



**T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA  
YETERLİK  
TEZİ**

**DİSİPLİNLERARASILIK ÜZERİNE DENEYSEL  
YAKLAŞIMLAR VE UYGULAMALAR**

**EVREN SELÇUK**

**RESİM ANASANAT DALI**

**KASIM 2017**



**DİSİPLİNLERARASILIK ÜZERİNE DENEYSEL YAKLAŞIMLAR VE  
UYGULAMALAR**

**Evren SELÇUK**

**DANIŞMAN Prof. Emine Yıldız DOYRAN**

**SANATTA YETERLİK TEZİ  
RESİM ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

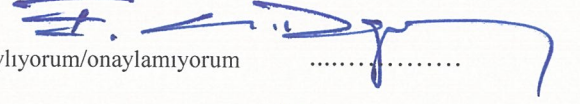
**KASIM 2017**

Evren SELÇUK tarafından hazırlanan “DİSİPLİNLERARASILIK ÜZERİNE DENEYSEL YAKLAŞIMLAR VE UYGULAMALAR” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Danışman:** Prof. Emine Yıldız DOYRAN

Resim Anasanat Dalı, Düzce Üniversitesi

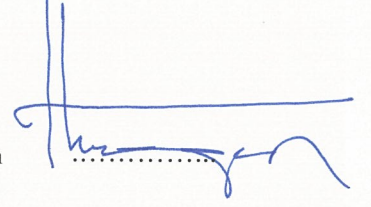
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



**Başkan :** Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



**Üye :** Prof. Mehmet YILMAZ

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



**Üye :** Prof. Cebrazil ÖTGÜN

Resim Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



**Üye :** Doç. Dr. Fulya BAYRAKTAR

Temel Sanat Bilimleri Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Tez Savunma Tarihi: 21/11/2017

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlik Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

## ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
  - Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
  - Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
  - Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
  - Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,
- bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Evren SELÇUK

21/11/2017

DİSİPLİNLERARASILIK ÜZERİNE DENEYSEL YAKLAŞIMLAR VE  
UYGULAMALAR

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Evren SELÇUK

GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kasım 2017

ÖZET

Bu tezin konusu sanatta disiplinlerarasılık üzerinden şekillenmiştir. Disiplinlerarasılık kapsamında sanatta önemli olduğu düşünülen tüm kırılma noktaları tezin genel yapısını oluşturmuştur. Sanatta disiplinlerarasılığın; özgürlük bağlamında temellerinin atıldığı 19. yüzyıl sonu, disiplinlerarası üretimlerin görünür hale geldiği 20. yüzyılın ilk yarısı ve disiplinlerarası üretimlerin yoğunlaştığı 20. yüzyılın ikinci yarısı -1960'lar ve sonrası- önemli kırılma noktaları olarak değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra önemli olduğu düşünülen sanatçılar ve üretimleri, bazı akımlar ve dönemler, ayrıca kişisel üretimler ve bu üretimlerle ilgili değerlendirmeler üzerinde durulmuştur.

Disiplinlerarasılıkla ilişkili olduğu düşünülen sınır, disiplin, özgürlük gibi kavramlar; çeşitli dönemlerin sosyal yapısı da göz önünde bulundurularak, alegorik ilişkilendirmelerle ve buna bağlı olarak deneysel bir yaklaşım biçimiyle çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çözümlenmeler esnasında bireyin özgürleşmesi, üretimlerin özerkleşmesi, temsil ve temsilin aşılması, sanat mekânlarının dönüşümü, teknolojinin sanattaki konumu, “öteki” olanın sanat içerisindeki durumu ve “yerel” olanın merkezde konumlanması gibi olgular odağa alınmıştır.

Disiplinler üzerinde temellenmiş olan disiplinlerarası yapılar sürekli olarak mecrasını genişletmiş ve sanat, özellikle günümüzde tek bir disiplinle ifade edilmenin ötesine geçmiştir. Disiplin yapılarının esnemesiyle meydana gelen disiplinlerarası oluşumlar ve sanat alanında yaşanan kırılmalar; ifade olanaklarını arttırmış ve üretim yelpazesini genişletmiştir. Bu sebeplerle, sanatta arayışların da, kırılmaların da her daim devam ettiği ve devam etmesi gerektiği sonuçlarına varılmıştır.

Bilim Kodu : 404  
Anahtar Kelimeler : Disiplin, Disiplinlerarasılık, Sanat, Sınır, Özgürlük  
Sayfa Adedi : 74  
Danışman : Prof. Emine Yıldız DOY

EXPERIMENTAL APPROACHES AND APPLICATIONS ABOUT  
INTERDISCIPLINARITY

(Proficiency in Arts Thesis)

Evren SELÇUK

GAZİ UNIVERSITY  
ENSTITUTE OF FINE ARTS

November 2017

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to examine interdisciplinarity in art. It generally addresses all the turning points considered to be important milestones in art in respect of interdisciplinary approach. The dissertation regards the end of the 19<sup>th</sup> century where the foundations of interdisciplinary procedure in art were laid in the context of freedom, the first half of the 20<sup>th</sup> century where the interdisciplinary produce became more and more prominent and the second half of the 20<sup>th</sup> century – the 1960s and the following period - where the interdisciplinary produce became more and more intense as important milestones in this respect. Besides, the dissertation also addresses the artists deemed to be of importance and their works, some movements and periods as well as individual productions and the related comments.

The dissertation has also attempted to analyse the notions such as bounds, discipline and freedom, all notions deemed to be associated with interdisciplinarity by means of allegorical associations and an experimental approach linked with these, thereby also taking account of the social structure of different periods. The dissertation focused, in these analyses, on phenomena such as liberalization of individual, production gaining autonomy, representation and going beyond it, transformation of art spaces, status of technology in art, status of “the other” in art and positioning of what is “local” in the centre.

The interdisciplinary structures based on disciplines have continuously expanded their course, and nowadays art can especially be no more expressed in terms of one discipline. Interdisciplinary formations formed through the flexibility of discipline structures and turning points in art life have broadened expression opportunities and production range. For all these reasons, the dissertation concludes that there has always been, and there should always be, searches and differing movements in art.

Science Code : 404  
Key Words : Discipline, Interdisciplinarity, Art, Border, Freedom  
Page Number : 74  
Supervisor : Prof. Emine Yıldız DOYRAN

## TEŞEKKÜR

Bu tez; “Disiplinlerarasılık Üzerine Deneysel Yaklaşımlar ve Uygulamalar” başlığı altında ele alındı. Tezin disiplinlerarası bir formata bürünerek sanat, sosyoloji, felsefe ya da edebiyattan beslenmesi ya da bu nüveleri taşıması doğası gereğidir. Yer yer ironikleşen, alegorik hikâyelerden oluşan, hayali kahramanlarla şekillenen bu tez; özünde “Sanatsal bir üretim biçimi olarak akademik bir tez olmak” gibi deneysel bir kaygı da barındırmaktadır.

Lyotard, aydınların artık yapabilecekleri tek şeyin, (hakikati söylemek, dünyayı kurtarmak vs. yerine) yeni hamleler bulmak; yeni, küçük öyküler anlatma ve dinleme gücü edinmek; genelde de, bilimsel bilginin, anlatıya dayalı bilgi karşısındaki ayrıcalıklı, üstün konumunun sona erdiğini kabul etmek olduğunu söylüyor. Ona göre bu durum kuramın da, eninde sonunda bir edebiyat türü olduğu sonucuna dek varabiliyor. Anlatıya dayalı bilginin öne çıkarılması ile, kapitalizmin ilk anlatıcı, özgünlük, kendini yaratma kültü ve ‘anlatan’ konumunun (birinci şahsın) mutlak egemenliği ortadan kalkarak, bilim ve sanat alanındaki denemeler arasında daha çok kesişimler yaratılabiliyor (Zeka, 1994, s.26).

Bilimsel bilginin, anlatıya karşı üstünlüğünün sona ermesi ya da ermemesi ile ilgili bir iddiası da yoktur bu tezin. Daha doğrusu böyle bir ispatın peşinde değildir. Doğada yeni bir element bulmanın arayışına çıkmamıştır bu tez. Lakin arayışında bulduğu yenilere asla burun kıvrırmamıştır. O, mevcut elementlerle özgün bir bileşik, özgün bir biçim, özgün bir anlatı yaratma sevdasında. Bulduğu mutfakta ne varsa onları harmanlayıp özgün bir lezzet yakalama tutkusundadır.

Bu mutfağa erzak sağlayan ve katkıda bulunan herkese, her şeye ve sevgili eşim Seniha ÜNAY SELÇUK’a teşekkür ederim.

Ayrıca tez yazım sürecimde özgürce ilerlememi her daim destekleyen danışmanım kıymetli Prof. E. Yıldız DOYRAN’a, yapıcı eleştirileri ve tespitleriyle yolumu aydınlatan Prof. Cebail ÖTGÜN’e, her daim bilgi ve birikimini esirgmeden düşünme ve tartışma ortamı sağlayan Prof. Mehmet YILMAZ’a, sanata dair bilgi ve önerileri ile desteğini sakınmayan Prof. Tansel TÜRKDOĞAN’a, ayrıca görüş ve düşünceleri için Doç. Dr. Fulya Bayrakta’a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER

|  |      |
|--|------|
| ÖZET.....  | v    |
| ABSTRACT.....  | vi   |
| TEŞEKKÜR.....  | vii  |
| İÇİNDEKİLER .....  | viii |
| RESİMLERİN LİSTESİ .....   | ix   |
| 1. GİRİŞ .....   | 1    |
| 2. DİSİPLİN VE DİSİPLİNLERARASILIK.....  | 3    |
| 2.1. Disiplin .....  | 3    |
| 2.1.1. Sınır çizen usta .....  | 4    |
| 2.1.2. Disiplin: zapturapt, hiyerarşi, kadir-i mutlak .....                        | 5    |
| 2.1.3. Disiplin: modern toplum ideolojisi, uzmanlaşma .....                        | 8    |
| 2.2. Disiplinlerarasılık .....   | 12   |
| 2.2.1. Sınır eriten kimyager.....  | 13   |
| 2.2.2. Dönüşüm .....   | 14   |
| 2.2.3. Bilgi.....  | 15   |
| 2.2.4. Hız.....  | 18   |
| 2.2.5. Kültür .....  | 18   |
| 3. SANATTA DİSİPLİNLERARASILIK .....   | 21   |
| 3.1. Narsist Aşık: Romantik .....  | 22   |
| 3.2. Biçimsel Çözülme: İzlenim .....   | 25   |
| 3.3. 20. Yüzyılda Sanatta Disiplinlerarasılık.....                                 | 26   |
| 3.3.1. Pablo Picasso- güzel kapı komşusundan bir fincan kahve isteme cesareti..... | 28   |
| 3.3.2. Marcel Duchamp- fincanı yere çalan anarşist.....                            | 30   |
| 3.4. 1960 Sonrası Disiplinlerarası Etkileşimler .....                              | 33   |
| 3.4.1. Tanımadık sevgiliyle sohbet .....   | 36   |
| 3.4.2. “Öteki” güzel .....   | 42   |
| 3.4.3. Sanatlar Ötesilik.....  | 47   |
| 4. ARAYIŞLAR.....  | 51   |
| 4.1. Özgür bireyin kefareti: Gando.....  | 61   |
| 5. SONUÇ .....   | 67   |
| KAYNAKLAR .....  | 69   |
| ÖZGEÇMİŞ .....   | 74   |

## RESİMLERİN LİSTESİ

|             |   |    |
|-------------|---|----|
| Resim 3.1.  | Pablo Picasso, Gitar, 1912, tabaka, metal ve tel, 77x 33x 19 cm.....  | 29 |
| Resim 3.2.  | Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, porselen.....  | 32 |
| Resim 3.3.  | Stelarc, Üçüncü El .....  | 34 |
| Resim 3.4.  | Joseph Beuys, Joseph Beuys performansı sırasında Kukei / Akopee-nein / Browncross / Yağ köşeleri / New Art Fluxus Festivalinde Model yağ köşeleri, Aachen Teknik Üniversitesi, 20 Temmuz 1964'de fotoğraflandı..... | 35 |
| Resim 3.5.  | Marcel Broodthaers, Modern Sanat Müzesi Kartallar Departmanı, 17. Yüzyıl Bölümü, 1969 .....   | 39 |
| Resim 3.6.  | Piero Manzoni, Dünya İçin Kaide (Socle du Monde), 1961. demir ve bronz, 81.9 x 100 x 100 cm. Herning Kunstmuseum, Danimarka .....   | 40 |
| Resim 3.7.  | Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1969-70, kaya, kaya tuzu ve toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah .....  | 41 |
| Resim 3.7.  | Chris Ofili, Kutsal Bakire Meryem, 243.8 x 182.9 cm, keten bez üzerine kolaj, yağlıboya, reçine, fil dışkısı. 1996.....   | 42 |
| Resim 3.7.  | Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi, seramik, porselen, tekstil, 1974-79, 1463 X 1463 .....  | 43 |
| Resim 3.10. | Ai Weiwei, Straight , 2008-2012 - çelik takviye çubukları 6x12m, montaj görünümü, 55. Venedik Bienali, 2013.....  | 44 |
| Resim 3.11. | Anish Kapoor, Cloud Gate, 2004, Paslanmaz çelik, 20.1 x 10.1 m. Millenium Park, Chicago.....  | 46 |
| Resim 3.12. | Shirin Neshat, Isyankar Sessizlik,1994, RC baskı ve mürekkep, 118.4x 79.1 cm .....  | 46 |
| Resim 3.13. | Orlan, 4. Cerrahi operasyon, 1991 .....   | 48 |
| Resim 3.14. | Walter De Maria, Şimşek Tarlası, 1977.....  | 49 |
| Resim 3.15. | Ron Mueck'in atölyesi, Ocak 2013, fotoğraf Gautier Deblonde. ....   | 49 |
| Resim 4.1.  | Evren Selçuk, hayRaT, 2013-2016 Evren Selçuk, (detay) hayRaT, 2013-2016.....  | 53 |
| Resim 4.2.  | Evren Selçuk, hayRaT, eskiz, 2013-2016.....   | 53 |
| Resim 4.3.  | Evren Selçuk, The Roost, pleksiglas üzerine dijital baskı, 2014, 49x76x5 cm .....   | 54 |

|   |    |
|---|----|
| Resim 4.4. Evren Selçuk, Nagital, üç boyutlu kurgu, 2015, 37x24x6 cm.....                       | 54 |
| Resim 4.5. Evren Selçuk, Nagital, üç boyutlu kurgu, 2015, 37x24x6 cm.....                       | 55 |
| Resim 4.6. Evren Selçuk, Nagital , üç boyutlu kurgu, 2015, 41x34x6 cm.....                      | 55 |
| Resim 4.7. Evren Selçuk, Dödük, yerleştirme, 2013, 75x50x5 cm.....                              | 56 |
| Resim 4.8. Evren Selçuk, Yeni Mi Yoksa Hiçbir Şey Mi, 2017 .....                                | 57 |
| Resim 4.9. Evren Selçuk, Evimin Manzarası, yerleştirme, 2017, 75x50x5 cm                        | 57 |
| Resim 4.10. Evren Selçuk, The Book, pleksiglas üzerine dijital baskı, 2013,<br>75x50x5 cm ..... | 58 |
| Resim 4.11. Evren Selçuk, Flashback: Hiç Olmamış Bir Askerliğin Anısı,<br>2017 .....            | 58 |
| Resim 4.12. Evren Selçuk, (Detay) Flashback: Hiç Olmamış Bir Askerliğin<br>Anısı, 2017.....     | 59 |
| Resim 4.13. Evren Selçuk, Geleneksel Bir Otoportre, 2017, 95x65x10 cm.....                      | 59 |
| Resim 4.14. Evren Selçuk, (detay) Chakra .....  | 60 |
| Resim 4.15. Evren Selçuk, Chakra, üç boyutlu modelleme, 2007.....                               | 60 |

# 1. GİRİŞ

“Bir dönüşümü kabul etmek, kendini açmaktır; bizi tehlikeli maceralardan ve gaspa uğramaktan koruyan yumuşacık kozamızdan çıkmaktır” (Shayegan, 2012/2013, s.54).

Bu tez hem sanat bağlamında hem de “sanat dışı” alanlarda kullanılan; sınır, disiplin, disiplinlerarasılık gibi kavramları odağa almıştır. Disiplinlerarasılık kapsamında önemli olduğu düşünülen kırılma noktaları tez kapsamında incelenmiştir. Ayrıca gözlemlenen farklı düşünceler arasında ilişkilendirmeler yapılarak çözümlenmeler; yer yer alegorik anlatımlarla farklı açılardan bakılmaya çalışarak da yorumlamalar yapılmıştır. Aynı zamanda tez kapsamında, seçilmiş olan çeşitli sanatçıların yaptıkları üretimlerin görsellerine, süreçlerine, kendi dönemleri içerisindeki konumlarına yer verilmiştir. Bunun yanı sıra kişisel uygulamalar ve bu uygulamaların düşünsel bağlamları da tez kapsamında ele alınmıştır.

Tez beş ana bölümden oluşmaktadır. Tezin bazı bölümlerinde, bazı olguları veya bazı süreçleri farklı bir perspektiften görebilmek ya da açıklayabilmek için deneysel bir yaklaşım biçimi benimsenmiştir. Bu bağlamda hayali atmosferler kurgulanmış ve alegorik bir anlatım biçimiyle çözümlenmeler yapılmaya çalışılmıştır. Kurgulanan hayali atmosferlerin içerisinde yine hayali olan karakterlere yer verilmiştir. Aynı zamanda bazı sanatçılar da yine bu hayali kurgu içerisinde yer almıştır.

Tezin giriş bölümünün ardından gelen ikinci bölüm, öncelikli olarak teknik bir alt yapı oluşturmayı hedefler. “*Disiplin ve Disiplinlerarasılık*” adı altında ele alınan bu bölüm; tüm bölümlerde olduğu gibi, yöntem olarak kavramsal dökümantasyon kullanımının yanı sıra, deneysel alegorik bir anlatımla; disiplin ve disiplinlerarası kavramlarına farklı bir açıdan bakabilme isteğindedir. Aynı zamanda bu bölümde temellendirilmeye çalışılan teknik alt yapı, alegorik anlatımlarla ilişkilendirilerek okuyucuda resimsel bir algı oluşturma arzusu da gütmektedir. Bu bölümün başlıklarından biri olan “Disiplin” kavramı; modernizmle ilişkilendirilmiştir. Aynı zamanda “*Sınır Çizen Usta*” alt başlığı altında ele alınan bir karakter bu bölümün genel yapısını imlemektedir.

Yine tezin ikinci bölümünde; “*Disiplinlerarasılık*” başlığı altında, disiplinlerden-disiplinlerarasılığa doğru geçişin seyri incelenmiştir. Disiplinlerarasılık bölümünde de “*Sınır Eriten Kimyager*” karakteri bu bölümün genel yapısını imleyen bir karakter olarak görünmektedir. Bu bölümde çağın gelişmeleriyle beraber sınırların muğlaklaşması ve ortadan kalkmasıyla disiplinlerarası geçişlerin görünür hale gelişi gözlemlenmektedir.

Tezin üçüncü bölümü olan “*Sanatta Disiplinlerarasılık*” bölümünde ise; çağın gelişmeleriyle beraber sanattaki biçimleniş incelenmektedir. Ayrıca sanatın diğer disiplinlerle ve disiplinlerarasılıkla olan ilişkisi de analiz edilmiştir. Bu çözümleme sürecinde bazı önemli noktalar üzerinde durulmaktadır. Özgür bir ruha sahip olan “*Narsist Aşık*” karakteri bunlardandır. Bu karakter romantizmle ilişkilendirilerek kurgulanmıştır. Aynı zamanda sanatta disiplinlerarasılığın görülmeye başladığı süreç olan 20.Yüzyıl: “*20. Yüzyıl Sanatında Disiplinlerarasılık*” başlığı altında ele alınmıştır. Yine bu başlık altında Pablo Picasso ve Marcel Duchamp isimleri üzerinde durulmuştur. Disiplinlerarasılığın yoğunlaşmaya ve olağanlaşmaya başladığı 1960’lar ve sonrasındaki süreç: “*1960 Sonrası Disiplinlerarası Etkileşimler*” başlığı altında ele alınmıştır. Bu başlık altında önemli olduğu düşünülen bazı kırılma noktaları derinlemesine incelenmeye çalışılmış, bu kırılma noktaları içerisinde de bazı sanatçılar incelenmiştir.

Tezin “*Arayışlar*” başlığı altında ele alınan dördüncü bölümde bireysel serüvenler, sanatsal üretimler üzerinden izlenmektedir. Ayrıca bu üretimlerin görsellerine ve bu görsellere ait metinlere de bu bölümün içeriğinde yer verilmektedir. Bu bölümün sonunda da okuyucu, kendi arayışının içerisinde görünür olan bir karakter ile bırakılmak istenir: “*Özgür bireyin kefareti: Gando*”.

Tezin “*Sonuç*” bölümü; genel bir değerlendirme ve çözümleme yapıldıktan sonra, bugünün sanatına da paralel olarak, net bir sınır çizmeyi tercih etmeyerek, serüvenin bir nihayete ulaşamayacağı düşüncesiyle, yani arayışların her daim devam edeceği fikrine istinaden açık uçlu olarak bırakılmıştır.

## 2. DİSİPLİN VE DİSİPLİNLERARASILIK

Disiplin ve disiplinlerarasılık kavramlarını derinlemesine incelemeden önce genel bir tanımlama yapmak yerinde olacaktır. Disiplin yaygın olarak, hem sıkı bir düzen, zapturapt gibi cezai bir yaptırım anlamında hem de belli bir alanda uzmanlaşma anlamında kullanılmaktadır. Uzmanlaşma ya da bilim dalı anlamında kullanılıyor olmasından hareketle matematik, fizik, kimya, astronomi, coğrafya, heykel, resim, edebiyat, tiyatro vb. gibi alanlar birer disiplin olarak değerlendirilebilir.

Kimi zaman günümüzün ihtiyaçlarına bu gibi disiplinlerin yalnız başlarına cevap vermede yaşadığı zorluk, başka disiplinlerin bilgilerine başvurmaları ve hatta onlarla birleşerek başka bir bütün oluşturmaları sonucunu doğurmuştur. Bu sonuca göre, disiplinlerin bir araya gelip, birbirlerinin içinde eriyerek oluşturdukları çoklu yapıyı “Disiplinlerarası” olarak tanımlamak mümkündür. Bugün arkeoloji ve astronomi disiplinlerinin bir araya gelerek oluşturduğu arkeoastronomi ya da biyolojiyle kimyanın bir araya gelerek oluşturduğu biyokimya disiplinlerarasılığa sadece birer örnektir.

