



PLASTİK SANATLARDA KAPI İMGESİ

Serpil AKDAĞLI

Sanatta Yeterlik Tezi

Resim Ana Sanat Dalı

Doç. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU

2017

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Serpil AKDAĞLI

PLASTİK SANATLARDA KAPI İMGESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU**

ERZURUM-2017



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

23.02.2017

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “**PLASTİK SANATLARDA KAPI İMGESİ**” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanması için izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.


Serpil AKDAĞLI



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU danışmanlığında, *Serpil AKDAĞLI* tarafından hazırlanan bu çalışma 23 / 02 / 2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından *RESİM* Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof.Dr.Mustafa BULAT

İmza:

Jüri Üyesi : Doç.Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU

İmza:

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Pelin AVŞAR KARABAŞ

İmza:

Jüri Üyesi : Doç.Abbase Sultan KARAOĞLU

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Cemile Didem ÖZİŞİK

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	V
ABSTRACT	VI
RESİMLER DİZİNİ	VII
ÖNSÖZ.....	XVI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE KAPI İMGESİ

1.1. KAPI İMGESİNİN SEMBOLİK ve GÖSTERGEBİLİMSEL DEĞERİ.....	7
1.1.1. Rekabetçi ve Davetkar Şehir Kapıları.....	12
1.1.2. Başvurulan Otorite; Taç Kapılar (Portal)	18
1.1.3. Güç ve Karşı-Güç Dengesi Olarak Statükocu Zafer Takları.....	23
1.1.4. Alternatif (siz) Geçit-t/ş-ler; Başkalaşan Ev ve Oda Kapıları.....	26
1.2. SOSYO-POLİTİK İMGE OLARAK KAPININ PSİKOPATOLOJİSİ.....	36
1.2.1. Vaat Edilen Cennet Kapısından Giriş	38
1.2.2. Cehennem Zebanileri Kapıda Bekliyor.....	45
1.2.3. Modern Dünyada Kafkaesk Kapı İmgesi; İçerideki Gizem ve Dışarıda Kalan Öteki	50

İKİNCİ BÖLÜM

KAPI İMGESİNDE BARINAN KAVRAMSAL TEMSİLLER

2.1. SANATTA TEMSİL SORUNUNA GENEL BAKIŞ.....	64
2.2. TEMSİL FORMU OLARAK KAPI ve İŞLEVSELLİĞİ	72
2.2.1. Açıklık ve Kapalılık	76
2.3. KAPIYA DAİR OLASILIKLAR ve ÇOKANLAMLILIK.....	82
2.3.1. Dünyanın Merkezine Açılan Kapı; Doğum, Düğün ve Ölüm.....	88
2.3.2. Anahtar-Kapı Denkliği; Kapıdaki Ben ve Ötekinin ‘Fark’ı.....	95
2.4. DEĞİŞEN ZAMAN ve MEKÂN ALGISI İLE GELİŞEN KAPI METAFORU	106
2.4.1. Atölye, Galeri ve Müze İçin(de) -Metafor Olan- Kapılar	107
2.4.2. Kamusal Alanda Sosyal Heykel Olarak Kapı Metaforu	118

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE SEÇİLMİŞ ÖRNEKLERDE KAPI
TEMSİLLERİ

3.1. RENE MAGRITTE ve ZİHİNDEKİ KAPILAR	129
3.2. ANTONİ TAPİES ve YOKLUĞUYLA ALGILANAN ‘ŞEY’ OLARAK KAPILAR	135
3.3. BURHAN DOĞANÇAY ve KOLEKTİF BELLEĞİN TAŞIYICISI OLAN KAPILAR	139
3.4. ROBERT OVERBY ve SIRADAN DÜNYANIN SIRADIŞI KAPILARI	142
3.5. RACHEL WHITEREAD ve GİRİŞ-ÇIKIŞ EŞİĞİNİ DOLDURAN KAPILAR	146
3.6. JIM LAMBIE ve ‘SANATÇI ÖZNE’NİN SAVUNMA MEKÂNİZMASI OLAN KAPILAR.....	150
3.7. JOSEPHINE HALVORSON ve RESMİN BAHANESİ OLAN KAPILAR...	153

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
UYGULAMA RAPORU

4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ	156
4.2. İÇERİK ve BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR	157
4.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ	166
SONUÇ.....	168
KAYNAKÇA	172
ÖZGEÇMİŞ.....	188

ÖZET

SANATTA YETERLİK TEZİ

PLASTİK SANATLARDA KAPI İMGESİ

Serpil AKDAĞLI

Tez Danışmanı: Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU

2017, 188 sayfa

Jüri: Doç. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU (Danışman)

Prof. Dr. Mustafa BULAT

Doç. Dr. Pelin AVŞAR KARABAŞ

Doç. A. Sultan KARAOĞLU

Yrd. Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK

Plastik sanatlarda, sanat nesnesinden beklenen ‘açık yapıt’ niteliği; geçmişi, şimdiyi ve geleceği anlama/anlamlandırma ve yorumlama olgusunu -mecazen- kapı imgesi ile özdeşleştirmemize olanak sağlar.

“*Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi*” isimli tez çalışmasında, tarihsel süreçte, yüklenilmiş simge ve gösterge değeri ile birlikte kapı imgesinin çok katmanlı bir yapı arz ettiği öngörülmüş; sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik nedenlerin etkisindeki kapı temsilleri sanatsal bağlamda incelenmiş ve elde edilen veriler ışığında bir dizi resimle desteklenen uygulama alanı yaratılmıştır.

Sanatsal bağlamda kapı imgesi, ‘ben’ ve/veya ‘öteki’ne ait dünya(lar) için bir seçeneğe sahip olma(-ma) duygusu yaratmakta, bu da toplumsal öznelerin aşamalı olarak Baba-Devlet-Tanrı otoritesi ile ilişkilerinin görünür temsili olarak ‘kapı’nın biteviye sorgulandığı bir alan yaratmaktadır. Bir sanat formu olarak kapı imgesi, sanatın dönüştürücü gücüne duyulan ihtiyaç ölçüsünde tekrarlanmakta, yeniden biçimlendirme isteği uyandırarak, bir seçeneğe (daha) sahip olunduğunu düşündürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kapı, İmge, Temsil, Açık Yapıt, Plastik Sanatlar

ABSTRACT

PROFICIENCY IN ART THESIS

THE DOOR IMAGE ON PLASTIC ARTS

Serpil AKDAĞLI

Advisor: Assoc. Prof. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU

2017, 188 pages

Jury: Assoc. Prof. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU (Advisor)

Prof. Mustafa BULAT

Assoc. Prof. Pelin AVŞAR KARABAŞ

Assoc. Prof. A. Sultan KARAOĞLU

Assist. Prof. Cemile Didem ÖZİŞİK

In plastic arts, the quality of “open work” enables us to identify phenomenon of understanding/interpreting the past, present and the future expected from an art object - *metaphorically*- with the image of door.

In this study titled “*Door Image in Plastic Arts*” it has been foreseen that the door image has a multi-layered structure with its symbolic and demonstration value in historical process; door representations under influence of social, political, cultural and economic reasons have been examined in artistic context and under the light of the obtained data a research field supported with a bunch of pictures have been created.

In artistic context, door image creates a feeling of having/not having a choice for the worlds belonging to “me” and/or “the other”, and this creates a space where “door” is constantly questioned as a visible representation of relation of subjects to Father-State-God authority. As an art form, door image has been repeated according to the need for art’s transformation power, and awakening reforming desire it makes people think that they have another choice.

Keywords: Door, Image, Representation, Open Work, Plastic Arts

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Joseph Kosuth, “One and Three Doors, (Bir ve Üç Kapı)", 220x400cm, 1965.....	10
Resim 1.2. Alacahöyük Kent Kapısı Çorum-Alaca, Eski Tunç Çağı	13
Resim 1.3. Gustave Dore, Samson'un Gaza Kenti'nin Kapılarını Taşımaya, Kutsal İncil Serisi'nden	13
Resim 1.4. Jaffa Kapısı, 1538-39, Kudüs	15
Resim 1.5. Şam Kapısı, 1537, Kudüs	15
Resim 1.6. Zion Kapısı, 1540, Kudüs.....	15
Resim 1.7. Altın Kapı, 1535-1538, Kudüs	15
Resim 1.8. Giotto, “The Meeting at the Golden Gate, Kapı'da Buluşma)", 200x185cm, duvar resmi, 1304-06.....	16
Resim 1.9. Albrecht Dürer, “Joachim ve (Altın Azize Anne'nin Altın Kapı'da Buluşması", Ağaç Baskı, 1504.....	16
Resim 1.10. Altınkapı	17
Resim 1.11. Edirnekapı.....	17
Resim 1.12. Belgrad Kapısı.....	17
Resim 1.13. Yedikule Kapısı	17
Resim 1.14. İstanbul Kapı, 1865-1877, Erzurum	18
Resim 1.15. İstanbul Kapı yandan görünüm	18
Resim 1.16. Sivas Divriği Ulucamisi Şifahane Taç kapısı, 1228-1229.....	21
Resim 1.17. Erzurum Yakutiye Medresesi, 1310	21
Resim 1.18. Konya Karatay Medresesi, 1251	21
Resim 1.19. Sultan Han Kervansarayı, Aksaray, 1229.....	21
Resim 1.20. Selçuk İsa Bey Cami, Selçuk-İzmir, 1374-75	21
Resim 1.21. Cathédrale Notre Dame (Notre Dame Katedrali), Batı cephesi, 1163-1345, Fransa	23
Resim 1.22. Titus Zafer Takı, İtalya, M.S.81	24
Resim 1.23. Septimus Severus Zafer Takı, İtalya, M.S. 203,.....	24
Resim 1.24. Konstantin Zafer Takı, İtalya, M.S. 312-315	24
Resim 1.25. “Heidelberger Elisabethen Tor, Heidelberg-Almanya, 1615	25
Resim 1.26. Porte St. Denis, Paris-Fransa 1672	25

Resim 1.27. Brandenburger Tor, Berlin-Almanya, 1791	25
Resim 1.28. Arc de Triomphe, Paris-Fransa, 1836.....	25
Resim 1.29. Hadrianus Kapısı, Antalya, M.S.130.....	26
Resim 1.30. Yeraltı Mağara Kapısı,Nevşehir, Bizans Dönemi,	27
Resim 1.31. Orta Asya Türk Çadırı Dokuma Kapı	27
Resim 1.32. Master of Ikerre, Yoruba Kapıları, Tahta Panel Üzerine Kabartma, Nijerya, 1800 Sonları	27
Resim 1.33. Heidi Bucher, “Herrenzimmer (Erkek Odası)”, 1977-79.....	28
Resim 1.34. Mona Hatoum, “Every Door a Wall (Her Kapı Duvar)”, 200x277cm, mürekkep, 2003	30
Resim 1.35. Do Ho Suh, “Reflection (Yansıma)”, polyester kumaş, 2005-2011.....	31
Resim 1.36. Gavin Turk, “Port Blue (Mavi Kapı)”, 216x100x60 mm, siyah duvara montelenmiş mavi neon ışık, 2012	32
Resim 1.37. Massimo Uberti, “Stanza Silente (Sessiz Oda)”, 220x400x400cm, neon, demir ve gümüş tel, 2001.....	33
Resim 1.38. Jeongmoon Choi, “Room in Room (Oda İçinde Oda)”, 80m² alan, iplik,siyah ışık, Hamburg, 2011.....	33
Resim 1.39. He Xiangyu, “I’m Sorry (Üzgünüm)”,170x72x9cm, paslanmaz çelik, boya, telgraf, lamba, SCAI The Bathhouse Galeri Tokyo, 2013.....	34
Resim 1.40. Ivan Navarro, “Red Holeyway(Kırmızı Koridor)”, 200x80cm, neon ışıklar, alüminyum kapı, ayna, cam, 2005	35
Resim 1.41. Andrei Rublev, Kutsal Kapılar, Rusya, 1425-27.....	40
Resim 1.42. William Holman Hunt, “The Light of the World, (Dünya'nın Işığı)”, 59.8x125.5 cm, Yağlı Boya, 1851-53.....	43
Resim 1.43. Sivas Divriği Ulucamisi Kuzey Taç kapısı (Cennet Kapısı), 1228-1229... 44	
Resim 1.44. Lorenzo Ghiberti, Cennetin Kapıları, Floransa, İtalya, 1426-1452.....	45
Resim 1.45. “Anastasis (Diriliş)”, Duvar Resmi, Kariye Müzesi, 1310-21	46
Resim 1.46. Benvenuto di Giovanni, “The Descent into Limbo, (Araf'a Giriş)”, 142x150cm, T.Ü.Y.B., 15.Yüzyıl.....	47
Resim 1.47. Auguste Rodin, Cehennem Kapıları, (636.9x401.3x84.8 cm), 1880-1917	48

Resim 1.48. William Blake, "Dante and Virgil at the Gates of Hell (Cehennem Kapılarında Dante ve Virgil)"	49
Resim 1.49. Jörg Immendorff, "Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege? (Sanatınla Nerede Duruyorsun Meslektaş?)", Tuval üzerine sentetik reçine, 1.3x2.1cm, 1973.....	54
Resim 1.50. Sean Hart, "Kapıyı Aç." "Shine Series (Parlak Serisi'nden)", Graffiti, 2012.	55
Resim 1.51. Allan Caprow, "Comfort Zone (Rahat Bölgeler)", 1975	56
Resim 1.52. Leandro Erlich, "Neighbors (Komşular)", 1996	57
Resim 1.53. David Hammons, "The Door Admissions Office (Kabul Ofisi)", 200.7x121.9x38.1 cm, ağaç, akrilik levha, akrilik boya, 1969	58
Resim 1.54. Santiago Sierra, "Aviso Publico/Public Notice (Kamu Duyurusu)", 198.5x98x12cm, galvanizli demir kapı, 2006.....	59
Resim 1.55. (Detay) Metal Levha Dökme Alüminyum Kabartma.....	59
Resim 1.56. Francesca Woodman, "Untitled (İsimsiz)", 15.1x14.9cm, Fotoğraf, Roma-İtalya, 1977-78	60
Resim 1.57. Maurizio Cattelan, "Untitled (İsimsiz)", Enstalasyon, Bregenz, Avusturya, 2007	60
Resim 1.58. Robbie Rowlands, "Belief in Doors (Kapılarda İnanç)", 190x70x80cm, Ahşap, 1998	61
Resim 1.59. Francesca Woodman, "Untitled (İsimsiz)", 140x140 mm, Fotoğraf, 1975-80	61
Resim 1.60. FAV Moba Studio, The Encounter, "Between Doors (Karşılaşma)", 2011	62
Resim 2.1. Ivanov Pravdoliub, "So Many Reasons (Pek Çok Neden)", Kesik Kapı ve Masa, Boyanmış Oda, Enstalasyon, 2004.	74
Resim 2.2. Alicja Kwade, "Eadem Mutata Resurgo or I rise again, changed but the same (Yeniden Doğdum, Değiştim ama Aynıyım)", Ağaç, 2013.....	75
Resim 2.3. Marcel Duchamp, "La Porte, 11 rue Larrey (11 numaradaki Kapı)", 1927, Paris.....	77
Resim 2.4. Tom Marion "A Door Must Be Either Open or Closed (Bir Kapı Ya Açık Olmalı Ya da Kapalı)", Asitli Oyma, Baskı boyutu: 15 cm.2002.....	77

Resim 2.5. Chen Zhen, “No Way To Sky, No Door To Heaven (homage to Duchamp) (Gökyüzüne Yol Yok, Cennete Kapı Yok) (Duchamp’a Saygı)”, 210x112x112cm, 1995.....	78
Resim 2.6. Etant Donnés: “1 la chute d’ eau / 2 le gaz d’éclairage (Veriler: 1 şelale / 2 aydınlatma gazı)”, iç ve dış görünüm 1946-66	80
Resim 2.7. Yoan Capote, “Doubt (Şüphe)”, 2006	84
Resim 2.8. Yoan Capote, “The Other Exit (Başka Çıkış)”, 2014.....	84
Resim 2.9. Victoria Fuller, “Archway of the Knowledge of Good and Evil (İyi ve Kötü Bilginin Geçidi)”, 1998	85
Resim 2.10. Babs Reingold, “Luna Window: Ladder No 13 (Ay Penceresi: Merdiven No 13)”, 2013	86
Resim 2.11. Hsiang Ju Hung, “Open Door Open Mind (Açık Kapı Açık Zihin), 2009	87
Resim 2.12. Neolitik Dönem Odalı Mezar Girişi (solda), Neolitik Dönem Odalı Mezar (sağda, üstten görünüm), Belas Knap, Gloucestershire, İngiltere ...	89
Resim 2.13. Hagar Qim ve Mnajdra Tapınakları (üstten görünüm).....	90
Resim 2.14. Hagar Qim Tapınak Girişi, Neolitik Dönem-(M.Ö.3600).....	90
Resim 2.15. Gustave Courbet, “L’Origine du Monde (Dünya’nın Kaynağı)”, 45x55cm, T.Ü.Y.B., 1866.....	90
Resim 2.16. Yves Klein, “ <i>Anthropométrie sans titre (İsimsiz Antropometri) ANT 63</i> ”, 153 x 209 cm, 1960	90
Resim 2.17. Niki de Saint Phalle, “Hon-en-katedral, she-a-cathedral (O Bir Katedral)”, enstalasyon, Moderna Museet in Stokholm, İsveç, 1966.....	92
Resim 2.18. Henrique Oliveira, “The Origin of the Third World (Üçüncü Dünyanın Kaynağı)”, İç ve dış görünüm, enstalasyon, kontrplak, pvc ve metal, 29. Sao Paulo Bienali, 2010, Brezilya	93
Resim 2.19. Michael Elmgreen & Ingar Dragset, “Belly Door (Göbekli Kapı)”, 200x100x40cm, Ağaç panel, akrilik boya, reçine, köpük, 2006	94
Resim 2.20. St Peter Opening the Gates of Paradise, Church of Asinou (Aziz Peter Cennetin Kapılarını Açıyor), Asinou Kilisesi, 14.yüzyıl, Duvar Resmi, Kıbrıs	96
Resim 2.21. Rene Magritte, “Le Sourire du Diable (Şeytanın Gülümsemesi)”, 1966 ...	97

Resim 2.22. Roman Ondak, “Keyhole (Anahtar Deliği)”, Enstalasyon, 2012.....	97
Resim 2.23. Yoan Capote, “Door Closer-Legacy (Kapı Kapatıcı-Miras)”, 2014-15.....	98
Resim 2.24. V.L.Cox, “End Hate (Son Nefret)”, Enstalasyon, 82x238x5cm, Washington, 2015	99
Resim 2.25. Anthea Hamilton, “Project for Door (After Gaetano Pesce) (Gaetano Pesce’den Sonra Kapı Projesi)”, 2015	100
Resim 2.26. James Hopkins, “Paradox Passage (Paradoks Geçidi)”, 198x80x38cm, Paris, 2002	102
Resim 2.27. Nuno Sousa Vieira, “Para Dentro (İçine)”, 97.5x90x35cm, 2008	102
Resim 2.28. Michelangelo Pistoletto, “La Porta dello Specchio (Ayna Kapı)”, 1994	103
Resim 2.29. Ron Gilad, “IX Mirrors (Dokuz Ayna)”, 2011, İtalya	103
Resim 2.30. Daniel Buren, “La Cabane Éclatée aux Quatre Salles (Dört Odalı Kabin)”, 2004-2005, İtalya	105
Resim 2.31. Rodney Graham, “Potatoes Blocking My Studio Door (Patatesler Stüdyomun Kapısını Engelliyor)”, 2006	108
Resim 2.32. Rodney Graham, “Lobbing Potatoes at a Gong (Gong’a Patatesleri Atmak)”, 2006, film.....	109
Resim 2.33. Marcel Broodthaers, “Musée d’Art Moderne. Les Aigles. Section XIXe siècle, (Modern Sanat Müzesi, Kartallar Departmanı, 19.Yüzyıl Bölümü”, Vakumlu Plastik Üzerine Antetli Baskı, (screenprinted) İki Parça, 193.5 x 89.5 x 0.5 cm, 1969.....	110
Resim 2.34. George Maciunas, 1970-75	111
Resim 2.35. George Segal, “El Corredor (Koridor)”, sıva ve ahşap heykel, 1976.....	111
Resim 2.36. Robert Rauschenberg, “Absint USA I (Spread) (Apsent ABD I-Yayılma)”, Ahşap panel üzerine akrilik ve solvent transfer, 1980	111
Resim 2.37. Monika Sosnowska, “Entrance (Giriş)”, 250x316x670cm, Boyalı kartonpiyer, metal kapı kolları, alimünyum, kilit ve lambalar, 2003	112
Resim 2.38. Christoph Weber, Trauma, 2008	113
Resim 2.39. Aslak Vibaek, Peter Dossing, “The Hitchcock Hallway (Hitchcock Koridoru)”, 2010.....	114

Resim 2.40. Gunilla Klingberg, “The Doors (Kapılar)”, 208.5x97.3x111cm, ahşap, 2010	115
Resim 2.41. Damian Ortega, “Architecture Without Architects (Mimarsız Mimari)”, 2010	116
Resim 2.42. Chiharu Shiota, “Other Side (Öteki Taraf)”, 2013	116
Resim 2.43. Yoan Capote, “Immanence (Her Yerde Bulunma)”, 2015.....	117
Resim 2.44. Joseph Beuys, “Burned Door, Beak and Ears of a Hare, (Yanmış Kapı, Bir Tavşanın Ağzı ve Kulakları)”, 1963	120
Resim 2.45. Ai Weiwei, “Template (Kalıp)”, 2007, Kassel-Almanya.....	122
Resim 2.46. Christo ve Jeanne-Claude “The Gates (Geçitler)”,	123
New York-Central Park, 1979-2005	123
Resim 2.47. Choi Jeong-Hwa, “10 Story Building-1000 Doors (10 Katlı Bina-1000 Kapı)”, 2009, Güney Kore, Seoul	124
Resim 2.48. Daniel Buren, “Whatch the doors, please (Kapılara Dikkat Et Lütfen)”, 2012.	125
Resim 2.49. Cengiz Çekil, Fani Olan, Enstalasyon, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara-1997	126
Resim 2.50. “Porte Parole (Sözcü)”, 2010	127
Resim 2.51. Paul Hempstead, Calen Barca-Hall, “Another Door (Başka Kapı)”, 2011	128
Resim 3.1. Rene Magritte, “La Réponse Imprévue (Beklenmedik Cevap)”, 1933	131
Resim 3.2. Rene Magritte, “La Perspective Amoureuse (Aşk Perspektifi)”, 1935	131
Resim 3.3. Marcel Duchamp, “Porte Gradiva (Gradiva Kapısı)”, 1937	132
Resim 3.4. Rene Magritte, “Le Poison (Zehir)”, T.Ü.Y.B., 1939	133
Resim 3.5. Rene Magritte, “La Victoire (Zafer)”, T.Ü.Y.B., 1939	133
Resim 3.6. Rene Magritte, “Le Grand Matin (Sabahın Erken Vakti)”, 1942.....	134
Resim 3.7. Rene Magritte, “L’embellie (Gelişme)”, 1962	134
Resim 3.8. Antoni Tapies, “Double Beige Door (Çift Bej Kapı)”, 1960	136
Resim 3.9. Antoni Tapies, “Porta Marro (Kahverengi Kapı)”, 1963	137
Resim 3.10. Antoni Tapies, “Porta Marro (Kahverengi Kapı)”, 77x60cm, 1972	137
Resim 3.11. “Antoni Tapies, “Le Portail (Giriş)”, 120.6x80cm, Gravür ve Serigrafi Baskı, 1983	137

- Resim 3.12.** Antoni Tapies, “7 Darmunt Vermell (7 Kırmızı Üzerine)”, 196x130cm, ağaç üzerine karışık teknik, 1996 137
- Resim 3.13.** Antoni Tapies, “Porta Blanca (Beyaz Kapı)”, 200x175cm, Ahşap Plaka, 2008..... 138
- Resim 3.14.** Burhan Doğançay, “Eski Kırmızı Kapı”, 25.40x20.30cm, Karton Üzerine Guaj, 1965 141
- Resim 3.15.** Burhan Doğançay, “Yeşil Kapı 157.50x101.60cm, T.Ü.Akrilik ve Karışık Teknik, 1991 141
- Resim 3.16.** Burhan Doğançay, “Mavi Kapı”, 80x54cm, Litografi, 1999 141
- Resim 3.17.** Robert Overby, “Concrete Screen Door with Hole (Boşluklu Beton Koruyucu Kapı)”, 1971..... 144
- Resim 3.18.** Robert Overby, “Blue Screen Door (Mavi Kapı)”, 194.3x80.6x3.8cm, polyester reçine ve fiberglas, 1971 144
- Resim 3.19.** Robert Overby, “Blue Door Edge (Mavi Kapının Köşesi)”, 189.9x78.7cm, Neon Işık, 1971 144
- Resim 3.20.** Robert Overby, “Blue Screen Door Map (Mavi Kapı Haritası)”, 203.2x4.4x6cm, Tuval, 1972 144
- Resim 3.21.** Robert Overby, “Door with Hole (Delikli Kapı)”, 204.47x86.36cm, 1971 145
- Resim 3.22.** Robert Overby, “Door with Hole (Delikli Kapı)”, (detay), 1971..... 145
- Resim 3.23.** Robert Overby, “Living Room, Paul’s Place (Oturma Odası, Paul’un Yeri)”, lateks kauçuk, 1971 146
- Resim 3.24.** Rachel Whiteread, “Door (Kapı)”, 42x29.5cm, Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Emaye Boya, 1992..... 147
- Resim 3.25.** Rachel Whiteread, “House (Ev)”, 1993, Londra..... 148
- Resim 3.26.** Rachel Whiteread, “Double Door II (A+B) Çift Kapı II (A+B)”, A (Beyaz) 199.87x83.03x19.05cm, B (Gri) 198.12x99.95x11.91cm, İç alüminyum çerçeve ile plastikleştirilmiş sıva, 2006-07 149
- Resim 3.27.** Rachel Whiteread, “Threshold II (Eşik)”, 196x76x7.5cm, Reçine, 2010 149
- Resim 3.28.** Rachel Whiteread, “Untitled (Curtains) İsimsiz (Perdeler)”, 198x117x16cm, Reçine ve çimento bileşimi, 2015 149

Resim 3.29. Jim Lambie, “The Doors (Kapılar)”, 135x84x10cm, Ahşap Boya, Aynalı Perseks, 2003	151
Resim 3.30. Jim Lambie, “Side Effect (Yan Etki)”, 91x77x89cm, Ahşap Kapı, Ayna, Boya, 2003	151
Resim 3.31. Jim Lambie, “Green Door (Yeşil Kapı)”, 199.3x202x35cm, Metal Menteşe, Ahşap Kapı, 2004.....	151
Resim 3.32. Jim Lambie, “Plastic Ono (Plastik Ono)”, 210x95x62cm, Ahşap Kapı, Kapı Kolu, 2008.....	151
Resim 3.33. Yoko Ono, “Uncursed (Lanetli Değil)”, 2011, Galeri Le Long, New York.....	152
Resim 3.34. Josephine Halvorson, “Sign Holders (İşaretçi)”, 101.6x76.2cm, Yağlı boya, 2010.....	154
Resim 3.35. Josephine Halvorson, “64”, 43.2x30.5cm Yağlı boya, 2013.....	154
Resim 3.36. Josephine Halvorson, “Woodshed Door (Odunluk Kapısı)”, 177.8x88.9cm, Yağlı boya, 2013.....	155
Resim 3.37. Josephine Halvorson, “Woodshed Door (Odunluk Kapısı)”, (detay), 177.8x88.9cm, Yağlı boya, 2013.....	155
Resim 4.1. Serpil Akdağlı, “Kapılar Serisi IV”, 73x106cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013.....	159
Resim 4.2. Serpil Akdağlı, “Kapılar Serisi XX” 100x90cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013.....	160
Resim 4.3. Serpil Akdağlı, “Kapılar Serisi XIII”, 105x73cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013.....	161
Resim 4.4. Serpil Akdağlı, “Kapılar Serisi XIV”, 105x73cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013.....	161
Resim 4.5. Serpil Akdağlı, “Kapılar Serisi XV”, 105x73cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013.....	162
Resim 4.6. Serpil Akdağlı, “Kaleiçi’nde Kapı”, 85x60cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013.....	162
Resim 4.7. Serpil Akdağlı, “Kapılar Serisi VIII”, 119x75.5cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013.....	163

Resim 4.8. Serpil Akdağlı, “Kapılar Serisi XII”, 120x95cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013.....	163
Resim 4.9. Serpil Akdağlı, “Ne Kaldı Geriye”, 150x100cm, Kolaj, 2014.....	164
Resim 4.10. Serpil Akdağlı, “Bizden Değilsin”, 140x90cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2014.....	165



ÖNSÖZ

Başlangıçta sadece mimari bir eleman olarak gördüğüm kapı imgesini, araştırdıkça sahip olduğunu fark ettiğim birçok özelliği, beni “Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi” başlıklı tezimi yazmaya iten en büyük etken olmuştur.

Yaklaşık altı yıldır, resimlerimde bir bahane, hâlihazırda bir konu olarak değerlendirip, bir ifade aracı olarak seçtiğim kapı formunu, iki boyutlu tuval yüzeyine taşıırken, onun, sanatın müdahalesiyle kazandığı kavramsal temsillerini anlamak ve anlamlandırmak resim yapma pratiğimde yeni olanaklar geliştirmemi sağladı.

Elde edilmiş veriler doğrultusunda kapı imgesini hem teorik hem de pratik anlamda sanat formu olarak görmek, dolaylı yoldan modern/postmodern sanat sürecini bilinçle kavramama aracılık etti.

Böylesi bir çalışmada, kapsamlı bir kaynak taraması yaparken oldukça nitelikli Türkçe-İngilizce kitap ve makalelere yöneldim. Eserlerini örneklendirdiğim bazı çağdaş sanatçılarla ilgili Türkçe kaynak eksikliğini, yabancı dillerde yazılmış makale, sergi katalogları ve söyleşi gibi metinlerden, internet kanalıyla edinmek zorunda kaldım. Bu zorunluluğun benim için oldukça verimli bir araştırma süreci geçirmeme katkı sağladığını söylemeliyim.

Büyük bir heyecan, yoğun çalışmalar ve yeni bilgiler edinmenin keyfiyle geçen bu sürecin sonunda “Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi” başlıklı tezin ortaya çıkmış olmasından gurur duyuyorum. Araştırma süresince tezin yürütülmesi, hazırlanması ve ortaya çıkması konusunda, öğrencilik ve meslek hayatımda örnek aldığım, göstermiş olduğu akademik rehberlik, anlayış ve yardımlarından dolayı tez danışmanım Doç. Fevziye EYİĞÖR- PELİKOĞLU’na, maddi manevi destekleri ve varlıklarıyla bana güç katan kıymetli aileme ve beni bu süreçte yalnız bırakmayan tüm dostlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

GİRİŞ

Kapı, denince akla ilk gelen mimari bir yapı elemanı olduğudur. İçerideki ve dışarıdaki açıklıkları örten, güvenliği sağlayan, bulunduğu coğrafyaya göre malzeme değişikliği gösteren, planın boyutuna göre ebatı değişen genellikle dikdörtgen biçimler olarak hayatımızda yer alırlar. Çoğunlukla işlevine ve maddesel varlığına aşına olunan kapıların; sembolik ve düşünsel özelliklerini, dini söylemlerden psikanalitik kuramlara varıncaya değin pek çok alandan taşıdığını ve ‘formdan öte bir kavram’ olduğunu söylemek yersiz bir iddia olmayacaktır.

Hayatı anlamlandıran sanatın kendi anlamı, hayatla iç içe oluşu ile alakalıdır. Sanatta tek bir idealden söz edilemeyeceği gibi, yaşantılanan her durum, her nesne, yani hayatın içinde olan her şey sanatın konusu olabilmekte, sanatçısıyla farklılaşan ifade biçimleri ile çeşitlenmektedir. Sanatsal kavrayış alanının genişletilmesi çerçevesinde, Nikolay Çernişevskiy (1828-1889), sanatın alanının, sözcüğün estetik anlamında, sadece biçim mükemmelliği bakımından değil, özü bakımından da güzelliğin alanıyla sınırlı olmadığını, sonuç olarak hayatta insan için ilginç olan ne varsa sanatın onu yeniden yarattığını söyler.¹

Sanattaki değişkenin ifade oluşu, hem sanatçının hem de alımlayıcının duygusal tepkilerini doğrudan doğruya etkiler. Duygusal tepkileri içine alan ifade, değişen-dönüşen sanata ve sanatçıya doğrudan bir kavram ya da nesne buldurur. Burada, hayatın içinde var olan, sürekli ilişki içinde olduğumuz, dolayısıyla araştırmamıza konu olan bir ‘ifade formu’ olarak kapı imgesinin tercih edilme sebebi belirmektedir.

Formların sadece sağladığı fayda olarak hayatımızda yer alışlarının ötesinde kendi varlıksal ve temsili güçleri çoğu zaman göz ardı edilir. Göz ardı edilmekle de kalınmaz, gözler kör, kulaklar sağır eylenir. Hayatı anlama-anlamlandırma gibi bir çabanın içinde olmak istenmez. Fakat sanatın sıradan bir nesneyi bile sanat eserine dönüştürebilme gücüyle hayata dair farkındalık artmaktadır. Sanatçının içtenlikle ve kendiliğinden seçmiş olduğu sıradan bir kapının, sanat yapıtına dönüştüğü örnekler bunu kanıtlamaktadır. Anlaşılabilir ve çok açık olmasa da, bilmenin-anlamanın sınırsızlığını ve çeşitliliğini kanıtlaması bakımından kapı imgesi, tüm bahaneler gibi

¹ Nikolay Gavriloviç Çernişevskiy, *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri*, (1.Baskı), (Çev.: Arif Berberoğlu), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2012, 9.

temsil gücüyle ve sembolik değeriyle hem hayatı hem sanatı anlamlandırması bakımından önem taşımaktadır.

Araştırmanın amacı ya da sorunsalı aslında neyi bulmaya çalıştığımız sorusuna verilecek cevaplardır. Düşünsel süzgeçten geçerek anlamı ve kapsamı genişleyen kapı imgesinin kullanım amacı, temsiliyet ve yüzey olarak sağladığı araçsallıktır. Kapı imgesinin varlıksal gücü ve sembolik değerini incelemek bu araştırmanın önemli amaçlarından biridir. Kapı imgesi, döngüsel bir şekilde amaçsal-akılcı bir araca dönüşmektedir. Kapı imgesinin çokanlamlı doğasının vurgulanması amacı için en uygun akılcı araç, kapı imgesinin kendisidir. Bu nedenle kapı imgesinin barındırdığı her türlü somut-soyut kavramların değerlendirilmesi yapılmaktadır.

Araştırmaya konu olan kapı imgesini ele almak için yapılan sınıflandırma, sanat tarihsel, mimari ya da zanaat ürünü olarak değil ilkçağdan günümüze kadar uzanan bir süreçte -özellikle 20. yüzyıl ve günümüz örnekleri- akımlar paralelinde sanatsal disiplinler çerçevesinde belirlenip resim, heykel, enstalasyon gibi plastik sanatlarla sınırlandırılmıştır.

Kapı imgesinin kullanım ve anlam evreninin genişliği nedeniyle tek bir denence üzerinden değil, birçok değişken ve ilişkiyi içeren farklı okuma biçimleri sunulmaktadır. Bu doğrultuda, Tunç Çağı, Kutsal Kitap illüstrasyonları ve Osmanlı Döneminden şehir kapıları, Gotik ve İslam sanatından taç kapılar, özellikle Roma İmparatorluğu döneminden zafer takları ve değişen dünyanın değişen sanat anlayışıyla bağlam ve malzeme başkalaşımı yaşayan ev ve oda kapıları, ‘kapı imgesinin sembolik ve göstergebilimsel değeri’ bölümünde seçtiğimiz denencelerdir. ‘Sosyo-politik imge olarak kapının psikopatolojisi’ bölümü için seçilen denenceler, cennet ve cehennem olgularının kısılcına aldığı çaresiz bireyin, modern dünyayla ruhunun kısmen özgürleştiği ama daha çok kendine ve çevresine yabancılaştığını tekrarlayan kapılardır. Denencelerimizi kavramlar çerçevesinde kurduğumuz ‘kapı imgesinde kavramsal temsiller’ bölümünde fayda bilgisinden olasılıklara ve oradan da çokanlamlılık yükleyebileceğimiz temsili ve metaforik kapı örneklerine yer vermekteyiz. Son olarak belirlediğimiz sanatçıların araştırmamızda yer verdiğimiz eserleriyle anlamsal ilişkiler kurarak, resim, heykel, mimari ve enstalasyon gibi türlerde yaratılmış sanat yapıtlarını başlıca denencelerimiz olarak belirlemekteyiz.

Kullanım amacı, coğrafi-jeopolitik konum, iklim ve ekonomi gibi maddi etkenlere bağlı olarak taş, keçe, deri, ahşap, metal gibi malzemeler kapının malzeme değişkenleridir. Dil, din, ırka bağlı manevi etkenlere göre örneğin Hristiyanlık'ta kapının, Meryem'in bekâretini simgelemesi, İslam'da insan-ı kâmil olmanın mertebesi sayılması, ırkından dolayı kapıların kişiye açılmaması ya da zaman-mekânla olan ilişkisinin sosyo-politik ve psikolojik sonuçlar doğurmasına değin genişleyen etkenler de anlamsal değişkenler olmaktadır. Bu değişkenler ve ilişkiler bağlamında kapı imgesinin her koşulda yeniden okunabilir bir sanat nesnesine dönüşebilirliği, kapı imgesinin sürekliliği ve yeniden üretilebilirliği kanıtlanacaktır.

Epistemolojik açıdan kapının kendisi niceliksel bir nesne olmakla birlikte araştırma kuramsal çerçeve olarak niteliksel yapıya sahiptir. Kapının niteliksel belirlenimi, kapının nicel varoluşundan ayrı düşünülemeyeceğinden, araştırmamızda yer alan sanatçı yapıtlarının estetik-betimsel karşılaştırılmalarını yapmak amaca uygun görülmüştür. Yapıtlar, hem kendi bulundukları zaman ve mekân içinde hem de farklı zamana ait benzer bağlamlar açısından karşılaştırılmaktadırlar.

Araştırmada çokanlamlılığı yakalama amacıyla olan bir bakış açısı ile yorumsamacı-estetik bir gözlem tercih edildiğinden, kaçınılmaz olarak, 20.yüzyıl ve günümüz sanat yapıtlarına ağırlık odaklanılmaktadır. Sanat yapıtlarını merkeze alan bu yaklaşım, Martin Heidegger'in (1889-1976), sanat yapıtının varlığının kökenini irdeleme tavrı ile örtüşmektedir. *"Heidegger'e göre, köken kavramı 'bir şeyin nereden ve ne sayesinde, ne ve nasıl olduğu' anlamında kullanılır ve bir şeyin kökeni sorusunun aynı zamanda o şeyin özünün kaynağı sorusunu da içerdiğini düşünür."*²

Sanat yapıtının varlığı, kökeni, neliği, nedeni ve nasılı sorularına cevaplar aramak, ararken de kapı imgesinin içerdiği varlıksal öze ulaşmak için, kavramların öne çıktığı, anlama ve yorumlamaya dayalı ayrıntılı yorumsamacı (hermeneutik)* bir analiz öngörülmektedir. Yorumsamacı yaklaşımın, *"temel ilkesi, bir saptamanın anlamını*

² Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, (1. Baskı), (Çev.: Fatih Tepebaşı), De Ki Yayıncılık, Ankara 2007, 97.

* Hermeneutik adı Yunan tanrısı Hermes'ten gelir. Hermes'in görevi Tanrı ile insan arasında bağ kurucu ve yeryüzünde Tanrı'nın yorumcusu olmaktır. Hermeneutik, adını Hermes'in bu bağ kurucu ve yorumcu fonksiyonundan alır. (Y.N)

ancak, kendisinin bir parçasını oluşturduğu tüm bir söylemle ya da dünya görüşüyle ilişkili olarak kavrayabileceğimiz düşüncesidir.”³

Araştırmada neden-sonuç ilişkisine dayalı bilimsel ya da katı dogmatik bir yargıya yer verilmemiştir. Elbette dini, sosyal, siyasal alanda oluşmuş anlamın peşinden, kültürel sisteme dayanan olguları ve sembolik kavramları genelleştirici bir üslupla ve nedensellik ile açıklamak daha elverişlidir. Ayrıca sanat yapıtlarının ifade ettiği şeyleri tanımlama, tanımları açıklama, yorum yapma ve kuramlarla ilişki kurma olasılıkları bulunmakta, yapıta yeni anlamlar yükleme ve yapıyla ilgili -neyi temsil eder, ne hakkındadır, neden, nasıl yapılmıştır gibi- sorular sorma olanağı da doğmaktadır. Bu nedenle araştırmacının yöntemi, modern yorumsamacı (hermeneutik) düşünme geleneğinde anlama, yorumlama, açıklama ve açıklamaya dayalı bir yapıyı benimsemek zorundadır.

Araştırmanın yazı dilinde, yapısal olarak tümdengelimci bir yaklaşım izlenmiş, metnin tamamında anlamsal olarak tümevarımcı bir yaklaşım hâkim olmuştur. Bu doğrultuda tüm sanat akımları incelenmiş, plastik sanatlara örnek olması için görsel veriler taranmış, konuya katkısı olacağı düşünülen alanla ilgili yazılı metinler okunmuştur.

Kapı imgesinin sembolik ve göstergebilimsel değeri, sosyo-politik imge olarak kapının psikopatolojisi, kapının kavramsal temsilleri, kapıya dair olasılıklar ve çokanlamlılığı ve kapının gelişen bir metafor oluşu araştırmanın temel fikirleridir. Bu temel fikirler doğrultusunda, öncelikle imgenin ontolojik, epistemolojik, kavramsal, göstergebilimsel, estetik ve yapısal felsefe açısından tanımına yer verilmektedir. Kapı imgesinin tarihsel süreçte geçirdiği sembolik ve göstergesel değerini; gelenekselden moderniteye, Tanrı-Devletten birey hiyerarşisine indirgeyen gücün ve otoritenin simgesi, rekabetçi, davetkâr şehir kapıları, karşı güç otoritesi olarak zafer takları ve başkalaşan dünyanın sonucu olarak başkalaşan ev ve oda kapıları belirlemektedir. Toplum ve birey yaşamını sosyo-politik açıdan etkileyen unsurlar doğrultusunda kapı imgesinin psikopatolojisine, geleneksel-din merkezli bireyden modern fakat ötekileştirilip yabancılaştırılmış bireye dönüşen süreç üzerinden yaklaşılmaktadır.

³ Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, (2. Baskı), (Çev.: Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2005, 831.

Ağırlıklı olarak 20. yüzyıl sanat yapıtlarındaki kapı imgesinin barındırdığı kavramsal temsiller, kapının formu ve işlevselliğine, anlamsal olarak sağladığı olasılıklara ve iç mekân-dış mekân ayrımında, zaman-mekân algısının değişimi ile gelişen kapı metaforuna dayandırılmaktadır. Form ve işlevsellik açısından kapı imgesinde, açıklık ve/veya/ya da kapalılığın aynı zamanda aralık olmaya, arada kalmaya denk düştüğü vurgulanmaktadır. Doğum yoluyla hayata açılan ilk kapının vajina olduğu kabulüyle, doğum, düğün, ölüm eşiğinde vajina, dünyanın merkezi olarak gösterilip, dini, psikolojik ve sosyolojik açıdan anahtar-kapı denkliğine başvurulmakta, psikanalitik kuramın özünü oluşturan id-ego-süper ego ve bilinçaltı-bilinçdışı modelin birey çözümlemesiyle ‘ben’ ve ‘öteki’nin farkı ortaya konulmaktadır.

İç mekândan kamusal alana yayılan kapı temsillerinde, sanatsal tercihleriyle belli bir dönemde de olsa kapı imgesini problem haline getirmiş ve kapıyı amaçsal-araç olarak değerlendirmiş, Rene Magritte, Antoni Tapies, Burhan Doğançay, Robert Overby, Rachel Whiteread, Jim Lambie ve Josephine Halvorson gibi 20. yüzyıl ve günümüz sanatçılarının yapıtlarından örneklerle varılmaktadır. Son olarak ‘Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi’ isimli araştırmadan elde edilmiş kuramsal verileri irdeleyen bir dizi resimden oluşan sanatsal uygulama alanı yaratılmış, çalışmaların yapılış gerekçesi, içerik ve biçime yönelik saptamalar ve düşünsel yönünün ele alındığı üç alt bölümle geliştirilen uygulama raporu sunulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE KAPI İMGESİ

Kapı, mimari açıdan bir yerden başka bir yere girişi ve çıkışı sağlayan, içerisi ve dışarısı ayrımı ile sınır görevi gören, açılıp kapanabilen aynı zamanda örten, saklayan, merak uyandıran, heyecanlandıran bazen yalın, bazen alabildiğine gösterişli kültürel bir imgedir. Kapı sadece kişiye göre anlamı değişen bir nesne olmayıp, sosyopolitik çevreye, dini olgulara, coğrafi koşullara ve psikolojik duygu hallerine de temsil olanağı sunabilmektedir.

İnsanoğlu ilk çağlardan beri yaşam alanlarını belirlerken çevresel etkenleri azaltmak, içeriği dışarıdan ayırmak için koruyucu bir forma ihtiyaç duymuştur. Kapılar da bu barınma ve korunma ihtiyacıyla zamana, coğrafi ve sosyal koşullara göre biçimlenmiştir. Eski dönemlerde, savunma amaçlı askeri kapılar, aynı zamanda çeşitli törenlerde birçok etkinliğin gerçekleştiği mekânlar olmuşken, sosyal açıdan kapılar, işleviyle beraber, sosyal statüyü temsil etmişlerdir. Kullanıldığı topluma ve o toplumun diline göre değişen, somut-soyut anlamlar taşıyan kapının pek çok tanımı yapılabilir; bu tanımlar da bilinen-bilinmeyen, iyi-kötü, var olan-var olmayan, maddi-manevi olan, ortam/ âlem/ makamın ne'liği belirleyici olmaktadır.

Zaman içerisinde gerek anlamı gerekse kullanımı açısından kapı imgesinde biçimsel bir çeşitlilik görülmektedir. Tarihsel süreçte kapı imgesi, sosyal, politik, psikolojik amaçlar için estetik bir sembol konumuna gelmiş ve zamanla başkalaşmıştır. Böylelikle kapı imgesi, kendinde barındırdığı başlangıçların ve sonların zamansallık göstergesi olmuştur. Tarihsel süreçte kapı imgesinin en bilinen sembolik değeri, Tanrı-Devlet-Birey hiyerarşisinde otorite simgesi olarak kullanılmasıdır; dini ve hukuki yaptırımların bireylerce uygulanıp kanıksanmasında, gösteren-gösterilen ilişkisi kurarak, yön-yordam bildirdiği; giderek, 'davetkâr şehir kapıları' ve 'statükocu zafer takları' ile merkeziyetçilikten sıyrılarak tek başına bağımsız bir göstergeye dönüştüğü görülmüştür.

1.1. KAPI İMGESİNİN SEMBOLİK ve GÖSTERGEBİLİMSEL DEĞERİ

İnsanın duyularıyla algıladığı zihinsel gerçeklik, imgeyi üretenin yaşantısı, geçmiş deneyimleri, içinde olduğu duygusal ve sosyal durumlara göre farklılık gösterir. Dolayısıyla duygu, düşünce ve görüleni zihinden çıkarıp bir yüzeye aktarma girişimi, çok çeşitli imge oluşturma olanağı bulur. Zihinsel bir süreçten geçen ve yaşamsal gerçekliklerle şekillenen imgeler, her bireyde yeni bir imgeye dönüşür.

*“Fransız armacısı Claude François Menestrier (1631-1705)’e göre imge iki temel öğeden oluşur: İlk olarak, imge görsel ve duyulur bir şeydir; ikincisi de, bir simge niteliği taşır.”*⁴ Simgesembol niteliği taşıyan imgeler, gösterge olarak da kullanılabilirler.⁵ İmgeyi, duyulur bir kaynaktan gelen tasarım olarak tanımlayan Orhan Hançerlioğlu (1916-1991), iki tür imgeden söz eder; duygusal imgeler ve ussal imgeler:

- Duyusal imgeler, duyular, algılar ve tasarımlardır.
- Ussal imgeler, kavramlar, önermeler, kuramlar ve varsayımlardır.⁶

İmge, zihinde oluşan izlenimleri, dünyaya ilişkin gerçeklikleri, yeniden üretir ve belirli bir bilince dair görsel yansımalar sunar. İmgenin sanatsal temsili, gerçeklikle olan ilişkisine bağlıdır.

Sanatsal imge, bilgi ve varoluşun birçok alanda eşzamanlı ilişkisiyle çeşitli yönlerden değerlendirilebilir. Ontolojik açıdan sanatsal imge, stilize edilmiş bir nesne üzerinde ideali yansıtır. Maddi bir temele dayanmaz.⁷ Henri Bergson (1859-1941)’a göre edimsel olarak verili olan imge, bir tür varoluştur ve bu varoluş içinde kişi, maddeyi kendinde bir imge haline getirip onu, imgeler bütünü olarak algılar. İnsanın doğuştan getirdiği yaratma yeteneğiyle algıladığı bu imgeler bütünü, değişik formlar alır.⁸

Göstergebilimsel açıdan sanatsal imge, belirli bir kültürde veya ilgili kültürler arasında anlamsal bir iletişim aracıdır. Benzer şekilde, imgeler kültürleri

⁴ Claude Francois Menestrier, “İmgeler Felsefesi”, (Çev.: Kemal Atakay), *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı:75, Bahar 2000, 39-40.

⁵ Rudolf Arnheim, *Görsel Düşünme*, (3. Baskı), (Çev.: Rahmi Ögdül), Metis Yayınları, İstanbul 2012,157-175.

⁶ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, (13. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2002, 184.

⁷ <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Artistic+Image>, (29.12.2013)

⁸ Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, (Çev.: Işık Ergüden), Dost Kitabevi, Ankara 2007, 7-14.

anlamlandırmada ihtiyaç duyulan temel ve kültürel sembollerdir.⁹ Göstergebilimsel açıdan kapı imgesi, dilsel ve dildışı görsel gösterge olarak ele alınabilir. Sanatta, doğrudan kendi nesnel varlığıyla resimsel yüzey oluşturan ya da çeşitli izdüşümlere olanak sağlamasıyla tercih edilen kapı imgesi, herkes için aynı şeyi simgelemez. Ama kapı imgesi maddi varlığıyla, kapının maddi özelliklerini gösterendir. Maddi boyutuyla algılandığında herkes için aynı gösterendir. Gösteren olarak kapıyı anlama ya da yorumlama sürecinde de kapı imgesi gösterilendir. Gösteren-gösterilen ilişkisinde de kavramsal içerik olarak kapı imgesi göstergedir.

Anlam kapsamı çok geniş olan kapı, aynı zamanda anlamla, biçimi bir araya getiren bir dil göstergesidir. Gösterge; *“Bir gerçekliğin, olgunun ya da kavramın kendi gerçeklik düzleminde değil de, başka bir gerçeklik düzleminde ifade edilebilmesini sağlayan simge ya da işaret”* tir.¹⁰

Kavramsal imge olarak kapılar, kendilerinden başka şeylere işaret edip, başka anlamların temsili olurlar. *“Öte yandan, bir gösterge gösterdiği şeye benziyorsa, gösterdiği şeyle açık bir benzerlik sergiliyorsa, bu göstergeye temsili gösterge, buna karşın, anlamı, göstergeyi kullananın özelliklerine ve göstergenin kullanıldığı bağlama göreli, bağlı olan göstergeye ise, durumsal gösterge adı verilir.”*¹¹ Bu doğrultuda kapı imgeleri, kendi fiziksel gerçekliklerinin dışında gösterilen durumsal göstergelerdir. İşaret edilen bu anlamlar ya da temsiller, gösterge olarak dile bağlıdırlar.

Yapısalcılığın gelişiminde önemli rolü olan dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913)'e göre, göstergenin temel koşulu bir gösteren ile bir gösterilen'i kapsamasıdır. Dil göstergesi de gösterenle bir gösterilenin, birbiriyle karşılıklı ilişki içerisinde olduğu iki yanlı bir gerçektir. Ayrıca dil göstergesi bir kavram ile bir işitme imgesini birleştirir. Burada işitme imgesi ses değildir, sesin zihinde bıraktığı duyumsal etkidir.¹² *“Saussure’ün gösterge kuramında göstergenin belirlenen nitelikleri arasında, onun -birbiriyle çelişkili gibi görünen- değişebilirliği ve değişmezliği de vardır. Değişmezlik kavramıyla anlatılan, bir göstergenin, onu kullanan toplum bakımından*

⁹ <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Artistic+Image>, (29.12.2013)

¹⁰ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, (7. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2003, 93.

¹¹ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, (3. Baskı), Paradigma Yayınları, İstanbul 1999, 386.

¹² Berke Vardar, *Ferdinand de Saussure ve Dilbilim Kavramları*, Yeni İnsan Yayınları, Tur Basımevi, İstanbul 1971, 60-80.

zorunlu olduğudur. Birey, anadilini edinirken çevresinde hazır bulduğu, toplumun ona sunduğu dilin göstergelerini kullanır.”¹³

Jacques Derrida (1930-2004) ise göstergenin tanımı ve sınırı ile ilgili farklı görüştedir. "Saussure'e göre gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşur; gösteren ve gösterilen, bir kâğıdın iki yüzü gibidir. Kâğıt yırtılırsa iki tarafıda yırtılır. J. Derrida işte bu noktada Saussure'e karşı çıkar ve gösterilenin bu şekilde gösterene bağlı olamayacağını, çünkü anlamın sınırlandırılmayacağını söyler ve bu yönüyle Saussure'den ayrılır.”¹⁴ Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth (1945-) ise nesnenin temsilinin, nesnenin kendisiyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu, nesneye yüklenecek anlam çeşitliliğini, sanat eserinde dil ve anlam ilişkisini “dilbilimsel felsefenin etkisiyle sanat varlığını, dilbilimsel önermeye benzer bir sanat önermesi olarak görmüş ve dil ile sanat arasındaki benzerlikleri irdelemeye başlamıştır.”¹⁵ Nesneler, fikirlerin önüne geçmemelidir. Kelimelerin anlamları ile sözcüklerin, adlandırdıkları veya tanımladığı nesne ve şeylerle nasıl ilişkili olduklarını sık sık araştırmış, sanatı, nesnenin ötesine fikir alanına dâhil etmek istemiştir. Bu alanda Ludwig Wittgenstein’nın (1889-1951) dil felsefesi üzerine yaptığı önermelerden etkilenmiştir. “Önermelerin zihinde canlandıramadığı şey, gerçeklikle ortak sahip oldukları ve onların olayların durumunu canlandırabilmelerini sağlayan mantık düzenidir. Mantık düzeni önermelerle sergilenir ya da ifade edilir ama temsil edilmez; dile getirilmekten çok gösterilir.”¹⁶

Wittgenstein, gerçekliği ortaya çıkarmanın, onu, dile getirerek değil, düşünceye açıklık getirerek mümkün olacağını düşünmüş, sözcüklerin kullanımına bakmayı ve bu kullanımları görmeyi teşvik etmiştir. Sözcüklerin kullanımına bakmak ve bu kullanımları görmek, sanat kuramının özündeki tözcülüğe* karşı çıkmak demektir. Kosuth, tözcülük karşıtı bu görüşü, sanatın özüne yönelik temel arayışa uygulayarak,

¹³ Doğan Aksan, *Anlambilim-Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, (4. Baskı), Engin Yayınevi, Ankara 2006, 35.

¹⁴ [http://www.turkishstudies.net/Makaleler/533080359_116u%C3%A7anhilmi1413\(D%C3%BCzeltme\).pdf](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/533080359_116u%C3%A7anhilmi1413(D%C3%BCzeltme).pdf), (15.11.2015)

¹⁵ Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir 2008, 57.

¹⁶ Chris Murray, *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, (2. Baskı), (Çev.: Suğra Öncü), Sel Yayıncılık, İstanbul 2012, 291.

*TDK’nın Felsefe Terimleri Sözlüğü; Töz: Değişen durumlar ve niteliklere karşı kalıcı olan; bir başka şeyle ya da bir başka şeyde değil, kendi kendisiyle, kendi kendisinde var olan. Öznede değil, kendinde var olan. Tözcülük: Bir ya da birçok tözün varlığını kabul eden öğretiler.

sanatın özü olmadığını, aynı anlamı veren farklı göstergelerin, farklı gerçeklikleri temsil ettiğini göstermeye çalışmıştır.¹⁷

"Dil esas olarak var olanı adlandırır, bu adlandırma var olanı dile getirir ve onu görünür kılar. Adlandırma, var olanı varlıktaki oluşa atar."¹⁸ Nesneler ve onları temsil eden sözcükler arasındaki ilişkiyi irdeleyen Kosuth'un bu bağlamda meydana getirdiği obje, objenin fotoğrafı ve tanımı üzerinden görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri değerlendirdiği,¹⁹ "Bir ve Üç Sandalye" eseri ile aynı mantıkta üretilmiş, nesne, fotoğrafı ve sözlük tanımı içeren dizi yapıtlarından "Bir ve Üç Kapı"sı da dilsel göstergeler ile ilgilidir (Resim 1.1).



Resim 1.1. Joseph Kosuth, "One and Three Doors, (Bir ve Üç Kapı)", 220x400cm, 1965

Burada kapının tanımı (kavram) gösteren, kendisiyle aynı boyuttaki fotoğrafı gösterilen ve kapının kendisi, üçü birlikte bütün olarak bir gösterge olmakta, düşüncemizde bir kapının nasıl oluşturulduğu sorgulanmaktadır. Gördüğümüz ve kullandığımız kapı, nesne midir, yoksa onu tanımlamak ve başkalarına anlatmak için kullandığımız 'kapı' kelimesi midir?

Görünür, somut ve sıradan şeyleri açıklamak, tanımlamak için kelimeleri nasıl kullandığımızı, sözcükleri nasıl temsil ettiğini, tanımladığını ya da ifade ettiğini ya da somut olmadığında bunun nasıl daha karmaşık hale geldiğini bize anlatmaktadır. Bu nedenle, Kosuth, dilin anlam ve kimliği ifade etmede ayrılmaz bir rol oynadığını

¹⁷ Murray, 293.

¹⁸ Heidegger, 64.

¹⁹ Antmen, 195.

vurgulamıştır. Kelimelerin, sıradan somut şeyler ve nesneler için sözlü ve yazılı eşdeğerleri haline gelmesinin nedenleri ve nasıllarının farkına varılmasını sağlamış olan sanatçı, kapıyı onun fotoğraftaki karşılığıyla ve görselleştirilen kavramla (kelime ve tanımı) birleştirip, tanımlamayı değiştirirken, bir çeşit temsil analizi yapmıştır.²⁰ Fakat en doğru temsil hangisidir? Kapının kendisi mi, fotoğrafı mı, tanımı mı? Sıradan nesnenin sanat ortamında tartışma açan bir platform oluşturması ve yeni anlamlar keşfetme açısından bu açık uçlu sorular, kapıyı, sanat nesnesi-tartışma nesnesi hatta şaşkınlık nesnesi konumuna taşımaktadır.

Kosuth, Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır-nesneyle, sanatın yönünü değiştirmesi ve hazır-nesnenin ilettiği 'şey'lerle, sanatın yeni bir anlam ve yeni bir dil kazandığını düşünmüş, "*Duchamp'tan sonra sanatçının sanattan değil, 'sanat kuramı' zemininden hareket etmesini zorunlu*"²¹ görmüştür.

Bilgi kuramı açısından sanatsal imge, varsayım gibi bilişsel düşünceye yakın, bir hayal ürünüdür. Burada sanatsal imge sadece kendi ideali, hayali doğası nedeniyle bir varsayım ya da hipotez olabilir. Aynı zamanda, sanatsal imge sadece maksimum duyusal inandırıcılık ile sanatçı tarafından önerilen ve bu gerçekliğin görünüş kazanmış bir varsayımı olabilir.²² İmgenin yerine geçen sembol ya da gösterge, biçimsel olarak imgenin aynısı değildir ama içeriksel bir yakınlıkları vardır. Sembolün simgelediği ile göstergenin sunduğu şey imgenin içeriğidir. Bu imgeler doğadan olduğu kadar algılayandan da duyusal, nesnel ve simgesel izler taşır.

Estetik açıdan sanatsal imge, gerçekçi bir varlık ve onun parçalarının tam birlik ve nihai anlamlılık sayesinde güzelliğe dair bir izlenim yaratmasıdır.²³ Sanatın imgeyle olan ilişkisi, aslında imgelerin dünyaya ait belli bir farkındalığın görsel dönüşümüdür. Ontolojik, göstergebilimsel ya da estetik açıdan olsun imgeler, içinde bulunduğumuz sosyokültürel ortamda sembolik bir işlev görmesi için meydana getirilirler. "*İster görsel ya da yazısal, ister yapıntısal olsun imge, insanın dünyayı nasıl gördüğüdür. Ancak burada görmek yaratıcıdır. Dünyanın, nesnenin aynısı olan imge yoktur. İmge; öznenin*

²⁰ Farago, 269.

²¹ Antmen, 196.

²² <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Artistic+Image>, (29.12.2013)

²³ <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Artistic+Image>, (29.12.2013)

*nesneyi yakalama, nesneye ulaşma, onunla barışma çabasıdır. İmge; dünyayı kurcalama, açınlama, anlama, dile getirme çabasıdır.”*²⁴

İmge/sembol/gösterge olarak sanat yapıtı, temsil ettiğini soyut-düşünsel-oluş haliyle içinde taşır ve sanat nesnesi gerçekliği olarak somutlar. Tarihsel süreçte kapı imgesine yüklenen anlamlar -ister yüceltme ister kutsiyet kazandırma amaçlı olsun-maddesellikten arındırılmakta, gösterilen şeyler olmaktan ziyade, temsil ettikleri şeyin mahiyeti her ne ise onun otoritesinin gücünü pekiştiren/arttıran ruhani bir araç-nesne konumuna taşınmaktadır.

1.1.1. Rekabetçi ve Davetkar Şehir Kapıları

İlkçağ uygarlıklarından beri, *-site-devletlerinden ulus-devletlere değin-* şehirler, egemenliğin ve iktidarın refah seviyesini görünür kılan temel unsurlardandır. Bir şehri olası tehlikelerden koruma amacıyla çepeçevre saran kale surlarının aşılmazlığının yanı sıra, ticaret amacıyla malların şehre giriş-çıkışı, bulaşıcı hastalık korkusu, kültürel etkinliklerin topluca tüketilmesi ihtiyacı vb. durumların gereği, şehre kontrollü erişimi sağlayan şehir kapıları dikkat çekmektedir. En az şehrin kendisi kadar güçlü bir gösterge olan şehir kapıları, rekabette üstünlük sağlamak için gözdağı vermenin, cazibe merkezi olmak için davetkârlığın ve her türden zorlukla başa çıkabilecek güçte olmanın sembolü olmaktadır.

