



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

TÜRK RESİM SANATINDA SANAYİ NESNELERİ

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Sezin TEKİN

Tez Danışmanı
Dr.Öğr.Üyesi Umut GERMEÇ



Çanakkale - 2018

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "Türk Resim Sanatında Sanayi Nesneleri" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, özgünlüğünü ve bir başka mecraya sunulmadığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu ve yararlandığım kaynak ve verilerde hiçbir bir çarpıtma yapmadığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

03/05/2018

Sezin Tekin

İmza





Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne



Sezin TEKİN'e ait TÜRK RESİM SANATINDA SANAYİ NESNELERİ adlı çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

Üyeler	İmza
Dr. Öğr. Üyesi Ad SOYAD: Umut GERMEÇ (Danışman)	
Dr. Öğr. Üyesi Ad SOYAD : Didem ÇATAL	
Doç. Ad SOYAD: Dalila ÖZBAY	

Tez No : 10189257
Tez Savunma Tarihi :03.05.2018

ONAY

Doç. Dr. Şerif KORKMAZ
Enstitü Müdürü
07/05/2018

KÜNYE

Tez Adı: Türk Resim Sanatında Sanayi Nesneleri
Tez Yazarı: Sezin TEKİN
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Umut GERMEÇ
Tezin Yılı: 2018
Derece: Yüksek Lisans
Üniversite: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Enstitü: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sayfa Sayısı: 80 (Seksen)
Konu: Türk Resim Sanatında Sanayi Nesneleri
Dizin: İçindekiler

ÖZET

TÜRK RESİM SANATINDA SANAYİ NESNELERİ

“Türk Resim Sanatında Sanayi Nesneleri” başlıklı bu çalışmada, sanayi nesnelерinin ülkemizde sanatçıların resimlerinde yer alışı estetik bağlam ve plastik açılardan incelenmektedir. Konu dört ana bölümde irdelenmiştir. İlk bölümde, nesne, estetik nesne, doğadaki güzel, sanattaki güzel gibi kavramlar ve sanayileşme ile güzel anlayışının ilişkileri ve bu alandaki gelişmeler işlenmiş, Platon, Aristoteles, Kant gibi düşünürlerin güzellik anlayışları değerlendirilmiştir. İkinci bölümde sanayi nesnelерinin resim sanatında yer alışının estetik bağlamı incelenerek açıklanmıştır. Üçüncü bölümde ise Türkiye’de sanayinin gelişimi, Bauhaus’un Türkiye’deki etkileri, kültür sanat politikaları ele alınarak sanata yansımaları sanatçıların farklı yorumlamalarıyla incelenmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise, sanayi nesnelерinin kendi sanat anlayışım ve resimlerimin oluşum süreci üzerindeki etkileri ve yapıtlarımın özgün yanları analiz edilerek değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanayi nesnesi, Türk resim sanatında sanayi nesneleri, estetik, doğadaki güzel.

ABSTACT

INDUSTRIAL OBJECTS IN TURKISH PAINTING ART

Artistic positioning of industrial objects is examined in this dissertation, titled “Industrial Objects in Turkish Painting Art”. It constitutes of four chapters. In the first chapter; the concepts of ‘object’, ‘aesthetic object’, ‘beauty in nature’, ‘beauty in art’, and the relationship between industrialization and beauty and the development of the conception of beauty within industrialization are examined. The beauty conception of Platon, Aristoteles and Kant is also evaluated. The second chapter explains the aesthetic context of the place of industrial objects in the art of painting. In the third chapter, the development of industry in Turkey, the influence of Bauhaus in Turkey, and culture and art policies are examined within the different interpretations of key artists. In the final chapter of the dissertation, the effect of industrial objects on my own understanding of art, and the interaction with the process of my art, the contribution of my works to the art field are analyzed.

Key Words: Industrial object, Industrial objects on Turkish painting art, esthetics, beauty in nature.

ÖNSÖZ

Tezimin hazırlanma aşamasında yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Umut Germeç'e, tezimin ana hatlarının oluşumunda bilgilerine başvurduğum Doç. Bengisu Bayrak Shahmiri'ye, Prof. Dr. Osman Biçer'e, aileme, yardımlarını esirgemeyen dostlarım Simge Özçelik'e ve Derya Ülker'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Sezin Tekin
İstanbul, 2018



İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
KISALTMALAR	v
RESİM LİSTESİ	vi
GİRİŞ	1
AMAÇ	3
KAPSAM	4
YÖNTEM	4
BİRİNCİ BÖLÜM: ESTETİK & NESNE	5
1.1. Estetiğin tanımı	5
1.1.1. Estetiğin temel kavramları	5
1.1.1.1Güzellik	5
1.2. Nesnenin tanımı	8
1.3. Sanayi nesnesinin tanımı	9
İKİNCİ BÖLÜM: RESİM SANATINDA YER ALAN SANAYİ NESNESİNİN ESTETİK BAĞLAM	11
2.1. Modernizm-Art and Craft ve Art Nouveau	11
2.1.1. Bauhaus	13
2.1.2. Leger	15
2.1.3. Fütürizm	19
2.2. Doğal Formların Sanayi Üretimi Formlarına Dönüşmesi	21
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: TÜRKİYEDE SANAYİNİN GELİŞİMİ VE SANAT	24
3.1. Türkiye’de Bauhaus Etkileri	24
3.2. Kültür Sanat Politikaları	27
3.3. Devlet Yayınları	30
3.4. İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu	31
3.5. Natürmortta Geleneksel Nesnelerin Yerini Sanayi Nesnelere Alması	32

3.6. Peyzaj Resminde Sanayi Görüntüleri (Nevzat Akoral).....	33
3.7. Soyutlama Ve Soyut Resimde Sanayi Nesnesinin Yeri (Yüksel Arslan).....	34
3.8. Toplumcu Yaklaşım Üretim İlişkileri Açısından Sanatta Sanayi Nesneleri (Hafriyat)	35
3.9. Antonio Cosentino	37
3.10. Burhan Doğançay	38
3.11. Zekai Ormancı	40
3.12. Adem Genç	41
3.13. Özdemir Altan	42
3.14. Mümtaz Yener	43
3.15. Altan Gürman	45
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: RESİM SANATINDA SANAYİ NESNELERİNİN İNCELENMESİ BAĞLAMINDA ESERLERİMİN ANALİZİ	47
SONUÇ	56
KAYNAKÇA	58
ÖZGEÇMİŞ	62

KISALTMALAR

Böl. : Bölüm

Çev. : Çeviren

D. : Dergi(si)

Der. : Derleyen

Ed. : Editör

Gzt. : Gazete(si)

No. : Numara

Nu. : Number

p. : Page

s. : Sayfa

t.ü.y.b. : Tuval Üzerine Yağlı Boya

t.ü.a.b. : Tuval Üzerine Akrilik Boya

Vol. : Volume

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1. Art and Craft, William Morris, Tekstil desen dizaynı, 1880	12
Resim 2.2. Art Nouveau, Alfon Mucha, Taş baskı, 1897	13
Resim 2.3. Bauhaus Okulu, 1860	14
Resim 2.4. Fernand Leger, Kağıt Oynayanlar, 1917.....	16
Resim 2.5. Fernand Leger, Şehir, 1919	17
Resim 2.6. Fernand Leger, Kadın, 1921	18
Resim 2.7. Fernand Leger, Dans, 1942	19
Resim 2.8. Balla, Hızlı Araba, 1913,	20
Resim 2.9. Carlo Carra, Ciclista, 1913.....	21
Resim 3.1. Nevzat Akoral, Tuval üzerine yağlı boya, 29x39cm, 2003	33
Resim 3.2. Yüksel Arslan, Le Capital Serisi, 1975.....	34
Resim 3.3. Hakan Günsoytrak, 84x97cm, Tuval üzerine yağlı boya.....	36
Resim 3.4. Antonia Cosentino, Teneke Şehir, 500x366x150cm, 2009-2013	37
Resim 3.5. Burhan Doğançay, Kent Duvarlarında Yarım Yüzyıl, 2012.....	39
Resim 3.6. Zekai Ormancı, Tuval üzerine yağlı boya, 1949.....	40
Resim 3.7. Adem Genç, Tuval üzerine akrilik, 2009	41
Resim 3.8. Özdemir Altan, 100x130cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1979	43
Resim 3.9. Mümtaz Yener, Okuyan Makineciler, 1979.....	44
Resim 3.10. Altan Gürman, Tuval üzerine akrilik, 145x90cm, 1965	46
Resim 4.1. Sezin Tekin, Tuval üzerine yağlı boya, 80x100cm, 2011.....	49
Resim 4.2. Sezin Tekin, Tuval üzerine yağlı boya, 50x70cm, 2011.....	49
Resim 4.3. Sezin Tekin, Tuval üzerine yağlı boya, 50x40cm, 2011.....	50
Resim 4.4. Sezin Tekin, Gravür baskı, 26x33cm, 2012	50
Resim 4.5. Sezin Tekin, Tuval üzerine yağlı boya, 70x50cm, 2012.....	51
Resim 4.6. Sezin Tekin, Tuval üzerine yağlı boya, 70x100cm, 2012.....	51
Resim 4.7. Sezin Tekin, Tuval üzerine yağlı boya, 80x61cm, 2012.....	52
Resim 4.8. Sezin Tekin, Tuval üzerine yağlı boya, 120x100cm, 2012.....	52
Resim 4.9. Sezin Tekin, Tuval üzerine yağlı boya, 90x120cm, 2012.....	53
Resim 4.10. Sezin Tekin, Tuval üzerine yağlı boya, 90x120cm, 2012.....	53
Resim 4.11. Sezin Tekin, Tuval üzerine yağlı boya, 100x80cm, 2013.....	54

Resim 4.12. Sezin Tekin, Tuval üzerine yağlı boya, 130x160cm, 2014.....54

Resim 4.13. Sezin Tekin, Tuval üzerine yağlı boya, 50x70cm, 2016.....55



GİRİŞ

Bu tezde estetik bağlam, kavramsallık, deneysellik, plastik çözümlene arayışı açılarından sanayi nesnelere Türk resim sanatında yer alışı irdelenmiştir. Kültürel anlamda kentleşme yeni bir toplumsallığı yaratırken, ekonomik olarak hızla artan seri üretim ve tüketim estetik algıda değişimlere sebep olmuştur. Burada yaşamın her alanında makineleşme ve farklı düzeneklerin kullanılmasına bağlı olarak o güne kadar olmayan bazı sanayi atık ve eskimiş modelleri ortaya çıkmıştır. Bunlar bir taraftan günlük yaşam içinde sorun oluştururken bir yandan da tekrar kullanım yöntemleri ile farklı yerlerde kullanılmışlardır. Ancak o güne kadar dikkat çekmeyen bu atık malzemeler sanatçılar için yeni bakış açısının gelişmesine fırsat yaratmış, olanaklar hazırlamıştır. Böylece sanatın topluma ayna tutması veya çevresini daha iyi anlayabilmesi bakımından önemli bir işlev üstlenmiştir. Bu malzemeler birçok kişi için yeniden kullanım yöntemleri ile geçim kaynağı oluştururken, sanatçılar için de farklı akımlar içinde sanatın değişik alanlarında bunların hayat bulmasını sağlamıştır.

İşte bu kapsam içinde öz işlevleri dışında kullanılmış olan sanayi nesnesi, estetik obje olarak ele alınırken hiçbir çıkar gözetmeksizin akıl ve duygular ile şekillenmelidir. Sanat nesnesi olarak seçilmiş fabrikasyon üretim nesnesi kavramsal bir hale dönüşür ve kendini başka bir alanda tanımlar; sanatçının bakış alanından. Tabii ki sanatçının çevresini başkalarından farklı görebilme yeteneği olacaktır ki, bu bir sanat eserinin yaratılmasında itici güçtür. Hatta sanatçı, farklı nesnelere birbirleri ile etkileşim halinde ortaya çıkaracağı yeni nesnelere de insanların görmesini sağlayacaktır. Yani sanatçı, izleyicinin dünyasıyla onun nesnelere alıştığı gibi görme düzeneği ile oynama hakkını kullanır. Onlara nesneyi kendi baktığı pencereden gösterir. Parçalar birlik ve bütünsellik oluşturmazlar. Çünkü makineler de parçalanma-birleşme demektir, tüketme-üretme, sınırlama-sınırsızlık demektir.

Ülkemizin 1970'lerden itibaren tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişini görmekteyiz. Sanayileşme, bir ilerleme hareketi olduğu için alt yapı gerektirir. Batılılaşma hareketleri kapsamında Avrupa'ya öğrenci gönderme geleneği Cumhuriyetin ilan edilmesinden sonra da devam etmiştir. Avrupa'ya giden öğrenciler oradaki sanat okullarını ve eğitim sistemlerini incelemiş, Türkiye'de yeni ve çağcıl sanat eğitimi kurumlarının

temellerini atmışlardır. Avrupalı örnekler incelenerek kurulan okullar yalnızca akademi bazında olmamış ve Anadolu'nun her yerine sanat eğitiminin ulaştırılması amaçlanmıştır. Bundan dolayı Köy Enstitüleri ve Halk Evleri kurulmuş, halkın ve köylünün eğitilmesi işine girişilmiştir. Genç Cumhuriyet döneminde yaşanan bu sanayileşme ve makinalaşma döneminde insanlarımız tarafından tanınan birçok materyal sanatsal açıdan da farklı düşünme ve sanat penceresinden bakma şansını yaratmıştır. Yeni kullanılmaya başlayan bu nesnelere bir taraftan hayatı kolaylaştırırken diğer taraftan da düşünce zenginliği getirmiş ve başka ürünlerin geliştirilmesine altyapı hazırlamıştır. Bu okulların ömürleri kısa olsa da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü (1926), Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu (Marmara Üniversitesi - 1955) gibi kurumlar hala eğitim hayatlarına devam etmektedirler.

1. AMAÇ

Türk resim sanatında, doğal imgelerin yerini sanayi imgelerinin almaya başlaması doğada sanayi atıklarının doğal varlıkların yerini almasına paraleldir. Sanayi nesnelere 20. yüzyıl itibarıyla sanat alanında kullanılarak sanat nesnesi tanımının yolunu açmıştır. Sanat alanında birçok farklılığa olanak sağlayan sanayi nesnesi, sanatçılar tarafından farklı bir anlatım alanı oluşturur. Sanayi nesnesinin sanat nesnesi olarak kullanımı, onu atık nesne değil, bir düşünce ve bilgi nesnesi haline getirir.

Sanatçı kendi sanat anlayışı süzgecinden ele aldığı doğayı, makineleşmeyi, atık nesneyi farklı yorumlarla yeniden hayata geçirmeyi amaçlar. Güzellik kavramının sanayi nesnesi üzerindeki çeşitliliğini, ifade özgürlüğünü, tekdüzeliğini ve bunun yanında estetik kavramını inceledim.

Eserlerimde biçim kişisel bir anlam kazanmıştır. Dışavurumcularda olduğu gibi; "Sanat eserin biçiminin, dile getirilen duygunun vücut bulması için bir aracı olarak kullanıldığı" görüşüne savunmamda yer vermek isterim. Sanayi nesnesinin sanatsal olarak anlamaya, değerini oluşturmaya çalışarak zihinsel olarak bütünleşmeyi ortaya çıkarmayı hedefledim. İzleyici ve sanat nesnesi arasındaki bağı güzelle yakınlaştırarak, tekrarlanan ritimlerle görülebilmesini istedim.

