



T.C.

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Plastik Sanatlar Anabilim Dalı

Resim Programı

**1980 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI
ÖRNEKLERİNDEN BİR SEÇKİ VE KÜLTÜR
EMPERYALİZMİ**

Fikret YÖRÜK

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Prof. Dr. Nurcan PERDAHÇI

İstanbul, 2023

**1980 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI ÖRNEKLERİNDEN BİR
SEÇKİ VE KÜLTÜR EMPERYALİZMİ**

Fikret YÖRÜK

Plastik Sanatlar Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

2023

Fikret YÖRÜK tarafından hazırlanmış ve 19/06/2023 tarihinde sunulmuş 1980 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI ÖRNEKLERİNDEN BİR SEÇKİ VE KÜLTÜR EMPEYALİZMİ başlıklı tez Plastik Sanatlar Anabilim Dalında Tez Türü Tezi olarak **oy birliği** ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Nurcan PERDAHÇI

Danışman

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri:

Prof. Dr. Nurcan PERDAHÇI

Resim Bölümü,
Altınbaş Üniversitesi

Prof. Dr. Ferit ÖZŞEN

Grafik Tasarımı
Bölümü,
Altınbaş Üniversitesi

Doç. Dr. Meliha Sözeri ÖZATALAY

İTÜ Rektörlüğü
Güzel Sanatlar
Bölümü,
İstanbul Teknik
Üniversitesi

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak bütün şartları sağladığımı beyan ederim.

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü kabul tarihi: ____/____/____

Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranışlara uygun olarak edinildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca, bu kuralların ve davranışların gerektirdiği şekilde, bu çalışmada, orijinal olmayan tüm materyalleri ve sonuçları tamamen alıntı yaptığımı ve referans gösterdiğimi de beyan ederim.

Fikret YÖRÜK

İmza



İTHAF

Tez çalışmamı hazırladığım süre içerisinde bana yol gösteren ve desteğini esirgmeden yardım etmeye çalışan sayın Prof. Dr. Nurcan PERDAHÇI' ya en içten teşekkürlerimi sunarım. Yüksek lisan derslerimdeki eğitimimde katkılarından dolayı Prof. Dr. Cevat DEMİR, Prof. Dr. Adem GENÇ ve Dr. Fırat ARAPOĞLU hocalarıma ayrı ayrı teşekkürlerimi sunarım. Beni yüksek lisans yapmam konusunda teşvik eden Dr. Hahdeh FARAJI' ye, resim yapmayı hayatımın bir parçası haline getiren Ressam Mehmet KARAMAN'a, her koşulda ve her zaman destek olan eşim Gülcan BOLAT YÖRÜK' e canım oğlum Yiğit Alp YÖRÜK' e ve aileme en içten teşekkürlerimi sunarım.



ÖZET

1980 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI ÖRNEKLERİNDEN BİR SEÇKİ VE KÜLTÜR EMPERYALİZMİ

YÖRÜK, Fikret

Yüksek Lisans, Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI

Tarih: Ay/Yıl

Sayfa: 144

İnsanlığın varoluşundan itibaren oluşturduğu gelenek, görenek, din, töre gibi davranış biçimleri yaşam tarzını belirler ve kültürel birikimi meydana getirir. Kültürel birikim, kültür ve sanat kavramının temelini oluşturur. Görsel sanatların kültürün öğelerinden biri olması, bize toplumların kültürleri hakkında bilgi sahibi olabilmemizi sağlar.

Bu tez altı ana bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde çalışmanın konusu, amacı, katkıları, yöntemi ve sınırları anlatılmaktadır. İkinci bölümde emperyalizm kavramının tanımı, yöntemleri ve tarihi gelişim süreci genel bakış açısıyla irdelenmiştir. Emperyalizmin teknoloji ve iletişimin gelişmesiyle birlikte kültürün çeşitlenmesine olan katkısına da yer verilmiştir. Üçüncü bölümde kültür emperyalizmi ve sanat, sanat eserlerinin sanat nesnesine dönüşmesi, küresel şirketlerin oluşan sanat piyasasındaki rolü incelenmektedir. Dördüncü bölümde kültür emperyalizminin Türk toplumuna girişinin tarihsel süreci incelenmektedir. Türkiye çağdaş sanatı ve sanat piyasasına genel bir bakış yapılmıştır. Beşinci bölümde 1980 sonrası Türkiye çağdaş sanatı örneklerinden bir seçki yapılarak kültür emperyalist sisteminin sonucu toplumda oluşan batı tarzı gündelik yaşam şeklini çağdaş sanatçılar ve eserleri üzerinden incelenmektedir. Son bölümde araştırmacının bireysel çalışmaları üzerinden sosyal medya uygulamalarında özçekim paylaşılmasının insanların yaşam ve kültürlerine etkisinin üzerine yorumlamalar yapılmaktadır.

Bu çalışmada emperyalizmin kültür ve sanat üzerindeki konum ve etkileri, 1980 sonrası Çağdaş Türk Sanatı örneklerinden bir seçki üzerinden incelenerek hem sanat ve akademik alana hem de gelecek kuşaklara katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Emperyalizm, Kültür, Tüketim Kültürü, Kapitalizm, ağdaş Sanat



ABSTRACT

A SELECTION OF EXAMPLES OF CONTEMPORARY TURKISH ART AFTER 1980 AND CULTURAL IMPERIALISM

YÖRÜK, Fikret

M.A Department of Plastic Arts, Altınbaş University,

Supervisor: Prof. Dr. Nurcan PERDAHÇI

Date: Month/Year

Pages: 144

Behaviors such as traditions, customs, and religions that humanity has formed since its existence determine the lifestyle and create cultural accumulation. Cultural accumulation forms the basis of the concept of culture and art. As visual arts is one of the elements of culture, it allows us to have information about the cultures of societies.

This thesis is divided into six main chapters. In the first chapter, the subject, purpose, contributions, method and limits of the study are explained. In the second part, the definition of the concept of imperialism, its methods and the historical development process are examined from a general point of view. The contribution of imperialism to the diversification of culture with the development of technology and communication is also included. In the third chapter, cultural imperialism and art, the transformation of works of art into art objects, the role of global companies in the emerging art market are examined. In the fourth chapter, the historical process of the cultural imperialism's entry into Turkish society is examined. An overview of Turkish contemporary art and the art market has been made. In the fifth chapter, a selection is made from the examples of contemporary art in Turkey after 1980, and the western-style daily life style formed in the society as a result of the cultural imperialist system is examined through contemporary artists and their works. In the last part, comments are made on the effects of sharing selfies in social media applications on people's lives and cultures through the researcher's individual studies.

In this study, the position and effects of imperialism on culture and art are examined through a selection of examples of Contemporary Turkish Art after 1980, and it is aimed to contribute to both the art and academic field and future generations.

Keywords: Imperialism, Culture, Culture of Consumption, Capitalism, Contemporary Art



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
ŞEKİL LİSTESİ	xii
1. GİRİŞ	1
1.1 ÇALIŞMANIN KONUSU	2
1.2 ÇALIŞMANIN AMACI.....	3
1.2.1 Çalışmanın Alt Amaçları	3
1.3 ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE KATKILARI	4
1.4 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	4
1.5 ÇALIŞMANIN İÇERİĞİ VE SINIRLARI	4
2. KÜLTÜR EMPERYALİZMİ KAVRAMI	5
2.1 EMPERYALİZM	5
2.1.1 Kapitalizm	8
2.1.2 Küreselleşme	9
2.2 KÜLTÜR.....	10
2.2.1 Kitle Kültürü	12
2.2.2 Popüler Kültür	14
2.2.3 Tüketim Kültürü.....	16
2.3 KÜLTÜR EMPERYALİZMİ.....	16
2.3.1 Emperyalizm ve İletişim Teknolojisi	17
2.3.2 Kültür Emperyalizmi ve Gündelik Hayat.....	18
3. ÇAĞDAŞ SANAT ÜZERİNDEN KÜLTÜR EMPERYALİZMİ	21
3.1 SANAT ESERİNİN TÜKETİM NESNESİNE DÖNÜŞMESİ	28
3.2 SANATIN KÜRESELLEŞMESİ VE SANAT PİYASASI	36
4. TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANATI VE KÜLTÜR EMPERYALİZMİ	40
4.1 OSMANLI DÖNEMİNDE BATI TARZI MODERNLİĞİN VE SANATIN GELİŞİMİNE GENEL BAKIŞ	40
4.2 CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK SANATI VE SOSYOKÜLTÜREL GELİŞİM.....	46
4.3 II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI TÜRK SANATI VE KÜLTÜR EMPERYALİZMİ.....	53

4.4 1980 SONRASI TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMI.....	61
5. 1980 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI ÖRNEKLERİNDEN BİR SEÇKİ VE KÜLTÜR EMPERYALİZMİ.....	65
6. UYGULAMALI ÖZÇEKİM GÖRÜNTÜLER VE ÇÖZÜMLEMELERİ.....	109
6.1 ÖZÇEKİM KAVRAMI.....	109
6.2 UYGULAMALAR VE ÇÖZÜMLEMELER.....	110
SONUÇ	116
REFERANSLAR	118



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1: Francis Picabia, Aşk Geçidi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 95x72cm, Almanya, 1917.....	23
Şekil 3.2: Hannah Höch, "Dada Mutfak Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi", Fotomontaj, Kolaj Karışık Malzeme, 114x90cm, Almanya, 1919-20.....	24
Şekil 3.3: Raoul Housmann, "Mekanik Kafa (Zamanın Ruhu)", Asamblaj, 33cm Yükseklik, Paris, 1919.....	25
Şekil 3.4: Marcel Duchamp, Çeşme, New York, Orjinalinin Kopyası 1917	29
Şekil 3.5: Barbara Krüger, Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım, Vinil Üzerine Serigrafi, 125x125cm, Amerika, 1990.	30
Şekil 3.6: Andy Warhol, Brillo Kutuları, Orjinalinin 1969 Versiyonu, Ahşap Üzerine Akrilik Serigrafi, Her Kutu 50,8x50,8x43,2cm, Norton Simon Müzesi, California, 1969.....	31
Şekil 3.7: Andy Warhol, Marilyn Monroe, On Serigrafi Portföyünden Bir Tanesi, 91,5x91,5cm, New York, 1967	32
Şekil 3.8: Nam June Paik, "Golden Buddha", 2005, 70 Ekran Monitör ve Kapalı Devre Kameralı Video Enstalasyonu, Bronz Boyanmış Buda'ya Kalıcı Yağlı Kalemle Eklemeler, Hong Kong, 2015	33
Şekil 3.9: Grayson Perry, "Comfort Blanket", 290cmx800cm, The Seoul Museum of Art, Kore, 2014	34
Şekil 3.10: Ai Weiwei, Kui Hua Zi, (Sunflower Seeds), Yüz Milyon Adet Elle Boyanmış Porselen Çekirdek, Tate Modern, Londra, 2010	35

Şekil 3.11: Ai Weiwe, Kui Hua Zi, (Sunflower Seeds), Yüz Milyon Adet Elle Boyanmış Porselen Çekirdek, Tate Modern, Londra, 2010	36
Şekil 3.12: Aliexpres Ticari Satış Sitesi, Yastık, 2022.....	38
Şekil 3.13: Türk Hava Yolları Yolcularına Dağıtılan Çanta “Devrim Erbil Tablo Baskıları”	39
Şekil 4.1: Levni, Surname-i Vehbi’de Bulunan “Saz Heyeti”, Osmanlı Minyatür Resmi, Topkapı Müzesi, 1793	41
Şekil 4.2: Levni, “Haliç'te Gösteriler Minyatürü,” Osmanlı Minyatür Müzesi, 1720,.....	42
Şekil 4.3: "Mahi Varaka ile Gulsah Saz Calup, Mahi Varaka'ya Gulsah'ın Resmidir", Malik Aksel'in Anadolu Halk Resimleri Kitabından.	43
Şekil 4.4 : Mehmet Ruhi Arel, Taşçılar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 229x168cm, Mimar Sianan Üniversitesi Koleksiyonu, İstanbul, 1929.....	46
Şekil 4.5: Cemal Tollu, Alfabe Okuyan Köylüler, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, İstanbul, 1933	49
Şekil 4.6: Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 176x237cm, MSGSÜ Resim Heykel Koleksiyonu, İstanbul, 1933	51
Şekil 4.7: Eugene Dlacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Tuval Üzerine Yağlı Boya,2.62x3.25cm, Louvre Müzesi, Paris, 1830.....	52
Şekil 4.8: Neşet Günal, Yaşantı I, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 185x140cm, İstanbul, 1958,	54
Şekil 4.9: Cihat Burak, Eylemlerimiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x140cm, Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Ankara, 1971	55
Şekil 4.10: Nuri İyem, Köylü Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x44cm, İstanbul.	56
Şekil 4.11: Turgut Zaim, Anadolu Betimlemesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58x51cm, İstanbul, 1940	57

Şekil 4.12: Nedim Günsür, Madenci, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 85x91,5cm, İstanbul Modern Koleksiyonu, İstanbul, 1957.	59
Şekil 4.13: Altan Gürman, Montaj 5, Fotoğraf Montaj, 6x7,5cm, İstanbul, 1967	60
Şekil 5.1: Nur Koçak, Ruj Mihrabı, 1979-1988, Büyük Sergi'den Görünüm, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 1989.	65
Şekil 5.2: Nur Koçak, Berk Çorap, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 114x162cm, İstanbul, 1987	66
Şekil 5.3: Nur Koçak, Müdahale Edilmiş Kartpostallar Serisinden Bir Kartpostal, 1981..	67
Şekil 5.4: Gülsün Karamustafa, Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var, 1981	68
Şekil 5.5: Gülsün Karamustafa, Vatan Doğduğun Değil Doyduğun Yerdir, Fotoğraf, Yerleştirme, 40x40cm, İstanbul, 1994.....	69
Şekil 5.6: Gülsün Karamustafa, Elvisli Seccade, Kumaş Kolajı, 180x105cm, İstanbul, 1986	70
Şekil 5.7: Nur Gökbulut, İlimli İslam, İstanbul, 2015.	71
Şekil 5.8: Nur Gökbulut, Zamana Armağan, Açık Alan Düzenleme, 1987.....	72
Şekil 5.9: Nur Gökbulut, Doğal Koruma, Dantel İşleme, Yerleştirme, 350x600cm, 1997..	73
Şekil 5.10: Halil Altındere Köfte Havayolları, Fotoğraf, Değişken Boylar, İstanbul, 2016.	74
Şekil 5.11: Halil Altındere, Gözetleme Ağacı, İstanbul, 2021	75
Şekil 5.12: Halil Altındere, Halı Diyarı, C-Baskı, 100x170cm, İstanbul, 2012.....	76
Şekil 5.13: Bahar Arı Dellenbach, Ada, İstanbul, 2009	77
Şekil 5.14: Bahar Arı Dellenbach, Komşu Komşu, Seramik ve Fotoblok, 110x110cm, Ankara, 2009	78

Şekil 5.15: Bahar Arı Dellenbach, Tekno Salata, Seramik ve Teknolojik Atık, 60x43x30cm, Ankara, 2009	79
Şekil 5.16: Orhan Umut, İsimlessiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x60cm, Ankara, 2022	80
Şekil 5.17: Orhan Umut, İsimlessiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x280cm, Ankara, 2021..	81
Şekil 5.18: Orhan Umut, İsimlessiz, 90x120cm Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2021	82
Şekil 5.19: Burcu Perçin, Bitki Evleri, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x220cm, İstanbul, 2017	83
Şekil 5.20: Burcu Perçin, Looking Ahead, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x180cm, İstanbul, 2022	84
Şekil 5.21: Burcu Perçin, Wandering in The Machine, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x135cm İstanbul, 2017	85
Şekil 5.22: İsmet Doğan, Yazı-Beden Serisi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 117x90cm, İstanbul, 2000-2002.....	86
Şekil 5.23: İsmet Doğan, Portre-Appropriation Serisi, Panel Üzerine Reprodüksiyon, Kolaj, Çiğnenmiş Et ve Dış Bükey Ayna, İstanbul	87
Şekil 5.24: İsmet Doğan, Appopriation Series, Mixed Technique and Convex Mirror on Canvas, 150x120cm, İstanbul, 1999.....	88
Şekil 5.25: Nur Gürel, Yıkım, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 175x100cm, İstanbul, 2012.	89
Şekil 5.26: Nur Gürel, Collage4, 2012, Mixed Media on Photograph 42x75 cm.....	90
Şekil 5.27: Nur Gürel, Toy With Proportion 05, İstanbul, 2014.	91
Şekil 5.28: Elif Uras, AVM Rüyası, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 182x155cm, İstanbul, 2016	93

Şekil 5.29: Elif Uras, Sports Car, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 28x36cm, İstanbul, 2016...	94
Şekil 5.30: Elif Uras, Kapital, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 183x260cm, İstanbul, 2009.....	95
Şekil 5.31: Mustafa Pancar, Tırmanış Günlüğü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x210cm, İstanbul, 2014	96
Şekil 5.32: Mustafa Pancar, Rüya, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 135x105cm, İstanbul, 2007.	97
Şekil 5.33: Mustafa Pancar, Serbest Pazar III – Bezemeli Alışveriş Öyküsü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 135x105cm, İstanbul, 2005	99
Şekil 5.34: Mihriban Mirap- 'I Belong to You', Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x100cm, İstanbul, 2016	100
Şekil 5.35: Mihriban Mirap, Özgür Ruh, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x100cm, İstanbul, 2021	102
Şekil 5.36: Mihriban Mirap, I Love Rolling Stones, Tuval Üzerine Karışık Teknik, Buluntu Çerçeve, 50x40cm, İstanbul, 2022	104
Şekil 5.37: Serdal Kesgin, Spring and Summer, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x120cm..	105
Şekil 5.38: Serdal Kesgin, Katlanan Tüketim Serisi, Ahşap Üzerine Alışveriş Poşetleri ve Epoxy, İstanbul, 2016.....	107
Şekil 5.39: Serdal Kesgin, Candy Crush 5, Ahşap Zemin Üzerine Alışveriş Poşetleri ve Epoxy, İstanbul, 2020.....	108
Şekil 6.1: Fikret Yörük, “Kayıt-sız” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97x162cm, İstanbul, 2021	110
Şekil 6.2: Fikret Yörük, "Duyar-sız", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x80cm, İstanbul, 2021	111

Şekil 6.3: Fikret Yörük, "Aradığımız Özgürlüğe Ulaşamamaktadır!", Tuval Üzerine Yağlı
Boya, 140x170cm, İstanbul, 2022 113

Şekil 6.4: Fikret Yörük, "Özgürlük Mü? Esaret Mi?", Tuval Üzerine Kolaj Ve Akrilik
Boya, 40x40cm, İstanbul, 2021 114



1. GİRİŞ

Yaratıcılık yönleri gelişmiş, farklı bakış açılarına sahip olan kişiler diğer insanlara göre durum ve olayları daha farklı bir şekilde görebilmektedir. Bu sayede algıladıklarını somut bir biçimde sanat yoluyla diğer insanlara da anlatabilirler. Sanatı iletişim dili olarak seçen sanatçının dünyayı gözleme ve algılama sonucunda meydana getirdiği somut ifadeleri kullanarak diğer insanlara gördüklerini algılamalarını sanat yoluyla sağlayabilirler (Şengül, 2007:1). Farklı bir anlatımla sanat, bir insanın kendini anlatabilmek için yaptığı ifade biçimi olarak tanımlanabilir. Tarih boyunca toplumlar, kendi geçmişlerinden biriktirdikleri gelenek ve göreneklerin sonucunda manevi kültürlerini oluştururlar. Benimsedikleri inanç kavramına ve oluşan manevi kültürlerine sanatı dayandırarak, bunun somutlaştırılmış hali olan sanat eserlerini meydana getirmişlerdir. Üretilen bu eserler toplumların kendilerine ait manevi anlayışları ve düşünceleriyle renklenir, şekillenir, zaman ve mekân ilişkisi kurularak insanlara sosyal bir gerçeklik olarak aktarılır. Toplumlar yaşadıkları coğrafi konumları, politik ve iktisadi koşullar gibi yaşamlarını etkileyen birçok dış etken kültür ve sanatın oluşumuna ve gelişimine etkisi olmaktadır. Sanat eserleri toplumların etnik çeşitliliklerine göre farklı anlam ve şekillerde yorumlanmaktadır (Soysaldı, 2008: 307-311). Toplumlar farklı coğrafyalarda, kültürlerde, zamanlarda kimliklerini gösterdikleri sanat eserleri ürettiler. Görsel sanatlar herkesin her dönemde anlayabileceği ortak bir dile sahiptir. Görsel sanatlar farklı dillere ve kültürlere sahip insanların, birbirleri arasındaki fikir ve düşüncelerin anlaşılabilmesi ve de yorumlanabilmesi için olanaklar sağlamaktadır. Bu durum görsel sanatları, insanlık tarihinin başından beri en etkili iletişim araçlarından biri yapmıştır (Dikmen, 2014: 29).

Türk Dil Kurumu'na göre "kültür" kelime anlamı olarak; Bir toplumun tarihsel gelişme süreci içinde meydana getirdiği bütün maddi ve manevi değerler ile bunları meydana getirme, sonraki nesillere aktarmakta kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çerçevesine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünüdür (TDK, 2022). Bir toplumun varlığı kültürüyle belli olur ve kültür topluma birlikte varlığını sürdürür. Kültür, gelenek, görenek, inanç, dil, sanat gibi değerleri içerisinde barındırır. Kültürü tek bir kalıp üzerinden inceleyemeyiz. Teknoloji, ulaşım, ekonomi, kitle iletişim araçları gibi gelişen faktörlerle birlikte kitle kültürü, popüler kültür, alt kültür, üst kültür gibi kültür kavramları çoğalmıştır. Zaman içerisinde kendiliğinden oluşan, kişilerin toplumsallaşmasında faydası

olan ulusal kültür ve halk kültürü doğal biçimde oluşan kültürlerdir. Kitle kültürü ve popüler kültür meta tüketimine dayanan, yayılcı, bireyselci ve tektipleştirici kültür çeşitleridir. Bu bağlam içerisinde emperyalizmin bir alt dalı olan kültür emperyalizmiyle direk ilişkilidirler. Kültür emperyalizmi, yerel ve ulusal bağlamda kültürlere zarar vererek kültürlerin yok olmasına ya da kimliklerin karışmasına sebep olmaktadır. Tarihin eski zamanlarında savaşlar neticesinde toprakların işgaliyle oluşan emperyalizm; şimdilerde ekonomik, siyasal ve kültürel alanlarda kendini göstermektedir. Ekonomik ve siyasi aktörleri kullanarak Amerika başta olmak üzere batı ülkelerinin az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeler üzerinde hedeflerine ulaşmak için kullandıkları yollardan biri kültür emperyalizmidir. Emperyalist ülkeler sermaye gücünün avantajıyla küreselleşme sürecini başlatarak ticaretin ve ekonomik ilişkilerin sınırlarını ortadan kaldırdılar (Bozdemir, 2020: 1-4). Sınırların ortadan kalkması çok kültürlülüğün oluşumunu başlatmıştır. İnsanlar dünya üzerinde olup biten her şeyden daha fazla haberdar olabilmektedir. Birbirlerinden daha fazla etkilenerek iletişim teknolojileriyle paylaşımlarına ve yaymaya istekli hale gelmişlerdir. Ticarete, sporda, sanatta her faaliyet ülkelerin sınırlarını aşmıştır. İnsanların düşünme biçimleri ve iletişimleri artık yerel değil uluslararası olmuştur (Mamur, 2012: 356).

1.1 ÇALIŞMANIN KONUSU

Bu çalışmanın konusunu, emperyalist sistemin oluşum ve gelişim sürecini, sistemin faydalandığı yöntemleri irdeleyerek, kültürel alışkanlıklara ve yaşam tarzlarına etkilerini çağdaş sanatçılardan seçki olarak eserleri üzerinden yorumlamak oluşturur. Bu tez altı ayrı ana bölüme ayrılmıştır; birinci bölümde çalışmanın konusu, amacı, önemi katkıları, yöntemi, içeriği ve sınırları hakkında bilgiler vermektedir.

İkinci bölümde emperyalizm kavramının tanımı, oluşumu ve tarihsel süreci genel bakış açısıyla irdelenmiştir. Emperyalizmin kapitalizm ve küreselleşme gibi araçları nasıl kullandığı araştırılmıştır. Emperyalizmin zaman içerisinde teknoloji ve iletişimin gelişmesiyle birlikte gündelik hayata etkisine değinilmiştir. Kültür kavramının çeşitlenmesine olan katkısı irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde kültür emperyalizminin sanat üzerindeki etkisi ve sanat eserlerinin sanat nesnesine dönüşmesi, küresel şirketlerin oluşan sanat piyasasındaki etkileri

incelenmektedir. Yabancı sanatçıların eserleri üzerinden kültür emperyalizmi irdelenmektedir.

Dördüncü bölümde kültür emperyalizminin Türk toplumuna girişinin tarihsel süreci incelenmektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde Lale Devrinde başlayan modernleşme sürecinin daha sonrasında Avrupa'nın çok gerisinde kalmış olan teknolojik ve askeri durumunu geliştirmek maksatlı Avrupa'ya öğrenci göndermesine değinilmiştir. Cumhuriyet döneminde Avrupa'ya öğrenci göndermenin devam etmesi, dönen öğrencilerin sanata ve topluma etkileri ele alınmaktadır. Değişen sanat piyasası ve çağdaş sanat kavramına genel bir bakış yapılmıştır.

Beşinci bölümde 1980 sonrası çağdaş Türkiye sanatı örneklerinden bir seçki yaparak kültürel emperyalizmin etkisiyle toplumda oluşan batı tarzı gündelik yaşam şeklini eserler üzerinden incelenerek yorumlanmaktadır.

“Uygulamalı özçekim görüntüler ve çözümlenmeleri” başlıklı son bölümde ise, sosyal medya uygulamalarında özçekim ve günlük yaşam kesitlerinin paylaşılmasının insanların yaşam ve kültürlerine etkisini saptama ve yorumlamalar yapılmaktadır.

1.2 ÇALIŞMANIN AMACI

Bu araştırma emperyalizm kavramının tanımı ve oluşumu araştırılarak kullandığı yöntemler irdelenmektedir. Emperyalizmin zaman içerisinde toplumların kültür ve gündelik yaşamlarına olan etkisiyle kültür emperyalizmi kavramı incelenmektedir. Kültürel emperyalist sistem içerisinde meydana gelen kültür değişimlerine odaklanılmaktadır. Araştırma çağdaş sanat eserlerini temel alarak yurt dışı ve yurt içindeki eserlerden seçkilere kültür emperyalizmi kavramı üzerinden yaklaşılmaya çalışılmıştır. Araştırmanın temel amacı 1980 sonrası Türkiye çağdaş sanat eserlerinden seçkiler yaparak kültür emperyalizmini irdelenmektir.

1.2.1 Çalışmanın Alt Amaçları

Bu çalışmada, 1980 sonrası Türkiye çağdaş sanat eserlerinden seçkiler yaparak kültür emperyalizmini incelerken Türkiye’de çağdaş sanat ve emperyalizm kavramlarının oluşum süreci incelenmektedir. Osmanlı dönemi, Cumhuriyet dönemi ve Cumhuriyet sonrası sanat ve kültür ortamı incelenmektedir. Sanatın küresel boyutta oluşan piyasasına ve sanat eserinin sanat nesnesine dönüşmesi araştırılmıştır.

1.3 ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE KATKILARI

Tez kapsamında, öncelikle emperyalizm, kapitalizm, küreselleşme, kültür, kitle kültürü, popüler kültür, tüketim kültürü, kültür emperyalizmi kavramlarının tanımı ve içerikleri incelenmektedir. 1980 sonrası Türkiye çağdaş sanat eserleri üzerinden kültür emperyalizminin gündelik yaşam içerisindeki etkileri yorumlanarak ortaya çıkan sonuçlar neticesinde alana katkı sağlanması hedeflenmektedir.

1.4 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Çalışmanın amacına ulaşabilmek hedefiyle konuyla alakalı literatür taraması yapılmıştır. Emperyalizmin kültüre etkisi araştırılmıştır. Sanatçıların eserlerinde toplumsal ve kültürel öğelere dikkat çekilerek yorumlamalar yapılmıştır.

1.5. ÇALIŞMANIN İÇERİĞİ VE SINIRLARI

Bu bağlamda araştırmanın içeriğinde, emperyalist sistemde oluşan kültürel öğelerin toplumsal kimliği nasıl oluşturduğu ve yansıttığı irdelenmektedir. “Emperyalizmin kültürel yönde toplumların kimliğini nasıl etkilediği ve emperyalist kültür öğeleri çağdaş sanat eserleri üzerinden nasıl anlatılmaktadır?” anahtar sorusu olarak belirlenmiştir. Dünya’den ve Türkiye’den sanatçılardan seçkiler yapılmıştır. 1980 yılı sonrası Türk çağdaş sanat eserlerinden seçkiler incelenerek, görsel temsiller üzerinden kültürel emperyalizmin kimliğin oluşumuna ve kültüre etkisi yorumlanmaktadır.

2. KÜLTÜR EMPERYALİZMİ KAVRAMI

2.1 EMPERYALİZM

Emperyalizm, en temel haliyle, size ait olmayan, size uzak ve başkalarının yaşadığı toprakları denetimimize almaktır (Said, 1993:37). Emperyalizm, daha geniş bir tasvirle, bir devletin ya da milletin başka bir devlet ya da milletler üzerinde kültürel, ekonomik ve yönetsel olarak kendi çıkarları doğrultusunda kendi egemenliğini sağlamasıdır. Emperyalizm yayılcılık olarak da adlandırılmaktadır (Gönültaş, 2008: 39). Emperyalizm XIX. yüzyılda Avrupalı büyük güce sahip devletlerini takiben Amerika Birleşik Devletleri ve Japonya yürüttükleri politikalar sayesinde dünyanın geri kalanının egemenliğini kendilerine bağladıkları zamanlarda olduğu gibi, emperyalizm kavramı tarihsel zaman içerisinde farklı dönemlerden geçmiştir (Callinicos, 2009:19).

Eski tip sömürü anlayışı olan kolonyalizm Sanayi Devrimi ile birlikte değişim göstermiş, yeni tipte bir kolonicilik anlayışı olan emperyalizme dönüşmüştür. Kolonyalizm, egemen ülkenin direkt olarak başka bir ülke toprağını kendi himayesine alıp sömürmesidir. Egemen devletler bu toprakların tüm kaynaklarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanmayı amaçlamaktadır. Kolonyalizmde himaye altında tutulan toprak sadece kontrol altında tutularak sömürülen yerdir, kendi toprağı değildir (İplikçi, 2017: 1529). Ülkelerin ekonomik ve jeopolitik rekabetleri emperyalizmin yayılmasında büyük rol oynamıştır. Avrupa'nın büyük güçteki ülkeleri süreli zenginlik ve kendilerine ait olmayan topraklarda egemenlik kurma çabası içinde olmuşlardır.

Avrupa ülkeleri coğrafi keşiflerle birlikte keşfedilen deniz aşırı topraklar sayesinde bu toprakların zengin yer altı madenleri ve hammaddelerine el konulmuş ve merkez ülkenin fazla nüfusunu buralara yerleştirerek egemenlik sınırlarını artırmış oldular. Bu durum Avrupa'ya günümüz modern yaşam görünümünü kazandıran maddi refah düzeyinin yükseldiği, modern siyasetin oluştuğu ve insani tüm maddi değerlerin arttığı bir emperyalist çağı başlatmıştır. Emperyalizmde sömürgeciliğin çok daha ileri boyutunda işgal, savaş ya da fetih yapılmadan ülkeler, milletler üzerinde daha derin ve sistemli bir sömürü anlayışı barındırmaktadır. Emperyalizm ve sömürgecilik uygulamada farklılık gösterse de emperyalizm sömürgecilik anlayışının üzerine kurulmuştur (Sunar, 2008:193-195).

Sömürgeci yapının 1870 yılından sonra artmasında ve değişerek emperyalizme dönüşmesinde bu sömürü yarışına dahil olmaya çalışan İtalya, Almanya, ABD ve Japonya gibi devletlerin neden olduğu kabul görmüştür. Endüstrileşmesini tamamlamış yeni hammadde, maden ve pazar arayışına dahil olan bu ülkelerle birlikte rekabet artmış ve kolonici ülkelerin alanlarına doğru genişlemeler devam etmiştir. Yeni enerji kaynaklarının üretimde kullanılmasıyla ulaştırma araçlarının çok daha kullanışlı ve dayanıklı hale gelmesiyle endüstriyel üretim artmıştır. Artan endüstriyel üretim Avrupa ülkelerinde pek bulunmayan hammadde kaynak ihtiyacını arttırmıştır. Artan sermaye, yeni yatırım ve pazar ihtiyacı da doğurmaktaydı. Mallar ve sermaye giderek serbest dolaşmaya ihtiyaç duymaktaydı. Kapitalizm bulaşıcı bir hastalık gibi varlığını devam ettirebilmek için kapitalist olmayan yerlere ihtiyacı vardı. Yayılmacı anlayıştaki kapitalizm tüm dünyaya kısa bir sürede yayılmış ve sosyal ilişkilerin ortadan kalkmasına neden olarak sermayenin yeni bir sömürü aracı olmasına neden olmuştur (Sunar, 2007:62-65).

Türklerin emperyalizmle tanışmaları Osmanlı dönemine uzanmaktadır. Osmanlı Devleti 1854-1923 yılları arasında batı ülkelerinden yoğun biçimde aldığı borçlarla birlikte sömürge devleti haline gelmiştir. Bunun karşılığını topraklarını ve bağımsızlığını kaybederek ödemiştir. Dünyanın en büyük imparatorluğu iken dış borçları sebebiyle yıkılmış ve Dünya'daki dengelerin değişmesine neden olmuştur. 1838'de İngiltere ile imzalanan ticaret anlaşması gereği ilk defa Avrupa' üretilen mallar Osmanlı topraklarında yerini almıştır. Yerli tüccar ve sanayicinin rekabet gücü geride kalarak güçsüzleşmiş ve devletin dış ticaret açığı günden güne artmıştır. Batıda yaşanan sanayi devrimi ve sonrasındaki sermaye birikimi Osmanlı Devleti'ni açık pazar haline düşürmüştür (Dikmen, 2010:140). Osmanlı İmparatorluğunun I. Dünya Savaşı'nda yenilmesiyle birlikte kaybetmeye başladığı topraklarına ve bağımsızlığına, batılı ülkelerin sömürgeciliklerine ve emperyalizme karşı 1917 yılında milli mücadele hareketi başlamıştır (Ülker, 2021:59).

Emperyalizm kavram olarak Türkiye'de ilk kullanımı ulusal bağımsızlık savaşına istinaden olmuştur. Türk ulusunun emperyal devletlere karşı yürüttüğü bir egemenlik mücadelesi olarak kabul görmüştür. Savaş bittikten sonraki dönemde de bu durum vurgulanarak kimlik oluşturma çabalarında emperyalizm karşıtlığı sıklıkla vurgulanmıştır. Türkiye'de sol aydınlar tarafından emperyalizm, Marxist literatür şeklinde benimsenmiştir. Sol mücadelenin kendini ifade edebilme araçlarından biri olmuştur. Sol aydınlar

emperyalizmin uluslararası bir sorun olması kadar bir iç mesele olduğunu da savunmuşlardır. Sağ muhafazakâr kesim azınlık olarak da olsa emperyalizmden kültürel ve modernleşme ile alakalı olarak bahsetmiştir. Emperyalizmin sonuçlarının neden olduğu ve kültürel olarak topluma etkisinden kurtulmak için çareler aranmıştır. Emperyalizm sol hareketin yükselişte olduğu 1960-1980 yılları arasında bu konu üzerine onlarca kitap basılmışken 1980-1990 yılları arasında emperyalizm ilgiyi kaybetmiştir. Emperyalizmin yerini neoliberalizm, küreselleşme ve yeni dünya düzeni almıştır. 11 Eylül saldırısı sonrasında ABD'nin uyguladığı agresif siyaset Afganistan'ın ve Irak'ın işgaliyle emperyalizm eski popülerliğine yeniden dönmüştür (Sunar, 2008: 197-198).

