



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

RİTİMANALİST VE RİZOMATİK DÜŞÜNCE BAĞLAMINDA FOTOMONTAJ

Gülsena KAYA

Yüksek Lisans Tezi

Ankara,2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

RİTİMANALİST VE RİZOMATİK DÜŞÜNCE BAĞLAMINDA
FOTOMONTAJ

Gülsena KAYA

Yüksek Lisans Tezi

Ankara,2023

RİTİMANALİST VE RİZOMATİK DÜŞÜNCE BAĞLAMINDA FOTOMONTAJ

Danışman: Doç., Aslı IŞIKSAL **Yazar:**

Gülsena KAYA

ÖZ

“Ritimanalist ve Rizomatik Düşünce Bağlamında Fotomontaj” başlıklı bu tez çalışmasında ilk olarak kolaj ve fotomontaj kavramının tarihsel üretim süreci ele alınmıştır. İlk bölümde, fotomontajın sanatsal ifade üzerindeki etkilerini ve mekanın nasıl fotomontaj yoluyla dönüştürülebileceği incelenmektedir. Montaj düşüncesi, farklı görsel öğelerin bir araya getirilmesi ile mekanın ve deneyiminin nasıl şekillenebileceğini açıklamak için kullanılır. İkinci bölümde, Deleuze ve Guattari’nin rizomatik düşünce kavramı incelenmektedir. Bu düşünce tarzı, hiyerarşik olmayan, ağsal bir yapıyı ifade eder ve bilgi, deneyim ve mekanın nasıl yayıldığını anlamak için kullanılır. Bu bilgiler ışığında, fotomontajın rizomatik bir yaklaşımla nasıl ilişkilendirilebileceği üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde, mekanı çeşitli boyutlarıyla ele alırken ritimanaliz kavramını kullanarak gündelik yaşamın ritmini ve mekansal düzenlemelerin nasıl etkileşimde bulunduğu incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda ise, bu farklı düşünsel yaklaşımlar bir araya getirilerek fotomontajın, mekanın, ritmin ve rizomatik düşüncenin kesişiminde yeni bir anlayışın nasıl oluşturulabileceğini göstermek istenmiştir. Bu çalışma, sanatın ve düşüncenin farklı boyutlarını birleştirerek yeni bakış açıları sunma potansiyelini vurgulamaktadır.

Anahtar sözcükler: Köksap, montaj, mekan, ritimanalist, merz, fotomontaj.

PHOTOMONTAGE IN THE CONTEXT OF RHYTHMANALIST AND RHIZOMATIC THINKING

Supervisor: Doç., Aslı IŞIKSAL **Author:**
Gülsena KAYA

ABSTRACT

In this thesis, titled "Rhythmanalysis and Rhizomatic Thought: Photomontage," we initially delve into the historical development of the concepts of collage and photomontage. The first chapter scrutinizes the effects of photomontage on artistic expression and explores how space can be transformed through photomontage. The concept of montage is employed to elucidate how different visual elements can be assembled to shape space and experience. The second chapter examines the concept of rhizomatic thought proposed by Deleuze and Guattari. This mode of thinking represents a non-hierarchical, networked structure and is employed to comprehend how knowledge, experience, and space are disseminated. In light of this information, we explore how photomontage can be related to a rhizomatic approach. In the third chapter, we investigate the rhythm of everyday life and the interaction of spatial arrangements using the concept of rhythmanalysis, considering various dimensions of space. In conclusion, this study aims to demonstrate how these distinct intellectual approaches can be integrated to create a new understanding at the intersection of photomontage, space, rhythm, and rhizomatic thought. This work emphasizes the potential to offer new perspectives by uniting different dimensions of art and thought

Keywords: Rhizome, montage, place, rhythmanalysis, merz, photomontage.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iii
GÖRSEL DİZİNİ.....	iv
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: KOLAJ, FOTOMONTAJ VE MONTAJ ORTAKLIĞI	4
1.1. KOLAJ EDİMİ VE FOTOMONTAJA EVRİM SÜRECİ.....	4
1.2. BİR DÜŞÜNCE YÖNTEMİ OLARAK MONTAJ.....	11
II.BÖLÜM: “MERZ” SÖZCÜĞÜ VE RİZOMATİK DÜŞÜNCE	17
2.1. “MERZ” VE RİZOM: FOTOMONTAJI RİZOMATİK DÜŞÜNCE İLE OKUMAK	17
2.2. FOTOMONTAJ VE YENİ MEKANLAR, MEKAN ÜZERİNE	21
III.BÖLÜM: RİTİMANALİST BİR EDİM OLARAK FOTOMONTAJ	23
3.1. RİTİMANALİZ NEDİR?	23
3.2. MONTAJ, RİZOMATİK DÜŞÜNCE VE MEKAN EKSENİNDE FOTOMONTAJ VE RİTİMANALİZ	26
SONUÇ	35
KAYNAKLAR	36
ETİK BEYANI.....	39
YÜKSEK TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	40
MASTER’S IN ART ORIGINALITY REPORT	41
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	42

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Georges Braque, 1913-14, Bardaklar ve Şişeler / Verres et Bouteilles La Gazette Drouot. Erişim: 02.01.2023. https://tinyurl.com/mhbf97h	4
Görsel 2. Pablo Picasso, 1917, Gazete / Le Journal, Goldmark. Erişim: 02.01.2023. https://www.goldmarkart.com/products/le-journal	5
Görsel 3. Alexander Rodchenko, 1924, Kitaplar (Lütfen)! Tüm Bilgi Dallarında / Books (Please)! In All Branches Of Knowledge Artsy.....	6
Görsel 4. Hannah Höch, 1919, Dada-Rundschau / Dada Panorama Weimar Art	8
Görsel 5. Eduardo Paolozzi,1949, Real Gold / Gerçek Altın Independent. Erişim: 23.10.2023. https://tinyurl.com/55ua3k9j	9
Görsel 6. Peter Kennard,1990, Walter Benjamin, Tate. Erişim: 19.10.2023. https://tinyurl.com/4638vh5z	10
Görsel 7. Douglas Gordon, 1993, 24 Saat Sapık / 24 Hours Psycho Gagosian. Erişim: 16.01.2023. https://gagosian.com/quarterly/2018/02/23/douglas-gordon/	12
Görsel 8. Lumière Kardeşler, 1895, Lyon'daki Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler / La Sortie des Usines Lumière à Lyon	13
Görsel 9. Harun Farocki, 1995, İşçiler Fabrikadan Çıkarken / Workers Leaving the Factory, E-skop	14
Görsel 10. Barbara Kruger, 1989, Bedenin Bir Savaş Alanı/ Your Body Is A Battleground JSTOR Daily	15
Görsel 11. Kurt Schwitters, 1995, Merz 11 Moma. Erişim: 06.04.2023. https://www.moma.org/collection/works/217722	17
Görsel 12. Kurt Schwitters, 1921, Merz Resmi 32 A. Kirazın Resmi / Merzbild 32 A. Das Kirschbild,Moma.	18
Görsel 13. Gülsena Kaya, Bütün Atlar Kaybetmeye Koşar, Fotomontaj, 2022	23
Görsel 14. Gülsena Kaya, 2022, Bütün Atlar Kaybetmeye Koşar, Fotomontaj	23
Görsel 15. Gülsena Kaya, 2022, Bütün Atlar Kaybetmeye Koşar, Fotomontaj	24

Görsel 16. Gülsena Kaya, 2022, Yaralı Bilinç Fotomontaj	26
Görsel 17. Gülsena Kaya, 2022, Yaralı Bilinç Fotomontaj	26
Görsel 18. Gülsena Kaya, 2020, Yaralı Bilinç, Fotomontaj Serisi	27
Görsel 19. Gülsena Kaya, 2022, Güçsüz Düşmezsen Hayat Güzeldir, Fotomontaj Serisi .	28
Görsel 20. Gülsena Kaya, 2022, Güçsüz Düşmezsen Hayat Güzeldir, Fotomontaj Serisi .	29
Görsel 21. Gülsena Kaya, 2022, Güçsüz Düşmezsen Hayat Güzeldir, Fotomontaj Serisi .	30
Görsel 22. Gülsena Kaya, 2020, O Sevdiğim Dünya Fotomontaj Serisi	31
Görsel 23. Gülsena Kaya, 2020, O Sevdiğim Dünya Fotomontaj Serisi	32
Görsel 24. Gülsena Kaya, 2020, O Sevdiğim Dünya Fotomontaj Serisi	33

GİRİŞ

Kolaj, farklı görsel veya yazılı öğelerin kesilip yapıştırılması ile yeni bir kompozisyonun oluşturulduğu bir sanat tekniğidir. İlk olarak Braque ve Picasso'nun resimlerinde kendine yer edinmeye başlayan kolaj tekniği, resme yazı ve hazır imgeyi dahil ederek aristokratik bir gelenek olan resmin yüceliğini ve kutsallığını bozmuş; böylece sanat mecrasında bir dönüm noktası oluşturmuştur. Dış dünyaya dair olan bir emarenin, sanatsal üretimle izleyiciye olduğu haliyle aktarılması fikri, o dönemin politize olmuş sanatçıları epey etkilemiştir. Dönemin siyasi atmosferini izleyiciye bir temsile gerek kalmadan direkt gösterebilmek, sanat ve medya işlerinin iç içe geçmesine de yol açmıştır. Rus konstrüktivizminin kurucusu olan Vladimir Tatlin, Paris'te Picasso'nun atölyesinde gördüğü kolajlardan çok etkilenmiş ve bu fikri Rus konstrüktivistlere aşılammıştır. Böylece kolaj tekniği, Rus Devriminin olduğu sıralarda konstrüktivist sanatçılar için artık görsel öğelerin birbirine karıştırılmasıyla yapılan resimler olarak görülerek, propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Bu süreç boyunca kolaj, kesme- yapıştırma eyleminden yola çıkarak imgelerin montajlanması ile yeni bir görüntü yaratılmasına evrilmiş, böylece fotomontaj olarak literatürde yer edinmiştir. Fotomontaj, edimsel ve düşünsel olarak daha politik bir yaklaşım olarak üretilmesi yönüyle kolajdan ayrılmaktadır. Berlinli dadacılar, sık kullandıkları bir dil olan fotomontaj ile içinde yaşadıkları gerçekliği ürettikleri eserlere taşımışlardır. Karşı propaganda olarak ürettikleri eserlerde otoritenin gösterilerine araç olan imgeleri dönüştürmüş ve işlerinde yeni gerçeklikler kurgulamışlardır.

Fotomontaj, montaj düşüncesinin bir yansımasıdır. Montaj düşüncesi, farklı öğelerin bir araya getirilerek yeni bir bütünün oluşturulmasına dayanır. Hem fotomontaj hem de montaj düşüncesi, farklı perspektifleri ve öğeleri bir araya getirerek yeni anlamların ve ifade biçimlerinin oluşmasına olanak tanımaktadır. Sinemaya dair bir araç olan montaj, imgelerin tekrar kurgulanıp, zaman- mekan düzlemini kırarak yeni bir gerçeklik yaratması açısından bir düşünce yapısına tekabül etmektedir.

Fotomontaj tekniğini kullanan sanatçılardan biri olan Kurt Schwitters; Kommerzbank reklamını keserek ürettiği "Merz" sözcüğü ile yeni bir seri oluşturmuş ve sanatsal üretim sürecinde malzemenin öneminden ziyade ona biçim verilmesi üzerine bir dünya görüşü yaratmıştır. Anlamsız olan şeyden yola çıkıp yeni bir anlam türü olarak doğan merz, Deleuze ve Guattari'nin rizom kavramının sanat alanındaki yansımasıdır. Rizom (köksap), hiyerarşik olmayan ve çoklu bağlantılara sahip bir şekilde yayılan bir ağ yapısını tanımlamaktadır.

Botanik bir terimden yola çıkarak var olan rizomatik düşünce modeli de geleneksel düşünce yapılarına karşı çıkmakta ve fikirlerin, kavramların ve bilginin hiyerarşik olmayan ve serbestçe ilişkilenebileceği bir yapıyı teşvik etmektedir. Buna göre de rizomatik düşünce, farklı fikirlerin ve kavramların rastgele bir araya gelerek yeni anlamların ve bağlantıların oluşmasına izin vermektedir.