Sanayi devriminin hızla hayatın içerisinde olduğu ortamda, tüketim arttığı ölçüde atık nesnelere de arttı. Sanatçının toplumsal olana yoğunlaşması ise sanayi nesnelere ve atıklarının doğada birikmişliği, istifliği eserlerinde kimlik kazandı. Düşünce somut bir ifade kazanarak yansıtılmıştır. Sanayi nesnesinin gerçekliğinden hareketle eserler yeni anlamlar kazanmıştır.

1980'li yıllardan başlayarak günümüze konuya ilişkin sanatçılar ve yapıtları araştırılıp, plastik ve estetik bağlam açılarından değerlendirilerek ilgili olduğu alana katkıda bulunmak bu tezin amacını oluşturmaktadır. Kendi sanat görüşünü ve yapıtlarını bu araştırmayla destekleyerek, açacağı; sanayi nesnelere yorumladığı resim sergisini savunmak da amaç açısından ayrıca önem taşımaktadır.

2. KAPSAM

1980'li yıllardan günümüze çevre sorunlarının gündeme gelmesine paralel; sanayi, teknoloji, bilgi, hızlı üretim-tüketim, doğal çevre, kirlilik, çevre-insan ilişkisi, doğa olarak insan, doğal olanın başkalaşması, toplumsal yapı, bilginin ve sanatın metalaşması gibi kavramların ve terimlerin kültür-sanat alanına yansımalarının sonuçlarını irdeleyerek, etkilerini yapıtlar ve sanatçılar bağlamında değerlendirmek, çağdaş Türk resim sanatını kavramak açısından önemlidir.

Modernizm, estetik obje, sanayi nesnesinin estetik obje olarak algılanması, post-modernizm, estetiğin kendisinin 'sanayileşmesi', doğanın kendisi olarak insan ve doğal olanın, sanayi imgelerine karşıtlığı gibi bir kuramsal çerçeveye 1960 sonrası Türkiye resmi üzerinde durulmuştur.

3. YÖNTEM

1980'li yıllardan başlayarak sanayi nesnelere eserlerinde kullanmış sanatçıların, yapıtlarının form analizleri yapılarak estetik etkileri nasıl elde ettikleri değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ESTETİK & NESNE

1.1. Estetiğin tanımı

Estetik; duyularla hissetmek, algılamak anlamına gelir. Duyularla algılanan bilgilerin doğruluğunu inceler, mantık ile eşdeğer ilerler. Duyulara dayalı mantığın göstergesidir.

“18.yüzyılın sonlarına doğru estetik sadece duygusal algı kuramı değil, güzellik veya sanat felsefesini ya da her ikisini de kapsamıştır. Nasıl olursa olsun estetik, kendisini felsefeden ayırmış bir disiplin olmuştur” (Kagan, 1982: 4).

Alexander G. Baumgarten “Estetik duygusal bilginin bilimidir.” der (Tunalı, 1989: 14). Estetiği belirleyen temel öge duygudur. Fakat “Estetiğin aradığı yetkin bilgiye, doğruluğa gelince, bu bir kavramla dile gelir; bu kavram güzelliktir. Estetik bilginin yetkinliği yine doğruluktur, ama doğruluk estetik bilgi alanına girince, artık, güzellik adını alır. Estetik güzelliği, yani duygusal yetkinliği kendisine konu olarak alır. Bu anlamda estetik güzel düşünme sanatıdır”(Tunalı, 1989: 15).“Sanat eserleri, sanatçıların ortaya koydukları estetik objelerdir. Sanat eserlerinde, onları estetik obje haline getiren bazı özellikler vardır. Biz buna estetik değer diyoruz. Yani eğer bir çalışmanın estetik bir değeri varsa, o çalışmanın sonucu sanat eseri olabilir. Bir sanat eserinin estetik değer kazanabilmesi için, hiçbir çıkar düşünmeden o objeden haz duyan ve onu takdir eden estetik süjelerin bulunması gerekir” (Ergün, 2015: 4).

1.1.1. Estetiğin temel kavramları

1.1.1.1. *Güzellik*

Estetiğe bazıları “sanat felsefesi” demesine rağmen “güzellik felsefesi” diyenler de bulunur. Dolayısıyla bugün estetiğin en temel kavramı, güzelliktir. Güzellik, çağdan çağa, toplumdaki topluma ve insandan insana, hatta insanın yaşına, mesleğine, içinde bulunduğu

sosyal ve psikolojik duruma göre değişen bir değerdir. Zaten insan gerçek bir dünyada kendi koyduğu, yaygın kabul gören değerleriyle yaşar. ‘‘Bilgilerimizi düzenleyen doğruluk değerleri, ahlkımızı düzenleyen iyilik değerleri ekonomimizi ve pratik hayatımızı düzenleyen yararlılık değerleri ve estetik hayatımızı düzenleyen güzellik değerleri vardır. Bu değerleri ortaya koyan, bir şeyi iyi, güzel yapan insandır’’ (Ergün, 2015: 5).

1) Güzel nedir?

‘‘Estetik sadece ‘‘güzel olan’’ın bilimi değildir, insanın çevresindeki pratik faaliyetinde yarattığı ve gerçekliği yansıtan sanatta saptanabilen tüm estetik değerlerin zenginliğini araştıran bilimdir’’ (Kagan, 1982: 5). Yani estetik olarak algılanması bilimidir. Kimi düşünürler güzellik felsefesini ve sanat felsefesini birleştirmeye çalışır. Kimi ise ayrı ayrı ele alır. Fakat güzellik ve sanat farklı değildir. Çünkü sanat ‘‘güzelliğin yasalarına göre yaratmanın yoludur’’(Kagan, 1982: 7).

Felsefede güzellik Platon ile başlar. Platon’a göre güzel Tanrı katındadır. O güzellik her zaman her yerde kabul olandır, zaman ve mekn dışıdır. Güzellik varlıklarda ve olgularda değil onlara yansıyan ‘‘idea’’lardadır.

Güzellik dşnrlar tarafından farklı yorumlanmıştır. Platon’a göre güzellik ikiye ayrılır. Biri nesnedir, diğeri özü gereği kendiliğinden güzel olandır. Platinos’a göre güzel, beden güzelliğinden başlayarak Tanrı güzelliğine varır. Aristoteles güzelliği ahenk ve uyum olarak ele alır. Tabii ki simetri, orantı, sınırlılık vardır, tıpkı matematikte olduğu gibi. Kant güzeli, sanat güzelliği ile tabiat güzelliği olarak ikiye ayırır. Tabiat güzelliğinin kuralları vardır, fakat sanat güzelliğinde kural yoktur. Hoşa gitme ve ruhtaki estetik duygu sanattaki güzelliği anlatır. Fr. Shiller ‘‘güzellik aklın duyguları şekilendirmesidir’’ der. Shelling ise ‘‘zıtlıklar ortadan kalktığında güzellik ortaya çıkar’’. Hegel ise ‘‘güzellik ide’dir, hem doğrudur, hemde güzeldir.’’ Th. Lipps’e göre ‘‘insanın haz duyduğu biçim güzeldir’’.

2) Doğa Güzelliği ve Sanat Güzelliği

Natüralistler doğadaki güzelliğin sanat için bir model olduğunu söyler. ‘‘Sanat, ancak doğayı taklit (mimesis) olabilir’’ (Ergün, 2015: 5). Bu yüzden doğa güzelliği sanat güzelliğinden önce gelir. Aristoteles’e göre ‘‘Sanatın objesi doğadır, ancak doğa her zaman güzel değildir ve bazı çirkin ve feci doğa manzaraları sanat eserlerine yansıtıldığında orada güzel olabilir’’ (Ergün, 2015: 5). Kant, Hegel, Croce, Lukacs gibi düşünürler, doğa güzelliği ile sanat güzelliğini birbirinden ayırmışlardır. Hegel sanat güzelliğini doğa güzelliğinden üstün tutar. B. Croce estetik bakış açısından ele alır, doğa güzelliği estetik dışıdır, fakat bize hoş gelen estetik bir obje ise, o doğadaki güzeldir. Yani güzelin kaynağı, izleyicinin kendi iç dünyasıdır.

İdealist estetiğe göre; sanat güzelliği doğa güzelliğinden üstündür ve onu konu aldığı zaman yüceltir. Natüralist ve materyalist estetik görüşe göre, güzellik her şeyden önce organik hayatın içinde doğaldır. Sanat eseri doğaya dayalı olmalıdır. Kant ise ‘‘doğa, bir sanat eseri olarak görüldüğü zaman güzeldir’’ der (Ergün, 2015: 6).

3) Güzelliğin nitelikleri

Objektif ve subjektif olmak üzere nitelikleri vardır. Subjektif nitelikler sosyal, kültürel, siyasal her konu dahilinde değişebilir. Objektif nitelikler ise içsel ve dışsaldır.

İçsel nitelikler; güzel eser, temsil ettiği şeyin tipine bir bütün olarak uygun olmalıdır. Yetkin olmayan tam olmayan şeyler güzel değildir. Birşeyin güzel olması için canlı ve anlatım gücü yüksek olmalıdır.

Dışsal (biçimsel) nitelikler; oran, simetri ve uyumdur. Orantısız şey güzel olamaz. Altın oran bu durumu açıklayabilecek en önemli örnektir. Orantıya bağlı olan güzelliğin bir başka niteliği ise simetridir. Güzel olan bir bütünün parçaları arasında ölçüye dayalı bir düzen vardır. Doğadaki güzellik simetriye bağlıdır ve sanat eserinde de simetri önemli bir unsurdur. Uyum (harmoni); hem hareketli hem de hareketsiz bütünlerde önemlidir. Uyum

olmazsa bütünde güzellik de kalmaz. Güzellik, varlıkta karşıtların gerilimine dayanan bir uyumdur. Bu uyum sanat eserine yansır ise güzel oluşmuş olur (Ergün, 2015: 6).

1.2. Nesnenin tanımı

Marks'a göre; "Marksist analizde meta her şeyden öte, bizim dışımızda bir nesnedir ve taşıdığı özellikleriyle insan ihtiyaçlarını gideren bir şeydir. İhtiyaçları gideren şeyin yararlı olduğu kabul edilir ve şeyin yararlılığı ise onu kullanım değeri haline getirir" (Marx, 2011: 47). Maddenin kullanım değeri ve maddenin değişim değerine değinecek olursak; "Maddenin kullanım değeri sadece kullanım ya da tüketim yolu ile oluşur. Yararlı nesnelerin niceliğini ölçmek için kullanılan ölçüler birbirinden farklıdır. Bunun nedeni, kısmen ölçülecek nesnelerin niteliklerindeki farklılıklardan, kısmen de alışkanlıklardan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla nesnelerin yararları da görelidir. Maddelerin değişim değeriye; bir nicel ilişkide birbiriyle değişilebilen değişik türden kullanım değerlerindeki oran olarak zamana ve yere göre durmadan değişen bir ilişkidir" (Marx, 2011: 48). Metaların değişimi, kullanım değerlerinden soyutlama ile gerçekleşir ve değişim değeri olarak meta, hiç kullanım değeri içermez. Bu yolla, yani metaların kullanım değerleri dışarıda tutulduğunda, onların emek ürünleri olma özelliği ortaya çıkacaktır. Metanın üretimi sırasında harcanmış olan insan emek gücü, onun meta değerini belirleyecektir. Değer, emek ürünlerinin üretimi için harcanan insan emeğinin maddi ifadesidir (Marx, 2011: 50).

Sanat nesnesinin üretiminden ve bu üretim için harcanan emekten söz edebilmek için öncelikle sanat nesnesinin diğer nesnelere farklı olduğunun kabul edilmesi gerekir. Baudrillard'ın (Baudrillard, 2004: 126) dediği gibi, bir sandalyeyi sıradan, aynı özelliklerle farklı şekilde yinelenmiş yapan şey, tüm diğer benzer ya da ufak tefek değişiklikler gösteren sandalyelerin seri bir şekilde üretildiği bağlamdır. (Baudrillard, 2004: 126) Oysa sanatçının seri üretim amacıyla sanat üretmediği açıktır. Diğer farklılıklara gelince, sanatın her şeyden önce liriklik içeren bir görüş ya da sezgi olduğuna inanılır (Croce, 2004: 39).

Gerçek sanat eseri; işlevsel, ahlaki ya da felsefi olma ya da yarar gözetme kaygısıyla yaratılmamalıdır. Yarar gözetici bir etkinlik daima bir hoşnutluk yaratmaya yani acıyı yok etmeye yöneliktir, dolayısıyla kendi öz doğası bağlamında düşünüldüğünde sanat, yarar gözetilen bir etkinlik olmaz (Croce, 2004: 41). Oysa sanatın ne bir ahlak anlayışını düzeltmek gibi, ne de güzel-çirkin, iyi-kötü, zevk-acı veren şeklinde sınıflandırmalar yapmak gibi bir kaygısı vardır. Bunun yanı sıra eserde betimlenen figür, kişi için çok değerli ve güzel, eserin kendisi ise çok çirkin olabilir veya eser güzeldir, fakat betimlenen figür çirkin, iç karartıcı bir şey olabilir (Croce, 2004: 41). Sanat eseri için önemli olan şey, Baudrillard'ın sandalye örneğinde yatmaktadır: "Tuvale taşınan sandalye, sıradanlığına son verilmiş bir nesne olmanın yanı sıra tuvali de sıradan bir nesne olmaktan çıkarmaktadır" (Baudrillard, 2004: 127). İşte, tuvali sıradanlıktan kurtaran şey, sanatın kendiliğinden biçim alabilen ve kendi halinde olan salt şeye benzemektedir (Heidegger, 2004: 126). Şeylerin içindeki cevher (madde) onları hem tutarlı, etkili ve özlü kılan hem de belirli duyusal baskı biçiminin kaynağı haline getirendir. Dolayısıyla sanat eserindeki şeye ilişkin unsur da açıkça kendisinden oluştuğu maddedir. İşte sanat nesnesini diğer nesnelere ayıran ve ona kalıcılık sağlayan da bu maddedir. Diğer nesnelere sanat eserine özgü, bu "kendine yeterlik"ten yoksundur (Heidegger, 2004: 126). Kendine has bir yeterliği olan, sanat nesnesi insanın ihtiyaçlarını karşılayış şekli olarak diğer sıradan nesnelere ayrılmaktadır. Sıradan nesnelere insanın maddi ihtiyaçlarına cevap verir fakat onun yaşamsal ihtiyaçlarının karşılıkları değildir. Diğer yandan ise manevi haz ihtiyaçlarını karşılamak için üretilirler. Kısaca sanat eseri; maddi ihtiyacı karşılanmış insanın, manevi haz ihtiyacına karşılık gelen yaratma eyleminin ürünüdür (Başkaya, 2012).

1.3. Sanayi nesnesinin tanımı

Sanat nesnesi olan makinekonusu incelenirken taylorizmi kısaca özetlemekte yarar vardır. Taylorizmin temel fikri; üretim sürecinin basit işlemlere parçalanarak insan ve makine arasında işlevsel bir uyum yaratılmasıdır. Böylece tek bir yaratıcının denetimindeki üretim süreci bu işlevsel uyuma indirgenerek yüksek niteliklerinden arındırılır. Sanayideki pratik uygulamalarda taylorizmin ilk uygulaması Henri Ford'un T modeli otomobili için kurdurduğu seri montaj hattıdır. Bu sayede bir yılda ürettiği sayıda otomobili 1925 yılında

bir günde üretmeye başlar (Artun, 2011: 50). Henri Ford'un her bir fabrika çalışanına bir otomobil satabilme hayalinin gerçekleşmesiyle, kitlesel üretim, endüstrinin köleleştirdiği yeni insan tipinin oluşmasında büyük etki yaptı. Kitle üretimi ve tüketimi üzerine temellenen taylorizm ve fordizm insanların kendi ürettikleri metalar için çalışmaya başlamalarını sağladı ve makineler sembolik düzeyde de mitleşti. Üretim süreci vasıflaştırıldığı için emekten çok üretilmiş olan meta değer kazandı.

