



**ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA
POSTMODERNİZM KAVRAMI BAĞLAMINDA
ÖNEMLİ KADIN SANATÇILARIMIZ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Fatma BEKTAŞ

Kütahya - 2022

T.C.
KÜTAHYA DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA
POSTMODERNİZM KAVRAMI BAĞLAMINDA
ÖNEMLİ KADIN SANATÇILARIMIZ**

Danışman:
Doç. Dr. Pınar YAZKAÇ

Hazırlayan:
Fatma BEKTAŞ

Kütahya - 2022

Kabul ve Onay

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından

Sanat ve Tasarım Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Tez Jürisi	İmza	
	Kabul	Red
Doç. Dr. Pınar YAZKAÇ (Danışman)		
Dr. Öğr. Üyesi Gülsevim CAN GÜRBÜZ		
Dr. Öğr. Üyesi Murat ATEŞLİ		

Onay

Doç. Dr. Arif KOLAY

Enstitü Müdürü

Bilimsel Etik Bildirimi

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım “Çağdaş Türk Resim Sanatında postmodernizm Kavramı Bağlamında Önemli Kadın Sanatçılarımız” adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlandığı aşamaya kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığımı, bu çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

....../....../2022

Fatma BEKTAŞ

Özgeçmiş

Bursa Osmangazi’de İlkokulu ve Ortaokulu tamamladı. Mustafakemalpaşa Kız Teknik ve Meslek Lisesi Grafik ve Fotoğrafçılık bölümünü bitirdi. 2015 yılında Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümüne başladı. 2019 da lisans öğrenimini tamamlayarak Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans eğitimine başladı. Eğitimine devam etmekte olup çalışmalarını sürdürmektedir.

Katıldığı Sergiler

- 2018 Uluslararası Kentleşme ve Çevre Sorunları: Değişim, Dönüşüm, Özgünlük Resim Sergisi Anadolu Üniversitesi Eskişehir
- 2018 Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 15. Resim Yarışması, Sergileme
- 2018 Pinelo Art Gallery Yunanistan Sakız Adası Grup Resim Sergisi Yunanistan
- 2018 Pinelo Art Gallery Yunanistan Atina Grup Resim Sergisi Yunanistan
- 2018 Pinelo Art Gallery Paris Kağıt İşler Resim Sergisi Paris
- 2019 Kafkas Üniversitesi Uluslararası Kağıt İşler Sergisi, Kars
- 2019 3. Nusret Ural Karma Resim Sergisi, Eskişehir Devlet Güzel Sanatlar Galerisi
- 2019 7.Şahin Özyüksel Resim Sergisi, Eskişehir Devlet Güzel Sanatlar Galerisi
- 2019 5 Nisan Avukatlar Günü Resim Sergisi Kütahya
- 2019 Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı Resim Sergisi Kütahya
- 2019 Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mezuniyet sergisi Sergisi Kütahya
- 2020 Portfolyo, Dijital Online Sergiler
- 2020 OAP Online Art Project Contemporary Art İnitiative Dijital Sergiler
- 2020 İyilik İçin Sanat, Ci Contemporary Uluslararası Sanat Fuarı Sergi

ÖZET

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA POSTMODERNİZM KAVRAMI BAĞLAMINDA ÖNEMLİ KADIN SANATÇILARIMIZ

BEKTAŞ, Fatma

Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Pınar YAZKAÇ

Mayıs, 2022, 72 sayfa

Postmodernizm kavramı 1970’li yıllarda sanat çevrelerinde bir yaklaşım tarzı olarak görülmeye başlanmış, günümüzde ki etkinliğini sürdürmeye devam etmiştir. Post modern sanatın genel amacı; geleneksel sanat anlayışının kalıplarından sıyrılarak, kavramsal süreç ve deneyimlerin ortaya çıkmasını, sanata yeni izlenimler ve deneyimler kazandırmasını sağlamaktır. Postmodern düşünce; kavramsal algıyı gündeme taşıyarak, 1970’lerden sonra Türk resim sanatında da etkisini göstermeye başlamış, 1960 sonrası dönemin güncel sorunlarını ele alan sanatçılar; sosyal, siyasal, kültürel, toplumsal hareketler doğrultusunda göç, kimlik, cinsiyet gibi kavramları çalışmalarına yansıtmışlardır. 1977-1987 yılları arasında iki yıl ara ile düzenlenen Yeni Eğilimler sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri, kavramsal çalışmamaların daha yoğun olduğu A, B, C, D sergileri, Günümüz Sanatçıları İstanbul sergileri gibi sanat sergileri Türkiye’de çağdaş sanatın geleneksel sanattan kopuşunu ispatlayan önemli etkinlikler olmuştur. Bu dönemde postmodern bakış açısına sahip sanatçılar daha çok, hazır nesne kullanımı, heykel, fotoğraf, resim, video sanatı çevre sanatı, enstalasyon (yerleştirme) gibi alanlarda çalışmışlardır. 1970’lerden sonra başlayan 80’lere doğru ilerleyen ve günümüz resim sanatında da halen devam eden süreçte, postmodern bakış açısıyla çalışmalarına devam eden sanatçılarımızın, çağdaş türk resim sanatına bu yönde önemli etkileri olmuştur. Bu çalışmada; postmodern sanat kavramı bağlamında önemli kadın sanatçılarımızın; Füsun Onur, İpek Duben, Gülsün Karamustafa, Nur Koçak’ın sanat üretimlerinin kavramsal çerçeveleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kavramsal Sanat, Kitsch, Postmodern Sanat

ABSTRACT**SIGNIFICANT POSTMODERNIST FEMALE ARTISTS IN CONTEMPORARY
TURKISH PAINTING****BEKTAŞ, Fatma****Master Thesis, Department of Art and Design****Supervisor: Assoc. Prof. Pınar YAZKAÇ****May, 2022, 72 pages**

The concept of postmodernism began to be seen as an approach in the art world in the 1970s, and has continued to be influential since the early 1980s. The general purpose of postmodern art is to enable the emergence of conceptual processes and experiences and to bring new impressions and experiences to art by breaking away from the patterns of traditional understandings of art. Postmodern thought, by bringing the conceptual perception to the agenda, began to show its influence in Turkish painting as well from the late 1970s; the artists addressing the timely issues of the period after the 1960s reflected concepts such as migration, identity, and gender in their works in line with social, political, cultural, and social movements. Art shows including the New Tendencies exhibitions which were held every two years between 1977 and 1987, the Profile of Pioneering Turkish Art exhibitions, the A-B-C-D Exhibitions that have more conceptual pieces, and the Contemporary Artists Istanbul Exhibitions have been the most significant events to prove that contemporary art has parted from traditional art in Turkey in the concept of postmodernism. In this period, the artists with a postmodern perspective mostly worked in ready-made objects, sculpture, photography, painting, video art, environmental art, and installation fields. During the process that started in the late 1970s, through the 1980s, and is ongoing still in the work of painters today, Turkish artists who have continued working from a postmodern perspective had significant influences on conceptual Turkish painting. In this study, postmodernist works and artistic approaches from significant Turkish female artists - Füsün Onur, İpek Duben, Gülsün Karamustafa, Nur Koçak - have been analysed, with particular focus on their perceptions of space and conceptual imagery, and their procedures that reflect on the field of art.

Keywords: Conceptual Art, Kitsch, Postmodern Art.

ÖNSÖZ

Tez sürecimde, fikirleri ve yönlendirmeleriyle yolumu aydınlatan, ilgisini ve anlayışını eksik etmeyen çok değerli Doç. Dr. Pınar YAZKAÇ hocama teşekkür ve saygılarımı sunarım. Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde lisans ve yüksek lisans eğitimi sürecinde emeği geçen Murat ATEŞLİ ve bilgi ve tecrübelerinden faydalandığım tüm değerli hocalarıma teşekkür ediyorum.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM POSTMODERN SANATA GENEL BİR BAKIŞ

1.1. POSTMODERNİZM YAKLAŞIMININ ORTAYA ÇIKIŞI.....	5
1.2. POSTMODERN SANAT YAKLAŞIMLARI	6
1.2.1. Yeni Dışavurumculuk	6
1.2.2. Kavramsal Sanat	7
1.2.3. Süreç Sanatı	11
1.2.4. Fluxus Hareketi.....	11
1.2.5. Video Sanatı.....	12
1.2.6. Land Art (Arazi Sanatı)	13

İKİNCİ BÖLÜM POSTMODERNİZM AKIMININ TÜRK RESMİNE YANSIMALARI

2.1. POSTMODERNİZM KAVRAMININ TÜRK RESMİNE YANSIMALARI	17
2.2. 1970'LER VE SONRASI TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMININ KADIN SANATÇILAR ÜZERİNDEN İNCELENMESİ.....	19
2.3. FEMİNİST HAREKET YAKLAŞIMLARI.....	27
2.4. ÇAĞDAŞ SANATTA YENİ DÖNEM BİENALLER VE GÜNCEL SANAT SERGİLERİ.....	30
2.4.1. Bienaller.....	31
2.4.2. Yeni Eğilimler Sergileri.....	32
2.4.3. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri	33

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM POSTMODERNİZM KAVRAMI BAĞLAMINDA ÖNEMLİ KADIN..... SANATÇILARIMIZ

3.1. FÜSUN ONUR	36
-----------------------	----

3.1.1. Hayatı.....	36
3.1.2. Sanat Anlayışı ve Çalışmaları.....	36
3.2. GÜLSÜN KARAMUSTAFA	42
3.2.1. Hayatı.....	42
3.2.2. Sanat Anlayışı ve Çalışmaları.....	42
3.3. NUR KOÇAK.....	48
3.3.1. Hayatı.....	48
3.3.2. Sanat Anlayışı ve Çalışmaları.....	49
3.4. İPEK DUBEN.....	56
3.4.1. Hayatı.....	56
3.4.2. Sanat Anlayışı ve Çalışmaları.....	58
3.5. GÜNÜMÜZE ETKİ EDEN KADIN SANATÇILARIMIZIN TÜRK RESİM SANATINDA YERİ VE ÖNEMİ.....	64
SONUÇ.....	65
KAYNAKÇA	67
DİZİN	72

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1.1: Georg Baselitz, Yatak Odası, 1975	6
Resim 1.2: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917	8
Resim 1.3: Joseph Kosuth - One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965.....	9
Resim 1.4: Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-59, 106.6 x 160.6 x 163.8 cm	10
Resim 1.5: Robert Morris, Site, 1964.....	11
Resim 1.6: Terramato, Joseph Beuys, 1981, Guggenheim Müzesi, New York.....	12
Resim 1.7: Gina Pane, Detail of Azione Sentimentale, 1973.....	13
Resim 1.8: Spiral Jetty, Robert Smithson, ABD, 1970	14
Resim 1.9: Woven Branch Circular Arch, Andy Goldsworthy, İngiltere, 1986	14
Resim 1.10: Ayşe Erkmen, Su Üzerinde (On the water) Almanya,2018.	15
Resim 2.1: Canan Beykal, 8 Parçalı 1 Bütün, 1985	20
Resim 2.2: Canan Beykal, Herşey Hiçbirşey, 1991	21
Resim 2.3: Canan Beykal, Bir Küçük Aslancık Vardı, 1997	21
Resim 2.4: Yüz Taş, Ayşe Erkmen, 1981.	23
Resim 2.5: Uyumlu Çizgiler, Ayşe Erkmen, 1985	23
Resim 2.6: Azade Köker, Taht, 1981.	24
Resim 2.7: Azade Köker, Z, 1983.	25
Resim 2.8: Handan Börütçene, “Yeryüzünün Belleği” Sergisinden, 1995	26
Resim 2.9: Nil Yalter, Topak E , 1973.	29
Resim 2.10: Nil Yaler, Göbek Dansı, Video, 1975	30
Resim 2.11: Nur Koçak, Posta Sanatı, 1981	32
Resim 2.12: Gülsün Karamustafa, Sıradan Bir Aşk Halısı, 1985, (Duvar Halısı ve Kumaş), (Başarı Ödülü) Günümüz Sanatçıları 20. İstanbul Sergisi, 2000.	34
Resim 3.1: Füsün Onur, Nü,1974.....	38
Resim 3.2: Füsün Onur, Resimde Üçüncü Boyut”- İçeri Gel,1981	38
Resim 3.3: Füsün Onur, Eski Eşyaların Düşü, 1985	39
Resim 3.4: Füsün Onur, Çiçekli Kontrpuan, 1982	40
Resim 3.5: Füsün Onur, Opus II Fantasia, 2001	40
Resim 3.6: Gülsün Karamustafa, "Kıymatlı Gelin", 1975 - Gülsün Karamustafa, "Precious Bride", 1975.....	43

Resim 3.7: Gülsün Karamustafa, Yarabbi Sen Bilirsin, 1981	44
Resim 3.8: Gülsün Karamustafa, Elvisli Seccade, Duvar Halısı, 1986.....	46
Resim 3.9: Gülsün Karamustafa, "Mistik Nakliye" (1992).....	47
Resim 3.10: Gülsün Karamustafa, Muhacir, 2003, Video	47
Resim 3.11: Nur Koçak, "Fetiş Nesneler ", 1978, Tuval Üzerine Akrilik, 89x116 cm .	50
Resim 3.12: Nur Koçak, "Nesne Kadın I, 1977, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x89 cm.	51
Resim 3.13: Nur Koçak, "Vivre ya da Yaşamak", Tuval Üzerine Akrilik, 162x130 cm, 1974	52
Resim 3.14: Nur Koçak, Chamade, 1987, Tuval Üzerine Akrilik, 162x130 cm.....	52
Resim 3.15: Nur Koçak, Annem, Babam, Ablam ve Ben 1, 1980-1983 Tuval Üzerine Akrilik 162x130cm	53
Resim 3.16: Nur Koçak, Aile Albümü, Annem, Babam, Ablam ve Ben	54
Resim 3.17: Aile Albümü, Nur Koçak, "Ben 1", (1984-1985) "Ben 2," (1985)	54
Resim 3.18: Nur Koçak, Müdahale Edilmiş Kartpostallar Serisinden, 1981.	55
Resim 3.19: Nur Koçak'ın "Mutluluk Resimlerimiz" Sergisindeki "Cahide'nin Öyküsü" Serisinden "Cahide-Önce", 1996-1999, Tuval Üzerine Yağlı Boya,200x175cm	55
Resim 3.20: İpek Duben, Şerife II ,1981 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x110 cm.....	59
Resim 3.21: İpek Duben, Şerife, 6-7-8, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya,130 x 245 cm.....	59
Resim 3.22: İpek Duben, Kayıt II, 1991, Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 151x79 cm	60
Resim 3.23: İpek Duben, Manuscript, Kağıt Üzerine Karışık Teknik,1994	60
Resim 3.24: İpek Duben, Artemis I, 1995 Yelken Bezi, Çelik, Parçalara Ayrılmış Renkli Fotokopi 600x357.5x3 cm	61
Resim 3.25: İpek Duben, Artemis II, 1995	62
Resim 3.26: İpek Duben, "Love Game" (Aşk Oyunu), Ten, Beden, Ben, 1998-2001 ..	62
Resim 3.27: İpek Duben, "Love Game" (Aşk Oyunu) Ayrıntı	63
Resim 3.28: İpek Duben, "Love Book" Aşk Kitabı'ndan Ayrıntı, 1998-2001	63

KISALTMALAR

IKSV İstanbul Kùltür ve Sanat Vakfı

ITBA Instituto Tecnol3gico de Buenos Aires

İDGSA İstanbul Devlet Gùzel Sanatlar Galerisi

<https://beauxartsparis.fr/>**RHMD** Resim Heykel Mùzeleri Derneği





TEZ METNİ

GİRİŞ

Bu çalışma da , postmodern sanat’a kısa bir bakış daha sonrasında, Türk resim sanatına yansımalarıyla dönemin nasıl etkilediği, Özellikle Türkiye’de 1960’lardan sonraki süreçte değişen sanat ortamında; kavramsal bakış açısıyla yaklaşan kadın sanatçılarımızın hayatlarından yola çıkarak, çalışma süreçlerini ve sanat anlayışlarını inceleyen, özellikle mekan ve yerleştirme alanında aktif katılımlarıyla, toplumsal sorunları irdeleyen postmodern pratiklerin etkinliği üzerinde durulmuştur. Bu dönemde resim çerçevesinin çok daha dışına çıkıp nesne olgusunun bütünlüğünü vurgulayan, izleyiciyi sorgulamaya yönelten sanatçılarımızın süreç ve izlenimleri, sanatçılarımızın bu süreçte sergiler ve bienallerdeki günümüz çağdaş sanatının yeri ve önemi bir kez daha incelenmiş ve sorgulanmıştır.

Türkiye’deki postmodern düşüncenin kavramsal ve deneysel sanat pratiklerinin 60-70’lerde başladığı ve 80’lerle birlikte post-kavramsal ve çağdaş sanat pratiklerine doğru dönüştüğü kabul edilebilir. 1960’ların sonunda başlayan ve 70’lerde devam eden post modern sanat ve kavramsal çalışmaların Türkiye’de sanat ortamına pek nüfuz edemediği ve bireysel çıkışlar olarak kaldığı sanat piyasasından bağımsız bir alan açmadığı ya da böyle bir alan açacak kadar genişlemediği, buna karşılık 80’lerin sonunda bahsedilen sergilerle daha geniş ölçüde görünürlük kazanmaya başlayan post-kavramsal çalışmaların 90’larla birlikte farklı bir üretim alanı açmakta etkili olduğu söylenebilir. Bu anlamda 80’lere, Erdemci’nin ifade ettiği şekliyle, “1990’larda ki büyük sıçramayı hazırlayan sarmal gelişmelerin yaşandığı bir kuluçka dönemi olarak” bakılmalıdır (Arıkan, 2011).

“Sanat çevrelerinde 1970’li yılların son yarısında yaygınlık kazanmaya başlayan “posmodernizm” teriminin kapsamını ve sınırlarını, bugün bile tam anlamıyla netleşmiş görünmüyor. “Postmodernizm Nedir” adlı kitabında, Charles Jencks “modernizmin hem devamıdır, aşılmasıdır” diyerek iki olgu arasında hem bir devamlılığa hem bir kopuşu işaret ederken, David Harvey “yapısalcılık sonrasıyla, post endüstriyalizmle ve bütün bir yeni fikirler cephaneliğiyle” bağımlı gördüğü postmodernizmin son yıllarda tartışma ve düşünsel eleştirinin parametrelerini şekillendiren yeni duygu ve düşüncelerin bileşimi olduğunu savunmuştur” (Antmen, 20008, s. 275).

Postmodern süreçte Resim, Heykel, Enstalasyon, Video, Fotoğraf gibi sanat alanlarında kavramsal bir bakış açısı başlamış, Resim sanatının tekdüzeliğinin sınırlarına çıkmak amaçlanmıştır. Bununla birlikte yeni bir sanat anlayışı oluşmuş, farklı disiplinlere yönelim süreci başlamıştır.

1980’li yıllarda başlayan bu düşünce, sanatsal nesneden çok kavrama yönelmiştir. Cinsiyet ayrımcılığı, medya eleştirisi gibi güncel konular üzerine sanat üretimlerinde bulunan sanatçılar, postmodern pratiklerden etkilenecek ilgili problemlere toplumsal alanda yaygınlık kazandırmıştır. Bu pratikler; sanata dair yeni tanımların, yeni fikirlerin sorgulama sürecini başlatmıştır.

1990’lı yıllarda Türkiye çağdaş sanatında görülen bir diğer değişiklik ise mekânsal alanın ortaya çıkmasıdır. Biçimsel olarak enstalasyon yaygın bir şekilde kullanılmıştır. 90’lı yıllarda sadece Türkiye de değil Batı sanatında da Enstalasyon sanatı yaygın olarak kullanılmaktadır. Felsefi açıdan ise işlenilecek konular bağlamında coğrafi, yerel ve siyasal bir geçiş söz konusudur. Yine 90’lı yıllarda kimlik ve cinsiyet toplumu ilgilendiren güncel ve siyasal olaylar, bu dönemin sanatında yer bulmuştur. Ahu Entmen’in “Kimlikli Bedenler” kitabında özellikle kimlik politikalarıyla ilgilenen kadın sanatçılarımız; Gülsün Karamustafa, Füsün Onur Beden, Kimlik, Cinsiyet konularını ele almaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada Çağdaş Türk Resim Sanatında postmodernizm kavramı bağlamında önemli kadın sanatçılarımızdan; Füsün Onur, İpek Duben, Gülsün Karamustafa, Nur Koçak gibi güncel sanatçılarımızın sanat alanındaki yeri ve önemi, üretim süreçleri sergileri ve bienalleri incelenmiştir. Postmodern Resmin Türk Resim sanatına girişiyle birlikte yeni dönemdeki gelişimler güncel sanatı etkilemiştir. Bu etkileşim ile birlikte Fotoğraf, Resim, Heykel, Mekânsal yerleştirme gibi sanat alanlarda kavramsal bir algı süreci başlamıştır.