Şehir kapılarının tüm fonksiyonları dâhilinde kullanımında, duyurular, vergi ve ücret tarifeleri, yerel yönetimlerin standartları ve yasal metinler gibi çeşitli kamusal bilgilerin sergilenmesi gibi durumlar gözlemlenmiştir.²⁵ Böylelikle, kapılardaki aslan, kartal, mitolojik hayvan bezemeleri ile imparator ya da kral heykelleriyle süslenerek mistik atmosfer yaratılma çabasının sebebi ortaya çıkmaktadır. Sanat tarihsel süreçte, Bronz Çağ’dan günümüze gelebilmiş en güçlü örnek olarak, Alacahöyük’te yer alan Aslanlı Kapı karşımıza çıkmaktadır (Resim 1.2).

²⁴ Oğuz Demiralp, “İmaj Değil, İmge”, *kitap-lık Dergisi*, Sayı: 74, Yıl:2004, <https://feelofof.wordpress.com/2008/11/09/imag-degil-imge/>, (8.12.2016)

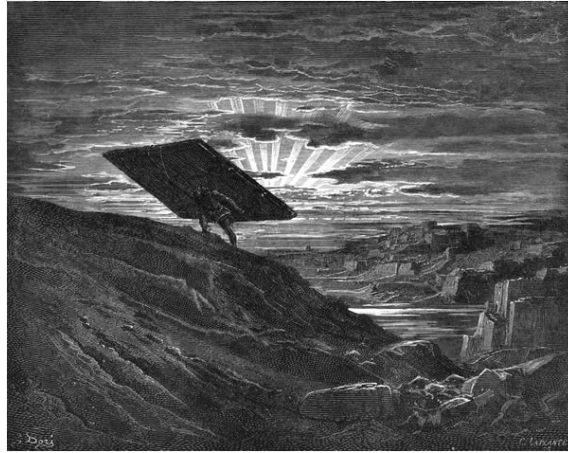
²⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/City_gate, (22.12.2016)



Resim 1.2. Alacahöyük Kent Kapısı Çorum-Alaca, Eski Tunç Çağı.

Yalnızca çok tanrılı dinlerde değil tek tanrılı dinlerin kutsal kitaplarında yer verilmiş olması bakımından, şehir kapılarına yüklenen kutsiyetin sürekliliği dikkat çekmektedir. Kapılar, daha çok dini bir metaforla ilişkilendirilmiş olsa da özellikle korunan ve koruyan şehir kapılarına vurgunun yapıldığı örnekler mevcuttur.

Bu söylenilerin en eskilerinden biri, Tevrat'ın Hâkimler Kitabı'nda bahsi geçen, "Samson'un Gaza (Gazze) Kenti'nin Kapılarını Taşımaları" dır ki pek çok sanatçı tarafından resimlendiği bilinir. Bunlardan 19. yüzyıl ressamlarından Gustave Dore'nin (1832-1883) 1866'da yaptığı İncil illüstrasyonlarından birinde, Samson, kapıyı sırtında taşıırken betimlenir. Arka planda da Gaza kenti yer almaktadır (Resim 1.3). Hikâyeye göre, gücünü saçlarından alan Samson'un Gaza kentine geldiğini haber alan Gazalılar, Samson'u öldürmek için ona pusu kurmuş, Samson da kent kapısının kanatlarını sökerek, dağın tepesine çıkmıştır (*Hâkimler 16: 1-3*).



Resim 1.3. Gustave Dore, Samson'un Gaza Kenti'nin Kapılarını Taşımaları, Kutsal İncil Serisi'nden

Kudüs*, dünyanın en eski, yerleşim şehirlerinden biridir; Eski Şehri çevreleyen duvarlar, bir kilometre karenin ancak üçte birini kapsar. Bu surlar, ikinci yüzyılda Kudüs'ü kuşatmak için Romalılar tarafından yaptırılmış, on altıncı yüzyılda da, Kanuni Sultan Süleyman tarafından devam ettirilmiştir. Şehrin duvarlarına sekiz kapı inşa edilmiştir. Yedisi açık, biri kapalıdır. Jaffa Kapısı, Şam Kapısı, Aslan Kapısı ve Zion Kapısı olmak üzere dört ana kapı, pusulanın dört yönüne göre inşa edilmiş ve ülkenin ana şehirlerine götürülmüştür. Jaffa Kapısı, 1538-39'da inşaatını emreden Sultan Süleyman'ın kitabesini taşır (Resim 1.4). Jaffa Kapısı, Kudüs'ün kapılarının en tanınmış ve en yoğun olanıdır. Jaffa limanının yönüne inşa edilmiştir. Kuzeye bakan Yeni Kapı, esas olarak, Hristiyan mahalleye doğrudan erişim sağlamak için 1887'de açılan bir duvar kırmasıdır. Şam Kapısı, Müslüman mahallesinin ana girişidir (Resim 1.5). Dar girişlidir, ahşap köprüsünün yerine, bir amfi tiyatro biçimli plaza ve taş köprü yer almaktadır. Nablus Kapı, kuzey yönünde, Şam'a dönüktür. Cephedeki gravürlü çiçek desenleri nedeniyle, kuzeye bakan Herod Kapısı'na Çiçek Kapısı da denir. Portalı iki tarafında efsanevi aslanlarla süslenmiş Aslan Kapısı, kitabesine göre Osmanlılar tarafından 1538-39 yılında restore edilmiştir. St. Stephen'in Kapısı olarak da bilinir. Kapı doğuya, Jericho'nun yönüne bakar. Zion Kapısı veya David Kapısı, Zion Dağı'nda durmaktadır (Resim 1.6). Sultan Süleyman için, 1540 yılında, bugün Hasmonean ve Herodyan dönemlerine ait daha eski duvarların ortaya çıkarıldığı bir alanda inşa edilmiştir. Bu kapı güneyde, Hebron yönündedir. Güneye bakan Güverte Kapısı, daha çok anıtsal bir kapıdır. Batıya en yakın giriş kısmıdır. Doğuya bakan Altın Kapı, İbranice ve Arapça 'Merhamet Kapısı' olarak adlandırılır.²⁶ (Resim 1.7)

* Kudüs'ün kutsal kapılarıyla ilgili, Titus Burckhardt'ın *Aklın Aynası* kitabındaki, "Kudüs-ü Şerif ve Vaikuntha'nın Cenneti" bölümüne bakılabilir. Bknz: Titus Burckhardt, *Aklın Aynası*, İnsan Yayınları, 2.basım, İstanbul 1994, 113-120.

²⁶ <http://www.mfa.gov.il/mfa/aboutisrael/state/pages/jerusalem%20within%20the%20walls.aspx>, (22.12.2016)



Resim 1.4. Jaffa Kapısı, 1538-39, Kudüs



Resim 1.5. Şam Kapısı, 1537, Kudüs



Resim 1.6. Zion Kapısı, 1540, Kudüs



Resim 1.7. Altın Kapı, 1535-1538, Kudüs

Yahudilere göre Mesih dünyaya yeniden geldiğinde İlahi Varlık'ın görüleceği, Hristiyanlara göre ise Meryem'in anne ve babasının (Azize Anne ve Joachim)* buluşacağı ve İsa'nın geçeceği yer olarak kabul edilen Kudüs'teki Altın Kapı^{27**}, her iki dinin de kutsallık yüklediği sembolik bir kapıdır. “*Altın Efsane'nin yazarı Jacobus de Voragine yaşlı çifti Kudüs kentindeki Altın Kapı'da buluşturur. Öykünün Batı ikonografisindeki örneklerinde Altın Efsane'deki anlatım benimsenmiş ve yaşlı çifti bir araya getiren bu sahne “Altın Kapı'da Buluşma” olarak adlandırılmıştır*”.²⁸ Bu öykü genellikle yaşlı çiftin kentin kapısının önünde sarılarak öpüştükleri bir buluşma sahnesiyle tasvir edilmiştir. Hristiyan sanatında oldukça popüler bir konu olan “Altın Kapı'da Buluşma”, birçok sanatçı tarafından ele alınmıştır. Bu konu, Alman sanatçı

* Hristiyanlıkta Joachim, Kuran' da İmran olarak geçer. İmran, Meryem'in babasıdır. Kuran' da İmran' ın karısının karnındaki çocuğu Allah' a adadığı, doğurduktan sonra da O' na Meryem adını verdiği geçer. (Al-i İmran Suresi, 35-36.Ayet)

** 1541'de taşla örülerek kapatılan kapının Mesih yeryüzüne indiğinde mucizevi bir şekilde açılacağına inanılmaktadır.

²⁷ Uşun Tükel, Serap Yüzgüller Arsal, *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, KabalcıYayıncılık, İstanbul 2014, 90-92.

²⁸ Tükel ve Yüzgüller Arsal, 91

Albrecht Dürer'in (1471-1528) "Bakire'nin Hayatı" isimli serisindeki onaltı ağaç baskı ve gravürlerinden de bir tanesidir (Resim 1.9).



Resim 1.8. Giotto, "The Meeting at the Golden Gate, Kapı'da Buluşma", 200x185cm, duvar resmi, 1304-06

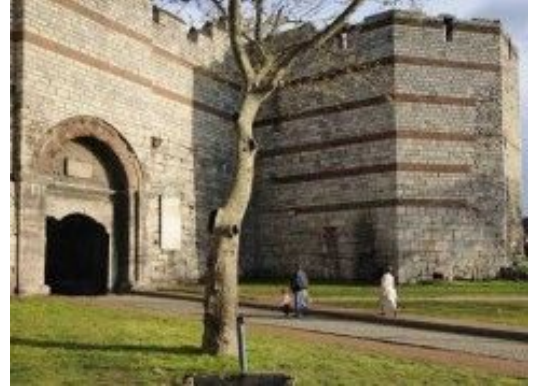


Resim 1.9. Albrecht Dürer, "Joachim ve (Altın) Azize Anne'nin Altın Kapı'da Buluşması", Ağaç Baskı, 1504.

Tarihin en eski şehirlerinden biri olan İstanbul'daki şehir ve sur kapılarına da bakmak gerekir; yaklaşık olarak 408-450 yıllarında inşa edilmiş olan ve günümüzde Marmara Denizi ve Haliç'e bakan, büyük bir kısmı yok olmuş kapıların bazılarında Bizans dönemine ait rölyefler, bazılarında ise Osmanlı dönemine ait yazıtların varlığı söz konusudur. Şehre zafer girişi için kullanılan, Bizanslıların Porta Auera/Güzel Kapı dedikleri, Yıldızlı (Altın) Kapı, Fatih Sultan Mehmet'in (1432-1481) İstanbul'u fethi sırasında ordusunu konuşlandığı Edirnekapı, Kanuni Sultan Süleyman'ın (1494-1566) Belgrad'ı fethinden sonra İstanbul'a getirilen ve sonra orada yerleşen Belgrad'lı göçmenlerden adını alan Belgrad Kapısı, imparatorluk düğünlerinin yapıldığı Silivri semtine giden yoldan geçen Silivri Kapısı, Bizans döneminde açılıp, III. Ahmet (1673-1736) döneminde yeniden yapılan, adını yakınında bulunan zindanlardan alan Yedikule Kapısı, adını duvarlarının dışında bulunan Yenikapı Mevlevihanesi'nden alan Mevlevihane Kapısı ve neredeyse 60 tane sur ve şehir kapısı İstanbul'u İstanbul yapan kültür varlıkları olarak kabul görmektedir.



Resim 1.10. Altınkapı



Resim 1.11. Edirnekapı



Resim 1.12. Belgrad Kapısı



Resim 1.13. Yedikule Kapısı

Güvenlik amaçlı inşa edilmiş surlarla bağlantılı şehir kapıları, Osmanlı İmparatorluğu için askeri, sosyal, siyasi, iktisadi ve manevi açıdan bir sembol olmuştur. Askeri amaçla kullanılan şehir kapıları basit bir mimariye sahipken halka hizmet eden şehir kapıları daha estetik bir mimariyle inşa edilmişlerdir. Şehre izinle girebilen ziyaretçilerin geçtiği sur kapılarının akşam ezanıyla kapanıp, sabah ezanında açılması Tanzimat Devri'ne kadar süregelen bir gelenek olmuştur.

Günümüzde, yarısından fazlası harabeye dönmüş olan İstanbul kapılarından bazıları restore edilmiş, bazıları araç ve insan trafiğinin uzağında kalmış, bazıları günlük yaşam koşuşturmacasında görmezden gelinen 'eski' bir yapının arta kalan parçası olmuştur.

Yine en eski yerleşim yerlerinden biri olan, çağlar boyunca önemli ticaret yollarının kesiştiği bir merkez oluşu nedeniyle Erzurum, savunma amaçlı inşa edilmiş kale surlarından arta kalan tarihi kapılarının dört ana yönü işaret etmesi oldukça ilginçtir. Batıda İstanbul Kapı (Resim 1.14) (Resim 1.15), doğuda Kars Kapı, güneyde

Harput Kapı ve kuzeyde Kavak Kapı'dan giriş çıkış yapılırken, yaşanan dönemde hangi şehirler ile ilişkide olduğu açığa çıkmaktadır. 1824-1854 yıllarında Rusların şehri kuşatıp harap etmesi, daha sonrasında çarpık kentleşme nedeniyle günümüze bu kapılardan sadece üç tanesi kalabilmiştir. Yok olmuş, harabeye dönmüş ve işlevini yitirmiş olan bu kapılar günümüzde Erzurum'un semt isimleri olarak bilinmektedir. Bunlar, Tebriz Kapı, Gürcü Kapı, Kars Kapı, Erzincan Kapı, İstanbul Kapı, Yeni Kapı, Kavak (Ardahan) Kapı, Harput Kapı'dır.



Resim 1.14. İstanbul Kapı, 1865-1877, Erzurum



Resim 1.15. İstanbul Kapı yandan görünüm

Anlaşılabacağı üzere, tüm çağlarda ve tüm toplumlarda şehirler, yönetimi güçlü göstererek, ekonomiyi, ticareti canlandırarak ve tüm sosyal şartları sağlayarak, kendini cazibe merkezi kılmak gibi bir amaç içinde olmuştur. Bu amaca hizmet eden en uygun işlevsellik, yolcuyu, şehre ilk girişte kapıda etkilemektir ki, şehir kapılarının diğer şehirlerle rekabette üstünlük elde etme, hem de yeniden gelme arzusu uyandıran davetkâr olma hedeflenmiştir.

1.1.2. Başvurulan Otorite; Taç Kapılar (Portal)

Otorite, geçerli sayılan istikrarlı bir güç dağılımının yansıttığı bir özelliktir. Bu istikrarın sağlanması için maddi ya da ülküsel amaçlarla sınırlı kalınmaz ayrıca otoritenin meşruluğu çerçevesinde bir inanç oluşturulup geliştirilir. Egemen-oluş ile doğrudan ilişkili olan otorite, kişi, kurum ya da herhangi bir inanç sistemi olabilmektedir.

Richard Sennett'a göre otoritenin temel ögesi: “*Güç sahibi olmak ve bu güçle diğer insanları disipline sokarak yönlendirmek ve daha yüksek bir standarda göre hareket etmelerini sağlamak*” tır.²⁹

Max Weber, ilke olarak, otoriteyi, meşru egemenlik biçimleri olarak üç biçimde ele almıştır. Birincisi ‘ezeli geçmiş’in otoritesi, yani hatırlanamayacak kadar eski uyma ve kabul etme alışkanlıklarının kutsallaştırdığı göreneklerdir. Bu, ‘geleneksel’ otoritedir. İkincisi, olağanüstü ve tanrı vergisi kişiliğin (karizma) otoritesi, yani bir kişiye duyulan mutlak bağlılık ve güvene, onun kahramanlığına ya da başka niteliklerine inanmaya dayanan otoritedir. Bu ‘karizmatik’ otoritedir. Sonuncusu ‘yasalara dayanan, akılcı-hukuksal’ otoritedir. Yasaların geçerliliğine ve rasyonal kurallara dayanan işlevsel yetkiye inanmaya bağlıdır.³⁰

Aslında Sennett, otoritenin insan için temel bir gereksinim olduğundan söz etmektedir. Çocuklar açısından otoritenin gerekliliği, kendilerine yol gösterici ve güven vericiliği iken, yetişkinler açısından otorite olmak, kendilerini bütünleyen temel bir öge olmasıdır. Temel öge olarak otorite, yönlendirilme, güvenlik ve istikrar gibi istekler tatmin edilinceye kadar da ortadan kalkmaz. İnsan hayatının her alanında karşılığı bulunan otorite, böylece ‘başvurulan otorite’ olarak daima gereksinilmektedir.³¹

Genel itibarıyla otorite yeri, doğal olarak, bir mükemmellik yeri olduğu (en azından) vaadini veren yer olarak nitelenir.³² Dolayısıyla imaj olarak başvuru otoritenin, görünebilirliği açısından mimari, etkileyici olma zorunluluğundan dolayı, ayrıcalığın mekânı olmaktadır. Mutlak otorite damgasını taşıyan cami, medrese, kilise, katedral, saray, kervansaray gibi yapıların, bu otoriteyi vurgulayan en dikkat çekici elemanı, doğallıkla, ‘taç kapı’lar olmaktadır.

Kutsiyet ve otorite imajını sergilemek için mimari yapının içine giriş anı önemli olduğundan, ezici/büyüleyici/huzur verici olarak tasarlanmış taç kapılar, otoritenin damgasını taşımaktadır; içinde olup bitenlerin görkemini görenlerin nazarında, otoritenin gücünün düşünsel seyrinin sürekliliğini ve zaman geçtikçe bu seyrin daha da

²⁹ Richard Sennett, *Otorite*, (Çev. Kamil Durand), Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2005, 25.

³⁰ Max Weber, *Sosyoloji Yazıları*, (6. Baskı), (Çev.: Taha Parla), İletişim Yayınları, İstanbul 2004, 133-134.

³¹ Sennett, 23-25.

³² Richard Sennett, *Gözün Vicdanı*, (Çev.: Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999, 54.

genişlemesini sağlayacak kudrette planlanmışlardır. Otoriteye bağlılık, otoritenin yerini tutan taç kapının kudreti ile süreklilik arzedecektir. Böylelikle taç kapılar, etkin bir merkezi yönetime sahip olmanın, eşdeyişle, etkin bir merkezi yönetime kavuşmanın aracı olmaktadır.

Yapının mimari üslubunu tanımlamaya olanak sağlayan taç kapılar, kimi zaman yapıdan daha uzun, kimi zaman yapıyla eşit boyda tutulan, gösterişli anıtsal kapılardır. Taç kapılar, *“Orta Asya yapılarından kaynaklanarak İslam mimarlığında uygulanan anıtsal kapı geleneğinin Anadolu’daki devamı olarak değerlendirilmektedir. Genellikle yalın bir dış mimariye sahip Beylikler Dönemi ve Anadolu Selçuklu yapılarında taç kapılar, yapının tersine yoğun bir bezeme alanı olarak değerlendirilmiştir.”*³³ Duyusal gerçekliğin ağır bastığı, çizgisel biçim yönelişine zemin hazırlayan taç kapıların (portal) Selçuklu mimarisinde oldukça önemli yeri vardır. Portaller, şemalara bağlı bir yüzey fantezisi içinde yoğun bir nesnel arayışı ifade ettiği gibi, mistik sınırları aşan duyusal tabiat sembollerinin de çerçevelenmiş düzenidirler.³⁴

Taç kapı bezemelerinde bitkisel, geometrik motifler, yazılı süslemeler ve mitolojik ya da stilize edilmiş hayvanlar kullanılmıştır. Bu motiflerin en yoğun kullanıldığı örneklerden biri, Anadolu Ortaçağı’nın Türk-İslam mimarisinde önemli bir yer edinen Divriği Ulucamisi Şifahane Taç kapısı’dır (Resim 1.16), *“Caminin Kuzey Kapısı da dâhil olmak üzere İslam Ortaçağı’nın bütün kapılarından tümüyle farklı bir tasarımıdır.”*³⁵ Simgesel bir içeriği yoktur fakat kompozisyonda kullanılan motif sayısının çokluğuyla izleyicilere çok şey anlatmaktadır. *“13.yüzyılda Anadolu kültürünün ne karışık ve yoğun etki alanları içinde olduğunu gösteren, aynı zamanda o çağın en eski kaynaklara kadar bütün artistik verilerini bir anıtsal sözlük olarak kendinde toplayan ve özümseyen Divriği Külliyesi, sanat tarihimizin ve kültürümüzün kaynak yapılarından biridir.”*³⁶ Beylikler Dönemi’nde ise Selçuklu’lardaki bezeme ağırlıklı portal geleneğinin sadeleştiği ve mekân birliğine doğru gidildiği görülmektedir. Süslü portal plastiği, yerini artan bir şematizme bırakarak, başlı başına bir kişilik olma niteliğini de kaybetmiştir.

³³ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “Taç kapı”, Yem Yayın, 2. Baskı, Cilt: 3, İstanbul 2008, 1463.

³⁴ Sezer Tansuğ, *Karşıtı Aramak Sanat Tarihi Yazıları*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1983, 106-107.

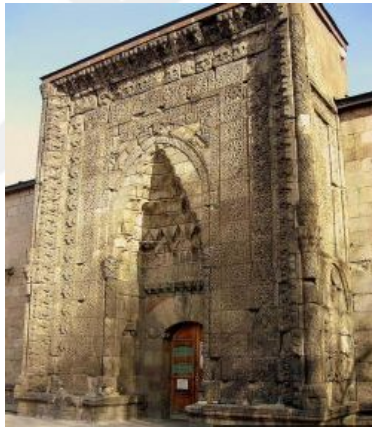
³⁵ Kuban, 125.

³⁶ Doğan Kuban, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, (4. Baskı), YKY, İstanbul 2012, 113.



Resim 1.16. Sivas Divriği Ulucamisi Şifahane Taç kapısı, 1228-1229

Niğde Ulucami Taç kapısı, Erzurum Yakutiye Medresesi (Resim 1.17), Konya İnce Minareli Medrese, Karatay Medresesi (Resim 1.18), Sultan Han Kervansarayı taç kapıları (Resim 1.19), Selçuk İsa Bey Cami (Resim 1.20), imaj olarak başvuru otoritenin, Anadolu ve Türk kültüründeki diğer kaynak yapılarındandır.



Resim 1.17. Erzurum Yakutiye Medresesi, 1310



Resim 1.18. Konya Karatay Medresesi, 1251



Resim 1.19. Sultan Han Kervansarayı, Aksaray, 1229



Resim 1.20. Selçuk İsa Bey Cami, Selçuk-İzmir, 1374-75

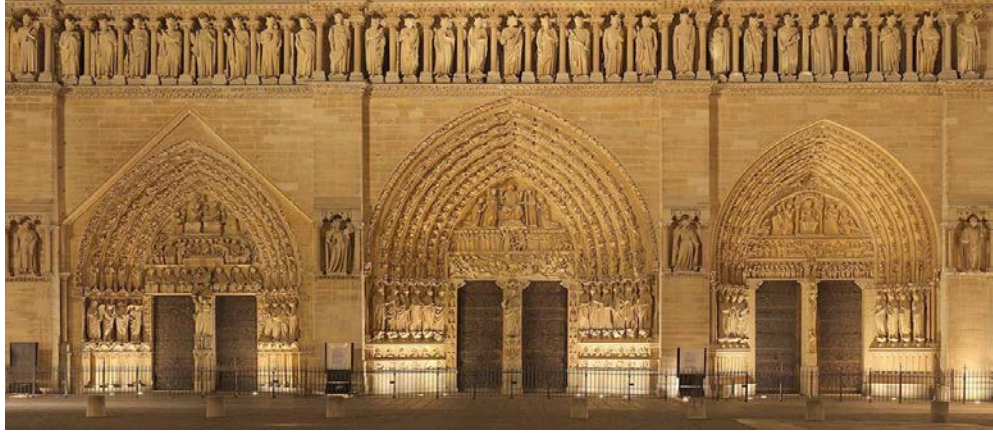
“Ortaçağ’da cami inşa edenlerle Hristiyan mimarlar arasındaki fark, temsil edilen şeyle ilgilidir. İslamiyet kutsal görüntülerin resmedilmesini yasaklıyordu; bundan kasıt, bu resimlere putperestler gibi tapınmayı önlemektir ve bu yasak, binaları da kapsadı; binalar da Tanrı’nın görünüşünü taklit etmeye kalkışmamalıydı. Hristiyan inşaatçı ise dinsel bir ressam gibi imanı açıkça görülür kılmaya çalıştı. Her kilisenin haç şeklindeki biçimi elbette İsa’nın çarmıhta çektiği acılara bir öykünmedir; açıkça görünür olan bir başka şey daha vardır: Binayı yüksek tutmak için harcanan olağanüstü çabalarla İsa’nın göğe yükselişini göstermek.”³⁷ Bu amaca, Gotik mimari anlayışla inşa edilen katedrallerin oldukça başarılı bir şekilde hizmet ettiği görülmektedir. “Gotik katedrallerde, kullanılan imgelerin Hristiyan öğretisinin teolojik, doğal ve tarihsel öğelerin tamamını kapsamaya amaçlanmıştır.”³⁸

Dini (kilise) otoritenin, maddeden sıyrılıp, tamamen Tanrı’ya yöneldiğini göstermeyi amaç edinen Gotik mimarının başlıca eserleri katedrallerdir. Hristiyan öğretilerin Gotik mimariyle birleştiği başlıca örneklerden biri Fransa’daki Notre Dame Katedrali’dir. Öyküleyici bir anlatımla dini temaların işlendiği katedralde en dikkat çekici öğe batı cephesindeki portallerdir. Meryem Ana Kapısı, Son Yargılama Kapısı ve Azize Anne Kapısı olmak üzere üç büyük kapıdan oluşur (Resim 1.21).

Notre Dame Katedrali’nin ana girişinde yer alan, yaklaşık on metreyi bulan kapılar, İsa, Meryem, Azizler ve kralları temsil eden heykeller ve çok detaylı taş işlemlerle betimlenmiştir. Bu öyküleyici betimlemelerin, o dönemde okuma yazma bilmeyenlere Hristiyanlığı, estetik bir şekilde öğretme işlevi vardır. Böylelikle başvurulmuş otoritenin görsel imajı, toplumu istediği doğrultuda biçimlendirmiş, hem öğretisel bir şekilde hem de sosyal yaşamı düzenleyici olarak varlığını kabul ettirmiştir.

³⁷ Sennett, 1999, 31-32.

³⁸ Erwin Panofsky, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe Ortaçağda Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi*, (2. Baskı), (Çev.: Engin Akyürek), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995, 30.



Resim 1.21. Cathédrale Notre Dame (Notre Dame Katedrali),
Batı cephesi, 1163-1345, Fransa

İster askeri olsun, ister sosyal ister dini olsun, başvuru otoritenin değişkenliği, kendisine yönelmiş olanı kabul etme ya da etmeme hakkına sahip olmuş olmanın kapsayıcılığını ve genel geçerliğini açığa çıkartmaktadır. Başvurmak, otorite olarak kabul edilen figürle özdeşleşmeyi arzulamak anlamına gelmektedir. Taç kapıların büyüklüğü ve zenginliği arzusun şiddetini çoğaltmaktadır. Otorite tarafından kabul edilme onurunu ya da kabul edilmemenin avantajını aynı anda eşdüzeyde ve önemde duyumsama gücü ile donanmış taç kapı, *-sonuç ne olursa olsun-* kendine hayranlıkla baktırmaktadır. Taç kapının büyüleyici güzelliği ile algıyı kendi çıkarları doğrultusunda yönlendiren otoritenin yolu yordamı, iktidarını pekiştirici araca sahipliğini bırakmamaktır.

1.1.3. Güç ve Karşı-Güç Dengesi Olarak Statükocu Zafer Takları

Egemen gücün sorgulanamayan ve sorgulanmak istemeyen statükocu yaklaşımı, toplum üzerinde olumsuz bir etkiye sahip gibi görünse de, şehrin karşı güçler üzerinde bıraktığı etkiyle olumludur. Gücünü göstermiş, toprağını korumuş, toprağına toprak katmış ve zaferler kazanmış bir otorite vardır. Bu otorite; düzeni tesis eden, tek başına karar veren ve nihai karar üzerinde tekel sahibi olandır.

Gücü elinde bulunduran otorite, sadece kendi şahsından güç alır. Güç ve karşı güç dengesi olarak statükocu zafer takları da, bu gücü elinde tutanlara göre, iradeyle ve toplumsal direncin yıkıldığı yerde varlık gösterir ve zafer takları gücün ve siyasetin aracı olurlar. Siyasal erkini ve ekonomik gücünü şehir planları ve mimari yapılarla kanıtlama amacıyla olan Roma mimarisinde, ilk örneklerini gördüğümüz zafer takları,

kazanılmış zaferlerin yani gücün göstergesi, karşı güçler için gözdağıdır. Törenlerde, anma günlerinde altından geçilen bu anıtsal yapılar, Roma kültürünü tamamen yansıttığı gibi, devlet, kültür ve teşkilat gücünü de merkeze alarak imparatorların egemenlik simgesi olmuştur. Roma’da bulunan Titus Zafer Takı (Resim 1.22), Forum Romanum’da Septimus Severus Zafer Takı (Resim 1.23) ve Konstantin Takı (Resim 1.24) Roma anıtsal mimarisinin önemli örneklerindendir.



Resim 1.22. Titus Zafer Takı, İtalya, M.S.81



Resim 1.23. Septimus Severus Zafer Takı, İtalya, M.S. 203,



Resim 1.24. Konstantin Zafer Takı, İtalya, M.S. 312-315

Toplum kendisini, otoritenin koruyucu gücü altında hissettiğinde, rahatsız olunacak bir durum yok gibi görünmektedir. Fakat bu madalyonun görünen kısmıdır. Asıl mesele kişisel arzuların, toplumu tahakkümü altına alacak kadar tehlikeli oluşu ve kimsenin bunun farkında olmayışıdır. Zafer taklarına genellikle imparatorların veya komutanların isminin verilmesi bahsedilen kişisel ihtirasın açık kanıtıdır. *“Hükümdarlar sadece geçmişi değil aynı zamanda geleceği gasp ederler, hatırlanmak isterler, kendilerini unutturmayacak işler yaparlar, bu eylemlerinin anlatılması, müziksel olarak işlenmesi, anıtlarda sonsuzlaşması ya da en azından arşivlenmesi için çaba gösterirler. İktidar “kendisine geriye yönelik meşruluk ve ileriye yönelik ebedilik kazandırır”.*³⁹ Bu

³⁹ Jan Assmann, *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, (2. Baskı), (Çev.: Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, 79.

açından bakıldığında tüm güç dengeleri kendilerini ve başarılarını zafer taklarında kıvançla ölümsüzleştirmelidir.

Bu yapı tarzı, özellikle XIX. yüzyılda Avrupalılar tarafından yeniden canlandırılmıştır. Bunlardan en ünlüleri, Paris'te Etoile Meydanı'ndaki "Arc de Triomphe" (Resim 1.28) diğeri de Berlin'deki "Brandenburger Tor" (Resim 1.27)'dur. Fakat bunlardan önce 1615'te "Heidelberger Elisabethen Tor" (Resim 1.25), 1672'de "Porte St. Denis" (Resim 1.26) vb. taklar yapılmıştır.⁴⁰



Resim 1.25. "Heidelberger Elisabethen Tor, Heidelberg-Almanya, 1615



Resim 1.26. Porte St. Denis, Paris-Fransa 1672



Resim 1.27. Brandenburger Tor, Berlin-Almanya, 1791



Resim 1.28. Arc de Triomphe, Paris-Fransa, 1836

Ölümsüzlük istenci, Roma halkının, imparatorları öldükten sonra tanrısallaştırmasıyla beslenmiştir. İmparatorlar, öldükten sonra kutsallaştırılmış, tanrısallaştırılmıştır. Onlar için övgü dolu sözler de zafer taklarının üstündeki yazıtlarda yer almıştır. Taklarda, aynı zamanda zaferi müjdeleyen zafer tanrıçası figürü, imparator ya da komutanların zaferini simgeleyen savaş arabasında ya da atlı tasvirleri, zaferleri taçlandıran defne çelenkleri ve savaş ganimetleri gibi bir takım zengin süslemeli tasvirlerle de yer verilmiştir.

⁴⁰ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, (18. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2014, 193.



Resim 1.29. Hadrianus Kapısı, Antalya, M.S.130

Anadolu’da da Roma imparatorları için inşa edilmiş anıtsal yapılar mevcuttur. Bunlardan, Antalya’daki Hadrianus Kapısı’nın (Resim 1.29) heybeti görülmeye değer. Otoriteye karşı-gücü savuşturma ve sahip olunan gücü elde tutmanın sembolü olan kapı, zafer kazanılarak elde edilmiş yerin, statükocu denge iddiası ile savunulmaya devam edileceği konusunda kararlılığı temsil eder.

1.1.4. Alternatif (siz) Geçi-t/ş-ler; Başkalaşan Ev ve Oda Kapıları

Ait olduğu mekânın kullanım amacına bağlı olarak tüm çeşitliliği ile her bir kapı, mahrem bir mekân yaratmanın ve mekânın içerisinde olan-biteni duruk bir ana çevirmenin aracı olmaktadır. Akıp giden zamanı durdurduğu zannı yaratan kapalı kapı sayesinde, içeride ya da dışarıda kalmanın zamana dâhil ol(-ma)ma anlamına geldiği olaya dikkat çekilmektedir. Görmezden gelinerek yok edilen ya da gözden yitirilerek var sayılan söz konusu olay(lar) neticesinde kapının niteliği belirginleşerek önem kazanmaktadır.

Yeraltında katakomplarında yuvarlanarak itilen yekpare taşlardan (Resim 1.30), göçebe çadırlarındaki renkli dokumalara (Resim 1.31); kil, sap, saman menşei kulübelerdeki ahşap oymalılardan (Resim 1.32), değerli taş ve metallerle süslenmişlerine ve elektrik-elektronik düzenekli olanlara varıncaya değin her kapı, maddesinden yapılmış olduğu şey (malzemesi) aracılığıyla, işlev ve form özelliklerini belirleyip sınır çizmekte, yaşanan coğrafi, sosyal, politik ve ekonomik koşulları doğrudan yansıtarak, kültürel olgu düzeyinde sürekli dönüşümün ispatı olmaktadır.



Resim 1.30. Yeraltı Mağara Kapısı, Nevşehir, Bizans Dönemi,



Resim 1.31. Orta Asya Türk Çadırı Dokuma Kapı



Resim 1.32. Master of Ikerre, Yoruba Kapıları, Tahta Panel Üzerine Kabartma, Nijerya, 1800 Sonları

Kapıya dair ilk örneklerin günlük yaşamda korunma ve güven ihtiyacının giderilmesi amacıyla ortaya koyulduğu varsayıldığında, bu ihtiyacın modern dünyayla birlikte giderildiğini söylemek mümkün görünmemektedir. Bu bize kapı imgesinin kendisinin alternatif(siz) araçsallığında barınan temel bir amacın varlığını düşündürmektedir. Öyle ki, kapı sayesinde, hem toplumun önemli saydığı değerler kompoze edilebilir hem de geçmişin izlerini silmeden ama başkalaşmış bir biçimde yaşayan sonsuz anlamlılık fikrine olabildiğince yaklaşılabılır olunmaktadır. Bu aşamada, temel amaç çerçevesinin sınırlarını belirginleştiren ekonomik koşullara bağlı olarak gelişen estetik beğeni düzeyine göre değişen ve ait olduğu mekânın boyutuyla doğru orantılı olarak başkalaşmış olan ev ve oda kapıları akla gelmektedir.

Sahip olduğu tüm anlam ve değerleriyle düşünüldüğünde ev, hem birliği hem de karmaşıklığıyla, insana hayaller bütünü ve içsellik sunar. Kendi içselliğiyle ilk evrenimiz sayılan ev, düşünceleri, anıları ve düşleri bütünleştirici bir güce sahiptir. Ev,

insan varlığının ilk dünyası, hem beden hem ruhtur.⁴¹ Aynı zamanda saklı düşüncelerin sınırsız sayıda şekil bulabildiği, her biri kendi anlam evreni içinde değerlendirilebilecek odalara ve yüzeylere sahip olarak büyüklü-küçüklü insan(lar) topluluğunu kendinde barındırmaktadır. Bir labirent gibi evin içinde odadan odaya geçerken kullanılan kapılar ise hem görsel hem zihinsel alternatif geçişlere olanak sağlamaktadır.

Ev ve oda kapıları aracılığıyla, tek tek bireylerin tarihi belleğinin canlı tutulması olgusu, modernizmle birlikte zorlaşmış, toplumsal meselelerde çözümsüzlüğe doğru evrilen, ben (ego) merkezli insanlar üzerinde otorite kurulamaz olmuştur. Tasarım mekânlarında başkalaşan geçi-ş/t-lerin aynılaştıran kimlik inşasına sebebiyet verdiği, durmadan açılıp-kapanan kapılarla hafıza kayıplarının yaşandığı görülmüştür. Birey merkezli (çoklu) bakış açılarının geliştiği modern çağda, kişinin statüsüne göre biçimlenen mekânların bir özne gibi kimlik kazan(-a-ma-)dığı yanılsaması yaratılmıştır.

İsviçreli avangard sanatçı Heidi Bucher'in (1926-1993), mimari elemanlardan aldığı doğal kauçuk kalıplarla meydana getirdiği "Herrenzimmer (Erkek Odası)" (1977-79) enstalasyonu, modern yaşama özgü olan bellek, bireysel ve kolektif deneyimler, yerelleştirme ve feminizm gibi konularla ilgili bir çalışma olarak dikkat çeker (Resim 1.33).⁴² 2014 yılında İsviçre Enstitüsü'nde Bucher'in seçme eserlerinden oluşan bir sergide yer alan "Herrenzimmer (Erkek Odası)"nın transparan dokusu, odaya ait ağır dekor ve yapıyı ortadan kaldırmış, bir yere ait olmanın temsiline dönüşmüştür.⁴³



Resim 1.33. Heidi Bucher, "Herrenzimmer (Erkek Odası)", 1977-79

⁴¹ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (2. Baskı), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2014, 33-40

⁴² <http://heidibucher.com/biography/>, (05.08.2016)

⁴³ <http://www.contemporaryartdaily.com/2014/05/heidi-bucher-at-swiss-institute/>, (08.08.2016)

İzleyenlerin mekân algılarında farkındalık yaratma arzusu hissedilen sanatçının, öznel kimliğini belirginleştiren bir alanda (ebeveynlerinin odası) kapının dönüştürücü gücünü lirik bir eğilim doğrultusunda gösterdiği anlaşılmaktadır. Odanın sanki insan gibi derisi vardır ve o deri soyularak asılmış gibidir. Ama ne kadar soyulsa da insan derisi koptuğu parçanın izini taşımaya, ölü deri olana kadar devam etmektedir. Bucher, ailesine ait bir odanın kalıbını alarak bir nevi ailesine dair yaşanmışlıkları, aile anılarını yaşatmak ister gibidir. Sanatçı, taşınmaz ve geçilemez duvarları olan bir mekâna, ‘Erkek Odası’ ismini verip, anlamsal olarak başkalaştırarak, galeri mekânında alternatif bir alan ve bu alanda alternatif geçişler yaratmıştır. Erkek egemen toplum vurgulu enstalasyonu ile sanatçı, her yere götürülebilen, taşınabilen anıların vücut bulmuş hali olarak otoritenin evin içinden her yere yayıldığını ihbar etmiş gibidir.

Binaların ve diğer masif alanların anıtsal parçaları sonsuz bir şekilde kopyalanabilir. Bu mekân belleğinin ince parçaları, orijinal yerin malzeme ya da yapısının spesifik detaylarını gösterir ve taşındığı yerlerde yeni mekânsal anlamlara sahip olurlar. Bizlere, mekânların, artık spesifik lokasyonlara sabitlenmediği bir dünyayı gösterirler. Ayrıca bu kalıplar orijinal mekânların anı tarihini taşıdığı gibi, kendi orijinal içeriklerinden sıyrıldığında ve onlara yeni içerik yüklendiğinde de, yeni karakterlere bürünürler.

Başka bir alternatifin olmaması, insana yeni alternatifler sunabilir mi? Alternatifsizlik alternatif doğurabilir mi? Göç etmekten başka alternatifleri olmadığında, yurtlarını terk etmek zorunda olan ya da sürgün edilenlerin yeni bir alternatifi olabilir mi? Tüm bu sorulara iyimser bir bakış açısıyla “evet” dendiğinde ortaya çıkan şeyin bir çeşit ‘başkalaşma’ya dönüştüğü görülür.

Başkalaşım, değişim hatta çoğu zaman dönüşüm bile olabilir. 1975’te yurdu olan Lübnan’dan sürgün edilen sanatçı Mona Hatoum (1952-), alternatifsizlikten alternatif çıkaran ve başkalaşımı eserleriyle gündeme getiren önemli bir isimdir. Gerek enstalasyonlarıyla gerek feminist ya da kavramsal işleriyle insanı konu alan Hatoum, “Every Door a Wall (Her Kapı Duvar)” eserinde (Resim 1.34) insan kaçakçılığını ele almıştır. Perde gibi asılan ve perdeli bir geçiş sağlayan bu kapının üzerinde görülen, kamyonu doldurulmuş bir grup kaçak ya da göçmendir. Herhangi bir gazetenin olağan bir haberi gibi konu edilen bu kamyon dolusu insanın aslında kim olduklarının hiçbir önemi yoktur. Çünkü biliniyordur ki onlar, alternatifi olmayan ve başlarına ne gelirse

gelsin kabullenmek zorunda kalan ya bir grup kaçak işçi ya da sınır kapılarından geçemeyen kaçak göçmenlerdir ve başlarına ne geldiği çok da önemsenmez.



Resim 1.34. Mona Hatoum, “Every Door a Wall (Her Kapı Duvar)”, 200x277cm, mürekkep, 2003

Saydam bir perde üzerine mürekkeple transfer edilmiş bu gazete haberinde, o insanlardan geriye kalan, muhtemelen x-ray’den geçerken yakalandıkları anda görüntülenen gölgeleridir.⁴⁴ Hatoum’un bu acınası durumu olağanmış gibi kanıksama tavrını protesto ettiği hissedilmektedir. Hemen her gün herkesin evine giren gazete ile evlerin ayrılmaz parçası perdeyi bir araya getirerek, örttüğü bir geçi(t/ş)i açma/kapatma kavramlarını sıradanlaştırarak gözler önüne sermektedir.

Göç etme ya da sürekli bir yerden başka yere taşınma zorunluluğu, bir yere ya da bir şeye ait olma hissini köreltir. Gidilen her yeni mekâna uyum sağlanmaya çalışılır ve bu değişim demektir. Koreli sanatçı Do Ho Suh (1962-), değişime ayak uydurmakla birlikte ardında bıraktığı tüm yaşanmışlıklarını, anılarını yeniden yaşatma sorunsalı edindiğini hissettirir.

Sunduğu fiziksel ve metaforik görünümle mekânın hassasiyetine ilgi duyduğunu hissettiren Suh, kimliğin sınırlarını sorguladığı mekâna özgü enstalasyonlar oluşturur. Eserleri bireysellik, kolektivite ve anonimlik arasındaki ilişkiyi irdeler. New York Çağdaş Sanatlar Merkezi’nde açılan “Passage (Geçit)” sergisi, Suh’un yaşadığı

⁴⁴ Salwa Mikdadi, “The States of Being in Mona Hatoum’s Artwork”, *Darat al Funun The Khalid Shoman Foundation*, http://thekhalidshomanfoundation.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/5.htm, (13.08.2016)

tüm evlerden yola çıkarak inşa ettiği ikonik ve gerçek boyutlu tekstil kopyalardan oluşmuştur. Suh'un, yerleşim yerlerinin tarihi kavramlarını yeniden formüle eden tüm insanların mücadelesinin bir metaforu olarak altını çizdiği bu sanrısız yapılar, şeffaflığıyla izleyenleri her şeyi görmeye davet eder.⁴⁵ “Passage (Geçit)” sergisinde yer alan “Reflection (Yansıma)” adlı çalışması (Resim 1.35), Suh'un kişisel tarihi ve anılarının örtüsünü açtığı ters yüz edilmiş bir eserdir. Tersine çevrilmiş bu geçit aslında şeffaf bir zeminle ayrılmış iki parçadan meydana gelir.



Resim 1.35. Do Ho Suh, “Reflection (Yansıma)”, polyester kumaş, 2005-2011

“Reflection (Yansıma)”, Suh'un çocukluğunu geçirdiği Kore'deki eve ait bir kapının kopyasıdır. Suh, orijinal yapısına sadık kalarak yaptığı bu kapının sadece bir anıdan ibaret olmadığını aynı zamanda kişisel bir derin düşünmeye -tefekfüre- imkân sağlayan bir mekân olduğunu düşündürür. Sanatçı, izleyenlerin kendilerine -imgeler ve mekânlar nasıl hatırlanır ve bu yönleriyle insan zihnini kurcalayan sorular nasıl açığa çıkar?- gibi sorular sorarak yanıtlamasını talep eder.⁴⁶

Ev ve oda kapılarının ifade gücüne ve anlam alanlarına çeşitlilik kazandıran bir diğer araç ışıktır. James Turrell (1943-), Robert Irwin (1928-) ve Bruce Nauman (1941-) gibi sanatçıların içinde olduğu *Kaliforniya Işık* ve *Alan Grubu* sanatçılarının ışığı geliştirmeleri ve ana malzeme olarak neon ışık tüplerinin kullanılması 1960'larda en üst seviyeye ulaşmıştır.⁴⁷ Bilindik nesnelerin ya da mekânların ışığa dönüşmesi, izleyenler

⁴⁵ <http://www.contemporaryartscenter.org/exhibitions/2016/02/do-ho-suh>, (14.08.2016)

⁴⁶ http://www.lehmannmaupin.com/exhibitions/2007-11-29_do-ho-suh, (14.08.2016)

⁴⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Light_art, (15.08.2016)

açısından olası birçok durum ve boyut yaratır. Sanatçı için bu durum, önceden tahmin edilemeyen çeşitli izleyici tepkileriyle bir tür oyuna dönüşür.

Çoğunlukla fiziksel ve algısal deneyimlere alternatif bir bakış getiren ışık enstalasyonları, nesnelerin ve mekânların başkalaşmasıyla da saklanan ya da göz ardı edilen imgelerin ortaya çıkmasını sağlar. Esasen mekâna ait fiziksel ve algısal deneyimler birbirine zıttır ve ışık enstalasyonları bu zıtlıktan doğan ilişkiyi kendi alanı içerisinde sınırlar. Yani ışık enstalasyonları her ne kadar alternatif bir boyut yaratsa da, bağlamı kendi alanı içinde geçerli olduğundan alternatifsizdir.

İngiliz sanatçı Gavin Turk (1967-), “Port Blue (Mavi Kapı)” (Resim 1.36) enstalasyonunda, doğrudan Rene Magritte’in “La Victoire (Zafer)” (Resim 3.5) resmini örnek almıştır. *“Kapı, hayal gücü aracılığıyla ruhani bir yolculuğa gerçeküstü bir geçiştir.”* diyen Turk, aynı zamanda Duchamp’ın “La Porte 11 rue Larrey (11 numaradaki Kapı)” (Resim 2.5.) isimli ne açık ne de kapalı olan eserinden de etkilenmiştir.⁴⁸ Duvara monte edilmiş “Port Blue (Mavi Kapı)” açık ve içinden geçilebilir izlenimi veren bir yanılsamadır. Gerçek boyutlarda kapıyı açık alana yerleştirerek *-sanatçının 1/10 oranında küçültülmüş boyutta değişik renklerde neon ışıkla gerçekleştirdiği daha birçok kapı çalışması vardır-* gerçeklik ve kimlik üzerine yoğunlaşan Turk, yanılsama bir geçiş sağlayan bu kapıyla, değiştirilemez sanılan gerçekliklere alternatif sunar. Mantıksal olarak özdeşim kurduğu Duchamp’ın kapısı gibi “Port Blue (Mavi Kapı)”da sayısız alternatifi içinde barındıran bir kapıdır.



Resim 1.36. Gavin Turk, “Port Blue (Mavi Kapı)”, 216x100x60 mm, siyah duvara montelenmiş mavi neon ışık, 2012

⁴⁸ <http://gavinturk.com/artworks/image/10748/#>, (16.08.2016)

İtalyan sanatçı Massimo Uberti (1966-), elindeki olanakları ideal bir alan yaratmak için kullanır. Neon ışıklarla meydana getirdiği alanlar, zaman ve mekân algısında idealize olurlar. Çizgi izlenimi veren neon ışıklı alanlar ve kapılar Uberti için sonsuzluğa giden bir yolculuğun geçididir. “Stanza Silente (Sessiz Oda)” (Resim 1.37) gerçek boyutlu ama sadece geometrik bir güzellikten ibaret olmayan mekân içinde idealleştirilmiş bir mekândır. Karşıt fikirler gibi karşıt biçimlerle bir araya gelmiş “Stanza Silente (Sessiz Oda)” aslında bütünü görmeye odaklanmış bir göz için oldukça yalın ve açık bir eserdir. Duvarları olan bir oda içinde ışıktan yeni bir alan oluşturmak ve ışıkla sınırlandırılmış kapıdan içeri girmek, paradoksal bir evrende olduğu iddiasını güçlendirir niteliktedir. Sanki başka bir evrene geçilecekmiş hissi veren bu ışık geçitler aynı zamanda yerçekimine meydan okurlar.

Üç boyutlu alanların yaratılması ve mekânda farklı perspektifler oluşturma, günümüz şartlarına uyarlanmış, çokta yeni olmayan bir arayıştır. Çağdaş kavramsal sanatçılardan Güney Kore’li Jeongmoon Choi (1966-), ultraviyole ışınlarla aydınlatığı renkli ipliklerle, enstalasyonlar yaratarak mekândaki geçi(t/ş)leri yeniden tanımlamaktadır. Enstalasyonun kurulduğu alanlarda yüzeyi, tuval yüzeyi gibi kullanarak ipliklerle sanki çizim yapan Choi, alan ve çizginin ortak etkileşimiyle mekânda derinlik oluşturur (Resim 1.38).



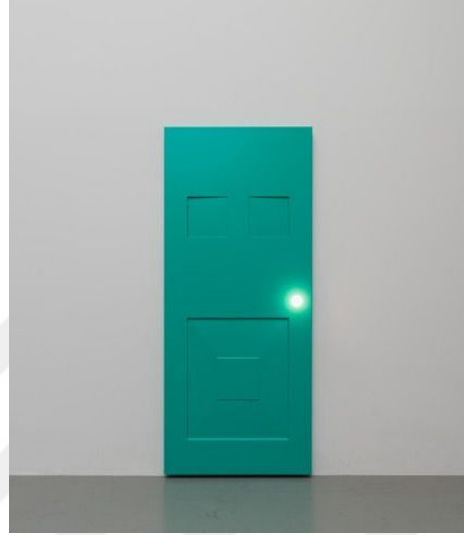
Resim 1.37. Massimo Uberti, “Stanza Silente (Sessiz Oda)”, 220x400x400cm, neon, demir ve gümüş tel, 2001



Resim 1.38. Jeongmoon Choi, “Room in Room (Oda İçinde Oda)”, 80m² alan, iplik, siyah ışık, Hamburg, 2011

Choi, Hamburg Frise Sanatçı Evi’nde yaptığı “Room in Room (Oda İçinde Oda)” isimli enstalasyonunda kullandığı iplerle mekânda bir çeşit perspektif yanılsaması yaratıp, mevcut alanın koşullarını dönüştürmüştür. Bu üç boyutlu çizgiler sanatçının

hayali yapılarının projeksiyonlarıdır.⁴⁹ Choi'nin hayali yapısına benzeyen ancak, gerçek bir kapıyı kullanıp var olduğu mekânın gerçekliği üzerinden hayali mekân vurgusu yapan Çin'li sanatçı He Xiangyu'nun (1986-) "I'm Sorry (Üzgünüm)" isimli heykeli (Resim 1.39) ise izleyiciyi seçeneksiz bırakır. Çevrilerek açılan kapı kulbu yerine kapı kulbuna bezeyen bir ampul monte eden sanatçı, bu ampulu yakarak ve kapıyı duvara sabitleyerek giriş-çıkışın olmadığı bir iş görememe hali sergilemektedir.



Resim 1.39. He Xiangyu, "I'm Sorry (Üzgünüm)", 170x72x9cm, paslanmaz çelik, boya, telgraf, lamba, SCAI The Bathhouse Galeri Tokyo, 2013

Işığı sanatsal bir malzeme olarak kullanan tanınmış sanatçılardan, Şili'li Ivan Navarro'nun (1972-) ışıqla çalışmaya başlamasının ilginç bir öyküsü vardır. Sanatçı, sokakta insanları izlerken, albino* hastalığından muzdarip insanların ışığa karşı duyarlılıklarından etkilenip ışığın güçlü bir malzeme olduğuna karar vermiş ve ilk kez fotoğraf üzerindeki çalışmalarıyla bu etkiyi deneyimlemiştir.⁵⁰

Navarro'nun eserlerinin çoğunda izleyici aktif bir rol oynar. İzleyiciyi hem duyusal hem de psikolojik olarak eserlerinin içine katar ve onların bir çeşit algısal oyun oynamalarına yol açar.⁵¹ Sanatçının elektrikli ışıkları bir ifade aracı olarak seçmesinin bir diğer önemli nedeni de Şili'de yaşadığı zamanlardaki diktatör rejimin elektriği,

⁴⁹ <http://theculturetrip.com/asia/south-korea/articles/drawing-in-space-jeongmoon-choi-s-ultra-violet-installations/>, (16.08.2016)

* Renklenmeyi sağlayan melanin pigmentinin azlığı ya da hiç olmadığı genetik bir hastalık. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Albinizm>, (17.08.2016)

⁵⁰ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-artists-who-work-with-neon>, (17.08.2016)

⁵¹ <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ivan-navarro>, (17.08.2016)

politik egemenlik, idam ve işkence aracı olarak kullanmasına duyduğu tepkidir.⁵² Navarro'nun "Red Holeway (Kırmızı Koridor)" isimli enstalasyonu (Resim 1.40), ışık ve ayna aracılığıyla, optik yanılsama etkili derinlik algısı (mekân içinde mekân) yaratmıştır. Alüminyum kapıyı çevreleyen 10 cm'lik neon ışık tüpleri monte eden sanatçı, yan odaya uzanan bir geçiş koridoru etkisi vermiştir.⁵³ Navarro, eseri aracılığıyla izleyiciye, dikta rejiminin kendisi üzerinde bıraktığı tahribatı geride bıraktığı gibi, herkesin acılarını geride bırakılabilecekleri bir umut yolculuğunun başladığı kapının eşiğinde olduğunu bildirmiştir.



Resim 1.40. Ivan Navarro, "Red Holeway(Kırmızı Koridor)", 200x80cm, neon ışıklar, alüminyum kapı, ayna, cam, 2005

Sanatın, iktidarın gücünü ispatlayan anıtsal niteliğinden, egemen ideolojilerin çıkarlarına hizmet için araçsallaştırılmasına ve sanatçıların kendilerini özgürce ifade edebildiği zamanlara kadar geçirdiği dönüşümler, aslında, sanatın temel işlevinin ne olduğu sorusuna verilecek cevaplar olmaktadır.

Üretilme amacı ne olursa olsun, sanat yapıtları, hayatın içinde bir gereksinim ve gereklilik olarak var olmaya devam etmektedir. Estetik değer olarak varlıkları, sosyolojik, kültürel, siyasal pratiklerin yenilenmesi ve dönüştürülmesinin hizmetinde olmaları anlamına gelmektedir. Bu belirleme, kapının işlevinin toplumu oluşturan bireylerin zihninde sosyo-politik imgelem yaratabileceğinin ve toplumuna ait bir birey

⁵² <http://www.artnet.com/artists/iv%C3%A1n-navarro/>, (18.08.2016)

⁵³ http://www.saatchi-online.eu/artists/artpages/ivan_navarro_red_holeway.htm, (18.08.2016)

olan sanatçının hem kendini hem de toplumu ifade edebileceği ideal bir ara yüzey olduğunu düşündürmektedir.

1.2. SOSYO-POLİTİK İMGE OLARAK KAPININ PSİKOPATOLOJİSİ

Sosyo-politik imge olarak kapı, sanatsal oluşumların zaman içindeki değişim, gelişim ve dönüşümlerini hem bireysel hem de toplumsal açıdan değerlendirip yapısal analizini ortaya koyma olanağı sunar. Tarihin akışı içinde, insanın kendi varlığıyla, sanatın somut varlığını kavrayışı ve sanatı biçimlendirışı, toplumsal sanat kültürüyle iç içe geçer.

En ilkelinden en gelişmişine her toplumda sanat, önemli bir rol üstlenir; bir toplumun sanatına bakarak, kendini oluşturan toplumsal sınıflar hiyerarşisindeki ayrımları, devletin bütüncül yapısını, devletlerarası ilişkilerini düzenleyip organize etmede aldığı konumu, eşdeyişle insan-toplum etkileşimini hissedebiliriz. Bu etkileşim, içinde yaşanılan sosyal yapının gerçeklikleridir. Jacques Lacan (1901-1981)'a göre gerçeklik, sembollerden ve anlamlama sürecinden oluşur.⁵⁴ Sürecin sonunda gelişen sosyal yargılar, sanatın konumunu belirler: *“Buna bağlı olarak da sanatın tarihsel akışında ‘ilerleme’ olarak görülen değişimlerin aslında toplumsal tarihi devam ettirdiği, yani sanat kurumunun toplumsal gerçekliği farklı biçimlerde yansıtmaya devam ettiği anlaşılır.”*⁵⁵

Toplumsal gerçekliği bireysel gerçekliğe bağlayan Guy Debord'a (1931-1994) göre, bireysel gerçeklikler, doğrudan doğruya gücünü toplumdan alarak biçimlenen toplumsal gerçekliklere dönüşür.⁵⁶ Böylelikle, tüm sanatsal eylemlerin kaynağında ve sanatçıların kendilerini ifade edişlerinde, toplumsal gerçekliklerin etkisi inkâr edilemez.

Sanatçılar ne kadar özgün olsalar da içinde bulundukları topluma dayanır ve o toplumdan beslenirler. Ekonomisi tarıma dayalı toplumlarda sanat, krallar, soylular ve din kurumlarına bağlı ve onlara hizmet ederken, kentsel yaşamda burjuvalar ve

⁵⁴ Sean Homer, *Jacques Lacan*, (Çev.: Abdurrahman Aydın), Phoenix Yayınevi, Ankara 2013, 113.

⁵⁵ Selmanpakoğlu, 121.

⁵⁶ Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, (4. Baskı), (Çev.: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012, 40.

aydınlara hitap etmiştir. Modern sanayi toplumuna gelindiğinde ise sanatın özerkliği, sanatçının bireyselliği ön planda olmuştur.⁵⁷

*"Gerçekte sanat, toplumun öteki alanlarıyla dışsal bir ilişkiye giren bağımsız bir alandır. Sanat, bir taraftakiler için estetik duyarlılık sahiplerinin aşâğılık ve maddiyatçı bir toplumdaki kaçarak sığınabilecekleri apayrı bir tinsel dünya haline gelirken, öteki taraftakiler tarafından bu toplumu değiştirmekte kullanılacak güçlü bir iletişim aracı olarak görülüyordu."*⁵⁸

Ben ve öteki ile iktidar arasındaki iletişim(-sizlik)in boyutlarını, uyum(-suzluk)unu, birbirleriyle mesafesini, eşdeyişle, özel ve kamu alanlarında gelişen yöneten-yönetilen ilişkisinde otoritenin gücünü/güçsüzlüğünü anlamlandırmamıza aracılık ettiğini varsaydığımız kapı imgesi -modern çağla birlikte- dışsal egemenlikten içsel tutsaklığa dönüşen temel duygu durumunun ifadesine dönüşür.

Sosyo-politik otorite, tüm insani gereksinimleri yok saymaktadır. Üretim ilişkileri, üretici güçler, üretim koşulları değişmiş; kapitalist düzen gelmiş; maddi değerler ile manevi değerler arasında sıkışıp kalarak, duygu, düşünce ve davranışlarında işlev bozukluğu yaşayan, hastalıklı bir toplum açığa çıkmıştır. Psikopatolojik⁵⁹ bir seyirde ilerleyen bu durumu, cennet-cehennem metaforu üzerinden bir söylem düzeyinde belirtmek gerekirse, bireylerin vaat edilen cennetin kapısını zorlaması, cehennem zebanilerinin karşısında durması, kendisine/ötekine tamamen yabancılaşmasından söz edilebilir.

Sosyo-politik imge olarak kapının psikopatolojisi, ister geleneksel yaşamda ister modern yaşamda olsun, toplum-birey bağlamında yöneten-yönetilen ilişkisini incelemeye olanak sağlar. Dahası, her çağın özelliklerine göre şekillenen insan modellerinin "Tanrı-Kral" otoritesi altındaki konumunun giderek "Tanrı-Devlet-Baba" otoritesine doğru yeni bir konuma evrilişi söz konusudur. Evvelinde, iyi-kötü yaşanan bu dünyadan öte dünyaya açılan (cennet/cehennem) kapıya varmanın, sonrasında devlet kapısında 'ödül-ceza' sistemine (hep) tabi olmanın sembolü 'Kafkaesk kapı' ile özdeşleş(-e-me)me olarak aşamalandırılabilir.

⁵⁷ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, (9. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, 157.

⁵⁸ Larry Shiner, *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, (3. Baskı), (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, 299-300.

⁵⁹ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Psikopatoloji>, (9.1.2017)

1.2.1. Vaat Edilen Cennet Kapısından Giriş

Din, dünyaya bakışa, bugünü algılayışa, yarını öngörebilmeye, belki bunlardan da öte insan ve insana bağlı değerleri kavrayışa doğrudan etki yapan ve insanlığı yönlendiren bir inançlar bütünüdür.⁶⁰ Herhangi bir yaratıcı ilahi güce inanma, tapınma ve bunları sistemli bir düzende gerçekleştirme olarak tanımlayabileceğimiz din olgusu, sanatta olduğu gibi insanlık tarihiyle eşgüdümlüdür.