Ülkemizde sanayileşme cumhuriyetin ilanından sonra olmuştur. Makineleşme ve sanayileşmenin hammaddesini tarım oluşturmuştur. Makinelerin gündelik hayata dahil olması büyük projelerin kısa sürede yapılabilmesine ve daha iyi sonuçlar alınmasına imkan sağlamıştır. Fabrikalar, insan gücü ile üretimden çok seri üretime geçmiştir. Fakat Türkiye kalkınma çabalarında sanayileşmeye ağırlık vermiş olmakla birlikte birtakım yeni sorunlarla karşılaştı. Sanayi tesisleri için seçilen kurulum alanlarını seçerken özen göstermemiş olunması buldukları yerde büyük sorunlar doğurdu. Sanayi atıkları ve diğer sebeplerle şehirlerimizde hava kirliliği, körfez kirliliği, akarsu, göl ve deniz kirliliği sanayileşmenin bir sonucudur.

İKİNCİ BÖLÜM

RESİM SANATINDA YER ALAN SANAYİ NESNESİNİN ESTETİK BAĞLAMI

2.1. Modernizm-Art and Craft ve Art Nouveau

Modernizm 1880'lerden 1960'lara kadar geçen dönemde kültür, sanat ve bilim alanında gerçekleşen ifadeleri anlatır. Sanat eleştirmeni Clement Greenberg 1960'ta yazmış olduğu "Modernist Resim" isimli yazısında; modernizm temelini akımların kendisine özgü stillerini ve eleştirilerini yapmak olduğunu, o akım ya da düşünce üzerinde gelişmeyi amaçladığını anlatmıştır. Bir filozof bilginin nasıl mümkün olduğunu sorgularken bir ressam ise kullandığı malzemenin özelliklerini, geçirdiği süreçleri anlatır. "Modernizm, bir kavram olarak belli bir semantiği ifade etmektedir. Bu semantiğin içinde pozitivizm ve sekülerizmin dışında evrensellik, akılcılık, mantık, bilimsellik, algoritmik, sistematik düşünme, naturalizm, sembolizm, kübizm, ekspresyonizm, fütürizm, sürrealizm, yapısalılık gibi kavramları/olguları bulmak mümkündür" (Küçük, 2000: 4).

Art and Craft sanatı; İngiltere'de 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmış, endüstri devriminin sosyal, sanatsal, ahlaksal yaklaşımlarına karşı duruş olarak oluşmuştur. Sanayi devrimiyle birlikte seri üretilmiş, niteliksiz tasarım ürünlerine bir başkaldırıdır. Bu akım sanat ve zanaat kavramı arasındaki ayrımı yok edip, el sanatlarını yeniden canlandırarak, malzemeye sadık kalmayı, işlevsel nesnelere güzel yapmayı amaçlamıştır. John Ruskin ve William Morris Victoria döneminin ucuz ve kötü seri üretim mallarının niteliksizliğini vurgulayarak akıma öncülük etmiştir. John Ruskin'in "Mimarlığın Yedi Lambası" ve "Venedik Taşları" eserlerinde bu akımın temellerini atmıştır. Sanat ve el sanatları eserlerinin nasıl tasarlanması ve üretilmesiyle ilgili yazılar yazmıştır. Ruskin'in düşüncelerini önemseyen sanatçı William Morris çalışmalarıyla ve yazılarıyla önemli örnekler vermiştir. Eserlerin geleneksel yöntemlerle üretilmesi, biçim ve işlevsel olarak doğru kurgulanması

çok önemlidir. Özgün eserlerin ortaya çıkışı Art Nouveau akımını büyük ölçüde etkilemiştir (Egemen, 2014: 10).

Resim 2.1. Art and Craft, William Morris



Tekstil desen tasarımı, 1880.

Art Nouveau “Yeni Sanat” anlamındadır. 20. yüzyılın başlarında Avrupa’ yı etkilemiş ve Osmanlı İmparatorluğu’nda da uygulanmış romantik, genellikle bezemeye özgü olduğu söylenebilecek bir sanat akımıdır. Tasarımcılar, ilhamlarını doğadan almışlardır. Süsleme yüzeysellikten çıkınca sanatçılar derinlemesine araştırmalara yönelmiş, doğayı incelemeye başlamış ve doğanın bir yansıması olan bitkisel motifler ön plana çıkmıştır. Doğa gözlemlerine sık sık yer verildiği için yeniliğin kaynağı olarak görülse de zamanla süslemecilik aşırı kullanılmaya başlandı. İlk etaplarda hareket ve canlılık kaynağı olarak kullanılsa da daha sonralarda kötü olanı saklama aracı olarak kullanılmıştır. Süsleme bir araç değil bir amaç haline gelmiştir. Art Nouveau iki ayrı dönemde incelenebilir. Birinci dönem çiçekli, kıvrımlı hatların kullanıldığı ilk yıllardır. İngiltere, Belçika ve Fransa’da en zarif örnekleri bulunur. Daha sonralarda Almanya ve İtalya’da da örneklerine rastlanmıştır. İkinci dönem ise çizgilerin düzleştiği, geometrik biçimlemenin yer aldığı dönemdir. İskoçya ve Avusturya’da etkili olmuştur (Aslanoğlu, 1982). Temalarındaki duygusal ve öyküsel içeriği bir kenara bırakarak da soyut sanatın yolunu açmaya yardımcı olmuştur. Bu yeni üslup, mimarlık, mobilya, ev eşyaları, heykel, resim, afiş, grafik gibi birçok sanat dalında uygulama alanı bularak yaklaşık 1920'lere kadar başarıyla geçerliliğini korumuştur. 1925'de Almanya’da kurulan Bauhaus Okulu'nun geliştirdiği yapım ilkeleri Art-Nouveau akımının sonu olmuştur (Lynton, 1982).

Resim 2.2. Art Nouveau, Alfon Mucha



Taş baskı, 1897

2.1.1. Bauhaus

Bauhaus 20. yüzyıl tasarım düşüncelerinin temelini oluşturan bir kurum olmasının yanında düşünsel sosyo-kültürel kökleri 19.yüzyıla uzanır. Endüstrileşmenin ayırdığı sanatsal ve teknik / üretimsel bölümlerin bir arada oluşunu sağlayan bir kuruluştur. Bu dönemde yaşanan endüstri ve teknolojiadaki gelişmeler, estetik biçimlemeye ihtiyaç duyulmasına neden olmuştur. “ Bauhaus, oldukça kısa süren kurumsal ömründe kendi dönemini ve savaş sonrası dönemi etkileyecek önemli kavramları ortaya koymuştur”(Celbiş, 2009: 169).

“Bauhaus uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki sorunsalı ortadan kaldırarak her iki alanın da birbirinden etkilenmesine uygun bir ortam hazırlamayı amaçlamıştır”(Erkmen, 2009: 17). Sanat ve zanaat kavramlarının birleşmesi yeni yüzyıl insanının ve toplumunun bu kavramlar sayesinde yeniden yapılanmasını amaç edinmiştir. Diğer yandan ise yeni estetik üretimleri geniş halk kitlelerine ulaştırarak sosyal bir sentez oluşturmak istiyorlardı. Bauhaus eğitiminin başlıca amacı ise; modern tekniğe ve onun biçim diline aynen hakim yeni bir kişilik ortaya çıkarabilmektir. Bu eğitim sistemi günümüzdeki endüstri tasarımına zemin hazırlamıştır.

Resim 2.3. :Bauhaus Okulu, 1860



Bauhaus kurulduğunda tasarımın araç ve olanaklarının tüm alanlarını sorgulamak göreviydi. “Toplum, ilk kez sanatçılar tarafından hayata geçirilen bu tasarımları günlük yaşamda kullanma fırsatını bulmuşlardır. Bauhaus’un sanatın rasyonelleştirilmesi ilkesini paylaşan sanat hareketleri, 20. yüzyıl başlarında kalabalık enternasyonal oluşturur. Art and Craft (Londra), De Stijl (Amsterdam), Pürizm (Paris), Jugendstil ve Bauhaus (Berlin), Kinetizm (Viyana), Konstrüktivizm (Moskova). Bütün bu akımlar formalisttir ve bu formalizm geometrik bir soyutlama üzerine kurulur” (Artun, 2005: 41) Bu akımlara egemen olan maşinizm (makinalaşma) öyle uçar gider ki, sanatlar ve başka birtakım yetiler makinelerle özdeşleştirilir. Kitap, Poul Valery’ye göre “okumak için”, Ivor Armstrong Richards’a göre “düşünmek için” bir makinedir. Amedee Ozenfant’a göre ise “resim bizi tahrik etmek için” bir makinedir. Sergey Eisenstein tiyatrunun “rol yapmak” için; Marcel Duchamp da fikrin “sanat yapmak için” bir makine olduğunu söyler (Artun, 2005: 41).

2.1.2. Fernand Leger

Normandıyalı köylü bir ailenin çocuğu olan Leger 1900'de Paris'e gelir. Bir mimarın yanında teknik çizim yaparak yaşamını sürdürmeye başlar. 1903 yılında Ecole de Beaux Arts sınavını kazanamadığından, Ecole de Arts Decoratifs'e girer. Bir yandan da teknik çizim işini sürdürür. İlk yapıtlarını 1904-1905 yıllarında verir (Schmalenbach 1991: 7). Fernand Leger'nin (1881-1955) eserleri incelendiğinde, sanat gelişimi sırasında kendinden önce yaşayan ustalardan, akımlardan beslendiği dikkati çeker. Leger de kendisinden sonraki sanatçılardan bazıları üzerinde aynı etkiyi yaratmıştır. Leger 1904-1905 yıllarında yapmış olduğu resimlerin çoğunu sonradan yok etmiştir. Bu dönemden günümüze gelebilmiş birkaç resme bakıldığında onu etkileyen ögenin Geç-Empresyonistler olduğu görülür. Özellikle "Annemin Bahçesi" adlı, 1905 tarihli eserinde bu etki açıktır. Figürsüz olan bu resim yeşilimsi renk şemaları, parlak renkler, serbest fırça vuruşları ile Geç Empresyonistler tarzındadır. Leger, yıllar sonra "Empresyonizm modern zamanın esas devinimidir, çünkü resimde ışık gölge oyununa son vermiştir" diyerek empresyonizme duyduğu ilgiyi ifade etmiştir" (Schmalenbach, 1991: 7). Empresyonizm ve bunun yanı sıra renk konusuyla ilgilenen Leger kısa süre içinde çağını kavramış empresyonist yaklaşımdan kurtularak yoluna devam etmiştir (Schmalenbach, 1991: 8).

"Kimi kaynaklarda kübist ustalardan biri olarak nitelendirilen Leger, bir kübist sanatçı olmamakla birlikte kendi yolunu aradığı sıralarda kübistlerden de büyük ölçüde etkilenmiştir (Schmalenbach, 1991: 8).

"Ormanda Çıplaklar adını taşıyan resmi için Arnason, olasılıkla Picasso'nun aynı adlı eserinden kaynaklandığını söylemektedir. Fakat Leger'nin elinde bu resim, yeryüzüyle ilgisi bulunmayan makine şekilleri ve robotların yoğunlaştığı bir yer olmuştur. Burada Leger, Cezanne'ın başvurduğu silindir ve konilerden bir sanat eseri yaratmaya çalışmış, bunu makineleşmiş dünyanın sembolü gibi kullanmıştır"(Arnason 1985: 205).

Leger tüm enerjisini, gerçeğin görüntüsü gibi olan, aslına dönüş de denebilecek resmi aramaya yöneltti. Bunu yaparken objeler ve figürlerin yalnızca resimsel bir değer olarak ele alınması gerçeğini savundu. Saf formlardan kasıt, Cezanne'ın geç döneminde savunduğu, doğadaki bir objenin özünün, küre, koni, silindir görünümünde olması idi. Leger kübistlerin gerçeğine gün geçtikçe karşı çıktı. Onun "yeni gerçekçiliği" renk, form ve objenin fiziksel

değerlerini korumasıydı. Bu inanç onun resimlerine borsal formlar olarak yansdı. Modern dünyanın, makinelerin ve işçilerin sanatı oldu. Leger bu yeni anlayışını şöyle açıklıyordu; entellektüel görüş gerçeğe uygun olmayan bir biçimde değildir, gerçeğe doğru döndürülmüştür. “Gerçeğin özü görsel benzerlikte değil kavramadadır. Bu kavrama objelerin formlarının tekniği ile desteklenmiştir. Bu teknik kontrastlıktır. Böylece katı olan resimler zıtlıklar ilkesi (formların ve renklerin kontrastlığı) ile son derece ritmik bir canlılık ve dinamizm kazanmıştır” (Overy, 1988: 12).

“Leger'in 1914 yılında yaptığı soyut figürlerde mekanik bazı özellikler görülür. Bu özellik Cezanne'nin nesnelerin özünde var olan temel bazı üç boyutlu biçimlerin ortaya çıkarılması yolundaki önerisinin bir sonucu da olabilir” (Lynton 1982: 99). “İçinde yaşadığı savaş ortamı (I.Dünya Savaşı) Leger'in üslubunu değiştirdi. "Kağıt Oynayanlar"da (1917) asker giysileri, pipoları tüm bunlar makine ürünü biçim diliyle işlenmiştir”(Lynton, 1982: 99). Bu değişimi Leger şöyle açıklıyor: "Savaşlar yaşamımda daima önemli bir etki yarattı. I. Dünya Savaşı'nda mühendistim. Orada ve daha sonra, yaşamın katılığı ve gerçekliği ile tanıştım. Yetmişbeş milimetre kuyruklu top bana müzelerden de çok şey öğretti. Makinenin önemini ve insanın küçüklüğünü gördüm” (Lieberman 1960: 50).

Resim 2. 4: Fernand Leger



Kağıt Oynayanlar, 1917

"Kağıt Oynayanlar ile başlayıp Kentadlı tablosu ile devam eden bu dönem mekanik dönem olarak adlandırılmaktadır. Kent'de bu üslup değişimi açıkça görülmektedir. 1910'lu yıllarda kullandığı üç boyutlu soyut formlar "Mekanik Dönem"de kaybolmuştur. Ön plandaki sütun alçak kabartma gibi modle edilmiştir. Eğik düzlemler perspektif derinliğini çağrıştırmaktadır. Resmedilen makine parçaları, yapılar, bir merdivene monte edilen robot figürleri, teksir edilmiş mektuplar, işaretler, bütün bunlar "Kent" in endüstriyel dünyasının bir an için göze çarpan kaleydoskopik görüntüsüne katkıda bulunurlar. Bu eserlerde Leger katı bir inşacılık aracılığı ile iki boyutlu resim düzlemlerinin üstünlüğünü kurmaya başlamıştır" (Arnason 1985: 213).

Resim 2. 5: Fernand Leger



Şehir, 1919

"Mekanik Dönem" olarak nitelendirilen dönemden sonra 1921'de "Üç Kadın" adlı tabloda belirginleşen yeni bir dönem, "Anıtsal Dönem" geliyor. Bu Leger'in resminde detayların büyümesi, iri figürlü kompozisyonlar ve dinamizmin azalması ile belirginleşiyor.