XIX. yüzyıl sonlarından itibaren emperyalist yaşam tarzı ve güç tutkusu Avrupa'nın en büyük silahı olmuştur. Emperyalizm, günlük yaşamın içerisinde ekonomiye, siyasete, insan ilişkilerine, sanata, spora ve daha birçok konuda belirleyici bir hal almıştır. Avrupa'nın tüm halkları emperyalizmi benimsemişlerdi. Krallardan, kiliselere, demokratlardan, sosyalistlere, patronlardan, işçilere kadar emperyalizm herkese sirayet etmiştir. Sadece Avrupalı yönetici ve patronların değil halkında peşine takıldığı bir sistem olmuştur. Avrupalılarca yaşanan bu gelişmeler neticesinde artık Batı ülkelerinin uygarlık seviyesinin en tepesine ulaşmış ve diğer Avrupa dışında kalan ülkelerin uygarlık seviyesinin çok gerisinde kaldıkları düşüncesi hakimdir. Avrupa'nın sahip olduğu uygarlık seviyesinin yaydığı ışığa diğer toplumlarında muhtaç olduğu fikri hakimdir. Avrupa dışında kalan ülkelerin de bunu doğrular nitelikte yenilmişlik psikolojisine girerek teknik ve medeniyet ithal etmek masadıyla Avrupa okullarına öğrenciler yollamışlardır. Bu yolla Avrupa'dan sanat, edebiyat, teknik ve yaşam tarzı ithal edilmiştir (Sunar, 2007: 66-67).

Bozoklar'a (2016) göre Marksizm revize edilmesiyle birlikte sosyal demokrasi fikri doğmuştur. Sınıflar arasındaki mücadele ve sosyalist sistem sayesinde kapitalizm emekçi sınıflar için tavizler verdi. Fakat burjuva sınıfının sosyalizmle yaptığı bu mücadele burjuva sınıfına kendi ideolojisinin kıymetini de öğretmiştir. Kapitalizmi kabul ettirdiği müddetçe kendisini yenilemenin yollarını öğrenmişleridir. Sınıflar arasındaki mücadelenin sonucu gelmiş eşitlik, kardeşlik, barış, özgürlük ve dayanışma temelli toplumsal hareket imkansızlaşmıştır. Liberal demokrasi ve serbest piyasa ekonomisi egemenliğini ilan etmiştir. Toplumsal hareket ve toplumsal bir sınıfa bağlı olmak yerine, bireysel hak aramak, bireysel hareket etmek insanlara kabul ettirilmiştir. İnsanlar başarılı olmak

istiyorlarsa piyasanın kurallarına uymak zorundaydılar. Piyasanın kurallarına uymayarak üretim ve tüketimde kendine yer bulamayanlar toplumda kendilerine yer bulamayacaklar ve nüfus fazlası sayılacaklardır (Bozoklar, 2016: 17).

2.1.1 Kapitalizm

Kapitalizm XVI. Yüzyılda Avrupa'da lonca sisteminin meydana getirdiği iş gücü ve sermayenin yönetilmesidir. Orta halli toprak sahipleri ve zanaatkarların, sahip oldukları sermaye sayesinde ücretli emek gücünü kullanarak kâr elde etmeleriyle ortaya çıkmıştır. Bu sayede kapitalist bir sınıfın oluşması sağlanmıştır. Dünyanın her yerinde kullanılmış olan kölelik sistemi emeğin düşük maliyetle temin edilmesini sağlar. İmparatorluklar fethettikleri topraklarla ya da savaşlarda esir düşenlerle kölelik sistemlerini oluşturdular. Avrupa ülkeleri yeni keşfettikleri topraklarda yaşayan insanların hem topraklarını hem mallarını sahiplendiler. Bu topraklarda insanları köle olarak çalıştırıp ucuz emek karşılığında zenginleşme sağladılar.

Portekiz XVI. Yüzyıl başlarında Hint Okyanusundaki deniz yolu ticaretini ele geçirmiş ve usta gemicileri sayesinde Güney Amerika'ya ulaşarak buradaki toprak, maden ve işgücünü ele geçirdiler ve büyük bir zenginliğe ulaştılar. Bu durum diğer Avrupa ülkelerinin de dikkatini çekti ve bu durumun cazibesine katıldılar. Aztekler ve İnkalar, Avrupalılar tarafından haraca bağlanmışlar, tarlalarda ucuza çalıştırılmışlar ve soykırıma uğramışlardır.

Avrupa'da sanayi ve teknolojinin artmasıyla birlikte sanayi kapitalizmi meydana gelmiştir. Demir yolları, buharlı gemiler ve telgraf sayesinde ulaşım maliyetleri çok düşmüştü. Bu süreç sermaye akışını da kolaylaştırıp ülkeler arasında ekonomik ilişkinin artmasını sağlamıştır. Ulaşım ve teknolojik gelişmeler Avrupalı ticari şirketlerin deniz aşırı ülkelere yatırım yapmasını ve ucuz işgücüne sahip olmalarını mümkün kılmıştır.

Kapitalizmle birlikte devletler para üzerindeki hakimiyetlerini kaybettiler. Sermayenin ne zaman nereye gideceği belirginliğini yitirmiştir. Ekonomi sanal olarak bilgisayar ekranlarındaki sıfırlara dönüştü. Para sanal olarak anlık değışkenlik göstermektedir. Bu durum ekonomilerin birden çökebilecek kadar hassaslaştırmaktadır. Şirketler ülkelere daha güçlü yapıya dönüştüler. Üretim ve tüketimin tüm kontrolü şirketler tarafından yönetilirken yeni dünya düzeni oluşturulmuştur (Özdemirci, 2020:29)

2.1.2 Küreselleşme

Dünyanın ülkeler ve milletler arasında ekonomi, teknoloji, siyasi ve kültür bakımından iletişim teknolojilerinin ilerlemesiyle birlikte tek ve ortak bir pazara dönüşmesidir (Güner ve Gülaçtı, 2019:245). Küreselleşme, Kapitalizmin kendi varlığını genişletebilmesi için kullandığı araçlardan biridir. Emperyalizm, küreselleşme sayesinde genişlemesinde önüne engel olan fiziksel ve hukuki sınırları ortadan kaldırmıştır (Dağtaş ve Yıldırım, 2018: 98).

1970’lerde meydana gelen petrol krizi nedeniyle rekabet artmış ve ticari pazarda daralma olmuştur. Gelişmiş ülkelerde işçilerin tatil hakkı, doğum izni, haftalık çalışma saati sınırı, gibi hak kazanımları ve yüksek maaşlar şirketlerdeki maliyetleri arttırmıştır. İşletmeler başka ülkelerde ucuz işçilik peşine düştüler (Özdemirci, 2020:26) 1970’li yıllardan sonra yeni iletişim teknolojileri ve internet gibi bilgi akışının gelişerek artmasıyla enformasyon toplumu oluşmuştur. Toplumların bilgi ve sermaye akışında oluşan hız sayesinde ekonomik ve siyasi ilişkilerinde bağlantılı hale gelmişlerdir. Neo-liberal ideoloji ve küreselleşme aynı anlamlara gelmese de sermayesi kuvvetli ülkelerin sermayelerinin serbest biçimde dolaşmasını teşvik ederek süreci hızlandırmıştır. Bu sayede ülkelerin ve toplumların arasında sınıfsal ayrımların artmasına neden olmuştur (Dağtaş ve Yıldırım, 2018:99).

Kültür ve kimlik yerel toplumlara ait varoluşsal miras olarak uzun ve geleneksel yerleşikliklerinin kazanımı, bir çeşit kolektif hazineleriydi. Küreselleşme toplumdaki güçlü ve sürekliliği olan bağları kopartmış ve kültürel kodlarını kimliklerini unutturmuştur. Yerel yerleşik yapının kaybolduğu kültürel mirası piyasa şartlarının gereklilikleriyle damgalayıp sıradanlaştırılarak tek tip insan oluşturulduğu dünyanın birbirinden çeşitli kültür yapılarını yok ettiği söylenebilmektedir. Batıdaki değişim sonucunda batının dünya üzerinde kurduğu üstünlük dünyanın geri kalan kısmının da Batıya benzemesi demektir. Küreselleşmenin felsefi bir ideoloji olduğunu söyleyebiliriz. “Batılılaşma” ya da “Amerikalılaşma” küreselleşmenin bir niteliğidir (Demirhan ve Taylan, 2017:89).

Küreselleşme, özgürlük ve dayanışma esaslı toplumsal projeleri olanaksız kılarak insanları topluma ait bir sınıfın üyesi olarak değil, bireysel haklara sahip olabileceklerini kabullendirmiştir. Toplumsal örgütlenmenin önü kesilerek insanların bireysel olarak piyasa kurallarına göre hareket etmeleri mümkün kılınmıştır (Bozoklar, 2016: 17). Küreselleşme açık bir şekilde sınıfsal ayrıma ve eşitsizliğe neden olmaktadır. Batının her şeyi kontrol

edebilme gücünü elinde bulundurduğu üstünlük en açık mesajıydı. Şirketler uluslararasılaşmış artık kontrol edilmesi mümkün olmayan boyutlara ulaşmış dünya ekonomisinde piyasalar şirketlerin hakimiyetinde ulusal devlet bağılıklarını kaybetmiş ulusların ötesine geçmiştir. Artık Şirketlerin hedefi sadece ekonomik faaliyetlerini ülke sınırları dışında taşımak değil aynı zamanda dünya genelinde aktif olarak yön veren pozisyonuna geçmeye çalışmaktır. Öyle ki ülkelerin yönetim ve karar mekanizmalarına egemen olma çabasına girmektedirler. Başarılarındaki en önemli etken verimlilik, öngörülebilirlik ve hesaplanabilirliktir. Örnek olarak McDonald's ve Starbucks Coffe şirketleri faaliyet gösterdikleri her yerde aynı hizmet servisini ve menü seçimini sunmaktadırlar. Bu insanlar üzerinde standartlaşma ve rasyonelleşme sağlamaktadır. İnsanlar bu hayat tarzını benimsedikçe geleneksel alışkanlıklarının yerine daha hızlı ve modern tüketim şekline dönüşürler. İstedikleri ülkelere yerleşen Amerikan şirketleri insanların arzu ve isteklerini kullanarak kendi istedikleri yönlendirmelerini yapabilecekleri kendilerine uygun tüketici kitlesini oluşturmaktadırlar (Demirhan ve Taylan, 2017: 90).

2.2 KÜLTÜR

İnsanlığın Dünya'daki varoluşundan itibaren yaşamındaki sözlü, yazılı, maddi ve manevi değerlerin bütünüdür. Arkeolojik ve etnik eserlerdeki kıyafetler, mimari yapılar, el aletlerinde döneme ait insanların dönemin yaşam tarzları, dini inançlarını, yönetim şekillerini, toplum düzenini gibi birçok alışkanlıklarını ve kültürel değerlerini görebilmekteyiz (Soysaldı, 2008: 306). Bu alışkanlıklar insanın yaşam biçiminin tanımlanmasında yardımcı olur ve kültürü meydana getirir. Bu gelişim sürecinde insanların birbirlerinden farklı yerlerde yaşadıkları çevresel unsurlarla yaşadıkları olaylara karşı oluşturulan tüm değerler ve bu değerlerin sonraki nesillere aktarımında kültürü oluştururuz. Tüm insanların ve toplumların bir kültürü vardır. Kültür toplumun teknoloji, siyaset, ekonomi, din, dil gibi değerlerini içerir. Kültür kavramı sosyoloji, tarih, sanat, felsefe, siyaset vb. konularda kullanılmaktadır. Bu nedenle tek bir tanım yeterli gelmemektedir. Kelime kökeni "Cultura" dan gelir ve mera işlenmesi anlamındadır. Bu nedenle Türk Dil Kurumu kelime karşılığı olarak "Ekin" kelimesini uygun görmüştür (Oğuz, 2011: 125).

Birbirinden farklı coğrafyada yaşayan insanlar farklı çevresel koşullara bağlı olarak farklı kültürleri meydana getirirler. O coğrafyada doğan yeni insanlarda o kültürün içerisinde

yetiştir. Bu bakımdan insanı doğmuş olduğu kültürün onu dünyaya geliştiren ve sürekli şekillendirmesi ve değiştirmesi, onu bulunduğu topluluğun içerisinde konumlandırmasıyla kültürel kimliğinin oluşmasını sağlar. Bu bağlamda kimlik, kültürel ortam içerisinde isteyerek ya da istemeyerek edindiğimiz davranış biçimidir (Karkin ve Karaburun, 2013: 104). Bir toplumun kimliği o topluma ait kişilerin, ailelerin davranış şekilleri, yapıları, inanç, dil, sanat, mimari gibi kültürel öğelerinden oluşmaktadır. Bireyin “Ben kimim?” sorusuna aradığı cevapla benliğini ve kişiliğini bulunduğu toplumla birlikte şekillendirirken evrensel değerlere de çok uzak kalmak mümkün olmamaktadır (Albayrak ve Özmen, 2018: 130-133).

Kültür maddi ve manevi olarak iki farklı açıdan adlandırılır. İnsanların gündelik hayatlarında kullandığı her türlü araç ve bu araçların kullanım şekilleri, yapılar, evler, binalar, köprüler, giysiler, mutfak gereçleri gibi insanların hayatını kolaylaştıran araç, gereçler maddi kültürü meydana getirir. Toplumun yaşantısını düzenleyebilmek için kullandığı gelenekler, görenekler, inançlar, yasalar, ahlak kuralları ve normları gibi düşünce biçimleri de manevi kültürü meydana getirir (Albayrak ve Özmen, 2018: 132).

Kültür zaman içerisinde milletlerle, devletlerle özdeşleşmiştir. Bu durum zaman içerisinde “bizden”, “onlardan” durumunu oluşturarak saldırgan bir tutuma da dönüşmüştür. Kültür bir nevi kimlik kaynağıdır ve oldukça tutucu ve saldırgan olabilir. Çeşitli siyasal ve ideolojik davalar birbirine karışmış insanın kendi kültürüne tapmasına neden olmuştur (Said, 1993: 13).

Kültür oluşumunda ve zaman içerisindeki değişimlerine göre sınıflandırıldığında;

- a. Oluşmamış Kültür: Kişinin yaşlılık dönemlerinde gençlerden öğrendiği kültürdür.
- b. Oluşmuş Kültür: Geçmişten gelen, kişinin köklerinden gelen ve zamanla öğrenilen kültürdür.
- c. Birlikte-eş zamanlı oluşan Kültür: Bireyin yaşadığı toplumdaki diğer kişilerle birlikte geliştirip öğrendikleri, zamanla değişen değerleri taşıyan kültürdür (Özdemirci, 2020: 122).

XX. yüzyılda yaşanan gelişmeler kültür kuramında gelişime ve yeni kavramların meydana gelmesine sebebiyet vermiştir. Soğuk savaş sonrasında Dünya’da yaşanan küreselleşme kültür tanımlamasının çeşitliliği ve kullanımını artmıştır. Düşünce yapısı toplumsal hayat

içerisinde, ekonomik ve siyasi yapıda da kültür kavramına evrildi. Modernizmin, komünizmin, kolonyalizmin sonrası olarak çağdaşlıkla birlikte kültürün dönemi başladı. Günümüzde yaşam ve kültür arasındaki birliktelik çeşitlenerek daha etkin oldu. Thompson, Bourdieu, Jameson gibi kuramcılar kitaplarında toplumlara ait sınıfsal kültür ayrımlarından bahsetmektedirler (Artun, 2013:10). Kitle kültürü, popüler kültür, egemen kültür, halk kültürü, alt kültür vb. yeni kavramlar kültürün temel türleri arasındadır (Bozdemir, 2020: 21).

2.2.1 Kitle Kültürü

Sanayileşme ve teknolojik gelişmenin sonucunda üretimdeki çalışma koşulları da zamanla değişim göstermiştir. İnsanların çalışma saatlerinin dışında dinlenmeleri için gerekli zamanın artması ve daha fazla serbest zamanlarının oluşması hedeflenmiştir. Serbest zaman kitlesel hale getirilerek serbest zamanda yapılan etkinlikler metalaştırılmıştır. Bu sayede insanların serbest zamanda yaptığı etkinliklerin kendi sanayisini oluşması sağlanmaktadır. Bu sanayi insanlara serbest zamanda tüketilecek hizmet ve ürünleri meydana getirerek kitle kültürünün oluşmasını sağlar (Aydoğan, 2014: 14).

İnsanlara yaşamları için gerekli temel ihtiyaçlarının dışında kapitalist sistemin üretmiş olduğu sahte ihtiyaçlar üretmektedir. Kitlesel iletişim araçları vasıtasıyla insanlara bu yaşam şekli dayatılarak bu ürünlere sahip olmak arzusu oluşturulmakta ve sisteme bağımlı hale getirilmektedir (Kılınç, 2017: 29). Tüketim ürünlerinin insanlara pazarlanabilmesi için reklam ve medya endüstrisi etkin bir yöntem oluşturmaktadır. Kitle kültürü kavramını popüler kültür kavramıyla aynı mana da kullanabiliriz. Kültür endüstrisinin ürünlerini pazarlama ve reklamcılık sayesinde insanlara sunulması yöntem bakımından kapitalizmle birleşir (Akkol, 2019: 50). Günümüzde iletişim ve medya araçları kullanılarak televizyon programları, reklamlar, internet uygulamaları gibi yeni küresel çapta pazarlama ürünleri vasıtasıyla hızlı bir tüketim döngüsü oluşturulması sağlanmaktadır. Bu araçlar sayesinde hayatımıza sürekli yeni şeyler sokulması sağlanmaktadır. Toplumun tarafından bu yeni şeylerin hızlı bir biçimde tüketilip unutulması ve yerine başka bir popüler bir şeyin sokulması hedeflenmektedir. Bu sayede toplumların tek tipleşmesi sağlanmasının yanında suni bir dünya oluşturulmaktadır (Gündüz, 2015: 281).

Kültürel yönden baktığımızda sanayi toplumunun en belirgin özelliği olarak toplumsal yapının kendi kültürüyle arasındaki bağın kopmasıdır. İnsan, sanayi toplumu içerisinde

mekanikleşmiş bu karmaşık yapının içinde üretim kısmının en sade ve tek düze kısmını yapan, hayatının her anı programlanmış olandır. Kitle toplumu, insana nasıl yaşamasını, eğitimini, eğlencesini, ne alması gerektiğini belirleyen bir sistemdir. Bu teoriyi savunanlara göre kitle kültürü toplumu baskılanmış kolaylıkla istek ve düşünceleri kontrol edilebilen, bilinçli hareket edemeyen, entelektüel düşünmeye kapalı, kalıplaşmış ve tek tip insan toplumu olarak kabul ederler. İnsanlar aidiyet duygularını kaybederek toplumda gizlenirler (Gündüz, 2015: 281).

Herkesi üretime ve de tüketime katarak bir zenginlik meydana getirilmesi amaçlanmaktadır. Oluşturulan bu zenginlikten en büyük payı özel mülkiyet kavramı adı altında sermaye sahiplerine kazandırılmaktadır. İnsanlar, kendi ihtiyaçları doğrultusunda hayatın şekillendiğini sanmaktadırlar. Aslında şekle giren insanın kendisidir. İnsanın kendisi artık bir nesne, ürün olmuştur. İnsan endüstriyel bir ürün gibi standardı yakalanarak üretilerek tek tipleştirilir. Frankfurt Okulu “kitle kültürü” yerine “kültür endüstrisi” olarak adlandırmaktadır (Kiraz, 2015: 133).

Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisini, topluma ait bireylerin tek tipte hareket etmelerini sağlayacak ihtiyaçlar üzerinden hareket ederek bireyleri etkileyerek pasifize ettiğini savunmaktadır. Bu sayede ekonomi, insanlarda tüketim odaklı yaşam şekli ve gereksiz ihtiyaçlar yaratmaya yönelik araç olarak kültürü kullanır. Kitle kültürü üretiminde kültür endüstrisi ürünleri ekonominin çıkarları için birbirlerine benzeşen özgün olmayan ürünlerden oluşmaktadır. Adorno ve Horkheimer’e göre büyük sermaye sınıfı ve holdingler kitlelere hükmederek ürettikleri ürünlere kitleleri bağımlı hale getirmişlerdir. Adorno, yüksek kültürün piyasa kültürü ile aralarındaki farkın korunması gerektiğini şu kelimelerle ifade etmiştir: Kasıtlı bir biçimde tüketiciyi kendine uydurur. Binyıllar boyunca ayrı olan yüksek ve düşük sanat düzeylerini, birbirlerinin zararına bir araya gelmeye zorlar. Kültür endüstrisinde kitlelerin tüketmesine yönelik yapılmış olan ürünlerin çoğunluğu bir plan doğrultusunda üretilmişlerdir. Tüketimin devamlılığını sağlayabilmek adına hem alçak kültürün hem de yüksek kültürün ürünlerini üretmektedirler. Bilinçli olarak tüketicileri kendine uydurur. Görsel sanatlar ve tasarımın haricinde, müzik ve edebiyatı da içine alan kültür endüstrisi, kitlelere daha da genişleyen bir meta ve ürün alanı oluşturur. Tüketimin sürdürülebilir olması için hem yüksek kültürün hem de alçak kültür ürünlerini üretirler. Kileleri kontrol altına almak için süreci hızlandıracak ve daha etkili

olmasını sağlayacak reklam kuşakları sunarlar. Tüketicinin iradi bir biçimde karar vermesinin önüne geçebilmek için düşünmesini engelleyerek pasif tüketici konumuna getirme gayreti içerisindeyler. Karar mekanizması çalışmayan birey kendisine sunulan her şeyi kabullenir (Gündüz, 2015: 281).

2.2.2 Popüler Kültür

Popüler kültür kavramı endüstri devrimi, modernleşme, kapitalizm gibi süreçlerin sonunda gelişerek bugünkü halini almıştır. 1960'lar da ortaya çıkmış olan toplumsal patlamalar, halka ait olanın yani 'popüler' in tekrardan önem kazanmasını sağlamıştır. Bilimden sanata hatta siyasete dek her alanda kendini göstermiştir. Çok eski bir geçmişi olmamasına rağmen bilimsel çevrelerin ilgisini çekerek merakla araştırılan konuların başında gelmiştir. Avrupa ve Amerika'da birçok akademide bu konu hakkında bölüm ve kürsülerin kurulmasına sebep olmuştur. Bu konu hakkında kısa sürede birçok çalışma yapılmış olup literatür zenginliği nedeniyle çelişkilerde çoğalmıştır. Çıkan tartışmalar ve sorularda arttıkça popüler kültür kavramı da daha karmaşık ve içinden çıkılmaz bir hal almıştır (Yalıhıltın Kaplan, 2008: 2).

Yaşadığımız çağ, insanlarda durmak bilmeyen tüketim arzusunun kültürel bir kavram olarak kendine yer edindiği, hatta popüler kültür tanım açısından tüketim tek unsur olarak belirlendiği bir zamandır. Kültürel göstergelerin hepsi tüketime dayalı olarak gündelik yaşamda yer almaktadır. Bu çağın ikinci yarısından itibaren toplumun geneline yayılmış olan tüketim arzusu ve tüketim kültürü mevcut kavramların değişmesine sebep olarak yeni kültürel değerleri meydana çıkarmıştır. Tüketim sayesinde yaratılan bu değerler kitle kültürü ya da bir tür popüler kültür olarak adlandırılmaktadırlar. Popüler kültür kavramı sanayi devrimine bağlı olarak toplumdaki tüketim sisteminin sonucunda endüstriyel üretimin üretmiş olduğu televizyon, radyo, reklam, spor, resim, müzik, sinema filmi gibi toplumun tüketimine sunulmuş güzel olanın, iyi olanın, moda olanın kültür tasarımı olarak kendini inşa eden bir kavramdır (Cengiz, 2010: 7).

Popüler kelimesi temelde iki anlamda incelenebilir. Kabul gören ilk anlamında "toplulukların, toplumların beğenisine uygun, halk tarafından kabul gören, beğenilen" bir diğer anlamında ise "ünü her yere yayılmış olan, herkesin tanıdığı" demektir. Kelime köken olarak Latince "Popülaris" ten türemiş ve "halka ait" anlamına gelen hukuki ve

siyasi bir terimdir. Antik Yunan döneminde Aristoteles “Politika” isimli kitabında yüksek kültür ve popüler kültür kavramlarından söz etmiştir. Aristoteles, yüksek müziğin alt tabaka işlerde çalışan insanlar tarafından anlaşılmasının ve tüketilmesinin pek mümkün olmadığını özellikle vurgulamış, bu tabakadaki insanlara daha eğlendirici bir müzik verilmesini istemiştir. Aristoteles şöyle demiştir: “Tiyatroda iki çeşit seyirci vardır: İyi eğitim almış soylu erkekler ve diğeri alt tabakadan aşağı uğraşları olan kişiler, işçiler ve avam takımı. Bu ikinci sınıfın dinlenmesi için de yarışmalar ve gösteriler düzenlenmelidir”. Aristoteles de popüler kültürü alt tabakayı yönetebilmek için gerekli bir enstrüman olarak görmüştür (Özbek, 2013: 62).

Sürekli bir gelişim ve değişim halindeki kültür kavramında yüksek kültür, alçak kültür, kitle kültürü, popüler kültür kavramları arasındaki sınırlar belirginliğini kaybettiğinden keskin sınıflara ayırmakta mümkün olmamaktadır. Theodor W. Adorno, Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken başlıklı yazısında; kitle kültürü yerine, kitle endüstrisi terimini kullanmıştır. Adorno’ya göre popüler kültür ve kitle endüstrisi birbirinden kesin vaziyette ayrı tutulmalıydı. Modern kapitalist sistemin hızla gelişmesi kültürel bir karmaşaya yol açmıştı. Popüler kültür, kültür endüstrisinin bir sonucu olarak oldukça yüksek koordineli ve birlik içeren sistematik ideolojik hareketi olarak edilgen bir yapıda meydana çıkmıştır (Ari Dellenbach, 2009: 4).

Marksist yaklaşıma göre popüler kültür halka dayatılmış bir kitle kültürüdür. Popüler kültür, halka üretim ve dağıtımda söz hakkı vermez ve halka hiçbir yaratıcı ve girişim imkanlarının tanınmadığı bir yapıdır. Bu yapıda kültür endüstrisi, “aydınlanma/aydınlatma” kılıfı altında hareket eden “kitle yönetimi” nin bir aygıtıdır. Adorno ve Horkheimer gibi aydınlar “kültür endüstrisi” terimini XIX. Yüzyıl sonları ve XX. Yüzyıl başları gibi Amerika ve Avrupa’ da yükselen eğlence endüstrisinin kültürel şekillerinin metalaştırılması anlamlarında kullanmışlardır. Eğlence endüstrisinin profesyonel işletmeleri paketlenmiş popüler ürünlerini üretir ve tüketici bu ürünü alır ve popülerlerin popülerleşme süreci tamamlanmış olur (Gündüz, 2015: 284).

Popüler kültür, egemen sınıfların statüyü devam ettirebilmeleri maksadıyla meydana getirdikleri bir kültürdür. Topluma ait kültürel değer ve gelenekleri, hâkim ideolojileri doğrultusunda yeniden şekillendirerek yarattıkları ve bağımlı bireylere sundukları kültür biçimidir. Popüler kültür ürünlerinin üretiminde, topluma yaymakta ve tüketilmesini

sağlamakta iletişim araçlarını kullanmaktadır. Bu sebeple de popüler kültür çağımızda kitle iletişimini ve araçlarını çağırıştırır. Popüler bir şeyi yaratmak için başka bir popüler şey kullanılır; popüler televizyon programları, popüler kahramanlar vb. Popüler olan ürünün sürekli ve yoğun bir biçimde tüketilmesi hedeflenerek reklam filmleri, broşürler, kampanyalar gibi kitle iletişim araçları kullanılır (Gündüz, 2015:285).

2.2.3 Tüketim Kültürü

Diğer bütün canlılarda olduğu gibi insan da yaşamını sürdürebilmesi için sürekli olarak tüketmesi gerekmektedir. Tabii ki insan ve diğer canlılar arasında tüketim açısından fark vardır. Bu fark insanın sosyal ihtiyaçlarıdır. Yaşamsal ihtiyaçlarının haricinde sosyal bir varlıktır insan. Yaşamsal ihtiyaçlarımızı karşılarken bizi mutlu ve rahat ettiren çeşitli eylemlerde bulunuruz. Sabah kalktığımızda yüzümüzü yıkadığımız su, dişlerimizi fırçaladığımız diş fırçası, diş macunu, işe giderken bindiğimiz araba, arabanın tükettiği yakıt vb. birçok şey sayılabilir. Tüketmeden yaşamak neredeyse imkansızlaşmıştır (Sevilay, 2020: 74).

XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra endüstrinin ve teknolojinin hızlı gelişimi insanları sanayinin yoğun olduğu kent merkezlerine toplanmasına neden olmuştur. Bu iş imkanları ve yeni yaşam biçimlerini insanlara sunulurken üretilen ürünlerin kolay ulaşabilirliği ve alışkanlığı tüketim kültürünü oluşturarak “Tüketim Toplumu” meydana gelmiştir. Tüketilmesi için üretilen ürünlerin çoğunluğu tek kullanımlık ürünlerden oluşmaktadır. Bu sayede renk renk ve çeşit çeşit, ürünler insanların beğenisini kazanarak kullanıldıktan sonra atılmaktadır. Endüstriyel ürünlerde olduğu gibi insanlar iletişim teknolojilerinin ilerlemesi sayesinde bilgiye de çok kolay ve hızlı bir biçimde ulaşabilmekte ve aynı hızda unutmaktadır. Bilginin bil kolay tüketilebildiği bir Dünya oluşturulmuştur (Yaşar, 2006: 115). Sanat ve sanat eserleri için de durum farklı değildir. Sıradan, basit şeyler de estetik kabul edilerek müzelerde yer alabiliyor, özgünlükten uzak yapılan eserler kapitalist sisteme içerisinde var olabilmek için sanatçılar tarafından üretilmektedir. (Aslan ve Eryılmaz, 2020: 4531)

2.3 KÜLTÜR EMPERYALİZMİ

Kültürel emperyalizm egemen ülkelerin kendi kültürlerini diğer ülkelere empoze etmeleridir. Egemen ülkelere ait küresel çaptaki şirketleri medya ve diğer iletişim

teknolojilerini kullanarak toplumların yaşam şekillerini ve tüketim alışkanlıklarını kontrol edebilmektedirler (Yiğit,2012: 131). Kültürel emperyalizm kavramının hayatımıza girişi küreselleşme süreciyle birlikte 1960'lı yıllardan itibaren bazı akademik çalışmalarda adından bahsettirerek kendine yer bulmaya başlamıştır. Amerika Birleşik Devletleri ve bazı Batı ülkelerinin az gelişmiş ülkeler üzerindeki etkilerini küreselleşme vasıtasıyla oluşan unsurları kullanarak etkileyerek kendine benzetmeye çalışması ve bu olanakla kolayca sömürebilmeleridir. Günümüzde dünyadaki en belirleyici güç Amerika Birleşik Devletleri'dir. Amerika Birleşik Devletleri'nin teknolojik alandaki gelişmişlik seviyesi ile birlikteki elinde bulundurduğu üstünlüğü kullanarak dünyanın tamamına yakınına tek başına hükmetme seviyesine ulaşmıştır. Teknolojik gelişmelerle birlikte dünyada daha fazla kitle iletişim araçları kullanılmaya başlanmış ve daha çok insana ulaşma imkânı oluşmuştur (Dever ve Bulut, 2016:57).

Kitle iletişim araçlarının bir enstrümanı olan medya bu yapının en önemli parçası olmuştur. Medya, kültürel emperyalizmin meydana gelmesinde ve gelişmesinde en önemli unsurlarındandır. Emperyalist ülkelerin medya sayesinde ulaştıkları kişi sayısı inanılmaz boyutlara ulaşmış ve bu sayede insan alışkanlıklarını kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirme çabalarıyla küresel tüketime özendirme ve alıştırma faaliyetlerine başlamışlardır. Televizyonlarda insanları tüketime özendiren batıyı yücelterek zenginliğinden ve muhteşemliğinden bahseden reklamlar, filmler, programlar izlenir olmuştur. Artık az gelişmiş ülkelerin halkları kendilerini batılı gibi görmeye başlamışlar ve batı değerlerini yücelterek kendi kültürel değerlerinden vazgeçmişlerdir (Dever ve Bulut, 2016:58).

2.3.1 Emperyalizm ve İletişim Teknolojisi

İletişim teknolojilerinin gelişimi ve bunun sonucunda yaşanan gelişmeler yaşadığımız çağa iletişim çağı denmesine neden olmuştur. İletişim teknolojilerinin giderek daha dijital hale gelmesiyle toplumsal yapıda her kademesine etki ederek olumlu ya da olumsuz sonuçları olmuştur. Dijital iletişim araçlarının oluşturduğu araçlar sayesinde toplumda bir hareketlilik oluşturmuş ve dijital aktivist ortam sağlamıştır. Günümüzde dijital iletişim teknolojilerinin araçları sayesinde toplumda dijital devrimci bir yapı oluşmaktadır. Dijital iletişim araçları kişiler üzerinde tatminkâr bir duygu oluşmakta ve reel manada toplumsal mücadeleye faydasının olmadığı da iddia edilmektedir (Boshele ve Öztürk, 2017: 432).

İletişim teknolojilerinin gelişimiyle birlikte medya ve dijital medya küresel çapta güç merkezi oluşturmaktadır. Kapitalist sermayenin isteği doğrultusunda hazırlanan politikalar sayesinde gelişmekte olan ülkeleri daha kırılabilir bir yapıya çekmektedir. Emperyalist sistem iletişim teknolojilerini kullanarak enformasyon toplumunu oluşturmayı hedeflemektedir (Kaymas, 2010: 1). Günümüzde iletişimin küresel boyuta ulaşmasını iletişim alanında faaliyette bulunan holdingler sağlamıştır. Bu şirketler dünya genelinde geniş bir alanı etkilemektedirler. Bu şirketler ağırlıklı olarak A.B.D, Batı Avrupa, Avustralya ve Japonya merkezlidir. Bu ülkelerin büyük şirketleri iletişim teknolojilerini kullanarak kendi çıkarları doğrultusunda toplumları istedikleri şekilde yönlendirebilmektedir (Tanrıöver ve Kırılı, 2015: 141).

Teknoloji üretimin artmasını olumlu yönde etkilemiş, üretimde bilim büyük bir güç teşkil etmiştir. Teknolojiyi sadece teknik yönüyle ele alamayız aynı zamanda toplum ve kişi düzeyinde de yüksek ilişkilerin kurulduğu bir ideolojik olgudur. İnsanlarda teknolojik ürünlerle aşırı bağ kurması o ürünlerle bütünleşerek özerklik yansaması yaşamayı kendini sürekli denetlenen bir mekanizmanın içerisine sokmasına sebep olmaktadır. Süreklilik arz eden her zaman her yerde karşılaşılan görünmez bir denetim mekanizmasının içine gireriz. Teknolojik ürünlerin hepsinde hayatınızı kolaylaştıracağı sözü verilmektedir. Denetim yapmak aynı zamanda kayıt altına alma olanağı da sağlamıştır. Denetim ve kayıt altına alma sisteme kişilere kolaylıkla müdahale olanağı da vermiştir. Bu durum kişilerin bilgi teknoloji sistemi içerisinde kodlanmış sayılardan ibaret hale gelmesinden başka bir şey değildir. Bankalarda, telefonlarda, alışverişte kullanılan kredi kartlarında, bilgisayar ortamında vb. her yerde bu sistemin içerisinden geçiyoruz. Bu sayede modern toplumun bir parçası olarak kabul görüyoruz (Bozoklar, 2016: 23).

2.3.2 Kültür Emperyalizmi ve Gündelik Hayat

Günümüzde gündelik hayatımızda televizyon kanalları insan hayatındaki kontrolü eline almıştır. Televizyonlardaki diziler farklı sınıflara ait kurgulanmış yaşamları ekrana getirerek izleyicilere empati yöntemiyle gündelik yaşam örnekleri sunmaktadır. Kapitalist sisteme uygun olarak tasarlanmış olan bu gündelik yaşam tarzlarını kitle iletişim araçları sayesinde farklı sınıflara farklı yöntemleri kullanarak kabul ettirmektedir (Yiğit, 2012: 126).