Sanat ve din olgusu, birlikte ve insana özgü değerlerle yoğrulur. İnsanın değerler sistemindeki dinamiklerinden beslenir. *“Bütün halkların dini ve bilgeliği, sanatla yaratılan formlarda vücut bulmuştur ve bu formlar bizler için kendilerini anlamamızı sağlayan birer anahtar olmuşlardır.”*⁶¹

İlk çağlardan beri insan, kendini kötülüklerden koruyacak gizli güçlerin varlığına inanmış ve bir arayış içine girmiştir. Bu arayışlar neticesinde birtakım inanç sembolleri doğmuştur. *“Din, bir toplumsal bilinç biçimi olmakla birlikte, başlı başına özel bir düşünce tarzına yol açmaz. Dinsel tasarımlar, dinin kendisinden ortaya çıkmamıştır; ona yardım eden düşünce tarzlarına, yani doğaya kendi değer yönlendirişi içinde bakarak doğayı insansallaştıran, manevileştiren, kişileştiren, kısacası doğayı fantastik yoldan yorumlayan bir düşünce tarzına dayanarak ortaya çıkabilmiştir.”*⁶²

Doğa karşısında güç elde etmek için sığınak olarak gördükleri mağaraları av sahneleri ile bezeyen avcı ressam, av stratejileri gerçekleştikçe, resimlerini kutsal sayıp, mağaranın en dip köşesini bir tür tapınak kabul etmiştir. Doğa karşısında elde ettiği gücü, doğaüstü güçlerin bahsettiğini düşündüğü dokunulmazlığa yorumlamış, bunu avladığı hayvanın postunu bürünerek ispatlamıştır.

Barınma, karın doyurma, örtünme ihtiyaçları giderilmiş olarak insan, resim, dans, müzik türevi beceri ve eylemleriyle ‘güç’ ilişkilerini pekiştiren sanatın temellerini atmıştır. Bu şekliyle sanat, aynı zamanda dinsel bir varoluş yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Avcı-toplayıcı insan, göçebelikten tarım ve hayvancılıkla geçinen yerleşik düzene geçişiyle, güneş, yer, gök, ay, su, rüzgâra bağımlı olan hayatın sembolik dilini

⁶⁰ Sıtkı M. Erinç, *Sanat Sosyolojisine Giriş*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2009, 37.

⁶¹ France Farago, *Sanat*, (2. Baskı), (Çev.: Özcan Doğan), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011, 142.

⁶² S.Moissey Kagan, *Estetik ve Sanat Notları*, (Çev.: Aziz Çalışlar), Karakalem Kitabevi, İzmir 2008, 209.

biçimlendirmiş, kutsal inanç evrenine özgü kültürlerin tanrı-kralları egemenlik simgesi olmuştur.⁶³

Teokrasiye dayalı ilkçağ uygarlıklarında, tanrıya eşdeğer kral, insanın en üstünü, yüce bir varlıktır. Bitki ve hayvan motifleriyle bezenen heykellerle totem oluşturan toplumların yüce olanı cisimlendirilişi gibi doğaüstü güçlere sahip tanrıların insan formunda tasvir edilişi, ilahi algının soyut kavramları somutlaştırması davranışı olarak kabul görmektedir. Eski uygarlıklarda günlük yaşamını düzenleyen dini ritüeller, sanatın itici güç olmuş, sanat ve din birbirini bütünlemiştir; “...din, sanatsal-imgesel araçlarla ‘iş görmek’le kalmamış, kuramsal düşüncüyü (teolojiyi) de onun hizmetine koşarak, güçlü dinsel kurumlar yaratmıştır. Ancak sınıfsız toplumda sanatsal yaratım, dinsel bilincin biçimlenmesini sağlayacak tek etkinlik biçimi olmuştur. Yani sanat dinden doğmamış, tam tersine, dinsel bilinç ile dinsel gerekler, dünyanın insanlarca sanatsal-imgesel olarak özümlemesi süreci içinde ve bu temele dayanarak ortaya çıkmıştır”⁶⁴

M.S. 4. yüzyıl’dan itibaren Bizans sanatı, Roma sanatından etkilenecek bir dönüşüm yaşamıştır. Sanat, kilisenin hizmetine girmiştir. Tapınma nesnesi olarak ikonlarda görünen (dış görüntü), görünmeyen (içsel) yerine geçmiş ve resimler ruhani bir değer kazanmıştır.⁶⁵ Bu dönemde -dini figürler, İsa ve Meryem ikonaları- Tanrının varlığıyla ilgili soruları ortadan kaldırmak, Hristiyanlık ideolojilerini ifade etmek için, din-sanat bileşkesinde yeni bir estetik anlayış ortaya çıkarmıştır. “İsa, Tanrı’nın görünür bir temsili ya da ikonik karşılığı olmanın ötesinde, tanrısal bir öz taşır. Yani onun varlığında ikon ve idol, temsil ve sunum ayrılmaz bir bütünlük içerisine girer. Bu yüzden İsa’nın türlü haller içerisinde resmedildiği ikonlar tanrısal belirşler sayılırlar.”⁶⁶

Bizans sanatında temel amaç, Hristiyanlığın geniş kitlelere yayılmasını sağlamaktır. Natüralist olmayan bir tasvir tarzıyla, sanatçının hayal dünyasından kaynaklanan keyfi özelliklere yer verilmemiştir. Biçimler tinsel bir âleme ait olup,

⁶³ Nazan-Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, (3. Baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010, 21.

⁶⁴ S.Moissey Kagan, 209.

⁶⁵ Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev.: Gizem Aldoğan, F.Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, Çin 2012, 9.

⁶⁶ Taburoğlu, 40.

kutsal ve sembolik formlar ve mistik renkler kullanılmıştır. Gereksiz ayrıntılara yer vermeyen bu sanat, bir tasviri en yalın, en açık ama mistik bir güçle dolu ve ruhsal yaşantılara yön verici bir tarzda ele almış, insani tutkular bir kenara bırakılmış ve Tanrının hizmetine adanmış bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır.⁶⁷

Ortaçağ'da sanat tümüyle kiliseye bağlı kalmıştır. Kiliselerdeki ikonalar, dini tasvirler insanların inandıkları soyut varlıklara odaklanmalarını kolaylaştırmıştır. Normatif bir sanat anlayışını benimseyen Ortaçağ kiliseleri, hem din hem sanat merkezi olarak değerlendirilmiştir. Dini konularla kurumsal amaçlara hizmet eden, dinsel ve özel düşüncelere de yardımcı olan 15. yüzyıl resimlerinin, kilise tarafından belirlenmiş başlıca üç işlevi; insanları eğitmek, dini konuları bellekte canlı kılmak ve dini duyguları harekete geçirmek⁶⁸ olmuştur.



Resim 1.41. Andrei Rublev, Kutsal Kapılar, Rusya, 1425-27

Sanatıyla kendinden sonraki Rus resamlara örnek olan Andrei Rublev'in (1360/70-1427/30) Evanjelistleri* konu edindiği "Holly Gates (Kutsal Kapılar)"ı (Resim

⁶⁷ Ümran Bulut, *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2003, 48.

⁶⁸ Michael Baxandall, *15.Yüzyılda Sanat ve Deneyim Stilin Toplumsal Tarihine Giriş*, (Çev.: Zeynep Rona), İletişim Yayınları, İstanbul 2015, 69.

* Evanjelist: Hristiyanlık bildirisini vaaz eden, yayan kişi anlamına gelir.
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Evanjelizm>, (26.10.2016)

1.41), basit kompozisyonu, vurgulu konturları, etkileyici figürleri ve yumuşak bir renk düzeniyle, kilisenin amacına oldukça başarılı bir şekilde hizmet etmiştir.⁶⁹

Rönesans sanatçısı, salt dünya ile ilgili bir içeriği dile getirmek amacıyla dinsel bilinçle edindiği sanatsal öğeleri ustalıkla kullandıkça, dinin, sanat üstündeki etkisinin yavaş yavaş ayrışmaya başladığı görülmüştür.⁷⁰ Ağır basan hümanist düşünceler ışığında, yalnızca kutsal bir öyküyü anlatmak değil, gerçek dünyayı olduğu gibi yansıtma fikri benimsenir olmuştur. Gerek dini, gerek mitolojik konular, sanatçının hayal gücünü de dâhil edebildiği natüralist bir tavırla ele alınmıştır. Fakat Rönesans sanatçısı kutsal kitap anlatılarını görselleştirmek gibi toplumsal bir görevden tamamen feragat edememiştir.

Sanatsal ve dinsel amaçların iç içe geçtiği Hristiyanlıkta olduğu gibi, Musevilik ve İslamiyet'te tasvirle ilgili aleni bir suret yasağı yoktur. Ancak, Musa'ya vahiy edilen (*On Emir*)'den ikincisinde hiçbir suretin yapılmayacağı ve onlara ibadet edilmeyeceği geçer.⁷¹ Fakat bu yasaklar, İslamiyet'te ve Yahudilik'te sanata dini bir işlev yüklenmediği anlamına gelmez. İncil'de de "*Kendin için oyma put, yukarda göklerde olanın ya da yerin altında sulara olanın asla suretini yapmayacaksın; onlara eğilmeyecek, onlara ibadet etmeyeceksin*" ifadesi geçer. (*Çıkış*20:4-6) İslamiyet'te de aynı şekilde put yasağıyla ilgili Kuran'da çeşitli ayetler (5:90, 22:30 ayetler) vardır.

İslam'da resim yasağının gerekçesi olarak Hz. Muhammed'in "Allah, sûret yapanlara, yaptıkları sûretlere ruh üfleyinceye kadar azap edecektir. Ruh üflemeleri de zaten mümkün değildir." ve "Kıyamet gününde en şiddetli azaba çarptırılacak olanlar Allah'ın yaratmasına -yarattıklarına- benzemeye çalışanlardır." hadislerinden bahsedilir. Musevilik ve İslamiyet'te, Tanrı cisimleştirilemez, görülemez, O aşkın olandır. Peygamberlerin ve diğer dini figürlerin tasvirine de yer verilmez.

"İslamiyet'teki tek tanrı düşüncesi ve ahiret kavramları İslam sanatını ciddi anlamda etkilemiştir. Tek merkezden çıkan motifler merkezîyetçiliği, devam eden ve tekrara dayalı bir süsleme anlayışı ise ölümden sonra devam edecek olan yaşamı

⁶⁹ http://www.old.museum-sp.ru/Ecoll_icon.html, (26.10.2016)

⁷⁰ Avner Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, (Çev.: Yakup Şahan), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, 59.

⁷¹ Yusuf Besalel, "Yahudilikte Temel Kavramlar, On Emir", *Şalom Haftalık Siyasi ve Kültürel Gazete*, http://www.salom.com.tr/haber-78241-yahudilikte_temel_kavramlar_on_emir.html, (26.10.2016)

betimler niteliktedir."⁷² Daha çok geometrik ve stilize edilmiş motifler yer almış ayrıca İslam sanatında simgesel bir yaklaşımla tezhip, minyatür, hat gibi soyut anlatıma yöneliş olmuştur. Böylece İslam sanatı, dinden kopuk değil ama dinin bu yasaklarla birlikte yorumlandığı biçimde şekil almıştır. İslam sanatı, kendi kurallarına aykırı olmadığı sürece, İslam'ın yayıldığı Asya, Afrika ve Avrupa medeniyetlerinden de etkilenmiştir.

Sanat eserlerinin dinsel içerikli, dini meselelerin de sanatsal dille aktarımı, dinler tarihi, dolayısıyla insanlık tarihi kadar eski ve iç içedir. 17. yüzyıldan sonra sanat, dinle olan yakın temasından yavaş yavaş kopmaya başlamıştır. Sanatın dinle ilişkisi, endüstrileşme ve modernleşme sürecinde gelişen teknolojik ve bilimsel ilerlemelerle neredeyse görünmez hale gelmiştir. Açık bir şekilde görünmese de dinsel imgelerin sanattan tamamen koptuğu söylenemez. Çünkü her çağda, sembollerle dinin tinselliği kanıtlanmaya çalışılmıştır.

Soyut olan varlıkların sembollerle somutlaştırılması dini aktarımın, en yalın metodu olmuştur. Dini semboller, dinsel gerçekliklerin parçası olarak algılanır ve çoğu zaman kendi anlamının ötesinde anlamlara işaret eder. Bu açıdan dini sembolleri anlamak, dini anlamayı kolaylaştırmıştır. İsa, kefareti ve kurtuluşa işaret etmek için kendini şöyle tanımlar: *"Ben kapı'yım. Bir kimse benim aracılığım ile içeri girerse kurtulur. Girer, çıkar ve otlak bulur."*(Yuhanna 10:9) Bu cümlede, günahlardan ve cehennemden kurtulmak isteyenler için kurtuluş yolunun İsa'ya inanmak olduğu vurgulanmıştır. Yargı Günü'nde insanlığın geçebilmesi için tek bir kapının açılacağı, insanları sonsuz yaşama taşıyacak olan o kapının da İsa'nın ta kendisi olacağına inanılmıştır. Yani kapı sembolü burada İsa'ya inanıp O'na katılmak ve ilahi huzura ermek anlamına gelir.

Hristiyanlıkta, Tanrı ruhani ışık olarak tasvir edilir, İsa da Tanrı'nın oğlu olarak, ışığı insanlara getirendir. William Holman Hunt'ın, (1827-1910) "The Light of the World (Dünya'nın Işığı)" resmi (Resim 1.42), İsa'nın ışıkla ilgili *"Ben Dünya'nın ışığıyım. Her kim beni takip ederse, yaşam ışığına sahip olacak ve asla karanlıkta yürümeyecek."* (Yuhanna 8:12) sözlerine dayanır. Aynı zamanda, İncil'de (Vahiy 3:20) İsa şöyle demektedir: *"İşte kapıda durmuş, kapıyı çalıyorum. Biri sesimi işitir ve kapıyı*

⁷² Kafiye Özlem Alp, *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*, Efil Yayınevi, Ankara 2009, 25.

açarsa, onun yanına gireceğim; ben onunla, o da benimle, birlikte yemek yiyeceğiz." Hunt'ın dini temalı bu sembolik resminde, İsa otlarla kaplı bir kapının önünde sağ eliyle kapıyı çalarken, sol elinde dünyadaki günahkârların karanlığını aydınlatan ilahi ışığı yayan bir fener tutmaktadır. Dikkatlice bakıldığında, kapının dışarıdan tutulacak bir kolunun olmadığı görülür. Bunu, Hunt şöyle açıklamıştır: *"Bu kapı, insan kalbinin kapısıdır ve sadece içeriden açılabilir."*⁷³



Resim 1.42. William Holman Hunt, "The Light of the World, (Dünya'nın Işığı)", 59.8x125.5 cm, Yağlı Boya, 1851-53

Hristiyanlık odaklı görsel sanatlarda kapı imgesinin varlığına kıyasla, İslam sanatında kapı imgesi, formdan çok aşkın bir gerçeklikle ilgilenen tasavvuf felsefesinde önemli bir yer tutar. İlk olarak Ahmet Yesevi (1093-1166) "Dört Kapı" öğretisini geliştirmiş, sonrasında Hacı Bektaşî Veli (1209-1271) bu öğretiyi "Dört Kapı Kırk Makam" şeklinde geliştirmiştir. Öğretiye göre, 'insan-ı kâmil' olmanın yolu dört kapı kırk makamdan geçer. İnsanın, din ve ahlak yönünden kendini tamamlaması bu öğretileri yerine getirmesiyle mümkün olacaktır. Her bir kapıdan geçerek, dünyevi benliğinden arınacak ve her makamda irfana ulaşacaktır. Bunlar; Şeriat Kapısı, Tarikat Kapısı, Marifet Kapısı, Hakikat Kapısı'dır.

Bu dört kapının geçtiği ayet şöyledir: *"Ey İnsanlar! Muhakkak ki size Rabbinizden bir öğüt (şeriat), kalplerinizdeki hastalıklara bir şifa (tarikat), müminler*

⁷³ Chris Wright, *Religion For Today Book One Some Hard Questions*, Oxford University Press, https://books.google.com.tr/books?id=srz_tMtvBa4C&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, (16.03.2014)

için bir hidayet rehberi (marifet), ve rahmet (hakikat) gelmiştir.”(Yunus Suresi 57.Ayet) Adı geçen kapılar sembolik olarak, makam, mertebe ve erişilmesi gereken ahlaki konuma işaret eder. Burada, taş işlemleriyle ünlü Divriği Ulucamii Taç kapısından bahsetmek yerinde olacaktır. (Resim 1.43) *“Divriği Ulucamisi’nin Kuzey (Kible) Taç kapısı, bir Cennet Kapısı imgesi yaratmak amacıyla tasarlanmış tek örnektir.”*⁷⁴ Bu taç kapının kompozisyonunda ağırlıklı olarak bitkisel motifler, hayat ağacı, palmetler ve geometrik motiflerle ifade edilen sembolizm dikkat çekmektedir.



Resim 1.43. Sivas Divriği Ulucamisi Kuzey Taç kapısı (Cennet Kapısı), 1228-1229

Dünya sanat tarihinde bilinen en ünlü kapı ise Lorenzo Ghiberti’nin “Cennetin Kapıları” eseridir (Resim 1.44). Floransa’da 1401 yılında Aziz Giovanni Vaftizhanesi’nin kapı tasarımları için düzenlenen yarışmada, Lorenzo Ghiberti’nin (1378-1455) yapmış olduğu “İshak’ın Kurban Edilme Azabı” konulu panosu yarışmayı kazanınca, Ghiberti’ye ikinci bir kapı siparişi daha verilmiştir. Bu ikinci kapı, Eski Ahit’ten alınmış on hikâyeyi, on ayrı panoda sahneler. Âdem ve Havva’nın yaratılışı, Habil’le Kabil, Nuh’un Gemisi, İshak’ın Kurban Edilişi, Musa, Yusuf, İbrahim, Süleyman ve Davut gibi dini figürlerin hikâyelerini konu edinen sanatçı, olaylardaki kronolojik sırayı göz ardı etmiş, Hristiyanlığı anlatan bu hikâyelerle adeta sinematik bir geriye dönüş sağlamıştır.

Hem öyküleyici hem de betimleyici bir anlatımla işlenen bu hikâyelerde Ghiberti, birtakım işaret ve sembol kullanmışsa da buradaki asıl sembol hikâyelerin üzerine işlendiği zemin olan kapıdır. “Cennetin Kapıları” isimli bu esere, Rönesans’ın sembolü

⁷⁴ Doğan Kuban, *Cennetin Kapıları- Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi’nde Hürremşah’ın Yontu Sanatı*, Yem Yayın, İstanbul 2010, 64.

oluşu ya da sadece güzelliğinden bu ismin verildiğini söylemek yeterli olmaz. Yeni doğanların kutsandığı bir vaftizhanenin kapısı olması ve anlatılan hikâyelerin Eski Ahit'ten alınarak (yeniden) canlandırılması, dinin sanat aracılığıyla, ölmüş olanlar ve yeni doğanlar arasında doğru bir bağ kurma amacının cisimlenişi olarak önem kazanmaktadır.



Resim 1.44. Lorenzo Ghiberti, Cennetin Kapıları, Floransa, İtalya, 1426-1452

Kutsal kitap ve metinlerdeki sahnelerin, sanat aracılığıyla görünür kılınmasında öğretici ve yayılmacı bir amacın varlığından söz etmek mümkündür. Fakat dini otoritenin, görünür cennet sahneleriyle, toplumun algısını yönlendirerek varlığını kabul ettirmesi, asıl amaç gibi durmaktadır. Bu varlık kabulü, otorite karşısında küçüklüğünü kabullenen ve boyun eğen birey için bir bakıma kurtuluştur; dini görevlerini yerine getirmesi halinde, yani ‘itaati’ karşılığında toplumsal borçları kapatılacak, “cennetin kapısından girebilirsin”, “orada ferah içinde yaşayabilirsin” vaatleri gerçekleşecektir.

1.2.2. Cehennem Zebanileri Kapıda Bekliyor

Dini tasvirlerde karşımıza çıkan Cennet ve Cehennem teması, edebi ve görsel birçok sanat dalında da karşımıza çıkar. Egemen otoritenin korku salma, cezalandırarak caydırma üzerine kurulu tahakkümüne istinaden cehennem tasvirine daha çok ağırlık verildiği görülür.

Hristiyan ikonografisindeki ‘Anastasis’ yani ‘İsa’nın Dirilişi’ öyküsünde bahsedilen cehenneme iniş tasviri oldukça etkileyici bir betimlemedir. “Bizans sanatında ‘Anastasis’, İsa’nın ölümünden sonra, yeraltındaki ölümler diyarına (Hades) giderek, kendinden önce yaşamış olan ve burada tutulan Eski Ahit peygamberlerini esir tutan Şeytan’ın elinden kurtarması, şeytanın buradaki krallığına son vermesi ve doğru insanları dirilterek göklere çıkarması olayıdır.”⁷⁵



Resim 1.45. “Anastasis (Diriliş)”, Duvar Resmi, Kariye Müzesi, 1310-21

İstanbul Kariye Müzesi fresklerinden birinde de gözlemlenen bu sahnede, İsa’nın sağındaki lahitten Âdem’i, solundaki lahitten ise Havva’yı ellerinden tutarak kendine doğru çektiği görülmektedir. Âdem’in arkasında, Eski Ahit peygamberlerinden Yahya, Davud ve Süleyman’ın bulunduğu bir grup yer alır. Havva’nın arkasında ise Habil ve ruhban tunikleri giyinmiş yedi kişi durmaktadır (Resim 1.45). Âdem ile Havva’nın burada tüm insanlığı temsil etmesi, İsa’nın ayakları altında, kırdığı cehennem kapısı panellerinin anahtar, çivi, menteşe, kilit gibi detayları ile resmedilmiş olması ve şeytanın zincire vurulmuş halde resmedilmesi, kapı imgesinin çok tanrılı ve semavi dinlerde yaşamdan ölüme, öldükten sonra da başka bir yaşama geçişin sembolü olarak değerlendirebileceğimiz bir genelleme yapmamıza olanak sağlamaktadır.

Benvenuto di Giovanni’nin (1436-1518) “The Descent into Limbo (Araf’a Giriş)” resmi (Resim 1.46), İsa’nın, cehennemin kapılarını ayakları altına aldığı, Matta 16:18’de geçen bir başka cehenneme iniş sahnesidir. “Ben de sana şunu söyleyeyim sen Petrus’sun ve ben kilisemi bu kayanın üzerine kuracağım. Ölümler diyarının kapıları ona

⁷⁵ http://kariye.muze.gov.tr/tr/muze/eserler/dis-narteks-mozaikleri/parekklesion_40.html, (2.11.2016)

karşı direnemeyecek" (Matta 16:18) denilmektedir. "Batı ikonografisi açısından öykünün yazınsal kaynakları, Altın Efsane ve Dante'nin İlahi Komedyası'dır (Cehennem, IV. Kanto). Hristiyan inancına göre Araf, vaftiz edilmeyen ruhların hapsediği, cennet ve cehennem arasında bir tür ara-mekândır."⁷⁶



Resim 1.46. Benvenuto di Giovanni, "The Descent into Limbo, (Arafa Giriş)", 142x150cm, T.Ü.Y.B., 15.Yüzyıl

İlahi Komedya, Cehennem, Araf ve Cennet bölümlerinden oluşmaktadır. "Tüm öykünün ana teması Tanrı'ya bulmak için gereken ahlaki değerleri yüceltmek üzere hazırlanmıştır. Eser boyunca günahkârlar için resmedilen kâbusa benzer cezalar, insanları nasıl bir tehlike beklediğini gösteren etkili bir yöntem olarak kullanılmıştır. Yazdıklarına baktığımızda, Dante'yi bir doğaüstücü veya sanrılar içinde bir mistik ya da ezoterik bir dini mezhebin temsilcisi sanmak mümkünse de, edebi düzeyde eser günahların kişileştirildiği ve ideal bir ahlaki hayatın kurgulandığı bir teolojik alegori olarak özetlenebilir... Dini bir konu üzerinden ve geniş bir teolojik bilgiyle yazıyor olsa da, dünyevî bir şairdir Dante; çünkü bize Komedya'da anlattığı, hepimize tanıdık gelen sıradan insanlık halidir ve kahramanları da aslında sevgi ve nefret ikilemindeki kısıpaca takılmış, sevaptan çok günaha meyilli, zaafarla donanmış, günlük yaşamlarında geçici, sözüm ona zaferler elde eden sıradan insanlardır. Bu insanlar anlatı içinde teknik olarak bedensiz ruhlar olsalar da, her biri bütün özellikleriyle birer birey olarak karşımıza çıkarlar."⁷⁷

20. yüzyıl başlarında, Fransız heykeltıraş Auguste Rodin'in (1840-1917) "Cehennemin Kapıları" isimli bronz kapısı, kişiselleştirilmiş alternatif bir cehennem

⁷⁶ Tükel ve Yüzgüller Arsal, 172.

⁷⁷ Nurseren Bedirgil Yurtman, "Dante ve İlahi Komedya", *Dante Alighieri, İlahi Komedya*, Lacivert Yayıncılık, İstanbul 2012, 16-18.

olarak apayrı bir önem arz eder. "Cehennem Kapıları", Paris'teki yeni Dekoratif Sanatlar Müzesi için, 1880'de Rodin'e sipariş edilmiştir. Rodin, aslında, proje için kendisine konu verilmediği halde, İtalyan şair Dante Alighieri'nin (1265-1321) "İlahi Komedy" isimli epik şiirinin ilk bölümü olan "Cehennem"den yola çıkmış, Dante ve ona yoldaşlık eden Virgil'in cehenneme yaptığı kurgusal yolculukta karşılaştığı figürlerden ilham almıştır (Resim 1.47).

Rodin, kaotik bir dünyada betimlediği, umutsuz ve acı çeken iki yüzden fazla figürle dolu bu eseri, çeşitli ekleme, çıkarma ve değiştirmelerle yaklaşık otuz yedi yılda tamamlamıştır.⁷⁸ Rodin için "Cehennem Kapıları"ndaki kaotik kalabalık, tüm coşkusuyla, onların ızdırabını ifade etme yeteneğinde yatan bir özgürlüktür. Sonunda sanatçı Dante'nin şiirlerindeki spesifik hikayeleri çıkarır ve onların yerine evrensel olarak insanların duygu ve deneyimlerini, dramatik bir anlatımla vurgular.



Resim 1.47. Auguste Rodin, Cehennem Kapıları, (636.9x401.3x84.8 cm), 1880-1917

⁷⁸ <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/103360.html>, (25.01.2014)

Rodin, yaşadığı dünyanın tüm kötülüklerine -Dante'nin tanıklığı gibi- tanıklık etmiştir ve bu tanıklığı, özgün bir Cehennem'e çevirmiştir. Bu Cehennem, tüm dünyevi duyguların farklı şekillerde tezahür ettiği bir Cehennem'dir. "Cehennem Kapıları", Rodin'in hayatı boyunca bronz kalıba alınmamıştır, sanatçının kendi atölyesinde orjinal boyutlarında plaster versiyonu bulunmuştur. İlk bronz kalıp, Philadelphia'daki Rodin Müzesi için, ikinci kalıp ise Paris'teki Rodin Müzesi için 1952 yılında alınmıştır.⁷⁹ Dante'nin "İlahi Komediya"sından ilham alınarak yapılan eserler⁸⁰ olduğu gibi, bu kitap için de birçok resim ve illüstrasyon yapılmıştır. Bunlardan biri William Blake'in (1757-1827) kitabın Cehennem bölümü için yaptığı illüstrasyon "Dante and Virgil at the Gates of Hell (Cehennem Kapılarında Dante ve Virgil)"dir (Resim 1.48).



Resim 1.48. William Blake, "Dante and Virgil at the Gates of Hell (Cehennem Kapılarında Dante ve Virgil)"

İngiliz Romantisizmin temsilcisi şair ve ressam William Blake'in kendisinin de "Cennetin ve Cehennemin Evliliği" adlı bir eseri bulunmaktadır; kurumsallaşmış dinin önerdiği geleneksel bakış açısı yerine içsel özgürlük vadeden bir bakış açısı sunduğu bu eserde İmparatorluğa karşı devrimin, akla karşı hayal gücünün, her tür baskıya karşı

⁷⁹ <http://www.rodinmuseum.org/collections/collectiontheme/4.html>, (25.01.2014)

⁸⁰ Ulaşılmış kaynakların sınırları dâhilinde, doğrudan kapı imgesi içermediğinden konumuz kapsamı dışında tutulmuş olan, Dante'nin Cehennem'inin otuzdört kantosunu gösteren bir dizi transfer çizimiyle, Soyut dışavurumcu Robert Rauschenberg (1925-2008)'den bahsetmek gerekir. Kendi çizimlerini ve suluboya resimlerini, parlak dergi reproduksiyonlarından bir kimyasal çözücü ile aktarılmış görüntülerle birleştiren Rauschenberg, Dante'nin şiirine, John F. Kennedy ve Adlai Stevenson gibi popüler figürleri ekleyerek gerçekleştirdiği çağdaş yorumu ile dikkat çeker. Bknz: <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/series/dante-drawing> (Y.N.)

özgürlüğün felsefesini yaparken, insandaki haz ve sevinç duygularını yüceltir. Onun için çekim ile itim, us ile enerji, aşk ile nefret insani varoluş için gerekli olan karşıtlıklardır. Dinsel olanın iyi ve kötü dediğinin içinden doğduğu bu karşıtlıklar olmadan ilerlemenin olmayacağını savunur. İyi cennettir. Kötü cehennem.⁸¹

1.2.3. Modern Dünyada Kafkaesk Kapı İmgesi; İçerideki Gizem ve Dışarıda Kalan Öteki

Modern dünyada Kafkaesk kapı imgesi, yasa ve düzenin bütünlüğünü korumak ve işlerliğini sağlamak amacıyla kurulmuş tam bir otorite ve mutlak itaati simgeler. Kafkaesk kapı imgesi, hem içerideki ve dışarıdakini ‘ayırır’ hem de içerideki ile dışarıdakini ‘bağlayan’ yasanın kapısıdır.

Franz Kafka (1883-1924), Prag’da yaşamış Almanca konuşan Yahudi kökenli bir edebiyatçıdır. Almanca konuştuğundan Çekler için, Yahudi olduğundan da Almanlar için yabancısıdır. Yazılarında daha çok toplumsal gerçekliklerden yola çıkarak öznel ‘ben’i anlatmıştır. Fakat bu gerçeklikler Kafka için öte bir evrendir.

“Sanatçının, yazarın toplumsal çevresi ile uyumsuzluğu, kapitalizm çağının belirleyici özelliğidir. Kişilik ile yabancılaşmış dış dünya arasındaki bu ayrılık ve kopma, gerçekliği sanat yoluyla aşmaya yönelik birbirine karşıt yöntemlere kaynaklık eder; Bir yanda dünyayı yaşamak için Ben’i çıkış noktası alan, bu Ben açısından mahkûm eden ve yıkan, özü açısından romantik bir öznelcilik vardır; öte yanda ise kendinde toplumun üzerinde olmak gücünü, toplumu tüm bağlamlarıyla kuşbakışı kavrayabilmek gücünü gören, Tanrı benzeri bu nesnel yargıçlığı, aynı zamanda hem dünyanın yaratıcılığını hem de mahşer gününün efendiliğini kendine yakıştıran yazarın eleştirel nitelikteki uzaklığı yer alır. Birinin bakış açısı, olup bitenlerin ortasında yer alanın, olayların akışıyla sürüklenenin, ilerlerken yanlış yollara sapanın, dünyaya karşı direnen Ben’in bakış açısıdır; ötekininki ise olayların üzerinde kalanın, önyargısız ve olaylarla kendisi arasına belli bir uzaklık koyan gözlemcinin konumudur.”⁸²

O, sıradanlaşmış modern dünyanın birey üzerindeki yabancılaştırıcı, tüm yıkıcı etkilerini gözlemlemiş ve yazılarıyla kendini hayali bir evrene sürgün etmiştir. Aslında

⁸¹ William Blake, *Cennet ve Cehennem Evliliği*, (Çev.: Rahmi G.Öğdül), Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul 1997, 11.

⁸² Ernst Fischer, *Franz Kafka*, (Çev.: Ahmet Cemal), Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, İstanbul 1985, 82-83

bu sürgün onun kendini cezalandırma şeklidir. Çünkü içinden hiç atamadığı bir suçluluk duygusu hissetmektedir. Suçluluk duygusunun en temelde oluşma nedeni ise ‘Otoriter Baba-Direnen Oğul’a bağlı ilişkidir. Kafka’nın gözünde, tüccar ve dindar! olan babası, hakimiyet kurmaktan, emrinde çalışanları aşağılayıp ezmekten hoşlanan bir despottur, din ve yasa da ezici yaptırımlara sahip baskıcı kurumlardır. Kafka için babası, Tanrı ve kanunla özdeşleşmiş, Baba-Tanrı-Yasa a-ç/ş-ılamayan kapı(lar) olmuştur. Sürekli babasına karşı bir saldırı vardır ama bu saldırı hep içe dönüktür. Asla eyleme dökülememiş, bir iç hesaplaşma olarak kalmıştır. Böylece Kafka’nın bireysel baba-oğul ilişkiden, toplumsal bir konum da belirginleşmiştir.

Kapıların açılmaz ve de aşılamaz oluşu, özgürlük ve adaletin yok olması, güç ve otoritenin tekelleşmesi demektir. Bu olgu, Kafka’nın “Kanun Önünde”, “Dava”, “Şato” gibi öykü ve romanlarında kapı imgesiyle sembolize edilmiştir. Bu kapı-yasa bulunur fakat hiç a(ç)-(ş)-ılamaz.

Kafka’nın kahramanları, yasaların buyurgan yapısı önünde ezilir fakat sorgular ve bununla mücadele ederler, ama sonunda genellikle teslim olurlar. Çünkü modern dünyanın görünmeyen otoritesi ve hiç bilinmeyen yasası, dişli bir makine gibi önüne gelen herkesi öğütmektedir. Peki, bu yasalar kim için, neyi düzene koyarlar? Kafka’nın kahramanları bu soruları sorarlar ama aldıkları cevap kocaman bir “hiç”liktir.

Kafka, yasaya karşı gelinebileceğini fakat onun değiştirilemeyeceğini ve nihayet insanoğlunun yasaya karşı mücadelesini kazanamayıp ona boyun eğeceğini “Kanun Önünde” öyküsünde kapı sembolizmiyle şu şekilde belirtir: *"Yasa önünde nöbet tutan bir bekçi vardır. Taşralı bir adam bir gün ona gelip yasaya girme izni ister. Ancak bekçi, o anda izin veremeyeceğini söyler. Adam düşünür ve daha sonra girip giremeyeceğini sorar. 'Belki' der bekçi, 'ama şimdi olmaz.' Bekçi, her zamanki gibi açık duran kapının önünden çekilir ve adam içeriye bakmak için eğilir. Bunu gören bekçi güler ve şöyle der: 'Mademki girmeyi bu kadar çok istiyorsun, beni aşarak içeri girmeyi dene bakalım. Ama bil ki ben güçlüyüm. Üstelik bekçilerin en küçüğüyüm. Her bir salonun girişinde gitgide daha güçlü bekçilere rastlayacaksın.' Taşralı adam bunca zorluk çıkacağını beklememiştir. Yasanın herkese her zaman açık olduğunu sanmıştır. Bekçi ona bir iskemle verip kapının yanına oturtur. Adam günlerce, yıllarca oturur. Adam, yıllar boyu beklerken sürekli olarak bekçiye inceler. Diğer nöbetçileri unuttur,*

onun Yasa'ya girmesine izin vermeyen ilk ve tek kişi olduğunu düşünür. Artık ölüme yaklaşmıştır. Kaskatı kesilen bedenini doğrultamadığı için de, bekçiye yanına gelmesi için bir işaret yapar. Bekçi üzerine iyice eğilmek zorunda kalır, çünkü aralarındaki boy farkı alabildiğine değişmiştir. 'Daha ne öğrenmek istiyorsun? Bir türlü doymak bilmiyorsun' der. 'Herkes yasayı öğrenmek istediği halde, nasıl oluyor da uzun süredir benden başka hiç kimse içeri girmek istemedi?' Bekçi adamın hayata veda etmek üzere olduğunu görür ve kaybolan işitme duyusuna ulaşabilmek için kulağına gürler: 'Bu kapıdan girme hakkı yalnız sana tanınmıştı, bu giriş sırf senin için yapılmıştı. Ben artık gidiyorum, kapıyı da kapatıyorum.'⁸³

Kafka'ya göre modern dünya korku çağını yaşamaktadır. Kapitalizm ise insanları birbirine bağımlı kılmış ve yabancılaştırmıştır. Kapitalizm, insan ruhunu ele geçirmiştir. Yasalar da insanın kendi eliyle yarattığı kafeslerden ibarettir. Modern dünya insanı artık kendisi ile Tanrı arasındaki otorite uzlaşmazlığını değil, yeryüzüne inmiş Tanrı-Devlet otoritesinin karşısındaki yetersizliğini yaşamaktadır. "İnsanlar yasalara, yalnızca ceza almaktan korktukları için saygı göstermezler. Onları bu davranışa iten, itaatsizliğin içlerinde uyandırdığı suçluluk duygusudur. Bu suçluluk duygusundan kurtulabilmeleri için tek yol, otorite tarafından bağışlanmaktır. Bağışlanmanın koşulları da ağırdır. Suçlu suçundan pişmanlık duymak, cezasına razı olmak ve cezayı kabul etmek zorundadır. Günah (itaatsizlik) < suçluluk duygusu < otoriteye teslimiyet (ve cezalandırılma) < bağışlanma süreci, insanı her itaatsizliğin daha çok itaate sürüklenmesi durumu ile başbaşa bırakan bir kısır döngüdür."⁸⁴ Bu şekilde insan, kendine, topluma ve doğaya gitgide yabancılaşmaktadır. İnsan gücüne duyulan ihtiyacın azalması, insan yerine makinelerin üretir olması, bireyin kendini yeniden konumlandırmasını gerekli kılmıştır. Yabancılaşan birey, daha edilgen ve içe dönük bir yapıya brünmüştür.

Yabancılaşma; endüstrileşme, sosyal ve kültürel değişiklikler paralelinde gündelik dile iyice yerleşen modern çağın en zorlu sorunlarından biridir. Yabancılaşmanın tarihi insanlık tarihi kadar eski olmakla birlikte, modern çağda yabancılaşma dil, din, ırk, kültür, ahlak ve siyaset gibi birçok alanda yoğunlaşmıştır. Sanayi kentleri, fabrikalar, makineler, insan yaşamını kolaylaştırmakla birlikte birtakım toplumsal sınıfların doğmasına ve toplumsal bir yabancılaşmaya neden olmuştur. "Karl Marx (1818-1883),

⁸³ Franz Kafka, *Hikâyeler*, (Çev.: Kamuran Şipal), Cem Yayınevi, 5. Baskı, İstanbul 1995, 81-82.

⁸⁴ Erich Fromm, *Sahip Olmak ya da Olmak*, (Çev.: Aydın Arıtan), Arıtan Yayınevi, İstanbul 2003, 165.

yaşam biçiminin üç farklı alanını eleştiri konusu yaparak üç tarz yabancılaşma olduğunu göstermeye çalışmıştır:

- 1- *Burjuva toplumunun ekonomik yapısının eleştirisinden ekonomik yabancılaşma,*
- 2- *Devlet yapısının eleştirisinden politik yabancılaşma,*
- 3- *Dinin eleştirisinden dinsel yabancılaşma”⁸⁵*

Burjuva toplumunun ekonomik yapısından doğan ekonomik yabancılaşmanın etki alanı, 20. yüzyıl ve günümüz sanatı da dâhil olmak üzere, oldukça geniştir. Doğal olarak sosyal, siyasal, kültürel yaşam ve hatta sanat, yabancılaşan toplumların ve bireylerin bu ekonomik yapıya ya teslimiyetleriyle ya da başkaldırılarıyla şekillenmiştir. *“İçinde yaşanılan dünya, umudun yitirildiği, cesaretin kırıldığı, uyum içinde yaşamının söz konusu bile olmadığı bir dünya olmuştur. Kapitalist dünya, insanın insansızlaştığı, duygusuzlaştığı bir dışsallık haline gelmiştir. Bu ortam, insanı her şeyden önce bir nesne konumuna getirmiş ve insansal değerlerin yok olmasına neden olmuştur.”⁸⁶* İnsanı ve insansal değerleri nesneleştiren ekonomik yapının yani paranın merkezi konumuna getirilmesi tüm sanat faaliyetlerini de bünyesine almıştır. *“Dolayısıyla para, her şeyi satın alabilme özelliğine, bütün nesneleri kendine mal edinme özelliğine sahip olduğu için, en yüksek mülklenme nesnesidir. Özelliğinin evrenselliği, varlığının her şeye kadir olmasıdır; dolayısıyla her şeyden güçlü bir varlık olarak görünür.”⁸⁷*

Kapitalist dünyada sanat, yeni arayış, sorgulama, eleştirme, karşı çıkma gibi eylemler çerçevesinde gelişirken, bu düzenin sanatçısı da hayata kafa tutan, sorgulayan eleştiren, sanat politikasıyla mücadele edendir. Bu tavırla ortaya çıkan eserler de politize olmuş eserlerdir.⁸⁸ Jörg Immendorff (1945-2007), öğrencisi olduğu Beuys’un politize olmuş sanatını izlerken, Beuys’un “resmi terk edin” söylemini dinlemeyerek, kendi politik ve toplumsal tavrını, resim yapma arzusuyla birleştirmiş, 1972-73 yıllarında, resmin toplumla ilişkisini gösteren bir seri resim yapmıştır. “Hesap Sormak” alt başlıklı bu seri resimlerde, Immendorff, bir çeşit iç hesaplaşmayla, kendi politik ve sanatsal duruşunu sorgulamış ve kullandığı yazı diliyle de bu sorguyu vurgulamıştır. İç hesaplaşma, 1973 yılında yaptığı “Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege? (Sanatınla

⁸⁵ Güven Savaş Kızıltan, *Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*, Metis Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 1986, 20.

⁸⁶ Arzu Uysal, “XX. Yüzyılda Yabancılaşma ve Sanat”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 24, İzmir 2008, 48-53.

⁸⁷ Karl Marx, *1844 El Yazmaları*, (Çev.: Murat Belge), Payel Yayınevi, İstanbul 1969, 140.

⁸⁸ Aydın Şimşek, *Sanat ve İktidar*, (3. Baskı), Kanguru Yayınları, Ankara 2012, 175.

Nerede Duruyorsun Meslektaş?)” isimli eserinde (Resim 1.49) oldukça belirgindir. Resmin sol köşesinde, stüdyosunda resim yapan sanatçının kendisi varken, merkezde, kapıyı ardına kadar açan başka bir sanatçı yer almaktadır. Açık kapıdan görülen, sokakta, ellerinde pankartlarıyla mevcut çalışma düzenini protesto eden bir grup işçidir.



Resim 1.49. Jörg Immendorff, “Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege? (Sanatınla Nerede Duruyorsun Meslektaş?)”, Tuval üzerine sentetik reçine, 1.3x2.1cm, 1973

Olasılıklar ve tercihler hakkında olan bu eserde, içerisi-dışarısı, özel ve kamusal alan, bireysel-kolektif, stüdyo-sokak, sanat ve politika arasındaki aleni zıtlıklar gösterilmiştir. İçeride, duvara asılı kâğıtta o zamanın tüm sanat akımları -Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Kavramsal sanat, Arazi Sanatı, Op Art ve diğerleri - yazılmış, dönemin sanatsal eğilimleri listelenmiştir. İki dünya arasında kapı açma eylemi, sanat eserlerinin, sınıf mücadelesine hizmet eden poster ve afişlere dönüşmesine çağrıda bulunan anti-estetik bir tavidir.⁸⁹ “Sanatınla Nerede Duruyorsun Meslektaş?”, Immendorff’un aslında kendine sorduğu bir sorudur. Sokakta olup bitenlere kulak tıkamayan, başkaldırmak için sanatını ortaya koyan sanatçının kendi iç hesaplaşmasıdır.

Toplumsal kurumların geleneksel söylemlerini eleştiren ve tekdüzeliğe karşı çıkan graffiti sanatçısı Sean Hart’ın (1981-) da eleştirel bir biçim dili vardır. Doğrudan eyleme yönlendiren bir dil kullanır. Sanatçı, yazıları tebeşirle çizdikten sonra boyayıp, mavi ışıklarla oluşturduğu bu ortamları, daha sonra fotoğraflandırmıştır. Yazıları daima merkeze alarak, söylemek istediklerini daha da belirginleştirmiştir.

Hart, duyduğu, gördüğü, tattığı, hissettiği her şeyden ve tanıştığı her insandan ilham aldığını ve bu hisleri çalışmalarına yansıttığını söyler, fakat hem kendini hem de çalışmalarını daha net tanımlayabilecek şu sözleri de ekler: “Olmak istemediğim

⁸⁹ Helmut Draxler, “Where Do You Stand, Colleague?”, Texte Zer Kunst, Issue no: 81, March-2011, <https://www.textezerkunst.de/81/wo-stehst-du-kollege/>, (10.01.2015)

herhangi biri olmadım. Seçimler yaptım. Diğerlerinin olmamı istedikleri biri olmadım. Onların söylediği: Savaş barıştır. Barış güvenlidir. Güvenlik yasadır. Yasa refahtır. Refah paradır. Para mutluluktur. Mutluluk köleliktir. Kölelik özgürlüktür. Cahillik güçtür. Tanrımıza dua et. Vergilerimizi öde. Efendilerimize güven. Liderlerimizi takip et. Oyunlarımızı oyna. Kurallarımıza saygı duy. Yasaları korumakta bize yardım et. Üniformalarımızı giy. Derin uyu. Bizim rüyalarımızı gör ve sonra uyum içinde yaşayacaksın, özgür olacaksın ve mutluluğa sahip olacaksın..."⁹⁰



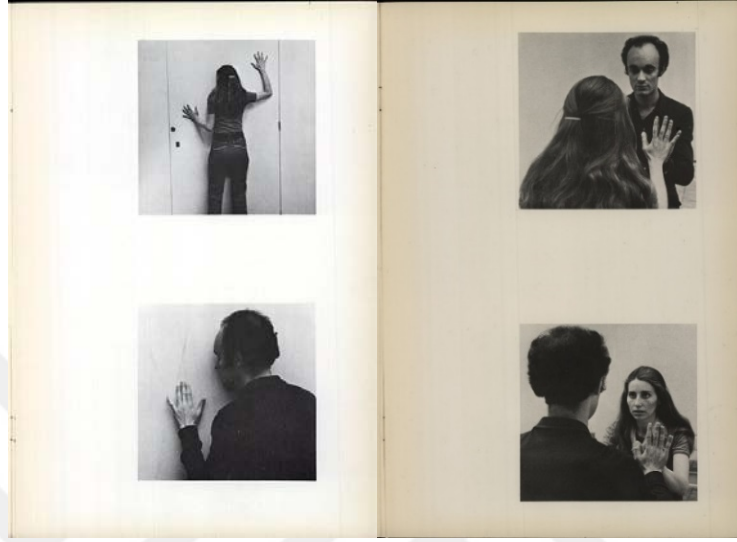
Resim 1.50. Sean Hart, "Kapıyı Aç." "Shine Series (Parlak Serisi'nden)", Graffiti, 2012.

Sanatçı, çalışmalarında, düzenin tüm bu söylemlerini, kendi karşı söylemleriyle görselleştirmiştir. Yirmi iki bölümden oluşan "Shine Series (Parlak Serisi)" (Resim 1.50) çalışmasında merkeze aldığı yazılar, kapılar üzerine yazılmıştır. Sanatçıya göre kapılar, burada yıkılması gereken tüm otorite, tek tipleştirilen tüm kurumların yerine geçer. "Duy+(Kalp)., İsyanı Sev., Kapıyı Aç., Zaman Yine Bana Karşı ve Doğru Zamanı Ara" cümleleri, sanatçının hem kendi varoluşsal duruşunu, hem de izleyiciye yol gösterici bir tavrı sunar. Kelimelerin temsil ettikleriyle, kapı arasında kurulan ilişki kavramsal niteliktedir. Kapalı kapılar, üzerindeki cümleleri olumsuzlarken, açık kapılar, ortama geçirdiği ışıkla, cümlelerde, harekete geçirici, ümit var etki yaratırlar.

Kapının açık ya da kapalı olmasının görece anlamını sorgulayan Sean Heart'tan önce, 1975 yılında, Amerikalı performans sanatçısı Alan Kaprow (1927-2006), izleyenlerin katılımıyla gerçekleştirdiği "Comfort Zones (Rahat Bölgeler)" performansıyla, kendine ve birbirlerine yabancılaşan bireylerin iletişim sorunlarının çözümünü kapıyı merkeze alarak ve yok sayarak bulmaya çalışır (Resim 1.51). Düşünce balonları ve göz teması kavramlarıyla biçimlenen "Comfort Zones (Rahat Bölgeler)"

⁹⁰ <http://seanhart.org/>, (14.01.2016)

performansında, kapalı bir kapıyla ayrılan çiftler sadece telefon aracılığıyla iletişim kurabilmektedir. Birbirlerine çok yakın ya da çok uzak oldukları durumlarda birbirlerine olan yakınlaşmanın, yaygın sosyal davranışlara göre şekillenmesi ve sınırlanması temel çıkış noktasıdır.



Resim 1.51. Allan Caprow, “Comfort Zone (Rahat Bölgeler)”, 1975

Kaprow’a göre her insanın vücudunun etrafında görünmeyen düşünce baloncukları vardır ve her insan bireysel ya da toplumsal ilişkilerinde bir şekilde insanlarla göz teması kurar ya da kurmaktan çekinir. Bu iki yaygın sosyal davranış biçiminin insan ilişkilerindeki sınırlarını inceleyen sanatçı, birbirine yabancılaşan, sınırlarla birbirinden ayrılan çiftleri, performansın sonunda karşılaştırır ve düşmanlık, hassaslık hatta düşsel durumları hakkında sonuca varır; bu, parçadan bütüne giden bir buluşmadır.⁹¹

“Comfort Zones (Rahat Bölgeler)”deki kapı, çiftlerin ayrılığın ne demek olduğuna dair fikir üretmeleri ya da ayrılığın sınırlarını belirleyen ‘ben’ ve ‘öteki’ ayrımını yapabilmeleri için çiftleri birbirinden ayırır. ‘Ben’ ve ‘öteki’ kavram grubunda bir ‘içerisi’ ve ‘dışarısı’ ayrımı vardır. Ayrı olmanın tanımı, ‘içerisi’ ve ‘dışarısı’ ayrımının sınırlarıyla belirlenir. ‘Ben’ içerisi-gizem ise ‘öteki’ dışarıda kalandır. Elbette ki bu ayrım sadece fiziksel bir ortam için geçerli değildir. ‘Ben’ içerisi-gizem’den kasıt insanın tüm duygu ve düşüncelerini kapsayan ruh halidir. Kişinin kendi iç dünyasında

⁹¹ Alan Kaprow, *Comfort Zones*, Published By Galeria Vandres, S.A-Madrid-1975, https://monoskop.org/images/a/ac/Kaprow_Allan_Comfort_Zones.pdf, (14.09.2016)

yaşadığı zihinsel eylemlerdir. ‘Öteki’de kişinin kendi dışında, dışarda kalan ve yaşanan her türlü kişi, durum ve eylemlerdir.

Dış gerçeklikle bağını koparan, kendini ‘öteki’lerden ayıran bireye eşlik eden yabancılaşma ve ötekileşme-ötekileştirme duygusu, günümüz sanatçılarının ele aldığı bir konudur ve günümüz sanatının amaçlarından biri de; her türlü ve her şeye karşı oluşan tüm yabancılaşmaları ve ötekileştirmeleri aşmaya çalışmaktır.

Modern şehir mimarisindeki apartman ya da lüks konut kültürünün sosyal ilişkilere getirdiği yabancılaşma ve bir kapıyla tamamen dış dünyadan ayrılma, daha yakın çevrede yaşanan sosyal yabancılaşma ve sosyal ayrılık örnekleridir. Arjantinli kavramsal sanatçı Leandro Erlich (1973-), “Neighbors (Komşular)” (Resim 1.52) isimli enstalasyonu, kendine ve çevresine yabancılaşarak, istemli ya da istemsiz bir şekilde röntgenciye dönüşerek ‘öteki’ni izleyen insanın durumunu ele almıştır. Komşularını kapı deliğinden gözetlemeyen kaç tane apartman sakini vardır? sorusu ister istemez akıllara gelir.



Resim 1.52. Leandro Erlich, “Neighbors (Komşular)”, 1996

Galeri mekânına yerleştirilen kapının bir adet dürbünü vardır. İzleyenlerin dürbünden baktıklarında gördükleri manzara, sıradan bir apartman koridorunda olan diğer dairelere ait kapılar ve bir yangın söndürücüdür. Dürbünden bakan kişiye apartmanın içinde olduğu hissini yaşatan görüntü aslında bir apartman koridorunun küçük bir taklididir.⁹² Sanatçının dürbünden bakan izleyicilere yaşattığı bu yanılsama, günümüz insanının kendini içine hapsedtiği sahte dünyayı ve dışarıda kalan ‘öteki’leri göstermektedir.

⁹² http://www.paintingsgallery.pro/articles/art_news/articles_about_artists/disorganize_sudden_and_joyful_visual_illusions_of_the_argentine_artist_leandro_erlich, (14.09.2016)

Renk, cinsiyet, cinsel tercih, dil, din gibi doğuştan kazanılan ya da sonradan kişinin tercihiyle şekillenen olgular, toplumda her zaman ben'in dışında kalanı sınıflandırmada kullanılır. Bu toplumsal sınıflamalar, esasen insanın kendi varoluşunu anlamlandırmak adına, kendisinin dışında olan 'öteki'ye yönelttiği tavırla ortaya çıkar. Dışarıda kalan öteki ise, içeride kalan nedir? Bir çeşit gizem midir? İçeride kalan dışarıdaki öteki'ne göre öteki değil midir?

Bu sorulara cevap olabileceği düşüncesiyle David Hammons (1943-), Maurizio Cattelan (1960-), Francesca Woodman (1958-1981) ve Robbie Rowlands'ın (1968-) eserlerini incelemekte fayda vardır. Bu sanatçılardan Afro-Amerikalı Hammons'ın "The Door Admission Office (Kabul Ofisi)" (Resim 1.53) isimli eseri, 1960'lı yıllarda Amerika'da, Afrika kökenli insanlara ten renklerinden dolayı yapılan yoğun şiddet ve baskıya yönelik bir eleştiri sunar. Siyahi çocukların okula ne kadar zor bir şekilde kabul edildiklerini hatta çoğu zaman okula alınmadıklarını gösteren bu temsil, resmi kurumlara ya da devlet okullarına ilk başvuruların yapıldığı ofisleri temsilen galeri mekânına yerleştirilmiş ağaç bir kapıdır. Sanatçı, elleri, yüzü ve gövdesini boyayarak kendi izini bıraktığı kapı, siyahi insanların vatandaşlık haklarına yapılan tacizi görünür kılmaktadır.



Resim 1.53. David Hammons, "The Door Admissions Office (Kabul Ofisi)", 200.7x121.9x38.1 cm, ağaç, akrilik levha, akrilik boya, 1969

İspanyol sanatçı Santiago Sierra'nın (1966-) sosyal heykel, çevre sanatı, görüntü ve politik aktivizmin kombinasyonu olan yaklaşımı, sanat aracılığıyla keşfedilen sosyal

eşitsizlikleri iyice açığa çıkarmaktır.⁹³ “Aviso Publico/Public Notice (Kamu Duyurusu)”, (Resim 1.54) (Resim 1.55) isimli eseriyle Sierra, günlük hayatta hüküm süren iktidar güçlerine gönderme yapar. Para karşılığında anlamsız ya da hoş olmayan işleri üstlenmek zorunda kalan yoksul bireylerin sömürülmesi ve dışlanmasını açığa çıkararak bu duruma müdahale eder. “Aviso Publico/ Public Notice (Kamu Duyurusu)”, gerçekliğin tekrarı değildir ama gerçek mekânizmalara meydan okur. Eserin özünde, haklarından mahrum bırakılan, dışlanan, engellenen herkesin seyirci konumuna düşmeden ve seslerini çıkarabilmeleri için sürekli oluşan bir gerilim vardır.⁹⁴



Resim 1.54. Santiago Sierra, “Aviso Publico/Public Notice (Kamu Duyurusu)”, 198.5x98x12cm, galvanizli demir kapı, 2006



Resim 1.55. (Detay) Metal Levha Dökme Alüminyum Kabartma

Günümüz sanatının, hem alaycı hem de provokatör olarak nitelendirilebilecek sanatçılarından İtalyan sanatçı Cattelan, çalışmalarında daha çok popüler kültür, tarih ve örgütlenmiş dini kaynak alır. Kötiye kullanılan gücü ve otoriteyi, ölümü, alaycı bir şekilde eleştirir. Daha çok içi doldurulmuş hayvanlar ve gerçek gibi görünen insan figürleri kullanır. Hem eleştirmek, hem de bu eleştirilerle dikkat çekmek isteyen sanatçının, “*Görmezden gelinmektense, kendime saldırtmayı tercih ederim*”⁹⁵ sözleri onun, sanatta, ne kadar provokatif bir yaklaşımda olduğunu doğrular.

⁹³ Stefan Heidenreich, “Santiago Sierra”, Frieze Magazine, Issue no: 57, March-2001, Erişim Kaynağı: <https://frieze.com/article/santiago-sierra?language=de>, (02.09.2016)

⁹⁴ <https://www.artsy.net/artist/santiago-sierra>, (02.09.2016)

⁹⁵ Christian Saehrendt, Steen T. Kittl, *Bunu Ben de Yaparım Modern Sanat Kullanma Kılavuzu*, (2. Baskı), (Çev.: Zehra Aksu Yilmazer), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, 31.

Cattelan, 2007 tarihli "Untitled (İsimsiz)" (Resim 1.57) çalışmasında, Amerikan fotoğrafçı Woodman'ın, 1977-78 yıllarında çektiği "Angel (Melek)" (Resim 1. 56) isimli serinin bir parçası olan, "Untitled (İsimsiz)" başlıklı fotoğraftan esinlenmiştir. Özellikle siyah-beyaz fotoğraflarıyla tanınmış Woodman, Roman Palazzo'da çektiği bu fotoğrafta, toplumsal olarak, İtalyan sanatının önemli temalarından olan, çarmıha gerilmeyi, kişisel bağlamda ele alarak, eleştirmiştir. Birçok fotoğrafında kendini ve yakın çevresindekileri model olarak kullanan sanatçı, bu fotoğrafında da kendini, meleksi ama çarmıha gerilmiş bir figür olarak, kapıdan asmıştır. Bu model, kahramansı ya da idealize edilmiş bir figür değildir. Woodman'ın, yirmi iki yaşında trajik bir şekilde kendini öldürdüğü göz önünde bulundurulduğunda, Kafkavari içsel bir hesaplaşmanın, kendini cezalandırmaya dönüştüğü sonucu çıkarılabilir.



Resim 1.56. Francesca Woodman, "Untitled (İsimsiz)", 15.1x14.9cm, Fotoğraf, Roma-İtalya, 1977-78



Resim 1.57. Maurizio Cattelan, "Untitled (İsimsiz)", Enstalasyon, Bregenz, Avusturya, 2007

Dinin katı kuralları ve bu kurallara uymayanlar için verileceği söylenen korkutucu cezalar, insanoğlunun zihninde büyük bir baskı yaratır. İşlediği günahların bedelini ödeyecek olma fikri altında ezilme hissi, sanatçıların eleştirdiği ve üzerinde eserler ürettiği bir durumdur.

Eserlerinde tarih, insanlık ve objelerin işlevine ışık tutup, doğal dünya ve endüstrileşmiş bir dünya arasındaki sınırları bulanıklaştıran alanları ve objeleri manipüle eden⁹⁶ Avustralya'lı sanatçı Rowlands'ın "Belief in Doors (Kapılarda İnanç)" (Resim 1.58) isimli enstalasyonu, izleyende, dini açıdan bir sorgulama yaptıracak,

⁹⁶ <http://www.robberrowlands.com.au/profile.php>, (25.07.2016)

ikircikli bir eserdir. Boş bir odanın ortasına yerleştirilmiş bu kapının, yatay şekilde durmasını sağlayan, ortasından çıkarılan haç şeklindeki destektir.

Kapının dekoratif ögesi olan haçvari bir rölyefin kapıdan ayrıştırılarak destek ayağına dönüştürülmesi, insan zihnine fazlasıyla nüfuz etmiş dogmatik dini öğretilerden sıyrılıp-sıyrılamayacağını sorgulaması gibidir. Sanatçı bu eseriyle, dinin destekleyici yönünü mü yoksa hayattan tamamen çıkarılmasını mı vurgulamıştır? Ya da tamamen dine bağlı kalınmasın, katı kurallar çıkarılsın ama hayatın yükünü kaldıracak bir destek güç olarak dine dayanılsın mı, demektedir?



Resim 1.58. Robbie Rowlands, “Belief in Doors (Kapılarda İnanç)”, 190x70x80cm, Ahşap, 1998



Resim 1.59. Francesca Woodman, “Untitled (İsimsiz)”, 140x140 mm, Fotoğraf, 1975-80

Rowlands’ın, izleyici adına yaptığı bu sorgulama, biricik değildir. Yine Woodman, "Untitled (İsimsiz)" (Resim 1.59) çalışmasında benzer bir sorgulamayı yapar. Eski ve terk edilmiş bir binada, duvara yaslanmış bir kapının arasında kalan boşlukta, çıplak bir şekilde saklanmış bir kadın vardır. Kapının üzerindeki haç şekli belirgindir. Saklanan modelin, üst bedeni kapının altında olduğu için görülmezken, alt beden gizlenmemiştir. Woodman, bu fotoğrafta tüm hayatın yükü altında ezilen bir insanın, toplum tarafından dayatılan din ile kurtulacağı savını eleştirirken, dinin her şeyi örtbas edemeyeceğini yineler. Bu kapılarda vurgulanan haçın, kadının sorumlu olduğu ‘ilk günah’* a göndermesinin olması da mümkün görünmektedir.

