



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

ORTAK NESNENİN YİTİRİLEN BİRİCİKLİĞİ

Gizem ZEYDAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2020



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

ORTAK NESNENİN YİTİRİLEN BİRİCİKLİĞİ

Gizem ZEYDAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2020

Kabul ve Onay

Gizem Zeydan tarafından hazırlanan "Ortak Nesnenin Yitirilen Biricikliği" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Prof. Hüsnü DOKAK



Jüri Üyesi (Danışman) Prof. Cebrail ÖTGÜN



Jüri Üyesi

Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU



Jüri Üyesi

Dr.Öğr. Üyesi Engin ESEN



Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Şuayip YÜCEL



Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ORTAK NESNENİN YİTİRİLEN BİRİCİKLİĞİ

Danışman: Prof. Cebrail ÖTGÜN

Yazar: Gizem Zeydan

ÖZ

“Ortak Nesnenin Yitirilen Biricikliği” başlıklı bu tezde, geçmişten günümüze toplumların yaşamış olduğu kırılma noktaları (savaşlar, keşifler, modern ve teknolojik gelişmeler) ve bu kırılma noktalarının yarattığı toplumsal süreçlerin sanata olan etkileri ele alınmıştır. Toplumun ve mikro düzeyde bireyin yaşadığı kaos durumunun, bireye doğrudan etkileri üzerinde durulmuştur. Bu etkilenme içerisinde nesne, bu süreçlerin en fazla değişime uğrayan kavramlarından biridir.

Küreselleşen dünyada kentleşmeyi zorunlu hale getiren birtakım gelişmeler vardır. Sanayileşme, sanayileşmenin yön verdiği ve belli bir zaman süresince hakim olan fordist üretim kenti, rant merkezi haline getirir. Bu nedenler, toplumu, dolayısıyla sanatı ve sanatçıları da çeşitli anlatım durumlarının içerisine sürükler. Kentler, toplumlar ve iktidarlar arasında bir tür ortak alan haline gelir ve kent imgesi genel anlamda bireyin zihninde en güçlü manipülasyon aracı olur. Bu çalışmanın ortak nesnesi olan kent imgesi, tezin ana konusu olarak ele alınmıştır. Yaşanan dönemler ışığında, örneğin ikinci bölümde ele alınan ortak nesnenin değişen görünümü ile Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının toplum-birey-nesne değerlendirmesi yapılmış, bu bağlamda yapılan projelerle de desteklenmiştir.

Bu çalışmada, toplum-nesne ilişkisi; toplumsal sorunların ortak nesneyi gündeme getirmesi ve toplumsal sorunların yarattığı ortak nesne algısı göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Nesne-birey ilişkisi ise sanatta hazır nesne oluşumu ve nesnenin değişim süreci ile ele alınmıştır. Aynı zamanda nesne kavramının zamanla gelişen ve değişen anlamını ve biçimsel yönlerini, incelenen nesne-birey ilişkisinin, bireyin kırılmaları en fazla içinde yaşadığı -yaşamak zorunda bırakıldığı- kentler üzerinden işlenmiştir. Bu kırılmalar ise üçüncü bölümde işlenen uygulamaların projeleri ve yapılan resimlerin örnekleri ile incelenmiştir. Bu projelerde kent imgesinin, nesne olarak toplumsal biriciklik algısı ve bu algılaşta kültürlerin, alışkanlıkların ve geleneklerin yıkımı ile söz konusu olan yitirilişi işlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Sanat, kent, nesne, öz, kaos, biriciklik, birey.

LOST UNIQUENESS OF THE COMMON OBJECT

Supervisor: Prof. Cebrail ÖTGÜN

Author: Gizem Zeydan

ABSTRACT

In this thesis titled ‘The Lost Uniqueness of the Common Object’, breaking points (wars, discoveries, modern and technological developments) that societies have experienced from the past to the present and the effects of social processes created by these breaking points on art are discussed. The direct effects of the chaos situation experienced by society and the micro-level individual on the individual were focused on. The object within this influence is one of the concepts of these processes that has experienced the most change.

There are a number of developments that make urbanization mandatory in a globalized world. Fordist production, sparked by industrialization and dominated for a certain period of time, makes the city a center of income. These reasons drag society and therefore art and artists into various situations of expressions. It becomes a kind of common space between cities, societies and powers and the image of the city, in general meaning, becomes the most powerful tool of manipulation in the mind of the individual. The image of the city, the common object of this work, is taken as the main subject of the thesis. In the light of the periods, for example, the changing view of the common object handled in the second chapter and the community-individual – object assessment of the first and second world wars were made and supported by projects made in this context. In this study, the relationship between society and object was examined by taking into account the common object perception created by social problems and the common object perception created by social problems and on the other hand, the object-individual relationship is dealt with through the formation of the ready object in art and the process of change of the object. At the same time, the object-individual relationship, which examines the evolving and changing meaning and formal aspects of the concept of object over time, addresses the individual’s turning points through the cities in which individuals lived or are forced to live. These turning points, on the other hand, are examined with the projects of the applications discussed in the third section and examples of the pictures made. In this projects, social perception of uniqueness on object, destruction and lost of cultures, habits and traditions in this perception are discussed.

Keywords: Art, City, Object, Self, Chaos, Uniqueness, Individual.

TEŞEKKÜR

Tez danışmanım Prof. Cebraail Ötgün'e öneri ve yorumları için, savunma sınavı jüri üyeleri Prof. Hüsnü Dokak, Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu, Dr.Öğr. Üyesi Engin Esen, Dr.Öğr. Üyesi Şuayip Yücel'e katkı ve desteklerinden dolayı teőekkürlerimi sunarım. Yardım ve desteklerinden dolayı Pınar Kırmızı ve Seda Tezcan'a, manevi desteğini esirgemeyen değerli ailem: İsmail Hakkı Zeydan ve Serpil Zeydan'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1 : ORTAK NESNENİN DEĞİŞEN GÖRÜNÜMÜ.....	4
1.1. Sanatta Hazır Nesne Oluşumu.....	5
1.2. Toplumsal Sorunların Ortak Nesneyi Gündeme Getirmesi.....	8
1.3. Toplumsal Sorunların Yarattığı Ortak Nesne Algısı.....	11
1.4. Nesnenin Değişimsel Süreç Analizleri.....	25
BÖLÜM 2: ORTAK NESNENİN BİRİCİKLİĞİNİN YİTİRİLMESİ SÜRECİ.....	29
2.1. Ortak Nesnenin Benzer Öğretileri ve Oluşan Ortak Nesnenin Yitirilmesi.....	30
2.1.1. Proje 1: “Öğretilen Benzerlik” ile Yitirilen Biriciklik.....	30
2.1.2. Proje 2: “Toki” Birim Tekrar ile Yitirilen Biriciklik.....	41
2.2. Nesne-Aidiyetsizlik.....	46
2.2.1. Aidiyetsizlik ve Nesne Arayışı.....	46
2.3. Ortak Nesnenin Yok Edildiği Bellek.....	52
SONUÇ.....	59
KAYNAKLAR.....	61
ETİK BEYANI.....	63
ORJİNALLİK RAPORU.....	64
ORIGINALITY REPORT.....	65
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	66

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Marcel Duchamp. Çeşme/ Fountain. 1917. (Hazır Nesne, 33x42x52 cm). Erişim: 26.1.2019.	6
Görsel 2. Joseph Beuys. Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor / I Like America and America Likes Me. 1917. (33x42x52 cm). Erişim: 26.1.2019.....	9
Görsel 3. Paul Nash. Yeni Bir Dünya Kuruyoruz / A New World. 1974. (Video, süre: 3:09). Erişim: 25.12.2019	12
Görsel 4. Wyndham Lewis. Bombalanmış Batarya / Bombed Battery. 1918. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71,2x91,4 cm). Erişim: 11.12.2019.	13
Görsel 5. Pablo Picasso. Saçını Tarayan Kadın / Nude Dressing Her Hair. 1940. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x97 cm.) Erişim: 12.12.2019.....	14
Görsel 6. Marino Marini. At üstünde Adam / Horseman 1947. (Bronz, yüksekliği:163,8 cm) Erişim: 12.12.2019.	15
Görsel 7. Germaine Richier. Büyük Boğa Güreşi / Grande Tauromachie. 1953.(Bronz, Yüksekliği:115 cm). Erişim: 12.12.2019	16
Görsel 8. Henry Moore. Dik Duran Üç Motif/ Upright Motive. 1955-6. (Bronz, 334x320 cm). Erişim: 12.12.2019.....	16
Görsel 9. Francis Bacon. Çömelmiş Çıplak Üzerine İnceleme / Study for Crouching Nude 1952. (Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kum, 198x137 cm). Erişim: 12.12.2019.....	17
Görsel 10. Fernando Botero. Ebu Garib İşkenceleri / Ebu Gureyb Torture. 2005 (Tuval Üzerine Yağlı Boya). Erişim: 29.02.2020.	18
Görsel 11. Gizem Zeydan. Az Ötesi I. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya ve İnşaat Köpüğü, 120x100 cm).....	21
Görsel 12. Gizem Zeydan. Az Ötesi II. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya ve İnşaat Köpüğü, 120x100 cm).....	22
Görsel 13. Gizem Zeydan. Duvar. 2017. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 cm).....	23

Görsel 14. Soldaki: Gizem Zeydan. Sağdaki: Nil Köken. Öğretilen Benzerlik I. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x20 cm).....	31
Görsel 15. Sağdaki: Anıl Fırat Çoğaç. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik II. 2019. (Tuval Üzerine Karakalem, 20x15 cm).....	32
Görsel 16. Sağdaki: Mehdi Saadeti. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik III. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x20 cm).....	33
Görsel 17. Sağdaki: Gökhan Baltacı. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik IV. 2019. (Tuval Üzerine Pastel Boya, 25x20 cm).....	34
Görsel 18. Sağdaki: Atasoy Kürşat Zeydan. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik V. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x20 cm).....	35
Görsel 19. Sağdaki: Seda Tezcan. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik VI. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x20 cm).....	36
Görsel 20. Sağdaki: Saadet Coşkun. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik VII. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x20 cm).....	37
Görsel 21. Sağdaki: Gizem Zeydan. Soldaki: Sıla Uğurlu. Öğretilen Benzerlik VIII. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x20 cm).....	37
Görsel 22. Sağdaki: Şeniz Polat. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik IX. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x20 cm).....	38
Görsel 23. Sağdaki: Gizem Zeydan. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik XX. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x20 cm).....	39
Görsel 24. Gizem Zeydan. Toki 2019. (60 kilo kil, her biri farklı yüksekliklerde ve genişliklerde, 500 tane bina).....	42
Görsel 25. Gizem Zeydan. Toki 2019. (60 kilo kil, her biri farklı yüksekliklerde ve genişliklerde, 500 tane bina).....	44
Görsel 26. Gizem Zeydan. Toki 2019. (60 kilo kil, her biri farklı yüksekliklerde ve genişliklerde, 500 tane bina).....	45

Görsel 27. Gizem Zeydan. Kötü Göz. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x150 cm).....	47
Görsel 28. Gizem Zeydan. Kötü Göz. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x150 cm).	48
Görsel 29. Andrew Reinhard. Henry Hofmeister ve diğerleri Rockefeller Center. New York. 1931-39. Modern Mühendislik Üslubu. Erişim: 12.12.2019.....	49
Görsel 30. Gizem Zeydan. Fotoğraf. 2016. Bursa.....	49
Görsel 31. Gizem Zeydan. Kötü Göz. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x150 cm).....	50
Görsel 32. Gizem Zeydan. Kötü Göz. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100 cm).....	51
Görsel 33. Gizem Zeydan. Doğum Günü Sürprizi. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100 cm).....	52
Görsel 34. Gizem Zeydan. Fabrikanın Ardı. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100 cm).....	54
Görsel 35. Gizem Zeydan. Ah Bu Gerçeklik. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x150cm).....	55
Görsel 36. Gizem Zeydan. Düşen Ayna Hatırlattı. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x150 cm).....	56
Görsel 37. Gizem Zeydan. Toplumu Tahrip Etmeyen Bir Sanayi. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x150 cm).....	58

GİRİŞ

Sanat ve birey arasındaki ilişkilene şekilleri her dönemde kendini yeniden var eder. Bu dönemlerin birey üzerindeki etkisi ne denli yoğun ise sanat ve sanatçı üzerinde de o derece yoğun hissedilir. Bu ilişkilene hali sanatın alanlarının sınırlarını genişletip estetik sorgulamaları değiştirip yeni bir dil oluşmasına neden olur. Oluşan bu yeni dille birlikte, her bölge kendi dönem şartlarına göre etkileşim yaratır, toplumu ve sanatı da paralel olarak bu etkileşime dâhil eder. Toplumların sosyoekonomik faktörleri bu noktada önemli bir kıstas oluşturur ve bu faktörleri elinde bulunduran güçleri dönemlerin iktidarları temsil eder. Sanat da her dönemde bu iktidarlar ile ilişki içerisinde olur. 20. yüzyılla birlikte sanatın politik alandaki söylemi daha baskın bir noktaya ulaşır ve estetik kavramı da bu söylemlerin etkisinde evrilir. Sanat, genel haliyle tarihin hiçbir döneminde apolitik bir tavır sergilemez, üretim süreçleri, çalışmalarda kullanılan temalar propaganda alanları haline getirilebilir. Sanatın alanına dâhil olan politik söylemler sanatçı ve nesne ilişkisini bu etkileşime dâhil eder. Sanatçı toplumların ortak bilinçlerine yönelik arayışa çıkar. Bu arayış sanatçıya nesne ve gerçekliğin sorgulamasını yeniden yaptırır. Bu sorgulamaların ardından gelişen teknoloji ile birlikte sanat biricikliğini yitirme durumu ile karşı karşıya kalır. Sanatçı için yitirilen bu biriciklik algısı en fazla sanat nesnesi üzerinden duyumsanır. Yitirilen ortak nesnenin biricikliğı sanatla yeniden var edilmeye çalışılır ve sanat nesnesinin parametreleri değişir.

Bu süreçlerin tümü sanat ve sanatçı üzerinden değerlendirildiğinde sanatçının döneme göre değişen yaşam koşulları sanatı belirleyen faktörleri içinde barındırır. Toplumsal değişimin hızlanma süreci sanatı farklı arayışlara itmekle kalmaz, sanatı yaşam koşullarının kendisi haline dönüştürür. Yukarıda değinilen nesne kavramının yeniden ele alınma süreci de bu etkilerle gerçekleşir. Sanat, sanatçı ve nesne ilişkisini en iyi gözlemleyebileceğimiz alanlar sanatçının yaşam alanları olur. Bu yaşam alanlarının ortak nesnenin oluşum süreçlerinin ve geçişlerinin en hızlı yaşanıp duyumsandığı yerler ise kentlerdir. Kent imgesi yaşama ve barınma temelini yanı sıra toplumsal belleğin açığa çıkarıldığı en ortak alandır. Bu yüzden tezin ortak nesnenin yitirilmesi algısı kent üzerinden ele alınır. Kentler farklı bileşenleri bir araya getiren önemli kolektif merkezleri oluşturur. Bu farklı bileşenler kentin egemenliğı altında aynılaşma tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Nesnenin öznel anlamını yitirip ortak bir hale gelişi de bu doğrultu da gerçekleşir. Tezin kapsamında,

savaşın yıkım ile gelen ortak nesne algısı, nesne oluşumu ve teknolojik gelişmeler ile birlikte devamlılığı sağlanmıştır.

Toplumsal sorunların ortak nesneyi gündeme getirmesi meselesi, 1800'lerin sonundan itibaren özellikle Avrupa'da yaşanan savaşlar ile örneklendirilmiştir. Bu savaşların gelişen sanayi ile ilişkisi toplumu yoğun bir şekilde etkiler. Bu etkilenme hali bu dönemde kendini fazlaca hissettiren kaos, soyut anlamının yanı sıra nesne ile varlık gösteren bir mesele haline dönüşür. Kilometrelerce ötelerdeki savaş ve ölüm, teknoloji ile birlikte bireylerin yaşam alanlarına doğrudan temas eder. Artık birey nesnel bir çöküşün yanı sıra kavramsal olarak da çıkmazı yaşamaktadır. Tarihin insanları soylular-halk, din adamları-halk diyerek sınıflandırdığı düzen, kapitalist sistemle başka isimlere bürünür, gücün her zaman hâkim olduğu halk, kitlesel etkisini de yitirir kendi içinde iktisadi olarak parçalara ayrılmaya mecbur bırakılır. Yeni isimlerle yeni haklar tanınan toplum daha çok değerli hale büründürülmez bilakis kitlesel örgütlenme durumuna karşılık fazla kontrol edilebilirlik noktasında zayıflştırılır.

Bu çalışmada sanat ve sanat nesnesi ilişkilenmeleri araştırılmış ve bu süreçlerde iktidarların bu ilişki üzerindeki olumlu ya da olumsuz etkileri irdelenmiştir. Yukarıda bahsedilen bireyin dönemi ile etkileşim sürecini yaşadığı alan ise daha somut olarak iktidarların politik alanlarına dönüşen kentlerdir. Kent olgusu birey üzerinde değil toplum üzerinde etki yaratır ve farklı birey ilkesi sürü mantığını referans alan toplum ilkesine dönüşür. Sanatın iktidarlarla olan ilişkisi, toplum açısından alternatif bir propaganda olma durumuna girer. Sanatın estetiksel sorgulamaları bu dönemlerde yeniden yapılır. Sanatçı ve algı ikileminin arasında bulunan sanat nesnesi arayışı yerini satın alınamaz nitelikte bir anlayışa bırakır. Kentler dönemlerin iktidarlarının çıkarlarına hizmet edecek şekilde tasarlanır, topluma hizmet yasaları adı altında ise sadece tescillenir. Fakat kenti, sosyoekonomik düzeylere ayıran bölümler, kenti deneyimleyen toplum tarafından değil de yine iktidarlar tarafından belirlenir. Bu açıdan bakıldığında sözde toplumlara yaşam alanı oluşturan kentler siyaset alanlarını oluşturur. Bu noktada kent imgesi proleterya sınıfını kırsalda olduğu gibi yine kentin dışında tutar ve kentin içindeki yeri hizmet verdiği sürece belirli kalır. Kentler toplumların demokratik yaşam alanı olmaktan çıkar tüketim kültürünün işgal ettiği mekanik alanlara dönüşür. Birey tükettiği kadar var olur. Bireyin

içine düşürüldüğü bu durum, bireyi sanıldığından daha fazla yaptırımlara maruz bırakır. Kent alanı toplum için üretim ve tüketim dengesinin gerçekleştiği bir alan olmaktan çıkar, bireyin yabancılaştığı, ait olamadığı, tüketim nesnesi içerisine dâhil edildiği yer haline dönüşür. Yaşamsal alanları barındıran kentin beraberinde getirdiği bunalım evrelerinden sanatçılar da etkilenir ve nasıl ki kent toplumun tüketim alanına dönüştüyse, sanatçının da üretim alanına dönüşür. Bu durum iktidarların, patronların etkisine maruz kalan toplum için ise yeni bir doktrin etkisi yaratır. Toplumların ortak nesnelere sanat için sanat nesnesi olma özelliğini sorgular ve nesne yeni varyasyonlar ile yer değiştirir. Bu çalışmada da nesnenin özellikle kent içerisinde yaşadığı bu değişim araştırılarak ele alınmıştır. Kent imgesinin kendisi ortak nesne olarak değerlendirilmiştir. Ortak nesne olan kent imgesinin birim tekrardan ibaret oluşu, aidiyetsizlik duygusu ile bağdaştırılan biricikliğin yitirilmesi vurgulanmıştır.