Amerika'nın bu düzene uygun şekilde ideolojik ve sistemli bir yapı olarak ürettiği film ve dizileri dünya genelinde tüm ülkelerin televizyonlarında göstermesiyle Amerikan yaşamı ve kültürü yerel kültürlerin unutturularak tüm toplumlara özendirilmesi sağlanmıştır. Televizyonun dünya genelinde yaygınlaşmasıyla birlikte insanlığın istenilen şekilde kontrolü tamamen görsel medyaya ve geçmiştir. Amerikan yapımı western filmlerini kullanarak "Jean" tarzı giysileri dünya çapında moda yaparak kendi markalarını tüm ülkelere satmışlardır. Tüm toplumlarda Cola ve Fast Food yeme alışkanlığı gibi davranışları empoze etmişlerdir. Amerikan üniversitelerinin reklamlarının basılı olduğu tişörtler gençlerin hayallerini süslemiştir. Çizgi filmler ve Disney kahramanları daha çocukluktan itibaren hayatımızın içinde yer almışlardır. Televizyonlarda tekrar tekrar hayranlıkla izlenen western filmleri, Rambo, Rocky, Terminatör gibi aksiyon ve kahramanlıklarla donatılmış filmler insanlara Amerika propagandasıyla yüklü algı oluşturularak tüm dünyanın kurtarıcısı Amerika'ymış, hep iyi adamlar Amerika'da yaşarmış gibi düşünce akıllara işlenmiştir. Amerika dünya üzerindeki egemenliği ekonomik gücüyle alakalı olduğu kadar yürüttüğü bu kültürel hegemonyasına dayanmaktadır. (Bozoklar, 2016: 155).

Reklam ve moda insanlara davranış şekilleri sunarak istediği tipteki kadını ve erkeği oluşturmaktadır. Reklam ve moda tüketim ve talebin oluşmasını sağlayarak insanların davranışlarını şekillendirirken ekonomik ve toplumsal güç oluşturmaktadır (Hız, Dinçer ve Karaosmanoğlu 2010: 1). İletişim araçlarının toplum içerisinde sık kullanımı ve sosyal medyanın insan hayatına girerek büyük bir yer kaplamasıyla birlikte insanlarda bu sanal dünyanın içerisinde kendisinin de bulunmasına özendirilmektedir. Sosyal medya üzerinden kendisini ünlü ve şöhretli gibi hissetmektedir. Her girdiğimiz ortamdan özçekim ya da fotoğraf çekerek bunu sosyal medyada paylaşmaktayız. Bu sayede bulunulan mekân ve kültürel ortam insanlara sosyal medya üzerinden kendi imajlarını yaratarak ünlü hissiyatı olmasını sağlamaktadır. Bu durum tüketim toplumuna ait bir yeni iletişim yöntemlerinden biri olmuştur. İnsanlar toplumu ve çevrelerini umursamadan kendileriyle meşgul olarak tüm ilginin kendileri üzerinde olmalarını istemektedirler. Tüketim kültürünün özellikleri sadece para harcamak ya da tüketmek demek değildir aynı zamanda kişinin narsist düşünmesini ve hareket etmesini sağlamaktır. Artık günümüz yaşantısında ilişkiler tüketilir, geçici ve anlık olmuştur. Sanal ortamdaki sosyalleşme yazı ve görüntü üzerinden

ilerlemektedir, bu nedenle sözel iletişim giderek yok olmaktadır. Tüketim insanlara toplum içerisindeki yeni kimlik kazandırma yöntemi olmaktadır. Yakışıklı bir erkek olmak ya da güzel bir kadın olmak tüketim alışkanlığınızla doğru orantıda ilerlemektedir. Kıyafetler, mekanlar, size yeni kimliğinizi sunmaktadır (Demirhan ve Taylan, 2017:94).



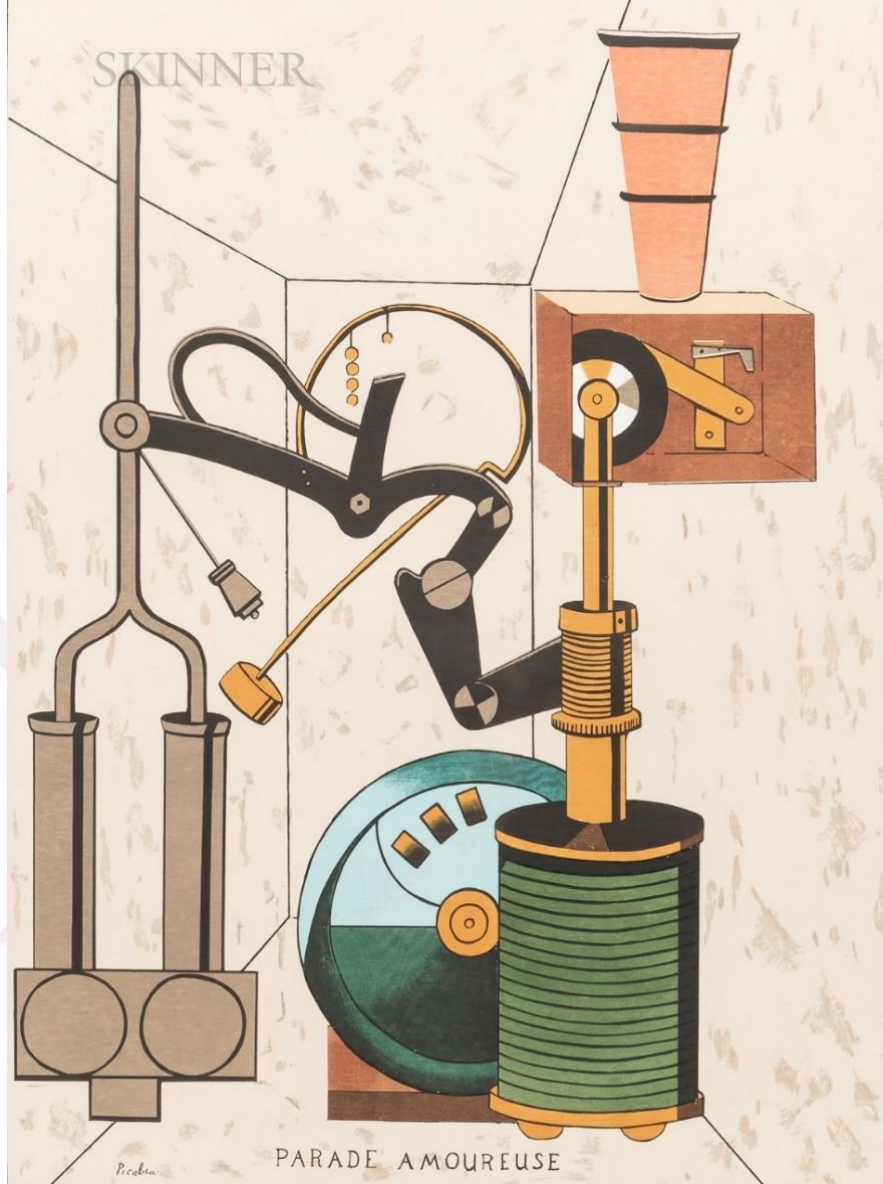
3. ÇAĞDAŞ SANAT ÜZERİNDEN KÜLTÜR EMPERYALİZMİ

Sanat, insanın hayatta kalabilmek için doğa ile girdiği mücadelesinden meydana gelip biçimlenmiştir. İnsanın hayatta kalabilmek için doğayla girdiği mücadelelerle birlikte yaşadığı toplumsal hareketlilikler ve bu hareketliliklerin zaman içerisindeki değişimleri, sınıf çatışmalarının, ayaklanmaların, devrimlerin, ileri ve geri hareketliliklerinin kaydının olduğu devasa dokümantasyon birikimidir (Kızılıok, 2016). Gombrich, sanat adında herhangi bir şeyin olmadığını, sadece sanatçıların olduğunu savunmuştur. İlk dönem insanların renkli topraklarla mağara duvarlarına bizon resimleri çizmeye çalıştıklarını, bugün ise insanların boya satın alıp afişler boyayıp birçok şey yapabildiğine dikkat çekmektedir. Gombrich, bu yapılanların hepsinin sanat olarak tanımlanabileceğini, fakat mekân ve zamana göre farklı anlamlandırabileceğini de söylemektedir (Gombrich, 1986). Sanat, gerçekleri bilmemize, değerlendirerek yeniden bir zemin üzerinde hareket edebilmemizi sağlar. Lenin, “*insan akli fiziki dünyayı sadece yansıtmaz, aynı zamanda da onu yaratır*” der. Dünyayı anlayabilmemizi, toplumların birbirlerini, kültürel yapılarını, sosyal statü farklılıklarını kavramamızı sağlar, bizi eğiterek değişmemizi sağlar (Kızılıok, 2016).

Sanat önemli bir kültür göstergesi olduğu gibi, toplumsal değişimlerinde göstergesidir. Avrupa’da yaşanan sanayi devrimiyle beraber Dünya’da çok büyük bir değişim başlamıştır. İmparatorluklar dönemi son bulmaya başlamıştır. Avrupa şehirlerinin silüeti tamamen değişmiştir. Elektriğin icadı, tren ve motorlu taşıtların çoğalıp yaygınlaşması, telefon ve telgraf gibi iletişim araçlarının icadı sayesinde günlük yaşamda büyük bir değişim yaşanmış gündelik yaşam hızlanmıştır. Toplum içinde işçi sınıfı diye adlandırılan banliyölerde kötü yaşam koşullarında yaşayan insanlar oluşmuş ve sınıf çatışmaları görülmeye başlanmıştır (Uzunoğlu, 2013: 157).

Sanayinin gelişmesiyle yeni zenginler oluştu. Ekonomide artan refah düzeyi sanatsal üretimi arttırdı. Bu dönemde sanatçılar ürettiklerini daha özgür biçimde satabilmektedir. Sanatçılar artık sipariş resim yapmak yerine istediklerini yapmaya başladılar. Sanatçılar birbiri ardına farklı teknikler ve akımlar geliştirdiler. Sanayi devrimiyle kentlerde oluşan kargaşa çoğunluğunu kent soylusu oluşturan izlenimcilerin ilgisini çekmemişti. Onlar doğaya yönelerek ışık-nesne ilişkisine odaklanmayı seçtiler. Eserlerinde figürleri sosyal yapının içerisinde kullanmaktan ziyade estetik birer obje olarak kullanmışlardır. Fovist

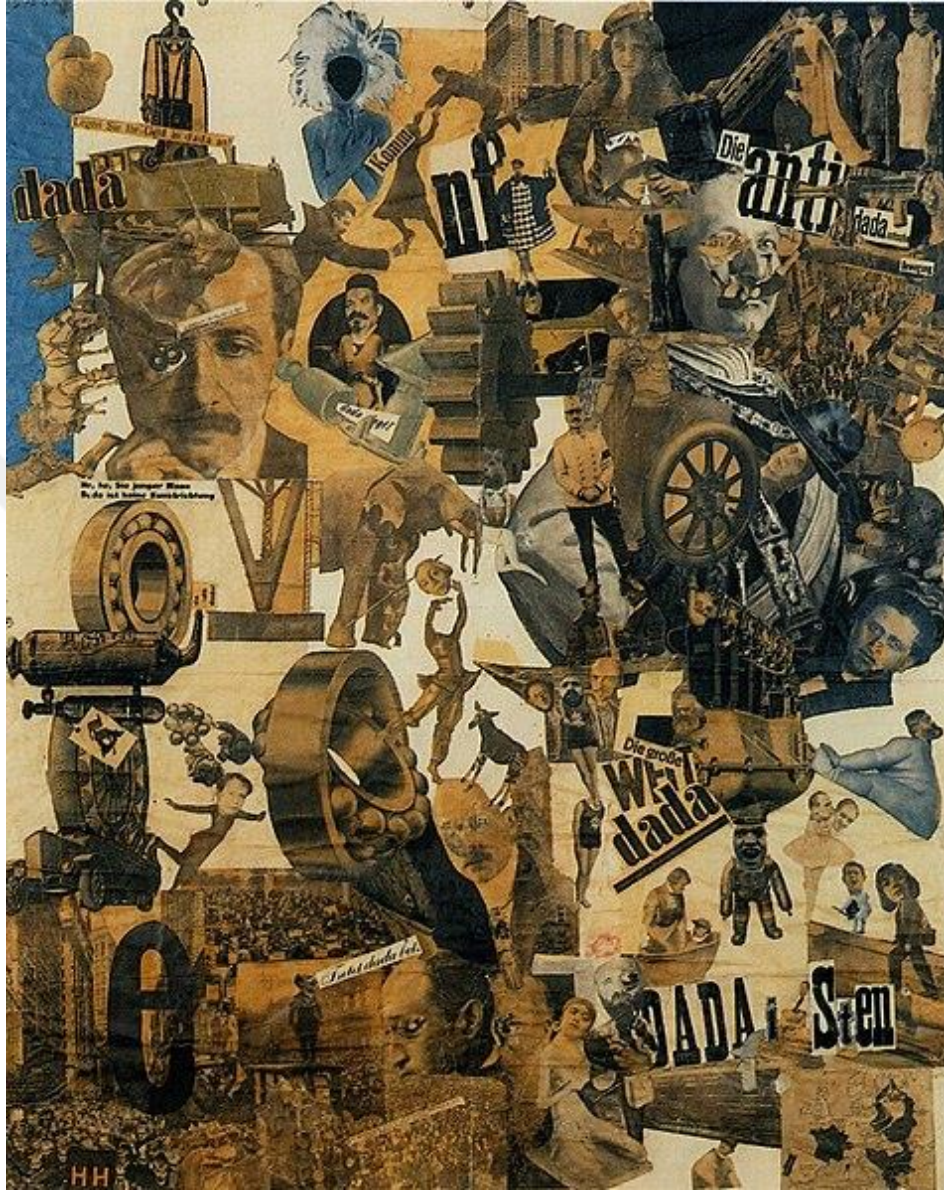
sanatçılar ise resmin kendi gerçekliğine yönelmişlerdir. Duyguların aktarılmasındaki en önemli araç olarak rengi kullanmışlardır. Geleneksel resim ve heykel kurallarına reddederek modern kavramların oluşumu başlamıştır. Eserlerde hacmi ve derinliği oluşturmak için perspektif ve diğer geleneksel kuralların yerine renklerin yoğunluğu ve dağılımıyla sağlanmış, renk değişiklikleriyle ışık ve espas oluşturulmuştur (Karyağdı, 2016: 6). Kübistlerde yalnızca resim yapma gayesindedirler. Gündelik gerçeklik ve resimsel gerçekliği birbirinden ayırabilmek amacıyla formu parçalamayı ve klasik resmin en temel ilkelerinden birini “tek bakış noktasını kırmayı” hedeflemişlerdir. Bunun yapabilmek içinde renkten giderek uzaklaşmışlardır. Bu dönemde sosyal gerçekliği en yalın haliyle Alman dışavurumcuları eserlerinde yansıtmışlardır. Akademik öğretileri reddederek burjuva sınıfına saldırgan olmaktan çekinmemişlerdir. Batı medeniyetin içine düştüğü bunalımı yansıtmak ve ordu, okul, ataerkil aile yapısı gibi kurumları otoritelerine karşı koymuşlardır (Uzunoglu, 2013:158). Dadaist sanatçılar, modern çağa ait şiddet içerikli saçmalıklara, kapitalist düzen içerisinde kendisini kirleten toplumun, aklın karşısına akılsızlığı, ciddiyete karşı mizahı, burjuvazinin karşına skandallarla çıkmaktaydılar. Bu sanat yolunda şeye karşı çıkmanın en önemli yolu onu alaycı duruma düşürmektir. I. Dünya Savaşıyla birlikte gelen karamsar, ümitsiz havanın yanında işsizlik, açlık, sosyal, ekonomik ve siyasi sorunlar bu akımın doğmasında zemin hazırlamıştır (Umay, 2017: 7).



Şekil 3.1: Francis Picabia, Aşk Geçidi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 95x72cm, Almanya, 1917.

Dadaist sanatçıların karşı çıktıkları ve aşağıladıkları endüstrileşme eserlerinin konuları arasında kendine yer bulmaktadır. Francis Picabia, “Aşk Geçidi” isimli eserinde insanların zamanlarının büyük çoğunluğunu sanayileşme sonucu ağır çalışma şartları nedeniyle yüksek mesai yaptıkları fabrikalarda geçirmekteydiler. Zamanlarının çoğunu harcadıkları fabrikalardaki makineler sanatçının ilgi odağı olmuştur. Sanatçı sanayileşmeyle birlikte işçilerin ailelerinden, anne, baba, çocuk, eşlerinden daha fazla bu makinelerle ve iş arkadaşlarıyla geçirmekteydiler. İş yerlerinde aşk, sevgi, arkadaşlık, kardeşlik bağları kurulmaktaydı. Sanayileşmeyle birlikte insanların duygusal bağlarının yeri ve şekli de

değişmekteydi. Sanatçının dikkatini çektiği bu konuları kolaj ve yağlı boya resimlerinde seçtiği nesnelere ve uygulama yöntemleriyle göstermektedir (Umay, 2017: 26).



Şekil 3.2: Hannah Höch, "Dada Mutfak Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi", Fotomontaj, Kolaj Karışık Malzeme, 114x90cm, Almanya, 1919-20.

Hannah Höch, dönemin Almanya'sının yaşadığı politik yozlaşma yaşanan kaos ortamıyla alakalı rahatsızlığını alaycı bir tavırla eleştirdiği "Almanya'da Mutfak Bıçağıyla Kesilen Son Weimar Bira Göbeği Kültür Çağı" isimli çalışmasıdır. Gazete ve dergi sayfalarındaki döneme ait yazı ve görüntüleri kullanarak ve bilinçli bir şekilde toplum içindeki çatışmalı

ve rekabetçi insanlar arasındaki çatışmalı halleri tuvaline aktararak I. Dünya Savaşı'na sebep olan ortak değerleri meydana çıkarmıştır (Umay, 2017: 27).



Şekil 3.3: Raoul Housmann, "Mekanik Kafa (Zamanın Ruh)", Asamblaj, 33cm Yükseklik, Paris, 1919.

Dönemin simgesel yapıtlarından birisi olan “Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruh)” isimli Raoul Housman’a ait eserde sanatçı bulduğu nesnelere meydana getirdiği asamblaj tekniğiyle yapıttır. Aklın iflası, insanın makineleşmesi, medeniyet adına sığınarak saldırgan

ve aç gözlülükle hareket etmesi gibi toplumsal sorunlar sanatçının üzerinde durduğu konulardır. Aklın iflası olarak da bilinen bu eserde insanın sanayileşmeyle birlikte arzularındaki sınır tanımazlık ve doyumsuzluğu ifade etmek maksatlı tahta kafanın arkasında ensesine cüzdanı monte etmiştir. Kafanın üstünde oluşturmuş olduğu doğrusal mezura ile rasyonel aklı işaret ederken kafanın üstündeki bardak ile savaşa çağırılmaktadır. Tahta kafanın sağ kulağında bulunan vidalar ve kulaktaki baskı rulosu son derece dikkat çekmektedir. Fotomontajlarında da iğneleyici bir dil kullanarak topluma ait geleneklere karşı gelmekte ve gündelik yaşamda sıklıkla kullanılan malzemelerden derlemeler yapmıştır (Umay, 2017: 39).

Sanatın anlatımında kullanılan teknik ve malzeme arasındaki ilişki 1940'lardaki avangart düşünce yapısıyla birlikte geleneksel malzeme ekseninden koptu ve yeni keşiflerle sanatı çağdaş sanat pratiğinin odağına taşıdı. Bu kopuş sanatsal fikrin icrasında malzemeyle kazandığı bu ilişkilene biçimleri, sanatın çağdaş olma sürecinde dönüşüme başladığı noktadır. Bu bağlamda, avangard ve çağdaş sanatın malzeme keşfine tanık olmak, değişen sanat düşüncesini anlamak için çok önemlidir (Karaçalı, 2018:29).

Çağdaş sanat, modern sanatın 1960'lı ya da 1970'li yıllardan sonra son bulmasıyla başladığı kabul görmektedir (Rajchman, 2013:27). Soğuk savaş sonrasında küreselleşmeyle birlikte dünyada kültür tanımlamasının çeşitliliği ve kullanımı arttı. Modernizmin, komünizmin, kolonyalizmin sonrası olarak çağdaşlıkla birlikte kültürün dönemi başladı (Kavrayan, 2019: 63). Pasaiko "*Çağdaş sanatın ne olduğunu değil ne olması gerektiğini sorun*" demiştir. Roelstraete, çağdaş olsun ya da olmasın sanatı sanatsal niteliğe kavuşturmanın ne olduğunu cevaplayabilmenin imkansızlığına dikkat çekmiştir. Sanat eserlerinde kültürel imgelerin yer almayabileceğine; fakat çağdaş sanatın kültürle direkt olarak ilişki içinde olduğunu belirtmiştir (Roelstraete, 2013:71). Steyerl'e göre çağdaş sanat "*Kapitalizmin nasıl daha güzel gösterilebilir?*" sorusuna cevaptır. Çağdaş sanatı sadece güzellik kavramıyla irdelenemeyeceğini, çağdaş sanatta işlevselliğin çok önemli olduğunu vurgulamıştır. Çağdaş sanat, soğuk savaş sonrası yeni dünya düzenine geçişte etkin bir rol oynamaktadır (Steyerl, 2013:83).

Çağdaş sanatı anlayabilmek için öncelikle "çağdaş" kavramını anlamak gereklidir. Giorgio Agamben "*Çağdaş olmak ne demektir?*", "*Kimin ve neyin çağdaşınız?*" sorularına cevap aradığı makalesinde Nietzsche'ye atıfta bulunarak "*Gerçek manada çağdaş olanların, yani*

bulunduğu zamana ait olan kişilerin ne buldukları zamanla uyuşabildiklerini ne de zamanın gerekliliklerine göre davranamadıklarını” belirtmiştir. Agamben, Roland Barthes’ın da Nietzsche’ye cevaben “Çağdaş olabilmek için zamansız olunmalıdır” ifadesine dikkat çekmiştir (Agamben, 2013).

Çağdaş sanat üretim tekniklerine ve diğer sanat akımlarına göre incelenmesi oldukça güçtür. Genellikle küreselleşme, çevresel sorunlar, biyomühendislik, teknoloji ve insan arasındaki ilişki, çok kültürlülük gibi konulara odaklanılır. Bir akım ya da üsluba ait özellikleri bulunmamaktadır. Bir atölyede üretilmesi, sergi salonu ya da müzede sergilenmesi gerekli değildir (Kavrayan, 2019:63). Sanat eserlerinin üretiminde ve sergilenmesindeki sınırsızlık sayesinde görsel sanatlar yeni keşiflere çıkmıştır. Kavramsal sanat, yeryüzü sanatı, pop art, performans sanatı gibi türler ortaya çıkmış sanatçılar kimi zaman farklı türlerde eserler üretmişlerdir. Görsel sanatlar geleneksel teknikleri aşmış, farklı sanat kurum ve sanat türleriyle arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak yeni deneme alanları oluşturmuştur (Rajchman, 2013:28). Sanatın özgürleşmesini malzemenin sınırlarını aşılmasıyla sağlanabilir. Bu sayede hazır nesnenin keşfedilerek gündelik yaşamımızda kullandığımız nesnelere sanatsal malzemeye dönüştüren “ready-made”, fikir ve düşüncenin sanatsal malzeme olarak kullanıldığı “kavramsal sanat”, vücudu sanat malzemesi olarak kullanan “body art” bir mekânda vücudunu kullanarak yaptığı “performans sanatı”, doğayı sanat malzemesine çeviren “arazi sanatı”, teknolojik malzemeyi kullanan “dijital sanat” gibi yeni kavramlar meydana gelmiştir. Sanatsal üretimde malzeme arayışını devam ettiren yenilikçi fikir yapısını sanatsal üretimin oluşmasında sürdürmektedir (Karaçalı, 2018:30).

Çağdaş sanatta sanatçı için belgelere dayandırmak önemli bir yer tutar. Modern bir disiplin olarak Gutenberg devriminden sonra XIX. Yüzyılın ikinci yarısında tipografinin gelişimiyle başlamıştır. Batı ülkeleri XX. Yüzyıl başlarında dokümantasyon birimleri ve enstitülerini kurmuşlardır. Batının modern anlayışını diğer kültürlerle ve coğrafyalara yayabilmek için gerekli bir teknik ve araç olarak düşünülmüştür. Doküman bir olgunun kanıtlanabilmesi için gerekli bir araçtır. Gerçek manada işlevini kaybetmiş hazır nesnelere sanatsal üretimde kullanılması sonucunda fiziki olmayan ya da düşünceye dayalı eylem, performans ve kavramsal formlara dönüşmesi dokümantasyonun değerini daha da arttırmıştır. Çağdaş sanat kurumları Çağdaş sanat eserlerini bir doküman olarak kabul

etmektedirler. John Roberts Duchamp'ın pisuarının 1960'lı yıllarda kabul görmesinden sonra sanatsal üretimde emeğin doğasındaki değişimi ifade etmek için gayri fiziki tanımını kullanmıştır. O nedenle Duchamp'ın pisuarı doküman olarak kabul edilmektedir (Esanu, 2013:110).

3.1. SANAT ESERİNİN TÜKETİM NESNESİNE DÖNÜŞMESİ

Tüketim ekonomik, psikolojik, toplumsal ve kültürel bir davranıştır. Tüketimi yalnızca bireysel bir davranış değildir aynı zamanda sosyal bir davranış olarak kabul etmeliyiz. Bu tür davranışlara baktığımızda sanatla alakası kaçınılmazdır (Sevilay, 2020:74). Endüstrileşmenin meydana getirdiği tüketim nesnelерinin yaşamımıza yerleşmesi sayesinde insanlığı tamamen içine hapsetmiştir. İnsanın doğayı terk ederek yapay nesnelерden oluşan bir dünyada kaybolmasına ve benliğinden koparak kendisinin de yapaylaşmasına neden oldu (Gençaydın, 2020). Tüketim kültürünün egemen olmasıyla kültür endüstrileşti. Kültür, piyasa koşullarının istediği yapıya dönüşerek bir sanayi sektörü niteliğine gelmektedir. Bu yapı içerisinde sanat, baskın tüketim kültürü hakimiyetinde metalaşarak tüketim nesnesine dönüşmektedir. Adorno: *“Tüketim toplumunda üretilen ve metalaştırılanlar sanat eseri niteliği taşımaz, henüz işin başında pazara yönelik üretilmiş metadırlar”* demektedir (Bozoklar, 2016: 103).

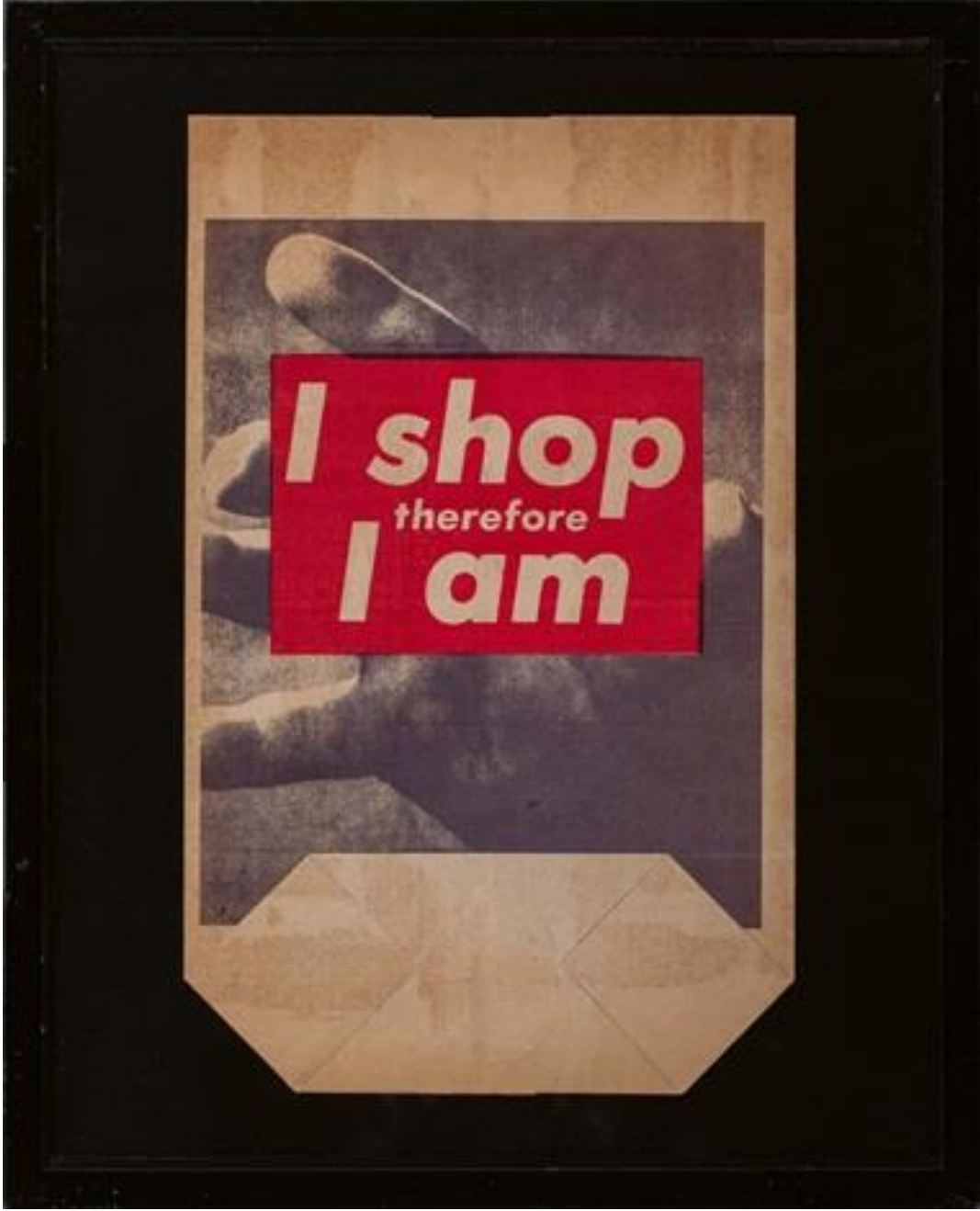
Tüketim ürünü ile sanat eseri arasındaki fark üretilme amaçlarıdır. Tüketim ürünü, insanların gündelik hayatlarında birtakım ihtiyaçlarının karşılanması amacıyla seri imalatı yapılmış nesnelерdir. Tüketim ürünlerinin tek kişiye özel üretilmesi beklenilmez. Sanat eserleri üretim bakımından tek olan, yapıldığı döneme, mekân ve sanatçısına göre özellikler taşımaktadır. Günümüz sanat eserlerinde bu ayrımın ortadan kalktığını görmekteyiz. Marcel Duchamp, sanatçının yaratıcılığını sorgulamıştır. “Çeşme” ismini verdiği bir pisuarı sanat eseriymiş gibi imzalamış ve yarışmaya sokarak sanatın fikirden ibaret olduğunu savunmuştur. “Çeşme” ye imzasını atmanın haricinde hiçbir müdahalede bulunmamıştır. Sanatçının yaratıcılığında el becerisinin üstünlük sağlamadığını savunmuştur (Aslan, Eryılmaz, 2020: 4536).



Şekil 3.4: Marcel Duchamp, Çeşme, Orijinalinin Kopyası, New York, 1917.

Duchamp, sanat piyasasına yönelik şunları söylemiştir. “Bütün diğerleri gibi kendi kendimi taklit etmek istemiyorum. Aynı şeyleri elli defa ya da yüz defa yapmaktan zevk aldıklarımı mı sanıyorsunuz? Hiç değil, artık resim yapmıyorlar; çek yapıyorlar” (Artun, 2016).

Emperyalizm sürekliliğini ve de etkinliğini sürdürebilmek amacıyla sanat kitlelerini etki altına alınması ve kontrol edilebilmesi için sanatı her zaman bir araç olarak kullanmıştır. Sınıfsal ayırım içerisinde alt tabaka insanların ideolojik olarak baskılanmaları, altta olduklarını fark etmemeleri, sisteme karşı mücadele etmemeleri, bilinçlenmemeleri amacıyla sanat kullanılmıştır (Bozoklar, 2016: 103).



Şekil 3.5: Barbara Krüger, Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım, Vinil Üzerine Serigrafi, 125x125cm, Amerika, 1990.

Barbara Kruger, erkek egemenliğini meşrulaştırmak amaçlı düşünsel ve toplumsal yapıyı eleştirebilmek adına Your/My ya da I/You gibi dile ait temsiliyetteki özneyi değiştirmektedir. Eserlerinde gazete, dergi, telefon rehberi gibi yazılı iletişim araçlarını kullanarak topladığı kolajlar yapmaktadır. Kapitalizm ve popüleritenin kadını hedef olarak seçilmesi ve kadının birey olarak değil de bir araç olarak kabul edilmesine karşı gelmektedir (Umay, 2017: 134).

Endüstrileşme ve teknolojideki gelişmeler sayesinde toplumsal olmanın tanımı yeniden ele alınmıştır. Endüstrileşme seri üretimi arttırmış, seri üretim de kitlesel tüketimi arttırmıştır. Toplumsallık, seri üretim nesnelere kitleler tarafından tüketilmesiyle oluşmaktadır. Seri üretim otomobiller, konserve yiyecekler vb. nesnelere kullanımı sonsuza kadar devam edecekmiş gibi bir algı uyandırmaktadır. Popüler ve kitle kültürünün yaşam alışkanlıkları ve seri üretimden beslenen Pop Sanat, sanat eserlerinin tek olması fikrine karşı çıkmaktadır. Dönemin yeni gerçekliği budur (Sabancılar İştin, 2021: 450).



Şekil 3.6: Andy Warhol, Brillo Kutuları, Orjinalinin 1969 Versiyonu, Ahşap Üzerine Akrilik Serigrafi, Her Kutu 50,8x50,8x43,2cm, Norton Simon Müzesi, California, 1969.

Tüketim kültürünün hayatın içine girmesiyle İngiliz ve Amerikalı bazı sanatçılar, çalışmalarında bunu konu yapmışlardır. Pop Art kendi döneminde adı gibi popüler sanat akımı olmuştur. 1960'lardan sonra İngiltere ve Amerika'da yaşanan tüketim çılgınlığı, seri üretimin büyümesi ve kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle beraber Pop Art sanatın önemli bir parçası olmuştur. Pop Art sanatındaki en önemli eserlere baktığımızda tüketim nesnelere direkt olarak herhangi bir işlem görmeden kullanıldığını görürüz. Andy Warhol kendi ürettiği eserleri için “eserlerinin günlük tüketim ürünleri gibi kolay tüketilen nesnelere olduklarını ve bunların sanat eseri olarak kabul görülmek zorunda olmadıklarını” söylemiştir (Sevilay, 2020:75).



Şekil 3.7: Andy Warhol, Marilyn Monroe, On Serigrafi Portföyünden Bir Tanesi, 91,5x91,5cm, New York, 1967.

Pop sanatı içinde Andy Warhol' un eserlerinin üretiminde seri üretimi benimsediğini görmekteyiz. Marilyn Monroe gibi dönemin popüler figürü ve günlük hayatın tüketim nesnelere eserlerinde sıklıkla kullanmıştır. Warhol kapitalist sistemin Amerikan toplumu üzerinde oluşturduğu etkiden yola çıkarak çalışmalarını ticari amaç doğrultusunda dönüştürmüştür (Aslan ve Eryılmaz, 2020: 4538).



Şekil 3.8: Nam June Paik, “Golden Buddha”, 2005, 70 Ekran Monitör ve Kapalı Devre Kameralı Video Enstalasyonu, Bronz Boyanmış Buda'ya Kalıcı Yağlı Kalemle Eklemeler, Hong Kong.

Nam June Paik, Budha heykeli ve karşısına konumlandığı televizyon ekranından oluşturduğu video enstalasyonunu ilk olarak 1974 yılında sergilemiştir. Bu çalışma çağdaş sanatın disiplinler arası yapı örneği olmaktadır. Gelenekselle teknolojinin karşı karşıya gelmiş halini göstermektedir. Malzemenin kullanımdaki çok parçalılık ve çok kültürlülük ironik bir şekilde gösterilmektedir (Güner ve Gülaçtı, 2019:253).



Şekil 3.10: Ai Weiwei, Kui Hua Zi, (Sunflower Seeds), Yüz Milyon Adet Elle Boyanmış Porselen Çekirdek, Tate Modern, 2010.