Araştırmanın Önemi

1970’li yıllardan itibaren sanat anlayışının değişmesi ve gelişmesi ile birlikte yerini güncel sanata bırakan geleneksel anlayışın ardından güncel konular sanatta yaygınlaşmış ve küreselleşmenin de getirdiği ölçüde sanatçı ve yapıtları aşına olduğumuz geleneksel imgelerden kopmuş ve kendilerini postmodern dünyanın kurallarına göre yapılandırmışlardır. Bu süreçte Güncel Kadın Sanatçılarımızın sanat anlayışları göz önünde bulundurularak modernizmden sonraki dönemde Türkiye’de sosyal, siyasal, kültürel, teknik ve sanatsal açıdan dönemin nasıl geliştiği ve şekillendiği, sanatçıların modern sanat algısından sıyrılarak, postmodern sanat pratikleri göz önünde bulundurulmuştur.

Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada literatür tarama yöntemi kullanılarak, konular hakkında yayınlanmış kitap, ansiklopedi, dergi, yayınlanmış bilimsel makaleleri ve araştırmada elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırmada, Türk Resim Sanatında postmodern gelişmeler kapsamında önemli kadın sanatçılarımız Füsün Onur, Gülsün Karamustafa, Nur Koçak, İpek Duben ile sınırlandırılmıştır.





BİRİNCİ BÖLÜM
POSTMODERN SANATA GENEL BİR BAKIŞ

1.1. POSTMODERNİZM YAKLAŞIMININ ORTAYA ÇIKIŞI

Karmaşık bir terim ve kuram olan “Postmodernizm” resime, mimariye, edebiyata ve diğer sanat alanlarında yaygınlaşan bir sanat yaklaşımıdır. Sözlük anlamı “modernizm sonrası” olarak kabul edilen bu sanat anlayışı, modern sanattan sonraki süreci ve günümüze kadar uzanan dönemi kapsamaktadır. Modern sanat düşüncesini reddeden ve sınırlarında daha özgür olmayı hedefleyen yaklaşım, 1970’lerde sanatta bir yaklaşım tarzı olarak tanınmaya başlandı, bu yaklaşımın içinde bulunan önemli kavramlar; Çoğulculuk, kendine mal etme, yapısöküm, kistch bu kavramları anlamak ve geçmişten günümüze postmodern düşüncayı savunan sanatçıları daha iyi anlamamızı sağlayacaktır (Dickerson, 2018).

Sanatta postmodernizm, modernizmi izler ya da onunla birlikte var olur; pek çok sanatçı ve eleştirmen modernist geleneği sürdürür. Ne var ki postmodernistler modernizme karşı çıkar. Postmodernizm, modernizmden daha karmaşıktır ve büyük oranda modernizmin olumsuzla ması olduğundan ikincisi anlaşılmadan ilki yeterince anlaşılamaz. Dolayısıyla bu bölüm bu ikisinin karşılaştırmasıyla devam eder, sonrasında "postmodernizm" denilen kapsayıcı, elverişsiz ve etkili ideolojik fenomenin çeşitli etkilerine bakar ve bunun sanatı ve sanat eleştirisini nasıl etkilediğini gözlemler (Barrett,2012, s.50).

Postmodern sanat geleneklere bağlı olan sanat anlayışını yıkmayı hedefleyerek, birey-sanatçı kültürüne karşı çıkar, avangard ve modernist sanatı eleştirirken, yeniden düşünme fikrini yaratır. Kavramsal bir bakış açısıyla biçim ve üslubu yeniden şekillendirir. Orijinallik ve özgünlük kavramını bir arada toplar. Postmodern sanatın amacı tek bir sanat dalının örneğin iki boyutlu resmin anlayışını yıkarak yerine çoğulcu bir anlayış getirmek olmuştur.

1.2. POSTMODERN SANAT YAKLAŞIMLARI

1.2.1. Yeni Dışavurumculuk

“Yeni Dışavurumculuk”, 1970'lerden bu yana Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde benimsenen tüm yeni görsel yaklaşımları tanımlamak için kullanılan genel bir terim olarak tanımlanabilir. 1960'ların ve 1980'lerin gidişatını belirleyen kavramsal yaklaşımlara tepki: yeniden boya, yeniden resim, yeniden figür, yeniden hayal etme, anlatma gibi bir dizi “geri dönüş”. Bu, geleneksel sanatın dışladığı birçok unsurun yeniden ele geçirilmesine yol açmıştır. 1980'li yıllarda Almanya ve İtalya'da özellikle ilgi görmeye başlayan bir grup ressamın yoğun üretimleri ve sanat dünyasında uyandırdıkları ilgi, “resim geri döndü” şovlarının bir işareti olarak görülüyor. 1960-1980 yılları arasında sevilmeyen bir mecra olan tuvalin cenazesinin bu kadar kolay kaldırılmayacağı kanaati oluşmuştur.

Almanya'da Georg Baselitz (1938), Anselm Kiefer (1945), Francesco Clemente (1952), Markus Lüpertz (1941), Enzo Cucchi (1949), İtalya'da “Transavanguardia” hareketi ile bilinen Sandro Chia (1946) ABD'de Julian Schnabel (1951), Eric Fischl (1948), David Salle (1952) gibi ressamlar, “Yeni Dışavurumculuk” bakış açısıyla, farklı görsel kaygıları yansıtmanın yanı sıra, ait oldukları farklı ulusal kültürel kimliklerin de zamanla belirginleştiği sanatsal bir anlatım kullanmışlardır.

Resim 1.1: Georg Baselitz, Yatak Odası, 1975



Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/a4/06/34/a406349e2e9b8678a84caf71ae9c48e8.jpg>, 2021.

Alman sanatçı Baselitz, (Resim 1.1) resimlerinde yapmış olduğu baş aşağı insan figürleriyle izleyicinin dikkatini resimsel öğelere çektiğini vurgulamaktadır.

Sanatı dönemselleştirme girişimlerinde kesinlikle yeni dışavurumculuk akımına asimile olmuş bu sanatçıların hepsinin ortak noktası, "dışavurumculuklarından" yola çıkarak anlayabileceğimiz gibi özellikle vurgulanan bireysel ve öznel bakış açısına sahip olmalarıdır. Neo-dışavurumcu resim, sanatçıların öznel, anılarını ve korkularını, kişisel algılarını ve tarihsel olaylara ilişkin yorumlarını içeren bir ifade biçimidir. Neo-ekspresyonist resimde, modern resme hakim olan biçimsel kaygılar arka plana atılırken, üslup özgürlüğü ve öznel anlatım vurgulanır. Birbirlerinden çok farklı bir görsel dünya yaratan neo-ekspresyonist ressamların ortak noktası, Figüratif resime yönelmiş olmalarıydı. Genellikle modernizm tarafından dışlanan figüratif resim, 1980'lerde yeniden dışavurumcu ressamların ve Polonyalı-Fransız ressam Balthus (1908-2001) veya İngiliz ressam Lucian Freud (1922) gibi bazı eski dönem figüratif ressamlar yeniden keşfedilmeye başlandı (Antmen, 2008, s.263-264).

1.2.2. Kavramsal Sanat

Kavramsal sanat, 1960'larda alışılmış şekilde temsil edilmeyen sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmaya başlandı. Sanatı teorik düzeyde inceleyen, yapısını incelemek ve yeniden tanımlamak için "fikir sanatı" olarak da tanımlanır. Daha önce de belirtildiği gibi, sanatın geleneksel sanattan ayrılması ve gerçekleştirilmesi tamamen Duchamp'ın hazır nesnelere dayanmaktadır. Sanattaki bu düşünsel algı, Popüler Sanat ve Minimalizmi de etkileyerek Kavramsal Sanat'ta görünmeye başladı.

Kavramsal sanatçılar bu amaçla resim veya heykel yapmak fikir üretmek üzere geleneksel araç ve biçimlerin ötesinde düşünerek uygun malzemelerle fikirlerini ifade etmeyi tercih etmişlerdir. Aynı zamanda sanatı bilimle eş tutarlar ve onu herhangi bir sanat dalının içeriğiyle sınırlandırmadan bir bütün olarak ele alırlar. Bu tutum, diğer resmi becerilerin diğer biçimlerini farklı bir anlayış olarak kabul edilebilir (Tüysüz, 2011, s. 15).

Sanatın anlamı ve tanımıyla ilgili tartışmaların Marcel Duchamp'ın "Pisuar" adlı eseriyle başladığını biliyoruz. Duchamp, düşüncenin bir işe dönüşmesinin yolunu açmıştır. Sanat ve yaşam arasındaki sınırların kırılması bu şekilde başlamış ve kavramsal sanatçıların da sürdürdüğü bir yaklaşıma dönüşmüştür. Mehmet Ergüven, Duchamp'ın sanatından bahsederken; "Öncü olarak nitelendirmeyi mümkün kılan bu özdeyiş,

kesinlikle sanat ve yaşam arasındaki ayrım çizgisinin silinmesidir” sözleriyle ifade etmiştir. 1967 yılında ART FORUM'da kendi eserinin kavramsallığını vurgulamak için “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” yazısının yayınlanmasından sonra, terim o dönemde dünyanın çoğunu kapsayan genel bir terim, alternatif ifade biçimleri haline geldi. Lewitt'in bu makalesinde; Düşünme ve kavramların işin en önemli yönleri olduğunu, tüm kararların ve planların sıfırdan yapıldığını ve uygulamanın sadece resmi bir gereklilik olduğunu, dolayısıyla düşünmenin bir sanat yapma makinesine dönüştüğünü söyledi. Joseph Kosuth da 1969'da yayınlanan makaleleriyle kavramsal sanatı sorgulamıştır. 1910'da şair Apollinaire “kavramsal resim” terimini ilk kez kullanmıştır. Bu terimi kübizmi tanımlamak için kullanmıştır ve düşüncesi şuydu: “*Varlık görünüşlerin ötesinde değildir. Görüntüdeki varlık, zihinsel bir anlayışın sonucudur. İmaj, bir kavramın imajıdır. Anlamdan çok ruha vurgu yapan bu düşüncenin sanat kavramıyla bazı benzerlikleri vardır. Ama amacı kübizm felsefesini ortaya çıkarmaktır*” (Koca, 2017, s. 98).

Resim 1.2: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917



Kaynak: https://miro.medium.com/max/968/1*FIwPaDtfOed23V-wlWMTUg.jpeg, 2021.

Kavramsal sanatta ilk adım Duchamp'la birlikte atılmış olup günümüz post-modern döneme kadar devam etmiştir. Kavramsal sanatın ve sanatçıların amacı geleneksel malzemeler ile kalıplaşmış fikirlerin dışına çıkıp kendi sanat görüşleriyle benimsedikleri malzemeleri bir sanat objesi olarak görmektir (Resim 1.2). Duchamp'ın açık hava heykel sergisine gönderdiği pisuar sergiye kabul edilmedi ve kavramsal sanat serüveni böylelikle başlamış oldu. Hazır nesneyi seyirciyle buluşturan Duchamp o nesne

için yeni bir düşünce yaratmış ve fikirleri 20. Yüzyıl sanatının kavramsal sanatın temelinin oluşturmuştur.

Resim 1.3: Joseph Kosuth - One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965



Kaynak: <https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/tez%202.jpg>, 2021.

1965 yılında Joseph Kosth ile üç sandalye arasındaki bağlantıya baktığımızda, bu eserin sanatçının dilindeki en katı eser olduğunu ve sanatçı Kosuth'un anlayışının sanatın çevreden bağımsız olmadığını, geniş bir alana uyarlanmış olduğunu savunduğunu görüyoruz Kosuth'a göre bir sanat eserini oluşturan unsurlar ve kelimeler soyut olarak tanımlanır. Sanatçı, önerilen bir dilin dil önermesine benzeyen felsefesinden etkilenir ve dil ile sanat arasındaki benzerlikleri düşünmeye başlar. Sanatçıların eser hakkında söyledikleri şu şekildedir:

"Bir ve Üç Sandalye' adlı işim 1965-1966 yılları arasında yaptığım işlerin bir temsili niteliğindedir. Bu iş; fotoğrafı, tanımı ve sandalyenin kendisiyle duygu ifade etmemektedir. Bu sergilenenler asla imzalanmamıştır, işin kavramı sunum biçimidir ve aynı malzemelerle tekrar yaratılabilir. Bunun nedeni benim niyetimin önemli bir parçasını oluşturmaktadır, geleneksel sanatı ortadan kaldırmakta ve sanata kavram olarak yaklaşmaktadır. Sanatın ve işin kendisi sadece bir fikirden oluşmaktadır. Bu iş de benim için modernizmi özetlemektedir" (İncikuş, 2020, s. 616).

Kosuth, (Resim 1.3) Fotoğraf ve metin kullanarak oluşturduğu bu enstalasyonun da sandalye gibi sıradan bir nesnenin gerçekliğiyle, arkada asılı olan sandalye fotoğrafı ile yazılı bir metnin büyütülmüş sözlük tanımı yan yana asılmıştır. Dil ve iletişimi düşünsel bir boyut kazanmış, izleyici ile görsel algı alanı oluşturulmuştur.

Resim 1.4: Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-59, 106.6 x 160.6 x 163.8 cm



Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/RR59.024_Monogram.jpg, 2021.

Rauschenberg, yapmış olduğu çalışmalarında objektiflik ve öznellik, grafiksel ve resimsel, yaratıcılık ve tasarım ilişkileri arasında oluşturmuş medya endüstrisinin yaratmış olduğu mekanik düzene karşı koymayı amaç edinmiştir. Sanatçının çalışmalarında karmaşık olguları bir araya getirerek harmanlama yöntemiyle, resim sanatına başladığı andan itibaren geçerli bütün kompozisyon prensiplerini bir kenara attığını göstermektedir. Tesadüfi ve karmaşa öğeleri resminin temel belirleyicileri olmuştur (Yiğit, 2019, s. 71).

Rauschenberg çalışmalarında malzemeyi ön plana çıkarmış, gündelik hayatta kullandığımız birçok malzemeyi çalışmalarına yansıtmıştır. (Resim1.4)'de "Monogram" adlı çalışmasında zeminde bir plaka, yağ ve keçe, baskı, metal, lastik gibi malzemeler kullanmıştır. Bu malzemeleri kendi üslubunda harmanlayarak farklı arayışlara ve biçimlere yer vermiştir.

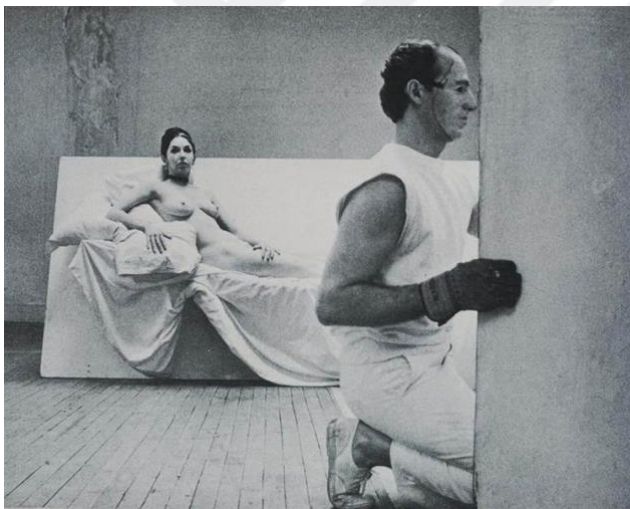
Kavramsal Sanat; bir nesneyi görüntülenebilir veya yeniden üretilebilir özelliklerinden arındırmaya çalışır. Bunu yaparken de seyirciye bir öneride bulunur. Böylece Kavramsal Düşünce; genel olarak sanatın resim veya heykel gibi herhangi bir nesne olduğunu ve sergilenmek üzere müze veya galeri gibi belirli bir yerle sınırlandırılmayacağını göstermeye çalışır.

Aslında bu akımın en güzel örneklerine bakıldığında insanların birbirleriyle nasıl iletişim kurdukları, nasıl yaşadıkları ve hayatlarını nasıl yaşadıkları sorularına yanıt bulmaya çalıştıkları görülmektedir (Yıldız, 2010, s. 21).

1.2.3. Süreç Sanatı

Süreç sanatı 60'lı yılların sonunda ve 70'lerde yaygınlaşmış bir sanattır. Bu sanat yaratım sürecinin gizli tutulmadığı, en temel özelliği herhangi bir nesnenin biçimsel sürecinin sanatçının yarattığı bir nesne olabileceği gibi doğal bir süreç içerisinde de olabilmesidir. Bu akımın önemli temsilcilerinden olan Pollock'un resimlerinde boyayı dökme sürecinin çok açık bir şekilde gözlemlendiği görülür. Onu takip eden farklı örnekler ortaya koyarak bu sanata katkıda bulunmuş olan, Morris Louis, Richard Serra ve Robert Morris gibi önemli isimler de vardır (<https://sanatakimlari.com/surec-sanati-temsilcileri/>, 2021).

Resim 1.5: Robert Morris, Site, 1964



Kaynak: <https://uploads3.wikiart.org/images/robert-morris/site-1964.jpg!Large.jpg>, 2021.

1.2.4. Fluxus Hareketi

Fluxus sözcüğü sanatla bağlantılı olarak, ilk kez 1960 yılında George Maciunas kullanılmıştır. Maciunas, Litvanya Kültür Derneği için yayınlanacak bir derginin adını araştırırken sözcüğü sözlükten arayarak tanıma yolunda ilk adımı atmıştır. Maciunas'un sözlükte bulduğu bu kelime; akış, arınma, hareket, , bolluk, çeşitlilik, çokluk, yükseliş, anlamına gelmektedir. Etkileri devam etse de en verimli dönemi 1962'den 1978'e kadar

olmuştur. Fluxus köklerini bir yandan gelecekçi akımlardan, Duchamp ve Dadacılığın yok sayıcı ve alaycı tavrından, diğer yandan ise John Cage'nin müzikteki yeni arayışlarından almıştır.

George Maciunas, Fluxus'la ilgili yayınladığı bir bildirisinde dünyayı burjuva yaşamından temizlemekten bahsetmektedir. I. Dünya Savaşı'ndan sonra Dada neyse, II. Dünya Savaşı'nda sonra da Fluxus odur düşüncesini vurgulamıştır. Her ikisi de burjuva sanatına ve kurallara bağlı olarak sanata kafa tutar. Fluxus hareketinin büyük isimlerinden Joseph Beuys; yapmış olduğu söyleşiler, konferanslarla ve sergilerini farklı bir düşünselliğin vurgulandığı entelektüel ortamlara dönüştürerek, kavramsal temelli sunumlar sergilerken, bu politik duruşunu da net bir biçimde yansıtmıştır (Gür, 2010).

Resim 1.6: Terramato, Joseph Beuys, 1981, Guggenheim Müzesi, New York



Kaynak: <https://www.guggenheim.org/wpcontent/uploads/1981/01/91.3960jpg>, 2021.

1.2.5. Video Sanatı

Elektronik çağın bir ürünü olan video sanatı, televizyon kültürünü eleştirmek için geliştirildi. Bu gelişmede kuşkusuz Fluxus sanatçılarının 1960'larda ortaya koydukları mekanların önemli bir yeri vardır. Zamanla medya sadece yönetim sisteminin bir aracı olarak görülmeyecek, sanatçıların iş bakış açısını bir kenara bırakıp yeni iş yapma biçimleri, yeni ve farklı entelektüel yaklaşımlar geliştirdiği bir arena olacaktır. 1960'lar, özellikle video sanatı için bir dönüm noktası oldu. Sanat piyasası eleştirisinin gelişimi ve kavramı ve sanat ortamını değiştirme önerileri, video sanatını farklı bir bağlama yerleştirir.