Fotomontaj, gündelik yaşamdaki mekanların soyut ve hayali mekanlara dönüştürülmesine olanak tanırken, aynı zamanda mekanın sosyal ve duygusal anlamlarını da vurgulamaktadır. Henri Lefebvre, mekan kavramını geniş bir şekilde ele alan bir sosyologtur ve mekanın sadece fiziksel bir çevre olarak değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik bir yapı olarak da ele alınması gerektiğini savunmuştur. Dolayısıyla mekan sadece fiziksel bir olgu olmaktan ziyade görsel imgelerin de bir bileşimi olarak ifade edilebilmekte ve fotomontajın bu bağlamda bakıldığında “gösteren” olma yolunda iyi bir araç olduğu söylenebilmektedir. Rizomatik düşünce, rizomun göçebe yapısı gereği yeni mekanlarda bulunabilmesi açısından bakıldığında mekanın farklı boyutlarının ve bileşenlerinin karmaşık bir ağ olduğunu ve bu unsurlar arasında serbestçe ilişkiler kurulduğunu öne sürmektedir. Mekan kavramına sanatsal çerçevede baktığımızda gösterilen haricinde görünmeyeni de aynı noktada işaret etmesi bakımından önemlidir.

Rizomatik düşünce bağlamında imgeleri montajlayarak yeni mekanlar oluşturmak, yeni gerçekliklere açılan bir kapıdır. Yeni gerçeklikler, gündelik hayatta tezahür eden birtakım ritimlerin analiz edilmesiyle ortaya çıkarılan bir yaratımdır. Lefebvre'nin ortaya attığı bir kavram olan ritimanaliz, toplumsal ilişkilerin ve yaşamın, mekansal ve zamansal ritimlerle şekillendiğini öne sürer. Ritimanalist toplumsal etkileşimleri, mekanı ve zamanı birleştirerek toplumsal yaşamın ritmik boyutlarını anlatmaya çalışmaktadır. Ritimanalizin temel amacı, ritimlerin nasıl etkileşimde olduğunu ve yaşamı nasıl şekillendirdiğini anlamaktır. Ritimanalist olarak fotomontaj sanatçısı da montaj yoluyla gündelik yaşamdaki ritimlerin birbiriyle nasıl etkileşime girdiğini ve yaşamı nasıl şekillendirdiğini anlatmaktadır.

Merz bir ritimdir; kendi başına görünen salt bir ritim üzerinden yeni bir anlatı oluşturmaktadır. Bu tez çalışması süresince ürettiğim fotomontajlarda “merz” kavramını çerçevenin imgesel ve düşünsel anlamlarıyla bağdaştırıyorum. Birbirine uzak öğelerin bir arada iken yaklaşması ve bu yaklaşma neticesinde yeni mekanlar oluşturan bir temele dayanması açısından Merz ile çerçeve düşüncesi örtüşmektedir. Schwitters'ın eserlerinde var olan ve anlamsal bir bütün oluşturan Merz kavramı ne ise, fotomontajlarda sıkça kullanılan çerçeveler de odur; fiziksel bir sınırın ötesine taşınarak sınırın ardındakileri de gösterilene dahil etmek. Bu çalışmada fotomontajın; montaj düşüncesinin, rizomatik

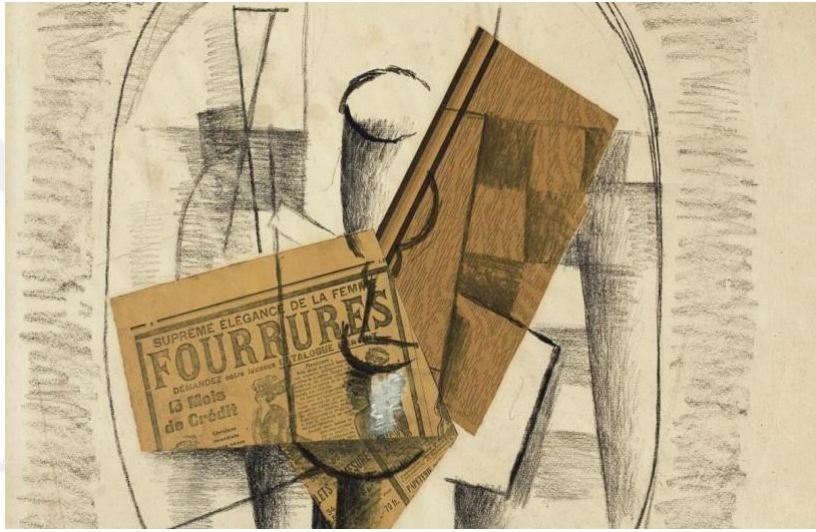
düşüncenin, mekanın ve ritimanalizin çeşitliliği içinde nasıl bir etkileşimde olduğunu incelemekteyim. Sanatsal üretim pratiğimi montaj, rizomatik düşünce, mekan ve ritimanaliz kavramlarının birbiriyle olan bağlantısı ve etkileşimi ile birlikte okuyarak, sanatın ve düşüncenin bu kavramlar aracılığıyla nasıl daha derinlemesine anlaşılabileceğini analiz etmekteyim. Farklı disiplinlerin okumalarını ve gündelik yaşamın ritimlerini kurgulayarak kişisel bir bakış açısının nasıl oluşturulabileceğini işlemekteyim.



1.BÖLÜM: KOLAJ, FOTOMONTAJ VE MONTAJ ORTAKLIĞI

1.1. Kolaj Edimi ve Fotomontaja Evrim Süreci

Kolaj (Fransızca "collage"), kağıt parçalarının, fotoğrafların, kumaşın ve diğer efemeraların düzenlendiği ve destekleyici bir yüzeye yapıştırıldığı tekniği ve aynı zamanda ortaya çıkan sanat eserini tanımlar (Tate. <https://tinyurl.com/y9cs2wsm>). Kolaj, ilk olarak 1913 sularında, kübist ressamlar olan Braque ve Picasso'nun resimlerinde tezahür etmiştir. Eklektik bir çizim tekniği olarak üretimler yapan bu sanatçılar; farklı bir deneyim yaratarak resme yazıyı ve hazır imgeyi de dahil ederek kolajın ilk adımlarını atmışlardır (Görsel 1).



Görsel 1. Georges Braque, 1913-14, Bardaklar ve Şişeler / Verres et Bouteilles
La Gazette Drouot. Erişim: 02.01.2023. <https://tinyurl.com/mhbf97h>

Bir kahve masasını resmeden Picasso, masanın üzerine gazeteyi resmetmektense gazete kúpürünü resme yapıştırmıştır (Görsel 2). O dönemde Picasso'nun bu üretimi sanat alanında büyük bir çığır açmıştır. O zamana kadar resim, aristokrasiden gelen bir gelenek olarak yücel bir konumda bulunuyordu; biçimsel olarak saf ve katıksız bir içeriğe sahipti. Picasso ve Braque'nin atık olarak görünen bir materyali resme dahil etmesi resmin kutsallığını bozdu ve bu üretim pratiği sanat mecrasında bir devrim niteliği kazandı. Aragorn, kolaj üreten sanatçıları incelediği kitabında kübistler için, ressamın tablosuna yapıştırdığı posta pulu, gazete, kibrit kutusu bir sınaama değeri, tablonun kendi *gerçekliğini* denetleyen bir araç değeri taşıdığından bahsetmektedir. Ona göre ressam, tablosunun çeşitli bölümleri arasındaki ilişkileri dış dünyadan doğrudan doğruya ödünç aldığı, (Kübistlerin sözcüklerini kullanarak) *kesinlik kazanan nesne çevresinde* kurmaktadır (1980, s. 22-23).

Resim, artık dış dünyanın yansıması değil, dış ve iç kavramını da değiştirerek dünyanın ta kendisi olma yolunda ilk adımını atmıştır. Dış dünyaya ait olan ve hiçbir sanatsal temsile

katılamayacak olan bir şeyin, resimde tam da temsil edileceği noktada var olması o zamana kadar hiç düşünülmemiş, hatta akla bile gelmemişti. Braque ve Picasso bu yeni adımı ilk atan ressamlar olmuşlardır. Dada akımının başat isimlerinden olan ve kolaj tekniğini epey kullanan Max Ernst, kolaj için “iki veya daha fazla yabancı gerçekliğin, görünüşte tesadüfen veya yapay olarak kışkırtılmış bir şekilde karşılaşmasının sistematik olarak kullanılmasıdır.” tanımlamasını yapmıştır (Moderna Museet. <https://tinyurl.com/mwxah9n>). Ernst’in bu tanımı; sanatın yüce’liğinin kırılmasının esas sebebinin bu kışkırtıcı karşılaşmanın olduğunun işareti olarak var sayabiliriz.



Görsel 2. Pablo Picasso, 1917, Gazete / Le Journal,
Goldmark. Erişim: 02.01.2023. <https://www.goldmarkart.com/products/lejournal>

Kolaj kavramı gerçek dünyadan alınmış ve tabloyu, yani taklit edilmiş dünyayı, baştan aşağı gündeme getiren bir malzemenin, bir nesnenin resme sokulmasıdır. Kübistlerin ortaya çıkardığı kolajlar, ressamın bir tür umutsuzluğu gibidir, resmedilen dünya bu umutsuzluğun ölçeğinde yeniden düşünülmüştür. (Aragorn, 1980, s.89)

Kübizmle birlikte literatüre giren kolaj tekniğinin yaptıkları ne kadar devrimsel ve politik bir tavır olarak kabul göreceği Picasso ve Braque’ın o sıralarda ön görebildikleri bir durum değildi.

Kübizmin Avrupa’da ses getirdiği yıllarda, Rusya’da konstrüktivizm akımı yükselmeye başlamıştı. Hatta konstrüktivizmin ilk tohumları, sanatçı Tatlin’in Picasso’nun Paris’teki

atölyesini ziyaret ettiği sırada Picasso'nun kübist resimlerini gördüğü sırada atıldı. (Farthing, 2010, s. 401). Sanayi devriminin sonuçlarını verdiği 20. Yüzyıl başlarında yükselen Rus konstrüktivizmi, makinelerin insan bilinciyle harmanlanmasını hedeflemiş bir akımdır. Konstrüktivist sanatçılar, tasarlanan her eseri toplumun yeniden inşa edilmesiyle bir araya geldiği kitlesel üretimler olarak görmüşlerdir (Clark, 1997. s. 99). Kübizmden ve özellikle fütürizmden etkilenmişlerdir. Kübistlerin ortaya çıkardığı kolajlardan çok etkilenen konstrüktivistler, artık olanın yeniden dönüştürme fikrini epey sahiplenmişler ve bu tekniği, tam da Rus devriminin sükse yaptığı yıllarda propaganda aracı olarak kullanmaya başlamışlardır (Görsel 3). En başta belirttiğim Picasso'nun 'le journal' yazısını resme dahil ederek başlattığı adım, konstrüktivistler ile birlikte artık boya ve fırçayla değil; imgelerin karıştırılmasıyla oluşturulan bir resme dönüşmüş ve fotomontaj olarak literatüre girmiş bulunmaktaydı. Fotomontajı bir propaganda aracı olarak gören sanatçılar, kendi deyimleriyle "kitle ruhunun örgütlenmesi" için yeni bir tasarım estetiği yaratmaya çalışmışlardır (Clark, 1997. s.101).