### 2.1. Disiplin

Disiplin kelimesinin iki farklı anlamı olduğu; bunlardan birinin cezai bir yaptırımı ifade ettiği, diğerinin de uzmanlaşma anlamında kullanıldığı kısaca belirtilmişti. Yalnız bu çalışma kapsamında bu iki anlamı birbirinden ayrı görmek yanlış olacaktır. Şöyle ki; uzmanlaşma, sınırları belirlenmiş bir alanı niteler. Sınırlar da, dahil olduğu alanı korumak adına, soyut veya somut olabilecek düzenlemeleri ve hatta cezai yaptırımları içerir. İlerleyen bölümlerde detaylı olarak çözümlenmeye çalışılacak disiplin kavramının farklı gibi görünen bu kelime anlamlarının mütemadiyen birbirleriyle kol kola girerek yürüdüğünü unutmamak gerekir.

Bu çözümlene ve incelemelerin öncesinde, bir sonraki bölümde, disiplin kavramı, “Sınır Çizen Usta” başlığı adı altında, alegorik bir hikayeye imgeleştirilmeye ve disiplin kavramına dair resimsel bir algı oluşturulmaya çalışılacaktır.

### 2.1.1. Sınır çizen usta

İhtirasla, tutkuyla tütsülenen sonsuz denemelerden, türlü bilgi birikimlerinden ve geçmişin türlü katmanlarından beslenen usta, nihayet karanlığın içerisinde aradığı ışığı görür. Boşluğu delen gözleri zamanı durdurmuştur adeta. Acibe-i Hilkat. Mükemmele ulaşmış, tılsımını bulmuştur artık.

Uygulanabilirliğini binlerce defa test ettiğinden geçerlilik sorununu da ortadan kaldırmıştır, uçuculuğunu da. Çare aradığı yaraya şifa olacak bir merhem, bir formül, bir iksir... Hastalanan da kullanabilir, iyi hisseden de... Haliyle, ahali nazarında bir kraldan farksızdır o. Ahali zaten kraldan daha çok kralcı. “Kralım sen çok yaşa”. Kutsayıcılığı ve tılsımdan aldığı gücü sebebiyle bir büyücüdür o. Bir tanrıdır hatta.

İksir yaradanı olmak gibi bir erdeme vakıf olan usta, kudretinden gelen gururla göğsünü gere gere yürür; sert zemini çatlata çatlata... Usta her adımında “bu yaranın ilacı sadece bende” der gibi görünür. Hasr-ı Nazar’ dır o. Derman sadece ondadır. Benzetilemez, inceltilemez ya da seyreltilemez bir iksir.

Öyle bir iksir ki bu; ilimsel dahi olsa, ritüellerle selamlanır, ayinlerle harmanlanır. Malum kutsallık ritüel gerektirir. Dansını etmeden de, kaynar kazanın etrafında dönmeden de, şarkısını söylemeden de kat’iyyen olmaz. Usta sevicileri, çıraklar, hastalar ve usta hep bir ağızdan...

Sadece merhemi boca edip sıvazlamakla, formülü kör kasada saklamakla ya da iksirden bir iki yudumlamakla olmaz. Derman zinhar böyle bulunmaz. Yasaları vardır bu işleyişin; olmazsa olmazları, bir reçetesi ya da bir kılavuz kitabı... “Kutsal Kitap” gibi bir kitap... Usta; harfi harfine uygulanması gereken yasaları, bıçaktan keskin sınırları, kuralları, nizamları, düzenleri, sıraları bir bir anlatır orda.

“Zapt u rapt” yani disiplin işleyişin bel kemiğidir. Reçetenin uygulanışına kendini kul eylemiş biri ne zaman ki çıkar da bir yanlış yapar, kurala ya da düzene bir haleb gelir veyahut da ayin eksik kalır tamamlanamaz; o zaman aforozlar, cezalandırmalar salık verilir. Ustalık neyi gerektiriyorsa...

(...)“insan” dediğimiz artık her neyse, her biri başkasının elinde yüzlerce, binlerce ipi uyumlu uyumsuz çekiştirilip duran bir kukla gibi oradan oraya savrulur durur ve kendi hareketini yapmak isteyen bir kolun, bir bacağıın, hatta bir saç telinin ipleri bile derhal daha “akıllı” birinin “ehil” ellerine verilir. Bazen de tüm ipler kimsenin görmediği, ama herkesin var olduğunu bildiği büyük ustanın ellerine teslim edilir.... Kendini “gerçekdışı” olana kaptıranlarsa, resmi ve ilahi aklın uygun gördüğü yerde ve zamanda yaşamaya zorlanırlar... (Erasmus, 1511/2009, s.9, 10).

Tıpkı *Sınır Çizen Usta* gibi “Usta”, “Baba”, “Önder”, “Lider” sıfatlarıyla bugün bile anılmakta olan “yaratıcılar” vardır. Sınırlarının sağlamlaştırılabilmesi için sabit, değişmez formüllerle yakalanan bir standart ve genel geçer yasalar bu usta ellerde hazırlanır. Bu standardın işlerliğini yerine getirecek olan iş gücüne de gereken tebligat yapıldıktan ve uygulama yürürlüğe koyulduktan sonra, hem “üst bir akıl”, hem de bir sınır çizici olan “Usta” disiplinin sınırlarını keskinleştirir.

### **2.1.2. Disiplin: zapturapt, hiyerarşi, kadir-i mutlak**

“Yüzyıllardır aynı şiirleri okuyorsunuz (...)Her durum için önceden tasarlanmış bir atasözünüz(...) her insani sefalet durumu için de mucizevi bir çareniz var.(...) kesinlikleri çökerten hiçbir şey, varlığın temellerini sarsan hiçbir şey yok.(...)Fikirlerdeki bu usanç verici devamlılık, bir bilgelik mi, yoksa ayinleştirilmiş bir can sıkıntısı mı?” (Shayegan, 2012/2013, s.53).

Türk Dil Kurumu [TDK], Güncel Türkçe Sözlükte (2006) disiplinin birinci sırada gelen tanımı: “Bir topluluğun, yasalarına ve düzenle ilgili yazılı veya yazısız kurallarına, titizlik ve özenle uyması durumu, sıkı düzen, düzence, düzen bağı, zapturapt” olarak açıklanmaktadır.

Bir topluluk içinde beliren disiplinlerde, “üst bir akıl” buyruğunun, bütün bir aklın itaat ve kabullenışı ile şekillendiği bir sistemin söz konusu olduğu söylenebilir. Sonuç olarak ortak bir akıl vardır; ancak bu akıl, üst bir aklın komutasındadır. Üst aklın söylemleri ve anlatıları kanun niteliğindedir. İşte bu üst akıl; sıkı düzeni, düzen bağını, zapturaptı belirler.

Bu sisteme örnek olabilecek bir askeri yapı içerisinde de durum böyledir. Asker, disiplinler silsilesi içerisinde hareket eder. Onun kuralları esnetmesi ya da standart düzenin dışında davranış sergilemesi pek de mümkün değildir. Sistem onu standart bir düzende tanınabilir bir biçime sokmuştur. “Asker her şeyden önce uzaktan tanınan biridir; işaretler taşımaktadır: gücünün ve cesaretinin doğal işaretleri, aynı zamanda iftihar duygusunun belirtileri; bedeni gücünün ve yavuzluğunun armasıdır (...) çünkü mızrak şerefli bir silahtır ve vakur ve cüretli bir hareketle taşınmayı hak etmektedir” (Foucault, 1975/2017, s.207, 208). Sistem, askeri standardize etmiştir. Bu türden bir sistem, sadece askeri bir yapı içerisinde değil, bütün standardize edilmiş yapılar içerisinde de böyle işlemektedir.

Ortak akılla işleyen böyle sistemlerde, daha doğrusu bir aklın ortak bir akıl gibi işlediği, hatta işlerlik açısından mekanizma denilebilecek bu gibi yapılarda, her şey disipline edilmiş ve tektipleştirilmiştir. Kolektif bir hareket vardır; ancak kolektif hareket iş birliği üzerine değil, itaat üzerine kuruludur. İtaatin ön koşulu ise bir şiddet mekanizmasına bağlıdır. “Öte yandan, hayali bir düzen sadece şiddetle sürdürülemez. Sisteme gerçekten inananların da olması gerekir. (...) Bir orduyu yalnızca zor kullanarak örgütlemek imkansızdır; en azından bazı komutanların ve askerlerin tanrı, onur, vatan, erkeklik veya para gibi bir şeylere inanmaları gerekir” (Harari, 2012/2015, s.120).

Aslında disiplinler, topluluğun –ki ustanın kendisi de topluluğun mensubudur- yol arayışlarına cevap vermek, topluluğun türlü gereksinimlerini karşılamak üzere ortaya çıkarlar. Disiplinler, topluluğa fayda sağlamaktan ziyade; mikro düzeyde kişilere, ustanın kendine ya da bir azınlık cemaatine fayda sağlamaya başladığı anda yapı değiştirirler.

Disiplin, o andan itibaren fayda akışını korumak adına kendi mevcudiyetinin etrafına, yani kendi mevcudiyetinin bittiği alana, sınırlarını koruyabileceği bir duvar örmeye başlar. Bu duvar oldukça sağlamdır. Mevcudiyetinde sarsıntı olmasın diye kolluk kuvvetleri de devriyededir.

Belirli bir azınlık için bir fayda mekanizmasına dönüşen disiplin, işlerliği güvence altında almak adına kendi cebine doldurduğu ganimetlerden kolluk kuvvetlerine de

koklatır. *Bahşedilmiş* olan sistem asla bozulmamalıdır. Bu sebeple disiplin, bir yolunu bulup -yeri geldiğinde elçi, yeri geldiğinde kader arkadaşı, yeri geldiğinde velinimet ya da kurtarıcı rollerine bürünerek- kendini kutsallaştırarak dokunulmazlık talep eder. Bu mekanizmanın kutsallığına yürekten inananlar her daim olacaktır. Böylece müritler de yaratılmış olur. Olası bir tehdit ya da kuşkulu bir bakış derhal bertaraf edilsin diye ceza müessesesi devrededir. Sürekli olarak mesaiye kalır ve de şüphesiz ki itinayla çalışır. Nadide bir yapıdır bu... Mükemmeldir. Adının hakkını verir. Tam da bir disiplindir. Hiçbir terslik, hiçbir karşıtlık bulunamadığından yapı kusursuz çalışmaktadır. Tıkır tıkır bir saat gibi işlemektedir.

Maddi ve manevi bakımdan tam bir bütünleşme sağlanır. İstikrar ve süreklilik kudreti durmadan perçinler. Böylece fayda sağlanan mikro düzeydeki bireyler ya da bireylerden oluşan azınlık cemaati, bireyüstü bir mertebede bulurlar kendilerini. Bu türden bir hiyerarşik düzen, insan olmanın külfetinden de ivedilikle kurtulunca –ki kendini bir bakıma kutsallaştırarak buna yaklaşmıştır- disiplinler; katı ve sarsılmaz dogmalara, takipçiler; fanatik taraftarlara, öncülleri; veliahtlara, kurucusu da; Kadir-i Mutlak' a dönüşür.

*Disiplinin kendini güncellemesi*; bu türden biçimlenen bir disiplin olgusu için uygun bir kelime gibi görünmeyebilir ama bu kusursuz yapının kendini güncellediği zamanlar elbette ki olacaktır. Ancak “güncelleme”, duvarın harcını yenilemekten ya da temeli beslemekten pek de öteye gitmez. Duvar, dışarıdan gelen tehditleri bertaraf etmekle kalmaz, kendi iç mekanizmasının korunumunu da güvence altına alır. Bu noktada, bu değişim, fayda zeminini sarsmamak adına kendini güncelleme sürecini bir önceki tarihe yükler durur. Bu belki de zamanı dondurmanın bir yoludur. Ya da hareket eden zamanı dışarıda tutmanın... Kendini daimi olarak idame etmenin bir yolu... Nihayet kendini daimileştirecek kadar tanrılaşmıştır.

Yaşamını bir zaman diliminde dondurmuş olan bu kusursuz yapı tamamlandığında, bütün bir heybetiyle ortadadır. Sislerin sarmaladığı kusursuz bir yapı... Ancak ve ancak dışarıdan bakan gözler sislerin sarmaladığı bu yapının ne olduğunu farkedebilir. Sisler çözüldüğünde yapı daha net bir şekilde belirir. Kusursuz bir

hapishane... İçeridekiler içeride kalmıştır. Onlar için durmuş olsa da zaman akmaktadır.

### **2.1.3. Disiplin: modern toplum ideolojisi, uzmanlaşma**

Türk Dil Kurumu'na (2006) göre, ikinci sırada gelen disiplin tanımı ise şöyledir: “Öğretim konusu olan veya olabilecek bilgilerin bütünü, bilim dalı”. Disiplin, “...her şeyden önce öğrenim konusu veya dalı anlamı taşır. İşte bu anlamda bilimsel veya akademik disiplinlerden söz ederiz” (Cevizci, 2012, s.128). Biyoloji, kimya, tarih, felsefe, resim heykel, edebiyat disiplinlere örnektir.

Bilim dalı olarak tanımlanıyor olmasından hareketle bir disiplinin; onu tanımlayan kavramları olması gerekir. Bir disiplinin kendine özgü sınırları, reçetesi, yöntemi, çözüm yolları, formülleri, kapsam alanı ve muhtemelen ona ait bir terminolojisi vardır. Disiplinler bunlar üzerine eklemlenip gelişebilen yapılardır. Eklemlenme ve gelişme, anlık bir zaman diliminde gerçekleşmez; oluşur, yayılır, bekler, demlenir, kabuk bağlar, tortulanır ve katmanlanır. Bu katmanlı geçmiş, uzun zaman içerisinde, doğru ve yanlış analiz ederek, kendine doğruları ekleyerek ve kendinden yanlışları çıkararak o disiplinin sağlam, kalkerli ve karakterli temelini oluşturur. Bu sebeple disiplinlerin kısa vadede uçabilecek kimyaları yoktur.

Ali Akay (1991, s.46), disiplinlere bölme ve kategorize etmenin modern dönemin elinden çıkan bir şey olduğunu söyler. Ona göre; edebiyat, sanat, sosyal bilimler ve bilim tarihi gibi uzmanlık alanları hep birlikte işlediler ama bunları hep ayrı ayrı adlarla anıldı. Modern dönem bunları hep ayrı ayrı branşlar haline soktu. Modern dönem, felsefenin içinden sosyolojiyi ortaya çıkardı ve onun dışında bir siyaset bilimi yarattı. Fizik, kimya, biyoloji, matematik, resim, heykel, seramik vs gibi ayrı ayrı dallar ortaya çıktı ve her biri kendi alanında uzmanlaşan kadrolar, sanatçılar, düşünürler yarattılar. Ona göre bütün bu bölünmeler modern dönemin eseri idi.

Bu bakımdan disiplin; uzmanlaşma olarak değerlendirildiğinde, uzmanlaşmanın fazlasıyla modern olma özelliği barındırdığı hemen akla gelmelidir ki; bu da disiplinin anlaşılabilirliği açısından önem arz eder. Bu bakımdan da modern olgusu üzerinde durmak ve bu kelimeyi çok irdilemeden toplum işleyişi üzerinden daha

algılanabilir bir analiz yapmak faydalı olacaktır. “Modernite, üretim sistemiyle bir yeniliği ifade ederken, modernizm ise felsefe, sanat, kültür, ve siyasette kendini bulur” (Zeytinoğlu, 2014, s.XLVIII).

Modernite Çağı Aydınlanma (yaklaşık olarak 1687-1789 yılları arası) ile başlayan ve Isaac Newton gibi entelektüel liderler aracılığıyla bilimin dünyayı kurtarma potansiyeline olan inancı destekleyen bir dönemdir. Bu dönem aynı zamanda entelektüel anlamda filozofların akıl yoluyla evrensel hakikatlere ulaşabileceklerine inanan Rene Descartes (1596-1650) ve daha sonra Immanuel Kant (1724-1804) gibi filozofların söylemleriyle şekillenmiştir (Barrett, 1994/2012, s.47).

Aydınlanma ile beraber, tarım toplumu sanayi toplumuna dönüşmeye başlamıştır. Oluşan bu yeni dönemde, kilisenin dogmatik bilgi ritüellerinin karşısında, burjuvanın bilimsel bilgisi belirmiştir. Ancak kilisenin katı yapısı, burjuva idealleri için engel teşkil etmektedir. Tüketici olarak düşünülebilecek olan kilisenin yanında –inanılmaz mimarisine, olası bir ateisti bile tüm ihtişamıyla imana getirebilecek olan çehresine, iç ürpeten mermer heykellerine, tavanlarını süsleyen eşsiz sanat eserlerine, hiçbir masraftan feragat edilmeden yapıldığı belli olan altın kaplı süslemelerine bakılınca-burjuva, ironik bir biçimde yoktan var edicidir. Yaratır. Vergilerle, bağışlarla veya yardım dayatmalarıyla ekmeğini kazanmaz; adeta taştan çıkarır.

Böylece aydınlanma çağıyla beraber, kiliseden bağımsız olarak zenginleşen ve haliyle söz hakkı kazanan bir sınıf olarak burjuva sınıfı doğar. Bir zamanların mutlak gücü; heybetli ve öfkeli kilisenin karşısında burjuva sakin bir beyefendidir. Koltuğunda oturmuş soğukkanlılıkla kahvesini yudumlamaktadır. Burjuva bilgisi de, kilisenin statik ve değişmez bilgisinin yanında ilerlemecidir ve daha ilk günden kendini hissettiren üstünlüğü, görmezden gelinecek gibi değildir. Gücü elinde bulunduran soylu sınıfı da bu beyefendinin farkındadır ve ona karşı duyduğu sempatisini gizleyemez. Bunu yakınlaşmayı gören kilise, tam da bu dönemde baskısını azaltmıştır. Sanayi toplumuyla beraber, üretim bolluğunu ve verimin bereketini gören kilise; kendisiyle hesaplaşmış, bir aydınlanma yaşamış, geçmişteki tüm hataları için derin bir vicdan azabı çekmiş, tövbe etmiş ve “düşünen, üreten, modern bir birey” fikrine ve burjuva ideallerine sıcak bakmaya başlamış değildir. Kilise aynı kilisedir. Baskısının azalma nedeni, burjuvanın sanayi toplumu için

gereken hareket kabiliyetini talep etmesidir. Bir güç olarak beliren burjuva, politik liderlerin de desteğiyle, bu talebini geri çevrilmez bir yaptırıma dönüştürmüştür.

“Modernitenin politik liderleri de aklın adil ve eşitlikçi bir toplumsal düzen oluşturabileceği inancıyla, akli toplumsal değişimde ilerlemenin kaynağı olarak yüceltmıştır” (Barrett, 1994/2012, s.47). Yani burjuva, akli yücelten ideolojisi ile aristokrasinin kalbini de fetheder ve onların gücünü de kendi yanına alabilmeyi başarır. Böylelikle, yadsınmaz ve destur alınması gereken bir güç olan kiliseye karşı söz geçirmesi de kolaylaşır. Toplum dinamikleri değişmektedir.

Sanayi toplumuna geçişle beraber, üretim yapısındaki değişim, modern toplum ideolojisini şekillendirir. Burjuva, kilisenin kutsallığı ve dokunulmazlığına ve de en kudretli güç olarak tepeden bakışına; yüzü suyuna hürmeten değil, gücünü göz önünde bulundurarak sessiz sedasız seyirci kalmak gerektiğini bilir. Ne de olsa burjuva için zaman ve zamanlama çok önemlidir. Buralara sadece bilgiyle değil, soğukkanlılığıyla da gelmiştir. Ancak esas erk burjuva ideolojisinin erkidir. Bu ideoloji, bireyin sanayi toplumundaki organizasyonunu düzenleyebilmek ve gerekli entegrasyonu sağlayabilmek için, bireyi esas alan bir yarar mekanizması kalıbıdır.

Fiziki görünürlüğü bir anda belirmese de ya da biraz daha güçlenmek için doğru zaman gelene kadar beklemeye karar verse de akıl; kilisenin dayatmalarından bağımsız düşünebilir hale gelmiştir. Böylece ruhani anlamda gelişen birey, dünyevi anlamda da gelişebilen bir bireye dönüşür. “Hegel kendi Tarih anlayışında ‘modernlik’ kavramını reformasyon ile birlikte ruhsal otoritenin kiliseden bireye aktarılmasında temellenmiş olduğunu söyler” (Ekren, 2016, s.27). Yani otoritenin Tanrı’dan bireye kaymaya başladığı görülür. Bunun sonucunda birey, kiliseden bağımsız olarak farklı alanların hiyerarşilerini de organize etmeye başlar ve aynı zamanda eğitim de dahil, insan aklıyla kurgulanan birçok uzmanlık alanı ortaya çıkar.

İş birliği maksadıyla, alanlar arasında tez canlılıkla karar verilerek yapılacak, bu sebeple de kaosa neden olabilecek türden bir yardımlaşma; hiç profesyonel bir tutum olmayacağından, ayrıca burjuvanın soğukkanlılığıyla da hiç bağdaşmayacağından, uzmanlık alanlarının neleri kapsayıp neleri kapsamadığı kesin bir şekilde belirlenmiş,

sınırları da, tereddüte yol açmayacak şekilde çizilmiştir. Örneğin, modernizmin eğitim sembolü haline gelen Humboldtçu Üniversite modelinde; “...Bir bilimin bir başkasının alanına müdahalesi ancak kafa karışıklığı, sistemin işleyişinde “parazitler” doğurur. İşbirlikleri ancak spekülasyon düzeyinde, filozofların kafasında mümkün olabilir” ( Lyotard, 1967/2013, s.101).

Tekeli’ye (2009, s.16) göre, modern topluma geçiş sürecini yaşayan kişiler eskiden bilmedikleri riskler ve tehlikelerle karşı karşıya kalacaklarından onlara bu yeni risklere karşı güvence mekanizmaları geliştirmek durumunda kalınacak ve bunun gerçekleşmesi için de bu yönetime yol gösterecek uzmanlık mekanizmalarının, insan ilişkileri kalıplarının ve semboller sisteminin kurulması gerekecektir. Kesinlikle kaotik olmayan; karışımı, kaynaşmayı, anlık çözüm üretimlerini kabul etmeyen bir düzenden –ki bu düzen kilisenin ibadete dayalı düzeninden farklı, üretime dayalı mekanik bir düzendir- ve bu düzen içerisinde yer alan insan ilişkilerinin sınırlarının belirlendiği bir işleyiş formatından bahsedildiği açıktır.