Ai Weiwei, politik aktivist olarak çağdaş sanat dünyasında önemli bir konuma sahiptir. Bireysel özgürlüklere dikkat çekmeye çalışan muhalif bir sanatçıdır. Fotoğraf, heykel, seramik, enstelasyon, sinema, performans gibi işleri bulunan çok yönlü bir sanatçıdır. Genellikle siyasi söylem üzerine konulara işlerinde ağırlık vermiştir (Avcı ve Uslu, 2019:25). “Sunflower seeds” çalışmasındaki yüz milyon adet porselen ayçekirdeği, Çin’in eski dönemlerinde imparatorluğa porselen üreten Jingdezhen kasabasında geleneksel yöntemlerle üretilmiştir. Porselen eserlerin üretiminde kullanılan kilin elde edilmesi, şekillendirilmesi, pişirilmesi, renklendirilmesi ve son pişirilmesi gibi işlemlerin tamamında geleneksel yöntemler bu çalışmada kullanılmıştır. Ayçekirdeklerinin üretiminde çoğunluğunu ev kadınlarının oluşturduğu 1600’den fazla kişi çalışmıştır. İnsanların arasındaki kimlik farkı ya da yaşam tarzlarının ne olduğuna bakılmaksızın herkesin bir arada çalışmasının sonucu ortaya çıkan bir eserdir. Eserin üretimi esnasında kasaba halkına yapılan ödemelerle kasabanın kalkınmasına faydası olmuş bir çalışmadır. Bir eserin yarattığı ekonomiyle topluma etkisini de bu eserde görmekteyiz. Bireyin toplumdaki

rolünü, jeopolitik konumun kültürel ve iktisadi alışverişteki rolü gibi konuları ele almıştır (Gidiş, 2022:30).



Şekil 3.11: Ai Weiwei, Kui Hua Zi, (Sunflower Seeds), 2010, Yüz Milyon Adet Elle Boyanmış Porselen Çekirdek, Tate Modern, Londra.

3.2. SANATIN KÜRESELLEŞMESİ VE SANAT PİYASASI

Romantizm akımının 1800'lü yılların başlarında gelişmesiyle birlikte sanatçılar kendilerini bağımsız biçimde ifade etmenin yollarını aradılar. Sanatçıların bağımsız bir şekilde sanat yapma istekleri iktidar yapısına da karşı gelmek demektir. Bu durum sanatçıların para kazanmasını zorlaştırmıştır. Sanatçıların yaşadıkları ekonomik zorluklar iktidara karşı bağımsız sanat anlayışlarını zorlaştırmıştır. İktidar yapısı sanatçının para ihtiyacını kullanmış, sanatçıyı ve sanat piyasasını kontrol edebilmiştir. Bu doğrultuda emperyalist sistemin kültür endüstrisi sayesinde kültür ve sanat faaliyetlerini kontrol edebildiğini söyleyebiliriz (Arıkan, 2019:12). Sanayi devriminden sonraki zaman içerisinde değişen ekonomik yapının oluşturduğu serbest pazar piyasası, sanat eserlerinin de diğer tüketim ürünleri gibi piyasasının oluşmasını sağlamıştır. Sanatçılar birbirleriyle yarış içerisine girerek hayatta kalabilmek adına çoğu zaman estetik anlayış ve özgünlükten uzak çalışmalar ortaya çıkarmak zorunda kaldılar (Aslan, Eryılmaz, 2020:4531).

Endüstri devrimi sonrasında Paris'te gelişimini arttıran sanatsal faaliyetler burada bir sanat piyasası oluşturmuştur. Birbiri ardına açılan galeriler sayesinde sanatın saray, kilise, devlet ya da akademi gibi yapılardan kurtularak sanatçıların bir zanaatkar gibi siparişe dayalı çalışmasını değiştirmiştir. Sanat eserlerine para harcayan yeni bir kesim çıkmış ve koleksiyonculuk kavramı meydana gelmiştir. Zaman içerisinde galerileri takiben sanat fuarları, bienaller, müzayedeler, müzeler, şirketler, bankalar gibi yapılar sanat piyasasının aktörleri arasına girmişlerdir. Sanat zamanla ekonomik bir yapının içerisinde kendisine yer bulmuş ve kapitalizme direnmek yerine bu yapının gereklerini yerine getirerek sanatçılar tekrardan hayallerinin ve fikirlerinin kontrolünü kaybetmişlerdir. Sanat küreselleşmeyle birlikte kapalı kapılar ardından galeri, müze, akademi gibi alanları aşarak bienaller ve fuarlar gibi uluslararası dolaşıma girerek endüstriyel bir finansal yatırım ve kazanç ortamına girmiştir (Arıkan, 2019:13).

Küreselleşmeyle başlayan şirketlerin sanat yatırımları, kendi sanat vakıflarını kurmalarını da beraberinde getirmiştir, müzeler, fuarlar bankalarla sponsorluk anlaşmaları kurmuşlardır. Bankalar sanata özel bir ilgi duyarak bu yönde sanat kredileri ve fonları oluşturmuşlardır. Geline nokta günümüzde sanatın piyasasının oluşarak küresel çapta bir yatırım aracına dönüşmesi ve sanatçının da bu doğrultuda eser ürettiği aşıkardır. Bütün sanat organizasyonlarının bir ekonomik yapı içerisinde oluşturulduğu gerçekliğiyle küresel çaptaki şirketlerin kontrolünde hayatlarını sürdürmektedir (Arıkan, 2019:14).

Şirketler kendi imajlarını yüceltmek amacıyla sanatı reklam gayesiyle kullanmaktadır. Ulaşmayı hedefledikleri kitlelere yönelik kültürel özellikleri göz önünde bulundurarak ekonomik fayda sağlamak amacıyla sanatı kullanırlar. Sanat eserlerinde olması gereken özelliklerden bazıları sanatçısının yaşadığı dönemin gerçekleşen olaylarını, sahip olduğu değer ve kültürü sonraki nesillere aktardığı bir araçtır. Günümüzde tüketim bağımlılığı diğer insanları etkilediği gibi sanatçıları da etkisi altına almıştır. Sanatçılar birbirleriyle yarışır halde ve “ne yaparsam satabilirim?” derdine düşmüşlerdir (Aslan ve Eryılmaz, 2020: 4541).

Tüketim kültürü sanatçının sürekli olarak üretmesini, piyasanın hızına yetişebilmek için benzer çalışmaları seri ve hızlı biçimde üretmesini gerektirmektedir. Piyasaya yön veren dünya çapındaki galerilerin 3 ay içerisinde 4 sanat fuarına katılması, sanat eserinin nasıl bir nesneye dönüştüğünü anlamamızı sağlayacaktır (Atar, Avcı, 2018: 91).

Bianellerin ve müzelerin şehirlere turizm ve yatırım için ne kadar faydalı olduğu bilinmektedir. Bu nedenle şehirler birbirleriyle küresel düzeyde rekabet halindedirler. Bienale ev sahipliği yapan şehir sayesinde o ülkeye kültür ve eğlencenin ötesinde prestij ve evrenselliğe sahip olmaktadır (stallabrass, 2021:48).



Şekil 3.12: Aliexpres Ticari Satış Sitesi, Yastık, 2022.

Günümüzde ise dekoratif olarak yapılan eserlerle karşılaşmaktayız. Resim 2.8'de görüldüğü üzere fonksiyonel ve günlük ihtiyaca yönelik bir tüketim nesnesinin üzerinde Gustav Klimt'e ait Öpücük tablosunun bir kopyası basılmıştır. Sanat eserlerinin günümüzde tüketim ürünlerinin tasarımında sıklıkla kullanıldığını görüyoruz (Aslan, Eryılmaz, 2020: 4540).



Şekil 3.13: Türk Hava Yolları Yolcularına Dağıtılan Çanta “Devrim Erbil Tablo Baskıları”.

Sanat eseri metalaştırılarak tüketim nesnesine dönüşür ve pazar içinde estetik açıdan beğeniyi arttırarak tercih edilebilir olabilmek için sanat eserleri kendilerini tüketir (Aslan, Eryılmaz, 2020:4541). Resim 5’de Devrim Erbil’e ait resimlerin Türk Hava Yolları yolcularına dağıtılmak amacıyla seyahat çantalarının üzerlerine basılmışlardır (Apron24, 2021).

4. TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANATI VE KÜLTÜR EMPERYALİZMİ

4.1. OSMANLI DÖNEMİNDE BATI TARZI MODERNLİĞİN VE SANATIN GELİŞİMİNE GENEL BAKIŞ

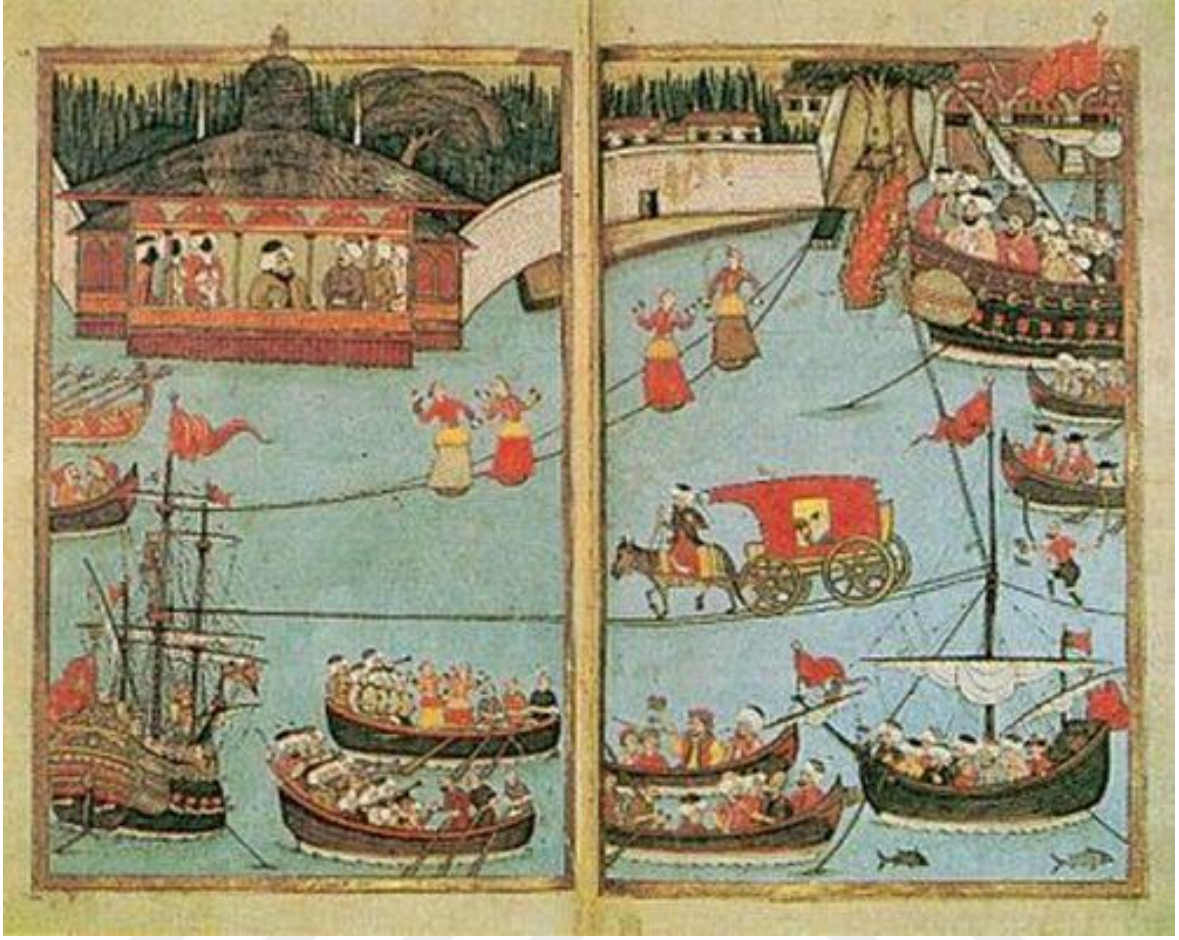
Türkler tarih boyunca başka kültürlerle sürekli olarak etkileşimde olmuş ve değişerek gelişmeye devam etmiştir. Türkler Orta Asya'da buldukları dönemde Çin ve Hindistan gibi ülkelerden etkilendiler. İslam dinine geçmeleriyle birlikte Batıya yönelmeleri sonucu İran ve Arap kültüründen etkilendiler. Anadolu'ya yerleştiklerinde ise Bizans ile tanıştılar ve daha sonrasında Haçlı seferleri sırasında Avrupalılarla karşılaştılar. Rumeli'ye geçilmesinden sonra artık Avrupalılarla yan yana yaşamaya başladılar. Orta Asya'dan beri karşılaştıkları kültürlerin tamamı Türklerin günlük yaşamlarından sanatsal eserlerine kadar kültürlerini etkilemiştir (Uzunoğlu, 2013:152).

Osmanlı imparatorluğu döneminde sarayın içinde çok uluslu ve çok kültürlü yapılanma tercih edildi. Halk da birbirinden farklı kültürlere ve dinlere sahip Rumlar, Ermeniler gibi birçok etnik gurupla yaşamaya alışmıştır. Farklı etnik guruptaki ailelerin hayat tarzları, yeme içme şekilleri, müzik anlayışları ve adetleri birbirlerine zaman içinde çok benzemiştir. Dinin etkisiyle saray ve halk Arap kültürüne yakınlık duymuştur. Selçuklularda olduğu gibi İran sanat ve edebiyatından etkilenilmiştir. Arapça ve Farsça kelimeler dilimize girmiş ve halende kullanılmaya devam edilmektedir (Uzunoğlu, 2013:153). İslam dininin etkisi sonucu dekoratif sanatlar ve minyatür çizimlerine yönelim olmuştur. Sanatsal çalışmalar da Arap, Fars ve Türk motiflerinin karışımları yer almıştır (Yalıaltın Kaplan, 2008: 60).



Şekil 4.1: Levni, Surname-i Vehbi'de Bulunan "Saz Heyeti", Osmanlı Minyatür Resmi, Topkapı Müzesi, 1793.

Birçok değerli minyatür sanatçısı sarayda geniş imkanlar sağlanarak el yazmaları üretmişlerdir. Hünernâme minyatürleri, padişahların kahramanlık ve hünelerini, saray içerisindeki günlük yaşamdan görüntüler aktarmaktadır. Surname minyatürleri şehzadelerin sünnet törenlerinin konu edinmiştir. Padişahların portrelerinin bulunduğu yazmalar dönemlerinin minyatür sanatçıları tarafından kronolojik ve gerçekçi bir anlatımla işlenmişlerdir (Yalıaltın Kaplan, 2008:61-64).



Şekil 4.2: Levni, “Haliç'te Gösteriler Minyatürü,” Osmanlı Minyatür Müzesi, 1720.

Osmanlı minyatür sanatında sadece saraya ait avlanma, savaş elçilik kabulü gibi konular işlenmemiş, gündelik hayattan spor müsabakaları, eğlenceler, oyunlar gibi halka ait yaşam görüntüleri de işlenmiştir. Bu nedenle de Osmanlı minyatürü dönemin anlarını görüntüleyen tarihi belgeler olarak da nitelendirilebilir (Yalıaltın Kaplan, 2008: 65).



Şekil 4.3: "Mahi Varaka ile Gulsah Saz Calup, Mahi Varaka'ya Gulsah'ın Resmidir", Malik Aksel'in Anadolu Halk Resimleri Kitabından.

Osmanlıda Halk hikâye ressamaları da ürettikleri eserlerle her ne kadar saray minyatür sanatçılarının eserleri kadar dönemin elit kesimi tarafından değerli ve sanatsal kabul edilmeseler de halk tarafından tanınmış ve yaygınlaşmıştır. Popüler konular işlenmiş eğlenceli masal ve hikâye kitaplarında, kahvehane duvarlarında, dini sembollerini betimlemek için kullanılmışlardır. Minyatür eserlerde dahi eser sahibinin imzasının pek sıklıkla kullanılmadığı dönemde halk ressamlarının da kimler olduklarına dair bilgiler pek fazlaca yoktur (Yalıhıltın Kaplan, 2008: 66).

Osmanlı idarecileri tarafından Batı uygarlığının refah düzeyinden etkilenerek Osmanlı topraklarında uyguladıkları refah hareketi ve bu harekete ismini vermiş olan Lale Devri, Patrona Halil İsyanıyla son buldu. Batı tarzı hareketlilik ilk defa Osmanlı'da askeri ve teknolojik yapıda Batılı gelişmeleri takip ederek bunlara göre hareket etme eğilimi I. Mahmut (1730-1754) yıllarında devam etmiştir. Bu askeri ve teknolojik gelişmeleri III. Mustafa'da devam ettirmiş ve astronomi merakıyla Paris Bilimler Akademisi'nden astronomi kitaplarını İstanbul'a getirtmiştir. III. Selim, Yeniçeri Ocağı dışında ilk defa çağdaş orduyu kurma başarısını göstermiş ve Avrupa başkentlerinde kalıcı elçiliklerin kurulmasına karar vermiştir. İlk Osmanlı elçiliği 1793 yılında Londra'da açılmıştır. Elçilikler sayesinde Batı her yönüyle daha iyi tanınacağına yönelik düşünce içinde yabancı

dil öğrenimi ve tercümanlığın gelişmesi gerekliliği anlaşılmıştır (Çelik, 2009:4). Bu doğrultuda 1795 yılında Fransızca eğitiminde verildiği Fransız subay ve uzmanların bulunduğu Mühendishane-i Berr-i Hümayun kurulmuştur. Bu okulda desen ve perspektif dersleri verilmiştir. Başlangıçta bu dersler topçuluk, istihkam ve haritacılık için öğrencilere teknik konularda eğitim vermek amaçlansa da 1824'den sonra resim dersleri daha fazla önem kazanır hale gelmiştir (Uzunoğlu, 2013:154). Yine III. Selim döneminde Batılı anlamda tiyatro Osmanlı'da başlamış ve Batıya ait tiyatro, danslar, müzik icra edilmiştir. II. Mahmut, eğitim ve devlet dairelerine yönelik yeni düzenlemeler yapmış ve Evkaf Müdürlüğünü kurmuştur. Böylelikle din kurumunun ekonomik yapısını merkezileştirerek Şeyhüllislam, ulema, müftü ve kadıların etki gücünü sınırlamıştır. Abdülmecit Batılılaşma hareketini Tanzimat Fermanı olarak da bilinen Gülhane Hatt-ı Hümayunu ilan ederek devam ettirmiştir. Bu bir nevi Osmanlıda vatandaş haklarının güvence altına alınarak kanun tarafından korunması anlamına gelmekteydi. II. Abdülhamit döneminde eğitim ve iletişim konularında yeni uygulamalar eklenmiştir. Eğitim reformu yapılarak yeni okulların açılması ilk ve orta derecede kız okullarının sayısının artırılması sağlanmıştır. Hukuk, Edebiyat Fakülteleriyle birlikte Sanayi-i Nefise Mektebi (1883) yine bu dönemde açılmıştır. İletişim ve ulaşım konularında da yenilikler ve atılımlar yapılarak demiryolu, karayolu, liman, posta ve telgraf gibi modern oluşumlar uygulamaya başlanmıştır (Çelik, 2009:8).

Batı tarzı sanatla buluşmanın ilk bilineni 1480'li yıllarda Padişahın davetiyle İstanbul'a gelen Venedikli ressam Gentile Bellini'nin yaptığı yağlı boya tekniğinde Fatih Sultan Mehmet portresi olmuştur. Batılı tarzdaki resim sanatı Osmanlı'da XVII. Yüzyıl ortalarında Lale Devrinde yaşanan yenilik hareketleriyle birlikte karşılaşılmaktadır. III. Selim döneminde kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da ilk defa uygulanan resim dersleri sanat ortamının kurulmasında yardımcı olmuştur. Askerlerden oluşan ressam gurubu topografik ve teknik konularda aldıkları eğitim neticesinde figürün bulunmadığı perspektif ve mimarinin ön planda olduğu peyzajlar ve natürmortlar yapmışlardır (Çelik, 2009:23).

Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin sayısında artış yaşanmış ve bu öğrencileri bir düzende tutmak, serbest atölyelere gitmelerini engel olmak, birlik içerisinde hareket etmelerini sağlayarak onlara yardımcı olmak amacıyla Paris'te 1860-61 yıllarında Mekteb-i

Osmani adında sanat okulu kurulmuş ve 1874 yılına kadar hizmet yapmıştır (Aypek Arslan, Demir, 2021:181).

Şeker Ahmet Paşa 1862 yılında Sultan Abdulaziz tarafından Paris'e sanat eğitimi için gönderilmiştir. Sekiz sene boyunca Bulanger ve Gerome atölyelerinde eğitim almış ve 1870 yılında İstanbul'a geri dönmüştür. Pariste kaldığı dönemde Barbizon ressamlarından oldukça fazla etkilenmiş ve eserlerinde oryantalist anlayışı uygulamamıştır. 1873 yılında Darülfünun' da açmış olduğu sergiyle Türkiye'deki ilk resim sergisi açılmış oldu (Aypek Arslan, Demir, 2021:181).

Osman Hamdi Bey Hukuk eğitimi alması için Osmanlı Devleti tarafından Paris'e gönderilmiştir. 12 yıl gibi bir süre Paris'te kalmış Hukuk eğitimini yarıda bırakarak oryantalist akımın öncü sanatçılarından Gêrôme ve Bulangêr'ın atölyelerinde sanat eğitimi alır. 1869'da İstanbul'a döner ve bir süre çeşitli devlet kademelerinde görev alır. Sanatsal çalışmalarına da devam eden Osman Hamdi Bey, Avrupalı oryantalist resamlara göre konu seçişi ve işleyişi oldukça farklıdır. Avrupalı oryantalist resamlar eserlerinde genellikle Doğu'nun sefil, fakir, cahil, kötü tarafları ve Batı için ilginç gelen harem, Osmanlı kadınları gibi konuları kullanmaktaydılar. Osman Hamdi Bey eserlerinde Doğudaki camilerin, türbelerin, içinde ve dışındaki işlemleri, mimarisi gibi güzellikleri kullanmaktadır. Sanatçı kişiliğinin yanında arkeolog çalışmalarının sonucunda Arkeoloji Müzeleri ve Güzel Sanatlar Akademisinin kurulmasını sağlamıştır. 1882 yılında Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane adıyla kurucu müdürü Osman Hamdi Bey olan ilk güzel sanatlar akademisi kurulmuştur (Tataroğlu, 2018:182).

XIX. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a gelen Avrupalı resamlar İstanbul sokaklarını, camileri, kahvehaneleri, çarşıları ve halkın gündelik yaşamlarını oryantalist sanat anlayışında resmetmişlerdir. Osmanlıda Türk ve Avrupalı sanatçılarla birlikte sanat ortamında büyük hareketlilik yaşanmaktaydı. II. Mahmut ilk defa portresini yaptırmış ve bunu çoğaltarak devlet dairelerine astırmıştır (Çelik, 2009:27).

1914 yılından I. Dünya Savaşının başlamasıyla birlikte Avrupa'da sanat eğitimi gören sanatçılar yurda geri dönmüşler. Avrupalı sanatçılar tarafından Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Soyut sanat gibi yeni sanat akımları hâkim olmaya başlamışken yurda dönen Türk sanatçılar etkisini kaybetmiş olan izlenimci sanat anlayışını beraberlerinde getirmişlerdir (Çelik, 2009:30).



Şekil 4.4: Mehmet Ruhi Arel, Taşçılar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 229x168cm, Mimar Sinan Üniversitesi Koleksiyonu, İstanbul, 1929.

1914 Kuşağı sanatçıları eserlerinde toplumun içinde bulunduğu sosyal konulara da değinmişlerdir. “Taşçılar” isimli resmiyle Mehmet Ruhi Arel taş kıran işçileri konu ederek toplumsal gerçekçi yönde erken dönem örneklerinden biri olmuştur.

4.2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK SANATI VE SOSYOKÜLTÜREL GELİŞİM

XX. yüzyılın başlarında kurtuluş savaşını kazanmış olan Türk milleti cumhuriyeti kurmuştur. Osmanlı imparatorluğunun çağın gerisinde kalmış ve işlevini kaybetmiş olan kurumlarının tekrar hayata dönmesi gerekiyordu. Bu nedenle yalnızca devlet kurumlarının değil toplumsal yapının yenilenmesi gerekiyordu. Türkiye Cumhuriyeti kendisine, Rönesans ile sağlamlaştırdığı aydınlanmayı sanayi devrimi ile güçlendirmiş Avrupa’yı kendine örnek almıştır. Bu amaçla inkılaplar uygulanmaya başlanmıştır. Siyasi, ekonomik, hukuki ve toplumsal alanlarla birlikte eğitim sisteminde yeni düzenlemeler yapılmıştır. Halifelik son bulmuş, kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmiştir. Din ve devlet işleri birbirinden ayrılmış medreseler kapatılmış yerlerine millet mektepleri açılmıştır. Türk Dil Kurumu kurulmuştur. Güzel sanatlar alanında yeni düzenlemeler yapılmıştır. İsviçre’den medeni

kanun örnek alınmış, kılık kıyafet ve harf devrimleri sayesinde toplumun geçmişle olan bağlarını kopartarak yenilenme hedeflenmiştir. Atatürk'ün de dediği gibi “amaç muhasır medeniyetler seviyesine ulaşmaktır” (Uzunoglu, 2013:156).

Ekonomik, siyasi ve hukuk alanındaki yapılan değişikler sayesinde toplum hayatında etkilerini çok kısa sürede göstermiştir. Eğitim alanındaki reform hareketleri etkisini daha uzun sürede etkisini gösterecek ama kalıcı olacaktır. Batıdan getirilen bilim adamları ve alanında uzman eğitimci getirilerek eğitim kurumlarının yeniden yapılanmasını sağlayarak işlevini arttırmak hedeflenmiştir. Aynı zamanda birçok öğrenci de eğitim almaları amacıyla Avrupa'ya yollanmıştır, vatanlarına döndüklerinde görev yapacakları kurumları Avrupa standartlarına getirmeleri hedeflenmiştir (Uzunoglu, 2013:156).

Cumhuriyet ilan edilmesinden sonraki yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebinin sorunlarının çözülmesiyle adını Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiş ve Namık İsmail kurum müdürü olarak atanmıştır. Namık İsmail 1933 yılında Kültür Bakanlığı'na bir rapor sunmuş ve raporda devletin planladığı işleri yabancı sanatçılara yaptırılmayıp bundan sonra Türk sanatçılara yaptırılmasını tavsiye etmiş. Sanatçılardan faydalanarak Cumhuriyetin devrimlerini halka yaymak ve sanat çalışmalarının yurdun dört bir yanına ulaştırarak sanat zevki oluşturmak, Kurtuluş Savaşı'nı konu alan resimler yapılarak sergilenmeleri için “Devrim Müzesi” kurulması, yapılan bu resimlerin reproduksiyonlarının çoğaltılarak devlet kurumlarına, köylere gemilere yollanarak eserlerin konması, sanatçılara sosyal haklar verilmesi gibi sanat ve kültür alanında dikkat edilerek önem verilmesi gerekli konuları belirtmiştir (Yalıaltın Kaplan, 2008:87).

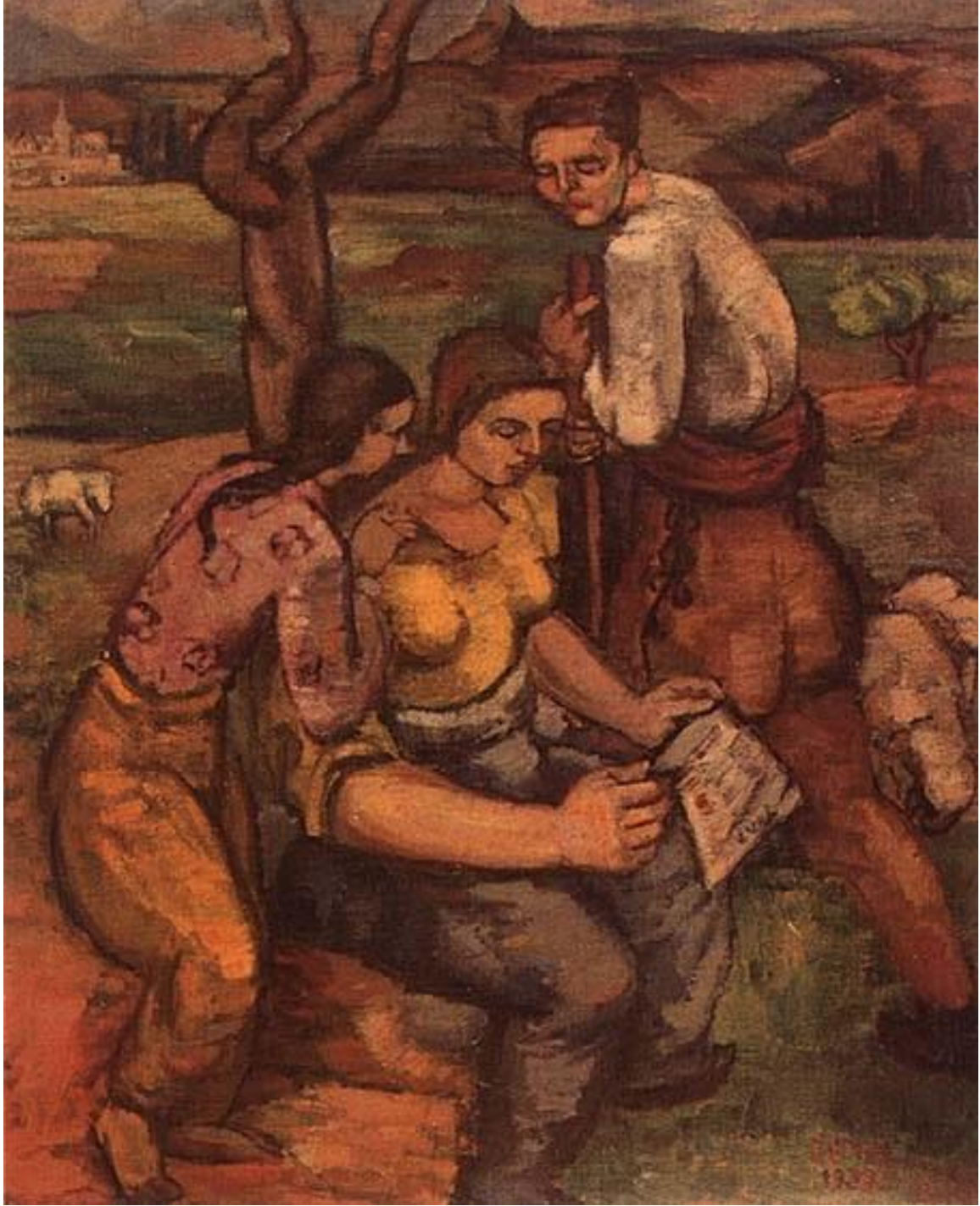
Avrupa'dan dönen genç sanatçılara Cumhuriyetin modernleşme çabaları içinde sanat alanında yeni bir ifade oluşturmalarıdır. Modern Türkiye adımlarında dönüşümü en iyi anlatacak olan sanat tarzı yine modern olmalıydı. Yapılan inkılaplar ile kent merkezlerinde gündelik yaşam tarzı büyük bir değişiklik göstermişti. Erkeklerin başlarındaki fesleri atıp yerlerine şapka kullanmaya başlamışlar ve kadınlar feracelerini bırakıp tayyör giymeye başlamışlardı. Yer sofralarının yerini masa da yemek yeme almış. Latin alfabesine geçildikten sonra okuma yazma oranında artış olmuş, kızlar da okula gidebilme özgürlüğüne kavuşmuştur. (Yalıaltın Kaplan, 2008:66).

Batıya ait yaşam tarzı kısa sürede benimsenmiş, Batı edebiyatı okunur olmuş, alafranga müzik dinlenmeye başlanmış, batı enstrümanları çalınmaya başlanmıştır. Akşam

eğlencelerinde tiyatroya gitmek, devlet kurumlarının düzenlediği balolara katılmak gündelik yaşamın birer parçası olmuştur (Uzunoğlu, 2013:161).

Dönemin sanat gurupları Müstakiller ve D gurubu sanatçılarının dışa vurumcu ve kübist akımda ürettikleri eserler sanat çevrelerince modern sanat yapıtları olarak kolayca benimsenmişlerdir. Büyük şehirlerdeki üst düzey idareci ve zengin kesimin Batı tarzı üretilen her şeyi anlamasa bile cahil görünmekten korktuğu için sorgusuz biçimde beğense bile, İstanbul ve Ankara’da açılan sergileri giden izleyiciler modern sanat eserlerine genelde anlamsızca bakmaktaydı. Zamanla Müstakiller ve D gurubu sanatçıları devlet idarecileri ve dönemin aydınlarından da eleştiriler almaya başlamışlardır. Üretilen eserler halk tarafından anlaşılammakta ayrıca Türk inkılabını da Batılı formlarla anlatmak mümkün görünmemekteydi. Nurullah Berk, gurup üyelerinin başlangıçta batı akımlarının etkisinde kalmalarının zayıflık göstergesi olmadığını; oluşum esnasında gerekli bir evre olduğu, çeşitli fikirlerin tartışıldığı sanat hayatına yeni değerler sağlayacağını ve zamanla özgün bir dile ulaşılacağını savunmaktaydı. Artık bu tartışma ortamında sanatçıdan çağdaş Türkiye’nin sosyal-kültürel değerlerini yansıtabilecek Avrupa standartlarında özgün bir sanat diline ulaşmaktır (Uzunoğlu, 2013:162).

İlk zamanlar modern yaşam gündelik hayatından dans eden çiftleri, bale yapan kız çocukları gibi göze hoş gelen figürleri yansıtan sanatçılar, Devlet tarafından yapılan sergilerde Atatürk İlke ve İnkılaplarının konu edinildiği “Milli Sanat” oluşturma amacıyla eserler üretmişlerdir. Kübist ya da dışavurumcu anlayışla ürettikleri eserlerde emekçi kadın ve erkekleri, kitap okuyan köylüleri, Kurtuluş Savaşındaki kahramanlığı ve yeni kurulmuş cumhuriyetin sanayileşme yolunda attığı adımları konu edinmişlerdir (Uzunoğlu, 2013:163).



Şekil 4.5: Cemal Tollu, Alfabe Okuyan Köylüler, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, İstanbul, 1933.

Cemal Tollu, “Alfabe Okuyan Köylüler” eserini Cumhuriyet’in 10. Yılı maksadıyla İnkılap Sergilerinde sergilenmesi için yapmıştır. Cumhuriyetle birlikte yaşanan değişikliklerden biriside 1928 harf inkılabıdır. Bu resimde de eğitim sisteminin kentten köye yayılmasını ve kadınlarında okuma oranındaki artışını ifade etmek sanatçı tarafından konu edinmiştir.

Kalkınmanın ve eğitimin yurdun en ücra yerlerine kadar ulaştığının, tarlada çalışmakta olan bir kadın ve iki köy gencinin verdikleri molada alfabe okudukları görülmektedir. Resimde aynı zamanda kadın ve erkek yan yana durarak eşitliklerini de göstermektedir. Cemal Tollu bu eserinde alışlagelmiş kübist çalışmalarına nazaran formlarda daha hacimsel şekilde ifade kullanılmıştır (Kalmaz, 2018,82).

Wilhelm Worringer'in sanat tarihi içerisinde sanatçıların soyutlamaya yönelmelerini uygar toplumun gelecek ve yaşama dair huzursuzluğunun şekil alması olarak açıklarken, ilkel toplumların soyutlama anlatımıyla Avrupalı sanatçıların soyutlama anlatımlarının çıkış noktasının farklılığını anlatmıştır. İkel toplumlardaki sanatçılarda soyutlamanın içtepisi, bilinmezlik korkusu kaynak oluştururken, modern insanın bilgisi yaşadığı dünyada kendini yetersiz ve çaresiz hissetmesine sebep olmaktadır (Uzunoğlu, 2013:165).

Müstakiller ve D Gurubu sanatçılarından bazıları kübist ve dışavurumcu eserlerinde biçim ve içerik ilişkisinde ikilemler taşımaktaydılar. Modern insanın gelecek ve yaşamına karşı hissettiği kaygının ifadesi anlamında olan soyutlamacı yaklaşım eserlerinde yaşamı olumlu kılmak için kullanılmamıştır. Dans eden kadın ve erkekler, bale yapan çocuklar modern yaşama ait güzellikleri betimlerken, diğer taraftan bazı ressamın eserlerinde üretimin içindeki sokak satıcıları, köylüler, emekçi insanlar betimlenmiştir (Uzunoğlu, 2013:166).