BÖLÜM 1: ORTAK NESNENİN DEĞİŞEN GÖRÜNÜMÜ

Nesnenin ortak paydada var olması ile birlikte, geçirdiği değişimler ve algılanış biçimleri bu bölümde incelenir. Nesnenin ortaklığı; toplumsal sorunların ortak nesneyi gündeme getirmesi, toplumsal sorunların yarattığı ortak nesne algısı ve nesnenin değişimsel süreç analizleri şeklinde üç başlıkta ele alınır. Yapılan araştırmalar doğrultusunda, ortak nesnenin değişen görünümü, bölgesel yaşanan sorunlarla gündeme getirilir ve nesnenin biriciklik algısının yitirilmesine zemin hazırlayan etkenler olarak ortaya çıkar.

1.1. Sanatta Hazır Nesne Oluşumu

Nesne oluşumu bu bölümde, öncelikli olarak nesnenin anlam bakımından incelenmesinin ardından, hazır nesnenin gündeme gelişi ve sanatta hazır nesnenin kullanımı ile ele alınmıştır.

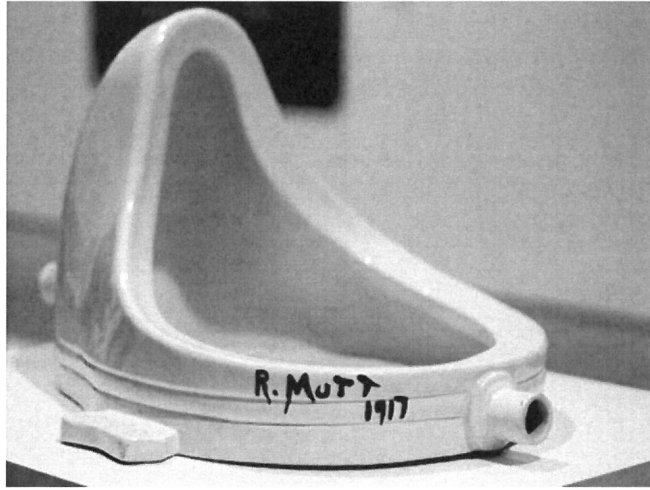
Modernizm ile birlikte sanat nesnesi bizzat tartışılan noktalardan biri halini alır. Bu kavram ile ilgili yapılan en rasyonel hamle Marcel Duchamp'ın Çeşme adlı çalışmasıdır. Bu çalışma ile birlikte sanat tarihinin konuları arasına hazır nesne kavramı girer. Bu kavramın sanatta kullanımı sonucu, sanatın nesnesi ile işlevin nesnesi aynı algıya tabii tutularak ironi yaratılır. Bu süreç, içerisinde bir tür propagandayı da barındırır. Bu çalışmanın konusu olan ortak nesne, kent imgesinin manipüle olarak kullanılması ile birlikte yitirilen ortak nesnenin biricikliği meselesi halini alır, böylece sanat çevresi ve toplum için yeni bir sürece girer, bu süreç bir takım hareketleri de beraberinde getirir (Fluxus, Happening, Performans sanatları, Video sanatı vb.).

Ernest Hemingway'in "Dünyada yaşanmış en büyük, en ölümcül, en kötü idare edilmiş toplu kıyım"ı (Antmen, 2013, s. 123) olarak nitelendirdiği Birinci Dünya Savaşı'nı burjuvazinin uzantısı olarak gören Dadaistlerin söylem ve yaklaşımları da bu karşıt tavrı yansıtır. Savaş karşıtı bir duruşu sanattaki egemen standartları yadsıyarak yeniden oluşturan akım Dadaizm akımıdır. Ulusalçı ve sömürgeci çıkarların, kapitalist toplumun yönlendirmesi ile oluşan yıkımları, savaşın açıklaması olarak gören Dadaistler bu ideolojiyi ve mantığı reddederler. Onlar için sanat, genelin kabul gördüğünü reddetmektir. Dadaizm akıldışı olmayı da kaosu da kucaklar. Her şeyin aksi olması gerekli iken ve bu dönemin seyrini ifade etmek için antisinin olması gerektiğinden, Dada eylemleri bu işleyişe tam olarak tokat gibi çarpar.

'Anti-sanat' kelimesini kullanan, Marcel Duchamp "Çeşme" adlı çalışması ile sanat tarihi açısından ilk radikal hamleyi yapar (Çeşme, 1917). Dönemin sanatçıya dayattığı algılama şekli, sanatçıyı sanatın ne olduğu yahut ne olması gerektiği sorusuna yöneltir. Eser hazır nesneyi galeride kaidenin üzerine koyarak sanatı sorgulatan bir eylem niteliğindedir (Görsel 1). Hazır nesne kavramı tartışmalara yol açar fakat sanatçının sanatını oluşturan parametrelerini değiştiren bir yola sokar. Kapitalist sistemin güçlü hissedildiği dönemlerde dönemin dayattığı çoğullaşan nesne kavramı sanatçının döneme eleştirisi olarak kullandığı

materyale dönüşür. Sanatta nesne kavramı dahası çoğullaşan nesne kavramı, teknolojiyle beraber büyüme, türeme ve çoğalma yoluna girer. Sürekli değişim, yenilik söz konusu olurken, modernizm ile asıl olan gelenekler yıkılır. Bu köklü değişim, toplumsal olayların yol açtığı sanatta farklı yollara girme dürtüsü gibi, söz konusu yenilik, sanatta bambaşka yolların açılmasına neden olur.

Resmin yerini alan şey; yani, bir süre öncesine kadar duvarlarında asılı portreler gördüğümüz mekânları işgal eden nesne asamblajları, fotoğraflar, videolar, bilgisayarlar ve hatta bazen performanslar. Ancak bu argümanları “tarafgir” olmakla suçlamak haksızlık olur. Gerçek şu ki “sanat” farklı sanatları birleştiren bir ortak kavram değildir. Onları görünür kılan *aygıt*’tır (Ranci re, 2016, s. 27).



Görsel 1. Marcel Duchamp. “Çeşme”/ Fountain. Porselen Pisuar. 1917. (33x42x52 cm). Erişim: 26.1.2019. www.google.com

Yalnızca dönemlerin dinamiğinden değil, var oluşundan bu yana insanlık hep keşfetmeye ve yaratmaya dayalı güdülenme ile hareket eder. Evrimsel süreçte yaşamsal güdülenmelerle birlikte nesne keşfedilir, yaratılır ve sahip olunur. Teknolojinin gelişimi ile nesnenin yiten biricikliğine karşın (örneğin zanaatın bitmesi), sanat ise söz konusu olan bu yiten biricikliğin yerine, nesneyi gündelik yaşama farklı şekilde yerleştirerek, mümkün olan her anlamda nesnenin kendisinden bahsedilmesinin yollarını arar. Öyle ki yitirilen nesnenin yerini nesne kavramından bağımsız bir nesne arayışı alır ve nesne gerçek anlamının ötesine taşınır. Hatta artık sanatçının bedeni bile sanat nesnesi olma noktasına taşınır. “20. Yüzyılda baskı tekniklerinin gelişmesiyle biriciklik, teklik anlayışı yıkılarak

sanat eserinin aynı anda pek çok yerde görülebilir ve daha kolay ulaşabilir olması sağlanmıştır.” (Yılmaz, 2008, s.35). Mordernizmin ardından Postmodernizmdeki gelişmelerle arasından su sızmayan sanat ve teknoloji ikilisinde, teknoloji sanatın bütün disiplinlerinde ortak bir payda haline gelir. Günlük kullanım nesnelere, günlük tüketim nesnelere sanat alanına dâhil edilir. Duchamp, hazır-yapıtları ile sanata felsefî değerlendirmeyi ekler ve günümüzde de hala etkisini hissettiğimiz bir sanat anlayışının temelleri atılır. Yağlı boyadan, fotoğraf makinesinin icadına, akımların eksikliklerini hissettikleri ve -var olanın reddi için de- yol açtıkları yeni oluşumlara değin artık modernizmin yolu açılır. Yüzyıllar boyunca etkisini göstererek süregelen bu sanat anlayışı, asıl günlük hayatın bir parçası olan nesneye yeni anlamlar yükler, farklı alanlar da ele alınmasını sağlar. Peki bunca süreçten geçen, hem yitirilen hem tekrar var edilen gerçek nesne nedir?

Nesne: eski Türkçede ne érse “ne ise” deyiminden türetilmiştir (www.etimolojiturkce.com). Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje (www.sozluk.gov.tr). En bilindik anlamı ile nesne budur. En basit ulaşılabilir tanımını da TDK tarafından saptanmıştır. Sanata yeni anlamlar, olaylar ekleyerek varlığını hissettirip sürdürür. Kelime anlamının basit açıklamasının aksine, nesne sanatta olabildiğince beyin fırtınalarına vesile olur.

1.2. Toplumsal Sorunların Ortak Nesneyi Gündeme Getirmesi

Günümüz sanatı, tüketim nesnesini sanat nesnesi ile bağdaştırıp ortak bir nesne arayışına girmekte, bunun en güzel örneği, tam bir tüketim toplumu olan Amerika Birleşik Devletleri ve yine aynı bölgede doğan Pop Sanatıdır. Bu akımın sanatçıları, günümüze kadar gelen estetik sorgulamaları göz ardı eder ve seri üretim gözeterek sanat üretme yoluna girerler. Bu noktada sanat nesnesi artık estetik algıların dışında tüketilen bir nesne haline dönüşür. Bu akımın en önemli temsilcisi Andy Warhol, insanı mekanik bir imaj haline getirirken, tüketimi destekleyen bir tavır takınır ve sanatı ruhsallığın dışında tutan bir anlatım sergiler. Warhol bu tavrı ile içinde bulunduğu dönemin ve coğrafyanın koşullarını eleştirmez, sanatını bu temaya hizmet eder hale getirir. Çünkü sanat eseri, var olduğu dönemde sosyal, ekonomik ve kültürel yapı hakkında bilgi verir. Toplumdaki sosyal, ekonomik ve politik unsurları listeler ve kronolojik sanat eserlerini incelemeye çalışır. “Toplumsal yapı içinde, belirli dönemlerde var olan sosyal ve ekonomik davranışlar sanat kurallarını ve imgelerin oluşumunu, üslup ve kompozisyon özelliklerini belirler. Sanatın duygusal doğasının yanı sıra entelektüel bir ideolojik yönü de vardır. Sanat sadece insanların duyguları değil, düşüncelerini de imgelere dönüştürüyor.” (Akengin, 2019, s.9).

Endüstrileşme süreci, kişinin kendisiyle olan iletişim kanalını tıkayan bir çıkmazdır. İnsanın duygusal, anlamlı, tutarlı olan yapısı bozulur ve bu bir tür kaos demektir. Elbetteki bu teknolojik gelişmeler her bölgede aynı şekilde olmadığı gibi, toplum üzerinde yarattığı etkiler de aynı olmamaktadır. Endüstrileşmenin bu denli hızlı olması, teknolojinin çok fazla gelişmediği kırsal bölgelerde bile etkili olur. Endüstriye hizmet eden kentleşme meselesi bu bölgelerde yaşayan toplumların kolektif belleklerini hedef alır. Ancak bu kısımda değineceğimiz şey bilinen ve izlenen belleği yok etme politikasından önce gündeme getirilen nesne ve onun ortaklığı sorunsalıdır. Nesne totalde endüstri ile hayatlara dâhil olmuş birtakım şeyler iken, yalnızca bir obje iken daha sonra evrilerek söz konusu üretimin bizzat kendisi olur. Örneğin ‘kent’ imgesi bu çalışmanın birincil ortak nesnesidir fakat dönemin koşullarında bir endüstri ürününü de nesne ve daha sonra ortak nesne olarak ele alınabilir ya da bir beden nesne olarak görülebilir, ortak bir amaca hizmet etmesi halinde de ortak nesne olarak görülür. Sonuçta insanlar toplu halde bir araya gelip yaşamaya başladıktan sonra sahip oldukları ortak biricik nesnelere de başkalaşır. Dönemin

dinamiği nesneyi yeniden var eder. Dönemin etkisi ile ya da stabil olan duruma düşünsel, bedensel fark etmeksizin eylemleri ile dahil olmak da ortak nesneyi doğurur.

Kentlerin ve toplumların yaşadığı bu ağır değişim süreçleri (savaşlar, keşifler, modern ve teknolojik gelişmeler) her ne kadar yok edici bir algı yaratır olsa da aynı zamanda bir takım getirilere de sahiptir. Özellikle Avrupa’da yaşanan Birinci ve İkinci Dünya Savaşı sonrası toplumların zihinsel enkazları sanatçılar açısından dengeleri yerinden oynatır. Paris, Zürih gibi belli şehirlerde toplanan entelektüel topluluklar gruplaşmaları doğurur. Ve sanat başlı başına modernist bir sürece girer. Nesne, sanat ve sanatçı için her dönem etkisi güçlü bir kavram olur.

Modernizm sonrası sanatta meydana gelen yenilikler post modern hareketlenmenin de yolunu açar. Kentin yapısı itibari ile toplumsal bir alan olması sanat dalları için olumlu bir durum oluşturur ve kitlesel olan bu etkileme alanları bütün sanat dalları için malzeme yaratır. Bu yeni sanat hareketlerinin en çok etkilediği sanatçılardan biri Alman sanatçı Joseph Beuys’dur. Sanatçı 60’lı ve 70’li yıllarda Avrupa’da ki sanat hareketlerinin öncülerindedir. 1944 yılında İkinci Dünya Savaşı sırasında Alman Hava Hareketlerinde görev yapan sanatçının savaş ile olan deneyimi sanatını da yüksek ölçüde etkiler. Sanatçının sanat anlayışı ve üretim süreçleri incelendiğinde dönemin toplumsal sorunlarının etkileri doğrudan gözlemlenebilir.



Görsel 2. Joseph Beuys. I Like America and America Likes Me /Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika’yı Seviyorum. 1974. (Video, süre: 3:09), Erişim: 25.12.2019. www.google.com.tr

1974 tarihli videonun bir karesini gördüğümüz görsel 2'de, toplumsal sorunların sanat ve sanatçı üzerindeki etkisi gözetilerek gündeme gelmiş çeşitli akımların, sanat nesnesinin varlığının ve bu nesnenin evrimsel sürecinin sonucu olarak ele alınabilecek en çarpıcı örneklerdendir. Beuys' un bu çalışması, sanat nesnesi meselesinin artık tek bağlamdan çıkıp, sanatçının kendisinin de direkt sanat nesnesi olarak görülmeye başladığına en net örneklerdendir. Nesne algısının ne denli değiştiğini, nesneyi bizzat sanatçının kendisi olduğunu görerek açıklamak mümkündür. Artık nesne bu örnekte sanatçının bedeni olmuştur ve hal böyle iken ortak nesnenin oluşumundan bahsetmek mümkündür; sanatçı toplumsal sorunları bedenini kullanarak onu bir tür ortak nesne imgesi olarak görür, dönemin sorunsal haline gelmiş olaylara da bedeni ile yaptığı performanslarla cevap verir. Toplumun ortak kabul gördüğü sorunları, bedeni aracılığı ile yaptığı performanslarla gündeme getirerek, çeşitli olaylara değinen Beuys, ortak nesneyi bu yolla var eder. Ortak nesneyi -toplumsal sorunların getirisi olan birtakım dürtülenim ile harekete geçen beden- temsil eden beden, artık herkesin kabul gördüğü bir imge olarak kullanılır. Beuys'un bu performanslarını savaşa tanıklık eden bir sanatçı olarak değerlendirmek daha açıklayıcı olur. Avrupa'nın değişik sanat hareketlerinin öncülerinde olan sanatçı, kavramsal sanatta da sanatın devrimci akımı, Fluxus'da da görülür, enstalasyon, aksiyon ve Happening'leri ile bilinir.