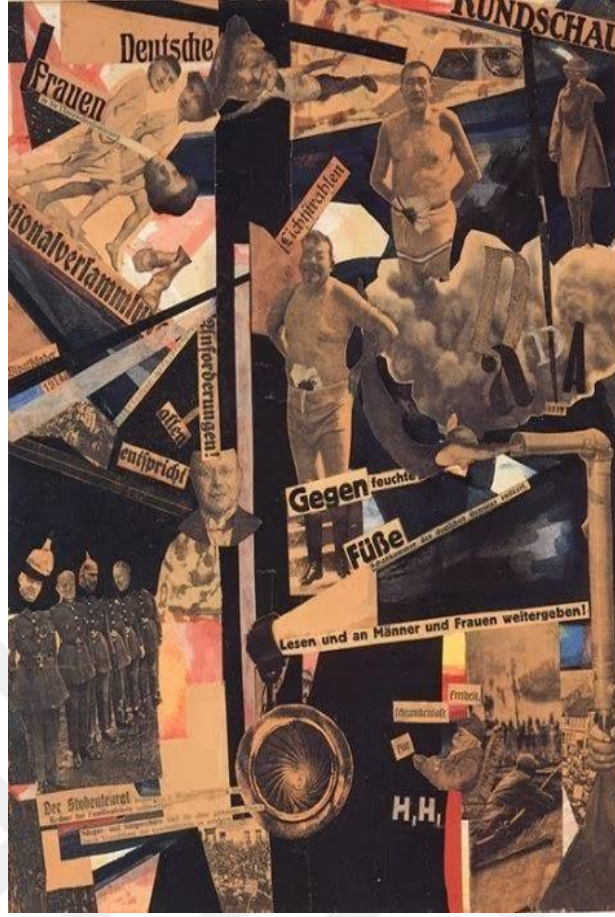
Nesnenin maddi oluşumu, estetik kombinasyonunun yerine geçmelidir. Nesne bir bütün olarak ele alınmalıdır ve bu nedenle fark edilebilir bir "stil" değil, sadece bir araba, bir uçak ve benzeri bir endüstriyel düzenin ürünü olacaktır. Konstrüktivizm tamamen teknik bir ustalık ve malzemelerin organizasyonudur. (Tate. <https://tinyurl.com/244t45k9>)



Görsel 3. Alexander Rodchenko, 1924, Kitaplar (Lütfen)! Tüm Bilgi Dallarında / Books (Please)! In All Branches Of Knowledge Artsy. Erişim: 02.01.2023. <https://tinyurl.com/mhbf97h>

Üretilen ve ortaya çıkan her türlü sanatsal faaliyette dönemin siyasi konjonktürü önemli olmuştur. Rus Devrimi'nin etkilerinin sürdüğü o yıllara Almanya'ya baktığımızda savaş

ruhunun kitlelere sirayet etmesi açısından propaganda, sözcük ve imgelerin montajlanması ile salt gerçeklik olarak sunuluyordu. Sanatçıların karşı propaganda olarak sanatı kullanması 1900 yıllardan sonra epey görünür olmuştur. Özellikle de kadınlara oy hakkını savunan Süfrajetlerin, 1909 yılında kurdukları Kadınlara Oy Hakkı Atölyesi ile harekete sanatsal bir boyut kazandırmışlardır. Sanatçılar, kadınlara dair görülen işleme, el işi ve iğne işi gibi becerileri kullanarak sanat- zanaat ayrımının geleneksel hiyerarşinin yıkmak üzerine ürünler çıkarmışlardır. (Clark, 1997, s.37). Berlinli dadacılar da montajı yeniden keşfederek hem fotoğrafları hem de basında çıkan resimleri kesip biçerek çok katmanlı üretimler yaptılar. (Artun, 2018, s.337). Sanatçılar, bu kesip biçtikleri imgelerle içlerinde yaşadığı gerçekliği ürettikleri sanat eserlerine taşıdılar. Dada sanatçıları, karşı duruş ya da karşı propaganda diye tanımladığımız üretimlerini sanatsal becerinin tam zıttında konumlandırmışlardır. Resimsel estetik ve sanat eserindeki kutsallığı küçümsediler, ürettikleri her işte, giriştikleri her oluşumda bu duruşlarını sanat karşıtlığı üzerinden anlatmışlardır. Kelime anlamının hiçbir mantığa ve anlatıma dayanmadığı düşünüldüğünde, estetikten ve mantıktan uzak olan her şeyi sanat eseri olarak tanımlayabilmeleri gayet makul görünmektedir. 1917 civarından Dada'nın merkezi Berlin oldu ve Berlinli dadacılar tarafından fotomontaj, akımın kendine has üslubu haline geldi. Fotomontajın kökeni için çok farklı yorumlar bulunsa da ortak noktaları savaş sırasında gündelik hayatta karşılaştıkları örneklerden yola çıkmalarıydı (Artun, 2018, s. 342). Dadaistler, fotoğrafların çeşitli parçalardan oluşan bir görüntü haline gelecek şekilde bütünleştirilmesi ile oluşan fotomontaj tanımını da montajlarını kübistlerin resimsi olan kolajlarından ayırt etmek için kullanmışlardır. Hatta kolaj sanatçıları olarak anılmaktansa, kendilerini montajist olarak tanımlamayı tercih etmişlerdir. Dadacılar sanata ve sanatçı rolüne karşı durdukları karşı duruş itibariyle kendilerini teknisyen olarak addetmeye meyletmişlerdir. Hannah Höch'ün deyiimiyle onların işi inşa etmek, monte etmektir (Artun, 2018, s. 338).



Görsel 4. Hannah Höch, 1919, Dada-Rundschau / Dada Panorama
Weimar Art. Erişim:09.04.2023 <https://tinyurl.com/ycypkhjv>

Kaldı ki Hannah Höch, 1917 yılındaki “Kolaj Üzerine” makalesinde de fotomontajı ‘kesme, yapıştırma, harekete geçirme-yani yabancılaştırma’ olarak tanımlamıştır (Artun, 2018, s. 364). Hannah Höch’ün ünlü Dada Panaroması’nda olduğu gibi (Görsel 4) fotomontajın sarkastik bir etki oluşturabilmesinin yanı sıra kompozisyonda yarattığı bozulma yolu ile savaş sonrası Almanya’da çöken toplumsal düzenin durumunu simgelemektedir.



Görsel 5. Eduardo Paolozzi, 1949, Real Gold / Gerçek Altın
Independent. Erişim: 23.10.2023. <https://tinyurl.com/55ua3k9j>

Eduardo Paolozzi, İskoçya doğumlu bir sanatçıdır. Paolozzi, işlerinde sıklıkla pop sanatı ve toplumsal konuları ele almakta ve kolaj tekniğiyle çalışmaktadır. Paolozzi'nin çalışmaları, tarihsel olarak kolajın gelişimini ve çeşitlenmesini yansıtmaktadır. Paolozzi'nin eserleri de tıpkı Berlinli dadacılar gibi savaş sonrası dönemin karmaşık kültürel ve toplumsal atmosferini yansıtırken, kolajın esnekliği ve çok katmanlı doğası bu karmaşıklığı ifade etmek için ideal bir araç olarak kullanılmıştır. Görsel 5'teki 1949 tarihli resminde Paolozzi, dergi ve gazetelerden kesip bir araya getirdiği görsellerle dönemin dayattığı ideal yaşamların ifşasını yapmaktadır. Bu resminde tıpkı Hannah Höch'ün işlerindeki gibi yazılar ve imgelerin boyutlarıyla izleyiciye bir durum analizi yapmıştır. Genel olarak, Eduardo Paolozzi'nin çalışmaları, kolaj sanatının tarihsel evrimini yansıtarak, 20. yüzyılın sanatsal ve kültürel bağlamında önemli bir yere sahiptir.

Berlin Dadaistleri 1910'ların ve 1920'lerin Almanya'sında etkin olan dada hareketinin bir parçasıdır. Dadaizm, savaş sonrası dönemde toplumsal ve siyasi eleştirileri yansıtan sanat akımlarından biridir. Bu hareketin temsilcileri, sıklıkla ironi, absürdite ve radikal eleştiri ile tanınırken, fotomontaj dadaizmin sanatsal ifadesinin bir parçası olarak önemli bir rol oynamıştır. Peter Kennard'ın eserleri, dadaizmin etkisini taşıyan bir şekilde politik ve toplumsal eleştirileri dile getirirken, fotomontaj tekniği kullanarak çarpıcı ve güçlü görsel ifadeler oluşturur. Bu, Berlin Dadaistlerinin politik amaçlarını taşıyan fotomontajlarının mirasına da bir saygıdır. Kennard 1960'ların sonlarından bu yana aktif olarak, nükleer silahların yayılmasını, Irak savaşını, iklim değişikliğini ve küresel eşitsizliği hedef almaktadır. Kennard'ın güçlü bir şekilde doğrudan olan ama hiçbir zaman ajite bir biçimde

propagandatıf olmayan fotomontajlarının çoğu, yayınlarda, posterlerde ve pankartlarda dolaşan ikonik protesto görüntüleri haline gelmiştir. (Lloyd, 2021, s.1)



Görsel 6. Peter Kennard,1990, Walter Benjamin, Tate. Erişim: 19.10.2023. <https://tinyurl.com/4638vh5z>

Fotomontajın politik bir zeminde yer almasının yanında montajlanan imgelerin sosyolojik, felsefik referanslarını da içinde barındırmaktadır. Kennard'ın eserinde (Görsel 6) Walter Benjamin'in ağzından çıkan bir söz, Nazilerle özdeşleşmiş Swastika sembolünü kırmaktadır. Walter Benjamin, yazılarında “şimdi”yi doğrusal zamanı keserek geçmiş ve geleceği birbirinden ayıran bir bıçak gibi değil de ikisini de içinde taşıyan, tarihsel geçişkenliğin zamanı olarak tasavvur etmektedir.

Benjamin düşüncesinde kapitalizmin bize dayattığı, geçmiş ve gelecekte koparılmış, şekleleştirilmiş bir şimdiki zamana karşı, geniş ve zaptedilemez bir “şimdinin zamanı”nı koymaktadır (Yeksan, 2021, s.1). Kennard'ın resminde kullandığı perspektif, sanatın tarihsel sürecinin siyasi hegemonya altına girdiği bir dönemi göstermektedir. Benjamin düşüncesini temsilen koyduğu Walter Benjamin portresinden çıkan “Tarihin sürekliliğini patlatarak açın.” imgesi, Benjamin'in tarih ile ilgili düşüncelerinin, sanatın tarihi üzerinden bir kırılma anını göstermektedir. Genel olarak, Peter Kennard'ın eserleri ve Berlin Dadaistlerinin fotomontajları, politik sanatın evrimini yansıtarak, toplumsal ve siyasi eleştirilerin önemli birer aracı olarak görülebilmektedir.

Berlin Dadaistlerden bu yana fotomontaj sanatçıları ait oldukları bağlamdan söktükleri parçaları bir araya getirip yapıştırmışlar ve böylece hem biçimsel hem içerik olarak çok katmanlı işler çıkarmışlardır. Sanatçılar, ürettikleri bu çok katmanlı işlerle Höch'ün yabancılaştırma olarak tanımladığı tutum üzerinden yeni bir gerçeklik yaratmayı amaç edinmişlerdir.

1.2. Bir Düşünce Yöntemi Olarak Montaj

Yabancılaştırma ile montajı bir arada okumak gayet makul bir düşüncedir. Sinema terimi olarak literatürde yerini almış olmasına rağmen, montaj düşüncesi fikirsel bir edim olarak kullanılmıştır. Ulus Baker'in önermesine göre sinema, hayatın akışının genel bir görsel-işitsel tasnifinin montaja açık bir duygular alanı haline dönüştürmesidir (Baker, 2017, s.45). Baker montajı düşünme süreci ile eş değer tutmaktadır. Onun bakış açısıyla, sinemayı montaj ilişkisine paralel olarak, Vertov'un 'görünmeyeni görünür kılmak' işlevini de okuyabiliriz. "Resim, gösteren değil, gizleyendir." sözüne paralel olarak Vertov'un bu sözü, tüm görsel bakışa hitap eden geniş bir çerçeveye oturmuştur. Özellikle Rodchenko'nun ve Berlin Dadacılarının fotomontajlarındaki propaganda, ziyadesiyle siyasi otoritelerin asla istemeyeceği mesajları vermekteydi. Keza, Ulus Baker'e göre montaj, sinematografiden de öte bir şeydir. Ona göre hayatımızdaki her şey montajdır; çalışmak montajdır, metropol montajdır, sanat ise montaj olmaya kolaj, yerleştirmeler ve hatta performanslarla birlikte meyleder (s.135).

Montaj, imajların yan yana gelmesinden oluşur, dolaylı yahut dolaysız hareket ve zaman ile imgeyi harmanlayarak izletir. Bu sayede imajı anlam ile birleştirmektedir (Akay, 2021, s.1).
Douglas

Gordon'un 1993 yılında sergilediği '24 Hours Psycho' enstalasyonunu bu bağlamda okuyabiliriz. Bu yapıtında Gordon, Alfred Hitchcock'un 1 saat 49 dakikalık Psycho filmini iki ekranda 24 saate yayarak sergilemiştir (Görsel 5). Böylece film zaman ve görüntülerini manipüle ederek Psycho'yu kendine mal etmiştir. İzleyici her sekansa daha çok müdahil olmakta ve bu sayede gösterilen, görünmeyen veya gözden kaçan herhangi bir sahne tekrar izleyiciye lanse edilmektedir. Bu entalasyonuyla sanatçı, Ranciere'in özgürleşen seyirci diye tanımladığı şeyin tam karşılığını göstermektedir. Ranchiere'e göre artık seyirci de eylemde bulunur, gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. Gördüğünü, diğer sahnelerde, başka yerlerde gördüğü başka şeylerle ilişkilendirir. (Ranciere, 2019, s.18). Politik olarak yapılan montajlarda bu izleyici daha çok tüketici konumunda olduğu için, Gordon, yine aynı montaj tekniğini kullanmış fakat izleyiciyi de iş'in içine dahil etmiştir. Bu tam da Ranciere'in 'Özgürleşen Seyirci' teorisinin gerçekleştiğinin bir göstergesidir. Ranciere'in düşüncesine göre tiyatro geleneğinden bu yana izleyici, oynanan ve gösterilenin karşısında edilgen konumda bulunmaktadır. Ona göre bakmak, bilmenin zıddıdır, bundan ötürü seyirci olmak, bilme ve eyleme kabiliyetinden ayrı kalmak demektir. Ranciere'in hedefinde izleyicinin

imgeler tarafından baştan çıkarılmak yerine sunulan imgeler bütününde bir şeyler öğrendikleri ve etkin katılımcılar oldukları bir tiyatro hayali vardır (s. 11-12). Bakma ve eylemde bulunma arasındaki karşıtlığı sorguladığımız zaman özgürleşme başlamaktadır. İcra eden ve seyreden arasındaki hiyerarşi yerle bir olduğunda artık seyirci gözlemleyip, karşılaştırıp yorumlayabiliyor. İcra edilen- üretilen ya da yeniden üretilmiş olanı (Gordon'un enstalasyonunda olduğu gibi) kendi geçmiş birikimleriyle ilişkilendirerek üretilene katılmaktadır (Ranciere, 2009, s.18). Sanatçıların montajı kullanma biçimi aslında medyaya -özellikle televizyona karşı çıkmış bir tavidir. Madalyonun öteki yüzünü göstermek istercesine, gösterilenin tam zıt fikrini ekran içinde sunmak üzere kurulmuş fikirdir. Çünkü gösterim içeriğinden ziyade sunuş biçimiyle alakalıdır. Tıpkı Alman hükmetinin savaş propagandasını yapması ve karşı propaganda olarak da Berlin dadacılarının medyada dönen imgeleri kendi dilleriyle tekrar kullanması gibi. Sanatçılar, savaş atmosferinin dikte edildiği halkı özgürleştirerek hakikati ortaya çıkarma istenciyle hareket etmişlerdir.



