

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**READY MADE KAVRAMININ 1980 SONRASI TÜRK HEYKEL SANATINDA
ÜRETİM BİÇİMLERİNE ETKİLERİ VE BİR SERGİ**

HAZIRLAYAN

Caner ÇOBAN

DANIŞMAN

Dr.Öğr. Üyesi Gökçen ERGÜR

İZMİR / 2021

YEMİN METNİ

‘Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans’ tezi olarak sunduğum ‘Ready Made Kavramının 1980 sonrası Türk Heykel Sanatında Üretim Biçimlerine Etkileri ve Bir Sergi’ adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşürecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.... / / 2021

Caner ÇOBAN

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / /..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Caner ÇOBAN**'ın '**Ready Made Kavramının 1980 sonrası Türk Heykel Sanatında Üretim Biçimlerine Etkileri ve Bir Sergi**' konulu tezi incelenmiş ve aday /..... /...../ tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin Olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Hazır yapım (Ready Made) kavramını bir çatı kavram olarak düşündüğümüzde buluntu nesne (Found Object)'nin bir alt başlık olarak değerlendirilmesi ile, nesnelerin biçimsel ve kavramsal açılardan sanat alanında nasıl varolduğu incelenmiştir. Ayrıca Batı ve Türkiye sanat tarihinde ön planda olan sanatçıların eserleride incelenmiştir . Kişisel üretimlerde yoğunluklu olarak kullandığım nesnelerin üretim biçimime etkileri açıklanmıştır. Braque ve Picasso'nun asamblaj ve kolajları, Duchamp ve Kosuth 'un nesneler aracılığı ile öne sürdüğü kavramsal tartışmalar önemli yer tutar.

Türkiye’de de Ready Made kavramının Türk sanat tarihi içerisinde gelişimi, yurt dışındaki gelişmeleri takip eden sanatçılar ile birlikte olmuştur. Bu sanatçıların bir kısmı eğitim bursları ile bir kısmı kendi çabaları ile gitmişlerdir. Yurt dışında güncel olarak sanat tartışmalarının etrafında aldıkları eğitimler sonrasında Türkiye’de halihazırda soyut sanat figüratif sanat tartışmaları sürerken; yurt dışından geri gelen sanatçılar işleri ile birlikte tartışma ortamına yeni bir soluk getirmişlerdir. Ready Made kavramı da böyle bir süreçten sonra artık Türk heykel sanatı ortamına girmiştir. Yeni Eğilimler Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, A,B,C,D, Joseph Beuys Anısına Bir Başka Sanat, ve Toplu Sergi sergileri büyük önem taşımaktadır. kavramsal açıdan ise Sanat Tanımı Topluluğu’nun dönemin önemli bileşenlerinden biri olduğu görülür.

Tez için yapılan bütün araştırmalar sonucunda, süreç içerisinde üretilen özgün çalışmalarımın açıklanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler:

Buluntu Nesne, Hazır Yapım, Asamblaj, Kolaj, Yerleştirme

ABSTRACT

When we consider the concept of Ready Made as a framework concept, with the evaluation of Found Object as a sub-title, how the objects exist in the field of art in terms of formal and conceptual aspects has been examined. In addition, the works of artists who are at the forefront of Western and Turkish art history were also examined. The effects of the objects that I use extensively in my personal productions on my production style are explained.

In Turkey, the concept of Ready Made was examined in Turkish art history, together with the artists who followed the developments abroad. Some of these artists went with educational scholarships and some with their own efforts. The concept of Ready Made has entered the Turkish sculpture art scene after such a process. New Trends Exhibitions, A Section of Pioneering Turkish Art Exhibitions A, B, C, D exhibitions, Another Art in Memory of Joseph Beuys, Collective Exhibition are of great importance. Conceptually, it is seen that the Art Definition Society was one of the important components of the period.

It is aimed to explain all the parts to be designed for the thesis and the work to be done in the system.

Key Words: Found Object, Ready Made, Assemblage, Collage, Installation

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında Ready Made (Hazır Yapım) kavramı Batı sanat tarihi ve Türkiye sanat tarihi içinde, akımlar ve sanatçılar çerçevesi içerisinde incelenmiştir. Araştırmalar sonucunda açılan kişisel serginin açıklanması amaçlanmıştır. Eğitimim ve tez sürecinde desteğini gösteren, yönlendiren ve cesaretlendiren tez danışmanım Doktor Öğretim görevlisi. Gökçen Ergür'e saygılarımı sunarım. Her zaman güç veren aileme teşekkür ederim.

Caner ÇOBAN

17 Haziran 2021

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	I
TUTANAK.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
GÖRSEL LİSTESİ.....	IX
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

BATI SANAT TARİHİNDE READY MADE ve BULUNTU NESNE'NİN SANATÇILAR VE SANAT AKIMLARI ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

1.1. Picasso ve Buluntu Nesne.....	4
1.2. Kosuth, Kavram ve Nesne.....	7
1.3. Dada ve Duchamp.....	8
1.4. Sürrealizm ve Dada.....	15
1.5. Pop Art ve Duchamp	18
1.6. Arte Povera.....	20

2. BÖLÜM

TÜRKİYE DEKİ GELİŞMELER VE 80'LER

2.1. YENİ EĞİLİMLER SERGİLERİ.....	25
2.2. SANAT TANIMI TOPLULUĞU	31
2.3. ÖNCÜ TÜRK SANATINDAN BİR KESİT SERGİLERİ.....	32
2.4. JOSEPH BEUYS'UN ANISINA BİR BAŞKA SANAT SERGİSİ.....	35
2.5 TOPLU SERGİ SERGİLERİ.....	37
2.6. A, B, C, D SERGİLERİ.....	38

3. BÖLÜM

ÇALIŞMALAR VE AÇIKLAMALAR

3.1. Çalışmalar Hakkında.....	45
3.2. Sergi Metni.....	48
3.2.1. Anılar Yığını-1-2.....	50
3.2.2. Anı Nesnesi	51
3.2.3. Mimari Bir Önerme.....	52
3.2.4. Diorama Fab.....	53
3.2.5. Anı için Mezar.....	54
3.2.6. Zaman ve Ölüm ile Bir Portre.....	55
3.2.7. Dikili Taş-Obelisk.....	55

SONUÇ.....58

KAYNAKÇA.....59

ÖZGEÇMİŞ



GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Pablo Picasso “Natürmort”(1914).....	4
Görsel 2: Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”(1912).....	5
Görsel 3:Pablo Picasso “Asent Bardağı” (1914).....	6
Görsel 4:Joseph Kousth, “Bir ve Üç Sandalye” (1945).....	7
Görsel 5:John Heartfield “Süpermen Adolf” (1932).....	9
Görsel 6 : Raoul Haussman, "Mekanik Kafa" - Zamanın Ruhu (1920-21).....	11
Görsel 7:Man Ray “Hediye” (1921).....	11
Görsel 8:Marcel Duchamp “Çeşme”(1917).....	13
Görsel 9: Sürealist Nesneler Sergisi Charles Ratton Galerri’den görünüm (1936).....	16
Görsel 10: Josep Cornell “Bebek Marie” (1940).....	17
Görsel 11: Andy Warhol “İçindesin, Gümüş Coca Cola şişeleri” (1967).....	19
Görsel 12: Michelangelo Pistoletto “ Paçavraların Venüsü” (1967).....	22
Görsel 13: İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen "Yeni Eğilimler" yarışmasında resim, heykel, seramik, grafik, özgün baskı, fotoğraf ve karikatür dallarında derece alan çalışmaların yer aldığı sergi broşürü (1977). Salt Araştırma.....	25
Görsel 14:Şükrü Aysan Pentür II (1977).....	26
Görsel 15: Füsun Onur “Resimde Üçüncü boyut İçeri Gel”	28
Görsel 16: Sanat Olarak Betik (1980	31
Görsel 17:. : 4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergi afişi (1987),SaltAraştırma.....	33

Görsel 18: : Erdağ Aksel, "Yarım Kalmış Mektuplar Üzerine" (1987), "5. Öncü Türk Sanatından bir Kesit" (Hareket Köşkü, İstanbul, 1988), Salt Araştırma.....	34
Görsel 19 Cengiz Çekil Düzenleme (Bağlama-Asma-Yatırım),1986.....	36
Görsel 20 Cengiz Çekil Dönüştürme-k (1987) (Saklı Işık).....	38
Görsel 21: : Cengiz Çekil, “Düzenleme”, “10 Sanatçı 10 İş: A” (Atatürk Kültür Merkezi Sergi Salonu, İstanbul, 1989), sergiden görünüm – Cengiz Çekil, Salt Araştırma.....	39
Görsel 22: Canan Beykal “Savunma Önlemi”(1992).....	41
Görsel 23: : Füsun Onur, “Herhangi Bir İskemle”, enstalasyon görüntüsü:AKM Sergi Salonu, İstanbul, (1991),.....	42
Görsel 24: Web sitesi IP ziyaret bilgileri.....	47
Görsel 25: Sergi Afişi (2021).....	49
Görsel 26: Panoromik birleştirilmemiş görsel veri sergiden görünüm (2021).....	50
Görsel 27: Anılar Yığını-1 (2018).....	51
Görsel28: Anılar yığını-2(2020).....	51
Görsel 29: Anı Nesnesi (2018).....	52
Görsel 30: Mimari Bir Önerme (2018).....	53
Görsel 31: Diaroma Fabl (2020).....	54
Görsel 32: Anı İçin Mezar (2021).....	55
Görsel 33: Zaman ve Ölüm ile bir Portre (2020).....	56
Görsel 34: Dikilitaş, Obelisk -yıkıldı (2019).....	57



GİRİŞ

Batı sanat tarihine baktığımızda nesnelerin hayatın kendisini işaret etmek adına kullanıldığını görürüz. Çalışmalar incelendiğinde retinal algıdan (biçimsel) ussal (kavramsal) düşünüş ve eylemlerin geçişin olduğu sonucu çıkarılabilir. Sanatı görsel bir illüzyon olmanın ötesine geçirmek isteyen sanatçılarla karşılaşırız. 1960 sonrasında itibaren bu süreci Türk sanatçılar da takip ettiler.

50'li yıllardan başlayan bir süreçte Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür sanat politikasının zayıflatılmasıyla birlikte artık 70'li yıllarda özel girişimlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Böyle bir duruma devletin bu tür harcamalardan elini yavaşça çekmesi ve özel sektöre devretmesi de diyebiliriz. Eğitim kurumlarının önderliğinde gelişen bir çevre söz konusudur. Galeriler düzenlenen yarışmalı sergiler sanatçıların isimlerini duyurmasını sağlamıştır. “Sanatçının” kişisel kariyerini oluşturmada sanat organizasyonlarının öneminin keşfedildiği yıllardır.

60'lı yıllarda Altan Gürman ve Şükrü Aysan gibi ressamların öncülüğü söz konusudur. Heykelde ise Füsun Onur, Sarkis, Seyhun Topuz, Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen bu kopuşu temsil etmektedirler. Resim sanatı içerisinde tual yüzeyi terkedilmeye ve hacimsel öğeler tual yüzeyine eklemlenmeye başladığı sonucu çıkartılır. Heykeltraşlar da ağaç taş metal malzemeler dışında kavramsal ve nesnel işler üretmişlerdir.

1960-1970'lerden itibaren üretim biçimlerinin batıyı eş zamanlı takip etmeye başlamasıyla birlikte, klasik anlatıyı terk edip, (resimde pentür, heykelde ise çeşitli form araştırmaları figüratif anlayış) nesneler üzerinden kavramsal sorgulamaların olduğu performansların ve enstalasyonların üretilmeye başlandığı görülmektedir. 1980'ler ve sonrası üretim biçimlerinin çeşitlendiği yıllardır. Sanat camiasındaki tartışmaların konularının genişlediği anlaşılr.

Bu tez çalışması üç bölümden meydana gelmektedir. Ready Made (Hazır Yapım) Found Object (buluntu nesne) ayrımları yapılarak Batılı ve Türk sanatçıların örnekleri

incelenmiştir. Nesnel anlatımlara yönelen çalışmalarım yapılan sergi eşliğinde açıklanmıştır. Sanatçıların nesneye olan bakış açılarını kavramaya çalışarak, kendi üretimlerime yansımaları amaçlanmıştır.

Birinci bölüm, akımlar çerçevesinde nesneye bakış açılarını önemseyen sanatçılar ve akımlar üzerinden gelişti. Batı sanat tarihinde Ready Made kavramının hangi akımlar çerçevesinde nasıl ele alındığı açıklandı. İkinci Bölüm ise Türkiye'deki gelişmeler sanatçılar, sergiler ışığında incelenmiştir. Batı sanat tarihindeki akım sınıflandırmasının aksine Türkiye'de sanatçıları isimleri ile ya da birkaç kez düzenlenen sergilerin isimleri ile sürekliliği olmayan küçük gruplar halinde incelemekteyiz. Üçüncü bölüm de ise tüm bu süreç içerisindeki okumalar ile paralel ilerleyen çalışmalar açıklandı. Herhangi bir malzeme sınırlaması olmaksızın yoğunluklu olarak ahşap parçalar, plastik oyuncaklar, süs parçaları, metal hurdalar vb. malzemeler kullandığım çalışmalarımda, malzemelerin kendine özgü dokularını bozmadan yığma, sıkıştırma, yapıştırma, monte etme, gibi müdahalelerle bir araya getirerek çağrışımlar üzerinden kurgular düzenlenmiştir.

1. BÖLÜM

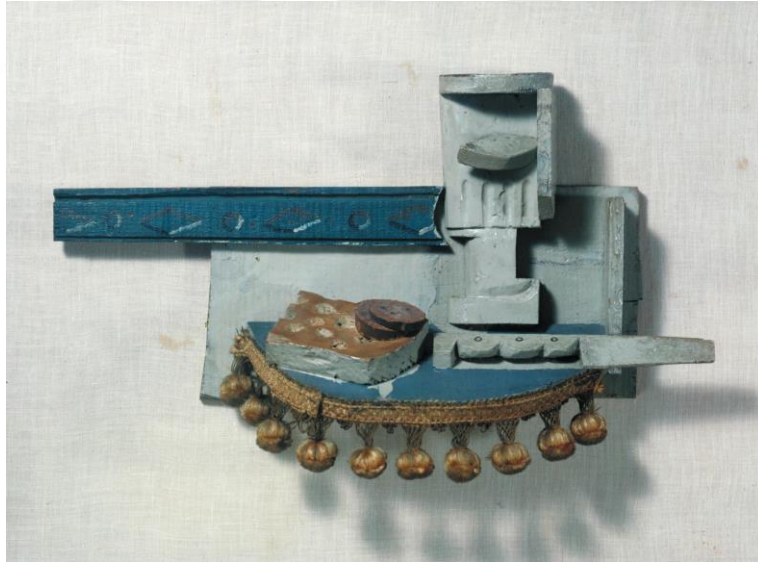
**BATI SANAT TARİHİNDE READY MADE ve BULUNTU NESNE’NİN
SANATÇILAR VE SANAT AKIMLARI ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ**

1. BÖLÜM

BATI SANAT TARİHİNDE READY MADE ve BULUNTU NESNE’NİN SANATÇILAR VE SANAT AKIMLARI ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

1.1. Picasso ve Buluntu Nesne

Empresyonist geleneğin özellikle Cezanne’ın resme dair sunduğu yaratıcı tartışmaların devamını getiren Pablo Picasso bu tartışmaları bir adım öteye taşıyan sanatçılardan oldu. Bu tartışmalar resmin düz bir yüzeye sürülen boya olması tanımı ve geleneksel resmin düz bir yüzeyde üç boyut yanılsaması yaratmasının illüzyonunu kırmak üzerine idi. İllüzyon olmadan insanın dünyayı nasıl tanımlaması gerektiğinin tartışmaları sürmekteydi. Buluntu nesnenin tanımı ve Picasso’nun natürmort çalışmasını incelediğimizde .



Görsel 1 Pablo Picasso “Natürmort”(1914).