1937'lerden itibaren D Grubu'nun akademide söz sahibi olması tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Başlarda akademide hocalık görevinde bulunan sanatçılar, sonralarda ise yönetimi ele geçirmiştir. 1950'lere kadar sergiler açan, öğrenci yetiştiren, iktidarla ilişki içerisinde olan, yani ülke sanatını ve devlet sanat politikasını kontrol altına alarak tekelleştirmişler. 1941 yılında Nuri İyem bu gidişata ilk tepkiyi gösteren kişi olmuştur (Yalıaltın Kaplan, 2008:91).

Malik Aksel "Sanat ve Folklor" adlı kitabında Türk resim sanatına ağır eleştiriler getirerek sadece halk motiflerinin resme aktarılmasıyla "halk sanatı" yapılmış sayılmayacağını, reklam ve şöhrete kapılan nice akli başında sanılan kişileri baştan çıkardığını söylemiş ve şu cümleleri eklemiştir: "Elli seneden beri eskiyen, yıpranan sanat hala modern oluyor. Yeniler eskilerin artıklarıyla geçiniyor ve gene el değmemiş eser yaptıklarını sanıyorlar". Türkiye'ye yeni gelmiş olan sanat Avrupa'nın çok gerisindeydi ve gelişimi de çok yavaştı. Birçok sanat eleştirmeni bu durumu sorguluyordu ve cevaplar arıyordu. Türkiye'de ressamın izlenimciliğe, Kübizme yoğunlaştıkları dönemde Avrupalı sanatçılar Sürrealizm,

Dada, Ekspresyonizm’le uğraşıyorlardı. Türk sanatçılar Avrupa’da eğitim aldıkları halde, orda eğitim aldıkları sırada yeni sanat akımları ve sanat olayları oluşurken neden güncel olana sırtlarını dönerek, akademikleşmiş sanat akımlarını Türkiye’ye getirmişler. Türkiye’deki sanat ortamın ne izleyicisiyle ne de kurumlarıyla daha önce oluşturamadığı sanat birikimi buna hazır değildi. Cumhuriyet yeni kurulmuş ve bir şeyler yapılmak isteniyor, bilim ve teknoloji değişiyor, devlet kurumlarında hem de sosyal hayatta yeni bir yaşam kurulmaya çalışılıyordu ama Avrupa’daki yeni sanat akımları düzene karşı oluşturulmuş akımlardı (Yalıaltın Kaplan, 2008:92).



Şekil 4.6: Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 176x237cm, MSGSÜ Resim Heykel Koleksiyonu, İstanbul, 1933.



Şekil 4.7: Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2.62x3.25cm, Louvre Müzesi, Paris, 1830.

Zeki Faik İzer, 1928 yılında sanat eğitimi için Paris'e gitmiştir. Delacroix ve Ingres'ten etkilenmiş ve eserlerinde etkilerini göstermişlerdir. 1933 yılında Cumhuriyet'in 10. Yılı için yapılacak sergiye Zeki Faik İzer "İnkılap Yolunda" isimli tablosuyla katılmıştır. Zeki Faik İzer, bu tablosunda figürlerin düzeni ve şematik yönden Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük" tablosundan esinlendiği görülmektedir. Zamanın eleştirmenleri ve sanat çevresi tarafından da eleştirilmiş olup Prof. Hilmi Ziya Ülgen 1942'deki Resim ve Cemiyet isimli kitabında isim vermeden bu konuya değinmiştir: "*Garp resminin büyük kompozisyonlarını taklit etmek çiraklık için faydalı bir yoldur. Her kompozisyon toplumsal bir heyecanın ve kendi devrinin ürünüdür. Onun kabataslak adapte edilmesi sahte eserler meydana çıkarabilir. 'Kurtulmuş Kudüs'ü adapte ederek nasıl İstiklal Destanı'nı yazmak mümkün değilse, Delacroix veya inkılabımızı tasvir etmeye imkân yoktur. Her terkip ruhunu kendi dünyasının hakikatlerinden ve inançlarından alacaktır...*" İzer' de aslında bu durumu inkâr etmemektedir ve bunu şablon olarak kullandığını söylemiştir. Eleştirilerin

odak noktası resmin yorumlanma ya da esinlenmenin ötesinde aynısının resmedilmiş olmasıydı. Resimler arasında anlatım yönünden de Delacroix'in tablosunda Fransadaki halk ayaklanmasıyla elde edilen bir özgürlük varken, İzer'in tablosunda Cumhuriyetin ilanıyla birlikte yaşanan devrimciliği anlatmaktadır. Her ne kadar İzer şablon olarak kullanmış olsa da konuların örtüşmemesi eleştirileri getirmiştir (Atmaca, Eda, 2014, 36).

Batı tarzında resim geçmişi fazla olmayan ülkemizde, Cumhuriyet'in ilanıyla çağdaş sanat hareketleri sıklıkla görülmekte devlet ve kişisel sanatçı girişimleriyle etkinlikler artmaktaydı. 1950'deki genel seçimler sonrası tabanında tüccar ve büyük toprak sahiplerinden oluşan Demokrat Parti iktidara gelmiştir. Seçimin ardından yabancı sermayenin ülkede yarattığı olumlu etkiyle ekonomi bir süre canlı tutulmuş fakat endüstriyel kalkınma, özel müteşebbisi destekleme, devletin ekonomi üzerindeki müdahalesini kaldırma gibi vaatlerini yerine getirememiş, sonucunda kırsaldan kente göç artmış ve toplumsal sorunların meydana gelmesine sebep olmuştur. 1960 yılındaki askeri darbeyle hükümet düşürülmüş, bu darbe neticesinde ülkede özgürlükçü sesler duyulmaya başlanmış, 1961 Anayasası ile sendikalaşma gibi bazı haklar tanınır hale gelmiştir (Gürçağlar, 2022).

4.3. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI TÜRK SANATI VE KÜLTÜR EMPERYALİZMİ

1950 ile 1970'li yıllar arasında yaşanan sosyal ve politik inişli çıkışlı süreç sanat ve düşünce hayatında da önemli etki oluşturmuştur. Sanat ülke genelinde topluma daha fazla nasıl ulaştırılabilir? Sanatı halkı eğitmek için etkin bir rolde kullanılabilir mi? Sanatçının topluma karşı sosyal sorumlulukları nelerdir? gibi sorulara cevap aranmıştır (Gürçağlar, 2022). II. Dünya savaşından sonra Avrupa'da ortaya çıkan soyut, soyut dışavurumculuk 1950'lerde Türk sanatçıları üzerinde de etkisini göstermeye başladı. Yeniler gurubu üyelerinin de aralarında bulunduğu birçok sanatçı modernleşme çabasıyla üslup değiştirerek soyut resme eğilim göstermişlerdir. Bu guruptan Abidin Dino, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Nuri İyem, Selim Turan, Turgut Atalay gibi bir takım sanatçı gurubu Paris'e yerleşmiş ve burada yenilikleri takip etmişlerdir. Türk resim sanatında biri birine ters durumdaki sanatsal üslupların sanatçıları tarafından geçişleri çelişkili bir ortam yaratmaktaydı. Ama zaten Türkiye'de köklü bir sanat geleneği de yoktu. Avrupa'daki yeni sanat akımlarını çeşitli sebeplerle yakından takip etmek zorunda

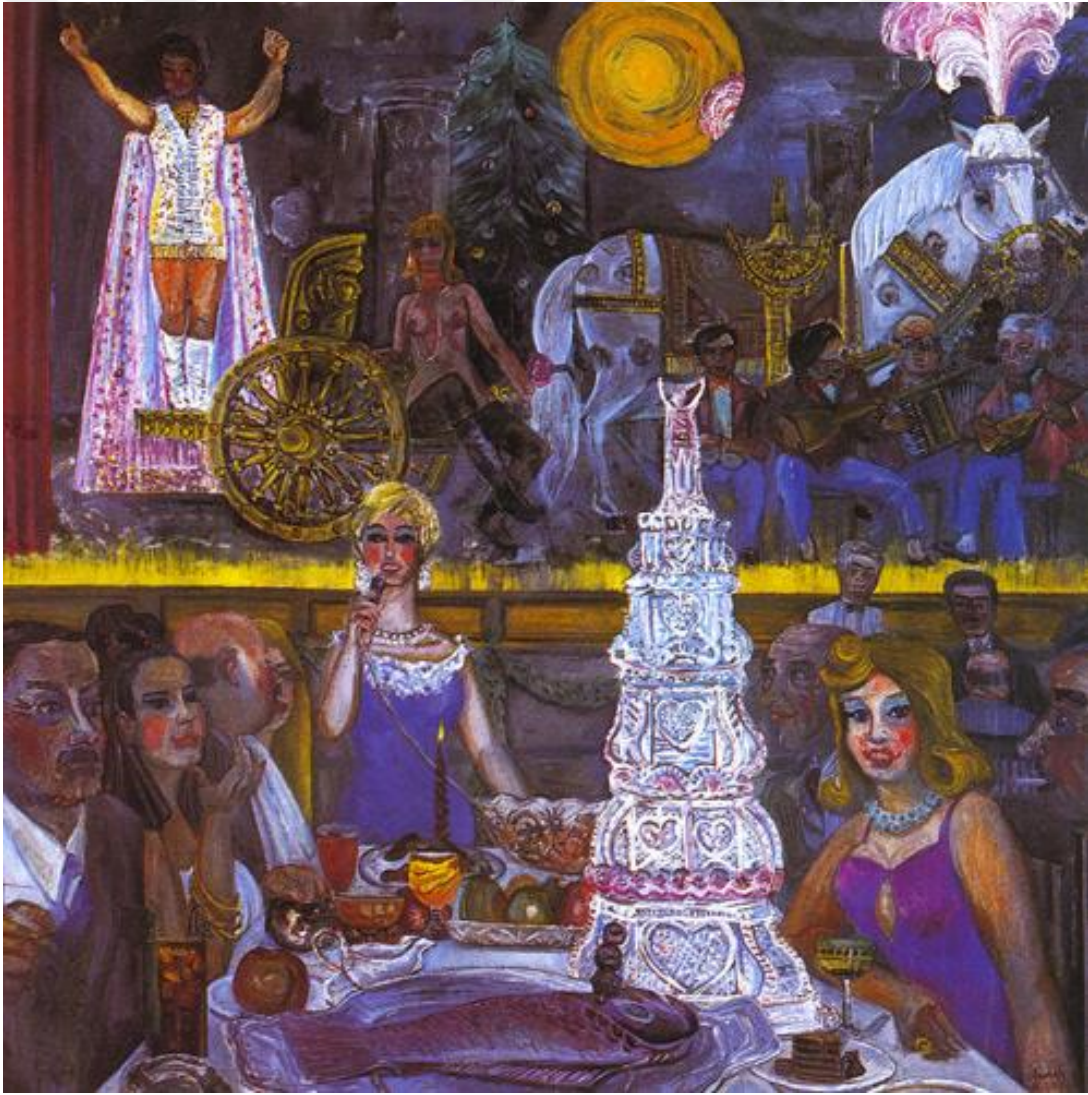
kalmalarının yanında Türkiye’de 1950’li yıllarda yaşanan kültürel ve ekonomik tutarsızlıklarında etkisi görülmektedir (Yalıaltın Kaplan, 2008:109).

Çağdaş Türk resminde birçok sanatçı tarafından figüratif çalışmalar, soyut resmin en etkili olduğu 1955-1970 yılları arasında da devam etmiştir. 1960’lı yıllardan itibaren toplumsal konuları işleyen figüratif çalışmalar dikkat çekmiştir. 1950’lerden sonra başlayan Amerikan etkisindeki batılılaşma eğiliminin yarattığı etki, köyden kente göçün artması ve beraberinde getirdiği olumsuz sonuçlar sanatçıların dikkatini çekmiş, ülkenin sorunlarına kişisel üslupla yönelmelerine sebep olmuştur. Toplumsal içerikli figüratif resim yapmış Neşet Günal, Cihat Burak, Nuri İyem, Turgut Zaim, Nedim Günsür, Gürol Sözen gibi sanatçılardan bazılarıdır (Yalıaltın Kaplan, 2008:113).



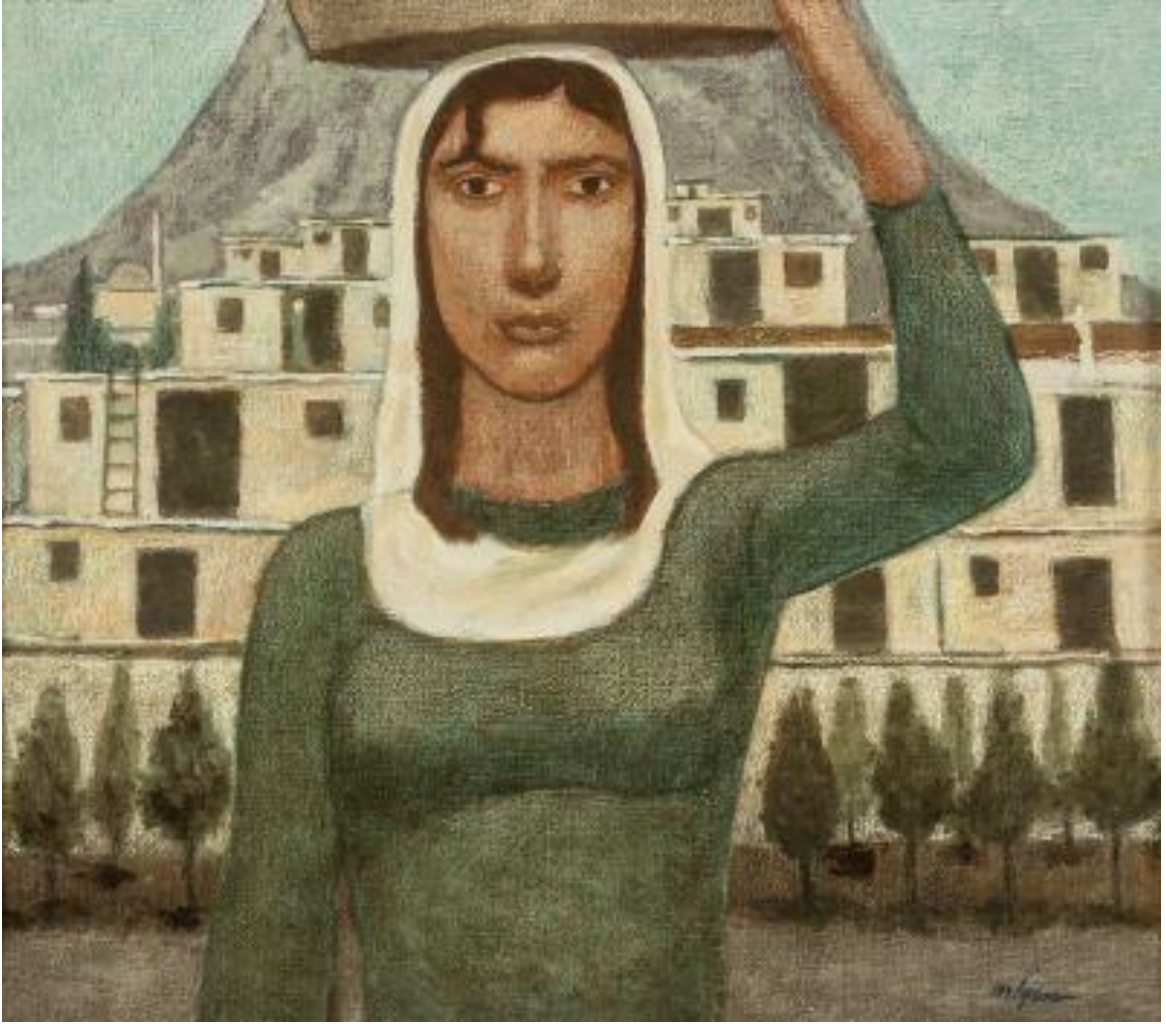
Şekil 4.8: Neşet Günal, Yaşantı I, Tuval üzerine Yağlı Boya, 185x140cm, İstanbul, 1958.

Neşet Günal, sosyal yaşam konularını resimlerinde yansıtan bu yöndeki önde gelen temsilcilerinden biridir. Gerçekleri olduğu gibi aktarmak, Anadolu'nun doğasını, insanını ve yaşamını doğal ortamında, kendi anlatım diliyle somut anlamlar yüklediği resimler yapmaktadır. Fernand Leger'in üslubunu kendisine yakın hissetmiş ve onun anlayışında anıtsal figürler kullanmıştır. Duvar yıkıntısının önünde, kapı eşiğinde, korkuluk gölgesinde, kırsal doğadaki bekleyen figürler Anadolu'nun sert iklim ve toprağına direnen Anadolu insanını yansıtır. Bu figürlere "Toprak Adamları" ismini verdiği yokluk ve hastalıkla savaşıp, yıpranmış bedenleriyle zorluklarla göğüs geren insanlardır (İstanbulsanatevi, 2022).



Şekil 4.9: Cihat Burak, Eylemlerimiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x140cm, Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Ankara, 1971.

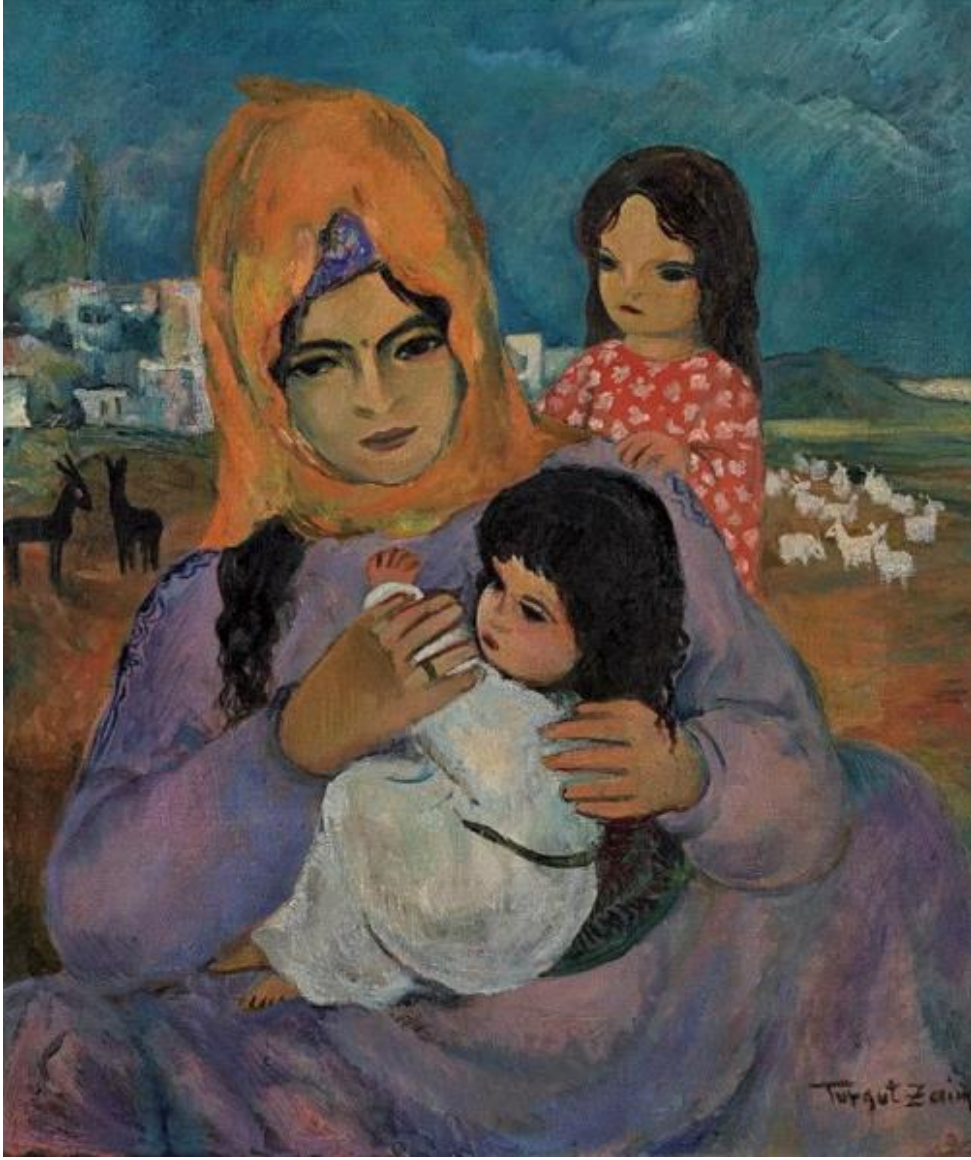
Cihat Burak, eserlerinde toplumsal konulara odaklanmaktadır. Toplumun içindeki durumu gözlemleyerek mizahi bir yaklaşımla izlenimlerini aktarmaktadır. Eserlerinde toplumun modernleşme çabası içerisinde kendisini adapte etmeyi beceremediğini düşünmektedir. Bu durumu izleyiciye eleştirel ve alaycı bir şekilde göstermektedir. Resimlerinde rahat fırça darbelerini kullanmakta ve basit halk sanatçısı gibi çalışmaktadır. Avrupa’da aldığı eğitim üslubunu eserlerine yansıtmamıştır. Cihat Burak eserlerinde gelenek, modern ve gündelik yaşam arasında bir uzlaşma sergilemektedir (Madra, 2015).



Şekil 4.10: Nuri İyem, Köylü Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x44cm, İstanbul.

Nuri İyem, toplumsal – gerçekçi içerikli resimler yapmış, Anadolu kadınının hüznü, umutlu, neşeli, kırılmış, yas tutan, öfkeli, acı çeken gibi hallerini tuvalere yansıtmıştır. 1930 -1940 yılları arasında toplumcu – gerçekçi bir üslup benimsemiştir. 1950’ den sonra soyut resimlerle bilirse de 1960’lı yılların sonundan itibaren işçileri, balıkçıları, grev yapanları, köyden kente göçü, gece kondu hayatını ve genç kadın portrelerini yoğun bir

şekilde resimlerinin konusu olarak işlemiştir. Sanatçı yaptığı tüm figür ve portrelerde gözleri ön plana çıkartarak mimik ve ifade verici çizgileri kullanmayarak heykelsi bir yapı meydana getirmiştir. Resimlerinde bu yüzleri ön planda kullanarak arka plana kişilerin yaşadıkları evleri, yerleri ve çocuklarını koymuştur (Kültürİstanbul, 2021).



Şekil 4.11: Turgut Zaim, Anadolu Betimlemesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58x51cm, İstanbul, 1940.

Turgut Zaim, milli geleneklerden yararlanarak ve bu yönde konuları eserlerinde kullanmıştır. Anadolu'nun folklorik ruhunu eserlerinde konu edinerek göçerlerin ve köylülerin yaşamlarını öznel bir yorum katarak resimlerine aktarmıştır. Resimlerinde Anadolu kadının genç ve güzel kadınlar olarak kullanmış, ince kaşlı, kömür karası ceylan

bakışlı ve yuvarlak yüzlü olarak betimlemiştir. Figürler birbirine benzemektedirler ve ışık-gölge, tonlama kullanmadan şekilleri stilize ederek minyatür havası oluşturmaktadır.

Kendi kaleminden anlattığı yaşam öyküsünde şöyle demektedir: “... 1932 yılına gelmiştik. Yeni bir bocalama devresinden sonra Ankara’ya yerleştim. Fırsat buldukça yurdun çeşitli yerlerini dolaştım. Yörükleri, Avşarları ziyaret ettim. Bundan böyle bozkır benim hocam olmuştu. Bu toprağın ressamı olmak istiyordum. Yurt özelliği de olan bir üslup sahibi olmaya çabalıyordum. Öncelikle konuların üzerinde ısrarla durdum. Bozkır’ın dilini sezmeye uğraştım. Onunla kısa zamanda içli-dışlı oldum. Köylü figürlerini tablolarımın en seçkin yerlerine oturttum. Melankolik, mütevekkil bakışları, tavırları beni çok duygulandırıyor. Onların büyüüne kaptırılmıştım kendimi...” (Aşık,2021)



Şekil 4.12: Nedim Günsür, Madenci, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 85x91,5cm, İstanbul Modern Koleksiyonu, İstanbul, 1957.

Nedim Günsür, ilk zamanlarından itibaren toplumsal gerçeklik temalı resimler yapmıştır. Zonguldak maden ocaklarında çalışan işçileri ve Ereğli limanında çalışan işçileri konu almış olduğu ilk çalışmalarında, siyah beyaz karşıtlığını kullanarak konuları dramatize etme çabasındadır. Zonguldak dönemine ait çalışmalarını köyden kente göç takip eder. İncelmiş figürlerin yoğunlaştığı, doğanın geniş alanı kapladığı ve inceltilmiş olarak kullanılan boya oyunlarının ağırlık kazandığı bu resimlerde, yöre halkının fiziksel özelliği resme ait tipolojiyi oluşturmaktadır. Fakat hayatın tek yönlü değil tüm yönleriyle konularında kullanma isteği, farklı konulara da yönelmesine neden olmuştur. Eğlence parklarının ve uçurtmaların yer aldığı bayram ve eğlence mekanları, palyaçolar, cambazlar, balıkçı köyleri, deniz kıyılarındaki çarşı görüntüleri konu edindiği resimler arasındadır (İstanbulsanatevi, 2022).

1960'lı yıllardan itibaren Batı sanatındaki gelişmelerle ortaya çıkan çeşitli sanat akımları, Türk sanatında da karşılığını bulmuştur. Kapitalizmin getirdiği tüketim kültürü, popüler kültür öğelerinin geleneksel Türk kültürüyle modern dünyanın arasında sıkışıp kalmış insanların yarattığı çeşitlilik sanatçılar tarafından yeni bir dil meydana getirmelerine sebep olmuştur.



Şekil 4.13: Altan Gürman, Montaj 5, Fotoğraf Montaj, 6x7,5 m, İstanbul, 1967.

Altan Gürman, 1967 yılında Paris'ten dönüşünde hazır nesne kullanarak oluşturduğu "montaj" isimli çalışması ile Türk sanat ortamına yeni bir anlayış getirmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren yaptığı eserlerinde gündelik yaşama, ordunun mitleştirilmesine, bürokrasiye eleştirel yaklaşmıştır. Eserlerinde endüstriyel ve gündelik malzemeleri kullanarak savaş karşıtı betimlemeler oluşturmuştur. Altan Gürman'ın sanatı tüketim kültürüyle, pop kültürle alakalı değildir, kendi ülkesindeki siyasi ve politik kaosu irdelemekle alakalıdır (Umay, 2009: 102).

4.4. 1980 SONRASI TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMI

Türkiye’de 1980’ler köyden kente göçün önemli sorunların başında geldiği yıllardır. Küreselleşmenin etkisiyle 1980 öncesinde başlayan değişim iş gücünün yer değiştirmesini sağlamıştır. Kırsalda insanların tarımdan yeterli geliri elde edememeleri ve tarımda makineleşmenin artmasıyla tarımsal istihdamdaki azalma kente göçü mecbur kılmıştır. Yoğun göç nedeniyle kentler kontrolsüz ve çarpık biçimde gelişmiştir. Gecekondulaşmanın yoğunlaşması kentlerdeki kültürel, sosyal ve ekonomik yapının bozulmasına sebep olmuştur. Ekonomik liberalizm Türk toplumunda yeni yaşam tarzıyla birlikte kültürel değişimi meydana getirmiştir (Tan, 2011:72).

Türk sanat ortamında, 1970’li yıllarda sanatçılar toplumsal sorunlara yoğun ilgi göstermiştir. Ülkenin kargaşa içindeki ortamını eserlerinde toplumsal gerçeklikle göstermişlerdir (Yalıaltın Kaplan, 2008:117). 1970’li yılların bitiminde, sanatsal uygulamalarda ve sergilenmesinde anlayışın değiştiğini görürüz. Mimar Sinan Üniversitesi 1977 yılında “2000 Yılına Doğru Sanat Sempozyumu” ve “Yeni Eğilimler” sergilerini yapmıştır. Bu sergilerle birlikte yeni nesil sanatçılara yeni yönelimlere atılmaları ve yeni kavramları deneyimleme imkânı olmuştur (Bek, 2002:1).

Ordu 12 Eylül 1980’de yönetime tekrar el koydu. Sanatçılar darbe sonrası siyasi tepkilerini eserlerine yansıtarak sanatsal faaliyetlerini arttırdılar. Ülkedeki siyasi karşıtlık sanatta da kendine yer bulmuş evrensel-ulusal, soyut-figüratif, toplumsallık-bireyselcilik gibi kavram çatışmaları oluşmuştur (Yalıaltın Kaplan, 2008:117). 1983 yılında yeni kurulan Turgut Özal Hükümeti’yle birlikte ekonomik yönde yapılanma, serbest piyasa ekonomisine geçiş, küreselleşme çabalarıyla birlikte ülkenin dışa açılma süreci başlamıştır. Türkiye’nin dışa açılma politikaları sadece ticari ve ekonomik açıdan değil kültürel bakımdan da bu dönemde başlamıştır. Bu dönemde özel sektör sanata ilgisini artırmış devlet desteğini azaltmıştır (Bek, 2002:1). 1980’li yıllar sanatçılar açısından apolitik davranışların arttığı zamanlardır. Küreselleşmeyle birlikte popüler kültür etkisini göstermiş ve toplumsal gerçeklik sanatçıların ilgisini çekmemeye başlamıştır (Yalıaltın Kaplan, 2008:117). Sanatçılar 1980’li yıllarda geleneksel yöntemleri bırakarak minimal sanat, kavramsal sanat ve hazır nesne kullanımının olduğu çalışmalara yönelmişlerdir. Geleneksel sanatın sınırlarını aşan sanatçılar eserleriyle araştırma yapan, sorgulayan, sorular sorarak çözümler arayan eserler üretmeye başlamışlardır. Eserlerin meydana gelişinde malzemenin özgürlüğünü

kullanan sanatçılar Türk sanat ortamına çağdaş sanat kavramlarını kazandırmıştır (Bek, 2002:1).

Türkiye 1990'lı yıllarda Avrupa Birliğine girmek için bir süreç başlatmıştır. Bu durum kültürel ve sanatsal faaliyetleri arttırmış Avrupa sanat ortamıyla karşılıklı sanatsal alışverişi tetiklemiştir. İstanbul sanat ortamı büyük bir gelişim göstermiştir. (Madra, 2015). Türkiye'de 1990'larda kavramsal sanat devam etmiştir. Çağdaş sanatın toplumsal ve siyasal meselelere dikkat ettiği ve sorguladığı bir dönem olmuştur. Türk sanatında bu dönemde bireysel çapta toplumsal gerçekçi çalışmalar da görülmektedir (Tan, 2011:72). Modern sanat ve çağdaş sanat kavramlarının 1990'lı yıllardan itibaren anlam farklarının belirgin hale geldiğini görürüz. Sezer Tansuğ'a ait "Çağdaş Türk Sanatı" isimli ilk baskısı 1986 yılı olan kitabında Türkiye modern sanatını Osmanlıdaki Batılılaşma Dönemi ile 1980 arasını kabul etmektedir (Erden, 2011:17). Dünyada 1990'lı yıllarda Berlin duvarının yıkılması, Sovyetler Birliğinin dağılması, medyanın gelişmesi, internet çağının başlamasıyla dijital enformasyon döneminin etkinliği Türkiye'de de etkisini göstermiştir. Türkiye'yi de etkileyen bu gelişmeler 1990'dan sonra televizyon ve reklam sektörünün de gelişmesiyle birlikte popüler kültürün ortaya çıkmasını sağladı. Bu gelişmeler sanat ve kültürü de fazlasıyla etkilemiştir. 1986 yılında ilk olarak Ankara'da yapılan Bienali'ni takiben 1987' İstanbul Uluslararası Sanat Bienali ve sonrasında uluslararası önemde küratörlerin çalışmalarıyla yurt dışında da ses getirmişlerdir.

Ülkeler için kültür endüstrisinde görünür olmak küresel ekonomi kadar önemli olmuştur. Şehirler kültür endüstrisinden paylarını alabilmek adına Bienaller ve Sanat fuarlarından faydalanma yoluna gitmişleridir. Bu kültürel faaliyetlerden kendi paylarını alabilmek adına büyük şirketlerde imajlarını ve tanınırlıklarını arttırmak için sanat faaliyetlerine dahil olmuşlardır. Özel sektöre ait büyük sermaye kuruluşları çağdaş sanat ve sanatsal oluşumlara büyük yatırımlar yapmışlardır. Sanatsal organizasyonlara destek vermişler ya da bizzat kendiler organizasyonları düzenlemişlerdir (Özdemir, 2022 :40). Artist Sanat Fuarı, TÜYAP ve Plastik Sanat Derneği ortaklaşa 39 galerinin katılımıyla ilk defa 1991'de İstanbul Tepebaşı'nda düzenlediler. Bu sanat fuarı Türkiye'de düzenlenen ilk sanat fuarıdır (Lebriz, 2013). Bu fuarın Türkiye sanat piyasasının gelişimine katkısı oldukça yüksek olmuştur.

Bienal etkinlikleri ilk olarak Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından başlatılmıştır. Bakanlık ve Güzel Sanatlar Müdürlüğü yetkilileriyle birlikte sanatçılardan oluşan bir kurul kurulmuştur. Bu kurul diğer ülkelere ait Kültür Bakanlıklarıyla temasa geçerek küratör ve katılacak sanatçıların seçimi için birlikte çalışmışlardır. Ankara Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali ilk defa 1986 yılında yapılmıştır (Bek, 2002:2). Sanayici Nejat Eczacıbaşı'nın önderlik ettiği on yedi iş insanı ve sanatseverle birlikte 1973 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV)'ı kurdu (Özdemir, 2022: 40) 1973 yılından itibaren Opera, Bale, Müzik ve tiyatro gibi gösteri sanatları ve sinema filmleri gibi alanlarda "Uluslararası İstanbul Festivali İKSV tarafından düzenlenmekteydi (Bek, 2002:3). İKSV desteğiyle Türkiye'de ikinci bienal etkinliği 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri olarak 1987 yılında Beral Madra küratörlüğünde yapıldı (Okan, 2012:27). Bienal izleyicide ilgi uyandırmak maksadıyla kentin çeşitli yerlerine kurulmuştur. Türkiye'de modern ve çağdaş sanat müzeleri bulunmadığından Aya İrini Kilisesi, Hareket Köşkü, Askeri Müze, Ayasofya Hamamı, Süleymaniye Kültür Merkezi ve Resim Heykel Müzesi gibi tarihi mekanlar Bienal için tercih edilmiştir. Sonraki Bienaller için de aynı sistem uygulanmış farklı mekanlarda ve temalar belirlenerek çağdaş sanat eserleri sergilenmiştir (Özcan, 2019:61). Bienaller sayesinde Türkiye ve İstanbul'un çağdaş sanat ortamında tanınırlığının artması sağlanmıştır. Geleneksel sergi uygulamalarının yerini sanat ve mekânın birleştiği kentle uyumlu bir biçimde sınırlı alan içerisinden çıkarmıştır. Bienallerle birlikte çağdaş sanatın gelişimi ve uygulaması artmıştır (Özcan, 2019:63).

1990'larda günümüzde de varlığını sürdüren pek çok galerinin kurulduğunu görmekteyiz. C.A.M. Galeri (Comtemporey Art Marketing), Pi Artworks, Aksanat, Garanti Platform, Karşı Sanat gibi galerilerin sanat piyasasını hareketlendirdiğini görmekteyiz. Ayrıca Atatürk Kültür Merkezi büyük ölçekli sergilerin kurulmasını sağlamıştır. İlk sergisinin 1996 yılında İstanbul Kare Sanat Galerisi'nde açan Hafriyat Gurubu 2000'li yıllarda oda projesiyle dönemin önemli sanat gruplarından olmuşlardır. Plastik Sanatlar Derneği'nin Genç Etkinlik adının verdiği projeyi 1995 yılında uygulamıştır. Genç Etkinlik, genç sanatçılara herhangi bir sansür ve kısıtlama olmadan disiplinler arası çalışmalarının 15 günlüğüne sergilenme alanının sağlamaktadır (Küpçüoğlu, 2020:211). Türkiye'nin ilk modern ve çağdaş sanat müzesi olarak İstanbul Modern Sanat Müzesi 2004 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından kurulmuştur.

