller Listesi.....	VI
1. BÖLÜM: GİRİŞ	1
1.1. KONU VE PROBLEM DURUMU	2
1.2. AMAÇ.....	2
1.3. ÖNEM.....	3
1.4. SINIRLILIK.....	3
1.5. YÖNTEM.....	3
1.5.1. Evren ve Örneklem.....	3
1.5.2. Veri Toplama Araçları.....	4
2. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE	5
2.1. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN GELİŞİMİ.....	5
2.1.1. 1950 ÖNCESİ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN GELİŞİMİ	5
2.1.2. 1950-1970 ARASI TOPLUMSAL GERÇEKÇİ ANLAYIŞ	8
2.1.3. 1970-1980 ARASI TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK	15
2.1.3.1. Mehmet Güler yüz.....	17
2.1.4. 1980 VE SONRASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ	
YAKLAŞIMLAR.....	21

2.2. TÜKETİM TOPLUMU VE KENTSEL ATIKLAR.....	35
2.2.1. TÜKETİM TOPLUMU.....	36
2.2.2. KENTSEL ATIKLAR.....	44
3. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUMLAR.....	49
3.1. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL BAĞLAMDA KENTSEL ATIKLARI YORUMLAYAN SANATÇILAR.....	49
3.1.1. CİHAT ARAL	49
3.1.2. EROL BATIRBEK.....	52
3.1.3. BARAN KAMILOĞLU	55
3.1.4. NEDRET SEKBAN	58
3.1.5. AHMET UMUR DENİZ.....	60
3.2. UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA TOPLUMSAL BAĞLAMDA KENTSEL ATIKLARIN PLASTİK OLUŞUMLARI.....	63
3.2.1. ESER 1	63
3.2.2. ESER 2	64
3.2.3. ESER 3	65
3.2.4. ESER 4	66
3.2.5. ESER 5	67
3.2.6. ESER 6	68
3.2.7. ESER 7	69
3.2.8. ESER 8	70

3.2.9. ESER 9	71
3.2.10. ESER 10	72
4. SONUÇ VE ÖNERİLER	73
KAYNAKÇA	74



GÖRSELLER LİSTESİ

Resim 2.1:	Cihat Burak, Pehlivanlar, Duralit Üzeri Yağlıboya, 72x59cm, 1955	12
Resim 2.2:	Turan Erol, Gecekondu Tepe-II, Kağıt Üzerine Guaj, 68x50 cm, 1968	13
Resim 2.3:	Neşet Günel, Toprak Adam, 185x96cm, T.Ü.Y.B, 1974	15
Resim 2.4:	Mehmet Güler yüz, Otobüs Biletçisi, T.Ü.Y.B, 130x96cm, 1970	18
Resim 2.5:	Gürkan Coşkun (Komet), Bindik Bir Alamete, T.Ü.Y.B, 42x50cm, 1972	19
Resim 2.6:	Aydın Ayan, Kuş Yemi Satıcısı, T.Ü.Y.B, 82x53cm. 1976	20
Resim 2.7:	Alaettin Aksoy, Tüo, T.Ü.Y.B, 50x50	21
Resim 2.8:	Neş'e Erdok, Otobüste, T.Ü.Y.B, 200x160cm, 1986	23
Resim 2.9:	Aydın Ayan, Karda Kadın, T.Ü.Y.B, 89x116cm, 1985	24
Resim 2.10:	Özer Kabaş, İstinye Dokları, T.Ü.Y.B, 116x98cm, 1990	25
Resim 2.11:	Ramiz Aydın, Yankılı Oda, T.Ü.Y.B, 90x120cm	26
Resim 2.12:	Seyyit Bozdoğan, Kırmızı Evli Vücut Manzarası, T.Ü.Y.B, 120x95 cm.	27
Resim 2.13:	Kemal İskender, Talih Sofrası, T.Ü.Y.B, 80x105cm.	28
Resim 2.14:	Hüsnü Koldaş, Fenerci, T.Ü.Y.B, 200x150cm.	28
Resim 2.15:	Sezai Özdemir, Son Akşam Simidi, T.Ü.Y.B, 200x260cm.	29
Resim 2.16:	Kasım Koçak, Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim, T.Ü.Y.B, 210x210cm,1996	30
Resim 2.17:	Cihat Aral, Çöp İnsanları, T.Ü.Y.B, 100x81cm, 1998	31
Resim 2.18:	Nedret Sekban, Çiçekçiler, T.Ü.Y.B, 150x180cm, 1996	32
Resim 2.19:	Ahmet Umur Deniz, Site Önünde Çöp Toplayanlar, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 146x114cm. 2002	33
Resim 2.20:	Hakan Gürsoytrak, Portatif Bahçe, T.Ü.Y.B, 141x161cm. 2002	34
Resim 3.1:	Cihat Aral, Çöp İnsanları, Ölçüleri Bilinmiyor, T.Ü.Y.B,2008	49
Resim 3.2:	Cihat Aral, Çöp Toplayıcıları, 92.00 x 130.00 cm, T.Ü.Y.B., 2005	50
Resim 3.3:	Cihat Aral, Karda Çöpçüler, 70.00x100.00 cm., T.Ü.Y.B., 2009	51
Resim 3.4:	Erol Batırbek, Çöp Toplayanlar, 80 × 61 cm, T.Ü.Y.B.	52
Resim 3.5:	Erol Batırbek, Çöp Toplayanlar, 80 × 60cm., T.Ü.Y.B.	53
Resim 3.6:	Erol Batırbek, Çöp Toplayanlar, 75 × 45 cm., T.Ü.Y.B.	54
Resim 3.7:	Baran Kamiloğlu, Hurdacı, 80x 100 cm, Karton Ü.K.T., 2012	55
Resim 3.8:	Baran Kamiloğlu, Bahar Temizliği 2, 180x150 cm, T.Ü.Y.B., 2012	56
Resim 3.9:	Baran Kamiloğlu, Bahar Temizliği 1, 150x150 cm, T.Ü.Y.B., 2012	57
Resim 3.10:	Nedret Sekban, Çağımızın Azizleri "Çöpçüler", 140x180 cm. T.Ü.Y.B., 1988	58
Resim 3.11:	Nedret Sekban, Çağımızın Azizleri "Çöpçüler", ölçü bilinmiyor, T.Ü.Y.B.,1988	59
Resim 3.12:	Ahmet Umur Deniz, Kağıt Dönüştürenler, 2003	60
Resim 3.13:	Ahmet Umur Deniz, Kağıt Toplayanlar, 2003	61
Resim 3.14:	Ahmet Umur Deniz, Parkta Kağıt Toplayıcılar, 2003	62

Resim 3.15:	Ayşe Şahin Öztürk, Hurdacı, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019	63
Resim 3.16:	Ayşe Şahin Öztürk, Hurdacı 2, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019	64
Resim 3.17:	Ayşe Şahin Öztürk, Hurda Toplayanlar, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019	65
Resim 3.18:	Ayşe Şahin Öztürk, Hurdacı 3, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019	66
Resim 3.19:	Ayşe Şahin Öztürk, Hurdacılar, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019	67
Resim 3.20:	Ayşe Şahin Öztürk, Hurdacı 4, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019	68
Resim 3.21:	Ayşe Şahin Öztürk, Hurdacı Arabası, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019	69
Resim 3.22:	Ayşe Şahin Öztürk, Hurdacı Arabası 2, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019	70
Resim 3.23:	Ayşe Şahin Öztürk, Kağıt Toplayanlar, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019	71
Resim 3.24:	Ayşe Şahin Öztürk, Kağıt Toplayanlar 2, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019	72

1. BÖLÜM: GİRİŞ

Modern sanat, genellikle 1880'lerin izlenimcilerinden (empresyonistler) 1960-70'lere kadar devam ettiği kabul edilen sanat dönemidir. Sanatta modernizmin temelleri, ressamaların dünyayı gördükleri gibi temsil etmeyi bırakmalarıyla atılmıştır. Temsil, temel sorun haline gelmiş; sanat kendi kendisini konu haline getirmeye başlamıştır. Yirminci yüzyılın başlarında akımların ortaya çıkması ve birbiri ardı sıra hızla artması sanat tarihinin gelişim süreci içerisinde ilerlemenin, değişimin ve arayışların en çok olduğu çağımız modern sanatını doğurmuştur. Hızla gelişen bu süreçte birçok teknik ve konu farklı zeminlerde kendisine vücut bulmuştur.

Modern şehir hayatıyla birlikte insan nüfusunun artmasıyla büyüyen şehirlerde kentleşmenin getirdiği önemli problemlerden biri de kentsel atıklardır. Atıkların bir kısmı geri dönüşebilmekte bir kısmı ise kirli atık olarak kalmaktadır. Bunların sanatla olan ilişkisi noktasında yapılan bu çalışma da, öncelikle konunun kuramsal temelini oluşturulması için:

Araştırma da ilk olarak ele alınan konu tüketim toplumunun oluşumu ve kentsel atıklar konusu incelenmiştir. Akabinde toplumun sanatla bağına sağlayan temalardan olan, toplumu sanatla bilinçlendirme noktasında çalışan emekçiler ve onların ağır çalışma şartları, toplumdaki yerleri her zaman toplumsal içerikli sanatta büyük önem ve yere sahip olmalarının önemine istinaden incelenmiştir. Bu konu üzerine yapılmış modern sanat içerisindeki sanatçılar ve çalışmaları incelenip araştırılmıştır. Yapılmış olan bu araştırmaların sonucunda sanat tarihsel çalışmaların bilimsel veriler ışığında incelenip gelişim süreci irdelendikten sonra bilimsel literatüre ve sanata katkıları araştırılmıştır.

Elde edilen kazanımlar ile sanata katkı sağlaması amacıyla araştırma kapsamında pilot çalışmalar yapılmış ve araştırmacının kendi üslup ve tekniği ile sanat eserleri üretilmiştir. Yapılan eserler eleştirel bir yaklaşımla sanata ve bilime katkıları noktasında sorgulanıp ve sonuçlar değerlendirilmiştir.

1.1. KONU VE PROBLEM DURUMU

Araştırmanın konusu, Çağdaş Türk resminde toplumsal bağlamda kentsel atıkların plastik oluşumları;

Yapılan çalışma kapsamında toplumsal olgulardan hareket eden sanatçıların eserleri ve atık dönüşüm sisteminden nasıl estetik çerçevede nasıl istifade ettikleri noktası araştırılıp incelenmiştir.

Problem durumu:

Çağdaş Türk resminde toplumsal bağlamda kentsel atıkların uygulama pratiklerinde yeri ve önemi nedir? Sorusu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

Araştırmanın alt problemleri ise;

Çağdaş Türk resminde toplumsal konu bağlamında kentsel atıkları kullanarak eserler üreten sanatçılar kimlerdir?

Kentsel atıkların resim sanatı içerisindeki yeri nedir?

Kentsel atık dönüşüm sisteminden nasıl estetik çıkarımlar yapılabilir?

Sorularına cevap aranmıştır.

1.2. AMAÇ

Yirminci yüzyılın başlarında akımların ortaya çıkması ve birbiri ardı sıra hızla artması ile ortaya çıkan modern sanat eserlerinin içerisinde, gelişen şehir hayatı ile artan evsel atıkların önemi ve bu atıkların çevresel dönüşümünü konu alan ve bu sistemden faydalanan sanatçılar ve eserlerinin araştırılması amaçlanmıştır. Bu konuda elde edilen bulgulardan yola çıkarak oluşturulan literatür ve yapılan eserlerin Çağdaş Türk Resim sanatına katkıda bulunması amaçlanmaktadır.

1.3. ÖNEM

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

1.4. SINIRLILIK

Araştırma Türkiye’de Cumhuriyet dönemi toplumsal gerçekçi anlayışta çalışmalar yapan ressamlar ve eserleriyle sınırlıdır. Çalışmada ressamlar seçilirken sanat hayatının belirli bir döneminde konu olarak kentsel atıkları ve bunların geri dönüşümünü konu alan sanatçılar ve eserleri incelenmiştir.

Çalışmanın literatürü oluşturulurken Konya’da bulunan kütüphaneler ve internet üzerinden yayınlanmış bilimsel kaynaklar, görseller kullanılmıştır.

1.5. YÖNTEM

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

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılacaktır. Nitel araştırma yöntemlerinin kurallarına uyularak güvenilirliği olan kaynaklardan yararlanılacaktır. Çağdaş Türk resminde toplumsal bağlamda kentsel atıkların plastik oluşumlarını inceleyen bu çalışmada, araştırma modeli olarak doküman incelemesi kullanılmıştır.

1.5.1. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni Çağdaş Türk resminde toplumsal gerçekçi sanatçılardır, örneklemi ise bu sanatçılar içerisinde kentsel atıkları konu olarak ele alan sanatçılardır.

1.5.2. Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada, veri toplama aracı olarak kaynak tarama yöntemi kullanılacaktır. Var olan yerli ve yabancı kitaplar taranıp, konuyu içeren onaylanmış makale ve bilimsel araştırmalar taranarak, bu araştırmalardan faydalanılacaktır. Yayınlanmış kitap, dergi ve internet kaynaklarından amaca yönelik araştırmalar yapılacaktır.



2. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1.ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN GELİŞİMİ

2.1.1. 1950 ÖNCESİ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN GELİŞİMİ

Türkiye de batılı anlamda resim eğitiminin başlangıcı olarak, Mühendishane-i Berri Hümayun'un ders programına resim derslerinin konulduğu 1795 tarihi kabul edilmektedir.

II. Abdülhamid tahta geçtikten sonra, Osman Hamdi Bey resim ve mimarlık alanında eğitim vermesi amacıyla 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise'nin kuruluş çalışmalarını da yürüterek okulun başına geçmiştir.

1908-1909 yıllarına kadar süregelen bu gelişmelerden Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşuna kadarki geçen dönem Türk resminde erken dönem olarak değerlendirilir. Bu cemiyet ortak bir sanat fikrinden çok, güç için birlikte olma fikrinden hareket etmiştir. Osmanlı ressamı cemiyeti, ülkemizde “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi” adındaki ilk sanat dergisini çıkarmışlardır. Dergi her ne kadar on sekizinci sayıya kadar çıkarılabilmiş olsa da Türk sanat tarihin de önemli bir yere sahip olmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılında “Türk Ressamlar Cemiyeti”, 1926 Yılında “Türk Sanayi-i Nefise Birliği” daha sonra ise “Güzel Sanatlar Birliği” adı altında faaliyetlerini sürdürmüştür (Kaya, 2005).

Çağdaş Türk resminin temeli Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ile atılmış, çağdaş sanat akımlarına geçiş yine bu cemiyetle sağlanmıştır. Zira 1910'da bu cemiyet mensubu sanatçıların çoğu sanat eğitimi almaları amacıyla yurtdışına gönderilmiştir. Bu sanatçılar daha sonra I. Dünya Savaşı başlayınca yurda dönmüşlerdir, toplumsal anlayışta izlenimci resim yapmışlardır.

Çallı Kuşağı sanatçılarından bazıları Sanayi-i Nefise'ye hoca olarak, sanat anlayışlarını bu yolla yayarken, onların öğrencilerinden bir grup 1925 yılında sanat öğrenimi için Paris'e gönderilmiştir, 1928 yılında tekrar yurda çağırılmışlardır. Yurda dönüş yaptıktan sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adıyla anılan

grubu oluşturmuşlardır. Ortak bir sanat anlayışı tanımayan birlik üyeleri farklı tarzlarda resimler yapmışlardır.

Genç Cumhuriyetin onuncu yılı olan 1933'te ise Müstakillerden ayrılan bir grup sanatçı "D Grubu" adıyla anılan grubu kurmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Güzel Sanatlar Birliği ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinden sonra, kurulan dördüncü ressamlar birliği olması nedeniyle alfabenin dördüncü harfi olan "D" den ismini almıştır (Candan, 2004:40). Bu grup ile dönemin getirdiği yeni akımlar doğrultusunda sanat üretilmeye başlamıştır. Bu grup Çallı Kuşağına Müstakillerden de fazla tepki göstermiştir. Genç Cumhuriyetin çağdaşlaşma hedeflerine ulaşmasının Kübizm'le olacağını düşünmüşlerdir. Yaptıkları faaliyetlerle 1950'lerde modern sanat anlayışının Türkiye de tutunabilmesini kolaylaştıran, toplumun modern soyut sanatı yadırgamadan kabullenebilmesi için bir tampon görevini, farkında olmadan üstlenmişlerdir.

1936 yılında akademi hocalarının değiştirilmesi, 1937 yılında Leopold Levy'nin resim atölyesi şefliğine getirilmesi, Levy'nin Türk kültür ve geleneksel sanatlarına büyük bir ilgi duyması ve bunu her fırsatta dile getirmesiyle çevresinde büyük bir etki yaratmış ve öğrencilerini de bu felsefe doğrultusunda etkilemiştir.

Bunun sonucunda Leopold Levy'nin atölyesinde çalışan öğrencilerden bir kısmı 1940'larda Yeniler Grubu adıyla birleşmişler ve etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Yeniler'le, ilk kez Türkiye'de bir sanat grubu belirli bir görüş etrafında birleşmiştir. Yeniler, Türk resminin gerçek kimliğine kavuşabilmesi için; memleket yaşantısından alınan konuların yine konuya uygun bir üslupla işlenmesi gerektiğini savunmuşlar ve ulusal yerel bir sanat anlayışı sergilemişlerdir. (Giray, 1994: 46). Yeniler grubu ile toplumsal gerçekçi resim anlayışı tekrar tuvalde vücut bulmuştur.

Yeniler Grubu 1940'lı yıllardan 1960'lı yıllara kadar resim sanatına figüratif ve toplumsal gerçekçi bir anlayış getirmişlerdir. Toplumun sorunlarıyla birebir ilgilenen grup üyeleri tüm sosyal gerçekleri halkın sıkıntılarını eserlerine yansıtmışlardır (Arda, 2007:40).

1937 yılında İstanbul Dolmabahçe Sarayının Veliaht Dairesinde Resim ve Heykel Müzesinin açılması, 1940'lı yıllarda etkinliğini sürdüren sanatçıların kendilerini kabul ettirmelerinde önemli bir rol oynamıştır. 1938 yılında CHP tarafından düzenlenen yurt gezileri ile sanatçıların yurdun çeşitli yörelerinde çalışma yapmaları ve Anadolu'nun gerçeklerini yakından görmeleri Çağdaş Türk Sanatı'nın kimlik arayışında, etkisini gösteren bir diğer faktörü oluşturmuştur (Dalkıran, 2006:).

1940'lı yılların başındaki bu kimlik arayışına çözüm olarak görülen yerel ya da yöresel bir sanat yaratma anlayışı, 1940'lı yılların sonuna doğru geleneksel sanatlardan hareket edilerek Türk resminin gerçek kimliğine kavuşabileceği anlayışına dönüşmüştür. Bu bağlamda o yıllarda Akademi kadrosunda hocalık yapan ve çevresinde, güçlü kişiliği ile saygın bir yere sahip olan Bedri Rahmi Eyüboğlu da bu düşüncüyü savunanların başında yer almış ve akademideki öğrencileri bu düşünce yönünde çalışmaya sevk etmiştir.

Eyüboğlu, Batı sanatını taklit etmekle bir yere varılamayacağını, ancak Batı'nın resim tekniklerinin, geleneksel Türk el sanatlarının kaynaklarıyla birleştirilmesiyle Türk resim sanatının gerçek kimliğine kavuşturulabileceğini savunmuştur.

1946 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde eğitim gören on öğrenci onun fikirleri doğrultusunda On'lar Grubunu kurmuşlardır. Grubun Üyeleri Mustafa Esirkuş, Saynur Kıyıcı, Leyla Gamsız (Sarptürk), Fikret Elpe, Nedim Günsür, Hulusi Sarptürk, Mehmet Pesen, Ivy Stengali, Meryem Özacul ve Fahrunnisa Sönmezdir. Onlar Grubu hem ortak bir görüş açısında birleşmeleri hem de belirli bir üslup oluşturmaya çalışmaları açısından kendilerinden önceki tüm gruplardan ayrılmışlardır (Özsezgin, 1982:x).

Onlar Grubunun mücadelelerinin yaşandığı dönemler de, yani, II. Dünya Savaşının sona ermesinden sonra Türkiye de çok partili demokratik sisteme geçilmesi, kültür ve sanat yaşamında modern ve evrensel programlarla tanışılmasını sağlamıştır. Demokratik düzenin getirdiği sosyal, ekonomik ve siyasal değişimler halk kitlesi üzerinde etkili olmuş, düşünce ve yaşam tarzını etkilemiştir. Doğal olarak

halk kitlesi içerisinde yaşayan sanatçılarda bu etkileşimden nasibini almış ve Türk resminde, modern sanat anlayışı filizlenmeye başlamıştır (Dalkıran, 2006:).