2011 yılında, Güney Fransa’nın Montpellier şehrinde altıncısı düzenlenen FAV (Festival des Architectures Vives) Mimarlık Festivali’nde Moba Studio isimli bir gruba ait olan “Between Doors (Kapılar Arasında)” (Resim 1.60) isimli interaktif enstalasyon,

* Âdem ve Havva yaratılmış oldukları mutlu cennetlerinden işledikleri günah sebebiyle kovulurlar. Yılan ya da şeytan Havvayı, Havva da Âdem’i kandırır. Yahudi ve Hristiyan kaynaklarında Havva ilk günahı işleyen insandır, Âdem onun vasıtasıyla yasak meyveyi yemiştir. Erişim Kaynağı: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Havva>, (21.11.2016)

yabancılaşmaların ve tüm ayrılıkların aşılmasına dair oldukça etkileyici bir örnek olarak karşımıza çıkar. Igor Kovacevic (1973-), Yvette Vasourkova (1976-), Barbora Simonova (1982-), Katerina Sramkova (1982-), Zuzana Koldova (1985-), Martin Neruda (1984-) ve Tereza Dufkova (1984-) isimli sanatçıların gruplarına verdikleri Moba isminin anlamının eski Slav dilinde arka çıkma, birbirine destek olma anlamında bir terim olması ‘kolektif’ bir eyleme işaret etmektedir.⁹⁷



Resim 1.60. FAV Moba Studio, The Encounter, “Between Doors (Karşılaşma)”, 2011

Moba Studio grubunun gerçekleştirdiği enstalasyon, festivalin “karşılaşma” temasına da oldukça uygun düşer; “Moba Studio, yıkılmış yapılardan seçilen çeşitli kapıları, bir avlunun ortasına yerleştirerek, kapıların simgelediklerini ve tarihlerini ziyaretçilerine sunuyor. Kapıların bazıları bir hapishaneden, bazıları ise bir apartman dairesi ya da bir alışveriş merkezinden seçilmiş. Ziyaretçiler kapıları açtıklarında değişik dünyalar ile direkt ilişkiye geçiyorlar. Bu zihinsel oyun gerçek ve kişisel ilişkiyi direkt, fakat metaforik olarak gerçekleştiriyor.”⁹⁸ “Between Doors (Kapılar Arasında)”, ziyaretçilerin kendi karşılaşmalarını yaratabilecekleri kurmaca bir ortamdır. Yüz yüze iletişime açık davet vardır. Doğrudan iletişimin birer enstrümanı olarak yanyana getirilmiş olan kapılar, günümüzde, gerçek kişisel ilişkilerin yerini alan sanal ilişkilere ironik bir gönderme yapmaktadır. Moba Studio, kapının bilindik fonksiyonunu, yani beklenmedik karşılaşma fırsatı veren birleştirici rolünü canlandırmak üzere, zili

⁹⁷ <http://www.moba.name/moba.php>, (14.09.2016)

⁹⁸ Stefania Vouazeri, “Montpellier’de Gerçekleşen Canlı Mimarlık Festivali’nin Bu Seneki Teması ‘Karşılaşma’ydi”, (Çev.: Zehra Betül Atasoy), Arkitera,1 Ağustos 2011, Erişim Kaynağı: <http://www.arkitera.com/haber/1721/montpellierde-gerceklesen-canli-mimarlik-festivalinin-bu-seneki-temasi-karsilasmaydi>, (14.09.2016)

çalmaksızın direkt buluşma-karşılaşma mekânı yaratmış, orijinal sosyal duyulara hitap etmiştir.⁹⁹

Dini ya da sosyo-politik sistemlerde, kendini güvende hissetmek isteyen ve mutlak otorite ihtiyacı olan bireye -ister tanrı olsun ister devlet, isterse ebeveyn otoritesi olsun- dayatılan kurtarıcı figür, itaatkâr olunması halinde suçluluk duygusundan kurtulmaya aracılık eden bir makam olmaktadır. Böylelikle, otoritenin ortak içsel sesi olan vicdan rahata erecek, görevine son verdiği ve kısmen de yerini aldığı dış otoritenin erkini pekiştirecektir. Otoritenin sevgisini yitirmemek için tatminlerden vazgeçildiğinde geriye suçluluk duygusu kalmayacaktır. Ancak, tüm bunlar modern çağın bireyi için yeterli değildir. Dış mutsuzluk, dış otoriteden kaynaklanan sevgi yitimi ve ceza tehdidinin yerini sürekli bir iç mutsuzluk, suçluluk duygusunun yarattığı gerilim almıştır.¹⁰⁰

Yabancılaşmaya ve ötekileştirilmelere maruz kalan modern birey, her şeyden tecrit edilmiş olma hissinden kendini alamamaktadır. Herhangi birine ya da bir şeye 'ait olma', 'teslimiyet' ve 'umut etme' hali içindedir. Tıpkı Platon'un mağara benzetmesindeki gibi, insan sıradan varoluşunu, mağaradan ve bağlı olduğu zincirlerden ibaret düşünürse çevresindeki her şeyi, gölge olarak görecektir. Bu gölgeleri gerçek sanıp asıl gerçeklere kulak tıkayacaktır. Bu açmazda sanata ve sanatçıya düşen ise, gölgelere, dogmalara kapılmış insanların zincirlerini koparmalarını sağlamak, karanlık dünyalarından çıkarıp asıl gerçeklere göz açtırmaktır.¹⁰¹

⁹⁹ http://www.moba.name/project_fav_montpellier.php, (15.09.2016)

¹⁰⁰ Sigmund Freud, *Uygurlığın Huzursuzluğu*, (Çev.: Haluk Barışcan), Metis Yayınları, İstanbul 2011, 44-50.

¹⁰¹ Platon, *Devlet*, (2. Baskı), (Çev.: Işık Soner), Kaynak Yayınları, İstanbul 2013, 285-323.

İKİNCİ BÖLÜM

KAPI İMGESİNDE BARINAN KAVRAMSAL TEMSİLLER

2.1. SANATTA TEMSİL SORUNUNA GENEL BAKIŞ

Kelime anlamıyla temsil, bir şeyin yerine geçme, yerine geçtiği şeyi belirgin özellikleri ile yansıtmak, bir kimse veya topluluğun adına davranma, sembolü olma ve simgeleme olarak tanımlanır.¹⁰² *"Temsil, canlı ya da cansız bir varlık, bir durum, bir nesne, bir duygu, bir sezgi, bir olgu ya da bir düşüncenin (ki bunların hepsi bir gerçekliktir) yerine geçebilecek ve o gerçekliği göreceli de olsa en iyi aktarabilen bir aracı durumundadır."*¹⁰³

Temsil(i) olanın araçsallığı, belli bir amaca hizmet ettiği ve temsil edileni yansıttığı, taklidi veya benzeri olduğunu düşündürür. Doğadaki varlıkları, nesneleri benzetme kaygısı ile biçimlenen taklide dayalı sanatta temsil, felsefede yansıtmak kuramı olarak karşımıza çıkar. Ayna kuramı olarak da bilinen yansıma kuramında, temsili olanın gerçeklik imgesi *mimesis*'tir. Yunanca taklit anlamına gelen *mimesis* kelimesi burada temsile denk düşer ve ayna gibi yansıtmak işlevi görür.

*"Batıdaki en eski sanat felsefesine bakıldığında temsil, sanatın esas özelliklerinden biri olarak görülmektedir. Bu görüş yüzyıllarca süregelen ve modern sanat sisteminin oluşumunda da etkili olmuştur. Batı felsefesinde bilinen en erken sanat kuramları Platon ve öğrencisi Aristoteles tarafından ortaya atılmıştır. Resmin özünde bir taklit, gerçeğe benzeyiş olduğu konusunda hemfikir olan Platoncu-Aristotelesçi yaklaşıma göre, ressamın yapmaya çalıştığı şey, sadece insanlar değil, nesne ve olayların da görüntülerini yeniden oluşturmak, kopyalamaktır."*¹⁰⁴

"Platon'a göre sanat bir öykünme, taklittir; her imitasyon da hakikat ile hakikat olmayanın, doğru ile yanlışın, varlık ile varlık olmayanın bir bireşimidir. Platon üç türlü "öykünme" (mimesis) ayrımı yapmakta:

¹⁰² http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=309082, (17.01.2017)

¹⁰³ Kafiye Özlem Alp, "Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil", *Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, ART-E, Kasım-Aralık, Sayı: 12, Isparta 2013, 40-61.

¹⁰⁴ Semih Büyükkol, "Türkiye'de Temsili Sanat ve Bazı Çağdaş Örnekleri", *İdil Dergisi*, 3(11), Yıl: 2014, 157-168, Erişim Kaynağı: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1387360756.pdf>, (03.02.2016)

- 1- Payalma, katılma
- 2- Aynı, gibi, özdeş olma
- 3- Benzeme

Bu bağlamda da bütün yaratılmış şeyler, nesneler kendi ezeli arketiplerinin ya da “form”larının taklitleridirler. İmgeler de bu ezeli, öncesiz-sonrasız arketiplerin ya da “form”ların resimlerde, dramatik şiirlerde ve şarkılarda yansıtılmalarından başka bir şey değildirler.”¹⁰⁵

Platon’a göre sanat taklittir ve resim de nesneleri oldukları gibi değil de, göründükleri gibi verdiğinden, gerçekliğin değil, görünenin benzetmesidir yani temsildir. “Aristoteles’e göre sanat ise insan eylemlerinin taklidi (mimesis) ile başlar, arınma (katharsis) ile son bulur; ‘mimesis’de sanatçı-nesne, “katharsis”de ise alımlayıcı ve sanat yapıtı arasında bir iletişim ve etkileşim söz konusudur. Bu bağlamda da form güzelliği, nesne güzelliğinden başka bir şeydir. Diğer bir deyişle doğa ve sanat yasaları farklılık gösterirler; nesnedeki ve sanattaki güzel farklıdır. Sanat tinsel alandan duyuşsal alana uzanır.”¹⁰⁶

Sanatçıların dış dünyayı algılayış ve yorumlayışına dayanan yansıma kuramı, görüneni olduğu gibi yansıtan yüzeysel bir gerçeklik olacağı gibi, özü yansıtmaya ya da düzeltilmiş ideal olan bir gerçeklik de olabilir. Temsil(i) olan, yalnızca görülebilir doğanın değil, aynı zamanda görünmeyen ya da kavramsal nitelikli olanın temsili olarak sembolik bir forma dönüşebilendir.

Modernizme kadar temsil algısı, gerçeklikle olan ilişkisiyle değerlendirilmiştir. Bir şeyin temsil olabilmesi için, temsil edilen şeyin, gerçekte var olması gerekliliği söz konusu olmuştur. “Yunanlar’dan başlayarak, görmeyle, duyumla ya da algılamayla ulaşılabilir olarak düşünülen gerçeği betimlemenin, sanatın temel eğilimi olduğu kabul edilmiştir; duyumsanabilir var oluşun kendisinin ötesine gönderme yapma ihtimali olsa da, özneyi var oluşa ekleme, söz konusu algılamamanın özünü oluşturmaktadır. Bu kesin yargı moderniteyle birlikte yıkılmaya başlamıştır ve kuşkusuz modernite

¹⁰⁵ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, (10. Baskı), Sentez Yayıncılık, Ankara 2013, 105.

¹⁰⁶ Bozkurt, 119-120.

göndergenin ortadan kalkmasıyla doğmuştur."¹⁰⁷ Bu bağlamda gerçeklik, nesnel dış gerçekliktir.

Sanatta temsil ile benzetme ve mimesis arasında kurulan yakın ilişki gibi, temsil ve gözü aldatma arasında da yakın bir ilişki vardır. Temsil edilen şeyin, gerçekmiş gibi yansıtıldığı, gözü aldatan bu teknik; Trompe l'oeil'dir. "*Bu mimetik biçemin tipik özelliği, seyircinin en azından ilk bakışta imgeyi aslında sadece temsil ettiği şeyin ta kendisi olarak algılamasına yol açan olağanüstü bir doğalcılıktır.*"¹⁰⁸ Trompe l'oeil' de, temsil edilen, temsil ettiği şeyle aynı boyutlarda olmalıdır. Genellikle bu tür resimlerde belli bir öykü olmaz, daha çok nesneler resmedilir.

Leppert'ın dediği gibi bu tür resimlerin konusu ikiz temsil ve bakış fenomenleridir. Trompe l'oeil'in, seyirci tarafından, temsil ettiği şeyin kendisi gibi algılanması ve bunun bir göz yanılsaması olduğunun fark edilmemesi kendi içinde bir temsil sorunu doğurur. Eğer bu tür resim, temsil ettiği şeyin yerine geçiyor ve bu fark edilmiyorsa, kendi varoluşunu inkâr etmiş olacaktır. Fark edildiğinde ise temsil ettiği şeyden ve göz yanılsamasından çıkacak sadece bir tür resim tekniği olacaktır. Yapma edimine dair bir teknik.¹⁰⁹

Sanatta temsil, dönemlerin ve toplumların sanat ve estetik anlayışına göre biçimlenmiştir. Bu doğrultuda temsil, İlkçağ sanat anlayışına göre, nesnel dış gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı kalmakla şekil alırken, Ortaçağ'da baskın olan dini yaptırımların aracı olmuştur. Rönesans'ta temsil, bu dönemde başlayan gözlem ve insan merkezli sanat anlayışıyla şekillenmiştir. Rönesans, Ortaçağ felsefesiyle bir çeşit devamlılık arz ederken antik dünyanın da yeniden doğuşu olarak nitelendirilebilecek bir geçiş dönemi olmuştur. Rönesans yapıtları insanı merkeze alır. "*Yaratıcı imgelemin soyluluk kazandığı bu dönemde, estetik yargı normları aşama aşama biçimlendirirken, normlar doğanın titiz bir taklidi ölçütüyle özgürlüklerini fetheder. Gerçekten de Rönesans sanatı doğanın tam taklidine vakfedilmiş olup, teknik olarak benzersiz diye nitelenebilecek olan natüralist bir gerçekçilik sergilemekteydi.*"¹¹⁰

¹⁰⁷ Farago, 10.

¹⁰⁸ Leppert, 38.

¹⁰⁹ Leppert, 37-62.

¹¹⁰ Ahmet Cevizci, *Felsefenin Kısa Tarihi*, (3. Baskı), Say Yayınları, İstanbul 2015, 229.

Batı'da temsil, Eski Yunan'dan 18. yüzyıl ortalarına dek hâkim olan natüralist bir yaklaşımla ele alınmış, 18. yüzyıl Aydınlanma felsefesiyle daha da yükselen bir insan merkeziyetçiliğine bürünmüştür. İnsan, özne konumundadır ve içinde bulunduğu zamana müdahale edebilecek, kendi yazgısını şekillendirebilecek güçtedir. Görünenin olduğu gibi yansıtıldığı natüralist bir yaklaşım söz konusudur ve sanat, doğayı, insanları, tüm fiziksel çevreyi olduğu gibi yansıtmalıdır. Modern felsefenin kurucularından Rene Descartes, bilgiye ulaşma yolunda, geleneğe bağlı tüm geçmiş i inkâr edip, her şeyden şüphe etmiştir. Descartes, akıllı temel alarak, temsil edilen imgenin yanlış ya da kuşkulu olabileceğini ve böyle olmasının da muhtemel olduğunu düşünerek, temsilin imgeye tam olarak benzeyemeyeceğini, imgelerin varlığının, temsilleriyle tam olarak benzeşmemelerine bağlı olduğunu ileri sürmüştür.¹¹¹

Özne ve akılla temellenen aydınlanma felsefesinde Immanuel Kant'ın, estetik ile ilgili görüşleri modern sanatın şekillenmesinde önemli bir etkidir. Kant, sanatın, gerçekliği temsil ettiğini savunur. *"İnsan düşünmesinin, "güzellik" ve "yücelik" alanında biçimlendirdiği sanat yapıtları, Kant'a göre, duyulara verilmiş şeyleri, deneyi aşar. Sanat, bu bakımdan doğanın taklit edilmesinden ibaret değildir. Sanat, var olandan var olmayanı çıkarmak, verilmiş şeyleri yeniden biçimlendirerek onları akla dayanan "tin"sel varlığa bağlamak, yükseltmektir. Sanat yapıtı bu bakımdan, ampirik olanı, sınırlı algıyı aşan bir şeydir; ideal bir özellik taşır, yani duyulara bağlı bu dünyada ona tam olarak denk gelebilecek bir şey bulmak olanaksızdır."*¹¹²

19. yüzyılda Romantisizm, sanatçının öznel ve sezgisel dünyasını açığa çıkaran bir tepkisellik içermektedir. Modern insanda egemen olan yabancılaşma ve bölünmüşlük duygularını körükleyen endüstrileşme ve kentleşmenin etkisi altına giren sanatçıların yapıtlarında gözlemlenen gerçeklik, öznel olduğu kadar mistik atmosferin varlığını hissettirir.¹¹³ Aydınlanmanın bilim ve akıl odağındaki tek yanlılığına tepki olarak, romantik felsefe, insanı, bütüncül bir organizma olarak algılayıp, manevi duygulara, sanatsal yaratıcılığa, bireyin kendisini ifade etme özgürlüğüne imkân tanır.

Sanatta büyük bir bölünmeye doğru gidilmesi, daha doğrusu, sanatta, gidilecek iki ayrı yönün ortaya çıkması söz konusudur. 19. yüzyıl ikinci yarısından itibaren hız

¹¹¹ Cevizci, 284-294.

¹¹² Bozkurt, 156-157.

¹¹³ San, 38-55.

kazanan bilimsel ve teknik buluşları şaşkınlık ve hayranlıkla izleyen ‘sanatçı’, doğa ve toplum gerçeğini tüm çıplaklığıyla gözleme ya da olguları akıl yerine duygularla açıklama yönünde iki farklı tavır sergiler.

Dış dünyadaki nesnel gerçekliğe gözünü kapatan bir kısım sanatçı, insanın iç dünyasına yönelir. Ruhani gerçekliğin peşine düşen bu sanatçılar, katı biçimciliğe karşı olmuş, duyguları harekete geçiren ve hayal gücüne olanak tanıyan sanat anlayışını savunmuşlardır. Diğerleri, Romantisizmin aşırı duygusallığı ve öznelliğini reddetmenin yanı sıra, idealist dünya görüşünün mistisizmini de benimsemeyerek, toplumsal sorunların çözümüne odaklanmışlardır. Sanatta realizmi doğuran bu anlayış, düşsel olanı değil somut olanı verme gayretindedir.

18. yüzyıla değin Platon ve Aristoteles’in "mimesis (ayna), katharsis (arınma) ve ideal (düzeltilmiş olan)" kavramlarının çeşitlemeleri olarak karşımıza çıkan temsil, 19. yüzyıla gelindiğinde yine yansıtma kuramını temel alan fakat gerçekliğe yeni bir bakış açısıyla yaklaşan Marksist estetikle sorgulayıcı bir niteliğe sahip olur. Bir propaganda aracı olarak görülmeye başlanan sanat, gerçekliği bütün yönleriyle yansıtmanın önemini vurgular. Marksist estetikçiler daha çok "toplumcu gerçekçilik" üzerinde durarak eylemi ön plana çıkarırlar.¹¹⁴

19. yüzyıl sonuna gelindiğinde, Empresyonistler görünenin taklidinin değil kaydedilmesinin kaygısını güder; Ekspresyonist sanatçılar ise duyumlarının değil kendi içinde algıladığı gerçekliği resmeder; tüm olasılıklar dâhilinde temsil, sanatçının bireyselliğini daha da öne çıkaran bir çeşitlik içindedir.

20. yüzyıl ilk çeyreğinde, gerçek, çağrışım yoluyla aksettirilmeye başlanır. Modern dünyaya özgü zaman, mekân, hız kavramları, Kübistlerin çoklu perspektif ve geometrik biçimlendirmeleriyle, Fütüristlerin hız ve devrim içinde gösterdikleri nesnelerle temsil edilir. ‘Taklit’ tamamen dışlanır. Öyle ki Fütüristler, resmin teknik manifestosunda şu ifadeye yer verirler; "*Taklidin her türü hor görülmeli, orjinalliğin her türü yüceltilmelidir.*"¹¹⁵

¹¹⁴ Cebraail Ötgün, "Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri", *Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı:2, Yıl: 2008, 159-178, Erişim Kaynağı: http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_cebrail.pdf, (16.03.2016)

¹¹⁵ Asuman Portakal, "Resim Sanatında Fütürizm", Aydın Şimşek (Yayına Hazırlayan), *Hızın ve Devrimin Sanatı Fütürizm*, Kanguru Yayınları, Ankara 2009, 58.

20. yüzyılda, Kübizm, Fütürizm, Dada, Fovizm, Konstrüktivizm gibi akımların dış gerçekliğe tamamen uzak düşmeyen soyutlamalarla ve biçimsel çözümlemelerle çeşitlendirdiği modern temsil, gerçeklikten kopuk olmayan, aksine gerçekliği renk ögesi ve şekillerle temsil eden soyut sanat ile birlikte evrensel bir kapsama ulaşır.¹¹⁶ Avangardizm olarak adlandırılan bir niteliğe bürünür.

Temsilin yansıttığı, görme ve algılamayla ulaşılan gerçeklik, 20. yüzyılda, daha da sorgulanır hale gelmiş ve giderek göndergelerin ortadan kalktığı bir yıkım durumu yaşanmıştır. Biçimden biçimsizliğe, simgesellikten soyuta, objektiflikten subjektifliğe geçiş yapan sanatta, temsilin niteliği 20. yüzyılın avangard felsefe ve sanat akımlarıyla başkalaşmıştır.¹¹⁷ *"Temsilin ne tür araçlarla üretildiği ve aktarıldığı, ne tür düzenler içerdiği özne için olduğu kadar kültür için de önde gelen değerleri ve dünyayla ilişkileri belirler. Sanatın ifade ettiği değerler ve ilişkiler sistemi aynı zamanda belirli bir dönemin ya da kültürel ortamda, sözel dilin biçimleri, düzenleri ve genel iletişim dilinin şekli ve tekniği ile de ilgilidir."*¹¹⁸

20. yüzyılda felsefeyi analitik bir etkinlik olarak kabul eden Wittgenstein ve sonrasında yapısal önermeleriyle öne çıkan Postyapısalcılık'ta da etkili olan Saussure'un temsil ve dil ile kurduğu ilişki, temsilin kavramsal bir boyuta taşınması sonucunu doğurur. Wittgenstein, dili, dünyanın gerçek yapısını açığa çıkarmada bir araç olarak görüp ve formların temsil gücünün, o formun sistematik önermelerinin tam olarak verilmesiyle sağlanacağını ileri sürerken; Saussure, gerçeğin, dil yoluyla ortaya çıkan temsil şekillerinde bulunabileceğini söyler.

Kavramsal sanatın saf bir duyumculuktan doğduğu fikri, alımlayıcının dil ile kurduğu organik ilişkiyi öne çıkartarak, 'kavram'ın gösterge-gösteren ve gösterilen ilişkisi içinde ele alınmasını şart koşar. 1960'lı yılların sonlarına doğru, sanat yapıtının maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirerek, 'düşünce'nin ön plana geçtiği bir sanat pratiği olarak deneyimlenir.¹¹⁹

¹¹⁶ Antmen, 65-101.

¹¹⁷ Ali Asker Bal, "Felsefenin Işığında Resmin Zaman İçinde Değişen Temsil Sorunu", *Başkent Üniversitesi, 1.Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Yıl: 2011, 146-150, <http://tr.scribd.com/doc/120047252/Ba%C5%9Fkent-Uni-GSF-1-SEMPOZYUM-KITAP-pdf#scribd>, (20.03.2016)

¹¹⁸ Jale Nejdert Erzen, *Çoğul Estetik*, (2. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2012, 61.

¹¹⁹ Antmen, 193.

Geleneksel anlamda, sanatın nasıl olması gerektiği, sanat yapıtının verdiği estetik haz gibi temel meselelerin reddedildiği, biçimin dışlandığı, anlamın, zihinsel sürecin ve düşüncenin önemsendiği kavramsal sanatta, hem üreti-gösterilen hem de üreti-göstereni anlatan yazı dili en önemli araç olmuştur. 20. yüzyılda kavramsal bir imge olarak değer kazanan yazı, nesneler ve onların sözcük anlamları arasındaki ilişkiyi anlamlandırmada, izleyici ve eser arasında düşünsel bir araç olarak değer görmüştür. Dil sayesinde temsilin iki yüzü vardır; 'algılama ve idealleştirme', 'sezgi ve hafıza'. *"İmgelem, bir taraftan temsilin sezgideki müdahalesini açığa çıkarır; diğer taraftan, olgusal yaratılışıyla bağlarını koparmış olan duyarlılığın tekrarından kurtulunması sürecini işaret eder."*¹²⁰

20. yüzyılda temsil anlayışı, temsilin temsil ettiği şeye benzemese de, onu temsil edebilir olduğu şeklinde özetlenebilir. Gerçeklik, hem akıl hem de duygularla algılanabilmekte, temsil ise duygu ve düşüncelerin temsili olarak kabul edilmektedir. Sanatçılar biçimleri bozarak, dönüştürerek ve hazır nesneleri, sanat nesnesi olarak kullanarak, sadece renkten oluşan bir tuvale öznel içerik yükleyerek her türden sanatsal ifade aracı kullanmaya başlamışlardır.

Sanat, temsili formlar bolluğu haline gelir; *"Modern sanatın temsil çeşitliliği, iç gerçekliğin ve tinsel olanın dışarıya taşmasıyla dönüşür. Mimetik olmayan temsil, en çok nonfigüratif ve soyut sanatta öne çıkar. Bu dış gerçeklikten kopuş, temsilin tuval yüzeyine, nesnesiz, zaman-mekânsız, salt bir estetik leke, biçim, çizgi, renk olarak yansımaları getirir."*¹²¹ Bir başka deyişle, artık temsili bir gerçeklik yoktur, *şimdi ve burada olmayanın başka bir yerde var olduğu gerçeğini kanıtlayan* gönderge niteliği olan bir temsil vardır.¹²² Örneğin, Andy Warhol'un gazete reklam tuvaleri ve seri üretim nesnelerinden oluşan resimleri, Tom Wesselman'ın "Büyük Amerikan Çıplağı" ve üç boyutlu nesnelerle oluşturduğu "Banyo" isimli kolaj serisi düşünüldüğünde, Pop Art'ın temsil ettiği şeyin kitle tüketim kültürünün vazgeçilmez reklam imgeleri olduğu anlaşılır.

Yine 1960'lı yıllarda, kadın sanatçıların, erkek egemen kültürün dayattığı estetik değerlere karşı duruşları ve feminist söylemlerini güçlendirecek çok çeşitli teknik ve

¹²⁰ Maurizio Ferraris, *İmgelem*, (Çev.: Fırat Genç), Dost Kitabevi, Ankara 2008, 116.

¹²¹ Alp, 50.

¹²² Meral Sayar, "Anlam ve Anlamsızlık Arasında Çağdaş Sanat", *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 148, Eylül Ekim-2015, 100-102.

anlatım biçimlerini kullanarak, orjinallik ve aidiyet gibi geleneksel temsil yöntemlerini yerle bir etmek için araçsallaştırdıkları (kendi) bedenleri, temsilin en etkin alanı olarak dikkat çekmektedir.¹²³

Modernizmle değişen, dönüşen ve gösterilen temsil, 1970'li yıllarda yaygınlık kazanan Postmodernizmle, gösterenin öne çıktığı, tamamen karmaşık bir yapıya bürünmüştür. Postmodernizm, modernizmin tüm parçalanmışlığını, gelip geçiciliğini benimser, fakat modernizmin yaratma, bütünleştirme, sentez mantığı, postmodernizmde bir yapıbozum ve antiteze uğrar. *"Özellikle 1980'li yıllarda, postmodern kuramların yaygınlık kazanmaya başladığı yıllarda dikkat çekmeye başlayan postmodern Yeni Kavramsalılık, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir."*¹²⁴

Postmodern sanatta, disiplinlerarası bir anlayış hakimdir. Postmodern temsil, çok yönlü, çok biçimli, çok anlamlı, açık ve ayırııcıdır. Süreç, performans, hazır nesne, kavrama dayalı oluşumlar, sanatçının arzusuna ve olanakları ölçüsünde birbirinin içinde dolanmaktadır.

Modern sanat anlayışının değişmez ve sürekli unsurlarını benimsememiş olsa da Postmodern temsil, modernizmin temsil anlayışının ne tam karşısında olmuş, ne de onu aşma gayesi taşımıştır. Daha çok gelip geçici olana yönelmiş, parça parça görünümlere odaklanmıştır. Hem kaotik hem de eklektik görünümlere imkân veren Postmodern sanat, akademilerin ve müzelerin sınırlarını zorlayarak, sokaklara, marketlere, arazilere hatta televizyon aracılığıyla tüm evlere taşınmıştır. Postmodern sanatçı, modern sanatçının özgün olma kaygısını taşımaksızın, her türden nesneyi kendine mal edebilmiştir. Böylelikle, ulusallık evrensellik, küresellik, yerellik ya da milliyetçilik gibi kavramların tüm katı halleri yumuşatılıp, melezleştirilmiştir.

¹²³ Rifat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008, 135-156.

¹²⁴ Antmen, 277.

Her türlü teknik ve malzemenin olanaklarıyla, yeniden üretim ve yeniden yerleştirmeye, zaman-mekân bağlamını yitiren sanat için mekân, temsilin sunum aracı değil paydaşı olmuştur; temsil, 'şimdi ve burada'dır.¹²⁵

2.2. TEMSİL FORMU OLARAK KAPI ve İŞLEVSELLİĞİ

Başlangıcından günümüze, değişen, dönüşen tüm anlam katmanları göz önüne alınarak seçilmiş herhangi bir sanat nesnesi gibi, 'kapı' da temsili bir potansiyele sahiptir. Tarihi, sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel değerlerin birbiriyle ilişkisi dahilinde, temsil formu olarak kapı, temsil ettiği 'şey' için olasılıklar doğuran çoğul anlamlar içeren metaforik bir imge olmaktadır. Her çağa ve her mekâna özgü çeşitlilik hali ile kapı, temelde faydacı bir işlevselliğe sahiptir. Açma/kapama/aralık bırakılma halleriyle, ait olduğu mekâna giriş-çıkışı kontrollü hale getiren bilindik işlevi ile kapı, günümüz sanatında bir olumsuzluk olarak gözlemlenen sanatçı - sanat yapıtı - sanat alımlayıcısı arasında kurulamayan ilişkinin ve sanatın işlevsiz hale gelişinin tam tersini düşündüren bir yapı arz etmektedir.

Sanat yapıtında barınan sanatsal bildirime uygun işleve sahip bir araç yada tam tersi işlevsizlik olarak amaca uygun olmayış, estetik bir değer olarak sıkça karşımıza çıkan metaforik bir ilişki yaratmaktadır. Bu belirlemeyi desteklercesine, M. Sıtkı Erinç (1940-2015), resimde işlevi, araç ve amaç işlevi olarak ikiye ayıran kuramların yaklaşımlarını şöyle açıklar: *"Eğer resim bir araç ise işlevi; alıcısını eğitmek, yönlendirmek, onda, önceden düşünülmüş, planlanmış istendik değişimlerin gerçekleştirilmesini sağlamaktır... Resmi araç olarak değil, amaç olarak gören, resmin var oluş nedenini kendi dışında aramayan yaklaşımlarda ise resmin işlevi temelde iki grup halinde düşünülebilir. Bunlardan ilki, resim, estetik bir obje olarak alıcısında estetik kaygı yaratır; ikincisi ise resim, alıcısı ile etkileşim sağlayabilmek için bir iletide, bir bildirimde bulunur"*¹²⁶ demektedir.

Sanat yapıtlarında araç-amaç ilişkisi ile kazanılan işlev, sadece resim ile sınırlı olmayıp, geçmişten günümüze varıncaya değin, tüm sanat eserlerinde var olan/olması

¹²⁵ Alp, 58.

¹²⁶ M. Sıtkı Erinç, *Resmin Eleştirisi Üzerine*, (3. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2009, 53.

gereken bir unsurdur. İstendik ya da farkında olunmaksızın edinilmiş/kazanılmış her sanatsal işlev, varsayımsal olmaktan çok işlevsellik fenomeninden doğmaktadır.

Kagan'a göre sanatın, iletişimsel, aydınlatıcı-yapıcı, eğitsel, kültürel ve haz verme gibi işlevleri vardır. Her bir işlev, insanların yaşam etkinliğinin işlevsel yapısıyla sıkı bir ilişki içinde; birbirine bağlı, birbirini tamamlayan bir bütünlüktedir.¹²⁷ İşlev-işlevsizlik kavramları tek başına düşünülemez, bunlar bir yapıya bağlı olmak durumundadırlar ve o yapı da en genel tabiriyle "biçim"dir. Biçim ve işlev arasında önemli bir bağlantı vardır. Bu bağlantı, biçimin yapısal elemanları ile işlevin, o elemanlar arasında mümkün kıldığı olanaklar arasındadır.

Biçim ve işlevin önemine dair değişik yaklaşımlar mevcuttur. Paul Klee (1879-1940), Bauhaus'da verdiği derslerde "önemli olanın biçim değil işlev" olduğunu söylerken aslında dış kalıbın değil, gelişme sürecinin ve o süreçteki hareketlerin önemine vurgu yapmıştır. *"Nasıl doğada kusursuz bir denge var olamıyor ve eninde sonunda bir kuvvetin mutlaka diğerlerinden baskın çıkması gerekiyorsa; 'işlev'de, sonlu bir olgu ya da standart gibi değil de, ancak daimi bir dönüşüm süreci olarak görünür."*¹²⁸ Klee, sanatçının, görünenle değil de görünmeyenin ardındaki sorunlara yoğunlaşmasıyla, işlev sorunlarını çözebileceğini ileri sürmüştür.¹²⁹ Benzer bir görüş de Amerikalı mimar Louis H. Sullivan'a aittir. Sullivan'ın: *"biçim işlevi takip eder"*¹³⁰ prensibi, modern mimarlık ve tasarımda temel bir ilke olmuş ve nesnelerin işlevinin, görüntüsünden daha önemli olup olmadığı, diğer sanat disiplinlerinde de tartışma konusu olmuştur. Klasik biçimci anlayışta, biçim, gerçeğine benzediği oranda ve gerçeğinin yerine geçip, izleyende bir çağrışım yaratarak iletişimsel bir işlev görmüştür. Modernizm ve Postmodernizmle birlikte biçimler ve işlevleri, gerçeğine benzeme kaygısı taşımayan, gerçeğinin yerine doğrudan kendisinin geçtiği, daha duyusal bir işleve bürünmüştür.

Sanatta, ister aslına sadık kalınmış olsun ister tamamen deforme edilmiş olsun her biçimin anlattığı-anlatacağı bir şeyler vardır. Bu noktada *"...biçim, sanat eserinden*

¹²⁷ Kagan, 435-440.

¹²⁸ Frederick Kiesler, "Modern Mimarlıkta Sözde-İşlevselcilik" (Çev. Zeynep Baransel), *Sürrealizm/Mimarlık Mekân Sanatı, Nur Altınyıldız Artun (der/sun)*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, 499-511.

¹²⁹ Nazan, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, (5. Baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2011, 59-66.

¹³⁰ Louis H. Sullivan, "The Tall Office Building Artistically Considered", March-1896, <http://academics.triton.edu/faculty/fheitzman/tallofficebuilding.html>, (07.06.2016)

*ortaya koyması istenen şeyi geliştirme ya da gerçekleştirme işlevi gören şeydir. Yapıtın biçimi, anlatmak istediği şeyi ya da amacını gerçekleştirmeyi sağlayan şeydir."*¹³¹

Sofya Ulusal Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim elemanı olan Bulgar sanatçı Ivanov Pravdoliub'un (1964-) çağdaş sanat bağlamında ürettiği eserlerin birçoğunda, nesnelerin biçim ve işlev bakımından, doğrudan nesnenin kendisini kullandığı ve onların gündelik işlevine, yeni işlevler kazandırarak sanat eserine dönüştürdüğü görülmektedir. Rus Konstrüktivizmi'nin materyalist anlayışına dayandırabileceğimiz, kullanılabilir biçimler yaratarak toplumu, sanatı ve işlevi bütünleştirici tavır içeren "So Many Reasons (Pek Çok Neden)" isimli çalışma, sıradan bir kapıya yüklenen yeni bir işlevi gösteren nitelikli bir örnektir (Resim 2.1).



Resim 2.1. Ivanov Pravdoliub, "So Many Reasons (Pek Çok Neden)", Kesik Kapı ve Masa, Boyanmış Oda, Enstalasyon, 2004.

Sıradan bir kapı, açılma ve kapanma işlevlerine sahiptir. Kapının önünde duran herhangi bir nesne açılma eylemini engelleyip, onu işlevsizleştirir. Böyle bir durumda kapının önündeki nesnenin taşınması gerekir. Fakat "So Many Reasons (Pek Çok Neden)"de kapının önünde duran masanın kaldırılmasına gerek yoktur. Çünkü sanatçı, o masayı kaldırmak yerine, kapının üzerinde, masanın köşe biçimine uygun bir oyuk açmıştır. Kapı, masanın şekline uydurulmuştur. Böylece ne kapının açılıp kapanması engellenecek ne de masayı kaldırma zahmetine girilecektir. Sanatçının içinde doğup büyüdüğü komünist sistemin kısıtlamalarından doğan engellenmeye yönelik bir sorgulama içerisinde olduğu hissedilmektedir. Kapı ve masaya yapılan müdahaleler, kendiliğinden gelişen doğaçlamaya duyulan ihtiyacın dile gelişi olarak okunabilmektedir.¹³²

¹³¹ Noel Carroll, *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*, (Çev.: Güliz Korkmaz Tirkeş), Ütopya Yayınevi, Ankara 2012, 212.

¹³² http://web.redaktionsbuero.at/output/?e=58&page=rb_eARTIKEL&a=3e76681b&f=e, (07.06.2016)

Pravdoliup'un gemişı ile kurduğu ilişkiyi bir ilişkisizlik olarak aşma yönteminin aksine, Alicja Kwade'in (1979-) "Eadem Mutata Resurgo or "I rise again, changed but the same (Yeniden Doğdum, Değiştim ama Aynıyım)" (Resim 2.2) isimli kavisli ahşap kapısı ile işlevsizliği işlevselleştirerek tartışmaya açtığı hissedilir. Kapatma-açma işlevi olmayan, ama bir kapıda olması gereken aksesurlara sahip silindirik kapı, izleyicinin zihninde işlevinin ne olabileceği hususunda merak uyandırmakta, kapı hakkında fikir yürütmeyle, heykel olma işlevi kazandırılmış olmaktadır.



Resim 2.2. Alicja Kwade, "Eadem Mutata Resurgo or I rise again, changed but the same (Yeniden Doğdum, Değiştim ama Aynıyım)", Ağaç, 2013

'Sanatın Sonu' isimli kitabında Donald Kuspit (1935-), gerçeğinin yerine doğrudan geçen hazır nesnelerin, aynı zamanda sanat eseri olarak görülüp görülemeyeceği sorusuna, Duchamp'ın perspektifinden şu şekilde yanıt aramıştır: *"Hazır nesnelerin ifte kimliği vardır. Hazır nesneler Duchamp'ın ruhunun yaratıcı edimi sonucu yüce sanat şaheserlerine dönüşen, toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Ama gündelik yaşamdaki işlevlerini korumakta, yaratıcı bir gözün bakışıyla ya da zihinde hazır nesneye dönüşmektedirler. Kısacası bir yandan eylemsiz bir madde olarak kalırken bir yandan da estetik ozmosa sahiptirler."*¹³³

Bu türden bir ifte kimlik, kapı formu için de geçerlidir. Hareketli ya da hareketsiz, eylem halinde ya da eylemsiz olma durumunda, duran dikdörtgen şekliyle, açılıp-kapanmayla bile zihinde değişmeyen dikdörtgen şekliyle, işe yararlılığı lsnde işlevini yitirmişliğiyle hep bir anlam ifade etmektedir. Estetik-sanatsal işlevi açısından,

¹³³ Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, (4. Baskı), (ev.: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul 2014, 38.

işlevsiz bir kapı bile, anlamsal geçirgenliklere imkân tanıyan yeni işlevler kazanabilmektedir.

2.2.1. Açıklık ve Kapalılık

Açıklık, anlam belirsizliğine yer vermeyen, net ve belirli olan bir şeyin özelliği olarak tanımlanabilir. Sıfat olarak açıklık, anlaşılır ve sade olmakla ilişkilidir. *“Modern felsefenin kurucusu olarak bilinen Descartes, açık sıfatını, insanın hakikati kavrayabilmesini mümkün kılan koşullardan biri olarak kullanır.”*¹³⁴ Bu durumda açıklık, gerçekliğe ulaşmada bir ön koşul ise daha fazla duyu organının dahil olduğu nesnellik doğal bir zorunluluktur. O halde neden-sonuç sürecinde açıklık ve nesnellik arasında yakın bir ilişki kurulabilir.

Varoluşçu felsefenin önde gelen isimlerinden Heidegger, birşeyin var olmasının ne anlama geldiği bilgisine ulaşmak için ‘varlık’ sorusunu sorar. Bir tür mevcudiyet olan ‘varlık’ bilgisine, hakikati ortaya çıkararak ulaşılabileceğini iddia eder. *“Heidegger’in hakikatin kendisi dediği şey, ilkin o açıklığın meydana gelişidir zaten. Ama hakikatin tam manasıyla hakikat olabilmesi için bir de kendisini bu açıklıkta tesis etmesi gereğinden söz ediyor. Hakikat kendisini açıklıkta ne olarak tesis ediyor? Bir ‘olan’ olarak tesis ediyor. Hakikat aydınlığı fethedip kendisini orada tesis ettiği (einrichtung), olduğu açıklık olarak kalabildiği müddetçe hakikattir. Bunun için açıklıkta, açıklığın esasını vücuda getiren, onun örneği olan ve ona sürekliliğini kazandıran bir ‘olan’ bulunmalıdır.”*¹³⁵

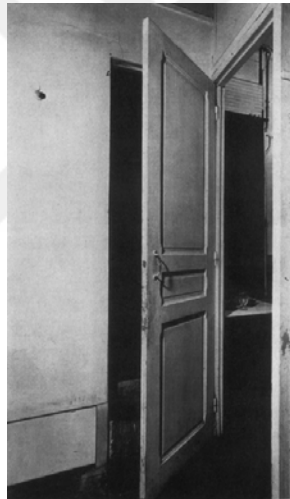
Klasik biçimciliği reddeden Duchamp’ın seçtiği hazır-nesnelerde, Heidegger’in sözünü ettiği gibi açıklıkta bir ‘olan’ın var olduğundan söz edilebilmektedir. *“Onun 1927’de tasarladığı, “La Porte, 11 rue Larrey (11 numaradaki Kapı)” (Resim 2.3), buna iyi bir örnek: herhangi bir mimari öğenin olabileceği kadar hazır-nesneye yakın; mekânsal bir tanımın asli unsurlarındandır ve simyaya dair türlü anlamlar taşır. Mekân açısından kapı kayda değer bir rol oynar. Aynı anda hem açılabilirdiği hem kapanabilirdiği gibi, odaların kapının etrafında döndüğü hissini yaratır ve nihayet,*

¹³⁴ Cevizci, 8.

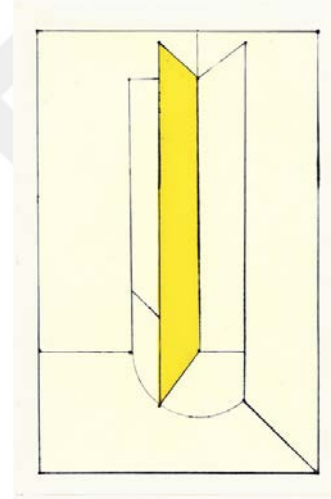
¹³⁵ Zeynep Direk, “Heidegger’in Sanat Anlayışı” Aralık-2012, <https://zeynepdirek.wordpress.com/2012/12/15/heideggerin-sanat-anlayisi-2/>, (17.11.2016)

kullanıcılar eserin vazgeçilmez unsurları haline gelir. Onlar olmadan bu mekânsal simya hayata geçmez.”¹³⁶

Açık bir kapı, umudun, hoş karşılanmanın, iyi bir geleceğin temsili olabileceği gibi, kapalı bir kapı da, hapsedilme, reddedilme, tecrit edilme gibi duyguların ya da bastırılmış cinsel arzuların temsili olabilir. Aynı anda hem açılabilme hem de kapanabilme, kendi içinde karşıtlıkları birleştirip, bir ikilik yaratırken, Kavramsal sanatçı Tom Marioni’nin (1937-) “A Door Must Be Either Open or Closed (Bir Kapı Ya Açık Olmalı Ya da Kapalı)” (Resim 2.4) eserinde keskin bir netliğe bürünür. Burada ikiliğe yer yoktur. Duchamp’ın, “La Porte 11 rue Larrey (11 numaradaki Kapı)” ile Tom Marioni’nin “A Door Must Be Either Open or Closed (Bir Kapı Ya Açık Olmalı Ya da Kapalı)” eserleri, malzeme ve anlamları dışında tıpatıp aynıdır. İki odayı birbirine bağlayan bir duvara eklemelenmiş iki girişli tek bir kapı.



Resim 2.3. Marcel Duchamp, “La Porte, 11 rue Larrey (11 numaradaki Kapı)”, 1927, Paris



Resim 2.4. Tom Marion “A Door Must Be Either Open or Closed (Bir Kapı Ya Açık Olmalı Ya da Kapalı)”, Asitli Oyma, Baskı boyutu: 15 cm.2002

“Duchamp’ın açık-kapalı kapısı seçimin kaçınılmazlığını aşmanın olanaklılığına gönderme yapar: hangisi olursa olsun, seçimin her iki koşulu da hoşnutluk verici bir sonuca ulaşır.”¹³⁷ Duchamp’ın söylemi ikilem yaratırken, Marioni’nin söylemi neden bu kadar nettir? Duchamp, mekânsal bir simyayla alımlayıcıya hareket eylemi sunarken, Marioni bu eylemi, esere verdiği isimle engellemiştir. “La Porte 11 rue Larrey (11

¹³⁶ Bernard Tschumi, "Mimarlık ve İkizi" (Çev. Nur Altınyıldız Artun) Nur Altınyıldız Artun, (der/sun), *Sürrealizm-Mimarlık Mekân Sanatı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, 125-153.

¹³⁷ Francalanci, 139.

numaradaki Kapı)” ve “A Door Must Be Either Open or Closed (Bir Kapı Ya Açık Olmalı Ya da Kapalı)”]; hem açıktır hem kapalı; ama aynı zamanda ne açıktır ne de kapalı. İlk durumda olumluylaıcı seçenekler, ikinci durumda olumsuzlayıcı bir seçeneksizlik mevcuttur. Bir de ikisi arasındaki sayısız konumlar... Köşeye konumlandırılarak, kendi ekseninde hareket ettirilen bu kapılar, karşıt hareketlerle (açık-kapalı) bir süreklilik içinde var olur.

Duchamp için, "açmak kapamaktır" ve kavramsal olarak açıkla kapalıyı birleştirdiği için bu bir anlamda karşıtına doğru bir geçiş ve görünen görünmeyen, bilinen bilinmeyen arasındaki gizemdir.¹³⁸ Sıradan nesneler, sembolik anlamlar yüklenir, ancak fiziksel olarak geleneksel düşüncüyü somutlaştırır. ‘Olan’ kendi karşıtlığıyla var olur.



Resim 2.5. Chen Zhen, “No Way To Sky, No Door To Heaven (homage to Duchamp) (Gökyüzüne Yol Yok, Cennete Kapı Yok) (Duchamp’a Saygı)”, 210x112x112cm, 1995

Açıklık-kapalılık ekseninde, değerlendirebileceğimiz bir diğer sanatçı Chen Zhen’in (1955-2000), “No Way To Sky, No Door To Heaven (homage to Duchamp) (Gökyüzüne Yol Yok, Cennete Kapı Yok) (Duchamp’a Saygı)” (Resim 2.5) isimli eseri de, ikilik, karşıtlık ya da hiçlik kavramlarını irdelemektedir. İki kapı çerçevesi arasında gidip gelen panelin bir tarafı bez ve tel örgüyle, diğer tarafı da yanmış kâğıt külleriyle kaplanmıştır. Herhangi bir yere açılmayan bu kapının bez ve tel örgülü panelinde “No Door To Earth” küllerle kaplı tarafında ise “No Way To Sky” yazılmıştır. Hem İngilizce hem de Çince yazılmış bu cümleler Zhen’in, kültürler arası diyaloglarda, Doğu ve Batı düşüncelerinin arasında katı bir ayırım yapmayıp, sınıraşırı ayrıcalıklı bir sinerji

¹³⁸ Francalanci, 131-139.

yaratma çabasını gösterir.¹³⁹ Ne açılabilen ne de kapanabilen bu kapı, “ya açık olmalı ya da kapalı olmalı” dedirtmezken, Duchamp’ın “La Porte 11 rue Larrey (11 numaradaki Kapı)” eseri gibi hareket edebilme imkânı da sunmamıştır.

Öznenin, nesnenin ve bütün olarak anlamların ayrılmazlığına dayanan, zıt fikirleri bütünleyici, kelimeleri ve imgeleri de bütünleştirerek içine alan algıların, tıpkı kapılar gibi açık ya da kapalı, doğru ya da yanlış olabileceği sayılıştısından yola çıkarak, hem cinselliğin hem de mahremiyetin yaşandığı mekân olarak Duchamp’ın “Etant Donnés:1 la chute d’eau/2 le gaz d’éclairage (Veriler:1 şelale/2 aydınlatma gazı)”^{*} isimli eseri, açıklığın ve kapalılığın ortaya konduğu, ikili bir mekândır (Resim 2.6).

1969’da Philadelphia Sanat Müzesi’ne yerleştirilen bu eserin sadece izlenen nesne-izleyen özne arasında etkin bir ilişki kurarak izleyicinin merakını besleyerek, röntgencilğe yönlendirdiği görülmektedir. Bu içe dönük tasarımda izleyiciyi meraklandıran, röntgencilğe sevkeden, kapının üzerindeki bir çift gözetleme-dikizleme deliğidir. Gözetleme delikleri, kapalılığı olduğu kadar izleyenle-izlenen arasındaki açık ilişkiyi de hem saklamaktadır hem de açmaktadır.

Duchamp, kapının ardında tuğladan örülmüş gizli bir mekân oluşturmuştur. Tuğlanın üzerindeki yarıktan izleyenin hiçbir zaman içine giremeyeceği bir manzara yer alır. Dallar üzerinde uzanmış, sol elinde gaz lambası tutan, yüzü gizlendiği için kimliği belli olmayan^{*}, sarışın çıplak bir kadın ve arkasında ağaçlardan ve küçük bir şelaleden oluşan bir manzara vardır. Bu görüntüde, ikili açıklıklar dünyayı izlediğimiz merceksiz açıklıkları andırır. Duchamp, kendi fiziksel yapımıza, kendi bedensel çerçevemize, bizimle birlikte her zaman taşımakta olduğumuz bir çerçeveye dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, yeniden konumlanmanın imkânsız olduğu bu özel görüşte tek erişim ikili açıklıklardır.

“Veriler:1 şelale/2 aydınlatma gazı”nda “fiziksel olarak hem kadın hem de erkek cinselliğini ima eden bazı elementler vardır. Erkek, gaz lambasının fallik şekliyle temsil

¹³⁹ Pincas Jawetz, “The Chen Zhen Exhibit Closes In Vienna At The Same Time That The Press Starts Writing About The Effects Of The Vienna Climate Change Rally”, September-2007, <http://www.sustainabilitank.info/category/other-europe/further-europe/liechtenstein/>, (03.01.2016)

^{*} Marcel Duchamp, bu eserini Leonardo da Vinci’nin “Kayalıklar Bakiresi” isimli tablosundan esinlenerek gerçekleştirmiştir. İki eser hakkında benzerlikler için *Sanat Dünyamız*’ın 75. sayısında yer alan Canan Beykal’ın, “Büyük Cam Üzerine Yazı” makalesi incelenebilir. 127-133.

^{*} Model, Birleşik Devletler’deki Brezilya Konsolosu Carlos Martins’in eşi heykeltıraş Maria Martins’dir. (1948), [https://en.wikipedia.org/wiki/Maria_Martins_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Maria_Martins_(artist)), (8.11.2016)

edilirken, kadın şelalenin alıcı kapasitesiyle temsil edilmiştir.”¹⁴⁰ Kapının kulpu yoktur bu da izleyiciye yasaklanmış bir mekân olduğunu bildirir.

İzleyiciyi, kapalı olan bu kapıdan içeri giremez ve bu odaya dâhil olamaz fakat oluşturulan bu mekânla gerilimli, duygudaş, açık ve arzu yüklü bir ilişki içine girer.¹⁴¹ Ayrıca eser ve izleyici arasında kurulan erotik ilişki de, yasak mekân-röntgenci ilişkisidir. Tuğladaki yarıktan içeriye dikizleyen izleyici-röntgenci, kapılar ardında kalan bastırılmış duygularını delikten baktığında günışığına çıkarır.



Resim 2.6. Etant Donnés: “1 la chute d’ eau / 2 le gaz d’éclairage (Veriler: 1 şelale / 2 aydınlatma gazı)”, iç ve dış görünüm 1946-66

Çift gözle bakış derinliğiyle ortaya çıkan, sadece görsel algıya hitap etmeyen üç boyutlu (stereoskopik) bu eserde sanatçı doğrusal perspektif kurallarını altüst etmiş, oluşturduğu özel düzenekle aynı zamanda kapı imgesini ve ardındaki manzarayı temsili bir alegoriye dönüştürmüştür. Duchamp bu teknikle, kapalı kapının ardındaki çıplak beden gerçekte ilgisini ve taşıdığı diğer anlamları ortaya çıkarıp onu teşhir etmiştir. “Gerçeklik geri dönüşsüz olarak ortaya saçılmış, skopofilik* güdüye (bakmanın hazzı) teslim edilmiştir. İlk başta sadece “yeni” zannedilen bedene ait bu görüntüler aslında bedenle ilişkimizi değiştirmektedir.”¹⁴²

Bakma eylemi, görünen bütünü -ki o bütün kapıdır- üzerindeki iki küçük açıklıktan bakma merakına ve bakıldıktan sonra da izlenen-dikizlenen nesneyi arzu

¹⁴⁰ Flavio Febbraro, *How To Read Erotic Art*, Abrams Books, 1. Edition, New York 2011, 362.

¹⁴¹ Tschumi, 125-153.

* Herhangi bir kişi ya da nesneyi izlemekten duyulan zevk (Y.N)

¹⁴² Yves Michaud, “Görselleştirme, Beden ve Görsel Sanatlar”, *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*, (Çev.: Saadet Özen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, 346.

nesnesine dönüştürmektir. İzlenen-dikizlenen beden arzu nesnesi, bütün olan kapı da arzu alanıdır. “*Arzu, bedene indirgenen kadınla özdeşleştirilen imgede somutlaşır, bedense cinselliğin mekânı ve arzunun merkezi olarak görülür...*”¹⁴³ İzleyici burada Duchamp’ın arzu alanına müdahil olur. Bu arzu alanında izleyiciye alışılmışın dışında bir bakma edimi ve kendi öznel kimliklerini deneyimleme imkânı sunulmuştur.

Bu eserde “*bakma eyleminin iki boyutu söz konusudur. Önce aktaranın, yani sanatçının konumu, sonra, bakanın, yani izleyicinin konumu ki her iki bakış da sürekli birbirini varsayar. Her iki durumda da -aktarma ve alma ya da yorumlamada- sanatçı da izleyici de bir ön bilgi, varsayım, atıf üzerinden işlem yapar. Sanatçı aktarmak istediği şeyin düşünsel bağlamını bu varsayımlar ve kendi doğruları üzerinden kurar ve izleyici de kendi varsayımları üzerinden baktığı şeyi yeniden işler.*”¹⁴⁴ Sanatçının gösterdiğiyle, izleyicinin deneyimlediği şey arasında, izleyici hem etken hem de edilgendir. Açık-kapalı zıtlığından yola çıkılarak, izleme durumunu olumlama, izlenme durumunu da olumsuzlama zıtlığına varılabilir.

Sonuç olarak, "gerçek" sözcüklerin gerçeğinden daha fazla olmadığı mekânîk bir illüzyon olarak bakışları aşamalardan geçirdiği göz önüne alındığında “*Etant Donnés:1 la chute d’ eau/2 le gaz d’éclairage (Veriler:1 şelale/2 aydınlatma gazı)*”de, çıplak tarafından işletilen görsel baştan çıkarma, "katlanabilir bir yaklaşım" olarak kabul edilebilir. Çıplak, statik bir nesne değildir, eserin cinsel çağrışımı, bağlamsal karakteriyle ortadan kalkar. “*Veriler:1 şelale/2 aydınlatma gazı*”nda bağlamsal çıplaklığın kalıplanmış karakteri (gerçekçi heykel boyutu), yaşam ile ölüm arasındaki ayrımı, algılanamayan, yapay bir farkla silinir. Dolayısıyla kalıplaşmış çıplaklığın fotografik özellikleri, yalnızca bir nesne olarak değil, aynı zamanda bir sanat nesnesi olarak da yapaylığını ortaya koymaktadır. Bu eser, cinsel farkın, belirlenmiş bir görsel ve söylemsel belirteç olarak vücuda özgü bir farklılık olarak anlaşılamayacağının aksine "fark"ın sadece hareketin illüzyon etkisi olduğunu, yani vücudun dönüşünü değiştirdiğini belirtmektedir.¹⁴⁵

¹⁴³Mary Kelly, “İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek”, (3. Baskı), (Çev. Esin Soğancılar), Ahu Antmen (Ed), *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, 267-276.

¹⁴⁴ Ceren Selmanpakoğlu, *Hiçliğin Özgürlüğü Ajansal Sanat*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, 184.

¹⁴⁵ <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3w1005ft;chunk.id=d0e6560;doc.view=print>, (21.11.2016)

“Veriler:1 şelale/2 aydınlatma gazı” kapalı konumlanması ve açık bir ilişkiye yönlendirişiyile birçok anlam katmanına sahiptir. “*Her katman nispeten istikrarlıdır, canlıdır ve mecazi anlamda konuşmakta, soluk alıp vermekte ve imge-dünyanın genel yapısına katkıda bulunmaktadır.*”¹⁴⁶ Bu anlam katmanlarıyla, dördüncü boyut gerçekleşmiştir. “*Üç boyutlu evrenin, resimde, iki boyuta indirgenmesinden hareketle, evrenin kendisinin dört boyutlu varlığın yansıması olabileceği düşüncesinden kaynaklanan dördüncü boyut, bilinmeyen zorunlu simgesi olarak tanımlanır.*”¹⁴⁷ Zihinsel bir eyleme yönelik olan dördüncü boyut, sanatçının, izleyiciyi gözetlemeye ittiği iki küçük açıklıkla aynı zamanda sınırlandırılmıştır.

Her iki yöne açılan ve kapanan, “11 numaradaki Kapı”, “Bir Kapı Ya Açık Olmalı Ya da Kapalı” ve “Gökyüzüne Yol Yok, Cennete Kapı Yok, Duchamp’a Saygı” dördüncü boyuttaki varlıklarıyla, hem ‘evet’ hem ‘hayır’a yönlendirirken, “Veriler:1 şelale/2 aydınlatma gazı” mahremiyetin kapalılığı ironisinde, dikizci bir açıklığa imkân vermektedir.

Açıklık ve kapalılığı, Umberto Eco’nun ‘Açık Yapıt Poetikası’ndan ¹⁴⁸ yola çıkarak, belli bir yapısal doğrultuda değil de, izleyecinin, yorumcunun dâhil olmasıyla gerçekleşen “açık” yapıt önermesiyle de özdeşleştirebiliriz. Bu noktada, devingen yapısıyla açıklık, durağan yapısıyla kapalılık, dördüncü boyutun da dâhil olduğu sonlu bir sonsuzluktur diyebilmekteyiz.

2.3. KAPIYA DAİR OLASILIKLAR ve ÇOKANLAMLILIK

Anlam, TDK’nın, Dilbilim Terimleri Sözlüğü’ne göre; bir kelimenin veya sözün anlattığı ‘fikir’, Felsefe Terimleri Sözlüğü’ne göre bir sözcüğün belirttiği, düşündürdüğü ‘şey’, Yöntem Terimleri Sözlüğü’ne göre ise, bir simge, kavram ya da ölçümün belli bir dizgeye göre taşıdığı ‘işlem’ ya da ‘içerim’ demektir.¹⁴⁹ Fikir, şey, işlem ya da içerim, bütünsel olarak anlamı iletmekte yapılandırılan göstergelerdir. Çokanlamlılık (polysemy) ise “değişik etkenlerle bir göstergenin yansıttığı temel anlamın yanı sıra

¹⁴⁶ Burnett, 80.

¹⁴⁷ Nilüfer Öndin, *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili-Anlamsal Sorgulamalar*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2009, 93.

¹⁴⁸ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, (Çev.: Yakup Şahan), Kabalcı Yayınları, İstanbul 1992, 13.

¹⁴⁹ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.57764bc3cc6268.33688388, (29.07.2016)

yeni yeni kavramları da anlatır durumda olmasına, göstergenin temel anlamını yitirmeden yan anlamlar kazanmasına¹⁵⁰ denir.

Anlam, en temelde, insanın, varlığından kaynaklanan bir arayışın cevabına karşılık gelir. Bu anlam arayışı, insanı ilgilendiren, insanın içinde olduğu her alanda olduğu gibi, sanatta da mevcuttur. *"Her türlü anlam -dolayısıyla resimlerin anlamı da- sürekli bir akış halinde olan, ayrık ve çoğunca da çatışan çıkarlar peşindeki insanların müdahalesine maruz kalan toplumsal pratiklerden doğmaktadır."*¹⁵¹

Gösterilen ve gösterge bağlamında, kavramsal bir imge olarak kapının, algıya göre değişebilirliği ve bilindik bir gösterge olarak kabul edildiğinde, kapı imgesinin anlam sınırsızlığı mevcuttur. *"J.Derrida'ya göre her gösterge, her farklı bağlamda farklı anlamlar üretecektir, bu nedenle de anlam tüketilemeyecektir. Buna göre insan evreni, dünyayı, bir başka insanı, nesneleri ne kadar açıklamaya çalışırsa çalışsın bu insan, bu evren, bu 'metinler', sürekli başka insana, başka evrene, başka anlamlara göndermede bulunarak anlamı erteler. Bu nedenle de kesin anlam'a ulaşamaz, mutlak doğrudan söz edilemez. Bir bakıma herkesin, her 'metnin' bir haklılık payı vardır."*¹⁵²

Sanatın anlamından ziyade sanattaki anlama bakılacak olunursa, her sanat yapıtının bir şey ifade etmesi gerekir ve yapıtı anlamı verecek olan sanatçı, anlam yüklü yapıt ve anlamı anlayan (anlaması beklenen) alımlayıcı arasında bir ilişkinin varlığından söz etmek gerekecektir. Bu ilişki içinde ilgi ve merak edimi, anlamı, kavranabilir, sorgulanabilir, tartışılabilir bir platforma taşıyarak, anlama yeni boyutlar kazandırabilir. Her sanat yapıtı, her alımlayıcıda ilgi ve merak edimi uyandırmayabilir, sanatçının iletmek istediği anlamı buldurmayabilir. Hatta sanatçının iletmek istediğinden bambaşka bir anlama da ulaştırabilir. Bu noktada, anlamın mutlak gerçekliği olarak iddia edilen şey, öznel bir yapıya bürünür.