Resim 1.7: Gina Pane, Detail of *Azione Sentimentale*, 1973



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/gina-pane/azione-sentimentale-milan-YqsgFF4U7x4ZQKkASmGi6g2>, 2021.

Sanatçılar video sanatını iki farklı şekilde manipüle eder. İlk durumda, amaç konuyu odak noktasına getirmektir. Videoyu bir kayıt cihazı olarak kullanan lense, sanatçıların hareketlerini izlemek için kullanılabilir Videoyu bu amaç için kullanan sanatçılardan bazıları; Gilbert George ve Gina Pane'dir (Teker, 2012, s. 21).

1970'li yıllar pop art, yeni medya sanatları, Happeningler, Land Art (Arazi Sanatı) video art ve, multi-medya sanatları gibi içerisinde birçok yaklaşım bulunduran yeni kültür biçimlerinin revaçta olduğu bir dönem olmuştur.

1.2.6. Land Art (Arazi Sanatı)

20. Yüzyılın olumsuz etkileri yüzyılın ikinci yarısında daha fazla hissedilen endüstriyel gelişmenin ve teknolojinin hızlı yaygınlaşmasıyla beraber tehlikeli yönlerinin bir yansımasını gerektiren Arazi Sanatı, doğayı görünür kılma yaklaşımının ürünüdür. Bu yaklaşım, kapitalist düzene karşı çıkarak stüdyolardan, müze ortamından çevre ortamına taşıyarak ekolojik yaklaşımla sanata yön vermektedir. Doğadaki geniş alanları belirli bir konseptle şekillendirmeyi amaçlayan arazi sanatı insanların çevre ile yeniden bağlantı kurmasını ve çevreye duyarlılığı artırmayı hedefler. Çöller, taş ocakları, geniş araziler, terk edilmiş madenler, ormanlar bir yer olarak kullanılan dağ zirveleri, neredeyse tüm dünya ya hitap eden bu sanat anlayışı aynı zamanda sanat eserinin sömürülmesine karşı bir tepki oluşturur. (Tandoğan, Erdi Es, s.1360).

Resim 1.8: Spiral Jetty, Robert Smithson, ABD, 1970



Kaynak:<https://ka-perseus-images.s3.amazonaws.com/9c4ae2fb4e5c3296cf37fb6ef2d9e26473f9788c.jpg>, 2022.

Resim 1.9: Woven Branch Circular Arch, Andy Goldsworthy, İngiltere, 1986



Kaynak:<file:///C:/Users/PC/Downloads/andy-goldsworthy--woven-branch-circular-arch-langholm-dumfriesshire-april.webp>

Resim 1.10: Ayşe Erkmen, Su Üzerinde (On the water) Almanya,2018.



Ziyaretçilerine su üzerinde yürüyormuş izlenimi veren Erkmen, (Resim 1.10) bu çalışmasıyla sosyoloji, şehircilik gibi konuya dikkat çekiyor. Su yolları, siyasi haritalarda sınırlar çizmek için olası yerler olarak kullanılırken, su yolları ve insan yapımı kanallar, kentsel gelişim için başlangıç noktaları olarak hizmet vermektedir. Böylece, su yolları, bir olasılığı veya bir sınırlamayı temsil ederek, medeniyet sürecinde belirsiz bir konuma sahiptir. Aynı zamanda, bu iki kentsel alan arasında bir bağlantı oluşturmak için kara köprüleri yerine su köprüleri kullanılarak su üzerinde yürüyerek bu iki kentsel alana ulaşılabilirlik amaçlanmıştır. (Tandoğan, Erdi Es,s.1360).



İKİNCİ BÖLÜM
POSTMODERNİZM AKIMININ TÜRK RESMİNE YANSIMALARI

2.1. POSTMODERNİZM KAVRAMININ TÜRK RESMİNE YANSIMALARI

1945'ten 1970'lere kadar süren, ancak etkisi 1990'lara kadar hissedilen büyük bir çalkantı dönemi, Türkiye tarafından coğrafi ve siyasi olarak yakından takip edilmiştir. Hiroşima ve Nagazaki'ye atom bombaları atılması, II. Dünya savaşının bitmesi, Kore savaşının başlaması ve Berlin duvarının yıkılması güncel siyasi olayların en önemlisi olan, sosyalizm temsilcisi S.S.C.B'nin dağılması, modernizmin yayılımcı ve ilerlemeci politik görüşün bitmesine neden olmuştur. Geniş çapta etkili toplumsal olayları takip eden bu dönem, sosyologlar, siyaset bilimciler ve dil bilimciler tarafından Yeni bir dönem olarak adlandırılmıştır. Postmodernizm yaşam alanlarını etkilerken sanatı da derinden etkilemiştir.

Ülkelerin kültürel gelişimi, uyguladıkları kültür politikaları ile paraleldir, bu nedenle Türkiye'de çağdaş ve sorgulanabilir sanat pratiklerinin ortaya çıkışı, siyasi kargaşaların yaşandığı ve Devletin darbelerin tüm yenilikleri durdurduğu 1980'lerde bulunabilir. Bu bağlantıdan anlaşılması gereken en önemli sonuç, post modern sanatın oluşum nedenlerinden birinin, ulusların politik tutum ve tepkilerinin sanatçılar tarafından formda yansıtıldığı paralel bir konumun ortak sonucu olduğudur.

1960'lı yıllarda Türkiye'deki sanat ortamına baktığımızda, Avrupa'da yaşayan ve çağdaş sanat ortamından etkilenen ancak bunlarla sınırlı olmayan bir dizi Türk sanatçılar, yurtdışında benzer yorumlarla post modern eserler üretmiştir. Özellikle 1970'lerde Türkiye'de açılan sanatçının bu sergileri, 1970 yılından sonra bienal Çağdaş sanat yarışmalarının sağladığı ilgi ve etkileşimli ortamı yakalamaya başlamasıyla 1980'li yıllarda Çağdaş Türk sanatının oluşmasına neden olmuştur. Avrupa şehri sayılan İstanbul; Avrupa'ya coğrafi yakınlığı, Çağdaş kültürel özellikleri ve kendine özgü tarihi dokusu nedeniyle sergi ve etkinliğe ev sahipliği yapmıştır (Onan, 2017, s. 39).

“1980’li yıllar Dünya’da ve Türkiye’de siyasal ve toplumsal yaşamda pek çok değişikliklerin gerçekleştiği yıllardır. Bu yıllar gelişen teknoloji ve bilimsel çalışmalar ülkelerarası iletişim ağını hızlandırmış, bilgi her an ulaşılabilir hale gelmiştir. Böyle bir ortamda “ardçağdaşçı sanatçılarda genellikle toplumsal yapıyı, kültürü, insan ilişkilerini daha eleştirel bir bakışla değerlendiren daha çok bir tavır, bir düşünce ve yaşam anlayışını dile getirme endişeleri gözlemlenmektedir.” Nitekim bu dönem 12 Eylül 1980 darbesinin etkisi sanatçıların eleştirel tavır geliştirmelerinde etkindir. Aynı dönem liberal ekonominin ve özel sektörün gücü artmaya başlar. Ve bu sayede 1970’li yılların ortalarından itibaren açılmaya başlanan sanat galerileri 1980’lerde iyice çoğalır. Paralel olarak sanatın meta değerinin ön plana alınması gerçekleşir” (Teker, 2012, s. 77).

Türkiye’de 1980’li yıllarda plastik sanatlar alanında özellikle resmin tuval ile anlatabileceği gerçeğinin dışına çıkmış, yeni arayış ve fikirler ortaya çıkmıştır. Gelişen teknolojik imkanlar ile beraber iletişimde yeni bir dönem başlamıştır. Geleneksel sanatın sınırlarını aşan “Kavramsal Sanat” düşüncesi başlamıştır.

Bu dönemde tuval resimleri dönemi devam ederken, bazı sanatçılar yeni biçim ve arayışlarla farklı deneyimler sergilemişlerdir. Bu dönemde sanat nesnesi izleyiciyi düşündüren, sorgulatan özellikleriyle ortaya çıkmıştır. Sanat yapıtının sadece elle yapılmanın ötesinde Teknolojinin de gelişmesiyle birlikte çok yönlü gelişmeler başlamıştır. Sanat eseri oluştururken biçimin yerini düşünce alır ve Kavramsal sanatın amcacıda bunu sorgulamaktır. Kavramsal Sanat, siyasi kültürel toplumsal olayları içinde barındırır ve etkilenen sanatçılar eserlerinde bazı toplumsal göndermelere de yer verir. Eleştirel bir bakış açısı ile sanatın yeni ifade biçimleri ortaya çıkar.

“1980’lerin genç kuşak sanatçılarının biçimciliğe alternatif arayışlarının ortak hedeflerini şöyle sıralamaktadır:

- *“Güçlü sanat kuramlarının varsayımlarını yıkmak*
- *Sanat nesnesinin önemini ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak,*
- *Satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak*
- *Algılama sınırlarını zorlamak*
- *İmge ve dil arasındaki ilişkileri irdelemek*
- *Sanat kavramını estetikten ayırmak*
- *Süreç/ürün ilişkisini sorgulamak*
- *Galeri/müze/sanat/dergisi sistemine bir alternatif geliştirerek sanat yapıtlarını yaygınlaştırmak için yeni yollar bulmak.”*
- *Sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak” (Uz, 2018, s. 3).*

2.2. 1970'LER VE SONRASI TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMININ KADIN SANATÇILAR ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

1950'li, 1960'lı yılların ardından, sanatçıların kendi üsluplarını arayışlarının ve özgünlük tartışmasının yükselişe geçtiği 1970'li yılların bir devamı ve uzantısı olarak 1980'lerde, Türkiye'de çağdaş sanat üretimi açısından bir hesaplaşma olduğu söylenebilir mi? Bir hesaplaşma varsa, Batı sanatı, yerel değerler ve sanat tarihi süreci ekseninde, bunun parametreleri özellikle 1980'li yıllar için nasıl tanımlanabilir? Bu araştırmanın amacı bu soruya kesin yanıtlar bulmak değil, söz konusu dönemde üretilen sanatın olabildiğince kapsamlı bir dökümünü vermek ve okuyucuyu/izleyiciyi sorular etrafında düşündürmeye yöneltmektir (Duben, 2008, s. 19).

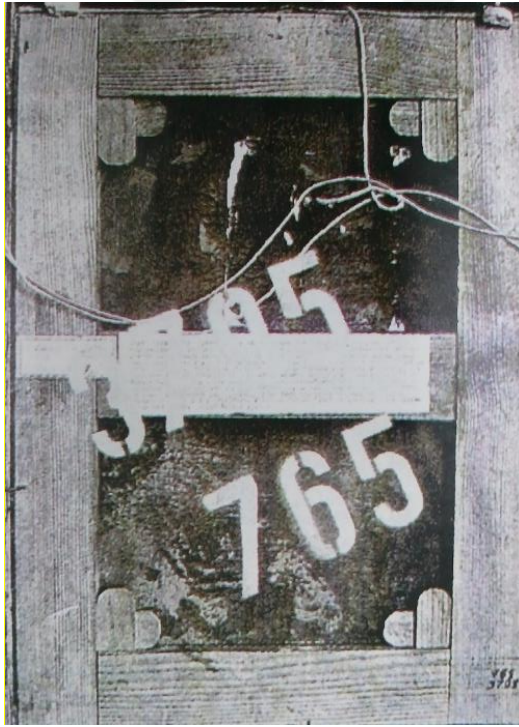
60'lı yıllardan itibaren Altan Gürman, Sarkis Sabunyan, Füsün Onur ile başlayan sanat ortamında, 80'lere doğru uzanan bir yolda; Gülsün Karamustafa, İpek Duben, Nur Koçak, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, heykel alanına yeni açılımlar getiren Azade Köker, seramik yerleştirmeleriyle tanınan Handan Börütçene gibi çağdaş sanatçılar bu döneme yeni açılımlar getirerek post modern düşünce çerçevesinde; heykel, enstalasyon, arazi sanatı, yeni medya sanatları ve kavramsal sanat alanlarında günümüze kadar uzanan bir yol izlemişlerdir.

1970'lerin sonuna doğru uzanan yolda sanata destek olma işlevini galeri ve diğer sanat ortamlarının üstlenmeye başlaması ve 1980'lerde galeri mekanlarının sayısında görülen artış ile birlikte koleksiyonerlik de artmıştır. Devletin sanat alanındaki desteğiyle birlikte yerini özel yapılandırılmalara bırakmasıyla sanat ortamında hareketli bir dönem başlamış, sanat piyasasının canlanmasında da önemli rol oynamıştır. 80'lerin sanat ortamında, Yeni Eğilimler, A,B,C,D, "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" gibi güncel sanat sergilerinin, Türkiye'de Çağdaş Sanatın ilk örnekleri kabul edilmiş ve post modern çalışmaların tanınmasında önemli rol oynamıştır (Arıkan, 2011). Çağdaş Türk resim sanatında postmodern etkileri birde onlar üzerinden inceleyelim:

Canan Beykal

Beykal, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki resim eğitimi sırasında, geleneksel sanatı çağdaş sanatla birleştirebileceği bir alan olarak gördüğü ve o dönemde dünyaya hakim olduğu bir alan olan, Pop Art tarzında eserler vermiştir. 1972'de mezun olduktan sonra sanat teorisi üzerine yazmaya yoğunlaşan Beykal: "Kolajın Yağlıboya ablodan Özerkliği" adlı sanatta yeterlik tezi Beykal'ın sanasal alanını derinleştirmeye yardımcı olmuş ve resimden ayrılmanın teorik temelini oluşturmasında önemli rol oynamıştır. Bu güne kadar devam eden bir dizinin başlangıcı olan kolaj tekniğini incelemiş, Türkiye'de resim piyasasının gerçekten canlanmaya başladığı ve galeri mekânının bir endüstri olarak ortaya çıktığı 80'li yıllarda Canan Beykal, o yılların piyasa durumunu da kaleme almıştır. Sanatın estetik ve tüketici değeri, sanatın sosyal ve politik bağlamındaki yerini değerlendirmiştir.

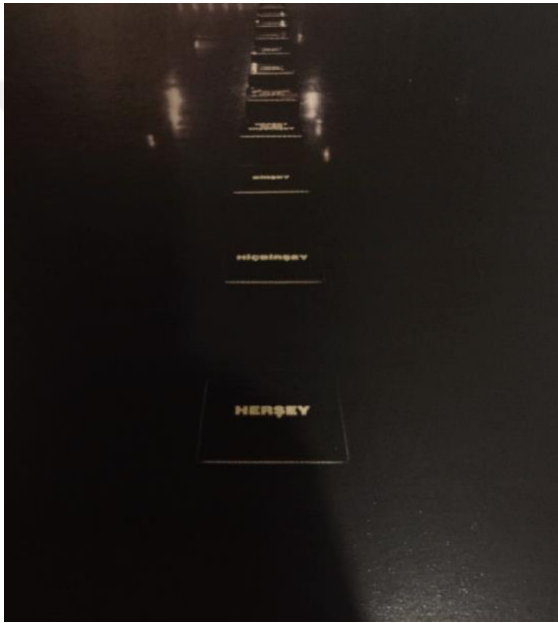
Resim 2.1: Canan Beykal, 8 Parçalı 1 Bütün, 1985



Kaynak: Duben ve Yıldız, 2008, s. 129.

1985 yılında bir başka sergide, “2.Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergisinin bir parçası olarak sergiye sekiz parçalık bir eserle katılan sanatçı, o dönemde çok eleştirilen bu sergide olumlu eleştiriler almayı başarmıştır. Fotoğraflar üzerine sanatçının el yazısıyla oluşturduğu eser, (Resim 2.1) Osman Hamdi'nin yaldızlı sprej boya ile sekiz resminin ve bu resimlerin sabit numaralarının tersini göstermektedir. Beykal bu kodlamalarla seyirciyi bir tür yargılama eylemine dahil etmeye çalışır. İzleyicileri sanatın ne olduğunu ya da neler olabileceğini sorgulamaya, eseri takdir etmelerine müdahale etmeye yönlendirme amacını vurgulamıştır.

Resim 2.2: Canan Beykal, Herşey Hiçbirşey, 1991



Kaynak: Duben ve Yıldız, 2008, s. 132.

Resim 2.3: Canan Beykal, Bir Küçük Aslancık Vardı, 1997



Kaynak: Duben ve Yıldız, 2008, s. 137.

Ayşe Erkmen

Mekâna özgü çalışmalarıyla uzun kariyeri boyunca hatırlanan Ayşe Erkmen, kendini bulduğu sosyal ve maddi ortamlardan başlayarak yapıyı yeniden konumlandırma çabasına girmiş, kendine has tarzıyla izleyicisini mekan hakkında düşünmeye sevk etmeyi irdelemiştir. Mekânı deneyimsel hale getiren çalışmaları belli bir biçimsel dil oluşturma kaygısından uzak Olan Erkmen. Müze salonları, galeri pencereleri, sergi alanları, parklar, nehir ve meydan gibi farklı ortamların fiziksel, görsel, sosyal ve psikolojik boyutlarıyla izleyiciyi derin bir diyaloga davet etmiştir.. Ayşe Erkmen'in işleri güncelliğini, var olanı farklı şekillerde vurgulamasından alır.

Mevcut alanı "şekillendirmek" için öneriler sunarken, ancak geçici müdahalelerle, sergi alanına mümkün olduğunca en az yabancı unsurlar eklemeyi tercih etmiştir. Günlük hayatımızda karşılaştığımız bu mekanlardaki nesnelerin ve ilişkilerin konumlarını değiştirerek ya da zamanla onları ortadan kaldırarak ya da yok ederek sanat ve yaşam arasındaki iç içe geçme, alışılmışın dışında mekanlar yaratma sürecine girmiştir.

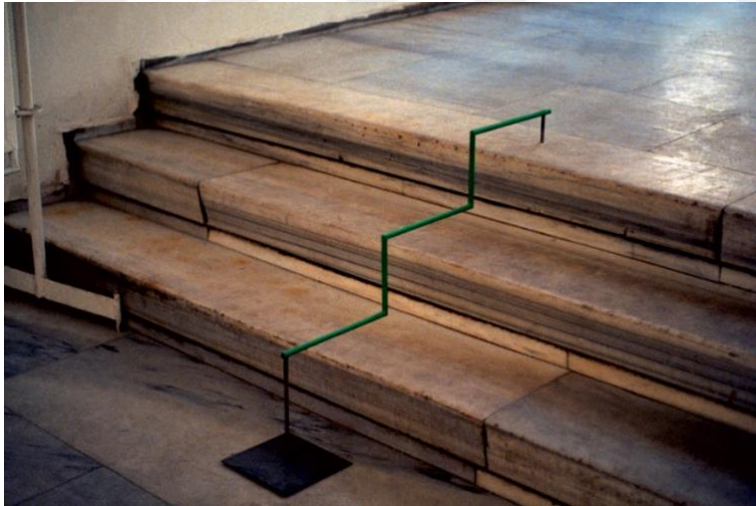
Bu süreç içerisinde Erkmen'in 1977 yılından başlayarak Yeni Eğilimler, A,B,C,D, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit gibi önemli sergilerde yer almıştır. 1977 yılında mezuniyet çalışması olarak kavramsal nitelikteki minimalist bir heykel olan “Yüz Taş” adlı çalışması 3. Yeni Eğilimler Sergisinde yer aldı. Zemindeki yerleştirmesiyle dikkat çeken bu eserde, yüz adet taşı zemine iç ve dış alanlar olmak üzere sarı, yeşil, kırmızı ve mavi bantlarla zemine sabitledi. Bu yerleştirmede (Resim 2.4.) sergi mekanı ve sanat yapıtı arasındaki ilişkileri sorgulamayı amaçlıyordu. Bu sorgulamayla birlikte diğer yerleştirmelerine de yansıtacağı, Erkmen'in bir mekan sanatçısı olarak tanımlamasına yardımcı olmuştur.

Resim 2.4: Yüz Taş, Ayşe Erkmen, 1981.



Kaynak: <https://uploads5.wikiart.org/00334/images/ayse-erkmen/100-stones-1981.jpg>, 2022.