Böyle kalıpların varlığı ilişkilerin nasıl kurulacağını işaret ettiği gibi, nasıl kurulamayacağını da gösterir. Tanrısal bir düzenin varlığını da reddetmemesi gerektiğini bilen hukuki bir düzenleme formatıdır bu. Bu; işlerliği teminat altına alan, yani toplumsal yaşayış biçiminin ne düzeyde yapılacağına bir şekilde karar veren belli başlı bazı kurallar düzeninin olduğuna ve bu düzenin tıkr tıkr işleyeceğini garanti eden bir mekanizmanın mevcudiyetine işaret eder ki, bu da başından beri bahsedilen disiplin kavramının az çok ne demek olduğunun resmini çizer. Semboller sistemi, işleyişi sistematize etmek için tasarlanmış kestirme yollar olarak düşünülebilir. Uzmanlıklar da, bu kalıplar ve sistemler dahilinde hatayı minimize, faydayı da maksimize ederek gelişen yapılardır.

Bu kurgu, kendisine kadar ulaşmış ister somut, ister soyut olan tüm bileşenleri, mikro ölçeklerde ayırıştırarak uzmanlık alanlarına böler. Akay’a (2016, s. 46) göre; antik dönemde ‘felsefe’ denildiği zaman hem siyaset, hem sosyoloji, hem belagat, güzel konuşma sanatı, hem edebiyat hem de strateji akla geliyor; filozoflar da bütün bunları yapan insanlar olarak değerlendiriliyordu. Modernite bunları ayrı şeyler olarak kategorize etmekteydi. Üniversitelerde dahi ayrı birimler ortaya çıkmaktaydı.

Modern dönem, disiplinlerin ancak kendi sınırları dahilinde ilerleyebileceğini söylüyor ve bu söylemi nesnel gerçeklikleri referans göstererek meşrulaştırıp dayatıyordu. Modern dönemin idealleri doğrultusundan şekillenen ve sadece onun anlatılarını referans almak suretiyle hareket edebilen bir yapı... Bunlara bağlı olarak da kendi alanı dışarısında etkileşim gösteremeyen, her biri kendi disiplininde fevkalade uzmanlaşan ancak diğer alanlarda da kısırlaştırılan birçok “usta” yetiştirilmiştir.

Böyle üst anlatıların oluşması, tarihin öykü çizgilerine düzen getiren çerçeveler oluşturuyordu. Böyle çizgilerin varlığı, nesnel olduğu kabul edilen bilime dayandırılınca, bu çizgide toplumların ilerlemeleri evrensel bir toplumsal amaç haline geliyor ve uzmanların bunu gerçekleştirmek için “araçsal akıl” kullanmaları meşruiyet kazanıyordu. Bu ise bireylerin özgürlüğünün sınırlanmasını getiriyordu. Aydınlanmanın başlangıcında insanları özgürleştiren akılcılık, bu şekilde zaman içinde “araçsal akıl” ya da “teknik akıl” haline gelerek onların özgürlüğünü sınırlayan bir nitelik kazanıyordu (Tekeli, 2009, s.15, 16).

Özgürlüklerin sınırlanması da hem toplumsal, hem bireysel, hem de disiplin yapıları içerisinde tıkanmalara neden oluyor ve arayışları zorunlu kılıyordu.

## **2.2. Disiplinlerarasılık**

“Uzmanlık” anlamında kullanılan disiplin kelimesinin, bir modernizm yaratısı olduğundan ve buna örnek olarak da Humboldtçu Üniversite modelinden “Disiplin: modern toplum ideolojisi, uzmanlaşma” bölümünde bahsedilmiş, bu modelde; bir bilimin başka bir bilimin alanına müdahalesine, sistem işleyişinde kafa karışıklığı ve parazitler yaratacağı düşüncesiyle izin verilmediğinden bahsedilmişti. Lyotard (1967/2013, s. 101) bu modeli; “...her bilim, doruktaki tahta spekülasyonun oturduğu bir sistemde kendine ayrılmış yeri işgal eder” ifadesiyle yorumlar. Disiplinlerarasılık fikrini ise; bir üst-dil veya üst anlatıya sahip olmayan, aynı zamanda alanlar arasında beyin fırtınaları yapılmasına olanak tanıyan bir yapı olarak tanımlar.

Sanat, mutfak, kimya, teknoloji, eğitim, sağlık ve bunlar gibi daha birçok birikim ciddi uzmanlık gerektiren alanlardır. Bu alanlar bir düşünce alt yapısı üzerine temellendirilmiş, derin geçmişleri olan, kalkerli yapılarıdır. Bu alanlar modern dönemlerle beraber, kendi evrenlerinde, mikro ölçeklerde bölünerek uzmanlık alanlarının sınırlarını daha da keskinleştirip çoğalmışlardır. Organik, inorganik ve farmasotik kimya bahsedilen bölünerek çoğalma durumuna yalnızca birer örnektir. İşte tüm bu uzmanlık alanlarıyla, yani geçmişten beri demlenen bu zengin mirasla, yani disiplinlerle, yani değişik düşünce biçimleri ile tanışmayı günümüz dünyası oldukça kolaylaştırmıştır. Günümüz dünyası, bu alanların bir araya gelerek başka yenileri de meydana getirebileceği bir etkileşim ortamı sağlamıştır. Disiplinlerin bir araya gelerek evrildiği *disiplinlerarası* bir yapı...

“Disiplinlerarasılık bir ‘meyve salatası’, yani zaten var olan değişik meyvelerden alınmış parçaların bir araya getirildiği ve üzerine birazcık krema konularak oluşturulmuş yapay bir nesne değildir. Disiplinlerarasılık, yeni ‘meyve’ler düşünmeyi gerektiren bir düşünce tarzıdır” (Teymur, 2001, s.269 - 280).

Yazının bundan sonraki bölümünde disiplinlerarasılığın nüveleri birçok başlık altında incelenecektir. Bu incelemelerden önce, yine resimsel bir algı oluşturmak için, disiplinlerarasılığı imleyecek olan “Sınır Eriten Kimyager” hikayesi üzerinde durulacaktır. Kimyager, Teymur’un bahsettiği *yeni meyveleri* arzu eden, bunlar için türlü kombinasyonları deneyen ve sınırların varlığını sorgulayan bir karakter olarak ele alınacaktır.

### **2.2.1. Sınır eriten kimyager**

Püf diye üflüyor sonu boşlukta küçülerek kaybolan sonsuz sayıdaki rafların birinden aldığı tozlu, deri kaplı defteri... Kalınca bir defter... Keçininkine benzer derisi, pek özenle bezeli. Kutsamış birileri... Ustalardan birine ait belli ki... Masasına özenle yatırdığı defteri hiç ara vermeden, temkinli fakat hayranlıkla ve açıklıkla bir çırpıda silip süpürüyor kimyager. Üflerken yuttuğu tozu öksürerek çıkarmaya çalışan ciğerleri, başka tozların fitilini ateşliyor.

Masada bir yığın deri kapaklı usta... Bu ustalarla ne kadar da vakit geçirmiş açgözlü kimyager. İşine yarayan her bir formülü laboratuvarındaki deney tüplerinde karıştırma karıştırma, damıtma damıtma türlü türlü birleşenler deniyor deli. Kombinasyonlar... Her karıştırdığı renk, yeni bir renkle önce gözlerinde beliriyor.

## 2.2.2. Dönüşüm

“Geçmişteki toplumlar insanlara mutlak bir hakikat ile tartışmaya yer bırakmayan mitik simgeler sunmaktaydı” (Marcus, 1989/2013, s.375).

“İnsan doğası hakkında tek gerçek bilgimiz onun değiştiğidir. Onda bel bağlayabileceğimiz tek nitelik değişimdir. İflas eden sistemler insan doğasının değişmezliği üzerine kurulmuş olanlardır, onun gelişmesi ve iyileşmesi üzerine kurulmuş olanlar değil” (Wilde, 2010, s.242). Modern dönem, kendinden önceki dönemlerden ciddi derecede ayrılır. Bu dönemde hem üretim, hem tüketim, hem bilgi, hem inanış, hem yerleşik düzen, hem haberleşme, hem ulaşım vb. birçok yapıda çok radikal değişiklikler yaşanmıştır. Fakat bu dönem, insan doğasının değişebileceği gerçeğini görmezden geliyor gibiydi. Geçmişten kendine kadar olan biten ne varsa görmezden gelerek evrensel bir mutlak yakalamayı dert edinmiş, bir kutsiyet sevdasıyla apış arasına kadar her bir zerreciği tütsülemiş ve kendinden sonra olabilecek bir değişim gerçeğine kapısını kapatmıştı. Belki de kapısının dışında unutmıştu. Bu bakımdan da kendinden önceki dönemlerle şaşılacak derecede benzerlik göstermekteydi.

Modern döneme ortaçağ kilisesinin ruh hali mi tezahür etmişti, yoksa yakasına geçmişten kalma bir içgüdüsellik mi yapışmıştı bilinmez ama eskilerden kalma bir mutlakiyet sevdasının genlerine yapıştığı çok belliydi... Kendisini ve mevcudiyetini taparcasına çok sevdiğinden ya da her türlü olası değişimi bir tehlike olarak addetmiş olduğundan kapısını aralık bırakmayı hiç düşünmemişti *Modern*. Belki de hepsi birden...

Sonra *Modern*, sahiplendiği koltuğuna o tanıdık bildik soğukkanlılığıyla kurulmuş, şöminesini yakmış, huzur, güven, kutsiyet ve düzen dolu evinde ilelebet yaşamaya

karar vermişti. Ancak, insan doğası olan değişim ihtimalini görmezden gelince, zamanla sıyırmaya başlamış ve koltuğundan histerik histerik ani kalkışlar yaparak eşyalara, kap kacağa numara vermeye, tehlikesizleştirmeyi umarak her şeyi kategorize etmeye başlamıştı.

Sonra bir gün kapısı çaldı *Modern*'in. Üç sakın tıklamayla... Tık tık. Tık... Daha gelenin kim olduğunu göremeden iyice raydan çıkmıştı. Hikâyesi de buraya kadardı. Oracıkta kalp krizinden yitip gitmişti çünkü. Bu.

Ortada bir kutsiyet kalmayınca da büyü bozulmuş, kapı kendiliğinden açılıvermişti. Mal-mülk ne varsa her şey, *adı modern olmaya* - kapıyı çalana- kaldı. Kapıya da dokunmadı. Öylece açık bıraktı. Özgüvenden değil, bir ölüden öğrendiği deneyimden...

Koltuğa kuruldu *adı modern olmayan*... Deri koltuğunu gıcırdatarak oturdu. Cebinden bir defter ve bir de kalem çıkardı. Bir şeyler karaladı:

Değişik düşünme biçimleri ile tanışmak, kulağın daha önce işittiğini veya gözün daha önce gördüğünü daha değişik bir biçimde algılaması anlamına gelir. Algı zenginliğine yol açan bu buluşma, resim ile müziğin bir araya gelip eşsiz olanı yaratmasına benzer. Müzikle düşünülen tablo ve renklerle tercüme edilen düşünce gökkuşağına benzer. Bir renk diğer rengin doğmasını sağlar, renkler birbirlerinin içinde var olurlar. Doğuşurlar, türeşirler (Terlemez, 2010, s.8).

Sonra, *adı* –henüz- *bilinmeyen*, defteri ve kalemi tekrar cebine koydu...

### **2.2.3. Bilgi**

Bilgi doğası gereği yayılabilen bir olgudur. *Yayıma* ise belli bir sürecin geçmesini gerektirecek bir anlamı da özünde barındırır. Fakat günümüzde bilginin yayılması bir sürece gebemiş gibi görünmemektedir. Ayrıca unutmamak gerekir ki; bilgi yer değiştirdiğinde kaçınılmaz olarak şekil de değiştirir.

Sanayi zamanlarından, bilgi zamanlarına geçtikçe bilgi metalaşıyor ve korunumu da zorlaşıyordu. Üstelik kolaylıkla pazarlanabilir, taşınabilir ve aynı kolaylıkla kopyalanarak çoğaltılabilir bir şeye dönüşüyordu. “(...) bilginin böyle metalaşması,

bilgilerin üretimi ve yayılımı konusunda modern ulus devletlerin elinde tuttukları ve tutmaya devam edecekleri ayrıcalığı da etkilemezlik edemeyecektir” diyen Lyotard, haksız da sayılmazdı (Lyotard, 1967/2013, s.101).

Bir harita taşınabilir bir bilgi nesnesidir örneğin. Kutsal bir el yazması ya da az kuvvetle ağır yükleri kaldırmaya yarayan palanga sistemlerinin eskiz çizimleri... Teyp kasetleri, disketler, cd’ler, dvd’ler, mikro çipler ve tabii ki hiç eskimeyen ve durmadan güzelleşen televizyon da öyle. İçinde bulunduğumuz şu günlerde “ABD merkezli teknoloji şirketi IBM, Japon elektronik devi Sony ile birlikte 1 inç kareye (yaklaşık 6,4 santimetrekare) 201 gigabayt veri kaydedebilen manyetik bant üretti. (...) kaygan bir yüzey ve manyetik katmandan oluşan özel bant, avuç içi kadar bir şeride 330 terabayta kadar veri depolayabiliyor” (Nergis Televizyonu, 2017). Bu türden bir bilginin yer ya da el değiştirmesi, bir fabrikanın ya da büyük ölçekli işletmemin yer ya da el değiştirmesine benzemiyordu.

Modern dönem ve onun ideali; kutsallaştırdığı anlatılarıyla, tek gerçeği elinde bulundurduğunu gösteren evrensel bilgi dayatmalarıyla ve bunlara bağlı olarak çektiği sınırlarla; bu korunumu gerçekleştirmek için tüm ideolojik ve fiziki altyapıyı özü ve gücü itibarıyla bünyesinde barındırıyordu. Oysa bugün bilgi, uçan bir kuştan çok daha hızlı yol alıyor ve kafesler bilgiyi elde tutacak kadar korunaklı görünmüyor.

“Üst anlatılar, bilginin birliğini kurmakta ister spekülasyon ister özgürleşme anlatıları kullansın saygınlığını kaybetmektedirler. Bu çöküşte teknolojidaki hızlı gelişmenin payı yüksektir. Bilimsel bilginin birliğini sağlayan spekülasyon oyun içsel bir erozyon içindedir. Her bilimin yerini bulduğu ansiklopedik doku gevşemekte, her bilim gelişmesinde serbest kalmaktadır” (Tekeli, 2009, s.25).

Geçtiğimiz yüzyıldan bu yana, bilginin yayılımı zamana olan bağımlılığından neredeyse tamamen kurtulmuştur. Bilginin yayılımı dizginlerinden kurtuldukça disiplinlerarası geçişler aynı oranda ivme kazanmıştır. Örneğin, 1900’ lerde fizik kuramları ve daha birçok yerleşik mevcudiyet bir bir değişiyordu.

1901’de Max Planck, Kuantum Teorisi’ni yayımladı. 1905’te Einstein, Özel Rölativite Teorisini yayımladı. 1910’da Rutherford atom çekirdeğini buldu. 1905’e gelindiğinde –mekanik ve biraz yararcı yanıyla Newton fiziği aşılmıştı.

Newton fiziği, burjuva devletinin ilk umutlarıyla birlikte ortaya çıkmıştı. 1900'deki Dünya Sergisi'nde gösterilen herşeyi o yaratmıştı. Aynı burjuva devletinin gelişmesi, canalıcı bir dönüşüm noktasına gelip dayanınca, bu fizik de aşılmıştı (Berger, 1965/ 2010, s.75).

Aynı zamanda o dönemde modern mimarlığı, “ideal kent”, “stillerin en üstünü” nidalarıyla tanımlayan, göğsü gerim gerim gerilen modern mimari ve modern mimarinin felsefesinde de aşınmalar başlamıştı. Örneğin bir süre öncesine kadar, öncü bir mimarlığın önkoşulu, kuramla iç içe olmaktan geçerken, bunun yerini, sanatla bağ kurma gereği almıştı. Başlangıç noktası olarak minimalizmden yola çıkmış ve kariyerine Rus süprematizmi ve konstrüktivizmine dönerek başlamış Zaha Hadid bu mimarlardan. (Foster, 2011/2015, s.8).

Bir zamanların evrensel ve değişmez fizik kuramlarının ve önkoşulu kuramla iç içe olmaktan geçen mimarinin yanı sıra müzikte de sınırlar erimekte ve özgürlük alanları genişlemekteydi. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'nin güney eyaletlerinde değişik, karışık, ucu açık sesler yükselmeye başlamıştı. Caz müziğinin sesi bu. Avrupa müziği ile Afrika müziğinin bir karışımı olan bir müzik... Ne tamamen doğaçlama, ne de tamamen notalara bağımlı... Muhtemeldir ki; Avrupa'nın analitik sistemiyle, Afrika rahatlığının bir yansımasıydı. Üstelik oldukça enteresan, oldukça da zengin bir harmandı. Sınırlardan oldukça arınmış, değişken ve deneysel bir yapısı vardı. Kendi içinde değişebiliyordu. Umberto Eco (1962/2016, s.63) çağdaş müzik yapıtları için, yorumcuların yapıtı icra ederken; geleneksel müzikte kesinlikle kabul edilemeyecek olan yaratıcı bir doğaçlamayla eserin icrasını yorumlayabildiklerine işaret etmiştir. Tüm bu sinyallerle beraber *adı bilinmeyen*'in, adı belirlemeye başladı. Postmodern. Ne de olsa modernin *adı bilinmeyen* veliahtıydı.

“Postmodern dönemlerle birlikte bütün bu ayrı ayrı olan meşruiyetler, birbirleri içine geçmeye başladı ve adına bugün ‘disiplinlerarasılık’ veya ‘disiplinlerarasılık’ denilen, ‘transdisiplinler’ diye adlandırılan bir bilimler arası geçiş başladı. Bugünün dünyası, Postmodernitenin dünyası, Modernitenin ayrıştırmış olduğu branşları bir tür yeniden ilişkilendirdi” (Akay, 2016, s.46).

#### 2.2.4. Hız

“Sanayi uygarlığı, konfor standartlarını yükseltip bilgiye erişimi kolaylaştırarak “otoritenin eski prangalarına” radikal bir meydan okuma için elverişli koşullar yaratmaktadır” (Chomsky, 2013, s. 78).

İçinde bulunduğumuz bu çağda, bu modern olmayan zamanlarda, farklı düşünme biçimleri ile tanışmak, farklı disiplinlere, farklı uzmanlık alanlarının güncel bilgilerine ve onlara ait olan katmanlı geçmişlerine ulaşmak hiç de zor değildir.

...telekomünikasyonun zaman ve mekanı birbirinden koparmasıyla birlikte mesafe algısı giderek seyahat zamanına olan mutlak bağımlılığından kurtuldu. (...) yeni ulaşım ve iletişim araçlarının gelişimi, mekânsal bariyerlerin önemini azaltmış, toplumsal yaşamın hızını arttırmıştır. (...) Seyahat zamanı giderek azalmış, telekomünikasyonun gelişimiyle iletişimin hızı hemen hemen anlık hale gelmiştir (Thompson, 2004/2008, s.62-63).

Yüksek hıza çıkan çok renkli, yüksek beygirli bir cisim gözlemlendiğinde; hız arttıkça cismin sınırlarında bir belirsizleşme görünür hale gelmeye başlayacaktır. Cisim yüksek hızlara çıktıkça renklerin birbiri içerisinde eridiği hatta hiç olmayan yeni renklerin de belirdiği görülebilir. Enformasyon ve ulaşım da anlık zaman dilimlerinde gerçekleşince, mevcut bilgiler ve disiplinler vaktiyle çizilmiş olan sınırlar içerisinde tutulamayacak hale gelmiştir. Bir vakit sonra da çekilmiş olan sınırlar kaybolmaya başlar. Sınırlarından kurtulan bilgiler bir araya geldikçe, yeni bilgileri üretecek bir zenginliğe dönüşürler.

#### 2.2.5. Kültür

Ulaşım araçlarının ve internetin hayatımızın rutini haline gelmesi, hepimizin adeta minyatür bir zaman makinesine sahip olduğu anlamına da geliyor. Bulduğumuz evden silkelenerek kalkıp, bindiğimiz rahat deri koltuklu bir uçak ile sekiz-on saatlik bir yolculuk sonrası, dünyanın bir diğer ucunda kendini bulan bizleriz. Basit bir parmak hareketiyle; başka hayatlara, başka coğrafyalara, başka kültürlere, başka bilgi ve teknolojilere hızlıca ulaştığımızdan dolayı bir bakıma ışınlanmış da oluyoruz. Bu sebeplerle etkileşimin sınırları da aynı hızla ortadan kalkmış oluyor. Etkileşimin

sınırlarının kalkması, bireylerin her gün yeni kültürlerle, tanışmasına ve yeni bilgiler edinmesine olanak sağlıyor.

Kültür, kapsamlı düşünme biçimlerinin yerleşikleşmesi, idamesi ve nesilden nesile aktarımıyla meydana gelir. Kendisi bir düşünme biçimi olduğu gibi içerisinde birçok düşünce biçimini ve disiplini barındırır. Böylesi hızlı geçişlerle ışınlanan bireyler, istemeseler dahi kendilerini bambaşka kültür deneyimlerinin içerisinde bulabilir ya da başkalarının kendi kültürleri içerisindeki deneyimine şahit olabilirler. Bu tek taraflı değil karşılıklı bir etkileşimdir. Zaten etkileşim de anlam itibarıyla tek taraflı değildir. Bu etkileşim durumu, kaçınılmaz bir şekilde, kültür bir aradalığı yaratır. Kültürler, bünyelerinde tarihin birikimlerini, haliyle birçok disiplinin kök salmış mevcudiyetini barındırır. Kültürlerin bir aradalığı, kültürleri kültürlerle besler. Bireyler haliyle çoklu kültür taşıyıcısı ve konsantresi haline dönüşürler. Yani günümüz insanı bir sınır, bir ulus, bir ülke, bir coğrafya insanı olmaktan öteye geçerek bir dünya, hatta galaksi insanı olmaya evrilmiştir. Sadece bir bilgiden, bir kültürden, bir uzmanlık alanından ya da bir disiplinden değil, bunların birçoğundan ve biraradalığından beslenir.