2.1.2. 1950-1970 ARASI TOPLUMSAL GERÇEKÇİ ANLAYIŞ

Türkiye 1950'lerde sanayileşmenin başlaması ile toplumun yaşantısında değişiklikler olmuş ve köyden kente göçler yaşanmıştır. Yaşanılan bu değişimi eserlerine yansıtan Nedim Günsür ve Neşet Günal Anadolu insanının yaşam gerçeklerini konu almışlardır (Doğan, 2003: 33).

Nedim Günsür gibi Paris'te Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde çalışmış, toplumsal gerçekçi anlayışta verdiği yapıtlarla ve yetiştirdiği öğrencilerle Türk resim sanatında yerini kanıtlamış diğer sanatçı da Neşet Günal (1923-2002)'dir. Günal, anıtsal yapıdaki biçimleriyle, eserlerinde kırsal kesimin geri kalmışlığını ve durağanlığını toplumsal anlayışta resimleriyle anlatır. Soyut Sanat dünya platformlarında hızlı değişimlere neden olurken Türkiye'ye gelişi ve sanatçılar tarafından benimsenmesi 1950 yıllarına rastlar. O yıllara kadar sanatçılarımız resimde klasik, empresyonist ve ekspresyonist tarzda eserler üretmekteydiler. Oysa yüzyılın başından itibaren soyut sanat; dünya sanat arenasında gözde bir üslup olarak kabul edilip çoğu sanatçının ilgi alanını oluşturmuştur (Baraz, 1998:x).

1950'li yıllar da ki özgürlükçü demokrasi, ülkenin sanat yaşamına, Batı'daki sanatsal akım ve yenilikleri, günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirmiştir. Türkiye de resim ve heykel alanında hızla modern akımların içine girildiği dönem, bu dönem olmuştur.

1960'lara gelindiğinde Türkiye de; Avrupa'da 1960'larda çıkan yeni figürasyon eğilimi Batı'da olduğu gibi, Dışavurumcu- Sürrealist ve Toplumsal Eleştirel Gerçekçi anlatımlarla kendini göstermiştir. İnsanın içsel yaşamı yönünde gelişen yeni bakış açısının yanı sıra toplumsal eleştirel gerçekçi sanat görüşünün de yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır (Doğan, 2003: 39).

1950'den sonra, Demokratik Parti iktidarlarının devlet yönetimine gelerek, askeri, ekonomik ve siyasi alanlarda batılı ülkelerle yaptığı antlaşmalardan sonra,

Batı kültürü bütün ürünleri ile Türkiye'ye girmeye başlamıştır. Doğal olarak sanat kitapları da bu dönem de ağırlıklı olarak Türkiye'ye girmeye başlamıştır.

Birçok sanatçı 1960 ve 1970'lerde bu anlatım doğrultusunda yeni görüşler kazanan yapıtlar üretmeye başlamıştır. Yaşlı kuşak sanatçılar, bireysel sanat anlayışları arasına soyut anlatımları katmanın yollarını ararlarken, yeni yetişen gençler bu sanat anlayışını sanat üretimlerinin odağına yerleştirmişlerdir. Rus sanatının konstrüktivist eğilimleri ile tanışılması, bu eğilimlere yeni boyutlar katmış, Malavich ve Tatlin'in resimleri tanınmaya başlamıştır (Giray, 1998).

Bu eğilim içerisinde 1960'larda hicivsel ve mizahi anlatımıyla Cahit Burak, iri yüzlü kadın portreleriyle Nuri İyem, kent insanının yaşamından sahneler yansıtan Neşe Erdok, toplumdaki sıkışıp kalmış insanların yabancılaşmasını, yalnızlığını, zevk alemlerini insanı ürperten bir anlatımıyla Mehmet Güleriyüz söylenilebilir.

Toplumsal konuların sanatın resim, edebiyat ve tiyatro gibi alanlarında ele alındığı 1950 ve 1960'lı yıllarda köyden kente göç olgusunun ve kentleşmenin hızlandığı bir süreç olarak karşımıza çıkar.

Neşet Günal, Orhan Peker, Nedim Günsür ve Turan Erol'un yapıtlarında, dönemin ifadeci eğilimleriyle toplumsal siyasal sorunlar arasında daha dolaysız bir köprü kurma çabası yer alır. 27 Mayıs Askeri müdahalesi ve 1961 Anayasası toplumda ve sanat alanında bir özgürlük havası estirmiş, gerçekçi bir bakış açısı geçerlilik kazanmıştır. 1960 ve 1970'lerde soyut sanat ve soyutlama devam ederken, aynı zamanda, toplumsal gerçekliği sorgulayan, eleştirel ve politik figüratif bir sanat anlayışı güç kazanmıştır. Figüratif çalışan sanatçılar arasında halk kültürünün alışılmış biçimlerine yönelenlerin yanı sıra, kültür verilerini, yaşadıkları coğrafyanın geçmişinden sağlamak isteyen sanatçılar da bulunmaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden Neşet Günal, Nedim Günsür, Orhan Peker ve Turan Erol değişen kenti ve yaşantısını, Anadolu insanını ve onun kendine özgü gerçeğini güncel tartışmalar kapsamında anlatarak, figürü bir anlatım aracı olarak görmüşlerdir (Erdemci vd, 2007: 14).

1968 olayları Türk sanatında politik içerikli toplumcu ve toplumsal gerçekçi sanat anlayışının devam etmesinde etkili olmuştur. Ressamlar kırsal kesim insanının

sıkıntılarını, dramını tuvallerine aktarmışlardır. Türkiye’de, sanayileşmeyle beraber işçi sömürsü ve grevler baş göstermiş, işsizlik beraberinde göçü getirmiştir. (Giray, 2007: 281). Bu süreçte, kentlerin sokaklarında öğrenci olayları da başlamıştır. Sanatçılar, yaşamın güçlüklerini, bu güçlükler içinde ezilmiş olan insanların dramlarını resimlemenin yöntemlerini irdeleyerek, toplumsal gerçekçilik söylemi çevresinde buluşmuşlardır. Mehmet Gülyüz, Alaettin Aksoy, Gürkan Çoşkun (Komet), Burhan Uygur ve farklı bir sanatsal kimlik sergilemekle beraber Neşe Erdok, gibi sanatçıların öncelikle birey olarak ortaya çıktıkları, figüratif anlatıma yöneldikleri, yapıtlarında, insana, yaşama, kendi iç dünyalarına ve topluma yönelik düşüncelerini betimlemek istedikleri görülmektedir. 1968 kuşağı sanatçıları iç dünyalarını çeşitli yönleriyle tuvallerine yansıtmaya öncelik vererek, insani değerleri ve zaafı baze n trajik bir yorumla ele almışlardır. Bu sanatçılar Türk resminde figüre, yapıtlarında öznel bir anlam yükleyerek işlemişlerdir (Erdemci vd, 2007: 16). Bu sanatçılar ilgilendikleri konular nedeniyle bir ortaklık gösterirler. Neşe Erdok yapıtında olduğu gibi topluma eleştiriden çok gözlemci olarak yaklaşır. Toplumsal gözlemleri kadar iç sorunları yapıta katan bu sanatçılardan her biri anlatımına uygun bir dil geliştirmiştir. Geleneğe, değişmez olana tepki, özeleştir, cinsellik, çocukluğa dönüş ve ölüm 1968 kuşağı sanatçıların ele aldıkları temalardır (Erdemci vd, 2007: 17).

Toplumsal konuların sanatın resim, edebiyat ve tiyatro gibi alanlarında ele alındığı 1950 ve 1960’lı yıllarda köyden kente göç olgusunun ve kentleşmenin hızlandığı bir süreç olarak karşımıza çıkar.

Neşet Günal, Orhan Peker, Nedim Günsür ve Turan Erol’un yapıtlarında, dönemin ifadeci eğilimleriyle toplumsal siyasal sorunlar arasında daha dolaysız bir köprü kurma çabası yer alır. 1960 ve 1970’lerde soyut sanat ve soyutlama devam ederken, aynı zamanda, toplumsal gerçekçiliği sorgulayan, eleştirel ve politik figüratif bir sanat anlayışı güç kazanmıştır. Figüratif çalışan sanatçılar arasında halk kültürünün alışılmış biçimlerine yönelenlerin yanı sıra, kültür verilerini, yaşadıkları coğrafyanın geçmişinden sağlamak isteyen sanatçılar da bulunmaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencilerinden Neşet Günal, Nedim Günsür, Orhan Peker ve Turan Erol değişen kenti ve yaşantısını, Anadolu insanını ve onun kendine özgü gerçeğini

güncel tartışmalar kapsamında anlatarak, figürü bir anlatım aracı olarak görmüşlerdir (Erdemci vd, 2007: 14).

2.1.2.1.Cihat Burak

Cihat Burak, 1960’larda figüratif resim dalında yeni bir kişilik olarak, fantastik, eleştirel, gerçekçi ve naif nitelikli resimler üretir. Resimlerinde Fantastik yaklaşımla beraber toplumsal eleştiri göze çarpmaktadır. Cihat Burak, 1943’de Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü’nden mezun olmuştur. Burak, Fransa’da kaldığı yıllarda 1961-1965 yılları arasında resim çalışmalarına yer vermiştir. Sanatçı, resimlerinde toplumun ve bireylerin içinde bulunduğu çelişkileri bir halk sanatçısının saf ve önyargısız bakış açısıyla yorumlamaktadır. Günlük yaşam kesitlerini, anılara ve bir düş alemine bağlayan sanatçının yapıtlarında, derin bir öyküsel anlatımla ilişkiler kuran zengin bir iç dünyanın yansımaları görülmektedir. Özellikle çirkinliği ve yozluğu vurguladığı kent görünümünde de gerçekleri bu bağlam içinde yansıtmıştır (Tan, 2011: 57).

Cihat Burak, halk sanatıyla Osmanlı sanatının öğelerini Batılı bir şekilde bağdaştırarak sunmaktadır. Düş dünyasıyla gerçek dünyanın bileşimini naif üslup içinde yansıtmıştır. Dış dünyada gördüklerini, gözlemlerini olduğu gibi yansıtmaz; burada gördüklerini bir araç olarak kullanıp kendi iç dünyasını tüm içtenliğiyle dışa vurmaktadır. Toplumsal psikoloji, toplumsal eleştiri ve toplumsal gerçekçilik anlayışını fantastik bir duyarlılık ve mizah duygusuyla tuvallerine aktarmıştır (Giray, 2007: 266).

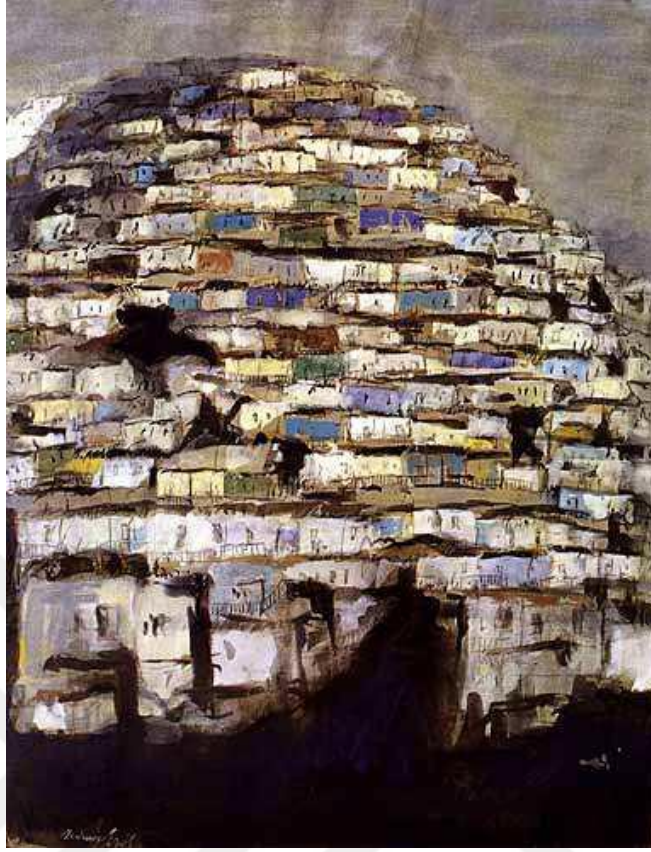
Cihat Burak, “Pehlivanlar” (Resim 2.1.) resminde figürü neredeyse bütünüyle şematize etmiştir. Mekanı kurgularken ve figürleri istiflerken, geleneksel minyatür sanatının yöntemlerini kullandığı görülür. Burak, geniş bir konu yelpazesi içinde ayrıntılı betimlemeleri ve sağlam kompozisyon kurgusuyla çok sayıda iç mekan resmi, kent görünümü, günlük yaşam sahnelerini tuvaline taşımıştır (Erdemci vd, 2007: 162).



Resim 2.1.: Cihat Burak, Pehlivanlar, Duralit Üzeri Yağlıboya, 72x59cm, 1955
Kaynak: Erdemci vd, 2008: 164.

2.1.2.2. Turan Erol

Turan Erol, 1951 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuştur. Erol, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde çalışmıştır ve 10'lar Grubu'nun kurucuları arasında yer almıştır. Turan Erol, 1950 ve 1960'larda resimlerinin konusunu kırsal kesim insanının yaşamının dramı olan göçler ve gecekondu (Resim 2.2.) üzerine yoğunlaştırmıştır. Ankara çevresindeki tepelerin üzerine konan gecekonduların ev dokusunu betimlemiştir. Erol, 1970'lerde ise gecekondu sakinlerinden zeytin ağaçlarına, Bodrum'dan İstanbul Boğazı görünümünü resimlemiştir. Sanatçı gecekondu sakinleri yaşadığı çalışmalarında, büyük kentlerin yaşam özelliklerini, lirik, duygusal anlamlar yükleyerek seyirciye iletmeye çalışmıştır.



Resim 2.2.: Turan Erol, Gecekondu Tepe-II, Kağıt Üzerine Guaj, 68x50 cm, 1968
Kaynak: www.sanalmuze.org, 01.11.2011.

2.1.2.3. Neşet Günal

Neşet Günal, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü'nde öğrenimi sırasında, Nurullah Berk, Sabri Berkel'in ve Leopold Levy'nin öğrencisi olmuştur. 1948 yılında resim öğrenimi için Paris'e gönderilmiş, Lhote ve Leger'in atölyesinde öğrenim görmüştür. Günal, Paris'te, vitray ve duvar halısı teknikleri konusunda çalışmıştır. Neşet Günal, resimlerinde hem toplumsal anlayışa bağlıdır hem de bunu yaparken bir yandan da akademik geleneği ve müze bilgilerini unutmaz. Döneminin büyük boyutlu resimleri olarak dikkat çeken bu örneklerdeki anıtsallık etkisi Günal'ın temel özelliklerindendir. Sanatçının Paris'te ilk yaptığı resim “Üç Güzeller” (1951) Leger'in etkisi altındadır (Erdemci vd, 2007: 14).

Türkiye'ye döndükten sonra bu etkileri geleneksel Doğu sanatının özellikleriyle birleştirerek figür üzerinde yoğunlaştı 1960'lardan itibaren de anlatımı ön plana aldı. Anadolu insanının yaşam zorluklarını yansıtan “Tarla Dönüşü ve Dananın Ölümü” sanatçının bu alandaki ilk çalışmalarındandır. Günal, özgün

üslubunun erken örnekleri olan bu resimlerde anıtsal bir figür anlayışı ile toplumsal gerçekleri birleştirerek, Anadolu insanını kompozisyonun merkezine oturttu. Sanatçı, daha sonra “Korkuluk”, “Kapı Önü” ya da “Duvardibi” gibi gerek tek, gerek ikili-üçlü ya da daha kalabalık figür gruplarını ele aldığı dizilerinde, insanı tüm yoksulluğu içinde çorak bir doğa, yığma taş duvarlar ya da yıkıntılar önünde betimlemiştir. Figürlerin yüz ifadeleri ve giysileri ile el ve ayaklarındaki biçim bozmalar bu tür bir arka planla birleştirerek anlatımı güçlendirmiştir. Günal, eserini oluşturmada önce, figürleri ve kompozisyon düzeninin eskizlerini çizer ve kompozisyona son halini verdikten sonra deseni renklendirir, renk düzenini kağıt üstünde çözümlemektedir (Erdemci vd, 2007: 134).

Anadolu bozkırı içinde verimsiz toprakla uğraşarak yaşam mücadelesi veren yüzlerce insandan birisi; baltasına dayanmış dinlenen “Toprak Adamı”nı (Resim 2.3.) resmetmiştir. Yoksulluk, çaresizlik, ezilmişlik içine işlemiştir. Sanatçının geldiği toplumsal ve doğal ortamın onun kişiliğinde oluşturduğu duyarlılığın resimsel bir ifadesi olarak toprak adamın yaşamı ve psikolojisi tuvale yansımıştır. Günlük yaşamda insan emeğine pek değer verilmezse de, figürün abartılı şekilde büyük yapılmış elleri ve ayakları emeğe saygının işareti olarak klasik figüratif bir biçimsel anlatımla şekilleniyor. Toprak adamın gerçeğini inanarak, yaşayarak, duyarak resimlerken, sanatın gerçeğinin de insan ve toplum gerçeğini dile getirmek olduğuna inanmıştır (Ersoy, 2004: 249).

Neşet Günal, toprak insanının yaşam dramını inanarak, yaşayarak ve duyarak aktaran resimleri ile Türk Resim Sanatında özgün bir yer alır. Günal, 1960’lı yıllarda kırsal kesim insanının acılarını resimlemeye başlamıştır. Onların yaşam çabalarını, yoksulluklarını belirgin kılacak bir anlatım yöntemi geliştirir. Abartılı biçimsel deformasyonlar katılır resimlerine, Günal bu yaklaşımına şu açıklamayı getirir: “Önce içimden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğimde oluşturduğu duyarlık, çevremle ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak, toprak adamlarının yaşamını ve Psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim” (Giray, 2007: 281).



Resim 2.3.: Neşet Günel, Toprak Adam, 185x96cm, T.Ü.Y.B, 1974
Kaynak: Ersoy, 2004: 249.

Günel'in "Toprak Adam" (Resim 3.6) resminde, baltasına dayanmış dinlenen, yoksul, çaresiz toprakla uğraşan bir çiftçi resmedilmiştir. Toprak adamın yaşam içindeki psikoloji anlatılmaktadır. Figürün abartılı büyük elleri ve ayakları emeğe saygıyı işaret etmektedir (Ersoy, 2004: 249).

2.1.3. 1970-1980 ARASI TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

1970'lerde Türk sanatçısı toplum içinde aradığı yeri bulmuş, bireyselliği kazanmıştır. Bu bireysellik, sanatı akademinin tekeline de kurtarmıştır. Bu tarihten sonra, Türk sanatçısı, sorgulayan, tartışan, araştıran, kendi imkanlarını kullanarak sanat çalışmalarını sürdüren bir yaratma sürecine girmiştir. Sanat'ta yeninin ve orijinal'in, çok çalışarak, adeta bir bilim adamı titizliğiyle davranılarak elde edilebileceğinin farkına varmıştır. 1970'li yıllar sanat ve kültür yaşamında belirgin değişimlerin yaşandığı yıllar olarak dikkat çekici bir konuma sahiptir.

Sanatçıların herhangi bir çağdaş akıma ya da eğilime bağlanma çabalarındaki dar kalıplar giderek kırılmıştır. Türk sanatçısı, Batı'daki güncel ve çağdaş sanat gelişmeleri karşısında dikkatli bir gözlemci tavrını korumakla beraber, bu gelişmelere, kendi kültür gelenekleri, yaşam deneyleri ve çevre olanakları açısından da bakmayı öğrenmiştir.

1980'lerde ortaya çıkan Yeni Dışavurumculuk, dünyada ve Türkiye'de aynı anda görülmüştür. 1970'li yıllardaki sosyo-politik baskıların ve teknolojinin gelişmesinin sonucu oluşan varoluşçuluk düşüncesiyle beraber gelişmiştir. İnsan psikolojisine ve bireyselliğe önem veren varoluşçu düşünce, insanı ezen düzene, kişiliğini sindirmeye çalışan topluma karşı koyar. Bireyin kendini tanımasını, baskıdan kurtularak kişiliğini yaratmasını amaçlayarak topluma yabancılaşmasını ve yalnızlaşmasını engellemeye çalışır (Arda, 2007:51). Türkiye'de Yeni Dışavurumculuk akımı içerisinde Cihat Aral, Nedret Sekban, Kasım Koçak, Seyyit Bozdoğan, Hüsnü Koldaş gibi sanatçılar söylenilebilir.