Resim 2.5: Uyumlu Çizgiler, Ayşe Erkmen, 1985



Kaynak: https://images.ykykultur.com.tr/upload/image/AE_15_01-7423.jpg, 2022.

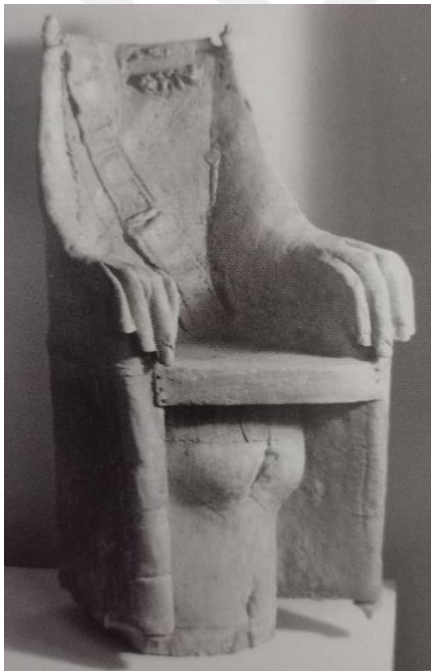
Azade Köker

1949 yılında dünyaya gelen sanatçı, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimini tamamladıktan sonra 1973 yılında Berlin'e gelmesinin ardından eğitimini Berlin'de Lothar Fischer'in Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki heykel atölyesinde tamamladı. Türkiye'de Sadi Diren atölyesinde eğitim aldığı yıllarda (1968-

1972), Türkiye'de seramik alanında malzemenin sınırlarının zorlandığı ve formların arandığı bu dönemde Köker, Akademi'den mezun olmadan önce Henry Moore'un okulun geleneksel form ve bakış açılarında negatif-olumlu ilişkisini ve soyutlamasını değerlendirdi.

1970'lerin sonu ve 1980'lerin başına denk gelen bu kendini keşfetme döneminde Köker, her ikisi de Türkiye'nin sosyal ve kültürel yapısını temel alan kimlik, militarizm ve kadın konularında oldukça eleştirel ve politik çalışmalar yaptı. Köker'in bu dönem sanatını anlattığı Heykel ve Dualizm yazısında da görüldüğü gibi sanatçı sorunsallaştırdığı konuları düalist bir yaklaşımla ele almıştır. Köker'in heykelleri, politik ortamdan hareketle ölüm kavramını sorgulayan çalışmalar, erkeklik ve kadınlık olgusunu toplumsal açıdan irdeleyen çalışmalar yaptı. (Duben, 2008, s. 257-258).

Resim 2.6: Azade Köker, Taht, 1981.



Kaynak: Duben ve Yıldız, 2008, s. 258

Resim 2.7: Azade Köker, Z, 1983.



Kaynak: Duben ve Yıldız, 2008, s. 259

Türkiye’de 1980’lere bakarken modernizm ve postmodernizmin özelliklerini belirleyen düşünce sistemleri ve kavramlardan yola çıkılmasının gerekli olduğu kabul edilirse, bu bağlamda Türk sanatının kendisi ile bir hesaplaşma içine girip- girmediğinin de sorgulanması gerekir. Türkiye’de modernleşme batılılaşma evreleri ve topluma uygulanan Batılılaştırma yöntemlerinin kültürel ve düşünsel alanda ne kadar benimsenmiş olduğu tartışmalarının sürekliliği de hatırlanmalıdır.

80’li yıllardan sonra 90’lı yıllarda çağdaş sanat alanının gelişimi kesinleşmiş olup sanat ve sanatçı ortamıyla birlikte değişime uğrayan; sanat, kültür, politika alanında kendini kanıtlayarak günümüze kadar gelen süreci kapsamaktadır. Günümüzde pek çok sanatçının kendini bulma sürecinde düşünce yapısını ve üretim biçimini bu dönemde ortaya çıktığını söylemek yanlış olmaz. Çağdaş sanatta yeni dönemin başlaması ile birlikte sanatçılar; gelenek, toplum, otorite gibi biçimsel ve içeriksel yenilik anlayışını reddetme süreçleriyle karşı karşıya kalır.

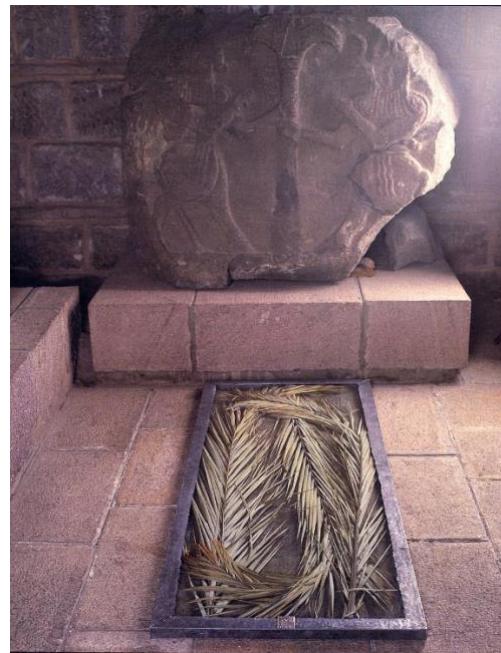
Aynı zamanda serbest piyasa ekonomisinin gelişmesi, galericilik sisteminin koleksiyoner ile ilişkisi, sanatçıların risk alma ve özgün olma tavırlarını, genel beğeni dışında kendilerine özgün ifade biçimlerine yönelimleri bu dönemde modern sanatın seçici ve basmakalıp sanatsal üslupları dışlanarak, özellikle Cumhuriyet dönemi

sanatında “Aydın Sanatçılar” olma eğiliminden sıyrılarak, yeni ifade biçimlerine yönelmişlerdir. Malzeme ve obje odaklı olan sanat anlayışı yerini kavramsal düşünceye bırakmıştır (Çalikoğlu, 2008, s. 10).

Türkiye’de 1980lere damgasını vuran felsefi yönelimler varoluşçuluk ve yapısalcılık olmuştur. Bu iki eksenin ötesinde modern eleştiriyile uğraşan ilk filozoflardan iri olan Nietzsche’nin popülaritesi muhtemelen postmodernizm tartışmalarının yoğunlaşmaya başladığı bu dönemde ortaya çıkmıştır. Batı düşüncesini ve zihnin bunalımını ilk eleştirenlerden biri olan Nietzsche 1980 sonrası post modern düşünörlere de kaynak olmaya devam edecektir (Tekeri, 2012, s. 80).

90’ların sonunda tuval ve yerleştirme arasındaki gerilimden kurtulmuş, farklı etkilere açık bir genç nesil ortaya çıkıyor. Saflık, özgönlük ve benzersizlik ideallerini benzersiz bir ifade biçiminde bırakan bu sanatçılar, yerleşik bir galeri düzeyine indirgenmiş estetik tasarımlara meydan okuyor ve farklı görselleştirme ve ifadelerden yararlanan bir katman sağlıyor. Televizyon prodüksiyonlarından ve pop költüründen ilham alan bu sanatçılar tam anlamıyla sokakların maskarası, yeniden şekillenen bir popülerlik/yerellik tartışmasının yanı sıra disiplinler arası bir bilinç amacı oluşturuyor. Onlara göre, toplumdaki farklı gruplara veya kolektiflere göre farklı tematik olanaklarla gerçeklikle mücadele edilebilir ifadesi oraya çıkıyor. (Çalikoğlu, 2008, s. 12).

Resim 2.8: Handan Börütçene, “Yeryüzünün Belleğı” Sergisinden, 1995



Kaynak: <https://handanborutecene.com/wpcontent/uploads/2019/02/012.jpg>, 2022.

2.3. FEMİNİST HAREKET YAKLAŞIMLARI

1970'lerden itibaren sanat ortamında toplumsal cinsiyet kavramına yönelik araştırmalar ve çalışmalar daha çok kadın sanatçılarımızı ilgilendirmiştir. Bunun nedeni, cinsiyet kavramının genel kabullenmeleri değil, cinsiyetin temelinde kadının rolü olmasıdır. Türkiye sanat ortamı içerisinde toplumsal cinsiyet biyolojik cinsiyet kavramından ayrı bir olgu olarak, eril veya dişil olarak cinsiyetlendirilmiş bir alan içinde yaşamanın anlamını sorgulamaya başlayan sanatçılarımız öncelikle kadınlardır. Feminizmin bir tehdit olarak görüldüğü 1970'lere denk gelen bu süreçte feminist yaklaşımın ilk örnekleri görülebilir. 70'lerden 80'lere uzanan süreçte, üretilen çeşitli çalışmalar, kadın sanatçıların, pentür geleneğinin dışına çıkarak, çeşitli ifade biçimlerinin kimlik olgusunu toplumsal bir kurgu olarak yaklaşımlarını sanata yansımalarını gösterir.

1970'ler, Türkiye'de kadın özgürlüğü talepleri doğrultusunda adeta sancılı bir dönemdi. 1968 hareketinin Türkiye'de ve dünyada yarattığı ivmeyle şekillenen bu dönem, siyasal ve toplumsal alanda özgürlük arayışının tek dille egemen olduğu bir dönem olmuştur. Bu süreçte Türkiye'nin geleceğinde söz sahibi olmak isteyen yeni nesil sanatçılar dünya görüşü ve yaşam biçimi açısından eski nesillerden bariz bir şekilde uzaklaşma eğilimi göstermişlerdir. Siyasal ve kültürel değişim ihtiyacını ifade eden bu yeni nesil, cumhuriyetçi ideolojinin toplumsal projesini kadın ve erkekle somutlaştıran nesilden daha sorgulayıcı olmuştur. 1970'lerin Türkiye'si 1960'ların ürkek ülkesinden ziyade, kendisini, tarihini ve gelişim yolunu açık ve kesin olarak tartışmaya başlayan bir toplum olmuştur.

Türkiye'deki kadınların da “kadın” kimliği çevresinde kitlesel olarak bir araya gelmeye başlamaları bu dönemde başlar. 1960'lara kadar pek çok kadın işçi sınıfı ve sosyalist sahneye katılsa da, özellikle 1970'lerin ikinci yarısında binlerce kadın siyasi örgütlere katıldığı için kadın kitlelerinden bahsetmemek mümkün değildir. İlginçtir ki, Bu dönemde kadın kimliği etrafında gelişen politik olaylar, bölücüler ve feministler olarak eleştiriliye maruz kalmıştır. Bu noktadan hareketle kadın hareketinin ancak, 12 Eylül 1980'den sonra sol hareketler bastırılıp yok edildiğinde etkin bir şekilde ayakta kalabileceğine inanılmaktadır. Bu noktada Türkiye'de feminizm eşitlikçilikle aynı anda gelişmemesi ve 1968 döneminin liberal sol hareketleri, Avrupa'da olduğu gibi bu durumdan yararlanamamıştır.

Türkiye'de 1980'li yıllarda ivme kazanan feminist hareket bu dönemde daha coşkulu, daha bilinçli ve kadınları daha kapsayıcı hale gelmiştir. 1970'lerde kadının sanatsal pratiğinde toplumsal bağlamda kadın olmanın ne anlama geldiğini sorgulayan eserler ön plana çıkarken, 1980'lerde bu toplumsal iktidar biçimlerinin yansımaları Türkiye ilişkileri bağlamında incelemiştir. Modernleşme süreci ve erkek / kadın rollerinin geleneksel dağılımı ile sınırları zorlayan sanat eserleri dikkat odağı haline gelmiştir. Öte yandan feminist hareketin ideolojik yaklaşımlarının ve toplumsal düzlemde ortaya koyduğu sorunların kimi zaman kadın sanatçıların uğraştığı sorunlarla örtüştüğü, bu da bir uzlaşma ya da ilişki görmemize imkan vermediği vurgusunu yapmak gerekir.

Feminist hareketin kolektif üretim süreçlerinden kaçınan kadın sanatçılar, kadınların toplumsal düzeyde karşı karşıya kaldıkları çok temel sorunlardan (cinayet, çocuk eşleri, tecavüz,) konularından genellikle uzak durmayı tercih etmişlerdir.

Füsun Onur, Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Nil Yalter gibi feminist yaklaşımdaki sanatçıların çağdaşlarından ayıran en temel özellik, bazıları tarafından bir tür hesaplaşma olarak görülen alana temkinli yaklaşımlarıdır. Bu sanatçıların temel özellikleri, egemen sanat türleri hakkında kategorik sorular sormak, yeni bir sanatsal dil aramak, egemen üsluplardan uzaklaşmak, mecra ve malzeme kullanımına girişmek, bu sanatçıların temel özelliklerinden olmuştur.

1970'li yılların başında Avrupa ve Amerika'da etkili olan feminist hareketin başlamasıyla, Türkiye'nin sosyokültürel politik yapısından beslenen Nil Yalter'in feminist sanat alanında değerlendirilecek ilk çalışması olan "Topak Ev" göç konusu üzerinden kadınların toplumsal konumunu sorgulamıştır.

Feminist Sanat Hareketinde Öncü İsim Olarak "Nil Yalter"

1938'de Kahire'de doğdu, orta öğrenimini İstanbul'da Amerikan Robert Koleji'nde tamamladı. Nil Yalter, video sanatının ve 1970'lerin Fransız feminist sanat hareketinin öncüsüyü. temsilcilerinden biridir. Kendini bu dönemde dans, tiyatro ve resimle ifade eden Nil Yalter Pantomim yapmaya başladı ve bunu Hindistan yürüyüş turu sırasında yaptı. 1965 yılında Paris'e yerleşen sanatçı, 1960'ların sonlarında siyasi hareketlere aktif olarak katılan Sanatçı, 70'lerden beri üretilen performans, video çalışmalarında hem bu toplumsal hareketlerinden ekilendiği gözlenir. . Ayrıca ilk resimlerden günümüze yağlı boya tablolarında ve dijital eserlerinde genel olarak soyut

sanat, özellikle Rus konstrüktivizm etkileri görülebilir. Bütün bu etkiler Nil Yalter'in eserlerinde aktif olarak görülmüştür.

Resim 2.9: Nil Yalter, Topak E , 1973.



Kaynak:<http://www.nilyalter.com/media/works/s1/id43/content/m256/alu2.jpg>, 2022.

Türk sanat ortamına ilk adımlarını, özellikle kadınların değil, erkek sanatçıların da cinsiyetçi bir kültürde hayatın farklı yönlerini sorgulamaya başladığı, 1990'lardan itibaren attılar. Başta da belirttiğimiz gibi, Kırk yıl öncesine dayanan bu ilk adımlar, o dönemde gelişmemiş bir sanatsal üretimi açıkça temsil etmektedir. Bugün bu sanatçılara verilen onur, birçok güncel sergiye davet edilmiş olmaları ve geçmişe göre biraz daha yukarı yönlü bir piyasa bulmuş olmalarıdır. Ancak asıl onur, bugüne kadar Türk müzelerinde erkek sanatçılara ayrılmış retrospektif sergiler ve bunlara eşlik eden tematik çalışmalar olacaktır (Antmen, 2013, s. 92-108).

Resim 2.10: Nil Yaler, Göbek Dansı, Video, 1975



Kaynak: <https://docplayer.biz.tr/docs-images/99/142655227/images/10-0.jpg>, 2022.

2.4. ÇAĞDAŞ SANATTA YENİ DÖNEM BİENALLER VE GÜNCEL SANAT SERGİLERİ

Türkiye’de güncel sanat döneminin ilk örnekleri 70’li yılların sonlarına doğru uzanan, geleneksel bakış açısından uzaklaşma kaygısı güden sergi pratikleri üzerinden izlenebilir. 70’li yıllarla birlikte sanatta yeni düşüncenin ne olduğuna dair sanatsal arayışlar, 1980’li yıllarda olgunlaşmış, 1990’lı yıllarda ise farklı sergi pratikleri güncel sanat alanının belirginleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Yeni Eğilimler, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, Genç Etkinlikler gibi kendi dönemleri içinde kısa veya uzun bir süreklilik göstermiş toplu sergilerin yanında Türkiye’de 90’lı yılların başlarında gerçekleşmeye başlayan küratörlü, kavramsal düşünce çerçevesinde düzenlenen sergiler güncel sanat alanının belirginleşmesinde önemli rol oynamışlardır (Erden, 2011).

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından 1980 yılından itibaren düzenlenen “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri” ve 1984 yılında birincisi yapılan iki boyutlu tuvalin dışına çıkarak, sanatı sorgulatan sanatçılara yer veren “Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit” sergileri kavramsal sanatın temelini yoğun bir şekilde hissedildiği A,B,C,D (1989-88) sergileri ile 1990’lı yıllarda daha fazla hissedilen ve 1987 yılında birincisi düzenlenen 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi” (Uluslararası İstanbul Bienali) postmodern bakış açısıyla önemli sanat etkinliklerine yer vermiştir.

2.4.1. Bienaller

Türk sanat ortamının uluslararası günümüze açılmasının başlangıcı seksenlerin ikinci yarısına kadar uzanmaktadır. Bu dönemde Türk sanat ortamının uluslararası bir açılım yapması gerektiğine karar verilmiş ve bu doğrultuda Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali ve İstanbul Bienali düzenlenmeye başlanmıştır. Beral Madra, bu bienallerin dönem içindeki önemini şöyle açıklıyor: *“Gözlemler, uluslararası faaliyetlerin ve ilişkilerin bir an önce kurulması gerektiğini ortaya koyuyor. Türkiye’de gerçekten uluslararası bir etkinlik mi düzenlendi? 1960’lı ve 1970’li yıllarda sanat faaliyetlerini yöneten kişi ve kuruluş, Kültür ve Dışişleri Bakanlığı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksek Okulu bu süre içerisinde Çağdaş Sanatın açılımında bir başarıya ulaşamamıştır.”* Otuz kırk yıllık bu sınırlı, kapalı, kısıtlı ve içe dönük ortam, Türkiye’de sanat potansiyelinin gelişmesini büyük ölçüde engellemiştir.

Bu dönemde, 1980’li yıllarda yaşadıkları dönemin entelektüel birikiminin peşinden koşan sanatçı, çok kısa sürede büyük bir boşluğu kapatma ihtiyacı ile karşı karşıya kaldı (Erden, 2011, s. 19).

1990’lı yıllar Bienallerin aktif olmaya başladığı dönemdir. Küresel alandaki bu etkinlikler dünya çapındaki sanatçıları, yeni nesil izleyici kitlesi oluşturan, bu süreç kütatörleri de peşinde sürükleyen bir dönemdir. Müzeler kütüphaneler gibi bilimsel bakış açısından yararlanırken yeni dönemde, İş merkezlerini model almaya başlamışlardır. Önceki yıllarda seçici kurul, jüri, sergiler bu dönemde yerini kuratöryel sisteme bırakmıştır (Acar, 2016, s. 107).

Türkiye’de iki yıl ara ile günümüze kadar olan süreçte toplam dokuz kez gerçekleştirilen bienallerin her biri, yapıldığı zamanlarda büyük tartışmalara neden olmuştur. Türkiye’deki kavramsal sanatı incelediğimiz takdirde, ilk bienal etkinliklerinin sonraki yıllarda düzenlenen bienallere göre daha fazla tartışma yaratması ve yapılan tartışmalar doğrultusunda etkinliği en fazla bienaller olmuştur. Dünyada ’ki son eğilimleri yansıtması açısından önemli olan bu bienalleri tek bir sanat ortamında değerlendiremeyiz. Bu doğrultuda öncelikle birinci ve ikinci İstanbul bienalleri, dünyaca ünlü sanatçılar ve eserlerinin ülkemize taşınması ve sergilenmesi açısından bienaller önemli görülmektedir.

2.4.2. Yeni Eğilimler Sergileri

“İstanbul Sanat Bayramı’nın temel etkinliklerinden biri olan “Yeni Eğilimler” sergileri, 1977-1987 yılları arasında, düzenli olarak iki yılda bir toplam 6 sergi gerçekleştirilmiş, ancak Sanat Bayramı’nın kesintiye uğramasıyla “Yeni Eğilimler” sergilerine ara verilmiştir. Yedinci ve son sergi ise, yedi yıl aradan sonra, 1994 yılında açılmıştır” (Salur, 2016, s.162)

Yeni Eğilimler sergilerinde yer alan, Pop art, Op art, Minimalizm, Kavramsal sanat, Çevre Sanatı, Foto-Gerçekçilik gibi birçok Batılılaşma yönünde ilerleyen çağdaş sanat akımları ve yeni fikirler bu dönemde yerini almıştır. Sergiye katılan sanatçıların özgün ve kavramsal çalışmalar yapmaları istenmiştir. Ancak serginin teması için fikirler, üretilecek her eser için fikirler gibi standartların kolaylıkla oluşturulduğu tespit edilerek, Bazı geleneksel sanat üretiminden olmayan eserler kavramsal isimler altında değerlendirilmek istenmiştir (Salur, 2016).