Sanatçı bu dönemini şöyle tanımlıyor; "İnsan vücudunu parçalamıştır, böylece onları tekrar bir araya getirdim ve insan yüzlerini yeniden keşfettim. Bir sükun (dinlenme) isteği duydum ve bunu sonucu olarak büyük, durağan figürlere yöneldim" (Schmalenbach 1991: 84).

Resim 2. 6: Fernand Leger



Kadın, 1921

1930'lu yıllarda Leger'in resmi büyük figürlerle karakteristiktir. Leger'in 1930'lu yıllardaki eserlerine "Adem ve Havva" (1935-1939), "İki Papağanlı Kompozisyon" (1935-1939) adlı resimleri örnek verilebilir. Bu örnekler bir üslup değişikliğine işaret etmekle birlikte Leger'in anlayışında değişen bir şey olmamıştır. Tüm bu figürler ve motifler resimsel birer öge olarak karşımıza çıkmaktadır (Schmalenbach, 1991: 34-35). 1940'lı yıllar, Leger'in kendi çalışmalarını tekrar gözden geçirip özümlediği yıllar oldu. Bu ve sonraki yıllar onun resim dilinin en yüksek noktasına ulaştığı yıllardır.

1942 yılında, II. Dünya Savaşı nedeniyle göç ettiği Amerika Birleşik Devletleri'nde, Broadway ışıklarının etkisi altında, tuvalinde, kalın konturların belirlediği figür ya da nesnelere bağımsız, geniş bantlar şeklinde uzanan renk düzlemleri boyadı. Sistemik bir anlamı olmayan bu renk ve çizginin birbirinden ayrılmasını yaşamının son yıllarında bir çok eserinde kullandı (Selimalenbach, 1991: 122).

Resim 2. 7: Fernand Leger

Dans, 1942

"Dans" ve "Bisikletteki Kız" adlı yapıtları, Leger'in, basit hatlar ve gittikçe sadeleşen bir doğallığa önem verdiği bu son dönemine örnek verilebilir. 20.yüzyıla damgasını vuran ressamlardan biri olan Fernand Leger, sanat yaşamı boyunca kendisinden önceki ustalar ile birlikte çağdaşlarından ve çağının dinamiklerinden beslenen bir sanatçı olmuştur. Gerek görüşleri gerekse eserleri ile birçok sanatçıyı etkilemiş, bu etki atölyesinde eğitim görmüş Cemal Tollu, Nurullah Berk, Erol Akyavaş, Salih Urallı, Haşmet Akal gibi ressamlar aracılığıyla Türk resminde de hissedilmiştir (Lyrton, 1982: 77-92).

2.1.3. Fütürizm

20. yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Umberto Boccioni ve Gino Severini gibi ressamlar 1910'da bildirgelerini yayımladılar. Fütürizm, modern yaşantının verdiği heyecanlarla ortaya çıkan yenileşmenin tüm olanaklarına imkan sağlayan harekettir. Sanatta sürekliliği, değişkenliği, hareketliliği savunan bir akımdır. Önceleri kübist anlatımı benimsediler. Kübist resme özgü, biçim çözümlemenin ötesinde, çağdaş yaşamın dinamiğindeki duygusal karmaşayı ele

aldılar. Fütüristler "hareket" kavramıyla ilgilenerek hızlı otomobilleri, trenleri, yarışan motosikletleri, dansçıları ve hareket halindeki hayvanları ele aldılar. Hareketi çoğunlukla, nesnenin boş çizgilerini ritmik bir biçimde yineleyerek vermeye çalıştılar. Kübistler gibi fütürist sanatçılar da sanatlarında eşzamanlılığı yakalamaya çalıştılar. Ama kübistler, çözümledikleri nesnenin birkaç yüzünü birden aynı anda yansıtırken, fütüristler belli bir çevrede aynı anda gelişen her şeyi betimlemeye çalıştılar.

Resim 2. 8: Balla



Hızlı Araba,1913

Fütürist sanatçılar sanatın her alanına dinamizmi, makineyi, hızı sokmaya çalıştılar. Eserlerinde hızlı arabaları, motorsikletleri, trenleri, hareket eden dansçıları ve hayvanları konu olarak işlediler. Hareketi yansıtmak için nesnenin dış çizgilerini ritmik olarak tekrarladılar. Şiddeti, dinamizmi öne çıkaran maddenin ışık ve hız içinde erimesini betimleyen eserler yaptılar. Alışıl gelmiş kuralları yıkmak ve yeni bir sanat hareketi oluşturmak istiyorlardı.

Resim 2.9. :Carlo Carra



Ciclista, 1913

2.2. Doğal Formların Sanayi Üretimi Formlarına Dönüşmesi

Sanayileşme sürecinde yaşanan değişimler, sanatçıların sanat yaklaşımlarında yeni formlar üretmelerine imkan vermiştir. Bu üretim sonrasındaki süreçte, sanayi ürünleri piyasada kendilerine zemin bulabilmek için sanata ve sanatçılara ihtiyaç duymuştur. Buna karşılık sanayi ürünleri içinde sanatsal unsurların giderek daha fazla yer alması sanat anlayışında bir ikilem ortaya çıkarmıştır. Tarihsel süreçte, sanayi toplumunun sınırlarının çizilmesi tartışması oluşmuştur. ‘‘Bu çalışmada sanayi toplumu, kapitalist toplum veya modern toplum deyiminden 18.yüzyılın ikinci yarısından 20.yüzyılın ilk yarısına kadar, Batı Avrupa’da yaşanan dönem kastedilmektedir. Sanayileşme, üretimde makinelerin yaygınlaşmasını, işin rasyonelleştirilip bölünmesi ile birlikte kitlesel üretime geçilmesini ve işçi sınıfının oluşması ile sınıf ilişkilerinin belirginleşip yoğunlaşmasını anlatan bir karmaşık toplumsal süreç olarak tanımlanmaktadır’’ (Ozankaya, 1975: 83). ‘‘Sanat ise, gerçeği güzel tasarımlarla yansıtan özel bir toplumsal bilinç ve insan devinimi biçimi olarak tanımlar’’ (Ozankaya, 1975: 82). Veya ‘‘ İnsanla nesnel gerçeklik arasındaki estetiksel ilişki olarak

tanımlar” (Hançerlioğlu, 1993: 340). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü’nde ise sanat için şu tanım verilmektedir; artık eskimiş bir formüleştirmeye sanat, “insanoğlunun yarattığı yapıtlarda güzellik ülküsünün ifadesi” biçiminde tanımlanır. Oysa güzellik ülküsünün sanat için bir zorunluluk olmadığı, çağdaş sanat düşüncesi evreninde bir yeri kalmadığı kesin gibidir. Dolayısıyla, sanatı bugün Thomas Munro’nun tanımıyla ‘doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi’ diye nitelemek olanaklıdır. Doyurucu bir estetik yaşantı ise, mutlaka güzellik etkisi oluşturmak zorunda değildir.

Güzellik kavramının sanatsal düşünce içinde başköşeye yerleştirilmesi ancak Rönesans’ta ortaya çıkar ve 19. yüzyılda neredeyse resmi bir sanat ideolojisine dönüşür. Çağdaş sanat anlayışı ‘güzel’ sorunsalını tasfiye ettiği gibi, bir tanım çabasını da büyük ölçüde bir yana bırakmıştır. “Sanatsal yaratma, gerçekliğin yeniden üretilmesi eyleminden başka bir şey değildir. Sanatçı, aslında sanatsal nitelikte olmayan gerçeklikleri seçerek, onları gerçekte yer aldıkları dizgeden başka bir dizge içinde yeniden konumlandırmaktadır” (Sözen-Tanyeli, 1996: 208).

Sanatla halk arasında bir bütünlük vardır. Sanatın temelinde yer alan konulardan biri yaşamdır. Artistik imgelerin ortaya çıkması, sanatçının yaşamışlıklarına dayanır. Sanat, insanların estetik hazlarına karşılık sağlar. “Sanat yapıtı, insanın duyularına seslendiği için somuttur. Akıl yürütme (mantık) yoluyla değil, duyuşsal algı yoluyla kavranılır” (Bozkurt, 1992: 49).

Şeriati, sanayi ile sanat arasındaki ilişkiyi şöyle kurar; “Var olana karşı duyulan aşk üretim sanayi, varolandan nefret etmek ise sanattır” (Şeriati, 1997: 88)“İnsan sanatını yapıyor, üretiyor; ama ortaya çıkan sanat, dönüyor, kendini üreten insanı etkisi altına alıyor” (Şeriati, 1997:9).Sanat etkinliği en geniş anlamıyla benliğin kişiliğe dönüştürülmesi eylemi olup dışımızdaki dünyalara duyulan ilgi ve bilinmeyenlerin çekiciliği de bu eylemimizi besleyen ana damarlardır.

“Zihinsel bir yaratış olarak toplumsal üretimden ve teknik nesnelere gittikçe kopan sanat, artık toplumsal ilişkilerin ve imalat dünyasına olan bağıntının zayıfladığını gösteren bir belirti olup çıkmıştı” (Bozkurt, 1992: 18). Sonrasında sanayinin ürettiği nesnelere de sanat ile yaşamı birleştirmek söz konusu oldu. “Sanat bu yoldan genel

mübadele sisteminin içine doğrudan doğruya girdi. Estetik artı değer, nitelendirilebilir hale geldi. Artık sanatı, piyasadan ayırmak olanaksızdı” (Bozkurt, 1992: 19).

Tofler, “İkinci dalga uygarlığı dediği üç yüzyıllık sanayileşme sürecinde, sanatçının tarım uygarlığında olduğu gibi kişi ya da kurumun korumasından yoksun olarak piyasanın insafına terk edildiğini ve sanat üretimindeki yapı değişikliğinde bunun etken olduğunu söyler” (Tansuğ, 1995: 208). Güzel sanatlar da bu değişikliklerden geniş ölçüde etkilendi. Dünyanın günlük çevresini sağlama görevini Rönesans günlerinin sanatçı/mimarından mühendisler ve desencilere aldı. Bunların tasarımları ve yöntemleri geleneksel yapılardan ve ustalarınkinden toptan ayrıydı. Endüstri çağında sanat büyük toplumların yaşam üslubunu oluşturmak işlevini de üstleniyordu. Bu sanat, seyirlik müze eşyası olmayı istemiyor, yaşama karışıyor ve ona biçim veriyordu. Yeni yaşam üslubunun oluşturulmasında De Stij grubunun, Konstrüktivistlerin, Bauhaus sanatçılarının ve Dada hareketinin büyük katkıları olmuştu. 20.yüzyılın son çeyreğinde bize pek doğalmış gibi görünen yaşam üslubu, 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki bu çabaların sonucuydu (İpşiroğlu, 1993: 18). Sanayi toplumunda ortaya çıkan toplumsal süreçler karşısında sanat anlayışlarının bir ikilem içinde olduğu da görülmektedir. Bu ikilem sanat ürünleriyle sanayi üretimin iç içe geçerek birbirini destekleyen bir sanat anlayışıyla, sanayi toplumunun temel özelliklerinden biri olan kitlesel üretim karşısında varlığının tehdit altında olduğu varsayımından hareketle bu sürece karşı çıkan bir sanat anlayışının ortaya çıkması olarak görülmektedir. Sanatçılar, insanların mekanikleşmekten ve otomatikleşmekten, aşırı düzenli ve standartlaşmış bir hayata sahip olmalarından ürkmektedirler. Kişisel tuhafliklara, kaprislere hâlâ izin verilen ve dahası değer verilen tek yer sanat olmasından dolayı da bu duruma karşı çıkışın adresi de burası görülmektedir (Gombrich, 1997: 613).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYEDE SANAYİNİN GELİŞİMİ VE SANAT

3.1. Türkiye’de Bauhaus Etkileri

Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde gündeme gelen batılılaşma hareketleri kapsamında Avrupa’ya gönderilen öğrenci geleneği ile başlayarak cumhuriyetin ilan edilmesinden sonra da devam etmiştir. Avrupa’ya giden öğrenciler oradaki sanat okullarını ve eğitim sistemlerini incelemiş, Türkiye’de yeni ve çağcıl sanat eğitimi kurumlarının temellerini atmışlardır (Üstünipek, 2005).Avrupalı örnekler incelenerek kurulan okullar yalnızca akademi bazında olmamış ve Anadolu’nun her yerine sanat eğitiminin ulaştırılması amaçlanmıştır. Bundan dolayı Köy Enstitüleri ve Halk Evleri kurulmuş, halkın ve köylünün eğitilmesi işine girilmiştir. Bu okulların ömürleri kısa olsa da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü (1926), Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu (Marmara Üniversitesi - 1955) gibi kurumlar hala eğitim hayatlarına devam etmektedirler.

Türkiye’deki erken dönem sanat eğitimi yapılanmasının nasıl bir sisteme sahip olması gerektiği, ciddi bir problem olarak görülmüştür. Bundan dolayı, Almanya’ya dönemin ünlü okulu olan Bauhaus’u incelemesi için İsmail Hakkı Baltacıoğlu gönderilmiştir. Aynı zamanda ülkeye davet edilen yabancı hocalar eşliğinde yürütülen atölye dersleri de sanat eğitimi sisteminin disiplinize edilmesine olanak sağlamıştır. Sanatçıların ve sanat eğitimcilerinin yurda döndükten sonra bireysel birikimlerini aktarmaları konusunda okul ve atölye uygulamalarına bakış açılarının farklılık göstermesi de gündeme gelmiştir. Avrupa’da etkili olan ve farklı sanat eğitimi modellerini uygulayan Bauhaus ve Ecole De Beux Arts’dan, eğitim modellerini Türkiye’deki okullara uyarlama konusunda etkilenmeler olmuştur. Özellikle Bauhaus’un tasarım dünyasına ve eğitimin hem fiziki hem de kuramsal yapısına getirmiş olduğu pragmatik çözümler yeni kurulan Türk eğitim sistemini, eğitim kurumlarının fiziki yapılanmasını, derinden etkilemiştir (Artun: 2009).

Bauhaus'u temel olarak alan okullardan birisi Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü'dür. Hazırlanan raporlar dahilinde 1932 yılında enstitü bünyesinde Resim-İş Bölümü'nün açılması kararlaştırılmış, atölye ve işlikler kurulmuştur (Dilmaç, 2010). Okul dört yıllık eğitime geçtikten sonra resim, heykel ve grafik ana sanat dallarına ayrılmıştır. Bu bölümler, ders içeriğinde yalnızca tuval ya da kâğıt üzerine çizimler yapmaya dayalı tekniklerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda kişinin yaratıcı yönünün üretimin tüm süreçlerine eğitim yolu ile dahil edilmesinin amaçlandığını ifade etmiştir (Bora, 2000). Malzemeyi ve kullanılacak yardımcı elemanları tanıma, tanımlama ve yaratım sürecinde içselleştirilmesi durumu, Gazi Eğitim Enstitüsü'nün yapısı itibariyle bir Bauhaus anlayışında olduğunu göstermiştir (Ekren, 2006). Fakat geliştirilen program kopya olarak alınmamış, deneme yanılma tekniği ile gerçekleştirilen uygulamalar sayesinde program içeriklerinin sağlam bir yapıya temellendiği görülmüştür (Türkoğlu, 1997). Bu doğrultuda kurulan atölyelerde öğrenciler; demir işleri, ağaç, mukavva, karışık el işleri ve pedagoji eğitimi almışlardır.