Kaynak:https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01136_9.jpg Erişim:12.05.2021

Tek Başına bir sanat yapıtı durumuna yüceltilen nesne. Kökeni DUCHAMP'ın KARŞI-SANAT kavramından kaynaklanmakla birlikte, bu kavramın bir ürünü olan HAZIR NESNE'den farklıdır. Buluntu nesne "güzellik" ya da "tek" lik gibi gelişi güzel nesnelerden farklı bazı ESTETİK nitelikler taşır. Bu nedenle gerek seçiminde gerek kullanımında bir beğeni söz konusudur...(Eczacıbaşı Ansiklopedisi, 1997 s.299)

Bu parçaları izlediğimizde boyutlar arası geçiş ile görsel algıdaki hareketlenme hissedilir. Asamblajın duvara sabit olan parçasına sabitlenmiş yarı silindir masanın üstündeki peynir ve sosis olarak boyanan üç boyutlu parçalar olmasına rağmen resimsel düzlemde algılanırken, hemen yanındaki bıçak ve bira bardağı olarak adlandırabileceğimiz parçalar hacimleri ile rölyef benzeri üç boyutlu bir algıya geçiş sunmaktadır. En önde ise bir biye parçası görmekteyiz. Bu parçanın konumlandırılması gerçek hayattaki haliyle kumaşın kenarında durduğu gibidir. Asamblajın gerçekten bir ilgisi olduğunu hissettiren, masanın üzerindeki bir kompozisyon olduğu algısına dikkat çeken parçanın o olduğu anlaşılabilir.(bu etkiyi seçtiğim diğer iki çalışmada da görmekteyiz). Çalışmanın geleneksel resme dair boya kullanımı ve konusu, heykele dair malzeme ve üç boyut etkisi, buluntu nesneye dair verileri ile yaratılan algısal zenginlik 1914'lü yıllar için izleyicilerin beklentisinin ötesinde bir çalışma olduğu çözümlemesini sağlar. Ayrıca resim sanatının çerçeve alanının dışına çıkmakla ilgili söylem geliştirdiği de görülmektedir.



Görsel 2: Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”(1912).

Kaynak: https://artmusette.files.wordpress.com/2013/10/picasso_still-life_with_chair_caning_1912.jpg

Erişim:12.05.2021

Böylesi bir algısal zenginliğin “Bambu Sandalyeli Natürmort” (1912) adlı kolaj çalışmasında da görmekteyiz. Bu çalışmada bir öncekinde olduğu gibi izlediğimiz natürmort içerisinde bir öğenin birebir gerçeğinin olmasa da gerçeğe çok yakın bir muşamba baskısını izleriz. Diğer öğelerde ise (pipo, peçete, limon, bıçak, gazete) nesnelerin kübist yorumlarını tual düzleminde görmekteyiz. Elips kasnağın çevresine sarılmış urgan ip geleneksel sanat içerisindeki altın varaklı çerçevelerin yerini alırken, masanın dekoratif öğelerine dair veri sunar. Bir kafe masası mizansenini sunulan bu çalışmada masa etrafında dolanıyormuşçasına birçok açı ve algıyla baktığımız söylenebilir.

Picasso “Absent Bardağı” (1914) çalışmalarından 6 adet üretti. Bunlar balmumu orijinalinin birer kopyaları ve kübist yorumlarıdır. Biçimleri oluştururken absentin hazırlanış ritüelini göz önünde bulundurduğu düşünülebilir. Şeker formunun üzerindeki noktasal renklerin aşağıya doğru indikçe de devam edişi bu kurguyu kurmamızı sağlayabilir. Bardağın en üst kısmında ise absent için geleneksel olan delikli kaşığın kendisini kullandığı görülür. Diğer kolaj, asamblajlarda olduğu gibi bu çalışmada da en az bir gerçek nesne kullanarak soyut ve somut arasındaki zıtlığı kullandığı algılanmaktadır. Nesne yorumlarının Picasso’nun çalışmalarında biçimsel düzlemde ilerlediğini görmekteyiz.



Görsel 3: Pablo Picasso “Asent Bardağı” (1914).

Kaynak: <https://sep.yimg.com/ay/artbook/picasso-sculpture-glass-of-absinthe-19.jpg>

Erişim: 14.05.2021

1.2. Kosuth, Kavram ve Nesne

Kosuth'un “ Felsefeden Sonra Sanat”(Art After Philosophy) yazısını incelediğimizde resim sanatı veya heykel sanatını Sanat yapmanın kolları olarak ayırır. Doğrudan sanatın kendisine ve tartışmalarına yoğunlaşır. Sanatın fikir bağlamından sonrasını sadece bir yönlendirici olarak düşünür. “*Başka bir deyişle kübizmin değeri- sözgelimi- onun sanat alanındaki fikridir, belli bir resimde görülen fiziksel ya da görsel nitelikler, ya da belli renk ve şekillerin belirlenmesi değildir*”.(Kosuth 1945; Aktaran . Harrison, Wood, 2016 s.903)der. Kavramların birbiri ile ya da salt bir kavramın linguistik yöntemlerle araştırılabilir olduğunu böylelikle anlamın ve fikrin gelişebileceğini söyler. Duchamp'ın bu bağlamda yolu açan kişi olduğunu belirtir. Resim veya heykelin bütün biçimleri modernist söylemin ürünleri olduğundan bunu aşmanın felsefi yöntemle çözülebileceğinin önermesini vurgular. “Bir ve Üç Sandalye” (1965) çalışmasını üç temel öğeye ayırarak(imaj, gerçek nesne, tanım) tartışmayı başlatan göstergeleri bize sunar. Gösterilen bir sandalye temsiliinin üç farklı tanımıdır. Bu çalışma kavramsal tartışmaların yolunu açmanın bir yöntemi olarak yorumlanabilir. Estetiğin kavramsal sanatta aranmaması gerektiğini çünkü estetiğin biçimsel öğeleri değerlendirmenin bir yöntemi olduğunu söyler. Sanatı salt kavramın içinde oyunlarla nesnelerin estetik değerini ise şu şekilde açıklar.



Görsel 4:Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye” (1945)

Kaynak:https://www.moma.org/learn/moma_learning/assets/www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Joseph-Kosuth.-One-and-Three-Chairs-469x353.jpg **Erişim:**14.05.2021

“Nesneler sanat bağlamında sunuldukları zaman (ve son zamanlara kadar nesneler hep kullanılıyordu) dünyadaki bütün nesneler gibi estetik değerlendirmeye uygun olurlar ve sanat alanında var olan bir nesnenin estetik değerlendirilmesi, nesnenin bir sanat bağlamı içinde var olması ya da işlev görmesi estetik yargıdan bağımsızdır.” (Kosuth 1945; Aktaran. Harrison, Wood , 2016 s.900).

Nesneler bağlamlarından kopartılarak yeni bağlam ve kavramlara sanatçı tarafından yönlendirildiğinde, artık nesnelerin kavramlar üzerinden okunabilir olduğundan estetik değerlendirmeye tabi tutulamayacağı sonucunu çıkarabiliriz.

Kosuth edebi eserler üzerinden de çalışmalar gerçekleştirir. Sanatı kavramlar üzerinden oyunlarla ortaya çıkan testler(fikirler) olarak görür. Kosuth Açık Rodyo söyleşisinde

“bence bilimdeki model teorileri modeller ve temsil arasında bir ayrım yapar ve modeller test eder bunu düşünebiliriz. Bence sanat çalışmasında test olması gerekir. onu dünyaya koyar test edersin ve bir sanat yapıtına dönüşüyor mu insanlar onu kucaklıyor mu kuçaklamıyor mu toplumda belli bir söyleme denk geliyor mu bakar görürsün. Eğer bunları karşılıyorsa o bir sanat çalışmasıdır. Kavramsal sanat çalışmaları büyük bir kısmı temsil olmak düzeyinde kaldıkları için yani sanat yapıtının kültürel düzeyine sahip olmadıkları için başarısızlar Aslında bu çok ince bir ayar”... şeklinde fikrini beyan eder. (Mavituna, 2012).

1.3. Dada ve Duchamp

II. Dünya Savaşı sırasında da anti propaganda afişlerine baktığımızda. Özellikle Dada çatısı altında toplayabileceğimiz sanatçılar örnek gösterilebilir. 1917’de Berlin Dada üyesi olan John Heartfield faşizm karşıtı çalışmaları ile bilinir. Onun fotomontaj ve afişleri II. Dünya Savaşı sırasında Hitler Almanyasını sert bir biçimde eleştirir. Çalışmalarında Hitler Almanyasının propaganda afiş, broşür, kitap ve fotoğraflarındaki öğeleri alarak imgeleri yeniden eleştirel, ironik bir şekilde biçimlendirdiği fotomontajları mevcuttur. Peter Bürger Avangard Kuramı adlı kitabında John Heartfield’ın

fotomontajlarını şu şekilde açıklar:¹ “*Heartfield’in fotomontajları bambaşka bir montaj tipini temsil eder. Bunların birincil özelliği estetik nesne değil, okunacak imgeler olmalarıdır. Heartfield eski amblem tekniğine başvurmuş, bu tekniği siyasal amaçla kullanmıştır.*” (Bürger, 2019 s.135).

Görsel 5:John Heartfield “Süpermen Adolf” (1932).



Kaynak: <https://www.johnheartfield.com/heartfield-photos-images/heartfield-art/aiz/1932-adolf-superman.jpg>

Erişim:14.05.2021

Sanatçılar İsviçre'nin Zürih kentinde toplanmaktaydılar. 20. yüzyılın başlarından itibaren sanatçılar çalışmaları üzerinden bu yaşanan trajediye tepki göstermişler ve çalışmalarında savaşın insan ve toplum üzerindeki erozyonunu göstermeyi amaçlamışlardır. Avrupada gerçekleşen Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nın yıkıcı etkisi DADA' nın oluşumunu sağlamıştır.

Dada 5 Şubat 1916'da Zürih'te Kabare Voltaire'de eylemlerine başlamıştır. İlk Dada suareleri Berlin'de Richard Huelsenbeck ve Hugo Ball öncülüğünde toplanmıştır. Bu suarelerde Hugo Ball tiyatro eğitiminden baz alarak kabare tarzında sanatın

¹ Fotomontaj: Çeşitli fotoğrafları yada fotoğrafların bazı bölümlerini baskıda biraraya getirerek oluşturulan birleşik fotoğraf görüntüsü. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997 s.612)

kutsallığını alaya alan metinler üzerinden anlamsız nesirler okumuş, Richard Huelsenbeck doğaçlama siyahi şarkıları seslendirmiştir. Sanatı alaya alma, yerleşik burjuva değerleri ve aristokrasiye hizmet eden sanat anlayışına karşı aristokrasinin bu güne kadar oluşturmuş olduğu insan yaşamının tüm estetik değerlerinin Dada sanatçıları tarafından köhneleşmiş olarak görülmesindendir. Dada'nın esin kaynağı olarak işaret ettiği kişiler Nietzsche ve Alfred Jarry' dir. Nietzsche Avrupa değerlerini ‘’tanrının ölümü’’ üzerinden eleştirirken; Alfred Jarry' nin Kral Übü oyunundaki kitapla aynı ismi taşıyan Kral Übü karakterinin doyumsuzluğu onlara Avrupanın birer eleştirisini sunuyordu(Altınyıldız, Artun 2018).

Dada Avrupadaki yıkımdan makineleri ve makineleşmeyi suçlar. ‘’Makine’’ çoğunlukla metafor ve ironi aracıdır. Hugo Ball 1915 tarihli günlüğünde: ‘’*İnsanı makine yerine koymak yanlıgısına düşüldü insanlar değil makineler yok edilmeli*’’(Altınyıldız, Artun 2018 s.29). der. Raoul Hausmann, bilindik Buluntu Nesne çalışmalardan biri olan ‘’Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu)’’ çalışmasıdır.

Raoul Hausman Mekanik Kafa (Zamanın Ruhu-1920-21) adlı çalışmasında, toplumsal bunalımın, savaşın ve makineleşmenin, insan aklı ve karakterindeki değişimlere etkisinin birer eleştirisidir. Dönemin insanının fikren nasıl bir düşünüşe yönlendirildiğini manken başının üzerindeki nesnelerle sembolik olarak anlatır. Bu sembollerle genel bir insan portresi yaratma çabası olarak yorumlanabilir. Hausmann bu çalışmasında buluntu nesneler kullanmıştır. Bu buluntu nesnelerin her biri büstün temsil ettiği aklın ve bilincin karakterini verir. Nesnelerin tahta peruk büstü, mezura, askerlerin kullandığı metal bardak, baskı rulosu, kamera vidaları, cüzdan, çivi 22 yazan kare bir kart, cetvel olduğu anlaşılır. Nesnelerin her birini ve çalışmanın bütünü en geniş anlamda rasyonel akla bir eleştiri olarak da görebiliriz. Kaotik bir büst ve akıl temsili olduğu açıktır. (Antmen, 2016).



Görsel 6 : Raoul Haussman, "Mekanik Kafa" (Zamanın Ruhu), (1920-21)

Kaynak: <https://twitter.com/kingodiscotvvv/status/499699400386813952>,

Erişim:17.05.2020



Görsel 7:Man Ray "Hediye" (1921)

Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07883_9.jpg

Erişim: 14.05.2021

Amerikalı bir fotoğraf sanatçısı olan Man Ray Dada hareketi içerisinde öne çıkan sanatçılardandır. Sürrealist hareket içerisinde de bulunmuştur. Birden fazla disiplinde eserler üreten sanatçının nesneler üzerinden çalışmaları da mevcuttur. Mizah ve muhalif kişiliği eserlerin üretim sürecinde ona ilham kaynağı olmuştur. “The Gift” Hediye (1921) adlı çalışmasından bahsedecek olursak;

Günlük kullanılan bir nesneye basit bir ekleme müdahalesi ile çiviler sıra ile yerleştirilmiştir. Böylelikle görevi kumaşı düzeltmek olan yüzey, kumaşa zarar verir hâle gelmiştir. Nesnenin var olma misyonunu tersine çevirdi de diyebiliriz. Anlık bir çağrışımla hızlı bir şekilde üretilmiştir. Dada içerisinde nesnelere baktığımızda, simgesel sembolik ve sezgisel anlatımların, nesnel göstergeler aracılığıyla aktarıldığı anlaşılar.

Dada akımı içerisinde etkili sanatçılardan biri de Duchamp’tır. Onun nesneye bakışı kendisinin de belirttiği gibi “Object trouvé” olarak adlandırılır. Buluntu nesne (found object) ile bağları olan bu kavramın Fransızca kökeninde nesnenin buluntu olması haricinde kaybolmuş veya sahihsiz eşya ile bağları olduğu görülür. Bu kavramı ise Raymond Roussel’in “Langue Trouve” edebiyatından etkilenecek oluşturduğu belirtilir.(Altınıyıldız, Artun 2018). Duchamp ve onun “Çeşme”(1917) ismini verdiği eserinde nesne, endüstriyel ürün bir pisuvarın kaide üzerine yatay konumlandırılmış hâlidir. Orjinali kayıptır. Eser ve sanatçısı sanat tarihini bugünlere kadar etkilemiş ve sanat tarihinin yönünü değiştirmiştir. New York’ta 10 nisan 1917’de açılan Bağımsız Sanatçılar Sergisine “Çeşme” adlı eserini takma (R Mutt) adı ile gönderir. “Çeşme” adlı eseri kabul görmez (Paz, .2017). Duchamp sanat nesnesi üzerinden kavramsal tartışmaları bu eylemi ile başlatmıştır diyebiliriz. Provokatif bir eylem olarak da görülür. Ready made sözlük tanımı da aşağıda belirtildiği şekildedir.

Seri üretim mallarından herhangi birinin, çevresinden soyutlanarak tek başına bir kaide üstünde “sanat yapıtı” olarak sergilenmesi. Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevinden arındırılıyor ve biraz fetişist bir nitelikte yeni bir “varoluşçu” ve kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanıyordu...(Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997 s.773)

Bu bağlamda Duchamp sanatçı hüneri ile bir yapıt oluşturmaktan vazgeçmiştir. Endüstriyel bir ürünü sunarak sanat nesnesinin yüceliğini eleştirir. Kişisel üslubun ortadan kaldırılması nesnenin kutsallaştırılmadan sunulmasını sağlar. Hazır nesnelerin sıradan yapısı göz önünde bulundurulursa, izleyicinin sanata karşı girdiği beklenti karşısında retinal bir algıdan öte kavramsal düşüncesinin ön plana çıkarıldığı görülür. Çeşme eserinden sonra tartışmayı başlatan Duchamp Ready Madeleri hakkındaki fikirlerini şu şekilde açıklar :



Görsel 8:Marcel Duchamp “Çeşme”(1917)

Kaynak: <https://www.sanatinoykusu.com/wp-content/uploads/2020/10/fountain.jpg>

Erişim: 19.05.2021

“ Ready-made lerin seçilişi estetik zevkle asla yönetilemeyen bazı unsurları kurmak istememdir. Bu seçiş, iyi ve kötü zevkin tamamıyla yok oluşu ve görsel kayıtsızlığın tepkisi üzerine kurulmuştur. Gerçekte – tümüyle uyuşturma- (complete anaesthesia)

En önemli özelliklerinden biri, ready madeleri adlandırmak için araya kullandığım kısa cümlelerde yatar. Bu tip cümleler, objenin tarifi için konulmuş isim yerine, seyircinin düşüncesini diğer sözsel alanlara götürme aracıdır.