1.3. Toplumsal Sorunların Yarattığı Ortak Nesne Algısı

Bu çalışmada ele alınan ortak nesne algısı, tam da kitlesel yıkımların, hezeyanların baş gösterdiği, acının somut dokümanı olarak görülen savaş dönemleridir. Yıkım ile gelen acı ve onun vesile olduğu umutsuz, karanlık dönem veyahut dönemler, içlerinde barındırdıkları bu karamsar veriler “ortak nesne” olarak işlenmektedir. Yaklaşık olarak her dönemde toplumsal sorunların cereyan ettiği görülür, izlenir ve en sonunda da işlenmek üzere ele alınır. Örneğin, Birinci Dünya Savaşı, akımların oluşmasında manifestoların yazılmasında sanatçıların ne denli etkilendiklerine referans olabilir. Birinci Dünya Savaşı dönemi süresince birtakım oluşumlar dikkat çeker; sanatta akımların çıkışı gibi. Çünkü bu kitlesel yıkımlar, iktisadi yaklaşımlar, politikanın şekil değiştirip farklı başlıklar altında, bu yıkım ve yaklaşımlara kılıf uydurması tabiri caizse ve bu yolla toplumla buluşması, birey için de sanatçı için de türlü keşiflere yol açar. Sanatçı farklı türde de olsa üretir ve o hissiyatı aktarır. Dönemin gücünün etkisi ile şekillenmemiş, bu güce hizmet etmeyen sanatçı aktarımları da vardır. Lakin savaşın yarattığı ortak nesneyi, savaş dönemi resimlerini örnekleyerek ilerlemek mümkün; Paul Nash ve Christopher Nevinson gibi isimlerin yanı sıra aslında Francisco de Goya Lucientes’in dönemin toplumsal ve politik olaylarını anlattığı, Los Caprichos gravürlerinin ilk akla geldiğini de belirtmek gerekir. Hatta yakın geçmişimize bakacak olursak dönemin anlatısı deyince, Banksy’nin spreyi, demek yeterli olacaktır. Yani Banksy için de dönemin etkisi ile oluşan ortak nesne algısının, aktarımlarından izleyerek diğer toplumsal olayların yarattığı ortak nesne algısından çok farklı olmadığı söylenebilir. Burada sözü edilen ortak nesne algısı, toplumsal olayların yarattığı izlenimlerin tamamıdır.

Paul Nash ve Christopher Nevinson hükümet tarafından görevlendirilir. Nash İngiliz manzara ressamı olarak bilindiği gibi, savaş dönemi resimler yapılması istendikten sonra da bu tarzından tamamen kopmayıp, kendi tarzında savaşı resmeder (Görsel 3). Sanatçı yaşanan acıya manzaralarını da dâhil ederek eşlik eder. Ancak şu da söylenebilir, sanatçı olarak manzaraları ile savaşın izlerini yansıtmış, birey olarak da duygularını yaşadığı dönemin elzem gidişatından ayrımsamadan hissedip, aktarımda bulunduğu sanatçı kimliği ile mükemmel bir uyum içerisinde harmanlar.



Görsel 3. Paul Nash. Yeni Bir Dünya Kuruyoruz / A New World. 1918. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71,2x91,4 cm). Erişim: 11.12.2019. www.google.com.tr

Paul Nash'ın, savaş konulu önemli yapıtlarından biri olan “yeni bir dünya kuruyoruz” da bir taarruz sonrası betimlenir (Görsel 3). Figürün kullanılmadığı bu resimde insan yaşamının sonunu hazırlayan savaşın yıkıcı gücü aktarılır ve figürsüzlükle bu yıkıcı güce dikkat çekilir. Yaşanan bu felakete rağmen henüz doğmakta olan güneş, sanatçının umudunun temsilidir. Aydınlığın habercisi olan güneş, yaşamın da devamlılığının olduğunu belirtir. Yıkımın etkisi olan ortak nesne sanatçı için, aktarım elemanı olduğu sürece umut vaat eder. Etraf yeni doğan güneş ile henüz aydınlanmaktadır ve bu yeni gün yeni başlangıç bahsi edilen umudun resimdeki temsilcisidir (Görsel 3).

Tıpkı Nash gibi Wyndham Lewis de resmi savaş ressamıdır. Aynı şekilde savaşın ardından oluşan ortak nesne izlerini yansıtırken, kendi tarzı ile yorumlamış başka bir sanatçı örneğidir. Birinci Dünya Savaşı'nın öncesinde kısa bir süre etkili olan **Vortisist** hareketinin öncüsü olan Lewis, bu etkilerle savaşı resmine yansıtır. Güneşi doğurduğu resminde umudunun varlığından da haberdar eden Nash kadar optimist yansımalar görülmez Lewis'in resimlerinde. Onda daha belirgin ve daha da gerçekçi aktarımlar söz konusudur.

Dönemin getirisi olarak akımlardan söz etmişken, Lewis'in hem kübizmin hem de fütürizmin etkilerini yansıttığı resimleri ile ortak nesne algısının aktarımdaki izlerini örnekleyebiliriz. Resmin ön tarafında olan ve oldukça dikkat çeken geometrik hatlı askerler sanatçı tarafından birer robot olarak anımsatılmaktadır (Görsel 4). Devamında ise bombalanan bataryanın yarattığı o dinamizm ve dalgalı görünüm vardır. Resmin bütününe bakınca Lewis'in yarattığı o mekanik hava, savaş sonrası o yıkımı ve askerlerin varlığıyla da dönemin politik yanını yansıttığı görülür. Bununla birlikte, ortak nesne olarak gördüğümüz resme hâkim olan kargaşa, hem dalgalı görünüm ile hem de mekanik çizilmiş biçimler ile olabildiğince net verilir (Görsel 4).



Görsel 4. Wyndham Lewis. Bombalanan Batarya / Bombed Battery. 1919. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 152,2x317,5 cm). Erişim: 11.12.2019. www.google.com.tr

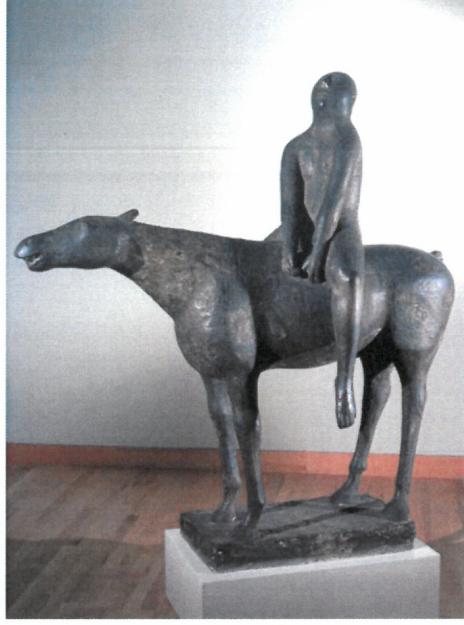
Bir diğer ortak nesnenin varlığından söz ettiren örnek ise Almanya'nın işgal altında olduğu dönemleri yansıtan Picasso eserleridir. Savaşın da etkisi ile Picasso'nun yaptığı resimlerin üslubu, içeriği, değindiği konular, diğer örnekler gibi döneminin toplumsal sorunlarına ve olaylarına; korkularına ve sıkıntılılarına ayna tutmaktan öte değildir. 'Saçını tarayan kadın' tablosunun, başlığının yansımasından ve trajik bir figür görünümünden ziyade belli bir saygınlığı da içinde barındırdığı, ürpertici biçimde çarpıtılmış görünümü, dönemin korku ve zıtlıklarını barındırır (Görsel 5).



Görsel 5. Pablo Picasso. Saçını tarayan kadın/ Nude Dressing Her Hair. 1940. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x97 cm.) Erişim: 12.12.2019. www.google.com.tr

Ortak nesne olarak ele alınan bu yaklaşımlar, savaş etkisini yitirip son bulunca da Picasso tarafından, sonraki üretimlerinde de -döneminden bağımsız yaşamamaksızın- toplumsal olayların etkisi ile hep bir “ortak nesnenin” ortak etkinin varlığı ile aktarım yapar.

Savaş sonrası oluşan izlenimleri ortak nesne olarak ele alıp, resimden örnekler verilmişken, bilinçlerinde bir saplantı haline gelmiş tek imge arayışı ile ün yapmış heykeltarihi Marino Marini (1901-1980) ile de bir heykel örneği verilir. Savaş döneminde kendisini etkileyen tek bir motif üzerine sayısız denemeler yapar. Görsel 6'daki imge, hava akınları sırasında, atlarına binerek köylerinden kaçan insan imgeleridir ve genellikle kısa boylu İtalyan köylülerin motif şeklindeki görüntüleridir. Marini denemeleri, korku dolu bu betimlemelerle savaşın bellekteki arayışına etkisini, yani bellekte oluşan ortak nesnenin etkisi, saplantı haline dönüşen ve bir imgenin defalarca neden denendiğinin, korkunun her denemede aynı etki ile verilmesinin sanatçının, bir olay karşısında ki tutumunu ortaya koyan çok iyi bir örnektir (Görsel 6).



Görsel 6. Marino Marini. At üstünde Adam / Horseman. 1947. (Bronz, yüksekliği:163,8 cm). Erişim: 12.12.2019. www.google.com.tr

1960'larda, insanın içinde bulunduğu koşulları yansıtmaya çalışan figüratif sanatçılar, insanlığı alt üst eden duyguları, melodramatik çıkarımlar eşliğinde yansıtır. Bu duyguların yarattığı diyaloglara, Germaine Richier bile savaş sırasında yaşadığı barbalığı anlatabilmek için etkili bir imge bulmaya çabalarken ve bunu her imgenin aynısından defalarca yaparak çabalarken, bu ikileme düşmekten kurtulamaz. Savaş sonrası dönemin ruh haline en uygun düşen bu örnek (Görsel 7), ortak nesne algımızın sanatçıdaki etkisi, bu imgedeki varoluşsal acının belirginliği ile verilir.



Görsel 7. Germaine Richier. Grande Tauromachie / Büyük Boya Güreşi. 1953. (Bronz, Yüksekliği:115 cm).

Erişim: 12.12.2019, www.google.com.tr

Savaşın sonra soyut sanattaki yeni hareketler yüzeye çıktıkça, o ölçüde saldırıya uğradılar. Savaş bir kez daha güvenli geleneklerin korunması adına, insanı daha tatlılıkla etkileyen bir sanata duyulan özlemi doğurmuştu. Yine de 1950'ler ve 1960'ların başında soyut sanat, resme egemen olmaktan geri kalmadı. Soyutlama, Avrupa sanatının yapısı içinde kendini kanıtlayıp, savaş sonrası akımların yaşayan bir parçası haline gelinceye kadar, Amerikan Soyut Ekspresyonizmden etkilenmemiştir. Savaşın önce adeta yaşamından umut kesilen soyut sanat, savaşın sonra niçin bu denli hızlı bir başarı kazanmıştır? Soyut sanat, özgür bireylerin olduğu kadar, özgür toplumların da simgesi olmuştur (Lynton, 2015, s.266).



Görsel 8. Henry Moore. Dik Duran Üç Motif / Upright Motive.1955-6. (Bronz, 334x320 cm). Erişim:

12.12.2019, www.google.com.tr

Savaş sonrası yeniden şekillenen ifade biçimleri eskisinden biçim olarak çok farklı bir yol izlememiş olsa dahi anlam bakımından neredeyse tümüyle toplumsal bir güdülenme barındırmakta. Henry Moore heykellerinin temasında insan anatomisini zaten kullanan bir sanatçı olmakla birlikte savaş dönemi sonrası da bu temayı kullanır olması bireysel bir ilgiden ziyade savaşların ve dönemin, sanat ve sanatçı üzerindeki etkilerinin baskın olması ile alakalıdır. Tate Müzesinin eserle ilgili yaptığı açıklamada eserle ilgili biçimsel detaylar verilir. Totemik sütunlara benzeyen uzun dikey olarak yönlendirilen dört taraflı bronz heykel kompozisyonu, birbiri üzerine yığılan yuvarlak dalgalı formlar ve düzensiz geometrik şekillerden oluşur (Görsel 8) (www.tate.org.uk). Sanatçının ilkel yapılardan etkilenir olması durumu dönemin gelişmeleri ve keşifleri ile paralel ilerler. Bu etkilenme hali sanatçıyı çalışmalarında kullandığı temalarından farklı bir temaya itmez ancak biçimsel olarak farklılıklara götürür. Sanatçı bu etkilenme hali ile farklı kompozisyonlar deneme ve üretme yoluna gider. Malzemesi ile üretim şekli arasında da yine döneme bağlı olan bir etki görülür. Bronz döküm heykellerin çoğaltılması kolaylığı durumu, sanatçıyı kendi döneminde etkin hale getirir.



Görsel 9. Francis Bacon. Çömelmiş Çıplak Üzerine İnceleme / Study for Crouching Nude. 1952. (Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kum, 198x137 cm). Erişim: 12.12.2019. www.google.com.tr

Bacon, insanlardaki dehşet ve korku duygularını harekete geçirir. Bunlar, devlet yönetimine muhalif olanların yok edilmesi gibi korkular olabileceği gibi, günlük yaşamın adeta bir parçası haline gelmiş gaddarlıklar karşısında duyulan korku ve dehşette olabilir (Lynton, 2015, 258).

Toplumsal sorunların yarattığı ortak nesne algısı ile yapılmış daha yakın geçmişten bir savaş sonrası sanat değerlendirmesi de yapmak elbet mümkün. Örneğin Körfez Savaşı'nın sanata yansması yukarıda örneklendirilen savaş sonrası sanat etkilerinden çok farklı sayılmaz. Körfez Savaşı'nın toplumun tüm bireylerinde etkisi görülürken, sanata yansması müzik, sinema, edebiyat gibi farklı disiplinlerde de edebi ve kültürel alanlardan farklılık gösterir. Körfez Savaşı'ı sonrası için en çarpıcı örneği Fernando Botero'nun resim alanında tüm dünya çapında ses getiren önemli çalışmaları yer alır. Özellikle ABD askerleri tarafından çekilen "hatıra fotoğrafı" Ebu Gureyb cezaevinde işlenen dehşeti yansıtır.



Görsel 10. Fernando Botero. Ebu Garib İşkence / Ebu Gureyb Torture. 2005. (Tuval Üzerine Yağlı Boya).

Erişim: 29.02.2020. www.google.com.tr

Ebu Garip Cezaevi'nde yaşanan işkence olaylarını sanatına yansıtan Botero, politik tavrını da sanatçı kişiliğine yansıtarak ortaya koyar. Boyanın diliyle orda yaşanan vahşeti, kendine özgü tarzıyla anlatır. "Botero'da, acıya maruz kalan figürlerin izleyicide yarattığı estetik

haz Pathos Formula'nın modern etkilerini ortaya çıkarmaktadır.”, “ ...gördüğü fotoğraflarda geçirdiği vicdan sarsıntısı ile harekete geçmiştir.”(Uzun, 2014, s. 80-81).

Resim düşünceleri ve duyguları açığa çıkarma aracı olduğu kadar bilinçaltında var olan felaketi ve dehşeti de açığa çıkarır. Kurgu olduğu bilinen bu çalışma gibi Bacon'un birçok eserinin fotoğraftan yararlanılarak yapıldığı bilinir (Muybridge'in insan ve hayvan hareketleri incelemesine ait bir dizi, fotoğraftan çalışılmış serisi). Görsel 9'daki aktarımın var olan ortak nesnenin temsili kabul edilen 'korku-dehşet-acı' olduğu söylenebilir. Hatta Bacon birçok resimde aynı ortak imgeyi kullanıp aktarım yapar. “Resimdeki insanla hayvan arasındaki acı, dehşet ve korkuyla çığlık atan, kıvranan figür, savaştan sonra toplama kamplarından henüz çıkmış insanlar için tam bir şok etkisi yaratmıştır ve Bacon sarsarak da olsa insanların dikkatini çekmeyi başarmıştır.”(Çağatay, 2007, s. 42). Savaşın insan üzerindeki etkisi, yani ortak nesne olarak ele alınan etki (korku, acı, dehşet) için oldukça etkili bir örnektir(Görsel 9). Ancak bir acının kurgulanarak dahi olsa yansıtılmaya çalışılması, bir tetikleyicisinin olduğu anlamına gelir. Yani duygusal anlamda saf bilinçle acı çekilir ve bu durum yansıtılmak istenir. Bacon, acı çekmenin ifşa edilmesi gibi, yaşadığı dönemde, gördüklerini, duyduklarını ve hissettiklerini bu yolla yansıtarak, bir ortak acının varlığından söz eder.

Bacon için de “İnsanları acı çekerken ve allak bullak bir halde resmettikleri için, uzun klasik geleneğe katkıda bulunan son sanatçılar olarak onları tanımlayabilirken, aynı zamanda bu geleneğin taşıdığı anlamı tersine çevirdiklerini de görürüz” der Lynton, Modern Sanatın Öyküsü kitabında (2015, s. 260). Burada klasik gelenek ve bu geleneğin taşıdığı anlamın tersinin ele alınmış olması, döneminin kahraman azizlerinin, zafere giden yolda çektikleri o ızdıraptan bahsetmek yerine, sürekli olarak onların acılarını yansıtmaktan ziyade daha farklı bir gelenekle, gerçek halk tabakasının acılarını yansıtmakla ilgilendiği belirtilir. Ayrıca bu kahraman azizlerin acıları, onların şehitlik unvanı için en gerekli ve en belirgin imgesidir, bunu her yerde görmek ve duymak zaten mümkündür.

Savaşın, her alanı etkisi altına aldığı gerçeği resimle, heykelle örneklendirilmişken, edebiyattan da söz edilir. Ancak bu etkileşim döneminin tavrı, bakışı ve duruşu ile de paralel ilerler, savaş bu yerleşmiş düzenin yoluna eklemeler yaparak dönemi ilerletir. Akla gelebilecek her aktarımla savaş izlerini, sanatçıya hissettirdiği ölçüde yansıtabilme fırsatı sunar. Ortak acılar, sanatçı için ortak nesnelere, ortak imgeleri temsil eder. Charles

Baudelaire ‘Modern Hayatın Ressamı’, Ali Artun’un sunuşta örneklendirdiği, 24 Eylül 1854’te İngilizler ve Ruslar arasında olan savaşı, bir saray şairi olan Alfred Tennyson ‘The Charge of the Light Brigade’(Hafif Süvari Hücumu) adlı şiiriyle ölümsüzleştirir. “Kraliyet şairi Alfred Tennyson’un destanını yazdığı tarihsel süvari hücumu, bunların en çarpıcılarından biridir: Bir süvari kalabalığı, topçu atışının bıraktığı yoğun bulut kümeleri arasında ufka doğru inanılmaz bir hızla, dörtnala gidiyor. Fonda, bir dizi yeşil tepe, peyzajın sınırını çiziyor.” (Baudelaire, 2013, s, 224).

Toplumsal sorunların nesneyi farklı şekilde gündeme getirmesi, onu ortak bilinçle işlemiş olması, ortak etki alanı yaratması gerçek bir yaklaşım olduğu kadar samimi bir yaklaşım olarak da değerlendirmek doğru olacaktır.