Görsel 7. Douglas Gordon, 1993, 24 Saat Sapık / 24 Hours Psycho Gagasian.
Erişim: 16.01.2023.

<https://gagosian.com/quarterly/2018/02/23/douglas-gordon/>

Eğer montaj düşüncesinden bahsedeceksek, Harun Farocki'nin filmlerini incelemek en doğru nokta olacaktır. Harun Farocki Alman asıllı film üreticisi, yazar, eğitmen, aktivist. Hayatı boyunca 90'dan fazla filme imza atmış; eserlerinde, imajların günümüz hayatı üzerindeki etkisini ve medyayı eleştiren kendine özgü bir belgesel dili geliştirmiştir. Vertov'un sinema fikrinden beslenmiştir. Vertov'a göre sinema, kayıt durumundan çok daha öte olarak; gösterilmeyeni görünür kılmasıyla izleyici şok ettirmeli, gözlerini açtırmak üzere tüm aygıtları yine izleyici ile birlikte filme ya da sahneye dahil etmek üzerine

kurgulanmalıdır. “Unspoken Rules” adlı manifesteler metninde Harun Farocki, “Kameranın gösteremediği şeyleri göstermeyi asla unutma.” ve “Eğer dünyanın yeni bir imaj rejimi varsa onu göstermeyi asla unutma.” diye not ettiği üzere tam da Vertov söylemini içselleştirdiğini göstermektedir. (e-skop. <https://tinyurl.com/4x7erjzf>). Filmlerinin, kurgusal bir öykü kurmak ya da ‘orada bir yerde’ vuku bulan süreçleri belgelemek yerine iddia ve savlarla ilerlediği ve söylemsel oldukları söylenebilir. Farocki, filmlerinde genelde anlatıcı sesi kullanır ve bu sesin toplumsal jesti sıklıkla eğitici, açıklayıcı ve düşünümseldir. Harun Farocki’nin filmleri imajlarla, imaj yaratımıyla ve bu imajları yaratan ve yayan kurumlarla sürekli bir diyalog içindedir. “Benim filmlerim sinema ve televizyona karşı yapılmıştır” beyanında bulunan Farocki kendini bilinçli bir şekilde ‘makine gibi çalışmak’ ve ‘sanatçı gibi çalışmak’ arasındaki diyalektikte kurar ve “söz konusu ikisinden birini yapmak değil ikisini birleştirmektir” diye düşünür. (Sanatatak. <https://tinyurl.com/zd544jmh>) Sinema bir nevi algıdır, montaj ise bir düşünce yöntemidir ve bu düşünceyi imajları kullanarak gösterme eğilimindedir. Sinema ve montaj farkını Fabrikadan Çıkan İşçiler filmleri üzerinden açıklayabiliriz (Görsel 5 ve Görsel 6).



Görsel 8. Lumière Kardeşler, 1895, Lyon’daki Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler / La Sortie des Usines Lumière à Lyon TRT Haber. Erişim: 05.04.2023. <https://tinyurl.com/3sds7hw7>

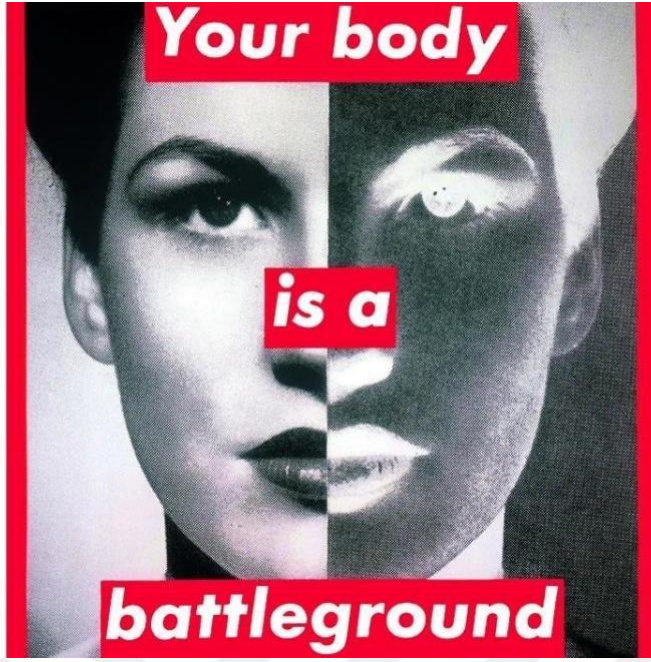
Sinema tarihinin ilk film yapımcısı olarak literatüre giren Lumière Kardeşler’in Lyon’daki Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler (La Sortie des Usines Lumière à Lyon,1895) filmi, Lyon’daki bir fabrikanın paydos saatinde iki kapıdan çıkan, ekranın sağına ve soluna dağılan yaklaşık 100 işçiyi gösteriyor. Film, yapıldığı tarih itibariyle 45 saniye sürüyor.



Görsel 9. Harun Farocki, 1995, İşçiler Fabrikadan Çıkarırken / Workers Leaving the Factory, Eskop. Erişim: 05.04.2023. <https://tinyurl.com/49c6wty4>

Harun Farocki, Lumière kardeşlerin 1895'teki aynı adlı filmlerinden yola çıkarak, sinemanın yüz yıllık tarihinden, "işçilerin fabrikadan çıkışını" gösteren sahneleri kurguluyor (Görsel 7). Farocki, bu sahnelerden işçi sınıfının ekonomisi ve ikonografisinin yansımalarını çıkarırken, aynı şekilde izleyicisini genellikle fabrika kapısından alıp özel hayatlarına götüren sinemayı da hedef olarak gösteriyor. (İstanbulmodern. <https://tinyurl.com/y4tfjvcd>)

Lumiere kardeşlerin filminde gösterilen işçilerin fabrikadan çıkışı iken, Farocki'nin filminde orada olmayan emek ve işçi sınıfının ekonomisinin yansımalarına odaklanıyor. Çünkü tarihten beri işçi sınıfının emeği görülmeyen bir şey. Devlet politikaları ve burjuvanın baskınlığı tarih boyunca işçi sınıfının yaşamını gölgeler nitelikte olmuştur. Devrimci örgütler ve fraksiyonlar, bu politikaları protesto ederken, Harun Farocki ve dadacılar gibi aktivist sanatçılar (sanatın ve sanatçının apolitik kaldığı noktaları da işaret etmek gerekiyor, böyle bir tavrın kabul edilir olup olmadığı tartışma konusu) bu emeğin görünmezliğini salt bir gerçeklikle izleyiciye sunma konusunda direkt bir dil kullanma yolunu izlemişlerdir. Farocki'nin imajlarla düşüncüyü montajlayarak kurduğu ilişki, izleyiciyi sakin ve vakur biçimde bakmaya yönlendirmektedir. Farocki için seyirciyi özgürleştirerek, alışlagelmiş olanın farkını yansıtmak ve görünenin ardındaki anlamı çözümlenmeye itmesi açısından başarılı bir yapımcı olduğu söylenebilmektedir.



Görsel 10. Barbara Kruger, 1989, Bedenin Bir Savaş Alanı/ Your Body Is A Battleground JSTOR Daily. Erişim: 26.10.2023. <https://tinyurl.com/56tnh22h>

Barbara Kruger'ın eserleri, montaj düşüncesiyle güçlü bir ilişki taşımaktadır. Kruger çalışmalarındaki görsel ve metinsel montaj tekniği ile öne çıkan bir sanatçıdır. Kruger'ın eserleri, sıklıkla büyük ölçekli siyah-beyaz fotoğrafların üzerine kırmızı renkte büyük metinler eklemesi ile tanınmaktadır. Sanatçı, bu metinler ile toplumsal, cinsiyet, kimlik ve tüketim kültürü gibi konuları ele almaktadır ve böylece bu görsel-metinsel montaj tekniğini, izleyiciye güçlü bir mesaj iletmek için kullanmaktadır.

Kruger'ın "Bedenin Bir Savaş Alanı" adlı posterinde (Görsel 9) toplumdaki cinsiyet yapısına ve bunun kadın kimliğini nasıl etkilediğine değinilmektedir. Pek çok eserindeki gibi nostaljik bir fotoğraf görüntüsü üzerine bir metin ilişirmiştir. Posterdeki modelin 1950'lerden kalma rafine, zarif inceliği ve boş ama odaklanmış bakışı hem zarafeti hem de anonimliği yaymaktadır. Kruger, resimdeki modele herhangi bir benzersiz tanımlayıcı bir özellik vermek yerine onun birçok kadın olabileceği, hatta belki de izleyici olabileceği ihtimalini gözeterek sınırlandırmamıştır. (Basel. <https://tinyurl.com/3uz8j7hd>). Kruger'ın eserleri, görsel ve sözel bileşenlerin birleşimini kullanarak toplumsal eleştirilere ve düşünce provokasyonlarına olanak tanımaktadır. Montaj, farklı görsel öğelerin bir araya getirilmesiyle yeni anlamların yaratılmasını sağlamaktadır. Barbara Kruger bu çalışması ile montaj düşüncesinin gücünü kullanarak izleyicileri düşünmeye ve sorgulamaya

yönlendirmektedir. Bu nedenle, eserlerindeki montajlar, onun toplumsal eleştiri ve medya kültürünün etkileri konularını işleme biçiminin temelini oluşturmaktadır.

Montaj kesme işlemi, düzeltme yahut bir rötuşlama değil, zamansal kolajdır; zaman çizgisini eğip bükmektedir (Çal, 2020, s.1). Montaj, imgelerin zamansal bir akış içerisinde olmasından ziyade imgelerin tekrar kurgulanması ile yeni bir zaman ve mekan yaratmasıdır. Bu imgelerin her birini bağlamından koparıp yeni bir gerçeklik yaratması açısından montaj düşünce, görsel bir elektrik oluşturması açısından politik bir edim olarak kendini açığa çıkarmaktadır.



II.BÖLÜM: “merz” SÖZCÜĞÜ VE RİZOMATİK DÜŞÜNCE

2.1. “Merz” Ve Rizom: Fotomontajı Rizomatik Düşünce İle Okumak

“Merz” sözcüğünü kurduğumda bir anlamı yoktu. Şimdi ise... onu kullanmaya devam edenlerin kavrayışıyla değişiyor.” (Schwitters, 2018, s. 340)

Berlin dadacılarında Hannah Höch ve Raoul Hausmann neyse, Hannover’da da Kurt Schwitters odur. Hatta Hannover’ın Dada temsilcisi Schwitters sayılabilir. Schwitters’in ürettiği ilk kolajlarda Höch ve Hausmann’ın pratiklerinin etkisi olduğu söylenebilir.