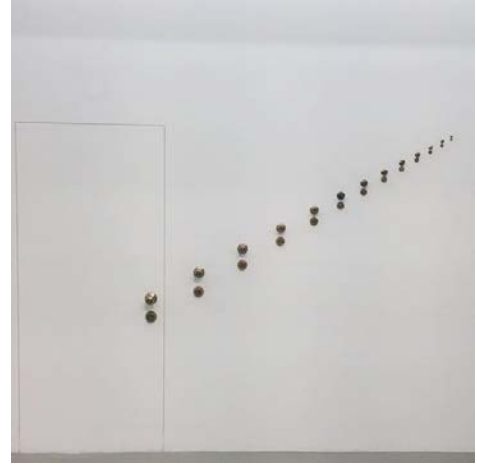
¹⁵⁰ Aksan, 70-71.

¹⁵¹ Leppert, 18.

¹⁵² [http://www.turkishstudies.net/Makaleler/533080359_116u%C3%A7anhilmi1413\(D%C3%BCzeltme\).pdf](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/533080359_116u%C3%A7anhilmi1413(D%C3%BCzeltme).pdf), (14.01.2016)



Resim 2.7. Yoan Capote, "Doubt (Şüphe)", 2006



Resim 2.8. Yoan Capote, "The Other Exit (Başka Çıkış)", 2014

Yapıtta barınan anlamı, şüpheyile karşılamaktan yana olan Kübalı çağdaş sanatçı Yoan Capote'nin (1977-) eserleri aracılığıyla, halk arasında etkileşim kurma çabası dikkat çekicidir. Geleneksel bakış açısını sürdürerek de eserlerinin işlevsel olabileceğini savunan sanatçı, "Doubt (Şüphe)" (Resim 2.7) ve "The Other Exit (Başka Çıkış)" (Resim 2.8) çalışmalarıyla, izleyende hem bir şüphe hem de olasılıkların sınırsızlığı etkisi uyandırmayı amaçlamış, anlam karmaşası yaratmaktan ziyade, anlama ulaşmanın, şüphe etmekle başladığını ve şüphenin doğuracağı anlam sorgulamalarıyla birçok anlama ulaşılabilirliğini vurgulamıştır.¹⁵³ Her bilginin, her disiplinin iç içe geçtiği, insanoğlunun doğruyla yanlışı, iyiyle kötüyü, akla karayı seçmekte zorlandığı günümüzde, artık tek bir gerçekliğe ulaşmanın imkânsızlığından dem vurulur olmuştur. "The Other Exit (Başka Çıkış)", şüphe etmenin, sorgulamanın kaçınılmazlığını vurgulamakta, var olan sorguların tek bir çözümü varmış gibi görüldüğü durumlarda bile, aslında birçok alternatif çıkış ve anlamın olabileceğini ima etmektedir. Karamsar bir bakış açısıyla bu eser, bir yanlıştın yankılanarak çoğaldığı ve yayıldığı ihtimali hakkında bildirimde bulunmaktadır.

Sanatın süreçle bağlantısı düşünüldüğünde, yaşanan değişimlerin, dönüşen anlamların ve hatta anlam karmaşalarının belirleyicileri insanoğludur ve bu anlam ve anlam karmaşalarının çözülmesi, hem ulusal hem de evrensel verilerin, zaman ve mekânla ilişkisi kurularak mümkün olacaktır.

¹⁵³ <http://dawire.com/2010/02/08/yoan-capote/>, (01.08.2016)

Sanat yapıtlarının anlamı, şimdiki zaman ve mekân ile sınırlı olmayıp, başka yer ve zamanda kurduğu ya da kuracağı dolaylı ya da dolaysız bağlantı ile çoğalabilir. Özellikle günümüz sanat yapıtlarının disiplinlerarası niteliğinden doğan anlam katmanlarının çokluğu, izleyenleri, onları sınıflandırmada her ne kadar zorlasa da, ulaştığı kitlenin niceliği bir avantaj olarak değerlendirilmektedir. Bu noktadan yola çıkılarak verilebilecek örneklerden biri, çalışmalarında doğal ve suni nesneler arasındaki ilişkiyi inceleyen Amerikan sanatçı Victoria Fuller (1953-)'in "Archway of the Knowledge of Good and Evil (İyi ve Kötü Bilginin Geçidi)" isimli enstalasyonudur (Resim 2.9).



Resim 2.9. Victoria Fuller, "Archway of the Knowledge of Good and Evil (İyi ve Kötü Bilginin Geçidi)", 1998

Fuller'in galeri mekânında yaklaşık yüz altmış iki adet kitaptan oluşturduğu 'archway' (kemer, kemeraltı, geçit anlamlarında) formu, kitapların kenarlarında yazılan kelimelerle anlamlandırılabilirdiği gibi, Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmaları ve dünyaya geçişi olarak da anlamlandırılabilir. Şöyle ki; Âdem ve Havva'nın cennetten kovulma nedeni olan, yedikleri yasak meyve "İyi ve Kötü Bilginin Ağacı"ndan gelmektedir. Tanrı cennet bahçesinde iyi ve kötü bilginin ağacını yaratır aynı zamanda bu ağaç, hayat ağacıdır (Genesis 2:9-3). Yasak meyve yenmiş, suç işlenmiştir. Âdem ve Havva çıplaklıklarını artık görüyorlardır ve cennetten kovulmuş, tüm günahların işlendiği dünyaya gönderilmişlerdir. Pek çok kültürde, yeni evlenmiş çiftlerin 'dünya evi'ne girmesine mecazen temsili bir kapı altından geçme ritüellerinin olduğu hatırlanacak olursa, Fuller'in kitap kenarlarında yazılmış olan "tecavüz, ırkçılık, utanç,

kıtlık, keyif çatma, yükümlülük, bütünlük, eşitlik, taşkınlık, kin, hırçınlık, bilgelik, maneviyat ve cehennem gibi kavramlar artık tüm insanlığın içinden geçtiği bir kapıya dönüşmektedir. Bununla birlikte, kitabın ham maddesinin ağaç olduğu düşünülecek olursa, Fuller'in kapısı, kesilmiş bilgi ağacının kerestesinden yapıldığını bildirir.

Fuller, insan yapımı objelerle, doğanın makro-mikro şekillerini sentezleyerek, bunlar arasında ikili bir diyalog yaratır. Bu sentezin, hayatın kendisinin mükemmel önem ve anlamı olduğunu iletmeye çalışır. Kullandığı birçok objenin orijinal işlevini elimine eder ve onlarda beklenmedik bir güzelliği açığa çıkarır.¹⁵⁴

Sanat yapıtında anlam, kapı olma işlevinin çok ötesine geçebilmektedir. Herhangi bir sanat yapıtında mutlak bir gerçeklikten söz etmek ne kadar zorsa, o yapıtın anlamının neye karşılık geldiğini tam olarak söylemek de o derece muğlaktır. Venezuela doğumlu disiplinlerarası çağdaş Amerikan sanatçı Babs Reingold (yyyy?-), enstalasyonlarında, çevresel şartlara bağlı güzellik, yoksulluk gibi kavramlara odaklanarak, belirsiz anlamların olası alternatiflerini sorgular.



Resim 2.10. Babs Reingold, "Luna Window: Ladder No 13 (Ay Penceresi: Merdiven No 13)", 2013

Reingold'un "Luna Window: Ladder No 13 (Ay Penceresi: Merdiven No 13)" isimli enstalasyonu (Resim 2.10), izleyiciyi sefil bir gerçekliğin içine çeken fantazi ürününe maruz bıraktığı seri işlerinden bir parçadır. Kapının penceresinden ağaç dalı formunda sarkan biçimler, ipek kumaşla sarılarak merdiven formu verilmiş insan saçlarıdır. Sanatçı yıllarca güzellik salonlarından saç toplamış ve bu saçların anonim

¹⁵⁴ <http://victoriafullerart.com/found-objects/>, (01.08.2016)

donörlerinin ölümlerinden sonra bile, onların DNA'larını taşımaya devam edeceğine inandığı bir çeşitlilik yaratmak istemiştir. Çünkü sanatçıya göre, bu eser, bir mahkûmun umutsuzluğu, yıkılmış evi ve hayallerinin öyküsüdür¹⁵⁵ ve bu yaşandığına inandığı canlı öykü, tüm engelleri aşar, kapılardan taşar haldedir. Bir diğer deyişle bu eser ölümsüzlük anlamı taşır. Çünkü ağaç, yaşamın sürekliliğini temsil eder. Dalların içindeki saç ise ölümden sonra bile bir süre kendini yeniler, uzamaya devam eder. “*Bilinen normal ağaç sembolünden başka bir de ‘tersine ağaç’ yani kökü yukarı doğru, dal ve yaprakları yere değen bir ağaç sembolü bulunmaktadır.*”¹⁵⁶ Tersine ağacın gelişimi gökten olduğu için ruhani bir anlayışı temsil eder.¹⁵⁷

"Ay Penceresi: Merdiven No 13"de dallar yere doğru gelişim gösterir ve dalların içindeki insan saçları DNA sarmalı gibi merdiven biçimini alır. Merdiven, “*genel bir deyimle, bilmeye ve bilinçlenmeye yönelik aşamalı bir yükseliş ve şekil değiştirmenin soyut bir sembolüdür.*”¹⁵⁸ Merdiven basamaklarının sayısı da özellikle dini mabedlerde ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü çıkılan her bir basamak, amaçlanan mertebeye ulaşmak için bir aşamadır. “Ay Penceresi: Merdiven No 13”ün yedi basamağı vardır. Yedi sayısı daha çok evrenin temel oluşumuyla ilişkilendirilir. Bu bilgiler doğrultusunda denilebilir ki Reingold bu eserinde, tanrı-insan-evren arasında ruhani bir ilişki kurmayı amaçlar. Örtük olan anlamların çıkarılması ve yorumlanmasını da izleyene bırakır.



Resim 2.11. Hsiang Ju Hung, “Open Door Open Mind (Açık Kapı Açık Zihin), 2009

2009 yılında, 4. Taipei Dijital Sanat Festivali kapsamında düzenlenmiş yarışmanın katılımcılarından Hsiang Ju Hung’ın (yyyy?-) “Open Door Open Mind

¹⁵⁵ <http://rhizome.org/community/21836/>, (05.08.2016)

¹⁵⁶ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, (3. Baskı), Dönence Yayınları, İstanbul 2007, 26.

¹⁵⁷ Ersoy, 26-27

¹⁵⁸ Ersoy, 399.

(Açık Kapı Açık Zihin) isimli interaktif enstalasyonu (Resim 2.11), kapının ideal sosyal etkileşim aracı olduğu fikrini yansıtır. Sanatçı, izleyicinin diğerleri ile empati kurmasını ve eşitlik konusundaki farkındalığını uyandırmayı ummaktadır; kurulum, göğsünde küçük bir kapı bulunan sıradan bir vitrin mankeni üzerinde gerçekleşmiştir. İzleyiciler mankenin içindeki diğer kapıyı, göğsündeki kapıyı açıp kapatarak etkilemektedir. Gerçek kapı ile sanal kapı arasındaki benzer eylemler ve yansımalar ideal sosyal etkileşimi temsil etmektedir. Her açılış ve kapanışta izleyici hayat ve ilişkilere dair farklı insanlar ve sahneler görür. Her açılış ve kapanışta ortaya çıkan çoklu ve farklı görüntüler, izleyicinin hem ‘ben’in, hem de kendi toplumsal yapısının bir yansıması olmaktadır.¹⁵⁹ Bauman’ın da belirttiği gibi, günümüz sanat ortamında, aynı anda hem anlam bolluğu hem de anlam kıtlığının yaşanıyor olması, tüm anlamların tartışmaya açık ve yeniden yorumlanmasına zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla hiçbir anlamın nihai olarak tanımlanamadığı ve ebedi bir gerçeklik taşımadığı sonucuna varılabilmektedir.¹⁶⁰

2.3.1. Dünyanın Merkezine Açılan Kapı; Doğum, Düğün ve Ölüm

İnsan yaşamında doğum, düğün ve ölüm olgusu, anne karnından dış dünyaya, toplumsal yaşamı yönlendirici bir konum elde etmeye ve bu dünyadan öteki dünyaya göçmeye ilişkin, mekânsal yer değiştirme anları olarak pek çok anlamı içinde barındırır. Buradan, kadın ya da erkek oluş ayrımı yapılmaksızın sahip olunan bedenin üç farklı kapıdan geçtiği/gececeği sonucunu çıkarmak mümkün görünmektedir. Aslen kendisi de bir mekân olan beden, içinde bir ruh barındırmaktadır.

Kadının doğurganlığı açısından, çocuk için korunaklı olan anne bedeni, cinselliği açısından, erkek için korunması gereken bir beden olmakta ikisi birden, kadının bekaretinin kapı ile sembolize edilmesi anlamına gelmektedir.

Beden-mekân benzetmesinden yola çıkan bu yaklaşım, ilkel çağlarda, delik, oyuk, kovuk, çukur, hücre, mağara gibi mekânlara girişin sağlandığı geçit, geçiş ya da kapıyla vajinanın özdeşleştirilmesi kadar, geçmişe dayanır.

¹⁵⁹ http://digitalartfestival.tw/daf09/works/awards/awards_a02_en.html, (20.11.2016)

¹⁶⁰ Zygmunt Bauman, *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, (2. Baskı), (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, 153-166.

Biyolojik açıdan delik, oyuk, kovuk, çukur, hücre, mağara gibi içine girilen alanlarla kadının, bu alanlara girişin sağlandığı geçit, geçiş ya da kapıyla da vajinanın özdeşleştirilmesi beden-mekân ilişkisinden kaynaklanır. Biyolojik açıdan delik, oyuk, kovuk, çukur, hücre, mağara bereketi simgelerken, ruhani açıdan da bir dünyadan başka bir dünyaya geçişi simgeler. Bu perspektiften bakıldığında, hem doğum ve döllenmenin meydana geldiği -bereketin simgelendiği- hem de içinde beden ve zihin gelişiminin olduğu -ruhaniyetin simgelendiği- kadın rahmi, insanoğlunun ilk mekânıdır. Jung'un da tespiti üzerine mağara, kadın rahmi ve Ana Tanrıça arketipinin sembolleridir.¹⁶¹

Bir çok dinde ve çeşitli mitlerde, mağaralar ruhsal ya da fiziksel değişim ve dönüşümün gerçekleştiği kutsal yerler olmuştur. Toprakla olan ilişkisi bakımından mağaralar da bu değişim ve dönüşümün yaşandığı, Toprak Ana ya da Ana Tanrıça'nın rahmi varsayılır. Gloucestershire, İngiltere'de bulunan, Neolitik döneme ait odalı bir mezar girişinin, uzanıp bacaklarını açmış bir kadının, yani Ana Tanrıça'nın vajinası olduğunu varsaymak diğer görsellerle de karşılaştırıldığında yanlış bir tespit olmayacaktır (Resim 2.12). Bu mezarın, üstten çekilmiş fotoğrafı da, yapının kadın bedenini, özellikle de bel altı bölgesini çağrıştırdığını doğrular.



Resim 2.12. Neolitik Dönem Odalı Mezar Girişi (solda), Neolitik Dönem Odalı Mezar (sağda, üstten görünüm), Belas Knap, Gloucestershire, İngiltere

Gloucestershire'daki mezar odasına benzer bir düşünce ile ortaya koyulmuş olan Malta Adası'ndaki, M.Ö. 3600'lere tarihlendirilen megalit yapılar Hagar Qim ve Mnajdra tapınakları da Ana Tanrıça bedenine benzetilerek yapılmışlardır (Resim 2.13) (Resim 2.14). Yine tapınak girişinin Ana Tanrıça'nın vajinası olarak düşünülmesi, doğumla yaşanan bereketi simgelediği gibi, metaforik ya da mekânlar arası geçişi sağlayan ve dünyaya açılan kapılar olması bakımından önem arzeder. Bu örnekleri sayıca çoğaltmak mümkündür.

¹⁶¹ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, (3. Baskı), (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul 2012, 17-45.



Resim 2.13. Hagar Qim ve Mnajdra Tapınakları (üstten görünüm)



Resim 2.14. Hagar Qim Tapınak Girişi, Neolitik Dönem-(M.Ö.3600)

19. yüzyılda, Realizm akımının manifestosunu kaleme alan Fransız sanatçı Gustave Courbet'nin (1819-1877), “L'Origine du Monde (Dünya'nın Kökeni)” ismini verdiği resminde (Resim 2.15) barınan anlam ele alınan konu ile bağdaşmaktadır. Paris'te yaşayan, Türk diplomat, Mısır Paşası Halil Bey tarafından sipariş edilen 1866 tarihli bu resim, her zaman gündemdeki yerini korumaktadır. Bu ilgi, skandal bir görünüm arzeden, bacakları açık bir şekilde uzanmış bir kadının cinsel organının, tüm detaylarıyla oldukça gerçekçi bir yaklaşımla yapıldığından erotik/pornografik bir görünüm sunması nedeniyledir. Esasen bu resim, ismi itibariyle, bir yaşam döngüsüne işaret eder. Kadının üzerindeki giysinin, yarı açık yarı kapalı halinin oluşturduğu bedensel gizemde, içerisi ve dışarısı arasında bir ikilem vardır.¹⁶² Salt bir organa indirgense bile kadın, dünyaya açılan ilk kapı olan doğum kanalı ile yaşam döngüsünün başlangıcını temsil eden bütüncül bir beden olmaktadır.



Resim 2.15. Gustave Courbet, “L'Origine du Monde (Dünya'nın Kaynağı)”, 45x55cm, T.Ü.Y.B., 1866



Resim 2.16. Yves Klein, “Anthropométrie sans titre (İsimsiz Antropometri) ANT 63”, 153 x 209 cm, 1960

¹⁶² Jon Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, (Çev.: Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, 22-23.

Yeni Gerçekçilik akımının temsilcisi Fransız sanatçı, Yves Klein (1928-1962), 1950'lerin ortalarından başlayarak, mavi renkte monokromlar yapmış, Klein Mavis'i olarak patent aldığı ultramarin mavi pigmenti ile 1961 yılında çıplak modelleri, simgesel olarak ultramarin mavi boyayla kaplayarak "Antropometriler" olarak anılan bir performans serisi düzenlemiştir (Resim 2.16). Kadın vücudunun özünü ve yaşam döngüsündeki yerini konvansiyonel sanatın yapamadığı şekilde yakalamaya çalışan sanatçı, diğer yapıtlarında ifade etmeye çalıştığı boşluğun peşindedir; Klein mavisine boyanmış kadın bedenini adeta bir fırça gibi kullanmaktadır.

Klein'in "Antropometriler"i ile Courbet'nin "Dünya'nın Kökeni" eseri arasında kurulabilecek dolaylı ilişki, Duchamp'ın "Veriler:1 şelale/2 aydınlatma gazı" eseri (Resim 2.6)" ile birlikte alenileşir. Her üç eserde de sırt üstü uzanmış kadının kolları, bacakları tam bir bütün olarak görülmez ve her üçünde de kimliğini belirleyecek olan yüz gösterilmemiştir. Her üç eserde de, merkez kadının cinsel organıdır. Dahası, kadının cinsel organı, Slavoj Zizek'in (1949-) bahsettiği gibi; "...belli bir açıdan, arzusun desteklediği, nüfuz ettiği ve çarpıttığı şahsi bir bakışla bakıldığında tüm özelliklerini ortaya çıkarır."¹⁶³ Her üç eserde de egemen güç kadının cinsel organıdır ve o, tüm bakışları yönlendirip, biçimlendirir. Tıpkı, rahimde değişen, dönüşen embriyo gibi, bakışta dönüşür. Aslında buradaki bakış nesnenin, yani vajinanın bakışıdır.

Ezoterik anlamda, vajina, doğurganlığı, bereketi ve yaşama açılan kapıyı sembolize eder. Duchamp, "Veriler: 1 şelale/2 aydınlatma gazı" eserinde kadının 'vajina-kapı'sını, ikinci bir kapının arkasına gizleyerek, iki açıklıktan göstermiştir, fakat "gösterdiğinin ötesinde sunacak bir şeyi yokmuş yanılısamı sunan bir imgedir bu..."¹⁶⁴ Courbet'nin "Dünya'nın Kökeni"ndeki kadın ise bir yanılsama değildir; gerçektir, doğurgandır, yaşamın kaynağına ve yaşama açılan kapıya sahiptir.

Feminist Sanatın, kadının doğurgan ana kutsiyeti ve baştan çıkarıcı erotizmini hem erkek egemen bakışa bir eleştiri, hem de kadının kendi varoluşsal sorgularına cevap aramak adına sıkça başvurduğu Courbet'nin "Dünya'nın Kökeni" adlı eseri, Fransız sanatçı Niki de Saint Phalle'nin (1930-2002), "Hon-en-Katedral (O bir Katedral)" isimli devasa enstalasyonuna (Resim 2.17) kaynaklık eder, varoluşsal

¹⁶³ Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan' a Giriş*, (6. Baskı), (Çev.: Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul 2013, 22-27.

¹⁶⁴ Sayın, 214.

sorgusundan zaferle çıkmış bir kadına dönüşür; "*İşte burdayım, işte bedenim, buyurun içeri girin*" dercesine, kendinden emin bir şekilde bacaklarını açmış ve vajinasından içeri girilmesine izin veren yirmi sekiz metrelik, anıtsal bir kadın bedenidir. İzleyicinin merakla, vajinadan içeri girdiğinde gezebileceği; sinema odası, süt barı, süs balıklı bir gölet ve gökyüzü simülasyonlarının gösterildiği bölümler vardır. Postmodern sanatta temsil imgesine dönüşen kadın bedeninin, içine girilip, dolaşılabilir bir mekâna dönüştüğü görülmektedir.



Resim 2.17. Niki de Saint Phalle, "Hon-en-katedral, she-a-cathedral (O Bir Katedral)", enstalasyon, Moderna Museet in Stockholm, İsveç, 1966

Niki de Saint Phalle, "O bir Katedral"i, sanatçı dostları Jean Tinguely ve Per Olof Ultvedt'in iş birliğiyle, Stockholm-İsveç Moderna Museet galerisinde düzenlemiştir. Sanatçı, kadının toplumdaki yerini düşünerek oluşturduğu büyük boyutlu arketip kadın figürleri için "Nana (Avrat)" ismini vermiştir. Onun, artistik ifadesi olarak tüm kadınların adı budur.¹⁶⁵ "Hon-en-Katedral (O bir Katedral)", hem popüler kültüre ait bir kadın, hem de bereket tanrıçası olarak düşünülebilir. Galerideki bu düzenleme, toplumdaki yerinin ne olduğu konusunda, kadının rahatsız edici bir günah ya da telkin edici ilk anne olup-olmadığını tartışmaya açmaktadır¹⁶⁶

Niki Saint Phalle'in eleştirel yaklaştığı "Dünya'nın Kökeni"ni bir başka sanatçı, Brezilya'lı Henrique Oliveira (1973-), tüm insanları birbirine eşitlemek için, buluşma noktası olarak kullanır. "The Origin of the Third World (Üçüncü Dünya'nın Kaynağı)" isimli enstalasyonu, daha geniş bir çerçeveden bakan eleştirel bir yapı arzeder (Resim 2.18). Sanatçının yaşadığı şehir Sao Paulo'daki inşaat alanlarından topladığı, kontrplak

¹⁶⁵ <http://www.pnghs.school.nz/index.php/en/learnareas/visual-arts/artists-resource-list/entry/niki-de-saint-phalle>, (03.05.2016)

¹⁶⁶ <http://arttattler.com/archivesaintphalle.html>, (03.05.2016)

ve diğer hurdalardan oluşturduğu enstalasyonun çok boyutlu oluşu oldukça etkileyicidir. İzleyicilere içeri girme imkânı tanıyan geniş bir alana yerleştirilmiş olan eser, üçüncü dünya ülkelerinin de bu dünyanın bir parçası olarak görülmesini salık verir. Tüm insanları yaşamın başlangıç noktasında birbirine eşitler.



Resim 2.18. Henrique Oliveira, “The Origin of the Third World (Üçüncü Dünyanın Kaynağı)”, İç ve dış görünüm, enstalasyon, kontrplak, pvc ve metal, 29. Sao Paulo Bienali, 2010, Brezilya

“Üçüncü Dünya'nın Kaynağı”, Courbet'nin ikonik resmine karşı ikon-kırıcı bir işlev görür. Courbet'in resminde görülen kadın cinsel organının formuyla oynayarak, izleyici ile kurduğu çifte bir bağ ile enstalasyonunun ikili etkisine vurgu yapar. İzleyicide oluşan bu ikili etki; hem bir yapıdan içeri girmenin verdiği kaygı hem de bir çeşit ana rahmindeymiş gibi olmanın hissettirdiği rahatlık ve güvendir. En derin endişeleri açığa çıkaran bu metaforik enstalasyon, izleyiciye, hem duysal hem de fiziksel bir deneyim sunmuştur.¹⁶⁷

1995 yılından beri birlikte çalışan Danimarkalı sanatçı çift, Michael Elmgreen (1961-) ve Ingar Dragset'in (1969-), “Belly Door (Göbekli Kapı)” (Resim 2.19) isimli çalışması, her gün doğrudan bedensel olarak ilişki içinde olunan kapının, kısmen bir insan bedenine dönüştürülmesi, günlük nesnelerin altında yatan arzuları keşfetmek için, mimari ve bedensel yapılar arasında kurulan ilişkinin, yeniden organize edilmiş hali olarak karşımıza çıkar. Elmgreen ve Dragset, heykellerinde ve enstalasyonlarında, sanatın nasıl gösterileceği ve deneyimleneceğine dair yeni bir tanımlama yaparken,¹⁶⁸

¹⁶⁷ <http://www.samartprojects.org/Extract%20from%20the%20exhibition%20catalog%20Baitogogo-2.pdf>, (05.05.2016)

¹⁶⁸ <https://www.artsy.net/artist/elmgreen-and-dragset>, (12.05.2016)

kapılardan oluşan serinin bir parçası olan “Belly Door (Göbekli Kapı)”da, gebelik ve kapı arasında yakın bir ilişki kurar.



Resim 2.19. Michael Elmgreen & Ingar Dragset, “Belly Door (Göbekli Kapı)”, 200x100x40cm, Ağaç panel, akrilik boya, reçine, köpük, 2006

Dünyanın merkezine açılan kapının doğum ve üremeyeyle ilişkisi, iki farklı bireyi biraraya getiren evlilik kurumuna ilişkin ‘Dünya evine girmek’ tabiri ile birlikte düşünülünce, kapı, ikinci (yeni) bir hayata başlamanın sembolü olmaktadır.

Tüm dünya kültürlerinde yer alan düğün ritüelleri incelendiğinde, Anadolu’da yaygın olan gelenekler dikkat çekmektedir; gelinin baba evinin kapısından çıkarken ve damat evinin kapısından girerken yapılanlar, temelde aynı amaçta buluşmaktadır. Kapı önünde gerçekleştirilen bu gelenekler arasında, gelin yeni evine bereketiyle gitsin diye buğday serpilmesi, kötü huylarını geride bıraksın diye testi kırılması, yeni evinde kalıcı olsun diye kapıya çivi çakılması ve geçimli olsun diye kapı ağzında geline tatlı yedirilmesi vb. bulunmaktadır. Kapı önünde, kapıdan girerken ve çıkarken yapılan bu uygulamaların tamamı bereket ve huzuru temsil eder. Anadolu geleneklerine paralel olarak, Batı kültürlerinde de kapıyla ilgili bir takım düğün gelenekleri vardır. Kiliseden çıkan gelinin elindeki düğün çiçeğini kapının önünde bekarlara atması, damadın yeni evlerinin kapısından gelini kucağında geçirmesi bu uygulamalara verilebilecek örneklerdendir.

Doğumla başlayan hayat, kadın ve erkek için düğünle birlikte yeniden biçimlenir. Bu döngü ölümle son bulacak gibi gözükse de aslında ölüm de yeni bir başlangıcın kapısıdır. Birçok dine göre de ölüm, bir son değil yeni ve ebedi bir hayatın

başlangıcıdır. Doğumla, düğünle ve ölümle başlayan yeni bir hayata geçişin sembolü kapıların, bu şekilde daima yeniyi, daha iyiye ve geleceğe açıldığına inanılmaktadır.

2.3.2. Anahtar-Kapı Denkliği; Kapıdaki Ben ve Ötekinin ‘Fark’ı

Erkek/kadın, duyu/akıl, içsel/dışsal, kurgu/hakikat, suç/ceza, ben/öteki gibi karşıtlıklar düzeyinde var olan karşılıklı ‘eşdeğerlik’, her ikili önermenin öngördüğü eşitlikle ortaya çıkar. Bu karşıt önermelerin birbirleriyle olan ilişkilerinde mantıksal bir denklikten söz edilebilir. Suçun büyüklüğü nispetinde cezanın ağırlığı gibi.

Gerçekliğin kendiliğinin olmadığı, özne-nesne ilişkisine dayalı, yani nesnenin, öznenin algısından bağımsız olarak düşünülemeyeceği ‘Ben’ ve ‘Öteki’ndeki fark ise, farkın saptanmasıyla ortaya çıkar. Sosyolojik açıdan, ‘öteki’ni belirleyen ‘ben’, bunu kendi kültürel, sosyal, siyasal ölçütlerini kullanarak yapar. Bu ölçütlerin dışında kalan ‘öteki’ olur ve ‘ben’e göre eksik olandır. ‘Ben’ kendisinden farklı olduğu için ‘öteki’yi suçlar ve dışlar. Kendisiyle eşit haklara sahip olduğunu kabul etmezse, ‘öteki’yi kendi özgürlüğü içinde algılayamaz. ‘Ben’, kendinden farklı olan ‘öteki’yi farklılaştırma (kendine benzetme) ya da asimile etme çabasına girer.¹⁶⁹ Toplamlar ise bu ikilik, denklik, eksiklik ve/veya ötekiliğe tahammül edebilmek ve bunları mümkün olduğunca az yaşamak için ahlaki yaptırımlara başvurur. Bu ahlaki yaptırımlar dini güçler ya da kültürel yasalar yoluyla ortaya çıkarlar.¹⁷⁰

Bu anlamda, Ortaçağ’da kilise duvarlarına yapılan dini konulu duvar resimlerinin, cennete giremeyeceğini düşünenler ya da günaha sapanlar için güçlü bir etkisi olmuştur. Asinou Kilisesi’nde yer alan (Aziz Peter Cennetin Kapılarını Açıyor), duvar resmi (Resim 2.20), cennete sadece seçilenlerin girebildiği bir anahtar-kapı denkliğini, ‘ben’ ve ‘öteki’nin farkını tasvir eder. Bu denklik, seçilmeyenler için kapının kapanması demektir. Aziz Peter, cennet kapısını açma mertebesine ulaşmış, seçilenlere cennet yolunu göstererek elinde tuttuğu anahtarla bu dünya ve cennet arasında dengeleyici bir noktada yer almıştır.

¹⁶⁹ Dominique Schnapper, *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki ile İlişki*, (Çev.: Ayşegül Sönmezay), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2005, 23-30.

¹⁷⁰ Richard Sennett, *Ten ve Taş*, (3. Baskı), (Çev.: Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul 2008, 336.

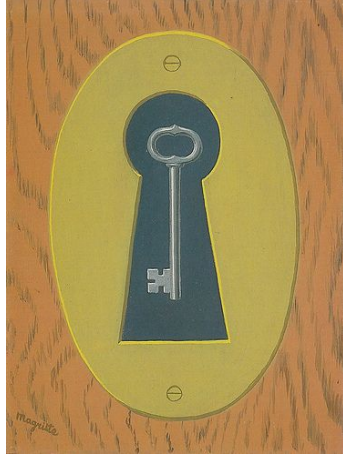


Resim 2.20. St Peter Opening the Gates of Paradise, Church of Asinou (Aziz Peter Cennetin Kapılarını Açıyor), Asinou Kilisesi, 14.yüzyıl, Duvar Resmi, Kıbrıs

Anahtar-kapı denkliğinde, anahtar deliğinin röntgencilikle ilgili bir boyutu vardır. Anahtar deliğinden bakmak yasaklarla ve tabularla damgalanmıştır ve bunu yapanlar da, başkalarının özel hayatlarını ve sırlarını açığa çıkarmak gibi röntgenci bir arzu duyarlar.

Röntgenci arzuyu, dolaylı ya da dolaysız, bilinçli ya da bilinçsiz olarak herkesin yaşayabileceğine, Magritte, “Le Sourire du Diable (Şeytanın Gülümsemesi)”nde işaret eder (Resim 2.21). *Le Sourire du Diable (Şeytanın Gülümsemesi)*”, adlı yapıtında, Magritte, kapının büyük bölümünü kaplayan kocaman bir anahtar deliği resmeder ve onun arkasında, karanlığa gömülmüş bir mekânın içinde, bir anahtarın görüntüsünü gösterir gibi olur, yani onu açacak araç -demek ister Magritte- kapının arkasındadır, önünde değil. Dolayısıyla, kapının arkasında saklı olan giz onu anlayışa açmanın anahtarıdır: uyanıklıkta ve her günkü gerçekte bulunan gizi keşfetmemizi sağlayacak aracı rüyanın ve imgelerin gece odasında bulabiliriz. Bu tablo her türlü alışılmış uzlaşmayı tersine çevirir: gizem burasıdır, bu yerdir.”¹⁷¹ Böylece bilinçsizlik alanı, bilinçaltında gizlenmiş öznel yaşantıların rüyalarda açığa çıkmasıyla genişler. Bu özgür alanın da kendine özgü bir imge dili vardır. Sembollerden oluşan bu imge dilinde, her bir sembolün kişiye ait anlamı olmakla birlikte evrensel anlamlar da söz konusudur. Uyanıkken kişiyi engelleyip rahatsız eden ya da kişide arzu uyandıran ve hatta farkında bile olunmayan düşünce gibi her ne varsa rüyalarda dengini bulur.

¹⁷¹ Ernesto L. Francalanci, *Nesnelerin Estetiği*, (Çev.: Durdu Kundakçı), Dost Kitabevi, Ankara 2012, 141-142.



Resim 2.21. Rene Magritte, “Le Sourire du Diable (Şeytanın Gülümsemesi)”, 1966



Resim 2.22. Roman Ondak, “Keyhole (Anahtar Deliği)”, Enstalasyon, 2012

Çağdaş kavramsal sanatçı Roman Ondak (1966-), 2012 yılında Deutsche Guggenheim Müzesi'nde "Do not Walk Outside This Area (Bu Alanın Dışında Yürüme)", (Resim 2.22) isimli enstalasyonunda yer alan "Keyhole (Anahtar Deliği)" isimli çalışmasını, müzenin boş beyaz bir duvarındaki pencere yüzeyine monte ederek, izleyicinin meraklı bakışlarını üzerine çekmeyi başarmıştır. Tıpkı Magritte'in "Şeytanın Gülümsemesi"ndeki giz perdesi gibi, "Anahtar Deliği"nde de bir giz perdesi vardır. İzleyici o delikten bakabilir ve delikten ne görüldüğüne dair merakını bir noktada giderebilir. Pencere yüzeyi duvarla kaplıdır ve izleyici, pencereden baktığını anlamaz, anahtar deliğinden baktığında sokaktan geçen insanları ve akan trafiği görmüş olacaktır.

Ondak, “Anahtar Deliği” ile normal hayatın ve sanatın sınırları içinde, korunaklı müze alanından kamusal alana bakışı sağlar. İzleyicinin içine girmesine imkân tanıdığı, Ondak'ın bu gri bölgesi, bireysel ve kolektif ölçek, özel ve kamusal denklik arasında bir yerlerdedir. Magritte, resmine bakan izleyicinin, gündelik bir imgenin arkasında saklı gerçekleri zihninde canlandırmasını umarken; Ondak izleyiciye, özel ve kamusal bazı gerçeklikleri doğrudan sunar.

Yoan Capote, "Door Closer-Legacy (Kapı Kapatıcısı-Miras)" isimli enstalasyonu, bir zamanlar dünyayı kutuplaştıran ideolojik ayrımlardan biri olan, sanatçının kendi ülkesi ile özdeşleşmiş komünizmi, *-kapanmış/bitmiş bir dava olarak-* ilgisiz bir zamanda ve mekânda tekrar tekrar tartışmaya (yeniden) açmanın ve kapatmanın anlamsızlığını göstermektedir (Resim 2.23). Kamusal mekânlarda kapıların kendiliğinden kapanmasını sağlayan hidrolik sistem düzeneğini kapının arkasına monte

eden sanatçı, düzeneğe komünist sistemi sembolize eden orak-çekiç formu vererek, bir zamanlar her kapıyı açacağına inanan komünizm düşüncesinin (anahtar-kapı denkliği) artık hiçbir öneminin kalmadığını dile getirmektedir.

Capote; ulusaldan başlayarak evrensele vardığı bu sosyal kimlik ve tarih yolculuğunda, toplumsal olayların etkisini gözden geçirmiş ve toplumsal değişim ve dönüşümün kaçınılmazlığını eserinde vurgulamıştır.



Resim 2.23. Yoan Capote, “Door Closer-Legacy (Kapı Kapatıcı-Miras)”, 2014-15

Çözüm ve çözümsüzlük noktasında insana yapılan her türlü ayrımcılık insan/doğa, özne/nesne denkliğine ters düşmektedir. Arkansas’lı sanatçı V.L.Cox’un (1962-) çalışmaları, hem ırk ayrımcılığını hem de cinsel ve sosyal tercihleri yüzünden insanların toplumdan dışlanması hakkında bir eleştiridir. Sanatçı, çocukken yaşadığı Arkadelphia kasabasında gördüğü bir kapının üzerindeki “White Only (Sadece Beyazlar)” yazısından esinle, Amerika’nın tarihinde utanç ve nefret dolu etnik ayrımcılığının bir hatırlatıcısı olarak “End Hate (Son Nefret)” (Resim 2.24) isimli projesini başlatmıştır.¹⁷² Arkansas’ta adaletsiz ve uygunsuz davranışları protesto etmek için iki defa yerleştirilmiş olan ve dünya çapında büyük yankı uyandıran proje¹⁷³ üçüncü kez Washington Lincoln Anıtı’nda gerçekleştirilmiştir. Altı kapıdan oluşan enstalasyonda, her bir kapı farklı renktedir ve her birinin üstünde farklı insan gruplarını hedef alan küçümseyici nitelendirmeler -Beyazlar, renkliler, LGBT (lezbiyen, gey, biseksüel, transeksüeller), Göçmenler, Evsizler ve İnsanlar- bulunmaktadır. “End Hate (Son Nefret)”, insan haklarının ihlali ve bazı insanlara gösterilen ikinci sınıf muamelenin karşısındadır. Cox, geçmişte yaşanan ayrımcılıktan yola çıkarak gerçekleştirdiği

¹⁷² <http://gallery26.com/cox/vlc00.htm>, (15.12.2016)

¹⁷³ <http://www.greatfineart.com/end-hate-doors.html>, (24.07.2016)

enstalasyonunda, günümüzde de yaşanan nefret dolu sınıflandırmalara vurgu yapmaktadır.



Resim 2.24. V.L.Cox, “End Hate (Son Nefret)”, Enstalasyon, 82x238x5cm, Washington, 2015

Projedeki her bir kapı, saldırgan, şiddet içeren, rahatsız edici hatta mizahi mesajlar iletir ama bu yolla insanların kendi kendilerine, toplum olarak geçmişte ne-nerede oldukları ve şimdi ne-nerede olmaya karar verebileceklerini gösterir. Cox’un bu projedeki amacı ne kadar rahatsız edici olursa olsun, izleyenleri sorumluluk almaya cesaretlendirmek ve düzeltilmesi gereken bir bağın parçaları olduğumuz gerçeğini kabul edip, bunu düzeltmek için ilk adımı atmak olmuştur.¹⁷⁴

Anahtar-kapı denkliği her zaman karşılığını bulamamaktadır. Denklik sağlanması amacıyla yapılmış bir eylem, tam aksine eleştirilen olgunun kendisine dönüşebilmektedir. Anthea Hamilton (1978-) tarafından 2015’te New York Heykel Merkezi’nde sergilendikten sonra, 2016 Turner ödülüne* layık görülmüş bir eser bu duruma dair oldukça güncel bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 2.25). İtalyan mimar ve tasarımcı Gaetano Pesce’nin (1939-), 1972 tarihli gerçekleştirilmemiş bir kapı projesini, “Project for Door (After Gaetano Pesce) Kapı Projesi (Gaetano Pesce’den Sonra)” ismiyle tamamlanmış bir versiyon olarak sunan sanatçı, huzursuzluğun, kötülükten arınmanın boşaltımla sağlanacağı metaforuyla inşa edilmiş bir arınma kapısı olarak devasa bir erkek anüsü, hiç gerçekleştirilmemesi gereken - *estetik açıdan*- kitsch bir unsur olmuştur.

¹⁷⁴ <http://www.greatfineart.com/end-hate-project.html>, (24.07.2016)

* Şöhret ve para.



Resim 2.25. Anthea Hamilton, “Project for Door (After Gaetano Pesce) (Gaetano Pesce’den Sonra Kapı Projesi)”, 2015

“Freud'un (1856-1939) açıklamalarında, para ile dışkı arasında kurulan sembolik ilişki ve bununla ilgili çeşitli örnekler çok ilginçtir. Anal karakterin, yeterli olgunluğa varılamamasının bir sonucu olduğu yolundaki Freud'çu görüş aslında, ondokuzuncu yüzyıl burjuva toplumlarının bir eleştirisi niteliğini taşımaktadır. Bu dönemde anal karakteri belirleyen özellikler, toplumun ahlâk kurallarını biçimlemede de kullanılmış ve insan doğasının normal özellikleri olarak açıklanmışlardır. Freud'un para=dışkı eşitliği (Freud öyle düşünmemiş bile olsa) burjuva toplumlarının açgözlülüğe ve sahip olma hırsına dayalı işleyiş düzeninin bir eleştirisidir.”¹⁷⁵ Konumuz açısından önemli olan kısmı ise, özünde ‘sahip olmak’ güdüsünün yer aldığı fakat dışkı-(lama) yoluyla kapital sistemin eleştirildiği, üstelik tamamen para otoritesi üzerine kurulmuş bu yarışmadan ödül alınmasının yarattığı karmaşadır. Görünen, eleştirinin ve eleştirilenin danışıklığında kurmaca bir eylemden başka bir şey değildir.

Psikanalitik bir değerlendirmede, anahtar-kapı denkliği olarak ‘ben’ ve ‘öteki’nin farkının anne karnında başladığını görmekteyiz; insan doğmadan önce -anne karnındayken- annesinin bedeni içindedir, o bedenin bir parçasıdır. Anne ve bebek birdir. Doğum gerçekleştiğinde, bebek, anne bedeninden ayrılır. Bu noktada bebek için ilk ‘öteki’ anne olur. Bebek, anne karnında ‘anne-öteki’ ile ‘ben’ iken, artık anneden bağımsız bir ‘ben’dir. ‘Ben’in oluşturucusu ve ‘öteki’nin varlığı Lacan’a göre de ‘ayna evresi’nde gerçekleşir. Lacan, altı aylık bir bebeğin, aynada kendi yansımasına gösterdiği beğeni ve kendi imgesini tanımasıyla, egoyu yeni bir çerçevede tanımlarken, simgesel ‘öteki’yi de ayna evresinin sonucu olarak görür. “Lacan’a göre

¹⁷⁵ Fromm, 118.

öznenin oluşumu daima “öteki”yi varsayar. Ben’in ortaya çıkabilmesi için, çocuğun kendisini “öteki” olarak görebileceği bir ayna evresi zorunludur. Aynada görülen (ve bedensel bir bütünlük, tamlık yanılsaması yaratan) öteki, ben’in temelidir. Bu ilk “öteki”, Lacan’a göre “küçük” öteki’dir. Özne küçük öteki ile imgesel düzende karşılaşır bir ben inşa etmeye başladıktan sonra, kelimenin psişik ve gramatik anlamında bir “özne” olabilmesi için, simgesel düzende de büyük öteki ile karşılaşmak zorundadır. Büyük öteki, oradan kendimize bakarak, kendimizi olmak istediğimiz gibi gördüğümüz konumdur. Büyük öteki, bir eksiği olmadığı varsayılarak (eksiği gizli tutularak), tüm arzunun mekânı olarak kurulur; bu mekânı Babanın-Adı, devlet, tanrı, yasa, kısacası özne için simgesel düzenin bütünlüğünü temsil eden herhangi bir şey doldurabilir.”¹⁷⁶

Bu açıdan özne, aynayı kendilik nesnesi gibi görür, aynayla yüzleşir. Psikoanalist Heinz Kohut’a (1913-1981) göre, insan zihni ‘kendilik’, kişinin kendisinin bir parçası olarak yaşantıladığı nesneler de, ‘kendilik nesnesi’dir ve kendilik nesnesi, ayna görevi görmektedir.¹⁷⁷ Böylece ayna, geçmiş, şimdi ve gelecek ekseninde, gerçek ile yanılsama arasında kurulan ilişkide bir iç hesaplaşma gerçekleştirir, insanın, kendiliğini, ‘özne-ben’ini ve ‘öteki’ni ortaya çıkarma ve yansıtmada önemli bir temsil olur.

Aynalar, yüzeyinin şekline göre, görüneni olduğu gibi yansıttığı gibi, görüntüyü değiştirerek fiziksel yanılsamaya neden olabilir. İngiliz sanatçı James Hopkins’in(1976-) “Paradox Passage (Paradoks Geçidi)” (Resim 2.26) ve Portekizli sanatçı Nuno Sousa Vieira’nın (1971-), “Para Dentro (İçine)” (Resim 2.27) isimli kapı çalışmaları, kapının fiziksel işlevinde bir yanılsamaya neden olur. Bu kapılar, mekâna, alternatif bir boyut kazandırır. İzleyenin bakış yönüne ve aynaların yerleşim açısına bağlı olarak açık ya da kapalı gibi görünür.

¹⁷⁶ Zizek, 231.

¹⁷⁷ <http://www.turkpdrr.com/makale/ruh-sagligi/kendilik-psikolojisi-ve-narsisizm-539.html>, (26.07.2016)



Resim 2.26. James Hopkins, "Paradox Passage (Paradoks Geçidi)", 198x80x38cm, Paris, 2002



Resim 2.27. Nuno Sousa Vieira, "Para Dentro (İçine)", 97.5x90x35cm, 2008

Görüneni olduğu gibi yansıtma ve gerçekliği olduğu gibi algılamamanın yanında, görüneni, fiziksel olarak algılanması gerektiğinden farklı olarak algılama gibi bir durumda 'yanılsama' kavramı ortaya çıkar. *"Göz, dış dünyayı "olduğu gibi" gerçek boyutları ve nitelikleri ile değil, zihin tarafından dönüştürüldüğü nitelikleri ile kavrar. Bu yanılsama beyin tarafından organize edilir ve dış dünya ile uyumlu olmayı sağlar. Bu durumda, yanılsama her zaman hata değil, beynin çalışma prensiplerinden biri olarak ortaya çıkar."*¹⁷⁸

Gerçeklik içinde bulunduğu koşullara ve kişilere göre değişebilen bir olgu olduğu gibi; gerçekliğin değişik anlamlarda kavranması, yansıtmanın türlerine göre de değişebilir. *"Genel olarak "gerçekliği yansıtma" denince belli başlı üç görüşle karşılaşırız:*

- 1 - Görüneni olduğu gibi yansıtma (yüzeysel gerçeklik),
- 2 - Genel'i, tümel'i ya da özü yansıtma,
- 3 - İdeal gerçekliği, düzeltilmiş gerçekliği yansıtma. "¹⁷⁹

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), "Göz ve Tin" kitabında, insanın başka bir insan için ayna olduğu varsayımıyla, aynanın, insanları birbirine dönüştüren evrensel bir büyüünün aleti olduğunu ileri sürmüştür. Fakat aynada görülen aynasal imgenin, mekânîk bir benzerlik olduğunu, kendinden bir parça olmadığını düşünür. Aynadaki

¹⁷⁸ Sibel Avcı Tuğal, *Oluşum Süreci İçinde Op Art*, Hayalperest Yayınları, İstanbul 2012, 27.

¹⁷⁹ İnci San, *Sanat ve Eğitim*, (4. Baskı), Ütopya Yayınları, Ankara 2008, 38-39.

imge, sadece dışsal benzer bir imgedir ve bu benzerliği de algının oyunu* olarak görmektedir.¹⁸⁰

Aynaya bakan da aynada bakılan da varlıktır. Peki, görülen varlık ne derece gerçektir. Michelangelo Pistoletto (1933-) ve Ron Gilad (1972-), aynanın kendi içinde barındırdığı karşı alanda, bu gerçekliği sorgulayan iki sanatçıdır.



Resim 2.28. Michelangelo Pistoletto, “La Porta dello Specchio (Ayna Kapı)”, 1994



Resim 2.29. Ron Gilad, “IX Mirrors (Dokuz Ayna)”, 2011, İtalya

Pistoletto, “The Door of the Mirror (Ayna Kapı)”da (Resim 2.28) karşıt anlamlı sözcük gruplarıyla birlikte, temsil edilmeyen fotografik imgeyle, dış gerçekliği gösteren yansıtıcı yüzey arasındaki zamansal boyutu ele almıştır.¹⁸¹ Gilad ise, “IX Mirrors (Dokuz Ayna)” (Resim 2.29) isimli seri çalışmasında, aynalardaki görüntünün, sadece kişinin dış görünüşünü yansıtan bir ikiyüzlülük içerdiğini iddia ederek; gerçeğin sorgulanmasını ve bakan kişinin iç dünyasındaki gerçeğin, daha karmaşık ve olasılıklarla dolu olduğunu düşünmesini istemiştir.¹⁸² Lacan'ın ayna evresi gibi, Gilad

* Aynadaki imge, her ne kadar algısal bir oyun olsa da, aynı zamanda aynanın kendisi, fiziksel ve ruhsal yansımanın sembolüdür. Bu anlamda, “The Arnolfini Marriage (Arnolfini'nin Düğünü-1434)” resmiyle Jan Van Eyck (yaklaşık-1395-1441), “Las Meninas (Nedimeler-1656)” resmiyle de Diego Velasquez (1599-1660) aynanın sembolik anlam alanını genişletmiş, ressamın tanıklığı ve resmin söylev gücüne öncülük etmişlerdir. Kaynak: Enis Batur, *Başkalaşımalar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992

¹⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, (4. Baskı), (Çev.: Ahmet Soysal), Metis Yayınları, İstanbul 2016, 43-48.

¹⁸¹ <http://www.pistoletto.it/eng/crono06.htm>, (28.07.2016)

¹⁸² <http://www.dreamwallsglass.com/2012/02/artist-ron-gilads-9-mirrors/>, (28.07.2016)

da aynanın, insan yaşamının daha derin bir yönünü temsil edebilme fikri ve dış formların yüzeysel bir yansıması olarak yansıtılan imge arasındaki ilişkiye değinir.¹⁸³

Hiç bir yere açılmayan ve hiç kimsenin içinden geçemeyeceği, kapı formu verilmiş bu aynalar, gören-bilen özne olarak 'ben' ile görülen-bilinen nesne olarak 'ben'in birliğini gösterir. Aynalar, hem manevi dünyanın hem de bilginin simgeleridirler. Titus Burckhardt^{*}'a göre ayna simgesi, plastik doğasına göre bir imgelemdir ancak daha geniş çerçevede düşünüldüğünde ayırt etme melekesi ve bilgi gibi saf akıllı yansıtan zihindir.¹⁸⁴ Aynanın saflığı kalbin temizliğiyle benzeştirilir ki bu saflık ilahi gücün yansıması olarak kabul edilir. Burckhardt yansıma sürecini bilme süreciyle ilişkilendirip şu şekilde izah eder: “*Yansıma süreci, akılcı düzeyde tükenmeyen bilme ‘süreci’nin belki de en mükemmel imgesidir. Ayna, yansıttığı ölçüden, neyi yansıtırsa odur. Kalp -yani bilişsel Akıl- dünyanın çokluğunu yansıttığı sürece, dünyanın durumuna, yani nesneyle öznenin, dışla için bölünmesine göre dünyadır. Ancak, kalp aynası ilahi Varlık’ı yansıttığı sürece, ilahi Varlık’ın bölünmemiş niteliğine göre tam olarak budur.*”¹⁸⁵

Ayna-kalp benzetmesi İslam tasavvufunda da görülmektedir. Yansıma-yansıtma ilişkisi bakımından ayna sembolizmini, ayna-suret şeklinde geliştiren Muhyiddin İbn Arabi’nin (1165-1240) felsefesi bu anlamda daha manevi derinliktedir. İbn Arabi’ye göre yansıtma, oluşun ta kendisidir ve ayna da şeylerin özünde yatan bir semboldür. İbn Arabi’nin ayna sembolüyle ulaşmaya çalıştığı bilgi vahdet-i vücud yani varlığın birliği bilgisidir. Aynaya benzetilen kalpte bu bilgiye ulaşmadaki yegâne araçtır. Ayna sembolü de Mutlak Varlık’ın insanlardaki yansımalarını, Mutlak Varlık’ın sıfatları üzerinden gösterir.¹⁸⁶

İbn Arabi’nin ayna sembolizminde, suret ile ayna arasında üç temel ilişki vardır:

1. *Görüntü, ayna olmadan ortaya çıkamaz,*

¹⁸³ <http://www.designboom.com/design/ron-gilad-ix-mirrors/>, (28.07.2016)

^{*} Titus Burckhardt (1908-1984): Tasavvuf, İslam estetiği ve çeşitli dinlerin mistisizmiyle ilgili birçok yazısı vardır. İsviçreli yazarın İslam düşüncesiyle ilgili Arapça’dan çevirdiği “Evrensel İnsan”, “Peygamberlerin Bilgeliliği” gibi eserler de bulunmaktadır.

¹⁸⁴ Titus Burckhardt, *Akılın Aynası-Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, (Çev.: Volkan Ersoy), İnsan Yayınları, İstanbul 1994, 128.

¹⁸⁵ Burckhardt, 130.

¹⁸⁶ Tahir Uluç, *İbn Arabi’de Sembolizm*, (3. Baskı), İnsan Yayınları, İstanbul 2011, 103-178.

2. *Aynayla görüntü ve görüntü ile görüntünün sahibi özdeş değildir. Bu iki çift, tamamen birbirinden farklı da değildir. Bunlar arasındaki ilişki 'ne/ne de' ve 'hem/hem de' ilişkisidir.*
3. *Ayna, üzerinde görüntü olmasa da ayna olmaya devam eder ve varlığı görüntüye bağlı değildir.*¹⁸⁷

Aynalar, kapılar gibi geçmiş-gelecek, insan-doğa gibi birçok fiziksel/ruhsal bağlam arasında kurulabilecek bir geçişe zemin hazırlar. Fransız çağdaş sanatçı, Daniel Buren de (1938-) "La Cabane Eclatée aux Quatre Salles (Dört Odalı Kabin)" (Resim 2.30) enstalasyonunda, doğa-mekân ilişkisini ele almıştır. İtalya'da parka yerleştirilmiş olan "Dört Odalı Kabin" in tamamı aynalarla kaplanmıştır. Bu kabinde, dört açık oda vardır ve bu odaların duvarları rengârenk boyanmıştır. Duvarlar, karşısından yansıyan her bir odanın rengiyle aynı renge boyanmıştır. Kabinde kapıyı temsil eden dört boşluk vardır. Kabinin dışında da o boşluklara bitişik yerleştirilmiş kabin kapıları bulunur. Oda ve duvarların iç köşeleri 'Buren'in imzası sayılabilecek' siyah-beyaz dikey şeritlere sahiptir.



Resim 2.30. Daniel Buren, "La Cabane Eclatée aux Quatre Salles (Dört Odalı Kabin)", 2004-2005, İtalya

Kabin, duvarlardaki aynaların yansıttığı (yaratılmış) doğayla çevrelenmiştir. Aynalardaki efektler, kabinin *-her ne kadar içi canlı renklerle olsa da-* sahip olmadığı bir yanılsama yaratır. Bu yanılsama, izleyenin nerede olduğuna ve bakış açısına bağlı olarak belirme ya da yok olma içeriği yaratan bağlamın, edebi bir yorumu gibidir. Boş kapı temsilleri dışında kabin, aynalar sayesinde doğanın içinde, onun bir parçası gibi olur.¹⁸⁸ Konumlandığı çevreyi, yanılsamalara imkân vererek yansıtan bu kabin, izleyende, 'öteki' olarak orada olma, 'ben'i algılama ve derin düşünme hali oluşturarak,

¹⁸⁷ Uluç, 127.

¹⁸⁸ <http://blogs.uoregon.edu/danielburen/essays-2/>, (29.07.2016)

zamandan bağımsız bir evren yaratmayı amaçlamıştır. Çünkü doğa içindeki bu enstalasyonda, ‘öteki’ olan insandır. Burada ayna, sanatçının kendilik nesnesini yansıtmak, alımlayıcıda ‘öteki’lik duygusu geliştirmek için kullanılmıştır.

Anahtar-kapı denkliği merkezinde, kendilik nesnesi olarak aynalar, kapılarla ilişki kurduğumuz ‘ben’i ve kapı dışarı ettiğimiz ‘öteki’nin gerçekliğini yansıtmada, tercih edilen sanatsal yüzeyler olmuştur. Sanatta, ideal olmayan, görünen gerçekliği yansıtmanın ya da görünmeyen, insan bilincine bağlı gerçekliğin birçok anlatım şekli olduğu gibi, aynalar, işte bu gerçekliği ve/veya denkliği yansıtmada kullanılan bir araçtan çok, çağdaş sanatla birlikte birer sanat nesnesine dönüşmüştür.

2.4. DEĞİŞEN ZAMAN ve MEKÂN ALGISI İLE GELİŞEN KAPI METAFORU

Zaman ve mekân, sanat tarihi, felsefe, sosyoloji, coğrafya ve siyaset olmak üzere birçok disiplinde ele alınmış ve her birinde kendine özgü tanımlara varılmıştır. Zaman ve mekân estetik ve sanatsal nitelikte incelendiğinde, özellikle mekânın, zamanla olan bağı, diğer zaman ve mekânlarda gerçekleşmesi olanaksız bir bütünsellik arz etmektedir.

Yaşadığımız mevcut dinamik gerçeklikte, bütün karmaşıklığını yakalayacak tek bir mekânsal düşünme modeli ile sınırlı kalmak zordur; ancak bu sorun çağdaş küreselleşmiş anımızla sınırlı değildir, aynı zamanda farklı tarihsel dönemlerle de ilgilidir.¹⁸⁹ Değişen zaman ve mekân sorunuyla etkin bir şekilde etkileşim kurabilmek için, sanat eserleriyle aralarındaki diyalektik ilişkileri, gerilimleri ve kavramsallaştırmaları vurgulamak gerekmektedir. Sanat doğası gereği zaman ve mekân bağlamında süreçlere ve oluşlara odaklanmaktadır. Bu da, sanatsal etkinlikleri, mekânsal, zamansal ve kavramsal boyutlarıyla ele almayı gerektirir.

Zaman ve mekânın varlıksal geçiciliğinde, temsil edilebilirliği, 20. yüzyılın başından itibaren egemen güçlerin etkisinden kurtulup, sosyolojik bir gösterge olarak sanatçının iradesiyle belirgin bir hal almış, sanatçının bir özne ve toplumsal kimlik olarak varoluşunu olanaklı kıldığı bir çevrede yayılmıştır.¹⁹⁰ Teknolojik-teknik değişim ve gelişimler, mekânı ve zamanı kavrayışta ve biçim anlayışında değişimler yaratmıştır.

¹⁸⁹ http://gsf.baskent.edu.tr/kw/upload/324/dosyalar/Kamusal_Alanda_Sanat_veTasarim_Calistayi_KUCU_KBOY2.pdf, (30.01.2017)

¹⁹⁰ Füsün Çağlayan, “Resim ve Toplumsal Etkileşim Nesneden Özneye Yolculuk”, Mukadder Çakır Aydın (Ed), *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*, E Yayınları, İstanbul 2009, 171-206

Modernizmle birlikte mekân algısı daha çok zihinsel bir sürece dayanmaya başlamıştır. Kübizmin nesneye getirdiği analitik çözümlemeler, mekân içerisindeki nesnenin farklı bakış açılarından görülmesi, zaman ve mekân ilişkisinde soyut bir diyalog geliştirmiştir. Sürrealizmle birlikte düş ve gerçek dünya arasında bir ortam olan mekân, Dada ile sanat yapısıyla bütünleşik halde sunulmuştur.

Sanat yapısıyla ilişki içinde olan mekânın, içsel bir düzen ve yapısı bulunmaktadır. *“Fiziksel mekân artık yapının kendisine dönüşmüştür. Zaman da bu mekân içinde akıp gitmekte, ama bir sanat eserine dönüşen mekânda, sanat eseri dördüncü boyutu; zamanı da eserin içine dâhil etmiştir.”*¹⁹¹ Ayrıca her yerde farklılık gösteren zaman, bu bütünleşik yapının içinde kendiliğinden var olan gerçeklikleri temsil etmektedir.

Zaman ve mekân, sanat eserlerinin yaşadıkları, algılandığı ve temsil edildiği farklı yolların ayrılmaz olduğu gerçeğini vurgular. Yerel ve küresel, tarihsel ve çağdaş, gerçek ve sanal arasında dinamik oluşumlar yaratır. Ben-öteki, içerisi-dışarı, mahremiyet ve kamusal gibi kavramları yeniden değerlendirmeye imkân sağlayan kapılar ise, zamanın ve mekânın değişimiyle çeşitli boyutlarda değerlendirilebilmektedir.

Gerçek işlevini yitirerek sanatsal işlev kazanmış kapı(lar) aracılığıyla, zamanın dâhil olduğu mekânı değerlendirmek zor, ancak zorunludur. Sanatçı, sanat nesnesi ve sanat alımlayıcısını içlemleyen bir mekânsal sınıflamayı gerektirir. Böylelikle, sanatçının atölyesinde başlayıp kamusal alana taşınan bir sanat nesnesi olarak kapı metaforu algısı oluşturup, varsayımsal ancak anlaşılabilir bir süreci yaşamak mümkün görünmektedir.

2.4.1. Atölye, Galeri ve Müze İçin(de) -Metafor Olan- Kapılar

Daniel Buren “Atölyenin İşlevi” isimli makalesinde, atölyeleri, eserin kuşatılıp koşullandırmalarla üretildiği bir yer olarak görür. Atölyenin idealleştirici işlevinden de bahsedilir, fakat asıl vurgulanmak istenen, eserin üretildiği atölyelerle kurduğu ilişkiden doğan gerçeklik hissinin, eser atölyeden çıktıktan sonra kaybolmasıdır. Buren, atölyede yerleşmiş kalıplarla üretilen eserlerin, atölyeden çıktıktan sonra bağlamından

¹⁹¹ <http://cargocollective.com/devabilkara/Resim-Sanatinda-Zaman-ve-Mekân>, (16.09.2016)

koptuğuna, bu nedenle de atölyelerin yok edilmesi gerektiğine inanır.¹⁹² Bu şekilde sanatçının atölyedeki yerleşmiş deneyimi, atölyeyle sınırlanmış olmayacak ve sanatçı her yerde özgür bir ruhla eser üretebilir hale gelecektir. Sanatçının kendi üzerine kurduğu atölye barikatı aşılır, o kapılar açılırsa, sanat, daha esnek bir sahada hayat bulacaktır.