Sanat, sanatçı, dönem ve toplumun ilişkilene şekli dönemin olumlu yahut olumsuz gelişmeleri doğrultusunda bir takım zincirleme reaksiyonlar oluşturur. Bu ilişkilenemeyi tetikleyen faktörler her hangi bir olay, durum olabilir. Sanatçının bu noktada tepkisi olan üretim, bu üretim şekli ve tekniği yahut tekniğinin ve üretim şeklinin olmaması durumu dönemi içerisinde değerlendirilmelidir. Günümüzü ve içinde yaşadığımız coğrafyayı da bu koşullarla ve farklı bir bakışla ele almak gerekir.

Örneğin, 2015-2016 yıllarında Türkiye’de en önemli gündem konularından olan “Hendek veya Barikat Operasyonları”, Doğu ve Güneydoğu’nun sıkıntılı zamanlarının kamuoyuna yansıyan manşetlerindedir. Bu döneme şahit olunmuş ve yıkımın ortak nesneyi var etmedeki gücünü dönemin koşulları dâhilinde yaşayıp, güdülenip çeşitli resim denemeleri yapılmıştır.



Görsel 10. Gizem Zeydan, Az Ötesi I. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya ve İnşaat Köpüğü, 120x100 cm).

Savaşın etkisi, savaşın olduğu bölgede yaşayan halkı hep eşit acılarla yoklar. Yıkımlar, ölümler gibi. Kültürel, siyasi, geleneksel ve tarihsel koşullar, her savaş mağduru bölgenin mutlak tetikleyicisidirler. Görsel 10, yukarıda belirtilen durumlar referans alınarak yapıldı. 2016'da yaşanan operasyonların ardından, memleketim olan Yüksekova'da da aynı yıkımların söz konusu olması sonucu; yerinden, evinden koparılmışlığın, hafızalardaki etkisi hep aynıdır. Yıkımın herkes için ortak duyguları canlandırması, ortak görünenlerin sonucudur. Görsel 10'un "Az Ötesi" ismi, o coğrafyada (daha kapsamlı da düşünülebilir, örneğin Doğu-Güney Doğu olarak düşünülebilir) bulunan her bireyin, bulunduğu, sabit durduğu her yerin az ötesinde yıkımı görüyor olmasıdır. Resimde gökyüzünün gelişi güzel resmedilmesi, bir rastlantı sonucu değildir. Hatta yıkım alanının ufukta gökyüzü ile birleşmediği kısımlar da söz konusudur. Bununla söz konusu iktisadi ve politik düzenin olması gerektiği gibi işlemediği verilmeye çalışılır. Kullanılan renkler, yıkım ile gelen o kirli havayı hem mecazi anlamı hem de gerçek anlamı ile temsil eder. Malzeme olarak boyanın dışında inşaat köpüğünün kullanılması ise kullanımı esnasında genişlerken kendi içerisinde yaşadığı tesadüfi hareketlenme hali müdahale edilmeden çalışma gerçekleştirilmiştir.



Görsel 11. Gizem Zeydan. Az Ötesi II. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya ve İnşaat Köpüğü, 120x100 cm).

Savaşların yıkım etkisi oluşan ortak acı, bireyin ortak nesnesi konumundadır. Bu duruma şahitlik yapmış herkes, bu ortak acıyı (ortak nesneyi) özümser (konuşur, dinler, yansıtır) olduğundan ortak nesnenin varlığından söz etmek mümkündür. Doğu ve Güneydoğu’da 2015-2016’da yaşanan “Hendek operasyonları” etkisi ile görsel 11 çalışılmıştır. Üzerinden uzun zaman geçmiş olmasına karşın, yaşanan olayın bölgesel etkilerinin devam ettiğinin bizzat karşılığıdır bu resim. Olayların yaşandığı bölgelerden kaldırılan enkazların, somut olarak ortada olmayışları, bireylerin üzerinde yarattığı etkileri de, bu etkilerin somut verileri olarak kabul gördüğü yaratımları da göz ardı edilemez. Görsel 11’de kuşbakışı bir anlatımın hâkim olduğu, bir yolun her iki tarafından da yıkım etkisinin verilmeye çalışıldığı görülmektedir. Yolun iki tarafı, bir ayrımın sağ ve sol temsili sayılmaktadır. Söz konusu bu olaya neden olan karşılıklı iki politik gücü temsil etmektedir. Yolun iki tarafında da yıkım vardır. Görsel 11’de kullanılan malzemenin doğal etkisi çalışmanın metin kısmına hizmet etmiştir. Düzenli bir düzensizlik halinin söz konusu olduğu bu resimde, yolun karşılıklı iki tarafının da ortak bir alanda birleştiği görülür. Bu ortak birleşim yıkımın temsili olan iki taraf için de ortak acıyı temsil eder.

Örnek verilen Birinci Dünya Savaşı’nda olduğu gibi yaşanan olaylar karşısında birey olarak aktarımını yapan sanatçı, bu ortak acının yıkımı etkisi, sözünü ettiğimiz “Hendek

Operasyonları” döneminde de -olası başka dönemlerde de- aynı yollarla aktarılacaktır; resimle, heykelle, video vb.



Görsel 12. Gizem Zeydan. Duvar. 2017. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 cm).

“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir.”(Berger, 2016, s. 10).

Bir acının somut bir imgeye dönüşümü, ilk olarak Görsel 12’deki belli belirsiz görünen kent imgeleri aracılığıyla ortaya çıkar. Bu resimde, yaşanan 2016 olayları ile evlerinden olanlar, evleri yıkılanlar, ölümlerin yaşanması, yaşanan alanların taşıdığı manevi huzurun yok oluşu, öncesi ve sonrası şeklinde aktarılmaya çalışıldı. Resmin sağ üst tarafının boşluğu, yıkım öncesinin en yalın şekli olarak ifade edilmeye çalışıldı. Sağ alt köşede ise barikat olarak, bir duvar ve üzerindeki çatlaklar yaşanan olayların temsili olarak aktarılmaya çalışıldı. “Duvar artık yaşadığım yerin sınırını çizen ve onu belirleyen şey değildir,... “başkalarının yaşadığı başka yerlerden onu ayıran şey değildir.”(Perec, 2017, s. 63). Perec’in burada sözünü ettiği duvar, sanatçı için yaptığı resmi asmak, sergilemek üzere dayanak olarak varlık göstermemektedir. Aksini temsil etmek üzere resimde yer verilmiştir. Yani duvar bir aracı değil, bizzat sınırın kendisidir. Sol tarafta ise çalılıklar

ardında belli-belirsiz kent görünümü resmedilmiştir. Boyanın renginin koyu seçimi, olayların bireye yansıyan kasvetli havasının temsilidir.

Toplumsal olayların sanata ve sanatçıya yansımalarının ele alındığı bu bölümde, verilen sanatçı çalışmalarının örnekleri, toplumsal olayların ardından var olan ortak nesnenin, yani ortak bir acının mutlak yansıması olarak çıkan sanatçı çalışmalarının, söz konusu olduğu anlamını taşır. Aynı zamanda tezin araştırma konusuna hizmet eden ve çıkış noktası olan “toplumsal olaylar”ın etkilerinin sanatçı olarak kendimde de veriler sunması, istenen sonuca paralel bir seyirde ilerlendiğinin kanıtı olur. Bu etkiler ile tezin bu kısmına yönelik çalışmaların çıkması ortak paydada birleştikleri ve bölüme hizmet ettiği anlamını taşımaktadır.

1.4. Nesnenin Değişimsel Süreç Analizleri

20. yüzyılla değişen politik ve toplumsal koşulların birey üzerindeki ve üreten sanatçı üzerindeki etkileri, bilhassa toplumun bu çalkantılı dönemleri çeşitli çalışmalarla değerlendirilir. Sanatçıların bu çalkantılı dönemlerden toplumun bir parçası olarak nasıl etkilendiği ve ayrıca bireyin nasıl etkilendiği birkaç örnek değerlendirmesi yapılarak işlenir (Görsel 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13). Ortak nesnenin bu dönemlerde nasıl oluştuğundan, hangi faktörlerin etki ettiğinden ve en nihayetinde ortak imge olarak, dönemlerin yansımalarının temsili birtakım duygular ile varlığından söz edilir.

Bu bölümde hazır nesne kavramının sanat tarihine dahil olduğu dönemler ve sonrası ele alınmaktadır. Bu doğrultuda nesnenin hem nesne olarak kendisinden hem de hangi bağlamda ortak nesne olacağından söz edilir. Nesne, yaşanan dönemin içerisinde nasıl varlık gösterir ve hangi olaylar karşısında ortak nesne halini alır, nasıl bir değişim sürecine tabi olur, bu bölümün konusunu oluşturur.

“XIX. yüzyılda dikilen yapıların sayısı, büyük bir olasılıkla bütün geçmiş dönemlerin toplamından fazladır. İngiltere ve Amerika’da büyük çapta kentsel yayılma çağı yaşanıyor, geniş kırsal alanlar, “kentsel yerleşme alanları” haline geliyordu. Ama bu durmak bilmeyen yapılaşma döneminin kendine özgü bir üslubu yoktu.”(Gombrich, 2017, 499). İşte tam da bu bilgi yaşadığımız çağın adeta habercisidir. 19. Yüzyıldan günümüze tek tipleşme, özgün olamama durumu söz konusudur. 19. ve 20. Yüzyıl gelişmeleri beraberinde getiren yüzyıllardır. Bu gelişmelerden en önemlileri teknolojik alanda olur. Bu gelişmeler toplumlar için yeni ve alışılmadık bir algılamayı da beraberinde getirir. Fotoğraf makinelerinin kullanımı, televizyonların sosyal hayata girişi, fabrikalarda işçiler ile birlikte makinelerin üretime hizmet etmesi, yeni sorunları ve dolayısıyla da yeni kavramları da beraberinde getirir. Özellikle televizyonun icadı ile birlikte insanların yabancı oldukları kavramlarla görsel olarak yüz yüze gelmeleri birey üzerinde derin etkiler yaratır, bireyin sindirmesi gereken bir sürece dönüşür. Teknolojinin bu denli gelişim göstermesi toplumsal düzenin sağlanmasında da yeni yaptırımları beraberinde getirir. Kolektif yapılanmaları barındıran kentler teknoloji üzerinden kontrol edilir. İletişim ve kolay ulaşılabilirlik durumu, ortaklaşma sürecine hız kazandırır, yeni kavramlar toplumsal hayatta yerlerini alırlar.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sonrasında makineleşme ile başlayan üretim ve toplumsal yapıdaki değişimler, endüstriyel gelişmeler, toplumsal sınıfların oluşması; bireyin giderek kişiliğini yitirmesine, nesnelleşmesine, toplumdaki uzaklaştırılıp yalnızlığa ve hiçlik duygusuna kapılmasına neden olur. Birey çoğunlukla duygu dünyasında ayrı tutulup dönemin gerçekleri ile yüzleşmeye mahkûm bırakılır. Birbiri ardına sürüp giden olaylar ve getirisi olan etkilerinin konusuna bir diğeri ile devam edilebilir: Sanayi devrimi. Artık atölyelerin yerini fabrikalar alır. Emek içeren zanaatkarlığın tüm gelenekleri de yok sayılmaya başlanır. Gombrich ‘Sanatın Öyküsü’ünde bu yok oluşun ilk izlerinin mimaride görüldüğünü ve bunu da, çıkan birtakım kavramların sonucu olduğuna bağlar (Gombrich, 2017, s. 499).” Üslup” ve “güzellik” bu kavramların hızlı yayılışı, kavram arayışlarının anlamlandırılmaya çalışılması ve dahası kaliteli zanaatkarların azalması, mimariyi neredeyse yok olma konumuna getirir.

Makineleşmeden söz ederken, fotoğraf makinesinin icadının da biricikliğin yitimine ivme kazandıran bir alan olduğunu örneklemek doğru olur. Fotoğraf makinesi seri çekimleri ile tek olma halini yitirmesi gibi resim alanıyla olan ilişkisi de ayrı bir yitimi gündeme getirir. Fotoğrafın sahneye çıkması ile birlikte özellikle portre ressamları bu durumun hem mağdurları olur hem de bu durum ile mücadele içine girerler. Fotoğraf makinesi, resim alanı ile ilişkisinde yitirdiği biricikliğin, hem kendi içerisindeki yitirdiği biricikliğin hem de resim alanı ile olan ilişkisinde kazanan taraf olarak yitirdiği biricikliğin temsili olarak değerlendirilir.

Makineye dayalı üretim ile birlikte üretimin şekli gibi miktarı da artar. İnsan gücüne karşın makinenin gücü söz konusu iken, zanaatkarların basit imalat biçimlerinin yerini fabrikalar alır; zanaatın sonunun gelmesi gibi, el emeği olan, el sanatı olan yani biricik olan algı da yiter. Zanaat biricik olandır, makinenin ürettiği ise tamamı ile biricik olandan uzaktır.

İzmler döneminde makineleşmeyi eleştiren diğer akımların aksine makineleşmeyi toplumsal bir gelecek vaadi olarak gören ‘Fütüristler’ gerçeği de göz ardı edilemez. Geleceğin makine varlığı ile izlenileceğini düşünüp, savaş propagandası yapan bir politika izlemektedirler. Fütürizm makineleşmenin sanata olan etkisini en somut olarak gözlemleyebildiğimiz akımdır. Fütüristler makineleşmeyi sanatın ve yaşamın gerekliliği olarak görür. 21. Yüzyıl çağını birey de sanatçı da oldukça derinden hisseder. Öyle ki dönemine ayna tutan sanatçı, dönemin dinamiği olarak kendisini de aynaya katıp

seyircisine izletir. Sanat ve teknoloji ikilisinin arasından su sızmaz. O zamandan bu zamana sanat ve teknoloji birlikteliği birbirine derinden bağı tek bir hibrit yapıya bürünür. Sanat artık, ne sanat eseriyle ne de bizzat sanatçının kendisiyle ilgili bir alan olur. Artık sanatın yöneldiği en önemli mecralardan biri bireyin yani seyircinin kendisi olur. Lakin dönemin işleyişine tanık olan seyirci, sadece birey olarak değil, üreten sanatçı olarak da karşımıza çıkar.

İnsanın yaşamını sürdürebilmek için gereksinim duyduğu ve bunların toplumun da temelini oluşturduğunu kabul gören bir üretim biçimi söz konusudur. Çünkü sanatın üst yapısından olan kültür, ideoloji ile alt yapı temellerinden, üretim, ticaret, ekonomi birbirinden beslenerek ilerler. Tarih boyunca çeşitli kolektif yapıların ve yönetim biçimlerine olanak sağlayan; üretimdeki güçlerin, insandan sonra ham maddeden ve tabi ki makineden yararlanarak ilerledikleri gerçeği de vardır. Aynı zamanda insanlar arasındaki ilişkileri belirlemede de bu güçler etki etmektedir. Bu güçleri özellikle modern sanat ve etkileyicisi olan kapitalist anlayışta görmek muhtemeldir. Teknolojinin hayatımıza nüfuz etmesiyle birlikte, insan makinenin üretime geçmesi ile beraber, giderek araç olarak kullandığı nesnenin, egemenliği altına girmeye başlar. Yani söz konusu ortak nesne bizzat aktarımın da kendisi olur.

Sanatçıların büyük bir kısmı kapitalist anlayışın içine girerek birer ücretli işçi konumuna gelmiştir. Bir kısmı reklam sektöründe, iletişim araçlarında, sanayi de bir kısmı da sanat ürünlerini pazarlama da görev üstlenmişlerdir. Kapitalizm koşulları diğer çalışma türlerindeki gibi sanatsal ürünlerde de gerilemenin, yabancılaşmanın ve köleşmenin artmasına sebep olmuştur (Wolff, 2000, s. 24-25).

Hayatın politikleşmesi, özellikle "kimliklendirildiğimiz" coğrafyanın da içinde olduğu dünya ülkelerinde bu durum çok daha fazla hissedilir. Globalleşen yeni dünya düzeninde, topluma dayatılan tüketim kültürü, iktidarın birey üzerinde kurmaya çalıştığı ideolojik baskı, toplumsal olaylar, sürekli denetim politikasının gereği olan araştırma ve kimlik sorunları gibi hayatın rutini haline gelmiş bu politik işleyiş sanatın da sanatçının da temel kavramlarını oluşturur. Sanatçının üretim çeşitliliği ve nesnenin çeşitliliği bu durumların getirisiidir.

Yakın geçmişi baz alarak devam edecek olursak, iktisadi yaklaşımlar “ıkar” ve “rant” göz ardı etmeksizin, sanat için külfet olmanın ötesine geçemez. Toplumla nüfuz etmek için en masum ve en direkt etki oluşturulacağı düşüncesi ile politik işleyiş, sanat üzerinden sürdürülür. Zoraki dâhil edilmişlik dahi olsa tarihten bugüne sanat ne iktidardan ne de tamponu olan teknolojiden salt bir kopuş sergileyememiştir. Böyle bir seyirde varlık gösteren teknoloji, modernite algısı ile skse yapmış ve politik yaptırımlar karşısında toplumlar kitlesel kabulleniş tavrı takınmıştır. Bu en olmaması gereken kurumlarda, eğitim alanlarında başlatılır. Kamunun her alanında kabul görmüş genel-geçer bilgi ham bir halde aktarılır ve alımlayıcısı tarafından, çoğu zaman irdelenmeksizin doğru kabul edilir. Bir bilgi vardır ve bu bilgi aktarılmalıdır. Ancak ğreti burada yadsınan bir tavırla durmakta, kabul edilen bilginin ise zıttı yokmuşçasına ğretilmemekle birlikte sadece aktarımı yapılır. Yani aktarımı yapılan yine öğretilmez. Sanatta bu durumun birey üzerindeki etkisi bir dizi deneysel sayılan işlerle aktarılır. Kolektif bir katılımıla gerçekleşen bu “ğretilen Benzerlik” yöntemi kısaca, bilinen tarihlerin ışığında sanat disiplinleri aracılığı ile bilgi öğretilir, öğretilen bilgi zamanın dinamiğinde çoğaltılır. Bu sinema, fotoğraf ve birçok türü olan baskı yöntemi ile de yapılır. Kimi kendisine öğretilen bilgi ile benzerliği yakalar, kimi ise asıl bilgiyi referans alıp yorumlayarak benzerlik yaratır.

BÖLÜM 2: ORTAK NESNENİN BİRİCİKLİĞİNİN YİTİRİLMESİ SÜRECİ

Bu bölümde, öğretilen benzerlikle yitirilen biriciklik algısı eğitim sistemi üzerinden bir proje olan “Proje 1: Öğretilen Benzerlik” ve öğretilen bu benzerliğin eğitim alanları gibi zaruri bir yapılanmanın söz konusu olduğu, toplu yaşam alanlarının birim tekrarı sayılan proje “Toki” ile desteklenir. Bu benzerliğin yarattığı yitiriliş, aidiyetsizlik duygusuna neden olur. Sanatçı bu duyguyu, “Nesne- Aidiyetsizlik” ve “Aidiyetsizlik ve Nesne Arayışı” olarak iki başlık altında inceler. Yitirilişin, sadece nesne arayışına ya da yoksunluk-mahrumluk duygusu yaratmasına neden olmadığı belirtilen bu araştırmada; çeşitli geleneklerin, kültürlerin de ortak nesne bağlamında yok sayıldığı “Ortak Nesnenin Yok Edildiği Bellek” başlığı ve sanatçı resimleri ile söz konusu edilir.

2.1.Ortak Nesnenin Benzer Öğretileri ve Oluşan Ortak Nesnenin Yitirilmesi Süreci

Çalışmanın bu kısmında ortak nesnenin öğreti ile kazandırılmasının ardından benzerliğin hakim olduğu, iki proje örneği değerlendirilir. Gerçekleştirilen bu iki proje işleyişi aktarılır ve bu doğrultuda değerlendirilir. Benzerliğin yarattığı yitiriliş, sonuç olarak biriciklik algısını da bastırır. Projeler kapsamında ortak nesnenin yitirilmesi süreci değerlendirilir.

2.1.1.Proje I:” Öğretilen Benzerlik” ile Yitirilen Biriciklik

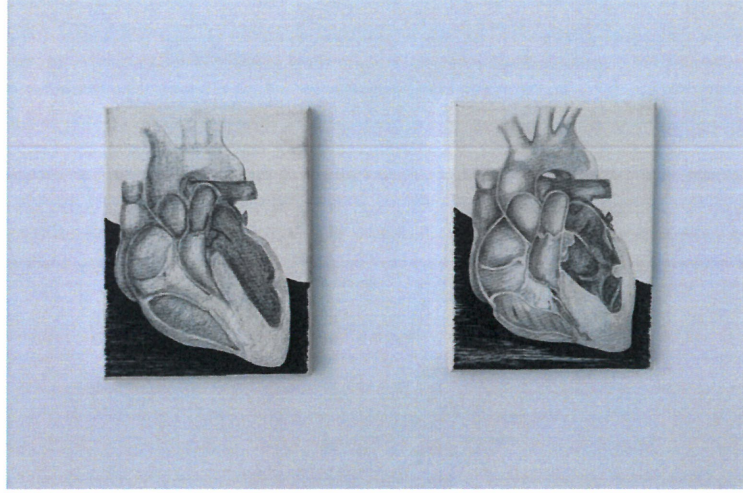
Sanatın öğreti olarak aktarımı Proje I’de, bunu işinde yetişmiş hocaların, öğrencilerin, esnafların da olduğu kolektif bir yapıyla, çok yönlü aktarım sağlanması hususun da gerçekleştirilir. Bu proje, iki öğretim görevlisi, iki esnaf, farklı disiplinler de sanat icra eden sanatçılar ve çalışmayı yürüten sanatçının da dâhil olduğu bir grupla yürütülür. Proje kapsamı; taklit ile gelen, biricikliğin yitirilmesindeki etkilerini; farklı disiplinler, yaşam ve statü olarak konumların değişikliği ile nasıl bir ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir. Beklenen sonuç: birbirinin aynı olan resimlerin, izleyici için olduğu kadar işin orijinalini yapan kişi için de nasıl değerlendirildiği, iki aynı resmin, aynı anda sunulması ve izlenmesi akla direkt olarak yiten biricikliğe, taklidin mi yoksa öğreti olarak aktarım olması gerçeğinin mi gelmesi sorunudur.

Proje gerçekleştirildikten sonra sergi kapsamlı izleyici ile buluşur, bu sayede beklenen sonuçla ilişkisi kurulur; genel olarak yaklaşım, aynı resmin bir kişi tarafından iki defa yapılmış olduğu düşüncesi ile taklidi akla getirir. Ancak bazı seyirciler tarafından imzalar fark edilir, aynı resmin farklı kişiler tarafından aktarımının yapılması, biçimsel farklılıklar olarak dikkat çekmektedir. Projenin ‘Öğretilen Benzerlik’ başlığı, alanında yetişmiş kişilerce ilişkilendirilip, bu doğrultuda değerlendirilir; öğretinin benzerlikten öteye gitmediği ve bununla birlikte biricikliğin yitmesi konusunda öğretinin, taklit ile benzerliğe ulaşım, hem sahiciliği yok ettiği hem de birim tekrar olarak devamının olacağı savunusu ortaya çıkar. Bu durum akla, seri üretim ile hayatlarımıza nüfuz eden nesnelere ve bunların da yitirilmiş sahiciliğinde ki benzerliği, getirir.



Görsel 14. Soldaki: Gizem Zeydan. Sağdaki: Nil Köken. Öğretilen Benzerlik I. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x20 cm).

Görsel 14’de, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Görevlisi olan Nil Köken ile bu proje kapsamında ilk çalışma gerçekleştirilir. Nil köken sanatında kabul gördüğü imgeleriyle ve tarzıyla birlikte, öğretisini aktarır. Kendisinin deyimiyle, “...doğa tüm biçimlerin ve düşünceyi oluşturan dilin ana kaynağı ve modern çağda dikkatimizi fazlasıyla esir alan gündelik yaşamdan bir çıkış kapısıdır.” (www.galerisoyut.com.tr). Proje odaklı olan bu süreç, şu şekilde ilerler: aynı anda tuvaler ve fırçalar ele alınır, Nil Köken’in her fırça darbesi izlenir, bire bir öğrenen tarafından aktarılır. Bu esnada Nil Köken de kendi öğretisini anlatmayı sürdürür. Hangi rengi ne ölçüde, seçtiği imgelerin ise nereye konumlandıracağını anlatır. Aşama kat ettikçe çıkan sonuç üzerine, kendi sanatının öğrenedeki benzeriyle, sahiciliğini yitirmesini kabul eder. Sonuç çok da farklı izlenmeyen iki aynı manzara resmi olur. Sanatçının imzası dışında hangi çalışmanın kime ait olduğu bilinmemektedir. Resimlere imzaların atılması gerekliliği ise öğretinin öğrenenle arasında ne denli fark olduğunu gözlemleyebilmek içindir. Genel olarak zaten bütün proje kapsamındaki resimlerde hangi çalışmanın kime ait olduğu bu imzalarla belirtilir.



Görsel 15. Sağdaki: Anıl Fırat Çoğaç. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik II. 2019. (Tuval Üzerine Karakalem, 20x15 cm).

Görsel 15’de, öğretici konumunda, projeyi gerçekleştiren sanatçı bulunmaktadır, daha önce bir şeye bakıp onu aktarmak suretiyle çizmek için, kalemi eline almamış biri ile bu proje sürdürülür. Bu proje kolektif yapıya sahip olmasından dolayı, esnafın da, öğrencinin de, hocaların da olduğu belirtilmiştir, Görsel 15’deki çalışma da bir esnaf proje katılımcısından alınan dönütlerdir. Katılımcı, bir organın gerçek halini, anatomik çizim şeklini yansıtmak istemiş, bedendeki etkileri bu denli farklı ve sistematik olan bir organın, bedenimizin içinde gerçekte nasıl bir şekli olduğunu ve kendisinin bunu nasıl çizebileceğinin deneyimini yaşamak istemesi beyanının üzerine tercih edilir. Görsel 14’ün çalışma düzeniyle aynı işleyişe sahiptir. Varılmak istenen sonuca hizmet etmiş; yaptırım olan öğretinin, çizmekle alakası olmayan birinde dahi etkili sonuçlar verdiği görülür.

“Seyrin hazzı karşısında ve belki de seyri ortadan kaldırılan güç, utançtır.” Sigmund Freud.(Sayın, 2015, s,52).

Fakat daha önce çizim yapmamış birinin, bir şey öğrenirken ki ciddiyeti, sonucun onda kaygı uyandırmaması ve utandırmaması için, var olan performansından çok daha fazlasını sarf etmesi gözden kaçmamıştır. Öğrenen konumundaki esnafın durumu bu şekilde düşünüp, sonuç odaklı hareket etmesi projenin istenen sonucu için farklı bir yaklaşım oluşturur.



Görsel 16. Sağdaki: Mehdi Saadeti. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik III. 2019. (Tuval Üzerine Karışık Teknikle Uygulanmış zift, 25x20 cm).

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Görevlisi Mehdi Saadeti de projeye dâhil olur. Kendine has bir yöntem ile çalışan Mehdi Saadeti'nin atölyesinde proje kapsamlı bu çalışmalar gerçekleştirilir (Görsel 16). Birbirinden oldukça farklı iki resim ortaya çıkar; çünkü Mehdi Saadeti projenin kapsamına dâhil edilen kurallardan, daha farklı bir yol izler. Önce kendisi yapar, daha sonra uygulama aşamalarını bir bir anlatarak öğrenen konumundaki kişiyi yönlendirir. Görsel 16'daki iki resmin de birbirinden oldukça farklı oluşu, öğretilmiş benzerliğin, kastedilen düzenini ve işleyişindeki sürecini, henüz aktarım aşamasındayken dahi farklılaştırarak aktaran öğretmenin yaklaşımı olur. Proje kapsamının dışında sayılabilecek bu doğrultu, çıkacak sonucun, proje için istenen sonuç ile bağdaşması ihtimali üzerine, bu işleyiş kabul edilir.

Tam da aslında bu çalışmanın (Görsel 16) ardından, 'palimpsest' kavramına değinilebilir. Kültür tarihinde adı sıkça duyulan bu kavram aslında daha çok mimaride kullanılır. En akılda kalan açıklaması ile bir parşömen üzerine iki kez yazı yazılması durumudur. Bu durumda var olanın yok edilip, üzerine tekrar var edilmek için inşası yapılan her şeye karşılık gelecek ideal bir kavramdır. Palimpsest kavramı bir kaos durumu yaratır. Yani öğretilen benzerlik ile aslında çok da doğru sonuçlar elde edilemeyeceğini, bu kavramla da bağdaştırmak mümkündür. Palimpsestin, parşömen üzerindeki yazıların bazen zorla silinmiş olduğu, bazen de tasarruf üzerine silinmiş olduğu bilgisinin yanı sıra şifreleme için kullanılan bir yöntem olduğu da bilinir ve en net bu ifadelerle açıklanır. (www.ceviriblog.com). Silinmenin üzerine yapılan bu işlem hem yeninin orijinalliğine

gölge düşürür hem de eskinin silinmiş izleri sayesinde kendisini anımsattırırsa; öğretilmiş bir şeyin benzerlikten öteye gidememesi de, öğretici konumdaki kişiye ait işin orijinalliğini, bilgiyi alan ‘öğrenen’ konumundaki kişiye ait işin ise taklitten öteye gidemeyip, sahiciliğini ortadan kaldırması ile ilişkilendirir. Birbiri içine geçen melez yapılar olarak tanıdığımız bu yöntemin, bu çalışmalara yakın hissedilmesi, özün bir tür ‘kıрма’ halini taşımasından kaynaklanmaktadır.



Görsel 17. Sağdaki: Gökhan Baltacı. Soldaki: Gizem Zeydan, Öğretilen Benzerlik IV. 2019. (Tuval Üzerine Pastel Boya, 25x20 cm)

Görsel 17’deki resimde öğreten konumunda olan kişi Gökhan Baltacı’dır. Sanatçının çizim masasına dizdiği pastel boyalarının, renkli piyano tuşlarını anımsattığı ve bu tuşların çıkardığı sesleri kâğıtlarına muazzam bir dille aktardığı melodik bir tavrı vardır. Kendisiyle bu öğretilen benzerliği deneme sürecinde yine kendisinin yöntemiyle ve resimlerinde tema edindiği konularıyla, tarzından öteye gitmeyen bir öğreti aktarımı sağlanır. Dilin çok da hâkim olmadığı bir iletişim yöntemi ile proje gerçekleştirilir. Projenin öğreten konumunda olan sanatçı, eylemsel müdahalelerde bulunarak öğretisini aktarma yöntemini tercih eder. Ancak çıkan işin sonunda bitip bitmediği kendisine sorulduğunda, “buna sen karar vereceksin, ama benim işim bitti. Gördüğün şey bu kadar ise seninki de bitmiştir” der. Alışılacağı dışında bir bilgi aktarımının olması; projenin beklenen sonucu için farklı bir bakış oluşturur.



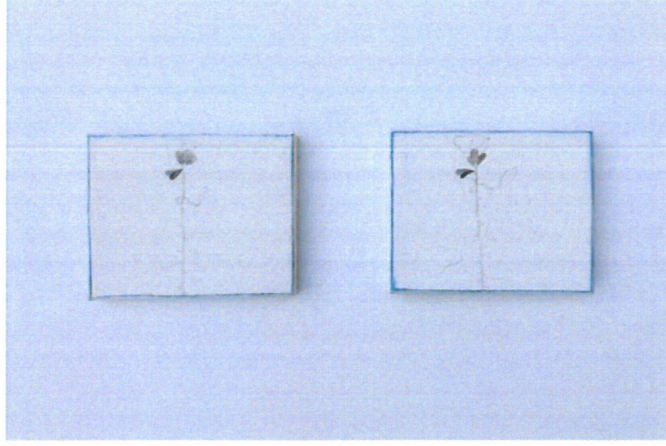
Görsel 18. Sağdaki: Atasoy Kürşat Zeydan. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik V. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x20 cm).

Görsel 18'deki bu öğreti projesine, diğer bir esnaf eşliğinde devam edilir. Bu proje katılımcısı esnaf; öğrenen konumunda, öğretene ise projeyi yürüten sanatçıdır. Hiçbir ön hazırlık yapılmadan ve hatta proje hakkında çok da bilgi verilmeden, esnaf sürece dâhil olmayı kabul etmiştir.” Kaybedecek neyim var ki veya çekineceğim ne olabilir ki.” demesi ile diğer esnaf katılımcının da bu tür bir yaklaşım ile projeye dâhil olmasını anımsatır. Bu iki aynı yaklaşım için şöyle bir çıkarım yapılabilir: beklenti yaratma söz konusu olmadığından, aktarılan öğreti, esnaf olarak öğrenen konumundaki katılımcılar tarafından, kolaylıkla kabul edilir. Kendi çalışmaları hakkında çıkacak sonuç, iki katılımcı esnaf tarafından, olumlu olarak geliştiği varsayımına ulaşır. Görsel 18'den de anlaşılacağı gibi, öğrenen konumundaki alımlayıcı esnaf, öğretene konumundaki sanatçının müdahalesine rağmen, kadrajındaki yarım görünen nesnelere tamamlayıp çizer. Bu da genel-geçer bilgiyi sorgusuz kabul ettiğini gösterir. Sonucun bu şekilde olması, proje kapsamındaki mutlak sona hizmet etmez, aksine tersi bir ezber yaklaşım sunar.



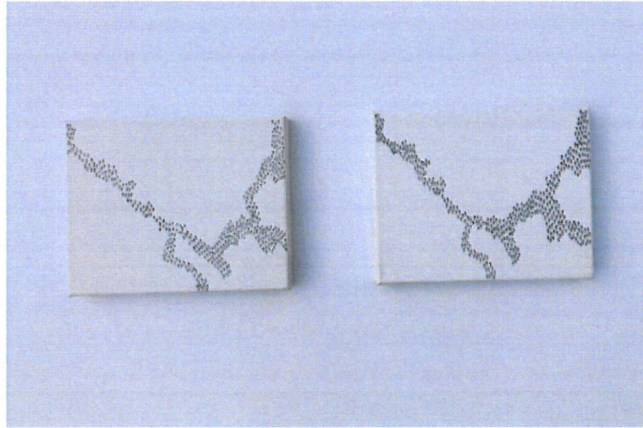
Görsel 19. Sağdaki: Seda Tezcan. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik VI. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x20 cm).

Seda Tezcan, Görsel 19'daki resmin aktarımında öğreten konumunda olan sanatçıdır. Sanatçının kendisine has resim anlayışı ve sembolleriyle proje yürütülür. Bu aktarımda, iki taraf da sanatçıdır. Tezcan, yumurtanın bir bağlama oturtmaya çalıştığı sembollerinden olduğunu ve yumurtayı, -sinekkapan olarak da bilinen- Venüs çiçeğinin, içinde resmetmesi, belli bir duygu yoğunluğunu ve gerilimi oluşturabilmek için bir araya getirilmiş bir tür çeşitleme yaptığını ifade etmektedir. Öğreten konumunda olan sanatçı, aktarım sırasında çok fazla müdahale etmeyerek, öğrenene açık kapı da sunmaktadır, ancak bu görselin (görsel 18) birbirine olan benzerliği, asıl öğrenen konumun da olan sanatçının benzeri yakalama çabasından ibarettir. Bu durum, proje kapsamlı beklenen sonuca farklı bir dönüt sunar. Yani öğretiyi dikte ederek aynılığı 'öğreten sanatçı' rolü, görsel 19'daki çalışmada tersi yönde bir akış izlemektedir.



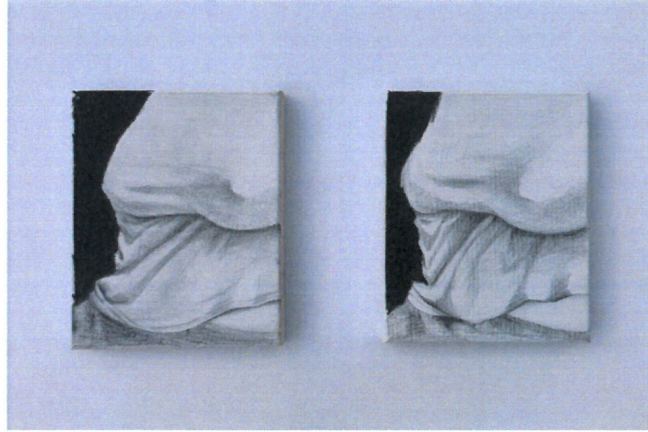
Görsel 20. Sağdaki: Saadet Coşkun. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik VII. 2019. (Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25x20 cm).

Saadet Coşkun görsel 20'deki proje kapsamında öğretene konumunda olan diğer bir sanatçıdır. Bu çalışmada, öğretene de öğrenene konumunda olan da iki farklı sanatçıdır. Sanatçının farklı sembolleri ve yalın bir anlatımı vardır. Öğretilene konumunda olan Coşkun, resme mavi bir çerçeve çizerek başlar, öğrenene konumunda olan sanatçıya ise hiç müdahale etmez. Sanatçının resminde (görsel 20), dikenli dalları olan bir tür çiçek, dalın devamının aslında olduğunu, ancak mavi çerçeve ile sınırlandırıldığı anlaşılır. Resmin teması gerçeküstücü bir anlatı ile betimlenir. Bu düşünsel öğretilide de öğretene konumunda olan sanatçının diktesi olmaz, öğrenene konumundaki sanatçı benzeri yakalama çabası içine girer.



Görsel 21. Sağdaki: Gizem Zeydan. Soldaki: Sıla Uğurlu. Öğretilen Benzerlik VIII. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x20 cm).

Sıla Uğurlu görsel 21'deki, proje kapsamlı yürütülen bu çalışmanın öğretene konumunda olan heykel sanatçısıdır. Kolektif bir yapı ile olduğu kadar, farklı disiplinlerin de dâhil edildiği bir proje yürütülür. Sıla Uğurlu da kendine has minik figürleri ile ve zaman zaman bu minik figürlerini kullandığı yerleştirme sanatı ile çalışan bir heykeltıraştır. Figürlerinin bir nota dizilimi gibi, dinamik bir işleyişle yansıttığı bu resimde, çok da karmaşık olmayan düz bir aktarım tercih edilir. Sanatçı kendi figürlerinin sahibi olduğunun bilinci ile tuvalde figürleri belli bir düzen eşliğinde dağıtarak, öğrenen konumunda olan sanatçıyı da bu doğrultu da yönlendirir. Öğreten sanatçı tarafından, öğrenen herkesin bir tavrı olduğu savunulur. Tıpkı eğitim kurumlarının, ilk, orta, lise olmak üzere ayrılması ve hepsinde öğretilenin, öğretenin, kullanılan yöntemlerin birbirinden farklı olması gibi. Ortak payda bilginin bir şekilde aktarılmasıdır. Projenin bu kısmında kapsamlı sonuca, olduğunca hizmet eder bir yol izlenir.



Görsel 22. Sağdaki: Şeniz Polat. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik IX. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x20 cm).

Öğreten konumunda olan Polat, beden dilleri ve kılık kıyafetleri ile birbirine yakın ilişkide olduğu anlaşılan figürlerin, mahrem alanlarından görüntüler aktarır. İşlerde uygulanan siyah-beyaz etki, hedeflenen gerçekliğe hizmet eder. Portrenin bertaraf edilmesi ile odaklanılan kesit bedenler, kadınların ifade ve karakterlerini kültürel alışkanlıklar ve jestlerle aktarır. Proje kapsamının 'öğretilen benzerlik' üzerine olması sanatçıyı, öğrenen kişi üzerine dikte etmeye yönlendirir, ancak bunu aşırılıktan kaçınarak yapar. Fotoğraftan çalışılan bu resim (görsel 22), öğretene konumundaki sanatçı için de ciddi bir benzerlik yakalama çabası ile gerçekleşir, öyle ki öğretene kişinin kendisine dikte ettiği aynı olma

sonucunu, öğrenen kişiye çok yoğun hissettirmez. Yani bu proje kapsamlı süreçte, bilginin aktarımını, öğretinin sahiciliğini öncelikli olarak, öğretene konumunda olan sanatçı kendisi için alımlar. Sonraki iş olarak öğrenen konumuna aktarımı gerçekleştirilir. Sonuç, öğretinin benzerliği, öğretene için önem arz ettiğinden, alımlayıcı benzerliği göz ardı edilir.



Görsel 23. Sağdaki: Gizem Zeydan. Soldaki: Gizem Zeydan. Öğretilen Benzerlik X. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kum, 25x20 cm).

Projenin son çalışması görsel 23'tür. Öğretici de öğrenen de aynı sanatçıdır ve durum ötekilerden çok farklı izlenmemektedir. Hatta öğretene olarak yapılan ilk çalışma referans alınacağı için, büyük bir ciddiyetle yapılır. Bilgiyi aktaranın da öğrenenin de kaygıları, düşünceleri, huzursuzlukları, kaosları aynıdır. Aynı çalışmayı ilkinin taklidi olarak yine aynı sanatçı yapar. Sanatçı tarafından özellikle birebir yapılmaya çalışılan bu resimler, taklidi yapılacak ikinci kısımda çok dikkatli bakılmadığı vurgulanarak, öğretilenin-iki durumda da aynı kişi olduğunu varsaysak dahi-, öğrenen tarafından belli bir kısmının alındığı gerçeği, belli bir süre bakıldığı gerçeği fark edilir. Yani bu benzerlik durumu, etken-edilgen konumunda gözün aldığı kadarına, belleğin ise benimsediği ölçüde hatırlanmasına bırakılır.

Bu proje, süreçler izlenerek ve işlenerek takip edilir, varılmak istenen sonuçlara hizmet ettiği görülür.

Raporun bu bölümünde ortak nesnenin yiten biricikliğine, değinmesi beklenen bu projede, oluşan benzerliklerin temellükten ayrı bir anlam ile işlendiği gözlemlenir. Bir öğretmenin ve öğrenenin varlığı söz konusu iken aynı zamanda, öğretmenin dikte edilmesi yolu ile ortaya çıkan benzerlik, özün sahiciliğini yitirmesine neden olur ve bu benzerlik biricikliğin sorgulama yolunu sondajlar. Çıkan bulgular, elde edilmesi beklenen sonuca, ortak bir duygunun, yani diktenin varlığı ile bir aktarımın olması, benzerliğin ardından biricikliğin yitirilmesinin değerlendirilmesi ile hizmet eder.

Biricikliğin yitiminin sorgulandığı, benzerliklerin dönemin iktidar güçleri tarafından oluşturulduğu bir diğer proje de “Toki”dir. Burada öğrenilen ve aktarılmak istenen benzerliğin bilgisi dönemin dinamiği olan teknolojinin getiri, sanayi endüstrisinin muazzam çabası sonucu çıkan ve eleştirilmek üzere ele alınan birim tekrar yapılarıdır.

2.1.2. Proje 2: “Toki”- Birim Tekrar ile Yitirilen Biriciklik

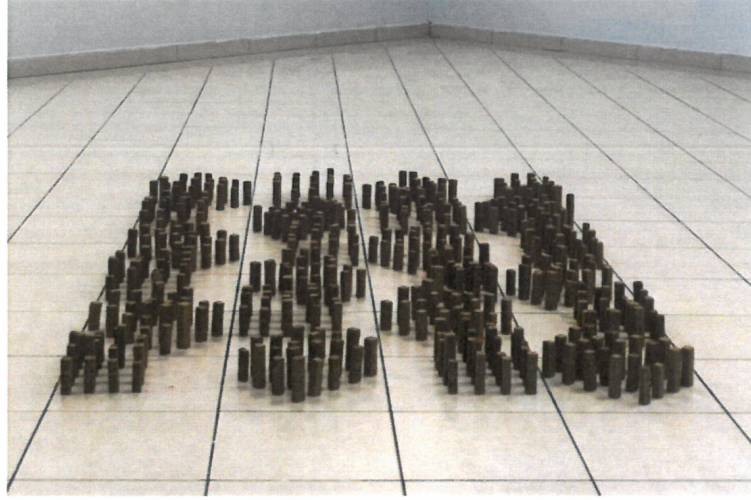
Bilim, teknoloji, felsefe ve sanatın doğduğu ve beslendiği yerler günümüz uygarlığının yükseldiği “kent” ortamlarıdır. Modern sanat bu anlamı ile kentsel bir sanattır. Kent yaşamındaki hız, hareket, karmaşa, kimileri için göz alıcı çeşitlilik, teknolojik gelişmelerden yararlanma, bu sanat anlayışının temeli sayılabilir. Bunun yanı sıra toplumsal ve bireysel sıkıntılar, ekonomik sorunlar kent yaşamının gerçek tarafını oluşturur. Bu bölümde bahsi edilen proje ile daha ziyade bu gerçekliğe değinilir.

“Toki”- birim tekrar ile yitirilen biriciklik isimli proje, 60 kilo kil ile birim tekrarı olan konutların yapımı ve buna hizmet eden dizilim üzerinden bir işleyişle düzenlemesi yapılmıştır. Birim tekrarın benzerliği göstermesi ve bunun biricikliğin yitirilişi ile akla getirmesi üzerine amaçlanmış bir enstalasyon projesidir.

Sanatın bu muazzam işleyişinde veyahut ilerleyişinde, çalılıkların ardına hem gizlenip hem de çıkardığı seslerle varlığından haberdar ettiren bir iktidardan bahsetmek mümkündür. Bu iktidar, rota addettiği ve gözünü asla ayırmadığı ışıktan(sanattan) nasıl nemalanır? Elbette ki taklit ederek, ancak bu taklit asla doğru bilginin benzeri olarak değildir. Bu taklit yukarıda değinilen saf, öğrenen-öğreten arasındaki diyalog gibi değildir. Çünkü onun taklidi, çıkar uğruna olumlu olarak görülüp, kişi hak ve özgürlüklerine hizmet etmemektedir. Aksine yer etmiş kültürleri yok etmek üzere, hiçbir sahicilik barındırmamakla, yiten duygu biricikliğini baz alır. Bunu en iyi TOKİ yapıları ile örneklendirmek mümkündür.

Kültürlerin, geleneklerin ve hatta daha spesifik yaşam tarzlarının hapsoldüğü bu yapılar, yapımına doyulamayan, arşa yükseltilemeyen bu dört duvarlar, bütün gelenekleri yok etmekle yetinmez, insanı yalnızlaştırır, insanı sahicilikten uzak yapaylığa büründürür ve her şey gibi herkes birbirinin turisti olur. Baudelaire, modern hayatın ressamı kitabında, Ali Artun’un sunuşun da ise şöyle bir kesit ile devam edilir:

...Modern şehircilik disiplininin babası Haussmann tarafından zaptedilmesine daha yarım yüzyıl var. ...Ezelden beri belledikleri yerlerini, yurtlarını, geçmişlerini terk etmeyi göze alarak, Paris’i kuracak ilk dünya vatandaşları; kozmopolitizmin öncüleri; meçhul mesleklerin, toplumsal rollerin fedailerini. Bu kalabalıklar giderek evlerden sokaklara, gündüzlerden gecelere taşan ve modern kente kamusal karakterini kazandıran kargaşası. Sanatçının yuvası, onu mest eden, düşgücünü çoşturan bu çağdaş kaostur (Baudelaire, 2013, s.10).



Görsel 24. Gizem Zeydan. Toki. 2019. (60 kilo kil, her biri farklı yüksekliklerde ve genişliklerde, 500 tane bina).

Bu projede yaklaşık 60 kilo kil ile 500 tane bina modellemesi yapılmıştır (Görsel 24). Resim çalışmalarının yanı sıra başka bir alana ait tekniğin de projeye dâhil edilmesi 1900'lerin başından itibaren sanat dallarının birbirine içine geçmiş olmasını vurgulamaya yönelik bir hamledir. Malzemenin yapısı ve ham maddesi itibarı ile (toprak) bina imgesi yaratılır, ilk yapılan bina aslından referans alırken diğer binalar yapılan ilk binanın izlerini taşımaz. Kent içerisinde aynılaştan ev imgesi, kolektif bellekteki ilk anlamına uygun olarak birebir aynılaştan modellenmiştir. Küresel kentleşmenin ev nesnesi, yerini anonim bir nesneye bırakır ve projenin merkezinde yer alan temsili kent görüntüsü ile ironi oluşturulmaya çalışılır. Bina ya da ev imgesi işlevi itibarı ile aslında oldukça öznel bir imgedir ve sanayi devrimi sonrası toplumların barınma ihtiyaçlarına hizmet veren kentler bu süreci bireylerin spesifik ihtiyaçları olma durumundan çıkarır. Bireylerin yaşam alanı olan öznel imge, aynılaştan, yabancılaştan sürü mantığını bireye empoze eder. Her bina içerisinde farklı bireylerin yaşamlarını barındırır ve bu bireylerin hiçbiri sosyokültürel şartları ile düşünüldüğünde birbirinin aynı değildir. Gündüz Vassaf 'Cehenneme Övgü' kitabında mekân ile alakalı, hatta çağdaş mimariden söz ettiği kısımda “ Mekânın en etkili biçimde kullanıldığı uzmanlaşmış apartman modeli, totaliter bir düzenlemeyi yansıtır.” cümlesi bu tür apartman modellemesi gibi yapılara nasıl yaptırım uygulandığını destekler nitelikte bir cümledir (1992, s. 63).

Şehir yaşamıyla ilgili çalışmalar yapan ilk kuramcılardan biri, şehirlerin “sakinlerinin” zihinsel yaşamlarını nasıl şekillendirdiğine bir açıklama getiren Alman sosyolog Georg Simmel'dir. Simmel Metropolis ve Modern Yaşam(Metropolis and Modern Life – 1903)

adlı çalışmasında şehir yaşamının insan zihnini imgeler, izlenimler, duyular ve etkinliklerle bombardımana tuttuğunu ileri sürmüştür. Simmel, şehir sakinlerinin bezgin bir tavır takınarak ve vurdumduymaz bir hale gelerek kendilerini “beklenmeyen şiddetli uyarıcılardan” ve sürekli değişen imgelerden koruduklarına inanıyordu (Giddens, 2012, s. 947).

Günümüze geldiğinde içinde yaşadığımız Türkiye toplumundan örnekler verecek olursak, küreselleşen kentsel dönüşüm politikalarına ülkemizin katılımları ilk kez 1922 de olur, lakin kentsel dönüşümün somut olarak toplumsal yaşamın içerisine dokunuşu 2002 yılında atılan adımlarla gerçekleşir. Daha büyük şehirlerde oluşan TOKİ yapılanmaları Türkiye toplumlarının kozmopolit yapısını baz almaz, mahalle kültürünü göz ardı eder ve kent içerisinde gelişen yaşamı kontrol edilebilir sınıflara ayırır.

Toplu konut idaresi, 2002 yılına kadar 19 yılda 43.145 konutu tamamlamış, yaklaşık 950.000 konutu kredilendirmiştir. 58. Hükümetimizin yürürlüğe koyduğu Acil Eylem Planı çerçevesinde “Planlı Kentleşme ve Konut Seferberliği”nin başlamasıyla TOKİ, yeni bir vizyona kavuşmuştur (www.toki.gov.tr).

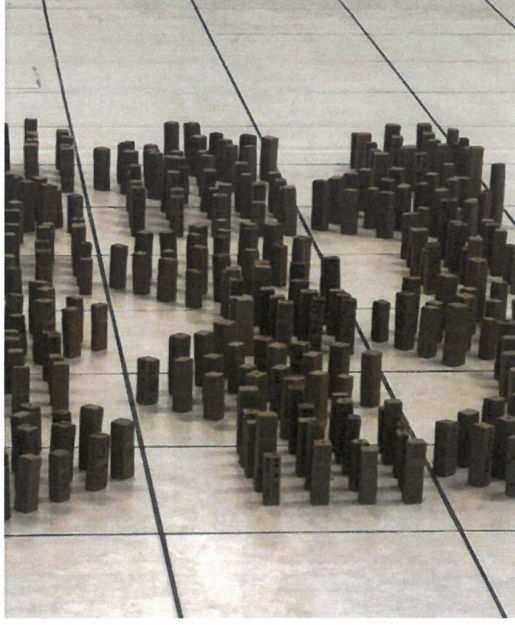
Tümüyle proje ele alındığında kil ile yapılan modelleme binalar kırsal kesime de el atan TOKİ yapıları referans alınarak yapılır. Projenin bu kısmıyla ironi yaratılmak istenilen nokta, TOKİ’nin kendi sitesinde yer verdiği tarihçesinde değindiği “yeni bir vizyona kavuşma” meselesidir.



Görsel 25. Gizem Zeydan. Toki. 2019. (60 kilo kil, her biri farklı yüksekliklerde ve genişliklerde, 500 tane bina). Ayrıntı.

İnsanoğlunun kendine yabancılaşması öyle bir noktaya ulaşmıştır ki son derece estetik bir zevkle bizzat kendi yok oluşunu yaşamaktadır. Bu, faşizmin uyguladığı şekliyle, siyasetin estetize edilmesidir. Komünizmin buna yanıtı ise sanatı siyasileştirmektir (Benjamin, 2015,s,60).

Toplumun ev imgesi üzerinden maruz bırakıldığı bu tek tipleşme ile gelen yaşam alanına yabancılaşma hali, bireyi kendi içerisinde çatışmalara sürükler. Bireysel olan bu çatışma hali daha makro durumlara dönüşerek yerini toplumsal kaoslara bırakır. Modellenen kil binaların içeri ve dışarı ilişkisini sağlayan pencerelerin girintili-çıkıntılı oluşu ile farklılaşma durumu azami derecede verilmeye çalışılır. (Görsel 24). Burada pencerelerin açık veya kapalı oluşu başka anlamlar da içerir, içine hapsettiği bireylerin ruhsal durumlarını modelleme şekillerinin ufak farklılıkları metaforik olarak betimler. Bu farklılıklar proje dâhilinde tesadüfi olarak yerleştirilir bu düzensizlik hali yerleştirme esnasında ki düzeni belirleyen bir unsur değildir. Tıpkı kent oluşumlarında bireylerin spesifik farklılıkları, öğrenmişlikleri, alışkanlıkları, yaşam tarzları nasıl göz ardı edilirse yerleştirme gerçekleşirken de kil yapıların farklılıkları o şekilde göz ardı edilir.



Görsel 26. Gizem Zeydan. Toki. 2019. (60 kilo kil, her biri farklı yüksekliklerde ve genişliklerde, 500 tane bina).

...insanların mekanikleşmekten ve otomatikleşmekten, aşırı düzenli ve standartlaşmış bir hayata sahip olmaktan niye ürktüklerini anlamak hiç zor değildir. Kişisel tuhaflıklara, kaprislere hala izin verilen ve dahası değer verilen tek yer sanattır sanki. ...Büyüme reddeden ama yine de çağdaş dünyada kendine bir yer bulan insanların tuhaf davranışlarını izlemekten hepimiz biraz hoşlanmaz mıyız? Böylece teknik verimlilik ve sanat dünyası geçici bir barışa kavuştular. Sanatçı özel dünyasına çekilip, mesleğinin gizleri ve çocukluk düşleriyle ilgilenebilir, yeter ki, ürettiği şeyler toplumun sanat kavramına uygun olsun (Gombrich, 2017, s,613-614).

2.2. Nesne- Aidiyetsizlik

Proje açıklaması esnasında toplumsal olaylar akışında çatışmaya sürüklenen birey ve anonim hale getirilen nesne ilişkisinin yarattığı bireysel çatışmalara değinilir. İnsanlık tarihi boyunca nesne kavramı devamlı bir şekilde değişime uğrar, gerek işlev gerekse anlam açısından. Bu çalışma, süreci bakımından günümüze daha yakın olan somut değişimleri baz alarak değerlendirilir. Nesne ve birey etkileşimi, sanayi devrimi sonrası bireyin hükümdarlığından çıkıp makineleşmeyle birlikte öznel olan nesne kavramı yerini anonim bir nesne algısına bırakır. Fordist üretim süreci tekeline nesnenin evrimsel süreci bireyin algılama sürecinden çok daha hızlı bir ilerleme gösterir bu noktada birey aidiyetsizlik durumu ile mücadele içerisine girer. Sanat toplumsal açıdan yahut bireysel açıdan nesneyi yeniden ele alır ve anonim hale getirilen nesne imgesi sanat için yeni yaklaşımlar, yeni yollar oluşturur. Kent toplum için nasıl ki makro yaşam alanı ise bireyin yaşam alanı olan ev imgesi de değişen algılama sürecinin en fazla hissedildiği yere dönüşür. Bu çalışmanın temasını oluşturan bu etkilenme hali bireyi kendi yaşam alanına yabancılaştıran aidiyetsizlik hissidir. Bireyin nesne ile olan ilişkisi ve bu ilişkilene halinin yarattığı yitirilen biriciklik meselesi, aidiyetsizlik ile açıklanabilir. Emre Zeytinoğlu İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat kitabında, Walter Benjamin'in "Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı" makalesindeki vurgu yapılan biricikliğin yitimine yönelik kısımlarını ele alır ve yiten biricikliğin yanı sıra kitleselleşmesine de değinir: "...mekanik çoğalma tekniklerinin, sanat yapıtının "biricikliğini ve "mülkiyet hakkı"ni yok ettiği, "aura"yı bozduğu (ritüel yitimi), "orijinal" ile "kopya" arasındaki hiyerarşik sınırı erittiği ve "el becerisinin önemi"nin kalmadığı idi." (Zeytinoğlu, 2014, s. 58-59).

2.2.1. Aidiyetsizlik ve Nesne Arayışı

Bu bölüm, toplumsal yaptırımlar ile bir şeylere mecbur bırakılmak ya da bu yaptırımların ihtimalinin olmadığı yaşam koşullarının kaygısı, bireyin iç çatışması, kaygı güdülenmesi ve bu karmaşanın mutlak sonu olan aidiyetsizlik duygusunun varlığını değerlendirecektir. Ait olmak, bir yerde barınmak meselesi, bu bölümde örneklendirilen sanatçı çalışmalarında salt bir anlam taşımaz. Bu süreçlerde, hiçbir yere ait olamama hissi, hem bedenin hem zihnin en birincil problemi halini alır. Örneklendirilen sanatçı çalışmalarında, yaptırımların

varlığı çalılıklar olarak görülür. Ortak nesne ile gelen yitiriliş, araştırmanın asıl sorunsalı haline dönüşen nesnesi 'kent', belli belirsiz izlenimler ile aktarılmaya çalışılır.



Gösel 27. Gizem Zeydan. Kötü Göz. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x150 cm).

Görsel 27’de monokrom bir kompozisyon söz konusudur. Bu kompozisyonda belli belirsiz bir figür ve çalılıklar ardında yine belli belirsiz, kent görünümü vardır. Tercih edilen ton ile sisler ardında terk edilmiş mekân duygusunun veriliyor olmasındaki amaç, bir tür aidiyetsizlik duygusunu yansıtmaktır. Resmin kendine has bir macerası olduğu inancı ile doğaçlamasına, rastlantısal ilerleyişine, kendi sürecinde ortaya çıkan bazı dinamiklere olanak sağlayıp, önceden planlanmamış bir süreç izlenir. Çalışmanın ismi, ‘Kötü Göz’ ile tabir olunan bu seri, iktidarın yaptırımı olarak üzerimizde hissettiğimiz ‘an’ı, izleyici olarak, izleyen göz olarak varlık gösteren iktidarın kendisini temsil eder. “...mekânın kullanımı hala totaliterdir. Nerede ne yapılması, hatta nasıl yapılması gerektiği emredilmektedir. Bedenin çeşitli fonksiyonlarına uymak suretiyle, çağdaş yaşama mekânı bizi bölmekte ve yönetmektedir; oysa, insan bir bütündür ve çok fonksiyonlu bir organizmadır.”(Vassaf, 1992, s,62-63).



Görsel 28. Gizem Zeydan. Kötü Göz. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x150 cm).

Serinin kompozisyon olarak aynı biçimsel özellikler taşıdığını söylemek mümkündür. Yine monokrom bir kompozisyonun hâkim olduğu görsel 28’de, çalılıkların ardında belli belirsiz kent oluşumu vardır. Terk edilmiş bir mekân hissini verilmeye çalışılmasındaki amaç, aidiyetsizlik duygusunu yansıtmaktır. Resmin sol üst köşesinden aşağıya sarkan ip ve ucundaki kaya parçası ile sembolik olarak ev çağrışımı yapılır. Havada asılı kalması için malzeme olarak çok sağlam olmayan ip, dönemin iktisadi gücünü temsil eder. Her an düşüp yerle bir olması ihtimali cılız ip ile verilir. Ayrıca çalılıkların önünde resmedilen bu semboller, “Kötü Göz” olarak tabir olunan, izleyen zorbacı gözün temsilleri de olabilir.

Bu resim ile önceki ‘kötü göz’ basit sütun sistemli görünümünün altında yatan anlam ise, elbette modernizme bir tür göndermedir. Artık mekân algısı, yükselme ile eş değerdir. Daha yüksek kentler inşa edilip, insanlara daracık alanlar sunulur. Modernizmin kent yapısı anlayışı arşa çıkma üzerinedir. Görsel 28’deki görüntü bu göndermeye New York’tan örnek iken, görsel 29’daki yüksek ve daracık kent yapılaşmasının inşası aşamasına Türkiye’den bir örnektir. İki örnek içinde söylenebilecek en net şey görünmeyen yeşil alan yoksunluğudur.



Görsel 29. Andrew Reinhard. Henry Hofmeister ve diğerleri Rockefeller Center. New York. 1931-39. Modern Mühendislik Üslubu. Erişim: 12.12.2019. E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü.

Gerçekten de mimarlar bütün süslemeleri kaldırarak birkaç yüzyıldır süren bir gelenekten kopuyorlardı. Brunelleschi döneminden beri geliştirilen hayali bir “sütun sistemi” tamamen atılıyor, örümcek ağı gibi her yeri saran sahte silmeler, volütler ve gömme ayaklar tek tek temizleniyordu. Bu anlayışla yapılan evleri ilk kez görenler, onları hoşgörülmecek ölçüde çıplak buldular. Fakat zaman içinde bu tür yapıların görünüşüne alıştık ve modern mühendislik üslubunun açık dış hatlarının ve basit biçimlerin zevkine varmayı öğrendik (resim 364),(Gombrich, 2017, s,559).



Görsel 30. Gizem Zeydan. Fotoğraf. 2016. Bursa.



Görsel 31. Gizem Zeydan. Kötü Göz. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x150 cm).

Görsel 31’de seri çalışmaların devamı şeklinde yine monokrom bir üslup vardır. Bir ağaç grubu, bir figür ve bir nesneden oluşmuş bir kompozisyonudur. Stabil kalan barınma hissi, artık direkt ev imgesi ile değil onun bir metaforu olan, onu çağrıştıran bir imge olan sandalye ile verilir. Tam resmin ortasına konumlanmış, etrafının karanlığına karşın daha aydınlık ve üzerinde sağlam şekilde oturtulan bir zemin ile resmedilir. Kompozisyonun geneline hâkim olan çalılıkların ardında belli-belirsiz bir figür görülmektedir. Bu kompozisyonu Kürtçe bir deyimle “xulamé xulama” yani “hizmetçinin hizmetçisi” şeklinde açıklanırsa çok çarpıtılmış olmaz; Asıl biçime dolaylı olarak sandalye ile çağrışım yapılır. Çağrışımı yapan sandalye, üzeri boş bırakılarak aslında bir tür davet edilişi temsil etmeyi amaçlamaktadır.



Görsel 32. Gizem Zeydan. Kötü Göz. 2018. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100 cm).

Görsel 32, kompozisyon olarak da biçimsel özellikleri ile de serinin geri kalan resimleri ile aynı doğrultuda resmedilir. Çalılıklar ardında belli belirsiz figürler, kent görünümüleri resme hâkimdir. Aidiyetsizlik hissini resmedilmeye çalışıldığı “Kötü Göz” serisi aslında bir sürecin ön izlemesi, fragmanlarıdır denilebilir. Ayrıca resimde rastlantısal bir işleyiş de vardır, resmin kendi dinamiği içinde şekillenmiş olması da ayrıca belirtilir. Görsel 27, 28, 31, 32, bir aidiyetsizlik hissini, bir barınma probleminin üreten bireyin, etki alanına yönelik bir tür kılavuzdur.

Resminin içindeyken, ne yaptığımı farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit ‘tanışma’ döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Eğer resimle olan ilintim koparsa sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alış veriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar (Lynton, 2015, s, 231).

2.3. Ortak Nesnenin Yok Edildiği Bellek

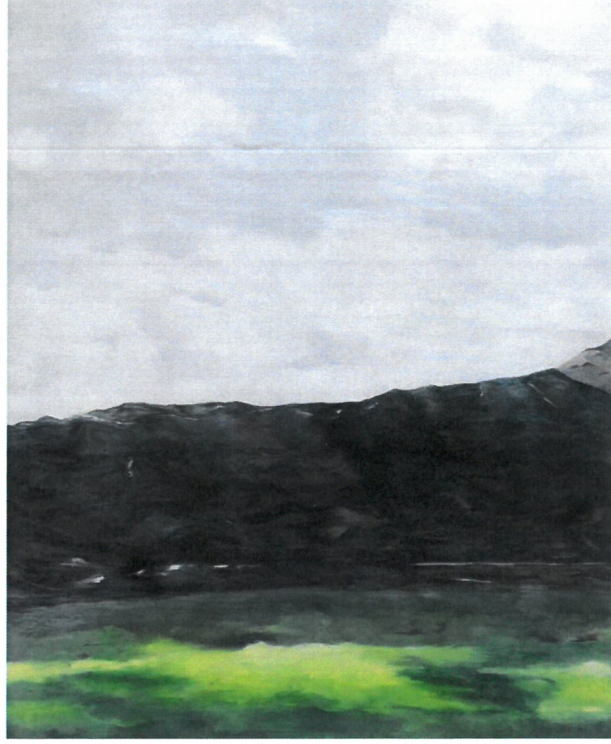
Yenileşen kent kültürünün aidiyet meselesini hissettirmesi yahut hissettirmemesi durumu toplumu derinden etkiler lakin bireyi toplumdan bağımsız olarak ele alırsak daha spesifik etkileme yöntemleri ile iktidarların bireylere nüfuz ettiğini gözlemleyebiliriz. Nüfuz etme şekilleri elbette ki toplumdan topluma değişir, sosyal ekonomik koşullar önemlidir. Toplumların içerisine ekonomik, sosyal, iletişim ve medya araçları aracılığı ile sokulan popüler kültür diye adlandırdığımız anlayış bireylere nüfuz etmenin en küresel ve en etkili yöntemini oluşturmaktadır. Popüler kültür diye adlandırılan kültür şekli en basit tabiri ile modernizm sonrası toplu kültür olarak yayılan, halk kültürü yerini almaktadır. Basit unsurlarla bireyin hayatına sokulan popüler kültür unsurları bireyin belleğini, algılama şeklini, yaşam şeklini, iletişim şeklini dolaylı yollardan etkilemektedir. Örneğin; 80'lerde özellikle genç bireyleri etkileyen kartpostal nesnesini ele alabiliriz. Bu kartpostalların üzerine sistemin bütün olanaklarına sahip olan büyük kentlerde yaşayan bireyler için de aynı imge yerleştirilir aynı şekilde kırsal olan bölgelerde kentlerden bir haber yaşayan bireyler için de aynı imgeler yerleştirilir. Kentleşme meselesinin bireyi gerçek anlamı ile soktuğu yabancılaşma durumu basit bir kartpostal nesnesi ile belleği hedef alır bireyi önce mental olarak yaşadığı bölgeye yabancılaştırır.



Görsel 33. Gizem Zeydan. Doğum Günü Sürprizi. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100 cm).

Görsel 33'de kullanılan üslup, tuval üzerine yerleştirilen çerçeve imgesinin içerisine resmedilen çalılıklar sembolik olarak yok edilmeye çalışılan belleği aktarmaktadır. Kartpostal nesnesinde bize gösterilen fakat bize ait olmayan görsellerin imge olarak zihnimize sokulması durumu gibi bu çalışmada da artık bize uzak olan imge bir çerçeve içerisinde tuvale yerleştirilmektedir. Çerçeve, resim içerisinde ironi anlamı taşımakta, resmedilen imge ise imgenin de imgesine dönüşmektedir.

Geçmişten bugüne uzanan algılama şekli değişimi gibi, miras olarak bırakılan,-bırakılmak istenen- kültür de aynı ölçüde değişime uğrar. Popüler kültüre dâhil olan kartpostal unsuru her ne kadar sistem saldırısı olarak aslında varlık göstermiş olsa da yerini alacak başka unsurların hükmüne değin etkisini hissettirdi. Örneğin, bir evin yıkılarak, kent imgesinin yok edilemeyeceği bilindir, bu noktada daha manipülatif yollara başvurulur, kartpostal kültürü de buna karşılık hizmet etmiş yollardan biridir. Tarih boyunca yaşanan her değişim, miras olan bu belleklerin değişiminde, en az doğal süreç kadar belirleyici olur. "Sanat yapıtının biricikliği, geleneksel bağlamla iç içe oluşuyla özdeşir"(Benjamin,2015, s, 19). Çeşitli geleneklerden kopuşun örneği olan bu çalışma üzerine özdeşlikten söz etmek mümkün değildir, çünkü Benjamin'in de değindiği üzere özdeşlik gelenekle iç içe olmayı gerektirir. Görsel 32'de çalılıkların dışında kullanılan sarı ile izleyicinin gözünü rahatsız etmesi ve yaşanan bu rahatsızlığın ardından rahatlamak için gözün arayacağı maviye yani çerçeveye ulaşması amaçlanmaktadır. İzleyici ile bu tür bir iletişim halinde olma şekli tercih edilir. Çerçeve aslında ardındaki görüntünün oluşum sürecini, yani sistemin kendisini temsil eder. Resmin ortasındaki yırtılmışlık görünümünün verilmesi ise resmin sadece bir görüntü olmadığını, kartpostal olduğu izlenimini vermeyi amaçlar.



Görsel 34. Gizem Zeydan. Fabrikanın Ardı. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100 cm).

Görsel 34’te alelade seçilmiş bir manzara görülür. Ancak durum bu şekli ile süreci yansıtmaz. Metropollerden uzak yaşamış, kapitalin en iyi işlediği ve alternatiflerin en iyi kullanıldığı yerlerden uzakta yaşamış olan kesim için daha kolay sindirildiği varsayılan bir yol olarak görülen kültürlerin yok sayılması ve hatta silinmesi durumu, görsel 34’te seçilen köy manzarası görünümü ve resmin ismi ile (Fabrikanın Ardı) yaşanan ironi aktarılmaya çalışılır. Önünde bir fabrika ile bütün aurasını yitirmiş bir manzaranın, müdahalesiz halinin görünümü verilir bu resimde (görsel 34) aslında, önünde fabrika yapılan bütün manzaraların henüz müdahale edilmemiş hallerinin bir temsili olması üzerine yapılır. Köy yaşamının canlandırdığı birçok kültür, artık yerlerine dikilen fabrikalar ile yitirilir. Özünü koruyamayan manzaralar ile çevrenin etraf ve yiten etki ile aura ile, etrafa eskisi gibi bakılmaz. “...teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtında solan şey, bizzat sanat yapıtının aura’sıdır. Bu süreç belirtiseldir; önemi sanat dünyasının çok ötesine uzanmaktadır. ...onun biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulur.”(Benjamin, 2015, s,15-16). Bu resimde manzaranın çoğu sislerin ardında resmedilir. Burada amaç, güzel bir manzara resmi yapmaktan ziyade, yitirilen, artık kendisini izlettirmeyen manzaraların, sislerin çok aşağılara inmiş olması ile yaşanan, dayatılan düzenin, özünü yitirmesi sonucu yaşanan olumsuzlukları verilmeye çalışmaktır.

Konudan asla bağımsız olmayan bunca farklı resim, farklı anlatım ve yöntem ve hatta farklı malzeme çeşitliliği, en başta da değinildiği gibi, dönemin etkileri hem aktarımda geniş bir yelpaze sunar, hem de farklı disiplinleri deneyimleme yolu açar. Nasıl ki savaşlar akımları doğurur, sanatta hemen hemen her alanda üretimi hareketlendirir ve bütün kötücül vesilelere karşın yenilikleri yaratır; Bu dönemin çalkantılı hali de olumlandığının misli ile yerilir.

Bireysel etkilenmelerin görüldüğü görsel 35 ve görsel 36, birtakım sorgulamaların ardından aktarımı gerçekleşmiş resimlerdir.



Görsel 35. Gizem Zeydan. Ah Bu Gerçeklik. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x150cm).

“... hayalgücünün, fikirlerin yardımına başvurmadan neredeyse doğal olarak dış mekânda büyüklüğün görelî olmasından nasıl yararlandığını görmek...”(Bachelard, 2018, s. 31)

Görsel 35’te sistemin dayattığı bir yerleşim alanı olan ev ile bireysel deneyimlerin aktarımının birleşmesi sonucu ortaya çıkmış bir resim vardır. Bu resimde yaşanmış bir sürecin varlığı söz konusudur. Bir sorgulama evresinin sonucunda, sorgulama konusu olan bu duvarlar ve beton yığınlarının ortak nesne olarak ele alınan gökyüzünün devasa yapıtlarla manipüle edilişi resmin konusudur. Görsel 35’te ortadan yükselen (kolon) beton

yığıını, döneminin yücelik anlayışının öncülüğünü temsil ediyor iken, ortak alan olarak addedilen gökyüzüne de müdahale edilir, gökyüzü ile olan iletişim bölünür, birey olarak sanatçıyı huzursuz ve tekinsiz hissettirir. Gökyüzü insanlığın en belirgin ortak paydası, hatta insanlığın da ötesinde canlılar için en belirgin ortak bakılan bir alandır. Örneğin, cezaevinde bulunan bir kadının veyahut adamın başını kaldırıncaya gördüğü, ağlayan bir çocuğun umarsızca pencereden gözünü diktiği yerde gördüğü, sokaktan geçen bir köpeğinde ulumak için kafasını kaldırıncaya da gördüğü manzara aynı manzaradır. Yani herkes için ortak sayılan ve aynı oranda da biricik olan bu gökyüzü görüntüsü, sömürülen biricikliğin, ortasında ve alt kısmında komple var olan betondan kütleler ile aktarılmaya çalışılır. Günümüz kitlelerinin nesnelere 'sahip olma' isteği, aynı zaman da var olan aura'nın hazımsızlığına neden olur. Ortak bir görünenin temsili olan gökyüzü kavramı, bu yığınlarla hem gerçek anlamda sindirilememişlik hissini vermeyi amaçlıyor izleyicisine hem de bu görüntünün, vesile olabileceği bir sürü duygudan izleyicisinin yoksun kalacağı fikrini hatırlatmayı amaçlıyor.

“Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştirence aktarımdır. Başka bir deyişle, malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme süreci haline gelecektir.”(Kuspit, 2018, s. 31).



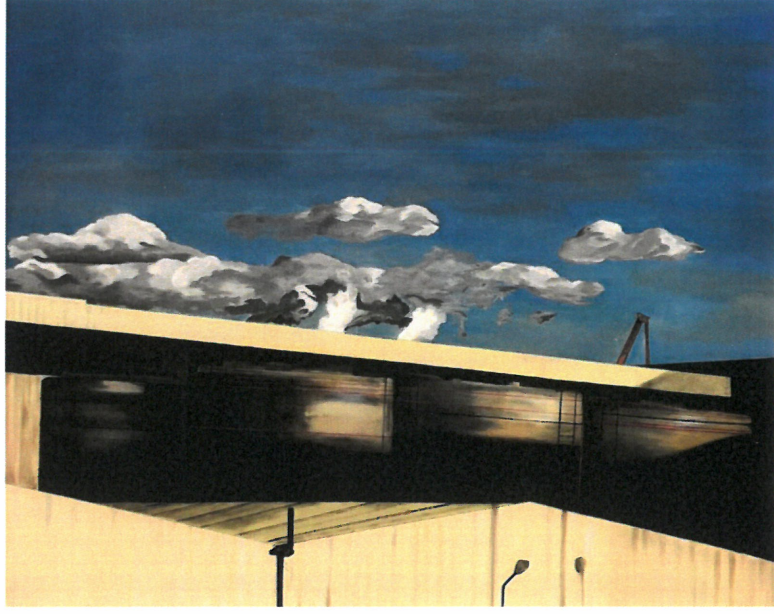
Görsel 36. Gizem Zeydan. Düşen Ayna Hatırlattı. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x150 cm).

Görsel 36 sanatçının, bireysel birtakım süreçlerin yaşanmasının ardından ortaya çıkmış bir resmidir. Tuvalin içerisinde yerden görüntü veren bir ayna kesiti vardır. Bu kesitte dışarıyı görmektedir. "...içerisi ile dışarısının diyalektiğini derinden derine yineler: her şey bu yinelemede ortaya çıkar. Sonsuzluk bile! (Bachelard, 2018, s. 256).

Aynaya yansıyan tavan arası olduğu hissi veren bu görüntü, yine bir gökyüzünün aracısı ile bağı olduğunun örneğidir. Ama aynı zamana da tavan arası hissi, geçmiş zamanlara ait yapıların olmazsa olmazı hatıra taşıyıcısı depolarını da akla getirir. Sanatçı şu ifadeleri kullanarak resmin oluşum evrelerini açıklar: "Dolabımın kapağına yapıştırdığım dört aynadan biriydi bu yere düşen ayna. Üstelik defalarca düşmüş ve yerini yadırgadığını, özellikle gece yarısı uykumun en güzel zamanlarında düşüp korkuyla uyandırarak gözüme sokmuştu. Orayı kabul etmemişti, geri kalanların devamı olmayı da reddetmişti hatta. Son düşüşten sonra, gece uyanıp hiçbir şey olmamış gibi devam etmiştim. Sabah baktığımda aynanın görüntüsü tam olarak buydu. Tavan katı hissi veren, standartların ötesinde bir yapıydı görünen. Gökyüzünün güzel rengi duvarlarına yansımıştı. Nesnelere ipuçlarıyla gelirdi. Bu da benim için öyleydi, her şeyin bir sebebinin olması zorunluluğunun ihtimali kadar, olmaması ihtimali de vardı. Burada tercih benimdi ve ben her şeyin bir sebebi olduğuna inanıp bu görüntüyü dondurdum."

Eskiden hemen hemen tüm evlerin tavan arası ve-bazen de- kiler ya da bodrum gibi "gizli" yerleri vardı. Pek çok insan için tavan arası bir yığın zengin, çılgın, nostaljik, gizemli, renkli çağrışım uyandırır hala (Vassaf, 1992, s. 63-64).

Görsel 36'da görünen tavan arası aynı zaman da bir kültürdür. Sadece gelişmiş güzel atılmış fazla, kullanılmayan, düzensiz bir yer değildir. Ayrıca kuşaktan kuşağa bilgi-belge aktarımı yapan tampon bir alandır, geçmişle olan en güvenilir ve en sağlam bağın temsili bir mekândır. Yani bu verilerle anakronizmsel bir tarama da yapmak mümkündür. Lakin artık bu tarz yapılarla çok fazla karşılaşmıyoruz. Böyle bir kültüründe yeni kent algısının oluşması ile manipüle edildiğini söylemek doğrudur. Bu resim de hem ortak alan olan gökyüzünün olması hem de bir başka kültürün anımsatıcısı olan tavan arasının bir verilmesindeki amaç, tek karede birbirine hizmet ederek yitirilen unsurların izleyiciye aktarılmasıdır.



Görsel 37. Gizem Zeydan. Toplumun Tahrip Etmeyen Bir Sanayi. 2019. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x150 cm).

Görsel 37’de çalışmanın konusu olan, “ortak nesnenin yitirilen biricikliği” hem konuya hizmet eden unsurlarla (gökyüzü) hem de vesile olan sistemin işleyiş anlayışı (fabrika) ile verilmeye çalışılır. Bürger’in Avangar Kuramı, Ali Artun sunuşunda, “Çelişkili bir bütünün diyalektik olarak (yani çelişkileriyle) kavranmadığı...” (Bürger, 2014, s. 60-61) ifadesindeki gibi ironik bir aktarımın söz konusu olması amaçlanır. Resmin sanatçısı için ortak alan olarak kabul edilen gökyüzü, fabrika bacalarından çıkan duman ile bulutların birbiri içine geçmiş halini ve birbirlerinden ayırt edilemez durumunu, müdahale sonucu yitirilen biricikliğe bağlamaya çalışır. Resim, bulut ve fabrika bacasının dumanının gerçekçi çizimine karşın, orta kısmındaki fabrika materyallerinin belli belirsiz görüntüsü ile aktarılır (Görsel 37). Bu yaklaşım ile izleyicisine söz konusu ironi hakkında bilgi vermek amaçlanır.

“Saint-Simon’un, tam gelişmiş bir endüstriyel toplumda hükümetin gereksiz hale geleceği inancını dile getiren sanatçı, halkın ihtiyaçlarını en iyi kavrayan ve kaderi devleti yönlendirmek olan gücün, ilerici yeteneklerden oluşan triumvirlik olduğunu iddia eder.” (McWilliam, 2011, s. 77-78).

Saint- Simon’nun triumvirlik diye addettiği üçlü sistemde, sanatçının toplum karşısındaki önemli konumunu kullanarak, yeteneklerini, yönetici triumvirliğin tartışmalarında ortaya çıkan fikirleri yaymakla yükümlü olduğu, gerekçesine dayanarak görsel 37 bir tür aracı olarak kullanılır.

SONUÇ

Yitirilme duygusunun yarattığı gerçekliğin, geleneksel, kültürel, toplumsal, siyasal ve teknolojik türden gelişmeler ışığında değiştiği ve bu değişimlerin sanatı ve sanatın ele alınış biçimini etkilediği görülmektedir. Bu araştırmanın özü olan, şehirlerin yeniden düzenlenmesi ile birlikte, bireysel yaklaşımların sanata aktarımındaki değişimi incelenmiştir. Bununla birlikte 'yiten biriciklik' algısını güncel şekilde ele alarak; geçmişten günümüze farklı disiplinler eşliğinde, çeşitli örneklerle ve farklı dönemlerin yarattığı etkilerle araştırma yapılmıştır.

Nesnenin, toplumsal ya da bireysel olarak nasıl ele alındığı, bu birbirinden farklı iki olgunun, nesnenin gerçek anlamına ne denli katkıda bulunduğu; araştırmanın problem olarak gördüğü biricikliğin yitirilmesi sorununun ilk değinilen iki alanını oluşturmuştur. Toplumsal bağlamda nesne, kentlerin yıkımının yarattığı yitiriliş ile incelenmiştir. Yıkımın yarattığı durum, ikinci bölümde savaşların topluma olan etkisini ve sanatçının üretimini ya da üretimindeki farklılıklarını örneklenirerek araştırma konusu seçilmiş ve uygulama çalışmaları yapılmıştır. Bu doğrultuda toplumsal ya da bireysel olarak nesnenin, üretim çeşitliliği ile gerçekliğe katkı sunduğu belirlenmiştir. Ortak nesne kavramının toplumsal olaylar doğrultusunda yaşadığı değişim ve süreçleri göz önünde bulundurularak günümüze nasıl yansıdığı, uygulama çalışmaları üzerinden gözlemlenmiştir.

Sanat tarihi boyunca "nesne" kavramı ele alınmış, fakat her dönemde farklı işlenmiş, farklı sorgulanmıştır. Bu farklılığı yaratan etkenler, yine her dönemin kendi sosyolojik, psikolojik, ekonomik ve siyasal belirleyenleri olmuştur. Dönemin sanatını ve sanatçısını etkileyen bu durumlar, bu etki ile sanatçının sanatına yön vermiştir. Yani sanat genel anlamda sistemin düzeni ile var olmuştur ve buna hizmet etmiştir. Küreselleşen yeni dünya düzeninde birey yeni yoksunluklarla yüzleşerek birey olma halini daha spesifik bir alana taşımıştır. Buradaki asıl sorun bu spesifik alanın bireye özgü olması durumuna ket vurması olduğu sonucuna varılmıştır. Bireyin zihinsel olarak manipüle edilmesinin yanı sıra, çarpık kentleşme ile doğrudan toplumların kolektif belleklerinin hedef alındığı gerçeği ile yapılan "Toki" projesi, bu sömürü halinin "benzerliği" getirdiği gerçeğini de desteklemiştir. Çarpık kentleşme ile gelen yaptırımlar, kolektif belleklerin sömürülmesi söz konusu biricikliğin

yitirilmesi sonucunu doğurmuştur. Bu kentlerin içerisinde yaşamaya mecbur bırakılan birey, aidiyetsizlik sorunu ile yüzleşerek bireysel kaoslara terk edilmiştir. Bu terk ediliş ve aidiyetsizlik meselesi son bölümde uygulama çalışmalarında kullanılan renklerin, konuların ve seçilen imgelerin desteği ile aktarımı sağlanmıştır. Aidiyetsizlik, biricikliğin yitirilmesi, belleklerin sömürülmesi ile hakim olan benzerlik konularının sonucu olarak, bu tez kapsamında yapılan uygulama çalışmalarındaki işleyiş (konu, farklı disiplinler ile yapılan uygulama çalışmaları, renk seçimi, semboller) söz konusu olmuştur. Böylece, yitirilen biriciklik algısı uygulama çalışmaları ile birlikte ön plana çıkarılmış, uygulamaların içerdiği ironilerle birlikte bu konuya dikkat çekilmiştir.

Aidiyetsizlik meselesinin gündeme getirilmesi, çalışmalarında bu doğrultuda ortaya çıkması araştırma için asıl olması istenen sonuçtur. Üçüncü bölümden itibaren bu sorun, bu tez kapsamında yapılan çalışmalar ile söz konusu edilmiştir. Uygulamalar hem biçimsel olarak hem de anlamın içeriği bakımından, söz konusu soruna hizmet etmiş ve daha sonraki süreçler içinde hizmet etmesi beklenmektedir. Aynı zamanda bu sorunun izlendiği süreçte, aidiyetsizlik duygusu, iki proje ile belirtilmiş, öğrenilen veya öğretilen benzerlikten öteye gidememiş, sahte biricikliğe bürünüş kanısına varılmıştır. Bu düzene kayıtsız kalamamış, sanatçılar incelenmiş, biriciklik kavramının, sanatçının sanatında nasıl bir ironiyle bulunduğu meselesi ve bununla birlikte söz konusu olan aidiyetsizliğin, tarihten günümüze bir araştırma düzeni içerisinde incelemeler yapılmıştır. “Ortak Nesnenin Biricikliği” ironisinin, sanatın her alanında ne denli olumlandığı ve kabul gördüğü gerçeği, bu araştırmanın başlıca konusu olduğundan varılan sonuç, yitiriliş ile gündeme gelişi olmuştur.

KAYNAKLAR

- Akengin, Gültekin. (2019). Sanat, Siyaset, Toplum Etkileşimleri. Ulak Bilge, 33, s. 7-9.
- Antmen, Ahu. (2013). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Bachelard, Gaston. (2018). Mekânın Poetikası. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları
- Baudelaire, Charles. (2013). Modern Hayatın Ressamı. (A. Berktaş). Ali Artun (Ed). İstanbul: İletişim Yayınları
- Benjamin, Walter. (2015). Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı. (G. Sarı, Çev.). İstanbul: Zeplin Kitap
- Berger, John. (2016). Görme Biçimleri. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Bürger, Peter. (2014). Avangard Kuramı. (E. Özbek, Çev.). Ali Artun (Ed). İstanbul: İletişim Yayınları
- Giddens, Anthony. (2012). Sosyoloji. (C. Güzel, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları
- Gombrich, Ernst Hans Josef. (2017). Sanatın Öyküsü. (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kuspit, Donald. (2018). Sanatın Sonu. (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Lynton, Norbert. (2015). Modern Sanatın Öyküsü. (Prof. Dr. C. Çapan, Prof. Dr. S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi
- McWilliam, Neil. (2011). Sanat/ Ütopya Mutluluk Hayalleri: Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850). (E. Soğancılar, Çev.). Ali Artun (Ed). İstanbul: İletişim Yayınları
- Nacar, Evrim. Francis Bacon. Resminde Hayvan-Oluş ve Organsız Bedenler. Erişim: 12.12.2019.
- https://www.academia.edu/27976499/FRANCIS_BACON_RESM%C4%B0NDE_HAYVAN-OLU%C5%9E_VE_ORGANSIZ_BEDENLER
- Perec, Georges. (2017). Mekân feşmekân. (A. Erkey, Çev.). Cem İler (Ed). İstanbul: Everest Yayınları
- Ranci re, Jacques. (2016). Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika. (A. U. Kılıç, Çev.). Ali Artun (Ed). İstanbul: İletişim Yayınları
- Sayın, Zeynep. (2015). İmgenin pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları

Uzun, Ayşe. (2014). 1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı. Erzurum.

Vassaf, Gündüz. (1992). Cehenneme Övgü. (Ö. Madra, Z. Gencosman, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Wolff, Janet. (2000). Sanatın Toplumsal Üretim (A. Demir, Çev.). İstanbul: Özne Yayınları

Yılmaz, Serdar. (2008). Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı. İstanbul.

Zeytinoğlu, Emre. (2014). İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-upright-motive-no2-r1151467>

<https://www.etimolojiturkce.com/>

<https://sozluk.gov.tr/?kelime=VEK%C4%B0L>

<https://www.galerisoyut.com.tr/artist/nil-koken/>

<https://www.ceviriblog.com/2017/11/02/tarih-ustune-tarih-palimpsest/>

<https://www.toki.gov.tr/?redirect=landing>

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

09/03/2020

Gizem ZEYDAN

**Yüksek Lisans
Tezi Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Ortak Nesnenin Yitirilen Biricikliği

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
05/03/20	44	86952	19-02-2020	3	1269778138

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 03/01/2020)


Gizem Zeydan

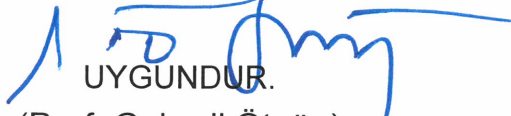
Öğrenci No.:N17239194

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI


UYGUNDUR.
(Prof. Cebraail Ötğün)

Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Lost uniqueness of the common object

The whole thesis is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
05/03/20	44	86952	19-02-2020	3	1269778138

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 03/01/2020)


Gizem Zeydan

Student No.: N17239194

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			


SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
(Prof. Cebrail Ötgün)

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

09/03/2020

Gizem ZEYDAN

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