Görsel 11. Kurt Schwitters, 1995, Merz 11

Moma. Erişim: 06.04.2023. <https://www.moma.org/collection/works/217722>

Sanatçı 1919 yılında ilk kolajlarını sergiledikten sonra yazdığı manifesto benzeri bir metinde işlerini “Merzbilder” yani “Merz Resimleri” olarak adlandırır (Artun, 2018, s. 502). Schwitters’in bir kolajında bulunan Kommerzbank sözcüğünden türettiği bir sözcük olan “Merz”, tam da içinde bulunduğu Dada gibi anlamı olmayan bir sözcük. Merz’in sesi Kommerz’e (ticaret) ama aynı zamanda Herz’e (kalp), Scherz’e (şaka) veya Marz’a (Mart)

benziyor- baharın enerjisi ve tazeliği ile bağlantılı olduğu da söylenmiş bulunmaktadır.(retro avangarde.<https://tinyurl.com/3ddydyty>).

Fakat sanatçının ürettiği bu Merz resimleri, kelime anlamından çok da ötede, anlamsızlığıyla var olmak üzere kurgulanmıştı; sanatçı, anlamı anlamsızlıklar üzerine kurmuştur. “Merz” sözcüğünü ilk kurduğunda bir anlamı olmadığını, sonrasında ise onu kullanmaya devam edenlerin kavrayışına göre anlamının değiştiğine değinmiştir. Schwitters’a göre üretimde malzemenin ne olduğu mühim değildir, ona göre asli olan biçim vermedir. Bu sanatsal yaratma tarzını doğuran dünya görüşüne ‘Merz’ adını vermektedir. (S.505). Malzeme, Schwitters için beyni ve duyguları harekete geçiren tüm deneyimlerdir. Dada, genel olarak malzemenin önemsizliğinden dem vurmaktadır. Ortaya çıkabilecek olan herhangi fikir, hareket ya da propagandatıf eylem, malzemenin kısıtlayıcılığı yüzünden ortaya çıkamayabilir. Çünkü Dadaistlerin en büyük amacı, kabul görmüş olan sanatın ‘yüce’liğinin yıkılması üzerinedir.



Görsel 12. Kurt Schwitters, 1921, Merz Resmi 32 A. Kirazın Resmi / Merzbild 32 A. Das Kirschbild,Moma. Erişim: 10.04.2023. <https://tinyurl.com/2ue9ap8j>

Genel belli düsturlar dışında Dadacıların dadacılık anlayışının pek çok çeşidi vardır. Hannah Höch yabancılaştırma üzerinden yeni bir gerçeklik yaratırken Schwitter anlamsızlık üzerinden bir anlatım yaratır.

Sanatçı, Merz Resimleri serisinin içerisinde bulunan Kiraz Resmi kolajını (Görsel 7), doğduğu Hanover şehrinin sokaklarından biriktirdiği nesnelere yapmıştır. Çok katmanlı olan bu resimde temelini açık koyu boyanmış, kumaş parçaları, kesilmiş resimler ve gazete kupürleri ile birlikte çıkıntı yapan üç boyutlu nesnelere dikkatli bir şekilde kompozisyon yaratılmıştır. Schwitters'ın Berlin dadacılarının fotomontajlarından farkı, tam olarak burada devreye girmektedir. Hannah Höch'ün Dada Panoraması eserine baktığımızda (Görsel 4) resimdeki her imgenin, bütünden ayrı da bir anlamı vardır. Görselde kullanılan figürlerin gerçek dünyada konumlandığı bir tanınırlığı bulunmaktadır, resimdeki her kelime sözlükte bir anlamı bulunan ve bağlantı kurulduğu imgelerle anlatmak ya da iğnelemek istediği politik durumlara işaret etmektedir. Dönemin atmosferinin sanatçılar üzerindeki tezahürü de üretilen işlerden yola çıkarak gözlemlenebilmektedir. Akılcılığa saldırılarında, Dada sanatçıları şans, kazayı ve doğaçlamayı kucaklamışlardır. Bu tür güçler, kolajlar, assemblajlar ve fotomontajlar yaratmalarında ve zanaat, kontrol ve kasıtlılık gibi sanatsal pratiği uzun süredir tanımlayan unsurları alt üst etmelerinde belirgin bir şekilde rol oynamıştır. Bu, kişisel bir protesto biçimi ve içinde yaşadıkları, giderek mekanikleşen, şiddet içeren dünyayı eleştirmek için bir araçtır. (Moma. <https://tinyurl.com/ycyt79sf>). Bu eleştirel dilin okları siyasi iktidarın damarına basmıştır ki o dönemi hükümetin “Dejenere Sanatçılar” olarak mimlediği isimlerden birileri olmuşlardır. Bu damga ne kadar yıpratıcı da olsa sanatçılar üretmeye devam etmişlerdir. Hannah Höch, o yıllarda epey ses getiren siyasetçileri ve uygulanan politikaları sarkastik ve feminist bir çerçeveden eleştirirken; Schwitters, savaşın getirdiği fakirlik ve bir halkın alt üst oluşunun görselini çöplerle ve atıklarla oluşturduğu fragmanlardan kurmuştur. Schwitters, kendi içindeki devrim imgesini Merz'de bulmuştur; olduğu gibi değil de olması gerektiği gibi. (Artun, 2018, s.505). Sanatçı, görsel ve metinsel imgeleri çekip aldıktan sonra tekrar parçalayarak yeni bütünlükler oluşturur. Bu sebepten ötürü Schwitters'ın anlamsız sözcük ve görselleriyle oluşturduğu kompozisyonları Höch'ün montajlarından farklıdır. Hatta Schwitters'ın kolajında kullandığı herhangi bir yazısal imgeden türeyen bu “merz” kelimesi, kendi sanatsal üretimlerinde yeni bir anlamdan öteye de giderek sanatsal üretiminin ta kendisi olmuştur. Sanatçının Merz resimleri, akabinde Merzbau diye adlandırdığı Merz binaları ile tüm kariyerini “Merz” ile kavramsallaştırmıştır. Merz'in bir kök halinden türeyip bambaşka kimliklere bürünmesini felsefi olarak Deleuze ve

Guattari'nin ortaya attığı rizom(köksap) kavramı üzerinden okuyabiliriz. Rizom-köksap kavramı, Deleuze ve Guattari'nin Bin Yayla adlı metinde belirli bir düşünme sistemini anlatmak için geliştirmiş olduğu bir kavramdır. Biyolojik bir terim olan rizom'un fiziksel

yapısıyla, farklı bir düşünme biçimi arasında analogi kurarak rizom-köksap kavramı oluşturulur. Köksapın sözcük anlamı, yer altında yatay olarak büyüyüp, dallanarak köklenen ve yeni filizler veren bir bitki sapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Köksap (rizom) kavramı Batı düşüncesinin hiyerarşik modelini eleştirmek ve onu yapısöküme uğratmak adına geliştirdikleri metaforlardan biridir. Onlar, bir yanılısama içeren hiyerarşik ağaç imgesinden kurtulup, onun yerine yatay bir köksap imgesini geçirmeye çalışırlar. Ağaç yerine köksap. Birlik yerine çokluk (Özçınar, 2017, s.81). Gündelik hayatta bulunan pek çok ot ve bitki, köksapsıdır, ne başı ne de sonu vardır fakat hep büyüyen ve taşan bir ortası bulunur. Köksaplar tek bir kökene ve belli bir mensuba aidiyeti ifade eden ağaçsı yapılanmalara karşı durmaktadır. Örnek verecek olursak, ayırık otu bu hiyerarşi karşıtı analogi için ideal bir bitkidir. Yabani bir ot olan ayırık otu, herhangi bir yerde tek bir kökten yetişebilen yabani bir ottur. Eğer işin başında ayırık otlarını bulup toplamazsanız, gizliden kök salar, her yere yayılır ve bir daha önüne geçemezsiniz. Deleuze ve Guattari Batı düşüncesinin Platon ve Aristoteles'ten beri hep nedensel ve hiyerarşik olduğunu ve ikili karşıtlıklar üzerinde temellendiğine vurgu yaparlar. Onlara göre Batının bu düşünme modeli ağacımsıdır. Bu anlamda köksap ağaç imgesini yerinden etmeye çalışır. Bu bakımdan her şey köksapsıdır ve ağaç biçimli düşünme ise bu köksapsal düşünmenin boyutlarından yalnızca birisini teşkil eder (Sutton & Jones, 2013, s. 21-22). Dolayısıyla bu kavramsallaştırma hiyerarşik düşünce, tarih ve eylemin yeniden değerlendirilmesi için devrimci bir felsefe olarak karşımıza çıkmaktadır.

Düşüncenin, edebiyatın, sanatın hatta her türlü siyasal alanın köksap ağları bulunmaktadır. Rizomun (köksapın) büyük bir değişim yaratma ve yersiz yurtsuzlaştırma potansiyeli vardır. Sürekli değişen bir yapıya sahiptir (Özçınar, 2017, s.82). Kendisinin göçebeliği üzerinden sürekli yeni bağlantılar üzerinden ilerleyen yapısı, rizomun yeni olana açıklıkla karakterize olması ile bir düşünceye oturur. Bu bağlamda Schwitters'in Merz olarak adlandırdığı dünya görüşü de bu noktada rizomatik düşünce ile örtüşmektedir. Merz'in çıkış noktasından uzaklaşması, kökeninden kopuşu ve kökensizlik hali, sanatçının ürettiği andan itibaren onun sanat tarihinde bir ayırık otu gibi yeşermesinin önünü açmıştır.

Deleuze, bu ağaçsı düşünceye karşısında rizomatik düşünceyle hareket eden bireyler için "Bir yaratıcı, haz uğruna çalışan biri değildir; mutlaka ihtiyaç duyduğu için yaratır" diye bahseder (s.20). Merz projesi ile sanatçı, tercihen bu dünyadaki her şey arasında bağlantılar kurmayı hedeflemiştir. Dolayısıyla, Schwitters'in Merz üzerinden yarattığı yeni dünya hem

sanatçının kendisine ait hem de kendi anlam bütünlüğü içinde yol alarak ilerlediği bir sanatsal bir varlık olarak kendine yeni yerler keşfetmiştir.

2.2. Fotomontaj Ve Yeni Mekanlar, Mekan Üzerine

Rizomun göçebe yapısı gereği yersiz yurtsuz olması, hem var olabilmek için yeni mekanlar bulmasını, aynı zamanda hem zaten her mekanda bulunabileceğinin de bir getirisidir. Mekan, içinde bulunan nesnelere ilişkisellikleri sayesinde anlam kazanabildiği gibi, bir mekanla diğer mekanlarla kurduğu ilişkisellik de anlamlandırılabilir. Mekan kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar. Karmaşık bir süreç oluşturur: yeni coğrafik alanların keşfi; toplumsal örgütlenmenin üretimi, şehrin yaratılmasıdır. (Lefebvre, 2014, s.25). Canlı cansız varlıkların enerjilerinin serpilip gelişmesi mekanı üretir, dolayısıyla mekan üzerinden de kendileri var olurlar. Soyuttan somuta giden ve ayrı iki varoluş biçimi olmaksızın birbirinin içinde var olduğunu gösteren bir güzergah mevcuttur. Bu güzergah, zihinsel olandan toplumsal olana da gider. Mekan üretimi kavramı daha büyük bir güç edinir (s. 189). Bu güçle birlikte mekan gösteren bir süreç içerir. Gösterici olmasından kasıt, pek tabii fiziksel bir görünürlük sağlamasından ziyade hissedileni de çağrıştırmaktadır. Soyut ve somutun bir aradalığından tam olarak burada bahsedebiliriz. Mekan, edindiği güçle birlikte tarihsel ve metodolojik olarak türlü iktidar motiflerinin de barındığı bir yere ev sahipliği yapmaktadır. Dolayısıyla, orda olandan ziyade görünürde olmayan da politik bir konumda bulunabilmektedir. Mekanın içi, dışarıyla birlikte bir diyalektik oluşturmaktadır.

İçerisi ile dışarısının diyalektiği, gücüne çoğu kez, en küçük içsel mekanda yoğunlaşarak kavuşur. Bachelard, bu esnekliği, Rilke'nin şu satırlarını verdiği örnekle anlatmaktadır: "Ve burada neredeyse hiç boş mekan yok; bu darlığa çok büyük bir şeyin sığamayacağını düşününce rahatlıyorsun sanki..." (s.273). Bachelard'ın mekan üzerine bakışı, Lefebvre'den farklıdır; o hep mekanı dışarı ile düşünmektedir. Orada olma fikri, genellikle dışarıda olmakla alakalıdır. Dışarıdaki ile içerideki, her ikisi de içseldir; ikisi de birbirlerini altüst etmeye, düşmanlıklarını değiş tokuş etmeye hazırdır (Bachelard, 2014, s.261- 262).