Bauhaus temelli bir diğer yapılanma ise Köy Enstitüleri (1940) ve Halk Evleri (1932)'dir. "Sanatı halka yaygınlaştırabilmek ve sanata bilinçli bir yön verebilmek için 1932 yılında Halk Evleri kurulmuştur. Anadolu'nun köylerine kadar yayılan Halk Evleri'nde sanat alanında toplantılar yapılmış, sergiler açılmıştır. 1950'lere kadar en önemli plastik sanatlar etkinlikleri devlet tarafından düzenlenmiştir" (Dilmaç, 2010: 66). Köy Enstitüleri ise; iş eğitimi kurallarına uyumlu bir biçimde yapılandırılmış ve sanat eğitimine getirmiş olduğu bakış açısı ve uygulamaları ile hem aktif olduğu dönemde hem de sonrasında oldukça tartışılmıştır. Köy Enstitülerinin eğitimdeki genel amacı, farklı alanlarda uzmanlaşmanın yaratılmasını sağlamaktır. Bu konuda Ülkü (2008), Alıç (1990) ve Alkan (1991);

a- Sağlık, müzik, denizcilik ve balıkçılık, teknik işler, yapı-sanat, tarımcılık gibi birbirinden farklı görevlerin yönetimi ve öğretimi alanında uzman olan öğretmenlere teslim edilmiş, öğrenciler de sorumluluk alarak kolektif çalışma düzeninde iş bölümü yapmışlardır.

b- İdeolojik açıdan değişen eğitim sistemi kapsamında ezbere dayalı eğitim anlayışından vazgeçilmiş ve deneysel-rastlantısal yol tercih edilmiştir.

c- Köy Enstitülerinin en önemli niteliklerinden biri de öğrenci merkezli, yaparak-yaşayarak öğrenme odaklı eğitim anlayışına sahip olmasıdır.

d- Benimsenen modelin dayandığı temel kapsamında; teori ve uygulama bir bütün içerisinde yer almıştır.

e- Gerçek ve somut yaşantılardan soyut genellemelere ulaşma temel dayanak nokta olarak seçilmesi gerekmiştir.

f- Süreçler özellikle basit konumdan karmaşık bir yapıya ilerlerken tümevarım yaklaşımını kullanmak esas olarak alınmış ve soyut ortamda tasarlanan düşünceler, işlevsel tasarımlara dönüştürmeye mümkün olduğunca önem verilmiştir.

Yukarıda yer alan eğitim-öğretim amaç ve uygulamalarını hayata geçirme aşamasında farklı işlem basamakları yer almıştır. Önce pratiğe dayalı bir eğitim anlayışı enstitülere hakimken, sonraki dönemde ise eğitim yapısı daha kuramsal bir yapıya oturtulmaya çalışılmıştır. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (Marmara Üniversitesi) ise, Bauhaus temelli bir diğer yapı olarak sanat eğitimi geçmişimizde önemli bir yer tutmaktadır. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ekonomisini canlandırmak ve yeniden harekete geçirmek için uygulamalı sanat okulu projeleri kapsamında 1955 yılında kurulmuştur (Kara, 2009). Çünkü üretime katkıda bulunacak, yeni tasarımlar yapacak, eğitilmiş kişi ve tasarımcılara olan ihtiyaç oldukça belirgin hale gelmiştir. Gerekli olan yapılanma, istenildiği şekilde sonuçlandırılırsa, ekonomik kalkınma hareketinin başarıya ulaşacağına dair genel bir kanı oluşmuştur. "Bu okulun kuruluş amacı sanayi alanındaki tanıtım gereksinimlerini karşılamaktı" (Bora, 2000: 49). Ancak en önemli amaç; " işlevsel sanat yapıtları da üretebilecek çok yönlü sanatçılar, tasarımcılar yetiştirmektir" (Ertosun, 2006: 115).

Almanya'da önemli bir yere sahip olan Bauhaus Okulu'nu model alıp ve yalnız Avrupa'da değil, pek çok ülkede bu tarz okulların kurulmasını sağlayan Prof. Schneck, yeni kurulan cumhuriyetin durumunu incelemiş, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda beş bölümün açılması gerektiği konusunda devlete öneride bulunmuştur (Boduroğlu, 2010). Okul yapısında uygulamaya yönelik farklı bölümler ve atölyeler bazında yapılandırılmıştır. Genel olarak okulun yapısı ve kurulan atölyelerin fiziki durumu Almanya'nın ünlü mimarlık ve tasarım okulu olan Bauhaus'un eğitim anlayışı örnek alınarak oluşturulduğu gayet açıktır (Ertosun, 2006). Okulun eğitim yılı 4 yıl olarak belirlenmiştir. Boduroğlu'nun aktardığına göre; eğitimin ilk yılında Temel Sanat Eğitimi dersi tüm bölüm öğrencilerine ortak olarak okutulmuştur. İkinci yıldan itibaren ise; öğrencilerin dahil oldukları bölüm dersleri öğrencilere aktarılmaya başlanmıştır. Bölümün uzmanlık alanına bağlı olarak oluşturulan uygulama atölyelerinde eğitime devam edilmiştir. Öğrencinin el-kol koordinasyonunun

geliştirilmesi için çeşitli teknik bilgiler ve farklı malzeme kullanımı serbest bırakılmıştır. Usta-çırak ilişkisinde eğitim ve öğretim yapılması da okulun bir diğer özelliğidir. Ayrıca artistik, teknik ve endüstriyel alanlarda yetiştirilmesi planlanan sanatçı adayı olan öğrencilere, gündüz ve gece kursları, sergiler, konferanslar ve bu alana yönelik yayınlar okul tarafından gerçekleştirilerek, öğrencilere mümkün olan en iyi eğitim sağlanmaya çalışılmıştır (Boduroğlu, 2010). Tüm bu uygulamaların özünde her ne kadar farklılıklar bulunsa da Bauhaus'un eğitim yapısına benzemektedir.

“Bauhaus Okulu’na göre biçimlendirilmiş olan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda tüm bölümlerin çalışma programı aşağıdaki gibi üç grupta toplanır;

- 1.Malzemeyi Şekillendirme: Malzeme yardımı ile form araştırmaları yapmak.
- 2.Teknik ile Form Güzelliğini Birleştirme: Konstrüksiyon formları, yeniden şekil verme.
- 3.Endüstriyel Şekillendirme: Çoğaltma (röprodüksiyon), uygulama” (Boduroğlu, 2010: 46).

3.2. Kültür Sanat Politikaları

Tüm toplumlarda sanat dönüştürücü bir güce sahiptir. Birçok iktidar toplumsal ve siyasal dönüşümleri sağlamak için oluşturdukları kültür politikalarının uygulanmasında sanatı bir araç olarak görmüşlerdir. Sanatın araç olarak kullanılmasının iki önemli sorunun oluşmasına sebep olduğu söylenebilir. Bunlardan birincisi, toplumsal değişimi ve dönüşümü etkileyebilecek olan belirli sanat dallarının özgül koşullarının ve sanatçının işlevinin değişime uğramasıdır. İkincisi ise toplum içinde sanatın biçimlenişinin ve çözümlenişinin değişime uğraması olmuştur. Örneğin; Türkiye'nin bütün eğitim kurumlarının ekonomik, idari ve eğitimsel olarak bir çatı altında toplaması, cumhuriyetin ilanından sonra gerçekleşmiştir. Yeni oluşturulan devrimin ve dolayısıyla kurumların ideolojisinin, bu öğretim kurumları yoluyla halka ulaştırılması amaçlanmıştır.1950'lere kadar devam eden tek parti iktidarından sonra, 1970'li yılların siyasal bunalımları, ekonomik çöküntüsü, toplumsal bölünmeleri, şiddet olayları 12 Eylül 1980'de askeri darbe ile sonlanmış (Ahmad, 1995: 17). 12 Eylül'de bütün yurttaki sıkıyönetim ilan edilmiştir. 12 Eylül rejimi; devlet, sosyal, ekonomik ve kültürel alanlardaki hiyerarşik egemenlik ilişkilerini toplumun

bütününde yeniden düzenlemiştir. 12 Eylül rejiminde eğitim ve kültür alanlarına büyük ağırlık verilerek köklü adımlar atılmıştır (Kaplan, 2005: 305).

Sanat Eğitimi bağlamında, bu dönemde yaşanan en önemli değişiklik, 2547 sayılı Yüksek Öğretim Kanunu gereğince 1982 yılına kadar MEB tarafından yürütülmüş olan öğretmen eğitimi programlarının, yükseköğretim kuruluna bağlanmasıdır. Öğretim süresinin dört yıla çıkarılmasının ve yüksek lisans çalışmalarının olumlu sonuçlarına karşın, üniversitelerin gerçek anlamda özerk olmamalarından kaynaklı sorunlar yaşanmıştır. Bu kanunla beraber YÖK tüm fakültelerde sınırsız değişiklikler yapabilme özgürlüğüne kavuşmuştur (Kurtuluş, 2000: 176).

Türkiye’de sanat eğitimi kurumlarının yapılanmasında sanat, eğitim ve ideoloji ilişkisini açıklamaya yönelik olarak, sanat ve eğitim politikalarının oluşturulmasında temel belgeler-den biri de bilindiği üzere kalkınma planlarıdır. Çünkü kalkınma planları devlet organları açısından bağlayıcı, özel sektör açısından da yol göstericidir. Bu nedenle, iktidara gelen hükümetlerin programları ile kalkınma planları arasındaki tutarlılık önemlidir. Türkiye’deki kültür, sanat ve eğitim politikalarının tarihsel sürecine bakıldığında, 1980 yılından önceki dönem kalkınma planlarında, özetle güzel sanatlara önem verilmesi ve sanatçıların korunması hedefleri yer almıştır. Ancak, buna karşın 1950–1960 dönemindeki hükümet programlarında kültür ve sanat konusunda anlamlı açıklamalara yer verilmediği gözlenmektedir.

Türkiye’de planlı döneme geçiş 1960 yılında gerçekleşmiştir. 1960 yılından günümüze kadar incelenen hükümet programlarında ve kalkınma planlarındaki geliştirilmeye açık ve desteklenen bir alan olarak görülen kültür, sanat ve eğitim politikalarına yönelik “iyi niyetli” ifadelerle rağmen, genelde sanata, özelde plastik sanatlara yönelik gerek iktidardan gerekse toplumun çeşitli kesimlerinden gelen saldırıların karşısında taraf olarak ya sanatçının kendisi ya da bir takım sivil toplum kuruluşlarının yer almak durumunda kaldığı bilinen bir gerçektir. Ancak sanatçıların hukuki mücadelesisrasında eserler birer “yapıt” olarak isimlendirilirken, sivil toplum örgütlerinin gözünde ise siyasal bir nesne olarak görülmektedir. Sanatsal yapıtlara karşı müdahalelere verilen tepkiler hep karşıt ideolojiye dönük olmuştur. ‘‘Eğitim ve öğretimle beraber sanatın politize edilmesine en iyi örneklerden biri de hiç kuşkusuz ilk 1971’de çıkarılan ve bir yasayla verilen ‘‘Devlet Sanatçılığı’’ ünvanlarıdır. 1971 yılında tümü klasik batı müziği sanatçısı olan onbir kişi, 1981

yılında on kişi, 1987 yılında yedi kişi, 1988 yılında iki kişi bu ünvana layık görülürken, 1991 yılında otuzaltı kişi devlet sanatçısı olmuştur. Bunları 1998 yılında doksan kişilik bir liste takip etmiştir. Ancak 1991 ve 1998 yıllarında verilen ünvanlar bazı sanatçılarca geri çevrilmiştir”(Çalışlar, 1999: 6). Tüm toplumlarda sanat dönüştürücü bir güce sahiptir. Birçok iktidar toplumsal ve siyasal dönüşümleri sağlamak için oluşturdukları kültür politikalarının uygulanmasında sanatı bu özelliğinden dolayı bir araç olarak görmüşlerdir. Türk eğitim sistemi ve politikalarındaki temel değişikliklerle ideoloji arasındaki ilişkilerin ele alınması, Türkiye gerçekleri arasında oldukça önemli yer almıştır. Eğitim sisteminin kurumsal temelinde yıllarca çelişkiler yaşanmıştır. Bu konudaki en önemli açıklamalar bizzat siyasal otoriteler tarafından yapılmıştır. Tek partili dönemden çok partili yaşam sürecine girildikten sonra ilkelerin ve ödünsüz uygulamaların bırakıldığı, bizzat dönemin siyasetçileri tarafından ifade edilmiştir. Bu dönemle beraber eğitim sorunlarının, politik kaygılar ön planda tutularak çözülmesi alışkanlık haline gelmiştir. “Eğitim sisteminin çeşitli kesim ve kademelerinde bütünlük sağlanamamıştır. Özellikle genç nüfusta görülen patlama, çok yönlü çalkantılar sonucu, denetim ve disiplin mekanizmalarını zayıflatmıştır. Eğitim ve öğretim politize olmuştur” (Sakaoğlu, 1992: 10-12).

Türkiye’de sanat eğitimi, gün geçtikçe değişerek çağdaş eğitim yapısına ulaşmıştır. “Sanayileşme süreci; el emeği ürünlerin yerini, çoğunluğun ihtiyacını karşılayacak seri üretim ürünlerinin alması, köyden şehre göçler ile metropollerde yaşanan köy-kentlerin oluşması, kültürel yozlaşma, düzensiz yapılaşma, kitap okuma yerine TV izleme, kültürel kimliğin yok sayılması ya da abartılması şeklinde kendini göstermiştir (Altınkurt, 2011: 9).

Sanayileşme ile birlikte Türkiye’de de yeni iş sahalarının oluşması, sanat alanında da yeni bölümlerin açılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu ise eğitimin ve yaşamın her alanında estetik duyarlılık ve sanat bilincinin yayılmasıyla çözümlenebilir. Türkiye’de estetik duyarlılık ve sanat sevgisi, kendi yaşadığı bölgenin doğal ve tarihi güzelliklerini tanıyıp, sahip çıkma bilinci kazanması açısından sınıf öğretmenliği alanındaki sanat eğitimi dersleri, büyük bir önem taşımaktadır. “1940’larda Köy Enstitüleri ve devamında kurulan Öğretmen Okulları’ndan mezun öğretmenlerin en az bir müzik aleti çalabildiği, resim yapabildiği, sanat tarihi, sinema, edebiyat gibi sanat alanlarında bilgi sahibi olduğu düşünülürse, günümüzdeki eğitim fakültelerinin bu konuda yeniden sorgulanması gereklidir”(Altınkurt, 2011: 9).

“Türkiye’de özellikle üniversitelerin Güzel Sanatlar ve Eğitim Fakülteleri’nin sayısının artışı sevindirici bir haberdir. Ancak fakültelerin açılabilmesi için gerekli olan bina dışında; donanım ve yetişmiş sanat eğitimcilerinin de ihtiyacı karşılayabilecek nitelikte olması gerekmektedir. Bunun dışında üniversitenin bulunduğu şehrin kültürel etkinlikleri destekleyecek müze, sergi salonu, tiyatro binası gibi mekânları sağlaması gerekmektedir”(Altınkurt, 2011: 10).