Türk Resminde Çağdaşlaşma yolunda o dönemin tüm sanatçılarını içinde barındıran, yeni bir bakış açısı getiren “Yeni Eğilimler” sergileri Çağdaş sanatın var olan sınırlarını genişleterek biçim ve düzenlemelerle farklı deneyimlere yer vererek özgün çalışmalar sunmuşlardır. Sergide Şükrü Aysan’ın Pentür çalışmaları ve Hasan Safkanın soyut çalışmaları karşısında izleyicinin “Ne düşünülmesi” gerektiğini sorusunu sordukları belirtilmiştir. Sergiye katılan birçok sanatçının ifadeci anlatımları izleyicinin dikkatini çekmiş, hem izleyicinin hem de sanatçının evrensel boyutlarını, Toplumsal beğenilerin sorgulandığı ve geliştirildiği Çağdaş Sanatın başlangıcı olduğu söylenen dönem başlamıştır.

Resim 2.11: Nur Koçak, Posta Sanatı, 1981



Kaynak: <https://www.turizmgunlugu.com/wp-content/uploads/2019/09/Mutluluk-Resimlerimiz-sergisi-696x448.jpg>, 2021.

Nur Koçak, (Resim 2.1) çalışmalarında gerçekçiliğin ve katı gerçekçiliğin zengin detaylarından uzak, posta sanatıyla birleşerek düş ile gerçek arasındaki çelişkiyi inceliyor. Piyasanın bize sattığı çiçekli aşk rüyalarımız adlı bir seri kartpostal da duyguları bastırılmış utangaç insanların hayalleri bu motiflere konu oluyor ve fotoğraf olarak yorumlanıyor (Salur, 2016, s. 169).

“Yeni Eğilimler” sergileri, bu döneme ait tüm Türk çağdaş sanat sanatçıları kapsamamaktadır. Tüm Türk kültürlerinde olduğu gibi görsel sanatlarımızda da tam bir Doğu-Batı kaynaşması yer almamıştır. Ancak bu sergiler, yeni ve eski, doğu ve batı gibi farklı kavramların tartışılmasına olanak sağlamak ve dünya sanat akımlarının sanatçıları yakından takip etmektedir. . Bu etkilerle birlikte sanat alanında da hızlı bir değişim süreci yaşanmıştır. Bu süreç, estetik, sosyal ve politik olarak farklı ve "tamamen yeni" olduğunu iddia eden sanatçıların yarattıkları eserlerle devam etmektedir (Salur, 2016, s. 170).

2.4.3. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri

Günümüzde halen devam etmekte olan Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, Türkiye’de sanat ortamında müzecilik, galericilik olgularının, devlet-sermaye-sanat ilişkilerinin tartışılıp sivil oluşumların düzenlemiş olduğu sergilerle renklenen 1980’lerde başlamış olan Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit, A, B, C, D Sergileri benzer biçimde Türk sanat ortamına yenilikler getiren sergilerden biri olmuştur. İlki 1980’de oluşturulan Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, sanatçıların yaratıcı deneyimlerini bir araya getiren, yarışmalı olarak, yılda bir kez, sıklıkla da yazları düzenlenmiştir. Sergi, sanatı halka enteresan hale getirip sevdirmek, yaygınlaştırmak, değişik sanat disiplinleri içinde kontak kurmak, sanat etkinliklerinin azaldığı yazları görsel sanat etkinliklerini hareketlendirmek ve o dönemde kapalı olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin varlığını duyurup problemlerini gündemde tutabilmek benzer biçimde misyonlarla yola çıkmıştır (Gençel, 2014, s. 34).

Resim 2.12: Gülsün Karamustafa, Sıradan Bir Aşk Halısı, 1985, (Duvar Halısı ve Kumaş), (Başarı Ödülü) Günümüz Sanatçıları 20. İstanbul Sergisi, 2000.



Kaynak: https://maisonfrancaise.com.tr/wp-content/uploads/2014/01/1984_An-Ordinary-Love-1024x720.jpg, 2021.

80’li yılların sanat ortamında yoğun bir şekilde etkinliğini sürdüren “Köyden Kente Göç” olgusunun yaratmış olduğu melez kültürleşme etkisiyle oluşan, gece kondu ve iç mekanları süsleyen duvar halıları, objeler ve kitsch bu dönemin modası haline gelmiş ve bu biçimler sanatçı için kaynak oluşturmaya devam etmiştir.

Müze ve Resim Heykel Müzeler Birliği işbirliğiyle düzenlenen Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, İstanbul Sanat Festivali kapsamında başlamış olup 988 yılına kadar festival sürecine dahil edilmiştir. İKSV, organizasyon sürecinde aktif olarak yer almamakla birlikte, davetiye ve diğer malzeme bedellerini ödeyerek sergiye maddi destekte bulunulmuştur. Resim Heykel Müzeleri Derneği yerine RHMD kısaltmasını kullanılması kararı alınarak, 35 serginin yerli ve yabancı turistlere açık hale gelmiştir. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergilerinin festival içinde olması önemli görülmüş ve uluslararası hale getirilmesi istenmiştir.

Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergilerinin ilham kaynağını 1974-1977 yılları arasında düzenlenen Müze Arkeolojisinin tarihi ortamının görsel sanatlar alanıyla birleşimi sanatçıların ilgisini çekmiştir. Müze sorunlarını çözmeyi ve sanatı halka ulaştırmayı hedefliyor (Gençel, 2014, s. 34-35).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
POSTMODERNİZM KAVRAMI BAĞLAMINDA ÖNEMLİ KADIN
SANATÇILARIMIZ

3.1. FÜSUN ONUR



3.1.1. Hayatı

Füsun Onur ve Nedime Onur'un üçüncü ve son çocuğu olarak 12 Şubat 1938'de dünyaya gelmiştir. Üsküdar Amerikan Kız Koleji'nde okurken sanata olan ilgisi ve becerisi okul öğretmeni Blatter Hanım'ın dikkatini çekti ve Onur'u sanat alanına yönlendirmiştir. Onur'un sanata teşvik ettiği bir diğer nokta da gazetede yer alan heykeltıraş Ayperi Balkan haberi oldu. Bu mesajı okuduktan sonra, "Bu, bu ülkedeki kadınların sanata ilgi duyabileceği ve sanat eğitimi alabileceği anlamına gelir" diye düşünmüş ve hayatındaki bir sonraki yolunu belirlemiştir. 1956'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine heykel öğrencisi olarak girmiştir. Fakültede ilk hocası Ali Hadi Bara olmuştur. Onur, atölyede geçirdiği zamanlarını şu sözleriyle ifade etmiştir:

"Hadi Bara ilk atölye hocam oldu. Daha kendi atölyemi bulmadan, yanlışlıkla girdiğim bir atölyede sabahlıklı bir model görmüştüm. Beni görünce soyundu ve pozunu verdi. Resmini çizmek için çok heyecanlandım. O sırada da Zühtü Müridoğlu içeri girdi ve benim yanlış atölyede olduğumu söyledi. Ben o atölyenin havasını çok beğenmiştim ama çıkmak zorunda kalmıştım. Hadi Bey'den sonra da Zühtü Bey'in öğrencisi oldum. Klasik büstlerle işe başladık. Hadi Hoca beni, iki büst, bir nü, bir tors yaptıktan sonra doğrudan canlı modele geçirdi. Çok zevkle ve heyecanla çalışıyordum. Formlara takılıp giderdim. Son yıllarda hoca torsta yaptığım bir yenilik için, 'bilinçli mi yaptın?' diye sordu. 'Hayır' yanıtını alınca da 'dikkatli olun, yakında soyut'a geçeceksiniz' dedi. Çalışmalarımı görmeye geldiğinde, iyi ise neden iyi; kötü ise neden kötü; bunları söylemesini kalbim atarak beklerdim" (Yılmaz, 2009, s. 205).

3.1.2. Sanat Anlayışı ve Çalışmaları

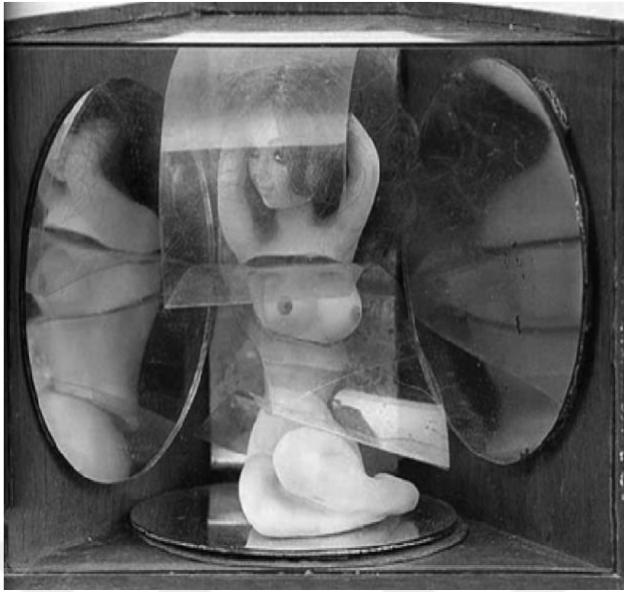
Füsun Onur, 1970'lerin başında Altan Gürman ile birlikte "geleneksel modernizmi" İstanbul sanat çevrelerinde tartışmaya açan bir sanatçı olmuştur. Devlet

Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA) mezuniyet sergisinde gördüğü soyutlamanın kanıtlarına bakarak bu durumu fark etmesini söyleyen Onur, bir yıl gibi kısa bir sürede soyut heykeller yapmaya başlayarak, Onur'un heykele salt bir sorgulama biçimi olarak bakma alışkanlığını bırakarak yerleştirmeye geçişi, kendi deyimiyle, pek çok deney ve araştırmanın sonucuydu. Fulbright bursuyla ödüllendirildiği Maryland Institute College of Art'ta, kendisine sunulan sonsuz çalışma olanaklarından yararlanarak çalışmalarının içeriğini geliştirme fırsatı buldu. Bu süre zarfında, eğitiminin bir parçası olarak felsefe okuması talimatı verildi. Brabansky Üniversitesi'ndeki profesörü, Onur'un çok içsel ve yaratıcı olduğunu fark etti ve sanatçı "kendini bulmadan" önce Nietzsche ve Goethe gibi düşünürleri önerdi. Onur, mezun olduktan sonra eğitimine devam ettiğini ve seminerlere katıldığını iddia ederken, bu süre içinde serbest kalmanın kendisi için ne kadar önemli olduğunu da vurguladı.

Füsun Onur, ABD'de geçirdiği süre boyunca modern ustalarla en iyi deneyimlerden bazılarını yaşadı. Jean Arp, Constantin Brancusi gibi Henry de Moore ve Isamu Noguchi'nin şekillerini anımsatan soyut süt beyazı heykeller yarattı. İstanbul'a döndükten sonra, sanatçı için heykel, mekanda yer kaplayan formlar yerine, mekana müdahale eden ve onu yeniden tanımlayan bir girdi haline geldi.

Füsun Onur'un Türkiye'de açmış olduğu ilk kişisel sergisi 1970'de Taksim sanat galerisinde açtığı heykel sergisiydi. Onun tanımladığı heykel kavramı; çizgi-alan, doluluk-boşluk, geometrik ve organik kavramlarının arasındaki ilişkiyi inceleyen soyut çalışmalardı. Çalışmalarında kullandığı ilk hazır maddeleri Resim 3.1. "Nü" adlı çalışmasında kullandı. Bu çalışmanın kamusal alanda heykele getirilen kısıtlama ve eleştirilerin aykırı bir üslup ile kuşağının heykeltıraşlarından kendini ayırıştırarak, heykelde yeni bir dönem başlatmıştır (Antmen, 2013, s. 96). Plastik çıplak bir bebeği bütünden ayırarak parçaları ayna ve cam kullanarak tekrar bütün haline getirmiştir.

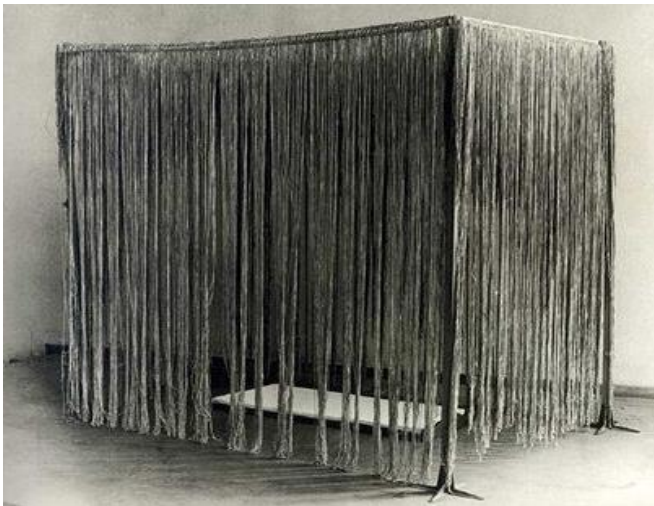
Resim 3.1: Füsün Onur, Nü,1974



Kaynak: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192613>, 2022.

1980’li yıllardan itibaren sanatçı mekan kavramı ile farklı biçimde ilgilenmeye başlamış, işlerinin mekanda olmasının yanı sıra, mekanı işlerine taşımayı hedeflemiştir. 1981’de ödül aldığı “Yeni Eğilimler Sergisi’nde (Resim 3.2) “Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel” isimli yerleştirmesinde, mekan üzerine aktardığı bu çalışma resime farklı bir boyut kazandırmıştır.

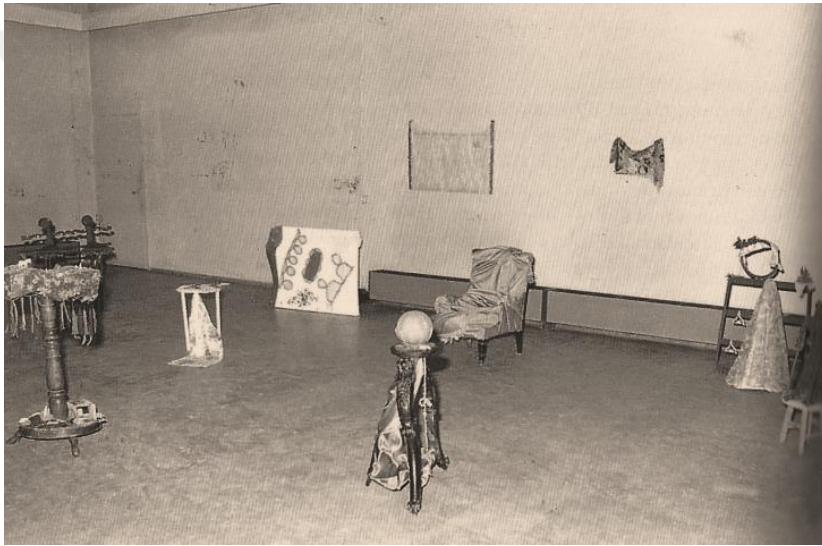
Resim 3.2: Füsün Onur, Resimde Üçüncü Boyut”- İçeri Gel,1981



Kaynak: <https://encryptedtbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcdS6soXOKubK2PWfQfq89oA-0y7kj0M2tERFzw&usqp=CAU>, 2022.

Onur bu dönemde hazır nesneleri kullanarak, kendi yaptığı nesnelerin de oluşturduğu kolajları çalışmalarında kullanmıştır (Resim 3.3). Eski Eşyaların Düşü çalışmasında, hazır nesneler orijinal hallinden uzaklaşıp, kendi eklemeleriyle yeni anlamlar kazanmıştır. Nesnelerin birbiriyle etkileşimi çalışmanın bütününe yansıtmaktadır. Onur'un sanat anlayışında daha çok işin bitmesi değil, çalışmanın ortaya çıkış süreci önemli olmuştur. Sıfırdan bir iş üretmek yerine hazır nesneler ve kendi manipülasyonlarıyla çalışmalarını sanat eserine dönüştürmüştür. Eski mobilyaları kullandığı örtülerle, eklediği diğer objelerle küçük dokunuşlar ve soyutlamalar yaparak yeniden bir anlam kazandırmıştır (Duben, 2008, s. 38-39).

Resim 3.3: Füsun Onur, Eski Eşyaların Düşü, 1985



Kaynak: <https://docplayer.biz.tr/docs-images/93/111163338/images/43-0.jpg>, 2022.

1982’de Onur, Müziksel düşünceye eğilimlerinin ilk işaretlerini (Resim 3.4) “Çiçekli Kontrpuan yerleştirmesiyle vermiştir. Duvarları mavi naylon ile kaplı mekanda yaptığı özgün düzenlemelerle teller, bantlar ve dallar ve çiçekler ile bir mekan oluşturmuştur. “Nü” çalışmasından sonra hazır yapım nesneleri yerleştirmelerinde kullanmayı sürdürmüştür. Aynı zamanda kendisinin de hazırladığı tül, kumaş gibi şeffaf ve yumuşak nesneleri tercih etmiştir.

Resim 3.4: Füsün Onur, Çiçekli Kontrpuan, 1982



Kaynak: http://i.radikal.com.tr/644x385/2008/05/15/fft5_mf3915.Jpeg, 2022.

Resim 3.5: Füsün Onur, Opus II Fantasia, 2001



Kaynak: https://www.artter.org.tr/ir.aspx?w=1536&u=https://www.artter.org.tr/Uploads/Event/6-fusunonur-opusiifantasia_flu9167_psms_edit.jp, 2022.

İlk sergisini 1970'ler de açtıktan sonra sanatçının çalışmalarının anlaşılması on yıl kadar sürmüştür. Bunun nedeni, Türkiye' de henüz heykel sanatının kavramsal dilinin sorgulanmıyor oluşudur. Onur Türkiye'ye dönüşünü şöyle anlatıyor:

"Ben hem heykeli, hem dili sorgulayarak geldim. Zamanı, mekânı sorgulayarak, tek tek ele alarak, onlarla oynayarak bu yola kadar geldim. İlk sergim 1970'de boşluğu dolduran büyük heykellerle idi. 1972'de espasi sorgulayan; yani ince espası bir çizgiyle dolduracak gibi, çizimini verecek gibi boşluklardaydı. Ama bunları görenler; hatta yazı bile vardır: "Bunları çayıra çimene koysak acaba bir şey ifade eder mi? Nedir bunlar?" dediler.

Mesela bir mimar bile gelmişti o ikinci sergide hiç unutmam. Espasi elle tutulur hale getirmek istiyorum demiştim... Bana deli gibi baktı. Ben çok sevdiğim için devam ettim ama bir acayıplık... ben mi deliyim acaba diyordum zaman zaman ...ama durmadan sorgulama yoluna devam ettim. Hiç bir eleştirmen yoktu. Sonra sergilere geliyorlardı, bir takım dışarı (yurtdışına) giden sosyetik insanlar. Biz Amerika'ya gittik böyle şeyler görmedik diyorlardı. Orada gördüklerini burada görmek istiyorlardı... Orada da gördüğünü de anlamamış ki burada onun taklidini görse... Güvensiz. Kendi anlamadığı için oradaki önemlidir, buradaki Türk ne yapabilir ki diyor. Kendimizi hep böyle küçük görüyoruz" (Duben, 2008, s. 47-48).

Onur'un 1970'lerden bu yana yapıtlarının temel sorunu, heykelin dilini oluşturan mekan, zaman, ışık ve öğelerin ona içsel bir içerik katarak yerleştirme diline dönüşmesidir. Onur'un sanatı, moderniz mi kendi yöntemiyle analiz etmenin yanı sıra minimalizm ve Duchamp sonrası süreçleri içeren geniş bir düzleme sahiptir. Modernizmin temeli sayılan disiplin, metodolojisi ile özeleştiriyi üstlenmiş, heykeli heykel diliyle sorgulamış ve gerçek modernist anlama ulaşmıştır. 1970'li yıllardan itibaren heykeli bir nesneden çok, mekan ve zamanda var olan bir birim olarak gören sanatçı, yapıttan çok yapım süreciyle ilgilenir, çalışmalarını anlatırken bitmiş işten ziyade sürecin detaylarını anlatmaktadır.