Eserin üretildiği, içinde olduğu mekânla olan aitlik ilişkisine eleştirel bir bakış sunan Kanada'lı sanatçı Rodney Graham'ın (1949-), "Potatoes Blocking My Studio Door (Patatesler Stüdyomun Kapısını Engelliyor)"un (Resim 2.31) çıkış noktası, Graham'ın 2006'da Gürültü Festivali'nin bir parçası olarak performe ettiği "Lobbing Potatoes at a Gong (Gong'a Patatesleri Atmak)" (Resim 2.32) filmidir. Bu filmde, müzik grubu Pink Floyd'un davulcusu Nick Mason'ın kariyerinin bir döneminde sebzeleri atarak yaptığı rastlantısal çalışmalar yer almaktadır.



Resim 2.31. Rodney Graham, "Potatoes Blocking My Studio Door (Patatesler Stüdyomun Kapısını Engelliyor)", 2006

Graham, daha sonra patateslerle stüdyosunda kendi kendine barikat kurup "Potatoes Blocking My Studio Door (Patatesler Stüdyomun Kapısını Engelliyor)"u yapar. Fakat sanatçının kendini bu şekilde engellemesinin anlamsız ve acınası olduğunu düşünür.

¹⁹² Daniel Buren, "Atölyenin İşlevi", (Çev. Ali Berkay), Ali Artun (Ed), *Sanatçı Müzeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, 157-170.



Resim 2.32. Rodney Graham, “Lobbing Potatoes at a Gong (Gong’a Patatesleri Atmak)”, 2006, film

Sanatı ve sanatçıyı sınırlayan ama kendi bağlamlarında da onlara anlam katan mekânlar sadece atölyeler midir? Elbette müze ve galerilerin bu rolde payı vardır. Müze ve galeriler, atölyeden çıkıp kendi içinde hapsedtiği eserin bağlamını değiştirmekle suçludurlar. Galeriler bununla da kalmayıp kendi fiziki koşullarına uygun eser üretilmesi talebinde bulunarak sanatçıyı kaotik bir çıkmaza sokan sanatın yeni mekânlarıdır. Burjuva kültürüne, her türlü egemenlik temsiline başkaldıran galeriler, sanatın sarayın, kilisenin, devletin, akademinin himayesinden kurtulması ve atölyeleri terketmesiyle özgürleşmişlerdir.¹⁹³ *“Artık sanat yapıtının etrafındaki alanla sınırlı olmayan ve sanatın anısıyla dolu olan bu yeni mekân, onu sınırlayan kutuyu itmeye başlamıştır. Zaman içinde galeri bilinçle dolmuştur. Duvarları yere, yerleri kaideye, köşeleri girdaplara, tavanı donuk bir gökyüzüne dönüşmüştür. Beyaz küp potansiyel sanat haline gelmiş, kapalı mekânı, simyasal bir biçimde, bir mecraya dönüştürmüştür. Sanat dışarı atılan, kaldırılan ve yerine başka şey konan bir şey haline gelmiştir.”*¹⁹⁴ Bu çıkmaz, sanatın da sanatçının da aşması zor bir engeldir.

20. yüzyılın başlarından itibaren sanatın nesnesi, anlamı, malzemesi ve sanat nesnesinin sergilendiği mekân sorunsalı giderek artmış hatta sanat yapıtlarının niteliğinden çok, yapıldığı ve/veya sergilendiği mekânlar önem kazanmıştır. Galeri sınırları artık tuval mekânın yerini almıştır ve sanat yapıtları mekânla dinamik bir ilişkiye girmiştir.

¹⁹³ Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İletişim Yayınları, (2. Baskı), İstanbul 2012, 151-156.

¹⁹⁴ Brian O’Doherty, *Beyaz Küpün İçinde-Galeri Mekânının İdeolojisi*, (2. Baskı), (Çev.: Ahu Antmen), Sel Yayıncılık, İstanbul 2013, 109.

1968-1972 yılları arasında, on iki diziden oluşturduğu bölümlerde, müze ve galeri otoritesini eleştiren Marcel Broodthaers (1924-1976), müze ve galerilerin yazılı ve görsel yönlendirmelerindeki sınırlayıcılıktan kurtulmak amacıyla ilk kurmaca müzesini, 1968'de Berlin'de, kendi atölyesinde sergilemiştir. *"Bu yerleştirme, bir dizi kurmaca müzenin ve sergi inşasının başlangıcıydı. Modern Sanat Müzesi Kartallar Departmanı adıyla duyurulan ve 1972'de Figürler Bölümü yerleştirmesiyle sona eren bir diziydi bu."*¹⁹⁵ (Resim 2.33)



Resim 2.33. Marcel Broodthaers, "Musée d'Art Moderne. Les Aigles. Section XIXe siècle, (Modern Sanat Müzesi, Kartallar Departmanı, 19. Yüzyıl Bölümü", Vakumlu Plastik Üzerine Antetli Baskı, (screenprinted) İki Parça, 193.5 x 89.5 x 0.5 cm, 1969

*"Broodthaers'in tasarladığı ve gerek müzenin açılışında gerekse ileride kullanmak üzere bastırıldığı antetli kağıttaki resmi adıyla Modern Sanat Müzesi, Kartallar Departmanı, 19. Yüzyıl Bölümü, "konservatör" olarak sanatçı tarafından yönetiliyordu."*¹⁹⁶ Sanatçı, dönemin siyasi olaylarını ve sanatın ticarileşmesini protesto etmek amacıyla bu kurmaca müzeyi oluşturmuş ve bu müzenin hem yöneticisi hem tasarımcısı olmuştur. Bu yolla kurumsallaşan, özelleştirilen ve sanatı ticarete döken galeri ve müzeleri eleştirmiştir.

"Broodthaers'in kurmaca müzesinin sergilenen çeşitli bölümleri, geleneksel müze pratiklerini -eserleri sınıflandırma, etiketlendirme, saklama, sergileme pratiklerini- tartışmaya açma yönünde öncü bir çabayı temsil eder; eleştiri biçimi de bizzat bu

¹⁹⁵ Benjamin Buchloh, "Sanatçılar ve Müzeleri: El-Lissitski, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers", (Çev. Elçin Gen), Ali Artun (Ed), *Sanatçı Müzeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, 102-125.

¹⁹⁶ Buchloh, 102-125.

pratikleri kullanıp değiştirmektedir."¹⁹⁷ Bu pratikleri, imgelerdeki, kurmaca temsilleri kullanarak daha da belirgin hale getirmiştir. Böylece sanatçı, kurmaca temsillerle hem gerçekliği hem de gerçekliğin ardında gizlenen şeylerin görülmesini sağlamaya çalışmıştır.



Resim 2.34. George Maciunas, 1970-75



Resim 2.35. George Segal, "El Corredor (Koridor)", sıva ve ahşap heykel, 1976



Resim 2.36. Robert Rauschenberg, "Absint USA I (Spread) (Apsent ABD I-Yayılma)", Ahşap panel üzerine akrilik ve solvent transfer, 1980

"1960'larda ve 1970'lerde modernist heykel sanatına yeni bir boyut ve anlayış getiren Minimalizm'de, "gerçek mekânda, gerçek nesne" sergilemek düşüncesi hâkimdir. Minimalist sanatçılar, seri-üretilmiş nesnelere yer verirken kişisel dışavurumdan soyutlanmış bir biçimselliğe vurgu yaparak, mekânsal yanılsamalar

¹⁹⁷ Kristen Erickson, "Marcel Broodthaers", (Çev. Elçin Gen), Ali Artun (Ed), *Sanatçı Müzeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, 137-149.

yaratmaksızın gerçek mekânı görünür kılmışlardır. Üç boyutluluk söz konusu olduğu için heykelle ilişkilendirilen her türlü geleneksel yöntemleri (yontmak, modle etmek vb) reddederek, asamblaj gibi malzemeyi kullanmanın yeni yollarını aramışlardır.”¹⁹⁸

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ve günümüz sanatını da kapsayan dönem içerisinde, malzemenin her türlü yeni kullanımıyla galerilerin de her türlü lirik ya da kurgusal mekânlara dönüşümü ve algıyı çarpıtan atmosfer oluşumları, sanatın yeni gerekliliği olmuştur.

Polonyalı sanatçı Monika Sosnowska’nın (1972-), “Entrance (Giriş)” (Resim 2.37) enstalasyonu altı çift bölmeli kapıyla ayrılan dar, altı metre uzunluğunda bir koridordur. Sanatçı bu enstalasyonla, tek bir kişinin geçebileceği ölçekte ve kapıların hem açılma hem kapanma alternatifleriyle sınırlanması ve aynı anda karmaşa duygusu uyandırmayı amaçlamıştır.¹⁹⁹



Resim 2.37. Monika Sosnowska, “Entrance (Giriş)”, 250x316x670cm, Boyalı kartonpiyer, metal kapı kolları, alimünyum, kilit ve lambalar, 2003

Kapıların tekrar etmesi ya da mekândaki tekrarın zamanla ilişkisi yadsınamaz. Zaman ve tekrar arasında hem bir ritim hem de doğrusal bir orantı mevcuttur. Her bir kapı tek başına aynı şekilde konumlandırılmış bir parçadır. Fakat konumlandırma ve hareket aynı şekilde tekrar ettiğinden şimdiki zaman içinde bir bütün olarak algılanır.

¹⁹⁸ Serdar Yılmaz, “1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg’in Etkileri”, *Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım*, Sayı:10, Yıl:2012 Erişim Kaynağı: http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/10_serdar.pdf, (30.01.2017)

¹⁹⁹ http://www.serralves.pt/documentos/exposicoes/Roteiro_Monika_EN.pdf, (16.09.2016)

Yani mekân içinde tekrar, zaman olgusunu beraberinde getirir. Bu geçmiş, şimdiki veya gelecek zaman olabilir. *“Zamanın doğrusal ve döngüsel yanı bir arada tasarlandığında üç boyutlu bir sarmal ile karşılaşırız. Sarmal yapısıyla zaman, insanın ruhsallığındaki ileriye ve geriye yönelik hareketliliği görmemize imkân verdiği gibi, geriye dönük bir hareketlilikte geçmiş bir travmanın keşfedilmesini ve sonradan anlamlandırılmasını da - yeniden bir ileriye doğru hareketlilik içinde- sağlayabilir.”*²⁰⁰

Sosnowska'nın mevcut mekân beklentisi ve algıları optik yanılsamalarla bozduğu bu özellikli mekânda, ziyaretçilerin hareketlerinin sınırlandırılması, onları zihinsel bir mekân ve zaman oluşturmaya yönlendirir. İşlevselliğinden ziyade, sınırlandırılmış galeri mekânının duygusal ve kavramsal etkilerini açığa çıkarır. Ayrıca sanatçı için mekân, sahip olma ve eyleme geçmenin psikolojik durumlarını belirleyen ve görünüşte insanlara egemen olandır.²⁰¹

“Trauma (Travma)” (Resim 2.38) enstalasyonu Christoph Weber (1974-), her biri üst kısmı şiddetli fakat aynı şekilde kırılmış yedi kapıdan oluşan bir kurulum sergilemiştir. Galeride, kapıların düzenlenmesi, bir dış ve iç alan olmak üzere iki farklı alanı sınırlandırmaktadır. Dış alanın orijinal kapısı, şiddetle kırılmış olduğu taraftan görülebilir. Kapıdaki delikten bakılabilir ve içinde neredeyse tamamen kapalı bir alan görülmektedir. Tüm bu hasarlı kapılar, aynı ihlali ve parçalanmışlığı taşımaktadır.



Resim 2.38. Christoph Weber, Trauma, 2008

²⁰⁰ Özden Terbaş, “Zamanın Sarmalında: İlkbahar, Yaz, Kış...ve İlkbahar”, *Rüyalardan Gerçekliğe Psikanaliz ve Sanat*, Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016, 177-188.

²⁰¹ <http://www.modernedition.com/art-articles/polish-art/new-art-poland.html>, (16.09.2016)

“Trauma (Travma)” adı verilen bu çalışma, tekrarlamamanın motivasyonunu tamamen Freudcu bir kabulle gösterir; bir travma, ruhu etkilediğinde ve aşamalı olarak çözülmezse, bilinç ve bilinçaltı arasında bir çatışma ortaya çıkar. Bu çatışma, travmayı tekrar tekrar yineleyerek kendini gösterir.* Christoph Weber'in enstalasyonu, toplumsal travma hakkında bir yoruma benzemektedir. Birden ortaya çıkıveren saldırganın ve mağdurun alanı ya da daha ziyade, aynı ihlallerin (travmalar) tekrar eden bir döngüde gerçekleştiği sıkıştırılmış bir mekân tarifi yapılmaktadır. Sanki korku filmlerinin sonunda, saldırganın ruhunun yeniden belirivermesi türünden bir tehdit de algılanmaktadır.²⁰²

Çalışmalarında, genellikle, iç ve dış mekânda yaptıkları müdahalelerle izleyicinin, kendisini çevreleyen ortama bakış açısını yenilemek ve çeşitlendirmek amacıyla oldukları hissedilen Aslak Vibaek (1974-) ve Peter Dossing (1974-) 2010'da Birmingham IKON Galeri'de “The Hitchcock Hallway (Hitchcock Koridoru)” (Resim 2.39) isimli enstalasyonda açılıp-kapanabilir mekânizmaya sahip on bir kapı ile geliştirilmiş on bir odalı bir koridor sunmuşlardır.



Resim 2.39. Aslak Vibaek, Peter Dossing, “The Hitchcock Hallway (Hitchcock Koridoru)”, 2010

İlk bakışta sağa doğru eğimli, en az 60 m.lik bir koridor izlenimi veren bu çalışma, koridorun içine girilip ilerlenildiğinde, hem odaların hem de kapıların boyutları küçülmeğe, rahatlıkla beş-altı adımdan öteye gidilememektedir. Görsel algılama

* Öyküsü Stephen King'e ait, Stanley Kubrick'in yönetmenliğini yaptığı “The Shining (Cinnet)-1980 filminde, travma yaşayan bireyin çatışması olarak kapının baltayla parçalanması, Christoph Weber'in “Trauma (Travma)” enstalasyonu ile kurduğu ikonik bir bağ olabilir. (Y.N)

²⁰² http://www.galeriewolff.com/medias/pdfs/CW_communiquepresse_anglais_1.pdf, (30.01.2017)

mekânizmasında, görme açısına bağlı olarak değişen, gerçek imgenin boyutu ile retinal imgenin boyutu arasındaki ters orantıyı, doğru orantı olarak değiştirdiği ve kişinin içinde bulunduğu zaman ve mekân hakkındaki düşüncelerini provoke etmek istedikleri anlaşılmaktadır. Yoğun algısal ve mekânsal bir deneyimle birlikte benzerlikler ve farklılıklar algısı yeniden değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Enstalasyonun “The Hitchcock Hallway (Hitchcock Koridoru)” ismi ise, yönetmen Alfred Hitchcock’un (1899-1980) filmlerinde yaygın bir tema olan delilik ve psikoz duygularını hareketlendiren mimariyi kullanma şeklinden esinlenildiğinin iması olarak değerlendirilebilir.²⁰³

Tekrar eden biçimlere dayalı dikkat çekici kapı çalışmalarından biri de Gunilla Klingberg’in (1966-) “The Doors (Kapılar)” (Resim 2.46) isimli enstalasyonudur. “The Doors (Kapılar)”, sıradan bir nesnenin değiştirilmesiyle meydana gelen, paralel gerçekliğin sembolik bir tezahürüdür. Ardışık olarak küçülen kapı çerçevesi, anlamı sürekli değişen metafizik bir geçiş sağlar. Tekrar eden ve bir işlevi olmayan bu kapı çerçevesi, mekânda alternatif bir içerik ve düşünce niteliğini geliştirir.²⁰⁴



Resim 2.40. Gunilla Klingberg, “The Doors (Kapılar)”,
208.5x97.3x111cm, ahşap, 2010

Tüm dünyada meydana gelen, kentsel mimariyle ilgili bir takım olumsuz uygulamalar ve bunların insan yaşamındaki sınırlılıkları üzerine sanatçıların galeri mekânında kurduğu enstalasyonlar, günlük, sıradan malzemenin sınırsız şeye dönüşebilirliğini sunma amacındadır. Malzeme sınırsızlığının, sınırlı bir mimari yapıda

²⁰³ <http://www.trendhunter.com/trends/hitchcock-hallway>, (22.09.2016)

²⁰⁴ <http://www.nordenhake.com/php/artistsExhibitions.php?id=207>, (22.09.2016)

(galeri) icra ediliyor olması ironiktir. Amaçların, eylemlerin ve sonuçların tersine karıştığı bir ironi... Fakat zaman-mekân diyalektiğindeki değişimler ve alternatifler, sanatsal faaliyetlerde zaman kavramının çoğu zaman ortadan kalkmasına neden olur. Kapıların, zaman ve mekânı aşma isteği uyandırmasıyla da geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman periyotları birbirine karışır. *“Sanat olduğunun düşünülmesi için sergilenmesi gereken şey, aslında zaten sanattır. Bu yüzden artık bugün sanatın temel birimi nesne olarak sanat yapısı değil nesnelerin sergilendiği sanat mekânıdır: sergileme ve enstalasyon mekânı. Bugünün sanatı belirli ve özel şeylerin toplamı değil, belirli ve özel yerlerin topolojisidir.”*²⁰⁵

Sanatçının yorumuyla, galeri mekânında yeni bir bağlamda değerlendirilen günlük sıradan bir nesne olarak kapı, tıpkı hayatımızdaki insanlar gibidir. Hep vardırırlar ve sürekli değişirler. Bu benzetme, sanat nesnesi olarak kapının niçin bu kadar çok ve böylesi farklı şekillerde kullanıldığını anlamamıza olanak sağlar. Çünkü her bir kapının kendine özgü bir hikâyesi vardır ve bu hikâye diğer kapının anlattığı hikâyeyi bir başka türlü hikâyeye çevirir. Örneğin, Damian Ortega’nın (1967-) 2010 Art Basel’da sergilediği “Architecture Without Architects (Mimarsız Mimari)” (Resim 2.41) ve Chiharu Shiota’nın (1972-) Tower Galerisi’de siyah ipliklerle sarıp sarmaladığı kapılar (Resim 2.42) yanyana geldiğinde, kendilerinin farkını belirginleştirmektedir.



Resim 2.41. Damian Ortega, “Architecture Without Architects (Mimarsız Mimari)”, 2010



Resim 2.42. Chiharu Shiota, “Other Side (Öteki Taraf)”, 2013

Ortega’nın kapıları, apartman türünden bir mimarinin tamamlayıcı unsuru olarak kullanılmışsa benzetilmektedir; masa sandalye, dolap, resim vb. diğer nesneler gibi bir nesnedir. Ancak eserin adı bize, yokluğuyla insanı ve insansız nesnelerin anlamsızlığını

²⁰⁵ Boris Groys, *Sanatın Gücü*, (Çev.: F. Candil Erdoğan), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, 96.

bidirmektedir. Sanatçı eserine, ‘mimar olmaksızın mimari’ derken, toplu kent mimarisinde tasarımın yeri olmadığına, tasarım sorununa dikkat çekiyormuş gibi yapıp, dolaylı yoldan kent yaşamında altlı üstlü oturup birbirinden bi-haber yaşamlara gönderme yapmaktadır.

Shiota’nın galeri mekânına dağınık olarak yerleştirdiği kapıları ise, etraflarını saran siyah ipliklerle görünmez/bilinmez/yitik herhangi bir yer olabilecek mekân duygusu yaratmaya aracılık etmektedir. Sanatçının çocukluğunda yaşadığı yangın tecrübesi dolayısıyla bu eser, hatırlama ve unutma süreçlerini içeren, bellekle ilişkili olduğunu güçlü bir şekilde hissettirir.²⁰⁶ Sıkışıp kalınan anıları siyah iplikle vurgulayan Shiota için kapılar, günlük yaşamdaki kapı ile ilgili eylemleri değil, engellenen giriş, kederli ayrılmalar veya neşeli dönüşlerle ilgili anıları ve hisleri çağırıştırır. Fakat Shiota’nın çalışmasının gücü, Ortega’nın enstalasyonunun önemli birer parçası olan kapıların yukarıdan asılmış iplerle tekil ve mutlak bir anlamla sabitlenmesinin aksine, bedensel deneyimle hissedilir olmasından kaynaklanmaktadır.

Yoan Capote, bireyselliği etkileyen sosyal deneyimleri ve ayırt edici tarihi olay ve kişileri ele aldığı "Collective Unconscious (Kolektif Bilinçsiz)" (Jack Shainman Gallery-2015) sergisinde "Immanencia (Her Yerde Bulunma)" (Resim 2.43) heykeliyle, her ne kadar evrensel bir yaklaşım içinde olsa da, ulusal verilerden beslendiğini düşündürür.



Resim 2.43. Yoan Capote, “Immanence (Her Yerde Bulunma)”, 2015

²⁰⁶ <https://minorliteratures.com/2013/11/19/interview-chiharu-shiota-other-side/>, (31.01.2017)

Ancak sanatçı, mutlak gerçek olarak kabul gören tarihi, yeniden gözden geçiren ve insanların doğuştan getirdikleri çelişkilerle dalga geçmelerini sağlayan kültürel semboller ve arketipleri kullanmış, eşdeyişle sıradan nesnelerle sıradan olmayan nesnel görüşünü ortaya koymuştur. Havana binalarından getirdiği menteşelerinden sökülmüş birkaç kapıyı, galeri mekânına dağınık bir şekilde yığıp, üstlerine, binlerce kapı menteşesiyle oluşturulan devasa Fidel Castro (1926-2016) büstünü yerleştiren sanatçı, tarihi arketipleri yeniden keşfetmek ve onları anlamak için parçalara ayırdığını dile getirmiştir.²⁰⁷ Bu eser, anlam ikiliği barındırmakta ve sınırların ötesine geçme arzusu taşıyan anıtsal bir meditasyon arz etmektedir. Tarih, iktidarın ezici gücüyle şekillenmiş olsa da, Capote iyimserdir, kapı menteşeleriyle yaptığı açılıp kapanma durumunu, Küba'nın kendi sınırlarını aşma olarak görüp, bunu umut etmiştir.

1950'lerden itibaren pazarlama stratejilerinin piyasasına düşmüş sanat, artık paranın yön verdiği, şekillendirdiği ve çoğu zaman da engellediği bir mekânsızlıkta yol almaktadır, sanatçı da, bu piyasada değişen kurları takip eden bir borsacıya dönüşmek zorunda kalmıştır. Yeni sanatsal ifade biçimleri, resim ve heykelin geleneksel sınırlarını zorlarken, mekân ve izleyicinin daha yakın, daha içinde olduğu ve daha karşılıklı bir ortam sağlamıştır. Sanat yapıtı, galeri ve müzelerin ayrıştırıcı dünyasından, yaşamın gerçekliğine, gerçek mekânlara ve bu mekânlardaki yakın ilişkilere yönelmektedir. Bu sayede özgürleşen seyirci, bu dinamizmin aktif bir katılımcısına dönüşmektedir.

2.4.2. Kamusal Alanda Sosyal Heykel Olarak Kapı Metaforu

Kamusal alan, tek bir tanıma indirgenemeyecek kadar geniş, büyük ve kalabalıktır; içinde barındırdığı insan tipolojisinin ihtiyaçlarına göre çeşitlenen, ihtiyacın giderilmesi eylemi gerçekleşir gerçekleşmez, bir başka insana yer açılan devingen mekânlardır; *“Kamusal alan kavramı hem somut tarihsel bir sürece (sivil toplum ile devlet arasındaki belirsiz bir ayırım) hem de ideal olarak bir demokrasiyi var etmek zorunda olan şeyin özel bir kuramına göndermede bulunur. Şu halde kamusal alan kavramı, hem tümüyle betimsel (bir olguyu dikkate alır) hem de normatif (demokrasinin özel bir kavramsallaştırmayı yansıtır) nitelikli bir kavramdır.”*²⁰⁸

²⁰⁷ <http://www.jackshainman.com/exhibitions/past/2015/yoancapote/>, (12.07.2016)

²⁰⁸ Eric Dacheux, *Kamusal Alan*, (Çev.: Hüseyin Köse), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012, 14.

Değişken olgularla yeniden biçimlenebilirlikleri ve süreklilik arzeden dinamizmi ile kamusal alan, mekânsal sınırlarını aşmış sanat yapıtlarını içinde barındırabilmektedir.

Kendini, galeri, müze ve kamusal alan arasındaki kutuplaşmada var eden sanat yapıtına, günümüzün ifade olanakları ve malzeme çeşitliliğinin katkısı yadsınamaz. Bu sınırsız çeşitlilik özellikle plastik sanatlarda daha da öne çıkar. Yaşanan tüm bilimsel, teknik, sosyal ve kültürel gelişmeler sonucu oluşan bu zengin ifade ve malzeme evreni, sanatçılar için de sonsuz imkânlar sunar. Öyle ki bu gelişim, kendisinin bile eleştirildiği, kendine doğrultulan bir silaha dönüşebilir. Bu noktada; kamusal alanlar, arkasında ya da karşısında durulan politik görüşler, evrensel, ulusal ve kültürel aktarımlar, farklı ifade olanakları sunarken, sanatçıları, kullandıkları malzemeyi başkalaştırmaya, sanatın icra edildiği mekânı da çeşitlendirmeye yöneltir. Fakat bu yöneliş tek taraflı bir tercihin sonucu değildir. Devlet yönlendirmesinin bu yönelişte payı büyüktür. Bugün, sanat piyasasının kalbinin attığı *-küreselleşmiş dünya söylemine rağmen-* sanatın merkezi kabul edilen New York'un bu konumu nasıl elde ettiğinin bilinmesi oldukça önemlidir.

1935-43 yılları arasında, başkan Roosevelt döneminde gerçekleştirilen “Federal Sanat Projesi” kapsamında sanatçıların maaşa bağlanması, kamusal alanlar için birçok eser siparişinde bulunulması, sanatsal etkinliklerin ve yayınların finansmanının açık veya örtük olarak kamu kaynaklarınca karşılanması vb. olgular, yönlendirme iradesinin etkileri açısından dikkate değerdir. ABD hükümeti bu etkinlikleriyle çok eski bir tartışmanın da tarafı olmuş, “toplum için sanat” savını, kendi arzuladıkları sosyopolitik modellemeye uygun olarak “sanat için sanat” yönsemesiyle örtüştürmüştür.”²⁰⁹ Bugün sanatın icra edilişi ve icra edildiği mekânlar düşünüldüğünde bu yönsemenin geçerliliğini yitirmediğini görmekteyiz.

“50’li yıllardan itibaren hem mekânsal bellek hem de mimariyle hesaplaşarak ifade alanlarını genişleten sanat yapıtı, malzeme estetiğinin ve biçimin ötesinde bir öykü, zaman ve tarihsel bağlam arayışına girmiştir. Toplumsal dönüşüm süreçleriyle örtüşerek süren bu değişim, 60’lı yılların dünyayı yeniden kurma idealleriyle birlikte kamusal alandaki yapıtın anlam alanını genişletirken, kurulu düzenin ve yaşamın sorgulanmasının doğal sonucu olarak malzemesini, mekânını, dilini sorgulayan sanatçı,

²⁰⁹ Serdar Aydın, “Mark Rothko Sanat ve Yönlendirme”, *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı:123, Temmuz-Ağustos 2011, 56-64.

sanat yapıtının bir tüketim nesnesi olarak dolaşımına tepkisini yapıtı üzerine taşımış, sanatın malzemesi yaşamdan üretilmiştir.”²¹⁰

Toplumla beraber tüm dünyayı değiştirmeyi amaç edinen Fluxus sanatçılarının sanat anlayışları, sanatın iletişim gücünü kullanarak, bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıkların gelişimine katkı sağlamıştır. İçinde bulundukları 1960'lı yılların sosyo-politik durumlarına muhalefeten, sanatın yapısını sorgulamış, geleneksel sanat nesnelerini reddetmiş, günlük hayattan, kalıcı olmayan, süreçselliği öne çıkaran eylemlere ağırlık vermişlerdir. Burada, Fluxus hareketinin temel ilkelerini kendi kişiliğinde barındıran, Joseph Beuys'dan (1921-1986) ayrıca bahsetmek gerekir. Onun 1963 tarihli ,“Burned Door, Beak and Ears of a Hare, (Yanmış Kapı, Bir Tavşanın Ağzı ve Kulakları)” isimli eseri (Resim 2.44) hem hareketin değişim dinamiğine ve sanatçının sanatın iyileştirici gücüne duyduğu inanca hem de toplumsal dönüşümünün evrensel boyutta kaçınılmazlığını ispatlayan kanıt niteliğine sahip olduğundan, konumuz kapsamında oldukça önemli bir örnektir.



Resim 2.44. Joseph Beuys, “Burned Door, Beak and Ears of a Hare, (Yanmış Kapı, Bir Tavşanın Ağzı ve Kulakları)”, 1963

Beuys'un en bilinen performanslarından, kucağındaki ölü bir tavşanın kulağına ‘sanat dersleri’ fısıldaması ve fısıltının izleyiciler tarafından zorlukla duyulacak ayarda olması, onun her insan bir sanatçıdır söylemi, yanmış bir kapıya yüklenmiş tavşanın

²¹⁰ Nilüfer Ergin, “Kamusal Alanda Geçici Sanatsal Uygulamalar”, Aylin Dimen Özarlan (Yayına Hazırlayan), *Sanat ve Sosyoloji*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2005, 111.

ağız ve kulakları benzetmesi arasındaki bariz ilişki oldukça çarpıcıdır. Sanatçı, 1973'te verdiği bir demeçte; *"Özgürlüğünü hisseden, özgürlük durumunda olan ve bütün diğer koşulları geleceğin sosyal düzeninin total sanat yapıtını yaratmayı öğrenen her insan bir sanatçıdır. Kültürel ortamda (özgürlük) kendi kararlarını vermek ve katılımcı olmak; yasaların yapılandırılmasında (demokrasi); ekonomik alanda (sosyalizm). Kendi kendini yönetmek ve odaklanmak şu anlama gelir: Özgürlükçü, demokratik, sosyalizm"*²¹¹ demiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan çıkmış, yanmış, yıkılmış toplumların ideallerini gerçekleştirebilmek için sanatı, toplumsal ve siyasal gelişmelere koşut toplumsal bir organizma olarak konumlandırmış olan sanatçının, "Yanmış Kapı, Bir Tavşanın Ağız ve Kulakları" isimli eseri, 'sosyal heykel-sosyal plastik' yaklaşımının yepyeni bağlamlara kapı açtığı/açacağını göstergesi olmuştur.

Joseph Beuys ile 'sanat eseri', müze objesi olmaktan çıkarak ve kamusal alana taşınarak, değişen/dönüşen/ zamanla tamamlanacak olan/hiç tükenmeyecek olan bir nesne olarak kavranmaya başlanır.²¹² 80'li yılların sonu ve 90'lı yılların başında toplumsal katılımın yoğunlaştığı performanslar, heykeller ve çeşitli sanat projeleri, bilgi alışverişi ve eleştirinin yapılabildiği sanat fuarları, politik söylemlerin duyurulduğu sokaklara ve meydanlara yayılmıştır. Kamusal sanat yapıtları bireyselliği ön plana çıkarmaktan ziyade, toplumsal bütünlüğü ifade etme amacı güderek daha geniş çevrelere seslenir duruma gelmiştir. Sosyal heykel-sosyal plastik kavramı da, her insanın, değişen-dönüşen bir evrim süreci içinde sanatçı olabileceği, dünyayı daha iyi şekillendirebileceği inancını kazandırmıştır. Hem betimsel hem normatif nitelik taşıyan kamusal alanda sosyal heykel-sosyal plastik'in ideallerinin, günümüzde de devam ettiğini gösteren birçok örnek vardır. Bunların en önemlilerinden biri 2007 yılında Almanya-Kassel'de gerçekleştirilen çağdaş sanat sergisi Documenta 12'de, Ai Weiwei'nin (1957-) yaptığı "Template" (Kalıp) (Resim 2.45) isimli enstalasyondur.

"Template" (Kalıp), Kuzey Çin'de yenileri yapılmak üzere yıkılan, 100 ile 300 yıllık eski Ming ve Quing hanedanlarına ait evlerden kurtarılan kapı ve pencerelerden meydana gelmiştir. "Template" (Kalıp), Almanya'nın sert ve rüzgârlı havası nedeniyle, yapıldıktan altı gün sonra yıkılmıştır.

²¹¹ Antmen, 211-212.

²¹² Necmi Sönmez, *Şimdiki Zamanın Yanında ya da Karşısında*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, 272.



Resim 2.45. Ai Weiwei, “Template (Kalıp)”, 2007, Kassel-Almanya

Sanatçı, eseri yıkıldıktan sonra verdiği bir röportajda, eserin yıkıldıktan sonra aldığı yeni biçimin harabeye benzediğini, zaten harabeden gelip şimdi tam bir harabeye dönüştüğünü ve bundan etkilendiğini dile getirmiştir. Modernleşen Çin’de, hızlı bir şekilde yok olan geçmişe dair bir anıt niteliği olan “Template” (Kalıp) ile sanatçı, aslında nostaljiyi reddeden bir tavır içindedir. Yapılan hiçbir şeyin sonsuz olamayacağına inanan sanatçı, yeni bir dünya yaratıp, sonra o yeni dünyanın da eski bir dünya olacağı, eski-yeni döngüsü içinde oluşu göstermiştir.²¹³ Yıkılan haliyle yeni bir form kazanan eser, izleyicilerin, sanatın kalıcılığı ve ömrü, dönüşebilirliği ve olası değişiklikleri tartışabilecekleri doğal bir mekân sunmuştur. Eser, sadece tarihi değil, aynı zamanda, zamanın getirdiği değişiklikleri de yansıtmıştır. Zamanın getirdiği değişiklikleri, hep bir yenilik olarak düşünen sanatçı eskiyle yeniye harmanlamıştır.

Marcel Duchamp ve Joseph Beuys’tan etkilenen Ai Weiwei, çalışmalarında toplumsal ve politik meseleleri irdeler. Beuys’un, ortaya koyduğu sosyal heykel-sosyal plastik kavramını ve insanların kolektif çalışmalarıyla, toplumu ve dünyayı daha iyi bir hale getirecekleri fikrini benimseyen Weiwei, “*sanatında Çin’in batı değerlerini geliştigüzel olarak benimseyişini ve bunun ülkenin geleceği için oluşturduğu tehditleri inceler. Yanı sıra insanların kolektif ve bireysel önemi, çevre ve gelecek gibi kavramlar üzerine yorum yapar.*”²¹⁴

Kamusal alanda, topluma ilişkin sosyal meseleleri, Christo (1935-) ve karısı Jeanne Claude (1935-2009) kural yıkıcı ve incelikli bir politik kavrayışla ele alan

²¹³ <http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&sid=a8FBBN6tb3z4>, (03.01.2015)

²¹⁴ Susie Hodge, *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz Açıklamalı Modern Sanat*, (Çev.: Firdevs Candil Çulcu- Gökçe Metin), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2013, 176.

sanatçılardandır.²¹⁵ Hayatın kendisi gibi geçici bir kamusal sanat eseri olan “The Gates (Geçitler)” (Resim 2.46) enstalasyonu, 37 km’lik bir yürüyüş yoluna yerleştirilmiş 7503 adet geçitten oluşmuş, on altı gün boyunca New York Central Park’ta kalmış ve daha sonra geri dönüşüme uğramıştır. Parkın yapay konumuna ve var olan yürüyüş yollarına göre hizalandırılan “The Gates (Geçitler)”in ilham kaynağı, geleneksel Japon Kapısı ‘torii’lerdir. Tapınaklara giden patikalarda bulunan toriiler, kutsal tapınak ile genel mekân arasındaki ayırım için inşa edilirler.



Resim 2.46. Christo ve Jeanne-Claude “The Gates (Geçitler)”, New York-Central Park, 1979-2005

*“Christo ve Jeanne-Claude’in projeleri genellikle yerel kamuoyunda “sanat nedir?” tartışmasını tekrar tekrar gündeme getirmesiyle, bilindik “doğa” ve “kültür” gibi kavramların kalıplaşmış tanımlarını bulanıklaştırmasıyla bilinmiştir. Bundan öte bu çalışmalar mimarlığın sınırları ve kamuoyundaki yeri ne olabilirdi tartışmasını da açıyor.”*²¹⁶ Ekonomik sermayede sanatın pazarlanabilirliği kadar, sanatın kamusal alanda icra edilebilirliği de, politikacı ve şehir yetkililerinin talepleri ve bu eserler için gerekli izinlerin sağlanması açısından bürokratik bir ilişkiyi zorunlu kılmaktadır. “The Gates (Geçitler)”, onlarca yıllık süreci, malzeme testleri ve tedarik, mühendislik çalışmaları, bürokratik prosedürler, politik görüşmeler, web siteleri, kumaş, donanım, topografya çalışmaları ve projelerini destekleyen kurumsal makineler bileşkesidir esasen. Birçok zorlukla karşılaşılmış olunmasına rağmen, sadece kamusal bir sanat eseri

²¹⁵ Jonathan Fineberg, *1940’tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (Çev.: Simber Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz), Karakalem Yayınları, İzmir 2014, 343-353.

* <https://tr.wikipedia.org/wiki/Torii>, (19.11.2016)

²¹⁶ Esra Akcan, “Christo ve Jeanne-Claude’in New York Kapıları”, 14 Mart 2005, <http://v3.arkitera.com/article.php?action=displayArticleAuthor&ID=14>, (19.11.2016)

değil, ayrıca insanlara verilen önemin göstergesi ve onların da yaşadığı estetik bir deneyim olmuştur.

Geleneksel müze anlayışının sınırları dışında birçok projeye imza atan, Güney Kore'li Choi Jeong-Hwa'nın (1961-) "10 Story Building-1000 Doors (10 Katlı Bina-1000 Kapı)" (Resim 2.47) projesi, herhangi bir tarihle, ya da mekânla sınırlanamayan, Seoul'da yaşayan neredeyse herkesin herhangi bir zamanda önünden geçerken görebileceği, hayran kalabileceği ve hakkında düşünebileceği açık bir yapıttır. İnşaat alanları ve arka sokaklarda yürürken, sanatla ilgisi olmayan insanların inşa ettiği şeylerin, profesyonel sanatçıların yaptıklarından daha doğal olduğunu keşfetmiş, resim yapmak yerine heykel ve enstalasyon yapmanın duygularını daha iyi ifade edebileceğine karar vermiştir. Sanatçı, sokaklardan malzemeler toplayıp ve onların fotoğraflarını çekerek sanatını icra etmeye başlamıştır.



Resim 2.47. Choi Jeong-Hwa, "10 Story Building-1000 Doors (10 Katlı Bina-1000 Kapı)", 2009, Güney Kore, Seoul

Jeong-Hwa'nın, bulduğu malzemelerle oluşturduğu provakatif alanlar ve projelerden biri olan "10 Story Building-1000 Doors (10 Katlı Bina-1000 Kapı)" isimli projesi, sıradan malzemelerle, sıradışı biçimlerin meydana gelebileceğini gösteren dikkat çekici bir örnektir. 2009 yılında, Güney Kore, Seoul'da bir binanın tüm cephesini, parlak renkli ve geri dönüşümlü kapılarla kaplayan sanatçı, izleyicileri şaşırtır. Bina, uzaktan reklam afişlerine bürünmüş gibi görünse de, binaya yaklaştıkça, eklemlenen kapıların her birinin renkli pikseller olarak algılandığı fark edilir.

Jeong-Hwa, The Creator Project'le yaptığı bir röportajda; bir sanatçı gibi düşünen sıradan biri olmak yerine, sanatçı olmaya karşı bir karar verdiğini söyler ve kendisini

ulusal enstalasyonlar yapan, davetsiz bir misafir olarak tanımlar.²¹⁷ Sanatı, halkla iç içe hale getiren sanatçı, yaptığı işi, enstalasyon olarak görmez, sadece ortalığı dağıttığını ve bu dağınıklığın herkese farklı bir keyif vereceğini düşünür. Onun sanatı, dokunulabilir, etrafında dolaşılabilir.

Sanat dünyasına ‘İn Situ (yerinde)’ kavramını yerleştirmiş olan ve enstalasyonlarında defalarca kapı uygulaması yapmış olan Daniel Buren, kamusal alanda, kamusal alan için üretilen sanat yapıtlarının, estetik açıdan yeni bir uzamda değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Daha önce "La Cabane Eclatée aux Quatre Salles (Dört Odalı Kabin)"de (Resim 2.30) sanatı, toplumsal yaşam bütünlüğünün bir parçası olarak görmektedir. Eserin, müze ya da galeride gördüğü herşeyden üstün tutulan değerini, kamusal sanat yapıtları için uygun görmez, onları, doğal ortamlarında değerlendirmenin doğru olduğunu düşünür. 2012 yılında, Chicago Sanat Enstitüsü’nde düzenlenmiş olan “Yetmişli Yıllarda Avrupa” isimli karma sergide yer alan projesi “Whatch the doors, please (Kapılara Dikkat Et Lütfen)” (Resim 48) oldukça ironiktir.



Resim 2.48. Daniel Buren, “Whatch the doors, please (Kapılara Dikkat Et Lütfen)”, 2012.

Chicago Sanat Enstitüsü bir demiryolu boyunca durmakta ve çizgilere bakan geniş bir pencereye sahiptir. Pencere genellikle gizli olmakla birlikte, bu sergi için ortaya çıkar ve müzenin dış mekân manzarasına sahip tek mekânı haline gelir. Pencerenin yakınında bulunan zaman çizelgesi, Daniel Buren Çizgileri’yle kaplı kapılara sahip trenlerin geçeceği saati bildirir: “Kapıları izle, lütfen!” Sadece müzeden değil, kentteki demiryolu hatları boyunca görülebilen bir çalışmadır bu.²¹⁸ Sanatçı, ayrıca mevcut fiziksel, politik, ekonomik koşullarda bir eser üretmenin kolay olmadığına, politik ve

²¹⁷ <http://thecreatorsproject.vice.com/show/choi-jeong-hwa>, (03.01.2015)

²¹⁸ <http://2012.monumenta.com/fr/watch-the-doors-please>, (05.02.2017)

ekonomik olanın kamusal alanlarda mevcut olduğuna, müze deneyiminin ne bütünüyle kamusal bir uzamda devam ettirilebileceği ne de düşünce ve eylem alışkanlıklarında derin bir değişim olmadan sürdürülebileceğine değinmektedir.²¹⁹ “Sanat ve onun kuramsal temelleri, “mevcut durum” ile “olması gereken”i özerk bir gerçeklik içinde örtüştürürken, fiziksel dünyanın “vulgar” gerçekliği ise sanatın dışında, kendisini ondan bağımsızca ve hızla üreterek sokağın pratiğini oluşturdu. Böylece sanat da kuramsal metinleri ile birlikte, sokaktaki iktidar sisteminin dışında kendi bağımsız iktidarını ilan etti.”²²⁰

Mekâna özgü, mekânla birlikte oluşturulan bu farkındalık için, Türk sanatçı “Cengiz Çekil, hem bir sanatçı hem de sanat eğitimcisi olarak, yapıtlarının hem yaratma hem alımlama sürecinin düşünülmesini, görebilmek ve görünebilmek için (sergi) mekânının hem içerisinde hem de dışarısında olunması gerektiğini söylemekte, aynı zamanda sanatsal bir nitelik olarak avangardizmin önde ya da arkada olma durumlarının eşik atlamaktan ibaret olduğunu ispatlamaktadır.”²²¹



Resim 2.49. Cengiz Çekil, Fani Olan, Enstalasyon, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara-1997

Bu anlamda, PHAKT merkezi tarafından 2010'da üretilen, Mathieu Tremblin tarafından başlatılan “Porte Parole” projesi (Resim 2.55) ve “Another Door (Başka Kapı)” (Resim 2.56), sanatın sokakta kurmaya çalıştığı iktidarı, kapalı alandan dolaşıma çıkaran oldukça etkileyici örneklerdir.

²¹⁹ Daniel Buren, “Kente Yerleşmek”, (Çev.: Işık Ergüden), *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı:78, Aralık-2000, 133-147.

²²⁰ Emre Zeytinoğlu, “Bu Ne Biçim Sanat! ya da Bu Ne Biçim Özne!”, *Teorik Bakış 4 Aylık Toplumbilim Dergisi*, Sayı:8, Eylül-2016, 37-46.

²²¹ Fevziye Eyigör-Pelikoğlu, “Yanlış Zamanda Doğru Şeyler Söyleyen Sanatçı Figürü Olarak Cengiz Çekil”, *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 151, Mart-Nisan-2016, 94-105.

“Porte Parole” projesi, poster olarak basılan ve postayla gönderilen bir kapının tam boyutlu bir resmine denk gelen posta sanatı ile kent sanatı arasında olan bu proje, sokaktaki bağlamı içinde yapıştırılıp kişiselleştirilmiş ve sadece sanatçı müdahalesini açıkça gösteren arka planla harmanlanmıştır.²²² İfade özgürlüğü ile kamusal alan arasında bir arayüz olarak tasarlanan kapalı bir metal kapıyı resmeden 90x190 cm'lik bir poster, on dokuz sanatçıya gönderilmiş, her afiş, dünyadaki ülkelerden dönmüş ve Fransa'nın Rennes şehrinin Colombier mahallesinin çeşitli caddelerine yapıştırılmıştır.²²³



Resim 2.50. “Porte Parole (Sözcü)”, 2010

“Another Door (Başka Kapı)”, kullanılmış kapılar, bisiklet tekerlekleri ve duvarlardan yapılmış geri dönüşümlü, büyük ölçekli ve interaktif bir heykeldir. Çölün üzerinde kurulu bu eser, izleyicinin kapıları kullanarak gezinebileceği ve yaşayabildiği küçük, modüler bir dizi oda ve mekândan oluşur. Her kapı, basit bir mekânîk ile üstten

²²² <http://mathieu.tremblin.free.fr/wp-content/download/porteparole-presspack.pdf>, (29.12.2016)

²²³ <https://www.hhv.de/shop/de/artikel/porte-parole-spokesdoor-345837>, (29.12.2016)

kasnak sistemi kullanılarak bir başkasına bağlanır, böylece bir kapı açıldığında başka bir kapı kapanır. Her kapı bir tercihi temsil eder ve her odada karar vardır. Odalar çeşitli yerel sanatçılar tarafından boyanmış ve katılımcıları, tüm mekânları keşfetmek için harekete geçirmiştir. “Another Door (Başka Kapı)”, Desperados Art Collective tarafından Santa Cruz’da, üretilen ilk heykeldir ve Black Rock Sanat Vakfı’nın desteği ile gerçekleşmiştir.²²⁴



Resim 2.51. Paul Hempstead, Calen Barca-Hall, “Another Door (Başka Kapı)”, 2011

*“Gerçekçi bir bakış açısıyla, bugün sanat piyasası değerlerine fazlasıyla angaje olan güncel sanat dünyasının yapısı, güncel politikayla da fazlasıyla yakın. Aktüel politika, kentsel dönüşüm, özelleştirme ve dış politika gibi konularda yeni eğilimler geliştirmekte ve bu konuları dönüştürmekteyken, sanatın gücünden de fazlasıyla yararlanmakta.”*²²⁵ İktidarların tahakküm aracı olarak zaman ve mekân iç içeliğinde, bağlamını ve sınırlarını aşan sanat yapıtlarının da, kamusal alanlar aracılığıyla sosyal yaşam biçimlerini ve estetik algıyı ideolojik anlamda etkilediğini söyleyebiliriz.

²²⁴ <https://santacruzmah.org/2011/makers-at-the-mah-paul-hempstead-and-calen-barca-hall-another-door/>, (30.01.2017)

²²⁵ Fırat Arapoğlu, “Sosyolojik Açıdan Sanata Dair”, *Artam Global Art&Design Dergisi*, Sayı:39, Eylül-Ekim-2016, 62-66.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE SEÇİLMİŞ ÖRNEKLERDE KAPI TEMSİLLERİ

20. yüzyıl sanatı ile doğrudan bağlantılı olan günümüz sanatını modern ve post modern gelenek çerçevesinde incelediğimizde, kapı imgesinin salt bir ifade biçimi olarak kullanıldığı söylenebilmekte, özellikle, 1930'lardan günümüze kapı imgesinin belli başlı sanatçılar tarafından pek çok defalar kullanıldığına tanık olunmaktadır. Rene Magritte, Antoni Tapies, Burhan Doğançay, Robert Overby, Rachel Whiteread, Jim Lambie ve Josephine Halvorson gibi hem yaşadıkları toplumdan beslenen hem de iç dünyalarına ait duyumsamaların dışavurumu olarak göreceğimiz kapı temsillerini üretmiş olan sanatçılar, yalnızca kendilerine ait bilgileriyle değil, (post)modern sanat açısından da üstlendikleri aydınlatıcı işlevleri ile bize kapı imgesini derinlemesine inceleme olanağı sunarlar.

Resim, heykel ve enstalasyona alternatif teknik ve bakış açısı sunan söz konusu sanatçıların tercihlerinin 'kapı'dan yana olmasının tesadüf olmadığı kolayca söylenebilmektedir; izleyiciye içinde bulunduğu duruma alternatif yeni bir konum önerilmesi dolayısıyla sanatta daima var olan sorgulamaların yeni bir doğrultuya girdiği hissedilir ve adeta, statüsü değişen sanat nesnesinin edindiği yeni konumunun geçmiş veya gelecekle ilintili olarak sorgulanması talebi cisimleşmektedir. Bu bize, sanatçılarda benzer kaygıların olduğunun yanı sıra, ortak bir değer haline gelmiş kapı imgesinin farklı söylemlerde kullanılabilir bir potansiyel taşıdığını da göstermektedir. Var olan her şeyin zıddıyla (ters) ilişkisi düşünüldüğünde ise farklı zamanlar, farklı coğrafyalar, farklı kültürlerde tesadüf olamayacak kadar çokça üretilmiş (ortak) imgenin evrensel bir kapsamının olduğu, kapı temsillerinin hem benzer hem de farklı söylemleri içinde barındırdığının göz önüne alınması gerektiği ortaya çıkmaktadır.

3.1. RENE MAGRITTE ve ZİHİNDEKİ KAPILAR

Tüm zamanların kabul gören uluslararası Sürrealist sanatçılarından Rene Magritte (1898-1967), Sürrealizm'in öncüsü şair Andre Breton (1896-1966) ile tanıştıktan sonra görsel sürrealist hareketin önde gelen isimlerinden biri olmuştur. Çalışmaları, Joan Miro'nun (1893-1983) teşvik ettiği görsel otomatizm ile Dali'nin uyguladığı illüzyonist

Sürrealizm arasında bir ayrımla yeni bir biçim dili olarak tanımlanır. Magritte'te gizlenmiş olan şey, açığa vurulanlardan daha önemlidir. Çalışmalarının çoğu, eğlenceli ve kışkırtıcı bir espri anlayışıyla biçimlenmiş benzer sahneler ve tekrar eden temalardır. Bununla, izleyicilere, normların dışına bakması için özgün bir tasarım yaratmayı ve orijinal olmayan farklı özelliklere odaklanmayı amaçlamıştır. İçinde yaşadığı paradoksal dünyaya duyduğu hayranlıkla Magritte, kendi resimlerini şöyle anlatmıştır: *"Benim resmim hiçbir şeyi gizlemeyen görsel imgeler, gizemi uyandırıyorlar ve aslında resimlerimden birini gördüğünde kendine bu basit soru soruluyor: " Bu ne demek? " Bu hiçbir anlam ifade etmiyor, çünkü gizemin anlamı yok, bilinmiyor."*²²⁶

Magritte'in amacının 'bakanı şaşırtmak ve sıradan nesnelerin bile sürreelin bir parçası olduğunu göstermek' olduğu söylenebilmektedir. Sanatçı, kalıplaşmış ve otomatik algılamaya dönüşmüş gerçeklikleri alıp, onları tamamen provakasyon amacıyla bambaşka anlamlar ve bağlamlar dâhilinde yeniden düzenlemektedir.²²⁷

Bilinç-bilinçaltı Magritte için bir yanılsamadır ve resimlerinde sıklıkla kullandığı sıradan kapılar, gerçek-gerçeküstü arasında kurduğu ilişkinin mistik metaforlarıdır. Magritte gerçeğin ta kendisini gerçeküstü sayar ve nesnelerin bağlamlarını, biçimleri bozarak değil, dille değiştirir. Kapılar, kendi gerçekliklerinin ötesine geçer ve Magritte'in, benliğinde yaratmış olduğu gerçeklikle şekillenir. Sanatçı 23 Mayıs 1966'da Michel Foucault'ya yazdığı mektupta kendi gerçekliğinin neyi çağrıştırdığını şu sözlerle ifade etmiştir: *"Önemini "kaybetmeyen", görülen ve görülemeyenin gerçekte çağrıştırdığı ve belki de gizemi çağrıştıran düzen içinde "şeyler"i birleştiren düşüncenin ilkece çağrıştırabileceği gizemdir."*²²⁸

Kapıyı barındırdığı gizem açısından, psikolojik bir imge olarak ele alan Magritte'in "La "Réponse Imprévue (Beklenmedik Cevap)", "La Victoire (Zafer)", "Le Grand Matin (Sabahın Erken Vakti)", "La Perspective Amoureuse (Aşk Pespektifi)", "L'embellie (Gelişme)" ve "Le Poison (Zehir)" gibi eserleri, duyguların, anlık ve kalıcı izlenimlerin, zihinde nasıl şekillendiğini ve neden kapı imgesine dönüştüğünü sordurur türdendir.

²²⁶ <http://www.renemagritte.org/> (14.12.2016)

²²⁷ Zekiye Antakyaloğlu, "Bilincin Fırçaya İki Farklı Yansıması: Dali ve Magritte", *Artist Modern Dergisi*, Eylül 2007, 34-39.

²²⁸ Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, (11. Baskı), (Çev.: Selahattin Hilav), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, 57.

Magritte'in resimlerindeki kapıların belli bölümlerini kesip çıkarması ve kapıyı bir sembol olarak kullanması “La Réponse Imprévue (Beklenmedik Cevap) (Resim 3.1)” eseriyle başlamıştır. Esasen bu bir teknik değil bir çeşit ifade biçimidir. Bu resimde bir kapı, kapı üzerinde biçimli-biçimsiz bir boşluk ve boşluğun ötesinde sonu olmayan bir karanlık mevcuttur. Merkezde yer alan bu gizemli boşluk, bir kadın silüetini veya birbirine sarılmış bir çifti andırırken, arkasındaki karanlığı işaret eder. Fakat işaret ettiği karanlık içinde herhangi bir obje yoktur. Peki, Magritte'in bu resimde görülmesini istediği şey nedir? Beklenmedik cevap: Bir yanılsama... Benlik-bilinç-bilinçaltının yanılsaması.



Resim 3.1. Rene Magritte, “La Réponse Imprévue (Beklenmedik Cevap)”, 1933



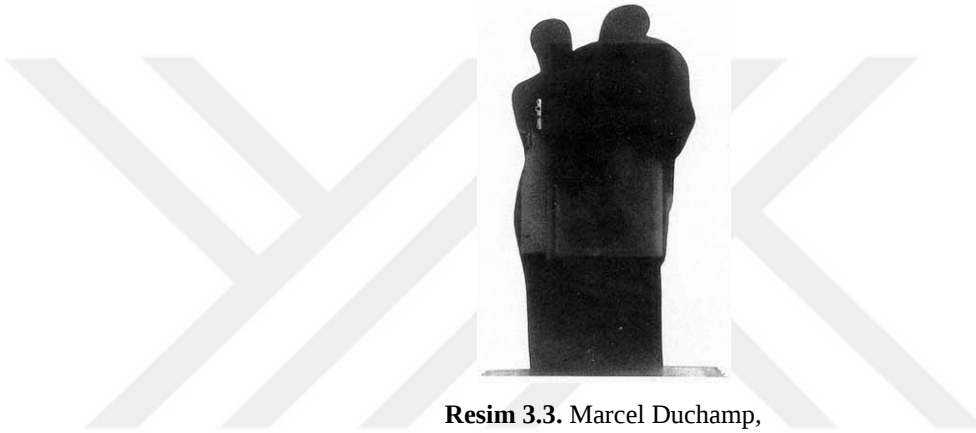
Resim 3.2. Rene Magritte, “La Perspective Amoureuse (Aşk Perspektifi)”, 1935

Burada “La Réponse Imprévue (Beklenmedik Cevap)” ile Duchamp'ın “Porte Grativa (Grativa Kapısı) (Resim 3.3)”, arasında kurulabilecek dikkat çekici bir ilişkiden bahsetmek gerekir. ‘Grativa’, Wilhelm Jensen'in, ilk olarak 1 Haziran'dan 20 Temmuz 1902'ye kadar Viyana'daki "Neue Freie Presse" gazetesinde çıkan bölümler halinde yayınlanan bir romanıdır. Aynı adı taşıyan bir Roma kabartması tarafından esinlenen Jensen'in Grativa eseri, Freud'un meşhur 1907 tarihli ‘Delusion and Dream’ adlı eseri için temel oluşturmuştur.²²⁹ M.Ö. 4. yüzyıla tarihlendirilen rölyefteki yürüyen kadın figürünün, Jensen'in romanında kurgusal bir karaktere dönüşmesinden sonra özellikle Sürrealistlerce kullanması ve Freud'un karakter üzerine yaptığı analiz, Grativa'yı modern mitolojik bir figür haline getirmiştir.²³⁰ “Porte Grativa (Grativa

²²⁹ [https://en.wikipedia.org/wiki/Grativa_\(novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Grativa_(novel)), (9.12.2016)

²³⁰ <https://en.wikipedia.org/wiki/Grativa>, (9.12.2016)

Kapısı’), Duchamp’ın 1937’de André Breton’un Paris’teki "Gradiva" galerisine girmesi için yerleştirdiği bir kapıydı. Magritte’in “La Réponse Imprévue (Beklenmedik Cevap)”a benzeyen Duchamp’ın kapısı, şeffaflığıyla belirsiz bir geçişi sunmuştur. Kapının hareketini hem açma hem de kapatma olarak gösteren ama aynı zamanda bunları sınırlayan bir çiftin gölgesinin varlığıdır. Bu çiftin silüeti, izleyicinin algısını ilk bakışta tersine çevrilebilir bir hareketle karşılıyor, çünkü içeriği dıştan ayırmak ve yüzeyden derinliği ayırmak mümkün değildir. İzleyicinin görme alanını çerçeveleyen bu cam kapı, yalnızca sınırlı karakterine dikkat çekmek için görünürlük kazanmış gibidir. Belirsiz doğası, iki farklı duyuya ya da cinsiyete (erkek ve kadın) işaret eder.²³¹



Resim 3.3. Marcel Duchamp, “Porte Gradiva (Gradiva Kapısı)”, 1937

Bilinçaltına itilmiş arzuların kapı imgesiyle açığa çıkması, Magritte’e göre ego ve süper-egoya uygundur. Fakat Magritte’in derdi uygunluğu kurmak değil, nesnenin bilindik işlevini, çağrışımsal anlamlarla çeşitlendirmektir. “La Réponse Imprévue (Beklenmedik Cevap)”taki uçsuz bucaksız karanlık, egonun kabul etmediği bilinçaltına itilmiş bitmek bilmeyen arzuların, yani ‘id’in açgözlülüğüdür. Bu açıdan bakıldığında Duchamp’ın, “La Réponse Imprévue (Beklenmedik Cevap)”taki ‘id’in açgözlülüğü’ oyununa öykünmüş olduğunu söylemek pekte yersiz olmayacaktır.

Magritte’in kapı imgesinin yer aldığı diğer eserlerinde -“*La Réponse Imprévue (Beklenmedik Cevap)*” *eseri dışında-* aralık bırakılmış kapıların arasında sıkışan bulut kümesi, ardında deniz, gökyüzü ve kumsaldan ibaret ıssız bir manzara görülmektedir. Freud’un kişilik kuramındaki “ilkel benlik (id), benlik(ego) ve üstbenlik (süper-ego)” ile açıklanabilecek bu farklılık, Magritte’in resimlerindeki bilinç-bilinçaltı karşıtlığını

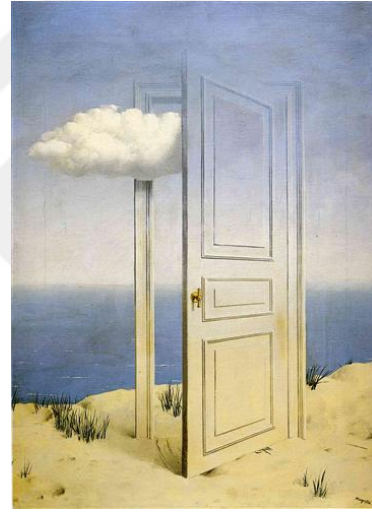
²³¹<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3w1005ft;chunk.id=d0e6560;doc.view=print>, (21.11.2016)

anlamayı kolaylaştıracaktır. Kapılar, bilinçaltının yarattığı id, ego, süper-ego'nun çatışma hallerini gösterir. Bu resimler kronolojik olarak sınıflandırıldığında, ilk resim “La Réponse Imprévue (Beklenmedik Cevap)” en ilkel arzuların yer aldığı ‘id’e, devam eden resimler ise, dengeleyici ‘ego’ ve kural-değerlere yön veren bütünleyici üst benlik ‘süper-ego’ya konumlandırılabilir.

Kapıların ikili karakter taşıdığını düşünen sanatçı, “La Réponse Imprévue (Beklenmedik Cevap)” eserine atıfta bulunarak: “ kapı, onunla ilgili büyütülen probleme bir çözüm verir ki o çözüm: bir aç-ıl-ma, bir açıklıktır. Aynı şekilde “La Perspective Amoureuse (Aşk Pespektifi)” (Resim 3.2) için: “bu kapalı kapı aynı zamanda açıktır. Bu açıklık, açık kapının içinden geçilmesine müsaade eder...”²³² der.