1970'lerde Türkiye'de, siyasi baskı ve ekonomik bozuklukları dikkat çekmektedir. Siyasi olaylar, ekonomiye ve halkın gündelik yaşamına yansımaktadır ve ülkede şiddet artmaktadır. Tüm bu olumsuzluklar içinde sanatta da politik, toplumsal eğilimler güç kazanmıştır. Sanatçılar günün toplumsal olaylarını politik mesajlar içinde aktarmaya ve halka yaşanan olumsuzlukları göstermeye çalışmışlardır. 1970'li yıllarda Neş'e Erdok, Cihat Aral, Nedret Sekban, Aydın Ayan, Hüsnü Koldaş, Seyit Bozdoğan gibi sanatçılar toplumsal gerçekçi eserler üretmeye devam etmişlerdir. 1970'li yıllarda iki farklı tavır ortaya çıkmıştır. Birincisi, toplumu ilgilendiren konuları gerçekçi bir bakış açısında ele alan sanat, ikincisi ise ajitasyon ve propaganda amaçlı gerçekçilik diye tanımlanabilir (Berksoy, 1998: 128).

1980'lerde Dünya'yı vuran ekonomik kriz ile birlikte etkisini arttıran Yeni Dışavurumculuk ve bunun yanısıra teknolojik gelişmelerle kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, akabinde internet yayıncılığı ile toplumsal olayların ve sanat olaylarının hızlı etkileşimine yol açmıştır. Bazı sanatçılar resimlerinde figüratif dışavurumlar ve biçimi bozan dışavurumları ile sanatlarını göstermişlerdir.

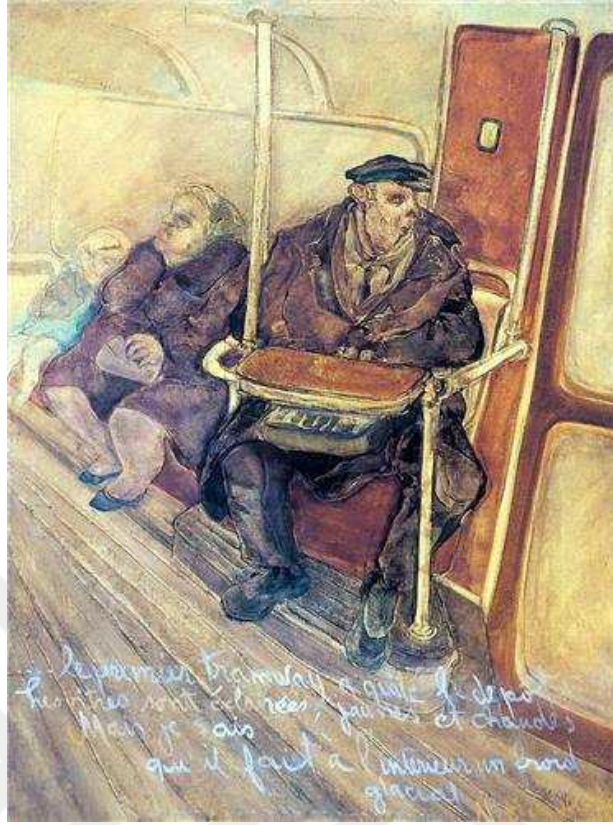
Sosyal, ekonomik, kültürel ve politik parçalanmalarına yabancı kalamayan sanatçılar ise, içsel duygularını dışa vurmaya ve olanları sorgulamaya başlamışlardır. Türkiye'nin gündeminde yer alan olayları kendi bakış açılarıyla farklı teknik ve anlatımlarıyla, konu çeşitliliği içerisinde yansıtan sanatçılar, figüratif resim sanatına ve toplumsal gerçekçi resmin gelişmesine katkılarda bulunmuşlardır. Zamanın aynası niteliğindeki bu işlerin her biri, toplumun yaşadığı olayları tek tek gözler önüne sermekte ve sanat yoluyla insanlara yol göstermektedir (Arda, 2007: 58).

1970'lerin sonunda, özellikle de 1980'lerde, Mehmet Güleryüz, Gürkan Coşkun (Komet), Alaettin Aksoy politik bir tavır ortaya koymuşlardır. Politik duruşlarında kişisel üsluplarını sürdürmüşlerdir. (Erdemci vd, 2007: 261).

Günümüz Türkiye'sinde resim sanatımızı ve sanatçılarımızı çağdaş sanat içinde değerlendirirken, belli görüşler veya eğilimler çerçevesinde sınıflandırmak çok güç olmaktadır. Çünkü her sanatçı kendi kişiliği doğrultusunda belli akım veya eğilimlere bağlı kalmadan yapıtlarını üretmeye çalışmaktadır. Bazen de bir sanatçının yapıtları içinde birbirinden çok farklı eğilimlerin de olduğu görülmektedir (Ersoy, 1998).

2.1.3.1.Mehmet Güleryüz

Mehmet Güleryüz, 1958'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (MSGSÜ) Resim Bölümü'nü 1966'da bitirmiştir. 1958 yılında tiyatro oyunculuğu öğrenimi görmüştür. Güleryüz, 1970-1975 yılları arasında devlet bursu ile gittiği Paris'te yüksek resim ve litografi dalında uzmanlık eğitimi görmüş, yurda döndükten sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. 1984'de ise Brüksel'de heykel ve gravür çalışmaları yapmış, 1985'de İstanbul'a dönerek, 2000 yılına kadar Bilsak'da sanat eğitimi vermiştir (Giray, 2007: 340).



Resim 2.4.: Mehmet Gülerüz, Otobüs Biletçisi, T.Ü.Y.B, 130x96cm, 1970
Kaynak: Erdemci vd, 2008: 212.

Mehmet Gülerüz'ün erken dönem resimleriyle görülen soyut anlayış yerini giderek figüratif bir anlatıma bırakmıştır. 1960'ların ortasında gerçeküstücü öğeler resimlerine girmiştir (Erdemci vd, 2007: 210) .

2.1.3.2. Gürkan Coşkun (Komet)

Gürkan Coşkun (Komet), 1960-1967 arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Zeki Faik İzer ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyelerinde eğitim görmüştür. 1971'de Paris'e gitmiştir. Vincennes Üniversitesi'nde eğitim görmüştür. Yaşamını Paris ve İstanbul'da sürdürmektedir. Gürkan Coşkun (Komet), 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında Mehmet Gülerüz, Alaettin Aksoy ve Utku Varlık gibi dönemin genç sanatçılarıyla birlikte bir önceki kuşağın biçimsel yorumlarından uzaklaşarak çağdaş insanın dramını ve ruhsal durumunu gündeme getiren resimler üretmiştir.

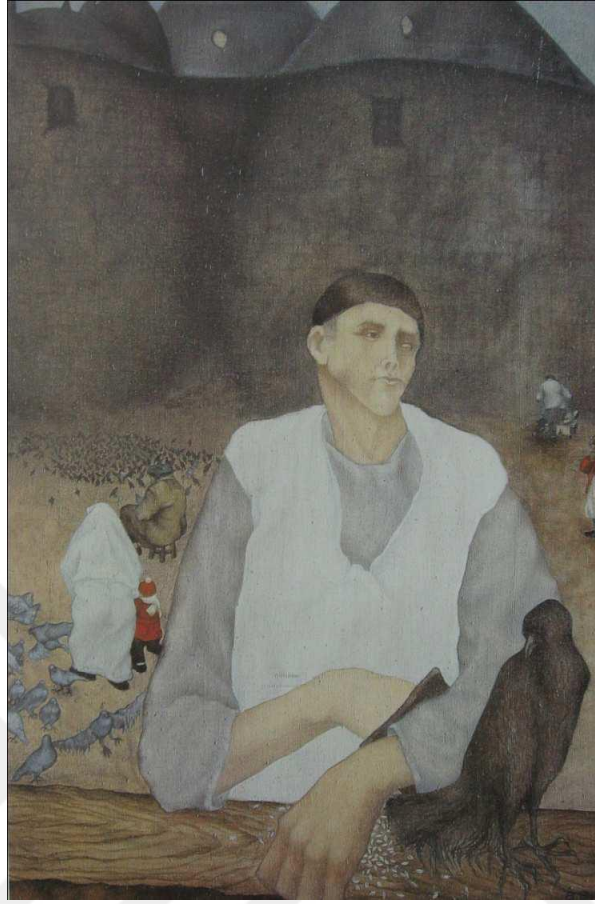


Resim 2.5.: Gürkan Coşkun (Komet), Bindik Bir Alamete, T.Ü.Y.B, 42x50cm, 1972
Kaynak: Erdemci vd, 2008: 217.

1980’lerde Komet, bazen arka planda açık tonlar kullanarak figürün havada asılı kaldığı izlemini uyandıran resimler yapmıştır. Daha sonraları sanatçı, figürü hareketlendirerek daha tanımlı mekanlar içinde betimlemeye, yeniden kalabalık figür grupları oluşturmaya ve canlı renklerden yararlanmaya başlamıştır (Erdemci vd, 2007: 216).

2.1.3.3. Aydın Ayan

Aydın Ayan, 1972-1977 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’nde okumuştur. Sabri Berkel’in gravür atölyesinde, ardından Bedri Rahmi Eyüboğlu ve onun ölümünden sonra (1975) Neşet Günal atölyesinde öğrenim görmüştür. MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde öğretim üyesi olan sanatçı, toplumsal konulara resimlerinde yer vermiştir. Ayan’ın esin kaynaklarından biri, öğrenim gördüğü Neşet Günal’ın toplumsal gerçekçilik eğilimindeki yapıtlarıdır. Ayan’ın bu doğrultuda ürettiği en önemli yapıtları “Kuş Yemi Satıcısı” (1983) ve “Yolun Sonu” (1984)’dur. Sanatçı sağlam desen anlayışıyla bir süre sonra bu etkilerden arınarak özgün anlatıma ulaşmıştır (Eczacıbaşı, 2008: 162).



Resim 2.6.: Aydın Ayan, Kuş Yemi Satıcısı, T.Ü.Y.B, 82x53cm. 1976
Kaynak: Oktay, 1997: 21.

Aydın Ayan'ın, "Kuş Yemi Satıcısı"nda (Resim 2.6.) figürleri deforme etmeyerek, perspektif kurallarına bağlı kalmıştır. Ön plandaki figürün arka plandaki görüntüsüyle ilişkilendirilerek tuval derinliği sağlanmaktadır. 12 Mart darbesinin öncesinde başlayan toplumcu gerçekçi sanat anlayışı başlamıştır ve Ayan kendisini bu gergin ve çekişmeli ortamın içerisinde bulmuştur (Oktay, 1997: 18).

2.1.3.4. Alaettin Aksoy

Alaettin Aksoy, 1963-1968 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde eğitimini tamamlamıştır. 1972'de devlet bursu ile Fransa'ya gitmiştir.



Resim 2.7.: Alaettin Aksoy, Tüo, T.Ü.Y.B, 50x50

Kaynak: www.galerinev.com/tr/sergiarsivi/detay/6, 11.09.2011.

Aksoy, zaman ve mekanın olmadığı bir ortamda insan gerçeğini fantastik kurgular içinde ele almıştır. Alaycı ve iğneleyici, içinde ironi bulunan yaşamla ilgili yorumlar yapmıştır. Fantastik figür anlayışıyla yaptığı kompozisyonlarında, desenleri deformasyon ve klasik renk değerleriyle tamamlamıştır. Belli olmayan bir zaman diliminde yaşayan insanları, fantastik kurgular içerisinde ele almıştır. Deformasyona uğrattığı tiplerinde davranış ve yaşam gerçeğini etkili bir şekilde yansıtmıştır (Ersoy, 1998: 138).

2.1.4. 1980 VE SONRASINDA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ YAKLAŞIMLAR

Türkiye’de, 1980 öncesi ve sonrası süreçte köyden kente göç olgusu hala önemli bir sorun olarak dikkat çekmektedir. Tarımda gelirin düşmesi, makineleşmenin başlaması bunun beraberinde işçi ihtiyacının azalmasıyla, köyden kente göç 1980’lerde hızlanarak 1990’larda da devam etmiştir. Göçün sürekli artarak devam etmesiyle şehirlerde çarpık kentleşme olmuştur. Gecekondulaşmayla birlikte şehirlerde kültürel, sosyal ekonomik yapıda bozulmalar olmuştur. Türkiye’de 1980’lerde 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından Süleyman Demirel’in başında olduğu hükümet görevden alınmıştır. 1961 Anayasası kaldırıldı ve Türkiye’yi

askerlerin yönettiği bir döneme girmiştir. Sağ ve sol görüşlü insanlar tutuklanarak sivil örgütler kapatılmış, üniversiteleri siyasetten uzaklaştırmak için YÖK yasası getirilmiştir. Özgürlükler kısıtlanarak, toplum baskı altında tutulmuştur. Bu baskı edebiyat ve sanat alanında da etkisini göstermiştir. Baskıya tepki olarak sanatçılar, yasaklanan konuları eleştiren eserler üretmişlerdir. 1980 Darbesi sonrası ekonomide bozulmaların başlamasıyla birlikte, kırsal ve kentsel yaşamda farklılıklar artar. Kırsal kesim yoksullaşırken, kentlerdeki orta sınıf eridi, yeni bir zengin kesim oluşmaya başladı. Lüks tüketim mallarının satışında artış gözlenmiştir (Duben ve Yıldız, 2008: 218).

Sanat etkinlikleri arasında ise 1977-1987 yılları arasında iki yılda bir gerçekleştirilen İstanbul Sanat Bayramı kapsamındaki “Yeni Eğilimler Sergileri”, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından 1980 yılından itibaren “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri” düzenlenmiştir. İstanbul Sanat Bayramlarının amacı, Türk sanatına evrensel ilişki boyutları kazandırmak, sanatın toplumsal işlevini halkla bütünleşecek şekilde ortaya koymaktır (Yardımcı, 2005: 21). 1987 yılında ilki düzenlenen “I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi” (Uluslar Arası İstanbul Bienali) geleneksel sanat anlayışını sorgulayan çalışmaların yer aldığı etkinliklerdir. İstanbul Bienali’nde, postmodern anlayışta ve kavramsal çalışmalara yer verilmiştir. 1980 sonrası sanat alanında, modern ve postmodern sanatın sorgulandığı, kavramsal sanat bağlamında sanatçıların çalışmalarında, militarizm ve otorite sorgulanmıştır. Bu dönem sanatçılar, şehirlerin değişen yeni görünümelerini, toplumsal değerlerini, gündelik yaşamı, siyasal ve sosyal temaları çalışmalarına konu edinmişlerdir. 1989 yılında bağımsız olarak kurulan Plastik Sanatlar Derneği (PSD), sivil sanatçıların bir araya gelerek kendi haklarını aramalarını sağlamıştır. Derneğin 1991 yılından itibaren düzenlenen panellerin bildirileri, kitaplaştırılarak sanat yayını alanında önemli bir yere sahiptir (Duben ve Yıldız 2008: 23). 1990 da kavramsal sanat devam etmiştir. Çağdaş sanat, toplumsal ve siyasal olana duyarlı yenilikçi bir tutum içerisine girmiş ve soru soran ve sorularına yanıt arayan bir sürece girmiştir (Kahraman, 2002: 217).

Toplumsal gerçekçi çalışmalar ise bireysel olarak Türk resim sanatı içerisinde yer almaya devam etmiştir.

2.1.4.1. Neş'e Erdok

Neş'e Erdok, 1963'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü, Neşet Günal atölyesinden mezun olmuştur. 1965-1966 yılları arasında İspanya'da, 1967-1972 yılları arasında Fransa'da resim çalışmaları yaptı. 1972'de Mimar Sinan Üniversitesi öğretim üyesi oldu (Tansuğ, 2005: 384). Hocası Neşet Günal'ın yalın figür anlayışından etkilenen Erdok, sağlam bir desen bilgisi ile ışık-gölge, biçim-leke gibi değerlere ve ayrıntıya önem verdiği toplumsal içerikli resimlerinde çocukları, satıcıları, hastaları, sakatları ve yaşlıları konu almıştır. Resimlerinde kişilerin iç dünyalarını karamsar bir bakış açısı ile tuvallerine aktarmıştır. Konunun çarpıcılığını belirginleştirmek biçim bozmalara başvurmuştur (Giray, 2007: 290).

Otobüste karşılaşılan sahne bir bütün olarak ele alınıp, çözümlenirse ilk bakışta pek dikkati çekmemesine karşın, ayrıntılara geçtikçe her şey gitgide belirginleşmeye başlar. Belden aşağı giyime bakıldığında, kürklü botuyla kadın için kış, kısa pantolonlu erkek için yazdır. Suratı erkekten farksız kadın, ancak aşağıya doğru indikçe gerçek cinsel kimliğiyle uyum içindedir. Yanındaki adamın üst tarafı yaşlı, belden aşağısı gençtir (çocuk). Arkadaki figür, eğer cam kırık değilse, otobüsün hem dışında, hem içindedir. Her şeyin görece ve boşlukta olduğu bu belirsizlik ise, sonuçta kaygının mayalanması için kusursuz bir ortamdır (Ergüven, 1997: 194).

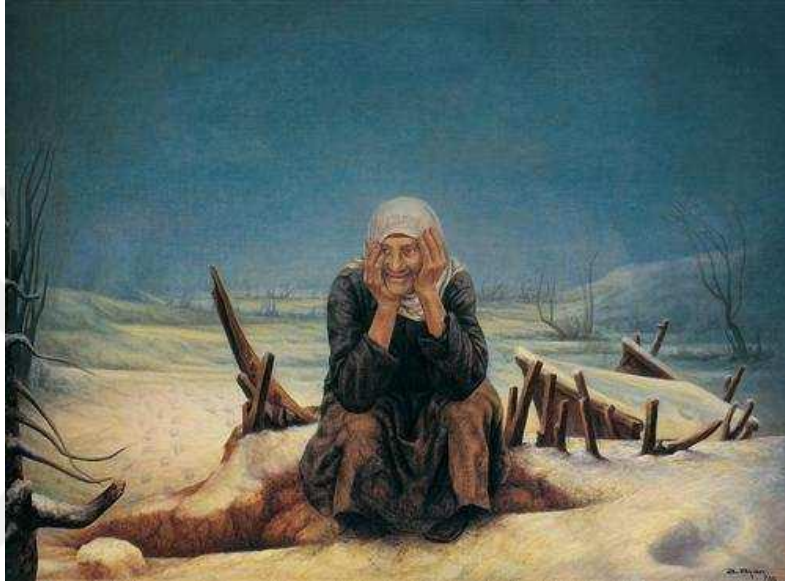


Resim 2.8.: Neş'e Erdok, Otobüste, T.Ü.Y.B, 200x160cm, 1986

Kaynak: Ergüven, 1997: 196.

2.1.4.2. Aydın Ayan

Aydın Ayan, 1970’li yıllarda Türkiye’de politik siyasi baskılar, yasaklanan kitaplar polis çatışmaları gibi konuları tuvaline taşımıştır. Sanatçı, 1980’li yılların sonlarından itibaren yeni arayışlara yönelir. Ayan, 1980 resimlerinde figürlerini yalnızlık, çaresizlik, yoksulluk içinde, toplumsal ve politik gerçekçiliğin anlatımıyla vurgulamıştır.



Resim 2.9.: Aydın Ayan, Karda Kadın, T.Ü.Y.B, 89x116cm, 1985

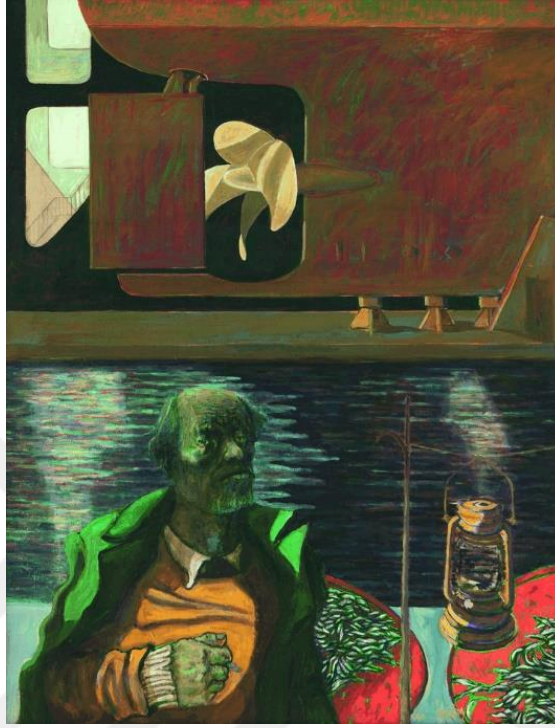
Kaynak: Giray, 1999: 131.