Çağdaş sanat eserlerinin sergilenme alanlarının çoğalmas ve sanat piyasasının gelişimiyle birlikte 1990'lerden sonra sanatç uların kolaj, readymade, enstelasyon, performans, video gibi türlerde eserlerin arttığını gördük. Halil Altındere, Ferhat Özgür, Haluk Akakçe, Halit Engel gibi sanatç ular dönemin çağdaş sanatç ularından örnektir.

Türkiye'de sanat piyasası 2000'li yıllarda gerçek çıkışını yaşamıştır. Dünyaca ünlü dergilerden biri olan Newsweek 2005 yılında kapağında "Cool İstanbul" başlığının kullanmıştır. Avrupalı olsun olmasın... İstanbul dünyanın en cool şehirlerinden biridir" diyerek İstanbul'un modern yapısının gelişmişliğinden bahsetmektedir (Uçankuş, 2005). Avrupa Konseyi tarafından 2010 yılında İstanbul, Essen ve Pecs şehirleriyle birlikte Avrupa Kültür Başkenti seçilmiştir. İstanbul'un Kültür Başkenti seçilmesiyle birlikte şehirde kültürel mirasın yeniden keşfi ve Dünya'ya tanıtılması amacıyla yerel yönetim ve sivil toplum kurumlarıyla birlikte birçok sanatsal faaliyet gerçekleştirilmiştir (Baycar, 2010: 725) 2000'li yıllarda Salt İstanbul, Elgiz müzesi, Karşı sanat çalışmaları, Sabancı Müzesi, İstanbul Modern, Pera Müzesi, Arter, Dirimart gibi galeri, sergi alanları ve müzelerin sayısında büyük bir artış olmuştur. Yurt dışı sanatç ular için de Türkiye ve İstanbul cazip hale gelmiştir. İstanbul Bienalleri devam etmekte ve yeni şehir bienalleri eklenmiştir. Sinop'ta düzenlenen "Sinopale" ve Çanakkale'de düzenlenen "Çanakkale Bienal"i yapılmaya başlanmıştır. Kapadokya'da çağdaş sanat sergilerinin düzenlendiği "Cappadox" 2015 yılında yapılmaya başlanmıştır. Contemporary İstanbul 2006 yılından itibaren düzenlenmeye başlamış ve sanat piyasasını hareketlendirmiştir. Sanatç uların tanınmasında ve eserlerinin satışının yapılabilmesinde bir pazar görevi görmüştür. Mamut Art Project ve Base İstanbul gibi genç sanatç ular ı destekleyen ve eserlerinin sergilenmesini sağlayan organizasyonlar kurulmuştur. Artweeks gibi mikro fuarlar çağdaş sanatç ulara yer vermiştir (Graf, 2021).

5. 1980 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI ÖRNEKLERİNDEN BİR SEÇKİ VE KÜLTÜR EMPERYALİZMİ



Şekil 5.1: Nur Koçak, Ruj Mihrabı, 1979-1988, Büyük Sergi'den Görünüm, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 1989.

Türk sanatında erkek sanatçıların egemen olması, 1980'lerde kadın sanatçılar tarafından sorgulanır olmuştur. Türk kadın sanatçılar bu sorunsalı ifade edebilmek adına teknik ve malzeme kullanımıyla farklı yollardan ifade edebilmek adına yeni biçim arayışlarına girmişlerdir. Bu yeni ifade biçimleri sayesinde 1980'lerde kendilerinden söz ettirerek Türk çağdaş sanatında söz sahibi olmuşlardır. Batı sanatından farklı olarak feminist çalışma yöntemlerini tercih etmemişleridir. Kendi kişisel ilgi alanlarına göre sanatsal çalışmalarını üretmişlerdir (Sabancılar Iştın, Ünal, 2021: 450).



Şekil 5.3: Nur Koçak, Müdahale Edilmiş Kartpostallar Serisinden Bir Kartpostal, 1981.

Nur Koçak, eserlerindeki konuları seçerken popüler kültür imgelerinden Hollywood sineması ve kadın dergilerini kaynak olarak kullanmaktadır. Dönemin kadınlara yönelik içerikli gazetesi “Kelebek”e ait “Mutluluk Resimleriniz” isimli köşesini ilham edindiği romantizm unsurlarının olduğu asker kartpostallarını çalışmıştır. Bu çalışmaların bulunduğu “Mutluluk Resimleriniz” isimli enstalasyon sergisini düzenlemiştir. Kadın ve erkeğin beraber olduğu bu kartpostalların haricinde yalnızca erkek fotoğraflarının bulunduğu tarafa odaklanan sanatçı, deneyimler ve temsilleri arasındaki uyumsuz duruma ilgi uyandırır (Saltonline, 2019).



Şekil 5.4: Gülsün Karamustafa, Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var, 1981.

1980'lerde büyük şehirlerdeki çarpık kentleşme sonucunda kültür karmaşası yaşanmıştır. Büyük şehirlerin yeni oluşan toplumunda melez bir müzik türü olan ve karamsar yapısıyla

arabesk müzik toplumun hislerini yanstmaktaydı. Toplumunu yansıtan alt kültüre ait bir müzik türü olarak toplumda sklıkla dinlenmekteydi. Krsaldan büyük kentlere göç eden insanlar tarafından krsala duyulan hasreti, hayat karsnda yenilmiş durumlarını, kaderleri arabeske kaynak olmuştur. O döneme ait Türk filmlerinin de içeriği arabesk olmuştur. Konularında, büyük kentlerin kadınların masumiyetini yok etmesi, erkeklerin yozlamı halleri, pavyona den hayatlar, zengin ve Őehirli genç kızla taralı delikanlının kavuamama hikayeleri olmuştur. Gülsün Karamustafa, eserlerinde bu arabesk hayatı ve Yeşilçam filmlerini kullanmıştır. Eserlerinin konusunu kurgularken Yeşilçam filmlerindeki baygın bakılara sahip kadın ve erkekleri, gecekondulu hayat tarzını, arabesk Őarklarındaki sözleri, iek desenlere sahip pazen kumaşları kullanmıştır (Saltonline, 2014).



Şekil 5.5: Gülsün Karamustafa, Vatan Doğduğun Değil Doyduğun Yerdir, Fotoğraf, Yerleştirme, 40x40cm, İstanbul, 1994.

Gülsün Karamustafa, eserlerinde gündelik yaşam içerisinde sklıkla kullanılan basit gereerle dönemin kırsal ve kentli ayrımı içerisinde toplumun yaşam tarzını göstermeye çalışmaktadır. Toplumsal içerikli olan çalışmalarını yerleştirmeye dayalı nesnelere kullanarak toplumsal bir dil oluşturmaktadır. Sanat ve nesne ilişkisini kurmaya çalışarak kültürel izleri etkili bir biçimde yanstmıtır. G, kültür, cinsiyet, kimlik ve kitch

sorunsallarına odaklanarak nesnelere konuya uygun olacak şekilde seçmeye özen göstermiştir. “Vatan Doğduğun Değil, Doyduğun Yerdir” isimli eserinde Karamustafa, sarmalanmış haldeki üç kaşık ile göçe vurgu yapmıştır. Bu çalışmasında birbirinden farklı tipteki üç adet kaşığın biri tek başına diğer ikisi de çift olarak sarmalanmıştır. Bu şekilde sarmalanmış olmaları belki aynı belki de farklı coğrafyalardan göç edenlerin hikayesini temsil etmekte, basit bir mutfak aletinin aracı olarak etkili bir biçimde kullanımını sağlamaktadır (Demirci, Kurt, 2022: 87-90).



Şekil 5.6: Gülsün Karamustafa, Elvisli Seccade,
Kumaş Kolajı, 180x105cm, İstanbul, 1986.

Gülsün Karamustafa, inanç kavramlarının toplum içerisindeki yozlaşmasını çalışmalarında işlemiştir. Türk toplumun çoğunluğunu oluşturan Müslüman nüfusun yozlaşma sorununa dikkat çekmeye çalışmıştır. “Elvis’li Seccade” ismini verdiği çalışmada Müslümanların günlük ibadetlerinde kullandıkları kutsal imge unsuru olan eşyalarında Hristiyan dinini sembolize eden ve kültürlerinin izlerine dikkat çekmektedir. Bu durumun kendi içerisinde çelişki uyandırdığını ifade etmektedir (Yalıaltın Kaplan, 2008:124).



Şekil 5.7: Nur Gökbulut, İlmli İslam, İstanbul, 2015.

Nur Gökbulut, çalışmalarında gündelik hayatta kullanılan hazır nesnelere ve atık malzeme kullanmıştır. Günümüzde teknolojinin sayesinde artmış olan tüketimin toplumun yapısını değiştirerek tüketim toplumuna dönüşmesini eleştirel bir dille hazır nesnelere kullanarak anlatmıştır (Gençaydın, 2020). 1990’lı yıllardan itibaren yaptığı çalışmalarda gündelik yaşam içerisinde sıklıkla kullanılan basit ve sıradan hazır nesnelere kullanmaktadır. İşlerinde genellikle naylonlar, şile bezleri, tülbentler, kullanılmış bezler, alüminyum ve bakır levhalar gibi malzemelerden oluşmaktadır. Nur Gökbulut, çalışmalarında kullandığı malzemelerle doğal ve yapay arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmaktadır. Eserlerinde kullandığı basit ve sıradan nesnelere üst düzeyde etki yaratarak malzemeyi değerli kılabilir. Çöplükten bulunduğu atılmış kâğıt parçasıyla hiç kullanılmamış tertemiz bir kâğıt arasında fark görmemektedir (Özgür, 2020).



Şekil 5.8: Nur Gökbulut, Zamana Armağan, Açık Alan Düzenleme, 1987.

Nur Gökbulut, “zamana armağan” isimli çalışmasında şeffaf ve atık endüstriyel ürünlerden oluşan malzemeleri Dadaist kavram dahilinde kullanmaktadır. Bu endüstriyel malzemeleri renk ve biçim ilişkisini maddesellikten kopartarak plastik etkiye varan pentür etkisi vermiş ve sanat nesnesine dönüştürmüştür. Gökbulut, çalışmalarında tükenmişliği, terk edilmişliği, zamanın izlerini, yaşanmışlık hissini ve düşüncesini anlatmayı amaçlamıştır. Nesnelere kullanırken birbirleriyle olan ilişkilerini duyarlı ve uyumlu bir birliktelik sağlamaktadır (Gültekin, 2020).



Şekil 5.9: Nur Gökbulut, Doğal Koruma, Dantel İşleme, Yerleştirme, 350x600cm, 1997.

Nur Gökbulut, “Doğal Koruma” isimli çalışmasında örümcek ağlarını el emeği olarak tığ işleme si dantel örgüsü çalışmıştır. Dantel işlemeli bu örümcek ağları sezgisel bir aura yaratmaktadır. Mekanla bütünleştirilmiş bir biçimde sergilenmesiyle gerçeklik algısı üst düzeye çıkartılmıştır. Bu şekilde sergilenmesi bilindik sanat eseri görüntüsünü farklılaştırmaktadır. Sıradan endüstriyel ürünü iplikten el emeği işlemenin bilindik örgü şeklinden farklı olarak avını bekleyen bir örümceğe ait aç şeklini alması sanat eseri olgusunun dışındadır. Bu aç izleyiciye kendisini av hissiyatı vermektedir. Tüketimin ve endüstriyel eşyaların insanları ağına almasını düşündürmektedir (Özgür, 2002).



Şekil 5.10: Halil Altındere Köfte Havayolları, Fotoğraf, Değişken Boylar, İstanbul, 2016.

Halil Altındere, 1990'lı yıllarda Türkiye'nin kültürel yapısını şekillenmesinde katkısı olan sanatçılar kuşağından gelmektedir. Altındere'nin sanatındaki konular göç, kimlik, cinsiyet ve alt kültürlerdir. Altındere, "Köfte Havayolları" isimli çalışmasını yapabilmek için bir grup göçmeni uçağın tepesine çıkartarak kendisine poz verdirtmiştir. Göçmenlerin uçağın tepesinde poz vermesini Orta Doğuda sıradan bir durum olan tren üzerinde ve etrafında sarkarak yapılan yolculuklara benzetmektedir. Orta Doğudan insanların daha iyi şartlarda yaşayabilmek amacıyla Avrupa'ya gitmek istemektedirler. Bu uğurda Akdeniz ve Ege Denizini aşabilmek için tehlikeli ve gayri resmi yolculuklar yapmaları gerekmektedir. Altındere, bu çalışmasıyla Avrupa Birliği'nin göçmen politikalarına net bir biçimde ve direkt tavrını göstermektedir. Dünya'nın bu konuda iki yüzlü ve ırkçı davrandığını düşünmektedir (Çanakalebienali, 2022).



Şekil 5.11: Halil Altındere, Gözetleme Ağacı, İstanbul, 2021.

Emperyalist kültür sistemi, iletişim teknolojisini kullanarak sunduğu olanaklarla insanları etkisi altına almıştır. İletişim teknolojilerinin gelişimiyle birlikte insanların her anı iletişim araçlarıyla izlenmektedir. Halil Altındere, “Güvenlik Ağacı” isimli çalışmasıyla bu durumu eleştirmektedir. Günümüzde her hareketimizin izlenmesini mümkün kılan internet çerezleri, sürekli elimizde bulunan telefonlardaki uygulamalar gibi teknolojik aletlerle sürekli kayıt altına alınmamız sayesinde hakkımızda kişisel bilgilerin toplanmasını eleştirel bir dille anlatmaktadır. Sosyal medya ve iletişim araçları insanları esir almaktadır. Sosyal hayatın her anında kamusal hizmetler, eğitim ve sağlık hizmetlerinde de sürekli olarak insanların bilgileri veri olarak kaydedilmektedir. Altındere, “Gözetleme Ağacı” çalışmasıyla bahçelerde, yol kenarlarında, parklardaki ağaçlar gibi XXI. Yüzyıla ait teknolojik gözetleme ağaçlarını kullanarak metafor oluşturmaktadır (Mozaik30, 2021).



Şekil 5.12: Halil Altındere, Halı Diyarı, C-Baskı, 100x170cm, İstanbul, 2012.

Halil Altındere, çalışmalarında kimlik kavramını irdelemiştir. Baskın siyasi ve tarihsel söylemler neticesinde oluşturulmuş kimliklerin iktidar tarafından üretilen semboller ve modernleşme sonucunda oluşan çelişkili durumlara odaklanmaktadır. Altındere, Kapalıçarşı'daki dükkanlardan birisinde karşılaştığı fotoğraf dikkatini çekmiştir. Bu fotoğrafta yüzlerce dönüm tarlanın üzerine serilmiş halılardan bulunmaktadır. Türkiye'nin farklı illerinden toplanarak Antalya'nın Döşemealtı ilçesinin bir köyüne getirilmiş halılar tarlaların üzerine güneş altına serilmektedir. Bu yöntemle halıların yıpranarak eskitilmesi sağlanır ve antika görünümü kazandırılır. Altındere, "Halı Diyarı" isimli çalışmanın fotoğrafını çekebilmek için vinç yardımıyla 20 metrelik bir yükseklikten görüntüyü kaydetmiştir. Antalya turizm ve tarım sektörlerinde önem arz eden bir ildir. Altındere, bu görüntüyle turizm ekonomisinin, tüketimin ve kültürün ekolojik yapıya uyguladığı baskıya dikkat çekmektedir. Doğal ve organik üretim alanında yapay ürünlerin üretilmesinin tezatlığı ile doğal ve yapay karşıtlığını göstermeye çalışmaktadır (Arter, 2012).



Şekil 5.13: Bahar Arı Dellenbach, Ada, İstanbul, 2009.

Kapitalist sistemle oluşan paranın hakimiyetini ve sermayenin gücünü elinde bulunduran şirketler ve kişiler her istediklerini elde edebilme gücüne de sahip olmaktadır. Bu sahip olma gücü sayesinde aynı zamanda tüm canlı varlıklara da hükmetme gücünü ellerine aldıkları hissini vermektedir. İnsanların ve diğer canlıların dünya üzerindeki yaşam haklarına ve özgürlüklerine müdahale ederek kontrol altında tutma gayretleri giderek artmaktadır.

Bahar Arı Dellebach, “Ada” isimli çalışmasında kapitalist sistem içerisinde paranın gücüyle insanın sahip olma duygusunun sınırlarına vurgu yapmaktadır. Paranın insanı baştan çıkararak arzu ve ihtiraslarına yenik düşmesini sağladığını düşünmektedir. Kişiyi her istediğini elde edebileceği arzusunu tetiklediğini savunmaktadır. İnsanın, Dünya’ya ait olan toprak, hava, su, ağaçlar, kuşlar gibi varlıkların tek sahibiymiş gibi hareket ettiğini ifade etmeye çalışmaktadır. Dellebach, bu durumu emperyalizmin temelini oluşturan bir yere ve oradaki insanlara hükmetme sisteminin kişiselleşmiş hali gibi görmektedir.

Sahiplenme ve kontrol etme arzusunun ne ölçüde aşırı ve anlamsız olduğuna dikkat çekmektedir (Ari Dellenbach, 2009: 103).



Şekil 5.14: Bahar Arı Dellenbach, Komşu Komşu, Seramik ve Fotoblok, 110x110cm, Ankara, 2009.

İnternetin insan hayatına girmesiyle birlikte gündelik yaşamda kolaylıklar yaşanmaya başlamıştır. Ev kirasının ödenmesi, faturaların yatırılması, alışverişlerin sanal market ve alışveriş sitelerinden yapılması gündelik yaşamı kolaylaştırmaktadır. Artık sosyalleşme sanal yapılmaktadır. Arkadaşlıklar sanal dünyada kurulmaktadır. İş hayatı ofislere gitmeden, eğitim okullara gitmeden yapılabilmektedir. Ama insanlar sanal dünyaya girdikçe gerçek dünyadan uzaklaşmaktadır. Artık çocuklar kelebekleri, çiçekleri televizyondan ya da internetten görmektedirler.

Dellenbach, “Komşu Komşu” isimli çalışmasıyla sosyal medya üzerinden kurulan sanal dünyada popüler olma ve iletişim kurma isteğine dikkat çekmektedir. Arkadaşlıkların sanal ortamda kurulduğu dünyaya hizmet eden internet sitelerinden alınan dört kişiye ait görüntünün üzerine seramik malzemeden üretilen birer ev ve bahçe çitleri bulunmaktadır.

İnsanların hayatlarını bu sanal ilişkiler üzerine inşa ettikleri vurgulanmaktadır (Ari Dellenbach, 2009: 95).



Şekil 5.15: Bahar Arı Dellenbach, Tekno Salata, Seramik ve Teknolojik Atık, 60x43x30cm, Ankara, 2009.

Teknolojik gelişimin insan hayatına üretimde ve tüketimde getirdiği kolaylık çoktur. Teknolojik gelişimle üretimde artış olmuştur. Gündelik yaşam içerisinde de insanların hayatını kolaylaştıran teknolojik aletler üretilmiştir. Buzdolabı, televizyon, bilgisayar, otomobiller, saç kurutma makinası, cep telefonu gibi birçok şey insan hayatının birer parçası olmuşlardır. Birçok teknolojik ürün eskimeden yenisiyle değiştirilmektedir. Bazı aletlerin tüm özellikleri kullanılmadan çöp olmaktadır. Çöplüklerde teknolojik aletlerin yeri artmıştır. Teknolojik alet kirliliği dünyada yer edinmiştir.

“Tekno salata” isimli çalışmasıyla Dellenbach teknolojik aletlerin insan hayatına getirdiği kolaylığın yanında yaşattığı karmaşa ve oluşturduğu bilgi kirliliğine dikkat çekmektedir. Seramik malzemeden oluşturduğu salata kasesi ve kaşık çatal bulunmaktadır. Kâsenin içine evlerde sıklıkla kullanılan atık cep telefonu, kablolar, CD’ler, ‘mouse’lar gibi

teknolojik aletlerden bulunmaktadır. Teknolojik bir salata görünümündedir (Ari Dellenbach, 2009: 83).



Şekil 5.16: Orhan Umut, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x60cm, Ankara, 2022.

Orhan Umut, çalışmalarında sembol ve renkleri iletişim ve anlatım aracı olarak kullanmaktadır. Çalışmalarının içeriğini kimlikler oluşturmaktadır. Kullandığı figürlerle kadının toplum içinde baskı altında kalmasını ve sosyal konumunu vurgulamaktadır. Kadının toplum içinde arka planda bırakılarak kimlik arayışına düşürülmesini göstermektedir. Resimlerinde kullandığı sembollerden olan hayvanlar kimlik arayışındaki insanlara sığınacakları yer için yol gösterici rol oynamaktadır. Hayvanlar bu insanların

yalnızlıklarına ve kaybolmuşluklarına arkadaşlık etmektedirler. Umut, günümüz şehir hayatında ve ekonomik şartlarında oluşan kültür yapısını modern ve eski teknik anlatımları birlikte kullanarak kendi bakış açısından anlatmaya çalışmaktadır (Öztürk, Yayan, 2022: 193).



Şekil 5.17: Orhan Umut, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x280cm, Ankara, 2021.

İnsanlar hızla gelişen teknolojik yeniliklere uyum sağlamak zorlanabilmektedirler. Kırsal ve şehir yaşam arasında teknolojik uyumsuzluk daha da fazladır. Kuşaklar arasında iletişim ve anlayış farklıları yaratmaktadır. Çocuklar ve ebeveynlerin arasındaki bağların bozulmasına sebep olabilmektedir. Gündelik yaşam içerisinde teknolojik aletlerin kullanımı artmakta ve sürekli bu aletlere adapte olunması gerekmektedir.

Orhan Umut, bu çalışmasında at, köpek, helikopter, gaz lambası, çit gibi semboller kullanmıştır. Helikopter gibi yüksek teknoloji aracını ve gaz lambası gibi eski gündelik yaşam aracını birlikte kullanarak zaman ve teknoloji çatışmasına dikkat çekmektedir. İnsanların ihtiyaç duyduğu dostluk, yardım ve sığınma ihtiyacı olarak sembollerden biri olan at kullanılmıştır. Köpekler yol gösteren ve sadık dostlardır. Çitler aşılması güç sınırları tasvir etmektedir (Öztürk, Yayan, 2022: 193).



Şekil 5.18: Orhan Umut, İsimsiz, 90x120cm Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2021.

Kırsal hayattan şehir hayatına geçişte kadın için daha karışık bir yaşam olmuştur. Eğitim ve çalışma hayatı ile evinin kadını olmak, anne olmak kavramları arasında zorlanmaktadır. Kırsal hayattan şehir hayatına geçiş sürecinde toplum içerisinde kadının yeri hep sorunsal olarak durmaktadır. Kadın sürekli olarak bir yere konumlandırılmak zorunda kalmıştır. İş hayatında ve ev hayatında çeşitli baskılar altında kalmıştır.

Orhan Umut, sosyal yapı içerisinde kadınların baskı altında yaşadıklarını düşünmektedir. Bu baskının kadınlarda dengesiz davranışlara sebep olduğu fikrindedir. Umut, bu çalışmasında kadınların ait oldukları yeri ve zamanı tayin etmekte zorlandıklarını ifade etmektedir. Bu anlatım için kadınların geçmiş ve gelecek arasında sıkışmış hallerini tasvir etmek için arkalarında eski model bir araba kullanmıştır. Sembollerden bir diğeri olan köpek, kadınların sosyal yapıdaki kimlik arayışlarını ifade etmektedir.



Şekil 5.19: Burcu Perçin, Bitki Evleri, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x220cm, İstanbul, 2017.

Burcu Perçin, eserlerinde doğa ve insan ilişkisine odaklanmaktadır. Küreselleşmeyle birlikte oluşan endüstriyel toplum ve politikaları tarafından doğanın görmezden gelinmesini ana tema olarak kullanmaktadır. Eserlerinin konularını genellikle insanın doğayı değiştirerek şekillendirmesi, tüketmesi ve sonucunda işlevini kaybetmesini kullanmaktadır. Uyguladığı kompozisyonlarda insanların yerine yapay insan heykellerini kullanmaktadır. Küreselleşmeyle artan işsizlik, yokluk gibi temaları kullanmaktadır. Bireylerin yaşamlarındaki tutsaklığına, yalnızlıklarına, çıkar ilişkilerine odaklanarak bu durumun çevreye uyguladığı zararları göstermeye çalışmaktadır. Zıtlık ve çelişkileri kullanarak modern yapı içerisindeki yapay doğa peyzajları oluşturmaktadır.



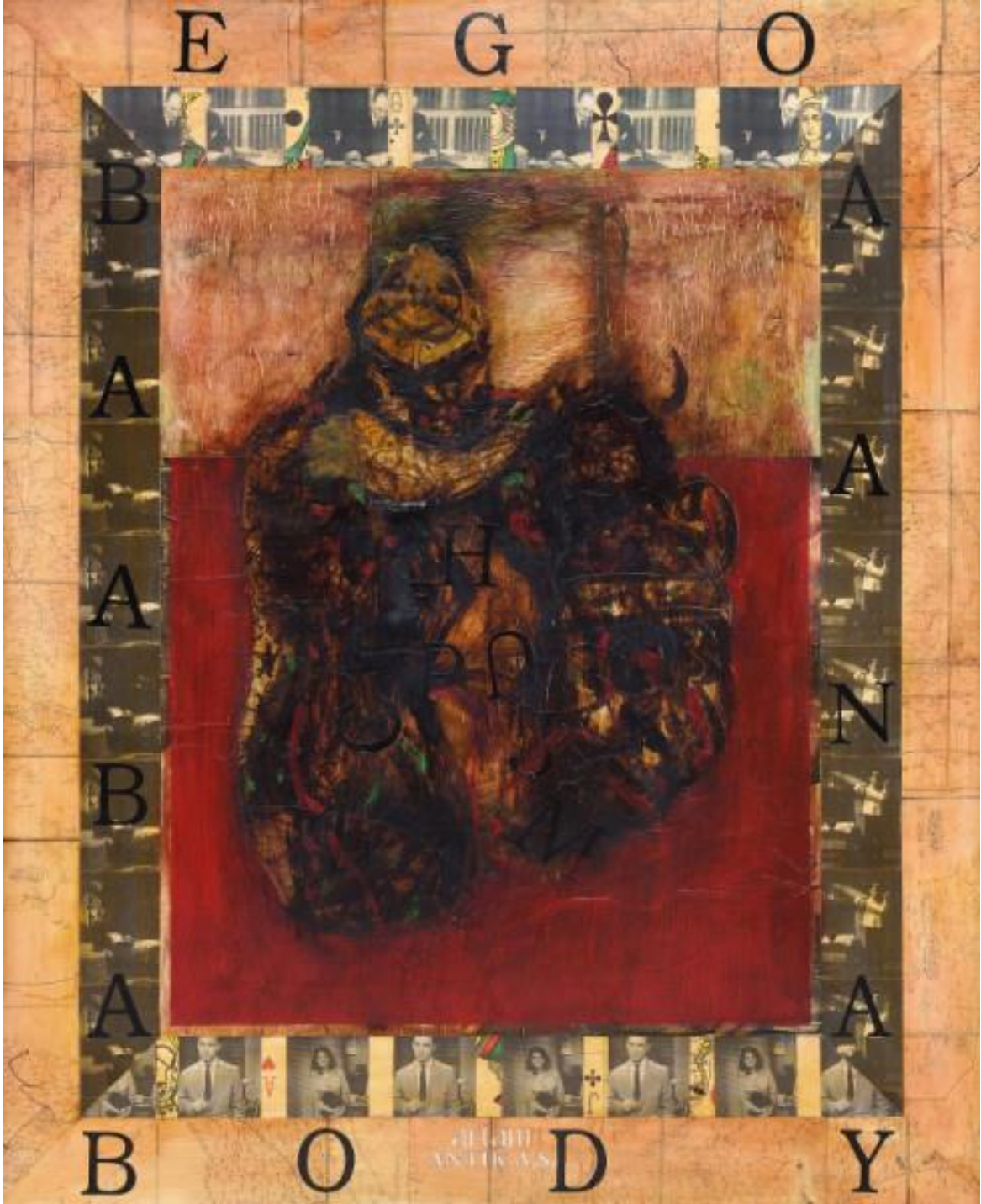
Şekil 5.20: Burcu Perçin, Looking Ahead, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x180cm, İstanbul, 2022.

Burcu Perçin çalışmalarında fotoğraf üzerine uyguladığı yağlı boya ile doğal mekân görüntülerinin üzerine yerleştirmeler yapmaktadır. Doğal taşları kullanarak oluşturduğu rölyef çalışmaları resimleriyle ortak bir bağ göstermektedir (Kolekta, 2020).



Şekil 5.21: Burcu Perçin, Wandering in The Machine, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x135cm
İstanbul, 2017.

Burcu Perçin kendi sanatı hakkında, “Doğal dünya ile insan elinden çıkma dünya, kültür ile teknoloji arasında gidip geliyor. Etkilenen çevreyi görmezden gelmek benim için çok güç. Tabii bunun politik arka perdesini umursamamak ise nerdeyse imkânsız. Toplumsal eşitsizliği ve sömürüyü görerek, kendi bilincimde estetize etmeye çalışıyorum. Bunun yanı sıra, modern insanın başlıca yaşadığı sorunlardan biri olan, mekanlarda hapis olmuşluk ve yalnızlık duygusunu aktarmaya çalışırken aslında bunun, ait olduğu doğaya yabancılaşmasıyla ne kadar ilgili olduğunu hatırlama ve hatırlatma ihtiyacı duyuyorum. Bunun üzerine son yıllarda doğaya yapılan tahribatlara odaklandım.” demektedir (Yüksel, 2016)



Şekil 5.22: İsmet Doğan, Yazı-Beden Serisi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 117x90cm, İstanbul, 2000-2002.

İsmet Doğan, 1980'li yıllar itibari ile ürettiği ilk çalışmalarında; tarih, kültür, gelenek gibi kavramları Dadaizm teknikleriyle birlikte kolaj, montaj, grafiti ve ready-made nesnelere birleştirerek kullandı. Türkiye tarihine yönelik batılılaşma ve modernleşme atılımlarının neticesinde Latin harflerinin sunulmasıyla, XX. yüzyıl başlarında başlatılan dil reformunun

toplum mühendisliğinde politik bir araç olarak kullanıldığını savunmaktadır. İsmet Doğan bu durumun toplumun kendi aslına ait olan kültürüne yabancılaşmasına neden olduğunu savunmaktadır. Sanatçı bu uygulamada travma yaratıcı şiddetli politik bir eylem olduğunu düşünmektedir. Sanatçı tuval üzerinde kullandığı kelimeler, rastgele dağınık halde harfler ve aynalar kurgulamaktadır (Kolekta, 2022).



Şekil 5.23: İsmet Doğan, Portre-Appropriation Serisi, Panel Üzerine Reprodüksiyon, Kolaj, Çiğnenmiş Et ve Dış Bükey Ayna, İstanbul, 2019-2020.

2000 sonrası eserlerinde daha farklı eleştirel eklentilerle sömürgecilik konusunu da irdelemektedir ve sanat tarihinden referanslar kullanarak sinematografik materyal değişimleri üzerinden bir hareketle düşünceye yaklaşmaktadır. İsmet Doğan kendi imgesini film karelerine yerleştirerek sahnelerde ufak değişimler oluşturur ve film kareleriyle yeni bir kimlik yaratarak Batıya ait görsel kültürünün kendine mâl ettiği temsili sistemler üzerine eleştirel bir yorum getirmektedir. Bu dönem çalışmaları arasında aynalar sanatçının sıklıkla kullandığı materyal olmuştur. Yarı mat ya da saydam aynalarla birlikte iç ve dış

bükey aynaların içine izleyici aks ederek kendi bedeniyle bir yabancılaşma yaşanır, aynı zamanda bir sanat eserine dönüşür. (Kolekta, 2022).



Şekil 5.24: İsmet Doğan, Appopriation Series, Mixed Technique and Convex Mirror on Canvas, 150x120cm, İstanbul, 1999.

İsmet Doğan'a göre; *“Batı demek yazıya geçmek, arşiv ve metin demektir. Batı kısaca egoloji tarihidir. 16 yaşından beri Batılı anlamda bir sanatçı olacağıma dair kurguyu -kırılmıştı zihinsel olarak- yapmamıştım. Benim derdim o dönemde literatürü bilmek, sorgulamak, yalayıp yutmaktı. Batı sanat (ve) tarihi de önümde sorgulanmayı bekliyordu. Kısaca O’nu yeniden sorguladım ve aslında bu bir meydan okumaydı... Ve sonra kusacaktım. En çok da sağlam bir kanon olduğu için edebiyat yol gösteriyordu ve ruhsal dünyamı besliyordu. 80’lerde göstergebilim/yapısalcılık okuyordum. Yapısalcılığa göre de bağlam çok önemliydi. Daha sonraları ilgim post-yapısalcılığa yöneldi. Ve böylece o dönemde temel sorunsalımı belirlemiş oldum: Önceleri gelenek, kültür gibi kavramları sorguluyordum ve bu kavramlarla birlikte kimlik, beden sorunsalı beraberinde geldi. Batı ve Doğu’yu sorguladığım bir dönemdi ve doğal olarak modernleşme, modernite ideolojisini ve kültürünü sorunsallaştırıyordum.”* (Soley, 2023)



Şekil 5.25: Nur Gürel, Yıkım, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 175x100cm, İstanbul, 2012.

Nur Gürel, dayatmalarla oluşturulan tüketim toplumu ve bunun sonuçlarını çalışmalarına konu olarak kullanmaktadır. Gürel, yaşadığı kente geniş bir perspektiften bakmaya çalışmaktadır. Kentle ilgili konuları bütünsel olarak değerlendirmektedir. Deprem ve yılların verdiği yıpranmışlıkla dönüşüme giren şehir yapılarının yenilenmesinde tarihi yapılarında zarar gördüğüne dikkat çekmektedir. İstanbul’a ait tarihi silüetin ve kimliğinin yok olduğunu savunmaktadır. İstanbul’un bu yeni yapılan mega yapılarla diğer şehirlerden

farkının kalmadığını düşünmektedir. Kolaj tekniğinde yaptığı çalışmalarında İstanbul'un bu durumunu izleyiciye aktarmaya çalışmaktadır. İstanbul'un ve diğer şehirlerde tarihi izlerin yok oluşunu acı verici bir durum olduğunu belirtmektedir. Çalışmalarını üretirken manipülatif bir dil kullanmaktadır. Gürel, ilk dönem çalışmalarında duvar kâğıdı benzeri dekorasyon malzemelerini kullanmıştır. Son döneme ait çalışmalarında fotoğraf, dergiler, posterler, billboard reklamları gibi malzemelerden faydalanmıştır. Çalışmalarında karşıtlıklar oluşturmayı hedeflemektedir. İlk çalışmalarında kentsel dönüşümü konu edinerek manipülatif tespitler oluştururken, sonraki çalışmalarını reklamlardan faydalanarak kavramsal bir dil oluşturmaktadır (Gürel, 2022).



Şekil 5.26: Nur Gürel, Collage4, 2012, Mixed Media on Photograph 42×75 cm.