Resim 3.4. Rene Magritte, “Le Poison (Zehir)”, T.Ü.Y.B., 1939



Resim 3.5. Rene Magritte, “La Victoire (Zafer)”, T.Ü.Y.B., 1939

Magritte'in, “Le Poison (Zehir)” (Resim 3.4) eserinde deniz ve kumun görülebildiği ve bir odaya açılan kapının aralık bırakıldığı ve o aralıktan bir bulut kümesinin, odaya geçtiği görülmektedir. “La Victoire (Zafer)” (Resim 3.5), eserinde de yine aynı şekilde aralık bırakılmış bir kapıdan bir bulut kümesi geçmektedir. Bu iki resim, tek bir farkla neredeyse aynıdır. “Le Poison (Zehir)”de odaya açılan kapı, “La Victoire (Zafer)”de zaten deniz kenarında bir noktaya konumlandırıldığından bir iç-dış mekân ayrımı yapılamaz. Bu açıdan belirsizlik, aynı zamanda içeride ve dışarıda olanları birleştirmektedir. Bu resimlerde iç ve dış mekân arasında geçiş sağlayan kapının aralık bırakılması fiziksel bir fonksiyon değildir. Dolayısıyla gerçek anlamda

²³² Michael Moore, “On The Signification Of Doors And Gates In The Visual Arts”, *Leonardo*, The MIT Press, 14(3), 1981, 202-205.

bir iç-dış mekân da yoktur. Burada kapılar, aralık oluşuyla izleyende merak arzusunu körükler. “*Kapı, bütün bir “Aralık kalma” kozmozudur. En azından bu kozmozun birincil hayallerinden biridir, arzuların ve yasak olana duyulan eğilimlerin, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma eğiliminin, sesi çıkmayan tüm varlıkları fethetme arzusunun biriktiği bir düşlemenin kökenidir.*”²³³ Kapılar, kişinin kendi bilinç ve bilinçaltı arasında kurabileceği bir köprü ve sonsuz arzuyla şiddetlenen keşif için aralık bırakılmıştır. Ne büsbütün kapalıdır ne de tamamen açık, her iki eyleme, düşünceye müsait bir şekilde aralıktır.



Resim 3.6. Rene Magritte, “Le Grand Matin (Sabahın Erken Vakti)”, 1942



Resim 3.7. Rene Magritte, “L'embellie (Gelişme)”, 1962

Bilinç ve bilinçaltı arasında bir köprüünün kurulmasının mümkün olduğuna inanan sanatçının, bu inancını eserine verdiği ‘Zafer’ isminden çıkarabileceğimiz gibi, bu süreçte bilinçaltının bastırılmış ve olumsuz nitelendirilebilecek isteklerini de diğer eseri ‘Zehir’den çıkarabiliriz. Merkezde yer alan, aralık bırakılmış kapılardan geçen bulut, Magritte’in kendi resimlerinde yarattığı gizemi paradoksal açıdan en iyi ifade eden ve sanatçının sıklıkla kullandığı bir imgedir. Bulut, Aristoteles için, “*bir tür sapmayı, en azından bir değişimi temsil eder. Habercisi oldukları bir değişimin, hatta rahatsızlığın göstergesi veya belirtisidirler.*”²³⁴ Magritte için de bulut; hem merak duygusunu pekiştirmek için kullandığı haberci imge, hem de ardındaki gizemi temsil eden arzu edilir ‘şeylerin’ ön belirtisi olmuştur. Magritte’in kapı imgesini kullandığı bu resimler, merak, gizem ve arzu nesnesi bağlamında ele alındığında, kapıların, kendi varlıksal

²³³ Bachelard, 266-267.

²³⁴ Hubert Damisch, *Bulut Kuramı*, (Çev.: E.Burak Şaman), Metis Yayınları, İstanbul 2012, 58.

özelliklerinin dışında başka bir dünyada ve başka bir zamanda yer aldıkları gözlemlenebilir. Sanatçının resmettiği tüm nesnelere ve kapılara bakış açısı kendisinin şu sözleriyle özetlenebilir: *“Dünyaya ve nesnelere dair olağan bilgimiz, nesnelerin resimlerdeki temsillerini yeterince meşru kılmıyor; ayrıca şeylerin çıplak gizemi, gerçekte olduğu gibi resimde de gözümüzden kaçabilir... İzleyici resimlerde ‘aklıselim’e bir tür meydan okuyuş buluyorsa, bir durumun farkına varmış demektir. Zaten bana göre dünyanın kendisi aklıselime yönelik bir okuyuşun ta kendisidir.”*²³⁵

3.2. ANTONİ TAPIES ve YOKLUĞUYLA ALGILANAN ‘ŞEY’ OLARAK KAPILAR

Antoni Tapies (1923-2012), 20. yüzyılın ikinci yarısının en ünlü İspanyol sanatçılardan biri olarak kabul edilmektedir. Bu ün, dünyaca ünlü galeriler tarafından düzenlenen sayısız kişisel sergilere, eserlerinin bulunduğu prestijli koleksiyonlara ve İspanya'nın dışında yayınlanan çok sayıda monografik araştırmaya bağlı olarak gelişmiştir. Bu tanınmanın temel nedeni, eserlerinin kendi içinde tekrar eden, görünüşte önemsiz olan bir konunun gücünden kaynaklanmaktadır.²³⁶

Sanat kariyerine, Sürrealist geleneğin içinde, Miro ve Paul Klee'nin (1879-1940) etkisiyle başlayan Tapies, resmin spesifik niteliğini keşfetmeyi ve onun, yüzey, renk yoğunluğu, tonal değerler ve doku gibi başlıca özelliklerinden yola çıkarak bağımsız görsel bir dil oluşturmayı kendine görev edinmiş bir sanatçıdır. Magritte gibi kendi iç dünyasının yansımaları bir çeşit gizemle dile getirmek isteyen Tapies'in, ifade formu olarak kapıyı seçmiş olması, Sürrealist gelenek içerisinde değerlendirildiğinde, onu Magritte ile ortak paydada buluşturmaktadır.

Tapies, tüm sanatçılar gibi kendisini de etkileyen İkinci Dünya Savaşı ve atom bombasının atılmasının ardından gelen bir duyarlılıkla toz, duman, atom ve parçacıklar gibi yabancı maddelerin kullanım şekli üzerine, artistik bir ifade ve deneysel yeni teknikler geliştirmiştir. Sanatçı, madde kavramının, büyü, mimesis, simya gibi Ortaçağ mistisizminin bakış açısından anlaşılması gerektiğine inanmıştır.²³⁷ Bu düşüncesini, daha sonra Budist felsefenin Zen estetiğiyle bütünleştirmiştir.

²³⁵ Ahu Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (3. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, 141.

²³⁶ <http://www.march.es/arte/palma/coleccion/artista.aspx?p0=70&l=2>, (14.11.2016)

²³⁷ <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique73>, (24.10.2016)

Sıradan nesnelerle, güzellik ve aşkınlığı göstermek ve insan olmanın temel sorunlarına cevap verebilmek için çalıştığı sade ama ifade dolu resimlerinde, kendi kişisel ikonografisine yönelmiştir. 1950’lerde ürettiği resimlerde, Sürrealizm’in etkileri görülse de Art Informel hareketine katılarak Soyut Sanat ve Soyut Ekspresyonizm’le bağlantılı işler üretmeye başlamış ve daha sonra lirik soyutlamalarla kendine yeni görsel bir dil evreni yaratmıştır.



Resim 3.8. Antoni Tapies, “Double Beige Door (Çift Bej Kapı)”, 1960

Nesnelerin fiziksel doğası ve onların malzeme yapısına yoğunlaştığı resimlerinde doku, önemli bir rol oynar. Tapies’in dokuyu ön planda tuttuğu bu tarz, 1960’lar boyunca biçimlendirmeye yönelik bir değişim ve 1970’lerde de nesnelere düşünce odaklı bir yaklaşım şeklinde evrilmiştir.²³⁸ Aynı zamanda bu dönem eserleri, dönemin sosyal ve siyasal olaylarını içinde barındıran protest eserlerdir. Figüratif resimlerinde, kum, çimento, mermer tozu, tutkal gibi malzemelere değişik semboller ya da haçlar eklemiş, kapı, pencere, duvar ve insan vücudunu andıran şekilleri birleştirmiş, hareketsiz fırça darbeleriyle oluşturduğu soyut resimlerinde de, kolaj, asamblaj tekniklerini yoğun bir şekilde kullanmıştır.²³⁹

Tapies'in asamblaja yönelmesi, özellikle de pencereleri, kapıları ve yatakları tekrar tekrar kullanması, onun imzası haline gelmiştir. Eserlerinin tanınmış ve mütevazı özellikleri, Tapies'in maddi dünyanın maneviyatıyla katalize edilen kişisel ve evrensel bir iç gözlemle derin ilgilerini yansıtmaktadır.²⁴⁰ Tapies'in toplumun ikiliğini reddetme, insan ve doğa arasındaki kimlik ve malzemenin gizli içselliğini vurguladığı eserlerinde, felsefenin temel sorunlarının etkisi giderek artmıştır. Artık bu eserler, şekil ve zemin

²³⁸ <http://www.march.es/arte/palma/coleccion/artista.aspx?p0=70&l=2>, (24.10.2016)

²³⁹ <https://www.tonitapies.com/en/antoni-tapies-main/>, (24.10.2016)

²⁴⁰ <http://www.timothythaylor.com/artists/antoni-tapies/>, (15.11.2016)

ilişkisiyle yansıma yaratan bir düzlem değil, nesneler ve işaretlerin okunabilirliğini sağlayan yüzeylere dönüşmüştür.

Sanatçı, sade zeminlerde yer verdiği nesnelerin değişken ağırlığından ziyade, onlara, kapladığı alanlara göre niceliksel ağırlık vermiştir. Nesnelerin fiziksel gerçekliği ile metafizik gerçeklikleri arasındaki yansımalarla hem oyun kurmuş hem de malzemenin fiziksel yapısını zenginleştirmiştir. Sanatçının resimlerindeki kapılar da tıpkı diğer nesneler gibi onun kurduğu mistik oyunun bir parçası olmuşlardır.



Resim 3.9. Antoni Tàpies, “Porta Marro (Kahverengi Kapı)”, 1963



Resim 3.10. Antoni Tàpies, “Porta Marro (Kahverengi Kapı)”, 77x60cm, 1972



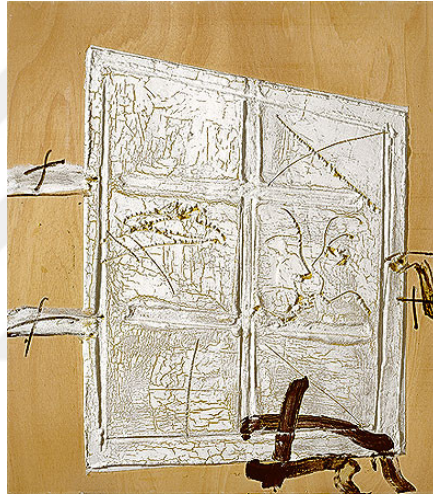
Resim 3.11. “Antoni Tàpies, “Le Portail (Giriş)”, 120.6x80cm, Gravür ve Serigrafi Baskı, 1983



Resim 3.12. Antoni Tàpies, “7 Darmunt Vermell (7 Kırmızı Üzerine)”, 196x130cm, ağaç üzerine karışık teknik, 1996

Tapies'in resimlerinde kapılar, kapladıkları alan, görüntü ve hareketlerinde sıkıcı bir tekrara yer verilmeden, malzemesiyle arasında 'yaratılan' ve 'yönetilen', aynı zamanda sanatçının materyalin gerçeği ile sezgisel, duyuşsal ve duygusal bir ilişki aracılığıyla nesnelleştirilir. Kendi kişiliğinin yaratıcı gücüyle, her eserin görüntüsünde manevi bir içerik yaratmaya çalışmıştır.

Boşluk-doluluk, öznellik-nesnellik, malzemenin yapısı, madde-ruh üzerine kurulu resimlerinde ideale ulaşmak için, kendi gerçekliğinin peşinden giden sanatçının eserleri, nihayetinde maddi ve mekânsal olanın ötesine geçerek 'şeyleri' ve 'şeylerin ardındaki gizem ve değeri' görmenin yeni yollarını göstermektedir. Bunu da gerçeklik algısını değiştirerek, sezgisel ve gizemli görüntülerle sağlamaya çalışmıştır.



Resim 3.13. Antoni Tapies, "Porta Blanca (Beyaz Kapı)", 200x175cm, Ahşap Plaka, 2008

Son dönem eserleri, yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilen hem fiziksel hem de manevi 'acı' düşüncesi üzerine olmuştur. Budist felsefenin etkisiyle Tàpies, acıya dair bilginin daha iyi olmasının, acının etkilerini yumuşatmaya ve böylece yaşam kalitesini arttırmaya imkân verdiğine inanmıştır. Çalışmalarında her zaman sabit olan süreçsellik, artık daha fazla benlik bilgisi ve çevresi hakkında daha net bir anlayış getirmiştir. Son yıllarda sanat anlayışını ve yıllar içinde yenilenen bazı felsefi kaygıları görsel olarak aktaran bir sanatsal dili birleştirmiştir. Sanatsal pratiği, bugünün vahşiliğine açık olsa da, köklerine sadık kalmış bir form sunmaktadır ve son birkaç yılın çalışmaları yalnızca çağdaş değil, aynı zamanda kendi geçmişinin de bir kayıdır.²⁴¹

²⁴¹ <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique73>, (14.11.2016)

3.3. BURHAN DOĞANÇAY ve KOLEKTİF BELLEĞİN TAŞIYICISI OLAN KAPILAR

Sürrealizmden yola çıkan ve Budist felsefesiyle yoğurduğu, giderek yerel unsurları dâhil ettiği sanatına yön vermiş olan Tapies'in aksine, Türk ressam Burhan Doğançay'ın ulusaldan evrensele yönelen bir sanat anlayışına sahip olduğu gözlenmektedir.

*“1965'ten başlayarak pek çok ülke dolaşan Doğançay gezdiği yerlerdeki duvarları incelemiş, içeriklerini saptamış, fotoğraflarını çekmiş, bunları çeşitli biçimlerde sanatının hammaddesi olarak kullanmıştır. Hem duvarların kalıcı olmayan görüntüleri, hem ortak özellikleri hem de birbirleriyle olan ilişkileriyle ilgilenmiş ve duvarların görsel niteliğini yakalamaya çalışmıştır.”*²⁴² Gerçekliği ve kurguyu, ışık ve gölgeyi birbirine bağlayan sanatçının eserlerinde sanat eğilimleri, gelenekler ve politik-sosyal-felsefi referanslar yer almaktadır. Resim yapılabilen, yazı yazılabilen hem kişisel hem toplumsal bir tarihin ardında bıraktıklarını yansıtan duvarlar da bu referansların okunur yüzeyleridir. Duvarları, insanların ve yaşanılan toplumun aynası ve iletişim aracı olarak gören Doğançay, 1970'li yıllardan itibaren çektiği fotoğraflar ve duvar resimleriyle dünyanın neredeyse kırk yıllık görsel bir arşivini yapmıştır. Bu arşivden yararlandığı resimlerinde konular, materyal ve teknikler dünyadaki kentlerin sürekli değişen duvarlarıyla değişmiş ve gelişmiştir. Sanatçı, bozulan duvar yüzeylerindeki görüntüler vasıtasıyla şehirlerin dinamizmini ve ruhunu izleyiciye anlatmış, düşünce ve üretim pratiğini hem sosyokültürel dönüşümlerin çağdaş hatırasını yansıtan duvarları inceleyerek hem de halka açık bir ifade alanı oluşturan duvar tarihçesinde bir paydaş haline getirerek şekillendirmiştir. 1960'lı yılların başından günümüze kadar, duvarlar aracılığıyla yeni sosyal, kültürel ve politik söylem alanları oluşturan bu enerjik dönüşüm, kent yaşamının karmaşık ve alternatif tarihine ışık tutmaktadır.²⁴³

Doğançay, metal, elektrik ve dikeylik şehri New York'taki ilk dönem çalışmalarında, bu dünyanın hiçbir yerinde olmadığı kadar bir meydan okuma ile karşı karşıya olduğunu hissetmiştir. Şok, parçalanmışlık, kalabalık, ateş; bunlar, Doğançay'ın

²⁴² N.Arslan-Z.Rona, “Burhan Doğançay”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, 2. Baskı, İstanbul 2008, I, 414.

²⁴³ Levent Çalıkoğlu, “Half a Century of Urban Culture: The Recording of History and Anatomy of Walls”, *Burhan Doğançay Fifty Years of Urban Walls, İstanbul Modern Sergi Kataloğu-2012*, 15-16, https://www.randomhouse.de/leseprobe/BurhanDogancay/leseprobe_9783791352190.pdf, (15.11.2016)

şehvetli ve yumuşak doğasına cevap vermek zorunda kaldığı kaba saldırılardır. Tüm eserleri, Amerika'nın kesintisiz saldırısına tepkidir. Doğançay, özgürlük arayışında Amerika'ya gelenlerin büyük macerasını kendine göre ifade eder. Cömert fakat zarar vermeyen bir topluluğa zor bir çıraklıktır. Kaçınılmaz bir şekilde Charlie Chaplin akla geliyor: büyük şehir tarafından itilmiş ve itilen, birbirine çarpmamak için kendi yoluna dönen ve sonunda ışık ve özgürlük yolunu bulan yalnız, savunmasız adam.²⁴⁴

New York gibi dünyanın farklı şehirlerinde de durum aynıdır. İnsanların zorlukları, hayalleri ve arzuları arasında benzerlikler vardır. Bu benzerlikler, ifade alanı olarak duvarlarda hemen hemen aynı dışavurumla kendini gösterir. Yani insanlar, kim olduklarını, neyi sevdiklerini, neye benzediklerini, onları neyin kızdırdığını, kim için oy kullandıklarını, hangi ikonlara âşık olduklarını, açıklamak için bu yüzeyleri seçerler.

Duvarlar Serisi'nin uzantısı olan Kapılar Serisi'nde, kapıların nesne gücü oldukça belirgindir. Kültür üzerinden okunacak bir dile sahip bu kapılar, tarihsel bir belleği yansıtır. Üzerindeki çeşitli yazılar, ikonlar, işaretler kapıların politik arka planlarını gösterdiği gibi, popüler kültür öğeleri de bu kapıların vazgeçilmez göstergeleri olurlar. Doğançay'ın resimlerindeki kapılar, kültürün tüm fazlalıklarından arınıp sade ama etkileyici bir dil şeklinde görev değiştirmişlerdir. Özellikle metropol duvarları -ama özellikle arka mahalle duvarları- sanatçı için şehir kültürünün okunabildiği en açık alanlardır. 1964-65 yılları arasında duvarlar ve kapılardan oluşturduğu serilerde de bu şehir kültürünün izlerini görmek mümkündür.

Eserler, geçici, rastgele görüntüleri geçmişten, kolektif belleğin çeşitli ifadelerinden, duvar yüzeylerinden, geleceğe doğru ilerleterek kentsel geçmişi geliştirir. Sanatçının kapılarına kutsal, metafizik ya da sembolik herhangi bir anlam yüklenebilir fakat onlar daha çok, kişinin iç dünyasını ifade edebileceği bir araç olarak belirirler. Duvarlarda olduğu gibi kapılardan da bir toplumun sosyal, politik ve ekonomik yapısı anlaşılabilir. Bu yapılarda toplumsal farklılıklar olduğu gibi benzerlikler de söz konusudur. Özellikle alt sınıfların yaşadığı ekonomik sorunların aynılığından kaynaklanan sınıfsal benzerliklerdir bunlar. Yine sınıfsal konumu göstermeleri açısından Doğançay'ın kapılarında kullandığı zincirler ve asma kilitler, alt sınıfların

²⁴⁴<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=198§ion=550&lang=ENG&periodID=&pageNo=2&exhID=0&bhcp=1>, (15.11.2016)

sosyo-ekonomik göstergeleridir.²⁴⁵ “Doğançay’ın çoğunlukla yaşamın içinden beslenen çalışmalarında, genellikle zincirler ve asma kilitlerle sıkıca kapatılmış kapılar, örttükleri mekânların mahremiyetini de korumaktadır.”²⁴⁶



Resim 3.14. Burhan Doğançay, “Eski Kırmızı Kapı”, 25.40x20.30cm, Karton Üzerine Guaj, 1965



Resim 3.15. Burhan Doğançay, “Yeşil Kapı”, 157.50x101.60cm, T.Ü.Akrilik ve Karışık Teknik, 1991



Resim 3.16. Burhan Doğançay, “Mavi Kapı”, 80x54cm, Litografi, 1999

²⁴⁵ Sena Çakırkaya, “Burhan Doğançay ile Söyleşi”, *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 129, Temmuz-Ağustos-2012, 16-27.

²⁴⁶ Ahmet Kamil Gören, “Metropol Folklorunun Aynası Olarak Doğançay’ın Duvar ve Kapıları”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 270, İstanbul 2001, 21-23.

Doğançay, çağdaş sanatın dil ve işaretlerle ilerlediğinin farkında olmuştur. Bu, belki de küresel sanat tarihinde kendisi için kazandığı özel ve ayrıcalıklı mekânın altın anahtarıdır. Yeniliğe açık, sayısız teknik ve fotoğraftan müdahalelerle ve çevresel etkilerden doğadaki dokunuşlara kadar şekillendirdiği tuvaleri, modern sanatçıların temel araştırmalarının ana kaygısı ile beslenmektedir.²⁴⁷ Dünyayı şekillendirmek için şu anda var olan evrensel potansiyel, günümüzün karmaşık doğasını, daha da karmaşık hale sokmaktadır. Doğançay, modern ve çağdaş sanat arasında entelektüel bir köprü görevi görerek sentezlediği eserlerinde, yakın tarihin geçmişini izleyiciye sunarak, çoklu ve ortak paydalardan doğan bir geleceğin ne kadar yakın olduğunu hatırlatmıştır.

3.4. ROBERT OVERBY ve SIRADAN DÜNYANIN SIRADIŞI KAPILARI

Süreç Sanatı, Post-Minimalizm ve Anti-Form Hareketi'nin doğuşundaki aktif figürlerden biri olan Robert Overby (1935-1993), otuzlu yaşlarına kadar reklam tasarımcılığı*, yapmışsa da çoğunlukla ressam olarak hatırlanır. Sanatçıya özgü iki farklı eser grubu bilinmektedir: İlki, bazen klasik şaheserlerin görüntüleri veya moda katalogları ile porno dergilerden aktarma kadın figürlerinin olduğu resimler; ikinci ve belki de daha ünlü olan eser grubu ise çürüme ve kusur arayışlarını içeren mimari yapıların lateks dökümleridir.²⁴⁸

Overby'nin eserleri post-minimalizmin özelliklerinin birçoğunu örneklendirse de, 'gerçek' ile olan ilişkisi, çağdaşlarından farklı özellikler gösterir.²⁴⁹ Süreç odaklı çalışmalarında indirgeyicidir, kapılarda ise oldukça kişisel, şiirsel ve sosyal içerik yüklüdür. Overby'nin çalışmaları, 1970'li yıllardan itibaren iç mekân ve mimariyi bedensel çürümenin metaforik uzantıları olarak gören daha psikolojik ve anlatımcı bir tutuma dönüşmüştür. 1973'ten itibaren resim, Overby için merkezi bir araç haline gelir. Onun figüratif eserleri, insan vücudunun, kimliklerin organik ve inorganik, cilt ve plastik, kadınsı ve eril, temsil ve doğanın birleşmesiyle dönüştürülmüş, teatral olarak ifade edildiği ve gizlendiği bir alan olarak keşfedilir. Ölçek ve stilden farklı olarak,

²⁴⁷ Levent Çalıkoğlu, "Half a Century of Urban Culture: The Recording of History and Anatomy of Walls", Burhan Doğançay Fifty Years of Urban Walls, *İstanbul Modern Sergi Kataloğu-2012*, 16, https://www.randomhouse.de/leseprobe/BurhanDogancay/leseprobe_9783791352190.pdf, (15.11.2016)

* Araba firması Toyota'nın günümüzde halen kullanılmakta olan logosu sanatçının tasarımcılık dönemine ait bir iştir. (Y.N)

²⁴⁸ <https://www.artsy.net/artist/robert-overby>, (16.11.2016)

²⁴⁹ <http://siebrenv.easycgi.com/rhoffmangallery.com/exhibition.asp?exid=462>, (17.11.2016)

figüratif soyutlamaya dönüştürdüğü samimi ve hassas resimlerin yanı sıra pop kültürü, cinsellik ve tüketimciliğe göndermeler yapan daha coşkulu ve çatışma yaratan eserleri de denemiştir. Çeşitlilik gösteren stilleri sayesinde Overby'nin sanatı, Post-Modernizm ile teyit edilecek bir duyarlılık göstermektedir.²⁵⁰

Sanatçının en ikonik eserleri, kapıların, pencerelerin ve kauçuk, lateks ve betondan yapılmış cephelerin mimari dökümleridir. Gerçek dünyanın yıkımını temsil eden merdiven, duvar, pencere, kapılar ve hatta oturma odalarının bile lateks kauçuk kalıplarını alarak, mekân-algı başkalaşimleri ve zamanın geçişi hakkında maddi bir anlayışa kavramsal bir yaklaşımı olan sanatçı, heykel, resim ve yerleştirmeyi bir araya getiren parçalar sunmuştur.²⁵¹ Kapıyı bir beden gibi gören sanatçı için kapının özel bir önemi vardır. Sanatçı, kapının insanı bir ölçüde engellediğini ama onun arkasındaki şeyi bilme isteğinin de olduğunu dile getirir.

Hayatının büyük bölümünde Los Angeles'ta grafik tasarımcı olarak çalışan Overby, 1969'dan itibaren malzeme ve süreç arasındaki deneylerle karakterize olan eklektik bir yapı geliştirmiştir. Çeşitli malzeme ve aynı derecede geniş bir konu alanına rağmen, Overby sürekli olarak insan biçimine geri dönmüştür. Poliüretan streçleri ve hayalet benzeri duvar ve kapılardan yapılmış lateks dökümleri, Anti-Form, Süreç Sanatı ve Post-Minimalizm'de 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında yapılan deneylere aittir. Eş zamanlı bir şekilde, görüntü ve kayıt olarak işlev gören binaların iç haritalarını tuval ve bina cephelerinin kauçuk kalıplarını yapmaya yoğunlaşan Overby, kauçuk, kurşun, beton, ağaç, reçine gibi sıradan malzemelerle; kirli, yıkık dökük, formu bozulmuş objeleri konu edinmiştir.²⁵²

“Concrete Screen Door with Hole (Boşluklu Beton Koruyucu Kapı)” (Resim 3.17), sanatçının, objenin doğasında olan saydamlıkla oynayarak, maddenin katışıksız maddiliğiyle, kapının işe yararlılığını engellediği ilk çalışmalarındandır.²⁵³

²⁵⁰ <http://www.gamec.it/it/node/556?language=en>, (16.11.2016)

²⁵¹ <http://www.centre.ch/en/robert-overby-works-1969-1988-en>, (16.11.2016)

²⁵² <http://badatsports.com/2010/cloth-windows-and-concrete-screen-doors-two-robert-overby-sculptures-on-view-in-chicago/>, (08.06.2016)

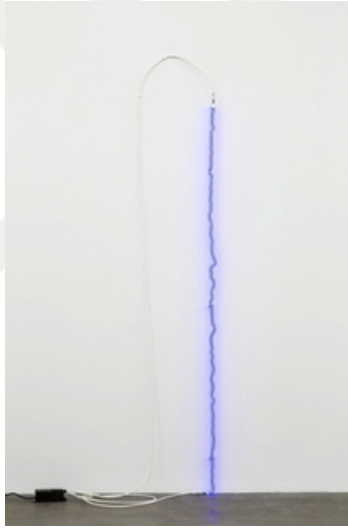
²⁵³ <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/197691>, (08.06.2016)



Resim 3.17. Robert Overby, “Concrete Screen Door with Hole (Boşluklu Beton Koruyucu Kapı)”, 1971



Resim 3.18. Robert Overby, “Blue Screen Door (Mavi Kapı)”, 194.3x80.6x3.8cm, polyester reçine ve fiberglas, 1971



Resim 3.19. Robert Overby, “Blue Door Edge (Mavi Kapının Köşesi)”, 189.9x78.7cm, Neon Işık, 1971



Resim 3.20. Robert Overby, “Blue Screen Door Map (Mavi Kapı Haritası)”, 203.2x4.4x6cm, Tuval, 1972

Materyal doğasını ve iletiminde doğal olarak kademeli bozulma sürecini geliştirdiği “Blue Screen Door (Mavi Ekran Kapısı)” (Resim 3.18), ilk görsel bilgiden üretilen üç ardışık resimleştirme işi olarak sergilenmiştir. Bir kapının reçinedeki mimari dökümü, ardından o kapının neon taslağı “Blue Door Edge (Mavi Kapının Köşesi)” (Resim 3.19) ve nihai sonuç, orijinal nesnenin son izi olan bir tuval haritası “Blue Screen Door Map (Mavi Kapının Haritası)” (Resim 3.20). Overby burada sanatsal özgünlük kavramının doğasında bulunan belirsizliği vurgulamakla kalmayıp aynı zamanda daha radikal ve samimi bir şekilde resimsel nesneyi zamanla bozulup ve

kaybolabilen bir canlı organizasyon olarak görmüştür. “Blue Screen Door Map (Mavi Kapının Haritası)” heykeline karşılık gelen tuval kopyadır ve bu, dramatik lateks çalışmalarına karşılık daha düşünce yoğunludur.²⁵⁴

Kavramsal ve varoluşsal açıdan tutarlı bir şekilde bir binanın, bir resmin maddi bir varlık olarak deri biçiminde dönüştüğü mekânlar, ‘yüzey’ ve ‘cilt’ gibi kavramlarla karşılaştırıldığında, Overby’nin eserlerinde birden fazla cinsel kimliği üstlenmeyi mümkün kılan lateks malzemenin yapaylığı hissedilir. İnsan varoluşunun bir araştırması olarak ele alındığında ise bu eserlerde, tek bir odağın ve istikrarlı bir niyetin devam ettirildiği görülmektedir. Aynı zamanda bu eserler, süreç ve malzemenin sonsuz varlığı üzerine yapılan çalışmaların faydasızlığını, bunun yerine temsil üzerine odaklanmış bir tarzın doğruluğunu göstermektedir.



Resim 3.21. Robert Overby, “Door with Hole (Delikli Kapı)”, 204.47x86.36cm, 1971



Resim 3.22. Robert Overby, “Door with Hole (Delikli Kapı)”, (detay), 1971

Ölümünden yirmi yıl sonra Cenevre Çağdaş Sanat Merkezi’nde, sanatçının 1969-1987 yılları arasındaki eserlerinden oluşan bir sergi düzenlenmiştir. “Living Room, Paul’s Place (Oturma Odası, Paul’un Yeri)” (Resim 3.23), sergide öne çıkan enstalasyonlardan biridir. Gerçek ölçülerine uygun, iç ve dış kısımların kauçuk kalıplarının alındığı oda, Overby’nin kardeşi Paul’e ait bir odadır. Ahşap paneller, duvar ısıtıcı, pencereler ve odanın kapısı yere monte edilerek sağlamlaştırılmıştır.²⁵⁵

²⁵⁴ <http://moussmagazine.it/robert-overby-andrew-kreps-2015/>, (17.11.2016)

²⁵⁵ Suzanne Hudson, “Robert Overby In Artforum”, *Artforum International*, May 2015, <http://www.fredericksfreisergallery.com/news/robert-overby-in-artforum>, (09.08.2016)



Resim 3.23. Robert Overby, "Living Room, Paul's Place (Oturma Odası, Paul'un Yeri)", lateks kauçuk, 1971

"Living Room, Paul's Place (Oturma Odası, Paul'un Yeri)"nin en belirgin özelliği, günlük hayatta sık kullanılan ve sıradanlaşan bir mekâna (oda), sıra dışı bir bakış ve oda-mekânın, yaşama getirdiği çok alternatifli katkının doğasıdır. Overby'nin evcimenliği temsil eden bu tarz mimari elemanların kalıplarını aldığı eserlerine, eğer doğru bir açıdan bakılırsa, sıradan dünyanın tümüyle ilgi ve merak dolu olabileceğinin vurgusu, çarpıcı bir şekilde hissedilir.

3.5. RACHEL WHITEREAD ve GİRİŞ-ÇIKIŞ EŞİĞİNİ DOLDURAN KAPILAR

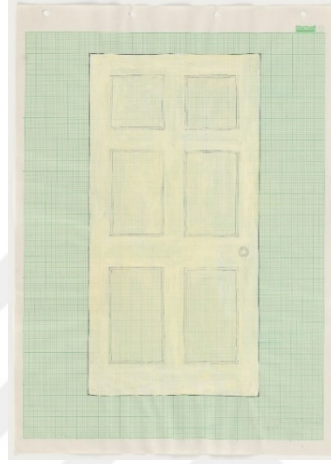
Hayatı arşivlemek, süreci kaydetmek ve bunu sanat yapıtı olarak ortaya koymak için mekânlardaki yaşanmışlıkların izini süren Overby'nin çalışmalarında öne çıkan sürecin devamlılığını, Minimalizm ve Kavramsal Sanat dolayımındaki çalışmalarıyla Rachel Whiteread'te (1963-) görebilmekteyiz.

Whiteread, günlük nesnelerin, mobilyaların ve mimarinin hayali kopyalarını üretip, mekân, yokluk ve hafızayı araştıran heykelleri ile samimi ev alanlarını ve sıradan yaşamların görünmez yönlerini keşfeder. Genellikle, bir nesnenin çevresini ya da içindeki negatif alanın (boşluğun) kalıbını almak için alçı, reçine ve kauçuk gibi endüstriyel malzemeler kullanır. Elde edilen heykeller orijinal nesnelerin dokusunu ve şeklini korumakta, ancak orijinalinin esrarengiz hayaletleri gibi görünmektedirler.²⁵⁶

Heykelleri kadar tanınmış olmasa da, kâğıt üzerindeki eserlerini, "Çizimlerim, çalışmalarımın bir günlüğüdür" diye tanımlayan Whiteread'in çizimleri, gerçekten de

²⁵⁶ <http://www.neromagazine.it/n/?p=5717>, (21.11.2016)

bir günlüğün pasajları gibi geçici fikirlerden zahmetli yansımalara kadar uzanır. Renkli grafik kâğıdına çeşitli renklerde dokular, renk tonunun ince nüansları ve kolajlı yapılarda görüntü oynamaları Whiteread'ın kâğıttaki eserlerinin ayırt edici özelliklerdendir. Kâğıt eserleri, heykelden bağımsız üretilmekle birlikte benzer olarak dokunaklı bir şekilde varlık ve yokluk kavramlarını uyandırır.²⁵⁷ Sanatçı, heykellerinde olduğu gibi, çizimlerini de mevcut yapılardan ortaya çıkarır.



Resim 3.24. Rachel Whiteread, “Door (Kapı)”, 42x29.5cm, Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Emaye Boya, 1992

1993 yılında “House (Ev)” (Resim 3.25) eseriyle, Turner Ödülü’nü kazanan ilk kadın sanatçı ünvanına sahip olan Whiteread’ın heykeltraşlığa yaklaşımı, negatif alanın (boşluğun) katı formuna dayanır. “House (Ev)” yıkılmak üzere olan bir evin, Viktorya tarzında modellenmiş beton dökümüdür. *“Whiteread, yalnızca pervazların, kapı çerçevelerinin ve tesisat hatlarının çizgileriyle değil, bir zamanlar bu odalarda yaşamış insanların izleriyle de bu yok olan odalara dair negatif bir etki yaratır. Ev bir süreliğine bir parkın ortasında geri dönememiş hayalet misali dikili kaldı. En kışkırtıcı yanı, ruhsal olan ile toplumsal olanı bu şekilde bağlantılandırması; her ikisi de amansız gelişmenin tehdidi altında olan, “çocukluğun yitik mekânları” ve Doğu Londra’nın kaybolan işçi sınıfı kültürü arasında bağ kurması.”*²⁵⁸

Mekânın boşluğunun katı bir beton ile doldurulduğu bu döküm ev, aşına olduğumuz ama aynı zamanda bize yabancılaşan şeylerle de ilişkilendirilmiştir.²⁵⁹ Evin katı maddeselliği ve modelleme biçimi, Viktorya dönemi İngiliz muhafazakârlığıyla

²⁵⁷ <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2010/rachel-whiteread-drawings/#>, (21.11.2016)

²⁵⁸ Hal Foster, *Tasarım ve Suç*, (3. Baskı), (Çev.: Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2012, 180-181.

²⁵⁹ Foster, 179-181.

bağdaştırılır. “Kör pencereler görmeye, bakmaya; kapalı kapılar girmeye çıkmaya izin vermez. Korunmakla, barınmakla, güvenlikle ilişkilenen ev tekinsiz olur. Aşinalık yerine yabancılik hissettirir, canlı gömülmek gibi korkuları yansıtır.”²⁶⁰ Yine de Whiteread, unutulmuş, terkedilmiş bu cansız eve ve devamında yaptığı kapı dökümlerine, bir kişilik, varlık, hatta anıtsallık kazandırır.

Mimari unsurlardaki negatif boşlukların pozitif formlara dönüştürülmesi, kabartmalar oluşturulması ve bu yolla çevresindeki mimariyi hayat dolu sanat eserleri haline getirmek, Whiteread'in eserlerinin ardındaki ilkelerdir.²⁶¹ Whiteread'ın reçine heykelleri ve çizimleri, izleyiciye ev eşyalarının önemini hatırlatırken, iç mekân soruşturması yapması salık verilmektedir.



Resim 3.25. Rachel Whiteread, “House (Ev)”, 1993, Londra

Whiteread için bir ev sadece güzel bir kumaşla kaplı bir iskelet değildir. Bir evin, ev olabilmesi için bu mekânın geçmiş sakinlerinden izler taşıması gerekmektedir. Whiteread'in sanatında önemli olan, hayatın her anında var olan, çoğunlukla ihmal edilen boş alanlardır. Bu alanlar tarih duygusu uyandırıp, geçmişe yapılan bir yolculuk gibidirler. İnsan etkileşiminin izleri, bir evin çekirdeği, onu nefes alıp-veren bir ev haline getiren organlardır. Kapı, pencere, merdivenler, evi tamamlayan bu organların parçalarıdır. Sanatçı bir evin taşıdığı boşluk ve yalnızlığı daha da vurgulamak için kapılarında çok az renk kullanır.

²⁶⁰ Nur Altınyıldız Artun, “Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler”, Nur Altınyıldız Artun, Roysi Ojalvo (Der), *Arzu Mimarlığı, Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, 119-153.

²⁶¹ http://www.kunsthhaus-bregenz.at/presse_whiteread/PresseinformationE.pdf, (21.11.2016)



Resim 3.26. Rachel Whiteread, “Double Door II (A+B) Çift Kapı II (A+B)”,
A (Beyaz) 199.87x83.03x19.05cm, B (Gri) 198.12x99.95x11.91cm,
İç alüminyum çerçeve ile plastikleştirilmiş sıva, 2006-07



Resim 3.27. Rachel Whiteread, “Threshold II (Eşik)”, 196x76x7.5cm, Reçine, 2010



Resim 3.28. Rachel Whiteread, “Untitled (Curtains) İsimsiz (Perdeler)”, 198x117x16cm,
Reçine ve çimento bileşimi, 2015

Whiteread'in kapıları, kapı formu aracılığıyla yaratılmış alanı yakalar, esasen kapı değildirler (Resim 3.26). Bir eşiğin kaynaştırdığı giriş ve çıkışların her iki tarafındaki boşlukların tek bir katı formda birleştirilmiş halidirler. Sahip oldukları soluk renkleri ve şeffaflıkları ile kapılar, gelen ve giden gidişatta belirsiz duygulara işaret eder ve bu yolla mezar taşlarına benzer, belki de hayatı, kısacası geçişi temsil ederler (Resim 3.28).²⁶² 1700'lü yıllara dayanan antika kapılardan dökümler ise, şeffaflığıyla sanatçının, sanata ve hayata bakışındaki geçirgenliği karakterize eder (Resim 3.28).

²⁶² <http://www.mfa.org/collections/object/double-doors-ii-a-b-516136>, (14.12.2016)

3.6. JIM LAMBIE ve ‘SANATÇI ÖZNE’NİN SAVUNMA MEKÂNİZMASI OLAN KAPILAR

Jim Lambie (1964-) karışık malzeme heykelleri ve yerleştirmeleriyle mekâna özgü meditasyonlar yaratmak için popüler kültür ve parlak renk ayrışmalarını içeren, endüstriyel malzemeler kullanmaktadır. Onun pratiği, renk teorisi ve müziğe olan ilgisi, mekânın psikolojik rezonansı ve hayalî sanatsal hareketler tarafından desteklenmektedir.²⁶³

Lambie, sıradan nesnelerin esrarengiz potansiyelini ortaya çıkarmak için tekrarlama ilkesini kullanır.²⁶⁴ Eserlerinin, tekrarlama dayanasını sağlayan şey, belirli bir alandaki en ufak değışikliğin bile dikkate değeri olmasıdır. “The Doors (Kapılar)” (Resim 3.29), “Side Effect (Yan Etki)” (Resim 3.30) ve “Green Door (Yeşil Kapı)” (resim 3.31) isimli enstalasyonlarında, kapıların galeri duvarı boyunca ya da yere paralel olarak zikzak konumlandığını görmekteyiz. Işığ yansıtması için aynaların yerleştirildiği bu kapılar, galeri mekânında tatmin edici asimetri ile bir araya gelen dikdörtgen formlardır. Bir araya gelmesiyle hayata dair yakalanan ince tuhaflikları keşfettirirler. Burada yapılan iş, nesne oluşturmaktan çok yöntem ve kurulumdur. Sanatçının, içinde çalıştığı alanla doğrudan bir diyalog başlatabildiği bir süreçtir. Bu, sanatçının yarattığı biçimi dikte etmediği anlamına gelir.²⁶⁵

Lambie, alan ve rengin psikolojisinde uyandırdığı etkiye oldukça ilgi gösterir. Parıltı, boya, ayna ve vinil bant gibi malzemeleri kullanarak, odalar, sandalyeler, kıyafetler, kapılar ve posterler gibi sıradan nesneleri toplar, değıştirir ve süsler. Lambie'nin çalışmaları günlük çevresini yansıtır ve çağdaş toplumun eğilimlerine odaklanan referanslar sunar. İzleyicisinin, stüdyosunda üretmiş olduğu çalışmaların üretim süreçlerine ve edindiği deneyimlere yaklaşmasına izin verir.

²⁶³ <https://www.artsy.net/artist/jim-lambie>, (3.12.2016)

²⁶⁴ http://www.antonkerngallery.com/system/press_pdfs/77/original/201107_ArtForum_Lambie.pdf?1345756527, (3.12.2016)

²⁶⁵ http://www.antonkerngallery.com/system/press_pdfs/78/original/20110504_D_Magazine_Lambie.pdf?1345756684, (3.12.2016)



Resim 3.29. Jim Lambie, “The Doors (Kapılar)”, 135x84x10cm, Ahşap Boya, Aynalı Perseks, 2003



Resim 3.30. Jim Lambie, “Side Effect (Yan Etki)”, 91x77x89cm, Ahşap Kapı, Ayna, Boya, 2003



Resim 3.31. Jim Lambie, “Green Door (Yeşil Kapı)”, 199.3x202x35cm, Metal Mentеше, Ahşap Kapı, 2004



Resim 3.32. Jim Lambie, “Plastic Ono (Plastik Ono)”, 210x95x62cm, Ahşap Kapı, Kapı Kolu, 2008

“Plastic Ono (Plastik Ono)” (Resim 3.32), olmaması gereken yerlere takılı kapı tokmaklarıyla süslenmiş, parlak sarı boyalı, yarı yarıya aralanmış ahşap bir kapı formudur. Kapının üzerinde birçok kapı kolu vardır ama hiçbirisi kullanım için değildir. Bağlı olduğu duvardan 60 derecelik bir açıyla uzaklaşmış gibi görünen bu kapı, galeri alanına yaklaşmakta, duvar ile arasındaki boşluğu galeri zeminindeki çizgilere benzer çizgilerle bezenmiş kavisli bir paneli desteklemektedir. Duvara açılı olarak yerleştirilmiş bu kapı, galeriye açılmış gibi görünmektedir. Kapının ardında olması gereken açık alan yerine bu panelin varlığı, galeri alanının mevcut olmayan diğer tarafta

devam ettiği ya da mekânı içine çeken ayna etkisi veren bir yanılsamanın varlığı hissedilir.²⁶⁶ Lambie, burada alanın kendisiyle diyaloga giren işini, gizleyerek, dönüştürerek, değiştirerek, izleyicinin seyir halini ve deşifre etme sürecini dâhil etme kaygısını taşıdığını hissettirir.

Çalışmasına “Plastik Ono” ismini vermiş olan sanatçı, zemindeki siyah-beyaz renkli plastik bant şeritleriyle ortaya çıkan görüntünün, eğlenceli/abartılı algısal farkındalık yaratmaktan öte bir işlevi olduğunun ipucunu vermektedir. Japon kökenli Amerikalı, şarkıcı, şarkı sözü yazarı, özgürlük aktivisti, film yapımcısı, performans ve multimedia sanatçısı olan aynı zamanda, İngiliz Rock grubu The Beatles’ın solisti John Lenon’un eşi olarak da tanınan enstalasyon sanatçısı Yoko Ono’nun (1933-) kendisine ve “The Road of Hope (Umut Yolu)” isimli pek çok kapıdan oluşan enstalasyonuna dair bir göndermesinin olması muhtemel görünmektedir (Resim 3.33).



Resim 3.33. Yoko Ono, “Uncursed (Lanetli Değil)”, 2011, Galeri Le Long, New York

Bazı halüsinojenlerden farklı olmayan eğlenceli bir optik saha yaratan Lambie’nin Yoko Ono’nun “Lanetli Değil” enstalasyonundaki kapılarına yönelen -Ono’nun yetenekleri- izleyicilerin baş döndürücü güzergâhlarını hayal ettirdiği anlaşılır. Lambie’nin enstalasyonundaki tek kapı, Yoko Ono temsilidir. Kapının üzerindeki kapı kolları ise, Ono’nun yeteneklerine yönelen kişilerin seviyeleri olmaktadır.

Lambie’nin tehditkâr olmayan bir şekilde şaşkınlık yaratmak için seçtiği anlaşılan ‘Yoko Ono kimliği ve bu kimliğin temsil ettiği değerler’, dolaylı yoldan, kapının kendisinin lanetli bir imge olup-olmadığını düşünmemize olanak sağlamaktadır. Kapıyı

²⁶⁶http://www.antonkerngallery.com/system/press_pdfs/79/original/20110407_ArtReview_Lambie.pdf?1345756840, (3.12.2016)

örtmek, kapatmak, açmak, yeniden ve yeniden örtmek, kapatmak, açmak, yansıtmak, kapının elverişli bir savunma mekânizması olduğunu kanıksatır.

3.7. JOSEPHINE HALVORSON ve RESMİN BAHANESİ OLAN KAPILAR

Josephine Halvorson (1981-), kendi algılamalarını boya aracılığıyla yazıya dökerek resimlerini gerçek zamanlı olarak yerinde yapar. Çevresindeki dünyaya bakarak gizli hikâyeler dile getirir ve günlük yeni anlayışlar ortaya çıkarır. Halvorson'un çalışmaları, ilk bakışta gerçekçilik kullanımıyla ilgili olarak, zihni tersine çevirmiş gibi gözükür ama yine de izleyiciye gerçekliğin bir parçası olma hissi verir. Öyle ki içeriği açıkça görme isteğiyle vurgulanmış nesneye tüm bakışları çeker. Halvorson'un eserlerinde gerçekçilik veya soyut olma sınırında kalmış, minimalist bir basitlik de okunabilir. Eserlerinde keskin geometrik açılar ve koyu çizgiler, işlevselliğin nesneyle ilişkilendirilmiş olduğunu gösterirken, gerçeklik duygusunu biraz olsun erteler. Resmin, maddi olgu ve maddi olmayan yanılsamasıyla özdeşlikler kurar. Halvorson, sessiz renk paleti ile çalışan bir tonalist, tablo ve dikkatinin nesnesi arasındaki sınırı çözmeye çalışan gözlemci bir ressamdır.

Halvorson, düz yüzeylerin yakın planlarını, çoğunlukla boyayla çerçevelenmiş bir dikdörtgenle tasvir eder. Çok az derinlik katmanının yanı sıra, yüzeyler genellikle göremediğimiz bir alanı veya kapalı bir kapıyı içerir. Bu gerilimler, görünür ile gizli arasındaki ve görme ile dokunuş arasındaki yavaş hareketiyle sanatçının çalışmalarına olan deneyimimizi etkiler. Ona göre, resim boyayla sınırlandırılmamaktadır. O, popüler kültür ve kitle iletişim araçlarının düzleştirilmiş dünyasından çok uzakta bulunan üç boyutlu bir alan olan imgeler değil, şeyler dünyasında yaşar.

Halvorson'un konuları, post-endüstriyel peyzajın izlerini içerir; ahşap kapılar, makine parçaları, panjurlar, grafiti ile işaretlenmiş cepheler... Bu yüzeyler zaman ve hava ile yumuşatılır, hümanize olur, alanımıza daha da yaklaşır, bir çatışmadan öte bir buluşma olur. Sanatçı için herhangi bir nesne onun dikkatini çekebilir ve o nesneye yoğunlaşabilir. O andaki gerçek ve görülebilir şey, özel ve psikolojik olur. Konu, sanatçının bilinçaltında yapmak isteyebileceği, ancak henüz farkında olmadığı bir

tabloyu gerçekleştirmesi için bir katalizör olabilir. Dikkatini bu incelikli dokunsal duyuma getirme şekli, çalışması için bir metafor haline gelir.²⁶⁷



Resim 3.34. Josephine Halvorson, “Sign Holders (İşaretçi)”, 101.6x76.2cm, Yağlı boya, 2010



Resim 3.35. Josephine Halvorson, “64”, 43.2x30.5cm Yağlı boya, 2013

Halvorson, yaratmaya çalışmak yerine, kapitalizmin yapabileceğini taahhüt ettiği gibi zaman içinde yaşamayı seçer. Nesnesinin yıpranmış ve aşınmış yüzeylerini, değişimler ve renk değişikliği ile altını çizer. Tüm yüzey lekelenmiş, çizilmiş ve işaretlenmiş şekilde karşımıza çıkar. Her şey parçalanma halindedir. Oksitlenme durdurulamaz. Onun için bozulma kaçınılmaz bir süreçtir ve tüm resimlerinde bunu anlamamız beklenmektedir. Halvorson, böylesi bir parçalanma durumuna çok uzun ve dikkatlice bakabilir ve tekrar tekrar bakılacak bir tabloya dönüştürür.²⁶⁸

Son dönem tablolarının konuları günlük hayatının parçalarıdır. Ahşap kapı her gün gördüğü gerçek bir kapıdır. Objelerin sahip oldukları ilişkilerde, sadece kendisiyle değil, resimle ve onları çevreleyen diğer nesnelerle ve koşullarla da, iletişim halinde olduğuna inanır. "Woodshed Door (Odunluk Kapısı) (Resim 3.36)", gerçek hayatta olan eşinin boyutlarında değildir ama yine de gerçekmiş gibi hissettirir. Ahşap Kapı'nın pütürlü beyaz rengi yıllarca çeşitli unsurlara maruz kaldıklarını kanıtlar. Uzaktan

²⁶⁷ Jennifer Samet, “Beer With a Painter: Josephine Halvorson”, *Interview*, 26 April 2014, Erişim Kaynağı: <http://hyperallergic.com/122527/beer-with-a-painter-josephine-halvorson/>, (15.12.2016)

²⁶⁸ John Yau, “Closely Watched Trains: Josephine Halvorson and Charles Demuth”, 26 August 2012, Erişim Kaynağı: <http://hyperallergic.com/56009/closely-watched-trains-josephine-halvorson-and-charles-demuth/>, (23.11.2016).

görünüşü, çarpıcı bir şekilde gerçek gibidir. Resme yaklaştıkça resimsel bir sadeleştirme keşfedilmektedir.



Resim 3.36. Josephine Halvorson, “Woodshed Door (Odunluk Kapısı)”, 177.8x88.9cm, Yağlı boya, 2013



Resim 3.37. Josephine Halvorson, “Woodshed Door (Odunluk Kapısı)”, (detay), 177.8x88.9cm, Yağlı boya, 2013

Seçmiş olduğumuz sanatçılar, Magritte, Tapies, Doğançay, Overby, Whiteread, Lambie ve Halvorson’un düşüncelerinde önemli bazı paralellikler bulmak mümkündür. Dışavurum, süreç, biçimli biçimsizlik, metafizik şüphecilikleri ve sanat aracılığıyla insanlar arası iletişimi önemsemeleri, özellikle de kapı imgesini sanatsal ifadenin bir aracı olarak tercih etmeleri, onların ortak noktalarından bazılarıdır. Fakat bu tercih her ne kadar ortak olsa da sanatçıların her birinin ortaya koyduğu farklı anlamsal yoğunluklar, kapı imgesinin birçok kez yeniden başkalaşmasına olanak sağlamıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ

‘Bilen özne’ olarak insan, ‘bilgi nesnesi’nin sağladığı fayda bilgisiyle ilgilenmektedir. *Protagoras’a göre, “İnsan, hem var olan hem de var olmayan her şeyin ölçüsüdür.” O, bu sözünü doğrulukların kişilere göre değiştiğini ve değişmez bir doğruluğun bulunmadığını söylemek ister.*²⁶⁹ Konumuz bağlamında, kapının varlığıyla ilgili fayda bilgisinin, tek başına ‘geçerli’, ‘olasılıklı’, ‘doğru’ ya da ‘yanlış’ olduğuna dair bir kesinlik olmamakla birlikte, bilen öznenin bildiğini sandığı kapı imgesinin varlığının tüm zamanları ve mekânları kat ettiği ve dikkate değer bir öneminin olduğu gözden kaçmamaktadır.

İlginçtir 20. yüzyılda sanat alanında sıradan nesnenin sanat nesnesine dönüşebilirliği gözlemlenmiş, dolayısıyla sanat nesnesinin çeşitli bilgi-anlam katmanlarına sahip olabileceğinin sorgulanabildiği bir zemin oluşmuştur. Bu şu anlama gelir; artık bilgi nesnesi olarak seçilen sanat nesnesinin geçirdiği dönüşümlü evreleri bilme ve bildirme zorunluluğu vardır.

Bilgi nesnesi olarak seçilmiş ‘Kapı imgesi’nin bilindik tanım ve işlevlerinden soyutlanması imkânsızdır. Sanat nesnesi konumundaki bir kapı formunun dini, psikolojik, sosyolojik ve kavramsal açıdan algılanabilecek bir imge olduğu sayılısıyla hareket edilebilmekte, böylelikle ‘çokanlamlı/çok katmanlı niteliğe sahip ‘açık yapıt’ metaforu belirlemektedir. Bilgi nesnesi olarak temsil gücüne sahip her nesne gibi kapı-oluş, farklı kültürleri tanımlayan sanat yapıtlarında dolaylı yoldan ya da doğrudan ele alınabilmekte, gösterge niteliğine bürünebilmektedir.

Tüm bu belirlenmişlikler doğrultusunda, kapı imgesi hakkında üretilebilecek anlam-bilgi çeşitliliğini, bu bilginin değişebilirliğini ve sınırlı fizikselliğinden öte kavramsal düzeyde kurduğu ilişkileri anlama/anlamlandırma ve dahası katkı sağlamaya yönelik düşünsel bir form olduğunun ispatı doğrultusuna gidilmiştir. Böylelikle plastik sanatlar alanında kapı formunun hem temsil gücü hem de yüzey olarak sağladığı

²⁶⁹ İsmail Tunalı, *Felsefeye Giriş*, (2. Baskı), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 2009, 43-44.

olanakları sorgulamak kaçınılmaz olmuş, yaşamın her alanında gördüğümüz her türden kapının, sıradan bir nesneden çok daha fazlası olduğunu bildirmeye yönelik bir farkındalık yaratma gereği temel gereksinim haline gelmiştir.

4.2. İÇERİK ve BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR

Biçim-içerik değerlendirmesinin amacı, ortaya çıkan ürünlerin öz bakımından ağırlık merkezini bulmak, önemli olanı ortaya çıkarmaktır. Bazen biçim, içeriğin önüne geçebilmekte fakat içeriksiz bir biçim düşünülemez. Dolayısıyla biçim ve içerik arasında bağımlı bir ilişkinin varlığından söz edebiliriz. Fakat içeriğin, biçimden tamamen kopuk olduğu eserler de mevcuttur. Böylesi bir durumda kavramsal bir süreç yaşanacağından, biçim ve içerik arasında dolaylı bir ilişkinin ortaya çıkması, bunun da göz ardı edilmemesi uygun olacaktır.

İnsan doğası gereği bir nesneyi fark eder ve ona yönelir; görsel algılamada bu, algılanan şeyin gözün gördüğü biçim olduğu anlamına gelmektedir. Resimlere konu olan kapı imgesinin hem sanatsal bir bahane/amaç hem de tuval yüzeyiyle kurduğu özdeşlikten dolayı bir araç olması halinde, eşdeyişle sanat nesnesi olarak seçilmesi durumunda *-edinilmiş bilgidен esinle-* analiz etme ve yorumlama gücünün elde edildiği diyalektik ilişkinin kurulması anlamına gelmektedir.

Günlük hayatta karşımıza çıkan ama çoğunlukla dikkatimizi çekmeyen kapılara ait parçaların, en az kapının kendisi kadar önemli olduğunu kavramak gerekmektedir. Kapının aksesuarları dikkatimizi çekmezler çünkü algılarımız bütünü görmeye alışkındır. Oysaki o parçalar, kapıyı bir bütün kılan önemli elemanlardır. Neden öncelikle ve genelde bütünü görürüz? Bu sadece beynimizin bize kurduğu algısal bir oyun mudur? Cevap aslında çok basit. Kapıyı var eden ya da başka bir deyişle kapı imgesini algıda tamamlayan, menteşe, asma kilit, anahtar deliği, tokmak gibi bazı elemanlar bizim için bir şey ifade etmezler. Bizi daha çok, sağladıkları fayda ilgilendirir. Maddesel varlıkları bizim için önemli değildir. Hele bir de eskimişlerse daha da değersiz olurlar.

Georg Simmel'e göre; *“İnsan, farklılıkları kaydeden bir varlıktır. Zihni, birbiri ardınca gelen anlık izlenimler arasındaki farkla uyarılır. Kalıcı izlenimler, alışıldık bir düzen içinde seyreden, kanıksanmış ve düzenli karşıtlıklar sergileyen izlenimler, bilincin*

*uyanıklığına çok daha az ihtiyaç duyar -özellikle, değişen imgelerin yoğunluğuyla, tek bir bakışta görülenin süreksizliğiyle, birbiri ardınca akan eden izlenimlerin şaşırtıcılığıyla karşılaştırıldığında.”*²⁷⁰ Kalıcı ya da değişen izlenimler, farklılıklara yüklenen anlamlar, sanatçının ruhsal varlığında yarattığı niteliklerdir. Sanatçı, eserinde yer alan objeyi, gördüğü gibi değil, kendi içinde anladığı niteliğiyle yansıtır. *“Heidegger’e göre, anlamak ne varlığa dışarıdan dayatılan bilişsel bir yetidir, ne de dünyanın düşünüm yoluyla bilinmesi şeklini alır. Tam aksine, anlamak dünya-içinde-var olmanın somut olarak deneyimlenmesidir.”*²⁷¹ Görünen-algılanan her nesne gibi ‘kapı’ da fiziksel olarak görme edimiyle beyne iletdikten sonra algılama, yorumlama ve anlam çıkarma sürecinde kişiden kişiye farklılaşır. Bu farklılaşmanın temelinde belli yaşamışlıklar neticesinde ortaya çıkan kişisel izlenimler yatar.

Sanatsal yaratım sürecinin ilk aşaması olan biçim’i, Mehmet Ergüven, tamamlanan süreç ile amacına ulaşmış oluş olarak görmektedir. Biçim’i, oluş’un sonuç ve gerekçeleriyle özdeşleştirir fakat biçim’in doğrudan doğruya oluş’u temsil etmediğini savlar. Çünkü oluş, devingen ve sonsuzdur. Sürekli değişimin içinde resmedilen tek şey oluş’tur. Özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde biçimin gösterge değerine yeni duygularla yaklaşılması, oluş içinde sürecin önem kazanmasına zemin sağlamıştır.²⁷²

Oluş içinde sürecin önem kazanması, göstergenin değerinin değişen ifadeleri, sanatçının zihnindeki tüm isteklerini, duygularını, hayallerini, izlenimlerini açığa çıkarmasını olanaklı kılmaktadır. Açığa çıkmayı bekleyen tüm bu duygular, sanatçının bilincinde yer aldığı şekliyle biçimlenirler ve ortaya çıkan oluş, hem sanatçının hem de alımlayıcının dünyayı algılayışının ve iç dünyasının yansıması olur. Böylece ortaya çıkan oluş, sonsuz bir süreç içinde, anlamsal çeşitliliğini sürdürür.

Kapıya dair fayda bilgisi, kapının açık mı kapalı mı olduğunu bilmekten ibarettir. Herhangi birinin (!?) içinden geçtiği/geçemediği kapılarla temasını vurgulayan bir dizi kapı resmi ortaya koymak, kapının işlev görüp-görmediği zannı yaratmak, kapının temsil gücünü dolaylı yoldan gösterip ima etmek, biçim ve içeriği buluşturmadır. Bu sanatsal bildirimin özü olmaktadır.

²⁷⁰ Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, (9. Baskı), (Çev.: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2013, 84.

²⁷¹ Barbara Bolt, *Yeni Bir Bakışla, Heidegger*, (2. Baskı), (Çev.: Murat Özbank), Kolektif Kitap, İstanbul 2015, 32.

²⁷² Mehmet Ergüven, *Görmece*, (2. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2007, 220-236

Göz önünde olan, sanat nesnesi olarak seçilen kapılardaki biçimsel tercihler, anlatılmak istenenleri ve amacı ortaya koyacak türdendir. Yaratıcı süreçte, bir oluş içinde ele alınarak, zamanın eskittiği, yıpranmışlıkları ile önem atfetmektedir. Hem kapı yüzeyinin hem de bu elemanların, fiziki koşullar nedeniyle geçirdiği aşınma, yıpranma ya da yenilenme -bu yenilenme eskinin izleri silinmeden gerçekleşmişse tam bir yenilenme olmayacaktır- kapının kendi dokusal varlığına eklenmiş yeni varlık katmanları olarak var olacaktır. Süreç içindeki yeni oluş'lar, resimlerde renk ve dokuyu vurgular. Kapı yüzeyi gibi işlenen tuvaler, bu vurguyu sağlayan birer araca dönüşür.



Resim 4.1. Serpil Akdağlı, “Kapılar Serisi IV”,
73x106cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013

Geniş renk alanlarıyla oluşturulan ‘Kapılar Serisi’nin merkezinde, normal boyutundan çok daha büyük menteşeler, anahtar delikleri, kilitler ve tokmaklar yer almaktadır. Zamanla eskimiş, yıpranmış, pas tutmuş kapıların bu elemanları, yaşanmışlığın göstergesi olurlar. İç ve dış dünya arasındaki gerilimleri, gel-gitleri sunabilen her bir yüzey, ayrı bir yaşanmışlığın göstergesi ve üst üste binmiş yaşam katmanlarının ara yüzüdür. (Resim 4.1) ve (Resim 4.2)’de dikey bölünmelerle yüzeyi kaplayan renk alanları, yatay konumlandırılmış menteşe formuyla bölünür. Bölünmenin yarattığı boş renk alanlarında, özellikle (Resim 4.2)’de ahşabın dokusal özellikleri vurgulanmıştır.