Sonuç olarak, tüm bu kırılmalarla, modern dönemin evrilmesiyle, yani bu dönem içerisinde gerçekleşen dönüşümlerle beraber her alanda daha önce benzeri hiç görülmemiş bir özgürlük ortamı oluşmuş; bu alanlar birbirlerinden beslenebilmiş, böyle bir ortamda da her disiplinin çekirdeğinde de, kabuğunda da çatırdamalar ve kırılmalar tezahür etmiştir. Mevcut yapılarının yenilenebileceği, değişebileceği, dönüşebileceği ve birbirinden beslenebileceği bu ortamda bilgi muazzam şekillerde artmış, bunun akabinde güçlenen ve hareket kabiliyeti artan bu yapıların yer değiştirmesi kolaylaşmış, böylelikle hızlı geçişler ve biraradalıklar ortaya çıkmıştır. Bu geçiş ve biraradalıklarla beraber, kültür gibi yerleşik yapıların sarsılmaz kutsiyetlerinde dahi esnemeler meydana gelmiştir. Tüm bu durumlar, sınırları belirlenmiş olan disiplin yapılarının sınırlarından arınmasına, disiplinlerarası etkileşim ve oluşumlara ortam hazırlamıştır.



### 3. SANATTA DİSİPLİNLERARASILIK

“XVI. Louis'nin hatası, insan doğasının hep aynı kalacağını sanmasıydı. Onun Bu hatasının sonucu, Fransız Devrimi oldu. Hayranlık verici bir sonuçtu. Hükümet edenlerin hatalarının sonuçları, her zaman oldukça hayranlık verici olmuştur” (Wilde, 2010, s. 242).

Nicolas Bourriaud (1998/2003, s. 17) sanatsal etkinliği, yani sanatı; formları, tarzı ve işlevleri değiştirmez bir öze değil, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyun olarak değerlendiriyor. Bununla beraber; daha etkili araçlar ve daha doğru bakış açıları keşfetmek için, bugün toplumsal alanda meydana gelen dönüşümleri yakalamayı ve daha şimdiden değişmiş olanı ve değişmeye devam edeni kavramanın önemine değiniyor. Keşfetmek için de bilinmeyene doğru yürümek gerekir. Bilinmeyen ise sürprizlerle doludur. Bilinmeyene doğru yürümek; ancak özgür bireye mahsus olan bir cesareti gerektirir.

Sanatçı, kendi sınırlarının ötesine, yani bilinmeyene doğru başlattığı yolculuğuyla beraber; vaktiyle çizilmiş ve içerisinde kalması dayatılmış olan sınırların özgürlüğünü kısıtladığını ve bu sebeple de bu sınırlar içerisinde sıkışmanın hiç de gerekli olmadığını fark etmiştir. Böylelikle keşfetmeye de, yolculuğun kendisine de tutkuyla bağlı hale gelmiştir. Bilinmeyene doğru yürüdükçe; sanatçının kendinde, üretim biçiminde, biçimlerinin halet-i ruhiyesinde, mevcudiyetinde, mahiyetinde ve işlevlerinde kaçılmaz olan değişiklikler gerçekleşir ve görünür hale gelir. Tüm bunlar; sınırların aşılmasıyla, başka alanlarla tanışılmasıyla ve disiplin alanlarının dışına çıkılmasıyla gerçekleşir. Tüm bu alanların ve disiplinlerin zenginliğini kendi zenginliğiyle harmanlayan ve sonsuz ifade olanağı yakalamanın hazzına erişen sanatçı; alanlar ve disiplinler arasında gezinen özgür bir seyyaha dönüşür.

Bu bölümde; disiplinlerarasılık bağlamı içerisinde es geçilmeden ele alınmasının gerekli olduğu düşünülen; bazı akımlar, bazı sanatçılar, bazı dönemler ve bazı kültürel durumlar üzerinde durulacaktır. Önceki bölümlerde olduğu gibi bazı

bölümlerin öncesinde, bazı bölümlerin de içerisinde; imgesel bir algı yaratmayı umarak alegorik hikayelere yer verilmiştir. Disiplinlerarasılığın nüvelerinin arandığı Romantizm ve İzlenimcilik, bunun yanı sıra sanatçı olarak; Pablo Picasso ve tabii ki Marcel Duchamp, dönem olarak da; 1960 ve sonrası sanatı üzerinde durulacak ve tüm bunlar üzerinden *disiplinlerarasılık* okuması yapılacaktır.

### 3.1. Narsist Aşık: Romantik

Gürültüler içinde uyandığı yatağından bir çırpıda kalkıvermişti narsist. Yüzünde sabahdan kalma bir sersemlik alameti yoktu. Hiçbir zaman da olmazdı zaten. Nitekim uykusunu alamadan uyandığı pek ender olurdu. O da, kadehlerce şarabı erittiği akşamlardan kalma zamanlarda... Sabahlığıyla uyandığında bile kıyafetini kuşanmış bir şövalye edalarındaydı. Kahvesini bir kraliyet uşağı edasıyla pişirir, pırıl pırıl kütüphanesinin cilalı raflarının birinden ustalara ait bir kitabı aristokrat bir hamleyle çekip alıverir, sandalyesine bir tüyün yere düşüşü gibi zarif ve usulca oturur, mekanik bir makine gibi bacak bacak üstüne atar ve bir prens edasıyla da uzun uza kahvesini yudumlardı. Kapısı çalmayacaktı. Tüm bu hazırlık tamamen kendisi içindi.

Bir kaşı doğuştan kalkık vaziyette sabitlenmiş, samimiyetsiz, hiç de sevecen olmayan bir ifadesi vardı. Kitaba da o ifadeyle bakardı. Sanki bu ifadeyi, elindeki kitabın yaşamayan ustasına yapardı. Makine sesleri, şehrin uğultusu, insan kalabalıkları... Hepsine “ne yazık ki yakın” ama hepsinden de “mümkün olduğunca öte” bir diyardıydı. Taşınmaya karar verdiği kulesinde... 7. Cadde, Rubi Bulvarı, 17 kapı numaralı daire.

Hiyerarşinin, sanatı yine hiyerarşiye hizmet etmekle görevlendirdiği, sanatın ve sanatçının da bireysellikten uzak sadece bu otoriteye hizmet ettiği düşünüldüğünde dördüncü yada ondördüncü yüzyıl resmi arasında teknik gelişmeler dışında çok da büyük bir farkın olmadığı söylenebilir. Öyle ki bu koca zaman dilimi içerisinde bireysellikten söz etmek olasılıklar dahilinde değildir. Umberto Eco (1962/ 2016, s.83) bu dönem sanatının eğitici bir ileti görevi üstlendiğini ve hiçbir adımda sürprizlere yer vermeden, tek bir doğruya yönelecek biçimde gerçeği açıklayan indirgemeci bir bilinci yansıttığını söyler.

Kilisenin baskısıyla şekillenen, bu sebeple de bireysellikten uzak dini konularla sınırlandırılmış sanatsal disiplinlerin söz konusu olduğu ortaçağ sanatının ve akabinde gelişen sanat akımlarının yine hiyerarşiye hizmet eden kusursuz işlevselliğine karşın, romantizmde açığa çıkan bireysellik oldukça devrimcidir ve kendinden önceki zamanlardan ve sanatlardan bu yönüyle oldukça farklıdır.

Sanayileşmenin ve buna bağlı olarak dünyevileşmenin görülmeye başlamasıyla beraber filizlenen bu bireysellik –ve yalnızlık-, sanatın katılaşmış yapısında çözümler meydana getirmiştir. Aynı zamanda filizlenen bu bireysellik, kendinden sonra gelen tüm sanat sürecini derinden etkilemiştir.

“Sanayileşme sürecinde toplumsal koşullardaki düzenin bozulması, gittikçe artan iş bölümü ve uzmanlaşma, bireyin yalnız, toplum karşısında tek başına kalmasına neden olmuştur. Bu tarihsel gerçeklerin insan üzerindeki psikolojik etkileri, ondokuzuncu yüzyıl sanatçılarında içsel bir duyarlılık geliştirirken, onların “geleneksel evren” tasarımlarını yıkmış, dış dünya algılamalarını parçalamış, dünya görüşlerini farklılaştırmıştır” (Genç, 1983, s.8). Bu bakımdan sanatta bir dünyevileşme yaşanmaya başlamıştır.

Mehmet Yılmaz’a (2006, s.14) göre, sanatın dünyevileşme durumu Rönesans’la hissedilmeye başlanmış, 17. yüzyılda daha da görünür olmuş ve 19. yüzyılda dinden köklü bir kopuş gerçekleşmiştir. Bu kopuş yükselen burjuva sınıfına ve Kant’ın – dinden bilime, estetikten sanata kadar- her alanın kendi sınırlarını belirlemesi düşüncesine bağlıdır.

Zaten sanat bu fikre dünden hazırdır. Bu kopuş ve olanakla, daha düne kadar kilisenin itaatkârı olan sanat, romantik bir mutlulukla kendinden geçivermiştir. Kendi sınırlarını da aynı *romantik* mutlulukla belirlemiştir. Kilise baskısı biraz fazlaca canına tak etmiş olacak ki, sınırı sadece kiliseyle kendisi arasına koymakla kalmamış; kendisinden başka her şey buna benzer –kilise baskısına benzer bir baskı- bir tehlike yaratabilir düşüncesiyle, kendine şöyle güzelinden, içerisinde şiirler yazabileceği bir kule inşa etmeye karar vermiştir. *Romantik* bir kule...

Düşünsel planda romantizm, öznelliğe, kişiselliğe, öznel duyarlılığa dayanır. (...) *Ben* nasıl duyuyorsam öyledir! Duygularım *bana* böyle söylüyor! *Benim* duygularım... ben, ben ve ben... Romantizmin duygusal kavrayışını belirleyen işte budur: *Ben'in, Benliğin içinden gelen...* (Say, 1997, s. 337).

Aslında romantizm bu bakımdan narsist bir ruh halinin tezahürüdür ve Baudelaire'in Modernizmin ikonik bir simgesi olarak düşünülebilecek olan Dandy'sine benzetilebilir. *Modern Hayatın Ressamı* kitabında Ali Artun'un (2007, s. 27) sunuş bölümünde ifade ettiği gibi; "Aristokrat edasıyla Dandy, kalabalıklardan tiksindir. Kalabalıkların silikliği ve bayağılığı karşısında o, eşsiz ve yüce (sublime) olabilme kudretinin sembolüdür. (...) *dandy* kimliğinde sanatçı- ve sanat- sadece kendisiyle ilgilidir".

Baudelaire'in Dandy'sinde olduğu gibi romantizmde de, kendini çağından hatta tüm zamanlardan soyutlayan yegane bireyselliğinden kaynaklı bir tanrısallık edası hissedilir. Nitekim Baudelaire de Dandy'i karakterize ederken bir bakıma modernizm sanatının ve romantizmin halet-i ruhiyesini tanımlamış olur.

Artun (2013, s.12) *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm* kitabının sunuş bölümünde, romantizmle beraber, sanatın tanrıların, doğanın ve toplumun hizmetinden çıkararak, onlara karşı özerk bir hakikat ve siyaset rejimi olarak amaçsızlaşmaya/işlevsizleşmeye/yararsızlaşmaya başladığından bahseder. Romantizmin hatası da buradadır. Özerk olma sevdası uğruna kendini, kendi sınırında kapatarak hayatın kendisinden uzaklaşmış, bireyselliğin doruklarında da narsistleşmiş ve kendinden başka bir bireysellik göremeyince de kendini tanrısallaştıracak kadar öteye gitmiştir. Bu da romantizmin tek mutlak olarak kendini ve kendi sanatını görmesi demektir. Sonuç olarak da bilgisi tek mutlak bilgi, sanatı da tek mutlak sanattır.

Disiplinlerarası bir yapıya hiç sahip olmasa da romantizmi bu çatı altında ele almanın gerekli olduğu söylenebilir. Çünkü bu ruh hali her ne kadar yalıtık olmayı, izole olmayı ifade etse de, izlenimcilik zamanlarıyla beraber fiziki anlamda görünür olan üretimlerin ateşleyicisi bu bağımsız ruh halinden başka bir şey değildir. Bu sebeple önemlidir ve bu çatı altında ele alınmayı hak etmiştir. Çünkü romantizmle başlayan

“ben” kavramı; sanat üretimine, bireysel bakış açısını, yorumlayabilme özgürlüğünü kazandırır.

### **3.2. Biçimsel Çözümle: İzlenim**

Romantizmin ruh haliyle, kendi üretimini harmanlayan izlenimcilikte fiziki anlamda görünür olan şey, biçimsel bakımdan çözümlerin başlamasıdır. Bu şimdiye kadar yaşanmamış bir deneyimdir. Belki de bunun nedeni fotoğraf makinesinin icadıyla beraber sanatsal üretim düsturunun büyük bir sarsıntıyla irkilip güne yeniden ve başka gözlerle bakarak uyanmasıdır. Nicholas Bourriaud' a (2001/2004, s.107) göre fotoğrafın ortaya çıkması, sanatçıların dünyayla olan ilişkilerinde ve genel olarak tasvir biçimlerinde değişiklikler yaratır. Bazı şeyler yararsız hale gelirken, başka şeyler de olabilirlik kazanır. Tasvir geçerliliğini yitirir ve yeni görüş açıları meşruluk kazanır. Ancak geçerliliğini yitirmeyen, eskilerden kalma bağluluklar da vardır. Örneğin; sanatçı doğayı taklit etmeyi bırakmış olsa da, ele aldığı konularda çok da bir değişikliğe rastlanmaz, hatta konular çoğunlukla yine doğanın kendisi olarak kalır.

İzlenimcilerin, üretim tekniğinin içerisinde fotoğraf teknolojisi olmasa da, üretim biçimindeki bu değişimde ve bu çözümde fotoğraf teknolojisinin varlığı şüphesiz ki vardır. Yani fotoğrafa bulaşmadan fotoğraftan yararlanmışlardır. Bu sebeple izlenimcilik; kendinden, kendi dışında olana doğru bağlanan bir köprüdür. Bu sebeple sanatının ya da sanatın tıkanığını hissettiği an bir değişime kendine açarak kozasını yırtmıştır.

Terry Barreett (2012, s.55) 'in aktarımına göre, Douglas Crimp, modernizmin sonunun fotoğrafın keşfedilmesiyle geldiğini savunur. Ona göre de fotoğraf; sanatsal görseller de dahil tüm görsellerin mekanik olarak yeniden üretimine olanak sağlamış ve sanat eserinden eşsizlik, özgünlük, konum ya da doğum özelliklerini söküp almıştır.

Jonathan Crary'e göre 19. yüzyılla birlikte görmenin kaynağı değişir. Örneğin doğanın oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Böylece görüş öznelleşir ve görme;

bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığında kurtulur, liberalleşir, referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle erir. Belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir. Görme bireyselleşir, eşitlenir, demokratikleşir (Artun, 2007, s.39).

Görmenin bireyselleşmesi sanatta disiplinlerarasılık açısından önemlidir. Bakılanın taklidinin terkedilerek, yorumlamaya dayalı bir bakış açısı sergileyen izlenimcilik bu açıdan bir dönüm noktası olabilir. Biçimsel olanın taklidini yansıtabilecek olan her türlü yapı, izlenimci tarafından bozguna uğrar. Doğa farklı tasvir edilebilecek bir kavrayıştır onun için. İzlenimcilerin, biçimsel anlamda gerçekleştirdikleri bu darbe büyük bir kırılmadır.

### 3.3. 20. Yüzyılda Sanatta Disiplinlerarasılık

“...uygarlığın her dönemi, asla tekrarlanamayacak, kendine özgü bir sanat meydana getirir. Geçmişin sanat ilkelerini canlandırma çabaları en fazla ölü bir sanat doğurur” (Kandinsky, 1971/2015, s.27).

Bir taraftan, kilisenin etkisinden uzaklaşarak dünyevileşmeye ve bununla beraber özgürleşmeye başlayan sanatın seyir halindeki yolunun; öte taraftan sanayileşme mekaniği ve sistematiği uygulanılarak tıkanmaya -suni bir yolla- çalışıldığı görülür.

Bir taraftan, sanatın özgürleşen ortamı sanatçıları; örneğin, bir müzisyen olan Richard Wagner’ı, 19. yüzyılda, resim, tiyatro, heykel, müzik, dans gibi sanat disiplinlerinin harmanlanmasını önermeye; her sanatın gerekliliği ve her sanat disiplininin eşit derecede hak ve ayrıcalıklara sahip olduğu düşüncesiyle *bütünsel sanat yapıtı* anlamına gelen *Gesamtkunstwerk*<sup>1</sup> kavramını üretmeye iter. Öte taraftan da sanatı, bir saflık idealine doğru yönlendirmeye çalışarak özgürlük yolunu tıkayabilecek girişimlerle de karşılaşılır. Örneğin, New York Modern Sanatlar

<sup>1</sup> “Wagner’ın tanımladığı, daha sonra Modern Sanat Tarihi tarafından da farklı farklı yorumlanan Gesamtkunstwerk kavramı, daha çok Viyana’da 1900 yıllarındaki sanat ortamını, Bauhause’un 1919-1933 arasındaki etkilerini ele alırken kullanılan bir ‘terim’ olarak, tüm yaratıcı sanatlar arasındaki ‘eşzamanlı’ bir diyalogu gündeme getirir (Sönmez, 2011, s.20).

Müzesi'nin ilk direktörü olan Alfred H. Barr, modern sanatın gelişimini, yeni hareketlerin soykütüğünü yansıtmaya yarayan oklar ve ayırıcı çizgiler kullanarak gösteren bir diyagram kullanarak sanatı tamamen formüle eder. Hatta bunlardan da oklar çıkararak yeni oluş(-turul)acak hareketleri belirleyen sanatsal bir öngörü sistemiğini kurgular. (Heartney, 2008, s. 8).

Evrensel mutlaklık kanısında ısrarcı olan modernist anlayış, nesnel bakış açısıyla hiç sarsılmaz bir zemin kurgulamaya çalışır. Bu düşünce, Clement Greenberg'in fikirlerinde de görünmektedir. "Greenberg'e göre modernizmin özünde 'bir disipline özgü yöntemlerin disiplinin kendisini eleştirmek, onu yok etmek için değil, ama beceri alanındaki yerini daha sağlamlaştırmak için kullanılması' vardır" (Murray, 2002/2012, s.172). Yani anlaşılan Greenberg için eleştiri, mahiyetinin bayağı dışında bir anlam taşımaktadır.

Modernizmde, anlamsız bir *saflık* aşkıyla –ki fazla *saflık* aptal olma delaleti bile olabilir- disiplinler temeli o kadar sağlamlaştırılmaya çalışılır ki; bu aşkın hastalıklı olduğu –çünkü düşüncesi *sanata yeni ufuklar açmak, disiplinleri yeni keşif olanaklarıyla ileriye götürmek* bir tarafa, *olduğu yere hapsetmek* üzerinde kuruludur- çıplak gözlerle bile görünebilir. Öyle ki; eleştiri bile, eleştirdiğini yüceltmek için yapılır. Greenberg gibi bazı nüfuzlu zat-ı muhteremlerin yapmaya çalıştığı ve becerdiği bu formalist tavırlar; tüm zamanların sanatına uygulanabilecek bir sistem arayışıyla sanatı çıkmaz bir sokağa yönlendirmek ister. Nitekim kategorize edilmiş olan bütün bir sanat tarihi, bugün "-izm" ler olarak çoğu sanat kitabında görülebilmektedir.

Her ne kadar "-izm"ler adı altında okunan bir sanat tarihi yaratılmış ve disiplinlerin kendi sınırları içerisinde tıklı kalmasına neden olabilecek formüller tasarlanmış olsa da, birçok "-izm" in bu hastalıklı formalist düşünceleri yırttığı görülür. Tam da şu esnada, bir sonraki bölümlerden birinde, kulağı çınlamaya başlayan "Dada" hınzırca göz kırpmaktadır.

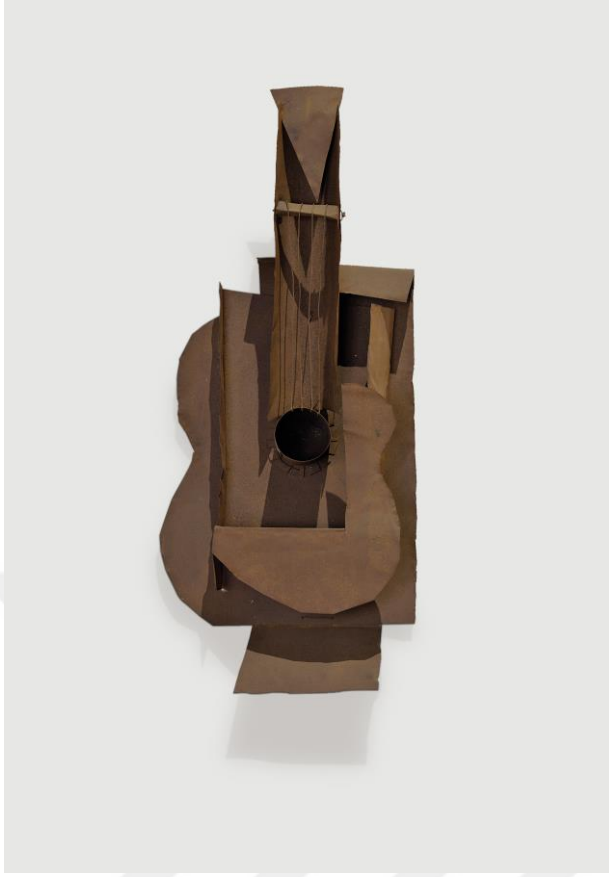
### 3.3.1. Pablo Picasso- güzel kapı komşusundan bir fincan kahve isteme cesareti

“XX. yüzyılın başlarında, sanatsal etkinliğin toplumsal göndermeleriyle ilgili derin bir değişime tanık olduk; bu değişim, sanatçıların şiddetle reddettiği, sembolik değerler sisteminin aşınmasına bağlı olarak ortaya çıkmıştır” (Farago, 2003/2006, s. 161).

Tasviriden uzaklaşılması bir sınır ihlali olarak görülebilir. Çünkü alışlagelmiş oyun kuralın dışına çıkmıştır. Bu değişim, başka şekillerde de oyun oynanabileceğinin fark edilmesi demektir ve tüm oyununları sanatçının kişisel iradesiyle yeniden düzenleyebilme özgürlüğünü yaratır. İzlenimcilikte tasvirin reddiyle başlayan bozgun, kübizme biraz daha öteye taşınır.

Tasvirin reddedilişinin bir diğer şekli ise, tasvir edilebilen bir şeyi doğrudan doğruya tabloya yerleştirmektir; bir gazete ya da afiş çizmek yerine, bunlar doğrudan tuval yüzeyine yapıştırılır. Dahası, iki boyutlu ‘plastikle’ yetinmek yerine, hacimli cisimler tuval üzerine yapıştırılır; üstelik bu durum, resim/ heykel ayırımını ortadan kaldırır (...) (Farago, 2003/2006, s. 250).