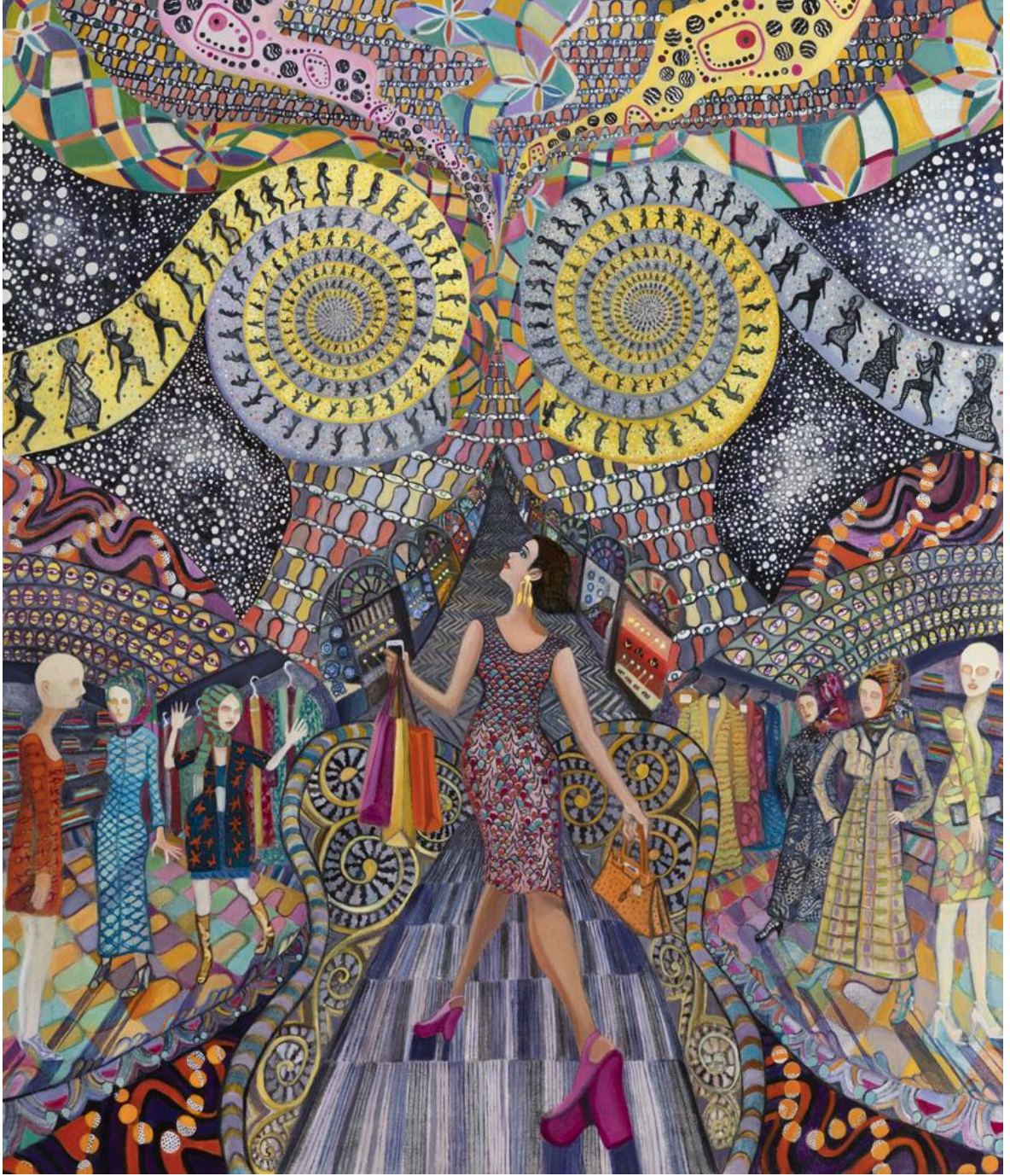


Şekil 5.27: Nur Gürel, Toy With Proportion 05, İstanbul, 2014.

Nur Gürel, emperyalist kültür sisteminde insanların tek tiplşmelerini sorunsallaştırmaktadır. Sistemin getirdiği tüketim toplumu içerisinde moda olana uygun hareket etmeye dikkat çekmektedir. İnsanların sistemin içerisinde bu derece dahil olması sonucu sistem dışında kalana müdahale ettiğini düşünmektedir. İnsanlar kullandıkları

nesneleri, giydikleri kıyafetleri moda uydurduğu gibi artık vucutlarını da moda uydurmaktadır. Sosyal medya ve reklamlarla insanlara empoze edilen yüz ve beden şekilleri cerrahi estetik, diyet gibi müdahalelerle tek tipe dönüştürülmektedir. Gürel, bu sistemin sonucunda insanların birbirlerinin görünümüne müdahil olmalarına tepki olarak “Toy with proportion (Porsiyonlarla oynamak)” serisini oluşturmuştur. Çalışmalarını uygularken dijital baskıların üzerine boyalarla müdahalelerde bulunarak görüntüyü manipüle etmektedir. “*Canım ne kadar güzel yüzün var oysa, biraz kilo versen*” diye seslenenlere eserleri üzerinden cevap vermektedir: *Yoo?* (Demirbilek, 2017).





Şekil 5.28: Elif Uras, AVM Rüyası, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 182x155cm, İstanbul, 2016.

Elif Uras, çalışmalarında figüratif betimlemelerle öyküsel bir anlatım dili kullanmaktadır. Eserlerinin tematik konuları gelenek ve modern arasındaki çelişkiler, kadın ve erkek ilişkileri, kapitalizmin günümüzde yarattığı sorunsallar, oryantalist resim ve yaşam kültürü gibi meselelerdir. Eserlerinde kapitalizm, liberalizm ve laik toplumun doğu ve batı arasındaki kültürel medeniyetlerin karışımını kullanır. Figür olarak genelde çıplak ya da

başı bağı kadınları, yeni evlenmiş çiftleri, gündelik işlerde çalışanları, dansözleri kullanmaktadır.



Şekil 5.29: Elif Uras, Sports Car, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 28x36cm, İstanbul, 2016.

Uras'ın eserlerinde tasvir ettiği kadın kahramanlar, toplum içerisinde daha kısıtlı sınırlara ve homososyal yapıdaki iç ve dış mekanlarda bulunmaktadır. Günümüz küresel ekonomi içerisinde kadınları hem üretici hem tüketici olarak bu karmaşık yapının incelikli failleri olarak kullanmaktadır (Uras, 2015).

“Tablolara, duvarlara, zemine ve nesnelere nüfuz eden ve özünde tüm sergiye hâkim olan desenler, gelenekle ilgili ama çağdaş bir biçimde sunulan motifler, akıllara sabit bir modernite tanımı değil, modernleşme algısı getiriyor. Sürekli bir oluş hali. Bu süreci görünür kılan en önemli unsur ise kadındır.” (Antmen, A, 2016)



Şekil 5.30: Elif Uras, Kapital, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 183x260cm, İstanbul, 2009.

Elif Uras, eserlerinde sıklıkla çağdaş medya ve sanat tarihine göndermeler yapmaktadır. Günümüzün eğlence ekonomisinin göz yanılıcı durumuna göndermeler yapan kültürel eylemlerin ayrıntılar içerisinde kullanıldığı Batı kültürüne ait olan liberalizm, kapitalizm ve laiklik temalarının kullanıldığı Doğu-Batı arasındaki ilişkideki mitleşmiş ve klişeleşmiş durumlara karşı gelmektedir (Uras, 2015).



Şekil 5.31: Mustafa Pancar, Tırmanış Günlüğü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x210cm, İstanbul, 2014.

Mustafa Pancar, resim, heykel ve enstalasyonlardan oluşan işlerinde bir anlatı dili kullanmaktadır. Türkiye’deki siyasi ve toplumsal karmaşaya tepki olarak sıradanlığın saklı kalmış iktidarını görselleştiren 1990 kuşağına ait temsilcilerdendir. Şehir hayatından sıradan sayılabilecek yaşam anlarını çalışmalarında yansıtmaktadır. Meydanlardaki insanlar, açılış törenleri, halk otobüsünün içindeki insanlar, motorlu kuryeler, internet kahveleri gibi kent yaşamının anlık görüntüleri. *Madra’ya göre “Pancar, resim yapma eylemini sıradan günlük gerçekleri izlemek ve belgelemek için sürdürüyorsa, bu resimlerin ortaya koyduğu birikim bize İstanbul’un 20 yıllık değişimini gösterebilir.”* (Pancar, 2016).

Mustafa Pancar, 1990’lı yılların başlarından 2008 yılına kadar kara mizahçı ve muhalif eserler üreten Hafriyat Gurubu’nun kurucu üyesidir. İstanbul’un karmaşasını anlamaya çalışan ve bunun üzerine çalışmalarını sürdüren bir sanatçıdır. Pancar, eserlerinde geniş renk alanları ve parçalanmış kent görüntüleri, soyut ve figüratif yapılar olarak yan yana ve karşılıklı getiriyor. Böylelikle ikilemlerle bir oyun yaratarak bütünlüğe ulaşmaktadır. Pancar’ın eserlerinde gösterdiği kent hikayelerinin ana karakteri figüratif anlatımdır. Bu

figürler kendi yaşam alanlarına sürekli bir yön veren siyasi ve neo kapitalist anlayıştaki güce karşı irade, huzursuzluk ve başkaldırıdır (Madra, 2015).



Şekil 5.32: Mustafa Pancar, Rüya, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 135x105cm, İstanbul, 2007.

Mustafa Pancar'ın eserlerindeki kentteki günlük yaşama ait görüntüleri fotoğraf karesi gibi izleyiciye sıradan günlük gerçek hayatı izlemek ve belgelemek tadındadır. Eserlerindeki dışavurumcu renkler ve gerçekçi desen hareketleri ve resimsel etkisi de bunu kanıtlamaktadır. İstanbul'un 20 yıllık değişimini Pancar'ın eserlerinden rahatlıkla görebilirsiniz. Eserlerinde kentteki mimari, toplumsal, siyasal değişime ait kendisinin de değişen bakış açısıyla arasındaki kesişmeler, fotoğrafın belirleyemeyeceği şekilde gerçeküstü görüntü ve öznel yorumlarını izleyiciye sunmaktadır. Pancar 2008 yılında Nürnberg'de açtığı "Gölge Dünya" isimli sergisinde Türkiye'deki güncel kültür ortamında tartışmalara yol açan Takva filminin yapımındaki süreci bizlere göstermektedir. Pancar, sinema ve fotoğraf ile üretilen bir yapıta karşı yaptığı resimlerle yüzleşmektedir. Türkiye'de sinema, müzik, fotoğraf, yazılı ve görsel sanatlar arasında birbirinden kopuk sınırlar bulunmaktadır. Pancar bu süreci filmin yapılma esnasında yaptığı resimlerle sınırları zorlamıştır. Bir çeşit resimsel senaryo oluşturmuştur. Takva filmi konusu itibarıyla neo-liberal kapitalizm ile din arasındaki kamusal ilişkinin Türkiye'deki karşılığının bir göstergesi niteliğindedir. Pancar'ın eserleri bize bir film üretimini ve bu filmin bir ressam bakış açısıyla izletmektedir (Madra, 2008).



Şekil 5.33: Mustafa Pancar, Serbest Pazar III – Bezemeli Aışveriş Öyküsü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 135x105cm, İstanbul, 2005.

Mustafa Pancar, 2006 yılında Evin Sanat Galerisi'nde açtığı “Serbest Pazar” isimli sergisinde İstanbul'un en eski ticaret merkezlerinden olan Laleli'de ki yaşam ve alışveriş anlarını izleyiciye sunuyor. İstanbul sur içi olarak da adlandırılan bu bölgedeki gelgeç halindeki mekanlar yerleşik kültürün üzerine eskiyi yıkıp yerine yeniden kurulmuş geleneksel doğu pazarının günümüze uyarlanmış modern karşılığını yansıtmaktadır (Cosentino, 2006).



Şekil 5.34: Mihriban Mirap- 'I Belong to You', Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x100cm, İstanbul, 2016.

Mihriban Mirap, kendi çektiği ya da sosyal medya üzerinden bulduğu kent hayatının ingeleleyen fotoğrafları, geçmiş tanınımlılığını devam ettirebilen markalara ait reklam

görsellerini ve tüketime dair görselleri birleştirerek kolajlar oluşturmaktadır. İllüstrasyon tarzındaki çalışmalarında konu olarak çağdaş hayat içerisinde mit olmuş markaların toplum üzerinde kimlik oluşturma çabalarını farklı bir dille yaklaşarak, o düşünce yapısını benimsemiş sosyal medya fenomeni olmuş kişilerin taşıyıcı konumuna geldiği estetik formu değiştirerek, sosyal medya fenomeninin tercihlerine müdahalede bulunmaktadır. Sanatçının eserlerinde farklı dönemlere ait seri üretim tasarım bisikletler, otomobiller ve mēkan önemli unsur oluşturmaktadır.

Mirap sanatı hakkında “Okul dönemimden itibaren başladığım çalışmalarda mēkan ve insan portreleriyle birlikte, insanın fiziki karşıtı olarak sanayi devriminin ilk üretimlerinden olan bisiklet, gündelik yaşamın öğesi ve birer sanat maddesi olarak resimlerimde yer almaktadır. Günlük yaşamımızda sıklıkla karşımıza çıkan tüketim odaklı yazılar ve (dergi, gazete, reklam, billboard) 50’li yıllara ait dergilerde yer alan reklamlardan oluşan kolajlara yer vererek, yıllardır süregelen popüler tüketim dünyasına dair unsurlar arasındaki gerilimi eğlenceli bir oyun gibi konu alıyordum. Tüketim dergilerinde ve reklamlarında görmeye alıştığımız kadın imajını irdeliyordum” demektedir (Hakyemez, 2020).



Şekil 5.35: Mihriban Mirap, Özgür Ruh, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x100cm, İstanbul, 2021.

Mihriban Mirap, eserlerinde kent yaşamına ait gündelik yaşam unsurlarını konu edinmektedir. Bunu eserlerinde konu edinme sebebinin kent yaşamına ait kültür yapısını, kent yaşamındaki kaosu, kentin getirdiği hızlı yaşam biçimini, kent insanının tüketim çılgınlığını ve savurganlığını anlatma çabasıdır. Mirap'a göre günümüz kentleri eski ve yeninin, aynı olanla farklı olanın bir arada olduğu melez kültürlerin var olduğu

metropollerdir. Endüstrinin büyümesi ve bu sayede tüketim alışkanlıklarının her geçen gün arttığı bu çağda toplumun kentlerdeki bu alışkanlıklara giderek daha fazla bağımlı hale gelmelerini, artık teknolojinin geldiği bu noktada sosyal ilişkilerin sanal olarak yaşandığı, toplumun modanın peşinden gitmesini konularına yansıtmıştır. (Hakyemez, 2020). Giyim tarzının, kullandığımız gündelik eşyaların, elektronik aksesuarların, kamusal alanlarda kullanılan teknoloji ve sosyal medya üzerinden benlik teşhirimizin toplumun en önemli davranış biçimleri halini almasını irdelerken, marka ve popüler kültür ikonlarına ne kadar bağlandığımızı kitle kültürünün yüksek tüketicileri olan genç kişiler üzerinden anlatmaktadır

Mihriban Mirab'a göre kent insanı yapay mutluluk peşindedir. Etrafı markalarla çevrelenmiş ve kimliksizleştirilmiştir. Büyük kentlerde yaşayan insanların eski semtlerde yaşama isteğine karşın trend olmuş markaları ve ikonların peşinde koşarak mutluluk aramaktadır. Sosyal medyadaki fenomenler ve çağdaş mitler toplumların kültürlerini hızlı bir biçimde sürekli olarak değiştirmektedir. Küreselleşmeyle birlikte ulaşılabilirliğin artması sonucunda teknolojinin yeni ürünleri olan dijital platformlar ve metaverse gibi oluşumların tam olarak bizlere neler getireceğini bilememekteyiz (Sanatokur, 2022).



Şekil 5.36: Mihriban Mirap, I Love Rolling Stones, Tuval Üzerine Karışık Teknik, Buluntu Çerçeve, 50x40cm, İstanbul, 2022.

Mihriban Mirap, yaş almış kadın portrelerinde tüketim kültürüne eleştirel yaklaşımda bulunmaktadır. Bu eserlerinde tüketim bağımlılığı ve insanlara empoze edilen normlara karşı koymaktadır. Kültür endüstrisinin kent insanına kitle kültürü üzerinden dayattığı “sonsuz güzellik” anlayışını ele almaktadır. Kültür endüstrisi enstrümanları olan

televizyon, gazete, dergi, reklam ve diğer sosyal medya gibi araçlarla insanlara gençliklerini ve güzelliklerini daima koruyabilecekleri ve bunu sürdürebileceklerini empoze etmektedir. Dış görünüşlerini bazı estetik operasyonlarla (botoks, silikon, kremler, boyalar, vb.) tüketim kültürünün farklı bir boyutta insanların şeklinin fiziken de tek tipleşmesine neden olmaktadır. Bu tek tipleşmeyi yaş almış kadın portreleri üzerinden ironi oluşturarak anlatma çabasındadır (Bağcılar, 2022).



şekil 5.37: Serdal Kesgin, Spring and Summer, Tuval zerine Yağlı Boya, 150x120cm, İştanbul, 2012.

Serdal Kesgin, kurgularken gözlemlerine dayalı ve hayat deneyimlerini kullanmaktadır. Sosyolojik yapıdaki kısır döngüyü sorunsallaştırmaktadır. Çalışmalarında farklı uygulamaları kullanmaktadır. Çalışmalarını bazen imgesel, bazen realist yapıda, plastik ve kavramsal yöntemlerle soyutlamalar oluşturmaktadır. Kesgin, kompozisyonlarını kurgularken tüketim alışkanlıklarını ve kurgulanan kimlikleri sorgulamaktadır (Sergirehberi, 2012).

Tüketimin topluma empoze edilmesinde reklam, moda, alışveriş merkezi gibi özendirici araçlar kullanılmaktadır. Şirketler üretim yaptıkları ürünlerin kullanım ömürlerini kısaltabilmek amacıyla “Moda” kavramını kullanmaktadır. Moda sayesinde tüketiciye aldığı ürünü eskitmeden kısa bir sürede yenisini edinme arzusu kazandırmaktadır. Cep telefonu, otomobiller, kıyafetler gibi birçok kullanım eşyasının modaya uydurulması mümkün kılınmıştır. Moda tüketiciyi sürekli para harcamaya ve sistem içinde tutmaya yaramaktadır. Moda sayesinde insanlara yapay ihtiyaçlar oluşturulmaktadır. İnsanlara yaşam unsurlarını oluşturacak gerçek ihtiyaçlarının dışında ürünler almak benimsetilmiştir. İnsanlarda satın alma duygusu içgüdüsel bir işlev olarak yerleştirilmiştir.

Serdal Kesgin (2012)’e göre; “*Kendisinden başka hiçbir canlının köleye sahip olmadığı bir dünyada insan – ironik bir şekilde – kendi yarattığı gereksinimlerin kölesi olmuştur. Başka bir deyişle, günümüz insanı tüketim sisteminin kölesine dönüşmüştür. Büyümek için tüketen ve tüketmek için ölesiye çalışan insanlar olarak ortak paydamız, tüketici kimliğine sahip olmak ve bu kimlik üzerinden varlığımızı hissetmek ve hissettirmek olarak tanımlanabilir. Bu kimlik doğrultusunda kendini üreten kişi, marka ve imaj dünyasındaki varlığını aynı kimlik uyarınca kurguladığı görsellik ile perçinlemektedir*” (Sergirehberi, 2012).

İnsanlar, günümüz iş hayatının getirdiği yorgunluk ve koşuşturmadan biraz olsun kurtulmayı, rutin hayat koşuşturmacasının dışına çıkabilmeyi istemektedir. Alışveriş yapmak insana sosyalleştirdiğini, rutin dışına çıkabilmeyi, rahatladığını hissettirmektedir. Vitrin mankenlerine bakarak onlar gibi görünme arzusuna bilinçli ya da bilinçsizce kapılmaktayız. Kesgin, bu davranış biçimini odaklanarak insanların vitrinlere olan bağımlılıklarını eleştirmektedir. İnsanların yaşadıkları suni hayatı göstermeyi hedeflemektedir (Sergirehberi, 2012).

Serdal Kesgin, son dönem çalışmalarına “Katlanan Tüketim Serisi” ismini vermiştir. Bu çalışmalarını üretirken, gündelik yaşamımızda sürekli kullandığımız basit, herhangi, sıradan olarak nitelediğimiz alışveriş poşetleri, ambalajlar gibi malzemeleri kullanmaktadır. Hayatımızın her anında karşılaştığımız sürekli elimizden geçen tüketim içerisindeki bir materyali, bir detayı çekip alarak dikkati bu malzemeye çekiyor. Geri dönüşebilen malzeme özelliği de taşıyan poşet ve ambalaj ürününü çok dayanıklı malzeme olan epoksiyle zamana karşı korunmuş olması da ayrı bir metafor oluşturmaktadır.



Şekil 5.38: Serdal Kesgin, Katlanan Tüketim Serisi, Ahşap Üzerine Alışveriş Poşetleri ve Epoxy, İstanbul, 2016.

Kullan-at kültürünün bize getirdiği yenilik plastik, kâğıt gibi malzemelerin çok fazla kullanılarak atık miktarını artırması olmuştur. Fast-food tarzı yeme içme alışkanlığındaki

plastik tüketimi (kaşık, çatal, bıçak, tabak, bardak vb.), mağazalarda satılan ürünlerin ambalajlarındaki plastik ve kâğıt sarfiyatı sanatçının dikkatini çektiği konulardan olmuştur.

Eserlerin genel itibarıyla teknik özelliğinde, poşetlerin üzerindeki yazılardan, poşetlerin renklerinden, bunların katlandığında, kesildiğinde birbiriyle olan ilişkisini kullanmaktadır. Poşetin çözünürlüğünü ve yumuşak dokusunu koruyabilmek için epoksiyle sabitlemektedir. Sanatçının geri dönüşüm malzemelerinin renklerini bu kadar uyumlu bir biçimde kullanarak oluşturduğu soyut formlar oldukça dikkat çekicidir.



Şekil 5.39: Serdal Kesgin, Candy Crush 5, Ahşap Zemin Üzerine Alışveriş Poşetleri ve Epoxy, İstanbul, 2020.

Yaşadığımız tüketime dayalı hayat tarzı sadece tükettiğimiz ürünler üzerine kuru değildir. Tüketim temelli yaşam biçimi bizi de tüketmeye başlamıştır. Zamanımızı boş yere harcadığımız bilgisayar oyunlarındaki gibi. Kesgin “Candy Crush” çalışmasını meşhur bir mobil oyun uygulamasına gönderme olarak zamanı tüketmek temalı yapılmıştır.

6. UYGULAMALI ÖZÇEKİM GÖRÜNTÜLER VE ÇÖZÜMLEMELERİ

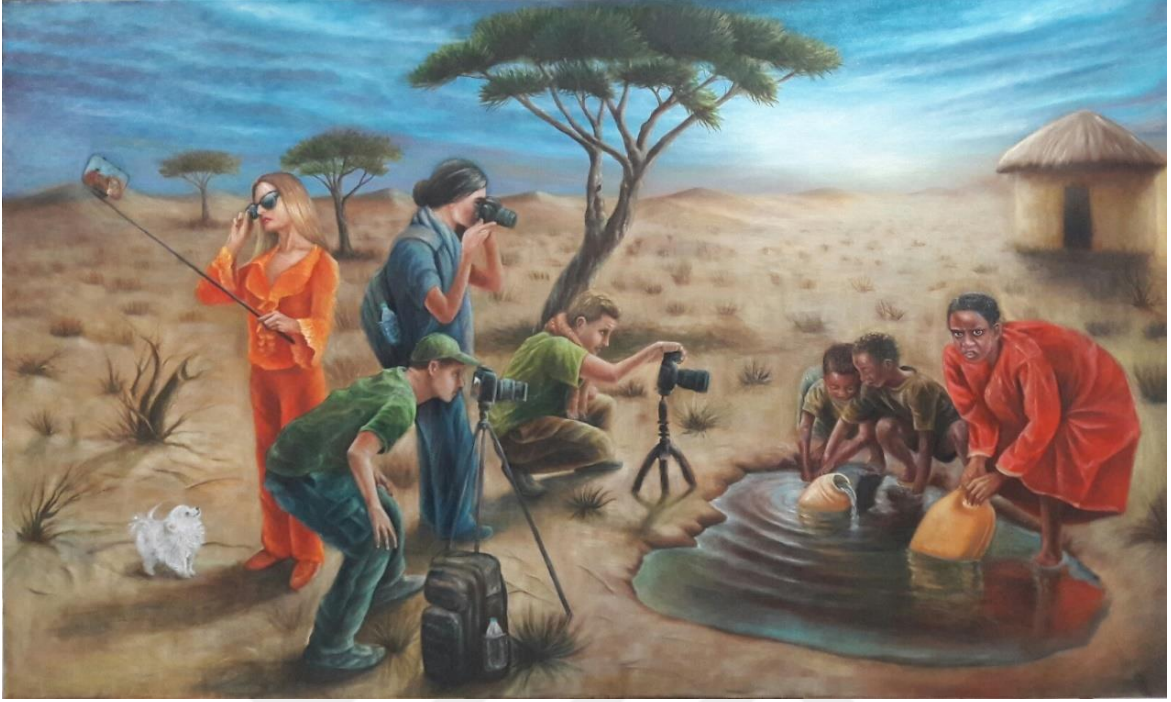
Çalışmanın önceki bölümlerinde kültür ve emperyalizm kavramları kapsamında kültürel emperyalizm çağdaş sanat üzerinden genel bir bakış açısıyla incelenmiştir. Çalışmanın bu bölümünde sosyal medyada özçekim paylaşımları ve kültürel yansımalarının kişisel yorumlanması ve açıklaması yapılmaktadır. Çalışmalardaki konular sanal dünyada insan davranışlarının kişisel gözlem ve içerlemeler neticesinde tuvale aktarımıdır.

6.1. ÖZÇEKİM KAVRAMI

İletişim teknolojisinin gelişmesiyle birlikte bilgisayar ve internet kullanımı yaygınlaşarak günlük yaşamımıza girmiştir. İnternet ürünleri olarak sosyal medyanın kullanılabilirliği hızlı bir biçimde artmıştır. Teknolojik bu gelişim aynı zamanda kültürel değişime de neden olmuştur. Sürekli olarak günlük yaşamımıza teknolojik yeni terimler girerek kültürel etkiye dönüşmektedir. Sosyal medya ya da sanal dünya olarak anılan bu ortamda insanlar kendi fotoğraflarını ve yaptıkları tüm eylemleri paylaşmaktadırlar. Kendi fotoğrafını sosyal medyada yayınlamak popüler bir eyleme dönüşmektedir. Bu sayede görünür olmak ve popüler olmak çabasına girilmektedir.

Web kamera, akıllı telefon ya da tablet bilgisayar gibi araçları kullanarak kendi fotoğrafını çekmesine özçekim ya da yaygın İngilizce kelime kullanımı olarak Selfie demekteyiz. Özçekim kelimesi Türk Dil Kurumu tarafından 2014 yılında halk öneri ve oylamasıyla Türkçe kullanıma kazandırılmıştır (Ünal, 2014).

6.2. UYGULAMALAR VE ÇÖZÜMLEMELER



Şekil 6.1: Fikret Yörük, “Kayıt-sız” Tuval Üzerine Yağlı Boya, 97x162cm, İstanbul, 2021.

Bu çalışmada medya ve sosyal medyada sıklıkla gördüğümüz Afrika’da yaşanan susuzluk, açlık ve fakirlik gibi dramatik yaşamlara olan duyarlılığımıza dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Gazeteci ve haberciler bu durumu sürekli olarak gündeme getirmişlerdir. Dünyaca ünlü ve popüler kişilerin Afrika’ya giderek buralara ziyaretleri medyada yer alır. Hatta Afrikalı çocukları evlat edinerek açlık ve sefaletten kurtaran birer kahraman gibi görünmektedirler. Afrika’ya safariler düzenlenerek yüklü paralar harcanmaktadır. Safarilerde yerel halkla özçekimlerde bulunarak sanal medyada paylaşılmaktadır. Bu durum başkaları zor durumda iken yardımda bulunur gibi davranarak kendini görünür kılma çabasıdır. Diğer insanların zayıflık ve çaresizliklerinden kişisel çıkar elde etmektir. Bu tür paylaşımlarla ne kadar düşünceli ve yardımsever olduğunu göstermeye çalışılmaktadır. Oysa ki eskiden yardım yaptığını göstermek hoş karşılanmazdı. Bu çalışmada konu bir tarafta Afrika’da yaşanan açlık, susuzluk ve fakirlik gibi konuları haber yaparak Dünyaya duyurma çabasındakilerin vaziyeti kayıt etmeleri, diğer tarafta bunu kendi çıkarına sosyal paylaşımlarla kayıt altına alırken “Kayıt-sız” kalma durumudur.



Şekil 6.2: Fikret Yörük, "Duyar-sız", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x80cm, İstanbul, 2021.

Bu çalışmanın başlangıç hedefi çevresel problemlere karşı lüks yaşam standartlarımızdan vermediğimiz tavizdir. Yaz dönemlerinde sürekli olarak *Caretta caretta* kaplumbağalarının yumurtlama alanlarının daraldığı ve hatta yumurtalarının üzerinde tatilcilerin güneşlenme haberleri televizyonlarda yer alır. Genel olarak plaj ve denizlerin durumu da organik yapısını günden güne kaybetmektedir. Tatilcilerin bıraktıkları çöpler, hotellerin plajlara mermer tozu dökerek ince kum görüntüsü vermesi gibi durumlar tabiatı bozmaktadır. Sanal ortamda tatil için gidilen yerlerin sadece temiz ve güzel gözüken kısımlarında halimizden çok mutluyuz pozları paylaşılmaktadır. Bazı akıllı telefon uygulamalarındaki filtreleme özellikleriyle gidilen yerin parlaklığı ve canlılığı abartılmaktadır.

Bu çalışmanın yapımının devam ettiği 2021 yaz günlerinde art arda çıkan Bodrum, Marmaris, Antalya ve çeşitli bölgelerde çıkan orman yangınları çalışmanın konusunu etkilemiştir. Türkiye'nin gündemine oturan yangınlar milyonlarca kişinin dikkatini çekmiştir. Yangınlar nedeniyle birçok insan evsiz kalmış, ormanda yaşayan hayvanlar yanarak acı bir biçimde can vermiş ve dönümlerce alanda ağaç kül olmuştur. Yangınların yaşandığı günlerde birçok insan tatil için gittikleri kıyı bölgelerinde tatil yapmaktaydı. Televizyon haberlerinde bazı insanların yangın nedeniyle yaşadıkları korku, endişe ve üzüntülerini gördük bazı insanların ise dumanlar görünse de yangın bize uzak diyerek tatillerine devam ettikleri görüldü.

“Duyar-sız” isimli çalışma tüm bu yaşananlar karşılığında bazı insanların çevre ve doğaya karşı duyarlı görünüşleri altında sadece kendi görünürlüklerini artırma çabası konu edinilmiştir. Andy Warhol'un da dediği gibi *“Bir gün herkes 15 dakikalığına ünlü olacak”* sözü adeta günümüzde yaşanmaktadır. Her fırsatta kendimizi görünür kılma çabası ve sosyal medyada acaba beni kaç kişi gördü merakı bu sözü yaşatmaktadır.



Şekil 6.3: Fikret Yörük, "Aradığınız Özgürlüğe Ulaşamamaktadırlar!", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x170cm, İstanbul, 2022.

Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunan Özgürlük Heykeli (Statue of Liberty) tüm Dünya'da özgürlüğün sembol anıtı olarak tanınmaktadır. Amerika orta doğu ülkelerindeki halka diktatör yönetimlerinden kurtarma ve özgürlük vaatleriyle yönetimlere müdahalede bulunmaktadır. Afganistan, Irak, İran, Suriye gibi ülkelerde yönetim ve özgürlükler bakımından halk daha zor duruma düşmüş ve göçlere neden olmuştur. Batı ülkelerinin kendilerinde üstün gördükleri insan hakları, fikri ve fiziki özgürlükler kavramları göçler karşısında zor duruma düşmektedir. Ortadoğu ülkelerindeki göçmenlerin kendi ülkelerine gelmemeleri için her türlü zorluğu çıkarmaktadırlar.

Sosyal medya ve televizyonlardan göçlerle birlikte insanların yaşadıklarını gördük. Çekilen sefaletlerin ve ölümlerin acısı dijital dünyada kayıt altına alındı. Sanat eserleri üzerinden tarihi bilgileri öğrenebilmekteyiz. Tarihsel zaman içerisinde toplumlarla alakalı bilgileri

eserler üzerinden öğrenebilmekteyiz. İletişim teknolojilerinin sayesinde bu yaşananlarda sonraki nesiller için kaynak olacaktır. Haber ve bilginin sınırları kalkmıştır.

Bu çalışmada özgürlük sembolü olarak bilinen Özgürlük Heykelinin yerini özgürlüğün sembolü olarak akıllı telefonlar ve sanal dünyanın aldığı konu edinilmiştir. Savaştan kaçan ve göç eden insanların yaşadığı zorlukların ve acılarının kaynağının emperyalist devletlerden kaynaklandığını semboller üzerinden anlatılmaktadır. Özgürlük vadinin ve bu vaadi verenlerin bu acıları kendileri yaşatmamışçasına yansıtmaları eleştirilmektedir.



Şekil 6.4: Fikret Yörük, "Özgürlük Mü? Esaret Mi?", Tuval Üzerine Kolaj ve Akrilik Boya, 40x40cm, İstanbul, 2021.

Tüketim alışkanlığı olarak markalara bağlılık artmaktadır. Aldığımız her üründe içeriğine, kalitesine ve kullanılabilirliğine bakmak yerine markasına bakmaktayız. Günümüzde markaların yaygın pazar ağı sayesinde her ürüne kolaylıkla ulaşabilmekteyiz. Markaların reklam ve tanıtımlarıyla bizlere empoze ettikleri bağlılık sayesinde adeta esir alınmaktayız. Kolaylıkla ulaşılabilen ve vazgeçilmez hayat unsurları olmaktadır. Bu çalışmayla markaların bizlerin hayatında kapladıkları yeri ve bizleri kontrol altına almalarını ifade edilmesi amaçlanmaktadır.



7. SONUÇ

Az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeler, egemenliklerinin kontrolünü emperyalist ülkelere kaybetmeleriyle birlikte kültürel kimliklerini de kaybetmişlerdir. Sanatçıların ürettikleri sanat eserlerinde topluma ait kültürel izleri görebilmekteyiz. Bu bağlamda, bu çalışmada çağdaş sanat eserleri üzerinden kültürel öğelere bakarak, kültürel emperyalizmin sanatçılar tarafından nasıl algılandığı ve anlatıldığı incelenerek yorumlanmıştır. Bu çalışmada kültür ve emperyalizm kavramları araştırılarak açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Emperyalizmin kültürel boyutuna odaklanılmıştır. Kültürün emperyalizm vasıtasıyla toplumlar üzerindeki etkisi ve sanat eserlerindeki yansıması incelenmiştir.

İnsanlık varoluşundan beri çevresel koşullar ve zaman içerisinde gelişen teknolojik hareketlerle birlikte çeşitli şekillerde yaşam tarzları oluşturmuştur. Bu hareketler gelenekleri, adetleri ve toplumsal zihniyetleri meydana getirmiştir. Basit bir anlatımla kültürü oluşturmaktadır denebilir. Kültür toplumların dilini, kıyafetini, yeme alışkanlıklarını, aile yaşamlarını, yaşam yerlerini, sanatlarını gibi yaşama dair her şeylerini etkilemiştir. İnsan ihtiyaçlarının zaman içerisinde artarak üretim ve tüketimin artmasına neden olmuştur. Bu durum kültürün devamlılığını üretim ve tüketim ekseninde sürdürmesini sağlamıştır. Kültür toplumla birlikte yaşamaktadır. Günümüzde üretim ve tüketim toplumu kavramları çıkmıştır. Eski zamanlarda, insanın yaşamak için mi çalışması yoksa çalışmak için mi yaşaması sorusuna cevap ararken; şimdilerde yaşamak için mi tüketiyoruz yoksa tüketmek için mi yaşıyoruz sorusu almıştır. Tüketim sosyal ve ahlaki ölçü haline gelmiştir (Demirhan,Taylan, 2017:101).

Tarih boyunca var olan güçlü ülkelerin kendisinden güçsüz olan ülkeler üzerinde sömürgeci ve işgalci anlayışı, XIX. Yüzyılda Avrupa'da yaşanan teknolojik, ekonomik, siyasi değişim ve gelişmelerle birlikte emperyalist zihniyete bırakmıştır. Sanayi devrimi sayesinde Avrupa ülkelerinde aşırı üretime ulaşılmıştır. Bu fazla üretim yeni pazar ve hammadde ihtiyacı yaratmaktaydı. Avrupa ülkelerinin bu ihtiyaçlarını karşılayabilmek için gelişmemiş ülkeler üzerinde birbirleriyle sömürü yarışına girmişlerdi. Bu yarış küreselleşme adı altında sınırların fiziki ve hukuki yollarla ortadan kaldırıldığı yöntemlere başvurmuşlardır (Bozdemir, 2020:106).