Bazen tekerleme -alliteration- zevkimi tatmin etmek için grafik bir parça ekliyordum. Buna yardım edilmiş ready made diyordum.

Bir başka zaman, sanat ve ready made arasındaki başlıca uyumsuzluğu ortaya koymak istediğimden bir ütü tahtası olarak Rembrandt'ın (bir röprodüksiyonunu) kullanarak 'karşılıklı/iki yanlı ready made' i yarattım

Bu anlatım biçiminin körü körüne tekrarının tehlikelerini çok çabuk kavradım ve ready made ürünleri yılda bir sayıyla sınırlamaya karar verdim. Bu sırada farkına vardım ki, sanatçı için olduğundan daha çok seyirci için 'sanat: uyuşturucu gibi bir alışkanlıktı' ve ready maderimi bu gibi lekelere karşı korumak istedim.

Ready maderin bir başka yönü de teklikten yoksun oluşudur. Ready madein (herhangi bir) kopyası da aynı bildiriye iletir. Gerçekte, aşağı yukarı bu gün var olan bütün ready made lerin hiç biri geleneksel anlamda orjinal değildir

Bu konuşmanın kısır döngüsüne bir uyarı olarak, mademki sanatçının kullana geldiği boya tüplerinin tümü endüstriyel ve hazır yapım ürünüdür, o halde dünyanın bütün tabloları da made read-made' dir (hazır yapılmış- yapım) sonucunu çıkarabiliriz”(Smith,1975; Aktran.Canan Çoker)

Ready made Duchamp tarafından kurgulanmış sorgulayıcı aklın daha ön planda olduğu, dil oyunlarına başvuru,estetğin saf dışı kaldığı bir durum iken, Dada'da ise buluntu nesneye dair yorumlar alay espiri, spontanlık, aktivistlik, aklın iflası üzerinden sosyal ifadeler barındırır. Performansları provokatif ve kargaşaya yol açacak kadar ileri gider. Duchamp yaptıklarını Dada ve Fütürizme birçok noktada uzak görür. Kübistlerin formları parçalamasından etkilenir fakat bunu da aşmak ister. Dolayısıyla kübist bir fikri de benimsemediği görülür. Duchamp sanat üzerine düşünen ve düşüncesini insanı çevreleyen nesneler üzerinden linguistik ile bağ kurarak felsefi ve kavramsal biçimde eylemsizliğe varacak noktaya götüren bir sanatçıdır. Bu eylemsizliği sırasında satranç oyununa devam etmesi felsefi düşünme haline devam ettiğinin metaforu olarak okunur. *Sanat eleştirmenleri “Duchamp'ın yaşam tarzını bir tür züppeliğe indirgediler. Gerçekte onunki kadim kinik filozoflarınkine yakındır”(Lazzarato, 2017s.69).* Eylemsizlik bir protesto biçimi olarak okunabilir. Yaşadığı dönemin korunaklı kıyısında kalabilmiş bir

sanatçıdır. Dada'nın çıkışı ise toplumsal, bir o kadar da travmatik öğeler barındıran travmalar eşliğinde gelen eylemler izlenimi verir.

Dada sosyolojik çıkarımları olan, rasyonel aklı eleştiren; her şeyin rasyonel akılla çözülemeyeceğini ve insanın bir robot olmadığını ama robotlaştırıldığını ve buna müteakip insanın bozuk bir makine gibi saçmaladığını anlatmaya çalışan sosyolojik bir eleştiriler bütünü olarak düşünülmelidir.

1.4. Sürrealizm ve Dada

Sürrealist sanatçılar ve nesneler üzerine yoğun şekilde eserler üretmişlerdir. Dada'nın etkisini yitirmesinden sonra Dada'yı oluşturan temel görüşleri sürrealist sanatçılarda da görmekteyiz. Rastlantısallık, olağandışılık gibi. Hayatın tek düzelikliğini ve bundan kaynaklanan toplumsal ve bireysel bunalımı bilinçaltının öne çıkarılmasıyla çözümlenmeye çalışmışlardır. Sürrealistlerde buluntu nesnenin ön planda olduğu anlaşılır. Sigmund Freud'un çalışmaları sürreal sanatçılar için esin kaynağı olmuştur. Hans Arp, Hugo Ball gibi sanatçılar hem Dada içerisinde bulunmuş hem de sürreal sergilere katılmıştır. Çıkış noktası bakımından yaklaşık görüşlere sahip olsalar da ilerleyiş bakımından ulaşmak istedikleri etkiler farklıdır. Asemblaj tekniği sürrealistler için yoğunlukla kullandıkları tekniklerden biridir.

“ Asamblaj, montajla benzer olan bir tekniktir. Bir teknik olarak asamblaj, bu şekilde tanımlanmadan önce kübizm, dada, fütürizm ve sürrealizm akımlarına mensup olanlar tarafından kullanılmıştır. 1980'li yıllarda İngiliz sanatçı ve tasarımcıların bir kısmı arasında atık materyallerden objeler yapmaya karşı ilgi yeniden canlanmıştır”.(Keser, 2009:51).

Andre Breton Sürrealist Manifesto'yu (1924) Paris'te yayınladı. Freud'un bilinçaltı çalışmalarını dikkate aldıklarını belirttiler(Harrison,Wood, 2016). Sürrealistler bilinçaltı deneyimler yoluyla hayal gücündeki şiirselliği ortaya çıkarmaya çalıştılar. Özgürleşmeye başlamanın usdaki denetimi serbest bırakmaya başlamakla oluşabileceği savının üstünde dururlar. Max Ernst “ ise Zürih'te 1934'te düzenlenen “Sürrealizm Nedir” adlı serginin kataloğunda yer alan yazıda yöntemin kuramsal çözümlerle değil uygulamalı deneyler yoluyla çözümlenebileceğinden bahseder.

“Başlangıçta ressam ve heykeltıraşlar, otomatik yazı ile karşılaştırılabilecek türden ,kendi potansiyel ifade tekniklerine uygun olup gerekli şiirsel nesnelliği sağlayabilecek, yani aklın, zevkin ve bilinçli niyetin bu sanat eserinin üretim sürecinden dışlanmasını sağlayabilecek yöntemler bulmakta güçlük çektiler. Kuramsal çözümler burada onlara yardımcı olamaz , sadece uygulamalı deneyler ve böylece elde edilen sonuçlar yardımcı olabilir” (Max Ernst, 1934; Aktaran . Harrison, Wood. 2016 s.529-530).

Her ne kadar hayale dalmış sanatçılar olarak algılsa da, sürrealistler us dışındaki deneyimlerin araştırmaları içerisindeydiler. Bu deneyimin sürreal etkilerini ararlar. Duchamp ile birlikte (Ready Made-Buluntu Nesne) üzerine düşünme ve sorgulama arayışları sürrealist sanatçıların da odak noktası olmuştur ki Duchamp’ın kendisi de sürrealist sergilere katılmış sürrealist sergiler düzenlemiştir.

Buluntu nesne çalışmalarının öne çıktığı sergi 1936 yılında Charles Ratton galerisinde, Paris'te düzenlenen “Sürrealist Nesneler” sergisidir. Doğadan toplanan nesnelerden veya Afrika masklarının bulunuyor olması primitif etkinin yoğunluğunu arttırmaktadır. Duchamp'ın mimariyi anımsatan şişe kurutucusu nesnesi de oradaydı. Genellikle küçük boyutlu işler yoğunluk olarak adlandırabileceğimiz karmaşık bir biçimde sergilendi(Özayten, 1992).



Görsel 9: Sürrealist Nesneler Sergisi Charles Ratton Galerri’den görünüm(1936)

Kaynak: <https://www.researchgate.net/profile/Matthias-De-Groof/publication/277210412/figure/fig1/AS:294567736823810@1447241829384/Exposition-surrealiste-de-la-Galerie-Charles-Ratton-a-Paris-en-1936-Courtesy-of-Toma.png>

Erişim: 19.05.2021

Sanat nesnesinin kutsallığı ortadan kalkmıştır. Duchamp'ın pisuvarının orijinalinin kaybolması, René Magritte'in "Bu Bir Peynir Dilimi Değildir"(1936) çalışmasının malzemelerinin sergi için ödünç alınması ve sonra geri verilmesi gibi eylemler bu duruma örnek gösterilebilir. Bu çalışmalarda rastlantısallık malzeme edinme bakımından mevcuttur. Rastlantı dolaysız ve dolayimli olarak ayrılır. Jackson Pollock' un Action Painting'lerinde gördüğümüz boyanın yüzeye damlatılması sanatçının iradesinin, elinin yönlendirmesinden çıkışı ve iradenin boyanın akışkanlığına geçişi dolaysız rastlantısallığın bir ürünü olarak görülür. Mutlak kendiliğindenlik söz konusudur. Dolayimli rastlantının özü ise en ince hesaplamaların sonucu olup, sistematik bir yapı içinde bütünü oluşturan birbiri arasında bağları ile eklemlemeler olduğu anlaşılır. Bir inşa etme prensibi vardır (Bürger, 2019). Josep Cornell'in çalışmaları örnek gösterilebilir.



Görsel 10: Josep Cornell "Bebek Marie" (1940)

Kaynak: <https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE5ODI4NyJdLFsicCIslmNvbnZlcnQiLCItcXVhbGl0eSA5MCAtcmlVzaXplIDlwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=9cbebb394bcd51d8> **Erişim:** 19.05.2021

Joseph Cornell'ın kutuları bize nadire kabinelerini anımsatır. Onun çalışmalarında kullandığı nesneler şairane bir tavırla fantastik öğeler barındırabilir. Buluntu nesneyi dolaşımda olabilen antika değerlere sahip bir toplayıcılıkla elde ettiği söylenebilir.

İkonolojik göndermeler kurgularında mevcuttur. Çalışmalarında sürrealistlerden farklı olarak kurguları daha çok sistematik bir yerleştirmeye dayalıdır. Sürrealizmin etkisini çalışmalarında hissederiz. Fakat Sürrealist etkiyi kendisi reddetmektedir. Sürrealistlerikara büyüüne karşılık kendisinin beyaz büyü yaptığıı söylemektedir. söylemektedir. Nesneleri kendi zamansallıkları içerisinde değerdendirdiğı anlaşılr. Film çalışmaları da mevcuttur.

1.5. Pop Art ve Duchamp

Pop Art, Dada ve Sürrealizmi bağlayan şey hepsinin gündelik hayatla ve toplumsal hareketlerle alakalı olmasıdır. 60'lı yıllarda Afro-Amerikalılar seçim haklarını kazanmaya başladılar ardından 68 kuşağının özgürlükçü söylemleri yayılmaya başladı. Pop Art' da bu söylemlerin arasında gelişti.

Dada ve Sürrealizmin Amerikaya zaman zaman sıçrayışları Pop sanatçılarının ilgisini çekmiştir. Özellikle Dada ile bağ kurulmaya çalışılmıştır. Gene Swenson İle sözleşisinde Andy Warhol “ Pop kötü bir isim mi” sorusuna şu şekilde cevap vermiştir.

Bu isim korkunç geliyor kulağa. Dada nın Popla bir alakası olmalı- çok gülünç, bu isimler aslında eş anlamlı. Onların bu isimlerin anlamını ya da ne işe yaradığını bilen var mı? Johns ve Rauschenberg-yıllardır Neo-Dadalar,ama herkes onları türetmeci, kullandıkları şeyi dönüştüremeyen sanatçılar sayıyor-şimdi de onlara Pop'un ataları deniyor (Warhol,1993; Aktaran . Harrison , Wood, 2016 s.793).

Andy Warhol'un Ready Made'lerinin kurduğu bağ sosyolojik bağlam üzerinden ele alındığı görülür. Amerikan kültürünün ve endüstriyel üretim biçimlerinin hayatın içinde nasıl var olduğu ile ilgilidir. Warhol her Amerikalının bildiğı tüketim nesnelerini yüceltiyordu. Başka bir deyişle iyi ve güzele dair bir olumlama olduğu düşünölebilir. Duchamp ise geçtiğimiz yüzyılı retinalden başka bir şey olmadığını ve bundan kurtulmak gerektiğini savundu. Sanatı dinsel felsefi ve ahlaksal bir duruşa çekmek istedi. Sanatın anti-estetik, anti-retinal olması gerekliliğini her zaman vurgulamıştır. Duchamp, Hans Richerter'e gönderdiği mektupta Pop Art ile kendi Ready Made görüşü arasındaki farkı şu cümlelerle açıklar:

“Bu Neo-Dada, Pop, Yeni Realizm gibi bir sürü isim taktıkları şey, aslında kolaya kaçmak ve Dada’nın yaptıklarını tekrardan başka bir şey değil. Ben hazır yapıtları keşfettiğimde, estetik kavramının cesaretini kırdığıma inanıyordum. Oysa onlar Neo-Dada hazır yapımlarını almışlar ve bunlarda bir estetik güzellik arayıp bulmuşlar” (Baykam, 1990 s.34).

Endüstri toplumunun bir iddiası olarak baktığımızda Pop Art nesnelerindeki temel özellik yüksek sınıfın tüketimi ile alt sınıftaki tüketim nesnelerinin standardizasyon durumudur. Andy Warhol’un Brillo kutuları, Coca Cola, Campbells Konservelerinin bir ideali temsil ettiği söylenebilir. Pop Art grafiksel bir bakış açısına sahiptir. Soyut dışavurumcular gibi içine kapanık deneyimle değil tam tersi herkesin bildiği ortak paydaş olan açık kavramlar üzerinden ilerler.

Andy Warhol’un 1967 tarihli (You’r in) “İçindesin” çalışmasında Coca Cola şişelerini metalik griye boyar ve içine parfüm doldurur. Dönemin Coca Cola kasalarına yerleştirir. İçinde saklı olan kavramsal kurgunun Warhol’un koku ile kurduğu alegorik bir anoloji olduğu düşünülebilir.



Görsel 11: Andy Warhol “İçindesin, Gümüş Coca Cola şişeleri” (1967)

Kaynak: <https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/VhvqZVMQRu1w8BCuVc7VAg/large.jpg>

Erişim: 20.05.2021

1.6. Arte Povera

Arte Povera İtalya kökenli bir oluşumdur. Bir sanat akımı değil daha çok bir tavır denebilir. Germano Celant oluşumun öncülerinden ve teorisyenidir. Kavramın kendisi tiyatro literatürü üzerinden gelişmiştir. Germano Celant bu kavramı sanat alanında yazıları ile temellendirmiştir. 1967’de Cenova’da Galleria La Bertesca’da “Arte Povera ve IM Spazio” ismi ile düzenlenen sergide ortaya koymuştur. Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali, öncü bir grup olarak Arte Povera içerisinde çalışmalar üretmişlerdir. (Eroğlu, 2014)

John Dewey‘ in 1934 yılında yayınladığı “*Art as Experience*”(Deneyim Olarak Sanat) yayını Arte Povera sanatçılarının mutabık kaldığı bir yayındır. Duyumsamayı dünyayı anlamlandırmada önemli bir yere koyar(Eroğlu,2014). Zihinsel sürecin deneyimler yolu ile ön planda olduğu mistik bir yapıya sahip olduğu yorumu yapılabilir. Cengiz Çekil’Arte Povera hakkında Şu şekilde yorum yapar *Arte povera mı? Arte Povera’nın tarihsel olarak hangi zamanda çıktığı da önemli. 68 olaylarının yoğun olduğu günlerde ortaya çıktı. Tepki sanatıdır. Pahalı galerilere pahalı işlere karşı tavrı vardır.*(Avşar, 2019 s.6)

Arte Povera üretim biçimine baktığımızda sanatın elitize halini bir kenara koyarak hayat ve deneyim üzerine çözümlemeler, söylemler geliştirdiği görülür. Enstalasyonlar söz konusudur. Nesnelerin çürüme ve değişim süreçleri de bir sanat eserinin içine katılabilir. Arte Povera sanatçısı entelektüelite veya sanatçı olma durumunu bir kenara bırakır. İçsel, keşifçi bir yönelime sahiptir.

Kişinin dünyayı, doğayı, nesneleri, sıfırdan keşfini ilkel bir tavırla esas alır. Sanatçının toplum içerisindeki dönüştürücü gücünü önemser. Bir simyacı gibi malzemelerini deneysel bir tavır ile kullanır. Sorgulayıcı bir tavır ile çalışmalar, denemeler üretir .

Aynı zamanda nesnelerin çürüme süreci de işin içine katıldığında sanat eserinin zamana meydan okuyan bir meta olma algısı da kırılmıştır. Geçicilik vurgulanmaktadır. Arte Povera sanatçısı simyacı gibi keşfedici ve deneyci bir tavır sergiler. Doğayla olan

bağ kurma çabası doğanın büyük işleyişinin farkında olarak ve onu yüceliğini kabullenerek devam eder. Bulunulan noktadan dışarıya doğru dünyayı yeniden kişinin keşfedişine bırakır. Bu biçimde düşünmelerinin sebebi her bir kişinin dünyayı algılayışının eşsizliği üzerindendir. Özkan Eroğlu Arte Povera adlı kitabında bu oluşumun felsefi yazınsal alt yapıyı oluşturan kişileri şu şekilde açıklar:

Dewey'in " Art As Experience"i ile başlayıp Merleau-Ponty ve Wittgenstein'in sanat filozofik algıları ile devam eden Arte Povera'yı anlayabilme boyutu, Eco'nun isminden de anlaşılacağı üzere "Açık Yapıt"ıyla deneysel bir süreci izleyerek, burada Povera'yı etkileyen kişi ve bu kişilere ait düşünsel görüşlerin arasında bir izlek oluşturmaktadır ve Arte Povera sanat hareketinin sanat ve felsefesini, yanı sıra sözcüsü Germano Celant'ın düşünsel boyutunu daha iyi anlama ve kavramayı sağlamaktadır. (Eroğlu,2014 s.23)

Nesnelere yüklenen amaçlar açısından, işlevini yitirmiş nesneler kullanışsız halleri ile birer çöp haline dönüşürler. Ardından tüketim biçimleri de dikkate alınmalıdır. Şehirleşmede, modern yaşam ile birlikte hayat ritminin artması insanların en temel ihtiyaçlarını hızlı bir şekilde giderme ihtiyacını doğurmuştur. Konserveler, plastik nesneler, tek kullanımlık araç gereçler çoğalmıştır. Nesnelerin çöp olma hızı da katlanarak artmaktadır. Sanatçı açısından bir gösterge olarak çöp, malzeme hâline gelmiştir. Hurda sanatı (Junk Art)'tada malzeme haline gelen çöpün sanatsal amaçlar doğrultusunda ileri dönüşüme nasıl tabi tutulduğu görülmektedir. İleri dönüşüm; kullanılamaz hâle gelmiş nesnelerin dönüşüme girerek eski halinden daha farklı amaçlar doğrultusunda yeniden üretimidir. Çöpü kavramsal açıdan inceleyen John Scanlan Çöp Üzerine adlı kitabında;

"Şayet bu 'çöp' çerçevesi bir şeyi açıklığa kavuşturmaya yarıyorsa, oda şudur ki, kesin ve tek başına geçerli olabilecek bir 'çöp' kavramı yoktur. Doğrusu, çöpe dair hiç bir ' toplumsal kuram' yahut kavram yoktur. Elimizin altında, bir noktada böyle bir kavramın geliştirilebilmesi olasılığına dair bir tartışma yahut araştırma için geçerli olacak entelektüel parametreleri ortaya koyan bir literatür falan da yoktur. Her halükarda, çöpü kavramsallaştırma edimi onu aslında başka bir şeye dönüştürmektedir. Onu evcilleştirmektedir" (Scanlan, 2018 s.15). der.

Çöp'ün görmek ve algılamak istemediğimiz, hayatın dışına ittiğimiz, terk edilen, reddedilen, öteki, sistem dışı kavramlarla açıklayabilmek de mümkündür. Kübizm dönemiyle başlayarak çöpün veya atığın modernitenin başlangıcı ile eş zamanlı değerlendirildiği sonucu çıkarılır. Çöpleşen nesnenin metaforik bir gösterge bağlamında buluntu nesne ile paralel bağları olduğu yorumu yapılabilir. Zıtlıklar açısından kötü veya çirkinin yerini aldığı anlaşılır.

Bu akımın bilindik sanatçılarından biri de Michelangelo Pistoletto'dur. Sanatçının dünya görüşü bakımından aktivistliği söz konusudur. Fransa'da başlayan 68 olaylarına bakış açısını Paçavraların Venüs'ü (1967) adlı enstalasyon çalışmasından çözümlemek mümkündür. Oluşan giysi yığını ve venüs tarihsel süreç içerisinde batı toplumunun temel idealini venüs üzerinden gösterirken, 60'lar da gerçekleşmekte olan giysi paçavraları yığını ile sembolize etmektedir. 2015'de yapılan 14. İstanbul Bienaline de katılmıştır. Bu çalışma yapıldığı dönemin toplumsal olaylarından bağımsız düşünülemez. Klasik anlayışın simgelandığı Venüs yükselen giysi paçavralarına doğru dönük bir biçimde durmaktadır. Paçavralar gene o dönem yükselen toplumsal hareketlenme 68 olaylarına işaret etmektedir.



Görsel 12: Michelangelo Pistoletto “ Paçavraların Venüsü” (1967)

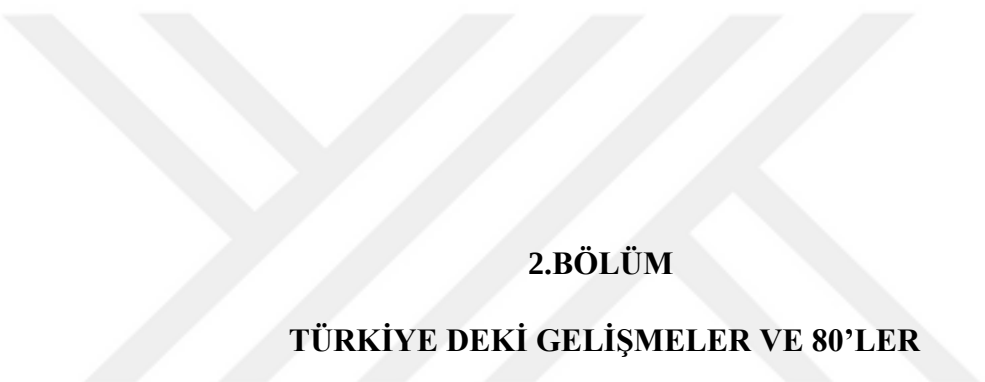
Kaynak:

http://www.yapi.com.tr/Uploads/HaberMedya/2007/haber_dosyalari/simdiki_zaman_gecmis_zaman/56210-7.jpg

Erişim: 20.05.2021

1960'ın başında ayna yerleştirmelerini üretir. Böylelikle izleyiciyi işin içine alır ve fotoğraf makinesi ile ayna arasında bağ kurar. Çalışmalarını aşağıda belirtildiğı üzere řu şekilde açıklar:

“Ayna kullanmaya başladım, çünkü herkes kendisi hakkında bildiklerinin sorumluluğunu taşımak zorunda... Kendine özgü nitelikleri sayesinde ayna, resim sanatındaki değışim kaynaklı problemlerden bağımsızdır. Ve fotoğraf, insanlığı temsil yöntemlerinden aynaya en yakın olanıdır. Aralarındaki tek önemli fark, aynanın imgeyi anbean yansıması, fotoğrafın ise çıkış noktası olarak geçmiş olmasıdır. Fotoğraf sayesinde, ilişkili ve fakat eş zamanlı olmayan gerçeklikler aynı çerçevede yer alabilir; birbirlerinden tamamen bağımsız dahi olsalar, birbirlerinin tasdikine katkıda bulunabilirler. Bu şekilde her türlü yapay deformasyondan kaçınarak, zaman ve mekânda ayrılmış unsurların en yoğun hâllerine ulaşırım.” (Salt Online, 2012)



2.BÖLÜM

TÜRKİYE DEKİ GELİŞMELER VE 80'LER

2.BÖLÜM

TÜRKİYE DEKİ GELİŞMELER VE 80'LER

2.1 Yeni Eğilimler Sergileri

“Yeni Eğilimler sergileri İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin (bugünkü adıyla Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) Sanat Bayramları kapsamında düzenlendiği bir etkinlik olarak 1977-1987 yılları arasında ikişer yıl arayla altı kez düzenlendi”(Özayten, 1992 s.108).



Görsel 13: İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen "Yeni Eğilimler" yarışmasında resim, heykel, seramik, grafik, özgün baskı, fotoğraf ve karikatür dallarında derece alan çalışmaların yer aldığı sergi broşürü (1977). Salt Araştırma

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/38530>

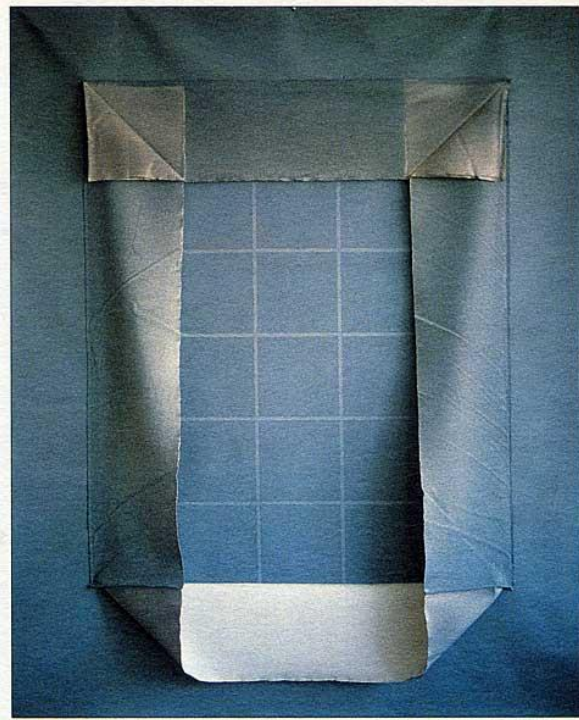
Erişim: 21.05.2021

Plastik sanatlar anlamında Türkiye’de büyük bir öneme sahip olan Yeni Eğilimler Sergileri ile birlikte Türk Sanatı’nda yeni bakış açılarına olanak sunarak sanatçıların batıdaki gelişmeleri incelemelerine ve akımları takip edebilmelerine de ortam hazırlamıştır. Bu anlamda önemini hala koruyan Yeni Eğilimler Sergisi, geleneksel sanat kavramlarının dışına çıkarak yenilikçi bir bakış açısıyla kültürel anlamda değişen ortamı

‘yeni’ kavramı ile yorumlamak istemiştir. Dönemin sanatçılarına doğu ve batının geleneksel yapılarını inceleyerek yeni bir bakış açısı olanağı sunmuştur.

“Yeni Eğilimler” sergileri ile Batı odaklı çağdaş akımlar Türk sanat ortamına dahil olmuştur. Sergiye katılan sanatçıların batıdaki gelişmeler ışığında çalışmalar yapmaları teşvik edilmiştir. Fakat çalışmalardaki kavramsal nitelermelerinin tam anlamıyla yerine oturmadağı görölür. Yeni Eğilimler Sergileri 1977 yılında Türkiye’de ilk defa gerçekleşmiştir.

Sanatçıların üretim süreçleri kavramsal olarak desteklenmiş ve kalıplardan sıyrılarak özgün yenilikçi çalışmalara yer vermeyi amaçlamıştır. Üretim süreçlerinin değışmesi, iki boyutlu anlayışın dışına çıkılarak nesnel çalışmaların da önem kazanmış olduğı anlaşılır. Çalışmaların güncel bakış açılarıyla yorumlanması önem kazanmıştır.



Görsel 14:Şükrü Aysan Pentür II (1977)

Kaynak: <http://www.sanatatak.com/wp-content/uploads/2017/01/ay-san-pentu%CC%88r.jpg>

Erişim: 21.05.2021

Yeni Eğilimler Sergilerinden ödöl alan çalışmaları Çağdaş Sanat ve nesne sanatı üzerinden açıklayacak olursak: birinci Yeni Eğilimler Sergisi birincilik ödölü Şükrü

Aysan ‘Pentür 1,2,3’ adlı çalışması oldu. Şükrü Aysan’ın aldığı bu ödül Resim alanındaydı fakat eseri alışlagelmiş bir resim sanatını ifade etmiyordu. Üç boyut kullanımı ve nesneleştirme söz konusuydu. Resim dışında üretilen işler de Resim ve Heykel kategorilerinde yarışmak durumunda kalmıştı. Birinci sergide uygulanan bu durum ikinci sergide yavaş yavaş değişmeye başladı ve bu konu üzerinde farklı kategoriler oluşması sağlandı. Bu bağlamda ise sanat dilinde uygulanan teknik ve kullanılan dilin değişimine bağlı olarak ortaya koyulan eserlerin yeni bir bakış açısıyla sergilenmesi Türk Çağdaş Sanatı açısından yenilikçi bir yaklaşımdır demek mümkün.

İkinci “Yeni Eğilimler” Sergisinde birinci sergiden farklı olarak plastik sanatlar alanında tür farkı gözetmeden (resim ve heykel) değerlendirmeye alınması olmuştur. Bir süre sonra katılımcıların nesne kullanımının artması ve sanatsal niteliğin değişmesi üzerine seçici kurul üyeleri bir rapor hazırlayıp, Sezer Tansuğ şu açıklamada bulundu.

“Yeni sanatsal eğilimleri yansıtabilme yolunda belirgin çabaları göze alabilen sanatçıların, malzeme olanaklarının yanı sıra modern teknolojiyi de uğraş alanı içine alarak, bir yandan obje bir yandan figür alanında yoğunlaştıkları dikkati çekmektedir. Ne var ki bir sanat yapıtının en özgün değerlerinden birini içerik yönünden ulaşabildiği etkinlik oluşturur. Yani tümüyle kendine özgü bir içerikle dolu olmadıkça, bir sanat yapıtı yeni bir malzemeye uygulanan teknik bir gösteriş çabasına girmek suretiyle amacına ulaşmış sayılmaz. Böyle bir yapıtın başarı düzeyi karşısında herhangi bir yanılgıya düşülmediği takdirde, ancak havada kalmış bir yeniliğin taşıyıcısı olarak nitelendirilir. Bu bakımdan Yeni Eğilimler Sergilerinde yapılan özgün işlerin ‘duyarlılık’ düzeyi yönünden sıkıca irdelenmesi gibi bir sorumluluk kesinkes söz konusudur. Çünkü Yeni Eğilimler adı altında düzenlenen bu sergiler, içi boş bazı biçimsel gösterilerin bir oyun alanı değildir. Yeni Eğilimler sergilerinden beklenen, ülkenin üretim dinamizminin de belirlediği pek kesin ve açık olan, gerçek yaratış etkinlikleri yolundaki yenilenme coşkusunun bitip tükenmeyen titreşimlerinin algılanabilmesidir.” (Tansuğ,1981;Aktaran. Özayten, 1992 s.112).

Yapılan bu açıklamada ise Yeni Eğilimler Sergilerinin yapay ve zorlama üretimlerin yanı sıra anlaşılabilir ve ülke dinamizmini de kapsayan eserlerden oluşması isteği vardır. Bu doğrultuda bahsi geçen özgün sanat kavramı belirli bir duyarlılık çerçevesi içerisinde nesne sanatı veya kavramsal sanat yoğunlukta olsa bile yorucu olmayan ve abartısız üretim biçimlerini desteklemeyi amaçlamıştır. Yenilik ve üretkenliğin temel alındığı sergiler doğu-batı, eski-yeni gibi kavramsal sentezlerin de ön planda tutulmasına ve bu kavramların sorgulanarak yenilikçi bir bakış açısıyla üretim yapma sürecini desteklemeyi amaçlamıştır.



Görsel 15: Füsün Onur “Resimde Üçüncü boyut İçeri Gel”

Kaynak: http://www.sanatatak.com/wp-content/uploads/2018/04/1522914971_Blick_in_die_Ausstellung_Werke_von_F_sun_Onur_3-759x500.jpg

Erişim: 21.05.2021

1981 yılında üçüncüsü düzenlenen Yeni Eğilimler Sergisinin de ikincilik ödülünü “Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel” isimli çalışmasıyla Füsün Onur almıştır. Bu çalışma atmosfere dayalı olarak, mekansal ilişki kurulmasına yönelik bir üretimdir.

“Füsün Onur 3. İstanbul Sanat Festivali kapsamındaki “Yeni Eğilimler” sergisi için 1981’de “RESİMDE ÜÇÜNCÜ BOYUT İÇERİ GEL” adlı çalışmasıyla içine girilebilir bir imge gerçekleştirir. Ahşap bir çerçevenin üzerine örülmüş ve dört yandan neredeyse yere kadar sarkan mavi yün iplikler iç mekanı

sınırlar ve aynı zamanda onu doldururlar- ayrıca biraz daha kısa kesilerek inciler ve diğer parıltılı süslerle donatılırlar. Bunun için tasarlanmış mindere baskı uygulandığında, dışarıdan görülen kubbeli yatağa benzer konstrüksiyon parıltılı bir kubbeye, yıldızlarla kaplı gökyüzüne bakış olanağı verir. Duvardaki resmin sunduğu başka bir dünyaya açılan pencere mekana dönüşür'' (Brehm, 2007 s.82-83).

Dördüncü Yeni Eğilimler Sergisinde birincilik ödülünü yaptığı enstalasyon çalışması ile alan Gürel Yontan, mekan içerisinde kırık aynanın parçalarından oluşturduğu bir yatak kurgusuyla kazanmıştır. Bu dönemde yapılan işler ele alındığında Yeni eğilimler sergilerinin başlangıcından bu yana teknik ve malzeme kullanımları değişmektedir. Bunun yanı sıra biçimden ziyade kavrama yoğunlaşma ve estetik değerlerin ön planda olmasındansa bir arayış içerisinde olma durumu hakimdi. Buna istinaden geleneksel heykel sanatının kavramsallık içerisinde dönüştüğü nesne sanatı içerisinde yer bulması ve plastik sanatlar grubunun bir anda kavramsal sanata dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur.

1985 yılında Kemal İskender düzenleyiciliğini yaptığı beşinci Yeni Eğilimler sergisinin içinde geçen ‘Yeni’ kavramından bahsederken, Türk sanatının kendine özgü bir yeni ortaya çıkarması gerekliliğinden bahseder 1984’te başlayan Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergilerine de göndermede bulunuyordu(Altındere, Evren ve Özayten, 2015).

1987 yılında sonuncusu düzenlenen Altıncı “Yeni Eğilimler” sergisinde o güne kadar yapılmış olan tüm Yeni Eğilimler sergilerinde ödül alan çalışmaların fotoğraflarına da yer verilerek bir katalog hazırlanmıştır. O sene düzenlenen son sergide diğerlerinden farklı olarak sergilenen çalışma Gürel Yontan’ın işiydi. Aynalarla yarı açık şekilde oluşturulan, un ile dolu olan bir mekânın içerisine konulan yedi farenin yerleştirmesi Türkiye için oldukça farklı bir çalışmaydı. Bu anlamda bir sergide yapılmış olan yerleştirmede ilk defa canlı varlıklar kullanılmıştır. Sergi süresince korunmaya çalışılan bu çalışmadaki fareler zaman içerisinde ya ölmüş ya da izleyiciler tarafından çalınmıştı.

Kemal İskender'in hazırladığı katalog yazısında Ready-made kavramının da ön planda olduğu, kavramsal sanat ve nesne sanatını konu alan işleri şu şekilde kaleme almıştır

“ Türk sanatının Batı'da 20.yüzyılın başından beri önemi giderek artan nesne-sanat, sanat nesnesi, hazır-nesne (ready made), vb. kavramlarla, bu kavramların kaynaklık ettiği sanatsal üretim biçimlerini görmezlikten gelmesi beklenemezdi. Sanata Kübizm ile birlikte giren ve Dadacılık, Sürrealizm gibi akımlarda bir hayli yaygınlık kazanan nesne kullanımının sanatsal üretim içindeki yüzde payı Pop-Sanat ve Yeni-Dada İle birlikte doruk noktasına tırmanmıştı. Sanatta yenilik kavramının Duchamp vb. öncü sanatçıların yararlandığı 'yenilikçi' imaj gereği daha çok bu tür nesne-sanat örneklerine yapıştırılması, sanatçıların, nesnenin açılımını aşan ifade biçimlerine gösterdikleri gerçek ve içten ilginin bu tırmanışta yadsınamayacak bir katkı payı vardır. Tuval ve heykel gibi geleneksel sanat biçimleri dışında üçüncü bir seçeneği oluşturan bu yeni türün ifade olanaklarının zorlanması sanatsal ortamı çok daha canlı ve yoğun bırakacağı kesindi.

Yeni eğilimler sergisi böylesi bir karmaşa ve gereksinmeler ortamında yenilik ve özgünlük peşindeki deneyci ve araştırmacı yaklaşımlara, yaratıcı bir kişilik arayışı içindeki sanatçılara kendilerini gösterme fırsatı sağlamak amacıyla oluşturuldu. Bu yüzden adına Yeni Eğilimler dendi

Oysa Yeni Eğilimler sergileri öncesi 'elitist' tavrı sanatçıları ödünsüzlüğünü şiddetle vurguladıkları bir anlayışla pop-sanat, kavramsal sanat, foto-gerçekçilik vb. gibi Batı'da güncelleşen anlamları olduğu gibi Türkiye'ye taşıyan 'ilk'ler arasında yer alabilmek için, yalnızlık duygusuyla da yoğrulmuş 'narsistik' bir boyut içinde birbirleriyle yarışıyorlardı.” (İskender, 1987; Aktaran. Özyayten; 1992 s.115).

Kemal İskender'in obje sanatı olarak anlattığı kavram hazır-yapım (ready made) kullanımının sanatsal boyutta Türk Resim Heykel sanatında yarattığı etki olarak nitelendirilebilir. Buna bağlı olarak Yeni Eğilimler sergileri birincisinden altıncısına kadar kavramsal bir süreçten geçerek, ortaya konulan eserlerde yoğunlukla hazır-nesne

kullanımının ön planda olduğu, enstalasyonlarda da hazır-nesnelere başvurulduğu ve doğu-batı sentezinin yoğunlaşarak Türk Sanatına uyarlandığını söylemek mümkündür.

Türk Heykel Sanatı açısından Yeni Eğilimler sergilerinin ve sanatsal bakış açısının geleneksel düzlemde ayrılarak, farklı noktalara değinmesi günümüz Heykel Sanatının da hazır-yapım nesnelerin kullanımını şekillendirerek, biçimsel ve teknik malzeme kullanımı açısından çeşitlenmesine ve kaynak yaratmasına imkân sağlamıştır.

2.2. Sanat Tanımı Topluluğu

“1977’de Şükrü Aysan’ın öncülüğünde (1945, Manisa), Serhat Kiraz (1954, İstanbul), Ahmet Öktem (1951, Karabük) ve Avni Yamaner (1940, İzmir) tarafından kurulan topluluk, Alpaslan Baloğlu, İsmail Saray ve Ergül Özkutan gibi sanatçıların da katılımıyla Kavramsal Sanat alanında çalışmalar üretti. Avni Yamaner, 1978’deki ilk serginin ardından 1979’da gruptan ayrıldı. 1980 ve 1981’de iki sergi düzenleyen topluluk, betikler de yayımladı. 1994’te Şükrü Aysan, öğrencilerini de kapsayan yeni bir grupla Sanat Tanımı Topluluğu’nun çalışmalarını yeniden başlattı”. (Yıldız, 2007 s.348).



Görsel 16: Sanat Olarak Betik (1980)

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/retrieve/54787988-f134-4727-8e1d-dde5e1567ffe/OKTBO006002.jpg.jpg>

Erişim:21.05.2021

Sanat Tanımı Topluluğu 1967’de İngiltere’de kurulan “Art and Language” grubu ile aynı bağlamda farklı coğrafyalarda ilerler. Avrupadaki gelişmeleri takip eden Türk sanatçılar eşzamanlılığı yakalamış diyebiliriz. Her iki sanat topluluğu kavramsal yönü ön plana çıkararak sanat yapma edimini dil üzerinden felsefe, mantık, bilim, matematik biçiminde tartışarak geliştirme çabası içerisindedir. Dili bir malzeme olarak kullanmışlardır. Nesne üretimini bırakmışlardır. Bu tartışmalardan çıkan sonuçları metinsel düzeyde minimalist kavramsal bir kurgu ile sonuçlandırır. 1980 yılında “*Sanat Olarak Betik*”(1980) metni Şükrü Aysan’ın kavramsal sanatı tanımlayan yazısı ve diğer sanatçıların çalışmaları ile birlikte 200 adet basılmıştır. Bu topluluk Türkiye sanat piyasası kurumlarına nazaran kendilerinin belirttiği üzere yeraltı örgütlenmesi biçiminde ilerlemektedir. Bu ilerleyiş biçimi mevcut sanat ortamının kısıtlayıcı etkilerinden etkilenmeden özgür düşünce ortamının gelişimi açısından önemlidir.

Sanat Tanımı Topluluğu düzenli toplantılarla sanatın doğası ve yapısı üzerine tartışmalar konuşmalar gerçekleştirir. Sol LeWitt, Bernard Venet, Robert Morris gibi sanatçıların metinleri Şükrü Aysan tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

Nesnel göstergeler dışında, dil üzerinden kavramlar ile birlikte çalışmaların ilerlemesi bakımından dokümantasyon teknikleri ile sonuçlandırılmasına kadar kavramsal sanatın Türkiye içerisinde varolmasını sağlamış bir topluluktur. Türk Çağdaş Sanat tarihi’nde nesne üzerinden kavramsal çözümlemelerin ardından Sanat Tanımı Topluluğu’nda salt kavramlar ve felsefi metinler üzerinden bir ilerleyiş mevcuttur.

2.3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri

Birincisi 1984 yılında İstanbul Atatürk Kültür Merkezi’nde düzenlenen sergideki önemli isimlerden biri de Füsun Onur oldu. Nilgün Özayten’in söylediği gibi Öncü Türk Sanatından Bir Kesit başlığındaki ‘öncü’ kelimesi avangard sanatı ifade ediyordu. Bu ifade biçimi Yeni Eğilimler sergilerindeki ‘Yeni’ kelimesi gibi bir süre yankı uyandırdı ve hatta eleştirilere neden oldu. Bu kavramın irdelenmesiyle birlikte yalnızca Türkiye’de değil Avrupa’daki sanat anlayışının da irdelenmesine vesile olmuştur. Evrensel bir anlam taşıyan bu kavram, sanatçıların ve izleyicilerin de farklı bakış açılarıyla yaklaşımlarını sağlamıştır.

İkinci sergi 1985 yılında gerçekleştirildiğinde, sanatçı ile toplum arasındaki dil farkını ortadan kaldırabilmek ve sanatın daha anlaşılabilir olduğunu gösterebilmek gibi bir amaç içerisinde olduğu vurgulanmıştı. Buna istinaden sergilenen yapıtlar, heykel, seramik, resim, mekânsal yerleştirmeler, nesne sanatı gibi alanlara ayrılmıştı. Fakat bu noktada Can Külahlıoğlu'na göre, aydınlığa kavuşmayan kısım ise eserlerin hangi türe göre sergilendiği olmuştur.

Sergilenen eserlerin arasında Sarkis'in 'Briket Konstrüksiyonları', Canan Beykal'ın '8 Parçalık Bir Bütün' adlı çalışması dikkat çekicidir. Bu çalışmalar hem tema hem sunum biçimi açısından oldukça etkili çalışmalardır.

Üçüncüsü Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi'nde resim ve nesne sanatından ayrıca yerleştirilmelerinde olduğu görülmüştür. 'Öncü' isminden dolayı eleştiri oklarını üzerine çeken sergideki Canan Beykal'ın "Avant garde" çalışması 'öncü' kelimesini karşılar niteliktedir. Sergiler oluşturuldukça izleyici ve sanatçı arasındaki anlaşılmaz tutum azalmaya başlamış ve sanatta açıklık fikri çoğu kişi tarafından kabul görmüştür.

Dördüncü Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisi 1987 yılında Adnan Çoker'in de destek yazısıyla birlikte Cengiz Çekil, Canan Beykal, Bedri Baykam, Adem Genç, Serhat Kiraz gibi sanatçıların katılımıyla gerçekleşti. Bu sergide de yine 'öncü' kelimesiyle ilgili



Görsel 17: 4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergi afişi (1987), Salt Araştırma

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/39142>

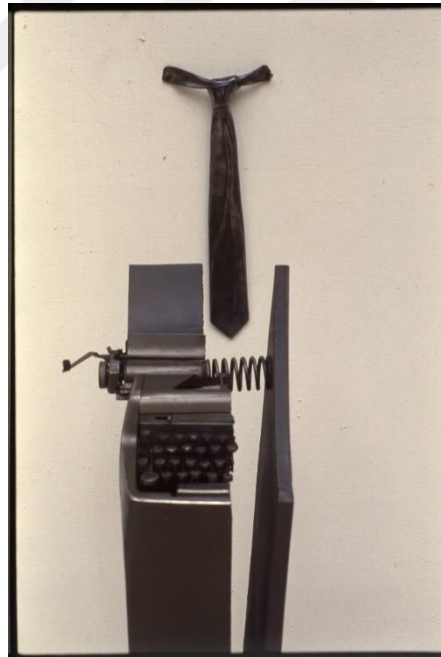
Erişim: 21.05.2021

eleştiriler gelse de, yavaş yavaş serginin tanıtımının yapılması ve toplumu aydınlatmasıyla ilgili yazılar da ön plana çıkmaya başlamıştır.

Sergi katılımcıları bu sefer de nesne sanatı üzerinde durarak, geleneksel boyutun dışında hazır-nesne (readymade) kavramının ön planda olduğu çalışmalar göstermiştir.

1988 yılında sonuncusu düzenlenen Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü'nde açıldı. Birkaç farklı isimle birlikte yine aynı sanatçıların katılımıyla gerçekleşen sergide toplumsal olayları konu edinme, siyasi ve politik kavramların üzerinden bir toplum eleştirisi sunma çabaları ortaya çıkmıştır.

Örnek olarak Erdağ Akselin "Yarım Kalmış Mektuplar Üzerine" (1987) adlı çalışması verilir. Bu çalışma "Gerilim Nesneleri" serisine ait çalışmasıdır. Bürokratik eleştirinin ön planda olduğu düşünülebilir. Kaide ile bağlantılı yay daktiloya baskı uygular kravat ise özneye göndermede bulunduğu yorumu yapılabilir.



Görsel 18: Erdağ Aksel, "Yarım Kalmış Mektuplar Üzerine" (1987), "5. Öncü Türk Sanatından bir Kesit" (Hareket Köşkü, İstanbul, 1988), Salt Araştırma

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207436>

Erişim: 22.05.2021

Kavramsal ve nesnel anlatımların Türk sanat tarihinde Öncü Türk Sanatı sergilerinde tam anlamıyla yerini bulduğunu söyleyebiliriz. Alışlagelmiş olanın dışında yeni bir üretim biçimi oluşmuş izliyiciler ise tartışmalar eşliğinde bu anlatım biçimlerini izlemeye ve anlamaya değer bulmuşlardır denebilir. Hazır yapım nesnelerin Türk sanat diline katılması Avrupa ile başlayan süreçte, 1970 sonrası paralel olarak ilerlediğini, bu kavramları sorguladığını ve gelişimini bu yönde ilerlettiğini göstermektedir.

“Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri beşinci sergiden sonra bir daha aynı adla düzenlenmedi. Bu sergiler içinde başından beri yer alan Serhat Kiraz, Füsun Onur, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, İsmail Saray, Cengiz Çekil, Osman Dinç bu sergilerin sonrasında, kendilerini resim ve heykel türünde çalışan diğer sanatçılardan tümüyle ayırarak, birlikteliklerinin daha anlam kazandığı farklı adlar altında (A, B, C, ... gibi) sergiler düzenlediler. Kuşkusuz böyle bir ayırma gitmelerinin tek nedeni, ortak bir dilde, ortak söylem biçimlerinde çalışıyor olmalarıydı ve bu tarihten sonra düzenledikleri sergiler de daha tutarlı, amaçları belirlenmiş sergiler olmaya başladı (Özayten, 1992 s.126).

2.4. Joseph Beuys’un Anısına Bir Başka Sanat Sergisi

İstanbul dışında gerçekleşen sergilere baktığımızda özellikle İzmir’de gerçekleşen sergi dikkat çekmektedir. Günümüz de incelediğimiz çağdaş sanatçıların erken dönemlerinde bu sergide de bulunduğu görülür. Joseph Beuys’un Anısına Bir Başka Sanat sergisi, 1986 yılında düzenlenmiştir. Sergi Cengiz Çekil Öncülüğünde gerçekleşmiştir. Cengiz Çekil Beuys’un ölüm haberini aldıktan sonra harekete geçer. Erdağ Aksel, Serhat Kiraz, Sarkis’ Osman Dinç gibi sanatçılara sergi fikrini açarak, İstanbul içerisindeki sanatçılarla iletişime geçerek sergiyi oluşturmaya başlar. Beuys’un ölümünden sonra, onun için düzenlenen Almanya ve Avrupa dahil ilk sergi olması, serginin önemini artırmaktadır. Sergi İzmir Alman Kültür Merkezi’nde gerçekleştirilmiştir.

Cengiz Çekil'in hazırladığı çalışmasını Düzenleme (Bağlama-Asma-Yatırım) (1986) Erden Kosova anlatmaktadır.



Görsel 19: Cengiz Çekil Düzenleme (Bağlama-Asma-Yatırım),1986.

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207385>

Erişim:14.08.2021

Cengiz Çekil'in sergi için hazırladığı Düzenleme (bağlama-Asma-Yatırım) (1986) isimli yapıt Beuys'a bir ağıt niteliğini taşımaktadır. Çalışmayı gerçekleştirdiği tarihlerde bir tanıdığının cenazesine katılan Çekil defin işlemi ve bu işlemde kullanılan objeleri etkileyici bulur. Çekil'in bu deneyimi kendi babasının cenazesinde de pekişmiş olabilir. Yüzlerce yıllık bir sürekliliğin getirdiği ve zamanla işlevselliklerinin yanı sıra kendine özgü bir estetik anlayışta oluşturmuş ritüellerin parçalarıdır gördükleri. Ölüm kavramı ya da ölüme karşı insanın, insanlığın verdiği mücadele fikri Çekil'in erken dönem yapıtlarında da ele almış olduğu temel motiflerden biridir. Direnç : Ölü Bir Somyanın Anısına (1974) ya da Embriyon/Kabuk-Rezistans/Enerji (1976) gibi yapıtlar doğrudan bu temayla ilişkilendirilir. Öte yandan, Düzenleme (Bağlama-Asma-Yatırım) daha önceki yapıtlardan farklı olarak coğrafi kültürel özgüllüğü yansıtır. İslami liturji, Osmanlıdan devralınan özgül bir estetik ve belki bunların yanında Ege bölgesine özgü bazı farklılıklar belirler çalışmada kullanılan nesneleri. (Kosova, 2019 s.147)

2.5 Toplu Sergi Sergileri

Toplu Sergi'ler 1987-88' de gerçekleşmiştir. İzmir Türk- Amerikan Derneği'nde gerçekleşen bu sergilerin küratöryel düzenlemelerini Cengiz Çekil yapmıştır (Avşar, 2019). Joseph Beuys Anısına Bir Başka Sanat sergisinden alınan fikirsel birliktelik, Toplu Sergiler'in oluşumunda etkili olmuştur. İzmir kültür sanat ortamının oluşumunda, bir öğretmen ve bir sanatçı olarak Cengiz Çekil'in katkısı önemlidir.

1980-1990 döneminde 12 Eylül darbesinin ardından Turgut Özal'ın liberalist ekonomik karalarıyla güçlenen Türk burjuvazisi yoğun olarak sanatla ilgilenmeye başlamış, hatta antika kökenli objelerin ardından, yaşayan sanatçıların eserlerini içeren koleksiyonlar oluşturmaya başlamışlardı. Tuval resminin, bronz heykelin tercih edildiği sanat ortamında Joseph Beuys adına düzenlenmiş olan, onun savunduğu fikirlere kendilerini yakın hisseden sanatçıların gerçekleştirdiği bu etkinlik cılız bir ses olarak kalmamış en azından İzmir'de 1988 ve 1989 yıllarında "Toplu Sergi" iki önemli serginin daha düzenlenmesi için yol gösterici olmuştur. Bir grup hareketi olmamakla beraber Çekil'in özverili çabalarıyla düzenlenmiş bu sergiler, "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" "A" "B" "C" ve "D" grup sergileriyle birlikte değerlendirildiğinde, çoğulcu sanat ortamının oluşmasında, genç sanatçıların değişik deneylere girişmesinde son derece olumlu etkiler yaratmıştır (Sönmez, 2008 s.67).

1987 'de düzenlenen Toplu Sergi'ye Cengiz Çekil daha sonradan "Saklı Işık" ismiyle sergileyeceği "Dönüştürme-k" adlı çalışmasını sergiler. İsim değişikliği 2010'da Rampa Sanat galerisinde düzenlenen sergi de gerçekleşecektir.

Kendisi de sergiye Dönüştürme-k (1987) isimli çalışmasıyla katılır. Malzeme ve tematik süreklilik içinde varyasyonlarla ilerlemeye devam etmektedir. Kare biçiminde beyaz bezin üzerinde beton plakalar bir araya getirilerek yine kare formunda bir yükselti oluşturulmuştur. Bir kez daha birikim adlı çalışmayı hatırlatan mimari bir obje çıkmıştır ortaya. İnsan kültürünün, inşa pratiğinin olan beton malzeme masifliği, soğuk, pürüzsüz dokusu ve mat

rengiyle baskın bir kütle olarak durmaktadır. Bu kütlenin iki yanında yer alan küçük açıklıklardan ışık sızdığı fark edilir. Malzeme ve minimal biçim tercihleriyle modern estetiğe yakın duran yapının içinde gömülü duran bir enerji kaynağı vardır-yeraltı sığınaklarını ya da özenle korunan nükleer reaktörleri çağrıştırır biçimde.



Görsel 20: Cengiz Çekil Dönüştürme-k (1987) (Saklı Işık)

2.6. A, B, C, D Sergileri

1989 yılında A, B, C, D sergileri katılımcılara göre 10 sanatçı 10 iş şeklinde ilerlemektedir. O zamanlarda yapılan sergilerden farkı ise kavramsal sanatın ve nesne sanatının ön planda olması ve katılımcıların üretimlerinin bu bağlamda üretimi ve sergilenmesi üzerine olmuştur. Serginin amacı resim ve heykel üretimi dışında kalan sanat eserlerine yer vermesi oldu. Bu sergi aracılığıyla da nesne sanatının ve readymade kavramının biçimsel etkileri izleyiciler tarafından daha çok irdelenmeye ve deneyimlenmeye başlamıştır.

Kolektif bilincin oluşumunu anlaşıldığı bu sanatçı gurubu ortak bir anlayışla belirli bir düzlemde hareket etmiştir. A,B,C,D sergileri Türkiye sınırları içerisinde oldukça yeni bir oluşumu harekete geçirmişlerdir.

Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen, Alparslan Baloğlu, Canan Beykal, Osman Dinç, Füsun Onur, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Ergül Özkutan ve İsmail Saray’ın katılımıyla ilk sergi olan A Sergisi 1989 yılında açıldı. Diğer sergilerden farklı olarak resim ve heykel sanatı dışında nesne ve kavramsal sanata yönelen sanatçılar yeni bir tartışma ortamı hazırlamışlardır. Bu sanatçılardan Cengiz Çekil’in 1989’daki 10 sanatçı 10 iş: A sergisinde “Düzenleme” çalışmasına bakmamız yararlı olacaktır.



Görsel 21: Cengiz Çekil, “Düzenleme”, “10 Sanatçı 10 İş: A” (Atatürk Kültür Merkezi Sergi Salonu, İstanbul, 1989), sergiden görünüm – Cengiz Çekil, Salt Araştırma

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207441>

Erişim: 22.05.2021

“Çekil taşıyıcı sütunu kalaslarla kaplarken hem binanın yılan hikyesine dönen inşaat siciline hem de Cumhuriyet’in üzerine oturduğu kültürel inşa projesine göndermede bulunur. Kalasların yüzeyindeki yanıklık binanın geçmişte geçirdiği yangını getirir hemen akla. Üzeri kaplanan taşıyıcı sütun da binanın tüm hafızasını içinde taşımaktadır, yaşanmış yangının doğrudan bir tanığıdır. Sütunun zeminle temas ettiği kesitler üzerinde dar su hazneleri

oluşturulmuştur. Yangın sonrasında yeniden yaşam bulmayı işaretlemektedir, belki de bu oluklar ya da yaklaşacak başka kötü niyetlileri uzak tutmayı sağlayan simgesel hendekler olarak işlemektedirler. Sütünun etrafı ise kare formunda kum bir tabakayla çevrilmiştir. Bir bakıma geçmişteki suçun esas faillerinin kim olduğunu göstermek ya da benzer bir olayın gelecekte tekrarlanması hâlinde bu kez üzerinin örtülmesini engellemek için ayak izlerini görünür kılacak, ipucu elde edilmesini sağlayacak zemin oluşturulmuştur’’(Kosova 2020: 173).

Her çalışmasında mimari öğelerin veya mekânın hissettirdiklerini dikkate alan Cengiz Çekil bu çalışmasında diğer çalışmalarından farklı olarak direkt mekânın kendisini ve hafızasını konu alan bir yöntem izlemiştir. Yukarıdaki yorumda sütunun etrafındaki kum malzemenin bir delil toplama malzemesine dönüşmesi önemli bir detaydır.

A, B, C, D sergilerinin genel yapısına dönecek olursak. Sanat ve kavramsal ilişkilerin yeni bir düzleme taşınmasını sağlamıştır. Evrensel bir çizgiye taşınan bu sergiler vasıtasıyla sanatçıların ve sanatçı adaylarının enstalasyon, nesne sanatı ve kavramsallık üzerine yeni bir yola girdiği söylenebilir. 80’li yıllarda etkisini yoğun bir biçimde hissettiren nesne sanatı diğer sanat dallarıyla da ilişkisini sürdürerek günümüze kadar ulaşan hazır yapım (ready made) kavramının temellerini atmış oldu. Bu durumun sağladığı olanaklardan birisi ise sanatçıların uluslararası bir bakış açısı çerçevesinde ilerleme arzuları ve Avrupa sanatının etkilerini Türkiye’de de göstererek diğer sanatçıların kavramsal açıdan yeni bir bakış açısına ulaşmalarını sağlamak olmuştur demek mümkün.

B sergisinde Semih Kaplanoğlu’nun katalog yazısında sanatçıların tavrını açıkça ortaya koyan, eleştirilere cevap veren bir yazı kaleme almıştır o yazı şu şekildedir.

... “B sanatçıları her ürettikleri işle kendine açtıkları alanı dışardan deforme etme girişimlerine de cevap vermekteler. Vasat popülist düzenlemelerden ayıldıkları noktalar gözle görülür bir şekilde lehlerine dönmekte.

Çünkü onların işleri, hikaye etmediği için arıdır. Tarihi betimlemediği için tehlikelidir. Zamana eklemlenmediği için geçicidir. Mekanı dönüştürdüğü için

üç boyutludur. Dışarıya baktırdığı için hakikidir. Müdahale ettiği için acildir. Öncü Türk Sanatından süzüle süzüle kendi çizgilerini, tümel çerçevelerini, ayrımlarını cesaretle koyan, inatla çabalarını sürdüren B Sanatçıları en başta kısır düşünce, ucuz popülerlik karşıtı tavarlarından dolayı da dikatle izlemek gerekiyor.” (Kaplıanoğlu, 1991 s.2)

Nesne sanatının yoğunlaştığı 80’li yıllar değeriendirildiğinde bu etkinliğin batı ile eşzamanlılık yakalanmaya çalışılması açısından önemlidir. Hazır yapımlar nesnede de sanatsal ve kavramsal olarak ortaya neler koyabildiğini gösteren sanatçılar sayesinde Türk Sanatının bağlamları gelişmektedir.

C sergisi Beral Madranın küratörlüğünde gerçekleşti. Canan Beykal’ın işi sanatçıların genel tavırlarını dünyaya bakışlarını ve sundukları önerileri en iyi anlatan işlerden biri olduğu düşünülebilir. Bu iş savaşta korunması gereken yerlerin yapılar üzerindeki simgesinin kendisini ve belli bir mesafe altında yine belli bir bölgenin (muhtemelen İstanbuldan bir kesit) haritasını taşımaktadır. Harita ve içinde barındırdıkları düşünüldüğünde toplumsal ve kültürel yaşamın korunmasına kadar genişleyen yelpazede, düşüncelere iten bir önerme ve bir çözüm sunma eğiliminde olduğu izlenimi edinilebilir.



Görsel 22: Canan Beykal “Savunma Önlemi”(1992)

Kaynak: <http://4.bp.blogspot.com/-RDRqlkYdCCY/TcmIRtRSuKI/AAAAAAAAAAY/1C-3nPfQNBg/s320/Foto%25C4%259Fraf0250.jpg>

Erişim: 23.05.2021

Fusun Onur'un çalışmalarında geçicilik önemli bir yer tutar. Gelenekseliğin ağırlığı ve yerleşik kurallarını, tavrı ve malzeme seçimi ile eleştirir. Sanatçının kendi içine dönük çalışmaları olmasına rağmen sosyolojik çözümlemeleri de işlerinden okunabilir. “Herhangi Bir İskemle” (1992) adlı çalışması hakkında “10 sanatçı 10 iş 1992 sergi kataloğunda Beral Madra şu şekilde yorum yapar:

“Bu sergide Fusun Onur bir hazır nesne kullanıyor. AKM de bulunan ya da kolaylıkla dışarıdan getirilen bir sandalye, bu. Sandalyeyi yine sıradan ve ucuz bir malzemeyle, tülle bohçalıyor. Yapıt, neredeyse dokunmaya kıyılmayan bir fetişe dönüşüyor. Bohça geleneksel bir kültür ögesidir; göçebeliği ve mütevazî mülkiyeti çağrıştırır. Sandalye ise yerleşikliği ve gücü (iktidarı) gösteriyor, bize. İşte Fusun Onur'un şaşırtmacası ile karşı karşıyayız. Bu siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel karşıtlıklar, iki basit malzemenin birleşiminde ortaya konmuştur. Bu basit malzemelerin arkasında gizli olan kuramsal ve kavramsal değerlerin ustaca kullanılması Fusun Onur'un “geçici” yapıtlarının “kalıcılığı”nı oluşturur”(Madra,1992).



Görsel 23: Fusun Onur, “Herhangi Bir İskemle”, enstalasyon görüntüsü:AKM Sergi Salonu, İstanbul, (1991),

Kaynak: <https://manifold.press/images/content/manifold-hy-01-fusun-onur-herhangi-bir-iskemle-1991.jpg>

Erişim:23.05.2021

D sergisi ve 1993 yılı için söylenebilecek olan, B sergisinde belirtilen dışarıdan deforme etme eğilimlerinin sürdüğü ve buna karşın sanatçıların yaptıklarından emin duruşunun sürdüğüdür. Sergi iki farklı mekâna yayılmıştır. Maçka Sanat Galerisi ve Koleksiyon Mağazalarında gerçekleşen sergi 1984'te Öncü Türk Sanatı'ndan kurduğu köklerle 1993 yılına kadar aktif bir süreç geçirildiği görülmektedir.



3. BÖLÜM

ÇALIŞMALAR VE AÇIKLAMALAR

3.BÖLÜM

3.1 Çalışmalar Hakkında

Yukarıda yapılan araştırma ve incelemelerle birlikte gelişen bu çalışmalarım, yüksek lisans eğitimim sırasında İzmir'de üretilen çalışmalardır. Bu çalışmaların çıkış noktası buluntu nesne kavramına yoğunlaşılan süreç içerisinde, serginin başlığı “Nesneler, Bir Sonraki Yaşam” olarak belirlendi. Bir sonraki yaşamdan kasıt, tanımını ve işlevini yitiren nesnenin dönüşüme urayarak yeni bir tanım almasının temsilidir. Buluntu nesneler çoğu insana göre çöptür, bana göre ise onlar yaşamış ve terkedilmiş nesnelerdir. Onların terkedilmiş yorgun hallerinin güçlü bir çekim alanı bulunmaktadır. Sokaklarda çöp kenarlarına bırakılmış çekmeceler ya da bir hurda parçası veya cüzi bir miktara aldığım plastik oyuncaklarla anlatımlar geliştirilmek istenmiştir. Nesnenin terk edilmiş doğası önemsenmiştir. Seçme ediminin nesneler biriktikçe her biri için farklı karakterde kendine özel tercih skalası oluşturduğu görülmüştür. İnsanlar tarafından kullanım ömrü bitirilmiş nesneler artık yok sayıldığından hayatla olan bağı yavaşça kaybettiğini duyumsayarak, onları sanatsal bağlamda yaşatmaya devam ettirme çabasına girildi. Temel bir dürtü olarak iyileştirme ve farklı bir hayat şansı tanıma çabası içerisinde çalışmalar yürütülmüştür.

Nesnelere yüklenen amaçlar açısından, işlevini yitirmiş nesneler kullanışsız halleri ile birer çöp haline dönüşürler. Ardından tüketim biçimleri de dikkate alınmalıdır. Şehirleşmede, modern yaşam ile birlikte hayat ritminin artması insanların en temel ihtiyaçlarını hızlı bir şekilde giderme ihtiyacını doğurmuştur. Konserveler, plastik nesneler, tek kullanımlık araç gereçler çoğalmıştır. Nesnelerin çöp olma hızı da katlanarak artmaktadır. Sanatçı açısından bir gösterge olarak çöp, malzeme hâline gelmiştir. Hurda sanatı (Junk Art)'ta da malzeme haline gelen çöpün sanatsal amaçlar doğrultusunda ileri dönüşüme nasıl tabi tutulduğu görülmektedir. İleri dönüşüm kullanılamaz hâle gelmiş nesnelerin dönüşüme girerek eski halinden daha farklı amaçlar doğrultusunda yeniden üretimidir. Çöprü kavramsal açıdan inceleyen John Scanlan Çöp Üzerine adlı kitabında;

“Şayet bu ‘çöp’ çerçevesi bir şeyi açıklığa kavuşturmaya yarıyorsa, oda şudur ki, kesin ve tek başına geçerli olabilecek bir ‘çöp’ kavramı yoktur. Doğrusu, çöpe dair hiç bir ‘toplumsal kuram’ yahut kavram yoktur. Elimizin altında, bir noktada böyle bir kavramın geliştirilebilmesi olasılığına dair bir tartışma yahut araştırma için geçerli olacak entelektüel parametreleri ortaya koyan bir literatür falan da yoktur. Her halükarda, çöpü kavramsallaştırma edimi onu aslında başka bir şeye dönüştürmektedir. Onu evcileştirmektedir” (Scanlan, 2018 s.15). der.

Çöpün görmek ve algılamak istemediğimiz, hayatın dışına ittiğimiz, terk edilen, reddedilen, öteki, sistem dışı kavramlarla açıklayabilmek de mümkündür. Kübizm dönemiyle başlayarak çöpün veya atığın modernitenin başlangıcı ile eş zamanlı değerlendirildiği sonucu çıkarılır. Çöpleşen nesnenin metaforik bir gösterge bağlamında buluntu nesne ile paralel bağları olduğu yorumu yapılabilir. Zıtlıklar açısından kötü veya çirkinin yerini aldığı anlaşılır.

Çalışmalar süreç içerisinde yapılan pek çok deneme üzerinden kurgulanmış çalışmalardır. Rastlantısal bir şekilde şehir içerisindeki gezilerde karşılaşılan terk edilmiş malzemeleri-eşyaları bir nevi sahiplenerek, onları yeni kurgular içerisinde ileri dönüşüme sokarak biçimsel yaklaşımın belirlediği bir üretim deneyimi yaşanmıştır. Yoğunlukla çekmece nesnesi kullanılmıştır. Bu noktada Joseph Cornell’in kutu çalışmaları da benim için cesaretlendirici nitelikte olmuştur. Çekmecenin metaforik anı, hafıza ve saklama gibi yan anlamları serginin temel hareket noktalarından biridir.

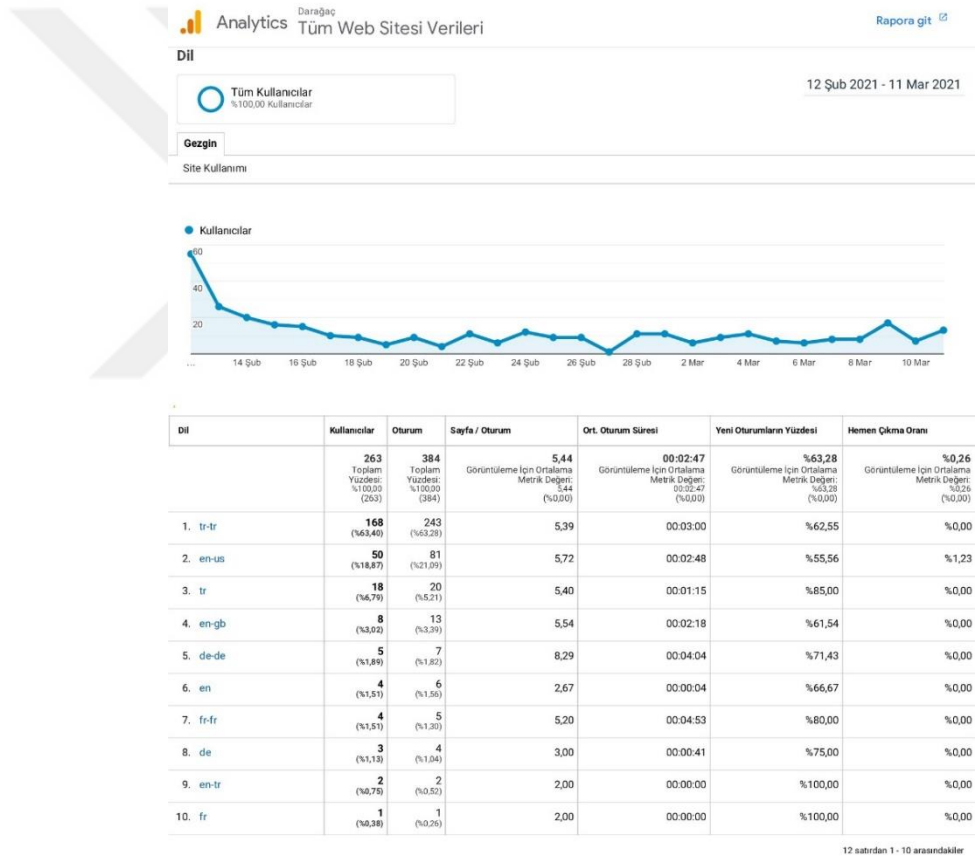
Flanör (amaçlı aylaklık) faydasızlık, çöp, oda, rastlantısallık ileri dönüşüm ve karşılaşma kavramlarını da dahil ettiğimizde, mevcut durum bir sıfır noktası kabul edildi ve toplama, izleme, kurgulama, sergileme sürecine girildi.² Nesneyi sahiplendikten sonra, nesnenin kişisel biçimde uyandırdığı çağrışımlar üzerinden kompozisyon denemeleri yapıldı. İzleme-özümseme süreci ile birlikte nesnelerin yerlerini bağlam kurdukları düşünülen diğer nesnelerle aynı kompozisyonlara dahil edildi. Nesnelerin

² Flanör: Geleneksel olarak erkek olarak tasvir edilen flâneur , kentsel zenginlik ve modernitenin ikircikli bir figürüdür., endüstrileşmiş , çağdaş yaşamın keskin bir gözlemcisi olmaktan başka bir amacı olmayan toplumdan kopuk dolaşma yeteneğini temsil ediyor .

Kaynak: (<https://en.wikipedia.org/wiki/Fl%C3%A2neur>)

kendi çürüyen doğasına, onları atölyeye taşımak ve kurgulamak dışında müdahalede bulunulmadı. Her zaman için en basit müdahale ön planda tutuldu.

Sergi 12.02.2021/11.03.2021 tarihleri arasında www.darağaç.com internet sitesi üzerinden çevrimiçi olarak ziyaret edilmeye başlanmıştır. Bilindiği üzere 2020-21 yılı pek çok açıdan İzmir özelinde zorlu bir süreç olmuştur. Pandemi, karantina, deprem, sel gibi birçok problemle yüzleşmek zorunda kalınmıştır. Bu süreçte sosyal etkileşimler karantina ile birlikte durmuştur. Devam eden tez süreci ve sergi açma isteği beni internet üzerinden sunum gerçekleştirmenin olanaklarını aramaya yönlendirdi.



Görsel 24: Web sitesi IP ziyaret bilgileri

Bu süreçte sanat ortamında çevrimiçi dijital sanat sergileri oluştuğu görülmeye başlanmıştır. Bu gelişmeler üzerine serginin internet ortamına taşınmasına karar verildi. Sergi Umurbey Mahallesinde bulunan atölye olarak kullandığım odada gerçekleştirildi ve dijital ortama aktarıldı. 263 IP adresi üzerinden ziyaret edildi.

Odayı sergi alanına çevirme isteği odanın karakteristik yapısını serginin bütününe dahil etmek üzerinden gerçekleşti. Atölyenin konumu ve karanlık odaya olan benzerliği çalışmaları destekleyici bir yapı olarak düşünüldü. Çalışmaların doğasından ayrı bir mekânda sergilenmemesinin üzerinde duruldu. Virginia Woolf'un "Kendine Ait Bir Oda" kitabındaki üretebilmenin gerekliliklerinden biri olan odanın vurgulanması fikri bu sergi için de geçerlidir. Ayrıca bir tefekkür alanı olarak nesnelerin kavramsal anlamda başkalaşım geçirdikleri kuluçka noktası olarak görülmektedir.

Sergide kullanılan bütün malzemeler flanör bir bakış açısı ile karşılaşma seçme eylemini önemseyerek toplandı. Genelde dikdörtgen prizma formlar çalışmaların ana hatlarını belirledi. Kompozisyon kurguları analitik çözümlemeler ile gerçekleşirken anlatılmak istenen düşünce sezgisel olarak geliştirildi denilebilir.

“Doğu ve Batı karşılaştırmasında karşımıza çıkan genellemeler Batı’nın eleştirel ve analitik, Doğu’nun yaşantısal olduğu düşüncesinde temellenir.”(Erzen, 2012: 125).

Nuccio Ordine Faydasızlığın Faydası Manifesto kitabında Define Avcısı mı Nüvizmat mı? bölümünde bahsettiği Dünya Klasiklerinden Define Adası’ndaki karakter Jim Hawkins üzerine yazdığı bölümde; bulunan hazineye; Hawkins’in korsanların tersine hazinenin maddi değerleri değil bir nüvizmat duyarlılığında onları sınıflandırırken üzerindeki kabartmalar karşısında adeta büyülendiğinden bahseder. Bahsedilen karakterin algılama biçimindeki büyülenme hissiyatının sergideki bütün materyalleri seçerken oluştuğunu belirtmem gerekir (Ordine, 2018).

3.2. Sergi Metni

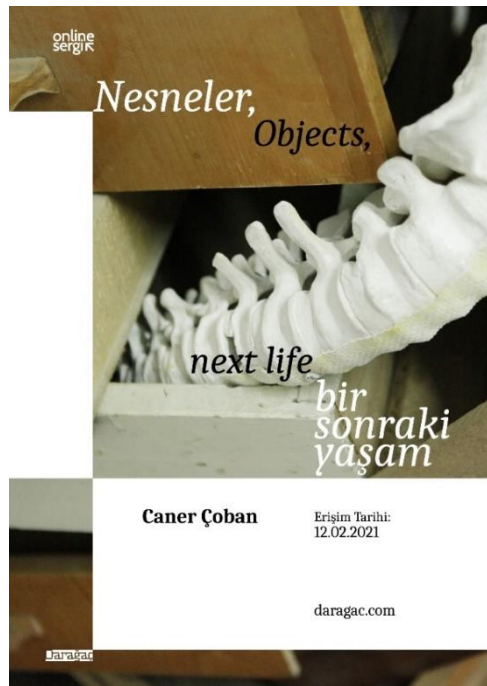
Aşağıda yer alan metin 12.02.2021 tarihinden itibaren açtığım serginin yayınlanan metindir.

Caner Çoban bu sergisinde Dada’nın eleştirel alaycılığını, Arte Povera’nın tavrını ve Sürrealizmin ulaştığı düşler dünyasını başlangıç noktası olarak belirler. Malzemelerini sokaklarda rastladığı terkedilmiş, çöp kenarlarına bırakılmış, atıl durumdaki nesnelerden seçer. Ölmekte olanı yaşatmaya çabalar. Seçmiş olduğu bu nesneleri kendisinde yarattığı

çağrışımlar üzerinden yeniden adlandırır, kurgular ve sunar. Nesnelerle olan uğraşını, iletişimin en sessiz hâli olarak yorumlar.

Atölyesinin bulunduğu bölge olan Umurbey mahallesi, eski ismiyle Darağaç, geçmiş zamanın şimdiki hâlini yaşar gibidir. Malzemelerini çoğunlukla bu bölgeden seçmektedir. Bu bölgede bütünüyle ölmekte olanı yaşatmaya çabalar bir hâldedir.

Geçmişin kendisi anılarda yoğunlaşır, bu yüzdendir ki “çekmece” nesnesini vurgulayarak kullanır. Kendisinin de saklama ve yaşatma çabası içerisinde olduğu çalışmalarını, nesneler aracılığı ile yarattığı kurguları çekmecelere yerleştirir. Ana malzemesi ağaçtır. Yanıp gideni, duman olanı seçmesi geçiciliği vurgular niteliktedir. Aynı zamanda plastik malzemeyi de ön plana çıkarmaktadır. Petrolün en faydasız hâli olan plastiği kullanırken; çağın en işlevsel amacı ile aynı malzemeden çıkan en yararsız maddeyi, despot bir yapı olarak gördüğü brütalist mimariye işlendiğini fark eder ve kullanır. Pencere kasası ile mezar mefhumu arasında paralellik kurar, böylece her ikisi de geçişi temsil etmektedir(<https://www.daragac.com/nesneler-bir-sonraki-yasam-caner-coban/> Erişim Tarihi: 17.06.2021).



Görsel 25: Sergi Afişi (2021) Tasarım: Serkan Mercan, Didem Erişkin

Atölyesinin bulunduğu mahalledeki tek meydan olan Gomel Meydanı'na bir heykel tasarlar. Bunu o bölgedeki karakteristiği belirleyen araba parçalarından ve hurda malzemelerden yapar. Umurbey (Darağaç) bölgesindeki insanlar geçimini, halihazırda var olan arabaları ve motosikletleri iyileştirerek sağlar. Yaptığı “Dikilitaş”ı ise; geçmişten bu yana işçi sınıfının yoğun olduğu bu bölgedeki 3 vardiya çalışılan zamanlara ithaf eder.

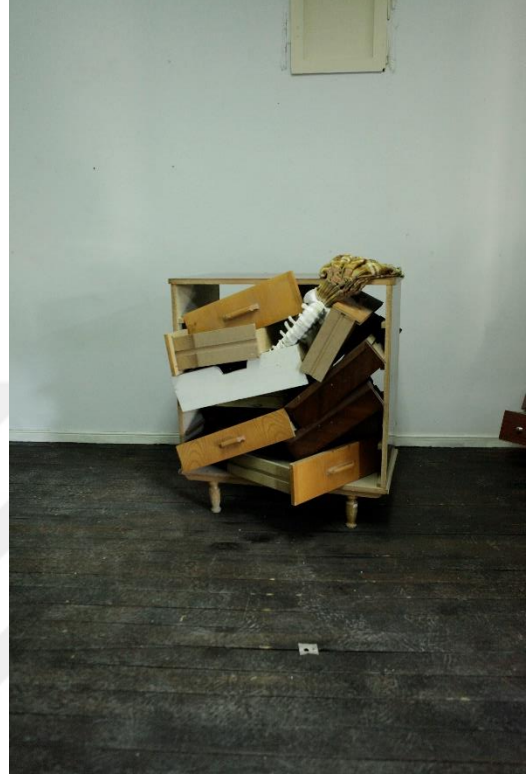


Görsel 26: Panoramik birleştirilmemiş görsel veri sergiden görünüm (2021)

3.2.1. Anılar Yığını 1- 2

Bu yerleştirme ahşap çekmecelerden, bir adet tilki kuyruk kürkünden ve bir adet ahşap merdivenden oluşmaktadır. Malzemelerden çekmeceler ve merdiven sokakta bulunmuş olup kuyruk kürkü ise satın alarak çalışmaya dahil edilmiştir. Çekmeceler bu anlatıda anıların birikimi ile paralellik kurarlar. Sergide köşeye yığılı olarak sergilenen bu çekmeceler tozun birikme hareketini taklit eder. Böylelikle hafızaya ve zamanın akışına göndermede bulunurlar. Kuyruk kürkünün kendisi anılar içinde dolaşan sürreal bir varlık olarak temsil edidir. Ayrıca Meret Oppenheim'ın “tüylü fincanı” na göndermede bulunur. Merdiven ise anılara ulaşabilme, aralarında dolaşabilme isteğinin bir göstergesi olarak yerleştirilmiştir. Anılar yığınının iki versiyonu vardır. Anılar yığını- 1 köşelerde biriken tozun konik geometrisine göre düzenlenmiştir. 2.si ise şifonyer iskeletine kaotik biçimde sıkıştırılarak yerleştirilmiştir. İnsan omurgası formunda olan parça ile perde kumaşını bir araya getirerek sürreal bir deniz canlısı temsili yaratılmıştır.

Çekmeceler Üç yıllık bir süreç içerisinde farklı konumlarda karşılaşarak toplanmışlardır. Farklı konumlardan toplanmaları ve belirli bir amaç için bir araya getirilmeleri, hafızanın birbirinden ayrı (bireysel) fakat aynı zamanda birbiri ile bağlantılı (toplumsal) olanı işaret



etmektedir.

Görsel 27: Anılar Yığını- 1, 110x 90x 240 cm (2018) solda Fotoğraf: Ali Cem Doğan

Görsel 28: Anılar Yığını -2, 95x40x110cm(2020)sağda Fotoğraf Ali Cem Doğan

3.2.2 Anı Nesnesi

Bu çalışmada anılar yığını fikrinden yola çıkılarak çocukluktan kalan bir peluş köpek çekmecenin içine yerleştirildi. Çekmeceyi bant ile sardırarak çekmecenin içerisinden hem görünmesi hem de sabitlenmesi sağlandı. Oyunağın flu görüntüsü hafızada hatırlanan görüntünün net olmayışı ile bağ kurar. Bantlama işlemini yaparken çekmecenin belli bir kısmında bantlama işlemini sonlandırıldı ve bir kısım boşluk bırakıldı. Bu boşluğu o oyuncakı tam anlamıyla hayattan izole etmemek adına bırakıldı. Çekmece duvarda dikey konumda sabitlendi. Dikey konum yaşamaya devam ettirme isteği üzerinden şekillendi. Böylelikle kendime ait bir anı nesnesini sergileme biçimini oluşturmuş oldum.



Görsel 29: Anı Nesnesi 29x 11x 48 cm (2018) Fotoğraf: Ali Cem Doğan

3.2.3 Mimari Bir Önerme

Bu çalışmada bir adet ahşap kargo kutusu, bir adet plastik ekmek kasası kullanılmıştır. Plastik ekmek kasası ters çevrilerek ahşap kargo kutusu üzerine konumlandırılmıştır. Ekmek kasasının ters hali brütalist mimari örneklerinin bir maketi şeklinde algılanmaktadır. Çalışmanın amacı müdahaleyi en basite indirgeyerek nesneyi gerçek amacından uzaklaştırmak ve algısal bir dönüşüme uğratmaktır. Brütalist mimari fonksiyonel yararı olmayan öğeleri yapının dışında tutarak beton malzemeyi ön plana çıkarmaktadır. Bu yapı ekonomik olarak gayet kârlı bir inşa yöntemidir. Ekmeğin de en

temel besin maddelerini içinde barındıran temel besin olması bu ironiyi kurmamı sağladı. Ayrıca brütalist mimari despotik bir yapı olarak da algılanmaktadır.



Görsel 30: Mimari Bir Önerme 83x92x100 (2018) Fotoğraf: Ali Cem Doğan

3.2.4 Diorama- Fabl

Birer plastik oyuncak olan domuz ve koyun, gerçek kuş iskeleti nesneleri ile oluşturulan bu çalışmada üç figürün bir araya geldiği bir sahne oluşturdum. Domuz, koyun ve kuşun kuru bir ağacın dibinde farazi (var sayılan) bir mekândaki buluşma sahnesi kurgulandı. Böyle bir sahneden yola çıkarak, izleyiciyi bir fabl hikayesi sahnesine çekebilir miyim sorusu ön plandaydı. Bu sefer çekmece sahnenin bir karesi olarak düşünüldü.



Görsel 31: Diorama Fabl 29x 11x 48 cm (2020) Fotoğraf: Ali Cem Doğan

3.2.5 Anı İçin mezar

Çalışmada pencere kasası küçük çöp kutusu kasasının arkalığı mum, tuğla ve su kullanıldı. Pencere kasasının genel kullanımda duvarda açtığı boşluk, mekanın diğer bir mekan ile bağlantısını sağlayan bir yapısal eleman olması, metaforik anlamda iki mekan arası geçişi temsil etmektedir.(gerçek hayattan manevi hayata)Yere paralel olan iki mumun ısındığında sıvılaştıran hareketinin, metaforik olarak gözyaşı temsili nasıl elde edebiliriz sorusu üzerine gelişti. Klasik bir mezar biçimindeki mezar suluğunun yerine harman tuğlası kullanıldı. Tuğlanın yapısı gereği suyu yavaşça kendi bünyesine hapsedmesi mezarın öznesinin mistik bir hareketi(su içme) olarak düşünüldü. Geleneksel mezar ziyaret ritüelleri göz önünde bulunduruldu.



Görsel 32: Anı İçin Mezar 50x60x73 cm (2021) Fotoğraf: Ali Cem Doğan

3.2.6 Zaman Ve Ölüm İle Bir Portre

Portre resimlerini ve heykellerini yaşanan dünyaya bir kimlik bırakma çabası, hatırlanma isteği olarak niteleyebiliriz. Portrenin zamana ve ölüme karşı kalıcı bir temsildir. Bu bağlamda zamanı temsilen bir saatli Maarif Takvimi kullanıldı. Ölümü temsilen ise alçıdan bir kafatası kullanıldı. Portrenin kendisi metal hurda parçasından seçildi. Portrenin içine çürümekte olan bedeni temsilen kalın ipten örülmüş ağ parçaları yerleştirildi. Ayrıca ip nesnesinin kader metaforuna olan yakınlığı da göz önünde bulunduruldu. Kafatası ise portre kadrajını tamamlayıcı şekilde yerleştirilen manken eline oturturuldu. Bilinildiği üzere Royal Shakespeare Company'ye Shakespeare'in Hamlet oyununda kullanılması için kafatasını bağışlayan Polonyalı besteci Andre Tchaikowsky 'in kafatasıdır. Onu elinde tutan tiyatro oyunundaki karakter, kralın eski bir soytarısıdır. Bu sahne hatırlatılmış olup, Portre kavramının direndiği zaman ve ölümü aynı kadraj içerisinde kullanarak, bir asamblaj çalışması oluşturuldu .

3.2.7 Dikilitaş- Obelisk

Darağaç Lüzum (2019) sergisinde sergilenen bu çalışma, İzmir/Umurbey mahallesinin dinamikleri göz önünde tutularak hazırlanmıştır. Etkinliğin Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin taşınma sürecinde okuldaki hocaların görevden uzaklaştırılmasına kadar giden zamana denk gelmesi Lüzum kavramının seçilmesinde

etkili oldu. Mahallenin sosyal yapısına bakıldığında araba tamirhaneleri, motor tamirhaneleri ve mesken olarak kullanıldığı görülmektedir. Limana yakınlığı sebebiyle ticaret yolu üzerinde oluşu birçok fabrikanın ve sanayi tipi depoların bölgenin karakteristiğini belirlemiştir. Fakat günümüzde eski önemini yitirmiş atıl durumda kalmış bir bölgedir. Bu çalışmada ise geçmiş hareketli günlere, şimdiki zamandan bakarak eski günlerin anısına dikilitaş-obelisk çalışması yapılmıştır. Çalışmanın kurulduğu yer Sümerbank, Sark Sanayi, Yağ fabrikalarının olduğu bölgenin ortasına denk gelen binanın çatısına konumlandırılmıştır. Böylelikle şehir planlamalarındaki merkez heykel konumlandırması gerçekleştirilmiştir. Sergi süreci boyunca ayakta kalan çalışma sergi bitiminden bir hafta sonra hurda parçaların sahibi tarafından sökülerek yok edildi. Bu daha önce planlanmamış bir eylemdi. Böylelikle serginin ana konusu olan “Lüzum” kavramıyla iç içe geçerek görülen lüzum üzerine çalışma malzemelerin sahibi tarafından söküldü. Bu iki olay arasındaki benzerlik lüzum kavramının altında güç ve onu kullanma şeklinin sorgulanmasına yol açtı.



Görsel 33: Zaman ve Ölüm ile bir Portre 29x 11x 48 cm (2020) Fotoğraf: Ali Cem Doğan



Görsel 34: Dikilitaş, Obelisk 260x450 cm yıkıldı (2019)Fotoğraf :Ali Çakır

SONUÇ

Sonuç olarak Türkiye'de Ready Made kavramının ve kavramsal sanatın nesne sanatı üzerinden geliştiği görülmektedir. 1970'li yıllardan itibaren sanat eserleri gelişerek güncelliğini korumaktadır. Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, A,B,C,D sergileri, İzmir'de gerçekleşen Joseph Beuys'un Anısına Bir Başka Sanat, Toplu Sergi sergileri kavramsal açıdan ise Sanat Tanımı Topluluğu Güncel Sanat adına Türk Heykel Sanatında ana unsurlardır. Güncel olarak her oluşum kendilerini temellendirirken bu beş unsuru önemle incelemeli ve geçmiş deneyimlerden faydalanmalıdır. Bütün bu incelemeler sonucunda Türk Heykel Sanatındaki üretim biçimlerinin 70'li yıllarda yükselişini, öncesinde yurt dışına gerek eğitim bursları ile, gerekse kendi çabaları ile giden sanatçılara borçludur. Bu sanatçılar yeni anlatım olanaklarını keşfederek Türk Heykel Sanatına ve sanat ortamına önemli katkılar sunmuşlardır. Cengiz Çekil, Fisun Onur, Erdağ Aksel, Şükrü Aysan, ve dönemdaşları kısır sanat tartışmalarına ve ortamına yeni bir soluk getirmişlerdir. Batı ile Eş zamanlılık yakalanması durumu belkide bu süreçte en önemli çıkarımlardan biridir. Çalışmaların genel yapılarında sosyal içerikleri yoğun, siyasi tavırları belirgin çalışmalar olduğu görülür.

Üretim biçimlerinin çeşitliliği, yerleşik tekniklerden bağımsız şekilde bireysel seçimlere daha çok pay bırakan çeşitlilik özgürlüğüdür. Belkide sanatını icra eden her sanatçının tamda kendini özgür hissettiği noktadır. Üretim biçimleri çeşitlenerek devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- ANTMEN, Ahu (2016). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel yayıncılık
- ARTUN ALTINYILDIZ, Nur - ARTUN Ali (2018). Dada Kılavuz 1913- 1923: Münih, Zürih, Berlin, Paris, İstanbul: İletişim Yayınları
- AVŞAR, Vahap (2019). Cengiz Çekil Okulu, İstanbul: Salt/ Garanti Kültür A.Ş:
- BAYKAM, Bedri, (1990). Boyanın Beyni - 80'li Yıllardan Makaleler, İstanbul: Genç İşadamları Derneği.
- BREHM, Margarit (2007). Dikkatli Gözler İçin / For Careful Eyes, Resimde Üçüncü Boyut, çev. Barış Tut, İstanbul Yapı Kredi Yayınları,
- BÜRGER, Peter (2019) Avangard Kuramı, İstanbul: İletişim Yayınları
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997). YEM Yayın (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları)
- EROĞLU,Özkan (2014) Arte Povera,İstanbul:Tekhne Yayınları
- ERZEN, Jale Necdet (2012). Çoğul Estetik , İstanbul: Metis Yayınları
- HARRİSON, C. - WOOD, P. (2016). Sanat ve Kuram 1900-2000 - Değişen Fikirler Antolojisi, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.
- KAPLANOĞLU, Semih; 8 Sanatçı, 8 İş:B, Sergi Kataloğu, İstanbul, 1991.
- KOSOVA, Erden (2019). “Babamın Vasiyeti”,Cengiz Çekil: 21.08.1945-10.11.2015, İstanbul, Salt/ Garanti Kültür A.Ş. ss.142-203
- KESER (ERTAŞ), Nimet (2009). Sanat Sözlüğü, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- LAZZARATO, Maurizio (2017). Marcel Duchamp ve İşin Reddi, çev:Sercan Çalcı, İstanbul: Kolektif Kitap.

MADRA, Beral 10 sanatçı 10 iş : C, Sergi Kataloğu, İstanbul. 1992.

ORDİNE, Nuccio (2018). Faydasızlığın Faydası: Manifesto, Çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul: İstanbul Bilgi Yayınları.

ÖZAYTEN, Nilgün (2015). User's Manual 2.0, Contemporary Art in Turkey, Kullanma Klavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015, Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık, ss. 51-62.

PAZ, Octavio (2017) Marcel Duchamp çırılçıplak soyulmuş görüntü çev:Şule Demirkol İstanbul Everest Yayınları.

SCANLAN, John (2018). Çöp Üzerine, Çev. Billur Karayalçın, İstanbul: SUB Yayınları.

ALTINDERE, H - EVREN, S. User's Manual, Contemporary Art in Turkey, Kullanma Klavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat, 1975-2015, İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Yıldız E. (2007). Sanat Tanımı Topluluğu. Modern ve Ötesi: 1950-2000 İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. İstanbul ss. 348.

İNTERNET KAYNAKÇA

Çoker Canan (1975). Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi, 31-32.

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/48728/> (09 Nisan 2021).

Joseph Cornell, (2021). https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Cornell, [10 Mart 2021]

Venere Degli Stracci (Paçavraların Venüs'ü), (2015). .

<http://14b.iksv.org/works.asp?id=63> (10 Mart 2021.)

ÖZAYTEN, Nilgün (1992). Mütevazi Bir Miras-Batı'da Obje Sanatı/ Kavramsal Sanat/ Post Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler, Doktora Tezi, Dan. Prof. Dr. Nurhan Atasoy, İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

<https://saltonline.org/media/files/mtevaz-bir-miras-batda-obje-sanat.pdf>

(18 Mayıs 2021)

ÖZAYTEN Nilgün, (1992). Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/ Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965 - 1992 Yıllarındaki Benzer Eğilimler, Dan. Prof Dr. Nurhan Atasoy, İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/20664.pdf> (1 Mayıs 2021).

Mavituna, İ. (2012, Kasım 20) *Joseph Kosuth (Uyanma / The Wake)*. Açık Radyo.

<https://acikradyo.com.tr/podcast/157026>

(Smith, K.(1975) Marcel Duchamp ve Ready Made. Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi (31-32) Çev: Canan Çoker

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/48728>,

Salt Online. (2012 Nisan 26) *MICHALENGELO PISTOLETTO*.

<https://saltonline.org/tr/336/michalengelo-pistoletto>

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Caner Çoban

Eğitim:

Bursa Zeki Müren Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi 2003-2007

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü 2009-20014

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Bölümü Ana Sanat Dalı
2017-

Sergiler

“Deneyimin Ötesi” Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Öğrenci Projeleri
10 Ağustos 9 Eylül 2012

Darağaç “Lüzum” sergisi 27 Eylül 2019

Darağaç “Var” 25 Eylül 2020

Nesneler, Bir Sonraki Yaşam 12 Şubat 2021