Sıcak-soğuk renk zıtlıkları, metal menteşenin soğukluğu ve ahşap yüzeyin sıcaklığıyla ilişkilendirilmiştir. (Resim 4.1)'de sıcak ve soğuk renkler arasındaki beyaz alan, renkler arasında uyumlu bir geçişi değil, metal menteşenin soğukluğunu boş alanda hafifletmek için kullanılmıştır.



Resim 4.2. Serpil Akdağlı, “Kapılar Serisi XX”
100x90cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013

Nesnel gerçeklikten tamamen kopuk olmayan dokusal ve lekesel biçimler, çeşitli malzemelerin (talaş, köpük, macun, kâğıt, ahşap gibi) anlatım olanaklarıyla öznel gerçekliğe bürünürler. Kapılar, bir bütün olarak düşünülmüş, bütüne ait olan parçaların kadrajlanmasıyla sınırsız kompozisyonlar elde edilmiş, açık yapıt=açık kapı denkleğinin kurulduğu açık kompozisyonlar kurulmuştur. Ancak, merkeze konumlandırılan kapı aksesuarları dolayısıyla fon-form ilişkisi sınırlandırılmış, kapı formal bir bütünsellikten ziyade fona indirgenmiştir. Yani kapı oluş, tam anlamıyla açıklık ve/veya kapalılık ifade etmemektedir.

Kapı formunu, doğal gerçeklikleriyle düşündüğümüzde, yüzeyinin ve aksesuarlarının bütünselliği için kapının kendisini doğrudan kullanma fikri ortaya çıkmaktadır. Sanat tarihsel süreçte, özellikle 20. yüzyılda kapının doğrudan kullanılması anlaşılır olmaktadır. Ancak kapı burada tercihen, ne açık ne de kapalıdır. Hem açık hem de kapalıdır.



Resim 4.3. Serpil Akdağlı, “Kapılar Serisi XIII”,
105x73cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013



Resim 4.4. Serpil Akdağlı, “Kapılar Serisi XIV”,
105x73cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013

Hep karşıdan gördüğümüz bu kapıların açık, kapalı ya da aralık oluşlarına dair net bir söylem yapılamamaktadır. Kapının maddesel varlığını yüzey olarak devam ettirebilmekteyiz. Fakat bakış, biçimlere odaklandığı için o bütünü, ne açabiliriz ne de kapatabiliriz. Duchamp'ın “La Porte 11 rue Larrey (11 numaradaki Kapı)” (Resim 2.3) ve Marioni'nin “A Door Must Be Either Open or Closed (Bir Kapı Ya Açık Olmalı Ya da Kapalı)”daki (Resim 2.4) kapıları gibi, ‘Kapılar Serisi’de, hem açıktır hem kapalı; ne açıktır ne de kapalı şeklinde alternatifli bir bilinmezlik taşır. Bilinmezlik ve merak hissi (Resim 4.3) ve (Resim 4.4)’te oldukça nettir. Bakma edimini körükleyen bu küçük anahtar deliklerinin ötesinde ne var? sorusu ister istemez zihinde canlanır.



Resim 4.5. Serpil Akdağlı, “Kapılar Serisi XV”, 105x73cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013



Resim 4.6. Serpil Akdağlı, “Kaleiçi’nde Kapı”, 85x60cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013

Kapı imgesinin hem amaca hem araca dönüştüğü bu resimlerdeki gerçeklik, sadece imgesel/düşlemsel betimlemeler değil, alımlayıcının, resmin karşısında hem nesne hem özne konumunda olarak nesneleri, olguları, imgeleri bir bütün olarak görebilmeleriyle bağlantılıdır. Bu anlamda gerçeklik, güzellik ve kapının anlamı alımlayıcıya göre değişecektir. Dolayısıyla kapı imgesi çokanlamlılığına erişip açık bir yapıt olacaktır. Açıklık ve kapalılıkla, anlamsal ilişki kurduğumuz (Resim 4.5) ve (Resim 4.6)’nın arasında örtük bir anlam vardır. Anahtar deliğinin, merakı uyandırmasının ardından, bakma edimi, bir adım daha atlayıp harekete geçmeye hazırlanır. Kapı çalınacak, kilit açılacaktır ya da tam tersi.

Wassily Kandinsky, ‘Sanatta Ruhsallık Üzerine’ kitabında, renklerin içsel etkileriyle ilgili değerlendirmelerinde zincifre kırmızısının, insanları daima cezbetmiş olan ateşin cazibesine sahip olduğunu, su verilmiş kızgın çelik gibi sertlik hissi verdiğini ve maviyle yatışıp dineceğini belirtir. Maviyle kırmızının fiziksel bir ilişkileri bulunmadığını, yalnızca ruhsal karşıtlıkları barındırdığını dile getirir.²⁷³ Mavi içinde şunları söyler: *“Mavi derin bir anlamın gücünü taşır; bu öncelikle rengin izleyiciden uzaklaşan ve kendi merkezine dönen fiziksel hareketlerinde görülmektedir. Mavi derinleşmeye öyle yatkındır ki koyulaştıkça içsel etkisi güçlenir. Mavi tipik ilahi renktir. Verdiği esas his dinginliktir.”*²⁷⁴ Bu ruhsal karşıtlıklardan yola çıkarak, ateşi anımsattığı için (Resim 4.7)’deki kırmızıyı cehennemle, ilahi dinginliğinden dolayı da (Resim 4.8)’deki maviyi cennetle özdeşleştirmek mümkün olmaktadır.



Resim 4.7. Serpil Akdağlı, “Kapılar Serisi VIII”, 119x75.5cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013



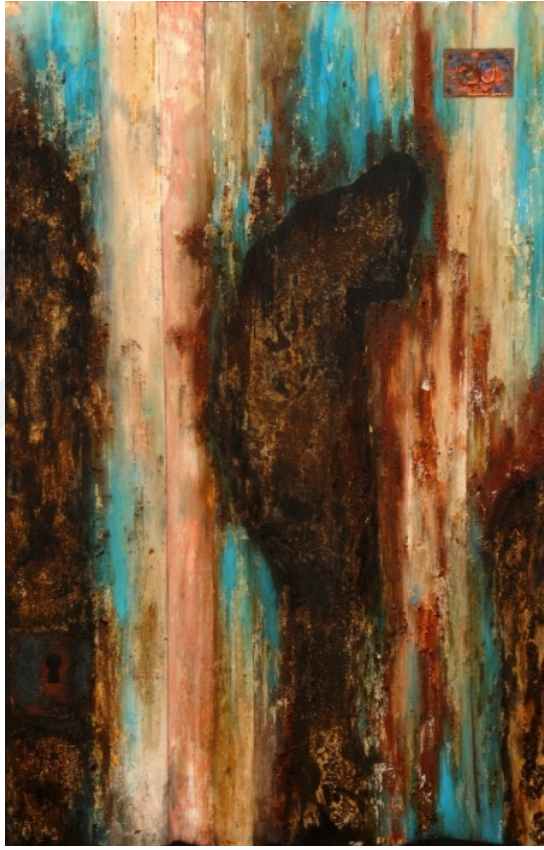
Resim 4.8. Serpil Akdağlı, “Kapılar Serisi XII”, 120x95cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2013

‘Kapılar Serisi’nin, cennet ve cehennemi olarak nitelendirilebilecek (Resim 4.7) ve (Resim 4.8), esasen ayrı ayrı değil de birlikte ele alındığında, her bir insanın yaşantısından içinde barınan ödül ve ceza sisteminin metaforları olarak belirginleşmektedir. Böylelikle kapıya ait olan tokmak, kilit, anahtar deliği, yaşamın kendisini ‘arafa’ olma süreci haline getirmekte, ‘kırmızı’ ceza-cehennemi, ‘mavi’de

²⁷³ Kandinsky, 61-85.

²⁷⁴ Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (3. Baskı), (Çev.: Gülin Ekinci), Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul 2015, 77.

ödül-cenneti temsil etmektedir ve sayılar... Her iki resimde de sayılar bir topluma ait çerçevelenmiş sınırları imler. Doğar doğmaz adımıza düzenlenen doğum, kimlik belgeleri bize tanımlanmış ilk sayılardır. Sadece kişiler değil, şehirlerin bile sayıları vardır. Sayıların ne gerekçeyle verildiğinin pekte önemi yoktur, önemli olan kimliklerimizin, eylemlerimizin, yaşadığımız coğrafyanın bile sayılarla etiketlenmiş olmasıdır. Numaralandırılmış kırmızı cehennem kapısı ve mavi cennet kapısı yalnızca ilahi olanı değil, bireyin dünyevi hayatındaki sınırlandırılmışlıklara da işaret etmekte, kapı bu kez hem maddi hem de manevi âleme ait olmaktadır.



Resim 4.9. Serpil Akdağlı, “Ne Kaldı Geriye”,
150x100cm, Kolaj, 2014

‘Kapılar Serisi’ni oluşturan kapılar, yeni değildir. Zamanın ve fiziki koşulların aşındırdığı yıpranmış eski kapılardır. Yaşlı insanlar gibi, eskimiş kapıların da doğal olarak söyleyecek çok sözü vardır. “Ne Kaldı Geriye” ismiyle (Resim 4.9), tükenmişliği ve son demlerini yaşayan insanın çaresizliğini dile getirmiş gibi olsa da, yüzeye dağılmış hareketliliği ve renklerindeki canlılık (mavi) belirtileriyle hala umut vadetmektedir. Genel olarak yüzeye hâkim olan kahverengiyle oluşan boşluklar, bizi belli bir biçime götürmez fakat boşlukların ötesi var mıdır? Varsa orada ne vardır?

sorularının cevabı, alımlayıcıya bırakılmıştır. Ama alımlayıcının da bulacağı cevaplar sınırlıdır. Çünkü “Ne Kaldı Geriye”nin içerisi ve dışarısı, sınırlı bir görme alanıyla çevrelenmiştir.

Yasaların, toplumun ve tüm egemen güçlerin karşısında acizleşen bireyin Kafkaesk kapı imgesiyle temsilinden, içerideki gizem ve dışarıda kalan öteki’nin ne/kim olduğu sorusuna, sosyal, dini, politik açıdan ben’in, (biz)’in ‘dışında kalan’lar olarak cevap bulmuştuk. Dışarıda kalanları ötekileştirme, dışlamak, yok saymaktır. ‘X’ işaretini kullanmak, herhangi bir kişiye, olguya ya da olaya onay verilmediğini gösteren bir olumsuzlamadır. ‘Bizden Değilsin’ (Resim 4.11), üzerine uyarıcı bir renk olan kırmızıyla kocaman bir ‘X’nin atıldığı, ötekileştirilenlerin mimlendiği bir kapıdır.



Resim 4.10. Serpil Akdağlı, “Bizden Değilsin”, 140x90cm, T.Ü. Karışık Teknik, 2014

Kapı numarasıyla, aslında coğrafi konumunu belirten bu kapının, üzerindeki beyaz tebeşirle yapılmış çocuksu karalamalardan da bir eve ait olduğu anlaşılmaktadır. Fakat ‘X’ bunların önüne geçerek, içindekileri yok saymıştır. Kapının ardında, içeride kalanlar ötekileştirilmiştir. Fakat ‘X’nin, ‘karşıt ilkelerin yakınlık dengesi’ni

vurgulamak içinde kullanılan bir işaret (ve muhtemelen bunun gözardı edilmiş) olması da oldukça ironiktir.

Estetik kaygıların ikinci planda tutularak, daha çok sosyal sorumluluk ile sanatçı duyarlılığının bileşimi olan bu kapı, dil, din, ırk farkı gözetmeksizin insan hayatının önemine dikkat çekmektedir. Her türlü ötekileştirmenin, ayrımcılığın karşısında duran bir söylemle kuşatılmaktadır.

4.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ

Kapı imgesinin tarihsel süreçte sembolik ve göstergesel olarak geçirdiği evrelerde belli bir kronoloji mevcut olsa da, dini, sosyo-politik ve kavramsal açıdan doğrusal değildir. İç içe geçmiş yapısal bir döngünün varlığı gözden kaçmamaktadır.

Sanatı, toplumun sosyal, politik, ekonomik durumundan etkilenen, ifade ve biçimsel tercihlerle şekillenen bir olgu olarak tanımlarsak, sanatçıyı da, alımlayıcının bildiği, beklediği biçimleri vermek zorunda olmadığı bir yere konumlandırabiliriz. Bu durumda sanatçı, iletmek istediklerine işaret eden göstergeleri vermeyi yeterli görecektir. ‘Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi’nin, semboller, temsiller, kavramlar, olasılıklar ve çokanlamlılık düzleminde geliştirdiği söylem, dogmatik, yargısal önermeler sunmamakta, belli ölçüde öznellik içerip sanatsal, sosyal, siyasal düzeylerde karşılaştırmalı bir tutum almaya davet etmektedir.

‘Kapılar Serisi’nin çıkış noktası, yüzeylerde rastlantısallığın ve süreçselliğin doğal sonucu olarak ortaya çıkan serbest biçimlerdir. Düşünülmeden, herhangi bir taslak yapılmadan, resmin tüm öğelerinden bağımsız bir şekilde, kendiliğinden oluşan bu biçimlerin, kapıların yüzeyinde adeta soyut kompozisyonlara dönüştüğü türden bir yapısının olduğu gözlenmiştir. Fakat burada kapıların duvarlarla kurduğu bir özdeşliği belirtmek gerekir. Bu özdeşliğin önemi, ‘Kapılar Serisi’nin oluşum sürecinde, kapılar gibi duvarlarında kendi yüzeyinde barındırdığı rastlantısal biçimlerden kaynaklanmaktadır. ‘Kapılar Serisi’nde, her ne kadar kapıya ait sadece bir bölüm ele alınmışsa da, yüzey olarak duvarlarla ilişkilendirilebilmektedir. Resimlerin kapı olduğu bilgisine, kilit, tokmak, anahtar deliği gibi biçimlerle ulaşabiliriz. Bu biçimlerin olmadığını varsaydığımızda duvarlar ve kapılar yüzey olarak aynıdır. Görsel aynılık bizi, duvarların ve kapıların uyumlu birlikteliğine götürmüştür. Bu uyumlu birliktelik,

tarafımızdan ilk defa tespit edilmiş değildir. Burhan Doğançay'ın önce duvarları sonra da kapıları bunu kanıtlamaktadır. Sanata neyin konu olup olamayacağının sınırlandırılması sorun değildir çünkü.

Kapı yüzeyinde oluşan rastlantısal döküntülerin yeniden betimlenmeye değer görülüşü, dünyaya yeniden bakıp görmeyle ilişkilendirebileceğimiz postmodern bir tutumdur. Dünyaya yeniden bakmaktaki amaç, gündelik yaşantımızın sıradan nesnelerinin ardında yatan, görülmeye değer yeni nitelikleri keşfetmektir. Uygulamanın düşünsel yönü de bu doğrultuda şekillenip, postmodernist üslubun, süreçsellik, katılım, rastlantısallık, düşünömsellik, alıntılama ve yorumlama gibi başvurduğu görüşlerden, herşeyin sanat olabileceği fikrine dayandırılmıştır.



SONUÇ

Görünmeyenin değil, görünenin egemenliğine geçen imgeler dünyasında, teknolojik gelişmelerin hızı, çoğaltılmış dijital imgelerin var olmasını ve yayılmasını - *en büyük etken televizyondur*- sağlamıştır. 21. yüzyılda sonsuz sayıda çoğaltılabilinen, kopya edilebilen imgeler, *“artık insan eylemlerinin temsilleri ya da yorumlayıcıları değildir sadece. İnsanları birbirlerine ve teknolojiye bağlayan her etkinlikte - dolayımlayıcı, model, ara yüz olarak- insan yaratıcılığının görselleşmiş halleri rolü oynamalarının yanı sıra enformasyon ve bilginin referans noktaları olarak da merkezi hale gelmişlerdir.”*²⁷⁵ Bütün bir sanat tarihsel süreçte yaygın, evrensel bir imge olarak kapı imgesinin de, İlkçağdan günümüze kadar geçen dönem içinde hem biçimsel hem de kavramsal nitelikte değiştiği, başkalaştığı ve bu dijital imgeler çağına ayak uydurduğunu söylemek yanlış bir tespit olmayacaktır.

Kapı, ilk başta hava koşullarından ve her türlü dış tehlikeden korunma ihtiyacıyla çıkmış olmasına rağmen sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik koşullara bağlı olarak, içinde bulunduğu toplumun yapısına ve toplumun genel anlamda sosyokültürel dokusuna göre biçimlenmiştir. Coğrafi koşullar, kapının yapılmasında kullanılacak malzemeyi etkilerken, kapının alacağı biçim, sosyal anlamda daha önemli ve ayırt edici esas etken olmuştur.

Kapıların; sosyal bir imge olarak fark edilebilirliği, üzerindeki tarihi ve kültürel sembollere bağlıdır. Bilindik bir gelenek olarak Türk mimarisi örneklerinde rastladığımız kapı tokmaklarının iki tane oluşu ve her birinin çıkardığı sese göre ev sakinlerinin, kapıyı çalanın kadın mı erkek mi olduğunu anlaması, sosyal yaşamı etkileyen ayırt edici bir özelliktir. Kapıya yüklenen sosyal ayırt edici özellikler, mimaride ne kadar önemli ise, Türkçe’de de kapı kelimesinin kullanım alanı o kadar yaygın olmuştur. Osmanlı devlet teşkilatında, Hünkâr Kapısı, Paşa Kapısı, Ağa Kapısı ve Şeyhülislam Kapısı olmak üzere dört ayrı devlet kapısının oluşundan²⁷⁶ kapı kelimesinin, mecazi anlamda devlet, hükümet kapısı, geçim kaynağı anlamında ekmek kapısı, sufi anlamda ulaşılabilecek makamda şariat kapısı, vb. anlamlar yüklenmiş olduğunu, kimi zaman da, açıklık-kapalılık, gerçek-gerçekdışı, uyanıklık-rüya, ben-

²⁷⁵ Burnett, 19.

²⁷⁶ Abdülhak Şinasi Hisar, “Kapı”, *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 62, Bahar-1996, 97-100.

öteki karşıtlıkları arasındaki muğlaklığı ve bu karşıt kavramların birbiriyle olan ilişkilerini ortaya çıkarmak için kullanılan sembolik bir imge olduğunu görmekteyiz.

“*Kapı, normal bir ev için, yabancı dünya ile evin içindeki dünya arasındaki sınırdır; bir tapınak içinse din dışındaki dünya ile kutsal dünya arasındaki sınırı oluşturur.*”²⁷⁷ Bu sınırı belirleyen kapıdan ve eşikten geçmek yeni bir dünya ile kaynaşmaktır.²⁷⁸ Bir kapıdan geçmek, beyni, girilen mekânı keşfetmeye yönlendirir. Beyinde meydana gelen başka bir dünya-mekân gerçekliğinin ayırımında, kapıdan geçmenin etkisini, Indianapolis Notre Dame Üniversitesi’nde, Gabriel Radvansky, Sabine Krawietz ve Andrea Tamplin, yapmış oldukları deney ile belgelemişlerdir. Fiziksel olarak bir kapıdan geçmenin bazı şeyleri unutturduğunu, bunun nedeninin ise, başka bir mekâna geçildiğinde beynin, yeni mekânın gerçekliğini anlayabilmesinde ve buna uyum sağlayabilmesinde harcadığı zamana bağlamışlardır. Beynin, kapıdan geçilen yeni mekânı algılayabilmesi için zamana ihtiyacı vardır ve bu geçen zamanda oluşan geçici hafıza kaybına “kapı etkisi” ya da “giriş amnezisi” adı verilmektedir.²⁷⁹ Bu deney, fiziksel kökenli olsun olmasın kapı imgesinin, büyük ölçüde psikolojik ve kişiyle mekân arasındaki gerçekliği sorgulatan, ayrıca farkında olunmadık bir şekilde insan yaşamını etkileyen bir imge olduğunu göstermektedir.

Kapı imgesi, sadece fiziksel gerçekliğiyle değil aynı zamanda sembolik değerleriyle de seçimleri etkileyen bir gücün aracı olmuştur. “Evet” ya da “Hayır” seçimlerinden ibaret olmayıp bazen de ‘arada kalmakla’ ilişkilendirdiğimiz bir kararsızlık halini anlatmıştır. Siyasal anlamda dayatılmış yaşam biçimleri ile kendiliğinden ağızdan çıkan “Evet”lerle otoritenin gücünü pekiştirdiği görülmektedir. Amaç ise çok açıktır. Toplumsal varlık olan birey, varoluş gerekçesini sorgulamayacak, aidiyet duygusu ile var olduğuna ikna olup kendi rızasıyla haklarından vazgeçenlerin üstün gücünün temsiliyeti ile rahata erecektir. Böylece birey, çelişkiye düşmeyecek, teminat altına alınmış bir güvenlik hissiyle, gücü kabullenmiş olacaktır. Doğu ve Batı mimarisinde gördüğümüz şehir kapıları, taç kapılar ve zafer takları işte bu otorite gücünü temsil eden en gösterişli temsiller olmuştur.

²⁷⁷ Paul Connerton, *Modernite Nasıl Unutturur*, (2. Baskı), (Çev.: Kübra Kelebekoğlu), Sel Yayıncılık, İstanbul 2014, 24.

²⁷⁸ Connerton, 24.

²⁷⁹ www.scientificamerican.com/article/why-walking-through-doorway-makes-you-forget/December-13,2011, (09.10.2014)

Bir bilgi nesnesi olarak kapı, başlangıçta sıradan bir tema gibi algılandığında, incelendiğinde, kendini sırlarıyla sakladığı, varlığının derinliğindeki anlamlarının mantık yüklü oluşuyla akıllarda çeşitli ilhamlara neden olduğu ve farklı kültürel zenginliklere kaynaklık ettiği görülmektedir. Her ne kadar kapı, işlevi bakımından sıradan bir nesne olarak kabul edilse de çağrışımları sebebiyle zaman içerisinde bir sanat nesnesine dönüşmüştür. İşlevi, formu, rengi, detayları nasıl zamana, mekâna, kültürel, politik ve öznel şartlara göre farklılık göstermişse; sanat nesnesi olarak algı ve ifade bakımından zengin bir imge olma doğrultusuna girmiştir. Hiçbiri bir diğerinden farklı ya da benzeri olamayacak kadar çeşitli yaratıcılıklara açık olan bu imge ister soyut, ister somut dışavurumlar şeklinde olsun, var oluş, dönüşüm ve yeniden var oluş biçiminde anlam/anlamsızlık bütünlüğü ekseninde yer almaktadır.

Belleklerdeki *-yeniden biçimlenebilir olan-* sanatsal kapı imgesinin, sahip olduğu potansiyelle farklı anlam katmanlarının oluşturulmasına izin vermekte ve doğurganlığıyla kendini oldukça farklı şekillerde özgürce gösterdiğine şahit olunmaktadır. Mimari, resim, heykel, enstalasyon gibi disiplinlerde kendini gösteren kapı imgesi, farklı coğrafyalara, kültürlerle, bireylere göre değişen *-özne-nesne ilişkisi bağlamında-* yeni önermelerle yeni kılıklara bürünmektedir. Böylece kapı imgesinin, bellekte edindiği yerin sabit olmadığı, değişebilirliğinin yaratıcılığa olanak verdiği görülmektedir. Sürekli kendisini saklayan, öne çıkmayan ama sığınılan bir liman olarak kendini gösteren bu imgenin, sınırları aşan bir gizeme, zenginliğe, sıcaklığa sahip olduğu da ortaya çıkmaktadır. Dahası kapı imgesinin, sanat alımlayıcısına tanıdık gelen, dolayısıyla empati kurmasına olanak sağlayan yapısı, evrensel bir nitelik olarak belirginleşmekte, sanatçılar için vazgeçilmez olmasının temel sebebi ortaya çıkmaktadır.

Sanatçı, sanat nesnesi ve sanat alımlayıcısı üçgeninde ilgi odağı olan 'kapı', kavramsal olarak, bilimsel, sanatsal, dinsel, psikolojik her alana dâhil edilebilmekte, girdiği her alana göre ayrı bir yer edinmektedir. Böyle bir imgenin kendini gizlerken bu kadar ses çıkarması, yayılması ve her alanda kendini göstermesi, gücünü anlamından, kapsamından, genişliğinden ve soyut-somut her alana yayılabilirliğinden almaktadır. Öyle ki, kendine bağladığı nesneleri, adeta kendine esir ettiği görülmektedir. Bağlamından ne kadar çıkarılmak istenirse istensin, kendi yolunu bulan, yaşayan ve kendini gösteren kapı imgesinin, gizemli, gösterişli ama göze sokmayan bir mantıkta,

her özneye göre bir obje-nesne olarak değeri hiç azalmamış, artmıştır. Artmaya da devam edeceğe benzemektedir.

Tüm değişim dinamikleri içinde sanatsal anlamda gelenekten büsbütün kopmayıp, postmodern evrende nesne için yaratılan yeni düşünceleri kucaklamak ve sonsuz malzeme ve ifade çeşitliliğine sahip olmak, plastik sanatlarda sanatçıya sınırsız imkân tanımaktadır. Bu çeşitliliğe din, siyaset, ekonomi, psikoloji ve sosyoloji pencereleri de eklenince, kapı imgesi üzerine söylenecek çok söz ve yaratılacak çok yapıt var demektir. *“Sanatın işlevi, dünyayı tanımak (bilmek) değil, dünyanın tamamlayıcılarını ortaya koymaktır; o, var olan biçimlere eklenen özerk biçimler yaratır, ama bunların da bir yaşamı ve kendilerine özgü yasaları vardır.”*²⁸⁰ İnsan ve zaman var oldukça insanın ifade ihtiyacı var oldukça, kapı imgesine eklenen yeni özerk biçimler de, sanatın içinde hep var olacak ve sonsuzcasına üretilebilecek sanatsal bir imge olarak yerini alacaktır. Zaten sanatın bizzat kendisi, duygu ve düşüncenin açık bir yapıt şeklinde bireyden çıkıp topluma ulaşması ya da toplumdan gelenin bireyin iç dünyasına girmesi demek değil midir?

²⁸⁰ Eco, 25.

KAYNAKÇA

- Agamben, Giorgio, *Kutsal İnsan*, (2. Baskı), (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- Aksan, Doğan, *Anlambilim-Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, (4. Baskı), Engin Yayınevi, Ankara 2006.
- Alp, Kafiye Özlem, *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*, Efil Yayınevi, Ankara 2009.
- Antmen, Ahu, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (3.Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Arnheim, Rudolf, *Görsel Düşünme*, (3. Baskı), (Çev.: Rahmi Ögdül), Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- Artun, Ali, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, (2. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Assmann, Jan, *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, (2. Baskı), (Çev.: Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.
- Atakan, Nancy, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir 2008.
- Avcı Tuğal, Sibel, *Oluşum Süreci İçinde Op Art*, Hayalperest Yayınları, İstanbul 2012.
- Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, (2. Baskı), (Çev.: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2014.
- Barrett, Terry, *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*, (Çev.: Gökçe Metin), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012.
- Batur, Enis, *Başkalaşım*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992.
- Bauman, Zygmunt, *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, (2. Baskı), (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- Baxandall, Michael, *15.Yüzyılda Sanat ve Deneyim Stilin Toplumsal Tarihine Giriş*, (Çev.: Zeynep Rona), İletişim Yayınları, İstanbul 2015.
- Bedirgil Yurtman, Nurseren, "Dante ve İlahi Komedyası", *Dante Alighieri, İlahi Komedyası*, Lacivert Yayıncılık, İstanbul 2012.

- Bergson, Henri, *Madde ve Bellek*, (Çev.: Işık Ergüden), Dost Kitabevi, Ankara 2007.
- Blake, William, *Cennet ve Cehennemin Evliliği*, (Çev.: Rahmi G.Öğdül), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 1997.
- Bolt, Barbara, *Yeni Bir Bakışla Heidegger*, (2. Baskı), (Çev.: Murat Özbek), Kolektif Kitap, İstanbul 2015.
- Bozkurt, Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sentez Yayıncılık, Ankara 2013.
- Bulut, Ümran, *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2003.
- Burckhardt, Titus, *Aklın Aynası-Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler*, (Çev.: Volkan Ersoy), İnsan Yayınları, İstanbul 1994.
- Carroll, Noel, *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*, (Çev.: Güliz Korkmaz Tirkeş), Ütopya Yayınevi, Ankara 2012.
- Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, (3. Baskı), Paradigma Yayınları, İstanbul 1999.
- , *Felsefenin Kısa Tarihi*, (3. Baskı), Say Yayınları, İstanbul 2015.
- Çernişevskiy, Nikolay Gavriloviç, *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri*, (Çev.: Arif Berberoğlu), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2012.
- Dacheux, Eric, *Kamusal Alan*, (Çev.: Hüseyin Köse), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012.
- Damisch, Hubert, *Bulut Kuramı*, (Çev.: E.Burak Şaman), Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- Debord, Guy, *Gösteri Toplumu*, (4. Baskı), (Çev.: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012.
- Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, (Çev.: Yakup Şahan), Kabalcı Yayınları, İstanbul 1992.
- Ergüven, Mehmet, *Görmece*, (2. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2007.
- Erinç, M. Sıtkı, *Sanat Sosyolojisine Giriş*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2009.
- , *Resmin Eleştirisi Üzerine*, (3. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2009.
- Ersoy, Necmettin, *Semboller ve Yorumları*, (3. Baskı), Dönence Yayınları, İstanbul 2007.

- Erzen, N, Jale, *Çoğul Estetik*, (2. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- Farago, France, *Sanat*, (2. Baskı), (Çev.: Özcan Doğan), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011.
- Farthing, Stephen, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev.: Gizem Aldoğan, F.Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, Çin 2012.
- Febbraro, Flavio, *How To Read Erotic Art*, Abrams Books, 1. Edition, New York 2011.
- Ferraris, Maurizio, *İmgelem*, (Çev.: Fırat Genç), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2008.
- Fineberg, Jonathan, *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (Çev.: Simber Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz), Karakalem Yayınları, İzmir 2014.
- Fischer, Ernst, *Franz Kafka*, (Çev.: Ahmet Cemal), Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, İstanbul 1985.
- Foster, Hal, *Tasarım ve Suç*, (3. Baskı), (Çev. Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Foucault, Michel, *Bu Bir Pipo Değildir*, (11. Baskı), (Çev.: Selahattin Hilav), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.
- Francalanci, L. Ernesto, *Nesnelerin Estetiği*, (Çev.: Durdu Kundakçı), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2012.
- Freud, Sigmund, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, (Çev.: Haluk Barışcan), Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- Fromm, Erich, *Sahip Olmak ya da Olmak*, (Çev.: Aydın Arıtan), Arıtan Yayınevi, İstanbul 2003.
- Groys, Boris, *Sanatın Gücü*, (Çev.: F. Candil Erdoğan), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014.
- Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, (13. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2002.
- Heidegger, Martin, *Sanat Eserinin Kökeni*, (Çev.: Fatih Tepebaşılı), De Ki Yayıncılık, Ankara 2007.

Hodge, Susie, *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz- Açıklamalı Modern Sanat*, (Çev.: Firdevs Candil Çulcu- Gökçe Metin), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2013.

Homer, Sean, *Jacques Lacan*, (Çev.: Abdurrahman Aydın), Phoenix Yayınevi, Ankara 2013.

İpşiroğlu, Nazan-Mazhar, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, (3. Baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010.

-----, *Sanatta Devrim*, Hayalperest Yayınevi, 5. Baskı, İstanbul 2011.

Jung, Carl Gustav, *Dört Arketip*, (3. Baskı), (Çev.: Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yayınları, İstanbul 2012.

Kafka, Franz, *Hikâyeler*, (5. Baskı), (Çev.: Kamuran Şipal), Cem Yayınevi, İstanbul 1995.

Kagan, S.Moissey, *Estetik ve Sanat Notları*, (Çev.: Aziz Çalışlar), Karakalem Kitabevi, İzmir 2008.

Kandinsky, Wassily, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, (3. Baskı), (Çev.: Gülin Ekinci), Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 2015.

Kaprow, Alan, *Comfort Zones*, Published By Galeria Vandres, S.A-Madrid-1975,
https://monoskop.org/images/a/ac/Kaprow_Allan_Comfort_Zones.pdf,
(14.09.2016)

Kızıltan, Güven Savaş, *Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*, Metis Yayınları, İstanbul 1986.

Kuban, Doğan, *Cennetin Kapıları Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nde Hürremşah'ın Yontu Sanatı*, Yem Yayın, İstanbul 2010.

-----, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, (4. Baskı), YKY, İstanbul 2012.

Kuspit, Donald, *Sanatın Sonu*, (4. Baskı), (Çev.: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul 2014.

Marshall, Gordon, *Sosyoloji Sözlüğü*, (2. Baskı), (Çev.: Osman Akınhay, Derya Kömürücü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2005.

- Marx, Karl, *1844 El Yazmaları*, (Çev.: Murat Belge), Payel Yayınevi, İstanbul 1969.
- Michaud, Yves, "Görselleştirme, Beden ve Görsel Sanatlar", *Bedenin Tarihi 3 – Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*, (Çev.: Saadet Özen), YKY, İstanbul 2013.
- Murray, Chris, *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, (2. Baskı), (Çev.: Suğra Öncü), Sel Yayıncılık, İstanbul 2012.
- O'doherty, Brian, *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*, (2. Baskı), (Çev.: Ahu Antmen), Sel Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Öndin, Nilüfer, *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili-Anlamsal Sorgulamalar*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2009.
- Panofsky, Erwin, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe Ortaçağda Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi*, (2. Baskı), (Çev.: Engin Akyürek), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995.
- Perniola, Mario, *Sanat ve Gölgesi Sanattan Geriye Ne Kaldı?*, (Çev.: Kemal Atakay), İletişim Yayıncılık, İstanbul 2015.
- Platon, *Devlet*, (2. Baskı), (Çev.: Işık Soner), Kaynak Yayınları, İstanbul 2013.
- Ponty, Maurice Merleau, *Göz ve Tin*, (4. Baskı), (Çev.: Ahmet Soysal), Metis Yayınları, İstanbul 2016.
- Portakal, Asuman, "Resim Sanatında Fütürizm", Aydın Şimşek (Yayına Hazırlayan), *Hızın ve Devrimin Sanatı Fütürizm*, Kanguru Yayınları, Ankara 2009.
- Saehrendt, Christian, *Steen T.Kittl, Bunu Ben De Yaparım Modern Sanat Kullanma Kılavuzu*, (2. Baskı), (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.
- San, İnci, *Sanat ve Eğitim*, (4. Baskı), Ütopya Yayınları, Ankara 2008.
- Schnapper, Dominique, *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki ile İlişki*, (Çev.: Ayşegül Sönmezay), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2005.
- Selmanpakoğlu, Ceren, *Hiçliğin Özgürlüğü Ajansal Sanat*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.

- Sennett, Richard, *Gözüün Vicdanı*, (Çev.: Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.
- , *Otorite*, (2. Baskı), (Çev.: Kamil Durand), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005.
- , *Ten ve Taş*, (3. Baskı), (Çev.: Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul 2008.
- Sönmez, Necmi, *Şimdiki Zamanın Yanında Ya Da Karşısında*, YKY, İstanbul 2015.
- Sözen, Metin, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, (7. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2003.
- Şahiner, Rıfat, *Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya Da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008.
- Shiner, Larry, *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, (3. Baskı), (Çev.: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- Şimşek, Aydın, *Sanat ve İktidar*, (3. Baskı), Kanguru Yayınları, Ankara 2012.
- Tansuğ, Sezer, *Karşıtı Aramak Sanat Tarihi Yazıları*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1983.
- Thompson, Jon, *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*, (Çev.: Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014.
- Tunalı, İsmail, *Felsefeye Giriş*, (2. Baskı), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 2009.
- Turani, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, (12.Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2007.
- , *Çağdaş Sanat Felsefesi*, (9.Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2011.
- , *Dünya Sanat Tarihi*, (18. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2014.
- Tükel, Uşun,-Yüzgüller Arsal, Serap, *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2014.
- Uluç, Tahir, *İbn Arabi'de Sembolizm*, (3. Baskı), İnsan Yayınları, İstanbul 2011.
- Vardar, Berke, *Ferdinand De Saussure ve Dilbilim Kavramları*, Yeni İnsan Yayınları, 1. Baskı, Tur Basımevi, İstanbul 1971.

Ziss, Avner, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, (Çev.: Yakup Şahan), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009.

Zizek, Slavoj, *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, (6. Baskı), (Çev.: Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul 2013.

Weber, Max, *Sosyoloji Yazıları*, (6. Baskı), (Çev.: Taha Parla), İletişim Yayınları, İstanbul 2004,

Wright, Chris, *Religion For Today Book One Some Hard Questions*, Oxford University Press, https://books.google.com.tr/books?id=srz_tMtvBa4C&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, (16.03.2014)

MAKALELER

Akcan, Esra, “Christo ve Jeanne-Claude’ın New York Kapıları”, 14 Mart 2005, Erişim Kaynağı: <http://v3.arkitera.com/article.php?action=displayArticleAuthor&ID=14>, (19.11.2016)

Alp, Kafiye Özlem, "Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil", Süleyman Demirel Üniversitesi, *Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Art-E, Kasım-Aralık, Sayı: 12, Isparta-2013, 40-61.

Altınıyıldız Artun, Nur, “Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler”, Nur Altınıyıldız Artun, Roysi Ojalvo (Der), *Arzu Mimarlığı, Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, 119-153.

Antakyalıoğlu, Zekiye, ‘Bilincin Fırçaya İki Farklı Yansıması: Dali ve Magritte”, *Artist Modern Dergisi*, Eylül 2007, 34-39.

Arapoğlu, Fırat, “Sosyolojik Açıdan Sanata Dair”, *Artam Global Art&Design Dergisi*, Sayı:39, Eylül-Ekim-2016, 62-66.

Aydın, Serdar, “Mark Rothko Sanat ve Yönlendirme”, *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı:123, Temmuz-Ağustos-2011, 56-64.

Bal, Ali Asker, “Felsefenin Işığında Resmin Zaman İçinde Değişen Temsil Sorunu”, Başkent Üniversitesi, *1.Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Yıl:2011,146-150,ErişimKaynağı:

<http://tr.scribd.com/doc/120047252/Ba%C5%9Fkent-Uni-GSF-1-SEMPOZYUM-KITAP-pdf#scribd>, (20.03.2016)

Besalel, Yusuf, “Yahudilikte Temel Kavramlar, On Emir”, Şalom Haftalık Siyasi ve Kültürel Gazete, http://www.salom.com.tr/haber-78241-yahudilikte_temel_kavramlar_on_emir.html, (26.10.2016)

Buchloh, Benjamin, "Sanatçılar ve Müzeleri: El-Lissitski, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers", (Çev.: Elçin Gen), Ali Artun (Ed), *Sanatçı Müzeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, 102-125.

Buren, Daniel, “Kente Yerleşmek”, (Çev.: Işık Ergüden), *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı:78, Aralık-2000, 133-147.

-----, “Atölyenin İşlevi”, (Çev.: Ali Berktaş), Ali Artun (Ed), *Sanatçı Müzeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, 157-170.

Büyükkol, Semih, “Türkiye’de Temsili Sanat ve Bazı Çağdaş Örnekleri”, *İdil Dergisi*, 3(11), Yıl: 2014, 157-168, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1387360756.pdf>, (03.02.2016)

Çağlayan, Füsun, “Resim ve Toplumsal Etkileşim Nesneden Özneye Yolculuk”, Mukadder Çakır Aydın (Ed), *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*, E Yayınları, 1.Baskı, İstanbul 2009, 171-206.

Çakırkaya, Sena, “Burhan Doğançay İle Söyleşi”, *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 129, Temmuz-Ağustos-2012, 16-27.

Demiralp, Oğuz, “İmaj Değil, İmge”, *kitap-lık Dergisi*, Sayı:74, Yıl:2004, <https://feelozof.wordpress.com/2008/11/09/imag-degil-imge/>, (8.12.2016)

Direk, Zeynep, “Heidegger’in Sanat Anlayışı” Aralık-2012, <https://zeynepdirek.wordpress.com/2012/12/15/heideggerin-sanat-anlayisi-2/>, (17.11.2016)

Draxler, Helmut, “Where Do You Stand, Colleague?”, *Texte Zer Kunst*, Issue no: 81, March-2011, <https://www.textezurkunst.de/81/wo-stehst-du-kollege/>, (10.01.2015)

- Ergin, Nilüfer, “Kamusal Alanda Geçici Sanatsal Uygulamalar”, Aylin Dikmen Özarlan (Yayına Hazırlayan), *Sanat ve Sosyoloji*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2005, 109-118.
- Erickson, Kristen, "Marcel Broodthaers", (Çev.: Elçin Gen), Ali Artun (Ed), *Sanatçı Müzeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, 137-149.
- Eyigör-Pelikoğlu, Fevziye, “Yanlış Zamanda Doğru Şeyler Söyleyen Sanatçı Figürü Olarak Cengiz Çekil”, *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 151, Mart-Nisan-2016, 94-105.
- Gören, Ahmet Kamil, “Metropol Folklorunun Aynası Olarak Doğançay’ın Duvar ve Kapıları”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 270, İstanbul 2001.
- Heidenreich, Stefan, “Santiago Sierra”, *Frieze Magazine*, Issue no: 57, March-2001, Erişim Kaynağı: <https://frieze.com/article/santiago-sierra?language=de>, (02.09.2016)
- Hisar, Abdülhak Şinasi, “Kapi”, *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı:62, Bahar-1996, 97-100.
- Hudson, Suzanne, “Robert Overby In Artforum”, *Artforum International*, May 2015, <http://www.fredericksfreisergallery.com/news/robert-overby-in-artforum>, (09.08.2016)
- Jawetz, Pincas, “The Chen Zhen Exhibit Closes In Vienna At The Same Time That The Press Starts Writing About The Effects Of The Vienna Climate Change Rally”, September-2007, <http://www.sustainabilitank.info/category/other-europe/further-europe/liechtenstein/>, (03.01.2016)
- Kapan Ezici, Ayla, “Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi”, *Anadolu Psikiyatri Dergisi*, 6(2), Yıl:2005, 122-127.
- Kelly, Mary, “İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek”, Ahu Antmen (Ed), *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, (3. Baskı), (Çev.: Esin Soğancılar), İletişim Yayınları, İstanbul 2012, 267-276.

- Kiesler, Frederick "Modern Mimarlıkta Sözde-İşlevselcilik" (Çev.: Zeynep Baransel), *Sürrealizm/Mimarlık Mekân Sanatı*, Nur Altınyıldız Artun (Der/Sun), İletişim Yayınları, İstanbul 2014, 499-511.
- Mikdadi, Salwa, "The States of Being in Mona Hatoum's Artwork", Darat al Funun, The Khalid Shoman Foundation, http://thekhalidshomanfoundation.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/5.htm, (13.08.2016)
- Menestrier, Claude Francois, "İmgeler Felsefesi", (Çev.: Kemal Atakay) Sanat Dünyamız, *Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı:75, Bahar-2000, 39-40.
- Moore, Michael, "On The Signification Of Doors And Gates In The Visual Arts", *Leonardo*, The Mit Press, 14(3), Yıl:1981, 202-205.
- Ötgün, Cebail, "Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri", Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı:2, Yıl: 2008, 159-178, http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_cebail.pdf, (16.03.2016)
- Sayar, Meral, "Anlam ve Anlamsızlık Arasında Çağdaş Sanat", *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı:148, Eylül Ekim-2015, 100-102.
- Simmel, Georg "Metropol ve Tinsel Hayat", (Çev. Nazile Kalaycı), *Modern Kültürde Çatışma*, İletişim Yayınları, 9. Baskı, İstanbul 2013, 83-100.
- Sullivan, Louis H, "The Tall Office Building Artistically Considered", March-1896, <http://academics.triton.edu/faculty/fheitzman/tallofficebuilding.html>, (07.06.2016)
- Terbaş, Özden, "Zamanın Sarmalında: İlkbahar, Yaz, Kış...Ve İlkbahar", *Rüyalardan Gerçekliğe Psikanaliz ve Sanat*, Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016, 177-188.
- Tschumi, Bernard, "Mimarlık ve İkizi" (Çev.: Nur Altınyıldız Artun) Nur Altınyıldız Artun, (Der/Sun), *Sürrealizm-Mimarlık Mekân Sanatı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, 125-153.
- Uysal, Arzu "Xx. Yüzyılda Yabancılaşma ve Sanat", *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 24, İzmir-2008, 48-53.

Vouazeri, Stefania, “Montpellier’de Gerçekleşen Canlı Mimarlık Festivali’nin Bu Seneki Teması ‘Karşılaşma’ydi”, (Çev.: Zehra Betül Atasoy), Arkitera, 1 Ağustos 2011, <http://www.arkitera.com/haber/1721/montpellierde-gerceklesen-canli-mimarlik-festivalinin-bu-seneki-temasi-karsilasmaydi>, (14.09.2016)

Yau, John, “Closely Watched Trains: Josephine Halvorson and Charles Demuth”, 26 August 2012, <http://hyperallergic.com/56009/closely-watched-trains-josephine-halvorson-and-charles-demuth/>, (23.11.2016)

Yılmaz, Serdar, “1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Raushenberg’in Etkileri”, *Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım* Sayı: 10, Yıl: 2012, http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/10_serdar.pdf, (30.01.2017)

Zeytinoğlu, Emre, “Bu Ne Biçim Sanat! ya da Bu Ne Biçim Özne!”, *Teorik Bakış 4 Aylık Toplumbilim Dergisi*, Sayı:8, Eylül-2016, 37-46.

Diğer Kaynaklar

Anonim, “Taç kapı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (2. Baskı), Yem Yayın, Cilt: 3, İstanbul 2008, 1463.

Arslan, N.- Rona, Z, “Burhan Doğançay”, (2. Baskı), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, Cilt: 1, İstanbul 2008, 414.

Çalıkoglu, Levent, “Half a Century of Urban Culture: The Recording of History and Anatomy of Walls”, *Burhan Doğançay Fifty Years of Urban Walls, İstanbul Modern Sergi Kataloğu-2012*, 15-16, https://www.randomhouse.de/leseprobe/BurhanDogancay/leseprobe_9783791352190.pdf, (15.11.2016)

Erzen, N, Jale, “İç Mekân”, (2. Baskı), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, Cilt: 2, İstanbul 2008, 719-720.

Jennifer Samet, “Beer with a Painter: Josephine Halvorson”, Interview, 26 April 2014, <http://hyperallergic.com/122527/beer-with-a-painter-josephine-halvorson/>, (15.12.2016)

İnternet Kaynakları

<http://apa.sagepub.com/content/59/1/173.full.pdf+html>, (27.09.2016)

<http://arttattler.com/archivesaintphalle.html>, (03.05.2016)

<http://badatsports.com/2010/cloth-windows-and-concrete-screen-doors-two-robert-overby-sculptures-on-view-in-chicago/>, (08.06.2016)

<http://blogs.uoregon.edu/danielburen/essays-2/>, (29.07.2016)

<http://cargocollective.com/devabilkara/resim-sanatinda-zaman-ve-mekân>, (16.09.2016)

<http://cargocollective.com/devabilkara/resim-sanatinda-zaman-ve-mekân>, (16.09.2016)

http://creativity.denverartmuseum.org/1973_357_1980_58/, (27.10.2014)

<http://dawire.com/2010/02/08/yoan-capote/>, (01.08.2016)

http://digitalartfestival.tw/daf09/works/awards/awards_a02_en.html, (20.11.2016)

<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/artistic+image>, (29.12.2013)

<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/artistic+image>, (29.12.2013)

<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/artistic+image>, (29.12.2013)

<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/artistic+image>, (29.12.2013)

<http://gallery26.com/cox/vlc00.htm>, (15.12.2016)

<http://gavinturk.com/artworks/image/10748/#>, (16.08.2016)

<http://heidibucher.com/biography/>, (05.08.2016)

http://kariye.muze.gov.tr/tr/muze/eserler/dis-narteks-mozaiikleri/parekklesion_40.html,
(2.11.2016)

http://kariye.muze.gov.tr/tr/muze/tarihce/tarihce_15.html, (2.11.2016)

<http://kawamura-museum.dic.co.jp/en/collection/abstractionism.html>, (03.10.2016)

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistid=198§ion=550&lang=eng&periodid=&pageno=2&exhid=0&bhcp=1>, (15.11.2016)

<http://mathieu.tremblin.free.fr/wp-content/download/porteparole-presspack.pdf>,
(29.12.2016)

<http://moussemagazine.it/robert-overby-andrew-kreps-2015/>, (17.11.2016)

<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docid=ft3w1005ft;chunk.id=d0e6560;doc.view=print>, (21.11.2016)
<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docid=ft3w1005ft;chunk.id=d0e6560;doc.view=print>, (21.11.2016)
<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docid=ft3w1005ft;chunk.id=d0e6560;doc.view=print>, (21.11.2016)
<http://rhizome.org/community/21836/>, (05.08.2016)
<http://seanhart.org/>, (14.01.2016)
<http://siebrenv.easycgi.com/rhoffmangallery.com/exhibition.asp?exid=462>, (17.11.2016)
http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=309082, (17.01.2017)
<http://thecreatorsproject.vice.com/show/choi-jeong-hwa>, (03.01.2015)
<http://theculturetrip.com/asia/south-korea/articles/drawing-in-space-jeongmoon-choi-s-ultra-violet-installations/>, (16.08.2016)
<http://victoriafullerart.com/found-objects/>, (01.08.2016)
http://web.redaktionsbuero.at/output/?e=58&page=rb_eartikel&a=3e76681b&f=e, (07.06.2016)
<https://art.nationalgalleries.org/art-and-artists/64102>, (12.12.2016)
<https://creativethresholds.com/tag/v-l-cox/>, (19.11.2016),
https://en.wikipedia.org/wiki/City_gate, (22.12.2016)
https://en.wikipedia.org/wiki/light_art, (15.08.2016)
[https://en.wikipedia.org/wiki/maria_martins_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/maria_martins_(artist)), (8.11.2016)
<https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2010/rachel-whiteread-drawings/#>, (21.11.2016)
<https://minorliteratures.com/2013/11/19/interview-chiharu-shiota-other-side/>, (31.01.2017)
<https://santacruzmah.org/2011/makers-at-the-mah-paul-hempstead-and-cal-en-barca-hall-another-door/>, (30.01.2017)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/albinizm>, (17.08.2016)
<https://tr.wikipedia.org/wiki/evanjelizm>, (26.10.2016)
<https://tr.wikipedia.org/wiki/havva>, (21.11.2016)
https://tr.wikipedia.org/wiki/paul_%c3%89luard, (03.10.2016)
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Psikopatoloji>, (9.1.2017)
<https://tr.wikipedia.org/wiki/torii>, (19.11.2016)
<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/197691>, (08.06.2016)
<http://www.artnet.com/artists/iv%c3%a1n-navarro/>, (18.08.2016)
<http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&sid=a8fbbn6tb3z4>,
 (03.01.2015)
<http://www.centre.ch/en/robert-overby-works-1969-1988-en>, (16.11.2016)
<http://www.contemporaryartdaily.com/2014/05/heidi-bucher-at-swiss-institute/>,
 (08.08.2016)
<http://www.contemporaryartscenter.org/exhibitions/2016/02/do-ho-suh>, (14.08.2016)
<http://www.designboom.com/design/ron-gilad-ix-mirrors/>, (28.07.2016)
<http://www.dreamwallsglass.com/2012/02/artist-ron-gilads-9-mirrors/>, (28.07.2016)
<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique73>, (14.11.2016)
<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique73>, (24.10.2016)
<http://www.gagosian.com/artists/rachel-whiteread/artist-press>, (14.12.2016)
http://www.galeriewolff.com/medias/pdfs/CW_communiquepresse_anglais_1.pdf,
 (30.01.2017)
<http://www.gamec.it/it/node/556?language=en>, (16.11.2016)
<http://www.greatfineart.com/end-hate-doors.html>, (24.07.2016)
<http://www.greatfineart.com/end-hate-project.html>, (24.07.2016)
<http://www.jackshainman.com/exhibitions/past/2015/yoancapote/>, (12.07.2016)
http://www.kunsthau-bregenz.at/presse_whiteread/presseinformationone.pdf,
 (21.11.2016)

http://www.lehmannmaupin.com/exhibitions/2007-11-29_do-ho-suh, (14.08.2016)
<http://www.march.es/arte/palma/coleccion/artista.aspx?p0=70&l=2>, (14.11.2016)
<http://www.march.es/arte/palma/coleccion/artista.aspx?p0=70&l=2>, (24.10.2016)
<http://www.mfa.gov.il/mfa/aboutisrael/state/pages/jerusalem%20within%20the%20walls.aspx>, (22.12.2016)
<http://www.mfa.org/collections/object/double-doors-ii-a-b-516136>, (14.12.2016)
<http://www.moba.name/moba.php>, (14.09.2016)
http://www.moba.name/project_fav_montpellier.php, (15.09.2016)
<http://www.modernedition.com/art-articles/polish-art/new-art-poland.html>, (16.09.2016)
<http://www.museopicassomalaga.org/en/temporary-exhibition/beyond-paintingmax-ernst-in-the-w%3bc3%bcrth-collection>, (03.10.2016)
<http://www.neromagazine.it/n/?p=5717>, (21.11.2016)
<http://www.nordenhake.com/php/artistsexhibitions.php?id=207>, (22.09.2016)
http://www.old.museum-sp.ru/ecoll_icon.html, (26.10.2016)
http://www.paintingsgallery.pro/articles/art_news/articles_about_artists/disorganize_sudden_and_joyful_visual_illusions_of_the_argentine_artist_leandro_erlich, (14.09.2016)
<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/103360.html>, (25.01.2014)
<http://www.pistoletto.it/eng/crono06.htm>, (28.07.2016)
<http://www.pnghs.school.nz/index.php/en/learnareas/visual-arts/artists-resource-list/entry/niki-de-saint-phalle>, (03.05.2016)
<http://www.renemagritte.org/>, (14.12.2016)
<http://www.robberowlands.com.au/profile.php>, (25.07.2016)
<http://www.rodinmuseum.org/collections/collectiontheme/4.html>, (25.01.2014)
http://www.saatchi-online.eu/artists/artpages/ivan_navarro_red_holeway.htm, (18.08.2016)
<http://www.saglikbilimi.com/engellenme-catisma/>, (19.08.2016)

- <http://www.samartprojects.org/extract%20from%20the%20exhibition%20catalog%20baitogogo-2.pdf>, (05.05.2016)
- [http://www.scientificamerican.com/article/why-walking-through-doorway-makes-you-forget/december 13,2011](http://www.scientificamerican.com/article/why-walking-through-doorway-makes-you-forget/december-13,2011), (09.10.2014)
- http://www.serralves.pt/documentos/exposicoes/roteiro_monika_en.pdf, (16.09.2016)
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=tdk.gts.57764bc3cc6268.33688388, (29.07.2016)
- <http://www.timothytaylor.com/artists/antoni-tapies/>, (15.11.2016)
- <http://www.trendhunter.com/trends/hitchcock-hallway>, (22.09.2016)
- [http://www.turkishstudies.net/makaleler/533080359_116u%c3%a7anhilmi1413\(d%c3%bczeltme\).pdf](http://www.turkishstudies.net/makaleler/533080359_116u%c3%a7anhilmi1413(d%c3%bczeltme).pdf), (14.01.2016)
- [http://www.turkishstudies.net/makaleler/533080359_116u%c3%a7anhilmi1413\(d%c3%bczeltme\).pdf](http://www.turkishstudies.net/makaleler/533080359_116u%c3%a7anhilmi1413(d%c3%bczeltme).pdf), (15.11.2015)
- <http://www.turkpdr.com/makale/ruh-sagligi/kendilik-psikolojisi-ve-narsisizm-539.html>, (26.07.2016)
- <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-artists-who-work-with-neon>, (17.08.2016)
- <https://www.artsy.net/artist/elmgreen-and-dragset>, (12.05.2016)
- <https://www.artsy.net/artist/firelei-baez-1>, (20.11.2016)
- <https://www.artsy.net/artist/robert-overby>, (16.11.2016)
- <https://www.artsy.net/artist/santiago-sierra>, (02.09.2016)
- <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ivan-navarro>, (17.08.2016)
- <https://www.hhv.de/shop/de/artikel/porte-parole-spokesdoor-345837>, (29.12.2016)
- <https://www.phillips.com/detail/jim-lambie/ny010506/2>, (12.12.2016)
- <https://www.tonitapies.com/en/antoni-tapies-main/>, (24.10.2016)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel bilgiler	
Adı Soyadı	Serpil AKDAĞLI
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum – 09.09.1981
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	2000-2004 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Y.Lisans Öğrenimi	2004-2008 Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı 2008-2009 Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Pedagojik Formasyon Eğitimi
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Sanatsal Faaliyetler	Sempozyum, Workshop ve Çalıştaylar 2017 – European Youth Olympic Festival (EYOF) 2017 kapsamında düzenlenen “Özgünbaskı Resim Workshop Asistanlığı” - ERZURUM 2016 - 1. Erzurum Müzik Bilimleri Sempozyumu "John Cage' in "Sessizlik 4'33" ve Robert Rauschenberg'in "Beyaz Boyamalar"ı Üzerine Bir İnceleme" isimli bildiri - ERZURUM 2016 - Uluslararası Engravist Baskı Resim Etkinlikleri - Workshop - İSTANBUL 2015 – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Ekslibris Workshop - ERZURUM 2014 – Anadolu Üniversitesi “Olymposart 2. Uluslararası Sanat Çalıştayı” - ANTALYA 2013 - 1.Uluslararası Sevgi Barış Dostluk Resim Çalıştayı Güzelbahçe-İZMİR Sergiler – Etkinlikler 2017 – İde Uluslararası Resim Heykel Sergisi - İZMİR 2017 – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Karma Sergisi – ERZURUM 2016 - Uluslararası İstanbul Gravürleri Sergisi - İSTANBUL 2016 – “Benzersiz Çağrışımlar” Ulusal Karma Resim Sergisi - MUĞLA 2016 - Uluslararası Engravist İstanbul Gravürleri Sergisi - İSTANBUL 2016 - "Kuşkusuz Belirtiler" Ulusal Karma Sergi - KIRIKKALE 2016 - "Karelerimiz" isimli Öğretim Elemanları Resim Sergisi - MERSİN

	2016 - Uluslararası Engravist İstanbul Gravürleri Çalıştayı Baskı Resim Sergisi - İSTANBUL 2016 - "Zamansız Düşünceler Karma Resim Sergisi" - MALATYA 2016 - Down Sendromu Derneği yararına "Eser" isimli Karma Resim Sergisi ve Müzayedesi İSTANBUL 2015 – "Vakıf ve Sanat" Karma Sergi - ANTALYA 2015 – "Barış Petekleri" Açık Alanda Anıtsal Kalıcı Sergi - ÇANAKKALE 2015 – IV. Uluslararası Türk Sanatları Tarihi ve Folkloru Kongresi Sanat Etkinlikleri, Karma Sergi - KONYA 2015 – "Farklı ve Birlikte III" Jürili Karma Sergi - KÜTAHYA 2015 – TÜRKİYE SANATI ETKİNLİK GRUBU “Gençlik Buluşması” Jürili Karma Sergi - VAN 2015 – Karma Resim-Heykel Sergisi – Asilhan Sanat Merkezi - ERZURUM 2014 – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 20 Yıllık Mezunları Sergisi - ERZURUM 2014 - SYNERGY Resim Heykel Seramik Sergisi -İZMİR 2014 - Anadolu Üniversitesi “Olymposart 2. Uluslararası Sanat Çalıştayı Sergisi - ESKİŞEHİR 2014 – 6. Uluslararası Kervansaray Buluşması Resim Sergisi - MALATYA 2014 – Türkiye Üniversitelerarası 11. Resim Yarışması Sergisi - KAHRAMANMARAŞ 2014 - TÜRKİYE SANAT ETKİNLİK GRUBU “BULUŞMA VIII” Karma Sergi - ANTALYA 2014 – Farklı ve Birlikte Ulusal Jürili Karma Sergi - SAKARYA 2014 - TÜRKİYE SANAT ETKİNLİK GRUBU “BULUŞMA VII” Karma Sergi -DİYARBAKIR 2014 - Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Elemanları “DİYALOG” Karma Resim Sergisi - KONYA 2014 – Hala Bağımsız Sanat Mümkün mü? Karma Sergi - İSTANBUL 2013 – Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Elemanları Karma Resim Sergisi - BURSA 2013 - TÜRKİYE SANAT ETKİNLİK GRUBU “BULUŞMA VI” Karma Sergi- İZMİR 2013- “Antalya’m ve Portakalı” Uluslararası Plastik Sanatlar Sergisi - ANTALYA 2013- SANATUAR- Atatürk Üniversitesi Resim-Heykel Karma Sergi - İZMİR 2013- Inter Art Batumi 2013 Sanat Festivali Resim Sergisi Batum-GÜRCİSTAN 2013- 2.Alaçatı Genç Sanatçıları Kucaklıyor Sergisi Alaçatı,
--	---

	Çeşme - İZMİR 2013-Çağdaş Sanat Buluşması Karma Sergi - İSTANBUL 2013-TÜRKİYE SANAT ETKİNLİK GRUBU “BULUŞMA V” Karma Sergi-DİYARBAKIR 2013-8.Uluslararası Kadın ve Sanat Festivali, Karma Sergi, Marmaris - MUĞLA 2013-‘ŞİDDETSİZ’ 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Sergisi - ANTALYA 2013- MüzeArt Gallery Açılış Sergisi – İSTANBUL 2013-‘Yalnızca Barışa Tarafız’ Karma Sergi -VAN
İş Deneyimi	
Stajlar	2009 - Mersin Güzel Sanatlar Lisesi Pedagojik Formasyon Stajı Kasım 2011-Mayıs 2012 - Hacettepe Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu ÖYP Kapsamında Yabancı Dil Eğitimi
Projeler	2016 - Uluslararası İstanbul Gravürleri Sergi Düzenleme Kurulu - İSTANBUL
Çalıştığı Kurumlar	2009-2010 – Resim Öğretmenliği - Erzurum Kandilli Güvenç Yatılı Bölge İlköğretim Okulu 2010-2011 - Resim Öğretmenliği - Batman TPAO 100. Yıl İlköğretim Okulu Haziran 2012-Kasım 2012 – ÖYP Araştırma Görevlisi - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Aralık 2012-Mart 2017 - ÖYP Araştırma Görevlisi – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü (35. madde ile)
İletişim	
E-Posta Adresi	serpilakdagli25@gmail.com
Tarih	23.2.2017