2.1.4.3. Özer Kabaş

Özer Kabaş, 1957’de Robert Kolej Mühendislik Okulu’nu bitirdikten sonra ABD’ye gitmiş ve 1957-1962 arasında Yale Üniversitesi Güzel Sanatlar Okulu’nda Albers ve Twarkow’un öğrencisi olmuştur. 1976’dan ölümüne dek İDGSA’da Resim Bölümü öğretim üyesi olarak görev almıştır.

Özer Kabaş’ın “İstinye Dokları” (Resim 2.10) resminde, kompozisyonun üst bölümünde, tablonun üst yarısını oluşturacak biçimde, doklara (gemilerin yükünün boşaltıldığı veya onarıldığı, üstü kapalı havuz, ticaret mallarını saklamak için rıhtımda yapılan büyük depo) çekilmiş olan bir gemi ayrıntısı, pervanesiyle birlikte görülmektedir. Bu ayrıntı tablonun alt yarısındaki balıkçı figürleriyle bütünleşmekte, balıkçının arkasında yer alan kırmızı tablolar üzerindeki balık istifleri, bir tele asılı olarak duran balıkçı feneri, figürün bir deniz işçisi olarak resimdeki ağırlığını

pekiştirmektedir. Balıkçının denize adanmış bir yaşamın izlerini, yüzündeki derin çizgilerde bulmak mümkündür. Sağ elinde tuttuğu sigara ve sırtındaki paltosuyla, yorucu deniz yaşamını vurgulamaktadır (Özsezgin, 2000: 150).



Resim 2.10.: Özer Kabaş, İstinye Dokları, T.Ü.Y.B, 116x98cm, 1990
Kaynak: Özsezgin, 2000: 151.

2.1.4.4. Ramiz Aydın

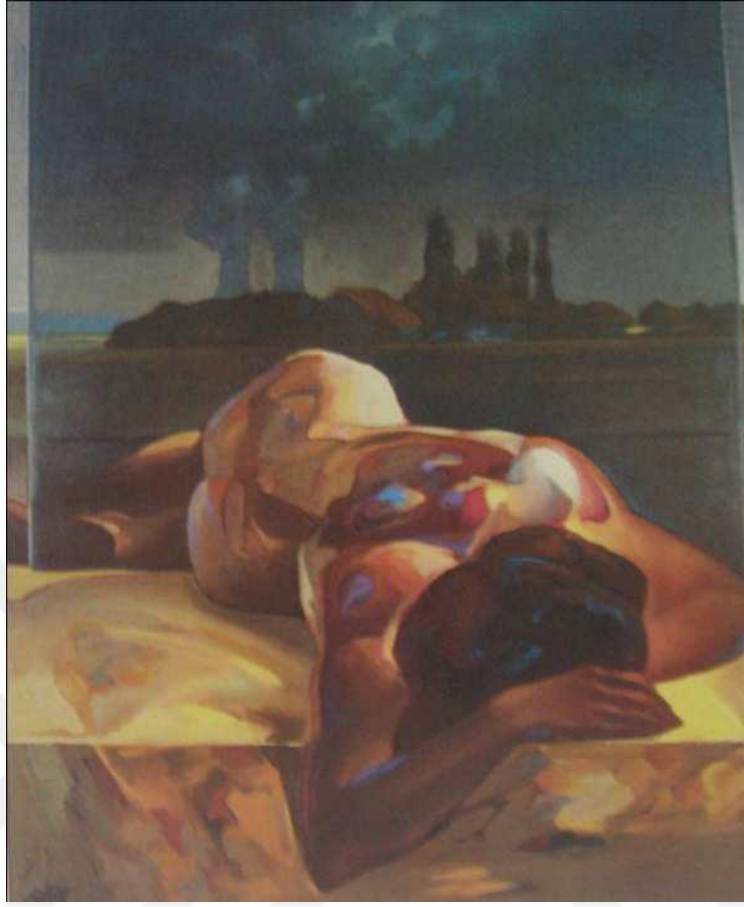
Ramiz Aydın, 1961 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nü bitirmiştir. 1982-2004 yılları arasında Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretmenlik yapmıştır. Ramiz Aydın, yaşadığı toplumun çelişkilerini ve sorunlarını ele alan toplumsal içerikli eserler üretmiştir. Kırsal kesimin çalışan insanlarını idealize ederek anıtsallaştırmıştır. Anadolu bozkırında yaşayan bu insan figürleri, zor koşullarda yaşamaya hazır görünen bu insanlar, yalın ve sade bir dille tuvale aktarılmıştır. Resimlerinde, az renk kullanan sanatçı, sıcak-soğuk kontrastlar oluşturmaktadır. Yakın planda Anadolu kadınlarını (Resim 2.11.) geniş düzlük içinde kümelenmiş insan grupları, arka plana geniş bir ufuk koyarak resmine dramatik bir hava vermeye çalışmıştır. Aydın, eserlerinde ulusal bir gerçekçiliği ve dünya görüşünü vurgulamaktadır (Ersoy, 1998: 87).



Resim 2.11.: Ramiz Aydın, Yankılı Oda, T.Ü.Y.B, 90x120cm, Tarih bilinmiyor
Kaynak: Ersoy, 1998: 87.

2.1.4.5.Seyyit Bozdoğan

Seyyit Bozdoğan, 1985’de Friedrich Ebert-Stiftung Bursu’yla Almanya’ya gitmiştir, Köln’e yerleşmesinin ardından sanat yaşamını Türkiye ile Almanya arasında sürdürmektedir. Seyyit Bozdoğan, yaşam ve iş koşullarını, sanayi ile birlikte oluşan çevre kirliliğini, çevre sorunun verdiği sıkıntı ve tehlikeyi resimlemiştir. İnsan yaşamının sanayi üretim koşulları altında doğadaki yerine eserlerinde dikkat çekmektedir. Resimlerinde toplumsal eleştiri ağır basmaktadır (www.sbozdogan.de, 11.09.2011). Çıplak insan vücudu, geniş zıt renk lekeleriyle parçalanarak manzara görüntüsü kazandırılmıştır. Manzarada fabrikalar ve bacalarından çıkan duman gösterilmektedir. Sanatçı, bu çalışmasıyla yaşamı tehdit eden çevre kirliliğine tepki göstermektedir (Ersoy, 2004: 119).



Resim 2.12.: Seyyit Bozdoğan, Kırmızı Evli Vücut Manzarası, T.Ü.Y.B, 120x95 cm.
Kaynak: Ersoy, 2004: 119.

2.1.4.6. Kemal İskender

Kemal İskender, 1972’de, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’de Sabri Berkel, Ali Çelebi, Bedri Rahmi Eyuboğlu ve Neşet Günal’ın öğrencisi olarak mezun olmuştur. 1973-1974 arasında Central School of Art Desing’da vitray ve gravür çalışmaları yapmıştır. 1974’de girdiği Royal College of Art’ta üç yıl resim çalışmış ve 1977’de lisansüstü çalışmasını tamamlamıştır. Aynı yıl İDGSA’da asistanlık görevine başlamıştır. Sanatçı, MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyeliğini sürdürmektedir. Kemal İskender, çalışmalarında figürleri, anıtsal ve fantastik kurgular içinde ele alır. Çok figürlü resimlerinde insanların psikolojik ve toplumsal durumlarını gergin, dinamik bir ifadeyle yansıtmaktadır.



Resim 2.13.: Kemal İskender, Talih Sofrası, T.Ü.Y.B, 80x105cm.
Kaynak: Ersoy, 2004: 280.

2.1.4.7.Hüsnü Koldaş

Hüsnü Koldaş, 1977’de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nde Neşet Günal Atölyesi’nden mezun olmuştur. 1980’den günümüze aynı üniversitede de Fresk Atölyesi’nde öğretim üyeliği yapmaktadır. Koldaş, 1970’lerde daha çok sebze ve maskelerle Öludoğalar gerçekleştirmiş, 1980’lerde figüratif çalışmalarla toplumsal içerikli konulara yönelerek resimlerinin konusunu yaşadığı çevreden, olaylardan ve kişilerin yaşamından almaya başlamıştır (Ersoy, 1998: 91).



Resim 2.14.: Hüsnü Koldaş, Fenerci, T.Ü.Y.B, 200x150cm.
Kaynak: Ersoy, 2004: 330.

2.1.4.8. Sezai Özdemir

Sezai Özdemir, eserlerinde insanı, yaşamını, ölümü, depremleri, savaşları eleştirel gerçekçi bir bakış açısıyla irdeliyor. Ele aldığı konular arasında, hastalık, yalnızlık, yoksulluk, çaresizlik içinde acı çeken insanlar bulunmaktadır.



Resim 2.15.: Sezai Özdemir, Son Akşam Simidi, T.Ü.Y.B, 200x260cm.
Kaynak: Ersoy, 2004: 378.

2.1.4.9. Kasım Koçak

Kasım Koçak, “Maltepe Ressamları” olarak anılan topluluğun öncüsü olmuştur ve gerçekçi Figüratif resimleriyle tanınır. 1970-1975 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nde Neşet Günal ve Özdemir Altan atölyelerinde öğretim görmüştür. 1979’da eşi ressam Aysu Koçak ile Maltepe’de atölye açan sanatçı, İbrahim Çiftçioğlu, Vural Yıldırım, Burhan ve Ayşen Yıldırım, Celal Özgenç, Timur Çelik, Bayram Gümüş, Arif Hikmet Erciyes, Selahattin Yıldırım, Mustafa Özel, Yüksel Diyaroglu ve Ahmet Akbaş gibi genç sanatçılarla birlikte “Maltepe Ressamları”nı oluşturmuştur. (Eczacıbaşı, 2008: 889). Kasım Koçak, klasik figüratif üslupla yarattığı yapıtlarını doğa gözlemleriyle birleştirdiği yaşam gerçekleri üzerine kurmaktadır. (Ersoy, 2004: 327).



Resim 2.16.: Kasım Koçak, Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim, T.Ü.Y.B, 210x210cm,1996
Kaynak: Ersoy, 2004: 327.

2.1.4.10. Cihat Aral

Aral, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nü 1969'da bitirdikten sonra 1970-1974 arasında Paris'te Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda resim, Uygulamalı Sanatlar Yüksekokulu'nda da vitray üzerine eğitim gördü ve ayrıca taş baskı ve oymabaskı (gravür) çalışmıştır. 1970'lerin ortasından başlayarak toplumsal gerçekçilik anlayışı içinde insancıl değerleri, insan-doğa çelişkilerini ve toplumsal uyanışı tuvallerine yansıtmıştır. Aral, 1980'lerde de insan ve insan dramına olan ilgisini yitirmeyerek, konusunu yalın figürleri gerçekçi bir dille işlemiştir. Sanatçı figür çalışmaları yaşanan olayların genelleştirilmiş bir yansımasıdır (Eczacıbaşı, 2008: 118).

Cihat Aral, toplumsal gerçekleri eleştirel bir bakış açısıyla işlemiştir. Figüratif resimsel bir anlatım diliyle açlık, savaş, göç, yoksulluk, zulüm gibi her toplumda ve her dönemde insanlığın yaşadığı acıları irdelemektedir. Tanık olduğu, yaşadığı deneyimlerini tuvallerine taşıyarak insan ve yaşam gerçeğini resimlerinin içeriğine almaktadır.



Resim 2.17.: Cihat Aral, Çöp İnsanları, T.Ü.Y.B, 100x81cm, 1998

Kaynak: Ersoy, 2004: 45.

Aral, “Çöp İnsanları” (Resim 3.26) çalışmasında, yoksul, ezilen, çöp toplayan kadınlar, sırtlarındaki torbaların ağırlığı altında bükülmüş, dokunaklı ve dramatik bir anlatımla betimleniyorlar. Soğuk renklerle savruk fırça vuruşlarıyla ve abartılı silüetleştirilmiş çöpçü kadın figürleri dramatik bir ortamda yoksulluk temasına dayalı mesajını iletmektedir (Ersoy, 2004: 45).

2.1.4.11. Nedret Sekban

Nedret Sekban, 1977’de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ni Neşet Günal atölyesinde eğitim almıştır. İlk kişisel sergisini 1987 yılında İstanbul’da, Sanfa Sanat Galerisi’nde açmıştır. 1979 yılında asistan olarak görev yapmaya başladığı Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi’nde 2001 yılında profesör olmuştur. Nedret Sekban, sanatın geleneksel değerlerine bağlı kalarak, toplumsal gerçekçiliği kendi üslubuyla yorumlayarak özgün bir anlatıma ulaşan Nedret Sekban, günümüz Türk resim sanatında figür resminin, toplumsal gerçekçi eğiliminin önemli isimlerindendir (Giray, 2007: 288).



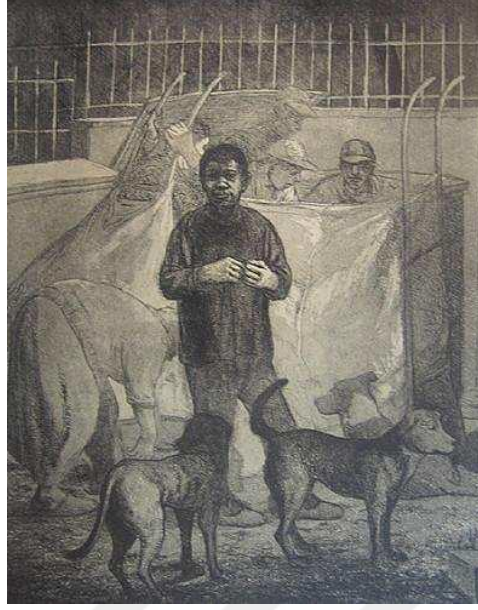
Resim 2.18.: Nedret Sekban, Çiçekçiler, T.Ü.Y.B, 150x180cm, 1996
Kaynak: Erzen, 2001: 105.

Çiçekçiler (Resim 3.28) her gün karşılaşılabileceğimiz insanlardır. Sarılı, turunculu giysileri, kolye ve küpeleri, çıplak ayakları ve terlikleriyle, oturup müşteri bekleyen bu insanlar, doğal görünüşleriyle betimlenmişlerdir (Ersoy, 2004: 422).

2.1.4.12. Ahmet Umur Deniz

Ahmet Umur Deniz, 1980 yılında girdiği Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nden 1985 yılında mezun olmuştur. 1995 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev almaya başlamıştır (Giray, 2007: 282). Ahmet Umur Deniz, Neşet Günal Atölyesi'nde yetişen sanatçı, figüratif üslubun genç kuşak temsilcilerindendir.

Ahmet Umur Deniz'in "Erzak Yardımı Çalışması"nda Akşamı ve yangını imleyen kırmızıdan kahverengiye uzanan renk değerleri resmin içeriğiyle biçimi arasındaki dengeyi sağlıyor. Yaşarken sanatçı toplumsal bir yarayı, bu dinamik ve hüznü kurgu içinde irdelerken, bu aceleci kalabalık yardım almıyor, sanki yangından mal kaçırıyor (Ersoy, 2004: 171)



Resim 2.19.: Ahmet Umur Deniz, Site Önünde Çöp Toplayanlar, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 146x114cm. 2002

Kaynak: Giray, 2007: 283.

2.1.4.13. *Hakan Gürsoytrak*

1996 yılında Hakan Gürsoytrak (1963, Ankara), Mustafa Pancar (1964, İstanbul), Antonio Cosentino (1970, İstanbul) tarafından, “herhangi bir üslubun peşinden koşmayan, deneysel bir yaklaşımı benimseyen, boyasal resmin doğasını araştıran, kurum ya da kişilerin desteklemediği” özerk bir topluluk olarak kurulan Hafriyat, kent hayatından, kent hayatının kültürel ikliminden beslenir. Topluluğun çalışmalarında İstanbul’a bakılır, modernleşmenin kent yaşamı üzerindeki izleri sürülür. Hafriyatçılar, kentin sokaklarında gezer, kent hayatını gözlemler, resimleriyle alt kesimlerin sesi olur, sokağın dilini resme taşıyarak kentin toplumsal gerçekliğini yansıtır. Güncel hayata dair imgelerin haber fotoğrafı estetiği içinde ele alındığı resimlerde, kentin kazılan, yıkılan, yeniden yapılandırılan alanları, sürekli değişen çehresi, kent yaşamının ritmi, kaosu, kentleşmenin farklı tezahürleri gösterilir. “Hain Geceler”(2001), “Yalan Dünya” (2004), “İmalat Hatası” (2005) gibi sergi adları topluluğun yerel, mahalli olandan ve popüler kültürden beslendiğinin örnekleridir. 1996’daki ilk serginin ardından Murat Akagündüz’ün (1970, İzmit) de dahil olduğu topluluk, sonraki sergilerinde bakış açısına, konuları ele alışına uygun olarak Erim Bayrı (1966, İstanbul), Eyüp Öz (1953, Erzincan), Charlie (1953,

Üsküp), Nalan Yırtmaç (1969, İstanbul) ve extra mücadele (kuruluşu 1997, İstanbul) gibi çeşitli sanatçıları içine alarak değişken yapısını sürdürdü ve tuval resminin dışında video, fotoğraf, çizim gibi farklı araçlar da Hafriyat'ın çalışmaları içinde yer almıştır (Erdemci vd, 2007: 440).

Hakan Gürsoytrak, 1984 yılında M. Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesini, 1990 yılında MSÜGSF Resim Bölümü'nü bitirmiştir. 1993'te University of Reading'de yüksek lisans eğitimi görmüştür. 1996'da Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde sanatta yeterlik yapmıştır. Yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli karma sergilere katılmıştır. Hafriyat (1, 2, 3), Süper Hafriyat ve Hain Geceler, Hafriyat Grup Sergilerine katılmıştır. Bir süre Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Öğretim Üyeliği yapmıştır. İlk sergisini 1996'da Eskişehir (Palet Sanat Galerisi)'de açmıştır. Gürsoytrak, çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir. Hakan Gürsoytrak'ın resimleri çoğu beceriksizce çekilmiş, kötü kadrajlanmış fotoğraf çekimlerinden alınma gibi durmaktadır. Resimler kenarlarını kimi zaman çevreleyen çizgilerle bitirilerek, kimi zaman da boş bırakılarak bir tür gelişigüzel oluşumu imliyor. Silik, yorgun gri tonlar ve güdük fırça darbelerinden oluşan işler, resmettikleri gibi tam da bitirilmemişler, üst üstelerdir (Atar, 2008: 416).



Resim 2.20.: Hakan Gürsoytrak, Portatif Bahçe, T.Ü.Y.B, 141x161cm. 2002

Kaynak: Ersoy, Ayla, 2004: 261.

2.2.TÜKETİM TOPLUMU VE KENTSEL ATIKLAR

Avrupa'da 18. ve 19. yüzyıllarda yeni buluşların üretime olan etkisi ve buhar gücüyle çalışan makinaların yeni endüstriyi oluşturması, bu gelişmelerin de Avrupa'daki sermaye birikimini arttırması Sanayi Devrimi ya da Endüstri Devrim'ini doğurmuştur.

Tüketim toplumunun oluşum sürecini ele alırken Sanayi Devrim'ini ve bunu hazırlayan nedenleri inceleyerek başlamak en doğru yöntem olacaktır. Sanayi Devrim'ini hazırlayan nedenlere kısaca değinecek olursak: Hızlı nüfus artışı (16. yüzyıldan başlayarak Avrupa'nın nüfusunun hızla artması), tarımdaki gelişmeler (bu sektördeki nüfus ihtiyacını azaltarak bu nüfusun kentlere göç etmesine) neden olmuştur. Böylece kent sanayisine hazır işgücü oluşmuş, yaşam düzeyi yükselmiş, eskiden lüks sayılan şeker, kahve, çay gibi mallar artık orta sınıf ve alt sınıflar için doğal bir gereksinme olmaya başlamıştır. Bu da dolaylı olarak tüketim malı talebini arttırmıştır. Böylece tüketim toplumunun temelleri atılmıştır (http://tr.wikipedia.org/wiki/Sanayi_Devrimi 11/10/2014).

Sanayi devrimiyle başlayan ve insan hayatını kolaylaştıran teknolojik buluşlar, yenilikler, beraberinde, kapitalizmi ve çılgınca tüketim anlamına gelen tüketim kültürünü getirmiştir. Bu çılgınca tüketim, doğal olarak “atık” sorununu gündeme taşımış, baş edilmesi zor bir hale dönüşen atıklar, doğanın yapısını bozarken, görsel bir kirlilik de yaratmıştır.