3.3. Devlet Yayınları

70’li yıllarda sanatçıların konu seçimlerini oluşturan en önemli unsur kentsel dönüşüm ve değişen çevre koşulları olmuştur. “Sanayileşme ve kentleşme sürecinin hız kazanmasıyla birlikte, göçlerle kalabalıklaşan, teknolojik ilerlemenin, çoğalan iletişim olanaklarının, endüstriyel üretimin, değişen tüketim alışkanlıklarının, kapitalizmin etkilerini taşıyan kentlerin, toplumsal çelişkilerin, sınıfsal/kültürel farklılıkların, uyum problemlerinin, siyasi mücadelelerin gösterim alanı haline gelmiştir”(Aksoy, 1976: 17). “1970’leri belirleyen konu ve sorunları, soyut, figüratif, kavramsal, hazır nesne kullanımı, video gibi biçimsel ayrımlara gitmeksizin bir sınıflama ve değerlendirmeye tabi tuttuğumuzda; kentleşme sürecinin sanatçıların kimliksel dönüşümleri açısından da önemli bir unsur olduğu; yapıtlarında bireyin psişik ve fizyolojik var olma çabalarına, toplumsal/kültürel değişime, metalaşma, makineleşme, yabancılaşma, kadın sorunu, çevre kirliliği, politika gibi konulara değinen sanatçıların, insanı yalnızca yerel ve ulusal değerlerin bir parçası olarak değil, genellikle kentin yarattığı koşullar içindeki konumuyla ele aldıkları görülmüştür”(Madra, 1989: 7).

“Makineleşen kentler/insanlar, meta kültürü ve kadın sorunu 70’lerde hız kazanan sanayileşmeyle birlikte fabrikasyon üretimin gündelik yaşama etki etmeye başlaması, tüketim alışkanlıklarının değişmesine, reklam ve iletişim olanaklarının çoğalmasıyla birlikte marka kültürünün oluşmasına yol açmış, giderek kalabalıklaşan metropol yaşantısında “makineleşme/yabancılaşma/metalaşma” duygusu artış göstermiştir”(Antmen, 2005: 163). Sanatçıların yapıtlarına bu durum, çağdaş kent manzaraları, makine,

montaj parçalarından oluşmuş kolajlar ve kadının metalaşma sorunu olarak yansımıştır. “Örneğin; Özdemir Altan’ın 70’lerin başlarında yaşanan siyasi gerilimlerin etkisiyle yaptığı vurulmuş, sancılar içinde kıvranan insan figürleri 1972-1973 yılları arasında mekanik kullanım eşyalarına dönüşmeye başlamış, bir nevi olayların geriliminin yarattığı “boşluk/yabancılaşma” duygusu kukla gibi mafsallı, vidalarla birleştirilen yapay nesnelere ifade edilmeye başlamıştır.” (Eroğlu, 2000: 194).

3.4. İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu

1 Kasım 1955 yılında "Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu" olarak kurulmuştur. Okulun başına, Bauhaus kökenli Alman Prof. Adolf G. Schneck gelmiştir. Bauhaus prensipleriyle kurulan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar’ın amacı, ülkenin sanayi alanında ihtiyacı olan uzman, teknisyen ve sanatkarların her konuda bilgili olmasıdır. Öncelikle beş bölüm kuruldu. Dekoratif resim, grafik sanatlar, mobilya, iç mimarlık, seramik sanatları, tekstil sanatları’dır. Her bölümde açılan atölyeler, sanat eğitiminin yanı sıra yeni buluş ve düşüncelerin denenmesine ve gerçekleşmesine imkan sağladı. Okulun diğer göreviyse; sanat yaşamında önemli örnekler oluşturabilmek ve endüstrinin gelişmesine yardımcı olacak tasarımlar üretmektir.

Bauhaus sisteminde sanat ve zanaat bir arada kullanıldı. Sanatçı bu iki sistemi farklı teknikleri eş zamanlı olarak kullanmayı ve zengin bir anlatım tarzı geliştirmeyi öğrendi. Bauhaus bu yönüyle geleceğin bütün ütopyasını içinde barındırdı.

“Bauhaus eğitiminde öğretmen öğrenci değil, usta çırak mevcut idi. Okulla yaşam, sanat dünyasıyla endüstri arasında sıkı bir ilişki kuruldu. Bauhaus sosyal sorumluluk taşıyan, toplumun gereksinimlerine karşılık verebilecek olan yeni bir sanatçı tipinin yetiştiği bir okul oldu. Eğitimde güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar arasındaki sınırlar ortadan kalktı, sanatı tasarım yoluyla, yaşamla yakın bir ilişki içerisine sokmayı amaçlayan bir eğitim sistemi uygulandı. Bauhaus bu tutumuyla sosyal değişim ve kültürel canlanmaya büyük bir katkıda bulundu. Bugünkü tasarım çalışmalarının temeli, temel sanatlar eğitiminin esası, bu Bauhaus anlayışı bünyesinde gelişti”(Erkmen, 2009: 12). “1971-1976 yılları arasında da öğretim yönetmeliğinde ve programlarında, lisans düzeyinde çağdaş bir öğretimin gerektirdiği düzenlemeler gerçekleştirilerek, Devlet Tatbiki Güzel

Sanatlar Yüksek Okulu, Güzel Sanatlar Fakültesi adı ile Marmara Üniversitesi'ne bağlanmıştır”(Ashier, 1991: 3-4). Fakültede, resim, heykel, seramik, iç mimari, endüstri ürünleri, geleneksel Türk el sanatları bölümü, sahne sanatları ve uygulamalı sanatlar ana sanat dallarında eğitim verilmektedir. “Bauhaus ekolü ile kurulan kurumun hedefi, çağın gereksinim duyduğu yaratıcı, araştırmacı, yenilikçi ve uygulamacı bireyler yetiştirmektir. Bu hedefle, eğitim programları sürekli yenilenmiştir”(Erbay, 1997: 150).

3.5. Natürmortta Geleneksel Nesnelerin Yerini Sanayi Üretimine Alması

“Temel anlamıyla sanat, zihinsel bir etkinliğin yanı sıra doğal bir yaratılıştan farklı olarak bir bilgiyi de belirtir. Kural ve kuram, sanatı el becerisiyle yapılan işten kurtarır”(Bozkurt, 2004: 17). Makineleşme ile birlikte sanatçının, değişmeyen güzellik kavramına, alışlagelmiş kural ve tekniklere karşı duruşu görülmektedir. Geleneksel sanatı reddederek sanatçının yeni bir sanat hareketi oluşturmasına imkan sağlamış ve sanatı yüceltmıştır.

“1900’lü yılların başlarında Kazimir Maleviç’in eserleri sanatı temsil olgusunun ideolojik işlevinden ayıran ve işlevselliğinden arındıran yönüyle, resimde belli nesnelere gösterme, temsil etme uğraşına tümüyle zıt olarak nitelendirilirken salt kendiliğinden anlam bulan bir sanatsal anlayışın da öncülüğünü yapmıştır”(Antmen, 2008: 181). Duchamp eserlerinde hazır nesnelere kullanarak geleneksel sanat yerine farklı bir yaklaşım katmıştır. Aynı zamanda da hem pratik hem de teorik olarak minimalist bir tavır sergileyerek büyük dikkat çekmiştir.“Sıradan bir hazır nesnenin sanata getirisi kuşkusuz, sanat nesnesinin algılanmasındaki yalnızca biçimsel olarak değerlendirme eğilimini yıkmak ve nesnenin ötesindeki anlamı çözmeye, izleyiciyi sorgulama ve düşünmeye itme eylemi olarak yorumlamak mümkündür ”(Sevim, 2012: 6). Sanatı düşünsel ve felsefi bir alana taşımıştır. Türkiye’de ise Altan Gürman mevcut sanat anlayışının sınırlarını farklı malzemeler ve tekniklerle birleştirerek yeni bir açılım yapmıştır. Sanat/teknoloji ilişkisi arasında bir bağ kurmuştur.

3.6. Peyzaj Resminde Sanayi Görüntüleri (Nevzat Akoral)

Resim 3.1. Nevzat Akoral



Tuval üzerine yağlı boya, 29x39cm, 2003.

1926 yılı Manisa doğumludur. Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nden mezun oldu. 1949-1962 yılları arasında resim-iş öğretmenliği yaptı. 1962 yılında burs ile gittiği Amerika Indiana Üniversitesi'nde grafik alanında çalıştı. Daha sonrasında Gazi Eğitim Enstitüsü'ne atandı.

“Temelde yöre yorumcusu olarak, resme grafikle başlayan ve gerçekliği 1970 yılına kadar özgün baskı ile Ankara gecekondularını desen, çizgi ve leke gibi plastik öğeleri ön plana çıkarmaya çalışarak; grafik alanında eserler veren Nevzat Akoral, yetmişli yıllardan sonra, Anadolu köy yaşamını, doğasını, çiçeklerini, kuşlarını, mandalarını, keçilerini, günlük yaşam içindeki insanını, satranç oynayanlarını, hastane koridorlarını, özentisiz, yapmacıksız, katıksız bir içtenlikle betimlediği yağlı boya resimleriyle çok sayıda kataloglu-katalogsuz sergi yaptı”(Pekmezci, 2015).

3.7. Soyutlama Ve Soyut Resimde Sanayi Nesnesinin Yeri (Yüksel Arslan)

Resim 3.2. Yüksel Arslan



Le Capital Serisi, 1975.

1933 yılında doğdu. Kendi geliştirmiş olduğu teknik ile çeşitli doğal malzemeleri karıştırarak ürettiği "arture" ismini verdiği resimlerle bilinir. Karl Marx'ın Kapital eserinin etkisiyle çizdiği "Kapital" serisi en önemlileridir. 1953-1954 yıllarında İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde eğitim aldı. Geleneksel sanatları ve Anadolu uygarlıklarının eserlerini inceledi. Farklı malzeme kullanımıyla kendine özgü bir teknik oluşturdu. Jacques Mauduit'nin "Modern Sanatın 40.000 Yılı" isimli eserinde anlatılanlardan yola çıkarak, arture tekniği uygulamaya başladı. Toprak boyalar, bal, yumurta akı, sabun, ot, çay, tütün, kemik iliği, kan ve idrar gibi malzemeler kullanarak ürettiği boyaları kullandığı bu tekniği ilk olarak "İnsanlı Günler" isimli serisinde kullandı.

Kullandığı atık malzemeler salt bir teknik fark yaratmakla kalmaz. Bedenden ve doğadan gelen bu renkler, biçimsel olarak defalarca parçalara ayırdığı insan bedeni üzerine yeni bir katman ekleyerek güçlendirmiştir. Arslan'ın kendine özgü boyayla sınırlı değildir elbette. Çok genç yaşlarında çizimlerini art (sanat) kelimesine Fransızcadaki "üre" ekini getirmesiyle yarattığı arture sözcüğüyle vaftiz eder ve hayatının sonuna dek arture'leri üzerinden yorumlar dünyayı.

“1961 yılında 15 resmini bir galeride sergilemek üzere Paris'e gitti ve orada yaşamaya başladı. 1969-1975 yılları arasında Das Kapital'i resimleyerek bireyin ve dolayısıyla bireyin bedeninin, kapitalizmin dişlileri arasında ezilirken aldığı yaraları görselleştirmiştir”(Dirimart, 2002).

3.8. Toplumcu Yaklaşım Üretim İlişkileri Açısından Sanatta Sanayi Nesnelere (Hafriyat Grubu)

Hafriyat grubu on yıldır birlikte sergi açan bir düşünce topluluğudur. Gündelik hayatta önümüze çıkan nesnelere, ötekileştirilmesinden yola çıkarak eserler üretirler. Bunu sokağa ve alt kültürü görebilmek olarak yorumladıkları, insan-doğa ilişkilerine deyinerek, kentli olmayı kente bakışı ele aldılar. Kentteki hızlı tüketimi eserlerinde imgeleştirmişlerdir. Tamamlanmamışlık, kirlilik, netleşmeme gibi kavramları kendi yorumlarıyla eserlerinin alt yapısında fırça darbeleriyle anlatmışlardır. Çok odaklı eserler ürettiler. Sanatçıların ortak özelliği “kent sorunsalı”dır. Bundan dolayı eserler toplum ile iletişim kurabilmektedir. Sanatın içinde yeri olmayan yığıntı mekanlar hafriyatçılar tarafından ele alınarak gözler önüne serildi. Ve sanatta alt kültür hareketi oluştu.

Sanatçılar varolanla ilgilenerek, sokakta yer alan atıklar, sanayi nesnelere, tenekeler, yığıntılar gibi toplumun ilgisini çekmeyen öğeleri eserlerine taşıyarak doku ve duyguyu bir arada anlattılar. Hafriyat Türkiye’de modernleşmeyi ele almıştır. Eserde kullanılan nesnelere, yamuk geometriye, bitmemişliğe, hız ile eşit tüketime, şık görünmek yerine dağınık, yamalı, kırık dökük görünüme sahip olarak eleştirel bir tavır ortaya koymuştur. Gündelik olanı izleyiciye sunmuştur.

Resim 3.3. Hakan Günsoytrak



Tuval üzerine yağlı boya, 84x97cm

“Günümüz sanatının da kültür endüstrisi denen iletişim mekanizmasının kapsamında olduğunu söyleyebiliriz. Bu mekanizma, iletişim adı etrafında “popülist faydacılık” üzerine kurgulanmıştır. Gerçeklik ne kadar fragmanlaşırsa o kadar kolay tüketilir ve sonuçta gerçekliğe olan inanç ve gerçeklik bilinci yitirilir”(Gürsoytrak, 2004).

3.9. Antonio Cosentino

1970 yılı İstanbul doğumludur. 1996 yılında Mimar Sinan Üniversitesi resim bölümü Adnan Çoker atölyesinden mezun oldu. Aynı yıl Hakan Günsoytrak ve Mustafa Pancar ile birlikte ‘Hafriyat’ grubunu kurdu. Hafriyat grubuyla birçok sergi gerçekleştirdi.

Resim 3.4. Antonio Cosentino



Teneke Şehir, 500x366x150cm, 2009-2013.

Eserlerinde devlet, siyasi ve politik konuları sıklıkla işledi. Günlük hayatta kullanılan nesnelere, yaşadığı şehrin köklerini birçok imge ile eserlerinde anlattı. 1990'larda alt üst kültür sanatta tartışılırken, alt kültür unsurlarını arkeolojik bir yaklaşımla eserlerine taşıdı. Bu süreçte pano, dükkan tabelası, paket kağıdı, fayans gibi materyalleri eserlerinde zorlayıcı bir etki olmadan rahatlıkla kullanmıştır. İmgeler ayrı ve parçalı halde, tekrara dayalı kullanılarak yeni bir bakış açısı oluşturur. Renkli ve düşünceli bellek alanı ortaya koyar ve bu izleyicinin bakış açısında; moderniteye özgü bakış açısını, hız, mega kent, kent mimarisi, hareket, oynusu yapı ve tüketim kavramlarını canlandırır. Cosentino eserlerinin birkaçında İstanbul'un saklı kalmış köşelerindeki görüntüleri fotoğraflanmıştır. Şehrin çöpçüsü gibi kültürel farklılıkları fotoğraf karelerinde gösterir.

”Kendisi de bunu açıkça söylüyor: “Biriktirdiğim periferi imgeleri benim için karamsar ve travmatik olduğu kadar büyüleyici de.” İşte bu “çamurda parlayan elmas” hissi, Antonio'nun sanatına o heyecanı ve zapt edilemez enerjiyi bahşeden şey olabilir. Gündelik görüntülerin içinde garip bir orijinallik ve hoş bir absürdite keşfedebiliyor oluşu”(Ergenç, 2016).

Tenekeler serisinde ise hazır nesnenin tüketildikten sonra yeniden kullanılarak yüceltilmesine vurgu yapıyor. Malzemeye şefkat ile yaklaşıyor. ‘Antonio’nun aslında bütün bu fantastik, kitsch, pop vesaire halleri içinde bir devlet ve tarih çözümlemesine giriştiğini, bu tarihi de tabii kültürel ve siyasi ‘azınlıklar’ gözünden şekillendirdiğini söylemek mümkündür (Ergenç, 2016).