Onur'un ürettiği süreç içerisinde asıl anlatmak istediği; evrensel mekân ve zaman deneyimlerini kendine özgü nesneler kullanarak geleneksel sanat deneyiminden uzaklaşıp, yeni mekân ve zaman algısı kapılarını aralamaktır.. Yaratma sürecindeki teknik yönünü izleyiciyle açıkça paylaşarak, izleyicinin gözünden bakmak, yapıtlarının dilinin sorgulanması sanat serüveninde etkinliğini sürdürmeye devam etmektedir. Sanatçı birçok çalışmasında kaybolan "eski" İstanbul kültürünü, o kültürün güzellikleri ve inceliklerini, nostaljik bir duygularla izleyicisine iletmiştir.

3.2. GÜLSÜN KARAMUSTAFA



3.2.1. Hayatı

Gülsün Karamustafa 1946'da Ankara'da doğmuştur. Küçük yaşlarda Resme olan ilgisini fark etmiş, ailesi ve ilkokul öğretmenleri bu yeteneğinin arkasında durarak destekçileri olmuştur. Lise yıllarında, Ankara Koleji'ndeki resim hocaları; Turgut Zaim, Eşref Ünen ve Selva Takman, Karamustafa'nın çalışmalarını beğeniyle karşılamışlardır. Bu yıllarda çok sık çocuk sergilerine katılan sanatçı, ilk sergisini 1962 yılında 16 yaşlarındayken, Ankara Koleji salonun da açmıştır. Sonraki yıllarda İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi sınavlarına girerek başarıyla kazanan Karamustafa, İlk yıl hocası olan Özdemir Altan'ın, sanat galerisinde bahsettiği primitif tarzı resimler, sanatçının figüratif resim tutkusunun temelini oluşturmuştur. İkinci yıl akademinin en özgür atölyesi olan, kendini daha iyi ifade edebileceğini düşündüğü Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesine girmiş, çalışmalarına burada devam etmiştir.

Karamustafa'nın eğitiminin sonlarına doğru Paris'te başlayan 1968 hareketinin etkileri Türkiye'de de hissedilmeye başlandı ve Devrimci Sanatçılar Birliği'ni kuran genç sanatçılardan biri olan Karamustafa, tartışmalar ve tarihlemelerle devrimci harekete katıldı. Gülsün Karamustafa Akademi'den mezun olur olmaz Avrupa'ya giderek ortaçağ resimlerini görmeye gitti. Eserlerinde güçlü bir anlatı tavrı benimsemesindeki en önemli etken, Avrupa şehirlerini gezerken tanışma fırsatı bulduğu ilkel İtalyan primitif sanatçılarından esinlendi. 12 Mart 1971'de muhalefet kimliği nedeniyle bir buçuk yıl; Buna on sekiz yıllık bir pasaport ve sokağa çıkma yasağı da eklendi ve tam bir aile izolasyonuna maruz kalmışlardır.

3.2.2. Sanat Anlayışı ve Çalışmaları

1980'lerde Sovyetler Birliği'nin dağılma sürecine girmesiyle Türkiye'de arabesk kültür yılları başladı. O dönemde kaba, kötü beğeniyi ifade eden “kitsch “henüz Türkçe

'ye geçmemişti, yerine arabesk terimi kullanılıyordu. Bu süre zarfında Karamustafa toplumdaki gözlemlerine dayanarak bu göç döneminde halktan kente getirilen geleneksel değerler kent kültürü ile iç içe geçmeye başlamış ve yeni kültürel yapılar oluşmaya başlamıştır. Bu yeni yapılar, Kara Mustafa'nın seyir alanını ve resimlerinin konusunu oluşturmaya yardımcı olmuştur.

1978 yılında Taksim Sanat Galerisi'ndeki ilk kişisel sergisinde bir arada sergilenen, Peçeli Medeniyet, Kıymetli Gelin, Kapıcı Dairesi, Yıldız Savaşları gibi resimleri bir ilki yansıtır ve Sanatçının erken dönem eğilimleri temalara işlenir. Aynı zamanda bu resimler, "kent/kır kimliği hesaplamalarının birincil alanlarından biri olan kadın bedeni, giyim kültürü ve çevre üzerinden işaret eden" eserlerdi. Çeyizlik, işlemeli renkli duvaklar, elbiseler, yastıklar ve havlular gibi geleneksel unsurların ortasında kendini bulan gelin, (Resim 3.6) modern yaşamın geleneklerinden vazgeçememişliğini gündelik nesnelerle giydirilen Gelin imgesinde sunar. Kadın figürünün ciddiyeti, resimdeki renklerin görkemiyle tezat oluşturuyor. Eşyalar arasında kaybolan kadın bize "düğün"ün baskısı altında olduğu hissini veriyor. Bir "gelenek" olan görücü usulü zorla evlendirmelere gönderme olarak karşımıza çıkıyor (Yıldırım, 2018, s. 27).

Resim 3.6: Gülsün Karamustafa, "Kıymatlı Gelin", 1975 - Gülsün Karamustafa, "Precious Bride", 1975



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/retrieve/3d99e743-d202-455b-8a40-e98ab59a9016/KARW302.jpg.jpg>, 2022.

“Avangard resim çabalarına değişik bazı boyutları arandığı zaman karşımıza ilk çıkan eğilimlerden biri de arabesk diye nitelendirilen kültür yozlaşması üzerine girilen bazı resimsel yorumlardır. Kitsch diye belirlenen kötü beğeni örneklerinin eleştirel bir mizah içeriğiyle beslenerek sanatsal bir düzeye ulaştırılmasını içeren bu yaklaşım Gülsün Karumustafa'nın çalışmalarında görürüz” (Tansuğ, 1988, s. 134).

Resim 3.7: Gülsün Karamustafa, Yarabbi Sen Bilirsin, 1981



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/gulsun-karamustafa/yarabbim-sen-bilirsin-ho8dxCbuJOkufVDEKjd0FA2>, 2022.

Karamustafa 1981'den beri göç ve kültürel melezleme üzerine çalışmalarını sürdürmüştür. Göç ve göç nedeniyle kültürel melezleşme konularını köyden kente göç, ekonomik nedenlerle uluslararası göç ile ilişkilendirir; İnsan ve mekan arasındaki eklektik yapıya vurgu yaparak, önce resim daha sonra kitsch malzemeleri kullandığı yerleştirmelerinde ve videolarında her zaman insanı resimlerinin merkezine almıştır. Karamustafa bu çalışmalarında Pop Art ve Object Art sunum biçimlerinden yararlanarak aynı bakış açısıyla çok farklı noktalara ilerlemiştir.

1981 yılında Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtığı resim sergisi bir geçiş dönemi sayılabilir. 1981-82 yılları arasında yaptığı bazı resimleri, Yarabbi Sen Bilirsin (Resim 3.7), Saraylar Yaptırdım Döşetmedim, Bir Kız Bir Çeyiz, İstanbullu Kızım, Yorganın Olam gibi resimlerinin isimlerinden de anlaşılacağı gibi halk kültüründen esinlenişini resimlerine yansıtmıştır. Karakterlerin fiziksel özellikleri, duruşları ve bakışları, kıyafetleri ve bulundukları yerler dikkatli bir gözlemin kanıtıdır. Bunlar suluboya, serigrafı, montaj, dokuma kolaj veya kağıda çinko baskıda yapılan figüratif çalışmalardır.

Karamustafa figüratif anlatımdan yararlandığı resimlerini şu şekilde dile getirir:

"Uygulama aşamasında teknik olarak fazla gerçekçi davranmaktan kaçınıyorum. Resimlerimde hep yüzeyde kalmaya yönelik derinliksiz figürler böyle bir savunmanın istekle gerçekleştirilmiş biçimleridir. (...) 70'li yıllar Türkiye sanatı için oldukça zor bir dönemdi. İsyanımı bir biçimde belirtmek istiyordum: Pentür yapmayıp resim yapmak ve bu resimlerin içinde görmek istediğim, anlamak istediğim dünyayı yerleştirmek. Beni sanat tarihinin sonsuz cezbeden bir figür dünyası var."

Karamustafa, 1982'den beri kitsch malzemeye yönelmiştir. Greenberg'e göre kitsch, sanayi devriminin bir sonucudur. Kitsch'in Türkiye'de yaygınlaşması, 1950'lerden itibaren gelişen kırsal göçün ve köylülerin kent kültürünün yükselişine denk gelmiştir.

1980'li yıllarda gecekondular. Arabesk kavramı ve melez varlığına ilgi duyan Karamustafa, tanımlayıcı imgelerin gelenek ile modernite, doğu ile batı arasında sıkışıp kaldığı gecekondular mahalleleri dışında İstanbul'un tüm mahallelerinde görülen melez kültürü tasavvur etmek için kitsch unsurları da kullanmaya başlamıştır. Toplumu giderek daha fazla etkileyen bu tür ürünlere örnek olarak; dekoratif eşyalar, vazolar, plastik çiçekler, sentetik halılar, keçe mobilyalar gibi günlük eşyaların replikalarını satmak gibi, insanları çevrelerinden ve kültürlerinden yabancılaştıran davranışlar ve eşyalar gösterilebilir. Karamustafa, İstanbul ve çevresindeki yerli ve yabancı göçmenlerin evlerini süsleyen duvar halılarını ve eşyalarını incelemiştir. 1980'lerde İstanbul, Orta Avrupa ve Sovyet Rusya için önemli bir pazar haline gelmiştir. Bu nedenle farklı coğrafi bölgelerden insanlar İstanbul'a gelerek şehrin kimliğine katkıda bulunmuştur. Karamustafa, göç kaynaklı değişimlerin neden olduğu bozulmayı ve kirliliği derinden hisseder ve bunu sanatının konusu yapar. Dini semboller taşıyan halılar ve seccadeler kullandığı eserlerinde, göç sırasında ve sonrasında yaşanan kültürel kaosu yansıtmaya çalışmıştır (Duben, 2008, s. 162-163)

Resim 3.8: Gülsün Karamustafa, Elvisli Seccade, Duvar Halısı, 1986



Kaynak:https://saltonline.org/directus/media/thumbnails/duskun_4-jpg-1200-1200-false.jpg, 2022.

Bu durumda, Karamustafa için kitsch eşyaların kullanımı bir seçenekten çok bir zorunluluktur. Kumaşı malzeme olarak kullandığı çalışmalarından biri olan “Elvisli Seccade” (1986), (Resim 3.8) Elvis Prestley'in resimlerini ve dini objeleri altın varaklı bez bir seccade üzerinde bir araya getirerek ironik bir dil kullanmıştır. 1960'larda patlayan Pop Artla birlikte ironi yaklaşım nesnelerin birebir replikalarını sunarken, bu eserlerin nesnelerin kopyaları tarafından değil, kendileri tarafından yaratılmasıdır. Resmin ironisi; dini nesne, içinde yeni nesneler bulunarak başka bir kutsallığa göndermede bulunur (Duben, 2008, s. 165).

Resim 3.9: Gülsün Karamustafa, "Mistik Nakliye" (1992)



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/189441/1/KARW245.jpg>, 2022.

Karamustafa 1990’larda ilgi duymaya devam ettiği; Toplumsal Kültür, Göç ve Bellek konusunu çalışmalarına yansıtmayı sürdürerek 3. İstanbul Bianeli’nde süpermarket sepetlerine benzeyen tekerlekli arabalara, (Resim 3.9) Köyden kente göç olgusunu, simgeleyen atlas yorganları enstalasyonunda kullanmıştır.

Resim 3.10: Gülsün Karamustafa, Muhacir, 2003, Video



Kaynak: https://64.media.tumblr.com/94d62d520788349b5ca9c833d99b8df4/tumblr_nbectd3gwa1ryyn3ro1_1280.jpg, 2022.

Sonuç olarak Gülsün Karamustafa'nın sanat anlayışı ele alındığında 1960'lı yıllardan buyana Göç ve kimlik üzerine Toplumsal kültürün yansıttığı insanların yaşam tarzlarını gözlemleyerek, gündelik eşyalar ile oluşturduğu yapıtlarında, sadece resim alanında değil, Üç boyutlu çalışmalar, Duvar halısı, Enstalasyon, video (Resim 3.10) ve fotoğraf gibi sanat alanlarında çalışmalarına devam etmiştir.

3.3. NUR KOÇAK



3.3.1. Hayatı

Nur Koçak, 14 Aralık 1941 tarihinde dünyaya geldi. Türk ressam. Koçak'ın çalışmaları dünyanın birçok sanat müzesinde sergilenmektedir. Koçak ve kadının toplumdaki yeri üzerine çalışmaktadır. İlkokul, ortaokul ve liseyi 10. sınıfa kadar Ankara TED Koleji'nde okudu ve lise eğitimini Washington DC'de Western High School ABD'de tamamladı.

İlk resim çalışmalarını Ankara Koleji'nde Turgut Zaim ile birlikte yapmıştır. Daha sonra Washington DC'de lisede okurken bir süre soyut dışavurumcu Leon Berkowitz ile çalıştı. Lisenin "En İyi Sanat Öğrencisi" seçildi. 1960-1968 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Cemal Tollu, Adnan Coker ve Neşet Günal'ın öğrencisi oldu. 1970-1974 yılları arasında Paris'te ENSBA'da resim uzmanı olarak çalıştı. 1975'ten 81'e Akademi'de, 2000-01'de MÜ Eğitim Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı.

Nur Koçak, Paris'te devlet bursuyla yaşarken Foto-gerçekçilik çalışmalarına başladı. Batı'daki renkli kadın dergilerinin tanıtım fotoğraflarından esinlenerek 1974 yılında başladığı "Fetiş Nesneler- Nesne Kadınlar" serisi, kadın konularına odaklanarak, kadınların kullanım objelerini ya da kadınların obje olarak kullanımını ele aldı. Yağlı boya yerine akrilik, fırça yerine airbrush kullanarak hedeflediği fotografik görüntüyü elde

etti; Nesneleri en ince ayrıntısına kadar işleyerek çalıştı. 1970'lerin sonlarında "Post Art" ile ilgilenmeye başlayan sanatçı, 1981'de 3. İstanbul Sanat Festivali Yeni Trendler Sergisi'nde kurşun kalemle çizdiği "Mutluluk Resimleriniz" başlıklı bir dizi kartpostal ile altın madalya kazandı. 1979'dan beri Koçak, kendi aile albümünü kullandığı "Aile Albümü" ve kendi çektiği fotoğrafları kullandığı "Vitrinler" serisini 1979 yılından bu yana üretiyor. Sanatçının 1996-2006 yılları arasında ürettiği ilk ünlü ikon Cahide Sonku'nun hayat hikayesini anlatan portre serisi, serinin İstanbul Modern koleksiyonunda yer alıyor (https://tr.wikipedia.org/wiki/Nur_Ko%C3%A7ak, 2022).

3.3.2. Sanat Anlayışı ve Çalışmaları

Foto-Gerçekçi ve pop sanat kültüründen yararlanan bir sanatçıdır. 1960'lı yıllarda, Koçak'ın henüz öğrenci olduğu Güzel Sanatlar Akademisi'nde fotoğrafik efektler için yapılan resim türü, sanatsal değeri düşük değerlendirmelere maruz kalmıştır. 1973'ten bu yana fotogerçekçi eserler yaratacak olan Nur Koçak, akademi öğrencisi olarak fotoğrafa olduğu kadar resme de tutkuyla bağlanmıştır. Sanatçı, fotoğraf makinesi değil, yorum yapan gözdür" inancını benimsemiştir. Pop Art, popüler kültürden, tüketim kültüründen ve özellikle reklam, sinema ve televizyon üzerinden beslenen bir sanattır. Bireysel olandan çok toplumsalı ilgilendiren bir sanat akımıdır.

Özellikle 1950'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde güçlü olan Soyut Dışavurumcu sanattan farklıdır. Soyut dışavurumcular kendi iç dünyalarını, zihinsel durumlarını, inançlarını ifade ederler. Ancak Pop Art, toplumsal sorunlara rağmen soğuk ve belirsiz-şüpheli bir duruş sergiliyor, toplumun, tüketimin koşuşturmacasındaki ve bayağılığındaki çelişkileri yansıtıyor ve alaycı bir şekilde eleştiriyor. Aynı zamanda Duchamp'tan beri var olan sanatta özgünlük meselesini, eski ustalardan Modernizme kadar geçerli olan özgünlük kavramını sorguluyor. Modern gerçekçilik, endüstriyel ve sosyolojik özellikler ve çağdaş kentsel özelliklerle doğanın yeni özelliklerinin bir anlam keşfiyle ortaya çıkarmaktadır.

Bu yönüyle Pop Art, Soyut Dışavurumculuğa ve onun seçkin duruşuna bir tepkidir. Sokaktaki bir malı sanata dönüştürüp, piyasaya tekrar tüketim malı olarak sunduğunda, hem tüketiciliği hem de tüketimciliği benimseyen bir tavır temsil ediyor görünmektedir. Bu tavır bir bakıma sanatçının halka açılması için bir çıkış noktası olmuştur. Pop Art, küçük-burjuvazinin estetiğine aykırı bir çıkış noktası olan, toplumsal olay ve olayları ironiyle gören, estetik anlayışların ötesinde bir mesaj taşıyan sanattır.

John Berger, *Görme Biçimleri* kitabında “sanatseverlik” kavramını bir sanat eserine sahip olma arzusu ve gücü olarak tanımlar. Bir sanat eserini “Sanatsever’in sahip olduğu bir nesneye dönüştürmek şeklinde özetlenebilecek bir tavrın her dönemde egemen sınıfın ideal çıkarlarına hizmet ettiğini, 1500'den 1900'e kadar sanatın sınıf egemenliğine hizmet ettiğini hatırlatıyor. Muhtemelen Pop Art'ta ifadesini bulan “kimsenin evine alıp asamayacağı çalışmalar”, sanat eserinin mülkiyete dönüştürülmesine yönelik öfkeyi de ifade ediyor. Pop sanat, Popüler kültürün kitsch tarafı düşünüldüğünde “güzel” resimler veya heykeller yarattığını iddia etmez. Bununla beraber Pop Art sanatçıları ise beklemedikleri, belki de istediklerinden fazla bir ilgiyle karşılaştılar.

Foto-Gerçekçiliğin eleştirel bir yönü olmadığına inanan ve kendi eserlerinde kendi ifadesine rağmen eleştirel bir yönü ya da amacı olmadığını söyleyen Nur Koçak, kadının cinsel haz nesnesi haline getirilmesini ve tüketim kültürünün giderek kimliksizleşmesini eleştirdi. “Fetiş Nesneler”, (Resim 3.11) “Nesne Kadın” (1974-1987), “Vitrinler” (1989, 2000), “Mutluluk Resimleriniz” (1981) ve “Müdahale Edilmiş Kartpostallar” (1981) adlı televizyon dizilerinde rol aldı. Bu eserler, erkek egemen bir toplum tarafından kadının dışlanmasına sorgulayıcı bir bakış açısı sunar. Koçak, sadece bir kadın olarak etrafa baktığını ve gözlemlerinin doğrudan işine yansıdığını söylüyor. Koçak'ın toplumsal gerçekliği sorgulamaya yönelik bakış açısını, bilinçli eleştiriyi amaçlamadan eserlerine yöneldiği ölçüde eleştirel olduğunu söyleyebiliriz (Duben, 2008, s. 200).

Resim 3.11: Nur Koçak, “Fetiş Nesneler”, 1978, Tuval Üzerine Akrilik, 89x116 cm



Kaynak: Duben ve Yıldız, 2008, s. 203.

Resim 3.12: Nur Koçak, “Nesne Kadın I, 1977, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x89 cm.



Kaynak: Duben ve Yıldız, 2008, s. 201.