Sanat, toplumsal ve bilimsel değişimlerden her dönem etkilenmiş, hatta ona göre şekillenmiştir. Sanayi devrimiyle başlayan, teknoloji ürünlerinin getirisi, doğanın halledilemez sorunsal atık da, sanatçı duyarlılığı taşıyan çok sayıda insanın ilgisini çekmiş eserlerinde gerek araç olarak, gerekse direkt kullanmışlardır.

Teknolojinin ürünü atıkların doğaya terk edilmesi çoğu sanatçının ilgisini çekmiş, gerek onları toplayarak eserlerini oluşturmuşlar, gerekse de tuvale aktararak bu görüntüleri gözler önüne sermişlerdir.

2.2.1. TÜKETİM TOPLUMU

Basit anlamda belirli bir ihtiyacın tatmin edilmesi kapsamında üretilen bir ürünü ya da hizmeti edinme, ona sahip olma (Özcan, 2007: 261- 273) ya da üretilen mal ve hizmetlerin, gereksinim ve isteklerini karşılamaları amacıyla, insanlar tarafından kullanılması olarak tanımlanabilecek olan tüketim kavramı, günümüz toplumlarında tüm bu genel anlamlarının dışına çıkmış durumdadır. Öyle ki, “tüketim artık maddi bir yaşam biçimi ya da bolluk kavramı ile ilgili fenomenolojik bir gerçeklik değildir.” (Baudrillard, 2010: 247).

Yaşamın başlangıcı ile birlikte maddi ve fiziksel ihtiyaçlar ortaya çıkar. İnsanın var olabilmesi için tüketmesi gerekir. Tüketebilmesi için ise ihtiyaç duyması. Genel anlamda karşılandığı zaman insanlara haz ve zevk veren, karşılanmadığı zaman ise acı ve üzüntü duyulan duygular (Atagül, 2013: 1) olarak da tanımlanabilecek ihtiyaç kavramı; her canlının hayatta kalması, maddi ve ruhsal bütünlüğünü, canlılığını sürdürebilmesi için gereksinim duyduğu nefes alma, yeme içme, cinsellik, uyku, barınma, sosyalleşme, maneviyat gibi temel gereksinimlerin karşılanmasına verilen addır. Ancak tüm genellemeler de olduğu gibi ihtiyaçların ne olduğu konusunda da genel bir anlaşma yoktur. Çünkü oluşumunda etken olan sosyolojik, psikolojik hatta hiyerarşik birçok dinamik vardır.

İhtiyaçların hiyerarşisi Abraham Maslow'un kendini gerçekleştirme kuramının ana kavramıdır. Maslow, her bir insanın kendini gerçekleştirme için doğuştan gelen bir eğilime sahip olduğunu düşünür. İhtiyaçların arzuların alttakilerini karşılanmasıyla yukarıdakilerin geliştiğini varsayar. (Zorlu, 2006a: 68)

Maslow'un bakış açısından bakıldığında ihtiyaçların tatmini belli bir sıraya göredir ve bu şekilde devam eder. İnsan öncelikli olarak yemek, içmek, uyumak gibi fizyolojik ihtiyaçlarını karşılamak istemektedir. İhtiyaçlar hiyerarşisinde en acil giderilmesi gereken katman bu iken sonrasında güvenlik ve emniyet ihtiyaçları gelir. Giderilen her ihtiyaç öncekine oranla daha önemsiz ve geciktirilebilir olanı ortaya çıkarır. Maslow'a göre ilk iki düzeydeki ihtiyaç karşılandığı vakit aidiyet ve sevgi ihtiyaçları ortaya çıkmaktadır. Aidiyetini sağlayan insan dolayısı ile kendisine saygı

duyulmasını ister. (Zorlu, 2006a: 275) Tüm bu özelliklerin birleşiminde ise insan kendini gerçekleştirebilmeyi düşünmektedir. İhtiyaçların hiyerarşisi, ihtiyacın türüne; yemek, cinsellik, barınma, ihtiyaçların ortamına; toplum yapısı, sosyal sınıf, kültür, iklim ve tüketicinin doğasına; yaş, cinsiyet, eğitim vb. göre değişebilir. Toplumdaki her bireyin ihtiyaçlarının öncelik sırasına göre belirlendiği ve bu durumun sebep olduğu zorunlu ve zorunlu olmayan ihtiyaçlar ayırtlamasının temelinde yararlı olanın öncelikli olarak talep edildiği düşüncesine dayalı fayda teorisi geçerlidir. "İktisat kuramında bir metanın tüketilmesinden elde edilen yarar ya da tatmin" (Zorlu, 2006b: 310) olarak tanımlanan fayda kuramına göre tüketiciler biyolojik, fizyolojik ihtiyaçlarını kendi menfaatleri doğrultusunda tatmin etmek durumundadırlar. Yani tüketici, ihtiyaç ortaya çıktığı andan itibaren hedonik ve kullanım değerine bağlı somut yararlar (işlevsel fayda) sağlayan nesnelere karşı bir ilgi içerisine girmektedir. Oysaki fayda kavramı çerçevesinde evrenselleştirilmek istenen ihtiyacı zorunlu ve zorunlu olmayan ihtiyaçlar olarak kesin çizgilerle birbirinden ayırmak mümkün değildir. Çünkü ihtiyaçların çeşidi, toplumun sosyal ve ekonomik yapısına, içinde yaşanılan zamana, zihniyete ve sınıflar arası ilişkilere göre değişebilmektedir. Öyle ki, geçmiş toplumlardan modern toplumlara değin yaşanan değişimler, insanın ve ihtiyaçlarının nasıl değiştiğini gözler önüne sürmesi bakımından ilgi çekicidir. Toplumlar geçmişten günümüze, gelişmişlik düzeyine ve ekonomiye bağlı olarak yeni ihtiyaçlar yaratmış, gelişen teknoloji ve hayat düzenine uyum sağlayan zihniyetler oluşukça da tüm yaşam alanı gibi ihtiyaçlarda değişmiş ve günden güne çeşitlenerek artış göstermiştir. İnsan toplumunun her açıdan gelişmesi, standartların yükselmesine, kültürel ve ekonomik anlamda bütün çabaların insana yönelmesine ve temel ihtiyaçlara her gün bir yenisinin eklenmesine neden olmuştur (Girgin, 2014: 16).

2.2.1.1. Tüketim Kavramının Ortaya Çıkışı ve Kapitalizm

Modernleşme süreciyle birlikte insanlığın doğayı dönüştürmesinde ve kendi egemenliği altına almasında belirleyici rol üstlenen ihtiyaçlar, değişimin sürekli ve birikimsel olduğuna inanılan batı toplumlarında yalnızca insan gereksinimlerinin bir ürünü olarak kalmamışlar, Modernizmin dünyaya armağanı olan toplumsal mutluluk

vaadi, zenginlik, demokrasi ve eşitlik taleplerinin birer göstergesine dönüşerek somutlaşmasına ve tüketilen nesneler bağlamında anlaşılabilir hale gelmesine neden olmuşlardır (Girgin, 2014: 16).

Tüketim toplumunun ortaya çıkış koşullarını algılayabilmek için öncelikle tüketim toplumunun oluşumuna neyin etki ettiğini anlayabilmek ve bu etkenin çerçevesini birkaç soru ile genişletmek gerekmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısında tam anlamıyla etkisini hissettiren tüketim toplumu kavramı özünde kapitalizmle ilgilidir. Günümüz tüketim toplumunun kapitalizmle birebir ilişkisi vardır. Günümüz modern dünyasının işleyişini tanımlayabilmek adına kullanılan kapitalizm birçok düşünür, sosyolog vb. tarafından tekrar tekrar ele alınarak tanımlanmıştır (Girgin, 2014: 16).

Birçok düşünüre göre içinde yaşadığımız tüketim toplumu dönemi kapitalizmin şu anda yaşanan son aşamasıdır. Kapitalist gelişme teorileri ontolojik ve epistemolojik varsayımlar üzerinde üretimin gelişmesinin farklı yönlerini inceleyen teorilerdir.

Sanayileşme ile birlikte seri üretime geçiş yapan fabrikalar tarım ve hayvancılık sektörlerinin konumunu sarsmıştır. Enerji alanındaki yenilikler, buhar makinesi, kömürün kullanımı vb. üretim gücünün kat be kat artmasına neden olurken sanayi devrimi ile birlikte o güne dek görülmemiş düzeyde bir üretim başlamıştır. Kişi başına üretkenlik hiçbir dönemde bu kadar büyümemiştir. Elli yıl içerisinde iplik imalatındaki üretkenlik, dokumacılıkta, dökümcülükte, ayakkabı üretimindeki artış yüzlerce kat artmıştır (Jessua, 2005: 119). Nesne üretimi alanındaki bu üretkenlik kültürel düzene de yansarak modernleşme olgusunu ortaya çıkmıştır. Modernleşme artık batı toplumlarını belirleyen sosyo-ekonomik kültürel ve dinsel öğelerin pratik aklın egemenliğinde örgütlendiği yeni sürecin adıdır. Modernleşme ile birlikte tarıma dayalı ekonomi biçim yerini metalden oluşan bir evrene, zihinler ise kültürel açıdan gelişen modern sanata teslim etmişlerdir. Sanayi devrimi ile başlayan eşitlik söylemi Modernizm ile birlikte yerini mutluluk kavramına devretmiştir (Adanır, 2008: 52).

1929 yılındaki yılın daki ekonomik bunalım John Maynard Keynes'in 1936 yılında yayınlamış olduğu "İstihdam Faiz ve Paranın Genel Teorisi" adlı kitabında bahsettiği ve iktisat literatüründe büyük bir değişim başlattığı refah devleti politikaları ile aşılabilmektedir. 1929 yılında yaşanan Büyük Dünya Bunalımı sonucunda oluşan yüksek işsizlik, iktisadi durgunluk gibi sorunlara çözüm arayan Keynes, o dönem iktisat literatürüne hâkim Klasik Okulu'n serbest piyasa anlayışının tehdit altında olduğunu savunmuştur. Keynes dünya krizine çözüm bulamayan Klasik İktisat Okulu'nu eleştirmiş ve eksik istihdam seviyesinde devlet müdahalesinin olması gerektiği bir iktisadi akımın temelini oluşturmuştur. (Saydam, 2009: 240) Üretilen her malın piyasada kendi talebini yarattığını öne süren Jean Baptist Say'ın (Zorlu, 2006b: 140) görüşleri 1929 bunalımına kadar geçerliliğini sürdürürken 29 bunalımı Say kanunlarının geçerliliğini ortadan kaldıracak ve Keynes'in harcamaya ve refah devletine dair yaptığı vurgu bazı dengeleri değiştirecektir. Say'a göre üretim arttırıldığı vakit talepte ona göre koşullanan bir durumdur. Oysaki Keynes üretim ne kadar arttırılırsa artırılsın talebi tek başına belirlemesinin imkanı yoktur. Dolayısı ile arz her defasında talep yaratmamaktadır. Arz ve talep arasındaki dengenin oluşabilmesi için tüketimin artırılmasını ve piyasaya devlet müdahalelerini gerekli gören Keynes'in bu yaklaşımı sonucunda uzun zaman sürecek bir refah devletinin de temelleri atılacaktır. Toplumsal yaşam koşullarını kendisinden önceki döneme göre bir üst standarda taşıyan Keynesyen yaklaşımda tüketici geçmişte erişemediği mallara kolayca erişebilmekte ve teknolojinin nimetlerinden rahatça faydalanabilmektedir. Dünya ekonomik bunalımlarına çözüm önerisi olarak ortaya çıkan Keynesyen ideolojilerin güdümünde oluşturulan devlet ve sermaye ilişkilerine bir de savaş öncesi ortaya çıkan yeni enerji biçimleri ve modern bilimlerle birlikte gelişen teknolojik süreç eklendiğinde tüketim toplumuna doğru gidişin önü açılmaktadır. (Fülberth, 2011: 320) Tüketim mallarının üretimi, 1929 bunalımı sonrasında ortaya çıkan çözüm arayışları ve bu arayışlar sonucunda bulunan çözümler refah sisteminin ortaya çıkışına, refah politikalarının ortaya çıkışı da ekonomik ve kültürel anlamda toplumsal kimliklerin dönüşmesine yol açmıştır. Kimliklerin bu dönüşümünde büyük bunalım ve 2. dünya savaşı sonrasındaki Keynesyen teori, refah devleti kuram ve uygulaması içinde bir takım değişikliklere uğrayarak kendini yeniden üreten, Fordizm isimli birikim rejiminin

(Selçuk, 2011: 4132) de payı vardır. Standart üretimin genelleştirilmesi ve çalışan kesimlerin serbest zamana sahip olmalarının sağlanması, ücret artışı, sekiz saatlik iş günü ile sınırlandırılan çalışma saatleri ve buna karşılık gelen beş dolarlık ücret ilkesi ile birlikte sürekli çalışan, emeğinin karşılığı azaltılan ve yapmış olduğu işe yabancılaştırılan işçi sınıfına iş dışında zamanlarını geçirebilecekleri bir serbest zaman tanınmıştır. Bu serbest zamanın en iyi değerlendirilme durumu ise fordist üretim sürecinin de oluşumunda etki ettiği kültür endüstrisi ürünlerinden elde edebilmektir. İlk olarak Frankfurt Okulu üyeleri tarafından ele alınan kültür endüstrisi kavramında kültürel ürünlerin aynı kullanım değeri bağlamında tüketilen ürünler gibi seri bir üretime tabi oldukları böylelikle de kültürün ticari bir araç haline geldiğinden bahsedilir. Nesnelerin birer haz göstergesi olduğu kültür endüstrisinde, elde edilen nesneler yapay bir mutluluk hissiyatına sebep olmaktadır. Bundan dolayı ürünlerden elde edilecek tatminlerin gerçek olduğuna dair bir yanılsama içine girilmektedir. Doğanın aydınlanma etkisindeki bir teknolojiye ve bilime boyun eğmesi sonucunda üretilen nesneler ve metalar; karşısında zafer kazanılmış bir düşmandan artakalan ganimetler gibi toplumu oluşturan sınıflar arasında paylaşılmaktadır. Öyle ki kazanılan zafer her gün güncellenmekte, bir türlü eskimemekte ancak kendini tekrar eden nesneler tarafından kutsanmaktadır. 1929 bunalımı sonrasında gelişen üretim ve tüketim koşullarına bağlı olarak standart ürünlerin üretimine ve piyasaya sunulmasına yönelik bir hareketlilik başlamıştır. Kitlesele anlamda üretim, yaşam alanının da aynı bu ürünler gibi aynışmasını, sıkışmasını ve standartlaşmasını sağlamıştır. Böylelikle insan hayatı, kültürü standartlaşmış ve tek boyutlu bir hale gelmiştir (Zorlu, 2006a: 57).

II. Dünya Savaşı sonrası fordist işçi sınıfı ve tüketim sistemi arasında varılan uzlaşma hem üretimin artmasına hem de sosyalist bir tehlike yaratan işçi sınıfının kontrol altına alınmasına neden olmuştur. Bu dönemde Sovyetler birliğinin yükselen grafığı kapitalizmin alanını daraltmış ve savaş sonrasında bu alanın büyümesinden rahatsız olan kapitalist iktidarlar işçi hakları ile ilgili düzenlemeleri kabul ederek işçilerin sermaye ile uzlaşmasına dolayısı ile de artık yeni bir sınıfın, tüketici sınıfının doğmasına neden olmuşlardır. Bunun yanında ABD’de yükselen komünist

düşünceye karşı kendi hazırlığını yaparak diğer Avrupa devletleriyle siyasi ve askeri ittifaklar içine girmiştir (Fülberth, 2011: 231).

1960'larla birlikte hem insan hem de haberleşme taşımacılığı alanında yaşanan yenilikler -kitle iletişim araçları ve insan taşımacılığında kullanılan araçların niteliksel ve niceliksel yönden gelişimi- ile birlikte yeni sektörler ortaya çıkmıştır. Bu gelişme sonucunda tarım ve hayvancılığa dayalı olan sektörler önemini yitirerek yerini hizmet ve iletişim sektörüne bırakmaya başlamaktadır. Makineleşme ve otomasyonun artması ile birlikte işçinin kol gücüne duyulan gereksinim azalmıştır. Zamandan ve mekandan kısıtlama yapılmasına yol açan işlevsel mobilyalar, hazır yiyecekler, dondurulmuş besinler, çamaşır makinesi, elektrikli süpürge gibi aletler hep bu dönemlerde ortaya çıkmıştır. (Fülberth, 2011: 207)

Dolayısıyla kültürün, sanatın ticarileşmesi tüketim araçlarının gelişmesiyle birlikte modern insanda kapitalist sisteme uyumlu tüketiciler haline gelerek tüketim toplumunun oluşumuna tanıklık etmiştir.

2.2.1.2.Modernizm Sonrasında Değişen İhtiyaç Ve Tüketim Tanımları

Tüketim sisteminin var olmasında demokrasinin payı büyüktür. Demokrasi herkese açık bir sistem içerisinde tüm işletmelere, karşılıklı sözleşme kurallarına uyma anlamında her türlü sorumluluğu karşılıklı olarak sağlar. Ayrıca tüketici hakları bağlamında tüketiciye özgürlükler verir ve hakkını korur. Bu bağlamda demokratik anlamda halkın egemenliği kavramına ekonomik anlamda tüketicinin egemenliği kavramı denk düşmektedir. (Jessua, 2005: 63)

Demokrasi kavramının getirdiği özgürlükleri toplumun geneline yayamayan tüketim sistemi bunun yerine her türlü nesne önünde eşit olan homojen bir toplum yaratmaya çabalamıştır. Bunun sonucunda modern dünya gerçek ihtiyaçlarla bağını kopararak sürekli yeni ihtiyaçların yaratıldığı, satın alma isteğinin ve hevesinin canlı tutulduğu bir evren görünümüne kavuşmuştur. Belirli bir refah düzeyinin tutturulduğu bu evrenlerde tüm bu seçim özgürlüğü kandırmacasının ardında üretim ve tüketim çarklarının dönmesine ve sistemin sürekli kar etmesine hizmet eden bir anlayış bulunmaktadır. Biyolojik ve fizyolojik ihtiyaçlar gibi gerçek ihtiyaçların

yerini; iletişim araçları, medya, teknoloji vasıtası ile hayatımıza giren sahte ihtiyaçlar (Zorlu 2006b: 275) ve bu ihtiyaçların karşılanması sonucu yaratılan yapay tatminler almıştır. Sahte ihtiyaçlar vasıtası ile bir ihtiyaçlar sistemi (Baudrillard, 1997: x) yaratılıp bu sistem üzerinden pazarlama yapılarak tüketici ile satın alınan meta arasında yeni bir ilişkinin kurulması sağlanmıştır.

Tüketim ediminin belirli bir eksiklik duygusu üzerine oturması ve bu eksikliğin insanların tüketme isteği ile bağlantısının bulunması dinsel bir boşluk kadar psikolojik bir eksikliği de ifade etmektedir. Nesnelerle bebeklikten itibaren belirli bir ilişki içinde bulunan modern insan için bazı nesneler küçükken tatmin edilemeyen arzuların ve bastırılan cinselliğin yerine konulan objelerdir. Bundan dolayı yetişkinlikte tüketime hizmet eden her şey aslında bastırılmış bir cinsel arzunun yerine ikame etmektedir (Zorlu, 2006a: 275). Gerçek anlamda tüketilemeyen bir cinsellik, tüketim toplumunda bastırılmış cinselliğin görünümüne girmiş ve simgesel anlamda tüketilmektedir. Bunun yanında, nesnelere ithaf ettiği olumlu ve olumsuz özellikler nedeni ile kendi egosunun nesneler ile olan ilişkisini belirleyen ve bunu bütün hayatına hakim olan sosyalleşme süreci olarak yaşayan modern insan içinde yaşamış olduğu evreni metalden oluşmuş bir evren olarak tahayyül etmektedir (Zorlu, 2006b: x).

2.2.1.3.Postmodernizm ve Tüketim

Postmodernizm, kapitalist kültürde özellikle de günümüzde, sanatlarda gelişen harekete verilen addır. Postmodernizm terimi 1930'larda modernizme karşı küçük çapta bir tepkiyi anlatmak için kabul görmüş; ancak popülerlik kazanması 1960'larda New York'taki sanatçılar ve eleştirmenler tarafından kullanılmasıyla ve 1970'lerde Avrupalı kuramcılar tarafından geliştirilmesiyle mümkün olmuştur (Karadoğan, 1997: 141).

Modern toplumlardan modern sonrası toplumlara geçiş aşamasında yaşanan epistemolojik kopmayı açıklayabilmek adına kullanılan postmodernizm kavramı ve onun ortaya çıkardığı Postmodern toplumlara geçiş aşaması kısaca şöyle tanımlanabilir; büyük anlatılara dair kuşkusuz bir güven besleyen modern

toplumların tersine Postmodern dönemde büyük anlatılara karşı yoğun bir şüphe duygusu ile yaklaşılmaya başlandı. Büyük anlatıların yerini yerel ve mikro olan, bilim ve kültürel gelişmelere inancın yerini ilerlemeye dayalı şüphe, ideal çekirdek aile modelinin yerini, çoğul kimliklerin ağırlıkta olduğu merkezsiz ve parçalı kimlikleri almıştır. Özne parçalanmıştır ve tüm nesneler üzerinde egemenlik sağlayan öznenin yerini tüm bir sistem karşısında yalnızca bir kişilik isteyen birey almıştır (Sarup, 2010: 257).

2.2.1.4. Tüketim Toplumu ve Atıklar

Nesnelerin niceliksel anlamda artırılmasına dayalı bolluk kodu aracılığı ile toplumun geneline mutluluk ve bireysel statü vaadi verilmektedir. Niceliksel anlamda ölçülebilir her şey mutluluğun göstergesidir. Niceliksel olanın yüceltilmesine sebep olan şey pozitivist bilimlerin tüketim toplumuna ve batı evreninin geneline yapmış olduğu vurgudan başka bir şey değildir. Tüm anlam paradigmalarının (değerler dizisi) pozitivist ve niceliksel olgulara indirgendiği batı düşüncesinde niceliksel olmayan, somut göstergeler ile ölçülemeyen mutluluk şüphe ile karşılanır ve tüketim sisteminden dışlanır. Nesnelerde niceliksel fazlalık mutluluğun garantisidir. Kitleleri bu söyleme uyduran da sistemin tüketiciye sunmuş olduğu vaatlerin gerçekleşebileceğine duyulan inançtır. Bu bağlamda sistemin devamlılığını sağlamak için ortaya sürülen yapay ihtiyaçlar; cep telefonları, bilgisayarlar, oyun konsolları, sosyal ağ iletişimi... Temel ihtiyaçların; demokratik haklar, yollar, sağlık vb. giderilmemesini maskeler. Yine de üretilen her şeyin olumlu ve kutsal olmasından hareketle tüm bu yapay ihtiyaçlar Gayri safi milli hâsılalarda yer alarak büyümenin olumlu bir sonucu olarak yer alırlar. Dolayısı ile tek nesnel sonuç, rakamların ve bilançoların hastalıklı büyümesidir (Baudrillard, 1997: 37). Büyümenin bolluk, bolluğun ise mutluluk olduğuna dair çarpık algı insan ve doğa arasındaki ilişkinin bir sınırsızlık ilkesine dayanmasından kaynaklanmaktadır. Bolluğa olan bu inanç toplumların büyüme koşullarının ancak bolluk ortamında gerçekleşebileceği düşüncesine dayanmaktadır. Modern insan bu bakış açısı ile bolluğun doğal bir kavram olmadığını tüketim düzeninin bir ürünü olduğunu yadsımaktadır. Dolayısı ile tüketim toplumunda var olan şey büyüme değil bolluğa

dayalı bir eşitsizlik üretimidir. Tüketim toplumunun bir eşitsizlik ve çözümsüzlük üzerine oturma nedeni sistemin sürekli olarak bir artık bırakıp sonrasında yeniden bu artıkları üretmesinden kaynaklanmaktadır. Sürekli üretilen artık ve bu artığın harcanmadan sürekli dönüştürülmesi -kâğıtların dönüştürülmesi camların dönüştürülmesi, araba hurdalarının dönüştürülmesi, ilişkilerin dönüştürülmesi- büyüme sisteminin karşı karşıya gelmekten korktuğu bir kıtlığın engelleyicisidir. Artık ürünün, tekrar üretilmeyeceği ve harcanabileceği düşüncesi kıtlık ve yoksulluk göstergesidir. Bu yüzden atılmış ekmekler, hurdalar ev aletleri, imgeler ve hatta söylemler tekrar üretilmektedir. Artık, devamlı üretime katılarak olumlu bir güç haline getirilir. Ekonomik anlamdaki büyüme ile eşdeğer bu artığın tekrar sisteme entegre edilmesi her defasında yoksullar ve zenginler arasındaki uçurumu derinleştirir. Bir türlü yok edilemeyen artıklar yüzünden sürekli olarak yenilenen ürünler ve kültürel göstergeler arasındaki mesafenin tekrar açılmasına neden olur. Bu mesafenin sürekli artması 1960'lılardan itibaren biriken ölü emeğin varlığına dayanmaktadır (Adanır, 2008: 81). Bu muazzam birikim yani artıkların yeniden üretilmesi ve gelişen teknolojilerin bilişsel yeniliklere yol açması sonucunda ekonomi politik evreninde meta üretimi ne dayalı olan bir yapılanmanın yerini kültür, eğlence, hizmet ve iletişim sektörlerine dayalı bir yeniden üretim düzeni yani simülasyon almıştır (Adanır, 2008: 15).

2.2.2. KENTSEL ATIKLAR

Katı atıklar çok çeşitli olmasına rağmen ekonomiye kazandırılıp kazandırılmamaları yönüyle düşünülerek sınıflandırılmıştır. Katı atıklar içeriğine göre 3 ana grupta incelenir:

Organik atıklar: Her türlü yiyecek artıkları, tırnak, saç, çim ve yapraklar

Kül-Cüruf: Yakıt külleri, sigara külleri, süpürge birikintiler

Geri kazanılabilir, dönüşebilir atıklar: Kağıt ve türevleri, karton, metal, cam, plastik, lastik, kauçuk, PET ve PVC ürünleri, tekstil atıkları

Plastik sanatların içeriğine yoğunlukla giren katı atıklar bileşenlerine göre sınıflandırmak gerekirse;

Gıda Atıkları, Bahçe Atıkları, Kağıt Karton, Plastik, Kauçuk, Tekstil, Tahta, Metal, Cam, Küf, Cüruf, Toprak, olarak sınıflandırılabilir.

2.2.2.1.Geri Kazanılabılır Katı Atıklar- Ambalaj Malzemeleri

Ambalaj, içerisinde yer alan ürünü, ürünün yapısına ve şekline göre en iyi şekilde koruyan, temiz kalmasını sağlayan, taşınmasını kolaylaştıran ve aynı zamanda ürünün tanıtımını yapan değerli bir malzemedir. Gündelik yaşamda ambalajların kullanım alanı oldukça genişlemiştir. Yiyecekten, kozmetiğe, çiçekten mobilyaya kadar birçok ürünü ambalajıyla satın alınmaktadır ve genellikle geri kazandırılabilir nitelikte ambalajlı ürünler tüketilmektedir. Ambalaj, görevini tamamladığında ortaya ambalaj atığı çıkmaktadır. Nakliyede kolaylık sağlamak için kullanılan ambalajlar, ürün satış noktasına gelip ambalajdan çıkartıldığı zaman görevini tamamlarlar. Bu görevini tamamlamış olan ambalajlar ambalaj atığı sayılmaktadır. Bunlara örnek olarak koliler verilebilir. Benzer bir şekilde alınan ürün tüketildikten sonra da ambalaj görevini tamamlamaktadır. Gündelik hayatta kullanılan ürünlerin boş ambalajlarının oluşturduğu ambalaj atıkları, evsel atıklara örnektir. Tüketiciler ve marketler gibi satış noktaları, alış veriş merkezleri vb. ambalaj atığı oluşturdukları için ambalaj atığı üreticisi sayılmaktadır. Bu atıkları, gıda, temizlik ürünleri ambalajları, süt ve meyve suyu kutuları, cam veya plastik şişeler, konserve, salça, bal veya reçellerin cam kavanozları, teneke ve metal konserve kutuları, alüminyum içecek kutuları vb. olarak örneklendirebilir. (<http://www.cevko.org.tr/cevko/Ic-Sayfa/Tuketiciler/Ambalaj-Nedir-.aspx>, 12.04.2010).

Cam Ambalajlar:Cam ambalaj bilinen en eski ambalaj maddelerinden biridir. Camın hammaddesi silisli kumdur (http://www.hurdamerkezi.com/cevre_bilinci_ic.asp, 11.04.2010). Gündelik hayatta sıkça kullandığımız cam ambalaj malzemeleri renkli ve renksiz olarak ayırmakla beraber çoğunlukla cam şişe ve kavanoz olarak karşımıza çıkmaktadır (<http://www.cevko.org.tr/cevko/Ic->

Sayfa/Tuketiciler/Geri-Donusebilen-Ambalajlar.aspx, 29.03.2010). Yeni cam ambalaj üretiminde geri dönüştürülmüş cam kullanılarak büyük ölçüde enerji tasarrufu sağlanmaktadır (http://www.hurdamerkezi.com/cevre_bilinci_ic.asp, 11.04.2010). Kalitesinde herhangi bir değişiklik olmaksızın %100 geri kazanılabilir ve sonsuz defa ikincil hammadde olarak tekrar üretime dahil edilebilir.

Kağıt ve Karton Ambalajlar:Kağıt ve karton en çok kullanılan ambalaj malzemesi türüdür. Değerlendirilebilir nitelikli atıkların ağırlık olarak yarısından fazlasını kağıt ve karton oluşturmaktadır. Kağıdın hammaddesini selüloz adı verilen madde oluşturmaktadır. Selüloz son derece kıymetli bir madde olup kaynağı ormanlar ve özel yetiştirilen bitki türleridir. Bu nedenle, belki de en kıymetli atık cinsi kağıt ve kartondur. Kağıt ve karton atıkların sağlıklı bir şekilde geri kazanımını sağlamak için, diğer tüm atıklarda olduğu gibi, bu atıklarında temiz şekilde toplanması ve cinslerine göre ayrılması şarttır. Kağıt ve karton atıkların geri dönüşümü ile de önemli ölçüde enerji tasarrufu sağlanmaktadır. (http://www.hurdamerkezi.com/cevre_bilinci_ic.asp,11.04.2010).

Plastik Ambalajlar: Plastikler, petrol veya petrol türevlerinden elde edilmektedir. Plastik ambalajlar son derece hafif ve kolay şekil verilebilen özelliklerinden ötürü giderek daha yaygın şekilde kullanılmaktadır. Fakat atıldıkları ortamda uzun yıllar bozulmadan kalabilen plastik kökenli maddeler hacimsel olarak büyük yer işgal etmektedirler. Plastik ambalaj malzemesi olarak eritilebilen ve bu nedenle yeniden işlemeye elverişli olan termoplastikler ve eritemeyen termosetler olarak iki ana gruba ayırmak mümkündür. (Ergun, 2001: x).

Tüm ülkelerde kullanılan PET, HDPE ve PVC'ler toplam plastiklerin %90-95 oluşturmaktadır. Plastiklerin çoğunu geri kazanmak mümkündür. Fakat toplama, kaba temizleme, ayırma, yıkama ve tekrar işleme zorluğundan dolayı genelde mevcut durumda PET, HDPE ve PVC'ler geri kazanılmaktadır (Öztürk, 2005: x).

Metal Ambalajlar: Metaller tekrarlanabilen çeşitli değerlendirme özellikleri, ekolojik ve ekonomik avantajları nedeniyle yüzyıllardır en uygun geri dönüşüm ürünüdür. Metaller hurda olarak genellikle üretim sanayinde her türlü biçimde

çıkılmaktadır. Metal ambalaj atıklarının geri dönüşümü ile de her çeşit metal malzeme ve ürün üretilebilmektedir. Geri kazanılabilir metaller hammadde kaybına uğramadan yeniden üretim döngüsüne girebilmektedir (http://www.hurdamerkezi.com/cevre_bilinci_ic.asp, 11.04.2010).

Kompozitler: Farklı malzemelerden yapılmış, elle birbirinden ayrılması mümkün olmayan ambalajlar kompozit ambalajlardır. Süt ve meşrubat kutuları, çorba ambalajları, kahve ambalajları vb. gibi kompozite örnektir. (<http://www.cevko.org.tr/cevko/Ic-Sayfa/Tuketici/Geri-Donusebilen-Ambalajlar.aspx>, 29.03.2010).

Meşrubat ve içecek kartonları olarak adlandırılan bu ambalaj türü de geri dönüştürülebilmektedir. Bu tür içecek kartonlarının atıkları küçük parçalara ayrılır ve yüksek ısıda baskıya dayanıklı levhalar haline getirilmektedir. Geri dönüşüm işlemi sonucunda bu levhalardan masa, sandalye ve dolap gibi mobilyalar üretilebilir veya bunları inşaat sanayinde yardımcı malzeme olarak kullanmak mümkündür (<http://www.ambalajrehberi.com.tr/files/documents/1164723091620.doc>, 12.12.2010)

2.2.2.2. Geri Kazanılabilir Nitelikli Diğer Katı Atıklar

Organik Kökenli Katı Atıklar: Bitki ve hayvansal kaynaklı atıklara organik atık denilmektedir. Gerek evlerde gerekse sanayinin değişik dallarında ortaya çıkan ve "çöp" adı verilen atıkların büyük kısmını organik bileşikler teşkil etmektedir (www.ekolojidergisi.com.tr/resimler/5-3.pdf, 01.11.2010).

Ülkemizde günde yaklaşık 65 bin ton çöp üretilmektedir. Bu üretilen atığın %68'i organik atık, kalan kısmı ise kağıt, tekstil, plastik, metal, cam ve küldür. Bu durum ülkemizde en çok kompostlaştırılabilir atığın üretildiğini ortaya koymaktadır. Fakat geri kazanımı çok az olmaktadır (www.gerikazanım.org/html/katitiliklar, 02.03.2010).

Yanabilecek Odun, Tahta ve Eşya Parçaları: Bu özelliği taşıyan maddeler evlerde yakacak olarak değerlendirildiği gibi sunta imalinde de kullanılabilir. Ahşap vb. ürünler hem kullanım, hem üretim safhasında maliyete etkindir, ama aynı

zamanda geri dönüşümü olduğundan, atık imha sorunu yaşanmamaktadır. Örneğin; kapı, pencere, veranda, bahçe mobilyası ve diğer mobilyalarda kullanılan ahşabın kullanılmayacak odun yada takoz diye tabir edilen kısımlarını yatay ve dikey birleştirerek tekrar kapı, pencere, merdiven vs. kullanımına dönüştürülmektedir (Güler, 2001: x).

Ömrünü Tamamlamış Lastikler: Günümüzde ayrılmaya oldukça dayanıklı yüksek molekül yapılı polimerlerden oluşan doğal ve sentetik kauçuklardan üretilen lastiklerin kullanım ömrünü tamamlanmasından sonra çevre ve insan sağlığına zarar vermeden bertaraf edilmesi gereken önemli bir çevre problemi oluşturmaktadır.

Her lastik üç ana üründen oluşmaktadır; bunlar; kauçuk, çelik, lif ve diğer (tekstil elyafı, kurum, yağ-reçine, kimyasal, kükürt) atıklardır. Rakamlardan anlaşılacağı gibi atık lastiğin ortalama %95'i Geri Kazanılabılır ürünlerden oluşmaktadır (http://www.entire-engineering.de/str/en_sr.html, 12.10.2010).

Elektronik Atıklar: Elektronik atık (e-atık) küresel olarak elektronik cihaz-aletlerin kullanıcısı tarafından kullanım süresini tamamlamasıyla ortaya çıkartılan atıktır. Bu elektronik atıklar genellikle demonte edildiklerinde, yakıldıklarında veya tekrar kazanım/kullanım için parçalandıklarında tehlikeli maddeler içerebilmektedir. E-Atık endüstrisi büyüyen ve gelişen bir pazar konumundadır. Son teknolojik gelişmeler üreticiler için daha az toksik malzeme seçeneği ve daha ucuz geri dönüşüm metodları seçeneği sağlamaktadır

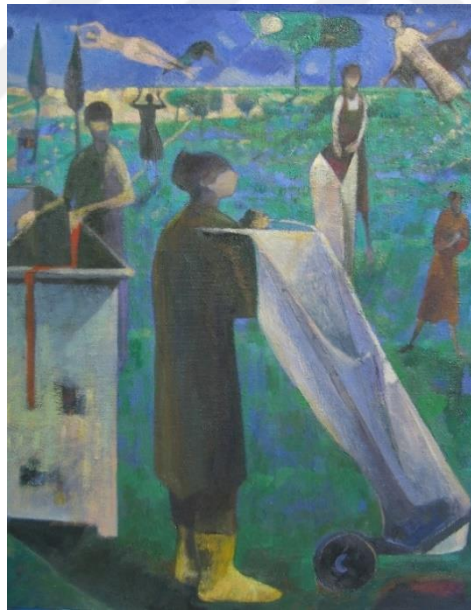
(http://www.ekovar.com/tu/_hizmetler/_elektronik_atik/elektronikatik_nedir.html, 3.11.2010).

3. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUMLAR

3.1.ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE TOPLUMSAL BAĞLAMDA KENTSEL ATIKLARI YORUMLAYAN SANATÇILAR

3.1.1. CİHAT ARAL

Sanatçı çöpten hayat bulan insanları, çöpün getirisiyle hayatını sürdürmeye çalışan insanları ele alarak toplumsal duyarlılığını göstermektedir. Aral, ifadeyi güçlendiren renk ve biçim bozmalarıyla 2002'de "Çöp İnsanları" ismini verdiği bir dizi çalışma üretir. Yaşamını çöpten çıkaran insanların dramını seyirciye aktarır. İnsanın modernleşen kent dokusu içindeki karmaşık yaşamını, ışık yansımalarının, gölgelerin oluşturduğu bir mekân içinde gösterir. Çöp toplayan insanları ile toplumsal yapıyı anlatmak istediğini söyleyebiliriz (Arda 2007: x).



Resim 3.1.: Cihat Aral, Çöp İnsanları, Ölçüleri Bilinmiyor, T.Ü.Y.B,2008

Kaynak: <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=3720&bhcp=1>

Cihat Aral bu eserinde açık kompozisyon düzeninde bir kurgu oluşturmuştur. Eser de dikey figür yapıları ile dinamik bir yapı oluşturulmuş bu yapı resmi üst kısımdan kesen yatay ufuk çizgisi ile zıt formların dengesi üzerine bir kurgu yaratılmıştır. Sağ lata duran ve ön plana çıkan çöp arabası ve buut formlarıyla resme

diyagonal bir hareket katılmıştır. Resim yüzeyine perspektif gözetilerek dengeli yerleştirilmiş çöp toplayan insanlar ile ritmik hareket katılmıştır.

Resim yüzeyinde mavi- yeşil tonlar kullanılarak figürlerin ritmik hareketliliği durgunlaştırılmıştır. Buz rengi donuk yüzlerle çalışan insanların psikolojik durumlarına gönderme yapan sanatçı çöplerin renkli formlarıyla resimde dengeyi sağlamıştır.

Toplumsal bir olguyu ve insanların kent hayatının zorlukları içerisinde hayat mücadelelerini anlatan resim toplumsal gerçekçi anlayışta yapılmıştır.



Resim 3.2.: Cihat Aral, Çöp Toplayıcıları, 92.00 x 130.00 cm, T.Ü.Y.B., 2005

Kaynak: <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=3720&bhcp=1>

Resim açık kompozisyon örneğine göre kurulmuştur. Grup grup tuval üzerine yerleştirilen figürler resme hareketlilik katmış ve sanatçı bu gruplamayla resimde boşluk doluluk dengesini sağlamıştır. Figürlerin dikey duruşu ufuk çizgisinin yataylığıyla zıtlık ve denge sağlanmıştır. Turuncu sarı tonlardaki zemin rengi soğuk mavi buz rengi tonlarındaki figürlerle resmin renk dengesi sağlanmıştır.

Çöp toplayan insanların zorlu yaşam şartları altında çalışmalarını anlatan eserde insanların yüzleri donuk buz rengine boyanması ile insanların psikolojik durumları anlatılmaya çalışılmıştır.

Resmin biçimsel açıdan güçlü sosyal gerçekçilik akımına özgü niteliklerde olduğunu görmekteyiz.



Resim 3.3.: Cihat Aral, Karda Çöpçüler, 70.00x100.00 cm., T.Ü.Y.B., 2009

Kaynak: <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=3720&bhcp=1>

Resim açık kompozisyon düzenine göre kurulmuştur. Grup grup tuval üzerine yerleştirilen ağaçlar resme hareketlilik katmış ve sanatçı bu gruplamayla resimde boşluk doluluk dengesini sağlamıştır. Ağaçların resmi yarıdan ikiye yatay olarak kesmesi ve diyagonal biçimde kesmesiyle eserde bilinçli parçalanmalar oluşturulmuştur. Ağaçların dikey duruşu ufuk çizgisinin yataylığıyla zıtlık ve denge sağlanmıştır. Ağaç sıralarının kompozisyon üzerinde sağ üst köşeye doğru birleştiği noktada çöp arabasıyla çöp toplayan insanlar vurgulanmış ve kompozisyonun can alıcı etkin noktası olduğu anlatılmak istenmiştir.