Dışarı ve içerisinin birbirini alt üst etmesi, hakiki bir mekanın oluşmasına tekabül etmektedir. Dışarıya çıkmak, asıl meseledir, tekinsizdir de. Bilinçli birinin var olabilmesinin şartı tek bir mekanda bulunmak yerine yeni mekanlarda gezinmektir. Bu mekanlar arasında bulunmanın yegane yolu da hayal gücüdür.

Hayal gücüyle yaratılan yeni mekanlar, yukarıda bahsettiğimiz iktidar alanlarından sıyrılmaya ve ona karşıt bir alternatif sunma olarak bakıldığında politik bir duruş olarak okunabilmektedir. Dışarısını, var olmak istencinin yeni bir tezahür mekanı olarak sunmaktadır. Tarihsel olarak sanat alanına baktığımızda, mekan, dış dünyanın bir sekansının çerçeve içinde bulunmasıdır. Mekan çerçevededir, dünya tuvalin üstünde seyircinin izlediği manzaradır. Fakat avangart sanatçıların, geçmişten gelen referansların çöküşünü güdümlendiren edimsel bir ideoloji olarak oluşturduğu mekanda, eser içindeki nesnelere hakim toplumsal pratiğin mekanı içinde sunarlar. (Lefebvre, 2014, s. 314). Mekan, içinde var olan nesnelere ideolojik kaygılarla yer değiştirdiği bir alana dönüşmüş, böylece Bachelard'ın "dışarı" olarak tanımladığı yer, sanatçıların kendi sanatsal dili sayesinde bir anti- mekana dönüşmüştür.

Mekan anlatısı, fiziksel bir içeride- dışarıdalıktan ziyade içeriksel olarak da okunmalıdır. Uzamsal bir görünürlük sunmasının yanında, fikirsel anlatılar da duygularda yeni alanlar açması bakımından yeni gerçeklikler yaratmaktadır. Bachelard'a göre biri karşımıza dikilip her türlü karışıklığı silebilir ve bizi, mecazi olsun olmasın mekandan söz edilir edilmez dışarısının ve içerisinin karşıtlığından yola çıkmaya zorlayabilir. Üstünde durduğumuz meselenin, düşünömsel/refleksif indirgeme ile saf hayalgücü karşıtlığını ortaya koyabilmek açısından çok elverişli olduğunu sanıyoruz (Lefebvre, 2014, s. 263)

Dünya hiçbir zaman iyi bir durumda olmamıştır. İster katastrofik, ister optimist bir anlatıyla olsun, bu kötölüğün tezahürünü, başka bir dünyanın mümkün olabileceğini salt bir gerçeklikten ziyade, kitlelerin duygularına tesir edecek biçimde sunmak yine sanatçıların yapmakta olduğu bir iştir. Milan Kundera'nın romanında belirttiği gibi yaşam, yabancı otlar gibidir. (s.20). Rizomatik düşünce altyapısıyla imgeleri montajlayarak yeni mekanlar oluşturmak, yeni gerçekliklerin kapısını aralamaktadır. Gündelik hayatın aksine, ayrık otlarının bir araya gelip çoğulluk oluşturması, sanat eserleri içinde fikrin ve düşüncenin yayılması açısından yararlı bir durumdur.

III.BÖLÜM: RİTİMANALİST BİR EDİM OLARAK FOTOMONTAJ

3.1. Ritimanaliz Nedir?

Lefebvre'nin ritimanaliz kuramı, mekânın ve zamanın toplumsal ilişkilerle nasıl etkileşimde olduğunu anlamaya çalışan bir yaklaşımdır. Bu kurama göre, insanlar çevreleriyle ritmik etkileşimler içindedirler ve bu ritmik ilişkiler sosyal yapıları ve deneyimleri etkiler. Ritim kavramı sanattan bilime, felsefeden tarihe kadar pek çok disiplinin alanına girmektedir. Ritmin sözlük anlamı 'düzenli olarak tekrarlanan hareket veya ses modelidir' (Oxford Sözlüğü). Lefebvre ritimlerin zamana ve mekana ilişkin yapısı tekrar ve farklılık, mekanik ve organik, döngüsel ve doğrusal, niceliksel ve niteliksel ikilikleri ile kurmaktadır. Lefebvre 'Ritmi kolaylıkla hareketle, hızla, bir dizi hareket veya nesneyle karıştırıyoruz (İplikçi, 2018, s.41)

Ritimanaliz, özellikle mekanın içindeki hareket, etkileşim, dolaşım ve deneyimlerin nasıl ritmik bir şekilde gerçekleştiğini inceleyerek, bu ritimlerin insanların mekanı nasıl algıladığı, nasıl anlam yüklediği ve nasıl etkileşimde bulunduğu üzerine odaklanmaktadır. Bu bağlamda, ritimanaliz, mekanın ve zamanın nasıl yaşandığını ve deneyimlendiğini anlamak için kullanılmaktadır.



Görsel 13. Gülsena Kaya, Bütün Atlar Kaybetmeye Koşar, Fotomontaj, 2022 **Görsel 14.** Gülsena Kaya, 2022, Bütün Atlar Kaybetmeye Koşar, Fotomontaj

“Bütün Atlar Kaybetmeye Koşar” adlı fotomontaj serimde, örüntüleri, ait oldukları zamandan soyutlayıp farklı mekanlarda konumlandırmaktayım.; böylece izleyiciyi kendi

yakaladığı perspektif üzerinden bakmaya yönlendirmekteyim. Mekan olgusunu etraflıca irdeleyen Lefebvre'nin, "Ritim" kavramını pratik sonuçlarıyla birlikte yeni bir bilgi alanına dönüştürürken ritimanalizin odağına aldığı alanlardan birisi de zamandır. Lefebvre açık bir şekilde, "bir yer, bir zaman ve bir enerji tüketimi arasında etkileşim olan her yerde" ritmin bulunduğunu yazar. (Yıldırım, 2022, s.1). "Bütün Atlar Kaybetmeye Koşar" adlı seride, içerisi- dışarısı olarak ayrıştırılabilen iki farklı mekanı tek bir düzlemde birleştirdim (Görsel 10 ve 11). Oluşturmuş olduğum bu iki farklı mekanın ortak noktası, ikisinin de karanlık bir atmosfere sahip olmasıdır. İç mekanın, içeride olmanın herhangi bir ferahlığını sezmemele birlikte, bu iki mekan arasında keskin bir geçiş bulunmamaktadır. Dışarıda, uzakta, burada olmayan bir eyleme bakmak ile ona katılıp katılmama arasında çok küçük bir nüans bulunmaktadır.



Görsel 15. Gülsena Kaya, 2022, Bütün Atlar Kaybetmeye Koşar, Fotomontaj

Perec, otobiyografik sayılabilecek "Uyuyan Adam" romanını ana karakteri kendisi olmasına rağmen karaktere ikinci tekil şahıs diliyle hitap ederek yazmıştır. Yazar Perec, romanın bir bölümünde karaktere analiz sunarken şöyle bir cümle kurmaktadır: "Kendi gerçekliğinden başka, süren yaşamının, soluk alıp verişinin, adımlarının, yaşlanışının gerçekliğinden başka bir şey tanımıyorsun. İnsanların gidip geldiğini, kalabalıkların ve şeylerin oluşup kaybolduğunu görüyorsun. Bir tuhafiyecinin ufacık vitrininde bir perde çubuğu görüyorsun; gözlerin aniden ona dikiliyor, geçip gidiyorsun." (s.67). Gündelik ritimlerin dikkate değer olmasının sebebi bir noktada o ritimlere dahil olmaktan kaynaklanmaktadır. Ritimlerin analizi için öncelikle ritimleri okuyabiliyor olmak gerekmektedir. Güçsüz Düşmezsen Hayat

Güzeldir serisinde bir sekansa müdahil olan izleyicinin eşikte duruyor olmasının bir sebebi de burada yatmaktadır. Bu seride ritim diye tanımladığım şey eşikte bulunmaktır. Serinin bir parçası olan Görsel 12’de zaman farklılığı renkler aracılığıyla gösterilmiştir. Görselde duvara vuran gölge, bir saat görevi görmekte ve vaktin, atmosferin veya göstermek istediğim odak noktasının hızla akıp gittiğine işaret etmektedir. Eserde bir giriş ve çıkış noktasının olmaması, içeri ve dışarıdalık arasında sıkışıp kalındığını göstermektedir. Aynı incelendiği takdirde olağan bir akışa sahip olan iki mekansal ritim bir araya geldiğinde ait oldukları tüm bağlamlardan uzaklaşmış, bu kesişimsellikten yeni bir ritim oluşmuştur. Ritimanaliz, zamanın ve tekrarın düzenlenmesi ve anlamlandırılmasıyla ilgilenen bir disiplindir. Ritimanaliz, bir yapıdaki ritmi ve duygu yaratma süreçlerini anlamamıza yardımcı olurken, ritimanalist de bu ritimlerin bir araya getirilmesi yoluyla anlamın nasıl oluştuğunu ele almaktadır. Dolayısıyla ritimanalist; mevcut olan ile şimdi arasında diyalektik bir ilişki kurarak “algılanan ve kavranan her şeyi, şimdiyi de dahil olmak üzere, mevcudiyetlere dönüştürür” (Lefebvre, 2017, s. 49). Böylece, romanında gündelik ritimleri analiz eden ve aynı zamanda ritimleri okuyucuya gösteren Perec ile Güçsüz Düşmezsen Hayat Güzeldir serisindeki fotomontajların arasında ortak bir anlatı oluşmaktadır.

3.2. Montaj, Rizomatik Düşünce Ve Mekan Ekseninde Fotomontaj Ve Ritimanaliz



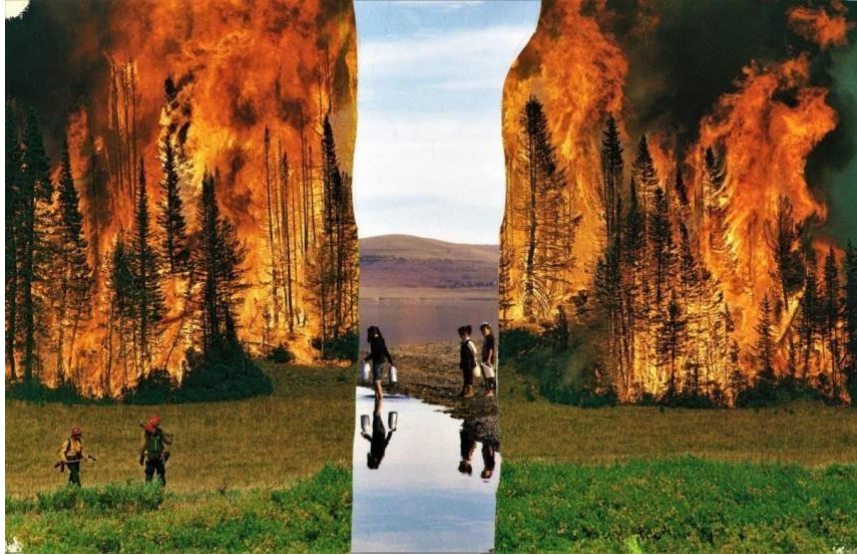
Görsel 16. Gülsena Kaya, 2022, Yaralı Bilinç Fotomontaj



Görsel 17. Gülsena Kaya, 2022, Yaralı Bilinç Fotomontaj

Gündelik hayatın bir gösteri olduğunu söyleyen Lefebvre, ritimanalistin, bu gösteriye katılan ve kendi okuduğu ritimlerle gösteren kişi olduğunu söylemektedir. (Lefebvre, 2017, s.45) Mekanın şimdi ve buradalığı, aynı noktada her yerde ve her zamanlığıyla bir okunmaktadır.

Ritimanalist edim ise gündelik hayattaki şey'leri anlam dolu bir biraradalıkta bütünleştirir ve onları mevcudiyetlere dönüştürür. Dolayısıyla Lefebvre'ye göre ritimanalist, zamansallıklarla ve zamansallıkların biraradalıklarındaki ilişkileriyle ilgilenir, böylece eser kavramının kendisini yenileyerek kendi başına pek çok eser getirecektir (s. 52). “Yaralı Bilinç” serisinde bulunan fotomontajlarda (Görsel 13 ve 14) her biri birbirinden farklı mekana, zamana ve karakterlere sahip imgeleri montajlayarak yeni bir bakış açısı ortaya koymaktayım. Bu iki resimde her iki resimde çerçeveden kurtulan imgelerin aksine çıkamayanların bakışına odaklandığım bir ortaklık kurmaktayım. Görsel 13'te çerçeve içinde sergilenen işçiler ve çerçeveden çıkan tek bir işçi bulunmaktadır. Sade bir çerçeve içinde bulunan emekçi görseli, tıpkı Farocki'nin “İşçiler Fabrikada Çıkarken” filmindeki gibi işçilerin çıkışını anımsatmaktadır. Resimdeki işçiler iş dışındaki bir zamanda kayda alınmıştır. Çerçeve içinde zamanı sınırlandırarak sergilenen işçiler, üretim bandının bir fragmanını oluşturmaktadır. İlk bakışta emek sömürsüne baş kaldırmayı sembolize eden ‘özgür’ işçi göze gelirken, ardındaki odağın çerçeveden çıkamayan bakışın olduğunu işaret etmekteyim. Aynı şekilde Görsel 14'te de yine aynı konseptte, bu sefer işçilerin yerine özgürlüğü sembolize eden at imgesi bulunmaktadır. Bu eserde de bir mekanda sıkışıp kalmış, özgürlüğünü yakalayamamış başka bir atın bakışlarıyla karşılaşmaktayız. Dışarının özgürleştirebileceğini bildiği halde olduğu yerde sıkışıp kalmanın verdiği ruhsal mekansızlık, seriye adını verdiğim “Yaralı Bilinç” durumu ile özdeşleşmektedir.