3.10. Burhan Doğançay

Burhan Doğançay 1950’lerin sonu ve 1960’larda, yeni-dadacılık, pop ya da Avrupa’da yeni-gerçekçilik gibi akımların etkisiyle nesneye bağlı ama nesnesiz sanat eserlerinin temellerini atmıştır. Popüler kültürde yer alan semboller ve zamanı eserlerine taşımıştır. Tüketim ve iletişim gibi konuları irdeleyerek; yırtılmış afişleri, enstalasyonlarını hazır nesne olarak görmüş ve kendine özgü üslubla yorumlamıştır.

‘Sezer Tansuğ’a göre, ‘Metal yüzeylerin yırtılarak, kaligrafik rölyeflerin boşluğa fıskırdığı bu heykel çalışmaları, yüzey sorunsalının kitlesele hacim olgusuyla ilişkilendirilerek çözümlenmeye çalışıldığı işler olarak, Doğançay’ın fazlasıyla ısrar etmediği deneysel (experimental) bir sınır içinde kalmışlardır’ (Şenyener 1993: 6) (Tansuğ 1995: 4).

1963’ten 1967’ye kadar süren ilk döneminde, duvarlarda görülen yırtık afişler, sloganlar, karalamalar, kapı kulpu, kilitler, teller, işaretler gibi hazır nesnelere yapılmış büyük boyutlu tuvalere yapmıştır. 1967-1968 yıllarındaki ikinci dönemde, duvarlardaki eskimiş afişlerin, küçük sloganların, bazı işaretlerin biraz akrilik ve yağlıboya ile daha çok kolaj yöntemiyle karışımına çıktığını görüyoruz. 1970’lerin ilk yıllarında başlayan üçüncü dönemde ise, duvardaki yırtılmış afişlerin gölge ve ışık beraberliğinde kolaj yerine tamamen guaj, akrilik ya da yağlıboya ile tuvalde soyut bir üslubun örnekleri görülür. 1974-1985 arası resimlerimde ise yoğun bir abstrakte etkisi görülmektedir. Konu soyut olmasına rağmen, somut bir gözleme dayalıdır.

Resim 3.5. Burhan Doğançay



Kent Duvarlarında Yarım Yüzyıl, 2012.

“Sanayi Devriminin etkisiyle kentler hızla karmaşıklık, güvensizlik, göç ve düzensiz büyüme gibi sorunlarla karşı karşıya gelmeye başlamıştır. Sanayi toplumlarıyla birlikte gelişmekte olan popüler tüketim nesnelere, 20. yüzyıldan itibaren, duvarlar sayesinde tüketicilere reklamlar yoluyla ulaştırılabilmektedir. Bu reklam alanları, kapitalizmin gelişme aşamasından beri, sistemi hem desteklemiş hem de sisteme karşı çıkan tepkilere sahne olmuştur. Duvarların, kentsel kültürün oluşumu ve dönüşümü üzerindeki bu etkileyici rolü üzerinde, toplum bilimlerinden sanat tarihine kadar farklı alanları kapsayan araştırmalar yapılmaktadır”(Akay 1998: 13) (Gören 2005: 31).

“Kent kültürü ile yakından ilişkilendirilen duvarlar, eski dönemlerden beri ressamların da ilgisini çekmiştir. Duvarlara yazılan sloganlar, kazınan resimler, üst üste yapıştirılan afişler bir bakıma kentin bilinçaltını oluşturur. Böylece duvarlar yaşamaya başlar; yeni izler, her biri diğerinin üstüne ama hiçbiri öncekini tamamen silemeden yığılır. Bilgi ve dışavurumun paylaşım alanları, adeta kamuya açık bir özgürlük platformu haline gelirler. Doğançay da kentleşmenin insanlar üzerindeki etkilerini, anonim izlerle dolu bu duvarlarda arayan sanatçılardandır”(Küçükşayrac, 2001: 54).

3.11. Zekai Ormancı

“1970 yılı başlarında, bir yandan tutunmaya çalışan soyutlamacı anlayışlar, bir yandan ulusallık ve toplumculuk kaygılarıyla figüratif anlatımlarda doğaya, topluma ve insana dönük olarak ortaya konan bireysel arayışlar sürerken sanat ortamında özgünleşme çabası gösteren farklı sanatçı hareketleri de vardı.

Resim 3.6. Zekai Ormancı



Tuval üzerine yağlı boya, 1949.

“1970’li yılların ikinci yarısında, Zekai Ormancı endüstri çağı insanının, toplum ve yaşam imgelerini resimlemiştir. 1970’li yılların ortalarına gelindiğinde artık sanatın kavramsal içeriğini sorgulayan daha fazla sanatçı ve daha fazla yorum şekli ortaya çıkar. Amerikan kaynaklı foto-gerçekçilik akımı; Türk resim sanatı içinde Zekai Ormancı’yı, kapitalizm ve tüketim toplumu kültürü ile çevresinin, objelerine gösterdikleri reaksiyon açısından birleştirmiştir” (Demirbulak, 2007: 43).

3.12. Adem Genç

Resim 3.7. Adem Genç



Tuval üzerine akrilik, 2009.

Adem Genç'in sanat anlayışının temelinde kapitalist üretim ilişkilerinin, toplumsal yaşam tarzının ve teknolojik gelişmelerin yarattığı sorunlar ve çelişkiler yatmaktadır. Sanayi toplumu, makineleşme, çözülen toplumsal ilişkiler, büyük şehir yaşamının zorluğu, bireyin yalnızlaşması ve yabancılaşması konularının alt yapısında yer alan öğelerdir. Bir dönem eserlerine Leger'in gözünden bakmış, bir dönem ise yapıbozuma yer vermiştir. Fakat temeli dışavurumu niteliyor olmasıydı.

“Ben dışavurumcuyum”, “ben sanatımın merkezine insanı koydum”, “benim işim insanı yansıtmaktır” demek bana çok ama çok sığ ve yavan geliyor. Zor olan, kendini bulmaktır. Her şeyden önce bir sanatçının yaşama biçimi duruşu ve düşünceleridir sanata yansıyan şey”(Genç, 2015).

“Soyut resmin ortaya çıkışının ve gelişiminin 20. yüzyıla denk gelmesi bir tesadüf değildir. Aksine, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin ulaştığı boyut ve koşulların biçimlendirdiği bireysel özellikler, insanları soyut sanata yönlendiren başlıca etkenlerdir. Yaşam tarzının, ilişkilerin, yaşama bakış açısının değişmesi, zevklerin de değişmesini

doğurmuştur. Sanayi toplumunun karmaşası, bireyin yalnızlaşması ve yabancılaşması, kirlenen çevre vb. etkenler bu sanatın temellerini oluşturmuştur’’(Erberk, 2013: 1).

3.13. Özdemir Altan

Özdemir Altan, önceleri yeni figürasyon ismini verdiği dönemine son zamanda gerçekçi ismini vermektedir. 1972-1973 yıllarında eserlerinde mekanik kullanım eşyalarına yer vermiştir. Bu dönem eserlerin üretim nedenlerini; Türkiye'nin düzensizliğine karşı tepki, Türk düşünce sistemindeki yalın kata olan antipati ile sürececek olan uzun süreli bir hareket meydana getirmiştir.

Berberliklerin rastlantısal olmaya kadar uzanan bir oluşum süreci olduğunu anlatan ilk örneklerdendir. İlk anda, daha çok kukla gibi mafsallı bedenleri vida, alet, vs. ile birleştirdi. Konuyu meydana getiren somut parçaları birleştirerek yarı rasyonel bir biçimi veya bir bünyeyi oluşturdu. Dinamizm, espas ve ritmi kompozisyonlarında kullandı. Odak noktası olmayı başarmış kütlelerin, boşluk içinde durduğunu söylemeye çalışmıştı. Göz bu odak noktasından sürekli harekete geçti. En soyut olarak görünen kompozisyonlarda bile, bir minimalist hareketin etkili olduğu algılanır. Tekten tümevarım düşünce yapısının varlığına işaret etmektedir. Tipolojik anlamda bu, yapısalcı bir tavrın da kendisidir.

Resim 3.8. Özdemir Altan

100x130cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1979.

Foto-gerçekçi uygulamalar, hem hazır olan, hem de yaratılan bağlamındaki gereçlerle oluşmaktadır. Aynı zamanda kompozisyonlarda net ile netsizlik karşılıklı ve beraber olarak sıkça kullanılmaktadır. Eserlerinde gerçekçi evrenin uygulama araçları olan malzeme, yepyeni ve en sert tavırlarla karşıtlıkların doruğuna yönelmiştir (Eroğlu, 2000: 57).

3.14. Mümtaz Yener

1918 yılında İstanbul'da doğdu. 1935 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Nazmi Ziya, İbrahim Çallı ve Léopold Lévy atölyelerinde eğitim görür.

1940 yılında Türk sanatında bir döneme damgasını vurmuş olan "Yeniler Grubu" nun toplumsal gerçekçi çizgisinden ödün vermeyen ender sanatçılardandır. 1941 yılında Yeniler Grubu'nun Basın Birliği binasında ilk sergileri, "Liman" sergisini gerçekleştirmişlerdir. Mümtaz Yener bu sergiye Tamirat Fabrikası, Ajans Haberleri ve Balıkçı Portresi adlı üç yapıtı ile katılır.

1960'lı yıllara kadar toplumsal gerçekçi eserler verirken, 1960'lardan sonra eserlerinde insanların ve makinelerin yanı sıra, karıncalar girmeye başlar. Uzun sanat yaşamı içinde toplumsal konular hep resimlerinin ana teması olmuştur.

Resim 3.9. Mümtaz Yener



Okuyan Makineciler, 1979.

“Makinelere ve karıncalara yönelişte de bu felsefe saklıdır. İnsan makineye hükmedebiliyorsa, onu yeniden yaratabiliyor demektir. İnsan, makine ve karınca sanatçının renk ve şekil anlayışında çağdaş bir estetik yapı oluşturur. Ayrıntıcı üslubu ile usta işi figüratif yapıtlarında hep kalabalıkları işler. “Karıncaların” yaşamındaki toplumsallık da sanatçıyı, bu yaratıkları resmettiği bir metafora yöneltir. Bu çalışkanlığın ve emeğin tercümesi, emek ürünü resimlerde, insanları, karıncaları ve makineleri emekle işler. Makinelere ve karıncalara yönelişindeki felsefenin özünde, çalışan insanın emeği saklıdır. İnsanların görevlerini devralan makineler, insanlığın yararına mıdır, yoksa onların işsiz kalmalarına mı neden olacaktır? Bunun çaresi insanın makineyle iyi ilişkiler kurması, onunla dost olmasıdır. İnsan, makine ve karınca sanatçının renk ve şekil anlayışında çağdaş bir estetik yapı oluşturur. Kendi deyimiyle, bu üç kahramanını giderek birbirinden ayıramaz

olur. Toplumsal yapının temeline dayanan bu çok figürlü çalışmaları neo-klasik bir üslupta gelişir. Makinelere ve karıncalara yönelişte de bu felsefe saklıdır. İnsan makineye hükmedebiliyorsa, onu yeniden yaratabiliyor demektir. İnsan, makine ve karınca sanatçının renk ve şekil anlayışında çağdaş bir estetik yapı oluşturur”(Taşkent: 2006).

3.15. Altan Gürman

Altan Gürman Türkiye’de mevcut resim sınırlarını aşip yeni malzemeler ve farklı teknikleri eserlerinde kullanmıştır. Sanat ve teknoloji arasındaki problemleri ilişkiyi aşarak eserlerini üretmiştir. Eserlerinin farklı söylem ve malzeme çeşitliliği, sanatçının Türk resim sanatındaki diğer sanatçılardan ayrılmasının en önemli özelliğidir. Gürman’ın yapıtlarında, temel sanat eğitimi ve tasarım yeteneği üzerine biçimlenen geleneksel pentür gereçleri dışındaki nesne kurgusu, yalın ve yepyeni bir anlatım dili yaratmaktadır. Ona göre ‘sanat daha az kutsal, yaşama daha yakın olmalıdır’ (Gürman, 1991: 115). Türkiye’de 1960’ların ortalarına değin soyut resim ve figüratif resim tartışmaları devam ederken, Gürman ise o tarihlerde kavramsal sanatla ilgileniyordu. Kompozisyonlarındaki nesne seçimi gündelik hayatta gördüğümüz nesnelere. Bu eserin sıradanlığını yok edip dikkat çekmesini sağlamıştır. Sanatçı eserlerinde politik konuları vurgularken, farklı nesnelere farklı konularında işlemiştir. 1970’li yılların ortalarında ise alışıldık figüratif resim biçimini değil, eserlerin nesnelere gizli anlamlarını yorumlamıştır.

“Misyununun toplumsal düzeni ve özellikle para sistemini değiştirmek olduğunu söyleyen Beuys, tek baskıcı sistemin para ve devlet olduğunu, buna karşı koymanın ise insani bir sorumluluk taşıdığını belirtir” (Madra, 2003: 19). Bilindiği gibi Gürman da benzer biçimde sistem içinde dayatılan olumsuzlukların tuzağına düşmeden, diyalogdan geçmeyen her türlü anlayışa karşı çıkar. Beuys sonra da “sistemin, her şeyi yalanlar üstüne kurduğunun ve halkı 'özgür' olduğuna inandırmak için sanatçıyı kullandığının altını çizer” (Madra, 2004).

Resim 3.10. Altan Gürman



Musluk, Tuval üzerine akrilik, 145x90cm,1965.

1964 yılında Paris’te yapmış olduğu kolajlardan biri olan ‘‘Musluk’’ eseri, biçemi resim dışı dillerden yararlanarak oluşturmuştur. ‘‘Musluk’’ eserini grafik anlatım üzerine kurguluyor. Kültürel/sanatsal ortamda dikkat çekici etkisi görülüyor. Kamufle ederek nesnelere ve materyali öne çıkararak şeyleştirilmeye yol açıyor (Sanat Dünyamız, 1991: 32). Nesnenin kendisini doğrudan etkili bir ifade aracı olarak kullanmıştır. Nesnenin kendisi system eleştirisi bağlamında etkili bir araç olarak kullanılmıştır (Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı II. İstanbul Sanat Bayramı Dergisi).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RESİMLERİME KONU OLAN SANAYİ NESNELERİNİN PLASTİK VE ESTETİK BAĞLAM AÇILARINDAN ANALİZİ

90'lı yıllara gelindiğinde teknoloji ile gelişmenin bütünüyle olumlu yönde insanyaşamını etkilediği görülmüştür. Sanayinin ve sanayi ürünlerinin doğaya veyaşama yönelik yıkıcı gelişimi sanatın, dönüşümün, edebiyatın konusu olmuştur. Makineleşme sürecinde ortaya çıkan eklektik yapı bir kültürün geleneğinden kopuşu açısından örnek olarak alınabilir. Söz konusu yıkımı toplumlara kanıksatmak için postmodern söylemlerle yanılsatıcı sanatsal aktiviteler gerçekleştirilmiştir.

Aydınlanma ile başlayıp sanayi devrimiyle devam eden kapitalist işleyiş ve tüketim olgusunun, hayatımızın her alanını kapsadığı tartışılmaz. Kapitalizmle birlikte üretimden ziyade tüketim toplumu haline gelmemiz çevresel, sınıfsal, kimliksel değişimlerin önünü açmıştır. Tüketim toplumunda işlevini yitirmiş sanayi nesnelere, sanayi atıkları, sanatın konusu olmuştur. Sanayi nesnelereinin yığılaşmasının temelinde, fordizm ve kapitalizm yer alır. Fordizm ile birlikte üretim artmış ve üretilenlerin pazarlanması, satılması sorunsalı ortaya çıkmıştır. Baudrillard'ın dediği gibi; "Bir dönem üretim toplumunun kapanışı, diğer bir dönem tüketim toplumunun açılışıdır. Sistemde yaşanan bu dönüşüm insanlara emekçi ve tasarrufçu olarak değil, sadece tüketiciler olarak ihtiyaç duymaktadır"(Baudrillard, 2017: 98).