Çöp toplayan insanların zorlu yaşam şartları altında çalışmalarını anlatan eserde zeminin beyaz mavi tonlarda işlenmesi karlı hava şartlarının yanı sıra psikolojik olarak yapılan işin zorluğuna da dikkat çekmektedir. Çöpler içerisinde çalışan insanların yalnızlığı eserde şiddetle vurgulanmıştır.

Resim kurgusal ve üslup özellikleri açısından incelendiğinde biçimsel yönü güçlü, sosyal gerçekçilik akımına özgü niteliklerde olduğu anlaşılmaktadır.

3.1.2. EROL BATIRBEK



Resim 3.4.: Erol Batırbek, Çöp Toplayanlar, 80 × 61 cm, T.Ü.Y.B., (GK.4)

Kaynak: <https://www.nurolsanat.com/erol-batirbek-cop-toplayanlar-resim-sergisi.html>

Erol Batırbek bu eserinde açık kompozisyon düzeninde bir kurgu oluşturmuştur. Eserde dikey figür yapıları ile dinamik bir yapı oluşturulmuş bu yapı resmi üst kısımdan kesen yatay ufuk çizgisi ile zıt formların dengesi üzerine bir kurgu yaratılmıştır. Eserde kahverengi, mavi, lacivert, beyaz ve sarı renklerin tonları kullanılmıştır. Batırbek bu resminde koyu ve açık renkleri belirgin bir şekilde kullanmıştır.

Eserin sol kısmında bulunan çöp toplayan iki emekçi, önlerinde çek çek arabaları, hemen arkalarında çöp yığıntıları ve iki emekçinin sol çaprazlarında yine ayrıştırılmış atıklar bulunmaktadır.

Sanatçı emekçilerin yüz ifadelerini yaptıkları işlerden dolayı tam olarak ifade etmiştir. Emekçiler yorgun ama bir yandan da yaptıkları işin gururunu ve dik duruşlarını yansıtmıştır.



Resim 3.5.: Erol Batırbek, Çöp Toplayanlar, 80 × 60cm., T.Ü.Y.B., (GK.5)

Kaynak: <https://www.nurolsanat.com/erol-batirbek-cop-toplayanlar-resim-sergisi.html>

Erol Batırbek'in 'çöp toplayanlar' isimli eserine bakıldığında, eser açık kompozisyon düzenine sahip, söz konusu resimde mavi, kahverengi, yeşil, sarı ve turuncu tonları kullanılmıştır.

Resmin sol tarafında çek çek ile su damacanelerini toplayan bir emekçi, emekçinin sol tarafında bir köpek, köpeğin yanında çek çek arabası ile çöplerin çevreye zarar vermemesi için ayrıştıran ve geri dönüşüme kazandırmak isteyen bir emekçi yer almaktadır. Resmin sağ arka tarafında ayrıştırılmayı ve geri dönüşüme kazandırılmayı bekleyen atıklar bulunmaktadır.

Ressam resmin ön planında bulunan emekçinin eldivenlerini kırmızı tonlarda yapması bu emekçilerin ağır şartlarda çalıştıklarına vurgu yapmak istemiştir. Sanatçı, resmin tam ortasında bulunan emekçilerin atıkları toplayıp, taşıdıkları daha sonra geri dönüşüme kazandırdıkları çek çek arabasını parlak renklerde resmederek bu noktaya dikkat çekmek istemiştir.



Resim 3.6.: Erol Batırbek, Çöp Toplayanlar, 75 × 45 cm., T.Ü.Y.B., (GK.6)

Kaynak: <https://www.nurolsanat.com/erol-batirbek-cop-toplayanlar-resim-sergisi.html>

Erol Batırbek bu çalışmasını dikdörtgen ve açık kompozisyon düzenine göre kurmuştur. Mavi, beyaz, lacivert, gri ve sarı renk tonlarını kullanmıştır. Grup grup tuval üzerine yerleştirilen insanlar, emekçiler, emekçilere ait olan atık arabaları ve çöpler resme hareketlilik katmıştır. Tuval üç parçaya bölünmüş; birinci kısımda cadde, ikinci kısımda emekçilerin çalıştığı, insanların yürüdüğü ve beklediği kaldırım taşı, diğer kalan kısımda ise yer gökyüzünden oluşmaktadır.

İnsanların, emekçilerin, çöplerin ve atık arabalarının dikey duruşları ile gökyüzünün, caddenin ve duvarın yataylığı kullanılarak zıtlık ve denge sağlanmıştır. Cadde ve gökyüzünün boş bırakılması ile kaldırımın üstünde bulunan çöp toplayan emekçilere vurgu yapılmıştır. Ayrıca bu çalışma çöp kutularının dolup taşması ile tüketim kültürümüz, doğayla kurduğumuz ilişki ve yaygınlaşan çevre kirliliği üzerine düşünmeye sevk etmiştir.

Çöp toplayan insanların zorlu yaşam şartları altında çalışmalarını anlatan mavi, gri tonlarda işlenmesi yağmurlu, soğuk hava şartlarının yanı sıra psikolojik olarak yapılan işin zorluğuna da dikkat çekmektedir. Sanatçı, çöpten hayat bulan ve çöpün getirisiyle hayatını sürdürmeye çalışan insanları ele alarak toplumsal duyarlılığını göstermektedir.

Yapılan inceleme sonucunda resmin, sosyal gerçekçilik akımına özgü niteliklerde olduğu anlaşılmaktadır.

3.1.3. BARAN KAMILOĞLU



Resim 3.7.: Baran Kamiloğlu, Hurdacı, 80x 100 cm, Karton Ü.K.T., 2012

Kaynak: https://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1619

Baran Kamiloğlu'nun 'Hurdacı' adlı eseri 80'e 100 cm olan karton üzerine karışık teknik ile yapılmıştır. Eserin tam orta noktasında kırmızı renk hurda arabası ve hurda arabasının üstünde yer alan atık malzemeler yer almaktadır. Bu atık malzemelerde mavi ayıcık, kahverengi tonlarında radyo, turuncu ve kırmızı kıyafetli siyah saçlı bebek oyuncak, mavi, kırmızı, beyaz ve bej renkli bir çaydanlık, gözü burnu ve kulağı farklı renk tonları kullanılarak yapılmış beyaz renk tonlarında kafatası yer almaktadır. Arabanın üst sağ tarafında yer alan görseller, gri tonlarda kâğıt gemilere benzemektedir.

Sanatçı, bu çalışmada radyoyu kullanarak sosyal medyada insanları bilinçlendirmeye, önlenemez tüketim hırsına karşı atık toplama ve geri dönüşüm konusunun önemine dikkat çekmek istemiştir. Sanatçı, insan kafatasını ön plana alarak yüzünde farklı renkler kullanması ile çevreye duyarlı ve hassas olunması, çevre bilincine kulak asılması gerektiğini vurgulamıştır. Çaydanlığı kullanarak karma karışık çöp yığıntılarının olduğunu, oyuncakları kullanarak gelecek nesillerin çöp

konusunda daha bilinçli bireyler olarak yetişmesi gerektiğini vurgulamıştır. Kuram olarak biçimsel anlayışta yapılmış bir resimdir.



Resim 3.8.: Baran Kamiloğlu, Bahar Temizliği 2, 180x150 cm, T.Ü.Y.B., 2012

Kaynak: https://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1619

‘Bahar temizliği II ‘ 180’e 150 cm ebatlarında tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır. Kompozisyon tuvalin tüm yüzeyine dağılmış bir şekilde görülmektedir. Resmin genelinde soğuk renk tonları kullanılmıştır. Modernleşmenin empoze ettiği sınırsız tüketim ve harcama hırsı nedeniyle insanoğlunun tükenmişliği vurgulanmaktadır. Eskiden kolayca dönüşebilen ve doğaya karışabilen atıklar, günümüzde doğanın yüzlerce yılda yok edemeyeceği maddeler haline geldi. Sanatçı, insanoğlunun tüketim hırsına vurgu yaparak çevreye olan duyarlılığını göstermiştir. Kuram olarak biçimsel anlayışta yapılmış bir resimdir.



Resim 3.9.: Baran Kamiloğlu, Bahar Temizliği I, 150x150 cm, T.Ü.Y.B., 2012

Kaynak: https://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1619

Baran Kamiloğlu 'Bahar Temizliği I' 150 cm x 150 cm ebatlarında tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır. Resimde sıcak- soğuk ilişkisi oluşturulmuştur. Kompozisyon tuvalin tüm yüzeyine dengeli bir şekilde dağılmış görülmektedir. Sanatçı küreselleşen dünyada sanayileşme ve kentleşmenin etkisiyle birlikte sahip olduğumuz varlıkların bilinçsizce kullanıldığı ve bu tüketim sonucu atıklar oluştuğuna dikkat çekmiştir. Kamiloğlu eserinde birçok atığın tonlarca miktarda geri dönüşebilecek malzemelerin ziyan olup gittiğine vurgu yapmıştır. Kuram olarak değerlendirildiğinde biçimsel anlayışta yapılmış bir resimdir.

3.1.4. NEDRET SEKBAN



Resim 3.10.: Nedret Sekban, Çağımızın Azizleri "Çöpçüler", 140x180 cm. T.Ü.Y.B., 1988

Kaynak: <https://meralbostanci.blogspot.com/?view=classic>

Nedret Sekban'ın çağımızın azizleri olarak adlandırdığı 'Çöpçüler' 140'a 180 cm tuval üzerine yağlıboya tekniği kullanılarak yapılmıştır. Bu eserinde, çöpçülerin gece vakti sokakta çalışmaya ara verdikleri vakit izlenimi görülmektedir. Kompozisyonda önlü arkalı duran emekçiler ve izleyiciye arkası dönük olarak resmedilen bir emekçi diğer emekçilere bir şey anlatırken görülmektedir. Resmin genelinde sıcak renkler kullanılırken, koyu renkli yeşil ağaçlar, mavi gökyüzü ve çöpçüler üzerindeki sarı renk çarpıcı bir ışıkla verilerek açık koyu kontrastı sağlanmıştır. Emekçiler gecenin sessizliğinde soğuk bir havada çok ciddi bir şekilde karşısındaki emekçiyi dinlemektedirler. Ağır çalışma şartları altında emekçilerin bu işi ne kadar önemsedikleri yüz ifadelerine yansımıştır. Emekçilerin ellerindeki kürek ve süpürge ile hemen işe başlayacakları izlenimi görülmektedir. Sekban, işçilerin ellerini ve ayaklarını normalden biraz büyük resmetmesi ile işçilerin ağır çalışma şartlarına vurgu yapmak istemiştir. Kuram olarak bakıldığında, resim günlük yaşamdan sıradan bir görüntüyü alıp gerçekçi bir şekilde yansıttığı için yansıtmacı kuram içerisinde değerlendirilebilir.



Resim 3.11.: Nedret Sekban, Çağımızın Azizleri "Çöpçüler", ölçü bilinmiyor, T.Ü.Y.B., 1988

Kaynak: <https://meralbostanci.blogspot.com/?view=classic>

Nedret Sekban'ın eserinde, çöp toplayan emekçilerin bir gece ağaç kenarında çalışmaya ara verdikleri vakit izlenimi görülmektedir. Ön planda dört emekçinin ateş başında ısınmaya çalıştıkları, üç figürün ayakta durduğu ve diğer figürün sırtını ağaca yaslamış izleyiciye arkası dönük olarak resmedildiği görülmektedir. Gece olmasına rağmen öndeki üç figürün izleyiciye dönük yüzleri çok net olarak ifade edilmiştir. Ressam, resmin ön planında bulunan emekçilerin ellerini normalden büyük yaparak bu emekçilerin ağır şartlarda çalıştıklarına vurgu yapmak istemiştir. Ayrıca, emekçilerin yorgun duruşları ağır emek ortamını olanca çıplaklığıyla göstermektedir. Söz konusu resim kompozisyonu gerçekçi bir şekilde resmedildiği için resmin yansıtmacı kurama özgü nitelikte olduğu görülmektedir.

3.1.5. AHMET UMUR DENİZ



Resim 3.12.: Ahmet Umur Deniz, Kağıt Dönüştürenler, 2003

Kaynak: <http://www.evin-art.com/exhibitions/35-ahmet-umur-deniz-paper-collectors>

Ahmet Umur Deniz'in 'kağıdı dönüştürenler' eserinin odak noktasında bir hareketlilik gözlenmektedir. Sokakta çöp tenekelerinden çöpleri ayrıştıran üç emekçi bulunmakta bunlardan ikisi kadın emekçi diğeri erkek emekçi hemen yanlarında da iki tane köpek ve çek çek araba dikkat çekmektedir. Sol taraftaki seyirciye arkası dönük olan emekçi kadın kağıt toplarken diğeri iki figür meraklı gözlerle onun eline bakarken resmedilmiştir. Renk açısından bakıldığında, koyu açık dengesinin yerinde olduğu görülmektedir. Toprak renkleri, yeşil, turuncu, beyaz ve siyah renklerle dengelenmiştir. Resimde vurgulanmak istenen kağıt, çöp kutuları ve çöp arabası parlak ışıklarla resmedilmiştir. Bahsi geçen resim gerçekçi bir şekilde resmedildiği için yansıtmacı kurama dahil edilebilir.



Resim 3.13.: Ahmet Umur Deniz, Kağıt Toplayanlar, 2003

Kaynak: <http://www.evin-art.com/exhibitions/35-ahmet-umur-deniz-paper-collectors>

Ahmet Umur Deniz ' kağıt toplayanlar' isimli eserini açık kompozisyon üzerine bir kurgu ile oluşturmuştur. Resimde kağıt toplayan telaşlı bir kadın, çek çek arabasının üzerine oturan yorgun bir erkek emekçi görülmekte, erkek emekçinin arkasında bulunan başka bir emekçi atıkları ayrıştırmakta ve sokakta yiyecek arayışında bulunan bir köpek bulunmaktadır. Renk olarak değerlendirildiğinde resmin geneli soft toprak renkleri tonlarında olup, sadece figürlerin kıyafetleri parlak renklerle resmedilmiştir. Resmin büyük bir çoğunluğunu figürler kaplamıştır. Resmin kompozisyonundaki yatay ve dikeylikler resme hareket kazandırmıştır. Sokaklarda kağıt toplayan insanlar, yaptıkları işin düşük geliri ile sağlıksız ve sosyal güvenceden yoksun koşullar altında çalışmaktadırlar. Aynı emekçiler geri dönüşüme kazandırdıkları ile ulusal zenginliğimizin kaybolup gitmesine izin vermemektedirler.



Resim 3.14.: Ahmet Umut Deniz, Parkta Kağıt Toplayıcılar, 2003

Kaynak: <http://www.evin-art.com/exhibitions/35-ahmet-umut-deniz-paper-collectors>

3.2.UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA TOPLUMSAL BAĞLAMDA KENTSEL ATIKLARIN PLASTİK OLUŞUMLARI

3.2.1. ESER 1



Resim 3.15.: Ayşe Şahin Öztürk, Hurdacı, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019

Kaynak: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Çalışma kapalı kompozisyon özelliği taşımaktadır. Dikey dikdörtgen yapılı kompozisyonda, yatay, dikey ve diyagonal eksenler resme ritmik bir hava katmaktadır. Kompozisyonun merkez noktasına yerleştirilmiş figür ve önündeki hurda arabası resmin dikkat çeken önemli unsurlarındandır. Resmin renk armonisi yeşil, gri ve mavi renklerin yanısıra hardal sarısı ve krem kırmızısıyla denge kurularak hareket sağlanmıştır. Açık-koyu dengesinin titizlikle uygulandığı çalışmada ön plandaki hurda arabası ve figür resmin ağırlık noktasını oluşturmaktadır. Renk yüzeyleri koyu çizgiler aracılığıyla birbirinden ayrılmış ve, farklı bir etki yaratmıştır. Açık-koyu renk alanlarıyla espas etkisi yaratılmıştır.

Resimde günlük hayatın içinde rutin işini yapan seyyar arabalı sokak hurdacısı betimlenmiştir. Soğuk şehir sokaklarında asfaltın sert ve soğuk tabiatına karşın yaptığı işin ciddiyeti ve gururuyla mütevazî duruşunu bozmayan emekçiyle, kompozisyon kurgusuna benzer bir zıtlık oluşturmuşlar. Binalar zemin figür ilişkisindeki zıt renkler bu hissiyatı kuvvetlendirmiştir. Merkezdeki figürün yorgun duruşu ve sakinliği ön plana çıkarken önündeki metal yapıllı ağır hurda arabasını iterek sürmesi işin zorluğuna bir gönderme niteliğindedir.

Resmin ister kurgusal, ister renk ve biçim yapısı, konunun idealize edilmeden, günlük hayattaki sadelik ve olağan haliyle betimlenmesi sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte olduğunu göstermektedir.

3.2.2. ESER 2



Resim 3.16.: Ayşe Şahin Öztürk, Hurdacı 2, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019

Kaynak: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Yapısal olarak kapalı bir kompozisyonda betimlenmiş olan resim, arka planın karmaşık dokusuna zıtlık teşkil eden sade bir figürden oluşmaktadır. Kompozisyon

aynı zamanda çapraz eksenlerin ortasında yer alan dikey figürle hareketlenmiştir. Aynı zamanda figürün sol tarafındaki arka planın mavi ve mor ile biten renk geçişi, izleyicinin dikkatini figüre odaklamaktadır. Sokağı oluşturan binaların biçimleri perspektif derinliği oluşturan açıları, öndeki figüre odaklanma hissini artırmıştır. Resmin espas ilişkisi, fonun tamamen soğuk renklerden oluşmasına karşıt olarak, ön plandaki figürün sıcak renklerle betimlenmesinden oluşur. Sıcak ve soğuk renklerin zıtlığı, aynı zamanda dokulu ve dokusuz alanlarla kuvvetlendirilmiştir.

Resimde varoşlarda gezen hurdacının hayatından bir kesit renkçi bir anlayışla betimlenmiştir. Resim sosyal gerçekçilik akımı doğrultusunda yapılmıştır.

3.2.3. ESER 3



Resim 3.17.: Ayşe Şahin Öztürk, Hurda Toplayanlar, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019

Kaynak: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Çalışma kapalı kompozisyon özelliği taşıırken, yatay eksenden oluşan arka plana karşıt olarak çalışan işçi figürü ve hurda arabaları daralan bir perspektif açı ile

yerleştirilmiştir. Fonun soft renkleriyle, ön planın canlı ve keskin renklerden oluşan betimlenmesi, aynı zamanda koyu-açık zıtlığını kuvvetlendirmiştir. Sol başta duran figürün renkleri ve kompozisyondaki yeri resimde etkiyi arttırmıştır. Hurda satan ve hurda toplayıcıların gün sonunda emeğinin karşılığını almalarının mutluluğunu anlatan resimdeki figür gururlu ve mutlu bir duruş sergilemektedir. Resmin betimlenmesi sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte olduğunu göstermektedir.

3.2.4. ESER 4



Resim 3.18.: Ayşe Şahin Öztürk, Hurdacı 3, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019

Kaynak: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Resmin kompozisyon kurgusu kapalı olup, fonda dörtte birlik alanda yatay eksenle bölünmüş zemin üzerine diyagonal olarak yerleştirilmiş hurda arabası ve figür ikilisinden oluşmaktadır. Hurda arabasındaki materyaller kompozisyon kurgusunun önemli detaylarını oluşturur. Fonda mor ve mavi renklerin bütüncül yapısına karşıt, ön planın koyu, ağır ve sıcak renk tonlarıyla işlenmesi derinlik etkisini güçlendirmiştir. Hareketli ama soft renklerle işlenmiş arka fon ile sert ve

canlı renklerle işlenmiş olan ön yapı uyum oluşturarak birlik hissini artırmıştır. Ön planda dokulu zeminlere yer verilmesi resmin, soft yapısını hareketlendirmektedir. Resimde ressam, yaşlı ve emeğinin peşinde olan adamın kentin soğuk ortamından sıcak yuvasına gidişini anlatmaktadır. Resmin betimlenmesi sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte olduğunu göstermektedir.

3.2.5. ESER 5



Resim 3.19.: Ayşe Şahin Öztürk, Hurdacılar, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019

Kaynak: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Kapalı ve dengeli kompozisyon yapısına sahip resimde, önde hurda arabası çeken bir figür ve onu sol üst köşede elinde bisikletiyle takip eden ikinci bir figür yer almaktadır. Çalışma yoğunlukla mavi mor renkle betimlenmiş böylelikle hafif sarı tonlarla resimde hareketlilik kazandırılmıştır. Renkler homojen dağılımıyla, kompozisyonun genelini kapsamaktadır. Birkaç parlak rengin, uyumlu dağılım içerisinde göze çarpması vurguyu kuvvetlendirmiştir.

Resim küçük kasalı bisikletine büyük bir hayatı ve emeğini sığdıran emekçilerin hayatından bir kesittir. Bir düzine adamın taşıyamayacağı yükü bir başına taşıyan adamların hikayesini anlatmaktadır. Eser sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte resmedilmiştir.

3.2.6. ESER 6



Resim 3.20.: Ayşe Şahin Öztürk, Hurdacı 4, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019

Kaynak: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Resim kapalı kompozisyon örneğine göre kurulmuştur. Tek kaçıışlı perspektifle yönlendirilen çizgiler, kompozisyonun ana ögesi olan motosikletli hurda arabası figürünü ön plana çıkarmaktadır. Kompozisyonun odak noktasını oluşturan arabalı figür zemin ve fondaki renklerle zıtlık oluşturularak betimlenerek dikkatleri üzerine çekmektedir. Resim, açık-koyu dengesi üzerine kurularak, hareketliliği bu denge sayesinde yakalamıştır. Bu kompozisyonda rahat fırça vuruşları ile renkler kaynaşarak, resme farklı bir hava katmıştır. Bir insanın hayatının ve şartlarının ne kadar zorlanabileceğinin kesiti olan bu resimde azim ve kararlılığı görmekteyiz.

Resmin ister kurgusal, ister renk ve biçim yapısı, konunun idealize edilmeden, günlük hayattaki sadelik ve olağan haliyle betimlenmesi sosyal gerçekçilik akımına özgü nitelikte olduğunu göstermektedir.

3.2.7. ESER 7



Resim 3.21.: Ayşe Şahin Öztürk, Hurdacı Arabası, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019

Kaynak: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Resmin kurgusu, hem biçimsel hem renk kullanımı bakımından sadelik ve zıtlık üzerine kurulmuştur. Ön planda yer alan hurdacı ve solda yer alan motorlu hurda arabası resim içerisinde dinamik bir görünüm arz eder. Figür ve arabadaki turuncu mavi ve yeşil renk örgüsü ile resimde uyum elde edilmiştir. Mavi renklerle zıtlık teşkil eden, turuncu renkler, eserin vurgusunu güçlendirmiştir. Aynı zamanda zemindeki krem-kahve tonlar ve arka fondaki sadelik dikkatleri figür üzerine yoğunlaştırmıştır. Gün sonu yorgunluğunda verilen molanın betimlendiği resim hayattaki her şeyin sınırlarının zorlanabileceğini göstermektedir. Resim özellikleri sosyal gerçekçilik akımına özgü niteliktedir.

3.2.8. ESER 8



Resim 3.22.: Ayşe Şahin Öztürk, Hurdacı Arabası 2, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019

Kaynak: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Resim açık kompozisyon üzere kurulmuştur. Bu çalışmada arka plan, tamamen lekesel tarzda bina görünümü şeklinde işlenmiştir. Yatay dikey çizgiler ile kompozisyonda zıtlıklar ve ritim oluşturulmuştur. Hurda arabasıyla figür sıcak renklerde fonda kalan yapılar soğuk renklerle işlenerek zıtlıklar üzerine bir denge kurulmuştur. İşçi figürünün merkeze yakın solda yer alması, makine ve elindeki küreğin sağda yer almasını dengelemek için, resmin sol tarafında kalan boşluktaki renkler daha açık ve daha koyu betimlenerek dengelenmeye çalışılmıştır. Renkler soğuk ve griye yakın tonlarda örülürken, figür ve makinenin nispeten sıcak tonlarda yapılması tezat oluşturmuştur. Resimdeki yaşlı emekçi hurda toplamaya giderken betimlenmiştir. Emekçinin yorgun yüz ifadesi ve vücudunun zayıflığı ile hurda arabasını zar zor sürüyor gibi görünmektedir. Yaşlı emekçi hurda toplayarak atık

depolarına hurda satan adamın hayatından bir kesit anlatmaktadır. Resim özellikleri sosyal gerçekçilik akımına özgü niteliktedir.

3.2.9. ESER 9



Resim 3.23.: Ayşe Şahin Öztürk, Kağıt Toplayanlar, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019

Kaynak: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Resim kapalı kompozisyon örneğidir. Arka planda soft gri soğuk renklerle işlenmiş sokak silueti üzerine sıcak canlı ve parlak renklerle işlenmiş figürleri ve arabayı ön plana itmiştir. Diğer yandan hurdalar ve figürlerin ayrıntılı, karmaşık dokusu, fonun yumuşak tattaki sadeliği ile tezat teşkil ederek espas ögesini kuvvetlendirmiştir. Resmin genelindeki rahat fırça vuruşları ile salaş ortamın vurgusu göze çarpmaktadır. Çalışmada üç tane yorgun çocuk emekçi kağıt toplarken betimlenmiştir. Çocukların güçsüz vücutları ağır iş ortamında yıpranmış gibi görünmektedir. Çocuk emekçiler olumsuz sağlık ve yaşam koşullarına rağmen işlerini en iyi şekilde yapmaya çalışmaktadırlar. Resim özellikleri sosyal gerçekçilik akımına özgü niteliktedir.

3.2.10. ESER 10



Resim 3.24.: Ayşe Şahin Öztürk, Kağıt Toplayanlar 2, T.Ü.A.B., 100x120cm, 2019

Kaynak: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Bu çalışmada farklı olarak, arka plan, yalın, objelerden arındırılmış ve tamamen lekesel tarzda işlenmiştir. Kapalı kompozisyona sahip olan resimde, arka plan ve ön plan hem kurgusal, hem renk tonları açısından zıtlık teşkil etmektedir. Ön yapıdaki figürlerin canlı renklerde arka fonun ise soğuk ve soft bir şekilde işlenmesiyle espas vurgusu kuvvetlendirilmiştir. Arka planın yatay olarak üç kısma bölünmesi ve figürlerin ayakta durur vaziyette dikey olarak ele alınmasıyla resimde yatay dikey zıtlıkları oluşturulmuştur. Resim, bir erkek ve iki kadın emekçinin kağıt toplarken yaşam koşullarını yansıtmaktadır. Toplumda her zaman kadın emekçi var olmuştur. Kadın emekçilerin yüzlerinden çok ellerine vurgu yapılmıştır. Erkek emekçinin yorgun yüz ifadesiyle ve gergin haliyle iş ortamına gönderme yapılmaktadır. Resim özellikleri sosyal gerçekçilik akımına özgü niteliktedir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Sanat eserinin oluşum sürecinde sanatçının toplumun bir parçası olmasının yanı sıra toplumun sorunlarına ayna olması, olaylara karşı tutum ve tavrını plastik anlatımla dışa vurması, öncü sanat yaparak uygarlığa katkı sağlaması sanatçının sanata olan katkıları arasında söylenebilir. Bu bağlamda, Türkiye’de Batı tarzı resim sanatının 200 yılı aşkın süredir devam eden serüveni içerisinde sanatçılar toplumun sorunlarını kendi benliklerinde yoğurup tuallerine aktarmışlardır. 1980’lerden sonra yeniden parıldayan “Yeni Dışavurumculuk” akımı ile toplumsal gerçekler sanatçı tarafından vurgu yapılan, önemsetilen tarihe bir not olarak kalacak değerler olarak yansıtılmıştır ve yansıtılmaya devam etmektedir.

Nüfusun artması ile şehirleşmenin getirmiş olduğu yaşam kavgaları ve yaşamın soğuk yüzü insanları toplumsal gerçeklerden uzaklaştırmıştır. Bazı insanlar, diğer insanların kent yaşamında ardında bıraktıkları atıklar ile yaşamını idare ettirmeye çalışmaktadır. Bu noktada sanatçı duyarlılığıyla evsel atıklardan topladıkları ambalaj atıkları ile yaşamını sürdüren bu insanların hayatlarını ele alan sanatçı, onların yaşam gerçeklerini anlatmaya devam edecektir.

Çağdaş Türk Sanatçıları geleneksel anlayışta tuval resimleri ile konu bağlamında atıkları ve onun etkilediği sosyal yaşamı ele alırken, diğer bir grup sanatçı da globalleşen sanat anlayışları içerisinde kendisine çağın getirdiği yeni akımlarla sanatında materyal olarak atıkları ele almaktadır. Kentsel yaşam atıkları, sanatta her geçen gün kendisine daha fazla ilgi duyan sanatçı bulmaktadır. Bu bağlamda, sosyal bir sorumluluk olarak sanatçılara ve yaşamını kentsel atıklardan kazanan insanlara destek olmak için atıklarımızı sınıflandırarak geri dönüşüme kazandırmalıyız. Dolayısıyla, sanata ve içinde yaşadığımız topluma katkı sağlamış olacağız.

KAYNAKÇA

ADANIR, Oğuz, (2008). Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar Ve Söyleşiler, Hayalet Yayınları

ARDA, Zuhâl, (2007). “Sanat Eğitmcisi Ve Ressam Aydın Ayan’ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım”, Konya: Selçuk Üniversitesi, (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

ATAR, Atilla, (2008), Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

BARAZ, Yahşi, (12 Kasım- 4 Aralık 1998). ”Soyut Resim”. Türk Resminde Soyut Eğilimler Sergi Katoloğu, İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş. (s:7-8).

BAŞKAN, Seyfi, (1994). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Ankara: Çardaş Yayınları.

BERK, Nurullah; TURANİ, Adnan, (1981). “Türk Resminde Modern Eğilimlere İlk Adımlar”, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt:2, İstanbul: Tıglat Basımevi.

BERKSOY, Funda, (1998) 20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul.

BAUDRİLLARD, Jean , (1997). Tüketim Toplumu, Çev. Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, Nisan 1997, İstanbul.

BAUDRİLLARD, Jean, (2010). Nesneler Sistemi, Çeviren Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu Boğaziçi Yayınevi, 247 S.

CANDAN, Latife Esra, (2004). “Cumhuriyetin İlanından Günümüze Türk Resminde Köy ve Köy Yaşantısının Resim Eğitimine Katkısı”, Konya: Selçuk Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

DALKIRAN, Ahmet, (2006). Günümüzde Soyut Sanat Anlayışının Eğitim Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalları'nda Resim Ana Sanat Atölye Derslerine Yansıması, Konya: Selçuk Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

DOĞAN, Fatma, (2003), “Türk Resim Sanatında Toplumsal Gerçekçi Eğilimler”, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir

DUBEN, İpek ve Esra, YILDIZ, (2008), Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

ECZACIBAŞI, Şakir, (2008), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul.

ERDEMCI, Fulya, Semra, GERMANER ve Orhan, KOÇAK, (2007), Modern ve Ötesi: 1950-2000, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

ERGÜN, O.N., (2001). Katı Atık Yönetimi ,Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.

ERGÜVEN, Mehmet, (1997), Neşe Erdok, Bilim Sanat Galerisi, Asır Matbaası, İstanbul.

ERSOY, Ayla, (Ocak/Şubat 1997). “Karşılıklı Etkileşim İçinde Türk ve Batı Sanatı”, Türkiye de Sanat Plastik Sanatlar dergisi, Sayı:27, s:54.

ERSOY, Ayla, (1998). Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e), İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

ERSOY, Ayla, (2004), 500 Türk Sanatçısı, Akdeniz Yayıncılık, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

FÜLBERTH, Georges, (2011). Kapitalizmin Kısa Tarihi, 2. Basım Yordam Kitap/Tarih Dizisi, s: 320

GİRAY, Kıymet, (1998). “Cumhuriyetimizin 75 Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi”, İstanbul: Türk Plastik Sanatları.

GİRAY, Kıymet, (Mart/Nisan 1994). “Türk Resminde Liman Sergisi, Yeniler Grubu ve Leopold Levy”, Türkiye de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:13, s:46-47.

GİRAY, Kıymet, (2007), Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü, Seçil Ofset, İstanbul.

GİRGİN, Ümit Hüseyin, (2014). Tüketim Toplumu ve Sinema, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

GÜLER, C., (2001). Orman Ürünleri Endüstrisinde Artıklar, Geri Dönüşüm ve Yeniden Kullanım, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Orman Fakültesi, DÜZCE.

HUNTÜRK, Özi, (2011).” Heykel ve Sanat Kuramları”, İstanbul: Kitabevi Yayınları

İSKENDER, Kemal, (Mayıs/Ağustos 1992). Modernizm ve Türk Resmi-II, Türkiye de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:4, s:15. Mayıs/Ağustos 1992.

JESSUA, Claude (2005). Kapitalizm, Dost Kitabevi 2. Basım Ankara 119 S

KAHRAMAN, Hasan Bülent, (2002), Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, Everest Yayınları, İstanbul.

KALAYCI, Lütfiye, (Kasım/Aralık 1998). Türk Sanat Piyasasının Mevcut Durumunun Değerlendirilmesi, Türkiye de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı:36, s:50-51, 52.

OKTAY, Ahmet, (1997), Aydın Ayan, Bilim Sanat Galerisi, Asır Matbaacılık, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya, (1982). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt:3, İstanbul: Tıglat Basımevi.

ÖZSEZGİN, Kaya, (2000), Cumhuriyetin 75 yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

ÖZTÜRK, M., (2005). Plastikler ve Geri Kazanılması, Çevre ve Orman Bakanlığı, İstanbul.

SARUP, Madan, (1996). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Çeviren: Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

SELÇUK, Güven, (2011). Fordist Birikim Rejimi ve Kitle Kültürü, (Fordist Accumulation Regime and Mass Culture), Journal of Yaşar University, 24 (6), 4130 – 4152

TAN, Melek, (2011). Toplumsal Gerçekçiliğin Türk Resim Sanatına Etkisi, Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

TANSUĞ, Sezer, (1997). Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar, Ankara: Bilgi Yayınevi.

TANSUĞ, Sezer, (2005), Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

YARDIMCI, Sibel, (2005), Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

ZORLU, Abdülkadir, (2006a). Tüketim Sosyolojisi, Glocal Yayınları Ankara, S.275

ZORLU, Abdülkadir, (2006b). Üretim ve Tüketim Teorileri, Glocal Yayınları Ankara, S. 310

WEB KAYNAKLARI:

<http://www.terabook.org/proje/evsel-atiklarin-geri-donusumu-projesi/>

www.cankaya.bel.tr

www.sbozdogan.de, (11.09.2011)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Sanayi_Devrimi (11/10/2014)

<http://www.cevko.org.tr/cevko/Ic-Sayfa/Tuketiciler/Ambalaj-Nedir-.aspx>(12.04.2010).

http://www.hurdamerkezi.com /cevre_bilinci_ic.asp, (11.04.2010).

<http://www.cevko.org.tr/cevko/Ic-Sayfa/Tuketiciler/Geri-DonusebilenAmbalajlar.aspx>, (29.03.2010).

<http://www.ambalajrehberi.com.tr/files/documents/1164723091620.doc>,(12.12.2010).

www.ekolojidergisi.com.tr/resimler/5-3.pdf, (01.11.2010).

www.gerikazanim.org/html/katitativiklar, (02.03.2010).

http://www.entire-engineering.de/str/en_sr.html, (12.10.2010).

http://www.ekovar.com/tu/_hizmetler/_elektronik_atik/elektronikatik_nedir.html, (03.11.2010).

ATAGÜL, Emre (2013). İşletme Notları

Kaynak: <http://emreatagul.blogspot.com/2013/04/isletme-notlar-ksmi.html>

KARADOĞAN, Ali, (). Postmodern Sinema mı ,Film mi?

Kaynak: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/667/8498.pdf> (12 Ocak 2011).

KAYA, Şennur,(--) Cumhuriyet Döneminde Güzel Sanatlar, <https://groups.google.com/forum/#!topic/kapsamaalani/0LmzFxGXPEI> (06 Haziran 2015).

ÖZCAN, Burcu (2007). Postmodernizmin Tüketim İmajlar, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Fırat University Journal of Social Science Cilt: 17, Sayı: 1 Sayfa: 261-273.

Kaynak: <http://web.firat.edu.tr/sosyalbil/dergi/arsiv/cilt17/sayi1/261-273.pdf>

GÖRSELLERİN KAYNAKÇASI

- Resim 2.1:** ERDEMÇİ, Fulya, Semra, GERMANER ve Orhan, KOÇAK, (2007), Modern ve Ötesi: 1950-2000, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.2:** www.sanalmuze.org, 01.11.2011.
- Resim 2.3:** ERSOY, Ayla, (2004), 500 Türk Sanatçısı, Akdeniz Yayıncılık, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Resim 2.4:** ERDEMÇİ, Fulya, Semra, GERMANER ve Orhan, KOÇAK, (2007), Modern ve Ötesi: 1950-2000, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.5:** ERDEMÇİ, Fulya, Semra, GERMANER ve Orhan, KOÇAK, (2007), Modern ve Ötesi: 1950-2000, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.6:** OKTAY, Ahmet, (1997), Aydın Ayan, Bilim Sanat Galerisi, Asır Matbaacılık, İstanbul.
- Resim 2.7:** www.galerinev.com/tr/sergiarsivi/detay/6, 11.09.2011.
- Resim 2.8:** ERGÜVEN, Mehmet, (1997), Neşe Erdok, Bilim Sanat Galerisi, Asır Matbaası, İstanbul.
- Resim 2.9:** GİRAY, Kıymet, (1998). “Cumhuriyetimizin 75 Yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi”, İstanbul: Türk Plastik Sanatları.

- Resim 2.10:** **ÖZSEZGİN, Kaya,** (2000), Cumhuriyetin 75 yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.11:** **ERSOY, Ayla,** (1998). Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e), İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Resim 2.12:** **ERSOY, Ayla,** (2004), 500 Türk Sanatçısı, Akdeniz Yayıncılık, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Resim 2.13:** **ERSOY, Ayla,** (2004), 500 Türk Sanatçısı, Akdeniz Yayıncılık, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Resim 2.14:** **ERSOY, Ayla,** (2004), 500 Türk Sanatçısı, Akdeniz Yayıncılık, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Resim 2.15:** **ERSOY, Ayla,** (2004), 500 Türk Sanatçısı, Akdeniz Yayıncılık, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Resim 2.16:** **ERSOY, Ayla,** (2004), 500 Türk Sanatçısı, Akdeniz Yayıncılık, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Resim 2.17:** **ERSOY, Ayla,** (2004), 500 Türk Sanatçısı, Akdeniz Yayıncılık, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Resim 2.18:** **ERZEN, Jale Nejdət,** (2001), Nedret Sekban, Mas Matbaacılık, İstanbul.
- Resim 2.19:** **GİRAY, Kıymet,** (2007), Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü, Seçil Ofset, İstanbul.
- Resim 2.20:** **ERSOY, Ayla,** (2004), 500 Türk Sanatçısı, Akdeniz Yayıncılık, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

Resim 3.1: <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=3720&bhcp=1>

Resim 3.2: <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=3720&bhcp=1>

Resim 3.3: <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=3720&bhcp=1>

Resim 3.4.: <https://www.nurolsanat.com/erol-batirbek-cop-toplayanlar-resim-sergisi.html>

Resim 3.5: <https://www.nurolsanat.com/erol-batirbek-cop-toplayanlar-resim-sergisi.html>

Resim 3.6: <https://www.nurolsanat.com/erol-batirbek-cop-toplayanlar-resim-sergisi.html>

Resim 3.7: https://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1619

Resim 3.8: https://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1619

Resim 3.9: https://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1619

Resim 3.10: <https://meralbostanci.blogspot.com/?view=classic>

Resim 3.11: <https://meralbostanci.blogspot.com/?view=classic>

Resim 3.12: <http://www.evin-art.com/exhibitions/35-ahmet-umur-deniz-paper->

collectors

Resim 3.13: <http://www.evin-art.com/exhibitions/35-ahmet-umur-deniz-paper-collectors>

Resim 3.14: <http://www.evin-art.com/exhibitions/35-ahmet-umur-deniz-paper-collectors>

Resim 3.15: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Resim 3.16: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Resim 3.17: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Resim 3.18: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Resim 3.19: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Resim 3.20: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Resim 3.21: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Resim 3.22: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Resim 3.23: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi

Resim 3.24: Ayşe Şahin Öztürk'ün Kişisel Arşivi