Görsel 18. Gülsena Kaya, 2020, Yaralı Bilinç, Fotomontaj Serisi

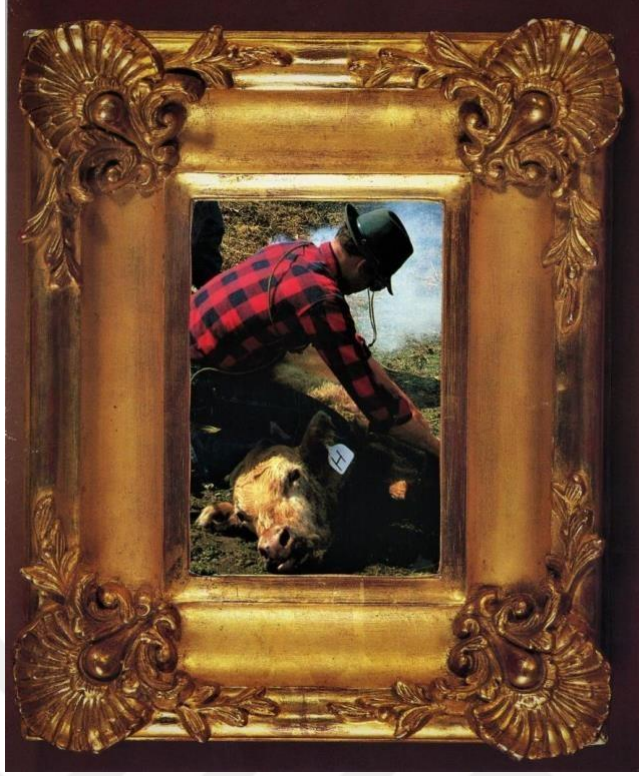
Lefebvre, ritimleri analiz edebilmenin, tamamen olmasa da ritimlerin dışına çıkmakla mümkün olduğunu ve bunun analiz için gerekli olan dışsallığı yaratacağını ifade etmektedir. (s.53). “Yaralı Bilinç” serisinin bir diğer eserinde yeşillik bir alan; araya sıkıştırılmış açık

gökyüzü ve göl etrafında gezinen çocuklar bulunmaktadır (Görsel 15). İtfaiye çalışanlarının yangına müdahale edemediği bir görsel arasında, her şeyin durağan ve olması gerektiği gibi bir atmosfere sahip bir görsel koyarak tezatlıklar üzerinden bir anlatı oluşturdum. Böylece, zıtlıklarıyla birbirini tamamlayan bu kavramsal imgeleri doğaya ait metaforlarla montajlayarak gündelik yaşamın ritimlerinin analizi için gerekli olan dışsallığı oluşturdum.



Görsel 19. Gülsena Kaya, 2022, Güçsüz Düşmezsen Hayat Güzeldir, Fotomontaj Serisi

Bir ritim, hem anlar arasında niteliksel bir farklılık (süreksizlik) hem de aynı anda anların içinden geçen ve onları birbirine bağlayan tek bir hareketi (süreklilik) ortaya koyar. Başka bir deyişle, ilk anlayış, ritmin kendisinin özel bir olgu olduğudur; yalnızca geri dönüşlerle değil aynı zamanda vurgularla da farklılık gösterir (Brighenti., Kärrholm, 2018, s.7). “Güçsüz Düşmezsen Hayat Güzeldir” serisinde tezatlıkların oluşturduğu ritimleri çerçevelerin ardına saklayarak ve bu saklamayla dikkatleri daha çok seyredilenin ardındaki politik konulara işaret etmekteyim. Derin bir pencereden dışarıyı izlediğimiz eserde (Görsel 16), karşımızda dağa tırmanan bir yolun kuşbakışı görüntüsü, bir pencereden diğerine geçtiğimizde akarsu olarak aşağı inişini göstermektedir. Görsel 17’de, az sonra ölecek olan bir hayvanın umarsız bakışlarını altın varaklı çerçeve içinde sergilemekteyim. Resimde, kaderine umutsuzluk içinde boyun eğmiş olan “kurban”, seyirlik ve hatırlama üzerine olan çerçeve içinde sıkışıp kalmıştır. Gündelik yaşamda vejetaryen olarak yaşamını sürdüren biri olarak, hayvanlar üzerindeki tahakkümün ne denli sıradan ve baskın olduğunu gösterişli ve dar bir çerçeve içinde tutarak vurgulamaktayım. Bu vurguyu izleyiciye kurbanın bakışlarıyla iletirken, aynı zamanda kendi iç dünyamda patriyarka ve diğer tüm sömürü mekanizmalarına karşı verdiğim mücadelede hangi politik noktada durduğumu göstermek istemekteyim.



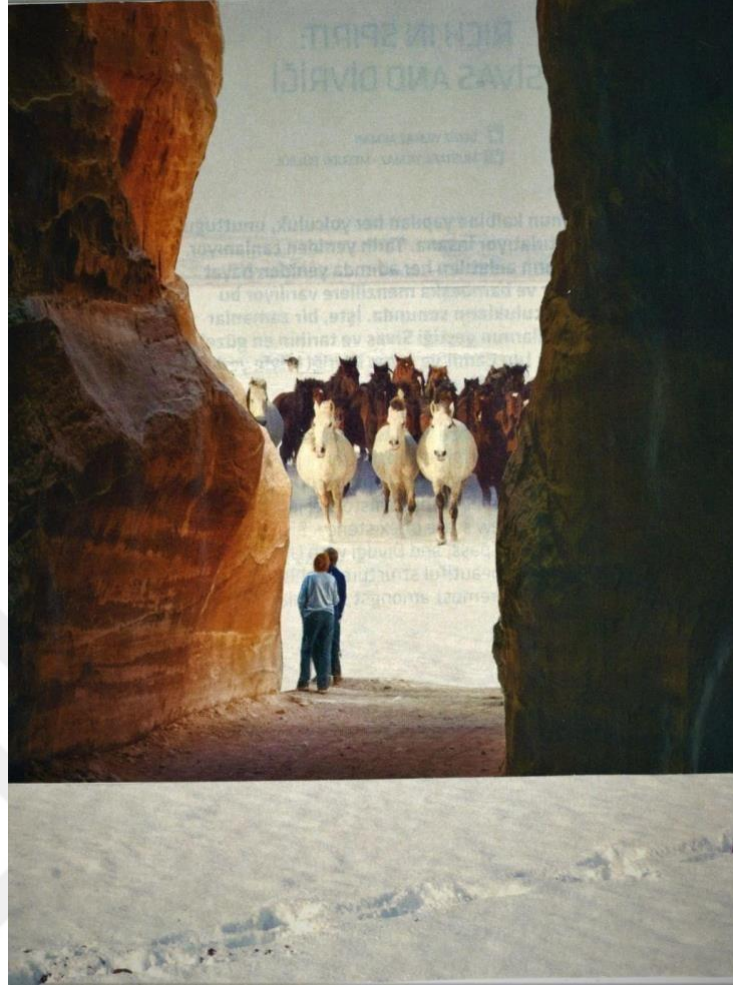
Görsel 20. Gülsena Kaya, 2022, Güçsüz Düşmezsen Hayat Güzeldir, Fotomontaj Serisi

Ürettiğim fotomontaj eserleri, seriye verdiğim isimlerle diyalog kurmaktadır. Güçsüz Düşmezsen Hayat Güzeldir işlerinde Perec'in Uyuyan Adam kitabındaki gibi bir anlatım dili kullandım. Serinin bir diğer işinde (Görsel 18) çerçevenin asılı olduğu mekanın zenginliğinden çok uzak bir kültürün, o kültürün hem maddi hem manevi yoksunluğunun bir seyir nesnesi haline gelmiş olmasının ifşası olan bu resimde, duvarda yazılı olan “*Şimdiye Kadar, Sadece Müzeler Böyle Sanat Eserlerine Sahipti.*” yazısıyla kültürel sömürüye karşı “Güçsüz Düşmezsen Hayat Güzeldir” başlığıyla mağdur suçlayıcı ironik bir dil oluşturmaktayım. Çerçeve içinde sergilenen resimde, zaten çerçelenmiş bir mekanda var olan çocuklar görülmektedir. Çocukların meraklı bakışlarından anlaşılacağı üzere, çocuklar içeride bulunmaktadır. Dolayısıyla resimde (Görsel 18) izleyici, zaten seyredilen bir imajı izlemektedir. Ürettiğim tüm işlerde çerçeve içinde çerçeve olması, tıpkı merz gibi, rizomatik düşüncenin ekseninde farklı ritimlerin yeni anlamlar oluşturmasını sağlamaktadır.



Görsel 21. Gülsena Kaya, 2022, Güçsüz Düşmezsen Hayat Güzeldir, Fotomontaj Serisi

Ritimanaliz bir bağlamda, rizomatik düşünce ile mekanın zaman içindeki dinamiklerini bir araya getiren bir yaklaşımdır. Mekanın ritmik özellikleri, insanların mekanda nasıl dolaştıkları, etkileşimde buldukları ve deneyimledikleri süreçleri yansıtır. Ritimanaliz, bu mekansal ritimleri inceleyerek, mekanın sosyal ve kültürel açıdan nasıl anlam taşıdığını ve değiştiğini anlamaya çalışır. mekan düşüncesi, rizom kavramı ve ritimanaliz bir araya geldiğinde, mekanın karmaşıklığını ve dinamizmini daha iyi anlama ve açıklama potansiyeline sahiptir. Ritimanaliz, zaman ve mekanın geleneksel olarak sabit ve önceden belirlenmiş olduğu görüşünü sorgular. Bu teorik yaklaşım, mekan ve zamanın sabit olmadığını, aksine dinamik ve değişken olduğunu savunmaktadır. İnsanların yaşamlarını ve deneyimlerini etkileyen faktörlerin sadece coğrafi konumlarla sınırlı olmadığını, aynı zamanda mekanın içindeki ritimlerle de bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır.



Görsel 22. Gülsena Kaya, 2020, O Sevdiğim Dünya Fotomontaj Serisi

Çerçeve, bir eserin içeriğinin ve kompozisyonunun sınırlarını belirlerken, ritimanaliz ise içerideki düzenlemelerin ve tekrarların anlamını incelemektedir. Bu bağlamda baktığımızda, işlerimde kullandığım çerçeve imgeleri, başka yerlerde akıp giden zamanın bir sekansını yansıtmak için kullanılmıştır. Bu yüzden çerçeveleri, içeride-dışarıda olma durumunun sorgulandığı yeni kavramsal mekanlar yaratmak için kullanmaktayım. “O Sevdiğim Dünya” serisinin bir parçasında (Görsel 19) izleyici resimdeki her zamansal aksama şahit olmaktadır. İlk bakışta izleyici, fotomontajda bulunan geçit arasında görünen atların aksiyonunu, turistlerin bulunduğu konumda izliyor gibi görünmektedir. Fakat daha aşağılara (zamansal olarak geçmişe) indiğimiz noktada, izleyici, atların ayak izlerinin olduğu yerde konumlanmaktadır. Demek ki herhangi bir zaman diliminde farklı ve uzak bir kültürün temsilinin seyirlik nesnesi olan atların da arasında bulunmaktadır Bir meydanın farkına varabilmek için insanın oraya dört ayrı yönden yaklaşması, hatta orayı dört aynı yönde terk etmesi gerekir (Gürbilek, 2023, s.10). Bu zamansal paradoksun arasında izleyiciyi hem seyredilen hem de seyreden konumlarında bulundurarak birbirine karşıt kavramların her

ikisinin de perspektifinden diğersinin görüldüğü anları bir fragman niteliğinde okunacak şekilde montajlamaktayım.