Sanayi nesnelereinin tüketildikten sonra belirli bir estetik bağlam kapsamında sanata taşınması (fütürizm, pop art veya kavramsal sanat) bir anlamda ona yeni bir işlev kazandırmak anlamına da gelmektedir. Teknolojik ürünlerin, doğal çevrenin, canlıların zarar görmeden üretimi, tüketimi ve de geri dönüşümünün yapılabilmesi kanımca, yalnız tükettirmeyi amaçlayan bir sistemin çıkarlarına uygun düşmemektedir. Günümüz toplumunda sanayi atıklarının ve sanayi nesnelereinin doğaya verdiği zararları dile getirebilmek, tüketim odaklı büyümenin hem toplumsal hemde çevresel sorunlarına duyarsız kalmamak adına disiplinler arası yaklaşımlarla çevre sorununa değinmek sanatçinin

bir araç olmuştur. Bu ekolojik sanat olgusunun oluşmasını da sağlamış, insan ve doğa arasındaki bağı evrensel bir hareket haline dönüştürmüştür.

Sanatçı eserlerinde kimi zaman makineleşmeyi yücelterek, kimi zaman ise maddesel olmaktan çıkıp manevileştirerek toplumsal sorunlara değinmiştir. Sanayi atıklarının çevreye geri dönüşü olamayan zararlarını ele alarak sanatın konusu haline getirmiştir.



Resim 4.1.Sezin Tekin



Tuval üzerine yağlı boya, 80x100cm, 2011.

Resim 4.2. Sezin Tekin



Tuval üzerine yağlı boya, 50x70cm, 2011.

Resim 4.3. Sezin Tekin



Tuval üzerine yağlı boya, 50x40cm, 2011.

Resim 4.4. Sezin Tekin



Gravür baskı, 26x33cm, 2012.

Resim 4.5. Sezin Tekin



Tuval üzerine yağlı boya, 70x50cm, 2012.

Resim 4.6. Sezin Tekin



Tuval üzerine yağlı boya, 70x100cm, 2012.

Resim 4.7. Sezin Tekin



Tuval üzerine yağlı boya, 80x61cm, 2012.

Resim 4.8. Sezin Tekin



Tuval üzerine yağlı boya, 120x100cm, 2012.

Resim 4.9. Sezin Tekin



Tuval üzerine yağlı boya, 90x120cm, 2012, LVR-Indudtriemuseum Koleksiyonu-Solingen-Almanya

Resim 4.10. Sezin Tekin



Tuval üzerine yağlı boya, 90x120cm, 2012, LVR-Indudtriemuseum Koleksiyonu-Solingen-Almanya

Resim 4.11. Sezin Tekin



Tuval üzerine yağlı boya, 100x80cm, 2013.

Resim 4.12. Sezin Tekin



Tuval üzerine yağlı boya, 130x160cm, 2014.

Resim 4.13. Sezin Tekin



Tuval üzerine yağlı boya, 50x70cm, 2016.

SONUÇ

Makineleşme ile değişen toplumların biçimleri büyük değişime uğramıştır. Günlük yaşamı kolaylaştırma yönünde sanayi ürünleri yararlı nesnelere yer alırken, aynı zamanda da kapitalist üretim ilişkileri içinde yaşamı ve doğayı tehdit eden çirkin nesnelere yer vermiştir.

Modern dönemde yaşamı kolaylaştırmanın, gelişmenin simgeleri olarak güzel bulunan sanayi üretimi nesnelere sanatta yüceltilirken, 21. Yüzyıla gelindiğinde çoklukla eleştirel bir estetik bağlamın hedefindedir.

Sanat eseri, sanatçının ürettiği estetik bir objedir. Bir çalışma da estetik bir değer varsa, o sanat eseridir. Estetiğin temel kavramı ise güzel'dir. Güzellik kavramı Platon ile başlayarak farklı düşünürlerle ele alınmıştır. Örneğin; "Kagan'a göre sanat; güzelliğin yasalarına göre yaratmanın yoludur" (Kagan, 1982: 5).

Doğadaki güzel ise; sadece bir mimesis'tir. Sanatçılar ise artık doğadaki taklitten ziyade nesne ve özne arasındaki bağı ele alır. Temel konuları görünenin arkasında yer alan nesnenin öz'ü kavramıdır. Sanatçılar tüketim ile gelişen makineleşme ve endüstrileşmenin etkilerini, doğada/toplumda yarattığı değişimleri ele alır. Dolayısıyla doğadaki güzel, günümüz sanatında farklı bir yorum kazanır.

Sanayileşme sürecinde toplumların yaşam üsluplarını oluşturmada, sanatın yeri önemlidir. Bu üsluplar ise Art and Craft, Art Nouveau, Bauhaus, Fütürizm, gibi sanat akımları ve hareketleriyle hız kazanmıştır. Sanatçılar sanayi nesnesini eserlerinde; objenin işlevini yitirdikten sonraki durumla ya da sanayi nesnesinin yüceliği ile işlemişlerdir. Kimi zaman sanayi nesnesinin gerçekliğini bozarak, kimi zaman faydasını göstererek, kimi zaman eleştirerek işlemişlerdir.

Türkiye'de ise 1970'lerde tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş gerçekleşmiş ve etkileri sanata da yansımıştır. Ülkemiz sanat yaşamında yeni bir çalışma alanı olarak ortaya çıkan bu konuda farklı bir bakış açısı geliştirilmeye çalışılmıştır. O dönemde sanat insan/teknoloji arasındaki estetik ilişkiyi tamamlar niteliktedir. Güzellik kavramı farklı bir bakış açısı kazanarak eleştirel bir yaklaşımı içinde barındırmıştır. "Şeriatî sanayi ile sanatı

şöyle açıklamıştır; Varolana karşı duyulan aşk üretim/sanayi, varolandan nefret ise sanattır'' (Şeriati, 1977: 88).

Türkiye'de sanayi nesnesini eleştirel bir yaklaşımla ele alan sanatçı Altan Gürman önemli bir örnektir. Sanatçı eserlerinde sanat/teknoloji arasındaki sorunlu ilişkinin ustalıklıla çözüldüğü görülür. Gündelik hayatta karşılaştığımız objeleri Gürman'ın eserlerinde toplumsal bir eleştiri aracı olarak görmekteyiz. Sanat ve doğa ilişkisinde ise sanayinin/teknolojinin doğaya vermiş olduğu tahribatı ele alır. Resimlerinde bunu kendi renklerini kamuflaj olarak kullanarak yapmıştır.

Çalışmalarındaki ana fikir ise makineleri mitleştirerek farklı bir boyut kazandırmak olmuştur. Bu sebeple farklı makine parçaları, atık nesnelere, ister toplu halde tutuldukları mekanlarda isterse ayrı ayrı yerlerde bulunsunlar, kendilerinin öz işlevi olan yararlılık kısmını tamamladıktan sonra sanatsal anlamda ele alınmış ve görsel olarak yorumlanmıştır. Kullanılan biçimlerde tekrar ve ritim ortaya konulmuş ve bu da ortadan kalktığını söylediğimiz işleve gönderme yapılmıştır. Renklerin kullanımında ise; makine, pas, süreç, sanayileşme gibi bir takım kavramların çağrıştırılması hedeflenmiştir. Az renk kullanarak monokromatik değerler, daha çok sıcak-soğuk turuncu-mavi ve yeşil- kırmızı gibi tamamlayıcı renklerle birleştirilmiştir. Resimlerimde odaklanmanın olduğu kısımlar arasında espas ve hacim duygusu hissettirilmiştir. Neyin nereden dahil olacağı kestirilemez hale getirilmiş ve resimin çerçevesinin dışına taşarak sınırlandırılmayacağı anlatılmıştır. Sanayi nesnesinin atık bir nesne haline geldikten sonraki gerçekliğine değinerek, sanatsal bir obje haline dönüşmesi ve sıradanlığının ortadan kalması hedeflenmiştir. Eleştirel bir tavır ele alınmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- AHMAD, Feroz (2015). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. (Çev. Yavuz Alogan), İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- ALİÇAVUŞOĞLU, Esra (2017). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANTMEN, Ahu (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ARNASON, H. Harvard (1985). *A History of Modern Art*. London: Fourth Edition.
- ARTUN, Ali (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- AKAY, Ali (2006). *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BATUR, Enis (1997). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BAUDELAIRE, Charles (2004). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev. Ali Berktaş), İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAUDRILLARD, Jean (2015). *Tüketim Toplumu*. (Çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUDRILLARD, Jean (2004). *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*. (Çev. Oğuz Adanır, Ali Bilgin), İstanbul: Boğaziçi Yayınevi.
- BERGER, Joan (1987). *Sanat ve Devrim*. (Çev. Bilge Berker), İstanbul: Verso Yayınları.
- BOZKURT, Nejat (2014). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sentez Yayınları
- CROCE, Benedetto (2004). *Sanatın Felsefesinin Sanatın İçinde, Sanat Yapıtı*. (Çev. Nazım Özüaydın), Ankara: Ütopya Yayınları.
- EROĞLU, Özkan (2000). *Özdemir Altan*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- ERKMEN, Nazan (2009). *Bauhaus ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- GOMBRICH, Ernst (1997). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1993). *Toplumbilim Sözlüğü*. İstanbul: Kitapevi.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1993). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HEİDEGGER, Martin (2004). *Sanatın Felsefesinin Sanatı İçinde, Sanat Yapıtının Kökeni*. (Çev. Nazım Özüaydın), Ankara: Ütopya Yayınları.
- İPŞİROĞLU, Nazan/Mazhar (1993). *Sanatta Devrim*. İstanbul:Remzi Yayınevi.
- KAPLAN, İsmail (2005). *Türkiye 'de Milli Eğitim İdeolojisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- KÜÇÜK, Mehmet (2000). *Modernizm versus Postmodernizm, Jeanniere Abel, Modernite Nedir?*. Ankara: Vadi Yayınları.
- LYNTON, Robert (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MURRAY, Chris (2009). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. (Çev. Suğra Öncü), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- MARX Karl (1997). *Kapital*. (Çev. Alaattin Bilgi), İstanbul: Sol Yayınları.
- OZANKAYA, Özer (2006). *Toplumbilim*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- PİSCHEL, Gina (1978). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi Görsel Yayınlar Ansiklopedik*. (Çev. Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç), İstanbul: Nadir Kitabevi.
- READ, Herbert (1973). *Sanat ve Endüstri*. (Çev: Nigan Bayazıt), İstanbul: İ.T.Ü. Matbaası.
- SCHMALENBACH, Werner (1991). *Leger*, London: Thames and Hudson.
- SAKAOĞLU, Necdet (1992). *Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ŞAHİNER, Rıfat (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- ŞERİATİ, Ali (1997), *Sanat*, İstanbul: Şura Yayınları.
- ÜSTÜNİPEK, Mehmet, Şeyda (2005). *Sanat Tarihine Giriş*. İstanbul: Artes Yayınları.

Makaleler / Sanat Yazıları / Gazete ve Dergiler

ASLIER, Mustafa (1991). *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kılavuzu*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, İstanbul.

ASLAN, Egemen Emet (2014). *Art&Crafts*, Erciyes Üniversitesi Enstitü Dergisi, Sayı 2.

Anonim, *Nur Koçak ile Söyleşi*. Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 26-30, 1982.

ANTMEN, Ahu (2005). *Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı Ve Çağdaş Sanat Programı, 2005 Anonim, 1974: 18-19.

CİHANER KESER, Sezer (2014). ‘*Türkiye’de 1980 Sonrası Sanat Eğitiminin Kurumsallaşması Ve Sanat Eğitimi İdeoloji İlişkisi*’ Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi, Sayı 31.

ÇALIŞLAR, Oral (1999). ‘*Ara Güler’i Listeden Kim Çıkardı?*’, Cumhuriyet gazetesi, Sayfa 6, 5.

GÜRSOYTRAK, Hakan (2007). *Tasarım Merkezi Dergisi Barış Acar ile yapılan röportajı*.

JAMEUX, D (1990). *Sanat ve Estetik* (çev. G .Güzey), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını , İstanbul.

KURTULUŞ, Yıldız (2000). *Türkiye’de Sanat Eğitimi Tarihi (1950-1999), Genel Eğitimde ve Öğretmen Yetiştiren Kurumlarda Resim/ Resim-İş Bölümleri ve Dersleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Ankara.

ÖTKÜNÇ ÖZTÜRK (2017), Yıldız. *Beral Madra’nın Küratöryal Pratikleri ve Türkiye Sanat Ortamına Katkısı*, Sanat Tasarım Bilim dergisi.

İnternet Kaynakları

ÇAĞLARBERK: <http://www.caglarerbek.com/2013/01/soyut-sanat-ve-adem-genc.html>

MÜMTAZYENER: <http://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/mumtaz-yener-retrospektif-ile-70-sanat-yilini-kutluyor>

ESTETİK: <http://mustafaergun.com.tr/wordpress/wpcontent/uploads/2015/11/sanاتفelsefesi.pdf>

E-SKOP: <<http://www.e-skop.com/skopbulten/kuresellesmenin-parcalanisi-ve-cagdas-sanatin-acmazlari/1160>>

BAUHAUS: <http://katalog.marmara.edu.tr/muyayinevi/YN764.pdf>

HAFRİYAT: <http://www.gursoytrak.com/hakan-gursoytrak-hafriyattan-evren-cikarmak/#more-1370>

HAFRİYAT: <http://www.gursoytrak.com/yalan-dunyada-hafriyat/#more-1415>

YÜKSEL ARSLAN: <https://www.unlimitedrag.com/single-post/gercekustunun-sularinda-gezerken-bir-arsiv-yaratmak>

NEVZAT AKORAL: <http://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/hasan-pekmezci/i-dol-insan-nevzat-akoral-kimdir/1094/>

ANTONIO COSENTINO: <https://www.artnivo.com/antonio-cosentino>

ANTONIO COSENTINO: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/bir-serbest-radikal-olarak-antonio-cosentino-i-6575>

BAUHAUS: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/32439>

LEGER: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1255/126356.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

SANAYİNESNESİ: <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/1347/9f56e37e-bbb0-427d-9686-e397d7d12993.pdf?sequence=1>

ART&CRAFT: <http://tulingungordu.blogspot.com.tr/2013/12/arts-and-crafts-ve-art-nouveau-akmlar.html>

FÜTÜRİZM: <http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2614>

TEKNOLOJİ VE SANAT: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192430>

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	SEZİN TEKİN	
Uyruğu	T.C	
Doğum tarihi ve yeri	08.06.1985	
E-posta adresi	sznntekin@gmail.com	
Eğitim derecesi	Okul/Program	Mezuniyet Yılı
Lise	Karabük Demir Çelik Lisesi	2001
Üniversite	Dumlupınar Üniversitesi	2010
Yüksek Lisans	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	2008
Yabancı Dil	İngilizce	
İş deneyimi	Kurum	İş dönemi
Öğretim Görevlisi	İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi	2016-2018
Sanat Danışmanlığı ve Galeri Yönetimi	Sanat Danışmanlığı ve Galeri Yönetimi	2012-2018
Resim Öğretmeni	Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi	