



Fine Arts

ISSN: 1308-7290 (NWSAFA)

ID: 2021.16.1.D0270

Status : Research Article

Received: 17.12.2020

Accepted: 25.01.2021

Şuayyip Yücel

Kırıkkale University, suayyip@gmail.com, Kırıkkale-Turkey

DOI	http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2021.16.1.D0270
ORCID ID	0000-0003-3013-5304
CORRESPONDING AUTHOR	Şuayyip Yücel

ÇAĞDAŞ SANATIN OBJESİ OLARAK KÜLTÜR

ÖZ

Bu çalışmada, kültürel motif ve gündelik nesnelere 1980'den günümüze güncel sanat etkinlikleri kapsamında sanat eserlerinin konu ve materyal olarak nasıl ele alındığı ve yorumlandığı incelenecektir. Buna bağlı olarak etkinliklerdeki sanatçıların yöneliş ve eğilimleri ele alınacaktır. 1990'larda tüm dünyada küreselleşme olgusu ile birlikte kültürel erozyona da maruz kalınmıştır. Günümüz sanatçıları, kültürün "kült" işlevinin yerine "otantikliğin" ele almasının yarattığı bozulmaya dikkat çekmek için, kültürel motif ve nesnelere sanatsal çalışmalarında güçlü bir araç olarak kullanmışlardır. Bu çalışma; kültür ve sanat üzerine eleştirel tespitleri olan sanatçıların ışığında gündelik nesnelere, kültürel motif olarak günümüz sanatındaki varlığını ortaya çıkarmayı ve örnekler üzerinden çözümlemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, literatür taranarak kültür öğelerinin ve gündelik nesnelere günel sanat etkinliklerinde kullanım amacı ve dönüşümleri tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Kültürel Motif, Post-Oryantalist, Gündelik Nesne, Kültür

CULTURE AS THE OBJECT OF CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

In this study, it is examined at analyzing how cultural motifs and casual objects are handled and interpreted as subject and material by adhering to the names of artists and works within the scope of contemporary art activities since 1980. Accordingly, the orientation and tendencies in activities were discussed. In the 1990s, the whole world exposed to cultural erosion together with the phenomenon of globalization. Contemporary artists have used cultural motifs and objects as a powerful tool in their artistic works in order to draw attention to the deterioration caused by the substitution of *authenticity* instead of the *cult* function of culture. This study aims to reveal the existence of casual objects as cultural motifs in contemporary art and analyze them through examples in the light of artists who have critical determinations on culture and art. In accordance with this, it has been attempted to determine the intended purpose and transformation of culture elements and casual objects in contemporary art activities by reviewing literature.

Keywords: Contemporary Art, Cultural Motif, Post-Orientalist, Everyday Object, Culture

How to Cite:

Yücel, Ş., (2021). Çağdaş Sanatın Objesi Olarak Kültür, Fine Arts (NWSAFA), 16(1):24-41, DOI: 10.12739/NWSA.2021.16.1.D0270.



1. GİRİŞ (INTRODUCTION)

Sanatçılar, içinde yaşadığı kültürel değerlerden faydalanarak eserlerini ortaya koymaktadırlar. Kendi kültürel motiflerini kullanan sanatçılar hem yerel hem de uluslararası kültürel değerlere ulaşmaktadırlar. Kültürel motiflerindeki biçimsel ve kavramsal değerleri anlayan sanatçılar, başka toplumların da kültürel zenginliklerini ele almışlardır. Sanatçının kültürüne geri dönerek bakışı, evrensel açıdan ve sanat eserinin kökeni açısından önemlidir. Özellikle günümüz sanatında "yerellik" kültürel motifleri, tarihte hiç olmadığı kadar sanat etkinliklerinde kendine özel bir yer bulmaktadır. Sanatçılar, 1980 sonrasında geçmişte olup bitenleri yüreklerinin derinliklerinde duyarak ya da sezgilerine kulak vererek etik ve estetik bir hesaplaşmaya girmişlerdir. Bu hesaplaşma sonucu, sanatçılar kültürel motif ve nesnelere, yeniden yorumlama çabası içerisinde olmuşlardır.

Temelleri "modernizm"e dayanan kültür kavramının sanat eserini kutsayıcı rolü, günümüzde daha da büyümektedir. Küreselleşmenin getirdiği sorunlar nedeniyle "yerellik" vurgusunun sanatçılar tarafından aşırı istekli oluşu ya da güncel sanatı destekleyen kurumların beklentisi, bu büyümenin yolunu açmaktadır. Özellikle geleneksel sanat yapma pratiğine sırtını dönmüş sanatçı arayışına giren küratörler, burjuvanın sanat danışmanı olan galericiler ve "özerk sanat" üretme hevesiyle yanıp tutuşan birçok sanatçı sanat üretme yöntemlerini ister istemez değiştirdiler. Uluslararası birçok güncel sanat etkinliklerine davet edilen sanatçılar ya da bu etkinliklerin yürütücüsü küratörün avlanma menziline giren genç yetenekler; özerk sanatlarına, ister istemez bu etkinliklerin konusuna uygun işler yapmak zorunda kalmaktadırlar. Başka bir deyişle, sanat düzenleyicilerinin sanatçılardan beklentisini karşılamaktadırlar. Mehmet Yılmaz bu durumu şöyle özetliyor; "Modern piyasa sistemine geçince satış işini galerici ya da müzayedeci denen kurnaz tacirler yürütmeye başlamıştır. Sanatçı; onların tahsis ettiği mekânda sergi açan (ama gelecek garantisi olmayan), özgürce yaratan (daha doğrusu, özgürce yaratmak zorunda olan), dâhi diye sırtı sıvazlanan biri hâline gelmiştir. Sanatçının 'özgür yaratıcı deha' diye kabul edilmesi önemlidir. Buna herkes inanmalıdır. En başta sanatçı inanmalı ki, kendine güvensin, bilinmedik yollara girsin, yepyeni şeyler yaratsın. Tacir inanmalı ki, göğsünü gere gere sanatçı ve yapıtını müşteriye sunabilsin. Müşteri inanmalı ki, onca parayı gözünü kırpmadan verebilsin [23]".

Modern sanat piyasa sisteminin vazgeçilmez unsuru olarak galericilerin bazıları, özellikle 1990'lardan günümüze mekânlarını güncel sanat etkinliklerine açmaktadırlar. Sadece ortaya konan ürünler bu değişimden nasibini almamaktadır, aynı zamanda kavramlar da bu değişimden nasibini almaktadır. Örnek verecek olursak birçok güncel sanat etkinliklerinin kavramsal çerçevesi oluşturulurken "halk kültürü" yerine "yerellik", "etnisite" ve "kamusal alan" kavramları kullanılmaya başlanmıştır. Kültürel nesne ve motiflerin kullanımı için tasarlanmış gündelik nesnelere; modernizmle birlikte etnografya müzelerinde otantik bir bakışa maruz kalırken, post-modernizmle bu nesnelere yerlerini güncel sanat etkinlikleri içinde bir sanat objesi (ready-made) olarak buldular. Bu sanat objeleri, bir şaldan tutun da bir odanın içindeki tüm eşyalardan oluşabilmektedirler (Görsel 1).



Görsel 1. Hüseyin Bahri Alptekin, 1991-2007, öz heterotopya, kendini yakalamak, enstalasyon, 300x800cm, Van Abbe Müzesi, Eindhoven, Hollanda [24]

(Figure 1. Hüseyin Bahri Alptekin, 1991-2007, self-heterotopia, catching up with self, Installation, 300x800cm, Van Abbemuseum Eindhoven, Netherlands [24])

2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ (RESEARCH SIGNIFICANCE)

Bu araştırmada; güncel sanatın, kültüre ait motiflere olan ilgisinin ne zaman başladığını ve ne amaçla kullanma girişiminde bulunduğu dair tespitler yapılmıştır. Ayrıca kültürel gündelik nesnelerin ve somut olmayan kültürel değerlerin, güncel sanat ortamlarındaki kullanım amaçları üzerine bir tespit yapılmıştır. Kültürel gündelik nesne, "Biçim ve düşüncelerin hangi özellikleri daha çok vurgulanıyor?" sorusuna cevap aramıştır. Sıtkı Erinç'in ifade ettiği gibi; kültürün ne olduğunu belirlemek için sayısız özellikler vurgulanabilir, ayrıca bu özellikleri sayısız nedensellik kurallarına, ilişkilerine göre de sıralamak, sınıflamak olanaklıdır. Fakat en temel özellik; kültürün bir organizma olması, diri bir varlık olması ve sınırları, işlevleri belli organlardan meydana gelen bir örüntü yaratmasıdır [9]. Bu tanımdan yola çıkılarak bu çalışmada; çok geniş kapsamı olan kültüre ait gelenek, nesnelere, işaretler, yaşam tarzları vb. örüntüler yerine, yan yana gelerek bir bütünü oluşturan "kültürel motif" kavramı kullanılmıştır.

Araştırma; özellikle 1980 sonrası çağdaş sanat etkinliklerinde yer alan sanatçıların, günlük hayatta kullanılan nesnelere ve maddi olmayan kültürel motifleri, çoğu zaman da hicivsel olarak sanat nesnesi olarak kullanmaya başladıklarını ortaya koyması açısından önem oluşturmaktadır.

3. GÜNCEL SANATIN OBJESİ OLARAK KÜLTÜR (CULTURE AS THE OBJECT OF CONTEMPARY ART)

Kültürün tanımı, aslında oldukça geniş kapsamlı ve oldukça karmaşıktır. Sanatın tanımında yaşanan fikir ayrılıkları, kültürü tanımlarken de yaşanmaktadır. Ancak, ortak bazı tanımlar da yok değildir. Bunlardan bazıları şunlardır: Kültür ya da medeniyet, bir toplumun üyesi olarak insanoğlunun öğrendiği bilgi, sanat, ahlak, hukuk, örf-âdet ve herhangi beceri ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür [20]. Aynı zamanda kültür; bir halkın ya da bir toplumun maddi ve manevi alanlarda oluşturduğu ürünlerin tümü; yiyecek, giyecek, barınak, korunak gibi temel ihtiyaçların elde edilmesi için kullanılan her türlü araç-gereç, uygulanan teknik; fikirler, bilgiler, inançlar; geleneksel, dinsel, toplumsal, politik düzen ve kurumlar; düşünce, duyuş, tutum ve davranış biçimleri; yaşama tarzıdır [18]. Cemil Meriç'e göre ise; kültür kelimesinin Türkçe karşılığı irfan ve medeniyettir [17].

Tanımlarda da görüldüğü üzere kültür, toplumu var eden maddi ve manevi tüm unsurları içermektedir. Bu unsurları, kültürel motifleri,

gelecek nesillere aktarmak için toplumların kullandığı enstrümanlar arasındaki en önemlisi sanattır. Modernizme kadar kültürel bu tür unsurları estetik değerlere ya da sanatın konusuna dönüştürmek, toplumların kendi ulusal sanat düşüncesine göre şekillenmekteydi. Ancak II. dünya savaşı sonrası, batı toplumlarının yeni dünya düzeninde ekonomik ve kültürel alanda var olma girişimleri, iletişim çağının katkısıyla da kendi estetik değerleri ve avangart yaklaşımları ile başka toplumların kültürler motifleri, özellikle 1980 sonrasında değişimlere neden olmuştur. Bu dönemde yaşananlar; iletişim ve bileşim alanlarındaki gelişmelerin sonucu olarak hızla yaşamın içine sızan icatların etkileri, sanayi devrimi sonrası yaşanan doğa ve insan gücünü horca kullanma girişiminin bir tekrarı gibidir. Teknoloji ve bilimle oluşan sanayi toplumu, kaynaklarından her zaman daha etkili biçimde yararlanabilmek için insana ve doğaya her zaman daha etkili bir biçimde egemen olmak üzere örgütlenmiştir [16].

Bu toplumsal, ekonomik ve teknolojik gelişmeler; 20. yüzyılın başlarından itibaren kendilerini ilerlemenin birer neferi ya da düşmanı olarak gören batılı sanatçılar ve sanat eleştirmenlerini yeni bir döneme/farklı bir bakış açısına girmelerini sağlamıştır. Sürekli ilerleme fikri; 20. yüzyılın ortalarında baş döndürücü bir şekilde sanat üslupları, ekolleri, hareketleri ve eğilimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kantçı modernist yaklaşımın (sanatın kendi sorunlarına odaklanma) yerine geçmişle bağlarını koparmamış ve günceli ön plana alan farklılığı vurgulayan post-modern sanat düşüncesi geçmiştir [22]. 1980'li yılların son yarısından başlayarak sanat ortamında gözlenen belirgin bir dönüşüm, 20. yüzyıl boyunca kendini temsil olanağı bulamamış kesimlerin "kimlik" olgusuna odaklanarak ürettikleri yapıtların Batı sanatının sergilendiği ortamlara girmeye başlamasıdır. Batı düşünce ve kültür dünyasında bu dönemde görülen "çok-kültürcü" eğilimin bir uzantısı olan bu dönüşüm, farklı kültürlerin sanatsal ifadelerinin geniş bir kesime ulaşmasında etkili olmuştur [3].

Farklı kültürlerin etnik özelliklerine (yerellik) olan ilgiyi bilimsel olarak inceleme girişimleri, aynı zamanda günümüzde içi boşaltılmış gösteri, sergi, festival etkinliği anlamına da gelmesini sağlayacaktır. Diğer bir deyişle, kültürün "kült" amacı dışında var olmasına neden olmuştur. Bir ülkenin kültürel değer/motiflerine oryantalist bakışı bir üst aşamaya (post-oryantalist) taşıyacaktır. Bir ülkede yaşayan halkın kültürel yaratmalarını; geleneklerini, âdetlerini, inanmalarını, törenlerini, müziğini, oyunlarını, masallarını, efsanelerini, türkülerini, geleneksel tiyatrosunu, el sanatlarını, araç-gereçlerini vb. [18] inceleme ve gözleme hayranlıktan öteye taşınmıştır.



Görsel 2. Rembrandt'ın evinde bulunan etnografik nesnelere [25]
(Figure 2. Ethnographic objects of Rembrandt's house [25])

Sanatçıların etnik olana merakı yeni değildir. Rembrandt'ın başka halklara ait nesnelere (Görsel 2), servetinin önemli bir kısmını harcamasından tutun da Picasso'nun Afrika masklarındaki biçimleri çalışmalarında üslup geliştirecek şekilde kullanma arzusuna kadar birçok sanatçı "etnik" (kültürel nesne) olanı ilham verici bir durum olarak görmüştür (Görsel 3). Bir sanatçı için öteki toplumların sanatını merak etmesi ve çalışmalarında farklı biçimleri yakalaması masum ve insani bir durumdur. Ancak bu masum durum günümüz sanat ortamında tartışılır duruma gelmiştir.



Görsel 3. Pablo Picasso'nun 1907 yılında yapmış olduğu Avignon'lu Kadınlar, isimli resminden detay ve bir Afrika maskı [26]
(Figure 3. Detail from Pablo Picasso's painting titled The Ladies of Avignon, painted in 1907 and an African mask [26])

Picasso'nun Afrika maskını ele alış biçimi; modernizmin düşünce sistematiği içinde kendisine resimsel yeni bir sanatsal dil fırsatı yakaladığına dair masum bir heyecanken, günümüz sanatçılarından Jake Chapman ve Dinos Chapman kardeşlerin yaptığı maskları (Görsel 4) ele alış biçimi hicivsel ve rahatsız edicidir. Aslında bu Afrika maskları, kültürel motiflerin sanatsal nesneye dönüşmesindeki iki dönemin (Modernizm/Postmodernizm) farklılığını ortaya koyan çarpıcı bir örnektir. Diğer bir deyişle her geleneksel nesne, çağının kültür endüstrisine boyun eğmektedir. Adorno ve Horkheimer'a göre; hayatın her alanı, kültür endüstrisi tarafından metalaştırılmakta ve böylelikle hâkim ideoloji hem ekonomik hem de ideolojik olarak kitlelerin bilincinde yeniden üretilmektedir [13]. Bu enstalasyon 34 parça ağaç oyma heykelden oluşmaktadır. Chapman kardeşler tarafından toplanmış nadir bulunan etnografik kutsal emanet sandığı fetiş objelerden oluşuyor. Ancak bu heykel grubu yakından incelendiğinde, bir anda heykellerden biri Ronald McDonald'ın portresidir (Görsel 5) ve diğerinin elinde ise McDonald's paketi vardır (Görsel 5). Birkaç heykelde ise Brancusi gibi modern sanatçıların referans aldığı kabile sanatına gönderme yapılmaktadır. Sanatçılar fetiş objelerinin zamanla nasıl metalaşmış olduğunu göstermektedirler. Sanatçılar; heykel ve resimlerine konu olarak savaş, kült ve cinselliği seçmektedirler [11].



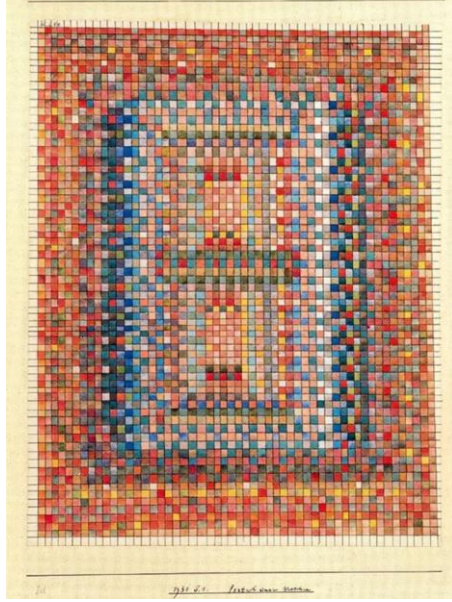
Görsel 4. Jake Chapman ve Dinos Chapman, 2002, Enstalasyon, Chapman ailesinin koleksiyonu, 34 parça ağaç oyma heykel, metal, boynuz, madeni para, kemik ve deniz kabuğu [27]
(Figure 4. Jake Chapman ve Dinos Chapman, 2002, Installation, The chapman family collection, 34 wooden sculptures, metal, horn, coin, bones and shells [27])



Görsel 5. Jake Chapman ve Dinos Chapman, Chapman ailesinin koleksiyon isimli eserinin detayı
(Figure 1. Jake Chapman and Dinos Chapman, detail of the Chapman Family collection)

1980 sonrası batı sanat ortamı, kendi avangart sanatçıların düşünceleri ile akademik ve modernizmin kendini tekrarlayan öğretilerinden kurtulma fırsatını yakalamıştır. Bu fırsat, sanatı dondurulmuş hazır gıdalar gibi bir ortamda (müzedeki) saklayan ulus devletlerinin sanat politikalarının bakış açılarını da değiştirmek zorunda bırakmıştır. Diğer bir deyişle Antik Babil kentinin *İştar Kapısı* Berlin'deki Pergamon Müzesi'nde sergilenmesi yeterli değildir artık. Kültürel motifleri üzerinde taşıyan ve dönemin ihtişamını anlatan bu simgesel yapıt, gerçekten Orta Doğu'nun kültürüne açılan bir kapıdan ziyade onu kapatan bir duvara dönüşmüştür. Hem küresel sermayenin hizmetkârları hem de entelektüellerin, çağın kurtarıcı azizleri gibi öteki halkların demokrasiye kavuşması için kendi avangart kültürlerini oluşturacak projeler içinde olmaları bir tesadüf değildir. Çünkü, diğer toplumların "kültürel motifleri" karşılıklarına aşılması zor savunma duvarı örmektedir. Bu duvarı parçalamak aynı zamanda bu duvarın birer parçası olan o toplumdaki azınlıklar, ezilenler ve ötekileştirilenlerin katkısıyla gerçekleşmesi beklenmektedir. Bu beklentinin gerçekleşmesi ancak farklı bir politik yaklaşımla mümkündür. Walter Benjamin'in söylediği gibi; sanatsal üretimde hakikilik ölçütünün iflasıyla

birlikte, sanatın toplumsal işlevi de bir bütün olarak köklü bir değişim geçirmiştir. Sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini bir başka uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır [21]. Sanatın bu politik yönü, bir bakıma güncel sanatın en belirgin özelliğini oluşturmaktadır.



Görsel 6. Paul Klee, 1931, Anıtsal Cami Kapısı, suluboya, 37.5x29cm.

Staatliche Müzesi, Berlin [28]

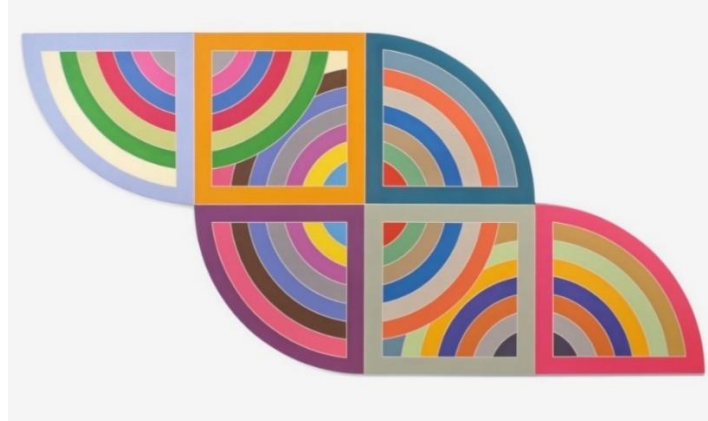
(Figure 6. Paul Klee, 1931, Portal of a Mosque, watercolor, 37.5x29cm.

Staatliche Museum, Berlin [28])

Modernizmin dinamikleri doğrultusunda; üretimlerini gerçekleştirmiş bazı tanınmış sanatçıların eserleri üzerinden konuya giriş yapmak, incelemenin anlaşılabilirliği için önemli olacaktır. Paul Klee gibi sanatta optik-fiziksel yaklaşımın iflas ettiğini [15] ilan eden sanatçılar, ister istemez soyut bakışın ve algının manifestosunu Batı diliyle yeniden yorumlama çabası içine girmişlerdir. Özellikle bu çaba, onları başka kültürlerin motiflerindeki anlamı sanat yoluyla algılama yoluna sokmuştur. 1928 yılında Tunus ve Mısır'ı ziyaret eden sanatçı, etkilendiği imgeleri resmetmekten kendini alıkoyamamıştır (Görsel 6). Klee'nin, Doğu'nun imgesel kültürünü kendi imgesel evrenine bir yakınlık olarak görmesi [4] belki de günümüz güncel sanatta kültürel motiflerin ele alınmasına bir kapı açmış olabilir.

İkinci dünya savaşı sonrası Amerika'nın şiddetli ulusal sanat arayışı politikaları ve kültür oluş bazı sanatçıların atölyelerine girmeden önce modern bir seyyah gibi farklı kültürlerin motiflerini öğrenmek ve keşfetmek için birçok Afrika ve Doğu ülkelerini dolaştığı bilinmektedir. Frank Stella, bu sanatçıların içinden eserleriyle öne çıkmaktadır. Frank Stella'nın 1960 sonrası sanat ortamında, "Geç Resimsel Soyutlama'nın ve "Minimal Sanat"ın bir öncüsü olarak bahsedilmesinin ardında 1960'ın başında birçok Orta Doğu şehirlerini gezmesi yatmaktadır. Özellikle bu şehirlerin planlarından çok etkilenen Stella, çalışmalarını bu etki üzerine yoğunlaştırır. Bu eserlere sanatçı, halkın kullandığı *Harran II, 1967* (Görsel 7), *Darabjerd III, 1967*, *Firuzabad, 1967* yerel isimlerini vermiştir. Bu dönemde başka ülkelerin kültürel motiflerini kullanma girişimi siyasi bir amaç taşımaya da ulusal sanat dili oluşturmak için kültürel devşirmeden bahsedebilir. Sanatçı, optik-fiziksel ve resimsel olmayan (non-pictural)

keskin formlar ve geniş parlak alanlardan oluşan Hard Edge tarzı eserler ortaya koymuştur.



Görsel 7. Frank Stella, 1967, Harran II, tuval üzerine polimer ve floresan polimer boya, 304.8x609.6cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York [29]

(Figure 7. Frank Stella, 1967, Harran II, polymer and fluorescent polymer paint on canvas, 304.8x609.6 cm Solomon R. Guggenheim Museum, New York [29])

Güncel sanatın kültürel motiflere eğilimi ne zaman ve neden başladı sorularına, diğer sanat eğilimlerinde olduğu gibi doğrudan bir tarih vermek doğru olmaz. Bu nedenle 1960 sonrası sanat düşüncelerinin buna altyapı oluşturduğunu söylemek bize genel bir bakış açısı sunabilir. Bunun nedenini; Amerikan popüler kültürünün, diğer bir deyişle yayılmacı tüketim kültürünün, diğer toplumlara ithal edilmesinde görebiliriz. Yani küreselleşmenin emekleme dönemi, aynı zamanda sanat pratiklerinin de değişeceğinin ipuçlarını vermektedir.

1960 sonrası sanat hareketlerinde özellikle popart sanatçılarının Amerikan Tüketim Kültürü'nü konu olarak seçmesi, resimsel olmayan bir dilin sanat ortamlarında benimsenmesine neden olmuştur. Sanatın günlük yaşama yeniden dönüş isteği, Amerikan Popu, popüler kültürün (Amerikan Halk Kültürü'nün) imgelerini tarafsız olarak ele alması ve tuval remini/tabloyu [10] modernizmin tersine her türlü kişisellikten uzaklaştırmasının yolunu açmıştır.

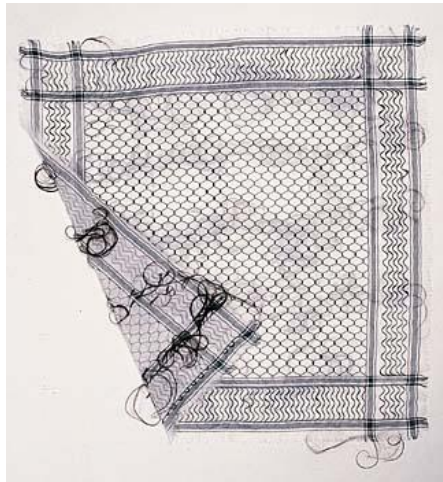
Warhol'un "Brillo" ve "Campbell" kutularını kullanması; günümüz sanat anlayışına giden yolda kültürel motiflerin imgesini "kendi işlevi/anlamı dışında" kullanarak sanatın eleştirel bakışına yeni bir pencere açmıştır. Diğer bir deyişle sanat, kültür ve politik düşüncenin sınırlarını birbirine yaklaştırmış ve bulanıklaştırıp güncel sanatçıların önüne bir ödev olarak koymuştur. Warhol bu ödevi sunarken kendisinin Amerikan Pop Kültürü'nün misyoneri olma hevesi içinde olduğunu bilemeyiz ancak Görsel Popüler Halk Kültürü motiflerini kendi dışında bir amaç için kullanarak hatırı sayılır paralar kazandığını bilmekteyiz. Diğer bir deyişle tüketim kültürüne ait imgeler, sanatın dolayısıyla izleyicinin tüketimine sunuluyordu. Warhol, Stable Galerisini Brillo Kutuları ile doldurduğunda ortalığı bir tür haksızlık hissi kaplamıştı, zira Brillo kutularının tasarımı aslen ihtiyaç yüzünden reklam işine giren Soyut Dışavurumcu bir sanatçıya aitti. Buradaki soru; Warhol'un kutuları 200 dolar ederken, bu adamcağızın ürününün neden beş para etmediğidir [8].



Görsel 8. Andy Warhol, 1964, brillo kutuları, ahşap kutu üstüne akrilik ve ipek baskı, 51x51x43cm, Andy Warhol Görsel Sanatlar Vakfı, New York [30]

(Figure 8. Andy Warhol, 1964, brillo boxes, acrylic and serigraphy on wooden box, 51x51x43cm, Andy Warhol Visual Arts Foundation, New York [30])

Belki de tarihte ilk defa sanatçılar, kültüre ait bir imgeye farklı bir kavram yükleyerek hem para kazanma hem de güncel sanat pratiklerinin diline uygun bir yol bulmuş oluyordu. Ancak 1960'ların bu yaklaşımının, günümüz sanatından farklı yol ayrımına girdiği söylenebilir. Bu ayrımı; güncel sanat etkinliklerinde ya da "Contemporary Art" düşüncesini benimsemiş galeri ve müzelerde yerellik, azınlıklar, cinsiyet ve bireyin özgürlük alanı gibi konuları kültürel motifler üzerinden yorumlanması olarak tanımlayabiliriz. İki bakış açısına örnek olması açısından daha önce bahsettiğimiz Warhol'un 1964 yılında yaptığı "Brillo Kutuları" (Görsel 8) ile günümüz sanatçılarından Mono Hatoum'un 1993 yılında yaptığı "Keffieh" çalışmasından (Pamuk Üstüne İnsan Saçı) bahsedebiliriz (Görsel 9). İlki tüketim kültürünün ortaya koyduğu özellikler doğrultusunda sanatçısına para kazandırırken ikincisi tamamen Orta Doğu'nun politik çıkmazına, azınlıkların ötekileştirilmesine ve bir kadın olarak ayrımcılığa maruz kalma gibi birçok anlamı içinde taşıdığı söylenebilir. Orta Doğu'da genellikle baş ve omuzları örten ve güneşten korunmak için kullanılan halk kültürüne ait bir nesne karşımıza çarpıcı bir sanat eseri olarak çıkmaktadır.



Görsel 9. Mona Hatoum, Poşu, 1993-1999, pamuk kumaş üzerine saç teli, white cube, Londra [31]

(Figure 9. Mona Hatoum, Keffieh, 1993-1999, hair on cotton fabric, white cube, Londra [31])

Özellikle günümüzde tarihi saray ve köşk gibi mekanların güncel sanat etkinlikleri için kullanımı oldukça yaygındır. Hatta bu mekanların tamamen kendi amacının dışına dönüştürülmesi de söz konusudur. Buna en iyi örnek, kavramsal ve enstalasyonlarıyla dikkat çeken Rudolf Stingel'in 2013 yılında *Sentetik Halı* (Görsel 10) ile kapladığı Venedik'te bulunan Grassi Sarayı'dır. Bu enstalasyon Doğu Halk Kültürü'nün halı ve kilimlere yüklediği anlamları bir bakıma sözel olarak anlatamadıkları acıları, hüznüleri veya mutlulukları içinde barındırmaktan öte izleyiciyi saran sentetik bir karabasana dönüşüyor. İtalyalı sanatçı Rudolf Stingel, 2013 Venedik Bienniali'nde Grassi Sarayı'nda duvarları ve yerleri 5000 metre karelik alanı sentetik halı ile kaplamıştır. Doğu halı motiflerini ön plana çıkarmak için daha büyük boyutlarda olmasını sağlamıştır. Venedik'in geçmişine bir gönderme niteliğindedir. Çünkü geçmişte Venedik Orta Doğu'ya açılan bir geçit ve bir yol niteliğindedir. Aynı zamanda Sigmund Freud'un çalışma odası da benzer halı ile kaplıydı. Enstalasyonda, duvarlarda motifler ve portrelerden oluşan tablolar da yer almaktadır [11].



Görsel 10. Rudolf Stingel, 2013, enstalasyon, sentetik halı kaplama, tuval üzerine yağlı ve enamel boya, Grassi Sarayı, Venedik [32]
(Figure 10. Rudolf Stingel, 2013, installation, synthetic carpet covering, oil and enamel paint on canvas, Grassi Palace, Venice [32])

Bir sanatçı için kendi toplumunun ve öteki toplumların kültürünü merak etmesi ve çalışmalarında kültürel öğelere farklı biçimlerle yaklaşması sanatsal bir durumdur. Ancak bu sanatsal durum günümüz sanat ortamında tartışılır duruma gelmiştir. Tartışılan bu durum, başka bir inceleme konusu olacağından burada sadece post-oryantalist bir bakış açısı olarak ifade edilecektir. Başka bir deyişle, Batı'nın sanat kurumlarının, Doğu'nun azınlık ve muhalif sanatçılarına olan post-oryantalist ilgisidir.

Güncel sanat etkinliklerinde sergilenen enstalasyonların birçoğu, kültürel motif ve gündelik hazır malzemenin (ready-made) imkânlarından, renk, doku, biçim ve anlam vb. tasarım öğelerinden faydalanılarak yapılmamaktadır. Sanatçıların, bu nesnelere özellikle toplumdaki yaşanmışlığına ve dolaylı anlatımlarına daha doğrusu nesnenin atmosferine (aura) odaklanması dikkat çekicidir. Böylelikle nesnenin kavramsal açıdan dönüşümünü tasarlayan sanatçılar, izleyiciyi sanat

eserine alışılmalı bakış açısından uzaklaştırarak hayal ortamına (fantazmagori) sokmaktadırlar. Gana asıllı sanatçı El Anatsuei'nin enstalasyonları, bu bakış açısına güzel bir örnek oluşturmaktadır. Sanatçı, atık malzemelerle geleneksel Afrika kumaş desenlerini birleştirerek çarpıcı enstalasyonlar yapmaktadır (Görsel 11). Uzaktan bakılınca paravana asılı parlak ışıl ışıl altın, kırmızı, mavi ve siyah renklerden oluşmuş büyük, düzensiz bir duvar halısı gibi ya da bir tören kıyafeti görünüyor ancak yakından bakılınca, binlerce metal parçaların tek tek telle birleştirilmesiyle oluşturulmuş olduğunu görünür. Bu parçaların bazılarında alüminyum şişelerden kesilmiş olan yazılar mevcuttur [11].



Görsel 11. El Anatsuei, 2009, dünyadayım fakat bilmediğim dünyada, alüminyum ve bakır tel, 560x1000cm [33]
(Figure 2. El Anatsuei, 2009, in the world, but don't know the world, aluminum and copper wire, 560x1000cm [33])

Yukarıda bahsedilen konular üzerinden kültürel motiflerinin kullanımı daha çok hangi güncel sanat platformlarında kendisine yer buluyor sorusuna kısaca değinmekte fayda vardır. Bu platformlar kısaca, Venedik Bienali (İtalya); Venedik Bienali'nin temsil ettiği bienal modeli, ulusallık ilkesi üzerine kuruludur [5]. 1993'te 45. Venedik Bienali'nin konusu "Doğu'ya Geçit" ismini taşımakta ve güncel sanata kültürel motiflerin imgesini çağdaş bir araç olarak sokmaktadır. Kwangju Bienali (Kore); 1995 yılında birincisi gerçekleşen bienalin ana teması, "sınırların ötesinde" batılılaşmanın yerine globalleşme, tekdüzelik yerine çeşitlilik gibi alt başlıkları barındırıyordu. 1996 Manifests - 1. Avrupa Çağdaş Sanat Bienali'nin (Hollanda) ana konuları; "Göç, İltica, Doğa ve Kültür, Kültürel ve Kimlik" üzerinedir [1]. Bu bağlamda, dünya sanatında özellikle 1980 sonrasında kültürel motiflerin ve gündelik nesnelerin güncel/çağdaş sanatta kullanıldığını ve etkinliklerde tercih edildiğini görebilmekteyiz.

4. TÜRKİYE'DE GÜNCEL SANAT ETKİNLİKLERİNDE KÜLTÜREL ÖGELERİN KULLANIMI (USE OF CULTURAL ELEMENTS IN CONTEMPORARY ART EVENT IN TURKEY)

Gündelik kültürün motiflerinin biçim olarak Türk resim sanatında ilk kullanımları, ulus devletini güçlendirecek sanat politikalarının egemen olduğu dönemde Malik Aksel, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nurullah Berk gibi sanatçıların "folklorist" yaklaşımlarıyla olmuştur. Bu dönemde kültürel motif konu edinen ressamların amacı güncel sanatta olduğundan çok farklıdır. Güncel sanat; kültüre etnik, azınlık ve kimlik üzerinden bakarken, 20. yüzyılın ortalarında sanat düşüncesi ise kültürünü yüceltmek ve ona güçlü bir resmiyet kazandırmak üzerinden bakıyordu. Bir

bakıma bu dönemde üretilen resimlere Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun gözüyle bakmak doğru olacaktır. Bu bakış; kültürel motifleri yücelten, kültür ile üretilen nakış, kilim el sanatları ürünlerinin resim sanatı ile olan ilişkisi üzerine düşünen bir anlayışla şekillenmiştir (Görsel 12). Ayrıca o dönemde Anadolu'da halkı sanatla buluşturma düşünceleri daha ağır basmaktadır (Görsel 13) [19].



Görsel 12. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1966, kilimli soyut, duralit üzerine akrilik ve kolaj, 68x48cm [34]

(Figure 12. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1966, abstract with kilims, acrylic and collage on hardwood, 68x48cm [34])



Görsel 13. Nurullah Berk, Örgü Ören Kadın, 1981, tuval üzerine yağlıboya, 116x89cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi [35]

(Figure 13. Nurullah Berk, knitting woman, 1981, oil on canvas, 116x89cm, Istanbul Modern Art Museum [35])

1980 sonrasında Türkiye'de yaşanan siyasi gelişmeler, aynı zamanda sosyal ve ekonomik anlamda yeniden yapılanmayı zorunlu kılmış, "küresellik" söylemi içinde, Türk sanatı da dünya içindeki yerini ve dünya ile olan ilişkilerini belirleme çabası içine girmiştir [5].

1990'larda başlayan (Körfez Savaşı ve Sovyetler Birliği'nin dağılması olayları) dünyadaki ekonomik ve politik değişimlerin yansımaları kaçınılmaz olarak sanat alanına da sıçradı. Bu sıçrama,

Türkiye'de serbest piyasa düzeninin kanunlaşması ile temellerini atan liberal ekonominin zenginliğinden nasibini almaya başlayan burjuvanın, önceden var olan modern sanata olan ilgisini kurumsal bir zemine çekmiştir. Böylelikle devlet dışı bir faktör olarak burjuva, sanat etkinliklerine destekleyici (sponsor) olma hevesi içine girmiştir (ulusal ve uluslararası firmalar ve kurumlara isimlerini duyurmak için). Bunun sonucu olarak da Türkiye'de güncel sanatın iktidarını temsil eden İstanbul Bienali başlamıştır. Dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi, Türkiye de uluslararası sanat platformunda söz sahibi olmak, ortak pazarda yerini almak, çağdaş sanat ortamında bir diyalog başlatmak için, 20. yüzyılda oldukça ilgi gören bienal ortamına girmiştir [5].

1987 yılında gerçekleşen İstanbul Bienali'nin ana temasının "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" olarak belirlenmesi tesadüf değildir. O dönemlerde dünyada gerçekleşen güncel sanat platformları kültürü ve ona bağlı diğer etnik/yerel/kültürel olguları irdeleyen temalar seçmekteydiler. Geleneği ve kültürü konu alan İstanbul Bienali'nde, 1987'de "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat", 1989'da "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" ve 1992'de "Kültürel Farklılık" kavramları ile ilgili eserler ortaya konulmuştur. Türkiye'de güncel sanat etkinliklerinde kültürel motiflerin kendi anlamı dışında belirgin ilk kullanımının Sarkis ile başlatılması çok da yanlış olmaz. İstanbul doğumlu sanatçı Sarkis, 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde (1995) pilav dağıttığı performans/enstalasyon işi "Pilav ve Tartışma Yeri" (Görsel 14), ayrıca kültürel bir motif olan "Kurşun Dökme" performansını gerçekleştirmiştir (1968 ve 2009). 4. İstanbul Bienali için Antrepo'da hazırladığı Pilav ve Tartışma Yeri'nde Sarkis; 1994'te Çukurcuma'dan satın aldığı büyük bir kazan çerçevesinde dairesel bir oturma düzeni kurmuş, kazanın tam üzerine de neon ışıklarla "pilav ve tartışma yeri" yazılı bir aydınlatma elemanı asmıştı. Bienal esnasında sanatçılar burada yemek yiyerek sohbet etmişlerdir [14].



Görsel 14. Sarkis, pilav ve tartışma yeri, 1995 4. İstanbul Bienali, enstalasyon [36]

(Figure 14. Sarkis, pilaf and discussion place, 1995 4th Istanbul Biennial, installation [36])

Sarkis, çalışmalarını kavramsal sanat üzerine yoğunlaştırmıştır; böylelikle Türkiye kökenli bir sanatçının kültürel motiflerini imgelere çevirerek, batı sanat tarihinde önemli bir sanat akımının yaratıcıları arasında yer almasını sağlamıştır [2].

1970'lerde Batı sanatında gelişen üretim teknikleri sayesinde farklı malzeme ve teknik kullanımı, sanatçılar tarafından tercih edilir olmasının yanı sıra üretilen işlerin görüntülerinin kavramsal metinlerinin kısa sürede Türkiye'deki sanatçılara ulaşmış olması da ister istemez bir grup yenilikçi sanatçıyı etkilemiştir. Füsün Onur,

Gülsüm Karamustafa, İsmet Doğan ve Handan Börüteçene gibi sanatçılar kültürel motif ve gündelik nesnelere bazı işlerinde kullanmaya başlamışlardır.



Görsel 15. Gülsüm Karamustafa, 1992, mistik nakliye, 3. İstanbul Bienali, metal sepet ve yorganlardan oluşan enstalasyon [37]
(Figure 15. Gülsüm Karamustafa, 1992, mystical transport, 3rd Istanbul Biennial, installation of metal baskets and quilts [37])

Karamustafa "Mistik Nakliye" (Görsel 15) isimli enstalasyonunda 70'li ve 80'li yılları arasında toplumsal bir gerçeklik kazanan göç olgusuna (köyden kente) gönderme yaparak bu gerçekliğin sorunlarına güncel bir bakışla dikkat çekmiştir [22]. Metal sepetler içine halk kültüründe önemli yeri olan renkli yorganları yerleştirmiştir. Yorgan; el işi üretimi, parlak renkli-motifli dokuları ile halk kültürü belleğimizde ortak ve etkili bir nesnedir. Sanatçının bu yaklaşımı, ilk olarak izleyiciyi yani bireyi kültürel yönüyle yakalamaktadır. Sonrasında ise izleyicinin belleğinde yer alan insanın en savunmasız (uykusunda) mahrem anına bir kalkan olan yumuşak yorgan imgesini, sert metal yığınları için hapsederek çarpıcı bir zıtlık oluşturmuştur.



Görsel 16. Hakan Gürsoytrak, 2010, harb-i bezeme: ağlayan halılar/crying carpets, özel dokutulmuş halı, 50x500cm
(Figure 16. Hakan Gürsoytrak, 2010, harb-i decoration: weeping carpets/crying carpets, special woven carpet, 50x500cm)



Görsel 17. Hakan Gürsoytrak'ın ağlayan halılar isimli çalışmasından detay
(Figure 17. Detail from Hakan Gürsoytrak's work titled crying carpets)

Sanatçı Gürsoytrak, kişisel internet sayfasında "Ağlayan Halılar" çalışması (Görsel 16 ve 17) için şunları yazmıştır: *Warnament: Crying Carpets, Harb-i Bezeme: Ağlayan Halılar Lizbon, Gulbenkian Vakfı bahçesinde Haziran 2008'den Eylül ayına kadar sergilenmek üzere tasarlanmıştır. İmaj, Vakıf'ın bahçesinde bulunan tentelerde sergileneceği için aşağıdan yukarıya doğru perspektifsiz bakış ile izleneceğine göre tasarlanmıştır. War, savaş kelimesi ile Ornament, süs kelimesinin birleştirilmesi ile türetilmiş bir isimdir. Çalışma basitçe Oryantalizm ile ilgilidir. Uzaktan oldukça oryantalist gözükün çalışma, oryantalist süs ve çiçek motifi sanan kaba bakışı yerinden zıplatmak içindir [12].*

Gürsoytrak'ın çalışması, kendisinin de söylediği gibi Doğu Kültürü'ne ait bir nesne ve izleyici uzaktan baktığında klasik süslenmiş bir halı imgesi düşünür. Ancak izleyici halıyı yakından incelediğinde süsleme yerine günümüzde devam eden Orta Doğu'nun savaş imgelerini, sözde ilerlemeyi temsil eden araç gereç ve figüranların karikatürize edilmiş biçimlerini görüyor. Bir tarafta tanklar, askerler ve diğer tarafta politik figürler dahası savaş ortamının tüm aktörleri geleneksel bir kullanım eşyası olan halının üzerinde görünmektedir. Sanatçının, bu çalışmasından batılı oryantalist bakışın ne kadar aldatıcı olduğuna dair bir gönderme yaptığı sonucuna da ulaşabiliriz.

1960'lı yıllarda gelişen ve kadınlar için erkeklerle eşit sosyal ve politik haklar talep eden Feminizm hareketi, son yıllarda gitgide yoğun bir teorik alt yapı sağlamıştır [6]. Dünyada güncel sanatçılar tarafında sıklıkla konu olarak seçilen Feminizm, kaçınılmaz olarak 1990'lı yıllarda Türkiye'de de güncel sanatçıların üretimlerine yansımaya başlamıştır. Kültürel motif olan evliliğin resmî kıyafeti olarak kendisine yer bulan "gelinlik" güncel sanat etkinliklerinde özellikle kadın sanatçılar tarafından kadın haklarına, cinsiyet ayrımcılığına, kadına şiddete ve çocuk gelinlere dikkat çekmek için sıklıkla kullanılmaktadır. Şükran Moral'ın "Üç Kişi ile Evlilik Performansı" (1994), Nilbar Güreş'in "Fatih Performansı" (2008) ve Işıl Eğrikavuk'un Hareket "Vakti Performansı"nı (2015) (Görsel 18) örnek olarak gösterebiliriz.



Görsel 18. Işıl Eğrikavuk 2015, hareket vakti fotoğrafı [38]
(Figure 18. Işıl Egrikavuk, departure time performans [38])

5. SONUÇ VE ÖNERİLER (CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS)

Güncel sanat etkinliklerinde; geleneksel el sanatları, günlük hayatta kullanılan nesnelere ve maddi olmayan kültür olarak gelenek ve göreneklerin, çoğu zaman hicivsel anlamda, kendi anlamından/işlevinden dönüştürülerek kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca; yerellik, kimlik, azınlık, yabancılaşma, kadın hakları, savaş gibi konular sanatçılar tarafından çok tercih edilen konuların başında gelmektedir. Kültürel motif ve gündelik nesnelere, etnik kimliklerin önemini vurgulamak için sanat etkinliklerinde konu olarak sanatçılar tarafından tercihi söz konusudur. Oryantalist bir bakışın iç yüzünün ortaya çıkmasından bu yana Batı Kültürü'nün özellikle Doğu Kültürlerine güncel sanat etkinlikleri ile küreselleşmenin şemsiyesi altında *post-oryantalist* bir bakış geliştirdiği görülmektedir. Son yirmi yıldır, büyük ölçekli uluslararası sergiler düzenlemede en çok rağbet gören kurumsal düzenek olan bienalin, sömürgeciliği kırma ve demokratik olma iddialarına rağmen, hâlâ çağdaş batılı sanat dünyasının geleneksel iktidar ilişkilerini bünyesinde barındırdığı görülmektedir. Tek fark şu: *Batılı* kelimesinin yerini, sessiz sedasız biçimde, her kapıyı açacak yeni bir anahtar kelime almıştır: "küreselleşme!" [7].

Güncel sanat etkinlikleriyle beraber sanatçılar tarafından sanatın "kült" yönüne vurgu tekrar gündeme gelmiştir. Etkinliklerde konsepti belirleyen küratörler, bir bakıma sanatçı ile izleyici arasındaki "arayüz" görevini yerine getirirken kültürel içerikli kavramlar belirleme eğilimindedirler.

Sanatçıların aidiyet konularını, özgürlük sorunlarını, küreselleşmeye karşı duruşlarını güncel sanat etkinliklerinde kültür motiflerini kullanarak dile getirilmesi yaygınlaşmıştır. Çağdaş sanatta/güncel sanatta; son yirmi yılda meydana gelen iç çatışmalar ve savaşlar sonucu sürgün edilen sanatçılara, ülkesinin sorunlarını dile getirmede kültürel motifler, gündelik nesnelere, yerellik, Batı'nın *post-oryantalist* bakış açısı yardımcı olmuştur. Ayrıca, kültürel ve etnik motifleri konu olarak işleyen sanatçıların, Batı sanat platformlarında yapılan uluslararası sanat etkinliklerinde yer alması sağlamıştır. Ve bu etkinlikler, genç sanatçıların işlerinde kültürel ve etnik motifleri farklı anlamlar yükleyerek kullanmaları için teşvik edici olmuştur.

KAYNAKLAR (REFERENCES)

- [1] Altındere, H., (1999). Manifesta 2: Avrupa Çağdaş Sanat Bienali, Güncel Sanat Seçkisi, Sayı:1, Art-İst Dergisi, ss:54-59.
- [2] Altındere, H. ve Evren, S., (Ed.) (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey 1986-2006 Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. İstanbul: Art-İst Yayıncılık.
- [3] Antmen, A., (2010). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- [4] Baumgartner, M. ve Haensler, C., (2013). On The Crossrad of Cultures, Paul Klee Carpet of Memory, The Tretyakow Gallery Magazine. ss:50-53,
<http://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/switzerland%20%93russia-crossroads-cultures/paul-klee-carpet-memory>. Erişim Tarihi:29.10.2016.
- [5] Bek, G., (2000). Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- [6] Cevizci, A., (1999). Paradigma Felsefe Sözlüğü. Ankara: Paradigma Yayınları.
- [7] Wu, C.T., (2009). Biennials without Borders.e-Sokop Skopbülten (E.Gen Çev.). ss:107-115.
https://www.academia.edu/3041469/Biennials_without_Borders_in_New_Left_Review_57_May_June_2009_pp._107-115. Erişim Tarihi:13.01.2017.
- [8] Danto, A.C., (2012). Sıradan Olanın Başkalaşımı (E. Berктаş ve Ö.Ejder Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [9] Erinç, S.M., (2004). Kültür Sanat-Sanat Kültür. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- [10] Germaner, S., (1997). 1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- [11] Griffin, J., Harper, P., Trigg, D., and Williams, E., (2014). The Twenty First Century Art Book. Lee Beard ve Rebecca Morilli (Ed.) Londra: Phaidon Publisher.
- [12] Gürsoytrak, H., Warnament: Crying Carpets, Harb-i Bezeme: Ağlayan Halılar, <http://www.gursoytrak.com/pop-is/harb-i-bezeme-aglayan-halilar/>. Erişim Tarihi:08.01.2017.
- [13] Kara, T., (2014). Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Medya Ürünleri: Eleştirel Yaklaşım. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC), January, 4(1):51-60.
- [14] Kaya, O.B., (2012). Türkiye'de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı:33, s:23-36.
- [15] Klee, P., (2007). Modern Sanat Üzerine (R.G. Öğdül Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- [16] Marcuse, H., (1970). One Dimensional Man Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society, Boston: Beacon Press.
- [17] Meriç, C., (1986). Kültürden İrfana. İstanbul: İnsan Yayınları.
- [18] Örnek, S.V. (1971). Etnoloji Sözlüğü. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- [19] Şerifoğlu, Ö.F., (2011). Bedri Rahmi Eyüboğlu. Bedri Rahmi Eyüboğlu 100 Yaşında. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- [20] Tylor, E.B., (1920). Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom, Volume 1 capter I. The science of culture. London: John Murray Publisher.
- [21] Walter, B., (1992). Pasajlar (A. Cemal Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

-
- [22] Yıldız, E., (2008). Seksenli Yıllarda: Dünya Sanatına Genel Bakış, Duben, İ. ve Yıldız, E. (Ed.). Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- [23] Yılmaz, M., (2011). Sanatın Günceli Güncelin Sanatı. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- [24] <https://marinemarsot.wordpress.com/category/projet-capc/>. Erişim Tarihi:25.02.2016.
- [25] <http://www.peachandthistle.com/2012/04/amsterdam-rembrandthuis.html>. Erişim Tarihi: 06.02.2016.
- [26] <https://mrsthurlow.wordpress.com/visual-arts/y8-art/deconstructed-portraits/information-pack-on-cubism-with-supporting-images/>. Erişim Tarihi: 06.02.2016.
- [27] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/chapman-the-chapman-family-collection-t12755>. Erişim Tarihi: 20.02.2016.
- [28] <http://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8LT47C&titlepainting=Portal%20of%20a%20Mosque&artistname=Paul%20Klee>. Erişim Tarihi: 02.01.2016.
- [29] <https://www.guggenheim.org/artwork/4003>. Erişim Tarihi: 06.02.2016.
- [30] <http://www.warhol.org/education/resourceslessons/Aesthetics-Lesson-4--Theories/>. Erişim Tarihi: 12.02.2016.
- [31] <http://www.radio.cz/fr/rubrique/culture/metissages-tout-ce-quon-peut-faire-avec-un-bout-de-hiffon-suite>. Erişim Tarihi: 12.02.2016.
- [32] <http://lopificio.it/2916>. Erişim Tarihi: 08.02.2016.
- [33] http://www.huffingtonpost.com/bobby-elliott/-el-anatsui-at-the-brookl_b_2761349.html. Erişim Tarihi: 06.02.2016.
- [34] <http://www.turkishny.com/news/bedri-rahmi-eyubolu-doumunun-100-ylnda-new-yorkta-anlyor>. Erişim Tarihi: 08.01.2017.
- [35] <https://secure.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1005>. Erişim Tarihi: 17.02.2016.
- [36] <http://www.istanbulmodern.org/tr/resim-galerisi/sergi/simdiki-zaman-gecmis-zaman/34>. Erişim Tarihi: 06.06.2016.
- [37] <https://zete.com/gulsun-karamustafadan-vadedilmis-bir-sergi/>. Erişim Tarihi: 08.01.2017.
- [38] <http://isilegrikavuk.net/services-view/departure-time/>. Erişim Tarihi:07.01.2017.