Osmanlı'nın Lale devrinde başlayan batı tarzı modernlik hareketleri ve daha sonrasında devam eden askeri ve idari alandaki modernleşme çabaları içerisinde Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin aldığı mühendislik eğitimleri ve çizim teknikleriyle resim sanatı Osmanlı'da filizlenmiştir. Yurda dönen öğrencilerin çabaları ve kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun sayesinde sanatsal faaliyetlerin ve üretimin arttığı gözlenmiştir. Bu sayede Avrupa tarzı sanat ve yaşantının Osmanlı İmparatorluğu içerisinde arttığı görülmüştür. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Osmanlı'nın izlerini silmek ve modern toplum kurulabilmesi için gerekli adımlardan birisi de sanat olmuştur. Avrupa'ya sanat eğitimi için gönderilen öğrencilerin yurda döndükten sonra eserlerinde toplumu modernleşme sürecinde önderlik etmeleri hedeflenmiştir. Zamanla gelişen siyasi ve ekonomik durumlar neticesinde toplum içerisinde yaşanan zorlukları konu edinerek bunları izleyiciye anlatmışlardır. Günümüz Dünyasında ve Türkiye'sinde iletişimin ve teknolojinin geldiği noktada günlük hayatımıza etkileri, tüketimin hedef haline aldığı ve hayatımızın bu tür gelişmelerle değişimi insan ilişkileri, duyguları, yaşanan sıkıntı ve zorluklar sanatçılar tarafından eserlerine konu olmaktadır.

Bu bağlamda emperyalist sistemin toplumların kültürel dokusuna ait kimliklerini nasıl etkilediğini ve emperyalist sistem doğrultusunda oluşan kültürel alışkanlıkların çağdaş sanat eserleri üzerinden nasıl anlatıldığı irdelendi. Araştırmacının bireysel çalışmalarında sosyal medya uygulamalarında özçekim paylaşılmasının insanların yaşam ve kültürlerine etkisi yorumlandı. İletişim teknolojisi sonucu sosyal hayatımızın değişimine dikkat çekildi. Bu çalışmada gelecek kuşaklara, sanat camiasına ve akademik alana katkı sağlanması hedeflenmektedir.

REFERANSLAR

- Agamben, G. (2013). *Çağdaş Nedir?. Çev. Utku Özmakas, kampplatz, 2*, 95-106.
- Akkol, M. L. (2019). Kitle Endüstrisi ve Kitle Kültürü Kavramlarının Frankfurt Okulu Düşüncesi Üzerinden Analizi. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 2 (3), 49-64. DOI: 10.35235/uicd.479057
- Albayrak, A., Timurcanday Ö., Ömür. N. (2018). Turizm gelişimi ile kültürel kimlik olgusu arasındaki ilişki: Alaçatı örneği. *Dokuz Eylül Üniversitesi İşletme Fakültesi Dergisi*, 19 (1), 129-150. DOI: 10.24889/ifede.378885
- Antmen, A. (2016). Hayal meyal-galerist. Erişim: 26.02.2023 adresi <https://www.elifuras.com/hayal-meyal-galerist-2016/>
- Apron24. (2021). THY' den İstanbul Manzaralı Yeni Seyahat Setleri. Erişim: 19.11.2022 <https://www.apron24.com/thyden-istanbul-manzarali-yeni-seyahat-setleri/>
- Arı Dellenbach, B. (2009). Sanatsal yaratımda popüler kültürün izleri, kişisel yorum ve uygulamalar. Ankara, Hacettepe Sosyal Bilimler Enstitüsü (Sanatta yeterlilik tezi) Erişim adresi <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/466957>
- Arıkan, H. (2019). Küreselleşme ve Sanat. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 2 (3), 8-19. DOI: 10.35235/uicd.468436
- Arter, (2012). Koleksiyon, Erişim: 02.03.2023 adresi <https://www.arter.org.tr/koleksiyon/yapitlar/725>
- Artun, A. (2013). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Kimlik ve Estetik*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, A. (2016). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İletişim Yayınları.
- Aslan T, Eryılmaz E (2020). Günümüz Sanatında Tüketim Nesnesi Olarak Sanat Eseri. *Tarih Okulu Dergisi*, 13(49), 4531- 4548. 10.29228/Joh.47224 <http://dx.doi.org/10.29228/Joh.47224>
- Aşık, T. (2021). Yöresel Türk Resminin Kurucusu: Turgut Zaim. Erişim: 25.10.2022. Adresi: <https://sanattarihiplatformu.com/yoresel-turk-resminin-kurucusu-turgut-zaim444.html>
- Atar, N. İ., Avcı, S. (2018). Tüketim Kültüründe Sanatın Tüketim Nesnesi Olarak Sunumu. *Art-e Sanat Dergisi*, 11 (21), 90-114. DOI: 10.21602/sduarte.406117

- Atmaca, A. E., Eda, Ö. Z. (2014) Zeki Faik İzer'in Sanatına ve İnkılap Yolunda Adlı Eserine Bir Bakış. Sanatı Yönetmek Sempozyomu. 04-07 Kasım 2014
- Avcı, S. & Uslu, M. (2019). Ai Weiwei'nin Muhafif Sanatı. Akdeniz Sanat, 13 (23), 19-29. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/akdenizsanat/issue/42925/519329>
- Aydoğan, F. (2014). Kitle kültürü ve sirk kültürü. Selçuk İletişim, 2 (4), 13-20. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/josc/issue/19006/201000>
- Aypek A., Asuman D. T. (2021) Kimlik ve Kültür Bağlamında Şeker Ahmet Paşa. Sanat ve Sosyal Bilimler Sempozyomu, 179. https://scholar.google.com/scholar?hl=tr&as_sdt=0%2C5&q=%C5%9Feker+ahmet+pa%C5%9Fa&btnG=
- Bağcılar, S. A. (2022). Tüketim Kültürü Üzerine Bir Eleştiri: Mihriban Mirap. Erişim: 02.12.2022 adresi <https://art50.net/tuketim-kulturu-uzerine-bir-elestiri-mihriban-mirap/>
- Baycar, K. (2010). 2010 Yılı Avrupa Başkenti İstanbul Üzerine Yazılanlar, Yapılanlar. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 8, (16), 725-740. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/download/issue-file/18101#:~:text=2010>
- Bek, G. (2002). "Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu ve Sanat Ortamına Etkileri: Bienaller". Sanat Yazıları 9. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, (41-57)
- Boschele A, F., Öztürk Ç., Ö. (2017). Dijital İletişim Teknolojileri ve Toplumsal Hareketler Bağlamında Hacktivizm. Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 0 (5), 429-452. DOI: 10.32739/uskudarsbd.3.5.31
- Bozdemir, Y. (2020). Kültür Emperyalizminin sosyal medyaya yansımaları: Instagram'da cadılar bayramı örneği, Sakarya Üniversitesi. Sakarya, Sakarya Üniversitesi (Yüksek lisans tezi), Erişim adresi: <https://acikerisim.sakarya.edu.tr/bitstream/handle/20.500.12619/96913/T09040.pdf?sequence=1>
- Bozoklar, K. (2016) Emperyalizm Küreselleşme ve Yalanlar. İstanbul: Ceylan Yayınları
- Callinicos, A. (2009). Emperyalizm ve Küresel Ekonomi Politik. Ankara: Phonenix Yayınevi
- Cengiz, E. (2010). Popüler kültür ve sanat. Folklor/edebiyat dergisi, 16(64), 7-14. Erişim adresi <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=534622>

- Cosentino, A. (2006). Şip Şak. Erişim: 30.11.2022 adresi
<https://mustafapancar.com/tr/2006-serbest-pazar/>
- Çanakkalebienali. (2016). Halil Altındere. Erişim: 20.11.2022 adresi
<https://www.canakkalebienali.com/halil-altindere/>
- Çelik, S. (2009). Türk resminde toplumsal gerçekçilik: yeniler grubu, Mimar Sinan güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi:
<https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/216921>
- Dağtaş, E., & Yıldırım, O. (2018). Kültürel emperyalizm çerçevesinde tüketim pratiklerinin Türkiye basınındaki yansımalarının çözümlenmesi: 24 Kasım 2017 “Kara Cuma” örneği. *Global Media Journal: Turkish Edition*, 9(17), 96-127.
- Demir, D. (2013) Gülsün Karamustafa ve Arabesk. Erişim: 05.12.2022 adresi
<https://saltonline.org/tr/2076/gulsun-karamustafa-ve-arabesk>
- Demirbilek, G. (2017). ‘Canım biraz kilo versen’ Erişim: 10.12.2022 adresi
<https://kaosgl.org/haber/lsquocanim-ne-kadar-guzel-yuzun-var-oysa-biraz-kilo-versenrsquo>
- Demirci, M. H. & Kurt, C. (2022). Gülsün Karamustafa’nın Sanatında Gündelik Nesneye Odaklı Anlatılar. *Art-Sanat Dergisi*, (17), 83-101. DOI: 10.26650/artsanat.2022.17.879592
- Demirhan, Y., & Taylan, Ö. (2017). Amerikanlaşmanın kültürel boyutu: Diyarbakır örneği. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 5(2), 87-105.
<https://doi.org/10.14782/sbd.2017.67>
- Dever, A. & Bulut, E. (2016). Kültürel emperyalizm aracı olarak futbol. *Uluslararası Anadolu Spor Bilimleri Dergisi*, 1 (1), 56-67. Retrieved from
<https://dergipark.org.tr/en/pub/jiasscience/issue/41123/497094>
- Dikmen, B. (2014). Görsel sanatlarda kültürlerarası etkileşim ve melezlik. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, (9), 27-37. Retrieved from
<https://dergipark.org.tr/en/pub/msgsusbd/issue/46974/589495>
- Dikmen, N. (2010). Osmanlı dış borçlarının ekonomik ve siyasi sonuçları. *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 19 (2), 137-159. Erişim adresi
<https://dergipark.org.tr/en/pub/atauniiibd/issue/2688/35325>

- Erden, E. O. (2011). Türkiye’de Güncel Sanat Ortamını Şekillendiren Unsurlar. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Doktora Tezi) Erişim adresi: <https://acikerisim.msgsu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.14124/3450>
- Esanu, O. (2013). “Çağdaş Nedir?”, Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat içinde, editörler: Ali Artun, Nursu Özge, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gençaydın, Z. (2020). Nur Gökbulut’un Çalışmaları. Erişim: 09.11.2022 adresi <https://nurgokbulut.com/hakkinda-yazilar/nur-gokbulutun-calismalari/>
- Gidiş, P. A. (2022). Küreselleşme Sürecinde Değişen Kimliklerin Güncel Sanattaki Yansımaları. Sanat- Tasarım Dergisi, (13), 24-31. DOI: 10.29228/sanat.7
- Gombrich, E.H. (1997). Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gönültaş, E. (2008). Edward Said’in eserlerinde emperyalizm ve oryantalizm ilişkisi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalı (Yüksek lisans tezi) Erişim adresi <https://acikerisim.kku.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12587/14889/219861.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Graf, M. (2021). Türkiye’de Çağdaş Sanatın 25 Yılı, Sanat Üretimi, Sanat Ortamı (Video sunum) Erişim adresi <https://www.youtube.com/watch?v=GhFNMLrozgM>
- Gültekin, G. (2020). Anlam üreten nesnelere. Erişim: 10.12.2022 adresi <https://nurgokbulut.com/hakkinda-yazilar/anlam-ureten-nesnelere/>
- Gündüz, Y. (2015). Popüler Kültürün Görsel Sanatlar Dersine Olası Yansımaları. Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, 2015 (4), 278-293. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/goputeb/issue/34518/381842>
- Güner, A., Gülaçti, İ. E. (2019). Küreselleşme ve Çağdaş Sanat. Akademik İncelemeler Dergisi, 14(1), 245-274. <https://doi.org/10.17550/akademikincelemeler.453769>
- Gürçağlar, A. (2022). Figüratif resmin toplumsal gerçekçi ustası: Neşet Günal. Erişim: 18.10.2022 adresi <http://www.antikalar.com/neset-gunal>
- Gürel, N. (2022). Nur Gürel hakkında. Erişim: 22.11.2022 adresi http://nurgurel.com/?page_id=305

- Hakyemez, A. G. (2020). Mihriban Mirap: “İnsan Yaşamı sadece Fiziksel Gereksinimlerin Giderildiği ve Çalışmalarıyla Geçen Bir Süreç Olsaydı Ne Kadar Kuru, Yavan ve İçi Boşalmış Bir Hayat Olurdu.” Erişim: 02.12.2022 adresi <https://www.aysegulayhakyemez.com/2017/05/mihriban-mirap-insan-yasami-sadece-fiziksel-gereksinimlerin-giderildigi-ve-calismayla-gecen-bir-surec-olsaydi-ne-kadar-kuru-yavan-ve-ici-bosalmis-bir-hayat-olurdu.html>
- Hız, G., Dinçer, O. ve Karaosmanoğlu, K. (2010). Tüketim Kültürünün Var ettiği Reklam Objesi Kadınlar ve Satın Alma Kararlarına Etkisi. *Kurgu*, 23 (1), 1-13. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/kurgu/issue/59548/856571>
- İplikci, A. (2017). Kolonyalizm ve Emperyalizm Üzerine Bir Değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21 (4), 1527-1540. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunisobil/issue/34383/380952>
- İstanbulsanatevi, (2022). Neşet Günal Hayatı ve Eserleri. Erişim: 19.10.2022 adresi <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/neset-gunal-hayati-ve-eserleri/>
- Kalmaz, Ö. (2018). Cemal Tollu ve Türk resminde kübizm çözümlenmeleri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. (Yüksek lisans tezi)* Erişim adresi https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/570113/yokAcikBilim_10231798.pdf?sequence=-1&isAllowed=y
- Karaçalı, B. (2018). Çağdaş Sanatın Dili – Malzemenin Sözü. *Sanat- Tasarım Dergisi*, (9), 29-35. İletişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/marustd/issue/40647/489268>
- Karkın, A., Karaburun, D. (2013). Malatya Yöresi Müziklerinin Kültürel Kimliği. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0 (29), 101-119. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunigsed/issue/2582/33231>
- Karyağdı, N. (2016). Renklerin duygusal etkileri; fovizm ve ekspresyonizm. *İstanbul Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yüksek lisans tezi)*. Erişim adresi <http://openaccess.altinbas.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12939/1680>
- Kavrayan, Ç. S. (2019). Çağdaş sanat ve kimlik: Grayson Perry eserleri üzerinden bir inceleme. *İnsan ve İnsan*, 6(19), 63-77. <https://doi.org/10.29224/insanveinsan.407617>

- Kaymaş, S. (2010). İletişim Teknolojileri Politikaları ve Türkiye: Küresel Medya Yönetimi Çağında Ulus Devlet. *Kurgu*, 23 (1), 1-23. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1496575>
- Kılınç, M. (2017). Kitle kültürünün dijital kültüre dönüşümü ve toplumsal etkilerinin incelenmesi. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, İstanbul.
- Kızılıok, U. (2016). Devrimci Direnç Noktası Olarak Devrimci Sanat. Erişim: 20.09.2022 adresi <https://marksist.net/utku-kizilok/devrimci-direnc-noktasi-olarak-devrimci-sanat>
- Kiraz, S. (2015). Kitle, kültür, bunalım ve yabancılaşma. *Mavi Atlas*, (5), 126-147. DOI: 10.18795/ma.70822
- Kolekta. (2020). Sanatçılar- Burcu Peçin. Erişim: 20.11.2022 adresi <https://www.kolekta.com.tr/sanatcilar/burcu-percin/>
- Kolekta. (2020). Sanatçılar- İsmet Doğan. Erişim: 20.11.2022 adresi <https://www.kolekta.com.tr/sanatcilar/ismet-dogan/>
- Köktaş, M. (2014). Amerikan Aydınlanması: Bir Giriş Denemesi, *Liberal Düşünce*, 19 (73-74), 109-137
- Kültür İstanbul, (2021). Nuri İyem'in hayatı ve onun "insanlar"ı! Erişim: 20.10.2022 tarihi <https://kultur.istanbul/nuri-iyemin-hayati-ve-onun-insanlari/>
- Küpçüoğlu, H. (2020). 1990'lardan 2020'lere Genç Etkinlik Sergileri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 9(66), 210-215.
- Lebriz, (2013). Geçmişten Günümüze Artist Sanat Fuarı. Erişim adresi <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=1154&bhcp=1>
- Madra, B. (2008). Gölge Dünya. Erişim: 30.11.2022 tarihi <https://mustafapancar.com/tr/2008-golge-dunya/>
- Madra, B. (2015). Yol Kenarı. Erişim: 10.11.2022 tarihi <https://mustafapancar.com/tr/2015-yol-kenari/>
- Mamur, N. (2012). Sanat eseri eleştirisi yoluyla kültürlerarası etkileşim: Çok kültürlülüğü anlama, *International Journal of Human Sciences* [Online]. (9)2, 354-377. <http://acikerisim.pau.edu.tr:8080/xmlui/handle/11499/27136>

- Mozaik30. (2022). Halil Altındere'nin güvenlik ağacı isimli dış mekân heykeli mozaik desing'da. Erişim: 25.11.2022 adresi <https://www.mozaikdesign.com/news/halil-altinderenin-guvenlik-agaci-dis-mekan-heykeli/>
- Oğuz, E. S. (2011). Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı, Edebiyat Fakültesi Dergisi, 28 (2), 123-139
- Okan, B. K. (2012). Türkiye'de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1 (33), 23-36. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/erusosbilder/issue/23767/253361>
- Özbek, M. (2013). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İstanbul: İletişim Yayınları. Dijital Kitap https://books.google.com.tr/books?id=1wGcDwAAQBAJ&pg=PT3&hl=tr&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false
- Özcan, M. (2019). 1980 Sonrası Kültür Politikalarının Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitü Müdürlüğü (Yüksek Lisans Tezi) Erişim adresi <https://acikerisim.erbakan.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12452/4125/10305069.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Özdemir, Ç. S. (2022). Türkiye'de 2000-2021 Yılları Arasında Resim Sanatında Yeni Eğilimler. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. (Sanatta Yeterlilik Tezi) Erişim adresi <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/27102>
- Özdemirci, A. (2020). Şirket ve Popüler Kültür Tüketim Psikolojisi ve İmaj Yönetimi: Türkiye (1950-1980). İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Özgür, F. (2020). Türkiye Sanat Yıllığı. 18.11.2022 <https://nurgokbulut.com/hakkinda-yazilar/ferhat-ozgur-turkiye-sanat-yilligi/>
- Öztürk, S., Yayan, G. H. (2022). Figür Tasviri ve Sembollerin Orhan Umut Eserlerine Yansımaları. Diyalektolog, (29). https://web.archive.org/web/20220511042102id_/https://diyalektolog.com/files/diyalektolog/9fce205f-e07d-439c-b6a0-68628a03a74b.pdf
- Pancar, M. (2016). Biyografi. Erişim: 26.11.2022 adresi <https://mustafapancar.com/tr/biyografi/>

- Rajchman, J. (2013). “Çağdaş Nedir?”, Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat içinde, editörler: Ali Artun, Nursu Özge, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Roelstraete, D. (2013). “Çağdaş Nedir?”, Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat içinde, editörler: Ali Artun, Nursu Özge, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sabancılar İştın, D. (2021). Nur Koçak ve Vitrin Resimleri. Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 6 (4), 448-460. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/ijhar/issue/66144/977188>
- Said, Edward W. (1993). Kültür ve Emperyalizm. İstanbul: Metis Yayınları
- Saltonline, (2019). Mutluluk resimlerimiz Nur Koçak. Erişim: 28.02.2023 adresi <https://saltonline.org/tr/2091/mutluluk-resimlerimiz>
- Sanatokur, (2022). Mihriban Mirap’ın “Mantığın tatlı uykusu” isimli sergisi artgalerim karaköy’de. Erişim: 02.12.2022 adresi <https://sanatokur.com/mihriban-mirap-mantigin-tatli-uykusu-sergi/>
- Sergirehberi. (2012). Sentetik idoller- Serdar Kesgin sergisi. Erişim: 25.11.2022 adresi https://sergirehberi.com/sergi_detay.aspx?s_id=5970&t_id=4232&q=Sentetik-Idoller-Serdal-KesginSergisi-ArtNext-Istanbul&q1=-Basin-Bulteni#txt,
- Sevilay, M. E. (2020). Tüketim Toplumu ve Sanat Nesnesi Diyaloğu. Akademik Sanat, 5 (9), 71-84. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/akademiksanat/issue/53949/676924>
- Soley, U. (2023). Söyleşi. Erişim: 10.02.2023 adresi <https://cargocollective.com/ismetdogan/INTERVIEW>
- Soysaldı, A. (2018). Kültür, sanat ve beşeriyet ilişkisi. Sanat ve Tasarım Dergisi, (22), 305-315. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/41779/504098>
- Stallabras, J. (2021). Çağdaş Sanat Bir Tarihçe. İstanbul: İletişim Yayınları
- Sunar, L. (2007). XIX. Yüzyıl Avrupasında Empeyalizm Algısı. İstanbul University Journal of Sociology, 3(14), 57-80.
- Sunar, L. (2008). Türkçe’de Emperyalizm Literatürü. İstanbul University Journal of Sociology, 3(16), 193-222.
- Şengül, E. (2007). Çağdan çağa değişen sanatın tanımları ve Selçuklu çehresindeki anlamı, Sakarya Üniversitesi.

- Tan, M. (2011). Toplumsal gerçekliğin Türk resim sanatına etkisi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek lisans tezi). Erişim adresi https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/612912/yokAcikBilim_417312.pdf?sequence=-1&isAllowed=y
- Tanrıöver, O. ve Kırılı, S. (2015). Global köy ve kültürel emperyalizm: Küreselleşme bağlamında enformasyon toplumuna bakış. Intermedia International E-journal, 2 (1), 133-142. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/intermedia/issue/8644/107908>
- Tataroğlu, E. (2019). Osman Hamdi Bey: 19. Yüzyılın Türk Müzecisi- Devlet Adamı – Ressamı Sanat Eğitimcisi-Arkeoloğu Milli Eğitim Dergisi, 48(221), 175-185. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/659181>
- Uçankuş. (2005). Dünyanın önde gelen haber dergilerinden “Newsweek” bu haftaki kapağını İstanbul’a ayırdı!... Dergi “Cool İstanbul” başlığını kullandı!... Erişim adresi <https://www.ucankus.com/detay/17768/dunyanin-onde-gelen-haber-dergilerinden-newsweek-bu-haftaki-kapagini-istanbul-a-ayirdi-dergi-cool-istanbul-basligini-kullandi>
- Umay, M. Ç. (2017). Dadaizm akımı kapsamında öncü sanatçılar ve eserleri, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü. https://openaccess.dpu.edu.tr:8443/xmlui/bitstream/handle/20.500.12438/8251/umay_muzaffer.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Umay, Z. (2009). Altan Gürman'ın Sanatında Değer ve Görünüm. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1 (4), 95-105. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatvetasarim/issue/20663/220433>
- Uras, E. (2015). Son sergiler – Hayal meyal – Galerist. Erişim: 23.11.2022 adresi <http://www.elifuras.com/panaroma-pasaji/>
- Uzunoglu, M. (2013). Kültür – Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyetin İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 2(10), 150-169. Erişim adresi <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=697581>
- Ülker, E. (2021). Emperyalizm, anti-emperyalizm ve Osmanlı İmparatorluğu, Eğitim Bilim Toplum Dergisi, 19 (75), 54-85
- Ünal, Ş. (2014). TDK kararını verdi, selfie “özçekim” oldu. Erişim adresi <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/tdk-kararini-verdi-selfie-ozcekim-oldu>

- Yallıaltın Kaplan, N. (2008). “Popüler kültür” ün Türk resim sanatı üzerindeki etkileri. Mimar Sinan Güzelsanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Erişim adresi <https://acikerisim.msgsu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.14124/3337>
- Yaşar, Ö. (2006). Tüketim Toplumu ve Sanat İlişkisi. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 5 (16), 114-121. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/esosder/issue/6130/82211>
- Yiğit, Z. (2012). “Modernliğin arka yüzü” olarak gündelik hayat: Aşk memnu. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14 (2), 125-144. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/en/pub/deusosbil/issue/4628/63122>
- Yüksel, H. Z. (2016). Sanatçı Burcu Perçin ile Söyleşi. Erişim: 25.11.2022 adresi <http://www.naturadergi.com/haberler/sanatci-burcu-percin-ile-soylesi/>

Şekiller Listesi Referansları

- Şekil 3.1: Francis Picabia, Aşk Geçidi, Almanya. Mayıs 2022 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/francis-picabia/love-parade/> adresinden alındı.
- Şekil 3.2: Hannah Höch, "Dada Mutfak Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi", Almanya. Mayıs 2022 tarihinde <http://www.suedwestgalerie.de/kunstlexikon/kunstgeschichte/dadaismus#kunstgeschichte> / adresinden alındı.
- Şekil 3.3: Raoul Housmann, "Mekanik Kafa (Zamanın Ruh)", Paris. Mayıs 2022 tarihinde <https://www.slideserve.com/lionel/raoul-hausmann-austrian-1886-1971-the-spirit-of-our-time-assemblage-33cm-high-1921> / adresinden alındı.
- Şekil 3.4: Marcel Duchamp, Çeşme, New York. Mayıs 2022 tarihinde <https://elojodelarte.com/biografias/marcel-duchamp-el-gran-provocador/> adresinden alındı.
- Şekil 3.5: Barbara Krüger, Alışveriş yapıyorum öyleyse varım, Amerika. Mayıs 2022 tarihinde <https://publicdelivery.org/barbara-kruger-i-shop/> adresinden alındı.
- Şekil 3.6: Andy Warhol, Brillo Kutuları, Norton Simon Müzesi, California. Mayıs 2022 tarihinde <https://www.nortonsimon.org/art/detail/P.1969.144.001-100> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 3.7: Andy Warhol, Marilyn Monroe, New York. Haziran 2022 tarihinde <https://www.artsy.net/artwork/andy-warhol-marilyn-monroe-xl-pink-colorway> / adresinden alınmıştır.

Şekil 3.8: Nam June Paik, “Golden Buddha”, Hong Kong. Mayıs 2022 tarihinde <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/15049/Nam-June-Paik-Golden-Buddha> / adresinden alınmıştır.

Şekil 3.9: Grayson Perry, “Comfort Blanket”, The Seoul Museum of Art, Kore. Mayıs 2023 tarihinde <https://paragonpress.co.uk/works/comfort-blanket> / adresinden alınmıştır.

Şekil 3.10: Ai Weiwe, Kui Hua Zi, (Sunflower Seeds), Tate Modern, Londra. Mayıs 2023 tarihinde <https://smarthistory.org/ai-weiwei-kui-hua-zi-sunflower-seeds/> adresinden alınmıştır.

Şekil 3.11: Ai Weiwe, Kui Hua Zi, (Sunflower Seeds), Tate Modern, Londra. Mayıs 2023 tarihinde <https://smarthistory.org/ai-weiwei-kui-hua-zi-sunflower-seeds/> adresinden alınmıştır.

Şekil 3.12: Aliexpress Ticaret Sitesi, Yastık, Haziran 2022 tarihinde <https://tr.aliexpress.com/item/32793123285.html> / adresinden alınmıştır.

Şekil 3.13: Türk Hava Yolları Yolcuları İçin Çanta “Devrim Erbil tablo baskıları”. Haziran 2022 tarihinde <https://tolgaozbek.com/ucus-tuyolari/thyden-ithal-istanbul-temali-yolcu-cantasi/> adresinden alınmıştır.

Şekil 4.1: Levni, Surname-i Vehbi’de bulunan “Saz Heyeti”, Topkapı Müzesi, İstanbul. Haziran 2023 tarihinde <https://nalanyilmaz.blogspot.com/2008/07/osmanlın-son-nakkalarından-levni.html> / adresinden alınmıştır.

Şekil 4.2: Levni, “Haliç'te Gösteriler Minyatürü,” Osmanlı Minyatür Müzesi. Haziran 2023 tarihinde <https://www.karsmanset.com/haber/lale-devrinden-edirneli-yenilikci-bir-nakkas-levni-231495.htm> / adresinden alınmıştır.

Şekil 4.3: "Mahi Varaka ile Gulsah saz calup, Mahi Varaka'ya Gulsah'ın resmidir", Malik Aksel'in Anadolu Halk Resimleri kitabından.

Şekil 4.4: Mehmet Ruhi Arel, Taşçılar, İstanbul. Temmuz 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1151042> / adresinden alınmıştır.

Şekil 4.5: Cemal Tollu, Alfabe Okuyan Köylüler, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Temmuz 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1832579> / adresinden alınmıştır.

- Şekil 4.6: Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, MSGSÜ Resim Heykel Koleksiyonu, İstanbul. Ağustos 2022 tarihinde <https://isteaturk.com/g/icerik/Zeki-Faik-Izer-Inkilap-Yolunda-1933/1571/> adresinden alınmıştır.
- Şekil 4.7: Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Louvre Müzesi, Paris. Temmuz 2022 tarihinde https://Liberty_Leading_the_People_%2828th_July_1830%29_-_WGA6177.jpg / adresinden alınmıştır.
- Şekil 4.8: Neşet Günal, Yaşantı I, İstanbul. Temmuz 2022 tarihinde <https://nesetgunal.org/tr/portfolio/baslica-yagli-boya-eserleri/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 4.9: Cihat Burak, Eylemlerimiz, Ankara. Temmuz 2022 tarihinde <http://www.antikalar.com/cihat-burak/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 4.10: Nuri İyem, Köylü Kadın, Ağustos 2022 tarihinde <https://www.istanbulmuzayede.com/urun/601013/nuri-iyem-1915-2005-koylu-kadin-imzali-tuval-uzeri-yagliboya-40-x-44-cm/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 4.11: Turgut Zaim, Anadolu Betimlemesi, İstanbul. <https://artam.com/muzayede/261-degerli-tablolar-ve-antikalar/turgut-zaim-1906-1974-anadolu-betimlemesi/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 4.12: Nedim Günsür, Madenci, İstanbul. Eylül 2022 tarihinde <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/%20koleksiyon/5?t=3&id=2507> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 4.13: Altan Gürman, Montaj 5, İstanbul. Eylül 2022 tarihinde <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/202023> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.1: Nur Koçak, Ruj Mihrabı, Ankara. Eylül 2022 tarihinde <https://saltonline.org/tr/2421/salt-arastirma-nur-kocak-arsivi/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.2: Nur Koçak, Berk Çorap, İstanbul. Eylül 2022 tarihinde <https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-nur-kocak/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.3: Nur Koçak, Müdahale Edilmiş Kartpostallar serisinden bir kartpostal. Eylül 2022 tarihinde <https://saltonline.org/tr/2091/mutluluk-resimlerimiz/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.4: Gülsün Karamustafa, Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var. Eylül 2022 tarihinde <https://saltonline.org/tr/2076/gulsun-karamustafa-ve-arabesk/> / adresinden alınmıştır.

- Şekil 5.5: Gülsün Karamustafa, Vatan Doğduğun Değil Doyduğun Yerdir, İstanbul. Eylül 2022 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189732> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.6: Gülsün Karamustafa, Elvisli Seccade, İstanbul. Eylül 2022 tarihinde <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190567?locale=tr> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.7: Nur Gökbulut, İlimli İslam, İstanbul. Ekim 2022 tarihinde <https://nurgokbulut.com/eserler/ilimli-islam/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.8: Nur Gökbulut, Zamana Armağan, İstanbul. Ekim 2022 tarihinde <https://nurgokbulut.com/eserler/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.9: Nur Gökbulut, Doğal Koruma, İstanbul. Ekim 2022 tarihinde <https://nurgokbulut.com/eserler/dogal-koruma-serisi/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.10: Halil Altındere Köfte Havayolları, İstanbul. Ekim 2022 tarihinde <https://halilaltindere.com/project/homeland-2/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.11: Halil Altındere, Gözetleme Ağacı, İstanbul. Ekim 2022 tarihinde <https://www.mozaikdesi.com/news/halil-altinderenin-guvenlik-agaci-dis-mekan-heykeli/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.12: Halil Altındere, Halı Diyarı, İstanbul. Ekim 2022 tarihinde <https://halilaltindere.com/project/carpet-land/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.13: Bahar Arı Dellenbach, Ada, İstanbul. Ekim 2022 tarihinde <http://www.baharari.com/pop/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.14: Bahar Arı Dellenbach, Komşu Komşu, İstanbul. Ocak 2023 tarihinde <http://www.baharari.com/pop/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.15: Bahar Arı Dellenbach, Tekno Salata, Ankara. Ocak 2023 tarihinde <http://www.baharari.com/pop/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.16: Orhan Umut, İsimsiz, Ankara. Ocak 2023 tarihinde <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/orhanumut/#eser> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.17: Orhan Umut, İsimsiz, Ankara. Ağustos 2022 tarihinde <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/orhanumut/#eser/b07e7a3e917e524a0bb45e35965ca8/23970> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.18: Orhan Umut, İsimsiz, Ankara. Ağustos 2022 tarihinde <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/orhanumut/#eser> / adresinden alınmıştır.

- Şekil 5.19: Burcu Perçin, Bitki Evleri, İstanbul. Ağustos 2022 tarihinde <https://www.sivilsayfalar.org/2017/04/25/yesili-doldurmak-fill-in-the-plant-sergisi/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.20: Burcu Perçin, Looking Ahead, İstanbul. Şubat 2023 tarihinde <https://www.burcupercin.net/oil-on-photographs/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.21: Burcu Perçin, Wandering in the machine, İstanbul. Ağustos 2022 tarihinde <https://www.burcupercin.net/oil-on-photographs/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.22: İsmet Doğan, Yazı-Beden Serisi, İstanbul. Ağustos 2022 tarihinde <https://artam.com/muzayede/328-online-muzayede/ismet-dogan-1957-yazi-beden-serisi/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.23: İsmet Doğan, Portre-Appropriation Serisi, İstanbul. Ağustos 2023 tarihinde <https://www.labirentsanat.com/eser/ismet-do%C4%9Fan-portre-appropriation-serisi/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.24: İsmet Doğan, Appopriation Series, İstanbul. Ağustos 2022 tarihinde <https://www.labirentsanat.com/eser/ismet-do%C4%9Fan-portre-appropriation-serisi/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.25: Nur Gürel, Yıkım, İstanbul. Ağustos 2022 tarihinde <https://artgalerim.com/sergi/1328191779> adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.26: Nur Gürel, Collage4, İstanbul. Ağustos 2022 tarihinde <https://artgalerim.com/sergi/1328191779/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.27: Nur Gürel, Toy with proportion 05, İstanbul. Ağustos 2022 tarihinde <http://nurgurel.com/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.28: Elif Uras, AVM Rüyası, İstanbul. Kasım 2022 tarihinde <https://www.elifuras.com/work/paintings/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.29: Elif Uras, Sports Car, İstanbul. Kasım 2022 tarihinde <https://www.elifuras.com/hayal-meyal-galerist-2016/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.30: Elif Uras, Kapital, İstanbul. Aralık 2022 tarihinde <https://www.elifuras.com/work/paintings/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.31: Mustafa Pancar, tırmanış günlüğü, İstanbul. Aralık 2022 tarihinde <https://mustafapancar.com/tr/2015-yol-kenari/> / adresinden alınmıştır.
- Şekil 5.32: Mustafa Pancar, Rüya, İstanbul. Aralık 2022 tarihinde <https://mustafapancar.com/tr/2008-golge-dunya/> / adresinden alınmıştır.

Şekil 5.33: Mustafa Pancar, Serbest Pazar III – Bezemeli Alışveriş Öyküsü, İstanbul. Aralık 2022 <https://mustafapancar.com/tr/2006-serbest-pazar/> / adresinden alınmıştır.

Şekil 5.34: Mihriban Mirap- 'I Belong to You', İstanbul. Aralık 2022 tarihinde https://www.galerisoyut.com.tr/ngg_tag/mihriban-mirap/ adresinden alınmıştır.

Şekil 5.35: Mihriban Mirap, Özgür Ruh, İstanbul. Ocak 2023 tarihinde [https://artgalerim.com/sergi/1468316847\)](https://artgalerim.com/sergi/1468316847/) / adresinden alınmıştır.

Şekil 5.36: Mihriban Mirap, I Love Rolling Stones, İstanbul. Mart 2023 tarihinde [https://artgalerim.com/eserler/178 /](https://artgalerim.com/eserler/178/) adresinden alınmıştır.

Şekil 5.37: Serdal Kesgin, Spring and summer, İstanbul. Mart 2023 tarihinde <https://evetbenim.com/serdal-kesgin-resim-sergisi-sentetik-idoller-15-kasim-4-aralik-2012-artnext-istanbul/> / adresinden alınmıştır.