Sanatsal bir obje kendini tek bir oluş üzerinden kurgulamaz. Kendini tek açıdan bakılması gereken bir boyuta indirgemez ve kendini dayatmaz. Her şey olabilir. Çok parçalı ya da çok boyutlu olabilir. Heykel gibi görünen bir resim ya da resim gibi görünen bir heykel olabilir. Bu bakımdan, kübizmin çok boyutlu yapısı başlı başına bir ironidir. John Berger’e (1965/2010, s. 65) göre, Kübistler, sanatta daha önce kabul edilmemiş olan yapay nesneyi, yani imal edilmiş olan şey’i üretimlerinin nesnesi olarak kullanırlar. Onlar, kağıt, mürekkep, tuval ve boya dışında resimlerinde yeni teknikler ve malzemeler kullandılar. Resimlerine kağıt, muşamba, karton ve teneke yapıştırdılar. Berger’e göre bunlar sanatı paha biçilmez, değerli, mücevher kıymetinde gören burjuva sanatına bütünüyle meydan okuyordu.



**Resim 3.1.** Pablo Picasso, Gitar, 1912, tabaka, metal ve tel, 77x 33x 19 cm

Sanatta *yüce* olarak dayatılanın karşısında izlenimcinin elde ettiği galibiyeti görmezden gelememişti Picasso. Uzun uza bir yerde durmak pek de ona göre değildi ama ortada devam ettirilmesi gereken bir dava vardı. *Yüce* olarak sunulana karşı... Bu savaşı bir adım daha ileri götürmeliydi ve bu dava uğruna bayrağı eline aldı. Sanatsal bir açıklıkla her yere burnunu sokabilen bu *üslupsuz ve istikrarsız* adamı, ondan beklenmeyecek bir sadakatle yerinde uzun süre tutan şey belki de bu davaydı. Kübizm bayrağını taşıırken aklında tam olarak bunlar vardı.

Aslında Picasso, bulmak hevesiyle sanat aleminde durmadan dolaşan büyük bir gezgindir. Bu alemin içinde, elinde bir fincanla dolanan, kahvesini lezzetlendirip, renklendirecek türlü dokuda aroma keşfetmek için tüm komşularının kapısını tıklatan bir kapı komşusudur Picasso. Her türlü malzemeyi dönüp dolaşıp illa ki ama illa ki

heykelle ya da resimle buluşturmak üzere yanar tutuşur. Her defasında “Ben aramam. Bulurum”<sup>2</sup> diyerek belki de bu seyyahlığını dile getirir.

Picasso, tektonik bir harekettir. Fay hattına koca bir tokattır. Eli ağır Picasso, plastik sanatların birbirleri içerisinde gezinebileceği bir özgürlük alanı yaratmıştır. Resim ve heykel etkileşiminden doğan bir kolaj yaratmıştır. Bir sanat disiplininin alışlageldik sınırları içinde kalmaktan ziyade, başka disiplinlerle de beslenmeyi dert edinmiştir. Bu nedenle disiplinlerarasıdır. Ayrıca teknikte usta olmasına rağmen sanatın bundan çok daha ötesi olduğunun beden bulmuş halidir. O bir kırılmadır.

“Kırılma” kelimesinin içerisinde, onarılabilecek bir tahribat algısı saklıdır. Örneğin: Bir fincanın kırıldığından bahsediliyorsa, bu kırılma, tamir edilebilir bir potansiyelin hala mevcut olduğu anlamını beraberinde getirir. Fincan tamir edilebiliyorsa eğer, kırık parçalarından çoğu ya da hiç biri kayıp değildir. Kırık parçalardan çoğu ya da hiçbiri kayıp değilse de parçalar aşağı yukarı yakınlara yayılmıştır. İşte “kırılma” tüm bu olasılıkların varlığını çağırıştırır. Picasso, kesinlikle büyük bir kırılmadır ve kavgası da kendi alanındadır.

### **3.3.2. Marcel Duchamp- fincanı yere çalan anarşist**

Geçmişten Dada’ya kadar damıtılmış olan konsantre ya da Picasso’ dan kalan miras; tortullanmış, kalkerlenmiş ve Duchamp’ ın eline düşmüştü. Alaaddin’in sihirli lambası görünümünde olan bir kahve fincanıydı. Kusursuzluğundan eser kalmamıştı. Çok yara almıştı. İlk günkü pürüzsüz şeklinin çok uzağında olsa da, özü itibarıyla oldukça sıkı bir mirastı. Değerini bilen usta ellerde iyice ovalanırsa üç dilek hakkı bile bahsedebilirdi.

Elinde tuttuğu fincana bakan gözlerinden birini büyüterek bir kamera gibi odak aldı ve uzun uzun içindekileri seyretti Duchamp. Geçmişten bugüne kadar telvelenmiş olan tortuyu bir falcı edasıyla seyretti. Derin bir okuma yaptı belli ki. Sonra beyhude ama aynı zamanda bir yerlerden tanıdık hınzır bir gülümsemeyle fincanı yere çaldı.

---

<sup>2</sup>John Berger’in Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı kitabında aktardığına göre, “Bana sorarsanız resimde aramanın hiçbir anlamı yoktur; önemli olan bulmaktır.” (Berger, 1965/ 2010, s.38).

Sanat işte bu kadardı. Yücelik bu kadardı. Modernizm bu kadardı. “Usta eller” bu kadardı. Buraya kadardı. Un ufak olması gerekirdi. Un ufak oldu. Un ufak etti.

“...kübizm, empresyonizm gibi hareketler biçim, renk vb kaygıları olan, bir sanat yapıtı olarak gösterilen, tasarlanan veya bu amacı güden hareketlerdendir” (Marcus, 1989/2013, s. 207). Biçim bozarak her ne kadar taklitten uzaklaşıp bir kırılma yaratsalar da kübizm ve izlenimcilikte, estetiğin *güzel* üzerinden ilerleyen meseleleri ön plandadır. Renk, biçim, bunların birbirleriyle olan ilişkileri, kompozisyon...

Sanat, kırılmalarını bu kabuğun içinde yaşar. Her şey buranın içinde gerçekleşir. “Biçim bozma; öyle mi olmalı, böyle mi olmalı?”, “Renkler; bu yolla mı, yoksa diğer yolla mı kullanılmalı?” vb... Kaygılarını ve devrimlerini işte bu kabuk içerisinde gerçekleştirir. Oysa Duchamp kabuğu kırıp çıkmıştır. O “... sanatın estetik açıdan değerlendirilmesine ve analiz edilmesine karşı çıkar” (Türkdoğan, 2014, s. 130). Bu karşı çıkışa istinaden ortaya hiç de estetik olmayan *Çeşme*’yi sürer. *Çeşme* karşısında renk, ışık, kompozisyon, oran orantı, espas, güzellik gibi kelimeler anlamsızlaşır. “İnsanın sanatsal üretim çerçevesinin tarihi düşünüldüğü zaman, bu üretim sürecinde eserin biricikliğinin, sanat eserinin en belirgin özelliklerinden biri olduğu kolaylıkla görülebilir. Hazır nesne ise biçimi ya da biçim bozmayı, rengi ya da ışığı, kompozisyonu ya da oran orantıyı dert etmekten çok öte bir yerededir” (Hollander, 2010, s.17).



**Resim 3.2.** Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, porselen

Görünen o ki Duchamp bir kırılmadan daha fazlasıdır; parçalanmadır, saçılmadır. “Parçalanma” kelimesi, yine aynı fincan örneği üzerinden kurgulanmaya çalışıldığında, fincanın akıbetiyle ilgili olasılıklardan bahsetmek çok güçleşmektedir. Öyle ki; parçalanma durumundan sonra ortada fincan algısı yaratacak türden büyük bir parça bulmak neredeyse imkânsızlaşmıştır. Sadece her yana yayılmış parçacıklar vardır ve bu parçacıklarla nerede karşılaşılacağı belli değildir. Çünkü parçacıklar her yerdedir. Fincana ait olmayan parçacıklar bile fincanın zannedilebilir ve hatta fincan olduğu iddia edilebilir. Duchamp böyle bir etki yapmıştır. Ondan sonra her şey sanat zannedilebilir. Her şey sanat da olabilir... Böyle bir kurgunun içinde, “sanatta güzel olmak” ya da “sanatta yegâne olmak” ifadeleri, görmüş geçirmiş ve hınzır bir tebessümle karşılaşacaktır.

Fincan parçalanmıştı bir kere. Bundan dönüş yoktu. Bu öyle bir yıkımdı ki; değeri eşsizdi. Bu tarihi suçu memnuniyetle üstlenmek isteyen, burnu çok iyi koku alan uyanıklar da vardı. Andy Warhol bunlardan biriydi. O ve onun meşhur *Brillo Box*’ı

bu yıkıma talipti. Öyle ki Arthur Danto bu yıkımı Warhol' un yaptığına inanır. Hatta “Danto özellikle *Brillo Box*'ı modernizmin sonuyla ilişkilendirir, çünkü bu sayede Warhol artık sıradan objeyle sanat eseri arasındaki farkın sadece eserlere bakarak söylenemeyeceğine ilişkin “felsefi” açıklamayı yapmıştır” (Barrett, 1994/2012, s. 55).

France Farago, 1913 yılı ile 1920'li yılların başlarında gerçekleşen sanatsal “tezahürleri”, 20.yyın bütününe yayılan asi bir geleneğin kökeni olarak tanımlar. Bu gelenek Fluxus ve 1960'lı yıllardaki diğer sanat akımlarıyla birlikte Avrupa'ya geri dönmüştür. Farago bu geleneği karakterize eden özellikleri şöyle aktarmıştır: “Güzel Sanatların yadsınması ve daha geniş anlamda, yüzyıllar boyunca sanatta ve şeylerin sunumunda kullanılan materyallerin ve yöntemlerin yadsınması; şeylerin herhangi bir sofistike işleme tabi tutulmaması ve neredeyse hiçbir değişime uğramaması gerekir” (Farago, 2003/2006, s. 247, 248).

Öyle ya da böyle yıkım gerçekleşmiştir. Modernizmin inşa ettiği kule çökmüş, taş üstünde taş kalmamıştır. Ayırtırdığı tüm uzmanlık alanlarının sınırları eriyip buharlaşmıştır. Sınırsız kalan bu alanlar da birbirlerini yeni günün sabahıyla beraber görmeye başlamışlardır.

### **3.4. 1960 Sonrası Disiplinlerarası Etkileşimler**

“Geleceğe doğru yaşamak bilinmeyene sıçramak demektir; bu da, halihazırda emsali olmayan ve pek az kişinin kavradığı dereceden bir cesareti gerektirir” (May, 1975/2005, s.41).

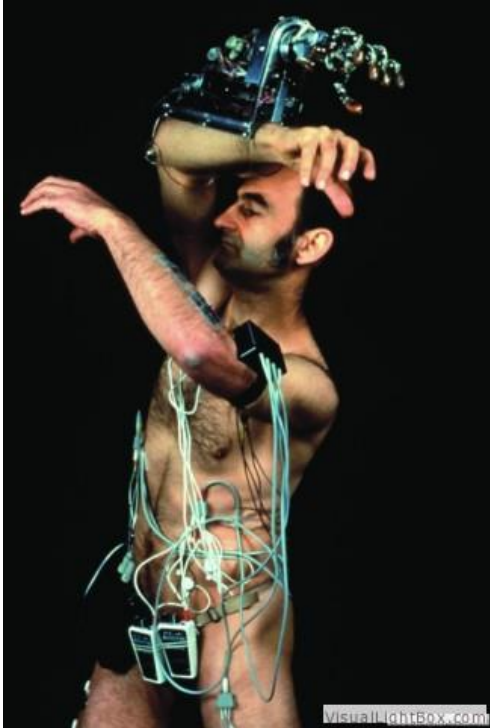
Sanatın bir teknikte ustalaşmak olduğu zamanlar yolculuğun başlangıcında kalmıştı. Sanatçı anlamıştı; yolculuğunu yavaşlatabilecek ya da engelleyebilecek olan tüm sınırlar yüzleşilmesi gereken bir davaydı ve bir bir ortadan kaldırılmalıydı.

Sanatçı, temsil sorunu ile hesabını görmüş, sonra gözünü nesneye dikmiş ve sanat nesnesinin ne olabileceği ile ilgili bir arayışa girişmişti. Bu kavgadan çıkınca da

istediğini elde etmişti. Gazından arınmış gibi görünmekteydi. Çünkü nesnenin ne olması gerektiğine dair bir ideal bırakmamıştı. Dada ile beraber, pisuar gibi alelade bir nesne, sanatın nesnesi haline dönüşmüş ve sonraki hayatına, “Çeşme” olarak devam edebilmişti.

Çağdaş sanatın tanıklık ettiği altüst etme mantığının, köklerini, çağdaş avangart akımların bu denli çoğalmasını mümkün kılan kurucu adımların en önemlisini oluşturan Dadaist zihniyetten aldığına hiç şüphe yoktur. (...) Dadaizmin bütün çabası, sanatsal türleri birbirine karıştırmaktan ve sanatı, edebiyatı ve teknikleri birbirinden ayıran sınırları aza indirgemekten ibarettir; bu bağlamda (...) sanata yabancı kabul edilen bütün materyalleri kullanmış ve sınırsız bir düzenlemeyle bunları harmanlamaya çalışmıştır (Farago, 2003/2006, s. 243).

Bu bağlamda “Çeşme” çok büyük bir hamleydi. Kalıplaşmış algıları yıkan bir hamleydi. Tabu yıkan bir hamle... Tabu, elini kolunu sallayan bir cengâver tarafından kurgulanacak cinsten bir oluşum değildir. Tabu bir güç yaratısıdır. Bir otorite düzenidir. Sağlam bir yapıdır. “Çeşme” darbesiyle bu algıyı yıkan sanatın; hak sahibi olduğu kendi bedenini, söylemlerini, politik duruşunu pek tabii ki sanatın nesnesi haline getirmesi beklenirdi. Chris Burden, Gunter Brus, Judy Chicago, Carolee Schneemann ve Stelarc, Beuys bu gibi sanatçılar bunlardandı.



**Resim 3.3.** Stelarc, Üçüncü El

Bundan sonra sanat, sanatçının bedeninin sanat nesnesi olmasının yanı sıra bedenin de bir performans nesnesi olmasına dek sınırları zorlayacaktı. -Çoğu zaman heykel gibi görünen- Üç boyutlu nesnelere oluşturulan mekana özgü yerleştirmelerle şekillenecekti. Videoyla ekranlarda tekrar tekrar çoğalarak izlenecek, kavramlarla dile gelecekti.

20. yüzyılın ikinci yarısında özellikle 1960'ların Fluxus, Oluşumlar (Happenings) ve Performans Sanatı gibi sanat akımları ve sanat üretim yöntemleri, disiplinlerarası (interdisciplinary) bir üretim biçimini benimseyerek ve sanat kapsamı içerisindeki alanları ve sanat ile hayatın diğer olguları arasındaki sınırları sorgulayarak, bu sınırları belirsizleştirmeye çalışmışlardır (Arapoğlu, 2013 s. y. ).



**Resim 3.4.** Joseph Beuys, Joseph Beuys performansı sırasında Kukei / Akopee-nein / Browncross / Yağ köşeleri / New Art Fluxus Festivalinde Model yağ köşeleri, Aachen Teknik Üniversitesi, 20 Temmuz 1964'de fotoğraflandı.

1960'lar, sanatlararası ve disiplinlerarası etkileşimlerin yoğunlaştığı, disiplinlerin birbirlerinin alanlarına sızdığı, sanatçının bireysel dışavurumlarının görselleştirilmesinden öte politik tavrının da bir sanat eserine dönüştüğü bir dönemdir. Bu dönem, aynı zamanda teknolojinin de sanatta baskın hale geldiği ve sanatçının ifade olanaklarını daha da genişlettiği bir zaman dilimidir. Örneğin, 1966

yılında sanatçılar Robert Rauschenberg ile Robert Whitman ve mühendisler Billy Klüver ile Fred Waldhauer Sanat ve Teknoloji Deneyleri'ni (E.A.T. diye de bilinir) kurmuşlardır. Böylece yüzlerce sanatçı ve mühendis arasındaki işbirliklerine katalizörlük yapmışlardır (Heartney, 2008, s. 168).

İstedikini gerçekleştirme ve düşündüğünü sanat eseri olarak öne sürebilme özgürlüğü yakalayan, teknolojiyle beraber her türlü tekniği ve malzemeyi yanına alan, sınırları eritmeyi öz meselesi haline getiren sanat için daha fazlası lazımdı. Her şey sanatın nesnesi olabiliyor ise sanat her yerde de olabilmeliydi. Bu düşünceden hareketle sanat mekanları da dönüşüme uğrayacaktı.

### 3.4.1. Tanımadık sevgiliyle sohbet

“Özgür olmak isteyen insan” der büyük bir düşünür, “uyum göstermemelidir”. Otorite ise, uyum göstermeleri için kişilere rüşvet vererek, herkesten şişman bir barbarlığın çok kaba bir türünün aramızda gelişip serpilmesine yol açar. Otoriteyle birlikte ceza da ortadan kalkacaktır. Bu büyük bir kazanım olacaktır- hatta değeri ölçülemeyecek derecede büyük bir kazanım” (Wilde, 2010, s.221).

Kilise, okul ya da mahkeme gibi, galeri ve müze mekânları da sınırları belirlenmiş alanlardır. Bu mekanlar dört duvardan ibaret olsa da görüldüğünden fazlasına sahiptirler. Biraz abartılı bir bakış açısıyla; 35 m<sup>2</sup>'lik bir hapisane koğuşuna bile, içerisindeki mahkûmun *özgürce* dolaşabileceği bir mekan gözüyle bakılabilir. “Ne de olsa orası ona tahsis edilmiştir”. Mahkûm içerisinde şarkı söyleyebilir, bedensel hareketlerini yapabilir, canı istediği zaman tuvalete gidebilir, gizliden sigara içebilir, kitap okuyabilir, duvarına resim asabilir, yumuşak bir yatakta da uyuyabilir... Ancak yapabileceklerinin sınırları ve ölçüsü bellidir. Çoğunlukla bu sınırların gündeme getirilmesine de hiç gerek kalmaz. Çünkü hapisane sadece parmaklıktan ya da dört duvardan ibaret bir yer değildir. Aynı zamanda görünmez ideolojiler üretir ve ehlileştirir. “Tedavi” edicidir. Nitekim bu görünmez tedaviyle, mahkûmun otokontrolü muazzam derecede mükemmelleşir.

Ancak Őu bilinir ki, sanatçı mahkûm değildir ve mahkumiyet gerektirecek bir suçu *ne yazık ki* işlememiŐtir. Söylemleri ve davranıŐları aleni bir suç içeren Őahısa müdehale etmek genelde oldukça maliyetsiz ve basit bir hamleyle çözülebilir. Bir kelepçe ve bir düzine demir parmaklık buna yeterdir. Oysa yüzyıllardan beri mevcudiyeti meŐru olan sanatçıya müdahale etmek için Őatafatlı alanlar, enteresan stratejiler ya da gizli gizli kurgulanan fikirler ve dosyalarda saklanan raporlar lazımdır. Mahkum gibi sanatçıyı da ehlileŐtirmek için bir sanat ideolojisi kurgulamak gerekmektedir. Nitekim, “MoMA’nın ilk yöneticisi Alfred Barr, mütevellî heyeti için hazırlanan ilk gizli raporlardan birinde bu noktayı açıkça belirtiyordu: ‘Müze esasen sanat bilgisi, eleştiri, uzmanlık, anlayış, beğeni [...] ‘üretir’” (Putnam, 2001/2005, s.52). Bu ideolojinin kurgulanıŐını ispat etmek için uzun araŐtırmalara ve bu türden delillere gerek yoktur aslında. Bu hususla ilgili gizli raporların mevcudiyeti bile bu kurgunun göstergesidir. Sanatçının bir müzeden ya da bir galeriden dıŐarıya adım atması için bu türden gizli raporları, enteresan stratejileri ya da dahiyane kurguları görmesine gerek yoktur. Galeri ya da müze mekânlarının, sanatçı tarafından *sınırlayıcı bir özgürlük alanı* olarak algılanmıŐ olması kâfidir. Modernizmin sanat bağlamında ideolojisinin kurgulandığı bir yer olarak...

İlk bakışta sadece bir *mekân* gibi görünse de tıpkı bir hapisane gibi, galeri ve müze mekanları da kendi yaratıcılarının ideolojileriyle beraber inşa edilirler. İçerisinde sunulanlar ise bu ideolojilerin göstergesidirler ya da zamanla ona dönüşürler. Claude Gintz de (1991/2010, s.52), sanat eserlerinin bu mekanlarda belli bir düzende bir araya getirilmıŐ ganimetler gibi dizildiğinden bahseder. Ona göre bu mekanlar egemen ideolojiye uygun türdeŐ bir estetik söylemin yararına bu eserleri tanıtan bir aygıt iŐlevi görür.

Tam da Gintz’in mantığıyla düşünöldüğü zaman, yani sanat eserlerinin bu mekanlarda belli bir düzende bir araya getirilmıŐ ganimetler gibi dizildiği düşünöldüğünde, bu eserlerin sanatçılarının da leblebi gibi belli bir düzen içerisinde bir araya gelerek dizildiği görölecektir. Arada gözden kaçmıŐ enteresan bir tanecik zaman içersinde ne de olsa törpölenecektir. Belki de diğerlerine sürte sürte zaman içerisinde ve kendiliğinden Őekle Őemale girecektir. Bu nereden bakılırsa bakılısın tam bir ehlileŐtirme silsilesidir.

Sanatçının patavatsızlığını ve sürekli can sıkıntısı yaratan fikirlerini terbiye etmenin sinsice düşünülmüş en dolaylı yolu olan alternatifsiz, nadide ve görkemli mekanlar bu anlamda gerçekten de işlevseldir. Ne de olsa sanatçı seve seve kendini, yapıtını, egosunu orada sergilemek isteyecektir. İşte tam da o vakit *mekân mekanizması* devreye girecektir. Yani *nihayet* mahkûmda beliren otokontrol kaçınılmaz olarak onda da belirecektir.

Egemen ideolojinin sınırlandırmalarından kendini kurtarmaya çalışan sanat, böyle dengelerle ilerlemenin ona göre bir şey olmadığını iyi öğrenmişti. Ona göre özgür olmak, alternatifler üreterek sınırlardan arınmak çok önemliydi. Özgür olmak için de bu gibi inşaların yıkılması -fikri anlamda- ve istendiği zaman, işaret edilen alanın dışına çıkılabilmesi gerekirdi.