Görsel 23. Gülsena Kaya, 2020, O Sevdiğim Dünya Fotomontaj Serisi

“Ölen yakınlarımıza borçlu olduğumuz duygusuyla yolumuzdan çekilmeleri isteği arasında gidip geliriz...Muhafazakarın ölmek bilmeyen düşü: Bir çatlak yokmuş, hiç açılmamış gibi hep aynı eve dönmek. Borcu arzuya dönüştürmek. Köyünü unutamayan adam.” (Gürbilek, 2020, s.34). “O Sevdiğim Dünya” serisinde, yaşadığım ve kültüründen beslendiğim coğrafyanın çağrışım imgelerini kullandım. Özgürlüğü sembolize koşan at imgeleri, kendi doğasında değil; tehlike, yaşam imkanları ve bulunduğu dönemin politik atmosferi açısından steril bir ortamda sıkıştırılmış şekilde görülmektedir. Atların kendi doğal ortamındaymış gibi, fakat çerçeve içinde görünmesi onun seyirlik bir konumda bulunduğunu göstermektedir. Serideki işlerde farklı mekan- zaman ikiliğini bütünleştiren ve yeni mekan oluşmasına zemin hazırlayan, imajların renk ritimlerinin birbiriyle uymasındır (Görsel 20-21).



Görsel 24. Gülsena Kaya, 2020, O Sevdiğim Dünya Fotomontaj Serisi

Lefebvre, ritimanalistin yaşamı değiştirme iddiasında bulunmadan ama hissedilir olanı tamamen bilince ve düşünceye iade ederek, çökmekte olan bu dünyanın ve bu toplumun devrimci dönüşümünün küçük bir kısmını herhangi beyan edilmiş politik pozisyonu olmaksızın gerçekleştirebilir olduğundan bahsetmektedir. (s.52). Ritimanalizin temel amacı, ritimlerin nasıl etkileşimde olduğunu ve yaşamı nasıl şekillendirdiğini anlamaktır. Güzel sanatlar noktasında

ritimanaliz, sanatın rizomatik doğasını anlamak ve farklı bağlantıların nasıl çalıştığını göstermek adına yardımcı olmaktadır. Fotomontaj; farklı bağlamlar içerisinde ayrılmış görsel unsurların bir araya getirilerek yeni anlamlar oluşturulduğu bir yöntemdir. Bu bağlamda fotomontaj sanatçısı, süreç- sonuç ilişkisi olarak bakıldığında ritimanalistin farklı bir yansımasıdır. Ürettiğim fotomontaj serilerinde kullandığım imgelerin montajlanması ne tesadüf olarak gelişmiş ne de bilinçli bir şekilde yapılmıştır. Nurdan Gürbilek'in "İçindeyken görülemeyen, ancak bir kaçış kapısı aralandığında fark edilen bir dünyayla bağ kurmak

(s.153) olarak tanımladığı durum üretim motivasyonumu oluşturmaktadır. Üretim süreci boyunca okuduğum ve etkilendiğim kitapları, gündelik yaşamın bana hissettirdiklerini, sosyal ve politik konularda durduğum konum ve içsel dünyamda yaşadığım hezeyanların ritmini bir sanatçı olarak analiz etmiş ve bu ritimlerin üretme sürecinin etkilerini fragman haline getirmiş bulunmaktayım.



SONUÇ

Bu tez çalışmasında, ritimanaliz ve rizomatik düşünce perspektiflerini bir araya getirerek, fotomontajın görsel ifade biçimi üzerindeki etkileri incelenmiştir. Araştırmanın temel amacı, geleneksel görsel anlatıların ötesine geçen ve karmaşıklığı barındıran bir anlam üretim süreci olan fotomontajın, ritimanaliz ve rizomatik düşünce ile nasıl etkileşime girdiği üzerinedir. Resimde ilk olarak kolaj denemeleri, kolajın tarihsel olarak fotomontaja evrilme süreci ve montaj düşüncesiyle bir arada okunması bakımından Georges Braque, Pablo Picasso, Alexander Rodchenko, Hannah Höch, Eduardo Paolozzi ve Peter Kennard'ın işleri okunmuştur. Montajın sinemadan ayrılarak sanatsal bir pratiğe dönüşme süreci Lumiere Kardeşler, Harun Farocki, Douglas Gordon ve Barbara Kruger'ın işleri birlikte incelenmiştir. Deleuze ve Guattari'nin tek bir kökten türeyen ve sürekli yeni bağlantılar oluşturan rizom anaforuna örnek olarak Kurt Schwitters ve merz kolajları gösterilmiştir. Bu çalışmada fotomontajın sadece görsel bir ifade biçimi olmanın ötesinde, aynı zamanda ritmin ve rizomatik yapının birer yansıması olduğunu gösterilmektedir. Ritimanaliz, fotomontajın içsel düzenini ve yapısal düzenlemelerini anlamak için etkili bir çerçeve sunarken, rizomatik düşünce, fotomontajın parçaları arasındaki ilişkilerin hiyerarşik olmayan bir şekilde nasıl örüldüğünü ortaya koymaktadır. Araştırma, geleneksel anlatılardan farklı olarak fotomontajın izleyici üzerindeki etkilerini de vurgulamıştır. Ritimanalist yaklaşım, izleyiciyi fotomontajın içsel ritmi ile etkileşime geçmeye çağırırken, rizomatik düşünce, izleyicinin kendi anlam inşa sürecini başlatmasını teşvik etmektedir. Bu bağlamda, fotomontajın izleyici ile etkileşimde bulunma kapasitesi, yeni ve çeşitli anlam katmanları oluşturarak sanatsal deneyimi zenginleştirmektedir.

Kaynak araştırmaları ile elde ettiğim bilgiler, araştırdığım konu ile ilgili okuduğum kitaplar, her gün karşılaştığım gündelik diyaloglar, duyarlı olduğum politik noktalardaki konumum ve edindiğim kişisel deneyimler, sanatsal uygulamalarımın temelini oluşturmuştur. Araştırma ve üretme süreci boyunca edindiğim problem, sanatsal üretim tekniğimi oluşturan fotomontaj ile ifade edilmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak, bu tez, ritimanalist ve rizomatik düşünceyi fotomontajın anlam üretim sürecinde entegre etmek suretiyle, görsel sanatların sınırlarını genişletmeyi amaçlamaktadır. Fotomontajın montaj düşüncesi, rizomatik düşünce ve ritimanaliz gibi terimleri içselleştirerek oluşturduğu eserler, sanatın anlam ve estetik yelpazesini genişletmektedir. Fotomontajın ritim ve rizom ile olan organik ilişkisi, sanatın sınırlarını zorlamak ve izleyiciyi daha katılımcı bir deneyime yönlendirmek açısından önemli bir alan oluşturmaktadır. Gelecekteki çalışmalar, bu bağlamda daha fazla derinleşme ve anlam yaratma süreçlerini keşfetme potansiyeline sahip olabilir.

KAYNAKLAR

- Akay, Ali. (2021), Montaj Düşünce. *postdergi*. Erişim: 16.01.2023.
<http://postdergi.com/montajdusunce/>
- Altun, N.A., Altun, A. (2018), *dada Kılavuz*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Aragon, Louis (1980), *Kolajlar* (Alp Tümertekin, çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Artbasel. Erişim: 20.10.2023. <https://www.artbasel.com/news/barbara-kruger-yourbody-is-abattleground?lang=en>
- Bachelard, Gaston. (2014). Mekanın Poetikası (A. Tümertekin, çev.). İstanbul: İthaki Yayınları
- Baker, Ulus. (2017). *Beyin Ekran*. Ege Berensel (Der.) İstanbul: Birikim Yayınları
- Brighenti, A.M., Kährholm, M. (2018). Beyond Rhythmanalysis: Towards A Territoriology of Rhythms And Melodies In Everyday Spatial Activities. *City Territ Archit* 5, 4, s. 2-12.
<https://cityterritoryarchitecture.springeropen.com/articles/10.1186/s40410-018-0080-x>
- Clark, Toby (1997), *Sanat ve Propaganda* (Esin Hoşçusu, çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınevi
- Çal, Hasan Cem. (2020), Montaj Üzerine. *manifold*, Erişim: 01.04.2023
<https://manifold.press/montaj-uzerine>
- Deleuze, Gilles (2003). *İki Konferans* (U. Baker, çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Deleuze, Gilles. (2021). *Sinema I- Hareket - İmge* (S. Özdemir, çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık

E-skop. Erişim: 05.04.2023 <https://www.e-skop.com/skopbulten/harun-farocki-19442014/2063>

Farthing, Stephen (2010), *Sanatın Tüm Öyküsü* (Gizem Aldoğan, Firdevs Candil ulcu, ev). İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Gürbilek, Nurdan. (2020). *İkinci Ev*. İstanbul: Metis Yayınları

Gürbilek, Nurdan. (2023). *Örme Biçimleri- Bir Ters Bir Düz Fragmanlar*, İstanbul: Metis Yayınları

İplikçi, Ender. (2018). *Moving-Image as a Means of Reading the Rhythms in the Urban Scene:*

The Case of 'City Symphonies'. (Yüksek Lisans Tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi: Ankara

İstanbul Modern. Erişim: 04.04.2023

https://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basinbultenleri/harun-farockiyapitlarina-bakis_596.html

Kundera, Milan (2015). *Yaşam Başka Yerde* (L. Kayaalp, ev.). İstanbul: Can Yayınları

Lefebvre, Henri. (2014). *Mekanın Üretimi* (I. Ergüden, ev.). İstanbul: Sel Yayıncılık

Lefebvre, Henri. (2017), *Ritimanalist* (Ayşe Lucie Batur, ev.), İstanbul: Sel Yayıncılık

Lloyd, Joe (2021), "Montage is About Allowing People To Think Critically". *Studio*

Interntional. Erişim: 20.10.2023. <https://www.studiointernational.com/peterkennard-interview-montage-isabout-allowing-people-to-think-criticallyconcept-of-history-richard-saltoun-gallery-london>

Moderna Museet. Erişim: 15.11.2022

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/max-ernst/collagefrottage-grattage/>

Moma. Erişim: 11.05.2023.

<https://www.moma.org/collection/terms/dada/chancecreationscollage-photomontage-and-assemblage>

Özçınar, Meral. (2017). Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık

Filminin Yapısı. *SineFilozofi*. s. 73-93. Erişim: 23.06.2023

<https://dergipark.org.tr/en/pub/sinefilozofi/issue/33468/346876>

Perec, Georges. (2020). *Uyuyan Adam* (S.Dolanoğlu, ev.). İstanbul: Metis Yayıncılık

Ranciere, Jacques. (2009), *Özgürleşen Seyirci* (E. Burak Saman, ev.), İstanbul: Metis Yayınları

Retroavangarde. Erişim: 20.05.2023. <https://www.retroavangarda.com/merz-kurtschwitters-2/>

Sanatatak. Erişim: 05.04.2023 <https://www.sanatatak.com/view/girizgah-harun-farocki>

Sutton, D., Jones, D.M. (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (Y. Başkavak, M.

Özbank, ev.) İstanbul: Kolektif Kitapçılık

Tate. Erişim: 1.4.2023. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/collage>

Tate. Erişim: 10.05.2023. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/constructivism>

Yeksan, Emre (2020), Ölülerimiz toplanacaktır, *1+1 Expres*. Erişim: 20.10.2023.

<https://birartibir.org/olulerimiz-toplanacaktır/>

Yıldırım, Kansu (2022), Kapitalizmin Mekânsal ve Bedensel Ritimanalizi. *eskop*.

Erişim:

01.09.2023. <https://www.e-skop.com/skopbulten/kapitalizmin-mek%C3%A2nsal-vebedenselitimanalizi/5867>

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım

Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

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

...../...../.....

(İmza) GÜLSENA KAYA

Yüksek Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Ritimanalist ve Rizomatik Düşünce Bağlamında Fotomontaj

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
14.11.2023	48	61215	11.09.2023	4	2227112750

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (14 /11/2023)

İmza
Gülsena KAYA

Öğrenci No.: N191

Anasanat/Anabilim Dalı:
N19134699 Program

(işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Doç., Aslı IŞIKSAL, İmza)

Master's In Art Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title: Photomontage In The Context Of Rhythmanalist and Rhizomatik Thinking:

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
14.11.2023	48	61215	11.09.2023	4	2227112750

Filtering options applied are:

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

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

(14.11.2023)

Signature
Gülsena KAYA

Student No.: N19134699

Department: Resim Anasanat Dalı Program/Degree
(please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

(Doç., Aslı IŞIKSAL, Signature)

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

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

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

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

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

(İmza)

Gülsena KAYA

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

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

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

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

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