Koçak, “Nesne Kadın I (Resim 3.12) çalışmasında, medya üzerinde kadın objelerinin kullanımına dikkat çekmiştir. Bu fotoğrafın içerdiği tüm unsurlarıyla zevk objesi olarak sunulmasının kadına hem doğrudan hem de toplumsal olarak algılanabilir olduğunu vurgulamıştır. Kadınlar başlıklı seride kafaları kesik kadın vücutlarını oluşturan modeller, iç çamaşırı reklamı yapıyormuşçasına art arda gösterilmektedir. Bu seri resimlerin nedenlerini Koçak şu şekilde açıklamaktadır:

"Kadınların kafalarını kesmiştım o dizide, çünkü önemli olan kafaları değil, bedenlerinin belli bölümleriydi. İzleyicinin ilgisi oraya odaklansın istedim. Tüm bedenler bir örnek pozlarda, peşpeşe sıralanmıştı. Bununla vurgulamak istediğim de kadının kimliksizleştirilmesi, aynılaştırılması olgusuydu. Resimlere bakan herkes bunun vurgulanmak istediğini anlayabilir mi? Her izleyici kendi birikimi doğrultusunda farklı bir yorum getirecektir kuşkusuz. Bu söylediğim her türden sanat yapıtı için geçerlidir" (Duben, 2008, s. 202).

Resim 3.13: Nur Koçak, “Vivre ya da Yaşamak”, Tuval Üzerine Akrilik, 162×130 cm, 1974



Kaynak: Duben ve Yıldız, 2008, s. 204.

Resim 3.14: Nur Koçak, Chamade, 1987, Tuval Üzerine Akrilik, 162x130 cm



Kaynak: <https://www.exibart.com/mostre/biennale-di-istanbul-al-salt-una-mostra-tra-censura-ed-erotismo/amp/>, 2022.

Nur Koçak, 1974 yılında başlayan ve Türkiye'ye döndükten sonra 1987 yılına kadar devam eden "Fetiş Nesneler" Nesne Kadınlar serisinde Paris'teki tüketim toplumundan ilham aldı, ardından 1980'lerde İstanbul'da tüketim olgusunu gözlemleyerek "Vitrinler" dizisi üzerinde çalıştı. Aynı yıllarda Koçak, “Mutluluk Resimlerimiz” ve “Aile Albümü” dizi çalışmalarına devam etti.

1979'da başlayan bu çalışmaların günümüze kadar devam ettiğini görüyoruz, 1981'de üretilen kartpostallar serisinde ve dizide tüketim toplumuna olan ilgisinin devam ettiğini görmekteyiz. Sanatçının "Aile Albümünde Nur Koçak yakın çevresinden insanları çerçevenin içine alır.

"Zaten hep karıştırdım aile albümünü, ondan yola çıkarak bir şeyler oluşturma düşüncesi geldi aklıma. Bir de annem ben Paris'teyken zaman zaman gazete gönderirdi. Kelebek gazetesinin "Mutluluk Resimleriniz" köşesinde çıkan fotoğrafları beni çok şaşırttıkları için ileride işime yarayabilirler düşüncesiyle biriktiriyordum. Türkiye'ye döndükten sonraki dönemde hem "Aile Albümümüz esin kaynağım oldu, hem de Posta Sanat olgusunun içinde buldum kendimi" (Duben, 2008, s. 205).

Resim 3.15: Nur Koçak, Annem, Babam, Ablam ve Ben 1, 1980-1983 Tuval Üzerine Akrilik 162x130cm



Kaynak: Salt Galata, Mutluluk Resimlerimiz Sergisinden, Fotoğraf Çekimim, 2019.

Resim 3.16: Nur Koçak, Aile Albümü, Annem, Babam, Ablam ve Ben



Kaynak: Salt Galata, Mutluluk Resimlerimiz sergisinden, Fotoğraf Çekimim, 2019.

Resim 3.17: Aile Albümü, Nur Koçak, “Ben 1”, (1984-1985) “Ben 2,” (1985)



Kaynak: Salt Galata, Mutluluk Resimlerimiz sergisinden, Fotoğraf Çekimim, 2019.

Nur Koçak 1975-80’li yıllarda Türkiye’de Posta Sanatı örneklerini veren ilk kadın sanatçımız olmuştur. Sanatçının Müdahale Edilmiş Karpostallar (Resim 3.18) ve Mutluluk Resimlerimiz serileri posta sanatı kapsamında üretilmiştir.

Resim 3.18: Nur Koçak, Müdahale Edilmiş Kartpostallar Serisinden, 1981.



Kaynak: https://images.e-flux-systems.com/222729_bbde8b9cbf4a3607db56cb01c72436a4.jpg, 750, 2022.

Resim 3.19: Nur Koçak'ın "Mutluluk Resimlerimiz" Sergisindeki "Cahide'nin Öyküsü" Serisinden "Cahide-Önce", 1996-1999, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x175cm



Kaynak: Duben ve Yıldız, 2008, s. 209.

Nur Koçak 90'lı yılların sonlarına doğru "Cahidenin Öyküsü" (Resim 3.19) serisine başladı. Sanatçı bu kez fotoğrafı farklı bir şekilde kullanmış, fotoğrafı dijital ortamda işlemiştir. Foto gerçekçiliğe yaklaşımını yeni bir bağlamda yeniden keşfeden sanatçı, fotoğrafın eşsiz gerçekliğini doğal bir kaynak olarak ele alıyor ve teknolojiye müdahalesini izleyiciyle paylaşıyor. Şüphesiz, dijital teknolojinin doğasında bulunan bu dil, izleyicinin görsel algı hafızasında uzun süredir yer tutmaktadır Koçak, bu teknolojiyi az çok kullanan toplumsal kesimin bilişsel mekanizmasında çözölen etkiler kullanılarak

Cahide karakteri üzerinde yapılan uzlaşmayı bir nevi dil uzlaşısı olarak hatırlamalı. Cahide'nin portresinin her birinde gösterilen renkler dış ışığa değil, içeriden dışarıya yayılan ışığın algılanmasına dayanmaktadır (Muraz, 2009, s. 78).

Koçak, 1970 ve 1980'li yıllardan günümüze kadar olan süreçte, Pop sanat çerçevesinde Fotogerçekçilik izlerini sürdürmeye devam eden bir sanatçı olarak önemini korumaktadır.

3.4. İPEK DUBEN



3.4.1. Hayatı

1941 yılında İstanbul'da doğdu. Duben, 1961'de Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nden mezun oldu. 1963'te Amerika Birleşik Devletleri'nde Agnes Scott Koleji'nden mezun olduktan sonra, bu üniversitede siyaset bilimi alanında yüksek lisans yaptı. Şikago (1965). Doktora eğitimine aynı fakültede devam etti. 1971'de New York'ta Sanat Öğrencileri Birliği'nde Robert Hale ile çizim ve anatomi eğitimi aldı.

1972'den 1976'ya kadar New York School of Drawing, Painting and Sculpture'a katıldı. Lisans ve yüksek lisans eğitimini Amerika'da tamamlayan ve uzun yıllar orada yaşayan sanatçı, Türkiye'ye döndükten sonra ilk kişisel sergisi "Şerife" dizisini oluşturdu. Bu dizinin çıkış noktası kadınların özellikle ev hanımlarının İstanbul'a iç göçmen ailelerden gelmesidir.

Beyoğlu'ndaki Ulusal Güzel Sanatlar Galerisi'nde sergilenen Şerife fotoğraf serisinde, gündelik ve ucuz görünen giysiler başsız ama gösterişli olarak resmediliyor. 1980 yılında İstanbul Çağdaş Sanatçılar Sergisi'nde Şerife dizisiyle başarısından dolayı ödül aldı. Serginin ardından Duben, Türkiye'deki sanat ortamını ve sanatçıları değerlendirme fırsatı buldu. İstanbul'a dönerek Milliyet Sanat Dergisi, Tarih ve Toplum,

Sanat Boyutları ve Çevre dergilerinde sanat eleştirmeni olarak çalıştı. Doktorasını 198 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nde Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950) başlıklı teziyle sanat tarihi alanında tamamladı.

Bu eser 2007 yılında kitap olarak yayınlandı. 1980'lerde Contemporary Art in Turkey: New Developments (2008) ve Contemporary Art and Thought (1991) kitaplarının ortak editörlüğünü yaptı. 1992'ye kadar İstanbul'da, 1992'den 2002'ye kadar New York'ta yaşadı. Şerife dizisinin ardından kimlik sorununu erkek cinsiyet üzerinden ele alan Adale Adam' Kendi bedeninden yola çıkarak "Kayıtlar ve İzler" serisi ve kendi fotoğraflarından hazırladığı enstalasyonu üzerinden Ele almıştır.

İki kültür arasındaki çatışmayı yansıtan "El Yazması" (1934) yerleştirmesini yaptı. İçinde Duben'in tablosunun yer aldığı 51 kağıt tabak, kayıtları koruyan bir kapak, sergi için yazılmış bir İngilizce şiir, tavandan sarkan bir parşömen ve şiirin Türkçe çevirisi yer alıyor. 1995 yılında antik Efes'e adanmış Artemis I ve Artemis II enstalasyonları üretti. 1997'de Batı'dan Haberler ile Türk kimliğinin Batı'daki muamelesini hicveder. 1998 yılında, The Book of Love adlı kitabında gazetenin üçüncü sayfasındaki haberlere dayanarak Türkiye ve Amerika'daki aile içi şiddetle ilgili çelik levha üzerine yazdığı bir kitap üzerinde çalışmaya başladı. The Book of Love ile yaptığı "LoveGame" (2001) adlı çalışmasında, halkı aşk ve namus adına cinayetlerin işlendiği bir oyuna davet eden bir kumarhane ortamı yarattı, renkli ışıklar ve aynalarla konser, İngilizce ve Arka planda çalan Türkçe aşk şarkıları ve seyirciyi devam eden cinayeti daha da zorlaştıracak bir oyuna davet ediyor.

"Türk nedir?" Hoşçakal Vatan adlı yerleştirme videosunda ırkçılık ve kültürel önyargıların yanı sıra dünyadaki zorunlu göç olaylarını da tartışıyor. 2009 yılında İstanbul'da Aksanat'ta yıllık 15 yıllık eser sergilendi. Sanatçı birkaç kez İstanbul Teknik Üniversitesi, Yıldız Üniversitesi, Boğaziçi ve İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde ders verdi. 1990'dan 1991'e kadar Görsel Sanatlar Derneği'nin Genel Sekreterliğini yaptı.

Çağdaş İstanbul; Eserleri Voor Volkenkunde Müzesi, İstanbul Metropolitan Müzesi, İngiliz Kültür Derneği, ITBA of Turkey ve Amerika Birleşik Devletleri, Japonya, Fransa, Türkiye ve İngiltere'deki özel koleksiyonların koleksiyonlarında yer almaktadır. İstanbul Bilgi Üniversitesi Birçok kez ders verdi. 1990'dan 1991'e kadar Görsel Sanatlar Derneği'nin genel sekreterliğini yaptı. Çağdaş İstanbul; Eserleri, Voor Volkenkunde Müzesi, İstanbul Metropolitan Müzesi, İngiliz Kültür Derneği-Türkiye ITBA

koleksiyonlarında ABD, Japonya, Fransa, Türkiye ve İngiltere'deki özel koleksiyonlarda yer almaktadır (https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0pek_Duben, 2022).

3.4.2. Sanat Anlayışı ve Çalışmaları

Çoğulculuğu, farklı olmayı hedefleyen postmodernizmle daha çok gündeme gelen "öteki" kavramı ile birlikte kimlik sorunu, 80'li yıllardan itibaren İpek Duben'in yapıtlarının çıkış noktasını oluşturur. İlk kişisel sergisini 1982 yılında oluşturan "Şerife" serisinin sanatçının modelden çizim yapamaması gibi basit gözüken bir sorundan yola çıkarak, köyden kente göç, şehrin ekonomik ve sosyal şartlarına, kültürel yapısına uyum sağlayamamış, kendine daha da yabancılaşmış, kendini bedeniyle temsil etme hakkına sahip olmadığını düşünen alt kesimden kadınların durumunu anlatır.

Duben'in kendisi için kritik gördüğü bu dönemlerde içsel olarak kendi kişiliğini geliştirdiği, yazdığı yazılar ve eleştiriler ile kültürel ortamı zengin kılan bir dönem olmuştur. Sanatçının, Türk Resmi ve Eleştirisi: 1900-1950 (1984) isimli doktora tezi, iki kültür arasındaki ilişkinin sürekli sorgulama odaklı olduğu ve bu sorgulamaların sanat alanında devam ettireceği döngüsü dönemin başlangıcı kabul edilir. Sanatçı bu dönemde kendisiyle hesaplaşma sürecini şu şekilde ifade etmiştir:

“Uzun bir süre çoğunlukla kendi portremi yaptım. Bunu yalnızca model bulmakta çektiğim zorlukla izah edemeyeceğim. O dönemde kendimi hedef almıştım. Kendimi anlatmak istiyordum herhalde. Benim için özel bir önem taşıyan 1984 tarihli oto porte ölçülü, analitik ve oldukça bilimsel bir yaklaşımla ele alınmış. Aynada gördüğüm yüzümü acımasızca bir ölçüm aletine tutuyorum sanki. Daha sonra 1985 tarihli bir başka oto portrede tavrım değişiyor.

Bu sefer beni koruyan kabuğu yırtarak iç dünyamın ve ruhumun özüne dönmek istiyorum. Burada acımasız olan kendimi tabi kıldığım ölçüm aleti değil beni yırtan benim” (Duben, 2008, s. 183-184).

"Şerife" (Resim 3.20) dizisi, aynı zamanda sanatçının sonraki yıllarda "İzler" (1991), Kayıtlar (1991-92), Manuscript 1994 (1994), Batı'dan Haberler (1997). Loveyouforever (Senidaimaseverim, 2001) ve What is a Turk (Türk Nedir?, 2003) çalışmalarında da ele alacağı, ötekinin kimliği, kadın olgusunu işlediği çalışmalarının ilkidir. Diziye ismini veren Şerife (Arapça şereften; soylu, yüksek) kadının şerefini namusla eş tutan değerlerle kuşatan bir kültüre eleştiriye de içerir biçimde kamusal alandan sürekli uzaklaştırılmış Türk kadınının seksenlerdeki halidir. Çalışmada, 1980'lerde Türkiye'de kadın hareketlerinde "kadının kurumsallaşması ve kamuda

temsilinin” ortaya çıktığı döneme göre kadının toplumsal konumu ve “kadın cinsiyetinin varlığı” ele alan sorular sorulmuştur. Kadının toplumsal açıdan konumu, başsız elbiseler ve oyuklara atıfta bulunarak, sanat tarihinde kadının temsiline yönelik eleştirileri de içermekte, Pop Art değerlerinin nasıl değiştiğini gösteren, bu kadroya ait olan, üyeleri olan sanatçılara yönelik eleştiriler de yer almaktadır. Seksenlerde, reklam kültüründe ve moda dergilerinde bir meta olarak sunulan kadın bedeninin bu biçimde temsili, bu alana yapılan bir eleştiriyi de içermektedir (Duben, 2008, s. 182).

Resim 3.20: İpek Duben, Şerife II ,1981 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x110 cm



Kaynak: Duben ve Yıldız, 2008, s. 182.

Resim 3.21: İpek Duben, Şerife, 6-7-8, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 245 cm



Kaynak: https://www.istanbulmodern.org/pic_lib/bigSize/resimgalerisi/5/ipek-aksugur-duben-serife-6-7-8-1982_5_6224077.jpg, 2022.

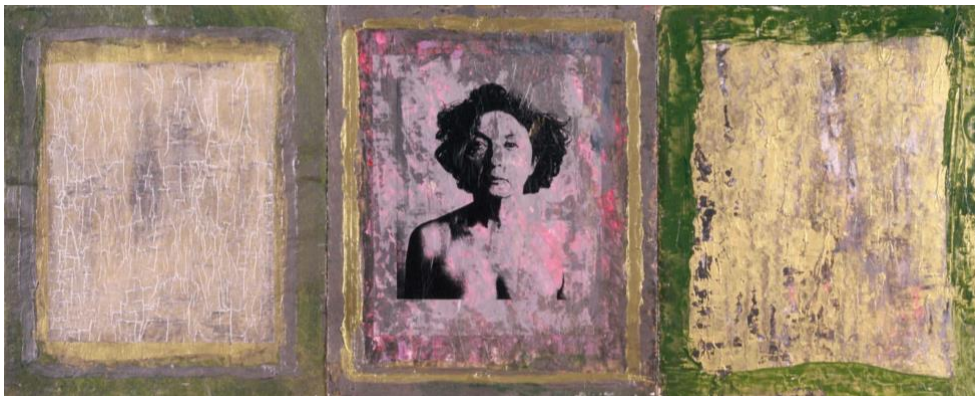
İpek Duben 1980’li yıllardan itibaren kendi “ben” kavramından yola çıkarak “öteki” kavramına vurgu yapmış, kadına bir maske olarak giydirilen kimliği, sosyolojik, politik, yaklaşımla irdelemeye ve yansıtmaya çalışmıştır. 1991 yılında Maçka Sanat Galerisinde açmış olduğu “İzler” sergisi ve devamında gelen “Kayıtlar” serisi ile Duben, hem kendi içindeki arayış halini resimsel düzlemde devam ettirir, hem de kendini birey olarak görmeyen toplumu eleştirmeyi hedeflemiştir. Kayıt II. (Resim 3.22) Resminde iç içe geçmiş kadın figürleri, sanatçının kendi bedeninden yola çıkarak soyut dışavurumcu tavrıyla etkisini göstermektedir. Tuvalin dışında kalan dekoratif öğelerle resme bir bütün olarak baktığımızda; postmodern düşüncenin farklılıklarının yan yana gelebileceğinin ve farklı dil ve kültürlerin birlikte var olmalarını yansıtarak sanat alanına eleştirel göndermelerde bulunur.

Resim 3.22: İpek Duben, Kayıt II, 1991, Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 151x79 cm



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/199685/1/VKEANI055.jpg>, 2022.

Resim 3.23: İpek Duben, Manuscript, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 1994



Kaynak: Duben ve Yıldız, 2008, s.189.

Duben'in kendi oto portrelerini ve çıplak bedenini şiirle buluşturan ayrıca kütüphane ve müze kaynaklarında yerini alan “Manuscript” 1994 (Elyazması) 1970'lerin "artists' books/art and language" diline, diğer yandan ise İslam Osmanlı resimli el yazmaları geleneğine yakın şiirsel bir çalışmadır. Doğası gereği içebakış olan oto portrelerde izleyici ile görüntü arasındaki büyük metaforik boşluk, sanatçının doğrudan kendi kaygılarına yanıt aramasından kaynaklanmaktadır. Portrelerin doğrudan izleyicisi bizzat sanatçının kendisidir. Kendisiyle yüzleşme tavrı yakaladığı manuscript; dinsel kitapalara da gönderme yapar. Resimde Duben'in kadınlığını tüm çıplaklığıyla sunduğu portresi aranan bir suçlu profilindedir. Bu profil Duben'in günah bilincinde olduğunu gösterir. Kadını kimliksizleştiren ve içine hapseden tavrına karşılık bu çalışmasında Dindar topluluklara göndermelerde bulunmuştur.

Oluşturduğu el yazmasında kullandığı fotoğraflar resimler arasında Amerikan soyut sanatı ve dışavurumculuğun özelliklerini yansıtan boyalı çizgiler, lekeler karışık malzeme yüzeylerinden oluşuyor. . Bu yüzeyler şeffaf olmasına rağmen okunabilirlikten yoksundur. Serginin minimalist düzeni ve yüzeyin dağınık, darmadağın şeffaflığı, görülmeyen tesadüfen olmadığını düşündürüyor (Şenova ve Duben, 2011, s. 16-17).

Resim 3.24: İpek Duben, Artemis I, 1995 Yelken Bezi, Çelik, Parçalara Ayrılmış Renkli Fotokopi 600x357.5x3 cm

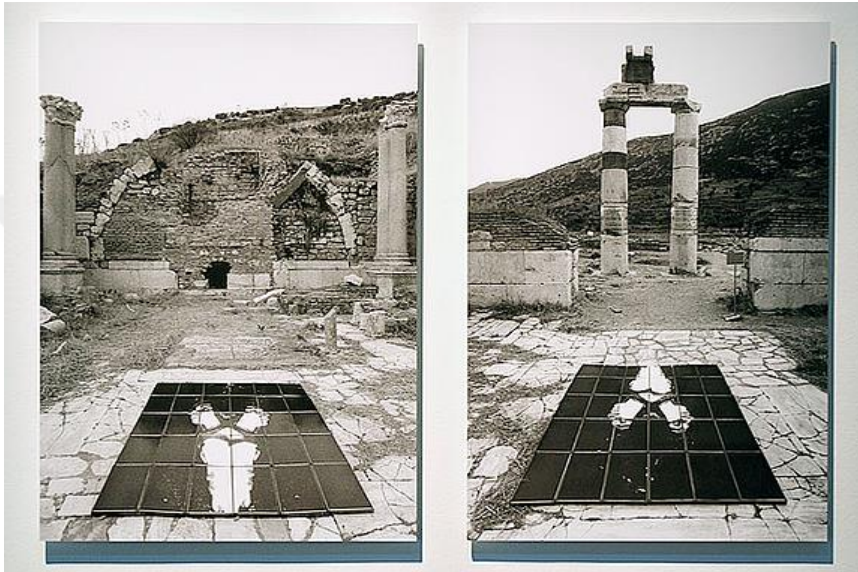


Kaynak: Duben ve Yıldız, 2008, s. 190.

1995'de Duben, Efes: Hayal-i Tarih sergisine Manuscript 1994 isimli çalışmasından esinlendiği bir imgeyi kullanarak oluşturduğu “Artemis I,” (Resim 3.24) Efes antik tiyatronun yakınına, “Artemis II” (Resim 3.25) ise parlamento binasının zeminine yerleştirilmiştir. Şehrin girişine yerleştirmiş olduğu kadın posterini arkada

görülen Artemis’e atfedilen doksan unvan ve isimleri bilinmeyen doksan kadının imzaları bulunuyordu. Yerleştirmede kullanılan kadın imgesinin, ayna görünümüyle kendi portresini ve vücudunu sergilemesi, izleyicinin de kendini aynada görüyormuş gibi hissetmesini sağlamıştır. Mitoloji kaynaklarında, el değmemiş, saflığı simgeleyen Artemis metaforuyla bu çalışma sanatçı kendini merkeze koyarak, kadının var olma hakkını geçmiş tarihte bugüne aktarır.

Resim 3.25: İpek Duben, Artemis II, 1995



Kaynak:https://universes.art/fileadmin/_processed_/8/d/csm_21_ipek_duben_11d343f776.jpg, 2022.

Resim 3.26: İpek Duben, “Love Game” (Aşk Oyunu), Ten, Beden, Ben, 1998-2001



Kaynak:https://saltonline.org/directus/media/thumbnails/07_dsc8746-jpg-1200-120false.jpg, 2022.

Resim 3.27: İpek Duben, “Love Game” (Aşk Oyunu) Ayrıntı



Kaynak: https://saltonline.org/directus/media/thumbnails/07_dsc8746-jpg-1200-120false.jpg, 2022.

Duben’in 1998-2001 yıllarında yapmış olduğu yerleştirmesi “Love Game” (Resim 3.26) odasında rus ruleti masası yer alır. Duben bu kez otobiyografik kimlik sorgulaması yerine, Namus, bekaret, yasak aşk, kıskançlık, başlık parası, işkence, dayak, intihar, sevgisizlik gibi aile içi yaşantılardaki şiddeti “LoveBook” (Aşk Kitabı) (Resim 3.28) çalışmasından sonra Love Game’ de birleştirdi. Aile yaşantısını kodlayan çarktan oluşan rulet çarkın içinde yer alan fotoğraflar; toplumsal bir olgu olan kadın’ın yaşantısını anlatıyor. Duben kurbanlarının yüzlerinden oluşturduğu rulette, popüler kültürün renklendirdiği aslında karmaşa ve acıyla dolu yaşamlarını bir ölüm oyunu olarak kurguluyor.

Resim 3.28: İpek Duben, “Love Book” Aşk Kitabı’ndan Ayrıntı, 1998-2001



Kaynak: Duben ve Yıldız, 2008, s. 193.

Duben, bu dönemde, farklı kültürlerin sorunlarından yola çıkarak bu sorunları içselleştirerek, özellikle şiddete maruz kalan kadınlar, baskıya maruz kalanlar, kadın cinayetleri kadının toplumda değersiz, ilgisiz, sevgisiz görüldüğü bu yaşantıları birebir gözlemlediği süreçlerden yola çıkarak, hem göndermelerde bulunuyor, hem de toplumun kendisini sorgulamasına ve yüzleştirmesi amacı güdüyor.

3.5. GÜNÜMÜZE ETKİ EDEN KADIN SANATÇILARIMIZIN TÜRK RESİM SANATINDA YERİ VE ÖNEMİ

1970’li yıllardan itibaren sanat anlayışının değişmesi ve gelişmesi ile birlikte yerini güncel sanata bırakan geleneksel anlayışın ardından güncel konular sanatta yaygınlaşmış ve küreselleşmenin de getirdiği ölçüde sanatçı ve yapıtları aşına olduğumuz geleneksel imgelerden kopmuş ve kendilerini post modern dünyanın kurallarına göre yapılandırmışlardır. Bu dönemde bienallerin ve galeri mekanlarının yeri çok büyüktür. İstanbul Bienallerinin tüm ülkelerden sanatçılara açılması, dünya çapında kabul gören sanat formunun bilinirliğini ve tanınmasını sağlamıştır. Bu durum, Türk sanatçıların kendilerini dünyaya ifade etmelerine, güncel sanat anlayışını etkin bir şekilde yaymalarına ve geleneksel sanat anlayışından kopmalarına olanak tanımaktadır.

Dönemin kadın sanatçıları; Füsun Onur, İpek Duben, Nur Koçak ve Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların bu süreçte sanatçı kimliklerinin en temel özelliği; yeni bir sanat dili arayışına girmek, geleneksel üsluplardan kurtulmak, alternatif yöntem, kolaylık ve malzeme kullanımına girişmek olmuştur. Farklı ifade biçimlerini eserlerine yansıtan kadın sanatçılarımız, çalışmalarını sergilediklerinde belli tepkilere ve eleştirilere maruz kalmışlardır. Özellikle cinsiyet, kimlik, göç kavramlarını o dönemde inceleme ve gözlemlene tavrı sergileyerek, topluma ve izleyiciye dönük, eleştiri ve tartışmalara açık bir süreç sergilemişlerdir. Günümüze kadar olan süreçte kadın sanatçılarımızın Post modern sanat doğrultusunda, Yeni Eğilimler sergileri ile başlayıp, galeri mekanları, güncel sergileri ve Bienallere uzanan süreçte başarıları kaçınılmaz olmuştur.

SONUÇ

Bu tezin sonucunda, Post Modern düşüncenin Türk Resmine yansımalarıyla birlikte, 1970'lerden sonraki dönemdeki öncü kadın sanatçılarımızın çalışma süreçleri ve sanat anlayışları, incelenmiş, bu doğrultuda sanatta yeni düşünce ve fikirlerin Türk resim sanatına yansımaları görülmüştür.

Çağdaş Türk Resim Sanatında özellikle, 1970'li yılların sonlarında 1980'lerde daha aktif bir süreç olan dönemde sanatçıların bireysel maceralarına bakıldığında, bağımsız olarak gözlemlenen etkinlikler, dönemin siyasi, politik ve sosyokültürel iklimi ile birleştiğinde, sanatta gerçek bir değişim ve evrim gerçekleştiği görülmektedir. Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, İpek Duben, Füsun Onur gibi sanatçılarla İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde birlikte veya tek başlarına sergiler düzenlemiştir. "Yeni Eğilimler Sergileri," Sanatçıların kendileri tarafından düzenlenen "A,B,C,D sergileri", yılda bir kez ara ile düzenlenen "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri ve İstanbul Bienallerdeki başarılarıyla, benzer veya farklı eğilimlere sahip sanatçılarımızın kendi aralarında sanatsal bir diyalog kurmaya çalıştıklarını gözlemlenmektedir.

Farklı tarihsel ve eleştirel bakış açılarından değerlendirilebilecek ve bu anlamda yeni okumalara açık olan Tezde adı geçen dönemin öncü kadın sanatçılarımız; Füsun Onur, Nur Koçak, İpek Duben, Gülsün Karamustafa gibi seksenli yıllardan günümüze kadar olan süreçte, Sanatçılar özellikle 90'lar sanat döneminde özgürleşme yoluna girmiş, daha rahat hareket ettikleri bir sanat dönemi başlamıştır. Sanatçılar tuval üzerine resim yönteminden sıyrılıp , farklı etki ve arayışlara açık post modern düşünce yolunda ilerlemişlerdir.

Saflık ideallerini terk eden, tek bir ifade biçiminde benzersiz olan bu sanatçılar, bir galeri düzeyine indirgenmiş estetik anlayışları sorgulayarak farklı görünürlük ve ifade olanaklarından yararlanan çoklu katmanlar sunmaktadırlar. Kökleri televizyon ve popüler kültür yapımlarına, dayanan sanatçılar, tam da sokak dilinden ve yeniden yapılandırılmış bir yaygınlık/yerellik tartışmasından gelen bu sanatçılar, aynı zamanda farklı disiplinlerin görüşlerinde açık davranmaktadırlar. Onlara göre gerçeklik, toplumun farklı gruplarına veya kolektiflerine göre farklı temsil olanaklarıyla karşılaşılabılır. Kitlesele yaşamın yansımaları "şimdi" ve "burada" kriterlerine göre gösterilebilir. Bu nedenle modern sanatçılar gibi sanatsal taklit unsurunu ihmal etmeden "şimdi", "burada" ve "bu coğrafyada" olanı temsil eder, kaydeder ve görüntülere dönüştürürler.

Bu nedenle sanatçılar, gerçekliğe daha dar bir alanda kısmen müdahale ederek, gerçekliğin hiçbir zaman doğrudan temsil edilemeyeceğini bilerek yeniden yaratma sürecine girerler. Karşılık veya göndergesel anlam teorisine radikal bir meydan okumada, sevdikleri dilin sonsuz bir kayan semboller koleksiyonunda farklı anlamlar ve işaretler ürettiğini düşünürler (Çalıkoğlu, 2008, s. 12).



KAYNAKÇA

- Acar, B. (2016). *Ters dönüşmüş bir kaplumbağa ile sanat üzerine konuşmalar- 2000'ler Türkiye'sinden çağdaş sanat manzaraları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2013). *Kimlikli bedenler- sanat, kimlik, cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Barrett, T. (2012). *Sanatı eleştirmek- günceli anlamak*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Çalıkoglu, L. (2008). *Çağdaş sanat konuşmaları 3-90'lı yıllarda Türkiye'de çağdaş sanat*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Dastarlı, E. (2006). *1970-1990 yılları arasında Türkiye'de kavramsal sanatı oluşturan ortam, koşullar, tartışmalar ve bir kavramsal sanatçı olarak Füsun Onur'un bu süreç içindeki yeri ve önemi* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Dickerson, M. (2018). *A'dan Z'ye sanat tarihi, tarih öncesinden postmodern zamanlara görsel sanatlar*. İstanbul: Say Yayınları.
- Duben, İ. (2008). *Seksenlerde Türkiye'de çağdaş sanat*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Duben, İ. ve Şengel, D. (1991). *Çağdaş düşünce ve sanat*, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul: Unesco/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği.
- Duben, İ. ve Şenova, B. (2011, 10 Temmuz). *Ödünç nesneler Cda Project*. Erişim Adresi: <https://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/odunc-nesneler-ipek-duben>
- Duben, İ. ve Yıldız, E. (2008). *Seksenlerde Türkiye'de çağdaş sanat: Yeni açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erden, E. O. (2011). *Türkiye'de güncel sanat ortamını şekillendiren unsurlar* (Yayınlanmış Doktora Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Füsun Onur, Çiçekli Kontrpuan. (2021, 07 Aralık). Erişim Adresi: http://i.radikal.com.tr/644x385/2008/05/15/fft5_mf3915.Jpeg.
- Füsun Onur, Eski Eşyaların Düşü. (2021, 06 Aralık). Erişim Adresi: <https://docplayer.biz.tr/docs-images/93/111163338/images/43-0.jpg>.
- Füsun Onur, Nü. (2022, 13 Şubat). Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192613>.

Fusun Onur, Opus II Fantasia. (2021, 19 Aralık). Erişim Adresi: https://www.arter.org.tr/ir.aspx?w=1536&u=https://www.arter.org.tr/Uploads/Event/6-fusunonur-opusiifantasia_flu9167_psms_edit.jp.

Fusun Onur, Resimde Üçüncü Boyut. (2021, 06 Aralık). Erişim Adresi: <https://encryptedtbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcdS6soXOKubK2PWFQfq89oA-0y7kj0M2tERFzw&usqp=CAU>.

Fusun Onur. (2022, 09 Nisan). Erişim Adresi: **Error! Hyperlink reference not valid..**

Gina Pane, Detail of Azione Sentimentale. (2021, 20 Kasım). Erişim Adresi: <http://www.artnet.com/artists/gina-pane/azione-sentimentale-milan-YqsgFF4U7x4ZQKkASmGi6g2>.

Gülsün Karamustafa, "Mistik Nakliye". (2021, 24 Aralık). Erişim Adresi: **Error! Hyperlink reference not valid..**

Gülsün Karamustafa, "Kıymatlı Gelin". (20/12/2021). Erişim Adresi: **Error! Hyperlink reference not valid..**

Gülsün Karamustafa, Elvisli Seccade. (2021, 25 Aralık). Erişim Adresi: **Error! Hyperlink reference not valid..**

Gülsün Karamustafa, Muhacir. (2021, 25 Aralık). Erişim Adresi: https://64.media.tumblr.com/94d62d520788349b5ca9c833d99b8df4/tumblr_nbctd3gwa1ryyn3ro1_1280.jpg.

Gülsün Karamustafa, Sıradan Bir Aşk Halısı. (2021, 15 Aralık). Erişim Adresi: https://maisonfrancaise.com.tr/wp-content/uploads/2014/01/1984_An-Ordinary-Love-1024x720.jpg.

Gülsün Karamustafa, Yarabbi Sen Bilirsin. (2021, 23 Aralık). Erişim Adresi: <http://www.artnet.com/artists/gulsun-karamustafa/yarabbim-sen-bilirsinho8dxCbuJOkufVDEKjd0FA2>.

Gülsün Karamustafa. (2022, 11 Nisan). Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCls%C3%BCn_Karamustafa#Ki%C5%9Fisel_Sergilerden_Se%C3%A7meler.

- Gür, H. (2010). Türkiye’de güncel sanatın yeri ve önemi üzerine sanatçı uzman-izleyici ve alıcı görüşleri (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- İncirkuş, B. (2020). Çağdaş sanat yapıtının göstergebilimsel incelenmesi: Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” adlı çalışması. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2), 615-623.
- İpek Aksüğüdür Duben. (2022, 04 Nisan). Erişim Adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0pek_Duben.
- İpek Duben, “Love Game”. (2022, 02 Ocak). Erişim Adresi: https://saltonline.org/directus/media/thumbnails/07_dsc8746-jpg-1200-120false.jpg.
- İpek Duben, *Artemis II*. (2021, 28 Aralık). Erişim Adresi: https://universes.art/fileadmin/_processed_/8/d/csm_21_ipek_duben_11d343f776.jpg.
- İpek Duben, *Kayıt II*. (2021, 29 Aralık). Erişim Adresi: <https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/199685/1/VKEANI055.jpg>.
- İpek Duben, *Şerife*, 6-7-8. (2021, 29 Aralık). Erişim Adresi: https://www.istanbulmodern.org/pic_lib/bigSize/resimgalerisi/5/ipek-aksugur-duben-serife-6-7-8-1982_5_6224077.jpg.
- İpek Duben. (2022, 04 Şubat). Erişim Adresi: <https://www.ipekduben.net/copy-of-about-1>.
- Joseph Kosuth - *One and Three Chairs*. (2021, 16 Kasım). Erişim Adresi: <https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/tez%202.jpg>.
- Koca, B. (2017). Kavramsal sanat. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 97-103.
- Kuş, M. (2019). Postmodern sanat ve günümüz. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(60), 1003-1010.
- Magrit, B. (2007). *Fusun Onur dikkatli gözler için /For careful eyes*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Marcel Duchamp. (2021, 13 Kasım). Erişim Adresi: https://miro.medium.com/max/968/1*FIwPaDtfOed23V-wlWMTUg.jpeg.

- Neo Ekspresyonizm*. (2021, 10 Kasım). Erişim Adresi <https://i.pinimg.com/originals/a4/06/34/a406349e2e9b8678a84caf71ae9c48e8.jpg>.
- Nur Koçak, Posta Sanatı*. (2021, 14 Aralık). Erişim Adresi: <https://www.turizmgunlugu.com/wp-content/uploads/2019/09/Mutluluk-Resimlerimiz-sergisi-696x448.jpg>.
- Nur Koçak*. (2022, 05 Nisan). Erişim Adresi: <https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-nur-kocak>.
- Nur Koçak*. (2022, 06 Nisan). Erişim Adresi: <http://minesanat.com/sanaticilar/nur-kocak>.
- Nur Koçak*. (2022, 10 Nisan). Erişim Adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Nur_Ko%C3%A7ak.
- Onan, B. C. (2017). *Postmodern sanatta nesne ve mekan bağlamı: İki Türk kadın sanatçı*. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 38, 37-50.
- Robert Morris, Site*. (2021, 18 Kasım). Erişim Adresi: <https://uploads3.wikiart.org/images/robert-morris/site-1964.jpg!Large.jpg>.
- Robert Rauschenberg, Monogram*. (2021, 17 Kasım). Erişim Adresi: **Error! Hyperlink reference not valid..**
- Salur, N. (2016). Yeni eğilimler sergileri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(20), 159-173.
- Süreç Sanatı*. (2022, 10 Nisan). Erişim Adresi: <https://sanatakimlari.com/surec-sanati-temsilcileri/>.
- Tandoğan O. ve Erdi, E. B. (2018) *Dünyada ve Türkiye’de arazi sanatı (Land art)*. *İdil Dergisi*, 7(51), 1359-1368.
- Tansuğ, S. (1998). *Türk resminde yeni dönem*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Teker, Ö. E. (2012). *1980’den günümüze sanatta post modern yönelimler ve çağdaş Türk sanatına etkileri* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Terramato, Joseph Beuys*. (2021, 12 Aralık). Erişim Adresi: <https://www.guggenheim.org/wpcontent/uploads/1981/01/91.3960jpg>.
- Tüysüz, G. E. (2011). *Kavramsal sanatın gelişimi* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Uz, A. (2018) *Türkiye 'de 1980'li Yıllarda Değişen Sanat Anlayışı ve İlk Kavramsal Sanat İzleri*. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 1-11.
- Yıldırım, N. (2018). *1980-1990 yılları arası Türk plastik sanatlarında feminizm yansımalarının dört kadın sanatçı üzerinden incelenmesi: Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Nil Yalter, Füsun Onur* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Yiğit, S. (2019). *Resim ve nesne ilişkisi bağlamında Robert Rauschenberg resimlerinde malzeme kullanımı ve kompozisyon kurgusu* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay.



DİZİN

-A-

A,B,C,D sergileri, 57

-Ç-

Çağdaş, 4, v, 1, 2, 16, 18, 22, 23, 48, 49,
57, 59, 61

-D-

Dışavurumculuk, viii, 6, 7

-E-

Enstalasyon, v, 1, 2, 40

-F-

Figüratif resim, 7
Flaxus, viii, 12

-G-

Geleneksel sanat, 17

-H-

Heykel, v, xii, 1, 2, 21, 25

-K-

Kitsch, vi, 36, 37

-N-

Nedensellik ilişkisi, 4

-P-

Pop Art, 36, 38, 41, 42, 51
Postmodernizm, 4, v, 1, 2, 5, 16

-R-

Rauschenberg, x, 10, 11, 62, 63

-S-

Sanat, v, viii, ix, xii, 1, 7, 8, 11, 13, 17,
22, 23, 25, 28, 34, 35, 40, 41, 45, 48,
50, 52, 61, 62
Sergi, 5, 24
Süreç sanatı, 11

-V-

Video Art, v