Bu ideolojik sınırın dışına çıkabilmenin yolunu, 1968 yılında belleğinde yeşeren kavramsal bir “müze” fikriyle Marcel Broodthaers’ın deneyimlediği söylenebilir. Örneğin, evinde resmi bir törenle açılışı yapılan müzenin 19. yüzyıl bölümünde Courbet, Corot, Ingres, Delacroix gibi 19. yüzyıl sanatçılarından oluşan kartpostallar bantlarla duvarlara yapıştırılmıştır. Aynı zamanda dünyanın çeşitli bölgelerinden toplanmış üzerlerinde “Resim”, “Dikkat Kırılabilir”, “Nemden Koruyunuz” vb. yazılar yazan nakliye sandıkları sergilenmiştir. “Douglas Crimp’in dikkat çektiği gibi, Broodthaers *19. Yüzyıl Bölümü*’nde müzeyi evinin içine yerleştirmek suretiyle üretim ve tüketim mekânlarını iç içe geçiriyor, böylece ‘bu ikisini ayıran ideolojik belirlenimi, yani liberal burjuva kategorileri olan *özel* ile *kamusal* ayrımını sorguluyordu” (Erickson, 1999/2005, s.139).



**Resim 3.5.** Marcel Broodthaers, Modern Sanat Müzesi Kartallar Departmanı, 17. Yüzyıl Bölümü, 1969

O'Doherty (1976/2010, s.22) ise, 1960'lı yıllarda pek çok sanatçının enstalasyonlar aracılığıyla steril "beyaz küp"ü bir tür atölye ortamına çevirerek galeri mekanını atölyenin bir uzantısı haline getirdiğinden bahseder. Ona göre bu mekanlarda sanatçının eliyle gerçekleştirilen bu müdahaleler oldukça anlamlı ve önemlidir. Claude Gintz'in (1991/2010, s.57) de bahsettiği gibi mesajların ve imlerin yalnızca belirlenen koda uygun olarak aktığı dünyada, sanatçı devreye bir parazit olarak giriyor. Galeri mekanını bir atölye ortamına dönüştürmek, kurgulanmış ve hesaplanmış olanı görerek, bu kurgu ya da hesabı bozguna uğratmak ve aynı zamanda kurgulanan ideolojiyi sanatçının kendi ideolojisiyle değiştirmek anlamına da gelir.

Böylece, her şey olabilmeyi becerdiği gibi, inşa edileni değiştirebilme ve her yerde olabilme zaferini kazanan sanat; hâkim sesin ona oynaması için tahsis ettiği ve işaret parmağıyla göstererek dikte ettiği bu alan kavramını da *yeri de ben belirlerim* diyerek değiştirir.



**Resim 3.6.** Piero Manzoni, Dünya İçin Kaide (Socle du Monde), 1961. demir ve bronz, 81.9 x 100 x 100 cm. Herning Kunstmuseum, Danimarka

Dayatılanı değiştirmeye yönelik güdülen soğuk bir savaştır bu. Öyle ki “Brian O’Doherty’nin de çeşitli örnekler vererek üzerinde durduğu bu yaklaşım, bir yandan sanatla yaşam arasındaki sınırları yok ederken (ki O’Doherty galeriyi bar, benzin istasyonu, hastane odası, yatak odası vb. mekanlara dönüştüren sanatçılardan söz eder), öte yandan sanatın üretim süreciyle tüketim sürecini (hem mecazi, hem gerçek anlamda) örtüşürerek galeriyi bir tür kulise dönüştürmüştür (O’Doherty, 1976/2010, s.22). Sanatçı bir yandan bir dayatmayı alaşağı ederken, diğer yandan da galeriye tabii olmadığını göstererek işaretli alanın dışına çıkar. Böylelikle yeryüzüne uygulanabilecek bir sanat fikriyle, başka bir çizili sınır işte tam da böyle çökertilir.

ABD’de yeryüzü sanatının gelişmesi, doğrudan sanatı müzede barındırma uygulamasını hedef alıyordu. (...) Mekanı, sanayi sonrası döneme ait bir gösteri [spectacle] olarak yeniden icat eden Smithson, sanatı galeri ve müze kurumları üzerindeki vurgudan uzaklaştırmaya çalıştı. (...) Minimalizm ve kavramsal sanat da “sanat nesnesinin gayrimaddileştirilmesi” olarak tanımlanan kurumsal uyaşımına meydan okudu (Putnam, 2001/2005, s.50, 51).

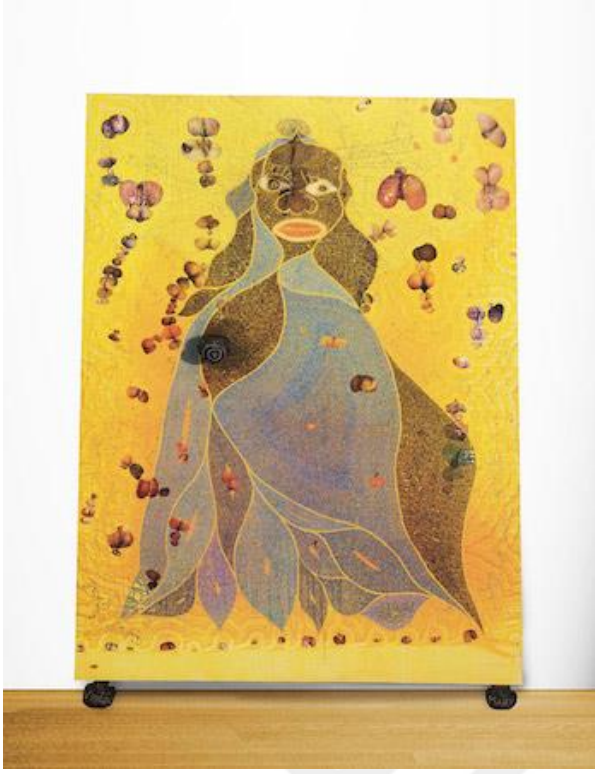


**Resim 3.7.** Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1969-70, kaya, kaya tuzu ve toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah

Bir uyanış olduğu belliydi. Bu dayatılana, çizilen sınıra karşı verilen bir mücadeleydi. “(...) her ne kadar herkesin neler olduğunu anlaması zaman almış olsa da en önemli sanatlar –Greenberg’in biçimsel arınmasının tam tersi olan- saf olmayışa doğru yönelmişti. Matta-Clark, Christo ve Jeanne-Claude, Smithson gibi sanatçılar ve kavramsalcılar, sanatsal konu, yüksek ve düşük sanat arasındaki hiyerarşiler ve sanatın nasıl yapılabileceğine dair protokollerle ilgili geleneklere meydan okumuşlardı” (Fineberg, 1994/2014, s.389).

Yaşanan tüm kırılmalar sanatçıyı direniş gösteren, meydan okuyan bir bireye dönüştürmüştü. Muhalif karakteri, sanatın sınırlarında dolaşmayla tatmin olmayacak kadar güçlüydü. Toplumsal sorunlar, eşitsizlikler, ırk ayrımı, cinsel tercihlerin kısıtlanması, otoriteyi kutsama ideolojileri, etnisite sorunları hep gündemindeydi.

Altmışlarla görünürlük kazanan politik sanatçı imajı günümüzde de ilk günkü heyecanından bir şey kaybetmemiştir. Örneğin Chris Ofili’nin işlerinde geri plana itilmiş ya da göz ardı edilmiş siyah ırkın yüceltildiği, kurumsallaşmış ırkçılığın ve adaletsizliğin gözler önüne serildiği, kutsallıkların alaşağı edildiği, kimi hükümet yetkililerince tepki alan söylemleri kolaylıkla gözlemlenebilir.



**Resim 3.8.** Chris Ofili, Kutsal Bakire Meryem, 243.8 x 182.9 cm, keten bez üzerine kolaj, yağlıboya, reçine, fil dışkısı. 1996

Altmışlarla beraber sanatın ve sanatçının politikleşmesi, eşitsizlikleri, adaletsizlikleri açığa çıkararak bir misyon edinmesi bugün de etkisini sürdürmektedir. Sanatçının edindiği bu misyon başka sınırların varlığını da gün yüzüne çıkaracaktı. “Öteki”.

### 3.4.2. “Öteki” güzel

“Öteki” aslında kendimizden başka biri ya da bir şey değildi. Arthur Rimbaud’nun (1871) dediği gibi, “ben bir başkasıdır” (Erzen, 2016, s. 139-140).

Altmışlarda ve yetmişlerde sanat alanında, çokkültürcülük, kimlik politikaları gibi durumların gündemde yer ettiği bir süreçle beraber, onca zamandan beri ağırlığı hissedilen bir kamburun, başka bir sınırın varlığı sorgulanacaktı. Ne de olsa zaman geçtikçe sınırlarından bir bir arınan ve sınırlarından arındıkça da hayatın içine daha çok karışan bir sanat söz konusuydu artık. Sorgulamak lazımdı. Şimdiye kadar sadece doğru zamanın gelmesi için beklemişti belli ki. Geçmişte birçok sınırla hesap

görülmüş, defterleri dürülmüştü. Sanat, taşlaşmış algıları yıkma hususunda çok deneyimlenmiş, fazlasıyla güçlenmişti. Temsil, nesne, mekan, derken sıra başka bir sınırla hesaplaşmaya gelmişti. “Öteki”.

Yetmişlere gelindiğinde toplumun muhalif kesimlerinde, “ötekini anlamak”, “ötekiyle tanışmak”, “öteki olarak sesini duyurmak”, gibi düşüncelerin filizlenmesi; etnik kökenlere, farklı düşüncelere, cinsel tercihlere, cinsiyetlere, kutsiyetlere, azınlıklara, farklı inanışlara, yerelliklere, özetle farklılıklara; anlamak isteyen gözlerle bakmayı becerebilecek bir ortamı yeşertmiştir. “Dünyayı daha iyi anlamak için zihni tecrit eden, yani bedenden ayıran ve benliği bağlarından koparan diyalektik Batı yaklaşımı, sonunda varlık ve dünya ile bütünleşmeye çabalamaktadır” (Erzen, 2016, s. 139).

“1960’lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen Feminist Sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareket ederek kadınların davasının yoğun bir biçimde gündeme gelmesinde önemli rol oynamıştır” (Antmen, 2009, s.239). Bu rolde Judy Chicago, Guerilla Girls, Cindy Sherman, Mery Cally, Ana Mendieta gibi kadın sanatçılar etkin olmuşlardır.



**Resim 3.9.** Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi, seramik, porselen, tekstil, 1974–79, 1463 X 1463

Öteki; sadece ırk, cinsel tercih, inanış gibi durumlarda göstermez kendini. Aynı dini inanışa sahip, aynı toplum mensubu, aynı kültürü paylaşan topluluklar arasında da hortlak gibi belirebilir. Muhalif olmak ya da hiyerarşinin işleyişindeki yanlışları göstermek bu hortlağı uyandırmak için yeterlidir. Otoriteyle aynı düşünce paylaşılmadığı an otorite bireyi bir anda ötekileştirir. Muhalif karakteriyle Ai Weiwei’ de ötekileştirilenlerdendir.

O, ülkesinden sürgün edilen, mahkum edilen, yaşama hakkı ve özgürlükleri muhalifliği sebebiyle elinden alınan bir sanatçıdır. Belki de bu sebeptir ki toplumsal sorunları ve haksızlıkları eserlerinde hazır nesnelere aracılığıyla ifade etmektedir. Örneğin “Straight” çalışmasını, 2008 yılında Sichuan depreminde devletin yanlış politikaları sebebiyle yıkılan okul binalarından toplanan inşaat demirleriyle gerçekleştirmiştir. Ai, Çin hükümetinin yanlış politikalarını deşifre eden bu gibi işleri sebebiyle otorite tarafından ötekileştirilmeye çalışılırken, aslında ötekinin de sesi olmuştur.



**Resim 3.10.** Ai Weiwei, Straight , 2008-2012 - çelik takviye çubukları 6x12m, montaj görünümü, 55. Venedik Bienali, 2013

“Öteki”nin sanatta yer almaya başlaması sadece bunlarla sınırlı kalmamış, bunun yanı sıra, sürekli merkezin dışında kalmış, görmezden gelinmiş, yüce olanın uzağında bir yerde, periferide, hiç de yüce olmayan olarak ilan edilmiş, aşağı olarak görülmüş olan *yerellikler* de görünür hale gelmeye başlamıştı. Bunlar, görünürlükleri gizli kalmış zenginliklerini de ortaya seriyordu. Daryush Shayegan’a (2012/2013, s.78) göre, bunlar periferiden gelip başlı başına yeni duyarlılıklarla dolu bir yelpaze getirerek merkeze yerleşen yeni yaratıcılık odaklarıdır ve Batı’nın kültürel sahasında muadilleri bulunmayan eşsiz bir hayal ve keşif yelpazesini açığa vururlar. Böylece birbiriyle çakışan bütün kültürlerin oluşturduğu bir mozaik şekillenir ve insanlık tarihinde benzeri görülmemiş melezleşme bölgeleri yansımaya başlar.

Yerel olanın ve olmayanın biraradılığıyla birlikte öne çıkan bir diğer kavram da melezlik kavramıdır. Melezleşme, sınırların bulanıklaştığı, silikleştiği yer yer ortadan kalktığı bir içeriğe sahiptir. Bu sebeple çok sesli ve çoğulcu bir yapıdadır. “Melezlik, çoksesli bir dünya bakışını teşvik etmekte ve böylece bir kültürün dokunduğu çok sayıda lifi hissedilir kılmaktadır. Bunu yaparken de içimizdeki melezi bize hatırlatarak, hudutlar ötesi düşünebilmeye teşvik etmektedir” (Bourse, 1998/2009:18).

Dinsiz bir Hindu ve Iraklı bir Yahudinin çocuğu olan Anish Kapoor hem kültürel bir melezlik sürecini içinde barındırır hem de melezlik, çalışmalarında biçimsel olarak göze çarpar. Örneğin, Kapoor’un “Cloud Gate” çalışması, Budist felsefeden izler barındırır. “Eleştirmenler, Kapoor’un çalışmalarını, izleyicilerin boşluğa ‘dokunmaları’na bile izin verebilecek kadar Budist boşluk anlayışının (maddi dünyanın dışında var olan bilinç halinin) ortaya konmasına bağlarlar” (Heartney, 2008, s. 285).



**Resim 3.11.** Anish Kapoor, Cloud Gate, 2004, Paslanmaz çelik, 20.1 x 10.1 m. Millenium Park, Chicago

Hem yerelinden kalkmak zorunda kalmış bir sürgün, hem de İran'lı bir kadın olan Shirin Neshat'ın çalışmaları da bize bu iki kavramı aynı anda göstermektedir. O, doğunun yerel imgelerini ve yaşayış kültürünü, Batı'nın ifade olanaklarıyla melezleştirmektedir.



**Resim 3.12.** Shirin Neshat, Isyankar Sessizlik, 1994, RC baskı ve mürekkep, 118.4x 79.1 cm

Melezliğin sanat alanındaki yansıması; yerel olanın, baskın olan içinde kaybolduğu, bir kültürün ya da bir düşüncenin diğer bir kültür ya da düşünce içerisinde eriyip gittiği bir görünümünden çok uzaktır. Tam tersine mevcudiyetler birbirlerinin içerisinde

kendi renklerini kaybetmeden erirler. Kendi renklerini korudukları ve yeni renkleri de doğurdıkları heterojen bir karışımdır ortaya çıkan. Yeni ufuklar, yeni ifade olanakları, yeni malzemeleri tanıma ve kullanma olanağı, disiplinlerin bir araya gelmesiyle oluşan yeni bir dil, yeni bir sanat... Batı üretimi olmayan bir sanat...

### 3.4.3 Sanatlar Ötesilik

“Eski zamanların tersine, bizim eylem alımımız artık genellikle evin dışında sayılmaktadır” (Meier-Graefe, 1904/2011, s.72).

Sanat; önünde dikilen, ideal tabularından bahseden ukala aristokratlara haddini bildirmeyi çoktan öğrenmiştir. O, her türden gizemin peşinden koşabilir. Bir sınır var ise mutlaka yıkılmak içindir. Başka sınırlarda gezmek için resmi izin almasına da gerek yoktur. Arthur Koestler’in (Koestler, 2003, s.4-5) de dediği gibi bilim dünyasının bitip sanat dünyasının başladığı, Rönesans’ın <sup>3</sup>*uomo universale*’ sinin de her iki dünyanın da vatandaşı sayıldığı bir sınır dahi kalmamıştır. Yürüdüğü yolun patika olmasına bile gerek yoktur sanatın; gerekirse kendi yolunu kendisi açmayı öğrenmiştir. Tıkandığı anda başka disiplinlerin tecrübesine başvurabilir sanat; onların içerisinde gezinebilir, onlardan bir kolaj yapabilir ya da karıştırıp yeni kombinasyonlar yaratabilir. Kendi sınırında çözüm aramak zorunda değildir. Saflık egolarından yakasını sıyrıralı uzun zaman olmuştur ne de olsa. Hatta bazı sanatçılar sanatlarını, birçok kişinin sanat olarak algılayabileceğinin çok uzağında görünebilen yollardan yapar. Bu konuda Orlan örnek verilebilir. “(...) cerrahi ‘performanslar’, bizim Orlan’ın kendi bedenini bir heykel vasıtasına dönüştürmesine şahit olmamızı sağlarlar. 1990 ile 1993 yılları arasında sanatçı, Rönesans ve Rönesans sonrası ünlü resimlerdeki idealize edilmiş kadın imgelerinden seçilmiş detaylarla bir şablona göre, kendi hatlarını değiştiren dokuz ameliyata girmiştir” (Heartney, 2008, s. 187).

---

<sup>3</sup> *uomo universale* [it.] evrensel insan; tüm sanat ve bilim dallarında yetkin kişi (ÇN)

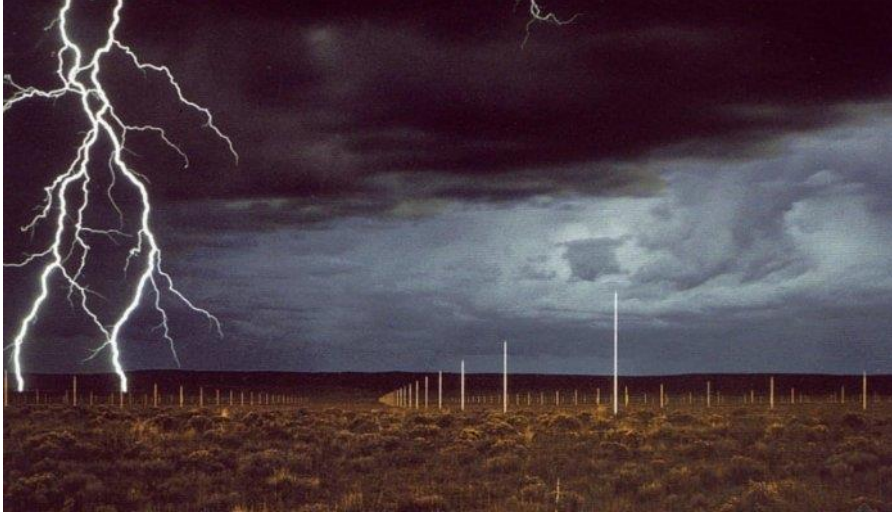


**Resim 3.13.** Orlan, 4. Cerrahi operasyon, 1991

Antony Aziz ile Sammy Cucher gibi başka sanatçılar ise cerrahi bir operasyonla sonradan bir değişimden öteye giderek, bunu çok daha öncesinden genetik bir düzlemde planlamıştır. “Eduardo Kac ise bunların hepsini gölgede bırakarak, gerçek şeylerin genetik yollarla değiştirilmesinin temsilinin önüne geçmiştir. ‘Transjenik sanat’ diye adlandırdığı akımın öncülüğünü yaparak, Shelley Dr. Frankenstein’in sınırlarına huzursuz edici derecede yaklaşmıştır” (Heartney, 2008, s. 191).

Bugün her şey sanat olabildiği gibi, sanat herhangi bir yerde de üretilebilmektedir. Sanat bir zamanlar olduğu yerin çok ötesindedir. Kendi mecrasının dışında gezinmektedir. Çünkü her disiplin, ifade etmenin yeni bir olanağını sunar sanatçıya. Her bilinmeyen, keşfedilecek bir alanın varlığına işaret eder. Mutlak bir idealden bahseden her türden dogmadan arınmıştır sanat. “Bazı sanatçılar geleneksel boya resmini ve katı, durağan heykeli bıraktılar. (...) Modern fiziğin, elektriğin ve makinelerin açtığı büyük sahalarda deney yapıyorlar ve psikoloji ve psikanaliz alanındaki yeni keşiflerden etkileniyorlar” (Lassaw, 1938/2011, s. 433).

Mesela Walter De Maria fizik ve sanat ekseninde “Şimşek Tarlası” çalışmasını üretir. “Şimşek Tarlası” çalışmasında New Mexico’da bir tarlada 400 çelik direkten oluşan bir alan yaratır. Yılda iki kez fırtınalı geçen bu bölgede, farklı disiplinlerden yararlanarak tekniğin imkanlarını kullanmış ve doğal olanın akışını değiştirmiştir. Ona göre “Bu işin estetiği müziğinkinden farklı değildir, sadece yayılımını deneyimlediğimiz bestelerdir” (Karavit, 2008, s. 59).



**Resim 3.14.** Walter De Maria, Şimşek Tarlası, 1977

Bugün sanat bir teknikte uzmanlaşmanın da ötesinde bir yerdedir. Bu durum eski zamanlardaki “şaheserlerin” üretilmediği anlamına gelmemelidir. En kallavi Rönesans sanatçısından bile daha gerçekçi bir sanat da üretebilmektedir bugün. Örneğin, Ron Mueck, disiplinlerin birikimlerinden ve tekniğin imkanlarından sonuna kadar faydalanarak; yaptığı figürü ete kemiğe büründürebilmekte, bunun yanı sıra kaş, kirpik ameliyatlarına girişen bir cerrah gibi üretimini zenginleştirebilmektedir. Üretimini bu denli gerçekçi kılarken, diğer taraftan hiç de gerçeğe uygun olmayan boyutlarda ele alarak gerçeklikten bile isteye uzaklaştırmaktadır. Sanat bugün kadim olanı bağrında taşıyarak, ötelere keşfine çıkmıştır.



**Resim 3.15.** Ron Mueck'in atölyesi, Ocak 2013, fotoğraf Gautier Deblonde.



## 4. ARAYIŞLAR

Kaf dağının ardı, bugünün dünyasının ulaşamayacağı bir uzaklıkta değildir. Dijital bir görüntü kafidir. Her şey ve herkes günün etkilerine maruzdur. Sanat da bundan nasibini almaktadır. Vaktiyle fildişi kuleye elveda diyen sanat; yüce olmadığını defaatle göstermiş, hayatın içine girme hususunda ısrar etmiş ve istediğini de elde etmiştir. O halde değişmekle mükelleftir. Çünkü hayat hızla değişmektedir. Bunu beceremeyen bir sanat ölmese de, varlığını, başka bir zaman diliminde sürdürmeye devam etmektedir. Bu, sadece sanat için geçerli bir durum da değildir. Teknolojide de, diğer her şeyde de durum böyledir. O halde sanat da hayat gibi değişim gerçeğine tabidir.

İçerisinde bir yanıyla bugünü taşımayan bir geçmiş; geçmişin yeniden üretimidir. İçinde bulunulan zaman ile üretim arasındaki bağlantı bu sebeple önemlidir. İçerisinde bir yanıyla geçmişi taşımayan bir bugün ise; temelsiz ve uçucudur. Arşiv ve dijital bellek geçmişi bugüne taşımaktadır. Geçmişin kalkerli, zengin birikimlerini bilinçli olarak göz ardı etmek de ancak bir algı körlüğünden ileri gelebilir.

Disiplinlerarasılık, hiçbir disiplini göz ardı etmeyen ama sınır belirlemeye meyilli olan her dogmaya temkinli yaklaşan, içerisine *her zamanı* sığdırabilen, üzerindeki ölü deriden kurtulabilen, geçmişin birikimi ve bugünün zengin yelpazesıyla beslenen, yarın inancından dolayı da arayışına devam eden esnek bir yapıdır.

“*Arayışlar*” da, genelde farklı disiplinlerin bir arada gelmesiyle oluşur. Herhangi bir fikir üzerinde çalışıldığında, öncelikle fikrin alt yapısını oluşturan kavramlar üzerinde odaklanılır. Sonra, fikri ortaya koyabilecek enstrümanlar aranır. Enstrümanlar bulunduğu zaman, fikir, eskizler yoluyla kurgulanmaya çalışılır. Eskizler bu sürecin hafızasıdır. Süreci kayıt altına alan arşiv bu eskizler sayesinde oluşur. Sonra, oluşan kurguda görünür olan disiplinlere -fizik, matematik, edebiyat ya da müzik gibi- odaklanılır. Bu disiplinlerde yetkin olan kişilerle beyin fırtınası yapmak da üretim sürecinin bir aşaması olabilmektedir. Daha sonra da elde edilmiş olan veriler tekrar gözden geçirilir ve yeniden kurgulanır. İhtiyaç duyuluyorsa bir prototip ya da üç boyutlu dijital bir görüntü üretilebilir. Sonuç olarak, elde

edilenlerle, kurgunun fiziksel üretim aşamaları belirlenir. Üretim genelde tek yönlü, tek disiplin ya da tek malzeme odaklı değildir. Duruma ve üretim ihtiyacının kurgusuna göre değişebilir. Çizilmiş bir sınır ancak üretim aşamasında kabul edilebilir. Her şey değişime tabidir.

Kişisel üretimlerden biri olan “hayRaT” da bu değişimi özünde sergilemektedir, Yerleşik anlamının dışında başka bir anlamla beliriverir. Çıkar amacı gütmeyen yapılan bir sevap anlamına gelebilecek olan bu kelime, “*hayRaT*” işiyle beraber yapı değiştirir. “*hayRaT*” bir su sebilidir ancak; suyu bedelsiz alabilmek mümkün değildir. Üzerindeki kredi kartı haznesine, bir kredi kartı takılarak su bedelinin ödenmesi koşulunu dayatır. Kelimenin “gerçek” anlamı ve bu “kurgu” bir aradılığı, bilinçli bir ironi peşindedir. Çalışmanın işleyişinde çeşmeden akan suyun akışını kartla tetikleyecek olan bir sistem için birçok düzenden yararlanılmış ve sürecinin son aşamasında da sanayi üretimine geçilmiştir. Manifestosu şöyledir:

Türkçede hayrat kelimesi; çeşme, okul, hastane gibi kamu yararına, hayır işlemek amacıyla yaptırılmış olan yapıların genelini tanımlamak için kullanılır. Bir başka deyişle, “sevap kazanmak” adına yapılan “iyiliklerin” nesnel temsillerine hayrat denilebilir.

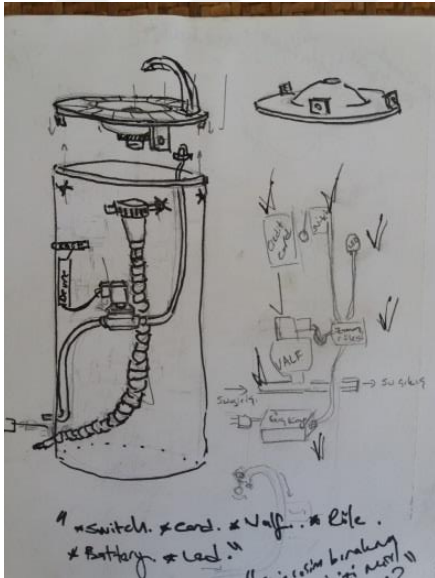
Bu çalışma; içeriği ve biçimi itibarıyla yeni bir hayrat temsili olarak kurgulanmıştır. Kendinin tam tersi olan bir kendi... Bu yeni temsilin varlığı nedeniyle hayRaT; sözlük tanımının içeriğini sulandırmaya, hatta boşaltmaya ve o boşluğa gayet müptelası olduğumuz bir şeyleri enjekte etmeye çalışır. Kendinin tam tersi olan bir kendi...

Kurgusunun tamamlanabilmesi için izleyicisinin kendisine temasına ihtiyacı vardır. Bu temas, düşünsel bir temasın yanı sıra fiziki bir manevra gerektirir. Hangi rolde olduğunu bilmiyor olsa dahi izleyici; cebinden çıkardığı ya da ödünç aldığı kartı yuvaya taktığı andan itibaren bir bakıma izleyicilik vasfından sıyrılır ve hiç şüphesiz rolünü hakkıyla yerine getirmiş olur. Kurgu böylelikle tamamlanır ve kendini gerçekleştirmiş olur (Selçuk, 2016, s.24).



Resim 4.1. Evren Selçuk, hayRaT, 2013-2016

Evren Selçuk, (detay) hayRaT, 2013-2016



Resim 4.2. Evren Selçuk, hayRaT, eskiz, 2013-2016

Zamanın, bugünün tüketim imgelerini sadece taşla yontarak ifade edebilmenin biraz daha ilerisinde olduğu düşünülebilir. Bu sebeple “hayRaT” bugünün imgelerine odaklanır. “hayRaT”, diğer çalışmalarda da çokça kullanılan ve bugüne dair bir

tüketim imgesi olan kredi kartı ile şekillenir. Kredi kartı, kimi zaman çalışmayı aktive eden bir nesne olarak, kimi zaman da sadece kendi -bir imge- olarak çalışmalarımnda kullanılmaktadır. “The Roost” buna bir örnektir.



**Resim 4.3.** Evren Selçuk, The Roost, pleksiglas üzerine dijital baskı, 2014, 49x76x5 cm



**Resim 4.4.** Evren Selçuk, Nagital, üç boyutlu kurgu, 2015, 37x24x6 cm

Bazen geleneksel bir malzemeye üretilmiş olan bir kurgu, geleneksel olmayan - işlevsiz, sahte, plastik bir çip- bir malzeme ile birleştirilir ve enteresan olduğu düşünülen bir yere sürüklenir. “Nagital” serisi bu türden bir üretilimdir.



**Resim 4.5.** Evren Selçuk, Nagital, üç boyutlu kurgu, 2015, 37x24x6 cm

Manifestosu da şöyledir:

Nagital: Doğal ve doğal olmayandan olma bir çocuk... Annesi natural, babası digital, kendisi de malumunuz Na-gital... “Nagital, farklı yapıların bir araya getirdiği melez bir kurgu, entegre bir çocuk. Bu çocuk, hiç durmadan, üstelik de bugünün kelimeleriyle bir şeyler fısıldar fısıldar fısıldar... İşte tam da bu yüzden hiçbir şeye ait olmasa da herkese tanıdık gelir. Ve sanırım ki bu yüzden fısıltıları bir şekilde kulaklarda uğuldar (Selçuk, 2016.24).

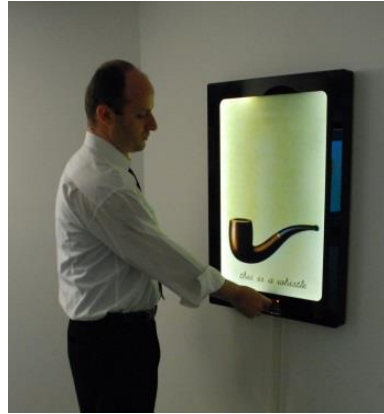


**Resim 4.6.** Evren Selçuk, Nagital , üç boyutlu kurgu, 2015, 41x34x6 cm

Yine kredi kartı ile çalışabilen bir başka çalışma ise Rene Magritte'nin pipo görselinin kullanıldığı "Düdük" adlı iştir. Bu işte de bir değişimin gerçekleşmesi istenmiştir.

Rene Magritte için, boyadığı tuval üzerindeki resim; bir pipo değil, bir pipo resmiydi. Üstelik Magritte, önermesiyle yere sağlam basmaktaydı. Görünen sadece bir piponun resmiydi. Ne de olsa gerçek bir pipo; elde tutulabilen, içine tütün konulabilen, tütünü yakılabilen, duman çıkarabilen bir şey olmalıydı. Tualde yapılan şey tam anlamıyla bir pipo olamazdı.

"Düdük" işi, Rene Magritte'nin "İmgelerin İhaneti" çalışmasının bugüne uyarlanmış biçimidir. "Parayı veren düdüğü çalar" atasözünü imlemektedir. Her şeyin bir bedeli olduğuna ve ancak bedeli ödenenin elde edilebileceğine işaret eder. "Düdük" çalışmasında da, ekran gövdesinin üzerindeki hazneye takılabilen kredi kartı; karanlık bir ekranın aydınlanarak görünür hale gelmesi işlevini yerine getirir. İzleyici ekranda gizli olanı görebilmek için, cebindeki kredi kartını kullanmak zorundadır. Görmek istiyorsa bedelini ödemelidir. Para verirse oyuna dahil olacak ve ancak o zaman düdüğü çalabilecektir.



**Resim 4.7.** Evren Selçuk, Düdük, yerleştirme, 2013, 75x50x5 cm

Temas etmeyi gerektiren ve ancak izleyicisiyle aktif hale gelebilen çalışmalarda izleyicilerin ifadeyi zenginleştirdiği düşünülmektedir. İzleyicinin *kullanabilmesi*, *faidalanabilmesi*, *görebilmesi* vb. için karşısındaki nesneye bakması yeterli değildir.

Ayrıca temas, düşünülmemiş çağrışımları da açığa çıkarabilir. Anlam, kurgulayanın kurgusundan daha zengin bir hale gelebilir.



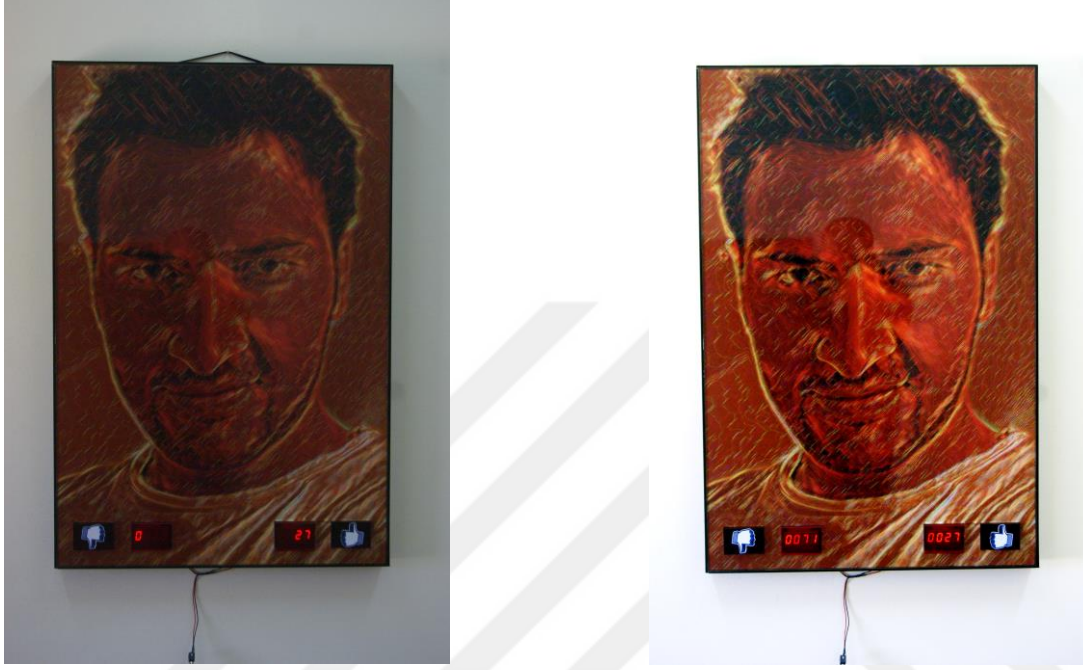
**Resim 4.8.** Evren Selçuk, Yeni Mi Yoksa Hiçbir Şey Mi, 2017

Sonuç olarak ucu açık, tek bir anlamı dayatmayan ama birçok somut görüntü sunarak bir etkileşim ortamı yaratan işler ortaya çıkar. Bu durumun, zengin bir düşünme alanı yarattığı düşünülmektedir.



**Resim 4.9.** Evren Selçuk, Evimin Manzarası, yerleştirme, 2017, 75x50x5 cm

“Evimin Manzarası” adlı iş adı üstünde bir manzara görselidir. Sadece belli bir mekana ait olan pencere formunda ve boyutlarındaki bu manzara, kolaylıkla bir sergi salonuna taşınarak yerinden olabilir. Bu manzarayı görmek için de kredi kartıyla yapılacak ufak bir ödeme yeterlidir.



**Resim 4.10.** Evren Selçuk, The Book, pleksiglas üzerine dijital baskı, 2013, 75x50x5 cm

“Geleneksel Bir Otoportre”, “Flashback: Hiç Olmamış Bir Askerliğin Anısı” ve “The Book” çalışmaları da izleyicisiyle kendini tamamlayan ve hiç düşünülmemiş anlamları böylelikle açığa çıkaran disiplinlerarası kurgulardır.



**Resim 4.11.** Evren Selçuk, Flashback: Hiç Olmamış Bir Askerliğin Anısı, 2017



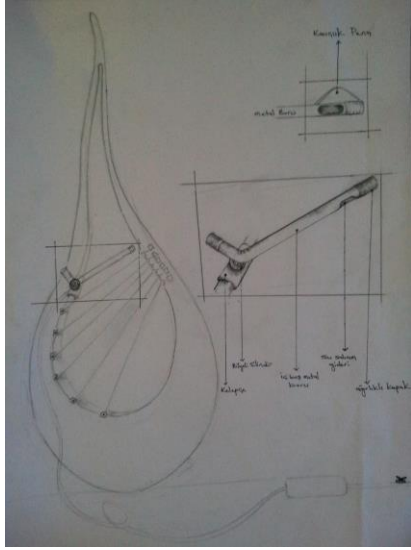
**Resim 4.12.** Evren Selçuk, (Detay) Flashback: Hiç Olmamış Bir Askerliğin Anısı, 2017

“Flashback: Hiç Olmamış Bir Askerliğin Anısı” çalışması, adının da sezdirmeye çalıştığı gibi, gerçekten de hiç olmamış, hiç yaşanmamıştır. Geçmişe ait bir zaman dilimi düşünülerek kurgulanmış hayali bir iştir sadece. Aydınlanarak beliren, karararak da görünürlülüğü kaybolan bir ekrandır. Bu defa kredi kartı yoktur. Dokunmak gerekir. Dokunulduğunda görünür hale gelir. Düne dair olan bir izin belirmesi ya da belirsizleşmesi gibi... Kopuk kopuk, bölük pörçük, bir var, bir de yok. Ne tam olarak deşifre eder kendini, ne de tamamen sergiler. Ne kendini tamamen dayatır ne de iradeyi tamamen elden bırakır. Görüntü gel-gitleri kullanarak izleyicinin belleğinde bir duygu durumu, bir hikaye yaratmaya çalışır. Her izleyicinin yarattığı bir başka anıya odaklanır...



**Resim 4.13.** Evren Selçuk, Geleneksel Bir Otoportre, 2017, 95x65x10 cm

Disiplinlerin içerisinde gezinebilmek, yeni yöntem ve yeni düşünme alanları yaratarak ifade etmenin olanaklarını arttırmaktadır. Örneğin henüz proje aşamasında olan “Chakra” su ile çalışabilen mekanik bir tasarımdır. Üzerinde bulunan mekanik kol su ile ivmelenir. İvmelenen kol da tasarımın üzerinde bulunan uzunlukları ve kalınlıkları farklı olan, boş pirinç borulara çarparak, saat başı bir melodi oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Fiziği, müziği, metematığı, heykeli bünyesinde barındıran disiplinlerarası bir tasarımdır.



**Resim 4.14.** Evren Selçuk, (detay) Chakra



**Resim 4.15.** Evren Selçuk, Chakra, üç boyutlu modelleme, 2007

Disiplinlerin içerisinde gezinerek yeri geldiğinde matematik, yeri geldiğinde müzik, yeri geldiğinde fizik ya da herhangi başka bir disiplinin dolabından kıyafetler olarak kılık değiştirebilen, hatta tüm bu kıyafetleri bir arada kullanarak değişik kombinler yapabilen, üstelik de özünden bir şey kaybetmeyen sanat, Baudelaire'in Flaneur'üne benzetilebilir. “*Flâneur* kılıktan kılığa girerken onlarda erimez, aksine her defasında bireyselliğini yeniden pekiştirir.” (Baudelaire, 1964/2007, s.33). Ayrıca bu yapının doğası gereği ucu açıktır ve arayışın kendisini doğasında barındırır. Yarım bir hikâyenin kahramanı olan Gando'nun<sup>4</sup> hikayesinde olduğu gibi. Hikâyeyi tamamlamak, hikâyeyi okuyanın nasibidir...

#### 4.1. Özgür bireyin kefareti: Gando

Gando, kaçıp saklandığı kuytuda doğaçlama nefes alabiliyordu. Kalbi göğüs kafesini yumruklayıp fırlayacak gibiydi. Alnında, burnu ile dudaklarının arasında tomurcuk tomurcuk terler birleşip aşağılara doğru topluca süzülecekken elleriyle bir hamlede hepsine müdahale ediverdi. Paslı kıyafetlerinde tuzlu ellerini kuruttu. Pazar yerinin arkasında bir harabeye gizlendi. Arkasından koşan pazarcılar bir o yana bir bu yana dağılmış onu bulmaya çalışıyorlardı. Sürekli tezgahlarına göz diken bu fare yavrusundan illallah etmişlerdi. Uyuyacak bir yuvası yoktu Gando'nun. Bazen bir merdiven altının kiracısı, bazen de bir kilisenin ev sahibi olabilirdi. Bazen dinsiz aylaklara, bazen de dindar rahiplere komşu olurdu. Gönlü genişti. Kiminle ise oydu. Herkesi ve her şeyi kabul edebilirdi. Nerede uyursa orası onun yuvasıydı.

Çoğu zaman kimsenin ruhu duymadan yeme işini hallederdi ama bu hafta şansız geçmişti. Malum sıradan bir insandı O. Üç gün önce yine ekme çalmıştı şişman pazarcının tekinden. Tam tüyecekken hapşırıp farkedilmişti. Şimdiki menüsünde ise sıcak ekmeğin yanında, elinde sıcak ekme ile kaçarken kaptığı kocaman eski bir kaşar vardı. Karnının gurultusu, saklandığı kuytuda sessizliği bozuyordu. Burnunun dibinden gelen kaşarın kokusu da dikkatini dağıtıyordu. Açlıktan içi geçmişti fakat ısırik alabilmek için kendini güvende hissetmeyi bekliyordu. Gurultu yüzünden de diken üstünde gibiydi. Kendi kendini bekliyordu. Sonunda midesine sözü geçti.

---

<sup>4</sup> Gando, Baudelaire'nin Flaneur'ünden feyz alınarak kurgulanmış olan “Özgür bireyin kefareti: Gando” hikayesinin karakteridir.

Kalbi göğsünü yumruklamaktan vazgeçti. Nefesi de yola yordama girdi. Gözbebekleri rutin büyüklüğe ayarladılar kendilerini. Gözleri etrafı denetlemeyi bıraktı. Yüzüne kazınmış serseri gülümsemesi yeniden beliriverdi. Bir diş aldı ekmekten. Üç beş çiğnedi. Kocaman bir diş de peynirden... Midesi sabırsızlanmış gelecek olan koca lokmayı bekliyordu ki bir anda kulağındaki acıyla sürüklenirken buldu kendini. Pazarcının teki yakalamıştı onu. Şişman pazarcı... Gando kulağının acısından ağızındaki lokmayı yutamaz oldu. Ağızındaki lokma da onunla sürükleniyordu. Şişman pazarcı sürükleyerek götürüyordu pazar yerine savaşı ganimetini. Bir güzel dövdüler orada onu. Midesi uykuya daldı. Gando ağızındaki lokmayı kendinden geçerken düşürürdü. Dayak yemenin deliksiz uyuttuğunu o gün öğrendi.

Yüce mahkeme huzuruna çıkmış yetim Gando'nun sağ elinin kesilmesine karar verilmişti. Pazarcıların yüreğine su serpildi. Karara ağlayacak bir annesi bile yoktu. Daha Gando dokuz yaşındayken ölüp gitmişti. Tarlada pamuk toplarken, pamukların arasına yığılıvermişti. Annesini oracıkta kıvrılıp yatarken görmüştü en son. Tarladaki, annesi gibi olan diğer proleter kadınlar güneş çarpmasından bahsediyorlardı. Gando, güneş çarpmasını iyi bilirdi. Annesi bazen bundan bahsedirdi. Pamuk tarlasında bu olağan bir şeydi. Birileri arada bir ölüverirdi. Bu sebeple bu anlayabileceği bir ölüm oldu

Sağ eli kesik Gando pazar yerinde bir dilenciydi artık. Bu makama terfi ettirilmişti. Bazen pazar alışverişine çıkmış anne-babalar Gando'yu ve başlı başına bir şahsiyet olan kesik kolu işaret ederek, nasihat verirlerdi çocuklarına. İyi bir çocuk olmazlarsa onların da ellerinden biri kesilebilirdi ve üstelik bu da yetmezmiş gibi Tanrı bu duruma çok sinirlenirdi. Gando'nun ders veren bedeni bir meydan heykeli gibiydi. Feodal kasabanın ve orada bulunan pazar yerinin işareti...

Sıcak bir öğlen saatinde güneş yakınca tenini, pamukların arasında, kızgın güneş altında, aç susuz çalışan proleter annesi düştü aklına, bir de iki akşam önce sonuna geldiği ama mecburen bitiremediği, yarısı olmayan eski bir kitap: "Proleter anneler çocuklarını dışlamışlardı, ama bunu yaparken kuşkuya yer bırakmamışlardı. Çocuklar dışlandıklarını biliyorlardı; sokağa döküldüler ve kendilerine yeni yoldaşlar

buldular. Durumlarında hiçbir kaçamak yoktu. Dünyalarını –iyi de olsa kötü de olsa- tanıyorlardı ve kendilerini dünyalarına yerleştirebildiler” (May, 1975/2005, s.79).

Pazar yerindeki esnaf tezgahlarının yeri belliydi. Her esnaf kendi yerini bilirdi. Gando'nun dilenme mekanının ya da şahsına münhasır kesik elin teşhir salonunun da yeri öyleydi. Ahali tarafından ona tahsis edilmişti. Bedelini ödediği bir parseldi. Malum o bir meydan heykeliydi.

Hemencecik uyum sağlamıştı Gando. Aslında para kazanmak için dilenmesine gerek kalmıyordu. Ve bunu daha ilk günden farketmişti. Kesik eli bu işi onun yerine yapıyordu. Hiç el avuç açmadan birileri bırakıyordu makamına birkaç kuruş bir şeyler. Ne de olsa bu makama Gando'yu o birileri getirmişti.

Pazar müşterilerin olmadığı zamanlarda esnaf bağıra bağıra, salyalarını akıta akıta volta atarken, Gando'nun adeta hiç izleyicisi tükenmeyen sergi salonundan hallice mekanında mola veriyorlar bir de birkaç kuruş bırakıp sevap kazanıyorlardı. Akıllanmış Gando'ya cezasını çektiğini ve böyle giderse günahlarından tamamen arınıp cennete gidebileceğini söylüyorlardı. Bir günahkarın, kendileri sayesinde cennete gideceğini bildikleri için de gönülleri çok ferahlatıyorlardı. Hatta çorbada onların da attığı bir tutam tuz olduğu için gururluydular

Az çok parasıyla, pazar yerini kendine mecburen ev eylemiş, bu sıralar dilendiği yerde, yani kendi bedenini taşıyan kaidesinde uyuyan ve uyanan, yemek yiyen, eli kesik Gando'ya bazen arkadaşlık ederdi birkaç aç kedi köpek.

Yemekten artan parasıyla tek yapabildiği, kullanılmış kitap tezgahının yaşlı tezgahı Rabi'den kitap almaktı. Rabi iyi birine benziyordu ama Gando ile kitap dışında tek bir münasebeti yoktu. Alışverişi de konuşmadan yapıyorlardı. Köylüden, pazarın yerlisinden korkuyor olmalıydı Rabi. Bu yüzden Gando'nun dertleşecek tek arkadaşı olan kitaplar kalıyordu geriye. Ha bir de birkaç aç kedi köpek vardı doğru. Gando durumundan şikayetçi değil gibiydi. Aslında memnun bile sayılabilirdi. Eskiden olsa şimdi kim bilir ne dertlerin içindeydi. Karın doyurmak için habire koşması gerekirdi ki; karın doyurmak o zamanlarda acıktıran bir şeydi.

Kendisi dışında kimse bir kaide üzerinde yaşam sürdürmüyordu. Malum kasabanın tek heykeliydi. Pazarcılar gelip tezgahlarını kuruyorlardı, işleri bitince de tezgahlarını toplayıp evlerine, sıcak sofralarına, yumuşak yataklarına gidiyorlardı. Pazara gelen kasabalı da öyleydi. Gelip alışverişlerini yapar, işleri bitince de çekip giderlerdi. Kimse Gando gibi birkaç metrekairelik bir kaide üzerine yapışıp kalmamıştı. Fakat Gando hepsinin, tüm ahalinin kendinden çok daha çok mapusluk olduğuna emindi. Yeri geldi mi kendi haline şükür bile ederdi. Fakat özgürlük mevzusu kimsenin derdi değil gibiydi. Böyle dertler yokmuş gibiydi. Ki Gando şunu da bilirdi, okuduğu kitabın birinden : “içindekiler, içsel özgürlük ve kişilikten yoksun olduklarına göre kafes hapisane değildir. Kafesin bütün yaptığı bir hiçlikler nesline, arzuladığı ve gerek duyduğu boşluğu sağlamaktır” (Berman 1982/1994, s. 45).

Düzen dünya içindi, yasalar dünya içindi, duvarlar, deli gibi ordan oraya koşturmalar dünya içindi, savaşlar dünya içindi, mükafatlar dünya içindi, pazar yerleri dünya içindi. Dünya ise birkaç kişininindi. Gando küçük olmasına rağmen amansız gerçeği öğrenmişti. “Hiyerarşi ilkesi( heteronomi ilkesi) törelere egemen olduğunda, toplumun en alt katmanlarında yer alanlar son kertede yalnızca birer bedene indirgenirler; tek görevleri bedensel işleri yerine getirmekten ibarettir. Doğuştan (doğaları gereği), ilke düzeyinde, emek verirken tükenmeye yargılıdırlar (Todorov, Foccrulle, Legros, 2005/ 2011, s.69-70).

Fakat dünya bir şekilde Gando’yu reddetmemişti. Gando yalnızca bir birey, canlı bir heykeldi. Sağ elini vermiş de, karşılığında sanki dokunulmazlık bahşedilmişti. Onun dışındaki herkes deli gibi oradan oraya koşturuyor, birileri telaşla malları getiriyor, birileri yüklüyor, mallar tezgahlara diziliyor, birileri tezgahların başına üşüşüyor... O da bunların hepsini sükunet ve zarafet içerisinde izliyordu. Pazar yerinin patronu gibiydi.

Hırsızlık gözlem yeteneğini geliştirmişti. İyi bir gözlemciydi. Dalgınları, kafası karışıkları, uyanıkları, akli yarımaları, kumarbazları, inananları, inançsızları kısacası herkesi bir çırpıda tanırdı. Evet patrondu. Kimse onun kadar özgür değildi. Herkes için işler bir mekanizma varken Gando her türlü mekanizmadan azat edilmişti. Günahlarının bedelini bu dünyada ödediğinden Tanrı’ nın bile onunla işi bitmişti.

Gando'dan habersiz bu terkedişi ahali de tasdik etmişti. Gando'nun hınzır gülümsemesi ara sıra yüzünde belirirdi. Bu da onlardan biriydi.

Fiziksel olarak bulunduğu kaideye, bir mermer kütlesi gibi yapışmış olsa da, aynı kaideyi, sınırlarını aşmasına yardım eden, türlü özgürlüğe, başka diyarlara yelken açmasını sağlayan bir taht gibi kullanmasını da bildi. Yine bir keresinde bir kitaptan: “Dünya deneyimi insan deneyiminden ayrı düşünülemez. İnsanlar birbirlerini, öncelikle ve genelde, doğal, kuralcı ve doğaüstü bir düzen tarafından kuşatılmış bireyler olarak algıladıklarından, insanlıklarını hem evrensel hem de özde varolan bir insanlık olarak göremeyeceklerdir... İnsanlığını yitirmemiş her insanoğlu, başka bir deyişle her uygar insan, başkasının bedenini ilk bakışta (her türlü uslamamanın, her türlü benzeşimin öncesinde) bir benzerinin bedeni, dolayısıyla canlı bir beden, vücut bulmuş bir öznel, “düşünen” bir beden olarak algılar” (Todorov, Foccrulle, Legros, 2005/ 2011, s.69) gibi bir yazı okumuştı.

Sonra sokağa, etrafına, etrafındakilere biraz baktı. Sonra gözlerini kapattı ve kendini sesini duyduğu müziğe bıraktı.

#### “Köleler ve Kilitler”

gemiler eski.. balık için olanı  
kaçak kim ki lan, o da işin yalanı  
nereye kaçarsan kaç, felek bulur kaçanı  
kitlidir ambarlar sanki insan kapanı  
oysa sahiller öyle yakındır, uzatsan değerdin ayağın  
bir gemi batıyor.. canı sulara..  
kilitler var kapıları kapatır  
sınırlar var insanları kuşatır  
köleler var, kilitleri üretir  
işte o kilit boğdu kaçakları  
çünkü kaptanlar korkar isyandan  
fırtınalardan bile fazla..  
çocuklar.. sarıldı.. canı sulara  
çünkü kaptan korkar isyandan  
fırtınalardan bile fazla..  
bir gemi.. batıyor.. canı sulara  
yalanı bol, kilidi bol dünyanın  
çilesi bol, kapısı bol gemisi  
alçak kaptan sırta kadem o anda  
keşke anlattıklarım yalan olsa...

işimiz var gücümüz var, saçmasapan derdimiz var  
sözüm ona tanrımız var.. merhamet yok  
sözde insanlar korkar allahıtan,  
kalu beladan bu yana  
bir gemi batıyor, canı suları  
yalanı bol kölesi bol dünyanın  
kapısı bol kilidi bol gemisi  
alçak kaptan sırra kadem o anda  
keşke anlattıklarım yalan olsa  
insanın insana ettiğine bak (PEYK, 2015, Hücüm Kayıt)

Sonra yavaşça açtı gözlerini. Derin bir nefes aldı ve zarafetle bıraktı. Kesik eli sızlamıştı.



## 5. SONUÇ

Sanatçı günümüzde; bir disiplin sınırı dâhilinde uzmanlaşmaktan, saflaşarak en üst noktada bir ideal yaratmaktan ya da evrensel bir nesnellik sevdası peşinde koşmaktan çok öte bir yeredir. Disiplinlerarası olarak tanımlanabilecek olan bu yer, geleneksel ifade olanaklarının sınırlarının genişlediği bir alana işaret etmektedir. Bu durum, disiplinlerarasılık üzerine düşünmek ve çalışma üretmek için yeterli görülmektedir.

Tez kapsamında ele alınan sanatta disiplinlerarasılığın; disiplin, özgürlük, sınır gibi kavramlarla ilişkili olduğu düşünülmektedir. Disiplin; uzmanlaşma ve otorite anlamlarıyla özellikle modern dönemde yapı değiştiren bir kavram olarak, özgürlük; dayatılan bir şeye karşı çıkan bir ruh halinin tezahürü olarak, sınır ise; kuralları belirlenmiş her şey olarak öne çıkmaktadır.

Disiplinlerin salt kendi alanlarında uzmanlıklar yaratarak diğer alanlarda kısırlığa yol açtığı, ancak sanatta özgürlük arayışlarıyla beraber yaşanan her kırılmanın, disiplinin sınırlarını genişlettiği, böylece başka disiplinleri de bu genişleyen sınır içerisine dahil edebildiği görülmüştür.

Fotoğraf makinasının varlığının, temsilin aşılmasında önemli bir rolü olduğu ve temsilin aşılmasıyla özgür üretim ruhunu yakalayan sanatçının, özellikle hazır nesneyle beraber üretimlerine felsefi bir boyut kazandırdığı görülmüştür. Hazır nesne ile dogmaları alaşağı edebilen sanatçının, salt işaretli bir mekânla sınırlı olan bağımlılığından da kurtularak yerküreyi kendi sanat mecrasına dönüştürdüğü, teknolojiyi diline eklemleyerek yepyeni ifade olanakları elde ettiği, hiyerarşiye ve adaletsizliklere karşı muhalif duruşuyla, politik kimliğini ön plana çıkarttığı, vaktiyle kimlik farklılıklarına ve yerelliklere kapamış olduğu gözlerini açarak eşsiz bir zenginliği açığa çıkarttığı sonuçlarına varılmıştır. Bu sonuçlar genelde 20. yüzyılın ilk yarısını, 1960'lar ve sonrasını, özelde ise Romantizm, İzlenimcilik gibi akımlarla, Picasso, Duchamp gibi sanatçıları, her biri kendi içinde sınırları zorlayan arazi sanatı, beden sanatı, video sanatı, performans, yerleştirme gibi eğilimleri odağa almayı gerektirmiştir.

Böylece 20. Yüzyılın ilk yarısından günümüze değin sanatçının; müzik, kimya, mühendislik, fizik, biyoloji, edebiyat gibi farklı disiplinleri, kendi özgürlük alanlarını genişletmede bir araç olarak kullandığı, bu sebeplerle bu alanlarla ilişki kurabilen, bunları kendine eklemleyebilen bir yönetmen rolüne büründüğü görülmüştür. Disiplinlerarasılığın, bir araya gelebilme, eklemenebilme, eski olandan arınabilme, kabuk değiştirebilme, kendini yenileyip dönüşebilme özelliklerinin, ifade olanaklarını zenginleştirerek güncel tuttuğu; bunun yanı sıra mevcudiyetindeki disiplinlerin birikimli alt yapılarından faydalanarak, tek bir alternatife bağımlı olmadan, sonsuz ifade ve üretim çeşitliliği sağladığı, aynı zamanda da mevcudiyetinde sınır çizme gibi bir edim olmadığından, yapısı gereği sürekli dönüşen, bu sebeple de tamamlanamayan bir dokusu olduğu, bu bağlamda arayışlarının sürekli devam edeceği sonuçlarına varılmıştır.

Ayrıca bu tez, kişisel olarak sanat üretim pratiği ve sürecinin samimi bir göstergesi ve de bu üretimler üzerine yeniden düşünmek için bir fırsat olmuştur.

## KAYNAKLAR

- Akay, A. (2016). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. (İkinci Basım). İstanbul: Belge Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (İkinci Basım). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2013). Kültür Tutulması. A. Artun (Editör). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*. (Çev. G. Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Eserin orijinali 1994'de yayımlandı).
- Baudelaire, C. (2007). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev. A. Berktay). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1964'de yayımlandı)
- Berger, J. (2010). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. (Çev. Y. Salman ve M.Gürsoy Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları.( Eserin orijinali 1965'de yayımlandı).
- Berman, M. (2009). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Çev. Ü. Altuğ ve B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1982'de yayımlandı).
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*. (Çev. N. Saybaşılı). İstanbul: Bağlam Yayınları. (Eserin orijinali 2001'de yayımlandı).
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Çev. S. Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları. (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı).
- Bourse, M. (2009). *Melezliğe Özgü*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı).
- Chomsky, N. (2013). *Bilgi ve Özgürlük Sorunları*. (Çev. T. Doğan). İstanbul: Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu Yayınları. (Eserin orijinali 1971'de yayımlandı).
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. (Çev. T. Esmer). İstanbul: Can Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1962'de yayımlandı).
- Ekren, U. (2016). *Felsefenin Perspektifinden J. S. Bach ve Richard Wagner'in Sanatı*. (Birinci Basım). Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Erasmus, D. (2009). *Deliliğe Övgü*. (Çev.Ç. Dürüşken). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Erzen, J. N. (2016) *Çoğul Estetik*. (Üçüncü Basım). İstanbul: Metis Yayınları.

- Farago, F. (2006) *Sanat*. (Çev. Ö. Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Eserin orijinali 2003'te yayımlandı).
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat. (Çev. S. Atay ve G. E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Yayınları. (Eserin orijinali 1994'de yayımlandı).
- Focroulle, B. Legros, R. Todorov, T.(2011). *Sanatta Bireyin Doğuşu*. (Çev. E. Özdoğan). İstanbul: Yapı kredi Yayınları. (Eserin orijinali 2005'de yayımlandı).
- Foster, H. (2015). Sanat Mimarlık Kompleksi. (Çev. S. Özaloğlu). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 2011'de yayımlandı).
- Foucault, M. (2017). *Hapishanenin Doğuşu*. (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitapevi Yayınları. (Eserin orijinali 1975'de yayımlandı).
- Genç, A. (1983). *Antropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, İzmir.
- Gintz, C. (2010). Başka Yerde Başka Biçimde. (Çev. M. Cedden). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları. (Eserin orijinali 1991'de yayımlandı).
- Harari, Y. N. (2017). *Hayvanlardan İnsanlara Sapiens*. (Çev. E. Genç). İstanbul: Kolektif Kitap. (Eserin orijinali 2012'de yayımlandı).
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Kandinsky, W. (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (Çev. G. Ekinci). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları. (Eserin orijinali 1971'de yayımlandı).
- Karavit, C. (2008). *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Erickson, M. (2005). *Marcel Broodthaers*. A. Artun (Editör) *Sanatçı Müzeleri*. (Çev. E. Gen). İstanbul: İletişim Yayıncılık. (Eserin orijinali 1999'da yayımlandı).
- Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. İstanbul: İris Yayıncılık. (Eserin orijinali 1964'de yayımlandı).
- Lyotard, J. (2013). *Postmodern Durum*. (Çev. İ. Birkan). Ankara: Bilgesu Yayınları. (Eserin orijinali 1967'de yayımlandı).
- Marcus, G. (2013). *Ruj Lekesi Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi*. (Çev. G. Koca). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1989'de yayımlandı).
- May, R. (2005). *Yaratma Cesareti*. (Çev. A. Oysal). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1975'de yayımlandı).

- Meier-Graefe, J. (2011). *Sanatın Medyumları, Geçmiş ve Şimdi*. C. Harrison, P. Wood (Editörler) *Sanat ve Kuram*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları (Eserin orijinali 1904’de yayımlandı).
- Murray, C. (2012). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. (Çev. S. Öncü). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 2002’de yayımlandı).
- O’doherly, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. (Çev. Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 1976’de yayımlandı)
- Putnam, J. (2005). Kutuyu Aç. A. Artun (Editör). *Sanatçı Müzeleri*. (Çev. E. Gen). İstanbul: İletişim Yayıncılık. (Eserin orijinali 2001’de yayımlandı).
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. (Üçüncü Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selçuk, E. (2016). *Düzce Üniversitesi 10. Yıl Kuruluş Etkinlikleri-İnsan Sanat Çevre. Düzce, Türkiye*
- Selçuk, E. (2016). *O’art Sanat Yarışması Sergisi*. İstanbul, Türkiye
- Shayegan, D. (2013). *Melez Bilinç*. (Çev. H. Bayrı). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2012’de yayımlandı).
- Sönmez, N. (2011). Gesamtkunstwerk ve Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Notlar. *Sanat Dünyamız*. (121), 20-25.
- Tekeli, İ. (2014). *Modernizm, Modernite ve Türkiye’nin Kent Planlama Tarihi*. (İkinci Basım). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Teymur, N. (2001). Disiplinlerin Aralığında(Ki) Mekan. T. Bora, S. Sökmen ve İ. K. Şahin (Yayına hazırlayanlar ). *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek Yeni Bir Kavrayışa Doğru*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Thompson, J. B. (2008). *Medya ve Modernite*. (Çev. S. Öztürk). İstanbul: Kırmızı Yayınları. (Eserin orijinali 2004’de yayımlandı).
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Wilde, O. (2010). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil Estetik ve Etik Üzerine* (Çev. E. Soğancılar, K. Genç, F. Özgüven ve T. Armaner). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. (Birinci Basım). Ankara: Ütopya Yayınları.

Zeka, N. (1994). Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre., N. Zeka (Editör). *Jameson Lyotart Habermas Postmodernizm*. (İkinci Basım). İstanbul. Kıyı Yayınları.

Zeytinoğlu, E. (2016). Çağdaş Sanatın Eski Tarihi. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi*, (35), XLVII-LIV.

İnternet: Türk Dil Kurumu [TDK], Güncel Türkçe Sözlük. (26 Eylül 2006). Web: [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GT.S.59a7ddb42593b5.24848861](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GT.S.59a7ddb42593b5.24848861) adresinden 15 Ağustos 2016'da alınmıştır.

İnternet: IBM ve Sony 330 Terabaytlık Manyetik Bant Geliştirdi. (2017, Ağustos). Nergis Televizyonları Haber Sitesi. [http://www.ntv.com.tr/teknoloji/ibm-ve-sony-330-terabaytlık-manyetik-bant-gelistirdi,fkNOqv5YQ0u711CVtEZ\\_lw](http://www.ntv.com.tr/teknoloji/ibm-ve-sony-330-terabaytlık-manyetik-bant-gelistirdi,fkNOqv5YQ0u711CVtEZ_lw) adresinden 02 Ağustos 2017'de alınmıştır.

İnternet: Peyk Müzik Grubu Şarkı Sözleri (2015). Köleler ve Kilitler. Söz: İrfan Alış. <https://www.musixmatch.com/lyrics/Peyk/Koleler-Ve-Kilitler> adresinden 15 Haziran 2017'de alınmıştır.

## **Görsel Kaynakçası**

Görsel 3.1. <https://tr.pinterest.com>

Görsel 3.2. <https://commons.wikimedia.org/>

Görsel.3.3. <http://stelarc.org>

Görsel 3.4. <http://www.tate.org.uk/>

Görsel 3.5. <http://www.e-skop.com>

Görsel 3.6. <http://kunstkraai.tumblr.com>

Görsel 3.7. <http://www.arkitera.com>

Görsel 3.8. <https://smarthistory.org>

Görsel 3.9. <http://www.academia.edu>

Görsel 3.10. <http://sornmagazine.com>

Görsel 3.11. <https://wdkacollectivecollections.wordpress.com>

Görsel 3.12. <http://www.homepagedaily.com>

Görsel 3.13. <https://sites.lafayette.edu>

Görsel 3.14. <http://inhalemag.com>

Görsel 3.15. <http://www.thisiscolossal.com/2013/05/new-hyperrealistic-sculptures-by-ron-mueck/>

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : SELÇUK, Evren  
Uyruğu : T.C.  
Doğum tarihi ve yeri : 26-02-1982  
Medeni hali : Evli  
Telefon : 530 848 0309  
e-mail : evrenselcuk82@gmail.com



### Eğitim

| Derece        | Eğitim Birimi                 | Mezuniyet tarihi |
|---------------|-------------------------------|------------------|
| Yüksek lisans | Samsun 19 Mayıs Üniversitesi  | 2011             |
| Lisans        | Malatya İnönü Üniversitesi    | 2004             |
| Lise          | Diyarbakır Ziya Gökalp Lisesi | 1999             |

### İş Deneyimi

| Yıl       | Yer                        | Görev             |
|-----------|----------------------------|-------------------|
| 2013-2016 | Malatya İnönü Üniversitesi | Öğretim Görevlisi |

### Yabancı Dil

İngilizce

### Yayımlar

Ünay Selçuk, S. Selçuk E. 2017, Sanat Piyasası ve Sanatçı, İdil Sanat ve Dil Dergisi, DOI: 10.7816/idil-06-36-06. Cilt 6, Sayı 36 Güz I 2017 (ISSN: 2146-9903, E-ISSN: 2147-3056) (20.09.2017)

Selçuk E. 2017, Sanatta Kültürel Melezleşme, Tykhe Sanat ve Tasarım / e-Dergi Cilt: 02 Sayı: 02 Haziran 2017



*GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..*

